لعبة الحلم والواقع

أو دراسة في أدب توفيق الحكيم

بقلم جورج طرابيشي

منشورات دار الطليعة ـ بيروت

هذه دراسة ـ على كثرة ما ظهر حول أدب توفيق الحكيم ـ تتميز بظاهرة جديدة لم يلتفت اليها دارسو « الحكيم » الذيـن اعتمدوا الطريقة الكلاسيكية في دراستهم .

وهي دراسة تشهد على ان صاحبها الاديب جورج طرابيشي قد بذل فيها من جهده وأيامه ما تجاوز حد البذل .

وحالي في كل دراسة نقدية أن أتفق مع الناقد في بعض مواقفه، وان اختلف معه في بعض مواقفه الاخرى .

اما الملحوظة الشاملة التي كونتها لنفسي فهي ان الناقد حين خطرت له فكرة « التناقض » في ادب الحكيم ، أو ما سماه هـو « لعبة الحلم والواقع » قد استهوته الفكرة ، وبدأ جميع منطلقاتـه منها . ومن خلالها راح يقيّم ادب الحكيم دون ان يحيد عنها .

« الحلم والواقع » : ما يريده الحكيم لنفسه ، وما يريده الواقع منه ، المنطلق الفني الذي يجذب الحكيم ، والمنطلق الواقعي الـذي يحمل نفسه عليه ، هو موضوع هذه الدراسة .

ما هي الطريقة التي اتبعها الناقد في دراسة ادب الحكيم ؟

انه انتقى من مجموعة آثاره آثارا متعددة ، هي بجملتها الآثار التي تساعده ، أو تبرهن على فكرته .

اخذ « زهرة العمر » و « عصفور من الشرق و (أهل الكهف) و (شهرزاد) و « الخروج من الجنة » و « بجماليون » والرباط المقدس و (راقصة المعبد) و « ياطالع الشجرة » و « مصير صرصار » و (الورطة) ، و « يوميات نائب في الارياف » الى جملة مما اقتبسه من كثبه الفكرية وآرائه الفنية » .

على أنه كان لا بد من تمهيد لتوضيح المراحل التي تكون فيهـا ادب الحكيم .

انه أحب التمثيل ، أول ما أحب ، على خشبة المسرح ،وشارك فيه بحسب مفهومه الاول ، ومفهوم عصره ، ثم انتقل الى « باريس » حيث اصطدم بمفهوم آخر للمرح ، أين منه ذلك التهريج الذي شاهده على مسارح مصر ؟

وفي « باريس » تفتحت له آفاق الفن ، ـ والفن معبوده الحقيقي ـ ومن وحي هذا الفن اعطى قممه الشامخة الاولى التي جعلت منـه الرائد الاول للمسرح العربي : فن يوناني ، وعقل غربي ، وقلب عربي.

وفي هذا اللقاء توزعت نفس الحكيم على نفسها .

ثم اهاب به الصوت الاول ، صوت الماضي البعيد ، وصـوت الواقع يدعوه الى ممارسة الادب الواقعي من جديد ، فنجح في بعضه، واخفق في بعضه ، على انه يظل في آثاره الفنية اكثر تالقا .

فهل خانه الفن ، ام خانه الواقع ؟

في الحق ، أن الحكيم هو فنان قبل كل شيء ، يجري ذوب الفن في دمه ، حتى كان آماله تقطر فنا . قد كان يمكن ان يكـون مثالا ، او مصورا ، أو موسيقيا ان لم يكن كاتبا ، لان موهبته الفنية كان لا بد لها من ان تنفجر فيه .

قد يكون ذلك ابن موهبته الخالصة ، أو ابن الثقافة التـي تلقاها في محاريب باريس الفنية ، وما سر هذه التناقضات فيه الا سر هذه الثقافات التي تجاذبته من كل جانب .

والتناقض الاول يبدو بين ما يطلبه الحكيم من شيطان فنه ،وبين ما هو راض عنه بنفسه .

انه يفهم الفن أسلوبا قبل ان يكون غاية ، و « الغاية فانيـة ، والفن خالد » .

ومن هنا ، تكونت فلسفته الذهنية التي لا تعتمد على التجربـة والحياة ، وظهر خوفه من الواقع ، وبدا ترجيحه للخيال وعالم الاساطير حيث يكون الفن اكثر انطلاقا عنده .

البطل يحب فتاة من وراء جدار ، وفتاة الواقع ، لا فتاة الحلم، تؤثر الحب الواقعي ... وعند الحكيم « الحقيقة هي دوما دون الخيال، والواقع دون الحلم . والالم ينبثق عند اصطدام الواقع بالخيال .

والتناقض الثاني يبدو في نظرته الى المرأة ، اذ بينما يقول : « لولا المرأة لما كان هناك الهام فني » اذا به يناصبها العداء ويجد فيها كل الخطر على فنه .

تعرف الحكيم الى اول امرأة هي « ايما » ونبذها لان ابولون رمز الفن ، أقوى من فينوس رمز الحب .

ولكن لماذا يصيح : « انني أحب الحب . آه لو كان القـدر اعطاني هذه المنحة لحظة واحدة » ! ولماذا آثر الهروب من الحب الـى الفن ، ومن الارض الى السماء ؟

ثم تعرف الى امرأة ثانية « ساشا » وكانت تجربة الحب معها عقيمة ايضا . لانها عقيمة على صعيد الفن ، وهو انما يريد ان يعيش للفن، وللفن وحده .

هل هو يصطنع ذلك ، ويعلل ذلك بالفن ؟

يجيب الناقد : « ان سبب اصطناعه لهذا ، لان نفسه خاويـة كالصحراء » .

وللناقد ان يعلل ذلك كما يشاء ، ولكن ، لماذا لا نسأل .

ـ هل في ماضي الحكيم وفي طفولته ما يجعله يجفل من معاشرة المرأة ؟ هل هو طيف أمه القاسية التي حطمت موهبة أبيه ، بنظرتهـا القاتمة ، ومعاملتها الشاذة ، وجهلها قيمة الموهبة الفنية ؟ أم ان هنالك اسبابا اخرى تعود الى طبيعة الحكيم نفسه الـذي لا يتعاطف مـع المرأة ؟

ويلح الحكيم في الفن على قضية الاسلوب ، « آه لقضيـة الاسلوب ! » ويريد أن يخرج ماعنده بكل بساطة .

ولكـن ، ما الذي دفعه الى اختيار البساطة في الاسلوب ؟ هل هو مجرد ايمانه بالبساطة ؟

ينبغي لنا أن نتذكر أن مسوداته الاولى من « أهل الكهف »،مثلا، كلف بها من يصححها له من الاخطاء اللغوية والنحوية ، وقد عيـره النقاد بهذا الضعف ، فكان تخلصه من تعييرهم يعتمد على انه « يريد البساطة في التعبير » ولكنه مع ذلك كان يحب ، بطبعه ، البنـاء السليم في كل خلق .

وعندي ان هذه البساطة المعقدة هي التي جعلت من الحكيم ذلك الكاتب الذي تقاصرت دونه اعناق المتحذلقين في التعبير .

وهو يخشى أن يحطمه المجتمع ، يحطم خاصة الفن فيه ، لانـه اعجز من ان يدرك اسرار فنه ، فيقول : « لقد اردت ان اكون كاتبا وساكون » .

أليس هذا هو علة كل موهوب يريد لنفسه شيئا ، ويريد له المجتمع شيئا آخر ؟ وفي روايته « عصفور من الشرق » نجد البطل الشرقـي يقع في حب امرأة غربية ، ولكن سرعان ما يتحطم حلمه ، حين يرى فتاته ككل امرأة ، فيعاود الهروب من الواقع الى الحلم ، ومـن

الارض الى السماء ، محطما صنمه التافه .

ولكن السؤال يعود نفسه :

ولماذا آثرت هذه المرأة غيره ؟ الانه أراد الحب تصعيدا لفنه، وأرادت هي الحب واقعا واتصالا بها ؟ وهو بعيد عن هذا الواقع .

وفي « أهل الكهف » ـ ولا يعنيني تحليلها ـ أكانت من الادب الرجعي ، أم من الادب التقدمي ؟ انها أثر فني رائع وكفى ! رأى فيه الحكيم ما يرضي ترفه الفني !

انها تقوم على الصراع القائم بين الحلم والواقع ، واستغرب أنا من الناقد أن يخلق للمسرحية حلا آخر ، يعلل به أسباب رجوع أبطاله الى الكهف بانهم رأوا الحلم قد انتهى ، والحياة صعبة بدون احلام .

لكن هذا الحل يخفي من المسرحية أساس الصراع الدائم بين الانسان والزمان ، وصراع النطور الكامن بين بيئة وبيئة . ويحجب معرفة الحقيقة من وراء هذا الصراع .

ـ انهم رجعوا الى الكهف لان وجودهم أصبح بلا معنى !

وأما السر في عودة « بريسكا » الحقيقية الى الكهف فيعود عندي الى انها فقدت شخصيتها ، وأصبحت تحيا بمشاعرها حياة أولئك الموتى ، وما كل ذي حياة بحي !

وفي « شهرزاد » أسطورة من الف ليلة وليلة ، تظهر المرأة بشخصية موزعة ، كما يراها شهريار وقمر والعبد .

انها هي التي خلقت شهريار خلقا جديدا باعادته الى الحب ، ولكن أي حب ؟

ان شهرزاد أرادت أن تستثير شهريار ، والوزير قمر . فانتحر الوزير لانه رآها تتقلب بشهوة في أحضان العبد ، بينما شهريار لم يتحرك فيه شيء عند مرآها . بل آثر الرحيل ... وسيرحل حتى يعجز عن السير !

ويعترف الحكيم بانه عنى بشهريار نفسه ، وما شهريار الا ذلك العاجز الذي أرادت شهريار أن تهيجه عبثا .

لماذا آثر شهريار الهروب من محبوبته ؟ ولماذا لم يغضب على شهرزاد التي خانته حقيقة ؟ وهو الذي كان يودي كل ليلة بحياة علراء ؟

وفي رواية « الخروج من الجنة » قصة الفنان مختار وزوجته عنان .. دائما ، نفس القصة ، والبطل هو الفن .

السؤال يبدو من جديد :

« هل الفنان الذي تزوج الفن يستطيع أن يتزوج أيضا المرأة ؟»

تلك هي العقدة الراسية في نفس الحكيم . « ان الفن وحده، ومعه الخلود ، واما المرأة ومعها الفناء » .

والبطلة ، هنا ، تنسحب أيضا من حياة زوجها اشفاقا على فنه، وبذلك استحقت الاعجاب عند الحكيم .

حقا ، انها مهزلة ، لا تضحية ..!

وفي مسرحية « بيجماليون » الاسطورة اليونانية ، أحب الفنان فتاة تدعى « جالاتيا » ونحت لها تمثالا رائعا ، لم يلبث ان نقل حبه من التمثال الحي الى التمثال العاجي . والفنان ـ هنا ـ في صراع نفسي بين تمثاله ، وحقيقة هذا التمثال .

في المسرحية تمجيد للفن الذي يخلق وينافس الآلهة فيما يخلق، لانه يجعل مخلوقاته أكمل من مخلوقاتها .

وفجأة ، سرت الحياة في التمثال ، ليكون امرأة ، فاذا بالحلم ينحط ، وبيجماليون يسقط ، لان المرأة هربت مع فتى آخر . فلقد بيجماليون بذلك الحلم والواقع .

ولكن جالاتيا تعود اليه ثانية ، فاذا هي امرأة تافهة ، لم يبق لها ابة صلة بالحلم الذي خلقها ، فيصرخ الفنان :

ـ أيتها الآلهة ! ردوا علي عملي وخذوا عملكم ! اريدها تمثالا عاجيا كما كانت .

وتعود تمثالا : لكن حقيقتها تغلب على خيالها ، لانها لم تعد الا جثة متحجرة . ويعود السؤال نفسه :

ـ أبهما الاجمل ؟ الحياة أم الفن ؟

لقد خسر بيجماليون المرأة الحقيقية كما خسر تمثاله العاجي.وعند ما يدركه الموت يصرخ هذه الصرخة اليائسة :

ـ لن أموت قبل أن أضع تمثالا هو آية الفن الحق ... حياتي كانت صراعا لامتلاك الفن وأسلوبه . وصراعا مع الآلهة نفسها .

لماذا يعتبر الناقد أن هذه الصرخة هي صرخة الحكيم نفسه ، لا صرخة بيجماليون ؟ وما دامت المسرحية ذهنية ، فماذا يضيرها أن يطل المؤلف من خلالها على العالم ؟

وفي رواية « الرباط المقدس » نرى الحكيم يرد كارثة الحياة الزوجية الى انعدام الانسجام الجنسي بين الزوجين .

انها لمفتاح عجيب لشخصية الحكيم نفسه .

البطل ، في القصة ، أديب يريد أن يرفع زوجته الى عرش الادب مثله ، وفي نظري أن شخصية هذا الاديب تنطبق على شخصية الحكيم ، وبخاصة حين يصف « راهب الفكر » نفسه ، وقلقه بعدما قطع صلته بزوجته .

يأخذ عليه الناقد « أنه يتداخل في شخوصه ، ويحركها كما يشاء ، لا كما تشاء . كأنه في مسرح العرائس . ولكن ، لولا هذا التداخل لما كان لدينا هذا الحكيم . ولولا هذا التداخل أنى لنا ان نعرف خوف الحكيم من مواجهة المرأة . وتأليهه لها حلما لا حقيقة ، واعتقاده بأن كبح جماع النفس عند المرأة ، من أجل واجب الزوجية، يمنحها السعادة الزوجية .

يا له من تعليل ضعيف !

ان الحكيم يتمنى المرأة ، ولكن ، لماذا يخشاها ؟ المجرد دعواه أنها تصرفه عن الفن ؟ ولا يسكن معبودان في قلب واحد ، ام انه تعليل للتضليل ؟ ولكن هل تقنع المرأة بهذه التعليلات التي تناقض غريزة الطبيعة فيها ؟ او لم يكن هنالك فنانون كبار جمعوا بين حبهم للمرأة، وحبهم للفن ، وكانوا من المبدعين ؟

وقصة « راقصة المعبد » تتمة وافية لما كان .. صديق يرثي للبطل لانه ناقم على المرأة ، والمرأة منبع الالهام .

اختلق الصديق لعبة تجمع البطل بالراقصة « ناتالي » . ولكنها لم تكد تجتمع به الا لتهرب منه . وكان اجتماعهما في غرفة واحدة، ولكن البطل لم يجرؤ على الاقتراب منها .

لمـــاذا ؟

يتململ الحكيم ويصيح :

ـ « يا اله الفن ! ما من مرة صادفت فيها امرأة هزت نفسي الا كانت تلك هي النهاية . لماذا ؟ »

الاولى بالحكيم أن يسأل نفسه « لماذا ؟ » لا اله الفن .

وعند ذلك يعود الى تعليل نفسه بقوله :

ـ واأسفاه ! ليس لي دائما غير أحضان الفن !

أليس هو القائل بلسان الزوج « فكري » رادا على زوجته التي تأخذ عليه انصرافه عنها وعن بيته :

ـ « كل شيء فينا مباح لهذا الفن الملعون »

اذا ، ليقنع الحكيم بهواجس هذا الفن الملعون ، لانه لم يفهم المرأة .

وهناك ، مسرحية « يا طالع الشجرة » وهي عندي تجربة أرادها الحكيم لنفسه ، ليقال عنه « وكتب أيضا في اللامعقول » .

وأما « الورطة » فهي لا تخرج أيضا عن نطاق الفن ، تمثل ورطة الضمير المزدوج ، ضمير الحكيم فنانا ، وضميره انسانا .

ولعل الناقد أحسن حين حكم على هذه القطعة بقوله : « من

ضمير الفنان خلق أدبه الذاتي ، ومن ضمير الانسان خلق ادبه الاجتماعي . الاول لنفسه ، والثاني للناس .

ويظل الحكيم عندي في القمة ، حين يلجأ الى فنه الذاتي ،لان ادبه الاجتماعي يعيش على حساب الاختناق الفني .

أو لم يقل « غوتي » ، ان خلق العمل الفني من الواقع اصعب بالف مرة من صنعه في الخيال ؟

ومع ذلك ، فقد أعطى الحكيم من أدبه الواقعي : « سلطان الظلام، الصفقة ، بنك القلق ، الطعام لكل فم ، والايدي الناعمة » التي لا ادري كيف فسرها الناقد بانها مسرحية رجعية ، لانها لا تزال تمجد الايدي الناعمة بجانب الايدي الخشنة ..

حتى العالم الاشتراكي ، هل خلا يوما من الايدي الناعمة التي همها ان تفكر ، وتبدع الآثار الفنية ؟ وهل كانت ايدي الفنانين والادباء والمصورين والسياسيين ايديا خشنة ؟

ان الحياة هي الحياة ، ولا بأس بالايدي الناعمة اذا كان لها عملها البناء في المجتمع .

وفي « يوميات نائب من الارياف » يبدو الحكيم اديبا واقعيا ، مصورا ، ساخرا . اكثر منه ثائرا على الاوضاع الفاسدة . على ان السخرية كانت ولا تزال مطية الادباء في العصور المكبوتة . وان في السخرية ، احيانا ، ما يغني عن الجد .

ولا بد لي من ان آخذ على الناقد اخذه بادب الحكيم الذاتي واهماله ادبه الواقعي الاجتماعي ، والادبان يتمم كلاهما الاخر .

والآن ، أعود الى القول :

ـ « ان الناقد ـ برغم ما شرّق وغرّب ، قد ركز دراسته على فكرة واحدة ، حين اكتشفها سار على ضوئها الى النهاية ، دون ان يرى جانبي الطريق .

على ان الحكيم نفسه ـ برغم هذا كله ـ سيبقى الرائد الاول في المسرحية الحديثة ، ومن مآثره انه لا يزال يعطي ويتطور مع متطلبات عصره ، بخلاف الكثيرين الذين تحجروا .

وها هو الناقد نفسه يتمنى من أعماق نفسه « ان تتأخر هذه اللحظة الى ما لا نهاية ، لحظة قرع ملاك الموت بابه » .

وهو ، في الحق ، لا يتمنى ذلك ليكمل الحكيم لعبة الحلم والواقع ، بل ليكمل مسراه ، أنى بلغ به المسير .

والآن ، هل يرى الناقد أن الافضل للحكيم ان يتخلص من لعبة الحلم والواقع ؟ وما هي اللعبة الاخرى التي يختار له ان يلعبها ؟

انه ـ ولا شك ـ لعبته الذاتية، بفنه الذاتي، واسلوبه الذاتي... وهنا يكمن سر العبقري (١) .

(١) طرحت هذه المناقشة في ندوة فرع اتحاد الكتاب العرب بحلب

خليل الهنداوي

« الطائر الخشبي »

شعر حسب الشيخ جعفر

بعد مجموعته الشعرية الاولى « نخلة الله » التي صدرت عن دار الآداب ، صدرت للشاعر العراقي الشاب حسب الشيخ جعفر عن وزارة الاعلام العراقية مجموعته الشعرية الثانية بعنوان « الطائر الخشبي » .

وهذه المقالة ، وان لم ترتد الا نادرا الى « نخلة الله » ، غير انها ، من خلال الاستنتاجات التي توصلت اليها ، تؤمن بأن « الطائر الخشبي » امتداد متطور للشاعر ، والتجزيء في النظرة الى الانسان والعالم ايضا لا بد أن ينتهي الى خدمة التقييم العام بل هو برهان ووسيلة اليه .

ان حسب الشيخ جعفر يتملكه في « الطائر الخشبي » عشق صوفي للجسد ، ربما ذكرنا بصوفية ابي نواس في ولهه بالخمرة (وليس هذا استنتاجا من ترديد اسم هذا الشاعر في قصائد حسب) ، انه الجو المزخوم برعشات الصبوة الى الجسد الذي تغلغنا به قصائد الشاعر ، وبالطبع لا حاجة الى التأكيد على ان لا تضاد بين الامرين: نشوة التصوف ، ولذة الشهوة ، ان لم اقل بالترابط المتكامل بينهما !.

الى عالم طراوة المرأة الذي يتمثل اساسا في ذكريات الشاعر عن موسكو ، وعن الجنوب ، مغنى صباه ، ينزلق الشيخ جعفر ، من حاضره المجدب بين المقاهي والبارات واليومية الرتيبة ، ويحاول (الآن الشعر حلم أم انها ظاهرة تطغى على شعرنا العربي في كل تاريخه ؟) أن يعيش سعادته ذكريات . مقابل عجز واقع من ان يعيشها « حاضرا » .

ولكي أتضح في حكمي أرى من المهم أن أشير الى قصائد حسب في هذه المجموعة بعد عام ١٩٦٩ ، فهو في هذه القصائد (قارة سابعة الملكة بالمتسول ، والرباعيتان الاولى والثانية) قد تخلص مما كان يقال عنه من تأثر بجيل شعراء الشعر الحر الاول (البياتي والسياب بخاصة) ، واحسب أن الشاعر ، بعد أن وجد « صوته » يمكن أن يدفع شعرنا الحديث خطوات الى امام من خلال شكل قصيدته التي تخلى فيها عن موسيقية ترديد حرف الروي ، بزخم موسيقى القصيدة المدورة ، وللاستشهاد نذكر هذا المقطع من « قارة سابعة » !

(أعرف انحدار شعرها المحلول كالقطيع في انحداره الهائج ، في غرفتي الوحيدة ، الكتاب مفتوح ، عبير الغرفة الاخرى وقهقهاتها الواعدة ، الخروج من حمامها ، التصاق ثوب المنزل الندي بالثديين، تسريحتها المدعورة ، اللهاث خلف الحائط ، السرير دون امرأة، ربابة مقطوعة الاوتار ...)

لكنما حسب الشيخ جعفر ، كما أرى ، ينبغي أن يخرج في قصائده التالية الى تناول تجارب اخرى ، فان الاعادة ليست افادة في الشعر ، اقول هذا بالرغم من ايماني بالتجربة ـ المركز في حياة كل فنان ، فأبداع حسب في طرح تجاربه الاولى ، وايماني بامكاناته الشعرية ، يدفعني الى خشية ان يكرر نفسه ، فيقف ، كما وقف شعراء آخرون بقيود اغراء ابداعاتهم الاولى .

في الدخول الى عالم حسب الشعري ، ومن تأمل بعديه الحاضر المجدب والماضي الذكريات ، لمسنا هذه الملاحظات :

ان وجه الشاعر ـ كما بدا لي ـ يمثل ابرز رمز واقربه الى نفس وذهن الشاعر في تمثيل قسوة حاضره بل ان هذا الوجه يظهر في ذكريات الشاعر كمعادل مضاد داخل عالمه المتع وفي لحظات التمتع ايضا .

وجهي الذي تركته لديك ـ يرضيك ان يجف مثل عشبة صغيرة، في وفدة الظهيرة ـ يطير وجهي كلما شام خطى تعير او صوتا ـ ما ابتل وجهي بالندى في ظل مقلتيها ، لم أذق الكرى على يديها (الراقصة والدرويش) ، وامتد وجهي شارعا يغسله المطر ، منتصف الليل بلا قمر ، (السوناتا الرابعة عشرة) أغوص في توحدي ، أبحث في تشردي ، عن نخلة ومسجد قديم يأوي اليه مثلما العصفور ،وجهي الضائع اليتيم (الكنز) كان من الجائز ان يكون هذا طفلنا ، كان من الجائز أن يحمل صيف جبهتي ، يحمل تقطيبة وجهي .. كان وجهي الورق الاصفر في الريح ، شال امراة تدفن فيه وجهك اليابس ، وجهي نورس يهرم في المقاهي (قارة سابعة) ، وجه ابتهال مدنمهجورة تصيح ، وجه ابتهال سفن ضائعة في الريح ، وجه ابتهال نورسغريق، وجه ابتهال قشة في الريح (الملكة والمتسول) ، أزرق كان وجهك في زجاج الريح ، وجهي القروي يهرم في المقاهي ، يمتص الحائط ـ رطوبة اقرأ فيها وجهي القانط ، تمتص الحانات ـ وجه نبي مات (الرباعية الاولى) ، ملكا اغزو فضاء البار ـ لا ابصر وجها غير وجهي في الشراب (ليلية) ، أبصر وجهي قشورا او أوراق خس يلمونها ، عن موائد بار ، ويلقى بها في البراميل ، وجهي الجرائد تكنس(الرباعية الثانية) آه ، وجهك المفجوع من يعرفه الليلة (مرثية كتبت في مقهى) .

ولتاكيد حضور وجه الشاعر نذكر انه يطالعنا في مطالع سبع قصائد من ثلاث عشرة في (الطائر الخشبي) .

واحسب أن القارىء لا بد ان لاحظ من النصوص المقتبسة أن المقاهي والبارات هي مسرح جفاف حاضر الشاعر ، وداخل جدرانهما عذابه الماثل ، ومتعته الحلم (تقذفني المقهى الى المقهى طريد الريح والمطر ، عرفنا الوحشة البكر وصلبان المقاهي ، والمقاهي انتزعت جلدي كما ينتزع الجورب) .

وبالاضافة الى ذلك ، للشاعر اشاراته الاخرى فالقش والهشيم والورق اذ تجتمع مع الريح في شعره علامة ضعف ازاء الحاضرالقدر (لو أن قلبي قشة في الريح ، الزمن اليابس ياحبيبتي كالقش في اصابعي ، ذراعاك في الريح قش فمالك في اي ارض مطار ، مطر تنفضه في وجهه الريح واوراق الشتاء ؟)

اما النخلة فهي رمز بكر للغربة والوحدة في شعر حسب ،فديوانه الاول تسمى بها ـ نخلة الله ـ (وحدي مثل النخلة الوحيدة ، عبر ثلوج الوحشة المديدة ، أتحت هذي النخلة العجفاء يغفو صحواوراقي، ـ حين يمر آخر الباصات ، يخبو رنين القفل ، ويرتمي فوق جبيني النخل) .

وفي البعد الاخر لعالم الشيخ جعفر تمتثل الذكريات حلما مشتهى وفي كلتا زاويتي هذا العالم : موسكو وقريته في جنوب العراقيغنى الشاعر للمراة الجسد والحبيبة معا ، انه شاعر حسي ـ لا شك ـ لكننا لا نستطيع ان نقرنه بعمر بن ابي ربيعة او نزار قباني مثلا ، لا لان حسب غير (متنقل) ، وابن اللحظة اللذة ، على عكس الشاعرين المذكورين بل ايضا ، وربما بسبب ذلك ، لان شاعرنا مجذوب غير معجب ، يحس ولا يرى ، يتوله ولا يتغزل !

وفي ظني ، وهذه ملاحظة أخرى تؤكد ما قلت ، ان ثديي المراة عندما يصبحان مجمع صبوة الشاعر ، دلالة فقدان القدرة على(امتلاكها) ان طبيعة جسم المراة يجعل من الثديين اكثر الاغراءات اثارة من بعيد وكذلك كان حسب !

(.. الخروج من حمامها ، التصاق ثوب المنزل الندي بالثديين- يلهث في قميصها ثدياها ، مثل خيول متعبة ، تسحب خيط العربة- اللهب المثار يلثم الثديين ـ قلت : ارتكز الآن على ثدي بغي خافق تحت يدي) .

وليس من شك ان اختيار الشاعر للفظة ، دون أخرى ، مرتبط بما لهذه اللفظة من ايحاء ، وهذا موضوع من موضوعات بلاغتنا العربية ، وعلى ذلك تقول : ان حسب ، على عكس شعراء كثيرين ، يفضلون استخدام كلمة (النهدان) في الغزل ، ربما لان لفظة (الثديان) توحي لديهم بالامومة ، انه لم يذكر (النهد) الا مرة واحدة ، وعلى لسان امراة لا على لسانه (كان نهدي قبره) .. لم ؟!. لا اريد أن اجزم : أهي مشاعر أودوبية ؟.. مهما يكن فالملاحظة تدخل ضمن ما تصورنا وصورنا من حسية حسب ونهجه ، ولا باس انندكر القارىء بصورة المراة القروية الام وهي ترضع طفلها .. لا بد ان تبقى هذه الصورة ، بايحاءاتها المشبقة ، في ذهن الشاب القروي ..!

وفي عالم حسب تتوحد ذكرياته ، فتختلط موسكو والعمارة ـ حيثشب ـ في أكثر من قصيدة ، موسكو عالم الرقص على الجليد والموسيقى والقطة الشقراء ، والعمارة بنخيلها وحندقوقها وبرديها وطعم القبلة الاولى ، ولعل ارتباط اشتهاء المراة باشتهاء الخبز الساخن اشارة الى توحد الحنين ، واختلاط الذكريات ، وهل من لذة « أسخن » للصبي القروي المتعب الجائع من التهام رغيف خبز ساخن بعد عودته من تجوال نهار مضن !

(اتعرفين ؟ كنت اشتهيك كالخبز ، جسدي المفتوح مثلالشمرق كان في ثوب شفيف ـ وانا ساخنة مثل رغيف ـ طعم الخبز والرشاد في شفتي ـ طعم القبلة الاولى) .

وربما من الوارد ، بعد ذلك ، ان نتساءل عن ظلال (والعنا العام) في شعر حسب ، وفي الاجابة عن ذلك ارى ما رأيت في مقالة كتبتها عن القاص العراقي عبدالرحمن مجيد الربيعي ، ان الشيخ جعفر كالربيعي وكنماذج شائعة بين شبابنا صدموا بتعقيدات الواقع السياسي العربي والعراقي ـ بعد ثورة ١٤ تموز ـ فلم يستطيعوا المواجهة فتخلوا عن التزاماتهم « الايديولوجية » سلوكيا ، فكان لا بد ان ينكفئوا على ذواتهم ، ولم يجدوا غير الخمرة والجسد و « احتقار العالم » طريق هروب مما يعانون بسبب «سقوطهم ».

ومهما يكن فانا اشعر أن تناولي شعر حسب الشيخ جعفر جاء تجزيئيا ، فما زالت القصيدة عنده تحتاج الى دراسة لبنائها الكلي، اصواتها المتداخلة ، زخمها الموسيقي ، ابعادها في طرح موضوعات الشاعر ، وعلى كل حال فان نظرة التجزيء سبيل النظرة الكلية بل هو « تعليل » لها وكشف لاسسها .

بغداد

يوسف نمر ذياب

«مرايا على الطريق»

تاليف عبدالجبار عباس

ان اهم ما يتطلع اليه الناقد الدارس ان يكـــون مضيفا لشيء جديد للعملية النقدية ، وانه افاد صاحب الاثر الادبي والمتتبعين.

وقد حقق عبد الجبار عباس ذلك بجدارة في (مرايا على الطريق) واضاف لفن النقد الادبي في العراق نظرات جديدة وهامة تدل تماما على خبرة وثراء ادبيين ، وتكشف استعدادا كاملا دؤوبا لتشريح العمل الادبي وتحليله جوانبا بشكل يجعلك تشعر بعمق ثقافة هذا النـاقد الذي نعتز به .

واذا كان من الخير الا نسبق الامور والا نعطي الاحكام اعتباطا فاني اشعر بان هنالك دينا عليّ لهذا الرجل يجب الوفاء به وذلك ان اعرض كتابه الجيد هذا للشمس ، فكثيرا ما ماتت اعمال عظيمة في الظلام ، ولست اريد ان يموت هذا العمل الذي يعطينا دلالة واضحة على ان النقد في العراق بخير وان شطبه من قبل البعض كما يمسحون كلمة على سبورة لن يعني شيئا سوى ديمومته وبقائه .. اساسا نرتكز عليه لتقييم كل الاعمال المنتجة ادبيا في وطننا الصغير هذا .

لقد طغى النقد السريع في المجلات والدراسات الادبية الضخمة التي يصدرها الدارسون مستعرضين فترات واسعة من تاريخ الشعـر والقصة والمسرحية في عراقنا على التقييم النقدي الذي يهتم بالعمـل الادبي ذاته رابطا اياه بالمجتمع كما فعل عبد الجبار عباس .

وطغى ايمان الشباب بعدم جدوى النقد في العراق وعدم وجوده اصلا تمهيدا للايمان التام بهذا الراي الذي لا يعني سوى ارتبـــاط بقصة ملابس الامبراطور تمهيدا للعمل بشكل لا ملتزم بكل قواعـــد العمل الادبي فنيا .

وجاءت كتابات الدكتور علي جواد الطاهر وعبد الجبـار عبـاس وعبد الجبار البصري وياسين النصير وفاضل ثامر (وربمـــا كتابات الدارس) لتعطي الدليل على وجود الرؤيا الصافية الملتزمة نقديا .

ولسنا نرفض ما كتبه الدارسون امثال عبد الاله احمد ومهـدي العيدي ومحمود العبطة وما كتبه عبد القادر حسن امين ، ولكـــن تنحصر دراساتهم في كونها دراسة ادبية لها ارتباط بالنقد بقدر مـا للمؤرخ من دور في عرض التاريخ بشكل يفيد منه مفلسف التاريـــخ والمتناول للجانب الحضاري منه .

اننا بحاجة للجناحين ، تاريخ الادب ، والنقد لنكون شيئا في العراق الادبي ولكننا بحاجة لوضع كل شيء ، في موضعه مع احترامنا للجميع واشادتنا بالدور الهام الذي لعبه الدارسون في وضع خبراتهم امام الناقد والقارىء .

وفيما يخص « مرايا على الطريق » يجب ان اشير هنا الـى ان الكتاب يتضمن نقدا في الشعر والرواية والقصة المعاصرة لجملة ادباء وشعراء عرب . ولما كان للتخصص دوره في هذا الشان فلست عـــلى استعداد لمناقشة آرائه النقدية في الشعر الا كقارىء ولن اتنـــاول هنا الا الجانب غير الشعري من الكتاب .

كان جميلا من الناقد لو درس آراءه مسبقا ووضعنا امام منهـاج واضح مقدما ، يقيم على اساسه اي عمل ادبي وفق مواصفات معينة ، لا ان يتركنا نبحث عن منهجه بين سطور بحوثه النقدية ، ومع ذلـك فالناقد من مدرسة النقد الواقعي التحليلي المقارن .

ففي الدراسة التي يقدمها عن القصة العراقية يعرض لقصص الاربعينات مركزا على اليد قبلها وخلالها ، مقارنا بين مصادر ثقافـة كتابنا وواقعهم الاجتماعي وبين ما قدموه ، فيجد فرقا في النـــوع والدرجة ، يتدرج صعودا وهبوطا لدى كاتب وآخر ، ويخلص الـــى نتيجة هي ان « القصاص العراقي ـ باستثناء التكرلي ـ كاتب قصـة لا مستوى ، يبدع احيانا ويخفق احيانا » ص ١٢٢ ، مؤكدا ان جودة الموضوع الذي يقدمه الكاتب كان اساسا لتقييم النص الادبي لا القدرة في الصياغة ، وان معظم الكتاب كانوا يركزون على غريب الاحـــداث ويعرضونها للقارىء ظانين ان ذلك هو الجالب لانتباه القارىء .

ويشجب الناقد هذه العملية التي تجعل القصة مقالة اكثر مما هي حاوية لمتطلبات العمل التكنيكي القصصي ويستشهد باعمال ايـوب ولطفي والخليلي باعتبارها خير دليل على ذلك .

ونحن لا نملك الا ان نوافق على ما قاله عبد الجبار عباس بشان القاص العراقي ، الا ان ذلك يجب الا يتخذ كسمة عامة لكل القصاصين فاعمال يحيى جواد وجيان (يحي عبد المجيد بابان) ـ على الرغـــم من تبعثرها في المجلات ـ جيدة وذات مستوى متطور واحد .

ونجد كذلك ان اعمال نزار سليم ونزار عباس ـ على الرغم مـن قلتها ـ تنطلق من تكنيك واع يعرض مضمونا جديدا وان حافظ على تيه المدينة وتازمها عند نزار عباس واستلم الواقع الشعبي ذا الصيغة الانسانية عند نزار سليم وعالج قضايا رفض الواقع متخذا شخصيات ذات مستوى طبقي فلاحي او عمالي بوجه عام عند جيان ويحيى جواد.

ونلاحظ ان الكاتب يقدم رايا جديدا في دور عبد الملك نوري في بناء القصوصة عراقية حديثة حين يقول « ان الاهمية التاريخية لمجموعة نشيد الارض التي ميزتها عن سواها هي استبدالها الموضوع بالتجربة والمغزى المباشر بالتاثير الفني البعيد ... ولا يفيدنا ما يردده الدارسون من تاثير نوري بجويس ، او لا يمكن نقل منهج روائي الى القصوصة قصيـرة » .

ورغم جراة هذا الراي وتاكيده على الفرق بين الرواية والاقصوصة الا ان ذلك لا يمنع من القول ان عبد الملك نوري ، بحكم ثقافته وثقافة الرواد الاخرين للقصة العراقية الحديثة مثل نزار سليم وفؤاد التكرلي، قد استفاد من جويس كاستفادة السياب والبياتي من اليوت وناظم حكمت ، والمدرك لطبيعة اختلاف الجو الشعري عن جو البناء القصصي قد لا يوافقنا على ذلك ولكن عملية نقل المنهج يمكن ان تتم عـن طريق تركيزه في الاقصوصة ولو ان ذلك غير مقبول نقديا .

وهذا لا يعني ان « نشيد الارض » قد طبق قصاص منهج جويس في (عولس) بكامله ولكنه اتبع طريقة المنولوغ الداخلي عند ابطـاله كما فعل جويس بالنسبة للمستر والسيدة بلوم وجعل الحدث يدور خلال اربع وعشرين ساعة ، وتلك نقطة كانت تبتعد عنها الاقصوصـــة العراقية عند ايوب والخليلي وصلاح الدين الناهي مثلا .

★ ★ ★

يناقش الكاتب بعد ذلك القصوصة (حياة قاسية) لشاكر خصباك مقارنا اياها ـ حديثا ـ برواية (بداية ونهايـة) لنجيب محفوظ ، مؤكدا على الترابط بين الاحداث غير رافض لذلك .

وهذا الراي كان جديدا بالنسبة لغير عبد الجبار عباس من النقاد، وبالنسبة لي فقد تعرضت لمجموعة (حياة قاسية) بكاملها في دراستي (في القصة العراقية) دون ان الحظ ذلك ـ كما لم يدر بخلد غيري ـ وخلصت للقول في الاقصوصة ذاتها « ان احداثها تلامس الواقـــع وشخصياتها ملتصقة بالانسان عدا بعضها ، فليس هناك شخصية خير

على وجه العموم ولا شريرة بكل معنى الكلمة ، لا مطلق في القصة عدا شخصية اخي حلومه ، وهذا ما يجعلها سليمة المضمون ، اما اسلوب العرض فقد كان مساوقا للحدث لولا بعض هنات في الحوار الخليط بين الشعبي والفصيح » (١) .

اما الناقد المحترم فانه لا يرى هذا الراي بل يعتقد ان قصاصينا لا يتعبون في نموذجهم فهو موجود امامهم « وكثير من اعمال قصاصينا ليست الا تسجيلا لوقائع حدثت بالفعل وقرات اخبارها في الصحف او عاناها الكاتب شخصيا » (٢) .

وان قصاصنا ـ كما يقرر الناقد ـ كان اعجز من ان يبتعد عن المالوف بسرد مالوف واعتيادي بل يقدم غريب الاحداث كما يشير الى ذلك ايوب الذي يعتبر التسجيل الفوتوغرافي التعليمي واقعية وليس على الناقد الا ان يناقش التكنيك باعتبار ان المضمون متفق عليه.

ويؤكد الناقد « ان الفهم القاصر لوظيفة القصة بدد مواهب كتابنا في مسارب التعليمية والنقد المباشر .. ولم يكن القاص وحده هو المسؤول الوحيد عن هذا القصور بل املته طبيعة المرحلة التاريخية التي ظهرت فيها القصة العراقية » (٣) .

ويبدو القاص عبد المجيد لطفي مدافعا عن ذلك حين يقول : « من العدل بالنسبة لقصة الاربعينات والخمسينات ان نقول بصراحة ... ان كاتب القصة العراقية كان يكتب وهو يحمل فكرة معينة هي الهيكل العام للقصة ثم يدقق في الفكرة ويوجهها الى هدف . فالقصة العراقية كانت في تلك المرحلة قصة « فكرة وهدف » « ثم يبرر ما عرضه وزميله ايوب بالقول في نفس المقال » ولان نضال الفكر العراقي من اجل القضايا الوطنية الكبرى كان يستقطب المقالة السياسية ثم الشعر بصوره المنبرية المثيرة فان القصة كانت تاتي في مؤخرة الفنون الادبية ، فكان على القاص ان يبدع ويجود ضمن امكاناته لظفر بعدد اكبر من القراء وينتزعهم من قراء المقالة والشعر » (٤).

اما فنون ايوب فيبرر (تورطه) بانغراطه في (زمرة) الكتاب بانه اصطدم مع رجال الحكم آنذاك اصطداما جعله يصدر كتيبات « رخيصة الثمن سهلة التداول قريبة الى الافهام منها ما يغرى بالقراءة .وهكذا كان من الطبيعي ان اسجل انفعالاتي وانطباعاتي وارائي باسلوب قصصي فيه متعة وفائدة وهذه الاقاصيص لا تتناول افرادا بل نماذج وحالات عامة » (٥) .

ورغم صدق لطفي وايوب في تعللهما وانفعالهما في الدفاع عما يظنانه من هجمات نقدية تتناول مادة اقاصيصهما وطريقة العرض فان لهما دور الريادة التطويري للقصة العراقية في الاربعينات والخمسينات

ولكن الواقع ان المباشرة والتعليمية والرد الذي يقدم شخصات مسطحة امور لا يقبلها النقد ، وقد اشرت الى ذلك في دراستي (٦) وكذلك عرض غريب الاحداث كما فعل ايوب (٧) والتكرلي في (القنديل المنطفىء) (٨) .

كما ان غرابة التجربة لا تعني رفضها كقصة من قبل الناقد قدر ما تعني ان الغرابة وحدها لا تكفي لتكوين العمل الادبي واننا نحتاج اكثر من الغرائب لتبرير اي عمل ادبي فنيا .

ويلاحظ هنا ان الادب الاشكالي الذي علت موجته في الستينات عندنا ، معتمدا هذه الظاهرة لا يمكن رفضه كاملا قدر ما ترفض المحاولات الفجة فيه .. وما اكثرها ، قصص بلا طعم سوى الجنس ولا رائحة الا رائحة القرف والحقد على كل المجتمع .

★ ★ ★

يمضي الناقد في دراسته الثرية الجادة مؤكدا على ضرورة الرؤيا الثورية الشاملة للقاص وممارسة الاشكال الجديدة للعمل القصصي، ويأخذ على الناقد شجاع العاني وقوفه ضد محاولة سركون بولص للاهتمام بالميتافيزيقية والموت وتقديم موقف جديد للاديب امام العالم ، باعتباره ـ هنا ـ قد ابتعد عن عراقية الحدث ، مؤكدا شمولية اعمال نجيب محفوظ وسواه طارحا رأيا هاما مفاده « ان جذور التباين الطبقي لم تعد تؤدي بالضرورة الى الالتزام السياسي » مشيرا الى محاولتي عدنان رؤوف في « الشخص الثاني » وانيس زكي حسن في روايته (السجين) اللذين يرفضان الانتماء في عالم اتخذ الكتاب مواقفهم فيه ـ على مستوى عراقي على الاقل ـ واضحة المعالم وشاركوا بشكل شبه اجماعي بالعمل السياسي .

والواقع ان جذور التباين الطبقي تؤدي ضرورة الى الالتزام السياسي ، انما ليس بالشكل التقليدي الكامل لهذا الالتزام بقدر ما هو شعور بالمسؤولية تجاه الطبقة التي ينتمي اليها الكاتب او آمن بافكارها ، كما ان الالتزام الفكري امر يوضح الرؤيا الفكرية للفنان المبدع بالشكل الثوري الذي يطالب به الناقد ذاته .

كما ان اللا التزام السياسي ذاته يعني انخلاع الكاتب موقفا ملتزما تجاه القضية ، وان ذلك في رأيي قد تعداه النقاش منذ الخمسينات واصبح بديهة لا تحتاج الى كثير حديث .

وفي الوقت نفسه فان ذلك ليس مبررا تماما للانغماس في الذات كما فعل شباب الادب الاشكالي التجريبي في العراق الذين حملوا جذور تناقضهم بين خطهم السياسي الفكري ورؤياهم القصصية الحديثة وقد اشار اليهم الناقد مبعدا فؤاد التكرلي عنهم ومعتبرا انه « حقق في قصصه القليلة ركني الادب العظيم : الموسيقى الفكرية المنبعثة من افواد بعيدة وتمام اتقان الصنعة القصصية) ص ١٣٧ .

ولا نقاش في نضج التجربة القصصية عند التكرلي وريادته في طرح مسالة الوجود (ولكني اراه استاذا لبعض من التلاميذ الذين فهموا تجربته الفنية على نحو ناقص) فقدموا القح من التجارب رافضين كل شيء ـ حتى استاذهم ـ مستهينين بكل فكرة هادفة معتبرين التجديد تحطيما كاملا لقواعد الاقصوصة والرواية .

ويأخذ الكاتب على النقاد ـ عدا شجاع العاني ـ انهم لم يناقشوا الربيعي في الشكل ، والواقع ان الكثير من النقاد قد ابتعد لا عن عبد الرحمن الربيعي بالذات بل عن كل قصاصي الستينات لانهم احسوا ان الموجة عالية وسريعة التيار لا يسهل الوقوف بوجهها ولكني فعلت ذلك في عدة مقالات اهمها (سباب قصصي من طرف واحد ٩٦٧) حيث ناقشت الشكل والمضمون لدى الربيعي وفاضل العزاوي ومحمد

---

(١) انظر ص ٤٣ من (في القصة العراقية)
(٢) ص ١٢٧ من (مرايا على الطريق)
(٣) المصدر السابق ص ١٣٠
(٤) مجلة الكتاب البغدادية : عبد المجيد لطفي : حديث مع افكار قصصي ص ٤٧ العدد ٤ السنة ٥ حزيران ١٩٧١
(٥) مجلة الكتاب البغدادية : ص ٧١ .
(٦) انظر (في القصة العراقية) لباسم حمودي ص ١٧
(٧) الغربة في قصص من فينا : مجلة الاداب مايس ١٩٥٨
(٨) في القصة العراقية ص ٢١
(٩) مجلة الاقلام ع ٣ سنة ١٩٦٩

عبد المجيد وعبد الستار ناصر واخرين ، ثم مات المقال بكل بساطة.. مات بالصمت .

★ ★ ★

في فصل (الظامئون) يقيم الناقد العمل الجيد الذي ابدعه الروائي الشاب عبد الرزاق المطلبي ويجد فيه « ظلالا خفية بعيدة من شوامخ التيار الواقعي وخاصة روايات الريف العربي » ويعقد الناقد مقارنة بين (الظامئون) و (الحرام) ليوسف ادريس و(عطشان ياصبايا) لسليمان فياض معتبرا جعل المطلبي لروايته ضائعة في لا زمكان امرا يستوجب المؤاخذة وقائلا « ان القصة لو تجددت بزمان ومكان معينين لا كتسبت اطارا واقعيا تتلون فيه الاحداث والشخصيات بلون محلي مميز الامر الذي نجده في (الارض) و (الجبل) و (الحرام) » .

والذي نراه ان الرواية الجيدة ، شامخة دائما ، عبر القرون ، والدهر ، تصلح لاي زمان ومكان ، وان مناقشة الظما وجعله اساسا للرواية مسالة طالب بها الناقد النقاد والكتاب في الفصل السابق عندما عاب على شجاع العاني رفضه لعدم عراقية شخوص سركون بولص ، ورغم محلية الابطال في (الظامئون) ومناقشة الرواية ذاتها لازمة عطشى الارض العراقية تماما فاننا نشعر ان المطلبي قد قفز بـ (الظامئون) الى مستوى اوسع من عربي ، مثير للدهشة الفخورة بهذا العمل الطيب .

وقد جاءت اراء عبد الجبار عباس الاخرى من ابرازه لدور الصراع التراجيدي بين قوى الموت والحياة وازالة الحدود بين الكائنات الحية في الرواية صائبة وكانت مقارنتها بـ (اليد والارض والماء) لايوب مقارنة مدركة لطبيعة المرحلتين التي كتبت خلالهما الروايتين.

★ ★ ★

تاتي بعد ذلك الدراسة التي قدمها الناقد عن (لغة الاي الاي) ليوسف ادريس ، والذي نراه ان هذه الدراسة لم تختص بالمجموعة القصصية ذاتها قدر ما انطلقت لتحليل اعمال ادريس بكاملها مترصدة ما كتبه نقاد كثيرون عن هذا الكاتب الواضح المعالم ، مناقشة وعلى نحو تجريبي مقارن اعمال محفوظ وفتحي غانم وغيرهما .

وقد ركز الناقد على البناء الداخلي لشخوص يوسف ادريس في هذه المجموعة ، رافضا ان تكون الشخصية مجرد حالة صفاء كامل لا يحتدم حوانيتها صراع ما ، كشخصية العم حسن والطيب المحب للخير وللناس جميعا ، مستقلا في ذات الوقت الشخصيات الميلودرامية الاخرى ومعترضا على طريقة البناء الفني التراجيدي لشخصية الحديدي (الذي حصل على ما يريد حياتيا) ، حيث جعله ادريس ينبطح على ارض المطبخ باكيا ، طالبا عفو الناس جميعا ظانا انه عاد الى الصفاء كما اعتقد ادريس انه اقنع القارىء بذلك .

ان الناقد يؤكد عقم محاولة عودة الماضي لاي مجتمع وما تطلعات البراءة عند الانسان والعودة للامسؤولية والهدوء الا امور يتمناها الفرد ولكنه ـ داخلا ـ يحرص الا تتحقق ، لذا فهو يعتبر العم حسن والحديدي في (لغة الاي الاي) نموذجي فاشلين لا يحققان شيئا لدى يوسف ادريس .. وهذا كله صحيح ومنطقي لكن الشيء الذي اراد ادريس تحقيقه في العم حسن و (عدم) هزيمة الحديدي في النهاية تاكيد لذات يوسف ادريس نفسه .

يوسف ادريس يتطلع لان يعود الى ماضيه عندما بدا انسانا تقدميا يناضل من اجل الشعب لم تلفه بعد ملذات صعود الكاتب الى قمم لم يرتضها لنفسه بسبب فقدانه حرية الصفاء ، فاتخذ من العم حسن البديل الموضوعي له واسقط عليه ذاته ، واستعمل اسلوب الادب الاشكالي بشكل متحرر تماما من قواعد القصة كي يبهرنا بهذه التجربة.

الا انه لم يستطع ان يقدم شيئا مقنعا ، وهذه مسالة تبدو منعطف طريق حاد في طريق كاتب قدير له ثقله الادبي مثل ادريس .

وكان قد استغل قدراته الفنية الرائعة في (الفرافير) على نحو هازل يقف على التل ، تاركا ابطاله يقررون سيئاتهم ويفلسفونها بشكل مقنع (ليستحيل الى فرفور ساخر يسلق بلسانه اللاذع كل شيء ويسخر من كل شيء : القيم والقوانين والمهن والاخلاق معبرا بذلك عن رؤيته الجديدة ازاء قضايا الاخرين ومجسدا ما يشبه اليأس من صلاح حالهم وفشل كافة الحلول التي تطرحها المسرحية ، كما يقول الناقد .

لقد نجح ادريس في ان يكون ساخرا وان يسقط الجدار الرابع ويشرك الجمهور معه في بحث الحلول لمسالة الانسان ، وليست هذه اول مرة يفعلها كاتب ، ولكنه يقدم ذلك على نحو ايونسكوي (جايز المظلوم هو الجاني والظالم هو المجني عليه ، جايز اي حاجة) .

★ ★ ★

الفصول الثلاثة التي تلي ذلك تتحدث عن رواية محفوظ (ثرثرة فوق النيل) وكتاب (المنتمي) لغالي شكري والثالث عن كتاب (دراسات ادبية) ليوسف الشاروني . وسيقتصر حديثي عن الفصلين الاولين لاني لم اقرا كتاب الاستاذ الشاروني . الناقد معجب بشكل واضح بمحفوظ وهو يناقش ابطال الثرثرة ومواقفهم الحياتية ، ويصور بصبر تطور شخصياتهم الداخلية الهشة ودورانهم جميعا حول انيس المتوازن الشخصية وسمارة ، مقارنا اياهم بابطال روايات محفوظ الاخيرة .

والراي الذي استخلصه ان ابطال الثرثرة قد حلت عندهم ـ عدا سمارة التي تمثل مصر ذاتها . المشكلة الاقتصادية ، وبرزوا ، عناصر ممكنة وموجودة في مجتمع خاص تماما يعطي وضعا شموليا ، مجتمع بعيد عن الحركة السياسية المنظمة ذاتيا .

لم تبق لديهم سوى مسالة ارضاء الذات وهم يرفضون مجتمعهم الواسع بانفلاقهم هذا ، ولا قضية تهزهم ، ليس بدافع اليأس ، انما هم ـ اساسا ـ لم يحاولوا شيئا ينفع احدا فاختاروا ابسط الحلول واسهلها وكانوا صورا مشوهة لزوربا البوناني .

ونحن مع الناقد في القول أن « الثرثرة ليست افضل روايات محفوظ ، انها تكشف عن صنعة فنان ذي خبرة طويلة اكثر مما هي عمل ناضج يضيف الى وجداننا ويعمق رؤيانا » .

وفي الفصل الخاص بدراسة (المنتمي) لفالي شكري ياخذ الناقد على شكري قسرية رؤياه النقدية من حيث تقسيمه (الاجباري) لابطال نجيب الى منتم ولا منتم ويمين ويسار وتاكيده على تجارب محفوظ في خلق انسان البطولة البورجوازية الساقط دائما في حومة الموت .

وفي راينا ان غالي شكري ينطلق في مواقفه من شبح تجربة سياسية فاشلة عاشها شخصيا ، اما نجيب فانه شارك فيها (وجدانيا) بشكل يتضح من رؤياه لمشاركة كمال في تحرير المجلة اليسارية ، ولذلك فان هذا التركيز من قبل نجيب على موت فهمي ـ الشاب الايجابي ـ في « بين القصرين » وموت رشدي في « خان الخليلي » وانتقال (الكاميرا) من وجه كمال في الثلاثية الى وجوه ابناء اخته ، انما هو الرمز لما يشعر به .

ويلاحظ الناقد اختلاف وجهة نظر غالي شكري خلال دراسته النقدية لاعمال محفوظ ، فهو يؤكد في اعماله الاولى على التتابع الزمني للابطال ، متخليا عن ذلك في دراسته للص والكلاب .

ويؤكد عن الجبار عباس كثرة اعتماد شكري على اراء لويس عوض وبرادلي واغفاله الحديث عن روايات نجيب التاريخية ، مما يشكل في راينا نقصا في زاوية النظر النقدية لدراسة شكري الهامة هذه .

اننا ختاما نؤكد شمولية عبد الجبار عباس وصبره التحليلي واستيعابه الايجابي لقضايا العصر وثقافته الواسعة التي مكنته من مناقشة هذه الاعمال العديدة بشكل يدعونا للقول اننا وجدنا الناقد النموذج لولا عدم تحديد واضح للبرنامج التحليلي الذي يضعه الناقد امامنا بشكل نراه واقعيا اشتراكيا تارة وسايكولوجيا اخرى وفيلوجيا ثالثا .

ان المشكلة التي يعانيها الناقد العراقي في توزع رؤياه ، وقد استطاع عبد الجبار عباس ان يطور هذا التوزع فيقدمه الينا بشكل ثري مثقف ومتمكن . (١٠)

بغداد — باسم عبدالحميد حمودي

(١٠) لعل في مقالات موفق خضر ومالك المطلبي في اعداد مجلة (الف باء) لسنة ١٩٧١ الشاكية من النقاد وعدم وجودهم بشكل صحيح اي عدم اداءهم لواجبهم بالشكل الافضل المتفق مع طبيعة النقد دليلا على شك البعض في وجود النقد ومن ذلك تنبعث اهمية كتاب عبد الجبار عباس

دار الآداب تقدم

الموتُ حُبًّا ...

رواية تاليف

بيار دوشين

عشية الاضطرابات التي هزّت فرنسا في ايار ١٩٦٨ ، شعرت دانيال ، وهي امراة شابة في الثلاثين من عمرها تمتهن التدريس في احدى الليسيات ، شعرت بانها تحب احد طلابها ، جيرار الذي كان قد اصبح في نظرها رجلا ، ولكنه قاصر في نظر القانون . وبادلها الطالب الحب .

وتفتح ربيع الحرية ذلك العام تحت الاعلام الحمراء والسوداء، واراد الاطفال ان يكونوا راشدين ، وعاد الراشدون اطفالا . وكان ذلك بالنسبة لدانيال وجيرار ، انبثاق حب مصمم على تحطيم جميع الحواجز .

ثم انتكست الحرية ، وبقي العاشقان وحدهما : ان الآخرين ، ومؤيدي النظام ومؤيدي الثورة ، الموظفين والمكافحين ، يعودون الى الضوابط ويقومون بحساباتهم الصغيرة . اما جيرار ودانيال فيمثلان ، في نظر الجميع ، « الفضيحة » لانهما يرفضان ان يعودا الى الصف ، ولانهما يريدان ان يستمرا بان يكونا حرّين مالكين لقدرهما .

ويجري الانقضاض عليهما من كل مكان ، ويتحالف والد جيرار ، المناضل ، مع خادمي الدولة ، من قضاة وشرطة وعلماء نفس قمعيين ، ليعيدوا العاشقين الى « العقل » . ويظل دانيال وجيرار مصممين على المضيّ في معركتهما الى النهاية . ولكن هل تستطيع دانيال ، تلك الرفيعة النفس المثالية النزعة ، ان تحتمل اكتشاف الغباوة والشر البشريين بكل اتساعهما ؟ هل تحتمل هذا النظام الذي يحكمه التطهريون من كل اتجاه والذي يسحق حياتها، ويسحق الحياة كلها ؟

هذا ما تصوره هذه الرواية الرائعة التي اخرجها اندريه خياط فيلما يطوف الآن انحاء العالم ويشاهد الايام عظيما ينافس اقبال المشاهدين على فيلم « قصة حب » ...

صدر حديثا — الثمن ٣٠٠ ق . ل