النزعة التقدمية في القصة العراقية الخمسينية
مختارات

علي عبد الحسين مخيف

تقديم

تستند هذه الدراسة إلى خمس مجموعات قصصية صدرت ببغداد في فترة محصورة بين عام ١٩٥٤ و١٩٦٩، وتضمنت قصصاً قصيرة ألفت في الخمسينات، ونشر أكثرها في الدوريات العربية والقليل منها في الدوريات العراقية قبل وبعد ثورة تموز ١٩٥٨[١].

وقد توفرت هذه القصص على معالم نزعة ثورية تجلت في تبني قضايا الفقراء، والمسحوقين اجتماعياً، والسعي لبلورة إيديولوجيتهم في العالم في إطار المذهب الواقعي المهيمن بقوة على أجواء القصة العراقية في الخمسينات، وعلى أجواء هذه القصص وتعنى هذه الدراسة بالكشف عن معالم هذه النزعة الثورية في هذه القصص، إيجابياتها، وسلبياتها، ومكوناتها، ووعي القصاصين بها، والمؤثرات فيهم، واحتمالات تخلفهم على ضوء الأهداف والمنجزات الموضوعية.

يتضمن المذهب الواقعي في الأدب نقد التقاليد، ومعارضتها والتحرر المسبق من الثوابت الموروثة، والإيمان بقدرة الفرد على اكتشاف الحقائق الواقعية بحواسه[٢]. وتتطلب الواقعية* شرط الموقف المضاد للقيم البورجوازية القائمة على أساس استلاب الإنسان في نظامها الإنتاجي الاستغلالي، وهي تظهر في أدب كتاب يحتجون، ويتمردون، كبار ومؤثرين في عصرهم[٣]. وهذه الخصائص الثورية تنطبق على الطبيعة الثورية لقصص عبد الملك نوري، وفؤاد التكرلي، ومهدي عيسى الصقر، وغانم الدباغ، وغائب طعمة فرمان المختارة من قبلنا في إطار المجاميع القصصية الخمسة بما يضمن تحقيق أهداف هذه الدراسة.

تستند الدراسة على نماذج مختارة من كل قاص تتحقق فيها معالم النزعة الثورية كما نرى. ومبدأ الاختيار هذا موقف نقدي مقصود لذاته نجده في الجانب الآخر يتجلى بأشكال عديدة محسوسة.

عبد الملك نوري مثلاً في مجموعته القصصية **نشيد الارض** اختار، واستثنى، وأضاف، وقدم، وأخر في ترتيب قصصها، فقصة «نشيد الأرض» التي لم ينشرها قبل صدور مجموعته هذه وضعها في الصدارة منها، وهذا فعل معبر عن موقف فكري، وأدبي، ونقدي. ويجدر أن أذكر القراء بدراستي لأسرار هذا الاختيار الشكلي عندما كتبت عن مجموعة فؤاد التكرلي **الوجه الآخر** بطبيعتها الأولى، والثانية[٤]..

ولاعتبارات سياسية تتعلق بضرورة إرضاء القوى الثورية أو المشاركة الوجدانية في حملاتها بعد ١٤ تموز ١٩٥٨، وجدنا مهدي عيسى الصقر عند إصداره مجموعته **غضب المدينة** عام ١٩٦٠ يقدم قصتيه «غضب المدينة» و«النفق الطويل» ١٩٥٩ على قصص أخرى

(١) المجموعات القصصية هي:
١ ـ **نشيد الأرض** ـ ١٩٥٤، لعبد الملك نوري.
٢ ـ **الوجه الآخر** ـ ١٩٦٠، لفؤاد التكرلي.
٣ ـ **غضب المدينة** ـ ١٩٦٠، لمهدي عيسى الصقر.
٤ ـ **الماء العذب** ـ ١٩٦٩، لغانم الدباغ.
٥ ـ **مولود آخر** ـ ١٩٥٩، لغائب طعمة فرمان.

(٢) د. عبد المحسن بدر ـ **تطور الرواية العربية الحديثة** دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦٣، ص ١٨٩.

(*) الواقعية الحديثة، أو النقدية، أو الانتقادية مصطلحات أدبية متماثلة دلالياً.

(٣) إرنست فيشر ـ **ضرورة الفن** ترجمة د. ميشال سليمان، دار الحقيقة ـ بيروت، ص ١٢٦ و١٢٤.

(٤) علي عبد الحسين مخيف ـ **الوجه الآخر، دراسة نقدية**، الموسوعة الصغيرة ٢٥٦، بغداد ١٩٨٦، ص ٦.

نشرها عامي ١٩٥٣ و١٩٥٥[٥]. وهذه كانت خطة غانم الدباغ في مجموعته **الماء العذب** ١٩٦٩ إذ قدم قصته «عمل في المدينة» ١٩٥٩ على قصصه الموضوعة قبل ثورة تموز ١٩٥٨، للأسباب السياسية ذاتها المذكورة أعلاه.

والحقيقة هذه أدلة على كيفيات تأثر الشكل القصصي بنزعة الأديب السياسية، أي بمضامينه السياسية، وسنتابع هذه القضية لاحقاً.

أولاً: التزامن والمعارضة الثورية

لم يكن الإنجاز الفني في القصة العراقية الخمسينية منفصلاً في دوافعه، وآماله عن أهداف الثوريين العراقيين، وقد استقبل في صفوف المعارضة بحفاوة لهذا السبب، وباعتباره إنتصاراً متميزاً في الثقافة ضد النظام الرجعي.

بشر هذا الإنجاز الفني بإمكانات مستقبلية أعظم للثورة في الأدب، والفكر والسياسة على النحو الذي أجبر القوى الرجعية على الإقرار المضمر، أو المعلن بأشكال مختلفة بمشروعية النضال من أجل إحداث تغيير تقدمي في المجتمع العراقي لمصلحة قوى الثورة الاجتماعية. ورحبت المعارضة العراقية بالنزعة الثورية في القصة الخمسينية لأنها بلورت كثيراً من توجهاتها الفكرية في التقدم الاجتماعي.

وكان «تزامن» النشر المعارض للقمع، والاستلاب يفرز قيمة مؤثرة أخرى يصعب تجاهلها، وهي سبب اشتهار بعض القصاصين الخمسينيين. ومعلوم أن الكتابة والنشر متلازمان جدلياً، إذا لا قيمة لكتابة غير منشورة، وتقل قيمة أي كتابة منشورة كثيراً إذا لم تتزامن نشراً مع وجود وتحكم نظام قائم يقمع، ويعرقل نمو قوى الإنتاج الجديدة التي تبشر الكتابة المعنية بإمكاناتها. ويؤدي فهمنا لـ «التزامن» على هذا النحو إلى الإقرار بحقيقة كونه فيصلاً أدى دوره في فرز قيمة نوعين في قصص الخمسينيين:

الأول والأهم، والأكثر اشتهاراً في صفوف المعارضة، خاص بالقصص التي تزامن نشرها مع زمن تحكم سلطة القمع قبل ثورة تموز ١٩٥٨.

والثاني الأقل أهمية، خاص بالقصص التي تخلف نشرها ما بعد الثورة، أي إلى ما بعد انهيار القمع. ويلحق بهذا النوع الثاني كل قصة كتبت فعلاً بعد ثورة تموز بروحية مقاومة القمع. كان أكثر قصص هذا النوع يقوم على هجائيات لنظام بائد، لذا بدا مجرد لجاجة فارغة.

ثانياً: نزعة الكتابة عن الفقراء نزعة ثورية

استند النظام السياسي في العراق قبل ١٤ تموز ١٩٥٨، إلى حلف الإقطاع الزراعي، والرأسمال الصناعي، والتجاري، وجمهرة من المعممين، وفئات من الطبقة المتوسطة النامية، والمتطلعة للكسب في ظل علاقات الإنتاج الرجعية السائدة بقوة القمع للمعارضة الضامة قوى الإنتاج الجديدة الناهضة، الفلاحين، والعمال، والطلاب فئة متنورة، وجماهير الطبقة المتوسطة الناشئة في المدن، والمثقفين. وكانت هذه المعارضة تناضل بضراوة من أجل إحداث تغييرات تقدمية لمصلحتها بأشكال كثيرة منها الأدب.

كان معظم الأدباء العراقيين قد انخدروا من فئات المعارضة، وانحازوا لتطلعاتها في التقدم، وبلوروا موقفاً مضاداً للقمع، والجوع، وكل قيم النظام الرجعية، فظهرت قصص تنتقد تخلف الواقع الإنساني المستلب خارج هيكل النظام، وأولى الفقراء اهتماماً كبيراً في القصة الخمسينية، وكان أكثر الفقراء من الطبقة المتوسطة، موظفين، أو معلمين، وعمالاً من أصل فلاحي، وفي النادر جداً عمالاً حقيقيين في مصانع الرأسمالية العراقية.

خصّ عبد الملك نوري الطبقة الوسطى، وفئات فقيرة أدنى معيشياً بعنايته، وغيب العمال، ولم تبد نزعته الفكرية باتجاه الماركسية فعالة في هذه الاختيارات التي غلبت عليها خصائص بورجوازية في الرؤية، والخطة، والهدف، واقعية نقدية تغذيها مخيلة حالمة.

هذه الحال ظهرت في قصص مهدي عيسى الصقر، وفؤاد التكرلي اللذين توسعا عرقياً من جهة أخرى عندما اختارا شخصياتهما من فقراء إيران، أو شملا المكان الإيراني بالتوظيف مؤثراً في مصائر الأبطال القصصيين. وأدى هذا التوسع العرقي إلى تهويل الفقر، وخطره على المصائر في أطار الغربة عاملاً فعالاً، وخطط له أيضاً أن يمس بجرأة ووعي علاقة الفقر بالدين، وبالمحرمات الاجتماعية.

وقد اختار غانم الدباغ فقراءه من الريف زاجاً إياهم في المدن بحثاً عن العمل، وجعل أبطاله الآخرين من الطبقة المتوسطة يعانون من حمأة الجنس في إطار فقر عام يرزحون تحت وطأته في الريف، والمدينة.

ويلفت فقراء غائب طعمة فرمان النظر، كونهم بالمقايسة مع كل أبطال القصاصين الآخرين، أكثر بؤساً، ومن الواضح أن إيمانه بالماركسية مذهباً فكرياً، والواقعية الاشتراكية مذهباً أدبياً جعله ينصرف إلى المدينة فقط يبحث فيها عن فقرائه في أحيائها المحطمة، وفي مصانعها، وبذلك تميز بنجاحه النسبي في بلورة رؤية طبقية حادة، وواضحة المعالم الواقعية الاشتراكية.

إذن، الاهتمام الأساسي وجه إلى فقراء الفلاحين، والطبقة المتوسطة الناشئة في المدن. وهذا هو سبب إنكفاء أكثر الجدل القصصي على التوجهات الواقعية النقوية من رفض، وشكوى، وحلم، وتخيل إمكانيات الخلاص من طوق الاستلاب الطبقي. ويلاحظ أيضاً ثمة انكفاء على أماكن محددة المساحة واعتماد حاسة

---

(٥) أدانت القصتان، النظامين الرجعيين في العراق وإيران، وكان هذا كافياً عام ١٩٦٠ لكسب القوى الثورية في الأدب دعائياً.

العين، والاقتصار على معاناة الذات بتغييب متواصل للمضطهدين الطبقيين.

ثالثاً: القصاصون الخمسة والتزامن

أ ـ **عبد الملك نوري**: أصدر القاص عبد الملك نوري مجموعته القصصية **نشيد الأرض** المعارضة بجملتها للقمع، عام ١٩٥٤، في ظل تحكم النظام الرجعي، وبذلك يكون هذا القاص قد مارس التزاماً أدبياً أصيلاً بتطلعات المعارضة الناهضة. وعلى رغم المثبطات العديدة الحادة من ثورية قصته «نشيد الأرض» كمثبط الحلم، وتخيل الجنون، فقد بدت هذه القصة بسبب انطوائها على مؤثرات واقعية اشتراكية، أكثر طليعية في معارضتها القمع السياسي بحيث تعمد عبد الملك نوري أن يضعها صدراً لمجموعته.

كان عبد الملك نوري قد نشر أكثر قصصه خارج العراق في الدوريات العربية منذ عام ١٩٥١ بدراية أجهزة القمع، ولكنه تقدم بجرأة، ونشرها أشبه ببيان سياسي داخل العراق في مجموعة عام ١٩٥٤، والقمع قائم مهيمن وقاس، ولهذا قلنا إن عبد الملك برهن على هذا النحو على طليعيته في التزامه الجريء بتطلعات المعارضة الناهضة باعتباره واحداً من أبنائها المثقفين، واجبه أن يلتزم بتطلعاتها إذا كان صادقاً في الأدب. إن «التزامن» يبلور إشكالات جادة مع بقية القصاصين في دراستنا هذه، فؤاد التكرلي، ومهدي عيسى الصقر وغانم الدباغ، وغائب طعمة فرمان.

ب ـ **فؤاد التكرلي**: صدرت مجموعته **الوجه الآخر** عام ١٩٦٠، بعد سقوط النظام الرجعي، واحتوت على سبع قصص نشر قسماً منها في الدوريات العربية خصوصاً، قبل ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨، وواحدة بعدها («موعد النار») ثم أضاف فؤاد قصته الطويلة «الوجه الآخر» (لم تنشر قبل ذلك)، إلا أنه أرخ هاتين القصتين بعامي ١٩٥٥، و١٩٥٦ ـ ١٩٥٧ وهذا يعني أن كل قصص المجموعة كتبت قبل ثورة تموز ١٩٥٨. والسؤال: لماذا لم يصدر فؤاد التكرلي مجموعته القصصية منذ عام ١٩٥٥، أو ١٩٥٧ طالما جهزت بحسب تواريخ كتابتها أعلاه، وذلك لكي يحقق «التزامن» الضروري بين معارضته السياسية في قصصه، وبين سلطة القمع إسوة بزميله الحميم الذي بادر إلى هذا الفعل عبد الملك نوري؟

الواقع، أن فؤاداً لم يمارس هذه المسؤولية الأدبية لكي تضمن له مكانة متقدمة في نضال المعارضة الثورية ضد النظام الرجعي. لذلك، فإن طاقة «التزامن» تتوهج مع عبد الملك نوري، وتتضاءل طاقتها مع فؤاد التكرلي الذي شغل أدبه من جهة أخرى باستفزاز الأخلاقيات الاجتماعية (الإباحية خصوصاً) ليضمن ضمناً لهذا السبب بعض الحصانة في مواجهة القمع الرجعي الذي طارد بقوة أدب المعارضة الصريحة لقمع النظام.

ج ـ **مهدي عيسى الصقر**: صدرت مجموعته القصصية **غضب المدينة** عام ١٩٥٩، وتعمّد مهدي إخراجها مصدّرة بقصتين ثوريتين هما «غضب المدينة» و«النفق الطويل» مكتوبتين عام ١٩٥٩ بسرعة خاصة الأولى، وأضاف للمجموعة قصتين أخريين مماثلتين لهما (المضخة، والشرطي السري حسن) ثم أضاف قصتين منشورتين له عامي ١٩٥٣، ١٩٥٥ (دماء جديدة، والغل) تبدوان حياديتين، على رغم مضمونهما السياسي الثوري.

وهكذا أمكن التوصل إلى أن مهدي هو الآخر افتقد أكثر طاقة «التزامن» في جهده القصصي الثوري المعارض للقمع، إلا أن مهدي كان تزامنياً في مجموعته السابقة الثورية **مجرمون طيبون** الصادرة في ظل سلطة القمع عام ١٩٥٤، ولكن هذه الدراسة لا تشملها في خطة البحث ولا تبني عليها. فوجيء مهدي بثورة تموز ١٩٥٨، وبما سببته من حاجة ماسة لحضور الأدباء الثوريين في الساحة، فدبر مجموعته **غضب المدينة** على نحو من استجابة سريعة.

د ـ **غانم الدباغ**: صدرت مجموعته **الماء العذب** عام ١٩٦٩ متأخرة كثيراً عن مواعيد صدور مجموعات زملائه الأربعة، واحتوت على عشر قصص، تسع منها مؤرخة قبل ثورة تموز ١٩٥٨، وواحدة فقط مؤرخة بـ ١٩٥٩، ولكنه لم ينشر من هذه العشر غير قصتين فقط قبل الثورة هما «الظلام المخمور» (١٩٥٤)، و«الماء العذب» (١٩٥٧) في مجلة **الآداب** اللبنانية.

وعليه، تنطبق على مجموعة غانم الدباغ أحكام «التزامن» نظراً لتخلفها الواضح في مقاومة القمع اتفاقاً مع توجهه الثوري المعارض.

هـ ـ **غائب طعمة فرمان**: خلافاً لكل زملائه الأربعة، فإن غائب طعمة فرمان لم ينشر أياً من قصصه في مجموعته **مولود آخر** (١٩٥٩) قبل ثورة تموز ١٩٥٨، أي عندما كان القمع مهيمناً في العراق. وغائب يذكر أنه كتبها [ولم ينشرها] اعوام ١٩٥٥، ١٩٥٦، ١٩٥٧ خارج العراق بعيداً عن قمع أجهزة الأمن الرجعية (مقدمة مجموعته). وهذا يجعلنا نرى أن طاقة «التزامن» تخبو بشدة في قصصه، إذ تبدو مضامينها السياسية المعارضة للقمع مجرد هجاء ميت. ولعل هذا الإشكال سبب انفعال غائب في مقدمته عندما تساءل عن سبب نشره قصصاً كئيبة بعد الثورة، ورأى أن مهمة الكتابة بعد سقوط نظام القمع الرجعي، وقيام النظام الجمهوري، الحث، والدفع، والتعجيل لعملية التطور، وإذكاء لهب الحماس لجعل الحياة أكثر جمالاً، وأحفل بالكرامة، وأهلاً لأن تعاش.

ولم يفكر غائب على نحو من أن الكآبة مضادة لكل هذه القيم الإيجابية التي استعرضها، لأنها تكرس ذكرى القمع فحسب، إلا إذا بنيت في إطار تقدمي على نحو ما توفره الكتابة الواقعية الاشتراكية الأمر الذي ينطبق على قصتين إثنتين فقط في مجموعته، هما: «مولود آخر»، و«عمي عبرني».

يقودنا هذا الجرد التزامني لنشر هذه القصص، ودلالاته السياسية إلى تصنيف أصحابها القصاصين بحسب أهمية دورهم الأدبي في

نضال المعارضة ضد النظام الرجعي القمعي على النحو التالي:

عبد الملك نوري

فؤاد التكرلي

مهدي عيسى الصقر

- غانم الدباغ

- غائب طعمة فرمان

رابعاً: القمع وتكيفات الشكل الأدبي

كان معظم الأدباء العراقيين قد انحدروا من فئات اجتماعية معارضة للنظام الرجعي، فبلوروا وجهات نظر هذه الفئات في الأدب نصوصاً قصصية. ولكن القمع السياسي الفعال أجبر القصاصين على التخفي وراء أبنية رمزية تحتاج إلى إعمال فكر لكي تكشف عن دلالاتها، وعموماً اعتمدت المعارضة إضمار نواياها، وأهدافها خوفاً من خطر قمع النظام.

لقد أضمر عبد الملك نوري رؤية سياسية معارضة للنظام الرجعي القائم في قصته «نشيد الأرض» خلف معارضة معلنة لبناء اجتماعي متداع يرمز لنظام سياسي مرفوض، وأضمر إيمانه بالمقولات الاشتراكية الممنوعة خلف عبارات رمزية بديلة مفهومة، والقمع السياسي أجبره على اللجوء الأدبي للحلم، وللتظاهر بالجنون من قبل بطله في هذه القصة. وقد أحدث هذا الشكل للحدث، والذي اضطر لبنائه عبد الملك نوري خوفاً من القمع، ميوعة في المواجهة الطبقية بين بطل قصة «النشيد» المستلب، وبين مضطهديه، فلم تزد هذه المواجهة عن الشتم للقمع، وضحاياه.

خصائص رؤية عبد الملك نوري هذه في «النشيد» لم تختلف عنها في قصته الأخرى «غثيان» إلا في استبدال شكلي بسيط، حيث حلت التذكرات الماضية محل التخيل الجنوني وحلم الجنة. وفيها تكرر إضماره لمعارضة سياسية شكلت على نحو من التبرم الشديد من صروف زمن قاس رامز لنظام القمع. وانطوت كل قصصه الواقعية النقدية الأخرى على معارضة مضمرة لكل ألوان استلاب الإنسان، كالجوع، والمرض، واستغلال الطفولة، والاغتيال، وتخلف العمارة، ونقد الأغنياء. لم يقلد عبد الملك نوري غيره، وبدت تجربته لهذا السبب أصيلة.

وتبدو المعارضة المضمرة في الجزء الأكبر من نشاط فؤاد التكرلي القصصي، وهو يركز نقده الواقعي لعلاقات إنتاج اجتماعية متخلفة في أكثر قصص هذا الجزء، لكنه في قصة «الوجه الآخر» الطويلة يقدم النموذج المتكامل لشخصية عراقية «تعارض بقوة كل القيود المكبلة للمسحوقين، والتي نجد آثارها في مؤسسات النظام، وفي ردود أفعال الناس.

ولكن فؤاداً أضمر كل معارضة قصصية للنظام الراعي لعلاقات استلاب الإنسان وراء تمسك معلن بمحصلات الفلسفة الوجودية كما فهمها هو بتقديمه شخصية لا مسؤولة أمام الآخرين سواء كانوا أفراداً، أو جماعات[٦].

وقد اعتمد فؤاد التكرلي الرموز الفردية، أو الجماعية لبناء رؤيته السياسية المعارضة المضمرة، النوع الأول نجده في قصته «العيون الخضر» والنوع الثاني نجده في عدة قصص له حيث اللهجة العامية العراقية رمز جماعي في الحوار للمعارضة الشعبية المضمرة في قوتها التعبيرية في زمكان معين[٧].

وتعتبر مشاهد التخلف الاجتماعي حيث وجدت في أكثر قصص فؤاد التكرلي نماذج لإضمار المعارضة السياسية ضد النظام القمعي في العراق.

في مجموعته **غضب المدينة** ولأن مهدي عيسى الصقر بنى قصته «النفق الطويل» استناداً لمشاهدات حية لتفاصيل ثورة مضادة لحكومة مصدق الإيرانية، يقصها سائح عراقي غبَّ مغادرته طهران بالقطار إلى ساعة وصوله خرمشهر، فقد اضطر بسبب هذه الحركة المتواترة إلى سرد متدفق لتفاصيل متماثلة، استطالة مملة جرد فيها مهدي كل ما شاهده، أو تذكره بطله عبر هذه المسافة الطويلة.

والملاحظ في بعض قصص مهدي عيسى الصقر ميله إلى إعلان معارضته السياسية بصراحة، وكان هذا قد قاده إلى واقعية نقدية حرفية، بينما نجده في قصص أخرى، وعموماً في كل قصصه قد بلور بنيات قصصية تنطوي على رؤى معارضة مضمرة في السياسة، والدين، والاجتماع، والأخلاق. فقصته «دماء جديدة» تندد، وتشكك بموضوعية التراث الديني في أنواع البدع الشعبية. وقصتا «النفق الطويل» و«الغل» انطوتا على معارضة سياسية مضمرة وراء رفض المرأة، أو الماخور رمزين لنظام سياسي مرفوض.

وفي قصته «الماء العذب» أخذ غانم الدباغ بتقنية رمزية بديلة، فأضمر فيها معارضته السياسية لنظام قائم على القمع وراء معارضة معلنة لسلطة القمع البديلة في الريف، الإقطاع، وأتباعه. وضمن قصته «عمل في المدينة» نقداً واقعياً ينطوي على إضمار معارضة قوية للبدع الشعبية في التراث الديني.

ولا بد من الإشارة إلى أن هؤلاء القصاصين لم يوفقوا دائماً في ابتداع أبنية رمزية فعالة، إذ إن الضعف مثلاً واضح في نظام الرمز في قصة «الغل» لمهدي عيسى الصقر، لأن المرأة لا تعادل القمع، وسيعد بناؤه لها رمزاً في هذا المجال مجرد ترسب نفسي كبتي ضدها في ذات الرجل بسبب العزلة الاجتماعية. ويكشف الخلط بين واقع القمع السياسي لنظام متغير، وواقع الأرض الثابتة وطناً لبطل «الغل» عن ضعف الوعي القصصي الذي لا يميز بين الثابت والمتغير.

ويضعف في «الماء العذب» لغانم الدباغ كل بنائه الرمزي تقريباً،

---

(٦) سارتر يفترض ضرورة مسؤولية الإنسان الوجودي أدبياً.

(٧) دراستنا **الوجه الآخر**، المذكورة سابقاً، ص ٣٩، هامش ٢٥.

فالمراد من الماء رمزاً يتخلخل بفعل تساؤل الريفيين عن المانع لشرب المعلم مثلهم ماء البئر، حيث تصبح إرادة المعلم للماء الحلو مقصودة حرفياً، وينهار الرمز.

وهيمنت المعارضة المضمرة على رؤية غائب طعمة فرمان المناهضة للبدع التراثية الدينية التي يبتدعها الناس في مجرى حياتهم الحائرة بين واقع غير مطواع، وقوة الله، وذلك في قصصه «مولود آخر» و«عمي عبرني» و«دجاجة وآدميون اربعة» بينما أفرد معارضة سياسية صريحة للنظام القائم في قصته «فرج» المشخصة لوجود أجنبي إنكليزي في العراق.

من الصعب تقعيد جنس الصوت السردي، وينبغي في هذه الحال العودة إلى طبيعة المضمون القصصي، فبطل عبد الملك نوري مثلاً في «نشيد الأرض» أو «غثيان» يحاول أن يوصل معاناته الشديدة بصوت مباشر (الأنا).

وهذه هي حال بطل مهدي عيسى الصقر في «النفق الطويل» حيث تلبي الأنا متطلبات المشاهدة العيانية لتفاصيل الثورة المضادة.

ومن المرجح أن مهدي قد عاش تجربة «النفق» شخصياً، إذ يؤيد هذا الاحتمال تجانس المعلومات الواردة في القصة. ولكن مهدي في قصته ـ «دماء جديدة» التي يسند الدور الرئيس فيها إلى شخصية إيرانية لا لغة توصله بها، يضطر إلى صوت الغائب (هو)، فعدم وجود لغة مشتركة بينه وبينها أعجزه عن أن يتقمص صوت الأنا الايرانية، فأسقط عليها صوت الـ «هو» الذي توجد كثير من الأدلة في القصة على أنه «أنا» عراقية. وهذا يعني ضعف تجربة مهدي في «دماء جديدة»... ونميل إلى أن مهدي في قصته «الغل» استعمل ضمير الغائب بسبب المضمون الأخلاقي، أي لأنه لم يرد التواطؤ الأخلاقي، أي «أنا» الخيانة الزوجية.

وقد وضع غانم الدباغ، وغائب طعمة فرمان كل قصصهما بضمير الغائب، ولا تفسير لهذا الاصرار على هذا الشكل السردي إلا في أنهما لم يعيشا بالفعل التجارب القصصية هذه، من دون أن يعني هذا عدم صدقهما، إذ من المحتمل أن تكون هذه القصص نتاج تعاطف مثقفين مع فقراء بائسين.

ويلاحظ خصوصاً أن محاولات غائب طعمة فرمان في الاستفادة من مذهب الواقعية الاشتراكية في الأدب هي التي بلورت في قصصه أشكالاً جديدة في القصة الواقعية العراقية.

خامساً: مقتربات الأصالة

أ ـ الرؤية الأخلاقية:

لا تمكن مناقشة رؤية هؤلاء القصاصين إلى المرأة رمزاً، أو كائناً إنسانياً بمعزل عن رؤيتهم الأخلاقية ضمن المجتمع، والتي ينبغي النظر إليها باعتبارها جزءاً من إيديولوجية فئات اجتماعية تسعى لممارسة دور سياسي لها في مجتمع يتطور باتجاه مضاد لمصالح الطبقات الرجعية المتسلطة.

إن العزلة الاجتماعية المحكمة في العراق راكمت كبتاً اجتماعياً هائلاً في ذوات البشر، والقصاصين منهم، ظهر في قصصهم بأشكال مختلفة، أهمها شكل التذكر لامرأة مفقودة مع مشاعر طاغية بالحرمان الجنسي المصرف بتخيلات واسعة للخلاعة الصريحة، أو المضمرة كما نجد هذا في «غثيان» و«نشيد الأرض» (تذكر وخلاعة) لعبد الملك نوري، أو في «أمسية خريف» لفؤاد التكرلي، أو للتكرلي أيضاً بإضمار الخلاعة فقط في «غرباء».

وقد رفض كل هؤلاء القصاصين، الماخور مكاناً دونياً باستثناء غائب طعمة فرمان الواقعي الاشتراكي مع أبطاله المشغولين بالكدح خلافاً لوضع البورجوازيين الصغار من أبطال فؤاد التكرلي، كما هي حال بطله في قصة «العيون الخضر» الذي راح يسدي وعظه، ووعوده بالتعاطف، والمساعدة للبغي سليمة، أو كما هي حال بطل مهدي عيسى الصقر، وغانم الدباغ في قصصهما «النفق الطويل» و«الغل» و«بعد الخطيئة» أو عبد الملك نوري في قصتيه «نشيد الأرض» و«غثيان».

وكل هؤلاء الأبطال القصصيين يقرفون لمجرد ذكر الماخور، والبغاء، ويؤكدون عفتهم، فالدباغ مثلاً في قصته ـ تلك الليلة ـ يبهرنا ببناء صورة قاسية لانحطاط شابة تفسد شاباً بريئاً.

وإذا ما تجاوزنا ذلك السعي غير المبرمج بقوة لأقامة الماخور رمزاً لنظام سياسي مرفوض، فأننا مضطرون لمواجهة حقيقة هذه الرؤية الأخلاقية، درجة أصالتها، مبرراتها، إيمان القصاصين بها... فماذا نجد؟ هم يرفضون الانحطاط الأخلاقي ممثلاً بالماخور، وغيره، ولكن ماذا يقدمون؟ لا شيء.. هذا ما تكشف عنه نصوص القصص.. الرفض فقط... وعليه لا مناص من أن نحكم على هذه الرؤية الأخلاقية بكونها تظاهرة دعائية أضعفت القصص فنياً.

وتطبيقاً لهذا التوصل النقدي يمكن أن نرى، أن قصة «تلك الليلة» لغانم الدباغ لا تفتقد البدائل الممكنة لرؤية أخلاقية رافضة للانحطاط فحسب، بل تفتقد انضباط القاص وبطله في السرد القصصي الكاشف عن تدفق شعوري مخالف تماماً للخطة الأخلاقية المتسامية.

وكما قلنا، فإن هذا الإشكال الفني يغيب في قصص غائب طعمة فرمان الذي ينشغل أصلاً بصياغات مثل هذه الرؤية الأخلاقية، وأبطاله يقيمون علاقات متكافئة مع المرأة بدون إحباطات جنسية واقعاً، وخيالاً («مولود آخر»، المرأة مصدر الولادة الجديدة في الواقع والسياسة ـ ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨) هذا مثال واحد.

لم تتمخض النزعة الثورية لدى هؤلاء القصاصين عن رؤية أخلاقية ممكنة يؤمنون بها بديلاً لأنظمة الأخلاق الرجعية في المجتمع الذي ناصبوا في بنيته سلطة النظام السياسي العداء والمعارضة الأدبية. لم يقدموا رؤية أخلاقية ثورية الطابع باستثناء غائب طعمة فرمان الذي تمخضت خططه الأخلاقية النصية عن غياب التمزق والعزلة الاجتماعية (في «عمي عبرني» المرأة تبادر الرجل) مثال آخر.

فؤاد التكرلي فقط في بعض قصصه الشهيرة كاد يبلور رؤية أخلاقية ثورية، لولا انكفاؤه المتطرف في مهاوي التحرر الإباحي الذي سهل للرجعيين مهمة الطعن بمضامين القصاصين الثوريين بوصفها نزعات غير مقرّة حتى في صفوف جماهيرهم المعارضة. لقد أثارت نظمه الأخلاقية جدلاً خطيراً بلا نتيجة حقيقية تفيد القصة الثورية بشيء ملموس يقوّي ركائز مؤلفيها في المجتمع.

أما القصاصون الآخرون، فلم ينجحوا في هذا المجال، وكانوا مطالبين بالنجاح فيه لكي تتكامل صورة المعارضة اجتماعياً في مواجهة دهاء وخبث الرجعيين. وأستطيع القول إن الرؤى الأخلاقية التي بلوروها بلغت منهم مقتلاً بسبب ما بدت أنها تكرس تبعية أخلاقية للنظم الاخلاقية الرجعية.

ب ـ التخلف القصصي:

يلاحظ تخلف البطل القصصي في **نشيد الأرض** لعبد الملك نوري، إذ بدلاً من أن ينظم الواقع، ويسيطر عليه اتفاقاً مع إيمانه الواقعي الاشتراكي، فقد واجهه بغموض تجلى بسبب ضغط القمع السياسي من جهة أخرى في اعتباطية المخيلة المنتجة للحلم حلاً لمعاناة المسحوقين، والحلم لجوء للتمنيات بمخرج سحري من مأزق، خاصية للذهن المتخلف كما يرى الدكتور مصطفى حجازي.

يعتبر مجرد انفتاح فؤاد التكرلي على الشخصيات الأجنبية نزوعاً ثورياً طليعياً في القصة، لكن فؤاداً الذي تجاوز زميله مهدي عيسى الصقر في هذا الانفتاح إلى أكثر من بلد بدا متخلفاً في تعمق هذه الشخصيات مثل مهدي في هذا الصعيد. لقد تعاملا معها من الخارج، ودفع بعض أبطالها ثمن هذا التخلف (مثل بطل فؤاد في «المجرى» الذي عجز عن فهم حقيقة شخصية الزوجة الألمانية، وضحى بسبب هذا العجز بكيانه الأسري) هذا مثال واحد.

وبسبب خاصيتها الخارجية، فأن رؤية فؤاد التكرلي، ومهدي عيسى الصقر للشخصية الإيرانية تعتبر رؤية عراقية بحتة، وبنسبة كبيرة، ومن المتوقع أن ينظر إليها الإيرانيون على هذا الأساس. لقد لاحظت، أن كل قصصها تكاد تنسب الشخصية الإيرانية إلى قيم التخلف، أو اللاشرعية، المثيرة للمشكلات مع العراقيين. ويندر العكس، أي أن يكون العراقيون مصدراً لهذه المشكلات مع الإيرانيين، كما نجد هذا النادر نسبياً في «النفق الطويل» لمهدي عيسى الصقر، التي تضمنت إشارة صريحة إلى تعرض سائح عراقي لامرأة إيرانية في القطار. فالثابت هو الاتجاه الأول، الذي اعتمد أساساً في رؤية مهدي عيسى الصقر في «النفق» للإيراني. وقد ساد هذا الاتجاه قصص فؤاد التكرلي حيث يظهر الإيرانيون خارقين للحدود العراقية في أعمال ديالى، أو متخلفين دينياً، أو ممتهنين للدعارة التي ينهاهم العراقي عنها (في «موعد النار» و«العيون الخضر»).

واتفاقاً مع هذه الرؤية القصصية العراقية في الخمسينات للإيرانيين، فإن مهدي عيسى الصقر لم يختلف عن فؤاد التكرلي، لا في «النفق الطويل» ولا في «دماء جديدة» فاخرج «النفق» على أساس رواية عراقي شاهد عيان ذي قيم سامية بإزاء ايرانية بغي يعظها بقيمه، مثل فؤاد التكرلي تماماً في «العيون الخضر». وقد استمر مهدي في هذا النهج في قصته «دماء جديدة» فنظر إلى الرجل الإيراني الزائر باعتباره رجلاً معباً بذكرى حزينة ماضوية، وباعتباره خارقاً للحدود، بل ويسند مهدي للشرطة العراقية دور إنقاذ زوجة الإيراني من اعتداء اخلاقي يقوم به مهربون مجهولو الهوية. وفؤاد التكرلي أيضاً في «موعد النار» أسند مثل هذا الدور للشرطة العراقية. في «دماء جديدة» يصور الإيراني فاقد الارادة راغباً بالألم الحاد، قادماً من مكان عظيم التخلف (إيران) ويسعى النص إلى نفي النية الدينية بإحالتها إلى قنوات تطهر، وتصريف الألم، ودوافعها الفقر والقمع.

وهكذا يحقق مهدي إقامة رؤية قصصية عراقية حول الشخصية الإيرانية، ولكنها رؤية مؤسسة على حقيقة عدم الاتصال بالإيراني الذي لا لغة مشتركة بينه وبين المحيط العراقي العربي، الأمر الذي يكشف عن احتمالات ضعف هذه الرؤية موضوعياً. وقد أدى وصف الإيراني من الخارج إلى إلحاح لغوي تكراري لجمل بتمامها، أو لألفاظ، أو إلى تسييل الصفات لتجسيم صور التجربة الإيرانية المجهولة بسبب افتقاد لغة اتصال مشتركة. وكل هذا يعني أن مهدي رصد الفروع، وليس الأصول في تجربة الإيراني.

إن تخلف بطل مهدي عيسى الصقر في مواجهة مكان مختلف يبدو واضحاً في الأفكار، والانطباعات، فقد نظر بتخلف إلى قضية الثورة المضادة ضد حكومة مصدق الإيرانية («النفق الطويل»). تنظيره في هذا الشأن غامض، فثمة تطابق تام بين رؤيته ورؤية القرويين الإيرانيين للثورة والثورة المضادة. وبينما يجب أن يختلف البطل القصصي بوعيه المتميز نجده مثلهم لا يأتي بشيء غير الرصد الحرفي والمائع لأحداثها. ويمكن إجمال علاقته بالأرض بربطها عموماً بقضية التكيف والتخلف، فهو عراقي ابن السهول، والأقرب للصحراء العربية، ولكنه عندما يواجه الأرض الإيرانية المتنوعة سهولاً، وتضاريس، يفصح عن رؤية مضادة للصحراء (سخيفة، مقفرة، منتجة للألم، حرارتها ملهبة، جوعها، غبارها) ورؤية مندهشة خائفة وعدم إلفة، ومحنة فظيعة باتجاه تضاريس الجبال، وهي رؤية أنتجها الانكفاء على السهول، أي عدم التهيؤ للتكيف، بمعنى أنتجها تخلف الانسان في مواجهة مكان متنوع.

وعلى رغم إرادة مهدي عيسى الصقر من تشبيه السكة الحديدية بحراب الجنود، وأعمدة التلفون بأعواد المشانق رموزاً للقمع السياسي إلا أن التواتر الملحاح للدهشة العظيمة من التضاريس قد أضعف هذه الإرادة، وبلور رؤية واقعية حرفية متخلفة لأماكن غير مألوفة ويمكن فهم حال بطل «النفق الطويل» حينئذ على ضوء مفهوم التخلف، إذ يرى الدكتور مصطفى حجازي، أن الطبيعة القاسية تحمل للإنسان المتخلف إيحاء بخطر الهلاك، والكوارث المختلفة، وأن عدم قدرة الانسان المتخلف في السيطرة على الطبيعة

يجعلها تبدو اعتباطية في نظره، إنها تثير قلق الفناء بالنسبة له، وتفجر فيه الذعر الوجودي، وتفقده كل شعور بالأمن[٨]. وهذا هو ما حدث تماماً لبطل «النفق الطويل» وهو ينظر بذعر إلى التضاريس الجبلية الإيرانية، وهذا يعني أن مهدي عيسى الصقر اختار بطله في إطار التخلف، بطلاً محدود الوعي بعالمه الكوني.

والواقع يلاحظ في القصة الخمسينية تخلف البطل القصصي في وعي العالم مكانياً، وحضارياً بالتالي، فأكثر القصاصين العراقيين انكفأوا على شخصيات محلية لا أفق شاملاً لها، عدا فؤاد التكرلي، ومهدي عيسى الصقر في الحدود المؤشرة سلفاً.

ويطرح غانم الدباغ مفهوماً عن التخلف الحضاري، والجنس متخلفاً بدوره، وذلك في قصته «الماء العذب» إذ لا يتقدم بشيء يذكر ذي أهمية. يستند التخلف لديه إلى محلية غير موضوعية، يقيس التخلف الشديد في الريف بالتخلف الأقل شدة في المدينة الأمر الذي جعله يتوهم صلاحية المدينة العراقية باعتبارها صورة التقدم الحقيقي بالنسبة للريف، مقايسة محلية غير كونية، أي متخلفة.

وتركزت خبرة القاص غائب طعمة فرمان على معرفة حياة الفقراء على نحو يظهره صادقاً فنياً في تقمص تجاربهم ولكنه تخلف على هذا الصعيد في إحراز معرفة متقدمة بأحوال الأغنياء عندما احتاج لهذه المعرفة، وعجز عن إتيانها، ويبدو هذا واضحاً في قصة «دجاجة وآدميون أربعة» إذ هو يرصد أحوالهم هامشياً من الخارج، فيصف عيانياً غناها، أو يصف ما تثيره سيارات الأغنياء من آثار غبار، أو رذاذ ماء في هذه القصة، أو في قصة «عمي عبرني» أو في قصته «نحو الأفق».

وحتى في قصته المخصصة لبيان الوضع الطبقية المزري لعمال السجائر في مصنع عراقي «عمران» لم نجده يذكر خصمه الطبقي بأية إضاءة وهذا يعني تخلف رؤية غائب طعمة فرمان الجدلية إلى المجتمع العراقي، فهي رؤية أحادية من وإلى الفقراء مغذاة بنقد خارجي آثاري للقامع.

ويعتبر هذا أخطر ظاهرة سلبية موضوعية تحكمت في القصاصين الخمسينيين، فأكثرهم الذين تعرضوا للقمع الطبقي، أو التفاوت، لم يكونوا على خبرة كافية بهذا القمع بدليل عدم رؤيتنا له منفذاً في قصصهم. إن نظرة شمولية لهؤلاء القصاصين الخمسينيين قد تكشف لنا درجة أصالة كل واحد منهم عن طريق مقترب التأثر، والتأثير فيما بينهم.

لا شك أن عبد الملك نوري قد انطلق من استقلال أصيل في اختيار موضوعاته التي لا نجد لها مثيلاً فيما كتبه زملاؤه الآخرون، وكان أقرب قاص إليه، فؤاد التكرلي، قد اختلف عنه في كونه انصرف إلى محاور اجتماعية مثيرة، نبش الحرمات والتعرض للتقاليد، والغمز من موضوعية العبادات الدينية، وتوظيف شخصيات غير عراقية في بعض قصصه، فهو الآخر توفر على استقلال أصيل في توجهاته القصصية.

وباستثناء التعرض للحرمات، فإن مهدي عيسى الصقر قد اهتم بكل هذه المحاور التكرلية، ولكنه في توظيف الشخصيات غير العراقية اقتصر على الإيرانيين فقط، وهو في هذا المحور أقل طاقة قصصية من فؤاد التكرلي الذي بدا ماهراً جداً في مخططاته العامة والقوية.

وأيّ قارىء لقصصها «العيون الخضر» (نيسان ١٩٥٣) و«دماء جديدة» (نيسان ١٩٥٣)، و«موعد النار» (١٩٥٩)، و«النفق الطويل» (١٩٥٩)، سيكتشف ثمة تماثلاً شديداً في اختيارهما للموضوعات، وتطورها وتوقيتات نشرها، وبالتالي كتابتها، الأمر الذي يؤكد وجود تثاقف شديد بينهما على هذه الأصعدة المهمة، ومثل هذا يخلخل طاقة استقلالهما، ولكن ليس إلى حدٍّ خطير، إذ يبقى تميز كل منهما ماثلاً. وقد لاحظنا ثمة تناظراً بين كل القصاصين عدا غائب طعمة فرمان في الصدور من نظرة أخلاقية واحدة عندما يتعرضون للمرأة، والبغاء، وهذا المحور بالذات يفضح تفككاً في بنية الاستقلال.

يمكن لنا أن ندرس التأثر والتأثير بين فؤاد التكرلي وغائب طعمة فرمان اللذين يختلفان أساساً في رؤية العالم، فالأول، كما نعلم قد تأثر بالفكر الوجودي، فيما تأثر الثاني بالفكر الماركسي. وعندما نقارن بينهما نجد أن فؤاداً ينتقد الحياة بأكملها، في حين ينتقد غائب أطرافاً محددة فيها في «مولود آخر» يبقى غائب للشخصيات قدرة المبادرة النضالية اتفاقاً مع طبيعة أدب الواقعية الاشتراكية الذي يهديه في الأدب مخالفاً بذلك منهج فؤاد التكرلي في «الوجه الآخر» الذي يدفع أبطاله إلى الاستسلام. الأول يعترف بدور إنساني للمرأة ويتحالف معها في مواجهة الحياة القاسية والثاني يحتقر إمكاناتها، ويتركها لمصيرها في الحياة.

وفي الجملة، يبدو غائب وكأنه وضع قصته «مولود آخر» وبعض قصصه الأخرى قصدياً لتأكيد حضور مخالف منهجياً في رؤية العالم عنه لدى زملائه الآخرين، وخاصة فؤاد التكرلي في «الوجه الآخر». ولكن غائباً وفؤاداً، ويمكن أن نضيف إليهما مهدي، وغانماً، قد تماثلوا في رؤيتهم المضادة للموروث الشعبي المتخلف في الدين انطلاقاً من نزعتهم التقدمية في السياسة، والفكر، بالطبع يبدو باع غائب في مواجهة الموروث الشعبي في الدين أكثر صدامية وتجسيماً.

نتائج

ارتبطت القصة العراقية الثورية في الخمسينات بتطلعات الطبقات الفقيرة، ومثقفيها لبناء مجتمع عراقي جديد يقوم على أساس علاقات إنتاج تقدمية تضمن مصالح هذه الطبقات، وتوفر الفرص اللازمة لتقدم اجتماعي وسياسي، واقتصادي، وثقافي للإنسان العراقي، وكانت بسبب هذا الارتباط التزامني بهذه الطبقات

(٨) د. مصطفى حجازي ـ **التخلف الاجتماعي**، معهد الانماء العربي، ص ١٣٧ ـ ١٣٨.

الناهضة مؤثرة بالجماهير عموماً، فأسهمت ببلورة جزء كبير من إيديولوجيتها المعارضة للنظام الرجعي القائم آنذاك. إلا أن الوعي الثوري في هذه القصة لم يكن دائماً شاملاً، وعميقاً، أو منظماً، وفعالاً، إذ تدرج زخمه بحسب خبرة القاص، وإمكانياته في اطار قمع النظام الرجعي لكل النضال التقدمي، وتجلياته في كافة ميادين المجتمع، ومنها ميدان الأدب. وإلى القمع السياسي يمكن إحالة أنواع التخلف في الوعي القصصي في القصة الخمسينية، إذ يلاحظ خضوع أكثر القصاصين لهيمنته سواء دروا بهذه الهيمنة، أو لم يدروا، فالتخلف ظهر مرئياً في التنفيذ النهائي للقصص منشورة على أصعدة طبيعة الشخصيات، أو الموضوعات المختارة، أو أشكال القصص.

المجتمع العراقي بكليته أيضاً، أي بقيمة الجماعية المقرة، والسائدة بأشكال عديدة، قمع وعي هؤلاء القصاصين الثوريين خلال محاولاتهم النضالية المخلصة لبلورة قيم الجماعة الفقيرة الناهضة التي يمثلونها في الأدب، وأتى أكثر هذا القمع من الحلف الرجعي المحافظ المؤيد للنظام القمعي القائم والقوي مادياً، ومؤسساتياً، وتنظيمياً، وفكرياً، ووجد صداه في صفوف الفقراء بأشكال كثيرة، وانتقل على صور تحريف قسري لأشكال، ومضامين الكتابة في القصة العراقية الثورية في الخمسينات، وخاصة فيما يتعلق بنقد البدع الدينية، أو ببلورة وجهات نظر أخلاقية جديدة بشر بها القصاصون الثوريون والتي أثبتنا تشكلها على أساس مضمون دعائي تظاهري بأخلاق فاضله تتعارض مع ما يوصف دائماً بأنه انحطاط أخلاقي يضمه النظام القمعي القائم.

لقد رأينا كيف أن الأشكال القصصية التي تتبع عادة متطلبات المضامين، خضعت بقطبيها هذين لسطوة القمع السياسي، وكيف أدى ذلك إلى أنواع التخلف القصصي في معالجة موضوعات خطيرة مثل سير طبيعة الشخصيات الأجنبية الذي أخفق تماماً بسبب قيامه على مجرد اتصال خارجي هامشي كرس كلياً رؤية عراقية بحتة.

كما رأينا كيف ظهر التخلف في رؤية الأماكن المختلفة بالنسبة لقصاص عراقي، وهو تخلف لا يختلف بحال عن نظيره الذي توجه للشخصيات الأجنبية المختلفة. وكل هذه دلائل على تخلف خبرة القصاصين العراقيين الثوريين في العراق في إدراك ضروري طليعي لعالمهم الذي رصدوه انطلاقاً من خندق المعارضة العراقية للنظام الرجعي، وهو تخلف سببه الرئيس، القمع السياسي الذي يدمر كل إمكانيات جادة للنهوض الثقافي السليم، والقوي.

إن تخلف القصة العراقية الثورية في الخمسينات ظهر جلياً، ومدوياً بعد قيام ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ بأشكال كثيرة، وخطيرة، أعظمها الإحباط الهائل الذي تملك القصاصين والأدباء الثوريين إزاء دورهم التبعي للسياسة الجديدة التي انتهجها نظام الثورة، وتيقنهم التام من حقيقة دورهم المفرغ قبل الثورة، وبعدها بالتبعية لاحقاً، وظهر هذا النوع من التخلف بأشكال عديدة أهمها النزعة الفورية، المتسرعة لكتابة قصصية مواكبة للأحداث الجديدة.

كان من المؤكد أن يقدم القصاصون العراقيون الثوريون في الخمسينات، وبقية زملائهم الذين لم أدرس أعمالهم بسبب التحديد الكبير لمجال دراستي، نصوصاً أكثر طليعية في القصة العربية لولا أن القمع السياسي دمر هذه الاحتمالات في رحمها فظهرت في أحيان كثيرة مشوهة بنتائج هذا القمع.

إن القمع السياسي يعني الخوف على المصير، وهذا يعني في الأدب الثواري والتشوه، والتنكر، وسلوك الطرق المعوجة، والبلادة، وبالتالي يعني ولادة النصوص التوفيقية، والمعمية، والهروبية.

بغداد

صدر حديثاً

تتزوّج دورونتين بشاب من بلاد نائية، عكس الأعراف ورغم إرادة الأهل، باستثناء أخيها قسطنطين الذي أقسم بشرفه «البيا» أن يعيد دورونتين إلى والدتها كلّما حنّت إليها. ويشاء القدر أن يُقتل أخوة دورونتين التسعة إثر معركة خاضوها ضد الغزاة. ويطوي الردى قسطنطين صاحب القسم.

وبعد ثلاث سنوات على زفاف دورونتين تعود ذات ليلة إلى بيت أهلها برفقة فارس قالت إنه أخوها قسطنطين!

أيكون الفارس الذي أعادها هو قسطنطين نفسه المزحزح قبره والقائم إلى قسمه، أم تراه زنديقاً يقصد زرع الشقاق والبلبلة في صفوف المؤمنين؟

«من أعاد دورونتين» هي بهذا المعنى رواية الأسئلة، ومغزل الروايات التي تُحبك بخيط سرّي واحد هو الأسطورة.