

# فرآيتي احمد الماضي من «الآداب»

في خطره فشل الثورة الوطنية الديمقراطية التي قامت في ايام مطران بقيادة العناصر البرجوازية التي كانت عاجزة عن معرفة طبيعة العدو الذي تحارب .

لكن ذلك لا يقلل اهمية ما ركز عليه احمد عبد المعطي حجازي في تحليله ، وهو ان تأثير الالتزام ، الاخلاقي او الوطني او الطبقي، في الادب ، لا ينفي اهمية الالتزام بالادب . ولعل هذا ما حدس به خليل مطران ، وحاول نحت مفاهيم للتعبير عنه من لغة المرحلة، حين ميز بين « شعر ادبي » و « شعر عملي » . وهنا ما يفسح في المجال لعدم الازدراء بالتجريب الشكلي شرط تملك المنجزات السابقة ، لا كاستظهار لها كما وصلت اليها نازجة ، بل في سيرورة تشكيلها، شرط امتلاك سر كلاسيكيتها وتجدد الكلاسيكية على الدوام . فكل تجريب شكلي بدون ذلك عبث .

\*\*\*

هذا ما يريد قوله فيكتور شكوفسكي ، احد رواد المدرسة الشكلية التي كان لها شأن في النقد الادبي السوفياني بعد ثورة اكتوبر ، بالارتباط مع مجموعة الشعراء والفنانين المستقبليين الذين انحازوا الى الثورة وعملوا على تطوير انتاجهم في ضوء الماركسية . وهي المدرسة التي رميت بالانحطاطية في فترة «مينة» تلقب عادة بالجدانوفية . ان تعريف هذا المقال - الوصية الذي كتبه شكوفسكي الان بعد الثمانين من عمره ، وعربته رندة حيدر عن مجلة « آثار و آراء » السوفيانية ، يثير ضرورة التعريف بتراث شكوفسكي وامثاله لازالة الكثير من الافكار المسبقة ، والتي تحتاج الى «معاودة»، لا فيما يختص بالادب السوفياني وحده ، بل بتاريخ الاداب عموما .

يقول شكوفسكي متحدثا عن جاك لندن « كان جاك لندن كاتباً كبيراً ولكن كانت له حقيقته الخاصة . وكنا اقدم منه بثورتين او ثلاث » . في ضوء مثل هذا الوعي الماركسي بنسبية « الحقيقة » ، يمكن في زمننا هذا التصدي لممارسة علمية في النقد الادبي، تساعد في تطور الادب ولا تقضي عليه ، وتساعد في الحكم على قيمة التجارب الشكلية باقل ما يمكن من احتمالات الخطأ ، كما تساعد في التمييز بين التمرحل على المستوى الاقتصادي - الاجتماعي وعلى المستوى الادبي - الفني ، بمراحل ، او « ثورات » تتفاوت في الزمان والمكان بحيث يمكن في ظروف معينة ان يتسارع تحول المستوى الادبي ويسبق المستوى الاقتصادي - الاجتماعي والسياسي في بلد معين بالنسبة لبلد اخر وفي التاريخ امثلة كثيرة على هذا الاحتمال .

\*\*\*

في ضوء كل ما تقدم نقبل على مقال الياس خوري « نقاط من اجل دراسة الادب الفلسطيني » ، فنجد ان الكاتب في تصديده لتأسيس قاعدة نظرية « تسمح بالشروع بدراسة الادب الفلسطيني بشكل جديد » ، وجد نفسه يتصدى لكثير من المسائل النظرية التي اثارها لدينا المثاقن السابقان . فهو اذ يبدأ بتحديد منهجه برفض « منهجين » يشكلان طرفي « المنهج النظري المتعدد الذي يتخذ من الصفر مطلقا » ، وهما « نظرية الانعكاس الفجج » و « افتراض الادب، خاصة الشعر ، عالما مثاليا لا علاقة له بشيء الا بنفسه الابداعية الخاصة » ثم يحدد منهجه باعتبار « الادب شكلا من اشكال الانتاج

## الأبحاث

### الياس ثناكو

القضية المركزية التي تدور حولها معظم ابحاث العدد السابق من « الآداب » ، هي مسألة الالتزام في الادب . ومعظم هذه الابحاث تطرح المسألة بغاية التوصل الى ما يخدم القيمة الفنية للعمل الادبي، بالهلاقة مع الالتزام السياسي والاجتماعي . من هذه الزاوية ، يضع الشاعر احمد عبد المعطي حجازي شاعرا اخر هو خليل مطران ، في المكانة التي يستحقها في تاريخ الشعر العربي الحديث ، ويتصدى الياس خوري لدراسة الادب الفلسطيني ، ويتحدث فيكتور شكوفسكي « عن صعوبات العمل الادبي » ... ويتابع شفيق مقار غاية معاكسة هي اخضاع الادب لاهداف دعائية لا علاقة لها بالادب والفن ، في محاولته التعريف بسولجنتسين ، كما سنرى .

\*\*\*

يبرز احمد عبد المعطي حجازي ، في الاساس من شعر خليل مطران ، كونه « الشاعر صاحب القضية » ، ويعقد لنا مقارنة بين مطران من جهة وشوقي وحافظ من جهة ثانية ، تنطلق من التفريق بين المواقع الابدولوجية والطبقية : ونتيجة هذه المقارنة « يمكننا ان نقول ... ان الاسباب التي املت على مطران وصاحبه مواقفهم من مسألة الشعب والوطن ، هي التي املت على الجميع مواقفهم من مسألة القديم والجديد » ، والمقصود بذلك « التجديد في منهج الكتابة وفي شكل القصيدة لا في موضوعها » .

ان اعادة مطران الى مكانته في الريادة الادبية ، حتى اعتباره « اول المجددين » لا يزعم الكثير من التصورات والمفاهيم التي تسود كبداهيات بحيث يتم الانقسام والتحزب على اساس الشكل دون المحتوى . ولا يقتصر الامر على التعصب لهذا الشاعر او ذاك كما ينقسم الناس بين فرق كرة القدم . الامر اخطر من ذلك ، يشير اليه حجازي : « انها كارثة يمكن ان تقضي على الشعر ، ان يكون تجديدنا المعاصر موجيا للناس بانه «نقطع الصلة بما سبقه من تراث الشعر العربي » . ان اهمية ادراكنا بان « معرفتنا بالتراث غير دقيقة » تكمن في ان « المعاودة » المستمرة - وفي خليل مطران كما في دراسة حجازي عنه خير مثال عليها - هي معركة يخوضها الاديب في الحاضر من اجل مستقبل الادب لا من اجل «اضيه . وتصورنا للماضي ليس امرا مستقلا عن معرفتنا التحولة مع تغيير العالم . ولعله كان اكثر انسجاما مع هذا المنطق الذي يقود مجمل التحليل ، لو ان حجازي اشار في قوله « ان امته ( مطران ) العربية كانت في اواخر القرن الماضي تمر بحال شبيهة بحال الشعوب الاوروبية قبل الثورة الفرنسية » ، الى ان هذه الفكرة تعود لمطران نفسه . ذلك ان ما كان مبررا بالنسبة لمطران من عدم رؤية خضوع البلدان العربية للامبريالية ، ليس مبررا في ايامنا . وتنتج عن ذلك عواقب لا تقتصر على الاختلاف حول الماضي ، بل تتعدى ذلك الى فشل قد يتجاوز

الايديولوجي» ويعيد بذلك « الاعتبار الى التاريخ الادبي ... دون ان يصبح هذا التاريخ «مدخلا للعملية النقدية ... فالحقل الايديولوجي يقوم باعادة ترتيب عناصره وازافة عناصر جديدة اليه بوصفه حقل صراع طبقي ... وهكذا يصبح التاريخ الادبي نقطة اضاءة للممارسة الادبية دون ان يحجب المدخل الاساسي للتحليل ، الذي يرتبط بالفهم المحدد للمرحلة التي تجري دراستها ثم يؤكد على نقطتين هما: ١ - « السياق الموحد للايديولوجيا العربية ...

٢ - « التأكيد على ان تعددية اشكال الممارسة الادبية الفنية ، تطرح من داخل اشكالية واحدة ، لها جانبان اساسيان . النموذج الثقافي والمسألة الوطنية الاجتماعية » .

لكن عملا بهذا المنهج ، وفي التحليل التاريخي وصولا الى هذا « التأكيد المنهجي » ، « ففزنا مباشرة الى البنية الايديولوجية العربية ، وخرائطه الادب العربي ، مهملين خصوصية الايديولوجيا الفلسطينية » ، وهذا الفز ، رغم اهمية الاصرار على « الوحدة » ، يطرح منذ البداية بعض المحاذير التي تتعلق باستخدام المفاهيم . كما ان التبرير النظري العام لعدم جعل « التاريخ الادبي ... مدخلا للعملية النقدية » ، لا يكفي لتبرير صحة العرض التاريخي السريع لتطور الادب العربي الحديث ، الا اذا قبلناه كنموذج معرض لاعادة النظر ، كما يؤكد الكاتب نفسه نظريا ، وكما رأينا في المثال العملي الذي قدمه احمد عبد المعطي حجازي في مراجعة شعر خليل مطران . وهنا تطرح عدة اسئلة :

- اليس اعتبار « الادب شكلا من اشكال الانتاج الايديولوجي » هو المسؤول عن وضع التطور الادبي والتطور « الوطني - الاجتماعي » في خطين متوازيين ، ثم المطابقة بينهما ؟ مما يستدعي اهمال « خصوصية الايديولوجيا الفلسطينية » ويسهل التوصل الى استنتاج اخير ، هو المحدد سلفا لسياق التحليل النظري ، بعد رفض خصوصية الادب الفلسطيني ؟ ( فمجرد خصوصية « الصوت الفلسطيني » ناتجة عن اختلاف المكان ، مما يجعل الادب الفلسطيني المعاصر مجرد تنويع فولكلوري داخل الادب العربي ) ؟

يعيدنا هذا الى مفهوم « الانتاج الايديولوجي » الذي يدعج فيه الياس خوري مفهومي الانتاج والايديولوجيا ، بحيث يطمس ان كل « نتج يخضع لايديولوجيا معينة ، بمعنى تصور وهمي للواقع ولعلاقاته ، تتحدد فيه نسبية « حقيقة » المرحلة . ما الذي يجعلنا ندرج هذه « النسبية » اذا كنا لم نخرج عن المرحلة فننتقل الى ما يشبه القول بان الشعر الفلسطيني لا يختلف عن شعر خليل مطران « مثلا ؟ ثم اليس اعتبار ان « المدخل الاساسي للتحليل ... يرتبط بفهم المرحلة » مطابقة بين مراحل تطور مختلف مستويات البنية الاجتماعية او حتى مختلف مستويات البناء الفوقي ؟ وبالتالي الا يتطلب الفهم المحدد للمرحلة « فهما » للتاريخ الادبي بالذات في تميزه واستقلالته النسبية عن التاريخ الاقتصادي - الاجتماعي ؟ ان الياس خوري يسقط هذا التمييز سلفا ويؤدي به ذلك الى النكوص حتى عما حدس به خليل مطران بتمييزه بين « الشعر الادبي » و « الشعر العملي » كتناقض في الشعر لا يستقيم بدونه « تكامل الموقف الشعري » ووحدته .

وسؤال اخير : عندما نجد ، في التاريخ الادبي - النموذج ، الذي يقترحه علينا المقال ، تحديدا للحركة « الشعرية الجديدة » بانها « تفترض كسر الجدار البنائي القديم في الشعر » ، ثم عندما يشرنا بتجاوز اطارات القصيدة الجديدة « وصولا الى بنية القصيدة ، او الى شكل القصيدة الخاص ، عبر التخلص نهائيا من المحلول الشعري - الكلام الشعري او الجملة الشعرية ، في سبيل تاسيس تكامل الموقف الشعري في القصيدة المركبة . هذه الانعطافة التي لا تزال في بداياتها التجريبية هي المؤشر الاساسي لخط التطور الذي يمر به الشعر المعاصر » ، السنا امام نموذج

لتطور الشكل في القصيدة يضع هذا التطور في خط غير منقطع من التابع الزمني ، يرسمه تحديد للشعر ، يوحي بانه شعر خالص يولده سحر ما في الشكل ، نتيجة « تكامل الموقف الشعري في القصيدة المركبة » ، « عبر التخلص نهائيا ( ولناظف نهائيا هذه ) من المحلول الشعري - الكلام الشعري او الجملة الشعرية » ؟

ليس في اسقاط « المحلول ... الكلام ... الجملة » اسقاط للشعر من « الحقل الايديولوجي » بعد ان اعتبره الياس خوري « شكلا ايديولوجيا » ، واعتبر ان الادب « يحتل اساسا حيز اللفة - الدلالة » ، « داخل المستوى الايديولوجي » ، بحيث « يصبح الادب - الممارسة حقلًا ايديولوجيا » ؟

لا مجال هنا لحل تناقضات المقال التي لا تقلل من الجهد الذي بذله الكاتب الذي انما طرح نقاط اولية يرى ضرورة اخذها بعين الاعتبار في دراسات لاحقة قد تتحدد مفاهيمها وتكامل فيها «الموقف» النظري .

اما فيما يختص بالاستنتاجات الاولية التي يستخلصها فتظل استنتاجات تجريبية ، ونرى ان الثورة الفلسطينية ، التي لم تعد «مقتصرة على « الممارسة القتالية » - التي يرى فيها الياس خوري « الطريق الوحيد لاستعادة وتاسيس الرؤية العربية الجديدة » - ستعدل في مسارها الكثير من الاستنتاجات وتحل الكثير من القضايا النظرية العالقة ، وذلك بقدر ما يتكامل وعي طلائعها بوحدة حركة التحرر الوطني العربية والعالقة والحركة الثورية العالمية ككل ، وقد سبق في ذلك الكثير من المنظرين . فاذا كان صحيحا « ان الشخصية الفلسطينية المستقلة ، بدأت عملية تحررها من الاندماج الكائلي داخل الوعي القومي العام لتبحث عن صوتها الخاص » فليس هذا « الصوت » صوتا صارخا في البادية مثلما كان صوت « القديس البديوي » خليل مطران . ولا يعني « تحررها » هذا ، « على المستوى الادبي » مجرد عودتها « بحثا عن الثابت الفلسطيني في مرحلة صعود رومانسية على جميع المستويات » ، فحتى في مفهوم « الثابت » الادونيسي ليس الاصل ثابتا . ولم يفب ذلك عن الياس خوري في مقدمته المنهجية . ان ما يحرك هذا « الثابت » هو الصراع الدائر في الحاضر ، لا ضد عدو لا وجه له يجعل « الشخصية الفلسطينية » شخصية تمحو كوفية الفدائي قساماتها ، بل ضد عدو محدد لا يضير الشاعر ان يسميه باسمه : الامبريالية العالمية وركيزاتها في المنطقة ، الصهيونية والرجعية العربية . بل يؤسس الصراع الايديولوجي - حتى بالشعر - الذي تخوضه قوى التحرر ، على قاعدته المادية التي ليس من الماركسية في شيء استخلاصها من القوى المنتجة المحلية ، لان « المرحلة » الامبريالية قد وحدت العالم منذ القرن التاسع عشر باخضاعه لعلاقة الراسمال على اساس تطور للقوى المنتجة ليس من الضروري ان يتكرر في كل مكان . ونحن الان نعيش الانتقال الحاسم من الراسمالية الى الاشتراكية على الصعيد العالمي ، ومن صالح العدو فقط ان يخفي وجهه بعدم تسمية « المرحلة » . فالتحرر من « الوعي القومي العام » هو بالاحرى تحرر من وعي قومي محدد ، برجوازي ، يحول الصراع الى مجرد صراع قومي - ديني ويطمس « المرحلة » التي يريدنا الياس خوري مدخلا ، فلا يعود يرى ان « اشتداد اثر التيار الماركسي على المستوى الثقافي والسياسي عبر نقد ذاتي للممارسة السياسية السابقة » ، ليس مجرد رد فعل بين « ردود فعل مختلفة » على هزيمة حزيران ، الى جانب تيار « الحدائة » و « التيار السلفي المتخلف » .

وليس صحيحا ان هذه « التيارات » ، « لا تصيف ... جديدا على الفكر العربي » ( كلمة تصيف ايضا غير دقيقة هنا ) . بل الصحيح ان في ذلك دليلا على اشتداد الصراع الطبقي حدة ، وما انطلق الثورة الفلسطينية سوى وجهه من هذا الصراع ، وفي

استمرارها خروج مستمر من « المرحلة » التي اوصلت فيها قيادة البرجوازية حركة التحرر الى الطريق المسدود ، اي خروج من الماضي ، وهو خروج هذه المرة ، ولأول مرة ، من ماضٍ تمتد جذوره الى اقصى واهق ما تصل اليه ذاكرة البشرية جمعاء . انه حلول مستمر لزمان جديد يحدد ايقاعات « الصوت الشعري القادم من الارض المحتلة » عبر صراع مضمّن يمانيه الشعراء بين الشكل والمضمون ، ينبغي الا يحجبه عنا النقد الاكاديمي الذي يقف عند حدود اللفظ وتستخدمه الرجعية في محاولات ايقاف الزمن القادم بالنتيش عن نواحي الضعف الشكلية ، لتتهمه ب « الشعبوية » وسواها من التهم ...

يقول الياس خوري « لا يوجد استقلال ادبي كامل طالما كانت الاسئلة النظرية واحدة . هناك صوت فلسطيني خاص داخل الادب العربي . يأخذ هذا الصوت خصوصية من المكان وليس من الزمن » . اما انه لا وجود لاستقلال ادبي « كامل » ، فهذا تحصيل حاصل لا يغير شيئاً من خطورة ما يلي ، اي من التأكيد على ان هناك اسئلة نظرية واحدة . ذلك ان كل شيء هنا يتوقف على : من يطرح السؤال ؟ ان بحث الياس خوري بالذات دليل ملموس على ان طرح السؤال ليس مسألة بسيطة ، فالصراع الطبقي « في الحقل الايديولوجي » لا يدور على الاجوبة بل على طريقة طرح السؤال . وعدم ادراك ذلك يعني الخضوع لايدولوجية البرجوازية المسيطرة . والقول ان «الزمن الثقافي العربي موحد . لان الهم الثقافي موحد في التحليل الاخير» ، يخفي ازمة قيادة البرجوازية الصغيرة في وحدة « الثقافة » ، التي تكرر الدعوات الرجعية الى « وحدة الصف » الموجهة لاسكات صوت الثورة الفلسطينية داخل « الاجماع » العربي . وبالتالي فان ارجاع « الصوت الفلسطيني » الى « المكان » وليس الى « الزمن » ليس سوى تكرار الصدور من « نقطة الصفر » ، ولا يعود هناك اي معنى للقول بان « المكان الفلسطيني ، هو التجربة الجديدة ، حيث تأخذ اشياء الطبيعة بعدها لتشكل امتداد الانسان في الزمن » ، اللهم سوى الدعوة الى الصدور من نقطة الصفر ولا يتثور هذا الكلام بالقول بممارسة قتالية في المطلق .

ان « وحدة الادب العربي » ليست محصورة بالتالي في «الثابت الرومنسي» بل في الزمن الجديد ، زمن الثورة ورفض القول بصنوبر الصوت الفلسطيني عن خصوصية المكان وحسب ، هو تأكيد على استمرارية الثورة . والدفاع عن خصوصية الادب الفلسطيني ، في جدلية الزمان والمكان وليس في الفصل الميتافيزيقي بينهما ، هو دفاع عن وحدة الادب العربي الجديد ، ولعل مهمة النقد الادبي هي التعلم من الابداء والشعراء الفلسطينيين - وليس تعليمهم وحسب - ليتمكن من البحث عن الخصوصية التي يتحقق فيها الزمن الجديد في الادب العربي غير الفلسطيني ، لان رؤية التفاوت والخصوصيات هو الذي يسمح باستخراج وحدة ارقى ، في حين ان رؤية التماثل يعني البقاء اسرى الماضي . ان منطق الزمن الجديد يقوم على التفاوت في التطور ، ومنطق الثورة هو ان من يتأخر عنها يصبح رجعيًا . والثورة دائما قادمة ، ومنتظها لا يرحم .

اخيرا تبقى امثلة خليل مطران الذي دعا الى « هم العمال الظالم وانشاء عالم اخر اكثر عدلا وجمالا وحرية يضع اساسه هؤلاء المصطهبون » ، تبقى دليلا على ان الزمن الجديد بدأ يأتي ، لتلقظه هوائيات « الشعر الجديد » ، حتى قبل ان يصبح اسمه معروفا كما هو الامر اليوم . فباسم العالم الجديد يتحدد الزمن ولا زمن «طلقا مجردا ، ميتافيزيقيا . بل زمن مادي .

\*\*\*

بعد كل ذلك نقرأ في العدد السابق الجزء الثالث من ثلاثية شفيق «مقار الكرسة لسولجنتسين ، التي نشرت تباعا على مدى 1971.

و 13 صفحة من الاداب . والمقال بمجمله لا يضم سوى تنويحات التهجيم على الماركسية والاتحاد السوفياتي ، ضمن تنويحات جهد كاتب المقال في اضافة طابع الموضوعية والحياد على موقفه ، مستعينا بنقد تبريري لما اصبح لا يقبل الجدل من حقيقة القرب الامبريالي ومن حقيقة سولجنتسين .

يقول مقار نفسه في نهاية القسم الاول مبررا اصراره على العودة الى الموضوع في الاعداد اللاحقة : « المسألة فيما يخصنا اهم بكثير من مجرد قضية ادبية ، او جمالية ، او فلسفية ، واهق من مجرد مشكلة اخلاقية . » فيم تكمن المسألة اذا ؟

باختصار فيما يلي : كان مقار يعلق آمالا كبيرة على سولجنتسين في تفجير الوضع الداخلي في الاتحاد السوفياتي ، ويخلص العالم من الماركسية ، اذ يشبهه ب « حكومة في المنفى » لكن سولجنتسين سقط فنيا وفلسفيا واخلاقيا ، ولا بد من عملية ترميم ما تصدع بذلك في الدعاية التي توجهها مطابخ الاستخبارات الغربية الى « المثقفين » العرب بشكل خاص . هل في هذا التلخيص مبالغة او تشويه ؟ لنضع مقار يتكلم .

يتحدث مقار عن « الاجراءات الادارية » الموجهة ضد « السواهب المدفونة » في الاتحاد السوفياتي فيقول : « ما من شك في ان تلك الاجراءات - بالاضافة الى جهود وضيق افق وتمصّب «مدرسة النقد الارثوذكسية» وقد اکتوبنا بنارها هنا في العالم العربي امدًا طويلا على ايدي المقلدين الكبار - ما من شك في ان تلك الاجراءات الادارية والنقدية تحمل قدرا كبيرا من وزر ذلك التخلف الادبي ودفن المواهب وقتلها . »

من حسن حظ مقار انه ليس « هنا في العالم العربي » ، واننا ، على كل حال ، لا نملك ان نتخذ بحقه اي « اجراءات ادارية » لان هذه الاجراءات كانت « امدًا طويلا » تتخذ « هنا » بحق « مدرسة النقد الارثوذكسية » . فليتحمل ما شاءت الصدق ان نحمله من « وزر » عن طريق « الاجراءات ... النقدية » بحقه .

اولا : مقار يجهل كتابات سولجنتسين والحياة الفنية والادبية في الاتحاد السوفياتي . وما يملكه من معلومات ، يستقيه من مطابخ الدعاية الغربية التي اقامت الدنيا فلم تقم ، في الضجة المثارة في الفترة الاخيرة حول سولجنتسين في الصحف الغربية التي يهاجمها «مقار متصنعا الموضوعية والحياد . بعض الامثلة :

- كل استشهاده من الكتابات والصحف الغربية في الفترة الاخيرة .

- يقول عن الشاعر افوتوشنكو انه « اعتذر ( بعد ان تصدى للدفاع عن سولجنتسين ) بقصيدة يتغزل فيها بمصنع للجرارات او سيارات النقل لا ندري » . قرأنا هذه القصيدة « هنا في العالم العربي » باللفة العربية . ولم نجد فيها ان الشاعر قد « اعتذر » او « تغزل بمصنع » . القصيدة عنيفة في النقد لكن يفوتوشنكو لا يحتقر الطبقة العاملة الروسية التي يحتقرها سولجنتسين وامثاله (القصيدة معربة في نشرة « انباء موسكو » ) .

- يثق مقار بنقد « المنشق » سخاروف ( ويسميه « زخاروف » ) نقلا عن الصحافة الغربية ( الذي يصف سولجنتسين بانه ليس ادبيا بل مجرد « داعية » ) ، بعد طرده الى الغرب وبعد ان خجل اكثر اصدقائه رجعية في الغرب من تبني اقواله وسقطت الهالة التي حاولوا الباسه اياها بوصفه شهيدا في الداخل . ان سخاروف بذلك يحاول الدفاع عن حالته هو كشهيد ، وهو الذي عقد « مؤتمرنا صحفيا في منزله في موسكو منذ سنتين دعا فيه الغرب الى زيادة تسليحه لمواجهة قوة الاتحاد السوفياتي . هذا ما لا يذكره مقار . لكنه يمحض « زخاروف » نقتنه دون تحفظ .

- يزعم مقار ان خروشتشوف حاول استخدام « سولجنتسين

« جمالية » .

لكن مقار لا يلبث ان يسقط « الصدق » عن الرجل نفسه دون ان يدري . فهو سعيًا وراء رسم صورة تصخم من تأثير الرجل يقول عنه انه في صراعه مع حكومة الاتحاد السوفياتي « الكلبية » قد ارتكب الخطأ في عدم عمله بالسر او في كشف اوراقه قبل الاوان . وللموضوعية يقول مقار بدون اي « كلبية » : « أخطأ النظام الستاليني ... فبدلاً من التخلص من سولجنستين اعطاه منحة ليواصل تعليمه ... » . و « للحياد » يوازن مقار هذا الخطأ بخطأ سولجنستين في انه « بعد سذاجته الاولى ارتكب خطأه الثاني ، ودخل في اول تجربة له واول تعامل مباشر مع القوة التي قضى عليه بحكم اختياره ان يكون كاتباً وشريفاً ان يظل ابداً في مؤلف المناوأة والمعارضة لها ، ومعني بذلك تجربة نشر روايته الاولى : يوم من حياة ايفان ديزوفيتش فاذا بها تستخدم كمنشور دعائي في حملة ضد زعيم سابق ... » ما لا يقوله مقار ، هو ان سولجنستين في « يوم من حياة ... » يجعل بطل الرواية يتهم سجنائه بانهم غير شيوعيين لان اعمالهم تتنافى مع المبادئ التي يدعون الايمان بها . في حين ان الكاتب يدافع في « لوفاته الاخيرة عن النازية وعن الخونة المتعاونين مع هتلر ويعبر عن احتقاره لشعبه . والسؤال : من الذي كان ذا وجهين يوم صدر « يوم من حياة ... » ؟

لا شك ان من صالح مقار ان يجعل القضية « اعمق من مجرد مشكلة اخلاقية » .

ثم تغفل ، بنفس المنطق ، محاولات جعل « الشوفينية » تنفذ الرجل من لا وطنيته ، وجعل تعصيه الديني ينقذه من حقه على الانسانية ، وجعل « تدريبه العلمي ودراسته للرياضيات » ينقذه من « تورطه » في العناء للتقدم العلمي والتكنولوجي ... لا مجال للدخول في التفاصيل ، لكن لا يستغرب القارئ « فالمسألة فيما يخصنا اهم بكثير من مجرد قضية ... فلسفية » . واخيراً يسقط سولجنستين ويبقى امامنا « مقار » .

كل ما في الامر ان سولجنستين عبر عن حقه على حكومته لانها تساعد العرب ، فاراد مقار ان يدافع عنه بمهاجمة ردود الفعل على اللاسامية في الغرب ثم وضع الشرق والغرب في وعاء واحد وتغليف كل ذلك بالثرثرة « الكلبية » ( والكلمة له ) ، لرأب ما يمكن ان يتصدع من الدعاية الامبريالية المعادية للاتحاد السوفياتي والشيوعية وحركة التحرر الوطني ، نتيجة تنفيس بالون سولجنستين .

\*\*\*

في عدد الاداب الاخير ، زمن يأتي ، وزمن يمضي . والزمن الجديد يحرك الرواسب في الاعماق فتتصاعد فقائيع ايدولوجية لتنفق مع سولجنستين في بون وواشنطن ولندن ... بيروت

\*\*\*

## القصاص

### د . هزاف منصور

لعل اول ما يطالع الناقد ، عند قراءته لقصاص العدد الماضي من مجلة « الاداب » شعور قصاره ان الشعر العربي الحديث يعاني علة تصدر هذه المرة من صميم حضوره . لماذا الشعر ؟ ماذا يريد «العرب» والشباب من هذا الميدان التعبيري الذي كان قديماً وجه ضميرهم الابداعي في امتياز ؟ هل القصيدة الحديثة « متجمع » صور غريبة مدهشة أو قصيدة ممتعة وحسب ؟ ان واقع المجتمع العربي هو فسي

ويفتوشنكو ومصور » في نقد ستالين ، واستثناءهم من هجوه على « المجددين والمجربين من كتاب الاتحاد السوفياتي وفنائه التسكيلييين الذين ضلوا عن سراط الاشتراكية الواقعية المستقيم » ( لاحظ الازدراء الذي ينم عن « موضوعية » مقار ) . وبصرف النظر عن رأينا بآراء خروشتشوف في الادب والفن ، نتساءل من هو «المصور» الذي نسي مقار اسمه ، واذا به ينسب الى خروشتشوف قوله : « لوحة المصور جريجوري شوخاري « السماوات الصافية » . وقد شاهدت بيروت منذ سنوات عديدة فيلم « السماوات الصافية » للمخرج السينمائي السوفياتي غريغوري تشوخاري .

يمكن الاكثار من الامثلة على « الدقة الاكاديمية » في دراسة مقار ، التي تبرر لهجة الازدراء بالواقعية والماركسية وتشويهه لهما . الواقعية تقول في زعمه « ان الفن لا يكون فناً الا اذا رفع السلاح في خدمة عقيدة سياسية » و « العقيدة السياسية » ، هي « الدين ( الماركسية ) » الذي يطالب سولجنستين بفصله عن الدولة « طالبا العودة الى رحاب الدين واطلاق الحريات الى حد معين فهو لا يفر الحرية السائبة غير المنضبطة » ، ومقار كذلك . ولعله مع سولجنستين يتصور نفسه في الحكم . فكيف يوفق بين كل ذلك .

يضع مقار المسؤولية في السقوط الفني لاعمال سولجنستين على عائق النظام في الاتحاد السوفياتي . فسولجنستين بانثالي قد استحق جائزة نوبل واصبح من اكبر كتاب العصر العالميين لان النظام تسبب في سقوطه الفني . لا يستغرب احد هذا المنطق فقد سبق لمقار ان نهبنا الى ان « المسألة اهم بكثير من مجرد قضية ادبية » . اذ ان الذنب في ذلك « ذنب الجوع الفكري المغفل المذمور من التعرض للتيارات الوافدة ومناقشتها ، وهو الجوع الذي جعل من هذا الكاتب ما نصفه بانه تكرر متأخر زمنياً واخلاقياً ... ان ذلك الخطر الذي طرد بسببه كامن في ولعه باجترار التاريخ » . ويحاول مقار ان يجد القيمة الوحيدة في ادب « الرجل » بمقارنته بادب الغرب التشاؤمي قبل الحرب العالمية الثانية وابان ازمة 1929 ، واعتباره تكراراً له . ويعتد عن سولجنستين ب « الجوع الفكري المغلق » .

لكن مقار يصطدم بعقبة ثانية هي كون سخاروف قد وصف سولجنستين بانه « داعية » ، فيتصدى لتجاوز هذه العقبة ايضا . فبعد ايراد قصيدة لسولجنستين يعلق قائلاً : « وقد لا يكون هذا الشعر جيداً ، وقد لا تكون فيه صنعة فنية حاذقة ... فالرجل كما وصفه زخاروف داعية ما في ذلك شك ... فهل يسير سولجنستين في ظلال الواقعية الاشتراكية الوارفة اذن ؟ اطلاقاً . فهو ابعد ما يكون عنها » . قد يجد القارئ في هذا الكلام سذاجة من يصدق اكاذيب « النقد غير الكاثوليكي » عن الواقعية الاشتراكية . غير ان القارئ واجد بعد امعان النظر ان مقار نفسه غير كاثوليكي ابداً . لئلا كيف : يتبرع مقار في تفسير ادب سولجنستين فيقول في اتجاه تجاوز العقبة : « وفي هذا التصوير للعالم كما هو يحل سولجنستين مفهوم الصدق محل مفهوم الواقعية » . ومنطق مقار ان « الواقعية » لا تعرف « الصدق » لانها دعاية سياسية . وسولجنستين منها براء لانه « صادق » رغم تصويره « العالم كما هو » . وبريخت بالنسالي غير صادق لانه «ماركسي ولانه يملك عقيدة سياسية ، لان « بريخت فعل نفس الشيء من موقف مضاد » . وماذا فعل مقار ؟ انه يعرف ان الكثير من المثقفين العرب ، رغم انهم غير ماركسيين يعرفون القيمة الفنية لبريخت الماركسي ، فيحاول رد الاعتراض المحتمل وينتظاهر بمعرفة بريخت وبسكاتور ويخلط الاوراق ليفش . انه يخون منطقته من حيث يحاول ترقيمه فيصف « صدق » سولجنستين « بالدوجمائية » ثم يعود فيستخدم سولجنستين لينسب ما علق به من « دوجمانية » الى كونه يمارس « صدقه » في « جو فكري » يتصف بالدوجمائية . وما هم اذا سقط « الصدق » من ادب « الرجل » فالمسألة ليست

معاناته المعاصرة لا يمكن ان يقبل بالشعر الوهم ، بل هو خلاى ذلك يفترض شعرا يصدر عن موقف أصيل وعن خلفية واضحة منتظمة الاصول والاهداف وينتج في آن الى رؤى كيسانية فاعلة ودجولة . ليس الشعر اضافة على العالم ، انه طريق معرفة العالم .

\*\*\*

وإذا استثنينا قصائد نينو نيكولوف

الاربع والتي ترجمتها أدبل الخشن ، فاي حديث عنها حديث في التالي عن المترجمة وأسلوبها ايضا . فلند حافظت أدبل الخشن على قدرة القصائد الإيحائية :

« قدما طفل حافيتان

تخطوان ببطء في العنمة

هزيلتين ومقوستين

كعلامتي استفهام حول مستقبل العالم ؟ »

فان القصائد الثلاث الأخرى : « للوجه الذي تشقه حمامات البراري » لعبد الكريم الناعم ، و « نقوش على باب كيسان » للحجاء علال ، و « ثلاثية الملك والحضور » لعمر حميدة . . . تصدر عن نفس شعوري واحد وعن منظور فني مشترك . فيتحد عالم هذه القصائد بمعطيات دناخية متميزة تبقى على الاطلاق متصلة بمناخات الحركة الشعرية العربية المعاصرة التي طلعت بعد الحرب العالمية الثانية .

ففي قصيدة « للوجه الذي تشقه كل حمامات البراري » تعيش مع « البراري » و « الطفولة » و « البحر » و « الريح » و « الانجم » و « العشب » والارتواء في أحضان الذاكرة رجاء البحث عن « الزمن الآتي » عن « الحلم » و « اللفظة » التي تكون جيمعاً « ماء الحياة » الذي يظهر الواقع من شقائه ويصفي الرؤى من وساوسها ، وتعيش مع « القرية » والرحيل في فصول الامس والحزن والنفسي لالتقاط « الضوء عن الآخرين » . . . كل هذه العناصر هي « جراحات حكاياه » مع « هذا العالم » .

وتتخذ قصيدة « نقوش على باب كيسان » محاورها من « الاطفال الجسوعي » و « جنون الريح » و « البسكرة والعذرية » و « الاحزان » التي هي « ابواب الآتي في خارطة الاسى العربي » . وتدور « ثلاثية الظهيرة والملك والحضور » حول « التقرب » مع « مواكب الريح » التي تحتم العودة الى الصحراء رمز البكارة فيؤكد صاحبها انفصاله عن مدائن الانتظار والنعمة : « وانني قد اتخذت البيد داري » .

ان هذا الشعور بالقرية - اي بمناخ الواقع - يقوى عبر تجربة عبد الكريم الناعم ، كلما أدرك « انفصاله عن اول خطوة » وليس له اذن من شفاء الا العودة الى « النهر الطفولي » . وقد وفق في هذا التعبير كي لا يساء فهم دعوته للعودة الى الزمن الاول على انها دعوة الى تقليد الماضي او الانغلاق ضمن اساره وقواعده المتوارثة بسبل باعتبارها رمز التحرك الدائم والحيوية المستمرة المتجسدة في الماء - النهر الذي لا يمكن ان يرتد الى الوراء . وهو شعور يصدر عن سام من الحياة الراهنة ومن أشيائها وعالها ، سام متحصل من استنفاد « هذا العالم » لنفسه ومن ادراك الانسان لخواء « هذا العالم » الذي « لا يعطي(ه) غير الحزن » .

« ظهنت كل جذوري فاسفني من راحتك

أيها النهر الذي رافقني لحظة جئت الكون

قل لي :

لم لا تأخذني بين يديك » .

واعلم في ذلك ايضا يؤكد قيم الريف وأخلاقه : فداخل اطار من النهر والزورق والوج والحصى والانجم والعشب والوجه الجدلي يلج على ان التحية رباط عضوي بين الناس على عكس أبناء المدينة الذين يتدافعون على الشوارع ويتقابلون بغير ان يتبادلوا اشكال الترحيب أو السلام في حس الشاعر . هنا يتداخل السماع والرؤية ليؤلغا حالة واحدة من الشعور تمحي في اطارها «مايزات الحواس : « قل لي مرحبا حين تراني » .

الا اننا نلاحظ قابلية الشاعر على الاجترار وعلى اعادة تنساول الفلذة الشعورية الواحدة ، انه يعجب بلمعته الشعرية فيراوح في ترداد اطرادها حتى ينهكها بعد ان تستنفد هي الأخرى عصبه ، فكان المقطع الشعري عنده مراوحة ذهنية ضمن مساحة شعرية معينة ، وهذا هو في الواقع ما نأخذه على أشعار القصيدتين الأخرين ، اذ غالبا ما يسقط شعراؤنا في التقريرية والتعبير المباشر والاستعمالات النثرية فتقرأ قصيدة الحجاء علال « نقوش على باب كيسان » وتدرك - وهو يتحدث عن النضال العربي مع الواقع السياسي وعن استثارة القيم العربية المميزة - تدرك ان هم الشاعر «محصور في نقل الافكار والمعاني وكانما الفن الشعري عنده ان تجمع أفكارا قد تبدو الواحدة منها مستقلة عن الأخرى . معه تحس ان الشعر كلمة ذهنية لعان طريفة وليس توالدا عضويا للصور . غير انه في مواضع أخرى يكثر من الثورية فيجهد لجعل القصيدة بدقاتها وبمناخها الموحى عالا استعاريا يتولد من مزوجات تمبيرية مكثفة ، وهظم صوره مبنية على الجملة الاستعارية :

« ما في البرد بين غروب شمس هواي والظلمات

الامدية في الظهر

يرسم حدها المشحوذ خارطة الاسى العربي » .

يبقى ان هذه القصائد الثلاث تدور حول صراع الانسان مع الواقع وأعبائه وهوميه . ففي « ثلاثية الظهيرة والملك والحضور » استنحلت الظهيرة الى رمز الحاضر الذي يصارع حضور الانسان الحي . واذا أقام الفصل بين الطريق واليعداء فالهم عنده « العودة » لانها رمز « الصفوة » . وتحقق هذه العودة بالانتفاضة من « زمان الخرافة » ، من « الزمان النشاز » ليتشح « بالعراء » اي بالبراة والاصالة ، فيتخلص من آفة الانتظار ، من مدائن الحلم التي تتهاوى مهومة عن المدائن التي تولد بالسحر او بالرقى ، فيتهد على الزيف الاجتماعي والسياسي والحياتي القائم في « المدن العربية » التي « احتواها قلبه حيا » .

بالرغم من تعدد اشكال التعبير التي طرحتها تجارب الجسدديد فاننا نؤكد ان امثال هذه القصائد لم توفق الى البحث عن بعد جديد يتخطى ابعاد الحركة المعاصرة التي عرفنا مع الرواد كمثال السياب وحايي وأدونيس . . .

واذا أدركنا ان جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية قد جهسد في معاناته لتفسير العالم عن طريق النبوءة والرؤى النافذة (السياب) ، او الى اعادة تركيب العالم عن طريق العودة الى زمن البكارة والدفع الجبوي ( حاوي ) ، او الى الكشف عن عالم آخر ( أدونيس ) ، فان هذه الاشعار لا تستطيع في المقابل ان تطرح بعدا اخر ولم تجرؤ أن تجد لها لغتها الخاصة . ان الجيل الجديد امام تحد عنيد يصيب هذه المرة الكيان الشعري نفسه : هل يفقد شعراؤنا على ان يضيفوا الى تراث المعاصرة ؟ ان هذا يفترض اولا اعادة النظر في مجمل البنية الثقافية القائمة .

## عايدة مطرجي ادريس

ثلاث قصص فحسب في هذا العدد من «الاداب» . ومع ذلك فكم من الجهد بذل «التحرير» في اختيارها ، وكم من الساعات قضينا لفرزها من عشرات القصص الواردة من جميع البلاد العربية . ان «البريد» المكتسب يوميا ، يتطلب قراءة متأنية وضميرية . فمن بين هذه الوجوه العدينة ، أنجولولة ، غالبا ما يبرز وجه جديد واحد .. والبحث عن الجديد الواعد ، المبرر الواعي ، هو غايتنا الرئيسية . وفي هذا العدد اكثر من وجه جديد تحمل «لامحه الوعود . ولكن هل هي الصدفة التي جعلت الاختيار يقع على ثلاثة وجوه عراقية ؟ ام انه اختيار مقصود ؟

ان الجودة الفنية هي المعيار الاول . لا الاسم ، ولا الشهرة ، ولا البلد ، يدخل في عملية النشر . ونحن نقرر نشر هذه القصص الثلاث ، فوجدنا بان كتابها كلهم عراقيون ... وقد يؤكد هذا ، مرة اخرى ، ان العراق ، على صعيد القصة ايضا يفرض نفسه . وهذه ثلاثة نماذج ، لثلاثة كتاب شباب ، يسرني ان اتحدث عنهم ، بصفتي شريكة في مسؤولية الاختيار ، بعد ان انجزوا بنجاح عملية «العبر» الاولى .

ما هي السمات الرئيسية التي تميز هذه القصص ؟ ان الوعي القومي لوضع الانسان العربي في موجهته ماضيه وحاضره ومصيره يطرح هنا طرحا عميقا ومسؤولا ، وليست المعاناة ، والتردد ، والقلق ، والتأزم الذي يعيشه ابطال هذه القصص الثلاث الا مرآة تعكس هذا الوضع العام وتعبير عن التهملات الراكدة في الاعماق ، محرضة لها لكي تتفجر ، وتثور ، وتنتقل نحو افاق جديدة .

والقصص تحمل جديدا في التقنية والرؤية الحياتية . عند جليل القيسي مثلا ، يمتزج الواقع القصصي بالرؤية العلمية المستقبلية « Science-fiction » . وعند حميد ناصر الجلاوي يتصاعد النفس الملحمي ويشمخ موضوعا واسلوبا ليمجد تفاعل الانسان ، وعند محسن الخفاجي تنحصر القصة في اطار لوحة تتحدث فيه ، بمستوياتها المتعددة ، عن مطامح الجيل الثوري الجديد .

(( اغنية للاراء اغنية للانسان ))

حميد ناصر الجلاوي في هذه القصة يبدو كاتبنا موهوبا من حيث انه يملك ، قبل كل شيء . هذا الجو المشحون المتوتر الذي يحاصر القارئ ويدفعه الى عالمه ، ويظل يجذبه حتى اخر نفس في القصة ، وهو يملك الى ذلك نفسا ملحميا مميذا نادرا ما نجده في القصص . نرى عبدالله الفاضل ، بطلا يحمل في قسماته ، على الصعيد الفردي ، جروحنا واننا ، وعلى الصعيد العام ، الوطني ، ملامح هذه الامة الجريحة ، المنتهكة ، الطامحة مع ذلك الى الخلاص . ان الكاتب يطرح المشكلة - على الصعيد السياسي والاجتماعي - طرحا سليما مفاى : اذا كان عبدالله الفاضل مريضا ، متروكا ، فليس معنى ذلك انه مقضي عليه . باستطاعته ان يداوي جروحه بالمعاناة ، باستعادة امجاد الماضي ، بالحلم بمستقبل افضل ثم بتحقيق هذا الحلم .

هذا هو الاطار العام للقصة ، وهو اطار ، كما نرى ، واسع قد تضيق في حدوده قصة قصيرة ، ومع ذلك ، هنا تبدو قدرة القاص في البناء الفني التي ساعدته على ان يستوعب مجمل هدفه . لقد جعل بطله ، منذ السطور الاولى ، ودون مقدمات يواجه مصيره ..

« نحن في حل عنك » « انهم مفارقوك يا عبدالله » ، « نحن ذاهبون يا عبدالله » . عبدالله «تروك» تخلت عنه عشيرته . ولكن الكاتب يحدد شخصيته ، منذ المقطع الاول ايضا . صحيح انه وحيد ، ولكنه ممثلي بحس العزة والكرامة . عبدالله يواجه مصيره ، ولكنه لا يستسلم له («ذاهبون» . فالها بحزن..» اعرف انكم ذاهبون ! لا ضير ذاهبون » . « الى الخابور » - الى الهدف الذي سيسعى اليه عبدالله في رحلته برفاقه كلب ، يظهر عبدالله ، في تساؤله له « لماذا تن » سمات انسانيته .

تلك هي مفهدة القصة ، والمدخل الجانح المدهش لهذا العالم المنازم ، وتلك الشخصية التي ستتم وتطور خلال يوم وليلة وحتى بزوغ اليوم التالي . هنا يلجأ الكاتب الى التلاعب بالزمن ، ان الزمن العادي اصغر من ان يستوعب هذا التطور . ولذلك بان الزمن البيولوجي هو الاساس . عبدالله الفاضل متروك في الصحراء ، بلا ماوى ، فخيمته قد عصفت بها الرياح ، وتكرت الشمس الالهية « تسقط في عينيه » وتكوي راسه كالسياط ويتقلقل لهيب الرمل بين اصابع قدميه فيشويها . عبدالله الفاضل مريض ، تجتاحه الحمى وبثور الجدري تنغزه كالابر العاهية « ود لو يعد هذه الابر وبعد معها عذابات الرهيبة » ثم ان الصقور تطارده وتمعن في البثور جراحا حتى ينزف الدم ، وهو يحس بالجوع القاسي يعصره ، الرياح الجنونية مزقت عباةه وتركته عاريا . ان عبدالله يحس هذا الزمن دهرًا . فهو لا يقاوم « بعد كل تلك العذابات » . ولكن في هذا الحاضر الاليم ، يعيش الماضي . انه لا ينفصل عنه ، بل لعله هو الحاضر الحقيقي المعاش . انه لا يتفجر بتداعي الصور والانكار ، بل هو مستمر ويتناول بفعل الحنين والاتصاق .. وهم التجدد واضح في هذه الطريقة من التحليل : رائحة القهوة المرة تملأ انفه - العطر الانثوي يحرك اشجانسه ، الاولاد يراهم يحومون حوله ، البسمة الراقدة ، العيون الكحيلة ، الحنان الزوجي ، كل ذلك هنا ، يتاديه ، بلهفة وفرح . وهذه السررات الصغيرة ، تتأصل وتعمق حين تتراى له العشيبة « احبائي ، اهلي » ، ايام البطولة والفروسية والسهرات والحدا البدي والعتابا ... لقد انطلق البطل من الذاتي ، الى العام ، وزواج بين الزميين مزوجة «وحية» ، حتى اصبح من الصعب الفصل بينهما على ما في الماضي من رقة وحين وفرح وعلى ما في الحاضر من الم وماساة . وانطلاقا من هذا التلاحم ، نفذ البطل الى المستقبل ، الذي هو امتداد للماضي وللحاضر عبر الحلم . ان الخلاص ، لا يجد منطلقا له بغير الاحلام ، اذ انه لا يعقل ، لمثل عبدالله ان ينجو . كم استمرت فترة الحلم ؟ انها ايضا كزمن المعاناة ، تقاس بزخم الاحداث وتساعدنا ونازماها . وحلم عبدالله لم يكن حلما رائقا ، كان تتوجعا لعمله ، نبرة للشهن الذي دفعه من وحدته ، من عريه ، من اكتواء جروحه في اللهب ، من نزيف دمه ، من غوصه حتى اعماق الذات ليكتشف طريقه . الحقيقة الوحيدة التي يعيها عبدالله ، هو انه في عرض الصحراء . ولكنه يعلم « بامتداد ظلال النخيل ، واحة من واحات الاحساء ، الظلال الرحبة تهتد كأنهار عذبة والسعف يلعب به التسيم . الظل يمتد ويعمق .. فهرية نفسي ، يسمعهما نفسي ، فيفتح عينيه ، يجافي النوم ويشاركها الفناء بروحه» . انه حلم اليقظة ، حلم الوعي هذا الذي يعيشه عبدالله ، وعي يتخطى الحاضر الرهيب ، فيما هو يعيشه ، يتخطاه بالحلم : الافعى تستحيل الى حيوان خرافي يحاول الانقضاض على اهله وعشيرته . على انه لا مجال للتردد امامه . ها هو يطير نحو المضارب ، يقاوم ، بظل يركض حتى يبلغ المرحلة النهائية ! وعي الذات وعيا عمقا ، ثم وعي الهدف . اذ ذاك تخفت الحمى ، وتسررب الأوجاع . عندها يدخل عبدالله مرحلة العمل ، وتتصاعد انفاس القصة ، ويشمخ البنيان القصصي حتى يبلغ ذروة التائق والوهج والفضب والثورة . بالرغم من العدى ، من البثور ، بالرغم من الوحدة ، بالرغم من الذئاب الوحشية

المجتمع . وبالفعل ، فان هذا الحوار الذي دار بين البطل وبين تلك انطولوجيات الخرافية قد ساهم في تجسيد افكاره ونظراته الى الوجود الانساني ، ساهم من غير ان نضع بالضيق والملل والاستعلاء الذي يصاحب غالبا ادب التوجيه .

فالبطل - مثلنا - يطرح اسئلته ، وينتظر ، مهورا ، الاجوبة . مثلنا ، يعيش عالم « المستحيل » ويتشبهت باهداب المنطق والمقولة . اننا نشارك بلذة في الرحلة الخطيرة مع الزمن ، بدءا من الافكار الدونكيشوتية المثالية الحاملة حتى عالم الارقام ، والازداد والاسلاك والحبوب .

هل ينبغي ان نناقش الكاتب في افكاره ؟ هل هو مع هذا التقدم الهائل الذي يصوره هاتكا حنس الانسان قبل ان يحسد ؟ هل هو الى جانب الالة التي تسجل ما يراود خاطره والى القطرة التي تقضي على الجوع والقرص الذي يزيل الموت . هل هو مع كدح الانسان في سبيل العلم ، ام مع تعبئة المعلومات دفعة واحدة ، عن طريق الالات؟ يبدو الكاتب ، للهولة الاولى ، غير منحاز . يكفيه ان يسأل ، وان يتلقى الجواب . على ان هذه البساطة تفضح نظرة له في الحياة ان « انساننا » الارضي ، يضع وقته في الاكل والنوم والراحة والثروة والقتل والتلاعب بالالفاظ والتشبهت بكلمة مستحيل . ولكنه لا يعترض . ولا يناقش . ولا يدافع عن افكاره ، ولا يبدو ميالا الى العالم الجديد ، ولا كارها له . كل ما هنالك ان هذا العالم الاسطوري الذي احكك به قد هزه وجعله يتذكر ، - في النهاية - انه قد نسي رواية « دونكي خوته » داخل الاسطوانة الغربية .

يمكننا ، في هذه اللفظة ان نلمح ايعاءه بزوال او ضرورة زوال العالم الدونكيشوتي ؟

ان الكاتب ، باسلوب جذاب وطريف ، يعبر عن قلق الانسان الوجودي ، ذلك القلق الذي يفاجئ البطل ويقضي على حياته الهادئة ، الناعمة ، النظامية . ان نهاية القصة ، الموجزة ، الموحية - تتضمن مأساة الحياة وذلك بالتناقض مع المقدمة الرومنطيقية الحاملة . ان عالم الواقع ، المنطقي ، يصطدم داخل الانسان المعاصر ، مع عالم اللاستحيل ، اللامنطقي ، مع الوهمي والخرافي والتخليبي ، الذي سيصبح ، مع التقدم العلمي الهائل ، واقعا منطقيا مضجرا .

ان هذه القصة المستقبلية ذات الطابع « المبسط » تحمل اعمقا مرفهة .

### (( المظاهرة )) لمحسن الخفاجي

كاتب هذه القصة يتبع طريقة اخرى في الخلق ، لا هي قائمة على التحليل ولا على اتباع الاحداث . انها عبارة عن لوحة ، عن صورة « المظاهرة » ويقف ، هو ، في الخارج مراقبا ومشاهدا . انه لا يتدخل ، الا حين تقضي الضرورة الفنية للمشاهدة ان يمين النظر ليرسم مزيدا من التفاصيل الدقيقة المثالية ، الخاصة بفن تخطيط المظاهرات وفن التقدم والتأخر وارتفاع الاصوات او انخفاضها ، وتوقيت الهياج او ركوده .

وتتضمن اللوحة عدة مستويات . النظرة الاجمالية لها تعطي انطباعا عن حشد من البشر لا شيل له . من الاعلى ، وبطريقة مسطحة ، لا يرى منها سوى الايدي والرؤوس التي تختلط لتصبح غطاء غير مميز . عند الاقتراب ، تبدو الصفوف الامامية : اللافئات ، من الداخل ، تتحدد التفاصيل وترسم بطريقة هندسية مدهشة : توافق الخطوات ، تشابك الازرع ، احتقان الوجوه . وبمزيد من الدقة ، يتميز شاب في الحشد هو روح المظاهرة وقائدها . الكاتب يكثف بالتصوير ؟ ولكن ليس التصوير حيا في التصوير هو «تفاه . ان القصة تفضح التزاما بقضية وطن . لئن اختفى الفنان - ظاهريا - فقد تغفلت آراؤه ومواقفه ونظراته الى المجتمع من خلال التصوير

- التهمة على الصفحة - ٩٤ -

الصحراوية يتصلب عبدالله لان العشييرة ، لم تبرح نفسه ، من اجلها تهذب ، ونظير وثار . انه اليوم انسان اخر ، ولكنه سيهود ، سيركض مع الفجر « الى الاصوات التي تبعث كالشوق واللقاء في اعمافه » ، يطير ، بعد ان يظهر من جديد ، فيتهمغ بالرمل عاريا ، ثم يردي عباءته على كتفيه « كالشراع » ، وينطلق نحو الناس .

بتداخل الازمان حقق الكاتب ، بطريقة تحليلية ، مسيرة بظله . والى جانب هذا البناء الفني الراسخ ، تظهر ايجابية القصة - على الصعيد الايدولوجي - وایمانها العميق بالانسان الثائر . والاسلوب غني متنوع ، شاعري مفعم بالحنين ، والرقة والمذوبة ، حين تبعث الذكريات الحبيبة ، واقفي ، مأساوي ، كئيب ، حين يصور الحاضر المليء بالبثور والقبح واللهب والسياط ، عنيف ، ساخط ، قاتل عند الثورة . مشرق ، هريج ، باسم عند اللقاء . هذا الاسلوب الفني بتعوجاته وفق الحالات النفسية المتداخلة التي يمر بها البطل ، تظهر اصالة الكاتب ، وتطويعه للكلمة وفق مقتضى الحال والضرورة الفنية .

كذلك تتميز هذه القصة بالتقديم الفني عن طريق الدسالج الداخلي . ان الكاتب يحدث نفسه ، وهذا ليس بالجديد في تاريخ القصة . اما ما يبدو جديدا ، فهو محاولة تشخيص الذات وتجسيدها وكأنها شخص اخر . والحوار مع الاشياء ، او مع عناصر الطبيعة التي يبعث فيها الحياة ويلونها وفق تقلبات مزاجه . على ان المحاور الرئيسي هو الكلب ، صديق عبدالله في رحلة العذاب حتى ليفسد ضد نفسه . انه الاسقاط النفسي لحالات عبدالله ، الرهز المجسد لروحه ، لتقلباته ، لضعفه ، لحنينه . ويغيب الي ان الكاتب لم يحضر الكلب في القصة ، الا ليحلل شخصية بطله ، تلك الجوانب الشفافة ، القائمة ، الهاربة التي لا يمكن لعبدالله ان يلتقطها . ان وجه الكلب هو امتداد لوجه صاحبه وتعبير مادي له . فهو رمز يتحدى دور الاسقاط . ولعل هذا التفسير يتلام مع روح القصة التي تعتبر خلاص عبدالله في مواجهته قدره وحيدا في حالة التطهر: « وحيدا يا عبدالله الفاضل في هذه اللحظة ، كائن سقطت من السماء او انشقت عنك الصحراء ، لا ام ، لا اب ، لا ولد ، لا وشائج قربي ، امك الصحراء والريح والليل البهيم . »

ان حميد ناصر الجلاوي « بقماشته » الفنية يشق طريقه بخطوات طهوح ، مشرعة كطيران بطله .

\*\*\*

### احلام الفارس الحزين داوین كیحوته . . لجليل القيسي .

هذه القصة تدرج تحت القصص السماة بالقصص العلمية المستقبلية ، او الادب الاسطوري ذي الطابع العلمي . كما تدرج في القصص ذي الطابع الخرافي ، وفيه يتحدث الابطال عن مواقفهم في الحياة وعلاقتهم الاجتماعية ، وانتقاداتهم . وقد كتب هذا النوع من الادب في عصور كانت حرية الانتقاد تعرض كاتبها للهلاك . اما القصص المستقبلية فقد كتبت للتشويق ، واستباق الزمن ، انطلاقا مع خيال لا رابط له ، واستجابة للشوق الانساني في كشف المجهول وهتك اسرار الكون وصولا الى المعرفة . ولقد كان هذا الادب المجنج ، او حلم الانسان ، المنطلق الرئيسي للرغبة العلمية في ارتياد الافاق وزبارة الكواكب : حتى الاكتشافات العلمية المدهشة في هذا العصر كالمراكب الفضائية والصواريخ والظائرات ، قد وجدت خطوطها الاولى في البسط السحرية والاسهم النارية الخارقة والشهب وانتقال الجن والمفاريت قبل ان تطرف العين مما يملأ الادب الشعبي الاسطوري . واننا نتساءل ، ما الذي دفع لجليل القيسي للجوء الى هذا النوع من التعبير ؟

ربما رغبة في التشويق . فما زال هذا الاسلوب يستهوي ، لانه يتجاوب مع رغبة الانسان الابدية في استباق الزمن واستشراف المستقبل . ثم انه يقضي على « الجفاف العلمي » في انتقاده لمظاهر

والعرب بمظاهرة مفضاة لاعلان ترحيبهم بالفرقة العظيمة ، وتكاثرت الحراس المسلحون على ابواب المسرح ، رغم ان الحراسة المسلحة هذه نشاز غريب في لندن ، وداخل المسرح ذاته اقيمت حواجز في الالواج الجانبية والامامية ، واتخذت احتياطات عديدة لمنع المشافيين من الصعود الى خشبة المسرح ، او اثاره متاعب في الصالة . غير ان ذلك لم يمنع من استمرار المسرحية الصهيونية داخلا ، في تلك الليلة ، وفي ليال اخرى . والحقيقة انه بدا ان الذين نظموا ذلك السيرك المزري لم يكونوا مهتمين بازعاج الفرقة الروسية قدر اهتمامهم بالقول للشعب الانجليزي : « انظر ! نحن اصحاب اليد الطولى هنا ! » ولقد نفذ ذلك المعنى الى بعض العقول التي لم تلمسها العناية الصهيونية التي لا تهتم لحظة ، لان اصواتا كثيرة ارتفعت معترضة على كل ذلك الذي دبر ونفذ ، غير ان السواد الاعظم من الذين شهدوا ذلك العرض الصهيوني كانوا متدمجين فيه تماما ، ومتواطئين مع مخرجيه وممثليه .

ولم يكن غريبا ان يبدو العرض الاول ، في تلك الليلة الحافلة ، لباليه « بحيرة البجع » ، «هزوزا بعض الشيء . وقد قدمت الفرقة رائفة تشايكوفسكي المشهورة بالعرض ، الذي وضعه مديرها الفني ، يوري جريجورفيتش عام ١٩٦٩ ، وشهده جمهور لندن لأول مرة ، وقام بدور الامير فيه الراقص ميخائيل لافروفسكي ، وقامت بدور ملكة البجع ، الاميرة المسحورة ، وبطيمة الحال ، بدور بنت الساحر ، الراقصة ناتاليا بسميرتوفا ، وقام بدور الساحر ميخائيل جابوفيتش . وبينما «وسيقى تشايكوفسكي تهلا القاعة ، وتستوعب المشاهدين وتأسرهم ، وترفعهم ، والعرض يبهرهم وينقلهم الى عالم اخر من الصفاء والتمعة ، تراجع وانسحب وغام كل ذلك الذي ظل يجري خارجا ، وباتت الكراهية التي كان ينطق بها اشبه بحلم رديء . ورغم ان العرض لم يكن فائق الروعة ، فان التصفيق الحاد المتواصل الذي قوبل به ، والحماس الذي ابداه الجمهور الانجليزي الذي يبدو في معظم احواله مكبوح الجماع ، كانا تعبيرا حيا عن ذلك الاحساس عينه ، احساس التوحد ، من خلال الجمال ، والافلات ، لدى لحظات بالفة العمق والشدة ، من الدارج المتبل الكابي الذي يطمس كل حس ،

والاطلال على عالم ارحب ، واكثر صفاء واشراقا ، تبرق فيه ، خطفا ، كومض شرار ، امكانية مهمة غير محددة ومترعة بالشوق ، يهفو اليها القلب المثقل بكل ما يحوطه من قبح ، وكراهية ، وشر ، لا تهتمد كلها لحظة . غير ان اولئك الذين رفعهم النغم والحركة بالداخل لحظة ، ما لبثوا ان سكبت صفوف اولئك الممثلين الاخرين الذين وقفوا في انتظارهم خارجا ، ماء باردا على لحظتهم التوهجة فاطفانها بين صيحات ميلودرامية متشنجة تردد « يا للعار ! »

وباليه « بحيرة البجع » من التجارب المتكررة الجميلة في حياة من يستهويه ذلك الفن ، تماما كبعض حكايات الطفولة التي يظل الصغار يسمعونها ، ويطلبونها ، ويسمعونها من جديد ، فلا يملون من تكرارها ، لانها تبيت جزءا مشرقا من عالمهم . ومثلما يحور كل رواية ، وببديل ، ويتصرف ، ويضيف ، وهو يروي تلك الحكايات ، يفعل من يصدون عروض الباليه ويخرجونها . والمرض الذي شهدته لندن من اعداد يوري جريجورفيتش اتصف بكثير من ذلك التحوير والتصرف . ولقد اشكى جريجورفيتش ، في مؤتمره الصحفي الذي عقده قبل عرض الافتتاح ، من ان متعهد الحفلات الانجليزي تمسك بتقديم عروض بعينها من ريباتوار الفرقة ، وان تمسكه اتصف بالمحافظة و « الخوف من المفامرة » . ولقد بدا جريجورفيتش كما لو كان مستاء من ذلك ، وربما اراد ان يقول لجمهور لندن انه لو ترك وشأنه لقدم الى ذلك الجمهور بالباليه افضل واجمل . وربما كان ذلك السبب في تصرفه الذي لم تخطئه العين في بحيرة البجع . واعتقادنا انه تصرف اساء الى الباليه ولم يخدمه . وربما تصور جريجورفيتش انه بذلك التصرف اقترب من مفهوم الباليه المطور الذي يقترب من الاساليب التجريبية للمسرح الحديث ، لانه اوشك ان يعلن « الحدوده » تماما ، بحيث بدا الباليه اقرب الى عدد من اللوحات الراقصة التي لا يربط بينها الا خيط شديد التراخي من العناصر الاساسية « للقصه » . وكما تصرف جريجورفيتش في المعمار الدرامي للباليه ، تصرف في الرقصات ، وفي تقديم الشخصوس وتاخيرها ( كشخصية الساحر الذي اوشك في هذا العرض ان يفترض دور البطولة من الامير ) .

الحوار الدائر بين الرجل الخمسيني والطفلة . الطفلة تصب الاشترار في المظاهرة . ولكنها لا ترى شيئا . الرجل يساعدها ويرفعها « فستقبل الطفلة مكانها بفرح غامر » . بذلك الايحاء الرابع ، يدخل الكاتب جيل المستقبل في عملية الثورة . كذلك يجعل بهذا الجواب « نعم ، انظري الى هناك ، كيف يصعد ذلك الشاب ليهتف » خلفية الثورة ، واسسها الراسخة في الجيل القديم من الكهول ، واعتبار الشباب الجدد امتداد طموحهم القديم ، وتحقيق الحلم الذي من اجله شردوا وسجنوا وعذبوا واستشهدوا . كذلك يعبر الشاب الشائر عن رؤيته الثورية بهذه الكلمات القليلة ، المشحونة بالرموز : « انني اتذكر ما حدث في الماضي » .

ان هم هذه الامة ، يتفلفل حتى اعماق الفنان . لذلك ، وبالرغم من الطريقة الفنية التي استعملها الكاتب ، والقائمة في الاساس على الكتابة من اجل الكتابة او الكتابة من اجل لا شيء بالرغم من هذه الطريقة ، فقد ظل ملتزما . ان الحياذ التكنيكي لم يستتبع بالضرورة حياذا في الرؤية . ان محسن الخفاجي يعيش عصره ، في هذه القصة ، موضوعا وتكنيكا . وقد بلغ به التائر ، الى حد لم يعد باستطاعته ان يظل متفرجا : فتدخل في اخر سطر من القصة حين قال : « قال الشاب في نفسه « سلاما ايها النافخون على ابواب المستقبل » .

صحيح ان هذه العبارة قد نطق بها « الشاب » في القصة ، ولكننا لا نستطيع ان نستبعد منها طيف الكاتب نفسه ... وقد كان من الافضل ، فنيا ، ان يستغني عنها ...

بيروت

## الفصل

### تابع المنشور على الصفحة ١٦

بالذات . لقد جعل مثلا لوحة المظاهرة تضم الكادحين « الذين لوحتهم الشمس » والذين تفضح عيونهم « مخاوف تنتشر كالماء » ، كما تضم الشباب المتحمس والكهول والصبيان وحتى الاطفال . خارج اللوحة ، على شرفة - من فوق - ، جلست امراة هائثة تستند الى سور حديدي ترأقب وتسال الخادمة عن « قالب الكيك » . لقد رسم الكاتب هذا المشهد ، ولم يعاق عليه . ولكن هذا التمايز بين المستويين ، في اللوحة الواحدة يفضح عقائدية الكاتب : ان الطبقة المتعمة ، ستظل خارج هوم الرفض ، خارج المظاهرة وبالتالي خارج الثورة .

ثم ان الكاتب - بالرغم من حياده الظاهري - لا يبدو مباليا ازاء عملية الرفض . ان نواياه تتسرب الى الشاب الذي هو المحرك العضوي لتطور القصة والمحرك الفعلي لروح الثورة في آن واحد ، تلك الثورة التي تلفو كحلم ضبابي ، كملامح غائمة ، يختلط فيها الوف الرجال الذين سقطوا في الماضي ، في مظاهرات مماثلة مع الوف المتظاهرين الان مع الوف الذين سينظفون « ليدقوا ابواب المستقبل » .

هذا الاسلوب في التعبير ، يحمل مفامرة . فالكاتب ، ابدا كان معرضا للسقوط ، معرضا للتدخل . ولكنه يحافظ ، حتى النهاية على حياده . من اجل ذلك هو يعتمد على الايحاء ، وعلى التركيز الشديد ، وعلى الفاء اضواء سريعة وباهتة ، تاركا للقارىء توير الاحداث واكتشاف ابعادها وما وراء تلك الابعاد . واهم عناصر الايحاء يتركز هنا في الحوار الموجز ، الالاهداف ظاهريا . من ذلك مثلا ،