

فرائد العدد الماضي من "الأراجيس"

الأبحاث

عبد المنعم تليمة

من الأبحاث ما يعتمد بصورة غالبية على فكرة موجهة ، ومنها ما يعتمد على نهج أكاديمي يجمع المعلوم من مظانه وينتهي الى نتيجة مؤسسة على ذلك المعلوم . واللون الأول من الأبحاث ادنى الى طبيعة الدوريات العامة ، بينما اللون الثاني ادنى الى طبيعة الدوريات المتخصصة والدراسات الأكاديمية . وثقافتنا - لاسباب كثيرة - فقيرة في اللونين جميعا ، ولذلك فإن المرء يحنفي حقيقة بعدد بناير الماضي من (الآداب) ، فلقد غلب على أبحاث العدد - على الرغم من انصراف معظمها الى النقد التطبيقي كما سيأتي - أفكار وفروض نظرية موجهة ، تشد القارئ الى يقظة عقلية ، وتدعوه الى الحوار الفكري مع كتاب هذه الأبحاث .

والبحث النظري الأساسي في العدد الماضي من (الآداب) ، هو ما كتبه يوسف اليوسف بعنوان : « الصوفية : حركة يسار الفكر العربي » . في هذا البحث الهام فكرة وفرض نظري موجهان ، يؤسس عليهما الكاتب بحثه ، ويخلص من امتحانهما الى نتائج . ان الفرض النظري الذي يقيم يوسف اليوسف عليه بحثه ينهض على ان الصوفية - ابان ازدهارها في القرون الخمسة الإسلامية : من الثالث الى الثامن الهجريين - هي تراثنا العربي الإسلامي انما تمثل النهج الفكري للطبقات الكادحة ، والمعبر الاصيل عن الصراع الطبقي . يرى الكاتب ان الحركة الصوفية في تلك القرون كانت منهجا معرفيا توصلت به القوى التاريخية التقدمية في نضالها ضد القوى المستقلة السائدة ، وانها - اي الحركة الصوفية - كانت نيارا فكريا ماديا على الرغم من طوباويتها ، وعلى الرغم من الطابع الاتهامي او الانسحابي الظاهري لمضمونها . بهذا تتبدى الحركة الصوفية باعتبارها - اجتماعيا - حركة رفض لما كان قائما من علاقات اجتماعية وظروف سياسية وحركة احتجاج على اوضاع طبقية محددة ، اي انها تتبدى ، على الرغم من ظاهرها الانسحابي ، قوة هادمة لظرف قائم لا انساني . كذلك تتبدى الحركة الصوفية - فكريا - ايدولوجية تختلف اختلافا واسعا عن الايدولوجية السائدة التي كانت صياغة لمصالح القوى والطبقات الاجتماعية المستقلة . لكل هذا - اجتماعيا وفكريا - فان الصوفية في القرون الوسطى العربية ، كانت تعبيرا عن تيار مادي ثوري ، تظهر جذريته فلسفيا في نفي صورة الاله المفارقة ، وفي جعل الله منتجيا في الطبيعة والوجود المادي المتعين ، وفي جملة متحققا فسي اهاب الانسان ، اي ان هذه الجذرية تظهر في النفي عن المطابقة بين الله والانسان ، وفي تحويل الله الى اعماق الانسان ، تحويل الاوهية المفارقة الى انسانية فاعلة . وقد وقف يوسف اليوسف عند امرين يسند بهما الفرض النظري الذي اراد فحصه : الامر الاول هو الشروط التاريخية التي انشأت الحركة الصوفية . وهنا يصطنع الكاتب النهج العلمي في التفسير ، ليصل الى ان انتشار الحركة الصوفية كان يتناسب طرذا مع تفاقم الصراع الطبقي وشدة تأزم

الواقع . ويقع الكاتب هنا على صلة وثيقة بين الثورات التي مارست الصدمات العموية في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري - ثورات القرامطة والزنج - وبلوغ الصوفية غاية قوتها في المرحلة ذاتها . اي ان الكاتب يصل بمنهجه هذا الى ان الصوفية نشأت وارتقت في العصر الذهبي للدولة العباسية ، ذلك العصر الذي عرف استقرارا نسبيا كبيرا في السياسة ، كما عرف انقسام المجتمع الى طبقتين متميزتين دون ان يكون للذخيرة منها حول او قول ازاء الطبقة المستقلة وكان هذا احد العوامل الحاسمة في نشوء الصوفية وازدهارها . وهذا يعني ان القهر الذي وقع على الفئات الثائرة في عهد الازدهار العباسي هو الذي افرز حركة رفض - الحركة الصوفية - ظاهرها انسحابي وباطنها يقول بهدم القائم . ويوازي الكاتب بين قوة الحركة الصوفية واحتدام الصراع الطبقي ، فيرى ان هذا الصراع حين اصيب بالتراخي ، بعد ان تفسخت الامبراطورية ، حل الوهن في الحركة الصوفية نفسها . اما الامر الثاني فهو جذور الصوفية في المجتمع والفكر العربيين في القرنين الاولين للهجرة . وفي هذا الامر يقع الكاتب على ضروب النشاط الروحي التي مهدت للصوفية ، ويرى هذه الضروب هي التنسك والزهد ، وهما نشاطان يختلفان عن الصوفية في التعامل مع الواقع ، فبينما يشعر الزاهد بفريته عن هذا الكون شعورا وجوديا ، فان المتصوف يهي تضاده مع القوى الاجتماعية السائدة . زهاد القرن الثاني الهجري - عند الكاتب - مهذبوا السبيل امام متصوفة القرن الثالث الهجري وما بعده ، غير ان ثمة فارقا كبيرا يفصل الجذر وفروعه من حيث النضج الفكري ، وهو ان الزهد لا يعدو كونه سلوكا يرتكز على تأملات اولية وساذجة ، في حين ان المتصوف يضيف الى السلوك فلسفة اكثر من دينية ، انها موقف كامل من الوجود . ففي حين كان الدين غاية الناسك فانه لم يكن بالنسبة للمتصوف الا منهجا يتجاوز به شرطه الوضوحي .

وليس شك من ان الفرض الذي وجه به بحث يوسف اليوسف يثير وجوها كثيرة للحوار المفيد ، لكننا نكتفي هنا بملاحظتين اساسيتين : وتتصل الملاحظة الاولى بما ارتضاه الكاتب لنفسه - امتحانا لفرضه ودعمه علميا له - من تحليل الوقائع التاريخية لا النصوص الصوفية - ويمكن ان يكون هذا سبيلا صحيحا اذا توفر التفسير المادي لتاريخنا ، لكن هذا التفسير لم يتم حتى الان ، ولذا فان صاحب النهج المادي في التاريخ اذا اراد ان يضع ظاهرة - كحركة الصوفية وغيرها من الظواهر التاريخية - موضعها من التاريخ العربي العام ، وجد نفسه مطالبا بتفسير حركة هذا التاريخ كله تفسيراً مادياً ، وهذا طموح لا يستطيع اتجاذه باحث فرد في مجال محدود كببحث يوسف اليوسف . من هنا بدا اعتماد الكاتب على تحليل الوقائع التاريخية والظروف الطبقيّة في المجتمع العربي القديم اجتهادا اوليا قابلا لكثير من النقاش والدفع ، كذلك اضطر الكاتب - لعدم وجود التحليل المادي الشامل لتاريخنا - الى بناء فرضه الجديد في التفسير المادي للحركة الصوفية على نتائج قديمة في تفسير التاريخ العربي في تلك العصور . لو كان بين ايدي الباحثين تفسير مادي شامل لتلك العصور العربية ، لاستطاع كاتب البحث ان يضع الحركة الصوفية - باعتبارها تيارا ماديا يساريا - بين تيارات مادية

وان العرض الثالث كان على مسافة معقولة منه . ويفسر النقاد التهافت الفني بالموقف الفكري والاجتماعي المؤلفي هذه الاعمال ، اي انه يجعل الموقف محددًا للتشكيل . وهذا معناه ان مجتمعا قبل تمايزت فيه الطبقات - المجتمع المصري - يصبح وعي الفنانين الطبقية فيه مفسرا لاشكال الفن وتجاريه ، ويصبح الموقف الاجتماعي للفنان ذا دور اساسي في تحديد خصوبة اعماله جماليا او عقما . وفي تلك العروض المسرحية - بخاصة الاولى منها كما يرى الناقد - كان الوعي البورجوازي مسئولا عن موازنة الحقيقة الاجتماعية ، كما كان عاجزا عن ادارة الصراع في الفن ، من هنا جاء الحبوط الفكري والفني جميعا .

وتتناول ريتا عوض استخدامات شفيق الملوف للاسطورة في مطولته (عبقر) . وتشير الكاتبة في هذا البحث مسالتين : الاولى تذهب فيها الى ان العودة الى الاساطير القديمة كانت احدى السمات التي تميز بها الشعر الحديث . والثانية ان ما وصلنا من الشعر العربي القديم كان خلوا من الاسطورة . وليس صحيحا ما تراه صاحبة البحث في الساليتين معا . ذلك ان الاسطورة في الفن - كل فن ، وفي معظم عصور التاريخ الفني - ذات وجود اصيل ، كمنطق للتفسير في الفنون القديمة ، وكمناهج لبناء في الفنون الحديثة والمعاصرة . والشاعر المعاصر لم (يعد) الى الاسطورة ، وانما تعامل معها تعامل خاصا باعتبارها منهج بناء تشكيلي . يبت الفنان ذو الموقف الثوري في الاسطورة القديمة دلالات انسانية واجتماعية معاصرة ، ويؤكد بها - تشكيلا - حضور الانسان وسيادته على عالمه وقدرته ونباتته ، وينفخ في الالهة الاسطورية البدائية روحا انسانية حارا حيمما اعلاء لقيمة الانسان الحديث . اما الفنان البورجوازي فيتوسل بالاسطورة للارتداد بالانسان من واقعه (المركب) الى واقع (بسيط) عاشه الاقدمون ، وفي هذا الارتداد يصرّف الانسان عن واقعه الحقيقي ، ليعيش واقعا وهميا . ان الفنان البورجوازي هنا يهرب من اتخاذ موقف من الواقع ، كما انه يجعل تشكيله مؤديا الى الابهام والوهم . هذا في المسألة الاولى . اما المسألة الثانية ، فليس صحيحا ان الشعر العربي القديم كان خلوا من الاسطورة . وتستطيع الكاتبة ان تصحح هذا الحكم اذا رجعت عن خلطها بين الاسطورة والرمز ، واذا تصورت الاسطورة في الشعر على نحو غير النحو الذي تصورته من وجود قصة اسطورية واسماء شخصيات اسطورية . وتستطيع الكاتبة كذلك ان تصحح هذا الحكم لو رجعت الى دراسات حديثة وقرارات جادة اخيرة للشعر العربي الجاهلي .

ويتناول طراد الكبيسي - في دراسة تطبيقية مطولة - اربع مجموعات شعرية ، لاربع شعراء ، ويصدر دراسته بمقدمة نظرية عن الشعر والثورة ، يحاول فيها ان يبين ماهية ادراك الشاعر الملتزم لعالمه ادراكا جماليا خاصا متصلا بوعيه الطبقي وبموقفه الثوري . ان فن الشاعر الثوري يصوغ مضمونا جنريا ينسحب على التشكيل الجمالي ، ومن هنا يكون للثورة شعرها الذي يعكس - من زاوية الموقف - هدفها ، كما يعكس - من زاوية التشكيل - اساليبها وخبرتها . في هذه الحالة ينفذ شعار الثورة - بمستوى رمزي - شعرا لها ، وتنفذ موروثات الجماهير قيما ومناهج بناء فني هذا الشعر . هنا يتحد الشاعر والمقاتل في اهاب واحد ، ويتبدى الفن والثورة فصلا بشريا واحدا . ويرى طراد الكبيسي ان الشعر الفلسطيني المقاوم قد حقق هذه المستويات الى حد كبير ، فاخص خصائص هذا الشعر المقاوم - كما يرى الكاتب - البساطة والعمق ، والاتصال الشديد بالارض ، وادخال الاغاني والاهازيج ، واستلهاج المواقف التقدمية والثورية في الثقافة العربية الكلاسيكية ، وتجسيد الحياة والنضالات اليومية . وقد اجتهد الكبيسي - في تطبيقاته الموفقة على المجموعات الاربعة - ان يتجلى ارتباط الموقف بتشكيله ، فوقف عند طبيعة ادراك كل من الشعراء الاربعة ، واثرو هذا الادراك في طرائق التعبير عندهم .

القاهرة

يسارية اخرى في بيئات المؤرخين وطباء الفلك والطب والرياضيات والطبيعات وبيئات الفلاسفة والمثلكة ... الخ ، ولاستطاع ان يضع كل هذه التيارات المتقدمة موضعها من حركة المجتمع العربي في تلك الازمان . ولم يكن المطلوب من كاتب البحث - بطبيعة الحال - تحليل النصوص الصوفية ، فهذا امر لا يتسع له بحثه المحدود ، ولكن كان يمكن ان يصرّف جهده الى بيان طبيعة النهج المعرفي الصوفي ، لا ان يكتب بالوصف العام للصوفية بانها كانت تيارا فكريا ماديا على الرغم من طوباويتها . ان بيان طبيعة هذا النهج المعرفي للحركة الصوفية ادنى الى ان يفصح عن جذرية هذه الحركة وماديتها ، كما انه ادنى الى دعم الفرض النظري الذي اسس الكاتب عليه بحثه . كان الاساس في هذا النهج - دون ان نرصد مبادئه حيث لا يتسع المجال - السلوك الى الانسان ، لذا سعى المتصوفة الى لمح الجواهر من قلب الظواهر ، وكان شعارهم بطل المجهود في طلب المقصود ، وتحديد (القيمة) حسب العاطفة والارادة . وعندما اعلن المتصوفة ان معرفتهم ذوق وعيان وانها لا تتأني عن طريق النقل والبرهان ، فانهم انما قصدوا الارتقاء من اعطى الحسي الى الكشف عن الحقيقة ، وادى هذا القصد الى مناهج للتأمل والاستبطان ساعدت في بحث السلوك الانساني والاخلاق العملية من زوايا انفعالية وعقلية وخلقية . الصوفية في صحتها منهج قائم على حركة ذات مراحل ، اولها التطلع الى العلم ، واخرها تحقيق العمل ، لذلك كان هذا المنهج مناهضا للمنهج الصوري الارسطي الذي يغفل التغير ويظهر الجماعة في وحدة متماسكة وهمية . من هاهنا حقيقة الجذرية والمادية في الحركة الصوفية . لقد تعاونت القوى المسيطرة في المجتمع العربي في تلك الازمان على موازنة حقيقة الصراع ، وتوسلت بالنقلية الحازمة والارسطية الصورية لتثبيت اوضاعها ومصالحها ، فكانت الصوفية من بين تيارات اليسار الاجتماعي والفكري التي عبرت عن التناقضات الاجتماعية واحتجت على قوانين القهر الفكري والاجتماعي . وتتصل الملاحظة الثانية بما حاوله يوسف اليوسف من اشارات متسرعة عن جذور الصوفية العربية وامتداداتها في بعض الانساق الفلسفية المثالية الحديثة والمعاصرة . ولم يكن هذا مطلوبا في بحثه المحدود ، كما انه ليس مقدورا على التثبت من نتائج هذا التسرع . ان نفي التأثيرات الهندية القديمة والافلاطونية الحديثة والمسيحية في الصوفية العربية ، وان الاشارة الى تأثيرات هذه الصوفية العربية في هيجل وتلامذته من المعاصرين ، نقول ان كل ذلك يحتاج الى جهود كثيرة ، وتحقيق متمهل ، لا يتسع له بحث محدود في دورية عامة . ومهما يكن من امر ، فان هذا البحث يفصح عن اصالة فكر وصحة منهج ، بدرجة طيبة .

ولا تغلو الابحاث الاخرى - في العدد الماضي من الاداب - من الانظار الفكرية حول فلسفة الفن الادبي ، من جهتي طبيعته واثاره ، على الرغم من ان هذه الابحاث قد انصرفت في المقام الاول الى النقد التطبيقي والدراسة الادبية . اثار سامي خشبة في مقاله (مسرحنا في 6 أكتوبر ، والفرق بين الاحتفال والتفكير) قضية الفن والحقيقة الاجتماعية . واثارت ريتا عوض في مقالها (الاسطورة من عبقر شفيق الملوف) قضية الاسطورة في الفن الشعري . واثار طراد الكبيسي في مقاله (عدة زوايا للنظر : انماط في القصيدة العربية الحديثة) قضية الشعر والثورة : يتناول سامي خشبة بالتقويم العروض المسرحية الثلاثة التي قدمتها هيئة المسرح في مصر احتفالا بالذكرى الاولى لحرب أكتوبر : (الحرب والسلام) ليوسف السباعي ، و(محاكمة عم احمد الفلاح) لمحمد رشاد رشدي ، و (رأس العشي) لسعد الدين وهبة . ويفضّر الناقد الشاب ، ازاء ضعف هذه العروض ، الى التعرض لاوليات التفكير الفني عامة ، والتفكير المسرحي خاصة . وعنده ان جوهر الدراما هو (الشاعرية) التي يكتسب بها الواقع صلتا خاصا ، وعنده ان العرضين الاولين ابتعدا عن هذا الجوهر ،

منا مي خطبته

الذي كتبه « المريض » . ومن خلال ذلك التقسيم ايضا فقدت قصة بديعة امين قدرتها على التأثير الذي كانت تسمى اليه بوضوح ، من خلال دراسة ونقد العلاقة بين الاب الطاغية والصحية الذي وضعته الظروف بين يديه : « الابن » .

لقد ارجعت الكاتبة كل تشوهات الابن النفسية (التي ينبغي لنا ان ندرک انها تكاد تكون اشارة بالغة الدلالة الى تشوهات مجتمعنا « الاجتماعية ») ، اذا نظر اليها على مستوى الجماعة بعد مستوى الفرد) ، التشوهات التي نبدأ من فرس الاحساس الداخلي الدفين بالخوف والشعور بالسجن في لا وهي الابن ، الى بزوغ النطلع العاجز « النوستالجي » الى الحرية في عقله الواعي ، الى تقييد وكبح كل ملكة تديه للابداع نتيجة امتزاج الاحساس بالخوف والسجن مع التوق العاجز الى الحرية التي هي مضمون كل معرفة والباب المؤدي بالتالي الى اي ابداع ، الى العجز الكامل عن ممارسة الحياة وفعلها ، وذروتها « الحب » رغم القدرة على ممارسة العمل وتحمل مسؤوليته بنوع من الكفاءة الالية التي يمكن ان تحطمها تفجرات مادة اللاوعي او طاقته المكبوتة التي قد تطلقها من قمقمها تجربة تفتح باب الذاكرة المسندود بالف تعويذة ، ليسقط اللاوعي فريسة للوعي ، وليفقد الانسان توازنه حين لا يعود يعرف ذاته التي تعود عليها ، بينما هو في الحقيقة يتعرف على ذاته الاصليه التي فهت وكتبت وأغلقت عليها ابواب سجون القيم الاجتماعية المضادة لقيم الطبيعة . والاب بالطبع هو الرمز الاسمي للقيم الاجتماعية او لسلطة المجتمع الذي هو مفارقة للطبيعة وانتزاع للانسان منها . انه الرمز الذي يتكفل بتجريد الابن من انسانيته ، وتحويله الى كائن مضاد لطبيعته ، خاسر لذاته الحقيقية الاولى التي كانت له في فردوس الطفولة المفقود مكتسب لذات اخرى مصطنعة تحاول ان تتشبه بالاب الذي تريد ايضا ان تقضي عليه .. الخ .. الخ ما هو معروف في مدرسة التحليل النفسي بوجه عام .

هذا هو المضمون المجرد للقسم الثاني من قصة بديعة امين ، وهو القسم الذي يتكون من « مشروع القصة » الذي كتبه المريض او الموظف الذي يحلم ان يصبح ادبياً ، زميل راوية القصة الاصلية ، وقد ضمن مشروع قصته ملخصاً وافياً عن الحادثة الاساسية في حياته ، التي بدا عندها يفقد ذاته وطبيعته ويتحول الى الكائن المضاد للطبيعة . اما الراوية ، فاننا نكتشف من خلال القسم الثالث والآخر ، انها ليست مجرد راوية او موظفة زميلة للموظف المريض ، وانما كما تقول عن نفسها « ذات اهتمامات ادبية » ولكننا نزعم انها ذات اهتمامات « سيكولوجية » واضحة ، متمرجة بهوم اجتماعية لا تود ان تواجهها مباشرة .

ولكن طبيعتنا النفسية ، او « راوية » بديعة امين ، تسد علينا استمتاعنا بقصة متكاملة كان بوسعها ان تبنيها على اساس مشروع قصة مريضها او زميلها ، لانها لم تتركس جهودها من اجل تحويل مشروع القصة الى قصة او رواية ، وانما قررت ان تكتب عن « المشروع » وعن صاحبه ، سواء كان زميلاً او مريضاً ، تقريراً « سيكولوجياً » - كان يمكن ان يختمه بناء روائي ، ولكن من الصعب ان يختمه هذا البناء القصصي المركز حول لفظة واحدة لا يتعداها . ولا يكفي التحليل النفسي التشخيصي العلاجي هذا بالتحليل النفسي ، وانما يطمح ايضا الى استخدام واحدة من « الموضات » الفكرية الشائعة ، التي اثبتت قدرتها على الرضاء التحليل وليس على الوصول الى نتائج عملية في التصدي الفعلي للواقع وتغييره ، وهي « موضة » المزج بين التحليل النفسي للفرد وبين التحليل المادي السوسولوجي للمجتمع .. فقدت ايضا - في القسم الثالث من قصتها - مشروعاً لبحث طريف عن اصول تشوهاتنا الاجتماعية ، وقدنمت فكرة لا بأس ببحثها عن سر اندفاع بعض مثقفينا الى العمل السياسي والى الكفاح او السجن ، وعن حقيقة موقفهم من

طرحت القصتان المنشورتان في العدد الماضي من « الاداب » قضية قد لا يختلف عربيان في اهميتها : قضية المنهج الذي يمكن ان يستخدم به الفنان ، او المثقف العربي ، مدارس الفكر الغربية ، الى الحد الذي تساعده فيه هذه المدارس في تبين حقيقة ابعاد التجربة الانسانية - الجماعية او الفردية - التي يدرسها او يتخذها موضوعاً لعمله الفني ، استناداً على « علمية » هذه المدارس ، او قدرتها على النفاذ وراء سطوح الاشياء والعلاقات والبشر . وقد طرح الكاتبان - العراقية والبناني - هذه القضية - التي ارجو الا اكون انا الذي يفرضها على القصتين - من خلال تجربة واحدة - مع اختلاف زاوية المعالجة بالطبع واختلاف طبيعة الملكة الفنية والتعبيرية لدى الكاتبين - هي تجربة علاقة الابن بالاب .

اما قصة « النافذة » للكاتبة العراقية بديعة امين ، فكانما كتبها اثنان ، وكان كاتبة ثلثها الاول والآخر (والآخر بالذات) طبيعة نفسية ، كنيتهما كما يمكن ان يكتب تقرير طبي نفسي ، لتشخيص الحالة النفسية المرضية لكاتب الثلث الثاني من « القصة » . ولا يتضح هذا التقسيم فحسب من خلال مضمون التجربة وزاوية الرؤية والضمير الذي تروي به الاحداث او العين التي تنظر الى الوقائع وترصد المواقف او الدهن الذي يتذكر ويسترجع في كل من قسمي القصة ، وانما يتضح هذا التقسيم ايضا من خلال الاختلاف الواضح بين القسمين في اسلوب التعبير ، في مدى امتداد الجملة ، وفي درجة التوتر والشحنة المدخرة التي تنم عنها العبارة ، ومن خلال الاختلاف بين التوجه المباشر الى المعنى والى الحادثة الموصوفة او التجربة المسترجعة في القسم الذي كتبه « المريض » وبين التشبيهات الكثيرة والاستعارات المجازية الثقيلة « الثقافة » الى درجة استفزازية احيانا في القسم الذي كتبه « الطبيبة » بسبب افتعالها (مثل التشبيه الذي يستغرق اربعة اسطر ونصف سطر ، بمأساة افريقية .. متحدياً كل السنين التي مرت منذ كتب سوفوكليس .. الخ .. الخ ص ٢٠) وبسبب قلة علاقتها بمجرى القصة والموقف الذي تربينا الكاتبة ان يزداد ادراكنا له من خلال التشبيه او المجاز . ورغم هذه الاختلافات ، تقوم سمة اساسية في القصة كلها لتكشف ان يدا واحدة قد كتبتها بعد ان خطط لها عقل واحد ، ودبر الوقت والعلاقة بحيث يقدم « المريض » للطبيبة خلاصة وافية لحياته ، تضيء ايضا لها ما كانت تعرف عنه من تفاصيل متناثرة ، فيوفر لها بذلك ان تكتب « تقريرها » التشخيصي عن « عقدته » وكيفية حلها . ان المريض والطبيبة كلاهما يكتبان بنفس الجمل الطويلة المترابطة المستديرة حول المعنى الواحد ، مستخدمة كل ما تعرفه اللغة العربية من حروف الوصل واسماء الاشارة وحروف الاستدراك والعطف .. تكاد تتكرر في كل جملة ، او في كل فقرة على الاقل ، تتم عن تراحم الافكار والتصورات ونتائج التأملات الكثيرة على ذهن الكاتبة ، تريد كلها ان تبرز في لحظة واحدة ، وبنفس القدر من الوضوح والقوة ، حتى لا تستأثر فكرة واحدة منها بانتباه القارئ ، وحتى يتبين القارئ ان الكاتبة قد قلبت الامور جميعها على كل وجوها فلم تغلت منها وجها واحداً ، فاكشفت ان كل شيء في حياة الانسان (الرجل !) انما ينبع مباشرة من علاقة الكبت بينه وبين ابيه .

ولكن من خلال ذلك التقسيم نفسه حصلت قصة بديعة امين على الجزء الذي يمكن ان يكون مادة لفعل قصصي ابداعي ممتاز ، سيكون بالضرورة مختلفاً عن « القصة القصيرة » اذا شادت الكاتبة ان تستثمر التجربة والمعاني التي وضعتها في « مشروع القصة »

« المرآة » بوجوده ذلك الموقف المختلفة ، ومن حقيقة قدراتهم على معرفة ذواتهم ومعرفة راقمهم وذاواتهم معرفة حقيقية .. قدمت الكاتبة الخطوط العامة لمثل هذه الدراسة ، مكتوبة بتكليف شديد لانها ايضا لم تتوفر على درسها ، فلم تكن لنا قصة متكاملة ناضجة ، ولم نكتب لنا بحثا « سيكوسوسولوجيا » متكاملنا ناضجا قائما على المعلومات المصنفة المدروسة ، وانني لارجوها حقا ان تعود فكتيب الاتنين ، منفصلين ، كاملين . وازعم لها ان القصة لن تفقد عمقها الفكري اذا لم ترتبط بالبحث ، وان البحث لن يفقد جاذبيته الفنية اذا هو لم يرتبط بالقصة . وازعم ايضا انها معا - القصة والبحث - يفقدان قيمتهما وعمقهما ، الفنية والفكرية ، اذا بقيا على صورتيهما الحاليتين ، وفي هذا خسارة محققة ، سائير اليها بعد قليل .

ولعل قصة « الناعذة والجدار » ان تكون محاولة اخرى ، لتقديم جانب مختلف ، لنفس العلاقة : علاقة الابن بالاب . ولكنها محاولة « قصصية » فقط هذه المرة ، اكتفى المؤلف فيها بكتابة القصة ، دون ان يجرب كتابة البحث . واكتفى ايضا بالاستناد الى اسطر بابمؤد الى « النص » : باب « كن » ، « كنت » ، ومضى « يعافر » من هذا الباب حتى دخل باحة القصة نفسها فخلص من اناره ، ومضى يكتب بعبارة وان كانت غير متميزة ، خالية من التوتر ، فهي على الاقل تعرف كيف تقسم القول على قد الماني .

اكتفى سميير تثير بكتابة أقصه اذن ، دون ان يلحقتها ببحث يكاد يشبه « تذيلا » فكريا لها مثلما فعلت بديعة امين . ولكن الكاتبة العراقية ، رغم ثقل عملها بين مشروع القصة ومشروع البحث ، كانت تحاول ان تبرز تجربة عملها ، وهو علاقة الابن بالاب ، من خلال تصور لواقع اجتماعي وحقيقة حضارية معينين ، هما أنواع والحقيقة العراقيةان بشكل خاص ، والعربيان بشكل عام . الامر الذي يعطي لعملها (لو انه اكتمل) قيمة فنية جديدة ، هي قيمة اكتشاف « تجسد » جديد لحقيقة انسانية عامة ، او على الاقل « اختبار » مدى تطابق هذه « الظاهرة » الانسانية مع ذلك الواقع الحضاري الذي لم يفحص ذاته من هذا الجانب من قبل فحشا وافيًا . اما سميير تثير ، الكاتب اللبناني ، فقد اكتفى من الواقع « الخارجي » كله بملامح قليلة من « المكان » ، مثل سور الحديدية و« النقيعة » التي نعرفها في مصر باسم « النبله » ، وبعض ملامح عامة للمنزل من الداخل . ولم يكتشف - ولم يحاول ان يكشف - في علاقه الابن بالاب أية ملامح « محلية » ، ولا اريد ان افول « قومييه » خاصة .

لقد ارتبطت - عنده - فسوة الابن في علاقته بالنقطة التي رماها بالحصاة من النقيعة هفقا عينها ارتبطت بمجرد « صورة » وجه « الاب » الذي يعرفه الابن جيدا ، والذي اكتشف الابن بالصدفة خيانتة لاه مع الجارة الشفراء أثناء فراره الجبان من النقطة الجريحة (لاحظ العلاقة بين الجبن والفسوة في التحليل النفسي السذي يستخدم مصطلح الرخاوة بدلا من كلمة الجبن) . وقد كانت لصورة وجه الاب عند الابن الصبي الذي جرح نفسه هو الآخر ب « فيش » التوصيلة الكهربائية ، كان لوجه الاب معنى خياني ، معنى التخلي عن « الام » وتهديد امان الابن بهذا التخلي ، الامر الذي سهل على الابن - اخلاقيا - ان يعلن رفضه للاب « الخائن » في ندائه الاخير : « اريد امي ، اريد امي » .

وبذلك ربط الكاتب اللبناني نفسه بمحض الرؤية المجردة عن التكوين النفسي ل « الانسان » التي يمدد بها التحليل النفسي في معناه المطلق . ولكنني لا اعتقد ان التحليل النفسي « معنى مطلق » . اعتقد انه معنى محدد بطور المجتمع الاوروبي ، وان محاولة « رؤية » فلسفية فنية اوربية لاكتشاف التكوين النفسي لانسان الحضارة الاوروبية القريبة ، منذ الاصول الافريقية الاولى لهذه

الحضارة ، وتحولها من ظروف المجتمع « الاموي » الى ظروف المجتمع « الابوي » . وقد حاول فرويد ان يقيم اسس فلسفته كلها ، فيما هو معروف على رموز مسمدة من الاساطير الاغريقية ، ويمكننا هنا ان نشير الى دراسات السوسولوجيين والانثروبولوجيين الغربيين الحديثين عن اساطير هرقل وثيديوس وجاسون التي ارجعوا الى عصر المجتمع الاموي انخالص ، ثم عن اساطير اوديب واورست وفينون التي ارجعوها الى مرحلة القضاء على المجتمع الامسوي والدخول الى النظام الابوي البتريكي .

ولست اظن ان « اللاوعي » الجمعي والفردى الاوربي ، هو النمط المتكرر الامثل للاوعي الجمعي والفردى في ظل كل حضارات التاريخ . ومن هنا كان احساسى ايضا بتسطح محاولة سميير تثير الذي لم يفكر في اقامة تجربته القصصية عن العلاقة بين الابن والاب ، في المجتمع العربي اللبناني على تصور او رؤية تضع الظروف الحضارية والتاريخية الخاصة لهذا المجتمع في اعتبارها مثلما فعلت بديعة امين ، سواء في مشروع قصتها او في مشروع بحثها .

القصة

شوقى خميس

في ديوان الشعر القديم ، كنت تجد كل شيء . الفلسفة - الحكمة - التاريخ - التسلية الرياضية - النوادر - وفي جملة واحدة تجد صور حياة الاسلاف وهمومهم واحلامهم .. ولذلك كان الشعر اهم الانواع الادبية في تاريخ الادب العربي .. كان عنصرا اساسيا من العناصر التي تشكل الحياة الانسانية .. عنصرا تربويا .. وفائدا .. ومخصصا للوجود . فهل انتهى زمن الشعر ؟

عندما نقرأ قصائد العدد الماضي من « الاداب » . نجدها بعيدة كل البعد عما كان وعمما يريد الجمهور من الفراء . وباستثناء ثلاث قصائد لم تفقد الصلة بواقع الحياة وانعصر ، لا يجد القارئ الا شعر الابراج العاجية والتجارب الموهلة في الذاتية والاستهانة بما يحدث في الخارج وتساؤل ثانيا : لمن يكتب الشعراء ؟

لم يعد الشعر تلك المرآة الفاتنة او المخيفة التي نواجه فيها انفسنا على نحو ادهو ، ولم يعد تلك الوسيطة التي تصفي ظلال الخلود على وجودنا العابر . لم يعد يحفل بالعقل والوضوح ، ولم يعد يحفل بالشاعر انغوية التي تصوغ جانبا هاما من انسانيه الانسان ، لم يعد ذلك الاحتفال الرائع بالحياة ، والتحدى البطولي للموت ، والدفاع العظيم عن الحرية والعدل وانجمال .. ، انفصلت الكلمة عن قائلها كما انفصل الاحساس عن التعبير ، وفي النهاية انعزل الشعر عن جمهوره التاريخي العراق . وكل ما بقي لنا الان تلك الاعمال التي لا ندري اولها من اخرها : ندائيات تقوية ، وهلوسات عقلية ، ورموز مقلعة بلا معنى .. والتجميع تقريبا الا نزل القليل يرددون نفس اللحن .. الغربة .. والضيق .. والاشواق المبهمة .. والتاريخ المفقود وخرافات المستقبل التي لها صوت النحاس الفارغ ، وليس هذا ما يضعف قيمة ما يكتبون ، فغربة الانسان في هذا العالم وضياعه واشواقه المبهمة وتاريخه المفقود وذلك المستقبل المخيف عذابات حقيقية جديدة بتحريك وجدان الشاعر المعاصر . ولكن المأساة تأتي من حيث تتوقع الخلاص . فالصياغة الحديثة للقصيدة بصد تحررها من كثير من قيود الشكل القديم كان بإمكانها احتواء عناصر تلك الغربة والشوق والهجران والخوف على نحو نرى في تفاصيله المختارة بدقة ما يرمز الى ما هو ابعد ، لتنتجلى صورة مأساتنا نحن ومجد الصراع الذي نخوضه .

الرومانسي الغامر ، الحزن فاقد الذاكرة .. فاد الهوية .. والمعنى .. ولا يبقى في قصيدة وليد ابو بكر الا فرسان النموع والوحشة في ساحة الموت .. بيد ان شاعر « الحزن المركب » لم يشأ التوقف عند هذه الحدود فاضاف ختاماً من نوعية مختلفة في المقطع الاحير يتضمن نداء وتحدياً وحكمة متفائلة ، وهو يريد بذلك ان يفسى على عمله مذاقاً توريا يتعدى من ظابع الاستسلام اليكائي ، ولكن ذلك يتعارض مع فلسفة ابناء التجديد للقصيدة حيث ينبغي ان يتحقق ارتباطها ارتباطاً عضوياً وليس عن طريق التجاوز الساذج .. خلاصة الامر ان العمل لا يخرج عن كونه نوعاً من الفناء الرومانسي التقليدي الذي يخفل به تراننا الشعري ، ولكنه لا يتخذ موقفاً مما يحدث الان على أي مستوى من مستويات الوعي .. لذلك تضعف الصلة بين هذا النوع من الاعمال وبين الجمهور المعاصر الذي يطمح ان يجد شيئاً من نفسه في الفن الجاد .

٤ - عبد الوهاب اسماعيل - لحظات ذاتية جداً .

الموضوع الواقعي في جوهره قد يتحول من خلال الادراك الرومانسي الى تعبير غنائي مطلق لا يفني ولا يتسبع من جوع . ويحسن ان نقرر في ابدايه اننا لسنا ضد الحزن او الاكتئاب او أي عاطفة من العواطف الانسانية ، ولعل اعظم ما عرفناه من شعر كان في اقلبه حزينا مسازياً يكشف عن جوانب النص في الحياة والانسان ، ولكن ما يهمنا الان هو موقف الشاعر ، لقد ولد الشعر العظيم من خلال الصراع النبيل بين الشاعر الانسان وبين قدره الكوني او السيكلوجي او الاجتماعي ، فاذا انتفى عنصر الصراع ينتفي جزء من جوهر الشعر الذي هو من احد زواياه نوع من انحدري واثورة والرفض والاحتجاج .. اما ما بقي من قصيدة عبد الوهاب اسماعيل فليس اكثر مما افناه في الرائي وعويل الناديات .

كذلك فاننا نظن ان ما يميز القصيدة الحديثة من ناحية اخرى ، كونها رؤية وليست تعبيراً مباشراً عن الاحساس ، والرؤية شكل فني ذو ابعاد تجسد لنا جانباً من صورة العالم الذي نحياه او نتخيله من خلال الصورة الفنية .. والصورة - تقصد الصورة الكلية - ان لم تحو النوصيلات التي تمنح التجربة خصوصيتها .. نوعية الوقائع .. الاحداث .. المآثورات .. الكلمات .. الخ تصبح صورة فارغة .. وفي النهاية فان موقف الشاعر .. رؤيته الخاصة .. ان اهتزت او اغمضت او اختفت فلا قيمة لاي كلام يقال بعد ذلك في القصيدة .. لان الشعر ليس حكماً ولا مآثورات ولا توريات ولا تدريبات لفظية وهنافات فكيف يمكن ان نربط بين جمهورنا وبين الشعر ؟

٥ - شريف الربيعي - مريّة للسفر الثابت .

عندما اراد الشعراء الرومانسيون في فرنسا ان يفرضوا وجودهم على المجتمع الادبي ولم يكونوا بعد قد وصلوا الى اسماع القراء والسامعين ، لجأوا لارتداء الازياء القريبة المألوفة للنظر والى الحديث في الاماكن العامة بصوت مزعج . ولعل هذا ما يحدث عندنا الان ولكن من زاوية اشد خطراً .. فمسائل الشذوذ في الملبس والشكل يمكن احتمالها ، ولكن تركيب جمل وايبات القصائد على نحو مضطرب غير مفهوم مجرد استعراض قدرة الشاعر على الخلق الجديد وهو في حقيقته ليس اكثر من خلق غريب كما يفعل الشاعر شريف الربيعي ، شيء لا يحتمل .

ونحن لسنا ضد الفموض فكثير من حقائق الحياة غامضة في واقع الامر ، وما تزال ، وتبسيتها لا يعد اكثر من نوع من التزييف كما اننا لسنا ضد البناء المركب الذي يتطلب جهداً مضاعفاً في تلقيه ، فهذا لم يمنع اشعار البيوت او ازرا باوند من الذبوع لانها تستحق الجهد الذي يبذل في سبيل استيعابها . ولكن هذا الخلط الرديء بين المعنويات والحسيات ، هذا التمزيق المفسد للصور والافكار ، هذا الغياب الكامل للموقف الشعري - لا يترك لنا الا هشيم الموسيقى والصور الممزقة والافكار المتبورة . لقد اراد الشاعر ان يقول كل

ولكن ما حدث هو العكس ، فلا ندري كيف تحول بناء القصيدة الحديثة الى بناء اكثر تفككا على ايدي الشعراء الجدد ، وافترن ذلك التفكك بالرمزيات المصطنعة والتجريدات فافدة المعنى والاستخفاف بوظيفة الوعي في البناء الفني لتعمل الشعري ، مما ادى الى وجود شكل ارسنقراطي لطابع ، هنى ومفرغ من داخله لا يصمد تلفحس او التأمل . وقد افضى ذلك الى تباعد الجمهور الذي لا علامة نه بهذه الاشياء عن هذا اللون من الكتاب حتى اصبح الناشرون يعنبرون طبع ديوان احد الشعراء الجدد ، نوعاً من المفامرة او كرم الاخلاق .. هذا فيما عدا - بداهة - الشعراء النجوم ذوي الاسماء الرنانة حيث يكون النشر متاحاً ومستحسنناً لاعتبارات اخرى غالباً ما تكون بعيدة عن معايير الفن ووظيفته الحقيقية . لذلك سوف نحاول النظر في فصائد العدد الماضي من زاوية - الشعر والجمهور - لعلنا نصل الى فهم اعرق لظاهرة ابتعاد الجمهور عن الشعر من خلال تأمل القصائد .

١ - للشعق وجه اول - حبيب صادق .

ربما يستطيع هواة حل الكلمات المفاصحه وحدهم تبين ما يريد الشاعر حبيب صادق قوله في قصيدته ، شيء مرنج بالفهوض والالماز والمتافس على تزييفه ، يحزن من احساس الى آخر بلا مبرر ، وهو في حانه اسراج عجيبة لا ندري كيف توصل اليها لانه لا يعطف عيننا بذلر المسيبات ، وهو بيت المصطنعات الادويسية في سراغه الخاص فلا يزيده وجودها الا ابهاماً . وبعد تتحمل قراءة انقصيده مرات ومرات ونست ان ندس منى سبت التراكييب اللقوية البراهه التي لا تخرج عن كونها نوع من السهو اللفظي . ولقد تسأل عن كنه شواطيء النهايات اني حمت سآثور ايها او تنتظر ذلر الاسماء الحقيقية للاشياء ، سب الذي يزعم الشاعر انه فوجيء بها ، وتكلك لن تجد لسؤالك جواباً . ولسوسب نظل انقصيه تآنه ، وغربه الشاعر بلا وجه ، والمعنى في بطن القائل .. وكل ما سوف نخرج به من القصيدة لا يزيد عن نوع من المقاسيم المرجله اردئية على آفة قديمة .. فالشاعر بلا موقف ، ولا تشفع له تلك الاحاسيس « السنتمنالية » المعابة بالحزن والاشواق المريضة ، ولا تلك الكلمات الميثونة في ثنايا القصيدة وهي تتحدث عن الثواني التي تستطيل وتتحوّل بقوة سحرية الى توان صديقة نفاعاً في ختامها بصورة عابرة عبورا سريماً عن الوطن الجريح .

٢ - عبد الكريم الناعم - الجري خلف المهر التوحش .

مرة اخرى نجاهد المشور على موقف الشاعر ، ولعل اللفظة في قصيدة عبد الكريم الناعم اوضح من سابقتها ، ولكن الصورة الكليسة في قصيدة « الجري خلف المهر . » اكثر اهتزازاً وبعسداً عن الذوق العام . انها صورة دون كيشوت برجوازي يحارب من اجل رفاقه الفقراء معتلها صهوة الكاس . فما الذي ينتظره الناس من مثل هذا البطل الذي فقد نفسه وعجز عن اتخاذ اي قرار ؟ ليته ظل « واقفاً بالباب » كما يردد الشاعر على النسق التقليدي في ختام قصيدته التي احتشدت بعديت من الالوان المتنافرة في الصياغة ، وربما كان الاطار التقليدي هو الشكل الانسب لتجربته هذه ، فالشكل الحديث في قصيدة الناعم لا يجد له مبرراً فلسفياً او فنياً الا اذا فهمت الحدائة على انها مجرد تنظيم مختلف للتفصيلات والاشطر والبيوت ، بينما جوهر الحدائة يكمن في احتواء القصيدة صورة عصرنا وحياتنا هذه . تلك الصورة التي تختلف كثيراً في ملامحها ودلالاتها عن الصورة المشابهة لها في القرون الاخرى .. من هنا نستطيع القول ان قصيدة عبد الكريم الناعم لا تتبنى موقفاً يهم الجمهور ، موقفاً يمكن ان يفهموا انفسهم فيه بسهولة ، او يمكن ان يتعرضوا لموقف مشابه له يوماً ما .. لذلك اذا انصرف الناس عن مثل هذا الشعر فلهم العذر ، كل العذر .

٣ - وليد ابو بكر - الحزن المركب .

بعد الغربة الرومانسية الهائمة في قصيده الناعم يأتي الحزن

شيء مرة واحدة ، فلم يستطع ان يوصل لنا شيئاً واحداً .. وكان عليه ان يتخذ موقفاً من نفسه اولاً ...

٦ - جودت فخر الدين - ومضة في دائرة الظل
بدون هذه الجمل الصحفية التي تبدو غريبة على القصيدة

وجوهي ،

يتنقل في افاق المشكلة

تحجبه اسئلة الرحلة

يتخذ الشاعر موقفاً ايجابياً يصل الى ذروته حين يذكر ان بقاع النهر سيوف سوف تضيء . اما ان تتحقق هذه الرؤية من خلال حلم الشاعر فليس ذلك اكثر من اثار نثي لشاعر موهوب تلهمه الطبيعة في ابسط مظاهر الحل وتضعه على بداية طريق الخلاص ، وغنيمته تلك اللغة البسيطة ، الواضحة ، الشفافة ولسوف نظل لطبيعة نهم الانسان شعراً حقيقياً .

٧ - جريمة قتل - فدوى طوقان

فدوى طوقان شاعرة كبيرة من الاسماء التي تجذب القراء لقراءة الشعر . ولن نتكلم هنا عن براعة الصياغة أو احكام البناء وشفافية اللغة ووضوحها وبساطتها ، وانما انطلافاً من القصيدة التي تناولها بالنظر ، سنحاول ان نضع تفسيراً لتسبب الذي دفع بها لاعتلاء القمة التي تقف عليها . ببساطة هي شاعرة ذات موقف ، وفي موقفها هذا تدافع عن حقوق امها ، فلا عجب ان احتفى الناس باستمرارها ، وفي قصيدة « جريمة قتل » ترسم بأسلوبها انخاص صورة لتجريمة التي تحدث الان .. ونحن فرسانها وضحاياها .. هي نكب عن جريمة قتل « منتهى » الطالبة الفلسطينية الشهيدة .. وتقذف وجه العالم بصرخة الطفلة الرائفة التي ذهبت تعلق افسار افراحها في السماء الكبيرة بينما ينتشب السفاحون مخالبيهم في عنقها ، واستصاضت الشاعرة عن التسجيل والوصف والتهافت بتلك الصورة الشعرية البسيطة التي لا يستطيع ان يقف ضدها انسان .. وليت انشاعرة العظيمة اكدت بتلك الصورة انفاثة ولم تصف اليها الختام الخطابي المألوف في المقطع الاول والاخير من القصيدة .. المهم ان موقف الشاعرة هنا كان المنطلق الحقيقي للشعر العظيم .

٨ - رقص الحصاد - الياس لحود

نادرة اناشيد الفرح في حياتنا وفي شعرنا الحديث ، وقصيدة « رقص الحصاد » واحدة من هذا النوع النادر . فامكانية رؤية ما يفرح في عالمنا ، تتطلب قدرة خاصة لتقييم فلسفة بنائية تدعم روح المقاومة والتشبث بالحياة عند الناس . وهي في النهاية ، موقف ايجابي من الشاعر ، خصوصاً انه يستنبط نشيد فرحته من تراب ارضنا العربية وتراثها الحي . وهو لا يسير في طريق مهمل ، اذ لا يلجأ الى تمجيد الابطال والتفاؤل الساذج والنهايات السعيدة ، لكنه يشق طريقه في الصخر واللب ، ويعبر الاسلاك والحدود المصطنعة ، قوياً بمشقه العظيم الذي يتحدى الذبول والموت - اشبه بالكاهن الامين الذي يحفظ طقوس الخير والحب للاجيال القادمة ، بجوريس الذي كان يصارع فرس النهر القادم من الصحراء ليأكل زرع الفقراء ، وهو مزود بسيفه الشجاع وبأفاني الفلاحين الذين يغنون في قلبه الحماس .

القصيدة ان ليست قصيدة فرح عادية ، وانما فرح يتخلق كالابداً من خلال الصراع المميت بين قوى الحياة والموت . والدراما في هذه القصيدة ليست دراما الزمن الممتد وانما دراما اللحظة الواحدة التي تموت فيها الاشياء لتولد في نفس الوقت اشياء افضل . وموقف الشاعر ليس مملناً على نحو مباشر وان كان واضحاً من البيوت الاولى .. انه يسبح ضد التيار ، وهذا بالضبط ما علينا ان نفعله الان ، وما يفعله الاحرار في كل زمان عندما يقف العالم ضدهم . لتكن السباحة شاقة ، ولكن ، هل من بديل الا الجمود او الموت .

هذا مخاض المواسم

فارفع دماؤك وارقص

الشاعر هنا يتخذ موقفاً واضحاً ، ليس ضد الاستسلام الرومانسي فحسب ، بل ضد الواقع الدموي . ايضا ليؤكد حقه في الحياة . وهو عندما يحزر نفسه من الرضوخ ، يحزر الجميع .. او على الاقل ، يضمهم امام حريتهم .

عندما ينصف الحزن على معبر تموز المحنى

وتطل الذكريات النائمة الارياش

من باب السكينة

اندلى من اناشيدي كسلال

واجري عبر افراحي

هكذا يتحنن تحرير اللذات من الداخل بعد تحطيم الفيود المحيطة بنا لتكتمل حرية الانسان ويتحقق الفرح الانساني الذي يفرض ظلاله المضيئة على الكون والمخلوقات .

٩ - لعينيك يا بدوية - محمد راضي جعفر

من الاعمال الرمزية الناضجة هذه القصيدة للشاعر محمد راضي جعفر وهي رغم قصرها حاملة بالجمال الوحي ، فهي الحب المستحيل ، وهي الشوق الدائم ، وهي الثورة المستمرة ، وهي تشيد ممتع من اناشيد الرعاة الاحرار ، وهي .. الخ العمل الجيد كالمخلوق الحي لا تستطيع ان تحكم عليه حكماً نهائياً ولا تستطيع ان تترجمه الى لغة اخرى - يكفي ان تشعر بنفسك فيه ، انا .. انت .. هو .. هم .. كانوا او ممكن ان يكونوا ذلك العاشق في قصيدة جعفر . فهل فينا من لم يجرحه الصوت يوماً ما ؟ وهل فينا من لم يعشق بنت الثلاثين؟! وهل فينا من توفى عن الاشتياق والسؤال ؟ وهل فينا من لا يعلم بعد مشقة الاسفار بنبع يروي عطشه ؟

من لم يكن كذلك ، اقترح ان يقرأ قصيدة جعفر وسيجد بعضاً من نفسه فيها .

القاهرة

دار الطبيعة تقدم :

شرق المتوسط

الرواية الثالثة للكاتب عبدالرحمن منيف

في زمن ما ، وعلى هذه الارض الفبراء الممتدة الى ما لا نهاية ، من شواطئ المتوسط وحتى الصحراء البعيدة ، كانت اشياء كثيرة تحدث ، وكانت اشياء كثيرة تمر بصمت . والانسان على هذه الارض الفبراء كان يتحدى ، يصارع الطبيعة والقسوة والظلم . كان الانسان ينتصر في بعض التحديات ، وكان يسقط في بعض التحديات ، لكنه دائماً كان يستمر .

وفي ظل التحديات كانت دائماً السجون والتعذيب والاغتتيال ، حتى جاء وقت اصبح الانسان فيه ارحص الاشياء واقلها اعتباراً .

هذه الرواية تحاول ان تكون صرخة في جوف الصمت ، تنبيهها في الوقت الذي تبدو في الافق غيوم سوداء كثيرة زاحفة ، لعل شيئاً يحدث قبل ان يدمر انسان هذه المنطقة ويصبح مشوهاً ولا يمكن انقاذه . ان هذه الرواية لا تعني احداً .. وتعني كل الناس .