

# مناقشة مقالات عدد «الآداب» الممتاز

## الفن والنقد العقائدي

بقلم الدكتور عبد الحميد الصميم

التلقائية والاستجابة للمنابع الاصلية . هي مسكينة لانها لا تستطيع ان تكسر الدائرة الصلبة ، فكيف نتوقع منها الريادة واقتحام الطريق ، هذا مستحيل لان طريقها واضح اذ لا طريق غيره ، وكسل وظيفتها ان تمهده بفأسها اكثر وان تزرع ببديها الاشجار على جانبيه . اما ان تسول لها نفسها اقتحام طريق آخر فهذا شذوذ لان التسول هنا ذاتية وخروج عن طريق الجماعة المرسوم ، يقول اوجين يونسكو : « وكتابة الادب كرسالة نوع من التزوير ، لان الكاتب فسي هذه الحالة يسوق الشخصيات نحو هدف محدد ويفرض عليها اتجاهها معين ، وهو يعرف مقدما مصيرها ، فيجرد بذلك شخصياته نفسها من حريتها ، كما يجرد قدرته الابداعية هي ايضا من حريتها » . (٢)

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

فليس الوظيفة الاساسية للادب هي اتحاد الانا بالآخرين كما يقول

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

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

وهذا التصور يلتوي بالادب عن غايته ، ويضع سدا بين الاديب وبين التسمع لنداءات ذاته ، وهذا التسمع هو الاساس لاي عمل خالص ، فمن غيره لا نحس بالتفرد والخصوصية والبصمات ونلتقي بنماذج متشابهة ومسطحة لا تختلف الا في الاسماء والازياء ، اما اللغة واما المشاعر واما العلاقات داخل العمل فهي نسخ مكررة وممسوخة . انما بهذا نخفق احاسيس الفنان ونحكم على ابداعاته بالموت والشلل . تماما كما حدث لدكتور « زيفاجو » - بطل رواية باسترناك - فقد احس بانه يخنق ويموت وقد حكم عليه بالمطاردة والغربة في مكان مهجور يحيط به الخراب من كل جانب . ان شخصيات الكاتب تحت هذا الفهم مساقاة نحو هدف معين ومسيرة نحو مصيرها المحتوم . ومن هنا تفقد الحرية والحياة ، ونحس اننا امام نماذج - على الرغم من تشديقها بالحرية والعدالة - تكبل نفسها بعبودية داخلية ، وتحرم ذاتها من

٢ - مجلة الكاتب ( عدد فبراير سنة ١٩٦٤ ) .

١ - مقتطفات من اقوال الرئيس ماوتسي تونغ ص ٣١٩ .

أو الزعيم هذا المفهوم العقائدي ، فهذا امر يستقيم مع مفهومه وغايته ، فوقف عمر بن الخطاب من الشعراء وموقف لينين أو ماوسي بونج من الفن موقف منطقي مع نفسه ومع أهدافه . ولكن ان نجعل من السياسي فنانا فهذا هو اللامنطق الذي يسيء الى كل من الفنان والسياسي . فكل منهما ينظر من زاوية تلون المنظور بلونها ، فالسياسي دائما ملتصق بواقعه وبالمسائل الجزئية ولا يجد حلا لمشكلته الا من خلال الناس ، وهو مرحلي مرتبط بظروف تاريخية معينة وبمسائل حيانية تختلف من عصر الى عصر ومن مجتمع الى مجتمع ، ان عنصر الزمن يمثل بعدا اساسيا في مفاهيمه ، فالسياسي الذي يعد متقدما فسي عصره القديم تتحول مفاهيمه مع الزمن السى اشياء ضد الزمن ، والليبرالي أو الراديكالي أو الطوباوي يعد - مع نظرياتهم الإصلاحية - رجعيًا فسي نظر الاشتراكية العلمية ، بل ربما كان هذا من حتمية الحياة وتطورها التي تسيخ فيها الآراء والمبادئ كما يسيخ البشر ، فكم مسن ثورة أو حركة اجتماعية كانت في عصرها حركة تقدمية بلتف حولها الجمهور وتؤثر في العالم وتنادي بمبادئ تقدمية ، ثم شاخت مع الزمن وتحولت الى طقوس وكهوتية تقف امام المد الثوري الجديد .

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

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

ارنست فيشر (٢) ، بل هي تنقية الانا وتطهيرها واجتثاث ما بها من نزعات فاسدة ، فاذا تم لها ذلك فانها لتفانيا تهفو الى الآخرين لا من خلال طقوس ونصوص ونظريات ، وانما بدافع الذات المطهرة . وهنا نجد ان اهم ما يصنعه الادب هو الحب والسلام والتناغم ، وهذه هي المحصلة النهائية لكل القراءات ولكل الفنون ، فماذا نعني الموسيقى بالنسبة لي سوى انها تفتح لسي فليسا يسع العالم بكل خلافاته وتناقضاته؟! هل استطيع ان اضع الموسيقى وفقا للتصور العقائدي كما وضع افلاطون الشعراء في نهاية الصف ! ان هنا التزاما من الموسيقى ولكن ليس بالصورة الضيقة لمفهوم الالتزام . ولكن المحصلة النهائية للادب العقائدي تعني - في احد وجهيها - العدوان والبغضاء لكل ما يخالف مذهبهم . فترى في تقديم طابع العنف والعداء لجانب وطابع التهليل والتكبير للجانب المقابل . وهنا نجد الامر في تحليله النهائي يختلف في مؤداه عن المحصلة النهائية لعالم الفنون ، الذي يخلق بين متدوفيه وحدة من نوع معين ، ويطمح الى تحقيق عالمية من نوع جديد ، ليست هي المدينة الفاضلة كما فهمها الفارابي ، وليست هي المجتمع الشيوعي كما فهمه ماركس . وانما هي اقرب الى ما يسميه كانت « مدينة الفايات » (٤) التي تقوم على التناسق بين الارادات الخيرة . فمهما نشدفت العقائدية الجامدة بحب الانسانية والاحساس بالام الجموع فان هذا لا يخفي العسوة الضارية التي يجدها الفارئ بين السطور ، ان الشعور بالكراهية لا يصلح نقطة للإصلاح ولا اساسا لبناء مدينة فاضلة ، وهنا نفهم معنى الصيحة التي قالها « كاليبايف » فسي مسرحيته « العادلون » لابير كامي ! « ان اقوم بصنع اخوتي من اجل مدينة بعيدة لست واثقا من وجودها » . (٥)

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

لا ينبغي اذن ان نخلط بين الاشياء ، فاذا كنا نتقبل من السياسي

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

٤ - ما الادب لسارتر ص ٢٠١ ( ترجمة الدكتور محمد عنجي هلال )

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

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

٧ - المرجع السابق ص ٢٣٠ .

«الثورة» و «الشعر والثورة» - كل هذه المقالات نظرت الى الفن من خلال هذا المنظور فقط ، وناسبت العوامل الاخرى التي تدخل فسي العملية الابداعية ، ان الفن كالحياة شيء مركب وتحليله ليس جزءاً واحداً ضد النظرة العلمية وضد النظرة الفنية في آن . تماماً كما لسو عرفت انساناً ما بأنه فدائي فقط ، وناسبت انه زوج وانه أب وان له عواطفه وعلاقاته وله طموحه ومشاغله ، فليس من العلمية في شيء ان يكون الفن هو ذلك الذي لا يحتوي الا على وجهة نظر معينة ، وليس من الفنية في شيء ان يكون ما عدا ذلك خارجاً عن دائرة الفن . ان الثورة في هذه المقالات قد فهت على اساس سياسي ، فالادب الناشر من وجهة نظرهم هو الذي يحتوي على النضال والطالبه بالحقوق والدفاع عن القضية العربية ، وهذا شيء جميل ومهم وخصوصاً في مرحلتنا الحالية ، ولكنه ليس هو كل شيء وخصوصاً ان التركيز عليه فسد يؤدي الى بيوسه التجارب الطليعية ، ان سياسة «دع مائة زهرة تفتح ومائة مدرسة فكرية تتبارى» هي التسيبي ينبغي ان نسود في حياتنا الادبية ، وبذلك يمكن ان نتحدث عن الثورة في «تكنيك» العمل الفني جنباً الى جنب مع تلك الثورة في المصامين . ولكن اين الحديث في تلك المقالات عن الثورات التكنيكية التي هي اقرب الى طبيعة الفن وعن نوع الاشكال الادبية وجدتها ؟ ان مفامرات الفنان فسي هذه الاجواء تحتاج كذلك الى بيان نفسي نانسر برناد وبفود ولا بعماً بالمعارضين وخصوصاً اذا كانوا من جمهور المحافظين . وكل الثورات الثقافية التي تعتبر علاقة في تاريخ الادب العربي كانت تقوم اساساً على التسيبي الشكلي وعلى العنصر الفني . فنحن لا نذكر البارودي في عالم الفن من اجل حماسياته ، ولا شوقي من اجل وطنياته ، ولا العقاد من اجل موقفه ضد الملك ، ولا الدكتور هيكل من اجل موقفه الحزبي ، وانما نذكر البارودي لانه اعاد للقصيدة رونقها القديم ونذكر شوقي من اجل مسرحه الشعري ، ونذكر العقاد من اجل نظريته عن الوحدة العضوية ، ونذكر هيكل من اجل فصته «زينب» .

بل يخيل لي ان هذه المقالات في مجلة الآداب لم يقدّر التجارب الطليعية الشكلية حق قدرها ، فالاستاذ سامي ختيسة فسي مقاله عن «الواقعية والثورة الثقافية» يهاجم تجارب القربة والعمب واللانتماء بتلك الحجّة التقليدية وهي انها لا تتفق وواقعنا ، وهي الحجّة نفسها التي استخدمها المحافظون في اوائل هذا القرن حين ظهرت تبايسير القصة ، فقد قالوا انها نبات غربي يتحدث عن الحب وعن العلاقات الجنسية وراوا في المقامات في دعوتها المباشرة السى الخلق القويم ونقدتها لعيوب الواقع اكثر ملاءمة لواقعنا ولتطورنا الادبي . بل ان الاستاذ محمد دركوب في مقاله عن «الشعر والثورة» يهاجم بصراحة الثورة في الشكل وفي نظام اللغة ولا يرى لها من اهمية الا اذا اربطت بالجمهور . واي جمهور ! هو ذلك الجمهور الفعلي الاتي وليس الجمهور المحتمل بعد خمسين سنة مثلاً وبذلك نحرم الفن من المفامرة والتجديد ، وهذا المفهوم لو ساد حياتنا الادبية في اوائل النهضة لما كنا رأينا هذه الاعمال الفنية التي نعتز بها سواء في الفضة او المسرح او الشعر .

ان هذه المقالات في مجلة «الآداب» لم تفهم شعار «نحو ثورة ثقافية» الا من خلال هذا المفهوم ، وكان اولى بها ان تتحرى وهي تقترب من منطقة الفن التي تخلط فيها الللال بالاضواء والفردية بالجماعية والروحية بالمادية . هي منطقة لا يمكن استيعابها عن خلال مصطلحات محددة لانها من الممكن ان تمتص كل هذه المصطلحات وتجاوزها . بل قد ثبت لنا قصور هذه المصطلحات وبضاربها حين نصر على التمسك بحرفية العقائدية ، ان الاستاذ سامي ختيسة في مقاله هذا لا يرضى عن المرحلة الجديدة في روايات نجيب محفوظ لانها تفصل عن الواقع ويفضل عليها مرحلته الواقعية السابقة . ومسن قبله وفي اوائل الخمسينيات نقد الدكتور عبد العظيم انيس هذه المرحلة الواقعية عند نجيب محفوظ - لم تكن المرحلة الجديدة قد ظهرت - لانها تقدم المجتمع في حالته «الاستاتيكية» الجائمة التسيبي لا تشبه لقوى التفسير

وهذا ممكن - بشعور جارف للتعبير عن القربة ثم نطلب منه ان يعبر من خلال موقف يتبنى نظرية ضد القربة تؤمن بالصراع وبالقوة الناشئة وبالتغيير الحتمي وتنسب بالمستقبل ( التنبؤ بالمستقبل يدخل في صلب الواقعية الاشتراكية وبمهم نظريتها العلمية ) ؟ كيف يمكن التوفيق بين بداعات ومفردات عن القرف والاشمئزاز والفثيان واللامبالاة والشعور بالاختناق التي يفرض نفسها اذا ما استجاب الفنان لشعوره الجارف والممكن ، وبين مفردات عن الصراع وقيمة الكفاح وحب الحياة والعمل والتفاؤل والاقبال على الحياة اذا ما استجاب الكاتب للموقف السذي يجب ان ينطلق منه اساساً ؟ انه اذا اختار هذه المفردات الاخيرة فحتماً سيكون مزوراً لشعوره ولا يصدر عن الصدق الحقيقي ، اما اذا اختار المفردات الاولى فان ادبه حتماً ينتهي به الى طريق مسدود . ان وظيفة الالفن عملية معقدة ولكنها اسمى من ان تكون اداة فسي يد الدعاء والمصلحين .

ان اجهزة الاعلام والدعاية قد تطورت بحيث اصبح من الممكن ان تؤدي هذه الوظيفة بصورة اكثر فعالية من الفن السذي لا يستطيع ان يغلب عليها لانه يصارعها في غير ميدانه . ان الفن فسل اي غرض آخر يرتبط بمنظمة الشعور بالجمال الذي دفع العائلات البورجوازية الى تشجيع المصورين وافتناء لوحاتهم ودفع الانسان الاول السى ان يزين كهفه بالرسم من قبل ان يعرف شيئاً عن النضال وحتيمية التاريخ . ان المقياس الجمالي هو الذي ينبغي ان يسود ، اما العناصر الاخرى التي تتطلبها المذاهب الفلسفية او السياسية او حتى المدارس الادبية فلا ننظر اليها الا داخل ذلك الاطار . وان بايرون وبودلير وزولا وكافكا وبيكيت وجرييه وغيرهم من الاسماء التي تمثل الانجاهات التي انتهت الى طريق مسدود عند فيشر ، لا نقل - ان لم تزد - اهمية فسي عالم الادب عن جوركسي وبرخت وماياكوفسكي وايلسوار وماكارنكو وشولوخوف ، لان المقياس هنا هو مقياس الجمال لا مقياس الموقف السياسي ، والمقياس الاخير يرفض كل ما عداه ، اما المقياس الجمالي فهو يرفض ما عدا الجميل ويؤمن بان هناك مستويات في الجمال ، فما يرضى زيذا قد لا يرضى عمراً ولكن الذي لا يرضى عمراً لا يصح ان نرفضه لانه يرضى زيذا ، بعكس المقياس الاخير فهو يرفض ما لا يرضى عمراً لانه ادب رجعي ويؤدي الى طريق مسدود .

وقد سادت حياتنا الادبية هنا في مصر موجة صارمة وعارمة من النقد تنظر من خلال هذا المنظور العقائدي . وخطورة هذه الموجة - سواء كانت عن افتتاع او مجارة - انها فسد نفس المعايير الادبية وتنقل عالم السياسة الى عالم الفكر ، وبذلك يمكن ان نخفق البراعسم القليلة التي تفتح في حياتنا الادبية والتسيبي ستجيب فقط لشعور جارف يدفعها الى ان تنقل تجربتها الى الآخرين ، ويمكن ايضا ان تحجر على الاعمال التجريبية والطليعية . ان الادب عندنا لم يزد على يد العقائديين . فالعالم الادبية لم تكن من صنع الاخوان المسلمين من ناحية ولا من صنع الشيوعيين من الناحية المقابلة ، وانما تمثلت في طه حسين والعقاد والمازني وتوفيق الحكيم وبعي حقي ونجيب محفوظ ويوسف الشاروني وصلاح عبد الصبور وغيرهم ممن يصعدون اولا وقبل كل شيء عن احساس فني ، ان الفنان لا يلتزم الا بالتقدم وليس حتماً ان يتصور التقدم من خلال قوالب الآخرين بل من خلال منظوره الشخصي الذي يختلف من فنان الى فنان ، وبذلك لا يرفض منظور كافكا ولا سارتر ولا كامى ولا باسترناك ولا جرييه وكذلك لا يرفض منظور دستوفيسكي ولا شولوخوف ولا برخت ولا اراجون لان كل هؤلاء مع حركة التاريخ بمفهومها الواسع الذي يعني التحول والتقدم .

وذلكم مقدمة لما اود ان اركز عليه ، فكل المقالات النقدية التي تضمنها العدد الممتاز من مجلة «الآداب» ( مايو سنة 1970 ) ، مثل «الواقعية والثورة الثقافية في الرواية العربية الحديثة» و «اصابع حزيان والادب الثوري» و «الفنان الثوري» و «الاقصوصة العربية

عليها آياتنا لتوفيق زياد لانه يدعو الى الصلابة والتماسك . والعاطفة السياسية وحدها هي التي تتدخل في هذا الحكم . نعم ، كلنا يجب شعراء فلسطين ويمتاز بأدب المقاومة ، ولكن فلنرحمهم من هذا الحب العكسي الذي هو مؤلم لنفوسهم الناضجة فهم ليسوا اطفالا حتى نشجعهم على كل كلمة . ان القيم الفنية هي التي يجب ان تسود في النهاية ، وان أي منظور فني سيدرك ما في آيات البياتي من شاعرية وصدق ومرارة ، وان أي منظور قومي او سياسي سيهمل لما في آيات زياد من مباشرة وهتافية ، انها كالاناشيد - فسي خفة وزنها وسرعتها ومباشرتها - التي تثير فيها الحماسة في معركتنا والصلابة . لا فرق هنا من حيث المبدأ بين نظرة الدكتور احسان الى وظيفة الشعر ونظرة ابن رشيق الذي يرى فيه « دفاعا عن الاحساب وذبا عن الاعراض » ، الا ان القيم السياسية هنا قد حلت محل القيم القبلية هناك .

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

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

٨ - مجلة « المجلة » ( عددي فبراير وابريل سنة ١٩٧٠ ) .

عبد الحميد ابراهيم

القاهرة

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

اما الدكتور احسان عباس في مقالته « اصابع حزيان والادب الثوري » ، فهو يضييق بابيات البياتي لانها تثير القنامة والحزن ويفضل

صدر حديثا :

# الحركة الوطنية الجزائرية

تأليف

الدكتور ابو القاسم سعد الله

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

منشورات دار الآداب - بيروت

٩ ليرات لبنانية