قرأت لك العدد الماضي من الآداب

الأبحاث

بقلم الدكتور شوقي السكري

***

لعل أهم المقالات التي قرأتها في عدد « الاداب » الماضي ، ذلك المقال الجياش الذي كتبته سلمى الخضراء الجيوسي . وأهمية المقال في نظري لا ترجع فقط الى أهمية الموضوع وهو « الوجود العربي المعاصر » بل ايضا الى الطريقة الحية النفاذة التي تعرضت بها لهذا الموضوع الخطير .

وفي مثل هذا الموضوع ليس من الحكمة التسرع والمبادرة الى اعتباره اشكالا يتطلب الحلول المنطقية الموضوعية الناجعة . يكفي اشعار القارىء بالرغبة في التفكير ، التفكير الفامض المثير الموحي الذي يسبق انطلاقة العمل .

« لقد قطع جيلنا علاقته الروحية بالشروط المنطقية التي يحيطون بها وجودنا الافضل ، فهي لا تنفذ الى أبعد من السطح » و « لكي نتخلص من التجوف يجب أن ندخل في الفراغ . التجوف هو وجود القشرة السميكة الميتة حول هيكل خلا من الروح . اما الفراغ فهو الخروج المقدس من اطار القشور التي غلفتنا والوقوف عارين أمام الزمن والتاريخ . انه التخلص النهائي الحاسم من روابط ماض قريب لم يحمل لنا الا الحزن والهم ... ولم يرزقنا الا المأساة . الدخول في الفراغ ، في المطهر ، هو الخطوة الاولى نحو التحول الى كينونة خصبة تمتد الى الامام والى البعيد » .

واذا كان هذا الكلام غامضا مثيرا فلعل هناك ما هو أقرب الى بيان المقصود في قولها : « نحن لم نزل مغمورين بأمواج الولاء الزائف لاراء مخضرمي هذا القرن آرائهم عن البلاغة والفن والشعر والجنس والثورة والوطنية والحب والمال والدين . ولهذا فنحن نكره ما تلهج به السنتنا ، لاننا لا نصدقه . نكره تجوف أصواتنا الهجينة التي تكاد تخوننا في كل لفظة ونغمة » . ومرة أخرى « لقد أمضينا صبانا نتحدث عن الحرية ونحاول ان نجتاز الخنادق الفاصلة بين العبودية والانسان لنتوصل الى توهج التعبير البريء . غير ان خوفا مبهما ورثناه من تراكم الاجيال المستعبدة عبر القرون ، جيلا مستعبدا بعد جيل ـ ـ كتراكم طبقات الكلس في مغارة مظلمة ـ كان يشل أجنحتنا . ذلك لان الخذلان الفاجع الذي أصيبت به كل طفرة جرأة وكل انطلاقة تمرد ، رسخ في قلوبنا خوفنا العتيق الموروث عندما برهن لنا على ان البسالة والاستشهاد لم يوصلانا بعد الى طرق المجد » .

الغريب ان هذا المقال الجياش الذي كتبته سلمى الخضراء الجيوسي عبارة عن رد فعل منها لقراءة كتاب نديم البيطار (الايديولوجية الانقلابية) . وقد مضت سنة ونصف على ظهور الكتاب بأفكاره (التي تعتق العقل وتقود الى درب التحرير) على حد قولها الى ان تصدت هي للكتاب بهذا النهج الحي فجعلته جزءا من المؤثرات الحية الدامغة في وجودنا العربي نفسه . لقد وصفت سلمى مقالها بأنه « البحث الذي هو فيض من الصور والتأملات وردود الفعل ، في لحظة وجدت لكي تكون ملك الشعر لا الفكر » وأشهد انه كذلك .

***

وأشهد ايضا بأن مقال الدكتور محمد النويهي عن ديوان محمود حسن اسماعيل من نفس هذا القبيل . فبعد ان استعرض الكاتب تاريخ النزعة الرومانسية في الادب العربي الحديث منذ العشرينيات من هذا القرن حتى أصبحت حركة قومية كونت في الشعر مذهبا قويا في الثلاثينيات اخذ يفسر لنا السبب في سريان الحركة على هذا النحو بقوله : « لم تكن هذه الحركة مجرد انتقال لعدوى الرومانسية الغربية ، وان يكن صحيحا ان أقبال عدد من شعرائنا ونقادنا المجددين على دراسة الادب الرومانسي الغربي وترجمته قد عزز هذه النزعة وأعطاها أصولا تبنى عليها وزادا تتغذى منه . ولكن كان انتصار المذهب الرومانسي عندنا نتيجة طبيعية للتطور الذي أخذ يدخل على أحوالنا السياسية والمادية والفكرية ، فوجد في تلك الحركة الرومانسية ثورته المنشودة على الاحوال التي عكستها المدرسة السابقة لنا ، وهي المدرسة التقليدية التي تزعمها شوقي وحافظ ، والتي كانت تمثل عندنا نفس الدور الذي مثلته المدرسة النيو كلاسيكية في اوروبا » ويؤكد الكاتب نجاح تيار الرومانسية في بعض القصائد التي نظمها شكري والمازني والعقاد وتلامذتهم وأنصارهم في مدرسة الديوان ، ثم بلغ قمته في شعراء مدرسة أبولو وشعراء المهجر الاميركي في الثلاثينات وأوائل الاربعينيات ثم « طرأ عليه ما لا بد ان يطرأ على كل مذهب فني حين يستوفي رسالته ويعتصر امكانياته وتتغير الظروف التي ولدته وبررته . فأدركه الانحلال في أواخر الاربعينيات وأعقبه ما نعرف من المدرسة الواقعية ومدرسة الشعر المنطلق » .

ومن هذا المنطلق يأتي نقد الدكتور محمد النويهي لديوان محمود حسن أسماعيل الاخير (قاب قوسين) وقد بلغ هذا النقد ذروته حين قال : « كنا نعتقد اننا مهما يكن من اختلاف الرأي بيننا حول المضي في تقليد المدارس الرومانسية فقد اتفقنا على استرذال تقليد المدرسة التقليدية فيما يسمى المعارضات . والنتيجة المحتومة هي اننا لا نسمع في هذه القصائد الا أصداء بل أصداء لاصداء . نسمع خليطا عجيبا من أصداء الشعر القديم منذ العصر الاموي في ميميتي الفرزدق وجرير ، الى تقليد المدرسة الشوقية لمطولات الشعر القديم » .

وأنا مع الدكتور النويهي في موقفه الذي اتخذه من شعرنا المعاصر وما ينبغي أن يحقق ، ومعه في ان الشعر المعاصر لا ينبغي ان يكتفي منه بنصاعة الاسلوب وطلاوته استغناء عن العاطفة الصادقة والتجربة الجديدة . انا معه بدون حاجة الى (التنبيه) و (التعقيب) فكلاهما أملته دواع لا صلة لها بجدية الدعوة التي دعا اليها . ان محمود حسن اسماعيل في ديوانه الاخير يعبر عن ظاهرة في وسطنا الادبي كله . وهذه الظاهرة بحاجة ماسة الى من يتصدى لها بالتقييم والتشريح ، وهذا ما فعله الدكتور محمد النويهي مشكورا .

***

واذا انتقلنا من ميدان الادب العربي الى ميدان الادب الغربي فلا بد أن ننوه بمقالين في منتهى الجدية والشمول أحدهما لخليل احمد خليل اسمه (علم الاجتماع مع الادب والثورة) والثاني مترجم بقلم محيي الدين صبحي وأسمه (آلان روب غرييه » ، والكاتبان على احاطة بموضوعيهما رغم التعقيد والمصاعب المتعلقة باشارات كثيرة عن اشياء غريبة علينا وعلى بيئتنا الفكرية والادبية . وخليل احمد خليل يعرض لنا أفكار لوسيان غولدمان في كتابه الاخير « من اجل علم اجتماع روائي » ، والكتاب خلاصة لنتائج ابحاث أجريت خلال سنتين في مركز علم الاجتماع الادبي بفرنسا وفي معهد جامعة بروكسل لعلم الاجتماع ، فهو اذن كتاب جدير بالدراسة الواعية .

ـ التتمة على الصفحة ٧٦ ـ

القصائد

بقلم كامل أيوب

***

ليس من جديد القول ان مسألة تذوق اثر فني ما على وجهه الصحيح ، لا بد من ان تتخطى الحس الشخصي المحدود بالعمل الى حيث يلتمس له من الاسس الفكرية والقيم الجمالية ما تلتقي عنده او ما ينبغي ان تلتقي عنده مدارك المتلقين ومشاعرهم على الاقل بالحد الادنى ـ من هذه الاسس والقيم ـ الذي يضع العمل بصفة مبدئية ـ أيا كانت الخلافات التالية ـ على مستوى التأمل والتفسير والتقويم. فاذا جاء الاثر الفني دون ذلك فانه يكون مثل ارض رديئة الحرث لا تنبت ثمرة تسأغ ، أو كمخاض قبل اوانه لا يعطي وليدا صحيح البنية، ومن ثم كان على الفنان الذي يطمح الى الخلق ، مسؤولية تثقيف ملكته بالوعي الكافي بتاريخ وفلسفة الفن ـ الذي يشترك معه فيه آخرون يتقاربون أو يتباينون في اتجاهاتهم الابداعية بنسبة أو باخرى ـ هذا الى جانب القدر الملائم من التمرين الذي تهيء له خبرة الممارسة الذاتية للعناصر التي يعتمد عليها عنده عملية الابداع ، ولما يتوق هو شخصيا الى تحقيقه من القيم الجديدة فيما يقدمه الى جماهير المتذوقين . من هنا ، من الثقافة الفنية العالية التي تتفاعل مع الوجدان وتختمر فيه ، ومن القدرة على سبر أغوار الذات مع الطموح الفني ، تستبعد نزعة التقليد من موهبة الفنان الخالق ، ويصبح كل عمل فني في ذاته مغامرة جديدة لها تقديرها في الفن بعمومه وفي التجارب الخاصة به ، وتخف كذلك او تختفي شائبة الاستغلاق التي يسببها الافتقار الى اللغة الفنية المؤدية ، التي قد تتسم في الوقت نفسه بلون من الغموض يجعل معطيات العمل اكثر عمقا وتجددا ، وهكذا الامر بالنسبة لمختلف الشوائب الاخرى في الاعمال الفنية التي يرى اصحابها انها ترقى الى مستوى العرض على الاخرين .

***

وقصيدة الشعر الحديث ، ثمرة حركة التجديد الاخيرة في الشعر العربي المعاصر ، لم تتخفف عبثا من النظام البيتي السابق ، وانما بهدف تحقيق أداء جديد يتفق والرؤية الحية للواقع ، بهدف مد قدرات العمل الشعري لاستيعاب حركة الواقع وصراعاته وتطوره . كانت رؤيا القصيدة التقليدية تستمد من الموروث العقلي خارج ذات الشاعر ، وفي القصيدة الرومانسية استقلت الرؤيا الذاتية للشاعر عن الخارج ، وحين ظهرت القصيدة الحديثة كان الكيان العربي نفسه يغادر محاريب الموروث ويغادر انطوائيته على السواء ، كان يتفتح بكل حواسه اليقظة على آبعاد جديدة للعالم ، ويتحرك بطموح من نوع جديد أساسه اتساع الافق والوعي الموضوعي والشعور بمسؤولية المشاركة المصيرية ، وكان من الضروري أن ينعكس هذا التطور على الفن العربي حيث اتجه طموح الشعر الى خلق القصيدة الحديثة . التغيير الذي طرأ على الشعر آذن مظهره هجر العمود الشعري والقافية ولكن جوهره تحقيق بناء فني عضوي لا يقصر عن تتبع جزئيات الواقع وتكثيفها بالدلالات الايجابية الفاعلة ، وتلقي فيه الصورة بالايحاء بالايقاع في عملية نمو داخلي متصل للتعبير عن رؤية جديدة للواقع تلتصق به وتثريه . ويستند هذا التجديد في الشكل والمضمون معا بالضرورة الى أساسه النظري والوجداني العميق لدى الشاعر الحديث ، الذي تخرج عملية الابداع عنده من العفوية والحلم والعقل الباطن ، الى حيث يتخللها قدر من الادراك الذي يحقق التوازن بين المؤثرات الذاتية والموضوعية في اثره الفني ، الامر الذي ترتبط معه معطيات القصيدة الحديثة بمدى وعي الشاعر كانسان وبمدى طموحه كفنان ، متحققة في نماذج قليلة ـ وان تكن كافية لتأصيلها ـ من الحصاد الضخم الذي انتجته مئات النوايا الطيبة الضائعة بين التسرع والفهم السطحي .

***

وفي العدد الماضي من « الاداب » تسع قصائد ، ثمان منها حديثة الشكل ، وهذه ظاهرة تبعث على التفاؤل للوهلة الاولى ، ولكنها تثير التساؤل بعد قراءة القصائد في مجموعها مرة واثنتين وثلاثا . الى أي مدى يمكن النظر الى هذه الاعمال كشعر حديث او كشعر باطلاق معناه ؟! في « ايار والسحاب الكذبة » لحسن النجمي ، تسود صور تعبيرية منطفئة الدلالة (ليس وجها يستعار . وجه من دحرج عنه الصخر في الثالث . كل في مدار . طينة ـ مهما أطلت القرع ـ هذي الاذن . والقلب حجار) ويتداعى بناء القصيدة في جمل مفككة شديدة الجفاف (لم تمت من قبلك الكلمات . تهدي تو تخال الخرف ينهار . اذا تصمت . والشمس تضار) أو في جمل ترتبك وتتعثر بالاسلوب الاعتراضي (بين جبن الامس ـ لو نعمل ـ والكلمات ، يبقى وحده الموت انتصار) ، (هل يرد العالم اليوم ـ اذا تربحه ـ عنك الخسار ؟!) (.. لن نختار بين الجبن ـ لو خيرت ـ والموت سوى هذا الفرار) .

ولا جدوى مع هذا التخبط الواضح في المعالجة الشعرية ، من الاتفاق او الاختلاف مع الشاعر فيما يرمي اليه من معنى ، ففي أحسن الفروض لا تصنع القدرة على ترديد مائة معنى عظيم ما تصنعه لمسة فنية واحدة .

وفي « ثمانية مقاطع » لسعدي يوسف ، يلجأ في كل مقطع الى محاولة تجسيد لحظة شعورية خاصة ، حيث يتحقق للعمل في مجموعه قدر من النجاح يبرزه بالقياس الى ما في الاعمال الاخرى من الفشل والعجز . للمثال هو في المقطع الاول يترك بائعات الياسمين للمغني الدعي عن طيب خاطر حيث (انني ابحث في الزهرة عن دنيا خبيئة . ربما ضن بها الجذر ... الخ) والمقاطع الاربعة الاولى هي أقدر الاجزاء كشفا عن امكانية الشاعر ، على انها رؤى رومانسية قدمت في شكل حديث لم يخلص بقدراته الايقاعية الخاصة من احتياجه لايقاع القافية المكررة . والمقاطع الاخيرة تعتمد تماما على التعميمات الذهنية او ترد على شكل لقطات سبق استنفادها في قصائد الشكل القديم . ولا تحتوي القصيدة على ما يبرر فنيا اختلاف وزن المقاطع الاولى عن وزن المقاطع الاخيرة .

و « المراثي » قصيدة محمد عفيفي مطر ، اول ما يلاحظ عليها طول النفس الشعري الذي يؤدي الى فقدان التركيز على معان محددة ، او الى تجميدها والاكتفاء بتوليد صور جديدة لها . وقدرة الشاعر على توليد الصور تثري طاقته الشعرية بحق ، وتكنها ستظل مبددة في الفراغ ما لم ترتكز عنده على أساس موضوعي واضح ، واستعماله ايضا للارض والطين والخصب والمخاض في هذه القصيدة وفي قصائد سابقة ، استعمال عاطفي للالفاظ يحوم حول بعث دلالات اكبر واكثر عمقا دون ان يتهيأ له تحقيق ذلك . اما تناوله للموت فلا يقدم سوى تداعيات وصور أساسها الرؤيا الرومانسية (صرت مسمارا بتابوتي فلا أعرف من مات . أنا مت أم الميت انت ؟) ، (افتليني فبلما يطلقني العالم في صدر النهار) ، (غافلي الموت وعودي شبحا يشعل في القلب الرماد . ثم يطويني ويمضي) ، (وهوت خفاشة الملح من الظلمة حطت . فوق نهديك وطارت بعدما أسقطك الليل وأبقاني وحيدا) ، (علني أسقط في الصمت اذ حطت من الخصب مواعيد السقوط) ، وهكذا الى ان يقول في اخر القصيدة (امهليني واطرحي مزهرك الصامت كوني في انتظار . وخذيني في الليالي القمرية) .

ثم في « نقاسيم على القرار » لمحمد سعيد الصكار ، ها هو ذا يهيب بعابر ما (في صك الليل الى مناكب الجزيرة . حصانه الذكرى وصمت الليل وانكفاءة الزمن) ان ينزل على دياره ليبل صداه بجرعة من اللبن (فعندنا ينسى الغريب عندنا . حنينه الى الوطن) . ثم يتحدث عن الناس في جزيرته او في مدينته ـ يستعمل الكلمتين ـ بكلام له ايقاع ولكنه أجوف (تلهث في وجوههم براءة الرؤيا . وفي مسار الحلم في أهدابهم تضيء . منابع الذكرى وظل الخطوة الجريحة. وتلتقي النجوم بالعناكب الكسيحة) حتى يفاجئه بقوله (فلا تخف . اذا

ـ التتمة على الصفحة ٧٧ ـ

القصص

بقلم غالب هلسا

***

قصص العدد الماضي من « الاداب » ، باستثناء قصة « الحزن والعيون الصغيرة » ، على جانب كبير من الضعف . ولندع القصص تتحدث عن نفسها .

القصة الاولى هي قصة الاستاذ احمد سويد « دخان ابيض للمداخن ! » والتي لم أستطع فهم العلاقة بين موضوعها والعنوان . انها تدور حول فريال التي تريد ان تدخل الجامعة فيجمع ابوها العائلة للتشاور ويسدد نظرة معناها ما يلي « ان المناقشة سرية وان عليها ان تنتظر في الحديقة ، وانه سوف يتخذ الاجراءات اللازمة لابلاغها القرار فور صدوره » . وأدع للقارىء الصبور أن يتصور نظرة كهذه .

وفي الداخل يعلن الاب ان فريال ترفض الزواج ، فيسأل اخالها ان كانت تحب على غرار بنات اليوم ؟ ولكن أمها أزالت اللبس بقولها ان فريال تريد دخول الجامعة .

« وصاح عمها بذعر :

ـ في الجامعة ؟ يا ساتر يا حفيظ . أتبلغ الرعونة بالنعجة ان تعتقد انها تستطيع العيش مع الذئاب بسلام ؟ أيسمح الدين بأن تجلس الفتاة والشاب والشيطان بينهما على مقعد واحد ؟ لا ... لا يا جماعة ، ان تقاليدنا العائلية لا تتحمل مثل هذا الانحراف ، ولا تجيز مثل هذا الضلال » .

وتدخل فريال الحجرة ، وتلقي خطبة طويلة نقتبس بعض اجزائها : « الاخرون يرسلون فتياتهم لغزو القمر ، وأنتم تجبنون عن ارسالهم الى الجامعة . الاخرون يحصنون الفتاة بعلم الحياة ، وانتم تحصنونها بجهلها » .

ثم مضت تتحدث « عن المرأة في التاريخ العربي وكيف كانت تشارك الرجال في القتال ، وتنبغ في الشعر ، وتجلس للقضاء ، وانتقلت الى العصر الحديث فراحت تعدد نوابغ النساء وتعطي الامثلة على طموح المرأة ... » .

وفي لحظات تحول الجميع عن ارائهم مشترطين ان تحافظ على شرف الاسرة . وهكذا ذهبت فريال للجامعة وعادت منها دون ان يحدث لها شيء .

والقصة دون مستوى النقد والتقييم ، ولكن لا بد من ذكر بعض الملاحظات .

الجميع مثلا يتكلمون بلغة عربية فصحى متقعرة ما عدا الخالة أم وفيق التي تتكلم ـ لسبب غير مفهوم ـ باللغة العامية . والفكرة التي تعبر عنها القصة غريبة بالفعل . فمن الواضح ان العائلة وفريال والكاتب نفسه متفقون جميعا والخلاف بينهم مجرد سوء تفاهم . فالعائلة اعتقدت لجهلها ان الجامعة مكان تجلس فيه الطالبة بجانب الطالب (الغريب ان هذا صحيح) وانها ربما تتعرض لان تحب على غرار بنات اليوم (وهذا صحيح ايضا) وانها ربما سلكت سلوكا يعرض شرف العائلة الرجعية للخطر (وهذا ممكن ايضا) . ولكن المؤلف وفريال ، والعائلة بالتالي ، يعتقدون ان الجامعة مكان يتعلم فيه الانسان الصعود الى القمر ، وعلوم الذرة والهندسة والطب والزراعة الخ ... وانه لا يمكن ان يحدث فيها تلك الامور المرعبة التي تخيلتها العائلة . بل ان الفتاة تعود الى بيتها في الساعة الخامسة شريفة لم تحب ولم تحب ولم تجلس بجانب أي طالب .

والطابع الرجعي الذي يميز هذه العائلة طابع كوميدي بالفعل ، اذ انها بمجرد سماع خطبة عن المرأة في التاريخ العربي القديم ، وموجز عن النابغات في العصر الحديث ، تتخلى عن رجعيتها في طرفة عين .

ولا بد ان يخطر لنا سؤال في هذه المناسبة نوجهه للاستاذ احمد سويد وهو : كيف يمكن لفريال ان تكون مثالا للفتاة الطموحة المتحررة العاملة وتحافظ على شرف العائلة بالطريقة التي أكدها المؤلف ؟ وماذا يحدث لو انها أقدمت على بعض الخلاعات الرهيبة : كأن تجلس بجانب طالب والشيطان بينهما ، او ان تحب على غرار بنات اليوم ، او انها لم تكن من اتنوع الذي يصفه الكاتب بقوله « البنت الحصينة تحافظ على شرفها ولو ألقيت بين ظابور من الرجال ! » ؟ تمشيا مع منطق الكاتب فان علينا ان نمنعها من دخول الجامعة .

أما قصة « محمد أوغلي محمد » بقلم الدكتور جورج حنا فانني أعترض على تسميتها قصة . الدكتور جورج حنا مناضل كبير من اجل السلام ، وأحد رواد الفكر التقدمي في الوطن العربي ، وما كتبه في مجلة « الاداب » هو استرجاع ذكرياته المؤلمة عن السيطرة العثمانية على الوطن العربي وعسفها وعدم انسانيتها ، كما يكشف لنا حقد العرب عليها . ومن هذا المقال نرى أن عسف الاتراك كان يرتد نحو ابناء الشعب التركي البسطاء الذين ماتوا بالالاف دفاعا عن عدوهم السلطان محمد رشاد . ونحن نأمل من الدكتور ان يواصل هذه المذكرات التي تلقي أضواء على مرحلة هامة من تاريخنا ، وهو بهذا سيزود الادب العربي بلون جديد من الكتابة الادبية يكاد يكون غير معروف .

وتأتي الان الى مسرحية « الجثة العنيدة » بقلم الاستاذ نديم خشفة . والمسرحية مهداة (الى شعبنا العظيم الذي مزق أكفانه) مما يدل على نوايا المؤلف الطيبة . والمسرحية مكونة من سبعة مشاهد .

في المشهد الاول يعترف الزوج والزوجة انهما رجعيان قذران وانهما لا يحبان الطبقة العاملة وذلك من خلال حوار يفترض فيه انه خفيف الدم . ونكتشف ايضا في هذا المشهد أن الزوج يعاني من ضائقة مالية وهو لذا يقترح على زوجته هجر الفيلا والسيارة الكاديلاك والخدم الاربعة والجناين . ولكن الزوجة ترفض بمنطق يذكرنا بالكوميديات المصرية القديمة ، فهي تقول انه كيف للانسان ان يعيش دون خادمة لتصفيف الشعر ، وعربية كاديلاك تستعمل لزيارة أختها وسائق خاص وغيرهم . وتمنع زوجها من العمل في الحديقة حتى لا يظهر للناس انه ديمقراطي وأمثال هذه التظرفات .

وفي المشهد الثاني تقترب المسرحية اكثر فاكثر من المسرح الكوميدي ، كأن يقول الخادم لسيده :

افصد انك حاذق في امساك النقود ولا يمكن ان تفلت من يديك بسهولة .

او ان يقول السائق :

ليس من الضروري ان يجتمع الذهب والضمير النظيف .

وعندما يغضب الزوج تقنعه الزوجة انهم يمدحونه فينشرح ويسعد.

كما نكتشف أن الزوجة امرأة تعوب لانها تغازل السائق .

وبعد هذا تتجه المسرحية اتجاها غريبا اذ انها فيما يبدو تحكي أسطورة شعبية . فالزوج الذي يعاني ضائقة مادية يذهب الى الجامع فيكتشف ان شحاذا يستعطي من العمال يخفي نقوده في جرة فيسرقها الزوج .

ويخبر الزوج زوجته أن تلك النقود ملك لجمعية خيرية .وبعد ان يحل ضائقته المادية يعذبه ضميره فيذهب الى محلل نفساني ولكنه يطلب نقودا كثيرة . فيقرر ان يدعو الشحاذ لتناول العشاء ثم يعطيه نقوده كهبة فيريح ضميره . ولكن الشحاذ يموت وهو يتناول العشاء . ويحاول الزوج ان يدفنه ولكن الجثة تعود في كل مرة . وفي النهاية يشق الخدم أكفانه فيخرج منها عامل صغير السن وهو يبتسم .

ومغزى المسرحية واضح وهو ان الطبقة الرأسمالية سرقت مال الشعب وان الشعب المضطهد سيثور عندما يؤرق الرأسماليون ضميرهم وعندما ينمو في داخلهم رعب الجرائم التي ارتكبوها .

وهذا كله يؤكد نية المؤلف الطيبة وان كان من الغريب فعلا ان تحل مشكلة الاستغلال الطبقي من خلال ازمة ضمير الطبقة المستغلة .

والمسرحية يمكن تفكيكها الى عشرة مسرحيات على الاقل لان مركز

ـ التتمة على على الصفحة ٧٨ ـ

نقد الابحاث

ـ تتمة المنشور على الصفحة ١٣ ـ

وليس العثور على جوهر هذا المقال بالعملية السهلة . فمن الواضح ان علم الاجتماع الادبي علم حديث جدا ، وما زال يتلمس طريقه ويجرب مختلف المناهج كالتحليل النفسي والتركيبية الديناميكية وغير الديناميكية والتجريبية والوضعية . وكتاب غولدمان يطرح المشاكل العامة التي تعترض عالم الاجتماع الذي يغامر بدراسة (الرواية) كفن من فنون الادب قبل ان يدخل في صميم الدراسة . والمحور الذي تدور حوله هذه الدراسة هو تحري وجوه الشبه بين بنية الرواية الكلاسيكية وبين بنية التبادل في الاقتصاد الليبرالي . أي صلة الادب بالاقتصاد في مجتمع ما .

ومن الواضح ان غولدمان متأثر بآراء الناقد الاوروبي الاشتراكي لوكاتش LUCAKS ونظرية للناقد الفرنسي جيرارد في كتابه « الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية » .

ويذهب لوكاتش الى ان الرواية تتميز دون سائر فنون الادب بانفصال بطلها عن العالم الذي يحيط به مما أدى الى ظهور ثلاثة نماذج متميزة للرواية الغربية في القرن التاسع عشر يضاف اليها نموذج رابع ظهر في سنة ١٩٢٠ مع روايات تولستوي .

١ ـ الرواية المثالية التجريدية : مثل « دون كيشوت » تأليف ترباتت و « الاحمر والاسود » تأليف ستاندال .

٢ ـ الرواية السيكولوجية مثل رواية اوبلوموف و «التربية العاطفية»

٣ ـ الرواية التربوية مثل « ويلهلم ميستر » لجوته .

وجيرارد يلتقي مع لوكاتش في معظم هذه الاراء ، الا ان طريقته في تصنيف الروايات قائمة على ان فكرة « انحطاط العالم الروائي » هي نتيجة شر كياني . هما متفقان على أن الروائي يتخطى وعي ابطاله ، ومختلفان حول طبيعة هذا التخطي ، فجيرارد يذهب الى ان الروائي يهجر عالم الانحطاط بينما يكتب مؤلفه ليجد الحقيقة والسمو ، اما لوكاتش فيذهب الى أن الرواية كعمل خيالي وخلق لعمل خيالي يسيره الانحطاط « الشامل » لا تسمح للروائي ان يتخطى هذه الحالة .

وغولدمان يجنح في ارائه الخاصة عن الرواية الى جانب لوكاتش. وهو يؤكد ان هناك توافقا حقيقيا بين شكل الرواية الادبي وبين علاقة الناس اليومية مع الاشياء ، وعلاقة الناس فيما بينهم ، في مجتمع ينتج من اجل السوق ـ اي في المجتمع الرأسمالي الذي يعمل وفق قانون العرض والطلب . فالاشكال التعبيرية عامة تحاول ان تخلق علاقة او تجسد علاقة . وهذا يفترض وجود بنية اجتماعية واقتصادية ، فالرواية اذن على علاقة عميقة بتركيب الواقع الانساني . ومعظم علماء الاجتماع ، كما يقرر غولدمان ، يتفقون على وجود علاقة بين الاعمال الادبية الاكثر بروزا وبين الوعي الجماعي .

ويشير غولدمان بصفة خاصة الى ما يسميه التناقض الداخلي بين الفردية كقيمة عالمية أنتجها المجتمع البورجوازي وبين حدود امكانيات الافراد . وقد اتجهت الفردية نحو الاندثار ، بعد تحول الحياة الاقتصادية واستبدال اقتصاد المزاحمة الحرة باقتصاد الاحتكارات الدولية . وازاء هذا التحول الاقتصادي برز تحول مقابل في الرواية تجلى في اختفاء الشخص الفردي أو « البطل » . فعمل بلزاك يعبر تعبيرا صحيحا عن قيم العالم البورجوازي كالفردية والتعطش للقوة والمال ، والحب الاباحي المنتصر على قيم المجتمع الاقطاعي كانكار الذات والتعاطف مع الغير والحب الواله . ان الميزة الرئيسية للفكر البورجوازي هي العقلانية التي تنكر لوجود الفن ، وهكذا يصبح الفنان في المجتمع الرأسمالي انسانا مشبوها مزدوجا .

وغولدمان ولا شك ينطلق في هذا كله عن افتراضات ماركسية . وخاصة ما قرره ماركس في كتابه « نقد الاقتصاد السياسي » حين أكد ان طريقة الانتاج في الحياة المادية تحدد بصورة عامة ، المخاصمة الاجتماعية والسياسية والفكرية في الحياة وان وعي الانسان لا يحدد وجوده بل ان وجوده الاجتماعي هو الذي يحدد وعيه .

وكاتب هذا المقال الذي نتعرض له الان يوجه لغولدمان نقدا صريحا يتمثل في عدة نقاط سنأتي عليها الان ، وان كان يتفق معه تماما في اتباعه للمنهج الماركسي وضرورة اخذ الاقتصاد بعين الاعتبار :

١ ـ لم يوضح غولدمان الموقف الماركسي وكيفية ولادته في القرن التاسع عشر .

والغريب ان الاستاذ خليل احمد خليل قد رد هو نفسه على هذا المأخذ الذي أخذه على غولدمان وذلك حين قال : ان غولدمان لو تطرق لهذا الموضوع لخرج عن الحدود التي رسمها لنفسه .

٢ ـ نسي غولدمان ان علم الاجتماع لا يستطيع أن ينكر علم النفس والعلوم الانسانية الاخرى ، وفي رأيه ان الحدث الاجتماعي كلي وشامل .

ولعل الاستاذ خليل احمد خليل يدرك ان عرض غولدمان لتاريخ الرواية في الغرب وطريقة تكوينها لم يغفل قط أهمية الجانب السيكولوجي والانتروبولوجي والسياسي واللغوي وغير ذلك من الجوانب .

٣ ـ لوسيان غولدمان يعمد الى تحليل روايات اندريه مارلو بالذات ويفضل أندريه جيد واكزيبوري وكامو وسارتر وغيرهم .

وواضح للاستاذ خليل ان من حق غولدمان او غيره من الباحثين في موضوعه ان يختار من الكتاب ومن الروايات ما يخدم الغرض الذي يتوخاه من البحث .

ولكن نقدي انا الخاص لكل من الاستاذ خليل والاستاذ غولدمان ينصب في الاساس على ان المنهج الاجتماعي الاقتصادي الذي يتبنيانه يغفل الى حد كبير الكيان الذاتي للعمل الفني نفسه ومن شأنه ان يجعلنا نقدر كل عمل فني لا على حدة ولكن على انه مندرج تحت عنوان من العناوين او تقسيم من التقسيمات . وليس هناك فنان في الدنيا يمكن بجرة قلم ان نسلكه مع اخرين في تقسيم عام لا يميز السمات الفردية. ان المنهج الاجتماعي كما يبسطه غولدمان فيه تبسيط اكثر من اللازم وآفته انه لا يعترف بالقيمة الذاتية للعمل الفني بجوانبه المتعددة . ليس معنى هذا انكار أهمية المنهج الاجتماعي ولكن لا بد من التنبيه الى انه قاصر وعاجز عن تفسير ظواهر ليست اجتماعية بحتة بل هي ادبية وفنية في المقام الاول .

وكتاب غولدمان في نظرنا مفيد لان به مجموعة اقتراحات ونتائج مستخلصة من تحري ظواهر معينة ومعروفة سلفا في بيئة خاصة لها ظروفها الموضوعية المستقلة .

ولا شك انه يفيدنا ـ على رأي الاستاذ خليل ـ حين ننشط نحن الباحثين العرب لتبين العلاقة القائمة بين ادبنا وتطورنا الاجتماعي .

ويفيدنا ايضا ما كتبه جون ويتمان عن الاب روب ـ غرييه ، وترجمه مشكورا محيي الدين صبحي الذي قدم لنا غرييه باعتباره كاتبا حاز على اعجاب كبير وصار يؤلف جزءا من الحياة الادبية في باريس . وأهم شيء بالنسبة لهذا القصاص انه يريد أن يظهر العالم الخارجي من الزيف العاطفي ويرينا الاشياء كما هي ، مستقلة عن العواطف الانسانية والحقيقية ، فيما يرى ويتمان « ان وصفه الذي يصطنع النثر الشعري ، وان نظرته الى العالم وموضوعاته كلها ، مفهومة بتوتر غير عادي الى درجة الجنون . وبالرغم من انه يستعمل لغة مماثلة للغة العلمية فانه لا يشابه العلماء وانما الرسامين » .

ومن مقال الاستاذ خليل عن غولدمان ندرك ان غرييه يصور عالما جديدا لا يستطيع البشر فيه ان يسيطروا على الاشياء . ويختلف غرييه عن الماركسيين في انه انسان واقعي موضوعي بعكس الماركسيين الذين يقول انهم اصحاب مواقف . والاستاذ خليل ينقد غرييه في هذا

الصدد ويقول ان الانسان موقفي مهما فعل . ويستنكر منه انه يعتبر مهمته هي تسجيل الوجود كواقع جوهري .

وليس لي ما أعلق به على هذين المقالين لخليل محمد خليل ومحيي الدين صبحي الا أن أنوه بمجهودهما الواضح في التعريف بالاداب الاجنبية وملاحقة الركب العالمي في التأليف ، وخاصة ما يجري في دنيا الثقافة الفرنسية . ويبدو ان الثقافة الفرنسية الان خصبة حية موحية ، وقد كنت في العامين الماضيين استاذا زائرا في جامعات اميركا وهالني تأثير الثقافة الفرنسية على الجو الادبي هناك وخاصة في اتجاه الرو به الاميركية الحديثة بعيدا عن الوثوقية الكلاسيكية الانكلو سكسونية المعهودة عند ديكنز وناكري مثلا وتأثرها بالاتجاه الفلسفي الذي يتمثل عند سارتر وكامو وأضرابهما .

القاهرة — شوقي السكري

نقد القصائد

ـ تتمة المنشور على الصفحة ١٤ ـ

نزلت أرضنا . من النمور والذئاب في شعابها الكثيرة . لانها من الخزف . يقتلها الصمت) . لم يكتف باخباره انها من الخزف فأعطاه « وصفة » مفيدة لقتلها ، وأضاف على الفور (حياتها موت . لكنها من التحف . نحن خلقناها لمن يخلفنا ذخيره) . ويردد في اخر القصيدة تأكيده على العابر المسكين ألا يخاف مكررا لفظتي التحف والخزف . ثم ينهي دعوته الكريمة بقوله (نحن خلقناها للاشيء سوى الشهادة . بأننا نخلق اذ نشاء ما نشاء مثل الله اذ برا عباده . فلا تخف) . هكذا لا مجال لتلمس موقف او فكرة او انفعال على مستوى الحديث العادي ، فما أبعد الشقة على من ينشد « الشعر » .

وهذه « أغنية كنعانية » لمحمد عز الدين المناصرة ، لا ترتفع كثيرا عن القصيدة السابقة ، فهي في مجموعها رؤى غائمة ، كما تنتهي مقاطعها الثلاثة بهتافية صارخة . ففي اخر المقطع الاول (وليس سوى الدم القاني . وان نفني . وان لم يبق كنعاني) . وفي اخر الثاني (ومن في صخر مكفيليا . يجيب نداءك المبحوح ان تم يصرخ المدفع) . وفي الثالث (تعود الشارة الخضراء منصوبة . لنعلن اننا نحيا .. الخ) . والشاعر يستعمل « الوارف » صفة للظلال في المقطع الاول ، كما يختل منه الوزن في موضعين بالمقطع الثالث هما (لقد غرست .. الخ) ، (بقاقي .. الخ) . على انه مما يبشر بموهبة ما هنا ، هذا الايقاع الوجداني في (وحول مقابر الموتى . نظل طول الليل جنية . تغني الليل أحلام الثكالى والدجى المأفون . ولعن من أطالوا الليل في حبرون) ومثل (وكنت تنوح قرب مقارة الاموات . تصيح طوال أمسية خريفية . أبا الفقراء والايتام يا ابراهيم . وهل في القبر من يسمع) .

وقصيدة « الافعوان » لعبد الرحمن غيثم تعد بحق القصيدة الوحيدة التي تلتقي فيها ـ نسبيا ـ اللغة الفنية المؤدية بالبناء الشعري المتماسك ، ومهما يكن ثمة من الاعتراض الجزئي على ختامه للقصيدة او غير ذلك فلا شك انها من أهم قصائده من الناحية الفنية ـ ان لم تكن اهمها في حدود ما قرأت له في « الاداب » من قبل ـ ويكفي ان نقتطع منها للمثال هذا الجزء الصغير (كل من حولي لاذوا بالفرار. تركوني أطعم الغربة أضلاعي . وأشوي جبهتي في كل نار . قلعتي انهارت . ولم ألق ـ لاحمي الصدر من نيران أعدائي ـ جدار . لا تناديني. فكوخي في مهب الريح لا يجدي . ورأسي بين فكي أفعوان .. الخ) .

أما « زوربا » لعبد القادر القصاب فهي محاولة متهافتة في النظم ، وأما « شيء ما كالومضة » ليوسف الصايغ فهي رؤى رومانسية مستنفدة وغثة . وهما تلحقان بقصيدة « حوار مع ذاهلة » لابراهيم العريض من حيث سطحية التناول وان كانت الاخيرة اكثر استقرارا في شكلها البيتي القديم .

وبعد ، فهل يظل ذلك التساؤل الذي اثاره قراءة هذه القصائد في بداية هذا التعليق قائما ؟؟ انني اناشد طموح الشعراء الى الشهرة ان يفسح الطريق بعض الشيء لطموحهم الى الابداع ، وليدركوا ان القصيدة الحديثة شيء آخر غير هجر العمود الشعري والقافية الرتيبة .

كامل ايوب

أمام الباب المغلق

لفدوى طوقان

الديوان الرابع لواحدة من اكبر شعرائنا المعاصرين ، وفيه التعبير المرهف عن ذروة الاسى الذي ما فتيء يحاصر الشاعرة ويجعل قصائدها نسيج وحدها في الشعر العربي الحديث .

يصدر قريبا

نقد القصص

ـ تتمة المنشور على الصفحة ١٥ ـ

الصراع الدرامي مستقل في كل مشهد عن المشاهد التي تليه . ففي المشهد الاول تبدو المشكلة انها صراع بين الزوجة والزوج حول تخفيض تكاليف المعيشة ، وفي المشهد الثاني صراعا بين الزوجين والخدم لسبب غريب جدا وهو أن الخدم يرفضون أحصاء النقود . وفي المشهد الثالث تكتشف حكاية الجرة التي تستمر حتى نهاية المسرحية باستثناء المشهد الرابع الذي يصر فيه الطباخ على عدم تنفيذ اوامر سيده بالنسبة لطعام العشاء .

والمسرحية خليط متنافر من كل الاشكال المسرحية ودون ان تحاول ان تكون مسرحية الا بسبب كون الاشخاص يتبادلون الكلام من البداية حتى النهاية .

والشخصيات في المسرحية يتحولون تحولات غريبة ـ وخاصة عندما تحبك النكتة او ما يفترض انه نكتة ـ . فالزوج رأسمالي جشع وعنده من الاستبصار ما يجعله يدرك ذلك ، ويرتكب جرائم ضد الطبقة العاملة ويعترف بذلك ، ومشكلته ان له ضميرا يعذبه ، وهو ايضا شديد الذكاء والحذق ، وابله الى درجة انه يفهم أن الاهانة الموجهة اليه هي اطراء له ، وان الخادم أسود اللون لانه لا يغتسل .

والزوجة احيانا بلهاء الى حد ان تقول :

كما أقول لك . الفرق بينك وبين عمالك ان لديك فيلا عميقة ، وسيارة بائسة ، وخادمين مخلصين ... (الى ان تقول) .. وانا ألح عليك لاستخدام مربية لهم (للاولاد) .. ولكنك رجل فيك الكثير من رواسب الديمقراطية .

هذه السيدة تصبح فجأة قادرة على الاستبصار الذاتي والنقد الذاتي ايضا : ضميرك !! هذا القميص الذي امتلأ بالرقع .

وقبل أن انهي حديثي عن هذه المسرحية أود أن أقول للاستاذ نديم خشفة : ان بريخت عندما جدد في المسرح كان قبل ذلك قد تمكن من اصول الصنعة المسرحية وسيطر على ادواته الفنية . ومعنى هذا ان تجديد بريخت كان تجاوزا لفن أتقنه وليس لجهله بهذا الفن . واذا أراد الاستاذ نديم خشفة أن يتأكد من هذه الحقيقة فما عليه الا ان يرجع الى مجموعة مقالات بريخت ليرى انه حتى في سني ٢١ و ٢٢ كان نقده للمسرح الالماني في عهده يكشف عن ثقافة مسرحية واسعة . ولم يحاول بريخت ان يحول منطق الحركة المسرحية الى منطق الاسطورة كما فعل الاستاذ نديم وانما أخضع الاسطورة للمسرح . وذلك يصدق ايضا على مسرحيته « السيد بونتيلا وتابعه ماتي » التي يبدو أن الكاتب قد أثر بها اكثر مما يجب .

وقصة « الحزن ... والعيون الصغيرة » التي وان كانت تعاني بعض النواقص الا انها تنبىء عن فنان حقيقي ، ومن المفرح حقا ان نعثر على فنان حقيقي وسط هذا الركام الهائل من السفاهة والسطحية.

القصة تعكس شوقا ولهفة الى براءة لا تعرف ثقل وسوداوية الحياة الواقعية . تتجسد تلك اللهفة في رغبة الراوي في اقتناء قطة ، وفي استرجاع ذكرى قطة كان يملكها « وهي الصباح ... كنت أحس أظافرها الناعمة نحو الزرقة تتسبب بوجهي فأحس برجفة حزن ومحبة ، وأضغط على رأسها الصغير فتحتيه وتتكمش في حضني » .

وأخوه الصغير هو تجسيد لتلك البراءة التي تشكل نقيا لثقل حياته « ... ولكن اخي الصغير لا يعرف كيف يحزن ، يبكي بدموع صافية ، ولكنه سرعان ما يتعقب فراشة حائرة في فضاء الدار او نحلة او حتى ذبابة فينسى دموعه ... » .

والحزن في هذه القصة له طابعه الخاص ، اذ هو افراز عالم شحيح ثقيل مصمت ، ولذا يحلم بالظلام الذي يخفي ـ او يزيل ـ كل شيء ولا يضيئه الا تلك البراءة المشتهاة ، عيون القطة . ان للبشر عيونا لا تلمع في الظلمة .

ويحمل هذا الشوق دلالة رغبة أعمق : انه الشوق الى اعادة العالم الى مركباته الاولية : النور وفطرتي ضوء .

والكاتب يخوض تجربة صعبة قل من استطاع ان يجد طريقه في دروبها الشائكة : طريق جويس وفوكنر وكامب ياسين . ولكن ما نأخذه على هذه القصة هو ان الاشواق والذكريات والتداعيات ظلت مجرد صرخات احتجاج وأسى ، ولولا قدرة الكاتب وفنيته لتحولت الى مجرد رفض مباشر . ان ما ينقص هذه القصة هو افتقاد الاطار المادي المحدد الذي كان بامكانه ان يغني كل اجزائها . وهذا ما تنبه اليه جويس وفوكنر ، وما تجسد في صورة رائعة في رواية كاتب ياسين العظيمة « نجمة » .

ولغة القصة هي مثال لما يجب ان تكون عليه الكتابة الفنية ، حيث الاقتصاد في التعبير ، والحساسية المرهفة في اختيار الالفاظ تقف لتدين تلك التراكيب اللغوية الحافلة بالزخرفة الخارجية وانتقاء الالفاظ المتقعرة والتظرفات المرعبة .

غالب هلسا

الديوان المفقود للشاعر الفلسطيني الكبير المرحوم

ابراهيم طوقان

الذي كان صوتا داويا يحذر من الكارثة ويغني

الارض الحبيبة ويؤرخ لنضال الشعب الفلسطيني

صدر حديثا ٣٥٠ ق. ل