ابراهيم الكوني

مشكلة الرؤية الفلسفية في الادب العربي المعاصر

«لم يبق للانسان المعاصر الا ان يعشق او ان يقرأ اسبينوزا»
(توماس اليوت)

★ ★

« ليس المهم هو الاشياء ، المهم وجهة نظرنا عن الاشياء »
(وليام شكسبير)

★ ★

واضح ان الخيار اصبح بائسا امام انساننا الحديث في بحثه عن الخلاص ويبدو هذا الخيار اكثر بؤسا وشراسة كلما ابتعدنا عن عصر النهضة واقتربنا من كابوس ما اسماه دوستويفسكي بـ « الحزن الحضاري » . واذا كان توماس اليوت قد جرد عصرنا من البطولة ليمثل هذه القسوة معلقا الامال فقط على العشق او قراءة اسبينوزا فان الكاتب بالذات يجد نفسه مضطرا للبحث عن هذا الخلاص لا بواسطة قراءة اسبينوزا فحسب ، ولكن بتمثل رؤية هذا الفيلسوف للوجود بالدرجة الاولى .

ولما آمن الكاتب الحديث بعدم جدوى الشكوى من العصر ومن امراضه النفسية والاجتماعية فانه اكتشف مدى الحاجة التي تدفعه للتفكير في سلاح لمواجهة هذا المأزق .

وكان محتما ان يعيد اكتشاف نفسه من خلال رؤيته الخاصة للحياة ، هذه الرؤية التي تستطيع ان تكفل له الحد الادنى من الشجاعة في مواجهة ازمة الصراع مع الذات والعصر والعالم .

فما هي هذه المشكلة التي تجرأت فأطلقت عليها « الرؤية الفلسفية » وما مدى علاقتها بالادب العربي المعاصر ؟

لا شك انه من الصعب بمكان تحديد المشكلات النظرية على طريقة كتابة « الروشتة » الطبية خاصة عندما تكون المشكلة على علاقة حميمة بالفلسفة . لقد سأل احد الصحافيين أرنست همنجواي بعد نشره لـ « الشيخ والبحر » مباشرة عن المضمون الاليفوري لقصته فأجاب همنجواي قائلا بأنه لم يهدف من وراء كتابه « الشيخ والبحر » لاي فكرة أليفورية خفية ، كل ما حاول ان يفعله باخلاص هو انه كتب عن شيخ حقيقي وطفل حقيقي وسمكة حقيقية واسماك قرش حقيقية ، وباستثناء ذلك فان من حق كل قارىء ان يستنتج لنفسه مايراه مناسبا.

وبالطبع فان الفكرة الاليفورية تظل بالنسبة لنا قائمة برغم كونها مستترة ، وبرغم تهرب همنجواي الذكي من التصريح العلني بها ، وذلك لانها لا تمثل رؤيته الفلسفية النهائية لظاهرة الوجود فقط ، وانما تمثل اجابته الخاصة والنهائية على كل تلك الاسئلة الكثيرة التي طرحتها الحياة او طرحها هو بنفسه في رواياته وقصصه القصيرة السابقة لـ « الشيخ والبحر » . واستخلاص الروح الاليفورية او الفلسفية سوف لن يحتاج منا الى كثير من الذكاء . وهمنجواي هنا ـ بتهربه من سؤال الصحافي ـ لم يفعل سوى ان اكد ما قاله ذات مرة من ان العمل الفني ينبغي ان يماثل الجبل الجليدي العائم حيث بالوسع رؤية عشره الطافح فوق الماء ، اما الاعشار التسعة الباقية فيجب ان تظل مغمورة تحت الماء .

لقد ردد همنجواي بهذه العبارة الحكيمة ما قاله قبله غوته بعشرات السنين عندما اجاب على سؤال عن فكرة « فاوست » قائلا : ان ذلك يستدعي مني كتابة « فاوست » من جديد ..

لا يحضرني اسم الكاتب الذي اطلق على روايات دوستويفسكي تعبير « الرواية الفلسفية » واعتقد انه د. هـ. لورنس ان لم تخني الذاكرة . وفي رأيي انه تعبير صحيح بقدر ما هو خاطىء ، خاطىء لانه ليس ثمة رواية

ـ التتمة على الصفحة ـ ٨٣

مشكلة الرؤية الفلسفية في الادب

تتمة المنشور على الصفحة ـ ١٦ ـ

ذات مضمون جاد يمكن ان تخلو ـ خلوا تاما ـ من فلسفة ما . وهو تعبير صحيح لان دوستويفسكي هو الكاتب الوحيد ـ بعد شكسبير ـ الذي امتلك تلك القدرة الخارقة في بث الحياة عبر شرايين الفكرة المجردة ، الفكرة الفلسفية المجردة ، ليحولها الى مخلوق يدب امامنا على قدمين .

وليس من قبيل الصدفة أن يكون دوستويفسكي ـ لهذا السبب ـ الاب الروحي لادب القرن العشرين بأسره لا في مجال الفلسفة او علم النفس او في تنفيذ الفكر المجرد او الفكر السياسي على نطاق الفن فحسب ولكن لاسباب اخرى جمالية وحضارية .

ولكي ندرك كيف تأتى لهذا الكاتب الحكيم ان يحقق هذه المعجزة فيجدر بنا ان نرى كيف كان يؤدي عمله . ففي الطبعة الاكاديمية الاخيرة عن اعماله الكاملة نرى انه قد سخر مجلدا كاملا لمناقشة افكار رواية واحدة هي « المراهق » فلنقرأ كيف كان دوستويفسكي يناقش ابطاله ـ فلسفيا ـ قبل ان يبث فيهم الحياة ويشرع في خلقهم الفني :

« ٢٥ فبراير ، بطرسبورغ .

١ ـ فيرسيلوف على يقين من بلاهة وضياع أي مثال .

٢ ـ هو على يقين من لعنة الغباء التي تلاحق الكيان الاخلاقي في العالم .

٣ ـ ولكن كل الايمان ينهار ، ولا يبقى سوى هذا الشعور الاخلاقي بواجب امتحان الذات . » الخ...

هذا مثال بسيط على شراسة تجربة الخلق الروائي التي تجعل الكاتب يكتب عملين بدل العمل الواحد : عمل فلسفي تجريدي تمهيدي ، وآخر روائي نهائي ، وهي تجربة تدل قبل كل شيء على اهمية العنصر الفلسفي في العمل الادبي الذي يكفل لابطال الرواية حدا ادنى من الاستقلالية الفكرية والاخلاقية والفلسفية .

وهذا ما جعل النقاد الفلاسفة يؤكدون ان عبقرية دوستويفسكي تكمن بالذات في قدرته على الغاء عواطفه وعدم اقحام آرائه السياسية والدينية والفلسفية في العمل الروائي لدرجة تجعل ابطاله الذين يمثلون اعداءه الايدلوجيين والاخلاقيين يتفوقون ـ فنيا ـ على اولئك الذين يحبهم ويتعاطف معهم ويشاركهم وجدانيا . فأي مقارنة يمكن ان تعقد بين ايفان وشقيقه اليوشا ؟ او بين ستاخروغين وشاتوف ؟ او بين راسكولنيكوف وسونيا ؟ . اي مقارنة من حيث اكتمال الشخصية فنيا وعقائديا واخلاقيا يمكن ان تعقد بين هؤلاء ؟ فبقدر ما يبدو النموذج الذي يمثل عدو المؤلف مقنعا ورهيبا يبدو النموذج المتعاطف معه مهزوزا شاحبا وبعيدا عن الهدف . فبقدر ما نرى النموذج الاول ، النموذج المعادي لموقف المؤلف ، قادرا عن جدارة على تغيير العالم بواسطة العنف والقوة بقدر ما يبدو النموذج المسيحي المتسامح ـ الذي يعتقد دوستويفسكي انه يحمل نبوته الشخصية في الدعوة الى مسيحية ارثوذوكسية خالصة تخلص العالم ـ ضعيفا وسلبياوغير مؤهل لان يلعب اي دور بطولي .

هذه المفارقة التي اكد فرويد على مرضيتها هي التي جعلت دوستويفسكي ينزل الهزائم الاخلاقية ببرامج البطالة الاصلاحية ليقينه في نفسه بأنها برامج تدميرية تحمل خلاصا للعالم بقدر ما تجلبه من خراب ..

يهمني هنا ان اسوق مثالا هاما عن الكيفية التي استطاع بها هذا الكاتب ان يحول فكرة سياسية صغيرة الى فلسفة شاملة التقطها من يديه المفكرون وتناولها الادباء في القرنين التاسع عشر والعشرين .

ففكرة الانسان المتفوق التي خلق بها كنوت هامسن ادبا ملحميا رياديا في بداية هذا القرن ، وحولها نيتشه الى ايديولوجية عدوانية ، ثم آلت الى مصير تعس على يدي الكاتب الانجليزي المعاصر كولن ولسون ، كان دوستويفسكي قد خلقها متنبئا بفاشيتها منذ البداية .

***

راسكولنيكوف ... شاب لا تنقصه الجرأة ولا الموهبة دفعه الفقر الى الجريمة نفس الفقر الذي دفع بمحبوبته سونيا الى البغاء ، ولكن الفقر وحده لم يكن ليقنع راسكولنيكوف بارتكاب جريمة قتل المرابية العجوز . وهو كأي شاب موهوب ولع بالكتب والنظريات لا بد ان يجد مبررا فلسفيا واخلاقيا عاليا لارتكاب الجريمة ، وها هو يجد هذا المبرر في البونابرتية لماذا يحق لنابليون ان يقتل مئات الالاف ولا يحق لي قتل مرابية عجوز لا شأن لها سوى ازعاج الاخرين في حياتهم ؟

وعندما تصل حيرته ذروتها تصبح العملية بالنسبة له مسألة امتحان للذات بالدرجة الاولى ، وكان موقفه هو ارتكاب الجريمة للاجابة على السؤال التالي : هل انا مخلوق رعديد تافه ام ذات قادرة على الفعل ؟ ثم يتطور الموقف الى شعار : « كل شيء مباح » الذي يمنحه المبرر الاخلاقي الاعلى في ارتكاب جريمته .

هذا الشعار الرهيب تطور على يدي ايفان كارامازوف في « الاخوة كارامازوف » فأصبح « اذا لم يكن الله موجودا فان كل شيء مباح حتى الجريمة » وذلك لكي يجد مبرره هو الاخر لقتل ابيه ، وفي « المسعورين » يقدم ستاخروغين بدافع العدمية والفراغ الى اغتصاب طفلة ودفعها للانتحار .

فما هو موقف المؤلف من هذه الجرائم البشعة ؟ انه في كلمة واحدة العقاب . ، العقاب الروحي والاخلاقي قبل كل شيء . فمأساة راسكولنيكوف ليست القيام بارتكاب جريمة قتل ولكن جريمته الحقيقية هي انه كفر بالله وبقوانينه الابدية وتمرد على ارادته . ولهذا فان الكفر بالله وبقوانينه في رأي دوستويفسكي — هو الذي برر جريمة راسكولنيكوف تلقائيا ، كذلك الامر بالنسبة لجرائم ايفان وستاخروغين .

الجريمة الكبرى اذن — هي جريمة الالحاد ، وطالما الامر كذلك فان العقاب الذي يراه دوستويفسكي ويلحقه بأبطاله هو العقاب الروحي .

وبدافع من تفوق النزعة الدينية والانسانية لدى دوستويفسكي أدان — دائما — روح التفوق .. أدان فكرة « السوبرمان » لانها معادية بطبيعتها للانسانية .

وربما كان هذا الصراع الشرس هو الذي دعا ويدعو النقاد الى اطلاق تعبيرات مثل « الرواية الفلسفية » او « تعدد الاصوات » او « صراع الافكار » على ادب دوستويفسكي .

***

ولو سلمنا بتحول هذه الرؤية الفلسفية للحياة الى فكرة سياسية على يدي نيتشه فاننا نفاجأ بعودة هذه الفكرة نفسها من جديد الى الادب من خلال اعمال الكاتب النرويجي الخالد كنوت هامسن برؤية جديدة، وروح جديدة واسلوب جديد ، وبواسطة نمط تفكير جديد ، فاذا كان راسكولنيكوف يغامر بالقتل رغبة منه في تغيير العالم فان ابطال كنوت هامسن يقومون بمغامرة اخطر من حيث الجوهر وهي محاولة تغيير الذات تغييرا مطلقا ، ولما كان هذا العمل محكوم عليه بالمأساة منذ البداية فان ابطاله يواجهون الانتحار عادة (كما هو الحال بالنسبة لناغيل في « مسرحية دينية » او يدفعون الاخرين ليطلقوا عليهم النار (كما حدث للملازم في «سيد الغابة») . فالتفوق بالنسبة لراسكولنيكوف او بالنسبة لبطل « الشك » عند كولن ولسون تفوق عدواني هدام ربما لانه يهدف الى تغيير العالم ، اما التفوق في ادب هامشن لا يتجاوز حدود الذات ، تفوق على الذات في سبيل الذات ليس اكثر .

وليس معنى ذلك ان هذه النماذج انانية لا يهمها مصير العالم ، ولكن لقناعة أولية مؤداها ان الذات هي النواة الحقيقية للعالم ، والاصلاح الشامل مستحيل ما لم ينطلق من هذه النقطة الصغيرة . فاذا كانت الذات الانسانية عاجزة عن مقاومة ذلك الشعور الناتج عن الابتعاد او فراق الحبيب او انهاء علاقة معقدة مع امرأة معقدة فان هذه الذات تقدم الحق في الحياة .

هذه هي المعادلة البسيطة التي أخفق كولن ولسون في التعبير عنها في كافة ادبه الروائي . واعتقد ان السبب لا يرجع الى تسلط فكر نيتشه على الكاتب بقدر ما يعود الى طغيان الايديولوجية السياسية على الروح العلمية او الرؤية الفلسفية في اعماله الابداعية عكس هامشن الذي استخلص من دوستويفسكي — ومن نيتشه ايضا — رؤية للوجود ترتقي الى مستوى روح الكتب السماوية فاستحق بذلك جائزة نوبل عن جدارة .

اما ولسون فقد عجز في ان يبث وجهة نظره الخاصة في الحياة — برغم كفاءاته التعبيرية والفنية — لان الفكرة لديه تبدو مزروعة في العمل الفني وليست مستخلصة من الحياة، لانها مقحمة وليست طبيعية، لانها مفتعلة وليست اصلية ، ولان الرؤية السياسية السطحية كان من الطبيعي ان تجهز على العمل الابداعي في النهاية . فالفكر السياسي المعلن يظل عدوا طبيعيا للادب الحقيقي ، وليس من قبيل الصدفة ان يتسطح العمل الفني وتضطهد الرؤية الفلسفية — التي هي المقياس الجمالي الاول لاي عمل فني — اينما حلت النزعة السياسية كفكرة مركزية .

وهذا هو سبب محدودية القيمة الانسانية لاعمال كتاب كبار امثال : جاك لندن ، درايزر آنازيغرس ... وغيرهم .

ان واقعية دوستويفسكي ونزعته الفلسفية وقدرته في استخلاص رؤية ملحمية شاملة للحياة من خلال الفن هو الذي يجعله أستاذا للرؤيا او الرواية الفلسفية على حد سواء ، لقد قام كتاب اليسار الروس باتهامه بالخيالية بعد خلافه معهم الذي انفجر قبيل اعتقاله ، ازداد هذا الخلاف حدة بعد عودته من منفاه في سيبيريا وكتابته لـ « الجريمة والعقاب » التي رأوا فيها تحديا سافرا « لمثالهم الاعلى » الذي انتقده بشدة وسخر منه من خلال نموذج راسكولنيكوف . فما الذي فعله الزمن بهذا الاتهام؟ الواقع ان دوستويفسكي لم يكن كاتبا واقعيا بالمفهوم التقليدي لهذه الكلمة ، لم يكن كذلك بالنسبة لواقع القرن ١٩ بوجه خاص فهو خلق واقعية خاصة به تجاوز فيها واقع عصره . وهذا هو سر قوته .

فاذا كان حافز ليو تولستوي في كتابة اعماله الادبية هو نزعته الفكرية ودعوته الاخلاقية الواضحة فان دوستويفسكي ينطلق من ارضية مختلفة تؤدي به الى النتائج الفكرية والاخلاقية التي تشكل الحافز بالنسبة لتولستوي .

ومهما كانت طبيعة هذه النتائج فان ما يهمنا هو العملية الفنية نفسها ، اسلوب الوصول الى النتائج ، والعملية الفنية لدى دوستويفسكي أكثر قدرة على الاقناع من وجهة النظر الجمالية والابداعية . والاسباب كثيرة اهمها انقاذ البصيرة الفلسفية من واقع العمل الروائي ، وهو نفس النفاذ الذي يجعله يسخر «المسعورون» كرواية سياسية ليعلن بعدها : « لقد قررت ان اكتب رواية سياسية ، فاذا حالفني الحظ في ذلك فانني على استعداد لان ابعث بمضمونها الى الجحيم » . ولكن أي رواية سياسية هذه التي تمثلها « المسعورون » ؟ انها نفس

الرواية التي اصبحت ـ فيما بعد ـ انجيلا للادب الوجودي الابداعي في القرن العشرين ، لا بسبب عمقها السياسي ، ولكن بسبب عمقها الفلسفي بالذات ، فما الذي فعله الكاتب العربي المعاصر ازاء مشكلة الفلسفة وازاء مشكلة السياسة في العمل الابداعي ؟

* * *

في البداية ينبغي التأكيد بأن الدافع الى هذا العرض السريع حول النزعة الفلسفية في الادب الاوروبي الحديث لم يكن راجعا الى حقيقة كون الفن القصصي ـ بالمقاييس العصرية ـ وليد القارة الاوروبية الشرعي بقدر ما هو محاولة لايجاد ارضية صالحة للانطلاق بهدف مناقشة فكرة دور العنصر الفلسفي في الخلق الابداعي من زاوية ، ومن زاوية اخرى فان الباحث يجد نفسه مضطرا للاستعانة بالتجربة الادبية الاوروبية لانها تمثل النموذج المثال ، ولكن لان الباحث لا يملك امامه نموذجا ادبيا عصريا آخر يمكن الاستعانة به في مثل هذا الموضوع المعقد. وقد اخذت ـ مضطرا ـ النموذج النثري بالذات لان هذه النزعة الفلسفية تبدو في الشعر الاوروبي المعاصر اكثر تعقيدا وتسترا . فاذا كانت اشعار توماس اليوت الريادية بعد الحرب العالمية الاولى قد احتوت كل التراث الثقافي والفلسفي والديني المسيحي ، وعادت بالشعر الاوروبي الى روح العصور الوسطى كنوع من التقريب فان اشعار ما يمكن ان نطلق عليه « المدرسة الايطالية » تخطت التجربة الاليوتية فاستوعبت هذه النزعة التجريدية الصارمة التي اتسم بها ادب ما بعد الحرب العالمية الاخيرة ، ولعل هذا هو الذي يفرض على الباحث الحذر الشديد لدى تناول التجربة الشعرية الاوروبية المعاصرة بسبب ذلك الحد الادنى من التفصيل الذي تحتاجه اليد .

* * *

لا شك ان اعمال كتابنا الكلاسيك المعاصرين حافلة برؤى فلسفية وسياسية واجتماعية مختلفة . نرى ذلك لدى نجيب محفوظ ويوسف ادريس والطيب صالح ومحمود المسعدي وغيرهم .

ولكن الى أي حد يمكن ان ترتقي هذه الرؤى ـ على اختلافها ـ الى مستوى ذلك الشمول الملحمي الذي طرح ويطرح في الادب العالمي الحديث ؟ الى أي مدى استطاع هؤلاء الكتاب ان يستوعبوا مجموعة الاسئلة التاريخية والحضارية والفلسفية التي يفرضها الوجود وتطرحها الحياة البشرية كل يوم ؟ الى أي حد يمكن مقارنة اعمالهم الابداعية بالسؤال الشكسبيري الخالد عن الكينونة واللاكينونة او صيحة ايفان كارامازوف في المحكمة : من منكم لم يحلم بقتل ابيه ؟ سوف لن نبالغ اذا قلنا ان رؤية الكاتب العربي في العمل الفني ظلت مكبلة بشروط الواقع الاجتماعي والسياسي والدليل على ذلك هو هذا الاضطهاد المستمر لـ « السر الفني » او الرؤية الملحمية الخاصة الذي تقوم به الايديولوجية السياسية او النظرة الاجتماعية التاريخية المحضة للاشياء .

فاذا كان التراث الادبي الاسلامي الصوفي يلقننا اليوم درسا قاسيا بتقديمه لتلك النماذج الشعرية الرفيعة كما هو الحال عند المعري ـ رغم طغيان النزعة الصوفية على الروح الفلسفية ـ فان ادبنا اليوم يعاني انتكاسة واضحة في مجال عمق النظرة للاشياء وللواقع وللوجود .

وبرغم هذه المحاولات الجادة لدى كتابنا الكبار في مجال تجاوز النموذج الاجتماعي التاريخي او النموذج السياسي فان هذه النماذج تمثل العائق الاساسي في خلق ادب ملحمي انساني شمولي عميق النظرة .

ونفس الامر يمكن ان يقال عن ادب الشباب من الاجيال اللاحقة . فالنظرة العدمية الى التراث ، والتقليد الابله لمدرسة « تيار الوعي » انطلاقا من اعتقاد مؤداه ان جيمس جويس ومارسيل بروست وحتى هنري جيمس من قبلهم قد اكتشفوا هذا الاسلوب التجديدي بارادة الصدفة دون ان يعلموا ان هؤلاء الكتاب قد استوعبوا ـ استيعابا شاملا ـ تجربة الادب الكلاسيكي ـ في المشرق والمغرب معا ـ منذ بدايتها .

وبالطبع لا يمكننا القاء الذنب على الروح الشرقية او ما يمكن تسميته بـ « الاسلوب الشرقي في الادب » في تخلف ادبنا العربي طالما امامنا تجربة الادب الياباني .

فهذه الروح لم تمنع ـ بل هي التي ساهمت ـ في عالمية ادب باسوناري كاواباتا الذي منح جائزة نوبل على فنه الادبي الذي عبر بشعور فائق عن محتوى اسلوب التفكير الياباني ، كما ورد في بيان الاكاديمية السويدية . فماالذي فعله كاواباتا حتى تسنى له هذا الشرف في التعبير عن روح الشعب الياباني ؟.

في عام ١٩٦٨ ، بمدينة ستوكهولم استهل باسوناري كاواباتا خطابه بمناسبة منحه الجائزة بهذه الابيات الشعرية المأخوذة عن الشاعر الياباني الكلاسيكي دوغين (القرن الثالث عشر الميلادي) :

الورود ـ ربيعا .
الوقوف ـ صيفا .
وفي الخريف ـ القمر .
وثلج بارد ناصع شتاء

« هذه اشكال فنية غاية في البساطة ، كلمات بسيطة وبريئة ، يمكن القول بأنها رصفت جنبا الى جنب بشكل متعمد ، ولكن هذه الكلمات هي التي تعبر عن مضمون الروح اليابانية » .

بهذه الابيات وهذه الكلمات استهل كاواباتا خطابه التاريخي. وعندما عاد الى الوطن كتب مقالا بعنوان « وليد

الجمال الياباني » علق فيه على تلك الابيات بقوله : « ربما تبدو قصيدة دوغين الصغيرة للاوروبي بدائية ،شاحبة ، مجرد وصف عشوائي لشكل فصول السنة الفني ، ولكن رقة هذه الابيات،وعمق حرارة الشعور فيها هو الذي يدهشني » .

وليس من قبيل الصدفة ان يتعلق كاتب مثل كاواباتا بقصيدة لدوغين مكتوبة بروح مدرسة تسين ، ذلك لان هذه المدرسة هي التي خلقت الادب الياباني الكلاسيكى والادب المعاصر على السواء .

ومبادىء تسين الجمالية والاخلاقية عنصر مهم في فهم تاريخ هذا الادب العريق .

يقول دايسيد زوسودزوكي في كتابه«تسين والادب الياباني» ان مبادىء التسينية الاخلاقية والفلسفية والجمالية تكمن في ان اكتشاف طبيعة روح الاشياء يمكن تحقيقه فجأة،بشكل حدسي وليس بالطرق المنطقية . ولهذا فان الفن مثل الحقيقة يحمل هذه الطبيعة الفجائية ، وتقبل الجمال في الطبيعة وخلق العمل الفني هما في الواقع عملية واحدة من حيث عدم خضوعها للتفكير المنطقي والحقيقة عادة«خارج الكلمات » . والعناصر الفنية تصبح : الصمت ، التلميح ، وعدم قول كل شيء حتى النهاية ، بمعنى خلق ذلك الشر الخفي في العمل الفني . من هنا نرى ان المبدأ الاساسي من التسينية هو العفوية .. العفوية التي يمكن مقارنتها بالعفوية الطفولية .

هذه التسينية لم تخلق دوغين او كاواباتا،وحدهما، ولكنها اذكت روح الخلق في جيل كامل من كتاب اليابان المعاصرين مثل : اكوتاغاوا ، وباماموتو ، وناكامورا وغيرهم . ان مبدأ التسينية في عفوية الابداع ليس مبدأ بوذيا بحتا بقدر ما هو مبدأ ملحمي يحمل ملامح الادب الاوروبي . ولعل سر خلود ادب هامسن يكمن في انه لم يصل الى هذه النتيجة في وجوب التلميح والسكوت وايداع السر في العمل الابداعي وتحاشي البوح باشياء علنا بواسطة التسينية . لقد اكتشف هذا من خلال تجربته الخاصة ، نفس التجربة التي كان محورها يدور حول الطبيعة ، وهو القاسم المشترك بين هامسن وادب تسين .

* *

واذا اتفقنا على ان الروح الشرقية في الابداع الادبي العربي ليست سببا في هزيمته الفلسفية فان اللغة ايضا لا يمكن ان تكون سببا ولا اعتقد ان كتاب اميركا اللاتينية ــ الذين تخرق شهرتهم آفاق اوروبا اليوم ــ من امثال ماركيز وجورجي وامادو وكورستار . . قد انتزعوا النجاح الاوروبي لمجرد انهم يكتبون بلغة اوروبية هي الاسبانية ، فالسبب الحقيقي هو نظرتهم للحياة المجردة من الاوهام والعواطف ، وهو ما لم يعه الادب العربي بعد ، هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى فان هؤلاء ــ مثلهم في ذلك مثل كتاب اليابان ــ لا يجرأون على ان يطلقوا النار على الماضي من مسدس ليقينهم بأن المستقبل سوف يطلق عليهم النار من فوهة مدفع كما يقول رسول حمزاتوف نقلا عن الشيخ «ابو طالب» . هذا في حين يقف الكاتب العربي من التراث موقف المتفرج : يجهل كيف يعالجه ، ولا يعرف ماذا يفعل به .

* *

لقد حاولت منذ بداية هذه الدراسة ان اطرح تعريفا محددا عن الرؤية الفلسفية ولما كان ذلك مستحيلا بدون الرجوع الى التجربة الاوروبية المعاصرة فان طرح هذه المشكلة في تعريف منطقي علمي اصبح اكثر استحالة،ولكن ها هي التسينية تقدم لنا هذه المقولة في شكلها الفني الحقيقي . اقصد في شكلها الخفي الذي يمنع البوح بالاسرار .

هذه الرؤية ــ اذن ــ هي ذلك السحر الالهي الملهم الذي يشارك بالحد الاقصى من العمل الفني ، انها روح « ثالثة » خفية تختلف عن روح الكاتب اولا ، وروح النص ثانيا ومؤهلة لان تلعب دور البطل الحقيقي ، انها سر مستمد من الطبيعة ، انها تلك الاعشار التسعة من جبل همنجواي الجليدي ، انها نوع من روح الكتب السماوية الذي يفوق العمل البشري الخالص .

والادب العربي سوف لن يتخطى حدوده الجغرافية ليصبح ادبا عالميا ما لم يستوعب هذه التجربة في الادبين الاوروبي والياباني ، ما لم يتمثل هذه الروح السحرية الملحمية في ادب القرن العشرين .

ولا املك في النهاية الا ان اردد مع شكسبير على لسان هاملت عندما يقول : ليس المهم هو الاشياء المهم وجهة نظرنا عن الاشياء .

واعتقد ان مفتاح هذه الروح كامن في هذه العبارة التي تحمل من عمق الحكمة بقدر ما تحمل من سحر الشعر .