قرأت العدد الماضي من "الآداب"

الأبحاث

صلاح عيسى

أعلن يوسف ادريس في حديثه ـ الذي القاه بقاعة وزارة التربية ببيروت ـ انه ليس هناك حوار جدي واننا نعيش منذ نصف قرن في مونولوج . واختار عنوانا لحديثه « هل للاديب العربي اليوم دور ؟ » وأعلن د. سهيل ادريس ان العنوان يوحي بالتشكيك في دور الكاتب العربي الآن ، وابدى أحمد سهيل علبي دهشته ـ وسخريته ـ من هذا « العدد المتعاظم من دكاترة التاريخ في العالم العربي » بينما « المؤلفات التاريخية في الاعم الاغلب تفتقر الى الفكر التاريخي والمنهجية العلمية » . وتوجع سليمان فياض ـ في رسالة من القاهرة ـ لان « اقلاما يحملها بعض الاقزام » تشن حملات صحفية على كل ما هو جاد ، فتنشر السطحية والفجاجة و « بروح التعبير الصحفي المبسط والمسطح والمستهدف للاثارة والطرافة والاغراب والتنويع تنشر الصفحات الادبية بالصحف اليومية والمجلات الاسبوعية المصورة والرسومة قصائد تافهة المعنى والصياغة خطابيتها زاعقة وتعج بالالفاظ السوقية غير الموظفة في الشعر » . وينتقل هذا الى المجلات الرزينة التي يفترض ان تكون منبرا حقيقيا للادب ، فاذا بها تفرد صفحاتها للاقزام و « ذلك وحده أمر يثير الرثاء والضحك بعد جهاد عشرات السنين لكتابنا الرواد وأدبائنا الكبار منذ العقد الثاني من القرن العشرين » . وبخليط من الاشمئزاز والكبرياء قاطع الكبار من الادباء واصحاب المستوى من الشبان والكهول المنابر الرسمية للثقافة في مصر لانهم « لم يقبلوا الانطواء كتوابع وراء الوية الزوابع » . وكما ورد في مانيفيستو يوسف ادريس فان « السلطات العربية تهمل اجمالا شؤون الفكر والثقافة أو هي تخضع هذه الشؤون لمصالحها السياسية . وبهذا أصبح المثقف مجرد كومبارس يكمل الصورة باللون ولا يحددها بالخط » !

وتبلغ « الآداب » عامها الثاني والعشرين ، وبينما يزداد توزيع الويسكي ويرتفع استهلاك المخدرات وتنتشر برامج التليفزيون كالوباء وتبني مجلات الجنس والجريمة مستقبلها بنشاط جهنمي ، يتواضع توزيع « الآداب » الى ستة آلاف ـ يقرأها أضعافهم مجانا بسبب الفقر الذي لم يقتله سيدنا علي ويريحنا منه ولان جياعنا العرب ما زالوا يثيرون عجب أحفاد أبي ذر الغفاري فيجوعون ولا يخرجون على الناس بسيوف مشهرة ، ويرتفع سعر نسخة « الآداب » القاهرية الى ٤٠٠ مليم ـ وبهذا يقوم مرتب خريج الجامعة في مصر ليصبح موازيا لاربعة أحذية في الشهر ولعشرين كيلو من اللحم و ٥٠ عددا من « الآداب » ـ وتزداد حيرة أحفاد أبي ذر . لكن « الآداب » تظل مرجعا هاما من مراجع الثقافة العربية في أعوامها التي جاوزت العشرين يتميز ـ كما قال محمود أمين العالم بحق ـ بانه كان « جبهة تحتدم بألوان من الصراع وان كان يجمعها بشكل عام رؤية قومية موحدة » .

اكثر كتاب العدد الماضي من « الآداب » تفاؤلا ـ بشروط ـ هو محمود أمين العالم ، ربما كان واحدا من قليلين يحمل بطاقة تموين تتيح له صرف مقررات من الزيت والسكر ولا تتيح له اي شيء آخر لا العمل ولا الكتابة ولا حتى السفر « Laissez Passer laissez Faire » من السوق السوداء يشتري كمية من الورق يكتب عليها كتبا ومقالات لا تطبع أبدا في القاهرة ، فهذا ليس واردا في بطاقة تموينه . في خانة الوظيفة كتبوا : على المعاش . وصحيح انه كان واحدا من آباء جيلنا ، لكنه ما زال في شرخ الشباب ، ونحن شخنا بعض الشيء ، لهذا فشبابنا كهؤلاء الشبان المسكوفيين الذين أخبرنا برهان الخطيب في رسالة موسكو انهم ذوو مزاج حاد « يكادون في ثورتهم ورفضهم هذا أن يضيعوا الكثير من القيم والتقاليد الحسنة التي خلفها لنا الاقدمون » . هناك اختلال ما ، فالانسان العربي المثقف ـ كما تقول ريتا عوض في دراستها عن خليل حاوي ـ « يعيش مأساة الخيبة في عصرنا هذا بعد أن تكشفت آمال هذا الجيل في بعث الحضارة العربية عن سراب » . وبرغم هذا الاختلال كله والوية الزوابع التي تملأ بطاقات تموين التوابع بحق الثرثرة والرطانة والتفاهة ، فان محمود العالم يتفاءل ، وعلينا أن نتعلم منه كما حدث في زمن المراهقة وبواكير اكتشاف العالم ، لكن ذلك كله لا يمنع أن نلتفت الى الخطر الرئيسي الذي نبهنا اليه يوسف ادريس : المونولوج الذي نعيش فيه . تقسيم العالم الى أقلية ـ مثقفة أو أمية لا يهم ـ تتكلم فقط وأكثرية تسمع فقط . بطاقة التموين التي لا نأخذها الا اذا وضعنا السنتنا في جيوبنا .

في محاولة لتحطيم عالم المونولوج ، وبين دفتي عشر صفحات من « الآداب » حاصر « أحمد سهيل علبي » تسعة من الاساتذة الباحثين الذين حضروا المؤتمر الدولي للتاريخ في بغداد خلال آذار (مارس) ١٩٧٣ ، واختار أن يحاورهم فقدم لنا درسا عمليا لآلام المونولوج الذي سمح للحقيقة التاريخية أن تضيع . ففي بلاد متخلفة كبلادنا العربية لم تتكون فيها الذات السياسية تكونا حقيقيا وبالتالي فان الذات الثقافية لم تتكون بنفس الطريقة ـ يصبح خطرا ـ وجرما ـ ان تتحدد العقول في مسار واحد ، ومهما بذل من جهد فان المسار المفروض لن يكون أصيلا . ومأساتنا ان بعض اليساريين يريدون الانتصار بقرارات علوية ، وهو وقوع بجدارة في أحضان أعدائهم ، ولن يكسب اليسار ـ تيارا فكريا كان أو قوة اجتماعية وسياسية ـ معركته دون أن يكون طرفا أصيلا ومصادما في معركة الجدل الاجتماعي . وهذا هو السبب في ان عالم المنولوج هو عالم الاقزام والتوابع ، ولن يكون عالم الاصلاء والمستنيرين الا اذا جردنا أسلحتنا ودخلنا معركة الصراع الفكري المفتوح بكل رحابتها .

في ست حركات طويلة النفس تناول أحمد علبي ـ باقتدار ـ موضوع « المنهج والتراث والغيبيات في المؤتمر الدولي للتاريخ في بغداد » فقدم واحدا من أفضل العروض التي قرأتها للعديد من مؤتمرات الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية التي تعقد كل يوم في عالمنا العربي ، وتتحول في الاغلب الاعم من مؤتمرات للبحث الجاد الى منابر لمضغ أفكار مكررة أو خاطئة وتحتكرها غالبا وجوه مجهدة

لم يعد لديها ما تقول كفت عن القراءة من زمن ، لكن الله لم يلهمها الكف عن الكتابة أو حضور المؤتمرات ، ولعل الذي يلهمها ذلك بدلات السفر ومغريات الضيافة في عالم عربي شديد الكرم فيما لا يفيد .

والعمود الفقري الذي بني عليه الاستاذ علبي دراسته لاعمال المؤتمر هو منافضة المنهج الذي قامت عليه بحوث لجنة التراث العربي في المؤتمر بمنهج ماركسي ينظر لظواهر التاريخ وخاصة ـ التراث ـ نظرة نقدية ويربط بينه وبين التطور في علاقات الانتاج . وقد اعتبر الاستاذ علبي المنهج الذي قدمته البحوث تقليديا يقوم على « التجميع دون التنظير وعلى حشد المعلومات عبر غربال واسع الثقوب وفي غياب للنظرة العلمية وسبات عميق للفكر التاريخي » . ولست أشك في ان دراسة الاستاذ علبي الممتازة هذه سوف تثير العديد من المناقشات بين المهتمين بموضوعها أو أرجو ان تفعل ذلك اذا كنا حقا ما زلنا نملك حيوية فكرية حول قضايانا المحورية .

على ان هناك ملاحظة رئيسية حول هذا البحث الجاد الجيد . فالنقد الضافي الذي قدمه علبي لتسعة من البحوث التي قدمت في لجنة التراث يقوم على رفض المنهجية التي استخدمت فيها ، وقد قدم لذلك بنقض هذه المنهجية في بعض الكتب النظرية العربية التي تنحو الى اسلوب ادنى الى الفهم الادبي الميتافيزيقي منه الى التناول العلمي الموضوعي ، او الى علمية مزيفة تؤله العقل المجرد بعيدا عن الزمان والمكان وبشكل تجريدي لا معنى له . وفي دراسته التطبيقية للبحوث رصد ملامح هذه المنهجية وكيف تقود الى الفهم الخاطىء للتاريخ وتحويله من وسيلة لفهم الحاضر الى عملية لاستدراج هذا الحاضر ليكون ماضيا . وقد رد احمد علبي على هذه الافكار ردا مقنعا وصحيحا ، لكنه عزف عن توصيفها واكتفى بالقول بانها تمثل « المدرسة التقليدية » ، وبانها تقدم أفكارا هي « من سقط متاع التاريخ » وتقوم على « السلفية الظلامية » وبأسلوب « سردي مسطح عانينا منه طويلا » وبتفسيرات « ذاتية وأفكار جاهزة » . وهو قول يظل ناقصا في ضوء ما قاله علبي نفسه من ان « ذات المؤرخ ليست ذاتا مجردة موجودة خارج الزمان والمكان ، لهذا كانت هذه الذات الانسانية عبر الزمن التاريخي مختبرا للتفاعل الجدلي بين الذات والموضوع » . فالاكتفاء بالقول بأن منهجية المؤرخين العرب هي مجرد تقليدية وانتقائية يجعل هؤلاء المؤرخين مجرد « ذات » ليست مختبرا لاي تفاعل جدلي مع الموضوع ، ذلك ان الافكار ـ ومنها مدارس التاريخ ـ هي جزء من أبنية فوقية لحركة الجدل الاجتماعي ، والانتقائية ليست صفة للمؤرخين فقط ولكن أيضا للادباء أو لبعضهم وللساسة او لبعضهم ، فما مبرر هذه الانتقائية المنتشرة كالوباء في كل ابنيتنا الفوقية ؟ هذا سؤال رئيسي تجاهل أحمد علبي اجابته على ندرة ما تجاهل من قضايا موضوعه فوقع بذلك في نفس الخطأ الذي أخذه على بحث المستشرق التشيكوسلوفاكي « كارل بتراتشك » اذ قدم « مسحا فكريا دون ان يرفقه بمسح طبقي وتحليل ماركسي لهذه البنى الفوقية المتمثلة في الشخصيات » .

وما رصده علبي من محاولة الباحثين « محاكمة التاريخ وفق أهوائهم الحاضرة » وتحميل بعض ظواهره ما لا تطيق « بدافع من اغراضهم الآنية » صحيح ، لكن محاولة سعيد عاشور سحب الماضي على الحاضر والحاضر على الماضي بشكل عشوائي ليست مجرد « تخلف فكري ورجعية غير أريبة » كما يقول الاستاذ علبي ، والمداخلة الشفهية التي قدمها عاشور لبحثه قائلا ان التاريخ يعيد نفسه بمعنى ان ما نتعرض له الآن من احتلال صهيوني لاراضينا شبيه بما تعرضنا له زمن الحروب الصليبية ، وان حل ذلك هو تشبثنا بالوحدة : وحدة الضمير ، وعلى التعلق بالقيم الروحية والتمسك بالله . هذه الوصفة الجاهزة هي خط رئيسي من ايديولوجية البرجوازية العربية والانتلجنسيا المساندة لها ، والرد الذي قدمه علبي على عاشور بأن ثورة ٢٣ يوليو قد أنجزت ما أنجزت دون اعتماد على القيم العمومية التي ينصحنا بها ، رد صحيح في حدود الانجازات ، لكن الاستاذ علبي لم يفسر لنا هذا الانتشار الغريب لافكار عاشور وأمثاله ، وهو انتشار تم بمساندة حقيقية وتدعيم فعلي من المنجزين ، وكان ضروريا للبرجوازيات العربية ان تنشر هذه الافكار التي لا تؤمن بها هي نفسها ولكن تصدرها الى جماهير الشعب لتسحبها الى معارك جانبية ولتقف بها أمام أي دعوة لتنظيم الشعب ، ولتجعل منها على حد تعبير علبي نفسه « فزاعة في وجه التقدم » .

وفي بعض التفصيلات قادت السخرية ـ وكانت احيانا قاسية بلا مبرر ـ علبي الى عبارات تستوقف النظر ، ومنها ـ على سبيل المثال ـ نقده لنظرية مواكبة مراحل التاريخ لمراحل عمر الانسان التي حاول بها الدكتور عاشور أن يفسر تخاذل الخلافة العباسية امام الغزوة الصليبية ، فقد اعتبرها الاستاذ علبي رؤية تحول التاريخ الى « منبر لتوزيع فتاوى من نوع براءة الذمة » ، وهي عبارة تركها لنا ومضى دون ان يقول لنا على ماذا يعترض بالتحديد : أعلى توزيع الفتاوى اجمالا أم على تبرئة ذمة الخلافة العباسية فقط ؟ ولست أريد أن أقتنص العبارة ـ خاصة وانني لا أختلف مع علبي في تحليله الممتاز ـ ولكني كنت أفضل لو ان الاستاذ علبي ـ ومقاله كله ادانة للبحوث التي ألقيت في المؤتمر ـ قد التفت الى نظرية « التاريخ كوسيلة لابراء الذمة » . فتطبيقا للتحليل المضاد الذي قدمه الاستاذ علبي فقد كان محتما ان تتخاذل الخلافة العباسية امام الغزوة الصليبية ، وليس مهما ان ذمتها كانت بريئة أو مدانة ، فالمؤرخ ليس قاضيا في محكمة ، والظواهر التاريخية لا ذمة لها لكي نسأل أنفسنا هل هي بريئة أم مدانة ، انها محصلة عملية جدلية معقدة وليست ابنة اختيار انتقائي . ولم تكن الخلافة العباسية قادرة على أن تكون الا ما كانت .. ومحاولة تبرئتها كمحاولة تخطئتها تنطلق من شيء واحد هو اليقين بأن التاريخ يمكن ان يكون غير ما كان بارادة فرد أو جماعة وضد اتجاهه الطبيعي . ان هذا بالقطع لا ينفي دور الارادة الانسانية في تغيير التاريخ لكن فقط عندما تتحرك هذه الارادة لتحقيق الضرورة .

وتتكامل دراسة « ريتا عوض » مع دراسة أحمد علبي . وبرغم ان خليل حاوي لم يكن بين الباحثين في مؤتمر بغداد الدولي للتاريخ ـ اذ هو شاعر ـ فان بعض الهموم التي طرحها شعره ، تكاد تكون ـ في منظورها الفكري ـ نفس الهموم . وقد اختارت ريتا عوض واحدة من ثلاثية « بيادر الجوع » (١٩٦٥) هي قصيدة « لعازر لعام ١٩٦٢ » لتقدم لها دراسة تحليلية منطلقة من تصور يقول بأن خليل حاوي كان في هذه القصيدة يرثي مرحلة كاملة من الوهم ويؤبن حلم جيل من المثقفين في انبعاث الحضارة العربية ، وهكذا أقام خليل حاوي المأتم قبل الموت بخمس سنوات كوامل ، وأعلن اليأس واللاجدوى . ان الانبعاث مزيف . والميت قد مات ، اذا عاد فسيعود مشوها يفرس أنيابه في جسد الزوجة ، سيعود التنين ولن يعود الخضر ، وسيستعصي لعازر على مطامح المسيح في أحيائه . والسبب عند ريتا عوض هو « ان الانبعاث يقتضي صهر الحضارة الحديثة في الذات الاصيلة الاولية باضفاء الاصالة على كل ما هو دخيل . وقد كان على الرعيل الماضي أن يتفهم واقعه الحاضر وأن يتمثل التراث الغربي وأن يعيد تقويم التراث العربي حسب معطيات الحضارة الحديثة ليولد النهضة العربية » . والواقع ان ريتا عوض لم تلتفت ـ الا بشكل سريع ـ الى الجوهر الحقيقي لمأساة خليل

ـ التتمة على الصفحة ـ ٦٥ ـ

القصائد

فاروق شوشه

مع انسان عربي جديد بدأ يتخلق ويتشكل بعد السادس من اكتوبر ، تبدو الحاجة ماسة الى فن جديد وأدب جديد . الى رؤية جديدة للحياة ، ينبثق من خلالها تناولنا الجديد للتجربة الانسانية . وقد تفتحت وجداناتنا طلقة ، صحية ، معافاة ، مغتسلة بصهد تلك الايام المجيدة وحرارتها المقدسة ، مشدودة الى النبض الصادق والاصيل ، الذي فجره هذا الانسان العربي الجديد ، في سيناء والجولان ، بدم شهادته واستبساله ، معطيا لوجوده وحياته وموته معنى ..

لكن ، يخطىء من يظن ان هذا الفن الجديد ، هذا الادب الجديد سيولد بين يوم وليلة ، هكذا بضربة واحدة ، او طلقة واحدة . ان ما حدث على أرضنا العربية خلال الشهور القليلة الماضية ، نفسيا واجتماعيا وحضاريا ، لا بد له من بعد زمني يتم فيه استيعابه، وانضاج الحس الفني به ، وتشكيله من جديد ، فنا أصيلا ، وأدبا مبدعا ، وعطاء يزيد التجربة الانسانية ثراء وخصوبة .

المشكلة الآن ، ونحن فيما بين المرحلتين ، في انتظار هذا التشكل الجديد والابداع الجديد ، اننا لم تعد لدينا القدرة على نذوق ما ينتمي الى عالم ما قبل السادس من اكتوبر ، أصبحت حلوقنا ترفض مرارته وعدميته وسلبيته ويأسه وانهزاميته ، وأصبحت أعماقنا لا تهتز لما كان مشحونا به من صنوف القهر والتمزق الحاد للذات والتعرية الكاملة للنفس ، حتى وان كان ذلك بقصد الاستنفار واستثارة النخوة والهمة والحمية . هذا الطعم المر المالح الجارح ، لم يعد يثير حاسة التذوق فينا ، أو يغذي شهية عقدنا النفسية المتراكمة تاريخيا ، أو يدفعنا وراء فضول الاستهواء أو الرغبةالدفينة في الاستعلاء والتجاوز والتخطي . صار « شيئا » ينتمي الى عالم قديم ، عالم نهاوى وتصدع ، ولم يعد ممكنا ارجاعه ، أو اعادة الشعور به .

* * *

عاشق « التروبادور » العظيم : محمود درويش ، يحملنا من خلال معزوفته الشعرية الآسرة « موت آخر ... وأحبك » الى لحظة فريدة من لحظات التوهج الشعري النبيل . هذا الوجد الحائر ، الذي يمتزج من خلاله (الوطن : الحبيبة) (بالحبيبة : الوطن) ، في حلول صوفي شعري بالغ النقاء والشفافية ، هو الطابع العام لقصائد محمود درويش منذ كتب « سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا » ممتزجا بشجن التراب الفلسطيني ، وأحزان الانسان الدائم الاغتراب والرحيل والمطاردة ، يحمل في دمه حبه ومأساته ، وطنه واغترابه ، حقيقته وضياعه ، لكن هذه الهجرة الدائمة تظل تضيف اليه وتثريه ، تطعمه وتغذيه ، تعيد النحام خلاياه وعروقه بالمحبوبة الغائبة ، بالمحبوب البعيد ، النائي كالمستحيل ، لكنه يظل يمشي على الخنجر ويغني :

سمعت دمي ، فاستمعت اليك
ولم تصلي بعد
كان البنفسج لون الرحيل ،
وكنت أميل مع الشمس
يا أيها الممكن المستحيل .

وتبلغ الملحمة الدامية قمة توترها ومأساويتها ، ونحن نطالع وجه العاشق الجوال المطارد ، منفيا ، مبعدا ، يتساءل مع كل خطوة، وفي كل منعطف .. الى أين تقوده قدماه :

الى أين أذهب ؟
ليست مفاتيح بيتي معي ..
ليس بيتي ورائي ..
وليس الوراء ورائي
وليس الامام أمامي
الى أين أذهب ؟
ان دمائي تطاردني ، والحروب تحاربني ، والجهات تفتشني عن جهاتي ..
فأذهب في جهة لا تكون .

ترى ، هل نحاول أن نصطنع سمتا نقديا ، يدعيه البعض ، ونحن نتساءل : هل هذه القصيدة تنتمي الى النفس الحزيراني ؟ هذا النفس الذي ظل ممتدا على خريطة الوطن العربي أعواما ستة ، قبل أن تصدمه حقيقة اكتوبر ؟

كلا . فمثل هذا التساؤل مرفوض من أساسه . ان القصيدة ، في غناها وزخمها ووفرة عطائها ، في صدقها واغترافها من معينالنفس الانسانية ، تتجاوز هذا كله . وتقذف بنا مباشرة في أتون عناق حار متوهج مع الفنائية المفعمة بالشجن الكوني في شعر محمود درويش . ثم هي توقظ فينا ، مجددا ، التعايش الشعري الخصب مع عالم درويش في مفرداته ذات الخصوصية الفريدة ، ومعماره المتميز . وهو عالم نطالع من خلاله الصورة الاكثر حداثة واكتمالا في اطار المساحة الفلسطينية من الشعر العربي المعاصر . أية أبعاد يتجاوز وأي أفق يستشرف وأية ارهاصات قادمة ينبىء عنها .. انه عالم ديناميكي ، متنام ، عميق الجذور في الارض والانسان معا ، لصيق بالحساسية الجديدة للوجدان المثقل بالتبعية والهموم والاشواق والمطامح ، ثم هو يحمل معمارا شبيها بالسلم النغمي ، لكنه نغم من نار ، ينداح دوائر ودوائر ، ما تلبث ان تتلاقى وتتداخل ، محدثة حرائق وشظايا وانكسارات ، لكن عظمتها تظل في هذا الضرب الشديد بالنغم ، وفي هذا الجذب المغناطيسي بالنار . تظل هذه الدوائر متداخلة ولكنها منفتحة ، انها تتسع للمزيد ، وتشي بما بعد اكتمال الدائرة الاخيرة منها ، بل هي تحدث موجاتها المقابلة في نفس المتلقي ووجدانه ، من خلال هذه الحركة العنيفة وهذا الايقاع المتوتر المشحون ، وهذا الشجن « الشرقي » المذاق ، يكاد يكون عدميا فيما هو ملتزم حميم :

كنت أحمل ضلعا وأسأل أين بقيته
آخر الشهداء
يحاول ثانية
كيف أحمل نهرا بقبضة كفي
وأحمل سيفي
ولا يسقطان
أنا آخر الشهداء
أسجل انك قديسة في الزمان ، وضائعة
في المكان
أريد بقية ضلعي
أريد بقية ضلعي
أريد بقية ضلعي
أحب ..
اجدد موتي

أجدد يوما مضى
لاحبك يوما
وأمضي

ان محمود درويش في غنائياته الدرامية الاخيرة ، يضيف شراعا جديدا الى سفينة الشعر العربي المعاصر ، ويستخرج من بين الالوان التي طالما مزجها الآخرون لونا جديدا متفردا ، يصبغ به رداء هذا الشعر ، بل انه يفتح نافذة جديدة في معمار القصيدة العربية تطل على آفاق حافلة واعدة ..

وسيبقى « عاشق التروبادور » العظيم ، حاملا غيتاره القلق المقلق ، مطاردا من مكان الى مكان ، مصطدما بقدره اليومي مع الاغتراب والهجرة والاسوار ، نازفا دمه عزفا واكتشافا ، والتحاما بالوجه الآخر ، وجه الحبيب الغائب ، مضيفا الى رصيدنا من العطاء الشعري فيض بكارته وتحليقه واكتشافاته . ومن خلال الموت المتجدد تولد الحياة المتجددة ، من خلال هذا الاستشهاد اليومي يولد الخلق المتصل ، وتصبح القدرة الشعرية عند محمود درويش اكثر استقرارا وصقلا ، فيما هي اكثر حركة ودورانا ، وامتلاء بمعطيات الصمود والتفاؤل .

ومرحبا بموت آخر وآخر، ينتج هذا الحب ، وهذا الشعر ..

* * *

قصيدة محسن أطيمش : « الوان شتى في ذاكرة سيناء » ترتكز على حدث « العبور » العظيم ، لكنها تتجاوزه سريعا حتى لا تقع في أسر المباشرة . وهي تدور مع معركة اكتوبر في سيناء والجولان ، وبذلك تنجح في أن تقدم لنا نموذجا شعريا أصيلا لحقيقة الالتحام بالحدث والارتفاع عن معناه المباشر ، وعن الانفصال السريع بعناصره ومفرداته . ان التناول الشعري في هذه القصيدة الجميلة يمتح من غور بعيد في النفس ، ويصوغ صوره الخاصة به في مسارب هامسة، ناعمة ، يلتمع من خلالها ذكاء التناول وأصالة البناء الشعري وقدرته على النفاذ الى النفس ، والتصاعد بدرجات التجربة مستوى بعد آخر :

خطفت وجهي السواحل ، صوت المدائن يكبر
ينسل حتى الجذور ..
في ثياب الفدائي يكبر
يملأ ريش الطيور ويمنحها أملا أن تطير ،
وصوت المدائن نهر يمر بسيناء ،
أنشودة هبطت في الرداء الممزق ، في الشرف العسكري،
فاورقت ، كان العبور
وأورقت ، ضجت برأسي العصافير
ثم استطلنا غصونا تشابك فيها المثابير خضراء
صارت رمال الجزيرة نبتا
وماء يلامس حد السواحل

هذا العناق الحار بين الشاعر وعناصر تجربته ، وهذا التداخل بين مفرداتها : انسانا وشعورا وطبيعة ، وهذا الانسياب الموسيقي المرهف الموجات ، يضفي على هذه القصيدة قسمات الفن الاصيل ، غير المتكرر ، أو المختلط بأصوات الآخرين ومفرداتهم وعناصر بنيانهم. ولقد أحسنت مجلة « الآداب » صنعا بوضع القصيدة في هذا الموضع المتقدم من قصائد العدد ، فهي بالفعل تستحق هذا التقديم ، كما تستحق عناية شديدة من المتلقي ، في التعرف على قسماتها وأبعادها ، والغوص الى القرار البعيد منها ، حيث تختلط في « ذاكرة سيناء » صور الماضي والحاضر وأصوات الامس واليوم ، ويمتد خيط رفيع ، يربط بين سيناء ودمشق ، في رهافة واقتدار ، وينطق كل شيء في عناصر هذه اللوحة الشعرية المرسومة بعناية : الشجر والساحل والرمل والطيور والبرق .. لكن الاصوات تتناغم ولا تتداخل ، تؤدي ألحانها في انسجام وعذوبة وتآزر .

هكذا يكون الشعر المتكيء على واقع المعركة .

* * *

محمد خالدي في قصيدته « محاولة لقراءة خواطر بطل مهزوم » لم ينجح فنيا في تخطي الواقع النفسي الجديد الذي أنتجته معارك أكتوبر . القصيدة تنتمي الى ما قبل هذا الواقع .. وليس هذا هو المبرر لعدم نجاحها أو تقبلها بل في كونها لم تحتشد بالغنى والخصوبة اللذين يؤهلانها للحياة المستمرة ، في وجدان القارىء والمتلقي ، حتى لو تغيرت صورة هذا الواقع ، وصورة هذا الانسان العربي ، فلم يعد الواقع متفسخا ، ولم يعد البطل مهزوما . وتظل هذه الصور المحشودة ، والتداعيات الحرة :

« كنت عنك ، وكنت تكبر في القصائد ، في عيون الطفل يرسم شكل خارطة وفي حدقات من أحببت ، مر البدو والتتر الغزاة وما أفاق الفارس العربي ، كان محدقا في الافق ، مر الجند ، ها هم سوروا الطرقات وافتسموا النبيذ المر ثم تبولوا .. الخ » .

يظل هذا كله مفتقرا الى منطق فني يعطيه بقاءه في النفس ، شعرا حيا متوهجا .. وهو على هذه الصورة والمستوى ، لا ينجح في اكثر من حشد الصور والتفاصيل ، التي تصطدم مع وجدان القارىء في ختامها صداما نفسيا عنيفا وهو يقرأ :

أحرقنا أصابعنا ، وقلنا سوف يأتي الفارس العربي
ان نبوءة العراف صادقة
ولكنا خسرناها ..
فهل حقا نحن قد خسرنا النبوءة ؟

* * *

أنا محظوظ مرتين ، لاني ألتقي بالشاعر العراقي الكبير سعدي يوسف من خلال قصيدته الجديدة « أغنية للشعر الطويل » ، بعد أن استمتعت منذ شهور بقصيدته السابقة التي نشرتها له « الآداب » من وحي استرخاءة له على نهر دجلة . القصيدتان نغمتان في لحن أساسي واحد . اللحن نفسي وهذا مصدر فيمته وثرائه وعمقه . والتفاصيل في القصيدة تشير ولكنها لا تتكلم ، تلمح ولا تصرح ، وتظل في منطقة ما بين الجزئي والكلي ، بين الذاتي والكوني ، ومن هنا ايضا كان صدقها البسيط المؤثر ، وكان صوتها الهادىء المقلق :

سيدة الزمن المثقل
لك أن تمتنعي عني
لك أن تبتعدي عني
لك أن تغتسلي مني
لكن ، ليس لك اليوم ، ولا الغدوة

ـ التتمة على الصفحة ـ ٦٦ ـ

القصص

سليمان فياض

ماذا حدث للشيخ أحمد البديري عندما كتب عن الباشا ؟

مسرحية قصيرة في اربع لوحات ، يبدو ان مؤلفها الدكتور عمر النص ، كما يشير في اهدائه ، قد استقى حدثها الهام ، من كتابات مؤرخ عاش في القرن الثامن عشر ، هو الشيخ احمد البديري الحلاق الدمشقي الذي شهد أحداث هذا القرن ، في ظل الحكم العثماني المستغل للوطن العربي . هو حدث هام لانه يكشف صورة حية نابضة من صور الظلم الاجتماعي ، من ممثلي الاحتلال التركي ، الوالي ، ورئيس الشرطة ، وجنوده ، وكلهم كما توحي ألقابهم وأسماؤهم من الاتراك ، ولانه يحاول الوصول الى الدوامة التي يقع فيها ، لا الحاكم ، فالحاكم هنا ظالم ، وغاز ، ويائس من أية امكانية بشرية للوصول الى الفردوس ،وانما يقع فيها الشعب المحكوم، المظلوم المستعمر نفسه . انه يعلق الامل على تغير الحاكم ، عندما يذهب وال ، ويجيء وال جديد ، لكن صوت المنادي الذي كان ينادي على الناس ليغلقوا الافران ، بأمر الوالي (الباشا) ويسلموا ما لديهم من قمح ، في بداية المسرحية القصيرة ، هو نفسه الذي يعود في الختام ، وعلى نفس المكان (الطريق العام) وينادي باسم الباشا الجديد على أهل الشام ، ليغلقوا عليهم أبواب بيوتهم ، لانه سيجري التفتيش لديهم عن الذهب ، ويتوعدهم بالموت ان خرجوا الى الاسواق . انها الدوامة التي تخدع الجماهير ، تعلقهم دائما بانتظار الخلاص ، فلا يجعلون من سيوفهم « أسوارا تجاهد غازيا وتصون حقا » والقانون « قوة » ، و « شرعا » . فالمستعمر لا يتغير بمجرد تغيير أزرار سترات جنوده من « صدف لماع » ، الى « ذهب براق » ، وتغيير العمائم « السوداء » بعمائم « بيضاء » ، واطالة السراويل عند الساقين ، ووضع السيوف عند الخصر الايمن بدلا من الايسر . هكذا نبه الناس المؤرخ الحلاق أحمد البديري ، الى طبيعة النظام الاستعماري ، ومن قبل كان قد قال لهم : « أنظروا الى أنفسكم ، ثم احكموا لها أو عليها . ماذا فعلتم لكي تصبح حياتكم أكثر أمنا ، وأوفر رخاء ؟ ماذا فعلتم لكي يكون صوتكم مسموعا وارادتكم مرهوبة ؟ أتظنون ان هنالك حاكما على وجه الارض يتنازل عن سلطة يملكها ان لم يرغم على ذلك ارغاما ؟ » . وقال ايضا : انكم « ألوف مؤلفة والآغا انسان واحد . أنا أعلم ان له جماعات تخافونها ، وسجونا تفرقون منها ، ولكنكم لم تخلقوا نعاجا .. فاذا أردتم ان تعيشوا كما يعيش أمثالكم من الآدميين ، فحاولوا أن تغيروا ما بانفسكم حتى يغير الله ما بكم » . انها دوامة الضياع الجماهيري ، والاصوات الفردية الصارخة في البرية ، في مواجهة الظلم ، على صعيد الحكم الغازي ، أو الحكم المحلي . هي بذلك على العكس من دوامة الثوار ، بانقلاب عسكري ، التي جسدها سارتر يوما في سيناريو فيلم فرنسي. تلك الدائرة التي تدور بمن فيها ، ولا يدري أين طرفاها .

شخصيات المسرحية المسماة ، معروفة الهوية فيها ، ومحددة الادوار ، في الحركة العرضية والطولية للوحات المسرحية : البديري وشعبان ، وموسى آغا ، والجنديين بكماز ودبوس . الشخصيات النكرات من الجنود ، في اطارهم المتوقع مسرحيا لنكرات ، لكن المأزق المسرحي هو في شخصيات النكرات من رجال دمشق . فعلى طول أدوارهم ، وكثرة حوارهم ، باللوحة الاولى : « في الطريق » وباللوحة الاخيرة : « في الطريق » أيضا ، وتناثر حوارهم باللوحة الثانية : في « بيت أحمد البديري » ، ظلوا بلا أسماء ، وبلا هوية ، وبلا أدوار محددة ، وارتفعوا بأزماتهم وحوارهم وردود افعالهم عن دور النكرات ، أشير لهم جميعا في الهامش الايمن لحواراتهم بكلمة « رجل » ، حتى رجل « ١ » ورجل « ٢ » ورجل « ٣ » قد شاء الدكتور عمر النص الاستغناء عنها . وحتى ذلك الرجل الذي جاءهم من الخارج (في اللوحة الاولى) ، وبرغم انه قد عرف بأل « العهدية » قد صار نكرة بدوره . ولو انهم جميعا قد أخذوا في النص (قبل الاخراج الممكن للمسرحية) أسماء ، أو هوية ولو نمطية ، أو حرفية ، لكانوا في حواراتهم اكثر تحددا للقارىء وتميزا أمامه ، حتى يعرف من قال، ويعرف وجهات النظر المطروحة بدلا من ان يكون توزيع الحوار ، بين « رجل » و « رجل » ، مجرد مونولوج طويل ، موزع تنطق به دمى وعرائس .

وبين موسى آغا (رئيس الشرطة) والشيخ شعبان (امام المسجد الاموي) الذي ذهب شاكيا من عدوان بكماز عليه ، وعلى امرأة عجوز بالطريق ، دار حوار أدى الى اتهامه بانه يحدث الناس في المسجد عن القوانين والعدل والفردوس . هذا الحوار ـ في انتظار عودة « دبوس » بشهود على عدوان « بكماز » ، جاء في السياق المسرحي للوحة الثالثة : في « سرايا الآغا » استطرادا جانبيا ، محاورة فكرية متفلسفة ، سبقت موضعها ـ لانه لم يمهد له تمهيدا كافيا من قبل ـ وكان موضعها الممكن ، قبيل الحوار المسرحي الحي (في نفس اللوحة) بين موسى اغا ، وبين احمد البديري .

لكن هاتين الملاحظتين ، تحتملان النقاش ، وتقبلان الخلاف . والامر المؤكد ، ان الدكتور عمر النص قد وجد في حكايات التراث القريب ، موضوعا جوهريا للمسرحية . وهو أمر تأكد لي وجوده كثيرا في تراثنا العربي . لقد تأكدت من هذه الحقيقة من مطالعاتي لتاريخ الجبرتي ، وابن أياس ، اللذين قد يشبههما الى حد بعيد هذا الدمشقي المؤرخ المجهول بالنسبة لي أحمد البديري . ففي هذا التاريخ كله ، ما يؤكد وحدة المشاكل الانسانية المتصلة بالعدل الاجتماعي ، من عصر الى عصر ، ومن بلد الى بلد ، على اختلاف الزمان والمكان ، وما يصلح كخامات أولية ، لمعالجات فنية عصرية يعالجها الآن مع الدكتور عمر النص ، اكثر من مسرحي ، وقاص ، وشاعر ، حتى ليمكن اكتشاف الماضي بالحاضر ، والحاضر بالماضي ، في تاريخنا العربي المتصل الحلقات ، والذي لم يحدث فيه بعد ، على مر العصور ، تغير جوهري ، في اطارين : الحرية ، والعلاقات الاجتماعية ، لانه لم يحدث أولا في اطارين أسبقين : العلاقات الاقتصادية ، ونظام الحكم .

الاعدام

في البدء ، كان اللعب ، وفي النهاية .. كان العقاب ، وكان منذ بدء القبول بالدخول في اللعبة .

واللعبة ، في أقصوصة « الاعدام » لمحمود الريماوي ، هي لعبة « الحارس والمواطن » ، أو لعبة « الحاكم والمحكوم » . تبدأ اللعبة مع الطفولة ، بالغماية ، والعسكر والحرامية ، والاحجار السبعة ، وتنمو ذات يوم ، مع نزوع الاولاد لان يكبروا ويصبحوا رجالا ، يلعبون لعبة الكبار كلهم في الوطن ، لعبة « الحاكم والمحكوم » أو « الحارس والمواطن » ، تبدأ ككل لعبة بحثا من الجميع عن التطوير ، والاثارة ، والتجديد ، والتغيير ، وهلم جرا ، ثم لكي تكون لعبة مثيرة ، أو لكي لا تكون لعبة قط ، ينبغي أن تقترن بالاتهام ، وبالحكم ، وبالاعدام حرفا ، وبلا مزاح أو ابتسام ينبغي أن تصير جدا ، فتقترن

ـ التتمة على الصفحة ـ ٦٨ ـ

قرأت العدد الماضي من الاداب

الابحاث

- تابع المنشور على الصفحة - ١٣ -

حاوي وجيله ، وهو الاعتماد على الرؤيا وليس على الواقع ، والتعامل مع الاحلام وليس مع الناس ، وكانوا بذلك نوابا حقيقيين للعازر المزيف ، كان لعازر يعيش بالجلاد والكاهن ، هو نفسه البرجوازية التي أعجبتها لعبة الانبعاث الحضاري لتغطي بها عملية النزح الشره للعرق . وكان الشعراء والمثقفون هم كهنة اللعبة وهم وقودها عند الضرورة . ولهذا عاد خليل حاوي كما بدأ معبرا عن حالة من العبث الوجودي . وانتهى في « بيادر الجوع الى اليقين » ، كما بدأ في « نهر الرماد » الخالي من حيوية صناع المستقبل الحقيقيين . وكان ديوانه « الناي والريح » هو قمة كهانته وتركيزه بفكرة الانبعاث التي لم يكتشف زيفها الا فيما بعد . ولم تسأله رينا عوض : انبعاث ماذا ؟ وأي حضارة هذه التي كانوا يريدون بعثها ؟ يقول أحمد علبي في رده على دراسة الحبيب الجنحاني المعنونة « احياء تراث الفكر العربي دعامة أساسيه لبناء مجتمع عربي حديث » - وهو عنوان ينتمي لمقولة الانبعاث الحضاري التي تغنى بها خليل حاوي مكرزا ومنتكسا ثم عدميا عبثيا يعز عليه حتى الايمان الغيبي - لا اظن ان هناك تناقضا بين العبث والميتافيزيقيا - يقول علبي « ان الفكر وليد الصراعات الاجتماعية وسلاح بيد الطبقات المتنازعة وهو يعبر عن فصول متتابعة من ملحمة نضال الانسان لاخضاع الطبيعة لاحتياجاته والانتصار على الموت عبر تحديد الحياة في سياق أبدع وأوفر اشراقا وحرية ووعيا ، وعندما ننهض اليوم لبناء مجتمع جديد مغاير الى درجة قصوى لمجتمع أسلافنا الغدامى ، من حيث الاهتمامات والقضايا المطروحة والازمات الروحية والنظم الاجتماعية ، لا يمكن ان يكون فكرنا العربي السالف الذي كان متقدما في عصره لبنة حقيقية في تخطيط مستقبلنا » .. ربما كانت مأساة خليل حاوي هي خطأ الرؤيا أصلا - فضلا عن كونها رؤيا - . ان البدء بالانبعاث هو خطوة للعبث في قبور الحضارات وقبور الافكار ، وهو معانقة للموت كان لا بد ان تقود خليل حاوي الى ما قادته اليه في هذه القصيدة التي تدين بقسوة مفرطة أي محاولة لاحياء الميت من الافكار أو الناس أو النظم الاجتماعية او الحضارات ، لكنها تنتهي نهاية تشبه بدايتها ، وبحسب تحليل ريتا لها « يموت الشعب وينتصر الشر على الخير ، وتعاني الاقلية المثقفة - التي ما زالت تشعر بالمأساة وان كانت لا تملك سبيلا الى الخلاص منها - مأساة الشعب والحضارة اللذين وصلا الى موت لا انبعاث بعده » . وبسبب عجز ريتا عوض عن ادراك الدور الكهنوتي الذي لعبه خليل حاوي وبعض مفردات جيله - ربما بسبب خطأ الرؤية - في اللعبة الديماغوجية البرجوازية : لعبة الانبعاث ، عجزت بالتالي عن ادانة هذا التكريز الجديد برؤيا شهوة الموت التي تدمر كل شيء ، واذا كان هناك من مات أو أفلس فهو تلك الشرائح الديماغوجية الكاذبة وكهنتها ، وليس الشعب .

ولا ادري لماذا اصرت سلافة العامري في رصدها للامح « الحب في أدب نجيب محفوظ » على تقييد نفسها بالاسباب أو المحاذير الثلاثة التي أوثقت نفسها بها في مقدمة مقالها والتي القت ظلا كثيفا على موضوع من أهم موضوعات أدب نجيب محفوظ . ولست أوافقها على ان « روض الادب قد أمحل وغرق في خضم السياسة بين اليمين واليسار تارة ، والالتزام وعدم الالتزام تارة اخرى » . صحيح انني أنزعج مثلها احيانا لما تحدثه السياسة من افساد للعلم وللادب عندما تستخدم بمفهومها كعمل يومي تكتيكي يحول العلم الاجتماعي والادب المبدع والنقد - الى مجرد شعارات ضخمة يخفي بها بعض الباحثين وبعض الادباء ضحالة موهبتهم ، لكن هذا لا يعني ان السياسة تفسد العلم على اطلاقها ، كما أن العودة الى الينابيع - وهو ما قررت ان تفعله الاستاذة سلافة - لا يعوقها اليمين واليسار - أو الالتزام وعدم الالتزام ، الا اذا كان معنى الينابيع لديها هو تجريد العمل الفني من موضوعه والنظر اليه خارج الزمان والمكان واعتباره مطلقا لا يعالج مجتمعا معينا في زمن معين . ولعلها محض صدفه ان طلبة معهد غوركي الادبي في موسكو الذين نافسوا رواية نجيب محفوظ « اللص والكلاب » قد تنبهوا الى نقص معلوماتهم عن التجربه التي صدر عنها نجيب محفوظ وهو يكتب روايته ، وطلبوا توضيحات عنها وارتبط ما أدلوا به من آراء بفهم هذه الظروف ، وهو فهم لم يكن كاملا . لذلك ختم « ألكسندر كالابوف » الندوة بقوله : « فهم اي عمل فني لا يكون تاما اذا لم تكن على معرفة بتاريخ البلد الوطني » . وبالقطع فان الاستاذة سلافة اكثر علما بهذه الظروف من طلبه معهد غوركي وأكثر وأقرب فهما لنجيب محفوظ منهم ، ومع ذلك فقد تجاهلت كل ما تعلم . ولتعذرني الاستاذة سلافة اذا استخدمت الرخصة التي اباحتها لي بالاختلاف معها في هذا الراي الذي اظنه ، ولعلي في هذا الصدد الاحظ ان الحب في أدب نجيب محفوظ ليس مجرد علاقة سيكولوجية بين فردين ، ولكنه في الاصل جزء من مجموعه متشابكة من العلاقات الاجتماعية المحيطة بهذه العلاقة ، والتي تسعى كل طرف من طرفيها ثم تتحكم فيها بعد ذلك ، وبينما ترفض الاستاذة سلافة مفهوم الحب « كظاهرة محض عضوية » فانها تتحمس لمقوله الحب كما قالها أحمد عاكف وهي مقوله ترفض الواحد كما ترفض الجماعة ولكنها تنتمي للاثنين « الانسان يفقد نفسه في الجماعة ويغرق في الكآبة والوحدة ولكنه يجدها عند أليفه » . وربما لهذا السبب انطلقت الاستاذة من مفهوم « يرى الحب هو القطاع الرئيسي من قطاعات الحياة » . ودون تقليل من أهمية الحب فان تجاهل البعد الاجتماعي له يجعله استدراجا لاثنين من البشر الى عالم خاص بهما بعيدا عن كل هموم الحياة ، وما أظن ان علاقة واحدة من علاقات الحب في عالم نجيب محفوظ تندرج تحت هذا المفهوم ، وقد أدى تجاهل الاستاذة سلافة لهذا البعد الى اصدارها أحكاما قاسية على بعض العلاقات الهامة في أدب محفوظ . فقد اعتبرت حب أحمد شوكت لسوسن حماد في السكرية صلة « شاحبة ضعيفة غير قادرة على اثارة أي اختلاجات في أعماق الانسان » . فاذا تذكرنا ان علاقة أحمد وسوسن هي علاقة من النوع الرافي لانها تكونت خلال التزام مشترك بمواجهة المعركة الاجتماعية ، وانها لم تكن مجرد تفاعل محدود بين قطبين يسعى كل منهما لاسعاد نفسه أو حتى لمجرد انجاب أجيال جديدة ولكنها علاقة أبعد مدى واكثر فاعلية وتأثيرا وهي نمط لعلاقة الحب المتجددة التي تخضع لبعدي الاشتداد والاستمرار في نفس الوقت . وبالنسبة للمرحلة الواقعية في أدب نجيب محفوظ فانه قد اهتم بعالم البرجوازية الصغيرة وقدم تشريحا سيسيولوجيا وسيكولوجيا لانماط متعددة منها في مراحل متعاقبة من تاريخ مصر ، ومعظم قصص الحب في هذا العالم المحفوظي لا يمكن فهمها دون فهم الكيفية التي تعالج بها البرجوازية المصرية همومها ، بدءا بالعالم الاخلاقي ومفاهيم الشرف والعيب وانتهاء برعبها الاقتصادي الذي يجعلها باستمرار تعيش في يوتوبيا رجعية أو تنطلق لبناء عالم مثالي - لدى نماذجها المثقفة - يحول المرأة من انسان الى ملاك يسقط الانسان عليه كل أحلامه المحبطة وآماله الضائعة ، وهو عالم نرى نماذج منه في علاقة كمال عبدالجواد بعايدة شداد وهي اهم العلاقات في عالم الحب لدى نجيب محفوظ . ومع ذلك فقد اهملتها الاستاذة سلافة تماما . وعندما يصرخ حسنين كامل علي معبرا عن رغبته في الزواج من ابنة أحمد بك يسري في « بداية ونهاية » : هذه هي الحياة اذا ركبتها فقد ركبت طبقة باكملها ، يعكس شكلا آخر من اشكال ذيلية البرجوازية الصغيرة وطموحها المجنون للصعود ورعبها

القاتل من السقوط والسعي للارتفاع بامتطاء امرأة من البرجوازية العليا أو بالتعبد في الارستقراطية ، كما فعل كمال عبد الجواد . وعلاقات الحب بهذا المفهوم لا يمكن فهمها مع اهمال العلاقات الاخرى في عالم نجيب محفوظ وهو ما فعلته الاستاذة سلافة بمحاولتها الرجوع الى الينابيع فعادت على الفراغ وأضاعت علينا ثمرة الاستمتاع برؤية حساسة وشفافة لهذا العالم ، ولعلها تكمل ما بدأت دون أن توثق نفسها بمحاذير لا داعي لها .

وربما كان الحوار الذي دار حول نجيب محفوظ في « معهد غوركي الادبي » نموذجا على الناحية الاخرى لمحاولة الفهم ثم العجز فالكف عنه . وفكرة المعهد في حد ذاته نموذج لمحاولة تأصيل التيارات الفكرية والادبية من خلال هذا المعهد الاستراتيجي الذي يدرسون فيه على مستوى عال ولخمس سنوات متصلة برنامجا دراسيا على مستوى حرفي كبير . هنا نجد صورة أخرى يفتقدها عالمنا العربي الذي يعيش أسيرا للكثرة الصامتة وللقلة التي تفقد القدرة على التفاعل في عالم ينشد وحدة قومية ومع ذلك لا يقرأ بعضه البعض ـ هذه أول مرة أقرأ فيها باحثا ممتازا كأحمد علبي مثلا ـ تلك واحدة من ظواهر المونولوج التي أشار اليه يوسف ادريس في فكرته الباهرة التي تنبه الى أخطر الظواهر التي نعيش فيها . وبرغم التلخيص المركز الذي قدمته « الآداب » للندوة والردود التي قدمتها فقد كنت أود لو نشرت « الآداب » نصها الكامل وفتحت حوارا حولها وبعض الآراء التي ردت أو أكملت فكرة يوسف ادريس لا تنفي الفكرة في جوهرها ، وبينما يرصد يوسف ادريس هذه الفكرة تحزن كلمات سهيل ادريس وهو يتحدث عن الندوب التي أصابت «الآداب» في معركة حرية الفكر والتعبير ، ذلك ما كنت أود ان يعلمنا اياه محمود العالم ضمن ما عاد يعلمنا اياه ، ويضعه ضمن تفاؤله المشروط ، لعله لو فعل لقادنا الى القاء نظرة على الحقل العربي ولوجدنا بدل ألف زهرة متفتحة انتشارا مرعبا لالوية الزوابع والتوابع وازهارا قاتلا للحلفا والصبار والاشواك !

القاهرة

القصائد

ـ تابع المنشور على الصفحة ـ ١٥ ـ

أن تقترحي سني
فانا .. بين عناصرك الاربعة .. الاول ..

ان هذه اللوحة الجديدة الفاتنة ، للشاعر العراقي الكبير ، اضافة ثرية الى تكويناته الشعرية التي تشكل منعطفا بارزا في رحلته الشعرية منذ قصيدته الفريدة « البحث عن خان ايوب بالميدان من دمشق » . فالواقع ان الشاعر يمتلك قدرة هائلة على التسلل والنفاذ دون جلبة او قرقعة ، في تواضع شديد آسر ، غير حافل بالبهرجة الزاعقة ، وهو دائما في مسافة ما بين الالوان التي تخطف البصر لكنها تخاطب التأمل وامعان البصيرة ، الوان الظل اذا صح التعبير ، انها أنسب الالوان لاطلاق العنان لقدراته الفذة على التحليق ، واصطياد العلاقات بين الاجزاء المبعثرة المتباعدة ، ووضعها في البنيان الشعري وقد اكتست دلالتها الفنية والانسانية ، وأصبح لها صوتها الهادىء « المتسلل » ، تماما كتناول الشاعر ذاته : هادىء ومتسلل .

مثل هذه اللوحات الشعرية ، يفقد جماله وغناه اذا نحن حاولنا تجريده من مائه واخراجه من مزيج الوانه ، لنتحدث عن مقاصده وأهدافه ومراميه ، ان العناصر والمفردات هنا مختارة بعناية شديدة تسلمنا الى الاحساس بالتلقائية ، والظلال التي ترميها الصور الشعرية والتراكيب متداخلة ومتآزرة ، تنساب طيعة في خدمة المعمار الكلي للوحة ، و « العشب والليل والشعر » تصبح عناصر تجربة ذاتية ووجودية في الوقت نفسه . وينفتح الباب واسعا أمام الاجتهاد والتأويل .. وهي سمة الفن الاصيل العظيم :

عبثا .. يا سيدة الزمن المثقل
فالعشب المائل بين الصفرة والنجم البارد .. طال
والليل المتطاول .. طال
والشعر على الناصية الثورية .. طال
يا سيدة الزمن المثقل
فلمن أقرأ حتى الآن كتابا أول ؟

في مؤملي ، أن تمنحنا استرخاءات التأمل هذه ، لوحات شعرية أخرى ، تنطق بمثل هذا الجمال الآسر ، وهذه الشاعرية الاصيلة المتفردة ، وهذا العطاء الثري بتجربة الحياة وتجربة الفن معا !

* * *

ثلاث قصائد تلتقي عند « بابلو نيرودا وشيلي » ، هي : الى بابلو نيرودا و « تشيلي في القلب » و « النجمة البربرية » للشعراء : فؤاد الخشن وعبد الكريم كاصد ومحمد علي شمس الدين . تحتفي أولى هذه القصائد بالفكرة والمعنى ، بينما تتكىء الثانية على الصورة الشعرية وتبرزها وتؤكدها ، أما الصورة الثالثة فتمزج بين العنصر المأساوي لدى لوركا ونيرودا وكلاهما ضحية للبربرية والعسف الدموي . وتظل القصائد الثلاث تدور في اطار الشجب الانساني لهذا العار المتمثل في قتل « نيرودا » شاعر الحرية وصوتها في أميركا اللاتينية ، لكن هذا الشجب نتيجة التركيز على المعنى والفكرة ، يصبح مستيقظا اكثر ، مباشرا اكثر في قصيدة فؤاد الخشن :

فالنور المطعون سيسطع
في الدنيا رغم خناجرهم
يفلت من قبضة سجانه
ويضيء بلادا لن تخضع
لحديد « الجزمات » المأجورة

لكن هذه « الجزمات المأجورة » تلاحقنا ايضا في قصيدة « عبد الكريم كاصد » :

وتدق الساعة دقتها الاولى
حتى يتناوب في الساحات الجند وتصمت كل الساعات
وترن الاحذية اللماعة فوق الاسفلت
ويدوي الصمت .

ثم يفاجئنا تحول النفس الشعري الى نفس نثري في النصف الثاني من قصيدة « النجمة البربرية » . ونصبح أمام مستويين من الاداء الشعري ، مستوى يمتلىء بحرارة الشعر وايقاعه وتوتره ، ومستوى نثري يحكي حكاية بابلو واستشهاده دون ان يضيف لها بعدا شعريا . ثم هذه النقلة ذاتها من الشعر الى اللاشعر تبقى شيئا غير مبرر ..

على أي ، لقد اخذتني القصيدة الثانية ، قصيدة « تشيلي

في القلب » ، انها بالفعل اكثر القصائد الثلاث نفاذا الى القلب ، ربما كان مرجع هذا الى اعتمادها الاساسي على الصورة الشـاعرية وابتعادها عن النغمة الزاعقة والهتاف الخطابي ، ولما يتماوج خلالهـا من حس شعبي يربط بين التجربة الشعرية والشارع في تشيـلي ، صورا وعناصر ومفردات ، فاكتست القصيدة بالحس الشعبي النضالي، البسيط والصادق معا :

في ركن من حي العمال الشعبي
لم تفتح تيريزا نافذة الازهار
لم تتحسس في يدها الاغطية البيضاء
والادوية المرة والخبز الحار
وكوب الماء
وعبير الياسمنت
لم تبصر تيريزا دمها المتناثر فوق أثاث البيت
وفوق حذاء الجندي ..

ويبقى السؤال ـ بعد تأمل هذه القصائد الثلاث جنبا الـى جنب ـ هو : أي هذه القصائد استطاع الضرب على الوتر الخـاص في هذه التجربة دون ان يقع في أسر عمومية التجربة وحتميتهـا العقلانيـة ؟

وتظل القصيدة الثانية أيضا صامدة لهذا السؤال .

* * *

قصيدة عبد الامير معلة : « وجهك ثانية » ، تحمل بين ثناياها تيارا أصيلا من الشعر العميق الهامس ، وهي لهذا تثير فينا نشـوة الفرح الحقيقي بالعطاء الفني المستقر ، المحكم الاطار والبنيـان ، والذي يفضي الى عوالم رحبة من الاستغراق والتأمل واعادة الرؤيـة وأيضا الانفلات وراء الرؤيا :

حين يصعد ماء الفرات الينا
حين يصعد اطفالنا مثل ماء الفرات
حين نصعد فوق رؤوس النخيل
تتطلع نحو العيون مناديلنا
نحو وجهك ، من شجر الحب والحزن يطلع
نبكي ..
من الحب نبكي
ومن فرح الناس نبكي
ومن وجع القدس نبكي
ونرسم بغداد
نبكي ، ونبكي
ونبكي .

هذه الغنائية الصافية ، وهذا النفس الشعري الرقراق ، وهذا التوهج الحار بالمعاناة هي عناصر نجاح هذا العمل الشعري النـاضج . انه ينتمي ـ مع تمايز الاصوات وتفردها ـ الى مناخ العطاء الشعري الاخير لسعدي يوسف ، ويبدو ان النيران المقـدسة التي تأججت طويلا في أعماق هذه الكوكبة من فرسان الشعر في العراق ، قـد أنضجت لنا فنا عاليا ، ورؤية حانية مستبصرة ، وعشقا للحيـاة والانسان دونه كل عشق آخر :

نرسم الآن صدرين في كتف البندقية
نرسم مزرعتين من الصحو
نرسم النهر يمتد بين الاكف وبين نهاياتها
بين بغداد والقدس
بين المحبة والحزن
بين الوجوه التي احترفت بؤسها
بيننا

هذه القصيدة ، البكائية ، المحرورة الشجن والفرح ، الواعدة من خلال دموع البكاء ، والمبشرة بالخلاص من بين ثنايا الظلام ، تعتصر بين أصابع كلماتها المرسومة بدقة ومهارة ، عذابات القلب الانسـاني المثقل بالتركة الفادحة ، وتحملنا في خفة طائر « النورس » على تجاوز هذا الحيز من هموم العصر والوطن ، باللمح دون الاشارة ، والايحـاء دون الافصاح ، فالاشياء كلها تتتابع في دورة واحدة ، والـدورة الواحدة تفضي الى فرح الاطفال ..

وأهلا بهذا الشعر الرائد .. القادم من العراق ..

* * *

أقفز على بعض قصائد العدد الماضي من « الآداب » ، رغم أهميتها وجمالها ، لاصل الى قصيدة نشأت المصري : « نقوش جرح في وجه الزمن » . تستوقفني هذه القصيدة من بين بقية القصائد لاهميتهـا كمرحلة جديدة في الرحلة الشعرية لهذا الشاعر المثـابر الدؤوب . انه هنا يتخلص من معظم القيود التي كانت ـ من خلال قصائـده السابقة التي طالعتها له على صفحات « الآداب » ـ تحده عـن الانطلاق وتجاوز دائرة الاحكام المطلقة . كانت هذه القيود تجعل مـن معظم قصائده وعظا أخلاقيا نستمع الى خلاصة نتائجه دون ان نطـالع حيثياته أو عناصره الاولى . والحيثيات والعناصر الاولى هي مـادة الشعر وجسده الحي . في هذه القصيدة يبدأ الشاعر نشأت المصري بداية جديدة ، جديدة تماما ، على عالمه الشعري السابق :

تحسبني عرقا يدك المبتلة
حتى حدث عني لوني
عجبا ، حين تلامسني ، في التو تخالسني ،
تبني اهرامات النار

هذه الصياغة النقية المحكمة ، وهذه الموسيقية المطردة المتنامية ، وهذا الشجن المأساوي المفعم حبا للانسان والحياة ، وهذا الانفتـاح العميق على مكنونات النفس ، والافضاء الهامس الحي ـ ولكن فـي غير مواربة أو مداجاة ـ بكل ما يمتلىء به القرار البعيد ، وهـذه الصور الشعرية الجديدة المتمايزة ، والمتناثرة على سطح هذه اللوحة الشعرية الممتلئة بالنقوش ، كل ذلك قد شارك في اضاءة جـوانب هذه القصيدة بوهج الشعر الحقيقي ، وجعل منها منعطفا بارزا في عطاء هذا الشاعر الواعد .

شيء صغير يظل في نفسي بالنسبة لهذه القصيدة ، هو هـذا الختام الفاتر أو الهزيل لمثل هذه التجربة الشعرية الحارة . لقـد اكتملت القصيدة وبلغت تمامها بدون هذا المقطع الذي لا يمثل اضافة ما ، كل ما هنالك انه يدعو الى التساؤل بسبب هذه النهايـة الضعيفة التي لا تتفق وجمال هذا العمل ومستواه :

رتجو علما أعلى
وبراقا من فولاذ
(فالقمر تساءل أسيانا
كيف الزائر كان سوانا ؟)

ربما كان الشاعر هنا يحاول استلهام مأثور شعبي أو احياء تعبير منتزع من هذا التوارث الشعبي ، لكن هذا الختام يظل دون مستوى هذه القصيدة الجميلة ، التي يسري فيها دم الشعر الاصيل .

ولشعراء العدد الماضي من « الآداب » تحياتي وتقديري .

القاهرة

القصص

تابع المنشور على الصفحة ١٦ ـ

بالعقاب ، بالحكم بالاعدام ، وبالتنفيذ للحكم ، من الحارس « عبد الجبار » ، على المواطن « منتصر » ، وليس مهما أن يكون المواطن هو « المنتصر » بالفعل في اللعبة ، على الحارس « عبد الجبار » . فدوره مواطن ، ومتهم بالحظ والفرعة ، لانه ينبغي أن يكون هناك متهم ، لكي يكون هناك حارس ، وعقاب ، لكي يكون هناك حاكم . ان اسم « منتصر » ، يصبح رمزا ساخرا للمواطن، فهو مدان ومحكوم عليه ومعاقب ومنفذ فيه الحكم . وان اسم « عبد الجبار » ، يصبح رمزا لا يقل سخرية ، فهو مغلوب ، ولكنه الذي يحكم ، والذي ينفذ ، وذلك دور كل منهما ، وقدره الاجتماعي في « لعبة الحكم » . ان الاولاد فيما هم يلعبون يجسدون لعبة الكبار، ولكي يكبروا ، لا بد ان يحولوا اللعبة كلها الى واقع ، ومأساة . أليست هذه هي « لعبة الحكم » على أيدي الكبار ؟

القصة كما نرى ، تشبه مسرحية قصيرة ، هي موقف مثلها ، ومجرد فكرة ، تأخذ تجسدها عبر الموقف بالحركة الحوار ، والحركة الحدث . ومثلها كتبت بتركيز ، يفترض « مقولة » ، ويبحث لها عن تكثيف . انها لا تبدأ هنا من « واقع حدث » ، وانما من « واقع يمكن ان يحدث » . وكذلك الفن في أحد صوره ، دعوى ، ووسيلة للتعبير عن فكرة ، عن رؤية ذاتية للواقع ، عن جانب من أحد جوانب القدر الاجتماعي . وهو « لعبة الحكم » ، أو « الحاكم والمحكوم » ، أو « الحارس والمواطن » . تبدأ في « عالم الصغار » ، كما في « عالم الكبار » ، على يدي « جبار » ما ، يملك الخداع ، والاثارة ، والتجديد ، واثارة الدهشة ، وعلى يدي « منتصرين » بلا « نصر » ، وان كانوا « الاقدر » عليه ، لفرط طيبتهم ، ووداعتهم ، وافتراضهم حسن النية الكامل ، واستسلامهم للعبة ، وقواعدها ، وأصولها ، يقبلون بها ، ويقعون في خطرها ، ولا يستطيعون التراجع ، لا يملكون سوى المفاجأة والحيرة ، ثم الركض ذعرا ، ليتساقطوا فيما بعد فرادى ، وحيدين ، يشتعلون ، فاللعبة لم تنته ، وربما لن تنتهي ، لانها بدأت ذات مرة ، ولانها تحدث دائما .

القصة كاللوحة ، كتبت بتركيز ، وبلا أي حشو ، مثلها مثل القصيدة ، والمعزوفة النقية . لكنها رؤية وفكرة ، تفترض تفسيرا للواقع ، تجرده ، وتخلق معادلا يرمز اليه ، رؤية هي في النهاية فوضوية ، لانها تظل احتجاجا ، مجرد احتجاج على لعبة السلطة ، لعبة الحكم . احدى القضايا المحيرة ، التي لم تجد لها بعد ، في حياة المجتمعات ، طولا وعرضا ، ذلك الحل الامثل ، الحل العادل البديل .

النبوءة

بعض القص قصيره وطويله ، يقول عن الواقع ، يفكر فيه ، ويكثفه ، « يراه » من « المدرك » و « الوعي » ، سيان أن يبدا « قول » هذا القص ، من الواقع ، او من الفكرة . انه في النهاية يقول ، يفكر ، ويرى .

وبعض القص يحكي الواقع ، يقدم لنا نبضه وروحه ، حيويته وزخمه ، ويقول عطاؤه شيئا ، أو لا يقول شيئا على الاطلاق ، وذلك اللون من القص ، هو الاكثر حظا من « الروح » و « البقاء » .

ونجيب محفوظ ، في مرحلتيه « الواقع النبض » ، و « الواقع الرؤية » شاهد صغير ، وقريب ، على ذلك .

و « النبوءة » ، هي من ذلك « القص النبض » ، ولذلك فهي تحمل صدق الحياة في الواقع ، وتفرض بالضرورة هذا « الصدق الفني » اكثر مما يفلح « القص الرؤية » في الوصول اليه . ولذلك فقاصها يختار لقصته القصيرة ، اسما كان في روحه ، لانه لا اسم لها يمكن عطاؤه ، ويعدل عنه الى « الحياة والموت » ، ولا يصل هذا الاسم الآخر ، الى ذلك العطاء في القصة ، فلا عطاء فيها سوى « الموت » .ان عبدالحكيم قاسم ، يكتب في الحقيقة عن الموت ، و« الطريق الى الموت ».انه يسجل فزعه الخاص،وفزعنا عن«الموت».كما استقبل تجربته ، مع انسان يحبه ، ولذلك يحكي قاسم عن «الموت» ، وعن « عالم الموت » ، وبضمير المتكلم ، البطل « المفترض » ، البطل « الحيلة » الذي يخدعنا به كل كاتب غالب ، حتى لا نقول انه هو ، ويتوسل به ليقول اكثر ما يمكن قوله ، اكثر ما لا يسمح قوله من خلال ضمير الغائب ، بصفة خاصة . هكذا يصبح البطل المتكلم ، الراوية عن نفسه ، وعن غيره ، وعن الموت ، ولا يرى الكاتب للبطل من جزئيات الخارج سوى ما له صلة بالموت : في القرية ، وهي عنده لصيقة دائما بالموت ، وبطفوسه ، وفي المدينة التي زحامها « رقصة مجنونة توشك أن تستلبني ، أن تملأني قرقعتها ذعرا فاطير قافزا في الجوانب ، لكنني أسكن روعي ، أقيم قامتي ، أعبيء وجهي الموشوم الاصداغ بالكبرياء ، أحدق فيما حولي بعيون لا تقول . فانا لو حكيت فضحت ، ولو التفت اسرت ، ولو انحنيت سحقت ، ولو زلقت رجلي ذبحت على اسفلت ذلك الميدان الجحيم » . ان البطل المتكلم والراوية في المدينة غريب . وهو في القرية ، وبأهلها ، لصيق وحميم ، يجد نفسه : « نخب الخطا الى دار عمي ابراهيم وهم حولي . الآباء والاخوة . يحيطون بي . تفح أنفاسهم على وقع خطاي ، تؤجج في داخلي الغضب القديم . تدق طبولا مكتومة . ما ينبغي أن يموت آبائي هكذا ، واحدا وراء واحد . أنا هكذا أعرى، تبتر أعضائي ، والموت ملازم لبابنا لا يبرحه » .. و ... « لكن الوجوه حبيبة ، نابتة اللحى ، ذابلة العيون ، وسيمة بندوب الحزن ، مروعة بايقاع المناحة ... » .

في « النبوءة » .. يمنح « البطل » ، القروي المتمدين ، لنفسه أهمية منذ اللحظة الاولى ، حين تأتي اليه برقية تدعوه الى القرية لان عمه مريض وحالته خطيرة ، الى اللحظة الاخيرة ، حين يجلس في المعزى ، على وجهه قناع أسى فطري مقدور . وبين اللحظتين يؤكد لنا البطل على أهميته هذه عبر الصور الذاتية ، التي يقدمها لنا من خلال عينيه هو ، للواقع : المعزى ، وعيادة الطبيب، والقطار، والعمات الريفيات ، والاسطى سليم حلاق القرية ، والعم الكبير ، والعم الصغير ، والطبيب ، والميدان ، والطريق الى المحطة .. وكلها يقدمها لنا الكاتب ، عبر بطله غير المسمى ، في نثر شعري ، يحمل انطباعاته الشخصية المخزونة ، تجاربه التي تلخصها الكلمات العابرة ، كحكمة الشعر العربي القديم ، صوته الزاعق العالي النبرة، اسقاطاته على الواقع ، وتحميله له ، روح البطل العنترية .. كل ذلك نراه على التوالي في عبارات مثل : « الملجأ القديم ، وذلك اللون البني القاتم الذي يسود ويسيغ على النفس كآبة يستروحها القلب ، ويركن اليها .. » .. من الشجن المقدور في أحاديث الرجال حول المصابيح الساهرة ، في (عيونهم الفاسقة) جواب أسئلة الحزن .. » . « .. والتدبير قليل ، وكل يعرف دوره في الحكاية .. ». « .. وانا صوت منصت لقرقعة العجلات في القضبان، واصطفاف العربات .. » . ثم .. هذه الروح النرجسية للبطل ، التي تدفق منها عنتريته ، حتى أمام الموت ، فهو الذي يعرف كيف يحب ، وكيف يفكر ، بل هو الذي يعرف كيف يقرر أن يلجأ بعمه ابراهيم ، الى الطبيب في طنطا ، ويشخط في عمه الكبير

ـ المدرس ـ أن يسكت ، فيسكت ، وتحدثه نفسه بان ينشب أصابعه في حلق المرض .. و .. والعالم كله من خلال عينيه ، وطوع أمره ، فتطفح الذات على الموضوع ، يضبب الخارج أمامنا ، فلا يصيبه وضوح ما ، الا حين تمر فوقها عدسته ، ورؤاه ، ومشاعره . لكن أمرا أصيلا ، يظل حيا في هذه القصة ، نبض الحياة ، وواقعيتها وسط نثره الشعري ، واسقاطاته ، وتحميلاته ، ونبرته العالية . ان البطل هنا شبيه ببطل رواية الكاتب « أيام الانسان السبعة » ، هو البدء ، والمحور ، والمنتهى . وان روح الروائي ، المحمل بالانطباعات المخزونة حول الموت ، والحياة ، والاشياء ، والناس ، تنسل في كلماته ، متجاوزة ما هو موضوعي ، وضروري ، في التعبير عن التجربة القصصية القصيرة ، فتحمل معها مقطعا الى القصة لا ضرورة له ، ولا نقض بحذفه ، كمقطع خروج البطل مسافرا ، يعبر زحام المدينة ، وميدانها ، وقطارها ، ولا بأس من ان يتوقف بانطباعاته عند القطار ، في داخله ، ليصدح بصوته الغنائي المفضل ، يروي ويروي ، كشاعر ، بين يديه ربابة ، يحس انه الوحيد الذي يؤلف العالم ، يعيد بناءه من جديد .

نجوم الثلج الآتية

اقصوصة اخرى مثل « الاعدام » ، اكثر اقترابا من جو الحلم . وتلك اللحظة الرهيفة بين الوعي واللاوعي ، لحظة الصحو الوسنان من النوم مثل « النبوءة » ، أكثر اقترابا من لغة الشعر ، ومن الواقع الخارجي في مرآة الكاتب « أمجد توفيق » . حافلة مثلها بالصور المجازية التي لا تعتمد على الواقع المحسوس قدر اعتمادها على المخيلة التي ترى الواقع : « أغمض الثلج عيونه ، وانسحب كفتاة عذراء » . حوارها المركز ، الحكيم أكثر من اللازم ، والمتفاصح اكثر من اللازم ، يبدو على نصاعته ، كأنه معد سلفا ، وبغير حاجة الى أي تبرير سوى كلماته ، دخيلا ، لانه تقرر في لغة الكاتب سلفا :

« ـ الجنود يتجولون في الطرقات .. وانا وحيدة .
ـ لا تخشي شيئا .. (انهم مثلنا غير متحكمين في سلوكهم)
. . . .

ـ (عندما يحترق كل شيء لا يشعر المرء بالخوف ، فالنار لا تدع الخوف يترسب في القلب) » .

. . . .
قالت المرأة للجندي :
ـ يجب أن تذهب .
ـ لماذا ؟
ـ شعرت بالاطمئنان ..
ـ متى تكونين خائفة اذن ؟

كلمات الشاعر هي ، والشاعر العربي الحكيم القديم ، المعدة سلفا . لكنه برغم هذه العيوب الخطيرة ، بسبب من حرص القاص الجديد في أيامنا ، على تجاوز مقولات ضرورية في فن القص ـ أن يحمل القص تبريره ، واكتماله ، في داخله ـ أن تحمل المواقف ، والاحداث ، والحركة .. بالقصة بلاغتها الخاصة ، وليست اللغة ، والكلمات ، فهما غايتا الشاعر منذ القديم ـ أن تكون لغة القص اكثر موضوعية ، في عطائها للواقع ، حتى للحلم ، تعتمد على الصور المتوالية ، شاعريتها من ايقاعها ، وانسجامها مع الموقف ـ .. الخ .. فيندغم القص في الشعر ، وليس العكس ، يولد هجين ، من رؤيا الشاعر ، وبناء القاص ، وربما لم يكن من بأس في تبرير ذلك بوحدة كل الاشكال الادبية ، في كلمة الفن ، وبان الفصل بين الاشكال أمر مفتعل . برغم هذه العيوب الخطيرة ، فهذه الاقصوصة الشعرية الحالمة تشدني ، بمقاطعها الثلاث عن المرأة ، وعن الرجل ، وعن الثلج . تجعلني أصغي لاصوات التجربة ، المرأة الوحيدة التي تكره الحرب ، وتخاف الوحدة . زوجها الذاهب الى الحرب بأمر الشيخ ، بالرغم منه . الجندي الضائع المتعب الجبين ، والصارم النظرة ، والحزين الوجه ، الذي يبحث عن صدر أنثى ، أو أم يدفن فيه خوفه من الحرب ، وكرهه للحرب ، الشيخ الذي تهمي في مجلسه الرهبة ويبلغ بأمره بالحرب ، الى داخل كل بيت ، أن يفرق بين الرجل وزوجه بل أن يأمره بقتلها ، لانها تؤوي الجنود الخائفين ، الذين يكرهون الحرب ، وربما كانوا هاربين منها . الارنب الذي يقتل لغير سبب ، وبدون سؤال ، فالاسئلة من حق الشيخ وحده . لكن ، من الشيخ ؟ ومن الحرب ؟ أحدس انه شيخ قبيلة ، وأحدس ان الحرب حرب قبيلة ، هناك في شمال العراق . أهو رأي اذن للكاتب من خلال هذه التجربة ، المشحونة بالغربة ، وبالرفض ، لمثل هذا الشيخ ، ومثل هذه الحرب ؟ أعتقد ذلك . فثمة حرب مقدسة ، وخوف مقدس ، يشترك فيهما الزوج والزوجة معا . ثمة هناك الحرب الضرورة في عالمنا ، وليست بحاجة الى صوت الثلج الذي يكسو كل شيء ، ويغسل كل شيء ، في انتظار « الربيع طائر يقرع كل الابواب » بل بحاجة الى هسيس النار .

ثم .. أسأل عن : نجوم ـ الثلج ـ الآتية .. ماذا تكون ؟ أن يأتي الثلج ، هذا أمر ممكن ويحدث . ان تأتي النجوم هذا امر ممكن ـ بمعنى استعاري ـ ويحدث . أن يكون الثلج نجوما ، وان تكون نجوم الثلج تأتي .. أسأل .. أليس ذلك اغرابا ، سبب رؤية الشاعر ، وعلاقة الشاعر الغريبة بالكلمات ؟!

حدود البداية

حدود البداية ، هذه الاقصوصة ـ المقال . نموذج لادب الفكرة. فكرة غير مكتملة لمقال ، لانها لم تلج أبواب العقل ، ولم تنل كماله . الفكرة حول فرد ضائع ، لذلك يسأل : أين أنا ؟ ويعجز أستاذ الفلسفة أن يجيب على السؤال . لانها « كانت تعني في البداية : المعرفة العقلية الشاملة ، كانت تضم كل العلوم . لكن العلوم أخذت تنفصل عنها : واحدا واحدا ، حتى أصبحت تعني الآن : المعرفة العقلية المجردة » .. كيف ؟ « المعرفة العقلية التي ترتفع عن الواقع المحسوس الى واقع اكثر رحابة واتساعا ، الى ما وراء الطبيعة » .. هكذا يجيب مدرس الفلسفة ، على لسان الكاتب ، أو بطله ، في القصة . ويخطىء الثلاثة ، فالفلسفة عندما انفصلت الى علوم ، أخذت معها فلسفتها الخاصة بها ، بل صاغتها من جديد ، وبقيت الفلسفة القديمة تاريخا من تاريخ الفكر البشري ـ ولذلك يعجز مدرس الفلسفة عن الجواب ، لماذا ؟ لا شيء . الكاتب يريد ذلك . وتعجز كل كتب التاريخ ، والجغرافيا ، والادب العربي عن الجواب . حتى تأتي « نهاية محشورة حشرا من أجل الموعظة » ، ممثلة في « أوراق مكتوبة بخط اليد » تبدأ بكلمتين : « أيها الرفاق .. » عندما يضع « س » كتبه « على الطاولة . انفتحت عيناه . غطتهما طبقة من دمع فرح . أحس انه هو الذي كتب هذا ، بالتأكيد ، وان لم يكن هو ، فحتما كان سيكتب هذا .. » و « كم هو واضح وغامض في نفس الوقت هذا الاحساس المشترك » .. وهكذا يجد « س » نفسه ، يعرف الجواب لسؤاله : « أين أنا ؟ » . تحول الفرد الضائع ، بمصادفة « أيها الرفاق » هذه ، الى أن يقول « الآن اعرف أين أنا » ، بل ان الكاتب يقول قبل ذلك ، وبصورة « عنترية » مدهشة : « وبعزم وتصميم رفع يده الى أعلى ، وهوى بجماعها على الطاولة ، ثم هتف : ... » ، ثم لا يكتفي بذلك ، حتى يكتب مقطعه المقالي التاريخي

عصام ترشحاني

ابتهالات للمرأة الهاربة

تصيرين يا زرقة البحر
برقا ...
فكيف أواصل حبي .. اليكِ ؟
وكيف أصير
ـ اذا الغيم مرّ ـ
شعاعا يسلّم ؟
هاتي ،
امنحيني ،
ثواني قبل الهطول ،
امنحيني ،
اشتعالا ،
بطيئا ، سريعا ...
فكل الذين على
وجههم ،
مرّ وجهي ..
ـ وأنتِ تواعدت معهم
وما جئتَ ، جاؤوا .. ـ
يلوذون بالحزن والقهر ،
هاتي ،
امنحيني ،
قطارا
الى الغيب يمضي ،
قطارا اليكِ ،
اجعليني ،
فراشة جوع بصدرك ،
ضمّي عليّ ،
ارسميني ،
على زهرة النهدِ
طفلا ،
وعنقود قمح ،
وسيف ..
ارسميني ،
كأي فقير ،
يحب التواصل ،
فيك ، ومنك ..
ولا تتركيني ...
اذا الدهر كشّر عن ناجذيه
شمالا أضيع ،
وغربا أضيع ،
افتحي ،
في الجهات طريقا
يعود اليّ ،
وخطّي على
أول الدرب ،
اسمي يحبكِ ،
صوتي يحبكَ ،
خطّي على آخر الدرب ،
موتي ..
وقولي .. يحبكِ

* * *

تعودت يا زرقة البحر
أن أشتهيك ،
تعودت أن أشتهي
النار في شاطئيك
وفي فرجة الحلم ،
هذي مفاتيح جسمي
خذيها ..
افتحي شقة البوح والعشق دهرا
وهذي عيوني ،
مرافىء للحب والحربِ ،
هذي عيوني ،
ادخليها
سلاما وبردا ،
سلاما ودفئا ،
اقول ادخليها ،
ولا تبخلي ..
بالمجيء الحنون ،
فحبي يردد اسمكِ ،
حبي يردد صوتكِ ،
أقسم قبل الولادة .
كان يقول : ـ أحبكِ

حلب — عصام ترشحاني

الاخير ، المقطع الخامس « النهاية الحقيقية » ، و « من المحطة قبل الاخيرة » ، الى « التي قاسمته السر » وحدها : « الايام حين تبدأ ـ يا رفيقة الاصرار الاحمق ـ في الانسكاب : لا تشاور احدا » . ويعز على الكاتب أن ينهي قصته ـ المقال ـ عند هذه النهاية الثالثة ، فيقول : هكذا ترفض جلسات التشاور ، ومخططات الاستسلام . وهكذا ترفض العيون المهمة الجادة التي تحمل حقائب سوداء ... بحثا عن عدسات الصحفيين ، وميكروفونات الاذاعة » .

ان الكاتب « مصطفى المسناوي » ، يحاول التعليل للضياع ، ويحاول رسم الطريق ، الذي يعرفه الجميع الآن ، للنجاة من الضياع، للوصول الى الهوية والتحقق ، بالفعل وبالرفقة . لكنه في الطريق الى ذلك ، يقسر فكر مقال على ما هو قص ، ويحاول التوسل به للتاثير ، فوق الاقناع ، يحاول التوسل به ، باصطناع الشخصيات ، والحوار ، وبالعبارات المقوسة التي لا تضيف شيئا الى التجربة ، او الى مناخها وجوها مثل : (واخذت قطرات المطر السوداء تنهال على الارض بقسوة ...) الخ .. وبالتقطيع لما يرويه الى خمسة عناوين فرعية . لكن القصة في النهاية ، تظل شيئا مجردا، ورجراجا، تتأرجح بين القص والمقال ، لا تفلح الا في شيء واحد : كشف اجتماعي ، من خلال عمل مراهق رؤية وفنا ، لحيرة الجيل الشاب ، واحتجاجه ، ورفضه . لكن النية الحسنة ، لا تصنع فنا جيدا . والعمل الذي لا يحمل تكامله وتبريره من داخله ، عمل مجهض سلفا . وتظل عبارة « المسناوي » الدخيلة ، على غرابتها ، صورة طريفة ، لاصقة بالذهن ، كالبكائية ، حين يقول : « وتحول العالم ـ كل العالم ـ الى شيخ قديم يهم بالبكاء في اية لحظة » .

أسال هنا صاحب « الآداب » سؤالا يعرفه ، ولا أكتبه ، احتراما لرفيق قلم ، يقف ، ما يزال ، على : « حدود البداية » .

القاهرة