

حزانتى العدد الماضى من «الآداب»

الأبحاث

صلاح عيسى

أعلن يوسف ادريس في حديثه - الذي القاه بقاعة وزارة التربية ببيروت - انه ليس هناك حوار جدي واننا نعيش منذ نصف قرن في مونولوج . واختار عنوانا لحديثه « هل للاديب العربي اليوم دور ؟ » وأعلن د. سهيل ادريس ان العنوان يوحى بالتشكيك في دور الكاتب العربي الآن ، وأبدى احمد سهيل علبى دهشته - وسخرته - من هذا « العدد المتماظم من دكارة التاريخ في العالم العربي » بينما « المؤلفات التاريخية في الامم الاغلب تفتقر الى الفكر التاريخي والمنهجية العلمية » . وتوجع سليمان فياض - في رسالة من القاهرة - لان « اقلاما يحملها بعض الاقزام » تشن حملات صحفية على كل ما هو جاد ، فتنتشر السطحية والفجاجة و « بروح التعبير الصحفي البسط والمسطح والمستهدف للانارة والطرافة والاغراب والتنويج تشر الصفحات الادبية بالصحف اليومية والمجلات الاسبوعية المصورة والرسومة قصائد تافهة المعنى والصيافة خطيبتها زاعقة وتمج بالاغلاظ السوقية غير الوظيفة في الشعر » . وينتقل هذا الى المجلات الرزينة التي يفترض ان تكون منبرا حقيقيا للادب ، فاذا بها تفرد صفحاتها للاقزام و « ذلك وحده امر يشير الرئاء والضحك بمد جهاد عشرات السنين لكاتبنا الرواد وأديبائنا الكبار منذ العقد الثاني من القرن العشرين » . وبخليط من الاشتمزاز والكبرياء قاطع الكبار من الابداء واصحاب المستوى من الشبان والكهول المناير الرسمية للثقافة في مصر لانهم « لم يقبلوا الانطواء كتوابع وراء الوبة الزوابع » . وكما ورد في مانيفيستو يوسف ادريس فان « السلطات العربية تهمل اجمالا شؤون الفكر والثقافة او هي تخضع هذه الشؤون لمصالحها السياسية . وبهذا اصبح المثقف مجرد كومبارس يكمل الصورة باللون ولا يحدد بالخط » !

وتبلغ « الآداب » عامها الثاني والعشرين ، وبينما يزداد توزيع الويسكي ويرتفع استهلاك المخدرات وتنتشر برامج التلفزيون كالوباء وتبني مجلات الجنس والجريمة مستقبلها بنشاط جهنمي ، يتواضع توزيع « الآداب » الى ستة آلاف - يقرأها اصصافهم مجانا بسبب الفقر الذي لم يقتله سيدنا علي ويريحنا منه ولان جياعنا العرب ما زالوا يثيرون عجب أحفاد أبي ذر الففاري فيجوعون ولا يخرجون على الناس بسيوف مشهورة ، ويرتفع سعر نسخة « الآداب » القاهرية الى . . . مليم - وبهذا يقوم مرتب خريج الجامعة في مصر ليصبح موازيا لاربعة أحذية في الشهر ولعشرين كيلو من اللحم و . ه عندا من « الآداب » - وتزداد حيرة أحفاد أبي ذر . لكن « الآداب » تظل مرجعا هاما من مراجع الثقافة العربية في أعوامها التي جاوزت العشرين يتميز - كما قال محمود أمين العالم بحق - بأنه كان « جبهة تستخدم بألوان من الصراع وان كان يجعها بشكل عام رؤية قومية موحدة » .

أكثر كتاب العسدد الماضي من « الآداب » تفاعلا - بشروط - هو محمود أمين العالم ، ربما كان واحدا من قليلين يحمل بطاقة تموين تتيح له صرف مقررات من الزيت والسكر ولا تتيح له أي شيء آخر لا العمل ولا الكتابة ولا حتى السفر « Laissez Passer laissez Faire » من السوق السوداء يشتري كمية من الورق يكتب عليها كتبا ومقالات لا تطبع أبدا في القاهرة ، فهذا ليس واردا في بطاقة تموينه . في خانة الوظيفة كتبوا : على المعاش . وصحيح انه كان واحدا من آباء جيلنا ، لكنه ما زال في شرح الشباب ، ونحن شخنا بعض الشيء ، لهذا فشبابنا كهؤلاء الشبان المسكوفيين الذين أخبرنا برهان الخطيب في رسالة موسكو انهم ذوو مزاج حاد « يكادون في نورتهم ورفضهم هذا ان يضيعوا الكثير من القيم والتقاليد الحسنة التي خلفها لنا الاقدمون » . هناك اختلال ما ، فالانسان العربي المثقف - كما تقول ريتا عوض في دراستها عن خليل حاوي - « يعيش مأساة الضيعة في عصرنا هذا بعد ان تكشفت آمال هذا الجيل في بحث الحضارة العربية عن سراب » . وبرغم هذا الاختلال كله والوية الزوابع التي تملأ بطاقات تموين التوابع بحق الثرثرة والرتانة والنفاهة ، فان محمود العالم يتفاعل ، وعلينا ان نتعلم منه كما حدث في زمن المراهقة وبواكير اكتشاف العالم ، لكن ذلك كله لا يمنع ان نلتفت الى الخطر الرئيسي الذي نهنا اليه يوسف ادريس : المونولوج الذي نعيش فيه . تقسيم العالم الى اقلية - مثقفة او أمية لا يهم - تتكلم فقط وأكثرية تسمع فقط . بطاقة التموين التي لا نأخذها الا اذا وضعنا السننتنا في جيوبنا .

في محاولة لتنظيم عالم المونولوج ، وبين دفتي عشر صفحات من « الآداب » حاصر « أحمد سهيل علبى » تسعة من الاساتذة الباحثين الذين حضروا المؤتمر الدولي للتاريخ في بغداد خلال آذار (مارس) ١٩٧٣ ، واختار ان يحاورهم فقدم لنا درسا عمليا لآلام المونولوج الذي سمح للحقيقة التاريخية ان تضع . ففي بلاد متخلفة كبلادنا العربية لم تتكون فيها الذات السياسية تكونا حقيقيا وبالتالي فان السذات الثقافية لم تتكون بنفس الطريقة - يصبح خطرا - وجرما - ان تتحدد العقول في مسار واحد ، ومهما بذل من جهد فان المسار المفروض لن يكون أصيلا . ومأساتنا ان بعض اليساريين يريدون الانتصار بقرارات علوية ، وهو وقوع بجدارة في أحضان أعدائهم ، ولن يكسب اليسار - تيارا فكريا كان أو قوة اجتماعية وسياسية - معركة دون ان يكون طرفا أصيلا ومصادما في معركة الجدل الاجتماعي . وهذا هو السبب في ان عالم المونولوج هو عالم الاقزام والتوابع ، ولن يكون عالم الاصلاء والمستنيرين الا اذا جردنا أسلحتنا ودخلنا معركة الصراع الفكري المفتوح بكل رحابتها .

في ست حركات طويلة النفس تناول احمد علبى - باقتدار - موضوع « النهج والتراث والقيبيات في المؤتمر الدولي للتاريخ في بغداد » فقدم واحدا من أفضل العروض التي قرأتها للعديد من مؤتمرات الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية التي تعقد كل يوم في عالمنا العربي ، وتتحول في الاغلب الامم من مؤتمرات للبحث الجاد الى منابر لمضغ أفكار مكررة أو خاطئة وتحنكرها غالبا وجوه مجعدة

لم يعد لديها ما تقول كفت عن القراءة من زمن ، لكن الله لم يلهمها الكف عن الكتابة أو حضور المؤتمرات ، ولعل الذي يلهمها ذلك بدلات السفر ومغريات الضيافة في عالم عربي شديد الكرم فيما لا يفيد .

والعمود الفقري الذي بنى عليه الاستاذ علي دراسته لاعمال المؤتمر هو منافضة المنهج الذي قامت عليه بحوث لجنة التراث العربي في المؤتمر بمنهج ماركسي ينظر لظواهر التاريخ وخاصة - التراث - نظرة نقدية ويربط بينه وبين التطور في علاقات الانتاج . وقد اعتبر الاستاذ علي المنهج الذي قدمته البحوث تفلديدا يقوم على « التجميع دون التنظير وعلى حشد المعلومات عبر غربال واسع الثقب وفي غياب للنظرة العلمية وسبات عميق للفكر التاريخي » . ولست اشك في ان دراسة الاستاذ علي الممتازة هذه سوف تثير العديد من المناقشات بين المهتمين بموضوعها أو أرجو ان تفعل ذلك اذا كنا حقا ما زلنا نملك حيوية فكرية حول قضايانا المحورية .

على ان هناك ملاحظة رئيسية حول هذا البحث الجاد الجيد . فالنقد الضافي الذي قدمه علي لتسعة من البحوث التي قدمت في لجنة التراث يقوم على رفض المنهجية التي استخدمت فيها ، وقد قدم لذلك بنقض هذه المنهجية في بعض الكتب النظرية العربية التي تنحو الى أسلوب ادنى الى الفهم الادبي الميتافيزيقي منه الى التناول العلمي الموضوعي ، او الى علمية مزيفة تؤهل العقل المجرد بعيدا عن الزمان والمكان وبشكل تجريدي لا معنى له . وفي دراسته التطبيقية للبحوث رصد ملامح هذه المنهجية وكيف تقود الى الفهم الخاطيء للتاريخ وتحويله من وسيلة لفهم الحاضر الى عملية لاستخراج هذا الحاضر ليكون ماضيا . وقد رد احمد علي على هذه الافكار ردا مقننا وصحيحا ، لكنه عزف عن توصيفها واكتفى بالقول بانها تمثل « المدرسة التقليدية » ، وبانها تقدم افكارا هي « من سقط متاع التاريخ » وتقوم على « السلفية الظلامية » وبأسلوب « سردي مسطح عانيتا منه طويلا » وتفسيرات « ذاتية وافكار جاهزة » . وهو قول يقل ناقصا في ضوء ما قاله علي نفسه من ان « ذات المؤرخ ليست ذاتا مجردة موجودة خارج الزمان والمكان ، لهذا كانت هذه الذات الانسانية عبر الزمن التاريخي مختبرا للتفاعل الجدلي بين الذات والموضوع » . فالإكتفاء بالقول بأن منهجية المؤرخين العرب هي مجرد تقليدية وانتقائية يجعل هؤلاء المؤرخين مجرد « ذات » ليست مختبرا لاي تفاعل جدلي مع الموضوع ، ذلك ان الافكار - ومنها مدارس التاريخ - هي جزء من ابنية فوقيّة لحركة الجدل الاجتماعي ، والانتقائية ليست صفة للمؤرخين فقط ولكن أيضا للادباء أو لبعضهم وللناس أو لبعضهم ، فما مبرر هذه الانتقائية المنتشرة كالوباء في كل ابيتنا الفوقية ؟ هذا سؤال رئيسي تجاهل احمد علي اجابته على ندرة ما تجاهل من قضايا موضوعه فوقع بذلك في نفس الخطأ الذي أخذه على بحث المستشرق الشيكوسلواكي « كارل بتراشك » اذ قدم « مسحا فكريا دون ان يرفقه بمسح طبقي وتحليل ماركسي لهذه البنى الفوقية المتمثلة في الشخصيات » .

وما رصده علي من محاولة الباحثين « محاكمة التاريخ وفسق أوهامهم الحاضرة » وتحميل بعض ظواهره ما لا تطبق « بدافع من أغراضهم الآنية » صحيح ، لكن محاولة سعيد عاشور سحب الماضي على الحاضر والحاضر على الماضي بشكل عشوائي ليست مجرد « تخلف فكري ورجعية غير أربية » كما يقسول الاستاذ علي ، والمداخلة الشفهية التي قدمها عاشور لبحثه فانلا ان التاريخ يعيد نفسه بمعنى ان ما نتعرض له الآن من احتلال صهيوني لاراضينا شبيه بما تعرضنا له زمن الحروب الصليبية ، وان حل ذلك هو تشبثنا بالوحدة : وحدة الصير ، وعلى التعلق بالقيم الروحية والتمسك بالله . هذه الوصفة

الجاهزة هي خط رئيسي من ايدولوجية البرجوازية العربية والانتلجنسيا المساندة لها ، والرّد الذي قدمه علي على عاشور بأن ثورة ٢٣ يوليو قد أنجزت ما أنجزت دون اعتماد على القيم العمومية التي ينصحننا بها ، رد صحيح في حدود الانجازات ، لكن الاستاذ علي لم يفسر لنا هذا الانتشار الغريب لافكار عاشور وامثاله ، وهو انتشار تم بمساندة حقيقية وتدعيم فئسلي من المنجزين ، وكان ضروريا للبرجوازيات العربية ان تنشر هذه الافكار التي لا تؤمن بها هي نفسها ولكن تصدرها الى جماهير الشعب لتسحبها الى معارك جانبية ولتقف بها امام أي دعوة لتنظيم الشعب ، ولتجعل منها على حشد تعبير علي نفسه « فزاعة في وجه التقدم » .

وفي بعض التفصيلات قادت السخرية - وكانت احيانا قاسية بلا مبرر - علي الى عبارات تستوقف النظر ، ومنها - على سبيل المثال - نغده لنظرية مواكبة مراحل التاريخ لمرحل عمر الانسان التي حاول بها الدكتور عاشور أن يفسر تخايل الخلافة العباسية امام الفزوة الصليبية ، فقد اعتبرها الاستاذ علي رؤية تحول التاريخ السي « منبر لتوزيع فتاوى من نوع براءة الذمة » ، وهي عبارة تركها لنا ومضى دون ان يقول لنا على ماذا يعترض بالتحديد : أعلى تسويز الفتاوى اجمالا أم على تبرئة ذمة الخلافة العباسية فقط ؟ ولست أريد أن أفنص العبارة - خاصة وانني لا اختلف مع علي في تحليله الممتاز - ولكني كنت أفضل لو ان الاستاذ علي - ومقاله كله اداة للبحوث التي أقيمت في المؤتمر - قد التفت الى نظرية « التساير كوسيلة لابراء الذمة » . فتنظيها للتحليل المضاد الذي قدمه الاستاذ علي فقد كان محتما ان تتخايل الخلافة العباسية امام الفزوة الصليبية ، وليس مهما ان ذمتها كانت بريئة أو مدانة ، فالمؤرخ ليس قاضيا في محكمة ، والظواهر التاريخية لا ذمة لها لكي نسال أنفسنا هل هي بريئة أم مدانة ، انها محصلة عملية جدلية معقدة وليست ابنة اختيار انتقائي . ولم تكن الخلافة العباسية قادرة على أن تكون الا ما كانت . . ومحاولة تبرئتها كمحاولة تخطئتها تنطلق من شيء واحد هو اليقين بأن التاريخ يمكن ان يكون غير ما كان بإرادة فرد أو جماعة وضد اتجاهه الطبيعي . ان هذا بالقطع لا ينفي دور الإرادة الانسانية في تغيير التاريخ لكن فقط عندما تتحرك هذه الإرادة لتحقيق الضرورة .

وتتكامل دراسة « ريتا عوض » مع دراسة احمد علي . وبرغم ان خليل حاوي لم يكن بين الباحثين في مؤتمر بغداد الدولي للتاريخ - اذ هو شاعر - فان بعض الهموم التي طرحها شعره ، تكاد تكون - في منظورها الفكري - نفس الهموم . وقد اختارت ريتا عوض واحدة من ثلاثية « بيارد الجوع » (١٩٦٥) هي قصيدة « لعازر لعام ١٩٦٢ » لتقدم لها دراسة تحليلية منطلقة من تصور يقول بأن خليل حاوي كان في هذه القصيدة يرثي مرحلة كاملة من الوهم ويؤبن حلم جيل من المثقفين في انبعاث الحضارة العربية ، وهكذا أقام خليل حاوي الماتم قبل الموت بخمس سنوات كوامل ، وأعلن الياس واللاجدوى . ان الانبعاث مزيف . والميت قد مات ، اذا عاد فسيعود مشوها يفرس أنيابه في جسد الزوجة ، سيعود التنين ولن يعود الخض ، وسيستعصي لعازر على مطامح المسيح في أحيائه . والسبب عند ريتا عوض هو « ان الانبعاث يقتضي صهر الحضارة الحديثة في الذات الاصلية الاولية باضفاء الاصاله على كل ما هو دخيل . وقد كان على الرعيل الماضي ان ينتهم واقعه الحاضر وأن يمثل التراث الغربي وأن يبيد تقويم التراث العربي حسب معطيات الحضارة الحديثة ليولد النهضة العربية » . والواقع ان ريتا عوض لم تلتفت - الا بشكل سريع - الى الجوهر الحقيقي لمأساة خليل

فاروق شوشة

مع انسان عربي جديد بدأ يتخلف ويتشكل بعد السادس من أكتوبر ، تبدو الحاجة ماسة الى فن جديد وأدب جديد . الى رؤية جديدة للحياة ، ينبثق من خلالها تناولنا الجديد للتجربة الإنسانية . وقد تفتحت وجداناتنا طليقة ، صحية ، معافاة ، مقتسلة بصهد تلك الايام المجيدة وحرارتها المقدسة ، مشدودة الى النبض الصادق والاصيل ، الذي فجره هذا الانسان العربي الجديد ، في سيناء والجولان ، بدم شهادته واستبساله ، معطيا لوجوده وحياته وموته معنى ..

لكن ، يخطيء من يظن ان هذا الفن الجديد ، هذا الادب الجديد سيولد بين يوم وليلة ، هكذا بقربة واحدة ، او طلقة واحدة . ان ما حدث على أرضنا العربية خلال الشهور القليلة الماضية ، نفسيا واجتماعيا وحضاريا ، لا بد له من بعد زمني يتم فيه استيعابه ، وانضاج الحس الفني به ، وتشكيله من جديد ، فنا أصيلا ، وأدبا مبدعا ، وعطاء يزيد التجربة الإنسانية ثراء وخصوصية .

المشكلة الآن ، ونحن فيما بين المرحلتين ، في انتظار هذا الشكل الجديد والابداع الجديد ، اننا لم تعد لدينا القدرة على تذوق ما ينتمي الى عالم ما قبل السادس من أكتوبر ، أصبحت حروفنا ترفض مرارته وعمديته وسلبيته وبأسه وانهازميته ، وأصبحت أعماقنا لا تهتز لما كان مشحونا به من صنوف القهر والتمزق الحاد للذات والتعرية الكاملة للنفس ، حتى وان كان ذلك يقصد الاستنفار واستئثار النخوة والهمة والحمية . هذا الطعم المر المالح الجراح ، لم يعد يشير حاسة التذوق فينا ، أو يفني شهية عقدا النفسانية المتراكمة تاريخيا ، أو يدفعنا وراء فضول الاستهواء أو الرغبة الدفينة في الاستعلاء والتجاوز والتخطي . صار « شيئا » ينتمي الى عالم قديم ، عالم نهاوى وتصدع ، ولم يعد ممكنا ارجاعه ، أو اعادة الشعور به .

عاشق « التروبانور » العظيم : محمود درويش ، يحملنا من خلال مزروفته الشعرية الآسرة (موت آخر ... وأحبك) الى لحظة فريدة من لحظات التوهج الشعري النبيل . هذا الوجد الحائر ، الذي يمتزج من خلاله (الوطن : الحبيبة) (بالحبيبة : الوطن) ، في حلول صوفي شعري بالغ النقاء والشفافية ، هو الطابع الصام لقصائد محمود درويش منذ كتب « سرحان يشرب القهوة فسي الكافيتيريا » ممتزجا بشجن التراب الفلسطيني ، وأحزان الانسان الدائم الاغتراب والرحيل والمطاردة ، يحمل في دمه حبه ومأساته ، وطنه واغترابه ، حقيقته وضياعه ، لكن هذه الهجرة الدائمة تغلظ تضيف اليه وتثريه ، تطعمه وتقديه ، تعيد النحام خلاياه وعروقه بالمحبوبة الغائبة ، بالمحبوب البعيد ، الثاني كالمستحيل ، لكنه يظل يمشي على الخنجر ويفني :

سمعت دمي ، فاستمعت اليك
ولم تصلي بعد
كان البنفسج لون الرحيل ،
وكننت أميل مع الشمس
يا أيها الممكن المستحيل .

وتبلغ الملحمة الدامية قمة توترها ومأساويتها ، ونحن نطالع وجه العاشق الجوال المطارد ، منفيًا ، مبعدا ، يتساءل مع كل خطوة ، وفي كل منعطف .. الى أين نقوده فدماه :

الى أين أذهب ؟
ليست مفاتيح بيتي معي ..
ليس بيتي ورأيي ..
وليس الورد ورأيي
وليس الامام أمامي
الى أين أذهب ؟
ان دمائي تطاردني ، والحروب تحاربني ، والجهنمات
تفتشني عن جهاتي ..
فأذهب في جهة لا تكون .

تري ، هل نحاول أن نصطنع سمنا نقديا ، يدعيه البعض ، ونحن نتساءل : هل هذه القصيدة تنتهي الى النفس الحزيراني ؟ هذا النفس الذي ظل ممتدا على خريطة الوطن العربي اعواما سنة ، قبل أن تصدمه حقيقة أكتوبر ؟

كلا . فمثل هذا التساؤل مرفوض من أساسه . ان القصيدة ، في غناها وزخمتها ووفرة عطائها ، في صدقها واغترافها من معين النفس الإنسانية ، تتجاوز هذا كله . وتقذف بنا مباشرة في آتون عناق حار متوهج مع الغنائية المعصمة بالشجن الكوني في شعر محمود درويش . ثم هي توقف فينا ، مجددا ، التمايش الشعري الخصب مع عالم درويش في مفرداته ذات الخصوصية الفريدة ، ومعماره المتميز . وهو عالم نطالع من خلاله الصورة الاكثر حداثة واكتمالا في اطار المساحة الفلسطينية من الشعر العربي المعاصر . أية ابعاد يتجاوز وأي أفق يستشرف أية ارهاصات قادمة ينبئ عنها .. انه عالم ديناميكي ، متنم ، عميق الجذور في الارض والانسان معا ، لصيق بالحساسية الجديدة للوجدان المثلث بالتبعية والهموم والاشواق والمطامح ، ثم هو يحول معمارة شبيها بالسلم النغمي ، لكنه نغم من نار ، ينداح دوائر ودوائر ، ما تلبث ان تتلاقى وتتداخل ، محدثة حرائق وشظايا وانكسارات ، لكن عظمتها نظل في هذا الضرب الشديد بالنغم ، وفي هذا الجذب المغناطيسي بالنار . تظل هذه الدوائر متداخلة ولكنها مفتوحة ، انها تتسع للمزيد ، وتشي بما بعد اكمال الدائرة الاخيرة منها ، بل هي تحدث موجاتها المبالغة في نفس المتلقي ووجدانه ، من خلال هذه الحركة العنيفة وهذا الايقاع المتواتر المشحون ، وهذا الشجن « الشرقي » المذاق ، يكاد يكون عديما فيما هو ملتزم حميم :

كنت أحمل ضلعا وأسأل أين بقيته
آخر الشهداء
يحاول ثانية
كيف أحمل نهرا بقبضة كفي
وأحمل سيفي
ولا يسفطان
أنا آخر الشهداء
اسجل انك قديسة في الزمان ، وضائعة
في المكان
أريد بقية ضلعي
أريد بقية ضلعي
أريد بقية ضلعي
أحب ..
أجدد موتني

أجدد يوماً مضى

لاحبك يوماً

وأمضي

تستحق عناية شديدة من المتلقي ، في التعرف على قسماتها وأبعادها ،
والفوص الى القرار البعيد منها ، حيث تختلط في « ذاكرة سيناء »
صور الماضي والحاضر وأصوات الامس واليوم ، ويمتد خيط رفيع ،
يربط بين سيناء ودمشق ، في رهافة واقتدار ، وينطق كل شيء في
عناصر هذه اللوحة الشعرية المرسومة بعناية : الشجر والساحل
والرمل والطيور والبرق .. لكن الاصوات تتناغم ولا تتداخل ، تؤدي
الحنان في انسجام وحنونة وتآزر .

هكذا يكون الشعر المتكئ على واقع المعركة .

محمد خالدي في قصيدته « محاولة لقراءة خواطر بطل مهزوم »
لم ينجح فنياً في تخطي الواقع النفسي الجديد الذي أنتجته معارك
أكتوبر . القصيدة تنتمي الى ما قبل هذا الواقع .. وليس هذا
هو المبرر لعدم نجاحها أو تقبلها بل في كونها لم تحتشد بالغمس
والخصوبة اللذين يؤهلانها للحياة المستمرة ، في وجدان القارئ
والمتلقي ، حتى لو تثيرت صورة هذا الواقع ، وصورة هذا الانسان
العربي ، فلم يعد الواقع متفسخاً ، ولم يعد البطل مهزوماً . وتظل
هذه الصور المحشودة ، والتدايعات الحرة :

« كتبت عنك ، وكنت تكبر في القصائد ، في عيون الطفل
يرسم شكل خارطة وفي حدقات من أحبيت ، من اليد
والنتر الغزاة وما أفاق الفارس العربي ، كان محدقاً
في الافق ، من الجند ، ها هم سوروا الطرق
وافتمسوا النيبيذ المر ثم تبسولوا .. الخ » .

يظل هذا كله مفتقراً الى منطق فني يعطيه بقاءه في النفس ،
شعراً حياً متوهجاً .. وهو على هذه الصورة والمستوى ، لا ينجح
في أكثر من حشد الصور والتفاصيل ، التي تصطبغ مع وجدان
القارئ في ختامها صداماً نفسياً غنياً وهو يقرأ :

أحرقنا أصابعنا ، وقلنا سوف يأتي الفارس العربي

ان نبوءة العراف صادقة

ولكننا خسرناها ..

فهل حقاً نحن قد خسرنا النبوءة ؟

أنا محظوظ مرتين ، لاني التقي بالشاعر العراقي الكبير سعدي
يوسف من خلال قصيدته الجديدة « أغنية للشعر الطويل » ، بعد
أن استمتعت منذ شهور بقصيدته السابقة التي نشرتها له « الآداب »
من وحي استرخاءه له على نهر دجلة . القصيدتان نعمتان في لحسن
أساسي واحد . اللحن نفسي وهذا مصدر قيمته وثرائه وعمقه .
والتفاصيل في القصيدة تشير ولكنها لا تتكلم ، تلمح ولا تصرح ،
وتظل في منطقة ما بين الجزئي والكلبي ، بين الذاتي والكونسي ،
ومن هنا أيضاً كان صدقها البسيط المؤثر ، وكسان صوتها الهاديء
المتلصق :

سيده الزمن المثقل

لك أن تمنعني عني

لك أن تبعدني عني

لك أن تفتسلني مني

لكن ، ليس لك اليوم ، ولا الفؤدة

— التثمة على الصفحة — ٦٦ —

ان محمود درويش في غنائياته الدراميه الاخيرة ، يضيف شعراً
جديداً الى سفينة الشعر العربي المعاصر ، ويستخرج من بين الالوان
التي طالما مزجها الآخرون لونا جديداً متفرداً ، يصبغ به رداء هذا
الشعر ، بل انه يفتح نافذة جديدة في معمار القصيدة العربية تظل
على أفاق حافلة واعدة ..

وسيبقى « عاشق التروبادور » العظيم ، حاملاً فينتاره القلق
المفلق ، مطارداً من مكان الى مكان ، مصطهما بفنونه اليومي مسع
الاغتراب والهجرة والاسوار ، نازفاً دمه عزفاً واكتشافاً ، والتحاماً
بالوجه الآخر ، وجه الحبيب الغائب ، مضيئاً الى رصيدنا من العطاء
الشعري فيض بكارته وتحليقه واكتشافاته . ومن خلال الموت المتجدد
تولد الحياة المنجددة ، من خلال هذا الاستشهاد اليومي يولد الخلق
المتصل ، وتصيح القدرة الشعرية عند محمود درويش أكثر استقراراً
وصقلاً ، فيما هي أكثر حركة ودوراناً ، وامتلاء بمعطيات الصمود
والتفائل .

ومرحباً بهوت آخر وآخر ، ينتج هذا الحب ، وهذا الشعر ..

قصيدة محسن أطيحش : « ألوان شتى في ذاكرة سيناء » تركز
على حدث « العبور » العظيم ، لكنها تتجاوزته سريعاً حتى لا تقع في
أسر المباشرة . وهي تدور مع معركة أكتوبر في سيناء والجولان ،
وبذلك تنجح في أن تقدم لنا نموذجاً شعرياً أصيلاً لحقيقة الانتحام
بالحدث والارتفاع عن معناه المباشر ، وعن الانفصال السريع بعناصره
ومفرداته . ان التناول الشعري في هذه القصيدة الجميلة يمتح من
غور بعيد في النفس ، ويصوغ صورة الخاصة به في مسارب هامة ،
ناعمة ، يلتصق من خلالها ذكاء التناول وأصالة البناء الشعري
وقدرته على النفاذ الى النفس ، والتصاعد بدرجات التجربة مستوى
بعد آخر :

خطفت وجهي السواحل ، صوت المدائن يكبر

ينسل حتى الجذور ..

في ثياب الغدائي يكبر

يملا ريش الطيور ويمتدحها أملاً أن تطير ،

وصوت المدائن نهر يمر بسيناء ،

انشودة هبطت في الرداء الممزق ، في الشرفاء العسكري ،

فاورقت ، كان العبور

وأورقت ، ضجت برأسي العصفير

ثم استنطنا غصونا تشابك فيها المناير خضراء

صارت رمال الجزيرة نباتاً

وماء يلامس حد السواحل

هذا العناق الحار بين الشاعر وعناصر تجربته ، وهذا التداخل
بين مفرداتها : انساناً وشعوراً وطبيعة ، وهذا الانسياب الموسيقي
المرهف الموجات ، يضيف على هذه القصيدة قسماً الفن الاصيل ،
غير المتكرر ، أو المختلط بأصوات الآخرين ومفرداتهم وعناصر بنيانهم .
ولقد أحسنت مجلة « الآداب » صنفاً بوضع القصيدة في هذا الموضوع
المتقدم من قصائد العدد ، فهي بالفعل تستحق هذا التقديم ، كما

سليمان فياض

ماذا حدث للشيخ أحمد البديري
عندما كتب عن الباشا ؟

مسرحية قصيرة في أربع لوحات ، يبدو ان مؤلفها الدكتور عمر النص ، كما يشير في اهدائه ، قد استقى حديثها الهام ، من كتابات مؤرخ عاش في القرن الثامن عشر ، هو الشيخ احمد البديري الحلاق دمشقي الذي شهد أحداث هذا القرن ، في ظل الحكم العثماني المستقل للوطن العربي . هو حدث هام لانه يكشف صورة حية نابضة من صور الظلم الاجتماعي ، من ممثلي الاحتلال التركي ، الوالي ، ورئيس الشرطة ، وجنوده ، وكلهم كما توحى القسايبهم وأسمائهم من الأتراك ، ولانه يحاول الوصول الى الدوامة التي يقع فيها ، لا الحاكم ، فالحاكم هنا ظالم ، وغاز ، ويانس من أية إمكانية بشرية للوصول الى الفردوس ، وانما يقع فيها الشعب المحكوم ، المظلوم المستعمر نفسه . انه يعلق الأمل على تغير الحاكم ، عندما يذهب وال ، ويجيء وال جديد ، لكن صوت المناادي الذي كان ينادي على الناس ليقلقوا الأفران ، بأمر الوالي (الباشا) ويسلموا ما لديهم من قمح ، في بداية المسرحية القصيرة ، هو نفسه الذي يعود في الختام ، وعلى نفس المكان (الطريق العام) وينادي باسم الباشا الجديد على أهل الشام ، ليقلقوا عليهم أبواب بيوتهم ، لانه سيجري التفتيش لديهم عن الذهب ، ويتوعدهم بالموت ان خرجوا الى الاسواق . انها الدوامة التي تخدع الجماهير ، تعلقهم دائما بانتظار الخلاص ، فلا يجعلون من سيوفهم « أسوارا تجاهد غازيا وتصون حقا » والقانون « قوة » ، و « شرعا » . فالاستعمار لا يتغير بمجرد تغيير أزرار سترات جنوده من « صدف لماع » ، الى « ذهب براق » ، وتغيير العمائم « السوداء » بعمائم « بيضاء » ، واطالة السراويل عند الساقين ، ووضع السيوف عند الخصر الايمن بدلا من الايسر . هكذا نبه الناس المؤرخ الحلاق أحمد البديري ، الى طبيعة النظام الاستعماري ، ومن قبل كان قد قال لهم : « أنظروا الى أنفسكم ، ثم احكموا لها او عليها . ماذا فعلتم لكي تصبح حيايتكم أكثر أمنا ، وأوفر رخاء ؟ ماذا فعلتم لكي يكون صوتكم مسموعا وارادتكم مرهوبة ؟ أنظنون ان هنالك حاكما على وجه الارض يتنازل عن سلطة يملكها ان لم يرغم على ذلك ارغاما ؟ » . وقال ايضا : انكم « أولف مؤلفسة وإلغا انسان واحد . أنا أعلم ان له جماعات تخافونها ، وسجوننا تفرقون منها ، ولكنكم لم تخلقوا نعاجا .. فاذا أردتم ان تعيشوا كما يعيش أمثالكم من الآدميين ، فحاولوا أن تغيروا ما بأنفسكم حتى يغير الله ما بكم » . انها دوامة الضياع الجماهيري ، والاصوات الفردية الصارخة في البرية ، في مواجهة الظلم ، على صعيد الحكم الغازي ، أو الحكم المحلي . هي بذلك على العكس من دوامة الثوار ، بانقلاب عسكري ، التي جسدها سارتر يوما في سيناريو فيلم فرنسي . تلك الدائرة التي تدور بمن فيها ، ولا يدري أين طرفاها .

شخصيات المسرحية المسماة ، معروفة الهوية فيها ، ومحددة الادوار ، في الحركة العرضية والطولية للوحات المسرحية : البديري وشعبان ، وموسى آغا ، والجندين بكماز ودبوس . الشخصيات النكرات من الجنود ، في اطارهم المتوقع مسرحيا لنكرات ، لكن المأزق المسرحي هو في شخصيات النكرات من رجال دمشق . فعلى طول ادوارهم ، وكثرة حوارهم ، باللوحه الاولى : « في الطريق » وباللوحه

الاخيرة : « في الطريق » أيضا ، وتناثر حوارهم باللوحه الثانية : في « بيت أحمد البديري » ، ظلوا بلا أسماء ، وبلا هوية ، وبلا أدوار محددة ، وارتفعوا بأزماتهم وحوارهم وردود افعالهم عن دور النكرات ، اشير لهم جميعا في الهامش الايمن لحواراتهم بكلمة « رجل » ، حتى رجل « ١ » ورجل « ٢ » ورجل « ٣ » قد شاء الدكتور عمر النص الاستغناء عنها . وحتى ذلك الرجل الذي جاءهم من الخارج (فسي اللوحه الاولى) ، وبرغم انه قد عرف بال « المهدي » قد صار نكرة بدوره . ولو انهم جميعا قد أخذوا في النص (قبل الاخراج الممكن للمسرحية) أسماء ، أو هوية ولو نمطية ، أو حرفية ، لكنوا في حواراتهم اكثر تحدا للقارئ وتميزا أمامه ، حتى يعرف من قال ، ويعرف وجهات النظر المطروحة بدلا من ان يكون توزيع الحوار ، بين « رجل » و « رجل » ، مجرد مونولوج طويل ، موزع تنطبق به دمي وعرائس .

وبين موسى آغا (رئيس الشرطة) والشيخ شعبان (امام المسجد الاموي) الذي ذهب شاكيا من عدوان بكماز عليه ، وعلى امرأة عجوز بالطريق ، دار حوار أدى الى اتهامه بأنه يحدث الناس في المسجد عن القوانين والعدل والفردوس . هذا الحوار - في انتظار عودة « دبوس » بشهود على عدوان « بكماز » ، جاء في السياق المسرحي للوحه الثالثة : في « سرايا آغا » استطرادا جانبيا ، محاوره فكرية متفلسفة ، سبقت موضعها - لانه لم يمهده له تمهيدا كافيا من قبل - وكان موضعها الممكن ، قبيل الحوار المسرحي الحي (في نفس اللوحه) بين موسى آغا ، وبين احمد البديري .

لكن هاتين الملاحظتين ، تحتلمان النقاش ، وتقابلان الخلاف . والامر المؤكد ، ان الدكتور عمر النص قد وجد في حكايات التراث القريب ، موضوعا جوهريا للمسرحية . وهو أمر تأكد لي وجوده كثيرا في تراثنا العربي . لقد تأكدت من هذه الحقيقة من مطالعاتي لتاريخ الجبرتي ، وابن آياس ، اللذين قد يشبههما الى حد بعيد هذا الدمشقي المؤرخ المجهول بالنسبة لي أحمد البديري . ففي هذا التاريخ كله ، ما يؤكد وحدة المشاكل الانسانية المتصلة بالسلسلة الاجتماعي ، من عصر الى عصر ، ومن بلد الى بلد ، على اختلاف الزمان والمكان ، وما يصلح كخامات أولية ، لمعالجات فنية عصريه يعالجها الآن مع الدكتور عمر النص ، اكثر من مسرحي ، وقاص ، وشاعر ، حتى ليتمكن اكتشاف الماضي بالحاضر ، والحاضر بالماضي ، في تاريخنا العربي المتصل الحلقات ، والذي لم يحدث فيه بعد ، على مر العصور ، تغير جوهري ، في اطارين : الحرية ، والعلاقات الاجتماعية ، لانه لم يحدث أولا في اطارين أسبقين : العلاقات الاقتصادية ، ونظام الحكم .

الإعدام

في البدء ، كان اللعب ، وفي النهاية .. كان العقاب ، وكان منذ بدء القبول بالدخول في اللعبة .

واللعبة ، في أقصوصة « الإعدام » لمحمود الريماوي ، هي لعبة « الحارس والمواطن » ، أو لعبة « الحاكم والمحكوم » . تبدأ اللعبة مع الطفولة ، بالفماية ، والعسكر والحرامية ، والاحجار السبعة ، وتنمو ذات يوم ، مع نزوع الاولاد لان يكبروا ويصبحوا رجالا ، يلعبون لعبة الكبار كلهم في الوطن ، لعبة « الحاكم والمحكوم » أو « الحارس والمواطن » ، تبدأ ككل لعبة بحثا من الجميع عن التطوير ، والاثارة ، والتجديد ، والتفسير ، وهلم جرا ، ثم لكي تكون لعبة مشيرة ، أو لكي لا تكون لعبة قط ، ينبغي أن تفتن بالانتهاس ، وبالحكم ، وبالاعدام حرقا ، وبلا مزاح أو ابتسام ينبغي أن تصير جدا ، فتفتن

قرأت العدد الماضي من الآداب

الإباحت

- تابع المنشور على الصفحة - ١٣ -

حاوي وجيله ، وهو الاعتماد على الرؤيا وليس على الواقع ، والتعامل مع الاحلام وليس مع الناس ، وكانوا بذلك نوابا حقيقيين للمازور الزيف ، كان لعازر يعيش بالجلاد والكاهن ، هو نفسه البرجوازية التي أعجبت بها لعبة الانبعاث الحضاري لتغطي بها عملية النزح الشرة للعرق . وكان الشعراء والمثقفون هم كهنة اللعبة وهم وقودها عند الضرورة . ولهذا عاد خليل حاوي كما بدأ مبعرا عن حالة من العبث الوجودي . وانتهى في « بيادر الجوع الى اليقين » ، كما بدأ في « نهر الرماد » الخالي من حيوية صناع المستقبل الحقيقيين . وكان ديوانه « الناي والريح » هو قمة كهانته وتركيزه بفكرة الانبعاث التي لم يكتشف زيفها الا فيما بعد . ولم تسأله رينا عوض : انبعاث ماذا ؟ وأي حضارة هذه التي كانوا يريدون بعثها ؟ يقول أحمد علي في رده على دراسة الحبيب الجحاني المعنونة « احياء تراث الفكر العربي بغمامة أساسيه لبناء مجتمع عربي حديث » - وهو عنوان ينتمي لفولة الانبعاث الحضاري التي تعذب بها خليل حاوي مكرزا ومنكسا ثم عنديا عثيا يمز عليه حتى الايمان الغيبي - لا اظن ان هناك تناقضا بين العبث واليتافيزيقيا - يقول علي « ان الفكر وليد الصراعات الاجتماعية وسلاح بيد الطبقات المتنازعة وهو يعبر عن فصول متتابعة من ملحمة نضال الانسان لاختضاع الطبيعة لاحتياجاته والانتصار على الموت عبر تحديد الحياة في سياق ابداع واوفر اشراقا وحرية ووعيا ، وعندما نهض اليوم لبناء مجتمع جديد مفاير الى درجة قصوى لمجتمع أسلافنا القدامى ، من حيث الاهتمامات والفضايات المطروحة والازمات الروحية والنظم الاجتماعية ، لا يمكن ان يكون فكرنا العربي السالف الذي كان متقدما في عصره لبنة حقيقية في تخطيط مستقبلنا » . . ربما كانت مأساة خليل حاوي هي خطأ الرؤيا أصلا - فضلا عن كونها رؤيا - . ان البدء بالانبعاث هو خطوة للعبث في قبور الحضارات وقبور الافكار ، وهو معانقة للموت كان لا بد ان تقود خليل حاوي الى ما قادته اليه في هذه القصيدة التي تدين بقسوة مفرطة أي محاولة لحياء الميت من الافكار أو الناس أو النظم الاجتماعية أو الحضارات ، لكنها تنتهي نهاية تشبه بدايتها ، وبحسب تحليل رينا لها « يموت الشعب وينتصر الشر على الخير ، وتعاني الافلية المثقفة - التي ما زالت تشعر بالمأساة وان كانت لا تملك سييلا الى الخلاص منها - مأساة الشعب والحضارة اللذين وصلوا الى موت لا انبعاث بعده » . وبسبب عجز رينا عن عسوس عن ادراك الدور الكهنوتي الذي لعبه خليل حاوي وبعض مفردات جيله - ربما بسبب خطأ الرؤية - في اللعبة الديماغوجية البرجوازية : لعبة الانبعاث ، عجزت بالتالي عن ادانة هذا التركيز الجديد برؤيا شهوة الموت التي تدمر كل شيء ، واذا كان هناك من مات أو اقلس فهو تلك الشرائع الديماغوجية الكاذبة وكهنتها ، وليس الشعب .

ولا ادري لماذا اصرت سلافة العامري في رصدها للامح « الحب في أدب نجيب محفوظ » على تقييد نفسها بالاسباب أو المحاذير الثلاثة التي أوثقت نفسها بها في مقدمة مقالها والتي أقتت ظلا كثيفا على موضوع من أهم موضوعات أدب نجيب محفوظ . ولست وافقها على ان « روض الآداب قد امحل وغرق في خصم السياسة بين اليمين واليسار تارة ، والانتزام وعدم الانتزام تارة اخرى » . صحيح انني انزعج مثلاً احيانا لما تحدثه السياسة من افساد للعلم وللادب عندما تستخدم بمفهومها كعمل يومي تكتيكي يحول العلم الاجتماعي والادب

المبدع والنقد - الى مجرد شعارات ضخمة يخفي بها بعض الباحثين وبعض الادباء ضحالة موهبتهم ، لكن هذا لا يعني ان السياسة تفسد العلم على اطلاقها ، كما ان العودة الى الينابيع - وهو ما قررت ان تفعله الاستاذة سلافة - لا يعوقها اليمين واليسار - أو الانتزام وعدم الانتزام ، الا اذا كان معنى الينابيع لديها هو تجريد العمل الفني من موضوعه والنظر اليه خارج الزمان والمكان واعباره مطلقا لا يعالج مجتمعا معيناً في زمن معين . ولعلها محض صدفة ان طلبه معهد غوركي الادبي في موسكو الدين نافسوا رواية نجيب محفوظ « اللص والكلاب » فد تنبهوا الى بعض معلوماتهم عن التجربة السي صدر عنها نجيب محفوظ وهو يكتب روايته ، وطلبوا توضيحات عنها وارتبط ما أدلوا به من آراء بهم هذه الظروف ، وهو بهم لم يكن كاملا . لذلك ختم « ألكسندر كالانوف » الندوة بقوله : « فهم اي عمل فني لا يكون تاما اذا لم تكن على معرفة بتاريخه البلد الوطني » . وبالقطع فان الاستاذة سلافة اكثر علما بهذه الظروف من طلبة معهد غوركي واكثر واقرب فهما لنجيب محفوظ منهم ، ومع ذلك ففسد تجاهلت كل ما تعلم . ولتعدني الاستاذة سلافة اذا استخدمت الرخصة التي اباحتها لي بالاختلاف معها في هذا الرأي الذي اطلفته ، ولعلي في هذا الصدد الاحظ ان الحب في أدب نجيب محفوظ ليس مجرد علاقة سيكولوجية بين فردين ، ولكنه في الاصل جزء من مجموعته متشابكة من العلاقات الاجتماعية المحيطة بهذه العلاقة ، وانتي تسئل كل طرف من طرفيها ثم تتحكم فيها بعد ذلك ، وبينما ترفض الاسناد سلافة مفهوم الحب « كظاهرة محض عضوية » فابها تتحمس لمفوله الحب كما فالها أحمد عاكف وهي مقسولة ترفض الواحد كما ترفض الجماعة ولكنها تنتمي للثنتين « الانسان يفقد نفسه في الجماعة ويفرق في الكآبة والوحدة ولكنه يجدها عند آيفه » . وربما لهذا السبب انطلقت الاستاذة من مفهوم « يرى الحب هو القطاع الرئيسي من قطاعات الحياة » . ودون تقليل من أهمية الحب فان تجاهل البعد الاجتماعي له يجعله استدراجا لثنتين من البشر الى عالم خاص بهما بعيدا عن كل هموم الحياة ، وما اظن ان علاقة واحدة من علاقات الحب في عالم نجيب محفوظ تندرج تحت هذا المفهوم ، وقد أدى تجاهل الاستاذة سلافة لهذا البعد الى اصدارها احكاما قاسية على بعض العلاقات الهامة في أدب محفوظ . فقد اعتبرت حب أحمد شوكت لسوسن حماد في السكرية صلة « شاحبة ضعيفة غير قادرة على اثاره أي اختلاجات في أعماق الانسان » . فاذا تذكرنا ان علاقة أحمد وسوسن هي علاقة من النوع الرافي لانها تكونت خلال التزام مشترك بمواجهة المعركة الاجتماعية ، وانها لم تكن مجرد تفاعل محدود بين ظفبين يسمى كل منهما لاسعاد نفسه او حتى لمجرد انجاب اجيال جديدة ولكنها علاقة أبعد مدى واكثر فاعلية وتأثيرا وهي نمط لعلاقة الحب المتجددة التي تخضع لبصدي الاشتداد والاستمرار في نفس الوقت . وبالنسبة للمرحلة الواقعية في أدب نجيب محفوظ فانه فد اهتم بعالم البرجوازية الصغيرة وقدم تشريحا سيكولوجيا وسيكولوجيا لانماط متعددة منها في مراحل متعاقبة من تاريخ مصر ، ومعظم قصص الحب في هذا العالم المحفوظي لا يمكن فهمها دون فهم الكيفية التي تعالج بها البرجوازية المصرية همومها ، بدءا بانعالم الاخلاقي ومفاهيم الشرف والصيب وانتهاء برعبها الاقتصادي السذي يجعلها باستمرار تعيش في يوتوبيا رجعية أو تطلق لبناء عالم مثالي - لدى نماذجها المثقفة - يحول المرأة من انسان الى مسلاك يسقط الانسان عليه كل احلامه المحبطة وآماله الضائعة ، وهو عالم نسرى نماذج منه في علاقة كمال عبدالجواد بعابدة شداد وهي اهم العلاقات في عالم الحب لدى نجيب محفوظ . ومع ذلك فقد اهلتهما الاستاذة سلافة تماما . وعندما يصرخ حسين كامل علي مبعرا عن رغبته في الزواج من ابنة أحمد بك يسري في « بداية ونهاية » : هذه هي الحياة اذا ركبتها فقد ركبت طبقة باكملها ، يعكس شكلا آخر من اشكال ذليلة البرجوازية الصغيرة وظموها المجنون للسمود ورعبها

القائل من السقوط والسمي للارتفاع بامتطاء امرأة من البرجوازية العليا أو بالتعب في الاستقرائية ، كما فعل كمال عبد الجواد . وعلاقات الحب بهذا المفهوم لا يمكن فهمها مع اهمال العلاقات الأخرى في عالم نجيب محفوظ وهو ما فعلته الأستاذة سلافة بمحاولتها الرجوع الى الينابيع فعاتت على الفراغ وأضاعت علينا ثمرة الاستمتاع برؤية حساسة وشفافة لهذا العالم ، ولعلها تكمل ما بدأت دون أن توثق نفسها بمحاذير لا داعي لها .

وربما كان الحوار الذي دار حول نجيب محفوظ في « معهد فوريكي الأدبي » نموذجاً على الناحية الأخرى لمحاولة الفهم ثم المعجز فالكف عنه . وفكرة المعهد في حد ذاته نموذج لمحاولة تاصيل التيارات الفكرية والأدبية من خلال هذا المعهد الاستراتيجي الذي يدرسون فيه على مستوى عالٍ والخمس سنوات متصلة برنامجاً دراسياً على مستوى حرفي كبير . هنا نجد صورة أخرى يفقدنا عالمنا العربي السذي يعيش أسيراً للكثرة الصامتة وللقلة التي تفقد القدرة على التفاعل في عالم ينشد وحدة قومية ومع ذلك لا يقرأ بعرضه البعض - هذه أول مرة أقرأ فيها باحثاً ممتازاً كأحمد علي مثلاً - تلك واحدة من ظواهر المونولوج التي أشار اليه يوسف ادريس في فكرته الباهرة التي تنبه الى أخطر الظواهر التي نعيش فيها . ورغم التلخيص المركز الذي قدمته « الآداب » للنوذة والردود التي قدمتها فقد كنت أود لو نشرت « الآداب » نصها الكامل وفتحت حواراً حولها وبعض الآراء التي ردت أو أكملت فكرة يوسف ادريس لا تنفي الفكرة فسي جوهراً ، وبينما يردد يوسف ادريس هذه الفكرة تحزن كلمات سهيل ادريس وهو يتحدث عن الندوب التي أصابت « الآداب » في معركة حرية الفكر والتعبير ، ذلك ما كنت أود أن يعلمنا إياه محمود العالم ضمن ما عاد يعلمنا إياه ، ويضعه ضمن تفاعله المشروط ، لعله لو فعل لقادنا الى الفاء نظرة على الحقل العربي ولوجدنا بدل ألف زهرة متفتحة انشماراً مرعباً لالوية الزوابع والنوابع وازهاراً قاتلاً للحنان والصابر والاشواق !

القاهرة

القصائد

- تابع المنشور على الصفحة - ١٥ -

ان تقترحي سني

فأنا .. بين عناصرك الاربعة .. الاول ..

ان هذه اللوحة الجديدة الفاتنة ، للشاعر العراقي الكبير ، اضافة ثرية الى تكويناته الشعرية التي تشكل منعطفاً بارزاً في رحلته الشعرية منذ قصيدته الفريدة « البحث عن خان ايوب بالبيدات من دمشق » . فالواقع ان الشاعر يمتلك قسماً هائلة على التسلسل : النفاذ دون جلبه او قرعة ، في تواضع شديد أسر ، غير حافل بالبهجة الزاعقة ، وهو دائماً في مسافة ما بين الالوان التي تخطف البصر لكنها تخاطب التأمل وامعان البصيرة ، الوان الظل ذا صبح التعبير ، انها انسب الالوان لاطلاق العنان لقدراته الغدة على لتحليق ، واصطياد العلاقات بين الاجزاء البعثرة المتباعدة ، ووضعها في البنيان الشعري وقد اكتست دلالتها الفنية والانسانية ، وأصبح لها صوتها الهادي « المتسلل » ، تماماً كتناول الشاعر ذاته : داءً ومتسلل .

مثل هذه اللوحات الشعرية ، يفقد جماله وغناه اذا نحن حاولنا

تجريده من مائه واخرجه من مزيج الوانه ، لتحدث عن مقاصده وأهدافه ومرامييه ، ان العناصر والمفردات هنا مختارة بعناية شديدة تسلماً الى الاحساس بالتلقائية ، والظلال التي ترميها الصبور الشعرية والتراكيب متداخلة ومتآزرة ، تنساب طبيعة في خدمة المعمار الكلي للوحة ، و « العشب والليل والشعر » تصبح عناصر تجربة ذاتية ووجودية في الوقت نفسه . ويفتح الباب واسعاً امام الاجتهاد والتأويل .. وهي سمة الفن الاصيل العظيم :

عشا .. يا سيدة الزمن المثقل

فالعشب المائل بين الصفرة والنجم البارد .. طال

والليل المتناول .. طال

والشعر على الناصية الثورية .. طال

يا سيدة الزمن المثقل

فلن اقرأ حتى الآن كتاباً اول ؟

في مؤلمي ، ان تمنحنا استرخاءات التأمل هذه ، لوحات شعرية أخرى ، تنطق بمثل هذا الجمال الأسر ، وهذه الشعرية الاصيلية المتفردة ، وهذا العطاء الثري بتجربة الحياة وتجربة الفن معا !

ثلاث قصائد تلتقي عند « بابلو نيرودا وشيلي » ، هي : السى بابلو نيرودا و « تشيلي في القلب » و « النجمة البربرية » للشعراء : فؤاد الخشن وعبد الكريم كاصد ومحمد علي شمس الدين . تحتفي أولى هذه القصائد بالفكرة والمعنى ، بينما تتكى الثانية على الصورة الشعرية وتبرزها وتؤكد لها ، أما الصورة الثالثة فتمزج بين العنصر الماساوي لدى لوركا ونيرودا وكلاهما ضحية للبربرية والصف النومي . وتظل القصائد الثلاث تدور في اطار الشجب الانساني لهذا العار المتمثل في قتل « نيرودا » شاعر الحرية وصوتها فسي اميركا اللاتينية ، لكن هذا الشجب نتيجة التركيز على المعنى والفكرة ، يصح مستيقظاً اكثر ، مباشراً اكثر في قصيدة فؤاد الخشن :

فالنور الطعون سيسطع

في الدنيا رغم خناجرهم

يفلت من قبضة سجنانه

ويضيء بلاداً لن تخضع

لحديد « الجزمات » المأجورة

لكن هذه « الجزمات المأجورة » تلاحقنا ايضا في قصيدة « عبد الكريم كاصد » :

وتبقي الساعة دقتها الاولى

حتى يتناوب في الساحات الجند وتصمت كل الساعات

وترن الاحذية للماعة فوق الاسفلت

ويدوي الصمت .

ثم يفاجئنا تحول النفس الشعري الى نفس نثري في النصف الثاني من قصيدة « النجمة البربرية » . ونصبح امام مستويين من الاداء الشعري ، مستوى يمتلئ بحرارة الشعر واقاعه وتوتره ، ومستوى نثري يحكي حكاية بابلو واستشهاده دون ان يضيف لها بعداً شعرياً . ثم هذه النقلة ذاتها من الشعر الى اللاشعر تبقى شيئاً غير مبرر ..

على أي ، لقد اخذتني القصيدة الثانية ، قصيدة « تشيلي

بين الوجوه التي احترفت بؤسها
بيننا

هذه القصيدة ، البكائية ، المحرورة الشجن والفرح ، الواعدة
من خلال دموع البكاء ، والمبشرة بالخلاص من بين ثنايا الظلام ، تنصت
بين أصابع كلماتها المرسومة بدقة ومهارة ، عذابات القلب الانساني
المثقل بالتركة الفادحة ، وتحملنا في خفة طائر « النورس » على تجاوز
هذا الحيز من هموم العصر والوطن ، باللمح دون الإشارة ، والايحاء
دون الإفصاح ، فالاشياء كلها تتتابع في دورة واحدة ، والسدورة
الواحدة تفضي الى فرح الاطفال ..

وأهلا بهذا الشعر الرائد .. القادم من العراق ..

أقفز على بعض قصائد العدد الماضي من « الآداب » ، رغم أهميتها
وجمالها ، لاصل الى قصيدة نشات المصري : « نقوش جرح في وجه
الزمن » . تستوقفني هذه القصيدة من بين بقية القصائد لاهميتها
كمرحلة جديدة في الرحلة الشعرية لهذا الشاعر المشابر الدؤوب .
انه هنا يتخلص من معظم القيود التي كانت - من خلال قصائده
السابقة التي طالعتها له على صفحات « الآداب » - تحده عن
الانطلاق وتجاوز دائرة الاحكام المطلقة . كانت هذه القيود تجعل من
معظم قصائده وعظا أخلاقيا نستمتع الى خلاصة نتائجه دون ان نطالع
حيثياته أو عناصره الاولى . والحيثيات والعناصر الاولى هي مسادة
الشعر وجسده الحي . في هذه القصيدة يبدأ الشاعر نشات المصري
بداية جديدة ، جديدة تماما ، على عالمه الشعري السابق :

تحسبني عرقا يدك المبتلة
حتى حدث عني لوني
عجبا ، حين تلامسني ، في التو تخالسنني ،
تبني اهرامات النار

هذه الصياغة النقية المحكمة ، وهذه الموسيقى المطردة المتنامية ،
وهذا الشجن المأساوي المغمم حبا للانسان والحياة ، وهذا الانفتاح
العميق على مكونات النفس ، والافضاء الهامس الحي - ولكن في
غير مواربة أو مداجاة - بكل ما يمتلىء به القرار البعيد ، وهذه
الصور الشعرية الجديدة التمايزة ، والمتناثرة على سطح هذه اللوحة
الشعرية الممتلئة بالنقوش ، كل ذلك قد شارك في اضاءة جوانب هذه
القصيدة بوهج الشعر الحقيقي ، وجعل منها منقطعا بارزا في عطاء
هذا الشاعر الواعد .

شيء صغير يظل في نفسي بالنسبة لهذه القصيدة ، هو هذا
الختام الفاتر أو الهزيل لمثل هذه التجربة الشعرية الحارة . لقد
اكتملت القصيدة وبلغت تمامها بدون هذا المقطع الذي لا يمثل اضافة
ما ، كل ما هنالك انه يدعو الى التساؤل بسبب هذه النهاية
الضعيفة التي لا تتفق وجمال هذا العمل ومستواه :

رتجو علما أعلى
وبراقا من فولاذ
(فالقمر تسأل أسياها
كيف الزائر كان سوانا ؟)

ربما كان الشاعر هنا يحاول استلهام مآثور شعبي أو احياء تعبير
منتزع من هذا التوارث الشعبي ، لكن هذا الختام يظل دون مستوى
هذه القصيدة الجميلة ، التي يسري فيها دم الشعر الاصيل .
ولشعراء العدد الماضي من « الآداب » تحياتي وتقديري .

القاهرة

في القلب » ، انها بالفعل اكثر القصائد الثلاث نفاذا الى القلب ،
ربما كان مرجع هذا الى اعتمادها الاساسي على الصورة الشعرية
وابتمادها عن النغمة الزاعقة والهناف الخطابي ، ولما يتماوج خلالها
من حس شعبي يربط بين التجربة الشعرية والشارع في تشييلي ،
صورا وعناصر ومفردات ، فاكنتت القصيدة بالحس الشعبي النضالي ،
البيسط والصادق معا :

في ركن من حي العمال الشعبي
لم تفتح تيريزا نافذة الأزهار
لم تتحسس في يدها الاغصية البيضاء
والادوية المرة والخبز الحار
وكوب الماء
وعبير اليانست
لم تبصر تيريزا دهما المتناثر فوق أثاث البيت
وفوق حذاء الجندي ..

ويبقى السؤال - بعد تأمل هذه القصائد الثلاث جنباً الى جنب -
هو : أي هذه القصائد استطاع الضرب على الوتر الخاص
في هذه التجربة دون ان يقع في أسر عمومية التجربة وحميتها
المقلانية ؟

وتظل القصيدة الثانية أيضا صامدة لهذا السؤال .

قصيدة عبد الامير معلقة : « وجهك ثانية » ، تحمل بين ثناياها
تيارا أصيلا من الشعر العميق الهامس ، وهي لهذا تثير فينا نشوة
الفرح الحقيقي بالعطاء الفني المستقر ، المحكم الاطار والبنيان ،
والذي يقضي الى عوالم رغبة من الاستفراق والتأمل واعادة الرؤية
وأيا الانفلات وراء الرؤيا :

حين يصعد ماء الفرات الينا
حين يصعد اطفالنا مثل ماء الفرات
حين نصعد فوق رؤوس النخيل
تنتطلع نحو العيون مناديلنا
نحو وجهك ، من شجر الحب والحزن يطلع
نبكي ..
من الحب نبكي
ومن فرح الناس نبكي
ومن وجع القدس نبكي
ونرسم بغداد
نبكي ، ونبكي
ونبكي .

هذه الفنائية الصافية ، وهذا النفس الشعري الرقراق ، وهذا
التوهج الحار بالمعانة هي عناصر نجاح هذا العمل الشعري الناضج .
انه ينتمي - مع تمايز الاصوات وتفرداها - الى مناخ العطاء الشعري
الاخير لسعدي يوسف ، ويبدو ان النيران المقدسة التي تاججت
طويلا في أعماق هذه الكوكبة من فرسان الشعر في العراق ، قد
انضجت لنا فنا عاليا ، ورؤية حانية مستبصرة ، وعشقا للحياة
والانسان دونه كل عشق آخر :

نرسم الآن صدرين في كتف البندقية
نرسم مزرعيتين من الصحو
نرسم النهر يمتد بين الكف وبين نهاياتها
بين بغداد والقدس
بين المحبة والحزن

القصص

تابع المنشور على الصفحة ١٦ -

بالعقاب ، بالحكم بالإعدام ، وبالتنفيذ للحكم ، من الحارس « عبد الجبار » ، على المواطن « منتصر » ، وليس مهما أن يكون المواطن هو « المنتصر » بالفعل في اللعبة ، على الحارس « عبد الجبار » . فدوره مواطن ، ومنهم بالحظ والفرعة ، لأنه ينبغي أن يكون هناك منهم ، لكي يكون هناك حارس ، وعقاب ، لكي يكون هناك حاكم . ان اسم « منتصر » ، يصبح رمزا ساخرا للمواطن ، فهو مدان ومحكوم عليه ومعاقب ومنفذ فيه الحكم . وان اسم « عبد الجبار » ، يصبح رمزا لا يقل سخرية ، فهو مغلوب ، ولكنه الذي يحكم ، والذي ينفذ ، وذلك دور كل منهما ، وقدره الاجتماعي في « لعبة الحكم » . ان الاولاد فيما هم يلعبون يجسدون لعبة الكبار ، ولكي يكبروا ، لا بد ان يحاولوا اللعبة كلها الى واقع ، وماساة . أليست هذه هي « لعبة الحكم » على أيدي الكبار ؟

القصة كما نرى ، تشبه مسرحية قصيرة ، هي موقف مثلها ، ومجرد فكرة ، تأخذ تجسدها عبر الموقف بالحركة الحوار ، والحركة الحدث . ومثلها كتبت بتركيز ، يفترض « مقولة » ، ويبحث لها عن تكييف . انها لا تبدأ هنا من « واقع حدث » ، وانما من « واقع يمكن ان يحدث » . وكذلك الفن في أحد صوره ، دعوى ، ووسيلة للتعبير عن فكرة ، عن رؤية ذاتية للواقع ، عن جانب من احد جوانب القدر الاجتماعي . وهو « لعبة الحكم » ، أو « الحاكم والمحكوم » ، أو « الحارس والمواطن » . تبدأ في « عالم الصغار » ، كما في « عالم الكبار » ، على أيدي « جبار » ما ، يملك الخداع ، والاثارة ، والتجديد ، واثارة الدهشة ، وعلى أيدي « منتصرين » بلا « نصر » ، وان كانوا « الاقدر » عليه ، لفرط طبيعتهم ، ووداعتهم ، وافتراضهم حسن النية الكامل ، واستسلامهم للعبة ، وقواعدهم ، وأصولها ، يقولون بها ، ويقعون في خطرها ، ولا يستطيعون التراجع ، لا يملكون سوى المفاجأة والحيرة ، ثم الركن ذعرا ، ليتساقطوا فيما بعد فرادى ، وحيدين ، يشتعلون ، فاللعبة لم تنته ، وربما لن تنتهي ، لانها بدأت ذات مرة ، ولانها تحدث دائما .

القصة كاللوحه ، كتبت بتركيز ، وبلا أي حشو ، مثلها مثل القصيدة ، والعزوفة النقية . لكنها رؤية وفكرة ، تفترض تفسيراً للواقع ، تجرده ، وتخلق معادلا يرمز اليه ، رؤية هي في النهاية فوضوية ، لانها تظل احتجاجا ، مجرد احتجاج على لعبة السلطة ، لعبة الحكم . احدى القضايا المحيرة ، التي لم تجد لها بعد ، في حياة المجتمعات ، طولا وعرضا ، ذلك الحل الامثل ، الحل العادل البديله .

النبوءة

بعض القصص قصيره وطويله ، يقول عن الواقع ، يفكر فيه ، ويكتفه ، « يراه » من « المدرك » و « الوعي » ، سيان أن يبدأ « قول » هنا النص ، من الواقع ، أو من الفكرة . انه في النهاية يقول ، يفكر ، ويرى .

وبعض القصي يحكي الواقع ، يقدم لنا نبضه وروحه ، حيويته وزخمه ، ويقول عطاؤه شيئا ، أو لا يقول شيئا على الإطلاق ، وذلك اللون من النص ، هو الاكثر حظا من « الروح » و « البقاء » . ونجيب محفوظ ، في مرحلتيه « الواقع النبض » ، و « الواقع

الرؤية » شاهد صغير ، وقريب ، على ذلك .

و « النبوءة » ، هي من ذلك « القص النبض » ، ولذلك فهي تحمل صدق الحياة في الواقع ، وتفرض بالضرورة هذا « الصدق الفني » اكثر مما يفلح « القص الرؤية » في الوصول اليه . ولذلك فقاصها يختار لقصته القصيرة ، اسما كان في روحه ، لانه لا اسم لها يمكن عطاؤه ، ويمدله عنه الى « الحياة والموت » ، ولا يصل هذا الاسم الآخر ، الى ذلك العطاء في القصة ، فلا عطاء فيها سوى « الموت » . ان عبدالحكيم قاسم ، يكتب في الحقيقة عن الموت ، و « الطريق الى الموت » . انه يسجل فزعه الخاص ، وفزعنا عن « الموت » . كما استقبال تجربته ، مع انسان يحبه ، ولذلك يحكي قاسم عن « الموت » ، وعن « عالم الموت » ، وبضمير المتكلم ، البطل « المفترض » ، البطل « الحيلة » الذي يخدعنا به كل كاتب غالب ، حتى لا نقول انه هو ، ويتوسل به ليقول اكثر ما يمكن قوله ، اكثر ما لا يسمح قوله من خلال ضمير الغائب ، بصفة خاصة . هكذا يصبح البطل المتكلم ، الراوية عن نفسه ، وعن غيره ، وعن الموت ، ولا يرى الكاتب للبطل من جزئيات الخارج سوى ما له صلة بالموت : في القرية ، وهي عنده لصيقة دائما بالموت ، وبطفوسه ، وفي المدينة التي زحاما « رقصة مبنونة توشك أن تستليني ، أن تملأني قرفعتها ذعرا فاطير قافزا في انجواب ، لكنني أسكن روعسي ، أقيم قامتي ، أعيء وجهي الموشوم الاصداغ بالكبرياء ، أهدق فيما حولي بعيون لا تقول . فانا لو حكيت فصحت ، ولو التفت أسرت ، ولو انحنيت سحقت ، ولو زلقت رجلي ذبحت على اسفلت ذلك الميدان الجحيم » . ان البطل المتكلم والراوية في المدينة غريب . وهو في القرية ، وباهلها ، لصيق وحميم ، يجد نفسه : « نخب الخطا الى دار عمي ابراهيم وهم حولي . الآباء والاخوة . يحيطون بي . تفتح أنفاسهم على وقع خطاي ، توجج في داخلي الغضب القديم . تدق طبشولا مكتومة . ما ينبغي أن يموت أبائي هكذا ، واحدا وراء واحد . أنا هكذا أغرى ، تبتز أعضائي ، والموت ملازم لابائنا لا يبرحه » . . . « لكن الوجوه حبيبة ، نابتة للحي ، ذابلة العيون ، وسيمة بندوب الحزن ، مروعة بايقاع المناحة . . . » .

في « النبوءة » . . يمنح « البطل » ، القروي المتمدين ، لنفسه أهمية منذ اللحظة الاولى ، حين تأتي اليه برقية تبوءه الى القرية لان عمه مريض وحالته خطيرة ، الى اللحظة الاخيرة ، حين يجلس في المعزى ، على وجهه قناع أسى فطري مقدور . وبين اللحظتين يؤكد لنا البطل على أهميته هذه عبر الصور الذاتية ، التي يقدمها لنا من خلال عينيه هو ، للواقع : المعزى ، وعيادة الطبيب ، والقطار ، والعمات الريفيات ، والاسطى سليم حلاق القرية ، والعم الكبير ، والعم الصغير ، والطبيب ، والميدان ، والطريق الى المحطة . . وكلها يقدمها لنا الكاتب ، عبر بطله غير المسمى ، في نشر شمري ، يحمل انطباعاته الشخصية المخزونة ، تجاربه التي تلخصها الكلمات العابرة ، كحكمة الشعر العربي القديم ، صوته الزايق العالي النبرة ، اسقاطاته على الواقع ، وتحميله له ، روح البطل العنترية . . كل ذلك نراه على التوالي في عبارات مثل : « الملجا القديم ، وذلك اللون البني القاتم الذي يسود ويسبخ على النفس كآبة يستروحها القلب ، ويركن اليها . . » . من الشجن المقدور في أحاديث الرجال حول المصابيح الساهرة ، في (عيونهم الفاسقة) جواب أسئلة الحزن . . » . « . . والتدبير قليل ، وكسل يعرف دوره في الحكاية . . » . « . . وأنا صوت منصت لقرعة العجلات في التضبان ، واصطفاف العريبات . . » . ثم . . هذه الروح النرجسية للبطل ، التي تدفق منها عنتريته ، حتى امام الموت ، فهو الذي يعرف كيف يجب ، وكيف يفكر ، بل هو الذي يعرف كيف يقرر أن يلجا بعمه ابراهيم ، الى الطبيب فسي نطنا ، ويشخط في عمه الكبير

- المدرس - أن يسكت ، فيسكت ، وتحسده نفسه بان ينشب أصابعه في حلق المعرض .. و .. والعالم كله من خلال عينيه ، وطوع أمره ، فتطفح الذات على الموضوع ، يضرب الخارج أماننا ، فلا يصيبه وضوح ما ، الا حين تمر فوقها عدسته ، ورؤاه ، ومشاعره . لكن أمرا أصيلا ، يظل حيا في هذه القصة ، نبض الحياة ، وواقعتها وسط نثره الشعري ، واستقاطاته ، وتحميلاته ، ونبرته العالية . ان البطل هنا شبيه ببطل رواية الكاتب « إيام الانسان السبعة » ، هو البدء ، والمحور ، والنتهى . وان روح الروائي ، المحمل بالانطباعات المخزونة حول الموت ، والحياة ، والأشياء ، والناس ، تسفل في كلماته ، متجاوزة ما هو موضوعي ، وضروري ، في التصير عن التجربة القصصية القصيرة ، فتحمل معها مقطعا الى القصة لا ضرورة له ، ولا نقض بحذفه ، كمقطع خروج البطل مسافرا ، يعبر زحام المدينة ، وميدانها ، وقطارها ، ولا بأس من ان يتوقف بانطباعاته عند القطار ، في داخله ، ليصدق بصوته الغنائي المفضل ، يروي ويروي ، كشاعر ، بين يديه ربابة ، يحس انه الوحيد الذي يؤلف العالم ، يعيد بناءه من جديد .

نجوم الثلج الآتية

اقصوصة اخرى مثل « الإعدام » ، أكثر اقترابا من جو الحلم . وتلك اللحظة الراهقة بين الوعي واللوعي ، لحظة الصحو الواسع من النوم مثل « النبوة » ، أكثر اقترابا من لغة الشعر ، ومن الواقع الخارجي في مرآة الكاتب « أمجد توفيق » . حافلة مثلها بالصور المجازية التي لا تعتمد على الواقع المحسوس قدر اعتمادها على المخيلة التي ترى الواقع : « أغصن الثلج عيونونه ، وانسحب كفتاة عذراء » . حوارها المركز ، الحكيم أكثر من اللازم ، والمتفصاح أكثر من اللازم ، يبدو على نصاعته ، كأنه معد سلفا ، وبغير حاجة الى أي تبرير سوى كلماته ، دخيلا ، لانه تقرر في لغة الكاتب سلفا :

« - الجنود يتجولون في الطرقات .. وأنا وحيدة .

- لا تخشي شيئا .. (انهم مثلنا غير متحكمين في سلوكهم)

.....

- (عندما يحترق كل شيء لا يشعر المرء بالخوف ، فالنار لا تدع الخوف يتسرب في القلب) ..

.....

قالت المرأة للجندي :

- يجب أن تذهب .

- لماذا ؟

- شعرت بالأطمئنان ..

- متى تكونين خائفة إذن ؟

كلمات الشاعر هي ، والشاعر العربي الحكيم القديم ، المعده سلفا . لكنه برغم هذه العيوب الخطيرة ، بسبب من حرص القاص الجديد في أماننا ، على تجاوز مقولات ضرورية في القص - أن يحمل القص تبريره ، واكتماله ، في داخله - أن تحمل الموقف ، والأحداث ، والحركة .. بالقصة بلاغتها الخاصة ، وليست اللغة ، والكلمات ، فهما غايتنا الشاعر منذ القديم - أن تكون لغة القص أكثر موضوعية ، في عطاءها للواقع ، حتى للحلم ، تعتمد على الصور التوالية ، شاعريتها من إيقاعها ، وانسجامها مع الموقف .. الخ .. فيندغم القص في الشعر ، وليس العكس ، يولد هجين ، من رؤيا الشاعر ، وبناء القاص ، وربما لم يكن من بأس في تبرير ذلك بوحدة كل الأشكال الأدبية ، في كلمة الفن ، وبأن الفصل بين

الأشكال أمر مفتعل . برغم هذه العيوب الخطيرة ، فهذه الاقصوصة الشعرية الحاملة تشدني ، بمقاطعها الثلاث عن المرأة ، وعن الرجل ، وعن الثلج . تجعلني أضفي لاصوات التجربة ، المرأة الوحيدة التي تكره الحرب ، وتخاف الوحدة . زوجها الذاهب الى الحرب بأمر الشيخ ، بالرغم منه . الجندي الضائع المتعب الجبين ، والصارم النظرة ، والحزين الوجه ، الذي يبحث عن صدر أنثى ، أو أم يدفن فيه خوفه من الحرب ، وكرهه للحرب ، الشيخ الذي تهمني فلسفي مجلسه الرهبة ويبلغ بأمره بالحرب ، الى داخل كل بيت ، أن يفرق بين الرجل وزوجه بل أن يأمره بقتلها ، لانها تؤوي الجنود الخائفين ، الذين يكرهون الحرب ، وربما كانوا هاربين منها . الارب الساذي يقتل لغير سبب ، وبدون سؤال ، فالأسئلة من حق الشيخ وحده . لكن ، من الشيخ ؟ ومن الحرب ؟ أحس انه شيخ قبيلة ، وأحس ان الحرب حرب قبيلة ، هناك في شمال العراق . أهو رأي أذن للكاتب من خلال هذه التجربة ، المشحونة بالغربة ، وبالرفض ، مثل هذا الشيخ ، ومثل هذه الحرب ؟ اعتقد ذلك . فثمة حرب مقدسة ، وخوف مقدس ، يشترك فيهما الزوج والزوجة معا . ثمة هناك الحرب الضرورية في عالنا ، وليست بحاجة الى صوت الثلج الذي يكسو كل شيء ، ويفسل كل شيء ، في انتظار « الربيع طائر يقرع كل الأبواب » بل بحاجة الى هسيس النار .

ثم .. أسأل عن : نجوم - الثلج - الآتية .. ماذا تكون ؟ أن يأتي الثلج ، هذا أمر ممكن ويحدث . ان تأتي النجوم هذا أمر ممكن - بمعنى استعاري - ويحدث . أن يكون الثلج نجوما ، وان تكون نجوم الثلج تأتي .. أسأل .. أليس ذلك اغرابا ، سبب رؤية الشاعر ، وعلاقة الشاعر القريبة بالكلمات !؟

حدود البداية

حدود البداية ، هذه الاقصوصة - المقال . نموذج لادب الفكرة . فكرة غير مكتملة لمقال ، لانها لم تلج أبواب العقل ، ولم تنل كماله . الفكرة حول فرد ضائع ، لذلك يسأل : أين أنا ؟ ويعجز أسناذ الفلسفة أن يجيب على السؤال . لانها « كانت تعني في البداية : المعرفة العقلية الشاملة ، كانت تضم كل العلوم . لكن العلوم أخذت تنفصل عنها : واحدا واحدا ، حتى أصبحت تعني الآن : المعرفة العقلية المجردة » .. كيف ؟ « المعرفة العقلية التي ترتفع عن الواقع المحسوس الى واقع أكثر رحابة واتساعا ، الى ما وراء الطبيعة » .. هكذا يجيب مدرس الفلسفة ، على لسان الكاتب ، أو بطله ، في القصة . ويخطئ الثلاثة ، فالفلسفة عندما انفصلت الى علوم ، أخذت معها فلسفتها الخاصة بها ، بل صاغت من جديد ، وبقيت الفلسفة القديمة تاريخا من تاريخ الفكر البشري - ولذلك يعجز مدرس الفلسفة عن الجواب ، لماذا ؟ لا شيء . الكاتب يريد ذلك . وتعجز كل كتب التاريخ ، والجغرافيا ، والأدب العربي عن الجواب . حتى تأتي « نهاية محشورة حشرا من أجل الموعظة » ، مثلة في « أوراق مكتوبة بخط اليد » تبدأ بكلمتين : « أيها الرفاق .. » عندما يضع « س » كتبه « على الطاولة . انفتحت عيناه . غطتها طبقة من دمع فرح . أحس انه هو الذي كتب هذا ، بالتأكيد ، وان لم يكن هو ، فحتما كان سيكتب هذا .. » و « كم هو واضح وغامض في نفس السوقت هذا الإحساس المشترك » .. وهكذا يجد « س » نفسه ، يصرف الجواب لسؤاله : « أين أنا ؟ » . تحول الفرد الضائع ، بمصادفة « أيها الرفاق » هذه ، الى أن يقول « الآن أعرف أين أنا » ، بل ان الكاتب يقول قبل ذلك ، وبصورة « عنترية » مدهشة : « ويعزم وتصميم رفع يده الى أعلى ، وهوى بجماها على الطاولة ، ثم هتف : .. » ، ثم لا يكتفي بذلك ، حتى يكتب مقطعه المقال التاريخي

عصام ترشحاتني

ابتهالات للمرأة الهاربة

تعودت يا زرقة البحر
 أن أشتهيك ،
 تعودت أن أشتهي
 النار في شاطئك
 وفي فرجة الحلم ،
 هذي مفاتيح جسمي
 خذيها ..
 افتحي شقة البوح والعشق دهرًا
 وهذي عيوني ،
 مرافئ للحب والحرب ،
 هذي عيوني ،
 ادخليها
 سلامًا وبردا ،
 سلامًا ودفئًا ،
 اقول ادخليها ،
 ولا تبخلي ..
 بالمجيء الحنون ،
 فحبي يردد اسمك ،
 حبي يردد صوتك ،
 أقسم قبل الولادة .
 كان يقول : - أحبك

عصام ترشحاتني

حلب

ضمي عليّ ،
 أرسميني ،
 على زهرة النهدي
 طفلاً ،
 وعنقود قمح ،
 وسيف ..
 أرسميني ،
 كأي فقير ،
 يحب التواصل ،
 فيك ، ومنك ..
 ولا تتركيني ...
 إذا الدهر كثر عن ناجديه
 شمالاً أضيع ،
 وغرباً أضيع ،
 افتحي ،
 في الجهات طريقاً
 يعود اليّ ،
 وخطي على
 أول الدرب ،
 اسمي يحبك ،
 صوتي يحبك ،
 خطي على آخر الدرب ،
 موتي ..
 وقولي .. يحبك

تصيرين يا زرقة البحر
 برقاً ...
 فكيف أوصل حبي .. اليك ؟
 وكيف أصير
 - إذا القيم مرّ -
 شعاعاً يسلم ؟
 هاتي ،
 امنحيني ،
 ثواني قبل الهطول ،
 امنحيني ،
 اشتعالاً ،
 بطيئاً ، سريعاً ...
 فكل الذين على
 وجههم ،
 مرّ وجهي ..
 - وأنت تواعدت معهم
 وما جئت ، جاؤوا .. -
 يلوذون بالحزن والقهر ،
 هاتي ،
 امنحيني ،
 قطاراً
 الى الفيب يمضي ،
 قطاراً اليك ،
 اجعليني ،
 فراشة جوع بصدرك ،

أو الى مناخها وجوها مثل : (وأخذت فطرات المطر السوداء تنهال
 على الأرض بقسوة ... الخ .. وبالتقطع لما يرويه الى خمسة
 عناوين فرعية . لكن القصة في النهاية ، تظل شيئاً مجرداً ، ورجراجاً ،
 تتأرجح بين القص والمقال ، لا تفلح الا في شيء واحد : كشف
 اجتماعي ، من خلال عمل مراهق رؤية وفنا ، لحيرة الجيل الشاب ،
 واحتجاجه ، ورفضه . لكن النية الحسنة ، لا تصنع فنا جيداً .
 والعمل الذي لا يحمل تكامله وتبريره من داخله ، عمل مجهض سلفاً .
 وتظل عبارة « السنائي » الدخيلة ، على غرابتها ، صورة طريفة ،
 لاصقة بالذهن ، كالبكائية ، حين يقول : « وتحول العالم - كل
 العالم - الى شيخ قديم يهم بالبكاء في أية لحظة » .

اسأل هنا صاحب « الآداب » سؤالاً يعرفه ، ولا أكتبه ، احتراماً
 لرفيق قلم ، يقف ، ما يزال ، على : « حدود البداية » .

القاهرة

الاخير ، المقطع الخامس « النهاية الحقيقية » ، و « من المحطة قبل
 الاخيرة » ، الى « التي قاسمتها السر » وحدها : « الايام حين تبدأ
 - يا رفيقة الاصرار الاحق - في الانسكاب : لا تشاور احداً » .
 ويعز على الكاتب أن ينهي قصته - المقال - عند هذه النهاية الثالثة ،
 فيقول : هكذا ترفض جلسات التشاور ، ومخططات الاستسلام . وهكذا
 ترفض العيون المهمة الجادة التي تحمل حقائق سوداء ... بحثاً عن
 عدسات الصحفيين ، وميكروفونات الإذاعة » .

ان الكاتب « مصطفى السنائي » ، يحاول التعليل للضياع ،
 ويحاول رسم الطريق ، الذي يعرفه الجميع الآن ، للنجاة من الضياع ،
 للوصول الى الهوية والتحقق ، بالفعل وبالرفقة . لكنه في الطريق
 الى ذلك ، يقصر فكر مقال على ما هو قص ، ويحاول التوسل به
 للتأثير ، فوق الاقناع ، يحاول التوسل به ، باصطناع الشخصيات ،
 والحوار ، وبالعبارة المقوسة التي لا تصيف شيئاً الى التجربة ،