قراءات العدد الماضي من "الآداب"

الأبحاث

احمد عز الدين

متنوعة تلك الابحاث التي اشتمل عليها عدد (الآداب) الاخير .

غير ان هذا وان كان يشكل مغامرة في الدخول اليها دفعة واحدة، الا انه ـ في نفس الوقت ـ يعطي لهذه المحاولة دفئا ، يذيب كل التردد الذي يصاحب ـ عادة ـ الوقوف امام عدة نوافذ مختلفة ،مفتوحة في آن واحد ! .

* * *

نجحت الفلسفة الوجودية ، في ان تصبح اتجاها ادبيا كاملا ، بل وان شدم حلولا عملية لبعض المشكلات الجمالية والفنية الخاصةبها .

غير انه من الصعب الموافقة على ان توصف بعض الاعمال الابداعية، لفنانين وجوديين ، بانها مجرد تطبيقات ادبية لتيارها الفلسفي .

ان هذا القول الذي استعارته مقدمة الاستاذ (خالد نقشبندي) في بحثه عن (مؤثرات الفلسفة الوجودية في القصة السورية المعاصرة)، وزينت به صدرها ، يستشهد بنموذج (ميرسو) بطل (كامي) الشهير. وهذا وحده يجعل الموافقة على الوصف السابق ذكره ، اكثر صعوبة، ذلك ان (ميرسو) ـ في تقديري ـ لا يسير مع (كامي) حتى النهاية. ان بطل (كامي)يصل في لحظة الى التناقض الكامل مع فلسفته ،انه يصل الى الفعل .. (ميرسو) الذي لم يكن مباليا بأي شيء ، لم يكن منجذبا الى اية قيمة ، يكاد ان يدخل ـ على حالة المحاكمة ـ في صراع مع كل مبادىء العالم من حوله ، بل انه يعلن ـ امام القس ـ ثقته بنفسه ، بكل الاشياء من حوله، بحياته وموته.

لعل هذا هو ما يعطي (ميرسو) قوته وحقيقته ، بل ما يعطي رواية (كامي) في النهاية صدقها الفني .

على ان الامر لا يختلف عن ذلك في عمل آخر ، لنفس الكاتب الوجودي ، ان الدكتور (رينيه) في (الطاعون) ،وهو ـ ايضا ـ رجل وجودي يؤمن بعبث الحياة، يحس بانه غريب عن الناس ، بل عن ذاته ، يتحول الى مناضل ضد وباء الطاعون .. وهكذا تتحرك به الحياة في اتجاهها الصاعد .

(ميرسو) و (رينيه) ، يتحركان بمسافات مختلفة بعيدا عن فكر (كامي) ، وعن فلسفته ،كلاهما يبدو مستقلا وكاملا . كلاهما يبدأ مع (كامي) ولا يقف معه على خط واحد عند نقطة النهاية .

ان تأمل ذلك ، لا يقودنا فقط ، الى تاكيد عدم موافقتنا على وصف كل الاعمال التي ابدعها كتاب وجوديون بانها تطبيقات ادبية لفكرهم ، بل انه يقودنا ـ في الاساس ـ الى القول بان الموهبة الحقة، لا تستطيع ان تمنع نفسها في النهاية من ان تنجذب نحو الحقيقة ، ولهذا فان الموهوبين من بين الوجوديين وضعوا في تناقض عملي مع اعمالهم الفنية وحملوا وجوهامتناقضة ، ولهذا ـ ايضا ـ يبدو بطل (كامي) مستقلا عنه ، بل ومتحركا ـ عكس فكر كامي ذاته ـ في اتجاه تيار الحياة الصاعد .

ولهذا ـ ايضا ـ يبدو بطل (خليل النعيمي) و(ابراهيم الخليل) ملتصقا بفكر صانعه حتى النهاية ، هابطا معه ، الى الاتجاه الاخر تماما .

على ان الاستاذ (نقشبندي) قد صنع علاقة حميمة مع العنوان الذي اختاره لمقالته ، لقد مضى في رصد المقولات الوجوديه داخل القصتين اللتين اختارهما لبحثه التطبيقي ، لكن هذا ـ في نفس الوقت ـ جعل مطابقاته بين هاتين القصتين وبين النماذج التي ابدعها الاتجاه الادبي للفلسفة الوجودية،تتسم ـ احيانا ـ بالقشرية..

سوف اضرب اكثر من مثل تأكيدا على صحة ذلك :

* لقد عقدت المقالة شبها بين بطل (خليل النعيمي) وبين (روكانتان) بطل (سارتر) ، ولقد نجح (النقشبندي) في تشريح موقف البطل الاول ، لكن (روكانتان) لا يعاني من الواقع المتواطيء ضده فقط ، لكنه يعاني ـ اساسا ـ من احساسه بفقدان ذاتيته تماما ،انه غير مبال تجاه ذاته ، ان الالوان والروائح بالنسبة له ليست حقيقية بل « لم تكن ابدا نفسها او شيئا غير نفسها ».

كلمة (أنا) لديه ، كلمة خالية تماما من المضمون ، : « لست احدا .. روكانتان غير موجود بالنسبة لاي كائن » .

* تكرر المقالة مرة اخرى ، شبها بين بطل (النعيمي) وبين بطل (مورافيا) في السأم ، بل بين قصة (النعيمي) ورواية (مورافيا) .

ويبدو الامر عند هذا الحد اكثر ازعاجا .

ان رواية (السأم) تقدم قراءه سيكولوجية للامح جيل صنعته الفاشية ، وامدته بكل انسحاقه وانهزامه ، وخرابه النفسي،واغتالت طائر الحياة الفرح في روحه،انها تقدم كشفا لدوافع الاغترابوالتمزق وفقدان حرارة الحياة .

* تعقد المقالة ـ ايضا ـ صلة قرابة بين تكنيك القصة ككل وبين تكنيك الرواية عند (كامي) او (سارتر) او (مورافيا) .

لكن المسألة اكثر تعقيدا من ذلك ، قصة الانزلاق الى الداخل لا يمتد داخلها اي احساس بالمكان ، ولا بجزئيات الواقع ، ان الحوار ينشعب داخلها في الفراغ ، ولعلها في هذا تحديدا ، لا تمثل اي قرابة مع رواية كامي او سارتر ، بل تجسد عداوة مع الرواية الوجودية بشكل عام .

.. لكي يكون الامر اكثر وضوحا ، فان بطل كامي ، في الغريب، محدد الموقع تماما على خريطة الاشياء ، بل ان خريطة الاشياء هي التي تتحداه وتدفعه الى الفعل ..، ميرسو يقتل عربيا ، لا لانه يريد ان يقتله بل لان الرمال الساطعة ، والبحر والسكين والشمس ،وكل مفردات الصورة الاخرى هي التي قادته الى جريمته ، انها جميعها متواطئة ضده ..

بالمثل فان غثيان (روكانتان) يأتي من الاشياء التي يمسها فقط، ان الالوان تجذب عيونه بشدة ، مقبض الباب ، حمالات القميص ، جذر الشجرة ، وهو في النهاية غارق في تفاصيل هذه الجزئيات المتواطئة ضده .

..على جانب آخر فان دفاع الاستاذ (نقشبندي) الحار والايجابي، عن احتياج مجتمعنا العربي لاعمال تتنفس ظروفه وقضاياه ، لا الى اعمال تجيء نقلا حرفيا للمفاهيم الوجودية في المجتمعات الراسمالية المتطورة ـ وانا اقف تحت راية دفاعه تماما ـ قد جعله يضع كتاب مثل (سارتر) ، (البرتو مورافيا)،(همنجواي) و (كولن ولسن)، في سلة واحدة .

واذا كانت عوالم الثلاثة الاول على الاقل غير متماثلة ، بل متناقضة ، فان عالم (همنجواي) ـ على الاقل ـ ينبغي ان يحظى

التتمة على الصفحة ـ ٧٥ ـ

قرأت العدد الماضي من الاداب «تتمة»

الابحـــاث

باهتمامنـــا .

ان ابطال (همنجواي) ليسوا عدميين ، حتى وان بدى عليهم عدم الاكتراث امام الموت ، كما انهم ليسوا ابطالا تاريخيين ، او يحملون رؤوسا معباة بقضايا ثقيلة تجبر ظهورهم على الانحناء ..

انهم ابطال عاديون ، بسطاء ، يشعون رغبة جارفة في الحياة ، ولذلك فهم يشكلون ـ غالبا ـ علاقات حميمة مع ذواتهم ، ويقفون الى جانب البشر من حولهم حتى النهاية .

... ان عالم (سارتر) او (ولسون) . جد مختلف !.

* * *

في مقاله الذي حمل عنوان « وجوه الفرح والمأساة والثورة مهربة في قصائد مرهفة كالبكاء » ، يقترب الاستاذ (محمد عيناني) من عالم الشاعر (محمد علي شمس الدين) بحب جارف . وهذا الحب المتمايز المتواصل داخل المحاولة النقدية وان كان يمنحها بعض الدفء ، الا انه يحرمها من ان تثمر مقدماتها النقدية الصحيحة ـ احيانا ـ نتائج تطبيقية صحيحة ، أو ان تجيء بعض نتائجها الصحيحة ، من مقدمات نظرية صحيحة ، او يجعلها تقف على مسافات متباينة من هذين الامرين :

١ ـ الاستاذ (عيناني) يبدأ في محاولته رصد حركة الرمز في المجموعة ، بطرح نصف مقولة نظرية (لجوليا) ، يحدد بها معنى الرمز .، ثم يحاول ان يطبق هذه المقولة المبتورة على رمز الربح عند الشاعر ، ليبرهن على ان المقولة النظرية اضيق من استخدام الشاعر للرمز ، وعندما يؤكد على ذلك ، يعود ليلحم في المقولة جزءها الناقص لينتهي من جديد الى اكتشاف مؤداه ان الشاعر بطور صورته ابعد من مقولة المفكر الفرنسي .، ثم يعطي هو ـ اقتراحا نظريا ، يترك الشاعر بعده ـ مبتهجا ـ ليحطمه ، كما حطم مقولة (جوليا) .. وهكذا ..

هل كان الاستاذ (عيناني) يحاول ان يثبت ، تخلف الفكر النظري عموما عن ادراك او احتواء الاثر الفني عموما ايضا ؟. (لعل ذلك لا يحتاج الى برهان) .ام انه كان يريد ان يبرهن من خلال استخدام الشاعر للرمز على تخلف مقولة جوليا ؟ (وما الحاجة الى اثبات ذلك ..) ام انه كان يهذا الحب الذي يملاه للمجموعة ، يحاول أن يبرهن في النهاية على تفوقها ـ هي تحديدا ـ على اي اطار نظري لاحتوائها . (وان كانت المسألة تبدو معكوسة بهذا الاستخدام).

أعتقد ان الامر الاخير هو الذي كان ياح عليه منذ البداية ، وانه هو الذي حدد انتقالاته المتوالية بين المقولات النظرية واتصافها ، وبين ابيات الشاعر ، ليبرهن في النهاية على ان : « اغنى واوسع تعريفات الرمزية يصبح عن الاحاطة برموز الشاعر ». او ليرسو على تعميمه العاطفي الاخير من ان استخدام الشاعر للرمز هو «اوسع نطاق يستطيعه تعبير شعري على الاطلاق » ! .

٢ ـ يعود الناقد في موضع آخر الى ذلك الجدل الذي اقامه منذ البداية ، بين التعريفات النظرية وادوات الشاعر الفنية ، فيقدم تعريفا فلسفيا للصورة ، ثم يترك تجربة الشاعر تحطم هذا التعريف ، ثم يعاود تقديم مزيد من التعاريف ، من اجل ان يسمح ـ فقط ـ بمزيد من التحطيم لها .

لكنه في هذا الموضع يخلط ـ ربما عن عمد ـ بين الصورة الشعرية والايقاع الشعري ، دون ان يحدد المسافات المتحركة بينهما ، او يرسم حدودا للتأثير المتبادل بينهما . انه ينتهي الى ان « الصورة الشعرية تتخطى ذاتها دائما » والى ان الشاعر له « مزاجه الايقاع المعين المقارب بل الساقط في حلقات دم السياق الدموي الاتهامي القاتل والمقتول » ، دون ان يقنن هذا الايقاع (المعين) الساقط ـ على حد تعبيره ـ في السياق الذي يشعرنا بخطورته ، من خلال اربعة نعوت متتالية له ، فهو دموي وهو اتهامي وهو قاتل وهو مقتول ! (وان كان الناقد في موضع اخر يعرف بأن اوزان المجموعة تكاد تنحصر في البسيط والخفيف والهزج وهي الاوزان التي اعتمدت على ايدي شعراء الستينات) .

٣ ـ يؤكد الاستاذ (عيناني) في حديثه عن (الالتباس والاثنينية) في المجموعة ، على انه وضع يده على بعض خاصيات الشاعر البارزة التي يكاد الا يشاركه فيها احد ، وهو يصفها بانها خاصيات ملتبسة اثنينية كل منها متعدد الجوانب ، ثم يحددها : « بساطة في غنى كبير » ، هدوء بث مع لعلعة ثورية في المضمون الباهر » ـ لكنني على الاقل ، كنت اتمنى ان يضيء شيئا من هذه « اللعلعة الثورية في المضمون الباهر » التي لا يشارك فيها احد شاعرنا ! « وهكذا يظل الناقد يتنقل ـ بتؤدة ومثابرة ـ بين مجموعة من التعميمات العاطفية.

* فعلى مستوى ما يطلق عليه (الطباق الثوري) ـ وليته قد رسم لنا الفواصل بين هذا (الطباق الثوري) . وبين (الطباق غير الثوري) . فوجود أحد النقيضين شرط لوجود الاخر كما يعلم هو بالتأكيد ـ « فانه ما من شاعر وفق في المضي في هذه الطريقة الى آخرها مثل محمد علي شمس الدين » !.

* وعلى مستوى القصائد ككل ، فان « بعض قصائد الشاعر تستعصي على اي تحليل مهما دق وتمهر » وهي « عمل لا يقل بشيء عن اي شعر عالمي رفيع » .

٤ ـ ليس لي ان اختلف مع الاستاذ (عيناني) في اسلوب بنائه لتركيباته اللغوية ، ولا في اختياره لمنهجه الخاص ، فتلك قضية دون شك ، لكنني اعتقد ان حدود منهجه النظري ومقدمته ، اكثر طموحا وتفوقا ونضجا مما تضمه في ايدينا من نتائج تضيء لنا العمل الشعري ، او تقربنا من استبطانه الداخلي على حد تعبيره.

.. ان النقد ـ كالابداع ـ نضال مع الموهبة ، وضدها في نفس الوقت ، والشاعر محمد علي شمس الدين موهبة كبيرة واعدة بعطاء غني ومتجدد ، ولهذا فان من حقها علينا الا تعامل بهذه الوداعة والسماحة .. ، لكن الاستاذ (عيناني) يعلمنا بمحاولته هذه ، ضرورة ان نتيح لادواتنا النقدية فرصة ان تتحرر من عواطفنا ، اذا كنا نطمح ان تجيء ، نتائجنا في مستوى هذه الادوات ، على الاقل!

* * *

قد يكون اسم (هولباخ) من بين الفلاسفة الماديين الفرنسيين: ديدرو ، هيلفسيوف ، لامتري ، هو اقلهم نصيبا من التواجد في الكتابات العربية التي تعرضت لهذه المرحلة التاريخية . وهي تصوغ فكرها الاكثر تقدما وتطورا ، تعبيرا عن مصالح الطبقة البرجوازية الصاعدة في القرن الثامن عشر .

وقد يكون (هولباخ) قد عانى مما عانى منه (آرسطو) ـ على اختلاف دورهما فتأثيرهما في الفكر العربي طبعا ـ حين تلقاه العرب الاول مخلوطا (بافلاطون) ، ومن خلاله . عندما تلقيناه في الغالب ـ ايضا ـ مخلوطا بديدرو ومن خلاله .

على انه ليس هذا فقط هو الذي يعطي بحث د. احمد ماضي قيمته وجدته ، فان ذلك ينعكس اكثر وضوحا في امرين محددين .

اولا : ان د . احمد ماضي قد وضع (هولباخ) في موضعه الصحيح على الخريطة الاجتماعية والاقتصادية والفكرية لعصره .

ثانيا : انه قد اعتمد في عرضه لافكار الفيلسوف الفرنسي على المجلدين اللذين اشتملا على مؤلفاته المختارة ، وبذلك تناوله من خلال كتاباته تناولا مباشرا . ومع ذلك ، فانني اعتقد ان هذه المحاولة الجادة كان من الممكن ان تصبح اكثر قيمة وفائدة لو انها قدمت

نقدا لفكر (هولباخ)يتوازى مع العرض الذي قدمه لافكاره .

لقد اخذ د .(ماضي) يستعير صوت (هولباخ) نفسه في اكثر من موضع ليدلل على صحة افكاره ، وليؤكد على ان فهمه للحرية لم يفقد دلالته في عصرنا .

صحيح ما يقوله (د . ماضي) من ان مشكلة الحرية ابدية ، وان معالجتها تختلف من فيلسوف الى آخر ، ومن حقبه زمنية الى اخرى، وان (هولباخ) قد أضاف وطور واسهب في تحليله للحرية على من سبقوه من الفلاسفة ، لكنه في النهاية . لم نصوره عنها في اطار الطبقة البرجوازية التي كانت تشهد تاريخيا مرحلة صعودها الثوري .

لقد تناولها باعتبارها سلوكا اجتماعيا ، باعتبارها علاقة تعاقدية بين الفرد وبين المجتمع لا باعتبارها فعلا انسانيا يتحرك بين قوانين الواقع الموضوعي المستقل عنها ، محاولا ان نمسك به بواسطتها .

لقد قدم الفكر العلمي تصوره الارقى للحرية باعتبارها فهما للضرورة اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا .

نحن محتاجون بالفعل الى اضاءة كثير من الافكار الفلسفية التي افرزتها مراحل تاريخية مختلفة ومباينة ، والتي تعبر في جوهرها عن ذلك السعي الانساني الدائب والمستمر نحو الارقى والاشمل ، لكننا اكثر احتياجا حينما نتعامل مع هذه الافكار ، الى آن نضعها في اطارها التاريخي ـ الاجتماعي بينما نستند بشدة الى الفكر العلمي لمرحلتنا التاريخية ـ الاجتماعية الجديدة .

* * *

.. بقيت مقالة (المسافة وتراجيديا الانتماء)، والاستاذ (عبد الجبار عباس) يعي تماما أن لكل فنان بل لكل عمل فني ، قانون اعلى للضرورة الفنية عنده ، ومن القدرة على التلامس والاقتراب من هذه الضرورة ، تنبثق القيمة الحقيقية للعمل الفني.

من هذا الوعي الناضج ، يتناول الناقد ، قصة المسافة (ليوسف الصائغ) كاشفا عن اعمق ابعاد التجربة . كشفا فيه من الابداع قدر ما فيه من الجهد . انني قد اختلف معه ، في قوله من ان الجزء الاول الخاص بحادثة الهرب والاختفاء كان يمكن ان يقدم بطريقة السرد القصصي المألوف والمنولوج الدرامي ، بالرغم من اتفاقي معه في هذه الملاحظة ..

نحن نسرف ـ كثيرا ـ في ابداء النصائح لكتابنا ، ولا اعتقد اننا بذلك نؤدي بعضا من دورنا النقدي . ولا اعتقد ـ في نفس الوقت ـ ان ذلك مفيد في تطوير نجارب الاخرين ، او ان ذلك هو دور الناقد حين يتعامل مع عمل ابداعي ايا كان .

ايضا،فانني قد اختلف معه في تقييمه لدور (فاضل العزاوي) حول سبقه في ابتكار الحوار المزدوج في شعرنا الحديث ، فان تجارب ذلك ممتدة قبله بكثير .

ايا كانت الاختلافات والاجتهادات الخاصة ، فان الاستاذ (عبد الجبار عباس) يعطي في مقاله نموذجا واضحا للنقد الذي نحتاجه.

القاهرة

القصائد

سامي خشبه

ثلاثة عشر قصيدة ضمها العدد الماضي من الآداب . بعضها لشعراء عاشوا أكثر من مرحلة واحدة من مراحل تجربة الشعر والحياة العربيين المعاصرة (مثل سعدي يوسف ـ العراق) وبعضهم بدأ مسيرته من مشارف احدى الزوايا الجانبية في مرحلة سابقة ،فظل عند هذه المشارف يحاول جاهدا ان يتجاوزها (مثل محمد ابراهيم ابو سنة ـ مصر) ، وبعضهم تمكن ان يتجاوز بداياته اكثر من مرة ،وتكاد بعض قصائده الاخيرة ان توحي بانه يوشك ان يفقد ذاته الاصيلة او ان يكتسب اكثر من ذات معبرة عن لحظات متنوعة (مثل امل دنقل ـ مصر) وبعضهم يبدأ المسيرة الشعرية لاول مرة في هذا العدد بالذات ، بالوصول الى القاريء للمرة الاولى (مثل احمد عزالدين ـ مصر) ، ويفاجئنا بعضهم بالعودة الى مراحل كان المفروض ان عملية الشاعر العربي قد تجاوزتها ، خاصة ذلك الشاعر الذي يكتب في الشكل والموسيقى الحدثين للشعر العربي (مثل هلال بن زبون ـ لبنان) ، او يأتي من مشارف مرحلة لم تتخلق مكوناتها الاصيلة بعد (مثل جودت فخرالدين ـ لبنان).. وبصدق اقول ان بعضهم يسعرني بانني اقرأهم للمرة الاولى ، رغم معرفتي الجيدة بهم (مثل مسلم الجابري ـ العراق) وبعضهم تصبح قصيدته اكتشافا حقيقيا لشاعر حقيقي (مثل زكي الاسطة ـ سوريا) ... ولست منذ البداية قادرا على الحكم بان هذه المجموعة المتنوعةالجيدة من القصائد في معظمها هي في حد ذاتهادليل على ان « الشاعر » العربي قد تجاوز ـ في الشعر الحديث اساسا ـ المرحلة التي امتدت بعد حزيران ١٩٦٧ ؟ ام ان اخيار المجلة لاكثر قصائدها هو الذي يرسم هذه الصورة . ويؤكد معنى هذا التجاوز ؟ واذا كان هذا التجاوز قد تحقق بالفعل ، فعلى اي شيء يدل او الى اي شيء يشير ان لم يكن يدل من جديد على مقدار ما في فن الشعر الغنائي بوجه عام من حيوية وحساسية ازاء الحياة من حوله ، وعلى مقدار صدق الارتباط الحاسم بين ذات الشاعر وبين هذه الحياة ،وعلى قوة التيار الملتزم والواعي الذي خلقه وارتبط به الشعر العربي الحديث في اتجاهه العام ، حتى اصبح شعر التهويم الذاتي او التجريد الميتافيزيقي المتباعد عن هموم الواقع والفكر المرتبط به ، تيارا تزداد عزلته ويكتشف عمق استحالة تأثيره ، اكثر فأكثر باستمرار .

* * *

ان شاعرا مثل زكي الاسطة بقصيدته « لحظة من عينيك حلوتين فلسطينيتين » ، حينما يقيم من نفسه عاشقا ، ومن الوطن ـ الارض : « طائرا » ، « امرأة » ، « بركة دم » ، وحينما تصبح الارض المسبية ، الوطن ، وعدا وحبيبة ، وفي نفس الوقت متواطئة مع الغزاة والقاهرين وحلما يتحقق بالصراع ضده ومن اجله : حلم يستسلم للعدو ، لمن يقهره ويقهر شاعره ، فلا يتحقق ما فيه من وعد الا بالحرب ، ولا يكتمل العاشق الشاعر نفسه ، الراغب في تحرير ذاته وتحرير الطائر المرأة ـ الارض في ذات الوقت الا بالحرب كذلك .. حينذاك نرى انفسنا في مواجهة شاعر واجه الموقف ـ التجربة التي خلقها لحظة الامة الراهنة بكل تعقيداتها السياسية والحضارية مواجهة قادرة على تحويل ما في الموقف التجربة من تعقيد جدلي الى رؤية وتعبير شعري من نوع جديد واصيل ، ومواجهة معبرة في ذات الوقت عن مقدار نضج وجدان الشاعر وجسارتهالعقلية التي ساعدته على خلق صورهالتعبيرية بنفس القدر من بساطة التعبير وتعقيد المعنى الواقعي للموقف ـ التجربة ، لكي يحمل هذه الصور ، ولكي يحمل النسيج العام للقصيدة سويا موقفه هو الجدلي من التجربة كلها . كان من السهل ان يفعل الشاعر السوري ما فعله الشاعر المصري الشاب احمد عزالدين : ان يكتفي بالصورة البسيطة المألوفة منذ الرومانتيكيين الاول، فيرى في الوطن ـ الارض ، امرأة حبيبة عاشقة ، ويرى في امتزاجه بالارض ، وفي ترحيب الارض به ، معادلا للعلاقة الجنسية بجسد المرأة الحبيبة . عند احمد عزالدين لا يبدو الوطن في غير صورته المتوقعة : عاشقا لابنه، او امرأة عاشقة لحبيبها ، مستعدة لان تمد موائدها لهذاالعاشق الجائع العائد من غربته . ولكن زكي الاسطة (ربما لانه كان يتحدث

عن فلسطين ، لا عن مصر ، وربما لانه رأى في فلسطين المسبية رمزا لاقطارنا التي تسبى على ايدي غزاة آخرين غير غزاة فلسطين، بينما آثر احمد عزالدين ان يفكر في مصر « مجردة » عن ملابساتها الاجتماعية والحقيقية التي نرسمها لها هذه الملابسات) رأى في الارض المغزوة استسلاما قد يكون نواطوءا ضده ، ورأى في سيطرة حبها عليه هيمنة تسترق مساعره التي يريدها حرة في معركة استعادتها بحيث نستعاد « جديدة » ، وبحيث يستعيد لها هو نفسه بعد ان يتجدد :

ولست اقول : اقتربت
فما زلت بتبعدين
ولست اقول : ابتعدت
فها انت تقربين .
تراودني البندقية عن طاعتي للخليفه .
.... اعلن انك قادمة حين تكتملين ،
واعلن انك قادمة ـ حسب توقيت زنبقة ـ
تراودني البندقية عن طاعتي للخليفة
فاضحة ، . مثلما البندقية ..

ان العلاقة بين العاشق والارض ، بين المحارب الثائر وبين الوطن المسلوب ، ليست علاقة بين مالك يقاتل لاستعادة بيت او حقل : انه يتغير في الحرب ، وتتغير الارض ـ الوطن في الحرب ايضا ، وليست الحرب نقدما مستمراً ، وليست مجرد اطلاق رصاص، كما ان التقاءها في النهاية واستعادتها ليست في شيء من عناق العشاق الا في احلام البساطة البريئة من عذاب التجربة .

* * *

وقد تكون هذه الرؤية الجدلية التي اكتشفها زكي الاسطة للعلاقة بين الثائر المحارب وبين وطنه المسبي ، هي السبب الكامن وراء بنائه المركب للصورة التي تستكمل معانيها بالنظر اليها مواجهة او من جانب واحد فحسب . ولكن لا شك ان بساطة التجربة الاصلية،أو التجربة في خاتمتها الاولى قبل ان يكتشف وجدان الشاعر وعقله مقدار تعقدها.هذه البساطة هي التي ساعدته على تعقيد بناء الصور وهو مطمئن الى القدرة على المحافظة على اتساق المعنى في نفس الوقت واكتمال البناء . انه يعتمد على تجربة « شائعة » بين عقول قرائه الذين يتابعون انباء فلسطين . ولكن مسلم الجابري كان يواجه مشكلة التعبير عن تجربة خاصة به وحده : مشكلة التمزق بين ما هجره وبين ما لحق به ، واكتشاف انه قد استجار من رمضاء الرصافة فوجد نيران الكرخ ، وانه بعد ان خاض دجله بينهما وواجه الهلاك ، لم يصل الى شط الامان :

سيدي : قمر الكرخ :
ليل الرصافة قاس
وليلي هنالك قاس
وها انت
تبدأ بيني وبينك ليل النوى ..
... وبين الرصافة والكرخ ، دجلة مهر اصيل .

وانه واجه هنالك الهوى ، وتواجه هنا الجنون ، فيضيع دمه ، ويكون اغترابه،ويبدأ ليله : بين سيف وبين « رديني » صدره وظهره :

سيدي ..
حد سيفك قاس
ووخز الرديني قاس
ولكنني ما انحنيت
وحين تساءلت عن سر صمتي
اجابوك عني
وظلت عيوني شاخصة
كيف اختار موتي ؟..

وهذه هي القضية : كيف للشاعر ان يختار موته بين عشقين ، يهواهما جميعاً ، ويقتلانه كل على حدة ، واذا هجرهما سويا فهو المنفى والغربة والجنون ؟ ها هو الوطن ـ او لعله مجرد الحبيبة او الحب المحبط او الحلم المخفق دون امل في استعادته او تحققه ـ لا يعود امرأة عاشقة تفتح جسدها لاستقبال المحارب العاشق العائد ، ولا يصود امرأة متناقضة الاحوال يعيد الشاعر بحربه صياغتها ويعيد خلق نفسه معها لكي يكونا معاً جديرين بالحرية والحب . ها هو يتحول الى قوة طاردة جاذبيته تكاد تدمر من لا يدعي انه ثائر او محارب : وانما مجرد باحث عن العشق والفهم والامان ، وتكاد تدفعه الى جنون فني ، ونفرس في عقله الاحساس بانها النهاية :

وقفت هنا ..
ووقفت
وخيل لي :
ان ضحكا يساورنا
غير اني بكيت !
وكنت بدأت المسافة لي
غير اني انتهيت .

.. انها تجربة بالغة الخصوصية ، يريد الشاعر ان « يهبها » لنا ، ولا يقيم بيننا وبينها اي جسر « عام » او مشترك ، باستثناء هذه العبارات القصيرة عن « وادي العقيق » وبكاء الناقة التي حفقت له « المصطلح » اللازم لنقل معنى الرحيل ، والندم ، ووخز « السردين » في الظهر ، لكي يربط بين التعبير الحسي عن التجربة ، وبين التقديم « التجريدي » للتجربة نفسها في بداية القصيدة . فمن اين تحققت للشاعر هذه البساطة العذبة في التعبير ، رغم خصوصية التجربة ، ورغم ايثار الشاعر لان ينسج صوره الخاصة نسيجا خاصا ينقل به تجربته المرهفة الفريدة ؟

نفس السؤال هو ما سنرى ان لا بد من طرحه مع قصيدة سعدي يوسف : « بغداد الجديدة » التي لا يبوح فيها ابدا بحقيقة تلك التي ناتيه في احوال يسميها . ولكننا مع ذلك نحدس هوية رفيقة احوال الشاعر ، رغم ان معرفتنا لها ليست هي المشكلة . المشكلة هي تجربة الشاعر ، البالغة الخصوصية ايضا ، التي تعادل احساسه بأن ثمة من يغشاه حين يحاصره السكر او فتح الخمر او الظلام ، اي حين يفقد القدرة على التمييز الواعي ، فينطلق شعوره وصدقه الفطري من عقال الحساب والموازنة والتقدير الذكي للاشياء . انها تأتي بعد ان تكون قد فعلت كل ما بسبب فسر حياتها ، وحرصها مع ذلك على حفظ انحيازها واسمرارها . انها تواجه الفاظة والمتخونة مع الفقر (والشاعر يريد ان ينقل شعورا حسيا بهذه الفاظة في استخدامه كلمات : الدكاكين ، وكبد الجاموس ، الشوارع الطينية) . وهي تواجه القسوة الى جانب الفاظة والفقر (والشاعر يريد ان ينقل احساسا مادبا بهذه القسوة ايضا ، في اشارته الى العرق المغشوش والاعظام التي تصنع منها صحون الحساء ، والى الاجرة المفبرة والى المنازل التي تفشى فيها قمبان الفقراء) . ولكنه ايضا يريد ان ينقل شعوراً معنوبا بهذه القسوة في اشارته الى اشياء اخرى بحت عنها غيرته المسحوقة (الحليب في شفتي الطفل ، والبريق في العينين ، والشيء الذي لا تعرفه امرأة ، وخبز الموتى)..انها « الشخص » الذي تجسدت في كيانه حياة المدينة بأسرها في عيني الشاعر ، وهي « الشخص » والمعنى ، الذي يطوف ـ في نهاية القصيدة ـ في الفجر على كل منازل المدينة ، يوقظ كل بنيها ، ويدفعهم آلافا الى الشوارع الخالية .

رغم ضمير المتكلم الذي كتبت به القصيدة،تختفي ذات الشاعر في تواضع ورغبة في منح الصورة ـ الرؤيا حقها الكامل من الوجود الموضوعي . وقد اختفت هي ذات الشاعر ، تلك الرغبة في محاكمة العالم او نقل صورة ذهنية لمتناقضاته او لادانة العالم كله او بعض

تلك المتناقضات . ينبع بساطة تعبيره وعمق رؤياه في وقت واحد من هذا « التواضع » ازاء العالم الذي يريد ان يضعه تحت ضوء الشعر والادراك الصحيح لمأساة انسان هذا العالم الفقير الذي يمنح لعالمه طعمه الانساني ورقته الحزينة ، والذي يحمل ايضا امكانية تغييره وامكانية هذه التغيير .

وليس كذلك امل دنقل . انه يفتح عينيه ـ حين يفتحها (كثير النوم ؟ ام كثير التأمل وأسبطان ذانه ؟) على كثير ، ونكنه لا يرى احدا . عشرات الملايين من الناس ـ بل مئات الملايين اذا فكرنا في التاريخ الماضي للامة ـ لا يرى منهم الشاعر المغمض العينين احدا يمكن ان يغرس السعادة في قلبه المحزون ، او يرضى طموحه « الثوري » العظيم : في التاريخ ليس سوى نساء وراء شرفات وفسقيات وكروم .. وطبقات الصمت والغبار ، يصاحبها التسليم للمقدور ، وفي الحاضر ليس في الجانب الاول سوى الاسى على المسجد الاقصى المحترق الرواق ويقابله تمجيد القوة الغاشمة (مولاي .. لا غالب الا النار !) وليس في الجانب الثاني سوى « سرحان » وبندقيته على وشك السقوط (سرحان بالمناسبة ، يشك الآن في انه قتل روبرت كنيدي ، وحتى لو كان قد قتله ، هل يمكن أن يكون الآن هو رمز الثورة الفلسطينية والعربية .. هل البنادق التي غزت كبريات شمونه ونهارنا ومعاوت وفندق سافوي .. الخ .. على شفا السقوط (؟!) ام ان العينين المغمضتين تريان الاشياء في اوضاع مقلوبة ؟) ، وفي الجانب الثالث من حاضرنا الحزين هذا ، خريطة « كان » اسمها سيناء (فما اسمها الان اذن ؟ وان كان قد ضاع ، فمن يمكن أن يستعيده ؟).. من يمكن ان يستعيده حقا اذا كان الناس عند امل دنقل ينكسرون جميعا ، سواسية ، كأسنان المشط في لحية شيخ النفط (قد يكون مقتنعا بذلك حقا ، طالما ليس امامه من التاريخ غير ما سجله ، ومن الثورة او من تناقضات الواقع الراهن صانعة المستقبل غير سرحان وبندقيته المائلين على وشك السقوط) .. وهو في النهاية يعصر « واحدة » ما ، بالا تسأل النيل ولا بردى العطاء وولادة الاطفال ... لانه لا احد يساوي شيئا من كل هذه الامة ، ولان الشاعر المغمض العينين لا يرى في تاريخها وحاضرها سوى كل ما يدفعها الى الاندثار العاجل .

ورغم الصنعة الماهرة والتدبير المحكم (أو هكذا الظن به) في بناء قصيدة « رسوم في بهو عربي » لامل دنقل ، الامر الذي يوحي بالكثير من الموضوعية وتبني « موقف » واع من الواقع والشعر ، ورغم التعبير بالصور (التاريخية والمعاصرة) ورغم الاستعارات والمجازات واستخدام كل المهارات الممكنة التي يتقنها شاعر متمرس مثل امل دنقل لسبك الصياغة واحكام النسيج ، بهدف استفزاز الفكرة في عقل القارىء والانفعال في وجدانه .. رغم كل ذلك فان الصدى يظل مفقودا لان الموقف المتظاهر بالوعي ، والوعي المؤدي الى رفض واقعردىء، سيتكشف في النهاية عن عجز الوعي عن استبصار جدلية التاريخ والواقع وعجز عن تحويل الشاعر الى مصدر للفهم والادراك الواعي، (وهذا هو ما اراده امل) ولا حتى الى مصدر للشعور الوجداني (وهذا هو ما اكتفى به سعدي يوسف) وأصبح الشاعر مجرد « هجاء » للامة ، يتصيد جزءا (الجزء الرديء) من واقعها وتاريخها ، لكي يدمغها به على أنه هو « كل » شيء في الواقع وفي التاريخ ... ما قيمة المهارة في الصياغة والنسج هنا وما قيمة الابتكار الجذاب في البناء ، اذا كان « الحتو » مضادا للوعي وللحقيقة الى هذا الحد ؟ وماذا يكون فهم الشاعر لوظيفة شعره في هذه الحالة ؟ .

ربما كان المقابل هو ما فعله محمد ابراهيم أبو سنة في قصيدته « لماذا تموت بعيدا عن الحلم » ..الذي اتخذ موقف « الضمير » المؤنب لنفسه ، لانه « يسقط بعيداً عن حلمه » ، الحلم بالمدينة الفاضلة الذي راوده طويلا ، ثم يتخذ موقف « المداح » لنفسه ايضا : لان المدينة لن تولد ... « وانت تموت بعيدا عن الحلم » .. فلولا انه هو هو شخصيا ، يموت ويسقط متخليا عن حلمه لولدت المدينة وجاء التاريخ المخاض .. حسنا اذن ، لدينا امل في أن يستيقظ او يتماسك او يسترد الروح ، فتولد المدينة ويتحقق الحلم ، ويتم انقاذ مستقبلنا اذا ما رفع صوته وتركه يذهب للفقراء : « طعاما ، وسادا ، وامنا ، وموتا » ـ ونحن في الحقيقة لا نفهم لماذا يصبح صوته « موتا » للفقراء ، الى جانب انه سيصبح لهم طعاما ووسادا وامنا ـ لعله يقصد انه سيرثيهم حين يموتون .. ان الذاتية المتعالية المعبرة عن شعور بالتفرد والامتياز في قصيدتي امل دنقل وابو سنة، هي ما تحجب عن الشاعرين حقيقة الدور الذي يؤديه ـ او يمكن ان يؤديه ـ صوتهما ، فتحجب عنهما بالتالي امكانية اللقاء مع«الحقيقة» لقاء ينبع منه الوعي بها واتخاذ الموقف الصحيح منها : حقيقة الشعر، وحقيقة الحياة التي يريدان التوجه اليها والالتزام بتقدمها نحو الحرية والعدل ..

القصص

نجلاء حامد

تكشف لنا القراءة في القصص القصيرة السبعة التي نشرت في العدد الماضي من الآداب عن ان التيارين اللذين يحكمان القصة القصيرة العربية من واقع ما نطالعه من قصص قصيرة منشورة هما تياران اثنان من التيارات التي تشكل البناء الفني للقصص القصيرة الحديثة : أحدهما تقليدي واقعي يعتمد في عرض القضية التي يتصدى لها الكاتب ـ وغالبا ما تكون اجتماعية ـ على الحدث الذي يطوره ويصل به الى نهاية هي قمة هذا الحدث الدرامية .

اما التيار الاخر فهو يقترب من شكل القصيدة الحديثة مستعيدا الكثير من التركيبات الشعرية .. ويستخدم اسلوب تداعي المعاني في تحويل التجارب الانسانية الى لحظات قصيرة منفصلة لا تخضع لتسلسل زمني .. تبدو بلا معنى وحدها ولكنها تخلف احساسا وتأثيرا اقرب الى مكونات اللون عند التعبير بالتشكيل. ولكن الفصل بين هذين التيارين في قصص العدد الماضي السبعة مع ذلك غير جائز ، فكل منهما يأخذ من الاخر بقدر ويتداخل معه في جانب منه ، وكلاهما يستعين « بالحدوتة » احيانا ويجعلها بديلا عن الحدث ، وتصل بعض القصص الى حد اقحامها بهدف اضفاء طابع أسطوري .

وكل من التيارين يستخدم الرمز باسراف ، ولكن الحق ان البعض يوظف الرمز توظيفا ناجحا لايصال ما يريد التعبير عنه من خلال صورة موازية للواقع .. (كما في قصص : القمر والحوت وصابر لاحمد سويد ، القوة والعجز لمحمد زفزاف ، القطار الاخير المحطة الاخيرة لصباح الربيعي) .

ولكن البعض الاخر يستخدم الرمز بلا ضرورة فنية أحيانا كبديل عن قضية حقيقية ، ولذلك كان من الطبيعي ان يأتي الرمز مباشرا وصارخا كأنه بعض الشعارات التي ترفعها مظاهرة تسير في الطرقات .

وقد اثبتت قصص العدد الماضي من الآداب أن التيار الواقعي في القصة القصيرة العربية لا يزال مؤثرا وقويا ، وقد برزت من القصص التي تنتمي الى هذا التيار قصتان هما : « القمر والحوت وصابر » لاحمد سويد ، و « السرقة » لجواد صيداوي . وفيهما جاء الحدث بسيطا حتم على الكاتبين استخدام اطار واقعي بسيط في التعبير عن هذا الحدث، وكم كان الكاتبان موفقان لانهما استطاعا ان يتخلصا

من فيض التركيبات اللغوية الغامضة مما كان كفيلا باحداث خلل جسيم في التركيب الفني لقصصهما والتشويش على الحدث بما يهدد عملية الابداع الفني ذاتها .

اما التيار الاخر (التيار الشعري ـ التشكيلي) فقد لجأ كتابه الى اقتطاع لحظات عابرة ومتفرقة من نسيج الحياة ومن خلال تكثيف هذه اللحظات المفردة يقدمون الماضي والحاضر والمستقبل ويمزجون الواقع بالحلم واعظم ادواتهم في تحقيق كل ذلك هو استخدام تيار الوعي الذي بدا أسلوبا غالبا لكثير من القصص :

(انا بردانه ، قالت الشمس : علي الخليلي ، آه يا ترنيمة الغربة : نواف أبو الهيجاء ، القطار الاخير المحطة الاخيرة : لصباح الربيعي).

كذلك نلاحظ ان القطار احتل كرمز مكانا بارزا في قصص العدد الماضي ، حتى ان هناك قصتين تحملان اسم القطار صراحة في عنوانهما: (القطار لمحمد علي شمس الدين ، القطار الاخير المحطة الاخيرة لصباح الربيعي) .

ولعله يكون من المفيد ان نتأمل هنا دور القطار عند كل من الكاتبين لنرى فيما تشابها او فيما اختلفا ، وهل للقطار بحد ذاته دلالة خاصة عند كثير من كتاب القصة العرب .

في القصة الاولى (القطار : لمحمد علي شمس الدين) نرى البطل في يقظته يطارده واقع آسن كابي تدفعه ضغوط اقتصادية قاسية الى قاع فاغر فاه فيهرب منه البطل الى الحلم ، فاذا هذا الواقع المرير يطارده أيضا في حلمه في صورة كابوس ، ويمتزج الواقع بالكابوس فلا ندري حقا اين الواقع واين الكابوس ولا مفر عندئذ أن يكون القطار هذه الاداة الجهنمية الجبارة في مجتمع متخلف هو المنقذ وهو القدر ايضا لما يمثله من قدرات فذة ، فهو ينقل البطل عبر احلامه وكوابيسه ، وهو يحمله كما يحمل الرخ السندباد في الماضي السحيق ليصل به الى بر الامان ، وحتى حارس القطار الذي يتراءى للبطل في كابوسه حاجزا يمنعه في حلمه من اجتياز موقعه الطبقي (الدرجة الثالثة) والقفز الى الدرجات العليا من السلم الاجتماعي (الدرجة الاولى) بحيث كان من المحتم ان يقضي البطل عليه حتى لا يعوق احلامه ، فان القطار ايضا هو الذي يقدم الخلاص له من محنته حيث يحمله هو وآسريه بعيدا عن مسرح الجريمة ويهرب بهم جميعا .

في القصة الثانية (القطار الاخير ـ المحطة الاخيرة ، لصباح ربيعي) يمثل القطار بالنسبه للبطل عاله كله ، عاله المصنوع بدلا من عاله الذي ينبذه كلية .. انه يسع البطل ويسع معه كل مكونات حلمه الذي يتمثل في الحمامة (ونرى هنا ان الرمز لا يحتاج الى توضيح) هذه الحمامة التي يربطها الى رقبته ونطل من طوق قميصه ، كما يتمثل في الجنود ، فالبطل اذن يحمل الحمامة ويركب بها القطار وسط الجنود ، ومثل هذا الحشد المنظم الذي لا يحتاج الى توضيح يرى الكاتب مع ذلك آنه محتاج الى ان يفسره بقوله على لسان البطل « منذ عام وانت تحلم بمثل هذا الهرب » وهو يضع النقط على الحروف اكثر حين يقول البطل عن حلمه « كنت لا تسعر ولا تكترث. كنت والحمامة الى صدرك لا تكترث بشيء » ثم يصبح الرمز اكثر وضوحا عندما ينتقل البطل الى العربة الثانية (بعيدا عن الجنود) أي الى الدرجة الثانية فيما يبدو .. وفي هذه العربة حاولوا أن يشتروا منه الحمامة (الحلم) ولذلك فهو يعود هاربا الى عربة الجنود ، واخيرا يصل الرمز الى اكتمال وضوحه في نهاية القصة « اخرجت حمامتك من بين قميصك ، ونظرت اليها بحنو بالغ ، قبلتها ، ناغيتها ، وكنت تمسك بها بكلتا يديك اللتين رفعتهما الى أعلى ، وعيناك كانت على الحمامة ، لمحت من خلالها السماء صافية ، فتحت كفيك اطلقتها . اندفعت وراء السرب في الاعالي ، ارتفعت معها . كانت تبتعد .. وكنت تجري ورأسك مرتفع نحوها ، واختفيتما معا » .

وها نحن نرى آن الكاتب فدجعل بطله يترك (القطار) تلك المنطقة المحايدة السلبية بين الحلم والواقع ، منطقة الهرب وجعله يطلق العنان لحلمه (الحمامة) ويجري وراءه ممسكا به .

وكما تتشابه قصص العدد الماضي من حيث استخدامها للرموز .. يتشابه ابطال القصص انفسهم في الغالب .. فهم سلبيون هاربون مطاردون من العالم ومن مجتمعاتهم اما الى عالمهم الداخلي حيث لا ملاذ لهم سوى أحلام اليقظة او الاحلام الحقيقية ، واما الى عالمهم الخارجي حيث يهربون الى منطقة وسط بين العقل والهذيان..حتى ان بطل قصة « القطار الاخير المحطة الاخيرة » لم يشأ ان يخفي ازمته او في الحقيقة لم يشأ الكاتب ان يتركها للقارىء ليستشفها بنفسه انما آثر ان يصدمه بها مباشرة فيقول على لسان البطل : « في هذا البيت المرتبك ترعرعت ، وجدت نفسي مهوما ومحبطا . لم اتعلم ان يهتم بي أحد او اهتم بالاخرين ، ومن غير المعقول آن امضي حياتي على هذا الشكل المنحرف الى قاع معتم » وهذا النموذج للانسان الهارب المطارد المقتلع من جذوره ليس له سوى استثناء وحيد نراه في قصة « القمر والحوت وصابر » لاحمد سويد . والحق ان الكاتب قد حالفه التوفيق تماما عندما ربط بين ايجابية بطله وروحه النضالية التي لا ترضى له آلانسحاب والهرب امام العدو، وبين تقاليد قريته الفلكلورية التي كانت تحتم على الفلاحين ساعة خسوف القمر ان يهرعوا لنجدته بالبنادق والاواني النحاسية متصورين أن الحوت جاء ليبتلع القمر فيظلون يطاردون الحوت حتى يهرب ويترك القمر .

« لا ادري يا اخت نهاد لماذا تلح علي هذه الصورة بشكل دائم ، صورة اهل قريتي وهم يهبون لنجدة القمر ، كلما كان يهم به الحوت ، فينهدون الى اواني النحاس وألواح التنك يقرعونها بشدة ، ويهرعون الى بنادقهم ويطلقون منها العيارات في الفضاء ، ويظلون يلاحقون الحوت اللعين بقرعهم وطلقاتهم الى ان يرغموه على الهرب واطلاق القمر » .

ان ايجابية البطل هنا ايجابية تلقائية فطرية ليست وليدة دوافع نظرية او عقائدية وانما هي مرتبطة بتراثه الشعبي الذي ترسب في وجدانه ، آنه يهب لمطاردة العدو كما يهب بنو قريته لمطاردة الحوت. وهو حينما يتحدث عن ساقيه اللذين فقدهما في المعركة ، فانما يتحدث عنهما كما يتحدث فلاح من القرية ـ لا معلم كما هي مهنته ـ فيقول: « لقد غرستهما هناك ، على رابية شامخة في الجنوب من بلدتي كفر شوبا » .

انه يتحدث عن ساقيه كما يتحدث الفلاح عن زرعه .. لا شيء يفنى ولا شيء يضيع عنده طالما يبذل من اجل الارض .. وكل ما هو مغروس في الارض زرع .. والزرع حياة دائمة تتجدد بتجدد الايام والاجيال ..

هنا لا تحسب ابدا ان البطل يقتلع من جذوره .. فجذوره بعيدة جدا في رحم الارض ممتزجة باحشائها لا يمكن اقتلاعها .

وفي وسط هذه الباقة المنوعة من قصص العدد الماضي تبرز قصة « القوة والعجز » لمحمد زفزاف متميزة بنسيج محكم ، وبقدرة

الكاتب العظيمة على تكثيف اللحظات السعوريه المتفرقة في بداع يكسف الماضي ويجسد الحاضر والمستقبل ، وهو اذ يقدم لنا بطله في صورة انسان مطارد لا يداخلنا اشك قط في النهاية انه صورة مجسدة للانسان عموما في كل زمان ومكان ، الانسان صاحب القضية الذي تطارده القوى التي تبطش به ، والانسان الاسطوري الذي تطارده لعنات الآلهة والاقدار ، وتجدد اللعنة بتجدد الزمان « الانسان هو الذي يأخذ درسا مما فات ، لكن الدروس للاسف غير متشابهة، والناس غير متشابهين » .

ويختار القصاص واقعا اسطوريا يصعب ان تربطه بزمان او بمكان مادي معين ، فهو يختار الغابة مسرحا للمطاردة الابديه بين البطل الوحيد والمحاصر وبين المطاردين له والمتربصين به ، ولعل اختيار الغابة جاء منطقيا مع اسطورية الجو العام للقصة . اليست الحياة بل والدنيا كلها اشبه بالغابة ؟

ومن نسيج بداية درامية حيث يضعنا الكاتب في قلب الحدث مباشرة،تتتابع الصور المعبرة مشكلة في تناسق تام الاطار القصصي والجو المشحون ينبض المعاني التي تصل الى القارىء في ذرات متفرقة ولكنها تخلق شعورا مكثفا في النهاية بمأساة البطل ومأساة الانسان بوجه عام ، ذلك الانسان الذي يعرف قدره مسبقا ويعرف انه لا فكاك له من مصيره ولكنه يعرف ايضا انه مقضي عليه بان يحاول في كل مرة حتى وهو يعرف انه مأخوذ في نهاية المطاف لا محالة .. فهناك قوتان عارمتان تتحكمان في مسار حركته .. قوة تدفعه الى الهرب من مصيره .. وقوة اخرى تدفعه الى السعي الى مواجهة مصيره لانه وهو يسمع اصوات من يطاردونه لم يكن يصدق انه المعني بذلك .. يحاول الفكاك بكل جماع نفسه ويعرف انه محكوم عليه بالهرب « لم يكن جسده تحت تصرفه ، كان ملك قوة اخرى لا يعرفها هي تلك التي اعطته كل تلك الانطلاقة وذلك الاندفاع ، قال انه في امكانه ان يجري حتى ما لا نهاية وكان بالفعل يجري حتى ما لا نهاية » .

يختلط في رؤيته الحلم بالواقع بل انه يعطيك الاحساس بالحلم وهو يتحدث عن الواقع فلا يدري هل ما يتعرض له من تربص ومطاردة واقع حقا ام من صنع خياله واوهامه وهل هو المقصود بكل ذلك ام ان هناك صدفة وراء ما يجري ؟

ويصل الاحساس المكثف الذي يذكرك دائما باجواء كافكا وشخصياته الى ذروته في نهاية القصة والبطل يلفظ انفاسه الاخيرة وقد سقط امام مطارديه كما هو موقع وامتلأ فمه باللعاب والرمل والماء « ومع ذلك كان يتساءل هل حقا هو المعني بالامر ؟ » .

ومن خلال هذه الرؤية التسولية لقضية الانسان بعامة في كل زمان ومكان وليس في وطننا العربي فحسب ، ستمد القصه مذاقها ونكهتها المحلية مع ذلك من قدرة الكاتب واصالته ونجاحه في ان يحمل عباراته بشحنات موحية بالمعاني ..

وقد استطاع الكاتب محمد زفزاف في قصته الجيدة هذه التي اعتبرها من انضج ما قرأت من القصص العربية القصيرة ، ان يجمع خيوط العمل الرفيقة المتداخلة في يده وينسجها نسجا محكما مترابطا في بساطة غريبة لم تقلل من الجلال التراجيدى الذى يتسم به جو المطاردة . ولعل مرجع ذلك الى ان الكاتب لم يكبل العمل بعمليات الاستبطان الذاتية لبطله ، كما لم يغرقه الطابع المتافيزيقي التجريدي للقضية التي يعالجها الى ان يتوه في تهويمات لفظية غامضة ، تفرغ الشحنات الشعورية التي حملها لكلماته من تأثيرها المكثف .. ولعل هذه الملاحظة بالذات تدفعنا الى التساؤل بصورة اوضح :

لماذا يفرق الكتاب العرب القصصيون في استخدام معطيات علم النفس ومكتشفاته الحديثة ـ بلا ضرورة ملحة احيانا ـ فتصبح القصص وكأنها وثائق نفسية واجتماعية كتبت باسلوب ادبي اكثر من ان تكون وثائق فنية تعبر عن قضايا هذا الجيل الاجتماعية والنفسية والحضارية ؟

مؤسسة عبد الحفيظ البساط
بيروت لبنان
تلفون ٢٤٢٥٩٢
لتجليد وتصنيع الكتاب

مؤسسة عبد الحفيظ البساط
لتجليد وتصنيع الكتاب
عملاقة الكتاب في الشرق الأوسط
بيروت ـ البسطة بملكه ـ تلفون ٢٤٢٥٩٢ ـ ٢٥٥٣٨٣