

قرأت العدد الماضي من «الأدب»

القصص

بقلم مطاع صفدي

هل القصة خلق لواقع آخر ، أم انها تكرر لواقع موجود ؟ هذا السؤال يبقى جديدا بالرغم من قدمه على صفحات هذه المجلة بالذات ، ومنذ مولد الموجة الادبية في مطلع الخمسينيات ، تحت شعار أدب الالتزام . وفي قصص العدد الماضي بصورة خاصة بداية منعطف في الالتزام نحو مرحلة أخرى ، هي أدب المقاومة . والسؤال حول فنية أدب المقاومة يجدد البحث عن قيمة الموضوع ، ان كان لا يفعل شيئا سوى أنه يحكي الأحداث الواقعية ، من خلال الانفعال الميلودرامي المصنم .

يجب الا يشفع الموضوع للكاتب .

الفدائي يقدم حقيقته . والأديب عليه ان يقدم حقيقته . ولا حيلة للثاني في أن يختفي وراء الأول ، وأن يتشبهت بدوره القوي ، ليطمس هو دوره الضعيف .

فالكاتب الذي يكتب عن المقاومة ، وهو ليس بالصحفي وليس بالدعوي ، عليه أن يقدم أولا أدبا ، لا يشفع له سوى حروفه وصوره ونبرة الإبداع والإصالة فيه .

ماذا يفيد الكاتب المتأدب اذا كان يعيد علينا قصص الأبطال الفدائيين ، التي تنقلها لنا الصحافة اليومية بصورة أدق وأكثر واقعية وحقيقة ؟

لا شيء ، سوى ان قصة الكاتب عن الفدائي مضخمة بالالفاظ الانفعالية ، والصور الشعرية ، والتفاصيل المخترعة المجانية ، والمواقف الميلودرامية التي تريد التأثير بالوهم بدلا من تأثير الواقع ذاته . سوى أن الكاتب ، لا شعوريا ، يتمنى ان يلعب دور البطل الفدائي ، كبطل أدبي فنان ..

سوى أن جاذبية الموضوع قد تعفي الكاتب من البحث عن المفقود والضائع والأعمق من قصة الفدائي ذاته ..

تسقط القصة في الريبورتاج الصحفي ، ولا تجيء ريبورتاجا مشروعا ، لانه ريبورتاج بدون حقيقة . ولا ترتفع الى مستوى القصة الأصلية ، لأنها ادعاء ، صورة من صور ادعاء الشباب العربي .

فلماذا يكتب الكاتب ، وفي هذه الظروف ، وحول مثل هذه الموضوعات الخطيرة ؟ لأن المقاومة بحاجة الى أدب ؟ وما هو هذا الأدب ان لم يكشف عما هو أعمق من الحادث ، عن معناه ، وتفسيره الحقيقي لموقف البشر في اللحظات الحاسمة المرتقبة ؟

لا شك ان القصص التي تحاول أن تكون بطولية حينما تنقل قصص الأبطال ، تنفعل بالنماذج المجردة ، عن البشر ، وعن الأحداث، وعن العلاقات . فبشرها أبطال أفذاذ كاملون وأحداثها قيم ايجابية مطلقة . وعلاقتها مثل عن الطيبة والنزاهة والشرف .

اننا اذن نقع في شرك الحماس التقليدي . ويعود أدبنا كبقية انتاج حياتنا ، الى خطافية الشمر الفخري التقليدي . فلا نكون عرفنا الفداء ولا اكتشفنا المقاومة ، ولا غيرت الهزيمة من أمراض ثقافتنا وآدابنا .

هذه المقدمة أردتها لكي تطبق على قصص العدد الماضي انطباقا تاما ، وبدرجة واحدة . ولكنها كلمة ضرورية لتقال ليس للقصة فحسب ، ولكن للشعر والمقال وسواه ، مما لم نزل ندرج على متابعة انتاجه وقراءته ، بالرغم من شعورنا بوطأة الهزيمة ، ونداء التفسير

الذي تحمله دائما ، والى أبناء القلم بالدرجة الاولى . فليس من شك في أن وضع أدبنا اليوم ما زال جزءا من استمرار الجمود بل الانحلال الذي سبق الهزيمة بسنوات عديدة . واذا كان مضي الآن عام أو أكثر على صدمة الهزيمة ، فليس من الضرورة أن ينبت رد الفعل الفكري الناضج بمثل هذه السرعة بعد . فان سنوات الانتكاس والانحلال ، التي قدمت للهزيمة كل عواملها الفكرية والموضوعية المؤدية حتما الى تحقيقتها ، سنوات الانتكاس هذه ، تمثلت في الأدب بتلك الوقفة العقيمة عند حدود النماذج البدعة التي أتت بها آمال الصعود خلال الخمسينيات . وكان من نتائج تلك الوقفة هو العجز عن التحرر من سيادة تلك النماذج ، وتجاوزها وابتكار النماذج الجديدة المطلوبة .

واذا كان لبعض الكتاب الشباب أن يبحثوا عن موضوعاتهم في أخطر ميادين المعاناة العربية العامة ، فان ذلك يوجب عليهم بالمقابل الشعور بمسؤولية ابداع الجديد . لانه الإبداع الذي يريد أن يقوم على أساس أدب الحقيقة ، وليس أدب الادعاء .

ان أدب الحقيقة هو النداء الأعمق اليوم من أجل أن يكون لنا الاداة الفنية القادرة على كشف الحقيقة والتعبير عنها . فالامانة التي تعاني ظروف تحدي الحياة والموت في أكثر أيام تاريخها الطويل حرجية ومسؤولية وخطورة ، تنوع من كتابها أن يبدأوا مرحلة الوضوح والبحث عن ثقل الخطأ والشر والفساد ، في أرضية الواقع المعنوي والأخلاقي والفكري .

فليس من الضروري أن نتصور عناوين البطولات ، واسماء الأحداث الكبرى في آدابنا ، ولكن المنتظر والمطلوب هو تأسيس الجذور الجديدة للبطولة التي لم تحدث بعد ، ألا وهي مسؤولية الخلق الاصيل في كل ميدان من ميادين حياتنا .

واذا كان لنا الآن ، وفي مناسبة هذا النقد ، أن تشير الى ما تحته ههنا الهزيمة على صعيدنا الأدبي ، فهو تباشير مولد العقل . وبالقدر الذي يكون فيه هذا العقل مفقودا من انتاجات الأدب الراهن، فمعنى هذا أن هذه الانتاجات ما زالت تجر أصداء الامراض السابقة وتجترها ، في حين تحسب نفسها ثورة عليها وتخليا لحواجزها الهائلة . وكيف يمكن للعقل ان يمارس دوره في أدب المقاومة مثلا ؟ انه يبحث عن المقاومة في أبعاد المجالات عن الفداء ، انه يبحث عن معيقات المقاومة ، انه يكشف عن الآليات الدائمة في تمطية العربي ومجتمعه المؤدية دائما الى الكوارث والهزائم .

انه ينخر أقتعة الذات العربية المفلطة بالاوهام والادعاءات ، ويخترق حواجز المنع والتحرير الملثة والخافية .

انه الأدب الذي يكشف بثقافة العقل العصرية ، وبحسب الموهبة المنظمة المدربة ، واصالة المعاناة وشمول التجربة الشخصية ، يكشف حياتنا التي لا نعرفها .

كل ما فعله الأدب السابق هو انه ساهم بدوره في التجهيل ، لانه تحول هو الآخر الى ادعاء ، الى نوع من نمطية العملة اليومية لقيمنا وأفكارنا ومواقفنا وعلاقتنا ...

والاستاذ أديب النحوي تركته منذ أربعة أعوام أو أكثر عند مجموعته القصصية الاولى ، التي أحببتها واستقبلتها على صفحات «الأدب» بمقال نقدي . وعدت بعد هذه السنوات الأربع ، لاقرأ

القصيد

بقلم : ايليا الحاوي

اذ كان ثمة حدود تقام بين الشعر القديم والشعر الحديث ، فان اهمها تباين طبيعة الانفعال ووظيفته في كل منهما . فالانفعال الماثور في الشعر القديم تجسد ، غالبا ، بسور الفلو والنزق ، الفاقد البصيرة ، الذي يضخم المعاناة ويعظم من دويها في النفس ، دون ان يترجمها الى صور أو معان أو مواقف توضح علاقتها بالحقيقة وبالنفس أو بالاشياء خارجها . وقد كان حسب الشاعر فيه ، أن يصتف على المعنى أو الصورة المتداولين ، فيمد أبعادهما ويتفق لهما بحيل جديدة للفلسو المتوالد من ذاته ، المتعاطف بها ، والذي يشير حالة صماء مماثلة في نفس القارئ ، دون أن يفقهه ويفني تجاربه بجلائها جلاء حدسيا ، ايحائيا يدع القارئ يتفطن الى الرموز التي يستبطنها الانفعال . ذاك انفعال الحماس والطرق والخطابية والافكار الجامحة ، المنطلقة من ذاتها الى أقصى حدود الظن والافتراض ، يبدع حالة من الطرب والزهو ، ثم يتعفي ويؤول ، مخلفا اثره حالة من الخواء النفسي . ومؤدى ذلك كله ، ان الشاعر القديم كان يسمى الى نقل الانفعال وتصويره ، فيما ينزع الشاعر الحديث الى ترجمته وتاويله دون أن يعطل فيه ذهوله ، متوسلا بنغم والصورة والرمز والاسطورة وما اليها كأدوات للولوج الى الحقيقة والاتحاد بها ومعرفتها بالنشوة والحدس ، بدلا من المنطق القاصر والعقل المتفكر الذي لا يقبض الا على اشلائها . الانفعال القديم كان سبيلا للانارة ، والانفعال الحديث هو سبيل الى المعرفة الجديدة التي توغل الى ما وراء التقرير العقلي الذي يسزور الحقيقة ويزيفها وتنفذ الى الاصقاع تكون فيها الحقيقة حية ، لم يتعف فيها الشعور ولم تنفعل بها الذات عن موضوعها . الشعر هو معرفة وراء المعرفة الشائعة ، تترك الجانب الحميم الضائع في الذات الانسانية ، وهي لا تقل جديدة عن المعرفة العلمية والفلسفية وان كانت تتخطاها بلحظات الاشراق التي تضيء بها ظلمة الاشياء وتحرك جمودها وتستطلعها ، وهي في عون الروح والشعور ، وقبل ان تسقط أشلاؤها الى عالم الواقع أليمت .

والشاعر ، بعد ، ليس امرأة مرتجلا ، نزقا ، بسفه الحقيقة ويزنو عليها بمنهجية الانفعالية بل انه انسان واقع سرا ب الاشياء في النفس والعالم وتحقق به واستطلع فيه ، حتى ذهل وأطل على مشارف الروح ، حيث تتضائل رقعة الحس وتحرر كوامن النفس وتنتقل فارضة يقينها الشعوري العميق الذي يقصر عنه منطق العقل ، وهو اداة خارجية للتحديد والتصنيف وليس اداة لتمثيل الرؤيا التي تبدو بها الحقيقة ماثلة مثولا حيا ، لا حاجة معه الى التعليل والابانسة . والشاعر اذ يترجم انفعاله لا يفسره ولا يبرهن على ما يخلص فيه من حقائق ، بل انه ينفذ فيه نفاذا مباشرا الى الحقيقة التي يفنيه حضورها عن وصفها والتعريف بها . ونخلص من ذلك كله الى ان التجربة الشعرية هي قبل كل شيء عملية فتح واستطلاع ، تكتشف العالم الانساني الحقيقي من خلال العالم المتداول الثابت ، المتكرر الفاقد المعنى . ومن يتل الشعر لا يتوقع ان يستشار فيه بحالة من الطرب الاصم الاكبر ، بل ان يطعم من خلاله على ما عاناه دون ان يتمثله ويجسده ، ودون ان يكتشف الرموز العميقة الفاضة التي تصله بنفسه وبما تطلعه به الاشياء في الخارج . فالمضمون الانساني الجدي العميق الذي يؤديه الشاعر بالحدس الخالق هو الذي يضمن للآثر الخلود ، من دون تلك الانتفاضات الدوتيكيشوتية الهزلية التي تقع عليها في قصائد شعراء الفلو والنزق . وهذا ما ندنا به ، دائما ، اذ اية جدوى نجتديها من الشاعر الذي يكذب ويغترق ويتمزق ليخلص من ذلك مثلا الى القول مخاطبا حبيبته :

أرجوك ان تمسحت نجمة
فانها صديفة حاولت
او الى القول :

كلي شموسا وامضفي انجما ... لا تقنمي ... ما انت ان تقنمي
واي مؤدى انساني جدي لقول شاعر آخر على لسان حبيبته :
انا حين اعلنت الوجود زيارتي له تعجل القيدان ما اتجلبب
فكانت اظن الشمس بين حوائجي اعدت لعيني ، حين قلت سأرقب
هذه اقوال من الترهات الانفعالية الحمقاء ، الفاقد الصواب ،
والتي تفقد الشعر غايته ومبرره وتجعله عاطلا عن أي مضمون انساني
رصين .

لذلك ما زلنا نكرر القول ان المنطق الاول للتباين بين التجارب
القديمة والتجارب الحديثة في الشعر يتصل بوظيفة الانفعال وغايته
وطبيعته . فبعد ان كان الانفعال يظفر في الشعر القديم طفرة عمياء الى
الخارج ، هادما أسوار العقل ، نازيا على المعطيات الانسانية الرصينة ،
عابثا بالطبيعة عبت الافتراض والجهل ، فان انفعال الشعر الحديث لا
يظفر الى الخارج ، بل ينفذ الى الداخل بنوع من الحدس المتخطف
الذي يضيء ظلمة الاشياء ويمثل وقعا في النفس بأطياف الصور العميقة
الحية .

الانفعال الشعري الحديث ليس انفعال غلو ومهارات بيانسة
ومباراة في جر اذيال المعاني وايثاق اعناقها بعضها بعض ، بل انسه
انفعال بصير ، راء ، ينفذ من النفس والاشياء الى غيبها وضميرها .

والناظر في قصائد هذا العدد يتبين انها صدرت ، جميعا ، عن
نوع من الانفعال العميق الحاد بواقع العار اللاحق بالامة العربية ،
اثر النكسة . وهو انفعال قد يصحبه الحماس والفلو ، وفقا لما اثر
في التجارب والمواقف الوطنية . وقد بدأ الشعراء فيه بين معان لليأس
والحقد وداع للثورة أو متفن بمآثر الفدائيين أو متذكر للديار أو مؤمل
بالعودة ، يعبرون عن ذلك في مستويات متباينة من الابداع بالنسبة
الى نفاذ انفعالهم وولوجه الى استبطن التجارب ، بدلا من اجهاضها
بالتهافات الخطابية .

قصيدتنا فدوى طوقان :

ففي القصيدتين الأوليين للأنسة فدوى طوقان تقع على تعبير عن
لحظتين نفسييتين متناقضتين : لحظة اليأس والذل وشهوة الأثر ،
ولحظة من التمرد النفسي الذي تعاقب فيه الحرية عناقا ضاربا مسيئنا
حتى الموت والشهادة . ولقد استوحيت القصيدة الأولى من وقوفها أمام
شباك التصاريح عند جسر اللبني ، تستجدي العبور ، حيث أقامت
على انتظار ساعات طويلة ، تسمع شنائم الأعداء ولعناتهم . وقد
استهلته القصيدة بنوع من التأمل والحوار الداخلي ، فبدت حزينة ،
مقسورة أن تستجدي العبور الى أهلها وبني قومها في الضفة الثانية .
وهي تترجح في ذلك المطلع بين التقرير المنطوي على معنى اللهفة : « آه
أستجدي العبور » ، والصورة الداخلية الصادرة عن الانفعال البصير ،
الثاقب ، الخالق للتجارب صورها العميقة الايحاء :

اختناقني ، نفسي المقطوع محمول على وهج الظهيره
سبع ساعات انتظار

آه من قص جناح الوقت ، من كسح أقدام الظهيرة !!

والقارئ قد لا يتمثل النفس المحمول على وهج الظهيرة تمثلا
عقليا ، وقد يعجز عن ضبطه في حدود الوعي المباشر ، لانه خطف وتمثل
فيما دون ذلك كله ، مجسدا يقين اللحظة التي عانها . وبدلا من أن
تعهد الى التقرير الطافي على لجة النفس في التعبير عن وطأة الزمن ،
توسلت له الصورة العميقة البث والايحاء ، اذ مثلته بطائر قاصر عن
الطيران ، بعد أن قصت جناحاه ، كما انها جعلت أقدام الظهيرة
- التثمة على الصفحة ٥٦ -

تتمة نقد القصائد

وإذا كان كل ذلك الكلام والانفعال والتجسيم والتكبير المسرحي ، والتهويل الميلودرامي عملا مطلوباً في الكتابة عن (الشعبيات) ، فقد تحتاج إليه (فيروز والعقلية الرجائية الصباحية الحنكشية) فسي مهازل الوطنية الفولكلورية ، أكثر مما يحتاجه الكاتب العربي الجديد المؤمن بثورة العقل بعد سقوط ثورة التهويلات ، بكل أشكالها الماضية المقرفة .

وأما الموضوع الخطير الذي أراد الكاتب أن نعيش رمزه من خلال فصل العنترية ذلك ، فإنه كما قلنا ، يبقى في حدود رمز شيء عن شيء آخر لا يجوز قوله علانية . وبذلك يصبح العمل القصصي كله مجرد أداة لخدمة غرض آخر ، كان يمكن أن تعبر عنه أشكال كتابية أخرى ، بأفضل مرات عديدة مما تفعل هذه القصة . فلقد كتبت عن هذا الموضوع عشرات المقالات . فلم يعد اذن يمت الى مملكة المحرمات ولا حاجة للادب أن يكون هنا مجرد أداة تشهير .

ولو أن الكاتب استطاع أن يبني ثمة تفاعلاً بين فصل العنترية وبين معنى الرمز ، وتأثيره على حياة ابن الشعب هذا ، بصورة عميق للواقع والرمز معا ، وليس بصورة هذا الانفصام الهندسي الكامل الواقع بينهما من خلال القصة ، لكان لدينا عمل فني جدير بالانتماء حقا الى معاناة التغيير من خلال معاناة الهزيمة وأثارها العقلية والوجدانية على أبناء الشعب ، ولكان (ديوفاره) تحرر من نموذج العنترية ، وصار انساناً منتعياً لما يريد له الكاتب من اتصال بالمصير التغييري المنتظر .

وتحرر معه الكاتب من جاذبية البراعة التي فرضت عليه تركيب هذه الشخصية بالاسم المضحك ، والسلوك الذي هو مزيج من الهلنة والذكاء عن تهمة تمجيد هذا النموذج من شيوخ الشباب ، والدعوة الى المحافظة عليه ، وتميز الأسطورة التي توحد بين البداية والمثالية ، بين التخلف والطيبة ، بين الانحلال والبطولات الوهمية . وهنا نصل الى موضوع المثل الأعلى الذي أراد الكاتب أن يعيد قداسته في نفوسنا . فهل صحيح ، وعلى ضوء مقياس العقل وحده ، أن الشعب العربي ، حتى أطيح طبقاته ، كان غير مسؤول كذلك عن هذه الهزيمة . . وأنه خرج أيضا من هذه الهزيمة (بريئا) كما حاكمه الكاتب وبراهه في قصته هذه ؟

فإذا كانت تلك (البراءة) هي التعبير القانوني لدى صديقنا المحامي أديب ، عن العجز عن منع الهزيمة قبل وقوعها ، وعن رد الهزيمة بعد وقوعها ، فلن يبقى من البراءة ، اذن إلا رتيبة الشاعر . والادانة مع المدانين الآخرين ، هي الوصف الحقيقي لنا جميعا شعوبا وانظمة .

ان تبرة (ديبو الفاره) هو بمثابة تشجيع لمنطيته ، وأخراجه نهائيا من ساحة التغيير ، وحصره الى الأبد في دور (الفاره) ، اذا اردنا استعمال الرموز على طريقة صديقنا أديب . وهذا ما لم يردده الكاتب ولا قصد اليه . . حتما . ولكن ما نناقشه الآن لم يعد محدودا بالقصة الا من حيث أنها عينة عن أسلوب من التعبير ، مرتبط بموقف انفعالي عام . انه الموقف الذي يرى في أبناء الشعب الطيبة المطلقة التي تجعله مبرا من كل العيوب . ان أديب النحوي ، وهو أحد الطلائعيين ، مدعو امام مسؤولية إعادة النظر التي نحيها جميعا بعد هزيمتنا الشاملة الكبرى ، الى تقييم جديد لعوامل التغيير ووسائله ، وأسلوب التعبير عنه ، وهذا بالتالي سيدلنا على أسلوب آخر لادب مواجهة العقلية الحاسمة لانفسنا وللعالم .

وفي العدد الماضي ، مع ذلك ، ست قصص أخرى ، تصب جميعا حول آثار الهزيمة ، وموضوع العمل الفدائي بصورة خاصة . ان هذا الاهتمام بمثل هذه الحركات الوجدانية للسان العربي فسي الظروف الحاضرة ، هي تباشير صحة ، تترجم الى حس وطني صادق بمشاركة في المسؤولية العامة ، وان بطريق القلم . فان سليمان قياض حاول أن يقتطع لنا منظرا واقعا مباشرا ، عن هجوم وحدة فدائية على احدي

له قصة أخرى ، لولا المسافة الزمنية بينها وبين المجموعة الاولى ، لكانت واحدة من قصص تلك المجموعة ، مع تعديل بسيط بتكاسة الموضوع . كان أديب لم يفعل شيئا طيلة هذه السنوات الاربع ، سوى ان يقول لنفسه : يا أديب أنت قصاص ، ولك أسلوبك الخاص ، وأسلوبك يقوم على تقديم النماذج الشعبية ، بالعبارة شبه الشعبية ، وبالنقل الامين عن الشعب !

ولكن الاستاذ أديب لديه هذه المرة موضوع جديد ، ليس من موضوعات رجال الاحياء الحلبية السابقة في الوحدة ، والنضال ضد الانفصال . وهو لذلك يبحث له عن طريقة لاخرجه والرمز له . ولا يجد سوى العودة الى أسلوب الواقعية الشعبية .

ان الاستاذ اديب يعتقد ان الواقعية الشعبية هي في تقديم نماذج من أبناء الشعب يعانون قضايا مصرية ، وبأسلوب تعبير شعبي ، أي أقرب الى العامية .

وبالرغم من أن هذا الاعتقاد لا غبار عليه من حيث التعلق بالمصطلح وظاهر المصطلح ، فان الاستاذ أديب الذي ما يزال يتابع كتابة هذا النوع منذ عشر سنين او أكثر يبدو انه ينطق الـى الواقعية الشعبية على جسر الرومانسية بحب الشعب ، والكتابة من أجل الشعب . ولذلك فهو ما زال يجهل هذا الشعب ، لانه لا يقدم لنا إلا النماذج الرومانسية ، التي يتبعها ، هو المحامي عن الشعب وعن رجاله الطيبين .

ان شخصية (ديوفاره) التي انتقاها الكاتب وقدمها للمحاكمة عن جرم ضوري ، هو اطلاق النار في مناسبة الاعراس ، هي شخصية نمطية ، ألصق بها الكاتب كل المثل (الطيبة) التي يعرفها عن الشعب: الرجولة والشهامة والصفاء والجرأة والبراءة . . . وقال لـسا (أديب) : هذا هو الشعب العربي الذي لم يحارب لانه منع عن الحرب ، ولذلك فهو بريء من الأساس من تهمة الهزيمة .

ذلك هو الموضوع الحقيقي الذي أراد الكاتب أن يؤلف قصة ليقدمه لنا ، من خلال نموذج شعبي ، أريد له أن يقوم بوظيفة الرمز ، شيء عن شيء ، وليس الرمز الذي يصل الى أصول الموقفية الدرامية من خلال تحقيقات السلوك اليومي لدى أبطال عاديين. ومع ذلك فان الكاتب يحاول أن يستنبط لسان ابن الشعب هذا ، وأن يتحدث بانفعالاته ، ونزواته وأن يهيج كئله ، ويتأزم لمواقفه ، ويعاني معاناته التي يبرع الكاتب ، ولا شك ، في نقلها والحكاية عنها ، وسرد مصطلحاتها اللغوية ضمن هاجس الفولكلور والتقليد باصوله .

وأما عن الرمز ، فان الكاتب لا يرمز عن مجهول ، ولكنه يرمز عن معروف ومكتشف ومتداول . ولذلك تصبح وظيفة الرمز هنا أشبه بالشفيرة السرية التي يعرفها الجميع . وتعجز بالتالي عن اطلاق عالم أوسع منها ، أشمل بمعانيه ، وأرحب بقدرته على الاحياء ، وإعق في التأثير بالقارئ نحو التغيير ، وليس التجميد ضمن حدود النقل لما هو موجود بما هو موجود ، ولا شيء سواه .

وبهذه المناسبة تجدر الإشارة الى ظاهرة استخدام الرموز المتفشية في الشعر والقصة ، بهذا الاتساع والتعميم . وهي في الواقع ظاهرة تسخ الرمز الحقيقية ، الى الرمزية البوليسية ، ان صح التعبير . وهي هذا التعبير بكلمات ومواقف وأسماء عن كلمات ومواقف وأسماء أخرى ، لا يجرؤ الكاتب أن يكتبها بحروفها الأصلية . انها ظاهرة تفسد الأدب الرمزي كله .

ان أديب قادر على تجسيم الحوار الداخلي بما يشبه المسرحية الميلودرامية . ولذلك فهو يظل مأخوذاً بالنهايات العظمى لكل العواطف ، تماما على طريقة (شيوخ الشباب) . فلا تفر من قلمه واحدة من مصطلحات العنترية والجعجة والمنفخة ، حتى تكاد القصة كلها تسقط في واحد من فصول (البهورة) الفارغة .

القارئ بأسلوب يشتت غالباً نحو الميلودرامية ، مصيبة السينما العربية والقصة العربية ..

ولا يتحرر الكاتب من سيطرة النموذجية ، فهو يريد أن يصف لنا رجلاً فقيراً هرماً بانساً ، فيأتي بكل ما تتطلبه هذه النموذجية من أوصاف خارجية ونفسية . ثم يبني لنا الكاتب قصة بذلك الخط الوحيد الاتجاه الذي يصور المشكلة ، ثم يقدم الحل ويسدل الستار كم كتب الكتاب أمثال هذه القصة ؟

وفي هذا العدد قصتان تمارسان بعض الفن ، من خلال محاولة الخلق الثاني فوق الواقع المشهور . فان (نواف أبو الهيجا) يستخدم أسلوباً ليس جديداً ، ولكنه لم يبل بعد ، فهو يستخدم منظراً منموضعا على أكثر من مستوى ، من أجل الدلالة على المقم ، واللامبالاة المتحدية ، والهزيمة التي هي هناك في كل مكان . ويربط بين الصور المبعثرة أسلوب يعجز عن خلق الوحدة الخفية ، فيضطر الى جمع الرموز عن المستويات بصورة تراكم خارجي . وفي الوقت الذي ينتظر الناقد أن تفتح القصة آفاقاً من الإيحاء حولها فان الكاتب - ولعله معذور فما زال كما يبدو يحاول ويسعى - يسد المنافذ سريعاً ، ويتدخل كثيراً في عملية التكوين ليعطي القارئ أدلة وإشارات زائدة عن الزور فتكاد القصة أن تسقط الى نوع اللوحات المنفصلة ، فعبارة كهذه (أنت سيء الحظ وحزيران يفنالك امكانية الصيد ، صيف ناردي وبراري مهجورة ، وقواكه محدودة ، وغالية الثمن) . « تكاد تكون عبارة نموذجية في طبيعة هذه القصة ، لو أن الكاتب عرف كيف يطور عبارات أخرى مشابهة لها ، ولم يقع غالباً في التجزئية المحدودة اللفظ والحجم الإيحائي .

نواف لديه ما يحكيه وبأسلوب لم يبل بعد ...

وتأتي قصة (الدعاء والخندق) للسيد (نمر سرحان) ، وهي لا تتجاوز صفحة واحدة من المجلة ، تمنعني في الحقيقة نفساً حياً عابقاً بالتحريض والجرح . والسيد سرحان ، على العكس من الأخ أديب النحوي ، لا يؤمن بأسطورة الشعب كما هو ، ولكن بالشعب الذي يجب أن يتغير . انه يدين الجهل والتخلف ، ويقدم مقطعا حياً عن عقلية الواجهة العاجزة للتحدي . فالوت الذي يستقبله الشعب حكماً وقدرًا ، من خلال مصطلحات التسليم بالفاظ مكررة ومواقف معادة ، ويكرسه الشيخ وجماعة الدراويش ، والارض المفتوحة ، ولا من خندق في وجه الهجمات اليومية وحلقة الذكر في بيت الميت ، والاستاذ الذي يخرج من حيث يدخل الشيخ ، والاستاذ والملازم يسعيان الى حفر الخندق ، في حين يتجمع الناس والاطفال بالقرب من غرفة الذكر . شيء يمت الى أدب المقاومة .

مطاع صفدي

بيروت :

الموت في الحياة

للشاعر

عبد الوهاب البياتي

صدر حديثاً

الثن ٢٥٠ ق.ل

دار الاداب - بيروت

المستعمرات . فصور أرض المنظر وحدود المعركة ، وسمى التراب والتين الشوكي ، وجدران المستعمرة ، وكوى المدافع ، وحرك على تلك الارض بضعة شبان ، من الاردن أو سوريا ومن مصر ، وانتقى منهم القائد والشاب الجديد المدفع ، وصور تردد القائد عن عمق تجربة أو عن شعور سلمي ، وصور بالمقابل اندفاع الشاب الجديد وحماسه ، وإيجاده الحل للمأزق ، عندما اقترب الصباح ولم تستطع الوحدة التقدم . فجعل هذا الشاب من جسده (جسراً حياً) يصعد عليه الآخرون الى أعلى سور المستعمرة ، وبذلك تمت التضحية وانجزت المهمة . ولا ننسى أن مقاطع من الحوار قد تخللت القصة في نصفها الأول ، دارت كلها حول ما يشبه التوضيحات عن كليشيات البطولة (العمومية) .

لست أدري ان كان السيد فياض ، وهو يبدو انه يريد ان يصير قاصاً جاداً ، ان كان قد قرأ عشرات الأعداد من مجلة (الآداب) نفسها التي يكتب على صفحاتها ، ورأى فيها منذ ستة عشر عاماً ، ذلك العدد الوفير من قصص التضحيات والبطولات ، وتساءل بينه وبين نفسه . الا يصح أن تأتي بعد ست عشر سنة ، بالنموذج الجديد ، بالشيء الذي يتجاوز السابق ، بالمطلوب بعد أكبر هزة كيانية أصابت وجودنا العربي كله ..

تحضرنى قصة بعنوان (صعتر صفد) كتبت في (الآداب) منذ أكثر من اثني عشر عاماً على الأقل ، لبيت الاخ فياض ، وكل من يريد من الشباب الكتابة عن البطولات ، ليتهم يرجعون اليها ليجدوا هذا (الخاص) الذي يجب ان تحكيه القصة الملتزمة لتخرج عن كونها ريبورتاجاً او منشوراً ، أو مساهمة وطنية (عمومية) .

هذا الشيء (الخاص) الذي يعيد خلق الواقع مرة أخرى على مستوى الواقع الفني الحي المؤثر بدون أية باقطة ، بدون الفصول ذات النهايات العظمى في المواقف المجردة ، بدون عوامل التركيب الخارجية ، بدون التفاصيل المتبدلة ، والإعطاءات الجانبية ، وعملية التراكم المجرى عن أي انفتاح لآفاق الإيحاء والتأثير غير المباشر .

لدى السيد فياض ارادة طيبة ، ونزعة نحو الوصف ، وقدرة على البناء . بقي أن يبحث عن (الخاص) فيه وفي قصصه .

وتسير (قصة الاستاذ) (أحمد سويد) متابعة البناء المطلوب ، في قصة أخرى ، عن تحول الفلسطيني من لاجيء ببطاقة اعاشة الى فدائي بندقية . وهو بدلاً من أن يقول لنا ان احد اللاجئين قد عانى من لحظة الانفصال عن الذل اليومي في حياة المخيم ، وبدأ ينشق عن وجوده منذ كان طفلاً جاء الى هذا المخيم ، وعاش حياته السلبية تلك . وان هذا الانشقاق بلغ ذروة تحفقه حيال اضطهاد المتحكمين في مصير المخيم ، من الشرطي الذي يشتم الناس لرميهم الزبالة في الطريق الخارجي ، الى الموظف الذي يوزع الاعاشة ، الى صراخ الأطفال على أكتاف امهاتهم أو داخل الاكواخ المتجاورة ، بدلاً من أن يقول لنا ذلك بكلمة نثر مختصرة ، كتب لنا قصة ، تطورت من رسم نماذج عن عوامل التفجير ، الى لحظة حدوث الانشقاق والانطلاق الى المصير الجديد .

واما السيد (سامي عطفه) الذي انتقى لنا عنواناً لقصته (الزهو) يماثل عناوين البرتومورافيا : الضجر ، الاحتقار .. الخ ، فلفد قلب المنظر من ساحة الفداء في أرض العدو ، الى ساحة الصبر ومعاشية المصير المشرد ، من خلال قصة أب يعمل مساح أحذية ، في إحدى دوائر الدولة ، ويعيش وجوده منذ النكبة ، بين أحذية البكوات من الموظفين ، وفي دهاليز الدائرة العتمة . ويفتقد الأب ولده باستمرار ، ويعاني من اضطهاد المدير له باستمرار كذلك . وتأتي لحظة المعجزة عندما يرجع له ولده ، ولكن يعود الى بيته جريحاً ، فلفد عرفنا سر اختفائه ، انه فدائي ، وعاد الى بيت أبيه جريحاً . فعاد (الزهو) الى أبيه ، وفرض احترامه مجدداً على المدير ، وأجبه الموظفون مجدداً . ان الكاتب بيرعني سيل من الاوصاف الجزئية ، المقترنة بتحليلات رشيقة سريعة ، وينجح أحياناً في إحياء جو فني واقعي معاً ، مؤثراً على

تمة نقد القصائد

جوع حقدى فافر فاه
سوى اكبادهم لا يسع
الجوع الذي استوطن جلدي
آه يا حقدى الجنوني المثار .

ففي هذا المقطع تتسع تجربة الشاعرة وتنتقل من حدودها الجزئية في انتظارها امام شباك التصاريح وامتهانها لكرامتها دونه ، وتتمصص عاطفة المثار في نفسها ما اثر عنه عبر التاريخ العربي ، فتتفجع فتجفع ليلي ابنة عم البراق (1) بما اصابها من ذل وتستنجد استنجاها بالبراق الذي استحال هنا الى رمز تاريخي اسطوري للفارس العربي المدافع عن الكرامة . وهي تتمصص كذلك نفس هند آكلة الكبود ، والدة معاوية بن ابي سفيان التي شقت صدر حمزة عم النبي وانتزعت كبده وحاولت ان تمضغه ثارا لمن قتل من اهلها في موقعة بدر . ولقد استندت هند ، من جراء ذلك ، رمزا للثار المتآكل بذاته ، المقترس ، الذي لا يهدى روعه الا مضغ كبود الاعداء . والشاعرة اذ تستدعي هذه الحديث ، بل انها نتيجة لنزوع التجربة فيه السى التكامل وادراك بالاسطورة ، انما تعانق التجربة في نزوع الى الشمول والكلية ، فلا تعود تجربتها خاصة بها ، بل تغدو صنوا لتجربة المثار المتسمر الجنون عبر الزمن . والاسطورة ، بعد ، ليست زيا خارجيا من ازياء الشعر الحديث ، بل انها نتيجة لنزوع التجربة فيه الى التكامل وادراك اقصى ابعادها ، متطورة من الوجدانية الفصيحة الشبيهة بالواقعية في تقيدها بحدود الواقع ، الى الكلية حيث يفتو الفرد رمزا للمجموع وحيث تتماثل التجارب في النفوس ، عبر الزمن ، فتغدو ليلي وهند وقد بعثتا في عصرنا من خلال نفس الشاعرة ، مع ما صاحب تجربة المثار فيهما من امداء تكاثفت وتعاطفت في مخيلة الشعب .

الا ان رموزها بقيت رموزا ثقافية ، اذا جاز التعبير ، أي انها ظلت تقتبس مما لا يتفطن له ولا يتأثر به الا الضالعون في التاريخ الادبي والسياسي . وشأن الرمز الاسطوري ان يكون شعبيا ، حميم الصلة بواقع الناس وحياتهم اليومية ليعانوا به ما حاول الشاعر ان يوحي به اليهم ، فاذا استعاره من الخزون في بطون الكتب وذاكرة بعض العلماء انقطعت صلته بالوجدان وتعطلت قدرته على التجسيد والايحاء .

ومهما يكن ، فان هذا المقطع ، جميعا ، يحفل بالصور والافكار العميقة التي تانف من اليسر والابتدال وبخاصة في تمثل ذاتها وقد استحال الى حنظل مر قاتل كالمس .

وبعد ، فان هذه القصيدة تشكل محاولة حديثة للتعبير عن عاطفة اليأس والحقد والثار وهي موضوعات ماثورة في الشعر القديم . ومع ان الشاعرة اعولت اعوال الخنساء والمهلل واكثرت من التناوه في مواضعه ، فانها وفقت الى تطوير تجربتها النفسية في سعيها السى ربهها بالاسطورة والتاريخ والنقاط التجارب التماثلة فيه والى اغناء سبل التعبير لديها بالرموز ، مدركة في ذلك ما قصرت عنه التجارب القديمة .

اما القصيدة الثانية ، فهي ذات وقع نفسي متشابه ، متكرر ، افادت فيه من التكرار الصوري للايحاء بمعنى الحرية التي تصورها ، مميصة ، احيانا ، الصور في حدود متوازية لا يرتفع بعضها على البعض الاخر ، متخطية في ابيات اخرى حدود المعنى المتكرر ، في ايثار الحرية حتى الاستشهاد والموت في سبيلها .

والقصيدة ذات وقع حماسي شجي الفرار وذات صور موحية ، تعاطف تأثيرها بالاحشاد السريع الذي انتظمتها فيه . ولقد تمعدت نشرها الى جانب القصيدة الاولى للتدليل على لحظة الثورة ، بعد الانكسار والياس .

كسحاء لا تعدو ولا تسير ، واضفت على ذلك كله الصدق في التعبير والرؤيا بصيغة التساؤل التي اوردها من ضمنها . واذا كان التعبير عن بطء الزمن ورسوه امرا ماثورا منذ امرى القيس للتعبير عن الأحزان والضيق ، فان الشاعرة ابدعت له صوره الجديدة من نهجها في الشعر على منهج الخلق أي ابتكار المشهد الحسي الذي يماثل الواقع النفسي ، بحيث يجتاز انفعالها معبر الخيال المصور ، بدلا من معبر العقل المقرر المتفكر . ولقد المت ، دون شك ، بشيء من الغلو ، الا انه نوع من الغلو الداخلي ، البصير الذي يؤدي للاشياء أداءها بالذهول والرؤيا ويعد أبعاد التجربة ، فيشاهد الانسان ما عاناه ويستطلعها ويقع عليه .

ومثل ذلك القول في العيون التي استحال الى مرايا ألم وانتظار واصطبار ، وان كانت اللفظة الاخيرة لفظة تجريدية فكرية سمت بها التجربة بلفظها المباشر الفاقد الايحاء .

الا ان الوعي الوطني والانساني والاخلاقي يلج على الشاعرة تجربتها ، فتتحو منحى خارجيا ، تبدو فيه متفكرة ، منمطة ، نازعة متزعا خطابيا ، فينقطع سيل الصور ويفطى عليه سيل الافكار التي تنبؤ عن الذهول الشعري وتقع ، من ذلك ، في نوع من الوعظية القصيدة ، فيفتقد الشعر مبرره ويستحيل الى افكار واعية واحكام وطنية اخلاقية . فهي اذ تقول :

ويندي صوت جندي هجين
لظمة تهوي على وجه الزحام
« عرب ... فوضى ... كلاب »

اذ تقول ذلك تنساق الى حكم واع مرتبط بمبدأ الكرامة والذل ، لم تمثله بما وقع منه في نفسها ، بل بما تفكرت وحكمت عليه به في ذهنها . وقد جاءت لفظة : « لظمة » كدليل نافر على نزوعها من الانفعال الخالق الذي يدع لذاته صوره الى الانفعال المتفكر ، الوعي الذي يصنف ما تعانیه الشاعرة في التجربة بالنسبة الى القيم الثورية ، العقلية الثابتة . وهي اذ جعلت صوت الجندي الكريه لظمة على الوجه ، نزعته من حاسة الى اخرى ، من السمع الى اللمس ، متجاوزة التليل المنطقي . الا انها ادت ذلك في سياق ذهني طفت عليه الخطابية الوطنية على الجمالية الفنية التي تمثل لثاشيء منها في صور الابيات الاولى . ومثل ذلك قولها : « آه انسانيتي تنزف » وقد وردت لفظة « انسانية » كلفظة « لظمة » ، فيما قيل كدلالة على خفوت الخلق وتساقط الشاعرة الى التقرير الاخلاقي والوطني . وقد تنهار ، ايضا ، الى التقرير الواقعي الفث في نقل الجزئيات الماثورة في الشعر الوجداني الضيق التجربة كقولها : « ويد تصفق شباك التصاريح ، تسد الدرب في وجه الزحام » . ومع انها نهضت في الشطر الثاني الى شيء من التاويل اذ جعلت باب التذاكر دربا يفتد منها الزحام ، فانها تقيدت جزئيات لا تحفل بها التجربة الشعرية الكبيرة . الا ان مثل هذه الفلذات الواقعية تلج في بعض القصائد وان لم تنتم الى الشعر الصافي الخالص ، وهي ، في ذلك ، شبيهة بالحجر الذي تلقيه في الماء الساكن ، فتنداح اثره الامواج . فهذه للمحظة العابرة اوقعت في نفسها الصخب واثارت امواج النعمة التي عبرت عنها في المقطع التالي بصور اسطورية ، عميقة ، شالت بها اجنحة الشعر وعادت تصور فيه انفعالها ، بدلا من ان ترسف فيها بالجزئيات والاعراض التهافتة . فهي تقول :

ليت للبراق عينا
آه يا ذل الاسار

حنظلا صرت ، مذاقي قاتل
حقدى رهيب ، موغل حتى الفرار
صخرة قلبي وكبريت وقوارة نار
الف هند تحت جلدي

(1) عرفت هذه المرأة بليلى العفيفة اذ ابت ان تخضع لمضطهدها واقامت على عفتها وعصمتها عند الفرس ، حتى قدر لابن عمها البراق ان ينتزعها منهم ويعيد اليها سعادتها وكرامتها .

ولخلو ذهنه من الهموم الوجودية التي تقيم ما يطرأ عليه وما يطالعه من احداث فقد تحول في مقاطع اخرى الى ضرب من الوصف المعن في الجزئيات والذي لا تحفل به التجربة الشعرية الكبيرة ، كما قدمنا . فهو يقول :

ففاض الريق وسط فمي . ظمئت ، تشمقت شتفي

لحست يباسها ومضيت منحنيا لنير النهر .

وفي هذا القول شيء من الفلو الخارجي المعظم لمظهر الاشياء في واقعها المأثور دون قدرة على التحرر منه وتمثيله في اصقاع الخيال والروح اي بالصور الداخلية . وهذا القول شبيه بقول فدوى طوقان :

يجلد القيظ جيبني

عربي يسقط ملحا في جفوني

اذ كلاهما يعتمد الى التفصي في المضمون الحسي للظاهرة لافادة الفلو ، وهو يخالف ما دأبت عليه في القصيدة ذاتها من استطلاع لمعنى المظاهر وكشف انساني له كما في مثل قولها :

من ترى قص جناح الوقت ، من كسح اقدام الظهيرة

حيث أدت للواقع الحسي الذي تعانيه مؤداه النفسي الفائر

العميق .

فقصيدة ممدوح عدوان لا تعدو اذن المشاهد الوجدانية الباكية والمثيرة للبكاء ، ألم بها مقطعا اثر مقطع ، متوسلا بالاحداث التي تفجع القارئ اوقع عليها في قصيدة أم في اي مشهد من مشاهد الحياة . فتأثيرها ليس فنيا بل انه تأثير واقعي . ولست اجد في احلاله للدموع من دون الماء في الخواهي الا حيلة متفوقة للانارة العاطفية غير المثقفة والتي توفي الى اوج تأثيرها في النفوس الحماسية ، الخطابية التي تطرب للعويل والنواح المباشرين

وربما تعمد الشاعر للفلو سبل الذهنية الشائعة في شعر سعيد عقل ونزار قباني كقوله : « تنهدت الدروب ، وقدرأت دربي » حيث نسب التنهد الى الدروب بنوع من الحذقة اللفظية ليعظم من معنى التنهد بنسبته الى ما لا ينتسب اليه في الواقع .

اغنية الى فدائي

اما قصيدة « اغنية الى فدائي » لفوزي كريم ، فهي قصيدة شفاقة الرموز ، عذبة الايقاع ، خفرة العبارة ، تنكب فيها الشاعر عن الحماس والافتعال والحركات الخارجية المثيرة وعمد الى الالفاظ التي لا توحى بطبيعة معناها الخاصة ، بل بما اناطه بها وخلقه فيها من رموز اشتقتها اشتقاقا لطيفا ، عاطلا عن الحلبة والعنجهية . قهو اذ يتحدث عن رفيقه المجاهد لا يؤلف له صور البطولة الفعالية الفارغة ولا يؤلف له الحماس الخطابى الارعن ، بل يوحى بذلك ايحاء لا متناهيا بقوله :

اذن انت علمتني كيف القى حروفي بوجه انهار

واستل من غور عينيك وجهي

ووجه التي تركنتي لخوفي

ووجه صديقي الذي باركنه رياح البحار

وقد جاءت مباركة رياح البحار لصديقه سبيلا لتجسيد ثورته في سياق من الاجواء الطبيعية التي لم تفضب على غير دلالتها ، كما هو شأنها في بعض الشعر المعاصر ، حيث يفترض الشاعر في الطبيعة ، ما يخرج بها عن حدود نوايسها ويخرج بالشعر عن حدود الجدية ، كقوله ان الزهر يندى لمرور حبيته والنجوم تتساقط وتنفرط وتشق وما الى ذلك من افتعالات خرقاء . فالطبيعة هي العين الاول للصور الشعرية . الا انها تمد الشاعر الماخر الانفعالي المستهتر بالصور الافتراضية الكاذبة والشاعر الرصين المتأمل بالصور الاليفة التي تجسد المعنى بطبيعة دلالتها الظاهرة او المضمرة غالبا . فرياح البحار تحمل معنى الثورة في طبيعة دلالتها ورمزها ، اما تكسر النجوم لمر الحبيبة وانهمارها من الافق ، فهو معنى مفترض ، مفصوب ، خلع ،

اما قصيدة « تلويحة الايدي المنعبة » لممدوح عدوان والتي صور فيها لقاء عاجلا ومفاجئا مع القنيطرة ، فتمثل حين الشاعر الى ربوع تلك البلدة بنوع من الوجدانية الفنية العذبة التي لا تنهض الى هموم الشعر الحديث نهوضا جديا ، كان ذلك في مد ابعاد التجربة والتعمق في اغوارها واستكشاف الرموز العميقة المؤدية الى تجسيدها . فالتجربة حزينة ، صادقة في منطلقها ، كما انه ألم فيها بمشاهد موحية ، لكنه اقام على حدود الوجدانية الشجبة التي تثير في القارئ الندم والحزن ، دون ان تجلو له معنى جديدا او ان تعمق من معاناته للمأساة . وآفة الشاعر فيها ان انفعالاته تتاكل باحزانها ، دون ان ترفده الثقافة الانسانية الحية ، بما يخرجها عن حدودها وتكررها بنفسها وانهمارها في تمثيل المشاهد التي تحمل الاثارة والندم في طبيعة واقعها .

ففي المقطع الاول يقول :

رايتك تلعبين دماءك الحيرى

فكل شهودك انصرفوا

وماتوا في ملاجئهم ، وما عرفوا

وما تركوا سوى الاشلاء

ووحك كنت واقفة

وما في الموت من شك لمن يقف .

وهذا المقطع يؤثر تأثيرا واقعيا بطبيعة الاحداث التي اوردها الشاعر ، دون ان يؤلفها او ان يستنرد منها الى موقف نفسي او الى رؤيا تنفذ في قلب المشاهد وتستطلع فيه .

فدوى طوقان اوردت في القصيدة السابقة ما يماثل هذا الموقف ، الا انها لم تقتصر عليه ، بل تولته بانفعالاتها وخيالها وتمثلته تمثلا روحيا ، فادت لنا من خلاله صورا جسدت بها معاناتها ، لوطاة الزمن في نفس الانسان المقهوم المهزوم . اما صاحب هذه القصيدة ، فاقصر على ايراد هذا المشهد البكائي الحزين ، مستندرا تعاطفنا ووجدنا ، متمنعا عن افتراءه والولوج فيه واستكشاف المؤدى الانساني الجدي العميق الكامن وراءه

ولعلنا نقع في ذلك على نموذج للتباين بين الموقف الوصفى والموقف الوجداني والموقف الوجودي في الشعر . ففي الاول يشخص الشاعر امام الاحداث ، فيعيدها الى ذاتها ويمثلها بواقعها ، مع قليل او كثير من الفلو اللازم للعمل الفني . والقارئ لا ينفذ به الى ما دون الظاهرة ، ولا يكتشف الارتباطات الوجدانية بينها وبين النفس ، بحيث يتغلب فيه العامل الحسي على العامل النفسي . اما في الموقف الوجداني ، فان الظاهرة تلج الى النفس بنوع من الانفعال المتضخم الاصم الذي لا يوغل في ذاته ولا يقبض فيها على المعاني والارتباطات الانسانية الجدية العميقة .

وهذا الانفعال يجهض نفسه بالمبالغات العاطفية ، او بالجزئيات النفسية العارضة ، لا يعمق ثقافة القارئ ولا يفيد منها بما يطلعه عليه من كشوف النشوة الفنية المصاحبة للحدس الخالق . اما في الموقف الوجودي ، فان الشاعر يؤلف بين الموقف الوصفى والوجداني معا ، ويوحدهما ويتخطى ذلك الى الرؤيا والاكتشاف بحيث يطلعا من خلالهما على فهم انساني جدي لمعاني الاشياء والحياة وقيمههما . وصاحب هذه القصيدة اقتصر على الموقف الوجداني المتشع بقليل او كثير من المواقف الوصفية ، ولم تنزع به تجربته الى الموقف الوجودي الذي يفيض الشكل ويجوز بنا الى ما يجعلنا اعمق فهما ومعاناة للجنود الانسانية الكامنة وراءه . لقد اقتصر على التمثيل من دون التاويل . والشعر الحديث لا يقف عند حدود التمثيل الذي كان يطرب له البدائي بل انه يعتمد بقرينه الى التاويل وهو سبيل الابداع والجدة والاستطلاع في الشعر .

لا يحفل بالتجربة الجدية والمضمون الرصين للأشياء .
ولقد توسل صاحب هذه القصيدة ، فضلا عن ذلك ، برمسوز
خفرة أخرى كالفجار والنوافذ والفصون والثمر للتدليل على الخمول
والكسل المخيمين على منازل الناس وحقولهم وقعودهم عن الكفاح في
سبيل العيش . كما انه أبقى هذه الألفاظ على طبيعة دلالتها الأولى
منتجها الى ما عمق واستتر منها ولم يقتحم عليها بالنزق والطيش ،
ليجعل الثمار ، مثلا ، تفار من خد الحبيبة والفصن من قدها . وهذا
ما كنا لنشير اليه في المقدمة لايضاح الفرق بين الانفعال المتهور المجنون
والانفعال البصير الهادئ الذي يفتح للانسان نافذة على نفسه ومصيره .
والشاعر لا يتحدث عن الظلم والذل حديثا مباشرا ، بل يلجأ
فيه الى الصورة غير المباشرة المستفادة من الخبرة الحسية العاقلة
بسياق الاحداث ودلالاتها فبدلا من ان يقول ان العدو اغتصب ديارهم
واقام فيها الظلم ، ألمح الى ذلك الماحة موحية خفرة بقوله :

وماتت لنا بين أهلي وبينني

حكايتنا ، حيث مات الصغار

وقد كان موت الصغار إشارة الى حلول الظلم والبطش وما اليهما .

وتمضي القصيدة متدفقة بهذه الرموز اللطيفة العازقة عن التبجح بقوله:

وغنيت اعراسنا في سهيل الخيول

وفي زفة الفجر عبر الحقول

واعطيننا نجمة في الصدور

وطيرا لجهتنا المتعبة

المساء :

وتدنو قصيدة « المساء » « لخلدون الصيحي » الى هذه القصيدة
في خفوت الجرس ونائها عن الجلبة والصور الفصوية ، المتعلة . الا
انه ينزع فيها منزعا تفصيليا ، تفسيريا ، يستطرد فيه بالصور الواحدة
الى عدة صور متوالدة ، متنامية ، بعضها من بعض . كما انه لا يوفق
فيها الى استقطاب الرموز المتنوعة المتعددة والايغال في التجربة ايفالا
نسبيا .

العودة الى الجذور الاولى

اما قصيدة « العودة الى الجذور الاولى » لعمر أبو سالم ، فهي
قصيدة عادية التجربة ، حاول الشاعر ان ينهض ويسمو بها بما أضغاه
عليها من حشد صوري ، اتي بعضه متألفا ، منسجما وبعضه الآخر
متفككا ، متناظرا ، اذ حاول فيه ان يخفي صفة الابتذال التي تلازم
المعنى . فهو يقول :

يطالعي بكاؤك كل يوم ، بعد فرقتنا

فانظر من شقوق الباب .. صوب الغرب

أسأل عنك ... عن تاريخ عودتنا

وأذكر غيبة الاهل

وماتم صحننا .. زمن الرحيل ، غداة نكبتنا

وقد جعل للصبح ماتما للتعبير عن الحزن والياس ، فجاء دانيا ،
مبدولا لا خلق ولا ذاتية فيه ، عبر معان تقريرية ، مهادنة لا قبل لها
بالنهوض به .

ومعظم صورته تنطوي على اختلال عضوي لانسياقه فيها انسياقا
افتراضيا ، تاليفيا يجمع فيه شتات المعاني ليوحد بينها توحيدا
مفصوبا ، كما في قوله :

أفضل من ثياب الرعب والنوح

فصول حكاية ، صدى الحوار بها

مع الزمن

وسدت دونها الابواب ، اطفت المصابيح

قبيل الصبح ، وانكسرت مراياها

وبع الصوت خلف شراعها البالي من القدم

فهذه الصورة لا تستقيم في معادلة الصور الابداعية لانه صنفها

تصنيفا ووفق بين اجزاها توفيقا بالاستطراد والتفسير والايضاح . وهو
ينزع خلالها من حاسة الى حاسة لتنهافت البناء الداخلي والنمو ، اذ
زعم انه يفصل من ثياب الرعب فصول الحكاية . وليس ثمة اي ارتباط
حسي او منطقي او حسي بين الثياب وفصول الحكاية بل انه انساق
الى ذلك بوقع لفظة « فصل » مقترنا بالصورة المجانية التي لا هدف لها .
وهو كذلك ينسب للحوار الصدا ، ناميا اليه صفة بصرية حسية
وهو سمعي ، تمعدا للنجدة الغاقدة المسوغ . ثم يستطرد الى ذكر
الاحداث والجزئيات المرتبطة بتلك الحكاية على غرار القدماء الذين
كانوا يعتمدون الايحاء والاقناع بحشو التشابيه والادوصاف الجزئية .
فهذه الصورة هي صورة منخل ، متفككة الاوصال ، طقى عليها التصوير
الفكري البارد ، فلست تقع فيها على النفاذ القاطب الخفر الذي وفنا
عليه في قصيدتي فوزي كريم وفدوى طوقان مثلا . الا ان المقطع الاخير
يمتاز عما دونه بشيء من التالف والانسجام فسي الصورة والفكرة اذ
يقول :

ستزرعها ... عيون الليل بالاقمار بالحب

ونفسل ما ترسب في مدار الوجه - يا أمه

من رعب

ولن نخفي الرقاب لسيفهم .. لن نشرب الكدرا

وفوق مآدب الظلمات لن نلقي جرار القمح

والطيب ...

نجمة النهار

وفي هذا العدد قصيدة للشاعر البغدادي حسب الشيخ جعفر ،
اتخذ لها زي الشعر الحديث في تعدد الاصوات والمقاطع وانتخى فيها
نحو اعلامه في بعض الصور ، مستعيرا معانيها فضلا عن الفاظها كقوله:

قبل ان ينبت ريشي فوق كنفى السجين

قبل ان يخضر في القبر المسيح

او قوله :

جها أشعل في قلبي بحيرات السهاد

او قوله :

الجمر يزهر في جبيني

وهي جميعا ، مستفادة من ديوان : « بيدار الجوع » ، مما لا
يخفى على القارئ المطلع ، ومما لا جدوى من الابانة عليه . ولقد ظفت
على « الاداب » في فترات طويلة القصائد المدهونة بأسلوب المتفوقين من
الشعراء المحدثين ، مما قوت على أصحابها سبل الابداع واقتحام
التجارب الذاتية المثيرة . واذا كان التقليد في بعض وجوهه يشكل
مرحلة ما قبل الابداع الشعري ، فاننا نود ان تطوي تلك التجارب ولا
ينفذ منها الى القراء الا الاصيل ، الوثيق ، المتحرر من سمات الآخرين
وبصماتهم .

ولست ازمع ، مع ذلك ، ان هذه القصيدة تفتقر الى الابتكار
فصاحبها وفق الى الصور الندية ، الغاقدة التعمل ، العميقة البث ،
المفاضة عن وجدانه . والقصيدة تعبر في مراحلها ، جميعا ، عن
التنازع بين الميل والواجب ، بين السعادة القانعة والبطولة المترددة ،
وينتهي الصراع في ذلك كله الى انتصار النزعة الايجابية ، كما هو
مأثور في المسرح الكلاسيكي . ففي المقطع الاول تتفنى الصبايا فسي
جوقة كان يتوسلها الاغريق لابلاج بعض الشعر الفئاني الوجداني في
سياق المسرحية . وتتفنى الجوقة في هذه القصيدة بالبعث المنطلق
انطلاقة حية من رمس الموت ، وقد تمثل عليه الشاعر بجذور النبات
ونبضة الثرى بعد الجليد والتلج . وهذا المقطع خفر الايقاع ، وان كان
مضمونه مستفادا من التجارب العامة المبثولة في اشعر الحديث . وفي
المقطع الثاني يتوسل الشاعر الفئانية الغزلية العذبة ، المشبعة بروح
البراءة كما هو شائع في الحب الرومنسي او عند عشاق القرون الوسطى .
وهذا المقطع اكثر ذاتية تعفت فيه ملامح الشعراء الاخرين وبدا الشاعر
وكانه اهتدى الى الالفاظ والصور الوحية اللطيفة البث . وفي المقطع
الثالث يظهر التنازع على اشده بين الحب ، كرمز للاقبال على الحياة

والتلذذ بسعادتها وبين الثورة والقتال في سبيل المبدأ . ولقد نزع الشاعر نزوعاً ظاهراً الى اشارة العقيدة وعبر عن ذلك بالصورة الابدائية حيناً وبالفكرة المغالية حيناً آخر . اما المقطع الاخير فلا يبدو ان يكون مقطعا من مقاطع شعر الحماس القديم في وقع الوزن والقافية وفي اعتماد الافكار التي تحمل العنف في طبيعة ادائها .

ومهما يكن ، فان الشاعر يبدو ، خلال هذه القصيدة ، مترجحا بين اساليب شتى ، بين التجديد والتقليد ، مقتبساً ، حيناً ، الاخراج المسرحي القديم عند الاغريق وحيناً اخر الاداء الحماسي الشديد الجلبة الطائفي على الشعر العربي القديم ، موزعا القصيدة على اصوات ومقاطع كالشعراء الحديثين ، دون ان يفتقد ، عبر ذلك كله ، شخصيته المميزة ، ودون ان يتخلى عن اصالته . وقد يشفع به ويعزز جانبه انه لا يأخذ بالشعر السهل والمعاني والصور المبثولة ، بل يأخذ فيه نفسه بعنت نرجو ان يخلص منه يوماً الى الوقوف في صفوف الفاتحين من شعراء العصر .

جروح فلسطينية

واما قصيدة « جروح فلسطينية » لمحمد القيسي ، فنتمو عبر مراحل ومقاطع من تجربة اليأس والعذاب والضيق والاضطهاد ، الى نوع من الامل في ذكره لقدم « العاطفة » التي تعيد اليه ثقته وتحبي رجاءه في العودة والانتصار . والقصيدة وجدانية المنزع تؤثر بوصف المشاهد المنجعة كما في قوله :

لان قلبي شق ذات يوم

وضاع نصفه

وذاب في قرار حوض دم

لدا اسير ، عاريا ، في وضع الظهيرة

بنصف قلب .

ويتوسل ، حيناً آخر بالحوار المشبع بالاجواء الابدائية كقوله :

ثم قالوا : اتهاجر

قلت : يا ليت قلبي صار طائر

وانا لا املك الان زلمه

شتوا بالعربية :

انت سافل

قلت : ما هم قلبي صار عصفورا واغصاني حدائق

قلت قلبي صار زرعاً وسنابل

اشعلوا فيه الحراق

واعلموا ان جنوري سوف تبقى وتناضل .

وبين ان كل مقطع من مقاطع هذه القصيدة يعبر عن تجربة من التجارب القاسية التي يعانيها النازحون الفلسطينيون من ضيق وعذاب وحنين الى الديار وقبول للاضطهاد وامتناع عن النزوح واستشهاد في سبيل استعادة الوطن . ولقد حاول الشاعر ان ينأى عن الابتدال فيها بايثار الصور الداخلية والرموز الخفية او الصور الابداعية المتعددة الاجواء . والقصيدة لا تخلو من الصدق والعمق وفقاً للماتور والتداول من معاني الشعر الوطني .

خلاصة

تتضح لنا مما تقدم الامور التالية :

اولاً : ان الشعر يتصدى لموضوعاته من خلال المنحى الانساني العام وانه يكشف ضميرها وما استتر منها وان الوعي الاخلاقي والاحكام الوطنية والقومية المباشرة تعطله وتحيله الى نوع من الوعظ بالانارة والتفجع . فالوقوف الاخلاقي والوطني يضمنان في التجربة الشعرية ، يستظلمهما القارئ بالتأويل والتخريج ولا يؤديهما له الشاعر بالتقرير او التجريد او اي اسلوب من اساليب المعرفة الواعية .

ثانياً : ان الرمز في شتى وجوهه ومناحيه هو التعبير الافضل عن التجربة الشعرية لانه يطلع منها ما تستبطنه من ابعاد انسانية وينزع بها الى الشمول والكلية ويؤدي من خلالها الى المعرفة اليقينية

العميقة التي تنكشف للقارئ بذاتها دون توسل بالتشبيه القائم على المقارنة او الاستعارة التي تفوقه غلوا ، دون ان تخرج عن طبيعته .

فالرمز لا يؤدي الحقيقة ويوهم بها بما يقرنها فيه بغيرها او يستعير لها منه ، بل انه يقترح المظاهر ويلج الى روحها ويقبض على حقيقتها بالذات ، فيجلوها لنا جلاء روحياً ، حدسياً ، ولا يدعنا نفترضها بالظن والتخيل . الرمز هو قبض مباشر على روح الحقيقة في باطن الشيء ، او هو قبض على معناه الشعوري والروحي الفعلي ، فيما يقبض العقل على معناه الحسي او الفكري . فالوردة ، مثلاً ، هي كذلك في مفهومها العقلي والحسي ، اما في مفهومها الرمزي ، فان لها معنى اخر او معاني اخرى غير مبدولة يتناولها الشاعر بالاشراق الذي يقبض له غلافها المادي ويضيء له دلالتها او دلالاتها الروحية الفعلية الكامنة فيها .

ثالثاً : ان المنحى الرمزي يباين ما دأب عليه شعراء الثلاثينيات من اغتصاب للطبيعة وقسرها على دلالات افتراضية وهمية مجانية كالقول ان الزهر يندى لحضور الحبيبة وان النجوم تسبق وتنكسر وان الليل يستحيل الى ضياء ، مما كان يخطف القارئ ويطره ولا يؤدي له مضمونا انسانياً جدياً من اكتشاف الاسرار الوجودية اللطيفة المستترة في قلب المظاهر . فالشعر الحديث لا يتعسف بدلالات الطبيعة ومظاهرها ، بل انه يستخرج منها الحقائق الهاجمة فيها فعلاً والتي تتجلى له من نفاذه الى الوجود الروحي للاشياء .

رابعاً : ثمة تباين بين الوجود الواقعي والوجود الشعري للاشياء والتجارب . الوجود الواقعي يبذلها لنا في معناها الشائع العام الذي يؤثر فينا بدلالته المباشرة . اما الوجود الشعري ، فانه ينتخب بالحدس والرؤيا من الوجود ويفتح لنا ما استغرق فيه ويطلعنا على ابعاده الانسانية ويجعلنا اعمق فهما لمضامينه ورموزه . والشاعر الذي يقتصر على حشد المشاهد والمعاني المؤثرة بطبيعة واقفها ، كمشهد التكل والخراب او معاني الحزن والحنين والندم او الثورة او التمرد ، انما يفق من الوجود موقف الناقل من دون موقف الشاعر الخالق الفاتح الذي يتخذ المشاهد والمعاني الواقعية كنقطة انطلاق للتأمل الروحي ويضيف الى مؤداها الواقعي مؤدي اخر اعمق منه واعسر استيطاناً لانتمائه اتماء فعلياً بالرغم من انه غامض الى تجارب النفس واسرارها . ونحن اذ نتلو قصيدة لا نتوقع من الشاعر ان يعيد اليها ما سبق ان تأثرنا به في واقفها ، بل ان يطلعنا على ما هو اناى منه . ان يترجم لنا احساسنا الغامضة الصماء الى معادلات من الصور التي تجعلنا اكثر فهما لحقيقته الفعلية .

خامساً : ان غاية الشعر ليست اشارة انفعال صاعق مدو في نفس القارئ ، بل ان غايته هي توضيح ذلك الانفعال واطهار ارتباطه بما دونه واستطلاع الصور والمعاني التي لا تدعه انفعالا اصم ، قائماً ، بل انفعالا بصيراً ، يفتح كوى على حقيقة النفس والعالم ويفني ثقافة القارئ الشعورية والانسانية ويجعله اعمق احاطة باسرار الوجود . واذا كان الشعر القديم قد قصر غايته على توليد الانفصال والايهام به ، فان الشعر الحديث يوغل فيه وينطلق منه الى استجلاء الحياة والنفس والحقيقة .

سادساً : ان الشاعر الكبير هو قبل كل شيء انسان كبير ، استوعب تجارب الحياة وثقافتها وحضاراتها واستكشف عالم النفس وارتباطاته الحميمة بما دونه ونفذ من ذلك كله الى رؤيا عامة في المصير والوجود تضيء له زوايا جديدة وتطلع على معان فعلية مبتكرة في الاشياء ، يبدو معها وكأنه خلقها خلقاً او افنتحها وغاص الى ما ادلهم في اعماقها . فهو رفيق العالم والفيلسوف لكنه اناى مدى حتى انه قد يراود النبوة الانسانية التي يطلع بها على غيب النفس والعالم .

ألبيا الحاوي