بقلم : ناصر يوسف

مع الملتقى الثاني للقصة الكردية

القسم السادس والاخير

قراءة في عالم جليل القيسي القصصي

« دراسة نقدية »

ملاحظة :

القيت هذه الدراسة في احدى جلسات الملتقى الثاني للقصة الكردية الذي انعقد خلال الأيام 17 — 19 / اب /1982في اربيل والذي نظمته الأمانة العامة للثقافة والشباب . علماً بأن الاقسام الخمسة الأخرى من مواد الملتقى كانت باللغة الكردية ونشرت ضمن القسم الكردي من المجلة في الأعداد (1 — 5) منها .

«كاروان»

مقدمة :

يدعي النقاد انهم لايميلون الى تنصيب انفسهم أوصياء على الادباء والقصاصين .
والحق ، فأن الناقد لايبدع إلاّ عندما يتفاعل مع الأثر الابداعي ، وذلك عندما يتناول الأثر الكلي الذي يتركه فيه الاثر الابداعي . وهذا لايتم إلاّ عندما (يستسلم) الناقد للأثر الابداعي بتلقائية وعفوية ، وبدون احكام مسبقة .
يقول النقاد : « لابد من تقييم العمل الابداعي حسب قوانينه الخاصة ، على اساس مافعله الاديب وليس على اساس مالم يفعله »

فالقصة ، اذتتشكل عبر شخوصها وفعلها الدرامي وعلاقاتها تفوز قوانينها الداخلية وتؤسس منطقها الخاص ، وبذلك يصبح لكل قصة عالمها الخاص بها والذي يميزها عن غيرها من القصص .

ولكن ، من جهة اخرى ، فأن العملية النقدية ليست عملية سلبية تكتفي بتلقى الأثر الذي يخلفه الأثر الابداعي او القصة لدى الناقد .. أن النقد عملية ابداعية ايضا ، تحاول كشف واضاءة واغناء الأثر الابداعي ووضعه في موضعه الصحيح من مجمل االعملية الابداعية ضمن مرحلتها في التطور الاجتماعي ، كما

تهدف الى تثبيت ماهو جوهري ودائم في الأثر الابداعي . وهكذا فلابد من بعض الضوابط العامة ليسترشد بها الناقد في عمله ، وهذه الضوابط هي مانفتقده نحن في الواقع .. لأن الحركة النقدية عندنا ، لازالت متعثرة ، ولازالت تلهث وراء الظاهرات الأدبية المتجددة دوماً .

ان الحركة النقدية لم تتوصل الى تشكيل قيمها ومعاييرها النقدية ازاء الظاهرات الادبية الجديدة ، ولايدل على ذلك اختلاف النقاد فيما بينهم في تشخيص وتفسير وتقييم تلك الظاهرات وصولاً الى اكتشاف مسارها العام واستنباط القوانين والضوابط المتحكمة بها حسب ، بل ان ناقدا بذاته وفي المقال ذاته ، قديقعُ احياناً فريسة الارتباك والتناقض اذْ يتصدى لهذه الظاهرة او تلك :

فالناقد فاضل ثامر ، وهو واحد من المع نقادنا الذين تصدّوا لظاهرة الادب الجديد ، بعد ثورة 14 تموز ، وخاصة مرحلة الستينات ، يقول في دراسته (معالم جديدة في القصة العراقية) ضمن كتاب (معالم جديدة في ادبنا المعاصر) : -

(... كان الواقع يستلزم منه (اي القاص) تقديم فهم صحيح لحركة التناقضات اولاً ، وتحديد موقف فاعل ومنحاز من هذا الواقع ثانيا . الا ان عجز القاص عن تحقيق مثل هذا الادراك والتقييم الموضوعي ، وعجزه بالتالي عن اختيار جهة الانحياز عَجلاً في دخول القاص في ازمة صراعية جعلته يقف لبعض الوقت موقف الغريب اللامنتمي ، المعزول عن حركة الاحداث والتناقضات ، المرعوب من عجزه عن فهم مايجري اولا ، وعن تقرير موقف ثوري فاعل ثانيا ...)

إلا انه يؤكد في موضع آخر على ان القاص السْتيني لم يكن عاجزاً عن فهم مايجري ، بل على العكس كان مسلحا برؤيا جديدة للواقع : ـ (لقد احس القاص الستيني بنفسه كجزيرة منفصلة عن عالم الآخرين ، لذا وجد في الاشكال التجريبية والغنائية والذاتية أدوات ملائمة للتعبير عن ضياعه وتمزقه وحيرته وهكذا فلم يكن تجاوزه للواقعية مجرد رفض عقلي مقصود ، بل كان يرتبط برؤياه الجديدة للواقع ، ولابعاد تجاربه الذاتية .)

الا تعني (الرؤيا الجديدة للواقع) نفيا لعجز القاص عن فهم مايجري ؟ ثم يقول : (.. اذْ لم يعد همه ، القاص ، نقد الواقع الاجتماعي وادانته بل هو كان يحاول تجنب اي اصطدام او مواجهة صريحة مع النظام السائد الذي هو ضحية له .)

ان تجنب اي اصطدام او مواجهة صريحة مع النظام السائد لاتعني عجز القاص عن فهم مايجري ، بقدر ماتؤكد على فهمه لما يجري .

ثم يقول : (... الا ان الاقاصيص التجريبية تسقط احيانا في موقف عدمي او عبثي او صوفي ، اوتبالغ في التوكيد على عجز الانسان اتجاه الضغوط الخارجية والكوابيس التى تحاول سحق وجوده وحريته ..) كما ان هذه الاقاصيص معرضة دائما لخطر الاسراف في التجريد .) ولنلاحظ الآن كيف يناقض ذلك :

(ان الحقيقة المهمة الاخرىٰ التي كشفت عنها القصة الستينية ، هي ان الاتجاهات التجريبية التي برزت تعبيراً عن ازمة الواقع الاجتماعي ، وازمة القاص نفسه ، لم تسقط أسيرة اتجاهات صوفية مسرفة ، كما لم تتحول الى مسارب (طليعية) تعزلها عن الآخرين وعن الانسان والمستقبل ..)

وبعد : فالاستاذ فاضل ثامر يصنف القصة الستينية الى اتجاهين : (نستطيع أن نجد هنا اقاصيص تنتمي للمحاولات التجريبية المختلفة التي عرفتها القصة القصيرة في العراق ، كما نجد ان اقاصيص اخرىٰ تنتمي الى مختلف روافد الواقعية وتمتلك تنوعا في التناول الفكري والتكنيك والرؤيا .) ويدرج قصة جمعة اللامي (اهتمامات عراقية) ضمن الاتجاه التجريبي ، ويقول عن هذه القصة : (كما بدأت الرؤيا الثورية تتوضح وتترسخ في بعض كتابات جمعة اللامي كما هو الحال في (اهتمامات عراقية .) . ويضيف عن نفس القصة ايضا :

(تظل قصة جمعة اللامي (اهتمامات عراقية) قصة ناجحة وجريئة حاول فيها القاص أن يطل علينا بنبرة جديدة تتسم بالتطلع للثورة عبر البطل الاسطوري وبلغة تقرب من الشعر) . التجريبية اذن ، وليس الواقعية فحسب قادرة على اغنائنا برؤية ثورية واضحة وراسخة . فلنسمح اذن مايقوله عن التجريبية في موضع آخر من نفس المقال :

(وتحتل تجربة الخامس من حزيران مكانة خاصة في هذا التحول .... اذ وجد القاص نفسه فجاة امام مهمات تاريخية ضخمة لايستطيع تجاهلها . وهكذا وجد نفسه امام محاكمة ذاتية اكتشف خلالها ان الاستغراق في التجريبية والاهتمام بمشكلات ميتافيزيقية وذاتية منغلقة لا يتلاءم والمهمات التاريخية الجديدة .)

ومع هذا فلا بد من الاشارة الى ان الناقد فاضل ثامر قد قيم التجريبية تقييما صائبا ودقيقا في موضع سابق من المقال : (... فالواقع التقليدي هنا يكتسب صفة اسطورية عبر التغريب والفانتازي . فعالم جليل القيسي في مجموعته (صهيل المارة حول العالم) وقصته (ديوس اكس ماشينا) وعوالم احمد خلف في (نزهة في شوارع مهجورة) وسركون بولص في (الملجأ) وموفق خضر في (حكايتان عن المدينة ن) وعبد الستار ناصر في (رجل اسمه شريف نادر) وجمعة اللامي في (اهتمامات عراقية) ، هذه العوالم القصصية تكشف عن تحول صورة الواقع اليومي الاعتيادي عن طريق التغريب والفانتازي الى مستوى الاسطورة والملحمية فيبدو عالما لاواقعيا احيانا . ولاشك في ان رفع مستوى العالم الواقعي الى مرتبة الاسطورة يمنح الواقع في مثل هذه التجارب احيانا .. قدرة اكبر على الرمز ، وحدّة فكرة تعبيرية عميقة . وهذا التناول ، اذا ماقدم بشكل تلقائي ومبرر فنيا وفكريا يستطيع ان يكسب القصة بعدا ايحائيا وفكريا وشفافية كانت تفتقدها المعالجات التقليدية للواقعية الانتقادية في الخمسينات .)

ورغم ان دراسة فاضل ثامر منشورة عام 1971 ، حيث لم تكن الرؤى الفكرية والجمالية للتجريبية قد استقرت بعد ، ولم تكن التجريبية قد استنفدت نفسها بعد ، فان الناقد عبدالجبار عباس في كتابه (في النقد القصصي) الصادر عام 1980 عن وزارة الثقافة والاعلام يقول في مقاله (زليخا .. البعد يقترب ، تنويعات على موضوع اساس) : (وليست مجموعته الثانية « يقصد جليل القيسي » ، (زليخة .. البعد يقترب) الاتهذيبا وامتدادا وتطورا لعالم (صهيل المارة حول العالم) دل فيه القيسي على ملامح اصالة فنية تتضح في توظيف صورة الاضطهاد الفردي والجماعي اللامبرر لصالح رؤية سياسية متبلورة ...) ، لصالح رؤية سياسية متبلورة .. وهو يقصد ، طبعا ، ايمان جليل القيسي في مجموعته القصصية بقدرة الانسان على التصدي للفوضى والعبث في العالم والانفتاح على المستقبل . الا ان عبدالجبار عباس يمضي ليقول في نفس الصفحة : (اليست النزوة ، الحلم ، الوهم ، الجنون ، كعالم جليل القصصي : اتصالا بالواقع وانفصالا عنه ؟ اليس محاكاة لمسرح منقول ؟ ...)

كيف تكون الرؤية السياسية المتبلورة محاكاة لمسرح اللامعقول ؟ هل فات عبدالجبار عباس ان مسرح اللامعقول يؤكد على نقيض المفاهيم التي اكتشفها هو في عالم القيسي في رؤيته السياسية المتبلورة ؟

ان مسرح اللامعقول يهدف الى تصوير اللامعقول في العالم كحالة دائمة وابدية ومطلقة يصبح ازاءها الانسان عاجزا ومستسلما . في حين ان جليل القيسي يتناول اللامعقول كحالة

طارئة وشاذة واستثنائية ، لاتلزم شخوصه بعدم السكوت عنها فحسب ، بل تلزمهم الدخول في صراع دموي مرير ضدها .
ان مايحدث في عـالم جليل القيسي القصصي يحـدث في الواقع ولايحدث . ان الاعتيادي يصبح استثنائيا . والمعقول لا معقولا ، انه يلتقط ماهو شاذ اصلا ، لكنـه يبدو لفـرط تعودنـا عليه ، اعتياديا ، ثم يعمق هذا (الشاذ ـ الاعتيادي) الى ان يبدو على صورته الحقيقية اللامعقولة . انه بذلك يوقظ حساسيتنا ويصدم فينا الهدوء والطمأنينة . انه يحفزنا ضد البلادة والاسترخـاء والكسل ، ضد القول ، بالامر الواقع ، ليجعلنا ننظر الى مايبدو اعتياديا ومعقولا ودائمياً نظرة جديدة تضع الاشياء في مكانها الصحيح وتعيد تنظيم الواقع على اسس جديدة .

ان ذلك ليس محاكاة لمسرح اللامعقول ، بل انه يقترب كثيرا من مسرح بريخت الملحمي ونظريته في التقريب ymatnamy ernemt ان بريخت يحاول اظهار الاحداث اليومية العادية بمظهر غريب يدعو المشاهد الى التفكير بها والعمل على التخلص من الفساد فيها .
يقول بريخت : (ان ذلك الذي يتـطلع في اندهـاش الى عادات الاكل والشرب والشريعة وحب الحياة عند السكان البدائيين ، سيتمكن ايضا أن يتطلع الى عاداتنا في الاكل والشرب وشريعتنا وحبنا للحياة في دهشة) ، ويقول ايضا (وكما ان التعاطف في العمل الفني يستخرج حادثة يومية مما هو خاص ، فأن الاغراب يجعل الحادثة اليومية حادثة خاصة . واشد الاحداث عمومية تشلح من طبيعتها المضجرة وذلك بابرازها على انهـا فريـدة . ولايعود المشاهد يهرب من الحاضر الى التاريخ ، فالحاضر يصبح تاريخاً) .

ان الاحداث الغريبة اللامعقولة في عـالم جليل القيسي تصبـح معقولة من ناحية اخرى ، لأنها تخضع لمنطقها الفني الخاص في البناء القصصي ، وكما يقول ولسون فوليت « كل شيْ في القصة صحيح ماخلا القصة كلها » . اذْ ان « كيفية اختيار التفاصيل وضرورة ان تكون هذه التفاصيـل ذات وظيفة فنيـة في عملية الانعكاس بغض النظر عما اذا كانت قد وقعت بالفعل ام لا ، لان التفصيل في العمل الفني يصبح انعكاسا دقيقا للحياة كلما كان عنصرا ضروريا في التمثيل الصحيح للعملية الشاملة في الواقع

الموضوعي ، ويستوي بعد ذلك ان يكون الفنان قـد لاحظه في الحياة او خلقه بخياله الفني مستعينا بما اكتسبه من تجـارب حيوية ، وكثير من التفصيلات التي تطابق الحياة حرفيا قد تبدو في العمل الفني صدفة متعسفة شخصية وذلك لانها تفقد صفتها اللازمة كعنصر ضروري بالنسبة للمجمـوع الشامـل ومن هنا يصبح اختيارها تعسفا شخصيا » .

ان فن جليـل القيسي ينتمي الى الواقعية . ليس الواقعيـة بمعنىٰ محاكاة الواقع او تسجيله فوتوغرافيا ، او كما يقول مارسيل بروست : « ان الادب الذي يقنع بوصف الاشياء ، باعطائها خطوطا وسطوحا مسكينة ، هو الادب الذي اذا ما وصف نفسـه بالواقعيـة فهو ابعـد ما يكـون عن الواقـع والحقيقة ... » .
ان واقعيته اقرب الى ما تصفه فرجينياوولف : « نحن لسنا من البلادة بحيث نفرض ان انسانا ما لان اسمه سميث ولانه يعيش في ليفربول فهو اذن واقعي . نحن نعلم في الحق ان هذه الواقعية صفة حربائية تتغير وتتلون ، فما هو فانتازي يصير اذا ما اعتدنا عليه ، على الاغلب ، اقرب الامور الى الحقيقة ، وما هو معقول

يعتبر ابعد مايكون عنها ، وليس هناك مايبرهن على عظمة كاتب ما اكثر من قدرته على تقوية المشهد الذي يصفه بواسطة استخدام امور هي حتى اللحظة التي لمسها فيها كانت تبدو شظايا سحب وخيوط عنكبوت » .

ان شظايا السحب وخيوط العنكبوت هي التي يتناولها جليل القيسي ليحولها الى ادانات دامغة للواقع في قصصه : « ثلاثة تلال من الجراد » ، « اسطوانة الزمن » ، « ديوس اكس ماشينا » ، « هو ؟ هي ؟ هو » وغيرها .. وغيرها ..

النموذج واللغة : ـ

يقول تين : (ان هدف العمل الفني انما هو الكشف عن ●خاصية جوهرية او بارزة بطريقة اكمل واوضح مما تقول به الاشياء في الواقع ، .... لهذا فان الفنان يكون فكرة عن هذه الخاصية ثم يحول الشئ الواقعي طبقا لها حتى يصبح تعبيرا عنها ، ومن هنا فأن الاشياء تتحول من الواقع الى المثال عندما يصوغها طبقا لفكرته باجراء التعديلات التي يتصورها في نموذجه حتى يبرز فيه بعض الخواص الاساسية ، ويغير العلاقات القائمة بين الاشياء في الطبيعة بطريقة منتظمة حتى يجعل هذه الخواص اوضح واقوى) لقد استطاع جليل القيسي في مجموعة : ـ (صهيل المارة حول العالم) و (زليخه البعد يقترب) خلف الواقع ـ اللاواقعي ـ النموذجي ، حيث انه ابتدع الموقف القصوى في نفس الظروف اليومية ، وهي مواقف لا تبتعد عن محيط هذه الظروف في مظهرها الاجتماعي ، ومضمونها الفني ، وانما هي على العكس من ذلك تبرزها بمهارة فائقة عندما تضغط بوترها الاقصى على التنافرات الاجتماعية فتجسمها باعظم قدر من الفعالية الحقيقية . انه يلتقط الانعكاس الباهت لتناقضات الواقع الاساسية في الحياة اليومية ، ويضخها بطاقة كبيرة حتى تتجسم وتبدو بشكلها الكابوسي المرعب .

في هذا (الواقع النموذجي) يتنفس بطل جليل القيسي .. الا ان بطله يفتقد الملامح الفردية . انه انسان عام . ومن هنا تشابه شخصوصه ، الا اذا استثنينا بعض قصصه مثل : (الطيور المهاجرة غرباً .. تأخرت) ، (تلال الملح) . ان تجريد البطل من ملامحه الفردية والتأكيد على ماهو عام في شخصيته يخلخل نموذجه ويسلبه هويته الحضارية والاجتماعية والطبقية ويجعله صورة مطلقة نقية .

وقد لاتعني الملامح الفردية للشخصية شكلها الخارجي ـ من أنف طويل او اسنان بارزة او ملابس معينة ـ او غير ذلك من التحديدات المبسطة المألوفة في الطبيعية التي تعني بالمظهر الخارجي ، وانما تعنى ما يحدد الشخوص اجتماعيا ويتميزون به فرديا من طرائف التفكير ومضمون الاتجاهات الاجتماعية والخواص السلوكية المميزة لكل واحد منهم ان ما يبرز في نماذج القيسي القصصية هو وعيها بمصيرها وقدرتها على الارتفاع الى مستوى معين من العمومية . وان ذلك غالبا مايتم على حساب فرديتها وخواصها المميزة لها . ان ما يؤكد عليه القاص هو الطبيعة العامة للشخصية وجوهرها ناسياً او متناسيا العلاقة الجدلية بين ما هو ظاهر وما هو جوهري في الشخصية ، ان مشكلة التعارض بين الظاهر والجوهر تنحل في الفن : (الفن العظيم يتيح لنا صورة من الواقع تنحل فيها مشكلة التعارض بين الظاهر والجوهر ، بين الحالة الخاصة والقانون العام ، بين

المدركات المباشرة والتصور ، حلا يعطينا انطباعا فوريا بان العمل الفني قد التقت فيه هذه المتناقضات في وحدة عفوية تتكون لدى المتلقي بشكل لا تنفصم عناصره ، فيبدو العام كشئ يتمثل فيما هو خاص وفردي ، ويظهر الجوهر للنظر ويصبح قابلا للادراك في الظاهر ويكشف القانون عن نفسه كسبب اساسي خاص بالحالة المحددة المعروضة ، وقد عبر (انجلس) بوضوح عن طبيعة هذا التصور للواقع الفني بمناسبة تحديده لخصائص الشخصيات في القصة قائلا : (ان كل شخصية نموذج ، ولكنها في نفس الوقت فرد محدد خاص يمكن ان يشار اليه باسم الاشارة « هذا » كما يقول « هيكل » وهكذا ينبغي ان يكون) . يقول عبد الجبار عباس في مقاله الآنف الذكر : (والبطل عنده - يقصد بطل جليل القيسي - كبطل كافكا هو « أيماشخص » تكوين رمزي مكتسب قدرة ذاتية على الايحاء والرمز ، مع ان القصة ليست رمزية ، والحقائق المنبعثة عَنْها ممتلئة بالاندهاش والرعب ، حقائق ليست تقليدية او متوقعة ») . ان جريجور سامسا او جوزيف « ك » ليسا « أيماشخص ، تكوين رمزي مكتسب قدرة ذاتية على الايحاء والرمز .. الخ . » انهما نموذجان يمثلان ويعكسان ، اضافة الى فرديتهما ، خصائص واقعيهما في مرحلة تطوره الاجتماعي .

يقول بلزاك : (ان الحياة مجموعة من « الظروف الصغيرة » على الروائي ان يضخمها حتى تبلغ حجم « كرات مثالية » . وعليه ان يضخم الشخص حتى يبلغ مستوى الرمز) .

ان « أيماشخص ، تكوين رمزي ... » لايصبح رمزاً إلّا لان الفنان يجري عليه ، اذ ينقله من الواقع الى عالم الفن ، التعديلات الضرورية حتى يبرز فيه بعض الخواص الاساسية ويغير العلاقات القائمة بين الاشياء في الطبيعة بطريقة منتظمة حتى يجعل هذه الخواص اوضح واقوى .

(ان الشخصية النموذجية ليست شخصية متوسطة ، اللهم الا في بعض الظروف العابرة ، وكذلك ليست شخصية فذة تظن انها محور العالم ، حتى وان تجاوزت الحدود اليومية العادية ، وانما تصبح نموذجية لانها موصولة في جوهر شخصيتها بالعوامل الموضوعية التي تحدد بعض الملامح الاساسية في تطور المجتمع ، فعندما تنبع حقيقة موضوعية اجتماعية ذات قيمة عالية من الأعماق الأصيلة لشخصية ما ينبثق لدينا نموذج حقيقي ، على اننا لو نظرنا الى هذه النماذج من الخارج لبدت لنا مبالغا فيها ، أنها تكشف عن خصائص محددة لنموذجيتها اذ تتركز في وجودها الملامح التي تحدد اتجاها تاريخيا واقعيا ، دون ان تكون مجرد خطوط تجريدية ، فعندما نجد نماذج حقيقية من هذا النوع نستشعر على الفور العملية الجدلية بين ما هو خاص ذو اطار فردي محدد وماهو في نفس الوقت نموذجي عام) . ان تشابه شخوص جليل القيسي القصصية في كثير من قصصه يتجلى ايضا عبر اللغة التي يستخدمونها . انه يشحن الكلام على شفاه الابطال وفي فمهم بطاقة كبيرة . فالفعل المديد للكلمة ومتانتها عامران بالحركة الانفجارية : - (... انها لحقيقة دامية أن يعرف الانسان ، وبوعي ، انه سيضاجع الموت .. لم ازدر حبه العميق للحياة ، لانني لم اكن اقل شوقا منه اليها . لكن الذي حدث تحت ستار الغبار الذي راح يتكاثف هو اننا استسلمنا لتفاهة وجودنا في هذا القدر الميكانيكي . قد يضحك الانسان وهو يواجه الموت ...) . قصة « سفرة الجسد الاخير » .

ورغم ان القاص فنان متمكن من صياغة الحوار حيث ان الحوار لديه يساهم في دفع الفعل الدرامي في القصة الى مرتبة اعلى وبشكل متميز كما في قصته « هو ؟ هي ؟ هو ؟ » مثلا ، اذ انه يجعل من الحوار (اللحظة الروائية التي تكون فيها للديمومة اكبر كثافة ممكنة) كما يقول بيرسي لوبوك . ان تشابه لغة الشخوص عند القيسي كثيرا ماتبدو عبر ديناميكيتها وطابعها المتدفق وشحنتها التعبيرية ومستواها الرفيع :

- (الهي ، كنت اتصور ان يعمل اي شئ لكنه لن يعوي لصق جسدي .. ترى اهي هواجس سخيفة تلك التي أقنعتني بان جسدي تافه ؟ والرجل المصلوب هناك يشتعل بغضب غبي ،

ويفرك ذهنه ، ويخلق لنفسه بهجات لااساس لها) . قصة « حتى القطط » . وفي نفس القصة : ثمة رجل في البناية المقابلة للفندق الذي تقيم فيه البطلة صاحبة المونولوج الذي قرأناه ، يبدو ان هذا الرجل يفكر أيضا هكذا :

- (صحيح ان جسدي يعوي لامرأة ..) ؟

لنقارن المونولوج السابق لبطلة القصة مع لغة بطلة « لنحتفل معا » ضمن مجموعة (زليخة .. البعد يقترب) :

- احب قشور الاشياء واتصورني احب اللب .. حتى الترف ارى الجانب الزنخ منه ..

- يقولون ان الابداع هو بوع شاذ وغريب من الانفعال .

- لاتنقلني على الورق مثل منديل القديسة فيرونيكا .

ونقرأ في نهاية الصفحة هامش القاص : (القديسة فيرونيكا مسحت وجه المسيح بمنديلها فانطبعت على القماش الابيض صورة لوجه المسيح) . لنلاحظ هنا التشابه في المستوى الرفيع للغة في الحالتين وقوة الايحاء والداينامكية اضافة الى ما فيها من دلالات الغنىٰ الفكري والثقافي ، الذي يلغي في كثير من الاحيان الفوارق الاجتماعية بين الشخوص ويجعلهم متشابهين .

ثم لنستمع الى لغة البطل في نفس القصة والتي تكاد لا تختلف عن لغة البطلة في غناها وكثافتها وشحنتها التعبيرية :

- (ان بوسعه ان يثير فيَّ انفعالات لانهائية .. ان نظرات الفجر الوحشية فيهما الجرأة والخجل معا .. ليونتهم ، وسرعة حركتهم ، وسمارهم الداكن تذكر الواحد بالترحال ، ونصب الخيم ، وصنع عقاقير الحب ، والحجب للمحبين ..)

قال تولستوي عندما قرأ « الاخوة كارامازوف » لدوستوييفسكي : « انها ليست على مايرام » واضاف : « انه غير فني ! غير فني مباشرة ... الجميع يتكلمون اللغة نفسها ... وان طرقا غريبة تتنازع دوستوييفسكي .. » ، كما اعتبر دوبرلوبوف شخصيات « مهانون ومذلون » لدوستوييفسكي ايضا تتحدث مثل الكاتب وتستخدم التعابير والكلمات الحبيبة الى نفسه .

وعلى العموم فأن لغة جليل القيسي لغة متميزة . انه يرصد القوة التعبيرية الكامنة في عالم الاشياء بلغة خاصة : (وكنت ابقى اترصد الميناء ... واتتبع بقايا الاوكاق والصحف المبعثرة من مختلف ارجاء العالم ، تدحرجها انفاس البحر هنا وهناك) قصة « سافروا مع طيور البحر » . انها لغة ثرية معبرة تقترب من الشعر في عذوبتها وصورها وشحنتها التعبيرية : (... عمّا قليل يطفئون ضوء المنارة الدوار . كان مازال بوسعي من بعيد أن ارىٰ بقايا الليل ككومة كبيرة من الدخان الاسود المتلاشي يمسح ظهر البحر برفق . فجر آخر - باخرة اخرىٰ ..) نفس القصة ان عبارته مشدود كل وتر من اوتارها وكل ما فيها متناسق ودقيق وقوي ومتفجر . كما ان اللغة التي يعبر بها عن العالم الفاجع الكابوسي الذي يسحق الانسان هي الاخرىٰ مشحونة بالتوتر والعنف والصراع :

(ارتطم بصري بساعة يده المربعة الشكل ..) . (ديوس اكس ماشينا) (وبصق في وجهي نبرات من إلاصوات المتقطعة) . (الشوارع الاخرى ايضا) . (لطمت كلمة عفوا اذني) ، (عبأت نفسي في ملابسي) . يعبأ الانسان وكأنه حالة ميوعة فقدت الصلابة والتماسك .

ان بطل القيسي حتى في قصصه الاكثر ايغالاً في التجريد والرمز كقصص مجموعته « صهيل المارة حول العالم » ليس ذلك البطل السلبي العبثي اللامبالي الذي غدا نموذجا شائعا في القصة الستينية ، والذي جاء استلهاماً « لميرسو » بطل كامو في (الغريب) او (ستيفن ديدالوس) بطل (جويس) في (صورة الفنان في شبابه) ، ان هذه الشخوص التي يقول عنها كولن ولسن (شباب ناقمون ، يعيشون في غرف حقيرة ، ويتنقلون بين المقاهي ويتورطون في علاقات جنسية عارضة ويبحثون في الدين والسياسة بحثا مشبعا باللاجدوىٰ ، خالياً من الحماسة) ، لايجمعها بابطال جليل القيسي الاكونها متأزمة تأزما شديداً . الاّ ان ابطال القيسي يتميزون بكون ازمتهم ليست ازمة ذاتية او انهماكا نرجسياً مريضاً ، ان ازمتهم تعكس بوضوح تناقضات الواقع ولا معقوليته ، وابطاله لاتتجنب الصدام مع هذا الواقع والاصطراع معه ، بل انها قد تمضي في الصراع حد الاستشهاد باختيارها التام ، كما في قصة (صهيل المارة حول العالم) وقصص اخرىٰ .

واذا واجه القارئ نموذجا عصابياً او مازوخيا او نرجسيا مريضا ، كبطلة (لنحتفل معا) مثلا ، فان القاص لايتواطأ معه كما تفعل معظم القصص الستينية التي تتعرض لهذه النماذج . كما ان ابطال القيسي تتوق للتواصل مع الآخرين ومع العالم . قصة (الشوارع الاخرى ايضا) ، (سافروا مع طيور البحر) ، (زليخة .. البعد يقترب)

البطل بين جليل القيسي وكافكا : ـ

قلما تعرض احد لعالم جليل القيسي دون ان يقرنه بعالم كافكا ونماذجه القصصية . وقد تتوضح هذه المسألة اكثر اذا عرفنا كيف يقيم روجيه غارودي كافكا : (فلكي يثير فينا الاحساس الاكثر حدة بكل الاشياء التي نجازف باعتبارها مقاييس لمشاكلنا الحياتية ـ لشدة اعتيادنا على ذلك ـ فأنه ينتزعنا من الأطر الاعتيادية للزمان والمكان ، لتصبح فظاعة تهديم الانسان اكثر وضوحا ...) ان هذا مايفعله القيسي ايضا في معظم قصصه ، ولكن ما أن نراجع مقطعا من يوميات كافكا التي يوردها (بوريس بوروسوف) حتى تتوضح الامور اكثر ويبدو التغاير بشكل ملحوظ : (لماذا لايرحل سكان الاسكيمو عن مناطقهم الفظيعة ، مع ان بمستطاعهم العيش أفضل في مكان آخر ، بالقياس الى ظروف حياتهم ومتطلباتهم الحالية ؟ لكنهم لايستطيعون ، فان كل ماهو ممكن يجب أن يحدث . المحكن هو مايحدث فقط) . (ان التاكيد الاخير هو تبرير للحتمية . فاذا لم يكن هناك اي فرق بين مايمكن وبين مايحدث ، فان اي تدخل في المسار التاريخي امر لاجدوى منه . وعلى هذا الاساس ، يرسم لنا كافكا الانسان الذي يمتنع عن القيام باية محاولة للتدخل في مجرى التاريخ ، بل وحتى في مجرى الاحداث اليومية والمنزلية الا عتيادية .) ان بطل كافكا يختفي داخل الحجر . مدركا عجزه المطلق وعدم قدرته على الدفاع عن نفسه باي شكل كان . (لقد اختار كافكا كلماته بدقة : انه الباحث عن السعادة وليس صانعها) . فحين يرسم كافكا عالم الكوابيس ، فانه لايهادن مثل هذا العالم . انه مليء بالغضب تجاه هذا العالم ، ويعتقد ان انسانا بلا امل وبلا ايمان ليس انسانا . ولذلك يبحث عن سلاح للنضال ضد العالم الهرم اكثر فاعلية من الامل والايمان ، لان هذين العاملين ماهما الا ظروف ضرورية للنضال ، ولكنهما ليسا سلاحا للنضال .

(ان اناس كافكا تائهون في الظلمات . وكل واحد منهم وحيد وبلا امل . وهذا بالذات مايدعوه الى القنوط . وانسان كافكا يتعطش للسعادة ، لكنه غير واثق على الاطلاق بحقه في السعادة . بل غير واثق حتى من حقه في وجوده . فخاصيته الاساسية هي الاحساس بالذنب . كل هذا نتيجة لانفصال الانسان عن العالم) . يقول كافكا : (يملؤني النضال بفرح اكبر من قدرتي الحقيقية على الفرح ، اوقدرتي على العطاء .. ومن المحتمل انني ساموت لا من النضال ، وانما من الفرح ...) .

اما بطل جليل القيسي .. فيموت من النضال .. بفرح : ـ

(الطيور المهاجرة غربا .. تأخرت) ، (زليخة .. البعد يقترب) وغيرها .

الاسلوب :

يقول بيرسي لوبوك : (انني اعتبر مجمل السؤال المعقد عن الاسلوب في صنعة الرواية ، محكوم بالسؤال عن وجهة النظر ـ السؤال عن علاقة راوية القصة بها) .

ان جليل القيسي في مجموعتيه ، عدا بضعة قصص ، يستخدم ضمير المتكلم لرواية قصصه ، يكون الراوي ضمن القصة . ان هذه الطريقة تحد من حرية الكاتب في رسم المشاهد والتصوير البانورامي الواسع ، حيثما يقتضي الامر ذلك ، لان الكاتب في هذه الحالة ، لايحق له أن يروي الامايراه ويسمعه في رقعة رؤيته ومحيط سمعه . فلا يحق له مثلا ان يقيم وعي اي من الشخوص الاخرى ، ولا أن يظهر افكارهم ودوافعهم الخفية ، الابتحويلها الى افعال قابلة للرصد من الخارج ، وهو اذ يبسطها هكذا فانما يبرزها بشكلها التقريبي ، وكما توحي بذلك الافعال الخارجية المنعكسة عنها . ان وعي الراوي ، الذي هو ضمن القصة ، هو المنظار الذي يستطيع القارئ بواسطته ان يلقي نظرة على العالم القصصي . ورغم ان هذا الاسلوب يجازف بالحد من حرية الكاتب ، الا ان الكاتب هنا (يمسرح وتكتسب تأكيداته ثقلا ، ذلك ان وجود الراوية يعززها في المشهد المصور) ، (انها سمة محققة ، فقد حول المؤلف مسؤوليته وهي الآن تقع حيث يستطيع القارئ رؤيتها وتحديدها ، فالسمة الاعتباطية والتي قد تكتشف في اي وقت في صوت المؤلف ، تختفي في صوت الناطق باسمه . لاشئ ادخل الى القصة من الخارج . فهي مستقلة في ذاتها وتحتفظ بعلاقات بالجميع خارج دائرتها . تلك هي الخطوة الاولى نحو المسرحة Qmanmatiy ataim) ليس ثمة من يفسر او يوضح ، بل يجري تمثيل الحكاية بشكلها ومسيرتها في لحظات معينة .

لقد حاولت ـ لابد من الاقرار بذلك ـ ان اباغت جليل القيسي واضبطه متلبسا في عيوب فنية في الاسلوب حينما يستخدم الطريقة الاكثر تعرضا للوقوع في مخاطر الاسلوب الفنية ، رغم كونها اكثر حرية من طريقة استخدام ضمير المتكلم ، واعني بها طريقة استخدام ضمير الغائب . اذ قد تضطر هذه الطريقة الكاتب الى التدخل القسري بين القارئ والشخصية القصصية ، معلقا ، شارحا او موضحا ومفسرا ، او قد ينزلق فيها الكاتب الى ان يقتحم وعي شخوص لاتُقَدَّم القصة بمنظارهم

ان قصص (ان عروقي تتحول الآن الى لون البنفسج) ، (هو؟ هي ؟ هو؟) (حتى القطط) ، (الجبهة صامتة الآن) ، (تلال الملح) ، المؤلفة بطريقة استخدام ضمير الغائب فيها من العافية الفنية مايطغي على بعض المزالف البسيطة والتي بالكاد تخلو فيها قصة من القصص ذات البناء الفني المتناسق . في قصة (ان عروقي تتحول الآن الى لون البنفسج) يقدم القصة راوٍ ، ويجعلنا نطلّع على العالم القصصي عبر منظار وعي البطل (صادق) . فنرى مايراه ونسمع مايسمعه ونفكر بما يفكر فيه . ولكن .. لنقرأ في القصة مايلي : ـ (في هذه الاثناء سكبت امراة كانت واقفة فوق شرفة بيت سطلا من الماء الدافئ فوق صادق . استاف صادق رائحة صابون قوية .. لم يرفع راسه) . صادق لم يرفع راسه . كيف عرف ، هو ، ومن خلاله نحن ، اذن ، ان المراة كانت واقفة فوق شرفة ولم تكن جالسة او باركة مثلا ، وكيف عرف صادق وعرفنا نحن ان الاناء كان سطلا ولم يكن شيئاً آخر . أما انْ يستاف صادق رائحة الصابون .. فهذا مبرر ، وان يكون الماء دافئا ، فهذا مبرر ايضا لأن صادق يشم ويشعر بذلك . وفي قصة (حتى القطط) فان الكاتب لايقدمها عبر وعي شخصية واحدة ، بل انه يظل متنقلا بين ذهن البطل وذهن البطلة ، وقد يكشف عن ذهن الشخص الثالث ايضا .
يقول سارتر في مقالة (السيد فرانسوا مورياك والحرية) في معرض تعليقه على رواية مورياك (نهاية الليل) : ـ (الطائنات الروائية لها قوانينها ، واهم هذه القوانين هو القانون التالي : ان الروائي يستطيع ان يكون شاهدها او شريكها المتواطئ معها ، ولكن ليس الأثنين معا . في الخارج او الداخل) .
ان جليل القيسي باستخدامه ضمير الغائب استطاع ان يكون خارج الشخصية القصصية فهو يرصدها من الخارج ، كما انه يقتحم وعيها ويضئ داخلها . وهو بذلك يمنح القارئ امتيازا في أن يرى الشخصية كما يراها المؤلف من الخارج اولا ، وان يرى ماتراه الشخصية ثانيا ، وان يفكر بما تفكر فيه الشخصية اخيرا . انه يستبطن ضميرها ايضا . ولكن اذْ يفعل القيسي ذلك غع احدىٰ الشخوص ، تلك التي يختارها مركزا لقصته ، فلا يحق له ان يفعل ذلك وبنفس المستوى مع الشخوص الاخرىٰ .
واخيرا ، فقد كان بودي أن اتعرض لموضوع الجنس والمراة في قصص القيسي ، الا ان الوقت لم يسعفني في ذلك حاليا .
وبعد : فلا يسعني الا ان اقول مع عبدالجبار عباس :
(ان لقصص جليل القيسي ، رغم توترها ، هيكل صلب متناسق وبناء فني كلاسيكي مستقر اكد فيه القيسي انه احد سادة الصنعة القصصية في ادبنا) .

المصادر : ـ

1 — صهيل المارة حول العالم — جليل القيسي
2 — زليخة .. البعد يقترب — جليل القيسي
3 — في النقد القصصي — عبد الجبار عباس
4 — قصص عراقية معاصرة — فاضل ثامر وياسين النصير
5 — القاص والواقع — ياسين النصير
6 — معالم جديدة في ادبنا المعاصر — فاضل ثامر
7 — المعقول واللامعقول في الادب الحديث — كولن ولسن
8 — الافكار والاسلوب — أ . ق . تشيتشرين
9 — تشيخوف بين القصة والمسرحية — أ . بيلكين ف . لاكشين وسكافتيموف
10 — النقد والنقد الادبي — د . رشاد رشدي
11 — الرواية وصنعة كتابة الرواية — ادوارد بلشن ، دايانا داوبتفاير
12 — الواقعية اليوم وابداً — بوريس بورو سوف
13 — صنعة الرواية — بيرسي لوبوك
14 — منهج الواقعية في الابداع الادبي — د . صلاح فضل
15 — ادباء معاصرون — جان بول سارتر
16 — الواقعية بلا ضفاف — روجية غارودي