خواطر حول المسرح والأدب

في الأداة والأسلوب

بقلم خالد الفلسطيني

- ١ -

قلما يجهل أحد الآن العملية التفاعلية التي تنتج الاثر الفني والتي تتكون عناصرها من عالمين : العالم الخارجي بطبيعته الجغرافية ومرحلته التاريخية ، والعالم الذاتي وهو الحالة الفردية للفنان . والحق ان الحديث فى هذا غير جديد . انه حقيقة اقرها كل من الناقد والفنان ، وعرفها جمهور العامة قبلهما بقرون .

غير ان المسألة لا تنتهي عند هذا الحد . فالآثار لا تتوقف فقط على العالم الذاتي كما يريدها عبثا اصحاب البرج العاجي ، ولا عليه وعلى العالم الخارجي كما يراها النقاد العلميون المعاصرون وعلى رأسهم سان بيف ، وانما على عنصر آخر بالاضافة هو الاداة المستعملة ، عالم المادة بابسط ما يفهم منها . اي كل من الآلة كالفرشاة وآلة التصوير والبيانو .. الخ والمادة المستخدمة كالالوان والصخر والكلمات والجمل .. الخ. ومن المؤسف ألا يلقى هذا الركن الثالث من الالتفات الا ما نجده بين جدران المدارس ضمن دروس العمليات البحتة كالقواعد اللغوية واصول التكنيك . وربما عاد ذلك الى ان النقاد يأخذون القضية بديهية ، فالشاعر خاضع دون نقاش لاحكام الوزن والقافية ، والموسيقى لمدى السلم الموسيقى والامكانيات الطبيعية للكمان او البيانو . وهذه حقيقة من البساطة بحيث انها افلتت من كثير من رواد النهضات فى شتى العصور كما سنرى .

والواقع ان ادوات الفنان ، هي بذاتها ادوات محدودة . ومحدوديتها هذه هي التي اعطتنا الانواع الفنية التي نعرفها من موسيقى ودراما ورقص ... الخ . فعدم استطاعة الحنجرة القيام بدور الاوركسترا هو ما اعطانا غناء من ناحية وموسيقى من ناحية اخرى . وكذلك فان محدوديتها هذه هي التي اعطتنا كل هذا التراث الانساني الضخم المتنوع . ان اعجابنا بالعبقرية يكمن فى التغلب على الحدود وفى استخدام الادوات المحدودة للتعبير عن غير المحدود . يروى ان احدى الممثلات البولونيات الكبيرات حضرت حفلة فى لندن واصر الجمهور عليها ان تنشدهم اي قصيدة من الشعر البولوني ففعلت ، وكان ان اوقعت الانكليز فى سحر تام ، فما ان انتهت حتى داهمها الجمهور حماسا متسائلين عن اسم الشاعر الفذ فأجابت « شاعر ؟ سادتي ، انني كنت اتلو عليكم حروف الابجدية البولونية . »

وهكذا لم يكن مهما ما كانت تلقيه ، المهم هو انها استخدمت وسيلتها ، القراءة الصوتية ، بشكل تخطت به حدود اللغة وجهلها بالانكليزية .

ونتيجة لقرون من الاستعمار المتواصل لهذه الادوات والوسائل ، نشأت حولها طائفة من القواعد والاحكام هي نتيجة لمحدوديتها تلك . وعلى رأس هذه الاحكام ان كل فن قد استقل بذاته ، بعد ان كانت طائفة من الفنون ، كالرقص والموسيقى والشعر ، تكون ملفما للقيام بوظيفة اجتماعية كالانتاج الزراعي . وبانفصال الفنون عن الانتاج الزراعي ، وبانفصال الفنون عن الانتاج الاقتصادي المباشر ، اخذنا ننظر اليها بصورة انفرادية كفعاليات مستقلة لاداة معينة . وهكذا اصبح خلط مجموعة من الفنون فى اناء واحد رجعية من بعض الوجوه . وهذا هو ما يفسر لنا طبعا احجام البعض عن ان يعطوا للاوبرا صفة الفن . وفى الوقت نفسه اصبح تكليف الاداة بالقيام بوظيفة محاكاة تهريجا فى احسن احواله وارتدادا للانسان الفطري ، محاكاة الفعاليات الانتاجية فى اسوأ احواله .

ان هذه النقطة حيوية جدا للفنان من جهة ، وللجمهور من جهة ثانية . وان اي محاولة لتجاهل هذه الحقيقة وتحميل الوسيلة التي بأيدينا ما ينافي طبيعتها لا يقودنا الا الى حذلقة بارعة عقيمة . ان الموسيقار الذي يحاول ان يحاكي اذان الفجر على كمنجته ، كما حاول سامي شوا فى مهرجان ابن سينا ، يجعل من نفسه اضحوكة ومن قوسه عصا بهلوان فى سيرك. لقد اتى حين من الزمن حسب الناس فيه العظمة فى خلق بشر من صخر كما فعل ميخائيل انجليو . اما الآن فنرى الامر على العكس : وان العظمة هي فى خلق صخر من البشر ، كما يفعل هنري مور تماما . وانا لا اعني مطلقا ان الاخير اعظم من سابقه ، وانما اعني ان الصخر هو صخر وله حقه من الجمال بصفته هذه ، ونحن وان حاولنا ان نخلق منه زيدا او عمرا فانه سيبقى فى قائمة الصخور . هذه مشاكل يلتقي بها طلاب الفنون والادب فى كل يوم . فتلميذ الرسم يتعلم كيف يغير معالجته للموضوع كلما استبدل الالوان المائية بالزيتية او العكس . ومن لم يتعلم ذلك يقع فى الخطأ الشائع باستعمال الزيت على شكل مائي خفيف وهكذا . ان مساحة اللوحة قد تؤثر فى الموضوع من حيث لا ندري . وان ما يصلح فى اللوحة الصغيرة لا يصلح فى اللوحة الكبيرة ، وهذا ما يجرنا الى خطأ يقع فيه عادة كل رسام ، وهو ان يشتري اللوحة

اولا ثم يفكر بالذي سيرسمه فيها ، المنطق يقتضي ان يقرر ما الذي سيرسم ، ثم يصنع اللوحة بالمساحة التي يراها وما يقال هنا، يقال عن شتى الفنون. ان تاريخ الادب العربي مليء بهذه الاحكام ، كمطابقة مقتضى الحال والمبنى للمعنى وربط ابواب الشعر باوزانه وما يجوز للشاعر دون الناثر وما يستملح فى الارجوزة ويستقبح فى الموشح ... الخ

بالرغم من كل هذا البدهي فيما اقول ، وقع البشر فى خلط فظيع وسوء فهم لطبيعة الادوات منذ فجر التاريخ حتى اليوم . ولعل اول ما يرد الى الذهن ما كان يقوم به قدماء المصريين فى تلوين التماثيل . قد يكون في اعتراضي على الوان نفرتيتي او توت عنخ امون تعسف وكبرياء ، ولكن ما لا شك فيه اننا عندما ننتقل الى حشر التماثيل الصغيرة نتمنى لوان النحات المصري عدل عن استعمال هذه الخدعة الرخيصة بتلوين تمثال لم يكتسب نهايته الابداعية كنحت . ولكن قدماء المصريين لم يكونوا اقل لباقة من معاصرينا. فبالرغم من كل هذه «البيوريتانية» فى الفكر والفن الحديث نجد أنفسنا محاطين بصنوف من الخلط لا نملك ازاءها اي حول رغم احساسنا بها . على رأس هذا الخلط يأتي ذلك النزاع بين المسرح والسينما . فكل فلم اخرج لرواية شكسبيرية وقع فى سوء الفهم ، تارة لميله نحو المسرحية ، وتارة لابتعاده عن شكسبير . والعلة فى ذلك ان السينما حاولت ان تستخدم ادوات خارج نطاقها ان فشل الافلام الشكسبيرية ليس الا آية على عبقرية شكسبير . فهذا رجل هو مثال لما اريد ان اشرحه للقاريء، رجل فهم السلاح الذي بيده جيدا ، المسرح ، ثم استخدمه بشكل اقل ما نقول فيه انه شكل مسرحي لا يقبل الخلط او اللعب . لكن الخطر الآن هو اكثر على المسرح منه على السينما . فما اولعت به مسارح برودواي فى نيويورك فى محاكاة السينما بشتى الحيل والمناظر والمسارح الدوارة ... الخ يشكل جزءا من هذا الخطر : لقد اصبح من آفات الاخراج المسرحي سرعة تبديل المناظر . وهذه السرعة محمودة فى السينما لانها اداة بصرية ومتعة مشاهدة . اما الدراما فهي اداة جدلية تناجي الفكر ، اي مقاطعة لهذا الجدال وتشويش بامور خارجة عنه يكدر صفو المستمع. ووجود مناظر مسرحية طبيعية هو خروج عن عالم الدراما التي هي حوار لا مشاهدة . ان ما قاله ايليا اهرنبرغ جدير بالملاحظة: «ليس من العبقرية فى شيء ان نأتي بخيل حقيقية ونجعلها تركض على المسرح ، ان للمسرح تقاليده فى معالجة الفروسية » ونحن نلاحظ مشكلة مشابهة فى السينما نفسها وخاصة فى الافلام الامريكية ، فاللجوء الى الموسيقى فى مناسبة وغير مناسبة ليس الا عجزا من المخرج فى التعبير بوسيلته البصرية الشرعية . لقد لاحظ شارلي شابلن بحق ان اختراع السينما الناطقة انحطاط بالفن السينمائي .

اذن فهذا الاضطراب باستعمال الوسائل الفنية كان وما زال يصاحب الفنون . وفى الماضي ادى أحيانا الى خصب وتنويع . من ذلك ما حدث فى القرن الثامن عشر عندما اكتسحت الاوبرا القاعات الاوربية فاضطر المسرحيون ، تفاديا للافلاس ، الى ادخال الغناء والرقص فى مسرحياتهم ، فاذا بانواع جديدة من الفنون هي « البالادفارس » و « البالاداوبرا » . والحقيقة أن الاوبرا نفسها لم تنشأ لولا محاولة بعض الايطاليين ترتيل المسرحيات اليونانية ظنا انها كانت تمثل هكذا . لا نأكل التفاحة قبل غسلها ، وبعد غسلها نفحص سلامتها ، واثناء ذلك نتذكر خطيئة آدم وحواء ، وبعد اكلها نتناقش فى اصلها الجغرافي ، والنتيجة طبعا هي ان نزدردها ازدرادا ثم نقول باستنكار انها كانت عديمة الطعم ! هذا هو شأننا قبيحا او صحيحا . والنتيجة هي اننا نحس ثم نستنكر أي نوع من تمثال ملون او خيول تركض على المسرح او عزف يحاكي اذان الفجر . كل شيء يجب ان يكون فنا خالصا لا اضطراب فيه ولا خلط ولا فذلكات شاذة والا فالحكم صارم : لقد خرجنا عن عمود الشعر . ان احدنا يقول : لا اطيق ان اسمع شهرزاد ، لا اريد موسيقى تقص على حكاية . اريد ان اسمع الكمان تعزف كجزء من اوركسترا في تطور سمفوني لا كصوت عذب لشهرزاد او شهريار او ... او ... ولكن ما سبب هذه الوجهة البيوريتانية كما سماها ارك نيوتن ؟ اسبابها كثيرة: منها التطور النظري الاسطاطيقي ، ومنها تقسيم العمل الذي جاءت به الثورة الصناعية ومنها الاختراعات . فباختراع آلة التصوير اصبح على الرسام ان يترك محاكاة الطبيعة ويتجه الى جوهر عمله كرسم ،

صدر عن : دار صادر ــ دار بيروت

الشعر العربي في المهجر

دراسة جديدة لشعر المهجر تتناول الابحاث التالية

تحطيم الثنائية ــ عودة الثنائية ــ الغاب الانسان

التجدد والعدم ــ الحنين والهرب

ابو ماضي ــ ميخائيل نعيمه ــ نسيب عريضه

ندره حداد ــ رشيد ايوب

تأليف

الدكتور احسان عباس — **الدكتور محمد يوسف نجم**

جامعة الخرطوم — الجامعة الاميركية فى بيروت

فاصبحت قضيته هي قضية الالوان والخطوط . وباختراع السينما اصبح على المسرح ان يهجر ديكورات القرن الفائت ويركز همه على الحوار ، وباختراع التلفزيون اخذت السينما تستقطب انواعا معينة من الاساليب لتكون لنفسها فنها الخاص .

ما اثر هذا الحديث على بلادنا العربية ؟ ان اثره مزدوج، عملي واقتصادي . فالعملي هو ان ننصح فناننا بتركيز جهودهم على ناحيةواحدة وان ينظروا الىوسيلتهم ومادتهم على انها العالم كله ـ على الا ينسوا انهم ابناء هذا العالم . كم مرة رأيت نحاتا يضيع الساعات في محاولة نحت شعر الرأس شعرة شعرة وينتهي بنتيجة هي ليست شعرا ولا صخرا . لا احد يطالب اليوم رساما بتصوير قصة « ارمانوسه المصرية » كاملة باربع وعشرين لوحة . لا احد يطيق ان يرى مسرحية تتكلم شعرا الآن . برفضنا هذه العنجهيات سنستطيع ان نسيطر على وسائلنا ونلم احاطة بخباياها وحيلها .

اما من الناحية الاقتصادية فنوجه الكلام خصيصا للمسرحيين . لقد وقع هؤلاء تحت وابل السينما ، ولكن بدلا من ان يفتشوا لانفسهم عن خندق هرعوا راكضين وادخلوا رؤوسهم في فوهة المدفع. ونحن نعرف النتيجة . تعتبر الفرقة المسرحية حفلتها نجاحا خارقا اذا انتهت بربح صاف لا يتجاوز بدلة ملابس لرئيس الفرقة . ليست هذه عبارة صحفية بل حقيقة . لقد اجمع العراقيون ان مسرحية « فلوسى » كانت نجاحا لم يسبق اليه . ولقد سألت جعفر السعدي عما اذا كان هناك اي ربح ، فمد يده الى سرواله وقال « صافي الربح » . اين دخل التذاكر ؟ لقد ابتلعته الديكورات والتصاميم . فلماذا لا نترك الديكورات للسينما ونفتش عن مسرح رمزي ، تجريدي ، تعبيري ، اي شيء لا يكلف فلوسا ؟ اننا ان فعلنا ذلك سنكون على الاقل في مصاف المسارح العصرية المتقدمة . ومثل ذلك نقوله عن الازياء ، فهي ليست ركنا في المسرح . في ارقى الفرق المسرحية تمثل مسرحيات شكسبير وموليير بين آن وآن في ازياء عصرية او اي ازياء . المهم اجادة الاختيار . وماذا يمنعنا من التمثيل في الهواء الطلق اذا انعدمت القاعات؟ او التمثيل وسط حلقة اذا انعدمت المسارح ؟ هذه مشاكل معقدة ولكن حلها سيتيسر بالتركيز على فهم وسائل المسرح وطبيعته .

ـ ٢ ـ

لهذا الموضوع علاقة بالنقد وتاريخ الفن والادب . فحتى هذا القرن لم يكن النقاد ينتبهون الى محدودية الادوات الفنية وتأثيرها على الاسلوب . وقد بلغ هذا أوجه في القرن المنصرم نتيجة للمدرسة العقلانية Rationalism وتقدم الفكر وعلم النفس فاتخذ شكسبير مثلا على انه فيلسوف وراح النقاد يحللون وينيشون كل كلمة منه . ولم يتزعزع هذا الاتجاه الذي تزعمه الاستاذ براولين الا في اوائل قرننا نتيجة لتقدم علمي اوسع في التاريخ والآثار والعلوم البحته . لقد ظهر ان كثيرا مما اورده القدماء لم يكن ليرد لولا الحدود التي فرضتها عليهم ادواتهم . فأرانا مثلا المخرج الكبير غرانفيل باركر في موسوعته الضخمة « مقدمات لشكسبير » ان كثيرا مما جاء في شكسبير املته هندسة المسرح وانعدام المشلات والمناظر .. الخ . واكتشف آخرون ان الفروق التي نشأت بين المدرسة الايطالية والمدرسة الشمالية والتي قررت مصير الفن اجيالا في اوربا تعود بالعموم الى اكتشاف الاصباغ الزيتية في الشمال ، مما يسر لفان آيك وتابعيه ان يرسموا بتأن ، وينقلوا الطبيعة عن طريق اضافة التفاصيل واحدا فوق الاخر ، على عكس اطريقة الايطالية التي أملتها طبيعة اصباغ التمبرا التي تجف بسرعة ولا تسمح باعادة الرسم فوقها بسهولة . مثل ذلك نقول عن البيانو ، فقبل ابتكار هذه الآلة كان العازف عبدا لاوتاره ، اما الان ، فظهور البيانو بتغايره في الطبقات والعلو سبب ظهور ما نعرفه الآن بالتفسير الموسيقي للقطعة الذي يختلف من عازف الى عازف . ونلاحظ نتائج على اساس مشابه في المقامات البغدادية بالانتقال من الجوزة الى الكمان .

ومع ذلك فان المنحى الذهني القديم ما زال مستأثرا بالكثير . قبل اسابيع كنا نقرأ « يوليوس قيصر » حتى بلغنا ثورة الشعب بعد خطاب مارك انطوني ، فاستوقفني زميل واشار الى العبارات التي يرددها الجمهور « اذهبوا واتوا بنار ، اقتلعوا المصطبات، اقتلعوا الاشياء ، النوافذ،

الى المشتركين الكرام في :

معجم البلدان

بعد ان انتهينا من طبع هذه الموسوعة العربية الكبيرة في الجغرافية والتاريخ والادب التي صدرت في عشرين جزءا .

نلفت نظر لمشترك الكريم الى ضرورة استكمال الاجزاء الباقية ، باقرب وقت ممكن حيث سيصبح ثمن الجزء الواحد ابتداء من اول آب ٩٥٧ اربع ليرات لبنانية .

الناشر : دار صادر ـ دار بيروت

عودة الغرباء

أيعودُ ؟ .. لا
فَلَقدْ أطالَ هنا الرقودْ
وَمضى على أنْ لا يعودْ
سأمانَ أتعبه الوجودْ

* * *

بالأمسِ كانتْ ها هنا بعضُ النعاجْ
كانت عيونُ البعضِ منها من زجاجْ
وعيونُ بعضٍ من صقيعْ
وَمضَى القطيعْ
غذّ السُرى ، شدّ الرحالْ
وَصَدى الخُطى
قُبَيلَ تموتُ ، أجَلْ تموتُ على الرمالْ .

* * *

واليومَ جاء الى هنا ، كي يستعيدْ
احلامَ ماضيه البعيدْ ، ويستزيدْ
لا صوتَ أقدامٍ ولا طرقات بابْ
حتى الكلابْ
سَكَتتْ وما اهترشتْ عباه
ما عادَ من تجري وراهْ
فيروحُ يزجرها بطرفٍ من عصاهْ

* * *

لا لن نعود
انا انتهينا وانتهت تلكَ السنونْ
وغداً غداً
سنعودُ نهوى من جديدْ
ما لا نريدْ
ولا يرونْ

* * *

كانتْ هنا بعضُ الزهورْ
بعضُ الشجيراتِ الكبارْ
يلهوْ حواليها الصغارْ
يبنونَ في سفحِ الطريقِ بيوتَهم فوقَ الحجار
والبِشرُ يمتطُ الوجوه ويبسطُ الأيدي
(القصارْ

* * *

لا لنْ يعودْ
فلقد اطالَ هنا الرقودْ
ولقد اطالَ الانتظارْ
فاليومَ لمْ تبقِ العهودْ
شيئاً يدبُّ ولا يموتْ
غيرَ العناكبِ في البيوتْ
ومشردينَ على جدارْ
يتدفأونَ بغيرِ نارْ
فالأرضُ ليستْ ارضَه
والماءُ يربضُ في السقوفْ
والناسُ ما عادوا كما كانوا
غداةَ مضَى وسَارْ .

بغداد — صفاء حيدري

اي شيء ... » على انها عبارات يتهكم بها شكسبير من الغوغاء والثورات . وعندها كان لا بد ان ابين ان هذه العبارات لم يقصد بها سوى حيلة مسرحية للتخلص من المصطبات والاثاث الموجودة على المسرح فحملها الممثلون وتركوا المسرح نظيفا جاهزا للمشهد التالي . فى المسرح القديم ، حيث تنعدم الستارة ويمتد المسرح عاريا بين النظارة ، كان على المسرحيين ان يبتدعوا هذه الحيل لتبديل الاثاث وحمل جثث القتلى ... الخ . ان اي محاولة لاعطاء مثل هذه العبارات والمواقف مدلولة فلسفية وذهنية هي شعوذة من الناقد .

لقد وقع معظم نقادنا فى مثل هذا الفخ ، ولم يكن وقوعهم مجرد صدفة بل كان جهلا مع سبق الاصرار . فعدم معرفتهم بالادوات والوسائل وتأثيرها على الاسلوب والموضوع وجهلهم التام بتكنيك كل حرفة جعلهم يسدرون فى آفاق لا اول لها ولا آخر . استمعوا الى دور الاذاعة عندنا فى شرحها للموسيقى الغربية « وهنا يتدفق الموسيقار العظيم بتعابير انسانية هائلة تذكرنا بليلة مقمرة فى ربيع جميل صحو ... » ماذا يعني ذلك ؟! ان السمفونية مجموعة اصوات تصدر من آلات مختلفة ذات طبائع وقوانين خاصة تجتمع لتعرف عبارات معينة ضمن شكل معين . اذا لم تعرف الاذاعة هذه العبارات والاشكال فالافضل ان تختصر البرامج وتنقطع عن البث نصف ساعة قبل الوقت.

مثل ذلك ظل العقاد فى احد كتبه يشرح رسما معينا وكيف تلعب الحرية فيه فاستغرق فصلا تاما من السفسطة . وفى عدد نيسان من «الآداب» قرانا دراسة لشهريار توفيق الحكيم بأنه « قد ابيض وشف واحب ورغب وعرف ... وادرك سر الطبيعة » . من فينا ممن تجاوز الرابعة عشرة من عمره لم يعرف هذا السر بعد ؟ ان النقطة ليست هنا باي حال ان الجمهور سيكون نائما عندما نبلغ الفصل الاخير . النقطة هي هل استطاع المؤلف ان يخلق دعابة وتشويقا ، حدة واضطراما تكهرب الجمهور وتعطل احساسه بالجدران المحيطة به ؟ ان الحل لنقادنا ان يذهبوا الى المسرح ويدرسوا كيف تتحرك المناظر وتسحب الحبال وكيف يستجيب الجمهور لهذه الحركة او هذه العبارة . فاذا كسلنا فى القيام بهذا المجهود فالافضل ان نصمت . وان الشعر يقدم لنا تباينا مفيدا هنا . فنقد الشعر عندنا على مستوى طيب . والسبب هو ان لنا تقاليد طويلة فى دراسة الادوات والوسائل الشعرية من اوزان وقافية

ـ التتمة على الصفحة ٦٥ ـ

في الاداة والاسلوب

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٣٠ ـ

وقواعد . كل نقادنا يعرفونها ومعظمهم زاول الشعر بقصيدة او قصيدتين وانشد الجمهور تحت عواصف من الضجيج مرة او مرتين . ان ما نملكه في الشعر نحتاجه في الفنون الاخرى . والزمن لا شك كفيل بذلك ، ولكننا كبشر نستطيع مسابقة الزمن بمجهود اكبر .

واخيرا ننتقل الى الالتزام الادبي . قد يستشف مما مر انني انحو نحوا تجريديا بتسليطي الوسيلة على الموضوع وبعزلي للاساليب والادوات من أي خلط او لزوم ما لا تلتزم . والحقيقة غير هذه . ان علينا ان نحذر من مسابقة الفن للفن او الفن للشعب التي انهكت كل تفكيرنا على انها لغز آخر شبيه بلغز البيضة والدجاجة . كل ما هناك اشكال واساليب ووسائل فنية لكل منها قانونها الخاص . هذا القانون قد يفرض على الفنان الالتزام الادبي كما في المسرح وقد يتركه اختياريا كما في القصة ، وقد يجعله مستحيلا كما في العمارة . وعليه فقبل ان نرفع عقيرتنا بالصياح علينا ان نفحص ماهية الوسيلة المستعملة . فالمسرح لاتصاله بجمهور من طبقات وثقافات مختلفة اتصالا مباشرا اصبح اكثر الفنون ديمقراطية ، ولكونه حوارا على لسان اشخاص مستقلين عن المؤلف ، اصبح اقل الفنون ذاتية واكثرها موضوعية وواقعية . والمسرحي الذي لا يؤمن بالشعب لا يمكن ان ينبغ في حقله . ان علة المسرح العربي هو انه يتولى قيادته شخصان لم يعيرا الناس قدر مليم من الاهتمام ، وهما شوقي والحكيم . ولان المسرح قائم على النزاع كان لا بد للمسرحي من ان ينتصر لطرف ما، وباعتباره قائما بفن ديمقراطي اصبح انتصاره للخير حقيقة لازمة . وهكذا طبعا ولد الاصطلاح المعروف بالعدل الشعري الذي لا نستعمله خارج الادب المسرحي . على هذا الاساس تكون مطالبتنا بالالتزام هنا امرا شرعيا لا للحاجة الاجتماعية وحسب بل على اساس فني نظري وعملي . اما في الفنون التشكيلية فهناك قصة اخرى . الفرشاة والشفرة اداتان محدودتان وعاجزتان عن الافصاح كما تفصح الكلمات والعبارات . وثانيا ينعدم النزاع هنا ويحتل محله الانسجام (هارموني) وليس الغرض تطهير النفس بالخوف والشفقة وانما ابهاجها بتجميل الطبيعة . وعليه فالاصرار على الرسام بان يلقي محاضرات سياسية في كل لوحاته مهزلة ومأساة معا . انني اتقاضى بضعة الاف دينار من حكومتي للقيام بلا شيء مطلقا سوى رسم نساء عاريات ثماني ساعات في اليوم لمدة اربع سنوات . لقد ارهقت كل عقلي طوال هذه المدة محاولا ايجاد موعظة سياسية او اجتماعية في احدى هذه العاريات فلم اوفق . ورغم ذلك نسمع شاعرا كالجواهري يستنكر في شعره على الرسام العربي ان « يرسم بطة ... » ولا أدري ما ذنب البطة ؟ مع ذلك فالنقطة هنا جدلية ، ولكننا عندما نتحدث عن فن العمارة نرى ادوات المعمار تجعل من الالتزام الفني خرافة . فاذا سمعنا شخصا ينتقد معمارا لانه استعمل زوجا من الاعمدة الكورنتية التي لا تنطوي على موعظة فيجب الا نتردد في وضع هذا الشخص في مستشفى المخبولين . وهكذا فبينما نجد حتى جماعة الفن للفن يرغمون على الاعتراف بالالتزام في المسرح ويضطر حتى امامهم اوسكار وايلد الى ختم مسرحياته « كالزوج المثالي » و « مروحة السيدة وندرمير » بدرس اجتماعي واضح ، نجد المسألة تنعكس في العمارة والزخرفة ، فنرى حتى جماعة الفن للشعب يفكرون بالجمال فقط ويضطر حتى الروس الى بعثرة ملايين الروبلات في عمارات المهرجان الزراعي في نواحي لا تزيد على زخارف باذخة عقيمة .

ان الالتزام اذن يتوقف الى حد ما على الوسيلة المستعملة . وهذا طبعا لا يمنعنا من تحدي حدودها كلما استطعنا اليه سبيلا . ولكن المسألة حساسة جدا بالنسبة لنا نحن العرب . ان تاريخنا الفني هو تاريخنا الادبي . فكما يرقص الفرنسيون للرسم يطرب العرب للشعر . اننا امة ادب ومقاييسنا في الحياة كلها مقاييس ادبية . واذ راينا ماجره ذلك على حياتنا السياسية يجب ان نحذر مما قد يجره على حياتنا الفنية . فالملاحظ ان الإدباء يحاولون تفسير الفنون الاخرى دائما بمقاييس ادبية فيجدون للسمفونية قصة وفي الصورة معنى ، الى آخر ما نجده في صحفنا . فاذا دأبنا على هذا الحال فسنخنق كل امكانيات شبابنا . لقد وقع الفرنسيون بحالة معاكسة عندما طفح مجدهم التصويري على ادبهم فكاد يودي به . ان محاولة بودلير وتابعيه في ايجاد الوان للحروف والكلمات غير بعيدة عنا . لقد سار الادب الفرنسي في كثير من الاحيان سير الظل للفنون التشكيلية ، فظهرت الانطباعة والسريالية في الادب بعد ان ظهرت في الرسم . فبالنسبة للفرنسيين لم يكن هناك اي خطر ، وذلك لان ادبهم اجتاز المراهقة والشباب . اما نحن ففنوننا ليست في المراهقة ولا في الطفولة وانما في المخاض فلنرفق بهذا المولود من تعنتات شيخنا العجوز ـ الادب

العربي . ان مما يخفف حدة هذا الخطر ـ طبعا ـ ان أدبنا ، القديم على الاقل ، هو اقرب الى التجريدية منه الى الذهنية . ولكن هذا لم يغير من الموقف كثيرا ، فها هم الفنانون لا يضايقهم اكثر من هذه الاسئلة :

ماذا نقصد ؟ وماذا نعني ؟ واين هو المغزى ؟ وهل المغزى صحيح ؟

ولكن هل من الضرورة ان يحتل الالتزام الناحية الموضوعية ؟ قد يكون فى مجرد الاسلوب اثر على المجتمع ابلغ . هذه من اعقد القضايا فى نظرية الفن . لقد لاحظ افلاطون منذ قرون ان تطور الاساليب الموسيقية يؤدي الى تطور فى الاحوال الاجتماعية . هذه نقطة اعسر من ان نستطيع معالجتها هنا . ولكن ما لا شك فيه ان اساليب معينة ، وبصفتها هذه ، قامت بوظائف اجتماعية لا سبيل الى استكناه اعماقها . ان من يدخل كنيسة غوطية يلاحظ هذا الشعور الهائل بملكوت السماء . ولكن ما هي النتائج التي صحبت وتلت ظهور هذا الاسلوب العماري وقامت عليه ؟ اننا لا نستطيع ان نخمن . غير ان المؤكد ان الغوطية لم تظهر لولا التطور الذي تناول الوسائل الهندسية من حيث ترقيق سمك الجدران بعد انعدام الوظيفة الحربية للكنيسة الرومانسكية ومن حيث اكتشاف حسابات جديدة فى البناء الهندسي .

اننا كثيرا ما نقف حيارى امام معضلة التأثير والتأثر بين الاساليب والادوات والمجتمع ، وهي فى الفنون امكر من ان يقتفيها باحث . ان الناقد الذي يركب رأسه وينجرف وراء ما يضعه لنفسه من قاعدة ولا يلتفت الى الخبايا والخفايا يضيع اتعابه . وما زال الجدال مستمرا حول الاسلوب الغوطي الذي ذكرناه : هل قام نتيجة للتقدم الهندسي أم نتيجة لحاجة الكنيسة اليه فى ابراز نظريتها السماوية ، أم ان التقدم الهندسي حدث نتيجة لظهور احد العاملين الآخرين ، أم ان كل ذلك حدث نتيجة لظهور اسلحة حديثة الفت وظيفة الكنيسة الرومانكسية كقلعة دفاعية ؟

المهم هنا ان نتساءل : اكان لصورة المسيح المصلوب تأثير على فلاح القرون الوسطى اكثر مما كان للاعمدة والنوافذ الغوطية التي تظلل هذه الصورة ؟ انني اقول ـ بوحي من تجربتي الشخصية ـ ان تصاوير وتماثيل القصص المسيحية (وهي امثلة صريحة للفن الملتزم) لا تكاد تسترعي حتى انتباهي امام هذا السحر والمجد والتسامي الديني فى مجرد نوافذ وجدران . ونحن نقول لاخواننا الذين يتقلبون على جنوبهم ارقا طوال الليل لان جواد سليم رسم دجاجة ولم يرسم شحاذا جائعا ينظر اليها بتلمظ : لا تهنوا ولا تحزنوا ... فصورة شحاذ الى جانب دجاجة لن تطعم الشحاذين فى الشارع باي حال ، ولا تجعلنا نتنازل لهم عن دجاجتنا باي حال ايضا ... انها لن تقلب الظالم عادلا ولا الخائن مخلصا . وهي لن تقوم بذلك لانها خارج فرشاة الرسام . ان ما نستطيع ان نطالب به جواد وغيره هو ان يسخر ادواته ضمن امكانياتها لتوليد اسلوب هو بذاته حجر سيقدح لتبديد ظلمات حياتنا . ان من يعتقد ان بيكاسو عظيم وانساني لانه رسم جرائم الفاشيين فى «غرنيكا» لا يعرف بيكاسو ولا الانسانية . ان بيكاسو عظيم لانه خلق من مذبحة غرنيكا اسلوبا لم يسبقه سابق حتى الان فى التعبير عن جميع ما يصيب عالمنا هذا فى السلم او الحرب . وهذا الاسلوب يستعمله بيكاسو سواء فى تصوير مذابح اسبانيا وكوريا او فى تصوير خليلاته . واكثر من ذلك يستعمله ـ لسوء حظنا ـ اناس لا يمتون الى مشاعر ومباديء بيكاسو بصلة !! اما اذا كانت هذه الاساليب غير مفهومة عندنا ، فهي مسألة يجب ان نحلها بصورة غير نابية ـ بصورة غير خارجة عن نطاق الوسيلة المستعملة . والحل فى كثير من الاحيان لا يكون بالضرورة عن طريق الفهم الذهني . كم عدد الذين يفهمون منا ما الذي تنطوي عليه اكثر موسيقى عبد الوهاب وكل موسيقى فريد الاطرش ؟ مع ذلك فأكثرنا مغرم بها ، وان موسيقى الثاني تقوم بدورها الاجتماعي فى تفسيخ شبابنا وتمزيق نفسية شاباتنا على أحسن ما يمكن ان ننتظر من مثال يصور لنا نظرية افلاطون السالفة .

وبعد فان الفن قائم على اركان ثلاثة : الذات ، العالم الخارجي ، الاداة المستعملة . وان معظم المباديء الفنية قامت نتيجة لانجرافها نحو هذا الركن او ذاك . فالتركيز عى الركن الاول يؤدي الى الغيبية ، وعلى الركن الثاني الى الطبيعية ، وعلى الثالث الى الشكلية . فاذا اردنا ان نطرد هذه الاتجاهات الثلاثة من صفوفنا فعلينا ان نفتش عن واقعية لا تطرح الفرد من حسابها ولا تعصب عينها عن الادوات التي يحملها هذا الفرد وان نحافظ على التوازن بين هذه الكيانات الثلاثة .

لندن **خالد القشطيني**

اطلبوا « الاداب »

فى الدار البيضاء (مراكش)

من

مكتبة الزيات

شارع مناستير ١١٨ ـ ١١٦ ـ ١١٤