

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

وعدنا القراء بان نقدم لهم في هذا العدد عشرة نقود لبحاث 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

ولا معنى للادب ان لم يكن سبقا وارهاسا يمثل هذه القيم الانسانية ، وان لم يكن عاملا من عوامل بنائها ، وان لم يصبح النور الذي يدل الما 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 العبقرى .

وأول شرط لهذه الحماية ان نوفر للاديب مناخ الحرية . فالتجربة الاصلية الصادقة لا تتكون الا في مثل هذا المناخ . ونقلها والتبشير بها والنود عنها في حاجة الى الحرية التي تحفظ لها حرارتها وحدثها وتأثيرها . والحقيقة من الامور التي لا تقبل انصاف الطول . فاما ان يقولها من يعانيتها حادة حية صارخة ، واما ان تنطفئ شعلتها في نفسه وينطفئ 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 تملو 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 ادب محافظا اتباعيا ، ولما كان له أي نصيب في التغيير وفي بناء اهداف الانسان ، تلك الاهداف التي لا يمكن ان تكون وراعا بل هي دوما اماننا كالأفق يتعد عنا كلما دنونا منه .

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

الاديب العربي بين

الحرية والالتزام

بقلم الدكتور عبدالله عبدالدائم

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

فهو يحس ان المسألة غدت مبدولة ، وان الافلام قد جابت شعابها ونفضت دروبها ، ولم تبق فيها بقية لمسزيد .

على انه يشعر في الوقت نفسه ان ما أصابته من دراسة وبحث ، لم يفدها جلاء وضياء ، بل لعله اضاف اليها جلايبب من الغموض . وهذا يعني عندنا ان المسألة لم تطرح في الاصل والمبدأ طرحا صحيحا ، وانها على نحو ما طرحت عليه مسالة زائفة . واجادة طرح المسألة - كما يقول المثل اللاتيني - نصف العلم . من هنا كان لزاما علينا ان نسائل : أين يكمن الخطأ في بسط هذه القضية ؟

الخطأ في نظرنا ان اسلوب السؤال عنها اصلا يميل على المتصدي للإجابة احد مواقف ثلاثة :

أولها ان يكون جوابه دافعا عن الحرية ضد الالتزام .

وثانيها ان يكون جوابه دافعا عن الالتزام ضد الحرية .

والثالث ان يكون جوابه توفيقا بينهما .

المواقف الثلاثة فيما نرى مواقف خاطئة . ذلك ان المسألة

ليست ان نوازن بين الحرية والالتزام لنتصرا لاحدهما . ولا هي ان نؤلف بين صدين ونجمع تقيضين ، ونخرج بتلفيق باهت . ولا هي ايضا ان نحدد اوزان كل منهما في عمل الاديب ونتاجه ، لنجعل من جهد الاديب مركبا كيميائيا 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 يتقل الى الملا رؤية للعالم وللأشياء صادرة عن معاناة صادقة وتجربة طويلة ومريرة مع الحقيقة . هو المشاعر والأفكار التي يكونها الاديب في رحلته الطويلة الشاقة ، رحلة البحث عن القيم الجديرة بالانسان ، القيمة بان تكون ينبوع تحريره وتقدمه في معارج بناء الوجود الانساني الأمثل .

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 والسي سواها دراسة اخرى . وما هي الا ملاحظات نضعها بين يدي نقدنا لتلك الدراسات التي قدمت الى المؤتمر ، ونتخذها سبيلا 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 نتساءل « من السذي يبلور هذه القضية » . وجوابها على هذا ان الذي يبلور قضية الالتزام « هم - مرة اخرى - المفكرون في كل امة 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 نابغة من المجتمع متجاوزة له ، حين ترى ان المهمة الاولى للاديب الملتزم في مجتمعا العربي هي بناء فلسفة عربية وايدولوجية عربية . وفيما عدا هذه المسألة الاساسية ، يرتد الامر عندها الى البحث في وسائل نقل الالتزام الذي يلتزم به الاديب - حرا صادقا مع ذاته - الى اكبر جمهور ممكن . وهكذا تطرح مسألة الشكّل المضمون في الادب ، وتشير الى اهمية تيسير افكار الاديب للجمهور وتوطئتها لعامة الناس ، حفاظا على دورها وتأثيرها . وهذا في رأينا موضوع آخر .

اما الاستاذ صديقي اسماعيل ، فهو يتفق في الجملة مع هذا المفهوم للالتزام ، سوى انه يفضل ان يخطو خطوة اخرى ، ليسائل عن الشكل الذي يأخذه 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 يبتينوا معالم القضايا الكبرى المطروحة في اطار تلك المرحلة ، ليتخذوا من ذلك مطلقا 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 ، نعي 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 بعنق قضاياها ومشكلاته . وعندما يفوض 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 ، التفهم لحركتها وصبوتها وتطلعاتها ، يستطيع ان يتجاوز المرحلة وان يبدعها بالسوان من الوعي والمعرفة جديدة . ذلك ان مثل هذه المعرفة بالواقع في تحركه وصبواته ، هي التي تتيح امام الاديب المجال الاحب لنظرة تقويمية ، مستمدة من « تبصر المستقبل » ومن « الرؤية الطبيعية » الى العالم . فالعمل الادبي عنده - وهو على حق في ذلك - لا يمكن ان ينفصل عما هو مصيري في واقع التجربة الانسانية كما يعانها الآخرون . وتجربته الشخصية الحرة المستقلة في طريق بناء الانسان في مجتمعه ومن اجل بناء الانسانية ، لا يمكن ان تكون معلقة بيسن 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 : « ان الحرية في هذا المجال لا تعني ان يقول الاديب شيئا باسم الالتزام السذي تفرضه معاشية 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 اصح واكثر جرأة ، مشيرا الى ما نراه من ضرورة توفير مناخ الحرية للاديب كيما يلتزم بالحقائق التي يؤمن بها . هكذا نراه يطالب بالحرية « للذين يكتبون عن الشعب في معاناته الريبة 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 السى ذلك » .

ويمضي الاستاذ خليل هنداي - في بحث قدمه للمؤتمر ولم ينشر في عدد « الآداب » - في تأكيد هذا الاتجاه وينتهي فيه مذهبا ابعد ويوغل في توضيحه وتفنيده سواء . فهو يرى بحق ان « الادب - حين يكون في قمة حريته - لا ينفصل عن الحياة العامة ولا يتبرا مسن مشاكله » . وعنده ، كما عندنا ، ان الاديب الحق لا بد ان يكون ملتزما بالحقيقة التي وصل اليها بعد داب ومكابدة ، والتي يرى فيها تطورا للقيم الانسانية . اما الشيء الذي هو نقيض الالتزام عنده وعندنا ، فهو ان يلزم الاديب بما يوحي 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 ، ف يعني - على عكس ذلك - ان تقرب القيود على الفكر باسم الالتزام .

وهكذا يرى الاستاذ هنداي ان الادب الملتزم حقا هو الادب الحر ذو الرسالة ، مهما تكن طبيعة تلك الرسالة ، و « ان الاديب الحر يلتزم من دون ازام وينصر القيم النبيلة من دون توجيه ، لان الاديب الحر الذي يقدر الحرية يؤلمه ان يرى اضطهاد الحرية في اي 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 ادب ملتزم ، ملتزم بقضية الانسان في مجتمعه وفي أي مجتمع ، وان التزامه هذا في حاجة الى مناخ الحرية كي يربو ويزكو ويترع . انها تؤكد ما انطلقنا منه وهو ان المسألة 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 المرحلة المصرية التي نخوضها . فالالتزام الاديب بهذه المرحلة يشترط اولاً وقبل كل شيء ان توفر له الشروط التي تجعله يؤمن بسان ما يقوله يلتزم به حقا في اعماقه ، وان ذلك الذي يلتزم به هو الذي يجدي حقا في تلك المرحلة التي نخوض . انه يشترط بقول موجز ان يفوض الاديب ، بالاعانة والتجربة الصادقة ، الى اغوار تلك المرحلة ، وان يقول من خلال ذلك كل ما يراه حقا وجديرا بان يقال . وهل اشد حاجة الى الحرية من انبل معركة في سبيل الحرية ؟ وهل يقتني بمناخ الحرية شيء مثلما تقتني التجربة الريبة الفاسية التي تعاني منها الامة العربية مع اعداء الحرية ، اعداء الانسان العربي ، اعداء الانسان ؟

عبد الله عبد الدائم

بيروت

الإداء والتعبير الفني

بقلم الدكتور ميشال سليمان

في إطار الموضوعات الهامة التي انقدت من أجلها المؤتمر الثامن للإدباء العرب ، في دمشق ، موضوع « الإداء والتعبير الفني في معركة المصير » . وهذا الشعار الهام ان دل على شيء ، فعلى الأهمية القصوى التي يعقدها على الإداء والتعبير الفني ، جميع الأدباء والشعراء والفنانين العرب ، الذين تههم الكلمة وشرف الفن ، ودوره البارز في معركة المصير ، التي بلغ فيها الجهل الأدبي والفكري والفني ، والخط السياسي والأيدولوجي مبلغا بات فيه الأديب والواطن العربي على السواء ، في دوامة من البلبلة التي تقضي على كل نامة من تطلع شطر تصور نهاية معركة المصير ، او تكاد .

الآن ما قدم للمؤتمر من أبحاث ، كان من الصلة بالموضوع ، بحيث وجدنا انفسنا بحاجة الى إعادة طرحه من جديد ، توصلنا الى الملاحظات التي استخلصناها من هذه الأبحاث ، ورغبة في الإسهام بتوضيح دور الإداء والتعبير الفني في معركة المصير العربي . ولهذا ، لا بد لنا ، قبل عرض الأبحاث تلك ، وتناولها بالتعليق والتحليل ، من إيضاح معالم حقيقة متصلة بمفهوم الإداء والتعبير الفني ، وهي ما نفهمه من صيغة الموضوع المطروح على بساط البحث .

ان التعبير والإداء الفني ، من وجهة نظرنا هذه ، انما هو رؤية للعالم الى جانب كونه عملية خلق شكلية ، تندرج في نطاقها عدة مفاهيم وصيغ أهمها : المادية الجدلية في سياق اعداد صور الحياة الاجتماعية ، والرؤية الكونية ، كمدخل من افق الى افق آخر ، ودراسة الممر الذي لا يشكل إعادة نظر بوجه عام ، بل عملية اغناء من قبل عمل فني خلاق ، في مثل البحث بما قدمت المدارس الفنية ، ابتداء من الكلاسيكية ، مروراً بالرومنطيقية ، والرمزية ، والسوريالية ، والانطباعية ، والواقعية ، والواقعية الاشتراكية .

وعندما نقول : معركة المصير ، فان اول ما يتبادر الى ذهننا من الإداء والتعبير الفني من وجهة نظرنا ، وقوفه في وجه المفاهيم الجمالية المثالية ، المتصلة بمفاهيم الأن ، وكروتشي ، ومالرو ، وبلخيولوف الى حد كبير . كما ان البحث في الإداء والتعبير الفني هذا ، لا يدفنا بحال الى الابتعاد عن البحث المادي الجدلي لمفهوم الجمالية . الذي لا يتدمج كما يحلو للبعض ، في الدراسة السوسيولوجية للفن التي ، مع ذلك ، قد تقدم مساهمات جديدة في هذا المضمار .

الآن ، الى هذا ، لا ندحة لنا من الالتفات ، وبشكل جدي ، الى افاق القضايا الاجتماعية المتصلة بالفن ، من مثل طابع السلعة في الأثر الفني ، التزايه في المتوجات الثقافية في البلدان الرأسمالية بصورة خاصة ، والبحث من قبل الفنانين ، أدباء وشعراء ، عن جمهورهم ، وضرورة ردم الهوة بين الفنان وبين الفن والشعب ، وذلك برفع الشعب الى مستوى الفن ، بدلا من العكس ، والتحديد المادي لوضع الفنان الأخلاقي والاجتماعي ، في مجتمع معين .

وإذا كانت هذه القضايا من التخصيص بحيث تستعد قليلا عن موضوعنا ، إلا انها مع ذلك ، لا تقطع مع قضايا الإداء والتعبير الفني ، بل هي تطرح ، وبالبحر متزايد ، مسألة الثورة الفنية . كما انها جزء من الثورة الثقافية المنشودة في عالمنا العربي ، وبكيفية أسهامها ، بنسب مختلفة ، ودرجات متباينة ، بقضية الخلق الفني في معركة المصير ، متصلة وجوبا بالشعب انتمالا عضويا ، وخاصة معركتنا نحن العرب ، في المرحلة الراهنة .

وما دمتنا في الحديث عن الإداء والتعبير الفني ، من زاوية

علاقتها بالمصير ، فلا مندوحة لنا هنا من القول بان هديسن المفهومين المندرجين في إطار المعنى الجمالي ، كانا دائما شاهدين في مناحي الفكر السوسيولوجي الثوري ، الهادف الى خلق انسان جديد ، يصبو الى جمال الحياة ، وجمال الفن ، وجمال القيم الفنية في الحياة وفي الفن على السواء .

وانطلاقا من هذا الإدراك ، نستطيع ان نكشع عن موضوعنا بعض الوهم البليد ، الذي اكتنفه ، وسيطر على دارسيه ، في كثير من الجوانب والوجوه ، حتى كاد ان يلقبهم في مدرجة منه ، وهو ، لو بصروا به بروية ، لادركوا انه واضح وضوح الشمس ، رائق كعين الديك ، لا يحتاج الى تاويل او فهم مضاد . الامر الذي يحملنا على القول بان المهم في الموضوع لم يكن تفسير وجهه الخارجي بمقدار ما كان يعني وضع الصيغة البديلة له . او بمعنى اخر : لا يهمنا ان يكون موضوعنا منحصر في تحليل ماهية الأثر الفنية ، بطريقة تشكل سردا لبعض مفاهيم الجماليين الذين وضعوا لبنات أساسية في مفهوم الفن . كما لا يهمنا ان يقدم الباحثون مطولات بحثية في وظيفة الأدب واربابه ، عن طريق تجميع تف مما كتبه الكتابون المندرجون في ذوق الباحث لغاية في نفسه ، ثم اطلاق الأحكام عليها جزافا ، وهي ، لعمرى ، احكام مبتسرة ، اذا ما فصلت عن اطارها التاريخي والنفسى والآني ، لا تقدم لنا اية مساعدة مشجعة في ايضاح دور الإداء والتعبير الفني في معركة المصير .

ذلك ان مثل هذه المقاطع الاستشهادية لا تطور القضايا التي تفني الفن ، وتبر عن وجوهه المتباينة في نطاق هدفها الثوري ، المنزوم وجوبا بقضايا الانسان في الواقع وفي الصيرورة . كما انها ، وبالتالي ، لا علاقة لها بالعلاقة القائمة بين الفن وبين عملية خلق الفنان الانسان نفسه .

الى هذا ، يضاف ايضا ، ولنقل من وجهة ماركسية ، انه لا ينبغي ان ينطلق الباحث ضمن تعابير ناحلة اللون ، من مثل تفسير بعض الأنواع الفنية خارج نطاقها التاريخي . فالماركسية في ما يختص بالإداء والتعبير الفني ، تشكل نظرية تقضي الى ما يطيب لنا تسميته بشاعرية الواقعية . وهنا يحق طرح السؤال التالي : ما هو الواقع ؟ بل ما هو الحال الذي يمكن معرفته ولوجهه في مرحلة تاريخية وزمنية معينة ؟ . ثم ، اذا كان الفن يعكس الواقع ، كما يحلو لبعض الدارسين ان يقولوا ، فان الامر لا يتعلق بمعنى التماثل او الاقتداء . ثم ، من ناحية اخرى ، اذا كان الفن انعكاسا ، فما هي بالفعل الانعكاسات الجمالية ؟

لقد اثر عن الناقد الروسي الفد بيلفسكي عبارته المشهورة القائلة بان الفن هو « التفكير بواسطة الصور » . اما جورج لوكاش ، الذي ذهب في تطوير الجمالية الهيغلية مذاهب بعيدة ، فهو ايضا ينحو هذا النحو في دراساته التي حاول فيها ان يميز بين الفن وبين العلم والفلسفة . ونرى من جهة اخرى ، ديبلا فولبي يناقش موضوعات كروتشي ، ويقف بحزم ضد ما يسميه بجمالية الحس .

والواقع ان الأشكال التي اتخذها التعميمات الفنية تجاه تباين وجوه الواقع ، تبدو من التباين الى الحد الذي يفوق التصور . فالرمز مثلا ليس الشبه ، والمثل ، والتصوري وما يتصل بمفهومهما ، يبدو متصلا بالواقع على حد تعبير ارنست فيشر (1) ، الذي يقيم الصلة بين برشت وكافكا ، بوصف الإثنين من اسيد « القرابة » في الإداء والتعبير الفني . وينحو نحوه ايضا روجيه غارودي في كتابه « واقعية بلا صفا » ، عن طريق التأكيد بان الفن بحد ذاته ، يشكل ردة فعل ضد الانسلاخ . وهذا ما افضت اليه مفاهيم الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن ، اي انها لم تشكل مدرسة فنية بالمعنى

(1) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة الدكتور ميشال سليمان

- دار الحقيقة - بيروت -

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 أعلى ، وبين الحياة الفعلية .

ولقد كان من عظمة الماركسية انها دحضت كل ما بلقه ((كنط)) من آراء متناقضة حول نظرية الجمالية المتصلة بمفهومه بشكل اساسي ، بشائبة الضرورة الطبيعية ، وبالحرية في العالم الفعلي والعالم المثالي . وقد كشفت جوهر هذا التناقض الدمر لذاته ، بالتاكيد على ان ((كنط)) من جهة ، يقول بان ((حكم اللوق)) 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 اللوق ، لا يشكل بالمثل ، وهذا ما يفسى عليه طابع الحكم الذاتي ، اي انه كان تارة يقول بعدم مناقشة اللوق ، وتارة اخرى يقول بوجوب مناقشته ، بحيث ان مواصفات اللوق ، 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 الاولى الى شيء قائم بذاته ، وعلى البشرية ان تسمى اليه ، دون ان تلبغه ، الامر الذي يفضي بنا الى الاقتناع التلقائي بان المجتمع صائر الى صيرورة يكسر فيها الشر بقدر ما يكسر الخير ، ويتنامى 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 تنشأ من اشكال كاذبة للمعرفة ، ومن انعكاسات متمادية الى حد بالغ من الاخفاك الفعلية . وقد اخذ هذا الفكر على عهدته ارجاع هذه الاشكال المتولدة في الذهن البشري ، الى قواها المحركة الحقيقية ، وابداع النظر الفعلي الذي يسمح باقامة علاقات مختلف مظاهر الواقع المشوه في الوعسي الشائه ، تحت تأثير ظروف تاريخية واجتماعية محددة .

يقول ماركس : ((ان الناس هم الذين ينتجون مظاهرهم وافكارهم . ولكن الناس الفعليين ، العاملين ، مثلما هم محدودون 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 ابدائيا شيئا اخر سوى الكائن الواعي . وكان البشر انما هو عملية حياتهم الفعلية . واذا ما بدأ 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 ، اخذ الفكر الجمالي الماركسي يزحم الجمالية الهيكلية ، 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 هيفل شيئا ما مثاليا ، بمعنى انه اسمى من الحياة ، فان الفكرة الخالصة المجردة من الفلانة الحسية للصورة الفنية ، يجب ان تكون اعلى من الفن . وهذا يعني ان التاريخ الفعلي هو بالنهاية متمس من قبل الشعسور المنطقي للتناقضات الموجودة في وحدة الفكرة المطلقة ، وان الاداء الجمالي يستعيد تناقضه

التقليدي للكلمة ، بل اصبحت نقني مفهوم المادية الجدلية اثناء احتوائها الاثر الفني ، اي بتعبير اخر ، تكوين جماليته . وعليه تكون الواقعة 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 السى التكاثر في الفن الحديث ، كما هي حال تقييمها من قبل لوكاش ، ودليا فولبي مثلا ، في الرواية والشعر . وقد راينا بهذا المنظار بالذات ، كيف ان هذه ((المدرسة)) في الادب والفن ، قد اعطت روايتها ، رابطة بوحدت عضوية ، اللغة الخاصة بها ، والعناصر الخاصة بالفنان نفسه ، والمحتوى الفكري المبرر عنه ، والجوالاتي المام الذي تتفتح فيه .

ولم تقتصر الواقعة الاشتراكية على هذا وحسب ، بل تمدت وتمدت الى ما هو ابعد منه ، الى مناحي الفن المستقبلي الذي يتعامل مع الواقع من اجل تخيله . فهي اذن لا تهمل سيكولوجية الرؤية والتخيل ، ومعطيات السيرينيشية ، 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 القررين عن الاداء والتعبير الفني الاشتراكي ، وعن الانتاج الادبي في الواقع الاشتراكي العربي ، كما لو كان هذا الواقع اشتراكيا علميا ، يضم الناس بمعطاه الامم ، او يكادون . والحق ان تزايد ((الانجذاب)) الاشتراكي في العديد من هاتيك التقارير ، اضفى عليها طابعا يكاد يكون معينا من المناحي الفكرية التي توجب الإشارة الى الاصول ، ان لم نقل التفصيل . ولعل قصر الوقت كان شفيما لجميع اصحاب البحوث بعدم التفرغ الى هذه النواحي الهامة من قضية التعبير الفني في معركة المصير ، وهي مندنا اهم ما في الموضوع ، كما سبق واشرنا انفا . ولهذا سنحاول قدر المستطاع ، الإشارة الى ماهية الاداء والتعبير الفني من وجهة اشتراكية ، كما فهمها وجددها معلمو الاشتراكية الاول .

يقول ميخائيل ليفشس في مقدمة مؤلفات ماركس وانجلز في الفن ، انه في كل تاريخ الحركة العمالية تاكد وجود حد بين الماركسية الدعواتية ، والماركسية الخلافة . وهذا ما يؤكد فكرة ماركس الساخرة من الزاعمين الفناء 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 الوجه في الدراسات التاريخية ، تطبق كاتها موديل جاهز ، تفصل عليه الاحداث التاريخية)) (٢) . ذلك لان المفهوم الساذج للنظرية الثورية ، يحول هذه النظرية الى كمية من الاستنتاجات التجريدية ، وهو يعكس على محتوى هذه النظرية ، محولا الافكار الى شكلها المباشر والخطر ، المفضى 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 الأوروبية والعالمية . وقد شملا بفكرهما سائر نشاطات الناس في العالم الفعلي وفي الطبيعة ، وفي المجتمع الذي يمشون فيه . لقد صاغا في مؤلفاتهما دائرة معارف ثورية ، وابتداء من النقد الموضوعي لجدلية هيفل ، وانتهاء بالايديولوجية الالمانية ،

(١) انجلز . ب لافارغ : مراسلات . المنشورات الاجتماعية . باريس

الجزء ٢ ص ٤٠٧

(٢) كارل ماركس . فريدريك انجلز : حول الادب والفن . المنشورات

الاجتماعية . باريس صفحة ٢٢٢ - ٢٢٣

(٣) كارل ماركس ، ف انجلز : الايديولوجية الالمانية . الجزء الاول

المنشورات الاجتماعية باريس ص ١٧ .

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

وهنا يضيف ليفشتس ، في مقدمته ، قائلا بان هيفل يداني في محاولاته هذه الفكر المادي . ولكن غياب الافق الثوري ، واعترافه بالنظام البورجوازي بوصفه الاطار الوحيد لتقدم القوى البشرية ، يفض 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 للتفكير التجريدي .

اما الجمالية الماركسية ، بادائها وتعبيرها الفني ، المتدرج في نطاق مفاهيمها الجمالية ، فهي تشير الى الفن الثوري للمجتمع في تطوره الصاعد ، وهذا التطور الذي كان يجري على وتيرتين ، عفوية وخطمية ، كان يجد اسباب معنوية وروعة انتصاره في مساره الاجتماعي المشار اليه على النحو الذي حدده الناقد الروسي بيلنسكي بقوله : « انه كان يعد الدواء في الداء ذاته » . كما انه كان من وجهة ماركسية ، بالتالي ، يؤكد قيام خطوة الى الامام في مضمار الفن ، وفي اساليبه التعبيرية التي كانت تتحول وتتطور من مرحلة الى مرحلة ، مفتنية 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 كالمحمة مثلا ، فان القول باستحالة بنائها بالشكل الكلاسيكي مقبول ، على النحو الذي تظهر فيه ، مذ يظهر الانتاج الفني كما هو ، اذن ، ان بعض الظواهر الهامة ، في صميم 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 » (1)

فهذه الصيغة الراقية ان دلت على شيء ، فعلى تباين واختلاف وتطور ادوات التعبير الفني تبعا لتطور المجتمعات البشرية بوجه عام . واذا كانت تأخذ بالصف 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 الوقت نفسه الى ان هذه التقلبات والزعازع الاجتماعية هي ضرورية بالنسبة لتطور الفن . ان تتبع الثروة ، الذي يملئه 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 الرومنطيقية 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 القارن للثقافات القديمة والبورجوازية ، من وجهة قدرتها على خلق اشكال خالصة لحتوى محدد ، اوبالعكس ، على فتح المجال لتطور غير محدود لهذا المحتوى (2) . وبمعنى آخر ، ان الفن يتطور انطلاقا من 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 ان المعنى الجمالي للاداء والتعبير الفني ، لم يكن معطى منذ البدء (كنظ) ، بل تشكل تاريخيا في غضون النشاط العملي الانساني الخلاق . ولم يكن ابدا نتيجة عملية التكون للفكرة المطلقة (التي يساندها هيفل) ، بل كان نتيجة التطور التاريخي للمجتمع الذي حصل بمقتضى قوانين موضوعية وعلمية محددة ، كان لمعنى الاشتراكية العلمية الاول فضل استخلاصه وتقديمه في اطار علمي ، يتخطى جميع المذاهب والمفاهيم الادبية والفنية المعروفة ، وافضى الى « مدرسة » الواقعية الاشتراكية في الادب والفن ، التي انصهرت فيها جميع الخصائص الثورية الكامنة في الرهءنطيقية 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 صيغ الرمزية تذكر الانسان بحقيقة كونه خلاقا ، وبوجوب استمراره الواعي في عملية الخلق والابداع ، بواسطة « لغة لا تعبر عن واقع قائم وحسب ، بل عن واقع في سبيل التكوين ، وغير مكتمل ، يتراءى فيه مستقبل لا يزل غير مرئي » (3) . كما انها لا تشكل في سياق تفسيرها ، حقيقة معطاة ، بل مهمة للانجاز ، مفادها ان الاثر الفني انما هو يقلعة من المسؤولية ، وتذكير بماهية الانسان : خلاقا ومسؤولا » (4) .

ولكم منا نود التفرق الى معالم ومياسم كل من الاتجاهات الفنية والتعبيرية العربية ، المعاصرة والمحدثة ، الا اننا نرى ذلك ضربا من الاغفال في الشطط . ولهذا سناخذ الابحاث التي قدمت للمؤتمر الثامن للادباء العرب بهذا المنظار الذي المينا اليه ، لكونه ، من جهتنا ، الاصبوب في تقييم الاداء والتعبير الفني في معركة المصير العربي الراهنة . وهنا نبادر الى التذكير باننا اذا كان يطيب للكثيرين من النقاد ، في هذه المرحلة ان يحصروا معركة المصير العربي بما اعقب هزيمة حزيران وما نتج بعدها من اكداس الشعر والنثر ، وما عبر عنها ، وما لم يعبر ، فاننا نبادر الى التاكيد بان هذا الادب الجزائري ليس بالادب المقصور وحده على معركة المصير ، لان المعركة لم تبدأ بحزيران ولم تنفجر منذ بداية مشكلة فلسطين ، وقيام اسرائيل ، بل بدأت منذ اخذت الدول الاستعمارية ، منذ مستهل هذا القرن ، وقبل ذلك ، تذر قرونها في هذه المنطقة ، تقهتر فيها القيم وتستغلها ، بنية 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 الاففاني ، والكواكبي ، والشميل ، واليازجي ، وفرح انطون وجبران والريحاني وسواهم من اساطين الفكر والشعر ، متدرجا بشكل او باخر ، تارة في نطاق مفاهيم الرومنطيقية الثورية المصورة لواعج النفس العربية في تشوفها الى « فردوسها المفقود » ، والسى حربتها وسيادتها القومية والوطنية ، وتارة اخرى في اطار مفاهيم الواقعية والواقعية النقدية النائرة على الاقطاعية ، والقمع الديني ، والياس الموفي بالافكار العدمية الى ضروب من الهروب من الواقع . وعندما تحددت معركة مصير الانسان باطلاق ، بانتصار اول ثورة اشتراكية في العالم : ثورة اكتوبر ، كان لا بد لمعركة المصير العربي ان ترتدي صيغة جديدة ، وهكذا رأينا الادب والشعر العربيين يتقلبان في اطر المدارس والاتجاهات الفنية ، من رمزية ، وسوريالية ،

(1) ماركس وانجلز : حول الفن والادب ص 183 .

(2) ليفشتس : المصدر المشار اليه آنفا .

(3) روجيه غارودي : ماركسية القرن العشرين ص 264

(4) روجيه غارودي : ماركسية القرن العشرين ص 276

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 سلامة ، في نهاية بحثه الى التأكيد بان الاداء الفني يتطلب « مستوى من الثقافة تتعلق بفهم النصوص وتلقيها .. وهذا يستدعي ان تكون الجماهير قد بلغت حدا ادنى من المستوى » . كما يطالب بان لا تنطق الكلمة الى « مستوى العناية السخيفة » وان يعي الاديب الخلاق اتناجه الفني ، ليكون انسانيا اخذا باسباب النصر نافذا بايقاعه الى قلوب وعقول اهل حضارة اليوم .. ليبر عن الروح الاسلامية ، الى حضارتنا في مختلف اوجهها .. .
وبهذا ، يرى الباحث اسهام الاداء والتعبير الفني في معركة المصير .
● اما الاستاذ خلدون الشمعة (سوريا) فهو « يشوف السى استكشاف مدينة الادب العربي الحديث ، التي لا تحاصرها الاسوار المفلتة ، ولا يبهظ روحها الفني عسف المعايير التاريخية والسياسية والنيكولوجية ، ولا تمنع نفسها الا لمفاتيح الموهبة والخلق والابداع » . وكانى بالاستاذ الشمعة ، قد اراد من هذه الصورة الفنية ، التي ساقها بمثابة توطئة لبحثه ، ان يقتحم هيكل الموضوع من بابه الواسع . ولهذا فقد طرح المسألة بقوله ان « لا بد من تجريد التيارات الادبية من حواصنها التاريخية ، والتركيز على حقيقة كونها معبرة عن خصائص تقنية واضحة العالم ، اكثر منها معبرة عن فترة تاريخية ومجتمع معين » . الا انه بدلا من ان يعمل على تجريد التيارات الادبية من حواصنها التاريخية ، وتبيان حقيقة كونها معبرة عن خصائص تقنية واضحة العالم ، 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 سوسيوولوجية وفنية ، ما برح نقاد الفن حتى الان يتيهون في بواديها ، وما زلنا نحن شخصا نميل فيها الى القول باستحالة هذا الفصل والتفريق بين التيارات الادبية ، وبين الفترات التاريخية التي نشأت فيها .

الا ان الاستاذ الباحث لم يطرح هذه القضية على وجه التساؤل ، الا ليمسك بخناق بعض ادعاء التجديد في البيان العربي ، فيتناول نقطة هامة متصلة بالصدق الفني ، فيؤكد بان « الموضوعات البلاغية ، والاختناق الشكلي كثيرا ما يعبران بالنسبة للكاتب العربي المعاصر عن الفوضى الروحية .. وان هذا الجحوش او الميل الى المفامرة في الشرط الفني ، وضع ويضع الكاتب العربي المعاصر امام مشكلة مشحونة بقدر عظيم من المراوغة » . والباحث ، هنا ، بهذا القطع الجازم يؤكد حقيقة فنية صارمة ، مفادها ان الايفال في الفزابة والصوفية الخدرة انما هما ضرب من الضياع الايديولوجي ، والبؤس الفكري ، الذي يحاول الكاتب ان يجد له من خلالها مستربا الى حركة الواقع ، فلا يجد اليها سبيلا ، الا « القدر العظيم من المراوغة » .
ولمة قضية هامة اخرى يثيرها الاستاذ الشمعة ، الا وهي « صورة المصالحة بين الحقيقة الذاتية ، والحقيقة الموضوعية » ، وما

وواقعية ، وتطور 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 ، وانتقاهات ، وانقلابات سياسية واجتماعية . فببدلت انظمة ، وتحولت علاقات اجتماعية في اكثر من قطر عربي ، وسادت مفاهيم اشتراكية عديدة ، وتحولت معالم كثيرة في شخصية الانسان العربي ، واصبح الوطن الكبير موضوعا نائرا بحاجة متزايدة الى ذوات ثورية ، في المجال السياسي البحث ، وفي مجال الفن بحاجة الى ذوات تقيم العلاقة الجدلية بين الواقع وما ينبغي ان يكون عليه . قلت : شعراء وادباء ليلعبون لعبة عكس الواقع في نتاجهم ، ولا يسهمون في معركة المصير وحسب ، بل يسهمون في التخطيط لمصير جديد . وهذا ما يتطلب بالضرورة اداء وتصيرا 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 تملها 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 الظواهر 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 سلامة (تونس) استهل بحثه بالقول « ان الاخطاء التي وقعنا فيها في نهضتنا الاولى .. ماثلة اليوم ، وافدح هذه الاخطاء ، اتكائنا على الكلمة واعطاؤها القوة السحرية التي تنكب على مشاكلنا فتحلها ، وتنقضى على الاخطاء فتبددها » . وموضعا عن ان يشرح الباحث هذه « النكبات » التي تسببت بالكلمة ، يخلص الى القول بوجود لزوم الاديب حدود الهمة ، فلا يتعدها ، اما هذه الحدود فهي عنده لفة الاديب التي يعتمد عليها في «التأثير على العقول والحواس ، فيعلق بالاذهان وينفذ الى شفاف القلوب بقطع النظر عن الفكرة التي اعتمدها ، والصورة التي ارتضاها ، والخيال الذي بركبها » .

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 التوتير الذي يبثه الخلاق في لفته فيسري فيها كالكهرباء ، ويشيع في جنباتها حياة كالحياة في صناعة الكيمياء تحول عليها نيرات جديدة تكون مثل الاكسير في صناعة الكيمياء تحول

وتحطيم البيت المقفل في القصيدة ، واستخدام وتوزيع التفعيلة الواحدة» . ثم أكد على دور الرواية والقصة العربية ، وموقف الأديب 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 البديهيات التي تجابه الكاتب ، اي كاتب ، في عصرنا » .

● بقي بحث الاستاذ محمد مبارك (العراق) وهو بحق متشمم بجدية علمية ، شاء لها الكاتب ان تندرج في سياق التفصيل بشقين اثنين الاول يتعلق بماهية الادب « باعتباره اعرق 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 بانتقاله 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 ويتعد 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 ، فقرر ان « 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 خلـق 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 . لكنسه انتقل انتقالا فجائيا ، في الشق الثاني من بحثه ، الى الحديث عن موقع الادب العربي المعاصر ، بعدما اشار الى أبرز معالم الثورة العربية المعاصرة . ولكن ، شفع بالانتقاله هذه ايمان الباحث بوجه من الادب العربي « استطاع الى هذا الحد او ذلك ، ان يمثل الثورة هدفا وينتظم صفوفها قوة ووعيا ، وان يكون ادائها الفاعلة في أكثر 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 يمتلكه مشاعر الغربة ، فزاد واقع يدفقه ويسعى الى تصفيته » . ذلك لان معركة المصير تقتضي الكاتب ان يوقف في الانسان العربي كل عناصر القوة ونوازع التحدي الهادف والرفض الثوري ، وان يفجر اللغة اليومية ، يتابع 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 وجوه مما آلت اليه حال التيارات والاشكال الادبية والفنية العربية في المرحلة الراهنة ، أقول : في مثل هذه الاشارات والدلالات على جوهر الموضوع كاد يقرب عن باننا الاداء والتعبير الفني

ت التتمة على الصفحة ٨١ -

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 السي « حقيقة » العمل الادبي النابعة من الكاتب الفرد ، وعموميته المتحققة بتوجهه الى الجمهور ، حتى يخلص الى القول بان التجارب الفنية ما تزال توحى بعدم الاستقرار .

ولسنت اجد هنا للباحث من مبرر لتشاؤمه الذي يضارع اليأس ، من كون الفنان العربي يتمزق في محاولة التخلص من الاسلوب الذي « تشرق به » . ان هذا التمزق هو شرط ملازم لعملية التخطسي الابداعي في الفن ، وهو مما يعاينه فريق من الابداء والشعراء العرب الحديثين (تكفي الاشارة هنالى شعر قبدالوهاب البياتي ، وبلند الحيدري ، وميشال سليمان ، وخليل حاوي ، وغيرهم) وبشكل بالنسبة لهم عملية المخاض على صعيدي الابداع والتعبير الفني اللذين يظلمان 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 المكتهة » 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 بيت بها . الا انه من خلال طرحها يبدو اميل الى القول بعدم انفصال الشكل عن المضمون ، بحيث يصح الاثنان فنا ، وليس بشيء آخر . ومن هذه المسألة القديمة في جذتها ، يخلص الاستاذ السمعة الى التاكيد بان « مفارقة الخبرة التعبيرية تقلل بالنسبة للكاتب العربي المعاصر محكودة بالشرط الثقافي » ، اي انه يفترض بالكاتب العربي هذا قدرا معينا من الثقافة لكي لا يدخل مرحلة « الطفولة المكتهة » ، ولكن يمكن من القيام بعملية الدمج الاصيل بين عنصري الفن : الشكل والمحتوى ، ليصبح للتعبير الفني دور في معركة المصير .

● اما الاستاذ محمد دكروب (لبنان) فقد اثر ان يخرج عن الموضوع منذ البداية ، بمجرد كونه بادها قائلا بانه كيتس يعتقد بحث جمالتى حول الاداء والتعبير الفني بشكل عام ، بل هو بصنعد الحديث عن الاداء والتعبير الفني في اطار معركة المصير . الا انه تته الى كونه اثر السلامة بالابتعاد عن جوهر الموضوع ، فساد في التولؤك وجوب النظر في الاشكال والانواع والاساليب ، وما « اصطلح على تسميته بالاداء والتعبير الفني » ، على حد تعبيرة .

الا انه في هذه العودة ايضا ، فضل ان يظل منسجما مع ما استهل بخته به ، ولم يشفع بفودته « النظر الى الاشكال والانواع والاساليب » لان تمة مفارقة اناسية بين هذه الاشكال والانواع والاساليب ، ومن الاداء والتعبير الفني ، اذ ان كل اسلوب ، وكل نوع ادبي ، انما ينطوى بالضرورة على ضرب من اداء تعبيري وفني ، مصن ، الامر الذي يؤكد ان الاشكال والانواع الادبية شيء ، والاداء والتعبير الفني فهاشيء اخر . ذلك لان لكل شكل ، ولكل اسلوب ادبي اداه 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 فنيئا من بحثه ، فقد بات لزاما علينا ان نتطرق الى هذا الحد ، فنقول بان صاحبه قدم عرضا وافيا لجوانب كثيرة من النشاط الادبي العربي الاخير ، وذلك بشكل انتقائي وانطباعي في الغالب . فتحدث عن « الخضم القاطع في مجال الفتح من شكك فني الى شكل آخر » ، و اشار الى بعض « المفاهيم البنائية التشكيلية للشعر الجديد .. التي تبلورت في كسر العمود الشعري ،

الإداء والتعبير الفني

بقلم جورج طرايبيشي

كان موضوع « الإداء والتعبير الفني في معركة المصير » واحداً 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 ، وأخيراً بحث من القطر العراقي باسم وفد اتحاد أدبائه إلى المؤتمر (١) .

وإذا ما استثنينا بحث محمد دكروب ، فإن الفجوة بالبحوث الثلاثة الأخرى كانت كاملة . فقد كان الموضوع واضحاً محدداً : التعبير الفني في معركة المصير . ولكن البحوث التي قدمت إلى المؤتمر ونوقشت في جلساته لم تستطع أن تستوعب حتى عنوان الموضوع المطلوب بحثه . فقد انصرفت إلى معالجة مسألة التعبير الفني معالجة عامة - وعشوائية في غالب الأحيان - متناسية أن المسألة هي مسألة التعبير الفني في معركة المصير لا مسألة التعبير الفني في سماء المطلق أو المجرد .

ولعل من له ولع بالكلمات الكبيرة ومن يستهويه الحديث عن الموضوعات العامة والضخمة والضيائية مثل أزمة الفكر العربي واجد في تلك الواقعة التي أشرنا إليها ما يبرر أحكامه المطلقة وآراءه المسبقة . وبالفعل ، إلا بياح للمرء أن يتكلم عن « أزمة الفكر العربي » بوصفها ظاهرة عامة شاملة عندما تعجز ثلاثة بحوث من أصل أربعة مقدمة إلى مؤتمر قومي الأدباء العرب حتى عن استيعاب العنوان الذي كان يفترض فيها أن تندرج تحته ؟ وعندما ينتطح أدباء للكلام أمام هيئة لها هيئة المؤتمر فلا يتكلمون إلا عن غير ما كلفوا بالكلام عنه ؟

ولو كان لنا ولع بالإنجراف وراء الأحكام العامة والكلمات الكبيرة ، لما كنا اكتفين بتسجيل تلك الواقعة المؤسفة أو ربما المؤسفة ، بل كنا استخلصنا منها الدليل والبرهان على أننا أمة - بخلاف ما بنتنا نهم به بعد هزيمة الخامس من حزيران - لا تحسن حتى الكلام .

ولقد كان أمامي ، وقد كلفت بنقد الأبحاث التي قدمت إلى المؤتمر حول موضوع « الإداء والتعبير الفني في معركة المصير » ، أحد موقفين أما أن أسقط من حسابي سلفاً ثلاثة من الموضوعات الأربعة لأنها على حد تعبير مدرسي الأنشاء « خارجة عن الموضوع » ، وأما أن اعتبر ما حدث بحكم الحقيقة الواقعة فأسعى على قدر طاقتي إلى تقويم ما قيل لا على أساس ما كان ينبغي أن يقال ، وإنما على أساس أن كل ما يقال جدير بالتقويم حتى وإن أخطأ هدفه الأساسي .

ولقد آذرت الموقف الثاني . وهذا لسبب بسيط ، وهو أن فجيعتنا بما قيل لم تكن أوهي شأننا أو أقل مرارة من تلك التي أثقلت بياهظ وطاقنا علينا ونحن نستمتع إلى السادة أدبائنا يقولون كل ما يمكن أن يخطر على بال ما خلا ما كان ينبغي أن يقال .

ولنبداً بموضوع الأستاذ البشير بن سلامة . ان أول ما يطالعنا منه هو قراره بأن حصيلة النهضة العربية الأولى كانت الأفلاس لأن « دور الأديب والأدباء والمصلحين والمفكرين » فيها كان « دوراً عظيماً » : فقد « حل الأديب محل السياسي والشاعر محل المصلح والصحفي ، وتفاقم أمر الأدب لتتضاءل أمامه خلافاً للحياة الأخرى ، أمام العلم ، أمام الصناعة وغير ذلك من ألوان النشاط » .

(٢) وقد نشرته « الآداب » في العدد الماضي باسم الاستعداد

محمد مبارك .

ولست أدري ان كان هذا كافياً لإصدار قرار بأفلاس النهضة العربية الأولى . أتفلسيت لأن الأدب لعب فيها « دوراً عظيماً » أو حتى أعظم مما ينبغي ؟ ولكن هل ننسى ان النهضة لم تسم بالنهضة إلا لأن الأدب لعب فيها ذلك الدور ؟ وصحيح بعد ذلك أن عصر النهضة العربية تميز بتضخم أدبي على حساب ضهور العلم والصناعة الخ . ولكن خطأ الأستاذ البشير بن سلامة هو اعتقاده بأن تضخم الأدب هو الذي أدى إلى ضهور العلم والصناعة مع أن العكس ههنا هو الصحيح . فالضخم الأدبي - والأيدولوجي بصورة أعم - هو نتيجة لنقص التطور الاجتماعي والاقتصادي وليس علة له . وليس العرب هم الأمة الوحيدة التي حاولت في العصر الحديث أن تعوض عن نقص تطورها الاجتماعي والاقتصادي بفرط تضخم على صعيد الأدب والأيدولوجيا . فالألمانيا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تقدم لنا مثلاً شبه كلاسيكي على أمة حاولت أن تنفي واقع رؤسها المادي والعملي بتفوق نظري مثالي . ولهذا على وجه التحديد هجا ماركس « الأيدولوجيا الألمانية » هجاء مراراً : فالألمانيا لم يكن لها من دور في التاريخ غير التفكير بما يفعله الآخرون ، فما حققه الإنكليز على صعيد الاقتصاد وما أنجزه الفرنسيون في ميدان السياسة اكتفى الألمان ب « نظيره » (١) . ويعكس ما يفترضه الأستاذ بن سلامة ، فأننا لا نبحث عن سر « البؤس العربي » في « تفاقم أمر الأدب » ، بل نرى في هذا الأخير تعويضاً مثالياً عن الأول .

بعد هذه المقدمة عن أفلاس النهضة العربية الأولى - هل هناك من حاجة إلى أن نقول أنها بدورها « خارجة عن الموضوع » ؟ - ينتقل الأستاذ بن سلامة إلى « صلب » بحثه ، فيبدأ أول ما يبدأ بتقسيمه إلى ثلاثة « أقاليم » : التعبير الفني والإداء ومعركة المصير . وبغض النظر عن كلمة « أقاليم » هذه المستقاة مباشرة من اللغة اللاهوتية ، فإن كاتب البحث يفاجئنا بجملة من « اكتشافات » أقل ما يقال فيها أنها معروفة من الجميع ولا تحتاج من برهان إلا على قدمها السحيق أو شبه السحيق من هذه « الاكتشافات » أو من « حقائق لاباليس » (٢) هذه ، قول كاتب البحث : « ان التعبير الفني في الواقع أوسع من أن تقتصر على الأدب والكتابة إذ هو يفتح لميادين أخرى هي أسمى من أن تحصى وهي تتناول ألواناً من الرسم وضروباً من النحت واشتاتاً من فن العمارة والتلفزة وغيرها » .

ولنر إلى هذا « الاكتشاف » الهائل الثاني : « إذا كان الخلق الأدبي ميداناً يتبارى فيه الشعر قديمه وحديثه ، حره ومعتقه ، وتجول فيه القصة ... ويتخبط فيه المسرح بين الواقعية واللامعقول ويجهد فيه النقد والمقالة ان يشارفاً الكتابة ، فإن الذي يمكن ان يتفق عليه كل العارفين (اتفاق مهم فعلاً وقد يغير وجه التاريخ !!) هو اجتماع ضروب الخلق الأدبي في نمط من التعبير هو التعبير الفني » !

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

لنأخذ على سبيل المثال لا الحصر هذا المقطع : « إذا كان التعبير الفني يتغير في لفته بحسب تغير الكتاب وإذا كانت أساليبه تختلف باختلاف أصحابه ، فإنه يبقى ذلك النمط من اللغة الذي يعتمد التأثير على العقول والحواس فيعلق بالأذهان وينفذ إلى شفاف القلوب بقطع النظر عن الفكرة التي اعتمدها والصورة التي ارتضاها والخيال الذي

(١) من الممكن الرجوع إلى تفصيل أوسع حول هذا الموضوع في كتابنا « الماركسية والأيدولوجيا » - دار الطليعة - بيروت ١٩٧١

(٢) كان لاباليس قائداً عسكرياً ، وحين قتل نظم له جنوده مرثية جاء فيها : « قبل ربع ساعة من موته ، كان ما يزال حياً » !

ان لنا هنا سؤالاً ، وسؤالاً واحداً لا غير : ترى ماذا يتبقى من التمييز الفني اذا « قطعنا النظر » عن الفكرة والصورة والخيال ؟

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

وكاتب البحث لا يناقض نفسه على صعيد الافكار فحسب ، بل على صعيد الامنيات ايضا . فهو في مقطع واحد لا يزيد على أسطر خمسة يتمنى أن تطبق مقاييس العلوم الدقيقة على الآثار الأدبية ، وهذا في مطلع المقطع ، ثم تدرجه في خاتمة المقطع عينه الشفقة على الأدب من أن يشرحه مبضع العلم . وهكذا نجده يقول : « لو كنت من ذوي الاختصاص في العلوم الصحيحة - وحذا لو خضعت آثارنا الأدبية الى المقاييس العلمية في المخاير وحلقات التجربة - لمضيت استنطق الخطوط البيانية وأوثق الكتاب وآثارهم والشعراء وقصائدهم على الواح عمودية واقفية حسب اختلاف المشارب والقدرة الفنية ، ولكنني أشفق على نفسي وعليهم في هذا المقام من أن يحفظهم العلم بجفافه وأن يقسو عليهم العلماء بعد آثامهم ومقول 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 او الى التفلسف بصنده : « الزمان هذا الذي ياكل الأخضر واليابس وبفنى القوي والضعيف ويقف صامدا امام الموت » (!) ، فانه لا يملك مناصاً من أن يضيف : « وقدما قال المتنبي في سيف الدولة :

ان كان قد ملك القلوب فانه

ملك الزمان بأرضه وسمائه» .

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

« والزمان هو أبو الهول المنتبج لسفطات الخلق وهناتهم ، وهو كما قال فيه شوقي :

أبا الهول انت نديم الزمان

نجي الآوان سميع العصر » .

ولا ننسى بعد هذا أننا ما زلنا بصدد « اقنوم » التمييز 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 ان كاتب البحث لا يستشهد بالتنبي وشوقي وحدهما ، بل بفلووير ايضا . وفلووير هو القائل كما لا يخفكم : « الاسلوب انما هو الانسان » . وما دامت قولته هذه قد أصبحت بحكم الحقائق التي لا يختلف عليها اثنان ، فان كاتب البحث لا يجد من حرج في أن يطبقها على الادب العربي تطبيقاً اقل ما يمكن أن يقال فيه انه ميكانيكي ، متناساً ان الحقائق العامة والديهات بالذات لا تعود حقائق عامة ولا بديهات اذا فصلت عن عصرها وشروطها التاريخية ، بقول كاتب البحث : « ان طفيان الاسلوب في معظم الادب العربي شعراً ونثراً ، قديمه وحديثه ، ان طفيان الانا هو الذي كان سبباً في تدهور الادب والفن وفي حصر الكتابة في نوع من البرعاجية المقيتة » . فالاستاذ البشير بن سلامة بقى ههنا ، كما فعل فلووير ، علاقة تعادل بين الاسلوب والانسان او الانا . والحال انه من منظور الادب العربي القديم ، لا من منظور الادب الذي عناه فلووير ، يعني الاسلوب أول ما يعني امحاء الشخصية وانعدام الانا لا طفيانها . ولئن كان الادب العربي القديم ، شعره ونثره ، قد آل بعد القرن الخامس الهجري الى تدهور وانحطاط

فهذا على وجه التحديد لان طفيان الاسلوب عليه قد خفق فيه صوت الانا . ولا غرو أن يكون المتنبي اعظم شعراء التراث لانه من القلائل الذين تهجم علينا انهم في كل بيت من آياتهم تقريباً ، وهذا يعكس البغاث من النظامين والنائرين الذين حكموا على انهم بالاعداد سعياً وراء الاسلوب والديباجة .

وفي الوقت الذي يسحب فيه الاستاذ بن سلامة كلمة فلووير سحباً ميكانيكياً على مفهوم الاسلوب في الادب العربي القديم ، نجده يتعجب من شياً للفضول وللمعجب في تأويله لها . فهو يفهم طفيان الانا في الاسلوب على انه شيء قريب من الاتانية . ولهذا تراه يقول ان طفيان الاسلوب او الانا كان سبباً في « حصر الكتابة في نوع من البرعاجية المقيتة » . والحال ان البرعاجية ليست مسألة أسلوب وانما هي مسألة مضمون . والانا التي تطفئ في الاسلوب هي غير الانا التي تطفئ في المضمون . وقد لا يكون لهذا او ذاك من نزلاء البرج العاجي أسلوب ، وقد لا تبرز الانا الأسلوبية عند احد كما تبرز عند المتزيمين من الكتاب والشعراء .

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

واختصاراً للشروط الذي طال اكثر مما ينبغي استميج العسدر لنفسى 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 يهددان الامة العربية في وجودها .

الخطر الاول تتمثل 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 ان الخطر الثاني ادهى وأمر شاتاً . وعللة ذلك ؟ علته ان « القاهرة الثانية اكثر تستراً وخطراً لانها برزت في قالب تحديات العصر لنا ، هذا العصر الذي استولت عليه حضارة غير حضارتنا وفرغت علينا ان نعيش وتنتصور العالم بمنظارتها ، وعلته فان معركة المصير لا يمكن ان تكون شيئاً آخر غير نضالنا للحفاظ على « اصالتنا » و « شخصيتنا » و « ذاتنا الامينة » حتى نتمكن من أن « ننظر الى هذا العالم بمنظارتنا وتنصوره حسب مقومات حضارتنا » ، تلك الحضارة التي تجد كامل تصبرها في « الروح الاسلامية » .

وبغض النظر عن كل ما في هذا الكلام من آراء مطوقة مكررة معادة ومن اخلاقيات وانشائيات مهترقة ، من كثرة الاستعمال ، نجد لزاماً علينا ايضا ان ننوه بوجه الخطورة فيه بوصفه تعبيراً نموذجياً عن ايدولوجيا انزالية شوفينية تخفي وراءها عقدة نقص وقومية .

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

ونحن لا ننكر ولا يمكن لاحد ان ينكر ان بين الحضارات صراعاً . ولكن ليس الصراع هو جوهر العلاقات بين الحضارات . بل يخيل لنا في عصرنا هذا ، عصر تصفية الاستعمار واستكشاف الفضاء ، ان التفاعل هو القانون الاول للحضارات . والحضارة التي تعلم بغزو العالم وابتلاع الحضارات الاخرى لا يمكن بحال من الاحوال ان توصف بأنها حضارة . كذلك فان الحضارة التي لا هم لها غير ان تحافظ على اصالتها وبالتالي على انزالتها ، لا يمكن ان ترقى الى مستوى الحضارة فعلاً

في عصرنا هذا الذي هو بحق عصر عالية الحضارة .

ونحن لا نجهل أن الرأسمالية سعت وتوسى الى السيطرة على العالم بأسره . ونحن ندنا على ذلك ، ورد جميع الشعوب المضطهدة من قبلها ، لا يمكن أن يكون التوقيع على اصاله موهومة ، بل حفر فبر الرأسمالية عن طريق تطوير نفس الاسلحة الحضارية التي أنتجتها . واذا كان ثمة حقيفة لا ينبغي ان نساها فهي أن أي عداء للرأسمالية من غير وجهة النظر الاستراكية ، إنما هو عداء يريد أن يعود بعجلة التاريخ الى الوراء .

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

وفي الوقت الذي لا يحلو فيه للاستاذ بن سلامة الا يفهم التاريخ الا بمصطلحات « الاصاله » و « الذات الامينة » ، فاننا نحب أن نذكره بأنه لا يبرهن بذلك على أي اصاله في التفكير . فلو رجع على سبيل المثال الى تاريخ الحركة السلافية والحركة النارودية (الشعبية) في روسيا في القرن التاسع عشر لوجد أن اطانا من الصفحات فد سودت فسي الدفاع عن اصاله روسيا ورسالتها الى العالم في محاولة يائسة ومثالية لافلاق 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 واقدة .

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

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

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

واننا بصراحة نقول : أننا لننجل من الرد ، في النصف الثاني من القرن العشرين هذا ، على أطروحة تنتمي اهماء مباشرة الى ايدولوجيا 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 فسي

عصر كان فيه للاديان دور كبير في صنع التاريخ .

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



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

وغني عن البيان ، بادىء ذي بدء ، أن بحث الاساذ 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 فرينا صغعا عن هذه النقطة الاساسية ، ما وجدنا في بحث الاستاذ الشمعة غير محاولة لاستعراض الصلوات الثقافية . فقد اكثر من الشواهد، في بحث محدود نسبيا ، حتى أربت على الثلاثين . فقد استشهد ، بمناسبة او دون مناسبة ، بالكسندر اليوت ، وتوماس هاردي ، وماديو براز ، وچاك بيرك ، وفرانز ، وهييارد ، ولوكاس ، وكانف ، وييتسي ، وموترو ، وكوستلر ، ورايموند وليامز ، وتشارلز موراس (1) ، وبنفيلد ، وكنيث بيرك ، وشيشرون ، وسبنسدر ، وماسرو ، وكبير كفارد ، وجيمس ريفز ، وفاولز ، والرئيس الكوبي دورتيكوس .

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

والقارئ المثقف يعرف ولا بد العديد ممن وردت اسماءهم فسي الطائفة الاولى . ولكنه مهما تبخر في الثقافة عاجزا لا محالة عن معرفتها كلها . وهذا هو بالاساس هدف الاستاذ الشمعة : اما ان يسحقنا تحت نقل معلوماته ، واما ان يشعرنا بيننا وبين أنفسنا 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 - نترك له حرية الاختيار - ولكننا لا نملك الا ان نصارحه - بحقيقة تكاد تكون من البديهيات ، او بالاحرى بحقيقتين .

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

والثانية أن ما يفترض فيه أنه بحث إنما كتب برسم مؤتمر قومي للادباء ، لا برسم تلاميذ قد يعرض مدرسههم على حشد ادعفتهم باكين قدر ممكن من المعلومات حتى لا ينسوا ، مهما نسوا ، حدا أدنى منها . على أن هذه الملاحظات العامة ، على اهميتها ، هامشية في جملتها بالمقارنة مع النقطة الاساسية التي سبقت الاشارة اليها في بحث الاستاذ الشمعة : الايديولوجيا الانعزالية والشوفينية .

وأول ما ينبغي ان نقوله ان هذه الايديولوجيا لا تتمثل فسي 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 « امساح اصالتنا » الخ ، نجد الاستساذ الشمعة يتجنب بدكاء وحذق هذه التمايبر ويرفض ان يستخدم حتى

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

مفهوم « الأصالة » ، لا لانه ضد « الأصالة » ، وإنما لان هذا المفهوم هو الأساس من مستوردات « الحضارة الوافدة » شأنه شأن العديد من المفاهيم الأجنبية التي شامت بيننا ودرجت حتى تبناها حماسة الأصالة انفسهم من غير ان ينتبهوا الى حقيقة مصدرها .

والاستاذ الشمعة لا يرفض على هذا الأساس مفهوم « الأصالة » وحده ، وإنما ايضا « فكرة الالتزام والالتزام والانخراط » ومفهوم الطليعة الأدبية ، والفن للفن ، والحداثة والمعاصرة » وما الى ذلك من « مفاهيم غامضة ما تزال تدور في مدار مطلق » عما سبقناه من « آفاق الثقافة الغربية » .

وبديهي أيضا 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 الأنفة الذكر ان هي الا « كوابح نقدية يراد لها ان تقوم بمهمة نزع اضراس غول خرافي لما يخلق بعد (يعني بذلك ان ادبنا الاصيل متى ما وجد فإنه قمين بان يخلق مشكلاته الخاصة الاصلية التي لا تصلح تلك المفاهيم « الوافدة » لاستيعابها وحلها)

والفارقة الكبرى في ثقافتنا العربية المعاصرة و« ازمنتها الحقيقية » إنما تكمن ، في رأي كاتبنا ، في ان تلك المفاهيم الوافدة من التزام واصالة وحداثة ومعاصرة قد جولت بعثنا الرهق عن حقيقتنا ومعدنا ، عن غير وعي منا ، الى « عملية تجريد مستمرة لهوية الحضارة الوافدة » . وهذا معناه ، بمجازة اخرى ، اننا قد حكمناعلى انفسنا باعتمادنا تلك المفاهيم ، بالدوران في فلك الثقافة الغربية ومشكلاتها النوعية حتى ونحن نسعى او نزع اننا نسعى الى اكتشاف حجر الثقافة العربية الفلسفي .

وهنا يعلن الاستاذ الشمعة اتفاهه مع المشرق والمفكر جاك بيرك على اننا امة يحلو لها ان تتحايل على الكلمات . ومن قبيل ذلك اننا اطلقنا على ما اقتبسناه من الغرب كلمة « المعصرية » بدلا من « الغربية » . على ان الاستاذ الشمعة يستدرله ليقول ان هذا الابدال « يهتك الستار من مقاومة مفسرة للغزو الثقافي الخارجي » .

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

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

وبديهي اننا لانكر 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 اليها 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 استقلالنا . ولم يفعل ذلك طائفا ، بل مكرها . بمعنى ان عملية استقلال 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 والعسكرة . وكيف يمكن اصلا للاستعمار ان يستقل على سبيل المثال مناجم بلد متخلف من دون ان يحفرها ويستخدم عمالا « وطنيين » ويمد جسورا وبعد طرقا الخ ؟ ولكن الا يجازف

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

بذلك ان يعلم « الوطنيين » ما كانوا لا يعلمونه وما قد يهدد وجوده في المستقبل ؟ اجل ، بيد انها مجازفة لم يكن له محيصى من ركوبها . وهو بذلك يخضع ، كانه الرأسمالية ، الى قانون حتمي: ان يحفر مثلها قبره بيديه .

نحن نسيخ اذن على الاستعمار مكربة ليستفيه اذا قلنا انه غزانا غزوا ثقافيا . والاولى بنا ان نمكس المعادلة فنقول : ان الشمعوب المتخلفة هي التي « غزت » ثقافة الغرب الرأسمالي المتقدم وحضارته حتى تستمد من مناصرها الديمقراطية والتقدمية ، ما يساعدها ، بالإضافة 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 الشمعوب المتخلفة العناصر المنحطة والرجعية والشبوهة من ثقافة الغرب الرأسمالي . 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 معدنا الان الى ايثار العرب كلمة « المعصرية » ، او (التحديث) على (الغربية) و (التفرير) ، فأننا واجدون في ذلك لا « مقاومة مضمرة للغزو الثقافي الخارجي » ، وإنما مقاومة صريحة للفرض والاستعماري . فلقد كان « التفرير » يعني القبول بمجمل ثقافة الغرب الرأسمالي وبشئى 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 متمائل .

كما كان « التفرير » 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 الرأسمالي .

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

وخلاصة القول ان اللفة ناقلة للايديولوجيا . واذا كان العرب قد آثروا « التحديث » على (التفرير) 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 يرد علينا قائلا: اننا نجعل من الحبة قبة . ونحن لا نماري في ان هذا قد يكون صحيحا . ولكن لا محيصى لنا عنه ما دمنا امام كاتب لا يستطيع او ربما لا يجسرؤ على التمييز عن افكاره تعبيرا واضحا مفهوما .

وبالرغم من كل الغموض المنعمد في اسلوب الاستاذ الشمعة في الكتابة ، فإنه لا يصعب علينا ان نتأكد في خاتمة المطاف من انه لا يريد ان يقول شيئا غير ما قاله الاستاذ بن سلامة حتى او تحاشى بخلق مصطلحاته .

فمن اللحظة التي يتصور فيها الاستاذ الشمعة ، ان علاقتنا بالحضارة الوافدة هي علاقة غزوخارجي ، فإنه يجد نفسه مضطرا ، ضمينا على الاقل ، الى اعتماد منطق « الأصالة » بدبلا عن المصطلح ذاته . ومن هنا كان همه الاول ، على صعيد الادب وقضايا التفسير الفني، تحرير الاديب العربي المعاصر من الشعور الزعوم بالاستخذاء امام تقنيات الحضارة الوافدة .

وفي سبيل الوصول الى هذا الهدف ، تحريرنا من الشعور بالاستخدام يلجأ كاتبنا الى حيلة هي في غاية الطرافة والارابة . فهو يعلن من المفتح الاول في بحثه انه « يتشوف الى استكشاف مدينة الادب العربي الحديث التي لا تحاصرها الاسوار المفلقة ولا يبهظ روحها الفئسي عسف المعايير التاريخية والسياسية والبيولوجية ، ولا تمنح نفسها الا لمفاتيح الموهبة والخلق والابداع » .

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

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

وبديهى اننا لا ننكر ان للامزجة اثرها في المذاهب الادبية ولكن بما يتناساه الاستاذ الشمعة والنقاد الذين استنار منهم آراءه هو ان المسألة المركزية في المذاهب الادبية انما تنطرح على النحو التالي : لماذا كان « المزاج » الكلاسيكي هو المزاج الغالب والباحق 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 « البواضن التاريخية » ، تلك الحواضن التي يجاول الاستاذ الشمعة ، لفرض في نفس يعقوب ، ان يضرب بها عرض العائط . ولكن ما هذا الفرضي ؟

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 الشمسور بالاستغناء 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 بالاستخدام . وهو في سبيل هذه الغاية لا يحجم عن طويل اللف والدوران وعن اشهار راية نزعة مثالية مشتتة . ولكن اما كان في وسعه ان يوفر على نفسه كل هذه المشقة لو افترض ان ما يخالف الاديب العربي ازاء التقنيات الادبية الوافدة ليس الشعور بالاستخدام 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 استغناء ومذلة .

تري الان نستطيع بعد هذا ان نقول ان عقدة نقص دقينة تكمن وراء محاكمات الاستاذ الشمعة برمتها ؟ عقدة نقص تنتمي انتماء مباشر الى الايديولوجيا الانعزالية والشوفينية التي تتصور ان الماساة ، كليل الماساة ، ان تكون قد « استولت على هذا العصر حضارة فيسر 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 والبدعية » ، وان « في طليعة العناصر الانفجارية التي تسهم في نازيم مشكلة التعبير الفني لدينا ان القوانين التقنية التي تتميز بها الثقافة المعاصرة ليست من صنعنا او حتى من صياغتنا » ، وان ادبنا محكوم عليه ب « الطفولة المكتله » لانه اسير التقنيات الادبية الوافدة ، فهو « طفل مستحوذ تماما على المخيلة المنطلقة ، بالاضافة الى انه خبير مكتمل خلق القالب الفني الذي تعرف اليه ولم يصنعه ، استوعبه ولم يكشفه » .

ونحن لا ننكر ان الاديب العربي قد يخالجه احيانا الاحساس بطفولة مكتله ، ولكننا لا نرى في ذلك مدعاة للويل والشور ولا ازمة ساحقة . وصحيح ان التقنية المسرحية على سبيل المثال تقنية وافدة علينا « 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 الافتراض ذلك يعني احد اختيارين : اما ان نصنع للعالم قوانينه وحضارته ، واما ان نشمر بالقرية التامة في ظل حضارة ليست من صنعنا . وهذا معناه في خاتمة المطاف ان الاستاذ الشمعة يتصور علاقتنا بالعالم على انها علاقة تقاد وتناحر وابتلاع لا علاقة تفاعل وتمازج : اما 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 تطورها 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 سابقا وله اليد الطولى . وحتى الامم التي استيقظت لتوها على الحياة الحديثة كان لها دورها ، حتى ولو اخذ هذا الدور شكل استفلال استثماري لها من قبل الراسمالية التقدمية . 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 السابقة الى تنمية « المخيرة الناجزة على حساب طاقات الخلق الابداعي » . ولنتخيل اي مضيعة للوقت واي تبذير للجهد فيما لو حاولت كل امة في عالمنا المعاصر ان تقتنم الابواب المفتوحة ، وان تندر 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 يمنع الاديب العربي عن الكتابة المسرحية والروائية بانتظار ولادة تقنيات « اصيلة » « خالصة » « من صنعنا وصياغتنا » ؟ ولكن ان يكون في هذه الحال اشبه من يطالبنا بالا نركب السيارة والا نقاتل بالطائرة لان السيارة

الوجودي» واصابتها «سلسلة من التحولات» في مخبر خلدون الشمعة النقدي التخصص كفرنكشتاين في إنتاج المسوخ الخرافية .



يصعب ان نقول عن البعث الذي تقدم به وفد اتحاد الادبساء 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 . وأول 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 والبيئات ما يقطع بانها من وضع فرد مفرد . فما الداعي اذن الى اصفاء صفة الجماعية عليها ؟ اتديلا على انتماء ايدولوجي 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 حدسوا ؟

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

من هذه المبالغات القول بان الادب هو « اعرق 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 كمثل الثورة الفرنسية عام 1789 ومثال الثورة الاشتراكية الكبرى في روسيا عام 1917 حيث مهد الادب فعلا الطريق امام التفيرات الكبرى في تاريخ الانسان . ولكن الارتقاء بذلك التشبيه الجميل ، والحقيقي في شروط محددة ، الى مستوى القانسون العام والناموس الكوني فيه مبالغة لا سبيل الى الممارسة فيها . وبالفعل هل نستطيع ان نعمم ذلك التشبيه ونقننه ، فنقول مع كاتب البحث ان « ادبنا العربي قبل الاسلام » قد مهد هو الآخر الطريق ، وكأنه مدفعية ثقيلة ، امام « الثورة الاجتماعية الكبرى التي عاشها مجتمعا العربي في النصف الثاني من القرن السابع الميلادي » ؟ ان أقل 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 ينزل الى المبالغة المجانية للصواب اذ يفترض ان البترول هو الذي « اكسب الثورة العربية في مختلف مناحي تحركها وتموضعها عمقا وحسدا لم تالفهما ثورة معاصرة » .

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

وليس لعامل بالبداهة ان يماري في اهمية البترول في حسابات الاستراتيجية العالمية . ولكن هذا شيء ، وتفسير التاريخ تفسيراً التهمة على الصفحة ٨٤

نحن لا ننكر بانطبع احتمال ظهور ازمة نكيف ونلازم في المراحل الاولى . ولكن في المراحل الاولى فقط . والحال ان خلدون الشمعة ما يزال يتصور وجود مثل هذه الازمة بالنسبة الى التفتيات الادبية الواهدة حتى بعد مرور قرن من الزمن على اكتشافنا لفنون المسرح والرواية وممارستها لها . ثم لماذا هذا الاصرار منه على تسميتها بالتفتيات الواهدة لا الهللم يكن لنا شرف السبق الى اختراعها ؟ والام ، سنظل نندب حظنا لاننا لم نكن السباقيين الى اختراعها ؟ والام سنظل نتصور ان هذه هي المناسبة وهذه هي الازمة ؟ مع ان المناسبة اليوم ، كما سبق ان قلنا للاستاذ الشيرين سلامة ، ان تتصور ان هذه هي المناسبة .

ولا مفر بعد هذا كله من ان نصيف بعد الملاحظات حول احكام ادبية صرفه اظفها خلدون الشمعة هنا وهناك .

من قبيل ذلك انه حشر مكسيم غوركي جنيا الى جنب مع زولا وموباسان في تيار الواقعية الطبيعية المتسامية ، وفي هذا تخليط ما بعده تخليط .

ومن قبيل ذلك ايضا اطلاقه جزافا تهمة الدوغمانية السياسية على الادب الاميريكي المتزعم خلال فترة الثلاثينات ، اي ادب دوس پاسوس وشتاينيك وكالدويل . واقل ما يمكن ان يقال في هذه التهمة انها تحدد موقع خلدون الشمعة نفسه ، لا موقع اولئك المعالقة الثلاثة ، من دوغمانية سياسية مضادة سحبت عملتها من التداول لا في سوق التقدمين فحسب بل حتى في سوق الديموقراطيين والليبراليين المتبدلين .

ومن قبيل ذلك ايضا انه جعل عادل ابو شنب رائدا من رواد القصة « الحديثة » او « الجديدة » في الفطر السوري مع ان عادل ابو شنب لم يتجاوز في ما كتبه تقاليد الواقعية (وهذا ليس ماخذا 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 لوليسد اخلاصي عنوانها « حروف الجر » . ولما كانت هذه القصة لم تنشر بعد ، فاننا لا نملك ان نعكم عليها . ولكن لتنتظر الى ما فعل خلدون الشمعة بها . ثبت منها هذا المقطع :

« كانت الحديقة مهلمة والظلمة تتساقط كذاذ الخريف ... تحت شجرة حقيقية وهرمة جلست افكر كفيلسوف . ولكنني ما لبثت ان اهملت الحياة والموت وبث 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 للفة ، في حوار يستحيل فيه النظام تلقاء الحياة الى تنويع لحرفي الجر اللذين يستحيلان بطورهما حشرتين مضيتين تسعيان ببطء ، تذكرنا برحلة بيكيت في روايته « الالامسى » حيث تصيب الضمائر في المخبر الوجودي للفة سلسلة من التحولات : فتنتقل « الانا » في « الانت » ، وال (هم) في ال (نحن) وهكذا » .

وهكذا ايضا يولد لدينا ، ونحن في غفلة من امرنا ، بيكيت جديد ، وكذلك ناقص بيكيتي جديد ، او بالاحرى ناقد بيكيتي يبحث عن كتاب بيكيتيين ويخترعهم اذا لم يجدهم . والمسكين هنا انما هو وليد اخلاصي في الطاف الاخير ، لانه قد البس ، في غفلة من امره هو الاخر ، شخصية جديدة عانت من آلام المخاض في « رحم اللفة

الاديب العربي بين التراث والمعاصرة

بقلم عبدالكريم غلاب

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

امام الموضوع وممارسته نجد انفسنا في حيرة . فالذين حددوا الموضوع ليتناولوه المؤتمر بالدرس كانوا مجازفين بموضوع عام يضع قضية وهمية اكثر منها حقيقية . ومن ثم وقسح الذين تناولوا الموضوع بالدراسة في الفخ . وكان عليهم ان يخرجوا القضية من اطارها الوهمي ليجعلوا منها قضية جادة تستحق الدراسة والبحث وتقديم 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 في معركة المصير قضية ممارسه في غير ما حجة الى بحث يصدر عنه المؤتمر توصيات .

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

ويمكن ان نلخص النتائج التي وصل اليها الكتاب الاربعة فيما يلي :

- نهي 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 وادمج الصالح منه مع حاضرنا .

- نأخذ من فكر الغرب ومن جميع ثقافات العالم وحضاراته القديمة والحديثة ما هو ايجابي وما من شأنه ان يقوى فكرنا السوري .

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 التي هي سبيل المواجهة والنضال والنصر .

- تتأكد ايجابية التراث في المعركة والقضايا المصيرية ، كما تتأكد 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 :

- العظة التاريخية التي يجب علينا ان نعملها هي ان علينا

ان نساهم من جديد في هدم امبراطوريات الاستعمار المعاصرة من خلال العمل على اقامة دولة الوحدة ذات المضمون الاشتراكي العادل . والالتزام بهذه الموضوعية بشكل مهمة اساسية للاديب وللادب ، اخلاقية بقدر ما هي مصيرية .

- تراثنا الادبي كان صورة صادقة عن المعطيات التاريخية المستجدة والعقلية الاجتماعية المتراكبة من جماع التأثيرات الناجمة عن تلك المعطيات . ونحن لا نرفض التراث او نقبله الا من خلال ما يقدم من دفع لحركة التقدم . ولست اعني بقبولنا اعادة نسخة وتوثيقه فلا نخرج عنه في ادبنا الجديد . وانما اعني بذلك فرز الاشعاعات المضيئة فيه واعتبارها وحدها المثلة لروح شعبنا واصلته في هذا الماضي .

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

- 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 نهرا الخالد ، الا وهو لغة الضاد .

اما الاستاذ عبدالعزيز الدسوقي فقد وصل الى النتائج الآتية:
- التراث العربي هو اكمل وانضج ما ورثنا عن الآباء والاجداد في مجال الادب والعلم والفن والحضارة .

- الاديب المبدع وكذلك الناقد والمفكر كل منهم مجهز بحاسة فنية مزج الماضي بالحاضر وتصور ما يفعل به من التراث مع ما يفعل به من ثقافة العصر .

- الحياة الادبية والفكرية في اشد الحاجة الى مزاج من القديم والجديد ، في حجة الى التراث والمعاصرة .

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

والغريب لهذه الابحاث يشعر بان الكاتب وجد نفسه فيها في شبه حرج . ذلك ان عنوان الموضوع يفري ، 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 ونبتذ التراث عامة ، وبين الذين يرون الافتصار على التراث العربي والتمسك الاعمى بروح السلف والتحفظ تجاه ما يقدمه الغرب على انه اسعماري ، وبين الذين ينطلقون من الاعجاب بالغرب ويرى تراثه كل شيء وانه المنحى الوحيد .

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

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

الناقد الباحث والمفكر المتفلسف ليخلص من ذلك الى ان كلا منهم يعزج بين التراث والحاضر ، وتسأل ايضا بنفس المنهج - ماذا تعني بالتراث العربي ؟ ليجيب بعد دورة واسعة البعد : هو اكمل وانصح ما ورتنا 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 الجراي الكثير من الجهد والوقت والورق ..

والالتجاء الى الجانبيات هو الذي دفع ايضا الاستاذ احمد يوسف داود الى تركيز ثلاثة ارباع البحث على موضوع قومي هو الاستعمار واثره في الوطن العربي ، ولو انه خرج من هذه المقدمة الجانبية الطويلة بحذق الى ان يضع المواطن العربي ، الذي يعيش على هامش المرحلة الحضارية الراهنة ، في ازمة اختيار بين ان يعيش بأسلوب مزور جاعلا من تقيعات المتقدمين مثلا أعلى له وبين ان يردد الى الماضي باحثا عما يمكن ان يشيع الحاجة النفسية المتولدة ويرضي طموحها .

والابحاث الاربعة مليئة بالجانبيات والافكار المسلمة والحفائق العادية البسيطة الاولى مثل ما نجد عند الدكتور الجراي من ان العرب انفسهم واجهوا المعادلة بين التراث والمعاصرة عند الاتصال بالاسم الاخرى بعد عصر الفتح 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 الاولى : 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 الجراي 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 والاوربية 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 اتصانهم باوروبا .. ؟

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

وتاني الاستطرادات والجانبيات بشكل مفرغ في بحثي الاستاذين : الدسوقي وابن عيسى . فالاستاذ الدسوقي لا يستكثر ان يشبه الصراع بين التراث والمعاصرة بالخلاف القديم بين الجديد والقديم ليأخذها مناسبة ليتحدث لنا فيها عن الجديد والقديم ، وليخرج بنتيجة (مهمة) وهي ان الحياة بكل مظاهرها بحاجة الى تلازم القديم والجديد ، وهما عنصران هامين من عناصر الحياة ..!!!

اما الاستاذ ابن عيسى . الذي كان بحثه مجموعة مقدمات - فلم يستكثر ان يتحدث لنا عن ادب الارتزاق ، وادب الاستهلاك على غرار صناعة الاستهلاك ، والادب المصنع ليدعو الى ادب الظروف الطارئة او ادب الاحداث الجسم ، وليتحدث لنا عن مختلف انواع الثورات - التي خاصتها الجزائر - كالثورة المسلحة والثورة الثقافية والثورة الزراعية والثورة الصناعية . وليرشدنا الى ان « المعاصرة تتطلب القراءة المنوعة ، وان المطالعة اصيحت من اوكيد 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 الدكتور عباس الجراي مثلا : « نجد ان تجربتنا التاريخية في الماضي البعيد والقريب هي الاطار الذي يستطيع بلورة هذا الواقع على الشكل الذي يمكننا من التخطيط لمستقبل يفتنه الماضي باضافات دون ان يفقده جدته وابداعيته . واخشى ان لم نفعل ذلك ان تقع في الارتجال والاعتراب 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 تعني بالتراث كنتاج علمي وفكري وفني وحضاري ونسئلهمه ونحیی نماذجه ونربط سلسلة هذا الماضي المجيد بالحاضر والمستقبل فنعم . واما ان تكون تجربتنا التاريخية اطارا يبلور الواقع ويخطط للمستقبل فذلك ما لا استطع قبوله ، لانه اعتماد اكثر من استلهم ، وتحمله مسؤولية ضخمة لا اظن انه - وهو الماضي المنتهي - يستطيع القيام بها .

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

وبعد : فقد سمعنا وقرانا الكثير عن التراث فيه افكار مهمة وخاصة عند الجراي 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

على كل كاتب تقني ان يهتم له ويناقشه بأسلوب يعتمد المنهجية العلمية في التفكير وطرق الاقتناع 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 اللسوقي 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 واستيفاه لجميع الجوانب ومنهجته وتركيز الافكار فيه وحسن عرضه وتربط 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 لكييفية 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 مثل الحلول .

ويصل من هذا الكلام الى قضية الموقف من التراث وانقسام الادباء حوله بين واحد يجد فيه وحده سبيل الخلاص وآخر يتنبذه وتآلت يقف منه موقف من يدعو الى المزاجية بين الاصيل منه والصالح من تراث القرب 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 بالميعة تم عن ذكاء وفتنة ملحوظة ووعي لسيروية التاريخ .

ان التراث العربي في نظر الدكتور الجراري ليس هو كل الماضي او ما صدر عن الاجداد دون تحديد ، ولكنه الجانب المضي منه . وهو كذلك الجانب الذي يمثل انماطا من وعي الانسان العربي ومراحل من واقعه ووجوده الفردي والاجتماعي خلال التاريخ ويعبر عن ذاتيته وتجربته ويعطيه مميزات . . . 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 مساواة العصر والتفاعل معه وتجاوز الماضي واعتبار الحاضر وحده البعد الزمني للانطلاق .

يناقش الدكتور الجراري هؤلاء الداعين الى المعاصرة بقوله : ان

وكنتم تنتظر ان يعرضوا للنماذج الادبية وللادباء الذين استغلوا التراث العربي والاجنبي في الادب الحديث ليلمسوا مدى اسهام هذا الادب في معركة المصير او عدم اسهامه . وما من شك في ان الكثير من الادباء : شعراء وكتاب استغلوا التراث واستفادوا منه منهم هيكمل والفساد 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 التلويح 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 احمد ابو سعد

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

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

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

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

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

وقد استفحل في الآونة الاخيرة امر هذه الفئة واشتد ، واصبح يخشى من تأثير اصحابه على الناشئة لما يحملونه من شعارات ثورية تفري الناس ، لا سيما وان الكثيرين من القائلين بنظرية الرفض هم في مركز القيادة من حيث توجيه الرأي العام ، الامر الذي بات يفرض

فكرة البدء من الواقع لا تعني في حقيقتها غير البدء من الصفر فسي انطلق 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 يسألهم عن هذا الواقع الذي يدعون الى البدء منه ويصفه بأنه واقع ملطخ بعار النكبات لا يصح البدء منه .

وبكثير من الاتزان والنظرة الشمولية الواعية يأخذ الدكتور الجزائري بتحليل فكرة « الحاضر » فلسفياً فيقول ان الحاضر غير موجود الا مرتبطا بالماضي والمستقبل ولو كان الحاضر موجودا بالفعل لكان ضربا من الثبات والجمود وتوقيفا لنوالب 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 ما يستطيع هو ان يغير نظرتة اليه بان يعيد تفسيره وتحليله على اساس جديدة تبث فيه الحياة وقوة التأثير ..

وعلى ضوء المقولات السابقة بوجه الدكتور الجزائري كلامه السى 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 يغيه الماضي باضافات دون ان يفقده جدرته وابداعه . ولكي نوفق في ذلك يجب ان نقوم بعمليتين :

اولهما ان نعي ذاتنا ونعرف من نحن وترسم على ضوء ذلك اهدافنا ووسائل تحقيقها ويتم لنا ذلك بتحليل فكري لواقعنا والمرحلة التي نجتازها وبالبحث عن الاصيل من تراثنا ليس بما يجعله عامل تجميد لنمونا الحضاري والثقافي بل لتدعيمه وتطويره وادمج الصالح منه مع حاضرنا في وحدة نكيف بها المستقبل ونشرف منها عليه .
وثانيتهما ان نأخذ من فكر الغرب ومن جميع ثقافات العالم سم وحضارته القديمة والحديثة ما هو ايجابي وما من شأنه ان يقوي فكرنا الثوري ويدفعنا الى الامام .. وان نفعل ذلك دون تمقيد او احساس باي مركب لان طبيعة الثقافات والحضارات انها تقوم على الاخذ والعطاء وعلى التفاعل والتبادل .

وان في تراثنا - يقول الدكتور الجزائري - جوانب ايجابية يمكنها ان تخدم قضايانا وممرتنا 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 الوحيدة من تاريخنا وتراثنا في ما مضى من العصور مما يؤكد ايجابية التراث في الحركة والقضايا المصيرية ويحملنا على التعامل معه بالكف عن البكاء عليه او تعظيمه والافتخار بامجاده والسير في عملية احياء غير آلية تقصد السى جلاء معاله الخصبة وملامحه التقدمية الثورية بوسائل ثلاث : تحقيقه على اساس خطة تنفس ومتطلبات الحركة ودراسته بأسلوب الشك المنهجي واعمال النقد والعقل المنطقي واستيحائه بالخلق والابداع بما يبرز منطلقات الحرية والمصامير الإنسانية الخ الخ ..

هذا هو ملخص بحث الدكتور الجزائري وقد حرصت على ان

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

- ١ - تحديده جوهر الموضوع والتزامه به .
- ٢ - دراسته اياه في ضوء منهج علمي يعزز الاتجاه الوطني التقدمي
- ٣ - 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 تكيده على صلة الحاضر بالماضي اي صلة الثقافة الوطنية المعاصرة بتراثها الممتد على رفعة تاريخها القومي .
- ٤ - انطلاقه في فهم التراث من الحاضر اى الماضي اي دراسته العناصر الحية للتراث ودراسة علاقاته التاريخية بقضايا الماضي في ضوء القضايا والمشكلات والاسئلة التي يطرحها الحاضر .

٥ - قوله بانفتاح ثقافتنا المعاصرة على الفكر التقدمي العالمي وعدم خشيته على اصلتها وادراكه في هذه المناسبة ديانكتيك العلاقة بين الداخلي والخارجي في سعيه لاقامة الاساس لحركة تطوير الثقافة باتجاه يقضي بصهر كل ما يرد من الخارج وتحويله اى ملاءمة ما في الداخل .

٦ - فهمه التراث وقيمه التقدمية والرجعية معا فهما منطقيان عقلانيا حضاريا .

٧ - وضعه الاسس العامة للاتجاه الصحيح في احياء القديم

ولي بحث الدكتور الجزائري في الالهية 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 السلوب مع السالب والشعب البائس الفقير مع الشعب الراسمالي المتحضر .

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 بأنه 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 الاطوار 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 عاديا 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 بأسلوب مزور يستمر فيه مسلوب الشخصية ذاتيا في تقليعات الاخرين او الارتداد الى الماضى والبحث فيه عما يمكن ان يشبع الحاجة النفسية المتولدة ويرضي طموحها . الاول يفرض عليه ان يرفض التراث رفضا عشوائيا وينفك من اساره والثاني يجعله يتوقع 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 الالفاء ليس مرتبطا به وحده وانما هو منوط بالانظمة السياسية والطبقات التي تتضارب مصالحها مع العملية وترفض ان تتخلى عن مفاهيمها المتخلفة مما يوفعه في بحران اغتراب جديد اغتراب عن النظام السياسي واغتراب في العقليسة 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 والعميد والى طرح شعارات الثورة الفرنسية قبلها ، وايجاد شكل الحكم المناسب الذي عادت هذه الثورة فاكتشفته (حكم الشورى) وارساء مدخل لمعادلة 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 ووجهت القوى جميعا نحو امبراطوريات العميد واستغنتها ونشرت مبادئها السابقة التي من اجلها استقبلتها الشعوب استقبال الرضا .

ولا ينسى الباحث ان يتوقف عند نقطة اقرها الخليفة عمر وهي اعتبار جماع الاراضي الاسلامية فينا لجماعة المسلمين تاركا لنا في ذلك تصور شكل الملكية التعاونية التي كان يمكن ان تنشأ نتيجة هذا التملك الجماعي للارض الذي استنته عمر في ما لو بقي .

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

اولهما ان اولئك المسلمين الاوائل بما حملوه من مبادئ قد هدموا امبراطوريات العميد 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 للاسهام من جديد في هدم امبراطوريات الاستعمار المصاهرة .

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

ويمكننا بعد هذا التلخيص لبحث الاستاذ داوود ان نلمح كثيرا من نغمة 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 حاضرتنا من ماهيتنا ، وانطلاقهما من المفهوم الجديد للادب الذي ينظر اليه من خلال السياسة والاجتماع ..

الا ان المراجع لهذين الباحثين لا يلبث بعد ان يقرأهما مليا ان يلاحظ ان الاول منهما اكثر احاطة باطراف موضوعه واجزاؤه اشده التحاما من اجزاء البحث الاخر وسياقه شديد الوضوح بينما يفترق البحث الثاني الى شيء مما ذكرت .

اترك التعليق على هذين الباحثين لانتقل الى ما بقي من الابحاث

الادبىة وهما بحثا الاستاذين عبدالعزيز الدسوقي وحفي بن عيسى اللذان يأتیان في الدرجة الثانية من الاهمية بالنسبة الى الباحثين السابقين . فالاستاذ عبدالعزيز الدسوقي على الرغم من انه يتفق مع زميله السالف ذكرهما على ضرورة دراسة التراث دراسة عميقة واعية والتفتيح 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 المبادئ التي يجب ان ينظر اليه على ضوءها . وحين يطلب التفتيح على ثقافة العصر وصياغة مركب جديد منها ومن ثقافة القديم لا يحدد نوع هذه الثقافة ولا الهدف من هذا المركب ، ويفرر 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 ويفضل ما اسمساه الحاسة الفنية .. وكذلك يفعل الناقد والمفكر اللذان يحتاجان بجوار ذلك الى مجموعة من العمليات العقلية والتحليلية التي يدركان بها العناصر التي تكون العمل الادبي » .

ويضرب الاستاذ الدسوقي بعدئذ الامثال على صحة مقولته هذه من التاريخ القديم والحديث بدءا من عصر بني امية وانتهاء بعصر النهضة ، ثم يقول بشيء من الحزم الفاطح ان هذه المشكلات التي احتدمت حول هذا الموضوع بالذات نشأت من جهل المثقفين المحدثين بالثقافة القديمة وتمصيحهم للجديد وحده وتمسك القدماء بالتراث واقتصرارهم على دراسته ونفورهم من كل ما عداه ، ولو انهم فكروا قليلا لتوصلوا الى معادلة الزج 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 يبدأ بحثه بتمهيد لا يمهّد 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 رواجاً .. واننا في هذا المجال لم نحرز تقدما كبيرا على عصر التنبي فادب الارتزاق الذي كان سائدا في عهده وادب الاستهلاك السائد اليوم انما هما صنوان ..

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

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

احمد أبو سعد

بيروت

قصائد المهرجانيين . .

بقلم محمود امين العالم

على قلة قصائد العدد الماضي من الآداب ، فأنني اجد نفسي معها مصطدما - دفعة واحدة- 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 بتأملها من داخلها ، ولكنني 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 مؤثرين 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 اولي : ان شعرنا المعاصر ، ان ادبنا المعاصر ، هو ابرز وانصح تفسير عن واقعنا الحي نفسه . هذه هي روعته ، ولكن .. هذه هي محتته كذلك . روعة تعبيره عن اللحظة ، ومحنة عجزه عن تخطيها .

هل يقدر الشعر ان يتخطى الواقع ؟ نعم ولا . نعم بالرفض والاحتجاج والتمرد والفضح ، واناة الوجدان حتى يبصر ما خلف الحائط المغم . ولكنه لا يملك - كما يقال - ان يجعل من اسلحة النقد .. نقدا بالاسلحة . ذلك انه لا يملك غير واقع الوجدان ، وان يكن متعاليا عن واقع الفعل المحض ، بتعبيرته 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 هي واقمنا ما زال - حتى اليوم - مسلوبا محبطا في مهاري التماسر 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 - بل هي - نقطة انطلاق لتزليلها وتزليل اسبابها معا . ولكنها - يا للاماسة - تعمق اسباب الهزيمة وتجدها . بل تواصل الهزيمة من حدود الارض المتصعبة

الى اعماق البناء الداخلي للنفس والحياة . الجماهير العربية التي تحدث الهزيمة في ٩ و١٠ يونيو ٦٧ ، وبادرت بالصمود والمقاومة والمواجهة بعد السلاح ، سرعان ما اخذت تدفع دفعا الى اللوردان في سواقي مجدبة من التمارات والمناورات و« المنابرات » . ولم تعد العقبة امامها فحسب ، بل اصبحت فوقها وحولها وفيها .

ولم يكن ثمة منطلق ارحب من الادب ، وكان ذلك منطلقا للادب نفسه . لكنه كان - وما يزال - انطلقا من واقع مازوم يلقي بظلاله القاتمة حتى على قنرات الانطلاق وافاقه .

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 والمعاشة في الاخرين وبالاخرين ، يجد الفعل المحض انسانيته التي تضمن له التحقق والاتصار ، بل تضمن الاستمرار الخلاق لهذا التحقق والاتصار . هذه هي حقيقة شعرنا المعاصر ، وان اختلفت مستويات هذه الحقيقة . واستطيع القارئ عذرا ان قصرت حديثي عليه ، بل على نماذج محدودة منه في هذا العدد من الآداب .

شعرنا موضوع ومضمون وصياغة .

اما الموضوع فواحد ، هو الهزيمة ، اسبابها والتصدي 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 المأزوم ، الخارجي والداخلي ، القومسي والاجتماعي والنفسي . والمضمون كذلك ، يتنوع بتنوع الموضوع ، قد يتلاقى في معنى عام هو الرفض والادانة ، ولكنه قد يجنح الى اليأس المطلق ، الى الاغتراب والضياع ، وقد يميل الى السخرية السوداء والتهكم المر ، وقد يرف بالامل الجرد ، او يتجسد في تحريض محض على العمل المحض ، وقد يتعالى الى تأمل صوفي غامض .

اما الصياغة ، الاداء التعبيري ، فيختلف كذلك اختلافا كبيرا وان صدر عن ذات الموضوع - المضمون . فهو من حيث الاطار الخارجي ، التعبير العمودي المنتظم التفاعيل ، المطرذ الثقافية ، او هو التعبير بالتفصيلا الواحدة المنطق بغير قيد من قافية . وهو من حيث المعمار الداخلي لعناصره ، اما ابيات مستقلة ، بثقلها التقريير والوصف ، والدموع الجهييرة 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 نشري واقعي او تعبير رمزي ، يستعين بالرموز المتناثرة ، او بالرمز الشامل ، او بالصور التعبيرية المكثفة . وهو يسان بقيم الكلمات الجردة ، او يسان بتداخل قيمة الكلمة ، بقيمة الحدث القصصي ، بقيمة الحوار السرحي ، بقيم الفن التشكيلي .

لست اصدر على هذه الاساليب البيانية حكما عاما . انما الحكم يصدر عن حقيقة الابداع ذاته . فرب نسيج نشري ارقى شعريا من جمالياته ، وفي تأثيره الانفعالي ، من نسيج رمزي او تعبيري . ورب تعبير مباشر اكثر تأثيرا في الوجدان ، من تعبير ملفوف ملفز غير مباشر . ورب رؤية عيانية افعال من رؤية باطنية .

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

هذه هي ظواهر الشعر المعاصر عامة ، وهذه هي سماته التي تظل علينا في نماذجها المحدودة في العدد الماضي من الآداب .

قد استطيع بهذا ان اطل بدوري فيها . بادنا 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 القرب الى شعر العمودي في اغلب اشعاره ، دون

ان يفرجه هذا عن الجدة والماصرة .

وواعدوها ، وما جاؤوا لومدها
واسكروها وكانت خمرهم كذباً
.....
وخلفوا القدس فوق الوحل عارية

تبيح عزة نهدبها لمن رغبنا
ان المرأة هي ما تزال رموزه الاصلية للحرية . على ان القصيدة
بانتسابها الى الشعر العمودي توث كل جمالياته التقليدية كذلك ،
وتفرض اشكالا تعبيرية خاصة ، من استغلال في الابيات والصور ،
وانتقالات في الموضوع يغلّب عليها التعليل لا التنمية الوجدانية،
ووقفات تأملية 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 بسبل
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 غنبا
كم مبحر وهموم البرتسكنه .. وهزب من قضاء الحب ما هربا.
ينتقل فجأة الى قوله ..

يا شام .. اين هما عينا معاوية واين من زحموا بالثكب الشهبأ
هذا البيت وما يليه ، يمكن ان يكون موضعه عقب الفقرة
السادسة ، وقبل الفقرة الاخيرة من القصيدة .

لا استطيع في هذه العجالة ان اتابع البيئة الداخلية للقصيدة
متابعة مستأنبة ، ولكن اقول بشكل عام انها برغم صدقها
وجمالها وعذوبتها تتناقل بعض الابيات التي تكرر معانيها ، او
تتمثل تشكيلها كالشطر الثاني مثلا من هذا البيت :

من جرب الكي لا ينسى مواجعه
ومن رأي السم لا يشقى كمن شربا
واتنقل الى قصيدته الثانية : « قصيدة اعتذار الى ابي تمام »
فنتنقل من الشعر العمودي الى شعر التفعيلة الواحدة ، وان لم
نتنقل كثيرا عن المناخ العام للقصيدة السابقة . ولادري لماذا اثار
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 يعانها نزار
ويرفضها في قصيدته .

عندما ينتهي ميخائيل نعيمة من قصيدته الى « فهاث الرفش
واتبني ، لنحفر خندقا اخر توارى فيه احيانا
يكاد يتلاقى مع نزار في نهاية قصيدته هذه التي تقول :

لماذا الشعر حين يشيخ ، لا يستل سكيناً ، وينتحر ..
لا ميخائيل نعيمة ولا نزار يقصدان حرفيا الدلالة الخارجية
للكلمات الشعرية . فالدلالة الشعرية ، هي الرفض، والرغبة في
القاومة والتمرد والتخطي . القصيدتان برغم كل ما بينهما من
اختلاف تعبيرى ، تمثلان مرحلتين وجدانيتين في تاريخنا القومي
والفني . وتتلاقيان رغم البعد على ارض الجرح العربي المتصل
التزيف .

اعود الى القصيدة ، فأتبين فيها كذلك ما تبينته فسي

لماذا ؟ .. لانه يعبر اساسا - وهذا عندي هو مقياس الشعر
الجديد بالصورة النامية ، ذات الطابع الدرامي برغم غنائيتها المسرفة
في اغلب الاحيان ، ولنزار عالم كامل متسق ، ذو ذاتية محددة
الملاح ، 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 كائن . ولعل نزار ان يكون بشعره ابرز الدعابة
لتحرير المرأة . ان تعبيره عنها تحرير لها . المرأة بنزار اصبحت
عظرا جديدا في شعرنا . لقد حول النظرات المتلصقة اليها ، الى
رؤية جمالية انسانية . لم تعد جنسا خالصا ، بضاعة شيطنة ،
اصبحت انسانا ، واصبحنا بها اكثر انسانية . ومن مرحلة الاحساس
بالحب - الحرية ، انتقل نزار الى مرحلة الحرية - الحب ، والحرية
الفضب ، والحرية - المقاومة . صارت الارض العربية السلوبة بدلا
للرأة العربية سجينه الحريم وقيود التقاليد ، صارت معرفته 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 يفتر 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 ، امانا . انه يضيف احساسا بجماليات جديدة .
وبرغم بساطة التعبير ، بل نثرته ، بل غلبة الطابع التعميلي عليها
احيانا ، فانه يعبر عن هموم النفس العربية ، تعبيرا يكاد يجعل
منها منشورات تحريفية بل فعلا محضا . قد يكرر بعض معانيه،
ولكنها احدى مآسي شعرنا المعاصر كله ، الذي يقف امام الهزيمة
عاجزا ، يلج في معانيه ، ويكررها ويؤكدها . بل اكاد اقول انه
بهذا يكاد ان يكون اكثر شعرائنا المعاصرين جماهيرية ، واكثرهم
اقتدارا على التأثير الذاتي - الموضوعي . ليس التأثير السطحي
العابر ، بل التأثير الذي يصبح جزءا من لينة النفس ، ونبضة القلب
ولحة العقل . هل ابنت كثيرا عن قصيدته ؟ لملي ازدت اقترابا ..

القصيدة الاولى هي من مذكرات عاشق دمشق : 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 :

حبيبي انت ، فاستلقي كائنية
على ذراعي .. ولا تستوضحي السبا
انت النساء جميعا ما من امرأة
احببت بعدك الا خلتها كذباً

.....
حي هنا ، وحبيباتي ولئن هنا ..
.....
دمشق ياكنز احلامي ومروحتي ..
وعندما يتحدث عن فلسطين او القدس يظل نزار مع ادواته
ورموزه وحساسيته الخاصة ..

سابقتها .. أتيسن نزار ، بذاتيه الأصيلة ، في أدوات تعبيره ، في تسيجه ، لهذا البناء . وهي كما ذكرت - برغم أنها غير عمودية ، إلا أنها ترث سمات عمودية ، شأن أغلب شعر نزار . وترث بعض عيوب العمودية ، وخاصة الانتقال العقلي ، غير المبرر وجدانيا أو فنيا من داخل بناء القصيدة . وأشير بالذات الى النقلة السى الحديث مع ابي تمام في الفقرة الخامسة من القصيدة . انبسا نقلة من المناسبة ، الى داخل القصيدة ، لا نقلة من داخل القصيدة . على ان القصيدة باللغة الصفاء والبساطة والعمق . بالغة القدرة على الافضاء . ونثرتها وخطابيتها الظاهرة ، بعد من ابعاد جمالها الشعري نفسه . لقدوقفت قليلا عند كلمة بالغة النثرية في هذه الابيات .

أبا تمام

ان الشعر في اعماقه سفر
وابحار الى الآتي .. وكشف ليس ينتظر
ولكننا جعلنا منه شيئا يشبه الزفة .
وايقاعا نحاسيا .. يدق كأنه قدر .

وقفت قليلا عند كلمة « الزفة » واحسست في البداية بسقطة

شعرية - شعورية . ولكنني سرعان ما احسست ان هذه السقطة نفسها هي جوهر التعبير الشعري هنا . انها سقطة في التعبير 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 الحقيقة عن واقع الموقف من الهزيمة ، ان نزار لا يدين الشعر ، بادانته له شعريا ، وانما يدين الموقف النثري الركيك من هوم الهزيمة . المهم اني احسست ان كلمة القدر لا تعطي احساسا بالاستسلام القدري ، كما حاول - في تقديري - ان يوحى نزار ، 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 سكيناً وينتحر ، الا دعوة للحياة ، حياة الشعر وحياة الحياة .

ويبقى لي اولا ان اكرر ان نزار برغم بساطته وبفضل هذه البساطة ، قد استطاع ان يقيم الشعر أرقى علاقة مع جماهير شعبنا العربي ، وان يعيد له حيويته وفاعليته ، وليس هذا بقليل في عصر انزل فيه الشعر العربي بتفقيده - البررة احيانا - من حياة الناس .

ويبقى لي ثانيا ان اتساءل مع نزار وله .. ان قضيتنا المباشرة الملحة هي الحركة ، ولكن كل اضاءة لوجدان الانسان ، للخبرة الانسانية ، للحقيقة الانسانية العربية في ابعادها واعمقها المتنوعة هي أيضا من أجل الحركة . الا يفسح لنا هذا مجال الموضوع الشعري ، ويعمق التجربة الشعرية ذاتها ويخرجها - دون ان يخرجها - 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 .

أبو تمام وعروبة اليوم للشاعر اليمني عبدالله البردوني : قصيدة على قصة قصيدة ابي تمام « السيف اصداق انباء من الكسب » . وهي قصيدة مشرقة ذكية في كثير من تعابيرها . تزخر تحكما وغضبا ودعوة الى فعل . وهي تتسم بما يتسم به الشعر العمودي عامة من استقلال الابيات ، وغلبة التحليل ، سواء في المعاني او الانتقالات

الشعرية . وبرغم ضعف بعض نسيجها وبعض قوايفها :

((عنرا ساروي ولا تسال وما السبب

أما الرجال فماتوا .. ثم هربوا ...

الا أن بعض آياتها تفيض بالحرارة ، واحاسيس الشاعر الذاتية .

((.. انا راحل في غير ما سفر))

((.. في داخلي امتطى ناريا واغترب))

كما ان بعض آياتها لاذعة السخرية ، عميقة الدلالة ..

تسعون الفا ((لعمورية)) - اتقدوا وللمنجم قالوا اننا الشهب

فيل انتظار قطاف الكرم ما انتظروا نضج العناقيد لكن قبلها التهبوا

واليوم تسعون مليوناً وما بلغوا نضجا وقد عصر الزيتون والهنب

والشاعر يكشف عن موهبة لامعة جديرة ان تصقل .

شهد 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 غالب عليها التثقل ،

والتمهير من الخارج ، واقتناده الذاتية الخاصة . تلعب كثير من

آياتها مثل هذا البيت :

ما لنا من صلاتنا - بعد هذا اللل - الا ركوعها والسجود

انتقل بعد ذلك الى احدى الدرر الشعرية في هذا العدد ، الى

قصيدة « حتى اشعار آخر لسميح القاسم » . هي صفحات من دفتر

ال فلسطيني التائه . لو نظرنا اليها نظرة سطحية ، لقلنا بنثرتها ولكنها

بهذه النثرية نفسها ترتفع الى مستوى رفيع من الشعر . تستخدم

اشياء الواقع العادي استخداما غائرا ، معبرا ، متوترا . وتقيم

علاقات متوهجة تستشعرها سعيرا في الاعماق . تتحول فيها الكلمات

العادية او العجمية الى دلالات شعرية بالغة الرفع . وما اكثر الانتقالات

في القصيدة ولكنها انتقالات صادرة من اغوار عميقة ، فيها منطق

باطني أصيل ، وهي قصيدة رفض ، وغضب ، وتشوق وامل وتفاؤل .

ولكنه ليس الرفض الطفولي ، ولا الغضب المسطح ، ولا التساؤل

الساذج ، انه يعبر عن المأساة بعمق ، لم يعبر عن تفاؤله الفاسر

ولكن باحساس مأساوي أصيل . يحس الغربة ، ولكنه يواصل بها

تعميق احساس اللقاء المتصل الحميم بالارض ، بالنضال ، بالمستقبل .

لا يستطيع أمام هذا العمل الشعري الكبير ان اتوقف عن بيت هنا

وبيت هناك . لا يستطيع 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 والتفريد . الشاعر لديه

اقتدار في التعبير ، ولكنه يثقله بكابوسية ، بلون مأساوية ولكنها

لا تفجر فينا الاحساس الصافي بها . تعبيراته الشعرية تعبيرية عقلانية ،

رغم ان قصيدته من الشعر التفعيلي . انها تصور عقلاني فاجسج

للمأساة ويستشرق الامل في النهاية ، ولكنه تصور واستشراق يشير

التأمل المجرى 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

قصائد المهرجانيين

بقلم معين بسييسو

- « قف وحي » ... « فهذه مذكرة الطقس » ...

أما الذي وقف يحييه الشاعر الشيلي بابلونيرودا ، وإلى جانبه 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 يسبق للشعراء العرب إلا 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 بعسد 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 المرح به بشكل أو باخر ، والجزء الكبير الباقي من القصيدة المختفي تحت الماء هو ما كتبه الشاعر بالحبر الابيض الممنوع - الحبر الذي يكتب به الجواسيس - ، ولان الشاعر كما يقول الشاعر الاميركي « جرجوري كورسو » هو : جاسوس المستقبل ، ولان الشاعر هنا أو هناك لا يزال يتعامل - وغير مسموح له أن يتعامل بغير الحبر الاسود - ورقة النقد الرسمية المتداول ، فرغم شلالات القصائد الفاضلة التي راحت تهدر بعد الهزيمة مباشرة ، إلا ان الشاعر العربي لم يتمكن ولم يمكن من أن 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 الشعراء عن معركة المصير ، وعن مسؤولية الكلمة في مواجهة العدوان ، كان على الشاعر ان يكون على الاقل في مستوى هذه الملصقات ، ومن أجل هذا كانت فرصة الشاعر في أن يقول قصيدته بالصوت الابيض ، واختفى الصوت الاسود ، ولم يظهر الا في القصائد العمودية التي ألفت في المهرجان « الجواهري وأبو ريشة وبندوي الجبل »

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

طريق البساطة والناس .

عام جديد : للشاعر فارسي قويدر

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

وأخيرا اختتم كلماتي التي طالت رغم قصورها ، بكرة أخرى من درر هذا العدد . أنها قصيدة « انبحث 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 الموحية ، التي قد تبدو مستقلة ، ولكنها غائرة في حركة بناء القصيدة ، في وجداننا . خان ايوب رمز للهداية الى طريق الحق والصدق والنضال .

ما دلنسي أحد

غير أنني اهتديت

هذا الشاعر بحق ، يحسن التعبير ، لا يثرثر ، يكثف صورة في غير ابتعاد عن هدفه ، مقتدر على الإنارة والكشف . آتمنى لو استطعت أن أتابع عملية النسيج المبدع في هذه القصيدة ، ماذا أفعل - طالت الصفحات - والطائرة بعد دقائق تنتظر الدكتور سهيل ادريس ليحمل هذه الاوراق . يشرفني أن تطول وقتي مع هذا الشاعر الكبير في بحث مستقل .

وأخيرا ... اختتم حديثي .. ان شعرنا العربي المعاصر هو أفضل تعبير عن واقعنا المأساوي بكل ما فيه . انه أكبر معرض 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 أرق المأساة ، أكثر مما نبني قيم انساننا الجديد ، أكثر مما نكشف جوهر المأساة الحقيقية ، أكثر مما نكشف ونكشف ونحقق .

ما نريد ان يكون شعرنا بكل صدقه المأساوي مجرد تطهير وجداني لاحساسنا بالمأساة ، نريده غذاء لقدرتنا على التفصح على المواصل ، على الانتصار ، على التحقق . أخشى ان يكون الاصرار على الفوص في اجاسيس المأساة بدلا تفسيريا عن العمق الواجب في تفهمها والتشابك معها والانتصار عليها ... مرة أخرى بدلا ظهريا عن العمل الثوري بمعناه الانساني الشامل . فلنواجه انساننا بكل ابعاده . ولنقترب بكلماتنا من الناس اصحاب القضية بقدر حرصنا على جمالية التعبير . ليست دعوة الى التبسيط المخل ، وانما هي دعوة الى بساطة الحقيقة ، واردة التواصل والمشاركة والفعل .

ان وجه القصيدة العربية يتكرر ، فنكاد تصبح بهذا مجرد انعكاس شبه آلي لحياتنا الكدرة ! ليس هذا هو وحده الشعر الذي نريده وتطلع اليه . ليست القضية في شعر ، مباشرة أو غير مباشرة ، ليست رمزا أو غير رمز ، ليست خطابية تقريرية ، أو همسا رقيقا . القضية ، هي قضية شعر يغذي ، يفتح ، يكشف ، يفجر ، جمالا تعبيرا ، ودفعا حيا ، وتثويرا انسانيا ، ووعيا وجدانيا . فلتختلف الاساليب والناهج ولتتنوع الاشكال والمواضيع - ولكن ليكن الشعر للناس جيما ، لا لنادي الشعراء وحدهم .

غفوا .. ان كنت قد اطلت ، ان كنت قد تمجلت حكما ، أو أغفلت قيمة . وشكر للاداب ولقرائنا .

القاهرة - محمود امين العالم

تفتح لي خان ايوب ،
ما دلني احد ،
غير انسي دخلت ...

ويسن حديثه ، الدهاليز ابعلاهم يصنعون القنابل انهم اخواتي ،
يرسمون دمشق على هضبة الله والاحتلال .
انهم اخوتي ، يرسمون على النهر اعمدة الجامع الاموي جسورا :

جسورا
جسورا
جسورا
جسورا

لقد وصل الشاعر «خان ايوب» متسللا اليها من وراء انقراض
متاريس الكومونة العربية المهزومة ، وليس محتما ، ان تكون الكومونة
العربية المعاصرة ، هي كومونة العمل الفدائي في الاردن ، فالكومونة
في ذات الشاعر نفسه .. حيث يطبق الحصار على الشاعر ويشند
حواله الضرب .. الا ان سعدي يوسف يلتقي في خان ايوب برفاقه
الشعراء المتأمرين على الكلب وعلى الأؤامرة نفسها : الرفاق الشعراء
الذين يرسمون والذين ، يصنعون القنابل ايضا ..

ساسكن في خان ايوب ،
ما دلني احد ،
غير اني اهتديت ...

ولو دل احد الشاعر على خان ايوب ، لو كان هناك مرافق
رسمي للشاعر في تجواله ، لاهتدى الى خان ايوب آخر ، حيث
سيلتقي بشعراء ومتأمرين من طراز آخر .. لا يرسمون دمشق على
هضبة الله والاحتلال ، ولا يصنعون القنابل السرية ، بل وجد تلك
الثرثرة مع لفائف التبغ في المناقص ...

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

الى جانب « نزارية نزار » وخان ايوب سعدي يوسف ، وعمودية
مصطفى جمال الدين فهناك قطيبتان هلمبا للشاعران حبيب صادق ،
واحمد دحبور ، الشاعر الفلسطيني الواعد .. والقصيدتان القيتا في
المهرجان وهما منشورتان في الآداب .. وحكاية الضول والمدينة المحاصرة
لحبيب صادق ، تدور في فلك صبيحة الشاعر المحلوم من القول ، ومناذاة لفك
الحصار عن المدينة ، التي اظن ما يجري فيها من اللذات ، هسي
المحارق التي تتألم للشعراء والفكرين والفلاسفة وشهود الغول ... ضد
المكارتية القديمة الجديدة ... ابن المقفع القديم وابن المقفع الجديد ..

زندقة ان يسأل المؤمن كيف ؟ أين ؟
أو ان يرى ما لا يرى ،
لا كتشف لا يقين ..
الآ على النار التي يوقدها سفيان
في حضرة المنصور ...

قافية الهزة او الباء او الميم بلمبتها الكبرى ... ثم تنتهي اللبنة
ولا يبقى في القامة بعد القاء القصيدة غير الدخان المتصاعد من ذلك
الزيج 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 ان يلفت
بعض المديرين تاريخيا على هذا اللون من الشعر من القصيدة كالحواري
وبنوي الجبل ، ولكني بالنسبة للشاعر مصطفى جمال الدين (عموديته
الدالية فهي نموذج واضح تماما فهي القصيدة العمودية التي تتجه
قوافيها « الكترونيا » كالفذائف الموجهة الى اكف المستمعين ، فتصطم
بها ثم ترد ثانية الى حنجرة الشاعر وهكذا ... وهي برهان قاطع
على انها وان حظيت بتصفيق جمهور منرج دمشق ، الا ان معنيتها
- لا يثبت في النار - عند القراءة - وما ينطبق على دالية مصطفى
جمال الدين ، ينطبق في الوقت نفسه على باقيه (البردوني) الشاعر
اليمني والتي القاها في مهرجان أبي تمام في الموصل والقصيدتان
منشورتان في الآداب ، ولعل قصيدة الشعر الذي يسمع في المهرجانات
ثم ينشر بعد ذلك في المجلات ، يمكن ان يعري الى أبعد حل الشعر
العمودي من الباروكة المصرية التي يضمها فوق رأسه - ببل غطاء
الراس التقليدي القديم ...

فانت حينما تقرا دالية مصطفى جمال الدين « شهيد الفداء »
يمكن ان ترجمها بكل آياتها الى البكائيات البرمكية ، فالعصر العباسي ،
او البكائيات الاندلسية على المجد الداهب والارض التي ضاعت ، ورغم
النقد والنقد الذاتي في الدالية ، الا ان الشاعر العمودي الذي تحكم
وتحكم في تجربته الشعرية مهما كانت خاصة وعميقة - القافية ووحدة
البيت ، لا بد ان يقع في فخ المباهاة والتفاخر بنسب القبيلة :

وبسارى « ايلول » و « حزيران »
كلا الفارسيين شهم نجيد
غير انا - والاهل ادرى - عرفنا
كيف نظوي قلاعة ونبيد
فاريناه ان ارضا نما بئرا
بحبها ليست له وهو عود
وجبالا شابت عليها الليالي
وهو في جذع كرمها مشلود ...
... الخ

واذا كان لا بد لنا ان نشر القصيدة العمودية الاخرى والمنشورة
في الآداب للبردوني ، فلا بد ان تقع آياتها في جراب ابي تمام
والبحثري والتمبي وابي العلاء ، بنائية البردوني هي من وزن وقافية
بائية ابي تمام المشهورة :

السيف اصديق انباء من الكتب
والفرق بسن البائين . رغم الفرق بالطبع - بين البردوني وابي
تمام ، هو ان بائية البردوني قد جاءت مرفوعة ... فهي لا تخرج عن
كونها هي الاخرى بكافية غاضبة على حائط مبكى جديد ، هو حائط
المائة مليون عربي وموقفهم من حزيران ..

ولعل قصيدة سعدي يوسف « البحث عن خان ايوب باليدان من
دمشق » هي اللغة الشعرية الجديدة التي يخترعها الشاعر الجديد
للتعبير عن مأساته ، فهنا شاعر من شعراء (الكومونة العربية المعاصرة)
شاعر يطلق خلف التاريس الكلمة الاخيرة .. والكومونة والحصار
دخان ايوب ، والقهى السري ، الذي يطلق الشاعر يبحث عنه ، ليس
كما يبحث السائح الذي في يده دليل المدينة وشارحتها ، ولكن كما
يبحث الشاعر :

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

والرسالة التقليدية التي تلداع في بريد رسائل المترجمين الى
ذويهم والتي تقدمها الاذاعة السرية للشاعر مسميح القاسم ليس كل
ما في القصيدة ... فاستكمالاً لصورة النفي والتشريد ... لا بد أن
يواجه الشاعر بالفنلق وبحقائقه وبالطاردة المستمرة بين الوحش
والانسان ، ثم المذبحة ، ثم عملية اقتسام القتللة لاشلاء المقتولين ،
وتوزيع الاوسمة

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

واعتقد ان مسميح قد كتب هذه القصيدة بصورة انفعالية غاضبة،
فهي بطولها وعرضها وجهاتها الاربع لا تقدم جديداً ابداً ... على
الذي سبق وأن قدمه مسميح ...

فالدار اغتصبتها الغرباء بسناني البنقادق ... والبستان اعطت
كروم العناقيد وذهبت السناقيد للممصرة ، ولكنها ملات كسؤوس

وليس هناك جديد في مفردات القاموس الشعري أو اليوم الصور
الشعرية في قصيدة من حكاية الغول والمدينة الحاصرة ، فالمفردات
وصور اليوم القصيدة ، هي نفسها المفردات والصور التي اعتاد
الشاعر العربي على استخدامها ، حين يتكلم عن الموت والحصار ،
وعن السيف الفروس في الاعناق ، وانتاب في الوريد ... وهي
المفردات والصور نفسها ، التي تندافع في نهاية القصيدة التي
تنتهي تلك النهاية التقليدية المباشرة حيث يخرج المخلص أو الموهود أو
الذي يأتي ، أو عائشة ، أو الطفل ، الذي لا بد وأن يخرج من مفارة
الشهادة ... ويجيء في ملادة الضياء ، غير سهوب الوجد والحسين
ويدخل في أسرة الضغار ... ويكتشف الفطاء النج 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 ، إلا أن القصيدة تخضع في نهاية المطاف ، الى تعابير وصور
« الكنيسة الارثوذكسية » في الشعر العربي الجديد ... فكربلاء التي
جملها الشاعر احمد 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 بهودا الاسخريوطي ، ثم لا بد أن يكون بالتالي مسيح وصلب 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 ل احمد دحبور وجرعات الصدق
في شعره ، ستملان على تخليصه بالتجربة ، عن تلك المصطلحات ..

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

وقصيدة مسميح القاسم الجديدة ، تواجهك منذ البيت الاول
بعنوان الشاعر الفلسطيني في الارض المحتلة :
لا غير صندوق البريد ...

ولا غير التنديل ، أو راية الشاعر التي يعلقها فوق الصندوق ،
ومناجاة ومناذاة الام التي هي فلسطين ، والتي تفضلها عن احضان
الشاعر : الاساطير والديساتير والاساطيل والدرارات والاذاعات
والسجون ...

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

واشتقت يا امي اليك ،
اشتقت يا امي كثيرا ..

صدر اليوم

المورد الوسيط

تأليف
مير البعلبكي

قاموس انكليزي - عربي
لطلاب المدارس المتوسطة والثانوية

خسرو أفكرتة انكليزية اختيرت على أساس علمي مدروس بوصفها أكثر الكلمات تداولاً في
اللغة الانكليزية ...

شروع مبسط سنة المال تصحح برأيت يرى طلاب المدارس المتوسطة والثانوية وعامة
المشققين كل ما تحت اجون اليس في دراستهم أو في مطالعاتهم الأدبية والتاريخية ...
صنطاً لطيفة لفظ كل كلمة انكليزية ، ونص على صيغ الجمع غير القياسية ، وعلى مختلف
الأنواع الصرفية لكل مادة ، ومجموعة واسعة من العبارات الاصطلاحية (idioms) التي
يجار الطلاب في فهمها أيضاً ...

سأت الأمانة النموذجية التي تزيد الشرح وضوحاً ولا تبقى بحالاً لا في السنين أو غموض ...

٦٧٢ صفحة من القطع الكبير • طباعة بالألوان • تجليد فاخر

دار العلم للملايين

الثمن ١٠ ل. ل. فقط

تراهم ... وان كانوا هم الان القتلى ، ففدا سيبعثون .. ويأتون مع الطوفان

هناك كلمة اخيرة حول قصيدة نزار الثانية والمشورة 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 ان تتحول الكلمة الى ضمير جارح، يقضم اللحم بمنقاره ... واعتقد ان الثرية التي جاءت في القصيدة، من مقومات القصيدة نفسها وليست خارجه عليها ، بمعنى ان نزار قد كتب القصيدة وفي ذهنه ان تلقى في مهرجان ابي تمام في الموصل ، وامام حشد كبير ، واعتقد ان ماساة الثرية في القصيدة ، ليست ماساة نزار وحده ، ولكنها ماساة الشعر الذي من المحتم ان يلقي في مهرجانات كبيرة ويكتب ايضا من اجل الالقاء ...

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

واعتقد ان نزار قد كرر دون ان 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 سكيننا
وينتحر ... ؟

واعتقد ان على الشاعر ان يبحث عن لفة جديدة وعن قاموس جديدة ، وعن جزيرة قواف جديدة ، وعن تجربة جديدة ، وليس عن سكين ...

القاهرة - معين بسيسو

الاخرين ... وشجب الثورة الثرثرة للمثقفين المجوفين - هو ... هو ، « الخوف من نوار المقاعد والجرائد والمقاهسي ... الخ » ثم الكلمات التقليدية المأداة 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 وذلك ، فوق الشرك ، وفوق مجابهة الدم ، فعلى سميح وهو في الشرك ، ان يبحث الآن وهو بالتاكيد - قادر على هذا - عن مجابهة الدم ولفة الطيور ايضا ... التي قدرها وهي تتخط في الشرك ، ان تعثر على لفة جديدة (للزقطة) .

★ ★ ★

اما بالنسبة « لطوفان » علوي الهاشمي من البحرين ... فهي رحلة الموت والميلاد القديمة الجديدة ايضا ، المرحلة التي تبتدىء الليلة ، « وعفوا » الموت سينتدىء الليلة ... والسكة شريان ثم آه يا جرح بلادي ... ، الجرح الذي أصبح من التعارف ان يكون 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 ايما قلبت الطرف فلا بد ان

دار الاداب تقدم

تأليف

هربرت ماركوز
ترجمة نطاع صفدي

الحُبُّ وَالْحَضَارَةُ

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 فرائز الحياة وتقييد الليبدو انما كان دائما تصيرا عن القمع ولمصلحة ارادة السيطرة ، كما كان اداة لاستمرار القمع والسيطرة » . وهكذا يحاول ماركوز ان يقرن التحرر الفيزي بالتحرر الاجتماعي ... انه يرفض التراث الفلسفي الغربي القائم على تمجيد الانتصار والقلبة 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 عضويته ، وان مطالبة هذه العضوية بحق الاتواء الكامل هو اصل السعادة واصل الحرية واصل التقدم . ويرى ماركوز في هذا الكتاب انه اذا ازبل 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 مبدا 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 الفرائز مراقبة شعورية لمنع قيام نظام جديد من السيطرة والقمع الفردي والاجتماعي .

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

قرات العدد الماضي

الاداء والتعبير الفني

— تمة المنشور على الصفحة — ١٠ —

يوصفه ظواهر في الادب العربي تستوجب الدرس والتحليل . ذلك لان بعض الباحثين اخلوا 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 والتعبير الفني واكتفى ، ولان ثمة من وقفوا صك وجوب تعهد الكاتب العربي بمعركة المصير ، دون ان يجدوا ماذا كانت هذه المعركة ضد اسرائيل المفتصبة ، او ضد الامية الرانعة 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 جانب كبير من الاهمية ، وتتصل اتصالا عضويا بموضوع « الاداء والتعبير الفني » ، بحيث وجب ان تكشف عن وجهين جوهريين للموضوع ، لا يتسم اداء وتصير فني بدونهما ، عنيانا : الحدس الفني ، واللغة في معنى التجاوز ، ولعلنا بذلك نسهم في اكمال معالجة الموضوع من وجهة فنية .

□★□

لقد كان بوندا ان تعدد 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 معنى التجاوز . اما الحدس فيوضعه يرتدي أهمية خاصة ، لانه يشكل اطار التركيب الجمالي . ذلك لان التقاء « الانا » او الذات بالعالم في القطع الجمالي يتاني بشكل حتمي . وينبغي لنا هنا ان نعني معنى الحدس من وجهة نظرنا ، الماركسية ، لكي نفضله 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 نفضله ايضا عن مفهوم « سبينوزا » المتمثل بوحدة الكسوف الميتافيزيقية ، 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 باشكل خاصة ، ومتحولة بشكل دائم .

اذن ليس الاحساس هو الذي يشكل الحدس لدى الشاعر او الفنان ، او الاديب او الموسيقى ، او الممثل او الرسام . بل هي العوامل التي يتشكل منها فعل المعرفة الذي سيرافق يؤصل طابع حياتنا اليومية ، هذا الطابع يشكل قاعدة النشاط البشري بشكل عام ، ونقاط تباين مساره العملي (١) .

فالمفهوم الانساني ، مثلا لا يعبر فقط عن كل العلاقات التي تميز الانسانية على الصعيد العام . ذلك لانه ايضا قيمة حدسية تتباين دائما وبشكل عميق . وبعبارة اخرى ، ان مفهوم الانسان يرتدي من جهة ، صفة ابحاث نظرية ، ومن جهة اخرى ، يرتدي صورة مباشرة تتبين لنا باشكل مختلفة : ولكن ، منذ ما تصبح هذه الصورة معطاة ، وعاجزة عن ان تحل مسألة الانسان ، فهي تطرحه بكل مركباته . وبهذا تبدو لنا طبيعة 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 ، غايتها تطهير عالما ، برغبة تحويله الى شيء لتأمل . ومهمة الفن هنا بالضببط ، هي الامتنصاع المستمر للعوامل التحريفية التي تثير حياتنا ، بغية طرحها في الحدس الخالص . فالتناس يريدون الهروب من العالم الذي يعيشون فيه . وهذا العائم يتطلب دائما ردة فصل من قبلهم ، وهو بالتالي يدفهم الى نشاط ما ، فبذلك يخلقون عالما فنيا ، شبيها باللجأ الذي ننتمي فيه ضرورة التأمل ، ويفقد فيه الواقع 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 التجاوز الحامل بذاته محصل ثقافة عصره الفنية ، الهادفة الى خلق مجتمع يختلف عما هو في الواقع . . . مجتمع « اسطوري » مطابق لرحلة 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 ، ومعمرا للحرية التي تتخذ هنا ، كل حدودها ، بالنسبة للانسان الواعي والمدرك لطبيعته 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 للحظات والظروف الاجتماعية الذاتية والموضوعية . وهو في الوقت نفسه ثورة وخلق يتخطيان كل ما هو منعزل ، وقائم بذاته ، وهوم .

وهو قبل كل شيء ، نشاط بشري ، فردي وجماعي في الوقت نفسه . ذلك لان النشاط الاجتماعي هو اساس وغاية كل تحرك ، وكل معرفة . ان مصيار 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 ، كانا ما كانت ادوات تعبيره الفنية ، اخذ يهيمن بمعارفه على قطاع هام من العالم الخارجي ، كما اخذ 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 لفة جديدة ، لم يسبق لها ان اندرجت في الفية مفاهيم المدارس السالفة وادوات تعبيرها ، لفة ترتدي مهمتها قيمة تعبيرية تهدف الى خلق واقع جديد .

ولا بد لنا ونحن بصدد الحدث عن هذه اللغة التعبيرية الجديدة ، من ان نأتي على بعض مواصفات لها ، بوصفها مظهر التجربة الجمالية في الاداء والتعبير الفني . فهي تنسم بخصائص تعبيرية تحدد ماهيتها ومهمتها معا ، وتشكل فعلا خياليا ، رؤيوي ، يقوم بالتعبير عن انفعالات مصطبغة بصبغة الفكر . واذا ما اخذنا بتحديد بيلنسكي لماهية الفن على انه « التعبير بصور » ، وجب علينا التأكيد ان الانفعالات ، والواعية منها بشكل خاص ، انما هي عبارات وايهات موجحة ، 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 يعنى

(٢) الدكتور ميشال عاصي : الفن والادب ص ٦٢

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

سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا

- تمة المنشور على اصفحة - ٣ -

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

ومن كفت يوما عن الاحتراق
أعرا أصابعه للضماد
وصرح للصحفي وللعدسات :
جريح أنا يارفاق
ونال وساما .. وعاد .

وسرحان ،

ما قال جرحي قنديل زيت وما قال ..
صدري شبك بيت وما قال .
جلدي سجادة للوطن .
وما قال شيئا .

أذهب صيحاتنا عبثا ؟

كل يوم نموت ، وتحترق الخطوات وتولد عنقاء
ناقصة ، ثم نحيا لنقتل ثانية .
يابلاذي ، نجيتك اسرى وقتلى .

وسرحان كان أسير الحروب ، وكان أسير السلام .
على حائط السبي يقرأ أبناء ثورته خلف ساق مفتحة ،
والحياة طبيعية ، والخضار مهربة من جباه العبيد الى

الخطباء . وما الفرق بين الحجارة والشهداء ؟
وسرحان كان طعام الحروب ، وكان طعام السلام .
على حائط السبي تعرض جثته للمزاد . وفي المهجر
العربي يقولون : ما الفرق بين الغزاة وبين الطفأة ؟
وسرحان كان قتييل الحروب ، وكان قتييل السلام .
على حائط السبي يصطدم العلم الوطني بأحدية الحرس
الملكي . وحريك حريان . وحريك حريان .
سرحان ! لا شيء يبقى ، ولا شيء يمضي . اغتربت ..
لجأت .. عرفت . ولست شريدا ولست شهيدا . خيامك
طارت شراره .

وفي الريح متسع
- هل قتلت ؟

ويسكت سرحان . يشرب قهوته ويضع . ويرسم
خارطة لا حدود لها . ويقيس الحقول بأغلاله .
- هل قتلت ؟

وسرحان لا يتكلم . يرسم صورة قاتله من جديد ،
يمزقها ، ثم يقتلها حين تأخذ شكلا اخيرا ...
- قتلت ؟

ويكتب سرحان شيئا على كتم معطفه ، ثم تهرب
ذاكرة من ملف الجريمة .. تهرب .. تأخذ منقار طائر .
وتزرع قطرة دم بمرج بن عامر .

في الافصاح عن الانفعال والتخصيص فيه . فنحن هنا « لا ننتقل من جو
انفعالي الى جو عقلي جاف ، بل ما نحصل عليه هو انفعالات جديدة
ووسائل جديدة للتعبير عنها » (١) وهي قبل كل شيء ، وسائل تعطي
الناس والأشياء معنى ، اي « انها تساعد على اعادة خلق الناس والأشياء
خلقا جديدا في الإرادة والتوق الانسانيين ، بخلق واقع يحققه البشر
بالنضال الدائب المستمر » (٢)

وخلاصة القول ، ان الاداء والتعبير الفني ، على النحو الذي
بيننا ، يشكلان نوعا من استقلالية الفن الذي لا يقوم على الشكل ولا
على المحتوى ، بل على اندماج الاثنين معا في بوتقة اثر 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 التناوب المستمر والمتبادل
بين الانسان الواعي وبين الطبيعة . ومفهومنا للجمالية لا يبحث في
امعائه الا عن حل للنزاع الذي يواجهه الانسان بالواقع ويجابه به ،
عن طريق التجاوز . وهذا احد اهم القوى والعوامل المحركة للفن في
ادائه وتعبيره .

فالتحول الذي يحدثه الفن في الذات ، هو من العمق بحيث يحول
هذه الذات الى موضوع فني يؤثر في اللوق ، وفي الثقافة ، وفي
الحياة ذاتها . الا ان هذا التأثير ينبغي الا يخفي المسائل التي تطرحها
مرحلة الانتقال من نظام اجتماعي الى آخر (من الرأسمالية السسى
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
الخواص التي اشرفنا اليها ، انما هو سلاح من اجل بلوغ هذا النظام
اجتماعي المرجى ، انه المشاركة الفعلية متدند ، في معركة المصير
الجماعي .

- ميشال سليمان

بيروت

(١) دوين كولنود : اصول الفن ص ٢٢٧ .

(٢) رفيق خوري : الادب المسؤول - دار « الاداب »

ولكن : تمة من يعرض 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 بصدها ، ينبغي
ان تقوم على الصيغة التي تدمج الفكر بالانفعال ، لتلا يصبح الشاعر
والفنان باطلاق ، مسوقا الى احتراز ذات المعايير اللغوية التي كان
ممكنا وضروريا استخدامها في الراحل التي اخذت فيها المجتمعات
الاوروبية تتعلم لتشق قشورها الاجتماعية ، ايدانا بطلوع بيئات
ومجتمعات جديدة ، على نحو ما اشرفنا انفا .

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 الموحدة التي
يقنع من اعميتها 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 ، مبراة من ضروب الوهم والاجترار ، وما يتصل
من بلاهة الاحساس والمعرفة ، فان اللغة المستخدمة عندئذ من قبل
الفنان الثوري ، تكون ، لزوما ، مصبوفة بصيغة الفكر ، بوصفها تنبصر
عن انفعال ممين وبوصفها تشير الى شيء وراء الانفعال ، والى فكرة
يكون التعبير عنها شعنتها الانفعالية . ومن هنا يتضح ان صبغ اللغة
الجديدة تدريجيا بصيغة الفكر ، وتحولها شيئا فشيئا بواسطة النحو
والمثلث الى رمزية علمية ، لا يدل على تلبك الانفعال ، بل على تدرج

الاداء والتعبير الفني

- نعمة المنشور على الصفحة - ١٦ -

((بتروليا)) شيء اخر .

هذا التفسير البترولي للتاريخ بلقى نموذجاً له لدى كاتب البحث عندما يفترض ان قيام اسرائيل بالذات في فنب الوطن العربي ((ان هو الا بعض نتائج وجود البترولي في هذا الوطن المبلى)) . والقريب ان كاتب البحث فاته ان اسرائيل لم تقم حتى في منظمة بترولية من الوطن العربي ، هذا اذا ما ضربنا صفحاً 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 نجد يلزم كل قطر عربي بان يعبر قواه الاناجية من العلاقات ((شبه الافطاعية - شبه الراسمالية)) ، ثم ((ان يتابع عملية تحرير قواه هذه ليصل بها الى حيث يقيم علاقات انتاج متقدمة تتجاوز به مرحلة الانتاج الراسمالي الى الاشتراكية)) .

وهذا الكلام لا يقبل تاويلاً : اشتراكية فطرية ، اشتراكية في كل قطر على حدة ، اشتراكية ميتورة عن المنظور الوحدوي وتكاد ان تكون بديلاً عنه ، وبكلمة واحدة اشتراكية تتناسى ان تحرير قوى الانتاج وتطورها الى حد بناء علاقات اشتراكية امر مستحيل ، او على الاقل باهظ التكاليف ، على اساس فطري .

ولنا بعد هذا ملاحظتان اخيرتان . اولهما ان البحث مكتوب بوجه الاجمال بلغة انشائية لا تصلح لما يفترض فيه ان يكون بحثاً ، ولا سيما اذا كان هذا البحث مقمماً 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 اليتيين الكيحيين :
تيسم للهوة المجتواة

تكشف عن فيها الفاجر

لان الحياة رمت نحوه

صدي سابع خلفه ماخر

وانيتهما تنطق بمقطع ورد في اواخر البحث وحاول فيه الكاتب ان يعدد الدعوات المشبوهة التي يصدرها لنا الاستعمار في محاولة منه ((لقتل روح هذه الامة وتشويه فكرها وتراثها)) . فما هذه الدعوات؟ انها في رأي كاتب البحث ثلاث :

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

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

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

يبقى امامنا بحث الاستاذ محمد دروب الذي اولاه لقلت ان حصيلة مؤتمر الادباء العرب الثامن في موضوع ((الاداء والتعبير الفني في معركة المصير)) كانت صفراً او حتى ما دون الصفر .

وقد نختلف مع الاستاذ دروب 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 عنواناً متواضعاً : ((نقاط وملاحظات حول دور الاداء والتعبير الفني في معركة المصير)) .

وميزة الاستاذ دروب في بحثه انه عرف ما المطلوب منه : ليس بحثاً عاماً 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 دروب وفي بوعده ، وانما ينبغي ان نصيف بانه وفي به على احسن وجه .

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

جورج طرابيشي

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

دار السَّافِ

للنَّشْر والطَّبَاعَة وَالتَّوْزِيع

أربعون عاماً في خدمة الكتاب

نَشْرًا وَطَّبَاعَةً وَتَوْزِيعًا

إِمْتَاذَاتِ أَعْمَالِهَا وَاسْتَمْرَتْ

بِالرَّقَّةِ وَالِإِتْقَانِ وَالسَّرْعَةِ

تَوَالِي نَشَاطِهَا بِالْتَمَهَاتِ الطَّبَاعِيَّةِ الْمُخْتَلِفَةِ

بمركزها الجديد: شارع أسعد سامحة - بناية جريدة السَّافِ
ص.ب. ٢٠٩١ - هاتفه ٢٩٦٨٠٥