قرأت العدد الماضي من "الآداب"

القصص

بقلم مطاع صفدي

هل القصة خلق لواقع آخر ، أم انها تكرار لواقع موجود ؟

هذا السؤال يبقى جديدا بالرغم من قدمه على صفحات هذه المجلة بالذات ، ومنذ مولد الموجة الادبية في مطلع الخمسينيات ، تحت شعار أدب الالتزام . وفي قصص العدد الماضي بصورة خاصة بداية منعطف في الالتزام نحو مرحلة اخرى ، هي أدب المقاومة . والسؤال حول قنية أدب المقاومة يجدد البحث عن قيمة الموضوع ، ان كان لا يفعل شيئا سوى أنه يحكي الأحداث الواقعية ، من خلال الانفعال الميلودرامي المضخم .

يجب الا يشغف الموضوع للكاتب .

الفدائي يقدم حقيقته . والأديب عليه ان يقدم حقيقته . ولا حيلة للثاني في أن يختفي وراء الأول ، وأن يتشبث بدوره القوي ، ليطمس هو دوره الضعيف .

فالكاتب الذي يكتب عن المقاومة ، وهو ليس بالصحفي وليس بالدعاوي ، عليه أن يقدم أولا أدبا ، لا يشغف له سوى حروفه وصوره ونبرة الابداع والاصالة فيه .

ماذا يفيد الكاتب المتأدب اذا كان يعيد علينا قصص الأبطال الفدائيين ، التي تنقلها لنا الصحافة اليومية بصورة ادق وأكثر واقعية وحقيقة ؟

لا شيء ، سوى ان قصة الكاتب عن الفدائي مضخمة بالالفاظ الانفعالية ، والصور الشعرية ، والتفاصيل المخترعة المجانية ، والمواقف الميلودرامية التي تريد التأثير بالوهم بدلا من تأثير الواقع ذاته.

سوى أن الكاتب ، لا شعوريا ، يتمنى ان يلعب دور البطل الفدائي ، كبطل أدبي فنان ..

سوى أن جاذبية الموضوع قد تعفي الكاتب من البحث عن المفقود والضائع والأعمق من قصة الفدائي ذاته ..

تسقط القصة في الريبورتاج الصحفي ، ولا تجيء ريبورتاجا مشروعا ، لانه ريبورتاج بدون حقيقة . ولا ترتفع الى مستوى القصة الأصلية ، لانها ادعاء ، صورة من صور ادعاء الشباب العربي .

فلماذا يكتب الكاتب ، وفي هذه الظروف ، وحول مثل هذه الموضوعات الخطيرة ؟ ألأن المقاومة بحاجة الى أدب ؟ وما هو هذا الأدب ان لم يكشف عما هو أعمق من الحادث ، عن معناه ، وتغييره الحقيقي لموقف البشر في اللحظات الحاسمة المرتقبة ؟

لا شك ان القصص التي تحاول أن تكون بطولية حينما تنقل قصص الأبطال ، تنفعل بالنماذج المجردة ، عن البشر ، وعن الأحداث، وعن العلاقات . فبشرها أبطال أفذاذ كاملون وأحداثها قيم ايجابية مطلقة . وعلاقاتها مثل عن الطيبة والنزاهة والشرف .

اننا اذن نقع في شرك الحماس التقليدي . ويعود أدبنا كبقية انتاج حياتنا ، الى خطابية الشعر الفخري التقليدي . فلا نكون عرفنا الفداء ولا اكتشفنا المقاومة ، ولا غيرت الهزيمة من أمراض ثقافتنا وآدابنا..

هذه المقدمة أردتها لا لكي تنطبق على قصص العدد الماضي انطباقا تاما ، وبدرجة واحدة . ولكنها كلمة ضرورية لتقال ليس للقصة فحسب ، ولكن للشعر والمقال وسواه ، مما لم نزل ندرج على متابعة انتاجه وقراءته ، بالرغم من شعورنا بوطأة الهزيمة ، ونداء التغيير الذي تحمله دائما ، والى أبناء القلم بالدرجة الأولى .

فليس من شك في ان وضع أدبنا اليوم ما زال جزءاً من استمرار الجمود بل الانحلال الذي سبق الهزيمة بسنوات عديدة . واذا كان مضى الآن عام أو أكثر على صدمة الهزيمة ، فليس من الضرورة أن ينبت رد الفعل الفكري الناضج بمثل هذه السرعة بعد . فان سنوات الانتكاس والانحلال ، التي قدمت للهزيمة كل عواملها الفكرية والموضوعية المؤدية حتما الى تحقيقها ، سنوات الانتكاس هذه ، تمثلت في الادب بتلك الوقفة العقيمة عند حدود النماذج المبدعة التي أتت بها آمال الصعود خلال الخمسينيات . وكان من نتائج تلك الوقفة هو العجز عن التحرر من سيادة تلك النماذج ، وتجاوزها وابتكار النماذج الجديدة المطلوبة .

واذا كان لبعض الكتاب الشباب أن يبحثوا عن موضوعاتهم في أخطر ميادين المعاناة العربية العامة ، فان ذلك يوجب عليهم بالمقابل الشعور بمسؤولية ابداع الجديد . لانه الابداع الذي يريد أن يقوم على أساس أدب الحقيقة ، وليس أدب الادعاء .

ان أدب الحقيقة هو النداء الاعمق اليوم من أجل أن يكون لنا الاداة الفنية القادرة على كشف الحقيقة والتعبير عنها . فالامة التي تعاني ظروف تحدي الحياة والموت في اكثر أيام تاريخها الطويل حراجة ومسؤولية وخطورة ، تتوقع من كتابها أن يبدأوا مرحلة الوضوح والبحث عن ثقل الخطأ والشر والفساد ، في أرضية الواقع المعنوي والاخلاقي والفكري .

فليس من الضروري أن نتصور عناوين البطولات ، وأسماء الاحداث الكبرى في آدابنا ، ولكن المنتظر والمطلوب هو تأسيس الجذور الجديدة للبطولة التي لم تحدث بعد ، ألا وهي مسؤولية الخلق الاصيل في كل ميدان من ميادين حياتنا .

واذا كان لنا الآن ، وفي مناسبة هذا النقد ، أن نشير الى ما تحدثه معاناة الهزيمة على صعيدنا الادبي ، فهو تباشير مولد العقل . وبالقدر الذي يكون فيه هذا العقل مفقودا من انتاجات الادب الراهن، فمعنى هذا أن هذه الانتاجات ما زالت تجر أصداء الامراض السابقة وتجترها ، في حين تحسب نفسها ثورة عليها وتخطيا لحواجزها الهائلة.

وكيف يمكن للعقل ان يمارس دوره في أدب المقاومة مثلا ؟ انه يبحث عن المقاومة في أبعد المجالات عن الفداء ، انه يبحث عن معيقات المقاومة ، انه يكشف عن الآليات الدائمة في نمطية العربي ومجتمعه المؤدية دائما الى الكوارث والهزائم .

انه ينخر أقنعة الذات العربية المغلفة بالاوهام والادعاءات ، ويخترق حواجز المنع والتحريم المعلنة والخافية .

انه الادب الذي يكتشف بثقافة العقل العصرية ، وبحدث الموهبة المنظمة المدربة ، واصالة المعاناة وشمول التجربة الشخصية ، يكتشف حياتنا التي لا نعرفها .

كل ما فعله الادب السابق هو أنه ساهم بدوره في التجهيل ، لانه تحول هو الآخر الى ادعاء ، الى نوع من نمطية العملة اليومية لقيمنا وأفكارنا ومواقفنا وعلاقاتنا ...

***

والاستاذ أديب النحوي تركته منذ أربعة أعوام أو أكثر عند مجموعته القصصية الاولى ، التي أحببتها واستقبلتها على صفحات « الآداب » بمقال نقدي . وعدت بعد هذه السنوات الاربع ، لاقرأ

ـ التتمة على الصفحة ٥٤ ـ

القصائد

بقلم : ايليا الحاوي

***

اذ كان ثمة حدود تقام بين الشعر القديم والشعر الحديث ، فان اهمها تباين طبيعة الانفعال ووظيفته في كل منهما . فالانفعال المأثور في الشعر القديم تجسد، غالبا ، بسور الغلو النزق ، الفاقد البصيرة، الذي يضخم المعاناة ويعظم من دويها في النفس ، دون ان يترجمها الى صور أو معان أو مواقف توضح علاقتها بالحقيقة وبالنفس أو بالأشياء خارجها . وقد كان حسب الشاعر فيه ، أن يعتكف على المعنى أو الصورة المتداولين ، فيمد أبعادهما ويتفتق لهما بحيل جديدة للغلو المتوالد من ذاته ، المتعاظم بها ، والذي يثير حالة صماء مماثلة في نفس القارىء ، دون أن يثقفه ويغني تجاربه بجلائها جلاء حدسيا ، ايحائيا يدع القارىء يتفطن الى الرموز التي يستبطنها الانفعال . ذاك انفعال الحماس والطرق والخطابية والافكار الجامحة ، المنطلقة من ذاتها الى أقصى حدود الظن والافتراض ، يبدع حالة من الطرب والزهو ، ثم يتعفى ويزول ، مخلفا اثره حالة من الخواء النفسي . ومؤدى ذلك كله ، ان الشاعر القديم كان يسعى الى نقل الانفعال وتصويره ، فيما ينزع الشاعر الحديث الى ترجمته وتأويله دون أن يعطل فيه ذهوله ، متوسلا النغم والصورة والرمز والاسطورة وما اليها كأدوات للولوج الى الحقيقة والاتحاد بها ومعرفتها بالنشوة والحدس ، بدلا من المنطق القاصر والعقل المتفكر الذي لا يقبض الا على اشلائها . الانفعال القديم كان سبيلا للاثارة ، والانفعال الحديث هو سبيل الى المعرفة الجدية التي توغل الى ما وراء التقرير العقلي الذي يزور الحقيقة ويزيفها وتنفذ الى الاصقاع تكون فيها الحقيقة حية ، لم يتعف فيها الشعور ولم تنفعل بها الذات عن موضوعها . الشعر هو معرفة وراء المعرفة الشائعة ، تدرك الجانب الحميم الضائع في الذات الانسانية ، وهي لا تقل جدية عن المعرفة العلمية والفلسفية وان كانت تتخطاهما بلحظات الاشراق التي تضيء بها ظلمة الاشياء وتحرك جمودها وتستطلعها ، وهي في عون الروح والشعور ، وقبل ان تسقط أشلاؤها الى عالم الواقع آليت .

والشاعر ، بعد ، ليس امرءا مرتجلا ، نزقا ، يسفه الحقيقة وينزو عليها بعنجهيته الانفعالية بل انه انسان واقع سراب الاشياء في النفس والعالم وتحدق به واستطلع فيه ، حتى ذهل وأطل على مشارف الروح ، حيث تتضاءل رقعة الحس وتتحرر كوامن النفس وتنطلق فارضة يقينها الشعوري العميق الذي يقصر عنه منطق العقل ، وهو اداة خارجية للتحديد والتصنيف وليس اداة لتمثيل الرؤيا التي تبدو بها الحقيقة ماثلة مثولا حيا ، لا حاجة معه الى التعليل والابانة . والشاعر اذ يترجم انفعاله لا يفسره ولا يبرهن على ما يخلص فيه من حقائق ، بل انه ينفذ فيه نفاذا مباشرا الى الحقيقة التي يغنيه حضورها عن وصفها والتعريف بها . ونخلص من ذلك كله الى ان التجربة الشعرية هي قبل كل شيء عملية فتح واستطلاع ، تكتشف العالم الانساني الحقيقي من خلال العالم المتداول الثابت ، المتكرر الفاقد المعنى . ومن يتل الشعر لا يتوقع ان يستثار فيه بحالة من الطرب الاصم الابكم ، بل ان يطلع من خلاله على ما عاناه دون ان يتمثله ويجسده ، ودون ان يكتشف الرموز العميقة الغامضة التي تصله بنفسه وبما تطالعه به الاشياء في الخارج . فالمضمون الانساني الجدي العميق الذي يؤديه الشاعر بالحدس الخالق هو الذي يضمن للاثر الخلود ، من دون تلك الانتفاضات الدونكيشوتية الهزلية التي نقع عليها في قصائد شعراء الغلو والنزق . وهذا ما نددنا به ، دائما ، اذ اية جدوى نجتديها من الشاعر الذي يكد ويجد ويتفتق ويتمزق ليخلص من ذلك مثلا الى القول مخاطبا حبيبته :

أرجوك ان تمسحت نجمة بذيل فستانك لا تغضبي
فانها صديقة حاولت تقبيل رجليك.. فلا تعتبي

او الى القول :

كلي شموسا وامضغي انجما ... لا تقنعي ... ما انت ان تقنعي

واي مؤدى انساني جدي لقول شاعر آخر على لسان حبيبته :

انا حين اعلنت الوجود زيارتي له تعجل العبدان ما اتجلبب
فكانت اظن الشمس بين حوائجي اعدت لعيني ، حين قلت سأرقب

هذه اقوال من الترهات الانفعالية الحمقاء ، الفاقدة الصواب ، والتي تفقد الشعر غايته ومبرره وتجعله عاطلا عن أي مضمون انساني رصين .

لذلك ما زلنا نكرر القول ان المنطلق الاول للتباين بين التجارب القديمة والتجارب الحديثة في الشعر يتصل بوظيفة الانفعال وغايته وطبيعته . فبعد ان كان الانفعال يطفر في الشعر القديم طفرة عمياء الى الخارج ، هادما أسوار العقل ، نازيا على المعطيات الانسانية الرصينة، عابثا بالطبيعة عبث الافتراض والجهل ، فان انفعال الشعر الحديث لا يطفر الى الخارج ، بل ينفذ الى الداخل بنوع من الحدس المتخطف الذي يضيء ظلمة الاشياء ويمثل وقعها في النفس بأطياف الصور العميقة الحية .

الانفعال الشعري الحديث ليس انفعال غلو ومهاترات بيانية ومباراة في جر اذيال المعاني وايثاق اعناقها بعضها ببعض ، بل انه انفعال بصير ، راء ، ينفذ من النفس والاشياء الى غيبها وضميرها .

***

والناظر في قصائد هذا العدد يتبين انها صدرت ، جميعا ، عن نوع من الانفعال العميق الحاد بواقع العار اللاحق بالامة العربية ، اثر النكسة . وهو انفعال قد يصحبه الحماس والغلو ، وفقا لما اثر في التجارب والمواقف الوطنية . وقد بدأ الشعراء فيه بين معان لليأس والحقد وداع للثورة او متغن بمآثر الفدائيين او متذكر للديار او مؤمل بالعودة ، يعبرون عن ذلك في مستويات متباينة من الابداع بالنسبة الى نفاذ انفعالهم وولوجه الى استبطان التجارب ، بدلا من اجهاضها بالهتافات الخطابية .

قصيدتا فدوى طوقان :

ففي القصيدتين الأوليين للانسة فدوى طوقان نقع على تعبير عن لحظتين نفسيتين متناقضتين : لحظة اليأس والذل وشهوة الثأر ، ولحظة من التمرد النفسي الذي تعانق فيه الحرية عناقا ضاربا مستميتا حتى الموت والشهادة . ولقد استوحت القصيدة الأولى من وقوفها أمام شباك التصاريح عند جسر اللنبي ، تستجدي العبور ، حيث أقامت على انتظار ساعات طويلة ، تسمع شتائم الاعداء ولعناتهم . وقد استهلت القصيدة بنوع من التأمل والحوار الداخلي ، فبدت حزينة ، مقسورة أن تستجدي العبور الى أهلها وبني قومها في الضفة الثانية . وهي تترجح في ذلك المطلع بين التقرير المنطوي على معنى اللهفة : « آه أستجدي العبور » ، والصورة الداخلية الصادرة عن الانفعال البصير ، الثاقب ، الخالق للتجارب صورها العميقة الايحاء :

اختناقي ، نفسي المقطوع محمول على وهج الظهيره
سبع ساعات انتظار
آه من قص جناح الوقت ، من كسح أقدام الظهيرة !!

والقارىء قد لا يتمثل النفس المحمول على وهج الظهيرة تمثلا عقليا ، وقد يعجز عن ضبطه في حدود الوعي المباشر ، لانه خطف وتمثل فيما دون ذلك كله ، مجسدا يقين اللحظة التي عانتها . وبدلا من أن تعمد الى التقرير الطافي على لجة النفس في التعبير عن وطأة الزمن ، توسلت له الصورة العميقة البث والايحاء ، اذ مثلته بطائر قاصر عن الطيران ، بعد أن قصت جناحاه ، كما انها جعلت اقدام الظهيرة

ـ التتمة على الصفحة ٥٦ ـ

تتمة نقد القصائد

له قصة أخرى ، لولا المسافة الزمنية بينها وبين المجموعة الاولى ، لكانت واحدة من قصص تلك المجموعة ، مع تعديل بسيط بتكأة الموضوع . كأن أديب لم يفعل شيئا طيلة هذه السنوات الاربع ، سوى ان يقول لنفسه : يا أديب أنت قصاص ، ولك أسلوبك الخاص ، وأسلوبك يقوم على تقديم النماذج الشعبية ، بالعبارة شبه الشعبية ، وبالنقل الامين عن الشعب !

ولكن الاستاذ أديب لديه هذه المرة موضوع جديد ، ليس من موضوعات رجال الاحياء الحلبية السابقة في الوحدة ، والنضال ضد الانفصال . وهو لذلك يبحث له عن طريقة لاخراجه والرمز له . ولا يجد سوى العودة الى أسلوب الواقعية الشعبية .

ان الاستاذ اديب يعتقد ان الواقعية الشعبية هي في تقديم نماذج من أبناء الشعب يعانون قضايا مصيرية ، وبأسلوب تعبير شعبي ، أي أقرب الى العامية .

وبالرغم من أن هذا الاعتقاد لا غبار عليه من حيث التعلق بالمصطلح وظاهر المصطلح ، فان الاستاذ أديب الذي ما يزال يتابع كتابة هذا النوع منذ عشر سنين او اكثر يبدو انه ينطلق الى الواقعية الشعبية على جسر الرومانسية بحب الشعب ، والكتابة من أجل الشعب . ولذلك فهو ما زال يجهل هذا الشعب ، لانه لا يقدم لنا الا النماذج الرومانسية ، التي يتعبدها ، هو المحامي عن الشعب وعن رجاله الطيبين .

ان شخصية (ديبوفاره) التي انتقاها الكاتب وقدمها للمحاكمة عن جرم ضوري ، هو اطلاق النار في مناسبة الاعراس ، هي شخصية نمطية ، ألصق بها الكاتب كل المثل (الطيبة) التي يعرفها عن الشعب: الرجولة والشهامة والصفاء والجرأة والبراءة ... وقال لنا (أديب) : هذا هو الشعب العربي الذي لم يحارب لانه منع عن الحرب ، ولذلك فهو بريء من الاساس من تهمة الهزيمة .

ذلك هو الموضوع الحقيقي الذي أراد الكاتب أن يؤلف قصة ليقدمه لنا ، من خلال نموذج شعبي ، أريد له أن يقوم بوظيفة الرمز ، شيء عن شيء ، وليس الرمز الذي يصل الى أصول الموقفية الدرامية من خلال تحققات السلوك اليومي لدى أبطال عاديين. ومع ذلك فان الكاتب يحاول أن يستبطن لسان ابن الشعب هذا ، وأن يتحدث بانفعالاته ، ونزواته وأن يهيج لمثله ، ويتأزم لمواقفه ، ويعاني معاناته التي يبرع الكاتب ، ولا شك ، في نقلها والحكاية عنها ، وسرد مصطلحاتها اللغوية ضمن هاجس الفولكلور والتقيد باصوله .

وأما عن الرمز ، فان الكاتب لا يرمز عن مجهول ، ولكنه يرمز عن معروف ومكشوف ومتداول . ولذلك تصبح وظيفة الرمز هنا أشبه بالشيفرة السرية التي يعرفها الجميع . وتعجز بالتالي عن اطلاق عالم أوسع منها ، أشمل بمعانيه ، وأرحب بقدرته على الايحاء ، وأعمق في التأثير بالقارىء نحو التغيير ، وليس التجميد ضمن حدود النقل لما هو موجود بما هو موجود ، ولا شيء سواه .

وبهذه المناسبة تجدر الاشارة الى ظاهرة استخدام الرموز المتفشية في الشعر والقصة ، بهذا الاتساع والتعميم . وهي في الواقع ظاهرة تمسخ الرمزية الحقيقية ، الى الرمزية البوليسية ، أن صح التعبير . وهي هذا التعبير بكلمات ومواقف وأسماء عن كلمات ومواقف وأسماء اخرى ، لا يجرؤ الكاتب أن أن يكتبها بحروفها الأصلية . انها ظاهرة تفسد الأدب الرمزي كله .

أن أديب قادر على تجسيم الحوار الداخلي بما يشبه المسرحية الميلودارمية . ولذلك فهو يظل مأخوذا بالنهايات العظمى لكل العواطف، تماما على طريقة (شيوخ الشباب) . فلا تفر من قلمه واحدة من مصطلحات العنترة والجعجعة والمنفخة ، حتى تكاد القصة كلها تسقط في واحد من فصول (البهورة) الفارغة .

واذا كان كل ذلك الكلام والانفعال والتجسيم والتكبير المسرحي ، والتهويل الميلودرامي عملا مطلوبا في الكتابة عن (الشعبيات) ، فقد تحتاج اليه (فيروز والعقلية الرحبانية الصباحية الحنكشية) في مهازل الوطنيات الفولكلورية ، أكثر مما يحتاجه الكاتب العربي الجديد المؤمن بثورة العقل بعد سقوط ثورة التهويلات ، بكل أشكالها الماضية المقرفة .

وأما الموضوع الخطير الذي أراد الكاتب أن نعيش رمزه من خلال فصل العنترية ذلك ، فانه كما قلنا ، يبقى في حدود رمز شيء عن شيء آخر لا يجوز قوله علانية . وبذلك يصبح العمل القصصي كله مجرد أداة لخدمة غرض آخر ، كان يمكن أن تعبر عنه أشكال كتابية أخرى ، بأفضل مرات عديدة مما تفعل هذه القصة . فلقد كتبت عن هذا الموضوع عشرات المقالات . فلم يعد اذن يمت الى مملكة المحرمات ولا حاجة للأدب أن يكون هنا مجرد أداة تشهير .

ولو أن الكاتب استطاع أن يبني ثمة تفاعلا بين فصل العنترية وبين معنى الرمز ، وتأثيره على حياة ابن الشعب هذا ، بصورة تعميق للواقع والرمز معا ، وليس بصورة هذا الانفصام الهندسي الكامل الواقع بينهما من خلال القصة ، لكان لدينا عمل فني جدير بالانتماء حقا الى معاناة التغيير من خلال معاناة الهزيمة وآثارها العقلية والوجدانية على أبناء الشعب ، ولكان (ديبوفاره) تحرر من نموذج العنتري ، وصار انسانا منتميا لما يريد له الكاتب من اتصال بالمصير التغييري المنتظر .

ولتحرر معه الكاتب من جاذبية البراعة التي فرضت عليه تركيب هذه الشخصية بالاسم المضحك ، والسلوك الذي هو مزيج من الهبلنة والذكاء عن تهمة تمجيد هذا النموذج من شيوخ الشباب ، والدعوة الى المحافظة عليه ، وتعزيز الأسطورة التي توحد بين البدائية والمثالية ، بين التخلف والطيبة ، بين الانحلال والبطولات الوهمية . وهنا نصل الى موضوع المثل الأعلى الذي أراد الكاتب أن يعيد قداسته في نفوسنا. فهل صحيح ، وعلى ضوء مقياس العقل وحده ، أن الشعب العربي ، حتى أطيب طبقاته ، كان غير مسؤول كذلك عن هذه الهزيمة .. وأنه خرج أيضا من هذه الهزيمة (بريئا) كما حاكمه الكاتب وبرأه في قصته هذه ؟

فاذا كانت تلك (البراءة) هي التعبير القانوني لدى صديقنا المحامي أديب ، عن العجز عن منع الهزيمة قبل وقوعها ، وعن رد الهزيمة بعد وقوعها ، فلن يبقى من البراءة ، آذن الا رنينها الشاعري . والادانة مع المدانين الآخرين ، هي الوصف الحقيقي لنا جميعا شعوبا وأنظمة .

ان تبرئة (ديبو الفاره) هو بمثابة تشجيع لنمطيته ، واخراجه نهائيا من ساحة التغيير ، وحصره الى الأبد في دور (الفاره) ، اذا أردنا استعمال الرموز على طريقة صديقنا أديب .

وهذا ما لم يرده الكاتب ولا قصد اليه .. حتما . ولكن ما نناقشه الآن لم يعد محدودا بالقصة الا من حيث أنها عينة عن أسلوب من التعبير ، مرتبط بموقف انفعالي عام . انه الموقف الذي يرى في أبناء الشعب الطيبة المطلقة التي تجعله مبرأ من كل العيوب .

ان أديب النحوي ، وهو احد الطلائعيين ، مدعو امام مسؤولية اعادة النظر التي نحياها جميعا بعد هزيمتنا الشاملة الكبرى ، الى تقييم جديد لعوامل التغيير ووسائله ، وأسلوب التعبير عنه ، وهذا بالتالي سيدلنا على أسلوب آخر لأدب المواجهة العقلية الحاسمة لانفسنا وللعالم .

وفي العدد الماضي ، مع ذلك ، ست قصص أخرى ، تصب جميعا حول آثار الهزيمة ، وموضوع العمل الفدائي بصورة خاصة . ان هذا الاهتمام بمثل هذه المحركات الوجدانية للانسان العربي في الظروف الحاضرة ، هي تباشير صحة ، تترجم الى حس وطني صادق ومشاركة في المسؤولية العامة ، وان بطريق القلم . فان سليمان قياض حاول أن يقتطع لنا منظرا واقعيا مباشرا ، عن هجوم وحدة فدائية على احدى

المستعمرات . فصور أرض المنظر وحدود المعركة ، وسمى التراب والتين الشوكي ، وجدران المستعمرة ، وكوى المدافع ، وحرك على تلك الارض بضعة شبان ، من الاردن أو سوريا ومن مصر ، وانتقى منهم القائد والشاب الجديد المندفع ، وصور تردد القائد عن عمق تجربة أو عن شعور سلبي، وصور بالمقابل اندفاع الشاب الجديد وحماسه ،وايجاده الحل للمأزق ، عندما اقترب الصباح ولم تستطع الوحدة التقدم . فجعل هذا الشاب من جسده (جسرا حيا) يصعد عليه الآخرون الى أعلى سور المستعمرة ، وبذلك تمت التضحية وانجزت المهمة . ولا ننسى أن مقاطع من الحوار قد تخللت القصة في نصفها الأول ، دارت كلها حول ما يشبه التوضيحات عن كليشهات البطولة (العمومية) .

لست أدري ان كان السيد فياض ، وهو يبدو انه يريد ان يصير قاصا جادا ، ان كان قد قرأ عشرات الأعداد من مجلة (الآداب) نفسها التي يكتب على صفحاتها ، ورأى فيها منذ ستة عشر عاما ، ذلك العدد الوفير من قصص التضحيات والبطولات ، وتساءل بينه وبين نفسه . ألا يصح أن تأتي بعد ست عشر سنة ، بالنموذج الجديد ، بالشيء الذي يتجاوز السابق ، بالمطلوب بعد أكبر هزة كيانية أصابت وجودنا العربي كله ..

تحضرني قصة بعنوان (صعتر صفد) كتبت في (الآداب) منذ اكثر من اثني عشر عاما على الاقل ، ليت الاخ فياض ، وكل من يريد من الشباب الكتابة عن البطولات ، ليتهم يرجعون اليها ليجدوا هذا (الخاص) الذي يجب ان تحكيه القصة الملتزمة لتخرج عن كونها ريبورتاجا او منشورا ، أو مساهمة وطنية (عمومية) .

هذا الشيء (الخاص) الذي يعيد خلق الواقع مرة أخرى على مستوى الواقع الفني الحي المؤثر بدون أية يافطة ، بدون الفصول ذات النهايات العظمى في المواقف المجردة ، بدون عوامل التركيب الخارجية ، بدون التفاصيل المبتذلة ، والاعطاءات الجانبية ، وعملية التراكم المجرد عن أي انفتاح لآفاق الايحاء والتأثير غير المباشر .

لدى السيد فياض ارادة طيبة ، ونزعة نحو الوصف ، وقدرة على البناء . بقي أن يبحث عن (الخاص) فيه وفي قصصه .

وتسير (قصة الاستاذ) (أحمد سويد) متابعة البناء المطلوب ، في قصة أخرى ، عن تحول الفلسطيني من لاجيء ببطاقة اعاشة الى فدائي ببندقية . وهو بدلا من ان يقول لنا ان احد اللاجئين قد عانى من لحظة الانفصال عن الذل اليومي في حياة المخيم ، وبدأ ينشق عن وجوده منذ كان طفلا جاء الى هذا المخيم ، وعاش حياته السليبة تلك . وان هذا الانشقاق بلغ ذروة تحققه حيال اضطهاد المتحكمين في مصير المخيم ، من الشرطي الذي يشتم الناس لرميهم الزبالة في الطريق الخارجي ، الى الموظف الذي يوزع الاعاشة ، الى صراخ الأطفال على أكتاف أمهاتهم أو داخل الاكواخ المتجاورة ، بدلا من أن يقول لنا ذلك بكلمة نثر مختصرة ، كتب لنا قصة ، تطورت من رسم نماذج عن عوامل التفجير ، الى لحظة حدوث الانشقاق والانطلاق الى المصير الجديد .

واما السيد (سامي عطفه) الذي انتقى لنا عنوانا لقصته (الزهو) يماثل عناوين البرتومورافيا : الضجر ، الاحتقار .. الخ ، فلقد قلب المنظر من ساحة الفداء في أرض العدو ، الى ساحة الصبر ومعايشة المصير المشرد ، من خلال قصة أب يعمل مساح أحذية ، في أحدى دوائر الدولة ، ويعيش وجوده منذ النكبة ، بين أحذية البكوات من الموظفين ، وفي دهاليز الدائرة المعتمة . ويفتقد الأب ولده باستمرار ، ويعاني من اضطهاد المدير له باستمرار كذلك . وتأتي لحظة المعجزة عندما يرجع له ولده ، ولكن يعود الى بيته جريحا ، فلقد عرفنا سر اختفائه ، انه فدائي ، وعاد الى بيت أبيه جريحا . فعاد (الزهو) الى أبيه ، وفرض احترامه مجددا على المدير ، وأحبه الموظفون مجددا.

ان الكاتب يبرع في سيل من الأوصاف الجزئية ، المقترنة بتحليلات رشيقة سريعة ، وينجح أحيانا في احياء جو فني واقعي معا ، مؤثرا على القارىء باسلوب يشتط غالبا نحو الميلودرامية ، مصيبة السينما العربية والقصة العربية ..

ولا يتحرر الكاتب من سيطرة النموذجية ، فهو يريد أن يصف لنا رجلا فقيرا هرما بائسا ، فيأتي بكل ما تتطلبه هذه النموذجية من أوصاف خارجية ونفسية . ثم يبني لنا الكاتب قصة بذلك الخط الوحيد الاتجاه الذي يصور المشكلة ، ثم يقدم الحل ويسدل الستار

كم كتب الكتاب أمثال هذه القصة ؟

وفي هذا العدد قصتان تمارسان بعض ألفن ، من خلال محاولة الخلق الثاني فوق الواقع المشهود . فان (نواف أبو الهيجا) يستخدم أسلوبا ليس جديدا ، ولكنه لم يبل بعد ، فهو يستخدم منظرا متموضعا على أكثر من مستوى ، من أجل الدلالة على العقم ، واللامبالاة المتحدية ، والهزيمة التي هي هناك في كل مكان . ويربط بين الصور المبعثرة أسلوب يعجز عن خلق الوحدة الخفية ، فيضطر الى جمع الرموز عن المستويات بصورة تراكم خارجي . وفي الوقت الذي ينتظر الناقد أن تفتح القصة آفاقا من الايحاء حولها فان الكاتب ـ ولعله معذور فما زال كما يبدو يحاول ويسعى ـ يسد المنافذ سريعا ، ويتدخل كثيرا في عملية التكوين ليعطي القارىء أدلة واشارات زائدة عن اللزوم فتكاد القصة أن تسقط الى نوع اللوحات المنفصلة ، فعبارة كهذه (أنت سيء الحظ وحزيران يقتال امكانية الصيد ، صيف ناري وبراري مهجورة ، وفواكه محدودة ، وغالية الثمن) . « تكاد تكون عبارة نموذجية في طبيعة هذه القصة ، لو أن الكاتب عرف كيف يطور عبارات أخرى مشابهة لها ، ولم يقع غالبا في التجزيئية المحدودة اللفظ والحجم الايحائي .

نواف لديه ما يحكيه وباسلوب لم يبل بعد ...

وتأتي قصة (الدعاء والخندق) للسيد (نمر سرحان) ، وهي لا تتجاوز صفحة واحدة من المجلة ، لتعطي في الحقيقة نفسا حيا عابقا بالتحريض والجرح . والسيد سرحان ، على العكس من الأخ أديب النحوي ، لا يؤمن بأسطورة الشعب كما هو ، ولكن بالشعب الذي يجب أن يتغير . انه يدين الجهل والتخلف ، ويقدم مقطعا حيا عن عقلية المواجهة العاجزة للتحدي . فالموت الذي يستقبله الشعب حكمة وقدرا ، من خلال مصطلحات التسليم بالفاظ مكررة ومواقف معادة ، ويكرسه الشيخ وجماعة الدراويش ، والارض المفتوحة ، ولا من خندق في وجه الهجمات اليومية وحلقة الذكر في بيت الميت ، والاستاذ الذي يخرج من حيث يدخل الشيخ ، والاستاذ والملازم يسعيان الى حفر الخندق ، في حين يتجمع الناس والاطفال بالقرب من غرفة الذكر . شيء يمت الى أدب المقاومة .

بيروت : مطاع صفدي

الموت في الحياة

للشاعر

عبد الوهاب البياتي

الثمن ٢٥٠ ق.ل صدر حديثا

دار الاداب ـ بيروت

تتمة نقد القصائد

كسحاء لا تعدو ولا تسير ، واضفت على ذلك كله الصدق في التعبير والرؤيا بصيغة التساؤل التي اوردتها من ضمنها . واذا كان التعبير عن بطء الزمن ورسوه أمرا مأثورا منذ امرىء القيس للتعبير عن الأحزان والضيق ، فان الشاعرة ابدعت له صوره الجديدة من نهجها في الشعر على منهج الخلق أي ابتكار المشهد الحسي الذي يماثل الواقع النفسي ، بحيث يجتاز انفعالها معبر الخيال المصور ، بدلا من معبر العقل المقرر المتفكر .ولقد الت ، دون شك ، بشيء من الغلو ، الا انه نوع من الغلو الداخلي ، البصير الذي يؤدي للاشياء أداءها بالذهول والرؤيا ويمد أبعاد التجربة ، فيشاهد الانسان ما عاناه ويستطلعه ويقع عليه .

ومثل ذلك القول في العيون التي استحالت الى مرايا ألم وانتظار واصطبار ، وان كانت اللفظة الاخيرة لفظة تجريدية فكرية سمت بها التجربة بلفظها المباشر الفاقد الايحاء .

الا ان الوعي الوطني والانساني والاخلاقي يلج على الشاعرة تجربتها ، فتنحو منحى خارجيا ، تبدو فيه متفكرة ، متعظة ، نازعة منزعا خطابيا ، فينقطع سيل الصور ويغطى عليه سيل الافكار التي تنبو عن الذهول الشعري وتقع ، من ذلك ، في نوع من الوعظية القصدية ، فيفتقد الشعر مبرره ويستحيل الى افكار واعية واحكام وطنية أخلاقية . فهي اذ تقول :

ويدوي صوت جندي هجين
لطمة تهوي على وجه الزحام
« عرب ... فوضى ... كلاب »

اذ تقول ذلك تنساق الى حكم واع مرتبط بمبدأ الكرامة والذل ، لم تمثله بما وقع منه في نفسها ، بل بما تفكرت وحكمت عليه به في ذهنها . وقد جاءت لفظة : « لطمة » كدليل ناقر على نزوعها من الانفعال الخالق الذي يبدع لذاته صوره الى الانفعال المتفكر ، الواعي الذي يصنف ما تعانيه الشاعرة في التجربة بالنسبة الى القيم النثرية ، العقلية الثابتة . وهي اذ جعلت صوت الجندي الكريه لطمة على الوجوه، نزعت من حاسة الى اخرى ، من السمع الى اللمس ،متجاوزة التعليل المنطقي . الا انها ادت ذلك في سياق ذهني طغت عليه الخطابية الوطنية على الجمالية الفنية التي تمثل لناشيء منها في صور الابيات الاولى . ومثل ذلك قولها : « آه انسانيتي تنزف » وقد وردت لفظة « انسانية » كلفظة « لطمة » ، فيما قيل كدلالة على خفوت الخلق وتساقط الشاعرة الى التقرير الاخلاقي والوطني . وقد تنهار ، أيضا ، الى التفرير الواقعي الغث فينقل الجزئيات المأثورة في الشعر الوجداني الضيق التجربة كقولها : « ويد تصفق شباك التصاريح ، تسد الدرب في وجه الزحام » . ومع انها نهضت في الشطر الثاني الى شيء من التأويل اذ جعلت باب التذاكر دربا ينفذ منها الزحام ، فانها تقيدت بجزيئات لا تحفل بها التجربة الشعرية الكبيرة . الا ان مثل هذه الفلذات الواقعية تلج في بعض القصائد وان لم تنتم الى الشعر الصافي الخالص ، وهي ، في ذلك ، شبيهة بالحجر الذي تلقيه في الماء الساكن، فتنداح اثره الامواج . فهذه الملحوظة العابرة اوقعت في نفسها الصخب واثارت امواج النقمة التي عبرت عنها في المقطع التالي بصور اسطورية، عميقة ، شالت بها اجنحة الشعر وعادت تصور فيه انفعالاتها ، بدلا من ان ترسف فيها بالجزئيات والاعراض المتهافتة . فهي تقول :

ليت للبراق عينا
آه يا ذل الاسار
حنظلا صرت ، مذاقي قاتل
حقدي رهيب ، موغل حتى القرار
صخرة قلبي وكبريت وفوارة نار
الف هند تحت جلدي
جوع حقدي فاغر فاه
سوى اكبادهم لا يشبع
الجوع الذي استوطن جلدي
آه يا حقدي الجنوني المثار .

ففي هذا المقطع تتسع تجربة الشاعرة وتنطلق من حدودها الجزئية في انتظارها امام شباك التصاريح وامتهانها لكرامتها دونه ، وتتقمص عاطفة الثأر في نفسها ما أثر عنه عبر التاريخ العربي ، فتتفجع تفجع ليلى ابنة عم البراق (١) بما اصابها من ذل وتستنجد استنجادها بالبراق الذي استحال هنا الى رمز تاريخي اسطوري للفارس العربي المدافع عن الكرامة . وهي تتقمص كذلك نفس هند آكلة الكبود ، والدة معاوية بن ابي سفيان التي شقت صدر حمزة عم النبي وانتزعت كبده وحاولت ان تمضغه ثأرا لمن قتل من اهلها في موقعة بدر . ولقد امست هند ، من جراء ذلك ، رمزا للثأر المتآكل بذاته ، المفترس ، الذي لا يهدىء روعه الا مضغ كبود الاعداء . والشاعرة اذ تستدعي هذه الحديث ، بل انها نتيجة لنزوع التجربة فيه الى التكامل وادراك بالاسطورة ، انما تعانق التجربة في نزوع الى الشمول والكلية ، فلا تعود تجربتها خاصة بها ، بل تغدو صنوا لتجربة الثأر المتسعر المجنون عبر الزمن . والاسطورة ، بعد ، ليست زيا خارجيا من ازياء الشعر الحديث ، بل انها نتيجة لنزوع التجربة فيه الى التكامل وادراك اقصى ابعادها ، متطورة من الوجدانية الضيقة الشبيهة بالواقعية في تقيدها بحدود الواقع ، الى الكلية حيث يغدو الفرد رمزا للمجموع وحيث تتماثل التجارب في النفوس ، عبر الزمن ، فتغدو ليلى وهند وقد بعثتا في عصرنا من خلال نفس الشاعرة ، مع ما صاحب تجربة الثأر فيهما من امداء تكاثفت وتعاظمت في مخيلة الشعب .

الا ان رموزها بقيت رموزا ثقافية ، اذا جاز التعبير ، أي انها ظلت تقتبس مما لا يتفطن له ولا يتأثر به الا الضالعون في التاريخ الادبي والسياسي . وشأن الرمز الاسطوري ان يكون شعبيا ، حميم الصلة بواقع الناس وحياتهم اليومية ليعانوا به ما حاول الشاعر ان يوحي به اليهم ، فاذا استعاره من المخزون في بطون الكتب وذاكرة بعض العلماء انقطعت صلته بالوجدان وتعطلت قدرته على التجسيد والايحاء .

ومهما يكن ، فان هذا المقطع ، جميعا ، يحفل بالصور والافكار العميقة التي تأنف من اليسر والابتذال وبخاصة في تمثل ذاتها وقد استحالت الى حنظل مر قاتل كالسم .

وبعد ، فان هذه القصيدة تشكل محاولة حديثة للتعبير عن عاطفة اليأس والحقد والثأر وهي موضوعات مأثورة في الشعر القديم . ومع ان الشاعرة اعولت اعوال الخنساء والمهلهل واكثرت من التأوه في مواضعه ، فانها وفقت الى تطوير تجربتها النفسية في سعيها الى ربطها بالاسطورة والتاريخ والتقاط التجارب المتماثلة فيه والى اغناء سبل التعبير لديها بالرموز ، مدركة في ذلك ما قصرت عنه التجارب القديمة .

اما القصيدة الثانية ، فهي ذات وقع نفسي متشابه ، متكرر ، أفادت فيه من التكرار الصوري للايحاء بمعنى الحرية التي تصورها ، معيدة ، احيانا ، الصور في حدود متوازية لا يرتفع بعضها على البعض الاخر ، متخطية في ابيات اخرى حدود المعنى المتكرر ، في ايثار الحرية حتى الاستشهاد والموت في سبيلها .

والقصيدة ذات وقع حماسي شجي القرار وذات صور موحية ، تعاظم تأثيرها بالاحتشاد السريع الذي انتظمتها فيه . ولقد تعمدت نشرها الى جانب القصيدة الاولى للتدليل على لحظة الثورة ، بعد الانكسار واليأس .

---

(١) عرفت هذه المرأة بليلى العفيفة اذ ابت ان تخضع لمضطهديها واقامت على عفتها وعصمتها عند الفرس ، حتى قدر لابن عمها البراق ان ينتزعها منهم ويعيد اليها سعادتها وكرامتها .

تلويحة الايدي المتعبة

اما قصيدة « تلويحة الايدي المتعبة » لممدوح عدوان والتي صور فيها لقاء عاجلا ومفاجئا مع القنيطرة ، فتمثل حنين الشاعر الى ربوع تلك البلدة بنوع من الوجدانية الفنائية العذبة التي لا تنهض الى هموم الشعر الحديث نهوضا جديا ، كان ذلك في مد ابعاد التجربة والتعمق في اغوارها واستكشاف الرموز العميقة المؤدية الى تجسيدها .

فالتجربة حزينة ، صادقة في منطلقها ، كما انه ألم فيها بمشاهد موحية ، لكنه اقام على حدود الوجدانية الشجية التي تثير في القارىء الندم والحزن ، دون ان تجلو له معنى جديدا او ان تعمق من معاناته للمأساة . وآفة الشاعر فيها ان انفعالاته تتآكل بأحزانها ، دون ان ترفده الثقافة الانسانية الحية ، بما يخرجها عن حدودها وتكررها بنفسها وانهمارها في تمثيل المشاهد التي تحمل الاثارة والندم في طبيعة واقعها .

ففي المقطع الاول يقول :

رأيتك تلعقين دماءك الحيرى
فكل شهودك انصرفوا
وماتوا في ملاجئهم ، وما عرفوا
وما تركوا سوى الاشلاء
ووحدك كنت واقفة
وما في الموت من شك لمن يقف .

وهذا المقطع يؤثر تأثيرا واقعيا بطبيعة الاحداث التي اوردها الشاعر ، دون ان يأولها او ان يستطرد منها الى موقف نفسي او الى رؤيا تنفذ في قلب المشهد وتستطلع فيه .

ففدوى طوقان اوردت في القصيدة السابقة ما يماثل هذا الموقف ، الا انها لم تقتصر عليه ، بل تولته بانفعالها وخيالها وتمثلته تمثلا روحيا ، فأدت لنا من خلاله صورا جسدت بها معاناتها ، لوطأة الزمن في نفس الانسان المقهور المهزوم . اما صاحب هذه القصيدة ، فاقتصر على ايراد هذا المشهد البكائي الحزين ، مستدرا تعاطفنا ووجدنا ، ممتنعا عن افتراعه والولوج فيه واستكشاف المؤدى الانساني الجدي العميق الكامن وراءه

ولعلنا نقع في ذلك على نموذج للتباين بين الموقف الوصفي والموقف الوجداني والموقف الوجودي في الشعر . ففي الاول يشخص الشاعر امام الاحداث ، فيعيدها الى ذاتها ويمثلها بواقعها ، مع قليل او كثير من الغلو الملازم للعمل الفني . والقارىء لا ينفذ به الى ما دون الظاهرة ، ولا يكتشف الارتباطات الوجدانية بينها وبين النفس ، بحيث يتغلب فيه العامل الحسي على العامل النفسي . اما في الموقف الوجداني ، فان الظاهرة تلج الى النفس بنوع من الانفعال المتضخم الأصم الذي لا يوغل في ذاته ولا يقبض فيها على المعاني والارتباطات الانسانية الجدية العميقة .

وهذا الانفعال يجهض نفسه بالمبالغات العاطفية ، أو بالجزئيات النفسية العارضة ، لا يعمق ثقافة القارىء ولا يفيده منها بما يطلعه عليه من كشوف النشوة الفنية المصاحبة للحدس الخالق . اما في الموقف الوجودي ، فان الشاعر يؤلف بين الموقف الوصفي والوجداني معا ، ويوحدهما ويتخطى ذلك الى الرؤيا والاكتشاف بحيث يطلعنا من خلالهما على فهم انساني جدي لمعاني الاشياء والحياة وقيمهما . وصاحب هذه القصيدة اقتصر على الموقف الوجداني المتشح بقليل أو كثير من المواقف الوصفية ، ولم تنزع به تجربته الى الموقف الوجودي الذي يفض الشكل ويجوز بنا الى ما يجعلنا اعمق فهما ومعاناة للجذور الانسانية الكامنة وراءه . لقد اقتصر على التمثيل من دون التأويل . والشعر الحديث لا يقف عند حدود التمثيل الذي كان يطرب له البدائي بل انه يعمد بغريزته الى التأويل وهو سبيل الابداع والجدة والاستطلاع في الشعر .

ولخلو ذهنه من الهموم الوجودية التي تقيم ما يطرأ عليه وما يطالعه من احداث فقد تحول في مقاطع اخرى الى ضرب من الوصف المعن في الجزئيات والذي لا تحفل به التجربة الشعرية الكبيرة ، كما قدمنا . فهو يقول :

ففاض الريق وسط فمي . ظمئت ، تشققت شفتي
لحست يباسها ... ومضيت منحنيا لنير الدهر .

وفي هذا القول شيء من الغلو الخارجي المعظم لمظهر الاشياء في واقعها المأثور دون قدرة على التحرر منه وتمثيله في اصقاع الخيال والروح اي بالصور الداخلية . وهذا القول شبيه بقول فدوى طوقان :

يجلد القيظ جبيني
عرقي يسقط ملحا في جفوني

اذ كلاهما يعمد الى التقصي في المضمون الحسي للظاهرة لافادة الغلو ، وهو يخالف ما دأبت عليه في القصيدة ذاتها من استطلاع لمعنى المظاهر وكشف انساني له كما في مثل قولها :

من ترى قص جناح الوقت ، من كسح أقدام الظهيرة

حيث أدت للواقع الحسي الذي تعانيه مؤداه النفسي الغائر العميق .

فقصيدة ممدوح عدوان لا تعدو اذن المشاهد الوجدانية الباكية والمثيرة للبكاء ، ألم بها مقطعا أثر مقطع ، متوسلا بالأحداث التي تفجع القارىء أوقع عليها في قصيدة أم في اي مشهد من مشاهد الحياة . فتأثيرها ليس فنيا بل انه تأثير واقعي . ولست اجد في احلاله للدموع من دون الماء في الخوابي الا حيلة متفوقة للاثارة العاطفية غير المثقفة والتي توفي الى اوج تأثيرها في النفوس الحماسية ، الخطابية التي تطرب للعويل والنواح المباشرين

وربما تعمد الشاعر للغلو سبل الذهنية الشائعة في شعر سعيد عقل ونزار قباني كقوله : « تنهدت الدروب ، وقد رأت دربي » حيث نسب التنهد الى الدروب بنوع من الحذلقة اللفظية ليعظم من معنى التنهد بنسبته الى ما لا ينتسب اليه في الواقع .

اغنية الى فدائي

اما قصيدة « اغنية الى فدائي » لفوزي كريم ، فهي قصيدة شفافة الرموز ، عذبة الايقاع ، خفرة العبارة ، تنكب فيها الشاعر عن الحماس والافتعال والحركات الخارجية المثيرة وعمد الى الالفاظ التي لا توحي بطبيعة معناها الخاصة ، بل بما اناطه بها وخلقه فيها من رموز اشتقها اشتقاقا لطيفا ، عاطلا عن الجلبة والعنجهية . فهو اذ يتحدث عن رفيقه المجاهد لا يؤلف له صور البطولة الفقاعية الفارغة ولا يؤلب له الحماس الخطابي الارعن ، بل يوحي بذلك ايحاء لا متناهيا بقوله :

اذن انت علمتني كيف القي حروفي بوجه النهار
واستل من غور عينيك وجهي
ووجه التي تركتني لخوفي
ووجه صديقي الذي باركته رياح البحار

وقد جاءت مباركة رياح البحار لصديقه سبيلا لتجسيد ثورته في سياق من الاجواء الطبيعية التي لم تفضب على غير دلالتها ، كما هو شأنها في بعض الشعر المعاصر ، حيث يفترض الشاعر في الطبيعة ، ما يخرج بها عن حدود نواميسها ويخرج بالشعر عن حدود الجدية ، كقوله ان الزهر يندى لمرور حبيبته والنجوم تتساقط وتنفرط وتشهق وما الى ذلك من افتعالات خرقاء . فالطبيعة هي المعين الاول للصور الشعرية . الا انها تمد الشاعر الماجن الانفعالي المستهتر بالصور الافتراضية الكاذبة والشاعر الرصين المتأمل بالصور الاليفة التي تجسد المعنى بطبيعة دلالتها الظاهرة او المضمرة غالبا . فرياح البحار تحمل معنى الثورة في طبيعة دلالتها ورمزها ، اما تكسر النجوم لمر الحبيبة وانهمارها من الافق ، فهو معنى مفترض ، مغصوب ، خليع ،

لا يحفل بالتجربة الجدية والمضمون الرصين للاشياء .

ولقد توسل صاحب هذه القصيدة ، فضلا عن ذلك ، برمـوز خفرة أخرى كالغبار والنوافذ والفصون والثمر للتدليل على الخمـول والكسل المخيمين على منازل الناس وحقولهم وقعودهم عن الكفاح فـي سبيل العيش . كما انه أبقى هذه الالفاظ على طبيعة دلالتها الاولـى متنبها الى ما عمق واستتر منها ولم يقتحم عليها بالنزق والطيش ، ليجعل الثمار ، مثلا ، تغار من خد الحبيبة والغصن من قدها . وهذا ما كنا لنشير اليه في المقدمة لايضاح الفرق بين الانفعال المتهور المجنون والانفعال البصير الهادىء الذي يفتح للانسان نافذة على نفسهومصيره.

والشاعر لا يتحدث عن الظلم والذل حديثا مباشرا ، بل يلجـأ فيه الى الصورة غير المباشرة المستفادة من الخبرة الحسية العاقلـة بسياق الاحداث ودلالتها فبدلا من ان يقول ان العدو اغتصب ديارهم واقام فيها الظلم ، ألمح الى ذلك الماحة موحية خفرة بقوله :

وماتت لنا بين أهلي وبيني
حكايتنا ، حيث مات الصغار

وقدكان موت الصغار اشارة الى حلول الظلم والبطش وما اليهما. وتمضي القصيدة متدفقةبهذه الرموز اللطيفة العازفة عن التبجح بقوله:

وغنيت اعراسنا في صهيل الخيول
وفي زفة الفجر عبر الحقول
واعطيتنا نجمة في الصدور
وطيرا لجبهتنا المتعبة

المسـاء :

وتدنو قصيدة « المساء » «لخلدون الصبيحي » الى هذه القصيدة في خفوت الجرس ونأيها عن الجلبة والصور المفصوبة ، المفتعلة . الا انه ينزع فيها منزعا تفصيليا ، تفسيرا ، يستطرد فيه بالصور الواحدة الى عدة صور متوالدة ، متنامية ، بعضا من بعض . كما انه لا يوفق فيها الى استقطاب الرموز المتنوعة المتعددة والايغال في التجربة ايغالا نسبيـا .

العودة الى الجذور الاولى

اما قصيدة « العودة الى الجذور الاولى » لعمر أبو سالم ، فهـي قصيدة عادية التجربة ، حاول الشاعر ان ينهض ويسمو بها بما اضفاه عليها من حشد صوري ، اتى بعضه متآلفا ، منسجما وبعضه الاخـر متفككا ، متنابذا ، اذ حاول فيه ان يخفي صفة الابتذال التي تلازم المعنى . فهو يقول :

يطالعني بكاؤك كل يوم ، بعد فرقتنا
فانظر من شقوق الباب .. صوب الغرب
أسأل عنك ... عن تاريخ عودتنا
واذكر غيبة الاهل
وماتم صبحنا .. زمن الرحيل ، غداة نكبتنا

وقد جعل للصبح مأتما للتعبير عن الحزن واليأس ، فجاء دانيا ، مبذولا لا خلق ولا ذاتية فيه ، عبر معان تقريرية ، مهادنة لا قبل لهـا بالنهوض به .

ومعظم صوره تنطوي على اختلال عضوي لانسياقه فيها انسياقا افتراضيا ، تأليفيا يجمع فيه شتات المعاني ليوحد بينها توحيـــدا مغصوبا ، كما في قوله :

أفضل من ثياب الرعب والنوح
فصول حكاية ، صدىء الحوار بها
مع الزمن
وسدت دونها الابواب ، اطفئت المصابيح
قبيل الصبح ، وانكسرت مراياها
وبح الصوت خلف شراعها البالي من القدم

فهذه الصورة لا تستقيم في معادلة الصور الابداعية لانه صنفها تصنيفا ووفق بين اجزائها توفيقا بالاستطراد والتفسير والايضاح .وهو ينزع خلالها من حاسة الى حاسة لتهافت البناء الداخلي والنمو ، اذ زعم انه يفصل من ثياب الرعب فصول الحكاية . وليس ثمة اي ارتباط حسي او منطقي او حدسي بين الثياب وفصول الحكاية بل انه انساق الى ذلك بوقع لفظة« فصل » مفترا بالصورة المجانية التي لا هدف لها.

وهو كذلك ينسب للحوار الصدأ ، ناميا اليه صفة بصرية حسية وهو سمعي ، تعمدا للنجدة الفاقدة المسوغ . ثم يستطرد الى ذكـر الاحداث والجزئيات المرتبطة بتلك الحكاية على غرار القدماء الذيـن كانوا يتعمدون الايحاء والاقناع بحشو التشابيه والاوصاف الجزئية . فهذه الصورة هي صورة منحلة ، متفككة الاوصال ، طفى عليها التصويـر الفكري البارد ، فلست تقع فيها على النفاذ الثاقب الخفر الذي وقعنا عليه في قصيدتي فوزي كريم وقدوى طوقان مثلا . الا ان المقطع الاخير يمتاز عما دونه بشيء من التآلف والانسجام فـــي الصورة والفكرة اذ يقـول :

ستزرعها ... عيون الليل بالاقمار بالحب
ونغسل ما ترسب في مدار الوجه ـ يا أماه
من رعب
ولن نحني الرقاب لسيفهم .. لن نشرب الكدرا
وفوق مآدب الظلمات لن نلقي جرار القمح
والطيب ...

نجمة النهار

وفي هذا العدد قصيدة للشاعر البغدادي حسب الشيخ جعفر ، اتخذ لها زي الشعر الحديث في تعدد الاصوات والمقاطع وانتحى فيهـا نحو اعلامه في بعض الصور ، مستعيرا معانيها فضلا عن الفاظها كقوله:

قبل ان ينبت ريشي فوق كتفي السجين
قبل ان يخضر في القبر المسيح

او قوله :

حبها أشعل في قلبي بحيرات السهاد

او قوله :

الجمر يزهر في جبيني

وهي جميعا ، مستفادة من ديوان : « بيادر الجوع » ، مما لا يخفى على القارىء المطلع ، ومما لا جدوى من الابانة عليه . ولقد طغت على « الاداب » في فترات طويلة القصائد المدموغة باسلوب المتفوقين من الشعراء المحدثين ، مما فوت على أصحابها سبل الابداع واقتحـام التجارب الذاتية المثيرة . واذا كان التقليد في بعض وجوهه يشكـل مرحلة ما قبل الابداع الشعري ، فاننا نود ان تطوي تلك التجارب ولا ينفذ منها الى القراء الا الاصيل ، الوثيق ، المتحرر من سمات الآخريـن وبصماتهم .

ولست ازعم ، مع ذلك ، أن هذه القصيدة تفتقر الى الابتكار فصاحبها وفق الى الصور الندية ، الفاقدة التعمل ، العميقة البث ، المفاضة عن وجدانه . والقصيدة تعبر في مراحلها ، جميعا ، عـــن التنازع بين الميل والواجب ، بين السعادة القانعة والبطولة المترددة ، وينتهي الصراع في ذلك كله الى انتصار النزعة الايجابية ، كما هـــو ماثور في المسرح الكلاسيكي . ففي المقطع الاول تتغنى الصبايا فـــي جوقة كان يتوسلها الاغريق لايلاج بعض الشعر الغنائي الوجداني في سياق المسرحية . وتتغنى الجوقة في هذه القصيدة بالبعث المنطلـق انطلاقة حية من رمس الموت ، وقد تمثل عليه الشاعر بجذور النبـات ونبضة الثرى بعد الجليد والثلج . وهذا المقطع خفر الايقاع ، وان كان مضمونه مستفاداً من التجارب العامة المبذولة في الشعر الحديث . وفي المقطع الثاني يتوسل الشاعر الغنائية الغزلية العذبة ، المشبعة بروح البراءة كما هو شائع فيالحب الرومنسي او عند عشاقالقرون الوسطى. وهذا المقطع اكثر ذاتية تعفت فيه ملامح الشعراء الاخرين وبدا الشاعر وكأنه اهتدى الى الالفاظ والصور الموحية اللطيفة البث . وفيالمقطع الثالث يظهر التنازع على اشده بين الحب ، كرمز للاقبال على الحياة

والتلذذ بسعادتها وبين الثورة والقتال في سبيل المبدأ . ولقد نزع الشاعر نزوعا ظاهرا الى ايثار العقيدة وعبر عن ذلك بالصورة الايحائية، حينا وبالفكرة المغالية حينا آخر . اما المقطع الاخير فلا يعدو ان يكون مقطعا من مقاطع شعر الحماس القديم في وقع الوزن والقافية وفي اعتماد الافكار التي تحمل العنف في طبيعة ادائها .

ومهما يكن ، فان الشاعر يبدو ، خلال هذه القصيدة ، مترجحا بين اساليب شتى ، بين التجديد والتقليد ، مقتبسا ، حينا ، الاخراج المسرحي القديم عند الاغريق وحينا اخر الاداء الحماسي الشديد الجلبة الطاغي على الشعر العربي القديم ، موزعا القصيدة على أصوات ومقاطع كالشعراء المحدثين ، دون ان يفتقد ، عبر ذلك كله ، شخصيته المميزة ، ودون ان يتخلى عن اصالته . وقد يشفع به ويعزز جانبه انه لا يأخذ بالشعر السهل والمعاني والصور المبذولة ، بل يأخذ فيه نفسه بعنت نرجو ان يخلص منه يوما الى الوقوف في صفوف الفاتحين من شعراء العصر .

جروح فلسطينية

واما قصيدة « جروح فلسطينية » لمحمد القيسي ، فتنمو عبر مراحل ومقاطع من تجربة اليأس والعذاب والضياع والاضطهاد ، الى نوع من الامل في ذكره لقدوم « العاطفة » التي تعيد اليه ثقته وتحيي رجاءه في العودة والانتصار . والقصيدة وجدانية المنزع تؤثر بوصف المشاهد المفجعة كما في قوله :

لان قلبي شق ذات يوم
وضاع نصفه
وذاب في قرار حوض دم
لذا اسير ، عاريا ، في وضع الظهيرة
بنصف قلب .

ويتوسل ، حينا آخر بالحوار المشبع بالاجواء الايحائية كقوله :

ثم قالوا : اتهاجر
قلت : يا ليت فقلبي صار طائر
وانا لا املك الان زمامه
شتموا بالعربية :
انت سافل
قلت : ما هم فقلبي صار عصفورا واغصاني حدائق
قلت قلبي صار زرعا وسنابل
اشعلوا فيه الحرائق
واعلموا أن جذوري سوف تبقى وتناضل .

وبين ان كل مقطع من مقاطع هذه القصيدة يعبر عن تجربة من التجارب القاسية التي يعانيها النازحون الفلسطينيون من ضياع وعذاب وحنين الى الديار وقبول للاضطهاد وامتناع عن النزوح واستشهاد في سبيل استعادة الوطن . ولقد حاول الشاعر ان ينأى عن الابتذال فيها بايثار الصور الداخلية والرموز الخفرة أو الصور الابداعية المتعددة الاجواء . والقصيدة لا تخلو من الصدق والعمق وفقا للمأثور والمتداول من معاني الشعر الوطني .

خلاصة

تتضح لنا مما تقدم الامور التالية :

اولا : ان الشعر يتصدى لموضوعاته من خلال المنحى الانساني العام وانه يكشف ضميرها وما استتر منها وان الوعي الاخلاقي والاحكام الوطنية والقومية المباشرة تعطله وتحيله الى نوع من الوعظ بالاثارة والتفجع . فالموقف الاخلاقي والوطني يضمران في التجربة الشعرية ، يستطلعهما القارىء بالتأويل والتخريج ولا يؤديهما له الشاعر بالتقرير او التجريد أو اي اسلوب من اساليب المعرفة الواعية .

ثانيا : ان الرمز في شتى وجوهه ومناحيه هو التعبير الافضل عن التجربة الشعرية لانه يطلع منها ما تستبطنه من ابعاد انسانية وينزع بها الى الشمول والكلية ويؤدي من خلالها الى المعرفة اليقينية العميقة التي تتكشف للقارىء بذاتها دون توسل بالتشبيه القائم على المقارنة او الاستعارة التي تفوقه غلوا ، دون ان تخرج عن طبيعته .

فالرمز لا يؤدي الحقيقة ويوهم بها بما يقرنها فيه بغيرها او يستعير لها منه ، بل انه يفترع المظاهر ويلج الى روحها ويقبض على حقيقتها بالذات ، فيجلوها لنا جلاء روحيا ، حدسيا ، ولا يدعنا نفترضها بالظن والتخيل . الرمز هو قبض مباشر على روح الحقيقة في باطن الشيء ، او هو قبض على معناه الشعوري والروحي الفعلي ، فيما يقبض العقل على معناه الحسي او الفكري . فالوردة ، مثلا ، هي كذلك في مفهومها العقلي والحسي ، اما في مفهومها الرمزي ، فان لها معنى اخر او معاني اخرى غير مبذولة يتناولها الشاعر بالاشراق الذي يفض له غلافها المادي ويضيء له دلالتها او دلالاتها الروحية الفعلية الكامنة فيها .

ثالثا : ان المنحى الرمزي يباين ما دأب عليه شعراء الثلاثينيات من اغتصاب للطبيعة وقسرها على دلالات افتراضية وهمية مجانية كالقول ان الزهر يندى لحضور الحبيبة وان النجوم تشهق وتتكسر وان الليل يستحيل الى ضياء ، مما كان يخلب القارىء ويطربه ولا يؤدي له مضمونا انسانيا جديا من اكتشاف الاسرار الوجودية اللطيفة المستترة في قلب المظاهر . فالشعر الحديث لا يتعسف بدلالات الطبيعة ومظاهرها ، بل انه يستخرج منها الحقائق الهاجعة فيها فعلا والتي تتجلى له من نفاذه الى الوجود الروحي للاشياء .

رابعا : ثمة تباين بين الوجود الواقعي والوجود الشعري للاشياء والتجارب . الوجود الواقعي يبذلها لنا في معناها الشائع العام الذي يؤثر فينا بدلالته المباشرة . اما الوجود الشعري ، فانه ينتخب بالحدس والرؤيا من الوجود ويفتح لنا ما استغلق فيه ويطلعنا على ابعاده الانسانية ويجعلنا اعمق فهما لمضامينه ورموزه . والشاعر الذي يقتصر على حشد المشاهد والمعاني المؤثرة بطبيعة واقعها ، كمشهد الثكل والخراب او معاني الحزن والحنين والندم او الثورة او التمرد ، انما يقف من الوجود موقف الناقل من دون موقف الشاعر الخالق الفاتح الذي يتخذ المشاهد والمعاني الواقعية كنقطة انطلاق للتأمل الروحي ويضيف الى مؤداها الواقعي مؤدي اخر اعمق منه واعسر استيطانا لانتمائه انتماء فعليا بالرغم من انه غامض آلى تجارب النفس واسرارها . ونحن اذ نتلو قصيدة لا نتوقع من الشاعر ان يعيد الينا ما سبق ان تأثرنا به في واقعها ، بل ان يطلعنا على ما هو انأى منه . ان يترجم لنا احاسيسنا الغامضة الصماء الى معادلات من الصور التي تجعلنا اكثر فهما لحقيقته الفعلية .

خامسا : ان غاية الشعر ليست اثارة انفعال صاعق مدو في نفس القارىء ، بل ان غايته هي توضيح ذلك الانفعال واظهار ارتباطه بما دونه واستطلاع الصور والمعاني التي لا تدعه انفعالا اصم ، قائما ، بل انفعالا بصيرا ، يفتح كوى على حقيقة النفس والعالم ويغني ثقافة القارىء الشعورية والانسانية ويجعله اعمق احاطة باسرار الوجود . واذا كان الشعر القديم قد قصر غايته على توليد الانفصال والايهام به ، فان الشعر الحديث يوغل فيه وينطلق منه الى استجلاء الحياة والنفس والحقيقة .

سادسا : ان الشاعر الكبير هو قبل كل شيء انسان كبير ، استوعب تجارب الحياة وثقافتها وحضاراتها واستكشف عالم النفس وارتباطاته الحميمة بما دونه ونفذ من ذلك كله الى رؤيا عامة في المصير والوجود تضيء له زوايا جديدة وتطلعه على معان فعلية مبتكرة في الاشياء ، يبدو معها وكأنه خلقها خلقا او افتتحها وغاص الى ما ادلهم في اعماقها . فهو رفيق العالم والفيلسوف لكنه انأى مدى حتى انه قد يراود النبوءة الانسانية التي يطلع بها على غيب النفس والعالم.

ايليا الحاوي