

الواقعية الاشتراكية والسفر الجديد

بقلم الدكتور محمد النوحجي

لكنها ما لبثت ان اتجهت الى الدعائم التي كان يقوم عليها ذلك النظام من عوامل الرجعية والافطاع ومخالفة الامبريالية والاستعمار . اما في الميدان الفكري - وهو الذي يعنينا هنا بالدرجة الاولى - فان انسحاب الاستعمار البريطاني من مصر ، وتداعي اركانه وتقلص نفوذه في سائر اقطار العروبة ، ادى الى تزعزع احتكاره الثقافي الذي كان يفرضه على شعوب الامة العربية . وما لبثت مصر ان اخذت بسياسة «الحياة الايجابية» ، وتبعثها في ذلك دول عربية اخرى ، فاقتضت هذه السياسة ان تفتح الابواب لدخول ثقافة ذات طابع مختلف واهداف مختلفة ، هي ثقافة العالم الاشتراكي ، التي بدأت تتمتع بحرية في التعبير ولقيت سماحة لم توجد من قبل ، واخذت آراؤها تصطرع مع الآراء السائدة ، اضطرابا لا تزال بلداننا العربية تشاهد آثاره . وهي آثار لا نستطيع ان نقول انها كانت كلها ايجابية ، فان فيها جوانب سلبية متعددة ، لكنها على وجه العموم محيية مجددة ، وهي فسي النهاية لا تنتج الا الخير العميم ، لان عالم الثقافة ينبغي ان يكون حرا مفتوحا لجميع المدارس والاتجاهات الفكرية ، تتعارض وتتنافس ، ويختار منها الناس ما يرونه اصلح لحاجاتهم وانسب لحوالهم الخاصة ، فاما الزيد فيذهب جفاء واما ما ينفع الناس فيمكث فسي الارض .

هذه الواقعية الاشتراكية التي تآثر بها شعرنا الجديد يمكن تلخيصها في الشعار الذي اخذ يدب عندنا في اعقاب الحرب العالمية الثانية ، شعار «الادب في سبيل الحياة» ، و«في سبيل الحياة» هذه لا تعني مجرد تقرير واقع الحياة ، بل تعني تطوير الحياة ودفعها الى الامام ، بنصرة عوامل الخير على عوامل الشر . وفي هذا تختلف عن الواقعية التي عرفت في اوربا الغربية منذ ختام القرن التاسع عشر ، حين انهزمت الرومانسية والمذاهب الذاتية المسرفة التي تولدت منها وتفرعت عنها . لذلك كثيرا ما تسمى «الواقعية الجديدة» (1) . وانصار هذه الواقعية الجديدة يتهمون تلك الواقعية الغربية بانها لم تكن الا بالتسجيل الحرفي للتجارب ، الامر الذي حولها الى ميكانيكية باردة جامدة ، واسقطها في كثير من التفاهات التي لا غناء فيها ، وجبسها في الزوايا الكئيبة الشنيعة من تجارب الناس ، دون ان

(1) هناك من يخصون ب «الواقعية الاشتراكية» الانتاج الذي يصدر في بلد صار فعلا الى تحقيق النظام الاشتراكي . اما النزعة الطامحة الى الاشتراكية النازعة اليها او المتأثرة بها فيسمنونها «الواقعية الجديدة» . لكنها لا نرى داعيا كبيرا للتمييز بين الاصطلاحين

القصيدة التي سندرستها في هذا الفصل (٢) نعود بنا الى بدايات الشعر الجديد في اوائل الخمسينات ، لنرى ارتباطه المبكر بتيار جديد كبير الهمية اخذ يدخل فكرنا العربي في اخريات الحرب العالمية الثانية ، هو تيار الواقعية الاشتراكية ، فنشهد ما جلبه هذا التيار من وعي اجتماعي جديد نبه الضمائر واعاد تحديد وظيفته الشاعر كعضو في مجتمعه الذي يعيش فيه ، وفتح بذلك للشعر آفاقا مبشرة بالتجديد الخصب ، حتى لقد بلغ من ارتباط الشعر الجديد بهذا التيار الاشتراكي ان اعتقد كثيرون انه موقوف عليه . ونحن نعلم الان خطأ هذا الاعتقاد في تقييمه ، فان بدايات الشعر الجديد كانت قوية الارتباط بالرومانسية ، كما نرى في قصائد نازك الملائكة والقصائد المبكرة لغيرها من رواد الشعر الجديد . لكنه ليس خطأ كله ، فانه برغم هذه البدايات الرومانسية قد امتزج سريعا بتيار الفكر الاشتراكي حتى صار الشكل الجديد هو القالب المفضل لدى شعراء هذا التيار . ثم انتقل وعيهم الاجتماعي الى غيرهم من الشعراء الجدد الذين لم يتخذوا الواقعية الاشتراكية مذهبا فكريا .

كيف نشأ هذا التيار الاشتراكي ، او بعبارة اصح كيف دخل مجرى حياتنا الفكرية ؟ لا شك ان دخوله كان اثرا من آثار الانتصار الباهر الذي تحققت لقوى المسكر الاشتراكي في صراعه الرهييب المستميت مع قوى المحور الفاشي . هذا الانتصار تبه كثيرا ممن المتعلمين بيننا الى ان نظاما يحقق مثل هذه الغلبة على اقوى عتدة حربية شهدها تاريخ العالم حتى ذلك الوقت لا يمكن ان يكون شرا كله او خطأ كله كما كانت تصور الدعاية الرأسمالية الغربية التي كانت الى ذلك الحين مسيطرة على اغلب وسائل الاعلام في بلداننا العربية ، بل لا بد من ان يكون فيه كثير من اسباب القوة ، المادية والمعنوية معا . فبدأت عندنا محاولات جادة لتعرف وجه الحقيقة في الجدل الدعائي الناشب بين الرأسمالية الغربية واشتراكية دول شرقسي اوروبا .

ولم تمض سنوات قليلات حتى هبت ثورتنا العظيمة ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ ، وجلبت معها وفي اعقابها ما جلبته من تغيير جذري شمل مختلف مياديننا العسكرية والسياسية والاقتصادية والفكرية . حقا انها كانت في مبداهها ثورة من الجيش على فساد النظام الملكي ومحاولة لتنظيف الجيش من اسباب الفساد التي ابقتة ضعيفا مغفولا .

(٢) فصل من كتاب «الاتجاهات الشعرية في السودان» اعصاد المؤلف كتابته ليدمج في طبعة جديدة من كتابه «قصيدة الشعر الجديد»

«في مصر الآن ادياء بلا ادب وفنانون بلا فن وكتاب أميون . . وكل هؤلاء الشباب يحملون راية التجديد ، ويرددون هتافات المستقبل والحياة والشرف ، ويرتكبون باسم هذه الاشياء كلها اكبر الحماقات . .» (ان الناس يسمعون مذاهب جميلة ولكنهم لا يرون كلاما جميلا . ويقراون عن قواعد فنية ولكنهم لا يجدون فنا عاليا . واصبح للقصه فورمة وقاموس الفاظ وللشعر فورمة وقاموس الفاظ . فورمة القصه ان يكون هناك انسان فقير ، فقير فقرا لا بحد ولا يتصوره احد . يفتش في الزبالة عن طعامه ، ويهزق السمل رثتيه ، ولكنه لا بد ان يتطلع الى المستقبل ، وان يستشرف الفجر الجديد الآتي . . . وكتابنا الشباب الطيبون لا يستمدون نماذجهم هذه من الواقع ولا يحاولون معايشة هذه النماذج ، ويتكلم الفقير المسلول في القصه كلاما كأنه كلام داعية سياسي ، وتتزاحم الهتافات في صدر العامل المفضل ، ويصبح الامر كله لعبا وغبية ، وتخرج من القراءة بان القصه فقيرة لا البطل ، وان شيئا كهذا الذي يقوله القصاص غير معقول .

«اما فورمة الشعر وقاموسه فمعروفان ، وقد ضج منهما القراء وجأروا بالشكوى ، لان اصحاب المواهب الفقيرة التي كانوا يستقلونها في الماضي قد اصروا على ان يتناووا فضايا كفاح الشعوب ويتحدثوا عن مشاكل الناس . ومن الأسف ان ليس لديهم لا المهية ولا القدرة التي تكتسب بالمرانة . . ويصبح الوهم حقيقة ويحس الشعاعسر ان المسألة كلها لعب في لعب وان الفن سهل الى ابعد الحدود» . وبعد ان يتتبع عبد الصبور ضرر هذا التهريج في عالم النقد وعالم السياسة ، يختم مقالته بالبحث عن سبب هذه الحيرة فسي الادب والفكر والفن والسياسة ، فيقول :

«لعل السبب الرئيسي اننا قد واجهنا بعد الحرب ثقافة محدثة هي الثقافة الاشتراكية ، وواجهناها كما كان آباؤنا بواجهون ثقافة المستعمر ، فاكفينا منها بالشعور دون الجوه واللباب ، وما اخذناه لبسناه دون ان نعيد تفصيله على قلدنا ، ولم نواجهه هذا الرافد الخصب بمصريتنا حتى يمتزجا في وحدة حقيقية صلبة كاملة . ففي الادب عرفنا اسماء الادياء دون ان نقرأ الادب ، وفي النقد عرفنا الاساليب دون ان نقرأ ما تحتها ، وفي السياسة حلقنا في سماء المذاهب دون ان نقرأ اقدامنا على ارض مصر الصلبة ، وكانت النتيجة ان ازدهرت القصه الفقيرة لا قصص الفقراء ، والنقد الهانف لا الهادف» .

بكل ما قالته هذه المقالة القاسية نسلم ، وقد اعطينا فسي كتابنا «الاجاهات الشعرية في السودان» بضعه امثلة من هذا الانتاج الصارخ الذي لا يدخل في دائرة الفن الصحيحة . لكن الحق يقتضينا ان نقرر ان الانتاج المبكر للشعر الجديد لم يكن كله من هذا النوع الفج ، وان تأثير الواقعية الاشتراكية لم يقتصر على هذا الضرر البين . فلنلاحظ اولاً ان ما يشكوه صلاح عبد الصبور نجم من ناحية عن مخالفة بعض انبعاها في رد فعلهم على الواقعية الغربية الليانسة ، وهذا هو الذي دفع بعضهم الى المباهفة في تصوير الامل الصاعسد دون ان يولدوه توليدا مقنعا من عناصر قصتهم او فصيحتهم . ونجم من ناحية ثانية عن اساءة فهم للمذهب الواقعي الجديد ، ومن ناحية ثالثة عن مجرد قصور وعجز في موهبة النظامين ومقدرتهم . اما الواقعية الاشتراكية نفسها ، حين يحسن الفنان فهمها ، ويمارسها ممارس ذو موهبة ومقدرة ، فانها كفيلة بان تثمر لادبنا الجديد ثمارا طيبة ، وبان تصحح كثيرا من النقائص التي كان ادبنا المعاصر يفص بها نتيجة انحباسه في «منطقة النفوذ» التي سيطر عليها ادب غرب اوروسيا وأمريكا .

لا جدال في ان هذا الادب بفيض بالروائح والشوامخ ، وبزدان بكثير من انضج الادب الانساني واعمهقه ، وقد استفاد منه ادبنا

تتمس من خلالها نورا يهدي الانسانية واملا يدفعها الي معالجة آثامها وتحسين اوضاعها ، وهذا جعلها سلبية بانسة عاجزة عن خدمة المجتمع البشري والمساعدة في تطويره . اما الواقعية الجديدة التي يرددونها فهي الواقعية الحية الديناميكية المتطورة التي تبين التنازع الجدلي او التفاعل والتصارع بين الارادات تصارعا ينتج منه ، ولا بد فسي نظرهان ينتج منه ، انتصار الخير والتقدم على عوامل الشر والوجود . من هذا نرى ان الواقعية الاشتراكية مذهب يخضع الادب والفن لاهداف يلتزم الاديوب والفنان بالسعي اليها والانتصار لها والجهاد في تحقيقها . فهو لا يؤمن بحرية الفنان المطلقة ولا بالقيمة الفنية الخالصة للفن . وهكذا يتبدى لنا مباشرة موضع الخطر الكبير في هذا المذهب . وهو انه ربما لا يكتفي بالتزام الفنان نفسه ، مدفوعا بوعيه وضميره ، فيتعدها الى محاولة الزامه قسرا بالخط القومي المقرر في فترة من الفترات ، ولا يكتفي بالزامه بالاهداف بل يتجاوزها الى الزامه بقوالب معينة لا يسمح له بغيرها . وقد تحقق هذا الخطر في واقع الامر في الاتحاد السوفييتي تحت الحكم الفردي المستبد لستالين ، فادى الى ميراث رهيب من التعصب وضيق النظرة والشطط في اجبار الفنانين ومعاودة الفردية في الفن ومحاولة القضاء عليها من اجل تغليب الطابع الجماعي . ولا تزال روسيا والاقطار التي دخلت في نفوذها الى يومنا هذا تعاني من عقابيل هذا الميراث الثقيل ويجاهد عدد من مفكرهها وفنانيها في التخلص من قبضته الخائفة . وهم الان يطالبون للفنان بغدر من الحرية في تناول موضوعه وابرز افكاره واختيار قوالبه ، وان كان الرأي السائد لا يزال يلزمه بنشدان الاهداف الجماعية والتفني بها .

ما كنهه هذا الخطر الذي اشرنا اليه ؟ هو ان ينحصر الفنان في تلك الاهداف الجماعية المقررة الى حد ان تفنى شخصيته فناء تاما في المجموعة فلا يتميز عنها بشيء ، ولا يتميز فنه عن انتاج سانسر الفنانين ، فيستحيل انتاجهم كله الى كليشيهات مكررة مرصومة ، وينقلب الى صور متشابهة كألوف النسخ من طبعة واحدة لجريدة واحدة . ونحن من الذين يعتقدون ان الفن لا ينضج ولا يعمق ولا يكون غنيا دسما الا اذا استقلت شخصية منتجة وتميزت عن سائر الشخصيات الفنية ، بحيث تقدم لنا تجارب البشرية من زاوية تختلف اختلافا ما عن كل وجهات النظر الاخرى ، فتقدم لنا متعة وفائدة لا نستطيع ان نعر عليها في انتاج شخصية اخرى (1) .

اضف الى ذلك ان الفنان في حبسه جهده على خدمة تلك الاهداف والمناداة بها قد يخطئه وظيفته الصحيحة كفنان ، فيتحول الى داعية سياسي ، وينسى ان عنائته الاولى كفنان يجب ان تبذل في استكشاف الطريقة الفنية الناضجة التي تصور تلك الاهداف تصورا يدخل في دائرة الفن (2) ، والنتيجة هي انه لا يقدم لنا سوى حشد محشود من الشعارات المرصومة والهتافات المدوية التي لا نجد فيها مضمونا ناضجا وشكلا فنيا مرتفعا بل نسمع صياحا وصراخا وتصفيقا وضجيجا يذكرنا بما يحدث في مظاهرات الشوارع او الاجتماعات السياسية الصاخبة وما تحتويه الوف الاعمدة الصحفية والتعليقات الازاعية .

ولا محيص لنا من ان نسلم بان هذا الخطر قد تحقق في كثير من الانتاج الشعري المبكر الذي نظم تحت راية الشعسر الجديد . وبكفينا هنا ان نستشهد بمقالة نقدية جيدة كتبها صلاح عبد الصبور بعنوان «الادب الهانف» ونشرتها مجلة «صباح الخير» في عدد ٤ ابريل ١٩٥٧ . نفتبس منها هذه السطور :

(1) بسطنا رأينا في هذا الموضوع في كتاب «منصر الصديق في الادب» ، الذي اعيد طبعه مكونا القسم الاول من كتاب «وظيفة الادب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي» .
(2) انظر تحدينا لهذه الدائرة في الكتاب المذكور .

المعاصر فواند جليلة ، على ايدي عدد من كبار ادبائنا الذين درسوا
اتجاهه الصحيح السليم القيم . لكن لا شك ايضا في ان عددا من
مدارسه قد اسرفت في فهم ذاتية الاديبي الى حد عزلها عزلا تاما عن
المؤثرات الاجتماعية ، فبالفت فيما ادعته للادب من قيمة فنية صرفا ،
وافرغته من رسالته الانسانية الصحيحة ، حين اطلقت شعارها -
الخطيء الضار ((الفن من اجل الفن ذاته)) ، وانكرت ان يكون على

الاديب اية مسؤولية تلقاء مجتمعه وعصره وبيئته (١) . والحقيقة

الحزنة هي ان عددا غير قليل من كتابنا قد اصابته عدوى ذلك
التاثير الضار ، حتى كان من بينهم من افتخر ببرجه العاجي الذي
انزوى فيه وحاول ان يتخذ منه معزلا عن هموم قومه وآمالهم وكفاحهم ،
غير مدرك انه بذلك ينحدر باننتاجه في هوة العمق والكذب والخواء .
والحقيقة ايضا هي ان المدرسة التي كانت مسيطرة على شعرنا العربي
قبل ظهور الشعر الجديد ، وهي المدرسة الرومانسية ، كانت قد بلغت
نهاية الميوعة والانحلال ، وتردت في جريرة الانعزال وانتفاء المسؤولية
الاجتماعية . فامثال هؤلاء كانوا يحتاجون حاجة قوية الى التصحيح
الذي جاء به تيار الواقعية الاشتراكية . قد يكون هذا التيار حاملا
للكثير من النفايات والفضاء ، على ايدي من اخطأوا فهم رسالته ، او
جمحوا في مدلوله ، او كانوا اقصر باعا من ان يسبحوا فوق لجنته
الزخارة . لكن ينبغي الا يفطنوا هذا كله عن الانتاجات السليمة القيمة
التي اثمرتها الواقعية الجديدة في شعرنا الجديد . فلنقدم الان مثالنا
الذي اخترناه ، لنرى هل تصح عليه الاتهامات التي كالتها عبدالصبور
لاولئك الشعاعين ، وهو قصيدة بعنوان ((اطفال حارة زهرة الربيع)) ،
نظمها جيلي عبد الرحمن ، وهو شاعر سوداني ولد في سنة ١٩٢١
وهاجر الى مصر مع والدته وهو في سن التاسعة للحاق بابيه الذي
سبقهما الى مصر سعيا وراء الرزق .

سبقتها الى مصر سعيا وراء الرزق .

وفي مصر تعرض جيلي عبد الرحمن للاحداث الجسام التي
شهدتها الاربعمينات والخمسينات ، وتاثر بالقوى الشعبية العظيمة
التي اطلقتها ثورة يوليو ١٩٥٢ ، وآمن باليسارية مذهبيا سياسيا ،
وكان من اوائل من استجابوا للواقعية الجديدة . ثم اشترك مع رفيق
له ، مهاجر سوداني اخر ، هو تاج السر الحسن ، في نشر نخبة من
قصائدهما في ديوان مشترك سمياه ((قصائد من السودان)) ، وطعاه
في القاهرة سنة ١٩٥٦ . وهذه هي قصيدة جيلي عبد الرحمن ((اطفال
حارة زهرة الربيع)) :

سبقتها الى مصر سعيا وراء الرزق .

اطفالها في الصبح يرحون كالطيور
بينتون في السود ، يقفزون كالقرد
٢٥ - اشداء اغنيات
تحن للنيون والعبير
في عالم بعيد ...
وللعريس وهو في ثيابه يمس
وتورق الالحان في القلوب
٣٠ - فتنسج الكروم من اشعة النهار
لزهرة الربيع
حارتنا مخبوءة في حي عابدين

سبقتها الى مصر سعيا وراء الرزق .

تجمعوا كأنهم بنور
محمد يحكي لهم في ثفة المصفور
عن راكب الحصان في الميدان
٥٥ - والماء من نافورة بيضاء
ينساب للسماء
والشجر المخضوضر الكثير ...
حارتنا يا اخوتي تمتد كالثعبان
ووالدي هناك عبر شارع مسحور
٥٠ - بيوته قصور
يبيع في ملابس النساء والرجال
وصاحب الدكان ..
خواجة دعاؤه حمراء كالبطيخ
فقالت الاطفال : يا سلام

سبقتها الى مصر سعيا وراء الرزق .

٥٥ - وأطرقت باسمين في براءة الملاك
لتنظر الكلام مثل زهرة تفوح
اريد من ابيك يا محمد فستان
وهام في وجوههم سؤال
وانزلت اعينهم في ثوبه القديم
٦٠ - وطافت الهموم فوق رأسه الصغير

سبقتها الى مصر سعيا وراء الرزق .

سبقتها الى مصر سعيا وراء الرزق .

سبقتها الى مصر سعيا وراء الرزق .

حارتنا مخبوءة في حي عابدين
تطاوت بيوتها كأنها قلاع
وسدت الاضواء عن ابنائها الجياع
للنور ، والزهور ، والحياء
٥ - فافرورقت في شجوها وشوقها الحزين
نوافذ ، كأنها ضلوع ميتين
وبابها ، عجوز

سبقتها الى مصر سعيا وراء الرزق .

وفوق عتمة الجدار
صفحة مفروسة في كومة الضباب
١٠ - تاكلت حروفها لكنها تضوع
((زهرة الربيع))

سبقتها الى مصر سعيا وراء الرزق .

وفي البكور يخرج الرجال

(١) في القسم الثاني من كتابنا ((وظيفة الادب بين الالتزام الفني
والانفصام الجمالي)) قدمنا تفصيلا مفصلا لدعاوى المدرسة الجمالية
التي شطت في هذه الادعاءات .

ورفت الدموع

وحين عاد كالأسى الرجال
أقدامهم معروفة وصمتهم سعال
وحط كالغيوم في حارتنا الظلام
٦٥ - تناغت العيال في الإعشاش
يسألون في العشاء عن قصور
وراكب الحصان في الميدان
والشجر المخضوض الكثير
وانهرت عيونهم في زهرة الربيع
٧٠ - محمد ينام ، والأطفال والاحلام

حارتنا مخبوءة في حي عابدين
تطاوت بيوتها كأنها قلاع
وبابها عجوز

وفوق عتمة الجدار
٧٥ - صفيحة مفروسة في كومة القبار
نأكلت حروفها ، لكنها تصوع
(زهرة الربيع)

فضى على سكان تلك الحارة - من رجال ونساء واطفال - بما هم فيه من فقر وحرمان ، ومرض وعناء ، وقذارة وظلام ، بينما اتاح لغيرهم في أحياء أخرى من نفس المدينة ما يتمتعون به من نعيم ونور . هذا الفارق الكبير يبلغ اقوى تأثيره حين نسمع الطفل محمداً يحكى لآخوانه ما رآه من عجائب في حي آخر من المدينة ، وحين تشهد تعجب الأطفال وعدم تصديقهم . هذه الأتارة لضمير القارئ يتوصل إليها الشاعر بطريقة غير مباشرة ، بأن يعطى تفاصيل موضوعية حية يترك للقارئ أن الشاعر لم يستعمل كلمة الاستعمار « مرة واحدة ، لكن بيتيه ٥٢ و٥٣ يتضمنان سر هذا الفارق الميسر بين سكان المدينة الواحدة ، حين يتحدث على لسان الطفل عن صاحب الدكان الذي يعمل فيه أبوه بألبسة الملابس للنساء والرجال . ذلك « الخواجة » الذي « دماؤه حمراء كالبطيخ » . فهذه إيماءة مفتحة السى ان حمرة دماء هذا الاجنبي لم تات من مجرد جنسه الاجنبي ، بل هي ثمرة ما يستمتع به من خيرات هذا البلد وما يستأثر به من جيند الطعام والشراب ، بينما هو لا يعطى عماله المصريين اجرا يمكنهم من ابتياع ملابس جديدة لأطفالهم ، فلا يملك احدهم سوى ما على جسمه من « ثوب قديم » . والطفل البريء نفسه لا يدرك المفزى العميق الذي يتضمنه تشبيهه البسيط المنتزع من صميم حياته المصرية ، لكن ما اظننا نجح في الخيال حين نستنبط ان تلك الدماء الحمراء كالبطيخ مستنزفة من دماء الشعب الكادح المغلوب على طبيبات بلده .

لسنا نريد في هذا الفصل ان نطيل الحديث عن خواص الشعر الجديد كما تتجلى في هذه القصيدة المبكرة ، ففي فصولنا الماضية ما يكفي للتنبية الى مدى مطاوعة شكلها لمضمونها في وحدة عضوية تامة ، نامية متطورة في القسم بعد القسم من القصيدة ، مستتعة ما في القصيدة من تنوع لطول الابيات ، وتنوع للإيقاع والقافية والنغم . وقد التفت القارئ ولا شك الى مقدره الشاعر على الاخذ من اسلوب الحديث اليومي والارتفاع به الى مستوى الاسلوب الشعري النقي ، سواء في حكايته لدعاء اهل الحارة وابتهاهم الى الله وفي حكايته لتحديث الأطفال الساذج ، وفي مختلف التسميات والتشبيهات المنبئة في غضون قصيدته : وقد يكون القارئ انتبه الى ما في البيت ٣٤ من خروج على وزن الرجز الى وزن الرمل ، والضرورة الفنية لهذا الخروج ، تأكيداً لروح الأطفال ولعجبهم وقفزهم . كذلك نفسي الخروج في البيت ٦٦ ، تأكيداً لسؤالهم الملح عن حقيقة الامر في تلك الاشياء الغريبة العجيبة التي ادعى خذنها « محمد » انه رآها في حي آخر من احياء القاهرة . واغلب ظننا ايضا ان القارئ قد ادرك الوظيفة الحيوية التي للفقرات التي تعمد الشاعر ان يكررها في اقسام مختلفة من قصيدته ، وان هذا التكرار لم يات عفواً ولا لمجرد الحشو والثثرة ، بل كل فقرة مكررة تكتسب مفزى جديداً او يزداد مفزاهها عمقا حين تتكرر .

لكننا نريد ان نولي قدرا من التأمل للوسائل الفنية السليمة التي استخدمها جيلي عبدالرحمن لكي يؤدي اليها مضمونه الاجتماعي البليغ لنرى كيف تتدرج في اداء حالته العاطفية وحمل رسالته الفكرية . والمفتاح الى ما في القصيدة من عاطفة اساسية ووحدة فكرية يكمن في اسم الحارة « زهرة الربيع » . هل تستحق هذه الحارة هذا الاسم؟ هذه الحارة التي ليست فيها زهرة واحدة ولا شجرة واحدة ، والتي تبدو ابعد شيء عن جمال الربيع ونوره وعن بهجته وعطائه ؟

شعورنا الاول حين نرى قذارتها وفقرها وتهدمها هو ان نسخر من اسمها . وكم في احياء القاهرة الوطنية من حارات تحمل اسماء على غير مسميات . كيف تستحق هذا الاسم بما فيها من ظلام وعتمة ، وتهدم وبلى ، وقذارة وغبار ، وكد ونصب ، وفقر ومرض وبيل . واهلها قد افقرت حياتهم من النور والاحضرار ، وامتلأت بالهم والجوع والصراع والعراك والسباب . الا يكفيها سخربة ان اسمها قد تاكلت حروفه

- التتمة على الصفحة - ٦٥ -

اول ما نلاحظه على هذه القصيدة الزاخرة الجياشة - وهو اوضح من ان يحتاج الى اطالة تدليل - هو خلوها التام من الهنات والصجيج . قد يكون لصاحبها مذهب سياسي معين ، لكنه لا يتخذ من قصيدته مجالا للدعوة الفجة الى مذهبه . وقد يكون له ضمير اجتماعي مرفه ، تابع من وعي اجتماعي حار متيقظ ، لكنه لا يعلنه اعلانا صاخبا ولا يلقبه علينا درسا اخلاقيا او موعظة منبرية ، بل يبث في جنبات قصيدته بلسمات تحقق مستلزمات الفن الصحيح المتعالي على كلتا الدعاية والخطابة . بل اننا لنلاحظ كيف اخذ نفسه اخذا شديدا بالهدوء وضبط الانفعال فجاءت القصيدة - اذا استعملنا التعبير الموسيقي - « في مقام خفيض » .

وهذا في حد ذاته قد يغفل كثيرين من قراء القصيدة عن عاطفتها التي سميها بأنها « زاهرة جياشة » . نعني اولئك الذين لا نزال آذانهم عبدة لضخامة الشعر التقليدي ورتينه ، او لعلوة الشعر الرومانسي ونومته . فهؤلاء لن يقدروا بساطتها الاسلوبية ، وهسى بساطة قصدها الشاعر قصدا عامدا ، ولم تنشأ عن عدم افتداز على التضخيم والتضخيم ، او عجز عن الترفيق والتنعيم ، بل هي بساطة ما سماه القدماء « السهل المنتعج » ، وهو اسلوب يبدو في ظاهره سهلا ميسورا لكل من يحاوله ، لكن لا يستطيعه الا من كان على نصيب غير قليل من امتلاك عنان اللغة ومراس على تصريفها دون لجوء الى مبالغة جهورية او تشدق خطابي من ناحية ، ودون سقوط في الركافة والعنف اللغوي والنحوي من ناحية اخرى .

الحق ان مثل هذا الشعر يحتاج من قارئه الى تغيير في ذوقه التقليدي قبل ان يستطيع الاستمتاع به ، يوازي التغيير اللفظي الذي يحتاجه قارئ الشعر الانجليزي اذا انتقل من قراءة الشعر الرومانسي في ختام القرن الماضي الى شعر القرن العشرين . لكنه اذا استطاع تغيير ذوقه فانه سيقبل على هذا الشعر بعد ان يتجاوز شعر المدارس التقليدية والرومانسية السابقة له كما يقبل الخارج من فبو رطب متعفن الى الهواء النظيف الفسيح . وستضطرب نفسه اضطرابا فويا بالرسالة الاجتماعية التي تحتويها القصيدة ، وسيهتز كيانه الفني بالمقدرة الفنية التي مكنت الشاعر من ان يؤدي هذه الرسالة اداء يدخل في صميم التعبير الفني ولا يتعداه الى دعائية السياسة او خطابة الوعظ والارشاد .

اذ ذاك سيثور القارئ ثورة عتيقة على ذلك النظام الجائر الذي

الواقعية الاشتراكية والشعر الحديث

تنمة المنشور على الصفحة - ١٣ -

على صفيحته الصدئة التي غرست في كومة من الفبار !

لكن الشاعر ينتمي الى عقيسة ترفض اليأس ، وتأبى الا ان تستكشف في صراع الحياة قوى الخير والامل الى جانب قوى الشر والهزيمة ، وتؤمن بان النصر في النهاية لاولادها . وهو شاعر ذكي ماهر ، لا يفرض امله هذا على قارئه فرضا مبتسرا ، بل يولده من طبيعة موضوعه توليدا مقنعا ، فهو يرسم في لمسات تدريجية حوافز الامل . فأولها نقية هؤلاء الرجال سكان الحارة في الله ورحمته . هؤلاء الكادحون المهقون ذوو الافدام المنهوكة والرنات المجهدة لا يزالون يؤمنون بالله ويبتهلون اليه ان يفتح لهم الابواب ويسهل الازواق . وهذا الايمان الثابت يعطيهم من الامل ما يكفي لاحتمال كل ما نقص به حياتهم من نصب وحرمان . فهذا الايمان كما يعرضه الشاعر ليس مجرد « افيون مخدر » بل هو من افوى حوافز الامل وتجديد العزيمة واستثناف الكفاح . ولنلاحظ في هذا الصدد ان جيلي عبدالرحمن ، وان انتهى به « فكره » الى اتخاذ المادية الجدلية مذهبا ، لم تقف « عاطفته » من تأثير الايمان الديني العميق الذي ربي عليه في حداثة سنه . فهو في الترجمة القميرة التي كتبها عن نفسه في صدر الديوان ، يسجل الاثر الباقي لتربيته الدينية ونشأته الصوفية ، « وقد حفظت القرآن وانا صغير ، وفي كيان صوفية عميقة . . . وكانت اشعاري تحلق في المجهول » .

وثانيها طيبة قلوب هؤلاء الرجال برغم كل ما جربوه وقاسوه . يومئذ الشاعر في الابيات ١٨ - ٢٣ الى هذه الطيبة الاصيلية ببائع الكرات والجرجير ، فهذا الفقير المعدم ، الذي يحيا حياة ربما نقل عن مستوى الكفاف ، يقني على بضاعته الزهيدة بصوت ذي رقعة وحنان ويتختر في مشيئته كأنه ملك . وكان اولئك السكان في احدى مساجراتهم الدائمة المتجددة ، التي يدفعهم اليها ضيق صدورهم وسرعة غضبيهم من كثرة ما عانوه من مصاعب الحياة وازائها . ولتقف هنا برهة لنرى كيف ان واقعية الشاعر لم تسمح له بان يدعي ان سكان الحارة يعيشون في مسألة متصلة وتحاب لا ينقطع ، بل هم كثيرو النخاصم والعراك ، وكيف يكونون غير ذلك وهم يقاسون ما يقاسون من ضنك وحرمان ؟ لكنهم في صميم جبلتهم طيبون خيرون ، فما ان بطرق اذانهم ذلك الصوت البريء ذو الحنان حتى تتشرح صدورهم وتتصفو قلوبهم فيهدأ سبابهم وينتهي تشاجرهم . وهذا الحديث عن طيبة قلوب مواطنينا ليس محض ادعاء قومي متفاخر ، ولا مجرد وهم رومانسي كاذب ، بل هو عين ما تشاهده كل يوم تقريبا في واقع حياة اولئك المساكين السريعي الغضب السريعي الرضا والتراضي .

وثالثها امل الانوثة واصرارها على تجديد الحياة ووصل خيطها . فبنات الحارة على رغم كل ما برين من مشاهد الموت والخراب ، وما يقاسين من جوع والم ، ما زلن يشتقن الى « العريس » (انظر الى اصرار الشاعر على استعمال التسمية العامية الدارجة ، بدلا من الكلمة الفصحى « العروس ») التي كان يستقيم بها وزنه ايضا ، ويعلمن بالزواج . ويرمز الشاعر بهن الى اصرار الانسانية على مواصلة الحياة امام جميع الكوارث والمراقيل . ورابعها الطفولة ، الطفولة البريئة الطاهرة ، واصرارها هي ايضا على الامل العريض . وجيلي عبد الرحمن في حديثه عن الطفولة يبلغ ذروة تأثيره . وحببه العظيم للاطفال واضح ، كما ان سبب هذا الحب يتضح ايضا بعد تفكير يسير ، فهم لديه معقد الامل في مستقبل الانسانية ، ورمز رجائها الاكبر ، فما دام البشر يبدؤون حياتهم بهذا الطهر وهذا الامل وهذه الحيوية المتناقضة المتعظمة ، افليس من حقنا ان نامل في مجيء يوم يحتفظون به بهذه الفضائل طول حياتهم فلا تفسدها اوضاع شريرة في المجتمع ؟

قد يبدو في حديث جيلي عبدالرحمن عن الطفولة مسحة من الرومانسية ، ونحن لا نخليه من هذه المسحة ، لكننا لسنا ممن يعارضون كل مسحة رومانسية في كل انتاج فني ، انما نرفض الرومانسية حين تسرف في الميوعة الى حد المرض العاطفي وحين تتدلى الى الكذب والاصطناع . واسلوب الشاعر الواقعي البسيط العازف عن التقرير العازي والادعاء السافر يقنعنا بصدقه الحار وبرئه من السقم والميوعة والكذب .

يبث الشاعر هذه الحوافز واحدا بعد واحد ، بتدرج وابعاء ، دون ضجيج او تحد ، مستخدما صورا واقعية بسيطة منتزعة من حقيقة الحياة الوطنية ، وحاكيا الحوار الذي يدور والدعاء الذي يتردد والامال والاحلام التي تجيش بلطفة تقترب من اسلوب الحديث اليومي . لا جرم انه يهملنا على تصديقه . فاذا نجح في اقناعنا بان هذه التجارب تحدث حقا ، فقد سهل عليه ان يقنعنا بان الامل الذي يشه امل صادق ممكن التحقيق ، فتطلع نحن ايضا الى مستقبل نزول فيه هذه العتمة والقذارة ، والفقر والجوع والمرض ، ويحل محلها النور والبرياء والصحة ، وتحصل البنت « ياسمين » على فستانها المشتهى ، ويلبس محمد من امثال تلك الثياب التي يبيعها ابوه في دكان الخواجة ، وتأتي الشمس الى خارة « زهرة الربيع » فلا تجد خرابا وصدأ وتاكلا وغبارا ، بل شرق في اتم ضوئها على جدة ونظافة وعمران وشجر مخضوض كثير . فاذا جئنا الى ابيانه الاخيرة ٧٤ - ٧٥ ، التي تكرر فقرته السابقة ٨ - ١١ :

فوق عتمة الجدار

صفيحة مفروسة في كومة الفبار

تأكلت حروفها ، لكنها تضوع

« زهرة الربيع »

لم نقرأ اسم الحارة بالسخرية التي قرأناه بها اولا ، بل فهمنا فيه رمز الامل الانساني الذي يعلو على كل عوامل الظلمة والفناء ، ورددنا مع الشاعر في امل واصرار : لكنها تضوع - زهرة الربيع

محمد النويهي

القاهرة

من سلسلة دراسات سياسية : النجم الاحمر فوق الصين

تأليف : ادجار سنو

كان ادجار سنو اول صحفي اخترق الحصار الاعلامي حول الثورة الصينية . وهو في هذا الكتاب الذي يقدم صورة علمية واضحة لمسيرة الثورة الصينية ، يقدم لنا هذه الثورة من خلال معاشته لها . انه يكتب من الميدان عن الثورة الصينية ، عن معاركها وابطالها وقادتها العظام : ماوتسي تونج ، شو ان لاي ، لين بياو ، شوته . ان قراءة هذا الكتاب وحدها هي التي تكشف لنا حقيقة تطور الصين الحديثة .

دار الطليعة للطباعة للنشر

ص . ب ١٨١٣ بيروت