

قراءة - الفكر والسياسة من الله ولي

الأبحاث

بقلم: محمد يحيى النادي

ضم العدد الماضي أربعة أبحاث بالإضافة إلى افتتاحية العدد التي يكتبها عادة الدكتور سهيل ادريس . ويتساءل فيها أهم الاحساسات الثقافية والفكرية والسياسية . والقارئ يلاحظ لما تضمنه العدد من ابحاث تفاوتنا كبيرا في مسموها ومنهجها . . . فبينما نجد بحث الدكتور انطون المقدسي « من العدم الى الوجود » على درجة كبيرة من الدقة العلمية نجد بحث الاستاذ نبيل فرج « سرماية توفيق الحكيم بنك القلق » يفتقر الى التركيز ويلجأ في كثير من الأحيان الى التبسيط الخلل . . . والحقيقة ان بحث الدكتور انطون المقدسي يفوق طاقة أبحاث العدد سواء في منهجه الدقيق أو معوماته الفزيرة التي أحسن عرضها وتقديمها للقارئ ، كما أثارت بعض هذه الأبحاث قضايا هامة سوف نعرض لها مثل فوضى المصطلح النقدي عندنا . . . ودور الأدب في المجتمع الاشتراكي .

((نوبل بين انتماءين))

يشير الدكتور سهيل ادريس في هذه الدراسة قضية هامة يكثر الحديث حولها كل عام في أوساط المثقفين في العالم أجمع ، وذلك عندما تعلن الأكاديمية السويدية اسم الأديب الذي يستحق جائزة نوبل الشهيرة . والحقيقة ان سمعة الجائزة أخذت في الانحدار وخاصة بعد تلك النصفية المدوية التي وجهها جان بول سارتر للأكاديمية السويدية حين رفض جائزة نوبل للاداب منذ عامين .

يبدأ الدكتور سهيل ادريس دراسته فيقول « لم يكن - ولا ينبغي ان يكون - منح جائزة نوبل للاداب لاديين يهوديين ، احدهما اسرائيلي ، مفاجأة لنا نحن الادباء العرب . . . » . فهل كان هذا الامر شيئا متوقعا ؟ يقول الدكتور سهيل « وقد اصبح معروفا في جميع الاوساط ان ما يقود اختيار نوبل انما هو بالدرجة الاولى الانتماء الرأسمالي » والحقيقة انني لم تعد خافية على احد منذ قضية باسترنالك عام ١٩٥٨ هي ان هذه الجائزة أداة من ادوات الدعاية السياسية للفرب .

وينبها الكاتب الى حقيقة قد تفضل البعض وهي ان منح الجائزة في العام الماضي للأديب الاسوياني شولوخوف ليس الا عملية تفضيلية وتمثيل ، وضربا من ذر الرماد في العيون للتضليل .

ولقد جاء اختيار اديبين يهوديين لهذه الجائزة خير دليل على عمق الهوة التي انحدرت انبها . . . من تبعية مخجلة للسياسة الغربية وأطاعها ، ولقد جاء على لسان السكرتير الدائم للأكاديمية السويدية « ان جائزة نوبل للاداب قد منحت هذا العام لكاتبين يهوديين بارزين يمثل كل منهما رسالة اسرائيل الى عصرنا » .

وهكذا يبدو بوضوح الهدف الحقيقي من وراء منح هذين الكاتبين جائزة نوبل . . .

ويتساءل الدكتور سهيل ادريس عن احقية هذين الكاتبين في الفوز بالجائزة . . . فمن هو جوزيف عجنون ومن هي نيللي ساخس ، ويقرر انهما غير معروفين تماما على المستوى العالمي ، ويستشهد على

ذلك بما كتبه جريدة « لوموند » الشهيرة وبما قاله الكاتب الإسباني جيرو نيللا وبأهل الاختصاص والمثقفين سواء كانت ثقافتهم فرنسية أو انكليزية ويقارن بينهما وبين الحائزين على الجائزة من قبل فيقول « وان نتساءل عن عساه يكون عجنون وساخس آزاء ادباء عالميين نالوا جائزة نوبل من قبل أمثال موريك وكامو وسارتر . . . الخ » .

وبديهي ان هناك بونا شاسعا بين هؤلاء الكتاب وبين الكاتبين اليهوديين ، ومن هنا يرى « ان هناك سببا آخر غير سبب الشهرة والقيمة الفنية هو انني يختفي وراء تعليل أسباب منح جائزة نوبل ، كما ورد في شهادة أكاديمية ستوكهولم الملكية حين ذكرت ان هذين الكاتبين « عبرا عن مأساة اليهود في العالم » .

اذن هناك سبب آخر وراء هذا الاختيار هو السبب السياسي . . . ولقد اختير هذا الوقت بالذات . . . كي يكون منح هذه الجائزة العالمية أداة في يد الصهيونية العالمية تتخذها وسيلة للدعاية الواسعة لتفضية حملاتها العدوانية على الحدود العربية .

ويرى الكاتب ان العرب يستطيعون ان يتعاطفوا مع الاقلييات اليهودية التي لاقت الاضطهاد في أوروبا . . . ولكننا نرفض ان يتجاهل الآخرون ان اليهود لم يكونوا أقل أجراما من جلاذيتهم حين أتوا ، بدافع عنصري بحث ، يقتصبون أرضا ليست أرضهم ، ويظردون شعبا كاملا من وطنه ليحلوا محله .

ويقول الكاتب انه من السذاجة ان نتصور ان جائزة نوبل ستمنح يوما ابى اي أديب عربي يوفق الى تصوير مأساة النازحين العرب ، ويتساءل الدكتور سهيل في مرارة : « أليس هناك من ادباء العربية اليوم من نال شهرة في أوساط المثقفين الاجانب تفوق بما لا يقاس شهرة عجنون وساخس ؟ ألم يترجم طه حسين وتوفيق الحكيم وميخائيل نعيمة ونجيب محفوظ . . الى كثير من اللغات الاجنبية وحظيت مؤلفاتهم باقبال وتقدير كبيرين ؟ » .

ونضيف ان الأديب الفرنسي العظيم أندريه جيد قد رشح الدكتور طه حسين اكثر من مرة لتبيل جائزة نوبل . . . ولكن يبقى سؤال هام : هل يظل الادباء الشرفاء في العالم أجمع صامتين آزاء هذا التحدي ؟ هل يظنون صامتين أمام هذا الفشوالخداع والدعاية السافرة والذي يتخذ من الادب قناعا له ؟

نحن نعلم ان هناك فكرة هامة قد طرحت منذ عدة سنوات بعمل جائزة أدبية ضخمة يمنحها مؤتمر ادباء اسيا وافريقيا للادباء العالميين الشرفاء . . . وللذين يقفون موقفا نبيلاً من كل قضايا الحرية والسلام . . . وهناك أمثلة عديدة يمكن ان نقدمها . . . مثلا الشاعر الشيلي العالمي بابلو نيرودا انني تتجاهله الأكاديمية السويدية لمواقفه الشريفة من قسمايا السلم والحرية . . . طه حسين . . . توفيق الحكيم . . . سارتر . . . سنجور . . . نعيمة . . . ولا شك ان انشاء جائزة كهذه سيكون له صدق ضخم في العالم أجمع وخاصة بعد تلك الهوة السحيقة التي انحدرت اليها جائزة نوبل .

((من العدم الى الوجود))

هذه دراسة ممتازة لم يأل كاتبها الدكتور انطون المقدسي جهدا كي يقدم لنا فيها نحن قراء الاداب نموذجا لما يجب ان تكون عليه الدراسات والابحاث . . . واتحق ان ما ينشر في مجلاتنا الادبية والفكرية

- التتمة على الصفحة ٦٥ -

القصيد

بقلم : الدكتور عبد القادر القط

دموع تنهرياً

في هذه القصيدة (يقرر) نزار قباني حقيقة نفسية معروفة عبر عنها كثير من الشعراء - كل بطريقة - هي أن الجنس يصبح أحياناً في ظل الحضارة الحديثة مهرباً من السأم وفراراً من ممارسة الحياة و « مخدراً نشمه في الليل والنهار » كما يقول الشاعر . فالمضمون النفسي إذن للقصيدة ليس جديداً على الشعر العربي الحديث ولا هو كشف عن جانب مجهول من جوانب النفس البشرية ، وكان لا بد لكي يكتب شيئاً من الإصانة أن يصوره الشاعر في غير لحظته النهائية التي تصبح الحقيقة فيها شيئاً مقررًا لا يمكن أن تخلق تونراً حقيقياً أو شعوراً صادفًا بالأزمة يعين الشاعر على الارتفاع بمستوى التعبير الشعري وينأى به عن التقريرية والتعبير المباشر . وقد كان أصابع الشاعر طريقان للكشف عن تلك اللحظات المتوترة : أما أن يرصد معاناته لشعور السأم والرغبة في الفرار ويصور جذوره الإجتماعية والنفسية الى ان يزعم في احضان الجنس فراراً من هذا الشعور ، وأما ان يرصد التجربة الجنسية نفسها بكل ما يكنفها من أفئدة تغطي حقيقتها في نفسها الى ان تتكشف عن هذا الإحساس بالجمود والفرغ والملل القاتل بعد التجربة .

والقصيدة في « فرارها » آتتهائي تشبه نتيجة التحليل لحالة نفسية منتزعة من كراسة طبيب نفسي دون بيان للمعاناة الطويلة التي عاشها المريض والطبيب معا في خفايا الماضي وأزمات الحاضر وسرايب النفس الإنسانية حتى وصلا الى هذه النتيجة . ولا شك أن ما أفغل هو أهم جوانب التجربة إثارة للاهتمام وحفزاً للشاعرية . لذلك لا يحس القارئ بان هناك أزمة حقيقية لدى الشاعر وإنما هي مجرد « نغمة » علاجها واضح يسير هو أجبوع . ولعل ربط الشاعر بين الجنس والطعام في اثر من موضع يؤكد هذا الإحساس كمشبهه جواريه بالدجاج اللدبوح ، وقوله « حين يصير نهك المعجون بالبهار .. مفصلي وصخرة انتحاري » . ولم تستطع بعض الصور الشعرية الخاصة بقوله « حين الشفاه كلها تصوير من وفرتها كالتسوك في البراري .. حين النهود كلها تدق في رتابة كساعة الجدار » ان تغطي على التعبيرات الكثيرة ، المباشرة التي لا تناسب مع قدرة الشاعر المعروفة على النسيج الشعري الشفاف . ومن ذلك قوله « حين يصير الجنس في حياتنا نوعاً من الفرار .. ضريبة ندفعها بغير ما اختيار .. » . وحين آلف امرأة ينمن في جوارى .. أحس أن لا أحد ينسام في جوارى » .

ولا أدري ، بعد هذا التقرير النهائي المكشوف الذي قدمه الشاعر عن نفسه ، أي حوار يمكن ان يقوم بينه وبين صديقه تلك التي يخاطبها في مطلع القصيدة بقوله : « ما قيمة الحوار ؟ ما قيمة الحوار ؟ ما دمت يا صديقي فائقة .. بانني وريث شهرار » . أترأه يطلب اليها ان يخوضا معا تجربة عاطفية حقيقية لا تقتصر من الجنس على جانبيه الحسي وحده ؟ فإذا كان الامر كذلك ، أترأه لم يلتق في تجاربه العديدة بأمرأة يمكن ان تشير فيه هذا الشعور العاطفي ام ان الامر وان بدا في صورة اعتراف بالهزيمة - لا يخلو من فخر بالتجارب الحسي في تلك التجارب المعقدة ؟

تأثمة في الفلوات

هذه القصيدة - كما ذكرت الشاعرة بعد عنوانها - جزء من قصيدة أطول عنوانها « المدار الملق » . ولعل هذا يفسر احساس القارئ بشيء من الغموض في سياقها من ناحية وفي مدلولها النفسي من

ناحية اخرى . اما من حيث السياق فهناك المقطوعة الاولى التي تتحدث فيها فدوى طوفان عن ملك تسيطر مشيئته على مصائر رعاياه « هو الذي قضى ولن يصيبكم الا الذي فضاه ، وتل شيء دبرته حكمته الملك . فلا نجدفوا . اتخير منه وحده . والشئ منه وحده . وهذه مشيئته الملك » . ثم تنوفاً مقطوعه صغيرة تنظب الشاعرة الى من كان « حبيباً » أن يفسر لها معنى افعالها وما طرأ على سلوكه نحوها من بغير ، ثم تعود الشاعرة الى ذكر الملك في مقطوعة اصغر بعنوان « مات الملك » يقول فيها « هوى ، هوى عرش الملك . ومات في أنقاضه الملك . ليسقط الملك - ليسقط الملك » . وبعدها تبسندا الشاعرة في الافصاح عن مكنون نفسها وعن احساسها بالضياع والوحدة وشوقها الى ذلك الحب الذي فقدته وكان « معافى نقياً طفلياً لم يتلوث بوحول الاكدار » .

والمقطوعتان اللتان تتحدثان عن سيطرة الملك وعن موته - في الجزء الذي نسر من القصيدة على الاقل - غير واضحتي الصلة تماماً بسياق القصيدة فيما بعد الا اذا كانت الشاعرة تريد ان تربط بين هذا الحبيب « المتعالي » وذلك الملك انقاسم وبين فقد ذلك الحبيب وموت الملك . فاذا صح ذلك فانه ربط غير ضروري لا يخدم التجربة الشعرية بل ربما اثار شيئاً من الطلق في نفوسنا ازاها . فاذا كان عرش الملك قد هوى ومات في أنقاضه الملك وهنفت الشاعرة بعد موته « ليسقط الملك » فليس هناك معنى بعد ذلك لتلك الصراعات الصوفية لهذا الحبيب في سائر القصيدة . والحق ان هناك فرقا واضحاً في المستوى الشعري بين هاتين المقطوعتين وبقية المقطوعات ، ففيهما نزع غريبة على فدوى طوفان ، وفيهما تشريه لا تماثل ما عهدنا في شعرها - وفي سائر هذه القصيدة نفسها من عبودية الموسيقى واتساق الايقاع .

أما من حيث غموض المدلول النفسي للقصيدة فان ما فيها من ابتهالات صوفية يكاد يوحي بان الشاعرة لا تتحدث عن حبيب من البشر « بالحب .. بذاك الحب سألته . أرجع لي حبي . أرجع لي قلبي الطفل . وأضئ مصباحي المظفي في صدري يا مظفي مصباحي بصواعق برفك ورعودك . اشعله ، ارفعه ، قرب تي وجهك من دائرة النور ، فقياب حضورك يجسني في ألعمنة في شرك الديدجور » . وعبارات اخرى كثيرة فيها هذا الوجد الصوفي نستخدم فيها الشاعرة بعض المصطلحات الصوفية بالفعل . بل ان بعض آياتها يذكرني بدعاء النبي المشهور بعد محنته في الطائف كقولها مثلاً : « عتي ، لو تسمعتني ، عتب المنكر المنسحق القلب . لم نفضلي دوما عنك ؟ وترد يسدي المدودة نجوك ، في ضعفي في فلة حولي .. » . ومع ذلك فهنساك عبارات اخرى توحي بان الشاعرة تتحدث عن تجربة عاطفية انسانية . وان صح ذلك فانها تكون مسرفة في العاطفة . ومهما يكن من حقيقة هذه التجربة فقد أحسست ان فدوى طوفان قد استطاعت أخيراً ان تبلغ ما ظلت تحاوله بعد انصرافها الى الشعر الجديد من محاولة للتوفيق بين حياها لايقاع الالفاظ العربية وموسيقى الشعر التقليدي وبعض آساليه في التصوير وبين رغبتها في استخدام اسلوب جديد يناسب طبيعة احساسها الجديد بالتجربة ومفهومها المتطور للصورة الشعرية . فالقصيدة من اجمل ما فرأت لها - شعوراً وتصبيراً - وقد امتزجت لفتها الشفافة وايقاعها الموسيقي بما فيها من وجد صوفي فجاءت صورة شعرية بديعة .

الملح المصفر

مبتداً وخبر يتلوه مبتداً وخبر كلها حقائق معادة في شعرنا العربي الحديث سنظل مجرد حقائق اذا لم يصلها الشاعر بتجربة خاصة او يضيف عليها شفاية شعرية موحية نجعلنا نراها من زاوية جديدة « الليل قد يمر يا صديقتي ولا يجيء اصبح » حقيقة نفسية مقررة خيل الى الشاعر انها جديدة للتناقض الظاهري في معناها المادي اذ لا بد ان يجيء الصبح بعد الليل بهذا المعنى . وحين قال امرؤ القيس - التثمة على الصفحة ٦٩ -

القصص

بقلم: سامي خشبة

من المغرب الأقصى ، ثم من العراق ، تأيينا قصص العدد الأخير من « الإداب » من آخر أطراف الوطن العربي في أقصى المغرب ، ومن آخر أطراف هذا الوطن في الشرق نقرأ هذه النماذج الثلاث من الأدب القصصي ، بالإضافة إلى مسرحية قصيرة من فصل واحد ، جاءت هي الأخرى من العراق . واني وأن كنت لا أزمع التعرض للمسرحية فسي باب نقد القصص ، فاني أفتتح على الأستاذ الدكتور سهيل ادريس أن يقرأ باباً للنقد المسرحي في حاشية نشر مسرحية مؤلفه أو مترجمة - وهذا ما يحدث كثيراً في الأدب - حرصاً على احترام التقسيم النوعي ، الأدبي والفني ، لفنون الأدب في مجالي الإبداع والنقد .

وكتاب قصص العدد الماضي نعرف منهم ديزي الأمير والاستاذ سركون بونص ، فقد قرأنا لهما في الأدب من قبل ، وفي مجموعتهما ، التي ربما كان احدهما هي مجموعة ديزي الأمير : « البلد البعيد الذي أحب » ، أما الاستاذ محمد شكري ، الذي جاءت قصته « العنف على الشاطئ » من المغرب الأقصى ، فقد كانت قصته هذه هي لقائي الأول معه .

والحق انه من العسير أن يجد الناقد ما يجمع بين القصص الثلاث او ما يشابه بينها ، خلا تلك النزعة الهروبية مختلفة الاتجاهات والاعماق لدى الكتاب الثلاثة .

انه قد يكون هروباً وجودياً في قصة « العنف على الشاطئ » ، هروباً معناه محاولة التخلص من أقدام الملايين التي تمشي على فك « ميمون » ، أو محاولة « ميمون » لأن يواجه الجحيم الذي وضعه فيه

في الاسواق

حتى يعود علينا

للشاعر هارون هاشم رشيد

آخر ديوان لشاعر المأساة الفلسطينية ، يفني فيه الالم والامل والعودة الى الارض السليبية الحبيبة ، في نكهة شعرية جديدة .

منشورات دار الاداب

الثن ٢٠٠ ق. ل

الأخرون أو أن يفر من هذا الجحيم . قد تلمسح اثاراً من « غريب » البير كامو ومن « ايروستراتونوس » سارتر في « ميمون » محمد شكري ، ولكنها اثاراً سطحية قليلة الفور ، تدفع بتجربة الكاتب الى ضرورة ان يبحث لها عن عمق فكري اكثر نمثلاً وأصاله ، وعن أداة تعبيرية اكثر تمرساً ، أن « العنف » انذني حدث على الشاطئ في قصة محمد شكري ليس عنفاً عادياً ، إنما هو نوع من الانفجار السلوكي المترنّب على عليان عقل مخبول وتكوين نفسي مضطرب ، هما عقل « ميمون » وتكوينه . ولا يمكن أن يكون « ميمون » المنشد المجنون ، هو نفس « غريب » البير كامو ، لا من حيث وضعه الانساني ولا ارتباطاته الاجتماعية ولا مكوناته الشخصية . ومع هذا فقد أثر مؤثراً فصيحاً أن ينزع ميمون من جذوره عن طريق انجنون ، مثلما كان « انغريب » منزوعاً من جذوره عن طريق المنفى والقربة الاجتماعية الكاملة ، ومثلما بحثت الغريب عن مأواه في ألوب ، كذلك راح ميمون يبحث عن مأواه في عمل انتحاري - بعد هجومه الأخير على الجحيم ! - بألفاء نفسه في البحر . ولكن محمد شكري يعرف عن بطنه المجنون ، أكثر مما عرف البير كامو عن بطنه المنفي الغريب . كذلك لم يكن من الممكن أن يكون ميمون الذي يعاني « مزيجاً من انجنون المبكر وبارانويّة الاضطهاد ! » فما وصفه مؤلف صراحه ، هو بطل « ايروستراتونوس » سارتر . فان ذلك الذي فقد الحرية وانحب في واقعه ، نتجاري حتى فقد عقله بفقدانه امكانية أن يكون شخصاً سوياً ، ليس تبطل سارتر الذي تراكت حريته الخارجية لا يدري ما يفعل بها ، وتراكم رصيده من « فعل » الحب ، حتى أصبح لزاماً عليه أن يبحث عما يمكن أن يفعله بحريته وعما يمكن أن يعيد آتية بهجه اتحب المفقودة ، أصبح لزاماً عليه ان يفقد ازمته من أجل ان يفقد « عاديته » وشبابه مع الآخرين من خلال عمله الشاذ . انه مجنون بارادته . ولكن محمد شكري يعرف ايضا عن بطنه المجنون اثر مما عرف سارتر عن بطنه الشاذ الهارب من العادية . ميمون « يعاني مزيجاً من انجنون المبكر وبارانويّة الاضطهاد » ، وحينما يرفع الكوب الى فمه ويرشف في عنوبة مسموعة يعرف المؤلف ان ميمون إنما يشرب في خياله : « غسل ... غسل ساخن وزبدة متخيلة » وحينما يجتر ميمون التمتع الوحشي يكتشف المؤلف أن ... « حاضره هنا جنون لا يحتمل ... وماضيه مثل بزاق يتدرج على بعضه .. الخ » اما مستقبله (حتى مستقبله) فإنه « بلوعة رمليّة .. الخ » ، وحينما يجلس ميمون على العتبة ويأكل في هدوء خبزه ، يفكر الراوية (المؤلف) ان ميمون .. « يتخيل انه بصحبة جوني في أحد المطاعم الفخمة . اما شربه الشاي فإنه يذكره بلباليه المريدة بعد ان هجرته جوني وأدمسن الخمر حتى لا ينتحر . ان كثيراً من تفرقاته يتحكم فيها وحي ماضيه» . ورغم هذه الاحاطة الكاملة بماضي ميمون وحاضره ومستقبله ، وهذا النفاذ « الكامل » إلى عمق الشخصية الفنية ومعرفة (على وجوده اليقين) خلجانها وما تفكر فيه وما تتخيله ، رغم كل هذا لم يكتشف المؤلف ان ميمون ، انذني يتخيل نفسه أعداء وهميين يطعنهم بخنجره الخيالي على « طريقة دون كيخوتي دي لامانسا ! » ، والذي يتخيل لنفسه فئابل خضراء يمحق بها أعداءه ، لم يكتشف المؤلف ان ميمونه العدوانية المتحدي لا يمكن ان يكون من المنطقي لتجربته ان تنتهي بالهرب ، الى البحر ، الى رحم امه كما اكتشف المؤلف . رغم كل هذه التحليلات النفسية والاكتشافات السيكلوجيية العميقة واستشفاف ماضي الشخصية وحاضرها ومستقبلها (ترد في القصة احصائية تقريرية مباشرة مزعجة) ، ورغم ما فعله المؤلف من اجتنات جذور شخصيته الفنية ، الاجتماعية ومحوه لكل اثر محلي يمكن ان يكون قد تسرب الى عقله او اختفى من جنونه في زاوية بعيدة من زوايا تكوينه ، فإنه لم يستطع في النهاية أن يخرج بنتيجة تتطابق مع منطق الشخصية « المعزولة » غير المتأثرة بالخارج في اية صورة . ان « غريب » البير كامو ، رغم منغاه ورغم اغترابه ، يظل مستوطننا فرنسياً في الجزائر ،

- التتمة على الصفحة ٧١ -

تنمية الأبحاث

– تنمية المنشور على الصفحة ١٤ –

من دراسات لا يمكن أن يطبق عليه « دراسة » بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة فهي أقرب ما تكون إلى المقالات السريعة ، ولو نظر الإنسان إلى ما تنشره المجلات الأدبية والفكرية في أوروبا لرأه البون بين ما ينشر في مجلاتنا وما ينشر في تلك المجلات . . ومرجع هذا في اعتقادي إلى أن هناك تفاوتاً في النظرة إلى « الدراسة » . . ويكفي أن نمثل بـ « مواقف » سارتر حتى نتحقق من ذلك . . بل أن النظرية النسبية ظهرت أول ما ظهرت كدراسة في إحدى المجلات العلمية في سويسرا . وهذه الدراسة الممتازة تتعرض لفلسفة سارتر غير كتابه « الوجود والعدم » . . ويبدأ الدكتور انطون المقدسي الدراسة بمقدمة هامة بين فيها أن وجودية سارتر وكتابه « الوجود والعدم » . . لم تظهر هكذا كبنائيات تجري – بلا جنور . . فعلي حد قوله « لم تكن الوجودية عام ١٩٤٣ أمراً جديداً في عالم الفكر والأدب لا في فرنسا ولا في أوروبا ، فقد كونت بين الحريين العالميتين تراثاً لا يستهان به . . » . ويتحدث الكاتب بعد ذلك عن المناخ الاجتماعي الفكري الذي نشأت فيه الوجودية وبخاصة تلك الحقبة التي رأى فيها كتاب « الوجود والعدم » النور . . ولقد جاء عرضه في الحقيقة شاملاً ودقيقاً تلك الفترة الهامة من حياة أوروبا وفرنسا خاصة – فترة ما بين الحريين – رغم إيجازه . يعرض الدكتور انطون المقدسي للكتاب بعد ذلك في براعة فائقة وعمق يدلان على وعيه وثقافته الفلسفية الواسعة . وليس أدل على ذلك ، من المنهج المقارن الذي اتبعه في عرضه ، فهو يرد كل فكرة إلى أصولها سواء في كتب سارتر السابقة أو في كتابات غيره من الفلاسفة وخاصة كانط وهيجل وهوسرل وهيدجر ويسبرز . . كما أنه يستمر مع الفكرة في تطوراتها اللاحقة عند سارتر وخاصة في كتابه « نقد العقل الديالكتيكي » كما يعقد كثيراً من المقارنات بين سارتر وهيدجر ويعنسي بتوضيح الفروق التي تفصل بين فلسفتها . ونتيجة لهذا المنهج جاء عرض الدكتور انطون المقدسي للكتاب شاملاً وواضحاً . فلقد وضع نصب عينيه أن يعين القارئ دائماً على تفهم أفكار سارتر المعقدة وأن يوضحها له . ولذلك نجده يستعين أحياناً ببعض مؤلفات سارتر الأدبية مثل رواية الفتيان . والدكتور المقدسي وإن كان معجباً بسارتر وكتابه – كما أتضح من عرضه – إلا أنه رغم ذلك يسوق لنا أهم الاعتراضات التي وجهت إلى الأنطولوجيا السارترية وخاصة كما جاءت في هذا الكتاب . . ثم يقيمه في نهاية الدراسة ويضعه في موضعه ومكانه من الفكر الوجودي خاصة والفكر الفلسفي عامة . . ومن هنا فقد جاء عرض الدكتور المقدسي للكتاب عرضاً نقدياً أيضاً ، وهذا أمر نفتقر إليه في دراستنا لبعض الكتب الهامة ، فكثيراً ما يبهز باحثونا وكتابنا باسم الكتاب أو بصاحبه . .

ولكننا مع ذلك نحب أن نبدي بعض الملاحظات البسيطة وهي طبيعية الحال لا تقلل إطلاقاً من قيمة هذه الدراسة الهامة :

أولاً : عندما يتحدث الدكتور المقدسي عن الفكر الفلسفي قبيل انبثاق الوجودية يقول : « ولكن الفلسفة بجمالها ما تزال تعيش على ارض القرن التاسع عشر ممثلة في تيارات أهمها ثلاثة : ١ – الكنتيكية الجديدة ، ٢ – المثالية ألهييجلية ، ٣ – وضعية أوجست كونت التي كانت على أساس أيديولوجية البورجوازية الحاكمة في فرنسا بين الحريين . . » . ولقد أغفل الكاتب في اعتقادنا تيارات فلسفية هامة لها أثرها . ولست أريد أن أذكر الماركسية فلقد كانت موضع اهتمام المفكرين الاجتماعيين ، لا انفلاسفة ، خلال هذه الفترة . . ولكننا لا نستطيع أن نتجاهل فلسفة شيللر الإنسانية ، ولا المنطقية الوضعية بتياراتها المختلفة . . ولا الفكر الفلسفي البرجماتي . .

ثانياً : عند حديث الدكتور المقدسي عن الانتقادات الموجهة إلى الأنطولوجيا السارترية ، لم يذكر ما وجهه الفكر الماركسي جورج لوكاس من نقد إلى فكرة الحرية كما وضحتها سارتر في الوجود والعدم . . وهو في نظرنا لا يقل أهمية عما ذكره الدكتور المقدسي من مأخذ على أنطولوجيا سارتر . . كما تجاهل ما وجهه أنوضعيون المنطقيون وعلى رأسهم آير من نقد قاس للأنطولوجيا السارترية والوجودية كلها وخاصة فيما يتعلق بتلك التفرقة بين « الشيء في ذاته » و « الشيء لذاته » وإلى فكرة الحرية التي وصموها بأنها تقتصر إلى أي مضمون تجريبي . . وكذلك اتهامهم الوجوديين بأن تحليلهم لفكرة « الوعي » و « العدم » لا تعدو أن تكون لعباً باللفاظ .

ثالثاً : يلجأ الدكتور المقدسي أحياناً إلى تلخيص أقوال بعض من يريد الاستشهاد بأقوالهم فيقول : « يقول سارتر ما خلاصته » « ويضيف كيركجارد الوجود « الإنساني فيقول ما خلاصته » . . والمفروض في اعتقادي أن يورد النص كاملاً طالما أنه يريد الاستشهاد به . . وبعد . . فنقد طالبت في معرض حديثي عن أبحاث عدد سبتمبر من « الآداب » بضرورة الحاق مقدمة شاملة للترجمة العربية للوجود والعدم . . والحق أن الإنسان لا يسمعه إلا أن يطالب بأن تلحق هذه الدراسة الممتازة الشاملة بالترجمة كمقدمة ضرورية للكتاب في طبعته العربية .

ابن خلدون : واقع المثقف العربي في القرن الرابع عشر

الاستاذ خليل احمد خليل يختار موضوعاته بدقة ، وهي غالباً ما تكون هامة وملحة . . وان يوم يطلع علينا بدراسته الجديدة : ابن خلدون واقع المثقف العربي في القرن الرابع عشر . والموضوع هام كما نرى ولكنه صعب أيضاً ، فلقد تناولته كثير من أقلام الكتاب . . ونستطيع أن نذكر على سبيل المثال : رسالة الدكتوراه التي قدمها طه حسين عن فلسفة ابن خلدون الاجتماعية والمترجمة إلى العربية والإنكليزية ، ورسالة الدكتور عبد العزيز عزت *Iben Khaldoun et la science Sociale* وكتاب شيمدت *Iben Khaldoun N. Y. 1936* وكتب بوتول *La P. hilo. Sociale d'Iben Khaldoun, Paris 1926* وكتابه « الفلسفة الاجتماعية لابن خلدون وأوجست كونت » القاهرة ١٩٥١ ، وكتابه « عبد الرحمن بن خلدون » القاهرة ١٩٦٢ ، وكتابات لويس عوض عن ابن خلدون في كتابه « مقالات في النقد والأدب » القاهرة ١٩٦٤ ، والدكتور عبد العزيز عزت فسي كتابه « الموازنة بين ابن خلدون ودوركايم » .

ودراسة ساطع الحصري الموسوعية « دراسات في ابن خلدون » وهو كتاب ضخيم جامع يتناول عرضاً مطولاً لآراء ابن خلدون وأثرها مع مقارنة آرائه بآراء الأوربيين أمثال فيكو ومنسكيو وغيرهما . . ونجد به معظم المراجع الأجنبية والعربية التي تناولت ابن خلدون والترجمات التي قام بها المؤلفون لمقدمته . .

وهكذا نرى أن الموضوع الذي اختاره الاستاذ خليل قد قسّمه الباحثون درساً وتمحيصاً ، ولكن هل معنى هذا أن الموضوع قد بات مغلقاً ولا يقبل أي دراسة جديدة ؟ بالطبع لا ، ولكنه يقبلها بشروط . . أهمها أن يكون هناك مبرر لهذه الدراسة ، وبمعنى آخر أن يقدم الموضوع من زاوية جديدة يمكننا من خلالها أن نرى أشياء لم تكن نراها من قبل . . أي أن هناك ضوءاً جديداً يلقي لينير بعض الجوانب التي لم يسبق أن أثارها أو ألقى عليها أي باحث سابق الاضواء . . وبطبيعة الحال يستثنى من هذا الكلام الفرض التعليمي ، والمقالة التعليمية ، ولا أظن أن الاستاذ خليل يبقي هذا بدراسته . الواقع أنه يحدد هدفه بقوله : « أن دراستنا لعبد الرحمن بن خلدون تسمح لنا بتوضيح نقاط كثيرة : ١ – الاطلاع على مرحلة مهمة من تاريخنا العربي : الحالة السياسية في المغرب عموماً ، تجربة ابن خلدون السياسية والعلمية ، حالة التعليم والفكر عند العرب ، منهج الباحث العربي . ٢ – الاحتكاك

في خطأ اساسي هو خلطه بين التجربة التعليمية والتجربة الفكرية ، وهناك طبعاً فارق كبير بين التجربة التعليمية والتجربة الفكرية . . ابن خلدون حقها من البحث ؟ بالتأكيد لا ، لان الكاتب وقع في نظريته فتجربة ابن خلدون الفكرية لم تنقطع عن التطور والنمو حتى وافاه الاجل بينما انقطعت تجربته التعليمية في الثامنة عشرة من عمره . والواقع أن الكاتب فد قصر حديثه كله عن تجربة ابن خلدون التعليمية، ففاته اشياء كان يجب الإشارة إليها منها أن ابن خلدون قد تلقى الحديث ومصطلح الحديث والسيرة وعلوم اللغة على يد محمد بن المهيم بن عبد المهيم الخضرمي أمام المحدثين واتحاة بالمغرب . . . وليس ادل على الاثر الكبير الذي تركه استاذنا هذا في ثقافته وتعليمه من انه ترجم له ترجمة مفصلة في كتابه « التعريف » . . . وكذلك أغفل الكاتب اسباب انقطاع ابن خلدون عن التلمذة ، وهما سببان رئيسيان أولهما انتشار الطاعون ٧٤٩ هـ . في معظم أنحاء العالم شرقية وغربية ، فطاف بالبلاد الاسلامية من سمرقند إلى المغرب . . . ويقول ابن خلدون في « التعريف ص ٢٥ » : « ولم أزل منذ نشأت مكياً على تحصيل العلم وحلفاته ، الى ان كان الطاعون الجارف وذهب بالاعيان والصدور جميع المسيخة ، وهلك ابواي رحهما انله » . وفي التعريف ص ٢٧ ، يتحسر على وفاة استاذنا ابن عبد المهيم « ثم جاء الطاعون الجارف فطوى البساط بما فيه وهلك عبد المهيم فيمن هلك . . . » .

اما السبب الاخر فهو هجرة معظم العلماء والادباء الذين افلتوا من هذا الوباء الجارف من تونس الى المغرب الأقصى سنة ٧٥٠ هـ . فاذا انتقلنا الى تجربة ابن خلدون السياسية نجدنا نتحدث عن علاقة ابن خلدون بسلاطين تونس والمغرب والاندلس . . . وعن المناصب التي تولاها . . . وعن مقاماته السياسية . . الخ ثم يورد الكاتب اخبار ولايته على القضاء في مصر فهل يعتقد ان ولاية القضاء تجربة سياسية؟ ولقد مر الاستاذ خليل موراً سريعاً على حادث هام في حياة ابن خلدون هو لقاءه بتيهورلنك ولم يورد عنه سوى « ولما انسحب فرج ابن الظاهر واستسلمت دمشق اثر ابن خلدون لقاء تيمورلنك على العودة الى مصر لتوه » ولا بد ان نشير الى نقطة هامة وهي السبب وراء سعي ابن خلدون للقاء تيمورلنك . يقول الدكتور علي عبد الواحد وافي (١) « ويظهر أن ابن خلدون كان قد عاوده حينئذ داؤه القديم وساوره الحنين الى المقامات السياسية . . . ولعله كان يرجو الانتظام في بطاقة ائتماع والحظوة لديه . ولذلك اخذ يطنب في مدحه ويذكر له انه كان عظيم الشوق الى لقائه منذ امد طويل ، وينتسب له في مستقبله بملك عظيم مستدلاً على صحة تنبؤاته بحقائق الاجتماع واقوال المنجمين والتنبيين بالفيء .

وبصفة عامة نستطيع ان نقول ان الاستاذ خليل كان اكثر بوفيقاً في هذا الجزء من الجزء السابق . ولا بد ان اشير في النهاية للملاحظات التي اخذها على دراسة الاستاذ خليل : -

اولهما : يلجأ الاستاذ خليل في بحثه هذا الى اسلوب انطباعي بعيد كل البعد عن الاسلوب العلمي الذي يجب ان يتصف بالتركيز والوضوح . . . يقول مثلاً في معرض حديثه عن تجربة ابن خلدون الفكرية « اما علاقاته الفكرية فهي متعددة . نجد في القرن العشرين عدداً من المفكرين ترجموا حياتهم وتجربتهم الفكرية خصوصاً الدكتور طه حسين في كتابه « الأيام » والدكتور احمد امين في « حيااتي » فيبينما يكتفي هذان الكاتبان الاديبان بسرد حياتهما نفسياً وفكرياً يرسم ابن خلدون خريطة تجريبية لمقاماته بكل ابعادها . فما هي المؤسسة التربوية السائدة في المغرب آنذاك ؟

ثانيهما : يلجأ الاستاذ خليل في احيان كثيرة الى تلخيص الاحداث وضمها بحيث تخرج عن معناها الى معنى اخر مختلف تماماً . مثل قوله « فقص الطاغية ملك قشتالة لاتمام عقد الصلح بينه وبين ملوك عديدة » ولم يقصد ابن خلدون قط ملك قشتالة ولا عقد صلحاً بينه

احتكاكاً مباشراً بابن خلدون المفكر من خلال مقدمته . ٣ - الاطلاع على مدى أهمية مفكر كبير كابن خلدون وكيف يمكن الحكم عليها من خلال الحاضر العربي .

وازاء هذه النقاط الكثيرة نرى مدى ضخامة وصعوبة المهمة التي اقامها الكاتب على عاتقه . وفي البداية يفاجئنا الكاتب بأنه سوف يقتصر في بحثه على كتابي ابن خلدون « التعريف بابن خلدون » ورحلته شرقاً وغرباً ، و « المقدمة » لكتاب العبر . . . واقتصر الكاتب على هذين المرجعين امر فيه نظر . . . لان هناك نقاط كثيرة ادخلها الكاتب في نطاق بحثه ولا يوفيهما كتابا ابن خلدون السابقان حقها . . . مثل حالة التعليم والفكر عند العرب ، منهج الباحث العربي .

ولنر الآن من خلال ما ألزم به الكاتب نفسه ما قام به فعلاً . الاستاذ خليل يتحدث في هذا الجزء الهام من بحثه عن نقطتين اثنتين اولهما تجربة ابن خلدون الفكرية وثانيتهما تجربته السياسية . . . وعندما يتحدث عن تجربة ابن خلدون الفكرية يعني ب : « نقطتين هامتين لا بد من توضيحهما » على حد قوله . . . الواقف ان الاستاذ خليل لا يذكر النقطة واحدة هي « اسرة ابن خلدون وعلاقته الفكرية مع الطبقات المثقفة من معلمين ومفكرين وادباء » . ولقد حاولت عبثاً ان اجد خلال كلامه عن تجربة ابن خلدون النقطة الثانية . ولكن جهودي ذهبت عبثاً . وتتر ماذا يقول لنا الاستاذ خليل عن تجربة ابن خلدون الفكرية . . .

في اسلوب انطباعي بعيد كل البعد عن التركيز الذي يجب ان يتصف به أي بحث علمي جاد ، يحدثنا الاستاذ خليل عن اسرة ابن خلدون ومكانتها العلمية والسياسية . . . ثم يتحدث عن المراحل التعليمية التي مر بها ابن خلدون وعن بعض اساتذته الذين تلقى العلم عليهم . وعسن العلوم التي درسها والكاتب التي فراها . . . ومن خلال هذا الحديث يث الكاتب بعض الحكم والنصائح مثل « فتأخر اعراب في تطوير العلوم الحديثة لم يكن ناتجاً من الفكرولوجيا الاسلامية وانما كان سببه الرئيسي رزوح العرب تحت نير الانقسام والفقر والاستبداد الذي لا يزال نمانى منه في عالمنا العربي المعاصر » . ونحن لا نتعرض على هذا الكلام في حد ذاته انما اعتراضنا ينصب على انه مقحم في السياق دون أي مبرر . . . ولنسأل الان هل أوفى الاستاذ خليل تجربة

قريباً

حكايًا للحزن

مجموعة قصص جديدة بقلم

اديب نحوي

مؤلف « حتى يبقى العشب اخضر » و « جومبي »

منشورات دار الاداب

وبين ملوك عديدة .. أنها حقيقة ما حدث أن ابن خلدون عند وصوله الى غرناطة « اهتم السلطان والوزير بمقدمه واحتفيا به واكرما مثواه ، وتظمه السلطان في اهله ومجلسه ، وقربه اليه وآثره بصحبته وأسماره واختصه في العام التالي بالسفارة بينه وبين ملك قشتالة (1) ومثل قوته « ففي تونس طلب السلطان ابو العباس من ابن خلدون ان يتم كتابه « الى اخبار الدولتين وما قيل الاسلام » ففعل ، ورفع نسخة منه الى مكتبة السلطان . ثم مدح السلطان بفضيلتين ثم اظلم الخو كعادته بينهما . ويصف الدكتور علي عبد الواحد وافي مايسميه الكاتب « اظلم الجو كعادته بينهما » بقوله « وكان السلطان ابو العباس قد صحب مرة ابن خلدون سنة ٧٨٢ في حملة حرية .. ولم تكن هذه المصاحبة باختيار ابن خلدون ولا عن طيب خاطر منه وانما كانت لتلبية امر السلطان ولجرد مجاملته ، لان ابن خلدون قد كره حينئذ شؤون السياسة والحرب وازعم التفرغ للدراسة والبحث ، وقد خشى ابن خلدون ان يعود السلطان الى استصحابه في حملاته والزج به في هذه الميادين التي اصبح يمتقها ، فاعتزم حينئذ مفادرة تونس » وهنالك طبعا فرق كبير بين ان يكون السبب هو « اظلم الجو كعادته بينهما » وبين « كان كره شؤون السياسة والحرب وازعم التفرغ للدراسة والبحث » .

ثالثهما : يطلق الاستاذ خليل بعض الاحكام ثم يعود فينقضها ويمثل ذلك في قوله في معرض كلامه عن تجربة ابن خلدون الفكرية « نجد في آقرن العشرين عددا من المفكرين العرب ترجموا حياتهم وتجربتهم الفكرية خصوصا الدكتور طه حسين في كتابه الايام والدكتور احمد أمين في « حياتي » فبينما يكتفي هذان الكاتبان الاديبان بسرد حياتهما نفسيا وفكريا ، يرسم ابن خلدون خريطة تجريبية لمسارته بكل ابعاده » ويعود فيقول وهو في معرض حديثه عن تجربة ابن خلدون السياسية « فابن خلدون لا يحدثنا في التعريف عن تجربته كقاريء او ككاتب ولا يبرر تبريرا مقنعا الدوافع التي جعلته يكتب مؤلفه التاريخي اكثر من ذلك : لا يتحدث البتة عن حياته الوجدانية والوجودية ، وهو لا يطرح اي مشكلة قومية » فكيف اذن يرسم ابن خلدون خريطة تجريبية لمسارته بكل ابعاده .. بينما هو لا يتحدث عن تجربته كقاريء وككاتب وعن تجربته الوجدانية والوجودية ؟؟ وبعد فإني اعتقد ان الجزء الهام من دراسة الاستاذ خليل لم يأت بعد ، وان ما قدمه عن تجربة ابن خلدون الفكرية والسياسية لا تعدو ان تكون تلخيصا سريعا لما مر بابن خلدون من احداث .

مسرواية توفيق الحكيم « بنك القلق »

هذه دراسة لعمل توفيق الحكيم الاخير .. « بنك القلق » .. ويبدأها نبيل فرج بالحديث عن تطور فن الحكيم المسرحي وعن نزوعه الدائم نحو الابتكار وارتداد الافاق الجديدة « وقد كانت اخر هذه الارتدادات التي طلع بها على الوسط الادبي في القاهرة مسرواية « بنك القلق » التي عقد فيها مزواجه بين المسرح والرواية .. وفي سطور قليلة لا اظنها تزيد على العشرة يصل الكاتب الى هذه النتيجة الهامة « ان هذا العمل الفني نسيج واحد ، يؤدي وظيفة واحدة لا تنفصم او تتجزأ في السرد والحوار ، ولا يصلح الا على هذا النحو الخاص الذي اختاره له توفيق الحكيم ، واستنزل فيه افكاره ومفاتيحه » .. وبعد ان يعتذر الاستاذ نبيل فرج عن الموضوع الذي تناوله الحكيم في « بنك القلق » يخرج القاريء من هذه الدراسة بخفي حنين ..

ولقد كان الاجدر بالاستاذ نبيل فرج بدلا من ان يتحدث بايجاز عن مسرحيات الحكيم وتواريخ صدورها .. كان الاجدر به ان يتحدث

(1) عبد الرحمن بن خلدون للدكتور علي عبد الواحد وافي -

ويمكن الرجوع الى التعريف ص ٨٤

عن هذا الشكل الجديد وعن جذوره الفنية والتاريخية كي يثير الطريق امام قاريء هذا العمل .. وكان الاجدر به بدلا من ان يضيع ثلاثة ارباع دراسته في تلخيص العمل ان يقيمه تقييما بتسريحه سواء من ناحية بنائه الفني او مضمونه الفكري . وفي الحقيقة اننا لا نعد ما كتبه الاستاذ نبيل فرج سوى تحية وتعريف سريع بما يتضمنه العمل من احداث ومواقف .. لا اكثر .

ورغم ذلك فلنا ان نسال عن بعض الاحكام التي يبثها الاستاذ نبيل فرج في ثنايا حديثه . انه يقول : « المسرواية اطار جديد في الادب العربي .. يتقيد هذا الاطار باصول الشكلية المقررين للرواية والمسرحية من فصول ومناظر متساوية اتعدد واسلوب الاداء والخصائص الفنية الاخرى » ..

والحقيقة ان المسرواية ليس اطارا جديدا في الادب العربي وحده .. بل في حدود علمي .. في غيره من الاداب ايضا .. حقا ان الرواية الحوارية شيء معروف في الاداب الاوروبية .. بل وفي الادب العربي - رواية اثرثة على النيل مثلا - وتكن ذلك الاطار الذي يتقيد اصول اشكاليين المقررين للرواية والمسرحية شيء غير معروف .. لان اي عمل فني لا ينصهر في شكل واحد مكتمل .. لا بد وان يكون مصيره الفشل الذريع .. ولنضرب مثلا بالمسرحية الشعرية .. فلم يقل احد ان الشعر والمسرح يجب ان يحتفظ كل واحد منهما بخصائصه الذاتية مستقلا عن الاخر ، بل ولا بد من ان ينصهر الاثنان معا في بوتقة واحدة .. وهذا ما حدث فعلا في التراجيديات الاغريقية .. ولا شك ان هناك فارقا كبيرا بين الشعر الفنائي والشعر المسرحي .. ويمضي الاستاذ نبيل فرج قائلا « يصف الحكيم في الفصول الشخصيات من الداخل والخارج في حاضرها وماضيها . ويهتد بالاحداث الروائية المليئة بذكي الالتفاتات . حتى اذا بلغ الموضوع حدا يتحتم فيه على الشخصيات ان تلتقي لقاء مباشرا ، في محطات حاضرة ، تغيرت الاداة الفنية في يد الكاتب بما يناسب الموقف ويجسده ، وتحول الى الحوار المركز .. »

ونحن نتساءل ما المانع ان تلتقي الشخصيات لقاء مباشرا وفي لحظات حاضره ويظل العمل الفني رغم ذلك محتفظا بطابعه الاصلي دون اي تغير في الاداة الفنية ؟ ونمثل لذلك برواية نجيب محفوظ « ثرثرة على اتنيل » . فالشخصيات تلتقي في العوامة لقاء مباشرا وفي لحظات حاضرة ، بل ويدور بينها حوار مركز ومع ذلك تظل الرواية محتفظة بشكلها الاصلي دون اي تغيير في الاداة الفنية .. بل سوف نسوق مثلا من مسرواية « بنك القلق » ذاتها .. عندما ينهب شعيان الى منزل العادي ليلتقي بفاطمة ويصعد الى السور العلوي يفاجا بامرأة بيضاء الشعر لمح خيالها في شباك من الحديدية . ويواجه فاطمة التي قرأت في عينيه تساؤلا ترددت .. اتقول الحقيقة؟ أم تخترع له حكاية ؟ .. ولحظ ترددها فعاجلها قائلا : « اذا لم اكن جديرا بثقتك فلا تقولي شيئا » فاجابته : « سأقول .. على ان يكون هذا سرا بيننا .. هذه اختي » . فهنا كما هو واضح تلتقي الشخصيات لقاء مباشرا وفي لحظات حاضرة .. ومع ذلك لم تتغير الاداة الفنية في يد الكاتب بل يظل السرد مستمرا بعد ذلك ..

والحقيقة ان ما يقصده الاستاذ نبيل فرج من كلامه السابق يبدو غامضا الى حد ما ، فهو في هذه السطور القليلة التي يناقش فيها هذا الشكل الجديد لا يسوق لنا مثلا واحدا يوضح لنا فيه ما يقصده ..

شيء آخر يستلقت النظر في هذه الدراسة بسبب دلالاته الخطيرة .. يقول الاستاذ نبيل فرج .. « واذا كان هذا المرض سائدا في كثير من بلدان اوروبا واميركا والدول العربية المتخلفة - يقصد القلق - فليس سائدا عندنا ونحن نشبت دعائم المجتمع الاشتراكي الجديد . وحتى لو كانت طبيعة المرحلة الاخيرة في النمو التي نجتازها تسبب مثل هذا القلق ، وهو ما لا يستشف عنه الحكيم،

فليس من مصلحتنا أن نقيم عليه بناء مسرحياً ، ونعلمه بهذا الشكل المتفرع في مواطن عديدة من المسراوية ، توسع حجمه الطبيعي » .
 فهل يقصد الأستاذ نبيل فرج أن يقصر مهمة الأدب في مجتمع يشهد دعائم الاشتراكية على موضوعات بذاتها .. وهل هناك موضوعات معينة لا يجوز له أن يتناولها على أساس أن هذا لا يتفق ومصلحتنا .. وهذا الكلام يحيلنا الى سؤال أخطر .. ما هي اذن مهمة الكاتب في المجتمع الاشتراكي وما مدى حريته في التعبير .. سؤال لم يكن في بال الأستاذ نبيل فرج ان يطرحه .. ولكنه يطلع علينا من ثنايا حديثه .. وهو في نظرنا جدير بكل اهتمام .

رباعيات « الذي يأتي ولا يأتي »

هذا هو الجزء الثالث من دراسة الأستاذ خليل كلفت لقصيدة البياتي الطويلة « الذي يأتي ولا يأتي » والحق أن الأستاذ كلفت يبذل جهداً لا بأس به في محاولته النقدية هذه ورغم إيماننا أن هذا الجهد لم يؤت ثماره المطلوبة لسيطرة بعض المفاهيم المسيرة والآراء المفروضة قسراً على العمل فاننا مع ذلك نشي على جهد الأستاذ كلفت .
 يبدأ الأستاذ كلفت دراسته فيبين أن حتمية الرباعيات تنبع من طبيعة العمل ذاته ومن طبيعة بطل القصيدة عمر الخيام مؤلف الرباعيات المشهورة .

وسرعان ما يتغلب على الأستاذ كلفت رغبته الملحة في إيهام القارئ بعلمه الواسع فيقول « وسوف ترى أن الأيقاع البيولوجي ينظم الزمن الذي يبدأ بالماضي ثم لا يعود إليه اذ يصبر عن الخروج وينتظم ايضا الصور التي تعبر عن الخروج » .

وطبعاً هذا الكلام غامض .. فالإيقاع البيولوجي الذي هو عبارة عن دورة الكائنات الحية من الاميبا حتى الانسان لا يمكنها ان تنظم الزمن الذي يبدأ بالماضي اي الزمن الكروتومتري والذي يحدد ابعاده حركة المكان .

وبمضي الأستاذ كلفت فيقول « أن هذا الجزء من القصيدة منسقا في هذا مع الأجزاء السابقة ومع الروح الكلية للقصيدة يتعامل مع سفر الخروج أكثر مما يتعامل مع سفر التكوين الا انه في بدايته - وهذا على عكس بداية القصيدة في الاول - « صورة على غلاف » يأخذ لهجة التكوين لدرجة أن الرباعية الاولى تتضمن اربعة افعال كلها في الماضي .. »

ولست ادري ما الذي دفع الأستاذ كلفت ان يلقي بالكلام على عواهنه بهذه الطريقة .. هل هي « الموضة » فلقد اصبحنا اليوم نجد كثيراً من النقاد يحاولون ان يختلفوا تفسيراً مسيحياً لعمالنا الادبية ولكن ما هو عذر الأستاذ كلفت والروح الكلية للقصيدة واضحة تمام الوضوح وهي لا تتعامل مع سفر الخروج ولا مع سفر التكوين بل نحن لا نجانب الصواب اذا قلنا ان القصيدة تأخذ روحاً مخالفاً تماماً لروح العهد القديمة بأسفاره كلها .. ان هذه الروح المتوترة المشدودة التي تتطلع الى المستقبل وتحلم بنيسابور الجديدة وتحاول ان تتسلخ من الماضي لا يعرفها العهد القديم اطلاقاً . وان المرء ليسأل : « هل تجربة الخيام كما هي في الواقع وكما صورتها هذه القصيدة يمكن ان تتسق مع العهد القديم ؟

ويبقى ان نتساءل ايضاً ما هي علاقة الأيقاع البيولوجي بالزمن الذي يبدأ بسفر الخروج والتكوين بتجربة الخيام كما صورتها القصيدة ؟ شيء يعبت على الحيرة حقا ..

يعرض الأستاذ كلفت بعد ذلك لكل رباعية على حدة ليستنتج منها في النهاية الخصائص التي توفرت فيها . يقول في معرض حديثه عن الرباعية الاولى « باع » ، « وانهم » ، « غرق » ، « وسقطت » .

هذه الافعال تتكلم عن عالم نشأ واكتمل بنيانه ، ألا ان مضمون هسة الافعال يرينا ما فيها من قلق يكشف عن تنافيه مع شروط البقاء وقوانين التطور » . ولقد حاولت ان افهم ما يرمي اليه الأستاذ كلفت ولكني فشلت . فأين هو القلق في الفعل « باع » واين هو تنافيه مع شروط البقاء وقوانين التطور .. ويستمر الأستاذ كلفت في اطلاق الاحكام هكذا بدون ضابط ورباط ، فيقول « جاءت الرباعية الاولى في شكل الحقيقة التاريخية العلمية » ، فاذا ما تساءل المرء عن سبب ذلك جاءه اجابة الأستاذ كلفت العبقرية لانها « اصطنعت ضمير القارئ الذي يصور حدثاً من الخارج » . ولا أظني في حاجة الى تعليق على كلام مثل هذا .

وعندما يتحدث الأستاذ كلفت عن الرباعية الخامسة نجده يعود الى ثقته الاليفة وهي التسريل برداء فضفاض من المصطلحات النقدية التي يختلقها اختلاقاً بينما هي في الواقع لا تحمل أي معنى . يقول « القارئ هنا امام نوعين من رد الفعل ، الاستسلام المأسوكي لمصيره « فليفعلوا بي ما يريدون » ، و التنبيه واليقظة اللذين يدفعانه الى الفعل في صورة من صورته ، وهنا يجب ان نسجل البرشنية الكامنة باصانة في هذا البيت وفي القصيدة ككل وهي برشنية في الاثر العام الذي تخلفه لا برشنية في الشكل » .

والقارئ المسكين الذي أراهه أسيد كلفت بمصطلحاته لا بد ان يتساءل عن الاستسلام المأسوكي للمصير وعن « الفعل في صورة من صورته » وعن برشنية الاثر العام وبرشنية الشكل ، ولكنه بالطبع لن يجهر بسؤاله والا انهمه الأستاذ كلفت بالجهل .. وبعد فليل المتبع لدراسات الأستاذ كلفت الثلاث سوف يرى بوضوح ان مخالفته وان كان فيها جهد الا انها تفتقر الى النهج السليم والنظرة الشاملة . فهو في الجزء الثاني من دراسته مثلاً يريد ان يفسر القصيدة على اساس زمني ، على أساس انها صراع بين الماضي والحاضر والمستقبل ، ونتيجة لتسلط هذه الفكرة عليه يحاول ان يفرض على القصيدة افكاراً ومفاهيم لا تمت اليها بصلة .. وهو هنا في هذه الدراسة يحاول ان يفسر على ضوء من روح العهد القديم - سفر التكوين والخروج - ولكننا نفاجاً به في نهاية دراسته يخلص الى نتائج تكاد تتعارض كلية مع المقدمات التي بدأ منها ..

ولا شك ان هناك جهداً مبدولاً في هذه ادراسة ولكن عدم وضوح الرؤية لدى الكاتب ومحاولته أقحام مفاهيمه الشخصية دون اعتبار الى طبيعة العمل ذاته .. أدى الى ضياع هذا الجهد عثاً ..
 والأستاذ كلفت يحاول ان يوهم القارئ بل وبضللته بكثرة مصطلحاته وغرابتها .. حتى ان هذه الدراسة تبدو لاول وهلة ذات ثوب براق .. فاذا ما عمل الانسان فكره فيما يقرأ تبين الى أي حد خدعه الكاتب بمصطلحاته الفضفاضة .. والتي لا تحمل مضموناً حقيقياً في الواقع . ودراسة الأستاذ كلفت تشير قضية هامة هي فوضى المصطلح النقدي عندنا . ولقد آن الاوان كي نضع حدا لتلك الفوضى ، فليس اخطر على أدبنا من ان يظل مصطلحنا النقدي هكذا يعتمد على الاجتهاد الشخصي و « الفهلوة » ، ولقد قال توفيق الحكيم ذات مرة وهو يتحدث الى احد الصحفيين (1) : « نحن في حاجة الى نقاد مثقفين كونوا أنفسهم تكويناً حقيقياً .. لا نقاداً متخلفين يرددون في كتبائياتهم « كليشيات » محفوظة لا يذهب ضحيتها سوى الادب والناشئين .. و يكفينا ثلاثة من هؤلاء انتقاد المثقفين لينم على ايديهم التحول .. » . ولا شك ان تحديد المصطلح النقدي هو اول علامة من علامات الطريق الذي سيؤدي بنا الى ايجاد هذا الجيل من النقاد الذي يطالب به توفيق الحكيم .

محمد يحيى النادي

القاهرة

تممة القصائد

— تممة المنشور على الصفحة ١٥ —

منذ خمسة عشر قرناً مخاطباً الليل « وما أصبح منك بأمثل » كان يعبر عن هذه الحقيقة النفسية القديمة ويعنسي أن الاصبح امتداد لليل وليس اصباحاً حقيقياً . « والارض قد تخضر يا حبيبتى وليس غير الملح » مبتدأ وخبر آخر وحقيقة مقررة أخرى . فمئذ القدم شكسا الناس احساسهم بقحط الصحراء وهم يعيشون في جنان وارفة فقد لا يكون لهم فيها نصيب او قد تعجزهم ازمانهم النفسية عن تسوق ما تقدمه لهم من نعيم .

ثم يرفع التعبير الشعري شيئاً ما عند الشاعر فيقول : « ونحن اذ نضحك يا صديقتي ، نطفئ كل ساعة سيجارة في جرح .. لن نقلب الفئجان .. نبحث في خطوطه القائمة الالوان عن دربنا بين صحارى الملح » . ولكنه لا يلبث ان يعود الى التعبيرات المباشرة التي سيطرت على الشعر الجديد في ظل الاتجاه الواقعي بعد الحرب والتي ترفع شعارات مطلقة لا تتصل بتجربة معينة او ترتفع الى مستوى شعري شفاف يعلو على التقرير « فاللارد الجبار يا صديقتي انسان . بكل ما توقد في عينيه من نيران ، بكل ما في الليل من نشوق للصبح .. بكل ما ينض خلف الجرح .. لن نقلب الفئجان يا صديقتي لاننا نؤمن ان الارض للانسان ، بليها وصبجها ، بملحها المصفر كالبهتان » .

على ان الاستاذ بلند الحيدري يوفق في النهاية في ان يبسلور احساس القصيدة كلها في تعبير شعري بديع هو قوله : « واننا . نؤمن ان جرحنا اعمق يا صديقتي من نقطة سوداء في فئجان » .

وطالما أحسست بالحيرة نحو تلك « الصديقة » المجهولة التي تنفخ دائماً بين سطور الشعر الجديد دون داع حقيقي ليخطبها الشاعر لحظات ثم تختفي كما ظهرت دون ان نعلم من امرها شيئاً . ولعل هذه هي الطريقة الحديثة « للتجريد » بدل تلك الطريقة التي كان الشاعر يخاطب بها نفسه في الشعر القديم .

الوردة المحاربة

استطاع الشاعر في هذه العبارة الاصيلية « الوردة المحاربة » ان يقدم صورة نفسية جميلة لجندي شاب يمتزج غناؤه الحلو بمأساة حياته الحزينة حين مات ابوه فوئدت احلامه الشابة وبترت صداقات طفولته الجميلة واصبح « كوردة محاربة .. تظل وسط غابة من النصال معرة على حراسة الحدود » . وقد وفق الشاعر في تهيئة جو نفسي يهيؤنا لسماح قصة الجندي الشاب وهو يقصها على زميله « والليل ازرق يورق الاحزان » . وفي نهاية القصيدة بلور الشاعر مأساة ذلك الجندي ورجولته معا في تعبير مبتكر بديع في قوله « كان صاحبي يقف .. وكان اصفر الجنود . وفوق منكبيه بيته الصغير . ويشيع في القصيدة جو من الحزن الرقيق يناسب ذلك الليل الازرق وتلك الشخصية التي تمتزج فيها المأساة بالتذوق العميق للحياة . على ان الشاعر قد عدل في بعض الاحيان عن تلك الرقة الموحية الى التعبيرات الواقعية المألوفة في شعرنا الجديد والى تلك المقارنات بين الفقر والفنى دون داع ظاهر من سياق التجربة . كقوله مثلا « وفي الصباح . كان بيتنا يقص بالرجال والنساء والبكاء . وشيعوه ، غيبوه في الصخور . وكنت أكبر العيال . ولم يكن أبي سوى مزارع فقير » . كم من مرة صادفتنا هذه الصورة وامثالها في الشعر الجديد ! وكم من

مرة وقع الشعراء بسببها في هذه النثرية الظاهرة المتعمدة في بعض الاحيان توهماً بأنها وسيلة الى نقل التجربة نقلاً واقعياً صادقاً ؟ وكذلك انساق انتشار بلا مجرد الى المقارنة بين هذا الصبي الصغير الذي اضطر تحت ضغط الفاقة ان يترك مدرسته وبين صديقه الفني الذي فان « كانه الطاووس في الدجاج » . وجعل الجندي يندكر هذا الصديق وهو الان « ينام في حراسة الانوار في المخدع السعيد ، واهم تشد حوله سننار النوافذ الازرقاء . ولا يكتفي الشاعر بما هو واضح من ان الفقر كان منبع مأساة الجندي الشاب بل ينساق وراء تلك التفاصيل النثرية التي درج عليها الشعر الجديد في مرحلة من مراحلها فيقول مثلا « نسيت باب المدرسة . فاخني الصغيرة التي احبها كانت بلا نيباب » .

ولولا هذه الهنات المقصودة لجاءت القصيدة في جملتها صورة نفسية وشعرية بديعة .

نصيب البشر

اختار الاستاذ عبد الحق فاضل مقطوعة من ملحمة « فلقامش » تصور النقاء بطل الاسطورة مع « سدوري » صاحبة الحانة التي تنصحه بان يأخذ نصيبه من الحياة ويستمتع بماهجها فان ذلك سييسل البشر ولا سييسل الى الخلود الذي جاء يبحث عنه . ويقول الشاعر ممتنئرا في مقدمة القصيدة « وسيلحظ القارئ اننا لم نصطنع الجزالة وما اليها من اساليب البلاغة التقليدية ولا الاستعارات الزخرفية وما اليها من اساليب البلاغة الحديثة وانما اعتصمنا بالبساطة حفاظاً على بدائيتها الفنية واسلوبها الملحمي وطرائقها الاثرية » . والحق ان القارئ لا بد ان يحس احساساً شديداً بهذه « البساطة » التي تصل الى مجرد النظم وسرد الاحداث سرداً مباشراً كقوته مثلا « فحينما تفرست صاحبة الحانوت في فلقامش الجواب ، قالت تناجي نفسها بهـذـه الالفاظ : يظهر ان هذا المخلوق قاتل طريد ، فياترى أين يريد ؟ وعندما راته يدنو فاصدا جنابها ، قامت وسدت بابها ، واحكمت اغلاقه بمزلاج .. » . والقارئ يقدر بالطبع ان الملاحم بما فيها من طول ووقائع مادية كثيرة لا بد ان تنطوي على جانب سردي يغلو من التوتير الشعري ، ولكن القارئ يحتمل هذه الاجزاء السردية املا في الوصول الى لحظة شعرية حافلة تعوضه عن صبره على « نثرية » السرد . ولفلقامش في هذه القصيدة يروي لصاحبة الحانة مأساته وكيف اغتال الموت صديقه الوفي وكيف جاء هو يبحث عن الخلود فرارا من ذلك المصير البشع ، وهو في اثناء ذلك يقص علينا قصا سريعا مفامراته المعروفة وهي تلاحظ ما عراه من تغير . كل ذلك في عبارات ليس فيها شيء من روح الشعر حتى نصل الى اللحظة التي تدعوه فيها صاحبة

معضلة المراهقة

ما رأي علماء التربية والاجتماع في معضلة المراهقة ؟ انها اليوم شغلهم الشاغل ، فالمراهقون هم رجال الغد ونسأؤهم . فان ضلوا امسى مستقبل البشر مهددا بأشد الاخطار . هذا ما حاول الكاتب الايطالي المبدع البرتو مورافيا معالجته في كتابه غسطينو ، أو مأساة المراهقة وقد نقله الى العربية الاستاذ جورج امصروعة ، ونشرته دار المكشوف ، بيروت ، ص. ب. ٥٨١

جوائز أصدقاء الكتاب لعام ١٩٦٦

نشرت جمعية أصدقاء الكتاب ، و « الاداب » على المطابع ، بيانها السنوي بمنح جوائزها لعام ١٩٦٦ ، فنال الدكتور صبحي المحمصاني جائزة رئيس الجمهورية (٥ الاف ل.ل) لمجموعة آثاره بالعربية ، والاستاذ شكري قرداحي جائزة لبنان في العالم (٣ الاف ل.ل) لمجموعة آثاره بالفرنسية ، والاستاذ منير خوري جائزة مدينة صيدا (٤ الاف ل.ل) على كتابه « صيدا عبر حقب التاريخ » ، والدكتور عبد الله عبد الدائم جائزة التخطيط التربوي (٣ الاف ل.ل) على كتابه « التخطيط التربوي » ، والدكتور محمود الحمصي جائزة الاقتصاد (٣ الاف ل.ل) على كتابه « التخطيط الاقتصادي » ، والاستاذان وليد ابي مرشد ومصطفى الدباغ جائزة فلسطين (٣ الاف ل.ل) على كتابيهما « انسحاب اسرائيل من سيناء » (بالانكليزية) . و « بلاد فلسطين » ، والاستاذ غسان كنفاني جائزة القصة على قصة « ما تبقى لكم » ، والدكتور ميشال سليمان جائزة الشعر على ديوانه « رثاء الخيول الهرمة » . وقد حجت جوائز الدراسات اللبنانية والكويت والقانون .

مرثية عمر

للاستاذ محمد عفيفي مطر اسلوبه الشعري الخاص الذي ينبع من مفهوم فلسفي للشعر يسير بوجه عام في الاتجاه الذي يسير فيه كثير من الشعر في العالم في السنوات الاخيرة وان كان له طابعه الشخصي المميز . فالشاعر يؤمن بان الشعر احياء عن طريق استخدام اللفظة لبناء صورة شعرية شفافة بالمعاني والشاعر التي يحفل بها عقل الشاعر ووجدانه . والوضوح اليسير ليس افضل الطرق لنقل تجربة الشاعر الحديث بكل تركبها في ذاتها من ناحية وبكل ما في نفس الشاعر من ثقافات وفلسفات من ناحية اخرى . ولا بد للقارئ ان يستل مجهودا خاصا لتتروق هذا اللون من الشعر فلا يقف منه موقف المتلقي المحض كما يفعل مع الشعر التقليدي . وللأستاذ محمد عفيفي مطر طابعه الخاص في هذا الاتجاه - كما قلت - وهو يتمثل في قدرته الفائقة على توليد العديد من الصور الحسية النابضة بالحياة الموهلة في التجسيم ، وفي سيطرته على الالفاظ بحيث يستطيع ان يؤلف منها بين الاضداد ويحيي منها ما كان يخيل البنا انه قد مات او فقد قدرته على احياء . ولكني كنت مع ذلك دائم الاختلاف معه حول كثير من قصائده بسبب غموضها الشديد الذي يجعلها في النهاية مجرد صور شعرية جميلة مفككة لا يكاد يجد لها القارئ سيقا شعوريا او معنويا متصلا الا من كان مثله صاحب عقلية فلسفية . وعيب هذا الشعر في رأيي انه يتضمن افكارا تفرض نفسها على عقل القارئ وتجبره على محاولة فهمها وهي في صورتها الشعرية غير قابلة للفهم الواضح . فهذا الشعر يقف موقفا وسطا بين شعر تحمل صورته معانيه ومشاعره في تكامل متفاعل ، وشعر يعتمد على الابقاع والموسيقى والايحاء والشفافية ليخلق مجرد حسالة شعورية . من هنا يحس القارئ بشيء من الاحباط حين يجد نفسه عاجزا عن متابعة الشاعر في سياقه المعنوي او الشعوري في ذلك الشعر « الفلسفي » ان صح هذا التعبير . وهذا ما أحسست به نحو « مرثية عمر » وان كانت كسائر شعر الأستاذ عفيفي حافلة بكل سماته الفنية الاصيلية .

عبد القادر النقط

القاهرة

العانة الى فلسفة اللذة حيث يتوقع القارئ ان يرتفع مستوى المقطوعة فتصبح حافلة بمناصر الشعر الحقيقي . ولكنه يفاجأ بان المقطوعة تمضي في نثرينها وفتور عباراتها وخلوها من الصور الشعرية او التوتر النفسي « اين تريد الان يا قلقامش الجبار ؟ ان حياة لن تنفيها لن تراها . . فعندما قدرت الابواب خلق آتشر قدرت الموت على البشر . واحتفظت في يدها بالحياة . الموت ما منه مفر . نعم ، فاما انست يا قلقامش الجبار فاملا بأطيب الطعام والشراب جوفك . كن مرحا متهجا في الليل والنهار . . » . ولا يكاد القارئ يظفر ببعض اللمسات الشعرية في هذه الدعوة الا في سطر واحد هو قولها « ودل الطفل الذي يمسك كفك » .

وربما عاد عيب القصيدة الى اعتقاد الشاعر ان الملحمة يمكن تفكيكها الى اجزاء مستقل بعضها عن بعض وكل منها لوحة فنية او اقصوصة رمزية . . ولا شك ان الملحمة تتركب حقيقة من هذه الاجزاء ولكن الزعم بان كلا منها يمكن ان يكون « لوحة فنية » زعم يكذبه بعد هذه اللوحة عن المستوى الفني الذي ينسب الشاعر الى اجزاء الملحمة . او لعل الشاعر لم يحسن الاختيار فوقع على مقطوعة هي بطبيعتها اميل الى النثرية .

الحب المستحيل

وربما كان « الاستيحاء » احيانا وسيلة افضل الى المستوى الشعري العالي من مجرد الترجمة . وذلك ما فعله الاستاذ عبده بدوي حين استوحى ابياتا لشاعرة افريقية . والحق ان الابيات التي استوحاها الشاعر - على قلتها - ذات قدرة كبيرة على احياء لانها تلخص تجربة انسانية كاملة . وقد ارتفع الاستاذ عبده بدوي فسي قصيدته الى اجواء شعرية جميلة حافلة بشجى عميق رقيق وصور مبتكرة من التجسيم للشاعر النفسية وان كان قد بالغ في ذلك الى حد « الحدلقة » في قوله « من موعدا في نجم مال قليلا . . لما انسينا ان نتوازن فوق جوافي الضوء ! » . اما سائر صورته فناية فسي الجمال والتوفيق .

القصص

– تنمة المنشور على الصفحة ١٦ –

يحمل كل ملامحه الإنسانية العامة – أولاً ، ثم يظل حاملاً منفصلاً واغترابه الشخصي بوصفه فرداً متميزاً ، ثانياً – حتى النهاية ، وهكذا يظل « الغريب » مستوحداً أو متفرداً في حدود شخصيته وتجربته المتميزة ، ويظل أيضاً دالاً وإنسانياً في حدود تشابهه الإنساني مع الآخرين . أننا قد نعرف عن ميمون أن أباه كان منزهاً جامداً ، وأن أمه كانت بسيطة متواضعة ، وأنه أحب امرأة أجنبية هجرته وعيادته لبلادها ، وأنه جن من يومها ولم يقرب امرأة قط ، وأن الناس يحتقرونه ويتعدون عنه ويزفونونه ، وأنه يتحداهم دائماً ويستفهم ويتوعددهم ، بل ويعتدي عليهم أحياناً أن سنحت الفرصة وكان هو في قمة انتشائه الجسدي وانفصامه العقلي أيضاً ، نعرف عنه كل هذه « المعلومات » ، ولكننا لا نعرفه كإنسان ، وكشخصية ، وكفرد متميز ، وككيان متفرد في عمل فني ، ذلك أن المؤلف لم يمنحه علامة واحدة تجعله (كالآخرين) لكي تميزه كل علاماته الأخرى عنهم . أن ميمون لا يشبهنا ، وليست به إثارة واحدة من التشابه معنا ، ولذلك فإننا قد نتعاطف معه ؛ ولكن أحداً لن يلقي بنفسه وراءه إلى البحر لكي ينقذه .

وقد يكون الهروب نوعاً مسترسلاً مشتاقاً كما نجده عند ديزي الأمير في قصة « فترة الغروب » ، نجده هروباً إلى الداخل ، إلى الماضي والبيت والصباء ، هروباً أمام زحف الزمن وتحت وطأة الحر والزحام وشرفات الجيران ، وخوفاً من المذلة والإسفاق واستجداء الشفقة . هو هروب لا محاولة للتفلسف فيه ، لأنه كامن في طبيعة الأشياء ذاتها . أن غزو الأشياء المستمر والفاهر يحكم وجود هذه الأشياء قائمة يستحيل الخلاص منها ، هو ما يدفع « إنسانة » ديزي الأمير – التي لا نعرف اسمها – إلى الهرب . ولكن هربها أشبه بالتراجع منه بالفرار . أنه تراجع مستمر ومنظم وقهري ومقبول . وجه الإنسان فيه متجه شطر الأشياء الغائبة ، وظهره إلى ماواه الشبيهة بالنفق الذي لا نهاية له . ولكن الإنسان يسير دائماً بظهره إلى الخلف ، متطلعاً – فحسب – بعينه إلى الإمام – منتظراً وقوع شيء جديد ، مختلف ، مطمئن . أو لا ينتظر شيئاً على الإطلاق . هو تراجع قهري يتخذ الإنسان فيه وضعاً مقلوباً وغير منطقي . وهو تراجع مقبول أيضاً لأن الإنسان لا يملك مقاومته (ولكن أي إنسان هذا الذي لا يملك مقاومة الفزوة ؟ إنسان الانهيار والازمة ، أم إنسان التمرد والبحث ؟) .

الليل يغزو إنسانة ديزي الأمير ، بعد أن وصلت في تراجعها إلى قلب بيتها – نفقها الخاص ، ولكنها ما زالت تتطلع من الشرفة أملة ألا يدهمها الفزوة وهي مكتسوفة في العراء ، تدعو أن تكون انذاك نائمة محتمية بنفقها المظلم الخاص . وفي هذه الظلمة يتكوم امامها كل الفزوة ، الحر والزحام والعمل والصباء والضائع والإسفاق من الخيبة والانتظار المخفق لتجيب يأتي بسيارته لينقلها من زحمة الأوتوبيس ، وشرفات الجيران واصوات المذياع والامبالاة الناس ... ولكن « من لا تعجبه الحياة فيلنحتر » . هكذا قالت امرأة قاسية ، ولكن أحداً ممن لسم تعجبهم الحياة لم ينتحروا ، أنهم فقط يتراجعون على النوام إلى داخل انفاقهم المنفصلة – بعد أن فقدوا الشفقة في نفوسهم ، دون مقاومة ودون أن يفقدوا الأمل في حدوث شيء جديد (جديد بمعنى اختلافه عن المصير المحتم) ربما تحدثهم به رمشة عيونهم ، أو طنين اذاتهم ، أو خبر في صحيف الفتد .

ولكن هذا الهروب رغم أنه يكمن في طبيعة العلاقة بين إنسانة ديزي الأمير وبين الأشياء التي تفزوها ، إلا أنه يظل هروباً من نوع « شائع » وعادي . أنه هروب لا تتميز به الإنسانية غير المميزة كذلك .

وهكذا تفقد التجربة خصوصيتها بهذا التعميم الواسع – أننا لا نعرف البلد الذي تشكو من شدة حره ولا نعرف البلد الذي جاءت منه ، كما أننا لا نعرف اسمها ولا نوع عملها ... أننا لا نعرف عنها شيئاً (خاصاً) يجعلنا « نحسها » كمخلوق متفرد . إنسانة ديزي الأمير تظل تصوراً ذهنياً مركزاً وبالغ التجريد غير قادر على نقل أي صورة حسية تنقلنا نحن القراء إلى قلب التجربة . لقد أزالته الكتابة كل ما اعتقدت أنه زوائد أو حشو لتتركز عملها على ذهن شخصيتها المجهلة وعلى ذاكرتها ، ولكن هذا الذهن وهذه الذاكرة يبدوان في القصة كما لو كانت كل الفواصل قد امتحت بين جزئيات التجارب الكامنة فيهما ، وهكذا تبدو سلسلة ذكرياتها أو تصوراتها خليطاً هلامياً لا تميز فيه . وقد يكون هذا الخليط ملاماً لبناء روائي عريض يعتمد على رصد تطورات العملية النفسية والذهنية للشخصية المعينة – من خلال تتبع وقع التجربة الحسية على صفحة النفس والذهن ، إذ يسمح لمثل هذا العمل على أساس اتساعه وخصوبته بنثر الصور الحسية المجسدة وسط تصورات الذهن المناسبة لتمنحها القدرة على الوصول « الحسي » أيضاً إلى القارئ . ولكن ديزي الأمير حرمت حتى صورها المجسدة من هذا التخصيص الذي لا يمكن لفيره أن ينقل إلينا لذاعة التجربة ونكهتها المميزة . ولعل السبب إنما يكمن في عادية هذه الصورة وعدم ارتباطها بشخصية إنسانة المجهولة الاسم ، عادية الصور التي تشير إلى عدم محاولة الكتابة أن تقوم بعملية اختيار متعمد لصورها توفق بينها وبين رغبتها في إشعارنا بغفوية مونولوج إنسانتها ، ثم عدم ارتباط هذه الصور بالشخصية الإنسانية (غير المتميزة أصلاً) ، ربما بدافع من رغبة الكتابة في عدم اظهار نفسها في قلب قصتها ، ولكنه الاختفاء الذي أدى إلى غياب امتزاج الشخصية بتجربتها ، بدلاً من أن يؤدي – على النقيض – إلى تأكيد ذلك الامتزاج ، وهو ما هدفت إليه الكتابة أصلاً . ولكن هذه الوحدة وهذا الامتزاج لا يمكن الوصول إليهما عن طريق التعميم والتجريد الذهني ، إنما يتطلبان بدورهما تجسيدا حسيًا يحقق التجربة في ذهننا بمثل الحدة التي تحققت بها التجربة في ذهن الكتابة .

ولعل قصة سركون بولص « في صباح ما هناك » أن نقدم نموذجاً عملياً لهذا التجسيد الحسي الصادم عبر صورة أخرى من صور الهروب . وهو هروب فعلي في هذه المرة . فبطلنا ، يوسف ، يزمع الهرب غداً من موطنه في قارب أحد المهربين ، بعد أن باع كتبه وساعة أخيه واسطواناته واستندان حتى يسدد نصف الثمن . ولكن سركون بولص لا يريد لذلك الهروب الفعلي أن يشكل حادثة القصة . أن الهروب عجز عن مواجهة واقع معين ، وقد يكون بحثاً عن واقع جديد . ويوسف ، الذي لا يتوقف إلا عند الأشياء المادية ، لا عند المشاعر أو الوجدانات ، الذي لا يتوقف إلا عند جثة قطة ينهشها طائر جارح أو عند وجه المهرب ذي الجلد المتفصن ، أو عند وجه ناديا البارد الذي يبدو كوجه صورة مغلقة في إطار ، أو عند رائحة ثياب ناديا الداخلية أو رائحة فراشها أو جواربها ، يوسف هذا الحسي الهارب البليد الذي لا يسهه إلا أن يشعر آزاء ما يصدمه بالخوف أو بالحذر أو بالاشتياه – لا يعرف ما يدفعه إلى الهرب . أنه يهرب فحسب . واعتقد أن سركون بولص نفسه لا يعرف أيضاً ما يدفعه بطله إلى الهرب . كما أن يوسف لا يعرف أين يكون متفاه . أفي البلد الغريب الذي يقصده ، أم في فراش ناديا

زوروا مكتبة السلام

السودان – حلفا الجديدة ص . ب ٢٣

جميع الكتب وادوات المدارس ومطبوعات دار الآداب

كما لو كان يضع دراسة نفسية ولا يكتب عملا فنيا ، وقد تتوفر هذه الرغبة عند الفاء صخرة تجريدية مفاجئة في عرض العمل أو عند نهايته قد تفقده توازنه كما رأينا في قصة سركون بولص ، وقد نحرم هذه الخطة كاتب القصة من التفكير في محتوى قصته الفكري ، باعتبارها اللون الاساسي الذي ينبغي أن يتشبع به نسيج قصته وبنائه كله مما حدث في نفس القصة أيضا .

ان جثة القطة ينهشها الطائر ، ووجه المهرب المتحلل ، والنبات الاصفر ذو الوردة الوحيدة تاكلتها مناقير الطيور ، كما ان وجه ناديا او رائحة فراشها ، بل وعلاقة يوسف بها وماضيه معها - الماضي الذي توقف عند اكتشاف يوسف اصطحابها لرجل اخر الى شقتها ... كل هذه الجزئيات تقف في القصة كمجموعة من الصسور او المواقف او التاملات او المشاهد الحوارية ... الخ ، وهي قد تحمل معنى معيناً ، بل هي تحمل هذا المعنى ، ولكنها لا تحمل « موقفاً فلسفياً » من تجربة هروب يوسف وتفسخ علاقاته مع واقعه القديم ونذالته البادية فسي سلوكه مع المرأة التي يشتهيها . ولما كان المؤلف يعرف ان « العمل العظيم » لا يكون عظيماً الا اذا احتوى على هذا الموقف الفلسفي ، فقد القى بصخرته التجريدية عن النفي في المكان والتوترات الخاصة والزمن الشخصي واستحالة التفاهم .. الخ ، دون ان يفكر من البداية فسي اختيار الصور او المواقف او التاملات أو المشاهد التي تحمل فسي تباينها - وبحكم اختيارها وتراكمها - هذا الموقف الفلسفي . وهكذا تفقد خبرة الكاتب وتمرسه جزءاً كبيراً من قيمتها الادبية ، حينما يقرر في نهاية القصة ان يمنحنا « المحتوى الفلسفي » لتجربة بطله وصديقه ، وهو نفس المحتوى الذي تعجز عن استخلاصه من نسيج القصة كله .

ذي الرائحة « المعينه » ! في البداية نرى يوسف وهو يتفق مع الهرب على خطة الهرب في الغد . ويستغرق لنا القصة الباقيان في لفساء يوسف مع ناديا في بيتها ، منفاه القديم الذي يتمنى العودة اليه ويتردد منه في وقت واحد . ورغم هذا الانتقام الذي لا ينجح المؤلف فسي تجاوزه من خلال بناء القصة ذاته ، الا ان نسيج المؤلف المحكم ، واصرارها على الوصول الى المعنى - وليس المحتوى الفكري - من خلال صورته الحسية او المواقف الحوارية المجسدة ، يمنحانه في النهاية قصة متماسكة مؤدية ، حتى نصل فجأة الى السطور الاخيرة لتصدمننا بتفلسفها الشديد . فهو ينزلق من « السمكة الميتة » (سمكة فيليني الشهيرة في نهاية فيلم « الحياة الحلوة » التي أصبحت « موضوعة » شائعة في الفن والادب « المعاصر » عندنا) ، ينزلق من هذه السمكة الى « عينها الجاحظتين بنفس النظرة المصاة باللامبالاة والموت » ، ثم يزداد امعانا في التفلسف حينما يصل اليها « هي » اخيراً ... « منفية بدورها في المكان وغارقة في توترات خاصة وزمن شخصي غريب تستحيل اضاءته حتى بالنسبة لها » !! ولم أستطع ان اجد رابطاً فنياً من داخل القصة ابداً ، يسلمني بصورة تلقائية الى هذا المعطى الفلسفي الذي فرضه الكاتب على احساس يوسف بناديا حينما بلغ هجومه عليها ذروته وأطفأ النور بعد ان أمسك بشعرها . من المؤكد ان يوسف فسي هذه اللحظة كان مشغولاً بأشياء أخرى تختلف عن تفكيره في ان ناديا منفية في المكان (!) او غارقة في زمن شخصي وغريب (!) .

ان الرغبة في منح العمل القصصي - والقصة القصيرة بالذات - محتوى فلسفياً أو نفسياً أياً كان اتجاهه أو عمقه ، لتطفى على كاتب القصة القصيرة حتى تفقده أحياناً مرحة الفني وحاسته البنائية ازاء قصة بين يديه . وقد يصل الامر الى الحد الذي وصل اليه محمد شكري في قصة « المنف على الشاطئ » حينما يحدثنا دون مواربة عن البارانونيا وجنون الاضطهاد والرغبة الادببية في العودة الى رحم الامم . الخ - بل ويضعها بين اقواس امعانا في فصلها عن نسيج القصة

سامي خشبة

القاهرة

ذكريات الحكيم (١)

سُورِيَّةٌ وَالْعَرَبُ الْعُمَانِي

بقلم

يُوسُفُ الْحَكِيمِ

منشورات المطبعة الكاثوليكية - بيروت

توزيع المكتبة الشرقية - ساحة النجمة - بيروت