المصدر نفسه.

جريدة (هاوكاري) العدد 361–1977.

مجموعة قصص (التبرعم) مجموعة مشتركة– 1973.

مجلة (الكاتب الكردي) – العدد 7– 1973.

مجلة (المثقف الجديد) – العدد 52– 1976.

مجموعته القصصيدة (من بين شدقي الموت)

مجلة (الكاتب الكردي)– العدد 5–1972.

مجلة (المثقف الجديد) العدد 46– 1976.

المصدر نفسه– العدد 54–1977.

مجلة (بيان) العدد 16–1974.

مجلة (روانكه) العدد 2– 1972.

مجموعته القصصية (قصص مه م) 1970.

مجلة (المثقف الجديد) – العدد 20– 1974.

مجموعة قصص (التبرعم)

مجلة (بيان) – العدد 6– 1972.

مجموعة قصص (صلد اله الشر)

مجموعته القصصية 1973.

مجموعته القصصية (بريق في ظلام دامس) –1972.

مجموعة قصص (التبرعم)

مجلة (الكاتب الكردي) – العدد 4– 1972.

المصدر نفسه – العدد 10 – 1973.

المصدر نفسه – العدد 6– 1972.

مجموعة (قصص مختارة) ملحق مجلة (شمس كردستان) 1976.

جريدة (هاوكارى) -1976.
مجلة (المثقف الجديد) العدد 13-1974.
مجموعة (قصص مختارة)
مجموعة قصص (صلد اله الشر)

دراسة مطولة[1]

[1] كتبت هذه الدراسة خصيصاً للملتقى الأول للقصة العراقية في مصيف صلاح الدين عام 1978. وقد تمت قراءة جزء منها في احدى جلسات الملتقى ثم نشرت بالكامل ضمن الكتاب الذي ضم جميع محاضرات الملتقى وكان صديقي الحميم الأستاذ محي الدين زنگنه قد تولى مهمة التقديم والأداره للجلسة التي قرأت فيها الجزء من الدراسة. -ح. ع-

الواقعية الأنتقادية
كأتجاه رئيس في القصة الكردية

تقديم: محيي الدين زنگنه

أيها الأصدقاء.. اسعدتم مساء(1).

امسيتنا لهذا اليوم مكرسة للحديث عن القصة الكردية، وبشكل اكثر تحديداً عن "الواقعية الانتقادية في القصة الكردية". والحديث عن القصة الكردية اي حديث، بالنسبة لمعظم الحاضرين الكرام، لابد ان يصطدم بعدة عقبات في طريقه الى تحقيق الغرض المنشود منه، وهو تكوين معالم صورة عمومية عن واقع القصة في الادب الكردي المعاصر. فالقصة الكردية ولاسباب خاصة تتعلق بها وبقدرة مبدعيها على التوصيل واثارة الاهتمام، ولاسباب عامة تتعلق بالظروف الموضوعية التي تحيط بها وبكتابها، تعيق انتشارها وتطورها بهذا القدر او ذاك، التي لايشكل بحثها والدخول في تفاصيلها مهمتنا الحالية.. لم تحقق سيرها باتجاه تأسيس معرفة شاملة او حتى شبه شاملة بينكم وبينها. فحتى الان وبالرغم من مرور أكثر من نصف قرن على ميلادها، اذ يرجع تاريخ نشر اول قصة كردية الى عام 1925 استنادا الى (حسين عارف) نفسه في فهرسته الذي لايزال مخطوطا، عن القصة الكردية. اقول بالرغم من هذا التاريخ الطويل نسبيا، فان القصة الكردية تكاد تكون مجهولة، ان لم تكن كذلك فعلا. ليس بالنسبة للمثقفين العرب وحسب وانما بالنسبة للعديد من المثقفين الاكراد انفسهم، الذين لم تتهيأ لهم فرصة تعلم لغتهم القومية، والاطلاع عبرها على ما في ادبهم من مجالات الابداع والفن.

وانه بلا ريب، لمن المستحيل ان تنهض مرة واحدة، بالرغم من كل ما نعطيها من اهتمام، ونوفر لها من اسباب النجاح، بمهمة التعريف تعريفا وافيا، وحتى شبه واف بالقصة الكردية، لا لضخامة الانتاج القصصي الكردي، او لتعذر تتبع منابعها واصولها التاريخية الاولى ولا لصعوبة العثور على نماذجها الفنية، فهذه امور لا تشكل في اعتقادي، حتى في حالة وجودها، عائقا كبيرا امام الباحث الجاد. وانما لعدم امتلاك معظم الاشقاء العرب اية فكرة. بشكل يكاد يكون تاما عن القصة الكردية، لعدم اطلاعهم عليها. بيد اننا نأمل ان نجد في حديث الاستاذ حسين عارف، ما يسد بعض هذا النقص في معلوماتنا، ويحقق قدرا من التعارف الاولي بيننا وبين القصة الكردية، على الاقل.

ولعل ما تهيأ لحسين عارف من تجربة فعلية، على صعيد الابداع، في ممارسة كتابة القصة الكردية الفنية،التي يعتبر احد كتابها البارزين ان لم يكن ابرزهم فعلا، من شأنه ان يجعل حديثه لا حديث تسلسل وارقام ومصادر وتواريخ، على اهمية هذا النوع من الاحاديث وانما دعوة للدخول معه الى عالم القص الساحر والخروج باضاءات كاشفة لاصولها وتنوع أشكالها وتأثير التيارات والاتجاهات، وقدراتهم الابداعية على فرزها والتعبير عنها على صعيد الفن، عبر الخلق والابداع. فعلى هذا الصعيد، أعني صعيد الفن، لايكمن أهمية هذا التيار الفكري او ذاك الاتجاه الفني في تبني الكاتب لهما وحسب، وانما في مقدار ماتهيأ له من امكانية ابداعية في تحويلهما الى فن.. يعبر عنه شخوصه في مواقفهم الحياتية داخل عملية الابداع القصصي أو الروائي.

هي دعوة تعتمد التذوق الذاتي والتقييم الشخصي ولكن من غير الاخلال بالبحث الموضوعي والنقد العلمي. فالاستاذ حسين عارف بالاضافة الى كونه قاصا مبدعاً، اثر في القصة الكردية بعدد غير قليل من

قصصه الفنية الناضجة، يتمتع بثقافة نقدية جيدة ونظرة موضوعية الى الامور، تؤهله بهذا القدر او ذاك، للوقوف على خصوصية الابداع القصصي، عند زملائه القاصين، بتجرد ونزاهة. او على الاقل هذا ما كشفه لنا كتابه النقدي الهام الذي اصدره في العالم الماضي حول القصة الكردية –وعنوانه (القصة الكردية الفنية – عام 1960).

وحسين عارف، ايها الاصدقاء، لم يعد اسما مجهولا في الساحة الادبية، حتى بالنسبة للعديد من المثقفين العرب، على ما اعتقد، او امل على الاقل اذ ترجم عدداً غير قليل من قصصه الى اللغة العربية، ونشر في مختلف الصحف والمجلات العراقية.

وان كان لابد من التعريف به ومن خلاله وبشكل مبسط جدا بالقصة الكردية المعاصرة، فلنقل أنه:

*ولد في السليمانية عام 1936.

*تخرج من كلية الحقوق – جامعة بغداد– عام 1965.

*يعمل حاليا نائبا لرئيس تحرير جريدة هاوكارى –التضامن– التي تصدرها باللغة الكردية مديرية الثقافة الكردية العامة، في وزارة الثقافة والفنون.

*نشر قصته الاولى بعنوان "شاى حلو" في مجلة "شەفەق" – الفجر – التي كانت تصدر في كركوك عام 1957 – مشاركا بها في المسابقة القصصية التي اعلنتها المجلة المذكورة. وقد فاز بجائزتها الاولى.

*اصدر عام 1958 كتيباً صغيراً عن الشاعر الكردي (كامران) بعنوان "كامران والشعر الحديث".

*اصدر عام 1959 كتيباً آخر بعنوان (فتاة نغدة) وهو مجموعة قصائد من شعر كامران مترجمة الى اللغة العربية.

*وفي عام 1959 ايضا اصدر مجموعته القصصية الاولى بعنوان (في سوح النضال). ولعلنا نستطيع من عنوانها وفترة صدورها ان نتعرف على مضامين قصصها.. التي كانت ذات سمة ثورية تعاني بسبب قدرات كاتبها المحدودة اذ ذاك، من العيوب والنواقص الفنية التي تعاني منها قصص من هذا النوع، وبهذا الاتجاه عادة، عند كتاب لم يمتلكوا بعد ادواتهم الفنية، ولما يدركوا بعد العلاقة الجدلية الكائنة بين الخاص والعام، وبين الذات والموضوع.

على العموم، كانت هذه المجموعة من القصص، استجابة سريعة للمناخ الثوري الذي ساد العراق ابان ثورة 14 تموز 1958 المجيدة. لم تستطع كل نوايا كاتبها الطيبة. وافكاره الوطنية الثورية ان ترتفع بها إلى مستوى القصص الفني الناضج.

*تعقب هذه المجموعة فترة صمت، تستغرق تسع سنوات من عمر الكاتب لاينشر خلالها سوى اربع قصص قصيرة، لا يعتد بها كثيرا من الناحية الفنية هي الاخرى، ربما احساسا من القاص بقصور ادواته الفنية، واخفاقه في تقريب المسافة بين طموحه في كتابة القصة الفنية الناضجة وقدراته الابداعية، وانتظارا وسعيا حثيثا منه لاجل استكمال ادواته الفنية وتحقيق هذا الطموح.

ان فترات الصمت بقدر ماتكون قاسية في حياة الفنان الاصيل اذ تبعده عن قرائه، فهي ضروري وذات فائدة عظيمة، لانها تعني رفض الفنان للردىء الممكن وسعيه الحثيث باتجاه تحقيق الرائع الممتنع.

وآمل ان لا يحمل تقييمي السلبي لقصص حسين عارف الاولى على الظن، بانها كانت اسوأ القصص المنشورة في تلك الفترة من عمر القصة الكردية. ابدا.. بل ربما كانت، على الرغم من كل ما فيها من عيوب ونواقص على مستوى التكنيك القصصي افضلها. ذلك لان القصة

عموما كانت واقعة تحت تأثير المقالة الاجتماعية الاصلاحية، وعاجزة عن تحقيق الشكل الفني الذي يميزها عن المقالة، فقد كانت الا في نماذج جد قليلة، لا تتعدى عدد اصابع اليد الواحدة، مفتقرة الى ابسط المقومات الفنية للقصة الحديثة، حتى بالقياس الى شقيقتها القصة العربية، التي كانت قد حققت اذ ذاك انجازات فنية عالية ولا سيما عند رائدي القصة الفنية في العراق، الاستاذ عبدالملك نوري والاستاذ فؤاد التكرلي، ولم تكن رؤى القاص الكردي لتتجاوز باى حال من الاحوال الوقوف عند سطح المشكلات الاجتماعية والسياسية وطرح الشخصيات البائسة الغارقة في بؤسها وشقائها، تحت اطنان من الاحزان والالام، بقصد اثارة اكثر المشاعر بدائية عند القارء واستدرار عطفهم عليها. او الشخصيات ذات القوة الخارقة المتجاوزة للطاقة البشرية، التي على ايديها تتحقق عدالة موهومة، عبر نظرة مانوية الى الواقع والانسان لاترىفيهما الا جانبا واحدا فالشرير شرير الى النهاية.. والخير خير الى الابد، مخالفة بذلك أبسط قوانين الجدل والتطور. وتحت أشكال غاية في السذاجة والبدائية تعتمد السرد المباشر، والهتاف الذي يصل في أحيان كثيرة حد الزعيق والصراخ. مما جعل هذه القصص اشبه بعرائض الاسترحام او "عرض حال" المعدمين والجياع.

بيد ان المتتبع لهذا الواقع بدقة واناة، وعبر جدلية، يستطيع ان يخرج بنتجية وهي، ان هذا الواقع الجامد الراكد للقصة الكردية وعموم الادب الكردي، كان هو الواقع الظاهر، او السائد على مستوى النشر بتعبير اكثر دقة. اذ ان عملية مخاض قاسية مؤلمة كانت تجري. وان واقعا اخر، جديدا كان في سبيله الى التبلور والنضج. والدخول في صراع شديد مع ما هو قائم وسائد. انه واقع احتدام الصراع الطبقي، والتعبير عن نفسه، على مستوى

البناء الفوقي للمجتمع الكردي، بشكل خفي اولا في مجال الادب والفن – الذي هو موضوع حديثنا، حاويا في اعماقه بذور الرفض والتمرد، على حالة الاختناق التي وجدت الطاقات الشابة نفسها رازحة تحتها وتعاني منها اشد المعاناة، والتى انعكست بشكل واضح في مبادرة حسين عارف نفسه ومجموعة من زملائه الشعراء وكتاب القصة الشباب وهم: (الشاعر شيركو بي كەس، والقاص كاكه مەم بوتانى، والشاعر جلال ميرزا كريم، والشاعر جمال شارباژيري) الى اصدار بيان ادبي تحت اسم (روانگه) أي المرصد، عام 1970 يعلنون فيه بوضوح رفضهم لانماط الكتابة السائدة، وبحثهم، او محاولاتهم في تحقيق اشكال ابداعية جديدة، تحقق قدرا اكبر من الانسجام بين الشكل والمضمون، بين نواياهم الطيبة وافكارهم الثورية وبين التكنيك الحديث للكتابة الفنية، وتمهد لكتاباتهم طريقا أفضل للدخول في عالم المعاصرة والحداثة، مستفيدين بلاشك من واقع الابداع الفني المتحقق في الشعر والقصة عند زملائهم العرب. فالثقافة العربية كانت ولاتزال احد اهم روافد ثقافة الكاتب الكردي، واحد اكبر واوسع جسور الاتصال بينه وبين الثقافة الاجنبية عبر الترجمات العديدة ولمختلف جوانب الثقافة التي تظهر في العربية.

معذرة، ايها الاصدقاء، اذا كنت قد اطلت الحديث بعض الشيء.. فان لهذا الحديث صلة وثيقة بواقع القصة الكردية والادب الكردي عموما، هذا الواقع كان على ما بينته، بايجاز شديد، يعاني من الركود والتخلف والجمود. فجاء بيان (روانگه) اشبه بحجر يلقى في بركة الادب الكردي الراكدة، على امل تحريكها ودفعها نحو الامام والتخلص من الجمود والتقليد.

وقد أحدث بيان –روانگه– ردود فعل متباينة، اتسمت بالعنف والمغالاة. فمن متحمس له الى حد اعتباره قانونا للكتابة الجديدة. ومن رافض ومستنكر له إلى حد اعتباره مروقاً وكفراً بستحق موقعوه العقاب.

لاشك ان الخطأ في كلا الموقفين من البيان واضح. فان الوقوف بهذا القدر من الجمود، عند أيٍّ منهما، والانطلاق عبره في ميدان الادب والفن من شأنه ان يعود بأفدح الاضرار لمجمل الثقافة القومية. فللبيان جوانبه الايجابية وتأثيره الايجابين كما له جوانبه السلبية وتأثيره السلبي على واقع الادب الكردي. فاذا كان قد ساهم الى حد بعيد في تحريك الأجواء الادبية الكردية.. وفي هزّ القناعات الفنية السابقة والحث على البحث عن اشكال جديدة للتعبير.. كما ساعد على ظهور حركة نقدية ربما لاول مرة في الادب الكردي، تتسم بقدر غير قليل من النضج والوضوح الفكري والفني، فانه ايضا قد ساهم –ربما دون ان يريد ذلك موقعوه في انغمار الكثير من الشباب في الشكلية وطرح ما لايمت الى الأدب والفن بصلة، تحت اسم التجديد والتجاوز والتخطي.. الى جانب ظهور دعوات فوضوية بالتخلي عن التراث، والتطاول على قمم عالية في الادب الكردي امثال "گوران" وسواهم من الشعراء المبدعين.. الى اخره من امور لا مجال لبحثها في هذه الكلمة القصيرة.

ومهما قيل في شأن هذا البيان، فاننا نستطيع ان نصل الى تقييم حقيقي له، عبر نتاجات موقعيه الفنية، على مستوى الشعر والقصة التي ظهرت على صفحات الجريدة التي بادروا انفسهم باصدار ثلاثة اعداد منها في عام 1970، هذه النتاجات التي اتسمت بفهم عال لوظيفة الادب والفن.. وبانجازات تطبيقية على صعيد الشعر والقصة.

ومن المعروف جيداً، ان النقلات الكبرى في الادب والفن كما هي في المجتمع والواقع الموضوعي، لا تتم ببيانات فوقية.. وانما تكتسب هذه

البيانات أهميتها وقيمتها الحقيقية وتتحول الى قوة فاعلة في المجتمع وفي الادب والفن اذا كانت تعبيراً عن تناقضات محتدمة في الواقع الموضوعي وفي المفاهيم الادبية والفنية، وعن توفير الشروط الموضوعية والحاجة المادية للتغيير. ومن هنا.. يمكننا القول بان بيان (روانگه) كان تعبيرا ولو مبسطا عن هذه الحاجة للتغيير.. والتعبير عن الواقع الجديدالنامي الذي تحدثت عنه في بداية حديثي.

على ان ما يهمنا من هذا الامر كله، هو ان الاستاذ حسين عارف اصدر، على هدى البيان هذا، مجموعته القصصية الثانية، بعنوان "حزمة آلام غضبى" محاولا فيهااستلهام روحه ومفاهيمه في الابداع والخلق، عبر قصص جديدة اتسمت بقدر اكبر من النضج الفني وروح المعاصرة والحداثة.

وفي السنوات السبع او الثمان الاخيرة، استطاعت القصة الكردية ان تحقق انجازات اكبر على صعيد الفن، والالتصاق بالواقع عبر الشوق الدائم لتغييره نحو الافضل والاجمل. ويمكننا ان نشير الى اسماء العديد من كتاب القصة الشباب، الذين ظهروا في هذه الفترة، أمثال رؤوف بيگەرد – ومحمد موكرى– ومحمد فريق حسن – والقاصة هيرو كوران.. وغيرهم لا تحضرني اسماؤهم الان من الذين يؤمل ان يسيروا بالقصة الكردية خطوات اوسع نحو افاق التطور والازدهار.

اصدقائي الأعزاء.. اكرر اعتذاري لهذه الاطاله التي لم اجد مناصا منها، لاعطائكم صورة مبسطة اولية جدا ومبترة وناقصة، وربما، عن واقع القصة الكردية المعاصرة.. تسهل بهذا القدر او ذاك، معرفة اتجاهاتها وتأثير التيارات الفكرية والفنية فيها وغيرها من الامور المتعلقة بها، التي سيوضحها الاستاذ حسين عارف، في بحثه عن "الواقعية الانتقادية في القصة الكردية"... فليتفضل...

حاشية:

(1) ايضاح لابدمنه: حين كلفت من قبل اللجنة التحضيرية، لملتقى القصة الاول في مصيف صلاح الدين، بتقديم الزميل حسين عارف وبحثه عن "الواقعية الانتقادية في القصة الكردية" قبل ايام قليلة من الملتقى، تصورت الامر يقتصر على بضع كلمات اقولها ارتجالا اثناء التقديم، للتعريف بالكاتب وبحثه..فلم اعد شيئا، اي شيء معتمدا على ما يأتيني اذ ذاك عفو الخاطر. ولكن وبعد التداول مع بعض زملائي من الادباء الاكراد، المدعوين الى الملتقى استقر رأينا على ان تكون كلمتي تعريفا مركزا مكثفا بالقصة الكردية، ولا سيما بتلك الجوانب التي لا يتطرق اليها بحث الزميل حسين عارف بسبب ما تقتضيه طبيعة بحثه ومحدودية موضوعه. ولكن كيف السبيل الى كتابة شيء، اي شيء، ناهيك عن كلمة يفترض ان تنهض بمهمة ضخمة مهمة تعريف اشقاء اعزاء بموضوع لا يمتلكون اية فكرة عنه، لاسيما ونحن نعيش اياما الى درجة من الامتلاء، بالفرح واللقاءات والمحاضرات لا تكاد تترك لاجسادنا فرصة للراحة...

فاغتنمت فرصة قيام المدعوين جميعا بزيارة الى (شقلاوة) (يوم الثلاثاء) فقبعت وحدي في الفندق، في صلاح الدين، ورحت اكتب هذه الكلمات العاجلة، لتلقى في عصر اليوم ذاته. ولم يدر بخلدي قط ان تثير ما اثارته من اعجاب واهتمام الحاضرين بها، الى حد يدفع بالزملاء في

مجلة "الاقلام" الغراء ان يطلبوا الي الموافقة على نشرها في المجلة، ضمن الملف الذي تقرر اعداده للملتقى مع البحث استكمالا للفائدة وحرصا منهم على اكمال صوره –قدر المستطاع– للملتقى، مما حملني ان اطلب اليهم منحي بعض الوقت لاعادة كتابتها بخط اكثر وضوحا يجنبها الاخطاء المطبعية ولكي يتسنى لى ردم بعض الفجوات التى كنت اردمها اثناء الالقاء ارتجالا.. ومن هنا فان كلمتي المنشورة هذه قد باتت تحوي بعض الاضافات التي تقتضي امانتي الاشارة اليها، ولاسيما بالنسبة للزملاء الذين استمعوا اليها اثناء الالقاء، بالرغم من انها اضافات طفيفة جدا لاتتعدى عبارة هنا أو اسما، وتعديلا لصياغة هذه الجملة أو تلك. وعدا ما أشرت اليه، فلا جديد ولا حذف في الكلمة. وأخيراً.. فلعل ما ذكرت يعذر كلمتي ما فيها من نواقص وعدم احاطة بموضوعاتها بالشكل الذي ينبغي.

الفصل الأول
حجم القصة في الأدب الكردي بلغة الببليوغرافيا

قبل ان ادخل فى صلب موضوعي، أرى ان محاولة خلق انطباع عام بطريق لغة الأرقام عن حجم القصة في الأدب الكردي، كلون ادبي جديد لا يزيد عمره كثيرا عن نصف قرن من الزمن، سيكون عملا نافعا ومرغوبا، ذلك

لأنه سيختزل لنا على ما أعتقد الاجابة على الكثير من التساؤلات الثانوية أو الفرعية التى لابد وان تطرح نفسها في سياق البحث. ثم انني سأحاول ان أفعل نفس الشيء بالنسبة للدراسات النقدية أيضا. وسأستند في ذلك على الفهرست الذي كنت قد نظمته للقصة الكردية عام 1976 وضمنته نتاجات فترة نصف قرن، أي من (1925- 1975)، ومخطوطته محفوظة الآن لدى المجمع العلمي الكردي بانتظار طبعها ونشرها. أما بالنسبة للدراسات النقدية فسأعتمد على مسودات الفهرست الذي نظمه لها زميلي روؤف حسن في نفس الوقت الذي نظمت فيه فهرست القصة، ومخطوطته هي الاخرى محفوظة لدى المجمع، وقد قدمناهما سوية بأمل اصدارها معا ضمن كتاب واحد. علما انه ضمن فهرسته القصص المترجمة الى اللغة الكردية الى جانب الدراسات النقدية.

والآن فانني لغرض الايجاز والتركيز، سألخص ما استهدف قوله بهذا الخصوص في النقاط التالية:

1-بلغ عدد النتاج القصصي المنشور خلال الفترة المذكورة بحسب فهرستي (1100) ألفا ومائة قصة. ولدي القناعة بأنه لم يفتني تسجيل سوى عدد قليل مما يحتمل أن تحويه صفحات بعض أعداد من جرائد ومجلات قديمة لم أتمكن من الحصول عليها. وطبيعي انني لم اهتم بالناحية النوعية للقصص. اذ من المعلوم ان منظم الفهرست ملزم بتسجيل الكمية بغض النظر عن النوعية التي هي من اختصاص الباحث والناقد.

2-اذا ما نظمنا خطا أو جدولا بيانيا لهذا العدد من النتاج سواء من حيث مسيرة القصة الكردية عبر مراحل تطورها او لتحديد فترات ازدهارها وركودها، سنتوصل الى النتائج التالية: خلال كل الفترة الممتدة بين سنة (1925) التي هي سنة نشر القصة الاولى وحتى (1939) التي هي سنة

صدور مجلة (گەلاویژ) والتي اعتبرها أنا بداية مرحلة جديدة، لا يتجاوز المحصول عدد اصابع اليدين. ويرتفع العدد في الاربعينات الى أربعة اضعافه تقريبا. ثم خلال فترة العشرين سنة التالية (1950–1970) لا يتجاوز العدد اكثر من ستة اصعاف مجموع نتاج الفترتين السابقتين، على وجه التقريب. أما ما نشر خلال السنوات الخمس التي تلي ذلك، أي سنوات ما بعد بيان آذار، فأن العدد يبلغ ضعفين ونصف الضعف لمجموع ما نشر خلال السنوات الخمس والاربعين التي سبقتها، وهذا يعني ان الارقام ستكون على التوالي (10، 40، 300، 750)، انه لتوسع كمي هائل حقا، هائل الى حد الاندهاش. أنا لست أدعي دقة الارقام. الا انني واثق تماما من دقة اللوحة في نتيجتها النهائية.

أما فيما يخص تحديد فترات الازدهار والركود، فأن الفهرست يرينا فترتي ازدهار بارزتين فيما اذا اعتبرنا الاربعينات مرحلة متقدمة لفترة النشوء والنمو.. الاولى: في سنوات (1952–1958)، أي فترة مخاض ثورة تموز الوطنية التي بلغ الصراع فيها بين القوى الرجعية الاستعمارية وبين قوى التقدم ذروته. والثانية: خلال السنوات الخمس التي تلت بيان آذار الذي فجر دفعة واحدة الطاقة الكامنة الهائلة التي أنتجت الرقم المدهش المذكور. ولكن بالمقابل فان السنوات الممتدة بين اندلاع حرب اقتتال الاخوة في ايلول 1961 وحتى سنة 1967، هي اكثر الفترات جدبا وقحطا بالنسبة للقصة الكردية في مرحلة نضجها، أي مرحلة الخمسينات وما بعدها، فعلى امتداد ست سنوات لم تجد طريقها الى النشر سوى خمس عشرة قصة تقريبا وعلى صفحات هذه الجريدة او المجلة اليتيمة أو تلك. علما ان المنشور ضمن كراس أو كتاب لا وجود له بتاتا. أما فترة الركود الثانية فهي التي حدثت في

السنوات (1949-1952)، ولكنها في الواقع ليست بنفس أهمية الفترة السابقة، لانها لا تستلفت النظر بنفس المستوى من الخصوصية التأريخية.

انني اعتقد ان فترات الركود والازدهار هذه تشكل موضوعا جديرا بالدراسة والبحث بشكل مستقل من قبل نقاد القصة ودارسيها.

3-ان القصة الكردية منذ نشأتها وحتى الآن ظلت ملازمة في مسيرتها للصحافة الكردية بحيث يمكن القول بأنها "ولدت وترعرعت وشبت في كنفها، بل وأنها لا تزال ورغم تجاوزها سن الخمسين أسيرة رعايتها، ولغة الارقام خير دليل على ذلك. فمن مجموع الالف ومائة قصة نشر أكثر من ثمانمائة قصة منها في الصحف والمجلات، والبقية منشورة ضمن الكراريس والكتب. علما بأن قسما كبيرا مما حوته هذه الكتب، نشر للمرة الاولى في الصحف والمجلات أيضا.

4-لدى تدقيقنا في أوضاع الكتاب بمواجهة ممارسة هذا اللون الادبى نلاحظ الظواهر التالية: عدم اتمام القصة وفي مرحلة النشوء بشكل خاص. فهناك العديد من القصص وردت في نهاية القسم المنشور منها عبارة (البقية في العدد القادم) أو (لها تتمة)، لكننا لا نجد لها أثرا بعد ذلك، ونبقى في حيرة من امرنا ازاءها. هذه الظاهرة خاصة بنتاجات العشرينات والثلاثينات رغم وجود حالات أخرى في الفترات التي تليها.

وهناك ظاهرة الكتاب الذين اسميهم أنا بالمستطرقين، أي الذين نشروا قصة واحدة أو قصتين ثم غابوا عن الميدان. وامثال هذه القصص لكونها تشكل التجارب الاولى لكتابها، تعتبر بغالبيتها المطلقة هزيلة وفجة مع وجود بعض حالات استثنائية تجعلنا نتأسف لترك كتابها الميدان. ثم ان هذه القصص تشكل في الحقيقة نسبة الاكثرية من

مجموع النتاج. ومن جهة اخرى فاننا حتى من بين الكتاب الذين ظلوا على نشاطهم واستمرارهم على العطاء لفترة طويلة، لا نجد من بلغ في عدد قصصة اكثر من خمس عشرة قصة، الا عند وصولنا الى السبعينات. وهذا يعني أن الكتابة لديهم انما كانت نشاطاً عرضيا، في حين أصبحت الآية معكوسة لدى جيل السبعينات.

5-يوضح الفهرست للدارس والباحث على وجه الخصوص مشكلة عليه أن يحسب لها حسابها لانها تسبب له الكثير من الارباك والتشوش تلكم هي مشكلة الاسماء المستعارة للكتاب. فهناك نسبة كبيرة من نتاجنا القصصي نشرها كتابها باسماء مستعارة وبأشكال ورموز مختلفة قد تدل على الحروف الاولى من الاسم او لا تدل عليه بتاتا، او ان كاتبا واحدا يعمد الى النشر بعدة رموز. واذا كان الامر يهون قليلا بالنسبة لمن اشتهر منهم فيما بعد واعطى الايحاء بهذا الشكل أو ذاك لنسبة الرمز السابق اليه، فأنه يصبح من الصعوبة بمكان بالنسبة لجمهرة المستطرقين في حال اتخاذهم اسماءا مستعارة لهم، ذلك لان غالبيتهم لا يتركون ميدان القصة فقط وانما ميدان الادب على العموم، فيطويهم النسيان الى الابد.

6-وأخيرا فأن فهرست القصة يدلنا على ظاهرتين بارزتين لهما مدلولهما ومغزاهما التأريخيان. الاولى هي انتساب الاكثرية العظمى من كتاب القصة الاكراد الى منطقة السليمانية وعبر مراحل مسيرتها. والثانية غياب الكتابة في هذا اللون الادبي الجديد تقريبا باللهجة البادينانية.

واكتفي بالاشارة اليهما فقط دون التعليق عليهما، ذلك لان الحديث بشأنهما ذو شجون.

7–أما بالنسبة لفهرست الدراسات النقدية الذي نظمه زميلي روؤف حسن، فأنه يكشف لنا الحقائق التالية:

أ–ليست هناك وعلى امتداد كل فترة النصف القرن الذي يستغرقه الفهرست، دراسة نقدية تفصيلية حول القصة الكردية ولا حتى مجموعة دراسات أو مقالات مطبوعة ضمن كتاب مستقل بهذا الخصوص(*)، سوى كتاب الدكتور عزالدين مصطفى رسول (الواقعية في الادب الكردي) الذي هو في الواقع موجز باطروحته لنيل الدكتوراه والذي يدرس فيه الادب القصصي في أطار دراسته العامة للادب الكردي شعرا ونثرا فولكلورا ومعاصرا منه.

ب–ان الدراسات النقدية الموجودة حول القصة الكردية عبارة فقط عن مقالات عامة عن الفن القصصي ومقدمات مكتوبة لبعض المجاميع القصصية من قبل القاص نفسه او زميل اديب له وكانت هذه شائعة في الخمسينات، وكذلك عرض أو نقد لقصة واحدة منفردة او لمجموعة

(*)يجدر بنا الاشارة هنا الى ان هناك الآن توجها نقديا جادا يتوقع له ان يغير كثيرا من واقع حال الدراسات النقدية بالنسبة للقصة الكردية فهناك بالاضافة الى كتابي المعنون بي (القصة الفنية الكردية) الذي صدر أواخر العلم الماضي 1977، دراسة تفصيلية اخرى ل(عمر معروف برزنجي) في طريقها الى النشر ضمن كتاب يصدر عن المجمع العلمي الكردي. كما ان هناك طالبين للدراسات العليا هما جمشد الحيدري في الاتحاد السو فيتي وبديعة محوى في المانيا الاتحادية، يتهيان لنيل الدكتوراه في نفس الموضوع. وكذلك أعلن الزميل صباح غالب خلال مقال نقدي له حول كتابي المذكور علما بأنه يوشك على الانتهاء من وضع كتاب بشأن القصة الكردية.

قصص ورد القاص او غيره عليه والرد على الرد، وأخيرا المقابلات الصحفية التي شاعت وكثرت في السبعينات.

ج–واذا ما أردنا اللجوء هنا أيضا الى الخط البياني فأن اللوحة ستكون كالآتي: ان مجموع الكتابات التي استطاع زميلي روؤف حسن تسجيلها في فهرسته بلغ (203)أثرا تتوزع على مساحة زمنية تمتد ما بين (1950–1975)، أي ان النقد بشأن الفن القصصي حتى ولو بشكله البدائي هذا لا وجود له قبل هذا التأريخ. ثم ان ذلك الرقم يتوزع على هذه التأريخ. ثم ان ذلك الرقم يتوزع على هذا المساحة على الشكل التالي: لفترة الخمسينات (34). لفترة الستينات (29). وللسنوات الخمس الاولى من السبعينات (140). مرة اخرى رقم مدهش ولفترة قصيرة مدهشة قياسا الى الرقمين السابقين والفترتين السابقتين.

تلك هي الحقائق التي يكشفها لنا الفهرستان. وأظن أنها ستنفعنا في أكثر من محطة عند دخولنا صلب الموضوع.

الفصل الثاني
ماهي الواقعية الانتقادية؟

قبل كل شيء أرى من الضروري الاشارة الى حقيقة كانت قد جلبت انتباهي في سياق تتبعي للكتابات والدراسات النقدية في أدبنا الكردي

على قلتها، لغرض الاستفادة منها لموضوع دراستي السابقة ولموضوع بحثي هذا أيضا. والحقيقة هي أن تناول مسألة المدارس الادبية المختلفة على اعتبارها مسألة فكرية وفلسفية بالاساس، وكذلك الصراع التأريخي بينها باعتباره الناتج السياسي الطبيعي، قد اتخذ مظهرين أساسيين: أولاهما هو ما أسميه أنا بالانحياز البدائي أو الفطري (ان جاز التعبير) الى جانب المدرسة الواقعية. وهذا المظهر كان سائدا خلال الفترة الممتدة بين ظهور اولى الكتابات النقدية في بداية الاربعينات على صفحات مجلة (گەلاویژ) بشكل خاص حتى أواخر الستينات كلها. وعلى هذا فان ساحة الدراسات النقدية تفتقد الصراع بمعناه الحقيقي بين المدارس الادبية خلال هذه الفترة، ذلك لان المدرسة الواقعية كانت قد حققت الغلبة آنذاك بعد ضمور تأثير المدرسة الرومانتيكية وانحسارها كمدرسة ادبية، وكذلك بعد أن كانت المدرسة الكلاسيكية قد تركت الميدان قبل ذلك بوقت غير قصير. أما المظهر الثاني فهو بروز صراع وتطاحن شديدين فجأة مع بدء حلول السبعينات متمثلين بسيل من الكتابات النقدية على صفحات الجرائد والمجلات وفي صورة مجادلات ومناظرات مسبهة وعنيفة تبدأ بين طرفين في البداية وبصدد موضوع معين، ثم لا تلبث ان تجر الى حلبتها اطرافا ومواضيع مختلفة أخرى. وكان يصاحب هذا الصراع العنيف دوما الكثير من الانفعال والتشنج في طرح الآراء والافكار، مما تسبب في خلق حالة من التشوش والبلبلة في فهم وعكس حقيقة الصراغ بين المدارس الادبية المختلفة. ومع ذلك فأن أية مراجعة الآن لكامل لوحة الصراع توصلنا الى نتيجة هامة وهي ان المدرسة الواقعية التي كانت مدعمة طوال سني الفترة السابقة بدراسات نقدية خاملة وسطحية في الاغلب جراء خلو الساحة من

الخصم المنافس، قد اصابها أقوى هزة منذ أن أصبحت سيدة الموقف في ميدان الادب الكردي والتي اخضعتها لاختبار عسير ووضعتها بمواجهة تجربة قاسية وفريدة كان عليها ان تغتنمها باعتبارها فرصة سانحة لتغتني بها وتنفض عن نفسها غبار الجمود الذي تراكم عليها عبر السنين سواء من حيث المحتوى او على صعيد احتضان اشكال التكنيك الحديثة وتعميق الوعي الجمالي لمهمة الادب.

ولقد نوهت الى هذه الحقيقة مقدما لعلاقتها المباشرة بموضوع بحثي، حيث أراني ملزما إزاءها أن ابادر أولا لاعطاء فكرة واضحة عن الواقعية عامة والواقعية الانتقادية التي استهدف رصدها ودراسة ابعادها واتجاهاتها في القصة الكردية بشكل خاص. ولتحقيق ذلك فانني فضلت الاعتماد على آراء اثنين من كبار النقاد من جبهة الفكر الاشتراكي هما الناقد السوفيتي بوريس سوجكوف والنمساوى ارنست فيشر. وقد عمدت الى اختيار هذين الناقدين لا لكونهما أفضل من تعمق وبوضوح في دراسة وشرح الواقعية واتجاهاتها فقط (على حسب اعتقادي)، وانما لكونهما يتعرضان لها من وجهتي نظر مختلفتين أيضا رغم انتمائهما الى خط فكري واحد. وسأتتبع بداية آراء الناقد السوفيتي التي ضمنها كتابه (المصائر التأريخية للواقعية). ثم سأشفعها بعقد مقارنة بينها وبين آراء فيشر المستلة من كتابه (ضرورة الفن). ومن خلال هذا العرض ساحاول ليس فقط تبيان المقصود بالواقعية الانتقادية، وانما توضيح الفرق بينها وبين الواقعية الكلاسيكية والواقعية الاشتراكية أيضا، وهي التسميات الثلاث الرئيسية للواقعية عبر مراحل تطورها رغم وجود العديد من التسميات الاخرى الفرعية

مثل الواقعية الكلاسيكية الانتقادية والواقعية الانتقادية التجريبية والواقعية الرومانسية والواقعية الجديدة.. والخ.

*

يقول بوريس سوجكوف في محاولة الاعطاء تعريف محدد عن الواقعية: "ان الواقعية من حيث كونها طريقة خلاقة، هي ظاهرة تأريخية ظهرت في مرحلة معينة من تطور العقل البشري، في العهد الذي كان الناس فيه يتصارعون مع الضرورة الحتمية التي لا محيد عنها للتفكير في جوهر واتجاه حركة المجتمع، وحيث أخذوا بالتفكير في ادراكهم بصورة عفوية باديء ذي بدء، ثم واعية بأن الاعمال والمشاعر الانسانية لم تكن مطلقا نتيجة الاهواء أو حصيلة لحظة الهية، وانما تحددها اسباب واقعية فعلية، او بتعبير أفضل اسباب مادية –المصائر التاريخية للواقعية– ص10".

وواضح ان سوجكوف انما يستند في طرح هذا التعريف على وجهة نظر مادية تأريخية. فهو يرجع وجود الواقعية في الفن الى زمن أقدم بكثير مما ينسب إليها. انه يجد بواكيرها في "روايات العصور القديمة، وفي الفن القوطي، والباروكي، وفي الاعمال الادبية الكلاسيكية"، نفس المصدر. ذلك لان الفن الذي هو قبل كل شيء نشاط انساني محكوم بواقع تاريخي معين لا نتيجة اهواء تأتي من خارج هذا الواقع او حصيلة نعمة الهية من مصدر مجهول، سيظل محددا بأسباب واقعية فعلية قد لا يكون من السهل تقديم التفسير او كشف الحساب الرياضي بها، لكن الارضية التي ترتكز عليها لا يمكن الا ان تكون هذا الواقع التأريخي المادي المعاش من قبل الانسان نفسه الذي هو صاحب هذا النشاط على صعيدي القديم الموروث والحديث المبتكر. ولكن لكي لا نكون

متزمتين، علينا الا نغفل هنا السؤال التالي: هل ان الواقعية في الفن هي المدرسة الوحيدة التي يمكن أن نجد لها دون غيرها هذا الجذر التأريخي العميق؟!. الجواب: كلا بالتأكيد.. ذلك لان بامكان الرومانسية والرمزية والسريالية والوجودية والعبثية و.. الخ، ان تجد لنفسها هذا السند التأريخي، في ملحمة كلكاميش مثلا أو اسطورة سيزيف أو رسومات الكهوف أو في أية ثنية من ثنايا التراث الانساني العريض على مختلف المستويات وفي كل العصور. غير أن حقيقة واحدة يجب أن تظل ماثلة أمام اعيننا ومحتنظة بفاعليتها في ذاكرتنا وهي تلك التي تقول: ان كل هذا النشاط لم يصدر سوى عن الانسان نفسه الخارج من احشاء مادة هذا الكوكب الذي ينتصب فوقه.

فالمسألة في الاساس هي اذن مسألة وجود كائن عاقل لم يأت ادراكه العقلي قطعا دفعة واحدة، ليكون بمقدوره امتلاك قدرة اصدار الحكم الصائب بشكله المطلق على أي من الظواهر التي بدأ يتحسسها واحدة اثر اخرى في العالم الخارجي المحيط به وعبر أزمان غارقة في القدم. لقد كان محكوما منذ البداية وبقساوة قد تكون محيرة بالقياس الى العصور المتأخرة، بالتدرج البطيء جدا في تطور وعيه وادراكه الداخلي بمواجهة الالغاز والاسرار اللامتناهية في السعة والغموض والتي تطبق عليه من الخارج وتحتويه في متاهاتها. غير انه ومن خلال صراعه الدائم والدؤوب مع الضرورة الحتمية وعلى مدى احقاب تاريخية طويلة، كان يزداد معرفة بما هو موجود في طيات الواقع، أي في ثنايا وخبايا الخارج. ومن هنا بدأ الصراع بين الداخل والخارج يأخذ شكل التفكير في جوهر حركة المجتمع واتجاهاتها. فأخذ وعيه من الخارج ينضج أكثر فأكثر ويتسع نطاقه سائرا باتجاه التمعن فيه ومن ثم تمحيصه وتدقيقه

واخيرا تحليله. وهنا كانت البشرية قد أصبحت على اعتاب العصر الحديث بدءا بعصر النهضة ووصولا الى عصر التكنولوجيا وغزو الفضاء الحالي.

وبوريس سوجكوف نفسه يقول بهذا الخصوص: "بمقدار ما كانت العلاقات البورجوازية تنضج والتناقضات الطبقية التناحرية تزداد حدة، كانت تتعزز في الفن النزعة لتحليل الواقع، وبطبيعة الحال وبالدرجة الاولى البيئة التي يعيش فيها الانسان". وبعدها مباشرة يقول: "بدأ الطابع التحليلي بصفته سمة ملازمة للطريقة الواقعية ولا انفصام ولا غنى لها عنها، يتكون منذ فن النهضة. نفس المصدر– ص12".

فسوجكوف اذن عندما ينتقل من طرح رأيه بصدد الواقعية في العصور القديمة الى العصر الحديث، فانه يقرن وجودها بعصر النهضة وبدايات ظهور الطبقة البرجوازية التي بدأت تتخذ من الواقعية في الادب والفن أحد أسلحتها على الصعيد الثقافي والحضاري في صراعها ضد الاقطاع والتي كانت بهذا تسلك سلوكا تقدميا. فهو يقول: "كانت الواقعية في مرحلتها الاولى ترفق جانبها التهذيبي بانتقاد العادات والتقاليد الاجتماعية، وذلك شيء طبيعي تماما، نظر لان العالم الاقطاعي، والوعي الاقطاعي بتعبيرهما عن انهيار الركائز الاجتماعية للعالم القديم، لم يكن لهما اهتمام بحفظ المباديء الخلقية وتعزيزها. نفس المصدر– ص26".

ولكن بعد انتصارها ودحرها للاقطاع وترسيخها لنظامها الجديد، بدأت الآية تنقلب وأخذت البرجوازية صاحبة شعار (الاخاء، العدل، المساواة) تكشف عن نفسها كطبقة اكثر قساوة ودهاء في الاسغلال من سلفها واكثر بعدا عن المعنى الحقيقي (للاخاء والعدالة والمساواة).

ولذلك أصبح الفن الواقعي الذي كان في السابق ذلك السلاح الفعال ضد طبقة الاقطاع ونظامها الجائر المتخلف، يتواجه مع نظام جائر جديد بل واكثر جورا وظلما من سابقه. فكان من الضروري اذن ان تجري على ساحته عملية اصطفاف جديدة ليصار بنتيجتها الى اعادة تشكيل الموقف، وهذا ما حدث فعلا ولكن عبر تفاعلات وتحولات كثيرة. ففي "عشية الثورة الفرنسية التي قوضت الركائز الايديولوجية والاقتصادية للاقطاعية، أخذ الفن الواقعي يتطور بقدرة مدهشة منتقلا من تصوير الحياة اليومية الى تصوير الكائن الاجتماعي– نفس المصدر ص17". وكمثل على ذلك حينما كان الفن الواقعي يصور فيما مضى الحياة اليومية باتجاه ادانة وتعرية النظام الاقطاعي لصالح البرجوازية النامية، فانه تحول الى تصوير الانسان ككائن اجتماعي على صعيد عالميه الداخلي والخارجي معا، بعدما تقوض امامه الجدار السميك الذي كانت الاقطاعية تضعه بينهما والذي عملت البرجوازية نفسها على هدمه بهدف تحقيق توافق ابدي بينهما من خلال شعارها البراق، أي تحقيق الاخاء والعدالة والمساواة بين جميع بني البشر.

ومن هذا المنطلق بدأ الكتاب الاكثر صدقا وامانة لمبادىء الثورة وكذلك الاكثر مثالية في الايمان بها وبوجوب تحقيقها، بدأوا في العقود اللاحقة للثورة سواء منهم من عاصرها، أو من ولج ميدان الادب من بعدهم، يتخذون موقفا مغايرا لموقف الكتاب الواقعيين في عصر النهضة وما يليه والذين يسمون عادة بالواقعيين الكلاسيكيين. ففي حين كان هؤلاء يقفون موقف التأييد والتفاؤل تجاه التحول الحضاري الذي كان عصر ظهور ونمو البرجوازية يمنحهم الدلالات الواضحة عليه، وذلك من خلال تصوير الحياة اليومية بكل مخاضاتها بداءة، ومن ثم من خلال

تصوير الانسان ككائن اجتماعي وتناوله هو وجملة علاقاته المعقدة بينه وبين نفسه من جهة وبينه وبين الآخرين من جهة آخرى، وباسلوب عقلاني وموضوعي متزن ومطابق للواقع المعاش، بدأ كتاب الاجيال اللاحقة يتملكهم الشك والريبة أو اليأس والخيبة من مجمل المثل والقيم والمباديء التي كانت الثورة البرجوازية تنادي بها قبل انتصارها والتي ظلت تصرخ بها بعد ذلك أيضا. ومن هنا بدأت المدرسة الرومانسية تغزو مجال الادب والفن وتجتاح اوربا كلها كرد فعل لحالة اليأس والخيبة تلك بالاساس، رغم أنها كانت تتضمن موقفا احتجاجيا تمرديا ضد النظام الرأسمالي الجائر الجديد الذي بدأت ميزته الاساسية في استغلال الانسان للانسان تتوضح اكثر فأكثر كلما مضى قدما في ترسيخ كيانه.

أما الكتاب الواقعيون فانهم ومن نفس منطلق الاحتجاج والرفض، أخذوا ينهجون نهجا معاكساً لحالة اليأس والخيبة التي انزلق اليها الرومانسيون. فهم بدلا من الوقوع في شراك الحيرة والضياع، حاولوا البحث عن القوانين التي تتحكم بهذا النظام الجديد وتسيره ومن ثم تحديد الموقف على هداه. ورغم انهم لم يستطيعوا سبر غور تلك القوانين تماما ولم يتمكنوا من الاهتداء الى التشخيص الدقيق بصددها، لكون المحاولة هذه سابقة لاوانها أصلا نظرا لعدم تكامل ابعاد النظام الجديد ذاته بعد، الا انه بدأ يتولد لديهم الحس النقدي الهادف ازاءه والذي أخذ مساره يتوضح وينضج في فنهم الواقعي كلما اخذت أبعاد النظام الجديد تسير نحو التكامل والرسوخ من جهة، وكلما تقدموا هم أنفسهم أكثر في البحث والتدقيق والمشاهدة وخوض التجارب من جهة اخرى.

فعملية الاصطفاف الجديدة التي حدثت على أثر انتصار البرجوازية في ثورتها الكبرى عام (1789)، ادت اذن الى نتيجتين: الاولى: ظهور اتجاه جديد في الفن الواقعي، هو ما سمي بالواقعية الانتقادية. والثانية بروز اتجاه جديد آخر في الفن هو ما عرف بالرومانسية.

*

والآن نتساءل: كيف بدأت الواقعية تتحول من اتجاهها الكلاسيكي الى الاتجاه النقدي؟!.

عند حديثه عن الادب والفن في ظل النظام الرأسمالي غداة انتصار البرجوازية في ثورتها، لا يختلف ارنست فيشر في آرائه بشيء عن سوجكوف. فهو يقول: "ان غربة الانسان عن بيئته وعن نفسه قد بلغت ذروتها في ظل الرأسمالية. كما ان الشخصية الانسانية التي تحررت من قيود العصور الوسطى –قيود الطوائف والطبقات– قد ادركت بقوة ان الحرية وامتلاء الحياة التي كان يمكن أن تستمتع بها قد سرقت منها. وآثار تحول كل شيء في الدنيا الى سلعة من أجل السوق، والنظر الى كل شيء من خلال فائدته العملية، وسيادة الطابع التجاري على العالم بأسره، آثار ذلك كله نفورا عنيفا لدى كل من لديه شيء من التطلع الى الآفاق. أما اصحاب الخيال المحلق فقد وجدوا أنفسهم يرفضون هذا النظام الرأسمالي المنتصر رفضا باتا –ضرورة الفن– ص132، 133".

ثم انه يتحدث عن اصحاب الخيال المحلق هؤلاء الرافضون للنظام الرأسمالي المنتصر (ويقصد بهم الرومانسيين طبعا) بنفس اتجاه حديث سوجكوف عنهم. فهم يركزون على تصوير "تجربة الفرد الذي يقف وحيدا في مواجهة العالم، والذي يشعر بأن كيانه ناقص غير مكتمل

–كأثر من آثار تقسيم العمل والتخصص– وما يتبع ذلك من تفتيت الحياة الى اجزاء ضئيلة لا يبدو بينها رابط.. أنه غريب بين غرباء. "أنا" ألمنفردة في مواجهة "اللا أنا" الهائلة. وادى ذلك الى تقوية الشعور بالذات، وتنمية الذاتية المزهوة. لكنه أوجد أيضا شعورا بالحيرة والضياع –نفس المصدر– ص71، 73". ورغم كل ذلك كان النظام الجديد المنتصر موضع اهتمامهم الرئيس على الصعيد السياسي والفكري على الدوام. ففي غمرة هذا الاستغراق في الصراع الداخلي الدائر بين الانا واللا أنا، بين اصطدام الذات المزهوة الدائم بجدار الخارج الصلد، بين الخيال المحلق في اجواز الفضاء وشعور القلق والحيرة والضياع على اديم الارض، كان لهم دوما عودة الى الموقف من النظام، لكنه موقف يتخذ اوضاعا مختلفة ليس فقط بالنسبة لاختلاف الظرف الموضوعي، وانما على حساب اختلاف الظرف الذاتي للاديب او الفنان الرومانسي نفسه أيضا. فلقد "كان الموقف من الثورة –أو من بعض وجوهها بالتحديد– من الموضوعات الرئيسية للحركة الرومانسية. وكانت هذه الحركة تنقسم عند كل نقطة حاسمة في تطور الاحداث الى جناحين: تقدمي ورجعي. وتكرر ذلك المرة بعد المرة – نفس المصدر– ص72". وبعد هذا التفريق بين الجناحين التقدمي والرجعي في صفوف الحركة الرومانسية، وهو ما يفعله سوجكوف أيضا ولكن مع تقديم شرح تفصيلي أكثر وضوحا واقناعا، يعود فيشر فيقول مباشرة: "ومع ذلك فهناك اشياء مشتركة بين الرومانسيين جميعا، في مقدمتها كراهية الرأسمالية (وان كان بعض الرومانسيين ينظر اليها من زاوية ارستقراطية، على حين ينظر الآخرون اليها من الزاوية الشعبية) نفس المصدر– ص72".

وعندما ينتقل فيشر الى التحدث عن الواقعية والواقعية الانتقادية بالذات، فانه يكاد يدمجها بالرومانسية على اعتبارها وليدتها الشرعية، او يحاول نفي وجود أية فوارق جوهرية بينهما يمكن أن تجعل منهما مدرستين ادبيتين مستقلتين بعضهما عن بعض. فهو يقول: "من هذه الثورة الرومانسية "للانا" المنفردة، ومن ذلك المزيج الغريب من الرفض الارستقراطي والشعبي للقيم الرأسمالية، ظهرت الواقعية الانتقادية. لقد تحول الاحتجاج الرومانسي على المجتمع الرأسمالي شيئا فشيئا الى نقد لذلك المجتمع، ولكن دون ان يفقد طبيعة "الانا" الساخطة. وليست الرومانسية والواقعية نقيضين متقابلين بحال من الاحوال، بل الاصوب أن يقال: ان الرومانسية مرحلة مبكرة من مراحل الواقعية الانتقادية. فالموقف لا يتغير تغيرا جوهريا، انما الذي يتغير هو الاسلوب، اذ يصبح أكثر برودا و "موضوعية" وينظر للامور من مسافة ابعد –نفس المصدر– ص134، 135".

ان هذا الرأي من فيشر نابع في الواقع من تحليلة الخاص لمفهوم الواقعية في الفن وعلى وجه التخصيص في مسألة الاختلاف الجوهري الذي سيحدث في معناء فيما اذا اعتبرت هذه الواقعية موقفا او اسلوبا. فهو يقول: "ومن دواعي الاسف ان مفهوم الواقعية في الفن غامض ومطاط. فهي تعرض أحيانا على أنها موقف، أي على أنها الاعتراف بالواقع الموضوعي، على حين تعرض أحيانا أخرى على أنها اسلوب او منهج. وكثيرا ما يتلاشى الحد الفاصل بين هذين التعريفين– ص137". فما الذي يحدث جراء ذلك الغموض وتلك المطاطية؟!. يجيبنا فيشر نفسه قائلا: "واذا ما نحن فضلنا ان نأخذ بتعريف الواقعية على انها موقف لا اسلوب باعتبارها تصويرا للواقع في الفن، فسنجد أن الفن كله

تقريبا (باستثناء الفن المجرد والتاشية وامثالها) فن واقعي– ص138"
ان الفرضية من وجهة نظر فيشر منطقية بطبيعة الحال. ذلك لان الفن في
كل زمان ومكان ومهما كان شكل اسلوبه هو عبارة عن موقف خالقه
وتحت ظروفه وشروطه الزمانية والمكانية الخاصة بمواجهة الواقع
الاجتماعي الذي يعيشه. فما العمل اذن للتفريق بين نتاج يمكن ان
ينسب الى الواقعية حقيقة وبين غيره؟!. مرة اخرى فيشر هو الذي
يجيبنا ويقول: "لذا يبدو من الافضل من الناحية العملية أن نقصر
مفهوم الواقعية في الفن على اسلوب محدد، مراعين دائما الا يتحول
التعريف الى حكم على العمل الفني أو تقييم له. ذلك أمر ينبغي ألا
ننساه أبدا.. ان الواقعية "بمعناها الضيق" انما هي أحد أساليب
التعبير الممكنة، وليست الاسلوب الوحيد المتفرد– ص139".

فارنست فيشر اذن يفضل التعريف بالواقعية على أنها تعني
الاسلوب في الخلق وليس عكس موقف ما من خلاله. ولهذا فهو يرفض
اتخاذ هذا الاسلوب معيارا لقبول أثر فني ما أو رفضه وهذا ما يقوده الى
الاستنتاج على ان "الواقعية الانتقادية، انتقادية من حيث الموقف،
وواقعية من حيث الاسلوب–ص139". وقياسا على ذلك فان
الرومانسية هي الاخرى تصبح انتقادية من حيث الموقف، ورومانسية
من حيث الاسلوب، فلا غرابة اذن في ان تكون الرومانسية من وجهة نظر
فيشر مرحلة مبكرة من مراحل الواقعية الانتقادية، وان لا يكون هناك
اختلاف جوهري في الموقف لديهما، بل يكون الاختلاف في الاسلوب
فقط. واخيرا يختتم حديثه عن الواقعية والواقعية الانتقادية بالقول:
"لكن الموقف المميز لأكثرية "الواقعيين الانتقاديين" هو موقف
الاحتجاج الفردي الرومانسي على المجتمع الرأسمالي".

غير ان فيشر له رأي مغاير تماما عندما يتحدث عن الواقعية الاشتراكية.. فهو قبل كل شيء يعترض على التسمية هذه معرضا عنها بالفن الاشتراكي. ذلك لانه يعتقد ان عبارة الفن الاشتراكي "تشير بوضوح الى موقف لا الى أسلوب، وهي تؤكد النظرة الاشتراكية، لا المنهج الواقعي. وان الواقعية الانتقادية، بل وبعبارة اوسع الادب والفن البرجوازي في مجموعه (أي كل فن وأدب برجوازي عظيم) يتضمن نقدا للواقع الاجتماعي المحيط بالفنان. أما الواقعية الاشتراكية وبعبارة اوسع والفن الاشتراكي في مجموعه، فتتضمن المواقفة الاساسية من جانب الكاتب او الفنان على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكي الناهض. والفارق هنا فارق في الموقف لا في الاسلوب فحسب- ص140".

فالادب والفن الواقعيان الانتقاديان هما اذن ادب وفن برجوازيان بشكل عام، لان المعيار الاساس هنا في تشخيص الهوية هو الاسلوب وليس الموقف. أما في الفن الاشتراكي فان الآية تنعكس حيث الموقف يكون هو المعيار بينما الاسلوب يظل سائبا، أي يطلق للاديب أو الفنان عنان الابداع والابتكار. "فكلما زادت ثروتنا من وسائل التعبير، زادت قدرتنا على العثور على عنصر مشترك. واذا كان وضع "الواقعية الانتقادية" و "الواقعية الاشتراكية" كنقيضين وتقابلين يتضمن تبسيطا زائدا للقضية، الا انه يتضمن ايضا حقيقة جوهرية، واذا اخذنا بتعريف الواقعية الاشتراكية على انها منهج او اسلوب، فاننا سنتساءل على الفور: اسلوب من؟ ومنهج من؟! جوركي أو بريخت؟ مایاكوفسكي أم ايلوار؟ ماكارنكو أم أراكون؟ شولوخوف أم اوكيزي؟. ان مناهج هؤلاء الكتاب تختلف كل الاختلاف. أما الشيء المشترك بينهم جميعا فهو الموقف الاساسي- ص143".

ومع كل ذلك فان فيشر يخرج في النهاية بنتيجة غاية في الاهمية والخطورة مما تجعله صاحب وجهة نظر متفردة بين صفوف النقاد الاشتراكيين. فهو يقول: "ان هذا التقبل للمجتمع الجديد من ناحية المبدأ، لا يمكن ان يخلو من عنصر النقد.. ولذا فان الواقعية الاشتراكية الحقة هي أيضا واقعية انتقادية، يزيد في غناها تقبل الفنان للمجتمع من ناحية المبدأ ونظرته الايجابية. ان شخصية الفنان لا تعود مشغولة بالاحتجاج الرومانسي على العالم المحيط به. لكن التوازن بين الانا والجماعة لا يمكن ان يصل الى حالة سكون، بل لا بد من اعادة هذا التوازن المرة بعد المرة من خلال التناقض والصراع- ص148".

هذه خلاصة رأي ارنست فيشر حول الواقعية عموما والواقعية الانتقادية بشكل خاص، وكذلك حول الواقعية الاشتراكية التي يستعيض عنها بعبارة (الفن الاشتراكي) مبررا اياها باعتراض مبدئي كما اوضحنا.

ولكن لنعود الآن الى بوريس سوجكوف واليدء من نفس السؤال الذي طرحناه، أي كيفية تحول الواقعية من اتجاهها الكلاسيكي الى الأتجاه النقدي. ان الميزة الكبرى لدى سوجكوف هي أنه ينطلق في طرح آرائه تجاه المصطلحات العديدة التي يطلقها في سياق بحثه ومنها مثلا الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة أو الثورية والواقعية الكلاسيكية والواقعية الانتقادية الكلاسيكية والواقعية الانتقادية الجديدة. وكذلك بالنسبة للرومانسية التي يشخص فيها اتجاهات رئيسية ثلاثة يسميها بالرجعي المرتد والليبرالي المعتدل والثوري الرافض المنتقد، واخيرا الواقعية الاشتراكية، ينطلق من رؤية تأريخية متسلسلة تسلسلا دقيقا ووفق منهج نقدي واضح ودقيق هو الآخر. فهو عند بحثه في الرومانسية والرومانسيين يقر بأنهم بادروا في مطلع القرن

التاسع عشر الى اكتشاف الادراك الحسي الجديد للعالم والمشاعر والنوازع الانسانية الجديدة التي دخلت الحياة وبدأت تتسرب الى كل نواحيها في فترة ما بعد الثورة البرجوازية. وحاولوا اعادة ايصالها الى الناس عبر نشاطهم الادبي والفني، وذلك لانهم كانوا السباقين لتشخيص المظاهر الجديدة للواقع الجديد ذاته. ثم انهم أغنوا بمبادرتهم هذه "الفن العالمي بحس التأريخ الذي كان من المستحيل بدونه معرفة نظام العالم الذي اعقب النظام الاقطاعي– ص52". ان هذا الفضل كبير منهم لا شك على الادب والفن في فترة ما بعد انتصار البرجوازية في ثورتها الكبرى عام (1789)، والتي أصبحت فيها الذات الانسانية المنفردة مستهدفة من قبل النظام الجديد كاحدى الاسس الحيوية التي ينهض عليها كيانه.

غير ان سطوة نظرة التشاؤم والخيبة والشك والريبة من جانب، وطغيان فكرة (الأنا) الاسطورية ذات القوة السحرية الضارية حينا والحائرة الضائعة التي لا حول لها ولا قوة حينا آخر، كانت بالمقابل تكبح امكانية هؤلاء الرومانسيين في ان يصلوا بحس التأريخ هذا الى نتيجته الطبيعية، أي استشراف المستقبل به الى جانب قراءة الماضي وتحديد الحاضر، ولذلك فانهم كانوا يتصورون اللوحة على انها فوضى لا متناهية في كامل ابعادها مما كان يقودهم بالنتيجة الى تلك الحالة من الخيبة واليأس والتشاؤم، فجاءت روحهم الجمالية "حساسة جدا ازاء تغيرية التأريخ ونبضاته، في انفصامها عن السنن التي اقامتها الكلاسيكية وعن الشكل السكوني للاثار الكلاسيكية وعن الشكل الموضوعي. وقد اتخذت الحرية الذاتية للتعبير راية لها، معتبرة أن خيال الفنان المتشرد بحرية خارج جميع السنن والارشادات، هو وحده القادر على التعبير عن دينامية الحياة–

ص69، 70". فالرومانسيون اذن كانوا يضخمون الفرد ويبالغون في قدراته الفردية ويمنحون عالمه الداخلي طابعا كليا فيفصلونه بذلك عن العالم الموضوعي أو يبعدونه عنه.

هذا ما كانت الرومانسية تتوصل اليه وتبشر به في مجال الادب والفن في النتيجة النهائية. فما الذي كانت الواقعية تقوله حينما كانت تعيش هي الاخرى نفس مرحلة انتصار البرجوازية على الاقطاع وقضائها تدريجيا بعد ذلك على البقية الباقية من آثاره الاجتماعية والاخلاقية؟.

يقول سوجكوف: "وبعكس ذلك كانت الواقعية تنظر الى الواقع ككل تتشارط في داخله الترابطات والعلاقات بالتبادل. واذا كان الواقعيون قد عمدوا الى ابراز جانب واحد من جوانب الحياة كما كان يفعل الفن الثوري، فلان هذا الجانب يعبر عن الاتجاه السائد في التطور الاجتماعي، أو الاتجاه الذي كان منتظراً أن يصبح هو المسيطر، وان يغطي بالتالي كافة النواحي الاخرى من الحياة- ص71".

وصحيح ان سوجكوف أيضا يرى الكثير من التشابه ونقاط الالتقاء بين الواقعيين الانتقاديين الاوائل والرومانسيين الثوريين، وخاصة في موقف الرفض للنظام الرأسمالي وفي المهمة الايديولوجية لكلا الطرفين بهذا الصدد، الا انه يشير في نفس الوقت الى وجود بون شاسع بين فهميهما للمهمة ذاتها ولكيفية ادائها. فهو يقول: "ولكن اذا كان الرومانسيون التقدميون يخضعون الرأسمالية لانتقاد اجتماعي، فقد كان الواقعيون يكملون هذا النقد بنقد لنظام العلاقات الاجتماعية القائمة على الملكية الخاصة، وتحليل لهذا النظام تحليلا اجتماعيا- ص74". ثم يردفه بالقول: "بيد ان السمات المتشابهة بين التيارين الفنيين لا يعني ان نهضة الواقعية قد قامت بفضل التطبيق الآلى

لاكتشافات الرومانسية الايديولوجية والجمالية. لقد اعتمدت الواقعية على هذه الاكتشافات واكتسبت بها مزيدا من القوة، متخطية احادية الشكل التي تميز الرومانسي عن العالم".

ومن هذا يتضح ان سوجكوف لا يشاطر فيشر رأيه فيما ذهب اليه بخصوص العلاقة بين الرومانسية والواقعية الانتقادية. فهو يضع الحد فاصلا بينهما باعتبارهما مدرستين ادبيتين مستقلتين عن بعضهما فكرا وفنا. وهذا الرأي نابع من وجهة نظره الخاصة هو الآخر حول مفهوم الواقعية في الفن الذي يعتبره موقفا قبل ان يكون اسلوبا، أي بعكس ما يقول به فيشر.

ثم أن سوجكوف يتتبع مسيرة الواقعية الانتقادية على مرحلتيين. الاولى: ويسميها بالواقعية الانتقادية الكلاسيكية، تستغرق النصف الاول من القرن التاسع عشر، وابرز ممثليها من الكتاب الذين يتطرق اليهم بالدراسة المسهبة هم بلزاك وستاندال وسكوت وتاكري وديكنز والاخوات برونتي وكوكول وبوشكين. والثانية: ويسميها بالواقعية الانتقادية الجديدة، تستغرق النصف الثاني من القرن واوائل القرن العشرين، أي حتى التقائها بالواقعية الاشتراكية ومن ابرز كتابها الذين يتناولهم بالبحث هم: موباسان وزولا وفلوبير وبتلر وهاردي وابسن واناتول فرانس ودستويفسكي وتولستوي وغوركي في مرحلته الاولى. وهو من خلال هذا التتبع التأريخي المتسلسل والدقيق يخرج بالاستنتاج المنطقي المقبول والمقنع الذي يقول بأن الواقعية الانتقادية كانت هي الجسر التأريخي الذي عبر من خلاله موكب الفن الواقعي الى رحاب الاشتراكية التي جعلته بمواجهة نقلة تأريخية كبرى الى امام ليتخذ له موقعه الجديد وفي ظل نظام اجتماعي جديد خال ولاول مرة في التأريخ من

استغلال الانسان لاخيه الانسان. وبهذا فأن سوجكوف يكون قد ربط ربطا جدليا وتاريخيا بين الواقعية في الفن بكل اتجاهاتها الكلاسيكية في مرحلة ماقبل الثورة البرجوازية مارة بالواقعية الانتقادية في مرحلتيها بعد الثورة وتحت ظل النظام الرأسمالي ووصولا الى الواقعية الاشتراكية التي هي قمة التطور للفن الواقعي عبر مسيرته الطويلة. وبصدد هذا الربط الجدلي التأريخي بين الواقعية الانتقادية والواقعية الاشتراكية بشكل خاص كتب هو نفسه يقول: "لقد ادركت الواقعية النقدية ضرورة تغيير العلاقات الاجتماعية القائمة اذ كانت قد جمعت كمية لا حصر لها من الوقائع التي تشهد بأن اسس المجتمع القائم على الملكية قد بليت، وأنها تناقض مصالح وحاجات الانسان الحقيقية. بيد أن الواقعية النقدية لم تستطع أن تصور القوى المحركة القادرة على تحقيق التحولات الاجتماعية التي بلغت طور النضج، ولا أن تبرز بصورة تامة الاسباب التي تقود الرأسمالية الى الافلاس، ولا ان ترى الوسائل الحقيقية التي تمكن من حل النزاعات الطبقية للرأسمالية. فكان لا بد من ان يؤدي تطور الواقعية نفسه الى بروز منهج جديد للخلق يمكنها من معرفة وتصوير العوامل الجديدة الفاعلة في المجتمع والتي كانت تحول كل نظام العلاقات الاجتماعية على أساس اشتراكي– ص166".

فكانت الواقعية الاشتراكية الوريثة الشرعية لتقاليد كل الاشكال الاخرى للفن الواقعي عبر تأريخه الطويل، هي المنهج الجديد المنشود للخلق الذي بدأ يرتبط بمصيره مصير ذلك التأريخ الحافل للفن الواقعي برمته.

الفصل الثالث
القصة الكردية ولدت وهي تنتقد

لقد ولدت القصة الكردية وهي تنتقد، هذه هي الحقيقة، مع انها تشكل مفارقة تاريخية حقا سواء من ناحية كونها تأتي كلون ادبي جديد يظهر لاول مرة في الادب الكردي، أو من ناحية اصطدام وجهتها النقدية بوضع خاص محرج لها بالنتيجة. فقصة (في حلمي)[1] التي هي القصة الكردية الاولى وقصدنا بها هذا الكلام، كتبها كاتبها جميل صائب اساسا ليوجه عن طريقها نقدا قاسيا ومرا لحكمدارية الشيخ محمود الحفيد الثانية التي تشكلت عام (1922) وحكمت المنطقة لمدة سنة واحدة تقريبا. وهي رغم كونها من قصص الرؤيا شكلا، أي أن الكاتب يسرد قصته من خلال حلم يراه بطله الذي هو نفسه ، الا أن احداثها ذات طابع واقعي محدد ومقصود، أي انها تستهدف شخص الشيخ وافراد حاشيته بما ينسبها الكاتب اليهم من افعال وأقوال وتصرفات أراد من ورائها توجيه أكبر قدر من النقد القاسي والعنيف اليهم والى حد المبالغة والتهويل.

---

(1)نشرت مسلسلة بـ(23)حلقة في جريدتي (ژيانەوە–الإنبعاث) و (ژيان–الحياة). وقد ضمت الأولى (18)حلقة منها إعتباراً من عددها(29) في 1925/7/1. و ضمت الثانية الحلقات الخمس الأخيرة. و في عام 1975 أي بعد مرور نصف قرن من الزمن أعاد الأستاذ جمال بابان نشرها ضمن كتاب مع مقدمة توضيحية له. و يذكر أنني كنت أول من كتب عنها و أشار إلى كونها القصة الكردية الأولى المدونة و ذلك في مقال لي نشر في مجلة (بليسة–الشعلة) سنة 1960. و لكن المؤسف أن جميع من كتب عنها من بعدي قد تجاهلوا أو أغفلوا الإشارة الى مقالي.

وفي الواقع القصة تجعل الباحث في حيرة من أمره بعض الشيء بخصوص كيفية تقييمها، وهذه الحيرة بالذات كانت في الاساس مبعث الجدل المشوب بالحيطة والحذر والتردد الذي ساد الوسط الادبي بشأنها منذ ان اعيد طبعها ونشرها ضمن كتاب سنة (1975). والحيرة هذه تكمن في الاجابة على السؤال الذي لا بد من اثارته والذي يقول: أي واقع كانت القصة تنتقده ولاي غرض أو هدف؟. ذلك هو الاشكال الذي يواجه أي باحث يتعرض بالتقييم لهذه القصة التي كتب للقصة الكردية أن يكون يوم نشر أول حلقة منها في (1925/7/1) موعدا الميلادها كلون ادبي جديد في الادب الكردي.

ومن المعلوم ان صدق الكاتب في ما يكتبه يشكل الركن الاساس في عملية الابداع والخلق الفنيين. فبدون هذا الصدق لا يمكن لاي كاتب أن يجد طرقه الى النجاح فيهما. ولكن هل ان الصدق الذاتي هذا يكفي عند تعلق الامر بالجانب الآخر للمسألة، أي الجانب الانساني العام الموجود خارج ذات الكاتب رغما عن ارادته، أو بالاخرى جانب الذوات الاخرى الموجودة بمواجهة ذات الكاتب التي هي من ستتلقى في كل الاحوال نتاجه الابداعي؟.

الجواب سيكون بالنفي ولا محال. ذلك لان الكاتب الذي يدعي بأنه يكتب انفسه فقط ودون أن يحسب أي حساب لمن سيتلقى نتاجه، انما يمارس عملية اغفال وخداع للنفس لا غير، وهي في النتيجة النهائية عملية وهمية بحتة لا طائل تحتها. وعليه فلا بد من القول بوجوب توفر شرط آخر الى جانب شرط الصدق الذاتي هذا حتى يكون بامكاننا رفع مثل هذا الاشكال، والتوصل الى الاجابة المقنعة على السؤال. فما هو هذا الشرط الآخر؟!

من المؤكد ان الاديب والفنان لا يفكر لحظة الخلق لعمله الادبي وفق النسق والاتزان الذي يفعله الناقد أو الباحث عند تعرضه لذلك العمل بالنقد والدراسة. لكن الاديب أو الفنان نفسه مهما حاول التجرد بفكره لصالح عملية الخلق والابداع، فانه يستحيل عليه ان يلقي بنفسه خارج دائرة الظرف التأريخي الذي يحيط به والواقع الاجتماعي الذي يعيشه. ولذلك فهو في كل الاحوال سيكون محكوما بذلك الظرف وهذا الواقع، وبالتالي سيكون محكوما بالتعبير عن موقف ما سواء أراد هو ذلك أم لم يرد. وعندها سيتواجه مع الشرط الآخر. أي شرط الصدق التأريخي الذي تفتقده قصة جميل صائب هذه.

لقد كان الشيخ محمود أنذاك وظل حتى مماته بطلا قوميا للشعب الكردي. ينتفض ويثور المرة تلو الاخرى من أجل تثبيت الوجود القومي لشعبه وانتزاع حقوقه القومية المشروعة وحكمداريتاه الاولى (1918) والثانية (1922) كانتا علامتين مشرقتين بارزتين على كونه بطلا قوميا فعلا يستحق كل الاحترام والتبجيل من لدن ابناء شعبه، وليس الطعن والتشهير به والاستخفاف بكفاحه الدؤوب من أجل التحرر القومي لشعبه كما فعل جميل صائب في قصته. وعلى هذا فان القصة تفتقد شرط الصدق التأريخي رغم ان كاتبها صادق مع ذاته فيما كتبه، فهو كان يكره الشيخ فعلا ويعاديه ربما بسبب اغتيال شقيقه (عارف صائب) وشقيق زوجته (جمال عرفان) سنة (1923) الذي أتهم به رجال الشيخ، علما أن كليهما كانا من نخبة المثقفين المتنورين في تلك الفترة وكانا من نشطاء مؤيدي الشيخ محمود أيضا أثناء مدة حكمداريته حتى أن عارف صائب كان سكرتيره الخاص لفترة من الوقت. ومعروف أن جميل صائب نفسه التزم جانب الانكليز وخاصة بعد سقوط

حكمدارية الشيخ واحتلال السليمانية من قبلهم، وعين مديرا لتحرير جريدة (الأنبعاث) التي بادر الى نشر قصته فيها.

وعلى اية حال فان ميلاد القصة الكردية وظهورها لاول مرة في الادب الكردي، يظل يحدد بتأريخ نشر هذه القصة وتبقى لاسبقيتها هذه أهميتها التأريخية التي يجب ان تكون موضع الاعتزاز رغم كل شيء.

*

واذا كان هذا حال نتاجنا القصصي الاول، فان قصة (مسألة ضمير أو كيف أصبحت من الوجهاء)[2] التي كتبها الشاعر احمد مختار جاف بعده بثلاثة أو أربعة أعوام، تأتي نموذجا متكاملا للقصة الانتقادية من حيث صدقها التأريخي أيضا. فحينها كان الوضع السياسي الذي تتعرض القصة له بالنقد قد تغير أو بالاحرى قد استقر على شكل معلوم. فلقد حسم الامر في المنطقة لصالح الانكليز والحكومة المركزية بعدما ظلت مسرحا لاحداث وتقلبات عنيفة خلال السنوات السابقة من حكم عثماني وحكمدارية للشيخ محمود بفترتيها واحتلال انكليزي وأخيرا حكم ملكي استطاع بسط سيطرته عليها وتثبيت اداراته ومؤسساته الحكومية فيها تدريجيا.

ولكن ما هي هوية هذا الحكم الذي استتب لصالحه الوضع في المنطقة كما في بقية مناطق البلاد؟. انه حكم ملكي اقطاعي رجعي تابع للاستعمار البريطاني بشكل مباشر رغم تمتعه بالاستقلال الوطني شكلا. وهو لكونه

---

(2)ظلت هذه القصة طي النسيان حتى سنة 1970 حيث رأت النور بفضل مبادرة الدكتور احسان فؤاد الذي كان قد أكتشفها بين مخطوطات مكتبة والده فنشرها في كتاب مع مقدمة أوضح فيها كيفية تحققه من سنة كتابتها واثبات نسبتها الى مؤلفها.

حكما اقطاعيا رجعيا ومرتبطا بالاستعمار، فان تسليط سيف الظلم والاضطهاد والاستغلال على رقاب أبناء الشعب، وفساد الادارة وانتشار الرشوة والاختلاس أو روح التسلط والاستعلاء في اجهزتها من القمة وحتى القاعدة، وكذلك انتشار الجهل والمرض والفقر في صفوف الجماهير الكادحة وسيادة مظاهر التخلف الاجتماعي والحضاري في كل مكان، يكون ناتجه وحصيلته الطبيعية. فجاء أحمد مختار جاف وكتب قصته ليوجه عن طريقها نار نقده الى جملة من هذه الشرور ومن خلالها الى نظام الحكم الفاسد ذاته.

ولكن هنا أيضا تبرز نقطة تحيرنا بعض الشيء تتعلق بالبون الشاسع بين محتوى القصة وبين الهوية الشخصية لكاتبها. فلنسأل اولا: من هو احمد مختار جاف؟. انه كان ينتمي الى طبقة الاقطاع وراثة، وانه عين قائماما لقضاء حلبجة من قبل الانكليز اثر احتلالهم للسليمانية سنة 1919 وقضائهم على حكمدارية الشيخ محمود الاولى، وانه عين من قبل الشيخ محمود وكيلا لوزارة الشرع والعدل في حكمداريته الثانية عام (1922). وانه أعفي بعد ذلك من منصبه وأمر الشيخ باعتقاله، وانه وهو رهن الاعتقال يبعث بقصيدة مديح الى الشيخ يدافع فيها عن نفسه ويطلب اطلاق سراحه، وانه عين قائمقاما لحلبجة من قبل الانكليز ثانية بعد قضائهم على حكمدارية الشيخ الثانية، وانه أصبح بعد ذلك نائبا مزمنا في البرلمان وظل كذلك حتى اغتياله في (5) شباط 1935.

كان هذا هو التأريخ المدون المستل من الصحف والمجلات عن حياته القصيرة (مات عن-39- سنة)، لكني اعتقد أن هناك الكثير من الحقائق التي قد تكون أكثر اهمية مما لا نزال نجهلها، وخاصة حول مسألة اغتياله الذي تشاع عنها حكاية غريبة مفادها انه هرب الى السهوب والوديان هائما على وجهه بسبب ثقل الديون المتراكمة عليه،

ثم اغتيل باطلاق النار عليه من مجهولين عندما كان يعبر نهر (سيروان). في حين هناك اعتقاد بكونه كان يستصحب معه عند لجوئه الى الجبال عددا من الاتباع المسلحين وذلك بدليل أحدى قصائده التي يتحدث فيها عنهم بالاسماء ممتدحا مزاياهم في الشجاعة والاقدام.

ومن جهة اخرى فان أحمد مختار جاف الاقطاعي والقائممقام المنصوب من قبل الانكليز والنائب الملكي هذا، ينحو في شعره أيضا نفس المنحى الانتقادي عند تعرضه لمواضيع الفساد الاداري ومظاهر التخلف الاجتماعي والحضاري. هذا بالاضافة الى ما في شعره عموما من روح قومية ووطنية نقية وفكر متفتح نير ومن تنديد بالظلم والاضطهاد والاستغلال.

فكيف نفسر هذا التناقض بين شخصيته ومحتوى أدبه؟. في الحقيقة ليس امامنا سوى طريق واحد وهو أن نترك حياته الشخصية له وللظروف التي كانت بها على الشكل المذكور، وان نفترض الصدق فيما ضمنها أدبه من فكر ومثل وقيم وان نثق بها. فهو مع كونه اقطاعيا وموظفا كبيرا معينا من قبل الانكليز ونائبا مزمنا في برلمان الحكم الرجعي، الا انه كان يعادي الاقطاع ويفضح أحابيل الانكليز ويعري مفاسد الحكم الرجعي بنتاجه الادبي وعلى خط مستقيم لا يحيد عنه.

ان قصته (مسألة ضمير) التي يبدو أنه يرغب في نشرها وقت كتابتها ولم تتحقق له رغبته بل ولم يحالفه الحظ لاتمام كتابتها أيضا، هي مثال بارز لما كان يفكر به في سريرته، وما يطويه بين جوانحه من حقيقة موقفه تجاه النظام الرجعي الاقطاعي المبني على الظلم والاستغلال والاستبداد، والذي كان هو نفسه أحد عناصره شكليا. فبطل القصة (زوراب) الطفل اليتيم الفاقد لحنان الابوين الذي عصره البؤس والفقر والحرمان في طفولته، وصقلته التجارب في معترك الحياة في صباه والذي

اجتاز هذا الامتحان العسير المبكر فخرج منه شابا مثاليا ونموذجيا في مثله وقيمه ونظرته تجاه الحياة والناس وعلاقاتهم بعضهم ببعض، حيث نراه يطرد من عمله او يتعرض للتآمر لابعاده عنه أو يتركه على مضض المرة تلو المرة، بسبب من صراحته وجرأته وعدم سكوته عن الغش والتحايل والاختلاس جراء مثالية في النظر الى الامور، نرى هذا الانسان النقي السريرة والطيب القلب ينقلب الى العكس من ذلك تماما، فيقترف كل ما في جعبة النظام الرجعي من شرور ومساويء بعدها يصبح وبطرق غير شريفة –طبعا– واحدا من اسرة النظام، فيتحول الى زوراب أفندي وزوراب آغا وزوراب بك، أي يتحول من ذلك الانسان الكادح الطيب الشريف الذي عانى الجوع والتعاسة وغلق أبواب العيش وكسب الرزق الحلال بوجهه، الى فنان ماهر في تلقي الرشوة وابتراز الاموال والغش والدسيسة والتحايل وكذلك في التعالي والسطوة والتجبر تجاه الناس الفقراء والكادحين الذي كان الى الامس القريب واحدا منهم.

ان احمد مختار جاف لا يطرح حالة ارتداد بطله زوراب عن مثله وقيمه الانسانية الخيرة وكأنه ارتداد ذاتي بحت وعن دوافع شخصية صرفة. كلا.. انه يربطه بالنظام الاجتماعي الفاسد الذي أجبر زوراب في النهاية على ان ينهار ويتخلى عن صموده وعناده ويتحول الى صف الظلم والطغيان ومن ثم ليندفع الى اقتراف جرائمه داخلا في منافسة غير شريفة مع أقرانه من الجائرين. نعم.. انه يلقي بمسؤلية هذا الارتداد وبكل وضوح على عاتق النظام. فهو يفضح في قصته وينتقد بشكل مكشوف الموظفين الكبار المرتشين والتجار الجشعين المحتالين والاقطاعيين السارقين لثمار كدح الفلاحين، وكل هذا يعني بالنتيجة فضح مساويء النظام الذي كان هؤلاء يظلمون ويجورون في ظله

وباسمه. وليس هذا فقط، بل انه استهدف في قصته أيضا فتح عيون المظلومين وتوعيتهم على الاضطهاد والاستغلال اللذين يتعرضان لهما وتحريضهم بالتالي على الانتفاض بوجه هؤلاء الطغاة، فيمكننا مثلا التقاط الكثير من العبارات التحريضية المباشرة، كالتي تقول: "لابد أن يأتي ذلك اليوم الذي تجد الحقيقية فيه مكانها الطبيعي، ويستفيق فيه هذا الشعب المظلوم ليقبر مثل هذا النوع من الجرائيم. لان الظلم الذي اتخذوه مهنة لهم، سيجبر في الاخير الاهالي على التفكير لايجاد طريق للخلاص. ذلك لان السجين كلما جرى الامعان في تعذيبه، كلما اضطر للاستزادة على التفكير لايجاد وسيلة للفرار –مسألة ضمير– ص55".

وهناك أيضا الكثير من العبارات الساخرة المليئة بالنقد اللاذع المباشر والتهكم على رجال السلطة الجهلة المنصوبين على قمم الوظائف الحساسة، كقول بطل القصة زوراب قبل ارتداده ضد رئيس الدائرة التي أراد ممارسة كتابة العرائض بالقرب منها لكنه منعه منها وهدده بمحاكمته بقانون العشائر طلبا للرشوة: "الهي.. لك وحدك المقدرة.. أحدهم يحاكم على رداءة خطه، وآخر يسعد ويهنأ بالحياة بسبب رداءة خطه.. ص29".

ان قصة (مسألة ضمير) تزخر بالكثير من النقد الصارخ ضد نظام الحكم الرجعي الاقطاعي بدءا بشروره الاجتماعية من احتيال المرابين وجشع التجار واعتماد الغش في التعامل واللجوء الى الكذب.. الخ، هذه الشرور التي تضرب بمسألة الضمير فيها عرض الحائط، وانتهاءا بمظالم الاقطاعيين وفساد الاداريين الذين يقترفون جرائمهم وآثامهم على مرأى ومسمع من السلطات العليا دون أن تحرك ساكنا، ذلك لانهم من صنع يدها ومن طينتها هي نفسها.

*

ان قصتي (في حلمي) و (مسألة ضمير أو كيف أصبحت من الوجهاء)، تشكلان في الواقع اثنتين من أهم نتاجاتنا القصصية طوال فترة العشرينات والثلاثينات وأكثرها جدية سواء من حيث المحتوي باستهدافهما وضعا معينا ألزم كاتباهما نفسيهما بالتعبير عن موقف مسبق تجاهه يعيانه ويعيان ابعاده، أو من حيث قيمتهما التأريخية كأول نموذجين لهذا النوع الادبي الجديد في ادبنا الكردي. ولقد سبق وان قلت بأن كامل نتاجنا القصصي للفترة المذكورة لا يتجاوز عدد اصابع اليدين. وبالفعل فما عدا هاتين القصتين، لدينا قصتان أخريان لشاعرنا الكبير (پيرەميرد) الاولى بعنوان (فرسان مريوان الاثني عشر)[3] والثانية بعنوان (محمود آغا الشيوكلي)[4]، وكلتاهما عبارة عن تدوين ادبي لحكايتين تأريخيتين كانتا متداولتين شفاها بين الناس وأخذتا بمرور الزمن طابعا شبه اسطوري، كأن يستطيع اثنا عشر فارسا دحر جيش جرار مكون من اثني عشر ألف رجل من الاعداء. ولمحمد علي كردي أيضا قصتان اولاهما بعنوان (نازدار– أو المرأة الكردية الريفية)[5] والتي قال عنها لدى نشر أول حلقة منها في مجلة (روناكي)

---

(3)نشرت مسلسلة في (10) حلقات وذلك في الاعداد (366–376) لسنة 1933 من جريدة (ژيان– الحياة). ثم اعاد نشرها بكراس سنة 1935.

(4)نشرت بكراس صغير سنة 1936.

(5)نشرت الحلقة الاولى منها في العدد (7–28/آذار/1936) من المجلة والحلقتين الثانية والثالثة في العددين (9، 11) منها.

بأنها "رواية كردية في مائة صفحة"، ويقصد بها طبعا مائة صفحة بخط يده. الا انه لم ينشر منها سوى ثلاث حلقات فقط والتي لا تشكل في رأيي سوى جزء يسير من الصفحات المائة، حيث توقف عن نشر البقية لتوقف المجلة عن الصدور. ومن الغريب ان الكاتب ظل على قيد الحياة حتى أواخر الخمسينات وانه استمر على نشاطه الادبي، وخاصة في مجال المبادرة لطبع التراث مع زميله طاهر المريواني الذي شكل معه ثنائي (كردي- مريواني) المشهور في هذا المجال خلال الثلاثينات والاربعينات، ولكنه لم يعاود المحاولة لنشر روايته، كما لم يظهر لها من أثر بعد مماته. أما قصته الثانية فهي قصة قصيرة بعنوان (بعد السكر الشديد يأتي الجنون)[6] والتي سنتحدث عنها في حينها.

هذه هي في حدود علمي كل نتاجاتنا القصصية طوال كل المدة المحصورة بين (1925-1939).

(6)نشرت في (دياري لاوان- هدية الشباب) سنة 1934 وكانت مجموعة نتاجات ادبية متنوعة لعصبة من الشباب الكردي أرادوا جعلها مجلة ادبية فكرروا التجربة وسموها (ذكريات الشباب) الا انهم لم يستطيعوا الاستمرار بها من بعد.

الفصل الرابع
الواقعية الأنتقادية في القصة الكردية

اذا كانت القصة الكردية قد ولدت في اواسط العشرينات وهي تنتقد، فان هذا الاتجاه الانتقادي ظل يلازمها ويشكل الاتجاه الرئيس فيها منذ ذلك الحين وعبر كل مراحل مسيرتها على طريق النمو والنضج والتطور حتى أواخر الستينات، مع أنه يصيبه الكثير من التباين والتغير في توجهاته واغراضه ومراميه، وفي شدته وخفوته في هذا الجانب أو ذاك، وفي هذه المرحلة أو تلك تبعا للتغيرات الحاصلة على الصعيد السياسي والاجتماعي والثقافي، أو على صعيد تطور الفن القصصي ذاته كما ونوعا.

فبالنسبة لفترة الاربعينيات التي لا يجد الباحث كبير عناء في الالمام التام بكامل النتاج القصصي المنشور خلالها، لانه كان لا يزال من حيث الكم دون الحد الذي يمكن أن يشكل له صعوبة في معرفة كل النتاجات ومطالعتها أولا بأول وبامعان، ليس من العسير فرز وتشخيص أفضل النماذج واكثرها تمثيلا للسمات الاساسية للقصة الكردية في هذه المرحلة من حيث نموها النوعي، واحسنها ايضاحا لتوجهاتها السياسية والفكرية والاجتماعية الرئيسية.

ان الادب الكردي في هذه الفترة، أعني الحرب العالمية الثانية وما نتج عنها من اندحار للقوى النازية والفاشية وانتصارات باهرة لجبهة الشعوب على الصعيد العالمي، ومن نهوض جماهيري ثوري وازدهار لنشاط القوى الوطنية والثورية على صعيد القطر، كان يشهد على

العموم نهضة كبرى سواء في الحداثة والتجديد أو في مستواه الفكري والثقافي وتعمق الوعي الفني والجمالي.

يقول الدكتور عزالدين مصطفى رسول بهذا الخصوص: "ان أهم مميزة لهذه الفترة هي أن الافكار والاتجاهات الادبية المختلفة من العالم ممتزجة بظروف كردستان اللذاتية قد انعكست في الادب. وهناك تطور ملموس في الشكل الادبي يتماشى مع تطور المضمون –الواقعية في الادب الكردي– ص86".

ويقول في مكان آخر: "ومن هنا يمكننا القول بأن الصراع كان قائما في فترة الحرب العالمية الثانية وما بعد الحرب بين مدرستين (الرومانتيكية والواقعية) كطرق معالجة احداث كان الفنان يحس بها ويريد لها حلا ولم يكن ببعيد عنها، فالصراع بين التناول والحل الرومانطيقيين والواقعيين قائم عند اديب واحد أو يلاحظ في عمل ادبي واحد –نفس المصدر– ص91". اني اعتقد ان هذا الرأي صائب تماما ولكن بالنسبة للشعر فقط دون القصة، ذلك لان هناك فرقا كبيرا بين ما كات يحدث في مجال الشعر عما كان يجري في ميدان القصة. ففي مجال الشعر كان خط التيار الرومانتيكي (كما يسميه الدكتور عزالدين مصطفى رسول) الذي برز كتيار متميز وفعال خلال فترة ما بين الحربين طاردا (خط الادب الكلاسيكي) من ميدان الصراع، لا يزال في عنفوانه، وان كانت قفزة (گوران) التجديدية الابداعية شكلا ومحتوى والتي بدأها مع التيار وضده في آن واحد، في طريقها الى تثبيت الريادة لنفسها وتحقيق الغلبة على ساحة الشعر الكردي. أما بالنسبة للقصة فان هذا الاتجاه الرومانتيكي لم يجد له طريقا لفرض تلك السيادة عليها لا في فترة مابين الحربين ولا بعدها، وانما العكس هو الذي حدث حيث ان الاتجاه

الواقعي وبشكله النقدي على وجه التخصيص هو الذي ساد فيها ومنذ بدء ظهورها كلون ادبي جديد في الادب الكردي. ولذلك فلا محل للحديث أصلا عن صراع المدارس الادبية في القصة الكردية على مدى كل الفترة الممتدة بين أول نشؤئها وحتى أواخر الستينات. ولا يجب أن يعني هذا طبعا انكار وجود نماذج يمكن أن تنسب الى غير المدرسة الواقعية، لكنها لا تشكل لا كما ولا نوعا النسبة التي يكون في وسعها الاخلال بالقاعدة. وعلى أية حال فان الدكتور عزالدين مصطفى رسول نفسه لا يغفل عن هذه الحقيقة رغم عدم توقفه عندها. ففي اشارة عابرة له بشأنها يقول: "ان الواقعية هي الطابع المميز للقصص الكردية بهذه الدرجة او تلك من التعبير عن واقع حياة المجتمع –نفس المصدر– ص105".

ولكن لنتساءل: ما هي علة هذا الفارق الذي حصل على الاخص ضمن مرحلة زمنية واحدة؟. للاجابة على هذا السؤال علينا ان نراجع التأريخ. فمن المعلوم ان للشعر الكردي تاريخا يمتد عميقا عبر عدة قرون، وان (گوران) واقرانه من حاملي راية القفزة التجديدية كانوا محكومين بالانشداد الى هذا التأريخ مما هيأ لهم تحقيق قفزتهم رغم اندفاعهم مع تيار متطلبات ومقتضيات عصرهم التي كانت هي الاساس الذي حفزهم على تحقيق هذا التجاوز. غير ان الحال مع كتاب القصة ليست كذلك. فهي قد نبتت منذ وقت قريب وعلى ارض بكر، أي انها انطلقت منذ البدء من حاضر تتحكم قوانينه ومقتضياته بها وترسم لها مسارا مستقبليا واضح الابعاد. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فانني أميل الى الاعتقاد بصحة الموضوعة التي تقول بأن لكل من العاطفة والعقل بمعناهما الاصطلاحي المحدد موقعه وفاعليته الخاصة عند عملية الخلق الفني في كل من الشعر والنثر. ففي حين تتم العملية لدى

الشاعر من خلال العاطفة وعبر العقل، فانها تتم لدى القاص على العكس من ذلك، وكذلك الحال مع المتلقي بالنسبة لاي من الشعر والقصة. وطبيعي انني لا افكر اطلاقا في وضع سور صيني بين العاطفة والعقل، او الترويج لاعتبار كل منهما عالما قائما بذاته ومستقلا استقلالا تاما عن الآخر. كلا ابدا.. لكني انما استهدف التنبيه الى حقيقة موجودة فعلا، وذات علاقة مباشرة بالمسألة التي أثرتها أنفا.

*

أما بالنسبة لفترة الخمسينات وما بعدها، فانني مضطر للجوء الى اجراء نوع من التقسيمات الزمنية بشأنها التي لا مناص من توثيقها بالتغيرات السياسية التي حدثت في المجتمع العراقي خلالها، لان الاتجاهات النقدية للقصة الكردية الانتقادية ذاتها، تتأثر بها وتتباين صورها بهذا الشكل أو ذلك جراءها.

ففي الوقت الذي كانت السمة الاساسية في التوجه النقدي للقصة الكردية في الابعينات، هي التعرض وعلى المكشوف لمظالم الاقطاع ومفاسد الاجهزة الادارية للسلطة الرجعية، أصبح الاسهاب في الكتابة عن الفقر والمرض والجهل والامراض الاجتماعية ومظاهر التخلف الحضاري واضطهاد المرأة المزدوج، هو السمة الاساسية له. أي ان هذا التوجه النقدي ضد الاقطاع والسلطة الرجعية بدأ يتخذ في الخمسينات شكلا غير مباشر بدلا من الشكل المباشر السابق. فما هو مرد ذلك وما هي علته؟!. للاجابة على هذا التسأول علينا رسم لوحة للوضع السياسي في البلاد خلال سنوات ما قبل ثورة تموز 1958.

في اوائل عام 1948 بلغ النهوض الجماهيري الثوري قمته فكانت وثبة كانون. وفي أواخر عام 1949 بلغت الهجمة المعاكسة للحكم

الملكي الرجعي ذروته فكان الانتكاس، وكانت فترة جزر بالنسبة للادب أيضا كحالة طبيعية معتادة، حيث كان ايقاف مجلة "گەلاویژ" عن الصدور التي كانت منبرا ينطلق منه الصوت النقدي الهادر، نهاية المرحلة بالنسبة للقصة الكردية.

غير ان فترة الانتكاس هذه لم تدم طويلا، فمنذ عام 1952 بدأت الحركة الوطنية من جديد. فكانت الانتفاضة المسلحة لفلاحي (آل ازيرج) والاضراب العمالي في الميناء الذي قوبل بالحديد والنار، ومن ثم انتفاضة تشرين (52). وفي سنة 1953 كانت الانتفاضة المسلحة لفلاحي سهل (دزەیی) ومنطقة هورين وشيخان ومذبحتا سجن بغداد والكوت. ثم كانت الحملة الوطنية لمناسبة انتخابات المجلس النيابي في 1954، وحملة التظاهرات والاحتجاجات ضد حلف بغداد في 1955، والحركة المسلحة لكادحي مدينة (الحي) في 1956. فالانتفاضة الجماهيرية في نفس السنة مساندة لشعب مصر في مقاومته للعدوان الثلاثي واحتجاجا على الموقف الخياني للسلطة الرجعية. ثم كان جمع شمل القوي الوطنية والديمقراطية ولاول مرة في تاريخنا المعاصر في جبهة الاتحاد الوطني. وأخيرا كانت ثورة تموز الوطنية واسقاط النظام الملكي الرجعي الاقطاعي الخاضع للاستعمار.

وكما رأينا فأن سنوات ما قبل الثورة من الخمسينات تمتاز ببلوغ الصراع بين الجماهير الشعبية وقواها الوطنية من جهة والسلطة الرجعية من جهة اخرى ذروة عنفه واشتداده. فبقدر ما كان الشعب يصعد من درجة صموده والحاحه على الكفاح من اجل اسقاط النظام، كانت السلطة الرجعية تصعد هي الاخرى من قوتها وشدتها في القمع والاضطهاد والتنكيل بالمناضلين. وفي خضم اشتداد الصراع وقف

الادباء في كل المعارك الى جانب شعبهم وحاربوا في صفوفه. فمنهم من انخرط في التشكيلات التنظيمية للوقي الوطنية ولاقى ما كان يلاقيه المناضلون من سجن وتعذيب وتشريد، ومنهم من جند قلمه وأدى واجبه عن طريق الكلمة الشريفة. "ففي مجرى نضال الشعب ضد الاستعمار والرجعية، افتقر الاستعمار الى ادباء رسميين يعملون الدعاية له، ولم يعد يجرأ حتى من تعاون معه على الصعيد السياسي أحيانا ان يستغل الادب لخدمته. وأخذ المثقفون يعبرون عن افكار الشعب في نضاله ويكرسون نتاجهم كأدباء لقضيته –الدكتور عزالدين مصطفى رسول– نفس المصدر السابق– ص110، 111".

فاشتداد الصراع وامعان السلطة الرجعية جراءه في اتخاذ أساليب القمع والاضطهاد والتنكيل وسيلة لحماية نفسها من الانهيار المحتوم، هو الذي أدي بالقاص الخمسيني الى سلوك ذلك الاسلوب غير المباشر في توجيه نقده الى الحكم الرجعي الاستبدادي، بخلاف ما كان عليه الوضع بالنسبة للقاص الاربعيني. فهو مضطر للقيام بعملية التفاف ليحمي نفسه من سيف الارهاب المسلط على الرقاب من جهة وليؤدي مهمته الادبية النضالية من جهة اخرى، ذلك بتوجيه نار نقده الى العلل بغية الايحاء الى مسببها الذي هو النظام القائم على الظلم والاستغلال والطغيان.

وهنا لا اخطيء ان قلت ان حال القصة الكردية الخمسينية كان كحال شقيقتها القصة العربية العراقية الخمسينية الى حد بعيد. فمثلا هاكم ما يقوله فاضل ثامر بخصوص القصة العربية العراقية في سنوات ما قبل الثورة: "لقد كان القاص الخمسيني يتملك فهما (نقديا) لوظيفة العمل القصصي. كانت القصة لديه وسيلة من وسائل نقد الواقع الاجتماعي. وكان القاص بحكم وضعه في المجتمع يقف موقفا منتميا وفاعلا في الكفاح

الذي يخوضه الشعب ضد النظام الملكي العميل. ولهذا فقد كان القاص يهدف خلال عملية التصوير التسجيلي للواقع المتخلف أنذاك الى تقديم أدانة لذلك الواقع. لقد كان النظام الملكي عاريا ومكشوفا كنظام للبؤس والاستغلال والعذاب. لذا فان عملية التصوير الوثائقي الواقعي لحياة الناس البسطاء في الاوساط الشعبية والكادحة –بشكل خاص– كانت بمثابة ادانة لذلك النظام، وكشف للظلم الاجتماعي، وبالتالي دعوة –غير مباشرة– لازالته. لقد كان القاص يقف بكل عواطفه مع الشعب المضطهد المناضل من أجل ازالة نظام البؤس والعبودية والاضطهاد. وكنا نرى القاص الخمسيني يمارس وظيفة النقد والرفض والادانة هذه حتى في حالة تجنبه التصريح المباشر بموقفه هذا، وذلك عبر التركيز على عوالم الحرمان والشقاء والجور التي كان يعيشها ابطاله –قصص عراقية معاصرة– ص23".

*

أما في السنوات التي تلت ثورة تموز (58) والتي تمتاز بأن نصفها الاوسط، واقصد بها سنوات (1961–1967) هي فترة ركود تام كما أشرنا الى ذلك سابقا، فان القاص الكردي يعود ويتناول نفس المواضيع تقريبا التي كان القاص الاربعيني والخمسيني قد تناولها، ولكن مع فارق كبير هو انه أصبح يكتب عنها بكامل حريته دون خوف من رقيب أو حسيب. فالحكم الملكي الرجعي العميل قد اندثر، وازالة الاقطاع من الوجود كطبقة قد غدت تحت طائلة القانون، والحديث عن عفونات الاجهزة الادارية للسلطة الرجعية المبادة ومخازيها قد صار مباحا، اما العلل الاجتماعية ومظاهر التخلف الحضاري وقضايا الفقر والمرض والجهل، والاضطهاد المزدوج المسلط على المرأة ووجوب تحريرها.. الخ، فقد أصبحت ضرورة العمل من اجل القضاء عليها وايجاد الحلول