مناقشة مقالات عدد « الآداب » الممتاز

الفن والنقد العقائدي

بقلم الدكتور عبد الحميد ابراهيم

الفن وجودا اسبق من النظريات والمدارس النقدية ، فهو ليس المدرسة الكلاسيكية او الرومانسية او الواقعية او التجريدية ، لانه يحتوي على كل هذه المدارس ويتجاوزها الى ماهيات قد تأتي بها مدارس اخرى لم يكشف المستقبل عنها بعد . فكل مدرسة تقدم «وجهة نظر » ليست هي الفن كله وانما هي زاوية منه تسهم مع الزوايا الاخرى في محاولة الاحاطة بهذا الشيء المتعالي ، الذي يتبدى لنا منه شيء وتتخفى منه اشياء .

فهو اذن تحديد للمطلق ان تحتكر مدرسة ما الفن لنفسها وتدعي ملكيته . فهي ترى انه لن يكون الا ذلك الشيء الذي يخدم غرضا معينا ويحقق رسالة معينة ، ان هذه نظرة نفعية لا تصدر عن احترام للفن كغاية، وانما تستخدمه كأداة لتحقيق غرض وينبغي لهذه الاداة ان تتحور حتى تحقق ما جعلت له ، فاذا كنا نطلب من النجار ان ينشيء فأسا بمواصفات معينة ولتحقيق غرض معين . ومن هنا ليس من قبيل التشبيهات المستظرفة ان يشبه لينين الفن بترس ومسمار لولبي في كل الماكينة الثورية وان يشبهه ماوتسي تونغ بسلاح فعال في الجهاز الثوري (١) . فعملية التشبيه منتزعة هنا من الفهم الاساسي لوظيفة الفن ، وهو فهم لا يختلف في جذوره الاصلية عما كان يتوقعه اصحاب القصائد والرسالات من الادب ، فكل الادب مرفوض الا ادب « الذين آمنوا وعملوا الصالحات » لانهم يقولون ما يفعلون ويخدمون القصيدة ويبشرون بها .

وهذا التصور يلتوي بالادب عن غايته ، ويضع سدا بين الاديب وبين التسمع لنداءات ذاته ، وهذا التسمع هو الاساس لاي عمل خالد، فمن غيره لا نحس بالتفرد والخصوصية والبصمات ونلتقي بنماذج متشابهة ومسطحة لا تختلف الا في الاسماء والازياء ، اما اللغة واما المشاعر واما العلاقات داخل العمل فهي نسخ مكررة وممسوخة . اننا بهذا نخنق احاسيس الفنان ونحكم على ابداعاته بالموت والشلل . تماما كما حدث لدكتور « زيفاجو » ـ بطل رواية باسترناك ـ فقد احس بأنه يختنق ويموت وقد حكم عليه بالمطاردة والغربة في مكان مهجور يحيط به الخراب من كل جانب . ان شخصيات الكاتب تحت هذا الفهم مساقة نحو هدف معين ومسيرة نحو مصيرها المحتوم . ومن هنا تفقد الحرية والحياة ، ونحس اننا امام نماذج ـ على الرغم من تشدقها بالحرية والعدالة ـ تكبل نفسها بعبودية داخلية ، وتحرم ذاتها من التلقائية والاستجابة للمنابع الاصيلة . هي مسكينة لانها لا تستطيع ان تكسر الدائرة الصلبة ، فكيف نتوقع منها الريادة واقتحام الطريق ، هذا مستحيل لان طريقها واضح اذ لا طريق غيره ، وكل وظيفتها ان تمهده بفأسها اكثر وان تزرع بيديها الاشجار على جانبيه . اما ان تسول لها نفسها اقتحام طريق آخر فهذا شذوذ لان التسول هنا ذاتية وخروج عن طريق الجماعة المرسوم ، يقول اوجين يونسكو : « وكتابة الادب كرسالة نوع من التزوير ، لان الكاتب في هذه الحالة يسوق الشخصيات نحو هدف محدد ويفرض عليها اتجاها معينا ، وهو يعرف مقدما مصيرها ، فيجرد بذلك شخصياته نفسها من حريتها ، كما يجرد قدرته الابداعية هي ايضا من حريتها » . (٢)

وهذا يحرم العمل الادبي من اشعاعاته المختلفة ويحدده في اشعاع واحد ، ان العمل الادبي ـ كما اعتقده ـ هو مجرد طرح لسؤال لا يملك الكاتب اجابة محددة ازاءه ، اذ ليس حتما ان تكون عنده اجابة حاسمة وانما هو شيء انشغل به واقلقه ، فهو يدعو القاريء ـ مجرد دعوة تقدم اساس على الثقة به والاعتراف بحريته ـ الى المساهمة معه والتعاون حتى يصلا الى حل ، وقد لا يصلان . ولكن هنا تبدو الثقة التامة بالقاريء وتحريم الوصاية على افكاره ، فالكاتب هنا لا يزعم لنفسه حق الافضلية ويقيم منها مرشدا للقاريء ، بل هو يطلب منه المساندة امام ما يؤرقه ، وهنا يبدو التعاون والجماعية بصورة اخرى بعيدة عن الاغراض التحكمية والنفعية . ان هنا شيئا يتجاوز الذاتية ويتجاوز الالتزام الجماعي بمفهومه الضيق ، لانه مركب من الاثنين ، فهو ايمان بذاتية القاريء ثم دعوة له للمشاركة ولان يقلق كما قلق هو وليحاولا ان يصلا معا الى نظرية ، بل ليس حتما الى نظرية ، فما اقسى النظريات في عالم الفن ، وليس حتما كذلك ان يصلا بل يكفيهما القلق والاحساس بثقل السؤال ، ومن هنا تتخذ مسائل ! الفنان والجمهور ـ والالتزام والمسؤولية ـ والروح الجماعية ـ والفن للفن ـ والفن للحياة ـ تتخذ مفهومات اخرى وتناقش من زاوية اكثر شمولا واقرب الى طبيعة الفن ، وسنجد ان هذه الزاوية تؤدي الى ان يكون الفن للحياة بصورة ما ، ولكن ليس عن طريق « دوجماطيقي » ، وانما هو عن طريق طبيعي يتفق ومفهوم الفن ، فالذي يخلقه هو فرد ويعيش بين افراد .

فليس الوظيفة الاساسية للادب هي اتحاد الانا بالآخرين كما يقول

---

١ ـ مقتطفات من اقوال الرئيس ماوتسي تونغ ص ٣١٩ .

٢ ـ مجلة الكاتب (عدد فبراير سنة ١٩٦٤) .

ارنست فيشر (٣) ، بل هي تنقية الانا وتطهيرها واجتثاث ما بها من نزعات فاسدة ، فاذا تم لها ذلك فانها تلقائيا تهفو الى الآخرين لا من خلال طقوس ونصوص ونظريات ، وانما بدافع الذات المطهرة . وهنا نجد ان اهم ما يصنعه الادب هو الحب والسلام والتناغم ، وهذه هي المحصلة النهائية لكل القراءات ولكل الفنون ، فماذا نعني الموسيقى بالنسبة لي سوى انها تفتح لي قلبا يسع العالم بكل خلافاته وتناقضاته ؟! هل استطيع ان اضع الموسيقى وفقا للتصور العقائدي كما وضع افلاطون الشعراء في نهاية الصف ! ان هنا التزاما من الموسيقى ولكن ليس بالصورة الضيقة لمفهوم الالتزام . ولكن المحصلة النهائية للادب العقائدي تعني – في احد وجهيها – العدوان والبغضاء لكل ما يخالف مذهبهم . فترى في نقدهم طابع العنف والعداء لجانب وطابع التهليل والتكبير للجانب المقابل . وهنا نجد الامر في تحليله النهائي يختلف في مؤداه عن المحصلة النهائية لعالم الفنون ، الذي يخلق بين متذوقيه وحدة من نوع معين ، ويطمح الى تحقيق عالمية من نوع جديد ، ليست هي المدينة الفاضلة كما فهمها الفارابي ، وليست هي المجتمع الشيوعي كما فهمه ماركس . وانما هي اقرب الى ما يسميه كانت « مدينة الغايات » (٤) التي تقوم على التناسق بين الارادات الخيرة . فمهما تشدقت العقائدية الجامدة بحب الانسانية والاحساس بآلام الجموع فان هذا لا يخفي القسوة الضارية التي يجدها القارىء بين السطور ، ان الشعور بالكراهية لا يصلح نقطة للاصلاح ولا اساسا لبناء مدينة فاضلة ، وهنا تفهم معنى الصيحة التي قالها « كاليابيف » في مسرحيته « العادلون » لالبير كامي ! « لن اقوم بصفع اخوتي من اجل مدينة بعيدة لست واثقا من وجودها » . (٥)

والفن ليس شيئا محددا يمكن ان تطبق عليه الافكار السياسية بل هو يخضع لنزوة الالهام . وهي عملية معقدة اختلفت حول تفسيرها الآراء ، ولم تصل الى نتيجة الا تأكيد ذلك المصدر الغامض للالهام والذي يخضع لظروف ذاتية وبيئية وجنسية تختلف من فنان الى فنان. فمن قبيل التعسف الصارم ان نطالب الفنان بالتزامات سياسية يدخلها التغيير بالحذف والاضافة والتحوير ، وان نعرض عليه الابداع من خلال خط معين قد يحجب عنه تداخل الالوان وامتزاج الخطوط ، يقول اراجون « ان مناقشة فيم الفن يجب ان تتم بأسلوب آخر غير اسلوب الحروب الاهلية وغير الاهلية » . واراجون يقول هذا بصدد الاشادة بمنهج « جارودي » في كتابه « واقعية بلا ضفاف » ، ذلك المنهج الذي طرق مناطق كانت محرمة من قبل على العقائديين ، وجعل مدلول الفن يتسع ، فلم تعد الواقعية هي ذلك الجمود الحرفي ، بل هي – كما يقول جارودي – « الوعي بالمشاركة في خلق وتجديد الانسان لنفسه باستمرار » (٦) . ومن هذا المنطلق قام بدراسة عن بيكاسو وسان جون بيرس وكافكا ، لا من خلال القوالب المصطلحة عن العلاقة الجدلية بين الفن والاحوال السياسية ، بل من خلال منطق الفن نفسه ، فهو مثلا يقول : « وعلى نفس النمط سيكون من الخطأ تقديم تفسير اجتماعي لبيكاسو عن طريق الفوضوية والصوفية الاسبانية والتحلل المعنوي المميز لمرحلة الامبريالية وظروف السوق الرأسمالية ... لكي نستنتج من كل ذلك ان فنه متدهور لانه يكشف عن وجه البورجوازية المتدهورة » .(٧)

لا ينبغي اذن ان نخلط بين الاشياء ، فاذا كنا نتقبل من السياسي او الزعيم هذا المفهوم العقائدي ، فهذا امر يستقيم مع مفهومه وغايته ، فموقف عمر بن الخطاب من الشعراء وموقف لينين او ماوتسي تونغ من الفن موقف منطقي مع نفسه ومع اهدافه . ولكن ان نجعل من السياسي فنانا فهذا هو اللامنطق الذي يسيء الى كل من الفنان والسياسي . فكل منهما ينظر من زاوية تلون المنظور بلونها ، فالسياسي دائما ملتصق بواقعه وبالمسائل الجزئية ولا يجد حلا لمشكلاته الا من خلال الناس ، وهو مرحلي مرتبط بظروف تاريخية معينة وبمسائل حياتية تختلف من عصر الى عصر ومن مجتمع الى مجتمع ، ان عنصر الزمن يمثل بعدا اساسيا في مفاهيمه ، فالسياسي الذي يعد متقدما في عصره القديم تتحول مفاهيمه مع الزمن الى اشياء ضد الزمن ، والليبرالي او الراديكالي او الطوباوي يعد – مع نظرياتهم الاصلاحية – رجعيا في نظر الاشتراكية العلمية ، بل ربما كان هذا من حتمية الحياة وتطورها التي تشيخ فيها الآراء والمبادىء كما يشيخ البشر ، فكم من ثورة او حركة اجتماعية كانت في عصرها حركة تقدمية يلتف حولها الجمهور وتؤثر في العالم وتنادي بمبادىء تقدمية ، ثم شاخت مع الزمن وتحولت الى طقوس وكهنوتية تقف امام المد الثوري الجديد .

اما الفنان – بمفهومه الواسع الذي يتخطى العقائدية – فهو يحطم الزمن ويصعد فوقه ، فما تزال آثار الاغريق او شعر العذريين ، او اناشيد الانسان الاول ، تسبح فوق الزمن لتلمس شيئا في نفوسنا جوهريا وخالدا . ان الفنان لا يتخذ الزمن بعدا في مفاهيمه لانه يعانق الجوهر انه كالصوفي في لحظة الاستشراق . ان نظرته تختلف عن نظرة السياسي كما تختلف نظرة اهل الباطن عن نظرة اهل الظاهر امام النصوص الدينية . ان السياسي اذا كان يدرك في الدرجة الاولى – القصور الذي يحيط بمجتمع يعيشه وفي عصر يحياه ويحاول ان يغير من هذا القصور ويدعو الجمهور الى تغييره ، فان الفنان في الدرجة الاولى يدرك القصور الكوني ، القصور الذي يتخطى المجتمعات الى الحقائق الكلية ، التي يشترك فيها الانسان في مصر مع الانسان في الصين مع الانسان في فرنسا ، ويشترك فيها انسان الاغريق مع انسان العرب مع الانسان الاول مع الانسان الحديث . الحقائق التي تتخطى الحدود وتقيم وحدة وهي الركائز التي يعتمد عليها اصحاب الدعوة الى الحكومة العالمية . ان العلاقة بين السياسي والفنان هي علاقة الجزء بالكل ، هي كالعلاقة بين هندسة انيشتاين وهندسة افليدس ، فالاخيرة مرتبطة بسطح الارض اما الاولى فهي مرتبطة بالعالم الكوني ، وان كانت الاولى لم تلغ الاخيرة الا ان العمل بها محدود بعالم الارض لتبسيط الامور ، اما ساعة الانتقال الى العالم الكوني ، عالم العلاقات الكبرى والمركبة فلا يجدي حينئذ سوى العمل بنظريات انيشتاين .

ان الناقد الملتزم بالمنظور العقائدي يفرض على نفسه مسبقا الا يتركها تتذبذب مع اشعاعات العمل الفني فيستقبلها بحساسية تؤدي الى اكتناه العمل والبوح بأسراره ، وانما يبحث عن حاجات معينة ، قد لا تكون في صلب العملية الفنية ولكنها تهمه وجودا ، وهذا سيؤدي حتما الى المساس بملكة التذوق عنده ، ان ارنست فيشر في كتابه « الاشتراكية والفن » يرفض من خلال هذا المنهج كل المدارس الادبية ما عدا « مدرسة الواقعية الاشتراكية » ، فهو يستعرض سريعا الرومانسية والفن الشعبي والانطباعية والطبيعية والغربة والعدمية والرمزية والشعبية ، ولا يتعاطف مع اي منها ، لانها اما هي فن بورجوازي او سلبي او انحلالي او متهافت او يؤدي الى طريق مسدود او الى فراغ وعدم او قدري او عبثي او رجعي او يائس . ثم وكأنه قد احس بهذا التزمت يقوم بعملية مصالحه فيدعي ان الالتزام هنا التزام بموقف وليس التزاما بشكل محدد في الفن وان الاديب المنطلق من هذا الموقف يمكنه ان يفيد من كل الاشكال السابقة . وهنا يقع في عملية الفصل التعسفي بين عناصر العمل الفني . انه من الاكيد ان الموقف يفرض نفسه على الشكل وان وجهة النظر الاساسية تؤثر حتى في مفردات اللغة . فكيف نحل مثلا المعادلة الصعبة اذا احس فنان

---

٣ – الاشتراكية والفن ص ٢٦ (كتاب الهلال – عدد يونيه سنة ١٩٦٦) .

٤ – ما الادب لسارتر ص ٣٠١ (ترجمة الدكتور محمد عنجي هلال)

٥ – العادلون ص ٩٧ (سلسلة مسرحيات عالمية – عدد يونيه سنة ١٩٦٥) .

٦ – واقعية بلا ضفاف ص ٢٥٦ (دار الكاتب العربي – ١٩٦٨) .

٧ – المرجع السابق ص ٢٣٠ .

= وهذا ممكن ـ بشعور جارف للتعبير عن الغربة ثم نطلب منه ان يعبر من خلال موقف يتبنى نظرية ضد الغربة تؤمن بالصراع وبالقوة الناشئة وبالتغيير الحتمي وتتنبأ بالمستقبل (التنبؤ بالمستقبل يدخل في صلب الواقعية الاشتراكية وينمم نظريتها العلمية) ؟. كيف يمكن التوفيق بين نداعيات ومفردات عن الفرف والاشمئزاز والفثيان واللامبالاة والشعور بالاختناق التي تفرض نفسها اذا ما استجاب الفنان لشعوره الجارف والممكن ، وبين مفردات عن الصراع وقيمة الكفاح وحب الحياة والعمل والتفاؤل والاقبال على الحياة اذا ما استجاب الكاتب للموقف الذي يجب أن ينطلق منه اساسا ؟ انه اذا اختار هذه المفردات الاخيرة فحتما سيكون مزورا لشعوره ولا يصدر عن الصدق الحقيقي ، اما اذا اختار المفردات الاولى فان ادبه حتما ينتهي به الى طريق مسدود . ان وظيفة الالفن عملية معقدة ولكنها اسمى من ان تكون اداة في يد الدعاة والمصلحين .

ان اجهزة الاعلام والدعاية قد تطورت بحيث اصبح من الممكن ان تؤدي هذه الوظيفة بصوره اكثر فعالية من الفن الذي لا يستطيع ان يتغلب عليها لانه يصارعها في غير ميدانه . ان الفن قبل اي غرض آخر يرتبط بمنطقة الشعور بالجمال الذي دفع العائلات البورجوازية الى تشجيع المصورين وافتناء لوحاتهم ودفع الانسان الاول الى ان يزين كهفه بالرسوم من قبل ان يعرف شيئا عن النضال وحتمية التاريخ . ان المقياس الجمالي هو الذي ينبغي ان يسود ، اما العناصر الاخرى التي تتطلبها المذاهب الفلسفية او السياسية او حتى المدارس الادبية فلا ننظر اليها الا داخل ذلك الاطار . وان بايرون وبودلير وزولا وكافكا وبيكيت وجريبه وغيرهم من الاسماء التي تمثل الاتجاهات التي انتهت الى طريق مسدود عند فيشر ، لا نقل ـ ان لم تزد ـ اهمية في عالم الادب عن جوركي وبرخت ومایاكوفسكي وايلوار وماكارنكو وشولوخوف ، لان المقياس هنا هو مقياس الجمال لا مقياس الموقف السياسي ، والمقياس الاخير يرفض كل ما عداه ، اما المقياس الجمالي فهو يرفض ما عدا الجميل ويؤمن بأن هناك مستويات في الجمال ، فما يرضي زيدا قد لا يرضي عمرا ولكن الذي لا يرضي عمرا لا يصح ان نرفضه لانه يرضي زيدا ، بعكس المقياس الاخير فهو يرفض ما لا يرضى عمرا لانه ادب رجعي ويؤدي الى طريق مسدود .

وقد سادت حياتنا الادبية هنا في مصر موجة صارمة وعارمة من النقد تنظر من خلال هذا المنظور العقائدي . وخطورة هذه الموجة ـ سواء كانت عن اقتناع او مجاراة ـ انها قد تفسد المعايير الادبية وتنقل عالم السياسة الى عالم الفكر ، وبذلك يمكن ان تخنق البراعم القليلة التي تتفتح في حياتنا الادبية والتي ستجيب فقط لشعور جارف يدفعها الى ان تنقل تجربتها الى الآخرين ، ويمكن ايضا ان تحجر على الاعمال التجريبية والطليعية . ان الادب عندنا لم يزدهر على يد العقائديين . فالمعالم الادبية لم تكن من صنع الاخوان المسلمين من ناحية ولا من صنع الشيوعيين من الناحية المقابلة ، وانما تمثلت في طه حسين والعقاد والمازني وتوفيق الحكيم ويحيى حقي ونجيب محفوظ ويوسف الشاروني وصلاح عبد الصبور وغيرهم ممن يصدرون اولا وقبل كل شيء عن احساس فني ، ان الفنان لا يلتزم الا بالتقدم وليس حتما ان يتصور التقدم من خلال قوالب الآخرين بل من خلال منظوره الشخصي الذي يختلف من فنان الى فنان ، وبذلك لا نرفض منظور كافكا ولا سارتر ولا كامي ولا باسترناك ولا جريبه وكذلك لا نرفض منظور دستويفسكي ولا شولوخوف ولا برخت ولا اراجون لان كل هؤلاء مع حركة التاريخ بمفهومها الواسع الذي يعني التحول والتقدم .

وذلكم مقدمة لما اود ان اركز عليه ، فكل المقالات النقدية التي تضمنها العدد الممتاز من مجلة « الآداب » (مايو سنة ١٩٧٠) ، مثل « الواقعية والثورة الثقافية في الرواية العربية الحديثة » و « اصابع حزيران والادب الثوري » و « الفنان الثوري » و « الاقصوصة العربية والثورة » و « الشعر والثورة » ـ كل هذه المقالات نظرت الى الفن من خلال هذا المنظور فقط ، وتناست العوامل الاخرى التي تدخل في العملية الابداعية ، ان الفن كالحياة شيء مركب وتحليله الى جزء واحد ضد النظرة العلمية وضد النظرة الفنية في آن . تماما كما لو عرفت انسانا ما بأنه فداني فقط ، وتناسيت انه زوج وانه أب وان له عواطفه وعلاقاته وله طموحه ومشاغله ، فليس من العلمية في شيء ان يكون الفن هو ذلك الذي لا يحتوي الا على وجهة نظر معينة ، وليس من الفنية في شيء أن يكون ما عدا ذلك خارجا عن دائرة الفن . ان الثورة في هذه المقالات قد فهمت على اساس سياسي ، فالادب الثائر من وجهة نظرهم هو الذي يحتوي على النضال والمطالبة بالحقوق والدفاع عن القضية العربية ، وهذا شيء جميل ومهم وخصوصا في مرحلتنا الحالية ، ولكنه ليس هو كل شيء وخصوصا ان التركيز عليه قد يؤدي الى يبوسة التجارب الطليعية ، ان سياسة « دع مائة زهرة تتفتح ومائة مدرسة فكرية تتبارى » هي التي ينبغي أن تسود في حياتنا الادبية ، وبذلك يمكن ان نتحدث عن الثورة في « تكنيك » العمل الفني جنبا الى جنب مع تلك الثورة في المضامين . ولكن اين الحديث في تلك المقالات عن الثورات التكنيكية التي هي اقرب الى طبيعة الفن وعن تنوع الاشكال الادبية وجدتها ؟ ان مغامرات الفنان في هذه الاجواء تحتاج كذلك الى بنيان نفسي ثائر يرتاد ويقود ولا يعبأ بالمعارضين وخصوصا اذا كانوا من جمهور المحافظين . وكل الثورات الثقافية التي تعتبر علامة في تاريخ الادب العربي كانت تقوم اساسا على التغيير الشكلي وعلى العنصر الفني . فنحن لا نذكر البارودي في عالم الفن من اجل حماسياته ، ولا شوقي من أجل وطنياته ، ولا العقاد من اجل موقفه ضد الملك ، ولا الدكتور هيكل من اجل موقفه الحزبي ، وانما نذكر البارودي لانه اعاد للقصيدة رونقها القديم ونذكر شوقي من أجل مسرحه الشعري ، ونذكر العقاد من اجل نظريته عن الوحدة العضوية ، ونذكر هيكل من أجل قصته « زينب » .

بل يخيل لي ان هذه المقالات في مجلة الآداب لم تقدر التجارب الطليعية الشكلية حق قدرها ، فالاستاذ سامي خشبة في مقاله عن « الواقعية والثورة الثقافية » يهاجم تجارب الغربة والعبث واللاانتماء بتلك الحجة التقليدية وهي انها لا تتفق وواقعنا ، وهي الحجة نفسها التي استخدمها المحافظون في اوائل هذا القرن حين ظهرت تباشير القصة ، فقد قالوا انها نبات غربي يتحدث عن الحب وعن العلاقات الجنسية ورأوا في المقامات في دعوتها المباشرة الى الخلق القويم ونقدها لعيوب الواقع اكثر ملاءمة لواقعنا ولتطورنا الادبي . بل ان الاستاذ محمد دكروب في مقاله عن « الشعر والثورة » يهاجم بصراحة الثورة في الشكل وفي نظام اللغة ولا يرى لها من اهمية الا اذا ارتبطت بالجمهور . واي جمهور ! هو ذلك الجمهور الفعلي الآني وليس الجمهور المحتمل بعد خمسين سنة مثلا ، وبذلك نحرم الفن من المغامرة والتجديد ، وهذا المفهوم لو ساد حياتنا الادبية في اوائل النهضة لما كنا رأينا هذه الاعمال الفنية التي نعتز بها سواء في القصة او المسرح او الشعر .

ان هذه المقالات في مجلة « الآداب » لم تفهم شعار « نحو ثورة ثقافية » الا من خلال هذا المفهوم ، وكان اولى بها ان تتحرى وهي تقترب من منطقة الفن التي تختلط فيها الظلال بالاضواء والفردية بالجماعية والروحية بالمادية . هي منطقة لا يمكن استيعابها من خلال مصطلحات محددة لانها من الممكن ان تمتص كل هذه المصطلحات وتتجاوزها . بل قد ثبت لنا قصور هذه المصطلحات وتضاربها حين تصر على التمسك بحرفية العقائدية ، ان الاستاذ سامي خشبه في مقاله هذا لا يرضى عن المرحلة الجديدة في روايات نجيب محفوظ لانها تنفصل عن الواقع ويفضل عليها مرحلته الواقعية السابقة . ومن قبله وفي اوائل الخمسينيات نقد الدكتور عبد العظيم انيس هذه المرحلة الواقعية عند نجيب محفوظ ـ لم تكن المرحلة الجديدة قد ظهرت ـ لانها تقدم المجتمع في حالته « الاستاتيكية » الجامدة التي لا تنبه لقوى التغيير

والنضال ، وهكذا نجد هذه النظرة بمفاهيمها الجاهزة هنا وهناك ترجع بنا الى الوراء حتى تصل الى منطقة الصفر ، فالاستاذ خشبة يرفض المرحلة الجديدة التي يعتبرها نجيب محفوظ نفسه تطورا له اهميته بعد ان استنفد كل معطيات المرحلة الواقعية ، ويفضل عليها المرحلة الواقعية ، التي رفضها من قبله الدكتور عبد العظيم وفضل عليها قصة « الارض » لعبد الرحمن الشرقاوي لانها ذات طابع ديناميكي مع انها في نظري تقوم على تزوير الواقع وتقديم القرية المصرية في صورة بعيدة عن الصدق الواقعي الذي قد توافر بأمانة في روايات نجيب محفوظ الواقعية . وهكذا نجد نجيب محفوظ الذي لا يزال قمة الرواية العربية يرتد الى منطقة الصفر ـ طبقا لهذه المواصفات في النقد ـ سواء فيما قدمه من قبل او يقدمه الآن . ويواصل الاستاذ سامي خشبة نقده للمرحلة الجديدة عند نجيب محفوظ فيطبق عليها مقاييس الروايات الواقعية « بمعنى انها تتصدى لاكتشاف جوانب مختلفة من الحياة الواقعية في بلد عربي بعينه هو مصر » على حد قوله . وحتما يدينها ـ وطبقا لهذه المقاييس ـ لانها لم تستطع ان تستحضر الواقع بابعاده المكانية والزمانية ، بمفرداته وآثار تاريخه ، ولا ان تجعل من تلك الابعاد بطاقة ثقافية وفنية يستند اليها العمل » على حد قوله ايضا . وبذلك نرى المقاييس يمكن ان تطبق هنا وهناك وكأنه لا خصوصية للعمل الفني. ان لغة النقد يجب ان تختلف لا من مرحلة الى مرحلة ولا من فنان الى فنان فقط ، بل ومن عمل الى عمل كذلك ، فلست ابعد اذا قلت ان لكل عمل نقده وطريقته في النقد ، فنقد رواية « زقاق المدق » يجب ان يختلف عن نقد رواية « ثرثرة فوق النيل » في استخدام المفردات وفي استبطان العمل والتنبه لمساره وخصوصيته . ان العمل الفني كائن حي له وجوده وقوانينه والناقد الفنان هو الذي يستطيع ان يتعابث مع هذا الوجود ويدرك مسارات هذه الكينونة . ان الفنان ليس شيئا ماديا كثيفا بل هو موجود في موقف يختلف من عمل الى عمل . والنقد ليس كالمنجزات الحضارية المادية المستوردة التي تفقد صفة المكانية وتكون هي هي في أي مكان ، بل هو شيء مكاني كالماء يتلون بلون انائه وداخل هذه المكانية توجد التغيرات الفردية ويكون المجال للابداع الشخصي . بل ان بعض الاشياء المادية تتشكل كذلك اذا ما انتقلت ، فالبدلة على جسم المصري غيرها على جسم الامريكي ، انها على المصري تتخذ هيئة رجل ربعه متضخم الاطراف يمشي بحرية ويخب بطلاقة . وبذلك ندرك خطورة تطبيق المقاييس هنا وهناك ، ونرى اهمية ان يكون لكل عمل نقده ولغته واهمية الناقد الفنان الذي يغلب الاحكام الجمالية على كل ما عداها .

اما الدكتور احسان عباس في مقاله « اصابع حزيران والادب الثوري » ، فهو يضيق بأبيات للبياتي لانها تثير القتامة والحزن ويفضل عليها ابياتا لتوفيق زياد لانه يدعو الى الصلابة والتماسك . والعاطفة السياسية وحدها هي التي تتدخل في هذا الحكم . نعم ، كلنا يحب شعراء فلسطين ويعتز بادب المقاومة ، ولكن فلنرحمهم من هذا الحب العكسي الذي هو مؤلم لنفوسهم الناضجة فهم ليسوا اطفالا حتى نشجعهم على كل كلمة .. ان القيم الفنية هي التي يجب ان تسود في النهاية ، وان أي منظور فني سيدرك ما في ابيات البياتي من شاعرية وصدق ومرارة ، وان آي منظور قومي او سياسي سيهلل لما في ابيات زياد من مباشرة وهتافية ، انها كالاناشيد ـ في خفة وزنها وسرعتها ومباشرتها ـ التي تثير فينا الحماسة في معركتنا والصلابة . لا فرق هنا من حيث المبدأ بين نظرة الدكتور احسان الى وظيفة الشعر ونظرة ابن رشيق الذي يرى فيه « دفاعا عن الاحساب وذبا عن الاعراض » ، الا ان القيم السياسية هنا قد حلت محل القيم القبلية هناك .

والموقف نفسه يحدث هنا من الاستاذ ابراهيم فتحي في دراسته عن « اصوات جديدة في الشعر المعاصر » (٨) وهذا يؤكد ان الناقد اذا الزم بمواصفات معينة يفقد خصوصيته ، وتكون احكامه متشابهة هنا وهناك وكأنها مكاييل نكتال بها شيئا في بيروت او في القاهرة ، فالاستاذ ابراهيم فتحي يرفض الحركة الجديدة في الشعر كلها لخلوها من الايجابية والرفض وتركيزها الى صورة الموت والغربة ولا يرضى الا عن نماذج فيها عبارات عمن يهز النخلة ويقتلع الاعشاب وعمن يخضب كفه الدم ويقطف الثمر وعمن يرمي في البحر ما اعطيناه قديما . وهذا النقد الذي يتبنى منهج كريستوفر كودويل كما يقول بعيد عن الفن والا لكان البيان الشيوعي او شعر المناسبات الوطنية اكثر فنية حتى من نماذجه المفضلة .

ان الكلمة الشعرية لا تقصد في ساعة الالهام لدلالاتها اللغوية او لانها معبر الى شيء آخر مهما كانت قيمته ، بل ان الشاعر بقصدها لذاتها ولعلاقاتها داخل الجملة التي هي عنده عالم مستقل يقف الشاعر دائما دونه لا يتعداه الى غيره . وبعد ذلك سنجد الشاعر بالضرورة ملتزما بقضايا العدالة والحرية لانها هي عالم الفن الذي لا يتنفس الا فيه ، ويوم ان تهدد هذه القضايا فان « القلم ـ كما يقول سارتر ـ يضطر الى التوقف ولا بد للكاتب آنذاك ان يحمل السلاح » لا دفاعا في هذه الحالة عن مصطلحات سياسية وانما دفاعا عن عالمه الفني الذي هو المبرر لوجوده . وسارتر الذي يعفي الشعر من أي التزام لا نجد مثيله في الاحساس بقضايا عصره ومقاومة كل ما يمس الحرية ويسيء الى جوهر الانسان سواء كان ذلك في اوروبا او آسيا او افريقيا .

٨ ـ مجلة « المجلة (عددي فبراير وابريل سنة ١٩٧٠) . القاهرة

عبد الحميد ابراهيم

صدر حديثا :

الحركة الوطنية الجزائرية

تأليف

الدكتور ابو القاسم سعد الله

اشمل دراسة عن تاريخ الحركة الوطنية في الجزائر ، تلك الحركة التي انتهت بثورة الجزائر العظيمة وبقيام الجمهورية الجزائرية الديموقراطية والشعبية .

٩ ليرات لبنانية

منشورات دار الآداب ـ بيروت