قرأت العدد الماضي من «الآداب»

شوقي بغدادي

هل مرّ حقاً أربعون عاماً؟. لكم تغيّرت الدنيا بعد هذه الأعوام الأربعين!.

أعادتني افتتاحية العدد الماضي للدكتور سهيل إدريس مدفوعاً بموجة من الحنين إلى استرجاع الماضي بالرغم من أن مهمّتي لا تسمح بذلك كثيراً لولا تلك الافتتاحية. فأنا من جيل الخمسينات الذي احتضنتْه «الآداب» وقادت بأسماء مبدعيه المعروفين أو المبتدئين تيّاراً أدبياً متميّزاً ظلّ يلعب دوراً رياديّاً سنين كثيرة. ولابأس هنا من إجراء مقارنة سريعة بين افتتاحيات ثلاث: واحدة للعدد الأوّل الذي ظهر في كانون الثاني ـ يناير ـ من عام ١٩٥٣ والتي جاء فيها: «... تؤمن المجلّة بأن الأدب نشاط فكري يستهدف غاية عظيمة هي غاية الأدب الفعّال الذي يتصادى مع المجتمع إذ يؤثّر فيه بقدر ما يتأثّر به... وهو أدب «الالتزام» الذي ينبع من المجتمع العربي ويصبّ فيه...». وتتابع الافتتاحية لهجتها العالية كبيان مُفصّل ـ مانيفست ـ تعلن فيه بداية عهد جديد للثقافة العربيّة تطمح المجلّة لحمل رايته. وبالفعل فلقد انطلقت «الآداب» بعدها انطلاقة رائعة أعطت أكلها في عام واحد كأحسن ما تعطي الشجرة المثمرة السخيّة؛ فتراها تُصدر في مطلع العام الثاني عدداً ممتازاً خاصّاً بالقصّة تتصدّرهُ افتتاحيةٌ متفائلة موقّعة باسم «الآداب» والأغلب أن كاتبها هو «سهيل إدريس» نفسه، وقد جاء فيها: «بهذا العدد تدخل «الآداب» عامها الثاني وهي أشدّ ما تكون اعتزازاً بمؤازريها، وأوفر ما تكون ثقة بنفسها وإيماناً برسالتها...».

ثمّ تمضي السنون، فإذا الدنيا غير الدنيا، وإذا بافتتاحية العدد الماضي تظهر بلغة أخرى تماماً حافلة بالقلق والتوجّس والتشاؤم. والكاتب هو ذاته: الدكتور «سهيل إدريس»، ولكنْ بعد أربعين عاماً من الكفاح والصبر. يقول فيها: «بهذا العدد تدخل «الآداب» عامها الأربعين... وقد أصبح من نافلة القول إنّ صمود هذه المجلّة في الظروف التي تصدر فيها يُعدّ من المعجزات ولا سيّما أنها تعاني منذ أكثر من عشر سنوات أزمةً خانقة تحاول أن تتغلّب عليها بالصبر والدأب والتحدّي...». ويستعين الدكتور بافتتاحية سابقة له نشرها قبل عشرة أعوام كي يؤكّد أن الصعوبات هي ذاتها وأنها مستمرّة، ومردّها إلى المنافسة غير المتكافئة التي تخوضها «الآداب» مع مجلّات عربية كثيرة صدرت في العقد الأخير إمّا عن وزارات الثقافة والإعلام العربية وإمّا بدعم من الجهات العربية الرسمية.

غير أن أشدّ ما يُقلق حقّاً في الافتتاحية الأخيرة هذه هو العبارة التي يضيفها الدكتور إلى مخاوفه السابقة إذْ يقول: «كما أُضيف أنّ لبنان قد يكون على عتبة تبنّي سياسة القمع التي يمارسها معظمُ الأنظمة العربية على ما تشهد به منظّماتُ حقوق الإنسان...».

ذلك هو الخوف الأكبر حقّاً: أن يفقد لبنان امتيازه الأوّل كبلد ديمقراطي ولو على أساس من التوازن الطائفي. ثم يختم الدكتور إدريس افتتاحيته بهذه العبارة المؤسية والمعجبة حقّاً في آن واحد: «ومهما يكن من أمر، فقد عاهدت نفسي على الاستمرار في إصدار «الآداب» ما دمت على قيد الحياة...».

افتتاحيةٌ مثيرة للشجون حقّاً، إذْ تفتح الباب على مصراعيه لكثير من الشكوك والمخاوف التي تصاحب عملية الغزو الثقافي وتكاد تكون تأبيناً لعهد مجيد يلفظ أنفاسَه الأخيرة، ولكنه يقاوم وحيداً كي يموت بشرف. غير أنه إذ يدعونا إليه كي نقاوم معه ـ نحن الحرس القديم ـ، فإنّنا حقّاً مطالبون بمساندته، وإنّنا لفاعلون!. فقُرَّ عيناً يا دكتور.. ومن خلّف مثل الدكتور سماح ما مات..

لطيف أن أعود إلى «الآداب» قارئاً وناقداً بعد انقطاع طويل، وأنا الذي دخلتها منذ عامها الأوّل شاعراً مرّة وقاصّاً. ولهذا أسمح لنفسي أن أقدّم تعليقاً سريعاً على قراءة الدكتور سامي سويدان كي أقول انني اكتشفتُ فيه قارئاً جدّياً موضوعياً ثاقب النظر. فليتني أكونُ مثله في هذه المهمّة الصعبة، ولتجعلْ اللهُم كلامَنا برداً وسلاماً على القلوب.

١ ـ الأبحاث

آفاق جوزيف حرب في «مملكة الخبز والورد»

استطاع الدكتور علي سعد في هذا البحث المكثّف أن يضع في اعتقادي حجَر الأساس في أيّة دراسة موسّعة مقبلة عن الشاعر جوزيف حرب عبر منهج منظّم واضح المعالم كما يلي:

ثمّة ثنائيات تقود العمل الشعري عند جوزيف حرب:

الثنائية الأولى: تجمع بين الدفق الشعري الخلّاق، ونصاعة الصياغة التعبيريّة. ثمّ يشرح الطرف الأوّل من هذه الثنائية في الخصب اللفظي والسيْل المتلاحق من الأفكار والصور والخواطر واللفتات والأساطير والحكايات لصنع ما يسمّيه الشاعر «المشهد». غير أن الكاتب لا يشرح لنا الطرف المقابل للثنائيّة، وإنما سيصنع ذلك فيما بعد حين يتحدّث عن ثنائية الأصالة والحداثة، وعن موضوع الأصالة تحديداً.

الثنائية الثانية: «الأصالة والحداثة»، حيث يقدّم لنا مقطعاً غنيّاً

مفيداً في شرح المعادلة الصعبة التي تجمع بين أصالة جوزيف حرب كشاعر مرتبطةٌ جذورُه بالأصول العريقة الجميلة للتراث وحداثته كشاعر مبدع مجدّد.

وأمّا الثنائية الثالثة: فهي «الجمع بين النزعتين المثالية الغيبيّة، والعقلانيّة المادّيّة» في أداء متناغم واحد. ثم يشرح ككلّ مرّة تفاصيل طرفَي الثنائية شرحاً معمّقاً مقنعاً إلى أن يختم بحثه في الإشارة إلى ملمح هام في شعر جوزيف حرب، ألا وهو المزج بين الأساليب المتنوّعة المستلهمة من أجناس أدبية أخرى كالحوار المسرحي الدرامي وفنّ الحكاية الشعبية والأسطورة العجائبية والتضمين والاقتباس.

بحث مدروس بعناية وإخلاص عامر بالملاحظات الغنيّة التي تصلح كلّ واحدة منها أن تكون نواة لفصل معمّق في كتاب متكامل عن هذا الشاعر اللبناني الفذّ جوزيف حرب.

المركب وحوار الضفّة الأخرى

بحث الدكتورة يمنى العيد كما هو ملاحظ حافل بالملاحظات الغنيّة، وأهميّتُه تكمن في رغبة الكاتبة المخلصة في الوصول إلى جوهر العمل عبر كثير من الأسئلة والتحليلات لعملٍ أدبي متميّز هو آخر رواية للكاتب العراقي الراحل غائب طعمة فرمان. ولكن الغريبَ أن الدكتورة «العيد» المعروف عنها اعتناؤها بدراسة الشكل الفني واستعانتها بالمنهج البنيوي خاصّة، الغريب أنها هنا اكتفت بملاحقة المضامين الفكرية للنصّ دون أن تعبأ كثيراً بوصف طريقة العرض القصصي ذاتها إلاّ من خلال بعض العبارات السريعة في البداية إذْ تقول: «رواية منتشرة، متراخية حتّى الصمت أحياناً، ملتفّة على معانيها حتّى المتاهة أحياناً أخرى، لكنها وفي الحوار المتأنّي معها تتكشّف عن بناء محكم ودقيق»؛ وهي أحكام عامّة جدّاً إذْ ماذا يستطيع القارئ أن يفهم من هذه التعابير: «رواية منتشرة»، فما معنى الانتشار هنا وكيف نؤكّد وجوده؟. أو «متراخية حتى الصمت»، أو «ملتفّة على معانيها»؛ وكيف يكون البناء بعد كل هذا محكماً ودقيقاً؟!.

إن النقدَ يُكتب لا ليزيد من تشويش القارئ بل ليُساعده حقّاً على الإمساك بمفاتيح النصّ جمالياً وفكرياً. فما عسى تساعدنا هذه الأحكام الغامضة على فهم النصّ كي نحبّه أو ننفر منه؟.. ثمّ تعالوا نناقش هذه الأحكام بالذات على افتراض أنها مفهومة فهل هذه الرواية متراخية فعلاً؟ إن الحكم بالتراخي على نصّ روائي يحمل إدانةً بمعنى الترهّل والتباطؤ والأملال، الأمر الذي لا يتفق مع قول النقد بعد قليل إن البناء القصصي محكم ودقيق. فكيف يجتمع التراخي مع الدقّة والإحكام، أمْ أنّ إحدى هاتين الصفتين غير واردة أصلاً وعندئذ لا داعي للإشارة إليها؟

زدْ على ذلك أنّ البحث كلّه يفتقر إلى منهج منظّم، إذْ نرى الكاتبة تقفز من الدلالات العامّة للنصّ إلى مراحله التاريخية، ثمّ تعود إلى العنوان، ثمّ تقدّم مقطعاً يلخّص الفصل الأول من الحكاية، ثمّ تقفز منه فجأة إلى تحليل الشخصيات والأمكنة مشيرةً في اقتضاب إلى بعض الأحداث ودلالاتها، ثمّ تعود إلى توضيح سمات المرحلة الزمنية عموماً، لتشرحَ من جديد المضمون الفكري، ثمّ تعود إلى تحليل الشخصيات. وهكذا تختم البحث دون أن نلاحظ وجود منهج منظّم يقود السياق، وإنما هي مجموعة من الخواطر النقديّة المبعثرة كيفما اتفق.

وأمّا عن تحديد الدكتورة الناقدة لمرحلة الحاضر للسرد الروائي بأنها أواخر حكم عبد الكريم قاسم، فهو تحديد غير صحيح في تصوّري. إذ أنّ معظم الشيوعيّين في الرواية «شيوعيّون سابقون» فقدوا نفوذهم، في حين أنّ الشيوعيّين كانوا في ذروة نفوذهم إبّان حكم قاسم. ومع ذلك فالمضمون الفكري لا يتركّز جوهرُه في المقولة التي طرحتها الكاتبة بقولها: «**المركب** رواية تحكي عن حاضر موضوع في علاقة مع ماضٍ مغيّب.. ماضٍ كان زمناً لعيْش أفضل، وله في الرواية معادل الطبيعة والحزب أو الفكر الاشتراكي والإبداع...».

هذه المقولة غير صحيحة أو غير دقيقة على الأقلّ. ذلك أن غائب طعمة فرمان يمضي، في اعتقادي، أبعد وأعمق في روايته الأخيرة هذه مما تصوّرته الدكتورة يمنى العيد. فهو، أوّلاً، لا يمجّد الماضي بإطلاق في أيّ من فصول الرواية، وحين يعود إليه لا يصنع ذلك كي يربطه بالحزب أو بفكر سياسي معيّن، وإنما يصنع ذلك كي يخدم فكرةً أشمل وأعمق؛ وإلاّ فأيُّ ماضٍ هذا الذي يدعو إليه الكاتب، وأية اشتراكية تلك التي طُبِّقت فيه حتى نترحّم عليها ونجعلَ من هذا الماضي عهداً أفضل أو هدفاً جديراً بالاستعادة؟!. هل هي مذابح محكمة «المهداوي» مثلاً وسحل الناس في الشوارع؟. أم هي مرحلة مطاردة الشيوعيين واستئصالهم جسدياً أو فكرياً فيما بعد؟. أيّ ماضٍ هذا سوى الماضي العنيف، المشوّش، الملطّخ بسيول الدماء المجّانيّة؟. إنّ غائب طعمة فرمان لا يحلم باستعادة أيّ ماضٍ من هذا النوع أو ذاك، بل يكاد يدين الماضي بأسره، وهو يدين الحاضر معه لأنّ الحاضر هو ابن الماضي ووريثه المشوَّه. فإذا كان في ذلك الماضي بعضُ الذكريات الحلوة مثل «اللوحات المشتّتة القديمة» التي سعت «سهام» إلى جمعها، فإنّ ذلك الماضي أكثر امتلاءً بذكريات التعاسة والشقاء والتعصّب والتربية الخاطئة ـ هذه التربية التي يركّز الكاتب على إبرازها في نبش الأصول العائليّة لشخصيات الرواية الرئيسيّة. فعِصام مثلاً ينتمي إلى أسرة يحكمها أب مستبدّ ـ عبد الغني ـ. وأبوه أيضاً ـ أي جدّ عصام ـ لا يقلّ عن ابنه عبد الغني استبداداً (ص ٥٢ ـ ٥٥)، و«شهاب» له أب أيضاً ـ أحمد عتاد ـ لا يقلّ تسلّطاً واستبداداً، حتى لتجده

يتدخّل في إجبار ابنه على الزواج من أسرة معيّنة وزوجة محدّدة. و«خليل» الرسّام عانى طويلاً في طفولته من استبداد أبيه وضربهِ إيّاه بقسوة كلّما رآه ملطّخاً بالصمْغ علامةً على اهتمامه المبكر بالرسم الذي كان الأب يكرهه ويكره معه الكتابة وكل الوسائل الحضارية الأخرى (١٢١ ـ ١٩٠). وجاره الشيخ عبد المنعم، أبوه فقيرٌ معدم يصلّح الخطوط الهاتفيّة ويتعرّض دائماً لمخاطر الاعتداء عليه حين يعود ليلاً. و«سهام» من أسرة متعصبّة قاسية متآمرة ـ ولكنها تمرّدت عليها ـ. وهكذا فإنّ الجوّ العامّ الذي يعيش فيه كلُّ هؤلاء هو جوّ القسوة والعنف والفقر والخوف والاستبداد، حتّى لقد بات هذا الجوّ في تقاليد حياتهم وممارساتهم اليومية: من اضطهاد رائد لعطيّة دونما سبب، إلى سقي الديك خمرةً، وخوفهم جميعاً من رؤسائهم، وخوف «حسنة» من «خليل» الذي يضطهدها دونما مبرّر، وهكذا... هذا هو الماضي الذي كان أبطال الرواية يجرّونه وراءهم أو يحملونه على أكتافهم في كل مشاهد النصّ الروائي. من هنا نفهم أن الكاتب يحاول النفاذ بعيداً إلى جذور العقدة التي كانت تلتفّ حول أعناقهم جميعاً في طبيعة النظام البطريركي الاستبدادي المسيْطر منذ أمد بعيد، ونفهم أنّ ما يجري الآن ـ في الرواية ـ ليس ثمرة أخطاء قريبة لحزب حاكم أو خارج الحكم، وإنما هو محصّلة عهودٍ عريقةٍ من التخلّف والفقر والاستبداد. ونفهم أن الخلاص ليس في العودة إلى الماضي ـ أي ماضٍ هذا؟! ـ وإنما في العودة إلى منابع الفطرة الصافية والحرّية الفرديّة كما في نموذج «شذر» الفتاة النقيّة التي عجز خليل الرسّام الملوّث عن التقاط روحها النظيفة، أو في عقد الصلة مباشرة مع الشعب بعيداً عن وصاية الحكّام ـ أي الديمقراطية ـ والتحلّي بالشجاعة والصدق مع النفس كما في نموذج «سهام» المتمرّدة على أسرتها وعلى المدير العام للمؤسسة. إن رواية **المركب** لا تدعو إذن للعودة إلى الماضي ـ كما تقول الدكتورة العيد ـ وإنما تدين الماضي والحاضر معاً لحساب مستقبل أفضل يُعيد إلى الإنسان كرامته بعيداً عن أيّة وصاية استبداديّة باسم الاشتراكيّة أو غيرها. إن غائب طعمة فرمان الكاتب الموهوب الذي أنضجته السنون وتجارب المنفى وعثرات الأنظمة الشموليّة كان في تصوّري أبعدَ ما يكون عن الدعاية لحزبٍ أو نظام معيّن أو أيّ نمطٍ من أنماط التفكير الضيّق الأفق.

المثقّف الانتهازي والمثقّف الهروبي في رواية التجربة الناصريّة

يشغل هذا الجزء الجديد من كتاب **المثقّف العربي والسلطة ـ بحث في رواية التجربة الناصرية** للدكتور سماح إدريس، ثلاث عشرة صفحة، ويتألّف من قسمين: أ ـ عن المثقّف الانتهازي وب ـ عن المثقّف الهروبي. والقسمان بخضعان تقريباً لمنهج أكاديمي منظّم واحد حسب المخطّط التالي:

١ ـ عرض نماذج لشخصيات روائية انتهازيّة وهروبيّة من روايات نجيب محفوظ وفتحي غانم وصنع الله إبراهيم وغالب هلسا.

٢ ـ تحليل أسباب الظاهرة.

٣ ـ تحليل أساليب الشخصيات في ممارسة نزعاتها.

٤ ـ المخاطر الناجمة عن الظاهرة.

ولكن قيمة البحث ليست في منهجه فحسب، وإنّما في التفاصيل والتحليلات والمتابعة الذكيّة والمعمّقة للظاهرة المدروسة عبر سلوك الشخصيّات دعماً لوجهة النظر المطروحة، ثمّ في الاستنتاجات التي يصل إليها الباحث فيما يتّصل بطبيعة المجتمع والدولة ومواقف الكتّاب عموماً منها.

يجري كلُّ هذا دون أن يتورَّط الباحثُ في إدانةٍ شخصيةٍ غير مُسَوَّغَة في طبيعة البحث ذاته. فهو يرفض، مثلاً، المطابقةَ الميكانيكيّة بين الواقع والأدب، تاركاً بذلك فسحةً للدفاع عن الحياة الثقافيّة في مصر الناصريّة. كما يرفض إدانة المثقّف الهروبي بالخيانة.

بحثٌ منهجيٌّ متكامل شكلاً ومضموناً، إذْ يساعد ـ من جهة ـ على فهم المرحلة الناصريّة عبر الشهادات الروائيّة لكتّاب مرموقين، كما يساعد ـ من جهة أخرى ـ على تكريس العقليّة الموضوعيّة في معالجة التاريخ العربي.

يبقى أن نسأل:

١ ـ هل جرى تعريف الانتهازي والانتهازيّة في الفصول الأولى المنشورة من قبل؟. وإذا لم يحصل ذلك فإنَّ مثل هذا التعريف ضروري لفكّ التشابك بين المصطلحات المتشابهة: كالوصوليّة والطفيليّة والنفاق عموماً.

٢ ـ إلى أية درجة يمكن اعتماد هذه الروايات شهادات واقعية على الفترة الناصريّة، وهل تتّصف بالمبالغة أم بالصدق والموضوعيّة؟. لقد تجنّب الدكتور سماح الإجابة على هذا السؤال لاعتقاده أنه غير ضروري لبحثه من حيث المنهج والتقيّد بالموضوع. غير أنَّ من يقرأ بعض الهوامش التي نشرها في أسفل الصفحات يلاحظ أن الباحث يميل نحو مثل هذا النوع من البحث حين يشير إلى أن ظاهرة «الانتهازيّة» عند المثقّفين لا تنحصر في مصر عبد الناصر. إذن، هل يمكن إجراء مقارنة لتحديد مستوى انتشار الظاهرة، في البحث ذاته أو في كتاب آخر؟.

جماليات الأمكنة الطبيعيّة
جماليات المكان في الرواية العربية: روايات غالب هلسا نموذجاً

بحث الدكتور شاكر النابلسي طريفٌ بلا شكّ، بقدر ما هو مهمّ، ولا يخلو من ذكاء وعلم ودقّة. غير أن لي ملاحظات عليه أرجو أن يتّسع صدر الكاتب لها:

١ ـ المقدمة النظريّة طويلة ولا تقدّم سوى معلومات قديمة مستهلكة جدّاً صارت من البدهيّات، إذ لا أعتقد أنّ أيَّ قارئ ما زال يعتقد حتّى الآن بأن المعيار للحقيقي الجماليّ في الوصف هو المحاكاة الحرفيّة. هذه مسألةٌ محسومة منذ زمن طويل، وكان من الأفضل توجيهُ المقدّمة نحو موضوع آخر أصلح كتمهيد للدراسة، وهو الحديث عن جماليات المكان أصلاً، كما صنع «غاستون بلاشلار» في كتابه المعروف **جماليات المكان** والذي نقله إلى العربية غالب هلسا ذاته وكتب له مقدّمةً جيِّدة تمهّد للبحث حقّاً دون أن يتحدَّث فيها إطلاقاً ـ كما يتحدّث الدكتور النابلسي ـ عن أسباب «اختلاف الفن عن الطبيعة» أو «العلم عن الفن». ولا بأس هنا من اقتطاع بعض الأسطر من مقدّمة «هلسا» الآنفة الذكر لتوضيح فكرتي. يقول:

> **منذ فترة قصيرة كانت تلحّ عليّ مسألة «المكانيّة» في الرواية والقصّة العربيَّتيْن. بدأ ذلك ملاحظة أن العمل الأدبي حين يفتقد المكانيّة فهو يفقد خصوصيته، وبالتالي أصالتَه. فلهذا أسميته بالأدب الكوزموبوليتاني. أي أن المكان بالنسبة لي كان يحمل خصوصية قومية، كما يعبّر عن رؤية، وعندما قرأت هذا الكتاب تبيّن أن المكانيّة تذهب إلى أبعد من ذلك.. إنها تتّصل بالصورة الفنيّة؟. يجيب الكتاب بأن المكان هو المكان الأليف...**

وهكذا يتابع هلسا مقدّمته، ومعالجةُ أفكارها هو بالضبط ما كان الدكتور النابلسي بحاجة إلى صنعه في مقدّمته النظريّة البحتة. والغريب أنّه لم يُشرْ إلى كتاب «باشلار» إطلاقاً، مع أنه ألْصَقُ بموضوعه من أيّ كتاب أو اسم أجنبي آخر استشْهَدَ به!.

٢ ـ في تحليل الباحث لمقطع وصف «حديقة الأورمان» يعلّق على الجملة التالية: «وهناك ذكرى ملمس امرأة يخنقه بالرغبة»، فيقول: «فهذه العبارة رجّحت كفّةَ الجنسي في التكوين الفنّي للحديقة ـ فيما لو علمنا أن هذا الولع الجنسي الذي يكتنف هذه الرواية وروايات غالب هلسا الأخرى مردّهُ إلى الفشل السياسي العامّ الذي يأتي الجنس مقابله بديلاً عنه...».

هذا التفسير غير دقيق، وإلّا فلماذا لم يُغرق الروائيون الآخرون في بحيرة الجنس كما حدث لغالب هلسا، أم أنه قد كان وحده مَنْ يعاني من الفشل السياسي العام؟. الظاهرة، في رأيي، مرتبطة قبل كل شيء بطبيعة المؤلِّف نفسه وذاتيته الصارخة، وهذا ما لم يُشِرْ إليه الباحثُ إطلاقاً.

٣ ـ يذكر الكاتب أن الرواية الحديثة تؤدّي غرضيْن أساسيّن: أحدهما وظيفي والثاني جمالي. والحقُّ أنّهما غرضٌ واحد، وأنّ الناحية الجمالية مرتبطة عضوياً بحسن أداء الوظيفة القصصيّة، ومن دون ذلك ينفصل الوصفُ الجمالي كجهدٍ فائض لا قيمة له إذا لم يشاركْ أصلاً في تأدية وظيفة معيَّنة تخدم السياق الروائي. وعدم المشاركة هذا هو ما انتقده في زمانه «تشيخوف» لدى صديقه «غوركي»، حين نَصَحَهُ باختصار وصف مناظر الطبيعة بأسلوبه الشاعري المسهَب على أساس أن الجمالية يخلقها الموقفُ لا الوصفُ، أو بتعبير أدقّ: الوصف داخل الموقف.

٤ ـ وفي تفسير لون السواد الذي وصف به هلسا نهر دجلة و«الأردن» يقول الباحث: «ولكن الخصُوبة التي يحملها هذان النهران هي التي أوحت لهلسا بأن يصبغها بهذا اللون المعبّر». وهذا التفسير غير وارد في تصوّري؛ فالنصّ لا يوحي إلّا بكراهية القصّاص للمكان ـ وهذا ما أشار إليه الباحث نفسه في مطلع تحليله ـ وهو التفسير المقنع الوحيد لاستخدام اللون الأسود.

جدل الأدب والايديولوجيا
في تجربة شاذل طاقة الشعريّة

دراسة فالح عبد السلام قيّمة تُلقي ضوءاً على تجربة الشاعر العراقي المعروف «شاذل طاقة» مركِزة بشكل خاصّ على نجاح الشاعر في تحقيق التوازن بين الجماليّ والمعرفيّ، وبين الذاتيّ والموضوعي، في شعره السياسي.

البحثُ متماسك من حيث المنهج وربطُ النتائج بالمقدّمات. ولكنّي آخذ على الباحث أسلوبه التعميمي، بمعنى أن الكلام الذي أطلقه حول تجربة «شاذل طاقة» يمكن أن ينطبق على أيّ مناضل سياسي هو في الوقت ذاته شاعر ناجح. ولكن الشعراء لا يتشابهون مع ذلك، إذْ لا بدّ أن تتميَّز تجارب الشعراء الحقيقيّين بعضها عن بعض. وإنّ نجاحهم جميعاً في تحقيق التوازن بين الذاتيّ والموضوعيّ لا يحدّد خصوصيتهم على وجه الدقّة، وإنّما يعطينا فقط القاسم المشترك بينهم لا الطابع المميّز لأسلوب كلّ واحد على حِدَة، ما دام الأسلوب هو الإنسان كما يقولون وكلّ إنسان له خصوصيته تحت السمات العامّة المشتركة للبشر. وإلّا فإن ما قيل عن شاذل طاقة يمكن أن يقال أيضاً عن عبد الرزاق عبد الواحد، ويوسف الصايغ، وبلند الحيدري، وسعدي يوسف، والبيّاتي، وكلّهم مناضلون وشعراء في آنٍ واحد.

الرؤية والانعكاس
قراءة في نقد «عبد الجبَّار عبَّاس»
للشعر العراقيّ الحديث

هذه دراسة لقيس كاظم الجنابي في شرح المنهج النقدي لناقد عراقي معروف هو عبد الجبَّار عبَّاس ـ بدأ ماركسيّاً ثمّ تحوّل إلى النزعة القوميّة مع الانحياز إلى الاجتماعي، وانتهى إلى المنهج الانطباعي مع المحافظة ما أمكن على ربطه بالرؤية الاجتماعية الواقعية ضمن نظرية كان يسمّيها بـ«نظرية الانعكاس».

البحث يرصد بذكاء تحوّلات ناقدٍ ماركسيّ الثقافة شعر ـ شأن كثيرين من النقّاد الماركسيّين ـ بمأزق منهجه الصارم الأحاديّ النظرة، فحاول أن يداري ذلك باستخدام مناهج متعدّدة. ولكنه ظلّ مع ذلك ناقداً متميّزاً بحسّ نقديّ مشحون بالوعي والكفاءة وممثّلاً بارزاً لجيلٍ وسط بين علي جواد الطاهر التقليديّ، والنقّاد الشباب الجدد المتأثّرين بالنزعات الشكلانيّة.

٢ ـ القصائد

«نايات» للشاعر جوزيف حرب

جوزيف حرب شاعر لبناني جنوبي لفت نظري أكثر من مرّة، ولكنّه لم يمتلك إعجابي كاملاً إلّا بعد قراءتي ديوانه الضخم **شجرة الأكاسيا** الصادر عام ١٩٨٦، ثمّ أتبعه بديوان لا يقلّ عنه أهمّية عنوانه **مملكة الخبز والورد** عام ١٩٩١.

والعنوان الذي توّج به الشاعر مقطوعاته القصيرة في «الآداب» (نايات) سبق أن استخدمه خمس مرّات في **شجرة الأكاسيا** للتعبير عن الحالة الشعريّة ذاتها المتميّزة بلمحات شعريّة خاطفة.

هذا النوع من القصائد يعتمد عادة على الكثافة التعبيريّة التي تتبدّى في خاصّتين: أولاهما في زاوية الرؤية اللمّاحة القادرة على الإيحاء ليس بسبب رحابتها وإنّما بسبب طاقتها على الاختزال وتجميع الضوء في بؤرة صغيرة. والثانية في اختيار أقصر التراكيب اللغوية وأقلّ الألفاظ الممكنة، الأمر الذي يجعل التجربة اللغويّة عملية استثنائية في الاصطفاء والدقّة والرهافة، حيث لا مجال على الإطلاق للاسترسال والشمولية أو الشرود بعيداً.

كلّ كلمة هنا، إذن، محسوبة بميزان «جوهرجي» وزاوية اللقطة الصغيرة الصعبة. ومن هنا تبرز صعوبات الكتابات الشعريّة القصيرة هذه، إذ هي مهدَّدةٌ أبداً بالانزلاق في مطبّ التصنّع أو الغموض المجّاني أو الابتذال اللفظي.

ويبدو أن جوزيف حرب واعٍ تماماً صعوبات هذه الكتابة، فهو يمارس عمله بمهارة تقنيةٍ تخطفُ العينَ والقلب وتقف دائماً على الحدود بين الوضوح الأبلق، والغموض الدامس، الأمر الذي يجعل اللعبة مغرية مُفرحة حقّاً. خذْ مثلاً هذه المقطوعة المسمّاة «زوّار»:

> ويزورني الموتى قبيْل النوم. . لا/ نعْش على أكتافهمْ أو فوق أضلعهم حجارةْ/ وبرغم خوفي من هياكلهم أراهم/ طيبين على تهدّج صوتهم ألمٌ وفي أعماق أعينهم/ مرارةْ/ لم يسألوني مرّة لمَا الزيارة تنتهي/ رُدَّ الزيارةْ. . .

تتحرّك آلية التعبير هنا بانسجام تام مع آلية التفكير: «حنين الأموات إلى الأحياء وبالعكس»، فتتشكّل دفقتين؛ الأولى هي (وصف الزيارة): الزوّار، زمن الزيارة، هيئاتهم، وأصواتهم، ونظراتهم؛ والثانية هي (ردّ الفعل على الزيارة): الخوف من الموت، مع الحنين إلى الموتى الطيّبين. وهكذا تأخذ المقطوعة شكل «الحكاية» الخرافيّة، فتبدأ بما يُشبه أحلامَ اليقظة حيث تنساب الرؤيا بعمقٍ وهدوء، ثمّ تُقفل على الخاتمة المختزلة في عبارة شعبيّة متداولة وهي «رُدَّ الزيارة»، تعبيراً عن حميميّة العلاقة بين الحيّ والميْت.

ولكن الشعر مع ذلك خلق كي يُقرأ أو يُسمع دونما وسيط. وهذا ما أدعو إليه، وأنا متأكّد أنّنا نستوهبه متعةً أكيدة لن يبخل بها ولا يُغني عنها أيُّ تحليل نقدي؛ فكلّ مقطوعة لها نكهتها المتميّزة ولحنها المتفرّد.

انحناءات على الجسد الجميل

وهذا شاعر جنوبي آخر، محمد علي شمس الدين، تجاوزت شهرته الجنوب إلى الوطن العربي كلّه، يُطلق تحت هذا العنوان غنائيةً أخرى من غنائياته التي يتميّز بها شعره عموماً، إذ يحرصُ على الإيقاع الموسيقي الذي يصل أحياناً حدَّ التطريب الشجيّ كما في القصيدة التي بين أيدينا.

تأخذ القصيدة شكل مُناجاة موجّهة إلى «الولد» الجنوبي الذي يبذل الروح ببساطة مدهشة مثل أخيه الفلسطيني ضد الاحتلال الأجنبي. ويقسّم الشاعر مناجاته إلى عشرة مقاطع قصيرة، تبدأ المقاطع الأربعة الأولى منها بعبارة واحدة هي: «ينحني القلبُ على الوجه الجميل»، ثمّ يغيّر الشاعر المطلع في المقاطع الخمسة التالية إلى جملٍ طلبيّة على الأغلب، ثمّ يعود في المقطع الأخير إلى المطلع الذي بدأ به كي يقفل عليه مناجاته. وهذا ما يعطي القصيدة كلها طابعَ الأغنية الرثائيّة التي تقوم على التكرار والترجيع المأتمي، ولكنْ ضمن إطار فكريّ مقاوم مضادّ للموت:

> ينحني القلب على الوجه الجميلْ/ ينحني حتى انكسارات الجَسَدْ/ أنتَ أقفلتَ المدى قبلَ الرحيلْ/ فافتحِ البابَ قليلاً يا ولدْ.

وهكذا تشقّ القصيدة مجراها انطلاقاً من صورة الباب المُغلق المطلوبِ فتحُه قليلاً كي تغدو جميع المقاطع الأخرى استجابة لهذا الرجاء بشكل تبشيري يشجّع على الانبعاث من الموت. ولكنّ جماليّات القصيدة لا تتشكّل عبر لهجة الإصرار هذه فحسب، وإنّما أيضاً عبر تلاحمها مع الأداء الموسيقي الشجيّ في التراكيب اللغوية القصيرة الصافية الإيقاع والتقفية، حتّى ليكاد مُنشدُ القصيدة يَسمع لحنها منبثقاً من اللغة ذاتها فيشتهي لو مدّ الصوت مغنّياً إيّاها.

ثلاث قصائد

علي جعفر العلّاق شاعر عراقي مُحْدَث معروف من جيل الستّينات ـ على ما أذكر ـ ينشر ثلاث قصائد قصيرة أيضاً. الأولى بعنوان «الهدهد»، والظاهر أن الشاعر مقيم في «صنعاء» وأن إقامته

هذه هي التي أوحت إليه بالقصيدة، إذْ يستعير من القصص الدينية حكاية «الهدهد» الرسول المنذر والمبشّر بين الملك سليمان وبلقيس ملكة سبأ ـ أي اليمن ـ كما صنع «محمود درويش» في قصيدته الملحميّة المسمّاة أيضاً: «الهدهد»!.

تتشكّل قصيدة العلاق من أربعة مقاطع قصيرة يُسقط فيها «رمز» الهدهد على الوضع العربي الراهن كي يقول إن مهمّة الهدهد في هذه الأيام باتت عسيرة. والقصيدة بسيطة جدّاً إلى حدّ السذاجة لا تفتح الخيال إلّا على صورة واحدة هي «سواد الليل»، وهذا ما يوقع النصّ في مطبّ الاجترار لصور مستهلكة:

أشجارنا الآن سوداء/ هذي الأناشيد سوداء/ هذا المدى أسود/ كم فسيح هو الليل/ كم ضيّق حلمي/ أين بلقيس... إلخ.

ولكن الشاعر يستردّ طاقاته الشعرية المعروفة عنه في القصيدة الثانية «حنين الشجرة»، كي يقدّم لنا نصّاً مبتكراً حقّاً يقود الذهن إلى عوالم غنيّة من التخييل والتفكير: «تُلبس الريح حنين الشجرة/ وتُغطّي خشبَ الأيام بالوهم...» إلى نهاية هذه القصيدة البديعة المبنيّة على توليفةٍ لطيفةٍ يجمع فيها الشاعر بين الشجرة اليابسة وجسد الشاعر المتخشّب وشهوات الروح العاصفة كالريح، كي يلعب لعبة شعرية مختلفة تماماً عن القصيدة الأولى.

وأمّا القصيدة الثالثة «الخريف» فهي لوحةٌ من الفن التشكيلي بالكلمات تعكس خطوط الخريف الباهتة وألوانه في أداء انطباعيّ ناعمٍ حنون. واعتراضي الوحيد هنا هو على لفظة «المشتعل» في قوله: «هذا الخريف شاحباً يحمل في قميصه المشتعل...»، إذْ لا أراها منسجمةً مع الشحوب العام الذي يميّز اللوحة الخريفيّة كلّها.

«عفرا»، شعر باسل الرفايعة

أدهشني هذا الشاعر ـ الأردنيّ كما أتصوّر ـ والذي أقرأه لأولّ مرّة فتملّكتني موهبته الساطعة كشاعر أصيل منذ المقاطع الأولى لقصيدته الطريفة هذه.

و«عفرا»، كما يشرح الهامش، عينُ ماءٍ في جنوب الأردن، و«الجذاميّ» من أوائل شهداء الإسلام وكان حاكماً على معان. من هذا التراث يستلهم باسل الرفايعة قصيدته هذه عبر عملية إسقاط تاريخيّ قد لا تكون مبتكرة من حيث طريقة التناول، إلّا أنّ أصالة الموهبة استطاعت في اعتقادي أن تفرض جدارتها في طلاقة التعبير. وبيانه اللغوي المتماسك يجمع بين الجزالة العفويّة والسهولة في أداء متناغم يذكّرك أحياناً بالخطاب القرآني:

«والضحى»/ والجنوب إذا نفضَ النومَ عن جفنه وصحا/ وإذا الريح هبّت خماسين حتى تدور الرحى...

بنى الشاعر قصيدته على مقاطع ذات عناوين تساعد على فهم التوزيع الفكري، بادئاً بمقدّمة وضع لها هذا العنوان «أمّا بعد» كفاتحة للعمل كلّه، مؤلّفة من مجموعة أيمان ـ جمع يمين. ثم ينتقل في المقطع الثاني تحت عنوان «قال الراوي» في عملية خطف إلى الوراء، يسترجع التاريخ العظيم لأردنّ ذلك الزمان. ثم تتوالى المقاطع بين مداخلة من الشاعر أو نبع الماء ـ عفرا ـ إلى الأرض في الخاتمة، كي تأخذ القصيدة شكلاً حوارياً تحكمه «هارموني» مدهشة من الصور والمعاني والمشاعر المتنوّعة في أداء بياني ممتع بطلاوته وأصالته. يا له من صوت أردني طازج جدير بالمتابعة حقّاً!.

٣ ـ القصص

تلك الدقائق

يُنزلُ أخيراً الصديق الروائي السوري المعروف هاني الراهب حملَ «القضيّة» عن كتفيه ـ ولو لفترة قصيرة ـ كي يكتب أقصوصة عن الحبّ. الحبّ يا رجل؟. ألا يستحقّ منك هذه المحطّة؟

القصّة مكتوبة بشكل استرجاع لذكريات ماضٍ جميل مثير يبدأ من خلال جلسة تأمّليّة لطبيب يتذكّر ـ ولا يعرف لماذا يتذكّر. وهكذا تُلاحق معه بشهيّة مفتوحة قصّة حبّ نشأت بين طبيب من طبقة اجتماعية بسيطة «دنيا» وامرأة متزوّجة خارقة الجمال من طبقة «عليا». وطرافة هذا الحبّ تكمن في طريقة ولادته، إذ يهبط كالصاعقة في أمد قصير لم يتجاوز الدقائق الستّ، ولكن دون أن تنفجر، بلْ تكمن حتّى يتمّ اللقاء الثاني بعد ستّ سنوات فتتفجّر الصاعقة الكامنة كي يفهم الاثنان بسرعة مذهلة ما عجزا عن فهمه في اللقاء الأوّل. وهكذا تتوالى اللقاءات الرائعة يوماً بعد يوم إلى أن تبلغ الستّة أيام ـ لاحظ تكرار رقم الستّة! ـ وكأنّ كل يوم كان تعويضاً عن سنة كاملة ضاعت سدىً في الانتظار. وفجأة تنقطع العاشقة عن زيارة حبيبها في اليوم السابع دون أن نفهم السبب، لأن الكاتب يتركه معلّقاً عن عمد كما أتصوّر ذلك؛ فهو منذ البداية أحاط حكاية الحبّ هذه بمناخ شبه أسطوري، وهذا ما يجعل الخاتمة المعلّقة هذه مقنعة لأنها منسجمة مع هذا الحبّ غير المفهوم الذي خلق كي يعيش دقائق معدودات.

القصّة مكتوبة بطلاقة لذيذة واندفاع ساخن يُشبه أحلام اليقظة لدى العشّاق المسنّين الذين تجاوزهم قطارُ الزمن. قصّةٌ من نوع الرومانسيات المتأخّرة عن زمانها، ولهذا السبب تبدو جميلة، ولكنْ فضفاضة تشكو من المبالغة العاطفيّة أو «الميلودراميّة» التي قد تُبهج القارئ، ولكنّه ـ إذْ يبتسم وهو يقرأ ـ يشعر أن الكآبة التي أراد القصّاص أن يُشيعها كالضباب السحري حول حكايته لم تصلْه ولم تسْكب في الفمّ مرارةَ الفُقدان. غير أن هاني الراهب، بمهاراته التقنيّة ككاتب محترف ذي غنىً داخلي حافلٍ، استطاع أن ينقذ نصّه من الترهّل والبرود. أو بكلمة أخرى، استطاع بكثير من المهارة

الماكرة أن يُجيب على هذا السؤال الصعب: «كيف يمكن للإنسان أن يكتب قصّة ناجحة عن موضوع ليس متمكّناً منه كالحبّ مثلاً؟ وقد صنع الكاتب ذلك في هروبه إلى الماضي، فالماضي غفور رحيم!...

أبو متعب.. طال عمرك

أقصوصة طالب الرفاعي من نمط مختلف آخر، يُشبه أسلوبُها صياغة السيناريو في تقطيع العرض القصصي إلى أربعة مشاهد، مع حوارها ومناظرها، يكشف الكاتب عبرها عَوْرات المجتمع السُّفلي في الكويت «المترفه»، وهو عالمُ العمالة الآسيوية، واليد العاملة الرخيصة المستَغلَّة ـ بفتح الغين ـ؛ والمستغِّل ـ بكسر الغين ـ ليس سوى مواطن كويتي فقير أصلاً، ولكنه ـ بامتيازه كمواطن يحمل الجنسية الكويتيّة ـ قادرٌ أن يستثمر امتيازه هذا في استغلال فقراء آخرين لا يحملون الجنسية «الذهبية».

كلّ ذلك يجري في أداء ساخر يغلب عليه طابعُ الفكاهة والنوادر المسلّية. وهذا ما يُبدّد بعضَ الشيء من الطابع المأساوي الأصلي للقصّة. ولكنه نصّ يبقى ذكيّاً على العموم.

أقصوصة جانسيت برقوق شامي أبدعتها موهبة واضحة قادرة على الابتكار السهل. وتتألّف من لقطات على مقاطع تصويريّة تهتمّ بوصف الحادثة من زاويتها الطريفة الساخرة دون الدخول كثيراً في تحليل الشخصيات من الداخل. ولكن القصّة تصرّح بمغزاها من خلال هذه المهارات التي تشبه الثرثرة العفوية المقصودة كي تُكسب النصّ طابعاً مضحكاً حتى المرارة، تواجه فيه حكاية فرقة موسيقيّة متعيّشة في أحد المخيّمات الفلسطينيّة والتي يشقى أفرادها في الارتزاق من حرفةٍ تجلب المتاعب، إذ لا يحتمل الجيران صخب عزفهم على السطوح في حفلة عرس؛ فيستنجدون بالشرطة التي تأتي وتقمع المخالفة والعرس في أوجه؛ وينتهي العريس الشهم إلى السجن، وعروسه إلى فنجان القهوة مع حماتها الفلسطينيّة العجوز التي تطلق الآهة تلو الآهة على أيام زمان في فلسطين التي ضاعت مثل ابنها الذي دخل السجن، وكأنّها تنتظر استرجاع فلسطين كاملة مع خروج ابنها.

قصّة لطيفة عن الحرمان الفلسطيني حتى من حقّ إقامة الأعراس، عبر مقطع ساخر للحياة الداخليّة اليوميّة في المخيّم الفلسطيني دون الدخول في أي مواجهة مع أي عدوّ سوى الصخب ونفاد الصبر.

دمشق

«الجحيم الذهبي»، الذي ترسمه قصص ليانة بدر، يبدو لي عالماً مثلّث الأبعاد.

إنه الذكرى، أي تلك العلاقة الغامضة التي يرسمها الوعي بالحاضر كأن الماضي هو أحد تلاوين اللحظة الراهنة، أو أحد احتمالاتها.

وهو الحنين. الحنين ليس إلى ماضٍ مضى، بل إلى ماضٍ لم يتحقّق، ماضٍ لم يمض في الوعي، فبقي متأرجحاً داخل الحاضر، كأنه علامته الوحيدة في هذه الغربة المتواصلة، التي يعانيها الفلسطيني بعد بيروت.

وهو الكتابة، عبر محاولة رسم هذه العلاقة بين الذكرى والحنين داخل نصٍّ قصصيّ، يختصر ويكثّف، يرسم الظلال ويبحث في الرائحة والنكهة، يصل إلى الأشياء ولا يقولها، أو يقولها حين لا يقولها، فترتسم الكتابة بوصفها لحظة قلق والتباس وسؤال.

هذه الأبعاد الثلاثة، تشكّل «جحيماً ذهبياً»، إنها تدعونا إلى رحلة لاكتشاف علاقة الغربة بالحلم، في لغة تتأنّث فيها التكاوين. فترسم صورة امرأة غادرت شبّاك الانتظار، لتلقي بنفسها في جحيم البحث والأسئلة.

الياس خوري

منشورات دار الآداب