



فواكح النشر والتوثيق في المجلة

١. أن لا يزيد حجم البحث عن (٢٥) صفحة (٧٥٠٠) سبعة آلاف وخمسمائة كلمة .
٢. أن لا يكون سبق نشره ، أو أرسل إلى مجلة أخرى ، وأن يرفق الباحث إقراراً خطياً بذلك .
٣. أن يُراعى في البحث ما يلي :
 - الأخذ بالأصول العلمية إحاطةً ، واستقصاءً ، وخطوات بحث ، والحرص على التوثيق وحسن استخدام المصادر والمراجع .
 - كتابة البحث بلغة سليمة ، والعناية بما يلحق به من خصوصيات الضبط ، أو الرسم ، أو الأشكال .
 - يزود الباحث هيئة التحرير بثلاث نسخ من بحثه مكتوبة على الآلة الكاتبة .
 - يرفق بالبحث ملخص في حدود (٢٠٠) كلمة باللغة التي كتب بها ، وآخر باللغة الثانية التي تعنى بها المجلة .
 - تدوين التعليقات والحواشي والمصادر والمراجع في آخر البحث .
٤. تخضع البحوث للتحكيم من قبل أساتذة مختصين في الجامعات ومراكز البحوث .
٥. يبلغ الباحث بنتيجة التحكيم خلال ثلاثة أشهر من تاريخ وصول البحث للمجلة ، وبموجع النشر إن أُجيز البحث من قبل المحكمين .
٦. يزود الباحث بنسخة واحدة من العدد الذي نشر فيه بحثه ، وبعشرين فصلة (مستلة) من بحثه .
٧. أن يلتزم الباحث بأصول التوثيق المعتمدة في المجلة على النحو التالي :
 - تدون الإحالات المرجعية في نهاية البحث مسلسلة بأرقام تبدأ من الرقم (١) ، وتشمل عندما ترد أول مرة : إسم المؤلف كاملاً ، والمترجم أو المحقق إن وجدا ، وعنوان الكتاب أو البحث ، والطبعة ، ومكان النشر ، والناشر ، وسنة النشر ، والجزء أو المجلد إن كان المرجع كتاباً ، وعدد المجلة وتاريخها إن كان المرجع مجلة ، ورقم الصفحة .
 - ترتب المعلومات البيبلوغرافية إن كان المرجع كتاباً على النحو التالي : المؤلف بدءاً بالإسم الأول فالعائلة أو الشهرة ، ويليه فاصلة . إسم الكتاب بارزاً بالحرف الأسود متبوعاً بفاصلة . اسم المترجم أو المحقق إن وجدا . معلومات النشر ، محصورة بين قوسين ، على التوالي : مكان النشر متبوعاً بنقطتين ، الناشر متبوعاً بفاصلة ، سنة النشر ، ويلي القوس الأخير فاصلة يتبعها رقم الصفحة .
 - ترتب هذه المعلومات إن كان المرجع مجلة على النحو التالي : المؤلف متبوعاً بفاصلة . عنوان البحث بين علامتي تنصيص متبوعاً بفاصلة . إسم المجلة بارزاً بالحرف الأسود . عدد المجلة متبوعاً بتاريخها بين قوسين ففاصلة فرقم الصفحة .
 - إذا تكرّر ذكر المرجع في حاشيتين متتاليتين دون أن يكون بينهما فاصل ، توثق الحاشية بذكر : المرجع نفسه (أو نفسه) بالحرف الأسود متبوعاً بفاصلة فرقم الصفحة . أما إذا كانت الصفحة نفسها من المصدر نفسه ، فيذكر الموقع نفسه بالحرف الأسود . وإذا تكرّر ذكر المرجع في غير حاشية وكان يفصل بين كل حاشية وأخرى مرجع آخر مختلف ، توثق الحاشية بذكر اسم المؤلف متبوعاً بفاصلة ، فعبارة المرجع المذكور بالحرف الأسود ، ففاصلة ، فرقم الصفحة .

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
البصائر

مجلة علمية محكمة تصدر عن جامعة البنات الأردنية الأهلية

المجلد ٣ / العدد ١ ذو القعدة ١٤٢٠هـ / آذار ١٩٩٩ م

رئيس التحرير

أ. د. فهمي جدعان

مساعد التحرير

د. علي حجّاج

د. عصام سخنيني

هيئة التحرير

أ. د. عليّة عبد الهادي

أ. د. وديع العبد

د. فوزي العكش

د. فارس بدوي

د. فخري خضر

سكرتيرة التحرير

هنادة المومني

كل ما ورد في هذا العدد من مجلة « البصائر » يعبر عن وجهات نظر الكتّاب أنفسهم ، ولا يعبر بالضرورة عن وجهات نظر هيئة التحرير ، أو سياسة جامعة البنات الأردنية الأهلية

المراسلات باسم رئيس التحرير
مجلة البصائر
جامعة البنات الأردنية الأهلية
ص.ب (٩٦١٣٤٣)
عمّان (١١١٩٦) - الأردن



الاشتراك السنوي في المجلة

١. الأردن :

أ. للأفراد : (٥) خمسة دنانير أردنية
ب. للمؤسسات (١٠) عشرة دنانير أردنية

٢. الخارج :

أ. للأفراد : (١٠) عشرة دولارات أميركية
ب. للمؤسسات (٢٠) عشرون دولاراً أميركياً

الطباعة



المؤسسة العربية للدراسات والنشر

الإخراج الداخلي والإشراف الفني

التنفيذ الضوئي
أزمنة للنشر والتوزيع / عمّان

ترتيب المواد يخضع لاعتبارات فنية ، ولا علاقة له بأي اعتبار آخر

- تحولات الشخصية في غربة الراعي : قراءة في سيرة إحسان عباس الذاتية
 - العهدة العمرية : حقائق التاريخ ضد الافتراضات والشكوك
 - صورة هاشم بن عبد مناف في شعر الجاهلية وصدر الإسلام
 - الموشحات المشرقية دراسة في المضمون
 - تصاميم الإعلانات أو اللافتات الجدارية وتأثيرها على جمالية واجهات الأبنية التجارية
- | | | |
|-----|-----------------------|--|
| ٧ | أ. د. خليل الشيخ | |
| ٢٩ | د. عصام سخيني | |
| ٦١ | د. عبد الحميد المعيني | |
| ١٠٩ | د. سمير هيكل | |
| ١٣٣ | د. عبد المنعم طه | |



تحوّلات الشخصية في غربّة الراعي فراغة في سيرة إحسان عباس الخائفة

أ.د. خليل الشيخ

كلية الآداب - جامعة اليرموك

ملخص

تقصد هذه الدراسة إلى قراءة سيرة إحسان عباس (١٩٢٠ -) الذاتية غربّة الراعي الصادرة عام ١٩٩٦، عبر تتبّع تحوّلات الشخصية الرئيسية فيها، في مراحلها المختلفة، من خلال رحلة زمانية ومكانية طويلة ومتشعبة. وقد سعت الدراسة للكشف عن أبرز الرموز والتقنيات الفنية التي لجأت إليها تلك السيرة، لكي تبرز تحوّلات الشخصية الرئيسية. وبيّنت مدى علاقة تلك الرموز والتقنيات بالمنظور النقدي والحياتي لصاحبها.

Character Transformations in “The Shepherd’s Alienation” A reading in Ihsan Abbas’s Autobiography

Khaleel Alshekh

Faculty of Arts-Yarmouk University

Abstract

This Study seeks to shed some light on Ihsan Abbas’s autobiography (1920) *The Shepherd’s Alienation* which was published in 1996, through monitoring the main character’s transformations through a lengthy and diversified time-and place-related journey. The study aims also at discovering the main symbols and the technical methods used in the biography so that it can manifest the protagonist’s transformations. In addition, the study reveals the close relationship of these symbols and methods to Abbas’s daily and literary perspective.

(١)

تتيح *غربة الراعي*^(١) سيرة إحسان عباس الذاتية التي صدرت عام ١٩٩٦، الفرصة للمقارنة بين حياة صاحبها من جهة، ونتاجه العلمي من جهة أخرى، وهي مقارنة يمكن أن تصاغ تحت عنوان: البساطة على مستوى الحياة، والخصب والثراء على مستوى التفكير النقدي. فقد كتب إحسان عباس سيرته، بعد حياة علمية حافلة شكّلت فيها تواليفه وترجماته وتحقيقاته، إجابة على كثير من الأسئلة في مراحل مفصلية من تاريخ الأدب العربي ونقده، في القديم والحديث، مثلما أثار الكثير من الأسئلة التي تؤكد في مجملها حيوية تفكيره النقدي في كل مجال أسهم بالكتابة فيه، ومن بين تلك المجالات موضوعة السيرة الذاتية.

يتفرد إحسان عباس، بأنه الوحيد بين كتّاب السيرة الذاتية من العرب المعاصرين، الذين كتبوا سيرتهم الذاتية، بعد انشغال عميق بهذا الفنّ، تمثّل في مجموعة من السير النقدية لشخصيات تراثية ومعاصرة.

لقد توقف إحسان عباس على المستوى التنظيري عند موضوعة السيرة الذاتية عام ١٩٥٦ في كتابه *فن السيرة*^(٢): أي قبل أربعين عاماً من صدور *غربة الراعي* فكان كتابه يرصد ذلك الفنّ، وما يميّز به من تقنيات، وما يتفرد به من خصوصية على صعيد الخطاب إذا قورن بالأجناس الأدبية الأخرى. فإذا كانت ذات المبدع تتموضع، خارج نطاق السيرة الذاتية، على نحو غامض، فيما يخص طبيعة حضورها، ومستوى ذلك الحضور في تجليات النصّ، فإن هذه الذات تبدو أكثر تشخّصاً في السيرة، وقابلية للتحليل. ففي حين يلجأ الروائي إلى رواية السيرة الذاتية -Autobio-graphical Novel محوّلًا تجربته الذاتية إلى تجربة روائية، تضيع فيها الحدود بين الذاتي والموضوعي والواقع والخيال، هرباً من سطوة القيود المتعدّدة التي يجابهها وهو يسعى للكشف عن الأنا وعالمها، فإنّ كاتب السيرة، بصرف النظر عن مقدار ما يتحلّى به من جرأة على البوح والاعتراف يتعاقد^(٣) مع القارئ كي يقدم له أمرين على الأقل:

الأول: أن يبوح بالتجارب والذكريات الحميمة التي أسهمت في تشكيله الوجداني والنفسي والفكري، وأن يقترب من المناطق الحسّاسة التي يسعى المرء للابتعاد عنها، وعدم لفت الأنظار إليها.

الثاني: أن يسعى بوعي وقصدية، في أثناء ذلك البوح والاعتراف إلى بناء معالم الذات وشخصيتها المتفردة، ورسم ملامحها من المنبع إلى المصبّ.

وليس الوعي والقصدية مناقضين لما في البوح والاعتراف من تلقائية وحميمية، فإنهما

يحولان دون التراكم العشوائي للذكريات، الذي قد يحول السيرة الذاتية إلى حشد من التفاصيل غير المترابطة.

لقد تعاقد إحسان عباس مع قارئ غربة الراعي على تقديم سيرة حياة بسيطة، بأسلوب يتلاءم مع طبيعة تلك الحياة، رغم أنه، كما يقول بحق، على دراية بمختلف الأساليب التي سلكها الكتاب قبله في كتابة سيرهم^(٤)، وبلغة ذاتية بسيطة، تعتمد قرائنها الداخلية، ولا تفضي إلى تشكيل ذات نرجسية، تضحمت فيها الأنا، على الرغم من النجاحات والشهرة التي حققها صاحبها، بل تنتهي إلى بناء ذات قادرة على تأمل تجربتها ومراجعتها وتحليلها، دون أن تكون هذه الذات شخصية مفتعلة لا تتسم بمعنى متماسك.

(٢)

تدرج غربة الراعي تدرجاً زمنياً منطقياً، فهي تبدأ من الطفولة وتنتهي بالشيخوخة، لذا فإنّ التحولات فيها تنبثق من حركة الزمن الموزع بين لحظتي عجز قاسيتين في الطفولة وفي الشيخوخة.

فإذا كانت قدما الطفل تقودانه إلى مزبلة^(٥)، فإنّ الشجرة^(٦)، وهي جماع لرموز الخصب المتعددة، تتحول في الشيخوخة لتغدو تجسيدا للقسوة والجذب والخيانة.

يرسم إحسان عباس ملامح الطفل في السيرة مستخدماً ضمير الغائب حيث يتداخل صوت السارد مع صوت الشخصية. ويحيى ذلك من خلال عناوين دالّين متعاقبين هما: «رموز الخوف» و«رموز الطمأنينة»^(٨). يحتوي الفصلان على اثني عشر مشهداً، ترسم المعالم المتبقية في ذاكرة الطفل. وهي مشاهد تتوزع بين خوف الطفل من الموت وبين الأرق الذي تسببه دقات ساعة مجهولة، مشيراً بذلك إلى التفتح على اللحظة الزمنية دون القدرة على استيعابها أو التحكم بها، مثلما تتوق إلى الحياة، سواء تمثّلت في إيقاع النغمة القرآنية الساحرة، أم في نشوة التلقّي الجماعي لتغريبة بين هلال، أم في استقبال الخصب والمطر، وما يحمله من بشرى بفصول جميلة لاحقة.

تحتفي غربة الراعي شأنها شأن السيرة العربية الحديثة بلحظة الذهاب إلى المدرسة، وترى فيها لوناً من ألوان التحول الجذري في العلاقة مع الحياة، حيث ينطوي الاختلاف اليومي للمدرسة على اقتراب حثيث من عالم الكتاب، هذا الاقتراب الذي يشي في الكثير من أبعاده، ببداية قراءة للواقع من منظور جديد.

يرتبط هذا الذهاب في «غربة الراعي» على مستوى السرد، بانتقال السيرة إلى مستوى

أسلوبى مباشر، حيث تتلاشى رموز الخوف والطمأنينة، ويتلاشى تلك الرموز تبدأ الشخصية تنطق بصوتها وتتكلّم مباشرة. وتعبّر عن سعادتها قائلة:

«أدخلت المدرسة إلى نفسي ابتهاجاً لم يكن لها به عهد، بما وفرته من تنوع،
فإلى جانب حلّ ألغاز الدروس، وازدياد منسوب الثقافة، عوضتني عن
الألعاب الريفية الخشنة ألعاباً لم أكن أعرفها.» (٩).

وإذا كان الذهاب إلى مدرسة القرية يشكّل لحظة البداية التي تبني السيرة ملامحها، كي تشكل مدخلاً لتحوّلات أكثر عمقاً في مدارس أخرى، فإنّ تلك المرحلة شهدت أمرين، سيظنان يشكّلان معالم بارزة في مسارات السيرة وفي نهايتها.

أما الأمر الأوّل فيتمثّل في اقتراح أحد معلّمي المدرسة أن يتعهد كلّ طالب برعاية شجرة تضاف إلى اسمه، فهو يرويها بالماء عند حاجتها إليه، حيث يصف إحسان هذا الأمر بقوله:

«وقد كانت هذه العلاقة من أقوى العوامل التي حبّبت إلينا المدرسة. وعندما كنت أعود إلى القرية - من بعد - كان أول شيء أقوم به هو الذهاب إلى المدرسة للاطمئنان على الشجرة التي غرستها. صحيح أنها أصبحت لشخص آخر، ولكنّ حنيني إليها لم يكن يقلّ عن حنيني إلى البيت والأسرة وأصدقاء القرية.» (١٠).

لا تتوقّف غربة الراعي عند نوعية الشجرة، ويبدو أنّ هذا الاغفال المتعمّد، هو الذي سيسمح بتمييزها، إن على المستوى الأوّل في مرحلة الطفولة، حيث ستغدو الشجرة رمزاً يعبر عن أشواق إحسان عباس الفتى وحبّه لقريته، وتطلّعه العميق إلى المرأة، أو على مستوى أكثر عمقاً وتعقيداً في خاتمة السيرة، كما يتجلّى في قصيدته «حكمة ختامية - منطق الشجرات الثلاث» حيث تصبح الشجرة القاسية قسوة الحياة، والحبيبة مجسّدة لأزمة الشاعر الوجودية والنفسية، فهذا الشاعر الذي كان سعيداً في طفولته، وهو يرعى شجرته ويسقيها، ويحنّ إليها، ويتفقدها عندما يعود إلى القرية، سيعاني من انفصال الشجرة عنه، وستبوء كلّ محاولاته للقبض على أبعادها الجسدية بالفشل. صحيح أنّ ترميز الشجرة لتكون تعبيراً عن الاتصال بالمرأة أو بالحياة، يستند في التراث الديني، إلى «شجرة الخلد» أو «شجرة المعرفة» ولكنّ القصيدة، وهي تجسّد الأبعاد الرمزية لتلك الشجرة، لا تتحرّك ضمن إطار المنع الإلهي بعدم الاقتراب منها، لأنّ الشجرة نفسها غدت يابسة وقاسية، الأمر الذي عطّل قدرتها على الخلق والانجاب والحبّ، وسلب منها ما تحمله من طاقة كامنة للتواصل مع الحبيب:

إنّ التي من أجله ————— ماتت

إنسانة يابسة أو شجرة
تصوّحت فيها الغصون اليبانة
جفّ العطاء في عروق حبّها
كأنها قد نسيت كل الليالي الرائعة
واحتقرت قلبك حين لم تعد في قلبها
خانتك، خانت عهد حبّ
كنت مخطئاً حين ظننت أنه ليس يموت (١١)

إن بنية القصيدة ولغتها تجعلها قريبة من لغة العاطوس الأسطورية، فهي، من جهة، تمتلئ بالبكاء والألم على موت الشجرة، وهي تستهدف، من جهة أخرى، استعادة ذلك الزمن الذهبي حين كانت الشجرة تتفجّر بالنضارة والحياة، ولكنها في الحالتين تظلّ مؤمنة بنسبية القيم والأشياء، لتغدو مسألة الخلود مسألة عرضية، وليموت الحبّ بموت الخصوبة، وانطفاء الشهوة للحب والحياة. أمّا الأمر الثاني الذي بدأ الفتى يكتشفه في سنه المدرسية الأولى فهو إشكالية مريم. ولا شك أن هذا الاكتشاف يشكل في تلك المرحلة الوجه النقيض لما ترمز إليه الشجرة. فإذا كانت الشجرة تؤشر في تلك المرحلة على ما تنطوي عليه حياة الشباب من حبّ وإقبال على الحياة، فقد شكّلت مريم حجاً يحول بين الفتى وبين الحبّ لأنّ مأساتها صبغت حياة القرية «بخطوط سوداء أو حمراء لا قبل بمحوها أو طمسها أو التغاضي عنها» (١٢).

من هنا ستظل شخصية مريم فاعلة في وجدان إحسان عباس، وستظلّ تحولات شخصيتها وثيقة الصلة بتحوّلات شخصيته، فإذا كان الذهاب إلى حيفا يحمل بداية التحوّلات الجذرية في شخصية صاحب السيرة، نظراً لأنّ هذا الذهاب سيشكل نقطة البداية في تطواف طويل يخرج من عالم الريف إلى عالم آخر، فإنّ إحسان عباس - الفتى كان يذهب إلى حيفا وهو يحمل «هدفاً سرياً» (١٣) لم يبع به لأحد، وهذا الهدف يتمثل في البحث عن مريم، والتخلّص منها، لكي يريح الأسرة من شعورها بالحزن والانكسار. صحيح أنّ مريم ستلاشى، وإن كان ذلك على نحو مؤقت، من ذاكرة الفتى في خضمّ المجابهة مع الحياة في حيفا، ولكنّ شخصيتها التي ستستيقظ في وجدانه عند سماعه لاسمها يقال على نحو عابر (١٤)، يشير إلى أنّ حياها اختار المغامرة، والجري وراء غوايتها يخضع في غربة الراعي للكثير من القيود، وإن ظلّ يدور في أعماق الشخصية، أكثر مما يتجلّى في العالم الخارجي.

تتجسّد أكثر التحوّلات أهميّة في شخصية إحسان عباس - الفتى وهو طالب في مدينة حيفا في بعدين مهمين، يشكّلان معاً طبيعة ذلك الفتى المشغول عن اكتشاف جوانب الحياة في هذه

المدينة، بفضاءات التعليم. أمّا البعد الأول فيتمثّل في الحياة البسيطة لإحسان عباس في بيت الشيخ أحمد السعدي، ومساعدته له في كتابة الحجب والتعاويد. وقد وصف إحسان عباس هذه التجربة المثيرة بقوله: «ثابت على أداء ما قاله الشيخ بكتابة السور القصيرة بحروف مقطّعة، ثم خطر لي أنّ الحجاب قد يُلقى في مكان غير نظيف أو غير طاهر، واستولى عليّ هذا الشعور بقوة، فجعلت أكتب في الحجاب حروف الأبجدية الانجليزية أو أكتب بعض الأغاني الريفية بحروف مقطّعة، دون أن أخبر الشيخ بالتغيّر الذي حدث» (١٥).

إذا كان هذا النوع من الكتابة يخضع لطقوسية محدّدة، تنزع في نهاية المطاف منزعاً عملياً، فقد خرج الفتى من برائن تلك الطقوس على نحو يشي باستقلال الشخصية، وكانت تغييراته للحروف المكتوبة في نصوص التعاويد، وإن تمت باسم الحرص على المقدّس، ترمز إلى تعرية العملية برمتها، وتجريدها من قداستها المزيّفة. ولكن هذه التجربة التي خلقت نوعاً من الصراع في نفس الفتى، تتحوّل في رواية إميل حبيبي «سرايا بنت الغول» لتصبح امتداداً لعالم الطقوس الأسطورية، بصرف النظر عن مدى الاتفاق في التفصيلات بين الرواية والسيرة. فلم تعد هذه الحكاية كما ترويها غربة الراعي تعبّر عن حكاية وقعت في زمن مضى، بقدر ما أصبحت واقعاً حياً يتجسّد في الحاضر المستمرّ. يقول حبيبي:

«ما من رفيق حبّيني إلى لغة أمّي وأبي، كما حبّيني إليها هذا الشاب ابن شيخ عين غزال منذ أن أشركني في كتابة التمام الساذجة وطيبها في قصاصات دقيقة، كان والده يطمئن بها القلوب الواجفة على مصير أحبابها الغيَاب... ومن تلك التمام بيتنا شعر حفظتهما منذ ذلك الوقت وعدتُ إليها كلّما افتقدت ما اطمئن به قلوب الصابرين والصابرات على فراق الأحبة، صبراً جميلاً،

عسى الكرب الذي أمسيت فيه يكون وراءه فرج قريب
فيأمن خائف ويفك عان ويأتي أهله النائي الغريب

فهل يكون وجه الشبه بقية أمل في فعل هذه التميمة أو سواها من تمام ابن الشيخ؟ أو يكون وجه الشبه أنك لم تتمن «النقاء» بطل من ذلك الزمان، كما تمتّيت التقاء، ولم تحقّق هذه الأمنية؟ (١٧).

فإذا كانت غربة الراعي تقدّم لنا هذه التجربة من خلال سرد متجرّد من العاطفية، لا أثر فيه للرومانسية، فإنّ «سرايا بنت الغول» تنتزع المشهد من سياقه الزمني المحدّد، لتدخله في سياق فني مرتبط بأفاق الرواية وتحوّلاتها، فلم تعد كتابة التميمة عملاً فردياً سرياً، بل صارت ترمز للعودة

إلى فلسطين، أو للفرج بعد الشدة، كما يعبر بيتا الشعر، وغدت مرتبطة بإحدى اللحظات النابضة بالحياة، وإن كانت تغمس جذورها في لحظات مترعة بالألم والحزن.

أما البعد الثاني فهو يتصل بالينابيع الثقافية التي بدأ الفتى يتصل بها، وتسهم في تشكيل وعيه وفي إخراجها من عالمه الضيق لأنّ طفلاً قروياً، ساذجاً مثله لم يكن في مقدوره أن يوسع الدائرة التي يتحرك فيها ولعله ليس من قبيل المصادفة أن تحتل الرسالة^(١٧) مركز الصدارة، وأن يكون لكتابها وشعرائها دور أساسي في صياغة وجدانه، لأن ذلك سيشير إلى مرحلة مهمة يرتبط فيها إحسان عباس بالقاهرة، وجامعتها، والحركة الثقافية فيها.

(٣)

تنتقل غربة الراعي على صعيد المكان بين فضاءات متعددة في فلسطين وفي بعض عواصم الأقطار العربية، فهي تبدأ من عين غزال، وترمّ بحيفا وعكا والقدس وصفد، وتنتقل بين القاهرة والخرطوم وبيروت وعمّان. وعلى الرغم من كون التحوّلات الشخصية في السيرة مرتبطة بالتحوّلات المكانية، إلا أنها لا تنبثق عنها بالضرورة. فقد سعت غربة الراعي إلى تشييد فضاء متماسك، لأنّ عنوانها بما ينطوي عليه من دلالات فلسفية وشعرية، يوحد مسارات تلك الأمكنة نحو بؤرة بعينها، ويجعلها، بما تنطوي عليه من تحوّلات، تشير إلى الحضور القوي لذلك المكان الغائب الذي تنهي العودة إليه غربة ذلك الراعي. لقد ظلّ انتقاله بين تلك المدن، يؤكد غربته العميقة التي يتشاكل فيها مع الشخصيات التي كتب سيرتها كالتوحيد والحسن البصري والشريف الرضي وبدر شاكر السياب، مثلما يؤكد تمسكه بشخصية الشاعر- الراعي التي تعمد أن يقتل موهبتها، فيما بعد، وهي شخصية رسمت سيرتها الشابّة، ضمن تجربة شعرية تستوحي الشعر الرعوي الغربي، وتعيد تشكيل الواقع في إطار تقاليده وأخيلته ولغته^(١٨). من هنا ظلّت التحوّلات في شخصيته بمثابة تنويعات معرفية، لا تغيير الإيقاع الرئيس في تجربته. لا ريب أنّ ذهاب إحسان عباس إلى الكلية العربية في القدس يشكل أكثر المراحل أهمية في بناء شخصيته، فذهابه إلى هناك وخضوعه لتعليم منهجي منظم، وبرايمج تعليمية محدّدة، وفرّ له فرصة لقراءات عميقة، جعلته يكشف أعماقه ويحدّد مسيرته الشعرية والنقدية، وإن ظلّت تجربته في الكلية، معزولة عن الحياة العامّة في فلسطين، وما كانت تمرّ به من تفاعلات.

تشكّل إشارة إحسان عباس إلى هاملت^(١٩) التي جاءت إبان حديثه عن سنوات الدراسة في تلك الكلية (١٩٣٧-١٩٤١) مفتاحاً لقراءة تحوّلات مهمة في شخصيته. فهذه الإشارة تشكّل على المستوى الفنيّ تناسلاً قابلاً للإدراك، ينشئ ترابطاً في المعنى داخل السيرة، لأن علاقة

إحسان عباس بتلك الشخصية تتجاوز البعد المعرفي الخالص، لتغدو علاقة ذات أبعاد نفسية وفكرية، فقد غدت شخصية هاملت كما يقول إحسان عباس:

«الصديق المرافق لي في الكلية وبعدها، قرأتها في الكلية مرّات ومرّات، وأظنّها لوّنت حياتي بلون خاص» (٢٠).

إنّ تأمل أبعاد تلك العلاقة التي كانت تقوم بين إحسان عباس يوم كان في العشرين من عمره، وبين هاملت، يبيّن أنّها كانت تقوم على علاقة قريبة من التقمّص الوجداني (٢١) Einfuehlung.

يشير التقمّص الوجداني إلى علاقة جمالية وسيكولوجية مع نصّ أدبيّ معيّن، تقوم على الفهم الحدسي له، والفهم الحدسي، تال للفهم العقلاني للنصّ، ولكنه يختلف عنه في درجة العلاقة، حيث تفنى شخصية المتأمّل في الموضوع المتأمّل ليغدو، كما يقول شليجل Schlegel «قادراً على أن يدخل في تركيب كائن أجنبي، ليعرفه كما هو، وليصغي إلى الكيفية التي أصبح بها كذلك» (٢٢).

لهذا لا يكفي إحسان عباس بالإشارة إلى المسرحية، وعمق تأثيرها في بناءه الوجداني، بل يقتطف منها مقطوعاً دالاً، يجيء في المشهد الأول من الفصل الثالث، وهو حوار مباشر بين هاملت وأفيليا، يتبلور بعد أن تتصاعد أزمة هاملت، ويكتشف مقتل أبيه، وخيانة أمّه، وتأمّر عمه:

هاملت: ها، ها، أعفيفة أنت؟

أفيليا: سيدي!

هاملت: أجميلة أنت؟

أفيليا: ماذا تعني يا سيدي؟

هاملت: أعني، إن كنت عفيفة، وجميلة معاً، وجب على عفافك أن يجعل الوصول إلى جمالك محرماً.

أفيليا: وهل للجمال يا سيدي ما يتعاطاه خير من العفاف؟

هاملت: بالضبط، للجمال قدرة على تحويل العفاف إلى الفجور، أشدّ ما للعفاف من قدرة على قلب الجمال إلى صورته. كان هذا القول يوماً من الأضداد، ولكنّ عصرنا هذا قد مدّه بالبرهان. كنتُ أحبك يوماً.

أفيليا: يقيناً يا سيدي، لقد حملتني على اعتقاد ذلك.

هاملت: كان عليك ألاّ تصدّقيني. فالفضيلة لا تطعم جذعنا القديم إلاّ ويظلّ فينا شيء من

مذاقه . ما أحببتك قط .

أوفيليا : إذن فقد خدعت .

هاملت : اذهبي إلى دير الراهبات . أتريدين أن تلدي الخطأة؟ أنا نفسي على قدر من العفة ، ولكنّ بوسعي رغم ذلك أن أتهم نفسي بأمور هي من الإثم ، ما يجعل أمي تتمنى لو لم تكن ولدتي . إنني شديد الكبرياء . حقوق الثأر عنيد الطموح . ورهن إشارتي من الأثام ، ما يعجز فكري عن حصره ، وخيالي عن تحديد شكله ، ووقتي عن تنفيذه ، فما الذي يترتب على الذين مثلي أن يفعلوه ، إذ يزحفون بين السماء والأرض؟ كلنا أنذال وأوغاد . إياك أن تصدقي واحداً منا ، إذهبي وترهبي . أين أبوك؟

أوفيليا : في البيت يا سيدي .

هاملت : فليغلق المصاريع على نفسه ، لكي لا يلعب دور الأبله المأفون في بيته . وداعاً .

أوفيليا : (جانباً) يا قوى السماء أعيديه إلى رشده ! .

هاملت : لقد سمعت الكثير عن أصباغكن وطلائكن ، وهبكن الله وجهاً وتجعلن لكنّ وجهاً آخر ، ترقصن وتتكسرن وتلشن ، وتلقين مخلوقات الله بأسماء من عندكن . وتجعلن للخلاعة حجة من جهلكن . عني بكن . لا أريد منك شيئاً بعد . إنه ليجنني . أسمعين ، فلنمنع الزواج ! أما المتزوجون سابقاً ، فكلهم سيقون على قيد الحياة إلا واحداً ، ويبقى الآخرون على حالهم . عليك بالدير . اذهبي» (٢٣) .

تحتاج معرفة العلاقة بين إحسان عباس - الشاب وهاملت إلى قدر كبير من التحليل . فلا شك أن اقتطاف إحسان عباس لهذا المشهد الطويل ليس اقتطافاً مجانياً ، فهو يشبه على الصعيد الفني استخدام القناع في القصيدة ، أو القبول بوساطة جمالية بين الكاتب والقارئ (٢٤) يبتعد السارد بوساطتها عن الحديث بضمير المتكلم ، ليقوم المشهد المقتطف بتدعيم حضور السارد على مستوى الرؤية ، وإن ظلت علاقة السارد بالمشهد المسرحي ، قياساً إلى علاقته ببقية العناصر في السيرة تقوم على التفاوت ، في حين تقوم العلاقة في العادة بين السارد وعناصر سيرته على التزامن . على أن أبعاداً كثيرة في غربة الراعي حملت إحسان عباس على اكتشاف هاملت ، ليغدو جزءاً من كينونته الوجدانية . تعود بعض هذه الأبعاد إلى عالم الطفولة ، حيث حكاية مريم ، التي ظلت تجلياتها ترافقه ، ليعيد اكتشاف أبعادها عدة مرات .

يمكن للدارس أن يقارن بين مريم وأوفيليا ، من بعض الجوانب ، وإن كانت مريم تجمع بين بعدي الإشكالية التي أثارها هاملت عندما رأى أوفيليا تصلي وسألها عن عفتها . فمريم فتاة

جميلة ، قادرة على التحدي والاختيار ، لا تقيم كبير وزن للشوائب العائلية ، لهذا تختار قاتل عمها ، لتهرب معه وتزوج منه .

وإذا كان إحسان عباس ، في المرحلة السابقة ، قد رأى المشكلة من جانبها الاجتماعي ، الذي يهتم بسمعة العائلة وكرامتها ، فإن حضور مريم الخفي في المشهد المسرحي ، يبين أن مريم بدأت في وجدان إحسان عباس - الشاب تتخلص من أبعادها الاجتماعية المحددة ، لتتجلى على مستوى فلسفي - إنساني ، يطرح علاقة الحب ، في مستوياتها الوجدانية والفلسفية ، وعلاقة الإنسان بها ، من منظور جديد .

لذا شكّلت مريم شبحاً ، ظلّ كشبح والد هاملت يظهر ويختفي ، فهو يتذكّر حكايتها بمجرد سماع امرأتين يذكران اسم مريم ، ويكتب إلى أحمد سلامة ، قريبه وصديقه ، رسالة تحرك الشرطة (٢٥) ، فتتلاشى مريم ، وتقع في اللاوعي ، فيراها في الحلم ، فيقوم من نومه فزعاً ، ويكتب لها رسالة يؤنبها فيه بشدة (٢٦) . وإذا كان إحسان عباس يتصالح مع شبح مريم في خاتمة السيرة ، لينطوي موقفه النبيل منها على «تردد هامليتي» (٢٧) صاحبه قديماً كما يقول ، فإن هذا التصالح يجيء وقد اكتسب إحسان عباس رؤيته المتفرّدة ، للإنسان والعالم ، هذه الرؤية التي يجري التعبير عنها ببساطة متناهية ، وإن ظلّت تنطوي على عمق مثير . مثلما تجيء بعد أن استكملت الغربة عناصرها في حياة الراعي ، فقد درس وعلم ، وارتحل ، وعاش تجارب مملوءة بالحزن ، صبغت رؤيته بالتشاؤم ، وعرف الحب الخائب ، وبرم بالحياة وتعب من العالم . لهذا يقول بوضوح أسر ، يسمّي الأشياء بأسمائها :

«وإذا كان هناك من أحد أتقدّم إليه بالاعتذار ، فإنني إليك يا مريم سالم خليل أتوجّه بأسفي واعتذاري . كنت مغموراً بقيم العائلة ، المستمدة من قيم الريف ، حين لم أستطع أن أرى في موقفك ثورة على تقاليد هي القيود بعينها . . . إن مجتمعا وقف كله يرى في قتلك تطهيراً لشرف العائلة ، لم يكن ليقف عند قتل امرأة واحدة ، وإنما كان مليئاً بالحق على كل فرد ، امرأة كان أو رجلاً ، يحمل على وجهه إيماء التحرر . اليوم وأنا أتطلع إلى الماضي البعيد ، أجدك لم تقنعي بالثورة من أجل الحب ، بل أمعنت في التحدي ، حين أحبيت قاتل عمك . كيف غفلت عن كلّ هذه الإرادة يوم حققت ذاتها . حين مشيت في دروب الحياة معطل الإرادة ، ممزق النفس ، بين رسوم الطاعة وواجب العصيان . اليوم فقط وأنا أتطلع إلى الماضي البعيد سقط عن عيني حجاب الغفلة الكثيف ، لقد سخر الزمن مني حين امتدّ بي إلى هذه اللحظة ، التي تحطمت فيها جميع البنى المادية والمعنوية ، وعجزت عن الوقوف على أطلالها» (٢٨) .

وإذا كانت قراءة هاملت في تلك المرحلة تنطوي على أبعاد قادمة من تجارب الطفولة في القرية، فإنها تنطوي على أبعاد تنبؤية، ولا سيما في موقفها من الزواج (٢٩). وستغدو في قراءتها بعد زواجه قراءة استنطاقية، تتكى على بعض أبعاد شخصية هاملت، الخصبة الواسعة الآفاق، وبخاصة في علاقته بالمرأة ونظرته لها. ويبدو أن طبيعة تشكيل إحسان عباس لصورة المرأة. ونظرته إليها، في سنّ الشباب، متصلة بالكوّنات الثقافية المتعددة، التي أسهمت في رسم صورة سلبية لها، وإن كانت تجربته، كما تحدّث عنها بصراحة وألم في هذا المجال، ظلّت تفتش على ما يبدو عن دعائم لها في عالم التشكيل الفنّي. فالشعر الرعوي الذي جذبه وبدأ يشكّل عالمه من خلاله، لا يعدو أن يشكّل حلاً للتناقض القائم في ذاته بين العزلة والاندماج في الحياة الاجتماعية، فهو يخلق كبقية الرعويين من الشعراء، مجتمعاً مصغراً، يستطيع من خلاله الموازنة بين الحياة الفاعلة والحياة التأمّلة، ويتمكّن بوساطة رموزه ومعطياته أن يضع التأمل وتفحص الذات محلّ أعباء الحياة العامّة وقسوتها، ليتمكّن على حدّ تعبير فيليب سدني من اختصار المسافة بين الأطراف المتضادة (٣١). لهذا يوضح إحسان عباس أن نظره إلى المرأة في تلك الآونة (عام ١٩٤٣ على وجه التحديد) كانت تقوم على ازدواج، وثنائية متباينة (٣٢). فقد نظم آنذاك قصيدتين متناقضتين في المرأة، تقوم الأولى على تصوير المرأة من منظور مثالي، في حين تقوم الثانية على تصويرها بوصفها كائناً متصنعاً ومخادعاً. وقد نظم القصيدتين في وقت واحد، ورأى، عندما قرأهما في الصباح، بأن شعوره كان صادقاً في الحالين.

ويبدو أن قراءة إحسان عباس لشعر إلياس أبو شبكة (٣٣) قد أسهمت في رسم صورة للمرأة تتميز بالشهوانية المفرطة كما أن قراءته لقصائد محمود محمد شاكر التي كانت تنشر في «الرسالة»، تحت عنوان ثابت من ديوان البغضاء (٣٣) أكّد صورة المرأة الغادرة، التي لا تقيم للمثل والقيم كبير وزن. من هنا كان من المنطقي أن تتلاشى رعويات السعادة التي تجسد علاقة الحبّ السعيدة بين شاب ومحبوبته، لتسود في شعره رعوية الذات المفردة، الحزينة، التي تقف من المرأة، ذلك الكائن الذين لم يعرفه إحسان عباس - الشاب إلاّ لمخاطفياً، موقفاً ينطوي على قدر كبير من البغض، ولا يرى إلاّ تجلّياته السالبة في عالم الواقع.

ولعلّ من الغريب أن يتوقف جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠ - ١٩٩٤) زميل إحسان عباس في الكلية العربية، وهو يتحدّث عن بعض ملامح من سيرته في شارع الأميرات (٣٤) عند المرأة من منظور هاملتي. فقد كتب فصلاً سمّاه أنا وهاملت وأوفيليا (٣٥) بين هو الآخر علاقته القويّة، القديمة بهاملت « كان يخالجنى الشعور بأنّ أمير الدغارك يتوحّد في كلّما ناجى نفسه أو اختلى بحبيبته أوفيليا. ولكنني كنت إلى ذلك كلّه أغالب تلك الأحاسيس المظلمة بضرب من العناد

الذي يصّر عليّ بأن أمتلك من الحياة كلّ ما يثير الخيال والحواس جميعاً»^(٣٦). ولكن التشابه في الموقف من هاملت، لا يقود إلى تطابق بين المنظورين في النظرة إلى المرأة والحياة بين الزميلين عباس وجبرا. فإذا كان جبرا يتوزّع، كما يتحدث في سيرته، بين امرأتين من لحم ودم، يراها بعين الشهوة، ويرى في هذا التوزّع، ضرباً من القلق الوجودي الخلاق الذي يشحن عالمه الفني برؤى ثنائية متقابلة (حيث ستمتلئ أعماله الروائية بمثل هذه الثنائيات) فإن آفاق الاتصال بهاملت عند إحسان عباس قد قاد، كما تبين، إلى نتائج مختلفة.

إنّ إيضاح أبعاد العلاقة بالمرأة، وانعكاسات الظلال الهاملتية عليها، لا تكتمل إلّا من خلال معرفة العلاقة بين الأب والابن في غربة الراعي.

فالابن ينطوي على حبّ عميق لأبيه، لأنه يرى شقاءه وفقره، ورغبته المخلصة في توفير سبل التعليم لابنه، ولكنه يرى بالمقابل، سعي أبيه لكي يصبغ حياة أفراد الأسرة، بطابع من «العطف القاتل»^(٣٧) تعود جذوره إلى زواجه، الذي كان ينطوي على أبعاد اجتماعية تقدر الواجب والمسؤولية، أكثر مما تقوم على الحبّ والاختيار الحرّ. وقد استطاع الأب أن يصبغ حياة ابنه، على هذا المستوى، حين جعل حياته هو الآخر، تدور في الإطار الذي فرضته عليه ظروفه الأسرية القاسية. فإحسان عباس الشاب من هذه الناحية يشبه هاملت الذي يتحكّم والده في تفصيلات حياته، رغم موته، ويجعله يكره أوفيليا، لأن والدها كان ضالعا في التآمر على أبيه.

ولكن الفرق النوعي بين إحسان عباس وهاملت يتمثل في نقطة أساسية ظلّت تضبط الإيقاع في غربة الراعي. فإذا كان التوازن بين العالم الحقيقي والخيالي في حياة هاملت مختلا، كما يرى كوليردج^(٣٨)، وكاد يختلّ في غربة الراعي برغبة إحسان عباس - الشاب في إدعاء الجنون^(٣٩)، خلاصاً من قرار الأب النهائي، فإنّ إحسان عباس سرعان ما يعود إلى التوازن، لأنّ الواقع كان يعيد تشكيل رؤيته وأخيلته، ويضبط ما فيها من جنوح وانفلات.

ولقد كان إحسان عباس - الزوج وهو في ذروة أزمته، يتذكّر أباه وهو يشكو إلى أمّه (جدة إحسان عباس) ويثبها رغبته في الزواج، ثم يتذكّر استسلام الأب وتضحيته^(٤٠)، فتتلاشى من نفسه مظاهر الصراع، وأبعاده على مستوى الفعل، لتتجسّد من خلال الإبداع الشعري آنذاك، وعبر الانغماس الكليّ في عالم البحث والدراسة والكتابة المتأقّة فيما بعد.

ولكنّ مظاهر العلاقة بين الأب وابنه، بما تنطوي عليه من أبعاد متداخلة لا تكتمل إلّا بالوقوف عند مظهر آخر من مظاهر تلك العلاقة، يجيء بعد أن قرّر إحسان عباس - المعلم في ثانوية صفد، الذهاب إلى القاهرة، لإكمال دراسته الجامعية، بكل ما ينطوي عليه ذلك القرار من أبعاد، تشير إلى نضج الشخصية، وقدرتها على اتخاذ القرار، مثلما تشير إلى تحملها لمسؤولية

تلك الأسرة التي بدأت بالتشكّل التدريجي، وإن ظلّت صورة الأب غير مغيّبة عن تفصيلاتها .
يقول إحسان عباس :

«وفي الليلة التي نويتُ أن أسافر في صباحها إلى مصر، رأيتُ فيما يرى النائم
أني واقف عند شجرة الغرقد التي يعلّق الناس عليها مزق الثياب، اعتقاداً
منهم أن لا بدّ أن يكون وليّ قد دفن تحتها، عند أرض لنا تقع عند قاعدة جبل
الرأس، حيث الطريق التي تتجّه من القرية إلى السوامر، والمطر يهطل بغزارة
شديدة، وقد غمر الماء الطريق وأخذ يرتفع مع ارتفاع الجبل، وازداد ارتفاعه
وأنا أصعد ووالدي يناديني أن أرجع، وأنا أقول له :

سأتوغّل في الجبل إلى قمّته، وعندها لن يدركني الماء . وكانت الأرض تزدان
بالخضرة، كلّما نظرت ورائي، حتى لقد رأيت شجرة الغرقد وقد غطاها الماء،
ولكنني على الرغم من ذلك أرى الخضرة تغمر السهل . وعندما يئس أبي من
عودتي كفّ عن النداء، كان حلماً يستعيد قصة الطوفان ونوح وابنه، وظلّ
واضحاً في ذاكرتي سنوات بعد ذلك» (٤١) .

ليس من الصعب أن يتبيّن القارئ، كما وضّح إحسان عباس نفسه، صلة هذه الرؤيا
بالعلاقة بين النبيّ نوح وابنه . ولكنّ الحلم الذي يستعير من الطوفان عناصره الأساسية، يخالف
المشهد الطوفاني في نقطة مركزية، تتمثّل في نجاة الابن، تلاشي صوت الأب، بعد أن رزى
تصميم ابنه على الذهاب، ليحلّ مشهد الخضرة التي تغمر السهل، بديلاً عن الأب الذي يصرخ
على ابنه ويدعوه للعودة .

إنّ الابن الذي يستجيب لقرار أبيه، فيما يخصّ حياته الأسرية، يتمرد على إرادة هذا الأب
عندما تتصل المسألة بالعلم . لقد صار الابن الذي غسلته الأمطار الغزيرة (الذي صار يهتمّ بالماء
بعد أن كان يهتمّ بالنار المقدسة) (٤٢) يؤمن بأنّ العلم وحده هو القادر على تجديد طاقة الحياة، وهو
القادر على الأخذ بيده نحو عالم أكثر خصوبة وبهجة من عالمه الأرضي .

كان الحلم ينبئ أنّ الرحلة ستكون رحلة تجديد، ينتصر فيها الابن، ويحقق فيها ذاته،
ولكنّ عناصر كثيرة، جاءت من خارج الحلم، لتخضعه لسُلطان الواقع، أسهمت في تدمير ذلك
الحلم، وجعلت انتصار الابن، وتحقيقه لذاته، يضع في إطار انكسار الحلم الجماعي، بسقوط
فلسطين، وخروج الأب والأسرة والقرية إلى عالم من المعاناة والشقاء، ألغت أبعاد ذلك الصراع
تماماً، فتوقّف إحسان عباس عام ١٩٥٨ عن كتابة الشعر، وبدأ صوت الدارس والباحث فيه،
يعلو على صوت ذلك الشاعر القليل، الذي جاء قتله محاولة لخنق أبعاد ذلك الصراع القديم في

أعماقه، وتحويلاً لطاقته إلى عالم آخر، تتحرك فيه ذاته في ضوء مفاهيم وأطر وقضايا تتطلب قدرًا من الموضوعية والتجرد، والبعد عن عالم الذات وأزمتهما، لتحقيق فيه انجازاً متميزاً على صعيدي الكم والكيف.

(٤)

وبالمقابل فإن إدراك جوانب التحول في شخصية إحسان عباس على المستوى النفسي، لا تكتمل إلا بقراءة للمؤثرات الثقافية التي أسهمت في تشكيله. وإذا كان تتبع تلك المؤثرات في ضوء نتاج إحسان عباس المترامي الأطراف أمراً يقرب من الاستحالة، فإن تتبع تحولات الشخصية، في ظلال المؤثرات الثقافية، كما تتجسد في غربة الراعي ضروري، لأن العلاقة بين التحول الذاتي والفكري في السيرة واضح، وقابل للتشخيص.

تبين السيرة الذاتية أن إحسان عباس بدأ يتكوّن على صعيد الأدب في إطار خطين سارا متوازيين حقبة طويلة من الزمن قبل أن يقوم الناقد في إحسان عباس بتوحيد قسري لهما. فقد بدأ إحسان تجربة شعرية تستوحي تقاليد الشعر الرعوي الغربي ليقوم من خلالها بقراءة واقعه وإعادة بنائه، وليخلق ريفاً مثالياً يعيد فيه تشكيل أنماط الحياة كما يجب أن تكون، مثلما بدأ في الوقت نفسه مساراً نقدياً ينطلق من الشخصية وأبعادها بالدرجة الأولى. وقد كان لانفتاحه على قراءات بعينها في النقد الأوروبي كدراسته العميقة لتدهور الغرب للناقد الحضاري الألماني أوزفالد شبنجلر^(٤٣) ودراسة الناقد مود بودكين عن النماذج العليا في الشعر^(٤٤) دور مهم في إعادة اكتشافه للكثير من الشخصيات التي كتب سيرتها النقدية.

وإذا كانت مأساة فلسطين قد بينت له ما يكتنف تجربته الشعرية من سمات في ضوء التجربة نفسها، وفي ضوء تلقيها الذي لم يرتح له، الأمر الذي جعل تلك التجربة تتلاشى تماماً، فإن التحولات الثقافية الهائلة التي عرفتتها شخصية إحسان عباس، لا تندرج في إطار الأبعاد الأكاديمية التي وصل إليها، وإن ظلت تلك المراحل تشير إلى التفاعل الخلاق بين الشقائي والحياتي، دون أن تبرز الجوانب الذاتية لديه في تشخيص المسألة المدروسة، مهما اقتربت منها.

ولكن فن السيرة يظل يحتل موقعاً متميزاً في دراساته النقدية، على مستويي الرؤية والممارسة، وتظل كتابته فيه تجسد العديد من تحولاته الفكرية والثقافية والنقدية. ولعله ليس من قبيل المصادفة أن يبدأ إحسان عباس حياته بالكتابة عن أبي حيان التوحيدي، وأن ترافقه سيرة أبي حيان النقدية، بأطوارها المتعددة، كما وضح في مقدّمة كتابه عنه، من صفد إلى القاهرة إلى الخرطوم، وأن يجد في الاقتراب من أبي حيان التوحيدي تجسيداً لما كان يعاناه الراعي المعاصر من غربة وشقاء، وتهميش. كما أنه لم يكن من قبيل المصادفة أن تكون دراسته عن بدر شاكر السياب آخر سيره النقدية. وأن يقع الحسن البصري، والشريف الرضي بينهما.

لقد كان إحسان عباس يختار شخصيات ، لا يفترض قداستها أو عبقريتها ، بل كان يرى تميزها بوصفها قادرة على الانتكاء على خطابها الشعري أو الأدبي أو الفكري وحده في مواجهة سلطة الخطاب السياسي أو الاجتماعي ، وتؤثر العزلة والسير في مواجهة التيار العام ، على الانخراط في النفاق ، وتحمل الإحباط والفقر ، رغم ما تتميز به من ريادة وإبداع .
وإذا كان إحسان عباس يبين وهو يكتب سيرة أبي حيان التوحيدي النقدية المنهج الذي توصل إليه بعد أكثر من عقدين من الزمان بقوله :

«لقد وجدت البديل في رسم خط لنمو الشخصية والثقافة والنفسية ، وفي نقل الصراع بين التوحيدي ومجتمعه ، وفي تصوير القبضة الحديدية التي نسميها النشأة الأولى ، وفي الحديث عن المهواة المترامية الأطراف بين الواقع والمبادئ المثالية»^(٤٥) .

فإنه ، دون أن يصرح بذلك ، يعود إلى مفردات ذلك المنهج في كتابة سيرته الذاتية . فهو يحرص على تتبع النمو والتغير في المنحنى الشخصي ، من خلال الربط بين الخاص والعام . لهذا تبين «غربة الراعي» ، وإن تم ذلك بقدر كبير من التواضع وعدم الرغبة في البوح ، التجلي الفردي للشخصية ، وما ينطوي عليه ذلك التجلي من أبعاد نفسيه مرتبطة بالطفولة ، كما تبين السياقات الاجتماعية والتاريخية الحاملة لذلك التجلي الفردي ، إضافة إلى الإبداعات التي قدمها ، والسياقات التي ولدت فيها .

وإذا كان منظور إحسان عباس النقدي ، في تحليله للشخصيات التي كتب سيرتها النقدية ، لم يتشكل عن طريق تبني مناهج نقدية غربية جاهزة ، ولم يتقنع بالحدائث أو بالتراث ، فإن حديثه في ختام غربة الراعي ، المملوء بالكثير من الحزن والمرارة ، يؤكد ذلك فهو يقول :

«أعتقد أنه ليس من حقي أن أفرض مفهومات عصري على عصور تالية ، ولا أن أرسم لها منهجاً أعدّه - غير صالح لها - قبل أن أرسمه على الورق»^(٤٦) .

ولكن إحسان عباس ظل يقارب سيرته بحنو متوازن ، فقد اصطنع في ذاكرته خطوطها التجريدية العريضة ، وأخذ يرسمها بريشة الناقد المتمكن ، الذي لا يرغب في الخوض في التفصيلات الدقيقة ، بقدر ما يسعى إلى اختيار الفكرة ، وتجريد الأبعاد ، والاحتفاظ من تجليات الحياة بما يتبقى في الذاكرة والوجدان بعد وقت طويل .

الهوامش

- (١) صدرت غربة الراعي، عن دار الشروق للنشر والتوزيع. عمّان. ١٩٩٦. وصدرها إحسان عباس بقول هرقلطس: «لا تستطيع أن تخطو في النهر نفسه مرتين».
- (٢) انظر: إحسان عباس، فنّ السيرة، ط ٢ (بيروت: ١٩٥٦)، ص ٤، حيث يبيّن عمق علاقته بفن السيرة:
- «ف وراء هذه الفصول التي كتبها رغبة ذاتية مخلصّة، في أن أعرض موضوعاً أحببته، وعشت في تجارب أصحابه مدّة من الزمن، ولشغفي بتلك التجارب، استكثرت من الأمثلة».
- (٣) انظر حول مفهوم الميثاق المرجعي، فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم عمر حلّي، ط ١ (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤)، ص ١٢ وما بعدها.
- (٤) إحسان عباس، غربة الراعي، ص ٦ حيث يقول:
- «فأنا على علم بمختلف الأساليب التي سلكها كتّاب قبلي في كتابة سيرهم (ولعلّ من آخر ما قرأته منها فصول من سيرة الروائي الكبير نجيب محفوظ). ومع ذلك وجدتني اختار في كتابه سيرتي أسلوباً بسيطاً كأنه حكاية ممتدّة، مراعيّاً إلى حدّ كبير التدرّج الزمني لاعتقادي أنني لا أنوي أن أقدم للناس رواية، حيث يستبيح الكاتب لنفسه أن يتلاعب بالزمن فيقدم ويؤخر، ويطلق العنان لخيااله في بناء شخصيات لم تعش على هذه الأرض».
- (٥) المصدر نفسه، ص ٩. وبعد ذلك يوقف إحسان عباس السارد، مشاهد الطفولة المروية بضمير الغائب ليقول بحكمته وبساطته:
- «لم يكن يفهم الرموز في ذلك العمر، ولو كان يفهمها لما فاته أن يرى أن درب الحياة التي يسلكها ويسلكها الناس تفضي بهم إلى مزبلة»، ص ١٠.
- (٦) يختتم إحسان عباس سيرته بقصيدة هي: منطق الشجرات الثلاث: الشجرة-الحياة-المحبوبة- ص ٢٦٨-٢٧١. وهي قصيدة تضيء أبعاد السيرة وتوضح العديد من رموزها.
- (٧) إحسان عباس، غربة الراعي، ص ٩-١٣.
- (٨) المصدر نفسه، ص ١٥ - ٢٠.
- (٩) المصدر نفسه، ص ٣٣.
- (١٠) المصدر نفسه، ص ٣٤.
- (١١) المصدر نفسه، ص ٢٧١.
- (١٢) المصدر نفسه، ص ٤٠.