

الأسس العنوية للأدب

دراسات أدبية

الأسس المعنوية للأدب

بقلم
د. عبد الفتاح الديري

الطبعة الثانية



الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٤

مُتَدَمِّمَةٌ

هذا الكتاب :

ستقع عين القارى على اسم هذا الكتاب فيتساءل فى التوعن معناه ومؤداه ووضعيته بين كتب النقد الأخرى . سيستفسر أولاً عن دلالة هذا الاسم الذى اخترناه كعنوان لهذا الكتاب وسيجد فى نفسه ثانياً رغبة قوية فى معرفة الخطة التى ستلتزم بها هذه الدراسة . أو بعبارة أخرى مباشرة سيقول القارىء لنفسه ماهدف هذا الكتاب وما الغرض الذى سينفرد به دون بقية كتب النقد؟

ولكى أجيب على ذلك سأدع القارىء يمضى معى خطوة بخطوة بكل أنواع التفكير التى مرت بذهنى عند إعدادى لأبوابه الأولى . فقد وددت لو أننى أتحت لهذه الدراسة أن تأخذ اسم « حوار » . نعم . تمنيت أن أوجد نوعاً من الرباط بين هذه الصفحات وبين قرائها عن طريق المناقشات الصريحة لكل المشاكل الأدبية والفكرية المعاصرة . ورددت لو تمكنت من مخاطبة القراء بغير أن يكون بين القارىء والكاتب أكثر من محاولة التفكير المشترك فى قضايا الفكر والأدب والفن والصحافة . أى أن يسعى الكاتب لاستجلاء نقاط البحث بمؤازرة القارىء وبنوع من التعاون فى ربط الحقائق بين عقول متعددة متفاهمة على معنى البحث المشترك المتجاوب .

ولكننى وجدت أن الحوار قد يقضى على رغبتى ككاتب فى اتخاذ موقف إزاء الأحداث الفكرية والانفراد بحمل المسئولية الروحية حيال
(١٢ - الأسس)

المشاكل الملقاة على أكتاف أبناء هذا الجيل . والحوار نوع من التخاطب الذى يستلزم مشاركة الغير فى طريقة التفكير بدافع الحرص على العلاقات القائمة . هذا من جهة . ومن جهة أخرى صادف أن طالعت فى هذه الفترة مقالا افتتاحياً فى مجلة العصور الحديثة الفرنسية بقلم برنار بانجو يعالج فيه موضوع الكتابة . وقال فى مقاله عن اليد الحارة الذى ظهر فى صدر عدد شهر يوليو سنة ١٩٦٤ أن الكاتب مشدود إلى هذا الحوار الغريب الذى يؤديه فى نفسه بصوت عال والذى يتابعه منذ سنوات : فالحوار متربص والكاتب يكتب . والكاتب يكتب لأن الحوار ينتظره والحوار ينتظره لأنه يكتب .

وتبدأ كل كتابة بعملية تراجع قليل يضع بها الكاتب أمامه على نحو أو آخر ذلك الشيء الذى يشغل باله . فنحن لانكتب إلا من أنفسنا وعن أنفسنا . وكل كتابة مهما تباعدت أصولها ترتبط ارتباطاً مباشراً بالتجربة . هناك أسباب تدفعنى إلى اختيار هذا الموضوع وإهمال ذلك . ومع ذلك فهذه الأسباب لا معنى لها إذا تدخلت عوامل أخرى تبعدنى أو تقربنى من الموضوع . ويكفى أن تصادفنى عبارة واحدة لكى أنصرف تماماً عن موضوع بأكمله . ذلك لأننى حين أكتب تأخذ كل الظروف شكل الأوضاع الحرة فى حياتى . كل شىء يمر كما لو كنت فعلاً حراً فى كتابة ما أكتب وفى الانصراف عما أدمع جانبا . بل لأننى أذهب إلى حيث لم تفتدنى التجربة قط . وسبب ذلك بسيط وهو أنى أكتب وحسب .

وفكرت من ثم فى أن الكاتب غير قادر على ربط نفسه بمجلة من المحاورات التى لا تخرج عن اعتبار مؤديات التجارب المزدوجة أو المشتركة . ولمست سبيلا آخر فى اطلاق إسم مونبارناس كعنوان لهذا الكتاب

وسواء استوحينا اسم مونبارناس لمؤداه الحضارى فى اليونان القديمة أو بوصفه حى الفن والأدب بباريس حيث تدور المساجلات فى شتى مسائل الفكر والمعرفة، فالجو سيكون إلى حد ما غير مألوف لدينا . وسيدل أيضا على حاجتنا إلى استمداد عناصر الحرية والتجربة الأصلية من ثقافات أجنبية . مع أن بلادنا مسرح لمقومات الفكر والروح عن أصالة وجدارة فى شتى الشعب . ويكفى أن نجول بأبصارنا فى أجواء سيدنا الحسين ومقاهى الأدباء فى السيدة ووسط البلد كما يقولون لنكشف المسيمات الدالة المعبرة عن حركات وأوضاع بمثابة للتقاليد العربية على نحو ما تتفاعل مع طبيعتنا الشرقية . ولا شك أن استمداد مقومات الفكر والروح من الرموز الجارية فى حضارتنا أكثر لباقة وأقرب إلى المعقول .

وقد يكون نصيب هذه الدراسة غير قليل من ذلك كله . ولكننا سنخطو هنا خطوة أكثر جرأة من كل ما سبق تناوله فى مثل هذه الدراسة سوف نضع نصب أعيننا أن نشعر القارىء بالخطوط الأساسية المعنوية لأهم التيارات والاتجاهات فى العالم العربى والعالم الغربى المؤيدة أو منقوضة بأحكامنا . كما أننا سنجعله يقف خلال فصول هذا الكتاب على أهم ما يشغل ذهنه من هذه الناحية فى مسائل المعانى والدلالات الأدبية . وإذا استطعنا أن نوذى نصيبا من هذا كله فلامبرر حينئذ لحرمان الكاتب بعدئذ من نبرات ذلك الحوار الشخصى الذى يرتفع أحيانا بصوت عال فيثبت مدار التجربة التى تدور فى خاطره وكيانه .

لماذا نكتب؟

ولكننى عدت فتذكرت مناقشة دارت بين مجموعة من الأدباء وكان موضوعها سابقا على موضوع اختيار موضوعات الكتابة . أعنى أنهم

تساموا عن دواعي الكتابة ذاتها فضلا عن اختيار موضوعاتها . كان من بين الحاضرين أنور المعداوى والدكتور أنور لوقا والحسنى عبد عبد الله وكان السؤال الحائر على أفواهنا هو : لماذا نكتب ؟

وبدت الدهشة على وجوه أغلبنا عند وضع السؤال . وكأنما جال كل منا بخاطره يستجمع عناصر تبرير عملية الكتابة التي يقوم بها . وفوجيء كل الحاضرين بوجهة الاستفسار عن دواعي الكتابة . وكأنما جاء السؤال بمثابة الدش البارد في هوجة المشادة الفكرية . لأنه أدى إلى تراجع الكثيرين منا أمام أنفسنا لتعليل مهمة لم يخطر على بالنا أن نعللها ولعل أول ما يخطر على بالنا في هذه الحالة هو أننا نشأنا فوجدنا أنفسنا في مجال الأدب والكتابة ولم نشأ أن نستفسر يوما عن السبب الذي نكتب من أجله .

وقد راقني مداعبة أنور المعداوى في إثارة المشكلة ، وراقني رغبته في أن يعود إلى الوراة قليلا كيما يفسر عمليات الكتابة التي نقوم بها ، وهل هي من صميم كياننا من أجل دعوة ما ؟ أو من أجل الدفاع عن قضية ما ؟ وهل الكتابة مستمدة من قوام حركتنا الذهنية أم أنها صارت مع الزمن مجرد صناعة ؟ وهل تؤدي الكتابة إلى شيء ما ، وهل من شأنها أن تكون لها حقيقة وجودية قائمة على الضرورة التي لا غناء عنها ؟

أما عن شخصي فقد انساق خاطري توالا إلى جماعات اللااباليين أو من يسمونهم بالفرنسية المانقوشيست . وهم الذين لا يجدون غناء في أي شيء أو في أي فعل هادف . وقد تكون إجابة السؤال على أساس أنك إذا تنكرت للكتابة وللعمل الفكري الهادف فسيكون مصيرك لاأباليا . وحينئذ يكتفى أن توصف باللاابالية كيما تقبل على عملية الكتابة بحماس يبرره الوجه الآخر من المشكلة . ولكن قد يكون إحساسك بالكراهية لموقف اللااباليين غير مدعم بأساس نظري أو نفسي صحيح ، إذ يمكنك أن

تقول: ولكن لماذا لا أكون لا أباليا وأن كنتي بأن أعيش . أن
أعيش فحسب . . وأن أستمتع بكل محيطات الحياة وأجوائها؟

ولكن حينئذ فقط استطعت أن أتبه إلى عنصر هام من عناصر
وجودنا الدنيوي . استطعت أن أتبين أن وجودنا لا يمكن أن يكون
وجودا كجرد وجود . إن وجودنا لا يكون إلا إذا كان وجودا على نحو ما .
لا وجود بغير نحو في الوجود . مجرد الوجود ذاته معناه وجود على وجه
من الوجوه . وكل من ألم بعلوم المنطق يعرف أن الحكم أو القضية بمجرد
وجودها كقضية تنشأ معها الجهة في الحكم . فكل قضية لها جهة في الحكم
ولا ينفصلان . القضية إما أن تكون ضرورية أو احتمالية أو ظنية أو
توكيدية أو تقريرية إلى آخر هذه الجهات في الحكم . وكذلك الوجود
هو دائماً وجود على نحو ما . وهذا لا يحتاج إلى تعليل أو تفسير إلا إذا
احتجت إلى تعليل وتفسير ظاهرة الوجود ذاتها . فالوجود مجرد الوجود
يكون على أنحاء متفرقة مختلفة . ولا وجود بغير أنحاء كما أنه لا حكم بغير
جهة في الحكم . كلاهما متلازمان ولا يفترقان ووجود كل طرف منهما
مرتبط بالطرف الآخر ارتباطاً أولياً مسلماً به .

فإذا كتبت اليوم فمغنى ذلك أنني أوجد على نحو ما : أنني أعيش وجودي
بالكتابة كما يعيش غيري وجوده باللا كتابة . واستقي من رحيق الحياة طعماً قد
يحلو مذاقه لدى الآخرين وقد لا يحلو . فالكاتب يغلف نفسه بالمعاني كما
تنسج النودة الحرير الذي يحتاج إليه أناس ويستغنى عنه أناس . فن شاء
أن يمر ذهنه بعض سوبعات نهاره بغلالة من المعاني التي شاء لي وجودي أن
أبرزها كمنحى وكاتجاه فقد حقق هو نفسه وجوده على نحو من الأنحاء وشارك
في إحساس وجداني مفعم بالتجربة التي تحدوها آمال وتغذيها مطالب
ورغبات . ومن شاء ألا يبالي فقد فضل أيسر النحوين وهدى نفسه أحد
النجدين . وله الحرية المطلقة فيما اختار .

لا مادية ولا روحية بل معنوية :

والوضع الآن في الأدب والفلسفة سائر في طريق تدعيم المعنويات . وقد انصرف المفكرون عن مناقشة أصل الإنسان ومبدأ حياته إلى البحث في وضعيته وحقيقته الماثلة . ولذلك لو افترضنا أن الوجود عابث وأتينا جتنا بلا سبب أو مبرر عن طريق المصادفة البحتة فقد أصبحنا داخل الوجود ذاته مقيدين بالمعنويات . ومن هنا نشأت كل فلسفة البيركامو . فهو يقول إن الحياة لا معنى لها ولكننا نحن البشر سوف نجعل لها معنى . لن نستسلم لليأس أو المصير العابث لأننا قادرون على أن نضفي على الوجود كل المعنويات .

فالمادية فشلت في تطعيم حياة الإنسان بالرضا والاطمئنان والطموح كما فشلت الروحانية في تزويد البشرية بالآمال والقيم . ولذلك أجهت الأنظار إلى المعنوية التي تقرب للإنسان مقومات وجوده وتفلسف وضعيته القائمة بالفعل . وفي قصة الطاعون التي ألّفها البيركامو نجد الناس والفئران يتساوون في نشأتهم ولكنهم لا يتساوون في مماتهم . هنا في الطاعون عندما يحيط الطاعون بالفئران والناس نجد الفئران تخرج متراقصة نحو الموت . أما الناس فتظهر عندهم المعنويات . يظهر رجل كالدكتور ريبه الذي يعتمد بتصرفاته إلى تقرير معاني الخير والأمل والتضحية والفداء ويظهر الصحفي في قلقه وفي جنوحه نحو إثبات دلالات الوجود القائم بوضعيته الفعلية . أعمال البشر لا تتعادل مع كل الحيوانات في أنها تنزع بطبعها نحو المعنويات . قد نوجد عبثاً ولكننا لا نموت عبثاً .

جاء في سورة الرحمن أن الله خلق الإنسان علمه البيان . ولم ترد واو العطف بين خلق الإنسان وعلمه البيان . فالقرآن يؤكد الخلق المعنوي للإنسان . أي أن وجود الإنسان يحمل في ذاته دلالات الوجود المعنوي وجود الإنسان في ذاته وجود ذو معنى ومعنى والبيان هو الوجود

والافصاح المعنوى . فالانسان مخلوق معنوى بطبيعته : وفى فطرة الانسان أن ينسج المعانى حول معاشه كما فى فطرة الزهور أن تفرز الرحيق وكما فى فطرة دود القز أن ينسج حول جسمه غلافا من الحرير . فالمعانى هى الغلاف الذى يحتوى به الانسان ليتحول بداخله إلى وجوده الحقيقى ذى الدلالة . إنها الحالة التى تلف كيانه وتبرز مضمونه المتألق . لذلك يصح لنا أن نقول عن الانسان إنه حيوان معنوى ونعفيه من ثم من كل أنواع التساؤل فى مضمار معاشه الدنيوى . هكذا كان الانسان وهكذا سيكون ولا تعليل لما كان فيه وما سيثول إليه سوى أنه يؤدى معنويات الحياة فى هدوء وفى صمت وفى اعتزاز .

عبد الفتاح الديدى

الفصل الأول

نقد المعنى الادبي

١ - الأسس المعنوية للادب

لا أريد أن يكون كلامي نقداً لأشخاص معينين أو مؤاخذه لا تجاه بالذات . فأنا أعتقد أن الظروف نفسها لم تكن تسمح بالوصول إلى المشكلات التي سوف أثيرها في كلماتي التالية . وأصحاب الأقلام والأدباء والمشتغلون بالصحافة والنقد لم يكونوا يستطيعون بلوغ هذه المرحلة إلا إذا تجمعت لديهم الأسباب الفكرية والعقلية والفنية التي تسمح لهم بإدراك عناصر الأشكال ذاته قبل أن يبلغوا القدرة على التعبير عنها . فالمشاكل الأدبية لا تظهر على صورة رغبات فردية أو حلول مؤقتة بلحظة من السوانح التي يلتفت إليها الرأي العام أو التي يهتم بها جمهور المثقفين . لا . . . ليس عن هذا الطريق تتحقق التحليلات الخاصة لبعض الأفكار المعينة . وليس عن هذا الطريق أيضاً تتكشف احتياجاتنا إلى تناول جملة من الاشكالات الأساسية في أوضاعنا الأدبية .

فالأفكار تتوالى على أذهان الأدباء والمفكرين والنقاد بصورة جماعية أى يحس هؤلاء في مناقشاتهم ومجادلاتهم ومساجلاتهم أن الاوان قد آن للتكلم في اعتبارات خاصة مما تستحدثه الأوضاع الفكرية الجديدة . وليس كلامي هذا تجليلاً اجتماعياً لظاهرة نلسمها جميعاً في تطور الكيان الروحي العام لشعب واحد أو لعدة شعوب متلاصقة في تأثراتها الوجدانية . ولا أريد أن يكون لهذا الحديث أى أصل من أصول المنطق أو الفلسفة

أو الاجتماع . فهذا نفسه هو الغرض الأساسى الذى أقصد إليه من هذا الكلام . أريد أن يكون موضوعه أدبياً صرفاً وأن ترد كل مقوماته وعناصره من مجال الادب البحت .

ولكن هذا لا يمنع أن أقوم بشرح فكرة بسيطة عارضة حتى تتلس الحقائق العامة التى سترد فيما يلى من الصفحات . ذلك أتى لا أريد ان يفهم البعض من عباراتى أتى صاحب الفضل الأول فى إثارة هذا الموضوع فالواقع أن الأديب أو الناقد لا يصل إلى تحقيق رغبته فى تناول أحد الموضوعات بالتحليل والتفسير إلا إذا تكونت فى الجو الفكرى العقد اللازمة للتمهيد له . أعنى مرة أخرى من وراء ذلك أن الجمهور المختص بالأدب والفن هو الذى تتجمع لديه الإشكالات أولاً وقبل كل شىء على صورة عقد . ولا أريد أن تأخذ كلمة العقد هذه أية دلالة نفسية أو اجتماعية فأنا أبحث موضوعاً ادبياً صرفاً ، كما سبق أن قلت . وهذه العقد ليست سوى التجمعات المعنوية التى تتركز فى وجدان الناس عند فترة بالذات من فترات التطور الروحى لأحداث الشعوب . فالعقد المعنوية تظهر على صورة حاجة ملحة لدى القائمين بشئون الأدب والفن حتى يتحقق لهم التعبير عنها فى شكل ما .

وليست هذه حقيقة مستحدثة أو جديدة على فنون الادب . إن الناس يتعاطفون فيما بينهم وبين أنفسهم على الدوام . وهذا التعاطف هو مصدر الانتقال من فكرة إلى أخرى ومن إحدى المراحل إلى التى تليها . وكما يصل الفرد الواحد عن طريق الحوار فيما بينه وبين نفسه إلى استكمال المعانى الخاصة بأحد الموضوعات يصل بمجموع الكتاب والأدباء إلى الحقائق التى تهتم بمجالاتهم الأدبية عن طريق تبادل الأفكار والمناقشات . والعقد هى نقط الارتكاز بين مرحلة ومرحلة من تلك المراحل التى نمر بها كجماعة مؤتلفة متعايشة .

وهذه العقد لا تتكون باحتياجات نفسية أو اجتماعية لدى جماعة الأدباء والفنانين . ولكنها تشبه التجمعات التي تشابك على ضوءها الجهود من أجل تحقيق هدف واحد وتتكون نتيجة لتعميق المعاني التي يتعاون عليها أفراد عديدون . وقد يصبح هذا المعنى المستحدث نتيجة للتآزر الجماعي ملكاً لشخص واحد يعكس انطباعاته في صور شتى . أعني أن الذي يلتقط المعنى الجديد أديب بعينه من بين الأدباء الذي اشتركوا في تحضيره وإعداده وتطويره . ولكن هذا المعنى ليس سوى انطباع ناتج عن اشتراك جملة من الأفراد في دفعه إلى الأمام .

ويبغي أن نشير هنا إلى أننا لا نود أن نقحم في مجال الأدب تفسيراً منبعثاً من إحدى نظريات الاجتماع أو الفلسفة . حاشأى أن أفعل ذلك وقد عمدت إلى كتابة هذا البحث كما ألفت النظر إلى حقائق خاصة بالأدباء أنفسهم . فالعجيب هو أن يظل الأدب العربي حتى اليوم بغير مناقشة جدية للموضوعات المعنوية مع أنه لم يترك فرصة من فرص الكلام عن الإطار الشكلي للأدب دون أن يستفيد منها . نعم . إن الخصومات الأدبية جميعها قد قامت من أجل تحقيق ثورات وتغيرات في الشكل الخارجي للفن الأدبي ووسائل الأداء . ولكنها لم يخطر على بالها يوماً أن تثور من أجل سلامة الكيان المعنوي للأدب ذاته . لم يقل أحد قط إن المشكلة ليست مشكلة الوسائل الأدائية للتعبير الأدبي بقدر ما هي مشكلة المعاني المؤداة عن طريق الشعر والنثر .

ومن تحليل السالف لفكرة العقد المعنوية خشيت أن يكون هنا أدنى شك في أنني اعالج موضوعاً ادبياً صرفاً لأنني أريد بهذا أن أعود بالأدب العربي إلى نفاثه المعنوي . إنني أود من صميم قلبي أن يفتن القارئ إلى الخطورة التي تتردى فيها جميعاً حينما ننظر إلى أدبنا العربي فنجد أنه

عبارة عن انكاسات مستمرة لنظريات في الاجتماع والفلسفة وعلم النفس ولا سبيل إلى استشعار هذه الخطورة إلا إذا تكوّن لدينا إحساس بضرورة حماية السياج المعنوي الخاص بموضوعات الأدب الصرفة حتى لا تطغى عليها تحليلات وتفسيرات لا شأن لها بها .

وإذا كان الأمر كذلك فلا بد منذ الآن أن نفرق أيضا بين التحليل النفسى والتحليل الظاهرى والتحليل الوجودى وبين التعبير الأدبى . فالتعبير الأدبى لا يخضع لأى مقومات من تلك المقومات التى تخضع لها التحليلات الثلاثة الأولى وأبسط فارق بين مهمة هذه التحليلات الثلاثة وبين المعنى الأدبى هو أن المعنى الأدبى ينبع تلقائيا من الوجدان تحت تأثير الخيال اللعوب واستخدام كلمة اللعوب ضرورى هنا لتحديد نوع الخيال المقصود فى الإنتاج الأدبى . فالمعنى الأدبى لدى الكاتب أو الشاعر يصور قدرة الخيال على المرح والتلوين وسرعة الحركة وهو شىء مختلف تماما عن التعبيرات النفسية أو الاجتماعية أو الفلسفية . وإذا كان الأديب ذا اهتمامات فكرية وفلسفية وذا اطلاع كبير فى مجالات علم النفس وعلم الاجتماع فهو مطالب بأن يباعد بين هذه الاهتمامات وهذا الاطلاع وبين المعانى التى يصبها فى الإطار الشعرى أو النثرى الذى يختاره .

وقد تظهر احتياجات الكاتب إلى بعض هذه العلوم عند شروعه فى وضع قصة أو قصيدة أو مقالة أو مسرحية . هذا حقيق وطبيعى ولكن هناك حد يلبغى أن يقف عنده ، وهناك سياج لا بد أن يراعيه فلا يتعداه . إن احتياج الفنان إلى هذه العلوم يشبه حاجة المهندس المعمارى إلى الألامم بالكيمياء حتى يتنبه إلى حقيقة المواد التى تدخل فى تكوين المونة وهى حقائق يتوقف عليها الهيكل البنائى للنزل الذى يقوم برسمه ولكن إلمامه بها له حد ينتهى عنده فهناك ضرورة صناعية تقتضى من الأدب الوقوف على الأسباب الاجتماعية أو النفسية التى يتصرف الأفراد على ضوءها بما

لا يتناقض مع حقائق العلم . ولكن هذه المعرفة ذاتها ليست موضوعا ولا تدخل ضمن المعاني المراد التمييز عنها . قد يحتاط الكاتب في إلمامه بهذه العلوم كما تزداد نظرتة عمقاً وأفكاره وضوحاً ومعانيه اتساعاً . ولكن الأسس المعنوية التي يتقيد بها شيء مخالف تماماً للأسس الخاصة بهذه العلوم .

وسأضرب لذلك مثلاً حتى تتضح الكلمات السابقة . أراد جان بول سارتر وألبير كامو أن يكونا أديبين وأن يخرجوا إلى الجمهور مؤلفات أدبية بحتة . وليس هناك ما يمنع ذلك إطلاقاً . وهما فيلسوفان وجوديان تأثراً بنظرات التحليل الوجودي ومبادئه كما أنهما متخرجان من قسم الفلسفة . ولكن إذا شاء سارتر أن يطلعنا على مسرحيته عن الأيدي القذرة أو موتى بلا قبور فليس المهم أن يقوم باستخدام مبادئ الفلسفة الوجودية وأن يخضع لها كل العبارات والألفاظ التي ترد خلال مسرحياته لاشك أنه مخلص لفلسفته الوجودية حينما يؤلف مثل هذه المسرحيات ولكنه لا يجعلها مرتعاً لقوالها الفكرية . فالشخصيات تتحرك وتتكلم بوحى من حقيقة وضعها في المسرحية وهي أوضاع خلقها الأدب خلقاً تحت تأثير براعته في استخدام خياله وقدرته على انتزاع المعاني من الحياة ذاتها التي وهبها لأشخاصه وتداول المعاني السابقة في صورة أخرى .

وهو جو بطل الأيدي القذرة قد يكون ذا صفات نفسية معينة ولكن المؤلف لم يشر إليها باعتباره عالماً في علم النفس وإنما لأن هذه الصفات جزء من كيان الشخص ذاته في وجوده المعنوي الذي أضفاه عليه . والغيرة التي تصرفه على ضوءها عندما أطلق الرصاص على هودرار ليست حالة نفسية وإنما حقيقة معنوية لموضوع أدبي وهي نفس الحقيقة المعنوية التي جعل شكسبير شخص عطيل يتصرف على ضوءها عندما قتل دزدا مونة الغيرة في الحالتين موضوع أدبي خالص خضع لمعنويات مختلفة

لدى شكسبير ولدى سارتر . وموضوع مسرحية موتى بلا قبور يتعلق
بمعنويات الحياة العملية عند ظهور حركات المقاومة السياسية ضد الاحتلال
فهذه المسرحية صدى عادى لأوضاع الاحتلال الألماني لفرنسا في فترة
الحرب العالمية الثانية . والأديب هنا يعكس المعنويات التي تنشأ عن
مواقف خيالية ابتدعها الكاتب ابتداعاً عن ضوء خبرته المسرحية .

والغريب والطاعون وهما القستان اللتان ألفها ألبير كامو لم يكونا
تأليفاً فلسفياً أو تحليلاً نفسياً . فالقصة الأولى لها بطل يقف موقفاً متحلاً
من المجتمع ومن أمه وهو لاشك قد ظهرت عليه بعض الملامح الغريبة
ولكن هذه الملامح صفات صبغ بها الكاتب شخصيته كما تكون مقوماً
لتصرفاته ونظراته إلى الحياة والناس .

والقصة الثانية هي حالة مدينة حاصرها الطاعون وقام المؤلف بتحليل
أوضاع الشخصيات التي حاصرها الطاعون في تلك المدينة . فالمعاني
الأدبية التي تنشأ بناء على أوضاع معينة تخضع لها شخصيات القصة هي
الهدف النهائي للعمل الفني الذي يقوم بانتاجه المؤلف .

الحب والغيرة والبطولة والجبن والبخل والشجاعة الحرية والإيمان
بالمثل والمهادنة والحيل البولييسية ... كل هذه الموضوعات ظهرت في أعمال
المؤلفين الأدباء ولكنها ظهرت بوصفها معاني أدبية وفنية تعكسها المواقف
والمشاهد التي يسعى الأديب لإظهارها وتحليلها . ومهمة الناقد إزاء كل
هذه الموضوعات لا تختفي وراء قدرته الفذة على تحليل هذه المواقف من
وجهة نظر علم الاجتماع أو علم النفس وإنما مهمة الناقد هي أن يصف
تلقائياً كيف تقع هذه المؤلفات من وجدانه . مهمة الناقد ليست هي التحليل
للمشاهد والشخصيات بحيث تظهر العناصر النفسية أو الاجتماعية التي تكمن
وراء هذه المشاهد وهذه الشخصيات ليس المهم أن يكون الناقد بارعاً إلى
حد اكتشاف الحالات النفسية التي يمر بها الكاتب والشاعر عند تعبيره

بصورة من الصور الفنية عما يجيش بصدرة . المهم هو أن يفتح لنا الناقد قلبه عندما يتلقى هذا الأثر الفني الذي يعرضه عليه الأديب وأن يقدم لنا في أسلوب وصفي بحت ما يختلج في ذات نفسه كصدى للعمل الذي يقرؤه .

الناقد إذن لا يذهب بتحليله إلى الماضي ولا يؤرخ للحالات النفسية أو الأمراض والعلل الاجتماعية . إنه يكشف عن الحاضر فقط عندما يعبر عن أثر العمل النفسي في ذاته كتجربة شعورية . فلا يطالب أحد نقاد اليوم بأن يكشفوا عن مدى اطلاعهم وقدرتهم على الكلام في النظرات الفلسفية أو النفسية وفي إبداء الأحكام

المطلوب من الناقد هو أن يصف استجابته كقارئ للحالات المعنوية التي يتضمنها العمل الأدبي . فالنقد هو عمل وصفي شكلي بحت للانعكاسات المعنوية التي يولدها الكاتب بخياله وفنه وتزويقه ، والقارئ في انتظار تجربة الناقد للحيل الفنية التي تحملها المعاني عندما يعبر عنها الكاتب أو الشاعر كصدى لحالاته الشعورية إزاء أحداث الحياة من حوله ، فأهم ما يصدر عن الأديب هو المعاني المؤداة عن طريق الصور الأدبية المختلفة ثم يلي ذلك تمكنه من الإطار الفني لأعماله .

ولا شك أن النقد حتى اليوم قد أخذ على عاتقه مهمة تحديد الصور الشكلية والقوالب المسرحية والعمودية للمؤلفات الأدبية ولم يشغل نفسه لحظة بالنظر في حقيقة المعاني الأدبية لما يمكن أن نسميه حقا بالمسرح أو الشعر أو القصة أو المقالة . وأنا أشعر بالخرج عندما أود أن أنه إلى هذه الحقيقة الواضحة من تكرار المعارك الأدبية حول موضوع الشعر الجديد والشعر القديم ومنهج الدراما وملاحح الكوميديا وأصول المذاهب الفنية والحركات الأدبية .

فقد تناول الكتاب كل هذه المسائل في تطويل وإلحاح . ولكن واحداً

منهم لم يشعر بالحاجة إلى تحديد الأسس المعنوية للأدب المعاصر حتى يقف
الأدب الخالص في وجه التيارات العلمية موقف الفن المتكامل الذي يعرف
حدوده وأصوله .

ولا يخطر على بال أحد أننا نتنكر للإطار الشكلي في الأدب أو أننا
نعمل عملية ابتكار المبني الفني للصور والأخيلة الأدبية . لا شيء يعادل في
لواقع موسيقية التعبير أو الجمال الذي ينبعث تلقائياً من الإطار المادى للعمل
الأدبي ، ولكنني أومن أيضاً بأن السعى إلى تنسيق الأسس المعنوية للتعبير
سيؤدي حتماً إلى تغيير جوهرى في استخدام الصور الإطارية . وبلبغى أن
يمضى التغيير الجوهرى نحو الاستزادة من جمال النغم المتكامل . لا بد
أن يسير التطور نحو خاق موسيقى التآلف والانسجام أكثر مما يتجه
نحو اللشاز النغمى أو التحلل النغمى . والألحان الشاحبة الكسيحة لا تقوم مقام
الانسياب النغمى المتكامل . لأنها نفتقر إلى مصدر الجمال وأسراره الحقيقية .
ونحن في عصر أراد أن يحيل كل شيء إلى نغم وأن يفرض الاتساق
الموسيقى على كل مظاهر الفنون اللفظية والتشكيلية . إننا نعيش فترة خاصة
من فترات الانتفال في طبيعة الفن ذاته ونعاصر اليوم محاولات جديدة من
أجل الصعود بالتجريد إلى أقوى خيوطه في الشعر والتصوير على السواء .
إننا نسمى من أجل محاكاة الموسيقى في أخص خصائصها المميزة وهى
التعبير المجرد عن طريق الأنغام والنسب والإيقاع والتوقيت . لا يكتفى
فنان العصر الحاضر بموسيقية اللحن الباهت في التصوير الشعورى . ولهذا
يلجأ إلى استخدام عنصر التجريد المتميز بخلق الأنغام عن طريق التعداد
والملاحم والألوان والتنقيط والتكوير المساحى .

والغريب طبعاً هو أن نتنازل تلقائياً عن موسيقى الشعر في الزمن الذى
يحلو للفنون غير اللفظية أن تستمد كيانها الفنى من طبيعة التعبير الموسيقى
حتى الفنون اللفظية أرادت الجنوح إلى التجريد من أجل إضافة موسيقى

خفية تبعث من قلب التعبير وتضاف إلى موسيقى الإيقاع والنغم والتحوير المطرد المتناسق في الاطار الشكلي قد يقول قائل : ولكننا لم نلفظ الموسيقى . فأجيب : إن عنصر الزمن هو أهم عامل يخلق النسب في التكوين الاطارى للعمل الفنى والتعبير الذى لا يلبس طابعا زمنيا يتحول إلى موت والزمن مصدره التتابع والحركة المتوقعة . ولا تتابع في الحركة المتوقعة بغير ايقاع متعدد الصور والنماذج . والتحول عن الموسيقى في عصر التجريد الموسيقى تخلف في مقدار الأصالة المعنوية التى نحملها ازاء مقتضيات عامة في الخلق والابداع . وهيات أن تتناقل معنويات البحث المتصل فى أعماق الحياة ذاتها أو أن نسعى سعيا جادا من أجل اكتشاف أوجه الوجود الانسانى حين نغفل أهم أساس معنوى لتشييد البناء الروحى فى العمل الأدبى . هيات أن نعرف المعانى بغير أن نعرف أصل الايحاء المعنوى فى التشيد الذى يكمن فى قلب كل قصيد وبغير أن نكتشف رداء العقل والفن الذى بين أيدينا .

٢ - جيتان يكون والجمالية الأدبية

صار جيتان يكون أحد رواد الفكر المعاصر بفرنسا بفضل إنتاجه الوافر في حقل الأدب والفن والفلسفة . بل صار جيتان يكون أحد أعلام الفكر الفرنسي المعاصر بفضل دأبه على الكتابة في موضوعات حية من صميم النقد وفي أهم أصول النظرية الأدبية .

وليس جيتان يكون مجهولا بالنسبة إلى الجمهور العربي في مصر وبالنسبة إلى المهتمين بالثقافة والفنون . لأن جيتان يكون زار مصر في الشتاء الماضي وألقى ثلاث محاضرات مشهورة عن الأدب تناول فيها بعض موضوعاته الأساسية مع مقارنات بين آداب متعددة وبين مذاهب أدبية شتى . وقامت الصحف والمجلات حينذاك بالتعليق على هذه المحاضرات لطرافة مادتها وأهمية موضوعاتها . ومنذ ذلك الوقت صار جيتان يكون أحد المقربين إلى عقول المصريين وقلوبهم .

وحيثما أخرج يكون كتابه الأول سنة ١٩٤٥ عن وزير فرنسا للثقافة الحالي الأديب أندريه مالرو كان قد أعد جملة بحوث نقدية كبيرة عن الأدب وعلم الجمال وعن دراسات نقدية وعن دراسة شاملة للبدنية الحاضرة . وصدر كتابه ذلك بمقدمة قوية ألهم بها ظهور النقاد . وقال إن المؤلفات النادرة في الأدب والنقد قليلة جدا . ويتعلق تقديرنا للعبقرية بالضرورة ببعض الأسماء الفردية رغم كونها عبقرية بشرية بأجمعها . ولا يسعنا ونحن نتطلع إلى النبوغ المشترك بين الناس جميعا إلا أن نتعلق ببعض الأسماء القليلة .

والكتاب الذي يعيش هو الذي يبقى والذي يهرب من مصير بقية الكتب المبتذلة . ويلحق الكتاب العظيم بذاكرة الناس بدلا من أن (م ٢ - الأسس)

ينتقل إلى مقابر المكتبات . ويحصل الكتاب الفريد على مصير فريد أيضا .

ويتمى جيل مالرو وبرنانوس وموتترلان وجرين إلى جيل من الروائيين . وقد عمد كتاب هذا الجيل إلى تحويل طريقة التعبير الأدبي التي اختاروها إلى أداة من أجل التأكيد الشخصي وإثبات الذات . فهم لا ينسحبون من العالم الذي يخلقونه . وبينما لا تظهر للابتكار والاختراع لديهم قوة كبيرة كافية تفيض الشخصية عندهم بالقوى الزاخرة الزائدة عن الحاجة .

وتتميز جميع مؤلفات هذا الجيل بالرومانتيكية . لأنها تستجيب خاصة عن طريق التأليف للامتنان الذاتي . وليست روايات مالرو وبرنانوس وجرين سوى يوميات فردية كما تعد كتب موتترلان ودي جيونو وساتاكزو ويرى تعبيراً غنائياً عن موقف أمام العالم . ويمكن تسمية هذا الأدب بأنه نوع من اعتراف الفرد بأوهامه وخيالاته وطريقة لعكس النفس في الأسلوب .

وأحب أن أضيف إلى رأيي يكون هنا فكرة أخرى بصدد هذا الموضوع وهي أن الأديب لم يعد يرى أي ذاتية في اكتشافه طريقه في الحياة وأسلوبه في فهم الوجود . إذ أن الأديب نفسه بأدبه وفه وإنتاجه وطريقة اكتشافه للأشياء قد تحول إلى موضوع في متناول القارئ بهذه الصورة . وعرض الخلجات والمشاعر إزاء الأحداث نوع من العورة التي اعتاد المؤلف أخفائها في العصور القديمة وصار كاتب العصر الحديث يعدها تواضعا وتقرباً من تجربة القارئ .

ولا يمنع رأينا هنا أن يكون لرأيي يكون وزنه وتقديره . فهو يرى أن إقبال مالرو بالذات على الرواية كان من قبيل الاستجابة للذكاء الصناعي

الفنى أكثر مما كان استجابة للوحى العميق . فهو لا يخلق عالما من العوالم ولكنه يخلق عالمه الخاص به . ولذلك نجح مالرو فى التعبير عن تفويض الانسان فى العمل الفنى الذى يجعل من الكاتب مؤلفا قصصيا فريدا . وليس مجاله الأدب فى نظر مالرو وموتترلان مجالا كافيا فى ذاته . فالعيش نفسه يستوجب الكتابة

وليس فى أدب هذا الجيل ما يوحى بمؤلفه وينم عن كاتبه مثل كتابات موتترلان ومالرو . ولا يشعرنا مالرو إطلاقا باطباقة الطاغى فى حضوره الشخصى . ويلحق بكل شخصية من شخصياته الإيقاع الباطنى الخاص بحياته هو فى قلقه وفى طاقته المفتولة . ويطبع أسلوبه اندفاعاته الضرورية المتمثلة فى حضوره البدنى أكثر مما يطبع قواعد التأليف الأدبى . ومهما تكن حقيقة الفن ومظاهره فى كتاباته فالفن لم يكن عاية قط فى تلك الكتابات .

ونحن نعرف أن أندريه مالرو كاتب ثورى . ولكنه كان ثوريا بمفهومين مختلفين . لقد ولد أندريه مالرو سنة ١٩٠١ وألف كتابه عن القدر الانسانى سنة ١٩٣٣ . وعاش مالرو بمفهومين ثوريين مختلفين أحدهما سابق على تأليف القدر الانسانى أى سابق على سنة ١٩٣٣ . وثانيهما تال لهذا التأليف ومبنى على ظهور القدر الإنسانى

فالثورة فى المرحلة الأولى ليست الموضوع الأساسى لمؤلفاته لأنها ليست سوى صورة معينة من العمل . فليست الثورة هى الموضوع الحقيقى عند مالرو وفقا لهذا المنظور . بل موضوعه الحقيقى هو الصراع ضد الملائكة فى مغامرة إنسانية ترى كل مجدها فى قدرتها على التساؤل حول هذا العالم .

والثورة صورة مفضلة للعمل أو صورة أثيرة للفعل . وهى الشئ الملح من بين جميع الأشياء . وأنسب الأشياء لكل مقتضيات العصر الحاضر .

وهي الأكبر دلالة أيضا لأنها أبعد ما تكون عن اليأس وعن الغرور .
وتعد شخصية جارين في رواية الغزاة لمارو أهم ابداعات مارو كما يقول
كليب هایدنز في كتابه عن تاريخ الأدب . ويقول بيكون معلقا على ذلك بأن
هذه الشخصية - شخصية جارين - تمثل ممرا أو جسرا بين المغامرة وبين
الثورة . فخارين كثائر غاز ليس ثوريا محضا ولكنه لم يعد على أى حال
مجرد مغامر .

والثورة عند جارين موضع المصير الشخصي قبل كل شيء . إنها
اكتشاف وسيلة استخدام القوة على أكبر نحو من الفاعلية . وهي ممارسة
الحاجة إلى القوة . وتعنى الثورة الارتباط بأى فعل عظيم وعدم التخلي
عن ذلك الفعل . ففي الثورة يلعب المرء بحياته لعبة أكبر من ذاته . ويقول
جارين في قصة الغزاة لمارو أن الثورة وضع للأشياء ولا شك أنها أفضل
حل ازاء مشكلة معطاة . وكل ما عداها أسوأ منها .

أما الثورة في منظورها الثانى عند مارو بعد ظهور القدر الإنسانى
سنة ١٩٣٣ فأبعد ما تكون عن المغامرة الفردية وعن الرمز الميتافيزيقى -
وصار العمل الثورى لقاء مع الطائفة البشرية وثن التحول الحقيقى فى
المجتمع . وصار للعمل الثورى معنى إيجابى وفاعلية حقة .

وفى هذا المنظور الجديد الثورة عند مارو تضيع معالم ارتباط مارو
بالتراث الأدبى الفردى الذى يمتد من استندال حتى جيد ومن جيد إلى
مونترلان . فالغاية القصوى من النشاط الإنسانى لدى أصحاب هذا التراث
الفردى مجرد المتعة أو النشوة فى اللعب الفردى . وليس ذلك هو ما تتطلبه
غايات العمل عند مارو .

ذلك أن ثمة حيوية كبيرة مستبدة تبعث بما لرو وبشخصيات رواياته
إلى الارتقاء فى أعظم أفعال العصر . واعتقد مارو اعتقادا راسخا صادقا

في كل هذه الأفعال التي التزم بها . وليس فعله مجرد عمل . إنه تابع من اعتقاد في نفس الغايات التي تسعى أفعاله نحوها سعيا حثيثا .

وليست الكراهية في هذا المنظور الجديد للثورة هي أكبر القوى بل الأمن . فليس في الكراهية ما يؤدي إلى الكرامة بحال طالما كانت الكراهية مستمدة من ذكراها التي لا تقوى على نحو المذلة ورفع الإهانة . وإذا تخلصت الثورة من الكراهية والحقد كعامل ضعف وعدم قدرة أمكنها أن تستجيب لمقتضى المجد الحقيقي وأمكنها أن تنبئ على مبررات رفيعة في مطالب الانسان . بل أمكنها أن تصبح أكثر من مبرر يدعو إلى إقامة مجتمع سعيد أو إقامة مجتمع خاضع للنظام العقلي لأنها ستصبح آتذ مبررا لطموح الانسان نحو التحرر عن طريق الوضع الثوري .

على هذا النحو اكتشف سيكون ملاحم الفكر الثوري عند مالرو وأخرجه بالتالي من زمرة أصحاب المغامرات الفردية . وتعرض أيضا لأسلوبه في الكتابة فألقى أضواء باهرة على طريقته في العرض والأداء . وما كان ليكون يتخلى عن إبراز هذا الجانب الأدبي بخاصة عند مالرو لأنه - أي يكون - يجد مجاله الحقيقي في الإبداع النظري النقدي من هذه الناحية .

قال سيكون إن هناك اختلافا أيضا بين أسلوب مالرو في الغزاة وفي الطريق السلطاني وفي القدر الانساني . ففي الأول نجد أسلوب مالرو أقرب إلى البساطة والعري . ولا نكاد نعارض الصفحات الأولى من الغزاة بالصفحات الأولى من القدر الانساني حتى نكتشف أن المأساة التي تجرى في الغزاة لا تتناسب إطلاقا مع لهجة العبارات أو مع نبراتها . ومن الناحية المأساوية البحتة تتخطى معالم بعض المواقف في الغزاة أكبر المواقف الدراسية في القدر الانساني بأكمله . غير أسلوب الكتاب الأول أي الغزاة

اللا إبالى الهادىء الشيه بأساليب الاستطلاعات الصحفية أفسد كل
مأساوية فيه .

وينظر يكون إلى الطريق السلطاني بوصفه أشد كتب مارو نبرة من حيث
الكتابة الأدبية ولكن أقلها أصالة . ولكنه يعثر فيه رغم ذلك على النبرة
الحقيقية التي تناسب مارو وهى نبرة المأساة المتقطعة المرتعدة قى قوة وفى
جزع . ويتفق الأسلوب هنا حقيقة مع عالم الكتاب . فتفرض العبارة علينا
ان نطوى فى نعماتها أشجاننا ونظل نفكر فى ارتجافات الصوت التي تتم عن
دقاب القلب السريعة .

ولجيتان يكون مؤلفات عديدة أخرى غير هذا الكتاب الذى ألفه عن
اندرية مارو فى مطلع حياته الأدبية والنقدية . ومن هذه الكتب سلسلة
الكتب الضخمة البانورامية عن الأدب المعاصر والفكر المعاصر . وأهمها
فعلا وأبررها كتابه عن الكاتب وظله الذى أردنا اكتشاف عناصر نظريته
الأدبية الجمالية فيه إذ استطاع هذا الكتاب أن يرفع نظريته الجمالية إلى
مكانة عالية بين النظريات المرموقة .

وأهم ما يتعرض له كتاب الكاتب وظله بوصفه مقدمة إلى الجمالية الأدبية
نقده الشديد لنظرية الحكم النقدى . فيقول إن ما نشهده اليوم فى نقد الشعر
والرواية لا يعبر إلا عن عناد نفسى فى تناول الأعمال الشعرية تناولا عقليا
وتناول الأعمال الروائية تناولا واقعياً . ولا يمثل هذا النوع من النقد سوى
العناد النفسى لأنه لا يمثل إطلاقاً أى تأكيد جمالى محدد .

وتعلن أبواب النقد كل شهر أو شهرين اكتشاف رامبو جديد فى
صورة استدال أو اكتشاف مونترلان آخر فى صورة راديجيه وتمثل
هذه الطريقة البصيرة الجادة فى انتقاء العبارة الأفاضل لونا من الاستجابة
للسلوك التقليدى فى الأءب بوصفه قيمة اجتماعية لا بوصفه قيمة جمالية

ومن هنا تعد تعليقات النقاد الذين يشبهون حكام كرة القدم أدخل في باب آداب المعدة منها في باب النقد الأدبي . وكأنا يحرص هؤلاء على تتبع النوايح في هذا العصر بعد أن ظل النقد في العصور الماضية يضيعون أقدار النبوغ الحقيقي مرات ومرات . وأيسر سبيل لذلك هو المراهنة على كل التذاكر كأثر ياء الحرب في السباق بدلا من المغامرة الكتيبة في تبع ورقة يانصيب واحدة .

ويود يكون أن يجعل من الذوق شيئا آخر سوى الاعتراف أو الموافقة على التفضيل الضروري . وإذا تمسك الناقد بالمنهج أو المذهب الذي يصدر عنه في نقده كان نقده معادلا لدرجة حرصه على المذهبية أكثر مما كان مؤديا أو معبرا عن فهمه النقدي . ويسعى ليكون من ثم لإقامة النقد وتأسيسه على شيء آخر سوى قولنا هذا يعجبني وذلك لا يعجبني . ولذلك يعتمد مخلصا إلى ربطه بالحضارة والثقافة وبالجهد الفكري المتعمق حتى يجعله نوعا من التجاوز ولونا من الاجتياز والعبور في صورة نقد للنقد المباشر للانطباع .

ويجب من ثم أن تؤسس انطباعاتنا التلقائية تأسيسا عقليا . يجب أن تتضمن علما جماليا . ولهذا يجب أن نعود مرة أخرى إلى أولى خطواتنا في التدقيق بأن نساءل : كيف نتذوق العمل الأدبي ؟ وللإجابة على هذا السؤال يبدأ ويكون فيوضح أن عمليات التدقيق لا ترتكن إلى أصول ذاتية وإنما ترتكن إلى مقاييس موضوعية حقيقية . ولو أننا وثقنا العلاقة بين العمل الأدبي وبين مشاعرنا العاطفية وحدها في التفضيل والإيثار لأدى ذلك إلى وقوعنا تحت سيطرة الأوهام الذاتية . لسبب بسيط وهو أن التفضيل والإيثار يحتاجان إلى مقاييس موضوعية تلتقي عندها الأطراف ويبدأ من عندها الفهم والتقدير .

وقد تحدث كثيرون عن التجربة الجمالية الكشفية التي لا تحتاج إلى

براهين والتي تحمل براهينها ومبرراتها في ذاتها . ولكن هذه التجربة لا تتعاقق إلا بما هو في حكم المزاج الشخصي ولا تتعرض تجربته لمشاركة عامة . ومن الضروري في المسائل الأدبية والجمالية على السواء أن نستشعر التجارب على مستوى غير فردي وغير ذاتي .

فجرد وقوع التجربة الجمالية توجد دواعي الاختلاف وتوجد أيضاً إمكانيات للاتفاق عن طريق المبررات . فالفن هرى الطبيعة إن صح هذا التعبير . ومن نتائجه بزوغ الاعمال الرئيسية الفنية وتكوين مكتبة للبث العليا والناذج الفريدة . ومن نتائجه أيضاً خلق مشحف خيالى . وبينما لا تؤدى العاطفة إلى أكثر من الحب تعجز المعرفة عن تقديم شيء آخر سوى الأشياء . ومن هنا تظهر بوادر الحكم الواقعى ذى المقاييس الموضوعية المحددة بمجرد اختلاط تجربة المعرفة بالتجربة الجمالية .

وقد أقبل على قراءة مجموعة من الأشعار أو قصة من القصص أو مجموعة من الصور الأدبية فتزوق لى . وتستوقفنى من حين إلى حين مواضع افتنان وطرب . فاستمتع بكل هذه الملاح التي تروقى وأعجب بالعمل الأدبى بين صابى . وقد لا ألاحظ أن حساسيتى قبل هذا العمل مجرد حدث نفسى وأنها ليست بأى حال حقيقة أعشش عليها أفكارى . فتكون صدمتى كبيرة إذا اكتشفت فجأة أنه لا يوجد أى رصيد حقيقى لهذه الحساسية وأن هذه الحساسية ليست ذات تبرير عادل أو معقول .

قد أنظر إلى أشعار غاية فى الرداء وأعجب بها إعجاباً شديداً وأنهال عليها ثناء واطراء .

ولكن لا بد لى من مخرج من هذه الورطة التي نتجت عن ضيق الأفق . وليس معنى ضيق الأفق الغباء . بل معناه الوقوف موقفاً خاطئاً بغير قصد وعدم ظهور أى داع من دواعى التصويب . ولا يتم التصويب إلا عن

طريق لفتة تشير إلى غير المجال الذي انحصرت فيه حساسيتي . ولن يخرجني من حساسيتي الضيقة إزاء العمل الأدبي إلا الشك في إمكان أن أكون مخطئاً أولاً وحتمية التبرير ثانياً .

فعندئذ فقط أستبعد قليلاً انطباعي الأول وأعود أعتابني نحو القراءة مرة أخرى كي أبتعث أصداء عاطفتي وكي أستجوبها على ضوء معرفة أدق للعمل الأدبي . وبدون هذا التوقف والسكر إلى الوراء من أجل المواجهة الصريحة بين العاطفة المباشرة وبين المعرفة الثينة يستحيل قيام تجربة جمالية بالمعنى الحقيقي لهذه الكلمة .

ولكن ما الذي يحدث حقيقة أثناء الاندفاع والعودة ؟ هل يبقى رد الفعل العاطفي أم يخفى أم يتحول ؟

يمكن أن نقول إن القوة التي يشكل المرء بها عاطفة مباشرة تتكيف مع ما تكشفه لها المعرفة ولكنها لا تصدر عن المعرفة . أي أن المعرفة في حد ذاتها لا تعطى القوة الكبيرة التي تظهر على شكل حماس في الحب والتأييد . ولكنها تعدل طبيعة هذه القوة . فلا تؤيد المعرفة عاطفتي أكثر مما تؤيد حساسيتي ذاتها . ولا يصبح الحوار بينهما غنياً مثمراً إلا لخضوعه للصوت الذي قام باستجوابه . وينتمي هذا الصوت إلى المعرفة العينية المائلة بقدر اهتمامه إلى الحساسية النفسية وإلى الشعور المدبر للبراهين والحجج . أي أنه يمثل وحدة مع التجربة الفنية المدروسة .

والتجربة الجمالية من ناحية ثانية هي مواجهة المعرفة العينية المائلة والتقدير التلقائي الذي تقتضيه بهذه التجربة الفنية العامة الواعية . فيعد العمل الفني ذا قيمة لا لأنه موضوع معرفة عاطفية ولكن لأنه ينجح عند المرور بهذا الاختبار وهذا الحكم ويخترق مراحل الامتحان بسلام . ويستحيل أن يبقى الناس يتذوقون فناً بعينه لا يتعدونه . لأن الحضارة والمعرفة

يظهر ان دائما عوامل تجديد وعناصر التفات في إطار الحياة العامة .

وقد نكره أحيانا كل ما يبصرنا بالتذوق الجديد . وقد تخاف الفئات المثقفة ثقافة زائفة من الناقد البصير الذى يفتن إلى المستويات الصحيحة فيلفت النظر إلى العيوب العامة في التقدير والفهم . فذلك من شأنه أن يهدد كرامة بعض الفنانين النابهين من الأدباء الذين نالوا مكانتهم نتيجة انقفال فرص التنوع والموازنة . وينشأ حب العمل الفنى عن نظرة تقدير تنبى عن تجربة حقيقية هادفة للفن . وكلما ظهر الذين يلفتون النظر ويوقظون الوعي من أجل إدراك العناصر الجديدة في التجربة المعرفية للجمال الفنى زالت دواعى الانحصار وضيق الأفق .

ولما كانت دفعة الحب للعمل الفنى غير متوقفة على المعرفة صار من الضرورى أن يعرف المشتغل بتقدير الأعمال الأدبية معنى الأصالة فى الحب والتعاطف مع العمل الفنى ومعنى الفن المعرفى لقدر هذا العمل سواء بسواء أعنى أنه يجب أن يكون الناقد ذا طبيعة مزدوجة حيال العمل الفنى . إذ يجب عليه أن يتحمس وأن يتحيز وأن يندفع فى الحب للعمل الفنى . ويجب عليه أيضاً أن يدرك وجهات النظر الأخرى دون أن يقتنيتها لنفسه ويتبناها .

وبغير هذا الازدواج رأينا كيف وقع نيتشه فى عداء لفاجز وكيف استخف جيد بأعمال باسكال . أما عندما يقدر كلوديل مؤلفات جوته فذلك لأنه أقفل نفسه على حبه له وإعجابه به . ولا يمكن أن يكون للقيمة الخاصة بالعمل الفنى ضمان من التقدير والفهم والوزن مالم يصحب الحب معرفة ومالم تقترن المعرفة بالحب . والازدواج هنا مصير العمل الفنى ذاته .

ومن ذلك كله يتضح أن العمل الفنى حقيقة . وليس مرجع هذه الحقيقة إلى المعرفة وحدها . وإذا كان العمل الفنى رديئاً فسبب ذلك أنه ردىء

ولا يقطن المرء إلى أنه ردىء إلا بإشارة أو لفتة . ونظلم فى الغالب مأسورين بالعمل الردىء لمجرد الارتياح إليه وعدم القدرة على التطلع إلى نماذج أخرى أو إمكانيات أخرى .

وإذا كنا نؤكد أن التجربة الجمالية حكم فذلك معناه أننا نميزها من التجربة الذاتية الكشفية الشبيهة بتجارب الصوفية والتي لا تصبح إطلاقاً تجربة عامة وأهم حركة داخل إطار التجربة الجمالية هو المناقشة والاستجواب والنقد لحوافزنا التلقائية .

وليس هذا النقد عملية من عملية المنطق . بل يعد النقد أساساً مواجهة للأعمال بعضها ببعض كما يواجه المدرس إجابات التلاميذ بعضها ببعض من أجل تحديد مستوى التندير فى الدرجات . وذلك يدل على وجود حقيقة فعلية فى الفن . وليست هذه الحقيقة منطوقاً بحتاً وليست غريزة بحتة . فليس من حقى أن أقول : أحب هذا العمل لأنه يستجيب لحقيقة الفن . أو أن أقول : « أحب هذا العمل لأنى أحبه » بل ينبغى أن يكون تعبيرى كالآتى : « أحب هذا العمل لأن قيمته تثبت وجودها ونصده للاختبار عند وضعها تحت أضواء ماتوحى به التجربة الواعية من قيم » .

٣ - ظاهرة التعبير الأدبي

لا أريد أن أدخل في تفصيلات كثيرة قبل أن أنفذ إلى لب الموضوع الخاص بظاهرة التعبير الأدبي . ولكنني سأشير مباشرة إلى طبيعة اللغة ذاتها من أجل الكشف عن المقوم الأصيل الذي تقوم عليه فكرة التعبير الظاهري . فاللغة ليست ظاهرة عرضية في حياة الإنسان . إن وجوده مرتبط ارتباطاً عضوياً بقدرته على الكلام . وليست قدرته على الكلام هي مجرد استفادة من اللغة من حيث هي رموز وإنما من حيث هي دلالات . الحيوان قادر على الاستجابة للكلمات كرموز . والطفل كذلك أما الإنسان العاقل فارتباطه بالكلام ناشئ عن قدرته في إعدام الكلمة كرمز . الإنسان العاقل هو الذي يقتل الرمز ويبيده من أجل التعامل بالكلمات تعاملًا معنوياً .

لقد اكتسب الإنسان خاصية النطق والعقل لأنه استطاع أن يسلب الكلمات وظيفتها اللغوية . ووظيفة الكلمات الأساسية هي الإشارة إلى محسوسات أو إلى مسميات . والإنسان تمكن من التغلب على هذه الصورة البدائية لاستخدام الكلمات . استطاع أن يعبر إلى ما وراء اللغة كرموز . إنه الكائن الوحيد الذي ظهر على الأرض وأمكنه أن يحقق حريته من أسر اللغة . وبلغ مرتبة التحرر من اللغة بأن استخدمها استخداماً دلائلياً . أعني أنه حقق حريته بإعدام الكلمات . ولو ظلت الكلمات في ذهنه مجرد رموز تشير إلى مسميات لبقى حتى اليوم في مرحلة سابقة على مفهوم الإنسان الناطق .

كذلك نلاحظ أن استخدام الرمز لدى الحيوان ولدى البدائي ولدى الطفل يتصف بالاستمرار الرتيب مهما اختلفت أحوال استخدامه . أما

استخدام الانسان العاقل للرمز فشرط بحالة معينة . وقد يكون الرمز هو هو ولكنه لا يشير إلى نفس المسميات أو إلى عين الأشياء باختلاف الملابس والأحوال التي يظهر فيها . وقد جاء في إحدى النواذر أن بعض الحكام أمر رجلا بأن يخرج إلى الناس ويقول بأعلى صوته : أيها الناس . . أنا لص . فما كان من هذا الرجل إلا أن خرج إلى الناس وهو يقول في نغمة مستفسرة : أيها الناس . . أنا لص ؟ وليس غريبا عن العارفين باللغة العربية استخدام الناس في كلامهم ألفاظا مثل رأس وهي تتحول من حال إلى حال على نحو ما ترد في سياق العبارات التالية : رأس الإنسان . . رأس المال . . رأس الحكمة . . رأس الأمر .

ولسنا نريد أن نخرج على نظريات علم النفس أو في علم اللغة من أجل أكيد هذه الحقائق فقد صارت اليوم من الواضح بمكان ، ونبقى في نطاق اللغة كظاهرة كلامية استخدمها الانسان استخداما معنويا . ونعني بالاستخدام المعنوي أنه أحال اللغة إلى كائن حي كما وصفها رينان أو بتعبير أدق أنه استخدم اللغة بحيث خلصها من طبيعتها الرمزية المباشرة . وليس هذا ناجما عن عبقرية إنسانية في اكتشاف أوجه الزراعة في استخدام الكلمات لقد حدث ذلك لارتباط الكلام لدى الانسان ارتباطا ديناميكيا بالمحسوسات . وطريقة الإنسان في الحس أو في الإحساس العادي هي طريقة ديناميكية تعتمد على الوضع أكثر مما تعتمد على الشيء نفسه . ومن هنا كتسب الكلمات شيئا فشيئا ذلك الطابع الديناميكي الذي تفرضه الأوضاع على المحسوسات للبشرية .

وقد استرعى انتباهي أن كلمة الحس العربية تعني في أصلها اللغوي القديم القتل والاستئصال . فيقال : حس الشيء أي استأصله . ويقال : انحست الأسنان أي انقلعت . وهذا في الواقع ليس غريبا . لأن أقرب الحقائق

العلبية تشير إلى أن للعطى (بضم الميم وفتح الطاء) ليس هو الشيء نفسه وإنما تجربة الشيء . وحينما ألمس شيئاً وأراه في نفس الوقت سيكون الشيء نفسه سبباً مشتركاً لمظهرين حسين . وكذلك في اللغة ليس الرمز إشارة إلى الشيء وإنما هو فهم الشيء . وحينما أعرف اسماً واحداً لشيئين اثنين ستكون الكلمة اذن جامعا مشتركا لحقيقتين . وإذا تكلمنا عن حقيقتين فقد ابتعدنا عن الإشارة إلى الشيء واقتربنا من الفهم الخاص بهذا الشيء . وحينئذ ندرك أهمية اقتلاع الكلمة من ارتباطاتها الحسية . وندرك أيضا ذلك المغزى في تحويل التعبير من الحسى بوصفه اقتلاعا إلى التعبير عن الحس بوصفه إدراكا .

وهنا نسأل أنفسنا : هل معنى ذلك أن اللغة تقضى بأن نبتعد عن المحسوسات ؟ فأسارع للرد على ذلك بأن اكتشاف جوهر اللغة لا يعنى إطلاقا اختفاء صورتها الأولية في الإشارة إلى مسميات . بل على العكس أن الارتباط بصورة اللغة الأولية في الرمز والإيماء هي التي تساعد مع طول التعود بالكلام على التحرر في الإشارة . أى أن هذه الألفة الطويلة المدى لاستخدام الكلام استخداما رمزيا مباشرا هي التي تعين على بلوغ مرحلة التعبير والدلالة . فنحن لا نفكر في الشيء إلا إذا كان له اسم . ويأتى الخطأ في التفكير بالتالى من عدم ربط الكلمات ربطا محددًا بالمسميات لآماد طويلة . ماذا أقول ؟ بل أننا لا نعرف الشيء إلا باكتشاف اسمه . والاسم مرتبط بحقيقة مفهومه . خذ مثلا ما قاله الثعالبي في ترتيب سن المرأة بكتابه فقه اللغة : هي طفلة ما دامت صغيرة . ثم وليدة إذا تحركت . ثم كاعب إذا كعب ثديها . ثم ناهد إذا زاد ثديها ثم معصر إذا أدركت . ثم عانس إذا ارتفعت عن حد الاعصار . ثم خود إذا توسطت الشباب ثم مسلف إذا جاوزت الأربعين . ثم نصف إذا كانت بين الشباب والتعجيز . ثم شهلة كهلة إذا وجدت مس الكبر وفيها بقية وجلد . ثم شهيرة إذا

عجزت وفيها تماسك . ثم حيزبون إذا صارت عالية السن ناقصة القوة . ثم قلعم ولطلط إذا انحنى قدها وسقطت أسنانها .

من كلام الثعالبي ذلك تعرف أهمية استخدام « إذا ، بعد كل تسمية . وإذا هي التعبير عن الحقيقة التي يرتبط بها الاسم . وإذا لم تعرف الشرط الحقيقي الذي تتبع منه التسمية فقدت الاسم . وإذا لم تبين الاسم جهلت كل ما يرتبط به من حقائق .

وليس هذا إلا مثلا صغيرا لاقتران الاسم بمعرفة الشيء . واستخدام الاسم النوعي للأشياء هو دليل الجهل بما ينطوى عليه هذا الاسم من الحقائق ومن المعارف . إذا دخلت الغابة مثلا ووجدت الأشجار كلها أشجارا وأوراق الشجر مجرد أوراق فأنت تجهل ملايين المعلومات عن أنواع الأشجار ودقائق الاختلافات بينها . وأنت تجهل أيضا كثيرا من الحقائق عن أوراق الشجر وطبائعها وأشكالها . وكان العرب الأقدمون يسمون السحاب بأسماء مختلفة فهو أحيانا رباب إذا ابيض وأحيانا سحاب الجون إذا اغمق . ووفرة الكلمات الدالة على جزئيات الأشياء في تفصيلاتها الدقيقة هي التي تدل على الاحاطة المعرفية لاقترانها باذا الشرطية دائما . وهذه الوفرة في الأسماء هي التي تعين على إدراك المسميات . هذا من جهة طبيعة اللغة من حيث هي رموز . وهذه الوفرة أيضا هي السبب في الصعود إلى أعلى مستويات الدلالة حين ننظر إلى اللغة من جهة كونها وسيلة معنوية ، فالشاعر الذي يعرف الكلمات الدقيقة في الإشارة إلى المسميات هو الذي يبلغ مستويات الدلالة الفنية الحقيقية .

نقول هذا ونحن نأمل أن نعيد النظر في برامج تعليم الصغار ببلادنا . ونقول هذا ونحن نأمل أن يعي شباب الأدب مقدار النوعية الشاملة في عباراته . ونرجو أن تحفظنا الأقدار من الإنحدار باللغة إلى حيث تفقد

جذورها في الرمز والإشارة . لأن هذه الجذور هي أصل القدرة على اكتشاف الدلالات وألفة التعبير . وهي مناط التقدم المعرفي الملتصق بالأشياء . إذ لا بد من أن ننحصر في هذه المجالات أطول أمد ممكن حتى نفضن إلى جوهر اللغة في التعبير والدلالة . ومن ثم نعد أنفسنا الأعداد الكافي للتخاطب على أصلح المستويات . ذلك أن التقاط التعبير يستلزم مواجهة طويلة للكلمات ومسمياتها .

فالظاهرة تستمسك بالجذور الموضوعية للكلمات ونحن لا نفكر إلا بالكلمات . ومن دواعي الفكر الضرورية أن نلم بمسميات الأشياء . وتعويد الفكر على التعامل بالكلمات هو نوع من التدريب له على مزاولة عملياته : فالكلام حركة ودلالته عالم كإيثوكد موريس ميرلوبوتني وتتجلى روعة العالم الحقيقي في أن المعنى والوجود المادى للكلمات يتلاحمان فيه تلاحماً تاماً ولا ينفصلان . ويتلبس المعنى بالوجود مرة واحدة وإلى الأبد . لهذا يتصف الكلام بالحركة لإنتمائه إلى عالم حقيقي . فإذا انتقل بفعل وجوده الكلامي إلى مستوى الدلالة أصبح عالماً . أي أن الكلمات تحقق لنفسها بجملة دلالاتها عالماً آخر . وهذا العالم محكم الربط والبناء ومهيأ للاستكمال على صورة كيان خاص .

ولهذا كانت الظاهرية من أشد أسباب اندفاع الأدب الحديث إلى استقصاء الوقائع الكلامية في عالمها الطبيعي النامي . وهي أيضاً من أكبر دوافع التشجيع على التحرر من الرمز في صورة سياق مستحدث متكامل البناء . والكلمات حركة في الوسط الحقيقي الذي تنشأ فيه لأنها تستقر داخل الوجود المرافق لها . ودلالة الكلام عالم لأنه يستمد كيانه من الفضاء على الإشارة المباشرة في الرمز والإيماء . فالدلالة تقضي على الوسط الذي تنشأ فيه الكلمات من أجل بناء عالم جديد . وإذا ظلت الدلالات

بغير قدرة على تكوين هذا العالم الجديد فمضى هذا فشلهما في عملية الأداء .
وهنا يلفت سارتر نظرتنا إلى ملاحظة هامة . فهو يقول إن كل كلام
مكتوب يحمل معنى حتى لو فشل في تحقيق ما كان يصبو مؤلفه إليه . ذلك
أن نوعية المعنى الذى يستقى من الكلام كفيلا بالإشارة إلى نوعية
الآزمات . العصرية والأدواء الاجتماعية التى ينشأ فيها . وتعبير الكلام
المكتوب على هذا النحو يبشر بالقصور عن بلوغ عالم الدلالات ولكنه
يحمل من ناحية أخرى ملامح العصر . وهو إذ يفشل فى تكوين عالم
الدلالات الخاص به يكتفى بالانتقال من عالمه الواقعى إلى عالم واقعى
نماثل أو يكتفى بالبقاء فى عالمه الواقعى الأصيل الذى تنشأ فيه الكلمات .

طالع معى هذه الكلمات للأستاذ أمين الخولى : « يا شرق . . بنفسى
مصالحك ومراقبك . ومواطن حاجتك إلى الإصلاح الناهض والتجديد
البانى . إذ توكل حيا إلى أشخاص كل نفوذهم فيها أهم ذور أسنان أو
حملة ألقاب . أو أصحاب مظهر خلاب . وكل شخصيتهم أن إليهم السلطة
ويدهم لخزائنة . . . وكل إيمانهم أن هذه الأعمال ميدان سيادتهم وجمال
أيتهم . أولئك يفكرون - أن حاولوا التفكير - فلا يهتدون ويتخيرون
فيخطئون ويقولون ولا يفعلون . لجهادهم ضجيج وطنين وإصلاحهم
كلام وإعلان . . . تراهم حين يواثبهم السلطان وقد قادوا مرافق الحياة
وتصدوا حركات الإصلاح . فتحسبهم ذوى نفاذ وأصحاب شخصية .
فإذا ما غادروا مناصبهم وأفلتت منهم مراكزهم رأيتهم لقي هينا
وظلا زائلا . .

هذا الكلام المكتوب فى كتاب « العادة . . . » هو تسجيل لم ترتفع
إلى مستوى التعبير والدلالة . ولكنه يحمل مع ذلك معنى . ويبرز هذا
المعنى من تعدد الكلمات واحدة بعد الأخرى . وهى تؤلف سياقاً عادياً

بغير عالم تصعد إليه . وأكتفى المؤلف هنا باستخدام الألفاظ دون أن يحقق مفهوماً دون أن يربط معاني كلماته بدلالات . ولذلك ظلت عباراته عارية بغير عالم يحميها وبغير كيان تتساند فيه مع سواها . فهذه التعبيرات تقال في أى مناخ فكرى ولا تنتمى إلى عالم يخصها بالذات .

ويمكن أن نقول بعد ذلك إن التعبير الجمالى يمنح كل ما يعبر عنه وجوداً قائماً بذاته . إنه يضع كل ما يعبر عنه فى الطبيعة مثل شىء مدرك فى متناول الجميع . أو قل إنه يجعل موضوع التعبير بعض المدركات الطبيعية التى يتأملها الناس . فالتعبير الجمالى قادر على أفراد وجود خاص لما يعبر عنه . ولكنه يعتمد من ناحية ثانية إلى الرموز ذاتها فينتزعا انتزاعاً من وجودها التجريبي ليضعها وضعاً حياً فى عالم آخر . فمن الجائز أن يصب التعبير الجمالى لونا من الفردية على موضوع التعبير . ولكنه لا يصل إلى تحقيق عالم الدلالات الخاص به إلا إذا اقتلع الكلمات اقتلاعاً من مدارها العادى ليقدف بها إلى مدار آخر تتحقق لها الحياة فيه . إذا عيننا بالرموز هنا شخص الممثل فى المسرحية والألوان والنسخ عند المصور وألفاظ اللغة عند الكاتب فلن يتطرق إلينا الشك فى أن التعبير الجمالى أو التعبير الفنى يقتلع هذه الرموز اقتلاعاً من مجراها الطبيعى ليلقى بها فى عالم آخر .

إن الممثل الذى يفشل فى الاختفاء اختفاء تاماً وراء الشخصية التى يؤديها يفشل كذلك فى أداء دوره وتمثيله . ينبغى أن ينجح الممثل فى الفناء فناء تاماً فى الشخصية التى يؤديها حتى لا يظهر هو نفسه وحتى يحقق النجاح لعمله فى التمثيل . وإن أى خلل فى التمثيل لكفيل بإبراز الممثل ذاته بإبعاد الشخصية المؤداة تماماً . وكذلك لو ظل النسيج والألوان لدى المصور بغير تحول إلى شىء آخر سوى النسيج والألوان

داخل الإطار الفنى الجديد لكان العمل فاشلا في تحقيق عملية التصوير ذاتها . ذلك أن الدلالة تلتهم الرموز كما يقول موريس ميرلوبونتي .

ولن يستطيع أحد الاعتراض على ما نقوله هنا وهو أن عملية التعبير تحقق الدلالة وتحيلها إلى واقع حى ولاتكنى بترجمتها . بل لن يمكن أن يكون للأمر وجه آخر مهما خدعتنا المظاهر في التعبير بالكلام عن الأفكار . إن ما يخذعنا هنا ويجعلنا نظن أن الفكر يوجد لذاته قبل التعبير هو الأفكار نفسها حين نراها قائمة سلفا ومعبرا عنها سلفا حتى يمكننا استعادتها في خاطرنا . إن ذلك يدفعنا التي توهم حياة داخلية للأفكار . أما حقيقة الأمر فهي أن هذا الصمت المزعوم هو الذى يجعل للكلام صريرا كصيرير القلم . هذه الحياة الداخلية هي في الواقع لغة داخلية . ومن الواجب أن نفترض دائما وجود ستار للغة بين الفكر وموضوع التفكير كما يؤكد شارل سروس في كتابه عن دلالة المنطق . والدلالات التي تتداولها تتشابك في نفس اللحظة وفقا لقانون مجهول لدينا . ولاتلبث هذه الدلالات أن تتبدى أمامنا مرة واحدة وإلى الأبد في صورة كائن ثقافى جديد يشرع في الوجود .

والظاهرة منهج فلسفى اشتق طبيعته وروحه من منطق الفكر البشرى في اكتشاف الحقائق . لم تفرض الظاهرية أى نوع من المبادئ ولم تقم نظرياتها على افتراض سابق . إن فلسفة الظاهريات لم تحاول أن تقيم أى تصور للفلسفة ذاتها كما يقول منشئها هوسرل . لم تسع الظاهرية إلى أن تؤسس مفهوما معينا للفلسفة التي هي من صميم مشغوليتها . وهي لم تسع كذلك لتجديد موضوعات الأدب والفن من وجهة نظر ظاهرية التعبير . على الأقل لا يمكن أن نستشف من كتابات آدموند هوسرل (١٨٥٩ - ١٩٣٨) التي نشرت حتى اليوم أى إشارة إلى ظاهرية التعبير الأدبى . من

الجائز أن نجد في مخطوطاته التي لم يقم أحد بطبعها حتى اليوم بعض معالجات لمشاكل الفن والأدب وفلسفة الجمال . ولكن هذا الجانب لا يزال مجهولا . وكل ما يمكن استخلاصه من ظاهرية التعبير الأدبي إنما يأتي من بذور فكرية غرسها هو سرل في الحقل الفلسفي . أى أنه يمكننا الآن متابعة التحولات الأدبية المعاصرة ابتداء من مستحدثات الفكر الظاهري وأرتكا إلى نوع جديد من النظر إلى المشاكل .

ومهما تكن الظاهرية في حد ذاتها كذهب فإن ما يهنا هنا هو تحديد موقفها من الحقيقة والواقع . فهذا هو الجانب الذى نخصنا ونحن بصدد البحث عن بذورها الفكرية التي تمكنت من الازدهار في حقل الأدب والفن . الحقيقة في رأى هو سرل هي نفسها تجر به الحقيقة كما نحياها . وما نحياه لا يمكن أن يكون عاطفة . لأن العاطفة لا تضمن شيئا حيال الخطأ إن ما نحياه هو الوضوح . أى هو اللحظة الشعورية التي يتمثل فيها الشيء نفسه الذى نتحدث عنه بلحمه ودمه شاخصا أمام الشعور . إن الحقيقة إذن هي ما نحياه كحاضر حتى أثناء سقوطه في داخلية الشعور . وإذا كان أفلاطون قد تصور الشر في محاوره فيدون على أنه وليد أفعال الجسد فان هو سرل يستنبط الخير كله من اقتدار الجسد على الحس والرؤية وعلى التوضع داخل الأشياء .

والفلسفة اليونانية نفسها قد استفتت كل مفوماتها من المشاهدة الحسية لمعالم الأشياء وقوائم التماثيل المرئية . والوضع الذى سلم به الكثيرون من مؤرخي الفلسفة إلى عهد قريب هو تفسيرهم للبذاهب على أساس استقائها من مبادئ عقلية . ولكن المحدثين تنهوا في العصر الحاضر إلى حقيقة الوضع البشرى . وكانت الظاهرية صاحبة الفضل في ذلك . أصبح من السهل اليوم تفسير كل التصورات العقلية بوصفها استجابات أخيرة لانعكاسات حسية مستمرة . وأمكن أن نقول من ثم إن نظرية أفلاطون

في المثل ليست إلا انعكاسا لتفكيره الطويل في مشاهداته للتماثيل واعمال النحت في عصره . لقد فكر من كثرة رؤيته للتماثيل في أنه لا بد أن يوجد عالم تتجسد فيه أشكال هذه المرئيات على نحو ما . لا بد أن يكون هناك عالم يضم الأفكار والمثل التي يستلهمها الفنانون في صنع أعمالهم . وارتبطت عيون أرسطو بعد ذلك بالتماثيل وقتا طويلا إلى أن أملت عليه أخطر نظرية في فلسفته عن الصورة والمادة وعن العلاقة بين الصورة والمادة .

من الطبيعي إذن أن يستلهم العقل البشري كل المشاهد المرئية من حوله . ولا ريب في أن انعكاسات هذه المرئيات هي التي تؤثر على انطباعاته مرة بعد مرة إلى أن توحى اليه بالتعابير وبالمعنويات . أو بعبارة فلسفية أن الموجودات هي التي تبتعث الماهيات في خاطر الإنسان . إن الاستمرار في الاحتكاك بالأشياء وممارستها هو الذي يؤدي إلى التقاط تعبيراتها فيما بعد . .

وقصة الغنيان كما رواها سارتر على لسان بطلها أنطوان روكنتان هي أدق نموذج للتعبير الظاهري في استجلاته لانعكاسات الأشياء الخارجية على بوقفة الشعور . فالأشجار والشوارع والبيوت والناس والطعام . . . كل ذلك لا نراه إلا خلال رؤية روكنتان . فهو يعبر تعبيراً وجودياً عن حقائق معاشه في المستوى الموقفي المعين . ولكن عناصر التحليل الظاهري منبثقة في كل جزئيات تفكيره حتى لكانها ضرورة من أجل استكمال الاطار الوجودي واستخدامه . فالكاتب مضطر إلى إبراز كل الانطباعات التي تحدثها الأشياء الخارجية على الوعي من أجل استشعار حياة الانسان في الوسط العام . وهي الحياة التي يستمد منها الانسان كل الدلالات عن طريق الانغماس في الأوضاع العامة وتجربة القلق الوجودي تجربة مباشرة .

ولقد تذبذبت الكتاب المعاصرون إلى مؤديات التفكير الظاهري كما تنبهوا إلى الأبواب الجديدة التي تفتحها أمامهم . والتفتوا إلى ظاهرة استقاء

الوقائع من أوجه سقوطها داخل الوعي واستمدوا منها جملة من الروابط والأحداث في رواياتهم . تنهوا خاصة إلى أن الانسان يحتاج إلى ممارسة الخبرة الموقفية حتى يلتقط بمشاعره معنويات الأشياء من جهة وقدراته هو نفسه حيالها من جهة أخرى . كما أنهم لم يغفلوا الدور الذي تلعبه الأدوات والأشياء في ضمير الفرد . وصار الكتاب من ثم يستلهمون حقائق الأشياء من الضمير الفردى ويستكشفون انعكاس الأدوات الحيوية على داخلية الفكر والروح . إنهم بدون ذلك ارتياد آفاق الفرد الذاتية كجموعة من الانطباعات الناجمة عن الملابس الحسية الخارجية .

وسارتر نفسه هو أكبر من أسهموا لإسهاما فعليا في تقريب الظاهرية من مستوى التعبير الأدبي الخالص . أعني أنه استعار قوة التعبير الظاهري في الأداء الفني الذي تمثل داخل قصة الغثيان . من المؤكد أنه حور قليلا في المؤديات الظاهرية من أجل إعدادها إعدادا وجوديا . ومن المؤكد أيضا أنه قصد إلى التحليل الوجودى فى عملية التكوين الفنى لقصته عن الغثيان . ولكن المنبع الظاهري الذى استقى منه سارتر تحليله الوجودى كان بارز المعالم فى كل خطوة وفى كل لمسة . وفى داخل قصة سارتر عن الغثيان تحددت مفهومات التحليل الوجودى كفرع مخالف للتحليلين الظاهري والنفسى .

فالتحليل النفسى كان معروفا فى أواخر القرن الماضى واورث هذا القرن . وبدأت الظاهرية من اهتمامات نفسية عادية حتى أوصدت دونها الباب من أجل الاختصاص بالتحليل الظاهري وحده . وتفرعت عن التحليل الظاهري ملامح التحليل الوجودى التى تغلغت فى أعمال الأدباء المعاصرين .

وقد تعرض سارتر للظاهرة فى كتابه عن الوجود والعدم فقال عنها

إنها بالتأكيد ضرب من النزوع إلى الأسمية. الظاهرية في رأى سارتر ليست سوى فلسفة اسمية. ويحلو لنا أن نتساءل: ما هي الأسمية؟ هي ما يطلق عليه لفظ النوميغاليزم باللغات الأوروبية وخواها إن الأفكار العامة أو المجردة هي مجرد إشارات لفظية لتيسير التعامل الفكرى وحين يستخدمها سارتر في معرض كلامه عن الظاهرية فإنه يفتن إلى أهمية موقف هذه الفلسفة الظاهرية إزاء النزعات التي تتمسك بالعلم الوضعى وحده كسبيل إلى المعرفة. ترجع دقة هذه الملاحظة التي يسوقها سارتر عن الظاهرية إلى أنها تجعل منها موقفاً معارضاً للوضعية بوصفها الوسيلة الوحيدة المحققة في أبواب العلم.

ويقول جان فال في مطلع كلامه عن قصة العثيان لسارتر إنها قصة ذات أصالة مذهلة. ويضيف قوله: قد يبدى القارىء الملم بالفلسفة استفساره ما إذا لم تكن أصالة سارتر في هذه القصة نوعاً من الأصالة المصطنعة؟ ويجب على ذلك بقوله: ولكن ماذا يهم؟ مهما يكن مقدار ما أخذه سارتر في هذه القصة من هيدجر أو من جويس أو من هوسرل أو من لوى فردينان سيلين فقد وصل إلى غاية الطريق في تعميق مشاعره عند استناده إليهم. وفي رأينا أنه إذا كان سارتر قد استغل فكرة القصد من ظاهريته هوسرل فلا شك أن استغلاله لها كان رائعاً في انحرافه بها نحو الجانب الذى يخصه كنوع من التحليل الوجودى. ثم إنه ميز التحليل الوجودى بعد ذلك باعتباره تحليلاً موقفياً من ناحية وباعتباره تسجيلاً لمغامرة الفردية من ناحية أخرى.

وغالباً ما تمر التجربة الوجودية بالمرء على نحو يتوهم عجزه فيه عن التسليم بأى ضرب من ضروب الحقيقة فيما يحيط به. إننا فى الغالب نمثلون نلعب دورنا كما لو كنا نتوهم العيش فى عالم جاد. نحن جميعاً نمثلون. ولكن المهم هو أن كثرة التمثيل ومداومة الافعال تؤدى هى نفسها إلى

اقتناص الدلالات والمعاني تؤدي أيضاً إلى الحسم في جملة المواقف التي تعرض للإنسان . إن درجة الصدق في المواقف لا تبرغ إلا عند اشتداد الترابط بين المرء وبين لحظات مصيره . لقد اكتشف سارتر بعد انتهائه من قصة الغثيان حرارة الارتباط الانساني . ونظر سارتر إلى هذه الحقيقة كفكرة يمكن أن يكون لها محتوى واقعي ومسرح فعلي . هنا تيقظت مفهومات سارتر عن العمل والحرية والمسئولية . وسجل ذلك في مسرحيته عن الذباب حين كشف عن إشفاق أورست وتخوفه . إذا شئنا الاحتكاك بالحقيقة حتى نستوظف حرياتنا المجردة فعلياً الاختلاط بالناس والدخول في منازعاتهم . وهذا هو ما يتيح لنا تغيير العالم باعطائه المعنى الذي نختاره وبعد أن نخوف أورست من الموقف الذي انساق إليه أحس بأنه إذا لم يكن هناك ما يفرض عليه قبول الموقف فإنه لا يوجد فيما عداه شيء ينحصر . وتظل حرته بذلك خالية من المضمون . وفي موقف الاختيار يتنبه أورست إلى أنه لا يكاد يحيى حقاً . ويدرك أن حقيقة كيانه كلها متعلقة بالقدرة على اقتناص الموقف وأداء الدور الذي يهيمه . . . « كي نجب وكي نكره لا بد أن تهب نفسك » .

ونشير هنا عابرين إلى قصة دم الآخرين للكاتبة سيمون دي بوفوار كما نلس كيف تبدو حقائق الحياة كلها خلال الخيوط والظلال التي تسقطها الملابس على الفرد وكيانه الباطن . كل شيء يتبلور وينعكس على نحو ما يتبدى في بؤرة الشعور عند تجميع الأجسام الخارجية ووقوعها عليه . وتحققت الطامة الكبرى بأن أصبح الانسان إنساناً . فذلك هو الذي يعد الانسان لتصور الوجود على أسوأ مناحيه . وجاءت قصة دم الآخرين عقب تأليفها قصة المدعوة خلال فترة الحرب وعبرت فيها أصدق تعبير عن الوجود الإنساني الملتحم عن طريق النظرات .

والواقع أن الظاهرية هي صاحبة الفضل الأكبر في التنويه بأبعاد الرؤية . الظاهرية هي التي استطاعت أن تركز في النظرة كل معالم القصدية والارتباط بالمستبصرات . وموقف الظاهرية محدد من هذه الناحية . فالقدرة على رؤية الأشياء في حضورها ومثلها كعملية ذاتية والقدرة على تمييز التنوع في درجات الحضور بالنسبة إلى موضوعية مستتبة تعد من المقاييس التي افترضتها الظاهرية . ويلى ذلك اعتبار الوضوح عنصراً أساسياً لحياة الوعي القصدية . ووجود الموضوعية ذاتها هو ضرب من الخلق القصدى . ولما كان القصد غير مستند إلا إلى قصد سواء فقد تعدت الظاهرية تنويع القصد بقدر الامكان لتعميق الرؤية حتى تضمن اشتغال الوعي . فالوعي لا يعمل إلا بتجمع خدمات من القصد فيه . وهي خدمات تنسجها الرؤية وتغذيها المستبصرات . وحين نقول عن شيء إنه حقيقة موجود أو أنه حقيقى أو أنه صحيح فعنى ذلك أننا نقول إنه قد تموضع أمام العقل . والعقل ليس سوى منحنى من مناحى الوعي . ولا سبيل لتشغيل الوعي بغير محتويات مستجلبة من عالم الموضوعية الخارجى . وكان من مميزات الظاهرية أن اقتضت بزوغ الاحالة المتبادلة بين الوعي وبين الأشياء من ناحية وان اقتضت تداخل الذوات البشرية فيما بين بعضها البعض من ناحية أخرى . وكان من أهم ما أضافته الوجودية هو أنها أسبغت حرارة الوضع الانسانى على كل هذه الارتباطات .

والواقع أن الفكر الغربى كله يدين فى حضارته المعاصرة للرؤية التى أسسها فلاسفة اليونان . ليس هذا فحسب . بل يدين الفكر الغربى أيضا للتراث الديكارتى فى الاعتماد على الشيء . وإذا كان الفلاسفة المثاليون قد اعتادوا فرض مبادئهم الفكرية على الحياة العادية فإن فلاسفة العصر الحديث قد أصبحوا يستمدون المعنويات من جملة الإسقاطات التى تحدثها

الأشياء والمحسوسات في داخلية الشعور . ولو بقي الفكر الغربي مكتفيا بالأسلوب المتبع في افتراض الفكرة قبل الكلام أو في افتراض أسبقية الفكرة على العبارة لما استطاع فلاسفة اليوم أن يفسروا وتطلع الفكر إلى التعبير بوصفه نهاية كماله وتمامه . كان يستحيل اليوم تبرير عملية نزوع الفكر إلى استكمال كيانه في القالب التعبيري لو بقي الغرب محتفظا بأسلوبه التقليدي المثالي .

وقد اهتم موريس ميرلوبوتى بالكشف عن مقومات العمل الأدبي في كتابه عن ظاهرية الإدراك . وتساءل خلال عرضه للوضوع : لماذا يبدو الشيء الأكثر ألفة لدينا غير متحدد طالما أننا لم نجد له اسما من الأسماء؟ لماذا تبدو الشخص المفكر نفسه في حالة من الجهل لأفكاره طالما أنه لم يصنعها أو لم يقلها ويكتبها في عبارات؟ ومثل ذلك كثير من الكتاب الذين يشرعون في تأليف كتاب دون أن يعرفوا ماذا سيقولون فيه على وجه التحديد؟ ويعقب موريس ميرلوبوتى على ذلك بقوله: إن الفكرة التي ترضى بالبقاء كفكرة في حد ذاتها دون أن تخضع لوسائل التسجيل والتلقين ستسقط بمجرد ظهورها في نطاق اللاشعور . ومعنى هذا بعبارة أخرى أن هذه الفكرة لن تتمتع بالوجود حتى من أجل نفسها . إن التعبير وحده هو الذي يصبح ملكنا والاسم هو ماهية الشيء .

لأدرى ماذا كان يحق لي هنا أن أعود بذاكرتي إلى ماقلته بشأن اللغة كمقومات الاعداد الفكرى لفلسفتنا في مقالنا : هل يمكن أن تقوم فلسفة مصرية؟ . المهم هو أن ندرك خطورة الدور الذي تلعبه اللغة أصلا في الفكر كظاهرة عامة . ونبدأ بعد ذلك بالنظر في المشكلة من وجهة نظر الظاهرية في التعبير . ففي كل من حالتى الشعر والنثر لا تتكشف لنا قوة الكلام بوضوح . والسبب في ذلك هو أننا نتوهم امتلاك كل الوسائل اللازمة لفهم أى نص من النصوص امتلاكا قريبا في أنفسنا ، إننا نتوهم امتلاك

هذه الوسائل سلفا مع ما تحتفظ به من المعاني العامة للكلمات . والواقع أن نصيب المعاني العامة للكلمات في تحديد معنى أى كتاب أدبى أقل من نصيب مشاركته في تعديلها وتحويرها . وبالتالي يمكن القول بأنه توجد فكرة في العبارة سواء لدى السامع أو القارئ أو لدى الذى يتكلم أو يكتب . وهذا هو ما لا يستطيع أى مذهب ذهنى أن يشك فيه .

ويحاول موريس ميرلوبوتى أن يفسر كلامه بالذهاب إلى أصل المشكلة ذاتها . إنه يحاول الرجوع إلى ظاهرة الكلام ذاتها من أجل معرفة دقائقها التى تقوم عليها النظرية . إنه يضع استفساره مرة أخرى من أجل اكتشاف الأوصاف العادية التى تجمد الفكر والكلام على السواء ولا تدعنا نرى فيما بينها سوى علاقات خارجية . ويقول من ثم إنه من الضرورى أو لا أن نعترف بأن الفكر ليس تمثلا من التمثلات لدى الشخص المفكر . أى أن الفكر لا يضع الأشياء أو العلاقات وضعا مؤكدا . فالخطيب مثلا لا يفكر قبل أن يتكلم ولا حتى أثناء الكلام . إن كلامه هو فكره .

فالعبارة ليست علامة على الفكرة مثلا نستدل من الدخان على وجود النار . والكلام والفكر لا يسمحان بهذه العلاقة الخارجية إلا إذا كانا قد تقدمتا معا كعطين في صورة موضوع . ذلك أنهما في الحقيقة مغلفان أحدهما فى الآخر بحيث يؤخذ المعنى من الكلام وبحيث يكون الكلام وجودا خارجيا للمعنى . إن ظاهرية التعبير الأدبى لا تقبل بحال ذلك المفهوم العادى الذى يجعل من الكلام مجرد وسيلة لتثبيت الفكر وخلق اللباس اللازم له . إن الكلمات ليست قلاعا للفكر كما يقول موريس ميرلوبوتى . ولا يستطيع الفكر أن يبحث عن التعبير إلا إذا كان الكلام نفسه وفى حد ذاته نصا مفهوما . بل لا يستطيع الفكر أن يبحث عن التعبير إلا إذا امتلك الكلام قدرة خاصة به على الدلالة .

ومعنى هذا أنه من الضروري أن نكف عن النظر إلى الكلمة أو إلى العبارة بوصفها وسيلة لتعيين الموضوع أو الفكرة . ينبغي أن يتحول الكلام أو التعبير في نظرنا إلى حضور أو مثول لهذه الفكرة في العالم الحسى . يجب أن نكف بالتالى عن اعتباره ملبسا لها وأن ننظر إليه كجسمها أو كرمزها . إن أهم أفضال التعبير لا تتمثل في قدرتها على أن تحتفظ داخل الكلام بالأفكار التى قد تضيع . فالكاتب قلما يقرأ مؤلفاته . وتلقى المؤلفات العظيمة إلينا فى أول قراءة بكل ما يمكن أن نستخرجه منها فيما بعد . إذا نجحت عملية التعبير فهى لاتضع بين يدي القارئ أو الكاتب نفسه إحدى المفكرات . لأنها توجد الدلالة كشيء فى قلب النص . لأنها يجعلها تعيش داخل كيان عضوى من الكلمات . أو بعبارة أخرى لأنها تجعلها تستقر لدى الكاتب أو لدى القارئ كعضو جديد من الأعضاء المعنوية . أو بطريقة أخرى لأنها تفتح أفقا جديدا أو بعدا جديدا أمام تجربتنا .

الفصل الثاني

الشكل والمعنى في الشعر

١ - تجربة الشعر العربي

في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن

لا يزال باب المناقشة في الشعر مفتوحاً أمامنا كما كان مفتوحاً أمام الذين سبقونا ، ولا تزال الحرية التي سمحت لهم بأن يقولوا كلمتهم مكفولة لنا حتى ننطق بأحكامنا وحتى نديع رأينا . وأغلب الظن أن باب الكلام في الشعر خصوصاً من بين الفنون جميعها سوف يبقى إلى الأبد على هذا النحو مادام من المستحيل أن نصل إلى آراء تعد ختامية في منحها وقاطعة في تفصيلها . والأحكام النقدية في الأدب إنما هي أحكام وقتية دائماً بحيث لا بد لها أن تتغير من آن لآخر بأسرع ما يمكن حتى تظل للأدب قوته وتبقى له نضارته ولا يقف عند حد في الارتقاء والتنوع .

والنقاد جميعاً يعرفون هذه الحقيقة وهي أنهم لا يأتون بفصل الخطاب في أمر من أمور الشعر وإنما يعبرون عن اتجاه هو ابن ساعته ووليد ظروفه . ولا يريد الناقد إلا شيئاً واحداً وهو أنك حين تذكر مرحلة من المراحل الأدبية أن تذكر منها روح النقد التي كانت سائدة هنالك وذلك من أجل أن تعرف التطور الطبيعي للأدب حينذاك وكما تقف على الفن الأدبي بأجل معانيه وأوضح صورته في رأي هؤلاء الذين أحسوا به إحساساً مباشراً وقبلاً قدر له الظهور .

ونحن الذين جئنا في نهاية الحركات النقدية التي تأرت في أوائل هذا

القرن لا نستطيع أن نقول عن آرائنا في النقد إنها انعكاسات للأدب الذي تأثرنا به والذي نشأ في عصرنا وإنما كل محاولة منا في هذا الجانب هي محاولة استرجاع الشوط الذي لم ندرك إلا آخره ولتمثيلية التي لم نحضر منها غير الفصل الأخير . ولذلك يكون موضوع الكلام في هذه الناحية موضوعاً جامداً بالنسبة إلينا لا يثير في نفوسنا إلا أقل أنواع الانفعال .

وقد يكون الأمر كذلك حقاً أو ينبغي له أن يكون كذلك على الأقل ومع هذا فإننا ، على العكس من ذلك ، نشعر ونحن نقرأ التاريخ الأول لهذه الفترة من حياتنا الأدبية أننا ننفلح لها أشد الانفعال وأننا نفرح لكل حركة توأم مزاجنا فيه وأننا نحزن إذا لم تأت النتائج لتيار من التيارات فيها على ما نحب . نحس ونحن بصدد الدراسة لهذه المرحلة من مراحل التكوين الأدبي ما لا نحسه مثلاً ونحن ندرس عصرأ من عصور الأدب في الأندلس أو ونحن نقوم بالبحث في ضروب الشعر الفارسي القديم . مع أن كل هذه الحالات . . . حالة الأدب العربي في الأندلس وحالة الشعر الفارسي القديم . . . كل هذه الحالات متساوية في أننا لم نعصرها ولم نعش معها ولم يكن لنا بعد هذا كله يد في تحريكها نحو اليمين أو نحو الشمال .

فما تعليل ذلك ؟ كيف نفسر حركة نفوسنا عندما ندرس الشعر العربي في الفترات السابقة على هذه الفترة وعندما ندرسه في غير هذا التاريخ الوجيه ؟

الواقع أن اهتمامنا بهذه المرحلة بالذات وخفقان قلبنا حينما نتبعها وتوتر مشاعرنا عندما نواصل التفكير فيها وزيادة انفعالنا لها على أي انفعال نحس به لسواها . . . كل أولئك مرجعه شيء واحد وهو أن هذه الفترة الأدبية هي الأصل في كل عمل سوف تأتي به في المستقبل وأنها جزء من كياناتنا الروحية فعلى الرغم من أنها قد انقضت لا تزال تضغط على

تفكيرنا ولا تزال تؤثر في توجيهنا إلى الحد الذي يجعلنا دائماً مستوحين لها وعاملين على إتمام التجارب التي خلصت إلينا منها والتي هي موضوع أملنا في البناء عليها والبدء من عندها .

فإحساسنا الخي يازاه الحركات الأدبية التي ظهرت في اللغة العربية منذ منتصف القرن الماضي حتى اليوم مرجعه إلى أننا نشعر في داخلية أنفسنا بأن هذا الماضي هو ماضينا وأنه قد كان تجربة للغة العربية حينما حاولت أن تنهض من جديد بعد كبوة استمرت أمداً طويلاً من السنين . فالأدب العربي حينما عاد ليظهر من جديد بعد طول انحلاله وبعد قضائه فترات متباعدة في ركود وخمود لم يجد العالم هو هو ولم يجد الحياة كما هي وإنما وجد عالماً جديداً كل الجدة وشعر بأنه هذه المرة لا بد أن يعاني من هذا الطور الذي يدخل فيه بأن يستغنى عما لا حاجة به إليه ليأتي بما ليس منه بد . هو إذا في موقف من الخطورة بمكان . . موقف الذي ينشط الحياة وفي جمعته من الموات أضعاف أضعاف ما يحمل من عنصر الحياة .

وموضع الأسف في هذا الأدب الناشئ هو التراث الذي انضاف إلى الأدب العربي منذ الانحلال الحضاري في الشرق وحتى ذلك الوقت . فلو أن الأمر لم يكن كذلك أي لو أن التراث الأدبي لم تظهر فيه حركات الضعف والعقم والجمود على نحو ما كانت عليه في مصر وفي غيرها من الاقطار العربية بعد انتهاء الفترة التي ظهر فيها فحول الشعر والنقد بالشرق والغرب ، لكانت المشكلة أيسر من هذا بكثير ولما كانت حركات التجديد والابتكار تتعثر على هذه الصورة البشعة في تاريخ أدبنا العربي الحديث ولما كنا نجد روح التعصب ضد كل محدث مبتدع بهذه الشاكلة . ذلك لأن الأذواق كانت ستبقى محتفظة بقوتها ولينها وكانت ستظل بعيدة عن النعرة الدينية . أما وقد جاءت هذه الفترة الطويلة من الركود فقد صبغت ميول الناس

وأمزجتهم الفنية بصيغة معتمدة تحتاج إلى وقت طويل ومجهود شاق حتى يمكن إزالتها وحتى يتيسر إبعادها .

والأساليب التي اتبعها الأدباء والنقاد والطريقة التي سار عليها الشعراء بعد ذلك تريك بوضوح هذه الروح وهي تخطو نحو الموت بخطوات بطيئة وتكشف لك عن صراع نفسى هائل يشعرك بالاحتضار وبالسكره التي تسبق النوم العميق . وبما لا شك فيه أنه قد ظهرت في نهاية القرن الماضي بوادر تلبىء بنهضة واسعة النطاق في الأدب العربي وكثيراً ما يجد النقاد في هذه البوادر إرهاصات بالحركة التي ظهرت بعد ذلك بجميع ألوانها ولكننا على خلاف هذا ننظر إلى هذه الفترة على أنها فترة احتضار وعلى أنها نهاية المطاف بكل الحركات السابقة خلال عهد الضعف والركود . وهي إذا شئنا أن نجد لها مثلاً نضربه أو شبهها نقربها إلى الذهن به لم نجد أوضح وأجلى من الشمعة المضيئة إذا ما شارفت النهاية . فإنها عندما يقرب أو انطفأها ترسل بريقا قد يكون أقوى في ضوئه مما كانت عليه قبل ذلك ولكن قوته مع هذا متكلفة وتدل على أن الكائن الحي قد صار في ساعاته الأخيرة . أو على حد تعبير ابن خلدون : « وربما يحدث عند آخر الدولة قوة توهم أن الهرم قد ارتفع عنها ويومض ذبالها إيماضة الخنود ، كما يقع في الذبال المشتعل ، فإنه عند مقاربة انطفائه يومض إيماضة توهم أنها اشتعال وهي انطفاء » .

وهكذا الأمر في كل شعر ظهر قبل ثورة ١٩١٩ . ليس هو بالتجديد لأن التجديد ليس كلمة تطلق لغير شيء وبدون إحداث تحويل جوهري في فنون القريض ، وليس هو بالفن الشعري الذي يقف على قدميه مستقلاً عن سواه من التيارات التي أحدثها القدامى . وإذا كنا نحدد بدء ظهور الشعر العربي الحديث بثورة ١٩١٩ وننكر ما يزعمه الكثيرون من أن

الثورة العرايية أو الحرب العظمى أو إنشاء الجامعة المصرية هو الأصل في التحول الأدبي وفي التجديد الشعري فنحن نفعل هذا مع النظر إلى هذه الفترة الطويلة التي ازدهر فيها الشعر من جديد على أنها امتداد لفن من سبقوهم في العصور السابقة عليهم مباشرة وأنها لم تمتز عليهم إلا بالأشخاص وبالارتقاء الذي لا يحول دون وضعها مع فترات الخمود والركود والتقليد جنباً إلى جنب .

وعلى ذلك فنحن نبنى 'حكمتنا على الشعر العربي بأنه لم يعرف التجديد الحق إلا بعد الحرب العظمى أو لم تظهر تباشير التجديد ولم تبرز شمس الفن الشعري الصحيح إلا عندما جاءت صيحة البعث من جانب السياسة والسياسيين في مصر وعقب معرفة الشعوب العربية أنها في خطر . وذلك أمر طبيعي جدا ويتلاءم مع منطق الأشياء . ولا شك أن هذا التقسيم غريب بل وشاذ في عرف النقاد الذين حاولوا أن يدرسوا آداب العرب في هذه الفترة من فترات التاريخ ولكننا نصر عليه ونؤكد وسنورد في إثبات وجوب الأخذ به دلائل قاطعة بل وحاسمة إلى حد لا يسمح بعد ذلك بلصق كلمة التجديد بأي حركة من الحركات التي سبقت الحرب العالمية الأولى .

وعلى هذا الأساس فنحن ندخل كل شاعر ظهر قبل الحرب العالمية الأولى في عداد هذه المدرسة الطويلة العريضة التي كانت منتشرة بينة المعالم والسمات منذ القرن الثامن عشر . وهذا لن يحنى على المجددين الذين هم في اعتبارنا مجددون والذين ظهروا قبل سنوات الحرب بأعوام قلائل لأننا نأخذ بحكم المذهب بأكمله في هذه المسألة ولا نأخذ بمجموعة الشعر ولأننا ثانياً لا نعد بدء ثورة ١٩١٩ فاصلاً قاطعاً أو حاجزاً مانعاً بحيث يشطر تاريخ الأدب شطرين كاملين وإنما ننظر إليه بوصفه علامة مميزة نقف عندها لتأمل فيما هو وراءنا ولتأمل فيما هو آخذ في النمو بين أيدينا .

ولا شك أن هناك خطراً غير قليل يكمن وراء هذا الرأي بل هناك

صعوبات بحثة ينبغي التغلب عليها كما نتأدى إلى صحته وإلى إثباته خاصة ونحن نتحدث عن الشعر العربي بأكمله ولا نقف عند الشعر المصرى وحده . إذ أول ما يتبادر إلى الذهن بمجرد سماع هذا الرأى أن نتساءل عن أهمية ثورة ١٩١٩ بالنسبة إلى الشعر العراقى والبنانى والسورى وشعر الحجاز وشرق افريقية وشعر المهجر والسودان ؟ هناك مشكلة بغير شك بالنسبة لهذا الشعر الذى لا يمكن أن يتحدد فى تاريخه وتطوره بالثورة التى هبت فى مصر عقب الحرب العالمية الأولى . ولكن هذه المشكلة يمكن أن تحل على أساس آخر هو الذى ينبج من باطن السياسة فى الشرق فى تلك الآونة .

وأحب أن أنه مقدما إلى أن السياسة قد لعبت الدور الأول فى تحويل الشعر عن مجراه التقليدى إلى مجراه الحديث . وبطبيعة الحال نحن نعلم مقدار الضخامة فى الفاصل الذى يفصل بين الشعر والسياسة كصناعتين مختلفتين من حيث الجوهر والطبيعة . ولكننا هنا فى هذه الظروف لانستطيع أن نعرف سببا يعلو فى تأثيره وفى فاعليته على هذا السبب السياسى لأن الشعور السياسى والوعى الفنى فى الشعر قد اقترن كل منهما بالآخر وكانت رجعة الفرد إلى نفسه وارتداده إلى شخصيته سببا مباشرا لصرف الشاعر عن عالم الخارج إلى عالم الذات . ليس هذا فحسب وإنما كان من أثر السياسة أيضا أن ردت للشاعر كرامته وغيرت من موضعه وبدلت وظيفته بحيث صار مضطرا إلى أن يظهر فنه على نحو جديد وأن يبدى مشاعره فى أسلوب غير الأسلوب الذى اعتاد أن ينظم به فى العهود السابقة وفى الأزمنة المتقدمة عليه . ويؤيدنا فى أن التجديد الحق لم يعرف إلا بذلك الحدث ما حكاه الرافعى فى النقطة الثالثة عند حديثه عما يراه جديدا فى الشعر العربى بما أبدعته النهضة حيث

يقول : « الانصراف عن إفساد الشعر بصناعة المديح . . الخ » (ص ٣٨٤
وحى القلم) . . .

فتأثير السياسة في الحركة الوطنية كان ملهوسا إلى حد غير ريب في
المجال الفنى عند الشعراء بعد شوقى حتى يمكن القول بأن الفضل الأول
يرجع إليها في التحول الذى حصل منذ ذلك الحين . وإذا عرفنا أن الشعور
الوطنى كان غير ظاهر على نحو واضح عند الشعوب العربية جميعا قبل ثورة
١٩١٩ وأن هذا الشعور لم يبدأ فى الظهور والنمو إلا بعد سقوط الخلافة
وانقلاب السلطنة العثمانية إلى دولة تركية متوحدة بذاتها . وهذا السقوط
نفسه كان موافقا للوقت الذى اندلع فيه لهيب ثورة ١٩١٩ بعد الحرب
الكبرى . . . أقول إذا عرفنا هذا كله كان رأينا فى تاريخ الشعر العربى
جميعه بثورة ١٩١٩ تاريخا صحيحا حسب رأينا أولا فى طبيعة الشعر وفى
مهمته وثانيا حسب تفسيرنا الخاص لكلمة التجديد .

فتورة ١٩١٩ والانقلاب التركى حصلا عقب الحرب العالمية الأولى ؛
والانقلاب التركى أدى إلى أن يقلع الشعراء عن طريقهم التقليدية فى المديح
والإطراء وإلى أن يتحدث هؤلاء الشعراء أنفسهم فنونا من غير الفنون
التي كانوا يسيرون عليها عند استثثار السلطنة العثمانية بالحكم فى البلاد
الشرقية . والتحول فى أسلوب المدح وفى طريقة تقدير الشاعر لو احد من
الأشخاص هو الذى يريك بوضوح مقدار التحول الذى اصاب نفسية
الشاعر بازاء الممدوح وبالتالي يشعر ك باختلاف بين الطريقة التقليدية فى
الشعر وبين الطريقة الحديثة أو بين المعنويات السابقة واللاحقة .

ونحن نريد أن نؤكد هذا المعنى فيما يختص بالمديح لأننا نريد أن
نسجل التغير الذى أصاب الشعر بعد زوال الطريقة التقليدية فى المدح

بزوال الحكم العثماني . ولا شك أن غير قليل من آثار ذلك النوع قد بقي بعد ذلك بل لا زلنا نرى من شعرائنا من يتخذ هذه الطريقة في مدحه وإطرائه ولكننا نعلن موت هذا الطراز الشعري منذ هبت ثورة ١٩١٩ لأنها أفهمت الشاعر وظيفته وبالتالي جعلته يأنف من الوقوف موقف الشحاذا الذي يرجو من وراء كلامه نفعاً أو يطلب أجراً . وهذه البقايا التي نراها حتى اليوم إنما هي من التوافه التي لا يؤخذ بها والتي لا تدل على قيمة ويستحيل أن يقرر المؤرخ أو الناقد شيئاً من أجلها تبعاً لأنها تشذ عن الوضع الطبيعي ولا تجد صدى في نفس الشاعر فضلاً عن جمهور القراء . ويؤيدنا في هذا أنه من الصعب أن تجد قصيدة لشاعر ممن نعدهم مجددين في هذا الفن ، ولو كان ظهوره قبل ثورة ١٩١٩ ، يمتدح فيها مناقب الخليفة ويعدد له فيها أفضاله وما آثره .

فاليوم الذي ظهرت فيه بوادر الوطنية الحقة وجد فيه الشعر الحق أو على الأقل بدأ الشعر يتحقق لدى بعض الأفراد ممن عالجوا هذا الفن وذلك لأن أول ضرورة من ضرورات الشعر الحق هي الأصالة ثم يأتي بعد ذلك كل حكم نقدي وكل تقدير فني . ولأننا إذا نظرنا من جهة ثانية فيما يتضمنه التأثير السياسي قبل ثورة ١٩١٩ لوجدنا عنصر الدين كامناً في كل مبدأ ولعثرنا عليه في باطن كل دعوة . فالسياسة القديمة التي سبقت على ثورة ١٩١٩ جعلت مقام الدين الإسلامي فوق كل مقام وصارت مهمة السياسي أن يعمل من أجل نشر لواء الإسلام ونصرة قضيته مهما كانت الظروف ومهما كانت الملابسات . فكان من نتيجة ذلك أمران : أولهما أن الدعوة إلى من ليسوا من أبناء الوطن الأصليين وجدت ما يبررها ويظهرها بمظهر البطولة ويسبغ عليها صفات الرجولة والنخوة . فصار من حق المصري ، وهو مصري ، أن يطالب بحكم العثمانيين وأن يرفع من شأنهم وأن يعزز مكانتهم وأن ينظر إليهم بعد

ذلك كله نظرتة إلى السادة الأجداد . فجدد الخليفة للأسلام مجد وبقاؤه
للشريعة حفظ وبقاء أو كما يقول شوقي في تهنتته بالنجاة من حادثة :
هنيئاً أمير المؤمنين فأنما نجاتك للدين الحنيف نجاته
وحسبه أن يكون ذلك صحيحاً ليبرر مسلكه بأزاء الخليفة في مديحه
وليمضى فيما هو ماض فيه من دعاية له وتمجيد لشئونه .

وثانى هذين الأمرين أن الثقافة الإسلامية استعادت مكانتها في
عقول المصريين والعرب عموماً في تلك الآونة بوصفها مظهراً لأكبر
عبقرية عرفها العالم وان حركة النشر والبعث قد أخذت في النشاط على
نحو لم يحصل من قبل مما أدى بالعرب جميعاً إلى تقليد ما ورثوه عن آباءهم
الأولين ناسين أن هؤلاء الذين أورثوهم هذه الثقافة ليسوا آباء لهم وإنما هم
قوم شاركوهم في نوع الاحتفاء الديني بلغة الخطابة والكتابة . فتاريخ
بغداد أو مكة أو المدينة وغيرها من البلدان التي ظهرت فيها معالم الحضارة
القديمة ليس هو بعينه تاريخ القاهرة أو دمشق . والخطأ كل الخطأ في
النظر إلى التاريخ الإسلامى في بقاع العالم بأكلها بحسبانته تاريخاً
للمصريين .

ويدلك على هذا الاتجاه في البحث والتقليد ما حكاه شكيب أرسلان
ذ قال : فأما أسلوب الجاهلية والمخضرمين والطبقة التي جاءت بعدهم ممن
عاشوا في أوائل الدور العباسى ولم يكن طراً الوهن على ملكاتهم فقد
كان محفوظاً في الكتب حفظ النفائس في الخزائن وكان يرى الناس بدعاً
أن ينسجوا على منواله ولا يزالون يرون أن البيت إذا خلا من النكتة
فلا يعد شعراً ولا منحوتاً من أحسن مقاطع البلاغة .

« وبقى الأمر كذلك حتى نبغ البارودى بانطباعه على شعر الأولين
وارساله تلك القصائد التي عارض فيها آياتهم السكير فلم يقصر عنهم وصار
الناظر في شعرهم وشعره لا يفرق بين النسيجين . وسواء عرف البارودى

شيئاً من قواعد النحو والصرف أو لم يعرف فقد كان المثل الأعلى في نقاء اللغة وابداعة الأسلوب ومتانة التركيب وكنت إذا قرأت شعره ملك عليك مشاعرك وهزك هزة لا تجد لها إلا في شعر الفحول المفلقين مثل زهير وعنترة والأعشى والنابغة الذبياني وبشار وأبي تمام ومن في ضربهم كأنما قبصه زر علي واحد من هؤلاء» (ص ١٠٠ «شوقي» لشكيب أرسلان - مطبعة عيسى البابي الحلبي ١٩٣٦).

فالصورة الشعرية إذاً قد اكتسبت مشرباً عربياً تقليدياً أو كلاسيكياً تحت تأثير السياسة التي تجنح إلى تعزيز الإسلام ومحاولة العرب لاستعادة مكانته القديمة؛ إذ دفعهم هذا دفعاً إلى أن ينتقلوا من السياسة الإسلامية إلى الثقافة والأدب الإسلاميين بحيث صار لازماً بالنسبة لكل أديب يريد أن يبلغ شأواً في الأدب أن يطلع على قصائد القدماء وآثارهم الفنية. فإذا ذكر محمود سامي البارودي فإننا لا نذكر التجديد والابتكار كما يزعم البعض من الكتاب وإنما نذكر العودة إلى القديم والانسلاخ من الحاضر والتمسك بالروح التقليدية في التعبير الفني.

فنحن نود أن نثبت هنا أمراً يخالف ما تواضع عليه النقاد في العصر الحاضر وهو أننا إذا شئنا أن نصل إلى الأصل في كل تحول في فننا حاول أن نلتصق في السياسة فلما كانت السياسة إسلامية قبل ثورة ١٩١٩ كان الأدب (والشعر خصوصاً) إسلامياً إلى أقصى درجة أو كان على الأقل يتابع ما وصل إليه من ثقافة المسلمين القدماء فلما تم لكل قطر من أقطار الشرق شيء من اليقظة السياسية والوعي القومي أمكن الخلاص من تأثير ما هو شائع لدى المسلمين من تعصب للحضارة القديمة ومن تمسك بتلك الخصائص التي لازمت الأدب في العصور الأدبية المتلاحقة منذ الشعر الجاهلي حتى عصور الخسة والانحطاط.

فلا يمكن أن نسجل تجديداً في الشعر قبل الثورة المصرية في سنة

١٩١٩ ولا يصح أن نقول مع الرافي إنه بنشأة العصابة البارودية وفيها اسماعيل صبرى وشوقى وحافظ ومطران وغيرهم قد « بطل في مصر عصر أبي النصر والليثى والساعاني والنديم وطبقتهم وفي الشام عصر اليازجى والكستى والأنسى والأحذب وأضرابهم، وفي العراق عهد الفاروقى والموصلى والبراز والتميمى وسواهم واستقل الشعر عربياً عصرياً خرج كما يخرج الفكر المخترع ماضياً في سبيل غير محدود (ص ٣٧٧ وحى القلم ج ٢) . لا يمكن أن يقال شيء من هذا القبيل وإنما المعقول والأكثر ملاءمة لروح التجديد الحق والوقوف لميزان العدل والنقد الصحيح أن نلصق هذه الطائفة من الأدباء والشعراء بمن سبقوهم مباشرة وأن نجعل منهم جميعاً مدرسة متتابعة توسع المحدثون فيما أتى به السابقون ونحوا من خصالهم وأضافوا إلى مميزاتهم ما يجعلهم أقرب إلى طائفتهم من سواهم وكبروا في صفاتهم وخصائصهم الفنية بحيث صار الانسان ينظر في هذا الشعر منذ البارودى حتى الجارم وكأنه يرقب شعر الساعاني والليثى وعبد المطلب من مكبرة أبصار .

فإذا ما قرأنا الليثى هذه الأبيات :

دع ذكر كسرى وقيصر إن أردت ثنا عن قيصر الروم حيث النفع مفقود
وأشرح مآثر من سارت بسيرته ركائب الجود تحدوها الصناديد
ملك الملوك الذى من يمن دولته ظل العدالة فى الآفاق بمدود

كنا جد قريبين من شوقى حينما يردد نفس التعبيرات كما هو حاصل بالنسبة إلى « كسرى وقيصر » ، فهما العظيمان اللذان يقاس إليهما كل ارتفاع فى مضمار العظمة وكل ارتفاع فى المكانة والقدر . كذلك هناك تعبير « ملك الملوك » . . هذا التعبير المبتذل الممجوج الذى كثير ما يرد على لسان شوقى فى مناسبة وغير مناسبة . وأذكر على سبيل المثال قوله فى قصيدة يصف مشاهد الطبيعة فى طريقه من أوروبا إلى الاستانة :

الأرض حولك والسماء اهتزتا لروائع الآيات والآثار
من كل ناطقة الجلال كأنما أم الكتاب على لسان القارى
دلت على ملك الملوك فلم تدع لأدلة الفقهاء والأخبار
وقوله في قصيدة النيل :

وما أجمل الإيمان لولا ضلة فى كل دين بالهداية تلتصق
زفت إلى ملك الملوك يحثها دين ويدفعها هوى وتشوق

وانتقال مثل هذا التعبير بالذات لدى من جاء قبل البارودى ومن جاء بعده يدل على دلالة واضحة على أن الاتفاق ليس فى مجرد الألفاظ وإنما فى الروح وفى الشعور وفى التأثير المعنوى جميعاً. فهذا التعبير يكشف عن طبيعة خاصة عند التقدير ويظهر على مقدار تأصل نوع من الاحساسات بازاء من يتعلق بهم الكلام . وهو ، علاوة على ذلك ، يدخل فى الجانب الموروث عن عهود العبودية ويوضع فى صف التركة البالية من الفن المريض حيث كان الشاعر موظفاً لدى الأمراء وتابعا للسلطين ومسجلاً لمناقب الخلفاء .

فرأينا إذاً يتخلص فى أنه من المستحيل أن نتخذ ثورة عرابى فىصلا بين القديم والحديث فى الأدب العربى وفن الشعر على الخصوص وأن هؤلاء الذين يسمون البارودى مجدداً مخطئون أشد الخطأ لأنهم لم يستطيعوا أن يفهموا كلمة التجديد بمعناها الصحيح واستعملوها استعمالاً لا يدل على أنهم قد فهموها فهما واضحاً محدداً . ودليلنا على ذلك أن الخصائص المدرسية التى امتاز بها جماعة الشعراء فى البلاد العربية قبل ثورة عرابى هى نفسها التى بقيت مستمرة طوال السنين التى تلتها حتى فجر النهضة السياسية الوطنية الصادقة حتى نوع الشعر ، بقى كما هو ، ولم يصبه أى اختلاف من حيث النكته باعتبارها المثل الأعلى فى ذلك الشعر اجمالاً . وليس صحيحاً ما يقوله بعض النقاد من أن النكته البلاغية فى الشعر قد انتهت بانتهاء هذه الفترة التى برغ فيها أمثال الليثى وأبى النصر والساعاتى

لأنها بقيت بعد ذلك على نفس النحو الذي عبر عنه الشيخ ناصيف اليازجي
(١٨٧١) في أبياته المشهورة :

ملكت من القريض وقلت يكفى لأمر شاب قوته بضعف
أحاول نكتة في كل بيت وذلك قد تقصر عنه كنى
أجل الشعر ما في البيت منه غرابة نكتة أو نوع لطف

ونستدل على ذلك بالرأى أولا وبالمثال ثانيا .

أما عن الرأى فقد ترك لنا الأستاذ الجارم وثيقة هامة قبل وفاته يتحدث فيها عن زيارته لأحمد شوقي مرة وهو مريض ويقول فيها مانصه :
« وكنت أعرف أن شوقي كثير القراءة ، ولكننى لم أكن أظن أنه يعنى بقراءة
الشعر في عصور تراجعته : حتى زرتة يوما وكان مريضا ، وكانت حجرة نومه
صغيرة قليلة الأثاث . دخلت عليه فاذا هو في سرير صغير ، وقد بعثت
الكتب حوله عن يمين وشمال ، فددت يدي إلى أحدها فاذا هو خزانة
الأدب لابن حجة الحموي ، فسألته في استنكار : « أتقرأ أمثال هذه الكتب
إن أكثر ما فيها شعر صناعى ليس به إلا زخرف لفظى وبراعة في التزويق ،
فابتسم وقال : « إن الشاعر يا أخى يجب أن يقرأ كل شعر ، وإن هذا
الكتاب كاسمه خزانة أدب ، وخير ما فيه شعر العصر المملوكى . ثم اتجه
نحوى يقول : « أتستهين بشعر الماليك ؟ ، فقلت : « إنه لا يعدو أن يكون
لعبا بالفاظ على حساب المعانى ، وعنايه بالنكتة والتورية . فابتسم وقال :
« إن شيئا من ذلك لو عرض لى فى شعرى لعدته غنما فنيا ، إننا يا أخى
فتنا بشعر بغداد فأضعنا كثيرا بن مقومات يئثتنا المضرية ، وشعر الماليك
شعر مصرى صميم ، وإن فى ديوان ابن نباتة ، الذى نبذناه ، كبيرا وتعاطما ،
العجب العجاب من روائع الفن وحلاوة الروح المهرجة المرححة . (مجلة
الهلل سبتمبر ١٩٤٨ ج ٩ مجلد ٥٦) .

ونحن نضرب المثل بشوقي لا عن قصد في اتهامه وحده وإنما لأنه آخر مرحلة بلغها الشعر القديم وأقصى أمد وصل إليه الفن الأسلوبى . فاذا كان الأمر كذلك دخل في هذا الاتهام كل من سبقوه ويكفى أن تقول إن شوقي يتصف، بكذا من الصفات لتلصق هذه الصفات عينا بكل من سار في الشعر على نهجه ولكل من كان من مدرسته وإن غير من الأوزان والعروض والقوافى .

وهذا النص الذى ذكرناه آنفا للجارم يريك أن مفهوم الشعر لدى شوقي لم يبلغ درجة من الارتقاء تؤهله لأن يتزعم مدرسته فى التجديد ولا أن يكون صاحب لون فى التعبير الفنى مغايرا لمن سبقوه وتقدموا عليه . وإذا كان مفهوم الشعر قد ظل مترابطا على هذا النحو طيلة هذه الفترة فكيف تطالب هذه الفئة من الشعراء بطراز غير ما تقدم خلقه لدى محمد جلال وصالح حمدى وعبدالله فكرى وعبدالله نديم . ويلاحظ أن مفهوم الشعر أو تعريف الشعر كما تواضع عليه الأدباء والنقاد والشعراء فى هذه الفترات بأكملها له أكبر الأثر فى عمليات النظم وفى قرض الشعر بحيث تجد المدارس آتت تحاول جاهدة أن تحقق مراد الكتاب وتعمل بكل ما فى وسعها من أجل تحقيق المثل الأعلى لدى علماء العصر فى الأدب (١) .

فليس يليق بنا أن نسمى جماعة الشعراء حتى شوقي بالمجددين وإنما أوفق تسمية لهم هى المرددون ، وذلك لأن عملهم الفنى لم يكن تجديداً وإنما كان ترديداً ، هذا من ناحية الفهم والذوق الأدبيين . وكذلك الأمر تماماً من ناحية النمط الشعرى والفن الصناعى . فالمثل الأعلى لدى شوقي هو أن يأتى بالألاعيب الشعرية وأن يملا قصائده بضروب من اللغز والتورية وأن

(١) ليس الأمر مقصوراً فى تحقيق التوافق بين المثل أو بين الفهم وبين العمل الشعرى على هذه الفترة الأدبية وحدها وإنما الحاصل دائماً فى تاريخ الأدب هو أنه يتأثر أشد التأثر بالنظريات المختلفة فى النقد وفى تفسير طبيعة الشعر وتعريفه ويستجيب بالنسبة الى أى فن من الفنون بسبب هذه الظاهرة ألا يتأثر بالحياة الثقافية لدى شاعر بعينه أو فى ظاهرة فنية بالذات .

يقف عند الألفاظ ويقصر جهده على طرائق في التعبير لاغناء فيها . فهو لا يقرض شعراً ولا يحيي فنا وإنما يتحايل بالألفاظ على آذان السامع فيوقع فيها من الألحان ما يساعده على تقويت القرصة التي تدبها إلى مقدار ما في قصائده من لغو وعبث . وحسبك من شاعر أنه يتخذ مثلاً أعلى في نظمه شعراء لو عدت ألفاظهم كلاماً واتخذت ما ينظمونه على أنه ضرب من الهذر لكنك منصفاً إلى أبعد درجة .

ولنضرب لذلك مثلاً فقد جاء في خزنة الأدب للحموي التي ذكرناها بيت فيه تورية وتهكم بقاض يأخذ الرشوة :

في مصر من القضاة قاض وله في أكل مواريث اليتامى وله
إن رمت عدالة فقل مجتهداً من عدته له دراهمها عدله

ويقول الجزار الشاعر في نفس الكتاب (ص ٣٥) من أبيات قد حشيت بمصطلحات النحو والحديث وزينب باستعارات من التاريخ والعروض :

كفه زمزم تفيض على العار فين جواداً والمال فيها حطيم
هو أولى بالرفع أن أعرب الدهر وعمر العدا به مجزوم
عارف بالبديع لم يخف عنه النقص منا يوماً ولا التميم
ويجيز الأبطاء في الجود لكن شابتنا نحن في المديح اللزوم
ولإليك مثلاً من شعر ابن نباتة الذي كان يقتبس فيه من القرآن . وقد اهتمنا به خصوصاً لما ورد عنه في تلك الوثيقة على لسان شوقي .

سألت قلبي عن ذوى النسق وعن ما أوتيته من فنون الحسن في
فقال لي : « إني وجدت امرأة تملكهم وأوتيت من كل شيء »

وذوق الشاعر الذي يعجبه هذا اللون من الشعر ويبحث في صدره الطرب ويملاً نفسه بالرضا كفيلاً أن يبعثنا على الرغبة في امتحان

صناعته نفسها . ومادمننا نرى أن الذوق الفاهم هو العهد الأول في نظم الشعر وأنه الأصل الذي يصدر عنه الشاعر والناقد والأديب جميعاً ؛ فقد ترتب على ذلك أن نحكم بفساد هذا الذوق وبأثر عقلية صاحبه فيه على نحو لا يجعلنا ننظر إليه على أنه صاحب مذهب في التجديد وإنما بوصفه ناظراً له طريقة في التردد ، والترديد فحسب .

والشاعر على هذا النحو لم يعرف شيئاً من الضرورة الوقتية التي تملى عليه فناً يخالف الفن الذي تواضع عليه الأقدمون أو الذي تخلف له ضمن تركة السابقين عليه ، والعيب الأساسي في فنه — ذلك العيب الذي ظهر بميله إلى الطراز الشعري — يأتي من أنه لم يقيم وزناً للساعة التي كان ينظم فيها والزمن الذي عاصره وأمضى حياته خلاله . ولو قد لبى نداء الظرف الزماني وحده لاستطاع على الأقل أن يستنهض مشاعر شعب توسم فيه الخير ووضع فيه ثقته الفنية وأسبغ عليه لقب الإمارة في الشعر .

وإذا شئت أن تعرف العيب بمعناه الصحيح في شعر شوقي فعليك بقصيدته في رثاء أبيه التي تكشف عن مقدار تأصل تلك الروح في نفسيته حيث كان ينبغي أن يفرض عليه الموقف شيئاً من المعنى الإنساني ، والحق أنك لا تستطيع أن تكشف هذه الطائفة من الشعراء إلا في موقف مثل هذا الموقف حيث ينبغي للشاعر أن يكف عن الصنعة وأن يكون الشاعر بعيداً عن التكلف واللغو وأن يسعى جهده للاقتراب من النفس وللحديث إلى الفؤاد والانتقال من طبقة إلى طبقة من حيث المعنى . فإذا ما حاول أن يشاغلك ببريق اللفظ أو برنين القافية أو بالتلاعب في العبارات فاعلم أنه ليس مواجهاً للموقف أو أنه يواجهه ولكنه لا يملك غير هذه البضاعة التي يعرضها عليك .

وسياتى بحثنا للصلة بين التعبير والقالب الفني بعد ذلك . ولكننا نشير مؤقتاً إلى شيء بالغ الأهمية في هذا المقام وهو أن الشاعر في صورته

الشعرية التي يقدمها للقارىء أو في الجو الذي يدبره من أجل توصيل المعنى إلى ذهنه لا بد ألا تعوقه عن الوصول إلى ذلك المعنى وألا تكون حجر عثرة في سبيله وإنما عليها أن تعينه على المرور وأن تساعد على العبور بغير مشقة ولا إحساس ولا التفات . لا ينبغي أن يحجزك الشاعر عند الألفاظ وأن يستلقت نظرك بالصنعة دون سواها وإلا تعدى على حقوق الفحوى وأفسد أخطر العناصر الفنية أثرا في القصيدة وأعنى به المعنى أو الإحساس الموصوف . إن القصيدة بنية حية مكتملة الالتحام بحيث لا يطغى فيها جانب ولا يعلو فيها عنصر على غيره من العناصر ولا بد أن يوازن الشاعر في قصيدته بين كل الأدوار الداخلة في تكوين عمله الفنى بحيث يتشربها القارىء تشرباً بغير ما توقف لدى اللفظ دون المعنى وبغير ما انتباه إلى المعنى وجده دون استشعار بالحوية والسبك في الألفاظ المعبأة .

إن طبيعة التمويه هي التي تقبل الزيف في العمل الفنى وهي التي تحاول أن تعبت بالألفاظ على الأنحاء المشروعة في البديع أو في الصناعة البيانية من أجل أن تشغل بالك وأن تلفت انتباهك وأن تحجب ناظريك عما وراءها من معنى فاشل أو إحساس بارد أو شهوة ضئيلة . وقد يكون هذا كله جائزاً إن كنت بمعرض الفكاهة والعبث أما في المواقف التي لا بد لك فيها من مهابة وجلال والتي ينبغي عليك أن تكون فيها مهيباً هادئاً ، والأوضاع التي عليك أن تستشعر بالرهبة فيها فلا أقل من أن يستفز في صدره غريزة الاشفاق ولا يستهويه روح الرياء والتمويه والتمثيل حيث يقتضى الوضع شيئاً من التأثر والانفعال والجدل المحزون .

وشوقى في هذه القصيدة التي رثا بها والده يمثل لنا الإنسان الذى يكتم الضحك وأنت تقدم إليه العزاء والذى تجلس فى السرادق مع المعزين فلا تستطيع أن تغالب رغبتك فى التنفيس عما فى قوادك من ميل إلى

السخرية كلما وقعت عينك على هذا الشخص الذى أصيب فى أبيه . ألا تراه يقابل المحزين فيقول لهم هذه الآيات :

سألونى لم ألم أرث أبى وراثه الأب دين أى دين
أيها اللوام ما أظلمكم أين لى العقل الذى يسعد أين
يا أبى ما أنت فى ذا أول كل نفس للننايا فرض عين
هلكت قبلك ناس وقرى ونهى الناعون خير الثقلين
غاية المرء وان طبال المدى آخذ يأخذه بالأصغرين
وطيب يتولى عاجزاً نافضا من طبه خفى حنين
إن للوت يداً إن ضربت أو شكك تصدع شمل الفرقدين
تنفذ الجرو على عقبانه وتلاقى الليث من الجبلين
وتحط الفرخ من أيكته وتنال البيغا فى المائتين

فالشاعر هنا أولاً يخبرك عن نفسه بأنه قد توانى عن رثاء أبيه حتى سأله الناس وعابوا عليه مثل هذا التصرف بازاء من له فضل عليه ومن يعد رثاؤه ديناً بالنسبة إليه . وكان يمكن أن يستغل الشاعر هذا التأخر عن تقديم قصيدته فى رثاء أبيه بأنه لا يجد راحة لفقواده الجريح ولا يستطيع وقد امتلأت نفسه بالحزن وفاض قلبه بالألم أن ينظم شيئاً لهول المصاب أو لعداوة الخطب . كان فى إمكانه أن يقول شيئاً من هذا فيستثير فى نفس القارىء ما يجعله يرثى لهذا الإنسان الذى كانت الصدمة قوية على نفسه إلى حد أن أوقفته عن الإنتاج وإن صدته عن العمل وأعدمت فى عبقريته كل ميل إلى الانتشار والسلو والعزاء .

ويخيل إليك فى الشطر الأول من البيت الثانى أن الشاعر سيقول شيئاً من هذا القبيل ، وأنه سيفيض فى تفسير هذه الظاهرة ، قبل أن يبدأ

رثاءه ، وإلا فما معنى وقوفه بالقارىء ، وقوفا صارماً يكاد يصل إلى حد الاستدعاء الحشن الذى لا أثر للذوق فيه . ألا تراه يقول : « أيها اللوام ما أظلمكم ، كأنما يحاول التمهيد لعذره الذى يفسر به عدم رثائه لأبيه فى سرعة وبغير تأخير . ولكنه مع الأسف يبدأ تحليله لعاطفته بعذرين أقبح من كل ذنب كما يقولون : فأولها لا معنى له ولا موجب لتقديمه من جهة إذ المقام ليس مقام رغبة فى السعادة إذا أخذنا الكلام بظاهره أو مقام ميل إلى استحواذ العقل الذى يعين^(١) المرء على احتمال الألم حسب ما يوحى شرح كلمة يسعد فى الشطر الثانى : « أين لى العقل الذى يسعد أين ؟ » وإنما المقام مقام من يحتاج إلى العقل من أجل القدرة على ضبط الانفعال وإحكام العواطف بإزاء الشخص المرثى الذى هو أبوه . وحسبه أن يفيد العقل فى تعزيتة الحكيمة وفى إهباط درجة التسوتر لديه ، أما أن يكون أداة عون له على عدم التأثر إطلاقاً أو فى إشعاره بالسعادة واللذة فذلك غير مطلوب . ولو جاز أن يحصل عليه لما استطاع أن يديه حسبما تقتضى شرائط العرف وأصول اللياقة وإذا ما خيلنا جانباً شعور الفرد أمام نفسه ومقدار إحساسه بالشر الذى نزل به .

وإذا أخذ هذا على أنه إجابة عن السؤال فى تأخره عن رثاء أبيه لما كان له موضع ولا كان له وقع فما معنى أن يسألوك هذا السؤال فتجيب بأنتى لا أملك العقل الذى يسعد ، إذ ليس مطلوباً هذا فى الرد بوصفك شاعراً يعبر عن شيء وإنما يراد أن يكون لك فى هذا الموقف وجدان

(١) كلمة يسعد فى البيت الثانى مشروحة بكلمة يعين (الشوقيات ج ٣ ص ٣٦٤) وبطبيعة الحال نحن نقبل هذا على اعتبار الاستعمال القديم وأن كنا لا نقبل للشاعر تكلفه واصطناعه أولاً ولا نقبل هذا الاستعمال حيث اتضح الفرق بعضى الزمن بين كل من الكلمتين : يسعد ويعين . وأصبح يستحيل وضع الاثنين وضع المترادفين مهما أيدته القواميس التقليدية التى تسجل تطور اللغة وفعل مفرداتها الجارى فى القرن الثالث أو الرابع .

إنساني فينفعل إلى الحد الذي يسمح به تأثرك لموت أيبك ثم تأتي القصيدَة
فقسجل هذا الشعور وترينا مبلغ صدقك في الإحساس نحوه .

ولا يغنى هنا أن تكون ذا عقل موزون هادىء فتلك أبعد ما تكون
عن صفات الانسان المصاب بحق وأغرب ما تكون عن الفؤاد المكلوم
وإذا بلغ الانسان من العقل هذا المبلغ الذى يقدمه فى العذر الثانى من
أن الناس جميعاً ما لهم إلى الموت وأن أباه هذا ليس أول من يموت ولن
يكون آخرهم فلا بد من أن يكون مخرفاً لسبيين أحدهما أنه نفى عن نفسه
صفة المعقولية ثم أثبتنا إثباتاً لا شك فيه بعدم حاجته إلى عزاء الناس له فى
موت أيبه . والسبب الثانى أنه من طبيعة الإنسان الذى نزلت به مصيبة أن
يفقد صوابه وأن يطير فؤاده شعاعاً بحيث لا يمكن أن يوضع فى جانب
هذا المخلوق الذى يقدمه شوقى وراء قصيدته تلك وأن تبلغ طبيعته
هذه الدرجة من البرود والصفافة ، وكأنما هو فى هذا الوضع إنسان
يقابلك محزوناً مكروباً فنسأله السبب فيذكر لك أنه قد أصيب بمصيبة
فتعزیه فى مصابه ثم تمضى عنه فيخرج لك من ورائك لسانه ساخراً
منك هازئاً بك . وهذا الشعور هو الذى تحسه من هذه الآيات
لأنك جئت تبذل العزاء للإنسان المصاب فإذا به هو نفسه يقدم العزاء
لنفسه وإذا به لا يحتاج منك إلى قول يطفىء ناراً فى قلبه ويخفف من وقع
الهم فى صدره .

ثم إذا نظرنا إلى هذا البيت الثالث :

يا أبى ما أنت فى ذا أول كل نفس للنبايا فرض عين

على أنه العذر الثانى لعدم تلييته موت أيبه بقصيدَة كما قدمنا لكنا
أمام إنسان قد خلا من كل إحساس إنسانى وانعدم فيه التمييز والذوق
والاحساس جميعاً . فهم يسألونه لم لم تترك أباك فيجيبهم بأنه يعتقد فى قرارة

نفسه بأن أباه ليس ممتازاً على غيره من مخلوقات الله وأن موته ليس جديداً عليه ولا يعد أمراً غريباً ما دام كل امرئ إلى زوال وكل فرد إلى هلاك ألم يمت النبي من قبله أو ليست هذه هي نهاية كل إنسان . حتى الطبيب الذي يعلق به الانسان كل أمل عندما يقبل على علاج واحد من الناس الذين يهيمه أمرهم والذي يخفق قلبه مع يده وهي تجس المريض والذي تتوقف أنفاسه مع كل حركة من حركاته في غرفة النائم الضعيف لا يستطيع هذا الشاعر إلا أن يصفه بالعجز عن مداواة أيه وأن يتنبأ له مقدما بالنكوص على عقبيه والعودة بخفي حنين على الرغم من علمه الغزير وطبه الرفيع .

ويمضى الشاعر فيقول : وكيف تريدني يا أبي أن أرثيك وأنا أعلم أن الموت أقوى منك ومن مائة أمثالك ؟ يا عم . . أليست يده هي التي تبطش بالناس فتبدد شملهم وتسعى إلى العقبان في الجو والليوث بين الجبال فلا تدعهم إلا وقد أنهت حياتهم وقطعت عليهم لذة عيشهم . وأنت يا أبي مهما بلغت من مكانة ومنزلة فان تمتاز على الفرخ الصغير فوق الغصن بشيء وهو الذي يصل إليه الموت . فكيف تطمع أنت في الحياة مع أن هذا الطير التافه يموت . ولا تحسبن العمر اذا طال ينجيك من الموت لان البيغاء يعيش طويلا ومع ذلك ينزل الموت بساحته وهو في المائتين . فلا تحسبن في الأمر لعبا يا أبي إنه الموت وهو وحده كفيل بأن يريك أنك لست شيئا وأن المصاب فيك أمر طبيعي لا يضطرنى إلى رثائك ولا يلزمنى بأن أبكيك .

ثم يأتي بعد هذا كله بيت يعلم الله مقدار ما فيه من فن أما أنا فأغلب ظنى أننى لن أستطيع أن أفدره ما دام يستغاق على في صورة لم اعدها في شعر الشعراء ولا في نثر الكتاب . والعبث في الشطر الأول يظهر على نحو مريب فهو يقول :

(م ه - الاسس)

أنا من مات ومن مات أنا .

وكنت أستطيع أن أعطى البيت شيئا من التقدير لو اكتفى الشاعر بقوله « أنا من مات » ليريني مبلغ تأثيره لموت أيه حتى ليحسب نفسه أنه المصاب . أو يمكن أن تؤخذ هذه الدلالة على معنى جميل وهو أن الشاعر وقد بقى حيا عرف الموت في أيه وكانت المشكلة بالنسبة إليه مشكلة صحيحة أما أبوه وقد مات فما عاد الموت يعنى شيئا بالنسبة إليه لأنه لا يحس به ولا يشعر بما يعثه في نفس الإنسان من خوف وقلق . أما « ومن مات أنا » فقد جعلتني أضحك وأضحك إلى أن نسيت أنى في مقام إنسان فقد أباه ونظم هذه الأبيات في رثائه . إننى لا أكاد أستعيد هذا البيت في خاطرى حتى أتصور مخلوقا ثملا لا يفقه شيئا مما يقول ، ولا أقل من أن يقفز إلى ذهن القارىء حينما يتلو هذه الأبيات تلك المقطوعة التى نظمها شوقى نفسه في رواية مصرع كليو بطرة .

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا ماروحينا عن الحب غنى
غنا بالشوق أو غن بنا نحن فى الحب حديث بعدنا
رجعت عن شجوننا الريح الحنون وبعيدنا بكى الحزن الهتون
وبعثنا من نقائات الشجون فى حواشى الليل برقا وسنا

وبطبيعة الحال كان يمكن أن نتصور الشاعر فى هذا المقام ثملا أو كالمثل من هول المصاب وكان يمكن أن يكون التعبير جميلا لو قصد إلى ذلك قصدا وعناه بالتعبير والإبانة ولكنه لا يريد هو نفسه شيئا من هذا . فهو فى معرض فلسفة حكيمة غاية الحكمة متزنة غاية الاتزان لا تصدر إلا عن الإنسان الواعى ، الكامل فى وعيه ، ولا تخرج من فيه الأفراد العاديين فضلا عن السكارى المتهوسين .

ولقد سبق أن أفقدته هذه الحكمة المزعومة كل ما يلزمه من وقار فى الأبيات السابقة : وها هى ، مرة أخرى ، تعود الآن كيما تفسد عليه فنه

وكيما تذيب كل ماتبقى له من رشد وذوق وكيما تظهره في صورة الألعبان
الذى لا يملك مهارة حتى في تمويهه وريائه . فهو حين يقول :

أنا من مات ومن مات أنا لقي الموت كلانا مرتين

لا يريد أن يكون في عينيك انسانا فقد بموت أيه كل ما له من عقل
حتى انتهى إلى الخرف وحرم من متعة العقل ومن عونه فصار يخلط في
الكلام وانما ينبغي أن يظهر كعلى فلسفة وعلى حكمة من طراز تلك التى
بقيت لنا من التراث الأدبى القديم . ولا أدرى حتى الآن ما هى الرابطة
التي تصل الشطرة الأولى في هذا البيت بالشطرة الثانية ولكننى أستطيع
أن أزعم بالتخمين أنه أراد التعبير عن مأساة الوجود في صورة المعاناة
التي تحصل من جراء الفرقة وبسبب الانفصال . أستطيع أن أزعم أنه أراد
أن يقول شيئاً وهذا الشيء يتلخص في أنه أصيب في أيه مصيبة تعدل موته
هو نفسه . وبما لاشك فيه أنه كان يستطيع أن يقول هذا المعنى بتعبير سليم
مترايط وفي اتساق صحيح . ولكن شاعريته العابثة التي تأثرت بالتركة
التقليدية في الشعر أبت عليه إلا أن يكون على هذا النحو من الاضطراب
والخشو ومن التعبير الذى يخائلك بلفظه حتى إذا تمعنت فيه لم تكد
تحصل على شيء ولم تكد تقف على شيء . وارجواى إنسان أن يرى
الرابطة بين شطرتى البيت . فهل يفهم « انا من مات ومن مات انا »
أنه مات مرتين ؟ إنما هو تكرار لميثة واحدة ولو تصور أن تكرار المعنى
يؤدى إلى ازدواجه فهذا منتهى التفكك في التعبير . ولقى الموت كلانا مرتين
لا تؤدى هنا شيئاً مما يقصد اليه وانما هى تهويل فارغ من المضمون وليس
لها من الشاعرية نصيب في أى درجة من الدرجات . بل إن اضطراب البيت
على هذه الشاكلة لا يجعلنى اثق بقصد واحد للشاعر .

وأغلب ظنى أن الشاعر لم يخاطب أحدا حين قال هذه الآيات :

نحن كنا مهجة في بدن
ثم صرنا مهجة في بدنين
ثم عدنا مهجة في بدن
ثم نلفى جثة في كفين
ثم نحى في على بعدنا
وبه نبعث أولى البعثين
أنظر الكون وقل في وصفه
كل هذا أصله من أبوين

فهذه حكمة غثة لا يقبلها عقل ولا وجدان ولا شعور وليست أكثر
من تلاعب لفظي وذكر لكلمات ليس لها معنى ومحاولة فاشلة نحو شغل
القارىء بشيء لا أستطيع أن أحكم على قائله بأنه مالك لزاما نفسه أو أنه
متحكم في كلامه وتعبيره . وإلا فامعنى « أولى البعثين » أو كنا مهجة في
بدن ثم صرنا مهجة في بدنين ثم عدنا مهجة في بدن . . . وكيف تلقى الجثة
الواحدة التى لا شريك لها في كفين . وسخافة البيت الأخير من الظهور
بحيث لا تحتاج إلى بيان . ويقول بعد هذه :

نظر الدهر الينا نظرة سوت الشر فكانت نظرتين
يا أبى والموت كأس مرة لاتذوق النفس منها مرتين

فالبيت الاول ليس معنى اطلاقا ولا تستطيع منه ان تحدد مقصود
الشاعر او اى شيء يرشدك إلى مراده . فالبيت لامعنى له ويدل تركيبه على
ان الشاعر لا يهدف من ورائه إلى شيء سوى قول الشعر بأى ثمن . والبيت
الثانى يقول فيه الشاعر إن الانسان لا يذوق كأس الموت غير مرة واحدة
فكيف زعم من قبل أنه هو قد مات مرتين وأن أباه ، أيضا قد مات مرتين .

ثم يعود الشاعر إلى بروده وقلة ذوقه فيخاطب أباه قائلاً :
لا تخف بعدك حزناً أو بكاء جمدت منى ومنك اليوم عين
انت قد علمتني ترك الأسي كل زين منتهاه الموت شين
فهذان البيتان أولاً يؤديان المعنى الذي ذهبنا إليه في تفسير الأبيات
التي ذكرها في قصيدته هذه . ثم هما يثبتان ثانياً ما ذهبنا إليه بعد ذلك من
أن الشاعر يعبث أو يريد أن يداعب أباه أكثر مما يريد أن يرثيه . فهو
يقول إنه لن يكون بعد أبيه بكاء أو حيب أو أسف لأن أباه قد جمدت
عيناه . كيف ذلك ؟ أكان ينتظر أن يبكي أبوه نفسه وإلا فلن يجد من
يبكيه خاصة وأنه يصرح في البيت التالي بأنه قد تعلم ترك الأسي مادام
كل إنسان مآله إلى زوال ؟ أكان ينتظر شيئاً من هذا حقاً ؟

إن الشاعر يبكي وهو يعلم أن الشيء مآله إلى زوال بل أن مصدر
شجوه دائماً ومبعث حسرتة هو شعوره بالضيعة وسط الوجود وانتباهه
لحركة الأشياء نحو الفناء . أما أن يجعل من هذه حكمة وأن يضعها موضع
الاعتزاز لنفسه عن التأثر والبكاء فهذا هو أبعد إحساس عن الشعر
وأغرب وجدان عن روح الفن الصحيح .

فالمنع الذي يذكره الشاعر هنا لعدم تأثره كان ينبغي أن يكون موجباً
لأساه والعذر الذي يقدمه كان لا بد أن يعد أول دافع له على التأسف
والحزن . وكونه يعلم أن الأشياء كلها في طريقها إلى الزوال لا يعفيه من
التأثر بهذه الظاهرة ومن تسجيلها بنحو اطره وأشعاره . والميدان الأساسي
بالنسبة إلى الشاعر هو هذا : أن يتأثر بالعامل الزمني وأن يجد منفذاً إلى
هذه الناحية كلها عرض له في حياته ما يعينه على الشكوى والنواح .

والسبب في كونه كذلك هو تلك الصلة الوثيقة بين الشعر وبين الزمان
لأن أدق الأشياء وأهون الأمور في حياتنا تتأثر تأثراً بالغاً بمضى الوقت .

الدور الخالد الذي يلعبه الزمان في كل ضرب من ضروب الحياة على أكبر جانب من الأهمية . ولا أعنى هنا الحديث عن دخول الأشياء في الزمان من حيث الفكرة الفلسفية التي تقول بأن الأشياء جميعها كما توجد لا بد لها من أن تحقق كينوتها في إطار زمني . وإنما أعنى أن العامل الزمني على أكبر قدر من الخطورة بالنسبة إلى ميدان الشعر لما هو معروف عنه من حساسية بالغة ومن دقة مفرطة ولما يتطلبه على الدوام من التجديد والانتكار أو ما يقتضيه من التحرر والانطلاق .

انظر مثلا هذه القصيدة لتوماس هاردي Thomas Hardy (١٨٤٠ - ١٩٢٨) وقد عاش في نفس الفترة التي عاش فيها شوقي وسواه من شعراء الفترة الأخيرة في تاريخنا الأدبي .

حضور النهاية

كيف كيف انتهى ؟
لقاؤنا البعيد عن الزحام
حيث شاعت نظرات المحبة
وانسياب الضحك من الشفاه
فلما آن الرحيل
كيف كيف انتهى ؟ ١٩ .

* * *

لقد انتهى
نعم ؟ ذلك التحديق في جدول الماء
والشمس كالحيوان الزاحف إلى المنحنى

ثم جاء أخيراً شعاع القمر الجذاب
..... وانتهى .

* * *

لقد انتهى
بناء البيت وفرشه وزرعه
كما لو كانت ستقضى فيه أجيال
بين الضيافة والاحتفال والرحيل
لقد انتهى
* * *

لقد انتهت
تلك الرحلة يوماً ، في كل أسبوع
وقال الصديق : لسوف تكون دائماً أبدأ
هذه الرحلة ، برد الجو أم لطف .
ولكنها انتهت .
* * *

كيف يمكن أن تنتهى
دورة النجم التى بدأت فى هدوء ورفق
بغير أن تحدث بها درجة عنيفة
كثيراً ما قلت : ماذا سوف يقع ؟
إذا شارفت الختام ؟
* * *

.. بديع .. هاهى ذى قد انتهت ..
لقد وقفت فى هدوء تام بغير أن يدفعها أحد

فضلت أن تكف عن إغارة النبوءات .

فضجت من هذا الرتوب

وسريعاً ما انتهت . . .

وهذا الشاعر الذي ترجمنا لك قصيدته من الانجليزية يريد أن يشعرك
بمشكلة الانسان عندما يفارق عزيزاً لديه أو حينما تتحرك أمامه مظاهر
الحياة . وهو لم يعلق قصيدته بإنسان معين وإنما وصف فيها أشياء جامدة
وهي على الرغم من جمودها أو على الرغم من أنها لا تستحق الرثاء
بوصفها داخلة في نطاق الموضوعات الثابتة التي لا تحس بألم ولا ينزل
بساحتها الهم فقد استطاع أن ينقل إليك إحساساً فريداً في وصف شعور
الفقدان وسط الوجود وشعور الوقوع بين فكي تنين الزمان الهائل .
فهنا تكمن كل معاني الحسرة وكل مشاعر الضيعة وكل تجارب الانسان التي
لا يستطيع الشاعر أن يمر بها وهو مكتوف الأيدي أو وهو معقود
اللسان . فلا بد له من أن يستوحى دائماً وأن تكون موضع عنايته ومحل
اهتمامه وشاغل باله حتى يشتق منها كل رمزبة تمكنه لاستنارة كوامن
الشجن وأحداث الفزع والذعر اللازمين بالنسبة لهذه المآسى التي تتكرر
أمام أعيننا في حياة كل يوم وبإدخال عنصر القلق بتأثير الأحساس
الغامض الذي يقع من كثرة التفكير في المأساة الكبرى : مأساة المصير .

والفارق هائل بين رثاء الانسان وبين الحسرة على الأشياء العادية
وكان لا بد أن يقف الشاعر بإزاء أيه الميت موقفاً يشعرك بالهم
والحزن على نحو أكثر عمقاً وأشد حرازة بالنفس عن موقفه بإزاء
النجم في السماء والرحلة في كل أسبوع والدار التي تم بناؤها والحبيب الذي
التقى به فهذه أشياء من شأنها ألا تحدث في نفسك تأثيراً أوقع
من تأثير الفراق الأبدى بينك وبين أيك الراحل . ولكن الذي شاهدناه
ها هنا هو العكس ، إذ استطاع هاردي بنظرته الهادئة الحزينة وبمزاجه

الشاحب أن يدمع عينيك وأن يذيب نفسك وأن يحزن فؤادك لهذه الأشياء التي تأتي لتروح والتي يشبه صوت البشير فيها صوت النعي كما يقول أبو العلاء . أما شوقي فوقف أمام أبيه وقفة الانسان الذي يستودع قيصاً بلي أو رداء خلق . استغفر الله بل أنه لم يستطع أن يكون حتى في مثل هذا الموقف ولم يفلح في تأدية أى معنى يحس منه أنه قد عانى هما أو كابد وجداً . وليته لم يرث أباه او ليته رثاه على طريقة معينة في الأحساس؛ الواقع أنه لم يفعل هذا أو ذاك . إنما جاء رثاؤه خرواً وشيناً مشيناً .
والحق أن مقياس الشاعرية الصحيح هو هذا المضمار حيث يفترق الانسان والحيوان . فليس لغير الانسان من الحيوانات الكائنة على وجه الأرض مصير مهبا كانت على درجة من الارتقاء كبيرة ، ومهما كانت في مرتبة من الأحساس عالية . ومصدر كل شاعرية خصبة هو ذلك التيار النفسى الأهوج الذى ينجم عن إحساس الفقدان الذاتى وسط مظاهر الوجود ، وشعور بنقص الأداة التي تعيننا على التملك والسيطرة وإملاء الرأى فى كل منحنى من مناحى الحياة .

ولا يمتاز الانسان على الحيوان بهذا الشعور وهذا القلق بإزاء الزمان وإنما يمتاز الناس بعضهم على بعض من هذه الناحية وينفرد البعض بإحساس مرهف بينما يبقى البعض الآخر كأنما هو فى سبات عميق . ولا شك أنك تحس بين الشعراء بهذا الاختلاف على نحو ما ذكرناه . فترى رجلاً كشوقي لا يكاد يستشعر بمشكلة فى هذا المجال ولا يحس بأية عاطفة نحو الناس الذين يموتون فضلاً عن الأحياء الذين يتحركون أو الأشياء التي تغيب . أما الرومانتيكيون من شعراء الغرب فكانوا أقرب إلى التأثر بالعامل الزمنى وأكثر حساسية من سواهم بحكم نزعتهم فى التعبير عن الحياة الخارجية عن نطاق العيش العادى والتجارب المنتظمة وأعنى بها حياة الوجدان والشعور أو حياة الباطن الانسانى .

فالانسان يتلفت حو اليه من حين إلى حين فيرى الأوضاع ليست هى الأوضاع

ويرى الأحوال قد صارت إلى غير ما كانت عليه الأحوال: وإذ ابهذه الأشياء التي كان يلبسها باليد أو يراها رؤية العين قد اندثرت معالمها، واختفت آثارها، فيشعر بأن ما كان يحدق فيه مواجهة قد أخذ يصغر ويصغر أو ينزوى وينزوى حتى لا تفلح نظارات الكرة الأرضية بأجمعها في الابقاء عليه لحظة واحدة بعد ذلك داخل نطاقه الشعوري وفي حدود إحساسه . فالحياة رقصة كما يقول هافلوك أليس Ellis ولا بد من أن يستشعر الانسان الحي بذهنه ومشاعره مقدار ضيعته في هذا الوجود: كل إنسان إلى زوال وكل كائن يخضع لصيرورة، وكل حياة تحمل في تضاعيفها وسائل الموت وامكانيات الفناء . ومن هنا تأتي النزعة التشاؤمية في الشعر وتولد الروح اليائسة وتهب ذات الانسان من باطن العالم الأرضي لتستصرخ السماء لحنا يعلن عن عجزها أحياناً ، وأحياناً أخرى يفضح تمردها ويذيع عصيانها .

وبطبيعة الحال نحن لا نطالب شوقي بأن يكون متشائماً كما يعبر لنا في شعره عن الزمانية ولكننا نود منه حين يقف موقف الانسان الذي يعانى من جراء أثر الزمن أن يأتي لنا بالقصيدة التي تنبئ مثلنا عن إحساس والتي تدل على اتجاه معين بإزاء الموت وإيذاء الفاعلية الهدامة المستمرة في الكون . وذلك لأننا نعتقد في أن هذا المجال هو مجال الامتياز في الشعر والفن على العموم باعتبار الشاعر قيثارة الحياة التي تتغنى بآلام الناس والتي تسجل لهم الهناء والجور كلها واقتم شؤون معاشهم بتجربة من نوع جديد .

وحافظ في اعتقادنا أبرع من شوقي في هذا المضمار وأوفر في الجانب الانساني . ولو قرأت القصيدة التالية من نظم حافظ ابراهيم تحت عنوان «وداع الشباب» لعرفت إلى أي حد يمكن أن يكون الشاعر إنساناً بإزاء الأشياء وقبالة الأحداث . والقصيدة قيلت عندما مر الشاعر ، عقب مرور وقت طويل بيت كان يسكنه أيام الشباب وسط بقاع مزروعة في ضاحية من ضواحي القاهرة .

كم مررت فيك عيش لست أذكره
ودعت فيك بقايا ما علقبت به
أهفو إليه على ما أقرحت كبدي
لبسته ودموع العين طيبة
فكان عوني على وجد أكابده
أن خان ودي صديق كنت أصحبه
قد أرحص الدمع ينبوع الفناء به
كم روح الدمع عن قلبي وكم غسلت
لم أدر ما يده حتى ترشفه
قالوا تحررت من قيد الملاح فعش
فقلت ياليت دامت صرامته
بدلت منه بقيد لست أفلته
أسرى الصباية أحياء وان جهدوا
ومررت فيك عيش لست أنساه
من الشباب وما ودعت ذكراه
من التباريح أولاه وأخراه
والنفس جياشة والقلب أواه
ومر عيش على العلات ألقاه
أو خان عهدى حبيب كنت أهواه
والهفتى ونضوب الشيب أغلاه
منه السوابق حزنا في حناياه
فم على رغمي فأفناه
حرا ، ففي الأسر ذل كنت تأباه
ما كان أرفقه عندي وأحناه
وكيف أفلت قيذا صاغه الله
أما المشيب ففي الأموات أسراه

وهذا الطراز من الشعر يرم عن إنسانية دفينه ويعطى تعبيراً لشعور الضيقة
الذي نلقاه في كل منحى من مناحى الحياة وفي كل زاوية من زوايا الوجود -
إن وجه العيش كالح حزين عند الانسان الذي يحس بالخطر يهدد كيانه .
من حين إلى حين ترى الانسان يتساءل : أى جمال في هذا الوجود الذى
من أهم خصائصه الزوال وأى لذة في عيش لا يعرف معنى الدوام وما الحكمة
في ذهاب من يذهب وفي مجيء من يأتى وإلى أين تمضى الحياة بمن يروح
ومن يجيء ؟ .

فهنا حافظ إبراهيم يكاد يقفز بالشعر إلى درجة أرفع من درجة
الشعر عند شوقي من حيث الصورة أو من حيث المبنى والمعنى

على السواء فن زاحية الصورة لا تكاد تجد ذلك العنت الذى هو
أظهر ما يكون عند شوقى فى قصيدته السالفة . فالقافية هناك مضطربة
وعليها دلائل الحشو وفيها كل ما يؤيد نظرتنا فى أن شعره من حيث الهيكل
الشعرى لا يمكن أن يقف على قدميه . وسأسمع الآن قارئاً يقول فيما بينه وبين
نفسه : بل قل كل شىء فى شوقى عدا هذا . فما كان للرجل براعة قدر براعته
فى النظم بسهولة ويسر للمران الطويل . ولكن بقليل من التحليل تعلم
أن شوقى يتعسف فى قوافيه وأوزانه إلى الحد الذى لا يسمح لنا بنسبة
هذه الصفة إليه ، انظر مثلاً فى آخر بيتين من قصيدته تلك حين يقول :

ليت شعرى هل لنا أن نلتقى مرة أم ذا افتراق الملوين
وإذا مت وأودعت الثرى أتلقى حفرة أم حفرتين

فما فعى افتراق الملوين وكيف يمكن أن يكون هذا متلاًماً مع بقية
البيت إذا كان الملوان هما الليل والنهار . مامعنى أن افتراقنا يشبه افتراق
الليل والنهار ؟ على أحسن فهم لليل والنهار وظاهرة التعاقب فى النور
والظلمة على سطح الكرة الأرضية وعلى أحسن ظن بعقلية الرجل وشاعريته
وخياله يستحيل عليك أن تجد أى تأثر فى نفسك عقب قراءة البيت
لبرود التشبيه ولخطئه . وأية حفرتين يعنهما الشاعر فى البيت التالى
وما قيمة أن يوضع الإنسان فى حفرة واحدة مع أيه أو أن يوضع كل
منهما فى حفرة على حدة فليس لذلك كله غير معنى واحد وهو الحشو
والإطالة . لأن مشكلة الموت لا يمكن أن تكون بحيث لا تستثير
فى نفسية الشاعر غير هم واحد هو الذى ينجم عن التفكير فى
وضعه فى حفرة بمفرده أو أن يوضع مع أيه فيشاركه حفرة . أهذه هى كل
المشكلة ؟ بالطبع لا .. ولكن شوقى يريد أن يقول شعراً أو يريد أن يطيل فى
القصيدة ويود أن يشغل قارئه بما يصرفه عن التمعن فى المعنى والوصول
إلى المغزى عن طريق النكتة فى التعبير .

أما حافظ فعبارته من النوع الهادى الذى لا يريق فيه وقوافيه ثابتة

المعنى والتوافق والأصالة بحيث تحسبها صبت صبا مع القصيدة . ويستحيل في القصيدة السالفة أن ستخرج الإنسان بيتاً واحداً فيه اضطراب أو قلقلة أو فيه تخلخل من حيث القافية . ومن هنا جاء تأثيرها فلم تشغل الإنسان بأية كلبة فيها ولم تفوت عليه فرصة النفاذ سريعاً إلى المعنى والدخول إلى باطن الاحساس دون توقف ولا تراجع ولا شك . إننا نعطي للبنى .. للهيكل .. للصورة القيمة الكبرى ونعده الأساس لوضع الشعر ونشترط دائماً توافق الجو الشعري مع الغرض الذي تقال فيه القصيدة . ونعطي بالإضافة إلى هذا كله ، للشاعر الحق في أن يستخدم الأدوات الفنية الممكنة التي تسوى من هيئة القصيدة حتى يمكن أن يكون الها قالب في . ولكننا مع هذا لانصح للشاعر أن يصرف القارىء عن المعنى بهذا الهيكل أو بهذا القالب ولا نعطيه الحق في أن يستوقفه لديه . إن الصورة الفنية أو القالب النهائي بضعة من القصيدة . تحس بجما لها وتدرك مقدار الروعة فيها عقب فهمك للمعنى وإلا فلن تكون شيئاً على الإطلاق . وهذا هو قيصل الحكم في مذهبنا الشعري وبفهمه على نحو ما نريد يتضح المذهب بأكمله .

وبعبارة أوضح نقول : إننا نضع القيمة الأولى في القصيدة للبنى أو الهيكل من حيث الصنعة والفن والعمل . أما من حيث القراءة والتذوق والاستمتاع فيأتي دور المبنى مؤخراً بحيث تدرك روعته من جراء إدراكك لقوة الشاعر الذي استطاع أن يضع المعنى في هذا القالب بالذات ولا يبلغ الشاعر درجة الرهافة في البناء الشعري دون أن يبلغ نفس هذه الدرجة في المعنى ذاته .

وتوضح رأينا مرة ثالثة فنقول على شكل آخر إن الصوت الرنان أو الطبل الأجوف ليس من الشعر في شيء ولكنه قد يكون معقولا غاية المعقولية ومن الفن في مرتبة عليا إذا ما أدركنا المعنى أولاً ثم وفقنا بينه وبين الجرس والنغم فكان على ما يرام وكان ثمة انسجام .

مستقبل الشعر في مصر

هذه مشكلة ليست باليسيرة ولا بالهينة ، ولا هي بالتي يمكن أن تتركها جانبا إلى حين . فكل ما يحيط بنا من الظروف ، وكل ما يكتنفنا من الواقع والأحداث ، يدفعنا دفعا إلى التساؤل عن مستقبل الشعر في مصر ، وعن المصير الذي ينتظره بعد سنوات قليلة أو كثيرة . ولا عجب أن نرى الآن مجلات الشرق والغرب وقد امتلأت بالبحوث الطويلة والمقالات الكثيرة التي تعالج موضوع الشعر وتعمل على ترقيته وانتشاله من الهوة التي تردى فيها منذ الربع الثاني في هذا القرن . فالحق أن الشعر ، في كل مكان ، يعاني أزمة تهدد مستقبله ، ويخضع لعوامل من شأنها أن تززع مكانته وأن تضعف من مقامه بين الفنون الأدبية وغير الأدبية . وهذه الأزمة هي السبب في كل هذه المناقشات التي تدور حول فلسفة الشعر وتجعل الناس يتساءلون عن مقدار انبوه الذي سيجرزه هذا الفن عند القراء في العصور القادمة فضلا عن الأوقات الحاضرة .

فليس شعرنا العربي بدعا بين الآداب في هذه الأزمة . ولكنه يمر بمرحلة متأخرة تأخراً كبيراً عن المرحلة التي يقطعها شعراء الغرب الآن . وإذا كان الشعر الأوربي يقطع شوطاً في الوسط بين عصرين من المدينة المتواصلة ، وإذا كان شعراء الغرب يعملون على تغذية قههم بعناصر الأزمة الروحية التي تمر بها شعوب أوروبا المثقفة منذ الحرب الأولى ، فإنا مازلنا في منطقة تعد بدائية جداً بالنسبة إليهم . أو لعلها إذا وزنت بميزان النقد الصحيح تجعلنا نقف عند المشاكل نفسها التي أثارها نقاد الرومانتيكية في أواخر القرن الثامن عشر ضد كل نزعة تحاول الإبقاء على الفن البراق الزائف في الكتابات والأشعار آنشد . إذ أنه في فترة النهضة التي تلت تلك العصور الوسطى مباشرة احتل الشعر التقليدي محل الشعر الكاثوليكي ،

وأخذ الشعراء والكتاب وأصحاب المسرحيات يذهبون مذاهب من الطراز الذي نجده عند الرومان والاعريق القدماء . وكانوا في تلك الفترة يعدون الرجوع إلى القديم أكبر منقذ للفن الذي جعل ينحط بتأثير محاكم التفتيش إلى أسفل قرار .

وكان من جراء هذه النكسة ان امتلأت آدابهم بصنوف من الفن والتعبير جعلت من المستحيل بالنسبة إليهم أن يتقدموا ويتلاءموا مع حياتهم وأساليب معيشتهم . ونسبها نكسة لأن الآداب التي نشأت في ظل العصور الوسطى المسيحية كانت أكثر استقلالاً وأدعى إلى الأمل في المستقبل من هذه الآداب . وذلك لأنها غنيت بعناصر فنية وخصائص ذاتية من شأنها أن تشعرك بالفارق بينها وبين آداب الأمم السابقة ، واستطاعت الرومانتيكية ، عقب هذه الفترة من التقليد الطويل ، ان تقيم دعائم مذهبها في الشعر والنثر على هذه المقومات المسيحية نفسها ، وأن تشتق أصولها من هناك حيث تتوفر المشاعر الروحية ، وفكرة الخلود ، والتعبير الأسطوري البري . من كل حرفية أو نقل . وكانت عناصر الفن المسيحي . إلى جانب هذا كله — موردا لا ينفد لعشاق الأدب الرمزي حيث تشيع رائحة البخور المتصاعد في هياكل الليل عند امتلاء الجو بالسحر والغموض والظلام المرتعش .

فالرجوع إلى القديم والاحتفاظ بالتراث والأضرار على مراعاة فنون القدامى في التعبير والتحرير جعل النقاد في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ينعون على كتابهم وشعرائهم هذا الفناء في شخصيات غير شخصياتهم ، وعدم الاستقلال بأراء آداب قديمة لا ترجع في تاريخها إلى أصل واحد من حيث الموطن . واندلع لهيب الثورة على أقلام الكتاب في ألمانيا وفرنسا وإنجلترا بحيث لم تمض بعد ذلك سنوات

قليلة حتى كان التجديد معترفاً به ، وحتى استطاع الأدباء أن يلائموا بين حياتهم وألوان قراءتهم .

فنحن اليوم في مرحلة تكاد تكون من هذا النوع عند هؤلاء الأدباء ولكننا مع الأسف الشديد ما زلنا متأخرين في جانب الذوق الأدبي بحيث تستحيل كل ثورة نقدية بين أيدينا إلى رماد في زمن وجيز . ومن الصعب — بطبيعة الحال — أن نقارب تمام المقاربة بين مرحلتنا الفنية وتلك المرحلة التي أتينا على وصفها من بين مراحل الشعر الأوربي . فظروف أوروبا حينئذ غير ظروفنا ، وآدابنا العريية لم تتوسع في مشاكلها النقدية والفكرية على نحو ما حدث هنالك . ولكننا نود أن نذكر أنفسنا بالتجارب التي مرت بها الأمم الأخرى في فنونها وشؤونها الأدبية والثقافية من أجل أن نأخذ العبرة وأن نكون على بينة عما فعله سوانا .

وإذا ألقينا نظرة عابرة على جمهور المثقفين المهتمين بالشعر خصوصاً في هذه الأيام وجدناهم فئتين : فئة كبيرة متشائمة لا تكاد تقر شيئاً من فن المعاصرين إلا ما كان على طراز المتنبي وأضرابه من الشعراء القدماء وهؤلاء يزيدون من صعوبة الحل في البحث الذي يتصل بمستقبل الشعر لأنهم مستمسكون بفكرة معينة ويحكمون وينقدون على أساس من الفهم الأدبي التقليدي . وفئة ثانية ضئيلة استطاعت أن تؤمن بما جرد من الأفكار التقليدية وأن تتلاءم مع الفهم الحديث بغير أن تملك القدرة على تحويل ذوقها الفني بحيث يكون في الدرجة نفسها — مع فهمها للشعر والأدب — من ناحية التقدم والرفعة . فهؤلاء لا يستسيغون الشعر المعاصر على أساس من الذوق الأدبي التقليدي .

ومن هنا نشعر بأنه — إلى جانب البحث عن الأصول الفنية للشعر

في مصر — يلبغى أن نعالج موضوع الذوق والفهم الأدبيين ومقدار ارتقائهما من جيل إلى جيل . على أن هذا البحث يضطر الناقد إلى مواجهة هذه المسائل في غير صراحة مادامت لا تؤدي إلى نتيجة عملية . إذالواقع أنني لا أعيا بمعرفتي لأذواق الناس بقدر ما يعينني أن أعرف الوسائل التي تعين على الانتقال بالفهم الشعري والوعي الأدبي إلى شوط آخر تتوافر لديه كل ملبسات الفن الصحيح . وبذلك تصبح ضرورة من الضرورات أن يتعدى الناقد حدود فنه ليبحث بعض المسائل الأخرى التي هي من صميم الكيان الاجتماعي والثقافي والروحي ، والتي من شأنها أن تؤثر أكبر تأثير في أذواقنا ومداركنا الفنية .

فنحن ملزمون بمناقشة كثير من التفصيلات البعيدة عن نطاق الفن عندما نحاول أن نرقى الذوق وعندما نسعى لتهديب الاحساس الأدبي . أما إذا شئنا أن نرفع من درجة المفهوم ، أو إذا أردنا أن نربي ملكة النقد وأحببنا أن نزيد من قوة المدارك الفنية لدى أفراد الشعب ، فأمامنا مسألة لا بد من مواجهتها أولا وقبل كل شيء ، وأعني بها التساؤل عن ماهية الشعر الصحيح وغير الصحيح . ومن المعلوم أن تقسيم الشعر إلى صحيح وغير صحيح لا يؤخذ به اليوم لدى النقاد باعتبار بسيط جدا وهو أنه لا يوجد شيء في ذاته يطاق عليه اسم الصحيح بحيث تعرف سواه من أول نظرة أو لأن ما نسميه صحيحا في الشعر إنما هو شيء من خلق الأفراد ومن تقدير الناس وليس منزلا من لدن خبير عليم . وإذا كان الأمر كذلك ، لم يكن في الفن مقياس ثابت إلى الأبد ، ولا يوجد هناك حكم يتمسك به الناس إلى آخر الدهر . . . إنهم يختلفون في آرائهم وأذواقهم باختلاف العصور ، فما كانوا يقبلون أيام الفراعنة ما يقبله الشباب المعاصر من وجوه المؤاخنة والوزن وأحكام النقد والتعبير . وليس الناس جميعا على نمط واحد بحيث يسرى عند هؤلاء ما يسرى لدى غيرهم . وهم إذا كانوا (٦٢ — الأشس)

في ناحية من نواحي المعمورة يؤيدون فكرة من الفكر ويتشيعون لمذهب من المذاهب فليس معنى هذا أنهم في ناحية أخرى على هذه الشاكلة أو من هذا القبيل .

وعلى أساس من هاتين الظاهرتين : عدم التوافق في عصور مختلفة وعدم التوافق في البيئات المختلفة يترقى الشعر ، أو قل يتطور فقط ، من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر ، وتوجد منه مدارس و فرق كثيرة في المراحل المتعددة بحيث لا يكون المقياس الفني من النوع نفسه ، ولا يكون المعيار واحدا لدى الجميع . ومن هنا يستحيل أن نحكم بوجود شعر صحيح وشعر غير صحيح . وهذا طبيعي جداً إذا كان الأمر على نحو ما هو حاصل في البيئات الفنية التي تتجدد حياتها من فترة إلى فترة وكان الشعر قد وصل فيها إلى الحد الذي ينقسم الناس عنده إلى طوائف متباينة . أما في مصر - إلى وقت قريب - فالشاعر لا يحذو إلا حذو القدماء ، ولا يرعى حرمة لعامل الزمن ، ولا يصنى لصرخات الحياة من حوله وهي تهتف في باطنه بأن الأذواق لم تعد تقبل شيئاً مما ينظمه ولا تعي لحنه الذي يخرج من صدره كما تخرج الألحان من سلك الربابة ولم توجد - علاوة على هذا - مدارس فنية بمعنى الكلمة تحاول أن تبعد أساليب في التعبير وفي النظم وفي الأخيلة غير ما يصطنعه سواها ، وأن تجدد الأوزان والصورة أو القالب الذي يصب فيه الكلام المقروض .

ولذلك نشعر بأنه ما زالت بيننا وبين الحالات النقدية الأصولية التي لا تقف عند التفرقة بين الصحيح وغير الصحيح من الشعر مسافات طويلة وأشواط بعيدة ، وبأنه يلزمنا أن نناقش هذه المسألة أكثر من سواها حتى نتيح للشعر أن يترك ما لم يعد يقبله الذوق بحال من الأحوال وأن يمر بالمراحل البدائية في معراج الفن إلى ذروته العليا . فهذا يقطع شوطاً لازماً

بالنسبة إليه في هذا الأوان خاصة ، ولا نسمح للشعراء - بعد ذلك - أن ينطقوا شيئاً غير مرضى عنه من أساسه ولا يجوز فيه خلاف أو تشيع . ولأضرب لهذا مثلاً توضيحياً فأقول إننى لا أستطيع إذا ما جالست إنساناً منكراً للأديان أن أحادثه في أفضلية دين من الأديان على سواه ، وإنما أحادثه أولاً في ميزة الدين على العموم حتى يدخل منطقة الإيمان فأبين له قيمة أحد الأديان وروعة أحكامه عما عداه ، وكذلك نحن في الشعر ، لانستطيع أن نبدأ في الكلام عن النقد المدرسى وأصول الفن قبل أن نبرح هذه المرحلة التي لا ذوق فيها ولا فن ، والتي يصعب علينا أن نميز فيها بين أنماط معينة أو أن نطابق على ما نقرؤه إبانها اسم الشعر .

فمشكلة الصحيح وغير الصحيح من الشعر هي الأساس لكل بحث في مستقبل الشعر عندنا ، وقد لا أستطيع أن أحدد محديداً جازماً مدلول كلمة الصحيح في هذا المجال الضيق ، ولكننى أستطيع أن أمر عابراً بعيوب الشعر في مصر وأن أكشف عن جوهره الزائف بالتدرج حتى أصل إلى تعريف عكسى يظهر لنا الفاصل بين النوعين . وما أعنيه أو ما سأحاول الكشف عنه من غير الصحيح في الشعر هو الذى يشيع عندنا في مصر الآن وليس يهمنى أن أكشف عن عيوب الشعر عموماً في هذه المناسبة وغيرها من المناسبات . فبطبيعة ما يقتضيه البحث ، وما أرجوه من نفع سريع ، سأحصر في نطاق الشعر المصرى المعاصر وحده .

وأول ما يسترعى الانتباه أن الشعر التقليدى ما زال أثيراً لدى الكثيرين من الشعراء الشباب ، ولم تزل صناعتهم الفنية من طراز ما كان يلسجه الأقدمون من حيث الأخيلة والتصوير ومن حيث الفن والأداء . وهذه أكبر مسألة تعنيننا الآن بوصفها عائقاً للشعر عن المضى في طريقه القويم . ولكى نحس بخطورة هذه المسألة ، ومقدار تغلغلها في نفوسنا نرمق

مسر حياتنا الشعرية من طرف عين ، فسنجد أكثر موضوعاتها مأخوذة من البيئة العباسية أو من البيئة الجاهلية الأولى حتى يسمح الشاعر لمقدرته بالتجلى والظهور عند تقليده للشعر القديم في المعاني المطروقة والصور المعتادة .

أغلب ظني أننا جميعاً نعلم مقدار ما في الأدب التقليدي من دسامة ومن امتلاء يجعلان القارئ في حاجة دائماً إلى شيء من الرخاوة والفراغ وإلى بعض القدرة على النكوص بفكره وذوقه إلى الوراء قليلاً أو كثيراً حسب تأثير الحضارة المعاصرة فيه . ومن هنا أحس الجميع بأنهم يقرءون الشعر عن ترف ، ويقبلون على ذلك التزاث بناء على عبقرية في اللغة ونبوغ في الأدب وثروة في الاطلاع القديم . فمن لا يتوافر له شيء من هذا ، يشعر في قرارة نفسه بالعجز عن متابعة الشعراء القدماء أو المواظبة على قراءة الشعراء الأحياء الذين ينظمون بطريقة تقليدية ويتبعون الأولين في المسلك والطريقة ومن هنا كان لابد من إعادة الثقة إلى نفس القارئ العربي حتى لا يتوقف عن استمتاعه بالفن الأدبي ، وصار من الضروري أن ينزل الشعر عن بعض الخصائص ، أو عن كل الخصائص إن استطاع ، من أجل أن يكون له رواج وأن يوجد له طبقة من القراء وأن يستمر في اطراده وتطوره على نحو ما نريد .

ليس هذا فحسب ، وإنما تظني بعض عناصر الصنعة الشعرية على سواها من العناصر في القصيدة حتى يبدو التركيب فيها غير متناسق وحتى تظهر عليها أعراض التخمة الفنية . ولذلك كانت أهم مشكلة في الشعر العربي الحديث هي عدم قدرته على الملاءمة بينه وبين الحياة خصوصاً إذا وضعنا نصب أعيننا ما يقوله « هيني » من أن الأدب في أصله تعبير عن حياة أو هو مرآة الحياة . فإذا ظهر أننا نعيش في هذا العصر وأن آدابنا توقفت أو بقيت هنالك في العصور الفائتة ، على الرغم من القيام بخلقها الآن ، فقد حكمنا عليها بالعدم والتأخر والركود .

وللمدينة عيوبها من غير شك في تأثيرها الفنى ، ولكن محاسنها في تنظيم الحياة الأدبية وإعمال التكلف وإنكار الصنعة لا يمكن أن يضع من قدرها باحث . وأحسن ما في هذا كله أن يكون الإنسان ابنا للعصر الذى يعيش فيه ، وأن يكون وليد الظروف الفنية والأجواء الروحية التى تحيط به ، وسجلا لتيارات المعيشة حوله . والحقيقة التى لا تقبل الشك أن الشعر العربى لو استطاع أن يعيش فى هذه الأيام ، وأن يرفع التفاوت القائم بينه وبين الحياة ، وأن يزيل الهوة التى تفصل بينه وبين الواقع لم يسلام فى هذه الأزمة التى يعانها .

كذلك يلاحظ أن للكثيرين من الشعراء ما زالوا ينظمون فى الأغراض التى لا تجعلنا نحس بأن الشاعر قد انفعل لها أو اهتز قبل أن ينظم فيها . فهو غائب الشخصية فى القصيدة بأكلها كما تخشى على عواطفه أن تبرج وعلى أحاسيسه أن تنكشف وعلى نفسيته أن تين . أو كأنما يخجل من أن يوقف القارىء على باطنه وأن يريه ما يدور فى داخلية شعوره . مع أن الشعر لا يمكن أن يرتقى إلا على حساب التبادل الصريح فى العواطف بين الشاعر وقارئه . وسواء كانت نواحي الضعف أم نواحي القوة هى التى تميز شخصية الأديب عندئذ فسوف يجد القارىء شاغلا عن هذا كله بالأصالة وبذور العبقرية فى العمل الفنى ذاته . والأديب — بعد هذا كله — ملزم بأن يرفع كل حجاب بينه وبين قرائه من أجل أن يكون واضح المعالم بين السمات : هذا من جانب القارىء الذى يطلع على آثاره . أما من ناحيته هو خاصة فلا يعيبه — فى الميزان الأدبى — أن يكون ذا مئات من صفات الضعف الشخصى ومن دلائل الانحلال النفسى ، ما دام المعول دائماً على جمال المؤديات وليس على قوته أو مهابته .

وهؤلاء الذين يتمسكون بقوة شخصيتهم من بين الأدباء عندما واجهتهم

للعمل الفني يفسدون على الشعر معناه وعلى الفن روحه . فإن أهم ما يمين
الأدب والفن هو أنهما مناجاة الضمير للضمير وحديث الخاطر للخاطر .
وكل تغيير في قيمة الأدب وكل تحول في مجال الشعر إنما سيأتي غالباً من
اتجاه الناس إلى رفع كل إشارات التكلف فيما بين الفنان والجمهور . أما
الشاعر الذي يحاذر أن يقع فيما يكشف لك عن باطن فؤاده والذي يخشى
أن يظهر كعلى مكنون ضميره فأغلب الظن أنه — وإن كسب حسن
السمعة أولاً ، وحاز الهيبة عند لقاء الناس ثانياً — لن يجنى خيراً كثيراً من
الفن الذي خلق له وخص نفسه به وآثار العبقرية الصحيحة غالباً ما تكون
مشوبة بعناصر فردية بما يجعلنا لا نخشى إظهار الناس على ما في تركيب
الشخصية الأدبية وتكوينها من علامات الضعف ودلالات السوء .

فمشكلة الشعر عندنا تتلخص أولاً في أنه يريد أن يكون صحيحاً وأن
يقبل الخضوع لأساليب الشرح والنقد الحديثة ، ويستحيل أن يدخل في
هذا الباب الأولى قبل أن يبذل الشعراء مجهوداً كبيراً ليرفعوا من قدره
ويخلصوه من أوهام الفن التقليدي ويدفعوه إلى الأمام في مضمار التقدم
والارتقاء .

.. ولكن في حسابنا منذ الآن أن الأزمات لا تودع مجال الشعر
ولا تفارقه عندما يعرف سبيله القويم وعندما يرتفع إلى مسرح النقد وإنما
تتغير أنواعها فقط . فبدلاً من أن تدلنا الأزمات على أن الشعر قد بات
قريباً من القبر ، تدلنا على أنه كالكائن الحي تصادفه العقبات وتتعلق به
الشوائب وتكتنفه المحن دون أن تؤثر فيه أو أن تقضى عليه . فهناك
أزمات هي أزمات موت ، وهناك أزمات هي من قبيل الدلالة على الحياة
بل خالص الحياة .

وهذه في الواقع بمقام النبوءة — منذ الآن — لما ستصادف الشعر

الجديد حسبما نفهمه من صعاب ومن أزمت . وهي إنذار في الوقت نفسه بأننا لن نبالي في سبيل توطيد هذا الشعر في اللغة العربية بما سوف نلقاه من المتاعب لأننا نعلم تمام العلم أن موقفنا الآن موزع بالضرورة بين أمرين : إما أن ندع الشعر يهوى إلى قرار سحق حيث لا رجعة ، وإما أن نسعى لإنقاذه من براثن الموت على أيدي أصحاب التقليد الزائف أرباب الفن المتداعى . ونحن بطبيعة الحال أعقل من أن ننتظر الخير كله من هذا الطريق الثاني ، ولكن الضمير الأدبي يأبى علينا إلا أن نحاول . . . ولن نكف عن هذه المحاولة حتى نرى صرخات المجددين — وقد سكنت بعد الحرب الثانية — تعود من جديد وتتصل بغير انقطاع وتصادف عند الشبيبة من أصحاب المواهب والأذواق قبولاً ورضاً وموافقة .

وأهم من هذا كله ، هو أن تجد هذه التيارات الحديثة صدى في نفوس الشباب ، وأن تلقى منهم اعترافاً يزيح عن كاهلهم هذه الأثقال التي تركتها محاولاتهم المتكررة من أجل تقليد القديم بوصفه مظهرأ من مظاهر البراعة والتجويد . فذلك من شأنه أن يزيد في اطمئنان الناقد عندما يبحث مشكلة الشعر في مصر ، وعندما يعمل على تزويد الفن بعناصر من الغرب ، وعندما يجهد نفسه في النقل والتنوير والإعداد .

أهمية الموسيقى في البناء الشعري

هناك اعتراضان نظريان وحيدان على استخدام أوزان الشعر العمودية . بعد مراجعة كل ماورد من النظريات على أقلام الشعراء والنقاد المحدثين المؤازرين للشعر الحر لم نجد سوى هذين الاعتراضين على الطريقة التقليدية في النظم . والاعتراضان وجهان ويستحقان المناقشة . كتب الاعتراض الأول الأستاذ صلاح عبد الصبور في إحدى مقالاته المنصبة على الموضوع مباشرة قال الأستاذ صلاح عبد الصبور مامعناه إن الشكل التقليدي للشعر قد أفسح المجال للنظامين كما يقدموا إلينا نماذج غير ذات أصالة شعرية . اعتمد بعض الشعراء على براعتهم في النظم وعلى براعتهم وحدها فجاء شعرهم خاليا من الاحساس الشعري الصادق .

أما الاعتراض الثاني فصاحبه الدكتور عبد القادر القط . واعتراض الدكتور القط أكثر دقة وأكثر مرونة أيضا مع رغبة في التفاهم والوصول إلى حل واضح للمشكلة . قال الدكتور القط اعتراض نظري يظل قائما حيال وضع معين في عصر معين . فكلما اقتضت مستلزمات العصر تغيير إطار في فستقوم بتغييره . وقد تقتضى ظروف أخرى تغيير الشكل الفني الذي نستحسنه اليوم . فكل الأشكال الفنية إنما تنبع من احتياجات عصرية . لذلك كان الشكل الجديد للقصيدة ملائما لطبيعة الفكر المعاصر بينما لم يعد الشكل التقليدي للقصيدة مناسبا لطريقة التفكير في العصر الحاضر . لا يعدو تخلي الشعراء في الآونة الحاضرة إذن عن العمود الشعري أن يكون مظهرا من مظاهر التجاوب مع روح الحضارة .

هذان الاعتراضان هما أصح ما قيل في تأييد اتجاهات الشعر الحر ولعلمهما وحدهما الجديران بالالتفات . أما الاعتراض الأول فله وجه

آخر . أعنى أنه يمكن أن يكون ثمة نظم بغير شاعرية كما يمكن أن تكون ثمة شاعرية بغير فن شعري . فالشاعرية لها مظاهر مختلفة ويشارك فيها الشعراء وغير الشعراء . قد تبدى لنا الشاعرية في لوحة تصويرية أو في مشهد طبيعي أو في لحن موسيقي أو حتى في نبرة إنسانية بين عبارات كتاب في الكيمياء أو الفلسفة . ولكن هذه النفحة الشاعرية ليست من الشعر في شيء . لأن فن الشعر صناعة يتفرد بها صاحبها لقدرته على تحويل شاعريته إلى عمل شعري . إن صناعة الشعر كفن وكقدرة على إبداع العمل الفني هي التي تجعلنا نطلق على صاحبها اسم الشاعر . والشئ الذي يتفرد به الشاعر عن سواه من مستخدمي الكلمات والألفاظ والأصوات المصنوعة في العبارات الأدبية هو صناعته الفنية . هذه الصناعة الفنية تميز إنتاجه من بين كل إنتاج أدبي بأنه عمل شعري . فالشاعر إذن هو الشخص الذي يتميز من بين كل من يستخدم الكلمات بصناعة فنية معينة . إنه يتفرد بذوق موسيقي وبخبرة موسيقية تجعله أهلاً لتسميته بالشاعر . ولا تقوم الموسيقى أصلاً إلا على أساس تكرار وحدات نغمية مؤلفة . قد تدخل تنوعاً قوياً في كل وحدة . وقد تبنى عليها اختلافات متباعدة ولكن هذا التنوع وهذا الاختلاف لن يعطل ولا ينبغي أن يعطل الوحدة النغمية البنائية .

أما اعتراض الدكتور القط وهو الاعتراض الثاني فيدل فعلاً على فهم لقضية الشعر . أن المطلوب فعلاً هو مواجهه الضرورات الزمنية في التفكير الشعري . وأهم وسيلة تواجه بها هذه الضرورات التي يملها علينا العصر في التفكير هي موافقه الشكل الشعري لأساليبنا في النظر إلى الحياة . ولكن إذا كان العصر الحاضر يهتم بالجمال الاطاري في حد ذاته ويبتعد الجمال والحس الفني عن طريق تحويل الشكل ذاته إلى موضوع ويعتمد إلى اسباغ

التجريد على الشكل من أجل استشعار المتعة به كبناء قائم بذاته فكيف وإلى أين ينبغي أن ينساق شكل القصيدة المعاصرة ؟ لاشك أن العصر الحاضر وفلسفته يقتضيان بأن نصعد بالمحسوسات الفنية إلى مستوى التجريد الموسيقى . ومن ثم يسقط هذا الاعتراض . بل ستقضي ضرورات العصر الحديث بأن نفكر في وسيلة نضيف بها قدرا جديدا من التنعيم إلى موسيقية الشعر حتى نوائم بينها وبين أسلوبنا في التفكير . أو بعبارة أخرى ما دامت كل مظاهر الفكر الحديث تدل دلالة واضحة على الحاجة إلى درجة أكبر في التجريد فان احتياجنا إلى الموسيقى سيشتد . وكان الأولى بالدكتور القط أن يستخلص ذلك بنفسه من ملامح العصر الحاضر وأن يشعرنا في اعتراضه بالضرورة الماسة لا إلى أسقاط العمود الشعري بل إلى ادخال تعديلات مناسبة لزيادة موسيقاه . فاننا بهذا نكون أكثر استجابة لمقتضيات الاتجاه العام في الفكر الحديث .

وكما يتضح لنا هذا الكلام سنفترض مقدما هذه الحقيقة : ان مقدار الموسيقى المنبعثة من أسلوب النظم التقليدي لم تعد تفي بالغرض المنشود لمواجهة التيارات المعاصرة في الفن والبناء وتعمير المدن والموسيقى وطرق التفكير الفلسفي . ذلك أن الفكر الحديث صار يتشبث بالتحليق التجريدي عن طريق الإطار الفني أكثر من ذي قبل . والتحليق التجريدي تحقق في العمارة والنحت كما تحقق أيضا في صميم تفكيرنا العلمي والفلسفي . وفي أوائل سنة ١٩٥٠ كتبت مقالات في صحيفة الأهرام عن اتجاهات العلم الحديث . قلت في ذلك المقال أن كولرينج قسم الناس إلى أفلاطونيين أو أرسطيين وفقا لطبيعتهم . وأضفت إلى ذلك قولي بل أن العصور نفسها تتبع هذا التقسيم . فبعض العصور أرسطي وبعضها أفلاطوني . وعصرنا هذا عصر أفلاطوني لأن تفكيرنا العلمي والفلسفي

صار أميل إلى الرياضة منه إلى الطبيعة . وصارت مدارسنا الفكرية أكثر اقترابا من أفلاطون وأشد ابتعادا من أرسطو .

والفن عبارة عن تجسيد ، أعنى أنه ليس فى صميمه نوعا من التجريد . الفن بطبيعته أميل الى جانب التشخيص الحسى والتجسيم الشئى للمعنويات . ولكن احتياجه الى الارتفاع عن مستوى المشاهدات والمحسوسات هو الذى يدفعه إلى التلاعب بالشكل على الرغم من أن طبيعة الفن الأصيلة هى التجسيد . وعلى الرغم من أن هذه هى مهمته الأصيلة فهو ينزع دواما إلى التحليق اللانهاى ويشوقه بلوغ مرتبة التجريد . وفى هذا المستوى فقط يأخذ الانتاج الفنى طابعه الماهوى المستمد من المعنويات . أى أن العمل الفنى يبدأ فى الاحتكاك بأبعاد الفكر واللانهاية وملامسة جوهر الأشياء عندما يصعد إلى مستوى التجريد .

وكذلك الأمر فى الشعر . فان هذا الغرض الفنى لا يتحقق بالتنازل عن موسيقية الشعر بل بالاستزادة منها . ذلك لأن الموسيقى هى العنصر الذى يضفى طابع التجريد على الشعر المرتبط أساسا بالتجسيد الحسى . الشعر تجسدى بوصفه فنا من الفنون ولا يلحق بمستوى التجريد إلا بموسيقيته وكلما وازنت قوى اطاره الشكلى أضفت إليه درجة أكبر من التجريد . فالقصائد تنصب عادة على موضوعات منتقاة من المشاهد الحسية . ولا تلتحم هذه المشاهد بعالم التجريد إلا عن طريق الموسيقى . وإذا تخلت عن التجريد تخلت بالتالى عن موحيات اللانهاية وافاق اللا محدود . ذلك أن التجريد هو سبيل ملامسة تلك الموحيات وتلك الآفاق .

ونسأل أنفسنا بعد ذلك استكمالاً للوضوع : ماهو شرط الموسيقى ؟ فنقول أن شرط الموسيقى الأول هو الأيقاع المتكرر مع توالى الوحدات ومع الاطراد العددى بالاختلاف أو بالاتفاق . الموسيقى لا تتحقق

إلا بالأحبال الطويلة المدى التي تسبغ التكامل أو التوافق على اللحن الجزئي البسيط . وإذا صح هذا كان توليد الموسيقى من التفعيلة صعب التحقق مالم يتوفر لهذه التفعيلة كل من الأيقاع المتكرر والاطراد العددي المناسب . أن التفعيلة في حد ذاتها لحن جزئي أو جزئي موسيقى لا يتحول إلى نغم إلا بالدخول في إطار متكامل طولا واطرادا وفقا للنسب العددية والانسجام الهيكلي للوحدات .

ولا تؤدي التفعيلة في وضعها الراهن داخل إطارها المتحلل في الشعر الحر أى تكامل بنائي . لا تؤدي هذه التفعيلة شكل التوافق الممتد الذي يستازمه جوهر الموسيقى . إن موسيقيتها تبقى على التجزؤ وتنفي النسب وتمحو الشمول الكلي . إنها تقصر عن إيجاد النسب بين الأجزاء فيما بين بعضها وبعض من جهة وبين الأجزاء والشكل من جهة أخرى . ولكي تحقق التفعيلة مهمتها كجزء موسيقى لا بد وأن تتعاون على خلق توازن متناسب بين جملة من التركيبات المؤتلفة أو الوحدات المتغايرة . بهذه الوسيلة تؤدي التفعيلة دورها في كيان موسيقى متناسق مؤتلف . إذا شئنا الاستجابة لدواعي العصر كان لزاماً علينا أن ندخل إضافات جديدة موسيقية إلى الشكل وأن نستزيد من طبيعة التكامل في البناء النغمي . هكذا يمكن تمييز الشاعرية كإداة خام من الفن الشعري الحقيقي . بهذا ننقذ الشعر من البقاء في مستويات التسجيل السردى من حيث المعنى والتعطل النغمي من حيث الشكل . والشعراء أنفسهم هم المسئولون عن التعاون مع النقاد من أجل ممارسة تجارب الخاق الموسيقى المتجدد .

ويتسع المجال الآن لتناول طبيعة الشعر ذاته من ناحية فنية صناعته لقد كانت الصعوبة دائماً من جانبنا كلما هممنا بالكلام عن فن الشعر أن وضعيته الموسيقية لم تدرس حقاً كما ينبغي ولم يقبل أحد من النقاد على

دراسة علاقة القصيدة بعامل الموسيقى على نحو غير إنشائي . فالدراسة الجادة هي التي تحقق فهم المشكلة وتتيح لنا النفاذ إلى جوهر الصناعة الفنية للعمل الشعري . فقد ظن بعض الناس أن عامل الموسيقى في الشعر عرضي وظن آخرون إمكان توليد الموسيقى من الاختلاف . . أي اختلاف . وظن آخرون كذلك أن الإيقاع لا يولد سوى موسيقى الطبل . وهذه الظنون وهمية في حقيقتها ولا تحتاج إلى أي تفنيد . أما الظن القوي الجدير بالتنفيذ أو على الأقل بالتوضيح فهو ذلك الذي يعد موسيقى الشعر ظاهرة باطنية في الموضوع أو في الأفكار ذاتها . أو بعبارة أخرى يقوم هذا الظن على أساس توليد الموسيقى من التبرة الفكرية ومن الاستخدام المعنوي ذاته . فالأسى والفرح والحرب والطيور ومشاهد الطبيعة ومنظر الكثوس والخراب والنجاح والفشل ومنتعة الحس قادرة على افساح المجال للترانيم . واللعب بالأجواء والأوساط والتلوين كفيل بخلق نغم مصاحب للاحساس الذي يخلفه الشاعر لدى قارئه .

وهذا الموقف قد يكون ذا حقيقة كبيرة في مجال التجسيد والتشخيص الذي يقصد إليه الشاعر بالسليقة . ولكن التجارب دلت في هذا المجال على أن كل أنواع الموسيقى الباطنية التي تلبعث من أشعاع الفكر وحدة لا تتخطى نطاق الاستاتيكية الجامدة . ولا يتأني عنصر الحياة الصحيحة في القصيدة إلا بالموسيقية الظاهرية المبينة على النسب والمسافات والإيقاعات . فهذه العناصر الأخيرة هي التي تنشئ الاحساس بالزمن . ولا تتأني الحياة في العمل الشعري إلا بالزمن . وأنا شخصياً تحمست في مطلع حياتي لهذا الظن الأخير . ولكني يامعان النظر في الأمر مرة بعد مرة تحققت من أن كل شعر يرفض الزمنية يحكم على نفسه بالجود والموت . ليست أهمية الموسيقى الظاهرة في العمل الشعري راجعة فقط

إلى قدرتها على رفع درجة التطبيق والتجريد وربط المرئيات بما وراء دالاتها المحسوسة . إن أهميتها ترجع أيضاً إلى قدرتها على بعث الحياة في التكوين الشعري داخل القصيدة وإلباس عنصر الحركة للمفاهيم المؤداة . ولا تقوى على انجاز هذه المهمة كل أنواع الجرس اللفظي كما لا تقوى على انجازه كل أنواع الإلتماع الفكري والانتقاد الروحي

وأعود فأقول مع جاك ما ريتان في كتابه عن الحدس الخلاق في الفن والشعر إن العملية الشعرية عملية دقيقة معقدة . هذه العملية تنشأ بالتوازن بين ثلاث عناصر أدائية : أولا الحس الشعري أو النغم الداخلي . ثانياً : حركة السياق الموضوعي للبعاني . ثالثاً : البناء الموسيقي المؤلف في انسجام نسقي . وتنصب العملية الشعرية أساساً على محاولة إيجاد نوع من التناسب أو على محاولة خلق النسب بين الحس الشعري وبين حركة السياق المعنوي للموضوع . وتظهر في غضون هذه المحاولة كل شيات الانسجام الأسلوبية التي تغطي العمل الفني . تظهر هذه الشيات بنفس الطريقة التي يظهر بها الانسجام في الموسيقى نتيجة التناسب بين السياق المعنوي وبين اللحن ، أو تظهر كأى نوع من التناسب بين الأجزاء فيما بين بعضها البعض وبين الأجزاء والكل الشال

ومعنى ذلك أن الحس الشعري أو النغم الداخلي هو العتبة الأولى للشعر : ونحن نربط بين الحس الشعري وبين النغم الداخلي لأنهما لا ينفصلان ولأنهما التعبير المباشر عن البداهة الشعرية . فالحس الشعري الأولى بولد كترنيمه . ولكن هذه الشاعرية تسعى إلى التحقيق وتحتاج إلى الاكتمال عن طريق حركة السياق الموضوعي للبعاني . فالشاعرية لا تكني في حد ذاتها وهي شيء مخالف لفن الشعر . لا يكاد أحد يجمل شاعرية شوبان في موسيقاه . ولكن مهما قيل عن شاعريته فان يؤرخ له

تاريخ الأدب بوصفه شاعراً . لأن الشاعر ليس من يملك الشاعرية وليس صاحب القدرة النظامية بل هو . الذى ينمى إلى الشعر كفن يجمع بين الشاعرية والنغم الموسيقى المتكامل . أى أنه الانسان القادر على الباس شاعريته أنغاماً متوافقة لا مجتزأة ولا وليدة الجرس اللفظى . فالشاعر مطالب بأن يصب ماهية الشعر فى صورة حركة حتى تستحيل إلى عمل فى . ولا يكمل له البناء إلا بظهور النسب التى تؤدى إلى النغم الكلى المنسجم وهذا النغم الكلى المنسجم هو النسق الذى يغطى كل أنواع التعارض فى أنحاء القصيدة .

وإذا أعدنا النظر فى هذه العملية عرفنا كيف تطفر الموسيقى الشعرية فهذا من شأنه أن يفسر لنا خطورة هذا العنصر الأخير فى العملية الشعرية لا بد من الانسجام والتوافق فى موسيقى الشعر من أجل إنفراد الشاعر بصناعته . انها هى التى تشكل الطابع الفنى الأصيل للشعر كفن لفظى . والحاجة إلى إنمائها أو فهمها ماسة فى العصر الحاضر من أجل المساواة بين دور الشعر فى الحياة ومطالب الفكر والروح خلال هذه الأيام . وهذا يقتضى منا الاقتراب الموضوعى من حقيقة النور الذى تؤديه الموسيقى فى الشعر . ويقتضى منا ثانياً تفهم الدور الذى يلعبه الشعر فى الفكر المعاصر ولمواجهة كل هذه المظاهر الفكرية المعاصرة ينبغى أن نضيف اضافات جديدة إلى موسيقى الشعر .

هناك اعتراض ثالث استبقته للنناقشة الأخيرة ومؤدى هذا الاعتراض العام أن الأوزان التقليدية تتحكم فى كلمات الشعر تحكما يفسد استجاباته للبعثى وقد يجعله يقصر أو يجيد عما يريد أداءه . تعرقل الأوزان التقليدية التعبير عن الأحساس هكذا يقول هذا الاعتراض . ولكننا قلنا منذ لحظة أن الحس الشعرى يولد على صورة نغم داخلى . يولد الحس الشعرى

جنباً إلى جنب مع الدندنة الأولى . ويفطن الشاعر الفنان عادة إلى ذلك ويستشعر هذه الحقيقة في تجربته ولا يجد إطلاقاً أى أنواع من المعوقات في النغم المنشود بل إن هذه الأوزان تستحث قلبه إلى ابتكار المؤديات المعنوية بما تفرضه عليه من أنغام . ولما كانت هذه العملية منسقة في جانبها النظمي والمعنوي فهي بالتالي أدعى إلى الحث لا إلى الإعاقة وإلى إبراز محتويات المضمون لا إلى حبسه وتفتيته . واستكمال المعنى داخل الاطار المفروض هو نوع من الاستجابة الأصلية لا الرضوخ المتعمد . وهذا الجانب هو الذى يعطى الكلمات وضعاً مغايراً في نظر القارئ . فأغلب المعاني المطروقة لا تصبح ذات موضع خاص في نظر القارئ إلا إذا اقترنت بدلائل الجهد الفنى المبذول . ولكنى قد استشعر مثلاً حالات الدلال الأثوى في حالات التأكد من الحب . ولكن الشاعر الذى قال :

أغرك منى أن حبك قاتلى وأنك مهما تأمرى القلب يفعل

هو الذى جعل من هذا المعنى العادى شيئاً فنياً ملبوساً مجسماً طبيعياً لدى كل قلب وخاطر . فقد تكون للأوزان ضروراتها ولكن هذه الضرورات ليست وسائل ضغط على الشاعر الفنان بقدر ما هي بواعث على استجلاء حقيقة الأحساس ووسائل لصيانة المعنى من الابتذال . أنها تفرض الجلال على المسميات والمعاني وتسبغ الروعة على الكلام وتخصه بالامتياز والتفرد .

نقد قصائد العدد (٩) من الآداب البيروتية

(سبتمبر ١٩٦٤)

لعله من حسن حظي أن يأتي العدد (٩) من آداب بيروت سنة ١٩٦٤ حافلا بقصائد جيدة فعلا وأن أقبل عليها بشغف كبير . ولكنني لا أدري لماذا يعاودني التفكير في شكل القصيدة العربية كلما اقتربت من الشعر الحر . وكلما هممت بإبداء أعجابي بقصيدة مثل قصيدة النجمي عن موت الرجل الآخر وقصيدة مقتل السلطان تاج الدين للفيثوري أو قصيدة وفاة وجدى تحت عنوان أنغام ضالة شعرت بشيء من التردد لا أعرف كنهه . إن قصيدة أحمد المجاطي طيبه وكذلك قصيدة علي ناصيه الدرب الخاوي لكناظم الوائلي . كل قصائد العدد الماضي من الآداب تروقي في مبنائها ومعناها وخاصة قصيدة عبد الحق فاضل تحت عنوان عام آخر .

ولكن يبدو أنني أطمع في شيء آخر . لا أعرف ماهية هذا الشيء الآخر تماما ولكنني أود أن يفكر معي شعراء العدد الماضي تفكيراً جدياً فيما سوف أعرضه من نظرات بشأن قصائدهم . إنهم بذلك سيعينونني على تفهم طبيعة الشكل في القصيدة العربية المعاصرة . وإذا كان هناك شيء محدد واضح في ذهني فهو أنني أدعو أصحاب الشعر الحر إلى أعمال فكرهم مرة أخرى في دراسة الموسيقى الشعرية . ليتني أستطيع أن أجذب خيال شعراء هذه الفترة مرة أخرى إلى ما اعتادوا لارميه أن يسميه تلقائية الأوركسترا . وهذه عملية تحتاج إلى جرأة من قبل الشعراء وتحتاج إلى دراسة جادة لموسيقى الشعر أيضاً . وستؤدي هذه الدراسة إلى طريقة جديدة مبتكرة لاستخدام التفعيلة استخداماً يحيل الألحان البسيطة إلى أنغام متوافقة ذات أعماق وأبعاد .

أتمنى أن أكون واضحاً فيما أقول . إن استخدام التفعيلة مؤكداً النجاح

(م ٧ - الأسس)

في الشكل الجديد ولكني أشعر شعوراً لا يزال مبهماً عندى بإمكان استخدام التفعيلية استخداماً عددياً يربط النسق ويحيل اللحن إلى نغم . أعنى أنه في الامكان استخدام التفعيلية استخداماً موسيقياً يجمع بين البداهة والتعقيد في آن معا . وهذا لن يتم إلا بنوع من الاطراد العددي للتفعيلات . ويحيل إلى أن هذا السبيل كفيل برفع اللحن إلى مستوى تلقائية الأوركسترا . وبهذا يتخلص الشعر الحر من التأثير بموسيقى اللحن المنفرد أو بموسيقى الطرب التي لا تقتفى أثر نغم موضوعي .

والحقيقة التي ينبغي أن نعيا دائماً هي أن فن الشعر صناعة معقدة . وإذا كنت قد ذكرت مسألة الاطراد العددي للتفعيلية كحل لمشكلة موسيقى الشعر الحر فهذا مجرد خاطر . لأن الأمر لا يهمني شخصياً وإنما يهم الشعراء أنفسهم . وهم المطالبون بالنظر في القضية من جديد على ضوء دراسة عميقة للشكل التعبيري في القصيدة . إن العملية من اختصاص الشاعر نفسه وليست من اختصاص النقاد . لأن الشعر كصناعة يرتبط أساساً بالموسيقى الباطنة التي تهتف في قلب الشاعر نفسه من أجل الرغبة في الحياة . لهذا كان فن الشعر صناعة موسيقية أولاً وقبل كل شيء وصناعة موسيقية آخراً وبعد كل شيء . والنغم الأصيل الدفين في قلب الشاعر هو الذي يتبعث القصيدة ابتعائاً . وهذه النبتة النغمية التي تدبث في قلب الشاعر تجربة متعالية بالنسبة للنقاد . أى أنه لا يعرفها في ذاتها ولكنه يكتشف معالمها من الموسيقى الظاهرة الشاملة في القصيدة . فهذه الأخيرة تكون في العادة انعكاساً لتلك وإن اختلفت عنها كلية .

فثلاً قصيدة وفاء وجدى تمتاز برغبتها في إبراز الألم الذي يعتصر النفس عندما تموت عاطفة من عواطفها الوليدة . أهم ما في القصيدة هو الرغبة في إبراز هذا المعنى . لأنها تصف احساساً مشبوهاً بالحب قطفته يد المنون في مهده لم تستجب لهذا الحب دواعي الحياة في الموقف الذي وصفته :

ماتت أنغامى فى كفيك بلا أصداء

لم تسمعها

لم تعلق فى نفسك نعمة

لم ترعش فى قلبك خفقة

من وحي الأنغام السكرى

من بعث الأشواق الحرى

واستيقظت فى نفسها الرغبة إزاء ملامح إيجابية من الشخص موضوع
هذه العاطفة :

قبيلك لم تعرف أوتارى العزفا

والعود علاه تراب النسيان

فسعيت الى الأوتار اللهنى

تستدرج منها ألحانى .

واستيقظ حس العود قصار يجيش بأنغامى

وهنا يأتى دور الجوقة فى استكمال لعبة النغم الضال ودراميته معا :

والعالم يهذى من حولى

محموما يأبى أنغامى

يستصرخها : نامى . . نامى

فاذا بالشخص الآخر لا يبدى استجابة ما فتولول إيدانا بموت الوليد:

ياويللى . . أنغامى ضللت

ضللت عن دربك . . عن إحساسك . عن قلبك

لم تسمعها .

والعود باصرار يعزف
ولمن يعزف
الصمت وحش الأنياب؟
القلب ضاق عن الأحباب؟
لا .. لن يعزف ..

ولم يستجب هو لنداء الحب . اما هي فاستجابت لنداء الجوقة وعملت
على تشتيت خاطرها في عنف أو لاثم في استغراق مع عودة الشعور النابت
إلى النوم الكبير :

ومضيت إلى عودى المعزاف
أنزع الأوتار السكرى
وأمزقها وترا وترا ..
وأسوق الموت لأنغامي
وأوسدها المهد الصامت
وأردد في يأس :
نامى .. نامى .. نامى .. نا

وعاد اللحن إلى نصابه مع هذه السباعية الأخيرة التي طامنت من أحساسها
المفعم وجعلتها تستعيد السكون مع هدهدة النوم . والسباعية هنا في الفقرة
كلها وفي السطر الأخيرة من القصيدة .

وأعتقد أن وفاء وجدى بذلت جهدا في الأشعار بجو القصيدة حيث
استعارت تشبيهاتها كلها من أدوات العزف وحيث أدخلت جانبا دراميا في
التكوين وحيث صورت أنغام الانشاد على الميت وطريقة الاذكار في محافل
الدين كما لم تنس دندنة السلم الموسيقى . ولا شك أن الموضوع ذاته أسبغ
على القصيدة هذه الروح . ولكنك لو تأملت موسيقى الكلمات وموسيقى

النسق الفنى لاكتشف التجزؤ الذى يقتطع النغم المتوافق . فقد تذكرت
طريقة الانشاد فى « الالهى ربى المقتدر » عندما قرأت : من وحي الأنغام
السكرى . . من بحث الأشواق الحرى . . كانت دافئة خفاقة . . نبتت من
نفسى مشتاقة . وهو ضرورة أملتها ظروف القصيدة . وتذكرت الصراخ
والعويل أمام كلماتها : ومضيت إلى عودى المعزاف . . أنزع الأوتار السكرى . .
وأمزقها وتراوترا . . وأسوق الموت لأنغامى . ثم قامت فأخذت أنفاس
حبها الوليد : نأى . . نأى . نأى . . نأى . . ولعلها توحى بذلك معنى الحلم
فى التجربة أو معنى التجربة الحاملة . ولكن هذه الهدفة الموسيقية الأخيرة
تظهر روح الدعابة التى توحى بموقف ماكر من جانبها . فناقضت من حيث
لا تشعر طعم الإحساس المسترسل بالألم فى أرجاء القصيدة وأظهرت جانباً
قويماً من عدم الإخلاص وضعف الاستعداد الفنى . وهذه من عيوب اللحن
الانفرادى الذى لم تنجح القصيدة فى تخطيه على الرغم من كل الأجواء التى
أضفتها عليها . وذلك طبعى لأن تجزؤ التفعيلة بغير نسق عددى يتناسب فى
الاطراد والإيقاع من شأنه أن يبقى اللحن فى دائرة الألحان ولا يحيلها إلى
نغم متوافق .

وأمر بقصيدة « من تأليف عبد الحق فاضل فأجد لونا قويا متماسكا من
الانفعال الشعورى والشعرى معا . ويفظن عبد الحق فاضل إلى أن الشعر
من شأنه أن يحيل التصاوير إلى تصورات . ولكن هذه الطريقة لا تتم
إلا بالكثير من التصاوير التى تترجم نفسها بنفسها . وينبغى الابتعاد فى
هذه الحالة عن المشاعر النفسية وعن الحكم المعنوية . خاصة وأن القصيدة
هنا لها موسيقيتها الموزونة المقفاة . وهذا النغم فى حد ذاته كفى باضفاء
التحليق على التصوير الحسى لأنه ينزع به دوماً إلى التجريد الموسيقى إذالم
يشتمط فى افساده بالترويق المقتعل . فالقصيدة تمضى خفيفة مترعة بالحياة

كيف حالى وهل لمثلئ حال زورق سائب وشط محال
أنقذتني من الهموم خطوب . وشفاني من الخيال خيال

تلك حالى . حسبي وحسب جراحى أن طي من النبال النصال
وترتفع نبرة آلامه النفسية حين يقول :

مجلس صاحب هنا فجلس وحدثى والمطارحات قتال
غضب ثورة تحد عزوف ذكريات رؤى نداء سؤال
عنتى أنتى أنا فى زمانى وبنوه هو هو أشكال
أرقدوا النور هل بعينى عشو ياشخوص الرجال أين الرجال
رب ناس تطيبوا فإذا هم جثث فى جنوطها تختال
طفت فى المشرقين عشرين عاما فاذا معظم الورى أبدال
صومعات بخورهن دماء وقصور سكانها اطلال
كم أنيق توفى الخير فيه فهو قبر مزيف .. جوال
أيها الناس لا أبرىء نفسى رحمتى قسوة وصمتى صيال

.....

ما انتفاعى يا مستيحي فؤادى بفؤاد اليكمو مياى ؟

وهذا الوصف الأخير من أجمل ما يعبر عن تمزق النفس وحيرتها ومن
أبرع تعبيرات الوصف النفسى وياليتبه أحيط بعلامات حسية متكافئة مع
قوته فى الأداء . المفروض فى هذه الحالة أن يكون التصوير الحسى متصلا
بجوهر الاحساس ذاته حتى يكتمل السياق المعنوى ويتوحد .

وتكتمل طريقة السياق المعنوى فى موت الرجل الآخر عند حسن
النجمى . فالسياق المعنوى حاد مؤتلف حول طعوم مريرة . وغطت
شاعرية حسن النجمى على الافتقار إلى النسق النغمى المتكامل . غطت
غنائيمته على الروق الموسيقى . . مثله أضرب فى التيه . . برأسى ألقب
قصة . . وبجلقى ألف غصه . . وحكايات عن الزيتون . . والبيارة

الخضراء .. والبيت وكوم البرتقال .. مثله جرداء تمضى كلمتى عبر
الجبال .. كل حب غير ذاك الحب موت .. كل صدر غير ذاك الصدر
غربة .. حصاد العمر نكبه .. إتنى الآخر يحيا .. إتنى أحمل فى صدرى
قلبه ..

وأقل من هذه القصيدة فى المستوى قصيدة الرمل والأقدام تأليف
أحمد المجاطى . فقصيدة الرمل والأقدام ذات نبض عال مع تهاويل قوية فى
التصوير . وهو أسلوب جيد فى الأداء إذا تملك زمامه الشاعر تملكها
حازما ورفع منه الغموض والابهام . ينبغى فى مثل هذا الأسلوب أن تتضح
الصورة الشعرية . وهذه القصيدة تجربة فى هذا الباب . وعيوبها عيوب
التجربة ذاتها . ولكنها قد تصل إلى مستوى طيب إذا استعاد الشاعر تجربته
فيها كثيراً حتى تسلس فى يديه وحتى يتمكن منها تمكناً عالياً . لا شك أنها
بدأت بوصف رائع وانتهت بوقفة ممتازة ولكنها تنكبت الطريق عدة
مرات فى الوسط . وزحمة التصاوير شتت المعالم على الرغم من دفعها
المستمر إلى تقريب المعنى والجو الخاص بالقصيدة . فهي قد نجحت فى التهويم
السيرى إلى داخل تجربة الحياة . وهذه الناحية هى أبرز معالم القصيدة
وأجملها :

تمتد طريقى تحت أشعة شمس المهاجرة الصماء
وبقلب الرمل بكت قدماى وعينى فى كبد الصحراء
أحرق ظلال الأمس وقلت : سيغسلها النسيان
لن يصرخ خلف مواقع أقدامى طفل ظمآن

.....

جئت أسائل صمت الواحة عن زرياب
عن سحبة موال تلساب

من خلف سكون الموت وراء دياجير الأحقاب
خبيب؟ موال؟ ويلح دمي اظماً وسراب
وتشنج يائسة صرخت تحت الانقراض: أريد الماء
والليل يشد ظلال الأمس إلى عيني . . بيت عنقيد الأخوان
في صدر الغيم . . فكل ضراعات الانسان
لن تثمر بالصلوات سوى قطرات من مطر ظمآن

لأننى أحب هذه القصيدة وإن لم أمتدحها بما فيه الكفاية . أما قصيدة
على ناصية الدرب الخاوى من تأليف كاظم الوائلى فأجدها طريفة حلوة
على الرغم من افتقارها إلى الشاعرية وإلى الفن . وكذلك قصيدة الشاعر
الحزين من تأليف أمين شنار . فهى على الرغم من استحضرها المعانى
القوية وعلى الرغم من امتلائها بالأفكار يحتاج صاحبها إلى مزيد من
الشاعرية والفن .

واختيار محمد الفيتورى لموضوع مقتل السلطان تاج الدين هو اختيار
موفق . ومثله أيضا اختيار المواقف واللمحات والصور الناجحة المعبرة .
وقد أسبغت المواقف جلالا على العبارات التى كانت تتخاطف فى تصويرها
الروائى . واستمدت الكلمات رواءها من الحركة الدائبة عند التلييح وكانت
فى تجمعها وفى تباطؤها مصورة لجو القصيدة أصدق تصوير واستطاعت
هذه القصيدة أن تشوقنا بتصويرها للشاعر مقترنة بالمظاهر الحسية . وأضفى
عليها الفيتورى احساسه بالمأساة دون أن تنطق . جنوة الأمل فى قلبه .

الفصل الثالث

قضايا معنوية

رأى فى نظم الكلم عند عبد القاهر

لم يستطع النقاد المعاصرون أن يفهموا عبد القاهر فهماً واضحاً على الرغم من التفاتهم إليه وعلى الرغم من كلفهم به . فكثيرون كتبوا عن عبد القاهر وكثيرون قرأوه ودرسوا كلامه واتجاهه فى النقد . ولكن قل أن نجد من بين جملة البحوث التى عملت عنه بحثاً واحداً جديراً بالإشارة والالتفات . وأغلب ظنى أن مصدر عجزهم فى الكتابة عن الجرجاني كما يلزم إنما هو مخالفته فى نظرياته وفى فهمه وذوقه للأبنام الأدبية التى يؤمنون بها وسيره على طريقة أخرى غير الطريقة التى يمشون بها وتقوم أنظارهم عليها . فلو أن القراء فهموا نظريات الجرجاني واستساغوها وتأثروا بها لحسر هؤلاء النقاد أنفسهم بمدارسهم وأساتذتهم كل ما لهم من قيمة فى عالمنا الأدبى . فهم لذلك لم يشاءوا أن يعرف قراء العربية عبد القاهر معرفة تفصيلية كاملة ولم يحبوا أن يدللوا على أفكاره النقدية بأمثلة ونماذج من أدبنا المعاصر خشية الافتضاح وتمرد أذواق الناس عليهم

وقد تسأل من أول الأمر عن نظم الكلم فى رأى عبد القاهر وماذا يكون؟ والحق أن عبد القاهر كان سيفيد النقد الأدبى منذ القرن الرابع الهجرى بفائدة جلى لو أنهم التفتوا إلى فكرته وتأثروا بمذهبه . والآن أحسبنا فى أشد الحاجة إليه بعد أن تفشت عندنا الكتابة الأسلوبية وبعد أن انتهى كتابنا إلى حالة بعيدة عن المظهر الجدى اللائق . وأسلوب عبد القاهر نفسه فى عرضه النقدى حاو لكثير جداً من النماذج التى يمكن أن

نتخذها أساساً لعمله ونمطاً لفكرته . فهو مثلاً يؤمن بأنه توجد في اللغة دقائق وأسرار طريق العلم بها الروية والفكر ، ولطائف مستقاهما العقل وخصائص معان ينفرد بها قوم قد هدوا إليها وذلوا عليها ، وكشف لهم عنها ، ورفعت الحجب بينهم وبينها ، وأنها السبب في أن عرضت المزية في الكلام ووجب أن يفضل بعضه بعضاً (ص ٦ دلائل الإعجاز في علم المعاني نشره السيد محمدرشيد رضا ١٣٢١ هجرية) وكذلك يعتقد بأن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الأعراب هو الذي يفتحها . وأن الأغراض كاملة فيها حتى يكون المستخرج لها . ويصير النحو بهذه الطريقة معياراً لا يتبين للناظر نقصان الكلام أو رجحانه حتى يعرض عليه ، ومقياساً لا يعرف المتأمل صحيح القول من سقيم حتى يرجع إليه . وفي اعتقاده أنه لا ينكر ذلك إلا من ينكر حسه وإلا من يغالط في الحقائق نفسه . والأديب الذي يؤمن هذا الإيمان ويسير حسب هذا المنهج هو الذي ترد في كلامه هذه العبارة : « لم يدع في نفس بليغ منهم ، ولو حك يافوخه السماء موضع طمع حتى خرست الألسن عل أن تدعى وتقول . » فهي عبارة لو تأملتها لعرفت دقة الصنعة التي يمتاز صاحبها والمقدرة الفنية التي يمتلكها في تصريف كلامه وإبراز جملة . ولو كان أديب سواه هو الذي يريد أن يعبر عن الإعجاز القرآني وعن مدى تأثيره في نفوس الناس وعن مدى تعجزهم عن الاتيان بمثل القرآن لظل يحكى العبارات الطوال وظل يأتي بالعبارة تلو العبارة حتى يصف شعور الناس عندما دهمهم القرآن بطريقته العجيبة في التركيب وبيانه الرفيع في الدلالة . أما الجرجاني فتصدر منه هذه العبارة حاوية صنعة وفناً جميلاً ومعبرة في الوقت نفسه أبلغ التعبير عن حالة الناس في تصديهم للقرآن بالتقليد والمحاكاة :

فظم الكلم الذي يظهر من تركيب هذه الجملة يريك فن عبد القاهر وإيمانه مجسماً في نموذج من صنع يده ومن إبداع قلبه .

ومهما يكن من شيء فعبد القاهر صاحب منهج أصيل في النقد الأدبي أو صاحب فكرة بالذات حاول تطبيقها على الأدب وإخالها في الشعر لأول مرة باللغة العربية . وكانت محارلته في الحق أجراً وأخطر محاولة في الأدب العربي منذ بدء تاريخه . ونحن بطبيعة الحال لا نلقى الكلام جزافاً وإنما نعتقد بأن عبد القاهر قد تأثر بنوع خاص من الثقافة أهله لأن ينفذ إلى الأدب من هذه الناحية ويدخل إلى الأعمال الفنية من هذا الباب . فقد تأثر عبد القاهر بالنحو تأثراً بالغاً وأحدث اتجاهات غريباً من جراء ذلك التأثر في الأدب العربي . وكان من نتيجة ذلك أنه أدخل تياراً صعب على الأفهام والأذواق أن تقبله في حينه ولكنها عثرت عليه بعد ذلك عندما وجدت نفسها مضطرة إليه ملزمة بالنظر فيه .

وأهم شيء هو إشارات المستمرة إلى لطافة المعنى . وكلمة « لطافة » من الكلمات التي تطورت تطوراً بعيداً عن معناها الأصلي . وصار من الضروري بالتالي أن نعيد استخدامها بمعنى الدقة والرهافة حتى تنصلح الأذواق ويصبح التمتع في الدقائق المعنوية أو في اللطائف المعنوية خصلة شائعة بين جمهور النقاد فضلاً عن جمهور الناس .

حول قضية الشعر والوضعية المنطقية

يسر المعلق الأدبي عادة أن ينظر حوله فيرى الجو الفكري مفعماً بأوان النشاط والحيوية . ذلك أن النشاط وحده كفيلاً باستنهاض الهمم نحو العمل الفكري وهو من ناحية أخرى دليل على أن الاتجاهات الثقافية والفنية تتضارع من أجل مساندة شتى الآراء . نعم . . . يكفي أن تلقى بنظرات خفيفة يميناً ويساراً في مجلاتنا و صحفنا حتى تتأكد من أن الأقلام تزخر بالحياة والقوة . يكفي أن تلقى نظرات عابرة على الانتاج الصحفي الأدبي حتى تكتشف ديب الحياة يسرى بين ألفاظنا وكلماتنا .

ولكن أخشى ما أخشاه أن يكون هذا النشاط أقرب إلى الفورات الانفعالية منه إلى البحث المنظم . أخشى ما أخشاه هو أن يكون تنافساً نابعاً من الرغبات والدوافع التي لا تمت إلى العلم والمعرفة بصلة وإن كان ظاهره علمياً معرفياً ، ولا تزال مشكلة الشعر تحتل مركز الصدارة في كل مقالاتنا ومناقشاتنا . ولكن لا تزال مشكلة الشعر آخر ما يناقش فعلاً وعملاً وأغلب النقاد أراد أن ينصب نفسه حكماً مطلقاً في القضية . فذهب يناقش قضايا الشعر إما استناداً إلى فكرة التراث إذا كان من أنصار الشعر العروضي وإما استناداً إلى فكرة التطور إذا كان من أنصار الشعر الحر .

وهكذا نجد أن قضية الشعر صارت تستدرج النقاد الى الكلام في موضوعات زلقة لم يعدوا أنفسهم لها الأعداد الكافي . لا أريد أن أقول إنهم يعالجون موضوعات لا يستطيعون أن يجسروا الكلام فيها . ولكنني أشعر بأنهم صاروا يتحدثون عن أشياء فرعية كثيرة لا تمت بصلة الى الشعر نفسه . قد تكون هذه المسائل هامة جداً في تدعيم وجهات النظر

الأساسية اذا كانت هناك وجهات نظر أساسية في تفسير العمل الفني في الشعر ولكن اذا انعدمت هذه التفسيرات الفنية للشعر على المستوى النقدي النظرى لم يكن لكل هذه الشروح الفرعية قيمة .

والعجيب هو أن النقاد في هذه الفترة صاروا أسوأ من شعراء الأمس .
فحينما بدأ النقاد تطوير الأعمال الشعرية أصروا على استهجان مبدأ المديح في الشعر . وكانوا يرون في المديح تصغيراً لشأن الفن والشعر ويعتبرونه لونا من التملق الذى لا يليق مع ما للاديب من كرامة أمام الحكام . فاذا ينقاد اليوم يغمزون بطرف خفى كىما يقول المسئولون كلمتهم في قضايا الشعر . أن نقاد اليوم يستجدون المسئولين كى يتدخلوا في أمور هى من صميم عمل النقاد أنفسهم . وكان الأليق بالنسبة إلى النقاد أن يرفعوا عن الأسلوب الذى عابوه على مديح شعراء الأمس وإطراء الجهات الرسمية .

وهنا أود نفسى مدفوعا إلى أن أسر إلى نقاد اليوم بكلمات قليلة . أرجو من النقاد أن يخففوا من حماسهم لنظريات في العلوم والطبيعة قد تخونهم لعدم إدراكهم لتفاصيل دقيقة متصلة بتلك النظريات . إنك لا تستطيع أن تتناول نظرية التطور بقلمك وأنت تجهل ما فى طبيعة التطور نفسه من النكوص والتحفز وما يقوم عليه من ألوان التنوع . ولا ينبغي أن تقيم نظريتك فى الشعر على كلام تسقط نظريتك بسقوطه ، وبرجسون صاحب نظرية التطور الخلاق أفسد كل مذهبه الفلسفى لتعليقه هذا المذهب بأكمله على فزياء التطور . وأصبحت فلسفة برجسون اليوم بغير قيمة كبيرة فى عالم الفكر لقيامها أساسا على نظريات علمية شائعة فى عصره ولكنها لم يبق منها الآن سوى ذكريات بسيطة .

وفى الصحافة الأدبية الآن نقاش حاد يلهب بعض الناس بسياطه مذهب الوضعية المنطقية وعلمها العربى الدكتور زكى نجيب محمود . ولا أدرى

لماذا ثارت هذه المناقشات الحادة حول الوضعية المنطقية منذ أواخر الصيف حتى اليوم . فليس في الجو الأدبي اليوم ما ينبئ عن وجود ما يستدعي الهجوم على الدكتور زكي نجيب محمود سوى أنه يزعم اخراج مجلة الفكر المعاصر والوضعية المنطقية ، مذهب فلسفي علمي نادى به الدكتور زكي نجيب محمود في منذ سنة ١٩٤٧ . والمذهب يميل إلى التفسير المنطقي والعلمي في فروع المعرفة وقال به فلاسفة انجائز وأمريكيون وألمان ونمساويون . وتشيع له الدكتور زكي نجيب محمود بجامعة القاهرة كمجرد بديل عن دراسة الفلسفة التي تثقل على قلبه وفهمه معا . وبدأ المصريون يعرفون هذا المذهب خلال الحرب العالمية الثانية في سنوات ١٩٤١ ، ١٩٤٢ ، ١٩٤٣ على يد أحد الأساتذة الانجليز الذين كانوا يبشرون بالوضعية المنطقية في جامعة اسكندرية واسمه جون أولتون ويزدم ولكن انتشار هذا المذهب لم يتحقق بالفعل إلا بعد ذلك التاريخ بسنوات على يد الدكتور زكي نجيب محمود الذي أذاعه في صورة صحافة فلسفية .

وعلى الرغم من كل الاعتراضات الفكرية التي يمكن إثارتها ضد الوضعية المنطقية فقد حقق هذا المذهب في مصر فوائد عملية كثيرة . لقد لعب هذا المذهب دوراً هاماً في الفكر الشرقي بما تحمله تعاليمه من بذور مادية حسية . لعبت الوضعية المنطقية دوراً هاماً يقاس بمقدار ما حققه الفكر الشرقي التقليدي من نتائج عملية وبمقدار ما أداه نحو تصفية المواقف العقلية المتبلدة أو بعبارة أخرى يمكن أن نقول إن الوضعية المنطقية أدت واجباً مقدساً نحو إيقاظ الوعي الاجتماعي والفلسفي المتصل بميدان الثقافة . وسواء كانت الوضعية المنطقية مذهبا جاداً أو لم يكن فهو مذهب له دعواه العلية وله فوائد العملية النفعية بتأثيره في حياة المثقفين .

وعلى أي حال فإذا لم يكن مذهب الدكتور زكي نجيب محمود قد حقق فوائد معرفية وفلسفية حقيقية فإن شخص الدكتور زكي نجيب محمود يفرص نفسه على كل كياننا الروحي والفكري بما له من خفة الدم وبساطة التفكير .

ثم أقولها صريحة واضحة : ألا يكون من الأجدى أن يتجه كل منا إلى الإنتاج في فرع تخصصه وفي حقل عمله الثقافي بدلا من استعراض قوى الجدل والنقاش بما لا يضمن سلامة للفكر أو يحقق نفعاً إيجابياً في ميدان البحث والدراسة؟ لا شك أننا نحتاج إلى النقد بنوعيه الغيرى والذاتى من حين إلى حين من أجل التنمية والتوعية ولكن ماذا فعلنا حتى اليوم في باب الإنتاج النافع كما نقيم من أنفسنا حكماً على ملعب الفكر حيث لا يوجد لاعب واحد؟ متى تنتهى فترة التحكيم ويبدأ اللعب نفسه؟

حلقات

١ - محمد سعيد العريان

ربما لا يشك أحد في الحياة الأدبية والفكرية والتعليمية بكل قواه . وبذل جهوداً لا تنكر في ميادين الثقافة وأدى رسالة التوعية للكبار والصغار على السواء . ولعل أحداً من جيله لم يكن يحاول أن يغوص إلى أعماق الأدب الشعبي وأن يستخرج منه القصص والروايات في أسلوب عذب شيق كما حارل . فهو من أوائل من اتجهوا إلى أدبنا الشعبي يستوحيه ويستخلص منه الأحداث ويتعرف في الشخصيات كما ارتسمت في المأثورات الشعبية ثم يصوغها في قالب الفنى .

وقد حدثني سنة ١٩٤٤ عن نواياه في إعادة كتابة ألف ليلة كاملة بأسلوب يتلاءم مع طبيعة القصة من جهة ومع الليات الاجتماعية الحالية من جهة أخرى . ولكن بعض الكتاب سبقوه إلى نشر مجموعات من ألف ليلة وليلة فأجل مشروعه لاختيار قصص أخرى من الأدب الشعبي .

كنت لا أزال طالباً بالمدرسة الثانوية حين صادفني الحظ بجواره في المسكن بضاحية المطرية . ولازمته ملازمة التلميذ لشيخه حيثما كان وضعه الوظيفي يقيه في البيت وفقاً لمقتضيات التغيير والتبديل في الأنظمة . وعرفت فيه رجلاً ودوداً حار المودة شديد التعلق بأسرته وبأصدقائه ومعارفه ووقفت من خلال عباراته ونظراته على أكثر ما كان يحول بناظره وما كان يخفيه بقلبه .

ووقفت أيضاً على معظم التطورات السياسية والأحداث الخاصة

بالمناهج التعليمية آنذاك . فقد استطاع طه حسين أن يقربه منه قرباً جعله من أوائل المهتمين بما شاع حينذاك باسم اليبدا جوجيا ، أى علم التربية وحدد لنفسه منحى لا يريم عنه منهما تغيرت الدواعى والأحوال . واستطاع من هذه الناحية أن يشارك مشاركة فعالة فى بناء الأسس والدعائم التربوية التى لم يكن التعليم يعرف عنها شيئاً قبل ذلك .

غير أننى كنت أختلف معه منذ صباى فى الاتجاه السياسى وفى الذوق الفنى والأدبى على السواء . وكنت أدخل معه رحمه الله فى مناقشات حادة بهذا الشأن . وكان يتقبلها باسماً مؤمناً بان موقفه فى خدمة قضية التعليم يازمه بالمشاركة الفعالة عن هذا الطريق . فقد كان يخفى وراء انفعالاته قلب انسان مخلص يود تحقيق ما يراه صالحاً للمجتمع والناس مهما كانت الوسائل ومهما قيل عن أصحاب الشأن فى ذلك الحين .

ومحمد سعيد العريان صاحب قلب ناهض به كثيراً من العيوب الاجتماعية فى باب كانت له طرافته وجدته معاً فى ميدان الصحافة الأدبية . فقد كان محرراً لباب الصحافة والأدب فى أسبوع بمجلة الثقافة القديمة . وخص ذلك الباب بتوقيع « قاف » . فاصاب نجاحاً كبيراً فى إثارة القضايا ومعالجة المشاكل والتنبه الى العيوب والآفات فى المجتمع والحياة من حوله . ولعله كان من أوائل من أسهموا فى تحرير مثل هذه الأبواب وتفتيح الآفاق أمام لون جديد من الأدب . هو ذلك اللون المقرر لشئون الحياة والفكر معاً وكان للعرف أن اختياره لتوقيع « قاف » راجع الى أن عملته تقتضى مراجعة القضايا العامة وأنه يقفو الأحداث الجارية فى الأدب والمجتمع . وأشار الى هذا التفسير عباس خضر فى كتابه عن غرام الأدباء .

ولا شك أن هذا صحيح وأنه رغب فعلاً فى متابعة الأحداث

الاجتماعية والسياسية والأدبية . ولكن الذين يعرفون سعيد العريان معرفة قريبة كانوا يلاحظون طبيعته في نطق القاف مخففة حتى تصير شيئاً بين القاف والكاف أو لعلها كانت تشبه الكاف المفخمة . وقال لي يوماً أن النبي نفسه كان ينطق هذا الحرف على نحو ما ينطقه هو . ولذلك يعد اختياره للقاف كتوقيع في بابه المخصص لاتقاداته بالثقافة نوعاً من التعريف بشخصه لدى عارفيه في طبيعة النطق التي كان يتميز بها .

كان سعيد العريان من مدرسة الأسلوبيين ولكنه امتاز عليهم بانه اختار لكتاباتنه موضوعات حيوية متصلة بالناشئة وبالآدب الشعبي وبمشاكل اللغة والآدب والصحافة فنجح حيث فشلوا وبرؤ من عيب التردد والإطالة في غير طائل . وسجل لنفسه مدخلا الى حياة الآدب والفكر عن طريق الأرتباط بالواقع وبالناس وتميز بعاطفية رقيقة مستحبة في تصوير آلام الأسرة ومشاعر البشر . وليس تسجيلنا هذا بمثابة أداء لدين الصداقة الطويلة التي دامت حتى أخريات أيامه مهما باعدت بيننا المسافة والأسفار . ولكنه بمثابة التذكير بصاحب الفكرة الأولى في انشاء مثل هذا الباب في الصحافة الأدبية وبصاحب قلب كبير نابض بحرارة الإيمان والانسانية في ووح كريمة صادقة ومشاركات لا حصر لها في مجالات الفن والآدب والصحافة والأعمال الحكومية والتنظيم التربوي .

جزاك الله خيراً عما فعلت يا رجل .

٢- فكرة المسرح

جاء نشر كتاب فكرة المسرح لفرجيسون نافعاً ومجدياً في هذه الآونة كما يعلم السادة المخرجون وبعض الأدباء النقاد أن المسرحية لاتنفصل عن أدائها المسرحي . ففكرة المسرح تقوم عند فرجيسون على أساس ارتباطها

ارتباطاً وثيقاً بخشبة المسرح . وعمل الناقد المسرحي أيضاً مرتبطاً بالعينات المسرحية ذاتها . فلا يمكن أن نشرع في أى دراسة للمسرح بغير ارتباط بالمسرحيات .

ويقول فرجيسون « كانت المسارح الأوربية الكبرى في الجيل الماضى تقتضى من ممثلها ترويضاً للشاعر والخيال . . ترويضاً واعياً كترويض الأجسام فى رقص الباليه . وكان الغرض من هذا الترويض هو تحرير انفعالات الممثل وتنمية وعيه الادراكى حتى يستطيع أن يتصنع المواقف التى ابتدعها كتاب المسرحية وأن يستجيب لها بعد ذلك بالتلبس بها بكل كيانه فإذا بالممثل أو المخرج الذى درب هذا النوع من التدريب يقرأ مسرحيته كأنها قطعة موسيقية قابلة لأن تعزف . تماماً كما يقرأ الموسيقى المدرب سطورهِ وكأنها لحن من الأصدااء والإيقاعات ،

ولا يقدم فرجيسون دراسته إلا مشبوكة بالأعمال المسرحية . فهو لا يعرض الأصول النظرية مستقلة عن الأعمال المسرحية وإنما يقوم بعرضها خلال النماذج وفى سياق تحليله للشاهد . ولا شك أن جلال العشرى قد أدى خدمة جليلة للشغتلين بالمسرح ولدارسيه عندما اختار هذا الكتاب وعندما قام بترجمته ترجمة طيبة صالحة سلسلة

ولكننى توقفت عدة مرات خلال قراءتى للكتاب وأحسست بان المترجم قد خضع لعاملين كان لهما تأثيرهما الشديد عليه . أولاً أراد أن يكون مترجماً حرفياً . وثانياً أراد أن يفهمنا بمعلوماته الشخصية . وكانت الترجمة تسير دائماً سيراً جميلاً صحيحاً حتى يقع فى توقعه فيه الحرفية الشديدة والرغبة فى إظهار المعلومات .

فقد جاء مثلاً فى ص ٦١ « أن خطوات معرفة مسرحية تشبه خطوات معرفة شخص . فهى خطوات تجريبية استقرائية تبدأ بالواقع وتنتهى الى المشاهدة

ولكنها تهدف بالخريزة إلى تفقه أصل حياة الآله . ذلك الأصل الذى يتصف بأنه أعمق وبأنه أقرب ولا غرو بما توحى به الظواهر السطحية . وكل من يقرأ هذه الكلمات سيتوقف لا شك عند كلمة الآله وسيظن أن شيئاً ما هنا ليس على ما يرام . ولو حاول جلال العشرى أن يقف من هذه الكلمة موقف الفاهم المقدر لأستطاع أن يظن إلى معنى هذه الكلمة في سياقها العام . وكلمة ماشين الانجليزية لها معنى ثان يودى معنى العملية المرتبطة بالنسيج أو بالطباعة . ومؤداها هنا فى هذا النص يشير إلى أن المؤلف يستخدمها للتعبير عن النسق العام للسرحة أو عن تشابكها المنسوج أو عن حيكها كما جاء فى سياق كلام المؤلف بعد ذلك . ولهذا تمنى لو أستعمل كلمتى العملية النسجيه بدلا من الآله . أو استخدم لفظه جهاز التى تودى المعنى تماما .

كذلك يرد كلام المؤلف فى ص ١٠٠ عن ما يسمى بالقورمال كوز فيندفع المؤلف إلى شرح فلسفية كبيرة لا حاجة بالقارىء اليها . والكتابة فى شئون المسرح تقتضى التخفيف لا الأثقال . فالمؤلف يقول « لأن العقدة هى روح المأساة وهى عاتها الصورية ، ولا أشك فى أن جلال العشرى كان يستطيع أن يمضى فى ترجمته قائلا « لأن العقدة هى روح المأساة وهى علة تكوين قلبها الشكلى » . وحينئذ لم يكن فى أدنى حاجة إلى شروحه عن العلة الأرسطيه وتفسير معنى العله الصوريه التى يفهمها طلبه الفلسفة بعد قضاء سنة على الأقل فى دراسه أرسطو . وهذه اللفظة تحتاج إلى تداول طويل إذا شئنا أن نجريها فى الاستعمال العام . ولا حاجة إليها إذا كان المؤلف يمر بها عابراً فى مجال استخدامه النقدى للعبارة دون أن يتذكر مبادئ الفلسفة الأرسطيه خاصة وأن اللغة الانجليزية العادية تحتمل مثل هذه الألفاظ .

هذا الكتاب القيم فى شكله وموضوعه وخطته قد لاقى حقاً مترجماً

نابها جديراً به في شخص جلال العشري .

٣ - هذا هو الشعر

نشرت الثقافة في عددها الماضي قصيدة لاسماعيل الصيني تحت عنوان أول الربيع . ولا أدري كيف استقبل القراء هذه القصيدة . أما بالنسبة إلى فقد كانت نبوءة بشاعر كبير .

ليس من السهل أن يحكم الإنسان على المستقبل . ولكن هذا العمل الشعري وحده كفيل بالدلالة على مدى ما يمكن أن يبلغه صاحبه إذ تفهم قدرته وقواه ومواهبه .

فاسماعيل الصيني يعبر في هذه القصيدة عن احساسه بأول نفحات الربيع . وهو يسجل بمعنى آخر التفتح البرعمي على الوجود .

استطاع هذا الشاعر أن ينفذ إلى مظاهر اليقظة الناعسة في أطراف الحياة . أي أنه أختار أول الربيع موضوعاً يبدي فيه دهشته أمام التحولات التي تطرأ على العيش والإنسان . واستقرت أحاسيسه في بوتقة وجدانية صار يدير بها لمحات التبديل والتغيير في الحقائق والأشكال من حوله . فكان التفتح البرعمي سبيله إلى اكتشاف حقائق الحياة وأنماط الوجود .

الربيع يتقدم على صورة نداء . كانت الحياة صورة من صور العماء الغامض المجدب . كل شيء كأى شيء صمت راكد مخيم على أرجاء الوجود . ولكن صوت الربيع لا يلبث أن يشع على صورة غناء . وكألو كان الساحر قد ألقى عصاه . فاذا بالعالم يلتشى لمقدم الربيع . وكان الجذب يعم الأرض ولم تكن هناك طيور . فما أن فتح الربيع فمه بالنداء حتى لبث

لغناته الأطيّار ولم يكديمر براحتيه حتى انبعثت في الكون الرياض .
وتيقظ قلب الشاعر مع النداء .

الريبع الموقظ انساب إلى قلبي نداه
لم يكن في الكون روض حين مرت راحتاه
لم يكن في الروض طير حين طارت ريشته
لم يكن للطير شدو حين غنت شفثاه
ولقد مر على الصمت غناء . . فحاه
وانتشى العالم للساحر إذ أتى عصاه
أترى طاف الربيع الكون؟ أم طاف الإله؟

ونداء الربيع لا يشمل الأرض والكون وحدهما . إنه ينبعث نبضا
جديداً في قلب الإنسان . أنه يدب بأطرافه في كيانه . ويجيله بذلك من
مرحلة لا تميز فيها إلى مرحلة يعرف فيها معنى الخوف . فالريبع لا يدب في
الأرض كمجرد لحن وغناء . إنه يبعث التشويق في فؤاد الأدمى . وهناك مع
صورة التشويق يفطن المرء أنه لم يعد طفلاً . فالطفل لا يشوقه شيء . يتحرك
الطفل نحو الأشياء بدافع الاستحواذ والامتلاك النفعى . أما هنا بعد
نفحات الربيع الأولى تصبح دوافع الحياة شيئاً جديداً . إن ثمه شيئاً اسمه
الشوق قد بزغ في خاطره وتآلق في عالمه . أصبح الكائن الطفل كائناً مشوقاً
يخاف ويعشق . . وعندئذ يفطن إلى أنه قد صار قتي . . قتي يشعر بما يغري
ويقتن ويصبي من مظاهر الحسن . قتي يرى في الوجود إمكانات لطموحه
وأمله وحبه . قتي ينظر إلى الحياة بعين تهوى ونهاب . وتجتاحه نفحات
الشوق فيغير ويبدل من عاداته . لم يعد يرى محلاً واحداً للرضاعة بل محلات
عديدة لم يعد يلبس الحدود عابراً بل يتمنى لو أذنأها . إنها يقظة البراعم بعد
شتاء قارس في أرض قاحلة . إنها يقظة برعمية تشعرك بالفارق الهائل بين

ما كان وما هو كائن عالم مضمحل زائل اختنى خواؤه أمام طلعة النور
في عيني حواء .

وإذا بالموازنة بين عالمين تشتد . عالم مجذب مقفر وعالم سعى إليه ديب
الحياة . عالم فيه الوجدان طفل وعالم فيه الوجدان مقبل على شيء جديد اسمه
الرغبة . عالم تستوى فيه الكائنات وعالم يظهر فيه الناس خائفة أو مخيفة
راغبة أو مرغوبة بعيدة أو قريبة . بعبارة وجيزة كان العالم القديم لا مكان
فيه ولا زمان فإذا بالفتى يفتن في عالمه الجديد إلى الأبعاد . ويزرع
الأبعاد يتعرف قلب الفتى على المعنى المتناقص الذي يحمله إليه الشوق حين
يحتازه ويطوبه . يزرع الأبعاد يحس الشاعر بمعنى الدعوه الجذابة ومعنى
الآلم الخفيف الرقاق الذي يلم بفؤاده حين يحتازه الشوق .

الربيع الموقظ انساب إلى قلبي هتافه
فإذا الطفل قتي ، وبع الفتى ، فإذا يخافه
وإذا حواء في عينيه إنسان يخافه
كيف يخشاها ؟ وهذا الثغر يغريه سلافه
كيف يناها ؟ وهذا الحد يدعوه قطافه
إنه الشوق الذي اجتاح فؤادي وطواه
أترى يوحى الربيع الشوق . أم يوحى الإله

في هذا الموقف تتغير استخدامات الناس والأحياء . وفي هذا الموقف
أيضا يظهر على وجه الفتى ملاح الاستغراب والتساؤل . وأهم ما في هذا
الموقف هو لون جديد من الاحساس . أو بعبارة أخرى ضرب من البحث
عن المجهول وعن معنى القدر . إنه يكتشف أن ثمة تميزا في الاحساس
وأن ثمة انفراد باستلهاهم الشاعر . ويكشف رغم ذلك أيضا معنى السهد
والأرق . فوجوده مصوب نحو سواه من الناس . وقلبه هائم في بحث مرير

عن هذا الساحر الذى ضرب قلبه بعصاه فبعث فيه الحياة وجعل اللهم إلى خاطره سيلا . لأنه يسعى لمعرفة هذا الساحر الذى ضرب قلبه بعصاه فبعث فيه الحياة وجعل اللهم إلى خاطره سيلا . لأنه يسعى لمعرفة هذا الساحر الذى أحال عدمه إلى وجود وقفره إلى رياض . لأنه يود أن يعرف ذلك الساحر الذى فتح نوافذ السهد والمرارة إلى قلبه . فإذا به طيف الريح البكر طيف ذلك الملهم الوردى . طيف تلك التى نمت الحب فى قلبه وأضنى عليه الله حلوة الأمل المنشود . فى أول الربيع وساعات أول دقائق القلب بنداى الحب . هناك حيث تدور أول التفاتات ليقظة البراعم على معنى الحب العاقى الجميل .

الريح انساب فى نفسى إحساسا جديدا
لم تعد حواء ، أختى مثلها كنت وليدا
كلما أبصرتها أهفو ، وأخشى أن أيدا
والمنى الحسناء والأحلام .. إن كنت وحيدا
وعلى السهد يبيت القلب نشوان سعيدا
أهو الحب الذى نبث عنه ؟ أم سواه
وترى شام الريح الحب ؟ أم شام الآله ؟

* * *

ليت شعرى أين من تملك قلبى ومصيرى ؟
والحسان الغيد يملأن مقامى ومصيرى
كلما أبصرت احداهن ساءلت ضميرى :
« أتراها ؟ أم ستقضى العمر فى بحث مرير ؟
يقنع الناس ، ولكنك تهفو لكثير
طيفها الساحر كم أغفو لبيدو فأراه
الريح البكر نماه . . . وحلاه الآله !

هنا فى النهاية يلم بالشاعر معنى التساؤل المتناهي عن المصير ودلالاته
هنا يلتقى الشاعر نفسه بعصاه فيلقف كل ما كنا نحفظه بقلوبنا من الآمال

في بزوغ قدرة شاعرية نفاذة تجمع بين جوهر الشعر في الشكل المتأنق
الجميل والمعنى الراسخ التليد .

كل نهائي يا اسماعيل .

٤ - أثرت العناء... وآمنت باللامعقول ! !

تقوم فكرة اللامعقول أساسا على ادخال التناقض في مظاهر العيش
العادية. يعني أن اللامعقول يريد أن يدخل الشك إلى قلبك في كل الضرورات
التي يفرضها العقل . وهذه الضرورات هي التي تتولد في نفس الانسان تحت
تأثير الأشكال المألوفة وارتباطات الزمان والمكان . إن كل الافتراضات
التي يسلم بها العقل مقدما من أجل تنسيق الحياة الاجتماعية لا تزال موضع
الشك لأنها لا تخضع لقواعد وأسس نهائية . ليس هناك قوانين تسيطر على
حياة الأفراد سيطرة كاملة بحيث تلزمهم بالتصرف على نحو معين . هناك
عادات فقط . وهذه العادات وليدة العقل الجامد الذي يقبل أحد أمرين
ويرفض الأوجه المتعددة لأية مسألة من المسائل . لذلك لجأ الانسان
الحديث إلى الحواس يستلهم أعماقها وقدراتها على التنويع والتلون
والتناقض من أجل تحرير الفكر من أسر الرؤية الواحدة .

يستطيع الحس جمع المتناقضات بينما يشعر العقل بالعناء إذا واجه
معضلات الحياة المتعددة المتنافرة . يحاول العقل دائما أن يصني تناقض
الحواس بينما تظل الحواس جريئة جسورة في استقبالها لمعطيات الرؤية
المشاهدة . لذلك أتجه اللامعقول التي الحل يستقي منه ويحاول أن يشككنا
عن طريقه في كل ما جرى في حياتنا مجرى العادة . ويحاول العقل الحديث
أن يأخذ طابع اللامعقول من أجل الابقاء على شروط المدنية والحضارة .
أن اللامعقول هو حماية الحياة في مظاهرها الحديثة . فلو أخضعنا الحياة
الحالية لكل شروط العقل وقوانينه لما أمكن التوسع في آفاق المدنية .

وأحاساس الانسان بالحضارة الحديثة هو الذى يدفعه التى الرضوخ لما قدلا يكون عقليا محضا . إذا كانت الحضارة قائمة أساسا على تناسق الجهود بين أفراد متعددين دون وجود ضرورة جتمية تفرض على كل منهم أن يلعب دوره باخلاص وأمانة فهى بالتالى تقوم أساسا على الثقة بعقول الآخرين . ليس هناك ما يمنع العامل من أن يقبل بيديه القدرة على اعداد الشراب الذى يقدم إلى الجمهور . ليس هناك ما يمنع المهندس من أن يتغاضى عن خلل ميكانيكى فى جهاز كهربائى . ليس هناك ما يمنع السياسى من أن يفشى بأسرار حزبه . ولكن التعامل الاجتماعى يحاول أن يفترض الثقة مقدما من أجل التغلب على ضرورات الوضع الحاضر فى المدينة المعاصرة . المجتمع الحديث يفرض علينا الثقة بالسلوك على مستوى جماعى والثقة لاتعدو أن تكون ثقة . أى أنها لاتعلو الى مستوى القانون الملزم .

و حين تعرضت للامعقول فى مقالى عن العلم والفن والثقافة الذى نشر بمجلة الثقافة فى السابع من شهر يناير ١٩٦٤ (العدد ٢٥) قلت :

وكذلك الأمر فى مضمار الثقافة . فكلمها تقدمت الإنسانية فى شئون مدنيها وظروف حضارتها اكتسبت خبراتها الثقافية صفة اللامعقولية حتى تتفادى الصدام مع المجتمع . فالثقافة هى الخبرة التى يكتسبها الانسان المثقف فى صناعاته وحرفته عند مواجهة المجتمع بكل ظروفه الفنية والعملية . ومن الناس من كان يظن أن الحضارة والثقافة من شأنهم أن يجرأ الناس إلى عالم عقلى محض . ولكن العكس هو الصحيح . فلا بد من تغاضى الفرد عن كثير من الشئون الواقعية التى تجرى عليها سنن الحياة من حوله حتى يتماشى مع ظروف الثقافة التى يمثلها . واللامعقول هنا لا يقصد به - كما أساء الناس فهمه - الخروج على القواعد العامة فى كل شىء والشذوذ فى كل ما اصطلاح عليه الناس فى العرف والتقاليد . المقصود باللامعقول هنا الاستسلام

للأحداث التي تمر بالفرد خلال حياته المدنية دون تمسك حرفي بمنطق الأشياء والواقع . فلو أراد المرء أن يتأكد من سلامته في كل خطوة يخطوها داخل المجتمع الحديث لما تمكن من مسaire الأوضاع المعاصرة . ووجود الفرد في الحياة الحديثة مرتبط ارتباطاً وثيقاً بوجود الآخرين حتى لا يمكن التسليم بوجود الفرد وتطور ظروف معاشه إلا مع الاعتراف بوجود الآخرين والآخرين يكملون حياة الفرد في المجتمع على نحو لا يمكن إغفاله . وعلى الرجل المثقف أن يستشف دلالات الخدمات التي يشارك بها الآخرون في وجوده بطريقة إيمانية بحيث فيها كل دوافع التسليم والانكال . فالمرء يأكل معتمداً على الآخرين ويأخذ الأدوية من الآخرين ويركب المواصلات التي يقودها الآخرون ويعيش حياة كلها تسليم بما يأتيه الآخرون في ضمير كيان الفرد للمحافظة عليه والتطور به . أما الإنسان البدائي الذي لم تصل الثقافة إلى عقله وضميره فهو يعتمد اعتماداً كلياً على حواسه الشخصية في إقامة كل المسائل الحيوية في وجوده . وهو لا يعرف معنى لتوزيع المهام المختلفة على أصحاب الكفاءات والمواهب المتنوعة . إنه يؤمن بوجوده وحسب ويقااتل من أجل المحافظة على سلامة كيانه بكل الأساليب التي تضمن فرديته وحياته الشخصية .

« فاللامعقول هنا إنما هو الاضطرار إلى التسليم بما يصنعه الآخرون إلى جانب ما يتكره الفرد كما لو كان المجتمع عبارة عن جوقة موسيقية يقوم كل واحد منها بالدور الذي يناسبه لاستكمال النغم أو اللحن الذي يشارك فيه المجموع . وكلما تقدمت ظروف الحضارة والمدنية ازدادت الثقافة اعتماداً على جهود الآخرين واحتاج المرء المرء إلى التفاوض عن كثير من مستلزمات الحياة الحسية للفرد واضطر إلى مجارة كل الظروف التي تقوم أساساً على جهود الأفراد مجتمعين » .

فاذا قارنت بين الحياة ببلادنا وبين الحياة بأوروبا على ضوء هذه النظرية

كانت هذه المقارنة طبيعية متماشية مع مقدمات البحث الذى أقوم به . أعنى
أننى وضعت المقدمات النظرية فى ذلك المقال من أجل استقصاء النتائج التى
وصلت إليها فى مقالى عن «هل يمكن قيام فلسفة مصرية» فقد جاءت النتائج مطابقة
للأصول والنظرة الخاصة بى إلى حقيقة اللامعقول . الكلام عن اللامعقول
فى مقالى المشار إليه هو استخلاص تطبيق للقاعدة الأولى التى وضعتها فى مقالى
الأول . وكلامى هنا فى المقال الأخير لم يحد عن تلك النظرة الأولى . ولا
يمكن عزل بعض الكلمات فى النص المكتوب عن بعض الكلمات الأخرى
لأنها تعبر عن فكرة كاملة واضحة . وإذا رفعت قلب هذا الكلام وهو
قوام النظرية لتبحث فى مشابهاة بين أطرافه مع كلام أحد الناس الآخرين
فأنت تخل بالثقة المفروضة بين طوائف الجماعات الانسانية . لأنك بذلك
توهم القراء بأننى لم أعد التمسح بما لا يمت إلى تفكيرى الخاص بصفة .
وما قلته عن اللامعقول هو ما يلي :

« ويحتاج العمل أول الأمر إلى معالم تقليدية واضحة حتى يتسنى له
الوقوف على قدميه يحتاج إلى خطط عادية وأساليب متبعة وأسس عامة
إلى أن يتم له النمو وتنهياً له الحياة . المفروض إذن أن تتقدم الاتجاهات
واحدة واحدة داخل قنوات مطروقة وسبل ممهدة حتى تلتشأ سليمة واضحة .
بعد ذلك تتفق الأذهان عن المستجدات الجديدة التى تبدو فى ظروف
طبيعية مع سياق الأحداث التى تحتمى وراء تجربة ضخمة فى ميدانها .

« فاكشاف اللامعقول فى الفكر الغربى المعاصر أمر معقول مثلاً
اللامعقول هو نوع من الفرار من ضرورات العقل ومقتضياته بعد أن
ظهر منطق الغلوم بصورة قوية وبعد أن تقدمت الأبحاث فى المنطق الرياضى .
إن العقل بأشكاله ونماذجه قد أثقل على روح الغرب منذ خمسة وعشرين
قرناً ومن الذهن الأوروبى بتجربة العقل المطلق أجيالاً متعاقبة . ولكن
مدينة اليوم صارت تفرض على ذلك الذهن أوضاعاً جديدة فى العلاقات

الانسانية كما أنها صارت تفسح المجال لتحقيق اللامعقول في المعاملات العادية . ووكل القيم والفرض المستوحاة من المدنية الحديثة تجعل الانسان يتصرف بروح اتكالية مؤداها الاستناد إلى تجربة أوسع نطاقاً من تجربة الفرد الواحد أو العقل المدقق .

« وأن اليوم لهذا الذهن أن يتشكك في لضرورات التي يفرضها العقل . فالعقل ليس سوى ظاهرة من الظاهرات التي يمكن للفكر الغربي الاستغناء عنها أو التي أصبح الانسان الغربي يستغنى عنها فعلاً من أجل المداومة على الحياة في ظروف معينة يعيش فيها . وحقبة الحياة عنده أشد اطلاقاً وأكثر شمولاً من تجربة العقل . والعقل نفسه ليس إلا حيلة من الحيل التي تستخدمها الحياة من أجل المحافظة على جوهرها . فالحياة نفسها أعم وأشمل من ظاهرة العقل وإذا تعارض العقل مع الحياة فالغلبة للحياة .

« وقد استنفد الانسان الغربي طاقة العقل شأنه شأن أى طاقة أخرى وصار يواجه اليوم طاقات أخرى لها أثرها في تشكيل تجارب الانسان . أما في بلادنا فتجربة العقل قصيرة ومحدودة ولم نكند نستنفد منها شيئاً . وابتداء تجاربنا الجديدة بفن اللامعقول غريب وغير مفهوم فأوضاعنا لم تكن تثن يوماً تحت ضغط العقل بل لم تكند تنفتح على كل آفاته . ولم نشعر بعد بالمعاناة من وطأته واستعلائه وسيادته . وعملنا في الفكر وفي الفن لا يزال ويبدأ . »

هذا هو كلامي بأكمله . وهي نظرية متكاملة متأسكة في تفسير اللامعقول على أساس معين . والثقة بعقول الآخرين لا معقولة بغير شك . ولكننا مع ذلك لن نخشى هذه الثقة التي فرضتها علينا أوضاع المدنية ذاتها . وعلى الرغم من لامعقوليتها فهي ضرورية في كل المجالات وخاصة في مجالات الاشتغال بالعلوم ولن نعدم من حين إلى حين من يبغي الإيلاء كرد فعل

مباشر للأنتيكلايماكس ولن نعدم من يخون الثقة لارضاء النزوات . ومع ذلك فستؤمن باللامعقول وسنفترض الثقة بالآخرين لأنها تتبع من احتياجات الانسان المعاصر لأنه لا حيلة له فيها . وقد جاء في المثل : أذل الحرص أعناق الرجال ونحن لن يستذلنا الحرص وسنقول آراءنا في كل مكان عسى أن يعود لفيف من الباحثين إلى العزف من جديد على أنغام متسقة من أجل هدف أعلى من المآرب الشخصية .

٥ - صفحات لا تنسى في تاريخ النقد :

تفضل الأستاذ يحيى حتى فلاحظ ملاحظتين على ما كتبه عن سعيد العريان لاحظ أولاً أنني خصصته بالكلام عن اتجاهه إلى الفنون الشعبية بينما كان رحمه الله أميل إلى القصص التاريخي ولاحظ ثانياً إنني لم أذكر شيئاً عن كتابه « حياة الرافعي » على الرغم من أهمية هذا الجانب .

وسأرد هنا ما يدور بخاطري بشأن هاتين الملاحظتين . والأستاذ يحيى حتى مصيب في ضرورة التفرقة بين الأدب الشعبي والقصص التاريخي . فالأدب الشعبي هو ما لم يسجله كاتب وليس له صاحب معروف . أما القصص التاريخي فلون من الأدب الذي يعتمد على وقائع وروايات تاريخية معروفة المصدر . ولا شك أن العريان قد استقى قصصه التاريخية من المصادر التاريخية المعروفة . ولكنه شغف بالأدب الشعبي إلى حد رغبه في تضمين قصصه جوانب وظلال من السير الشعبية . والتس العريان في باب زويلة وقطر الندى بعض التصورات الشعبية لأحداث التاريخ مستقلة عن الوقائع الثابتة في المراجع . فقد كان يدخل عنصر الأسطورة في ثنايا أعماله ورواياته كما كان يضع ملامح التفكير الشعبي بين الأحداث الجارية محاولاً بذلك خلق بعض الروايات والأبعاد الفنية .

أما فيما يتعلق بما سجله العريان عن تاريخ الأدب في الفترة السابقة على

فترتنا فقد أحجم قلمي صراحة عن التعرض لها . والسبب في ذلك ليس العريان نفسه . ففضل العريان في ذلك كبير جدا . إنما هو الموضوع ذاته . فأننا أشعر بحرج شديد كلما جاء ذكر الرافعي على لسانى . لقد كان إعجابى بالمرحوم محمد سعيد العريان كبيرا بسبب أسلوبه ومنهجه وطريقته في سرد الأحداث الأدبية كما وردت على صفحات كتابه « حياة الرافعي » . ولكن الرافعي نفسه لا يزال مشكلة مشينة في أدب الفترة السابقة . وهو مثل من الأمثلة التي ينبغي أن يعرفها شباب هذا الجيل لتحاшибه . فقد كان نمطا غريبا من أصحاب الأقلام .

والأجدد بنا أن نسوق مثلا من أمثلة النقد التي أوردها الرافعي في كتابه « على السفود » ليحكم عليه شباب اليوم ممن لم يقرأوا الكتاب . وقد صدر كتاب على السفود كقالات في مجلة العصور قبل سنة ١٩٣٠ ، ثم قام اسماعيل مظهر بطبعه في كتاب كامل بعد ذلك التاريخ بقليل . وقدمه اسماعيل مظهر بقوله : « كان السبب الأول الذي حدا بنا إلى نشر مقالات على السفود ، أن نرضى ضميرنا بأن نفسح المجال لعلم من أعلام الأدب وحنة ثبت من رجالات هذا العصر (الرافعي) أن يعبر عن رأيه في صراحة وجلاء في أديب امتاز بين الأدباء بشيء من الصلف عرف به وبقدر غير قليل من الزهو بالنفس والاعراب في تقدير الذات (العقاد) . . . تلك الأشياء التي لا تسكن نفسا إلا ويطلقها العلم ثلاثا ، ولا تحل بشخصية إلا وتنفر منها الرجولة نفورا ولا تغشى عقلا إلا وتكون دليلا على انحرافه وتفكك الثقة به .

« وعسى أن يكون السفود مدرسة تهذيب لمن أخذتهم كبرياء الوهم ومثالا يحتذيه الذين يريدون أن يحرروا بالنقد عقولهم من عبادة الأشخاص ووثنية الصحافة في عهدها البائد » .

ولا مانع أن نذكر هنا واقعة تاريخية هامة وهي أن العقاد نفسه هو

الذي رشح اسماعيل مظهر بعد ذلك لعضوية مجمع اللغة العربية وأن العقاد قدمه إلى المجمع في خطاب طويل عرف فيه بمزاياه وأفضاله على العلم والأدب واللغة يوم دخوله مجمع اللغة . ورثى العقاد اسماعيل مظهر يوم وفاته رثاء حارا ذكر فيه كل ما أثره وأبرز شخصيته في عيون أبناء هذا الجيل كما لم يفعل أحد من الكتاب .

وسنختار الآن نموذجا من كلمات مصطفى صادق الرافعي في كلامه عن العقاد على صفحات كتابه على السفود ، قال الرافعي غفر الله له :

« والعقاد وان زور شأنه وادعى وتكذب واغتر ومشى أمره في ضعفاء الناس بالتشطع والتلفيق والايهام فإن حقيقته صريحة لن تزور وسرقاته مكشوفة لن تلتف . وإنما ترجمنا حكم هذا الكلام ونقلناه من لغة الأغلاط والسرقات والحقايات إلى لغة النقد . فهذا كشفنا عن غرور ملفف ودعوى مغطاة وانتقدنا فيها الكاتب الشاعر الفيلسوف عباس محمود العقاد . وما من أديب يجسر أن يظن في هذا العقاد إلا أنه كاتب جرائد يحسن صناعته ويستجمع آلياتها من الاطلاع المتنوع والترجمة ثم .. ثم الصفاة والمكابرة والكذب السياسي ثم الدجل العالي الصحافي الشرقي :

« يقول جول لمتر الناقد الفرنسي المعروف : ولا أكاد أفرغ من كتاب أقرؤه حتى يذهب بي الانفعال مذاهبه حزنا وفرحا وقد اضطرب من شدة السرور كأنما خالطني ذلك في اللحم والدم .

« أحذف هذا الشعور النبيل القائم على الفهم والحق وعلى القلب والعقل وضع في مكانه الأم شعور وأخزاه يخرج لك « عباس العقاد » الجلف الحقود المغرور . على هذا الأصل يجب أن يعرف الناس هذا المخلوق المسمى العقاد . وإذا صح ما كتبتة عنه جريدة الأخبار وعن منبته .. فإن من يصح فيه مثل ذلك يظل العالم كله في نظره كالشارع الذي

يلقى فيه لقيط . ولكن الحق حق فان العقاد يجيد إجادة حسنة في فرع واحد من الكتابة وهو ما يجرى فيه اللؤم والحقد وما يكون بسبيل من الدناءة وسقوط الكرامة . فما نظنه يعدو معنى كعنى عربة الكنس لأقدار السفاهة التي يتلقاها بها .

« يقول العقاد :

لعينيك يا شيخ الطيور مهابه يفر بغاث الطير عنها ويهزم
فأية قيمة للمهابة التي تفر منها ضعاف الطير ؟ أو ليس المعنى الطبيعي
الشعري هو قول القائل :

وكل باز يمسه نهرم تخرى على رأسه العصافير

« ويقول تحت عنوان الليل والبحر :

ضل هادى العيون واحلوك الليل فلا فرق بين أعمى وهر
ولهذا الظلام خير من النور إذا كنت لا ترى وجه حر
« هنا تظهر سخافة العقاد بأجلى مظاهرها . فكلامه لثيم وأسلوبه لثيم
وسرقاته لثيمة . يريد أنك ما دمت لا ترى وجه حر من الناس فالظلام
خير من النور . ألا ما الأمها ما الأمها . ألا يغور هذا المتشاعر فى الأرض
وهو يعرف أنه يسرق الأم سرقة من قول القائل :

أبمنى على الزمان محالا أن ترى مقلتاى طلعة حر

هل عرفت الآن سخف العقاد ولؤم شعره وركاكة بيانه المتهدم وإنه
يمشى فى الشعر على رجلين من الخشب . أعرفت الآن أن هذا السخيف
لص يسرق من الجوهري ويبيع فى سوق النكابتو ؟ وفى صفحة ٣٧ يزعم
المتشاعر أنه يعارض ابن الرومى . ولعمري لو بصق ابن الرومى لغرق
العقاد فى بصقته .

وانظر قول أحد الشعراء :

الهجر ظمآن في فؤادي اسقوه بالله من سلامه
ما كان إلا نهار حب لما مضى صرت في ظلامه

واقراء قول العقاد :

إني إلى الرعي من عينيك مفتقر
يا ضوء قلبي فان القلب مدجان

ألا تشعر أنك بعد الآيات الأولى سقطت من علو ألف متر إلى بيت
العقاد فلا تتمه حتى تقول آه آه : الإسعاف الإسعاف . وهل من يغلط
ثمانى غلطات في بيت واحد مع سخافته التي هي الغلطة التاسعة يمكن أن يسمى
شاعراً أو أديباً إلا في رأى الحقى وفي رأى نفسه إذا كان من الحقى .

نحن بعون الله لا نضرب دائماً إلا ضربات قاضية ولا نعرف هذا النقد
المخنت الذى تراه فى الجرائد مما ليس فيه إلا الثرثرة . وسيرى العقاد أنه يدعى
الأدب العربى سفاها وأنه فى تمييزه غبي غبي لا يساوى شيئاً إلا عند
غبي غبي مثله . اللهم إنك تخاق ما نفهمه وما لا نفهمه وقد يكون العقاد بقية
انسانية رزقت هذا الطول هزواً بها ونحن لا ندرى .

وبعد فهذه صفحات لا تنسى وهذا أسلوب فى النقد لا يغيب عن
ضمائر الناس .

نقد أبحاث العدد (٥) من الآداب البيروتية

مايو (١٩٦٥)

لا أستطيع أن أشرح في مراجعة مقالات وأبحاث العدد الخامس سنة ١٩٦٥ من الآداب دون أن أتف وقفة معينة لدى خطاب سهيل أدريس إلى سارتر . فهو خطاب مهذب ولكن في وعي ، دقيق ولكن في أريحية وكرم . لأنه يمزج تجربة الرجل العربي العادي بمأساة العربي المثقف ، ويخفي المرارة ليتسم ابتسامة الإنسان الكريم العطوف الودود إزاء من يملكون القدرة على فهم المشاكل فهماً موضوعياً .

ولم يأت لانتهاز هذه الفرصة لأسر إلى الدكتور سهيل أدريس أن دعوته لسارتر لزيارة بيروت هي خطوة ايجابية حقة . لأن قضايا الشرق العربي لا تزال خيرة واضحة لدى فيلسوفنا الوجودي الفرنسي . لا أشك في أن سارتر يلم للماما جيداً بالقضايا التي تصدى لها . ولكنني لا أزال أشعر بأن معلوماته عن الشرق العربي لم تجمع لديه من مشاهد واقعية ومن أشخاص جديرين بالثقة . ومن ثم فإن دعوته على النحو الذي وصفه الدكتور سهيل أدريس هي دعوة ذكية سليمة ملائمة لطبيعته سارتر الشخصية . وهناك أشياء كثيرة نريد أن نقولها لجان بول سارتر . وأولها وأهمها هي أن يفصل بين مشكلة العنصرية ضد اليهود وبين مشكلة فلسطين كوطن . ومهما يكن الغرض الملشود من وواء التقدم والتصنيع داخل إسرائيل فإن هذا الغرض ذاته لا يدحض حق الإنسان العربي في تلك الأرض . وسارتر هو نفسه الذي لم يشأ إطلاقاً أن يضحى بالإنسان في سبيل أي غرض من الأغراض التي تبتدعها عادة مجتمعات الظلم والتعسف وحكومات السيطرة باسم صالح المدنية أو صالح الدولة أو صالح المذاهب الاقتصادية المختلفة .

أما مقال فؤاد الركابي عن الاشتراكية العربية فأريد تهنئته عليه لما فيه من وضوح وصدق وإيجابية وعدم مغالاة . وليس في المقال ما أرجوه عادة في مثل هذه المسائل من تفكير جزئي وإن تمتع بالتفكير التحليلي . كنت أتمنى أن يضحى قليلا بالواقعية من أجل الامسك بتلابيب القضايا الجزئية المتصلة بالتطبيق الاشتراكي وكنت أتمنى أن يكون جريئاً في مناقشة الايديولوجيات على المستوى الذي تلتقى عنده آمال المثقفين والعمال والفلاحين العرب على السواء . والجرأة تعني ها هنا محاولة التقريب بين التفاصيل الايديولوجية وبين الناس عموماً . وذلك هو الباب الذي أرجو أن يكون مقاله هذا عن الاشتراكية العربية مقدمة أو توطئة له .

فقال الاشتراكية العربية لفؤاد الركابي لا مأخذ عليه من حيث هو في ذاته . وهو معالجة جادة طيبة لهذا الموضوع مليئة بالحقائق وباللفتات القوية الحية . ولا يملك المرء إلا أن يسلم معه بكل ما يقول . فيحاول أن يؤكد دور المجتمع العربي المتطور من ناحية والجاهير العربية التي برزت في الوقت الحاضر من ناحية أخرى ثم الوعي الاشتراكي الذي أصبح قوة فعالة مؤثرة في كثير من قطاعات الشعب من ناحية ثالثة . ويأخذ بالتالي في تحليل هذه الجوانب الثلاثة تحليلاً دقيقاً مختصاً .

فن الناحية الأولى يؤمن بتأثير المجتمعات البشرية وتجاربيها وتاريخها وظروفها الذاتية والموضوعية على الايديولوجيات التي تتمسك بها .

ومن الناحية الثانية يرى أن القهر والاستغلال والتناقضات قد أدت كلها يوماً بعد يوم إلى تطور النضال الشعبي في مدارج الفكر وعلى صعيد الوعي حتى بلغ الدرجة اللازمة من الوعي والعمق .

ومن الناحية الثالثة لم تعد الاشتراكية في الوطن العربي مجرد أفكار

واتجاهات نظرية وإنما أخذت طريقها للتطبيق ضمن الظروف الاجتماعية التي تتميز بها الأمة العربية اليوم .

على أنني أحسست بأن كلامه عن أنواع الاشتراكيات وعن العناصر المشتركة في الاشتراكيات وعن الأهداف الخاصة بالاشتراكية عامة يحتاج إلى مقال آخر يعالج فيه هذه النقطة بجرأة أكبر . لأن المفروض أن يسعى المفكرون العرب إلى اكتشاف حقيقة كيانهم الذي ترتبط به المفهومات الأصلية في الأطار الاشتراكي العام . لا بد من خلق الضرورية المذهبية في تلاحمها مع احتياجات الانسان العربي المعاصر وطبيعته . ولا بد أن تأتي الحتمية أيضاً من ملاسة المفاهيم لمشروعات الانسان العربي بحيث تستحيل إلى قوة فارضة الى جانب القوى المؤثرة والقوى الفعالة والقوى الانتاجية . ولا بد أيضاً من أن تتحاشى الوقوع في عملية ربط اقتصاديات العرب الاشتراكية بالأوضاع التي تتردى فيها اقتصاديات الشعوب الأخرى . فهذا من شأنه أن يجعل مواقفنا الاقتصادية ونظرياتنا الخاصة بنا متعلقة بافتراضات نيينا فيما بيننا وبين أنفسنا عن اقتصاديات العالم . وهو الخطأ الأكبر الذي تردت فيه الماركسية اللينينية .

* * *

ويحسن انتقالنا الآن مباشرة الى مقال الدكتور جورج حنا عن تشرشل في ميزان التاريخ حتى نأتي على موضوعات السياسة جملة واحدة على أنني لا أكتم الدكتور جورج حنا أنني امتلأت بالخرج أثناء قراءة مقاله . والسبب في ذلك هو انني لم أدرك سياق القضية . هناك بعض أوليات متصلة بالموضوع . وكان ينبغي أن يحيطنا الكاتب علماً بها . وبغير هذه الأوليات لا يمكن متابعة القضية التي يعرضها الكاتب . فقد كان ممكناً ولا شك أن يحدد الكاتب الأطار الذي يتناول شخصية تشرشل . فيه .

وكان في امكانه أيضاً أن يجتريء أحداثاً تاريخية معينة وتفاصيل شخصية يساعدها على فهم منطق القضية التي يعرضها . وعلى الرغم من أنه قد بدأ كلامه بقوله : « يموت الرجل .. ويتسلمه التاريخ .. ويضعه في ميزانه فيسجله في السجل الذي لا تمحوه الأيام ولا السنون .. في المحل الذي يستحقه .. لا أكثر ولا أقل » ، فقد استمر في سرد أحكام عامة وبقيت مع ذلك كل نتائجه فردية متصلة بشخص تشرشل . ولست هنا في معرض المدافع عن تشرشل ولكنني أدافع عن مهنة الكتابة التي تتطلب عادة حيلة أكبر . وكنت أتمنى أن أقرأ مقالا جيداً في تعديد الجوانب المظلمة من شخصية تشرشل . ولا يستطيع الكاتب أن يتقدم بمثل هذا المقال إلا إذا استند الى وقائع حقيقية تبعث على الاقتناع وتملي الرأي على قارئه وأوضح مثل على ما أقول هو ما جاء بصدد علاقة تشرشل بقضية الصهيونية . فالدكتور يتحدث عنها كما لو كانت موضوعاً شائعاً معروفاً بتفاصيله وأخشى أن يكون الدكتور جورج حنا قد افترض في قرائه معرفة التاريخ علماً وعملاً . وبهذا جاء مقاله بلا أوليات .

* * *

بقي الآن أن ننظر في البحوث الأدبية الثلاثة الأخيرة . أما مقال « فن عمر » للدكتور النويهي فقد تعرض لنصفه الأول ناقد بحوث العدد السابق على العدد الماضي . ولذلك أحصر كلامي في النصف الثاني الذي نشر بالعدد الأخير من الآداب . ولعل لا أبالغ إذا قلت إن الدكتور النويهي قد اكتشف نفسه في هذا المقال . لقد كنت أجد دائماً تعارضاً بين الأسلوب والمنهج الذي يتبعه الدكتور محمد النويهي وبين الموضوعات التي يعالجها . ولم تحتضن كلماته أفكاره كما احتضنتها في هذا المقال . ولكم تمنيت عقب قراءة هذا المقال أن يراجع الدكتور النويهي كل آثار الجاهلية الشعرية فيقدمها

لنا على هذا النحو . مع رجاء واحد وهو ألا يفرض على القارىء كل افراضاته التى يستخرجها من الأحداث والصور .

لقد بدأت اللغة تعزل فنون الشعر القديمة عن ثقافة العربى المعاصر . وقام الدكتور طه حسين بمجهود طيب فى إزالة مشاعر العزلة فيما يتعلق بالشاعر العربى أبى العلاء المعرى فى كتابه الصغير « صوت أبى العلاء » . ولاشك أن الدكتور النويهى قد قام بمجهود نقدى تحليلى إلى جانب ما يصح أن نسميه ترجمة الشعر العربى القديم إلى العربية الحديثة . ولكن على أى حال فإن الأمر يستحق الجهد ويتطلب صبراً كبيراً فى تقريب اللغة القديمة إلى القارىء المعاصر . وآمنى ألا يكون تطفلاً منى عرض هذا المشروع برمته على الدكتور النويهى الذى أثبت قدرة فائقة على التحليل فى هذا المقال . ذلك أن المتعة فى قراءة تلك اللغة الوعرة (التى لم يتميز عمر بالذات بالكثير منها) لا تعادلها متعة ولا تدانها عملية أدبية بحثة من حيث وصل الماضى بالحاضر . وأرجو ألا أكون قد ظلمت الدكتور النويهى بتقديرى الخاص لهذا المقال ، فالواقع أنى قرأت أكثر مقالاته فى السنتين الأخيرتين ومعظم كتابه عن قضية الشعر الجديد . ولكنى متخلف فيما يتعلق بقراءة دراساته المتعلقة بالنقد والأدب ولعله قد بلغ فيها الشأو الذى بلغه فى مقال عمر دون أن أحيط بذلك علماً . فإذا كانت فرحتى بقراءة بحثه عن عمر فرحة متأخرة فعذرى أمامه واضح .

ومقال نعيم حسن يافى عن التطور الفنى لشكل القصة السورية القصيرة مقال جيد . فقد استفدت منه فائدة كبيرة فى الإلمام بتطورات القصة القصيرة فى وطن عربى . لقد سد هذا المقال نقصاً كبيراً فى معرفتى الشخصية بالأدب السورى وإن كنت قد احتطت للتقسيمات التى وضعها السيد يافى . . ولا أستطيع الآن ، وقد وقفت من بحثه موقف المستفيد ، أن أقف موقف الناقد أيضاً من كلامه . كل ما يهمنى أن أقوله بصدق

هذا البحث هو حاجتنا الماسة في التعرف مستقبلاً (على صفحات الآداب) على جوانب الآداب العربية في الأوطان المختلفة بنفس هذه الروح وبنفس هذا الوضوح والدراسة. كما أنني أرجو أن يكون هذا المقال نواة كتاب كامل حتى يلم القارئ بتفاصيل النماذج والأمثلة المشار إليها وحتى تمكن مشاركته في الرأي.

وكلام الأستاذ نعيم حسن يافى يلم بأطراف القضايا القصصية إلاماً دقيقاً ويعرف عيوب الكتابة القصصية. وهو لا يكف عن الإشارة والمقارنة والنصيحة والاعتراض في أسلوب علمي جاد. وتدل جملة التفاتاته على وعي وفهم كبيرين. فهو مثلاً يقول: «ونحن نرفض في كل هذه الأحوال وفي غيرها أن نعاذل الشكل القصصي بالأسلوب. نرفض أن يكون الأسلوب وحده — والإنشائي منه بخاصة — كما يلح الكثير من كتاب الفترة، هو عماد حكمنا على القصة القصيرة وخلاصة تقويمنا لها. إن ثمة فرقاً كبيراً بين الأسلوب والشكل الفني. إن الأسلوب شيء شخصي يتعلق بالكتاب ذاته أما الشكل فشيء يتعلق بالعمل نفسه. وتبدو الشخصيات القصصية غير ناضجة لم تستكمل لمحاتها الإنسانية المفردة. الخ».

* * *

ولا يسعني أيضاً إلا أن أظهر اغتباطي بمقال الدكتورة عقيلة رمضان عن فن القصة عند هنري جيمس. وليس لي فيه سوى ملاحظتين: الأولى أن الدكتورة عقيلة لم تسع لشرح الواقعية التي تميز بها فن جيمس. فالواقعية كلمة لم تعد تحدد شيئاً اليوم في مجال الفن، وقولها: «إن واقعية جيمس تتصل بسيكولوجية الأفراد والجماعات، لا يضيف أي تفسير إلى كلمة الواقعية ولا يلقى أي ضوء على ماهية هذه الواقعية. كان ينبغي في مثل هذا الموقف عقد مقارنات كثيرة تحدد مكانة جيمس بين أصناف الواقعية الكثيرة. ولا يكن أيضاً الإشارة العابرة إلى فن كل من ديكنز وثروري.

والملاحظة الثانية هي أن الدكتور لم تنجح في معارضة القارىء على وضع هنرى جيمس في التسلسل التاريخى المناسب فيما يتعلق بقصته وهذه الأشياء لا تحتاج عادة الى تفصيل طويل أو سرد كبير ولكنها تعتمد فى الغالب على اشارات توضح وضعية الكاتب بالنسبة إلى من سبقه وبالنسبة إلى من تلاه فى غير افتعال .

بقى أن أشكر الدكتور عرضها الطيب لأفكار هنرى جيمس والأصول النقدية التى ظل يعتنقها .

• • •

وبقى أيضاً أن أشير إلى بحثى عن نقد أير للمذهب الوجودى . ذلك أنى أود بهذه المناسبة أن أذكر أموراً كثيرة أتمنى أن تكون واضحة لدى الذين يتناولون موضوعات الكتابة الفلسفية :

أولاً : أنى أحببت بكتابة هذا المقال أن أشرح أسلوب النقد الذى يتبعه الدارسون والباحثون الواثقون من عملهم فى ميدان النقد عادة . فكثيرون من الكتاب يهاجمون المذاهب الفلسفية وخاصة الوجودية بأسلوب رخيص معيب . وقد شئت بعرض النقد الذى وجهه أير إلى الوجودية أن أضع أمام القارىء أهم نقد فى الفلسفة من ألد أعداء الوجودية ورغم ذلك فهو لا يحمل كل ألوان الانفعال التى تصحب عادة كتابات النقد الفلسفى عندنا . وأظن أن مثل هذا النقد على ضعفه يمثل أرفع ما أمكن توجيهه إلى الفلسفة الوجودية من انتقادات .

ثانياً : أود أن يعرف كتاب البحوث الفلسفية أن النقد عملية أساسية فى البحث الفلسفى ذاته . ولا بد أن يرتفع الناقد إلى منطق الموضوع الذى يود مهاجمته حتى لا يبدو فى صورة العابث . وأهم ظاهرة فى نقد أير للوجودية هي أنه لا يلتقى معها على أرض واحدة .

ثالثاً : ليس هناك من شك في فائدة البحوث التي تستعرض بأمانة نقد كل فيلسوف لسواه من الفلاسفة . ولا يفسد ذلك إلا روح المغالاة والشطط . وسوف أقدم قريباً أيضاً إلى القراء وجهات نظر الفلاسفة بعضهم في مذاهب بعض بالصورة التي توضح جوانب كثيرة من غوامض الأوضاع والأفكار .

رابعاً : يؤسفني أنني لم أستطع أن أتدخل أثناء عرضي لنقد آيروا اعتراضاته بالنسبة إلى الفلسفة الوجودية لأنني حاولت في الواقع أن أتقدم بوثيقة مستوفاة لموقف آير بوصفه أكبر من يمثل الجانب المعادى للتيار الوجودي . ولكنني شعرت دائماً بأن القارىء كان دائماً شديد الانتباه إلى النقص الظاهر في اعتراضات آير من حيث تعاميه عن جوانب كثيرة في الفكر المعاصر . هذه الجوانب هي التي تكون في العادة محور التجاهل لدى النقاد من المذاهب الأخرى .

خامساً : إن الفلسفة المطمئنة إلى ما تعمله لا ترتاع أمام النقد بل تحبذه وتشجعه لأنه السبيل الوحيد إلى استطلاع وجهات النظر المغايرة من ناحية وإلى التقدم الفكرى من ناحية أخرى .

تقد قصص العدد « ٧ » من الآداب البيروتية

« أغسطس ١٩٦٥ »

نشرت « الآداب » في عدد (٧) سنة ١٩٦٥ أربع قصص أولاها للدكتور سهيل إدريس واسمها « التفاهة » وثانيها للدكتور عبد الغفار مكاوي واسمها « يونس في بطن الحوت » وثالثها للسيد جمال الغيطاني واسمها « رسالة فتاة من الشمال » ورابعها للسيد أنور قريطي واسمها « ولم تم الولادة ». والقصة الأولى من لبنان ، والثانية والثالثة من القاهرة ، والرابعة من سوريا . وأعتقد أن الإشارة إلى الإقليم لها دلالاتها فيما يتعلق بالمناخ الذي صدرت عنه كل من هذه القصص .

ولا شك في أن هذه القصص جميعاً ثمرة من ثمار العصر الذي نعيش فيه . ولذلك نلح فيها ذلك العنت الذي نلقاه في حياة هذه الأيام بين الربوع التي ظلت أمدأ طويلاً مسرحاً للهدوء والسكينة والاستتباب . ويريد الكاتب أيضاً أن يشيع هذا العنت نفسه في قلب القارئ . ولذلك يعقد من الأسلوب ويختصر من اللقطات ويوجز من الإشارات ويلغى الفواصل بين المواقف حتى تحس بالحيرة أحياناً عند المتابعة . وهو يلزمك بأن تتابع أسلوبه على مضمض كما يشغل انتباهك وكما يفرض عليك الانتباه القوي والعنت النفسى .

وقد تؤدي طريقة الكتابة هذه إلى غير قليل من الإرهاق . ولكنها تتيح السرد أحياناً فرصة الإفلات من عيون الرقباء . تفسح هذه الطريقة في السرد فرصاً كثيرة أمام الكاتب لينقل إلى القارئ بعض الأحاسيس الخفية . بل يستطيع الكاتب أن ينقل إلى القارئ بعض الرسائل التي

لا يجرؤ على إبرازها في الأسلوب العادى الهادى . وسأضرب مثلاً عرضياً من قصة جمال النيطانى الذى قصد إلى هذا قصداً فى غضون قصته حين بدأت عباراته تتوالى بأسلوب تأثرى فى آخر فقرة . قال : الشوارع . المطر . . المدارس . . الصحف . . إلخ . . . وأراد بذلك أن يكوم الإحساسات وأن يشغل القارىء حتى لا ينتبه إلى ما يقوله إلا خلال نظرة فاحصة : العيد العيد . . . يهمنى أن . . العيد العيد . . تصمد وتصمد

ولابدأ إذن بالحديث عن هذه القصة . هذه هى قصة جمال النيطانى رسالة فتاة من الشمال . وقد استخدم فيها الكاتب أسلوب التنقيط التأثرى كما حاول متابعة ما كان سلامة موسى يسميه الأسلوب التلغرافى . والقصة فى عمومها ناجحة على الرغم من أنها انطباع فج لم يرتفع إلى مستوى التجربة . ويثير الانطباع الفج إحساساً قوياً دافقاً ودفاعاً من المشاعر الوجدانية التى تضخم عمل الكاتب فى نظر نفسه . ولكنها قلما تثير نفس الأجواء لدى القارىء . وهو عيب ظاهر فى كل آدابنا التى تقف دون التجربة الحقة .

ولا أود أن أستمر فى الكلام عن هذه القصة قبل أن أشير إلى خطأ وقع فى تركيب صفحاتها . فجاء قلب القصة فى الصفحة التالية للصفحة التى جاءت فيها نهايتها بما قد يفسد على القارىء متابعة موضوعها . ولعل الكاتب قد شاء أن يخط صورة لأوضاع مر بها هو وبعض صحبه . ولا شك أنه عثر فعلا على موضوع . ولكنه لم يرتفع بالموضوع إلى مستوى التجربة القصصية ومن هنا كانت متابعة القارىء لها متابعة بليدة . غير أنه تغلب على البلادة بالتنقيط التأثرى الذى يفرض عننت الانتباه على القارىء . وتغلب على فجاجة الانطباع بهذه الصورة الديالكتية المتناقضة بين الحرية وأسر القيود وبين الشمال والجنوب . . . بين يياض الثلج ووهج النور الساطع .

وهكذا نجحت القصة فى يد جمال النيطانى على الرغم منه . فما كان

يريد لها نجاحاً أدبياً . إنها شكوى لم يبعث بها إلى أحد لأنه لم يعد يؤمن بأحد ويشيع تداخل العبارات ألوأنا من الأحاسيس البدائية التي تشبه إعلانات السينما أكثر مما تصور العناء الحقيقي في داخلية الفؤاد . ومن هنا وقفت دائماً أتحنس الوهج فيما يقول ولا ألقى الظلال . ولا شك في أن انطباعه مرير ولكنه لم ينتقل به إلى مستوى التجربة .

ولعل أستطيع أن ألقى ضوءاً أكبر على هذه القصة إذا قارنتها بالقصة الأولى للدكتور سهيل إدريس . تمثل قصة الغيطاني في الحقيقة مجموعة من الملاحظات الواقعية المبينة على تخطيط سابق ، وهذا نابع من طبيعته الشابة المندفعة في غير حصافة الفكر والمعرفة . إنه يؤمن بالمبادئ . والمبادئ عنده هي التي تحرك الأحداث والوقائع وتفترض كل المنحنيات التي تسير فيها القصة . أما عند سهيل إدريس فالموقف هو الذي يجزم بتتابع الألفاظ والعبارات والصور .

هذه فيما أعتقد نقطة هامة في تفسير نوعين من القصة : القصة الواقعية الانطباعية والقصة الوجودية ذلت الموقف . تعتمد الأولى على التلقائية في الأحاسيس وتعتمد الثانية على النضج في التجربة . كذلك تعتمد الأولى على الترتيب المذهبي بينما تعتمد الثانية على التصرف المتجاوب مع الظروف تقرر القصة الأولى العمل المبني على المبدأ وتقرر القصة الثانية العمل الذي ينكر كل مبدأ . المبدأ في القصة الثانية هو ماهية الحدث الذي يجرى بالفعل .

ويجب قبل مطالعة قصة سهيل إدريس أن نعرف التفاهة بمعناها العربي القاموسى . التفاهة في الطعام هي ما لم يكن له طعم الحلاوة أو المرارة أو الحموضة . وأسلوب القصة سلس رصين مخالف لأساليب القصص الأخرى . إنه أسلوب الكاتب المالك لناصية التعبير . . . أسلوب مشرق لاعنت فيه . فهي من ناحية تشير إلى جو فكري مليء بالتجربة الحقة .

وبغير هذا الجو الفكرى يمكن إلحاق طريقة الكاتب فى الرواية بتلك الأساليب التى عرفناها منذ ثلاثين أو أربعين سنة فى مصر فى رواية القصة القصيرة .

وأسلوب الكاتب الأدبى هو أحد أسرار هذا التقارب مع قصة العشرينات والثلاثينات بمصر . إنه أميل إلى أن يكون أدبياً من أن يكون كاتباً . قصة سهيل ادريس أقرب إلى قصة الأديب منها إلى قصة الكاتب . ولكنه التقط خيط الأشكال الروائى المعاصر من الإحساس بالذنب منذ سطره الأولى . فالشخصية القصصية رجل يجلس بمقهى حديث تتردد عليه السيدات ويجاس هو نفسه إلى منضدة يسند إليها أوراقه ويكتب عليها . ثم تبرز فجأة إحدى النساء ومعها طفلاها . وهى تعرفه ، ولا ريب فى أن هذه المفاجأة كما يروى المؤلف الأديب قد أخرجتها . ومن هنا نبعت تلك الحمرة على وجنتها . ولا يلبث أن يستيقظ الكاتب فيمضى يقول : وأصبح على يقين أنها ما كانت تقصد هذا المقهى لو خامرها ظل من شك فى أنها قد تراه هنا . وانهى إلى الإحساس بما يشبه الذنب لحضوره فى هذا المكان .

هنا بزغت ظلال فكرة الكاتب . أو هنا فرضت الكتابة نفسها بجوها الفكرى على المؤلفون بقى تناول أدبياً . ذلك أن المشكلة تكمن أساساً فى تجربة يحياها الكثيرون ممن يعيشون فى ظروف اجتماعية مضطربة أو فى ظروف عقلية ونفسية متفاوتة . وهذه التجربة هى تجربة التقارب العاطفى الذى لا ينتهى بالزواج ، وعاش هذه التجربة آلاف من أبناء البلاد العربية . ويحاول الكاتب أن يلقى بعض التبعة على الفتاة لأنها ترضخ لما تفرضه عليها ظروف المجتمع الذى تعيش فيه . لأنها لا تقاوم الظروف وتنساق لأمور المعاش العادية التى تجرى من حولها وتعرض عليها الزواج ممن لم تواعده على الوفاء والزواج .

ولكن لا يلبث الكاتب أن يكتشف معنى الذنب لدى الرجل الذي
يلشغل عمن يجب بمن عداه أو بما عداه في الفترة الحاسمة التي تتوقع فيها أية
إشارة تتطلع فيها لأي مبادرة من ناحيته . ويعود هو فيندم وتعود هي فتأسى
لما فات . وهنا يستشعر الكاتب معنى الألم لصراخ الطفل حين يقع على
أنفه ويسيل منه الدم . فهذا الطفل نفسه كان يمكن أن يكون ابنه . وهنا
يبرز المعنى الأصيل في الإحساس بالذنب حين يتصور المرء أن أبناء الناس
جميعاً كان يمكن أن يكونوا أولاده . ونقطة الدم التي بقيت على قميصه والتي
حاولت السيدة أن تمحوها بمنديلها ليست إلا ذكرى لمأساة عميقة تتمثل في
عجز الإنسان عن أن يوفى كل ذي حق حقه وأن يرفع عن الناس معنى
الشقاء والألم .

وهناك معنى آخر ظهر في القصة كصدي حين أشار الكاتب إلى أن
أغرب ما في الحياة هو أنها تبدو أحياناً كما لو لم تكن جدية باتخاذ قرار في
مواقفها . فقد يبدو كل شيء أحياناً كماي شيء . ولكن الغريب فعلاً على
هذه الأرض هو أنه من الضروري أحياناً اتخاذ قرار .

وهنا نلتقي بالقصة التي كتبها عبد الغفار مكاوي عن يونس في بطن
الحوت . كان يجب أن يتخذ الفتى من قصته قراراً فيما يتعلق بوالده الظالم .
ولكن قصته هذه ككل قصة تظل تحمل طابع التجريد وتخلو من ملامسة
مظاهر الحياة في صورها العادية ، ولذلك يمكن إطلاق اسم فن « فوق
العادية » على قصص عبد الغفار مكاوي . إنه يزرع نحو التجريد لكي يصرخ
ويولول كما بما يقاوم مظهره الهادي الرقيق .

وتكلف « فوق العادية » قصص عبد الغفار مكاوي الشيء الكثير
تكلفها أولاً وقبل كل شيء أن تشبه درساً في فصل . والدرس متصل بنظرية
داروين والفصل غرفة جانبية من كتاب . والمعلم حائر فيما يقول وفيما
لا يقول . ولذلك لا يلبث أن يعلو الصراخ والعيول والنحيب وتمتلىء

السطور بالدوخة التي لا إفلات منها . لا مفر من أن يظل المرء كأنه في تابوت حلزوني . ويأوى المرء من حين إلى حين إلى حائط ولكنه لا يلبث اكتشاف ميل الحائط . الحائط لا يسند وإنما يشارك في خلق السد وإعلاء الأسوار .

ونفس الدوخة عند صاحبنا أنور قريطي الذي يود لو يكتشف لحظة ميلاده ولكنه يفشل . والسبب هو أنه يبدو مجنوناً أو يبدو مريباً في نظر رجال الحرس أثناء الليل . فيقتادونه إلى المخفر قبل الساعة التي ولد فيها في إحدى السنوات ويود لو يتلبه أثناء ميلاده من جديد . وعند ما يمضي إلى حيث يقتاده الشرطي ولا يقوى على مقاومته يستسلم لكل ما يجري له على أمل أن تتيح له السنة القادمة لحظة أسعد يرى فيها ساعة ميلاده في وعى ووضوح .

وفي هذه القصة أيضاً أسلوب متداخل وشعور بالاستسلام لقضاء غريب مكتوم يقضى على المرء بالشجن أو بالجنون حيث يختفي سبب عاطفي خفيف لا إثم فيه ولا أهمية له . وكيف يمضي هذا التشابه بين بعض المشاعر في أرجاء العالم العربي؟ كأننا نمضي في لحظة زمنية متشابكة نسينا فيها الفن من أجل البحث أولاً وآخرأ عن معنى العزاء . . العزاء وحسب .

الفصل الرابع

حوار معنوى

مع الأستاذ عماد

« ما نحن ، ما الأيام ، ما الدنيا العريضة ، ما الأمل ؟ »
« لا شيء... لكن هكذا بالعيش نغرى والعمل »
« نبكى على الموتى كأننا قد خصصنا بالدوام »

عماد

الأستاذ محمود عماد شاعر عرفه الأدب العربى منذ أربعين سنة، وما زال يزود الأدب والشعر من حين إلى حين بقصائد ودرر^(١). وقد رأيت أن أخرجه من عزلته وأن أقطع عليه صمته بحديث عن فنون الشعر، لعله يفيد المتطلعين إلى أدبنا المعاصر والمقبلين على صناعة الشعر. وفي عصر يوم من أيام الأسبوع الماضى توجهت إلى داره النائبة وأقبلت عليه فإذا هو فى جلبابه الأبيض الفضفاض - وهو الرجل النحيل - وإذا بصوته الهادى المتقطع - وهو الرجل الصموت - يفضح ذاتاً رقيقة شفاقة كلها موسيقى ونغم ملسكب .

سألته : إلى أى أحد راعيت فى صناعة الشعر أذواق طلابه وقرائه ؟ وهل كان للمجتمع أثر ما فى أعمالك الأدبية ؟

وهنا راغت عيناه البراقتان فى جنبات الحجره كأنه يراها لأول مرة فى بيته وبدأ كلامه فقال : إننى إذا عمدت إلى نظم قصيدة لا أراعى فى نظمها

(١) توفى الأستاذ عماد أثناء إعداد هذا الكتاب .

إلا التعبير الصادق عما يجيش بنفسى . وسواء لدى أفاضت بعد ذلك برضا القراء أم لم تفز . وليس في هذا تعال على المجتمع أو استهانة بأذواق الناس لأن الأصل في الشعر أن يكون تنفيسا لشعور صاحبه . . فهو ملك الشاعر وليس ملكا لسواه . على أن هذا لا يمنع أن يأتي شعور الشاعر في بعض قصائده متفقا مع شعور المجتمع فتجىء معبرة عن رأيه أيضا ولكن بطريق غير مباشر . فقد نظمت في أغراض قومية كثيرة كنت فيها متفقا مع المجتمع بينما تجنببت النظم في أغراض قومية أخرى لم تهزني كما هزت المجتمع ، وشغلت بنظم قصيدة في وصف « ساقية جافة » مثلا أو استقبال « نجم جديد » .

قلت : هل راعيت أصولا نقدية معينة في تعبيرك الفني وهل كان لك اتجاه بالذات بين شعراء الفترة التي ظهرت فيها وماهى الصعوبات التي واجهتها ؟ .

قال : إنى لم أتعمد أن أراعى أصولا معينة في أدبى عندما كنت أنظم قصيدة لأنى أردت لفنى أن يكون متحررا من كل شرط وقيد . ولكنى إذا عرضته على ما قرأه من الآراء النقدية أراه متفقا مع القائلين « بوحدة القصيدة » ، فالقصيدة في شعري « موضوع » له مقدمات وعلل ونتائج . وكل بيت فيها يتم معناها ويكمل مبناها ولا تكاد تستغنى عنه بحال . وأخالف بذلك رأى العرب في نظم الشعر . فقد كانوا يرون استقلال كل بيت في القصيدة بل كل شطر من بيت فيها عن سائر أبياتها حتى لتستطيع أن تقرأها طردا وعكسا دون أن تخطيء غرض ناظمها . وهذا يدل على أنهم كانوا يقيدون بشعرهم معانى جزئية تؤديها جمل مستقل بعضها عن بعض ، لآحالات نفسية ملتحمة لا تؤديها سوى أبيات متساندات متعاقبات ولذلك قل بينهم الشعراء المتعمقون وكثر السطحيون . هذا فيما يتعلق

بغرض القصيدة . أما الأسلوب اللفظي فأراني آخذا برأى القائلين بالسهولة والبساطة ولكن في متانة واتساق .

أما اتجاهي بالذات بين الشعراء الذين عاصروني فهو « تمصير الشعر » أى جعله شعرا مصريا بحتا لا تقليد فيه للشعر العربي أو الشعر الافرنجى . فأنظم مستقلا بتفكيرى وتعبيرى فى حدود بيتى وزمنى ، حتى إذا قرىء شعرى فى أى صقع وأى زمن عرف أنه قيل فى « مصر » وفى « القرن العشرين » . ولا أعرف بالطبع مدى توفيقى أو إخفاقى فى هذا الاتجاه ، ولكنى أعرف أن هذا هو اتجاهى ، أخلص فيه النية وأشحن له العزم . أما الصعوبات التى صادفتنى فحسبى منها ما تعارف عليه الناس حولى من أن الشعر لا تقدر قيمته إلا بمقدار قربه أو بعده عن شعر الأقدمين . فهو عندهم ألفاظ نفمة تحشد حشدا ولو كانت خلوا من تفكير عميق ورأى مبتدع وكل من خالف الناس فى عرفهم لقي الكثير من عنتهم حتى الأنبياء .

ولم يكد ينتهى من هذه الكلمات حتى أثرته بسؤال آخر قلت فيه :
ما رأيك بصراحة تامة — فى شعراء الفترة التى سبقت ظهورك وفى شعراء اليوم ! .

وحينئذ أخذ نفسا عميقا وبدأ يقول : كان شعراء الفترة التى سبقت ظهورى — ومنهم من امتدت أيامه إلى أيامى — شعراء مقلدين . ليس لهم شخصيات خالفة أو أغراض محلقة وأن أصابوا من الشهرة ما أصابوا ولكن تقليد أجدم وهو البارودى يصح أن يسمى تجديدا ويجوز استثناءه من بين الآخرين . فقد كان أسلوب الكتابة فى زمن البارودى أسلوبا عاميا سقيما . فاذا به يثب فجأة إلى الفصحى بفضل لغته التى تشبه لغة الأقدمين فى السلاسة والمتانة والوضوح . ولكنه مع الأسف لم يكن مجددا فى أفكاره

ومعانيه . وقد تبعه في ذلك شوقي وحافظ ومطران وغيرهم . وكانوا جميعا متفاوتين في قواهم الشعرية وفي درجات حماسهم للمجدد . على أن من الإنصاف أن نذكر مطرانا ضمن المجددين في مرحلة من مراحل شعره . إذ أنه بدأ أعماله الشعرية كمجدد ناثر ولكن بمضى الأيام أحس بقلّة الجدوى من التجديد الذي سار على نهجه فانهى إلى أن يكون شأنه شأن بقية المقلدين . وبذلك جرفه العرف المحيط به وأصبح كغيره شاعر حفلات ومناسبات .

أما رأي في شعراء اليوم فلا أعهد فيه إلى الصراحة التي تطلبها لأنى . أقابل الكثيرين منهم كل يوم . ولست لسوء الحظ من قوة الساعد وانفصال العضل بحيث أستطيع الدفاع عن نفسي ا فدعنى أجمل ولا أفصل : شعراء اليوم ثلاث فرق . فرقة المقلدين وهي كثرة غالبية . وفرقة المجددين وهي قلة لا تكاد تذكر . وفرقة تتذبذب بين هاتين الفرقتين ، فلاهى إلى أولاء ولاهى إلى أولاء .

وهنا بدرى أن أدرك مدى إيمان الأستاذ عماد بصناعته فسألته سؤالا يتصل بمشكلة نقدية معاصرة قلت فيه : هل تعتقد أنه سيكون للشعر دور هام في الفترة القادمة من تاريخ العالم أم أنه سيتترك المجال للنثر وينزوى كبقية الفنون المأثورة .

وعندئذ وجدت الدم يصعد إلى وجهه وأخذت الكلمات تفلت من بين أسنانه وهو يقول : مادام الشعر مظهر الحياة وتعبيرا صادقا عنها فهو باق ما بقيت الحياة . ولا أدل على ذلك من أنه لم يفقد مكانته من عهد الجاهلية إلى هذا العهد مهما اختلفت لهجاته وأساليبه ، فلماذا يفقدها فيما يقبل من اليهود ؟ .

وإذا كان النثر معبرا هو الآخر عن الحياة فليس يتوفر له ما في الشعر من موسيقية تحببه إلى الأذان وتغري الشعراء بنظمه وتيسر للرواة حفظه وذكره ولا يفوتنا في هذا المقام أن نشير إلى أن فن المواليا وفن الزجل عند العامة ضرب من التعبير الشعري . فالشعر لسان كل طبقة من طبقات الناس وهو باق ببقائها .

وخشيت أن أكون قد أثقلت عليه فقلت : لم يبق غير سؤال واحد وهو سؤال حيوى جدا لاتصاله المباشر بحياة الفنان ذاته . إذ كانت مشكلة أغلب الأدباء والشعراء هي مقدار التوافق الحاصل بين أمرتهم الفنية وحياتهم المعيشية . والآن نجد هذه الظاهرة اوضح ما تكون خصوصا إذا كانت للأديب أفكار معينة ومبادئ مغايرة وطريقة مختلفة . فهل ساعدتك ظروف حياتك على أن تؤدي مهمة الشاعر على الوجه الأكمل أم أنها وقفت في سبيلك وكانت معاكسة لك وتعارضت مع مواهبك وميولك ؟ . أو بمعنى آخر : هل كانت الظروف المعاشية موافقة لعملك الأدبي أم عاملة على تعطيله ؟ وهل كانت الوظيفة « وأكل العيش » عقبة في حياتك الفنية أم أنها جارت ميولك وعاونتك على أداء مهمتك ورسالتك على نحو ما أردت لنفسك وحسب مثلك المحتذى وهدفك المأمول في الأدب ؟

وهنا كانت ثورة الأستاذ عماد التي تسبب فيها سؤالى السابق قد انتهت وعاد إلى نفسه مرتكنا بجسمه إلى الخلف قليلا . . . وبدأ كما لو كان يبحث في داخلية روحه عن إجابة هذا السؤال ، وبدأ كلامه هامسا ثم أخذ صوته يتصاعد شيئا فشيئا .

قال : كلا مع الأسف . . فإني لا أحب الأرقام الحسائية بفطرتي ولا فرق عندي بين رؤية مجموعة أرقام أو مجموعة من العقارب والشعابين ومع ذلك فقد كانت الأعمال التي زاولتها طوال مدة خدمتي — وهي تربي

على الأربعين عاما — أعمالا حسابية . اللهم إلا ستين اثنتين كنت فيهما
سكرتيرا للوزير . وهي وظيفة كانت تقتضى التنازل عن شيء من كرامتى
واستقلالى . . . وكنت أبى عليها ذلك كل الإباء . وهذا هو سبب أنى
لم أعمر فيها وقتا طويلا . والطريف أنى نقلت منها فى عهد وزير أديب .

هذا نوع العمل . أما الأجر عليه فهو « أقل من أجر المثل ، كما يقولون
لأن الوزارة كانت تجدد منى دائما موظفا يحسن الاضطلاع بالعمل ولكنه
لا يجيد المطالبة بالأجر . وهى فى الوقت نفسه تحسن الانتفاع بهذه الفرصة
كل الاحسان . ولاشك فى أنى كنت أحس من ذلك مضايحة فى نفسى
تمنعنى من التفكير فى الادب تفكيراً حراً هادئاً .

ولا بأس من أن نختم هذا الحديث بفكاهة تؤرخ بها الكتابة فى
الدواوين . أملى على رئيسى يوما — فى أول عهد بالوظيفة — كتابا رسميا
عن ناظر وقف اسمه (ضرغام) فكتبته بالضاد كما ترى . ولكن ما كاد
الرئيس يراه حتى صاح بى ساخرا : « أهذا ما تعلمتموه فى المدارس ؟
أشطب ، الضاد ، وأكتبها « دال ، يا أفندى . فدهشت وقلت : بل أنها
« ضاد ، لأن كلمة ضرغام معناها أسد أما « درغام ، فلا معنى لها . فانفجر
ساخكا وقال « مالنا وما للأسد يابنى . . لأنها ليست آتية من هنا ولكنها
آتية من قولهم « مدرغم ، ١١

وكتبت له يوما خطابا آخر فيه جملة (فى غضون السنة) فرأيته
يتناول المبراة فى صمت ويكشط بها النقطة التى على (الضاد) فصارت
(صاد) وأعادته إلى زاما شفثيه أسفا وسخرية . فقلت له « بل هى (ضاد)
لأن (غضون السنة) معناها أتناؤها ، . فقال اللهم طولك ياروح . بل
هى غضون السنة بالصاد تشبها لها بالشجرة الكثيرة الغصون ١١

وكذلك كانت ترد فى كتاباته كلمات (الناظر بمالط فى تقديم الحساب)

يريد (بماطلا) و (فلولوا نكان) بدلا من (فلوكان) وغير ذلك . .

وانى لأترك لك بعد ذلك الفرصة كما تدرك أى جو كنت أعيش
فيه ومدى اقترابه من الجو الشعر .

فهببت من كرسى وأنا أقول : لك الله .

نعم . . له ولأمثاله من الأدباء والشعراء والفنانين إله يرعاهم فى هذا
الطريق الشاق . . فليس أدعى لقلّة الشأن من أن تكون صاحب صناعة فنية
وأنت موظف فى دواوين الحكومة . وليس أسوأ من هواية تكلفك
أضعاف أضعاف ما تجلبه لك من نفع .

أسئلة وردود

(١) مشكلة النقد

... ولا يكاد يرفع الانسان عينيه إلى جملة من المجلات والصحف حتى يفاجأ بهذه الروح النقدية الزائفة ، حتى لكأنهم من عالم آخر سوى هذا العالم . لقد آذوا حياة الفكر والأدب بهذا الأسلوب العتيق المهلهل في النقد . فمقالاتهم النقدية لا تعدو أن تكون تعبيراً مكشوفاً عن شهوات دفينة

برهام السيد

(القاهرة)

لأنها لحيرة والله ياسيدى . . . فأصوات الكتاب تعلو من حين إلى حين منادية بضرورة الأخذ بوجوه النقد النزيه ، والبعد عن روح التعدى والاتهام الخالية من التأيد المنطقي . . وعلى الرغم من ذلك تقع المجلات الأدبية الظاهرة في أخطاء عجيبة من هذه الناحية ، ولا زالت تتكرر الحوادث السخيفة في النقد المعاصر من يوم إلى يوم !! ما زلنا نرى عناصر التحقير بغير موجب ، وما زلنا نلس ملاحح الشنيح والإهانة بين سطور الكتاب والمعلقين . ولا تخلو مجلة حديثة من هذه الظاهرة ولا تكاد تجد كاتباً واحداً من أصحاب الميول النقدية أو من أصحاب المكائات الممتازة في أدبنا الحديث بريثاً من هذا العيب . إننا نفاضل ولاميزان للمفاضلة ، ونقدر ولا موجب حتى لمجرد التقدير . وأدل شيء على ذلك هو أننا نثير ذكرى الماضى ، ونعيد وضع المؤلفات على صورة إحصائية ، ونجدد أسلوب القدماء في الترقيم وإعطاء الدرجات .

لقد انتهى عهد الامارة فى الشعر والسلطنة فى البيان والامامة فى اللغة والعمادة فى الأدب لقد فرغنا من مهمة التفضيل والاعتبار المسمى . .

وأصبحنا الآن في جو أدبي آخر لا تقول فيه هذا أفضل كتاب وتلك أعظم قصيدة . بل تقول هذا الكتاب يمتاز بكذا وكذا وعيوبه كذا وكذا . . . أو هذه القصيدة تصدر عن شاعرية وتفوح بالخيالات وتموج بالتماير الموسيقية ، وسبب جمالها كذا وكذا . . . وأما العكس . فالدراسة الأدبية التحليلية الآن شيء آخر سوى إعطاء الأحكام الجارية وتنصيب المعقولات التي تسرى مسرى الشعائر والأمثال .

والنوادير في هذا المعنى كثيرة . ولا يلهيني عنها الآن سوى حيرة مثل حيرتك ياسيدى . إذ لا أدري - والحالة هذه كيف أبدأ ، وماذا أقول ولن أرفع شكواك ؟ فقد وقع خطابك من نفسى موقعا مؤثرا حتى بدأت أشك في الأحكام الجارية وأحسست بأن النقاد جميعا أبناء هوى وأصحاب حماقة . واتهامك يشملى أنا أيضا طالما كنت لا أستطيع أن أصرخ بأعلى صوتى في وجه أولئك الأسياد الجالسين على دست الحكم فى دولة الأدب وأنا عاجز طالما كنت قليل التأثير فى المقبلين على حرفة النقد والمشاركين فى حلبيته . إذ كيف يسمع الناس منى وينصتون إلى بعد أن تيقنوا من أننى أحمل الخطيئة بين جنبى - شأنى شأن سواى - وإنتى ماض مع الماضين فى ساحة التجريح الهوائى والمواخذة الطارئة والتحكيم الأهوج ؟

(٢) الموسيقى الكلاسيك

يرجع اهتمامى بالموسيقى إلى زمن بعيد . ولو كنت بصدد تاريخ تلك الهواية لرجعت بك إلى أيام الطفولة . ولكننى لم أبدأ عنايتى بالموسيقى الا بعد أن اشتركت فى جمعيات خاصة لاتزال موجودة فى كليات الجامعة هنالك فى أروقة كلية الآداب بالقاهرة استمعنا الى تسجيلات نحلم بها الآن ونتخيل رنينها فى الآذان ونود لو أتيح لنا شىء منها بعد أن أصبحنا نتذوقها

ونستطعمها هنالك في أروقة الكلية ومدرجاتها استمعنا إلى معزوفات
بتهوفن وموتسارت ، وجلسنا صامتين بازاء الألحان الممتازة من وضع
اتشايكوفسكى وفاجنر ، وبقينا ساعات طوالا نتأمل الأرض بعيوننا
الغافية ونتحسس أنغام ليست وشووير بأنفاسنا المقطوعة .

والآن ، أنظر من حولي فلا أملك إلا أن أبكى بما نعانيه من جذب
وحرمان وأن أحسد الأوربيين على هذا التفاوت الذي يرفعهم عنا درجات
في دنيا الفنون .

(العراق) م . ن . الطاهري

لسنا أسعد منك حظا في مصر يا أخى إن الحرمان من الفنون معقود
على رؤوسنا جميعا كالطير وإذا كانت هذه اللحظات الفنية قد أتاحت لك
أثناء دراستك الجامعية فتيقن من أن هذا لم يكن الا بمجهود قوم فضلاء
وأن حياتنا الخارجية ليس فيها موسيقى كلاسيك وفي المرات المحدودة
التي شرفتنا في مصر أثناءها فرق أجنبية حال الفقر على متذوقى الموسيقى
الحقيقيين أن يشهدوا شيئا . وأوربا نفسها تعاني هذه الحالة نفسها ولكن
بصورة أخرى ، فالاقبال عندهم على الكلاسيك قد ضعف الى حد أفلاس
فرق كبيرة كثيرة .

وقد نشرت مجموعة الكتب ، بليكان ، مؤلفا عن الموسيقى سنة ١٩٥٠
للناقد الموسيقى المعروف رالف هيل وبعض زملائه من المحررين المختصين .
والكتاب — ولعلك رأيته — عبارة عن مناقشة لموضوعات موسيقية
بارزة ودراسات شاملة لكل ما يتعلق بفن الموسيقى ولو من جانب
الشكليات الصناعية . ويشير الأستاذ رالف هيل في أول بحوث الكتاب
إلى الصعوبات المادية التي تعانيها الفرق الموسيقية التي تعزف أنغام
الكلاسيك في لندن . وهو يقرر حقيقة الزيادة الملحوظة في عدد المهتمين

بالموسيقى الكلاسيك منذ عشر سنوات . ولكنه لا يجد مع ذلك مندوحة عن تقرير حقيقة المعاناة التي تنسم بها حياة الفرق العازقة الانجليزية فيما عدا الفرقة الخاصة بالإذاعة في لندن . فهذه قد وجدت الحماية من دار الإذاعة على الرغم من المهاجمات الشديدة التي قام بها الجمهور نحو برامجها .

(٣) والقراءة أيضا

إنني أحب مجلتكم ياسيدى وأقبل على قراءتها بنفس مشتاقة .. ولكنى اتعب من القراءة وأمل بسرعة . وكثيرا ما اقبلت على كتب وروايات لقراءتها فاذا نى لا أكاد أقرأ صفحتين حتى يغلبنى النعاس وأهرع إلى السرير لأدخل فى نوم عميق إننى حائر ياسيدى بين هذه الرغبة الشديدة فى القراءة والتزود بالثقافة وبين هذا الضعف الذى أشعر به كلما بأن هممت أقرأ .. ألا من علاج ؟

(قارىء)

إن مشكلتك يا عزيزى هى مشكلة جيل الشباب الآن . إن إرادة عدم إجهاد النفس هى التى تنيم الانسان عندما يقبل على القراءة . وهى ارادة قوية متمكنة من نفوسنا قادرة على التأثير فى مشاعرنا الباطنة . إنك لست بمفردك على هذا الحال ، وئيقن من أن لك زملاء مخلصين فى هذا المنعنى فشعبنا ليس من الشعوب القراءة بحمد الله ولا تكاد تجد من بين شبابنا الذى يدعى أنه مثقف شخصا أو اثنين يتابعون الكتب بانتظام أو بغير انتظام ، واجلس فى أى مكان عام فلن تجد إنسانا واحدا يطالع شيئا فى يده . ليس هذا فحسب ، بل تعجب معى من أولئك الذين ينجحون من حمل الكتب فى الطريق خشية اتهامهم بأنهم لا يزالون تلاميذ ١١ ولا زالت أذكر همسا سمعته وأنا ماض فى طريقى يوما من أننى مع ما أبلغه من الكبر لا أزال تليذا .. لالشيء إلا لأننى أحمل الكتب ا

آه لو نعلم كيف يقرءون فى الخارج وفى أوربا بالذات . أنهم يتنفسون الثقافة ويتغذون ويحسون بأن الإنسان من غير قراءة لا يساوى شيئاً . أنهم يقرءون فى الطريق وفى الترام وفى القهوة ويستهلون فداحة العيش من غير تشغيل معدة العقل . وقلما تجد إنساناً فرنسياً مثقفاً لا يكون قد أطلع على جملة المؤلفات الأدبية المعاصرة أو شهد أغلب التمثيلات التى يضعها كبار الكتاب هنالك . ويحكى لنا أستاذ جامعى أن ليني بريل وهو من أكبر علماء الاجتماع كان يقرأ فى الكتاب من بيته إلى كرسيه بالقاعة فى الجامعة كأنما يأسف للدقائق التى يمضيها فى غير اطلاع .

وأعود فأقول أن إرادة الإنسان الباطنة أقوى من إرادته الظاهرية . وقد أجرى علم النفس الحديث تجارب على الجنود الذين أصيبوا بالعمى أثناء القتال بالمعارك الحربية . وانتهى إلى أن الخوف من القتال هو الذى كان يؤثر عليهم التأثير العضوى الذى يؤدى إلى سحبه ووضعهم فى المستشفيات بعيداً عن الميادين . لم يكونوا يحبون الحرب ويكرهون رؤية الفظائع الدموية فأعماهم شعورهم الباطن حتى يخلصوا من هذا الهم الثقيل . وكذلك القارئ الذى يحس بالنعاس بعد دقائق من الإمساك بالكتاب . انه هو الآخر يحمل فى باطنه رغبة أصيلة وعشقا خالصاً لدولة الكسل . لأنه ابن بار لهذه الفئة التى لا تريد أن تعرف ولا تتطلع إلى ثقافة ولا تهتم بالغذاء العقلى .

ولا بد أن يمضى وقت طويل حتى تصبح عقولنا عقولاً قارئة متطلعة .

(٤) أزمة الشعر .

لفت نظري في « الثقافة » أنها تعنى بدراسة الآداب الغابرة وأحياء تراث الراحلين بالأمس وأمس الأمس . وهو بهج حسن جدير بالتقدير والاحترام . ولكن ألا يكون أحسن لو عنيت ، بجانب الوفاء لأدباء الأمس بالعطف والتشجيع لأدباء اليوم ، وأخص منهم الشعراء ، ذلك الفن الخالد ، كاد يموت وينقرض !

حسن المدبولي
من علماء الأزهر

أبدأ فألفت نظر الأستاذ إلى أننا نعنى ونهتم بجوانب « الثقافة » جميعاً . وهذه المجلة — حينما اتخذت « الثقافة » اسماً لها — أرادت بذلك أن تحمل مشعل الفنون والعلوم والآداب جميعاً .

فإذا أعطت أهمية لشعراء الأمس والآدباء السابقين فذاك جزء من واجبها المناط بها . وإذا بحثت في الفكر الحديث وانصرفت إلى أعمال المؤلفين الغربيين والشرقيين فهي إنما تؤدي مهمة أوقفت جهودها عليها منذ سنوات . والمجلة — خصوصاً الأدبية — إذا خلت من اتجاه وسقطت من حسابها الهدف الذي ترمى إليه تموت يوماً بيوم ولن تتحقق لها الحياة في عصر ينزع كل إنسان فيه إلى أن تكون له غاية ويجهد نفسه من أجل تذليل الصعاب التي تقف في سبيله إلى تلك الغاية . أن الحياة . - في العصر الحاضر - أصبحت لا تتحمل سيرا بغير هدى أو نزوعاً بغير هدف . وقد تظهر هذه الأهداف واضحة في وقت من الأوقات وقد تختفي بعض الأحيان ، ولكنها تظهر في النهاية فكراً يانعاً في رموس الناس ومبادئ مرسومة في عقولهم

ومهما ترجمنا ونقلنا واقتبسنا فلن نستطيع أن نحيط علما بكل ما أخرجوه من ثمار العقول الناضجة هنالك .

لا أريد أن أضع من شأن مكتبتنا العربية ، ولا أميل إلى التجريح . وأعتقد أن لدينا كتابا يوضعون جنبا إلى جنب مع بعض المفكرين الغربيين . ولكنهم لم يعطونا كل الجوانب ولا نزال فقراء في أبواب كثيرة بل أستطيع أن أحكم بأننا سنظل عيالا على الفكر الأوربي جيلا آخر . ولكي تحس بالمشكلة إحساساً قويا ، سل واحداً من طلبة الآداب والتجارة والعلوم والرياضيات بالجامعات عندنا : هل تجد مراجعك العربية مستوفاة؟ وهذا طالب عادى ، فما بالك بطلبة الدكتوراه والماجستير .

ثم لاحظ شيئاً آخر ، وهو أننا - في هذه المرحلة بالذات من تاريخ الأمة - نضع دعائم الرأى والتفكير ونرسم الخطوط التي ستقدم في حدها طلائع المعرفة والعلم . كل عمل في مجال الأدب الآن هو حجر في الأساس الذى سينبنى عليه تفكيرنا وذوقنا ، فإذا لم يكن الأساس متينا وإذا لم تكن الدعامة قوية ، وإذا لم نستهد بتجارب الآخرين ممن شقوا نفس الطريق بشجاعة وبأس فلن نبلغ شيئاً في معراج الفكر والفنون ، ولو عملنا قرونا بعد قرون . إننا نريد أن نزود القارىء بمحصول فكرى وزاد أدبى ينقى ذوقه من شوائب التهريج الذى امتلأت به حياتنا اليومية ، ونضع بين يدي عميلنا كل ما تتوق نفسه إليه من ثقافة الغرب ، وكل ما يتطلع إليه من أبواب الفنون التي لا غنى عنها لشباب العالم المثقف وشيوخه ، أو بعبارة أخرى : إننا نسعى بكل ما فينا من قوى في سبيل جعل ينبوع المعرفة في البلاد المتقدمة يسيل بين جدران وادينا فيجد في عقول أبنائه تربة خصبة ، وتلشأ عندنا الثمار مباركة طيبة .

انزع يا أخى من ذهنك هذه الصورة المشوهة التي اعتاد بعض الناس

أن يرسمها في أذهاننا عن حياة الغرب وفكره وأدبه . فالحق أنهم سباقون في العلم ، وأنا نحتاج اليهم احتياجاً كبيراً لنخط معالم طريقنا .

٦ القراءة والحياة

تناولت بقلبك مشكلة القراءة عند الناس وتحمست تحمسا شديداً لهؤلاء الذين يدفنون أنفسهم بين الصحائف ويقتلون وقتهم بالقراءة . وأنا أيضاً على مثل رأيك . . . ولكن أظن أن كلينا أنت وأنا نتجاهل بهذا حقيقته كبرى هي حقيقة الحياة . فللحياة على نفوسنا حق أكبر من حق الكتب . والغلطة الكبرى التي يرتكبها معظم المثقفين في مصر أنهم يملأون رؤسهم بالكلمات ويحشدون في رؤسهم المعلومات ويبدون في النهاية كأطفال كبار . . . لماذا ؟ لأنهم لم يوازنوا بين ما في رؤسهم من صنوف المعرفة وما في قلوبهم من ضروب التجربة . وليتك تقرأ مقال هازلت عن « جهل المتعلم » الذي يقول فيه أن جليس الكتاب يغلف نفسه بنسيج من التعميمات اللفظية ولا يرى سوى التماعات الظل التي تنجم عن تفكير الآخرين في الأشياء . ولذلك تراه يعتاد أخذ الرأي عن سواه ويجهد التفكير في المشاكل مباشرة . . .

زكريا الدروي

معيد بكلية طب العباسية

هازلت من النقاد المحترمين الذين نطأطأء الرأس لإجلال أفكارهم قبل أن نحاول الرد عليها وتفنيدها . ورأيه في هذا الجانب - ولا شك - له خطورته . والحق أنني نسيت جانب الحياة ، وأنا أتكلم عن القراءة ، من شدة الفورة التي ألمت بي حينئذ . وقد كنت خليقاً أن أعمل لها حساباً لولا السرعة وضيق المجال . أما وقد أعطيتني فرصة أخرى لطرق الموضوع مرة ثانية ، فستكون هذه المناسبة أوفق من أجل التحدث عن الجانب الذي فضلت الإشارة إليه .

ولكن ستعجب — مرة أخرى — من أن تجدني هاهنا أيضاً متحمساً لرأى في ضرورة القراءة الدائمة والتحصيل العقلي المتصل إن أمثال هازلت حينما يقولون هذا الرأى ، سيكون كلامهم مناسباً للجو الذى يعيشون فيه ، حيث تتكالب الغالبية على استطعام القراءة واستعذاب المعرفة . فرأيه هذا رد فعل لمجتمع اتخذ من القراءة عملاً أساسياً وجعلها ذات أهمية بين العادات اليومية للانسان المثقف . وبهذه الفكرة تراه كأنما يحاول لإخراج الناس عن الحدود الحرفية للكلمات التى يطالعونها فى الكتب . أما نحن فحاجتنا إلى من يحثنا على القراءة أشد من حاجتنا إلى من يدفعنا إلى الفطنة لتجربة الحياة . ذلك لأننا من ناحية القراءة معدمون ولا تكاد تظفر بأكثر من عشرات بين المصريين اتخذوا من القراءة الأدبية عادة حيوية لهم . كذلك أشعر بأن مجال التجربة فى حياتنا الشخصية ضئيل ، ولا سبيل إلى تنميته وتغذيته فى مجتمع مجذب قاحل . ولا شك فى أننى أحس باحترام عميق لأولئك الذين يجمعون إلى قيمة العقل قيمة الروح ، وتتوافر لهم أداة العلم وأداة الحياة الصحيحة معاً .. لا شك أننى أومن بالتجربة فى حياة الفرد وأعتقد أنها شىء ثمين فى معيشة الانسان .. ولكن كيف يمكن هذا فى مجتمع يتحدث عن التجارب كما يتحدث عن الملاحى ويظن أنه يستوفى حظه من التجربة ويستكمل أدواته من معرفة الحياة عندما ينتهى من حفظ عبارات الحب ويعتاد كئوس الشراب .

فما أحب إلى قلبى أن أتحدث عن التجربة فى حياة الشباب ، ولكننى أظن أن حاجتنا إلى تعود القراءة أشد من هذا كله . ذلك أن العقول إذا استوفت شروطها من العلم والمعرفة استطاعت أن تجد فى تجارب الكتاب — وهم قوم لهم تجاربهم بطبيعة الحال — شيئاً أجمل بكثير من التجارب التافهة التى يسمح لنا بها المجتمع الآن . ولأننى لآتهم أى لإنسان يدعوك إلى ترك الكتاب من أجل القيام بتجربة ما ، بأنه متعب يريد أن يتهرب (١١٢ — الأسس)

من جلسة الوحدة التي تتيحها له القراءة في ساعات طوال . سيقول لك ذلك الشخص أشياء كثيرة كيما يجب إليك مفارقة الكتاب وهجران المكتب حتى تخرج إلى الوجود المطلق حيث تحتسى كثوس التجربة مفعمة بالمرارة المعهودة . وأنه لينطلق في وجهك باسم الثقافة التي لا يمكن أن تتحدد مجالاتها بكلمات الكتاب بين يديك . ولكن تيقن من أنه يخذلك ، وأن حياتنا خالية من معنى التجربة الصحيحة ، وأن الجلوس إلى الكتاب أعود عليك بالنفع من أروع أنواع التجارب التي يمكن أن تسمح بها ظروفك .

إنها حركة رائعة ولا شك أن يقوم الانسان بإلقاء الكتاب بعيداً كيما يستعد للخروج إلى الحياة حيث تمكن المعرفة الكبرى ، وحيث يغترف من الحقيقة ذاتها في باطن الأشياء . ولكن كيف يمكن هذا وعقولنا أخوى من صناديق الإحسان ونفوسنا أضعف من أعواد الذرة ، وأكاد أجزم بأن القراءة هي الملاذ الوحيد للراغبين في التجربة عندنا ، خاصة وأننا نستطيع أن نعدد من التجارب بكثرة القراءة للكتاب العالميين من اصحاب الأقلام الرفيعة . وأبعد شيء عن التصديق هو أن يكون كتاب الغرب الحاليين فارغين من التجربة وضعفاء في جانب الروح ، إذ أنهم قاسوا حقاً من ظروف الحياة ما يجعلنا نطمئن إلى أحكامهم في مجالات المراس لتجربة الحياة الصحيحة . .

(٧) الشعب الفنانون

..أريد أن أعرف السبب الذي جعل شعبنا « ليس من الشعوب القراءة » على حد تعبيرك ، ومن المستول عن تقصير الشعب في هذا المضمار أهو الشعب نفسه ؟ هذا الشعب الذي كان يسيطر عليه الجهل ويخيم عليه الفقر إلى عهد قريب . .فهو أمى جاهل لا علم له بالقراءة والكتابة والعلم والثقافة . . . وهو

فقير ليس في مقدوره شراء مجلة أو كتاب ليقرأه ، بل لم يكن في مقدوره شراء قوت يومه إن شعبنا ليس شاذاً ، فهو كبقية الشعوب يحب العلم والأدب والاطلاع . ولكن هنالك عقبات تقف في طريقه لتمنعه من بلوغ السعادة هذه العقبات هي التي نعرفها جميعاً ونحس بوقعها في مجتمعاتنا : فقر ومرض وجهل . وأقل نظرة إلى أسلوب الحياة من حولنا ستدبر لنا ببساطة معرفة هذه الأدواء والعقبات التي تحرم الإنسان من جميع حقوقه بل وأبسطها .

لم تبلغ الشعوب العربية بطبيعة الحال تلك الدرجة التي بلغتها شعوب أوروبا ، ولم تصل إلى جزء مما يتمتع به الغربيون من معاني الكرامة الإنسانية . وقد نالت شعوب أوروبا ذلك كله بفضل نضالها الذي لا هوادة فيه ، حتى قضت على معظم العقبات التي في طريقها واستطاعت في النهاية أن تصل إلى حضارتها وثقافتها هذه التي تكلمت عنها . فواجب كل شخص يحتم عليه أن يبحث في أسباب آلام الشعب ومتاعبه ، وأن يعالج هذه الآفات الإجتماعية حتى يستطيع أن يكشف الدواء الناجع بهذا الداء العضال .

ف عندما نستطيع أن نقضى على هذه العقبات ، ونخلص الشعب من أوهامه التي تشده إلى الأرض ، ونهيبه ونوسع الفرص الإجتماعية لكل شخص في المجتمع . عندئذ يحق لك ولكل شخص أن يلوم الشعب . وأظن أنه لن يفعل .

(بيت جالا - فلسطين) وليم شهوان

هذه أغلب فقرات خطابك . ولو استطعت أن أنشره كلملاً لفعت فإنه يعطى فكرة طيبة عن جانب له خطورته في علاج المشكلة والواقع أن اهتزاز القلم في يديك وارتعاد أطرافك وأنت تسطر هذه الكلمات دفعني

إلى قراءة الخطاب مرات ومرات وهي دليل في الوقت نفسه على أنك تكتب عن إيمان وعن رغبة صادقة وأنت تصدر في قولك عن نفس حساسة ولن أملك ، وقد جمعت أطراف المشكلة ، الا أن أو من على كلامك . فأتعجب لهذه الظاهرة الفريدة في بلادنا ، وهي أن الفنون فيها تكلف الإنسان أكثر مما يكلفه أى شيء آخر . إن العلم في بلاد الله جمعاء هو أرخص شيء وتكاد تكون رغبة الناس في القراءة نتيجة لإحساسهم بأن هذا الباب لن يكون باهظ التكاليف شأن الدواعى الأخرى للهو . أما عندنا فالكتب والمجلات ذات سعر مرتفع يعجز عن دفعه الإنسان المتوسط الحالة فضلا عن الفقير المعدم .

ولكننى مع ذلك أحس في داخلية نفسى بأن المسألة ليست مسألة فقر أو سواه . فالإحساس الفنى والملكة التى يقدر بها الإنسان طعم الأشياء المتواردة على خاطره إنما توجد فى بيئتها من غير تأثير كبير بالظروف . ولعل شيئاً من الأشياء لم يتح للناس مثلما أتبع لهم أن يفكروا ولو كانوا فى أسوأ الأوقات . فلم يمنع الفقر جان جاك روسو من الخروج إلى الطريق مساء كما يقرأ على ضوء المصباح العام . ولم يحل جوع أوروبا ونهبها بعد الحرب الأخيرة دون استمرار أهلها فى عاداتهم القديمة .. يقرءون ويقرءون ويقرءون .

ولكننى أستطيع - من ناحية أخرى - أن ألاحظ ملاحظة من شأنها أن تقوض حكمتنا فى العطف على الشعب والاعتذار عنه بخصوص القراءة . ذلك أن فقر الشعوب عندنا لم يمنع دون انتعاش الحركات السينمائية فى مصر والشرق . وبقليل من التأمل نستطيع أن نلص مقدار التهاك الذى يديه الأفراد عندنا على أفلام السينما ، على الرغم من الفقر الذى يهددهم والعوز الذى يحرمهم من أهم ضرورات الحياة المعيشية ؟ ولا أشك فى أن ثمن تذكرة السينما التى تعرض أفلاماً عربية يساوى

أو يقل قليلا عن ثمن كتاب أدبي لمؤلف كبير . ومع ذلك فالكثيرون منا يفضلون دفع النقود في تذكرة سينما على قراءة قصة أو الإقبال على بحث . ولو أن شعبنا من الشعوب القراءة بحق ، لزهد في أفلام قيمتها الفنية معروفة ، وآثر القراءة الصامتة حيث تستجلى الروح ، في ظلال الوحدة ، معالم الفن الصحيح ، ومعاني العزة الروحية والكرامة العقلية .

وفي النهاية يمكن القول بأن شعبنا « متفتح » للعالم ولا يقبل الانفضال عن المجتمع ، ويجب التزاحم « مع الآخرين » من أجل نسيان فرديته . . . وهذه هي المشكلة في الواقع . إذ لو استطاع الناس عندنا احتمال العزلة والتسلية المنفردة ، وأمكن الفرد منا البقاء وحيداً مدة طويلة لاستقامت لنا القراءة ولكننا - في الغالب - لسنا كذلك . . . إننا نميل إلى العمل المشترك ونخشى الانفراد بذواتنا في مكان مقفل . ولا نكاد ندع فرصة لداخلية أنفسنا كيما تطفو وتطفر . ولهذا نفشل في تكوين عادة القراءة التي تتطلب على الخصوص قدرة على مواجهة النفس في حالة ابتعادها عن الآخرين وشجاعة بإزاء الأعاصير الباطنة المخيفة . . . والله أعلم .

(٨) وقفات أدبية

قلت في كتابك عن الخيال الحر في الأدب النقدي عن حافظ وشوقي « ينظر الناقد إلى الشخصية الأدبية على أنها مادة لفنه ، وموضوع من موضوعات بحثه ، ولذلك قلنا نجد في تاريخ الأدب شخصية قد أغفلها النقد ولم يعتمد عليها طالما كانت إنماذج ضرورة من ضرورات العمل النقدي ، وأساساً من الأسس المذهبية في النقد ، . فما هي الأسس المذهبية في النقد؟ وما معنى النماذج التي هي ضرورة من ضرورات العمل النقدي؟ وما هي المدارس النقدية؟

أحمد محمد أحمد

أشكر لك خطابك .. فإنه يتيح لي فرصة الرجوع إلى نفسى مرة أخرى . إذ أن الكاتب عادة يشبه الطاحونة التي تدور في اتجاه واحد وقلبا تعود . وقد جاءت كلماتي التي تساءلت عنها في غضون كلامي حافظ وشوقى عرضاً . ولذلك لم آبه في ذلك الحين لمراجعتها وتحديدها وتوضيحها التوضيح اللازم . وقد كانت محتاجة ولا شك إلى زيادة بيان ، وذلك هو ما أثار بنفسك الرغبة في الوقوف الدقيق على معاني الكلمات حتى يظهر المعنى المقصود .

وأبدأ هذه المرة بإعطاء مثل يوضح لنا معاني الكلمات التي أشرت إليها : من المنفق عليه أنه يوجد من بين الملمستغلين بالأدب قوم يختصون بالنقد ويحاسبون أصحاب الأعمال الأدبية على ما ينتجون . ولا يمكن أن تبنى أحكام هؤلاء النقاد على الأهواء الطارئة والمجاملات الشخصية . وإنما تبنى أحكامهم على أسس مذهبية في النقد . وهذه الأسس هي عبارة عن الدعائم التي يستند إليها الناقد والمباعدى التي يرجع إليها في تعزيز مؤاخذاته لصاحب المؤلف أمام الجمهور القارىء . ولا يمكن أن يتشابه النقاد جميعاً في مقاييسهم ، ويستحيل أن يصدروا كلهم عن أصل فكري واحد وعن قواعد مكررة .. وإنما ينقسم النقاد فيما بينهم وبين أنفسهم إلى فرق وشيع . كل حسب مفهومه الخاص للعمل الفنى وطريقة تقديره للمؤلف المعروض . ولذلك قلنا إن هذه الأسس مذهبية ، بمعنى أنها تختلف باختلاف المذاهب النقدية التي يدين بها كل ناقد على حدة . فالمذاهب النقدية - شأنها شأن المدارس الأدبية - يختلف بعضها عن بعض ، ويتميز بعضها من بعض ، وتقوم الفروق بين كل منهما تبعاً للأسس الخاصة التي يعتمد عليها أنصار كل مذهب .

ولكن لاحظ شيئاً .. وهو أن هذه الأسس الفكرية التي يتشيع لها أنصار المذهب النقدي المعين محتاجة أشد الحاجة إلى الشواهد التي تؤيدها

والأعمال الأدبية التي تناصرها . أى أنها بعبارة أخرى بحاجة إلى النماذج الفنية التي توضح الفكرة النقدية وتجعلها حقيقة ملموسة . إذ أن الأفكار النقدية لاقيمة لها على الإطلاق ما لم ترتكن إلى نماذج من أعمال الأدباء والشعراء تثبت بها حقيقة اتجاهها وتؤكد لها صدق الادعاء الذي تدعيه . فالأساس النقدي محتاج إلى نموذج ترسم عليه كل الصفات التي يتطلبها أصحابه في العمل الفني ، وتتوفر فيه واقعياً كل العناصر المراد تأييدها أو رفضها . بذلك لا يتهم القارئ ، ناقد العمل الفني بأنه خيالي ، يقترح فحسب بغير عملية تجريبية تؤيد صدق دعواه .

وقد طلع العقاد على أدباء هذا الجيل بمجموعة من المقاييس الأدبية التي جعلها حكماً في تفرقة بين الشعر الصحيح وغير الصحيح . فاهتمته الغالبية بأنه مفكر لا يزيد على كونه صاحب أفكار نقدية وحسب . فما كان منه إلا أن أخرج كتاب ابن الرومي وشعراء مصر كتطبيقات عملية لأفكار وتحليلات ظنوا استحالة تمثلها في الواقع . فهذا هو ما عنيناه بالنماذج . أما سؤالك عن المدارس النقدية فيحتاج إلى إجابة قد تطول بنا إذا أردنا تحديدها وذكر أسمائها وتعيين أشياعها . ولكنك قد عرفت بما تقدم أن المدارس النقدية هي الفئات التي تختصم حول مبادئ نقدية معينة ونحن في مصر جديرون بأن نسأل هذا السؤال لأننا لم نألف هذا الجور . والمدرسة النقدية الوحيدة التي تكونت لدينا هي التي ضمت أقلام العقاد والمازني وشكري ، ولكنها فيما أعتقد قد انتهت من مهمتها ولم يبق إلا القيام بشرح وتطبيقات وتوسيع في جوانب الفكرة التي قامت عليها .

(٩) وجودية توفيق الحكيم

في أكثر من قصة من قصص توفيق الحكيم استطعت أن أقف على بذور ما تسمونه بالأدب الوجودي ، ولحقت هنا وهناك في أعماله ما يصح أن

يكون عناصر لفكرة وجودية كاملة .. هل تعتقدون ذلك ؟ وهل يمكن أن نحاول دراسة أدب الحكيم تحت هذا المنظار ؟ ..
(وزارة المالية)
احمد على حسن

توفيق الحكيم رجل فنان ، وليس رجل دعوة . كان من الممكن أن يظهر توفيق الحكيم في حياتنا الأدبية رجلا ضخما . واضح المذهب ، بين السمات .. ولكنه لا يستطيع أن يخرج على طبيعته كفناني ليحمل قلبه في اتجاه نقدي يفسر به أعماله ، وتمعنى به معاني وتحليلات . لجملة ما كتب . لم ينصرف عن فنه ساعة من الساعات ، واقتصر على توسيع الأدوات الأدبية التي يبني بها تراكيبه الفنية . ويشيد عليها قصصه وتمثيلياته .

ولقد شغل توفيق الحكيم طيلة أيام حياته بتعميق الوسيلة الفنية وعناصر التكوين الأدبي للقصة ، ودراسة التفاصيل الدقيقة والجزئيات الصغيرة التي يلسج الكاتب منها أعماله ومؤلفاته . ولكنه لم يحاول استعراض مذهبه الفني الخاص ، ولم يسع لتفسير أعماله وتقويمها التقويم اللازم . فمثلا لم ينتظر العقاد شرابا ومفسرين لأعماله الشعرية ولكتبه المؤلفة وإنما قام هو نفسه بعمل كل ما يلزم من التوضيحات ، وكل ما من شأنه أن يقيم البناء المذهبي الكامل لأفكاره وفنونه . أما الحكيم فعلى عكس ذلك ، ظل قابعا ينتظر المحللين والمفسرين ، ولم يحرص على الدعوة لفننه بقدر ما حرص على التكوين والابداع .

ولاشك أنه مما يضر بالكاتب أن يبقى على هذا النحو طالما كان هو نفسه قادرا على أن يكشف لنا من أسلوب فنه ، ومن داخلية ذاته ، ومن باطن فواده ، ما يلقي ضوءا على جملة مؤلفاته . بل نستطيع بهذه الطريقة أن نحصل على مذاهب نقدية عماشية للإنجاز الأدبي الخالص عند المؤلف .

ولا أدري ماذا سيكون رأى الأستاذ توفيق الحكيم فيما سأقوله تأييدا

لفكرتك عن وجود وجودية عنده ، بل لا أدري ما إذا كان سيوافق على ما سوف أسرده من كلام في هذا الصدد .

لمست أنا شخصيا ذلك الاتجاه منذ وقت بعيد ، فحسبته مجرد تأثر بالأدب الفرنسي الذي أقبل على دراسته الحكيم منذ فجر حياته . ولكنني بالربط بين جملة من الظواهر استطعت أن أجد مبررات وشواهد على هذا الحكم . على أننا إذا استطعنا أن نتحسس هذه البذور الوجودية في أعمال الحكيم فعلى أساس أنه من طراز آخر سوى ذلك الطراز الملحد في فرنسا . ذلك أن الوجودية نوعان : وجودية ملحدة يتزعمها سارتر ، ويمضى تحت لولها سيمون دي بوفوارو ميرلو بونتي وألبير كامو ، ووجودية مؤمنة على رأسها جابرييل مارسيل ، ويعمل في اتجاهها مارتن بوبرو كارل بارث . ولو أنني حاولت أن أتحمس اتجاهها وجوديا معينا لدى الحكيم ، فعلى أساس أنه من الطائفة الأخرى ، وأنه أميل بذوقه ومزاجه وشعوره إلى أن يوضع في قائمة المؤمنين .

هذه أول خطوة في سبيل الكشف عن المقومات الوجودية في أعمال الحكيم والخطوة الثانية هي ألا تنتظر منه شروحا فلسفية ، وكتابات فكرية تحليلية في الأسس التي قامت عليها الوجودية ، لا تنتظر شيئا من هذا . بل لا تحاول أن تجد عنده تحليلا لأفكاره هو نفسه ولو كانت من صميم الوجودية . وإنما لا بد إذا شئت التماس لمحات وجودية أن تجمعها جمعا من مؤلفاته . فيمكنك مثلا أن تقف وقفة طويلة عند قوله في أهل الكهف على لسان مارنوش : « إن الوجود المطلق هو العدم » ، وقد صدرت منه هذه العبارة حين لم تكن الوجودية الفرنسية الحديثة قد انتشرت هذا الانتشار الواسع .

كذلك نلاحظ أن الإنسان يعمل في الوجودية الفر نسية حسب الظروف والمواقف التي تحيط به ، ويكون متجاوبا مع الأوضاع من حوله . لأن

الإنسان في وجودية فرنسا حريص على أن يكون ابنا للعصر والزمن الذي ينشأ فيه ، ويستحيل ان يتجاوب مع الأزمنة الأخرى التي لم يتفق معها بتجاربه وروحه وشخصيته . وشيء من هذا تلمسه بوضوح في أهل الكهف عندما جاء الفتيان الثلاثة إلى المدينة ولم يمكنهم أن يستمروا في حياتهم مع الأهالي المقيمين هنالك . فقد جاءوا ليعيشوا في عالم آخر ليس بينه وبين ما في نفوسهم من التجارب أدنى رباط . إن هذا الزمن الذي جاءوا ليعيشوا فيه لم يخلق لهم ، ولم يكن زمنهم ، بل هو زمان قوم آخرين . وفكرة الالتزام في الوجودية الحديثة إنما نبعث من هذه المطابقة بين مشثوليات الإنسان وظروف العصر . وقد كانوا هم شيئا آخر . . شيئا غريبا على هذا الزمن ، فلفظهم في النهاية ولم يقبلهم ويسرى نفس الخيط من أهل الكهف إلى آخر مسرحية من مسرحيات « مسرح المجتمع » وهي المسماة « لو عرف الشباب » فتجد فيها عين الفكرة باسقة يانعة ،

وتستطيع أن تحس من جملة أعمال الحكيم أنه أخذ موقفا مقابلا لموقف سارتر . . . فسارتر يقول إن الإنسان حر وأن وجود الفرد ملزم بأن يخضع لهذه الحرية . . بل إن تجارب الشخص هي التي تحدد معاشه وترسم خطوط حياته وتكون نسيج وجوده . أما عند الحكيم فحرية الإنسان وهم . . إن الإنسان ليس حرا ولكنه سجين زمانه وزمنه هو الذي يصنع وجوده ، ووجود أي انسان مرهون بالزمن الذي يظهر فيه .

كذلك نشعر أن الحكيم لم يستطع أن ينزع نفسه من الوسط الشرقي الذي عاش فيه ، وكانت عقيدته مرهونة بما يسرى الآن بيننا من النزعات الدينية ، وجاءت أفكاره الوجودية متمشية مع أدبان الشرق التي تؤمن ببعث الإنسان ولا تحرم الإنسان من آماله في حياة أخرى . هذا بينا وجودية سارتر ملحدة الحادا تاما قويا عنيفا وتذهب إلى حد تأليه الإنسان ، ولو أخذنا نعدد بذور الوجودية في أعمال الحكيم لكان واجبا علينا أن

تكون حذرین بحيث نضعه إن أمکن بین الوجودیین المؤمنین .

ويحاول الحكيم أن يكون متفائلا في وجوديته... إذ يبدو لأول وهلة أمام الراى كما لو كان تضيق الخناق على الإنسان بوضعه داخل اطار زمنى يوحى بالتقاعد والتواكل ، ولكنه فيما أرى قد أحس بأن الوجودية الأوربية جرت الوبال على أوربا ، إذ يظن أن الإنسان الحر عند الأوربيين قد اندفع فى حربيه ضد الانسان بعد أن شعر بحريته المطلقة وبأن شيئا مالا يحده وأنه فوق كل شيء ، ولا يقوى كائن ما كان على صراعه . فهى إذن نظرية نتيجتها تدمير الإنسان لذاته ، هكذا خيل إلى توفيق الحكيم ، فأراد وضع وجودية مقابلة تشعر الإنسان بأنه ليس وحده صاحب السلطان ، وإنما هو موضوع فى دائرة الوجود أمام كائن جبار هو الزمن ، وكان لزاما على الإنسان أن يكافح الزمن ، وأن يجد وسيلة ذلك فى العمل المتصل لفعل أسلحته وبترو عوامل الفناء ، فقام يناضل ويسعى لبناء كل ما من شأنه أن يحول دون تأثير الزمن فيه بكل ما يكفل له البعث من جديد سواء ماديا أو معنويا ، وهكذا يفتح الحكيم أبواب التفاؤل فى الإنسان ويدعم احساسه بحرارة الحياة ، ويأخذ آمال الإنسان وأعماله مأخذ الجد ، وينشئ لنا ما يصح أن نسميه وجودية مصرية إذا سلطنا بالمقدمات ، والرأى بعد هذا للأستاذ الحكيم نفسه .

مع « توفيق الحكيم » (سنة ١٩٥٠)

(أما أنا فليس لى فقط ماض قريب . . أماى أن أنفذ
أيضاً إلى ذلك الماضى السحيق الذى كادت تدرس معالمه
تحت رمال الزمن . . وأن أنفذ إلى سماء المستقبل من
خلال غيوم الحاضر . . .)

« توفيق الحكيم »

كانت الساعة العاشرة والنصف حينما وصلت إلى دار الكتب المصرية
ولم أكد أخطر بداخلها ، وتحتوينى جدرانها ، حتى أحسست بأننى لم أعد
غريباً على هذا المكان مثلما كنت أشعر من قبل . فديرها رجل أديب
فنان يعرف قيمة الثقافة ويشارك فى المعرفة ، ويضيف إلى كتب الدار كتباً
هى بصارة فنه وفكره . . فليس حسبه أن يأتى لها بالكتب من الخارج .

ولم أكد أطل عليه برأسى من وراء باب مكتبه حتى قام مجيئاً باسمياً
وقال : إنك لم « تكذب خيراً ، فأسرعت لأخذ الحديث . قلت : والله
خشيت أن « تلسى » اتفاقى معك . قال : وهل لديك أسئلة معينة ؟ قلت :
أمل فى ذلك لولا خشيتى من مزاجك الشخصى . قال : إذا فابدأ . قلت :
هل يذكر الأستاذ مقالاً كتبته فى مثل هذا الشهر من العام الماضى فى « الثقافة »
تحت عنوان « الأسطورة فى الأدب العربى » . فقد جاءت فيه عبارة خاصة
بك إذ قلت : « لقد حاول الأدباء أن يتخذوا من القرآن مثلاً أعلى فى أعمالهم
وجعلوا يقتبسون منه الحكاية تلو الحكاية من أجل أن يقصوها على طريقتهم
وحسب ما تمليه عليه أفكارهم العصرية . ولكنهم لم يستطيعوا أن يأخذوا
الإذن بالتصرف الذى يوائم اتجاههم الفنى . ومن ثم أخفقت الأسطورة
فى الأدب العربى سواء فى رسالة الغفران لآلى العلاء وأهل الكهف وسليمان

الحكيم و « محمد » لتوفيق الحكيم . « فإذا ترى في قولي ذلك ، ؟

وهنا حلقت عيون توفيق الحكيم في أرجاء الغرفة . ثم في النافذة التي يدخل منها الضوء إلى حجرة مكتبه وقال : لماذا لا تحاولون التماس تيار خفي للكاتب يجرى من تحت هذه الظواهر التي تبدو أمام أعينكم في العمل الفني . فأنا مثلاً لم أقصد أن أتبع اتجاهها أسطورياً صرفاً أو قصصياً بحتاً . ولكنني عنيت بأن أرسم في داخلية هذا الاتجاه خطأ متصلاً ينبع من فكرة معينة بالذات يمكن للناقد البناء أن ينشئ عليها عمله . . ولكن هذا الخط قلما يلتفت إليه أكثر الباحثين . . ذلك لأننا لم نزل في عهد لم يظهر فيه بعد - إلا نادراً - تلك الطبقة من كبار النقاد الذين يعكفون على أدب بلادهم ، كما يفعل النقاد في أدب الأوربيين ، ليخرجوا منه الاتجاهات . ويخلقوا النظريات ، ويصلوا الأدب العربي الحديث بأرضه وماضيه وما يحيط به من مؤثرات وحضارات حتى يصبح أدباً مدروساً مبحثاً كالآداب الكبرى .

هذا هو السر في أن معظمنا يسأل قبل أن يبحث . . إنك تسألني عن رأي في قصصى القائم على الأساطير ؟ . . الجواب الصريح تجده في كتابي « تحت شمس الفكر » . ولأجنيبك المشقة ، أقول لك الآن بسرعة : أنى أومن بوجود رواسب لآلاف من السنين الباقية في أعماقنا دائماً ، وما عملي في ناحية الأساطير سوى مجرد محاولة لمد حبل يربط حياتنا الروحية الفكرية في أطوارها المختلفة ، كما يربط الانسان طفولته بصباهه بشبابه بكهولته في كائن واحد وروح واحد ، إن روحنا الكامن لا يتغير بتغير الأزمان ولا يختلف كثيراً باختلاف العصور والأديان .

لقد جاء على لسان إيزيس في تمثلية « شهر زاد » : أنا كل ما كان ، كل ما يكون ، كل ما سيكون ، . . !

لقد رأيت صلة خفيفة بين إيزيس الفرعونية وشهر زاد التي ظهرت

في العصور العربية .. واقتبست من القرآن الكريم أفكاراً رأيت لها حقيقة غائرة في فلسفة مصر القديمة .. بل كنت فيها بذرة عن الوجود والعدم تتصل بذهب الوجودية ، لاحظ بعضهم ، قبل أن تظهر الوجودية نفسها بسنوات .. فالماضى والحاضر والمستقبل يمكن أن تتحد في تفكيرنا وروحنا على هذه الأرض وفي هذه البلاد ، على الرغم من اختلاف العصور والأساطير والأردية والأزياء .. إن مصر قد حاربت الزمن منذ الأزل . وأنها لتتصردأتما على الزمن بروحها المتجدد ، إن مصر هي البعث الدائم لروح خالد . هذا الروح أو هذا القلب الدائم المتجدد هو الذى أوحى إلى بريسكا أن تقول في « أهل الكهف » : القلب قهر الزمن . . .

ربما كان هذا أيضاً هو ما رأيت أن أجعله أساساً للتراجيديا العربية ، أن التراجيديا على وجه العموم هي التعبير صراع الانسان ضد قوى أخرى وهذا سر من أسرار أهميتها .. هذا الصراع عند الأخرى يقوم بين الانسان وآلته ، وعند الأوربيين مثل (كورنى ورأسين) ، يقوم بين الانسان وعاطفته . ولقد رأيت أن الصراع في التراجيديا العربية أو العصرية يجب أن يقوم بين الانسان وزمنه .

الصراع بين الانسان والزمن . وما أدى إليه من فكرة البعث واللجوء . إلى التسليح المادى بالتحنيط والتشديد عند المصريين القدماء ، والتسليح الروحى بالإيمان بجنة الخلد فى المسيحية والاسلام . هذا الصراع بين الانسان والزمن .. أى عوامل الفناء التى تهدد كيانه وتحلل شخصيته وتحطم بنيانه . ألا يجوز أن نتخذ منه أساساً لنا فى إقامة « تراجيديا مصرية عربية » ؟ .

وسكت توفيق الحكيم . . .

وهنا أقفت لنفسي قليلاً . وأخذت أتأمل فى هذا الوجه المحمر بوقدة الفكر وفى ذلك الجسم الذى لا يكف عن الحركة مع أفضائه وكلماته التى يخرجها فى تقطع يشعرك بأنه يرسم الحديث الذى يلقيه ولا يكتفى بسرده .

وسألته قبل أن يتهادى في صمته من جديد سؤالا آخر . فقلت : لاحظ حقاً — خصوصاً على مسرحياتك الفلسفية أنها تسير في هذا الاتجاه فالملاحظ أنك لا تؤلف للمسرح ، مجرد إثارة العواطف السطحية . بل لمتابعة فكرة تؤمن بها في أعماق نفسك وتبنى عليها عملك . . . ولكن هل يستطيع مسرحك أن يصل إلى الجماهير الحاضرة ؟ . . .

— ينبغي ملاحظة أنني بدأت العمل للمسرح كرجل مسرح فقط ، وحاولت تقديم شيء للجماهير أيام فرقة عكاشة التمثيلية منذ أكثر من ربع قرن . وأنتجت حينذاك رواية العريس وعلى بابا والمرأة الجديدة وخاتم سليمان وكانت على بابا وخاتم سليمان أوبريت . أما تمثيلية المرأة الجديدة والعريس فقد أردت بهما معالجة مشاكل اجتماعية . ولا تنسى أن المراد من وراء تلك المسرحيات كان مجرد تسلية الجمهور المقبل على المسارح في ذلك الوقت . ولكن عندما أردت وضع المسرح على أساس جدى متصل بثقافتنا الأزلية وجدت أن حالة المسرح في مصر حتى اليوم لا تشجع على تمثيل هذا النوع من الروايات ذلك أن اللون الغالب على مسارحنا الناجحة اليوم هو السيطرة على غرائز الجماهير بإغراقها في هذيان من الضحك أو سيل من الدموع . وقد أدت هذه النزعة التجارية الاستغلالية لغرائز الشعب الى تحليل قواه الكامنة وتحطيم شخصيته الواعية وسلب إدراكه للبعاني والأهداف العليا التي يجب أن يلمسها ويتهدب بها ليقفز ويثب إلى أعلى . . . فالمسرح باعتباره أداة لا يقاظ عقل الشعب وتلبيبه إدراكه وترقية فكره وتهذيب روحه وتكوين شخصيته لم يسخ عليه أحد بالمال والجهد ليؤثر في الشعب تأثيراً فعالاً . . . ولكن المال أنفق وينفق نسيخاء في تأسيس دور اللهب التي تخدر أعصاب الشعب . وهذا هو سر النجاح الحالى الجارف للبلاهي الاستعراضية وما هو على شاكلتها من مسارح الترفيه . لذلك أعتقد أنه لم يكن الوقت بعد لتمثيل روايات من النوع الذى نتحدث عنه . وعندما تكثر وتعم المسارح بمعناه الذى نفهمه وتقدم غذاءها النافع الى الجماهير . . . فإن

من المحتمل أن تلعب هذه التمثيليات دورها على أن هناك روايات الاجتماعيه وخصوصاً في كتاب «مسرح المجتمع» الذي يضم أكثر من عشرين مسرحية مستوحاة من مشكلات مجتمعا الحاضر ، وما يجرى فيه من أطوار حياتنا اليومية ، الزاخرة بشتى الصور والأوضاع والاتجاهات المصريه ، خصوصاً بعد الحرب الأخيرة . . . هذا التصوير لحياة الشعب في حاضره له فائدة كبرى في الكشف عن حياته الماضية . ولأسق لك مثلاً صغيراً : بعد أن ترجم كتابي « يوميات نائب في الأرياف » ونشر في الخارج ، وصلني خطاب من عالم أوربي في الأثار يخبرني دهشاً أن علاقة الحكام بالمحكومين الريف المصري الحاضر كما صورت في كتابي تكاد تطابق تلك العلاقة نفسها في حياة الفلاحين في مصر القديمة ، وأن طريقة قيامهم بالشكوى والتظلم من حكامهم مشابهة لما حدث منهم قبل الميلاد بألف عام . . من ذلك يتضح أن التصوير الصادق لحياة الشعب الحاضرة يمكن أن يكشف النقاب عن حياته الماضية ، كما يمكن أن ينم عن اتجاهات حياته المستقبلية . . هذا الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل في حياة الأمة وروحها هو من أهداف الأدب التي اعتنقتها وحاولت تحقيقها . . ذلك أن شخصية الأمة هي وحدة لا تتجزأ تضم أمسها ويومها وغدها . . والأدب في عقيدتي هو المنوط به عملية الكشف والربط والبحث والدفع لهذه المراحل في شخصية الأمة .

وبعبارة أخرى أقول لك :

الأدب كائن له عين تكشف الغطاء عن روح الأمة ، ويد تربط بين أجزاء شخصيتها ومراحل تطورها ، وقدم تسعى بها إلى غد أرقى ومستقبل أعدل . . .

وعندئذ قمت واقفاً وحيبت الرجل تحية إنسان يشعر بما لهؤلاء الكبار من حق في رقابنا تحن الشباب .

الفصل الخامس

حقيقة المعنى الأدبي

١ - الاصول النظرية للمعنى

جرت مناقشة باحدى الجمعيات الأدبية حول ديوان شعره ، قاب قوسين للأستاذ محمود حسن اسماعيل . وجلست بين المستمعين أرقب الأسانذة المتحدثين الأجلاء من مدرسي الأدب العربي والنقد باحدى جامعاتنا .

وتحدث أحدهم ولعله شيخهم عن الديوان قائلا عن محمود حسن اسماعيل أنه شاعر رومانتيكي يستخدم ألفاظا وتعبيرات مستهلكة من ألفاظ القدا وتعبيراتهم . وقال أن الشاعر صاحب الديوان رجل رومانسي وله تعبيرات استنفدها الشعر القديم لطول عهده باستخدامها .

وقال آخر عن محمود حسن اسماعيل أنه يعبر في صورة حسية عن الأفكار الشعرية التي يعرضها فهو إذن شاعر يعمد إلى الصورة الحسية للتعبير عن الأفكار التي يقصد إذابتها .

وهذا الرأي الأخير الخاص بالشعر قلت به في كتابي عن « عبقريّة العقاد » لشرح طبيعة العقاد الشعرية . ولذلك تعجبت اسماع عین الطريقة التي اتبعتها في شرح شعر العقاد أمام شعر محمود حسن اسماعيل وبينهما ما بينهما من الخلاف والاختلاف . بل أن الفروق بينهما لاتعد ولاتحصى في هذه النقطة الجوهرية بالذات .

وقلت لنفسي من ثم أن الخطأ الذي وقع فيه الناقدان الحصيفان يرجع
(م ١٢ - الأسس)

إلى سوء تقديرهما للمعنى . نعم أن الخطأين المذكورين في كلامهما يرجعان أصلاً إلى سوء تقدير المعنى الأدبي . وهذا نفسه هو مصدر العفوية التي سيطر على النقد عندنا وسر ترنح آراء المشتغلين بهذه المهمة بيننا .

وقد ساءنى ولاشك أن يخلط ناقد كهذا المتحدث الثاني بين معنى الحسية بالمعنى الحسى المادى ومعنى الحسية بالمعنى الحدسى الصوفى . وإذا كان قد استوعب كلماتى عن شعر العقاد ليطبقها على محمود حسن كطريقة فى النقد فهو لاشك مخطئ . خطأً بليغاً . اذ يكفى إذن فى رأيه تطبيق أى كلام عن شاعر على أى شاعر آخر بلا قيد ولا شرط لمجرد اجتماعهما على صناعة الشعر .

وحقيقة الأمر أنه لو كان قد أعطى بعض الاهتمام للحساسية الذوقية فى تقدير المعانى لما اختلط عليه الأمر قط . لو أعطى بعض التقدير للفروق المعنوية الدقيقة لأحس بالفارق الهائل بين الترجمة بالصورة الحسية عن الأفكار وبين تهيؤ الحدس لالتقاط تهاويم الرؤية ولا أشك فى أنه من العبث أن نعطى أمثلة على ذلك لأن من يجهل أبسط الحقائق المعنوية فى فن النقد الأدبى سيظل حتماً أبعد ما يكون عن التصور العام فى تذوق الفنون . وإذا لم يستطع الناقد أن يلتقط خلال المعانى ملامح الاختلاف بين الوصف الحسى والوصف الحدسى فسيظل بعيداً كل البعد عن الأشكال العام فى النقد .

بقى أن نعود إلى صاحبنا الأول الذى أوهم الجالسين أن محمود اسماعيل رومانسى . ولو لم ينجل هذا المتحدث من أهميته الوظيفية فى التأثير على المتطلعين إلى المعرفة النقدية بين الشباب لكانت له أسوة حسنة فيما قاله سواه من الباحثين ولكنه يود أن يكون له رأى وإن يفرض هذا الرأى على الطلاب الذين يستوعبون هذا الكلام للامتحان فيه . وهنا موضع الخطورة .

وعندما قلت له ياسيدى كيف تقول عن الشاعر أنه رومانسى وتقول عنه فى نفس الوقت أنه تقليدى يستخدم التعبيرات المتهالكة . فهاتان حقيقتان متناقضتان . جاء رده أسوأ فى البلاغة من السكوت فقال : أنا هنا فى هذه البلاد نستخدم الرومانسية للتعبير عن العاطفية . وهذا هو المعنى الشائع الذى صرنا نأخذ به . فقلت له : وما هى وظيفتكم فى التدريس الجامعى أن لم يكن الغرض منها تصحيح المفهومات الخاطئة ؟ وهناك الأستاذ بليغا فى سكوته .

والواقع أن النقص فى الدراسات الخاصة ببيان حقيقة المعنى الأدبى قد أدت إلى هذا الغموض فيما يتعلق بكثير من الحقائق الأدبية . بل إن معظم الحقائق الأدبية لا يمكن أن تعرف إلا إذا قمنا بالدخول إليها عن طريق دراسة المعنى ذاته دراسة وافية .

ونحن إذا كنا اليوم نحاول إيقاظ الوعى فيما يتعلق بطبيعة المعنى الأدبى فاذلك إلا لأننا اكتشفنا خطأ الدخول إلى ميدان الأدب النقدى عن طريق مفهومات بعيدة كل البعد عن الهدف الصحيح . فهناك من يدرسون الأدب من وجهة نظر تاريخية مثل طه حسين وأعوانه . وهناك من يدرسون الأدب من وجهة نظر منهجيته مثل الخولى وأصدقائه وهناك من يدرسون الأدب من ناحية واقعية وهم لا يدركون معنى الواقعية . وهناك من يقحمون علوم النفس فى تفسير طبيعة الأدب . وهناك من يقبلون على النقد كأنه مجال فكاهة وأطروفة . وآخرون يقبلون على الأدب من ناحية كونه فنا من فنون الجدل حول الشكل والمضمون أو حول الفردية والجماعية .

ولو بذل نقادنا بعض جهدهم فى الكشف عن مقومات المعنى الأدبى لأراحوا أنفسهم من هذا العناء بأكمله ونفذوا إلى الأدب من طريقه الضرورى لا يمكن أن نقوم بدراسة الأدب دون أن نلم إلماما كافيا بحقيقة المعنى

وأوجه استخدامه وطرائق تشكيله . لو استطاع الكاتب أن يرشد القارى إلى حقائق المعنى الأدبى لذلك أمامه كل الصعاب لأن المعنى هو مجال رهاقة الحس ومجال دقة الذوق . بل لايفتا القارىء القادر على التعرف على الفروق الدقيقة بين المعانى أن يصير على قدر بالغ من الحساسية والرهاقة فى التصور والفهم والتذوق .

ولو اكتسب هذا الأستاذ الناقد الذى سبقت الإشارة إليه خبرة وكياسة فى تقدير المعانى وفى التفرقة بين أوجه المعانى المختلفة فى سياقها المذهبى لما حدثت هذه الأخطاء الكبيرة ولأمكن من بعد تلافى جملة الأخطاء البسيطة .

ذلك أنه لم يكن عليه إلا أن يطالع أسلوب الإحساس بالطبيعة لدى الشاعر الذى يتكلم عنه كي يدرك فى التوفروق الدقيقة والمميزات الخاصة التى تنكسب المشهد المنظور طابعه الخاص به . لو أنك ألقت إحساس الرومانتيكين بالطبيعة أو إحساسهم بالحقيقة الفنية لاستطعت أن تميز كلام الرومانتيكى من أى كلام آخر مهما استخدم من التراكيب والعبارات ومهما زيف من الأخيلة والتصاوير .

للشاعر الرومانتيكى إحساس معين بحقيقة الفن وإحساس معين بالمشهد الطبيعى . ولو أغفلت مثل هذه المعانى الأدبية لما استطعت أن تشتغل بمهنة النقد فضلا عن أن تستعيد الأحاسيس بالمعانى والتصورات ك مجرد قارىء عادى .

ولاشك أن الكتاب والنقاد عندنا قد تصوروا سهولة النقد الفنى للأعمال الأدبية لأنهم لم يخطر على بالهم هذا الجانب إطلاقا . لا يتصورون أن هذه الحرفة فى حاجة ماسة إلى ذوق مرهف يقدر الفروق الدقيقة جداً فى المعانى وفى الأخيلة وفى التصورات ومن هنا دخلوا إلى النقد أو نزلوا

إلى ميدانه متعامين عن هذا الجانب كلية لإراحة بالهم من المشكلة الحقيقية في الأدب .

إذا اجتمعت للناقد قدرة على تذوق المعاني الأدبية ومعرفة قوية نفاذة بتاريخ الآداب تؤهلانه للصدور في ميدان النقد عن طريق التذوق والمقارنة والتعريف والفهم الصحيح لصار عندنا فعلاً ما يمكن أن نسميه بالنقد . وإذا كان الناقد أساساً لا يدرك ما يمكن أن توجد من فروق بين الرومانتيكي وبين الكلاسيكي وهي أهم أبواب النقد (وخاصة إذا عرفنا أن الرومانسية ثورة ومذهب ووجدان) فلا أقل من أن يبحث عن صناعة أخرى تغني القراء عن الحاجة إليه .

ولو تذكر هذا الناقد مثلاً أن الرومانتيكي ينفذ إلى ما هو عرضي مؤقت في الحياة وفي الإنسان ذاته لعرف أنه يفرض على نفسه مع استئذال إدراك الذوق الخاص بعصره فقط وأنه يحطم خط السير المتصل للذوق الإنساني . وبهذا لا يمكن أن يكون تقليدياً في شيء . أعني لا يمكن أن يكون كلاسيكياً بالمعنى المعروف .

والحقيقة التي يمكن أن نستخلصها من هذا كله هي أن المعنى يتحدد وفقاً للشخص والاتجاهه ولعصره ولسعة تصوراته عن الأشياء والموجودات والحياة . بل يرتبط المعنى بالاتجاه المذهبي ارتباطاً قوياً ولا يمكن أن يتشابه المعنى لدى شاعرين أو لدى كاتبين من عصرين مختلفين . والسبب في ذلك هو أن للمعنى أبعاداً يقاس بها وأعماقاً وظروفاً لا تتشابه إلا على نحو عابر لا يجهل حقيقة الناقد المتخصص .

ولإذا اختلطت مجموعة من المعاني أو الصور أو الأخيلة لدى أحد النقاد بحيث لم يعد يستطيع أن يتعرف على أقدارها فعنى ذلك ببساطة أنه لم يخلق لهذه المهمة أو أنه لم يكتسب الخبرة الكافية التي تؤهله لها .

وقد انساق الكثيرون من النقاد لتيار نقدى يرمى إلى تشریح العمل الأدبي أو تشخيص الملاح الخاصة بالعمل الفنى على نحو ما يفعل الطبيب أو المحلل الكيمائى . وأيد سانت ييف ذلك وحقق هذه الخاصية فى طريقته فى تناول الكتب والأعمال الأدبية وأشار جان رويستانت فى بحث له عن أميل زولا إلى اتجاه النزعة الطبيعية التى سادت فى الأدب والتى كانت تجنح إلى اعتبار الأدب وظيفة تجريبية لإجراء العمليات على المشاعر والأحاسيس . وكان راسكين يتحدث عن قوانين الفن الصارمة كقوانين الكيمياء . وسار كثير من النقاد فى هذا الاتجاه .

غير أن دلالة هذا الاتجاه الوحيدة ليست فى تحويل الأدب إلى علم بقدر ما هى فى التعبير عن مدى رهاقة المعانى الأدبية التى تحتاج إلى مزاوله تشبه مزاوله الطبيب لمهام عمله . لهذا الاتجاه دلالة واحدة وهى أن الأدب يحتاج إلى خبرة كبيرة ودقيقة بالأعمال الأدبية من حيث هى حقائق معنوية . وإذا استطعنا أن نبلغ هذه الحقائق إلى القراء العاديين أمكن مع الزمن إعداد مجموعة جديدة من الأذواق السليمة التى تقوم هى نفسها بإسقاط أصحاب الشروح والتفسيرات الجريئة فى غير صدق . ولهذا السبب عينه صرت أدعو دائماً فى المجالات الأدبية والعلمية لمنس مبادئ أساسية تعين على السير فى هذا الاتجاه :

١ - العلم هو تطابق جزئيات العمل مع الضرورات التى تفرضها طبيعة إنتاج ذلك العمل فى فرع تخصصه . بمعنى أن العلم هو البحث المؤدى فى أى فرع من فروع المعرفة على شرط تطابق جزئياته مع شروط ذلك الفرع . وعلى ذلك يمكن أن يكون البحث فى فرع بعيد كل البعد عن مجالات العلم الوضعى وأن يجمع رغم ذلك صفة العلمية لاتفاقه التام مع فرع التخصص الذى يشتغل فيه حتى ولو كان فرع التخصص ذاك هو علم التنجيم أو الأرواح أو السحر . فكلما العلم معناها تمشى كل جزئيات البحث مع مقتضيات فرع التخصص الخاص بهذا البحث فى مجالات المعرفة .

٢ — ليس الفن الأدبي حشداً للمعلومات وإنما هو تداول للمعاني بل هو براعة وحذق في هذا التداول . وقدرتنا على تداول المعاني هي التي تحدد مستوى الفن الذي نعمل في إطاره .

٣ — لا بد من الفصل بين الثقافة وبين الترتية وليس من وظيفتي ككاتب أقوم بمهام المدرس بين التلاميذ . وليس غرض الفن الأدبي تربوياً وليس عمل الكاتب تعليمياً أو أخلاقياً .

٤ — يختلط العمل الفني بالقوى التي تكمن فيه أى أننا نجعل العمل الفني والأثر الذي يمثله شيئاً واحداً . ولهذا نعتقد أن قوة العمل الفني فيما يرويه بينما تكمن هذه القوة في العمل الفني ذاته . ووظيفة الناقد الحقيقية هي قدرته على التعريف بالقوة الحقيقية في العمل الفني ذاته بغض النظر عن العوامل الفرعية المساعدة على تقدير العمل .

٥ — يرتبط النقد ارتباطاً أساسياً بالثقافة وبالحضارة وبالجهد المبذول في ميدان الفكر والتعمق . ولذلك فهو تجاوز دائم أو نقد للنقد الانطباعي المباشر .

ولهذا كله فقد أخذت على عاتقي مهمة التعريف بهذه الحقائق الميدانية من أجل التغاضي عن أخطاء المرحلة التي وصلنا إليها ومن أجل العمل المستمر على بلوغ درجة أوفى في حقل النقد . ولا بد أولاً وأخيراً أن نعرف قدر المعنى الأدبي كي نقدم على صناعة النقد أو على مهمة الفهم الأدبي مزودين بأوفى وأهم سلاح في أعقاد الناقد .

٢ — كيفية تداول المعنى

لا غنى للكاتب أو للشاعر عن تداول المعاني . ولا سبيل أمام الناقد لبلوغ ما يتطلبه عمله من إتقان بغير خبرة ومعرفة بتداول المعاني . ولذلك لا حيلة أمام الجميع في أمرين :

أولها الألفة الشديدة للمعاني المتداولة في تاريخ النقد وتاريخ الأدب .

وثانيهما التمكن من تداول المعاني بغير خطأ من ناحية وبغير إساءة إلى التعبير من ناحية أخرى . ولا يمكن أن يملك الكاتب زمام التعبير من هاتين الناحيتين بدون خبرة ومعرفة ومران طويل .

ولذلك نحن لا نعجب من كثرة ترديد النقاد العرب القدماء ضرورة المران على الكتابة في الفترات المبكرة من الصباح . على أنه ينبغي أن نفهم حثهم الكاتب على المران لا بوصفه تدريياً على الإلهام ولكن بوصفه ممارسة فعلية لصياغة المعاني . إذ الواقع أن صياغة المعاني هي أشق مهمة يقوم بها الأديب وأخطر طابع للعمل الأدبي المعاصر .

بل إن الهيئات العلمية التي لا تعمل حساب هذه الحقيقة تخسر الشيء الكثير ويفوتها الأسلوب الصحيح لتخريج القادرين على الكتابة وعلى الفهم للأساليب والتعابير . فليس في جملة التعبيرات والأساليب اللفظية التي يعرفها ويعيها الكاتب أى أهمية . إنما الأهمية للممارسة للمعاني عند تداولها جنباً إلى جنب مع هذه التعبيرات في أجوائها المختلفة ومستوياتها العديدة . أعنى أنه لا غنى عن ممارسة استخدام الكلمات والتعبيرات وقتاً طويلاً من أجل تذليل الصعوبات في غموض التعريفات وفي عدم تشابك المعاني مع الحقائق الموضوعية الفعلية في الحياة الجارية أو مع الحقائق التاريخية بالنسبة إلى المفهومات والنزعات المذهبية .

فمثلاً إذا شئت أن أتعرض للفروق الدقيقة بين التراجيديا وبين المأساة أو الدراما فلا أقل من أن أعرف التاريخ الخاص بالاسمين ومدى تطور المعاني الخاصة بكل منهما . لا بد أن ألتزم بحقيقة التراجيديا وأن أعرف خصائص الدراما بحيث أملك أساساً ثابتاً للتفرقة أو للتقريب بينهما . ثم يأتي دور آخر حين أتعرض للكلام أو للكتابة في موضوع مسرحية من المسرحيات

حينئذ لا بد أن تكون معارفى عن تاريخ التراجيديا وتاريخ الدراما واضحة تماما . ثم ينبغى من ناحية أخرى أن أتداول العبارات فيما أتعرض له من الجزئيات الفنية فى العمل المنقود بما لا يتعارض مع الحقائق الأصلية من جهة وبما يتفق مع طبيعة العمل المعروض ذاته من جهة أخرى . ولذلك فحقائق المعنى الخاصة بالمسرحية الحاضرة بالفعل لا تستوفى بمجرد الملاحظة العادية وإنما بالمران الطويل على التعامل بالعبارات بما لا يخذش المفهومات القديمة أو الحقائق القائمة .

ولذلك يطول كلام الانسان عن هذه الموضوعات دون أن يبلغ المستوى الذى يحقق نجاح أفكاره . فلا يتحقق هذا النجاح إلا بتداول المعانى تداولاً طويلاً يسمح بمعرفة الفروق الدقيقة فى المواقف وفى الملابسات وفى التهيئة البنائية ذاتها للعمل المسرحى .

ينبغى من ثم أن يتعرف المرء على معنى التراجيديا وعلى معنى الدراما بفضل القراءة المتصلة فى هذا الباب حتى تتبين له معالم الفروق الدقيقة بين كل منهما . فاذا واجه المرء المسرحية عمل بكل قواه على كشف الجانب التراجيدى فيها وهو الجانب الخاص بمثل المصير أو القدر . وعمل أيضا على توضيح الجانب الدرامى فيها وهو الشكل البنائى للمسرحية . عندئذ فقط يستطيع أن يتداول المعانى المتصلة بهذين الجانبين بعد مران طويل على ممارسة التعبير فى كلا الحقلين .

ومن النقاد من يتصور سهولة الأمر بحيث يخيل إليه أن المسألة لا تعدو أن تكون مزاولة تخصص واحتراف . ولكن الواقع أن نقاداً كثيرين وكتاباً كباراً تناولوا هذه الموضوعات فى كلامهم وتشعر فى ثنايا كلامهم عنهمى حذرهم ودقتهم فى أداء الكلمات الخاصة بهذه الموضوعات .

فيقول برازيلاك مثلاً فى البحث الذى كتبه عن كورينى ان شخصيات

التراجيديا بعكس شخصيات الدراما يكادون يكونون جميعاً من الأذكاء الذين بلغوا درجة من النباهة والوعى . فهم يعرفون ما هم عليه ويحللون أمرهم في متعة غير ظاهرة وهي متعة الشعور الواضح .

وبطبيعة الحال يخيل إلينا أن الناقد يرسل الكلام على سجيته بغير أدنى تكلف .

وهذا هو الحال عند كل من يقترب من موضوعات المسرح من الكتاب أو النقاد الكبار . إنهم يرسلون الكلام إرسالا في هذه الموضوعات مع الحذر الشديد بحيث لا يذهب كلامهم إلى أبعد مما تحدده تجاربهم في هذا الحقل أو إلى أقل مما يريدون أن يحدده في هذا المجال سعياً إلى التقدم في البحث والتوضيح .

ويعبر استندال تعبيراً دقيقاً فيقول أن الاهتمام الوجداني الذي يتابع الناس به إحدى الشخصيات يقيم التراجيديا بينما تقوم الكوميديا على مجرد الفضول الذي يصرف كل انتباهنا إلى مائه من التفاصيل المنوعه . فالاهتمام الذي توحى به جولي دى اتاناش اهتمام تراجيدى . بينما تمثل كوريولانوس لشكسبير الكوميديا . ويبدو لي — هكذا يقول استندال في مقاله المشهورة عن رأسين وشكسبير — إن خلط أحد هذين الاهتمامين بالآخر ليس يسيراً .

ويذكرنا كلام استندال هنا بصدد الدفاع عن الدراما الرومانتيكية ضد الكلاسيكية بمشا كل الفروق الدقيقة في المسرح بين المعنويات الملتصقة بالمشاهد الخاصة بالغيرة أو بالحب أو بالانفعالات الوجدانية العنيفة . فيقول ألفريد دى موسيه مثلاً إنه لم يعد وجود في عالمنا لما اعتاد القدماء أن يسموه مصيراً أو قدراً أو حتمية . ويلتقط جان أنوى (ينطق أنوى بضم وتشديد النون وسكون الياء لا يسكون النون وكسر الواو كما يفعل

الكثيرون) هذا المعنى ويؤكد الفروق بين التراجيديا والدراما على أساس أن الإنسان في التراجيديا هادىء مسالم يقبل المصير بينما يقوم إنسان الدراما بصراع قوى أملا في الخلاص والخروج على القدر . وعلى ضوء هذا الكلام أمكنه تفسير مسرحيته عن أنتيجونا .

غير أن المشكلة في تحقيق المعنى لا تتوقف عادة عند القدرة على رؤية الأبعاد الخاصة بالعمل الأدبي بأكمله . ولكنها تمتد أيضا إلى الجزئيات المشهدية في المواقف المختلفة من كل مسرحية في حد ذاتها . ولذلك يعتمد المؤلفون إلى استعادة بعض المشا كل الحيوية أو المواقف الكبيرة بصورة مختلفة عن الطريقة التي اعتاد السابقون تقديمها بها . وهنا تتغير دلالة الموقف بأكمله . بل ويصبح المعنى ذاته طريقة للإيحاء الفكرى وللتعديل في مفهومات الطبائع أو الحقائق .

وسأحاول هنا أضرب المثل على دقة المعانى الأدبية من نماذج معروفة . سأأخذ مثلا من قتل عطيل لذردامونة نقطة بدء لتصوير كيفية تداول وتطور الحقائق المعنوية لدى الكتاب قتل عطيل ذردامونة في قبلة كتعبير عن حبه وغيرته معا على هذه المرأة . والحدث واضح بطبيعة الحال وإن كان يحتمل تفاسير متباينة . فقد دفعت الشكوك والوساوس بعطيل إلى قتل زوجته . وكان هو أسمر البشرة وكانت هي رائعة الحسن . وداهمت عقله شكوك عنيفة بشأن إخلاصها له . ونستطيع أن نقول مثلا أن عطيل قد أقدم على قتل زوجته تحت تأثير الوهم أو تحت تأثير الغيرة الشديدة أو تحت تأثير الحب الغاضب المتوجس أو تحت تأثير معنى من معانى الحب فى الاغتصاب والامتلاك والاعتداء والتباغض وعدم الوثوق .

كل هذا يمكن ، ولكن الكتاب لم يلبثوا أن شاركوا فى تداول هذا المعنى كلا على طريقته فنجد مثلا دستويفسكى يشير فى كتابه الأخير عن (البالغ) إن فرسيلوف أنبا المتحدث فى أحد الأيام إن عطيل لم يقتل ذردامونه

ولم يقتل نفسه بعد ذلك عن غيرة وإنما لأن مثله الأعلى كان قد تحطم .

والحقيقة أن دوستويفسكى اعتاد أن يدعنا في غير تحديد تام فيما يتعلق بدلالة الحب لديه عامة . فأحياناً يكون الحب عنده جسدياً وأحياناً يكون صوفياً . ولم يعتد الصراحة بهذا الشأن . فهو يقترح أو يوحي أحياناً ولكنه يراوغ في التحديد . ويؤكد أندريه جيد أنه اضطر إلى قراءة قصته عن العييط أربع مرات حتى اكتشف آخر مرة بوضوح واقتناع أن كل الطفرات المزاجية للجنرال إيبانتشين فيما يتعلق بالأمير مويشكين مصدرها عدم التأكد أو عدم اليقين لدى كل من زوجته (خصوصاً) وابنته (خطيبة الأمير) من قدرة الأمير على أن يكون زوجاً حقيقياً أو من صلاحيته لتوفير حياة زوجية كاملة للأبنة .

وقد شغلت دوستويفسكى موضوعات الغيرة منذ حداثة سنه . وفي إحدى قصصه الأولى عن زوجة الآخر يذكر دوستويفسكى لغز عطيل . ويقول لا يجب أن نرى في عطيل شخصية الغيور الحقيقية . ولعله أراد مبدأياً أن يعارض الرأي العادى في هذا الشأن . غير أنه عاد في آخر كتبه وأعطى التفسير الذى يقبله لهذا الاشكال .

والمشكلة هنا مشكلة تداول معانى أكثر مما هى إعطاء تفاسير عليية للظواهر الأدبية . وكان كولردج يقول نفس هذا الرأى فيما يتعلق بالدلالة الحقيقية لموقف عطيل . ولم يكده يتعرض لهذا الموضوع حتى كشف عن أهمية قول عطيل لياجوانه شىء مؤسف . . شىء مؤسف يا ياجو ومعنى هذا كما يؤكد كولردج هو أن عطيل أحس بالفضالة الأخلاقية فى الخيانة ولم يحس بالغيرة . أحس عطيل باليأس من حقيقة الفضيلة . وكان قتلها تبريراً لعدم الاستمرار فى حبه لها وولطه بها .

وقصة العييط لدوستويفسكى هى النموذج الواضح لقدرة الكاتب الفنان

على تداول المعنى وهي في مؤداها العام تتعلق بمشكلة شبيهة بمشكلة عطيل .
غير أن مؤثرات جديدة تدخلت في مفهوم دوستويفسكى العام بحيث وجد
نفسه أمام صورة جديدة للوقف .

ونلاحظ هنا مع أندريه جيد شيئين .

أولا : أن أبطال روايات دوستويفسكى جميعا لا يعرفون من الغيرة
سوى عنائها غير المصحوب بالكراهية أو المقت للخصم المنافس . وإذا
ظهرت بعض الكراهية كما حدث في رواية الزوج الخالد خالطتها في التوجه
غريبة مبهمه للنافس بحيث تبدو متزنة . ولكن تخلو الغيرة من المعاناة ومن
الكراهية بوجه عام .

ثانيا : أن كل شخصيات روايات دوستويفسكى تملك عشيقات عديدات
أو عشاقاً عديدين . كل شخصيات رواياته قادرة على حب متعدد في آن
واحد . ولعل الملاحظة الأولى في عدم قدرة أبطال رواياته على الغيرة نتيجة
لهذه الملاحظة الثانية .

والأمر الذي يهمني هنا هو أن ثمة رجلين هماروجويين والامير ويشكين
وأن هذين الرجلين يقعان في غرام نازتازيا . فتهرب نازتازيا ليلة زواجها
من الأمير وتقع في يد روجويين الذي يقدم على قتلها . ذلك أن روجويين
باختصار يريد نازتازيا . لا يوجد أدنى غموض أو التباس فيما يتعلق بقتلها .
لقد كان يريد أن يغزوها وأن يتعلق موضوع كل لذته بها وأن يوقف لذاته
عليها وأن توقف لذاتها عليه . ويصرخ روجويين أنها لى . . لى بأكلها . .
أنها ملكتى . . . وبلغت به لذته منها حد الانهاك . وقتلها يحقق كاله .

ويقول برديائيف أن ما يود دوستويفسكى أن يشير إليه هو النتائج
الأنطولوجية (أى الميتافيزيقية الوجودية) للجريمة . ويقول أيضا بصدد

كلامه عن فكر دوسنوفسكى أن أبطاله يمثلون أفكارا بل أنهم مغرقون في الفكر .

ولسنا نريد أن نتابع هنا المؤديات المعنوية للدلالات الفكرية الخاصة بالأبطال وبالشخصيات إنما نريد أن نتابع فكرة الغيرة كما تمثلت في الأيدي القذرة لجان بول سارتر . ذلك أن المعنى نفسه الذى أشرنا إليه في عطيل لشكسبير وفي العبيط لدوستوفسكى يتكرر في الأيدي القذرة .

وتتلخص مسرحية الأيدي القذرة في أن هودرار يصبح زعيما ذا شأن كبير في السياسة ويتآمر خصومه على قتله فيبعثون إليه بهوجوكي يقتله بعد أن يتعاون معه ويعيش في داخل أسوار بيته الرئاسى للحزب . وتصحب جسيكا وهي زوجة هوجو زوجها في هذه المهمة . ويبدأ الاثنان في الحياة وراء أسوار البيت الكبير .

غير أن هوجو يعجز عن قتل هودرار ويظل في تردد يميت ولم يستطع أن يقتله رغم سnoch فرص عديدة . وتكررت الحاحات الخصوم على هوجو بأن يسارع بأداء مهمته . ولكنه لم يستطع أن يوفى بشيء مما وعد حتى ذلك اليوم .

حتى كان ذلك اليوم الذى اكتشف فيه أن جسيكا تخونه مع هودرار . ودخل عليهما فجأة في المكتب فوجدهما متعانقين في حب ووله . فأخرج مسدسه وصوبه نحو هودرار وقتله في الحال .

وقال هودراد لزميله الذى سارع لنجدته : لاتفعل له شيئا . . فقد كنت أعاشر فتاته خلصة . وصوب مسدسه إلى صدرى بدافع الغيرة :

وهذا في الواقع مجرد تخمين مبنى على الشكل . أما الموضوع الحقيقى فأعمق من أن يكون مجرد غيرة أو مجرد تلبية لرغبة الحزب المعارض،

لهودرار . وقد أشار هودرار نفسه إلى تفسير للموقف حين قال في غضون كلامه قبل ذلك المشهد أن المتقفين جميعا يحلمون بأداء عمل ما . . انهم مأسورون بسحر الأفعال وإتيان الأعمال .

وإذا كانت الغيرة وسيلة عطيل إلى استشعار معنى هبوط قدر الشخص ونقص فضائله عند تعرض قداسته للخيانة أو معنى خيبة الأمل في المثل والفضائل . . . وإذا كانت الغيرة وسيلة روجيين إلى تنفيذ رغبته في أن يغلف نفسه بلذة ولعه بحبيبتة المقتولة بيديه . . . وإذا كانت الغيرة مجرد تبرير شكلي للفعل الحقيقي المطلوب . . . فالنتيجة هي أن الغيرة ذاتها لا تكون إطلاقاً في ذاتها سوى المناسبة الملائمة لتحقيق نهاية معينة أو إسباغ ملامح معينة على قصد أدائي ثابت في كيان مرتكب الفعل . ولا تشير هذه المعاني في قليل أو كثير إلى تفسيرات خاصة بالفعل الإنساني أو بالأحوال والطبائع النفسية . ليس في هذا كله إشارة ما ولا ادعاء مالا أجل إثبات حقيقة اجتماعية أو نفسية أو تاريخية رغم ظهور بعض التحليلات الاجتماعية أو النفسية أو التاريخية في غضون الكلام . كل ما في الأمر أن الأديب أو الكاتب يستعيد في هذا الموقف معنى الحدث من الوجهة الأدبية الصرفة . وهذه هي الحقيقة التي نلح إلحاحاً في تأكيدنا وإبرازها من أجل الكشف عن أهم الملامح الأدبية على الإطلاق وهي مسألة المعنى الأدبي . وقد حاولنا هنا بيان دور المعنى عسى أن يكون في ذلك كله إعانة للمهتمين بالفن الأدبي أن يتعرفوا على أهمية تذوق المعاني وإدراك الفروق الجوهرية بينها ومعرفة طرق تداولها في الكتابة ثم الإحساس بعد ذلك غدى خطورة الدخول إن ميدان الأدب عن طريق المعنى أولاً وآخرأ .

الفصل السادس

معنويات الثقافة

إشترائية الثقافة

تهدف الثقافة إلى أن تقوم بعملية زيادة الأبعاد في حياة الإنسان .
لأنها ترغب في أن تقوم بعملية توسيع أو تعميق لإحساساته وانطباعاته إزاء
الحياة والمجتمع . فنحن نقول عن الشخص الذي يحرم من الإحساس
الحقيقي بمعنى الحياة والوجود والذي لا يجد الفرصة لتذوق ما يقدمه إليه
الفن والفكر والأدب والفلسفة إنه شخص مسكين لم يلق المناسبات
الحقيقية لاستمتاعه بالمعاني والدلالات التي توجد في الحياة من حوله .
ليس المهم أن تكون هذه الدلالات والمعاني مصدرا لسعادته وسروره فقد
يكون من بينها ما يشقيه ويغضبه وقد يكون من بينها ما يجعله يشعر بصورة .
أوضح بوظة الحياة وقسوتها على أبناء المجتمع الواحد .

ولكن المهم هو أن لإحساسه بهذا كله يكون أعمق وأكثر خصوبة
وقوة من مجرد إحساس الرجل المحروم من الثقافة . فالثقافة ليست سبباً في
إمتاع الرجل بوفرة المعرفة والقدرة على الفهم والاستطعام فقط . لأنها
كذلك سبيل إلى توسيع مداركات الفرد اذاء كل ما يدور حوله وتجعله
أكثر تقديراً للواقف . فالشخص المثقف قادر على أن يعي ما يحيط به من
الظواهرات المفرحة والمحنة على السواء . إنه أقدر على إدراك المتاعب
أو المسار التي تمر بها أمتة وأنه أكثر استجابة لكل ما يجري في المجتمع
من حوله . ونحن نريد أن يكون الناس مثقفين وأن تتفتح أمامهم أبواب
الثقافة وأن تتساوى الفرص أمام رغباتهم وميولهم لا رغبة في أن يشعر

الناس بالمتعة فقط عند مشاهدة الأعمال الفنية كالمسرحيات والأوبرات والمعارض . هذا أمر مفروغ منه وكلنا يعرف أن الثقافة المشتركة من شأنها أن تتيح لكل هؤلاء أن يتساووا في تذوق الآثار الثقافية وفهمها واستيعابها . من الفروغ منه أن قدرة الناس على ادراك الحقائق وفهم الموضوعات المتعلقة بالآداب والفلسفات والفنون تزداد كلما إزدادت ثقافتهم وأن ملاحظاتهم تصبح عميقة وفهمهم يصير صحيحا إذا غدت المظاهر الثقافية في متناول أيديهم .

ولكن الذى يهمنى هنا حقيقة هو أن الناس يشعرون بالحياة أيضا بطريقة أصوب ويقفون على الأمور فى المواقف المختلفة الخاصة بمجموع الافراد فى الوطن الواحد بأسلوب أكثر ملاءمة لاحتياجات الدولة وأكثر صدقا بالنسبة إلى الانسانية عامة . فهو يشعر بالكدر أو الحزن فى عمق وفهم أكثر من الرجل المحروم من الثقافة إذا نزلت بالآخرين كارثة أو إذا كان الأثر الفنى تعبيرا عن مأساة شعب من الشعوب . أن تقدير الأحران نفسه يتغير من شخص إلى شخص بسبب الحرمان من الثقافة .

والدولة حين تضع إمكانياتها فى متناول الجميع لا تقصد أن تقوم بتكوين المواطن الصالح فهذا من عمل التربية لا الثقافة . وإنما تفهم الدولة جيدا أن الثقافة هى وسيلة الوصول إلى نفسة الفرد وعقليته واحساسه بالحياة وفهمه لظروف المجتمع . إن التربية وحدها لا تكفى للوصول إلى ضمير الفرد فى الدولة . لذلك من الجائز أن تقوى الدولة بحيث تتمكن من تنشئة أبنائها تنشئة عامة ملائمة لطبيعة الحكم ومتماشية مع رغباتها السياسية والادارية . ولكتها لا يمكنها أن تصل إلى كيان الفرد ذاته عن طريق التربية ولا يكفيا أن تسيطر على وسائل التربية والتعليم من أجل تثبيت دعائمها فى نفسية الأفراد فردا فردا .

لذلك تلجأ الدولة إلى الثقافة . أنها تلجأ إلى الثقافة كيما تستكمل وسائل السيطرة على كيان الأفراد لا من حيث هم يتصفون بالقدرة على تصور العالم وفهمه ومعرفته وإنما من حيث هم يتصفون بالاختلاف في تناول المسائل الروحية والفكرية والفنية التي تعرض لهم . وقد تتمكن الدولة من استلهاب حماس الناس في التطلع إلى المعرفة . ولكن هذا لا يكفي لدفع الأفراد إلى مشاركتها في إحساس بمسئوليتها وفي التجاوب معها قومياً وإنسانياً . فالثقافة تصبح لازمة إذا شاءت الدولة أن تصل إلى أعماق الفرد وإلى إحساساته ومشاعره . والثقافة تصير أمراً حيوياً في الأمة إذا رأت الدولة تغيير المجتمع المنحل ووضع مجتمع آخر بدله يدرك المسؤوليات ويشعر بالاعباء ويحس بمدى الحاجة إلى التجاوب والتوافق بين أبناء شعب واحد .

والاشتراكية الثقافية تتحقق بإيجاد وسائل التثقيف المشترك . إن الشعور بالظلم لا يتييسر للناس جميعاً بدرجات متعادلة وإذا وقعت أزمة من أزمات الحرية أو الرأي أو العدالة فليس من الضروري أن يشعر بها الناس شعوراً متساوياً . والثقافة وحدها هي التي نجعل قدرة الناس على الشعور بالأحداث متساوياً .

هب أن المشاكل الإفريقية قد أصبحت خطرة على مفهوم العدالة والإنسانية لازدياد قوى الاستعمار أو أن أصحاب الميول العسكرية قد نجحوا في تأييد استخدام الدول الكبرى للأسلحة الذرية أو أن بعض الشعوب لا زالت تعاني من حالات البدائية والجوع . فهل تظن أن تجاوب الناس بكون واحداً إزاء هذه الأحداث ؟ هل تتساوى استجابة الأفراد في المجتمع إذا تأزمت الحوادث في مثل هذه المواقف ؟ أبداً والسبب في ذلك هو أن الثقافة لم تتمكن من نفوسهم . فإنهم لم يتمكنوا من الاحساس بالمتعة الروحية سويّاً ولذلك يصعب عليهم إدراك الآلام المعنوية التي

نشأ عن مشاكل عالمية أو اجتماعية .

فالثقافة وإن كانت تنشأ بأسلوب فردي فهي تفترض وجود الناس في المجتمع . وتحدث عملية التقارب بين الأفراد وتفاهم الناس حول المدلولات إذ اتّمت للثقافة سبيل التغلغل إلى المشاعر والأهواء والرغبات والميول . فإن الناس يستحسنون الشئ أو يستأون منه لأسباب فردية . ولا يمكن أن يتجمع الناس أو يلتقوا إلا إذا أعطيت لهم فرصة الاجتماع والالتقاء . ينبغي أن تكون الثقافة في الدولة قادرة على التفاضل إلى رغبات الأفراد الخاصة حتى تصبح استجابة الناس أكثر توافقاً وتقارباً .

فليست الثقافة وسيلة لبعث السرور والرضا والمتعة في قلوب الناس وحسب ولكنها الوسيلة الوحيدة أيضاً لاعطاء أبعاد وانعكاسات أكثر لمشاعر الأفراد . لأنها تجعلهم يشعرون بالحياة ومسئولياتها بطريقة أكثر عمقاً ولهذا تصبح وسيلة إلى احساس الناس بما يدور حولهم بأي صورة سواء طيبة أو رديئة . فهي التي تتيح لهم التجمع حول المعنويات السارة وغير السارة وتجعلهم يقدرّون على فهمها واستيعابها والتجاوب معها . وهي وسيلة تعويد الناس على الالتقاء عند مفهومات معينة وهي في الوقت نفسه وسيلة تعويد الناس على الانطلاق ابتداء من هذه المفهومات .

فقد يبدو لأول وهلة أن الثقافة هي وسيلة لاستشعار المتعة أمام اللوحات الفنية والمشاهد المسرحية والأوبريتات الغنائية والرقصات الشعبية . إن هذا كله صحيح ولكن أصح من هذا هو أن الثقافة تهدف أولاً وقبل كل شيء إلى إشاعة التعادل بين قدرات الأفراد على الاستجابة لمواقف الحياة العامة السيئة والطيبة على السواء . وبذلك إحساس الناس بالسرور والمتعة والقدرة على التذوق والفهم لما يخرجهم رجال الفكر والفن والأدب .

وتكمن حرية الانسان الحقيقية في قدرته على تحمل الأعباء . ولا يعي الانسان المسئولية إلا بمشاركته الآخرين من حوله في ترسم خطى المستقبل وفي التفكير بالعقلية الجماعية التي تؤيد الخير وتنصر من الشر . وتدور في هذه الأيام أحاديث كثيرة عن مسئولية الشعب العربي حيال الأخطار النووية . ولا يتأتى لنا ادراك المهمة الحقيقية . التي يشارك الإنسان العربي عن طريقها في حمل مسئولية درء هذه الأخطار إلا بالصور الثقافية الذي يؤديه .

وهذا معناه أنه إذا لم يكن الإنسان العربي قادرا مقدما على التعامل في مستوى المشاركة الشعورية الحقة وعلى الالتقاء بمواطنيه حول الاعمال الفنية والأدبية والفكرية سيجد صعوبة كبيرة في الغيرة على الوجود الانساني إزاء أخطار الغبار الذري . واشترائية الثقافة من شأنها أن تقارب بين الإنسان العربي وبين أخيه فضلا عن أنها تجعل من إحساسه بالحرية قرينا لإحساسه بالمسئولية حيال الإنسانية جمعاء وبالتالي حيال أخطار الوضع الذي يعيش فيه .

مهمة الثقافة الأولى اذن هي توزيع الاحاسيس والمشاعر على الأفراد بصورة متعادلة . ويتبع ذلك بالضرورة تزويد الأفراد بقدرات معينة على اكتشاف أوجه الجمال والحسن في الحياة وفي المجتمع . وهي تعمد أيضا إلى تعميق مشاعرهم بدلالات المواقف المتباينة سواء كانت سعيدة أو حزينة . فليس للانسان غير المثقف قدرة على استطعام أوجه المعاش .

وليس له كذلك أى قدرة على الوصول إلى أعماق الاحاسيس المؤلمة التي تتطلب التعبير . فالانسان المثقف يكون عادة مزودا بمعايير وقدرات فهمية تعينه على مواجهة احداث الحياة بأسلوب مخالف البدائين من الناس

والأشخاص . ويتطلب الشعور بأوضاع الحياة — المؤلم منها وغير المؤلم —
أن يكون الإنسان قادرا على استكشاف معاني الأوضاع العامة ودلالات
المظاهر الحيوية المختلفة .

فهذا الطريق هو أول المسالك نحو المشاركة الايجابية في كل الظروف
والأوضاع والملابسات .

الثقافة والتربية

من الجائز أن يقف رجل بدائي على وسائل صناعية ممتارة لنجارة الأخشاب وتهذيبها بالطريقة التي تيسر له عمل أقنعة الوجوه التي تلزم لبعض عباداته بطريقة فنية جميلة . وقد يظل يعالج الأخشاب أياما وسنوات حتى يتمكن من إجادة صياغتها وتلوينها وإخراجها إخراجا فنيا واعتباره صاحب خبرة فنية في هذا المجال . ويأتي يوم يحتاج فيه هذا الرجل إلى نقل هذه الخبرة إلى أحد أبنائه حتى يقوم بدوره بهذا العمل وحتى يستطيع أن يتقدم في هذا المضمار على نطاق أوسع من النطاق الذي فرضه أبوه على نفسه . حينئذ سيحتاج هذا الأب إلى شيء جديد . سيحتاج إلى أسلوب ومنهج في نقل هذه الخبرة الفنية التي حصل عليها إلى ابنه . وهنا تظهر عملية أخرى سوى مجرد الخبرة الفنية وهي عملية التربية التي يستطيع الرجل أن ينقل بها خبرته تلك إلى ابنه . فيأمر ابنه بالجلوس ساعات أمامه يتأمل حركاته وهو يقوم بإعداد أقنعة الوجوه . ثم يجرى التجارب أمامه ويريه وسائل استعمال الأدوات وكحت الأخشاب ويطلب إليه إجراء بعض العمليات أمامه وينهره إذا سئم العمل أو أفسد العامود الخشبي الذي يجرى تجاربه عليه وهكذا إلى آخر هذه الاعتبارات .

ببساطة وإيجاز يمكن القول أن الخبرة الفنية التي تظهر في أعمال الأب في هذه الحالة تمثل الثقافة . وأن محاولة مران ابنه وتدريبه للحصول على هذه الخبرة تمثل التربية . فالتربية إذاً هي محاولة ربط الخبرات الفنية . فأثقافته ببساطه هي الحالة الراهنة للخبرات الفنية المتمثلة في أي حضارة . والتربية هي الأسلوب الذي ابتدعته الإنسانية لنقل هذه الخبرات من جيل إلى جيل ومن حضارة إلى أخرى .

هذا المثال البسيط الموجز يحمل جانباً كبيراً من الصدق وإن لم يؤد المطلوب تماماً . ولكنه يكفي لتوضيح الدور الذى تلعبه الثقافة والدور الذى تلعبه التربية داخل كيان المجتمع . فالتربية ليست نظاماً شاملاً من بين الأنظمة الشاملة التى يحتوى عليها المجتمع وإنما هى طريقة تعتمد عليها المجتمعات كلها أرادت فرض نظمها الشاملة على الأفراد وتعويدهم قبولها واستساغتها . فمجرد ميلاد طفل من الأطفال تكالب عليه كل وسائل الضغط والزجر والإرهاب والتعويد والتدريب حتى يتشرب المعلومات اللازمة لمباشرة حياته كرجل فى مجتمع معين . فالتربية ليست وسيلة توصيل الثقافة وحسب إلى عقول الناس ، وإنما هى أداة فى خدمة المدينيات والحضارة القائمة بكل ما تحمله من نظم . وهى تسعى بكل الطرق والوسائل من أجل إخضاع الأفراد لنظام الدولة ومدنيتها وحضارتها وسياستها . أو بعبارة أخرى أنها تقوم بتوصيل التراث المدنى والقومى والروحي إلى الفرد عن طريق الالزام الجماعى .

ويحسن قبل أن نتوغل فى وضع التفرقات والتوضيحات اللازمة أن نبين للقارئ مفهوم كلمة النظام الشامل أو النظام المؤسس التى نترجم بها كلمة (Institution) فهذه الكلمة الأوربية التى تشير إلى كلمة النظام الشامل معقدة وغير واضحة فى اللغات الأوربية ذاتها . وهى تشير فى بعض معناها إلى مؤسسة أو هيئة أو معهد . ولكن الجانب الذى نشير به إلى كلمة النظام الشامل منها هو الجانب الفقهي وهو الذى يشير إلى الأنظمة العامة كالدين والقانون التى تسندها سلطات تشريعية .

وقد نحييت التقاليد من مضمون هذه الكلمة . فالتقاليد ليست من الأنظمة الشاملة لأنها وقتية ومتغيرة ولو أنها تحمل قوة القانون فى بعض الأحيان . فهى مع ذلك كله لا تتصف بصفة تشريعية . كذلك لم يشر أحد من الكتاب أو المؤرخين إلى أن الثقافة تدخل ضمن الأنظمة الشاملة .

ولكن إذا عدنا قليلا إلى المثل الذي سبق أن ضربناه بشأن الخبرات الفنية المتمثلة في الصناعات والمنتجات وفي القدرة على مباشرة الصناعة والإنتاج وجدنا أنها تتخذ لنفسها سيلا إلى تجميع المعاني الفنية في صورة تقاليد تأخذ صورة تشريعية بمضى الزمن . أعود فأقول بعبارة أخرى أن الخبرات الفنية المتمثلة في الإنتاج العام تعكس معاني معينة لدى الناس في المجتمع . وتتحرر هذه المعاني وتتطور مع الزمن حتى تحمل طابع الأسبقية وحتى تأخذ صبغة تقليدية تشبه التشريع العام في مختلف الأماكن والأزمان .

فالثقافة ليست نظاما شاملا ولم يتنبه أحد إلى أنه يصح إدخالها ضمن الأنظمة الشاملة . وكذلك التقاليد الاجتماعية ليست من تلك الأنظمة في شيء . ولكننا تنبهنا إلى أن التقاليد إذا امتزجت بالمعاني التي تسقطها أعمال خبراء الفنون أعطت هذه المعاني صفة شرعية لا تقل عن أى شرعية أخرى . أو يمكن القول أن الثقافة وقد تأسست على تقاليد راسخة تمثل سلطة شرعية عامة مثل الدين والقانون تماما . فالثقافة عموما والدين عموما والقانون عموما تمثل نظاما شاملة ولا تخضع لمقومات وقتية أو تغييرات زمنية . أما النحل أو الفرق أو الأقسام التي تتأثر بعوامل حضارية محلية خاصة فهي وإن كانت تنتمي إلى النظام الشامل إلا أنها لا تعتبر في ذاتها نظاما شاملا . فالبودية مثلا دين ولكنها ليست نظاما شاملا . فالنظام الشامل هو الدين . كذلك يمكن القياس على ذلك بقولنا أن القانون المعمول به في ولاية أنديانا أو فرجينيا بالولايات المتحدة لا يمثل نظاما شاملا وإن كان ينتمي إليه . وفي مضمار الثقافة كذلك يمكن القول بأن فن الباليه أو الثقافة الإيرانية ليست نظاما شاملة وتقتصر تسمية النظام الشامل على الثقافة من حيث هي نظام تعززه التقاليد العامة الشرعية في مختلف المناخات الفكرية .

ولكن يخطر على البال سؤال هام وهو لماذا نعد الثقافة نظاما شاملا
لاتحامها بالتقاليد في حين أن التقاليد يمكن أن تساند عادات اجتماعية
كثيرة وترفعها إلى مرتبة النظام الشامل ؟

ونرد على ذلك بقولنا أن الثقافة هي أكثر الأشياء فردية في حياة
الكائن البشرى وصفة الفردية التامة لانتصق بشيء بقدر ما تلتنصق بالأعمال
الثقافية . فإذا ساندت هذه المظاهر الفردية (الشديدة الفردية) سلطة
تقليدية تفرض شرعيتها مع جملة عاداتها كانت لها صلة النظام الشامل
المعتمد على قوة تشريعية .

ونحن لا نغنى طبعاً بالتقليد هنا الكلاسيك أو المحاكاة وإنما نغنى
تكرار المظهر الفنى إلى حد تحوله إلى شبه قانون . ذلك أن كل شئون
الثقافة والفن لا تخضع لأى قانون جماعى وإنما هي خلق فردى خالص .
وكان من الممكن أن تتناثر كل الأعمال الثقافية والفنية بغير أدنى ترابط بين
أعمال فرد وفرد آخر . فالقانون لا وجود له فى مضمار الأعمال الثقافية
ولا وجود أيضا لما يسمونه عادة بالأصول أو الأسس أو المبادئ . . . والذى
يحصل هو أن المعانى التى تخلفها الأعمال الفنية تترابط على صورة تقاليد
ونماذج سابقة لاتقل قوة وتأثيرا وخطورة عن سلطة التشريع . ومن هنا
تصبح الثقافة نظاما شاملا .

هذا المفهوم الخاص بالثقافة لم يقم أحد بتحليله من هذه الوجهة حتى
اليوم . لذلك قد يكون فيه بعض الغموض ولكننا نعاود تناوله بصورة
أخرى حتى يمكن بلوغ الوضوح الضرورى فى هذا المجال .

فقد صار واضحا الآن أن القانون والدين نظم شاملة لا تخضع لمقومات
وقتية أو محلية . فاذا أخذت ألوانا وصبغات حضارية محلية كأن يصبح

الدين شعوذة أو القانون تعسفا اختفت الهيئة المضافة على هذه المسميات بوصفها نظاما شاملا . كذلك الأمر بالنسبة إلى الثقافة . فالثقافة وكل ما يمت لها بصلة من الأعمال فردى غاية في الفردية والتقليد هو الذى يجعل لهذه الفرديات صفة تشريعية عالية . لذلك رأينا وضع الثقافة في قائمة النظم الشاملة . فاذا تعرضت الثقافة لظروف حضارية محلية ضاع اعتبارها كنظام شامل .

والواقع أنه ليس هناك وجود للنظم الشاملة أو أى وجود افتراضى لها . بل لا يمكن أن يتحقق وجودها الا على هيئة فرعية . ووجودها معنوى . فالحضارات تحاق حول هذه النظم في أية بيئة وتخضعها على التولمقتضياتها . والمدنيات تحوط الحضارات بسياج تمنع شذوذ أى عنصر من العناصر التى تؤسس الحضارات الداخلة في نطاقها . والترتية لا تلعب سوى دور واحد بين هذه المظاهر وهو أنها وسيلة مواصلات بين الأدوار الحضارية والبيئات الثقافية .

فالتربية كما هو ظاهر بما تقدم هى جملة المعارف الموضوعية الصرفة التى تفرض على الناس فرضا وتؤدى من ثم إلى موت كل ما هو ذاتى . ذلك أنها تجعل كل ما هو ذاتى في علاقة بالاضافة الى موضوع ما . وهى من هذه الناحية موت للوجود الحقيقى . لأن الوجود الحقيقى هو الوجود الذاتى فالتربية تختص بالمعارف الموضوعية التى تحيل الذات الانسانية إلى موضوع .

وابتداء من هذه النقطة يمكن فهم الهجوم الذى وجهه برتراند راسل الفيلسوف الانجليزى المعاصر فى كلامه عن التربية . لقد تنبه إلى قيمة الفرد وأشار إلى أنه من اللازم أن يكون كالمراة التى تعكس العالم . فالفرد الذى يضم داخل عقله كل المعارف الخاصة بالفلك والزمان والمكان وجيولوجية الأرض وتاريخ البشرية يبدو ذا خاصية إنسانية متميزة ويقوم بدور هام

في تشكيل الطبيعة . والمعرفة صفة مجيدة من صفات الإنسان . وإذا خلت المعرفة من العاطفة انطفأ بريقها . فلا بد أن تعكس العالم عاطفياً وأن يكون هناك ضرب من النشوة في عملية التعليم . وعنده أن الحصول على المعرفة وامتلاكها هو خاصة انسانية ذاتية . ويترتب على ذلك أن العقل يترتب في أسلوب طبيعي معتاد عندما يصحب عملية التعرف على الأشياء ضرب من النشوة . وهكذا تتجاوب كل من العاطفة والمعرفة وهما بسبيلهما إلى أن يصبحا عناصر أساسية في صالح الفرد .

وقد ساق برتراند راسل هذه الأفكار وهو بصدد الكلام عن التربية education وهو يعتقد أن التنظيم الاجتماعي الحالي يمثل مؤامرة ضد الحرية . فالطفل يدبج في محيط تعليمي يفرض عليه مقدما كل ما ينبغي عليه اعتقاده مستقبلا . وهذه العقائد التي تفرض على الطفل هي خليط من المعقول واللامعقول ومن المصادفات التاريخية والتقاليد الموروثة ومن الأوهام والحقائق . وأيا يكن الطابع الحضارى العام فإن أساليب التربية تختم صب القوالب التي تنخرط فيها كل التطورات الفردية الخاصة بأعضاء المجتمع . والضغط الذي توقعه التربية داخل المجتمع إنما يسعى إلى محو الفوارق والاختلافات وإيجاد ضرب من التناسق بين الأهواء والميول والرغبات . والطفل المطيع هو ذلك الذي يؤدي ما يطلب إليه والذي لا يفكر في مناقشة معتقدات الكبار . وتختفي الحرية في الشؤون العامة أمام عدم الموافقة التي يثقل بها المجتمع كاهل الأفراد . وهكذا تتحول التربية إلى عملية تليين للفرد حتى يقف في محاذاة الآخرين وحتى يدخل بإرادته في قالبه الذي أعده له المجتمع .

وهكذا يبدو كما يقول راسل أنه مهما تعددت الاختلافات في الرأى بشأن موضوعات التربية فإن هناك خلافاً أساسياً بين وجهتي النظر التي تقرر

أولاهما أن المقصود من التربية هو أولاً وقبل كل شيء أعداد الفرد ذاتياً والتي تقرر ثانيتهما أن الغرض من التربية هو إعداد المواطن . ثم يعود راسل فيقول في جلاء أنه من الصعب أن ننكر أن تربية الفرد وتدريب المواطن شيئان مختلفان .

وقد أردنا أن نعرض على رأى الفيلسوف الإنجليزى حتى يتبين القارىء مدى صعوبة الأشكال فيما يتصل بالتربية وحقيقة وضعها وماهيتها . كذلك أردنا أن نمهد لكلاً منا عن الفارق بين مؤديات الثقافة ومستلزمات التربية . فسواء كان المقصود من التربية إعداد الفرد أو تدريب المواطن فانها تستند إلى أربعة أمور :

- ١ - الضرورة الحتمية فى كل ما تسوقه من المعارف إلى الأفراد .
 - ٢ - الاهتمام بتوجيه المعارف الى مجموعات من الأفراد وليس الى فرد بالذات .
 - ٣ - الوقوف جنباً إلى جنب مع نظم الدولة وقوانينها .
 - ٤ - الخضوع لمقتضيات الفوارق بين مجموعات الأفراد سواء فى السن أو فى الوضع الاجتماعى .
- ووسط غياهب هذا الاضطهاد الجماعى الذى توقعه التربية على الأفراد (إذا صح هذا التعبير) تظهر ملامح أخرى لبعض المعارف . فهذه المعارف الجديدة لا يفرضها أحد على الناس وإنما يقبل عليها الناس راغبين فيها معجيين بها : بل تراهم فى معظم الأحيان يطلبون فرضها عليهم وتدريبهم عليها ويسعون لإتقانها على أيدي المتخصصين المتفهمين .

فالعناصر الثقافية - وتلك هى المعارف الجديدة - تبرز فى حياة الانسان على هيئة صدور relevance وسط ألوان المعارف العامة . ونعنى بالصدور

هنا أنها تكون مجال اهتمام خالص وسط كثير من مظاهر العيش وملاحم الحضارة والمجتمع فهي تبدو كمرکز بلجة من وجوه النشاط العام أو تظهر على صورة بؤرة لاهتمام بعض الأفراد دون البعض الآخر . أو بعبارة أخرى أنها تمثل مركز الشعور بالنسبة لاهتمامات بعض الناس وتبرز في مشاعرهم وسط هالة من المشاغل العامة فتثير في نفوسهم غير قليل من المتاع والسرور واللهو .

وهذه المعارف ذاتية لأنها تقبل أن يكون وجودها بالإضافة إلى الذات أو لأنها ترضى الأذواق الشخصية على وجه الخصوص . وهي معارف تتجلى على هيئة صدورات في إطار الحياة العامة وتستحيل إلى معاني ذاتية داخل النفوس . فخاصية هذه المعارف أنها لا تبقى على صورة معلومات وإنما تتحول إلى معاني وتعكس داخل النفس البشرية احساسات ومشاعر قلبا تتشابه لدى الأفراد وتحاول كل نفس أن تستقبل الإحساس بها على النحو الذي يلائمها .

ونستطيع الآن أن نقول في عبارة بسيطة موجزة ان الثقافة هي مجموعة الخبرات في حقل المعاني التي تأخذ طابع الصدور أو التي تقع تحت دائرة الاهتمام الشعوري الخاص بالنسبة إلى كافة الموضوعات الحيوية ودواعي الرغبة في المعرفة لدى الأفراد . فالثقافة إذن شيء مغاير للأفكار والآراء أو للعقائد والمقترحات . أنها جملة المعاني الصادرة عن استخدامات الخبرة الفنية والمعرفية التي تعكسها مظاهر الحياة داخل الذات الإنسانية . ومن ذلك كله نرى أن الثقافة نظام شامل يجمع في إطاره كل المعاني التي تصدر عن موضوعات المعرفة الشخصية . وهذا هو المدلول التصوري للثقافة كنظام شامل في العالم أجمع وهو مدلول تصوري كما نقول لأن وجوده الواقعي لا يتحقق إلا على صورة جزئيات وأقسام خاضعة للحضارات والأقاليم المختلفة .

وقد يسأل المرء : فلماذا نجهد أنفسنا في معرفة هذا المدلول التصوري طالما أنه لا يتحقق في وجود بالفعل ؟ فنجيب بأنه من الضروري أوالواقبل كل شيء أن نعرف جوهر الثقافة وحقيقتها . أو بعبارة أخرى ينبغي أن نقف على ماهية الثقافة الحقيقة حتى نتقدم في دراستها على وجه صحيح ملائم وحتى لا نخلط بينها وبين سواها من ضروب المعرفة الكثيرة . ونسارع فنضيف أن كل الأخطاء الظاهرة في حياتنا الفكرية إنما تترتب على عدم الفهم الجوهرى لحقيقة الثقافة كنظام شامل للمعاني المعكوسة عن موضوعات المعرفة المرضية للأذواق والهوايات الخاصة أيا تكن . وهذا بخلاف المعارف التي تفرضها التربية والعلوم وبخلاف المعارف التي يفرضها الوضع الحضارى العام .

الثقافة كما يظهر إذا بما تقدم معاني تعكسها مظاهر الخلق والإبداع في موضوعات المعرفة التي يسعى إليها الأفراد . فلم يفرض أحد على الرجل البدائى النقش أو الزخرفة فوق الأنسجة والأكلية والأحجار والمعادن الثمينة والخزف ولم يشترط أحد عليه مظاهر النحت فوق جدران الأبنية . الطبيعة ومطالب العيش فرضت عليه إقامة الأبنية السكنية بدون نقوش أو تماثيل . كذلك قد تدعو الحاجة إلى إنشاء المعابد والمقامات التذكارية . ولكن الحاجة إلى المعاني والتعطش إلى الانعكاسات المعنوية لدى الأفراد والعون إلى الوعي الثقافى المباشرة الأجواء الحيوية التي تخلفها المستلزمات الاجتماعية والفكرية والسياسية والانسانية . . . كل ذلك يدفع المرء إلى معرفة مصدر هذه الانعكاسات المعنوية داخل للفرد ويحاول بالتالى أن يجهد نفسه من أجل تحقيق المعالم الفنية التي يمكن أن تتحقق على هيئة صدورات تخلق هى الأخرى بدورها معاني معينة داخل نفوس الأفراد . فلذلك سعى البدائى التي تزيين مسكنه بعد أن اكتشف القوة المعنوية التي تختفى وراء الإحساس بالجمال . وكذلك أقام النقوش وأعمال الحفر والنحت على المعابد والمقامات التذكارية والأبنية العامة بعد أن عرف مدى تأثير

المعنويات الانسانية في تكيف الحياة العامة بعيداً عن التغيرات الجمالية .

وليست المعنويات موقوفة على الإحساس بالجميل والمرح كما قد يخطر على البال لأول وهلة . فقد يظن البعض أن الإنسان قد استراح لبعض الألوان فجعلها أداة للزينة ونفر من بعضها فاستبعدها . أو أنه شعر باللذة في تمثال معين وأحس بالكرهية أمام آخر . كل هذه الفروض النفسية لم تعد تفسر شيئاً في حقيقة الوعي الثقافي . والدليل على ذلك ملموس وهو أن الانسان قد سعى إلى المعنويات بغض النظر عن الجمال أو الراحة النفسية . ففي الحضارة الكورمبية القديمة أقام البدائيون تماثيل للآلهة تشبه الشياطين المردة . وفي الحضارات المعاصرة والحديثة أثار القبح والاضطراب من المعنويات أضعاف ما تثيره الطراوة والغنى والسباحة في نفوس الأفراد . فليس القياس صالحاً إذا نحن ركنا إلى الاعتقاد بأن الإنسان يبحث عن المعنويات التي تريحه وترضيه لأنه في الواقع يبحث عن المعنويات كقيمة معرفية مستقلة تؤدي دورها داخل الكيان الفردي سواء لاثارة الهيبة أو الانبساط أو الأسى أو القوة أو القرف أو الحنان . وإذا كان القياس النفسى صحيحاً في تقسيم المعنويات كانت الرقصة العارية في مكان دافئ أرفع قدراً وأجل شأناً من رقص الباليه على الجليد . أو كان يمكن أن تصبح لوحة بيير بونارد Pierre Bonnard (١٨٦٧ - ١٩٤٦) « العارية uN » أهم وأثمن من لوحة بيكاسو المسماة « بالهلوان الجالس Arlequin Assis » .

فالأقرب إلى الصواب وإلى الواقع أيضاً هو أن الانسان استطاع أن يكتشف قيم المعنويات مستقلة عن مشاعره النفسية وأن يعرف قدرها في حد ذاتها وكيفية نقلها إلى الغير عن طريق وضعها على هيئة صدور . فبمجرد تمثيلها على هيئة صدور فوق موضوعات المعرفة العادية تعكس هي بدورها كل ما تحمله من قيم معنوية إلى الأفراد واحداً واحداً كلا وفق استعداده وروحه الخاصة . فقد استسيغ شخصياً رسومات شعبية بمناسبة

الحج على جدران بيت ريني ولا أستسيغ رقصة بالية من أرفع طراز .
ولا يمكن أن يفرض أحد على العكس طالما كانت القيم المعنوية التي تؤديها
إلى تلك الرسومات أجل قدراً في نفسى من تلك الرقصة . والإثنان يمثلان
معنويات ثقافية سليمة ولا تستطيع أية هيئة تعليمية تغيير هذا الوضع في
مزاجي لو شئت البقاء عليه . أما إذا قيل لي في مضمار البصرييات أن نفس
الذنبات تصدر أواناً تختلف في النور عنها في الظلام فإنني ملزم بأن أسلم
بما أسمع وأن أقبل رواية الراوى .

وعلى سبيل المثال يمكن القول بأن من يرفض هذه الحقيقة العلمية
الأخيرة يسمى جاهلاً من وجهة نظر التعليم أما الذى يفضل رسومات
الحج على رقصة البالية فلا غبار عليه إطلاقاً من وجهة نظر الثقافة البحتة .
كل ما فى الأمر أن منطق تفكيره يحتاج إلى تنمية من أجل استشعار المتعة
فى كافة مستويات الخبرة الفنية . وطبقات الاحساس .

ولذلك فجال الثقافة رحب . وهو نظام شامل لأن التعامل عن طريقه
بين أرقى العقول العلمية وأحطها جائز ويمكن . وكذلك التعامل بين الشعوب
عن طريقه ميسر . فأنا كرجل عربى أدرك هيام الإيطاليين بالنحت
والتصوير وأفهم مع ذلك عقود الخرز وصناعات الخوص عند قبائل تشاد
الأفريقية وأتصور صفائر الشعر وفنون الزحف وملابس السراويل عند
أهل سيوة . كل هذا أدركه وأتصوره ويؤدى إلى انعكاسات معنوية داخل
فؤادى . فالمعنويات لغة الثقافة كنظام شامل فى العالم أجمع وخلال
جميع العصور .

يحكى أن سيزان أراد فى شبابه تصوير التعابير فكان كثير التعثر والخلط
حتى فهم شيئاً فشيئاً أن التعبير هو اللغة التى يتحدث بها الشيء نفسه ويتولد
تلقائياً بمجرد اكتمال شكله . ولذلك صار يعتمد فى لوحاته إلى وصل
تشخيصاته للأشياء والوجوه عن طريق الاعادة المتكاملة لهيئة أشكالها

الحسية . وهذا هو نفس الوضع الذى ينبغى أن تشعر به المدنيات الحديثة خيال حقيقة الثقافة . فالتعبير المباشر لمواد الثقافة لا يمكن التقاطه مباشرة وأداؤه دون إضافة التشخيصات اللازمة اليه فى هيئته المتكاملة . ولذلك ليست لغة الثقافة هى العبارات التى تترجم حالة الرقص أو الغناء أو الفنون أو الكتب التى تتعرض لمشاكلها . وإنما لغة الثقافة هى هذه المعنويات التى تصدر تلقائيا عن تجمع التشخيصات حول المواد أو الوجوه فى وضع فى متكامل . فالتعابير الفنية التى تودى إلى خلق القيم الثقافية لا توجد مجردة عن المواد المجسمة لها . وإنما وجودها مرتبط بهذه المجسمات . أما الحديث عن هذه التعابير الفنية فيشبه تماما كلام المستيقظ من النوم عما رآه فى الحلم . ولذلك ففكر القائلون فى تسجيل مواد الثقافة وفى الاحتفاظ بها فى المتاحف لتبقى كما هى بتعبيرها الأصيل حتى يراها الجمهور فردا فردا ويستشعر تجربتها مباشرة . ولا يحول العلم أو الجهل دون استشعار هذه التجربة ولا يقف حائلا دون الإحساس بها وإن كان أثره ظاهريا فى تقدير درجة هذا الإحساس . ولكن لغة الثقافة مع ذلك لغة متحققة فى كافة التعبيرات التى تصدر عن المواد الفنية مهما تنوعت الظروف واختلفت الأحوال . وهى إلى جانب ذلك غير منفصلة عن تلك المواد .

فثلا يمكن القول بأن الدلالة الموسيقية للسوناتة أو لآى مقطوعات موسيقية أخرى لا تنفصل عن الأصوات التى تحملها . فقبل أدائها لا يمكن لآى نوع من أنواع الشروح أو التحليل أن يجعلنا نتصورها مقدما . وبعد انتهاء أدائها لا يسعنا أن نقوم بتحليلها عقليا إلا باستعادة لحظات التجربة السماعية ذاتها . أما فى ساعة الأداء فإن الأصوات ليست مجرد رموز تنقل المقطوعة اليها وإنما تتسرب المقطوعة ذاتها اليها خلالها وتقع من أنفسنا موقعا حسنا أو سيئا . كذلك الممثل فانه يختنق وراء الشخصية التى يؤديها إلينا . فالتعبير المعنوى يقوم إما بتجسيد وجود كامل فى ذاته وبقيمه أمام أنظارنا كشيء فى متناول الجميع . أو على العكس من ذلك يبتلع الرموز (١٤٢ - الأسس)

نفسها ويخفيها مثل شخص الممثل الذى يعد رمزا للدور الذى يؤديه . فانه يضيع ولا يظهر سوى الدور ذاته . وكذلك مثل الألوان والخيش فى لوحة المصور التى تمحوها ما تصوره اللوحة . فالتعبير المعنوى يتلغ الرموز ويقتلحها من وجودها الحقيقى ليحتوشها فى عالم آخر . وهى تحقق وتؤدى مدلولها ولكنها لا تكتفى بترجمته . ان عملية التعبير فى اختصار لا ترفع إلى المتفرج أو الناظر أو القارئ مذكرة أو ترجمة لما تؤديه . وإنما تسعى لتجسيد الدلالة كشيء حقيقى فى صميم نص العمل الفنى سواء كان موسيقى أو رتصا أو غناء أو شعرا وتجعله يحيا على هيئة صدور متكامل . فالرموز فى عملية التعبير الفنى مجرد حركة أما الدلالة فهى عالم بأكمله .

وأنا شخصا حر فى هذا العالم الذى أقيمه فى نفسى بعد التجربة وهو ملك لى ولا يمكن لأى نظام يفرضه على المجتمع أن يحدد لى مقدما حدود هذا العالم الذى يقوم فى نفسى على أثر الأداء الفنى لعمل من الأعمال . ولهذا كانت الثقافة أكبر مجال من مجالات حرية الإنسان وتفكيره وتذوقه وستظل أجلى تعبير عن كيانه وروحه .

وهذا هو الفارق الأساسى بين التربية وبين الثقافة . فالتربية تنقل معلومات محددة أو نظريات معينة أو تفرض على مجتمعات التلاميذ حياة معينة . أما الثقافة فلا تريد أن تفرض على مجتمعات التلاميذ حياة معينة . الثقافة لا تريد أن تفرض شيئا وإنما يسعى الناس أنفسهم فرادى لاستقبال ما تلقىه إليهم من فنونها المتباينة فى غير عنق أو إرهاب . فتجد التلميذ فى المدرسة يكاد يخنق فى حصص الكيمياء ويخرج رغم ذلك من المدرسة ليثشى على قدميه ساعات كاملة يسعى وراء فراش ملون أو يترقب النحل أو يصغى إلى غناء من نافذة موسيقى عجوز أو يتطلع إلى لوحات فى واجهة أحد المحلات .

والواقع أن مفهوم الثقافة كان يمكن أن يتحدد من بادىء الأمر ومنذ زمن طويل لولا الاختلاط الظاهر فى اللغات الأوربية فيما يتعلق بهذه الكلمة (culture) . فهذه الكلمة تؤدى فى اللغات الأوربية معنى الثقافة والحضارة معا وتؤدى أحيانا المعنيين سويا وأحيانا تؤدى أحدهما فقط . وهذا هو الذى جعل مفهوم الثقافة كنظام شامل يظل خافيا حتى الآن .

فالثقافة تستقل بالمعاني والمعاني لاتقبل الضرورة . وبمجرد تدخل الضرورات فى إسقاط معاني معينة تنتقل هذه المعاني من كيان الثقافة العام كنظام شامل إلى هيئتها الحضارية الجزئية . وهذا هو الذى يحدث فى الواقع لأن دولة من الدول لاتدع هذا الركن الهام بغير رعاية أو توجيه . أو حتى إذا تركته الدولة بغير توجيه فإن المجتمع سيضطر المشتغلين بالثقافة والفنون الى التزام حدود معينة تتفق مع سياق الشرعية البيئية .

الثورة الثقافية العربية

كنا إلى عهد قريب نرجع ثقافتنا في ثقة واطمئنان إلى مصدرين أحدهما عربي قديم والآخر أوروبي حديث . وكنا نفاخر بأننا قد تمكنا من الجمع بين هذين المصدرين في استقاء أصول حضارتنا وقوميتنا الفكرية المعاصرة ولم نلتفت إلى أن التعارض أصيل فيما بين هذين المصدرين وأن جوهر العمليتين مختلف ومتضارب . فالتكوين المتكامل لثقافة حية لا ينشأ عن ازدواج في الطبيعة والمنهج وفي الروح والنمط . وسلبنا بالوضع معتمدين على عنصر الزمن في تفتيت المناقضات وإذابتها وإحالتها إلى غداء فكري صالح .

بيد أن الأمور لم تسر سيرها المأمول عندما تكشفنا ضرورات العصر ومستلزمات الثقافة العادية ودوافع العمل لإزاء الظروف المعيشية . فلا نحن اقتبسنا من مقومات الحضارة القديمة ما أفادنا فوائد جوهرية بسبب ما كانت تتمتع به تلك الحضارة من أرسقراطية وعلو على العامة ولا نحن اغترفنا من العلوم الأوربية ما كان متفقاً مع المنهج الصحيح الملائم لطبيعة مزاجنا وفكرنا وما كان يمكنه أن يشيد دعائم راسخة لأركان ثقافتنا العربية المتطورة .

ولم نشأ أن ندع فكرنا يتبلور مؤقتاً حتى تتبين ملامحه وتتركز أصالته فنذكر ما يلائمه وما لا يلائمه من العلوم الحديثة . بل أكثر من هذا أننا سويينا بين جميع التيارات الأوربية وعالجناها وحملنا منها الكثير إلى مكتباتنا دون أن ننظر في طبيعة وضعنا الثقافي على ضوء من التحليل والنقد الكافين كان منا يعب من التيار الذي يصادفه دون أن نتفق فيما بيننا على الحقيقة الثقافية التي تهدف إلى إقامتها والصرح الذي نود أن نبنيه . وبذلك أنشأنا ألواناً من الترف العقلي الذي لم يكن أقل خطورة من الترف

الاقتصادى عند بعض الفئات . وغابت أصوات العقل وراء لاقتات عريضة متألقة نشرناها على صفحات مجلاتنا وكتبنا بما فى باطنها من عناصر وبذور لآزمات كان يعانيها الفكر الأوربى ذاته دون أن يتمكن من إزالتها والقضاء عليها . وهكذا وصلتنا علومهم محملة بجرائم الثقافة الفلقة والفكر الشاره الذى لم تستب له اتجاهاته المبتكرة وأسايبه المستحدثة فى أطراف الثقافة الأصيلة الثابتة المستمرة . هذا فضلا عن أننا كنا ننفل من مصادر متعددة فى الزمان والمكان فنخلق على أرضنا درامة من معلومات ومواد متناقضة متباينة بوصفها شيئاً واحداً . كان منا من يتحدث عن العلم عند أوجست كونت كما لو كان يتحدث عن نسبية أيدشتين . ويأخذ القارىء المتلهف كل ذلك على أنه شىء واحد موحد لمادة أسبغ الله عليها اسم العلم . وضاعت هية الفكر العربى القديم أمام ما أسميناه علوم الغرب فسارعنا بنزع ثيابنا التقليدية وظهرنا خجلين مترددين معتردين أمام الفطنة الداهمة التى حبا الله بها عباده المتأوربين . وتسربت الأزمات إلى فكرنا دون أن نعلم ودون أن نلم بأطراف المشاكل للمامأ يهيه لنا فرصة علاجها إذا برزت على مسرح الثقافة والفكر عندنا بعد بقائها كأمنة بين طيات معارفنا أعواماً طويلة .

وبقى الوضع مضطرباً على هذا النحو طيلة السنوات الماضية لاقتصار الثقافة على مجموعة من الأفراد الذين أمتعوا عقولهم بما تميز به الأدب القديم من من رخاء ورونق وبما حملته أقلام الكتاب من معالم الحياة الأوربية المستنيرة فى غير كلف بالمشاكل التى علقت بها وفى غير اهتمام بما يعدو مظهرها القشيب المتمدين .

ونفذت إلى المشاعر والقلوب دون مساس جوهر العقلية النامية بين الجدران والنوافذ وفى شبه إهمال لحقائق المستقبل وفى غير وعى لحقيقة الأوضاع الثقافية حينما ينشأ تعارض جامع بين ما يقفز إليه الفكر فى سهولة ويسر وما يتضمنه الواقع الحى من عراقيل وعقبات . بل يمكن القول بأننا

تجاهلنا المعالم التي كان ينبغي أن نتوقف عندها للنظر والبحث والدراسة ولاستيعاء الشروط التي كان يلزم توافرها قبل أن نعاون في خلق أزمة تلو أزمة وفريية تلو أخرى فنذور في دائرة مفرغة لا بداية لها ولا نهاية .

كان ينبغي أن نتوقف قليلا من حين إلى حين لننظر في المعالم والخصائص والظروف التي تعبرها ثقافتنا ولنرسم خطى التقدم واحدة واحدة ولنتعرف على حقيقة ذواتنا والإضافات التي تدخل في كياننا . كان من الضروري أن نعرف كيف ذابت ثقافة العصور الوسطى الإسلامية على أرضنا وكيف عاودت عناصرها الحديثة التجمع في هيئتها المتطورة منذ أواخر القرن الماضي حتى اليوم . ولا يخفى على أحد أن ظروف الثقافة ببلادنا لم تكن ملكا لأبنائها ولكن هذا كله لم يمنع وجود تيار أساسي عربي ولم يحل دون صمود خط أصيل لعقريية الشعب العربي أمام كل الإنهائات والإعوجاجات التي خلقتها التلفيقات الاعسافية المؤقتة .

ونحن نعلم أننا شعب مضياف نحب الغرباء ونحنو عليهم . وكانت هذه الطبيعة المتأصلة فينا خلال القرن التاسع عشر سبباً في نكسات شديدة ولكنها كانت أيضاً سبباً في قفزات سريعة . وأصعب شيء علينا اليوم هو أن نقوم بعملية تقويم حقيقي لما فعلناه حيال ثقافتنا العربية والتراث الإسلامي . وكذلك من الصعب فعلا أن نقوم بتقويم ما فعلناه في حقول المعرفة والثقافة عن طريق الاعتماد على عناصر الفكر الغربي . الواقع أننا اعتنينا عناية خاصة بالتراث واستطعنا أن نقيم المؤتمرات للأعلام القدماء وأن نعيد طبع المؤلفات الهامة . هذا كله إلى جانب عمليات تقديم مستمر لأهم الكتب وأهم النظريات العربية القديمة .

وهذا معناه بعبارة أخرى أننا أدينا واجبنا نحو التراث وخطوط الفكر الأصيل . غير أن ما أديناه لم يرق بنوع من التنوير الحقيقي بخصائص الفكر

العربي وطرح معانيه الأصلية . لم نستطع حتى اليوم أن نحدد بذور العبقرية العربية في مجالات النضال المعنوي . ولم نستطع أيضاً أن نضع أيدينا على عناصر الروعة والجمال في الفنون الإسلامية من أجل مطابقتها لأحدث مستحدثات الفكر . من المؤكد أن طبيعة الفكر العربي تحتوي على عناصر قادرة على أن تضاهي أقصى آماذ التطور الروحي والتجديد العالمي . إذا قمنا بمقارنة دقيقه واعية بين مواقف الفن المعاصر وبين نماذج من الفن الإسلامي أمكننا بلا شك وضع الفن الإسلامي في مستوى أقصى آماذ التطور الحديث . أن المقارنة بين روح التنظيم النسقي وطبيعة التجريد في الأرابيسك والموزاييك وبين ملامح الخصوبة في الفن المعاصر تفيدنا في تقويم التراث الفني تقويماً مستحدثاً ملائماً للنزوع العقلي العربي المعاصر . كذلك مقارنة الأفكار الفلسفية العربية بمقالاتها عند الفلاسفة الغربيين تؤدي إلى دراسة تطورية عنصرية لحقائق الفكر البشري في قطاعات معينة لو درسنا مثلاً فكر الغزالي لدى ديكارت وهيوم وعند ما لبرانش لوقفنا على الدور الحقيقي الذي لعبته الحضارة الغربية . من الممكن أن نحدد ملامح فلسفة التوافقية كما بزغت في تفكير الغزالي كما تحولت على أقلام الفلاسفة الغربيين . بذلك نستعيد الثقة بأنفسنا وبتراثنا .

ومن ناحية أخرى يمكن أن نكتشف حقائق هامة عن العبقرية العربية ممثلة في أسلوب التفكير . وقد تجسم أسلوب الفكر العربي في التجريد كما تمثل في ثلاثة جوانب : فكرة الله وطبيعة العمل الفني وموسيقى الشعر العمودي . لو تمكنا من استيعاب البذور الأصلية التي تمثلت في طبيعة الفكر العربي والتي تخللت أوجهه المختلفة وملاحه المعنوية لأمكننا تحديد موقف معين للكيان الروحي العربي .

هذا من ناحية الاعتماد على التراث . أما من ناحية ضرورة تزويد الثقافة المعاصرة بكافة التيارات والنزعات الغربية وتغذيتها بكل المعلومات الأساسية

للفهم فمن الضروري أن نساند هذا الموقف بشيء معين ، وهذا الشيء المعين هو منطق التفكير المعاصر . لا بد من بذل جهد معين حيال عملية تكييف الفكر العربي المعاصر تكييفاً يؤدي إلى استخلاص منطق التفكير ذاته لدى الغربيين . فبذلك يسهل تعويد العقلية العربية على الشروع في التفكير على نفس المستوى الذي يعمل فيه علماء الغرب . المهم أن ننقل كافة تيارات المعرفة والعلوم الغربية مع مسانبتها باكتشاف المنطق الفكري الذي تبنى عليه هذه المعارف وتلك العلوم لو اكتسبنا عنصر التفكير المنطقي الغربي وطريقة التناول للمشاكل وحقيقة المستوى العقلي الذي تناقش المشاكل ابتداء منه لاستطعنا أن نرفع من أجوائنا كل المتناقضات التي تنشأ من التخبط الناشء عن طبيعتنا في الحفاوة بالفكر الأجنبي من ناحية وعن فساد الطريقة التي نعمل بها إلى تقييم النزعات الفكرية الأجنبية .

إننا نهم عادة بالوضوح الفكري . وهذا طبيعي . ولكن المهم هو أن نلفظن إلى ماهية هذا الوضوح . إن الوضوح لن يخذلنا أمام ضرورة الارتفاع إلى مستويات الفكر العليا . والوضوح اللازم لنا هو الوضوح المبني على منطق الفكر الخاص . بالعلم الذي نبحث فيه .

هذه النقطة في غاية من الخطورة . لأننا لو اعتمدنا على الوضوح الساذج الذي يسترجع ذاته ويحتر ملامح فكره الخاص لوقعنا في شبك الأناثة أو التفكير الانعزالي الانفرادي . لو بقينا نجتر ما نألفه من أجل المحافظة على الوضوح في مستوى واحد لتحولنا إلى مجالات الثقافة المبتذلة التي لا تخرج عن نطاق مستواها ولاحتفظنا بمستوى واحد ضيق مقفل . لا بد من تحديد المستويات التي نسعى إلى تحديد الوضوح وفقاً لمقتضاها . ينبغي أن نحاول فهم الوضوح في مجاله الطبيعي وفي الحقل الذي يبحث فيه الباحث .

هناك مذاهب وتيارات فكرية مألوفة لدينا . وبمجرد تناولها بالأقلام العربية تظهر الصعوبة . لأننا لا نستطيع أن نضمن الوضوح إزاء عملية نقل

هذه التيارات إلا إذا انتقل العقل نفسه إلى المستوى الفكرى الذى تجول فيه هذه الدراسات . وإلا فستبدو كلمتا كما لو كانت صادرة عن لغة غريبة عنا .

ونحن ننبه هنا إلى ضرورة الانتقال إلى المستوى الفكرى الذى تتالج فيه قضايا ومشاكل العصر . لا بد أن تتعامل مع هذه التيارات على نفس مستوى منطق التفكير الخاص بها من أجل التعرف على الوضوح المرتبط بها . فالوضوح ليس شيئاً عاماً . إنه وضوح مرتبط بالموقف الذى تعالج على أساسه القضية الفكرية أو التجربة العلمية ، لوضوح جزء لا يتجزأ من المستوى العقلى والإطار المنهجي الذى تتأدى فيه الحقائق . لا يمكن أن تلغى بحثاً فى الرياضيات لأن رموزها مجهولة لديك . ولا يمكن أن ترفض بحثاً فى الأدب أو الفلسفة لأنك غير ملم بالدلالات اللفظية والتيارات الداخلية التى تعتمد عليها وتجرى فيها . والاجترار البدائى الأسلوبى ضار بقضية الفكر .

وإذا صح هذا فأمامنا إذن عملية شاقة . هذه العملية سقراطية بطبيعتها لأنها تعتمد على التعريف بالألفاظ والمصطلحات والمفاهيم . إنها تعتمد أساساً على تطويع اللغة للاستعمال . لا بد من إعادة النظر فى نظرياتنا التربوية والمنهجية من أجل تأسيس الثقافة عندنا تأسيساً حقيقياً . لا بد من أن يوصي أصحاب الثقافة رجال التربية بالضغط اللغوى على عقول الناشئين . لا بد من إدخال أبواب جديدة فى كتب الأطفال عن المسميات أعنى عن مسميات الأشياء . لو سألت طفلاً عن الشجر لما استطاع أن يعدد لك أكثر من إسمين وكما نعرف الفارق بين العقلية العربية المعاصرة وعقلية الشباب الغربى المعاصر لا بد من الرجوع إلى مشاكل التنمية الفكرية . حيثئذ سندرك الفارق بين عقليتين : إحداهما متماسكة ملتصقة بالأشياء ومسمياتها التفصيلية الشاملة وثانيتها تعتمد على الأسماء النوعية العامة .

كذلك ينبغى أن نقارن بين نشوء عقلية الأطفال الغربيين نشوءاً

معقداً مبنياً على اللعب والمشاهدات وبين نشوء العقلية العربية المعاصرة على المراتب البسيطة . لو رأيت الأطفال في أوروبا يلعبون باللعب التي يسيرها الرادار لعرفت أن عقولهم تستطيع منذ الصغر أن تقدم على تسخير القوى تسخيراً تجريدياً ذا أبعاد ، بينما الطفل الذي لا يلعب إلا بعروس المولد والفارس الذي يحمل الرمح فسينشأ نشأة غير ذات مستويات . وهذا هو ما يؤدي إلى تباعد مجالات النمو العقلي واضطراب مفهوم الوضوح عندنا إذا شقنا أن نحدد الوضوح في دلالاته العادية فعلينا أن ندرك هذه الحقائق من أجل ربط الوضوح ربطاً إيجابياً بالمستوى الذي نعمل فيه .

ولا أريد أن أتدخل بعد هذا في أهمية ارتباط العقل العربي ذاته بتفصيلات الدقائق العلمية من أجل تحول هذا العقل تحولا نشوئياً نحو الارتباط بالمجالات الثقافية الحقة : وكفيينا الإشارة هنا إلى أن مفهوم الوضوح مرتبط بدرجة التعقيد العقلي ذاته . والمرجو أن تصبح العقلية العربية النامية قادرة على الاشتغال في كافة مستويات الوضوح المطلوب حتى لا نعدم مصادر النمو الحقيقية في ثقافتنا المعاصرة . بل هذا ضروري من أجل تنقية اتصالاتنا بالفكر الغربي من شوائب الأغراض والأهواء ومن شوائب الفهم الضيق والانحصار الذاتي .

الثورة الثقافية ينبغي أن تعتمد على التفصيل الجزئي لحقائق العلم والمعرفة والفن والأدب وأن تهتم اهتماماً خاصاً باللغة ومسميات الأشياء . لأن الفكر لا يستطيع أن يعقل أبسط البسائط إذا لم تكن مسميات الأشياء واضحة أمامه . لا يفكر الفكر إلا إذا عرف اسم ما يفكر فيه . ولو كانت الأشياء متداولة في مجالات الحياة العادية فإنها لا تنهض إلى مجال الفكر إلا إذا أخذت أسماء محددة . هفقدوا أسماء الأشياء حتى يستوعب الفكر قضاياها ويستجمع بعد ذلك روحه ومنطقه .

التوجيه الثقافي

فإذا كانت الثقافة هي جملة المعنويات التي تشع من المواد الفنية ويلتقطها الأفراد على النحو الذي رسمناه ، وإذا كانت هذه المعنويات غير منفصلة عن أجسام المواد الفنية ، وإذا كانت هذه المعنويات تشبه الكهرية فتلعب وتشف وتنعكس في ثوان ، وإذا كانت لا تفرض عن طريق السيطرة أو التحكم وإنما تنمو وترعرع في ظل الهواية والرغبة والتفاني الشخصي في تحصيلها وأدائها والاشتغال بها . . . إذا كانت هذه كلها هي صفاتها التي تتحكم في سيرها وطبيعتها . . فكيف يمكن القول بأن الحكومات تتدخل في نظامها وتسمى لتطبيق توجيهاتها على جملة معاملها وتهم إهتماماً فائقاً بأن تؤدي كل أجهزة الثقافة درراً محدداً واضحاً في أحكام خطة التطور الروحي للشعب ؟

كل هذه أسئلة يلبغى أن تطرأ على ذهن الإنسان ويلبغى أن نقوم بتحليلها تحليلاً كافياً حتى ننظر في الحقائق الهامة التي تنبئ على هذا الموقف . فليس هناك شك في أن الدولة لن تقف مكتوفة الأيدي أمام مظهر من مظاهر الحضارة والمدنية داخل كيانها السياسي . بل أن الدولة تقوم طائفة راضية بكل ما ييسر الدور الذي تلعبه أجهزة الثقافة ويذلل العقبات ويزيل الصعاب أمام الفنانين ورجال الفكر والأدب والشعر والرقص والغناء والصناعات والحرف . وليس أدل على ذلك من كل هذه الجوائز التشجيعية التي تقدمها الدولة للأفراد والجماعات لهذا الغرض . وهي تطمع ولاشك في تحقيق تقدم الشعب تقدماً ملموساً في كل تلك الميادين ، وترجو أيضاً إلى جانب ذلك أن يكون اختيارها للفائزين مشجعاً على تحديد الإتجاه الذي ترضى عنه وتبجده .

تجرى الدول جميعاً على هذه السنة في تشجيع الأجواء الفنية التي توافق عليها وترضى عنها وتحبذ تقدمها وإقبال الناس عليها . وكأنما تود الدول بهذا التصرف من قبلها لإصطياد معنويات الثقافة وإدخالها في ركب نظامها العام . فالوان الفن والثقافة تولد بطبيعتها حرة وفردية ، وتظل معنوياتها خالصة من أى شائبة حتى من ضرورات العيش . وتتنبه الحكومات إلى سلطان هذه المعنويات التي لا تستطيع التدخل فيها أو تحديدها بأسلوب مباشر فتعتمد إلى إصطيادها داخل حظيرتها عن طريق استحسان بعضها وتشجيعه واستنكار بعضها واستبعاده . هذا هو كل ما تملك أجهزة الدولة الرسمية أداءه بالنسبة إلى معنويات الثقافة والفن . وليس هذا بالقليل في الواقع ، لأن الثقافة تعتمد أيضاً لأزدهاها على معاهد تربوية رسمية تقوم بتدريس ما يتناسب مع الهدف الاسمي للثقافة في بلد من البلاد . ولكن المعنويات الثقافية غاية في الحساسية وتشبه تماماً قفزة سابع من أعلى المنط في حمام مكشوف . فإن أقل زيادة في رفع الرأس أو خفضها قد تؤدي إلى ميل الجسم أكثر من المطلوب . ولذلك فإن طريقة إصطياد المعنويات الثقافية عن طريق التوجيه داخل المعاهد الرسمية أو عن طريق التشجيع العلني للاتجاهات التي ترى الدولة سلامتها قد تؤدي بالحركة الثقافية كلها وقد تطيح بالتوازن الضروري بين مصادر هذه الحركة .

ولذلك فإن النظم التي تسيطر على سير خطة التطور الروحي العام ينبغي أن تتعدل بحيث لا تسبب من هذه الناحية في الإخلال بالحركة الأصلية التي تلعبت من معنويات الثقافة . فقد يكون تشجيع لفئة طائفة من فنان موهوب أدعى للتوازن وإيجاد التناسق وحفظ الكيان الثقافي العام . وقد يكون التغاضي والتجاهل مع الرعاية الدقيقة غير المحسوسة أنفع في بعض الأحيان من إبداء الحماس والاهتمام . وحساسية الثقافات تجعلها عرضة للإهيار في كل لحظة . وحينما تحمل هيئة أو مؤسسة ما او وزارة ما

أسم الثقافة ينبغي أن يكون القائمون على العمل فيها عارفين لكل الأهداف والمبادئ التي تنطوي تحت اسمها ذلك والواقع أن هذا العبء لا يقع فقط على الهيئات ولا على الوزارات أو المؤسسات التي تحمل هذا الاسم وإنما على كل إنسان مشارك في باب من أبوابها أو متذوق لنتائجها . فلا يتخذ هؤلاء الأفراد موقف المدافعين عن اتجاه معين أو المخاصمين لنزعة بالذات حفظاً لكرامة الجهات الرسمية . وكل دعوة تحمل في طياتها معنى الإستجداء حتى ولو كانت في سبيل الخير المطاق فإذا تحولت الثقافة إلى مجال للدعوات وشاركت الجهات الرسمية في تمويل بعضها خلقت لدى الأفراد شعوراً بأنها تطلب إليهم تمييز موقف دون موقف أو أنها تستدر حماسهم لفن بالذات .

لذلك فإن طريقة التوجيه الثقافي لا تستلزم الدعاية ولا تتطلب إحالة الاهتمامات الثقافية إلى فن إعلامي . فالإعلام والدعاية يتعجلان مواقف ثقافية معينة قد تحتاج إلى زمن أطول حتى يتم نضجها ولا داعي للعجلة في مجال الثقافة بالذات ، لأن كل فروعها على درجة واحدة من الأهمية . فرقعة الحصان في القرية تثير بين أبنائها نفس الاهتمام الذي تثيره رقصة الباليه عند سكان المدينة . والصناعات الريفية الصغيرة لها نفس الأهمية التي تتمتع بها المعارض الفنية الكبيرة .

ومع ذلك فدولة من الدول لا تقنع بالوقوف متفرجة في هذا المجال الحيوي الهام . وهو أمر طبيعي لأنه مجال يدل على روحها العامة ويكشف للبلاد الأخرى قيمتها ، ومن ثم فقد تكون هناك وسائل عملية ناجمة لتحقيق التوجيه الثقافي . وأول هذه الوسائل وأهمها هو توفير العدد الكبير من الأفراد المشتغلين بكل فرع من فروع الثقافة والفن ، وطرح الاهتمام الثقافي على أكبر عدد ممكن من هواته ومحبيه . فإنك كلما عرقت المواهب الكثيرة وخبرت قدراتها وأعطيت القدر الأكبر من أصحابها

فرصة العمل المنتج وصلت من أقصر طريق إلى الشخص الممتاز المبدع . ولا شك أن هذا العمل من جانب الجهات الرسمية لا يعطل الجوائز التي تقوم بتقديمها وإنما يسمح لها بأن تكون باستمرار على صلة بالخبرات الصغيرة مباشرة وأن تكثر منها وأن تزيد من قطاعها ولا تهمل سيئها . فكم من بداية سيئة أدت إلى أخطر الانقلابات في اتجاهات الفن ، وكم من بدايات رائعة أفلت سريعاً وذوت بعد خطوات قليلة . ولذلك فأم واجبات الدولة ليس التثقيف التربوي وإنما مجرد المساندة . وهذا يتطلب تكوين لجان لا تأخذ برأي المحكمين وإنما ترعى أعمال الفنانين في غير انتظار لنتيجه مباشرة سريعة . فهذه اللجان لا تجعل مهمتها معارضة المحكمين في أحكامهم وإنما تتركهم وشأنهم في عملهم الرسمي وتأخذ هي على عاتقها مهمة مساندة المهملين . ولا ينبغي في الوقت نفسه أن تعدو حدود هذه المهمة . فلا تزيد من نطاق إهتمامها إلى حد التثقيف وإنما تنصب نفسها في مقام الأبوّة لكل الاتجاهات أو الاهتمامات التي لم تحط بنصيب اختيار المحكمين الكبار . فليس من المفروض إطلاقاً أن يولد العمل الفسنى قوياً أو ناصعاً أو خالياً من العيوب ولا يستطيع الفن أن يتزعزع إلا في ظل النكسات والانتقادات .

فالازدهار الثقافي - إذا شئت دولة أن تحقّقه - لا يتم بامتلاك ناصية الجوانب اللامعة من حياتنا الثقافية وإنما على العكس بالقدرة على مساندة كل البراعم والحدب عليها ورعايتها وانتظار نتائجها والصبر في إعطائها الفرص اللازمة . ومن هنا خطر لنا أن نقترح التبسيط في إجراءات تشجيع الفنون . فمثلاً يمكن إقامة عشرة مسارح صغيرة في أحياء كل مدينة كبيرة بدلاً من إقامة مسرح كبير يتمثل فيه البذخ والفضخامة . ويمكن أيضاً أن ننشئ في كل قرية صالة كبيرة للاحتفالات بجميع أنواعها فتتسع لأفراح القرية الشعبية ولأعيادها ومراسمها التقليدية على أن تبنى هذه الصالات بغير

كلفة وتكون كراسيها سهلة الحركة وفي أقصاها واجهة مسرح يسمح للفرق بالمرور واللعب عليه أمام جمهور القرية . فالمهم هو أن تهدف الدولة إلى توسيع دائرة العمل الفنى أمام عدد كبير من الهواة والراغبين وأن تفرغ لهذا الجانب أهم إمكانياتها . فهذا هو المجال الحقيقى لتثبيت دعائم الثقافة واظهار الملكات الشعبية واستقصاء قوى البلاد وطاقاتها في هذه المجالات .

أولى بنا أن نفسح الطريق أمام كل الاستعدادات بأن نفهم الفرق الصغيرة الكثيرة في كل الأرجاء وأن ندع الموسيقى يتدرج من فرقة القرية إلى فرقة العاصمة بدلا من أن نفسح المجال في العواصم ثم نحاول الضغط على الأفراد لنقلهم إلى الأقاليم . كذلك في التمثيل وفي الغناء وفي التصوير وفي الشعر وفي القصة وفي الحرف وصناعات النسيج وغيرها . لا ينبغي أن يصرف الجانب الأكبر من اهتمام الدولة على الفرق الكبيرة وعلى فنانى الدرجة الأولى ولا أن تبذل جهودها في الدعاية الفنية للبلاد من داخل البلاد . فما نحن بحاجة إلى دعاية بقدر ما نحن بحاجة إلى فن . والفن لا يظهر عفويا وإنما تلبنى صروحه حجراً فوق حجر ولبنة فوق أخرى . وليس من الضرورى أن أخرج من المسرح أو الملهى أو المعرض لأقول : نحن نملك الآن فرقاً في التمثيل والرقص والتصوير من الدرجة الأولى العالمية ، بل يكفي أن أقول : لقد استمتعت فعلاً بما شهدت ، وقد تكون الفرصة الآن سانحة بعد كل هذا الاستعراض العام للتدخل قليلا في شئوننا الثقافية على ضوء ما قلناه .

وأول ما يلفت النظر هو أننا قننا منذ ستة أعوام بإنشاء ما سميناه بمؤتمر الثقافة وقد اجتمعت لجانه وانفضت وأدت بعض الأعمال الهامة ولكنها عادت فصارت كأن لم تكن وعدنا لانسمع جديداً عن هذا المؤتمر فلماذا لا نعيد تكوينه ليقوم بالمهام التى ذكرناها فى متابعة أعمال الفنانين والأدباء والشعراء والمصورين والمثاليين والممثلين والراقصين والعازفين وفى تخصيص الجزء الأكبر من اهتمامه إلى توسيع دائرة النشاط الثقافى ومواصلة الرعاية لجميع أبواب

الإجتهد الفنى الناجح منها وغير الناجح حتى تؤدي هذه الجهود أكلها
فى الوقت المناسب ؟

وهناك سؤال آخر : لماذا لا نسعى إلى انشاء عشش الثقافة أو بمعنى
أصح كتاتيب الثقافة قبل انشاء قصور الثقافة التى تتركز جهودها فى عواصم
الأقاليم وحدها . ألا يمكن اختصار المصروفات فى هذه القصور وتوزيعها
على كتاتيب الثقافة التى يمكن انشاؤها فى كل قرية وكل ضاحية ؟ اننى لن
أوفر للطالب أو المتعلم أكثر بما أتاحت له فرص الحياة بهذه القصور الثقافية .
أما الكتاتيب الثقافية فىمكن أن تكون مرتعاً خصباً للثقافة العالية الضرورية
فى هذه الفترة من حياتنا الإقتصادية النامية . فإذا سلنا بهذا المبدأ وسلنا
أيضاً بفكرة انشاء صالات الاحتفالات العامة فى كل بقعة من بقاع الريف
أمكن إقامة ورشة فنية على هيئة كتاب ثقافى ملاصق لكل صالة من صالات
الإحتفالات ويزود بالمشرف والأدوات الثقافيه البسيطة اللازمه . وهذا
الحل فى اعتقادى أسلم من المكتبات المتنقلة وما يشابهها من حلول .

ومن هذا نرى أن الثقافه لا يلغى أن تأخذ طابع الدعوة العامه بقدر
ما يلغى أن تأخذ صورة الضيف الذى ينزل الى الناس فى غير ائقال وبغير
ضوضاء . فهى ضيف يجمع بين قابوب الناس بما يخلقه من المعانى فى قلب كل
فرد منهم دون أن يشق عليه .

فالمؤتمر الثقافى يمكن أن يعاد الآن تأسيسه على نحو أمثل من أجل
الملاحظة المباشرة الدقيقة لكل النزعات والاتجاهات والرعاية والحدب عل
أعمال الفنانين الناجحة وغير الناجحة . لا يلغى القطع بالنجاح أو الفشل
فى السنوات الأولى لأى تجارب فى حقل الثقافة بل الواجب هو أن تترعرع
كل النزوات والمحاولات وألا نقفل عيوننا عن الجرىء منها وألا تتجاهل
الأصالة المبكرة . هذا كله واجب مناط بأعناق اللجان التى تكونت داخل

المؤتمر والتي لم تكن تعرف لماذا اجتمعت ولماذا انفضت . ولو استطاعت كل لجنة أن تكشف عن كل أوجه النشاط في باب تخصصها مرة واحدة كل ثلاثة أشهر وأن تواصل عملها ذلك سنوات عديدة لأصبح من الميسر بعد ذلك حتما معرفة الاتجاه الذي ستففر إليه مقتضيات الثقافة في خطواتها الأولى . وهكذا يمكن اتخاذ لجان المؤتمر الثقافي كحان الصف الثاني التي لا تأخذ بأحكام النقاد أو المحكمين وإنما تراعى التطور العام ولا تنتقص قدر أى اتجاه مهما ساء وتدهور حتى تبذل أقصى مساعيها في استخبار نتائجه . وأهم شيء هو ألا ننسى مدى ارتباط الإنتاج الفنى بحياة الفنان الفردية في العصر الحاضر وأن نكون على قدر كاف من الوعي بحيث لا ننظر باحتقار إلى ثمرات الأناية وحب الذات التي تتمثل غالباً في الخطوات الأولى قبل مرحلة الصقل بحيث تقبل كل ألوان الإنتاج على علاته سنوات طويلة . فالتوجيه الثقافى السليم لا يتم بأن أفرض اتجاهها معيناً على أحد المنتجين فى دائرة الثقافة وإنما يتحقق بوضع الفرص أمام عدد أكبر من الأفراد فى المجال نفسه حتى تتكاشف المواهب وتفتتح من تلقاء نفسها وتقدم فى جسارة على التأليف . ينبغى ألا تقف الدولة موقف الحكم من الاتجاهات . لكن عايتها أن تخصب ترب المواهب والكفاءات بالقدر الذى يسمح باظهار عشر فنانيين من نوع معين بدلاً من خمس و باظهار عشرين بدلاً من عشرة ومائة بدلاً من خمسين . فإن مجرد اعطاء الفرص لكفاءات أكثر يقلل الاحتكار من أى نوع . هذا من جهة . ومن جهة أخرى يسمح للتيارات السليمة المتففة مع بنية الأمة وكيانها الروحى الأصيل أن تجلو وتزدهر من تلقاء نفسها . الثقافة كما قلنا مجموعة من المعنويات التعبيرية ولا يمكن أن تخفق الحياة فى اجلاء المظهر الطبيعى المتسق مع كيانها الروحى الأصيل . قد لا يكون فى مقدور عشرة أو عشرين من أبناء أمة من الأمم أن يترجموا اللغة الأصلية للروح المتطورة فى كيانها الباطن كما كان الحال بمصر فى القرن التاسع عشر حينما كانت العلية المعبرة عن الكيان الثقافى بالبلاد تمثل فرنسا أكثر (م ١٥ — الأس)

بما كانت تمثل مصر ذاتها . ولكن من المستحيل أن يخطيء مائتان مثلا من الفنانين في التقاط المشاعر السليمة المتجاوبة مع الروح الأصيلة للبلاد . وسوف يهتمون هم بأنفسهم في المجال الذي يعملون فيه إلى الموقف الأصيل دون أن يحدده أحد لهم أو يفرضه عليهم . فيمكن القول باختصار و في بساطة أن تعدد التجارب إلى ما لانهاية في حقل الثقافة هو التوجيه الأسمى الذي يمكن أن تقوم به الأجهزة الرسمية في الميدان وهو الذي يسمح بالكشف عن المقومات الأساسية الأصيلة في كيان الأمة الروحي . فالتوجيه في المجال الثقافي لا يتحقق بالاملاء الكلامي أو بالرأى الفكري وإنما يتكشف بالأمثلة الحية والنماذج المعطاة داخل الميدان . فالثقافة التي أشارك فيها كفرد لا تعدو أن تكون عدة نماذج من أعمال الفنانين التي أراها وأسمعها وأحضرها . والعالم الثقافي المحيط بي كفرد عالم غامض ولاشك لأنه غير محدد . ولكنه حاضر أمامي هنا وهناك في النماذج والأمثلة التي أشهدا ويشهدا سواي . أن شيئا موضوعيا يتجسم أمامي خلال هذه النماذج الحاضرة . وهذا الشيء الموضوعي الذي نلتقي عنده كأفراد هو طريقة الطلاب عند فلان وطريقة التنعيم لدى فلان . وهذه كلها تتبدى موضوعيا كتقاليد حقيقية تتحكم في سير الفنون . فشاهدة هذه التعاليد هنا وهناك هي التي تيسر التناظر وهي التي تفسح المجال أمام تحديد الاتجاه الأصيل . فضاهاة النماذج والأعمال بعضها ببعض واحتكاك الأساليب والصناعات يؤدي تلقائيا إلى بروز القوام المناسب لنتاج الفنون والثقافة بغير حاجة إلى تدخل نظري أو دعائي أنه من الضروري إذن أن تظهر موضوعية معنوية من بين جملة التقاليد الفنية المرئية بحيث تتحدد خطوط سير الثقافة من تلقاء ذاتها .

دعني أضرب مثلا بسيطا . إذا قلت لنفسي أن الفن لا بد أن يصور المجتمع وأعدت هذه العبارة مائة مرة أو مليون مرة فإنها لن تجعلني أتقدم خطوة واحدة في عملي كصور أو كثال ، وهذه العبارة ذاتها إذا اقتطعتها اقتطاعا من مجال تفكيري العام وحصرت فيها ذهني لحظة واحدة لم تؤد أي معنى وإنما برزت كجموعة من الحروف المتشابهة . أما إذا قلت وتقلت

بين أعمال جملة من الفنانين والتقطت من هنا خاصة ومن هناك أخرى وجمعت جملة صفات من هنا وجملة صفات أخرى من هناك استطعت دون أن أنطق بهذه العبارة إدراك العلاقة بين بعض معالم الأعمال الفنية المعروفة وبين حياة المجتمع . والتجارب العديدة هي التي تحدد المواقف العامة التي تتعاقب بهذا الفنان أو ذاك . ومن ناحية أخرى بماذا يفيدنى الفنان الذى لا يطلع على النماذج ويقارن ويشاهد ويلتقط إذا هو حفظ هذه العبارة عن ظهر قلب وعمل جهده مخلصاً لتحقيقها دون توفيق . مع أنه من الجائز أن نجاحه يكون باهراً إذا اكتفى بتصوير سمكة أو ليمونة أو برتقالة . فالمعول إذا فى أمثال هذه الحالات إنما يكون عادة على تعديد الخبرات والإكثار من المشتغلين فى أى ميدان حتى تفرض التقاليد نفسها بنفسها على معنويات الثقافة . كيف بالله عليك تلقى أوامر إلى مصور كسيزان حين يقول : إن نقطة من اللون الأخضر الخفيف إذا التحمت باللون الأحمر على الشفتين أتعتسهما وإذا التحمت به على الخدين أبهجتها . ولك أن تتصور بنفسك مقدار الدقة الفنية التي تتجلى فى التعبير سواء فى الغناء أو فى الرقص أو فى غيرها من المجالات إذا اختلت أقل حركة أو تغيرت لسبب ما . فالخبرة والمضاهاة والموازنة هي خير موجه للوهاب نحو المطالبة الحيوية التي ترجو الثورة الثقافية تحقيقها .

فنحن نعتقد أن مواد الفنون والثقافة تحمل فى باطنها قواماً أصيلاً تترجمه اللغات والحركات التعبيرية الظاهرة . ولكن هذا القوام الأصيل أبعد من أن يكون مجموعة من العبارات واللافتات . أنه على العكس موقف أساسى أصيل تتخذه الثقافة العامة وفقاً لمقتضيات أحوالها وخصائصها وظروفها وأجوائها وتراثها وغير ذلك كله من العوامل الفعالة . أو بعبارة أدق أن القوام الأصيل فى باطن الثقافة هو الموقف الذى تتخذه حيال التقاليد التي تخلقها هي نفسها خلال أعمال الفنانين والمشتغلين بفروعها المختلفة . أكبر دليل على ذلك هو أن الأدب من شعر وقصة لا يزال يستمسك بعرى الأصالة اللغوية على الرغم من كل المحاولات وعلى الرغم من كل

الجهود التي عملت من أجل انحراف الفنون الأدبية عن التعبير اللغوي العربي السليم . فهذه التجربة وحدها كفيلة بأن تكشف لنا عن الدور الذي لعبته التقاليد الفنية دون توجيه أو إلزام .

كذلك عندنا في باب التصوير والفنون التشكيلية فهي لم تنصت لأصحاب المذهب الأكاديمي ولم تبق في رحابه على الرغم من كل الضغط الذي قام به المسئولون في هذه الميادين وعلى الرغم من أن المسيطرين على أجهزة هذه الفنون كانوا ولا يزال معظمهم من أنصار الأكاديمية . لجهودهم لم تجد شيئاً في مقاومة النزعات التجديدية وفي الانتصار لطبيعة الفن ذاته .

وفي الموسيقى كان بعض الناس إذا سمع السيمفونيات الغربية ظن أنها أناشيد حماسية أو ألحان عسكرية أو أغان كنسية . وكان الكثيرون يضحجون منها ضجراً شديداً بسبب التعقيد الذي يتسم به عادة ذلك اللون الموسيقي . ومع ذلك فإن هذا الموقف لم يمنع بعض الموسيقيين عندنا من عمل محاولات جديدة في هذا المضمار أدت إلى تحول وجهات النظر من هذه الناحية إلى الموقف الصواب .

والفنون الشعبية كانت أضحوكة فأصبحت اليوم مصدراً من أخصب مصادر الثقافة الحية ببلادنا .

وبعد ، فهذا النظام الشامل لكل ألوان التعبير الثقافي ليس نظاماً مقفلاً جامداً متحجراً . وإنما هو نظام عضوي حتى يقبل التغيير والتطور ويستشعر قوة الروح الباطنة في ذاتية الشعب من تلقاء نفسه ويحاول أن يعكسها بشتى الوسائل والسبل . وليس للقائمين على أمور الثقافة أن يطلبوا إلى الفنان خلق منحى جديد أو إيجاد نزعة معينة أو تأكيد مطلب خاص في الإيقاع أو الصناعة . وإنما على الفنان ذاته أن يعمل أدواته وفكره وأن يصهر روحه ويقوم تجاربه إلى أن يكتشف الاتجاه السديد الملائم الذي يستطيع عنده أن يقول : هذا من تأليني وذاك من خلقي ولابداعي .

خاتمة

الشعر الجديد والانزاع الثقافي

سألني إحدى الأدبيات مستفسرة عما إذا كنت من أنصار الشعر الجديد أو القديم . واستغربت السؤال لأنني أعتقدت إنني كنت قد وفيت الرد عليه ولأنني ظننت أن الشعراء يقرأون في العادة ما كتب بهذا الصدد. ولكنني رغم ذلك أجبتها مرة أخرى أنني أؤيد الشعر الجديد وأنني لا أعرف في الشعر قديما وجديدا ولكنني أعرف الجيد من الرديء .

وأعتقد أن الكلام عن نظرية الشعر من شأنه أن يلقى الأضواء على طريق الشعراء فيعرفون بالتالي حقيقة عملهم . وأنا شخصيا لم أفقد الأمل في أن تقع يوما على شعر جيد . ولولا ذلك لانصرفت انصرافا كليا عن قضية الشعر . ويسوقني اعتقادي في أن الشعر هو محور الذكاء الأصلي في الشعب بأكمله إلى الدخول مرة بعد مرة في هذا المعترك . إذ لا نلبث أن نرى الحقائق أمامنا بوضوح ونود من صميم قلوبنا أن تقع بين أصابع أصدقائنا الشعراء .

وعلى الشعراء أن يظلوا دائما في يقظة . بل عليهم أن ينهضوا أكثر فأكثر كما يعوا مصيرهم وعيا شديدا عاليا . هكذا قال هيدجر في تعليقه على أشعار هيلدرلين . وإذا كان الأمر كذلك وجب على الشعراء أن يقفوا في حالة يقظة مستمرة لهذا المصير الذي يعينهم أكثر مما يعيننا . وليس علينا إلا أن نوضح الطريق وعلى الشاعر نفسه أن يختار . لأن اختياره مرهون دائما بقدراته ووعيه . وهو ما لا نستطيع كنفاد أن نفرضه عليه . فالشاعر يملك قدراته ويملك وعيه وهو لا يختار إلا وفقا لهذه القدرات وذلك الوعي .

ويعنى الاختيار الحر لبعض قدراته أنه قد إلترزم بفن معين . ولا يد لنا فى أنه اختار ولكن لنا يد فقط فى أنه لم يتعلم كيف يختار . هذه فى الواقع مسئولية النقاد وإن كان من المستحيل أن يصبح الردىء جيداً لمجرد وضعه على الخط السليم . إذ لا تلبث التجربة للكررة أن تستنفد حقل الامكان وأن تحدد أولاً بأول معالم الطريق . فيعرف كل حدود صناعته . أما معظم الشعراء المندفعين إلى مؤازرة الشعر الجديد بوضعه الحالى فلا يلبثون أن يرفعوا فى وجوهنا أسلحتهم اللفظية بقولهم : نحن لا نزال فى أول الطريق .

ولكن الشعر لا أول له . أعنى أنه ليس للشعر طريق أول . لأن الشعارية تنبت مع البراعم الشعرية الأولى وإن ضلت الطريق . فليس للشعارية أول طريق ولكن للشعر نفسه أول طريق وذلك حين يصطدم بنظرية الفن .

ونظرية الفن هذه شىء واضح لا لبس فيه مقرر لاخلاف عليه . وأول شروط الفن القدرة على الاتصال بقول الآخرين عن طريق العمل الفنى . الفن الذى لا يحقق التداول بين عقول عديدة وبين أبناء مجتمعات بأسره ليس فناً . أول شرط من شروط الفن الاتصال والنقل والتداول المشترك . بغير هذا الشرط لا يوجد فن .

ومن الجائز أن يخطر على بالنا أن الشعر الجديد فن لأنه يحقق الاتصال عن طريق اللغة . فما دامت اللغة عنصراً اجتماعياً يصبح استخدام اللغة فى الشعر الجديد مستوفياً لعامل النقل والتداول المشترك . وهذا فى الواقع خصاً لأن استخدام اللغة فى حد ذاته قد يوقع فى شرك الأمانة المنعزلة أو ما يسمونه solipsisme إذا خلت اللغة من جسم .

واخطر شيء في صناعة الشعر أن يقع الشاعر في براثن اللغة الخالية من الجسم لأن اللغة تبدأ من مجرد الاشارات والرموز إلى أرفع درجات التعبير، فإذا اختار الشاعر لغة في صناعته وجب عليه أن يتبين أولاً وضع هذه اللغة بالنسبة إلى كل مستوياتها المتداولة. وذلك لأن اللغة تخون الفكر كما يقول برجسون وأيده في ذلك فاليري مع اختلاف التفسير. وإذا صح أن اللغة تخون الفكر كان من الضروري دائماً أن نتحقق من مستوى التعامل باللغة.

ونحن نعرف أن اللغة قد تخدم أغراض الشاعر في التعبير عن ذاته أكثر مما تحاول النقل أو الإتصال بالآخرين. وحينئذ لا ينجو الشعر من طابع الحديث الإنفرادي أو طابع المونولوج وخاصة إذا زادت وطأة التمرکز الذاتي عند الشاعر حتى جعلته لا يجد أي متعة في الإحساس بالتبادل. ومن هنا تظل كل رموزه ومعانيه وألفاظه محدودة بأفق طفولي معين. ولذلك قلنا مع هيدجر منذ لحظة أن الشعر مرتبط بالوعي الذي يحقق مصيره. وبغير هذا الوعي يقع الشاعر أسير مستويات انعزالية في اللغة تحيل أقواله إلى مونولوجات. وحينئذ كان يكون من الأفضل بالنسبة إلى هؤلاء أن يبحثوا عن مهنة أخرى غير الشعر لينجحوا في الحياة بالأسلوب الأنسب لأشخاصهم.

وقد ولد الشعر العربي ذاته بعيداً عن هذه الإنعزالية بسبب طبيعة النقل الذي حققته موسيقاه العروضية. ولد الشعر العربي كاملاً متكاملًا في كيان المجتمع. ولكنه يندفع في الخطاب إلى حد فقدان الأصالة أحياناً كثيرة. ومن هنا أحسنا في أول عهود اشتغالنا بالأدب أن الشعر يزرع نحو الخطابة وأحسنا بكرامة هذه الخطابة الشفوية. ولعل كثيرين من الشعراء أحسوا بذلك فأرادوا التخلص من الخطابة غير أن رد الفعل فيما يبدو لم يكن أقوى مما لزم الشعر حينذاك. فارتد الشاعر نحو التمرکز الذاتي الشديد.

ومن هنا صرنا نقرأ الشعر الجديد فنجد فيه انعدام الخطاب بتاتاً . ولما كانت موسيقيته الجديدة انعزالية لا تحقق النقل فقد وقع بالتالى فى بئر سحيق من الأناثة المنعزلة . وما لاشك فيه أننا كنا على حق حين كررنا الخطاب ولكننا كنا جائرين حين استسلمنا لرد الفعل حتى فقدنا ملامح الخطاب الأساسية فى الشعر كفن وكظهر ثقافى .

وجسم اللغة هو سر التخاطب (لا الخطاب) ونقل الإحساسات والمشاعر والأفكار . وهذا الجسم هو الذى يحمى أساساً من البقاء فى مستويات التمركز الذاتى والأناثة المنعزلة . ويختلف هذا الجسم عن لغة النثر أو لغة الإستخدام العادى فى أنه يحمى من الهبوط الطبيعى إلى تلك المنحدرات . لأن هذا الجسم يحفظ الكلمات ويضمن لها البقاء ويوفر لها أداء الفكرة تماماً دون زيغ . وقاليرى هو الذى قال عن الشعر إنه يفرض علينا المشاركة التى تقوم مقام الفعل لأن الشعر فى أساسه فعل من الأفعال . فالشاعر لا يود أن يقول شيئاً وحسب بل يريد أن يفعل شيئاً . وإستمرار التعبير هو أخطر أسرار الشعر مهما تشتت الصور والأخيلة . ذلك أن الشاعر لا ينتج بفضل وفرة الطاقة عنده على الإنتاج ولكن بفضل وفرة التأثير الذى يحدثه فنه على الآخرين . وكان القصاص أذجار ألان بو قد حدد العلاقات بين العمل الفنى وبين الناس كأساس هام من أسس الفن . ومن مهام الشاعر الأساسية كى يضع نفسه فى أول الطريق إلى الشعر كفن أن ينظم ما سوف يقرأ لا ما يحسبه هو مقروءاً . لأن الشاعر كما قال الفيلسوف الألمانى شلايرماخر يحلم ولكن بعينه مفتوحتين .

وجسم اللغة الذى نعنيه هو القدرة على خلق تكوين متكامل أى إيجاد شىء مسبوق بالمادة . والتركيب كالترتيب لكن ليس لبعض أجزائه نسبة إلى بعض تقدماً وتأخراً . أما التكوين فهو تعمد خلق كيان متكامل من جزئيات . وتشتمل الجزئيات الشعرية على : الوزن والموسيقى والصورة

والجناس والإيقاع وربكة التعابير وكسر التراكيب . وعلى الشاعر أن يوجد من هذا كله شيئاً له تكوئنه الذى تنتشر فيه العروق والشرابين والمعاني والدلالات والنسب والعلاقات والإيحاءات .

وكان البيوت يقول : يجب إملاء الشعر لا عن طريق الفكرة ولكن عن طريق طبيعته الخاصة بجنين الشاعر فى فؤاده حتى يأخذ كلامه شيئاً فشيئاً شكل الشعر ولغته .

فينزع الشعر اذن إلى الاختلاف عن الأحكام وعن الإدراكات . ويظل المعنى كامناً فى الأشعار بصورة جنينية خفية . وتصدر قوة الأشعار عن هذا الانسجام التكوئى (الذى يصعب تعريفه) بين ما تقوله الأشعار وبين ما هى عليه . ولا يبنى الانفعال كل التجربة الشعرية . فالانفعال لا يعدو أن يكون عنصر التجربة الشعرية السلبى . أما عنصرها الإيجابى فيتمثل فى إجابة الحساسية والذهن معاً على مطالب اللغة العديدة كجسم أى كتكوئى وإيجاد وخلق . والعمل الفنى يغذى صاحبه ويشقفه ويكشف له ما هبة التكوئى وتؤدى الصياغة الجيدة للعمل الفنى إلى اختفاء الشكل عند أداء المعنى ولا يظهر الشعور بالشكل إلا من جراء خلل أو ضعف أو داء بالشكل كما أنك لا تشعر بأعضاء بدنك إطلاقاً وهى سليمة ، وكما تميز الشعر بالشكل المناسب كلما اتضح التكوئى لدى الشاعر وتميزت معالمه ويؤدى ضعف المحتوى إلى اختفاء حيوية الشعر الداخلية التى تنظم الصور وتنسقها وتحيلها إلى فن ، وتتطلب الحيوية الداخلية الواعية نوعاً من الصراع ضد عقوبات انعدام الإرادة .

وإذا اتضح للشاعر أن كلامه صار يشبه الخطابة فقد هدمته الجماعة وإذا اتضح للشاعر أن أقواله صدى للأبانة المنعزلة هدمته ذاته ، وليس أمامنا إلا أن ندعو للشاعر بقلبه على الهوى وباتتصاره على الاستهواء .

محتويات الكتاب

صفحة	
١	مقدمة
الفصل الأول — نقد المعنى الأدبي	
٨	١ — الأسس المعنوية للأدب
١٧	٢ — جيتان بيكون والجمالية الأدبية
٢٨	٣ — ظاهرية التعبير الأدبي
الفصل الثاني — الشكل والمعنى في الشعر	
٤٥	١ — تجربة الشعر العربي في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن
٧٨	٢ — مستقبل الشعر في مصر
٨٨	٣ — أهمية الموسيقى في البناء الشعري
٩٧	٤ — نقد قصائد العدد (٩) سنة ١٩٦٤ من آداب بيروت
الفصل الثالث — قضايا معنوية	
١٠٥	١ — رأى في نظم الكلم عند عبد القاهر
١٠٨	٢ — حول قضية الشعر والوضعية المنطقية
	٣ — حلقات: محمد سعيد العريان . . . فكرة المسرح . . . هذا هو الشعر . . . آثرت العناء وآمنت باللامعقول . . . صفحات لا تنسى في تاريخ النقد . . . نقد أبحاث عدد (٥) سنة ١٩٦٥ من آداب بيروت . . . نقد قصص عدد (٧) سنة ١٩٦٥ من آداب بيروت .

صفحة

الفصل الرابع — حوار معنوي

- ١٤٥ ١ — مع الأستاذ عماد
٢ — أسئلة وردود : مشكلة النقد . . . الموسيقى الكلاسيك . . .
والقراءة أيضاً . . . أزمة الشعر . . . حضارة الغرب . . .
القراءة والحياة . . . الشعب والفنون . . . وقفات أدبية . . .
١٥٢ وجودية توفيق الحكيم . . . مع توفيق الحكيم . . .

الفصل الخامس — حقيقة المعنى الأدبي

- ١٧٧ ١ — الأصول النظرية للمعنى
١٨٢ ٢ — كيفية تداول المعنى

الفصل السادس — معنويات الثقافة

- ١٩٢ ١ — اشتراكية الثقافة
١٩٨ ٢ — الثقافة والتربية
٢١٢ ٣ — الثورة الثقافية العربية
٢١٩ ٤ — التوجيه الثقافي

خاتمة

- ٢٣٠ الشعر الجديد والانعزال الثقافي

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



General Organization Of the Alexan-
dria Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٤/٣٢٢٤

I.S.B.N 977-01-3728-6

إننى أود من صميم قلبى أن يقطن القارئ إلى الخطورة التى تتردى فيها جميعا حينما ننظر إلى أدبنا العربى فنجد أنه عبارة عن انعكاسات مستمرة للنظريات فى الاجتماع والفلسفة وعلم النفس ولا سبيل إلى استشعار هذه الخطورة إلا إذا تكون لدينا إحساس بضرورة حماية السياج المعنوى الخاص بموضوعات الأدب الصرفة حتى لا تطفئ عليها تحليلات وتفسيرات لا شأن لها بها.

وإذا كان الأمر كذلك فلا بد منذ الآن أن نفرق أيضا بين التحليل النفسى والتحليل الظاهرى والتحليل الوجودى وبين التعبير الأدبى، فالتعبير الأدبى لا يخضع لأى مقومات من تلك المقومات التى تخضع لها التحليلات الثلاثة الأولى وأبسط فارق بين مهمة هذه التحليلات الثلاثة وبين المعنى الأدبى هو أن المعنى الأدبى ينبع تلقائيا من الوجدان تحت تأثير الخيال الشعوب. واستخدام كلمة اللعوب ضرورى هنا لتحديد نوع الخيال المقصود فى الإنتاج الأدبى، فالمعنى الأدبى لدى الكاتب أو الشاعر يصور قدرة الخيال على المرح والتلوين وسرعة الحركة وهو شئ مختلف تماما عن التعبيرات النفسية أو الاجتماعية أو الفلسفية. وإذا كان الأديب ذا اهتمامات فكرية وفلسفية وذا اطلاع كبير فى مجالات علم النفس وعلم الاجتماع فهو مطالب بأن يباعد بين هذه الاهتمامات وهذا الاطلاع وبين المعانى التى يصبها فى الإطار الشعرى أو النثرى الذى يختاره.

To: www.al-mostafa.com