قرأت العدد الماضي من "الآداب"

الأبحاث

الياس شاكر

القضية المركزية التي تدور حولها معظم ابحاث العدد السابق من « الآداب » ، هي مسالة الالتزام في الادب . ومعظم هذه الابحاث تطرح المسالة بغاية التوصل الى ما يخدم القيمة الفنية للعمل الادبي، بالعلاقة مع الالتزام السياسي والاجتماعي . من هذه الزاوية ، يضع الشاعر احمد عبد المعطي حجازي شاعرا اخر هو خليل مطران ، في المكانة التي يستحقها في تاريخ الشعر العربي الحديث ، ويتصدى الياس خوري لدراسة الادب الفلسطيني ، ويتحدث فيكتور شكلوفسكي « عن صعوبات العمل الادبي » ... ويتابع شفيق مقار غاية معاكسة هي اخضاع الادب لاهداف دعائية لا علاقة لها بالادب والفن ، في محاولته التعريف بسولجنتسين ، كما سنرى .

***

يبرز احمد عبد المعطي حجازي ، في الاساس من شعر خليل مطران ، كونه « الشاعر صاحب القضية » ، ويعقد لنا مقارنة بين مطران من جهة وشوقي وحافظ من جهة ثانية ، تنطلق من التفريق بين المواقع الايديولوجية والطبقية : وبنتيجة هذه المقارنة « يمكننا ان نقول ... ان الاسباب التي املت على مطران وصاحبيه مواقفهم من مسالة الشعب والوطن ، هي التي املت على الجميع مواقفهم من مسالة القديم والجديد » ، والمقصود بذلك « التجديد في منهج الكتابة وفي شكل القصيدة لا في موضوعها » .

ان اعادة مطران الى مكانته في الريادة الادبية ، حتى اعتباره « اول المجددين » لما يزعزع الكثير من التصورات والمفاهيم التي تسود كبديهيات بحيث يتم الانقسام والتحزب على اساس الشكل دون المحتوى . ولا يقتصر الامر على التعصب لهذا الشاعر او ذاك كما ينقسم الناس بين فرق كرة القدم . الامر اخطر من ذلك ، يشير اليه حجازي : « انها كارثة يمكن ان تقضي على الشعر ، ان يكون تجديدنا المعاصر موحيا للناس بانه منقطع الصلة بما سبقه من تراث الشعر العربي » . ان اهمية ادراكنا بان « معرفتنا بالتراث غير دقيقة » تكمن في ان « المعاودة » المستمرة ـ وفي خليل مطران كما في دراسة حجازي عنه خير مثال عليها ـ هي معركة يخوضها الاديب في الحاضر من اجل مستقبل الادب لا من اجل ماضيه . وتصورنا للماضي ليس امرا مستقلا عن معرفتنا المتحولة مع تغيير العالم . ولعله كان اكثر انسجاما مع هذا المنطق الذي يقود مجمل التحليل ، لو ان حجازي اشار في قوله « ان امته (مطران) العربية كانت في اواخر القرن الماضي تمر بحال شبيهة بحال الشعوب الاوروبية قبل الثورة الفرنسية » ، الى ان هذه الفكرة تعود لمطران نفسه . ذلك ان ما كان مبررا بالنسبة لمطران من عدم رؤية خضوع البلدان العربية للامبريالية ، ليس مبررا في ايامنا . وتنتج عن ذلك عواقب لا تقتصر على الاختلاف حول الماضي ، بل تتعدى ذلك الى فشل قد يتجاوز في خطره فشل الثورة الوطنية الديمقراطية التي قامت في ايام مطران بقيادة العناصر البرجوازية التي كانت عاجزة عن معرفة طبيعة العدو الذي تحارب .

لكن ذلك لا يقلل اهمية ما ركز عليه احمد عبد المعطي حجازي في تحليله ، وهو ان تاثير الالتزام ، الاخلاقي او الوطني او الطبقي، في الادب ، لا ينفي اهمية الالتزام بالادب . ولعل هذا ما حدس به خليل مطران ، وحاول نحت مفاهيم للتعبير عنه من لغة المرحلة، حين ميز بين « شعر ادبي » و « شعر عملي » . وهنا ما يفسح في المجال لعدم الازدراء بالتجريب الشكلي شرط تملك المنجزات السابقة ، لا كاستظهار لها كما وصلت الينا ناجزة ، بل في سيرورة تشكلها، شرط امتلاك سر كلاسيكيتها وتجدد الكلاسيكية على الدوام . فكل تجريب شكلي بدون ذلك عبث .

***

هذا ما يريد قوله فيكتور شكلوفسكي ، احد رواد المدرسة الشكلية التي كان لها شان في النقد الادبي السوفياتي بعد ثورة اوكتوبر ، بالارتباط مع مجموعة الشعراء والفنانين المستقبليين الذين انحازوا الى الثورة وعملوا على تطوير انتاجهم في ضوء الماركسية . وهي المدرسة التي رميت بالانحطاطية في فترة معينة تلقب عادة بالجدانوفية . ان تعريب هذا المقال ـ الوصية الذي كتبه شكلوفسكي الان بعد الثمانين من عمره ، وعربته رندة حيدر عن مجلة « آثار واراء » السوفياتية ، يثير ضرورة التعريف بتراث شكلوفسكي وامثاله لازالة الكثير من الافكار المسبقة ، والتي تحتاج الى«معاودة»، لا فيما يختص بالادب السوفياتي وحده ، بل بتاريخ الاداب عموما .

يقول شكلوفسكي متحدثا عن جاك لندن « كان جاك لندن كاتبا كبيرا ولكن كانت له حقيقته الخاصة . وكنا اقدم منه بثورتين او ثلاث » . في ضوء مثل هذا الوعي الماركسي بنسبية « الحقيقة » ، يمكن في زمننا هذا التصدي لممارسة علمية في النقد الادبي، تساعد في تطور الادب ولا تقضي عليه ، وتساعد في الحكم على قيمة التجارب الشكلية باقل ما يمكن من احتمالات الخطأ ، كما تساعد في التمييز بين التمرحل على المستوى الاقتصادي ـ الاجتماعي وعلى المستوى الادبي ـ الفني ، بمراحل ، او « ثورات » تتفاوت في الزمان والمكان بحيث يمكن في ظروف معينة ان يتسارع تحول المستوى الادبي ويسبق المستوى الاقتصادي ـ الاجتماعي والسياسي في بلد معين بالنسبة لبلد اخر وفي التاريخ امثلة كثيرة على هذا الاحتمال .

***

في ضوء كل ما تقدم نقبل على مقال الياس خوري « نقاط من اجل دراسة الادب الفلسطيني » ، فنجد ان الكاتب في تصديه لتاسيس قاعدة نظرية « تسمح بالشروع بدراسة الادب الفلسطيني بشكل جديد » ، وجد نفسه يتصدى لكثير من المسائل النظرية التي اثارها لدينا المقالان السابقان . فهو اذ يبدأ بتحديد منهجه برفض « منهجين » يشكلان طرفي « المنهج النظري المتعدد الذي يتخذ من الصفر منطلقا » ، وهما « نظرية الانعكاس الفج » و « افتراض الادب، خاصة الشعر ، عالما مثاليا لا علاقة له بشيء الا بنفسه الابداعية الخاصة » ثم يحدد منهجه باعتبار « الادب شكلا من اشكال الانتاج

الايديولوجي » ويعيد بذلك « الاعتبار الى التاريخ الادبي ... دون ان يصبح هذا التاريخ «مدخلا للعملية النقدية ... فالحقل الايديولوجي يقوم باعادة ترتيب عناصره واضافة عناصر جديدة اليه بوصفه حقل صراع طبقي ... وهكذا يصبح التاريخ الادبي نقطة اضاءة للممارسة الادبية دون ان يحجب المدخل الاساسي للتحليل ، الذي يرتبط بالفهم المحدد للمرحلة التي تجري دراستها ثم يؤكد على نقطتين هما:

١ ـ « السياق الموحد للايديولوجيا العربية ...

٢ ـ « التأكيد على ان تعددية اشكال الممارسة الادبية الفنية ، تطرح من داخل اشكالية واحدة ، لها جانبان اساسيان . النموذج الثقافي والمسالة الوطنية الاجتماعية » .

لكن عملا بهذا المنهج ، وفي التحليل التاريخي وصولا الى هذا « التاكيد المنهجي » ، « قفزنا مباشرة الى البنية الايديولوجية العربية ، وخريطة الادب العربي ، مهملين خصوصية الايديولوجيا الفلسطينية » ، وهذا القفز ، رغم اهمية الاصرار على « الوحدة » ، يطرح منذ البداية بعض المحاذير التي تتعلق باستخدام المفاهيم . كما ان التبرير النظري العام لعدم جعل « التاريخ الادبي ... مدخلا للعملية النقدية » ، لا يكفي لتبرير صحة العرض التاريخي السريع لتطور الادب العربي الحديث ، الا اذا قبلناه كنموذج معرض لاعادة النظر ، كما يؤكد الكاتب نفسه نظريا ، وكما رأينا في المثال العملي الذي قدمه احمد عبد المعطي حجازي في مراجعة شعر خليل مطران .

وهنا تطرح عدة اسئلة :

ـ اليس اعتبار « الادب شكلا من اشكال الانتاج الايديولوجي » هو المسؤول عن وضع التطور الادبي والتطور « الوطني ـ الاجتماعي » في خطين متوازيين ، ثم المطابقة بينهما ؟ مما يستدعي اهمال « خصوصية الايديولوجيا الفلسطينية » ويسهل التوصل الى استنتاج اخير ، هو المحدد سلفا لسياق التحليل النظري ، بعد رفض خصوصية الادب الفلسطيني ؟ (فمجرد خصوصية « الصوت الفلسطيني » ناتجة عن اختلاف المكان ، مما يجعل الادب الفلسطيني المعاصر مجرد تنويع فولكلوري داخل الادب العربي) ؟

يعيدنا هذا الى مفهوم « الانتاج الايديولوجي » الذي يدمج فيه الياس خوري مفهومي الانتاج والايديولوجيا ، بحيث يطمس ان كل «نتج يخضع لايديولوجيا معينة ، بمعنى تصور وهمي للواقع ولعلاقاته، تتحدد فيه نسبية « حقيقة » المرحلة . ما الذي يجعلنا ندرك هذه « النسبية » اذا كنا لم نخرج عن المرحلة فنتوصل الى ما يشبه القول بان الشعر الفلسطيني لا يختلف عن شعر خليل مطران «مثلا ؟ ثم اليس اعتبار ان « المدخل الاساسي للتحليل ... يرتبط بفهم المرحلة « مطابقة بين مراحل تطور مختلف مستويات البنية الاجتماعية او حتى مختلف مستويات البناء الفوقي ؟ وبالتالي الا يتطلب الفهم المحدد للمرحلة « فهما » للتاريخ الادبي بالذات في تميزه واستقلاليته النسبية عن التاريخ الاقتصادي ـ الاجتماعي ؟ ان الياس خوري يسقط هذا التميز سلفا ويؤدي به ذلك الى النكوص حتى عما حدس به خليل مطران بتمييزه بين « الشعر الادبي » و « الشعر العملي » كتناقض في الشعر لا يستقيم بدونه « تكامل الموقف الشعري » ووحدته .

وسؤال اخير : عندما نجد ، في التاريخ الادبي ـ النموذج ، الذي يقترحه علينا المقال ، تحديدا للحركة « الشعرية الجديدة » بانها « تفترض كسر الجدار البنائي القديم في الشعر » ، ثم عندما يبشرنا بتجاوز اطارات القصيدة الجديدة « وصولا الى بنية القصيدة ، او الى شكل القصيدة الخاص ، عبر التخلص نهائيا من المحلول الشعري ـ الكلام الشعري او الجملة الشعرية ، في سبيل تاسيس تكامل الموقف الشعري في القصيدة المركبة . هذه الانعطافة التي لا تزال في بداياتها التجريبية هي المؤشر الاساسي لخط التطور الذي يمر به الشعر المعاصر » ، السنا امام نموذج لتطور الشكل في القصيدة يضع هذا التطور في خط غير منقطع من التتابع الزمني ، يرسمه تحديد للشعر ، يوحي بانه شعر خالص يولده سحر ما في الشكل ، نتيجة « تكامل الموقف الشعري في القصيدة المركبة » ، « عبر التخلص نهائيا (ولنلاحظ نهائيا هذه) من المحلول الشعري ـ الكلام الشعري او الجملة الشعرية » ؟

اليس في اسقاط « المحلول ... الكلام ... الجملة » اسقاط للشعر من « الحقل الايديولوجي » بعد ان اعتبره الياس خوري « شكلا ايديولوجيا » ، واعتبر ان الادب « يحتل اساسا حيز اللغة ـ الدلالة » ، « داخل المستوى الايديولوجي » ، بحيث « يصبح الادب ـ الممارسة حقلا ايديولوجيا » ؟

لا مجال هنا لحل تناقضات المقال التي لا تقلل من الجهد الذي بذله الكاتب الذي انما طرح نقاطا اولية يرى ضرورة اخذها بعين الاعتبار في دراسات لاحقة قد تتحدد مفاهيمها ويتكامل فيها «الموقف» النظري .

اما فيما يختص بالاستنتاجات الاولية التي يستخلصها فتظل استنتاجات تجريبية ، ونرى ان الثورة الفلسطينية ، التي لم تعد «قتصرة على « الممارسة القتالية » ـ التي يرى فيها الياس خوري « الطريق الوحيد لاستعادة وتاسيس الرؤية العربية الجديدة » ـ ستعدل في مسارها الكثير من الاستنتاجات وتحل الكثير من القضايا النظرية العالقة ، وذلك بقدر ما يتكامل وعي طلائعها بوحدة حركة التحرر الوطني العربية والعالمية والحركة الثورية العالمية ككل ، وقد سبقت في ذلك الكثير من المنظرين . فاذا كان صحيحا « ان الشخصية الفلسطينية المستقلة ، بدأت عملية تحررها من الاندماج الكامل داخل الوعي القومي العام لتبحث عن صوتها الخاص » فليس هذا « الصوت » صوتا صارخا في البادية مثلما كان صوت « القديس البدوي » خليل مطران . ولا يعني « تحررها » هذا ، « على المستوى الادبي » مجرد عودتها « بحثا عن الثابت الفلسطيني في مرحلة صعود رومانسية على جميع المستويات » ، فحتى في «فهوم « الثابت » الادونيسي ليس الاصل ثابتا . ولم يغب ذلك عن الياس خوري في مقدمته المنهجية . ان ما يحرك هذا « الثابت » هو الصراع الدائر في الحاضر ، لا ضد عدو لا وجه له يجعل « الشخصية الفلسطينية » شخصية تمحو كوفية الفدائي قسماتها ، بل ضد عدو محدد لا يضير الشاعر ان يسميه باسمه : الامبريالية العالمية وركيزتاها في المنطقة ، الصهيونية والرجعية العربية . بل يؤسس الصراع الايديولوجي ـ حتى بالشعر ـ الذي تخوضه قوى التحرر، على قاعدته المادية التي ليس من الماركسية في شيء استخلاصها «ن القوى المنتجة المحلية ، لان « المرحلة » الامبريالية قد وحدت العالم منذ القرن التاسع عشر باخضاعه لعلاقة الراسمال على اساس تطور للقوى المنتجة ليس من الضروري ان يتكرر في كل مكان . ونحن الان نعيش الانتقال الحاسم من الرأسمالية الى الاشتراكية على الصعيد العالمي ، ومن صالح العدو فقط ان يخفي وجهه بعدم تسمية « المرحلة » . فالتحرر من « الوعي القومي العام » هو بالاحرى تحرر من وعي قومي محدد ، برجوازي ، يحول الصراع الى مجرد صراع قومي ـ ديني ويطمس « المرحلة » التي يريدها الياس خوري مدخلا ، فلا يعود يرى ان « اشتداد اثر التيار الماركسي على المستوى الثقافي والسياسي عبر نقد ذاتي للممارسة السياسية السابقة » ، ليس مجرد رد فعل بين « ردود فعل «مختلفة » على هزيمة حزيران ، الى جانب تيار « الحداثة » و « التيار السلفي المتخلف » .

وليس صحيحا ان هذه « التيارات » ، « لا تضيف ... جديدا على الفكر العربي » (كلمة تضيف ايضا غير دقيقة هنا) . بل الصحيح ان في ذلك دليلا على اشتداد الصراع الطبقي حدة ، وما انطلاق الثورة الفلسطينية سوى وجه من هذا الصراع ، وفي

استمرارها خروج مستمر من « المرحلة » التي اوصلت فيها قيادة البرجوازية حركة التحرر الى الطريق المسدود ، اي خروج من الماضي ، وهو خروج هذه المرة ، ولاول مرة ، من «ماض تمتد جذوره الى اقصى واعمق ما تصل اليه ذاكرة البشرية جمعاء . انه حلول مستمر لزمن جديد يحدد ايقاعات « الصوت الشعري القادم من الارض المحتلة » عبر صراع مضن يعانيه الشعراء بين الشكل والمضمون ، ينبغي الا يحجبه عنا النقد الاكاديمي الذي يقف عند حدود اللغة وتستخدمه الرجعية في «محاولات ايقاف الزمن القادم بالتفتيش عن نواحي الضعف الشكلية ، لتتهمه بـ « الشعبوية » وسواها من التهم ...

يقول الياس خوري « لا يوجد استقلال ادبي كامل طالما كانت الاسئلة النظرية واحدة . هناك صوت فلسطيني خاص داخل الادب العربي . ياخذ هذا الصوت خصوصية من المكان وليس من الزمن ». اما انه لا وجود لاستقلال ادبي « كامل » ، فهذا تحصيل حاصل لا يغير شيئا من خطورة ما يلي ، اي من التاكيد على ان هناك اسئلة نظرية واحدة . ذلك ان كل شيء هنا يتوقف على : من يطرح السؤال؟ ان بحث الياس خوري بالذات دليل ملموس على ان طرح السؤال ليس مسالة بسيطة ، فالصراع الطبقي « في الحقل الايديولوجي » لا يمر على الاجوبة بل على طريقة طرح السؤال . وعدم ادراك ذلك يعني الخضوع لايديولوجية البرجوازية المسيطرة . والقول ان «الزمن الثقافي العربي موحد . لان الهم الثقافي موحد في التحليل الاخير»، يخفي ازمة قيادة البرجوازية الصغيرة في وحدة « الثقافة » ، التي تكرر الدعوات الرجعية الى « وحدة الصف » الموجهة لاسكات صوت الثورة الفلسطينية داخل « الاجماع » العربي . وبالتالي فان ارجاع « الصوت الفلسطيني » الى « المكان » وليس الى « الزمن » ليس سوى تكرار الصدور من « نقطة الصفر » ، ولا يعود هناك اي معنى للقول بان « المكان الفلسطيني ، هو التجربة الجديدة ، حيث تاخذ اشياء الطبيعة بعدها لتشكل امتداد الانسان في الزمن » ، اللهم سوى الدعوة الى الصدور من نقطة الصفر ولا يثور هذا الكلام بالقول بممارسة قتالية في المطلق .

ان « وحدة الادب العربي » ليست محصورة بالتالي في «الثابت الرومنسي» بل في الزمن الجديد ، زمن الثورة ورفض القول بصدور الصوت الفلسطيني عن خصوصية المكان وحسب ، هو تاكيد على استمرارية الثورة . والدفاع عن خصوصية الادب الفلسطيني ، في جدلية الزمان والمكان وليس في الفصل الميتافيزيقي بينهما ، هو دفاع عن وحدة الادب العربي الجديد ، ولعل «مهمة النقد الادبي هي التعلم من الادباء والشعراء الفلسطينيين ــ وليس تعليمهم وحسب ــ ليتمكن من البحث عن الخصوصية التي يتحقق فيها الزمن الجديد في الادب العربي غير الفلسطيني ، لان رؤية التفاوت والخصوصيات هو الذي يسمح باستخراج وحدة ارقى ، في حين ان رؤية التماثل يعني البقاء اسرى الماضي . ان منطق الزمن الجديد يقوم على التفاوت في التطور ، ومنطق الثورة هو ان من يتاخر عنها يصبح رجعيا . والثورة دائما قادمة ، ومنطقها لا يرحم .

اخيرا تبقى امثولة خليل مطران الذي دعا الى « هدم العالم الظالم وانشاء عالم اخر اكثر عدلا وجمالا وحرية يضع اساسه هؤلاء المضطهدون » ، تبقى دليلا على ان الزمن الجديد بدا ياتي ، تلتقطه هوائيات « الشعر الجديد » ، حتى قبل ان يصبح اسمه معروفا كما هو الامر اليوم . فباسم العالم الجديد يتحدد الزمن ولا زمن «مطلقا مجردا ، ميتافيزيقيا . بل زمن مادي .

***

بعد كل ذلك نقرا في العدد السابق الجزء الثالث من ثلاثية شفيق «مقار المكرسة لسولجنتسين ، التي نشرت تباعا على مدى ١٠٥٧ و ١٣ صفحة من الاداب . والمقال بمجمله لا يضم سوى تنويعات التهجم على الماركسية والاتحاد السوفياتي ، ضمن تنويعات جهد كاتب المقال في اضفاء طابع الموضوعية والحياد على موقفه ، مستعينا بنقد تبريري لما اصبح لا يقبل الجدال من حقيقة الغرب الامبريالي ومن حقيقة سولجنتسين .

يقول مقار نفسه في نهاية القسم الاول مبررا اصراره على العودة الى الموضوع في الاعداد اللاحقة : « المسالة فيما يخصنا اهم بكثير من «مجرد قضية ادبية ، او جمالية ، او فلسفية ، واعمق من مجرد مشكلة اخلاقية . » فيم تكمن المسالة اذا ؟

باختصار فيما يلي : كان مقار يعلق آمالا كبيرة على سولجنتسين في تفجير الوضع الداخلي في الاتحاد السوفياتي ، ويخلص العالم من الماركسية ، اذ يشبهه بـ « حكومة في المنفى » لكن سولجنتسين سقط فنيا وفلسفيا واخلاقيا ، ولا بد من عملية ترميم «ما تصدع بذلك في الدعاية التي توجهها مطابخ الاستخبارات الغربية الى « المثقفين » العرب بشكل خاص . هل في هذا التلخيص مبالغة او تشويه ؟ لندع مقار يتكلم .

يتحدث مقار عن « الاجراءات الادارية » الموجهة ضد « المواهب المدفونة » في الاتحاد السوفياتي فيقول : « ما من شك في ان تلك الاجراءات ــ بالاضافة الى جمود وضيق افق وتعصب «مدرسة النقد الارثوذكسية وقد اكتوينا بنارها هنا في العالم العربي امدا طويلا على ايدي المقلدين الكبار ــ ما من شك في ان تلك الاجراءات الادارية والنقدية تحمل قدرا كبيرا من وزر ذلك التخلف الادبي ودفن المواهب وقتلها . »

من حسن حظ مقار انه ليس « هنا في العالم العربي » ، واننا، على كل حال ، لا نملك ان نتخذ بحقه اي « اجراءات ادارية » لان هذه الاجراءات كانت « امدا طويلا » تتخذ « هنا » بحق « مدرسة النقد الارثوذكسية » . فليتحمل «ما شاءت الصدف ان نحمله من « وزر » عن طريق « الاجراءات ... النقدية » بحقه .

اولا : مقار يجهل كتابات سولجنتسين والحياة الفنية والادبية في الاتحاد السوفياتي . وما يملكه من معلومات ، يستقيه من مطابخ الدعاية الغربية التي اقامت الدنيا فلم تقم ، في الضجة المثارة في الفترة الاخيرة حول سولجنتسين في الصحف الغربية التي يهاجمها «مقار متصنعا الموضوعية والحياد . بعض الامثلة :

ــ كل استشهداداته من الكتابات والصحف الغربية في الفترة الاخيرة .

ــ يقول عن الشاعر افتوشنكو انه « اعتذر (بعد ان تصدى للدفاع عن سولجنتسين) بقصيدة يتغزل فيها بمصنع للجرارات او سيارات النقل لا ندري » . قرانا هذه القصيدة « هنا في العالم العربي » باللغة العربية . ولم نجد فيها ان الشاعر قد « اعتذر » او « تغزل بمصنع » . القصيدة عنيفة في النقد لكن يفتوشنكو لا يحتقر الطبقة العاملة الروسية التي يحتقرها سولجنتسين وامثاله (القصيدة معربة في نشرة « انباء موسكو ») .

ــ يثق مقار بنقد « المنشق » سخاروف (ويسميه «زخاروف» نقلا عن الصحافة الغربية) الذي يصف سولجنتسين بانه ليس اديبا بل مجرد « داعية » ، بعد طرده الى الغرب وبعد ان خجل اكثر اصدقائه رجعية في الغرب من تبني اقواله وسقطت الهالة التي حاولوا الباسه اياها بوصفه شهيدا في الداخل . ان سخاروف بذلك يحاول الدفاع عن هالته هو كشهيد ، وهو الذي عقد «مؤتمرا صحفيا في منزله في موسكو منذ سنتين دعا فيه الغرب الى زيادة تسلحه لمواجهة قوة الاتحاد السوفياتي . هذا ما لا يذكره مقار . لكنه يمحض « زخاروف » ثقته دون تحفظ .

ــ يزعم مقار ان خروشتشوف حاول استخدام « سولجنتسين

ويفتوشنكو ومصور » في نقد ستالين ، واستثناهم من هجومه على « المجددين والمجربين من كتاب الاتحاد السوفياتي وفنانيه التشكيليين الذين ضلوا عن سراط الاشتراكية الواقعية المستقيم » (لاحظ الازدراء الذي ينم عن « موضوعية » مقار) . وبصرف النظر عن رأينا بآراء خروشتشوف في الادب والفن ، نتساءل من هو «المصور» الذي نسي مقار اسمه ، واذا به ينسب الى خروشتشوف قوله : « لوحة المصور جريجوري شوخاري « السماوات الصافية » . وقد شاهدت بيروت منذ سنوات عديدة فيلم « السماوات الصافية » للمخرج السينمائي السوفياتي غريغوري تشوخراي .

ـ يمكن الاكثار من الامثلة على « الدقة الاكاديمية » في دراسة مقار ، التي تبرز لهجة الازدراء بالواقعية والماركسية وتشويهه لهما. الواقعية تقول في زعمه « ان الفن لا يكون فنا الا اذا رفع السلاح في خدمة عقيدة سياسية » و « العقيدة السياسية » ، هي « الدين (الماركسية) » الذي يطالب سولجنتسين بفصله عن الدولة « طالبا العودة الى رحاب الدين واطلاق الحريات الى حد معين فهو لا يقر الحرية السائبة غير المنضبطة »، ومقار كذلك . ولعله مع سولجنتسين يتصور نفسه في الحكم . فكيف يوفق بين كل ذلك .

يضع مقار المسؤولية في السقوط الفني لاعمال سولجنتسين على عاتق النظام في الاتحاد السوفياتي . فسولجنتسين بالتالي قد استحق جائزة نوبل واصبح من اكبر كتاب العصر العالميين لان النظام تسبب في سقوطه الفني . لا يستفربن احد هذا المنطق فقد سبق لمقار ان نبهنا الى ان « المسالة اهم بكثير من مجرد قضية ادبية » . اذ ان الذنب في ذلك « ذنب الجو الفكري المقفل المذعور من التعرض للتيارات الوافدة ومناقشتها ، وهو الجو الذي جعل من هذا الكاتب ما نصفه بانه تكرار متاخر زمنيا واخلاقيا ... ان ذلك الخطر الذي طرد بسببه كامن في ولعه باجترار التاريخ » . ويحاول مقار ان يجد القيمة الوحيدة في ادب « الرجل » بمقارنته بأدب الغرب التشاؤمي قبل الحرب العالمية الثانية وابان ازمة ١٩٢٩ ، واعتباره تكرارا له. ويعتذر عن سولجنتسين ب « الجو الفكري المغلق » .

لكن مقار يصطدم بعقبة ثانية هي كون سخاروف قد وصف سولجنتسين بانه « داعية » ، فيتصدى لتجاوز هذه العقبة ايضا . فبعد ايراد قصيدة لسولجنتسين يعلق قائلا : « وقد لا يكون هذا الشعر جيدا ، وقد لا تكون فيه صنعة فنية حاذقة ... فالرجل كما وصفه زخاروف داعية ما في ذلك شك ... فهل يسير سولجنتسين في ظلال الواقعية الاشتراكية الوارفة اذن ؟ اطلاقا . فهو ابعد ما يكون عنها » . قد يجد القارىء في هذا الكلام سذاجة من يصدق اكاذيب « النقد غير الكاثوليكي » عن الواقعية الاشتراكية . غير ان القارىء واجد بعد امعان النظر ان مقار نفسه غير كاثوليكي ابدا . لنر كيف : يتبرع مقار في تفسير ادب سولجنتسين فيقول في اتجاه تجاوز العقبة : « وفي هذا التصوير للعالم كما هو يحل سولجنتسين مفهوم الصدق محل مفهوم الواقعية » . ومنطق مقار ان «الواقعية» لا تعرف « الصدق » لانها دعاية سياسية . وسولجنتسين منها براء لانه « صادق » رغم تصويره « العالم كما هو » . وبريخت بالتالي غير صادق لانه ماركسي ولانه يملك عقيدة سياسية ، لان « بريخت فعل نفس الشيء من موقف مضاد » . وماذا فعل مقار ؟ انه يعرف ان الكثير من المثقفين العرب ، رغم انهم غير ماركسيين يعرفون القيمة الفنية لبريخت الماركسي ، فيحاول رد الاعتراض المحتمل ويتظاهر بمعرفة بريخت وبسكاتور ويخلط الاوراق ليغش . انه يخون منطقه من حيث يحاول ترقيعه فيصف « صدق » سولجنتسين«بالدوجماتية» ثم يعود فيستخدم سولجنتسين لينسب ما علق به من « دوجمانية » الى كونه يمارس « صدقه » في « جو فكري » يتصف بالدوجماتية. وما هم اذا سقط « الصدق » من ادب « الرجل » فالمسالة ليست « جمالية » .

لكن مقار لا يلبث ان يسقط « الصدق » عن الرجل نفسه دون ان يدري . فهو سعيا وراء رسم صورة تضخم من تأثير الرجل يقول عنه انه في صراعه مع حكومة الاتحاد السوفياتي « الكلبية » قد ارتكب الخطا في عدم عمله بالسر او في كشف اوراقه قبل الاوان . وللموضوعية يقول مقار بدون اي « كلبية » : « اخطأ النظام الستاليني ... فبدلا من التخلص من سولجنتسين اعطاه منحة ليواصل تعليمه .. » . و « للحياد » يوازن مقار هذا الخطأ بخطأ سولجنتسين في انه « بعد سذاجته الاولى ارتكب خطأه الثاني ، ودخل في اول تجربة له واول تعامل مباشر مع القوة التي قضي عليه بحكم اختياره ان يكون كاتبا وشريفا ان يظل ابدا في موقف المناوأة والمعارضة لها ، ونعني بذلك تجربة نشر روايته الاولى : يوم من حياة ايفان دنيزوفيتش فاذا بها تستخدم كمنشور دعائي في حملة ضد زعيم سابق ... » ما لا يقوله مقار ، هو ان سولجنتسين في « يوم من حياة ... » يجعل بطل الرواية يتهم سجانيه بانهم غير شيوعيين لان اعمالهم تتنافى مع المبادىء التي يدعون الايمان بها . في حين ان الكاتب يدافع في مؤلفاته الاخيرة عن النازية وعن الخونة المتعاونين مع هتلر ويعبر عن احتقاره لشعبه . والسؤال : من الذي كان ذا وجهين يوم صدر « يوم من حياة ... » ؟

لا شك ان من صالح مقار ان يجعل القضية « اعمق من مجرد مشكلة اخلاقية » .

ثم تفشل ، بنفس المنطق ، محاولات جعل « الشوفينية » تنقذ الرجل من لا وطنيته ، وجعل تعصبه الديني ينقذه من حقده على الانسانية ، وجعل « تدريبه العلمي ودراسته للرياضيات » ينقذه من « تورطه » في العداء للتقدم العلمي والتكنولوجي ...

لا مجال للدخول في التفاصيل ، لكن لا يستفربن القارىء « فالمسالة فيما يخصنا اهم بكثير من مجرد قضية ... فلسفية » .

واخيرا يسقط سولجنتسين ويبقى امامنا مقار .

كل ما في الامر ان سولجنتسين عبر عن حقده على حكومته لانها تساعد العرب ، فاراد مقار ان يدافع عنه بمهاجمة ردود الفعل على اللاسامية في الغرب ثم وضع الشرق والغرب في وعاء واحد وتغليف كل ذلك بالثرثرة « الكلبية » (والكلمة له) ، لرأب ما يمكن ان يتصدع من الدعاية الامبريالية المعادية للاتحاد السوفياتي والشيوعية وحركة التحرر الوطني ، نتيجة تنفيس بالون سولجنتسين .

***

في عدد الاداب الاخير ، زمن يأتي ، وزمن يمضي .

والزمن الجديد يحرك الرواسب في الاعماق فتتصاعد فقاقيع ايديولوجية لتتفقىء مع سولجنتسين في بون وواشنطن ولندن ...

بيروت

***

القصائد

د . مناف منصور

لعل أول ما يطالع الناقد ، عند قراءته لقصائد العدد الماضي من مجلة « الآداب » شعور قصاراه ان الشعر العربي الحديث يعاني علة تصدر هذه المرة من صميم حضوره . لماذا الشعر ؟ ماذا يريد «العرب» والشباب من هذا الميدان التعبيري الذي كان قديما وجه ضميرهم الابداعي في امتياز ؟ هل القصيدة الحديثة « متجمع » صور غريبة مدهشة أو قصيدة ممتعة وحسب ؟ ان واقع المجتمع العربي هو في

معاناته المعاصرة لا يمكن ان يقبل بالشعر الوهم ، بل هو خلاف ذلك يفترض شعرا يصدر عن موقف أصيل وعن خلفية واضحة منتظمة الاصول والاهداف ويتجه في آن الى رؤى كيانية فاعلة ومحولة . ليس الشعر اضافة على العالم ، انه طريق معرفة العالم .

* * *

واذا استثنينا قصائد نينو نيكولوف Nino Nikolov الاربع والتي ترجمتها أديل الخشن ، فأي حديث عنها حديث في التالي عن الترجمة وأسلوبها ايضا . لقد حافظت أديل الخشن على قدرة القصائد الايحائية :

« قدما طفل حافيتان
تخطوان ببطء في العتمة
هزيلتين ومقوستين
كعلامتي استفهام حول مستقبل العالم ؟ »

فان القصائد الثلاث الاخرى : « للوجه الذي تعشقه حمامات البراري » لعبد الكريم الناعم ، و « نقوش على باب كيسان » للحجام علال ، و « ثلاثية الملك والحضور » لعمر حميدة ... تصدر عن نفس شعوري واحد وعن منظور فني مشترك . فيتحدد عالم هذه القصائد بمعطيات مناخية متميزة تبقى على الاطلاق متصلة بمناخات الحركة الشعرية العربية المعاصرة التي طلعت بعد الحرب العالمية الثانية .

ففي قصيدة « للوجه الذي تعشقه كل حمامات البراري » تعيش مع « البراري » و « الطفولة » و « البحر » و « الريح » و « الانجم » و « العشب » والارتماء في أحضان الذاكرة رجاء البحث عن « الزمن الآتي » عن « الحلم » و « اللهفة » التي تكون جميعا « ماء الحياة » الذي يطهر الواقع من شقائه ويصفي الرؤى من وساوسها ، وتعيش مع « الغربة » والرحيل في فصول الامس والحزن والنفي لالتقاط « الضوء عن الآخرين » ... كل هذه العناصر هي « جراحات حكاياه » مع « هذا العالم » .

وتتخذ قصيدة « نقوش على باب كيسان » محاورها من « الاطفال الجوعى » و « جنون الريح » و « البكارة والعذرية » و « الاحزان » التي هي « أبواب الآتي في خارطة الاسى العربي » .

وتدور « ثلاثية الظهيرة والملك والحضور » حول « التغرب » مع « مواكب الريح » التي تحتم العودة الى الصحراء رمز البكارة فيؤكد صاحبها انفصاله عن مدائن الانتظار والنعمة : « انني قد اتخذت البيد داري » .

ان هذا الشعور بالغربة ـ اي بمأساة الواقع ـ يقوى عبر تجربة عبد الكريم الناعم ، كلما أدرك « انفصاله عن اول خطوة » وليس له اذن من شفاء الا العودة الى « النهر الطفولي » . وقد وفق في هذا التعبير كي لا يساء فهم دعوته للعودة الى الزمن الاول على انها دعوة الى تقليد الماضي أو الانغلاق ضمن اساره وقواعده المتوارثة بل باعتبارها رمز التحرك الدائم والحيوية المستمرة المتجسدة في الماء ـ النهر الذي لا يمكن ان يرتد الى الوراء . وهو شعور يصدر عن سأم من الحياة الراهنة ومن أشيائها وعالمها ، سأم متحصل من استنفاد « هذا العالم » لنفسه ومن ادراك الانسان لخواء « هذا العالم » الذي « لا يعطي(٨) غير الحزن » .

« ظمئت كل جذوري فاسقني من راحتيك
أيها النهر الذي رافقني لحظة جئت الكون
قل لي :
لم لا تأخذني بين يديك » .

وفعله في ذلك ايضا يؤكد قيم الريف وأخلاقياته : فداخل اطار من النهر والزورق والموج والحصى والانجم والعشب والاوجه الجذلى يلح على ان التحية رباط عضوي بين الناس على عكس أبناء المدينة الذين يتدافعون على الشوارع ويتقابلون بغير ان يتبادلوا اشكال الترحيب أو السلام في حس الشاعر . هنا يتداخل السماع والرؤية ليؤلفا حالة واحدة من الشعور تمحي في اطارها «مايزات الحواس : « قل لي مرحبا حين تراني » .

الا اننا نلحظ قابلية الشاعر على الاجترار وعلى اعادة تناول الفلذة الشعورية الواحدة ، انه يعجب بلمعته الشعرية فيراوح في ترداد أطرافها حتى ينهكها بعد ان تستنفد هي الاخرى عصبه ، فكأن المقطع الشعري عنده مراوحة ذهنية ضمن مساحة شعرية معينة ، وهذا هو في الواقع ما نأخذه على أشعار القصيدتين الاخريين ، اذ غالبا ما يسقط شعراؤنا في التقريرية والتعبير المباشر والاستعمالات النثرية فنقرأ قصيدة الحجام علال « نقوش على باب كيسان » وندرك ـ وهو يتحدث عن النضال العربي مع الواقع السياسي وعن استثارة القيم العربية المميزة ـ ندرك ان هم الشاعر «محصور في نقل الافكار والمعاني وكأنما الفن الشعري عنده ان تجمع أفكارا قد تبدو الواحدة منها مستقلة عن الاخرى . معه تحس ان الشعر كلمة ذهنية لمعان طريفة وليس توالدا عضويا للصور . غير انه في مواضع اخرى يكثر من الثورية فيجهد لجعل القصيدة بدقائقها وبمناخها الموحي عالما استعاريا يتولد من مزاوجات تعبيرية مكثفة ، ومعظم صوره مبنية على الجملة الاستعارية :

« ما في البرد بين غروب شمس هواي والظلمات
الا مدية في الظهر
يرسم حدها المشحوذ خارطة الاسى العربي » .

يبقى ان هذه القصائد الثلاث تدور حول صراع الانسان مع الواقع وأعبائه وهمومه . ففي « ثلاثية الظهيرة والملك والحضور » استحالت الظهيرة الى رمز الحاضر الذي يصارع حضور الانسان الحي . واذا أقام الفصل بين الطريق والميعاد فالهم عنده « العودة » لانها رمز « الصفوة » . وتتحقق هذه العودة بالانتفاضة من « زمان الخرافة » ، من « الزمان النشاز » ليتشح « بالعراء » اي بالبراءة والاصالة ، فيتخلص من آفة الانتظار ، من مدائن الحلم التي تتهاوى مهمومة عن المدائن التي تولد بالسحر او بالرقي ، فيتمرد على الزيف الاجتماعي والسياسي والحياتي القائم في « المدن العربية » التي « احتواها قلبه حبا » .

بالرغم من تعدد أشكال التعبير التي طرحتها تجارب الجديد فاننا نؤكد ان امثال هذه القصائد لم توفق الى البحث عن بعد جديد يتخطى أبعاد الحركة المعاصرة التي عرفنا مع الرواد كمثل السياب وحاوي وأدونيس ...

واذا أدركنا ان جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية قد جهد في معاناته لتفسير العالم عن طريق النبوءة والرؤى النافذة (السياب) ، أو الى اعادة تركيب العالم عن طريق العودة الى زمن البكارة والدفع الحيوي (حاوي) ، أو الى الكشف عن عالم آخر (أدونيس) ، فان هذه الاشعار لا تستطيع في المقابل ان تطرح بعدا اخر ولم تجرؤ أن تجد لها لغتها الخاصة . ان الجيل الجديد أمام تحد عنيد يصيب هذه المرة الكيان الشعري نفسه : هل يقدر شعراؤنا على ان يضيفوا الى تراث المعاصرة ؟ ان هذا يفترض اولا اعادة النظر في مجمل البنية الثقافية القائمة .

بيروت

القصص

عايدة مطرجي ادريس

ثلاث قصص فحسب في هذا العدد من « الاداب » . ومع ذلك، فكم من الجهد بذل « التحرير » في اختيارها ، وكم من الساعات قضينا لفرزها من عشرات القصص الواردة من جميع البلاد العربية. ان « البريد » المكدس يوميا ، يتطلب قراءة متأنية وضميرية . فمن بين هذه الوجوه العديدة ، المجهولة ، غالبا ما يبزغ وجه جديد واعد .. والبحث عن الجديد الواعد ، المبر الواعي ، هو غايتنا الرئيسية.

وفي هذا العدد اكثر من وجه جديد تحمل ملامحه الوعود .ولكن، هل هي الصدفة التي جعلت الاختيار يقع على ثلاثة وجوه عراقية ؟ ام انه اختيار مقصود ؟

ان الجودة الفنية هي المعيار الاول . لا الاسم ، ولا الشهرة ، ولا البلد ، يدخل في عملية النشر . وحين نقرر نشر هذه القصص الثلاث ، فوجئنا بان كتابها كلهم عراقيون ... وقد يؤكد هذا ، مرة اخرى ، ان العراق ، على صعيد القصة ايضا يفرض نفسه .

وهذه ثلاثة نماذج ، لثلاثة كتاب شباب ، يسرني ان اتحدث عنهم ، بصفتي شريكة في مسؤولية الاختيار ، بعد ان انجزوا بنجاح عملية « العبور » الاولى .

ما هي السمات الرئيسية التي تميز هذه القصص ؟ ان الوعي القومي لوضع الانسان العربي في موجهته ماضيه وحاضره ومصيره يطرح هنا طرحا عميقا ومسؤولا ، وليست المعاناة ، والتردد، والقلق، والتأزم الذي يعيشه ابطال هذه القصص الثلاث الا مرآة تعكس هذا الوضع العام وتعبر عن التململات الراكدة في الاعماق ، محرضة لها لكي تتفجر ، وتثور ، وتنطلق نحو افاق جديدة .

والقصص تحمل جديدا في التقنية والرؤية الحياتية .عند جليل القيسي مثلا ، يمتزج الواقع القصصي بالرؤيه العلمية المستقبلية « Science-fiction » . وعند حميد ناصر الجلاوي يتصاعد النفس الملحمي ويشمخ موضوعا واسلوبا ليمجد تفاؤل الانسان ، وعند محسن الخفاجي تنحصر القصة في اطار لوحة تتحدث فيه ، بمستوياتها المتعددة ، عن مطامح الجيل الثوري الجديد .

((اغنية للماء اغنية للانسان))

حميد ناصر الجلاوي في هذه القصة يبدو كاتبا موهوبا من حيث انه يملك ، قبل كل شيء . هذا الجو المشحون المتوتر الذي يحاصر القارىء ويدفعه الى عالمه ، ويظل يجذبه حتى اخر نفس في القصة ، وهو يملك الى ذلك نفسا ملحميا مميزا نادرا ما نجده في القصص . نرى عبدالله الفاضل ، بطلا يحمل في قسماته ، على الصعيد الفردي ، جروحنا وآمالنا ، وعلى الصعيد العام ، الوطني، ملامح هذه الامة الجريحة ، المنتهكة ، الطامحة مع ذلك الى الخلاص. ان الكاتب يطرح المشكلة ـ على الصعيد السياسي والاجتماعي ـ طرحا سليما معافى : اذا كان عبدالله الفاضل مريضا ، متروكا ، فليس معنى ذلك انه مقضي عليه . باستطاعته ان يداوي جروحه بالمعاناة ، باستعادة امجاد الماضي ، بالحلم بمستقبل افضل ثم بتحقيق هذا الحلم .

هذا هو الاطار العام للقصة ، وهو اطار ، كما نرى ، واسع قد تضيق في حدوده قصة قصيرة ، ومع ذلك ، هنا تبدو قدرة القاص في البناء الفني التي ساعدته على ان يستوعب مجمل هدفه . لقد جعل بطله ، منذ السطور الاولى ، ودون مقدمات يواجه مصيره .. « نحن في حل عنك » « انهم مفارقوك يا عبدالله » ، « نحن ذاهبون يا عبدالله » . عبدالله متروك ، تخلت عنه عشيرته . ولكن الكاتب يحدد شخصيته ، منذ المقطع الاول ايضا . صحيح انه وحيد ، ولكنه ممتلىء بحس العزة والكرامة . عبدالله يواجه مصيره ، ولكنه لا يستسلم له «ذاهبون» . فالها بحزن..« اعرف انكم ذاهبون !لا ضير ذاهبون » . ، ـ « الى الخابور » ـ الى الهدف الذي سيسعى اليه عبدالله في رحلته برافقه كلب ، يظهر عبدالله ، في تساؤله له « لماذا تئن » سمات انسانيته .

تلك هي مقدمة القصة ، والمدخل الجامع المدهش لهذا العالم المتأزم ، ولتلك الشخصية التي ستنمو وتتطور خلال يوم وليلة وحتى بزوغ اليوم التالي . هنا يلجأ الكاتب الى التلاعب بالزمن ، ان الزمن العادي اصغر من ان يستوعب هذا التطور . ولذلك فان الزمن البسيكولوجي هو الاساس . عبدالله الفاضل متروك في الصحراء ، بلا مأوى ، فخيمته قد عصفت بها الرياح ، وتركت الشمس اللاهبة « تسقط في عينيه » وتكوي رأسه كالسياط وتتغلغل لهيب الرمل بين اصابع قدميه فيشويها . عبدالله الفاضل مريض ، تجتاحه الحمى وبثور الجدري تنغزه كالابر الحامية « ود لو يعد هذه الابر ويعد معها عذاباته الرهيبة » ثم ان الصقور تطارده وتمعن في البثور جراحا حتى ينزف الدم ، وهو يحس بالجوع القاسي يعصره ، الرياح المجنونة مزقت عباءته وتركته عاريا . ان عبدالله يحس هذا الزمن، دهرا . فهو لا يفتأ يردد « بعد كل تلك العذابات » . ولكن في هذا الحاضر الاليم ، يعيش الماضي . انه لا ينفصل عنه ، بل لعله هو الحاضر الحقيقي المعاش . انه لا يتفجر بتداعي الصور والانكار، بل هو يستمر ويتطاول بفعل الحنين والالتصاق .. ووهم التجدد واضح في هذه الطريقة من التحليل : رائحة القهوة المرة تملأ انفه ـ العطر الانثوي يحرك اشجانه ، الاولاد يراهم يحومون حوله ، البسمة الرائقة ، العيون الكحيلة ، الحنان الزوجي ، كل ذلك هنا ، يناديه، بلهفة وفرح . وهذه المسرات الصغيرة ، تتأصل وتعمق حين تتراءى له العشيرة « احبائي ، اهلي » ، ايام البطولة والفروسية والسهرات والحداء البدوي والعتابا ... لقد انطلق البطل من الذاتي ، الى العام ، وزاوج بين الزمنين مزاوجة موحية ، حتى اصبح من الصعب الفصل بينهما على ما في الماضي من رقة وحنين وفرح وعلى ما في الحاضر من الم ومأساة . وانطلاقا من هذا التلاحم ، نفذ البطل الى المستقبل ، الذي هو امتداد للماضي وللحاضر عبر الحلم . ان الخلاص ، لا يجد منطلقا له بغير الاحلام ، اذ انه لا يعقل ، لمثل عبدالله ان ينجو . كم استمرت فترة الحلم ؟ انها ايضا كزمن المعاناة، تقاس بزخم الاحداث وتصاعدها وتأزمها . وحلم عبدالله لم يكن حلما رائقا ، كان تتويجا لعمله ، ثمرة للثمن الذي دفعه من وحدته ، من عريه ، من اكتواء جروحه في اللهب ، من نزيف دمه ، من غوصه حتى اعماق الذات ليكتشف طريقه . الحقيقة الوحيدة التي يعيها عبدالله ، هو انه في عرض الصحراء . ولكنه يحلم « بامتداد ظلال النخيل ، واحة من واحات الاحساء ، الظلال الرحبة تمتد كأنهار عذبة والسعف يلعب به النسيم . الظل يمتد ويعمق .. فهرية تغني ، يسمعها تغني ، فيفتح عينيه ، يجافي النوم ويشاركها الغناء بروحه». انه حلم اليقظة ، حلم الوعي هذا الذي يعيشه عبدالله ، وعي يتخطى الحاضر الرهيب ، فيما هو يعيشه ، يتخطاه بالحلم : الافعى تستحيل الى حيوان خرافي يحاول الانقضاض على اهله وعشيرته . على انه لا مجال للتردد امامه . ها هو يطير نحو المضارب ، يقاوم ، يظل يركض حتى يبلغ المرحلة النهائية ! وعي الذات وعيا عميقا ، ثم وعي الهدف. اذ ذاك تخفت الحمى ، وتتسرب الاوجاع . عندها يدخل عبدالله مرحلة العمل ، وتتصاعد انفاس القصة ، ويشمخ البنيان القصصي حتى يبلغ ذروة التألق والوهج والغضب والثورة . بالرغم من الحمى، من البثور ، بالرغم من الوحدة ، بالرغم من الذئاب الوحشية

الصحراوية يتصلب عبدالله لان العشيرة ، لم تبرح نفسه ، من اجلها تعذب ، وتطهر وثار . انه اليوم انسان اخر ، ولكنه سيعود، سيركض مع الفجر « الى الاصوات التي تنبعث كالشوق واللقاء في اعماقه »، يطير ، بعد ان يتطهر من جديد ، فيتمرغ بالرمل عاريا ، ثم يرمي عباءته على كتفيه « كالشراع » ، وينطلق نحو الناس .

بتداخل الازمان حقق الكاتب ، بطريقة تحليلية ، مسيرة بطله. والى جانب هذا البناء الفني الراسخ ، تظهر ايجابية القصة ـ على الصعيد الايديولوجي ـ وايمانها العميق بالانسان الثائر . والاسلوب غني متنوع ، شاعري مفعم بالحنين ، والرقة والعذوبة ، حين تنبعث الذكريات الحبيبة ، واقعي ، مأساوي ، كئيب ، حين يصور الحاضر المليء بالبثور والقيح واللهب والسياط ، عنيف ، ساخط ، قاتل عند الثورة . مشرق ، مريح ، باسم عند اللقاء . هذا الاسلوب الفني بتموجاته وفق الحالات النفسية المتداخلة التي يمر بها البطل، تظهر اصالة الكاتب ، وتطويعه للكلمة وفق مقتضى الحال والضرورة الفنية .

كذلك تتميز هذه القصة بالتقديم الفني عن طريق الديالوج الداخلي . ان الكاتب يحدث نفسه ، وهذا ليس بالجديد في تاريخ القصة. اما ما يبدو جديدا ، فهو محاولة تشخيص الذات وتجسيدها وكأنها شخص اخر . والحوار مع الاشياء ، او مع عناصر الطبيعة التي يبعث فيها الحياة ويلونها وفق تقلبات مزاجه . على ان المحاور الرئيسي هو الكلب ، صديق عبدالله في رحلة العذاب حتى ليغدو ضد نفسه . انه الاسقاط النفسي لحالات عبدالله ، الرمز المجسد لروحه ، لتقلباته ، لضعفه ، لحنينه . ويخيل الي ان الكاتب لم يحضر الكلب في القصة ، الا ليحلل شخصية بطله ، تلك الجوانب الشفافة ، القاتمة ، الهاربة التي لا يمكن لعبدالله ان يلتقطها . ان وجه الكلب هو امتداد لوجه صاحبه وتعبير مادي له . فهو رمز يتحدى دور الاسقاط . ولعل هذا التفسير يتلاءم مع روح القصة التي تعتبر خلاص عبدالله في مواجهته قدره وحيدا في حالة التطهر: « وحيدا يا عبدالله الفاضل في هذه اللحظة ، كائن سقطت من السماء او انشقت عنك الصحراء ، لا ام ، لا اب ، لا ولد ، لا وشائج قربى ، امك الصحراء والريح والليل البهيم . »

ان حميد ناصر الجلاوي « بقماشته » الفنية يشق طريقه بخطوات طموح ، مشرعة كطيران بطله .

* * *

احلام الفارس الحزين دون كيخوته .. لجليل القيسي .

هذه القصة تندرج تحت القصص المسماة بالقصص العلمية المستقبلية ، او الادب الاسطوري ذي الطابع العلمي . كما تندرج في القصص ذي الطابع الخرافي ، وفيه يتحدث الابطال عن مواقفهم في الحياة وعلاقاتهم الاجتماعية ، وانتقاداتهم . وقد كتب هذا النوع من الادب في عصور كانت حرية الانتقاد تعرض كاتبها للهلاك . اما القصص المستقبلية فقد كتبت للتشويق ، واستباق الزمن ، انطلاقا مع خيال لا رابط له ، واستجابة للشوق الانساني في كشف المجهول وهتك اسرار الكون وصولا الى المعرفة .ولقد كان هذا الادب المجنح ،او حلم الانسان ، المنطلق الرئيسي للرغبة العلمية في ارتياد الافاق وزيارة الكواكب : حتى الاكتشافات العلمية المدهشة في هذا العصر كالمراكب الفضائية والصواريخ والطائرات ، قد وجدت خطوطها الاولى في البساط السحرية والاسهم النارية الخارقة والشهب وانتقال الجن والعفاريت قبل ان تطرف العين مما يملأ الادب الشعبي الاسطوري .

واننا نتساءل ، ما الذي دفع جليل القيسي للجوء الى هذا النوع من التعبير ؟

ربما رغبة في التشويق . فما زال هذا الاسلوب يستهوي، لانه يتجاوب مع رغبة الانسان الابدية في استباق الزمن واستشراف المستقبل . ثم انه يقضي على « الجفاف العلمي » في انتقاده لمظاهر المجتمع . وبالفعل ، فان هذا الحوار الذي دار بين البطل وبين تلك المخلوقات الخرافية قد ساهم في تجسيد افكاره ونظرته الى الوجود الانساني ، ساهم من غير ان نشعر بالضيق والملل والاستعلاء الذي يصاحب غالبا ادب التوجيه .

فالبطل ـ مثلنا ـ يطرح اسئلته ، وينتظر ، مبهورا ، الاجوبة. مثلنا ، يعيش عالم « المستحيل » ويتشبث باهداب المنطق والمعقولية. اننا نشارك بلذة في الرحلة الخطيرة مع الزمن ، بدءا من الافكار الدونكيشوتية المثالية الحالمة حتى عالم الارقام ، والازرار والاسلاك والحبوب .

هل ينبغي ان نناقش الكاتب في افكاره ؟ هل هو مع هذا التقدم الهائل الذي يصوره هاتكا حدس الانسان قبل ان يحدس ؟ هل هو الى جانب الالة التي تسجل ما يراود خاطره والى القطرة التي تقضي على الجوع والقرص الذي يزيل الموت . هل هو مع كدح الانسان في سبيل العلم ، ام مع تعبئة المعلومات دفعة واحدة ، عن طريق الالات؟

يبدو الكاتب ، للوهلة الاولى ، غير منحاز . يكفيه ان يسأل ، وان يتلقى الجواب . على ان هذه البساطة تفضح نظرة له في الحياة ان « انساننا » الارضي ، يضيع وقته في الاكل والنوم والراحة والثرثرة والقتل والتلاعب بالالفاظ والتشبث بكلمة مستحيل . ولكنه لا يعترض . ولا يناقش . ولا يدافع عن افكاره ، ولا يبدو ميالا الى العالم الجديد ، ولا كارها له . كل ما هنالك ان هذا العالم الاسطوري الذي احتك به قد هزه وجعله يتذكر ، ـ في النهاية ـ انه قد نسي رواية « دونكي خوته » داخل الاسطوانة الغريبة .

ايمكننا ، في هذه اللقطة ان نلمح ايحاءه بزوال او ضرورة زوال العالم الدونكيشوتي ؟

ان الكاتب ، باسلوب جذاب وطريف ، يعبر عن قلق الانسان الوجودي ، ذلك القلق الذي يفاجيء البطل ويقضي على حياته الهادئة ، الناعمة ، النظامية . ان نهاية القصة ، الموجزة ،الموحية ـ تتضمن مأساة الحياة وذلك بالتناقض مع المقدمة الرومنطيقية الحالمة . ان عالم الواقع ، المنطقي ، يصطدم داخل الانسان المعاصر، مع عالم اللامستحيل ، اللامنطقي ، مع الوهمي والخرافي والتخيلي، الذي سيصبح ، مع التقدم العلمي الهائل ، واقعا منطقيا مضجرا .

ان هذه القصة المستقبلية ذات الطابع « المبسط » تحمل اعماقا مرهفة .

« المظاهرة » لمحسن الخفاجي

كاتب هذه القصة يتبع طريقة اخرى في الخلق ، لا هي قائمة على التحليل ولا على تتابع الاحداث . انها عبارة عن لوحة ،عن صورة « المظاهرة » ويقف ، هو ، في الخارج مراقبا ومشاهدا . انه لا يتدخل ، الا حين تقضي الضرورة الفنية للمشاهدة ان يمعن النظر ليرسم مزيدا من التفاصيل الدقيقة المتانية ، الخاصة بفن تخطيط المظاهرات وفن التقدم والتأخر وارتفاع الاصوات او انخفاضها ، وتوقيت الهياج او ركوده .

وتتضمن اللوحة عدة مستويات . النظرة الاجمالية لها تعطي انطباعا عن حشد من البشر لا شكل له. من الاعلى ، وبطريقة مسطحة، لا يرى منها سوى الايدي والرؤوس التي تختلط لتصبح غطاء غير مميز . عند الاقتراب ، تبدو الصفوف الامامية : اللافتات ، من الداخل ، تتحدد التفاصيل وترسم بطريقة هندسية مدهشة : توافق الخطوات ، تشابك الاذرع ، احتقان الوجوه . وبمزيد من الدقة ، يتميز شاب في الحشد هو روح المظاهرة وقائدها . الكاتب يكتفي بالتصوير ؟ ولكن ليس التصوير حيا في التصوير هو مبتغاه . ان القصة تفضح التزاما بقضية وطن . لئن اختفى الفنان ـ ظاهريا ـ فقد تغلغلت آراؤه ومواقفه ونظرته الى المجتمع من خلال التصوير

ـ التتمة على الصفحة ـ ٩٤ ـ

والعرب بمظاهرة مضادة لاعلان ترحيبهم بالفرقة العظيمة ، وتكاثر الحراس المسلحون على ابواب المسرح ، رغم ان الحراسة المسلحة هذه نشاز غريب في لندن ، وداخل المسرح ذاته اقيمت حواجز في الالواج الجانبية والامامية ، واتخذت احتياطات عديدة لمنع المشاغبين من الصعود الى خشبة المسرح ، او اثارة متاعب في الصالة . غير ان ذلك لم يمنع من استمرار المسرحية الصهيونية داخلا ، في تلك الليلة، وفي ليال اخرى . والحقيقة انه بدا ان الذين نظموا ذلك السيرك المزري لم يكونوا مهتمين بازعاج الفرقة الروسية قدر اهتمامهم بالقول للشعب الانجليزي : « انظر ! نحن اصحاب اليد الطولى هنا ! » ولقد نفذ ذلك المعنى الى بعض العقول التي لم تطمسها الدعاية الصهيونية التي لا تهمد لحظة ، لان اصواتا كثيرة ارتفعت معترضة على كل ذلك الذي دبر ونفذ ، غير ان السواد الاعظم من الذين شهدوا ذلك العرض الصهيوني كانوا مندمجين فيه تماما ، ومتواطئين مع مخرجيه وممثليه .

ولم يكن غريبا ان يبدو العرض الاول ، في تلك الليلة الحافلة، لباليه « بحيرة البجع » ، «مزوزا بعض الشيء . وقد قدمت الفرقة رائعة تشايكوفسكي المشهورة بالعرض ، الذي وضعه مديرها الفني ، يوري جريجوريفيتش عام ١٩٦٩ ، وشهده جمهور لندن لاول مرة، وقام بدور الامير فيه الراقص ميخائيل لافروفسكي ، وقامت بدور ملكة البجع ، الاميرة المسحورة ، وبطبيعة الحال ، بدور بنت الساحر ، الراقصة ناتاليا بسميرتنوفا ، وقام بدور الساحر ميخائيل جابوفيتش.

وبينما «وسيقى تشايكوفسكي تملأ القاعة ، وتستوعب المشاهدين، وتأسرهم ، وترفعهم ، والعرض يبهرهم وينقلهم الى عالم اخر من الصفاء والمتعة ، تراجع وانسحب وغام كل ذلك الذي ظل يجري خارجا ، وباتت الكراهية التي كان ينطق بها اشبه بحلم رديء . ورغم ان العرض لم يكن فائق الروعة ، فان التصفيق الحاد المتواصل الذي قوبل به ، والحماس الذي ابداه الجمهور الانجليزي الذي يبدو في معظم احواله مكبوح الجماح ، كانا تعبيرا حيا عن ذلك الاحساس عينه، احساس التوحد ، من خلال الجمال ، والافلات ، لمدى لحظات بالغة العمق والشدة ، من الدارج المبتذل الكابي الذي يطمس كل حس ، والاطلال على عالم ارحب ، واكثر صفاء واشراقا ، تبرق فيه ، خطفا، كومض شرار ، امكانية مبهمة غير محددة ومترعة بالشوق ، يهفو اليها القلب المثقل بكل ما يحوطه من قبح ، وكراهية ، وشر ، لا تهمد كلها لحظة . غير ان اولئك الذين رفعهم النغم والحركة بالداخل لحظة ، ما لبثوا ان سكبت صفوف اولئك الممثلين الاخرين الذين وقفوا في انتظارهم خارجا ، ماء باردا على لحظتهم المتوهجة فاطفأتها بين صيحات ميلودرامية متشنجة تردد « يا للعار » !

وباليه « بحيرة البجع » من التجارب المتكررة الجميلة في حياة من يستهويه ذلك الفن ، تماما كبعض حكايات الطفولة التي يظل الصغار يسمعونها ، ويطلبونها ، ويسمعونها من جديد ، فلا يملون من تكرارها، لانها تبيت جزءا مشرقا من عالمهم . ومثلما يحور كل رواية ، ويبدل ، ويتصرف ، ويضيف ، وهو يروي تلك الحكايات ، يفعل من يعدون عروض الباليه ويخرجونها . والعرض الذي شهدته لندن من اعداد يوري جريجوروفيتش اتصف بكثير من ذلك التحوير والتصرف . ولقد اشتكى جريجوروفيتش ، في مؤتمره الصحفي الذي عقده قبل عرض الافتتاح ، من ان متعهد الحفلات الانجليزي تمسك بتقديم عروض بعينها من ريبرتوار الفرقة ، وان تمسكه اتصف بالمحافظة و « الخوف من المغامرة » . ولقد بدا جريجوروفيتش كما لو كان مستاء من ذلك ، وربما اراد ان يقول لجمهور لندن انه لو ترك وشأنه لقدم الى ذلك الجمهور باليهات افضل واجمل . وربما كان ذلك السبب في تصرفه الذي لم تخطئه العين في بحيرة البجع . واعتقادنا انه تصرف اساء الى الباليه ولم يخدمه . وربما تصور جريجوروفيتش انه بذلك التصرف اقترب من مفهوم الباليه المطور الذي يقترب من الاساليب التجريبية للمسرح الحديث ، لانه اوشك ان يلغي « الحدوته » تماما، بحيث بدا الباليه اقرب الى عدد من اللوحات الراقصة التي لا يربط بينها الا خيط شديد التراخي من العناصر الاساسية « للقصة » . وكما تصرف جريجوروفيتش في العمار الدرامي للباليه ، تصرف في الرقصات ، وفي تقديم الشخوص وتاخيرها (كشخصية الساحر الذي اوشك في هذا العرض ان يغتصب دور البطولة من الامير) .

القصص

تابع المنشور على الصفحة ١٦

بالذات . لقد جعل مثلا لوحة المظاهرة تضم الكادحين « الذين لوحتهم الشمس » والذين تفضح عيونهم « مخاوف تنتشر كالماء » ، كما تضم الشباب المتحمس والكهول والصبيان وحتى الاطفال . خارج اللوحة، على شرفة ــ من فوق ــ ، جلست امراة هانئة تستند الى سور حديدي تراقب وتسأل الخادمة عن « قالب الكيك . » . لقد رسم الكاتب هذا المشهد ، ولم يعلق عليه . ولكن هذا التمايز بين المستويين ، في اللوحة الواحدة يفضح عقائدية الكاتب : ان الطبقة المنعمة، ستظل خارج هموم الرفض ، خارج المظاهرة وبالتالي خارج الثورة .

ثم ان الكاتب ــ بالرغم من حياده الظاهري ــ لا يبدو مباليا ازاء عملية الرفض . ان نواياه تتسرب الى الشاب الذي هو المحرك العضوي لتطور القصة والمحرك الفعلي لروح الثورة في آن واحد ، تلك الثورة التي تطفو كحلم ضبابي ، كملامح غائمة ، يختلط فيها الوف الرجال الذين سقطوا في الماضي ، في مظاهرات مماثلة مع الوف المتظاهرين الان مع الوف الذين سيتظاهرون « ليدقوا ابواب المستقبل » .

هذا الاسلوب في التعبير ، يحمل مغامرة . فالكاتب ، ابدا كان معرضا للسقوط ، «عرضا للتدخل . ولكنه يحافظ ، حتى النهاية على حياده . من اجل ذلك هو يعتمد على الايحاء ، وعلى التركيز الشديد ، وعلى القاء اضواء سريعة وباهتة ، تاركا للقارىء تنوير الاحداث واكتشاف ابعادها وما وراء تلك الابعاد . واهم عناصر الايحاء يتركز هنا في الحوار الموجز ، اللاهادف ظاهريا . من ذلك مثلا ، الحوار الدائر بين الرجل الخمسيني والطفلة . الطفلة تحب الاشتراك في المظاهرة . ولكنها لا ترى شيئا . الرجل يساعدها ويرفعها « فتستقبل الطفلة مكانها بفرح غامر » . بذلك الايحاء الرائع، يدخل الكاتب جيل المستقبل في عملية الثورة . كذلك يجعل بهذا الجواب « نعم ، انظري الى هناك ، كيف يصعد ذلك الشاب ليهتف » خلفية الثورة ، واسسها الراسخة في الجيل القديم من الكهول ، واعتبار الشباب الجدد امتداد طموحهم القديم ، وتحقيق الحلم الذي من اجله شردوا وسجنوا وعذبوا واستشهدوا . كذلك يعبر الشاب الثائر عن رؤيته الثورية بهذه الكلمات القليلة ، المشحونة بالرموز : « انني اتذكر ما حدث في الماضي » .

ان هم هذه الامة ، يتغلغل حتى اعماق الفنان . لذلك، وبالرغم من الطريقة الفنية التي استعملها الكاتب ، والقائمة في الاساس على الكتابة من اجل الكتابة او الكتابة من اجل لا شيء بالرغم من هذه الطريقة ، فقد ظل ملتزما . ان الحياد التكنيكي لم يستتبع بالضرورة حيادا في الرؤية . ان محسن الخفاجي يعيش عصره ، في هذه القصة ، موضوعا وتكنيكا . وقد بلغ به التاثر ، الى حد لم يعد باستطاعته ان يظل متفرجا : فتدخل في اخر سطر من القصة حين قال : « قال الشاب في نفسه « سلاما ايها النافخون على ابواب المستقبل » .

صحيح ان هذه العبارة قد نطق بها « الشاب » في القصة ، ولكننا لا نستطيع ان نستبعد منها طيف الكاتب نفسه ... وقد كان من الافضل ، فنيا ، ان يستغني عنها ...

بيروت