قرأت العدد الماضي من "الآداب"

أبحاث مؤتمر الأدباء .. ومهرجاني الشعر .. في الميزان !

وعدنا القراء بان نقدم لهم في هذا العدد عشرة نقود لابحاث مؤتمر الادباء العرب الثامن الذي عقد في دمشق ومهرجاني الشعر اللذين اقيما في دمشق والموصل في الشهر الماضي . وقد تخلف عن الوفاء بالوعد ثلاثة كتاب .. وننشر فيما يلي النقود السبعة للمؤتمر والمهرجانين

الاديب العربي بين الحرية والالتزام

بقلم الدكتور عبدالله عبدالدائم

عندما تطرح قضية الحرية والالتزام في الادب ـ وما اكثر ما تطرح ـ يراود المرء شعور مزدوج :

فهو يحس ان المسألة غدت مبذولة ، وان الاقلام قد جابت شعابها ونفضت دروبها ، ولم تبق فيها بقية لمستزيد .

على انه يشعر في الوقت نفسه ان ما أصابته من دراسة وبحث ، لم يفدها جلاء وضياء ، بل لعله اضاف اليها جلابيب من الغموض .

وهذا يعني عندنا أن المسألة لم تطرح في الاصل والمبدأ طرحا صحيحا ، وانها على نحو ما طرحت عليه مسألة زائفة . واجادة طرح المسألة ـ كما يقول المثل اللاتيني ـ نصف العلم . من هنا كان لزاما علينا ان نسائل : أين يكمن الخطأ في بسط هذه القضية ؟

الخطأ في نظرنا ان اسلوب السؤال عنها اصلا يملي على المتصدي للاجابة احد مواقف ثلاثة :

أولها ان يكون جوابه دفاعا عن الحرية ضد الالتزام .

وثانيها ان يكون جوابه دفاعا عن الالتزام ضد الحرية .

والثالث ان يكون جوابه توفيقا بينهما .

والمواقف الثلاثة فيما نرى مواقف خاطئة . ذلك ان المسألة ليست ان نوازن بين الحرية والالتزام لننتصر لاحدهما . ولا هي ان نؤلف بين ضدين ونجمع نقيضين ، ونخرج بتلفيق باهت . ولا هي ايضا ان نحدد اوزان كل منهما في عمل الاديب ونتاجه ، لنجعل من جهد الاديب مركبا كيمياويا موزون الاجزاء .

المسألة اولا وآخرا ان الاديب الاصيل لا بد ملتزم ، والسؤال الذي ينبغي ان يطرح : كيف نيسر للاديب التزامه وكيف نوفر له المناخ اللازم ليعبر عن التزامه في صدق وحرارة ؟ كيف يكون الالتزام التزاما نابعا من جوهر الادب ومن صلب رسالته ؟

الادب الحق هو الادب الذي ينقل الى الملأ رؤية للعالم وللاشياء صادرة عن معاناة صادقة وتجربة طويلة ومريرة مع الحقيقة . هو الشاعر والافكار التي يكونها الاديب في رحلته الطويلة الشاقة ، رحلة البحث عن القيم الجديرة بالانسان ، القمينة بأن تكون ينبوع تحريره وتقدمه في معارج بناء الوجود الانساني الامثل .

ولا معنى للادب ان لم يكن سبقا وارهاصا بمثل هذه القيم الانسانية ، وان لم يكن عاملا من عوامل بنائها ، وان لم يصبح النور الذي يدل الملأ على طريقها ويهديه الى سبلها .

مثل هذه التجربة الصادقة مع الحقيقة ، التي هي جوهر الادب ورسالته ، ومثل هذه المعاناة الصعبة لمصير الانسان ودوره في بناء هذا المصير ، لا يكفي في تكوينها وفي بثها للاخرين ، ان نترك الاديب وشأنه ، يعاني قدره في رصدها والتعرف عليها والتعريف بها . فقد زالت في عصرنا تلك النظرة الرومانتيكية التي كانت ترى ان تجربة الاديب الصادقة تجربة تولد وتظهر رغم كل العقبات والصعاب ، بل بفضل العقبات والصعاب . واصبحنا في وقت يتحدث فيه المتحدثون عن حماية الاديب وحماية المبدع وحماية العبقري .

وأول شرط لهذه الحماية ان نوفر للاديب مناخ الحرية . فالتجربة الاصيلة الصادقة لا تتكون الا في مثل هذا المناخ . ونقلها والتبشير بها والذود عنها في حاجة الى الحرية التي تحفظ لها حرارتها وحدتها وتأثيرها . والحقيقة من الامور التي لا تقبل انصاف الحلول . فاما ان يقولها من يعانيها حادة حية صارخة ، واما ان تنطفىء شعلتها في نفسه وينطفىء اثرها في جمهوره . وبمقدار ما يكون الاديب حرا في تكوين تجربته ونقلها ، تكون تجربته اصيلة ومجدية .

ان الادب يتكون دون شك عن طريق التفاعل مع حياة المجتمع وقيمه وآماله . ولكنه لا يكون ادبا حقا الا اذا امتلك القدرة على تجاوز ذلك المجتمع من اجل تجديده وتطويره . والاديب الاصيل هو الذي يطل من خلال تجربة المجتمع الى ما وراءها ، الى القيم الانسانية المتجددة ابدا ، المجددة للانسان وحضارته ابدا ، الصانعة للمصائر التي تعلو على واقع أي مجتمع مهما يكن شأوه في التقدم وحظه من الانسانية .

ومن هنا لم يكن امام الاديب واقع يلتزم به او تجربة تلزمه . والتزامه لا يمكن ان يكون الا للرؤى الجديدة التي يستخلصها من خلال تجارب الواقع ومن خلال القيم التي تتجاوز الواقع دوما والتي هي أداة حكمه على الواقع . ولولا ذلك لكان كل أدب محافظا اتباعيا ، ولما كان له أي نصيب في التغيير وفي بناء اهداف الانسان ، تلك الاهداف التي لا يمكن ان تكون وراءنا بل هي دوما امامنا كالافق يبتعد عنا كلما دنونا منه .

وهكذا تؤول المسألة الى ان نوفر للاديب المناخ الملائم لهذا العروج المستمر في مراتب الحقيقة ومراقي التجربة الانسانية . ولا يكون ذلك الا اذا ادرك المجتمع ، اي مجتمع ، حاجته العميقة الى مثل هذا الرقي المتجاوز له ، وذلك العروج الموجه لمسيرته . وعند ذلك لا تكون الحرية والميسرات التي يمنحها المجتمع مبذولة لمن يلتزم

بواقعه القائم ، بل لن يجر ذلك الواقع نحو مصير افضل .

وما هدفنا هنا ان نسوق بحثا جديدا في الالتزام ، وان نضيف الى الدراسات التي قدمت الى مؤتمر الادباء العرب الثامن والى سواها دراسة اخرى . وما هي الا ملاحظات نضعها بين يدي نقدنا لتلك الدراسات التي قدمت الى المؤتمر ، ونتخذها سبيلنا الى ذلك النقد :

مثل هذا الفهم للالتزام نكاد نقع عليه في الدراسة التي قدمتها الدكتورة سهير القلماوي . نجده مبثوثا بين السطور وان لم يفصح عن نفسه دوما في وضوح :

انها تقول بحق انه لا يكفي ان نقرر ان الاديب يلتزم بقضايا المجتمع او الناس او الجمهور ، بل لا بد ان تتساءل « من الذي يبلور هذه القضية » . وجوابها على هذا ان الذي يبلور قضية الالتزام « هم ـ مرة اخرى ـ المفكرون في كل أمة وفي كل عصر . والادباء من هؤلاء المفكرين » .

بل انها تذهب الى ابعد من هذا في تأكيد هذا المعنى من معاني الالتزام ، معنى التزام الاديب بتجربة عميقة صادقة نابعة من المجتمع متجاوزة له ، حين ترى ان المهمة الاولى للاديب الملتزم في مجتمعنا العربي هي بناء فلسفة عربية وايديولوجية عربية . وفيما عدا هذه المسالة الاساسية ، يرتد الامر عندها الى البحث في وسائل نقل الالتزام الذي يلتزم به الاديب ـ حرا صادقا مع ذاته ـ الى اكبر جمهور ممكن . وهكذا تطرح مسالة الشكل المضمون في الادب ، وتشير الى اهمية تيسير افكار الاديب للجمهور وتوطئتها لعامة الناس، حفاظا على دورها وتأثيرها . وهذا في راينا موضوع آخر .

اما الاستاذ صدقي اسماعيل ، فهو يتفق في الجملة مع هذا المفهوم للالتزام ، سوى انه يفضل ان يخطو خطوة اخرى ، ليسائل عن الشكل الذي ياخذه التزام الاديب العربي في المرحلة الراهنة . ذلك انه ينطلق من حقيقة هامة ، وهي ان القضايا التي يلتزم بها الاديب متجددة بتجدد العصور والمراحل ، وان من واجب الادباء في كل مرحلة ان يتبينوا معالم القضايا الكبرى المطروحة في اطار تلك المرحلة ، ليتخذوا من ذلك منطلقا لادبهم . ومن هنا يربط بحق ربطا عميقا بين الادب وبين جذوره الاجتماعية التي لا تقل شانا عن جذوره البديعية . ويرى ان تعرف الاديب على الجذور الاجتماعية للقضايا التي يطرحها شرط اول لالتزامه . ولهذا يمنح شانا خاصا لامر قلما انتبه اليه الباحثون والنقاد ، نعني الحاجة الماسة الى « علم اجتماع ادبي » .

مثل هذا المنطلق سليم دون شك : انه يعني انه لا سبيل الى ان يبني الاديب رؤاه الجديدة التي يريد ان يشد المجتمع اليها ، ما لم يفقه هذا المجتمع ويخبر بعمق قضاياه ومشكلاته . وعندما يغوص الاديب في تلك الجذور الاجتماعية التي تعري واقع امته ، وتكشف عن قضاياها ، وعندما يعاني مشكلات الجماهير العربية في حركتها التاريخية ، يستطيع عندئذ ان يمارس حريته بحق وان يسهم في تكوين قيم جديدة وفي رسم صورة الانسان العربي المنشود . وفي مثل هذا الموقف وحده ، الموقف المدرك للمرحلة ، المتفهملحركتها وصبوتها وتطلعاتها ، يستطيع ان يتجاوز المرحلة وان يمدها بالوان من الوعي والمعرفة جديدة . ذلك ان مثل هذه المعرفة بالواقع في تحركه وصبواته ، هي التي تتيح امام الاديب المجال الارحب لنظرة تقويمية ، مستمدة من « تبصر المستقبل » ومن « الرؤية الطليعية » الى العالم . فالعمل الادبي عنده ـ وهو على حق في ذلك ـ لا يمكن ان ينفصل عما هو مصيري في واقع التجربة الانسانية كما يعانيها الآخرون . وتجربته الشخصية الحرة المستقلة في طريق بناء الانسان في مجتمعه ومن اجل بناء الانسانية ، لا يمكن ان تكون معلقة بين الارض والسماء ، بل لا بد ان تمتاح اصولها وجذورها من تجربة الانسان الحي ، الانسان الفعلي في مجتمعه وفي سواه من المجتمعات .

على انه يعود دوما الى المنطلق الاساسي للالتزام ، فيقول في وضوح وصراحة : « ومهما تكن عليه بواعث العمل الادبي وشروطه واهدافه ، فانه ليس في نهاية المطاف الا ما ينبغي ان يقال في التعبير عن تحرر الوجدان وتطلعه الى رؤى جديدة لمسائل الحياة » . ويعود الى هذه الفكرة الرئيسية في اكثر من موضع ، كان يقول : « انالحرية في هذا المجال لا تعني ان يقول الاديب شيئا باسم الالتزام الذي تفرضه معايشة الواقع البشري في معاناته انصارخة ، بل هي تعني ان رؤية جديدة قد تكونت لدى الاديب ، لا بد ان تقال على نحو ما » .

بل هو يعبر عن هذه الحقيقة تعبيرا أصرح واكثر جراة ، مشيرا الى ما نراه من ضرورة توفير مناخ الحرية للاديب كيما يلتزم بالحقائق التي يؤمن بها . هكذا نراه يطالب بالحرية « للذين يكتبون عنالشعب في معاناته المريرة لشروط الواقع ، او للذين يرسمون بالقصة والرواية رؤية انسانية جديدة للحياة العربية ، او للذين يصنعون ايقاعات شعرية صادقة للتجارب التي تحمل ارادة التحرر في الكفاح القومي والجدارة الانسانية والحب والاحساس الفني بالطبيعة وما الى ذلك » .

ويمضي الاستاذ خليل هنداوي ـ في بحث قدمه للمؤتمر ولم ينشر في عدد « الآداب » ـ في تأكيد هذا الاتجاه ويذهب فيه مذهبا ابعد ويوغل في توضيحه وتفنيد سواه . فهو يرى بحق ان « الادب ـ حين يكون في قمة حريته ـ لا ينفصل عن الحياة العامة ولا يتبرأ من مشاكله » . وعنده ، كما عندنا ، ان الاديب الحق لا بد ان يكون ملتزما بالحقيقة التي وصل اليها بعد دأب ومكابدة ، والتي يرى فيها تطويرا للقيم الانسانية . اما الشيء الذي هو نقيض الالتزام عنده وعندنا ، فهو ان يلتزم الاديب بما يوحى اليه لا بما يؤمن به ، وان يبشر بما يريده السلطان . والالتزام فيما يرى ونرى يستلزم توفير مناخ الحرية من اجل افساح المجال امام نمو الحقيقة في نفس الاديب ومن اجل البوح بها ونقلها حية حارة . وهو يخشى ان يساء فهم ذلك الالتزام ، فيعني ـ على عكس ذلك ـ ان تضرب القيود على الفكر باسم الالتزام .

وهكذا يرى الاستاذ هنداوي ان الادب الملتزم حقا هو الادب الحر ذو الرسالة ، مهما تكن طبيعة تلك الرسالة ، و « ان الاديب الحر يلتزم من دون الزام وينصر القيم النبيلة من دون توجيه ، لان الاديب الحر الذي يقدر الحرية يؤلمه ان يرى اضطهاد الحرية فيأي مكان » .

وهكذا نرى ان ابحاث المؤتمر ، على ما بينها من تباين ظاهر ومن خلاف في اسلوب الدراسة ، تلتقي في الواقع عند الحقيقة الاساسية التي لا حقيقة سواها في معرض البحث في الالتزام ، وهي ان الاديب الحق الاصيل اديب ملتزم ، ملتزم بقضية الانسان في مجتمعه وفي أي مجتمع ، وان التزامه هذا في حاجة الى مناخ الحرية كي يربو ويزكو ويترعرع . انها تؤكد ما انطلقنا منه وهو ان المسالة ليست ان نبحث في مدى التوافق والتعارض بين الحرية والالتزام ، بل ان نبحث في اساليب توفير الحرية التي لا يكون بدونها التزام . ويتخذ هذا المنطلق معنى خاصا في المرحلة التاريخية التي نمر بها وفي المعركة المصيرية التي نخوضها . فالتزام الاديب بهذه المعركة يشترط اولا وقبل كل شيء ان توفر له الشروط التي تجعله يؤمن بان ما يقوله يلتزم به حقا في اعماقه ، وان ذلك الذي يلتزم به هو الذي يجدي حقا في تلك المعركة التي نخوض . انه يشترط بقول موجز ان يغوص الاديب ، بالمعاناة والتجربة الصادقة ، الى اغوار تلك المعركة، وان يقول من خلال ذلك كل ما يراه حقا وجديرا بان يقال . وهل اشد حاجة الى الحرية من انبل معركة في سبيل الحرية ؟ وهل يغتني بمناخ الحرية شيء مثلما تغتني التجربة المريرة القاسية التي تعاني منها الامة العربية مع اعداء الحرية ، اعداء الانسان العربي ، اعداء الانسان ؟

بيروت — عبد الله عبد الدائم

الاداء والتعبير الفنـــي

بقلم الدكتورميشال سليمـــان

في اطار الموضوعات الهامة التي انعقد من اجلها المؤتمر الثامـــن للادباء العرب ، في دمشق ، موضوع « الاداء والتعبير الفني في معركة المصير » . وهذا الشعار الهام ان دلّ على شيء ، فعلى الاهمية القصوى التي يعقدهـا على الاداء والتعبيـر الفني ، جميـع الادباء والشعراء والفنانين العرب ، الذيـن تهمهم الكلمـة وشرف الفن ، ودوره البارز في معركة المصير ، التي بلـغ فيهـا الجهل الادبي والفكري والفنـي، والخلط السياسي والايديولوجي مبلغا بات فيه الاديب والمواطن العربي على السواء ، في دوّامـة من البلبلة التي تقضي على كل نامة من تطلع شطـر تصور نهايـة معركـة المصير ، او تكاد .

الا ان ما قدم للمؤتمر من ابحاث ، كان مـن الصلة بالموضوع ، بحيث وجدنـا انفسنا بحاجـة الى اعادة طرحه من جديد ، توصلا الى الملاحظات التي استخلصناها من هذه الابحاث ، ورغبة في الاسهـــام بتوضيح دور الاداء والتعبيـر الفني في معركـة المصير العربي . ولهذا، لا بد لنـا ، قبل عرض الابحاث تلك ، وتناولهـا بالتحليل والتحليل، من ايضاح معالم حقيقـة متصلة بمفهوم الاداء والتعبير الفني ، وهـي ما نفهمه من صيغـة الموضوع المطروح على بساط البحث .

ان التعبير والاداء الفني ، مـن وجهة نظرنا هذه ، انمـا هو رؤية للعالـم الى جانب كونه عمليـة خلق شكلية ، تندرج في نطاقها عـدة مفاهيم وصيغ اهمها : المادية الجدليـة في سياق اعداد صور الحيَاة الاجتماعية ، والرؤيـة الكونيه ، كمدخل من افق الى افق اخـر، ودراسـة المعبر الذي لا يشكـل اعادة نظـر بوجه عام ، بل عمليـة اغناء من قبل عمل فني خلاق ، في مثل البحث بمـا قدمت المدارس الفنية ، ابتداء من الكلاسيكية ، مرورا بالرومنطيقية ، والرمزية ،والسوريالية، والانطباعيـة ، والواقعية ، والواقعية الاشتراكية .

وعندمـا نقول : معركة المصير ، فان اول مـا يتبادر الى ذهننامن الاداء والتعبير الفني من وجهة نظرنا ، وقوفه في وجه المفاهيم الجمالية المثالية، المتصلةبمفاهيم الان، وكروتشي، ومالرو، وبليخالوف الى حد كبير. كما ان البحث في الاداء والتعبير الفني هذا ، لا يدفعنا بحال الى الابتعاد عن البحث المادي الجدلي لمفهوم الجمالية . الذي لا يندمج كما يحلو للبعض ، في الدراسة السوسيولوجية للفـن التي ، مع ذلك، قـد تقدم مساهمات جديدة في هذا المضمـار .

الا اننا ، الى هذا ، لا نهدف لنا مـن الالتفات ، وبشكل جدي، الى افاق القضايا الاجتماعية المتصلة بالفن ، من مثل طابع السلعة في الاثر الفني المتزايـد في المنتوجات الثقافية في البلدان الراسماليـة بصورة خاصة ، والبحث من قبل الفنانين ، ادباء وشعراء ، عـن جمهورهم ، وضرورة ردم الهوة بيـن الفنـان وبين الفن والشعب ، وذلك برفع الشعب الى مستوى الفن ، بدلا مـن العكس ، والتحديـد المادي لوضع الفنان الاخلاقي والاجتماعي ، في مجتمع معين .

واذا كانت هذه القضايا من التخصيص بحيث تبتعد قليلا عـن موضوعنا ، الا انهـا مـع ذلك ، لا تقطع مع قضايا الاداء والتعبيرالفني، بل هي تطرح ، وبالحاح متزايد ، مسالة الثورة الفنية . كمـاانهـا جزء من الثورة الثقافية المنشودة في عالمنا العربي ، وبكيفية اسهامها، بنسب مختلفة ، ودرجات متباينة ،بقضية الخلق الفني في معركـــة المصير ، متصلة وجوبا بالشعب اتصالا عضويا ، وخاصة معركتنا نحن العرب ، في المرحلـة الراهنـة .

وما دمنا في الحديث عن الاداء والتعبير الفني ، من زاويـــة علاقتهمـا بالمصير ، فـلا مندوحـة لنـا هنا من القول بان هذيـــن المفهوميـن المندرجيـن في اطار المعنىالجمالي ، كانا دائمـا شاهدين في مناحي الفكر السوسيولوجيالثوري ، الهادف الى خلـق انسان جديد ، يصبو الى جمال الحياة ، وجمال الفن ، وجمال القيم الفنية في الحيـاة وفي الفـن على السواء .

وانطلاقـا من هذا الادراك ، نستطيع ان نكشح عن موضوعنا بعض الوهم البليد ، الذي اكتنفه ، وسيطر على دارسيه ، في كثير مـن الجوانب والوجوه ، حتى كاد ان يلقيهم في مدرجـة منه ، وهو ، لو بصروا بـه بروية ، لادركـوا انـه واضح وضـوح الشمس ، رائـق كعين الديك ، لا يحتاج الى تاويل او فهم مضاد . الامر الذي يحملنا على القول بان المهم في الموضوع لم يكن تفسير وجهـه الخارجـي بمقدار ما كـان يعني وضع الصيغـة البديل له . او بمعنى اخر : لا يهمنا ان يكـون موضوعنا منحصرا في تحليل ماهية الآثار الفنية، بطريقة تشكـل سردا لبعض مفاهيم الجماليين الذين وضعـوا لبنات اساسية في مفهوم الفـن . كمـا لا يهمنـا ان يقدم الباحثون مطولات بحوثية في وظيفـة الادب وارتباطه ، عـن طريق تجميع نتف ممـا كتبه الكاتبـون المندرجون في ذوق الباحث لغاية في نفسه ، ثـم اطـلاق الاحكـام عليهـا جزافا ،وهي ، لعمري ، احكام مبتسرة ، اذا ما فصلت عـــن اطارهـا التاريخيوالنفسي والآني ، لا تقدم لنـا اية مساعدة مشجعة في ايضـاح دور الاداء والتعبيـر الفني في معركة المصير .

ذلك ان مثل هذه المقاطع الاستشهادية لا تطور القضايا التي تغني الفن ، وتعبر عـن وجوهه المتباينة في نطاق هدفهـا الثوري ، الملتـزم وجوبا بقضايا الانسان في الواقع وفي الصيرورة . كمـا انها ،وبالتالي، لا علاقـة لهـا بالعلاقـة القائمة بيـن الفن وبين عمليـة خلق الفنـان الانسـان نفسـه .

الى هذا ، يضاف ايضا ، ولنقل من وجهة ماركسية ، انه لاينبغي ان ينغلق الباحث ضمـن تعابير ناحلة اللون ، من مثـل تفسير بعض الانواع الفنيـة خارج نطاقهـا التاريخي . فالماركسية في مـا يختص بالاداء والتعبير الفني ، تشكـل نظريـة تفضي الى مـا يطيب لنـا تسميته بشاعريـة الواقعية . وهنـا يحق طرح السؤال التالي : مـا هـو الواقع ؟ بل مـا هـو الحال الذي يمكـن معرفته وولوجه فـي مرحلة تاريخيـة وزمنية معينة ؟ . ثم ، اذا كـان الفن يعكس الواقع، كمـا يحلو لبعض الدارسين ان يقولـوا ، فان الامـر لا يتعلق بمعنى التماثل او الاقتداء . ثم ، من ناحيـة اخرى ، اذا كـان الفن انعكاسا، فمـا هي بالفعل الانعكاسات الجمالية ؟

لقد اثر عن الناقـد الروسي الفذ بيلفسكي عبارته المشهورة القائلة بان الفـن هو « التفكير بواسطة الصور » . اما جورج لوكاش ، الذي ذهب في تطويـر الجمالية الهيغلية مذاهب بعيدة ، فهـو ايضا ينحـو هذا النحـو في دراساته التي حاول فيهـا ان يميز بيـن الفن وبيـن العلـم والفلسفة . ونرى من جهة اخرى ، ديلا فولبي يناقش موضوعات كروتشي ، ويقف بحزم ضد مـا يسميه بجمالية الحدس .

والواقع ان الاشكال التي تتخذها التعميمات الفنية تجاه تبايـن وجـوه الواقع ، تبدو من التبايـن الى الحد الذي يفوق التصور . فالرمز مثلا ليس الشبه ، والمثل ، والتصوري ومـا يتصل بمفهومهما، يبدو متصـلا بالواقع على حد تعبير ارنست فيشر (١) ،الذي يقيـم الصلة بين برشت وكافكا ، بوصف الاثنين من اسيـاد « الغرابة » في الاداء والتعبير الفني . وينحـو نحوه ايضا روجيه غارودي في كتابـه « واقعيـة بلا ضفاف » ، عن طريق التاكيد بان الفـن بحد ذاته ،يشكل ردة فعل ضد الانسلاب . وهذا مـا افضت اليه مفاهيم الواقعيـــة الاشتراكية في الادب والفن ، اي انهـالم تشكـل مدرسة فنية بالمعنى

(١) ارنست فيشر : ضرورة الفـن ، ترجمة الدكتور ميشال سليمان ـ دار الحقيقة ـ بيروت ـ

التقليدي للكلمة ، بل اصبحت تعني مفهوم المادية الجدلية اثناء احتوائها الاثر الفني ، اي بتعبير اخر ، تكوين جماليته . وعليه تكون الواقعية الاشتراكية في الادب والفن ، قد تشعبت ، انطلاقا من نظرية عامة في الجمالية بنوع خاص ، برغم ان التباين والتنوع في وجهاتها (غنائية ، وملحمية ، وماساوية ، وفولكلورية وغيرها) تنزع الى التكاثف في الفن الحديث ، كما هي حال تقييمها من قبل لوكاش ، وديلا فولبي مثلا ، في الرواية والشعر . وقد راينا بهذا المنظار بالذات ، كيف ان هذه « المدرسة » في الادب والفن ، قد اعطت روائعها ، رابطة بوحدة عضوية ، اللغة الخاصة بها ، والعناصر الخاصة بالفنان نفسه ، والمحتوى الفكري المعبر عنه ، والجوالاجتماعي العام الذي تتفتح فيه .

ولم تقتصر الواقعية الاشتراكية على هذا وحسب ، بل تمادت وتمادى الى ما هو ابعد منه ، الى مناحي الفن المستقبلي الذي يتعامل مع الواقع من اجل تخطيه . فهي اذن لا تهمل سيكولوجية الرؤية والتخيل ، ومعطيات السيبرنيشية ، التي تسمح لعلم النسبية بخلق شعري ، او موسيقي ، بواسطة الاجهزة الالكترونية ، كاشفة بذلك بعض عناصر الخلق اللاواعية في الفنان .

الاداء والتعبير الفني من وجهة اشتراكية

لقد كثر الحديث في تقارير المقررين عن الاداء والتعبير الفني الاشتراكي ، وعن الانتاج الادبي في الواقع الاشتراكي العربي ، كما لو كان هذا الواقع اشتراكيا علميا ، يشعر الناس بمعطاه الآتم ، ، او يكادون . والحق ان تزايد « الانجذاب » الاشتراكي فيالعديد منهاتيك التقارير ، اضفى عليها طابعا يكاد يكون معينا من المناحي الفكرية التي توجب الاشارة الى الاصول ، ان لم نقل التفصيل . ولعل قصر الوقت كان شفيعا لجميع اصحاب البحوث بعدم التطرق الى هذه النواحي الهامة من قضية التعبير الفني في معركة المصير ، وهي عندنا اهم ما في الموضوع ، كما سبق واشرنا انفا . ولهذا سنحاول قدر المستطاع ، الاشارة الى ماهية الاداء والتعبير الفني من وجهة اشتراكية ، كما فهمها وجددها معلمو الاشتراكية الاول .

يقول ميخائيل ليفشتس في مقدمة لمؤلفات ماركس وانجلز فيالفن، انه في كل تاريخ الحركةالعمالية تاكد وجود حد بين الماركسية الدوغماتية ، والماركسية الخلاقة . وهذا ما يؤكد فكرة ماركس الساخرة من الزاعمين اقتفاء اثره ، والقائلة : « كل ما اعرفه هو انني لست ماركسيا » (١) وكان ماركس بهذه السخرية اللاذعة يهدم كل تاويلات « المناهج المادية التي تتحول الى ضدها ، اذ ، بدلا من ان تخدم الخط الموجه في الدراسات التاريخية ، تطبق كانها موديل جاهز ، تفصل عليه الاحداث التاريخية » (٢) . ذلك لان المفهوم الساذج للنظرية الثورية ، يحول هذه النظرية الى كمية من الاستنتاجات التجريدية، وهو ينعكس على محتوى هذه النظرية ، محولا الافكار الى شكلها المباشر والخطر ، المفضي الى تحريفها . وقد كان ماركس وانجلز شديدين على تفاهة التحدث عن ظاهرات الواقع الحية، وشديدين مع انتصار النظرية الثورية في الادب والفن التي صاغا اسس قيامها ، فكانا بذلك الوريثين الحقيقيين لانبل معطيات النزعة الانسانية في الثقافة الاوروبية والعالمية . وقد شملا بفكرهما سائر نشاطات الناس في العالم الفعلي وفي الطبيعة ، وفي المجتمع الذي يعيشون فيه . لقد صاغا في مؤلفاتهما دائرة معارف ثورية ، وابتداء من النقد الموضوعي لجدلية هيغل ، وانتهاء بالايديولوجية الالمانية، ومخطوطات ١٨٤٤ وغيرها ، اكدا ان الجمالية القديمة قد خلقت جهازا من العلاقات المتناقضة فيما بينها ، تبدو فيها تناقضات العالم الخارجي نتيجة ازدواج الطبيعة البشرية الاساسية ، المقضي عليه بالتباعد الدائم بين ما هو مثل اعلى ، وبين الحياة الفعلية .

ولقد كان من عظمة الماركسية انها دحضت كل ما بلغه «كنط» من آراء متناقضة حول نظرية الجمالية المتصلة بمفهومه بشكل اساسي، بثنائية الضرورة الطبيعية ،وبالحرية في العالم الفعلي والعالم المثالي. وقد كشفت جوهر هذا التناقض المدمر لذاته ، بالتاكيد على ان « كنط » من جهة ، يقول بان « حكم الذوق » يحدد الشيء من وجهة نظر المتعة ، كالجمال ، مع الادعاء بتحقيق الصلة مع كل فرد به ، كما لو كانت المتعة هنا شيئا ما موضوعيا . وهو من جهة اخرى ، يقول بان حكم الذوق ،لا يشكل بالمثل ، وهذا ما يضفي عليه طابع الحكم الذاتي ، اي انه كان تارة يقول بعدم مناقشة الذوق ، وتارة اخرى يقول بوجوب مناقشته ، بحيث ان مواصفات الذوق ،الملزمة بالنسبة للجميع ، تفضي الى تناقض بلا طائل ، مع ما كان« كنط » يسميه بالانانية الجمالية ، التي تحمل معنى جديدا من معاني التناقض بين الفرد والمجتمع المصعد الى حد المثالية المطلقة ، بحيث يتحول مثل الحياة الاجتماعية الاعلى الى شيء قائم بذاته ، وعلى البشرية ان تسعى اليه ، دون ان تبلغه ، الامر الذي يفضي بنا الى الاقتناع التلقائي بان المجتمع صائر الى صيرورة يكبر فيها الشر بقدر ما يكبر الخير ،وبتنامى فيها القبح ، بقدر تنامي الجمال . اي ان البشاعة الاجتماعية ترافق ، بالضرورة ، مراحل التطور الحضاري، وبذات المقدار .

كما انه كان من امتداد الفكر الجمالي الماركسي ، في حقل الفلسفة ، انه راح يؤكد بان تناقضات الواقع انما تنشا من اشكال كاذبة للمعرفة ، ومن انعكاسات متمادية الى حد بالغ من الاخفاق الفعلية . وقد اخذ هذا الفكر على عهدته ارجاع هذه الاشكال المتولدة فيالذهن البشري ، الى قواها المحركة الحقيقية ، وايجاد المظهرالقطبي الذي يسمح باقامة علاقات مختلف مظاهر الواقع المشوه في الوعي الشائه ، تحت تاثير ظروف تاريخية واجتماعية محددة .

يقول ماركس : « ان الناس هم الذين ينتجون مظاهرهم وافكارهم. ولكن الناس الفعليين ، العاملين ، مثلما هم محددون بتطور محدد من قبل قواهم الانتاجية ، وما يتصل بها من علاقات ،بما فيها اوسع الاشكال التي يمكن لهذه العلاقات ان تتخذها . فالوعي لا يمكن ان يكون ابداشيئاآخر سوى الكائن الواعي . وكائن البشر انما هو عملية حياتهم الفعلية . واذا ما بدا الناس في كل الايديولوجية واقفين على رؤوسهم ، كما لو كانوا في غرفة سوداء ، فان هذه الظاهرة تنجم عن عملية حياتهم التاريخية » (٣) .

فمن هذا المفهوم العميق لواقع انتاج الناس افكارهم ، اخذالفكر الجمالي الماركسي يزحم الجمالية الهيغلية ، التي كانت تعطي الفن دورا عظيما ، الا انه عاجز عن التغلب على تناقضاته الخاصة . فقوة الفن عندها تتعلق بالواقع الحسي لصوره ، فهو نفسه ، او قسم منه، انعكاس للعالم الفعلي ، الذي توجه ضده متطلبات التربية الجمالية . فاذا ما كان الفن عند هيغل شيئا ما مثاليا ، بمعنى انه اسمى من الحياة ، فان الفكرة الخالصة المجردة من الغلالة الحسية للصورة الفنية ، يجب ان تكون اعلى من الفن . وهذا يعني ان التاريخ الفعلي هو بالنهاية ممتص من قبل الشعور المنطقي للتناقضات الموجودة في وحدة الفكرة المطلقة ، وان الاداء الجمالي يستعيد تناقضه

---

(١) انجلز . ب لافارغ : مراسلات . المنشورات الاجتماعية .باريس الجزء ٢ ص ٤٠٧

(٢) كارل ماركس. فريدريك انجلز : حول الادب والفن .المنشورات الاجتماعية . باريس صفحة ٣٢٢ ـ ٣٢٣

(٣) كارل ماركس ، ف انجلز : الايديولوجية الالمانية . الجزءالاول المنشورات الاجتماعية باريس ص ١٧ .

القديم من الفكرة ومن شكلها ، وبشكل تجريدي . وبهذا ، يكون الفن، بتعبيره وباداته ، مجرد وحدة ساذجة بين الانسان وبين الطبيعة ويعمل في الان نفسه على تحسين العالم ، لا بوسائل فعلية ، بل بتسوية التناقض بين الاضداد في « كمال الفكرة الملموس » .

وهنا يضيف ليفشتس ،في مقدمته ، قائلا بان هيغل يداني في محاولاته هذه الفكر المادي . ولكن غياب الافق الثوري ، واعترافه بالنظام البورجوازي بوصفه الاطار الوحيد لتقدم القوى البشرية ،يغمض عينيه عن النتيجة الحقيقية التي كان ينبغي ان تنجم عن تحليله الباهر في بعض الحالات . وفيما جماليته تجعل الفن فوق الحياة ، نراها بالفعل تضع الفن في درجة ادنى من الحياة بالنسبة للفكر التجريدي .

اماالجمالية الماركسية ، باداتها وتعبيرها الفني ، المتدرج فينطاق مفاهيمها الجمالية ، فهي تشير الى الفنى الثوري للمجتمع فيتطوره الصاعد ،وهذا التطور الذي كان يجري على وتيرتين ،عفويةوحتمية، كان يجد اسباب محنته وروعة انتصاره في مساره الاجتماعي المشار اليه على النحو الذي حدده الناقد الروسي بيلنسكي بقوله : «انه كان يجد الدواء في الداء ذاته » . كما انه كان من وجهة ماركسية ، بالتالي ، يؤكد قيام خطوة الى الامام في مضمارالفن، وفي اساليبه التعبيرية التي كانت تتحول وتتطور من مرحلة الى مرحلة ، مغتنية بمعطيات الحضارة المادية وبمظاهر الفن السالفة التي تحمل بذاتها بذور الانتقال من حال الى حال ، دون ان تفقد خصائصها الاساسية . وبهذا يقول ماركس :

« بالنسبة لبعض انواع الفن كالملحمة مثلا ، فان القول باستحالة بنائها بالشكل الكلاسيكي مقبول ، على النحو الذي تظهر فيه ، مذ يظهر الانتاج الفني كما هو ، اذن ، ان بعض الظاهرات الهامة ، في صعيد الفن ذاته ، ليست ممكنة الا في درجة ادنى من تطور الفن. واذا كان هذا صحيحا بالنسبة لعلاقات مختلف انواع الفن ، في حقل الفن ذاته ، فليس اقل دهشة ان يكون الامر كذلك بالنسبة لعلاقة حقل الفن الكامل بالتطور العام للمجتمع » (١)

فهذه الصيغة الرائعة ان دلت على شيء ، فعلى تباين واختلاف وتطور ادوات التعبير الفني تبعا لتطور المجتمعات البشرية بوجه عام. واذا كانت تاخذ بالعنف الثوري انحسار بعض اشكال الفن ، وادواته التعبيرية ، فهي تشير في الوقت نفسه الى الهزات والتقلبات الاجتماعية التي تجيء بمثابة مقدمات لمثل هذه التحولات الاساسية والهامة في ادوات التعبير الفني ، كما انها تشير في الوقتنفسه، الى ان هذه التقلبات والزعازع الاجتماعية هي ضرورية بالنسبة لتطور الفن . ان تتبع الثروة ، الذي يمليه المبدأ الرأسمالي للانتاج من اجل الانتاج ، بالرغم من كل ضراوته ، ليس سوى الشكل المحدد للتطور اللامتناهي للقوى البشرية . ويشير لينين الى هذه الموضوعة الماركسية في النضال ضد الرومنطيقة الاقتصادية التي ترى في نظام حياة الابوة ، انسجاما رائعا بين الانتاج والاستهلاك ، على مستوى من التطور اقرب الى التدني . وثمة مقطع رائع في الجزء الاول من « راس المال » يتضمن التحليل المقارن للثقافات القديمة والبورجوازية، من وجهة قدرتها على خلق اشكال خالصة لمحتوى محدد ، اوبالعكس، على فتح المجال لتطور غير محدود لهذا المحتوى (٢) . وبمعنى اخر ، ان الفن يتطور انطلاقامن تطور الواقع ذاته ، ومن تفاقم تناقضاته فتتشكل مختلف وسائل التعبير الفني ، التي تظهر فيها التجربة الجمالية الخلاقة بكل غناها وتنوعها .

بقي ان نخلص الى القول ، من خلال هذه التوطئة ، الى انالمعنى الجمالي للاداء والتعبير الفني ، لم يكن معطى منذ البدء (كنط)، بل تشكل تاريخيا في غضون النشاط العملي الانساني الخلاق . ولم يكن ابدا نتيجة عملية التكونللفكرة المطلقة (التي يساندها هيغل) ، بل كان نتيجة التطور التاريخي للمجتمع الذي حصل بمقتضى قوانين موضوعية وعلمية محددة ، كان لمعلمي الاشتراكية العلمية الاول فضل استخلاصه وتقديمه في اطار علمي ، يتخطىجميع المذاهب والمفاهيم الادبية والفنية المعروفة ، وافضى الى « مدرسة » الواقعية الاشتراكية في الادب والفن ، التيانصهرت فيها جميع الخصائص الثورية الكامنة في الرومنطيقية الثورية والواقعية النقدية والرمزية ، مبلورة في الصيغ الفنية والجمالية التي تشهد على حضور الانسان الناشط والخلاق في عالم دائم النمو والتزايد .

يقول مكسيم غوركي ،ابو الواقعية الاشتراكية هذه : « انها تصور الانسان والمجتمع من خلال تطورهما الثوري ...وترفع الواقع الى مستوى المثال » . وهذا يعني ان صيغها الرمزية تذكر الانسانبحقيقة كونه خلاقا ، وبوجوب استمراره الواعي في عملية الخلقوالابداع ، بواسطة « لغة لا تعبر عن واقع قائم وحسب ، بل عن واقع في سبيل التكوين ، وغير مكتمل ، يتراءى فيه مستقبل لما يزل غير مرئي » (٣) . كما انها لا تشكل في سياق تعبيرها ، حقيقة معطاة ، بل مهمة للانجاز ، مفادها ان الاثر الفني انما هو يقظة من المسؤولية ، وتذكير بماهية الانسان : خلاقا ومسؤولا » (٤) .

ولكم كنا نود التطرق الى معالم ومياسم كل من الاتجاهات الفنية والتعبيرية العربية ، المعاصرة والمحدثة ، الا اننا نرى ذلك ضربا من الايفال في الشطط . ولهذا سناخذ الابحاث التي قدمت للمؤتمر الثامن للادباء العرب بهذا المنظار الذي المحنا اليه ، لكونه ، من جهتنا ، الاصوب في تقييم الاداء والتعبير الفني في معركةالمصير العربيالراهنة. وهنا نبادر الى التذكير بانه اذا كان يطيب للكثيرين من النقاد ، في هذه المرحلة ان يحصروا معركةالمصير العربي بما اعقب هزيمةحزيران وما نتج بعدها من اكداس الشعر والنثر ، وما عبر عنها ، وما لم يعبر ، فاننا نبادر الى التاكيد بان هذا الادب الحزيراني ليسبالادب المقصور وحده على معركة المصير ، لان المعركة لم تبدأ بحزيران ولم تتفجر منذ بداية مشكلة فلسطين ،وقيام اسرائيل ، بل بدات منذ اخذت الدول الاستعمارية ، منذ مستهل هذا القرن ، وقبل ذاك ، تذر قرونها في هذه المنطقة ، تقهّر فيها القيم وتستغلها ، بغية جعلها بشكل دائم ضمن مناطق نفوذها ، وعلى جانب كبير من التخلف الاجتماعي والبؤس الثقافي .

والحق ان الادب العربي ، حتى في هذه المرحلة ، لم يكن متغيبا عن معركة المصير هذه . بل كان في غلوائها ، يزمجر ويجلجل بصوت الافغاني ، والكواكبي ، والشميل، واليازجي ، وفرح انطون وجبران والريحاني وسواهم من اساطين الفكر والشعر ، متدرجا بشكل او بآخر ، تارة في نطاق مفاهيم الرومنطيقيةالثورية المصورة لواعج النفس العربية في تشوفها الى « فردوسها المفقود » ، والى حريتها وسيادتها القومية والوطنية ، وتارة اخرى في اطار مفاهيم الواقعية والواقعية النقدية الثائرة على الاقطاعية ، والقمع الديني، واليأس الموفي بالافكار العدمية الى ضروب من الهروبمن الواقع .

وعندما تحددت معركة مصير الانسان باطلاق ، بانتصار اول ثورة اشتراكية في العالم : ثورة اوكتوبر ، كان لا بد لمعركة المصير العربي ان ترتدي صيغة جديدة ، وهكذا راينا الادب والشعر العربيين يتقلبان في اطر المدارس والاتجاهات الفنية ، من رمزية ،وسوريالية،

(١) ماركس وانجلز : حول الفن والادب ص ١٨٣ .

(٢) ليفشتش : المصدر المشار اليه آنفا .

(٣) روجيه غارودي : ماركسية القرن العشرين ص ٢٦٤

(٤) روجيه غارودي : ماركسية القرن العشرين ص ٢٧٦

وواقعية ، وتدور المعارك بين الجديد والقديم . وينتصر الجديد ، وينهد القديم على ركابه ، الا ما يحمل من العناصر القادرة على التخطي والتجاوز في مجالي الفكر والفن . وخلال مرحلة تناهز الاربعين عاما، حصلت ثورات ، وانتفاضات ، وانقلابات سياسية واجتماعية . فتبدلت انظمة ، وتحولت علاقات اجتماعية في اكثر من قطر عربي ، وسادت مفاهيم اشتراكية عديدة ، وتحولت معالم كثيرة في شخصية الانسان العربي ، واصبح الوطن الكبير موضوعا ثائرا بحاجة متزايدة الى ذوات ثورية، في المجال السياسي البحت ، وفي مجال الفن بحاجة الى ذوات تقيم العلاقة الجدلية بين الواقع وما ينبغي ان يكون عليه. قلت : شعراء وادباء لايلعبون لعبة عكس الواقع في نتاجهم ، ولايسهمون في معركة المصير وحسب ، بل يسهمون في التخطيط لمصير جديد. وهذا ما يتطلب بالضرورة اداء وتعبيرا فنيا من نوع جديد . وهو ما حاولت ان تعالجه بعض الابحاث التي قدمت الى المؤتمر الثامن للادباء العرب في دمشق .

لقد كنا ننتظر من الباحثين ان يخوضوا في صلب الموضوع ، فيشيروا الى الاداء والتعبير الفني في معركة المصير »تحليلا وتفصيلا، لا ان يقتصروا في الغالب على مواصفات ووصفات قلما تتصل بصلب الموضوع ، وان اتصلت فمن باب الاشارة التي تمليها طبيعة الدراسة. اجل ، كنا ننتظر ذلك ، لان الغاية الاساسية من طرح الموضوع بهذه الصيغة ، ليست على ما نظن ، الدعوة الى تقديم لوحة مفصلة او موجزة عن الواقع الادبي العربي الراهن ، وانما هي « الاداء والتعبير الفني » في الظاهرات الادبية العربية ، من شعر ، ومسرح ، وقصة، ورواية الخ ... بوصفها وسائل مكملة لمعركة المصير ، على جبهة الفكر والفن ، من جهة تقديرهما وجعلهما في مكانهما من هذه المعركة، والاشارة الى دورهما منها وفيها ، من خلال ادوات تعبيرهما بالذات ، المتباينة تباين حركة الواقع الاجتماعي العربي .

★★★

لقد عرضت في المؤتمر اربعة ابحاث فقط متعلقة « بالاداء والتعبير الفني في معركة المصير » . وسنحاول عرضها ومناقشتها قدر المستطاع .

● الاستاذ البشير بن سلامه (تونس) استهل بحثه بالقول « ان الاخطاء التي وقعنا فيها في نهضتنا الاولى .. ماثلة اليوم ، وافدح هذه الاخطاء ، اتكالنا على الكلمة واعطاؤها القوة السحرية التي تنكب على مشاكلنا فتحلها ، وتنقض على الاخطاء فتبددها » . وعوضا عن ان يشرح الباحث هذه « النكبات » التي تسببت بالكلمة ، يخلص الى القول بوجوب لزوم الاديب حدود المهنة ، فلا يتعداها ، اما هذه الحدود فهي عنده لغة الاديب التي يعتمد عليها في «التاثير على العقول والحواس ، فيعلق بالاذهان وينفذ الى شغاف القلوب بقطع النظر عن الفكرة التي اعتمدها ، والصورة التي ارتضاها ، والخيال الذي ركبه » .

فاذا ما اعتمدنا على هذا المفهوم من دور التعبير والاداء الفني في معركة المصير ، فلست ادري اية غاية سنبلغ ، ما دمنا لا نقيم وزنا للفكرة التي نعتمد ، وللصورة التي نرتضي ، وللخيال الذي نركب، بل لا نحددها جميعا . وهذا ، لعمري ، مما ينبغي ان نحدده سلفا لكي يكون للكاتب او الشاعر دور ايجابي في معركة المصير ، الا اذا كان الدور سلبيا مما « لا بأس به » .

لكن الاستاذ الباحث لا يتركنا في حيرة من امرنا بهذا الدور التعبيري ، اذ يبادر الى القول بان طبيعته التعبيرية والفنية ،ونوعيته هي « ما اسميه بالايقاع ، اي هذا التوتر الذي يبثه الخلاق في لغته فيسري فيها كالكهرباء، ويشيع في جنباتها حياة كالحيوانات، ويفرض عليها نبرات جديدة تكون مثل الاكسير في صناعة الكيمياء تحول الالفاظ المستعملة والتراكيب الشائعة الى الوان مختلفة من جوهر وذهب » .

ومن هذه الصيغة لمفهوم الاداء والتعبير الفني ، يخلص الباحث الى القول بان طبيعة الفن تقتضي الارتباط بالواقع على حد قول سقراط : « ان الفن هو تقليد لمخلوقات الطبيعة » . اما نحن فليسمح لنا الباحث بالاعتراض على هذا المفهوم ، فهو عندنا ابعد ما يكون عن التعبير عن طبيعة الاثر الفني ، الذي لا ينطلق من الواقع كالصاروخ مثلا ، بل ليتعامل مع هذا الواقع ، لانه من طبيعته ، ولكنه يختلف معه ، لانه يهدف الى تخطيه . وهنا وجه التناقض الاساسي بين الواقع وبين الفن ، وهو ما يشكل العلاقة الجدلية الثورية بين الطبيعة التي تفرض على الانسان حاجاته ، وبين الانسان الذي يتخطى الطبيعة بنتاجه الواعي الخلاق .

ويشير الاستاذ بن سلامه ، في نهاية بحثه الى التاكيد بان الاداء الفني يتطلب « مستوى من الثقافة تتعلق بفهم النصوص وتذوقها .. وهذا يستدعي ان تكون الجماهير قد بلغت حدا ادنى من المستوى » . كما يطالب بان لا تنحط الكلمة الى « مستوى الدعاية السخيفة » وبان يعي الاديب الخلاق انتاجه الفني ، ليكون انسانيا آخذا باسباب النصر نافذا بايقاعه الى قلوب وعقول اهل حضارة اليوم .. ليعبر عن الروح الاسلامية ، الى حضارتنا في مختلف اوجهها ..». وبهذا ، يرى الباحث اسهام الاداء والتعبير الفني في معركة المصير.

● اما الاستاذ خلدون الشمعة (سوريا) فهو « يتشوف الى استكشاف مدينة الادب العربي الحديث ، التي لا تحاصرها الاسوار المغلقة ، ولا يبهظ روحها الفني عسف المعايير التاريخية والسياسية والسيكولوجية ، ولا تمنح نفسها الا لمفاتيح الموهبة والخلق والابداع » .

وكاني بالاستاذ الشمعه ، قد اراد من هذه الصورة الفنية ، التي ساقها بمثابة توطئة لبحثه ، ان يقتحم هيكل الموضوع من بابه الواسع. ولهذا فقد طرح المسالة بقوله ان« لا بد من تجريد التيارات الادبية من حواضنها التاريخية ، والتركيز على حقيقة كونها معبرة عن خصائص تقنية واضحة المعالم ، اكثر منها معبرة عن فترة تاريخية ومجتمع معين » . الا انه بدلا من ان يعمل على تجريد التيارات الادبية من حواضنها التاريخية، وتبيان حقيقة كونها معبرة عن خصائص تقنية واضحة المعالم ، اخذ يتساءل :« لماذا لا نسعى الى فهم الامزجة الفنية المنفصلة التي حفزت على حدوث هذه التغيرات ؟». وحبذا لو عمل الاستاذ الباحث في تحديد كيفية الفصل بين «خصائص تقنية» وبين تعبيرها عن « فترة تاريخية ومجتمع معين » ، لكان اسهم بقسط جلي في ايضاح معضلة سوسيولوجية وفنية ، ما برح نقاد الفن حتى الان يتيهون في بواديها ، وما زلنا نحن شخصيا نميل فيها الى القول باستحالة هذا الفصل والتفريق بين التيارات الادبية، وبين الفترات التاريخية التي نشات فيها .

الا ان الاستاذ الباحث لم يطرح هذه القضية على وجه التساؤل، الا ليمسك بخناق بعض ادعياء التجديد في البيان العربي ، فيتناول نقطة هامة متصلة بالصدق الفني ، فيؤكد بان « الغموض البلاغية، والاختناق الشكلي كثيرا ما يعبران بالنسبة للكاتب العربي المعاصر عن الفوضى الروحية .. وان هذا الجموح او الميل الى المغامرة في الشرط الفني ، وضع ويضع الكاتب العربي المعاصر امام مشكلة مشحونة بقدر عظيم من المراوغة » . والباحث ، هنا ، بهذا المقطع الجازم يؤكد حقيقة فنية صارمة ، مفادها ان الايغال في الغرابة والصوفية الخدرة انما هما ضرب من الضياع الايديولوجي ، والبؤس الفكري، الذي يحاول الكاتب ان يجد له من خلالها متسربا الى حركة الواقع ، فلا يجد اليها سبيلا ، الا « القدر العظيم من المراوغة » .

ولمة قضية هامة اخرى يثيرها الاستاذ الشمعه ، الا وهي « صورة المصالحة بين الحقيقة الذاتية ، والحقيقة الموضوعية » ،وما

يتصل بها من بعض وجوه الغرابة في التعبير ، التي يميل الباحث الى الاعتقاد بانها ايضا ضرب من ضروب رفض الواقع الراهن الذي عجزت الانظمة القائمة عن تبديله . ومن هنا ورود المعنى الرؤيوي في الكثير من صور الشعراء الحديثين . الا انه ما ان يشير الى « حقيقة » العمل الادبي النابعة من الكاتب الفرد ، وعموميته المتحققة بتوجهه الى الجمهور ، حتى يخلص الى القول بان التجارب الفنية ما تزال توحي بعدم الاستقرار .

ولست اجد هنا للباحث من مبرر لتشاؤمه الذي يضارع اليأس ، من كون الفنان العربي يتمزق في محاولة التخلص من الاسلوب الذي « تشرنق به » . ان هذا التمزق هو شرط ملازم لعملية التخطي الابداعي في الفن ، وهو مما يعانيه فريق من الادباء والشعراء العرب الحديثين (تكفي الاشارة هنا الى شعر عبدالوهاب البياتي ، وبلند الحيدري ، وميشال سليمان ، وخليل حاوي ، وغيرهم) ويشكل بالنسبة لهم عملية المخاض على صعيدي الابداع والتعبير الفني اللذين يحملان الشاعر والاديب العربي الى رفض « الخبرة الجاهزة » ، والبحث الدائم عن سيرورة تشكل معاناته الخاصة ، قلت : طاقة الخلق الابداعي فيه ، وقد استحالت اثرا فنيا .

اما مرحلة « الطفولة المكتهلة » التي اصيب بها عدد غير قليل من الفنانين العرب المعاصرين ، فهي الاشارة البارعة من قبل الباحث ، الى فقدان وعي دور الفن في عامليه : الشكل والمضمون . وقد طرح الباحث هذه الفكرة دون ان يبت بها . الا انه من خلال طرحها يبدو اميل الى القول بعدم انفصال الشكل عن المضمون ، بحيث يصبح الاثنان فنا ، وليس بشيء آخر . ومن هذه المسالة القديمة في جدتها ، يخلص الاستاذ الشمعة الى التاكيد بان « مغامرة الخبرة التعبيرية تظل بالنسبة للكاتب العربي المعاصر محدودة بالشرط الثقافي » ، اي انه يفترض بالكاتب العربي هذا قدرا معينا من الثقافة لكي لا يدخل مرحلة « الطفولة المكتهلة » ، ولكي يتمكن من القيام بعملية الدمج الاصيل بين عنصري الفن : الشكل والمحتوى ، ليصبح للتعبير الفني دور في معركة المصير .

● اما الاستاذ محمد دكروب (لبنان) فقد آثر ان يخرج عن الموضوع منذ البداية ، بمجرد كونه بادهنا قائلا بانه ليس بصدد بحث جمالي حول الاداء والتعبير الفني بشكل عام ، بل هو بصدد الحديث عن الاداء والتعبير الفني في اطار معركة المصير . الا انه تنبه الى كونه آثر السلامة بالابتعاد عن جوهر الموضوع ، فعاد في التوكيد وجوب النظر في الاشكال والانواع والاساليب ، وما « اصطلح على تسميته بالاداء والتعبير الفني » ، على حد تعبيره .

الا انه في هذه العودة ايضا ، فضل ان يظل منسجما مع ما استهل بحثه به ، ولم يشفع بعودته « النظر الى الاشكال والانواع والاساليب » لان ثمة مفارقة اساسية بين هذه الاشكال والانواع والاساليب ، وبين الاداء والتعبير الفني ، اذ ان كل اسلوب ، وكل نوع ادبي ، انما ينطوي بالضرورة على ضرب من اداء تعبيري وفني معين ، الامر الذي يؤكد ان الاشكال والانواع الادبية شيء ، والاداء والتعبير الفني فيها شيء آخر . ذلك لان لكل شكل ، ولكل اسلوب ادبي اداءه وتعبيره الفني الخاص ، ولا يمكن النظر اليه ، ومعرفة دوره ، الا من خلال تبين هذا الاداء وذاك التعبير الفني ، واستكناه جوهرهما من وجهة جمالية .

اما وقد لزم الباحث حدا معينا من بحثه ، فقد بات لزاما علينا أن نتطرق الى هذا الحد ، فنقول بان صاحبه قدم عرضا وافيا لجوانب كثيرة من النشاط الادبي العربي الاخير ، وذلك بشكل انتقائي وانطباعي في آن معا . فتحدث عن « الحسم القاطع في مجال القفز من شكل فني الى شكل آخر » ، واشار الى بعض « المفاهيم البنائية التشكيلية للشعر الجديد .. التي تبلورت في كسر العمود الشعري ، وتحطيم البيت المقفل في القصيدة ، واستخدام وتوزيع التفعيلة الواحدة » . ثم اكد على دور الرواية والقصة العربية ، وموقف الاديب من الجمهور . كما استطرد الى دور الادب في المجتمع ، من خلال بعض النماذج الى ان ختم قائلا بان « الوعي بجوهر معركة المصير ، والوعي الضروري كذلك بحركة المجتمع وعلاقاته صار من البدهيات التي تجابه الكاتب ، اي كاتب ، في عصرنا » .

● بقي بحث الاستاذ محمد مبارك (العراق) وهو بحق متسم بجدية علمية ، شاء لها الكاتب ان تندرج في سياق التفصيل بشقين اثنين الاول يتعلق بماهية الادب « باعتباره اعمق اشكال الوعي الاجتماعي ، واغنى نشاطات الانسان الحية » ، وبه استطاع الانسان « ان يستكشف ابعاد ماضيه وحاضره ، ويستشرف آفاق غده » . على ان الكاتب لم يرتض بهذا الوصف العميق لدور الادب في حياة الانسان » بل تعداه الى ما اتصل منه بالوضع العربي . فراح يؤكد ان الادب يوم كانت الضرورة تقضي بانتقالة المجتمع العربي الى مرحلة جديدة من التنظيم الاجتماعي ... كان السباق الى الارهاص بمتطلبات تلك الضرورة ، ورسم الطريق امامها في القرنين الثامن والتاسع الميلاديين ... وكان مستجيبا لدواعي الثورة فيما يتبع من اساليب ويبتدع من اشكال التعبير والبناء الفني .. فكان لكل مرحلة اشكالها الابداعية الخاصة وانماطها التعبيرية التي تنفرد بها دون سواها .

لكن الكاتب بدلا من ان يشير ، ولو بايجاز ، الى تلك الحقائق التعبيرية المتعلقة بكل من العصور العربية ، قفز ليقرر انه « بدون خلق انماط ادبية جديدة وادخال تجديدات شكلية على الانماط الموجودة . لا يمكن للادب ان يقدم موضوعات جديدة (على ما يرى برتولد برشت) . وقد اكتفى من هذه الحقائق بذكر انجازاتها في شكل القصيدة العربية الحديثة التي استطاعت ان تجمع بين مقتضيات التوحد العربي وحاجة الانسان الاعتيادي في الشارع والحقل والمصنع ... وبين خلق المناخات الذهنية والحسية .. وتداخل وتركيب الرؤيا ووسائل تطورها التكنولوجي .

لقد كنا بالفعل ننتظر من الاستاذ مبارك ، وهو الدارس الجاد ، ان يقدم لنا بعض مواصفات وأوصاف الاداء والتعبير الفني التي اشار اليها ، وتعداها ، لكي يتوضح لنا دورها من معركة المصير . لكنه انتقل انتقالا فجائيا ، في الشق الثاني من بحثه ، الى الحديث عن موقع الادب العربي المعاصر ، بعدما اشار الى ابرز معالم الثورة العربية المعاصرة . ولكن ، شفع بالانتقالة هذه ايمان الباحث بوجه من الادب العربي « استطاع الى هذا الحد او ذاك ، ان يتمثل الثورة هدفا وينتظم صفوفها قوة ووعيا ، وان يكون اداتها الفاعلة في اكثر من موقف او حقل » ، بعدما اسقط من حسابه الاصوات الدخيلة والتيارات الرجعية التي تحاول ان تجد لها مفسرا في ساحه » .

واهم وجه من وجوه تمثل الادب العربي للثورة ، هو عند الكاتب تقديم النموذج الايجابي للبطل الذي « اذا كان له ان تمتلكه مشاعر الغربة ، فازاء واقع يدفعه ويسعى الى تصفيته » . ذلك لان معركة المصير تقتضي الكاتب ان يوقظ في الانسان العربي كل عناصر القوة ونوازع التحدي الهادف والرفض الثوري ، وان يفجر اللغة اليومية ، بينابيع الغطاء الفني والادبي دون ان يقودنا ذلك الى تكريس واقع التجزئة باعتماد اللهجات المحلية لاغراض آنية ومطالب عابرة » .

بهذا ، على مثله من دعوات للاسهام الادبي والفني في معركة المصير ، الى جانب التطلع الى ايقاظ الانسان العربي على واقعه ، ووصف جوانب ووجوه مما آلت اليه حال التيارات والاشكال الادبية والفنية العربية في المرحلة الراهنة ، اقول : في مثل هذه الاشارات والدلالات على جوهر الموضوع كاد يغرب عن بالنا الاداء والتعبير الفني

ـ التتمة على الصفحة ٨١ ـ

الاداء والتعبير الفنـــي

بقلم جورج طرابيشي

كان موضوع « الاداء والتعبير الفني في معركة المصير » واحدا من الموضوعات الأربعة الرئيسية التي حاول مؤتمر الأدباء العرب الثامن أن يعالجها ويقول فيها الكلمة الفصل .

وقد قدمت حول هذا الموضوع بحوث أربعة : البشير بن سلامة من القطر التونسي ، وخلدون الشمعة من القطر السوري ، ومحمد دكروب من القطر اللبناني ، وأخيرا بحث من القطر العراقي باسم وفد اتحاد ادبائه الى المؤتمر (*) .

واذا ما استثنينا بحث محمد دكروب ، فان الفجيعة بالبحوث الثلاثة الاخرى كانت كاملة . فقد كان الموضوع واضحا محددا : التعبير الفني في معركة المصير . ولكن البحوث التي قدمت الى المؤتمـــر ونوقشت في جلساته لم تستطع ان تستوعب حتى عنوان الموضـــوع المطلوب بحثه . فقد انصرفت الى معالجة مسالة التعبير الفني معالجة عامة ــ وعشوائية في غالب الاحيان ــ متناسية ان المسالة هي مسالـة التعبير الفني في معركة المصير لا مسالة التعبير الفني في سماء المطلق أو المجرد .

ولعل من له ولع بالكلمات الكبيرة ومن يستهويه الحديث عـن الموضوعات العامة والضخمة والضبابية مثل ازمة الفكر العربي واجـد في تلك الواقعة التي اشرنا اليها ما يبرر احكامه المطلقة وآراءه المسبقة . وبالفعل ، الا يباح للمرء ان يتكلم عن « أزمة الفكر العربي » بوصفها ظاهرة عامة شاملة عندما تعجز ثلاثة بحوث من أصل اربعة مقدمة الى مؤتمر قومي للأدباء العرب حتى عن استيعاب العنوان الذي كان يفترض فيها أن تندرج تحته ؟ وعندما ينقطع ادباء للكلام امام هيئة لها هيبة المؤتمر فلا يتكلمون الا عن غير ما كلفوا بالكلام عنه ؟

ولو كان لنا ولع بالانجراف وراء الاحكام العامة والكلمات الكبيرة، لما كنا اكتفينا بتسجيل تلك الواقعة المؤسفة او ربما المؤسية ، بل كنا استخلصنا منها الدليل والبرهان على اننا امة ــ بخلاف ما بتنا نتهم به بعد هزيمة الخامس من حزيران ــ لا تحسن حتى الكلام .

ولقد كان امامي ، وقد كلفت بنقد الابحاث التي قدمت الى المؤتمر حول موضوع « الأداء والتعبير الفني في معركة المصير » ، احد موقفين اما أن اسقط من حسابي سلفا ثلاثة من الموضوعات الاربعة لانها عـلى حد تعبير مدرسي الانشاء « خارجة عن الموضوع » ، واما ان اعتبر ما حدث بحكم الحقيقة الواقعة فاسعى على قدر طاقتي الى تقويم ما قيل لا على اساس ما كان ينبغي ان يقال ، وانما على اساس ان كل ما يقال جدير بالتقويم حتى وان اخطأ هدفه الاساسي .

ولقد آثرت الموقف الثاني . وهذا لسبب بسيط ، وهـــو ان فجيعتنا بما قيل لم تكن اوهى شانا او اقل مرارة من تلك التي أثقلت بباهظ وطأتها علينا ونحن نستمع الى السادة ادبائنا يقولون كل مـــا يمكن ان يخطر على بال ما خلا ما كان ينبغي ان يقال .

ولنبدأ بموضوع الاستاذ البشير بن سلامة .

ان اول ما يطالعنا منه هو قراره بان حصيلة النهضة العربـة الاولى كانت الافلاس لأن « دور الاديب والادباء والمصلحين والمفكرين » فيها كان « دورا عظيما » : فقد « حل الاديب محل السياسي والشاعر محل المصلح والصحفي ، وتفاقم امر الادب لتتضاءل امامه خلايا الحياة الأخرى ، امام العلم ، امام الصناعة وغير ذلك من الوان النشاط » .

ولست أدري ان كان هذا كافيا لاصدار قرار بافلاس النهضـة العربية الأولى . أأفلست لان الأدب لعب فيها « دورا عظيما » أو حتى اعظم مما ينبغي ؟ ولكن هل ننسى ان النهضة لم تسمّ بالنهضة الا لان الأدب لعب فيها ذلك الدور ؟ وصحيح بعد ذلك أن عصر النهضة العربية تميز بتضخم أدبي على حساب ضمور العلم والصناعة الخ . ولكن خطأ الأستاذ البشير بن سلامة هو اعتقاده بأن تضخم الأدب هو الذي ادى الى ضمور العلم والصناعة مع ان العكس ههنا هو الصحيح . فالتضخم الأدبي ــ والأيديولوجي بصورة أعم ــ هو نتيجة لنقص التطور الاجتماعي والاقتصادي وليس علة له . وليس العرب هم الأمة الوحيدة التـــي حاولت في العصر الحديث أن تعوض عن نقص تطورها الاجتماعـــي والاقتصادي بفرط تضخم على صعيد الأدب والأيديولوجيا . فالمانيا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تقدم لنا مثالا شبه كلاسيكي عـلى أمة حاولت أن تنفي واقع بؤسها المادي والعملي بتفوق نظري مثالي . ولهذا على وجه التحديد هجا ماركس « الايديولوجيا الالمانية » هجاء مرا: فالمانيا لم يكن لها من دور في التاريخ غير التفكير بما يفعله الآخرون ، فما حققه الانكليز على صعيد الاقتصاد وما أنجزه الفرنسيون في ميدان السياسة اكتفى الألمان بـ « تنظيره » (١) . وبعكس ما يفترضه الاستاذ بن سلامة ، فاننا لا نبحث عن سر « البؤس العربي » في « تفاقم امر الأدب » ، بل نرى في هذا الأخير تعويضا مثاليا عن الاول .

بعد هذه المقدمة عن افلاس النهضة العربية الاولى ــ هل هناك من حاجة الى ان نقول انها بدورها « خارجة عن الموضوع » ؟ ــ ينتقل الاستاذ بن سلامة الى « صلب » بحثه ، فيبدأ اول ما يبدأ بتقسيمه الى ثلاثة « اقانيم » : التعبير الفني والأداء ومعركة المصير . وبغض النظر عن كلمة « اقانيم » هذه المستقاة مباشرة من اللغة اللاهوتية ، فان كاتب البحث يفاجئنا بجملة من « اكتشافات » أقل ما يقال فيها انها معروفة من الجميع ولا تحتاج من برهان الا على قدمها السحيق أو شبه السحيق

من هذه « الاكتشافات » أو من « حقائق لابواليس » (٢) هذه ، قول كاتب البحث : « ان التعبير الفني في الواقع أوسع من أن نقصره على الادب والكتابة اذ هو ينفتح لميادين أخرى هي أسمى من أن تحصى وهي تتناول الوانا من الرسم وضروبا من النحت واشتاتا من فن العمارة والتلفزة وغيرها » .

ولنر الى هذا « الاكتشاف » الهائل الثاني : « اذا كان الخلق الادبي ميدانا يتبارى فيه الشعر قديمه وحديثه ، حره ومعتقه ، وتجول فيه القصة ... ويتخبط فيه المسرح بين الواقعية واللامعقول ويجهد فيه النقد والمقالة ان يشارفا الكتابة ، فان الذي يمكن ان يتفق عليه كل العارفين (اتفاق مهم فعلا وقد يغير وجه التاريخ !!) هو اجتمـاع ضروب الخلق الادبي في نمط من التعبير هو التعبير الفني » !

وليت كانت البحث اكتفى بهذه «الالوان والضروب والاشتات» من « تحصيل الحاصل » ، ولكنه حريص على ما يبدو على أن يقدم الدليل على انه يملك شيئا آخر يقوله غير « الحقائق » التي لا يختلف عليها اثنان ، ولو كان ذلك على حساب تناقض منطقي صارخ ينفي فيه السطر الأخير ما قيل في السطور الأولى .

لنأخذ على سبيل المثال لا الحصر هذا المقطع : « اذا كان التعبير الفني يتغير في لغته بحسب تغير الكتاب واذا كانت اساليبه تختلـف باختلاف اصحابه ، فانه يبقى ذاك النمط من اللغة الذي يعتمد التأثير على العقول والحواس فيعلق بالأذهان وينفذ الى شغاف القلوب بقطع النظر عن الفكرة التي اعتمدها والصورة التي ارتضاها والخيال الذي

(*) وقد نشرته « الآداب » في العدد الماضي باسم الاستـاذ محمد مبارك .

(١) من الممكن الرجوع الى تفصيل أوسع حول هذا الموضوع فـي كتابنا « الماركسية والايديولوجيا » ــ دار الطليعة ــ بيروت ١٩٧١

(٢) كان لابواليس قائدا عسكريا ، وحين قتل نظم له جنوده مرثية جاء فيها : « قبل ربع ساعة من موته ، كان ما يزال حيا » !

ان لنا هنا سؤالا ، وسؤالا واحدا لا غير : ترى ماذا يتبقى من التعبير الفني اذا « قطعنا النظر » عن الفكرة والصورة والخيال ؟

وكما أن السؤال واحد ، كذلك فان الجواب لا يمكن الا أن يكون واحدا : ان التعبير الفني قادر على أن يعلق بالاذهان وينفذ الى شغاف القلوب « بقطع النظر » عن فكرته وصورته وخياله اذا قطعنا النظر نحن بدورنا عن سلامة المنطق التي لا يصح بدونها اي تفكير .

وكاتب البحث لا يناقض نفسه على صعيد الافكار فحسب ، بل على صعيد الامنيات ايضا . فهو في مقطع واحد لا يزيد على اسطر خمسة يتمنى أن تطبق مقاييس العلوم الدقيقة على الآثار الادبية ، وهذا في مطلع المقطع ، ثم تدركه في خاتمة المقطع عينه الشفقة على الادب من أن يشرحه مبضع العلم . وهكذا نجده يقول : « لو كنت من ذوي الاختصاص في العلوم الصحيحة ـ وحبذا لو خضعت آثارنا الأدبية الى المقاييس العلمية في المخابر وحلقات التجربة ـ لمضيت استنطق الخطوط البيانية واوثق الكتاب وآثارهم والشعراء وقصائدهم على الواح عمودية وافقية حسب اختلاف المشارب والقدرة الفنية ، ولكنني اشفق على نفسي وعليهم في هذا المقام من أن يحنطهم العلم بجفافه وأن يقسو عليهم العلماء بحد آلاتهم ومفلول موضوعيتهم » .

الا رحم الله من قال : احترت وحيرتنا !

وكاتب البحث بعد هذا يحلو له ، على طريقة مدرسي الانشاء ، أن يدعم رأيه بالشواهد الشعرية . فاذا ما قاده بحثه الى الحديث عن الزمان أو الى التفلسف بصدده : « الزمان هذا الذي يأكل الاخضر واليابس ويفني القوي والضعيف ويقف صامدا امام الموت » (!!) ، فانه لا يملك مناصا من أن يضيف : « وقديما قال المتنبي في سيف الدولة :

ان كان قد ملك القلوب فانه
ملك الزمان بأرضه وسمائه».

وشاهد واحد قد لا يكون كافيا ، وعليه فلا بأس من دعم تعريف مفهوم الزمان بشاهد آخر ، لشوقي هذه المرة :

« والزمان هو أبو الهول المتتبع لسقطات الخلق وهناتهم ، وهو كما قال فيه شوقي :

ابا الهول انت نديم الزمان
نجي الأوان سمير العصر » .

ولا ننسى بعد هذا أننا ما زلنا بصدد « اقنوم » التعبير الفني . والحق أنه كان من حقنا أن ننسى ، ولا سيما بعد بيت شوقي الذي ليس فيه من التعبير الفني الا ما هو قمين بأن يجعلك تكفر بالفن والشعر ... والشواهد .

على أن كاتب البحث لا يستشهد بالمتنبي وشوقي وحدهما ، بل بفلوبير ايضا . وفلوبير هو القائل كما لا يخفاكم : « الاسلوب انما هو الانسان » . وما دامت قولته هذه قد اصبحت بحكم الحقائق التي لا يختلف عليها اثنان ، فان كاتب البحث لا يجد من حرج في أن يطبقها على الادب العربي تطبيقا اقل ما يمكن أن يقال فيه انه ميكانيكي ، متناسيا ان الحقائق العامة والبديهات بالذات لا تعود حقائق عامة ولا بديهات اذا فصلت عن عصرها وشروطها التاريخية ، يقول كاتب البحث: « ان طغيان الاسلوب في معظم الادب العربي شعرا ونثرا ، قديمه وحديثه ، ان طغيان الانا هو الذي كان سببا في تدهور الادب والفن وفي حصر الكتابة في نوع من البرعاجية المقيتة » . فالاستاذ البشير بن سلامة يقيم ههنا ، كما فعل فلوبير ، علاقة تعادل بين الاسلوب والانسان او الانا . والحال أنه من منظور الادب العربي القديم ، لا من منظور الادب الذي عناه فلوبير ، يعني الاسلوب أول ما يعني امحاء الشخصية وانعدام الانا لا طغيانهما . ولئن كان الادب العربي القديم ، شعره ونثره ، قد آل بعد القرن الخامس الهجري الى تدهور وانحطاط فهذا على وجه التحديد لان طغيان الاسلوب عليه قد خنق فيه صوت الانا . ولا غرو أن يكون المتنبي اعظم شعراء التراث لانه من القلائل الذين تهجم علينا اناهم في كل بيت من ابياتهم تقريبا ، وهذا بعكس البغاث من النظامين والناثرين الذين حكموا على اناهم بالاعدام سعيا وراء الاسلوب والديباجة .

وفي الوقت الذي يسحب فيه الاستاذ بن سلامة كلمة فلوبير سحبا ميكانيكيا على مفهوم الاسلوب في الادب العربي القديم ، نجده ينحو منحى مثيرا للفضول وللعجب في تأويله لها . فهو يفهم طغيان الانا في الاسلوب على انه شيء قريب من الأنانية . ولهذا نراه يقول ان طغيان الاسلوب أو الانا كان سببا في « حصر الكتابة في نوع من البرعاجية المقيتة » . والحال ان البرعاجية ليست مسالة اسلوب وانما هي مسالة مضمون . والانا التي تطغى في الاسلوب هي غير الانا التي تطغى في المضمون . وقد لا يكون لهذا او ذاك من نزلاء البرج العاجي اسلوب ، وقد لا تبرز الانا الاسلوبية عند احد كما تبرز عند الملتزمين من الكتاب والشعراء .

أتراني انسقت بدوري الى الكلام عن « الحقائق التي لا يختلف عليها اثنان » ؟ ربما . ولكن الكلام عنها يصبح ضرورة لا حيلة لنا معها متى تناساها أو ناقضها حتى اولئك الذين ليس لديهم من زاد فكري سواها .

واختصارا للشوط الذي طال اكثر مما ينبغي أستميح العذر لنفسي في الانتقال مباشرة الى القسم الاخير من بحث الاستاذ بن سلامة الذي تناول فيه « الاقنوم » الثالث ، اي معركة المصير .

ففي رأي الاستاذ بن سلامة ان ثمة خطرين اثنين يتهددان الامة العربية في وجودها .

الخطر الاول يتمثل في الصهيونية واسرائيل . وهنا ايضا لا اعتقد باحتمال اختلاف اثنين على هذه الحقيقة .

والخطر الثاني يتمثل في الغزو الحضاري . وهنا اعتقد ان الخلاف واقع لا محالة بين اكثر من اثنين .

ففي تقدير الاستاذ بن سلامة أن الخطر الثاني ادهى وأمر شانا . وعلة ذلك ؟ علته أن « الظاهرة الثانية اكثر تسترا وخطرا لانها برزت في قالب تحديات العصر لنا ، هذا العصر الذي استولت عليه حضارة غير حضارتنا وفرضت علينا أن نعيش ونتصور العالم بمنظارها ، وعليه فان معركة المصير لا يمكن ان تكون شيئا آخر غير نضالنا للحفاظ على « اصالتنا » و « شخصيتنا » و « ذاتنا الأمينة » حتى نتمكن من أن « ننظر الى هذا العالم بمنظارنا ونتصوره حسب مقومات حضارتنا » ، تلك الحضارة التي تجد كامل تعبيرها في « الروح الاسلامية » .

وبغض النظر عن كل ما في هذا الكلام من آراء مطروقة مكررة معادة ومن اخلاقيات وانشائيات مهترئة ، من كثرة الاستعمال ، نجد لزاما علينا ايضا أن ننوه بوجه الخطورة فيه بوصفه تعبيرا نموذجيا عن ايديولوجيا انعزالية شوفينية تخفي وراءها عقدة نقص وقزمية .

ان تاريخ العالم ليس في نظر هذه الايديولوجيا غير صراع بين « اصالات » و « شخصيات حضارية » . والكارثة الكبرى في نظرها أن تستولي على عصرنا « حضارة غير حضارتنا » ، والنصر الاكبر أن نعكس المعادلة ونخضع العالم بأسره لمقومات حضارتنا .

ونحن لا ننكر ولا يمكن لاحد أن ينكر أن بين الحضارات صراعا . ولكن ليس الصراع هو جوهر العلاقات بين الحضارات . بل يخيل الينا في عصرنا هذا ، عصر تصفية الاستعمار واستكشاف الفضاء ، أن التفاعل هو القانون الاول للحضارات . والحضارة التي تحلم بغزو العالم وبابتلاع الحضارات الاخرى لا يمكن بحال من الاحوال أن توصف بأنها حضارة . كذلك فان الحضارة التي لا هم لها غير ان تحافظ على أصالتها وبالتالي على انعزالها ، لا يمكن ان ترقى الى مستوى الحضارة فعلا

في عصرنا هذا الذي هو بحق عصر عالمية الحضارة .

ونحن لا نجهل أن الرأسمالية سعت وتسعى الى السيطرة على العالم بأسره . ولكن ردنا على ذلك ، ورد جميع الشعوب المضطهدة من قبلها ، لا يمكن أن يكون التقوقع على اصالة موهومة ، بل حفر قبر الرأسمالية عن طريق تطوير نفس الاسلحة الحضارية التي أنتجتها . واذا كان ثمة حقيقة لا ينبغي ان ننساها فهي أن أي عداء للرأسمالية من غير وجهة النظر الاشتراكية ، انما هو عداء يريد أن يعود بعجلة التاريخ الى الوراء .

ان مأثرة الرأسمالية الكبيرة هي أنها جعلت العالم لاول مرة في التاريخ واحدا . وجريمتها الكبرى أنها لم تعمم الحضارة على العالم بأسره . فالرأسمالية لا يمكن ان تعيش الا اذا شطرت العالم بعد سيطرتها عليه الى شطرين : شطر واسع مترامي الأطراف لانتاج فضل القيمة وشطر صغير ضيق لاستهلاكها . تلكم هي « الخطيئة الاصلية » التي كتب على الرأسمالية أن تحمل وزرها أبدا : ان عالميتها ثنائية .

وفي الوقت الذي لا يحلو فيه للاستاذ بن سلامة الا يفهم التاريخ الا بمصطلحات « الأصالة » و « الذات الأمينة » ، فاننا نحب أن نذكره بأنه لا يبرهن بذلك على أي أصالة في التفكير . فلو رجع على سبيل المثال الى تاريخ الحركة السلافية والحركة النارودنية (الشعبية) في روسيا في القرن التاسع عشر لوجد أن أطنانا من الصفحات قد سودت في الدفاع عن أصالة روسيا ورسالتها الى العالم في محاولة يائسة ومثالية لاغلاق باب التطور الرأسمالي في روسيا .

ونحن لا ننكر بعد هذا وجود واقعة الغزو . ولكننا نسمي هذا الغزو باسمه الحقيقي ، الاستعمار ، ولا نسميه باسمه الوهمي أو الايديولوجي ، الحضارة . فالاستعمار هو وحده الذي يحلم بأن يطمس معالم شخصيتنا ، أما الحضارة فانها لن تكون الا عامل تفتح لها حتى وان كانت وافدة .

والغريب أن الاجداد لم يقفوا من الحضارات الوافدة هذا الموقف المتشنج والانعزالي والشوفيني الذي يقفه منها اليوم بعض الأحفاد . فالحضارة العربية في عصرها الذهبي ، أي عصرها العباسي الأول ، لم تكن الا محصلة تمازج وتفاعل رائعين بين الثقافات والحضارات . أما أحفاد اليوم ، الذين يشكو بعضهم من عقدة نقص دفينة ، فان الكابوس الذي يقض عليهم مضاجعهم هو الخوف على « الاصالة » من أن تتلوث اي من أن تتفاعل وتتمازج .

ومرة أخرى نقول ان الرد التقدمي والحضاري على مركزية الذات الغربية ليس التصوف في محراب مركزية ذات مضادة . والصراع الحقيقي في العالم ليس بين حضارتهم هم وحضارتنا نحن ، وانما بين الحضارة ككل ، الحضارة العالمية التي ترفدها كل أمة وكل « أصالة » بمعينها ، وبين الهمجية . ولقد بلغ العالم من الضخامة والاتساع حدا أمست معه مركزية الذات حلما دونكيشوتيا يثير السخرية . وليست المأساة أن « تستولي على هذا العصر حضارة غير حضارتنا » ، بل المأساة أن نتصور أن هذه هي المأساة

وليت الاستاذ بن سلامة اكتفى بأن يتصور أن تاريخ العالم انما هو صراع بين حضارات واصالات . بل نراه يضيف على الفور ، من خلال معادلة تساو ، أنه أيضا صراع بين أديان .

واننا بصراحة نقول : اننا لنخجل من الرد ، في النصف الثاني من القرن العشرين هذا ، على أطروحة تنتمي انتماء مباشرا الى ايديولوجيا القرون الوسطى .

ولكن هناك حقيقة نحب أن نذكر بها كاتب البحث ، وهي أن الاجداد العرب أنفسهم ، حين أخذوا على عاتقهم حمل الاسلام الى العالم بأسره ، لم يتصوروا التاريخ صراعا بين أديان ، وهذا قصر كان فيه للاديان دور كبير في صنع التاريخ .

ولكن رحم الله الاجداد ، فانهم ما كانوا يشكون من عقدة نقص !

□✱□

ان الايديولوجيا الشوفينية والانعزالية التي تكشفت عنها خاتمة البحث الاول من البحوث الاربعة المقدمة الى مؤتمر الأدباء العرب الثامن حول « الاداء والتعبير الفني في معركة المصير » ، نهجم علينا بعنف وشراسة من مطلع البحث الثاني الذي قدمه الاستاذ خلدون الشمعة ، ولكن بصورة مبطنة ، يغلفها الحذق والغموض المتعمد .

وغني عن البيان ، بادىء ذي بدء ، أن بحث الاستاذ خلدون الشمعة ، كسابقه ، « خارج عن الموضوع » ، اذ ركز فيه على قضية التعبير الفني متجاهلا ان الموضوع المطلوب بحثه هو التعبير الفني لا في المطلق وانما في معركة المصير .

وحتى اذا ضربنا صفحا عن هذه النقطة الاساسية ، ما وجدنا في بحث الاستاذ الشمعة غير محاولة لاستعراض العضلات الثقافية . فقد اكثر من الشواهد، في بحث محدود نسبيا ، حتى أربت على الثلاثين. فقد استشهد ، بمناسبة او دون مناسبة ، بالكسندر اليوت ، وتوماس هاردي ، وماريو براز ، وجاك بيرك ، وفرانز ، وهيبارد ، ولوكاس ، وكانط ، وبيتسي ، ومونرو ، وكوستلر ، ورايموند وليامز ، وتشارلز موراس (١) ، وبنفيلد ، وكنيث بيرك ، وشيشرون ، وسبندر ، وماسرو ، وكيير كفارد ، وجيمس ريفز ، وفاولز ، والرئيس الكوبي دورتيكوس .

هذا عن الأجانب . أما من العرب فقد استشهد بنجيب محفوظ وادونيس ، وابن خلدون ، والجرجاني ، ومحيي الدين محمد .

والقارىء المثقف يعرف ولا بد العديد ممن وردت اسماؤهم في الطائفة الاولى . ولكنه مهما تبحر في الثقافة عاجزا لا محالة عن معرفتها كلها . وهذا هو بالاساس هدف الاستاذ الشمعة : اما ان يسحقنا تحت ثقل معلوماته ، واما أن يشعرنا بيننا وبين انفسنا أننا ما نزال مقصرين في الثقافة بالمقارنة مع ما له من طول باع فيها .

وقد نقر للاستاذ الشمعة بهذا التفوق الساحق او بهذا السحق المتفوق ـ نترك له حرية الاختيار ـ ولكننا لا نملك الا ان نصارحه ـ بحقيقة تكاد تكون من البديهيات ، أو بالأحرى بحقيقتين .

الاولى أن حشد المعلومات لا يرقى في حد ذاته الى مستوى البحث الحامل لوجهة نظر محددة ، حتى لو نافت شواهده على الستين ، لا على الثلاثين ، في مقال لا يتجاوز حجمه خمس عشرة صفحة فولكساب (فضفاضة) .

والثانية أن ما يفترض فيه أنه بحث انما كتب برسم مؤتمر قومي للادباء ، لا برسم تلاميذ قد يحرص مدرسهم على حشد ادمغتهم باكبر قدر ممكن من المعلومات حتى لا ينسوا ، مهما نسوا ، حدا أدنى منها .

على أن هذه الملاحظات العامة ، على أهميتها ، هامشية في جملتها بالمقارنة مع النقطة الأساسية التي سبقت الاشارة اليها في بحث الأستاذ الشمعة : الايديولوجيا الانعزالية والشوفينية .

واول ما ينبغي ان نقوله ان هذه الايديولوجيا لا تتمثل في مصطلحات الاستاذ الشمعة ، وانما في منطقه بالتراث . وهذا هو الفارق الاساسي بينه وبين الاستاذ البشير بن سلامة . ففي الوقت الذي لا يتحدث فيه هذا الاخير الا عن « تحديات العالم الاوروبي و « اكتساح مقوماتنا الاصلية » و « طمس شخصيتنا » و « صهرنا في حضارة أجنبية عنا » و « امساخ اصالتنا » الخ ، نجد الاستاذ الشمعة يتجنب بذكاء وحذق هذه التعابير ويرفض ان يستخدم حتى

---

(١) الأصح ان نقول شارل مورا على اعتبار انه فرنسي لا انكليزي ، وهو بالمناسبة خائن وطني لنضال الشعب الفرنسي ضد النازية .

مفهوم « الأصالة » ، لا لانه ضد « الاصالة » ، ، وانما لان هذاالمفهوم هو بالاساس من مستوردات « الحضارة الوافدة » شانه شان العديد من المفاهيم الاجنبية التي شاعت بيننا ودرجت حتى تبناها حماة الاصالة انفسهم من غير ان ينتبهوا الى حقيقة مصدرها .

والاستاذ الشمعة لا يرفض على هذا الاساس مفهوم « الاصالة » وحده ، وانما ايضا « فكرة الالزام والالتزام والانخراط » ومفهوم الطليعة الادبية ، والفن للفن ، والحداثة والمعاصرة » وما الى ذلك من « مفاهيم غامضة ما تزال تدور في مدار مغلق » عما سقيناه من « آفاق الثقافة الغربية » .

وبديهي ايضا ان الاستاذ الشمعة لا ينكر ان ثقافتنا العربية المعاصرة هي « حصيلة المجابهة والصدام والتفاعل والتمازج مع الغرب»، ولكنه لا يفعل ذلك الا ليضيف ان المفاهيم الآنفة الذكر ان هي الا « كوابح نقدية يراد لها ان تقوم بمهمة نزع أضراس غول خرافي لما يخلق بعد (يعني بذلك ان ادبنا الاصيل متى ما وجد فانه قمين بان يخلق مشكلاته الخاصة الاصيلة التي لا تصلح تلك المفاهيم « الوافدة» لاستيعابها وحلها)

والمفارقة الكبرى في ثقافتنا العربية المعاصرة و« ازمتها الحقيقية » انما تكمن ، في رأي كاتبنا ، في ان تلك المفاهيم الوافدة من التزام واصالة وحداثة ومعاصرة قد حولت بحثنا المرهق عن حقيقتنا ومعدننا ، عن غير وعي منا ، الى « عملية تجريد مستمرة لهوية الحضارة الوافدة » . وهذا معناه ، بعبارة اخرى ، اننا قد حكمنا على انفسنا باعتمادنا تلك المفاهيم ، بالدوران في فلك الثقافة الغربية ومشكلاتها النوعية حتى ونحن نسعى او نزعم اننا نسعى الى اكتشاف حجر الثقافة العربية الفلسفي .

وههنا يعلن الاستاذ الشمعة اتفاقه مع المستشرق والمفكر جاك بيرك على اننا امة يحلو لها ان تتحايل على الكلمات . ومن قبيل ذلك اننا اطلقنا على ما اقتبسناه من الغرب كلمة «العصرية» بدلا من « الغربية » . على ان الاستاذ الشمعة يستدرك ليقول ان هذا الابدال « يهتك الستار عن مقاومة مضمرة للغزو الثقافي الخارجي ».

ولنتوقف قبل كل شيء عند الجملة الاخيرة ، فهي في الحق تهتك الستار عن ان تصور الاستاذ الشمعة للعلاقة بين الثقافات ليس اكثر تقدما من تصور الاستاذ بن سلامة ، حتى ولو رفض الاول استخدام مصطلحات الثاني .

ان تصوير العلاقة بيننا وبين حضارة الغرب على انها « علاقة غزو خارجي » يعني في خاتمة المطاف العودة الى التمسك بمفهوم الاستاذ بن سلامة عن « الاصالة » بالرغم من الاعتراف الشكلي ب « التفاعل والتمازج » و (المجابهة والصدام) .

وبديهي اننا لا ننكر ان العلاقة التي قامت بيننا وبين «الغرب» (1) كانت علاقة « غزو خارجي » . ولكنه بعكس تصور الاستاذ الشمعة لم يكن غزوا ثقافيا ، او حضاريا ، بل كان غزوا سياسيا وعسكريا واقتصاديا اي استعماريا . والغرب لم يصدر الينا ثقافته ، بل جنود احتلاله . وهذه حقيقة لا يغير منها شيئا ان يكون الاستعمار الغربي قد حمل معه بعض عناصر الثقافة والحضارة . فهو لم يفعل ذلك لكي « يحضرنا » ، بل لكي يسهل عليه استغلالنا . ولم يفعل ذلك طائعا ، بل مكرها . بمعنى ان عملية استغلال الشعوب المتخلفة من قبل الامبريالية «المتقدمة » ما كان من الممكن ان تتم بدون الاعتماد على بعض عناصر الثقافة والحضارة الى جانب السلاح الرئيسي، سلاح القوة والعسكرية. وكيف يمكن اصلا للاستعمار ان يستغل على سبيل المثال مناجم بلد متخلف من دون ان يحفرها ويستخدم عمالا « وطنيين » ويمد جسورا ويعبد طرقا الخ ؟ ولكن الا يجازف بذلك ان يعلم « الوطنيين »ما كانوا لا يعلمونه وما قد يهدد وجوده في المستقبل ؟ اجل ، بيد انها مجازفة لم يكن له محيص من ركوبها . وهو بذلك يخضع ، كأمه الرأسمالية ، الى قانون حتمي: ان يحفر مثلها قبره بيديه .

نحن نسبغ اذن على الاستعمار مكرمة ليست فيه اذا قلنا انه غزانا غزوا ثقافيا . والاولى بنا ان نعكس المعادلة فنقول : ان الشعوب المتخلفة هي التي « غزت »ثقافة الغرب الراسمالي المتقدم وحضارته حتى تستمد من عناصرهما الديموقراطية والتقدمية ، ما يساعدها ، بالاضافة الى العناصر التقدمية في ثقافتها الوطنية هي نفسها ، على طرد الاستعمار وتصفيته والتصدي لاشكاله المحدثة.

ونحن لا ننكر بالبداهة ان الغزو الاستعماري ، الاقتصادي والسياسي والعسكري، يترافق على الدوام بغزو ثقافي يحاول ان يحمل الى الشعوب المتخلفة العناصر المنحطة والرجعيه والمشبوهة من ثقافة الغرب الراسمالي . ولكن ليس الا العملاء وحدهم يجرؤون على اطلاق اسم الثقافة على امثال تلك المحاولات . والتصدي لهذه المحاولات شيء ، وشيء آخر تماما تصوير مجمل العلاقة بيننا وبين ثقافة الغرب بما فيها من عناصر تقدمية وديموقراطية على انها علاقة غزو خارجي .

واذا ما عدنا الان الى ايثار العرب كلمة « العصرية » ،او«التحديث» على (الغربية) و (التغريب) ، فاننا واجدون في ذلك لا « مقاومة مضمرة للغزو الثقافي الخارجي » ، وانما مقاومة صريحة للغزو الاستعماري . فلقد كان « التغريب » يعني القبول بمجمل ثقافة الغرب الراسمالي وبشتى عناصرها من تقدمية ورجعية ومن ديموقراطية واستعمارية . اما الاصرار على مصطلح « التحديث » فيعني قبل كل شيء فرزا حادا لعناصر ثقافة الغرب الرأسمالي واعتماد التقدمي والديموقراطي منها لدرء الرجعي والاستعماري منها من موقع قوة متماثل .

كما كان « التغريب » يعني الارتضاء بنفس النموذج الغربي للتطور ، اي الرأسمالي ،في حين كان « التحديث » يعني الوصول الى نفس ما وصل اليه الغرب من مستوى حضاري ولكن عن غير الطريق الراسمالي .

اضف الى ذلك ان « التغريب » يقطع الجسور مع تاريخ الامة و « ذاكرتها الحضارية » ، بينما يتيح « التحديث » لهوية الامة ان تستمر في مستوى عصري .

وخلاصة القول ان اللغة ناقلة للايديولوجيا . واذا كان العرب قد آثروا « التحديث » على (التغريب) فانما كان ذلك منهم تعبيرا ايديولوجيا واعيا بقدر او آخر عن التصميم على دخول عصر الحضارة الحديثة وتجنب شرور الرأسمالية والاستعمار في آن واحد .

وفي وسع الاستاذ الشمعة بعد هذا ان يردعلينا قائلا: اننا نجعل من الحبة قبة . ونحن لا نماري في ان هذا قد يكون صحيحا .ولكن لا محيص لنا عنه ما دمنا امام كاتب لا يستطيع او ربما لا يجرؤ على التعبير عن افكاره تعبيرا واضحا مفهوما .

وبالرغم من كل الغموض المتعمد في اسلوب الاستاذ الشمعة في الكتابة ، فانه لا يصعب علينا ان نتاكد في خاتمة المطاف من انه لا يريد ان يقول شيئا غير ما قاله الاستاذ بن سلامة حتى او تحاشى بحذق مصطلحاته .

فمن اللحظة التي يتصور فيها الاستاذ الشمعة ، ان علاقتنا بالحضارة الوافدة هي علاقة غزو خارجي ، فانه يجد نفسه مضطرا، ضمنيا على الاقل ، الى اعتماد منطق « الاصالة » بديلا عن المطلح ذاته . ومن هنا كان همه الاول ، على صعيد الادب وقضايا التعبير الفني، تحرير الاديب العربي المعاصر من الشعور المزعوم بالاستخذاء امام تقنيات الحضارة الوافدة .

(1) استعمل ههنا مكرها هذا المصطلح الذي يفتقر الى الدقة العلمية .

وفي سبيل الوصول الى هذا الهدف ، تحرير نا من الشعور بالاستخذاء يلجا كاتبنا الى حيلة هي في غاية الطرافة والاربة . فهو يعلن من المقطع الاول في بحثه انه « يتشوف الى استكشاف مدينة الادب العربي الحديث التي لا تحاصرها الاسوار المغلقة ولا يبهظ روحها الفني عسف المعايير التاريخية والسياسية والسيكولوجية ، ولا تمنح نفسها الا لمفاتيح الموهبة والخلق والابداع ».

وما خيل الينا للوهلة الاولى انه محض « شطحة » مثالية تحاول ان تفصل الادب عن شروطه التاريخية لتعزو مدينته بأسرها الى الموهبة الفردية ، يتكشف لنا بعد اربعة مقاطع على انه مناورة بارعة ترمي الى هدف محدد يتماشى كل التماشي مع ما اسميناه بالايديولوجية الانعزالية والشوفينية .

هكذا يعلن الاستاذ الشمعة انه « لا بد من تجريد التيارات الادبية من حواضنها التاريخية ، والتركيز على حقيقة كونها معبرة عن خصائص تقنية واضحة المعالم اكثر منها معبرة عن فترة تاريخية ومجتمع معين » . وبالاستناد الى آراء هذا او ذاك من النقاد الاميركان او الانكليز المثاليين يعلن كاتبنا سقوط المنهج « الكرونولوجي » (اي « التاريخي » بعبارة عربية لا معاظلة فيها) ويطالب بدراسة الادب لا « كتعبير يتبدل مع تبدل الفترات التاريخية » وانما كنتاج للامزجة الفنية الخالدة على الدهر والمماثلة في كل زمان ومكان لنفسها: « ان المزاج الرومانتيكي هو نفسه سواء نجن تقصيناه في شعر او فن في القرن الاول قبل الميلاد او في شعر كيتس في القرن التاسع عشر او في قصة لبوكاتشيو او اخرى لستيفنسون » .

وبذلك لا تعود التيارات والمذاهب الادبية نتاج حضارة محددة وعصر معين ، بل نتاج غرائز ودوافع واحساسات « خالدة » في الانسان: « ان الدوافع البدائية تقودنا الى الرومانتيكية ، واحساسنا بالحقيقة يقودنا الى الواقعية ، واحساسنا الاجتماعي يؤدي بنا الى الكلاسيكية اي الفن الذي يمتثل فيه الناس للقانون والتقاليد » .

وبديهي اننا لا ننكر ان للامزجة اثرها في المذاهب الادبية ولكن ما يتناساه الاستاذ الشمعة والنقاد الذين استعار منهم آراءه هو ان المسالة المركزية في المذاهب الادبية انما تنطرح على النحو التالي : لماذا كان « المزاج » الكلاسيكي هو المزاج الغالب والسابق لما عداه من الامزجة ، في القرنين السابع عشر والثامن عشر ؟ ثم لماذا اصبحت الغلبة للمزاج الرومانسي في النصف الاول من القرن التاسع عشر ؟ ومن بعده للمزاج الواقعي ؟

الحق ان المزاج ليس هو الذي يصنع المذهب ، وانما غلبة المزاج . والحال ان غلبة مزاج على آخر غير قابلة للتفسير الا بالرجوع الى « الحواضن التاريخية » ، تلك الحواضن التي يحاول الاستاذ الشمعة ، لغرض في نفس يعقوب، ان يضرب بها عرض الحائط .

ولكن ما هذا الغرض ؟

ان نسبة المذاهب الادبية الى امزجة ثابتة ، دائمة ، متماثلة بين البشر جميعا ، لا الى اوضاع تاريخية محددة ، تتيح للكاتب العربي المعاصر « ان يجد نفسه في وضع لا يضطر معه الى الشعور بالاستخذاء امام التقنيات الوافدة » ، تلك التقنيات التي هي من نتاج المزاج البشري الواحد في كل زمان ومكان ، لا من نتاج حضارة بعينها . وبعبارة اخرى انها لا تعود تقنيات وافدة .

على هذا النحو الاعرج يريد الاستاذ الشمعة للاديب ان يتحرر من الشعور بالاستخذاء . وهو في سبيل هذه الغاية لا يحجم عن طويل اللف والدوران وعن اشهار راية نزعة مثالية مشتطة . ولكن اما كان في وسعه ان يوفر على نفسه كل هذه المشقة لو افترض ان ما يخالج الاديب العربي ازاء التقنيات الادبية الوافدة ليس الشعور بالاستخذاء والمذلة ؟

الحق ان هذا افتراض لا يستطيع الاستاذ الشمعة ان يفترضه لانه يتصور من الاساس ان العلاقة بين الحضارات ليست علاقة تفاعل بل علاقة غزو ، ولانه يتصور ان المشاعر الناجمة عن هذا التفاعل لا يمكن الا ان تكون مشاعر استخذاء ومذلة .

ترى الا نستطيع بعد هذا ان نقول ان عقدة نقص دفينة تكمن وراء محاكمات الاستاذ الشمعة برمتها ؟ عقدة نقص تنتمي انتماء مباشرا الى الايديولوجيا الانعزالية والشوفينية التي تتصور ان المأساة، كل المأساة ، ان تكون قد « استولت على هذا العصر حضارة غير حضارتنا» ؟

من هذا المنطلق الايديولوجي الانعزالي نستطيع ان نحدد موقف خلدون الشمعة مما يتصور انه يشكل ازمة التعبير الفني في ادبنا المعاصر. فهو يرى اننا قد فقدنا « ذاكرتنا الحضارية والبديعية » ، وان « في طليعة العناصر الانفجارية التي تسهم في تأزيم مشكلة التعبير الفني لدينا ان القوانين التقنية التي تتميز بها الثقافة المعاصرة ليست من صنعنا او حتى من صياغتنا » ، وان ادبنا محكوم عليه بـ « الطفولة المكتهلة » لانه اسير التقنيات الادبية الوافدة ، فهو « طفل مستحوذ تماما على المخيلة المنطلقة ، بالاضافة الى انه خبير مكتهل حذق القالب الفني الذي تعرف اليه ولم يصنعه ، استوعبه ولم يكتشفه » .

ونحن لا ننكر ان الاديب العربي قد يخالجه احيانا الاحساس بطفولة مكتهلة ، ولكننا لا نرى في ذلك مدعاة للويل والثبور ولا ازمة ساحقة . وصحيح ان التقنية المسرحية على سبيل المثال تقنية وافدة علينا و« ليست من صنعنا » ، ولكن هل يعني ذلك ان استخدامنا لها يشكل ازمة حضارية ؟ وهل في هذا الاستخدام خطر على الاديب العربي من ان تنمو لديه. « طاقة الخبرة الناجزة على حساب طاقات الخلق الابداعي » ؟

ان افتراض ذلك يعني احد اختيارين : اما ان نصنع للعالم قوانينه وحضارته ، واما ان نشعر بالغربة التامة في ظل حضارة ليست من صنعنا . وهذا معناه في خاتمة المطاف ان الاستاذ الشمعة يتصور علاقتنا بالعالم على انها علاقة تضاد وتناحر وابتلاع لا علاقة تفاعل وتمازج : إما نحن واما العالم . اما ان تكون العلاقة : نحن والعالم معا ، نحن نصنع الحضارة التي تصنعنا ، نحن نستفيد من تجارب الامم التي سبقتنا حتى نختصر اشواطا ومراحل من تطورنا باتجاه الحضارة ، فهذا ما لا يخطر في خلد الاستاذ الشمعة البتة .

ان الانعزالية والشوفينية في عالمنا الحديث تتمثلان فيما تتمثلان في الحلم بان تكون امة بعينها هي صانعة الحضارة . والحال ان الحضارة الحديثة قد تخطت منذ زمن هذا الاطار القومي الضيق . فهي من صنع امم العالم بأسرها ، حتى وان كان بعضها سباقا وله اليد الطولى. وحتى الامم التي استيقظت لتوها على الحياة الحديثة كان لها دورها ، حتى ولو اخذ هذا الدور شكل استغلال استعماري لها من قبل الراسمالية المتقدمة . ذلك ان تحويل فضل القيمة من البلدان المستعمرة الى المتروبولات كان له اسهامه العظيم في بناء الحضارة الحديثة .

ان تصور خلدون الشمعة الانعزالي للحضارة يتمثل في تخوفه من ان يؤدي اخذنا بانجازات الامم السباقة الى تنمية « الخبرة الناجزة على حساب طاقات الخلق الابداعي » . ولنتخيل اي مفيعة للوقت واي تبذير للجهود فيما لو حاولت كل امة في عالمنا المعاصر ان تقتحم الابواب المفتوحة ، وان تنذر لنفسها لاعادة اختراع ما تم اختراعه وان تقف في اسفل السلم لا يحلو لها ارتقاؤه الا درجة درجة في الوقت الذي تملك فيه ان تشق طريقها من اعلاه لا من اسفله ؟

وماذا يريد خلدون الشمعة في خاتمة المطاف ؟ ان يمتنع الاديب العربي عن الكتابة المسرحية والروائية بانتظار ولادة تقنيات « اصيلة » « خالصة » « من صنعنا وصياغتنا » ؟ ولكن الن يكون في هذه الحال اشبه من يطالبنا بالا نركب السيارة والا نقاتل بالطائرة لان السيارة

والطائرة ليستا من صنعنا وابداعنا ؟

نحن لا ننكر بالطبع احتمال ظهور ازمة تكيف وتلاؤم في المراحل الاولى . ولكن في المراحل الاولى فقط . والحال ان خلدون الشمعه ما يزال يتصور وجود مثل هذه الازمه بالنسبة الى التقنيات الادبية الوافدة حتى بعد مرور قرن من الزمن على اكتشافنا لفنون المسرح والروايه وممارستنا لها. ثم لماذا هذا الاصرار منه على تسميتها بالتقنيات الوافده ؟ الا انه لم يكن لنا شرف السبق الى اختراعها؟ والام ، سنظل نندب حظنا لاننا لم نكن السباقين الى اختراعها ؟ والام سنظل نتصور ان هذه هي المأساة وهذه هي الازمة ؟ مع ان المأساة اليوم ، كما سبق ان قلنا للاستاذ اليشيربن سلامة ، ان نتصور ان هذه هي المأساة.

ولا مفر بعد هذا كله من ان نضيف بعد الملاحظات حول احكام ادبية صرفة اطلقها خلدون الشمعه هنا وهناك .

من قبيل ذلك انه حشر مكسيم غوركي جنبا الى جنب مع زولا وموباسان في تيار الواقعية الطبيعيه المتشائمة ، وفي هذا تخليط ما بعده تخليط .

ومن قبيل ذلك ايضا اطلاقه جزافا تهمة الدوغمائية السياسية على الادب الاميركي الملتزم خلال فترة الثلاثينات، اي ادب دوس باسوس وشتاينبك وكالدويل . واقل ما يمكن ان يقال في هذه التهمة انها تحدد موقع خلدون الشمعة نفسه، لا موقع اولئك العمالقة الثلاثة، من دوغمائية سياسية مضادة سحبت عملتها من التداول لا في سوق التقدميين فحسب بل حتى في سوق الديموقراطيين والليبراليين المبتذلين .

ومن قبيل ذلك ايضا انه جعل عادل ابو شنب رائدا من رواد القصة « الحديثة » او « الجديدة » في القطر السوري مع ان عادل ابو شنب لم يتجاوز في ما كتبه تقاليد الواقعية (وهذا ليس مأخذا عليه) . واذا كان خلدون الشمعة يستشهد بقصته « احلام ساعة الصفر » ، فنحن لا ننكر ان عادل ابو شنب حاول في هذه القصة ان يقلد المجددين . ولكن تقليد المجددين ليس اسمه في اي مكان من العالم تجديدا .

واخيرا يستشهد خلدون الشمعة بقصة لم تنشر بعد لوليد اخلاصي عنوانها « حروف الجر » . ولما كانت هذه القصة لم تنشر بعد، فاننا لا نملك ان نحكم عليها . ولكن لننظر الى ما فعل خلدون الشمعة بها . ثبت منها هذا المقطع :

« كانت الحديقة مهملة والظلمة تتسافط كرذاذ الخريف ... تحت شجرة حقيقية وهرمة جلست افكر كفيلسوف . ولكنني ما لبثت ان اهملت الحياة والموت وبت افكر بحرفي الجر :ال « من » وال « الى » ..

هذا هو احد مقاطع قصة وليد اخلاصي . واليكم الان تعليق خلدون الشمعة عليه :

« ان هذه الرحلة في الرحم الوجودي للغة ، في حوار يستحيل فيه التظامن تلقاء الحياة الى تتويج لحرفي الجر اللذين يستحيلان بدورهما حشرتين مضيئتين تسعيان ببطء ، تذكرنا برحلة بيكيت في روايته « اللامسمى » حيث تصيب الضمائر في المخبر الوجودي للغة سلسلة من التحولات : فتنحل « الانا » في « الانت » ، وال (هم) في ال (نحن) وهكذا » .

وهكذا ايضا يولد لدينا، ونحن في غفلة من امرنا ، بيكيت جديد ، وكذلك ناقد بيكيتي جديد ، او بالاحرى ناقد بيكيتي يبحث عن كتاب بيكيتيين ويخترعهم اذا لم يجدهم . والمسكين ههنا انما هو وليد اخلاصي في المطاف الاخير ، لانه قد ألبس، في غفلة من امره هو الاخر ، شخصية جديدة غانت من آلام المخاض في « رحم اللغة الوجودي » واصابتها « سلسلة من التحولات » في مخبر خلدون الشمعة النقدي المتخصص كفرنكشتاين في انتاج المسوخ الخرافية .

* * *

يصعب ان نقول عن البحث الذي تقدم به وفد اتحاد الادباء العراقيين الى المؤتمر انه « خارج عن الموضوع » ، ولكن يصعب ايضا ان نقول انه « داخل في الموضوع » . فهو بوجه الاجمال اقرب ما يكون الى مقدمة عامة عن « الاداء والتعبير الفني في معركة المصير » . والمقدمات العامة ضرورية بلا ادنى شك ، ولكنها غير كافية على حد تعبير المناطقة اذا اكتفت بذاتها ولم تتقدم بنا الى ما يتجاوزها.

واول ما يسترعي الانتباه في هذه المقدمة العامة انها تحمل اسم وفد اتحاد ادباء الجمهورية العراقية ، لا اسم مؤلف بعينه . وهذا لا يعني بالطبع ان مؤلفها جماعي ، ففيها من الاشارات والبينات ما يقطع بانها من وضع فرد مفرد . فما الداعي اذن الى اضفاء صفة الجماعية عليها ؟ اتدليلا على انتماء ايديولوجي محدد ؟ ليكن ! ولكن كيف فات الاخوة اعضاء الوفد العراقي انهم بذلك قد جعلوا انفسهم ملزمين بكل ما جاء في تلك المقدمة العامة من حسنات وسيئات على حد سواء ؟

ان الالتزام « الجماعي » بهذه المقدمة العامة يبدو لنا صعبا وعسيرا نظرا الى ما انطوت عليه من مبالغات تنحط احيانا الى مستوى مجانية الصواب والمنطق السليم .

من هذه المبالغات القول بان الادب هو « اعمق اشكال الوعي الاجتماعي واغنى نشاطات الانسان الحية موقعا متقدما من حركة المجتمع البشري » .

ومن هذه المبالغات ايضا الافتراض بان « الادب كان وما يزال يقوم مقام المدفعية الثقيلة في معارك الانسان الحاسمة» .

وهذه الصورة جميلة بلا ادنى ريب وهي كذلك صحيحة في امثلة محددة كمثال الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ ومثال الثورة الاشتراكية الكبرى في روسيا عام ١٩١٧ حيث مهد الادب فعلا الطريق امام التغيرات الكبرى في تاريخ الانسان . ولكن الارتقاء بذلك التشبيه الجميل، والحقيقي في شروط محددة ، الى مستوى القانون العام والناموس الكوني فيه مبالغة لا سبيل الى المماراة فيها . وبالفعل هل نستطيع ان نعمم ذلك التشبيه ونقننه ، فنقول مع كاتب البحث ان « ادبنا العربي قبل الاسلام » قد مهد هو الآخر الطريق ، وكانه مدفعية ثقيلة ، امام « الثورة الاجتماعية الكبرى التي عاشها مجتمعنا العربي في النصف الثاني من القرن السابع الميلادي » ؟ ان آقل ما يمكن قوله عن فرضية تزعم ان الادب الجاهلي كان بشيرا بالاسلام هو انها فرضية تحتاج الى برهانها . ولا يمكن ان تقوم مقام هذا البرهان المصادرة عليه .

ولا تقتصر هذه المبالغات على القضايا الادبية وحدها، بل تتجاوزها احيانا حتى الى القضايا القومية والسياسية . فكاتب البحث على سبيل المثال ينوه عن حق بان البترول كان عاملا رئيسيا في الهجوم الاستعماري والتكالب الامبريالي على الوطن العربي . ولكنه ينزلق الى المبالغة المجانية للصواب اذ يفترض ان البترول هو الذي « اكسب الثورة العربية في مختلف مناحي تحركها وتموضعها عمقا وحدة لم تألفهما ثورة معاصرة » .

والمبالغة ههنا مبالغتان : الاولى ان ينسب كاتب البحث الى الثورة العربية « عمقا وحدة لم تألفهما ثورة معاصرة »، وفي هذا شيء مما يمكن ان نسميه تجوزا بالشوفينية الثورية ، والثانية ان يجعل عن البترول وحده علة ذلك العمق وتلك الحدة .

وليس لعاقل بالبداهة ان يماري في اهمية البترول في حسابات الاستراتيجية العالمية . ولكن هذا شيء ،وتفسير التاريخ تفسيرا

التتمة على الصفحة ٨٤

الاديب العربي بين التـــراث والمعاصرة

بقلم عبدالكريم غلاب

اربعة من الباحثين تناولوا هذا الموضوع في المؤتمر الثامن للادباء العرب الذي عقد في منتصف ديسمبر الماضي وعكس ابحاثهم عدد يناير من الآداب.

امام الموضوع وممارسته نجد انفسنا في حيرة .

فالذين حددوا الموضوع ليتناوله المؤتمر بالدرس كانوا مجازفين بموضوع عام يضع قضية وهمية اكثر منها حقيقية . ومن ثم وقع الذين تناولوا الموضوع بالدراسة في الفخ . وكان عليهم ان يخرجوا القضية من اطارها الوهمي ليجعلوا منها قضية جادة تستحق الدراسة والبحث و هديم تقرير عنها الى مؤتمر هام .

قضية التراث والمعاصرة قضية وهمية لان احدا لا يستطيع ان ينكر التراث الا اذا كان غير جاد وان احدا لا يستطيع ان ينكر المعاصرة الا اذا كان غير جاد . واستغلال التراث والمعاصرة فيمعركة المصير قضية ممارسة في غير ما حاجة الى بحث يصدر عنه المؤتمر توصيات .

ولكن الموضوع وضع في فائمه ابحاث المؤتمر وكان من الذين تناولوه بالبحث اربعة من الباحثين من اربعة اقطار عربية هي سوريا ومصر والجزائر والمغرب . وكلها اسهمت في التراث العربي وكلها تعنى ببعثه واحيائه والاستفادة منه . ولذلك انعكس التفكير في التراث على ابحاث الكاتبين ، فتناولت ابحاثهم قضايا بعضها مهم وكثير منها اولى بدائي ، ولكن اغلبهاغير في موضوع في القضية المعروضة على المؤتمر .

ويمكن ان نلخص النتائج التي وصل اليهاالكتاب الاربعة فيما يلي :

ـ نعي ذاتنا ونعرف من نحن ، ونحصر ما عندنا من مقدرات وممكنات ، ونحدد الظروف والملابسات التي احاطت وتحيط بنا ونرسم على ضوء ذلك الاهداف ووسائل تحقيقها . وذلك بتحليل واقعنا والمرحلة التاريخية والحضارية التي نجتازها ، ثم بالبحث عن الاصيل من تراثنا لتدعيمه وتطويره وادماج الصالح منه مع حاضرنا .

ـ ناخذ من فكر الغرب ومن جميع ثقافات العالم وحضاراته القديمة والحديثة ما هو ايجابي وما من شانه ان يقوى فكرنا الثوري .

هل يوجد في تراثنا جانب ايجابي يمكنه ان يخدم قضايانا ومعركتنا المصيرية ؟ وكانت الاجابة هي ان البحث في التراث ينبغي ان يوجه للكشف عن كل ما يعزز الحرية كاداة والثورة كاسلوب والوحدة التيهي سبيلالمواجهة والنضال والنصر .

ـ تتاكد ايجابية التراث في المعركة والقضايا المصيرية ، كما تتاكد ضرورة الافادة الفورية من هذه الايجابية لتجميع القوى المادية والمعنوية لامكان المواجهة .

تلك هي النتائج الاساسية التي انتهى اليها الدكتور عباس الجراري من المغرب في بحثه . اما الاستاذ احمد يوسف داود من الجمهورية العربية السورية فقد وصل الى نتيجتين :

ـ العظة التاريخية التي يجب علينا ان نحملها هي ان علينا ان نساهم من جديد في هدم امبراطوريات الاستعمارالمعاصرة من خلال العمل على اقامة دولة الوحدة ذات المضمون الاشتراكي العادل . والالتزام بهذه الموضوعية يشكل مهمة اساسية للاديب وللادب ، أخلاقية بقدر ما هي مصيرية .

ـ تراثنا الادبي كان صورة صادقه عن المعطيات التاريخية المستجدة والعقلية الاجتماعية المتراكبة من جماع التأثيرات الناجمة عن تلك المعطيات . ونحن لا نرفض التراث او نقبلهالا من خلال ما يقدم من دفع لحركة التقدم . ولست اعني بقبوله اعادة نسخة وتوثينه فلا نخرج عنه في ادبنا الجديد. وانما اعني بذلك فرز الاشعاعات المضيئة فيه واعتبارها وحدها الممثلة لروح شعبناواصالته في هذا الماضي .

ونتيجة واحدة يصل اليها الاستاذ حنفي بن عيسى منالجزائر انت في نهاية بحثه :

ـ ان عيوننا ينبغي ان تكون مفتحة قبل كل شيء على تراثنا القومي . فكل ما يلهج به الشعب من اغان وامثال وحكايات وقصص تروي البطولات ، كل ذلك ينبغي ان يعتبر من الروافد الزاخرة التي تصب في نهرنا الخالد ، الا وهو لغة الضاد .

اما الاستاذ عبدالعزيز الدسوقي فقد وصل الى النتائجالآتية:

ـ التراث العربي هو اكمل وانضج ما ورثنا عن الآباء والاجداد في مجال الادب والعلم والفن والحضارة .

ـ الاديب المبدع وكذلك الناقد والمفكر كل منهم مجهز بحاسة فنية تمزج الماضي بالحاضر وتصهر ما ينفعل به من التراث مع ما ينفعل بهمن ثقافة العصر .

ـ الحياة الادبية والفكرية في اشد الحاجة الى مزاج منالقديم والجديد ، في حاجة الى التراث والمعاصرة .

ذلك كل ما يمكن ان نستخلصه من نتائج عن موضوع الاديب بين التراث والمعاصرة في معركة المصير . وهي نتائج هزيلة تضافر في الوصول اليها اربعة من الباحثين من سوريا حتى المغرب واستغرق البحث منهم ثلاثا واربعين صفحة من وثائق المؤتمر .

والقارىء لهذه الابحاث يشعر بان الكاتب وجد نفسه فيها في شبه حرج . ذلكان عنوان الموضوع يغري ، ولكن الافكار التي يمكن ان يصل اليها الباحث ستكون مستهلكة او على الاقل بسيطة ليست بذات خطر كبير . ولهذا ذهب كل منهم في اتجاه يردد بعض الحقائق الاولية البدائية تاريخية او فكرية او ادبية او فلسفية او قومية ويفلسفها بشكل قد يكون مفيدا ، ولكنه لا يتصل بموضوع البحث من قريب ، وربما من بعيد .

فالدكتور الجراري مثلا غرق في التفريق بين الذين ينكرون قيمة التراث ، ويرون ضرورة الانطلاق من روح العصر والواقع ونبذ التراث عامة ، وبين الذين يرون الاقتصارعلى التراث العربي والتمسك الاعمى بروح السلف والتحفظ تجاه ما يقدمه الغرب على انه استعماري ، وبين الذين ينطلقون من الاعجاب بالغرب ويرى تراثه كل شيء وانه المنحى الوحيد .

وهذه صور عقلية منطقية غرق الباحث في تفسيرها والرد عليها رغم انها لا تمت للواقع الفكري ازاء التراث والمعاصرة بشيء . واذا كان هناك حقا من ينكر كل قيمة للتراث او منيعتبرالغرب كل شيء فليست لهؤلاء واولئك قيمة فكرية تستند الى نظرية سليمة يمكن ان يشغل المؤتمر نفسه بها ، وبالتالي تأخذ من احد ابحاثه نصيبا موفورا .

ومثل هذا البحث الجانبي نجده عند الاستاذ الدسوقي الذي بدأ منذ خلق الله آدم فتساءل ـ كما يتساءل استاذ الصفوف الاولى من الثانويات ـ ماذا نعنيبالاديب ؟ هل هو الاديب المبدع او يشمل

الناقد الباحث والمفكر المتفلسف ليخلص من ذلك الى ان كلا منهم يمزج بين التراث والحاضر ، وتساءل ايضا بنفس المنهج - ماذا نعني بالتراث العربي ؟ ليجيب بعد دورة واسعة البعد : هو اكمل وانضج ما ورثنا عن الآباء والاجداد في مجال الادب والعلم والفن والحضارة .

ومثل هذه الجانبيات ايضا ما نجده عند الاستاذ حنفي بن عيسى من مقدمات لا سبيل الى ربطها بالموضوع ، واهمها البحث في الحاضر هل له وجود ، او هو فقط لحظة صيرورة بين المستقبل والماضي ، ولذلك فالمضارع في العربية لا يعني الا المستقبل ..؟

وفكرة الزمان ، او الماضي والحاضر والمستقبل، اخذت ايضا من بحث الاستاذ الجراري الكثير من الجهد والوقت والورق ..

والالتجاء الى الجانبيات هو الذي دفع ايضا الاستاذ احمديوسف داود الى تركيز ثلاثة ارباع البحث على موضوع قومي هو الاستعمار واثره في الوطن العربي ، ولو انه خرج من هذه المقدمةالجانبية الطويلة بحذق الى ان يضع المواطن العربي ، الذي يعيش على هامش المرحلة الحضارية الراهنة ، في ازمة اختيار بين انيعيش باسلوب مزور جاعلا من تقليعات المتقدمين مثلا أعلى له وبينان يرتد الى الماضي باحثا عما يمكن ان يشبع الحاجة النفسية المتولدة ويرضي طموحها .

والابحاثالاربعة مليئة بالجانبيات والافكارالمسلمة والحقائق العادية البسيطة الاولية مثل ما نجد عند الدكتور الجراري من ان العرب انفسهم واجهوا المعادلة بين التراث والمعاصرة عند الاتصال بالامم الاخرى بعد عصر الفتوح الاسلامية ،ومثل ما اجهد فيه نفسه ليثبت ان الارتباط وثيق بين الماضي والحاضر والمستقبل في علاقة جدلية تجعل الماضي منعكسا على الحاضر ومؤثرا في المستقبل . ومثل هذه الحقيقة الاولية : الانسان مهما حاول ان يصل الى تحقيق وجوده من خلال صراع ذاتي وانطلاقا من الواقع المعاش فانه لن يستطيع ذلك بعيدا عن الناس وعن العالم وعن الوجود الانساني الزاخر بالتجارب والمواقف ..

ترى من يزعم غير ذلك .؟

ثم ما اخذ به الاستاذ الجراري نفسه من تحليل طويل - وهو جيد في حد ذاته - لافكار : الحرية والثورة والوحدة ليوضح لنا ان التراث الادبي والفلسفي عامل ايجابي لاذكاء روح الحرية في نفوسنا. وليطيل في اهمية الفكر الثوري وليدلنا في الاخير على ان الوحدة ضرورة عصرية تقتضيها ظروف المعركة بعد ان جال جولة طويلة في وحدة الشعوب العربية والاوروبية على السواء ..!!؟

ثم ما صلة التراث والمعاصرة وموقف الاديب بينهما في معركة المصير بالبحث في فكرة الوطنية وظاهرة القومية وهل عرفها العرب او لم يعرفوها الا بعد اتصالهم باوروبا ..؟

ان الموضوع كان اضيق من ان يتسع الى كل هذه الاستطرادات التي تناولها الدكتور الجراري في بحثه . وان كنت اؤكد انه تناولها بطريقة جيدة وباسلوب محكم .

وتاتي الاستطرادات والجانبيات بشكل مفجع في بحثي الاستاذين: الدسوقي وابن عيسى . فالاستاذ الدسوقي لا يستكثر ان يشبه الصراع بين التراث والمعاصرة بالخلاف القديم بين الجديدوالقديم لياخذها مناسبة ليتحدث لنا فيها عن الجديد والقديم ، وليخرج بنتيجة (مهمة) وهي ان الحياة بكل مظاهرها بحاجة الى تلازم القديم والجديد ، وهما عنصران هامان منعناصر الحياة ..!!؟

اما الاستاذ ابن عيسى . الذي كان بحثه مجموعة مقدمات - فلم يستكثر ان يتحدث لنا عن ادب الارتزاق ، وادبالاستهلاك على غرار صناعة الاستهلاك ، والادب المصنع ليدعو الى ادب الظروف الطارئة او ادب الاحداث الجسام ، وليتحدث لنا عن مختلف انواع الثورات - التي خاضتها الجزائر - كالثورة المسلحة والثورة الثقافية والثورة الزراعية والثورة الصناعية . وليرشدنا الى ان « المعاصرة تتطلب القراءة المنوعة ، وان المطالعة اصبحت من اوكد الواجبات بالنسبة الى معركة المصير .. وان الادباء ينبغي ان يقوموا بدور اساسي في التوعية وحتى في محو الامية ومقاومة الخرافات ... الخ .. الخ .

ثم ان هناك افكارا القيت كمسلمات لنا رأي فيها .

يقول الدكتورعباس الجراري مثلا :« نجد ان تجربتنا التاريخية في الماضي البعيد والقريب هي الاطار الذي يستطيع بلورة هذا الواقع على الشكل الذي يمكننا من التخطيط لمستقبل يغنيه الماضي باضافات دون ان يفقده جدته وابداعيته . واخشى ان لم نفعل ذلك ان نقع في الارتجال والاغتراب والاستلاب لفكر وحضارة القوى التي تفرض سيطرتها ونفوذها علينا » .

وهي صرخة حماسية اكثر منها علمية . لقد كان يدافع عن الالتفات الى التراث فاذا به يجعل من التجربة التاريخية الاطار الذي يبلور الواقع ويمكن من التخطيط للمستقبل . اما ان نعنيبالتراث كانتاج علمي وفكري وفني وحضاري ونستلهمه ونحيى نماذجه ونربط سلسلة هذا الماضي المجيد بالحاضر والمستقبل فنعم . واما ان تكون تجربتنا التاريخية اطارا يبلور الواقع ويخطط للمستقبل فذلك ما لا استطيع قبوله ، لانه اعتماد اكثر من استلهام ، وتحميله مسؤولية ضخمة لا أظن انه - وهو الماضي المنتهي - يستطيع القيام بها .

والاستاذ حنفي بن عيسى يكرر كلاما اوحى لي بانه يعيش في عقدة من الحضارة والمعاصرة والآداب الاجنبية ، ويكاد يوحي بأن الالتصاق بالتراث هو المهمة الاولى للمثقف العربي . ففيالصفحات الاولى من البحث يقول بالحرف : « وهذا الموقف من الحضارة المعاصرة له عواقب وخيمة في مجال الادب . فهذه العقلية السائدة عندنا في التباهي بمصنوعات غيرنا والتنافس على كسبها جعلت منا شعبا يستهلك منتجات الحضارة .. » وتلح عليه الفكرة حتى انه ليصرح : « وانا اقول بأن عيوننا ينبغي ان تكون مفتحة قبل كل شيء على تراثنا القومي ..» ويقول ايضا :« ... ان هذا النوع من التفتح له محاذير اهمها ان الخارج هو دائما مصدر لحملات التضليل .. !!» واذا كان مع ذلك يدعو الى التفتح على الخارج فان اطلاق هذه الاحكام المسبقة يوحي بأن صاحبها يعيش في عقدة من كل ماهو اجنبي .وبقطع النظر عما توحيه عقدة الخوف هذه من عدم التفتح على الحضارة الحديثة والآداب الاجنبية فانها تشعر بانعدام الشخصية فلن تكون للعالم الخارجي خطورته الا اذا انمحت شخصيتنا او كنا في غيبة عن ادراك ذاتنا . ثم انها توحي بالانكماش والانزواء . وذلك هو سبب النكسة التي اصابت حضارتنا العربية الاسلامية في الوقت الذي انبعثت فيه حضارة الغرب متفتحة على حضارتنا وحضارة الاخرين بواسطتنا.

وبعد : فقد سمعنا وقرانا الكثير عن التراث فيه افكار مهمة وخاصة عند الجراري وداود ، وفيه مسلمات وافكار عادية اولية عندهم جميعا . ولكنهم لم يتناولوا الموضوع الاساسي الا برفق . وكنت انتظر ان يركزوا على الرأي في تناول التراث واستغلاله في الادب الحديث وفي معركة المصير على الاخص ، ولكنهم لم يفعلوا

وكنت انتظر ان يعرضوا للنماذج الادبية وللادباء الذين أستغلوا التراث العربي والاجنبي في الادب الحديث ليلمسوا مدى اسهام هذا الادب في معركة المصير او عدم إسهامه . وما من شك في ان الكثير من الادباء : شعراء وكتاب استغلوا التراث واستفادوا منه منهم هيكل والعقاد وشكري وشوقي وطه حسين وتوفيق الحكيم من الجيل الماضي ، ومنهم نجيب محفوظ والبياتي وصلاح عبدالصبور من الجيل الجديد ، فهل كانت التجربة هادفة موجهة ام كانت تجربة عشوائية تستهدف التلوين الادبي واجترار الافكار والصور؟

ذلك مالم يدخل في حساب الباحثين عن : الاديب العربي بين التراث والمعاصرة في معركة المصير .

الرباط (المغرب) عبدالكريم غلاب

الاديب العربي بين التراث والمعاصرة

بقلم احمدابو سعد

التراث العربي تعرض في السنوات الاخيرة لحملة جائحة قوامها التنكر له ودفنه واطلاق الرصاص عليه .

والحق ان الحملة على التراث او الهجوم عليه ليس بالامر الجديد، فقد سبقت هذه الفترة دعوات بشر بها في العشرينيات من هذا القرن كتاب معروفون هدفوا الى قطع الصلة بالعرب وتراثهم ووجهوا الانظار الى الغرب وحضارته والنهل من ينابيعها وحدها .

ولكن هذه الدعوات اصطدمت في الماضي بحصون امتنع تقويضها على المبشرين اولئك ، لا سيما قبل فترة التحرير التي كان التمسك فيها بالتراث تمسكا بمقومات الوجود وعنصرا من عناصر مقاومة الاجانب المحتلين وحفزا لقوى الشعب ان لا تضعف امام الاجنبي وغزواته الفكرية .

بيد ان البلاد العربية بعد ان نال قسم منها الاستقلال وخطا خطوات واسعة في مجال التقدم قد عادت فيها الى الارتفاع اصوات « العصرنة » والانفكاك من اسار الماضي ، ومد في شاوها اخيرا نفس جديد استمده اصحابها من كارثة الخامس من حزيران التي كانت فرصة ذهبية نادرة لكارهي التراث العربي لان يرفعوا عقيرتهم ويحملوه مسؤولية الهزيمة ويخرجوا منها المسؤولين الحقيقيين برماء .

وقد انجرف في هذا التيار فئة غير قليلة من الجيل العربي الشاب الذي رجت الهزيمة عقله وعطلت تفكيره ودخل ساحته ابطال جدد ممن يتبنون نظرية « الرفض » ويدعون بان طريق النهوض يجب ان يكون في خط معاكس للماضي .

وقد استفحل في الآونة الاخيرة امر هذه الفئة واشتد ، واصبح يخشى من تاثير اصحابه على الناشئة لما يحملونه من شعارات ثورية تغري الناس ، لا سيما وان الكثيرين من القائلين بنظرية الرفض هم في مركز القيادة من حيث توجيه الرأي العام ، الامر الذي بات يفرض على كل كاتب تقدمي ان يهتم له ويناقشه بأسلوب يعتمد المنهجية العلمية في التفكير وطرق الاقناع المنطقي والنقاش المستمر من داخل الافكار الجديدة نفسها لا من جانب النظرة المعادية لها كما جرت العادة .

ومن هنا فان الذين حضروا المؤتمر الثامن للادباء العرب الذي انعقد مؤخرا في دمشق قد حمدوا للذين اشرفوا على تنظيمه ادراجهم موضوع التراث بين الموضوعات التي استحسن ان يعالجها المؤتمرون ، وحمدوا لهم بصورة خاصة ادراجهم اياه على هذا النحو : « الاديب العربي بين التراث والمعاصرة في معركة المصير » .

قدم في الموضوع ابحاث اربعة كتبها الاساتذة : احمد يوسف داود عضو الوفد السوري وعبد العزيز الدسوقي عضو الوفد المصري والدكتور عباس الجراري عضو الوفد المغربي وحنفي بن عيسى عضو وفد الجزائر .

ولا يحتاج الناظر في مضمون هذه الابحاث الى ان يقف عندها طويلا ليدرك قيمة كل منها بالنسبة للاخر وقيمتها بالنسبة للموضوع . فالذين استمعوا اليها او تمكنوا من قراءتها كان لديهم شبه اجماع على ان بحث الدكتور الجراري يأتي في طليعتها من حيث وضوحه وغناه واستيفاؤه لجميع الجوانب ومنهجيته وتركيز الافكار فيه وحسن عرضه وترابط عناصره ونفاذ صاحبه الى جوهر الحقيقة واجابته عن جميع الاسئلة التي يمكن ان تعرض لمن يبحث في موضوع كهذا .

ينطلق الدكتور الجراري في بحثه من تصوير الواقع الذي نعيشه في مختلف انحاء الوطن العربي ويرسم الخطوط الكبرى لكيفية الخروج منه وتغييره ، ولا ينسى وهو يرسم خطوطه هذه ان يشير الى ان نظر الادباء الى الوسائل التي يمكنهم اتباعها لوضع خططهم موضع التنفيذ غير موحد ويختلف فكريا باختلاف رؤاهم وانقسامهم في تمثل الحلول .

ويصل من هذا الكلام الى قضية الموقف من التراث وانقسام الادباء حوله بين واحد يجد فيه وحده سبيل الخلاص وآخر ينبذه وثالث يقف منه موقف من يدعو الى المزاوجة بين الاصيل منه والصالح من تراث الغرب على ان يكون النظر فيهما من خلال شخصيتنا وفكرنا لا تقليدا لموقف الاخرين وعلى ان يكون انطلاقنا من واقعنا ...

ويتبنى الدكتور عباس الجراري الموقف الثالث رافضا الرايين الاولين مع تعليل لاسباب الرفض شارحا نظريته التي على اساسها اتخذ موقفه بالمعية تنم عن ذكاء وفطنة ملحوظة ووعي لسيرورة التاريخ .

ان التراث العربي في نظر الدكتور الجراري ليس هو كل الماضي او ما صدر عن الاجداد دون تحديد ، ولكنه الجانب المضيء منه. وهو كذلك الجانب الذي يمثل انماطا من وعي الانسان العربي ومراحل من واقعه ووجوده الفردي والاجتماعي خلال التاريخ ويعبر عن ذاتيته وتجربته ويعطيه مميزاته .. واذا كان هذا التراث غنيا في فترات ازدهار امتنا فانه ناضب في فترات التقهقر حيث تعرض لهزات اخطرها تفكك الامة العربية وانقسامها والتدخل الاجنبي الذي فرض وجوده عليها وما نتج عن ذلك من انهيار عام شيا الانسان العربي وطبع فكره بالجمود والسكونية .. الامر الذي افسح المجال لبعض الباحثين لان يدعوا للمعاصرة في مفهومها الضيق اي الى مساوقة العصر والتفاعل معه وتجاوز الماضي واعتبار الحاضر وحده البعد الزمني للانطلاق .

يناقش الدكتور الجراري هؤلاء الداعين الى المعاصرة بقوله : ان

فكرة البدء من الواقع لا تعني في حقيقتها غير البدء من الصفر في انطلاق مشتت غير موجه من شأنه تصفية النفس تاريخيا وحضاريا ورفض الذات الوطنية والقومية وهو ما لا يتفق مع اتجاه الجماهير في النضال التحرري القائم على الوعي الوطني والاحساس بالكيان التاريخي .. ثم يسائلهم عن هذا الواقع الذي يدعون الى البدء منه ويصفه بانه واقع ملطخ بعار النكبات لا يصح البدء منه .

وبكثير من الاتزان والنظرة الشمولية الواعية يأخذ الدكتور الجراري بتحليل فكرة « الحاضر » فلسفيا فيقول ان الحاضر غير موجود الا مرتبطا بالماضي والمستقبل ولو كان الحاضر موجودا بالفعل لكان ضربا من الثبات والجمود وتوقيفا لدولاب الصيرورة وتصنيما لحركة التاريخ في لحظة معينة . واذا كان الحاضر يمثل فترة الادراك الحسي السابقة لفترة الوعي فاننا لا نستطيع تصوره الا اذا دخل وعينا ولا يدخله الا اذا ملأته اشياء ملموسة اي اذا اصبح ماضيا .

وينتهي حين يصل الى اختتام تحليله الى الفكرة الآتية وهي ان الماضي هو الشيء الذي يمكن للانسان ان يملكه بل ان امتلاكه مفروض عليه مهما حاول رفضه او التخلص منه لانه يعيش في اعماق كيانه وكل مايستطيع هو ان يغير نظرته اليه بأن يعيد تفسيره وتحليله على اسس جديدة تبث فيه الحياة وقوة التأثير ..

وعلى ضوء المقولات السابقة يوجه الدكتور الجراري كلامه الى جميع الذين تشغلهم هذه القضية بقوله : اننا حين ننظر في واقعنا العربي نجد ان تجربتنا التاريخية في الماضي البعيد والقريب هي الاطار الذي يستطيع ان يعيد بلورة واقعنا على الشكل الذي يمكننا من التخطيط لمستقبل يغنيه الماضي باضافات دون ان يفقده جدته وأبداعه . ولكي نوفق في ذلك يجب ان نقوم بعمليتين :

اولاهما ان نعي ذاتنا ونعرف من نحن ونرسم على ضوء ذلك اهدافنا ووسائل تحقيقها ويتم لنا ذلك بتحليل فكري لواقعنا وللمرحلة التي نجتازها وبالبحث عن الاصيل من تراثنا ليس بما يجعله عامل تجميد لنمونا الحضاري والثقافي بل لتدعيمه وتطويره وادماج الصالح منه مع حاضرنا في وحدة نكيف بها المستقبل ونشرف منها عليه .

وثانيتهما ان نأخذ من فكر الغرب ومن جميع ثقافات العالم وحضاراته القديمة والحديثة ما هو ايجابي وما من شأنه ان يقوي فكرنا الثوري ويدفعنا الى الامام .. وان نفعل ذلك دون تعقيد او احساس باي مركب لان طبيعة الثقافات والحضارات انها تقوم على الاخذ والعطاء وعلى التفاعل والتبادل .

وان في تراثنا ـ يقول الدكتور الجراري ـ جوانب ايجابية يمكنها ان تخدم قضايانا ومعركتنا المصيرية التي من اهدافها تحررنا من الاستعمار ومن التبعية الاجنبية ومن الانظمة الرجعية وتحقيق وحدتنا الشاملة .. ويضرب الامثال الكثيرة على ما يمكن ان تفيده الحرية والروح الثورية والعقلية العلمية والفكر الفلسفي والفكر السياسي والنزعة الوحدية من تاريخنا وتراثنا في ما مضى من العصور مما يؤكد ايجابية التراث في المعركة والقضايا المصيرية ويحملنا على التعامل معه بالكف عن البكاء عليه او تعظيمه والافتخار بامجاده والسير في عملية احياء غير آلية تقصد الى جلاء معالمه الخصبة وملامحه التقدمية الثورية بوسائل ثلاث : تحقيقه على اساس خطة تتفق ومتطلبات المعركة ودراسته باسلوب الشك المنهجي واعمال النقد والعقل المنطقي واستيحائه بالخلق والابداع بما يبرز منطلقات الحرية والمضامين الانسانية الخ الخ ..

هذا هو ملخص بحث الدكتور الجراري وقد حرصت على ان

البته هنا لتكون منه شواهد قريبة تؤيد ما وصفت به صاحبه حين نسبت اليه الأهمية والذكاء وعمق التفكير وقد شاقني فيه جملة من المزايا اهمها :

١ ـ تحديده جوهر الموضوع والتزامه به .

٢ ـ دراسته اياه في ضوء منهج علمي يعزز الاتجاه الوطني التقدمي

٣ ـ تصوره الواضح عن مفهوم التراث الثقافي ثم عن طبيعة العلاقة بين الواقع المعاصر والثقافة المعاصرة وبين هذا التراث من حيث هو احدى ظاهرات النشاط الخاص لوعي الانسان في واقع ماض من تاريخه وبكلمة ثانية تأكيده على صلة الحاضر بالماضي اي صلة الثقافة الوطنية المعاصرة بتراثها الممتد على رقعة تاريخها القومي .

٤ ـ انطلاقه في فهم التراث من الحاضر الى الماضي اي دراسته العناصر الحية للتراث ودراسة علاقاته التاريخية بقضايا الماضي في ضوء القضايا والمشكلات والاسئلة التي يطرحها الحاضر .

٥ ـ قوله بانفتاح ثقافتنا المعاصرة على الفكر التقدمي العالمي وعدم خشيته على اصالتها وادراكه في هذه المناسبة ديالكتيك العلاقة بين الداخلي والخارجي في سعيه لاقامة الاساس لحركة تطوير الثقافة باتجاه يقضي بصهر كل ما يرد من الخارج وتحويله الى ملامح في الداخل .

٦ ـ فهمه التراث وقيمه التقدمية والرجعية معا فهما منطقيا عقلانيا حضاريا .

٧ ـ وضعه الاسس العامة للاتجاه الصحيح في احياء القديم

ويلي بحث الدكتور الجراري في الاهمية بحث الاستاذ احمد يوسف داوود . افتتح الاستاذ داوود بحثه بالكلام على الاثر الادبي من حيث انه « رؤية للعصر من زاوية ما .. وموقف .. وجزء من سلوك .. لا ينشأ تلقائيا ولا مصادفة وانما هو مرتبط بعملية الصراع المذكورة آنفا » واعترف هنا انني اجتهدت في ان اعثر لهذه العملية على ذكر في ما تقدم فلم اوفق ، وانما فهمت من خلال الكلام الذي جاء بعدها انها عملية صراع الدول النامية مع الدول المتقدمة . صراع المسلوب مع السالب والشعب البائس الفقير مع الشعب الرأسمالي المحتكر .

وبعد تحديده للاثر الادبي هذا التحديد مضى الباحث في تبيان حلبة هذا الصراع واطرافه في الحقبة الراهنة فذكر ان وطننا العربي هو من الاوطان الكثيرة الداخلة حلبة هذا الصراع وانه قد يتميز على غيره من الاوطان بانه يعاني من شكل جديد من الاستعمار يتمثل في الظاهرة الصهيونية التي من آثارها الاستيلاء على الارض وابادة السكان وتشريدهم كما يعاني من ظاهرتين اخريين : ظاهرة التجزئة القومية وظاهرة التجمع لدرجة الانفجار السكاني كما في مصر او التمدد لدرجة الخواء كما في كثير من الاقطار الاخرى . وان واقع هذا الوطن لا بد تارك آثاره على المواطن وبخاصة الفرد المثقف وان من هذه الآثار شعور الفرد العربي المثقف بالاغتراب الدائم في وطنه وعيشه مسحوقا مستلبا ماديا ومعنويا . فامكانياته المادية لا تفي بحاجات الحياة ومتطلباتها وهو يعاني عقدة النقص الحضارية لانه لا يشارك مشاركة فعالة في صنع الحياة بل يعيش على هامشها وعقدة النقص هذه تقوده الى البحث عما يمكن ان يكون تعويضا او بالاحرى حلا فيعرض له امران : اما العيش باسلوب مزور يستمر فيه مسلوب الشخصية ذائبا في تقليعات الاخرين او الارتداد الى الماضي والبحث فيه عما يمكن ان يشبع الحاجة النفسية المتولدة ويرضي طموحها . الاول يفرض عليه ان يرفض التراث رفضا عشوائيا وينفك من اساره والثاني يجعله يتقوقع فيه وكلا الامرين لا يستطيع المرء ان يستمر بشكل مطلق فيهما لانه مرغم بحكم اندفاع العصر وطبيعته ان يكتشف نقصهما واذن فليس امامه الا ان يسعى لالغاء اسباب اغترابه الحضارية كي ينتصر .

غير ان التمكن من تحقيق هذا الالغاء ليس مرتبطا به وحده وانما هو منوط بالانظمة السياسية والطبقات التي تتضارب مصالحها مع العملية وترفض انتتخلى عن مفاهيمها المتخلفة مما يوقعه في بحران اغتراب جديد اغتراب عن النظام السياسي واغترابفي العقلية الاجتماعية الراكدة ويؤدي به الى معاناة الضياع ، وما دام الامر كذلك فابن هو محل التراث منا وكيف ينبغي ان نتعامل معه ؟

يجيب الاستاذ داوود عن هذا التساؤل بان التعامل مع التراث ينبغي ان يكون عن طريق الاسترشاد به في الحدود الملائمة للشروط التاريخية الراهنة ويضرب على ذلك مثلا قيام الاسلام الذي ادى ظهوره الى تحقيق ثورة ديموقراطية حررت المساكين والفقراء والعبيد والى طرح شعارات الثورة الفرنسية قبلها ، وايجاد شكل الحكم المناسب الذي عادت هذه الثورة فاكتشفته (حكم الشورى) وارساء مدخل لعدالة اجتماعية قوامها حق الفقراء على الاغنياء ورفض الاستغلال والاحتكار وشراكة الناس جميعا في بعض معادن الارض واستجابته استجابة كاملة للحاجة القومية الجديدة حيث عمد الى اقامة الدولة المركزية التي وضعت حدا للحروب الداخلية ووجهتالقوى جميعا نحو امبراطوريات العبيد واسقطتها ونشرت مبادئها السابقة التيمن اجلها استقبلتها الشعوباستقبال الرضا .

ولا ينسى الباحث ان يتوقف عند نقطة اقرها الخليفة عمر وهي اعتبار جماع الاراضي الاسلامية فيئا لجماعة المسلمين تاركا لنا فيذلك تصور شكل الملكية التعاونية التيكان يمكن ان تنشا نتيجة هذا التملك الجماعي للارض الذي استنه عمر في ما لو بقي .

ويختم الباحث حديثه في انه قد اراد من خلال هذا الكلام ان يؤكد على امرين يعتبرهما هامين جدا :

اولهما ان اولئك المسلمين الاوائل بما حملوه من مبادىء قد هدموا امبراطوريات العبيد فاتحين امام البشرية فرصة كبرى للتقدم رغم ما تلا ذلك . وفي هذا دلالة كافية على البعد الانساني للابداع الحضاري المتفوق الذي اهل العرب للمساهمة بتطوير الانسانية والذي ينبغي ان يؤهلهم للاسهاممن جديد في هدم امبراطوريات الاستعمار المعاصرة .

ثانيهما ان تراثنا الادبي كان صورة صادقة عن المعطيات التاريخية المستجدة والعقلية الاجتماعية المتراكبة من جماع التاثيرات الناجمة عن تلك المعطيات وليس ينبغي لنا ان نفهم تراثنا الادبي الا في ضوء مراحل انجازه فلا نرفضه او نقبله الا بمقدار ما يسيء اويقدم من دفع لحركة التقدم ولست اعني بقبوله اعادة نسخة وتوثينه فلا نخرج عنه في ادبنا الجديد وانما اعني بذلك فرزالاشعاعات المضيئة فيه واعتبارها وحدها المثلة لروح شعبنا واصالته في هذا الماضي .

ويمكننا بعد هذا التلخيص لبحث الاستاذ داوود ان نلمح كثيرا من نقط الالتقاء بينه وبين صاحب البحث السابق من حيث اعتقادهما بان التفاعل مع التراث ينبغي ان يكون عن طريق الاسترشاد به في الحدود الملائمة للشروط التاريخية الراهنة ، وسوقهما الشواهد العديدة على ما يمكن ان ستفيده حاضرنا من ماضينا ،وانطلاقهما من المفهوم الجديد للادب الذي ينظر اليه من خلال السياسة والاجتماع ..

الا ان المراجع لهذين البحثين لا يلبث بعد ان يقراهما مليا ان يلاحظ ان الاول منهما اكثراحاطة باطراف موضوعه واجزاؤه اشد التحاما من اجزاء البحث الاخر وسياقه شديد الوضوح بينما يفتقر البحث الثاني الى شيء مما ذكرت .

اترك التعليق على هذين البحثين لانتقل الى ما بقي من الابحاث الاربعة وهما بحثا الاستاذين عبدالعزيز الدسوقي وحنفي بن عيسى اللذان ياتيان في الدرجة الثانية من الاهمية بالنسبة الىالبحثين السابقين . فالاستاذ عبدالعزيز الدسوقي على الرغم من انه يتفق مع زميليه السالف ذكرهما على ضرورة دراسة التراث دراسة عميقة واعية والتفتح على ثقافة العصر وتياراته واتجاهاته وصياغة مركب جديد قوامه التوفيق بين القديم والجديد .. فهو لا يذكر نوع التراث الذي يطلب دراسته ولا الغاية التي من اجلها يجب ان يدرس التراث ولا المبادىء التي يجب ان ينظر اليه على ضوئها .وحين يطلب التفتح على ثقافة العصر وصياغة مركب جديد منها ومن ثقافة القديم لا يحدد نوع هذه الثقافة ولا الهدف من هذا المركب ،ويقرر في كثير من الاقتناع بان « الاديب المبدع يتحدد موقفه بين التراث والمعاصرة بطريقة تلقائية وبدون تردد من خلال عملية معقدة يعمل فيها الانفعال العقلي الحار والادراك الوجداني وبفضل ما اسميه الحاسة الفنية .. وكذلك يفعل الناقد والمفكر اللذان يحتاجان بجوار ذلك الى مجموعة من العمليات العقلية والتحليلية التي يدركان بها العناصر التي تكوّن العمل الادبي » .

ويضرب الاستاذ الدسوقي بعدئذ الامثال عى صحة مقولته هذه من التاريخ القديم والحديث بدءا من عصر بني امية وانتهاء بعصر النهضة ، ثم يقول بشيء من الحزم القاطع ان هذه المشكلات التي احتدمت حول هذا الموضوع بالذات نشات من جهل المثقفين المحدثين بالثقافة القديمة وتعصبهم للجديد وحده وتمسك القدماء بالتراث واقتصارهم على دراسته ونفورهم من كل ما عداه ، ولو انهم فكروا قليلا لتوصلوا الى معادلة المزج بين القديم والجديد في عملية متوازنة تخرج مركبا جديدا يحل كل هذه المشكلات .

ولا اجد في بحث الاستاذ حنفي بن عيسى انكبابا على جوهر الموضوع فهو يبدا بحثه بتمهيد لا يمهد ويعلن ان الادب في البلاد العربية تحول الى ادب استهلاكي بكل معنى الكلمة وسرت فيه تيارات اعجمية شبيهة بلعاب الافاعي .. وان الكاتب فيه تحول الى شخص همه الوحيد حشو الادمغة والعناية بالسفساف من القول والنوادر من الحكايات التي ليس القصد منها سوى التسلية وان الناشر في البلاد العربية لا يهمه غير روايات الجيب والقصص البوليسية ومغامرات الجواسيس لانها اكثر رواجا .. واننا في هذا المجال لم نحرز تقدما كبيرا على عصر المتنبي فادب الارتزاق الذي كان سائدا في عهده وادب الاستهلاك السائد اليوم انما هما صنوان ..

ثم يرى استاذنا اننا في معركتنا المصيرية احوج ما نكون الى ما يسميه ادب الظروف الطارئة او ادب النضال او الالتزام ، وقبل ان يخوض في هذا اللون من الادب يمهد له ببعض الخواطر في ما فهمه من عبارتي معركة المصير ، ويذكر اننا بحاجة الى ثورة ثقافية لا على غرار ما حصل في الصين وانما على اساس ما حصلفي الاسلام « الذي لم يكن لمثل ثورته الثقافية التي احدثها منذ اربعة عشر قرنا مثيل في تاريخ البشرية ».

ويأخذ في تفسير الثورة الثقافيةالتي احدثها الاسلام فيرى انها الحث على القراءة (اقرا باسم ربك الذي خلق) ويجره الحديث عن القراءة الىالحديث عن اهميتها وكيفية التدرب عليها للوصول الى السرعة فيها الى آخر ما يقول . ونبحث في خلال ما قاله عما نمت الى موضوع الاديب بين التراث والمعاصرة بصلة فلا نجد غير الكلام الذي قدمنا فنكتفي بهذا القدر ونعتذر الى الاخوان الباحثين جميعا عما يمكن ان يكون قد فاتنا من ابراز مضامينهم ونشكر لهم جهدهم الذي انفقوه من اجل خدمة الثقافة والفكر العربيين .

بيروت — **احمد أبو سعد**

قصائـــد المهرجانين ..

بقلم محمود امين العالم

على قلة قصائد العدد الماضي من الآداب ، فانني اجد نفسي معها مصطدما ـ دفعة واحدة ـ بكل القضايا الاساسية في شعرنا العربي المعاصر ، بل في ادبنا العربي المعاصر ، بل في واقعنا العربي المعاصر .

تمنيت ان اقف متمهلا عند كل قصيدة ، مكتفيا بتاملها من داخلها ، ولكني وجدت في هذا قصورا منهجيا حتى عن هذا التأمل الداخلي نفسه . القصائد امامي لم يتم اختيارها بحسب منهج ،وانما فرضت نفسها بحسب واقع ، هو واقع مؤتمرين للشعر في الموصل ودمشق . ولكنها جميعا تفرض رؤية شاملة للشعر ، ورؤية شاملة للواقع .

كل قصيدة في شعرنا المعاصر ،تماما ككل لحظة في حياتنا المعاصرة ، تفرض علينا مواجهة شاملة للشعر كله ، وللحياة كلها.

واسارع باستخلاص نتيجة اولى : ان شعرنا المعاصر ، ان ادبنا المعاصرعامة ، هو ابرز وانضج تعبيرعن واقعنا الحيّ نفسه. هذه هي روعته ، ولكن .. هذه هي محنته كذلك . روعة تعبيره عن المحنة ، ومحنة عجزه عن تخطيها .

هل يقدر الشعر ان يتخطى الواقع ؟ نعم ولا . نعم بالرفض والاحتجاج والتمرد والفضح ، واثارة الوجدان حتى يبصر ما خلف الحائط المعتم . ولكنه لا يملك ـ كما يقال ـ ان يجعل من اسلحة النقد .. نقدا بالاسلحة . ذلك انه لا يملك غير واقع الوجدان ،وان يكن متعاليا عن واقع الفعل المحض ، بتعبيريته المحضة عنه . على انه فعل برغم هذا وبفضل هذا وان اتخذ شكل رد الفعل . انه فعل في الاعماق لا في السطوح ، في الباطن لا في الظاهر ، ويصوغ بفعله هذا انسان الفعل المحض . على ان انسان الفعل المحض في واقعنا ما زال ـ حتى اليوم ـ مساوبا محبطا في مهاوي التآمر والتزييف والبطش .

شعرنا وادبنا وثقافتنا عامة لا تعاني هزيمة لنا تحققت ، بقدر ما تعاني العجز عن هزيمة الهزيمة . شاعرنا يبصر اسباب العجز في اسباب الهزيمة نفسها ، ولكنه كذلك يبصرها في ردود الفعل الخائبة من الهزيمة نفسها . الهزيمة يمكن ان تكون ـ بل هي ـ نقطة انطلاق تزيلها وتزيل اسبابها معا . ولكنها ـ يا للماساة ـ تعمق اسباب الهزيمة وتجددها . بل تواصل الهزيمة من حدود الارض المغتصبة الى اعماق البناء الداخلي للنفس والحياة . الجماهير العربية التي تحدت الهزيمة في ٩ و١٠ يونيه ٦٧ ، وبادرت بالصمود والمقاومة والمواجهة بعد السلاح ، سرعان ما اخذت تدفع دفعا الىالدوران في سواق مجدبة من التآمرات والمناورات و« المناورات » . ولم تعد العقبة امامها فحسب ، بل اصبحت فوقها وحولها وفيها .

ولم يكن ثمة منطلق ارحب من الادب ، وكان ذلك منطلقا للادب نفسه . لكنه كان ـ وما يزال ـ انطلاقا من واقع مازوم يلقي بظلاله القاتمة حتى على قدرات الانطلاق وآفاقه .

مرة اخرى .. هل يستطيع الشعر ان يحقق الفعل ؟ نعم ولا . نعم بالتعبير ، ولا لانه محض تعبير . على انه بالتعبير العميق الصادق الاصيل القادر على التواصل والاتصال والمعايشة في الاخرين وبالاخرين ، يجد الفعل المحض انسانيته التي تضمن له التحقق والانتصار ، بل تضمن الاستمرار الخلاق لهذا التحقق والانتصار.

هذهي حقيقة شعرنا المعاصر ، وان اختلفت مستويات هذه الحقيقة . واستميح القارىء عذرا ان قصرت حديثي عليه ، بل على نماذج محدودة منه في هذا العدد من الآداب .

لشعرنا موضوع ومضمون وصياغة .

اما الموضوع فواحد ، هو الهزيمة ، اسبابها والتصدّي لها، وان اختلفت جوانب الموضوع . والمضمون واحد ، هو الهزيمة والانفعال بها وتخطيها وان اختلفت اشكال الانفعال والتخطي. واسلحة التعبير من اسلحة الموضوع نفسه ، واشكال الانفعال به. الموضوع يتنوع ولكنه لحن واحد . هو احالة الى تراثنا ، الى نموذج بطولي فيه ، نستلهمه النصر . هو تذكير بامجاد قديمة ، هو تصوير للحظات مواجهة ، او لحالات ضياع واحباط ، هو لحكام، لفساد ، لاوضاع ، هو تعلق بالارض ، بالام ، بالاصالة ،بالوجود، هو رحلة الى مستقبل ، هو سفر وبحث وعبور . هو دموع وانهار دم ، هو مدن ضياع وجسور انطلاق . هو خيوط شتى يتناسج منها وجه الواقع المازوم ،الخارجي والداخلي ، القومي والاجتماعي والنفسي . والمضمون كذلك ، يتنوع بتنوع الموضوع، قد يتلاقى في معنى عام هو الرفض والادانة ، ولكنه قد يجنح الى اليأس المطلق ، الىالاغتراب والضياع ، وقد يميل الى السخرية السوداء والتهكم المر ، وقد يرف بالامل المجرد ، او يتجسد في تحريض محض على العمل المحض ، وقد يتعالى الى تأمل صوفيغامض.

اما الصياغة ، الاداء التعبيري ، فيختلف كذلك اختلافا كبيرا وان صدر عن ذات الموضوع ـ المضمون . فهو من حيثالاطارالخارجي، التعبير العمودي المنتظم التفاعيل ، المطرد القافية ، او هو التعبير بالتفعيلة الواحدة المنطلق بغير قيد من قافية . وهو من حيث المعمار الداخلي لعناصره ، اما ابيات مستقلة ، يثقلها التقرير والوصف ، والدعوة الجهيرة والحكمة المكثفة . (وهي سمة من سمات الشعر العمودي وان لم تكن صفته الاساسية) ، واما تعبير بالصور النامية ، الصادرة عن معاناة باطنية ، او رؤيا عيانية حية. وهو تعبير مباشر عن اشياء الواقع او تعبير غير مباشر عنها بعد اعادة تركيبها او خلقها خلقا وجدانيا جديدا . وهو تعبير نثري واقعي او تعبير رمزي ، يستعين بالرموز المتناثرة ،او بالرمز الشامل، او بالصور التعبيرية المكثفة . وهو بيان بقيم الكلمات المجردة، او بيان بتداخل قيمة الكلمة ، بقيمة الحدث القصصي ،بقيمة الحوار المسرحي ، بقيم الفن التشكيلي .

لست اصدر على هذه الاساليب البيانية حكما عاما .انماالحكم يصدر عن حقيقة الابداع ذاته . فرب نسيج نثري ارقى شعريا من جمالياته ، وفي تاثيره الانفعالي ، من نسيج رمزي او تعبيري . ورب تعبير مباشر اكثر تاثيرا في الوجدان ، من تعبير ملفوف ملغز غير مباشر . ورب رؤية عيانية افعل من رؤية باطنية .

لا مطلق في الاحكام على جماليات الصياغة الفنية ، الا في حدود ما تحققه بالفعل بموضوعها ومضمونها من اثر ذاتي ـ موضوعي في نفس المتلقي ، في حركة الشعر ، في حركة الحياة .

هذه هي ظواهر الشعر المعاصر عامة ، وهذه هي سماته التيتطل علينا في نماذجه المحدودة في العدد الماضي من الآداب .

قد استطيع بهذا ان اطل بدوري فيها . بادئا بقصيدتين لنزار قباني . على اني احب في البداية ان اثير قضية هذا الشاعر ، فما اكثر الاختلاف حول شعره . ان نزار في الحقيقة مدرسة كاملة جديدة في شعرنا الجديد . سواء عبر بالشعر العمودي او بغيره ، وان كان في الحقيقة اقرب الى شعر العمودي في اغلب اشعاره ،دون

ان يخرجه هذا عن الجدة والمعاصرة .

لماذا ؟.. لانه يعبر اساسا ـ وهذا عندي هو مقياس الشعر الجديد ـ بالصورة النامية ، ذات الطابع الدرامي برغم غنائيتها المسرفة في اغلب الاحيان ، ولنزار عالم كامل متسق ، ذو ذاتية محددة الملامح ، سواء في عناصر موضوعاته ، او مضامينه ، او اساليبه التعبيرية . كان موضوعه الاثير وخاصة قبل « خبز وحشيش وقمر » هو الحب . على ان الحب عند نزار بعد اساسي من ابعاد الحرية ، حرية الانسان كانسان . ولعل نزار ان يكون بشعره ابرز الدعاة لتحرير المرأة . ان تعبيره عنها تحرير لها . المرأة بنزار اصبحت عطرا جديدا في شعرنا . لقد حول النظرات المتلصصة اليها ، الى رؤية جمالية انسانية . لم تعد جنسا خالصا ، بضاعة شيئية ، اصبحت انسانا ، واصبحنا بها اكثر انسانية . ومن مرحلة الاحساس بالحب ـ الحرية ، انتقل نزار الى مرحلة الحرية ـ الحب ، والحرية ـ الغضب ، والحرية ـ المقاومة . صارت الارض العربية المسلوبة بديلا للمرأة العربية سجينة الحريم وقيود التقاليد ، صارت معركته من اجل الحرية .

وعالم نزار التعبيري هو هذه البساطة المعجزة في التعبير . اشياء شعره ، هي اشياء حياتنا العادية المباشرة . ولكنها تصبح في نسيجه البسيط المباشر اشياء شعرية . النثرية في الشعر ليست في استخدام الكلمات والاحداث العادية ، وانما في مستوى ومنهج هذا الاستخدام ، في مدى ما يحققه من دفقة انفعالية ، وتشكيل جمالي شعري . قد يفتقر شعر نزار الى تعدد الابعاد ، قد يتهم بالتسطح ، بافتقاد العمق الباطن . وهو حكم يفرض احكام قيمة مسبقة في غير موضعها ، حتى معنى البعد ، مدى التسطح او العمق الباطن تختلف في المدى والدلالة ، من تجربة شعرية الى اخرى. نحن مع شاعر يفجر فينا انفعالا جماليا ، يستمد عناصره من اشياء حياتنا العادية ، ولكنه يفجر فينا الاحساس بغير العادي فيها. لماذا ؟ لانه على بساطة تعبيره ، يحتفظ فيه بتوتر وصراع ، ويحقق كشفا لاعماق فينا ، امامنا . انه يضيف احساسا بجماليات جديدة. وبرغم بساطة التعبير ، بل نثريته ، بل غلبة الطابع التعقيلي عليها احيانا ، فانه يعبر عن هموم النفس العربية، تعبيرا يكاد يجعل منها منشورات تحريضية بل فعلا محضا . قد يكرر بعض معانيه، ولكنها احدى مآسي شعرنا المعاصر كله ، الذي يقف امام الهزيمة عاجزا ، يلح في معانيه ، ويكررها ويؤكدها . بل اكاد اقول انه بهذا يكاد ان يكون اكثر شعرائنا المعاصرين جماهيرية ، واكثرهم اقتدارا على التاثير الذاتي ـ الموضوعي . ليس التاثير السطحي العابر ، بل التاثير الذي يصبح جزءا من لبنة النفس ، ونبضة القلب ولمحة العقل . هل ابتعت كثيرا عن قصيدتيه ؟ لعلي ازددت اقترابا ..

القصيدة الاولى هي من مذكرات عاشق دمشقي : وهي برغم عموديتها قصيدة نزارية تماما ، سواء في عناصرها او رموزها او دلالاتها او بساطة انسجها او جمالياتها عامة . يعود الى دمشق بعد غيبة طالت فيكون خطابه لها :

حبيبتي انت ، فاستلقي كاغنية
على ذراعي .. ولا تستوضحي السببا
انت النساء جميعا ما من امرأة
احببت بعدك الا خلتها كذبا

. . . . . .

حبي هنا ، وحبيباتي ولدن هنا ..

. . . .

دمشق ياكنز احلامي ومروحتي ..

وعندما يتحدث عن فلسطين او القدس يظل نزار مع ادواته ورموزه وحساسيته الخاصة ..

وواعدوها ، وما جاؤوا لموعدها
واسكروها وكانت خمرهم كذبا

. . . . .

وخلفوا القدس فوق الوحل عارية
تبيع عزة نهديها لمن رغبا

ان المرأة هي ما تزال رموزه الاصيلة للحرية . على ان القصيدة بانتسابها الى الشعر العمودي ترث كل جمالياته التقليدية كذلك ، وتفرض اشكالا تعبيرية خاصة ، من استغلال في الابيات والصور ، وانتقالات في الموضوع يغلب عليها التعقيل لا التنمية الوجدانية، ووقفات تاملية بحكم مكثفة ، الى غير ذلك . وبرغم ان هذه كما ذكرت هي سمات الشعر العمودي ، الا انها ليست صفته الاساسية، وما اكثر شعراء العمود وخاصة الكبار منهم ،من استطاع ان يحتفظ بالوحدة العضوية لقصيدته ، لا بين شعرائنا المعاصرين بل الاقدمين كذلك واخص بالذكر ابن الرومي . ان بعض انتقالات نزار في هذه القصيدة ، انتقالات مفروضة عقليا ، لا شعريا . اشير بوجه خاص الى الفقرة الرابعة التي تبدأ بعد قوله ..

فلا قميص من القمصان البسه .. الا وجدت على خيطانه عنبا
كم مبحر وهموم البرتسكنه .. وهارب من قضاء الحب ما هربا.

ينتقل فجاة الى قوله ..

يا شام .. اين هما عينا معاوية واين من زحموا بالمنكب الشهبا

هذا البيت وما يليه ، يمكن ان يكون موضعه عقب الفقرة السادسة ، وقبل الفقرة الاخيرة من القصيدة .

لا استطيع في هذه العجالة ان اتابع البنية الداخلية للقصيدة متابعة مستأنية ، ولكن اقول بشكل عام انها برغم صدقها وجمالها وعذوبتها تتثاقل ببعض الابيات التي تكرر معانيها ، او تتعجل تشكيلها كالشطر الثاني مثلا من هذا البيت :

من جرب الكي لا ينسى مواجعه
ومن رأى السم لا يشقى كمن شربا

وانتقل الى قصيدته الثانية : « قصيدة اعتذار الى ابي تمام » فننتقل من الشعر العمودي الى شعر التفعيلة الواحدة ، وان لم ننتقل كثيرا عن المناخ العام للقصيدة السابقة . ولاادري لماذا اثارت في هذه القصيدة ذكرى فنية عزيزة هي قصيدة شاعرنا الكبير ميخائيل نعيمة .

واكاد اقول ان القصيدتين تتلاقيان في التعبير عن مرحلتين من مراحل محنة تطورنا الاجتماعي والتاريخي والوجداني . على اختلاف الملابسات والتناول ، تعزف القصيدتان على وتر متقارب .ميخائيل نعيمة يخاطب اخاه المواطن العربي في اطار محنة ، ونزار يخاطب احباءه الشعراء العرب في اطار محنة . ان « لقد خمت بنا الدنيا» في قصيدة ميخائيل نعيمة تكاد ان تكون الارض التي يعانيها نزار ويرفضها في قصيدته .

عندما ينتهي ميخائيل نعيمة من قصيدته الى « فهات الرفش واتبعني ، لنحفر خندقا اخر تواري فيه احيانا

يكاد يتلاقى مع نزار في نهاية قصيدته هذه التي تقول :

لماذا الشعر حين يشيخ ، لا يستل سكينا ، وينتحر » .

لا ميخائيل نعيمه ولا نزار يقصدان حرفيا الدلالة الخارجية للكلمات الشعرية . فالدلالة الشعرية ، هي الرفض، والرغبة في المقاومة والتمرد والتخطي . القصيدتان برغم كل مابينهما من اختلاف تعبيري ، تمثلان مرحلتين وجدانيتين في تاريخنا القومي والفني . وتتلاقيان رغم البعد على ارض الجرح العربي المتصل النزيف .

اعود الى القصيدة ، فاتبين فيها كذلك ما تبينته في

سابقتها .. اتبين نزار ، بذاتيته الاصيلة ، في ادوات تعبيره ، في تسيجه ، لهذا البناء . وهي كما ذكرت ـ برغم انها غير عمودية، الا انها ترثسمات عمودية ، شأن اغلب شعر نزار . وترث بعض عيوب العمودية ، وخاصة الانتقال العقلي ، غير المبرر وجدانيا او فنيا من داخل بناء القصيدة . واشير بالذات الى النقلة الى الحديث مع ابي تمام في الفقرة الخامسة من القصيدة . انها نقلة من المناسبة ، الى داخل القصيدة ،لا نقلة من داخل القصيدة . على ان القصيدة بالغة الصفاء والبساطة والعفوية . بالغةالقدرة على الافضاء . ونثريتها وخطابيتها الظاهرة ، بعد من ابعاد جمالها الشعري نفسه . لقدوقفت قليلا عند كلمةبالغة النثرية فيهذه الابيات .

ابا تمام
ان الشعر في اعماقه سفر
وابحار الى الآتي .. وكشف ليس بنتظر
ولكنا جعلنا منه شيئا يشبهالزفة .
وايقاعا نحاسيا .. يدق كانه قدر .

وقفت قليلا عند كلمة « الزفة » واحسست في البداية بسقطة شعرية ـ شعورية . ولكنني سرعان ما احسست ان هذه السقطة نفسها هي جوهر التعبير الشعري هنا . انها سقطة فيالتعبير تعبيرا عن سقطة الشعر . على اني لم استطع ان ابلغ النتيجة نفسها في كلمة القدر في البيت التالي . ذلك ان كلمة قدر ،تفسد التعبير « بالزفة» عن واقع الشعر ، او في الحقيقةعن واقعالموقف من الهزيمة . ان نزار لا يدين الشعر، بادانته له شعريا ،وانما يدين الموقف النثري الركيك من هموم الهزيمة . المهم انني احسست ان كلمة القدر لا تعطي احساسا بالاستسلام القدري ، كما حاول ـ في تقديري ـ ان يوحيفنزار ، وانما اعطت احساسا بشيء كبير قوي قادر ، وهذا يناقض منطق التعبير .

على ان القصيدة بشكل عام صيحة رفض للتقاعس والانتظار العاجز ، دعوة جهيرة الى الفعل الثوري ، وليست كما ذكرت ، حتى بتساؤلها الاخير .. لماذا الشعر حين يشيخ .. لا يستل سكينا وينتحر ، الا دعوة للحياة ، حياة الشعر وحياة الحياة .

ويبقى لي اولا ان اكرر ان نزار برغم بساطته وبفضل هذه البساطة ، قد استطاع ان يقيم للشعر آرفق علاقة مع جماهير شعبنا العربي ، وان يعيد له حيويته وفاعليته ، وليس هذا بقليل في عصر انعزل فيه الشعر العربي بتعقيداته ـ المبررة احيانا ـ عن حياة الناس .

ويبقى لي ثانيا ان اتساءل مع نزار وله .. ان قضيتنا المباشرة الملحة هي المعركة ، ولكن كل اضاءة لوجدان الانسان ، للخبرة الانسانية ، للحقيقة الانسانية العربية في ابعادها واعماقها المتنوعة هي ايضا من اجل المعركة . الا يفسح لنا هذا مجال الموضوع الشعري، وبعمق التجربة الشعرية ذاتها ويخرجها ـ دون ان يخرجها ـ من نطاق الاشياء المحدودة ، الى جوهر الاشياء ذاتها ؟ .

وانتقل بعد ذلك الى بقية الشعر العمودي في العدد ،استكمالا لحديثي عنه . في شعر نزار ، بعد ان شغلني نزار طويلا .

ابو تمام وعروبة اليوم للشاعر اليمني عبدالله البردوني :قصيدة على قصة قصيدة ابي تمام « السيف اصدق انباء من الكتب » . وهي قصيدة مشرقة ذكية في كثير من تعابيرها . تزخر تهكما وغضبا ودعوة الى فعل . وهي تتسم بما يتسم به الشعر العمودي عامة من استقلال الابيات ، وغلبة التقليد ، سواء في المعاني او الانتقالات الشعرية . وبرغم ضعف بعض نسيجها وبعض قوافيها :

« عذرا ساروي ولا تسأل وما السبب
أما الرجال فماتوا .. ثم هربوا ...

الا أن بعض ابياتها تفيض بالحرارة ، وأحاسيس الشاعرالذاتية.

« ... انا راحل في غير ما سفر »
«... فيداخلي امتطيناري واغترب»

كما أن بعض ابياتها لاذعة السخرية ، عميقة الدلالة ..

تسعون الفا « لعمورية » ـ اتقدوا ... وللمنجم قالوا اننا الشهب
قبل انتظار قطاف الكرم ما انتظروا ... نضج العناقيد لكن قبلها التهبوا
واليوم تسعون مليونا وما بلغوا ... نضجا وقد عصر الزيتون والعنب

والشاعر يكشف عن موهبة لامعةجديرة ان تصقل.

شهيد الفداء : للشاعر مصطفى جمال الدين :

قصيدة عمودية اخرى تتسم بما يتسم به الشعر العمودي عامة. لكنها اكثر صفاء واقتدارا من قصيدة البردوني ، وتلتقي معها ومع اغلبية الشعر المعاصر في معانيه ازاء الهزيمة،وان غلب عليها التعقيل، والتعبير من الخارج ، وافتقاد الذاتية الخاصة . تلمع كثير من ابياتها مثل هذا البيت :

ما لنا من صلاتنا ـ بعد هذا الذل ـ الا ركوعها والسجود

انتقل بعد ذلك الى احدى الدرر الشعرية في هذا العدد ، الى قصيدة « حتى اشعار آخر لسميح القاسم » . هي صفحات من دفتر الفلسطيني التائه . لو نظرنا اليها نظرة سطحية ، لقلنا بنثريتها ولكنها بهذه النثرية نفسها ترتفع الى مستوى رفيع من الشعر . تستخدم اشياء الواقع العادي استخداما غائرا ، معبرا ، متوترا . وتقيم علاقات موحية تستشعرها سعيرا في الاعماق . تتحول فيها الكلمات العادية او العجمية الى دلالات شعرية بالغة الرفعة . وما اكثرالانتقالات في القصيدة ولكنها انتقالات صادرة من اغوار عميقة ، فيها منطق باطني أصيل ، وهي قصيدة رفض ، وغضب ، وتشوق وأمل وتفاؤل. ولكنه ليس الرفض الطفولي ، ولا الغضب المسطح ، ولا التفاؤل الساذج ، انه يعبر عن المأساة بعمق ، لم يعبر عن تفاؤله الغامر ولكن باحساس ماساوي أصيل . يحس الغربة ، ولكنه يواصل بها تعميق احساس اللقاء المتصل الحميم بالارض ، بالنضال ، بالمستقبل. لا أستطيع أمام هذا العمل الشعري الكبير ان أتوقف عن بيت هنا وبيت هناك . لا استطيع ان أتبين جزئيا جمالياتها التعبيرية الرائعة. الامر يحتاج الى دراسة تفصيلية ، لها ولشعر سميح في تطوره ، أرجو ان أقوم بها .

حكاية الفول والمدينة المعاصرة : للشاعر حبيب صادق

تعبير رمزي عن المأساة بالغ التجريد والتعقيد . الشاعر لديه اقتدار في التعبير ، ولكنه يثقله بكابوسية ، بلون مأساتنا ولكنها لا تفجر فينا الاحساس الصافي بها . تعبيريته الشعرية تعبيرية عقلانية، رغم أن قصيدته من الشعر التفعيلي . انها تصور عقلاني فاجع للمأساة ويستشرق الامل في النهاية ، ولكنه تصور واستشراق يثير التأمل المجرد اكثر مما يفجر الانفعال الوجداني . على انها تكشف عن شاعر ذي موهبة .

العودة الى كربلاء للشاعر احمد حيدر :

قصيدة فيها نغم ، فيها حرارة ، وان انقلتها عقلانية مجردة كذلك ، في التصوير والتعبير .

الطوفان : للشاعر علوي الهاشمي

برغم ما فيها من فيض شعري ،الا انها كذلك تستغرقها التعابير العقلانية المعقدة ، وتعدد المستويات التي تكاد تشتت وحدة تجربتها . ولكنها كذلك تكشف عن موهبة شعرية، ما اكثر عطاءها ، لو اختارت

طريق البساطة والناس .

عام جديد : للشاعر فارس فويدر

الحزن يساقط في ساعة احتفال بعام جديد . برغم الفاظها الشعرية ، ونسيجها الشعري ، الا انها نثرية الاحاسيس والبناء . وان لمعت بعض أبياتها .

وأخيرا أختتم كلماتي التي طالت رغم قصورها ، بدرة أخرى من درر هذا العدد . انها قصيدة « ابحث عن خان ايوب بميدان دمشق » للشاعر العراقي سعدي يوسف . هذا شاعر كبير بحق مقتدر بحق قصيدته كشف باطن لطريق الخلاص . فيها بساطة في التعبير ، مع عمق حار . يعبر بالحدث المتحرك ، بالانتقالات الموحيه ، التي قد تبدو مستقلة ، ولكنها غائرة في حركة بناء القصيدة ، في وجداننا . خان أيوب رمز للهداية الى طريق الحق والصدق والنضال .

ما دلني أحد

غير أني اهتديت

هذا الشاعر بحق ، يحسن التعبير ، لا يثرثر ، يكثف صورة في غير ابتعاد عن هدفه ، مقتدر على الانارة والكشف . أتمنى لواستطعت أن أتابع عملية النسيج المبدع في هذه القصيدة ،

ماذا أفعل ـ طالت الصفحات ـ والطائرة بعد دقائق تنتظرالدكتور سهيل ادريس ليحمل هذه الاوراق . يشرفني ان تطول وقفتي مع هذا الشاعر الكبير في بحث مستقل .

واخيرا ... اختتم حديثي .. ان شعرنا العربي المعاصر هو افضل تعبير عن واقعنا المأساوي بكل ما فيه . انه أكبر محرض على الوعي بضرورات الفعل . ولكن شعرنا هذا ما زال في كثير من جوانبه يوغل في التجريد والرمزية في غير ضرورة ، لعلها احدى ردود الفعل للواقع الفاجع المعقد المتأزم الذي نعيشه . ما نزال نوغل في ارق المأساة ، أكثر مما نبني قيم انساننا الجديد ، اكثر مما نكشف جوهر المأساة الحقيقية ، أكثر مما نتكشف ونكشف ونتحقق .

ما نريد ان يكون شعرنا بكل صدقه المأساوي مجرد تطهيروجداني لاحاسيسنا بالمأساة ، نريده غذاء لقدرتنا على التفتح على المواصلة، على الانتصار ، على التحقق .أخشى ان يكونالاصرار على الغوص في احاسيس المأساة بديلا تعبيريا عن العمق الواجب في تفهمها والتشابك معها والانتصار عليها .... مرة أخرى بديلا تطهيريا عن العمل الثوري بمعناه الانساني الشامل . فلنواجه انساننا بكلأبعاده. ولنقترب بكلماتنا من الناس اصحاب القضية بقدر حرصنا علىجمالية التعبير . ليست دعوة الى التبسيط المخل ، وانما هي دعوة الى بساطة الحقيقة ، وارادة التواصل والمشاركة والفعل .

ان وجه القصيدة العربية يتكدر ، فتكاد تصبح بهذا مجرد انعكاس شبه آلي لحياتنا الكدرة ! ليس هذا هو وحده الشعر الذي نريده وتتطلع اليه . ليست القضية في شعر ، مباشرة او غيرمباشرة، ليست رمزا او غير رمز ، ليست خطابية تقريرية ، أو همسا رقيقا . القضية ، هي قضية شعر يفذي ، يفتح ، يكشف ، يفجر ، جمالا تعبيرا ، ودفعا حيا ، وتنويرا انسانيا ، ووعيا وجدانيا . فلتختلف الاساليب والمناهج ولتتنوع الاشكال والمواضيع ـ ولكن ليكن الشعر للناس جيمعا ، لا لنادي الشعراء وحدهم .

عفوا .. ان كنت قد أطلت ، ان كنت قد تعجلت حكما ، أو أغفلت قيمة . وشكر للاداب ولقرائها .

القاهرة ـ محمود امين العالم

قصائد المهرجانين . .

بقلم معين بسيسو

ـ « قف وحيّ » ... « فهذه مذكرة الطقس » ...

أما الذي وقف يحييه الشاعر الشيلي بابلونيرودا ، والىجانبه صديقه الناقد الفرنسي جان مارسيناك ، فقد كان عمودا من الرخام نصفه غطس تحت سطح الماء ... والنصف الثاني فوق السطح ، وعلى النصف العلوي كان « الطقس » يكتب مذكراته ...

لقد بقي بالنسبة لبابلونيرودا نصف عمود من الرخام ، مزروع في الماء ... ، يمكن أن يتساقط عليه رذاذ البرق ، ويمكن للطبيعة أن تسجل فوقه انتفاضاتها ... ولكن ماذا بقي للشاعر العربي بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ . لقد غرق كل شيء ، ولم يبق للشعراء العرب لا عمود من الرخام ولا عمود من الخشب ، يطفو حتى ولو جزء صغير فوق سطح الماء يسجلون فوقه مذكراتهم ...

وما دام كل شيء قد غرق ، ولم يعد يطفو هناك شيء بعد الهزيمة الصاعقة ، فليقم الشعراء انفسهم اذن بعملية « الطفو » وفي تقديري فالشعر الذي جاء في أعقاب هزيمة الخامس من حزيران ، رغم الغضب المباشر الذي احتواه ، كان يشبه جبل الجليد ، ثمنه فوق سطح الماء ، والسبعة الاثمان الباقية تحت السطح ، وفي كلمة ، كان الجزء البارز الطافي من القصيدة هو ما كتب من القصيدة بالحبر الاسود المصرح به بشكل أو باخر ، والجزء الكبير الباقي من القصيدة المختفي تحت الماء هو ما كتبه الشاعر بالحبر الابيض الممنوع ـ الحبر الذي يكتب به الجواسيس ـ ، ولان الشاعر كما يقول الشاعر الاميركي « جريجوري كورسو » هو : جاسوس المستقبل ، ولان الشاعر هنا او هناك لا يزال يتعامل ـ وغير مسموح له أن يتعامل بغير الحبر الاسود ـ ورقة النقد الرسمية المتداولة ، فرغم شلالات القصائد الغاضبة التي راحت تهدر بعد الهزيمة مباشرة ، الا ان الشاعر العربي لم يتمكن،ولم يمكن من ان يكتب ما كان يقوله ، واعتقد ان هذا هو أحد الوجوه البارزة في مأساة الشعر العربي ، فالشعراء يكتبون ما لا يقولونه ، ويقولون ما لا يكتبون ، وتأتي قصائدهم في معظم الاحوال ، تلك القصائد المكتوبة بمزيج من حبرين الابيض والاسود : الحبر الاسود للرقابة والحبر الابيض للشاعر ...

وفي مؤتمر دمشق حيث غطت الجدران ملصقات تنادي بمسؤولية الشاعر عن معركة المصير ، وعن مسؤولية الكلمة فيمواجهة العدوان، كان على الشاعر ان يكون على الاقل في مستوى هذه الملصقات ، ومن أجل هذا كانت فرصة الشاعر في ان يقول قصيدته بالصوتالابيض، واختفى الصوت الاسود ، ولم يظهر الا في القصائد العمودية التي القيت في المهرجان « الجواهري وابو ريشة وبدوي الجبل »

والقصائد المنشورة في عدد كانون الثاني (يناير ١٩٧٢) م من مجلة الاداب ، قصائد : نزار قباني ـ سعدي يوسف ـ مصطفى جمال الدين ـ أحمد دحبور ، قد القيت في مهرجان الشعر العاشر في دمشق ... ورغم عمودية قصيدة نزار « من مذكرات عاشق دمشقي » فقد طغى فيها « الصوت الابيض » على الصوت الاسود ، فهيقصيدة عمودية تسمع وتقرأ ، اي تتنافض مع القاعدة الرئيسية للشعر العمودي الذي يسمع ولا يقرأ فهو يسمع في القاعات الضخمة ... حيث تقوم

قافية الهمزة او الباء او الميم بلعبتها الكبرى ... ثم تنتهي اللعبة ولا يبقى في القاعة بعد القاء القصيدة غير الدخان المتصاعد من ذلك المزيج العجيب ، حنجرة الشاعر العمودي الملتهبة حتى درجة الاحتراق والقوافي المحترمة تماما ... وهذا ينطبق تماما على قصائد العمود في مهرجان دمشق الشعري ، بشكل أو بآخر وهذا لا يمنع أبدا انيفلت بعض المدربين تاريخيا على هذا اللون من الشعرمن القصيدة كالجواهري وبدوي الجبل ، ولكني بالنسبة للشاعر مصطفى جمال الدين (وعموديته الدالية فهي نموذج واضح تماما فهي القصيدة العمودية التي تتجه قوافيها « الكترونيا » كالقذائف الموجهة الى اكف المستمعين ، فتصطدم بها ثم ترتد ثانية الى حنجرة الشاعر وهكذا ... وهي برهان قاطع على انها وان حظيت بتصفيق جمهور مدرج دمشق ،الا ان معدنها ـ لا يثبت في النار ـ عند القراء ـ وما ينطبق على دالية مصطفى جمال الدين ، ينطبق في الوقت نفسه على بائيه (البردوني)الشاعر اليمني والتي القاها في مهرجان ابي تمام في الموصل والقصيدتان منشورتان في الآداب ، ولعل قضية الشعر الذي يسمع فيالمهرجانات ثم ينشر بعد ذلك في المجلات ، يمكن ان يعري الى أبعد حل الشعر العمودي من الباروكة العصرية التي يضعها فوق رأسه ـ بدل غطاء الراس التقليدي القديم ...

فانت حينما تقرا دالية مصطفى جمال الدين « شهيد الفداء » يمكن ان ترجعها بكل ابياتها الى البكائيات البرمكية ، فالعصرالعباسي، او البكائيات الاندلسية على المجد الذاهب والارض التي ضاعت ، ورغم النقد والنقد الذاتي في الدالية ، الا ان الشاعر العمودي الذي تحكم وتتحكم في تجربته الشعرية مهما كانت خاصة وعميقة ـ القافيةووحدة البيت ، لا بد ان يقع في فخ المباهاة والتفاخر بنسب القبيلة :

وتبـــاري « ايلول » و « حـزيـران »
كـــلا الفارسيـن شهـم نجيـد
غير انا ـ والاهـــل ادرى ـ عرفنـا
كيف نطوي قـلاعـة ونبيـد
فاريناه ان ارضا نمـا بـذرا
بحبهـا ليســت لـه وهـو عـود
وجبالا شابت عليهـا الليالـي
وهـو فـي جـذع كرمهـا مشدود ...
... الـخ

واذا كان لا بد لنا ان ننشر القصيدة العمودية الاخرى والمنشورة في الآداب للبردوني ، فلا بد ان تقع ابياتها في جراب ابي تمـام والبحتري والمتنبي وابـي العلاء ، بنائيـة البردوني هي من وزن وقافية بائيـة ابي تمـام المشهورة :

السيف أصدق انباء مـن الكتب

والفرق بيـن البائين . رغم الفرق بالطبع ـ بين البردوني وابـي تمام ، هو ان بائية البردوني قد جاءت مرفوعة ... فهي لا تخرج عن كونها هي الاخرى بكائية غاضبة على حائط مبكى جديد ، هو حائـط المائـة مليـون عربي وموقفهم من حزيران..

ولعل قصدة سعدي يوسف « البحث عن خان ايوب بالميدان من دمشق » هي اللغة الشعرية الجديدة التي يخترعها الشاعر الجديـد للتعبير عـن مأساته ، فهنا شاعر من شعراء (الكومونة العربيةالمعاصرة) شاعـر يطلق خلف المتاريس الكلمـة الاخيرة .. والكومونة والحصـار دخان ايوب، والمقهى السري ، الذي ينطلق الشاعر يبحث عنه، ليس كما يبحث السائح الذي في يده دليل المدينة وخارطتهـا ، ولكـن كما يبحث الشاعر :

تفتـــح لي خـان ايوب ،
مـا دلنـــي احـــد ،
غيـــر انـــي دخلت ...

وبيـن حديقته والدهاليز ابصلاتهم يصنعون القنابل انهم اخواتي، يرسمون دمشق على هضبة الله والاحتلال .
انهم اخوتي ، يرسمون على النهـر اعمدة الجامع الاموي جسورا :

جســـورا
جســـورا
جســـورا
جســـورا

* * *

لقد وصل الشاعر «خان ايوب» متسللا اليها من وراء انقـاض متاريس الكومونة العربية المهزومة ، وليس محتما ، ان تكونالكومونة العربية المعاصرة ، هي كومونة العمل الفدائي في الاردن ، فالكومونة في ذات الشاعر نفسه .. حيث يطبق الحصار علـى الشاعـر ويشتـد حوله الضرب .. الا ان سعدي يوسف يلتقي في خان ايـوب برفاقـه الشعراء المتآمرين على الكذب وعلى المؤامرة نفسها : الرفاق الشعراء الذين يرسمون والذيـن ، يصنعون القنابل ايضا ..

ساسكن في خان ايوب ،
مـا دلنـي احـد ،
غيـر اني اهتـديت ...

ولو دل احد الشاعر على خان ايوب ، لو كـان هنـاك مرافق رسمي للشاعـر فيتجواله ، لاهتدى الى خان ايـوب آخر ،حيـث سيلتقي بشعراء ومتآمرين من طـراز اخر .. لا يرسمون دمشق علـى هضبة الله والاحتلال ، ولا يصنعون القنابل السرية ، بل وجد تلك الثرثرة مع لفائف التبغ في المنافض ...

والقصيدة سعدي يوسف ، المنشورة في الآداب ، هي القصيدة التي القاها الشاعر العراقي في مهرجان دمشق ، ومرت دون ان يلتفت اليها الجمهور الذي هيجنته القصائد العمودية ...

* * *

الى جانب « نزارية نزار » وخان أيوب سعدي يوسف، وعمودية مصطفى جمال الديـن فهناك قصيدتـان هما للشاعـران حبيـب صادق ، واحمد دحبور ، الشاعـر الفلسطيني الواعد .. والقصيدتان القيتا في المهرجان وهما منشورتان في الآداب..وحكاية القـول والمدينـة المحاصرة لحبيب صادق، تدورفي فلكصيحة الشاعر المحاصرةمن القول، ومناداة لفك الحصار عن المدينة ، التي افظع ما يجري فيها من المذابح ، هـي المحارق التي تقام للشعراء والمفكرين والفلاسفة وشهود القول...ضد المكارثية القديمة الجديدة ... ابن المقفع القديم وابن المقفع الجديد..

زندقة ان يسأل المؤمن كيف ؟ أين ؟!
أو ان يرى مـا لا يـرى ،
لا كشـف لا يقيـن ..
الا على النار التي يوقدها سفيان
في حضرة المنصـور ...

وليس هناك جديد في مفردات القاموس الشعري أو البوم الصور الشعرية في قصيدة من حكاية الغول والمدينة المحاصرة ، فالمفردات وصور البوم القصيدة ، هي نفسها المفردات والصور التي إعتاد الشاعر العربي على استخدامها ، حين يتكلم عن الموت والحصار ، وعن السيف المغروس في الاعناق ، وانتداب في الوريد ... وهي المفردات والصور نفسها ، التي تتدافع في نهاية القصيدة التي تنتهي تلك النهاية التقليدية المباشرة حيث يخرج المخلص أو الموعود أو الذي يأتي ، أو عائشة ، أو الطفل ، الذي لا بد وأن يخرج من مغارة الشهادة ... ويجيء في ملاءة الضياء ، عبر سهوب الوجد والحنين ويدخل في أسرة الصغار ... ويكشف الغطاء .... الخ ورغم ذلك ففي القصيدة انعطاف للجديد في شعر حبيب صادق ...

أما القصيدة الاخرى للشاعر الفلسطيني الشاب احمد دحبور « العودة الى الكربلاء » فرغم جرعات الصدق والاحاسيس المكهربة فيها التي هي التحام التجربة العامة بالتجربة الذاتية الخاصة للشاعر ، الا أن القصيدة تخضع في نهاية المطاف ، الى تعابير وصور « الكنيسة الارثوذكسية » في الشعر العربي الجديد ... فكربلاء التي جعلها الشاعر أحمد دحبور عنوان قصيدته ، هي كربلاء الجديدة التي ذبح فيها الفدائيون ، ولقد أصبح مع التداول بالنسبة للشاعر المعاصر ، تلك المفردات والمصطلحات الكنيسة الارثوذكسية المؤسسة والمعترف بها والتي يستخدمها الشاعر ، ولا يخرج عنها ، ففيها تحدث مذبحة لثوار ، فلا بد أن نرجع الى كربلاء ، الى الحسن والحسين ، واذا كانت هذه حياته ، فلا بد أن تكون هناك مائدة عشاء أخيرة ، وأن يكون هناك يهوذا الاسخريوطي ، ثم لا بد ان يكون بالتالي مسيح وصليب وكأس خل .. والجلجلة ..! غير ان مأساة احمد دحبور ليست مأساته وحده بالنسبة الى المصطلحات الكنسية فهي ظاهرة عامة في الشعر الحديث ، والا أن الاحاسيس المكهربة لأحمد دحبور وجرعات الصدق في شعره ، ستعملان على تخليصه بالتجربة ، عن ترك تلك المصطلحات ..

* * *

أما بالنسبة للقصائد المنشورة والتي لم تلق في مهرجان دمشق فهي قصائد : سميح القاسم ، أرسلها من موسكو بعنوان « صفحات من دفتر الفلسطيني التائه حتى اشعار آخر » وقصيدة أخرى بعنوان الطوفان للشاعر علوي الهاشمي ..

وقصيدة سميح القاسم الجديدة ، تواجهك منذ البيت الاول بعنوان الشاعر الفلسطيني في الارض المحتلة :

لا غير صندوق البريد ...

* * *

ولا غير المنديل ، أو راية الشاعر التي يعلقها فوق الصندوق ، ومناجاة ومناداة الام التي هي فلسطين ، والتي تفصلها عن أحضان الشاعر : الاسلاك والدساتير والاساطيل والدرارات والاذاعات والسجون ...

والقصيدة هي الرسالة التقليدية التي ذاب الشعر في الارض المحتلة على ارسالها لاخوانهم ورفاقهم العرب خارج أسوار الاحتلال .. الى أمتهم العربية :

واشتقت يا امي اليك ،
اشتقت يا امي كثيرا ..

لكنني والحمد لله الرحيم
في صحة لا يستهان بها ، لان الذاكرة
٦ على ٦ ...

والرسالة التقليدية التي تذاع في بريد رسائل المغتربين الى ذويهم والتي تقدمها الاذاعة السرية للشاعر سميح القاسم ليس كل ما في القصيدة ... فاستكمالا لصورة النفي والتشريد ... لا بد أن يواجه الشاعر بالفقد وبحقائبه وبالمطاردة المستمرة بين الوحش والانسان ، ثم المذبحة ، ثم عملية اقتسام القتلة لاشلاء المقتولين ، وتوزيع الاوسمة ....

وفي القصيدة التي تتجه أول ما تتجه من الفلسطيني التائه ، الى اليهودي الاتائه القديم الذي استقر أخيرا وفتح حقائبه ، وأخرج منها القنبلة واصبع الديناميت ، شيء جديد ، أو استمرار لشيء جديد بالنسبة للشاعر سميح القاسم ... حيث يستخدم تلك اللطخة الدموية أو قطرة الدم المتجمدة على الرقبة ، الولايات المتحدة الاميركية ، وكأن سميح القاسم يريد أن يؤكد غضبه على تقليب جثته بواسطة الحذاء الاميركي ، فلا يجد كلمة شعرية اقوى على التعبير عن سخطه واشمئزازه من وضع اسم صنع في الولايات المتحدة الاميركية باللغة الانجليزية : Made in U.S.A

واعتقد ان سميح قد كتب هذه القصيدة بصورة انفعالية غاضبة، فهي بطولها وعرضها وجهاتها الاربع لا تقدم جديدا أبدا ... على الذي سبق وأن قدمه سميح ...

فالدار اغتصبها الغرباء بسماكي البنادق ... والبستان اعطت كروم العناقيد وذهبت العناقيد للمعصرة ، ولكنها ملأت كؤوس

صدر اليوم

المورد الوسيط

قاموس إنكليزي - عربي
للطلاب المدارس المتوسطة والثانوية

تأليف
منير البعلبكي

خمسون ألف كلمة انكليزية اختيرت على أساس علمي مدروس بوصفها أكثر الكلمات تداولا في اللغة الانكليزية ...

شروح مبسطة سهلة المنال تضع بين أيدي طلاب المدارس المتوسطة والثانوية وعامة المثقفين كل ما يحتاجون اليه في دراستهم أو في مطالعاتهم الأدبية والعلمية ...

ضبط لطريقة لفظ كل كلمة انكليزية ، ونص على صيغ الجمع غير القياسية وعلى مختلف الأنواع الصرفية لكل مادة ، ومجموعة واسعة من العبارات الاصطلاحية (idioms) التي يحار الطلاب في فهم غوامضها ...

سلسلة الأشكال النموذجية التي تزيد الشرح وضوحا ولا تبقي مجالا لأي لبس أو غموض ...

٦٧٢ صفحة من القطع الكبير • طباعة بالالوان • تجليد فاخر

الثمن ١٠ ل. ل. فقط

دار العلم للملايين

الاخرين ... وشجب الثورة الثرثارة للمثقفين المجوفين ـ هو ... هو ، « الخوف من ثوار القاعد والجرائد والمقاهي ... الخ » ثم الكلمات التقليدية المعادة عن المطاردة والحصار والرقابة والخوف للمرة الثانية من البيانات المشتركة واولاد الحرام ومحترف النظام ، ومن الرقابة الاسرائيلية التي تقدم للشعراء وتفرض عليهم تعاطي اقراص منع الحب ومنع التفكير ....

وينهي سميح القاسم قصيدته :

وهنا وضعوا الشرك

وهنا يجابهني دمي ...

وانا مع سميح فهنا الشرك ، وهنا يجابهه دمه .. وفوق هذا وذاك ، فوق الشرك ، وفوق مجابهة الدم ، فعلى سميح وهو في الشرك ، ان يبحث الآن وهو بالتاكيد ـ قادر على هذا ـ عن مجابهة الدم ولغة الطيور ايضا ... التي قدرها وهي تتخبط في الشرك ، ان تعثر على لغة جديدة (للزلزلة) .

★ ★ ★

اما بالنسبة « لطوفان » علوي الهاشمي من البحرين ... فهي رحلة الموت والميلاد القديمة الجديدة ايضا ، المرحلة التي تبتدىء الليلة ، « وعفوا » الموت سيبتدىء الليلة ... والسكة شريان .... ثم آه يا جرح بلادي ... ، الجرح الذي أصبح من التعارف انيكون هو طوفان علوي الهاشمي ، وطوافين غيره من الشعراء .

حيث يتفجر الدم مياها مكتسحة لاهبة تكتسح الطغاة ... وطوفان علوي الهاشمي ... لا يخرج ايضا عن مصطلحات الكنيسة الارثوذكسية فالشعر ... لا يخرج عن تشبيه الشمس برغيف الخبز والسنبلة بالسيف وعن التصاوير الشعبية المعلقة للفقراء ... الذين هم الرايات والشهداء والقتلى والاحزان والذين ايتما قلبت الطرف فلا بد أن تراهم ... وان كانوا هم الان القتلى ، فغدا سيبعثون .. ويأتون مع الطوفان ....

هناك كلمة اخيرة حول قصيدة نزار الثانية والمنشورة في الاداب بعنوان « قصيدة اعتذار لابي تمام » فالقصيدة هي نزارية جديدة يضيفها نزار الى قاموسه الشعري الذي انطلق يكتبه بعد الهزيمة .. النقد الجارح للنفس ، الى درجة أن تتحول الكلمة الى ضمير جارح، يقضم اللحم بمنقاره ... واعتقد أن النثرية التي جاءت في القصيدة، من مقومات القصيدة نفسها وليست خارجة عليها ، بمعنى أن نزار قد كتب القصيدة وفي ذهنه ان تلقى في مهرجان أبي تمام في الموصل ، وأمام حشد كبير ، واعتقد أن ماساة النثرية في القصيدة ، ليست ماساة نزار وحده ، ولكنها ماساة الشعر الذي من المحتم أن يلقي في مهرجانات كبيرة ويكتب ايضا من اجل الالقاء ...

ومع ذلك فانا مع نزار ، ضد أن يتحول الشعر الى زفة ، والى ايقاع نحاسي بل يظل ذلك السندباد المبحر تحت راية شراعه ...

واعتقد أن نزار قد كرر دون أن يدري ، وهو يحزم حقائبه في طريقه لمهرجان ابي تمام في الموصل فقرر ما سبق وأن قاله ، في قصيدته على هامش النكسة ، عن القعود في بيوت الله وانتظار عمر وعلي ... واقامة الصلوات ...

والقصيدة تنتهي :

لماذا الشعر حين يشيخ .. لا يستل سكينا

وينتحر ... ؟

واعتقد أن على الشاعر أن يبحث عن لغة جديدة وعن قاموس جديدة ، وعن جزيرة قواف جديدة ، وعن تجربة جديدة ، وليس عن سكين ...

القاهرة ـ معين بسيسو

دار الآداب تقدم

الحب والحضارة

تأليف

هربرت ماركوز

ترجمة مطاع صفدي

يحاول ماركوز الذي يوصف اليوم بانه « فيلسوف » الثورة الجديدة ، ان يبرهن من خلال تراث التحليل النفسي والفلسفة والعلوم الاجتماعية وعلم الجمال على ان «ذلك الاجماع على ضرورة مراقبة غرائز الحياة وتقييد الليبيدو انما كان دائما تعبيرا عن القمع ولمصلحة ارادة السيطرة ، كما كان اداة لاستمرار القمع والسيطرة» . وهكذا يحاول ماركوز ان يقرن التحرر الفرويزي بالتحرر الاجتماعي ... انه يرفض التراث الفلسفي الغربي القائم على تمجيد الانتصار والغلبة سواء باسم العقل او باسم ارادة القوة او باسم التقدم . وهو يرفض كذلك في ميدان الاخلاق احتكار الذات الدنيا ، ويعكس الآية فيعتبر ان حيوية الفرد انما تكمن اولا في غضويته ، وان مطالبة هذه الغضوية بحق الارتواء الكامل هو اصل السعادة وأصل الحرية وأصل التقدم .

ويرى ماركوز في هذا الكتاب انه اذا ازيل التسلط ، فليس ثمة حاجة الى تقنين الحاجات وكبت الحيوية وقهر سعادة الانسان. فالحضارة التكنولوجية اذا حررت من يد الاستغلال الطبقي استطاعت ان تتيح للانسان مجالا رحبا لارواء حاجاته الحيوية ، وتحول مبدأ الصراع على الوجود ، من دفاع الانسان ضد الانسان بالحرب والقهر والعبودية وردود الفعل العدوانية والانحرافية او الثورية والتجردية ، الى تنمية «تصعيد ذاتي» من نوع جديد تصبح فيه المراقبة القسرية على حرية تحقق الغرائز مراقبة شعورية لمنع قيام نظام جديد من السيطرة والقمع الفردي والاجتماعي .

وهكذا يبني ماركوز تفاؤليته على اساس حتمية انقلاب حضارة القمع من داخل بنيتها بالذات صدر حديثا ـ الثمن : ٦٠٠ ق.ل.

قرأت العدد الماضي

الاداء والتعبير الفني

ـ تتمة المنشور على الصفحة ـ ١٠ ـ

بوصفه ظواهر في الادب العربي تستوجب الدرس والتحليل . ذلك لان بعض الباحثين اخذوا بالخفة ثقل الموضوع ، فناؤوا بهذا الثقل ، وانساحوا ، وبقي واقفا يطلب التفسير ، ولان البعض الاخر اشار الى جوهره ، من مثل القول ان اللغة تشكل عنصرا من الاداء والتعبيرالفني واكتفى ، ولان ثمة من وقعوا صك وجوب تعهد الكاتب العربي بمعركة المصير ، دون ان يجدوا ماذا كانت هذه المعركة ضد اسرائيلالمغتصبة، او ضد الامية الرائعة بسلام في كل الوطن العربي الكبير ، او ضد الرجعية العربية المتحالفة مع الاستعمار ، ولان ثمة من تكرموا علينا بذكر بعض الاسماء ، الكريمة والحبيبة الى قلوبنا جميعا ، دون ان يشيروا الى ادوات تعبيرها الفني ومواقفها الايديولوجية والثورية ، ما دام الامر يتعلق اساسا بقضية ثورية من حجم معركة المصير العربي .

ولهذا كان طبيعيا جدا ان يغفل الدراسون عوامل على جانبكبير من الاهمية ، وتتصل اتصالا عضويا بموضوع « الاداء والتعبير الفني »، بحيث وجب ان نكشف عن وجهين جوهريين للموضوع ، لا يتم اداء وتعبير فني بدونهما، عنينا : الحدس الفني، واللغة في معنى التجاوز، ولعلنا بذلك نسهم في اكمال معالجة الموضوع من وجهة فنية .

□★□

لقد كان بودنا ان نعدد الكثير من عوامل الاداء والتعبير الفني الذي يندرج في نطاق مفهوم الجمالية . الا اننا سنختصر العديد منها في ما يعبر عنها بظاهرة فيها ، هي الحدس واللغة في معنىالتجاوز . اما الحدس فبوضعه يرتدي اهمية خاصة ، لانه يشكل اطار التركيب الجمالي . ذلك لان التقاء « الانا » او الذات بالعالم في القطاعالجمالي يتاتى بشكل حدسي . وينبغي لنا هنا ان نعني معنى الحدس من وجهة نظرنا ، الماركسية ، لكي نفصله عن المفهوم « البرغسوني » المتمثل في دخول الواقع عن طريق الالتحام به بطريقة مباشرة ، فتشكل العلاقة بين ايقاع الاشياء ، وما في داخل الذات البشرية من ايقاع عميق . ولكي تفصله ايضا عن مفهوم « سبينوزا » المتمثل بوحدة الكون الميتافيزقية ، التي تصلها المعرفة بعدما تكون عبرت خلال ما هو حسي، وما هو منطقي ، لتكون الشكل النظري الاعلى للقاعدة الميتافيزيقية التي تنمو حولها الصفات والانماط .

فالحدس ، من وجهة نظرنا هذه ، هو فعل معرفة مباشرة ، تكون نتيجة عملية مركبة من المعرفة المحددة نسبيا ، لانها مرتكزة بالضرورة، ودائما ، على كل لحظة من لحظات الواقع التي تبدو فيها الاشياء باستمرار باشكال خاصة ، ومتحولة بشكل دائم .

اذن ليس الاحساس هو الذي يشكل الحدس لدى الشاعر او الفنان، او الاديب او الموسيقى ، او المثال او الرسام. بل هيالعوامل التي يتشكل منها فعل المعرفةالذي سيرافق يؤصل طابعحياتنا اليومية، هذا الطابع يشكل قاعدة النشاط البشري بشكل عام ، ونقاط تباين مساره العملي(١) .

فالمفهوم الانساني ، مثلا لا يعبّر فقط عن كل العلاقات التي تميز الانسانية على الصعيد العام . ذلك لانه ايضا قيمة حدسية تتباين دائما وبشكل عميق . وبعبارة آخرى ، ان مفهوم الانسان يرتدي من جهة ، صفة أبحاث نظرية ، ومن جهة أخرى ، يرتدي صورة مباشرة تتبين لنا باشكال مختلفة : ولكن ، منذ ما تصبح هذه الصورة معطاة، وعاجزة عن ان تحل مسألة الانسان ، فهي تطرحه بكل مركباته . وبهذا تبدو لنا طبيعية الحدس الجمالي بشكل جد واضح ، لانها هنا لا تكون جزئية ، بل شاملة غايتها كلها . فهي اذن ليست فعلا روحيا مباشرا ، او مفاجئا . بل هي محصل عملية تاريخية ، ومحصل نشاط فني ، غايته تطهير عالمنا ، برغبة تحويله الى شيء نتأمل . ومهمة الفن هنا بالضبط ، هي الامتصاص المستمر للعوامل التحريضية التي تثير حياتنا ، بغية طرحها في الحدس الخالص . فالناس يريدون الهروب من العالم الذي يعيشون فيه . وهذا العالم يتطلب دائما ردة فعل من قبلهم ، وهو بالتالي يدفعهم الى نشاط ما ، فبذلك يخلقون عالما فنيا ، شبيها باللجأ الذي ننتفي فيه ضرورةالتأمل ، ويفقد فيهالواقع محتواه الذرائعي فيصبح الحدس الجمالي فيه النتيجة الاخيرة لهذا الجهد الانساني الخلاق ، الواعي ، والمحور الاساسي للعمل الفني الابداعي ، « الذي يصبح معه الانسان اكثر حسا بالوجود ، واوفر تماسكا ، واكمل انسانية » (٢)

غير ان الحدس الفني هذا ، وما يدور منه في اطار من مفاهيم جمالية ، ليس بالمفهوم الجامد الرتيب ، المقتصر على حدود معينة من الاحوال البلاغية المعهودة ، بل هو بالضرورة يحمل معنى التجاوزالحامل بذاته محصل ثقافة عصره الفنية ، الهادفة الى خلق مجتمع يختلف عما هو في الواقع ... مجتمع «اسطوري » مطابق لمرحلة عليا من التطور التكنيكي ، والعلمي ، والثقافي ، وحامل ذاته ارادة التجاوز ايضا . على ان التجاوز هذا ، ينبغي ان يكون ثوريا ، يبدأ بالرفض والتمرد ، وينطلق صعدا في نطاق حتمية تحدد قفزة ، ومعبرا للحرية التي تتخذ هنا ، كل حدودها ، بالنسبة للانسان الواعي والمدرك طبيعته البشرية، وقد تملك الطبيعة الخارجية والاجتماعية ، او سيطر عليها . وعندئذ تصبح قاعدة التجاوز ، لا كما حددها «نيتشه» : « الانسان يجب ان يتجاوز » ، بل حسبما يقول ماركس : « الانسان هو ما يتجاوز » .

فالتجاوز اذن ، هو عملية خلق محسوس ونوعي ، تارة مستمر، وتارة منقطع، وطورا بطيء ، وطورا آخر جزئي، وفقا للحظاتوالظروف الاجتماعية الذاتية والموضوعية . وهو في الوقت نفسه ثورة وخلق يتخطيان كل ما هو منعزل ، وقائم بذاته ، وهرم .

وهو قبل كل شيء ، نشاط بشري ، فردي وجماعي في الوقت نفسه . ذلك لان النشاط الاجتماعي هو اساس وغاية كل تحرك ، وكل معرفة . ان مصير النشاط العملي يعني اننا نعرف الاشياء بتأثيرنا عليها : ان انعكاس الاشياء علينا يفترض اننا قد ابصرنا انعكاسا منا في الاشياء ، وهذا يعني ان الانسان الفنان ، كائنا ما كانت ادواتهتعبيره الفنية ، اخذ يهيمن بمعارفه على قطاع هام من العالم الخارجي ، كما أخذ في الوقت نفسه بعض اختام اسراره ، ليحول هذه المعرفة الى قوة تخيلية ، ترفع الواقع الى مستوى المثال « على حد تعبير مكسيم غوركي » .

ان هذا الخلق الحامل معنى التجاوز الملحمي الثوري ، وهو ما يحتاج اليه الاداء والتعبير الفني في معركة المصير ، ليتطلب بالضرورة لغة جديدة ، لم يسبق لها ان اندرجت في اقنية مفاهيم المدارس السالفة وادوات تعبيرها ، لغة ترتدي مهمتها قيمة تعبيرية تهدف الى خلق واقع جديد .

ولا بد لنا ونحن بصدد الحديث عن هذه اللغة التعبيرية الجديدة، من ان نأتي على بعض مواصفات لها ، بوصفها مظهر التجربة الجمالية في الاداء والتعبير الفني . فهي تتسم بخصائص تعبيرية تحددماهيتها ومهمتها معا ، وتشكل فعلا خياليا ، رؤيويا ، يقوم بالتعبير عنانفعالات مصطبغة بصبغة الفكر . واذا ما اخذنابتحديد بيلنسكي لماهية الفن على انه « التعبير بصور » ، وجب علينا التأكيد ان الانفعالات ، والواعيةمنها بشكل خاص ، انما هي عبارات وايماءات موجهة ، تستخدم المجاز كعامل مساعد على الايضاح ، ينظم التجارب النفسية من الناحية الموضوعية والمادية ، ويقدمها بشكل صور قائمة على الوعي والخيال معا . ومعنى هذا ان التعبير الفني الجديد هو صناعة شيء يدعى

---

(١) انطونيو يونفي : فلسفة الفن ـ روما ١٩٦٢ .

(٢) الدكتور ميشال عاصي : الفن والادب ص ٦٢

سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا

ـ تتمة المنشور على الصفحة ـ ٣ ـ

وسرحان يشرب قهوته. للجليل مزايا كثيرة .
ويحلم ، يحلم ، يحلم .. آه ـ الجليل !

* * *

ومن كفّ يوما عن الاحتراق
أعار أصابعه للضمـاد
وصرح للصحفيّ وللعدسات :
جريح انا يا رفاق
ونال وساما .. وعاد .
وسرحـان ،
ما قال جرحي قنديل زيت وما قال ..
صدري شبّاك بيت وما قال .
جلدي سجادة للوطن .
وما قال شيئا .
أتذهب صيحاتنا عبثا ؟
كل يوم نموت ، وتحترق الخطوات وتولـد عنقـاء
ناقصة ، ثم نحيا لنقتل ثانية .
يابلادي ، نجيئك اسرى وقتلى .
وسرحان كان أسير الحروب ، وكان اسير السلام .
على حائط السّبي يقرأ أنباء ثورته خلف ساق مغنّية ،
والحياة طبيعية ، والخضار مهرّبة من جباه العبيد الى
الخطباء . وما الفرق بين الحجارة والشهداء ؟
وسرحان كان طعام الحروب ، وكان طعـام السلام .
على حائط السبي تعرض جثته للمزاد . وفي المهجـر
العربي يقولون : ما الفرق بين الغزاة وبين الطغـاة ؟
وسرحان كان قتيـل الحروب ، وكان قتيل السلام .
على حائط السّبي يصطدم العلم الوطني بأحذية الحرس
الملكي . وحربك حربان . حربك حربان .
سرحان ! لا شيء يبقى ، ولاشيء يمضي . اغتربت ..
لجأت .. عرفت . ولست شريدا ولست شهيدا . خيامك
طارت شراره .
وفي الريح متّسع
ـ هل قتلت ؟
ويسكت سرحان . يشرب قهوتـه ويضيع . ويرسـم
خارطة لا حدود لها . ويقيس الحقول بأغلاله .
ـ هل قتلت ؟
وسرحان لا يتكلم . يرسم صورة قاتلـه من جديـد ،
يمزّقها ، ثم يقتلها حين تأخذ شكلا اخيرا ...
ـ قتلـت ؟
ويكتب سرحان شيئا على كمّ معطفـه ، ثـم تهـرب
ذاكرة من ملفّ الجريمة .. تهرب .. تأخذ منقار طائر .
وتزرع قطرة دم بمرج بن عامر .

اللغة الجديدة . فاللغة ، في صورتها الحية النامية ، لا تتكون من افعال واسماء وصيغ لغاية الافهام والاتصال وحسب ، بل من اجل تغيير وظيفتها ايضا ، وجعلها وسيلة للتعامل الواعي مع المجتمع من اجل تفجيره وتغييره . فالى جانب كون الكلمة في اللغة ، وحـدة لغوية ، الا انها ينبغي ان تكون في الوقت نفسه ، صيغة لتحويـل الكلام الى فعل بكلمات .

ولكن : ثمة من يعترض قائلا ان ليس بالامكان خلق مثل هذه اللغة الجديدة ، في مجالات الاداء والتعبير الفني ، لان اللغة ليست «فعلا» على حد تعبيرهم . وهم بذلك يفصلون بين ما يسمونه باللغة التكنيكية ذات الاستخدام العلمي ، او الفكري ، وبين اللغة التي تصلح للاستعمال في التعبير الانفعالي . والحقيقة ان اللغة التي نحن بصددها ، ينبغي ان تقوم على الصيغة التي تدمج الفكر بالانفعال ، لئلا يصبح الشاعر والفنان بأطلاق ، مسوقا الى احتراز ذات المعايير اللغوية التي كان ممكنا وضروريا استخدامها في المراحل التي اخذت فيها المجتمعـات الاوروبية تتململ لتشق قشورها الاجتماعية ، ايذانا بطلوع بيئـات ومجتمعات جديدة ، على نحو ما اشرنا آنفا .

ولهذا ، فان الفنان الجديد ، والشاعر بوجه خاص ، المستخدم اللغة لاغراض الفهم والوعي ، لا مناص له في الاعتقاد هنا بان وسائل تعبيره انما هي الوسائل المتصلة والمعبرة عن الحقيقة الوحيدة التـي يقتنع من اهميتها في موقفه الراهن .

واذا كان لكل نوع من انواع الفعل ، نوع من الانفعال ، ولكل نوع من الانفعال نوع من التعبير ، واذا كانت انواع الفعل الفني ، وانواع الانفعال المتصلة بها ، مبرأة من ضروب الوهم والاجترار ، وما يتصل من بلادة الاحساس والمعرفة ، فان اللغة المستخدمة عندئذ من قبـل الفنان الثوري ، تكون ، لزوما ، مصبوغة بصبغة الفكر ، بوصفها تعبر عن انفعال معين وبوصفها تشير الى شيء وراء الانفعال ، والى فكـرة يكون التعبير عنها شحنتها الانفعالية . ومن هنا يتضح ان صبغ اللغة الجديدة تدريجيا بصبغة الفكر ، وتحولها شيئا فشيئا بواسطة النحو والمنطق الى رمزية علمية ، لا يدل على تبلد الانفعال ، بل على تدرج في الافصاح عن الانفعال والتخصيص فيه . فنحن هنا « لا ننتقل من جو انفعالي الى جو عقلي جاف ، بل ما نحصل عليه هو انفعالات جديـدة ووسائل جديدة للتعبير عنها » (١) وهي قبل كل شيء ، وسائل تعطي الناس والاشياء معنى ، اي « انها تساعد على اعادة خلق الناس والاشياء خلقا جديدا في الارادة والتوق الانسانيين ، بخلق واقع يحققه البشر بالنضال الدائب المستمر » (٢)

وخلاصة القول ، ان الاداء والتعبير الفني ، على النحو الذي بينا ، يشكلان نوعا من استقلالية الفن الذي لا يقوم على الشكل ولا على المحتوى ، بل على اندماج الاثنين معا في بوتقة الاثر الفني ، الذي يكون التعبير فيه استلهاما ، والمحاكاة تجليا .

ذلك ان حياة الفنان في الفن ، مفادها ان يؤثر على العالم . فكل الحضارة والانسانية تتمثل بهذا الجهد من التطابق المستمر والمتبـادل بين الانسان الواعي وبين الطبيعة . ومفهومنا للجمالية لا يبحث فـي اعماقه الا عن حل للنزاع الذي يواجه الانسان بالواقع ويجابهه به ، عن طريق التجاوز . وهذا احد اهم القوى والعوامل المحركة للفن فـي ادائه وتعبيره .

فالتحول الذي يحدثه الفن في الذات ، هو من العمق بحيث يحيل هذه الذات الى موضوع فني يؤثر في الذوق ، وفي الثقافة ، وفـي الحياة ذاتها . الا ان هذا التأثير ينبغي الا يخفي المسائل التي تطرحها مرحلة الانتقال من نظام اجتماعي الى آخر (من الراسمالية الـى الاشتراكية مثلا) . كما انه يجب ان يتمثلها ويعيها وعيا كاملا ، لكي يتعامل معها من اجل تدميرها وتجاوزها ، والمشاركة في بناء نظام اجتماعي اكثر عدالة وحرية . وكل اثر فني قائم على اداء وتعبير سليمين من جهة الخواصفات التي اشرنا اليها ، انما هو سلاح من اجل بلوغ هذا النظام الاجتماعي المرتجى ، انه المشاركة الفعلية عندئذ ، في معركة المصير الانساني .

بيروت ـ ميشال سليمان

---

(١) روبن كولنوود : اصول الفن ص ٢٢٧ .
(٢) رئيف خوري : الادب المسؤول ـ دار « الآداب »

الاداء والتعبير الفني

ـ تتمة المنشور على الصفحة ـ ١٦ ـ

« بترولیا » شيء اخر .

هذا التفسير البترولي للتاريخ يلغي نموذجا فه لدى كاتب البحث عندما يفترض ان قيام اسرائيل بالذات في قلب الوطن العربي «انهو الا بعض نتائج وجود البترول في هذا الوطن المبتلى » . والغريب ان كاتب البحث فاته ان اسرائيل لم تقم حتى في منطقة بترولية من الوطن العربي ، هذا اذا ما ضربنا صفحا عن التفسير التبسيطي الاحادي الجانب لقيامها !

وفي بحث كاتبنا ، علاوة على ذلك ، نقطة بالغة الخطورة . فهو في الوقت الذي يؤكد فيه المنطلق القومي للثورة العربية ، نراه في الاستراتيجية الاشتراكية التي يرسمها لها يسقط من حسابه المنظور الوحدوي . هكذا نجده يلزم كل قطر عربي بان يمر قواه الانتاجية من العلاقات « شبه الاقطاعية ـ شبه الرأسمالية » ، ثم « ان يتابع عملية تحرير قواه هذه ليصل بها الى حيث يقيم علاقات انتاج متقدمة تتجاوز به مرحلة الانتاج الرأسمالي الى الاشتراكية » .

وهذا الكلام لا يقبل تأويلا : اشتراكية قطرية ، اشتراكية في كل قطر على حدة ، اشتراكية مبتورة عن المنظور الوحدوي وتكاد ان تكون بديلا عنه ، وبكلمة واحدة اشتراكية تتناسى ان تحرير قوى الانتاج وتطويرها الى حد بناء علاقات اشتراكية امر مستحيل ، او على الاقل باهظ التكاليف ، على اساس قطري .

ولنا بعد هذا ملاحظتان اخيرتان . اولاهما ان البحث مكتوب بوجه الاجمال بلغة انشائية لا تصلح لما يفترض فيه ان يكون بحثا ، ولا سيما اذا كان هذا البحث مقدما الى مؤتمر . ومن قبيل ذلك توكيده بان النموذج الاساسي في ادب معركة المصير هو البطل الايجابي ، ولم يجد من شاهد يعزز به توكيده غير هذين البيتين الكسيحين:

تبسم للهوة المجتواة
تكشف عن فمها الفاغر
لان الحياة رمت نحوه
صدى سابح خلفه ماخر

وثانيتهما تتعلق بمقطع ورد في اواخر البحث وحاول فيه الكاتب ان يحدد الدعوات المشبوهة التي يصدرها لنا الاستعمار في محاولة منه « لقتل روح هذه الامة وتشويه فكرها وتراثها » . فما هذه الدعوات؟ انها في راي كاتب البحث ثلاث :

« ان هذه التيارات تتوزع بين عدمية لا تؤمن بشيء او تقر بقيمة ، ونهلستية تكفر بكل شيء ولا تقف عند حد في رفضها وجموحها الفوضوي ، وميكانيكية تنحط بالانسان ووعيه الى درك سحيق من جبرية عمياء يقع منها الانسان موقع الظاهرة الفيزيقية من قوانينها » .

واذا لم يكن لنا من تعليق على العدمية ، فاننا نتساءل بالمقابل عن النهلستية : اهي شيء اخر غير العدمية ؟ اهي شيء اخر غير الاسم اللاتيني للعدمية ؟ فكيف يمكن للدعوات المشبوهة ، والحالة هذه ، ان تتوزع بين عدمية ونهلستية ؟ اما الميكانيكية « التي تنحط بالانسان الى درك سحيق من الجبرية العمياء »، فاننا لنتساءل : ماذا يقصد بها كاتب البحث بلا لف ولا دوران ؟ لعله يقصد الماركسية .

واذا كان هذا قصده ـ ونامل الا يكون هذا قصده ـ فاننا سنمتنع عن اي تعليق مكتفين فقط بالتساؤل: الا تقف على راس الدعوات المشبوهة على وجه التحديد تلك التي ترى في الماركسية دعوة مشبوهة ؟

يبقى امامنا بحث الاستاذ محمد دكروب الذي اولاه لقلت ان حصيلة مؤتمر الادباء العرب الثامن في موضوع « الاداء والتعبير الفني في معركة المصير » كانت صفرا او حتى ما دون الصفر .

وقد نختلف مع الاستاذ دكروب في بعض التفاصيل الصغيرة الصغيرة (١) ، ولكننا لا نملك الا ان نقر بان موضوعه هو الوحيد الذي يرتقي الى مستوى البحث ، وهو وحده الخليق بان يقدم الى مؤتمر، حتى وان اختار له كاتبه عنوانا متواضعا : « نقاط وملاحظات حول دور الاداء والتعبير الفني في معركة المصير » .

وميزة الاستاذ دكروب في بحثه انه عرف ما المطلوب منه : ليس بحثا عاما في التعبير الفني ، وانما بحث حول التعبير الفني في معركة المصير .

كان المقطع الاول من بحثه بمثابة وعد : « لا بد لنا من البداية ان نحدد اطار موضوعنا : فنحن لسنا بصدد بحث جمالي حول الاداء والتعبير الفني بشكل عام، بل نحن بصدد الحديث عن الاداء والتعبير الفني ... في اطار معركة المصير » .

ولعله لا يكفي ان نقول ان الاستاذ دكروب وفى بوعده ، وانما ينبغي ان نضيف بانه وفى به على احسن وجه .

وعندما يجد ناقد من النقاد نفسه على وفاق شبه تام مع كاتب من الكتاب ، فانه لا يملك من نقد له غير ان يلخص افكاره . والقراء يعذرونني بلا شك اذا استنكفت عن التلخيص ، اولا لان شوطنا قد طال بما فيه الكفاية . وثانيا لان في التلخيص ، مهما بلغت دقته وامانته ، شيئا يشبه الخيانة اذ ليست الافكار هي وحدها التي ستلخص في هذه الحال، وانما ايضا غناها وخصبها وعمقها وتعقيدها.

جورج طرابيشي

---

(١) : من ذلك تمييزه ، الحاد بعض شيء ، بين جيل الخمسينات وجيل الستينات في ادبنا الحديث.

دار الكشاف
للنشر والطباعة والتوزيع
أربعون عاما في خدمة الكتاب
نشرا وطباعة وتوزيعا
إمتازت أعمالها واشتهرت
بالدقة والإتقان والسرعة
توالي نشاطها بالتعهدات الطباعية المختلفة
بمركز الجديد: شارع أسعد الحمد - بناية جريدة التلغراف
ص.ب ٢٠٩١ - هاتف ٢٩٦٨٠٥