

قرآنتی امدد الیٰ ضحیٰ من "الروایة"

الأبحاث

احمد عز الدين

متنوعة تلك الابحاث التي اشتمل عليها عدد (الآداب) الاخير . غير ان هذا وان كان يشكل مغامرة في الدخول اليها دفعة واحدة ، الا انه - في نفس الوقت - يعطي لهذه المحاولة دفعا ، يذيب كل التردد الذي يصاحب - عادة - الوقوف امام عدة نوافذ مختلفة ، مفتوحة في آن واحد ! .

نجحت الفلسفة الوجودية ، في ان تصبح اتجاهها ادبيا كاملا ، بل وان شدم حلولا عملية لبعض المسكلات الجمالية والفنية الخاصة بها . غير انه من الصعب الموافقة على ان توصف بعض الاعمال الابداعية ، لفنانين وجوديين ، بأنها مجرد تطبيقات ادبية لتيارها الفلسفي . ان هذا القول الذي استعارته مقدمة الاستاذ (خالد نقشبندي) في بحثه عن (مؤثرات الفلسفة الوجودية في القصة السورية المعاصرة) ، وزينت به صدرها ، يستشهد بنموذج (ميرسو) بطل (كامي) الشهير . وهذا وحده يجعل الموافقة على الوصف السابق ذكره ، اكثر صعوبة ، ذلك ان (ميرسو) - في تقديري - لا يسير مع (كامي) حتى النهاية . ان بطل (كامي) يصل في لحظة الى التناقض الكامل مع فلسفته ، انه يصل الى الفعل .. (ميرسو) الذي لم يكن مباليا بأي شيء ، لم يكن منجذبا الى اية قيمة ، وكان ان يدخل - على حافة المحاكمة - في صراع مع كل مبادئ العالم من حوله ، بل انه يعلن - امام القس - ثقته بنفسه ، بكل الاشياء من حوله ، بحياته وموته . لعل هذا هو ما يعطي (ميرسو) قوته وحقيقته ، بل ما يعطي رواية (كامي) في النهاية صدقها الفني .

على ان الامر لا يختلف عن ذلك في عمل آخر ، لنفس الكاتب الوجودي ، ان الدكتور (رينيه) في (الطاعون) ، وهو - ايضا - رجل وجودي يؤمن بعيش الحياة ، يحس بأنه غريب عن الناس ، بل عن ذاته ، يتحول الى مناضل ضد وباء الطاعون .. وهكذا تتحرك به الحياة في اتجاهها الصاعد .

(ميرسو) و (رينيه) ، يتحركان بمسافات مختلفة بعيدا عن فكر (كامي) ، وعن فلسفته ، كلاهما يبدو مستقلا وكاملا . كلاهما يبدأ مع (كامي) ، ولا يقف معه على خط واحد عند نقطة النهاية .

ان تأمل ذلك ، لا يقودنا فقط ، الى تأكيد عدم موافقتنا على وصف كل الاعمال التي ابدعها كتاب وجوديون بأنها تطبيقات ادبية لفكرهم ، بل انه يقودنا - في اساس - الى القول بان الوهبة الحقة ، لا نستطيع ان تمنع نفسها في النهاية من ان تنجذب نحو الحقيقة ، ولهذا فان الموهوبين من بين الوجوديين وضعوا في تناقض عملي مع اعمالهم الفنية وحملوا وجوههم متناقضة ، ولهذا - ايضا - يبدو بطل (كامي) مستقلا عنه ، بل ومتحركا - عكس فكر كامي ذاته - في اتجاه تيار الحياة الصاعد .

ولهذا - ايضا - يبدو بطل (خليل النعيمي) و(ابراهيم الخليل) ملتصقا بفكر صانعه حتى النهاية ، هابطا معه ، الى الاتجاه الاخر تماما .

على ان الاستاذ (نقشبندي) قد صنع علاقة حميمة مع العنوان

الذي اختاره لمقالته ، لقد مضى في رصد المقولات الوجودية داخل القصتين اللتين اخارهما ليبحثه التطبيقي ، لكن هذا - في نفس الوقت - جعل مطابقاته بين هاتين القصتين وبين النماذج التي ابدعها الاتجاه الادبي للفلسفة الوجودية ، تتسم - احيانا - بالقشورية . سوف اضرب اكثر من مثل تأكيداً على صحة ذلك :

* لقد عقدت المقالة سبها بين بطل (خليل النعيمي) وبين (روكانتان) بطل (سارتر) ، ولقد نجح (النقشبندي) في تشریح موقف البطل الاول ، لكن (روكانتان) لا يعاني من الواقع المتواطيء ضده فقط ، لكنه يعاني - اساسا - من احساسه فقدان ذاتيته تماما ، انه غير مبال تجاه ذاته ، ان الالوان والروائح بالنسبة له ليست حقيقية بل « لم تكن ابدا نفسها او شيئا غير نفسها » .

كلمة (انا) لديه ، كلمة خالية تماما من المضمون : « است احدنا .. روكانتان غير موجود بالنسبة لاي كائن » .

* تكرر المقالة مرة اخرى ، شيئا بين بطل (النعيمي) وبين بطل (مورافيا) في السأم ، بل بين قصة (النعيمي) ورواية (مورافيا) .

ويبدو الامر عند هذا الحد اكثر ازعاجا . ان رواية (السأم) تقدم قرآه سيكولوجية للملح جيل صنعته الفاشية ، وامدته بكل اسخافه وانزمامه ، وخرابه النضجي ، واغتالت طائر الحياة الفرخ في روحه ، انها تقدم كسفا لواقع الاغتراب والتمزق وفقدان حرارة الحياة .

* تفقد المقالة - ايضا - صلة قرابة بين تكتيك القصة ككل وبين تكتيك الرواية عند (كامي) او (سارتر) او (مورافيا) .

لكن المسألة اكثر تعقيدا من ذلك ، قصة الانزلاق الى الداخل لا يمتد داخلها اي احساس بالمكان ، ولا بجزيئات الواقع ، ان الحوار يتشعب داخلها في الفراغ ، ولعلها في هذا تحديدا ، لا تمثل اي قرابة مع رواية كامي او سارتر ، بل تجسد عداوة مع الرواية الوجودية بشكل عام .

.. لكي يكون الامر اكثر وضوحا ، فان بطل كامي ، في الغريب ، محدد الموقع تماما على خريطة الاشياء ، بل ان خريطة الاشياء هي التي تتحداه وتدفعه الى الفعل .. ، ميرسو يقتل عريبا ، لا لانه يريد ان يقتله بل لان الرمال الساطعة ، والبحر والسكين والشمس ، وكل مفردات الصورة الاخرى هي التي قادته الى جريمته ، انها جميعها متواطئة ضده ..

بالمثل فان غيثان (روكانتان) يأتي من الاشياء التي يمسه فقط ، ان الالوان تجذب عيونه بشدة ، مقبض الباب ، حمالات القميص ، جذع الشجرة ، وهو في النهاية غارق في تفاصيل هذه الجزئيات المتواطئة ضده .

.. على جانب آخر فان دفاع الاستاذ (نقشبندي) الحار والابجابي ، عن احتياج مجتبعنا العربي لاعمال تنفس ظروفه وقضاياها ، لا الى اعمال تجري نقلا حرفيا للمفاهيم الوجودية في الاتجاهات الراسمالية المتطورة - وانا اقف تحت راية دفاعه تماما - قد جعله يضع كتاب مثل (سارتر) ، (البروتو مورافيا) ، (همنجواي) و (كولن ولسن) ، في سلة واحدة .

واذا كانت عوالم الثلاثة الاول على الاقل غير متماثلة ، بل متناقضة ، فان عالم (همنجواي) - على الاقل - ينبغي ان يحظى التتمة على الصفحة - ٧٥ -

قرأت العدد الماضي من الاداب (تتمة)

الابحاث

باهتمامنا .

ان ابطال (همنجواي) ليسوا عديمين ، حتى وان بدى عليهم عدم الاكتراث امام الموت ، كما انهم ليسوا ابطالا تاريخيين ، او يعملون رؤوسا معبأة بقضايا ثقيلة تجبر ظهورهم على الانحناء ..

انهم ابطال عاديون ، بسطاء ، يشعرون رغبة جارفة في الحياة ، ولذلك فهم يشكلون - غالبا - علاقات حميمة مع ذواتهم ، وبقفون الى جانب البشر من حولهم حتى النهاية .
... ان عالم (سارتر) او (لوسون) . جد مختلف !.

في مقاله الذي حمل عنوان « وجوه الفرح والماساة والثورمهرية في قصائد مرفهة كالبكاء » ، يقترب الاستاذ (محمد عيتاني) من عالم الشاعر (محمد علي شمس الدين) بحب جارف . وهذا الحب التمايز المتواصل داخل المحاولة النقدية وان كان يمنحها بعض الدفاء ، الا انه يحرمها من ان تثمر مقدماتها النقدية الصحيحة - احيانا - نتائج تطبيقية صحيحة ، او ان تجيء بعض نتائجها الصحيحة ، من مقدمات نظرية صحيحة ، او يجعلها تقف على مسافات متباينة من هذين الامرين :

١ - الاستاذ (عيتاني) يبدأ في محاولته رصد حركة الرمز في المجموعة ، بطرح نصف مقولة نظرية (لجوليا) ، يحدد بها معنى الرمز . ثم يحاول ان يطبق هذه المقولة المتوترة على رمز الريح عند الشاعر ، ليبرهن على ان المقولة النظرية اضيق من استخدام الشاعر للرمز ، وعندما يؤكد على ذلك ، يعود ليحجم في المقولة جزءها الناقص لينتهي من جديد الى اكتشاف مؤداه ان الشاعر بطور صورته ابعده من مقولة المفكر الفرنسي . ثم يعطي هو - اقتراحا نظريا ، يتترك الشاعر بعده - مبنها - ليحطمه ، كما حطم مقولة (جوليا) .. وهكذا ..

هل كان الاستاذ (عيتاني) يحاول ان يثبت ، تخلف الفكر النظري -عموما- عن ادراك او احتواء الاثر الفني -عموما- ايضا ؟ . (لعل ذلك لا يحتاج الى برهان) . ام انه كان يريد ان يبرهن من خلال استخدام الشاعر للرمز على تخلف مقولة جوليا ؟ (وما الحاجة الى اثبات ذلك ..) ام انه كان بهذا الحب الذي يملأه للمجموعة ، يحاول ان يبرهن في النهاية على ثوبها - هي تحديدا - على اي اطار نظري لاحتوائها . (وان كانت المسألة تبدو معكوسة بهذا الاستخدام) .

اعتقد ان الامر الاخير هو الذي كان ياج عليه منذ البداية ، وانه هو الذي حدد انتقالاته المتواليية بين المقولات النظرية واتصافها ، وبين آليات الشاعر ، ليبرهن في النهاية على ان : « اغنى واوسع تعريفات الرمزية يصح عن الاحاطة برموز الشاعر » . او ليرسو على تعميمه اللفظي الاخير من ان استخدام الشاعر للرمز هو «اوسع نطاق يستطيعه تعبير شعري على الاطلاق » ! .

٢ - يعود الناقد في موضع آخر الى ذلك الجدل الذي اقامه منذ البداية ، بين التعريفات النظرية وادوات الشاعر الفنية ، فيقدم تعريفا فلسفيا للصورة ، ثم يتترك تجربة الشاعر تحطم هذا التعريف ، ثم يعاود تقديم مزيد من التعاريف ، من اجل ان يسمح - فقط - بمزيد من التحطيم لها .

لكنه في هذا الموضع يخاطب - ربما عن عمد - بين الصورة الشعرية والافئاع الشعري ، دون ان يحدد المسافات المتحركة بينهما ،

او يرسم حدودا للتأثير المتبادل بينهما . انه ينتهي الى ان « الصورة الشعرية تتخطى ذاتها دائما » والى ان الشاعر له « مزاجه الايقاع المعين المقارب بل الساقط في حلقات دم السياق الدموي الاتهامي الغالب والمقتول » ، دون ان يفنن هذا الايقاع (المعين) الساقط - على حد تعبيره - في السياق الذي يشعرا بخطورته ، من خلال اربعة نغوت متتالية له ، فهو دموي وهو اتهامي وهو قاتل وهو مقتول ! (وان كان الناقد في موضع اخر يعرف بان اوزان المجموعة تكاد تنحصر فسي البسيط والخفيف والهزج وهي الاوزان التي اعتمدت على ايدي شعراء الستينات) .

٣ - يؤكد الاستاذ (عيتاني) في حديثه عن (الانتباس والائنيية) في المجموعة ، على انه وضع يده على بعض خاصيات الشاعر البارزة التي يكاد الا يشاركه فيها احد ، وهو يصفا بانها خاصيات ملتبسة ائنيية كل منها متعدد الجوانب ، ثم يحددها : « بساطة في غنى كبير » ، هدوء بث مع لعلة ثورية في المضمون الباهر » - لكنني على الاقل ، كنت اتمنى ان يضيء شيئا من هذه « اللعلة الثورية في المضمون الباهر » التي لا يشارك فيها احد شاعرنا ! « وهكذا يظل الناقد يتنقل - بتؤدة ومثابرة - بين مجموعة من التعميمات العاطفية .
* فعلى مستوى ما يطلق عليه (الطباقي الثوري) - وليته فد رسم لنا الفواصل بين هذا (الطباقي الثوري) . وبين (الطباقي غير الثوري) . فوجود احد النقيضين شرط لوجود الاخر كما يعلم هو بالتاكيد - « فانه ما من شاعر وفق في المضي في هذه الطريقة الى آخرها مثل محمد علي شمس الدين » !.

* وعلى مستوى القصائد ككل ، فان « بعض قصائد الشاعر تسنعمني على اي تحليل مهما دق وتمهر » وهي « عمل لا يقل بشيء عن اي شعر علمي رفيع » .

٤ - ليس لي ان اختلف مع الاستاذ (عيتاني) في اسلوب بنائه لتركيباته اللفوية ، ولا في اختياره لمنهج الخاص ، فتلك قضيتيه دون شك ، لكنني اعتقد ان حدود منهجه النظري ومقدمته ، اكثر طموحا وتفوقا ونضجا مما تقدمه في ايدينا من نتائج تقيء لنا العمل الشعري ، او تقربنا من استبطانه الداخلي على حد تعبيره .
.. ان النقد - كالابداع - نضال مع الموهبة ، وضدها في نفس الوقت ، والشاعر محمد علي شمس الدين موهبة كبيرة واعده بعباء غني ومتجدد ، ولهذا فان من حقها علينا الا تعامل بهذه الوداعة والسماحة .. ، لكن الاستاذ (عيتاني) يعلمنا بمحاولته هذه ، ضرورة ان نتيج لادواتنا النقدية فرصة ان نتحرر من عواطفنا ، اذا كنا نطمح ان تجيء ، نتائجنا في مستوى هذه الادوات ، على الاقل !

قد يكون اسم (هولباخ) من بين الفلاسفة الماديين الفرنسيين: ديدرو ، هيلفسيواف ، لامتري ، هو اقلهم نصيبا من التواجد في الكتابات العربية التي تعرضت لهذه المرحلة التاريخية . وهي تصوغ فكرها الاكثر تقدما وتطورا ، تصيرا عن مصالح الطبقة البرجوازية الصاعدة في القرن الثامن عشر .

وقد يكون (هولباخ) قد عانى مما عانى منه (ارسطو) - على اختلاف دورهما فتأثيرهما في الفكر العربي طبعاً - حين تلقاه العرب الاول مخلوطا (بافلاطون) ، ومن خلاله . عندما تلقيناه في الغالب - ايضا - مخلوطا بديدرو ومن خلاله .

على انه ليس هذا فقط هو الذي يعطي بحث د. احمد ماضي قيمته وجدته ، فان ذلك انعكس اكثر وضوحا في امرين محددين .

اولا : ان د . احمد ماضي قد وضع (هولباخ) في موضعه الصحيح على الخريطة الاجتماعية والاقتصادية والفكرية لعصره .

ثانيا : انه قد اعتمد في عرضه لافكار الفيلسوف الفرنسي على المجلدين اللذين اشتملا على مؤلفاته المختارة ، وبذلك تناوله من خلال كتاباته تناولا مباشرا . ومع ذلك ، فاني اعتقد ان هذه المحاولة الجادة كان من الممكن ان تصبح اكثر قيمة وفائدة لو انها قدمت

نقدا لفكر (هولباخ) يتنازى مع العرض الذي قدمه لافكاره .

لقد اخذ د . (ماضي) يستنير صوت (هولباخ) نفسه في اكثر من موضع ليدل على صحة افكاره ، وليؤكد على ان فهمه للحرية لم يفقد دلالاته في عصرنا .

صحيح ما يقوله (د . ماضي) من ان مشكلة الحرية ابدية ، وان معالجاتها تختلف من فيلسوف الى آخر ، ومن حقبة زمنية الى اخرى ، وان (هولباخ) قد اضاف وطور واسهب في تحليله للحرية على مسن سبقوه من الفلاسفة ، لكنه في النهاية . ندم نظوره عنها في اطار الطبقة البرجوازية التي كانت تشهد تاريخيا مرحلة صعودها الثوري .

لقد تناولها باعتبارها سلوكا اجتماعيا ، باعتبارها علاقة تعاقدية بين الفرد وبين المجتمع لا باعتبارها فعلا انسانيًا يحرك بين قوانين الواقع الموضوعي المستقل عنها ، محاولا ان يمسك به بواسطتها .

لقد قدم الفكر العلمي نظوره الارقى للحرية باعتبارها فهمًا للضرورة اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا .

نحن محتاجون بالفعل الى اضاءة كثير من الافكار الفلسفية التي اقرزها مراحل تاريخية مختلفة ومباعدة ، والتي تعبر في جوهرها عن ذلك السعي الانساني الدائب والمستمر نحو الارقى والاشمل ، لكننا اكثر احتياجا حينما نتعامل مع هذه الافكار ، الى ان تضعها في اطارها التاريخي - الاجتماعي بينما نستند بشدة الى الفكر العلمي ارحلنا التاريخية - الاجتماعية الجديدة .

.. بقيت مقالة (المسافة وتجاهلها الانتماء) ، والاستاذ (عبد الجبار عباس) يعطي تامسا ان لكل فنان بل لكل عمل فني ، قانون اعلى للضرورة الفنية عنده ، ومن القدرة على التماس والاقتراب من هذه الضرورة ، نبتق القيمة الحقيقية للعمل الفني .

من هذا الوعي الناضج ، يتناول الناقد ، قصة المسافة (ليوسف الصائغ) كاشفا عن اعماق ابعاد التجربة . كشفنا فيه من الابداع قدر ما فيه من الجهد . اني قد اختلف معه ، في قوله من ان الجزء الاول الخاص بحادثة الهرب والاختفاء كان يمكن ان يقدم بطريقة السرد القصصي المألوف والمألوج الدرامي ، بالرغم من انقاضي معه في هذه الملاحظة ..

نحن نأسف - كثيرا - في ابداء النصائح لكتابتنا ، ولا اعتقد اننا بذلك نُؤدي بعضا من دورنا النقدي . ولا اعتقد - في نفس الوقت - ان ذلك مفيد في تطوير نجارب الآخرين ، او ان ذلك هو دور الناقد حين يتعامل مع عمل ابداعي ايا كان .

ايضا ، فاني قد اختلف معه في تقييمه لدور (فاضل العزاوي) حول سبقه في ابتكار الحوار المزودج في شعرنا الحديث ، فان نجارب ذلك ممتدة قبله بكثير .

ايا كانت الاختلافات والاجتهادات الخاصة ، فان الاستاذ (عبد الجبار عباس) يعطي في مقاله نموذجا واضحا لتلقد الذي نحتاجه .

القاهرة

القصة

سما هي خشبه

ثلاثة عشر قصيدة ضمها العدد الماضي من الاداب . بعضها لشعراء عاشوا اكثر من مرحلة واحدة من مراحل تجربة الشعر والحياة العربيين المعاصرة (مثل سعدي يوسف - العراق) وبعضهم بدأ مسيرته من مشارف احدي الزوايا الجانبية في مرحلة سابقة ، فظل

عند هذه المشارف يحاول جاهدا ان يتجاوزها (مثل محمد ابراهيم ابو سنة - مصر) ، وبعضهم تمكن ان يتجاوز بدايته اكثر من مرة ، وتكاد بعض فصائده الاخيرة ان توحى بانه يوشك ان يفقد ذاته الاصيلية او ان يكتسب اكثر من ذات معبرة عن لحظات متنوعة (مثل امل دنقل - مصر) وبعضهم يبدأ المسيرة الشعرية لاول مرة في هذا العدد بالذات ، بالوصول الى القاريء للمرة الاولى (مثل احمد عز الدين - مصر) ، ويفاجئنا بعضهم بالعودة الى مراحل كان المروض ان عقلية الشاعر العربي قد تجاوزتها ، خاصة ذلك الشاعر الذي يكتب في الشكل والموسيقى الحديثين للشعر العربي (مثل هلال بن زيون - لبنان) ، او ياتي من مشارف مرحلة لم تتخلق مكوناتها الاصيلية بعد (مثل جودت فخر الدين - لبنان) .. ويصدق اقول ان بعضهم بسعري بانني افراهم للمرة الاولى ، رغم معرفتي الجيدة بهم (مثل مسلم الجابري - العراق) وبعضهم تصبح قصيدته اكتشافا حقيقيا لساعر حقيقي (مثل زكي الاسطة - سوريا) .. ولست منذ البداية قادرا على الحكم بان هذه المجموعة المتنوعة الجيدة من القصائد في معظمها هي في حد ذاتها دليل على ان « الشاعر » العربي قد تجاوز - في الشعر الحديث اساسا - المرحلة التي امتدت بعد حزيران ١٩٦٧ ؟ ام ان اختيار المجلة لاكثر فصائدها هو الذي يرسم هذه الصورة . ويؤكد معنى هذا الجواز ؟ واذا كان هذا التجاوز قد تحقق بالفعل ، فعلى اي شيء يدل او السى اي شيء يشير ان لم يكن يدل من جديد على مقدار ما في فن الشعر الغنائي بوجه عام من حيوية وحساسية ازاء الحياة من حوله ، وعلى مقدار صدق الارتباط الحاسم بين ذات الشاعر وبين هذه الحياة ، وعلى قوة التيار الملتزم والواعي الذي خلفه وارتبط به الشعر العربي الحديث في اتجاهه العام ، حتى اصبح شعر التهويم الذاتي او التجريد اليتافيزيقي يتباعد عن هوموم الواقع والفكر المرتبط به ، تيارا تزداد عزلته ويكتشف عمق استحالة تأييسره ، اكثر فاكثر باستمرار .

ان شعرا مثل زكي الاسطة بقصيدته « لحظة من عينيك حلوتين فلسطينيين » ، حينما يقيم من نفسه عاشقا ، ومن الوطن - الارض : « طائرا » ، « امرأة » ، « بركة دم » ، وحينما تصبح الارض المسبية ، الوطن ، وعدا وحببية ، وفي نفس الوقت متواطئة مع الغزاة والقاهرين وحلما يتحقق بالصراع ضده ومن اجله : حلم يستسلم للعدو ، لمن يقهره ويقهر شاعره ، فلا يتحقق ما فيه من وعد الا بالحرب ، ولا يكتمل العاشق الشاعر نفسه ، الراغب في تحريك ذاته وتحرير الطائر المرأة - الارض في ذات الوقت الا بالحرب كذلك .. حينذاك نرى انفسنا في مواجهة شاعر واجه الموقف - التجربة التي تخلقها لحظة الامة الراهنة بكل تعقيداتها السياسية والحضارية مواجهة قادرة على تحويل ما في الموقف التجربة من تعقيد جدلي الى رؤية وتفسير شعري من نوع جديد واصل ، ومواجهة معبرة في ذات الوقت عن مقدار نضج وجدان الشاعر وجسارته العقلية التي ساعدته على خلق صورته التعبيرية بنفس القدر من بساطة التفسير وتعقيد المعنى الوافعي للموقف - التجربة ، لكي يحمل هذه الصور ، ولكي يحمل النسيج العام للقصيدة سويا موقفه هو الجدلي من التجربة كلها . كان من السهل ان يفعل الشاعر السوري ما فعله الشاعر المصري الشاب احمد عز الدين : ان يكتفي بالصورة البسيطة المألوفة منذ الرومانتيكيين الاول ، فيرى في الوطن - الارض ، امرأة حبسية عاشقة ، ويرى في امتزاجه بالارض ، وفي ترحيب الارض به ، معادلا للعلاقة الجنسية بجسد المرأة الحبيبة . عند احمد عز الدين لا يبدو الوطن في غير صورته المتوقعة : عاشقا لابنه ، او امرأة عاشقة لحبيبا ، مستعدة لان تمد موائها لهذا العاشق الجائع المائد من غربته . ولكن زكي الاسطة (ربما لانه كان يتحدث

عن فلسطين ، لا عن مصر ، وربما لانه رأى في فلسطين المسبية رمزا لافطارنا التي تسبى على ابدي غزاة آخرين غير غزاة فلسطين، بينما أتر احمد عزالدين ان يفكر في مصر « مجردة » عن ملابسها الاجتماعية والحقيقية التي رسمها لها هذه الملابس (رأى في الارض المزورة استسلاما قد يكون نواظوا ضده ، ورأى في سيطرة حياها عليه هيمنة تستغرق مساعره التي يريدنا حصرة في معركه استعادتها بحيث نستعاد « جديدة » ، وبحيث يستعيد لها هو نفسه بعد ان يتجدد :

ولست أقول : اقتربت

فما زلت بتعديدين

ولست أقول : أتهدت

فها أنت تقريبين .

نراودني البندوية عن طاعتي للخليفة .

... اعلن انك فادمة حين تكتلمين ،

واعلن انك فادمة - حسب توفيت زنبقة -

نراودني البندوية عن طاعني للخليفة

فاضحة ، مثلما البندوية .

ان العلاقة بين العاشق والارض ، بين المحارب والتائر وبين الوطن السلوب ، ليست علاقة بين مالك يقال لاستعادة بيست او حفل : انه يغير في الحرب ، وتغير الارض - الوطن في الحرب ايضا ، وليست الحرب نفدا مستورا ، وليست مجرد اطلاق رصاص ، كما ان التفاهة في النهاية واستعادتها ليست في شيء من عناق العشاق الا في احلام البساطة اليرئة من عذاب التجربة .

وقد تكون هذه الرؤية الجدلية التي اكتشفها زكي الاسطة للعلاقة بين التائر المحارب وبين وطنه المسبي ، هي السبب الكامن وراء بنائه المركب للصورة التي تستكمل معانيها بالنظر اليها مواجهة او من جانب واحد فحسب . ولكن لا شك ان بساطة التجربة الاصلية، أو التجربة في خاتمتها الاولى قبل ان يكتشف وجدان الشاعر وعقله مقدار بعفها، هذه البساطة هي التي ساعدته على تعقيد بناء الصور وهو مطمئن الى الفترة على المحافظة على اتساق المعنى في نفس الوقت واكتمال البناء . انه يعتمد على تجربة « شائعة » بين عتول قرانه الذين يتابعون انباء فلسطين . ولكن مسلم الجابري كان يواجه مشكلة التعبير عن تجربة خاصة به وحده : مشكلة التمزق بين ما هجره وبين ما لحق به ، واكتشاف انه قد استجر من رمضاء الرصافة فوجد نيران الكرخ ، وانه بعد ان خاض دجله بينهما وواجه الهلاك ، لم يصل الى شط الامان :

سيدي : قهر الكرخ :

ليل الرصافة فاس

وليلي هنالك فاس

وها أنت

نبدأ بيني وبينك ليل النوى .

... وبين الرصافة والكرخ ، دجلة مهر اصيل .

وانه واجه هنالك الهوى ، وبواجه هنا الجنون ، فيضيع دمه ، ويكون اغترابه، ويبدأ ليله : بين سيف وبين « رديني » صدره وظهره :

سيدي .

حد سيفك فاس

ووخر الرديني فاس

ولكنني ما انحيت

وحين آساءت عن سر صمئي

اجابوك عني

وظلت عيونني شاخصة

كيف اختار موتي ؟ .

وهذه هي القضية : كيف للشاعر ان يختار مونه بين عشقين ، يهواهما جميعا ، ويفلانه كل على حدة ، واذا هجرهما سويا فهو المنفى والغربة والجنون ؟ ها هو أوطن - او لعله مجرد أتيت او الحب المحيط او الحلم المخفق دون امل في استعادته او تحققه - لا يعود امرأة عاشقه فمخ جسدها لاستقبال المحارب العاشق العائد ، ولا يصود امرأة مناعضة الاحوال يعيد الشاعر بحربه صياغتها ويعيد خلق نفسه معها لكي يكونا معا جديرين بالحرية والحب . ها هو يتحول الى قوة طاردة جاذبيه تكاد تدمر من لا يدعي انه تائر او محارب : وانما مجرد باحث عن العشق والفهم والامان ، وتكاد تدفعه الى جنون فسي ، ونفوس في عقله الاحساس بنها النهاية :

وانت هنا ..

ووقفت

وخيل لي :

ان ضحكا يساورنا

غير اني بكيت !

وكنت بدأت المسافة لي

غير اني انتهيت .

.. انها تجربة بالسفة الخصوصية ، يريد الشاعر ان « يهبها » لنا ، ولا يقيم بيننا وبينها اي جسر « عام » او مشترك ، باستثناء هذه العبارات القصيرة عن « وادي العفيق » ونكاه النافذة التي حققت له « المصطلح » اللازم لنقل معنى الرحيل ، والتندم ، ووخر « السردين » في الظهر ، لكي يربط بين التعبير الحسي عن التجربة ، وبين التقديم « التجريدي » للتجربة نفسها في بداية القصيدة . فمن اين تحققت للشاعر هذه البساطة العذبة في التعبير ، رغم خصوصية التجربة ، ورغم اشارة الشاعر لان بنسج صورته الخاصة نسيجا خاصا ينقل به تجربته المرهفة القليلة ؟

نفس السؤال هو ما سنرى ان لا بد من طرحه مع قصيدة سعدي يوسف : « بغداد الجديدة » التي لا يسوح فيها ابدا بحقيقة تلك التي نأته في احوال يسميها . ولكننا مع ذلك نحس هوية رقيقة احوال الشاعر ، رغم ان معرفتنا لها ليست هي المشكلة . المشكلة هي تجربة الشاعر ، البساطة الخصوصية ايضا ، التي تعادل احساسه بان ثمة من يفشاه حين يحاصره السكر او لفح الحر او الظلام ، اي حين يفقد القدرة على التمييز الواغي ، فينطلق شعوره وصدفه الفطري من عقل الحساب والموازنة والتقدير الذكي للاشياء . انها تأتي بعد ان تكون قد فعلت كل ما سبب فسر حياتها ، وحرصها مع ذلك على حفظ انجذاب واسمورها . انها واجه الفلظة والتخونه مع الفقر (والشاعر يريد ان ينقل شعورا حسيا بهذه الفلظة في استخدامه كلمات : اندكاكين ، وكبد انجاسوس ، الشوارع الطينية) . وهي تواجه القسوة الى جانب انقطة والفقر (والشاعر يريد ان ينقل احساسا ماديا بهذه القسوة ايضا ، في اشارته الى العرق المفسوش وانظام الذي تصنع منها صحون الحساء ، والى الاجرة المبرة والى المنازل التي نفسى فيها فميان الفقراء) . وتكنه ايضا يريد ان ينقل شعورا معنويا بهذه القسوة في اشارته الى اشياء اخرى بحث عنها فغيرته المسحوقة (الحليب في شفتي الطفل ، والبريق في العينين ، والشيء الذي لا يعرفه امرأة ، وخبز الموى) . انها « الشخص » الذي تجسدت في كيانه حياة المدينة بأسرها في عيني الشاعر ، وهي « الشخص » والمعنى ، الذي يطوف - في نهاية القصيدة - في الفجر على كل منازل المدينة ، يوظف كل بنيتها ، ويدفعهم الاقا الى الشوارع الخالية .

رغم ضمير التكلم الذي كتبت به القصيدة، تخفي ذات الشاعر في نواضع ورغبة في منح الصورة - الرؤيا حقها الكامل من الوجود الموضوعي . وقد اخفت مع ذات الشاعر ، تلك الرغبة في محاكاة العالم او نقل صورة ذهنية لتناقضاته او لادانة العالم كله او بعض

لن تولد . . . « وأنت تموت بعيداً عن الحلم » . . فلولا أنه هو شخصياً ، يموت ويسقط متخلياً عن حلمه لولدت المدينة وجاء التاريخ المخاض . . حسناً إذن ، لدينا أمل في أن يستيقظ أو يتماسك أو يسترد الروح ، فتولد المدينة ويتحقق الحلم ، ويتم انفساد مستقبلنا إذا ما رفع صوته ونركه يذهب للفقراء : « طعاماً ، وساداً ، وامناً ، وموتاً » - ونحن في الحقيقة لا نفهم لماذا يصبح صوته « موتاً » للفقراء ، الى جانب انه سيصبح لهم طعاماً وساداً وامناً - لعله يقصد انه سيرثهم حين يموتون . . ان الذاتية المتعالية المعبرة عن شعور بالتفرد والامتياز في قصيدتي أمل دنقل وابو سنة ، هي ما تحجب عن الشاعر حقيقته الدور الذي يؤديه - او يمكن ان يؤديه - صوتهما ، فتحجب عنهما بالتالي امكانية اللقاء مع (الحقيقة) لقاء ينبع منه الوعي بها واتخاذ الموقف الصحيح منها : حقيقة الشعر ، وحقيقة الحياة التي يريدان التوجه اليها والالتزام بتقدمها نحو الحرية والعدل . .

القصص

نجلد حامد

تكشف لنا القراءة في القصص القصيرة السبعة التي نشرت في العدد الماضي من الآداب عن ان التيارين اللذين يحكمان القصة القصيرة العربية من واقع ما نطالعه من قصص قصيرة منشورة هما تياران اثنان من التيارات التي شكل البناء الفني للقصص القصيرة الحديثة : أحدهما تقليدي واقعي يعتمد في عرض القضية التي يتصدى لها الكاتب - وغالباً ما تكون اجتماعية - على الحدث الذي يطوره ويصل به الى نهاية هي قمة هذا الحدث الدرامية .

اما التيار الاخر فهو يقترب من شكل القصيدة الحديثة مستفيداً الكثير من التركيبات الشعرية . . ويستخدم أسلوب تدايمي المعاني في تحويل التجارب الإنسانية الى لحظات قصيرة منفصلة لا تخضع لتسلسل زمني . . تبدو بلا معنى وحدها ولكنها تخلف احساساً وتأثيراً اقرب الى مكونات اللون عند التعبير بالشكل . ولكن الفصل بين هذين التيارين في قصص العدد الماضي السبعة مع ذلك غير جائز ، فكل منهما يأخذ من الاخر بقدر ويتداخل معه في جانب منه ، وكلاهما يستعين « بالحدث » احياناً ويجهدهما بدلاً عن الحدث ، وتصل بعض القصص الى حد اقحامها بهدف اصفاء طابع أسطوري .

وكل من التيارين يستخدم الرمز بأسراف ، ولكن الحق ان البعض يوظف الرمز توظيفاً ناجحاً لا يصلح ما يريد التعبير عنه من خلال صورة موازية للواقع . . (كما في قصص : القمر والحوت وصابر ل احمد سويد ، القوة والعجز ل محمد زفزاف ، القطار الاخير المحطة الاخيرة لصباح الربيعي) .

ولكن البعض الاخر يستخدم الرمز بلا ضرورة فنية احياناً كبديل عن قضية حقيقية ، ولذلك كان من الطبيعي ان يأتي الرمز مباشراً وصارخاً كأنه بعض الشعارات التي ترفعه مظهرة تسير فسي الطرقات .

وقد اثبتت قصص العدد الماضي من الآداب ان التيار الواقعي في القصة القصيرة العربية لا يزال مؤثراً وقويماً ، وقد برزت من القصص التي تنتمي الى هذا التيار قصتان هما : « القمر والحوت وصابر » ل احمد سويد ، و « السرقة » لجواد صيداوي . وفيهما جاء الحدث بسيطاً حتم على الكاتبين استخدام اطار واقعي بسيط في التعبير عن هذا الحدث، وكم كان الكاتبان موفقان لانهما استطاعا ان يتخلصا

تلك المتناقضات . شبع بساطة تعبيره وعمق رؤياه في وقت واحد من هذا « التواضع » ازاء العالم الذي يريد ان يضعه تحت ضوء الشعر والادراك الصحيح لمساة انسان هذا العالم الفقير الذي يمنح لعالمه طعمه الانساني ورفته الحزينة ، والذي يحمل ايضا امكانية تغييره وامكانية هذه التغيير .

وليس كذلك أمل دنقل . انه يفتح عينيه - حين يفتحها (كثير النوم ؟ ام كثير التأمل واستبطان ذاته ؟) على كثير ، ولكنه لا يرى احداً . عشرات الملايين من الناس - بل مئات الملايين اذا فكرنا في التاريخ الماضي للامة - لا يرى منهم الشاعر المفضل العينين احداً يمكن ان يفرس السعادة في قلبه المحزون ، او يرضى ظهوره « الثوري » العظيم : في التاريخ ليس سوى نساء وراء شرفات وفسيقيات وكروم . . وطبقات الصمت والقباز ، يصاحبها التسليم للمقدور ، وفي الحاضر ليس في الجانب الاول سوى الاسى على المسجد الاقصى المحترق الرواق ويقابله تمجيد القوة الفاشمة (مولاي . . لا غالب الا النار !) وليس في الجانب الثاني سوى « سرحان » وبنديته على وشك السقوط (سرحان بالمناسبة ، يشك الآن في انه قتل روبرت كينيدي ، وحتى لو كان قد قتله ، هل يمكن ان يكون الآن هو رمز الثورة الفلسطينية والعربية . . هل البنادق التي غزت كيربات شقونه ونهارنا ومعاوب وفندق سافوي . . الخ . . على شفا السقوط (؟ !) ام ان العينين المفهمتين تريان الاشياء في اوضاع مقلوبة ؟) ، وفي الجانب الثالث من حاضرتنا الحزينة هذا ، خريطة « كان » اسمها سيناء (فما اسمها الان اذن ؟ وان كان قد ضاع ، فمن يمكن ان يستعيده ؟) . . من يمكن ان يستعيده حفا اذا كان الناس عند أمل دنقل ينكسرون جميعاً ، سواسية ، كاسنان المشط في لحية شيخ النفط (قد يكون مقتنماً بذلك حفا ، طالما ليس امامه من التاريخ غير ما سجله ، ومن الثورة او من تناقضات الواقع الراهن صانعة المستقبل غير سرحان وبنديته المائلين على وشك السقوط) . . وهو في النهاية يفسح « واحدة » ما ، بالا تسأل النيل ولا بردى العطاء وولادة الاطفال . . . لانه لا احد يساوي شيئاً من كل هذه الامة ، ولان الشاعر المفضل العينين لا يرى في تاريخها وحاضرها سوى كل ما يدفعها الى الاندثار العاجل .

ورغم الصنعة الماهرة والتعبير المحكم (أو هكذا الظن به) في بناء قصيدة « رسوم في بهو عربي » لامل دنقل ، الامر الذي يوحى بالكثير من الموضوعية وتبني « موقف » واع من الواقع والشعر ، ورغم التعبير بالصور (التاريخية والمعاصرة) ورغم الاستعارات والمجازات واستخدام كل المهارات الممكنة التي ينفقها شاعر متحرس مثل أمل دنقل لسبك انصيافة واحكام النسيج ، بهدف استنزاف الفكرة في عقل القارئ والانفعال في وجدانه . . رغم كل ذلك فان الصدى يظل مفقوداً لان الموقف المتظاهر بالوعي ، والوعي المؤدي الى رفض واقعي، سيتكشف في النهاية عن عجز الوعي عن استبصار جدلية التاريخ والواقع وعجز عن تحويل الشاعر الى مصدر للفهم والادراك الواعي ، (وهذا هو ما اراده أمل) ولا حتى الى مصدر للشعور الوجداني (وهذا هو ما اكتفى به سعدي يوسف) وأصبح الشاعر مجرد « هجاء » للامة ، يتصيد جزءاً (الجزء الرديء) من واقعها وتاريخها ، لكي يعمقها به على أنه هو « كل » شيء في الواقع وفي التاريخ . . ما قيمة المهارة في الصياغة والنسج هنا وما قيمة الابتكار الجذاب في البناء ، اذا كان « الحشو » مضاداً للوعي وللحقيقة الى هذا الحد ؟ وماذا يكون فهم الشاعر لوظيفة شعره في هذه الحالة ؟ .

رهباً كان المقابل هو ما فعله محمد ابراهيم ابو سنة في قصيدته « لماذا تموت بعيداً عن الحلم » . الذي اتخذ موقف « الضمير » المؤنب لنفسه ، لانه « يسقط بعيداً عن حلمه » ، ألحاحاً بالمدينة الفاضلة الذي راوده طويلاً ، ثم يتخذ موقف « المداح » لنفسه ايضا : لان المدينة

من فيض الركيبات اللغوية الغامضة مما كان كفيلا باحداث خلل جسيم في التركيب الفني لقصصهما والشوش على الحدث بما يهدد عملية الابداع الفني ذاتها .

اما التيار الاخر (التيار الشعري - التشكيلي) فقد لجأ كتابه الى اقتطاع لحظات عابرة ومتفرقة من نسيج الحياة ومن خلال تكثيف هذه اللحظات المفردة يقدّمون الماضي والحاضر والمستقبل ويجزجون الواقع بالحلم واعظم ادواتهم في تحقيق كل ذلك هو استخدام تيار الوعي الذي بدا أسلوبيا غالبا لكثير من القصص :

(انا بردانه ، قالت الشمس : علي الخليي ، آه يا ترنيمه الغربة : نواف أبو الهيجاء ، القطار الاخير المحطة الاخيرة : لصباح الربيعي) .

كذلك نلاحظ ان القطار احتل كرمز مكانا بارزا في قصص العدد الماضي ، حتى ان هناك قصتين نحلان اسم القطار صراحة في عنوانهما: (القطار لمحمد علي شمس الدين ، القطار الاخير المحطة الاخيرة : لصباح الربيعي) .

ولعله يسكون من المفيد ان ننامل هنا دور القطار عند كسل من الكائنين لترى فيما تشابها او فيما اختلفا ، وهل للقطار بحد ذاته دلالة خاصة عند كثير من كتاب القصة العرب .

في القصة الاولى (القطار : لمحمد علي شمس الدين) نرى البطل في بطنه بطارده واقع آسن كابي تدفعه ضغوط اقتصادية فاسية الى قاع فاغر فاه فيهرب منه البطل الى الحلم ، فاذا هذا الواقع المرير يطارده أيضا في حلمه في صورة كابوس ، ويمتزج الواقع بالكابوس فلا ندرى حقا اين الواقع واين الكابوس ولا مفر عندئذ ان يكون القطار هذه الاداة الجهنمية الجبارة في مجتمع متخلف هو المنقذ وهو القدر أيضا لما يمثله من قدرات فذة ، فهو ينقل البطل عبر احلامه وكوابيسه ، وهو يحمله كما يحمل الريح السندباد في الماضي السحيق ليصل به الى بر الامان ، وحتى حارس القطار الذي يتراءى للبطل في كابوسه حاجزا يمنعه في حلمه من اجتياز موقعه الطبقي (الدرجة الثالثة) والقفز الى الدرجات العليا من السلم الاجتماعي (الدرجة الاولى) بحيث كان من المحتم ان يقضي البطل عليه حتى لا يعوق احلامه ، فان القطار ايضا هو الذي يقدم الخلاص له من محنة حبه يحمله هو و أسرته بعيدا عن مسرح الجريمة ويهرب بهم جميعا .

في القصة الثانية (القطار الاخير - المحطة الاخيرة ، لصباح ربيعي) يمثل القطار بالنسبة للبطل عالمه كله ، عالمه المصنوع بدلا من عالمه الذي ينبذه كلية .. انه يسع البطل ويسع معه كل مكونات حلمه الذي يتمثل في الحمامة (ونرى هنا ان الرمز لا يحتاج الى توضيح) هذه الحمامة التي يربطها الى رقبته ونظن من طوق قهيصه ، كما يمثّل في الجنود ، فالبطل اذن يحمل الحمامة ويركب بها القطار وسط الجنود ، ومثل هذا الحشد المنظم الذي لا يحتاج الى توضيح يرى الكاتب مع ذلك انه محتاج الى ان يفسره بقوله على لسان البطل « منذ عام وانت تحلم بمثل هذا الهرب » وهو يضع النقط على الحروف اكثر حين يقول البطل عن حلمه « كنت لا تسعر ولا تكثر . كنت والحمامة الى صدرك لا تكثر بشيء » ثم يصبح الرمز اكثر وضوحا عندما ينتقل البطل الى العربة الثانية (بعيدا عن الجنود) أي الى الدرجة الثانية فيما يبدو .. وفي هذه العربة حاولوا ان يشترتوا منه الحمامة (الحلم) ولذلك فهو يعود هاربا الى عربة الجنود ، واخيرا يصل الرمز الى اكمال وضوحه في نهاية القصة (اخرجت حمامتك من بين فيصك ، ونظرت اليها بحنو بالسف ،

قبلتها ، ناغيتهما ، وكنت مسك بها بكلتا يديك اللتين رفعتهم الى اعلى ، وعيناك كانت على الحمامة ، لمحت من خلالها السماء صافية ، فتحت كفيك اطلقتها . اندفعت وراء السرب في الاعالي ، ارتفعت معها . كانت تنعد .. وكنت تجري وراسك مرتفسع نحوها ، واخفتيتما معا » .

وها نحن نرى ان الكاتب فجعل بطله يترك (القطار) تلك المنطقة المحايدة السلمية بين الحلم والواقع ، منطقة الهرب وجمله يطلق العنان لحلمه (الحمامة) ويجري وراءه مسكاً به .

وكما نتشابه قصص العدد الماضي من حيث استخدامها للرموز .. يتشابه ابطال القصص انفسهم في القالب .. فهم سلبيون هاربون مطاردون من العالم ومن مجتمعاتهم اما الى عالمهم الداخلي حيث لا ملاذ لهم سوى احلام اليقظة او الاحلام الحقيقية ، واما الى عالمهم الخارجي حيث يهربون الى منطقة وسط بين العقل والهديان .. حتى ان بطل قصة « القطار الاخير المحطة الاخيرة » لم يتسا ان يخفي ازمته او في الحقيقة لم يشأ الكاتب ان يتركها للقاريء ليستشفسها بنفسه انما اثر ان يصدمه بها مباشرة فيقول على لسان البطل : « في هذا البيت المربك ترعرت ، وجدت نفسي مهوما ومحيطا . ام اتعلم ان يهتم بي أحد او اهتم بالآخرين ، ومن غير المعقول ان نمضي حياتي على هذا الشكل المنحرف الى فاع معتم » وهذا النموذج للانسان الهارب المطارد المقتلع من جنوره ليس له سوى استثناء وحيد نراه في قصة « القمر والحوت وصابر » ل احمد سويد . والحق ان الكاتب قد حالفه النوفيق تماما عندما ربط بين ايجابية بطله وروحه النضالية التي لا نرضى له الانسحاب والهرب امام العدو ، وبين نقاليد فريته الفلكلورية التي كانت تحتم على الفلاحين ساعة خسوف القمر ان يهرعوا لتجذته بالبنادق والواني النحاسية متصورين ان الحوت جاء ليبتلع القمر فيظنون يطاردون الحوت حتى يهرب ويترك القمر .

« لا ادري يا اخت نهاد لماذا تلح علي هذه الصورة بشكل دائم ، صورة اهل قريتي وهم يهبسون لتجدة القمر ، كلما كان يهيم به الحوت ، فيتهدون الى اواني النحاس والواح النك يفرعوهما بشدة ، ويهرعون الى بنادقهم وبطلقون منها العيارات في الفضاء ، ويظنون يلاحقون الحوت للعين بفرعهم وطلقانهم الى ان يرغموه على الهرب واطلاق القمر » .

ان ايجابية البطل هنا ايجابية تلقائية فطرية ليست وليدة دوافع نظرية او عقائدية وانما هي مرتبطة بترائه الشعبي الذي ترسب في وجدانه ، انه يهب لمطاردة العدو كما يهب بنو فريته لمطاردة الحوت . وهو حينما يتحدث عن سافيه اللذين فقدهما في المعركة ، فانما يتحدث عنهما كما يتحدث فلاح من القرية - لا معلم كما هي مهنته - ويقول : « لقد غرستهما هناك ، على رابية شامخة في الجنوب من بلدنسي كفر شوبا » .

انه يتحدث عن سافيه كما يتحدث الفلاح عن زرعه .. لا شيء يفنى ولا شيء يفسح عنده طالما يبذل من اجل الارض .. وكل ما هو مغروس في الارض زرع .. والزرع حياة دائمة تتجدد بتجدد الايام والاجيال ..

هنا لا تحسب ابدا ان البطل يقتلع من جذوره .. فجنوره بعيدة جدا في رحم الارض ممتزجة باحشائها لا يمكن اقتلاعها .

وفي وسط هذه البافة المتنوعة من قصص العدد الماضي نبرز قصة « القوة والعجز » لمحمد زفزاف متميزة بنسيج محكم ، وبفسدة

يخلط في رؤيته العلم بالواقع بل انه يعطيك الاحساس بالحلم وهو يتحدث عن اواقع فلا يدري هل ما يتعرض له من تريض ومطاردة واقع حقا ام من صنع خياله واوهامه وهل هو المفصود بكل ذلك ام ان هناك صدفة وراء ما يجري ؟

ويصل الاحساس المكثف الذي يذكرك دائما باجواء كادكا وشخصياته اتي ذروبه في نهاية القصة والبطل يلفظ انفاسه الاخيرة وقد سقط امام مطارديه كما هو مودع وامنلا فمه باللعب والسرمل والمساء « ومع ذلك كان يتساءل هل حقا هو المعني بالامر ؟ » .
ومن خلال هذه الرؤية التساوية لقضية الانسان بعامة في كل زمان ومكان وليس في وطننا العربي فحسب ، ستمتد القصة مذاقها ونكهتها المحلية مع ذلك من قدرة الكاتب واصالته ونجاحه في ان يحتمل عباراته بشحنات موحية بالمعاني ..

وود استطاع انكاتب محمد زفزاف في قصته الجيدة هذه التي اعتبرها من انضج ما قرأت من الفصص العربية الصغيرة ، ان يجمع خيوط العمل الرقيقة المتداخلة في يده ويشجعها نسجا محكما مترابطا في بساطة غريبة لم نل من الجلال التراجيدي الذي يتسم به جو المطاردة . ولعل مرجع ذلك الى ان الكاتب تم تكبل بالعمل بعمليات الاستيطان الذاتية ليطله ، كما لم يفريه الطابع البيتايفيزي التجريدي للقضية التي يعانجها الى ان يتوه في تهويمات لفظية غامضة ، نفرغ الشحنات الشعورية التي حملها لكلماته من تأثيرها المكثف .. ولعل هذه الملاحظة بالذات تدفعنا الى التساؤل بصورة اوضح :

لماذا يفرق الكتاب العرب الفصصيون في استخدام معطيات علم النفس ومكتشفاته الحديثة - بلا ضرورة ملحة احيانا - فتصبح القصص وكأنها وناق نفسية واجتماعية كتبت بأسلوب ادبي اكثر من ان تكون وناق فنية تعبر عن فضايا هذا الجيل الاجتماعية والنفسية والحضارية ؟

الكاتب العظيمة على تكثيف اللحظات الشعورية المتفرقة في بداع بكف الماضي ويجسد الحاضر والمستقبل ، وهو اذ يقدم لنا بطله في صورة انسان مطارد لا يداخلنا اشك فط في النهاية انه صورة مجسدة للانسان عموما في كل زمان ومكان ، الانسان صاحب القضية الذي تطارده القوى التي نبتش به ، والانسان الاسطوري الذي تطارده لعنات الآلهة والافساد ، وتجدد العنة بتجدد الزمان « الانسان هو الذي يأخذ درسا من افات ، لكن الدروس -للاسف- غير متشابهة ، والناس غير متشابهين » .

ويختار انفضاص واعفا اسطوريا بصمب ان تربطه بزمان او بمكان مادي معين ، فهو يختار الغابة مسرحا للمطاردة الابدية بين البطل الوحيد والحاصر وبين المطاردين له والمتربصين به ، ولعل اختيار الغابة جاء منطقيا مع اسطورية الجو انعام للقصة . اليس الحياة بل والدنيا كلها اشبه بالغابة ؟

ومن نسيج بداية درامية حيث يضعنا الكاتب في قلب الحدث مباشرة، نتتابع الصور التعبيرية مشككة في ناسق نام الاثار الفصصي والجو المشحون ينفض المعاني التي تصل الى انفاريء فسي ذرات متفرقة وتكثها تخلق شعورا مكثفا في النهاية بمأساة البطل ومأساة الانسان بوجه عام ، ذلت الانسان الذي يعرف قدره مسيما ويعرف انه لا فكاك له من مصيره ولكنه يعرف ايضا انه مقضي عليه بان يحاول في كل مرة حتى وهو يعرف انه مأخوذ في نهاية المطاف لا معالجة .. فهناك قوان عارمتان تتحكمان في مسار حركته .. فوة تدفعه الى الهرب من مصيره .. وقوة اخرى تدفعه الى السعي الى مواجهة مصيره لانه وهو يسمع اصوات من يطاردونه لم يكن يصدق انه المعني بذلك .. يحاول الفكاك بكل جماع نفسه ويعرف انه محكوم عليه بالهرب « لم يكن جسده تحت تصرفه ، كان ملك قوة اخرى لا يعرفها هي تلك التي اعطته كل تلك الانطلاقة وذلك الانداع ، ذال انه في امكانه ان يجري حتى ما لا نهاية وكان بالفعل يجري حتى ما لا نهاية » .

مؤسسة عبد المحفوظ البساط



لتجليد وتصنيع الكتاب

عملائة الكتاب في الشرق الأوسط

بيروت - البسطة بملكه - تلفون ٢٤٢٥٩٢ - ٢٥٥٣٨٣