قرأت العدد الماضي من "الآداب"

الأبحاث

بقلم سامي خشبة

صورة عجيبة تلك التي نستخلصها من « ابحاث » العدد الماضي عن الآداب . من العراق الى المغرب مرورا بسوريا ولبنان ومصر وتونس، تتجمع خيوط الصورة وتتكاثف الظلال او تبهت لكي ترمي النتيجة النهائية الى تشوه تلقائي في الشكل ، تلقائي اقول لانه بالتأكيد غير مقصود ولا مدبر ، طالما ان « الآداب » تحرص على ان تقدم من صفحاتها منبرا لكل صاحب رآي او ابداع يجيد التعبير عن رايه او نسج ابداعه (وليت كان هذا التشوه مقصودا من جانبنا ، نحن الكتاب ، اذن لكان في الوسع ان يقال ان وراءه ارادة ما وفعل منظم !)

وفي مواجهة ما كتبه أو « القاه » الكتاب والمفكرون العرب ، نلتقي بنموذج واحد لعقلية (غربية) هي عقلية روجيه جارودي ، لنكتشف اسلوبا آخر في التفكير وطرح القضايا وتصور المنهج واستخدامه والتدبير الواعي للوصول الى النتائج التي كانت قبل بداية الكتابة مجرد فروض وكانت الكتابة هي البرهنة عليها ، ونستبق السطور لكي نقول ان ما هو خطا في « براهين » جارودي متعلق في الاساس بنا نحن (بوصفنا جزءا من العالم الثالث !) واننا نحن المسؤولون عن هذا الخطا .

لويس عوض وعبدالغفار مكاوي ونعيم نعيمة ومحمد الجزائري وفرانسوا باسيلي (مرتين) وصلاح صوباني وقاسم عجام وعلي الكجةجي وهناوي احمد وماجد السامرائي ومحمد بلحسن .... احد عشر نجما (لا اقل، وهم اكثر) هل يصح ان نقارنهم بواحد هو في طريقه الى الافول (او انه افل بالفعل لانه قدم اوراق اعتماده لبرنشتاين في قول الاخ هناوي) بعد ان هجر الافق الذي اعتاد ان يطلع منه ؟

بداءة نحن لن نحاول ان نقارن هؤلاء بهذا ـ فليس هذا بالمفيد ولا بالصحيح ـ وانما فقط اريد ان اشير الى امكانية ان نقارن انفسنا بهم، عقلنا بعقلهم ، تصورنا للامانة العلمية بتصورهم ، طريقتنا في طرح القضايا (لا منهجيتنا غالبا) بطريقتهم (منهجيتهم غالبا) ، نقلنا او نزعتنا النقلية المفلولة الى ثوابت لا نجادل فيها مع رغبة في رواية الاخبار واطلاق الاحكام نادرا ما نقيم الدليل عليها كان كل واحد منا نهاية الصواب أو محجة النهى باجتهادهم المستنير في « التفكير » بصرف النظر عن (الثوابت) حاملين عبء الصواب والخطا ، غموض اهدافنا وافتقارها الى الارتباط الحميم بواقع عالمنا الحقيقي وافتقارها بالتالي الى كل قدرة على التغيير (مع شكوانا الدائمة من كثرة الكلام وعجزه عن الفعل أو التاثير : ليكن الكلام عن الحقيقة لكي يؤثر فيها !) بوضوح هدفهم الواقعي وقصدهم الى هذا الهدف قصدا مقدرا باستمرار : انهم يناقشون ويعرفون ويفكرون بهدف تغيير شيء في الحياة الحقيقية أو تثبيت شيء آخر. لا شيء عندهم منته او آزلي ولا شيء صنع مكتملا وانتهى امره ، وكل شيء عندنا يكاد يكون ماضيا مكتملا وتاما والناقص هي معرفتنا به ، ولا شيء يشغلنا الا التامل فيه لعلنا نكشف هويته .

حقا ، اننا امة واحدة بدليل ابحاث ذلك العدد من الآداب : فان عاهاتنا العقلية متشابهة جدا .ورغم هذا فان القدرة على مواجهة تلك العاهات ما زالت باقية ، والامل في بقائها واستمرارها معلق بجيلنا نحن او ليس هذا حكما قطعيا ، انه مجرد استقراء للتاريخ !) مهما كابرت الاجيال التي حققت لنا اشياء كثيرة ، ولكنها شرعت تخسر« لنا » كل شيء ، وتركت لنا مهمة استخلاص افضل مافيها والبدء من جديد بدلا من ان تسير معنا به ، وحملت هي عبئا خفيفا هو الخلاص بجلدها فقط . ويمكننا ان نستخلص الدليل على ذلك من مقارنة تعقد من كل زاوية نظر ممكنة بين طريقة لويس عوض في تصوير ورفض التطور الثقافي المصري في السنوات العشرين السابقة ، وبين طريقة محمد الجزائري ـ ابن جيلنا ـ في تحليل رواية كتبها واحد آخر من ابناء هذا الجيل ، هو عبدالرحمن الربيعي .

نبدا بالنموذج الايجابي : لنائي الجزائري والربيعي .

* * *

ينبغي ان تكون قد قرات رواية « الوشم » نفسها لعبدالرحمن الربيعي حتى يكون بامكانك ان تلاحق تحليل محمد الجزائري . واعترف انني لم اكن قد قراتها حتى طالعتني مقالة الجزائري ، ملتزما بالتعليق على ابحاث العدد ، فقراتها في جلسة واحدة مرتين ، ونسيت في المرتين ان استخدم القلم ، شأن من سيكتب بعد القراءة . « الوشم » محاولة لاستخلاص جوهر تجربة أساسية من تجارب جيلنا : تجربة السقوط في فخ التنكر لوعينا والتزامنا حين حاولت اصابع الاستبداد والسلطات الفاشمة أن تطبق على أعناقنا لحساب الماضي وضد المستقبل باسم تجميد حاضرها الذي ارادت تاييده لتمنع التاريخ من تجاوزها . السقوط ممكن وسهل ، ولكن الوقوف ثانية على ساقين قويتين هو الصعب البالغ الصعوبة . وقد راى الربيعي ان هذه الصعوبة تبلغ حد الاستحالة وعلقها على عودة «حزب» آخر (في الحوار بين البطل وبين زميله في الجريدة وهو من الحزب الآخر ـ ص ٦٢ ثم ص ٧٣) . راى ان سقوط بطله كان سقوطا ابديا ، لانه في الاصل لم يكن ملتزما : كان وعيه الطبقي هو بداية الاندفاع (ص ٢٣) ولكنه لحظة التحقيق يقول لنفسه ان البطولة كانت الافيون الذي قاده الى « هذه المواقع والاحداث الملفومة » (ص ٨٩) . لقد كان وعيه زائفا اذن ولكنه كان وعيا ، ولذلك كان الافلات منه مستحيلا، وعندما برد لنفسه السقوط لم يستطع ان يفلت مما كان قد عرفه واوهم نفسه انه التزم به وانه طريقه الى « البطولة » ، اي الى ان يكون انسانا كاملا : لقد رفض بسقوطه ان يكون ذلك الانسان ، قبل ان يرفض وعيه الطبقي ، رفض ان يكتمل كرجل فليس له الا ان يعيش ناقصا لكنه خاف من الموت الذي اغتال تلميذه الشاعر « رياض قاسم ».

يقدم الجزائري تحليله وامام عينيه هدفان واضحان هما سبيل خطواته النقدية في وقت واحد : قدرة الناقد على ان يحب بوضوح ما يقبله من الفنان ومن العمل الفني وان يعرب بوضوح عن هذا الحب ، وقدرته على ان يكره ايضا بوضوح وان يعرب عن كرهه بنفس الوضوح ، ورغبة الناقد في ان يربط اكتشافه للعلاقة بين البناء الفني وبين التعبير الفني عن ثمرة عقل الفنان الفكرية . لم يسع الجزائري الى « اصطياد» الربيعي في شبكة تناقضاته . وفي شبكة الاتهامات السهلة رغم عنف التجربة وقربها من نفوس ابناء الجيل كله ، تماما كما لم يسع الربيعي الى الحصول لبطله على براءة زائفة ولم يسع الى وضع بديل مستحيل لليقين الضائع او البطولة المفقودة .

هنا نجد علاقة « رجولية » بين الناقد والفنان : فالفنان لم يتهرب من التجربة الصعبة وحينما ارتاد ارضها لم يفضل الطريق

السهل من الناحية النفسية ، ولم يفضل السبيل المطروق من الناحية الفنية . والناقد حينما قرر ان يلج عالم الفنان لم يلجه متسللا ولا كذابا ولا هو « استسهل » مشروعه المحفوف بالاخطار الايديولوجية أو عمله في تذوق الرواية ذات البناء غير التقليدي . وليس معنى هذا أنني أقف على طول الخط الى جانب الرواية الاولى على الصدق والوضوح والرغبة الجادة في الوصول الى شيء محدد : بتغيير أشياء وتثبيت اخرى في الواقع الحي لوجودنا عن طريق معرفتها حقاومعاناتها حقا دون تزييف او « فهلوة » .

فما الذي فعله الدكتور لويس عوض حين ظن أنه بعيد عن انظار وأسماع من يعرفون حقيقة ما يقول ؟ في البداية لا بد ان نقرر اعترافنا بجميل الدكتور يوسف نجم (برجوازيته وجديته في وضع هذه « الوثيقة » بين أيدي المثقفين العرب ، اصحاب القضية في النهاية ومصدر الحكم الاخير) رغم أننا قد نختلف معه في الطريقة التي اتبعها للتعليق على « محاضرة » لويس عوض ، وقد نختلف معه ايضا في بعض التفسيرات التي قدمها للرد على تفسيرات اخرى لصاحب « المحاضرة » .

انني أنظر الى هذه « المحاضرة » باعتبارها (وثيقة) لانها ـ أولا ـ صادرة من فم أستاذ لعب وما زال يلعب دورا هاما في عالمنا الثقافي والادبي منذ ما يربو على ربع القرن ، ولانها ـ ثانيا ـ تتناول موضوعا هاما ـ في حد ذاته وفي دلالته المنهجية وفي خطورة اي تصور او تحليل يصدر بشأنه في فشل اللحظة او المرحلة التاريخية التي نعيشها منذ فبراير ١٩٥٨ (حين بدأت أول تجربة وحدوية في العالم العربي امتزجت بعد ثلاث سنوات ببداية التحول الاجتماعي في الوطن العربي) .

فنحن حينما نتحدث عن « التطورات الثقافية في مصر منذ ١٩٥٢» (١) نطرح على الفور تطور (العقلية) المصرية في آخر حلقات ثورتها الوطنية ، حيث امتزجت الثورة الوطنية بأول مراحل التحول الاجتماعي واول مراحل الثورة القومية على النطاق العربي . ومهما كانت « زوايا » النظر ، التي قد تتغير بتغيرها (المصطلحات) فان احداث التاريخ السياسي والايديولوجي ذاتها تؤكد أن هذا هو المسار الذي سلكه ذلك التطور . اننا نتحدث عن « الفكر » وعن (الايديولوجية) اذن ، حينما نتحدث عن (التطورات الثقافية) ـ وهذا ما يتضح ايضا من بداية « محاضرة » الدكتور لويس حين (مسك سيرة) طه حسين والعقاد وهيكل والديموقراطية والعلمانية والفاشية والعقلانية .. الخ ـ فما الذي حول الدكتور فجأة الى « الادب » ، الرواية والقصة القصيرة والمسرح ، دون أن يستمر في تناول موضوعه الذي يمليه العنوان الذي اختاره والذي كان قد بدأ به بالفعل ؟

على أي حال ليس هذا هو موضوعنا ـ أو هدفنا ـ الرئيسي . وانما هي مجرد ملاحظة على المنهج ، ولنا عودة الى ذلك الجزء الاول من محاضرة الدكتور ، حيث يكمن بالفعل هدفنا الرئيسي .

حسنا ، فلنمش مع « الدكتور » قليلا لكي نرى رأيه في (الادب) وفي (الادباء) وفي مراحل نمو «المدارس الادبية » وتاريخ ظهورها وتطورها (طالما أن هذه (السيرة) اعجبته فقرر ان يكمل محاضرته فيها) .

يبدأ الدكتور لويس حديثه عن « الادب » الابداعي فجأة بعد ان تحدث عن الاستقطاب الطبيعي اما الى اقصى اليسار او لالى اقصى اليمين . ويقول ان تلك السنوات الحرجة هي التي كونت النظرية السياسية المصرية (هل هناك (نظرية) مصرية في السياسة ، واذا كان المقصود « موقف » مصر ، فهل كانت لكل الاحزاب مواقفواحدة؟ وهل كان موقف مصر السياسي بعد سنة ١٩٥٢ مثل موقفها قبل هذه السنة ؟) والثقافية أيضا (!) كما أخذت في الظهور ايضا الافكار الخاصة بوجوب « اصلاح » الادب المصري والادب العربي بشكل عام ، ويقفز من هناك الى نجيب محفوظ ، ثم بعده مباشرة (ظهرت مدرسة ناشئة من خريجي الجامعة الجدد .. بدأوا الطريق التي دعيت بالواقعية الاشتراكية .. الخ) .. هكذا اذن ، يبدو كل شيء في منهج الدكتور مفاجئا ، لا شيء يرتبط بما قبله او بما يعاصره ولا شيء يؤدي الى اي شيء (اليساريون كتبوا القصة القصيرة ، اختلفوا مع الثورة وسجنوا ، اخيرا حدث بينهم وبين الثورة نوع من المصالحة، تحولوا فجأة الى المسرحية !) . المحاولات الاولى للادب المصري الحديث منذ ابراهيم المويلحي كانت ذات ميول « واقعية » بصرف النظر عن (المبادىء الاولية للنظريات) التي لا ريب يحفظها الدكتور جيدا : الهم الاجتماعي الواضح عند المويلحي ولا شين وتيمور حتى يحيى حقي امتدادا آلى يوسف ادريس ومن جاء معه أو بعده ، الشخصية الانسانية جزء من وسط اجتماعي وصراعها يدور دائما ضد هذا الوسط وتكوينها الداخلي دائما مستمد من خيوط هذا الوسط الذي يتسلل اليها.. الخ .

هل حدث كل شيء « فجأة » ؟ وهل يعسر كل شيء على التفسير عند الدكتور لويس ؟ ربما كان ذلك لانه اراد ان يحكي نوعا من الحواديت الفكاهية يسلي بها جمهوره لكي يبتز اعجابه : فها هو مثقف مصري « واع » يداعب تصورات (الاجانب) عن تخلفنا واضطرابنا وترددنا ونحن نحاول ان نسير في ثياب مستعارة من أوروبا . ليست المشكلة هنا ان « ادبنا » كان اقل قيمة فنيا من الادب الغربي : المشكلة هي اسلوب النظر الى هذا التخلف وطريقة تحليله . أنظر اليه باعتباره شيئا « فكاهيا » ، حدوتة مسلية ، ونصل في سبيل ذلك آلى حدود رسم صورة كاريكاتيرية بدلا من أن نطرح المسألة بالجدية التي تبين أننا حقا نريد ان نفهم ، وأننا حقا نريد ان نطرح فهمنا على الاخرين: اما بهدف ان « نعلمهم » عن أنفسنا شيئا لا يعرفونه ، واما بهدف أننا نريد ان نشركهم في مناقشة فهمنا لانفسنا علهم يزودوننا برأي يتفاعل مع رأينا فيزيدنا صوابا ... المهم أن يكون لنا منهج واضح في الفهم ، وأن يكون لنا هدف محدد من طرح فهمنا على الناس ! هذه « البديهيات » التي ما كانت هناك ضرورة لتقريرها لولا (محاضرة) الدكتور ، هي (بديهيات) متعلقة بـ (طريقة التفكير) ولا اظن انها متعلقة بـ « أخلاقيات » التفكير ، ولكن المؤسف حقا ان يكون كلام أحد الاساتذة(مثل الدكتور لويس عوض) دافعا الى تقرير « أخلاقيات » التفكير بعد أن دفعنا الى تقرير بديهيات طريقته.

وقد أشار الدكتور نجم في بعض تعليقاته الى جزء من دوافع الحديث عن الاخلاقيات : مثل تضارب حديث الدكتور عن رواية « بين القصرين » مع كتابته عنها عام ١٩٦٢ . ولكن ربما كان الدكتور قد غير رأيه ، وهذا من حقه ، ولكن ليس من حقه « اخلاقيا » أن يدعي لنفسه دورا لم يكن له ، او يدعي لنفسه (ترتيبا) خاصا للاحداث الحقيقية حتى يخلص من الترتيب الى تفسير يلوي أعناق الحقائق التاريخية في اتجاه مقصود .

ليس من حقه مثلا ان يقول : « في ذلك الوقت (بين ١٩٤٥ ـ ١٩٥٠) كنا نحاول ان نقنع الناس جميعا بان لدينا كاتبا جيدا اسمه نجيب محفوظ ولكن لم يكن احد يصدقنا) . وانا لا أعرف ان الدكتور

---

(١) هذا هو عنوان أحد « الموضوعين الرئيسيين » اللذين أشار اليهما الدكتور لويس عوض في ص ١٠٤ من كتابه (رحلة الشرق والغرب) مسلسلة اقرأ ـ العدد ٣٥٤ ـ يونية ١٩٧٢ ـ ثم نشر نص محاضرته حول موضوع آخر وهو « امكانيات الحوار في المجتمع المصري » ولم ينشر نص محاضرته في أي من الموضوعين الرئيسيين . نرجو من «الآداب» ان تبحث لنا عن النص الاخر ، وعنوانه كما هو مبين في نفس الصفحة: « دور المثقفين في مصر الحديثة » .

كان من بين المدافعين عن نجيب محفوظ أو المبشرين به في تلك السنوات . وأذكر ان الاستشهاد بنجيب محفوظ في مجال الدفاع عن الأدب المصري لم يبدأ الا في عام ١٩٥٦ ، حينما كتب الاستاذ سلامة موسى (للاسف) يقول انه ليس هناك ادب مصري او عربي يستحق أن يقرأ ، وكان من المدافعين عن نجيب في ذلك الوقت يوسف السباعي (مثلا) وكانت رواية « زقاق المدق » هي موضع الاستشهاد عن كل المدافعين (هذا الكلام من الذاكرة ، وتعوزني الان المصادر وارجو ان اثبت منها او ن يثبتني القراء !) . ولكن الدكتور لويس ، في نفس المقال الذي اشار اليه الدكتور نجم (الاهرام ٢٧ ابريل١٩٦٢-) ذكر الدكتور أنه لم يكن قد قرأ نجيب محفوظ من قبل ، فل كان يبشر به قبل ذلك باثنى عشر عاما دون ان يقرأه ؟

من حق لويس عوض ـ بوصفه ناقدا كبيرا ومفكرا لا شك في قدرته على الدفاع عن احكامه ـ من حقه ان يرى أن نجيب محفوظ لم يكتب شيئا ذا بال منذ قصة « تحت المظلة » وان اعماله (التي ارادان ينشرها هو في الاهرام ولكن (هيكل) رفضها) كانت ادبا رديئا .. كانت ادبا رديئا » وان (الشيء) الذي يدعى (المرايا) والتي تنشر في (مجلة تدعى مجلة الاذاعة والتلفزيون) ليست رواية وليست قصة قصيرة وأنها لا شيء (وكان الدكتور يقول هذا الكلام قبل أن يكتمل نشر « المرايا » ولا نظن انه كان قد قرأها مخطوطة قبل النشر) .. هذا من حقه لان هذا الكلام « اراء واحكام نقدية » بصرف النظر عن طريقة اصدارها وعن شكلها التحكمي المتعسف غير القائم على أي تحليل . ولكن ليس من حقه آن « يكذب » (وانا آسف حقا لاستخدام هذه الكلمة ، التي استخدمها مضطرا لانها الوحيدة القادرة على وصف سلوك الدكتور) حينما يقول في عام ١٩٧١ ان رواية « الشحاذ » كانت آخر ما كتبه نجيب محفوظ من روايات (هذا بالاضافة الى التزوير الذي اشار اليه الدكتور نجم في هامش ص ٦ من العدد الماضي من الاداب) . وليس من حقه ان يقول عن نجيب محفوظ انه : « كالعادة غير ملتزم بشيء ... وكان كانسان لا يؤمن بشيء ويحاول دائما ان يعيش في عزلة . لا يواجه انسانا ولا يدعي اية مباديء ولا يلتزم باية فكرة . »

ولكي أطمئن الدكتور اقول ـ بسرعة ـ انه ايضا ليس من حقه ان يزعم أن : « الماركسيون ظنوا انه اشتراكي ، ورجال الثورة كانوا سعيدين أشد السعادة به ، لانه بطريقة ما شوه وجه ثورة ١٩١٩ في ثلاثيته » أقول انني اطمئنه حتى لا يظن انني ادافع عن نجيب محفوظ نيابة عن الماركسيين (ففي التقييم الفني لا ينوب احد عن احد) ولا عن رجال الثورة . ليس من حق لويس عوض ان يزعم ان نجيب لم يكن يؤمن بشيء : لان اعمال نجيب محفوظ الاولى : رادوبيس وكفاح طيبة والفرعون الصغير ، ثم القاهرة الجديدة ، خان الخليلي ، زقاق المدق ، بداية ونهاية : لا توحي الا بان هذا الرجل يؤمن في البداية بوطنه : والا فلماذا يكتب عن تاريخه الوطني والعاطفي ،ولماذا يكتب عن أزمات الانسان الروحية والاقتصادية والسياسية والاخلاقية فيه ؟ ثم هي لا توحي الا بان هذا الرجل يؤمن في النهاية بقدرة الانسان المفكر والحساس والواعي على تجاوز هذه الازمة (ليس بطريقة الداعية الجهير وانما بطريقة الفنان الذي يسعى الى تطهير قرائه ـ وتطهير ذاته ـ بالفن) .

وليس من حق لويس عوض آن يتحدث عن ترحيب الماركسيين بنجيب محفوظ (الا اذا حدده تاريخيا بعد الثلاثية ـ لاسباب متعلقة بالتطبيق الآلي لمبادىء انتقد الزادنوفي) و عن سعادة«رجال الثورة » به الا اذا قدم أدلة على ذلك (فان هذا من قبيل همسات المقاهي وليس من طراز الحديث الذي يمكن ان يلقيه استاذ مثله في مثل هذا المجال . فهل كان من اهداف رجال الثورة ان يشوهوا ثورة ١٩١٩ حتى يسعدوا بتشويه نجيب محفوظ لها ، ان كان حقا قد شوهها؟ في « الميثاق » ومن قبله نعرف كلنا كيف كان عبدالناصر يتحدث عن ثورة ١٩١٩ (بل ان تقدير عبدالناصر لتوفيق الحكيم كان نابعا من تصوير الحكيم ١٩١٩ في « عودة الروح » ، وهذا الكلام ليس منقولا من احاديث المقاهي وانما من مجلدات مجموعة خطب واحاديث عبد الناصر) . وهل كان احمد عبد الجواد رمز الثورة ١٩١٩ في الرواية؟ (ليس هذا حكما نقديا وانما هو نوع من تزوير العمل الادبي) ام ان ابنه فهمي كان هو ذلك الشخص في الرواية الذي يتبنى شعارات الثورة ويندمج في اعمالها حتى يصبح في النهاية « النموذج الثوري الوحيد في الرواية » الذي يعبر حقا عن شخصية الثوري في مرحلة ١٩١٩ ؟ هل قتل فهمي حقا بطريقة الخطأ ؟ (هذا تزوير آخر) الم يفرد المؤلف عدة صفحات في روايته للكشف عن طبيعة المظاهرة التي قتل فيها فهمي وعن موقف الانجليز حينما اطلقوا الرصاص على المظاهرة السلمية التي كانوا قد وافقوا عليها من قبل ؟ او لم يكن في مقتل فهمي تعبير عن « مقتل روح الثورة » في هذه الخاتمة الفنية : التي عاد فيها الزعيم لكي يتولى الوزارة ويتولى تصفية الثورة التي اغتال المحتلون روحها ، قبل ان تحل (مرحلة) الجزء الثاني من الثلاثية؟ (ليس معنى هذا موافقتي على تعبير فهمي عن الثورة (١٩١٩) راجع الفصل عن شخصية « فهمي » في كتاب ! شخصيات من ادب المقاومة) .

ان مغالطات الدكتور لويس عوض وتزويره المستمر لحقائق التاريخ الادبي او لوقائع الاعمال الادبية او لمواقفه هو الشخصية من ظواهر الحركة الادبية ، لا يقف عند حدود التزوير في هذه المحاضرة وانما تتعدى تلك الحدود لكي تصل الى درجة الاساءة للاخرين وتشويه صورتهم بشكل لا اخلاقي الى درجة بعيدة. هل اتجه كتاب القصة القصيرة المصرية الى المسرح لان المجلس الاعلى للفنون والاداب اصدر قرارا بمنع الكتابة بالعامية ؟ وهل ان امتنعوا حقا عن كتابة القصة القصيرة؟ وهل بقي نجيب محفوظ في الميدان لانه كان يكتب بالفصحى ؟ وهل ورثت الثورة نجيب محفوظ من العهد البائد ؟ .. هذه كلها تقديرات واحكام وعبارات لا اظن ان الدكتور لويس عوض كان في كامل صحوه وهو يطلقها ، والا لنشرها ضمن ما نشر من «رحلته في الشرق والغرب» في الاهرام ثم في الكتاب المذكور ، ولا اظن انه يمكن ان يتمسك بها الان ـ وهو في القاهرة وبين كل من حاكمهم هذه المحاكمة الجائرة التي لا تعتمد على « الحقائق » وانما على تزويرها .

ولكن هذه المغالطات والتزويرات هي في النهاية لا تمس الا عددا من « الاشخاص » اولهم هو شخص الدكتور لويس عوض نفسه ، ولا نظن ان الاساءة الى « الاشخاص » مهما كانت اهميتهم تصل الى مرتبة الاساءة الى الامة كلها ، او الى تاريخ هذه الامة الثقافي . المسالة هنا تتعدى حدود الاخلاق ـ التي هي مشكلة فردية في النهاية لن يتاثر بها اكثر من صاحبها ، فلا نظن ان مستمعا جادا من مستمعي الدكتور في محاضرته يمكن أن يعتبر مثل هذا الكلام مرجعا لفهم نجيب محفوظ او تطور القصة القصيرة المصرية او اعمال يوسف ادريس ونعمان عاشور وسعد الدين وهبة او الفريد فرج او الحكيم وغيرهم ـ ولكننا نظن ان حديث الدكتور ـ في بداية محاضرته ـ عن المغزى الفكري والثقافي لاعمال طه حسين بعد « مستقبل الثقافة في مصر » ، وعن اعمال العطاء في نفس الفترة (او ما تصوره كل اعمال العطاء حيث زعم ان العطاء تخصص في السير الدينية) وعن الاعمال التاريخية لمحمد حسين هيكل، نظن ان هذا الحديث ليس من قبيل حديثه التالي عن الاشخاص او التيارات الادبية . انه في صدر محاضرته يتحدث عن « ظاهرة » اساسية من ظواهر التطور الفكري للشعب المصري كله ، وان كان قد فضل ان يرصد جانبا واحدا من هذه الظاهرة ، هو الجانب المتعلق بالانتاج الفكري الحديث الساعي الى اعادة تفسير التاريخ والتراث الاسلاميين ، ولم يرصد الجانب الذي بذله المفكرون المسيحيون لدراسة

التراث القبطي للشعب المصري .

دون احساس بالحرج لا بد ان نطرح هذه القضية الحساسة طرحها « العلماني » الحقيقي : وهذا جانب من المهام التي تركتها اجيال « الرواد والاساتذة » لجيلنا ، ولكن الدكتور لويس يصر على ان يستمر في عبث الجيل الذي ينتمي اليه بها .

هل كانت كتابات طه حسين والعقاد وهيكل مجرد محاولات لمواجهة تيار الاخوان المسلمين ؟ وهل يمكن ان نصف هذا التياربالفاشية دون محاولة لاكتشاف الدوافع السياسية والفكرية التي ادت الى ظهوره ؟ وأليس من الواجب ان نبحث عن جذوره الفكرية في قلب الحركة الوطنية سياسيا وحركة الاحياء القومية فكريا منذ شرع الشيخ الامام محمد عبده في محاولة تطوير الازهر وتطوير العقلية الاسلامية ، جنبا الى جنب عبد الرحمن الكواكبي ثم رشيد رضا ثم العقاد نفسه ؟ وهل يكفي ـ حتى ـ ان نقول ان محاولات طه حسين والعقاد وهيكل كانت محاولات لادخال شيء من المعقولية على الموروثات الاسلامية ؟ (أظن ان المعنى الذي قصده الدكتور المحاضر هو تفسير الموروثات الاسلامية على ضوء المناهج العقلية الحديثة ، لان الموروثات الاسلامية لا تخلو من المعقولية) .

لقد كانت هذه الكتابات (في الموروثات الاسلامية والمسيحية جميعا) جزءا من حركة اليقظة العقلية التي بعثتها الحركة الوطنية الحديثة . ومن البديهي ان جانبا رئيسيا من جوانب الحركة الوطنية ـ في اساسها الفكري ـ لا بد ان يتجه الى البحث عن مكونات الشخصية القومية او المكونات الثقافية للقومية . ومن البديهي انه في المراحل الاولى ليقظة عقل الامة من سباته الطويل في القرون الوسطى (حيث كانت الثقافة دينية في كل مناحيها) من البديهي ان يلجأ المفكرون ايضا الى « الاسس الايديولوجية للدين » يبحثون فيها عن مبررات للاتجاهات الحديثة التي قد يبدو من بدايتها انها ستؤدي الى تحطيم « التوازن السعيد » او الاستقرار البليد الذي نمنع به العقل القومي في قرون سباته الطويلة .

ومن البديهي ان تتجه حركات المثقفين البورجوازيين الى التاريخ، تبحث فيه عن العناصر الجنينية لعقل الامة وعواطفها الوطنية : ومن البديهي ان يمتزج العنصران : الديني والوطني ، لكي يتصور المثقف البورجوازي (هيكل او طه حسين او العقاد ، او باهور لبيب او مراد كامل او زكي شنودة) ان اعادة اكتشاف الدين تساوي التمسك بالوطن ، وان الورع الديني هو الوطنية ، بصرف النظر عن اي منهج اتبع : التاريخي ام النفسي ام الاجتماعي ولكنهم في نفس الوقت سيعجزون عن اكتشاف ان التمسك بهذه النظرة سيشق الوطنيين ، سيشق الامة الى قسمين ، وسوف يكرس انقسامها « الديني » الى قسمين « قوميين » : يخنص كل دين بقسم . فاذا قلنا ان الوطنية هي التمسك بالاسلام ، فكيف سننظر الى من يتمسك بالمسيحية ؟ واذا قلنا العكس فكيف نحكم على المتدينين المسلمين ؟ على المستوى الفكري يجب ان يتم تطوير ما بدأه طه حسين (وما حاول ان يستمر به عبد الرحمن الشرقاوي في كتابه « محمد رسول الحرية » وأحمد عباس صالح في كتابه « اليمين واليسار في الاسلام » والى حد ما حاوله احمد عبد المعطى حجازي في كتابه : « محمد وهؤلاء ») من حيث النظر الى التراث الديني باعتباره جزءا من المكونات الثقافية لعقلية الامة او الجزء الرئيسي من هذه المكونات ، وليس باعتباره ايديولوجية قومية متعصبة ستؤدي في النهاية الى فاشية تنظيم الاخوان المسلمين او تنظيم الامة القبطية . ولعل تجاهل لويس عوض لهذا التنظيم الاخير ، وتجاهله لكتاب « مرآة الاسلام » نطه حسين (حيث يضع طه حسين يده على كشف فكري خطير ، يربط بمقتضاه بين الاصول الروحية (او الثقافية) لكل من الاسلام والمسيحية وهذا في تقديرنا هو قمة التطور العقلاني او العلماني لفكر طه حسين) بل لعل هذا الكتاب ان يكون اخطر في الحقيقة حتى من تعميم مجانية التعليم وهي المأثرة الكبيرة في الواقع العملي للمفكر الكبير .

من هنا نطرح اختلافنا الجذري مع تعليق الدكتور يوسف نجم (رقم (٤) في ص ٣ من الآداب) حيث نفهم من كلامه ان كتابات الرواد الثلاثة في التراجم الاسلامية كانت تأييدا غير مقصود للاخوان المسلمين. واخشى ان يكون في نبرة الدكتور نجم تأييد غير مباشر للاخوان المسلمين انفسهم . كذلك فان الدكتور نجم وقف في تعليقه عند حدود البحث عن الجذور السياسية لتيار الاخوان ولكتابات الرواد الثلاثة، فوقع بهذا في « الفخ » الذي نصبه الدكتور لويس : فخ تكريس الانقسام الديني للامة ، وتحويله الى انقسام قومي حين يصبح لاتباع كل دين « مثلهم الاعلى » الثقافي الخاص المستمد من تصوراتهم الدينية الخاصة. ان الدكتور لويس بهذا الموقف يبتعد بعدا شاسعا عن ارض «الليبرالية» و « العلمانية » التي يقول الان انه يقف عليها ، لكي يصل الى ارض التعصب الفكري الخطير حين لا يرى في اعمال « الآخرين » الا التعصب وحين يحبس نفسه في اطار التفسير السياسي السطحي لظواهر ثقافية كبرى تعبر عن مرحلة برمتها من مراحل تطور الامة التي ينتسب اليها . وحين يحبس عمله في هذا المجال في اطار انتمائه الديني .

* * *

فما الذي يقدمه لنا فكر روجيه جارودي واسلوبه في الاعراب عن فكره ؟

المفكر الثوري يتجه بهمه الى واقع عالمه الذي يعيش فيه ، محاولته الاولى هي اكتشاف ارض هذا العالم لان هدفه بعد المعرفة الموضوعية هو الفهم .

يسير جارودي خطوة جديدة نحو الانسلاخ عن المنهج الطبقي في تفسير الظواهر الاجتماعية ، يعود بنا الى تصور عالم لا طبقي ، تتم في اطاره الكشوف التكنولوجية التي ستشكل صورة عالم المستقبل الذي لم يتخلق بعد . وكان هذه الكشوف التكنولوجية الحديثة (التي سبق ان اوردها في مقدمة كتاب « ماركسية القرن العشرين ») تتم في عالم لا تحكمه الصراعات الطبقية ، وكان صراعات الاجيال هي الاخرى ليست عرضا من اعراض الصراعات الطبقية في عالمنا المعاصر .

ولكن من المؤكد ان الصورة التي يرسمها جارودي لدوافع حركة الشباب او ما تفضحه هذه الحركة وما تبشر به هي صورة تضم الكثير من الجوانب الحقيقية (او تلك التي يمكن للقارىء ان يلمس صحتها اذا قارن معلوماته عن الحركة وما تنقله اليه عنها مصادر الاعلام العصرية بالتلخيص النظري البالغ النقاء والوضوح والشديد البعد عن الذاتية الذي كتبه جارودي) . وربما تكمن هنا القيمة الحقيقية لهذا الفصل الاول من كتاب جارودي الجديد : « التبديل » . فقبل ان تنقسم المناهج الفكرية الموضوعية الى مناهج علمية او غير علمية ، لا بد ان تكون موضوعية اولا ، ومتعلقة بالحياة التي يحياها الناس وبما يمكن ان يعود عليهم من تطبيقها بالنفع او الفهم او المعرفة او الشعور بالجمال او الحقيقة .

ان الخطأ الاساسي الذي قد يصدمنا نحن بصورة خاصة في فكر جارودي في هذا الفصل ، هو رغبته في تعميم نظرته الجديدة الى الصراعات العالمية ، وتطبيقها ايضا على العالم الثالث ، حيث لم يبدأ بعد انتاج ولا استخدام الكشوف التكنولوجية الحديثة . ان جارودي بهذه الرغبة يقع في نفس الخطأ الذي أخذه على الاحزاب الشيوعية وعلى الحركات السياسية البورجوازية في اوروبا الغربية في كتابه « المنعطف الكبير للاشتراكية » . لقد اخذ جارودي على هذه الاحزاب والحركات رغبتها في ان تظل المصدر الوحيد لفهم شعوب العالم الثالث لنفسها وللعالم كله ، وفي ان تظل المصدر الوحيد للافكار او للنظريات الشاملة التي تصلح لكل مكان وزمان . وها هو يقع في نفس الخطأ ، بصرف النظر عن مقدار بعده عن الحقيقة في تحليله (لقد استشهد مثلا

بالصين ، رغم ان محرك شباب الصين كان زعيما عجوزا جدا : ماوتسي تونغ) فهل كان موقف ماو موجها ضد « عواجيز الحكماء » كما يحاول جارودي ان يفهمنا ؟ ان جارودي لا يضع في اعتباره تداخل الدوافع القومية والوطنية مع الدوافع الاجتماعية الطبقية في صراعات العالم الثالث ، بل ولا يفكر في تداخل العوامل الايديولوجية مع النوعين السابقين من الدوافع ، ومع هذا يصر على انه يقدم « بديلا » لورطة اليسار التقليدي (الاوروبي) يرى فيه الخلاص من مأزق التقلص والانحسار .

ورغم هذا الخطأ « المنهجي » يظل فكر جارودي متميزا بوضوحه في طرح قضاياه ، وفي تحديد اهدافه . ولعل خطأه هذا ان يكون راجعا الى تقصيرنا نحن عن دراسة اوضاعنا (هذه الاوضاع التي اصبحت مصدرا اساسيا من مصادر رسم الحركة السياسية الايديولوجية الحضارية في العالم المعاصر) وعن تقديم مساهمتنا بالتالي في ادراك ابعاد صراعات عالمنا المعاصر ، وتياراته الفكرية والثقافية والسياسية .

كم يكون جهد الدكتور عبد الغفار مكاوي مثمرا لو انه كرس جزءا من طاقته العظيمة لدراسة انتاجنا الفكري او الفني ، او على الاقل لربط ما يدرسه من تيارات في العالم « الآخر » بما يجده من ظواهر في واقعنا نحن الثقافي ؟ ان الدكتور نديم نعيمة يجيب على هذا السؤال اجابة عملية بدراسته عن « جبران في عالمه الفكري » . ولكن الدكتور مكاوي يقف عند حدود تجميع المعارف العامة عن الملامح الملحمية في الدراما الغربية غير الارسطية والتي ادت الى ظهور المسرح الملحمي المتكامل . وبصرف النظر عن جدة « هدف » عملية التجميع وعن النتائج العادية التي وصل اليها الدكتور (اعتقد ان دراسة الدكتور مكاوي ينبغي ان ينظر اليها باعتبارها محاضرة في احد المعاهد الفنية في القاهرة ، او عددا من المحاضرات) ، اقول انه بصرف النظر عن الهدف والنتائج ، فان المحاضرة عندما سجل مكتوبة ، وعندما تتضمن كل ذلك الفيضان من المعلومات ، فلا بد ان يحتاج الى الاشارة الى مراجع اكثر من المراجع الثلاثة الاجنبية والمراجع الاربعة التي هي في الاصل من تحرير الدكتور مكاوي نفسه ، بينما اشار الى مرجع غربي رابع باسم « احد النقاد المحدثين ! » ، الدكتور مكاوي بهذا الشكل يمنحنا ثمار معرفته وفكره ، ولكنه يحرمنا من التوجه الى المنابع التي استقى هو منها حتى ارتوى .

* * *

كنت اود في هذا التعليق ان اتناول بعض المناقشات التي تحدثت عن قضية التجربة الشعرية (فرانسوا باسيلي) والشعر والجمهور (صلاح صوباني وعلي الكجه جي) ، ولكنني من ناحية ارى ان التعليق بحد ذاته قد طال اكثر مما ينبغي له ، وان الموضوعين يتطلبان دراسات منفصلة على بعد ما بين منطلق كل منهما : موضوع باسيلي ينطلق من اساس جمالي ونفسي ، بينما ينطلق موضوع صوباني والكجه جي من اساس سوسيولوجي الى حد كبير . ولذلك قد يكفي ان نطرح هنا بعض النقاط للتفكير والمناقشة .

ما هي التجربة وما هي الحرية ؟

قد لا يختلف كثيرون في افتقار تجربة ، الاستاذ العالم الشعرية (موضوع المناقشة) الى القيمة الفنية من ناحية الذوق التقليدي او من وجهة نظره . ولكن أليس هذا الذوق التقليدي نفسه جديرا بالمناقشة؟ وأليس مما يجدر مناقشته مدى تأثر تجارب الكثير من الشعر الجديد (شعر التفعيلة الواحدة الى شعر القصيدة الجملة) بالذوق التقليدي من حيث تراكيبها اللغوية وبناؤها واستخدامها لامكانيات اللغة البلاغية ؟

قد تكون قصيدة العالم « محاولة لكتابة الشعر » كما قال الاستاذ باسيلي ، ولكن لماذا الاسراع الى القاء الاتهامات بالمجاملة ووضع الاشخاص فوق القضايا .. الخ ؟ أليس من حق شاعر قديم مثل العالم ، هجر الشعر او هجره الشعر منذ وقت بعيد ، ثم حاول العودة اليه منذ عامين ان يطرح محاولاته الجديدة على القراء ؟ اعتقد ان المسؤولية هنا تتحملها المجلة وليس الشاعر ، ووجهة نظر « المجلة » تختلف عن وجهة نظر الشاعر او الناقد من حيث رغبتها في طرح « قضية » للمناقشة ، وليس طرح المحاولة بحد ذاتها .

المدهش ان الاستاذ العالم نفسه لم يدافع عن تجربته بأكثر من تقديمه الخجول وهو الناقد الكبير . ولكن ليس من المدهش ان يعرض النقاد عن محاولة نعرض لها ناقدان واختلفا حولها . لماذا لا يكون من حق النقد ان يصمت ، ولماذا لا يكون صمته معبرا عن رأي ؟

الشعر والجمهور .

كان صلاح صوباني واضحا رغم تناقضه مع نفسه اكثر من مرة في تحديد فهمه وموقفه من « الجمهور وثقافته » ولكن الكجه جي كان يعبر بلغة بالغة الغموض بالنسبة لي ، بالاضافة الى ان عددا من المصادر التي اشارا اليها (في جريدة « الثورة » العراقية) او تعرضا لآرائها ليست في متناول يدي .

قضية الشعر والجمهور قضية سوسيولوجية من جانبين :

الشعر بوصفه نشاطا عقليا وثقافيا جزء من عالم المعرفة ، وبوصفه فنا جزء من عالم الوجدان والجمال ولكنه في النهاية خاضع للظروف التي تحدد نوع المعرفة السائدة ومستواها ودرجة توحدها لدى مبدعيها ومتلقيها على حد سواء .

الجمهور في وطننا ليس جمهورا واحدا ، تقسمه درجات التعليم والامية ، وتقسمه الانتماءات الطائفية والتكوينات السياسية والطبقية. والمتعلمون او المثقفون في مثل هذا الوطن لا يعيشون في فراغ ولا يمكن ان تنبت ارتباطاتهم بالجمهور الذي يعيشون في قلبه : يبدعون ويتلقون معه ومن خلاله ، ويمتصون ثقافاته مهما اكتسبوا من معارف او افكار غير سائدة وسط جمهور – او جماهير – شعبهم . (١) ولكنهم من ناحية اخرى يتلقون تعليما يقوم على تلقين معلومات كثيرة تبعا لمناهج لا علاقة لها بالمناهج الفكرية التلقائية والموروثة السائدة بين جماهير الشعب . والشعراء ينتمون الى هؤلاء المتعلمين المثقفين . ان الشاعر – والمثقف بشكل عام – يعيش ذلك التمزق الذي اشار اليه فرانز فانون : التمزق بين ارتباطه الوجداني بشعبه وبين انتماء عقله الى عقلية قاهرية يحكم نوع تعليمه . ثم ان الشاعر – في تراثنا – لم يكن مرتبطا بالجماهير وانما بالحكام ، ومن السهل ان يرتبط بعالم الجمال

---

(١) في عدد حزيران الماضي من الآداب ، نشرت مقالا بمناسبة مهرجان المربد الشعري في العراق ، واشرت فيه الى مسألة موقف الجمهور في المربد من الشعر ، وقلت ان هذا الجمهور كان يصفق للشعار وليس للشعر ، واشرت الى تأثير الانتماءات الطائفية لهذا الجمهور على موقفه من الشعر ، الذي كان في الاساس موقفا سياسيا تحدده بدوره الانتماءات الطائفية . وقلت انه بدون فهم الخريطة الطائفية لوطننا ، وبدون دراسة التأثير الايديولوجي لافكار مختلف الطوائف (ولم استشهد لسوء الحظ بماركس في حديثه عن مجتمع الانتاج الاسيوي ، ولابلينين في حديثه عن تأثير الايديولوجية في المجتمع الزراعي المتخلف ، ولا ببليخانوف في حديثه عن دور الفكر في التاريخ !) فسوف يكون من العسير ان نفهم « جمهور شعبنا ، ولا تاريخ التكوينات السياسية » بقدر ما سيكون من العسير ان نضع سياسة ثقافية واضحة ومؤثرة . وللاسف وصلتني من العراق نسخة من جريدة « الفكر الجديد » تقول انني أسب جماهير العراق ، وجبهته الوطنية رغم ان العراق منحني مكافآت سخية على مقالات عادية .. ولكنني لم اشأ ان اكون طرفا في خصومة مختلفة مع الجريدة التي نشرت كلامها دون توقيع ، لانني فرد واحد ... وهي جريدة كاملة !

المطلق او الحقيقة المطلقة بدلا من الحكام دون ان يرتبط بالجماهير التي اصبح يتحدث عن « تعبيره عنها » . انه يعبر عنها ، باحثا عن الجمال او الحقيقة ، ولا يعبر «لها » ولا يعبر « بلسانها » . اننا نطالبه بان يعبر لها ، بلسانها ، عنها ، وليس عن عقليتها السائدة ، المتخلفة . نطالبه بان يعرفها ، وان يتحدث اليها : فهناك يكمن « الجمال » الذي يبحث عنه ، وتكمن « الحقيقة » ، ولكنها جمال وحقيقة يمكن ان تشاركه فيها الجماهير . قد يكون الشاعر احد انواع المثقفين المطالبين بسد الفجوة بين العقل الذي انتجه التعليم والثقافة الحديثة ، وبين الامة ، حتى لا يأتي وقت نعيش فيه الامة ذلك التمزق بين ثقافتين ، وعقليتين ، وهو التمزق الذي نرى بوادر . من الحديث عن شعر « مثقف » لا تتذوقه ـ اولا تستطيع ان تتذوقه « الجماهير الجاهلة »، والحديث عن ان « طبيعة الشعر الثقافية التي تجعله معزولا عن الغالبية ولا تتذوقه الا اولية مثقفة . » .

كانت القبائل كلها تستمع الى شعراء العرب وتتذوقهم منذ « المرقش الاكبر » ، وفي الاتحاد السوفياتي كان مايا كوفسكي يلقي شعره في المصانع ، وايفتوشنكو يتزاحم للاستماع اليه مئتا الف (٢٠٠،٠٠٠) مستمع في استاد كرة القدم ، وفي دمشق حطم الجمهور ابواب قاعة لكي يستمع الى محمود درويش . (رغم ان هذا المثل الاخير مضلل نوعا ما ، فهذا الجمهور كان من الطلبة والمتعلمين)

القاهرة — سامي خشبه

القصائد

بقلم محمد ابراهيم أبو سنه

الشعر : هل هو مجرد عذاب جميل ، ام هو حائط مبكى ؟ هل هو مجرد شجر ملون للزينة يوضع في مداخل القصور ام انه نبات للغرابة واللذة ؟ اتصور ان الشعر نوع من الوجود والوعي به ايضا . تحترق فيه عناصر كثيرة لكي يصير في النهاية برقا يضيء في الليل . وكل شعر تجاوز ، لان من طبيعة الشعر الدأب من اجل الكمال ولان الشعر ليس مرآة للواقع وانما هو واقع جديد . ليس مرآة تقف امامها الحسناء تمشط شعرها وانما هو حسناء جديدة . من هنا كان الشعر الرديء هو الذي يعجز امام الواقع فيكتفي بمجرد المحاكاة يحاكيه برخاوة او يرسمه بالوان شاحبه . ومثل هذا الشعر لا يحلق عاليا . انه يقترب من النثر وليس النثر عيبا ولكنه معيب لانه عجز عن ان يكون ما يريد . فما دام لم يكتب نثرا فهو اذن يطمح الى وظيفة الشعر ولانه عجز عن اداء وظيفة الشعر فقد يتبرأ منه النثر ايضا . من هنا كانت القصيدة الحقيقية معجزة من نوع ما . ومن هنا كان الشعر مهارة فائقة وثقافة عميقة واخلاص شديد . وكثيرون يطيرون قريبا جدا من التراب وقليلون هم الذين يحلقون قرب النجوم . وقد عرف الشعر العربي كل انواع القصائد . القصيدة المعجزة والقصيدة الاضحوكة . ومنذ فترة ليست بالقصيرة انتابت الشعر العربي الحديث حالة من الولع الشديد بالتجديد المستمر في تكنيك القصيدة وذلك في أعقاب اصدار بعض الشعراء العرب الكبار دواوين شعرية حققوا فيها خطوات هامة في مجال بناء اشكال جديدة تتلاءم مع طبيعة تجاربهم من ناحية وتسندها ثقافتهم الواسعة والعميقة من ناحية اخرى وتتجاوب في النهاية مع طموحهم كشعراء رواد . ولكن ما لبثت الفوضى ان شملت واستولت على معظم الشعراء الجدد الذين يجربون اقلامهم بحثا عن انفسهم وكثرت البدع الشكلية ، كل منهم يحاول اللحاق بركب الابداع والتجديد دون مبرر منطقي . ولا شك ان المحاولة المستمرة لتجديد شباب الشعر العربي ودفعه نحو العمق والتنوع وذلك بتدمير كل ما عجز وتجمد ومات هي محاولة مشروعة بل وضرورية . وحتى لو اننا قررنا انتهاج منهج غير منطقي فينبغي بالضرورة ان يكون ذلك على اسس وباسباب منطقية في النهاية . ينبغي ان ينبع التجديد في الشكل من المعاناة لا من المحاكاة من عجز الاشكال الجاهزة عن استيعاب تجربة الشاعر الباذخة . ولو ان كل شاعر كان صادقا مع نفسه لما وصلنا الان الى حد عدم قدرة بعضنا على فهم البعض الآخر . ولما قرعنا جرس التحذير خوفا من انقطاع الصلة بين الشاعر وجمهوره . ولا يعني هذا ابدا معاداة التجديد ولا تقييده بل وضع اسس راسخة له . ان على الشاعر ان يطمئن الى عدالة الزمن اذا كان صادقا مع نفسه وهو يختار الاطار الشكلي لمعاناته الروحية والوجدانية والاجتماعية والانسانية ، حتى ولو كان بعض النقاد يلهبون ظهور الشعراء بسياط الحداثة المدعاة ، فليس الشاعر مطالبا في كل وقت بتحطيم الاشكال القائمة وبناء اشكال اخرى مكانها . بل ان الشكل يستخدم حتى يبلى فتمزقه اقلام العباقرة ثم يبدعون الشكل الجديد الملائم ثم يبدأ الآخرون في استخدامه حتى يبلى وهكذا .. اقول هذا لخوفي من شيوع اللغة الخاصة . واعني باللغة الخاصة ذلك النظام من البناء الشعري الذي لا يفك مغاليقه الا كتابه ، ونفعل كما قال الشاعر الانجليزي بروانتج عندما سألته حبيبته وهي شاعرة ايضا هي اليزابث باريت عن معنى ابيات له من الشعر فاجابها قائلا عندما كتبت هذا الشعر كان الله وبراونتج يفهمان المعنى . اما الان فالله وحده الذي يعرف ذلك . اننا بهذا نفقد الجسور القوية المتماسكة بيننا وبين جمهورنا وفي النهاية نكتب لانفسنا وبدلا من ان نخرج للعصر نخرج من العصر ، وبدلا من أن نطمح الى تغيير العالم نعجز حتى عن تغيير انفسنا . وعلى الناحية الاخرى نلحظ ان ثمة تحولا جديدا بدأ يطرأ على الشعر في الاونة الاخيرة . ذلك ان الاصلاء من الشعراء بدأوا يدركون افلاس الاتجاه التشعري الزاهق الذي يصنع الملح من الجرح ، هذا الاتجاه الذي تحكمه عقدة الذنب ويحكمه في جانب آخر منه ايضا عدم الثقة بالنفس . لقد بدات بالفعل تظهر بوادر شجاعة لتاصيل التزام الشاعر بقضية امته لا عن طريق تخذيل ارادتها بل عن طريق الدفاع عن هذه الارادة والبحث عن اركان الضوء في القاعة المظلمة .

واذا كان هناك شعراء يكتبون للابدية فقد لا تعترف الابدية الا بهؤلاء الذين يتجاهلون وجودها . ان الصوت المتخاذل والمخذل يتراجع والصوت الذي يعي ذاته ويؤكدها يشتد عوده . والشعر القريب من جوهر الوجود العربي هو ذلك الشعر الذي يستوعب في صبر وشجاعة كل عناصر السلب والايجاب ويعاني من اجل ان يدعم هذا العنصر الذي لا يقهر وهو الارادة الانسانية ، هذه الارادة التي تولد كالعنقاء مع السيوف والكلمات والاغصان وقطرات المطر وصراخ الاطفال وقنابل النابالم وخيالات العشاق . ان الشعراء الذين يدافعون عن الارادة العربية كما تبرز في تضحيات ابنائها ، هؤلاء يؤدون الان واجبهم .

والان الى القصائد .

ـ « قصيدة حب الى ايلول الاسود » للشاعر الطيب الرياحي ، هذه القصيدة نشيد مجد والم من اجل هذه الظاهرة الفدائية التي تجعل من الانتحار نصرا ومن العدالة قنبلة ومن الموت وساما . ولعل هذه القصيدة التي قراتها بحب واعجاب ان تكون بشيرا بظهور الشعر الثوري ، واعني به الشعر الذي يواجه ويعترف ويقاتل . تتوازن في هذه القصيدة الصورة الشعرية والايقاع والحركة لا اسراف ولا تقتير. لا ينقلك الشاعر الى عاصفة من الصور والرموز بقدر ما يخوض بك غمار بلاغة جديد وفي لغة شعرية جميلة ، يدخل بك ادغال العذاب الفلسطيني بالمه وجراحه ، وبوحشيته واستبساله . ولعل اقتصاده في استخدام الالفاظ وصفاء رؤيته الشعرية هي التي جعلت القصيدة تموج بالحركة التعبيرية ، بل ان الشاعر لا ينقلك الى عالم يتحدث عن المأساة الفلسطينية من خلال حيل زائفة بل ينقلك فورا الى فوهة الجرح والبندقية معا . انت في القصيدة لا تحتاج الى ابهام او ذاكرة

بل ان الشاعر الرياحي قد استطاع ان يجعلك تسمع وتذوق وتلمس وتتالم وتحاول ان تتقدم . وكان الشاعر من خلال صدقه قد عثر على شكله الملائم .

لقد ناضل اللغة والايقاع والصورة وتعب في البناء ليطوع كل هذه العناصر لرؤيته وتجربته وليتنقل بنا في سرعة وثبات في شفافية وحدة بين خيام اللاجئين وغرف الغاز . واذا كان المنفى الفلسطيني قد تحول في بعض المراحل الى سؤال للنفس او للحكومات العربية او للامم المتحدة او للراي العالمي فان هذا السؤال يصبح اجابة . لم يعد المنفى ذلا بشريا بل صار نهرا ترسمه الاناشيد على جبال الالب . ويحقق لنا الشاعر من خلال معرفته بالتفاصيل كشفا للتاريخ السري لهذا الفدائي الذي يتنفس من رأسه الطوربيد ، ولان الحرية عميقة الصلة بالمأساة ، انها الاخت التاريخية لها ، فقد تفتحت زهور الحرية في ميونيخ بين الجثث الخمس . واذا كان جيفارا قد جعل الموت نصرا فالفدائي الفلسطيني يحترم القدوة ويعرف ان الموت كالحياة مرحلة على طريق شرف الانسان وكرامته وحقه في وجود سعيد . والشرف والكرامة والحق اجدر ما يستحق التضحية . من هنا تتصاعد النهاية للترحيب بالموت .

ـ « تنويعات استوائية » للشاعر سعدي يوسف تترقرق هذه القصيدة فوق امواج موسيقية هادئة داخل وشاح رقيق من الحزن والندم مليئة بعذاب خفي وحدة واضحة على ما اضاعه الشاعر وعلى ما وجده أيضا . فالحنين الى الوطن يصبح عدوا للشاعر لانه طرده من مكان وجد فيه سلام النفس وطمانينتها . طرده من الغابة والبحر والملعب وحصن المرأة المشتهاة .. والقصيدة تمتلىء الى جوار الحنين المعادي بخيبة الامل الفادحة . وسعدي يوسف بلمساته الشعرية الماكرة ونسيجه المركب يدخل بك اغوار نفسه لتعثر على ذات تعشق الرحيل والمغامرة . انه يعشق وجهه المغربي الذي اضاعه وجرده من الحنين الى وطن يرقد مملا بين دقات ساعات الحضور وساعات الانصراف دون جدوى انها قصيدة الاسف العميق على ضياع عالم كامل . ومن الواضح انها قصيدة ذاتية جدا فهي تنطوي على خيبة خاصة وعذاب شخصي ولولا أن الشاعر ببراعته قد احال كل هذا الى لغة جديدة ورؤية شعرية ممتعة لما خرجنا من هذا الاسف الا بأسف آخر

ـ «ويهبط الموت في غزة » للشاعر زكي الجابر .

تخدعك هذه القصيدة اذا قرأتها مستعجلا فهي تعطيك في البداية انطباعا بسيطا عن نفسها لا تطمع الى الكثير ولكن ما أن تتأملها واعيا حتى تعثر على نفس شعري أصيل وخيال حي نشيط . ورغم ايجازها فقد عبرت عما ارادت . انها من هذه القصائد التي تمجد الموت الشجاع . حيث تسقط غزة في الحصار في سكون السكون ، فهناك يبكي الغزال ويضحك البكاء ويصير الموت هو الحس الذي سجله الميتون رؤية جديدة لا نخترع الامل شفاء للنفوس ولكنها تميط اللثام عن القانون . ان الريش يمكن ان تصبح سكينا والوردة قنبلة . ان الموسيقى في هذه القصيدة تتواضح لتصبح خادمة امينة للصورة الشعرية

ـ «المرور في شوارع سلفادور والى الخلفية » للشاعر حميد سعيد عندما يسرف الشاعر في الالحاح على ما يسميه بالتفجير الشعري في مكنونات اللا شعور فانه اذا لم تكن موهبته من ذلك النوع الجسور ، فكثيرا ما يقترب من النثر . وكما قلت ليس النثر عيبا ولكن للنثر وظيفة وللشعر كذلك وظيفة اخرى . وفي هذه القصيدة التي تقترب وتفشل من عالم سلفادور والى السريالي بعثر القارىء على صورة مبالغ فيها للعلاقة بين الرجل العصري والمراة العصرية . نعثر فيها على هذا الولع بتحطيم الرؤية الممكنة بحثا عن رؤيا مستحيلة . انه في الوقت الذي يطمح فيه الى خلق عالم شعري خالص ينتهي بالقطيعة الحتمية مع الشعر . ذلك ان الذهن لا يلبث وهو يلهث وراء هذا البناء الغريب ان يستيقظ ليسأل بحدة الى اين ؟؟ وعندما قد سقطت عند حدود البعد الاول لان الاحساس القوي العميق الذي يشيعه الشعر الجيد يضع وسادة مريحة للعقل لا لكي ينام بل لكي يتحد في وفاق مع الوجدان وفي مسار واحد فاذا افترقا فقد الشاعر سيطرته على القصيدة والقارىء معا . ولعل غياب الموسيقى الملائمة والتنوع الضروري في الاحساس والنمو الحتمي ، لعل غياب كل هذه الاشياء يجعل المهمة صعبة جدا امام القارىء وامام الشاعر ايضا .

ـ « الطريق الى الوالدة » للشاعر محمد الفيتوري ـ قصيدة بالغة العذوبة . انها لا تدعك حتى تتسلل في حلاوة الى وجدانك وهناك تستقر ، وذلك لان الشاعر قد وفق الى اختيار موسيقاه وصوره وهذا الرمز الذي تحمله هذه المراة التي يفوح اسمها برائحة الحزن والياسمين والالم البائدة .في الابيات الاولى يعرف الشاعر كيف يمزج بين الاسى والبهجة . يعرف من البداية كيف يحدثنا بالغة صادقة وبساطة وخدمة . ومن خلال الاسئلة البسيطة يوقظ فينا حس الميلودراما . هذا الشجن الذي لا يرتفع الى حد الغضب ولا يفتر الى حد الاملال . ولا تملك ازاء هذه الاسئلة الاليمة التي يسالها لامه والتي لا جواب لها الا ان تتمثل صورة كاملة للماساة التي يعيشها ويعيشها وطنه . ويهمس لنا الشاعر بهذا الحزن العميق في رشاقة وانسياب وكانه يغازل امراة حقيقية لا وطنا سلبيا ،وكانه يؤنب حبيبة لعوبا لا أمه التي ترقد مكشوفة في الخلاء . وأرى ان الشاعر كان يمكن ان يكون اكثر توفيقا لو انه صعد بالنهاية الى مستوى البداية .

« نقوش معاصرة » للشاعر عبدالكريم الناعم . وهذه قصيدة يختمر فيها الحزن القوي . قصيدة لا تسرف في تقريع النفس العربية ولكنها تبلغ درجات عالية في الكشف عن هذا السهاد العربي المعاصر. انها عامرة بالصور التي تلمع بين ابياتها وتحكي عن شجن النفس بلهجة تزاوج بين القديم والحديث . والحقيقة ان الموضوع الذي تدور حوله القصيدة قد نضج حتى احترق فوق مواقد شعراء اخرين ،فهو مطروق ، سلك سبله المسدودة نزار قباني وكثيرون من غيره .وليست العبرة بالطبع بكون الموضوع مطروقا بل العبرة دائما بالجديد في الجديد . رغم ان القصيدة تسير مستوية استواء جيدا ونؤكد شاعرية صاحبها واصالته الا انها تفتقد هذا الجديد الذي كنا ننتظره . كما نلمح استطرادا وامتدادا كان من الممكن ضغطه ، فالايجاز والتركيز هي الاحزمة الضرورية لنجاة القصيدة من الذهل والسقوط وانعدام الفاعلية .

وما اجمل ختام القصيدة ، فهو بسيط وساحر ويصنع بدءا جديدا لاشياء لم يقلها الشاعر في قصيدته ، وهذا دليل حيوية كبيرة لدى الشاعر الذي لم تفصح القصيدة عن كل امكانياته .

« اوراق منسية من مذكرات سيف الله المقمد » للشاعر احمد عنتر مصطفى .

تؤكد هذه القصيدة ان شاعرها احمد عنتر مصطفى يشق طريقه بثبات ومقدرة . وهي تشهد له بامكانيات كبيرة في معالجة البناء الشعري المركب . ولعل ابرز الظواهر الفنية في القصيدة هو اسرافها في استخدام التراث العربي شعرا وتاريخا . ولا شك ان هذا تاثر بالموجة الذاتية التي سادت شعرنا في الاونة الاخيرة ، ولا شك ان تطعيم اعمالنا الفنية بعروق من ادبنا القديم من شانه تدعيم اصالتنا على ان نعي تماما ان الارتماء في احضان الاباء والاجداد والبكاء على صدورهم قد لا يكون هو الطريقة المثلى للخلاص . ولقد احسن الشاعر اختيار النماذج الشعرية القديمة التي تضمنتها قصيدته بحيث اشاعت جوا من الارتباط بين ما جرى في الزمن القديم وما يجري الان .

ومن شان هذه المحاولات ان توحد مجرى الزمن وهو الامر الذي يحتاجه كل فن قومي ليتابع النمو . كما كان توفيق الشاعر واضحا

في اختيار الموسيقى التي تجنح الى التقليدية وان كان يحاول ايهامنا بانه يأتي بجديد . لقد كان يخشى على الشاعر بعد ان اسرف في التضمين ان يفقد صوته الخاص وكانت هذه اكبر خسارة محتملةولكنه ببراعة استطاع ان يقيم توازنا مرنا بين ماله وما لغيره .

ـ « قصائد من دار الفقراء » للشاعر حسين جليل ـ قصيدة تتوهج بحب الوطن ـ وطن الفقراء ـ وتكتوي بعذابه في نفس الوقت. الفاظ القصيدة تشبه قطرات المطر او الدموع ، يختار الشاعر نسيجا بالغ البساطة ليرسم اربع لوحات تتحدث اللوحة الاولى عن هذا المشرد الذي يطوف العالم بحثا عن وطن مفقود وتتحدث الثانية عن الرفض لكل ماهو زائف ، وفي الثالثة يتقدم الشاعر بشهادة هؤلاء الذين يبقون بعد فرار الجميع من المجهولين والمنبوذين والذين يموتون في صمت من أجل الوطن . اما اللوحة الاخيرة فهي نداء بالغ الصدق والجسارة نداء للعشاق والشعراء يحذرهم من هذا الخائن الذي يجلس على العرش ولان الشاعر قد اختار ان يبني قصيدته من خلال البساطة والتركيز فقد عبرت القصيدة عن الكبير .

ـ « المتهم » للشاعر محمد راضي جعفر .

تقدم هذه القصيدة صورة أليمة لهذا العالم الخفي الذي يدور داخل تصور سلاطين النفط . هؤلاء الذين يسخون في العطاء للغزاة ويشحذون سيوفهم لنحر الثوار . ان المتهم مجرد شاهد هارب من المذبحة مروع ، انما ذهب يتحدث عن هؤلاء الذين رفضوا فتلاشوا . ان اللغة الفاترة التي صيغت بها القصيدة تعجز عن تجسيد الرعب الحقيقي وتعطي انطباعات مائعة عن الجريمة والصورة الشعرية التي تكثف الدلالات والمعاني التي يعبر عنها الشاعر ، تقف هي الاخرى دون المستوى . باردة هامدة لا تقدر على توسيع افق التجربة ولا تقدر على حملها . من هنا لا عجب ان يتهاوى البناء وتهتز الموسيقى .وتفتقر القصيدة الى الحيوية الضرورية .

ـ « هكذا سيقول الراوي » للشاعر هاشم الطالقاني ـ كثيرا ما يلجأ الشاعر قبل ان يدخل صميم تجربته وتتدفق الحرارة في قلبه وقلمه الى مقالبة الاوتار العصية في نفسه يسعى لتطويعها للنغم العميق الذي يجيش به ، وفي هذه المرحلة تجود عليه موهبته عادة بهذه المطالع الفاترة التي يكون اسقاطها فيما بعد هو الوسيلة الوحيدة للابقاء على القصيدة حية وقوية وجميلة . وهذه القصيدة ترتفع درجة توترها بقدر ما ننتقص من زوائدها . فالمقطع الاول كله يعتبر مجرد تمهيد نفسي لكي يحلق الشاعر بأجنحته عاليا في السماء انها خطوات على الارض وكان الشاعر يستطيع حذف هذا المقطع دون ندم. ولكن القصيدة بعد هذا المقطع تتوهج وتتألق بالشعر الجيد وتمتلىء بالصور الفياضة بالحيوية وتنمو بصورة مؤثرة . انها تصور رحيل وعودة مهاجر فلسطيني أيقن ان الرحيل عن ارضه هو الموت الحقيقي وان الحياة لا تكون الا فوق التراب المقدس لوطنه . ان التركيز فضيلة الشعر وما لا يقال قد يكون اكثر بلاغة في بعض الاحيان مما قيل بالفعل

ـ « الارض والبنادق المباة » للشاعر عصام ترشحاني .

تتوهج هذه القصيدة احيانا بلهيب الشعر الجيد وتكاد صورها ان تخلو من العيوب الواضحة لولا هذه الصورة الوحشية « اكلت نصف وجهه » والتي يتحدث فيها عن حارس المساء فاكلت نصف وجهه قبيحة وبعيدة عن الفعل الآدمي ايا كان حارس المساء الذي يستحق القتل طبعا . والقصيدة رغم قصرها غنية بلغتها وصورها وايقاعها المرتفع وبلاغتها الخاصة وغضبها الحاد العنيف .

ـ « الخيل تعبر دارة تاماربث » للشاعر عبدالله راجع ـ هذا شاعر موهوب وماهر ، هكذا تشير قصيدته المتدفقة . انها تلمع ببريق وعمق صور شعرية بالغة الدلالة والجمال لتعطي تأكيدا بان هذا الشاعر بحق واحد من الذين سوف يصنعون مستقبل الشعر العربي . وكم هي حلوة الصورة التي بدأ بها لحنه القوي الذي يسرع ويبطىء ويضيق ويتسع . ان جمله الشعرية تنساب حرة وسريعة لتعرف مكانها من البناء فترسخ من دعائمه وتحكم تماسكه . جمله الشعرية قوية وجميلة وهذا طموح كل فن عظيم . اهي اغنية وداع ام هي نشيد ارتجال تاريخي ؟ ان شجنها الجميل ليدفع النفس الى الاعجاب بها وتقدير شاعرها وانتظار المزيد منه .

ـ « الشيخ والبحر » للشاعر مهدي محمد علي .

لا يوحي الايقاع النشيط والمرح الذي يشيع في القصيدة بانها تتحدث عن تعب صاحبها وذبوله احسست انها قصيدة فرح قصير كهذا الذي يغمرنا فجأة وبلا سبب ، وفوجئت بالشاعر يخنق رقصته ليقول انه متعب. مثل هذه القصائد يتوفر لها النغم الذي تجيش به نفس الشاعر ولكن لا يتوفر لها دائما هذا الغنى والخصوبة اللذان يجلبهما التأمل العميق . تقول القصيدة ان هنا شاعرا ولكنها تقول ايضا انه شاعر في حاجة الى معاناة وفكر طويلين .

هذه كلمات في النقد وهي تنبع من الحب الخالص للشعر والتعاطف الكامل مع الشعراء ، وتحياتي لفرسان القصيد .

القاهرة — محمد ابراهيم ابو سنة

القصص

بقلم : كمال ممدوح حمدي

عندما يضيق الحصار حول الفنان المبدع استهدافا لانزوائه في اركان الصمت المظلمة ، أو ابتغاء لاخراجه عن رسالته التي يتجشم من اجلها عذاب الخلق املا في تغيير واقع لا يرضاه او يرضى عنه، فانه ـ ان كان صادقا ـ ومخلصا ـ لا يلوذ بالهروب وانما يلجأ الى نوع من التهريب . انه ينقل نتاج فكره معلقا في غلالات رقيقة يصل داخلها كاملا وآمنا الى من يستهدفه من متلقي ذلك النتاج، وعندئذ يشيع استخدام اساليب الرمز وسواه . وتاريخ الادب حافل بالامثلة ، فتليماك عند فنلون ليس هو تليماخوس بن اوديسيوس الباحث عن ابيه المفقود وانما هو امير يتلهى في الحب والمغامرة مثلما يتلهى الامير حفيد الملك لويس الرابع عشر ، ومنتور ليس هو المربي القديم فحسب وانما هو فنلون نفسه ، وحال ايثاكا وقد غاب عنها الملك والامير هو حال فرنسا وقد انصرف عنها الى اللهو ملكها وامبرها جريا وراء المغامرات في الحب والحروب . والغاية ليست اعادة صياغة لاوديسة هوميروس تكون ممتعة ومسلية وانما بتعبير القارىء الفرنسي بحال بلاده وما آلت اليه من فساد والتمهيد لروح حكومي جديد يأتي خلفا للويس الرابع عشر .. ومسرح كورني وراسين وموليير وفولتير وغيرهم ممن لجأوا الى التراث الكلاسيكي يستلهمونه ويحملونه بالاسقاطات المعاصرة ليقدم المزيد من الامثلة ، ويتراوح حظ ذلك الاستخدام للتراث القديم . من التصريح على قدر ما يتاح لصاحبة ـ ما تتيحه ظروف العصر ـ من حرية ، فقد يفرق الكاتب في استخدام الرمز وقد ينثر العمل القديم على نحو يكتشف معه المتلقي سريعا مقاصده ، وقد يكتفي بالاشارات العابرة .

على ان للفن قدرته الخاصة على حماية نفسه ، دون ارغام صاحبه على التدثر بغلالات الرمز ، شاقا طريقه الصعبة الى وجدان المتلقي في يسر ، مؤثرا وباقيا وهذا هو الفن الرفيع .

من نماذج هذا الفن الرفيع قصة سليمان فياض « في زماننا » التي تلخص حياتنا بعد النكسة ، دون مباشرة في المعالجة ولهذا تحس فيها صدقا كصدق الواقع الذي نحياه نفسه ، ففي هذا الزمان ـ في زماننا ـ يحدث ما لم يكن « أيام زمان » نخر الفساد كل

شيء ، وتفككت اواصر العلاقات الاسرية ، وضاق الزوج بزوجه، وهرب الصديق من صديقه ، وزاغ الرجل ـ الانسان حين ـ رأى اخاه الانسان يسقط قتيلا وكان بوسعه آن ينقذ حياته . في زماننا لا يكاد المرء يذكر ـ حين يهم بالنوم ـ معاناة نهاره حتى يقع فيقبضة كابوس يجثم على صدره . وفي زماننا يحدث هذا : عندما التصقت بالزوج زوجته « كان عناقه لها فاترا في روحه ، متوترا وعصبيا ، ولميسترح أو يشعر بالرضا ، آحس بعدها برغبة ضعيفة في التقيؤ ...» «اغمض عينيه وحاول ان نام . امسك بخناقه كابوس جثم على صدره .. ثم (حاول ان يظل مستيقظا برهة ليحرر ذرات جسده من هذا الكابوس، لكنه لم يفلح ، عاد من جديد ليدخل في الكابوس . ذات الكابوس الغامض المرهق » الذي لا فكاك منه طالما ان كلا منا يحمله تحت جلده . وحتى احساسه بأولاده تحول الى اسئلة تلقائية تلقى كل يوم .. هل شربوا اللبن ؟ هل خرجوا الى المدرسة .. الخ وهذا واحد من آلاف الموظفين.

ثم يقدم سليمان فياض نمطا آخر بسائق تاكسي قاس كالقسوة على زوجه المستسلمة ، هائج كالثور ، شرهه كحيوان مفترس جائع، يتصيد كلمة يمكن ان يحملها معنى الخطأ ليلقي في وجهها بالشايوالفول والبصلة المتفسخة ، وهذا كل زاده ، ويترك لها البيت ، اما هي فلا تملك ازاء قلة ما يعطي من مال وما يبذل من عطاء القلة ثم مايقابل ذلك من ان « كل شيء ارتفع سعره » لا تملك الا ان تحقد عليه .

وينتقل سليمان الى النموذج الثالث فيختاره كاتبا هجرالهندسة لان بداياته كانت تبشر بموهبة باهرة ، وعمل صحفيا لانه يجد بهذا العمل الفرصة لضرورات الحياة .. ولكن ها هو يفسد ايضا ،يكتب طقاطيق واقاصيص كالنكت ويرد على البريد ويثير الضجيج بمقالات المناسبات .. يقول : ـ لا مفر للكاتب في بلدنا من العمل ليعيش . في زماننا . انت تعرف ذلك . ويقول ايضا : « الامر نفسه كنت سأواجهه وأفعله مع عملي كمهندس . وهو يدرك انه ينتهي ككاتب ومن ثم يغرق نفسه في الوان من الهرب ، ينام كثيرا ، يأكل اكثر من طاقته ، لا يكف عن الحركة والعلاقات الرتيبة العديدة ، والتواجد في اماكن الكسل ، وقتل الوقت ، والضحك الهستيري ويشرب حتى يفقد الذاكرة يهجر البيت ايامًا الى اول فندق يحس ان الكلبحسده، يرثيه ، يتآمر عليه ، يمدح فشله يشوه نجاحه ، يستدرجونهبالعيون، والكلمات ، ولمسات الايدي ، فيقع في الشرك ، يحسد بدورهويتآمر ويرفع صوته ويجري وراء كل قرش . يحترف الفن ويصير كاتباعموميا امام محكمة ، يكتب حسب الطلب وبالمقاس والمواصفات تاجر بالكلمة لينجح ليرتزق . اضاع نفسه ويضيع الناس معه ، يستغل ثقتهم بالكلمة ويبول في رؤوسهم بعبثه ... لكن ماذا بوسعه ان يفعل سوى ان يستمر في هذه المهزلة او ينتحر ؟.. مجنون اذا حاول ان يكون نفسه ، ينتحر فعلا اذا رفع صوته .. وهذه حياة واحد من الاف المثقفين ، كلهم يعيشون نفس الحياة ويتجرعون سمها مدركينومرغمين .... وساعة يخرج من بيته يتذكر انه لم ير اولاده منذ ثلاثة ايام.. وهو عاجز عن ان يعرف ماذا يحدث ولماذا يحدث ، وعاجز ايضا عن اتخاذ أي قرار ايجابي حتى وان كان قرارا بالانسحاب منالعالم.

وتأتي ذروة هذا الذي نحياه في زماننا عندما يسقط يوسف تحت وطأة مشاكله تحت عجلات السيارة .. وكان من الممكن اسعافه لولا بلادة العسكري ، وانشغال المارة وراكبي السيارات كل بمشاكله الخاصة ثم هروب صاحب التليفون خوفا من ان يأخذوه «فيرسين ، جيم وماذا رأيت وتعال لتشهد امام وكيل النيابة وانتظر حتى ينادي القاضي » ومر بنا بعد ذلك فقد تأجلت الجلسة الخ .. باختصار وبموت الرجل يموت الانسان وتبخس قيمته .. وفي النهاية تدين القصة موقف الكاتب من عصره بما تكشفه من عجزه عندما يكتشف الحقيقة ولا يعلنها . يقول في النهاية ! هذا اضراب بلا صوت هذه الحركة بلا حياة ، هل يجد شجاعة الروح ليكتب ما يحسه الان ؟ ام يخشى ، في لحظة الجلوس الى أوراقه البيضاء ان يجرح في نفسه مؤامرة الصمت ؟.. ان ينشر اصداف العرافة امام العيون وفوق الرمال ؟ ان يقول تلك الاشياء القبيحة والمخيفة التي جرت العادة الا تكتب على الاوراق مع ان العين ترى ، والاذن تسمع والعقل يعرف والشفاه تهمس وتتمتم .. ومن السهل ان تعرف وان تريد ولكنالمشكلة في ان تفعل ما تريد .

واذا كان سليمان فياض قد اختار ان تحكي القصة كلها من خلال راو غائب ، هو الكاتب نفسه ، فلعله اراد بذلك ان يكونحاضرا في القصة ، ان يعبر عن موقفه ـ كواحد ممن يتحملون مسئولية هذا العصر ، زماننا ، وها هو يقول رأيه فيه بوضوح ، ولعل هذا ما يشفع له عن التقريرية المباشرة في نهاية القصة اذ لا بد ان يقول ما قاله بوضوح وتحديد لا يحتمل معهما تأويل آخر .

* * *

هذا الذي يقوله سليمان فياض من خلال النماذج التي اختارها لقصة « في زماننا » يردده ايضا مصطفى التوني في قصته (وتزهر الدفلى ..) التي ربما أراد بعنوانها ان يقول لا جدوى مسبقة ،يقوله على امتداد رقعة زمنية اقل منها عند سليمان ومن ثم فقصته اكثر كثافة ومن خلال نماذج يختارها ايضا ، بعضها من واقعه الذي يحياه ويراه وبعضها يتدافع عبر ذاكرته وما حملته من ايام الطفولة وعلى مستوى زمني آخر يأتي في شكل ارتداد غير واع الى الماضي ، ايام ثار ابوه والخماسة على السيد قائلين اننا جوعي والفئران فيمخزنك سمينة ، والارض ارضنا لاننا نحن الذين بذرنا شبابنا في اثلامها مع الحبوب فيأتي القانون ليقول انه « لا يعترف بملكية العمل انما يعترف بملكية الوراثة والبيع والشراء » ومن ثم (فلم يترك القانون معداتهم تهضم ما اكلوا .. قيأهم ما أكلوا .. وقيأتهم الضيعة ...»، عالم اهدرت فيه كل قيمة انسانية ، والنموذج الثاني ، الذي رآه بعينيه لمتسولة تربعت تحت الحائط ، على ركبتها رضيع ، يدها ممدودة تستعطف المارة ، في عينيها يعشش البؤس شرطي ينتصب أمامها ، يصيح فيها فتنتضرع اليه ، يشرع عليها عصاه فتدسرأسها بين ركبتيها وترفع يدها ، ثم يلقي بها في النهاية في عربة القاذورات . وفي مقابل هذا النموذج سيدتان نمشطان شعرهما في روما ... ولا جدوى فالفساد ينتصر ويعم .

على ان الكاتب لا يتبنى هذه الدعوة السلبية بل هو يقررها امعانا في رفضها وان كان قد وصل الى هذا ، وأوصلنا معه ، باسلوب مباشر لم يحسن توظيفه على نحو ما أحسن سليمانفياض.

★ ★ ★

وآمر مرورا سريعا ببقية« الحساب » التي لم تصلني بشكل جيد ـ ربما لعيب في المتلقي ـ لا نوقف عند (حرب طروادة الاخرى) لجليل القيسي .

ولنتعرف اولا على المكان والزمان والشخصيات والحدث . اما المكان فهو ، اللامحدود او اللامكان حيث يلتقي القريب بالبعيد ، وحيث تتسرب امام المشاهد انحاء كثير من العالم من خلال فتحة في جدار الكون هي شاشة كشاشة التليفزيون ، واما الزمان فهو اللامحدود حيث يلتقي الماضي بالمستقبل على صعيد واحد هو الحاضر، ومن ثم فالاشارات دائمة الى احداث وقعت قبل الميلاد على انها حاضر أو في الحرب العالمية على انها حاضر ايضا ، ثم ها هي الشاشة مرة اخرى تعيد احداث الماضي القريب كأنها واقع حي . واما الشخوص فلاسمائهم دلالات خاصة :

فهبياس ، يمكن ان يكون احد أبناء بيسستراتوس وان كان

الارجح ان يكون هو ذلك السفسطائي العظيم الذي عاصر سقـــراط والذي سمي افلاطون باسمه احدى محاوراته .

وهيبارخوس ، يمكن أيضا أن يكون احد ابناء بيسستراتوس وان كان الارجح انه هو ذلك الرياضي العظيم الذي أثرى بابحاثه العلوم في رودوس وفي الاسكندرية والذي ابتدع علم حساب المثلثات وطـور نظام اراتوستينيس عن خطوط العرض وخطوط الطول في الفلـك، وحسب بدقة طول السنة الشمسية وطول الشهر القمري ، واكتشف من خلال ملاحظاته الدائمة زمـن الاعتدال الشمسي وصحح نظريـات يودوكسوس عالم الفلك ووضع كتابا رصد فيه ٨٠٠ نجم ثابت محددا اماكنها بالخطوط الطولية والعرضية وعلاقتها بالخسوف .

وسافو هي شاعرة الحب والجمال ، وتانيا تستدعي الى الذاكرة على الفور اسم ثاليا احدى الموسيات ربات الغناء ، والبناس يستدعي اسم اينياس التقي الورع الذي تغنـي بـــه فرجيليوس ، الشاعـر اللاتيني العظيم « تلسلاح اغني والرجل الذي كان اول من جاء بـــه القدر شريدا من سواحل طروادة الى ايطاليا وشواطـىء لافينيـوم ، يضرب على غير هدى ـ بقوة من السماء ـ في آفاق البر والبحر .. وقاسى الكثير في الحرب كـي يؤسس مدينة ويأتي بآلهـة الى لاتيـوم حيث آتى الجنس اللاتيني وسادة البا وأسوار روما الشاهقة الـى الوجود . أينياس الورع أو البيوس ، أي المحب لوالديه ولآلهتـه ولوطنه جميعا وهو الذي حمل الرسالة بعد تدمير طروادة ان يقيـم طروادة جديدة يضع فيها الالهة القديمة وقد افلح .. ثم هناك الجنود بملابس نازية وامريكية ويونانية .

واذن فنحن امام معتقل سياسي ، يمكن ان يكون في اي مكان وفي اي زمان ، وقد حبست فيه اصوات الغناء ، واصوات الشعراء، وكبل العلماء ورجال العقل والمنطق والمجنون المخلصون لاوطانهم لانهم يرهبون بحبهم وعلمهم وغنائهم حكاما مفزعين مذعورين ..

واما الحركة الدرامية داخل هذا العمل فهي حركة معكوســـة باكثر من معنى ، هي معكوسة بمعنى انها لا تأتي عن نشاط الشخصيات الذين يدفعون بها لتتطور وتتعقد حتى تصل ذروة وهم مشدودون اليها يدورون في فلكها تشدهم اليها خيوط تتقابل وتتقاطع وتتعقد مـــع تعارض وتقابل مصائرهم داخل ذلك الحدث الديناميكي لتعـود بعـد ذلك الى الاستقامة التي تأتي مع الحل . الشخصيات هنا لا تصنع الحدث وانما الاحداث هي التي تكشف عن الشخصيات وتجلوهـــا ومن ثم فهي حركة معكوسة بهذا المعنى . وهي معكوسة ايضا لانهـا لا تسير الى الامام وانما بدأت بلحظة شديدة التوتر ثم راحت ترتـد الى الوراء في محاولتها للكشف عن حقيقة سبقت تلك اللحظة ، حتى اذا ما تكشفت تلك الحقيقة اتخذت الحركة الدرامية مســارا دائريا مركزه الشخصيات والدراما أصلها الفعل والحدث ، وقائمة علـــى تعارض المصائر والرغبات بما يلهب صراعا بينهم يشد من عنف التوتر الدرامي ، لكننا هنا مع « هي حرب طروادة اخرى » وقد افتقـدنا الحدث الدرامي ترانـا قد انتقدنا أيضا ذلك الصراع ، فامامنا مجموعة مـن المعتقلين ، اهدافهم واحدة ، مجتمعون علـى حـب بلدهم معذبون جميعا بذلك الحب ، واما طرف الصراع الاخر من جنود وحكام فغائب تماما لا يأتي حضوره الا من خلال حديث المعتقلين عنهم ، بـل حتى لا نرى تمثالا أو صورة لواحد منهم يذكرنا بهم .

الصراع هنا يتخذ شكلا آخر ويتخير مسرحا اخر ، انـه يدور داخل الشخصية الواحدة .. وهوصراع بين الحلم والواقع ، بين جموح الآمال وصخور الواقع ، بين التطلع الى عالم يسوده الحب والموسيقى والسلام والحرية وبين واقع مرير يسجن الاصوات في الصدور ويخرس اللسان ويقتل البلابل ويصادر الحريات ويظلم العقول بحجب العلماء. ومن هنا يصبح هذا العمل مونولوجا واحدا موزعا على عدة شخصيات، حديث شاعر الى نفسه ، يعذبه حلم الحرية .. والشاعر هو جليـل القيسي ، وهو الانسان في اي مكـان بعـد لا محدودية المكان ، وفي اي زمان ، بعد لا محدودية الزمان اللذين اشعرنا بهما جليل القيسي في اول عمله .. وصوت جليل القيسي وهو يلون بالفن ، بالموسيقى والرقص اكاد اسمعه قادما من اثينا القرن الخامس ق.م ، من قلب الاكروبول مختلطا بصوت يوريبيديس وهو يمجد الموسيقى شفاء لكل الاوجاع . وعذاب جليل القيسي ، أو عذاب الشاعر من اجل وطنه ، الذي يصوغه على لسان هيبارخوس :« صدقوني ليس ثمة اصعـب مـن الاكتـواء بحب الوطن » ويقول هيباس عن البناس : ان افتتانه اللامحـدود بوطنه واحلامه الكثيرة أضرمت كل حواسه وفؤاده . ويعقـب هرموديوس بغضب : « آي جروح تندمل دون ان تترك ندوبا ، اما ندوب جـراح البناس وهيبارخوس ـ وهما الوطن ـ فستبقى في جسدي الى الابد.. اليس هذا العذاب ، عذاب الشاعر بحب الوطن الذي يصلنا هنـا من قلب وجدان جليل القيسي هو نفسه الذي يصلنا مـن قلـب وجـدان يوريبيديس الذي طالـما عذبه حلم الحرية ايضا ، مخترمـا كـل تلـك العصور والذي صاغه على السنة الكورس في ميديا :

نكبات الدهر طرا هينات
ومصاب الصبح يمحوه البيات
انما الرزء الذي لا يحتمل
انما الجرح الذي لا يندمل
ان يعيش الحر من غير وطن

اننا حين نتجاوز عن متطلبات الدراما ، أو مواصفاتها التقليدية سنرى « هي حرب طروادة اخرى » نشيدا جميلا ورائعا ـ يتغنـى بالحرية وحب الوطن ، على الاقل لاننا لن نحمل معنا في المسرح دائرة معارف نفتحها مع سماع كل اسم لنعرف دلالاته ، فالكاتب قد اعتمد على تراث ليس قاسما مشتركا بينه وبين المتلقي العربي بحيث يلتقيان معا على صعيد لحظة واحدة ، المبدع يطلق الرمـز مستلهمـا من التراث والمتلقي يحل الرمز في نفس اللحظة وعين الشرطي لا ترى .

لقد سعدت حقيقة بهذا العمل الشاعري المرهف الجميـل ، فان اكن ظلمت فمعذرة ، انهـا وجهة نظـر على اية حال .

القـاهرة — كمال ممدوح حمدي

مكتبة النهضة ـ بغداد

اطلب منهـا

جميع منشورات

دار الآداب

وسائر المنشورات العربية