قرأت العدد الماضي من "الآداب"

الأبحاث

عبد المنعم تليمه

من الابحاث ما يعتمد بصورة غالبة على فكرة موجهة ، ومنها ما يعتمد على نهج اكاديمي يجمع المعلوم من مظانه وينتهي الى نتيجة مؤسسة على ذلك المعلوم . واللون الاول من الابحاث ادنى الى طبيعة الدوريات العامة ، بينما اللون الثاني ادنى الى طبيعة الدوريات المتخصصة والدراسات الاكاديمية . وثقافتنا ـ لاسباب كثيرة ـ فقيرة في اللونين جميعا ، ولذلك فان المرء يحتفي حقيقة بعدد يناير الماضي من (الاداب) ، فلقد غلب على ابحاث العدد ـ على الرغم من انصراف معظمها الى النقد التطبيقي كما سيأتي ـ افكار وفروض نظرية موجهة، تشد القارىء الى يقظة عقلية ، وتدعوه الى الحوار الفكري مع كتاب هذه الابحاث .

والبحث النظري الاساسي في العدد الماضي من (الاداب) ، هو ما كتبه يوسف اليوسف بعنوان : « الصوفية : حركة يسار الفكر العربي » . في هذا البحث الهام فكرة وفرض نظري موجهان، يؤسس عليهما الكاتب بحثه ، ويخلص من امتحانهما الى نتائجه . ان الفرض النظري الذي يقيم يوسف اليوسف عليه بحثه ينهض على ان الصوفية ـ ابان ازدهارتها في القرون الخمسة الاسلامية : من الثالث الى الثامن الهجريين ـ في تراثنا العربي الاسلامي انما تمثل النهج الفكري للطبقات الكادحه ، والمعبر الاصيل عن الصراع الطبقي . يرى الكاتب ان الحركة الصوفية في تلك القرون كانت منهجا معرفيا توسلت به القوى التاريخية التقدمية في نضالها ضد القوى المستغلة السائدة ، وانها ـ اي الحركة الصوفية ـ كانت تيارا فكريا ماديا على الرغم من طوباويتها ، وعلى الرغم من الطابع الانهزامي او الانسحابي الظاهري لمضموناتها . بهذا تتبدى الحركة الصوفية باعتبارها ـ اجتماعيا ـ حركة رفض لما كان قائما من علاقات اجتماعية وظروف سياسية وحركة احتجاج على اوضاع طبقية محددة ، اي انها تتبدى ، على الرغم من ظاهرها الانسحابي ، قوة هادمة لظرف قائم لا انساني . كذلك تتبدى الحركة الصوفية ـ فكريا ـ ايديولوجية تختلف اختلافا واسعا عن الايديولوجية السائدة التي كانت صياغة لمصالح القوى والطبقات الاجتماعية المستغلة . لكل هذا ـ اجتماعيا وفكريا ـ فان الصوفية في القرون الوسطى العربية ، كانت تعبيرا عن تيار مادي ثوري ، تظهر جذريته فلسفيا في نفي صورة الاله المفارقة ، وفي جعل الله متجليا في الطبيعة والوجود المادي المتعين ، وفي جعله متحققا في اهاب الانسان ، اي ان هذه الجذرية تظهر في التفتيش عن المطابقة بين الله والانسان ، وفي تحويل الله الى اعماق الانسان ، تحويل الالوهية المفارقة الى انسانية فاعلة . وقد وقف يوسف اليوسف عند امرين يسند بهما الفرض النظري الذي اراد فحصه : الامر الاول هو الشروط التاريخية التي انشأت الحركة الصوفية . وهنا يصطنع الكاتب المنهج العلمي في التفسير ، ليصل الى ان انتشار الحركة الصوفية كان يتناسب طردا مع تفاقم الصراع الطبقي وشدة تأزم الواقع . ويقع الكاتب هنا على صلة وثيقة بين الثورات التي مارست الصدامات الدموية في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري ـ ثورات القرامطة والزنج ـ وبلوغ الصوفية غاية قوتها في المرحلة ذاتها . اي ان الكاتب يصل بمنهجه هذا الى ان الصوفية نشأت وارتقت في العصر الذهبي للدولة العباسية ، ذلك العصر الذي عرف استقرارا نسبيا كبيرا في السياسة ، كما عرف انقسام المجتمع الى طبقتين متمايزتين دون ان يكون للدنيا منهما حول او قوة ازاء الطبقة المستغلة وكان هذا احد العوامل الحاسمة في نشوء الصوفية وازدهارها . وهذا يعني ان القهر الذي وقع على الفئات الثائرة في عهد الازدهار العباسي هو الذي افرز حركة رفض ـ الحركة الصوفية ـ ظاهرها انسحابي وباطنها يقول بهدم القائم . ويوازي الكاتب بين قوة الحركة الصوفية واحتدام الصراع الطبقي ، فيرى ان هذا الصراع حين اصيب بالتراخي ، بعد ان تفسخت الامبراطورية ، حل الوهن في الحركة الصوفية نفسها . اما الامر الثاني فهو جذور الصوفية في المجتمع والفكر العربيين في القرنين الاولين للهجرة . وفي هذا الامر يقع الكاتب على ضروب النشاط الروحي التي مهدت للصوفية ، ويرى هذه الضروب في التنسك والزهد ، وهما نشاطان يختلفان عن الصوفية في التعامل مع الواقع ، فبينما يشعر الزاهد بغربته عن هذا الكون شعورا وجوديا ، فان المتصوف يعي تضاده مع القوى الاجتماعية السائدة . زهاد القرن الثاني الهجري ـ عند الكاتب ـ مهدوا السبيل امام متصوفة القرن الثالث الهجري وما بعده ، غير ان ثمة فارقا كبيرا يفصل الجذر وفروعه من حيث النضج الفكري ، وهو ان الزهد لا يعدو كونه سلوكا يرتكز على تأملات اولية وساذجة ، في حين ان التصوف يضيف الى السلوك فلسفة اكثر من دينية ، انها موقف كامل من الوجود . ففي حين كان الدين غاية الناسك فانه لم يكن بالنسبة للصوفي الا منهجا يتجاوز به شرطه الموضوعي .

وليس شك من ان الفرض الذي وجه بحث يوسف اليوسف يثير وجوها كثيرة للحوار المفيد ، لكننا نكتفي هنا بملاحظتين اساسيتين : وتتصل الملاحظة الاولى بما ارتضاه الكاتب لنفسه ـ امتحانا لفرضه ودعما علميا له ـ من تحليل الوقائع التاريخية لا النصوص الصوفية ـ ويمكن ان يكون هذا سبيلا صحيحا اذا توفر التفسير المادي لتاريخنا ، لكن هذا التفسير لم يتم حتى الان، ولذا فان صاحب المنهج المادي في التاريخ اذا اراد ان يضع ظاهرة ـ كحركة الصوفية وغيرها من الظواهر التاريخية ـ موضعها من التاريخ العربي العام ، وجد نفسه مطالبا بتفسير حركة هذا التاريخ كله تفسيرا ماديا ، وهذا طموح لا يستطيع انجازه باحث فرد في مجال محدود كبحث يوسف اليوسف . من هنا بدا اعتماد الكاتب على تحليل الوقائع التاريخية والظروف الطبقية في المجتمع العربي القديم اجتهادا اوليا قابلا لكثير من النقاش والدفع ، كذلك اضطر الكاتب ـ لعدم وجود التحليل المادي الشامل لتاريخنا ـ الى بناء فرضه الجديد في التفسير المادي للحركة الصوفية على نتائج قديمة في تفسير التاريخ العربي في تلك العصور . لو كان بين ايدي الباحثين تفسير مادي شامل لتلك العصور العربية ، لاستطاع كاتب البحث ان يضع الحركة الصوفية ـ باعتبارها تيارا ماديا يساريا ـ بين تيارات مادية

بسارية اخرى في بيئات المؤرخين وعلماء الفلك والطب والرياضيات والطبيعيات وبيئات الفلاسفة والمتكلمة ... الخ ، ولاستطاع ان يضع كل هذه التيارات المتقدمة موضعها من حركة المجتمع العربي في تلك الازمان . ولم يكن المطلوب من كاتب البحث ـ بطبيعة الحال ـ تحليل النصوص الصوفية ، فهذا امر لا يتسع له بحثه المحدود ، ولكن كان يمكن ان يصرف جهده الى بيان طبيعة المنهج المعرفي الصوفي ، لا ان يكتفي بالوصف العام للصوفية بانها كانت تيارا فكريا ماديا على الرغم من طوباويتها . ان بيان طبيعة هذا المنهج المعرفي للحركة الصوفية ادنى الى ان يفصح عن جذرية هذه الحركة وماديتها ، كما انه ادنى الى دعم الفرض النظري الذي اسس الكاتب عليه بحثه . كان الاساس في هذا المنهج ـ دون ان نرصد مبادئه حيث لا يتسع المجال ـ السلوك الى الانسان ، لذا سعى المتصوفة الى لمح الجواهر من قلب الظواهر ، وكان شعارهم بذل المجهود في طلب المقصود ، وتحديد (القيمة) حسب العاطفة والارادة . وعندما اعلن المتصوفة ان معرفتهم ذوق وعيان وانها لا تتاتى عن طريق النقل والبرهان، فانهم انما قصدوا الارتقاء من المعطى الحسي الى الكشف عن الحقيقة ، وادى هذا القصد الى مناهج للتامل والاستبطان ساعدت في بحث السلوك الانساني والاخلاق العملية من زوايا انفعالية وعقلية وخلقية. الصوفية في صحتها منهج قائم على حركة ذات مراحل ، اولها التطلع الى العلم ، واخرها تحقيق العمل ، لذلك كان هذا المنهج مناهضا للمنهج الصوري الارسطي الذي يغفل التغير ويظهر الجماعة في وحدة متماسكة وهمية . من هاهنا حقيقة الجذرية والمادية في الحركة الصوفية . لقد تعاونت القوى المسيطرة في المجتمع العربي في تلك الازمان على مواراة حقيقة الصراع ، وتوسلت بالنقلية الحازمة والارسطية الصورية لتثبيت اوضاعها ومصالحها ، فكانت الصوفية من بين تيارات اليسار الاجتماعي والفكري التي عبرت عن التناقضات الاجتماعية واحتجت على قوانين القهر الفكري والاجتماعي .

وتتصل الملاحظة الثانية بما حاوله يوسف اليوسف من اشارات متسرعة عن جذور الصوفية العربية وامتداداتها في بعض الانساق الفلسفية المثالية الحديثة والمعاصرة . ولم يكن هذا مطلوبا في بحثه المحدود ، كما انه ليس مقدورا على التثبت من نتائجه بهذا التسرع. ان نفي التاثيرات الهندية القديمة والافلاطونية المحدثة والمسيحية في الصوفية العربية ، وان الاشارة الى تاثيرات هذه الصوفيةالعربية في هيجل وتلامذته من المعاصرين ، نقول ان كل ذلك يحتاج الى جهود كثيرة ، وتحقيق متمهل ، لا يتسع له بحث محدود في دورية عامة . ومهما يكن من امر ، فان هذا البحث يفصح عن اصالة فكر وصحة منهج ، بدرجة طيبة .

* * *

ولا تخلو الابحاث الاخرى ـ في العدد الماضي من الاداب ـ من الانظار الفكرية حول فلسفة الفن الادبي ، من جهتي طبيعته وآثاره ، على الرغم من ان هذه الابحاث قد انصرفت في المقام الاول الى النقد التطبيقي والدراسة الادبية . اثار سامي خشبة في مقاله (مسرحنا في ٦ اكتوبر ، والفرق بين الاحتفال والتفكير) قضية الفن والحقيقة الاجتماعية . واثارت ريتا عوض في مقالها (الاسطورة من عبقر شفيق المعلوف) قضية الاسطورة في الفن الشعري . واثار طراد الكبيسي في مقاله (عدة زوايا للنظر : انماط في القصيدة العربية الحديثة) قضية الشعر والثورة : يتناول سامي خشبة بالتقويم العروض المسرحية الثلاثة التي قدمتها هيئة المسرح في مصر احتفالا بالذكرى الاولى لحرب اكتوبر : (الحرب والسلام) ليوسف السباعي، و(محاكمة عم احمد الفلاح) لمحمد رشاد رشدي ، و (رأس العش) لسعد الدين وهبة . ويضطر الناقد الشاب ، ازاء ضعف هذه العروض ، الى التعرض لاوليات التفكير الفني عامة ، والتفكير المسرحي خاصة . وعنده ان جوهر الدراما هو (الشاعرية) التي يكتسب بها الواقع صدقا خاصا ، وعنده ان العرضين الاولين ابتعدا عن هذا الجوهر ، وان العرض الثالث كان على مسافة معقولة منه . ويفسر الناقد التهافت الفني بالموقف الفكري والاجتماعي لمؤلفي هذه الاعمال ، اي انه يجعل الموقف محددا للتشكيل . وهذا معناه ان مجتمعا قد تمايزت فيه الطبقات ـ المجتمع المصري ـ يصبح وعي الفنانين الطبقي فيه مفسرا لاشكال الفن وتجاربه ، ويصبح الموقف الاجتماعي للفنان ذا دور اساسي في تحديد خصوبة اعماله جماليا او عقمها . وفي تلك العروض المسرحية ـ بخاصة الاولية منهما كما يرى الناقد ـ كان الوعي البورجوازي مسئولا عن مواراة الحقيقة الاجتماعية ، كما كان عاجزا عن ادارة الصراع في الفن ، من هنا جاء الحبوط الفكري والفني جميعا .

وتتناول ريتا عوض استخدامات شفيق المعلوف للاسطورة في مطولته (عبقر) . وتثير الكاتبة في هذا البحث مسالتين : الاولى تذهب فيها الى ان العودة الى الاساطير القديمة كانت احدى السمات التي تميز بها الشعر الحديث . والثانية ان ما وصلنا من الشعر العربي القديم كان خلوا من الاسطورة. وليس صحيحا ما تراه صاحبة البحث في المسالتين معا . ذلك ان الاسطورة في الفن ـ كل فن ، وفي معظم عصور التاريخ الفني ـ ذات وجود اصيل ، كمنطق للتفسير في الفنون القديمة ، وكمنهج للبناء في الفنون الحديثة والمعاصرة . والشاعر المعاصر لم (يعد) الى الاسطورة ، وانما تعامل معها تعاملا خاصا باعتبارها منهج بناء تشكيلي . يبث الفنان ذو الموقف الثوري في الاسطورة القديمة دلالات انسانية واجتماعية معاصرة ، ويؤكد بها ـ تشكيلا ـ حضور الانسان وسيادته على عالمه وقدرته ونبالته ، وينفخ في الآلهة الاسطورية البدائية روحا انسانيا حارا حميما اعلاء لقيمة الانسان الحديث . اما الفنان البورجوازي فيتوسل بالاسطورة للارتداد بالانسان من واقعه (المركب) الى واقع (بسيط) عاشه الاقدمون ، وفي هذا الارتداد يصرف الانسان عن واقعه الحقيقي ، ليعيش واقعا وهميا . ان الفنان البورجوازي هنا يهرب من اتخاذ موقف من الواقع ، كما انه يجعل تشكيله مؤديا الى الايهام والوهم . هذا في المسالة الاولى . اما المسالة الثانية ، فليس صحيحا ان الشعر العربي القديم كان خلوا من الاسطورة . وتستطيع الكاتبة ان تصحح هذا الحكم اذا رجعت عن خلطها بين الاسطورة والرمز ، واذا تصورت الاسطورة في الشعر على نحو غير النحو الذي تصورته من وجود قصة اسطورية واسماء شخصيات اسطورية . وتستطيع الكاتبة كذلك ان تصحح هذا الحكم لو رجعت الى دراسات حديثة وقراءات جادة اخيرة للشعر العربي الجاهلي .

ويتناول طراد الكبيسي ـ في دراسة تطبيقية مطولة ـ اربع مجموعات شعرية ، لاربعة شعراء ، ويصدر دراسته بمقدمة نظرية عن الشعر والثورة ، يحاول فيها ان يبين ماهية ادراك الشاعر الملتزم لعالمه ادراكا جماليا خاصا متصلا بوعيه الطبقي وبموقفه الثوري . ان فن الشاعر الثوري يصوغ مضمونا جذريا ينسحب على التشكيل الجمالي ، ومن هنا يكون للثورة شعرها الذي يعكس ـ من زاوية الموقف ـ هدفها ، كما يعكس ـ من زاوية التشكيل ـ اساليبها وخبرتها . في هذه الحالة يغدو شعار الثورة ـ بمستوى رمزي ـ شعرا لها ، وتغدو موروثات الجماهير قيما ومناهج بناء في هذا الشعر . هنا يتحد الشاعر والمقاتل في اهاب واحد ، ويتبدى الفن والثورة فعلا بشريا واحدا . ويرى طراد الكبيسي ان الشعر الفلسطيني المقاوم قد حقق هذه المستويات الى حد كبير ، فاخص خصائص هذا الشعر المقاوم ـ كما يرى الكاتب ـ البساطة والعمق، والالتصاق الشديد بالارض ، وادخال الاغاني والاهازيج ، واستلهام المواقف التقدمية والثورية في الثقافة العربية الكلاسيكية، وتجسيد الحياة والنضالات اليومية . وقد اجتهد الكبيسي ـ في تطبيقاته الموفقة على المجموعات الاربع ـ ان يتجلى ارتباط الموقف بتشكيله ، فوقف عند طبيعة ادراك كل من الشعراء الاربعة ، واثر هذا الادراك في طرائق التعبير عندهم .

القاهرة

القصص

سامي خشبه

طرحت القصتان المنشورتان في العدد الماضي من « الاداب » قضية قد لا يختلف عربيان في اهميتها : قضية المنهج الذي يمكن ان يستخدم به الفنان ، أو المثقف العربي ، مدارس الفكر الغربية ، الى الحد الذي تساعده فيه هذه المدارس في تبين حقيقة وابعاد التجربة الانسانية ـ الجماعية او الفردية ـ التي يدرسها او يتخذها موضوعا لعمله الفني ، استنادا على « علمية » هذه المدارس ، أو قدرتها على النفاذ وراء سطوح الاشياء والعلاقات والبشر . وقد طرح الكاتبان ـ العراقية واللبناني ـ هذه القضية ـ التي ارجو الا اكون انا الذي يفرضها على القصتين ـ من خلال تجربة واحدة ـ مع اختلاف زاوية المعالجة بالطبع واختلاف طبيعة الملكة الفنية والتعبيرية لدى الكاتبين ـ هي تجربة علاقة الابن بالاب .

اما قصة « النافذة » للكاتبة العراقية بديعة امين ، فكأنما كتبها اثنان ، وكان كاتبة ثلثيها الاول والاخير (والاخير بالذات) طبيبة نفسية ، كتبتهما كما يمكن ان يكتب تقرير طبي نفسي ، لتشخيص الحالة النفسية المرضية لكاتب الثلث الثاني من « القصة » . ولا يتضح هذا التقسيم فحسب من خلال مضمون التجربة وزاوية الرؤية والضمير الذي تروى به الاحداث او العين التي تنظر الى الوقائع وترصد المواقف او الذهن الذي يتذكر ويسترجع في كل من قسمي القصة ، وانما يتضح هذا التقسيم ايضا من خلال الاختلاف الواضح بين القسمين في اسلوب التعبير ، في مدى امتداد الجملة، وفي درجة التوتر والشحنة المدخرة التي تنم عنها العبارة ، ومن خلال الاختلاف بين التوجه المباشر الى المعنى والى الحادثة الموصوفة او التجربة المسترجعة في القسم الذي كتبه «المريض» وبين التشبيهات الكثيرة والاستعارات المجازية الثقيلة « الثقافة » الى درجة استفزازية احيانا في القسم الذي كتبته « الطبيبة » بسبب افتعالها (مثل التشبيه الذي يستغرق اربعة اسطر ونصف سطر ، بمأساة اغريقية .. متحدية كل السنين التي مرت منذ كتب سوفوكليس .. الخ .. الخ ص ٢٠) وبسبب قلة علاقتها بمجرى القصة وبالموقف الذي تريدنا الكاتبة ان يزداد ادراكنا له من خلال التشبيه او المجاز . ورغم هذه الاختلافات ، تقوم سمة اساسية في القصة كلها لتكشف ان بدا واحدة قد كتبتها بعد ان خطط لها عقل واحد ، ودبر الموقف والعلاقة بحيث يقدم « المريض » للطبيبة خلاصة وافية لحياته ، تضيء ايضا لها ما كانت تعرف عنه من تفاصيل متناثرة ، فيوفر لها بذلك ان تكتب « تقريرها » التشخيصي عن « عقدته » وكيفية حلها . ان المريض والطبيبة كلاهما يكتبان بنفس الجمل الطويلة المتراكبة المستديرة حول المعنى الواحد ، مستخدمة كل ما تعرفه اللغة العربية من حروف الوصل واسماء الاشارة وحروف الاستدراك والعطف .. تكاد تتكرر في كل جملة ، او في كل فقرة على الاقل ، تنم عن تزاحم الافكار والتصورات ونتائج التأملات الكثيرة على ذهن الكاتبة ، تريد كلها ان تبرز في لحظة واحدة ، وبنفس القدر من الوضوح والقوة ، حتى لا تستأثر فكرة واحدة منها بانتباه القارىء ، وحتى يتبين القارىء ان الكاتبة قد قلبت الامور جميعها على كل وجوهها فلم تفلت منها وجها واحدا، فاكتشفت ان كل شيء في حياة الانسان (الرجل !) انما ينبع مباشرة من علاقة الكبت بينه وبين ابيه .

ولكن من خلال ذلك التقسيم نفسه حصلت قصة بديعة امين على الجزء الذي يمكن ان يكون مادة لعمل قصصي ابداعي ممتاز ، سيكون بالضرورة مختلفا عن « القصة القصيرة » اذا شاءت الكاتبة ان تستثمر التجربة والمعاني التي وضعتها في « مشروع القصة » الذي كتبه « المريض » . ومن خلال ذلك التقسيم ايضا فقدت قصة بديعة امين قدرتها على التأثير الذي كانت تسعى اليه بوضوح ، من خلال دراسة ونقد العلاقة بين الاب الطاغية والضحية الذي وضعته الظروف بين يديه : « الابن » .

لقد ارجعت الكاتبة كل تشوهات الابن النفسية (التي ينبغي لنا ان ندرك انها تكاد تكون اشارة بالغة الدلالة الى تشوهات مجتمعنا « الاجتماعية » ، اذا نظر اليها على مستوى الجماعة بعد مستوى الفرد) ، التشوهات التي تبدأ من غرس الاحساس الداخلي الدفين بالخوف والشعور بالسجن في لا وعي الابن ، الى بزوغ التطلع العاجز « النوستالجي » الى الحرية في عقله الواعي ، الى تقييد وكبح كل ملكة نديه للابداع نتيجة امتزاج الاحساس بالخوف والسجن مع التوق العاجز الى الحرية التي هي مضمون كل معرفة والباب المؤدي بالتالي الى اي ابداع ، الى العجز الكامل عن ممارسة الحياة وفعلها ، وذروتها « الحب » رغم القدرة على ممارسة العمل وتحمل مسؤوليته بنوع من الكفاءة الالية التي يمكن ان تحطمها تفجرات مادة اللاوعي او طاقته المكبوتة التي قد تطلقها من قمقمها تجربة تفتح باب الذاكرة المسدود بالف تعويذة ، ليسقط اللاوعي فريسة للوعي ، وليفقد الانسان توازنه حين لا يعود يعرف ذاته التي تعود عليها ، بينما هو في الحقيقة يتعرف على ذاته الاصلية التي قهرت وكبتت وأغلقت عليها ابواب سجون القيم الاجتماعية المضادة لقيم الطبيعة . والاب بالطبع هو الرمز الاسمى للقيم الاجتماعية او لسلطة المجتمع الذي هو مفارقة للطبيعة وانتزاع للانسان منها . انه الرمز الذي يتكفل بتجريد الابن من انسانيته ، وتحويله الى كائن مضاد لطبيعته ، خاسر لذاته الحقيقية الاولى التي كانت له في فردوس الطفولة المفقود مكتسب لذات اخرى مصطنعة تحاول ان تتشبه بالاب الذي تريد ايضا ان تقضي عليه .. الخ ..الخ ما هو معروف في مدرسة التحليل النفسي بوجه عام .

هذا هو المضمون المجرد للقسم الثاني من قصة بديعة امين ،وهو القسم الذي يتكون من « مشروع القصة » الذي كتبه المريض او الموظف الذي يحلم ان يصبح اديبا ، زميل راوية القصة الاصلية ، وقد ضمن مشروع قصته ملخصا وافيا عن الحادثة الاساسية في حياته ، التي بدا عندها يفقد ذاته وطبيعته ويتحول الى الكائن المضاد للطبيعة . اما الراوية ، فاننا نكتشف من خلال القسم الثالث والاخير ، انها ليست مجرد راوية او موظفة زميلة للموظف المريض ، وانما كما تقول عن نفسها « ذات اهتمامات ادبية »ولكننا نزعم انها ذات اهتمامات « سيكوثرابية » واضحة ، ممتزجة بهموم اجتماعية لا تود ان تواجهها مباشرة .

ولكن طبيبتنا النفسية ، او « راوية » بديعة امين ، تفسد علينا استمتاعنا بقصة متكاملة كان بوسعها ان تبدعها على اساس مشروع قصة مريضها او زميلها ، لانها لم تكرس جهدها من اجل تحويل مشروع القصة الى قصة او رواية ، وانما قررت ان تكتب عن « المشروع » وعن صاحبه ، سواء كان زميلا او مريضا ، تقريرا « سيكوثرابيا » ـ كان يمكن ان يحتمله بناء روائي ، ولكن من الصعب ان يحتمله هذا البناء القصصي المركز حول لقطة واحدة لا يتعداها . ولا يكتفي التحليل النفسي التشخيصي العلاجي هذا بالتحليل النفسي ، وانما يطمح ايضا الى استخدام واحدة من « الموضات » الفكرية الشائعة ، التي اثبتت قدرتها على اثراء التحليل وليس على الوصول الى نتائج عملية في التصدي الفعلي للواقع وتغييره ، وهي « موضة » المزج بين التحليل النفسي للفرد وبين التحليل المادي السوسيولوجي للمجتمع .. فقدمت ايضا ـ في القسم الثالث من قصتها ـ مشروعا لبحث طريف عن اصول تشوهاتنا الاجتماعية ، وقدمت فكرة لا باس ببحثها عن سر اندفاع بعض مثقفينا الى العمل السياسي والى المنفى او السجن، وعن حقيقة موقفهم من

« المرأة » بوجوه ذلك الموقف المختلفة ، ومن حقيقة قدراتهم على معرفة ذواتهم ومعرفة واقعهم وطاقاتهم معرفة حقيقية .. قدمت الكاتبة الخطوط العامة لمثل هذه الدراسة ، مكتوبة بتكثيف شديد لانها ايضا لم تتوفر على درسها ، فلم تكتب لنا قصة متكاملة ناضجة ، ولم تكتب لنا بحثا « سيكوسوسيولوجيا » متكاملا ناضجا قائما على المعلومات المجمعة المصنفة المدروسة ، وانني لارجوها حقا ان تعود فتكتب الاثنين ، منفصلين ، كاملين . وازعم لها ان القصة لن تفقد عمقها الفكري اذا لم ترتبط بالبحث ، وان البحث لن يفقد جاذبيته الفنية اذا هو لم يرتبط بالقصة . وازعم ايضا انهما معا ـ القصة والبحث ـ يفقدان قيمتهما وعمقهما ، الفنية والفكرية ، اذا بقيا على صورتيهما الحاليتين ،وفي هذا خسارة محققة ، سأشير اليها بعد قليل .

ولعل قصة « النافذة والجدار » ان تكون محاولة أخرى ،لتقديم جانب مختلف ، لنفس العلاقة : علاقة الابن بالاب . ولكنها محاولة « قصصية » فقط هذه المرة ، اكتفى المؤلف فيها بكتابة القصة ، دون ان يجرب كتابة البحث . واكتفى أيضا بالاستناد الى ابسط بابمؤد الى « القص » : باب « كان » ، « كنت » ، ومضى « يعاقر » من هذا الباب حتى دخل باحة القصة نفسها فتخلص من اثاره، ومضى يكتب بعبارة وان كانت غير متميزة ،خالية من التوتر ، فهي على الاقل تعرف كيف تقسم القول على قد المعاني .

اكتفى سمير تنير بكتابة القصة اذن ، دون ان يلحقها ببحث يكاد يشبه « تذييلا » فكربا لها مثلما فعلت بديعة امين . ولكن الكاتبة العراقية ، رغم تقلب عملها بين مشروع القصة ومشروع البحث ، كانت تحاول ان تبرز تجربة عملها ، وهو علاقة الابن بالاب، من خلال تصور لواقع اجتماعي وحقيقة حضارية معينين ،هما الواقع والحقيقة العراقيان بشكل خاص ، والعربيان بشكل عام . الامر الذي يعطي لعملها (لو انه اكتمل) قيمة فنية جديدة ،هي قيمة اكتشاف « تجسد » جديد لحقيقة انسانية عامة ، او على الاقل « اختبار » مدى تطابق هذه « الظاهرة » الانسانية مع ذلك الواقع الحضاري الذي لم يفحص ذاته من هذا الجانب من قبل فحصا وافيا . اما سمير تنير ، الكاتب اللبناني ، فقد اكتفى من الواقع « الخارجي » كله بملامح قليلة من « المكان » ، مثل سور الحديقة و« النقيعة » التي نعرفها في مصر باسم « النبلة » ، وبعض ملامح عامة للمنزل من الداخل . ولم يكتشف ـ ولم يحاول أن يكشف ـ في علاقه الابن بالاب أيه ملامح « محلية » ، ولا اريد ان اقول « قوميه » خاصه .

لقد ارتبطت ـ عنده ـ قسوة الابن في علاقته بالقطة التي رماها بالحصاة من النقيعة ففقأ عينها ارتبطت بمجرد « صورة » وجه « الاب » الذي يعرفه الابن جيدا ،والذي اكتشف الابن بالصدفه خيانته لامه مع الجارة الشقراء أثناء فراره الجبان من القطةالجريحة (لاحظ العلاقة بين الجبن والقسوة في التحليل النفسي الذي يستخدم مصطلح الرخاوة بدلا من كلمة الجبن) . وقد كانت لصورة وجه الاب عند الابن الصبي الذي جرح نفسه هو الآخر بـ « فيش » التوصيلة الكهربائية ، كان لوجه الاب معنى خياني ، معنى التخلي عن « الام » وتهديد امان الابن بهذا التخلي ، الامر الذي سهل على الابن ـ اخلاقيا ـ ان يعلن رفضه للاب « الخائن » في ندائه الاخير : « اريد امي ، اريد امي ».

وبذلك ربط الكاتب اللبناني نفسه بمحض الرؤية المجردة عن التكوين النفسي لـ « الانسان » التي يمده بها التحليل النفسي في معناه المطلق.ولكنني لا أعتقد ان التحليل النفسي « معنى مطلق ». اعتقد انه معنى محدد بظروف تطور المجتمع الاوروبي ، وان محاولة « رؤية » فلسفية فنية اوروبية لاكتشاف التكوين النفسي لانسان الحضارة الاوروبية الغربية ، منذ الاصول الافريقية الاولى لهذه الحضارة ، وتحولها من ظروف المجتمع « الاموي » الى ظروف المجتمع « الابوي » . وقد حاول فرويد ان يقيم اسس فلسفته كلها ،فيما هو معروف على رموز مستمدة من الاساطير الاغريقية ، ويمكننا هنا ان نشير الى دراسات السوسيولوجيين والانروبولوجيين الغربيين المحدثين عن اساطير هرقل وثيذيوس وجاسون التي ارجعوها الى عصر المجتمع الاموي الخالص ، ثم عن اساطير اوديب واورست وفينون التي ارجعوها الى مرحلة القضاء على المجتمع الاموي والدخول الى النظام الابوي البتريركي .

ولست اظن ان « اللاوعي » الجمعي والفردي الاوروبي ، هو النمط المتكرر الامثل للاوعي الجمعي والفردي في ظل كل حضارات التاريخ . ومن هنا كان احساسي ايضا بتسطح محاولة سمير تنير الذي لم يفكر في اقامة تجربته القصصية عن العلاقة بين الابن والاب، في المجتمع العربي اللبناني على تصور او رؤية تضع الظروف الحضارية والتاريخية الخاصة لهذا المجتمع في اعتبارها مثلما فعلت بديعة امين ، سواء في مشروع قصتها او في مشروع بحثها.

القاهرة

القصائد

شوقي خميس

في ديوان الشعر القديم ، كنت تجد كل شيء . الفلسفة ـ الحكمة ـ التاريخ ـ التسلية الرياضة ـ النوادر ـ وفي جملة واحدة تجد صور حياة الاسلاف وهمومهم واحلامهم .. ولذلك كان الشعر اهم الانواع الادبية في تاريخ الادب العربي .. كان عنصرا اساسيا من العناصر التي تشكل الحياة الانسانية .. عنصرا تربويا .. وفائدا .. ومخصبا للوجود . فهل انتهى زمن الشعر ؟

عندما نقرأ قصائد العدد الماضي من « الآداب » . نجدها بعيدة كل البعد عما كان وعما يريد الجمهور من القراء . وباستثناء ثلاث قصائد لم تفقد الصلة بواقع الحياة والعصر ، لا يجد القارىء الا شعر الابراج العاجية والتجارب الموغلة في الذاتية والاستهانة بما يحدث في الخارج وتساءل ثانيا: لمن يكتب الشعراء ؟

لم يعد الشعر تلك المرآة الفاتنة او المخيفة التي نواجه فيها انفسنا على نحو أعمق ، ولم تعد تلك الموسيقى التي تضفي ظلال الخلود على وجودنا العابر . لم يعد يحفل بالعقل والوضوح ، ولم يعد يحفل بالمشاعر القوية التي تصوغ جانبا هاما من انسانية الانسان، لم يعد ذلك الاحتفال الرائع بالحياة ، والتحدي البطولي للموت ، والدفاع العظيم عن الحرية والعدل والجمال .. ، انفصلت الكلمة عن قائلها كما انفصل الاحساس عن التعبير ، وفي النهاية انعزل الشعر عن جمهوره التاريخي العريق . وكل ما بقي لنا الان تلك الاعمال التي لا ندري اولها من آخرها : بداعيات لغوية ، وهلوسات عقلية ، ورموز مقلقه بلا معنى .. والجميع تقريبا الا القليل يرددون نفس اللحن .. الغربة .. والضياع .. والاشواق المبهمة .. والتاريخ المفقود وطرقات المستقبل التي لها صوت النحاس الفارغ ، وليس هذا ما يضعف قيمة ما يكتبون ، فغربة الانسان في هذا العالم وضياعه واشواقه المبهمة وتاريخه المفقود وذلك المستقبل المخيف عذابات حقيقية جديرة بتحريك وجدان الشاعر المعاصر . ولكن المأساة تأتي من حيث تتوقع الخلاص . فالصياغة الحديثة للقصيدة بعد تحررها من كثير من قيود الشكل القديم كان بامكانها احتواء عناصر تلك الغربة والشوق والهجران والخوف على نحو نرى في تفاصيله المختارة بدقة ما يرمز الى ما هو ابعد ، لتتجلى صورة مأساتنا نحن ومجد الصراع الذي نخوضه .

ولكن ما حدث هو العكس ، فلا ندري كيف تحول بناء القصيدة الحديثة الى بناء اكثر تفككا على ايدي الشعراء الجدد ، واقترن ذلك التفكك بالرموزيات المصطنعة والتجريدات فاقدة المعنى والاستخفاف بوظيفة الوعي في البناء الفني للعمل الشعري ، مما ادى الى وجود شكل ارستقراطي الطابع ، هش ومفرغ من داخله لا يصمد للفحص او التأمل . وقد افضى ذلك الى تباعد الجمهور الذي لا علاقة له بهذه الاشياء عن هذا اللون من الكتاب حتى اصبح الناشرون يعتبرون طبع ديوان احد الشعراء الجدد ، نوعا من المقامرة او كرم الاخلاق .. هذا فيما عدا ـ بداهة ـ الشعراء النجوم ذوي الاسماء الرنانة حيث يكون النشر متاحا ومستحسنا لاعتبارات اخرى غالبا ما تكون بعيدة عن معايير الفن ووظيفته الحقيقية . لذلك سوف نحاول النظر في قصائد العدد الماضي من زاوية ـ الشعر والجمهور ـ لعلنا نصل الى فهم اعمق لظاهرة ابتعاد الجمهور عن الشعر من خلال تأمل القصائد .

١ ـ للعشق وجه اول ـ حبيب صادق .

ربما يستطيع هواة حل الكلمات المقاطعه وحدهم تبين ما يريد الشاعر حبيب صادق قوله في قصيدته ، فهو مولع بالغموض والالغاز والنقائض على طريقه الشعر من احساس الى آخر بلا مبرر ، وهو في حالة السراح عجيب لا ندري كيف توصل اليها لانه لا يعطف عاينا بذكر المسببات ، وهو يبث المصطلحات الادبيسية في فراغه الخاص فلا يزيده وجودها الا ابهاما . ولقد تتحمل قراءة القصيده مرات ومرات ولست لن المس معنى بعض التراكيب اللغوية البرانيه التي لا تخرج عن كونها نوعا من السهو اللفظي . ولقد تسأل عن كنه شواطىء النهايات التي حملت سفنك اليها او تنتظر ذكر الاسماء الحقيقية للاشياء ، تلك التي يزعم الشاعر انه فوجىء بها ، ولكنك لن تجد لسؤالك جوابا . ولسوف تظل القصيده تائهه ، وغربه الشاعر بلا وجه ، والمعنى في بطن الغائل .. وكل ما سوف تخرج به من القصيدة لا يزيد عن نوع من النقاسيم المرتجله الرديئة على آلة قديمة ... فالشاعر بلا موقف ، ولا تشفع له تلك الاحاسيس « السنتمنسالية » المعباة بالحزن والاشواق المريضة ، ولا تلك الكلمات المبثوثة في ثنايا القصيدة وهي تتحدث عن الثواني التي تستطيل وتتحول بقوة سحرية الى ثوان صديقة نعاجأ في ختامها بصورة عابرة عبورا سريعا عن الوطن الجريح .

٢ ـ عبد الكريم الناعم ـ الجري خلف المهر المتوحش .

مرة اخرى نجاهد للعثور على موقف الشاعر ، ولعل اللغة في قصيدة عبد الكريم الناعم اوضح من سابقتها ، ولكن الصورة الكلية في قصيدة « الجري خلف المهر . » اكثر اهتزازا وبعدا عن الذوق العام . انها صورة دون كيشوت برجوازي يحارب من اجل رفاقه الفقراء معتليا صهوة الكأس. فما الذي ينتظره الناس من مثل هذا البطل الذي فقد نفسه وعجز عن اتخاذ اي قرار ؟ ليته ظل « واقفا بالباب » كما يردد الشاعر على النسق التقليدي في ختام قصيدته التي احتشدت بعديد من الالوان المتنافرة في الصياغة ، وربما كان الاطار التقليدي هو الشكل الانسب لتجربته هذه ، فالشكل الحديث في قصيده الناعم لا يجد له مبررا فلسفيا او فنيا الا اذا فهمت الحداثة على انها مجرد تنظيم مختلف للتفعيلات والاشطر والبيوت ، بينما جوهر الحداثة يكمن في احتواء القصيدة صورة عصرنا وحياتنا هذه . تلك الصورة التي تختلف كثيرا في ملامحها ودلالاتها عن الصورة المشابهة لها في القرون الاخرى .. من هنا نستطيع القول ان قصيدة عبد الكريم الناعم لا تتبنى موقفا يهم الجمهور ، موقفا يمكن ان يضعوا انفسهم فيه بسهولة ، او يمكن ان يتعرضوا لموقف مشابه له يوما ما .. لذلك اذا انصرف الناس عن مثل هذا الشعر فلهم العذر ، كل العذر .

٣ ـ وليد ابو بكر ـ الحزن المركب .

بعد الغربة الرومانسية الهائمة في قصيده الناعم يأتي الحزن الرومانسي الغامر ، الحزن فاقد الذاكرة .. فاقد الهوية .. والمعنى .. ولا يبقى في قصيدة وليد ابو بكر الا فرسان الدموع والوحشة في ساحة الموت .. بيد ان شاعر « الحزن المركب » لم يشأ التوقف عند هذه الحدود فاضاف ختاما من نوعية مختلفة في المقطع الاخير يتضمن نداء وتحديا وحكمة متفائلة ، وهو يريد بذلك ان يضفي على عمله مذاقا توريا ينفده من طابع الاستسلام البكائي ، ولكن ذلك يتعارض مع فلسفة البناء الجديد للقصيدة حيث ينبغي ان يتحقق برابطها ترابطا عضويا وليس عن طريق التجاور الساذج .. خلاصة الامر ان العمل لا يخرج عن كونه نوعا من الغناء الرومانسي التقليدي الذي يحفل به تراثنا الشعري ، ولكنه لا يتخذ موقفا مما يحدث الان على اي مستوى من مستويات الوعي .. لذلك تضعف الصلة بين هذا النوع من الاعمال وبين الجمهور المعاصر الذي يطمح ان يجد شيئا من نفسه في الفن الجاد .

٤ ـ عبد الوهاب اسماعيل ـ لحظات ذاتية جدا .

الموضوع الواقعي في جوهره قد يتحول من خلال الادراك الرومانسي الى تعبير غنائي مطلق لا يغني ولا يشبع من جوع . ويحسن ان نقرر في البداية اننا لسنا ضد الحزن او الاكتئاب او اي عاطفة من العواطف الانسانية ، ولعل اعظم ما عرفناه من شعر كان في اغلبه حزينا مأساويا يكشف عن جوانب النقص في الحياة والانسان ، ولكن ما يهمنا الان هو موقف الشاعر ، لقد ولد الشعر العظيم من خلال الصراع النبيل بين الشاعر الانسان وبين قدره الكوني او السيكولوجي او الاجتماعي ، فاذا انتفى عنصر الصراع ينتفي جزء من جوهر الشعر الذي هو من احد زواياه نوع من التحدي والثورة والرفض والاحتجاج .. اما ما بقي من قصيدة عبد الوهاب اسماعيل فليس اكثر مما ألفناه في المراثي وعويل النادبات .

كذلك فاننا نظن ان ما يميز القصيدة الحديثة من ناحية اخرى ، كونها رؤية وليست تعبيرا مباشرا عن الاحساس ، والرؤية شكل فني ذو ابعاد تجسد لنا جانبا من صورة العالم الذي نحياه او نتخيله من خلال الصورة الفنية ... والصورة ـ نقصد الصورة الكلية ـ ان لم تحو التفصيلات التي تمنح التجربة خصوصيتها .. نوعية الوقائع .. الاحداث .. المأثورات .. الكلمات .. الخ تصبح صورة فارغة .. وفي النهاية فان موقف الشاعر .. رؤيته الخاصة .. ان اهتزت او اغمضت او اختفت فلا قيمة لاي كلام يقال بعد ذلك في القصيدة .. لان الشعر ليس حكما ولا مأثورات ولا توريات ولا تدريبات لفظية وهتافات فكيف يمكن ان نربط بين جمهورنا وبين الشعر ؟

٥ ـ شريف الربيعي ـ مرثية للسفر الثابت .

عندما اراد الشعراء الرومانسيون في فرنسا ان يفرضوا وجودهم على المجتمع الادبي ولم يكونوا بعد قد وصلوا الى اسماع القراء والسامعين ، لجأوا لارتداء الازياء الغريبة الملفتة للنظر والى الحديث في الاماكن العامة بصوت مزعج . ولعل هذا ما يحدث عندنا الان ولكن من زاوية اشد خطرا ... فمسائل الشذوذ في الملبس والشكل يمكن احتمالها ، ولكن تركيب جمل وابيات القصائد على نحو مضطرب غير مفهوم لمجرد استعراض قدرة الشاعر على الخلق الجديد وهو في حقيقته ليس اكثر من خلق غريب كما يفعل الشاعر شريف الربيعي ، شيء لا يحتمل .

ونحن لسنا ضد الغموض فكثير من حقائق الحياة غامضة في واقع الامر ، وما تزال ، وتبسيطها لا يعد اكثر من نوع من التزييف كما اننا لسنا ضد البناء المركب الذي يتطلب جهدا مضاعفا في تلقيه، فهذا لم يمنع اشعار اليوت او ازرا باوند من الذيوع لانها تستحق الجهد الذي يبذل في سبيل استيعابها . ولكن هذا الخلط الرديء بين المعنويات والحسيات ، هذا التمزق المفسد للصور والافكار ، هذا الغياب الكامل للموقف الشعري ـ لا يترك لنا الا هشيم الموسيقى والصور الممزقة والافكار المبتورة . لقد اراد الشاعر ان يقول كل

شيء مرة واحدة ، فلم يستطع ان يوصل لنا شيئا واحدا .. وكان عليه ان يتخذ موقفا من نفسه اولا ...

٦ ـ جودت فخر الدين ـ ومضه في دائرة الظل

بدون هذه الجمل الصحفية التي تبدو غريبة على القصيدة

وجهي ،
يتنقل في آفاق المشكلة
تحجبه اسلاك المرحلة

يتخذ الشاعر موقفا ايجابيا يصل الى ذروته حين يتذكر ان بقاع النهر سيوف سوف تضيء . اما ان تتحقق هذه الرؤية من خلال حلم الشاعر فليس ذلك اكثر من اطار فني لشاعر موهوب تلهمه الطبيعة في ابسط مظاهر الحل وتضعه على بداية طريق الخلاص ، وغنيمة تلك اللغة البسيطة ، الواضحة ، الشفافة ولسوف نظل لطبيعة نهم الانسان شعرا حقيقيا .

٧ ـ جريمة قتل ـ فدوى طوقان

فدوى طوقان شاعرة كبيرة من الاسماء التي تجذب القراء لقراءة الشعر . ولن نتكلم هنا عن براعه الصياغة أو احكام البناء وشفافية اللغة ووضوحها وبساطتها ، وانما انطلاقا من القصيدة التي تناولها بالنظر ، سنحاول ان نضع تفسيرا لتسبب الذي دفع بها لاعتلاء القمة التي تقف عليها . ببساطة هي شاعرة ذات موقف ، وفي موقفها هذا تدافع عن حقوق امتها ، فلا عجب ان احتفى الناس باشعارها ، وفي قصيدة « جريمة قتل » ترسم باسلوبها الخاص صورة للجريمة التي تحدث الان .. ونحن فرسانها وضحاياها .. هي تكتب عن جريمة قتل « منتهى » الطالبة الفلسطينية الشهيدة .. وتقذف وجه العالم بصرخة الطفلة الرائعة التي ذهبت تعلق اقمار افراحها في السماء الكبيرة بينما ينتشب السفاحون مخالبهم في عنقها ، واستعاضت الشاعرة عن التسجيل والوصف والهتاف بتلك الصورة الشعرية البسيطة التي لا يستطيع ان يقف ضدها انسان .. وليت الشاعرة العظيمة اكتفت بتلك الصورة الفاتنة ولم تضف اليها الختام الخطابي المألوف في المقطع الاول والاخير من القصيدة .. المهم ان موقف الشاعرة هنا كان المنطلق الحقيقي للشعر العظيم .

٨ ـ رقص الحصاد ـ الياس لحود

نادرة اناشيد الفرح في حياتنا وفي شعرنا الحديث ، وقصيدة « رقص الحصاد » واحدة من هذا النوع النادر . فامكانية رؤية ما يفرح في عالمنا ، تتطلب قدرة خاصة لتقيم فلسفة بنائية تدعم روح المقاومة والتشبث بالحياة عند الناس . وهي في النهاية ، موقف ايجابي من الشاعر ، خصوصا انه يستنبت نشيد فرحته من تراب ارضنا العربية وتراثها الحي . وهو لا يسير في طريق ممهد ، اذ لا يلجأ الى تمجيد الابطال والتفاؤل الساذج والنهايات السعيدة ، لكنه يشق طريقه في الصخر واللهب ، ويعبر الاسلاك والحدود المصطنعة، قويا بشقه العظيم الذي يتحدى الذبول والموت ـ اشبه بالكاهن الامين الذي يحفظ طقوس الخير والحب للاجيال القادمة ، بجوريس الذي كان يصارع فرس النهر القادم من الصحراء ليأكل زرع الفقراء، وهو مزود بسيفه الشجاع وباغاني الفلاحين الذين يغذون في قلبه الحماس .

القصيدة اذن ليست قصيدة فرح عادية ، وانما فرح يتخلق كالابداع من خلال الصراع المميت بين قوى الحياة والموت . والدراما في هذه القصيدة ليست دراما الزمن الممتد وانما دراما اللحظة الواحدة التي تموت فيها الاشياء لتولد في نفس الوقت اشياء افضل. وموقف الشاعر ليس معلنا على نحو مباشر وان كان واضحا من البيوت الاولى .. انه يسبح ضد التيار ، وهذا بالضبط ما علينا ان نفعله الان ، وما يفعله الاحرار في كل زمان عندما يقف العالم ضدهم . لتكن السباحة شاقة ، ولكن ، هل من بديل الا الجمود او الموت .

هذا مخاض المواسم
فارفع دماءك وارقص

الشاعر هنا يتخذ موقفا واضحا، ليس ضد الاستسلام الرومانسي فحسب ، بل ضد الواقع الدموي . ايضا ليؤكد حقه في الحياة . وهو عندما يحرر نفسه من الرضوخ ، يحرر الجميع .. او على الاقل، يضعهم امام حريتهم .

عندما ينتصف الحزن على معبر تموز المحنى
وتظل الذكريات الناعمة الارياش
من باب السكينة
اتدلى من اناشيدي كشلال
واجري عبر افراحي

هكذا يتحتم تحرير الذات من الداخل بعد تحطيم القيود المحيطة بنا لتكتمل حرية الانسان ويتحقق الفرح الانساني الذي يفرش ظلاله المضيئة على الكون والمخلوقات .

٩ ـ لعينيك يا بدوية ـ محمد راضي جعفر

من الاعمال الرمزية الناضجة هذه القصيدة للشاعر محمد راضي جعفر وهي رغم قصرها حافلة بالجمال الموحي ، فهي الحب المستحيل، وهي الشوق الدائم ، وهي الثورة المستمرة ، وهي تشيد ممتع من اناشيد الرعاة الاحرار ، وهي .. الخ العمل الجيد كالمخلوق الحي لا تستطيع ان تحكم عليه حكما نهائيا ولا تستطيع أن تترجمه الى لغة اخرى ـ يكفي ان تشعر بنفسك فيه ، انا .. انت .. هو .. هم .. كانوا او ممكن ان يكونوا ذلك العاشق في قصيدة جعفر . فهل فينا من لم يجرحه الصوت يوما ما ؟ وهل فينا من لم يعشق بنت الثلاثين؟! وهل فينا من توقف عن الاشتياق والسؤال ؟ وهل فينا من لا يحلم بعد مشقة الاسفار بنبع يروي عطشه ؟

من لم يكن كذلك ، اقترح ان يقرأ قصيدة جعفر وسيجد بعضا من نفسه فيها .

القاهرة

دار الطليعة تقدم :

شرق المتوسط

الرواية الثالثة للدكتور عبدالرحمن منيف

في زمن ما ، وعلى هذه الارض الغبراء الممتدة الى ما لا نهاية ، من شواطىء المتوسط وحتى الصحراء البعيدة ، كانت اشياء كثيرة تحدث ، وكانت اشياء كثيرة تمر بصمت . والانسان على هذه الارض الغبراء كان يتحدى ، يصارع الطبيعة والقسوة والظلم . كان الانسان ينتصر في بعض التحديات ، وكان يسقط في بعض التحديات ، لكنه دائما كان يستمر .

وفي ظل التحديات كانت دائما السجون والتعذيب والاغتيال ، حتى جاء وقت اصبح الانسان فيه ارخص الاشياء واقلها اعتبارا .

هذه الرواية تحاول ان تكون صرخة في جو الصمت ، تنبيها في الوقت الذي تبدو في الافق غيوم سوداء كثيرة زاحفة ، لعل شيئا يحدث قبل ان يدمر انسان هذه المنطقة ويصبح مشوها ولا يمكن انقاذه .

ان هذه الرواية لا تعني احدا .. وتعني كل الناس.