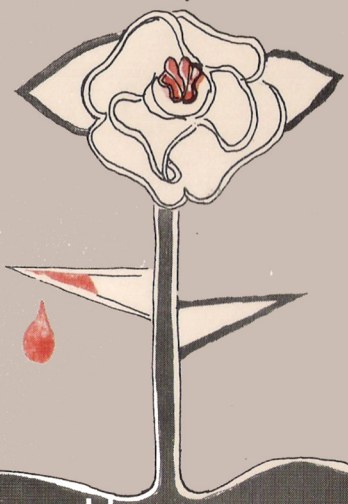
الادب الجديد ...
والثورة

محمد دكروب



الفارابي

كتابات نقدية

الادب الجديد ... والثورة

محمد دكروب

الادب الجديد ... والثورة

كتابات نقدية

الطبعة الثالثة

١٩٩٠

● محمد دكروب: الأدب الجديد.. والثورة

● الطبعة الثالثة: ١٩٩٠ ـ (الأولى ١٩٨٠ ـ الثانية ١٩٨٤)

● الناشر: دار الفارابي، بيروت، لبنان
ص.ب ١١/٣١٨١ ـ هاتف: ٣٠٥٥٢٠

● التنضيد: شركة المطبوعات اللبنانية، ش.م.ل

● الغلاف: نجاح طاهر

جميع الحقوق محفوظة للناشر

إهداء

إلى حسين مروة

كلمات... للطبعة الثالثة

إصدار طبعة جديدة (ثالثة) من كتابٍ لك، حدثٌ يداعب ذاتك بنوعٍ من الفرح، وبما يشبه الرضى.. فهذا يعني انك ستصل إلى عددٍ جديد من القراء.. وقد يعني ان كتابك هذا قدّم شيئاً، نقدياً ومعرفياً إلى قرائك، بحيث نفدت طبعته الأولى، والثانية، وهذه الثالثة تجد طريقها..

ولكن السؤال الجدّي، الراهن، هو: هل لا يزال في قدرة هذه «الكتابات النقدية»، أو بعض أحكامها ومفاهيمها، أن تجد مكاناً لها بين ما هو راهن في حركة النقد الأدبي في بلادنا؟

قد تقول: إن مجرّد الحاجة إلى اصدار هذه الطبعة الثالثة، يعني أن بعض هذه الكتابات لا يزال يحمل شيئاً مما هو راهن..

ـ ولكن، الا ترى ان هذا الجواب يتميّز بكثير من التسرّع، إذا أخذت في الاعتبار التغيرات العنيفة التي تعصف في «العالم الاشتراكي»، والتي تدفع بالماركسية، كنظرية وكممارسة، إلى إعادة نظر شاملة في أحكامها وطرائقها، وإلى ضرورة الرؤية الموضوعية للمسافة الهائلة، والمريعة، بين علمية النظرية وبين الممارسات التي جرت ـ وارتُكبت ـ باسمها، على الأرض؟.... بل، وأكثر من هذا، فعديدون هم المفكرون الماركسيون الذين طرحوا ويطرحون ضرورة النظر في ما هو علمي وما هو مثالي، في الماركسية نفسها، كنظرية، في ضوء مجمل التجارب والتطوّرات ومجمل الممارسات السلبية والايجابية التي وقعت؟..

وبالطبع: لن يكون النقد الأدبي الذي مارسه الماركسيون بمنأى عن عملية إعادة النظر الشاملة هذه...

ـ فلماذا، إذن، هذه الطبعة الثالثة من كتاباتك النقدية؟

الجواب البدهي هو: ان الطبعة الثانية نفدت، والكتاب مطلوب، فلا بدّ من طبعة ثالثة، وهذا أمرٌ يغري بالرضى...

أما الجواب الآخر، فقد يكتشفه القارىء عندما يذهب ابعد في قراءة الكتاب.

وفي التفاصيل: ان بعض هذه الكتابات يعود إلى أواخر الستينات، وبعضها الآخر إلى نهاية السبعينات... ولكن القارىء سيلمس ان المناخ السائد في هذه الكتابات هو المناخ الحواري الجدالي الانتقادي، داخل الحركة النقدية التي كان يمارسها الماركسيون... وان عملية من «النقد الذاتي» كانت في زهوة تفتّحها بالنسبة للممارسات السابقة، سواء على صعيد النظرية الأدبية أم على صعيد الكتابات الماركسية والممارسات السياسية للماركسيين والشيوعيين في لبنان.

ففي تلك السنوات ـ البعيدة؟ ـ انطلقت حركة «النقد الذاتي» هذه تحت وطأة زلزال قومي عام عُرف باسم (هزيمة ٥ حزيران ١٩٦٧) عجّل في الانضاج الانفجاري لما كان يتفاعل داخل التيار الماركسي من تململات وصراعات وتطلّعات، خصوصاً عندنا في لبنان، حيث التغيّرات داخل الحزب الشيوعي والحركة التقدمية، دفعت التيار الماركسي إلى حركة من إعادة نظر جدّية في خط سيره السابق، وفي العديد من المواقف والأحكام والمفاهيم.. وقد انعكس هذا المناخ، بالأخص، في مجلة «الطريق»، في محاولات للتجديد، ضمن النظرية الماركسية، وفي حركة النقد الأدبي الذي يمارسه الماركسيون.. وبدأت تظهر على صفحاتها، مناقشات علنية في قضايا النظرية الأدبية، وبعض قضايا النظرية الماركسية، وحتى بعض قضايا الخط السياسي ومشكلاته ـ (وكان هذا، سابقاً، من المحرّمات!..).

* * *

... فالمناخ العام لهذه «الكتابات النقدية» ـ إذن ـ ليس غريباً تماماً عن المناخات الراهنة، من حيث هو مناخ جدالي حواري لا يخشى النقد الذاتي ولا الجدال العلني بين الماركسيين... سوى ان ذلك الجدال القديم كان محدوداً ولهجته غير حادة كما هو الأمر الآن، إضافة إلى ان نزعة التفاؤل كانت مرتفعة جداً، وقد نرى، الآن، أنها كانت متضخّمة، من حيث سهولة الحديث عن «الانتصارات القادمة»، وعن «الأفق الاشتراكي» الذي كاد ـ في الكتابة! ـ أن يكون في متناول يد حركة التحرر الوطني العربية!!.

في ذلك المناخ، اتيح لنا ان نُحيل الكثير من مفاهيم النقد الأدبي (الواقعي الاشتراكي!.) التي كانت مقدّسة، إلى مشرحة الانتقاد، والمجادلة.. منها المفاهيم الشهيرة: «البطل الايجابي» الطيب الذكر.. و«الخاتمة المتفائلة» للرواية.. و«التفسير الطبقي» للفن.. ومفهوم «الواقعية الاشتراكية» نفسه.. وغيرها من المفاهيم طُرحت للنقاش، واحياناً للإدانة..

... هذه «الكتابات النقدية» تعكس جوانب من تلك النقاشات، وتعلن ضيقها بالعديد من تلك المفاهيم التي كانت تحاول إخضاع العمل الفنّي لشروطها الحديدية... في حين ان من شأن العمل الفنّي الأصيل أن يتمرّد على القوالب المفهومية، ويعطي ـ هو ـ للنقد وللنقّاد مادّة جديدة حيّة لاستخلاص مفاهيم ـ أو «قواعد» وقوانين ومصطلحات ـ جديدة، أكثر رحابة وطواعية واستجابة لتطورات الفن والعصر.

ربما يمكننا القول ـ الآن ـ إن المناخ التحريري المنفتح الذي وُضعت فيه هذه «الكتابات النقدية» ـ وغيرها من كتابات نقاد ماركسيين آخرين في تلك الفترة ـ كان له فضل الإسهام في التأسيس لمرحلة أتيح فيها للنقد الأدبي الماركسي، في بلادنا، إمكانية أن يتحرّر من أسر المفاهيم ـ القوالب،، ويسعى لإنتاج مفاهيم جديدة، يستمدّها ويستخلصها عبر دراسات ميدانية للانتاج الأدبي الإبداعي نفسه، فيجدّد رؤيته وطرائقه انطلاقاً من خصائص الإبداعات الفنية الجديدة بالدرجة الأولى..

وقد سار النقد، الذي يمارسه الماركسيون والتقدميون العرب، في مسارات متعدّدة باتجاه كشوفات جديدة: مارس العديد من التجارب، بعيداً عن تلك الأساليب والطرق والمفاهيم العتيقة، فأخذ يحاول مع الفلسفة، ويحاول مع منجزات علم النفس، ويحاول مع البنيوية، ويحاول مع مختلف التجارب والعلوم اللسانية، ويحاول حتى مع الطرائق والأساليب الشكلانية (التي تحصر النقد في دائرة مغلقة حتى على افهام القارىء المثقف) ثم يحاول الدخول احياناً في انماطٍ من التحليل والتعداد الإحصائي لأنواع الكلمات ولأشكال استخدام افعالها في العمل الفنّي، حتى من دون الخلوص، عبرها، إلى إنارة دلالات هذا العمل الفنّي وأسرار تكويناته الإبداعية الجمالية.. أي: لقد دخل النقد في المغامرة، وكانت ضرورية.

ولعلّي أرى ـ بل المس من مسار هذه التجارب نفسها في تطوّراتها وآفاقها ـ اننا واصلون إلى تباشير مرحلة تركيبية جديدة من النقد الأدبي ـ يمارسه نقاد ماركسيون وتقدميون عرب ـ وقد اغتنى بمنجزات هذه التجارب / المغامرات كلها.. يحمل مكاسبها الجديدة، ولكنه يسعى إلى وضوحٍ في الرؤيـة ووضوحٍ في التوجّه إلى القارىء.. يغادر منطقة الانبهار بالطرائق / الأزياء، ويصل إلى صعيد استخلاص أساليبه ومفاهيمه وطرائقه انطلاقاً من خصائص الأعمال الفنية نفسها اساساً.. لا يحبس نفسه في شكلانية الاكتفاء بتفكيك العمل الفني، بدعوى النفاذ إلى بنيته الداخلية، بل يكون اكثر نفاذاً إلى اسرار هذه البنية بحيث لا يكتفي بتحديد عناصرها وإنما يستخدم هذا التحديد نفسه في إنارة دلالات العناصر البنائية للعمل.. فيكون ـ بهذا ـ أكثر قدرة على

الرؤية الواضحة لحضور العالم الخارجي، وحضور موقف الفنان ذاته، في البنية الداخلية للعمل الفني، واكثر قدرة على تبصير القارىء، تالياً، بهذا كله.

لعلي أرى تباشير نقد أدبي (ماركسي) أكثر واقعية بقدر ما يكون اكثر علمية وادقّ تحديداً، وأشمل في نظرته إلى العمل الفني ككل، في علاقاته الداخلية المتشابكة وعلاقاته مع مختلف البنى المرجعية المحيطة به والداخلة فيه..

وبعد.. إذا كانت هذه «الكتابات النقدية» تحمل فيما تحمل صورة عن ماضي النظرية، في ميدان النقد الأدبي الماركسي ـ كما مارسناه قبل اكثر من ربع قرن ـ فهي تحمل أيضاً، في أساسها العام، حقيقة: ان حياة النظرية، الماركسية خصوصاً، هي في تجديدها وتجدّدها واستجاباتها لتغيرات الزمن وجديد العصر.. وإلا ذهبت النظرية إلى اليباس، فالموت، وذهب الناس إلى الكارثة.. فاذا كان الإنسان يكشف لنفسه ـ عبر النظرية ـ عن مسارات التغيير الاجتماعي وضرورته، فإن الذي يجدّد النظرية ويهبها الحياة هو الانسان نفسه، وليس العكس على الاطلاق..

نيسان (ابريل) ١٩٩٠

محمد دكروب

هذه الكتابات...

لعل بامكان هذه «الكتابات النقدية» أن تضع نفسها ضمن حلقات النقد الأدبي الذي مارسه كتاب ماركسيون وتقدميون عرب أخذت معالم حركتهم تتضح وتطرح نفسها بقوة، تناقش وتعارك، تبشر بجديدها ومفاهيمها منذ الخمسينات خصوصاً.

وما تتميز به هذه الحركة أنها تتنامى وتتطور، وتنقد نفسها، خلال عملية تفاعلها مع حركة الواقع، وتصادمها خصوصاً بما تتكشف عنه حركة الواقع هذه من حقائق ومعضلات وظاهرات لم تكن الحركة النقدية للماركسيين ـ ولا الحركة السياسية للقوى التقدمية ـ قد استشرفت آفاقها وتعقيداتها وعلاقاتها وحلولها، التي لا يعثر عليها الماركسيون في الكتب ـ كما قال لينين ـ بل في الحياة نفسها، ومن خلال التحليل الملموس للواقع الملموس نفسه.

ونحن نزعم: ان هذا التيار النقدي، في بلادنا العربية، هو الأكثر تطويراً لنفسه، والأكثر قدرة على الاغتناء بحركة الواقع، والأكثر قدرة على التنامي، والاستمرار.. بمعنى أنه ليس تياراً من تلك التيارات/الأزياء ـ كالوجودية مثلاً ـ التي تهبّ علينا، كموجة صاخبة، وتنطفيء بسرعة الموجة الصاخبة.. بل هو يشق طريقه في العمق، يتصادم أحياناً مع هذه الموجات/الأزياء، ثم يكتشف أنه، بتصادمه معها، قد استفاد أيضاً منها، واغتنى، واستمر في سيره وتطوّير نفسه بقدر ما يتفلّت ـ ويتخلص ـ من أسر قوالب الأحكام القاطعة، والنظرات الوحيدة الجانب، والجمود الذي يظهر بأشكال تخطيطية من المعادلات، ومواقف فظة من التعصب وضيق الأفق.. وبقدر ما يعي، بالفكر

وبالممارسة: إن التعاطي السياسي الصحيح مع الأدب والفن، هو أن لا يماثل بين قوانين العمل الفني، أو النقد الأدبي الفني، وبين قوانين، أو متطلبات، الممارسة السياسية اليومية... وانه إذا كان صحيحاً، وممكناً، أن نكشف ملامح الصراع الطبقي وانعكاساته في الفن، فهذا لا يعني أن من الصحيح ـ أو بالامكان ـ تفسير الفن، فقط، بالصراع الطبقي!

إذا كانت هذه «الكتابات» تضع نفسها ضمن هذا التيار، فهي لا تزعم لنفسها ـ ولا يحق لها الادعاء ـ بأنها تمثله.. ذلك أنها قد كُتبت خلال فترة، تميزت بأن عناصر عديدة من هذا التيار، إذ اصطدمت بحقائق وظاهرات جديدة في حركة الواقع ـ زادتها هزيمة حزيران ١٩٦٧ حدة ـ أخذت تعيد النظر بخط سيرها، وبما سبق أن أطلقته من أحكام نقدية ومفاهيم، ووجدت نفسها ـ إضافة إلى استشارة الواقع والوقائع ـ تعود إلى استشارة كلاسيكيي الماركسية أنفسهم، بما تناثر من كتاباتهم بصدد الأدب والفن.. فتكشف كما لو أنها تقرأ كتابات هؤلاء المعلّمين للمرة الأولى!.. وتكتشف أن ممارساتها النقدية السابقة، إذا لم يكن يعوزها الاخلاص والحماس والرغبة العارمة في التأسيس لنقد أدبي جديد، تقدمي، وأدب جديد مرتبط بحياة الشعب وكفاحه وتطلعاته ـ فقد كان يعوزها أن تستشير بعمق وبأفق واسع، الكلاسيكيات الماركسية، حول الأدب والفن خصوصاً، وتستشير على الأخص حركة الواقع، بدلاً من أن تستكين لمعادلات سياسية «تطبّقها» على العمل الفني، فتجرده ـ بهذا ـ من خصوصيته، من فنيته، أي تنظر إليه نظرة غير ماركسية. غير علمية، فهي بالتالي، غير سياسية، وإن ظهرت بمظهر «الموقف السياسي»!..

... لهذا، فإن ما تحمله هذه «الكتابات النقدية» من اجتهادات، وأحكام، ومحاولات التعامل المختلف مع العمل الفني، تظل اجتهادات خاصة بصاحب هذه «الكتابات»، وإن كانت تندرج ضمن السيل العام، المتنوع، لهذا التيار النقدي الذي يلتقي فيه كتاب عرب ينطلقون من الموقف التقدمي والماركسي.

فقد مر علينا زمن، كان فيه كل رأي يطلقه كاتب ينتمي إلى هذا التيار، يُنسب إلى التيار كله، ويفسَّر بأنه.. «موقف الحزب»!.. فكان الواحد منا يحسب أكثر من الف حساب قبل أن يقول رأياً بهذا العمل الفني أو ذاك، حتى لا يتحمل

«الحزب» وزر هذا الرأي.. وأحياناً حتى لا يتحمل هو وزر الموقف السياسي الموقت ـ السلبي أو الايجابي ـ تجاه هذا الأديب أو ذلك.. ثم يظهر، فيما بعد، أن الحكم على العمل الفني جاء من خارج ما تتطلبه خصوصية النقد، وخصوصية العمل الفني، وعلمية الموقف الماركسي، بالأساس.

وبالفعل، ومنذ أواخر الستينات خصوصاً، بدأ يظهر أن هذا التنوع في النظر إلى الأعمال الفنية، ضمن التيار النقدي الواحد، بل هذا الاختلاف والنقاش حول قضايا الأدب والفن ـ وكذلك قضايا الفلسفة وكل ما يرتبط بالرؤى العلمية لحركة الواقع وظاهراته ـ ضمن التيار الواحد. هو الأساس الراسخ والضروري، لتطور هذا التيار، واغتنائه، وحيويته، وصيرورته باستمرار، أكثر علمية، أي أكثر ماركسية.

في هذه «الكتابات النقدية» جوانب من هذا النقاش، والاختلاف، واعادة النظر في بعض الصياغات والمواقف السابقة، ونظرات خاصة إلى أعمال فنية وتيارات جديدة، في الشعر والقصة والرواية والسينما ـ وهذه النظرات إذ تعبّر عن قناعات كاتبها، ومدى ما أتيح له هو أن يرى، فإنه ليعتز، في الوقت نفسه، بأنه ينتسب إلى تيار نقدي واسع عميق رحب وحيّ ومتطور أضاءت فيه، منذ الخمسينات، أسماء عزيزة، منها حسين مروة ومحمود أمين العالم: اللذان يطوران أدواتهما النقدية باستمرار، ويعمقان مفاهيم هذا التيار ويغنيانه بنتاجهما الجديد المتواصل حتى يومنا هذا، حيث صار هذا التيار النقدي الرحب يضم العديد من الأسماء الجديدة، كما صار يتسع أيضاً للعديد والعديد من الأساليب ومناهج النظر والاجتهاد، في حركة انفتاح مروحي تستفيد من مختلف المنجزات والطرائق، التي تسبر العمل الفني، وترى إلى علاقاته الداخلية، وعلاقاته بحركة المجتمع، وبالايديولوجيا، واللغة، وبالمبدع نفسه.. أي تستفيد من طرائق علم النفس كما تستفيد من البحث السيسيولوجي، والدراسات الألسنية، والتحليلات البنيوية.. وتغتني وتتطور بقدر ما لا تسمح لنفسها أن تستكين إلى قوالب طريقة من هذه الطرق التي هي عوامل سبْر وتحليل واغناء وليست أبداً، ولن تكون، نقطة وصول واكتفاء من البحث والتفتيش بالتوقف عند حدود عدد من المصطلحات والمفاهيم..

... فهذه «الكتابات»، إذن، لا تدعي لنفسها الاتيان «بنهج جديد في النقد». أو «مدرسة جديدة في البحث».. إلى آخر هذه العبارات التي يطيب لها أن تتصدر بعض الكتب النقدية!.. بل هي صوت بين عديد من الأصوات، وجزء من تيار واسع أخذ، منذ أواخر الستينات، يخرج من أسر النظرة الضيقة إلى النتاج الأدبي والفني، وخاصة إلى التجارب الجديدة، ويرى من خلال تعقد الواقع وتعدد مستوياته، أن من التعسف، ومن المستحيل، اصدار حكم وحيد المستوى ـ أبيض أو أسود ـ على أعمال فنية تحمل بذاتها مستويات عدة، وتحتمل بذاتها عدة مستويات من القراءة وتنبني بشبكة متنوعة معقدة من العلاقات.

وهذه «الكتابات النقدية»، بالتالي، لا تشكل دراسة متأنية شاملة ومفصلة للجديد في الأدب العربي وخصائصه وقوانين تطوره.. بل هي جمع مقالات ودراسات كُتبت في فترات متباعدة، تناقش بعض الظاهرات والتيارات والمفاهيم التي كانت تجابه حركتنا النقدية، يجمع بينها أنها حصيلة معايشة يومية، ومعارك فكرية، مرتبطة بمعارك أو صراعات اجتماعية وسياسية عامة.. ويجمع بينها أنها تركز النظر على العلاقة المتبادلة بين العمل الابداعي الفني، من شعر وقصة ورواية، وبين المجتمع والعصر والجمهور والثورة.. وتنظر إلى هذا الجديد في الأدب العربي، في ضوء هذه العلاقة، وفي ضوء ضرورة أن تكون هذه العلاقة وثيقة وعميقة، وأن تكون متبادلة.

وإذا كان الحافز الخاص لجمع هذه «الكتابات النقدية» واصدارها، الآن، هو الرغبة بالتحرر من هذه المرحلة للدخول في محاولات نقدية جديدة.. فلا بد من القول، أيضاً، إن من بين الحوافز العامة التي دفعت إلى اختيار هذه «الكتابات» بالذات ـ التي يعود بعضها إلى أواخر الستينات وبعضها الآخر إلى أوائل السبعينات، وبعضها الأقل إلى نهاية السبعينات ـ وجمعها في كتاب، هو: وضع هذا الجانب من جوانب تجربة التيار النقدي الذي ينتمي كتّابه إلى الفكر الماركسي والتقدمي، أمام عدد من النقاد الشباب العرب، المنتمين، بشكل أو بآخر، إلى التيار نفسه، والذين يقعون ـ بتسرعهم وبنزوعهم «اليساري» ـ في ما سبق أن وقعت به جوانب من الحركة النقدية التقدمية خلال الخمسينات

(التصنيفات، السياسية والطبقية، الحاسمة والقاطعة، للأعمال الابداعية وللمبدعين.. والاكتفاء أحياناً برؤية «المضمون السياسي» للعمل الفني بما يحجب طبيعة الفن، كفنٍّ، بالدرجة الأولى..) في حين أن الغنى الحالي في الدراسات النقدية، الموضوعة والمترجمة، وتنوع طرائق البحث، وتوفر الأعمال المترجمة إلى العربية من كتابات كلاسيكيي الماركسية، بما فيها الكتابات حول الأدب والفن ـ كل هذا يتيح لهؤلاء النقاد من الشباب (كما أتاح لغيرهم من النقاد الجدد) ليس فقط تجاوز فترة الخمسينات، بمنجزاتها وأخطائها، بل واجراء دراسة منهجية لهذه التجربة النقدية ثم نقدها، والارتقاء بالنقد الأدبي الماركسي، من قلب الماركسية نفسها، إلى مستويات جديدة، حتى لا يعيد بعض الكتاب التقدميين، في الثمانينات، الأفكار نفسها، والتصنيفات نفسها، والأحكام القاطعة نفسها، التي تُعتبر من الأخطاء الطفولية للحركة النقدية التقدمية خلال الخمسينات!..

في النقد الأدبي والفني، لا يصح إصدار أحكام قاطعة، ومن المستحيل اعطاء تفسيرات نهائية للأعمال الفنية العظيمة. فالعمل «الفني» الذي يكشف نفسه منذ المقاربة الأولى، ويمكّن العمل النقدي أن يُصدر فيه أحكاماً قاطعة وتفسيرات نهائية، ليس عملاً فنياً.. كما أن العمل «النقدي» الذي يزعم لنفسه استنفاد العمل الفني الأصيل، واختزاله ببعض أحكام ومعادلات حاسمة ونهائية، ليس عملاً نقدياً.. بل هو مجرد معادلات حسابية، تخطيطية، أفقر من أن تتعامل مع هذا الكائن الحي، المعقد التركيب، والمتعدد المستويات، الذي هو العمل الفني، والذي يتكشف، في كل عصر، عن جوانب جديدة وجديدة، لم يكن باستطاعة القراءات في المراحل السابقة، ولا الممارسات النقدية في السابق، أن تراها فيه.

وإذا لم تكن هذه القناعة هي الناحية الأبرز والأوضح في هذه «الكتابات» فلعلها أن تكون الهاجس الأساسي لمحاولات نقدية لاحقة..

(أيار ١٩٨٠) محمد دكروب

القسم الأول

أضواء من انجلز ولينين على الأدب والفن... والنقد

الأدب والنقد... في رحاب انجلز

١ ـ انجلز... شاعراً

نستطيع القول إن موقف انجلز من الأدب والفن، والنقد بالتالي، ليس هو، فقط، موقف النظري الدارس والمحلل والموجه.. ولا هو، فقط، موقف المتذوق الأصيل المحب للفن، والعارف بقدرته التأثيرية الكبيرة في النفس والوعي على السواء.. بل هو كذلك ـ وإلى هذا كله ـ موقف انسان مارس، في شبابه، هذه المعاناة المقلقة والسعيدة التي هي: عملية الابداع الفني.

فقد بدأ انجلز حياته الثقافية شاعراً ورساماً وكاتب قصة. وعرف كاتبو سيرة حياته أنه وضع قصة بعنوان «**لصوص البحر**» يصور فيها لوحات من نضال الشعب اليوناني من أجل الاستقلال. وفي مجلة «تلغراف المانيا» الراديكالية الأدبية، التي كان يشرف عليها الشاعر **هنري هاينه**، نشر انجلز عدداً من القصائد، وكان لا يزال في التاسعة عشرة من عمره. وإذا كانت هذه القصائد تعبر عن المزاج الثوري الواعي لانجلز في ذلك الوقت، فإنها تكشف، من ناحية ثانية، عن المزاج الفني لانجلز الشاب، هذا المزاج الذي ظل يتجلى في طريقة كتابات انجلز النظرية، الاقتصادية والفلسفية والعلمية، سواء في طريقة

التعبير أم في الصور الرائعة التركيب التي كان يستخدمها (اقرأ، مثلاً: «**انتي دوهرينغ**» الزاخر بالصور الساخرة المدهشة). صحيح أن انجلز انتقد قصائده هذه فيما بعد، من الناحية الفنية، على أن هذا الموقف الانتقادي نفسه يوضح ان انجلز، من خلال معاناته الابداعية هذه، قد استوعب اسرار العملية الفنية، من ناحية، ثم اتخذ من النتاج الفني موقفاً متطلباً، من الناحية الثانية، بحيث لا يكتفي بالمحتوى أو الفكرة فقط، بل لا بد للعمل الفني من **بناء متكامل** ممتع وجميل ومؤثر ومثير للفكر وللحس الجمالي معاً.

في قصائده، التي أتيح لنا قراءتها، يتأثر انجلز بأحداث عصره، بالأعمال الثورية خاصة، ويحلم، ويستعين بالطبيعة للتعبير عن مشاعره وأفكاره وأحلامه. فقد تأثر مثلاً، بثورة تموز ١٨٣٠ في فرنسا وأدرك التأثير الذي لا بد أن تتركه أحداث هذه الثورة في شعوب أوروبا:

«العاصفة هبت من فرنسا إلينا
والجماهير تحركت.
والعرش يترنح كزورق
وسط العاصفة.
والصولجانات تهتز في ايديكم!».

كتب انجلز هذا أيام كان الوضع أسود قاسياً في ألمانيا. ثم حاول أن يعبر عن ثقل هذا الوضع بأسلوب أقرب إلى الرمز، يستعير معانيه من حركة الطبيعة وصورها:

«... أترى الليل المدلهم سيبقى يخيم على الأودية؟
ونظرة القمر تنسلّ حزينة إلى الحقول.
والروابي يلفها ضباب كثيف.
والعالم المتعب يهجع في الضباب.
.. ونحن نسهر، ولكن خطانا كأنها خطى العميان!».

على أن انجلز، منذ ذلك الحين، كان يرى المستقبل مضيئاً، رغم سواد ذلك الليل القاسي. ولم يبق حلمه ذاك طوباوياً، بل انه رأى، مع ماركس، حتمية وصول البشرية إليه، فصاغا، علمياً، الطريق النضالي للوصول إليه. هذه الصياغة العلمية وضعت الأساس النظري الكفاحي لتحقيق حلم انجلز الشعري القديم، الذي صوره في قصيدته تلك نفسها:

«سوف تصير الأرض كلها روضة تتسع بالزهور
وسوف يزهر كل ركن من أركانها بنبتات جديدة.
وسوف يغطي نخيل السلام مساحات الشمال
والورود سوف توشي الحقول التي كانت مجمّدة..»

إذن، لقد مارس انجلز هذه المعاناة السعيدة، ومر بتجربة فنية معينة، وانتج قصائد انتقدها هو فيما بعد... ولا شك أن هذه التجربة قد مارست تأثيرها، بشكل أو بآخر، في أحكام انجلز ومواقفه من الفن والفنانين، وفي صياغة تحليلاته وتوجيهاته حول **العملية الفنية**، **ودور** الفن، **والنماذج** الفنية، **وأسلوب** النقد، ومختلف القضايا الفنية والأدبية التي تعرض لها سواء في دراساته، أم خصوصاً في رسائله إلى عدد من الكتاب حول أعمالهم الأدبية والفنية.

هذا المقال لا يطمح إلى تحديد موقف انجلز من الفن والأدب بشكل متكامل، وتبيان الرؤية الماركسية لمصدر الفن وعلاقته الجدلية بالمجتمع، ودوره في حركة التطور كشكل من أشكال الوعي الاجتماعي، وكون علم الجمال الماركسي هو مرحلة نوعية جديدة في فهم الفن ودوره.. فهذا موضوع كتاب واسع نتمنى أن يتصدى له الباحثون الماركسيون العرب ذات يوم.

ولكننا أحببنا أن **نستشير** انجلز في بعض القضايا الأدبية والفنية المطروحة، من خلال بعض كتابات له ومواقف تشكل أساساً لفهم رحب، وعميق، وحازم معاً، لدور الفن وأسلوب النقد الفني الأدبي على السواء.

٢ ـ العمل الفني... والموقف الطبقي

في مختلف كتاباته حول الأدب والفن، يعلق انجلز **اهمية حاسمة** على الصفة الجمالية وطاقة الامتاع في العمل الفني. والجمالية هنا ليست شكلاً، بل هي **علاقة داخلية** تربط كل عناصر العمل الفني في بنية متكاملة يسري فيها المحتوى سريان الحياة في الجسم الحي. وبدون هذه **الصفة الجمالية**، التي يعطيها انجلز أهمية **حاسمة**، لا يكون الفن فناً. والفن الأصيل، هو دائماً، كما يرى انجلز، انساني النزعة، يتجه إلى التقدم، باتجاه الثورة. لهذا فإن العنصر الجمالي للفن يتخلخل إذا حاول المبدع نفسه الانحراف بفنه عن المجرى الانساني العام الصاعد. وهذا ما يلاحظه انجلز عن بعض أعمال الشاعر الالماني العظيم **غوته**. ففي مقال كتبه عام ١٨٤٧ بعنوان «**الاشتراكية الألمانية في الشعر والنثر**» وصف انجلز عناصر القوة والتقدم في نتاج غوته، ولكنه قال: «إننا نأخذ على **غوته** أنه كان يضحي **بسليقته الجمالية** الصحيحة بسبب خوفه من أية حركة تاريخية عظيمة معاصرة». . إن انجلز هنا لا يناقش **موقف** غوته نفسه، بل هو يوضح أن هذا الموقف، الخائف من حركة الجماهير، أي الرجعي، يمارس تأثيره السلبي على النتاج الفني **لغوته** الذي سمح لموقفه هذا أن يحدّ من سليقته الجمالية، بقدر ما تخلخل الموقف الانساني لغوته، وأثّر على **صدقه الفني** تجاه الحركة العميقة للواقع.

لقد مارس الموقف الرجعي لغوته، إذن، أثراً **حاسماً** في اضعاف الصفة الجمالية لفنه، وهي الصفة التي يعطيها انجلز أهمية حاسمة في كون الفن فناً. . . «إننا لا نلوم غوته من وجهة نظر أخلاقية أو حزبية ـ يقول انجلز ـ بل نلومه من ناحية **جمالية وتاريخية** فقط»[1]. . فإن عدم صدق الموقف التاريخي هو الذي أضعف الصفة الجمالية لعمل غوته الفني هذا. ويرى انجلز

---

(١) **انجلز**: «نصوص مختارة» ـ ترجمة وصفي البني ـ منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٢ ـ ص٤٥٣.

أن غوته هنا قد ناقض المضمون التقدمي العام لأدبه العظيم والمنجزات الفنية التقدمية التي يشكلها أدبه نفسه.

هكذا نرى ان انجلز لم يناقش موقف غوته من حيث هو موقف رجعي، بل من حيث **ان رجعيته هذه مارست تأثيرها، سلبياً، على سليقة غوته الجمالية.**

هذا الموقف النقدي، الذي يتخذه انجلز، يوضح خطأ ذلك النوع النقدي الذي مارسه ويمارسه بعض النقاد التقدميين الذين يركزون في نقدهم على مناقشة ما يبدو من «آراء» رجعية في هذا العمل الفني أو ذاك، ويغرقون بهذا إلى درجة انهم ينسون الشيء الأساسي، وهو الفن، ومدى تأثير هذه الآراء الرجعية على بنية العمل الفني نفسه وجماليته، ثم مدى تناقض هذه الآراء الرجعية للفنان مع العمل الفني ككل. ولعل هذا هو السبب في أن نقدهم يتحول من نقد **فني أدبي** إلى نقد **سياسي «أخلاقي»**، حسب تعبير انجلز، لا يفيد الثقافة الفنية للقارىء من ناحية، ولا يُبرز **التناقض الداخلي** بين الموقف الرجعي للفنان وبين الصفة الجمالية للفن، من ناحية أخرى.

في الماضي غير البعيد، عندما كان بعض نقادنا التقدميين يعثرون، في رواية ما، على **رأي** لا يعجبهم لأحد أبطال هذه الرواية، لأنه «رأي غير تقدمي».. أو إذا كانت خاتمة قصة ما توحي باليأس، مثلاً، لعدم وجود رمز واضح للأمل، (كالشمس، أو ضياء الأفق، أوضحكات الأطفال في المستقبل...) كان الانتقاد القاسي يتركز على هذه النواحي وينحرف إلى **نقاش سياسي** اجتماعي نظري، جزئي، بعيداً عن تحليل **بنية العمل الفني ككل**، كوحدة عضوية، وبعيداً عن تحليل المنجزات الفنية لهذا العمل، وكون هذه المنجزات نفسها في الأعمال الفنية الأصيلة، هي مكاسب تقدمية على كل حال، رغم ما يمكن أن يحويه العمل من بعض التناقض، وقد يكون هذا التناقض هو من طبيعة **الصراع** بين أصالة الكاتب، أو سليقته الجمالية، من ناحية، وبين عدم وضوح الأفق أمامه، من ناحية أخرى، وقد تشكل القطعة الفنية نفسها، بما فيها من يأس مفترض، وثيقة ادانة فنية للعلاقات غير الانسانية في مجتمعنا.

ونقطة الخطأ هنا هي: مناقشة العمل الفني، سياسياً، كما لو أنه مجرد «رأي سياسي» دون اعتبار **لخصوصية** العمل الفني، ولكون الفن ليس مجرد انعكاس آلي لميول هذه الطبقة أو تلك، ولا حتى للميول السياسية للفنان نفسه (كما سنرى في تحليل انجلز لأعمال **بلزاك** مثلاً) كما ان الفن ليس مجرد ترجمة، بالصور والرموز، للموقف السياسي. (ومثل هذا «الفن» على كل حال، ليس فناً..) **صحيح أن الوضع السياسي والطبقي يمارس تأثيره، بهذا الشكل أو ذاك، في كل عمل فني، ولكن العمل الفني هو تركيب معقد جداً، له نوعيته الخاصة التي تضرب جذورها في أعماق الطبيعة الانسانية متخطية الوضع السياسي، أو حتى الطبقي، الآني.** ولعله هنا يكمن سر **استمرارية** الأعمال الفنية الأصلية خلال العصور، وسر ممارسة تأثيرها السحري في نفوس الناس ووعيهم، رغم تغير الأنظمة والتشكيلات الاجتماعية. **فنحن نستطيع أن نكشف ملامح وانعكاسات الصراع الطبقي في الفن، ولكننا لا نستطيع أن نفسر الفن، فقط، بالصراع الطبقي.**

... فإذا كان الفن هو مجرّد انعكاس آلي، في البناء الفوقي، للقاعدة المادية الاقتصادية التي تشكل البناء التحتي... فلا بد أن تذهب فاعلية هذا الفن ـ المنبثق عن تشكيلة اجتماعية اقتصادية معينة ـ بمجرد تبدل الوضع الاجتماعي الاقتصادي الذي أنتج فيه، كما تذهب، مثلاً، فاعلية بعض الأشكال الأخرى من البناء الفوقي، من حقوقية وسياسية وحتى فلسفية، خلال تنامي التشكيلة الاجتماعية الجديدة.

ولكن الواقع يؤكد: إن هذا لا يحدث للفن.

بل نستطيع القول إن ما يحدث هو العكس تماماً، بمعنى **ان فاعلية الفن الأصيل، المنتَج في عصور سابقة، تتزايد باستمرار مع النمو الثقافي العام في العصور الجديدة**، من خلال ازدياد انتشارها عن السابق، وتزايد استيعاب الناس لها. بل وأكثر من هذا، فإن هذه الفنون العريقة الأصيلة، تجد **أوسع**

ازدهار لها، في المجتمع الاشتراكي، أعلى تشكيلة اجتماعية في عصرنا، إلى جانب مختلف أنواع الفنون المنتجة حديثاً.

٣ ـ خلود الفن... واستمرارية تأثيره

هذه المسألة، التي تبدو كأنها تتناقض مع الموضوعة الماركسية حول انبثاق البناء الفوقي لتشكيلة اجتماعية ما عن القاعدة المادية الاقتصادية (أي البناء التحتي) لهذه التشكيلة الاجتماعية نفسها ـ نقول إن هذه المسألة شغلت حيزاً هاماً في كتابات ماركس وانجلز حول الأدب والفن، خصوصاً عندما بحث ماركس في الآثار الفنية الاغريقية، وصاغ موضوعة **عدم التساوي** أحياناً بين تدني القاعدة الاقتصادية للمجتمع وبين ازدهار أنواع قيِّمة من الفنون كالملاحم الاغريقية مثلاً، وبحث في سر خلود هذه الآثار الفنية واحتفاظها بقيمتها في عصرنا. وقد طرح ماركس المسألة على شكل قضايا لبحث لاحق في الموضوع نفسه، وأوضح أن الصعوبة ليست في تفسير ان الملاحم الاغريقية الأسطورية هي نتاج تلك المرحلة حيث علاقة الانسان بالطبيعة لا تزال ملأى بالأسرار والغموض والألغاز، نتيجة المستوى التقني المتدني لانسان تلك المرحلة، وان هذا الواقع ينعكس في اعطاء قوى الطبيعة الغامضة تلك التجسدات الأسطورية، وان العلاقات الاجتماعية تجد لنفسها كذلك تجسيدات اسطورية... «وإنما الصعوبة تنحصر ـ كما قال ماركس ـ في ان نفهم كيف تستطيع هذه الآثار أن تمنحنا، **اليوم أيضاً**، انفعالات جمالية، وكيف يمكن أن تعتبر حتى اليوم، من بعض الوجوه، مقاييس ونماذج تحتذى»[٢].

إن مختلف التفسيرات التي طرحها ماركس وانجلز تفضي إلى استنتاج **ان الآثار الفنية الأصيلة يمكنها أن تنفصل عن ظروفها التاريخية وتمارس تاثيرها في شتى العصور، وتبقى**. ففي الفن لا تنعكس صور الصراع

(٢) عن كتاب «علم الجمال الماركسي» لجماعة من الباحثين السوفيات ـ دار الفن الحديث، دمشق ـ صفحة ١٩٩.

الطبقي ورموزه فقط، بل ينعكس، وبشكلٍ أعمق، صراع الانسان نفسه، في سعيه المتواصل نحو المعرفة والتحرر من ظروف الاستلاب الطبقي ـ أو «الألْيَنة» ـ إلى ظروف تملّك الانسان لنتاجه ولانسانيته، المسحوقة في المجتمعات الطبقية. ولعلنا في هذا نجد تفسيراً لجانب من جوانب ازدهار الآثار الفنية الأصيلة الماضية وتزايد انتشارها في المجتمعات الاشتراكية الجديدة، إلى جانب الأعمال الفنية المنتَجة حديثاً.

استناداً إلى ماركس وانجلز (ثم إلى لينين، خصوصاً في تقييمه النموذجي لأعمال تولستوي العظيمة) نستطيع أن نرى كيف ان تلك **النزعة الانسانية** الكامنة في أعماق كل فن أصيل، هي في أساس **استمرارية الفن**. ولعل الفن، بالتالي، هو من بين كل عناصر الأبنية الفوقية القديمة، العنصر الأكثر بقاء، والذي يمارس تأثيره الحي الفاعل في نفوس أناس العالم الجديد ويمنحهم الفرح باستمرار. وعندما قال ماركس: «إن الفن هو أسمى درجة من درجات الفرح يستطيع الانسان أن يهبها لنفسه» فإنه بهذا، قد أكد على العمق **الانساني** للفن، الذي يملك أن يتخطى الظروف الطبقية ليس من خلال القفز فوقها، بل من خلال ادانته للعلاقات غير الانسانية ونزوعه العميق للتحرر منها، وهذه هي الصفة **الأساسية** لكل الأعمال الفنية الأصيلة العظيمة التي تملك أن تجتاز مختلف العصور.

ونخلص من هذا إلى انه ليس من الماركسية ولا من التقدمية في شيء، ان ننتقد العمل الفني، سياسياً، كما لو انه مجرد مقال او رأي سياسي، فتتحول مناقشتنا له إلى مناقشة سياسية بعيدة عن الصفة النوعية الخاصة للفن، وننسى مختلف جوانب هذا العمل الفني ومنجزاته الجمالية التي تشكل، هي، الصفة الأساسية لكل عمل فني.. ونبدأ حرب الشعارات! وإذا كان بعض النقد الذي مارسه الماركسيون عندنا قد انزلق سابقاً في هذا المنزلق ثم أخذ يتخلص منه مع تزايد نضوج وعيه الفني والسياسي معاً، فإن بعض النقد «اليساري الجديد» الذي أخذ حديثاً يقول بالماركسية، سرعان ما وقع في هذا المنزلق نفسه، وأخذ يحمل المقياس السياسي، الآني، يقيس به مختلف الآثار الفنية

ويحكم «بسقوطها» لمجرد أن هذا الشعر مثلاً لا يصرخ بهذا الشعار، وتلك القصة لا تمجد مثلاً هذه الحركة أو تلك.. وإذا كان المطلوب هو مجرد أدب يعكس الشعارات اليومية، والقول بأن هذا الأدب يستمد قيمته وصفته التقدمية من مجرد كونه يحمل هذه الشعارات، فإننا، بهذا، نكون قد طمسنا الصفة الأساسية للفن وهي الصفة الجمالية، التي رأينا أن انجلز يناقش أعمال غوته على أساسها، وأنه لا يناقش آراء غوته، أي شعاراته، بل هو يوضح أن هذه الآراء مارست تأثيرها السلبي على السليقة الجمالية لغوته، خلافاً لمنجزات غوته الفنية نفسها.

وقد أوضح انجلز أن هذا التنافر بين موقف غوته وبين سليقته الفنية قد برز لأن موقفه الرجعي ذاك، الخائف من الحركة التاريخية للجماهير، يتنافى مع الطبيعة الاساسية للفن الاصيل ـ ولمجموع أعمال غوته نفسه ـ وهي النزوع الانساني نحو التحرر والمعرفة. أي ان غوته سمح لميوله الآنية، المعادية للمجرى الانساني العام، ان تتدخل في عملية الخلق الفني التي لا يصدر عنها إشعاع الفرح والانتصار، إلا في حال الانسجام والاندماج بين الفن وهذا المجرى الانساني العام، النبع الاساسي لكل فن أصيل.

... على العكس من هذا، كان الامر مع **بلزاك**. فقد وجد انجلز في نتاج بلزاك الفني، الذي تعرض له، تطابقاً وانسجاماً بين الفن وبين المجرى الانساني العام، رغم تعارض هذا مع ميول بلزاك الطبقية نفسها. وأوضح انجلز هذه المسألة بقوله: «إنني أرى ان أحد **انتصارات الواقعية** العظيمة هو اضطرار بلزاك إلى السير **ضد** ميوله ذاتها وآرائه السياسية، وذلك في كونه قد رأى حتمية سقوط أحبائه الارستقراطيين، فصوّرهم ووصفهم كأناس لا يستحقون مصيراً أفضل من هذا المصير، ورأى أناس المستقبل الحقيقيين في ذلك المكان بالذات حيث كانوا في ذلك العصر»[٣].. هكذا لم يسمح بلزاك لميوله الطبقية ـ كما فعل غوته ـ ان تطغى على **طبيعة** العمل الفني نفسه التي

---

(٣) عن كتاب «علم الجمال الماركسي»، صفحة ٢٠٤.

تستلزم **الصدق التاريخي، وصدق التعامل الاصيل مع حركة الواقع** كما هي في عمقها، وفي تصاعدها، لا كما تريد لها ميولنا الطبقية والسياسية الآنية. . فالفن، في هذا الضوء، ليس اذن مجرد تعبير عن الميول الطبقية، بل هو يمتد عميقاً إلى حركة الواقع كله، وإلى جذور النزوع الانساني، حيث الفنان ـ خلال عملية الخلق ـ لا بد له ان يندمج بالانسان والتاريخ، بأكثر مما يندمج بطبقته، عندما لا تكون هذه الطبقة مع حركة التاريخ، بل ان فنه هنا غالباً ما يكون ضد طبقته وحتى ضد ميوله الطبقية نفسها.

وهكذا أيضاً كان موقف لينين من تراث**تولستوي**. حيث أظهر ان تولستوي كان في اعماله العظيمة ضد طبقته، وحتى ضد أفكاره الطوباوية التي بثها هنا وهناك في بعض نتاجه الابداعي، فلم تستطع ان تغير من المجرى العام، الانساني والتقدمي، لملاحم تولستوي التي جاءت تعبر عن الثورة الروسية الفلاحية بكل اعمالها البطولية، وتناقضاتها معاً.

على ان هذه الرحابة الفكرية عند ماركس وانجلز، وبالتالي عندلينين، تتحول إلى متطلبات قاسية عندما يصل الامر إلى مفاهيم العمل الفني، من الداخل، إلى البناء الفني، ونمذجة الاحداث، والشخصيات، واستخدام الرمز، وكل ما يتعلق بالصفة الجمالية التي بدونها لا يكون الفن فناً، والتي تحدث انجلز عنها بايجاز، وبدقة المعلم المجرب العارف بالامر من داخله.

ومن أجل استشارة انجلز في مختلف هذه الامور، التي تطرح نفسها أمامنا، على صعيد الفن والنقد والسياسة معاً، لا بد لنا من حديث اخر نرجو ان نتابعه في فرصة قادمة.

(١٩٧١)

نشر في مجلة «الطريق» لمناسبة
مرور ١٥٠ عاماً على ميلاد انجلز

... مقدمة لا بد منها

... هذه عودة، ومتابعة لموضوع قديم، متجدّد. فالقضايا نفسها تُطرح من جديد، حاملة الاخطاء نفسها!

في مقالة سابقة لي، نشرت في «الطريق» قبل سنوات (١٩٧١) حاولت قراءة نصوص لانجلز حول بعض قضايا الادب والفن، انطلاقاً من هموم في الحركة الادبية والنقدية كنا نعانيها. وقد المحت يومها إلى ان حركتنا النقدية، المفروض انها تستضيء بالماركسية، قليلا ما كانت تستشير ماركس وانجلز ولينين في معضلات الادب والنقد، أو هي كانت تأخذ بعض كلمات لهم مبتسرة، لتخلص منها إلى أحكام جامدة جائرة يركز فيها الكتاب نقدهم على مناقشة ما يبدو من (آراء رجعية) في هذا العمل الفني أو ذاك، ويغرقون بهذا إلى درجة أنهم ينسون الشيء الأساسي وهو: الفن...

لماذا اعود إلى هذه المقالة؟

ليس فقط لان القضايا نفسها تطرح من جديد، حاملة الاخطاء نفسها! ـ وهذا هو السبب الاساسي ـ بل أيضاً لانني أنهيت ذلك المقال بالوعد بأن أعود إلى استشارة انجلز في أمور اخرى، تُطرح امامنا، على صعيد الفن والنقد والسياسة معاً.

... اما لماذا لم اتابع ذلك الحديث، لا في العدد التالي من مجلة «الطريق»، ولا في كل الاعداد التالية حتى يومنا هذا... فهذه مسألة اخرى لا علاقة لها بموضوعنا. وها نحن الآن ـ بعد هذه المقدمة التي رايت ان لا بد منها ـ نحاول متابعة ما انقطع من حديث:

مقدمة ثانية

في تراث انجلز ثلاث رسائل كان قد أرسلها في أوقات مختلفة إلى ثلاثة أدباء، تقدميين، حول بعض اعمالهم الروائية، التي أرسلوها اليه يطلبون رأيه فيها. هذه الرسائل لها، بالنسبة لمفهوم العمل الفني وللنقد الادبي، أهمية استثنائية اساسية.

النصوص التي يكتبها كبار من وزن انجلز ـ حتى ولو كانت في شكل رسائل خاصة ـ تتضمن، غالباً، صفة تعميمية ومفهومية، قادرة أن تتجاوز باستمرار إطارها التاريخي، فتصير في قدرتها هذه أقرب ما تكون إلى عمل فني يظل طازجاً، حياً، ومعاصراً باستمرار. والعودة أحياناً إلى هذه النصوص ليست أبداً «عودة»، بل هي قراءة جديدة في الحاضر، لأجل الحاضر، ولأجل المستقبل، فكيف إذا كان بعض النقد، الذي يتخذ لنفسه صفة الاستضاءة بالماركسية، لا يقارب هذه النصوص مقاربة جدية وجديدة، ويظن أن في عدم مقاربته هذه، صفة من صفات «المعاصرة»؟!

المفارقة هنا ان «العودة» إلى انجلز، العتيق، تكشف لنا واقع ان هذا النوع من النقد «المعاصر» هو، من وجهة النظر الماركسية، ليس فقط متخلفاً عن مسيرة الادب نفسه، بل انه ليس **نقداً أدبياً** بالأساس.

المشكلة الاساسية لمثل هذا النقد: انه يريد ان يصل إلى **السياسي** في العمل الفني، فلا يرى **الفني** في العمل الفني، ويخيل اليه انه رأى **السياسي**، ولكنه في الواقع قد رآه **في غير الموضع الحقيقي** الذي هو فيه.

انه يوقع نفسه في امثال هذه الاحبولات والمعادلات الزائفة:

- **أقوال الشخصية الروائية = موقف الروائي وأفكاره!**
- **الأثر الأدبي = وجهة نظر الطبقة التي ينتمي إليها الأديب!**
- **النموذج الروائي = المعدّل الوسطي لمجموع صفات نمط اجتماعي معيّن!**

- **الرغبة في قراءة الأدب = رغبة الاطلاع على مواقف الآخرين وآرائهم! («وكل طبقة تريد ـ من خلال قراءة الأدب! ـ معرفة فكر الطبقة الأخرى»)(٤).**
- **كاتب اصله برجوازي صغير = أدب يعبّر عن أفكار البرجوازية الصغيرة! (حتى ولو صدف أنه ليس كذلك!).**
- **كاتب شيوعي = أدب «واقعي اشتراكي» (حتى ولو صدف انه ليس كذلك!).**

وليس سراً ان حركتنا النقدية التقدمية خلال الخمسينات، إلى جانب المنجزات الحقيقية التي حققتها، وقعت، كذلك، في أسر مثل هذه المعادلات الزائفة، لاسباب عديدة، ذاتية وموضوعية ـ لسنا مضطرين الان بالذات لتحديدها ـ ولكن من هذه الاسباب، بالتأكيد، عدم الاهتمام الكافي **باستشارة** ماركس وانجلز ولينين في هذا الميدان.

ولا يسرنا طبعاً، ان بعض نقاد السبعينات، التقدميين، لم يأخذوا من منجزات الخمسينات سوى اخطائها هذه، في حين المطلوب منهم، بوصفهم ماركسيين، ليس فقط ان يتجاوزوا الخمسينات ومنجزاتها، بل ان «يعودوا» ايضاً إلى «الوراء» ابعد.. إلى انجلز، ليأخذوا منه واقع **احترامه العظيم** للاعمال الفنية وتقديرها، بوصف كونها نماذج لأجمل ما اعطته البشرية من منجزات انسانية، فلا يناقشون العمل الفني بوصفه، فقط، رأيا وموقفاً سياسياً لهذه الطبقة او تلك!

---

(٤) بعض هذه المعادلات مأخوذ من المقدمة التي كتبها محمد كامل الخطيب لكتابه «السهم والدائرة» الصادر عن دار الفارابي، ١٩٧٩. وهذه المعادلات نفسها موجودة بشكل أو آخر في كثير من الكتابات «النقدية»، التي تناقش أفكار الشخصيات الروائية والقصصية بوصفها «تعكس» أو تعبر عن آراء الكتاب أنفسهم!

فكيف ناقش انجلز، في رسائله الثلاث هذه، اعمال بعض الروائيين التقدميين؟

١ ـ الدخول في الموضوع:

الشخصية الروائية / النماذج

نحاول، في البدء، ان نرى معاً كيف يحدد انجلز مفهوم **النموذج** في العمل الفني / الواقعي، وكيف يرى إلى **علاقة** الكاتب، المتناقضة، والمعقدة، بعمله الفني هذا من ناحية، وبآرائه السياسية الظاهرة والمعلنة، من ناحية اخرى.

الكاتبة الروائية **مينا كاوتسكي** (١٨٣٥ ـ ١٩١٢) وهي والدة كارل كاوتسكي الشهير بـ«المرتد»، كانت ماركسية عندما كتبت عام ١٨٨٥ رواية بعنوان «القدامى والجدد» أرسلتها إلى إنجلز ليقول رأيه فيها. الرواية تصور حياة العمال اليساريين في مناجم الملح. ومشاهد من مجتمع الارستقراطية النمساوية في فيينا. يبدي انجلز في رسالته[٥] إلى مينا كاوتسكي اعجابه بتصوير بعض شخصيات الرواية، **الشخصيات / النماذج**. وقدرة الكاتبة على «اضفاء الصفة **الفردية** على الطبائع.. ان كلا من هذه الطبائع **نموذج**، ولكنه في الوقت نفسه **فرد متميز**، انه «هذا بالذات»، ولا بد ان يكون هكذا».

تقفز إلى الاذهان هنا الآراء الشائعة في الصحافة البرجوازية، التي تقول بان ادب الادباء الاشتراكيين يحفل بالشخصيات النمطية التخطيطية حيث تفتقر

---

(٥) اعتمدنا هنا على ترجمة وصفي البني لنصوص هذه الرسائل، والواردة في كتاب «نصوص مختارة» لانجلز، ونشرته وزارة الثقافة في سورية ١٩٧٢، في سلسلة «أصول الفكر الاشتراكي» (راجع الصفحات ٤٥٥ حتى ٤٦٥ من ذلك الكتاب).

النماذج إلى أي ملامح فردية او تميز فردي ـ هذه التهمة تجد على أي حال ما يبررها في بعض انماط روائية تخطيطية انتجها كتاب اشتراكيون. على ان وجود انماط من هذا النوع، هنا او هناك، ليس من شأنه ابداً ان يحجب منجزات فنية كبرى لمبدعين ماركسيين ابتداء من **غوركي** مروراً **بمایاكوفسكي وايزنشتين وبرخت ونيرودا وماركيز وآراغون وحكمت**. وصولاً إلى **يوسف ادريس ومحمود درويش وحنا مينه واميل حبيبي وسعيد حورانية ومحمد عيتاني**، وغيرهم عندنا ـ وهو لا يعني أن المفهوم الماركسي للعمل الفني والنماذج الفنية هو مفهوم تخطيطي، بل يعني ببساطة أن الكاتب السيء، غير الفنان، سواء كان اشتراكياً أو غير اشتراكي، ينتج أمثال هذه الأنماط السيئة.

فلنحاول التعرف اكثر على مفهوم انجلز للنماذج والشخصيات الروائية، ومنهجه، اساساً، في صياغة هذا المفهوم: فهو يلاحظ، في الرسالة نفسها، ان الكاتبة تفرط في التحمس لبطل الرواية «ارنولد»، وتجعله «مفرطاً في الشهامة»، وتضفي عليه صفات مثالية، «فتذوب شخصية ارنولد اكثر في المبدأ»، وتبطل هذه الشخصية، بهذا، ان تكون واقعية.

من اين يستمد انجلز مفهومه للنموذج الفني، هل هو نتيجة رياضة ذهنية حول ما ينبغي ان يكون عليه النموذج ابتدعه انجلز تخطيطياً وراح يقيس به مختلف الشخصيات الروائية، ويناقش كتابها على اساسه؟

كان انجلز يقدر شيلر من حيث انه اوجد مسرحاً متحيِّزاً، ولكنه، يأخذ عليه ان شخصيات مسرحه تمثل **افكاراً** بأكثر مما هي **كائناتٌ حية**. وفي رسالته إلى الكاتب الالماني **فردناند لاسال** حول مسرحيته «**فرانز فون سيكنجن**» التاريخية (وهي تصور انتفاضة الفرسان الالمان، صغار النبلاء ضد امرائهم، ومن اجل اقامة: ديمقراطية ارستقراطية) ـ ينتقد انجلز كون شخصيات هذه المسرحية ظلت أيضاً تمثل **أفكاراً**. وأن مواقف هذه الشخصيات لم تظهر من خلال مجرى **الفعل** المسرحي ذاته، بل من خلال «الخطب التدليلية» التي تغدو في العمل الفني «غير ذاتٍ جدوى». ويلاحظ انجلز ان استنكار المؤلف لذلك

التشخيص الفردي السيء المنتشر في «ادب الجيل الثاني العقيم» في عصره، دفعه إلى الضفة الاخرى، إلى تصوير شخصيات تنعدم فيها السمات **الفردية** لصالح النماذج **العامة** ذات **السمات / الافكار**. ثم يحدد انجلز، بوضوح باهر، مفهومه للشخصية في العمل الفني:

«يبدو لي ان الفرد يتم تصويره ليس فقط بـ **(ما)** يفعل بل كذلك بـ **(كيفية)** فعله اياه. ومن وجهة النظر هذه، اعتقد ان المحتوى الايديولوجي لدرامتك ما كان ليفقد اي شيء لو ان سمات مختلف الشخصيات كانت متميزة تميزاً اوضح فيما بينها، وموضوعاً بعضها في تعارض مع بعضها الآخر. وفي اعتقادي ان قد كان في وسعك هنا، من غير انزعاج، ان تأخذ بالحسبان **دلالة شكسبير** في تاريخ الدراما»..

هل جاء استشهاد انجلز **بشكسبير** هنا عفوا؟ الامر الاكيد ان انجلز قد استشهد بأكبر خالق للشخصيات في تاريخ الدراما، انطلاقاً من كونه يرى في الشخصيات الشكسبيرية نماذج مكثفة جداً للشخصية الواقعية، التي يتداخل غناها الهائل بتناقضاتها الداخلية الغنية، ويفهم مسألة **النموذج** انطلاقاً من دراسته الموضوعية للمنجزات الفعلية لكبار الفنانين المبدعين، ولشوامخ شكسبير بشكل خاص، الذي يرى فيه احد اكبر الفنانين **الواقعيين** في تاريخ الثقافة البشرية. فجاءت تعميمات انجلز حول **النموذج**، اذن، انطلاقاً من الواقع الحي للمنجزات الفنية الكبرى.

فالشخصية الروائية، او المسرحية، التي لا يظهر منها سوى **فم** يبشّر بالاراء والافكار والمبادىء، المنسقة المتناسقة، ليست شخصية **واقعية** من لحم ودم، بل هي نمط **مثالي**، مصنوع من افكار جاهزة لا علاقة لها بالواقع التناقضي الحي للمجتمع، ولا بطابع الشخصية الحية، الفريدة، المتميزة، في الادب. هذا النمط من الشخصيات النمطية، كان انجلز يعتبره شيئاً آخر، خارج **الفن**، قد تكون الافكار التي تنطق بها هي افكار صحيحة، تقدمية، ولكنها كنماذج، ليست حقيقية، ليست واقعية، ولا تتمتع بغنى الشخصية الانسانية نفسها، انها **بوق افكار**، فهي اذن مثالية وغير فنية.

يقول انجلز، في رسالته نفسها إلى لاسال: «إن مفهومي أنا عن الدراما لا يقبل بنسيان **الواقعي** من أجل **المثالي**، وبنسيان **شكسبير** من أجل **شيلر**».

وكان **ماركس** بدوره قد أرسل قبل أيام (وبدون اتفاق مع انجلز) رسالة إلى الكاتب نفسه حول المسرحية نفسها تؤكد رأي انجلز، بكلمات تكاد تكون هي نفسها: «كان عليك أن تزيد من **التشكسبر**، بينما أعتبر الآن أن **اكبر خطيئة** وقعت فيها هي «**الشَيْلَرة**»، هي تحويل الأفراد إلى مجرد **ناطقين** باسم روح العصر» ـ المرجع نفسه ـ هامش في الصفحة ٤٥٨).

ولا ينبغي أن ننسى ان الكلام كله يدور حول مسرحية كتبها كاتب تقدمي وتبشر بأفكار تقدمية. ولكن هذا لم يشفع أبداً بكاتبها عند انجلز، كما يفعل بعض نقادنا التقدميين، عندما يضفون على روايات التقدميين أوصافاً ايجابية، من خارجها، يفرضها فقط واقع كون كتابها تقدميين، وليس واقع الحركة الداخلية للعمل الفني نفسه!.. أو عندما يضفون كل الصفات الرجعية على عمل فني لكاتب لم يعلن تقدميته بعد، لمجرد أن آراءه التي يعرفونها هي غير تقدمية، وليس لأن الحركة الداخلية لعمله الفني نفسه تنبىء بهذا!

ماركس وانجلز لم ينسيا **الفني** في سبيل **السياسي**. ولم ينسيا **الواقعي** في سبيل **المثالي**، ولم ينسيا شكسبير، غير الماركسي، في سبيل شيلر، التقدمي، أو لاسال، الذي كان ماركسياً. لأن شكسبير كان في أعماله الفنية العظيمة، ودون أن يدري، ديالكتيكياً عظيماً للنفس البشرية[٦]. ولكن لاسال، الذي قصد قصداً أن تكون مسرحيته تقدمية، ولأن قدراته الفنية محدودة بالأساس، وقع في التجريد، فصنع أبواقاً تنطق «بروح العصر»، لا شخصيات حية تكشف، بتميّزها وفرادتها، عن كل تناقضات ذلك العصر، وتعيش في الزمن.

---

(٦) راجع: «شكسبير وابداع النماذج الانسانية» للكاتب الاسباني جيزو ايزكاراي ـ «الطريق»، العدد الثالث، آذار ١٩٦٤.

٢ ـ «التحيّزية» ضد التحيّز

(نحن أدباء متحيزون. نحن متحيزون للطبقة العاملة ضد مستثمريها. متحيزون للاشتراكية ضد الرأسمالية. متحيزون لعلاقات التعاون الاشتراكي ضد علاقات استثمار الانسان للانسان. متحيزون للصراع الطبقي تخوضه الطبقة العاملة وحلفاؤها لالغاء الطبقات وأسباب الصراع الطبقي). . هذا كله صحيح.

ولكن هذا الصحيح، لا يظهر ـ بهذا النقاء التجريدي ـ حتى في الممارسة السياسية للحركة الثورية، بل هو يشق طريقه خلال تعرّجات وتلوّنات وأساليب نضال وشعارات مرحلية لا حصر لها.

فكيف يظهر، أو ينبغي أن يظهر، هذا التحيز، الصحيح، في العمل الفني؟

انجلز يناقش هذه القضية كما لو انه متهم بمعارضته التحيز في الأدب والفن، فيعرض الموضوع، في رسالته إلى مينا كاوتسكي نفسها، كما لو أنه يدافع عن نفسه:

«إنني لست البتة خصماً للشعر المتحيز بوصفه هذا. لقد كان أبو التراجيديا، **ايشيل**، وأبو الكوميديا، **اريستوفان**، كلاهما شاعرين متحيزين تحيزاً شديداً جداً. وكذلك كان **دانتي وسرفانتز**. وخير ما في «المكيدة والحب» **لشيلر**، هو أنها أول دراما سياسية المانية متحيزة. والروس والنروجيون الحديثون، الذين يكتبون روايات ممتازة، هم جميعاً أدباء متحيزون ـ ولكني اعتقد أن التحيز يجب أن يبرز من **الوضع والواقعة (الفعل)، بالذات**. من غير أن يصاغ صياغة توضيحية». . . ثم يقول انجلز أنه لا ينبغي للتحيز أن يكون «تحيزاً ظاهراً». . . بل هو يراه «**في التصوير الأمين للعلاقات الواقعية**».

دائماً يلح انجلز على الصفة الأساسية، الجمالية، للفن: البناء الذي تنهض به الحركة، والفعل، والكيفية التي تتحرك بها الشخصيات، والتناقض

بين هذه الشخصيات وفي داخلها، ومجموع الحركة الداخلية للعمل الفنّي كله، والتقاط جوهر العلاقات الواقعية وتلوّناتها التي لا تحصى ـ **وهنا**، يكمن التحيز: في الموقف **الحقيقي** للفنان، هذا الموقف الذي يسري في علاقات البناء المتشابك للعمل الفني ككل. إن الموقف الحقيقي **لبلزاك**، هذا الموقف **المضمر** في عمله العظيم «**الكوميديا البشرية**»، ليس هو **آراؤه** السياسية المعروفة وتأييده العائلة المالكية والاستقراطيين وكبار ملاكي الأراضي. بل إن موقفه **الحقيقي**، الذي قادته إليه أمانته للعلاقات **الواقعية** ولجوهر حركتها، هو ـ حسب قول انجلز ـ في تصويره «حتمية نهاية ارستقراطييه الاعزاء، ووصفهم باعتبارهم غير مستحقين خيراً من هذا المصير».. ثم في رؤيته ان **رجال المستقبل الحقيقيين**، في ذلك العهد، هم بالذات الأبطال الجمهوريون، الذين كان يعتبرهم، في آرائه السياسية العامة، أشد خصومه السياسيين! فلماذا يعتبر انجلز ان «الكوميديا البشرية» هي من «أعظم انتصارات الواقعية»؟.. لأن بلزاك لم يُسقط على أبطال رواياته آراءه هو السياسية المعلنة، بل ظل أميناً للمنطق الداخلي لعمله الفني، والمنطق الداخلي لكل شخصية من شخصياته، هذا المنطق الذي هو، بوجه من وجوهه، تعبير عن المنطق الداخلي لحركة الواقع، للعلاقات الواقعية.

ولو سمح بلزاك لآرائه السياسية الرجعية المعلنة ان تتحكم **هي** بعمله الفني، بما يتنافى والعلاقات الواقعية الحقيقية، لانهار عمله الفني من الأساس، وبطل أن يكون فناً. لأن منطق هذه الآراء الرجعية يتنافى أساساً مع المنطق الداخلي لكل فنّ واقعي عظيم.

وهذا القانون يحكم كذلك العمل الفني الذي يُراد له أن يكون متحيزاً. إن أية **اضافة خارجية**، خارج منطق الحركة الداخلية للشخصيات وللعمل الفني، تسيء إلى تماسك هذا العمل داخلياً، حتى ولو كانت هذه الاضافة آراء تقدمية. القضية ان التحيز كامن، بالأساس، في مدى قدرة الفنان على التقاط جوهر الحركة الواقعية، جوهر العلاقات وأشكالها، هذه القدرة جعلت بلزاك **يتحيز** في عمله الفني إلى خصومه السياسيين الذين رأى فيهم **رجال المستقبل**

ضد موقفه الطبقي المعلن هو نفسه، وضد الارستقراطيين الذين يناصرهم، والذين، في الوقت نفسه، يصور انهيارهم. فكيف لو كانت آراء هذا الفنان العظيم تقدمية بالأساس؟ إن أمانته في هذه الحالة للمنطق الداخلي لعمله الفني ولشخصياته ولحركة الواقع تجعل أعماله الفنية أعظم وأهم بما لا يقاس.

المهم: ان لا يُسقط الفنان التقدمي آراءه السياسية اسقاطاً على العمل والشخصيات، «فكلما ظلت آراء المؤلف السياسية **مخفية** ـ كما يقول انجلز في رسالته للكاتبة الانجليزية **مارغريت هاركنس** حول روايتها «**فتاة من المدينة**» ـ كان ذلك **خيراً** للعمل الفني» ـ «بل إن الواقعية التي اتحدث عنها ـ يقول انجلز في الرسالة نفسها أيضاً ـ تتجلى تماماً **خارج آراء** المؤلف» ـ إن المنطق الداخلي للعمل الفني، والشخصيات، ولحركة العلاقات الواقعية، هي الأقوى، وبانتصارها يكون الفن فناً.

فليس من العدالة ولا من التقدمية في شيء، ان يحاكم النقد التقدمي العمل الفني بحسب الآراء المعلنة لصاحبه، ولا بحسب انتمائه الطبقي، بل بالعكس: على هذا النقد أن يكشف تناقضات الكاتب نفسه، أو انسجامه النسبي، انطلاقاً من عمله الفني نفسه. فإن بناء العمل كَكل ـ وليس أقوال الكاتب نفسه، ولا حتى أقوال هذه الشخصية أو تلك ـ هو الذي «يشي» ـ حسب التعبير الدقيق لصديقنا **فيصل دراج** ـ «بالموقع الايديولوجي الحقيقي لكل كاتب دون النظر إلى مواقفه السياسية وموقعه الطبقي»[٧].

نستخلص: إن «التحيّزيّة» ـ أو «التحيُّزوية» ـ في الفن هي ضد التحيز الحقيقي المضمر في داخل العمل الفني، و«التحيزوية» في النقد، كذلك (ومن مظاهرها الوقوع في احبولات المعادلات الايديولوجية الزائفة، كما مر معنا في مطلع هذه المقالة) هي ضد أن يكون النقد متحيزاً بالفعل، أي ضد أن يكون

---

(٧) فيصل دراج: «الأدب/الايديولوجيا»، مجلة «الطريق»، العدد الخامس، ١٩٧٩.

النقد علمياً، يتناول العمل الفني كواقع صار خارج ذات الفنان، وخارج آرائه المعلنة بالطبع، ودخل في الحركة المادية للواقع الموضوعي، وللصراع الايديولوجي.

٣ ـ شيء عن القيمة المعرفية للأدب ومعارف الناقد الأدبي

إذا كانت الايديولوجية الظاهرة لصاحب العمل الفني تدخل في تناقض مع المنطق الداخلي للعمل الفني نفسه (خصوصاً في حال محاولة الكاتب اسقاط آرائه على العمل الفني من خارجه) فهل **معارف** الكاتب العلمية، الواقعية، تدخل كذلك في حركة هذا التناقض.

لعل الأمر هنا يختلف. ولعلنا نجد عند انجلز ما يشير علينا به في هذا الصدد. ولعلنا نقارب هنا ما يحمله الفن والأدب من **دور معرفي**، هو في أساس قيمته الجمالية نفسها.

ففي هذه الرسائل الثلاث أيضاً، يطالعنا جانب منهجي آخر من جوانب النقد وطريقته عند انجلز: ان كلا من الأعمال التي يناقش انجلز كتابها، تتناول أحداثاً وانتفاضات واقعية لها صفة تاريخية: مسرحية لاسال «فرانز فون سيكنجن» تصور انتفاضة الفرسان النبلاء ضد حكم الأمراء ومن أجل إحداث نوع من التغيير الدمقراطي. ورواية مينا كاوتسكي «القدامى والجدد» تصور حياة شغيلة مناجم الملح وصراعهم ضد الارستقراطيين النمساويين. ورواية مارغريت هاركنس «فتاة من المدينة» تصور حياة الشغيلة وبؤسهم في معامل مانشستر وأكواخ لندن، وخاصة حياة الفتيات العاملات.

يتحدث انجلز في رسائله عن رؤيته هو لطابع هذه الأحداث نفسها، خارج الروايات، من خلال معارفه التاريخية العلمية، ويحاول أن يحدد الطابع الحقيقي لواقع العلاقات بين القوى في كل من هذه الأحداث. وواضح أن انجلز ينفذ

إلى عمق هذه الأحداث ويرى فيها خصائص، تاريخية، لم يرها هؤلاء الكتاب أنفسهم. فماذا فعل هنا، كناقد؟ هل اكتفى بأن قال أنني رأيت في هذه الأحداث أكثر مما رأيتم وأعمق، فعليكم تصحيح معارفكم؟ لم يقل هذا أبداً، ولكنه قاله بشكل آخر، بما يتوافق مع **طبيعة العمل الفني**، وبما يجعل العمل الفني **اكثر دراميةً** وأكثر التقاطاً لجوهر العلاقات، وأكثر ممارسة **لدوره المعرفي** وأكثر غنى وتماسكاً في بنائه الداخلي:

□ الفرسان النبلاء الالمان، في صراعهم ضد الامراء وسلطة الكنيسة، لا بد لهم، حتى تنتصر انتفاضتهم، من حليف ما. وهذا الحليف المحتمل كان موجوداً يومها في فلاحي الريف. ولكن فلاحي الريف يعانون من استثمار الفرسان النبلاء انفسهم الذين كانوا «يعيشون من المداخيل التي يحصلون عليها بفضل اضطهادهم للفلاحين» ـ هؤلاء الفلاحون لا يظهرون في المسرحية كما هم وبصفتهم هذه. وانجلز لا يلوم لاسال على هذا من الناحية **التاريخية البحتة**، بل من حيث ان هذا **اضاع** على الكاتب عنصراً مأزقياً من شأنه تشديد الصفة **التراجيدية** لمصير انتفاضة النبلاء. «إن هذا التجاهل للحركة الفلاحية هو الذي أوصلك إلى اعطاء صورة غير دقيقة، بمعنى ما، عن حركة النبلاء الوطنية هي أيضاً، وإلى اضاعة ما يمثل مصير سيكنجن (قائد الانتفاضة) من مصير **تراجيدي** حقاً».

□ في رواية «فتاة من المدينة» التي تصور حياة العمال وبؤسهم في معامل مانشستر، تبدو الطبقة العاملة ـ كما يقول انجلز ـ «جمهوراً سلبياً، غير اهل لأن يساعد نفسه بنفسه، بل وغير محاول فعل ذلك. وكل المحاولات لانتشالها من البؤس تأتي من الخارج، من فوق».. ولكن حركة الواقع نفسها، في ذلك الزمن نفسه، بدأت تصير غير هذا، أما الكاتبة فيبدو أنها استكانت إلى الذاكرة، إلى واقع الزمن الطويل الذي كانت فيه الطبقة العاملة راضخة للبؤس، ولم تنفذ الكاتبة بعمق إلى الواقع الحي المتحرك، وما بدأ يظهر فيه من صراعات. «وإذا كان هذا

التصوير صحيحاً حوالي عام ١٨١٠ في عهد **سان سيمون وروبرت اوين** (اللذين وصفا البؤس الرهيب للطبقة العاملة، ومذلتها) فهو لم يعد كذلك عام ١٨٨٧» بعد أن دخلت الطبقة العاملة عهد معارك البروليتاريا. هنا أيضاً لا يلوم انجلز الكاتبة على عدم الصدق **التاريخي البحت**، بل يلومها من حيث ان عدم رؤية هذا الواقع، مارس تأثيره السلبي على **الصدق الفني** للرواية، بعد أن صار لا بد لهذه المقاومة الثورية التي تجابه بها الطبقة العاملة مضطهديها، والتي دخلت الواقع التاريخي، «ان تتطلع إلى مكان لها في ميدان الواقعية» أي في العمل الفني. وهنا يورد انجلز للكاتبة مثال بلزاك الواقعي العظيم، الذي رأى أين هم «رجال المستقبل» في ذلك العهد، في حين كان يتعين عليها هي، الكاتبة التقدمية، ان ترى المستقبل ليس «في المستقبل» بل في الحركة الفعلية نفسها للطبقة العاملة نفسها، في العهد نفسه والمكان نفسه الذي صورته الكاتبة، دون أن ترى حركته العميقة، حركة الصراع المتنامي الذي كان لا بد أن يظهر في العمل الفني، **كأهم عنصر في الحركة الدرامية** لهذا العمل.

□ فهل على الكاتب، الذي يرى إلى عمق حركة التطور نحو المستقبل، ان يقدم للقارىء «**الحل التاريخي**» المقبل للنزاعات؟

جواب انجلز هو النفي القاطع الحاسم. خاصة بالنسبة للكتاب حيث اكثرية القراء من البرجوازيين والبرجوازيين الصغار ـ فهو يقول في تعليقه على رواية «القدامى والجدد» لمينا كاوتسكي: «ليس على الأديب (الاشتراكي) ان يقدم للقارىء **الحل التاريخي المقبل** للنزاعات الاجتماعية.. اني أرى أن رواية ذات اتجاه اشتراكي تكون **قد ادت مهمتها تماماً** حين تهدم، **بتصوير امين للعلاقات الواقعية**، الأوهام المتعارف عليها حول طبيعة هذه العلاقات، وتزعزع تفاؤل العالم البرجوازي، وتحمل على الشك في خلود النظام القائم. حتى وإن يكن

المؤلف لا يشير إلى الحل اشارة مباشرة. وحتى إذا كان، عند الاقتضاء، **لا يتحيز تحيزاً ظاهراً**».

انجلز يتحدث هنا عن الكاتب **الاشتراكي**، وليس عن مطلق كاتب. في حين أن بعض نقادنا التقدميين، يحاسبون الكتاب غير الاشتراكيين، حساباً عسيراً لأن هؤلاء لا يشيرون إلى «الحل التاريخي» ولا إلى «الشمس التي تشرق في الأفق»! بينما المطلوب والطبيعي، ان نرى في أدب هؤلاء، وأقصد بالتحديد الأعمال الفنية الهامة للكتاب ـ من غير جماعتنا ومن جماعتنا على السواء ـ ما تكشفه اعمالهم الفنية نفسها فعلاً من العلاقات الاستثمارية وغير الانسانية في المجتمع القائم، وواقع القمع والاضطهاد، وما تكشفه خصوصاً من تفسخ وبوادر انهيار للطبقات والفئات البرجوازية أصحاب النظام القائم، وحتى ولو كان هؤلاء الكتاب لا يرون «الشمس تشرق في الافق». فهم عندما يرونها فعلاً، سيصورونها، إذا ظلوا **أمينين لتصوير العلاقات الواقعية ولحركة المنطق الداخلي للعمل الفني بالذات**.

أيها النقاد ـ يقول لنا انجلز ـ تذوّقوا أولاً العمل الفني، احترموا الفن أساساً، وكونوا واسعي الأفق، وواسعي المعارف. فالعمل الفني الكبير أجمل من أن نشرّحه ونقطّع أوصاله بسكين نقد تظن أنها طبقية.

(١٩٧٩)

... وفي رحاب لينين

١ ـ

ـ عن الثورة الثقافية والموقف من التراث

في ميدان الثقافة والآداب والفنون، كان الهم الرئيسي للينين ـ على العموم ـ همّاً عملياً. . كان همه أن يعطي **اجوبة على متطلبات الواقع** وعلى القضايا المطروحة للحل. لذلك نرى أن لينين، في مقالاته حول قضايا الأدب والفن، لم يركز اهتمامه على تحليل العملية الداخلية للابداع الفني، بقدر ما ركز، خصوصاً، على كيفية تعبئة الثقافة والفنون والآداب والمثقفين في اتجاه خدمة التطور العام للحركة الثورية، في البدء، وفي اتجاه بناء الاشتراكية بعد انتصار ثورة أكتوبر، فيما بعد. وركز بالتالي، على **ضرورة تمكين الجماهير من امتلاك الثقافة، وبالتالي امتلاك الآداب والفنون**. وقد كان هذا التركيز جواباً على متطلبات الواقع نفسه، وضرورات التغيير الثوري، وكان، في الوقت نفسه، تحديداً للموقف الماركسي من الآداب والفنون، والثقافة بوجه عام.

فقد أخذ لينين مسألة الأدب والفن كجزء هام من مسألة الثورة الثقافية: **فلكي تتملك الجماهير الثقافة، يجب أن تتعلم**، فهذه الثقافة التي تمكن الجماهير من وعيها الطبقي، هي التي تمكن الجماهير، بعد انتصار الثورة الاشتراكية، من تطوير الانتاج والبلاد التي أصبحت بيدها. . وهذه الثقافة، أيضاً، هي التي تمكن الجماهير من تملُّك الآداب والفنون واستيعاب مختلف الكنوز الثقافية التي أبدعتها البشرية. . وهذا يتطلب أن تكون الآداب والفنون مفهومة من الناس، بمعنى أن لا تكون منقطعة عنهم، وخصوصاً عن قدرة الناس على الاستيعاب في المرحلة المعيَّنة. فمثلاً: في مرحلة ما بعد ١٩٠٥ وفشل الثورة، شدد لينين (في مقالته حول «الأدب الحزبي») على ضرورة أن يكون نتاج الكاتب أو الأديب **الحزبي** مرتبطاً بسياسة الحزب بشكل عضوي، وأن يسهم في ايصال الخط العام للحزب إلى الجماهير حتى في تفاصيل عمله الفني، وفي مختلف النتاجات الفكرية، بشكل واضح وقريب من الناس. ذلك ان واقع كون اليأس قد تسرّب إلى الجماهير، وحجب الرؤية، خصوصاً أمام المثقفين، ان هذا الواقع، قد تطلَّب التشديد على هذا الارتباط العضوي للكاتب ولنتاجه بالحزب. . وكان لا بد أن يكون العمل الفني للأديب الحزبي واضحاً، وواثقاً بالمستقبل، حتى يصل إلى أوسع الجماهير، وحتى يوقظ المثقفين، خاصة، من وهدة اليأس والعدمية.

كان هذا مرتبطاً بمرحلة محددة: ما بعد سحق ثورة ١٩٠٥.

فيما بعد، أعطى لينين توضيحات أكثر بشأن النظرة إلى العمل الفني والأدبي، والموقف من الأدباء والفنانين بشكل عام. فقد طرح القضية على الشكل التالي: **لكي تستوعب الجماهير العمل الفني لا ينبغي أن يسير هذا العمل نحو هدف التوضيح إلى درجة التبسيط، بل إن هذا يقتضي رفع المستوى الثقافي والتعليم العام للجماهير حتى تستوعب الأدب والفن**. فلا بد إذن أن تُفهم هذه القضية في حركتها الديالكتيكية، بمعنى

أن التركيز **فقط** على ضرورة أن يكون الفن **واضحاً للجماهير** دون الاهتمام بقضية **رفع المستوى الثقافي لهذه الجماهير**، حتى تصبح قادرة على استيعاب الفن، يؤدي إلى الابتذال في العطاء الأدبي تحت وطأة العمل التوضيحي المقصود للوصول إلى جماهير كانت الأميَّة متفشية بينها بشكل رهيب.

فإذا قلنا: إن على الفن أن يكون **مفهوماً** من الجماهير، فلا بد أن نؤكد **الوجه الآخر** للقضية وهو: ان على الجماهير كذلك **أن تفهم** الفن، أي ان تمتلك **القدرة** على فهم الفن واستيعابه.

لذلك فإن لينين، بعد انتصار الثورة، رفع هذه القضية إلى مستوى **المهمة الأولى** في الميدان الثقافي، وصاغها على الشكل التالي: «**حتى نستطيع تقريب الفن من الشعب وتقريب الشعب من الفن، ينبغي علينا، في البداية، رفع المستوى التعليمي والثقافي العام**[1]...

فليس المهم أن يصل الفن إلى **المئات** فقط، ولا حتى إلى **الملايين** فقط من السكان، بل المهم أن يصل الفن إلى **جميع** السكان. ولا يمكن أن يصل الفن إلى السكان جميعاً، إلا بفهم هذه القضية بجانبيها المترابطين: ضرورة اعطاء فن أكثر ارتباطاً بالناس، من ناحية، وضرورة رفع المستوى الثقافي للجماهير حتى تستوعب الفن، من ناحية ثانية، وهكذا تصبح الثورة الثقافية مهمة الحزب والدولة والجماهير كما هي مهمة المبدعين أنفسهم.

٢ -

وتملُّك الثقافة يعني كذلك، وفي الوقت نفسه، تملك تراث الماضي: (الفكر والآداب والفنون وكل المعارف البشرية).

---

(١) **لينين**: «في الثقافة والثورة الثقافية»، دار التقدم، موسكو ١٩٦٨ = ورد في ذكريات **كلارا زيتكين** عن لينين وحديثه معها حول الأدب والفن والثورة ـ منشورة في الكتاب نفسه صفحة ٢٢٩.

فالبروليتاريا، كما يرى لينين، هي الوريث الشرعي لكل كنوز الثقافة والمعرفة التي انتجتها البشرية في جميع العصور. . والتملك هنا، لا يعني مجرد أخذ التراث كما هو. . بل يعني دراسة هذا التراث دراسة انتقادية، **وتمثله، والانطلاق منه** دون نفيه، أي **دون نفي تدميري له**، فلينين ضد النفي السلبي، وضد **القطع المطلق** مع التراث.

من هنا معركة لينين مع جماعة «البروليتكولت» (الثقافة البروليتارية): فقد طُرحت في تلك الفترة ـ في بداية عهد ثورة اكتوبر ـ مسألة على جانب كبير من الأهمية والخطورة، وهذه المسألة تهمنا نحن العرب، خصوصاً في مرحلتنا هذه وفي الأوضاع العربية المعاصرة: مسألة الموقف من التراث.

فقد أخذت جماعة «الثقافة البروليتارية» هذه ـ وكانت تضم عدداً كبيراً ومهماً من الأدباء والفنانين ورجال الثقافة ـ تدعو إلى **القطع** الحاسم مع الماضي، بما فيه من تراث ثقافي ونتاج ابداعي في الآداب والفنون، وفصل كل النتاج الفني والأدبي والثقافي الراهن، بمضامينه وأشكاله وبمختلف أنواعه، عن كل التراث الثقافي الماضي. . . وباسم هذا **القطع** ارتفعت أصوات تقول: «علينا أن نطلق الرصاص على أعمال بوشكين وتولستوي ورافائيل وكل السابقين. . . حتى نتحرر»!!. ولنخترع أساليب ثورية جديدة تماماً، لا علاقة لها بكل أساليب الماضي. . أساليب بروليتارية صرفة!. . وهكذا، **في ظروف انتشار الامية، فإن هذه الدعوة ـ التي قامت باسم البروليتاريا ـ كانت تؤدي إلى ابتعاد الادب والفن، ذي الاشكال الغريبة، عن البروليتاريا نفسها، اي عن قدرة البروليتاريا على الاستيعاب والتذوق، وابتعاده كذلك عن دوره في تنمية الوعي الجمالي والنضالي والمعرفي عند الجماهير**..

وهنا وقف لينين موقفاً حاسماً من هذه الدعوات.

فأوضح، أولاً، خطورة هذا القطع التعسفي مع التراث (بدعوى انه تراث اقطاعي أو رأسمالي!. .) وأظهر أن في ثقافة كل نظام اجتماعي معيّن ناحيتها **الديمقراطية** التي علينا نحن أن نأخذها، وأكد على أن القطع مع التراث يعني

عملياً **حرمان الشعب** من التمتع بنتاج آداب وفنون تعوّد على أساليبها طوال عشرات السنين وعاشت في ضميره. وحرمانه من هذه الآداب والفنون يعني حرمانه من الثقافة ومن القدرة على التطور.. فالثقافة البروليتارية، كما أكد لينين أكثر من مرة، لا تختلق اختلاقاً من العدم، بل ان ايجاد ثقافة بروليتارية ينطلق من تطوير خير نماذج التراث الديمقراطي للثقافة الموجودة. وهذا يعني: أخذ هذه الثقافة وتمثلها تمثلاً انتقادياً، ونفي مختلف جوانبها الرجعية وغير التقدمية، وتمكين الشعب، عن طريق نشر التعليم العام، من تملك هذه الثقافة.. **هكذا يولد الجديد من أحشاء القديم نفسه، آخذاً خير ما فيه من نتاج فني ومعرفي معاً.**

وتلفت النظر هنا، خلال نضال لينين ضد أفكار جماعة «الثقافة البروليتارية» ـ وقد استمر سنوات عديدة ـ خاصة هامة من خصائص لينين كقائد حكيم: فرغم وجود لينين على رأس حزب حاكم لثورة منتصرة، فإنه لم يجابه هذه القضية الخطيرة بالطرق الادارية أو القمعية، بل عن طريق الاقناع، والجدال الذي خاضه شخصياً مع مختلف الوجوه المعروفة من تلك المنظمة، وخاض معركة النقاش والتوضيح هذه في مختلف خطبه التي كان يلقيها بين مختلف فصائل الجماهير، وتجلى هذا، بشكل خاص، في خطابه أمام منظمة الشباب، حيث شرح فيه: كيف يجب على الشباب الشيوعي أن يتثقف، وماذا تعني الثقافة بالنسبة له، وماذا يعني تراث الماضي، وكيف يجب أن نقف من هذا التراث، وماذا تعني الثقافة البروليتارية، وفي هذا الخطاب بالذات أكد لينين: «إن الماركسية هي مثال على كيفية ظهور الشيوعية من مجمل المعارف التي اكتسبتها الانسانية».. و«إن الثقافة البروليتارية لم تنبثق من مكان مجهول، ولم يخترعها الناس الذين يقولون عن أنفسهم أنهم اختصاصيون في ميدان الثقافة البروليتارية. كل ذلك سخف وهراء. ينبغي أن تكون الثقافة البروليتارية التطور المنطقي لمجمل المعارف التي صاغتها الانسانية تحت نير المجتمع الرأسمالي، ومجتمع الملاكين العقاريين، والمجتمع الدواويني»[٢].

(٢) راجع بهذا الصدد: خطاب لينين في المؤتمر الثالث لاتحاد الشبيبة الشيوعي في =

وإذا كانت الثورة الثقافية تعني، فيما تعنيه، ايصال نتاج الثقافة إلى جميع أفراد الشعب، فإن ما يعنيه لينين بهذه الثقافة هو: خير ما في نتاجات الثقافات الماضية والراهنة من ديمقراطي وتقدمي وأصيل.

وقد قدم لنا لينين نفسه أمثلة عملية على كيفية فهم تراث الماضي واستيعابه وانتقاده وتقييمه في الوقت نفسه. ومن هذه الأمثلة دراساته التي قدمها عن **تولستوي** خاصة، وعن كثيرين من الكتاب الروس الآخرين. فتولستوي، كما نعرف، اقطاعي من عائلة نبلاء طائلة الغنى.. وحتى ان الكثير من مفاهيمه الايديولوجية وأفكاره التي بشر بها خارج عمله الفني، كانت رجعية طوباوية غيبية.. ولكن هذا الاقطاعي الطوباوي أعطى للشعب الروسي وللانسانية ملاحم روائية رائعة تروي نضالات هذا الشعب وكفاح الفلاحين بشكل خاص ضد مختلف سلطات القمع والارهاب في تلك الفترة. وفي الدراسة التي عنوانها «**تولستوي: مرآة الثورة الروسية**» بدأ لينين بايضاح كيف أن تولستوي، **الاقطاعي الرجعي**، هو مرآة الثورة الروسية، التي كانت **ثورة فلاحين**، ثم غاص بنا إلى مختلف جوانب التناقض داخل العمل الفني عند تولستوي: رجعيته وطوباويته من ناحية، وفضحه المستمر القاسي للرأسمالية وللاقطاعية، ومعاداته للاضطهاد، ودفاعه المستمر عن الفلاح المكافح من ناحية ثانية، ثم عدم ملاحظته في تلك الفترة، لحركة نمو الطبقة العاملة.

والذي يهمنا نحن، كحركة كتاب تقدميين في بلادنا، من هذه الدراسات التي كتبها لينين عن الكتاب والفنانين، أنها تقدم لنا **منهجاً** في كيفة النظر إلى مختلف الأعمال الفنية والأدبية لمختلف الأدباء والفنانين، سواء في الماضي، أم في الحاضر، وأيا كانت انتماءاتهم الطبقية والفكرية. ويقضي المنهج الذي يقدمه لينين بأن ننظر إلى أي أثر من آثار الآداب والفن، في **مختلف وجوهه**، وفي

= روسيا عام ١٩٢٠ «حول مهمات منظمات الشباب» - المرجع السابق، ص ١١٤. ومقالات ورسائل أخرى منشورة في الكتاب نفسه.

تناقضه، وفي مكانه من المرحلة التي تعطي فيها، وبالتالي في قدرته على الفعل المعاصر والفعل المستمر في نفوس الناس وأرواحهم.

(من مداخلة في ندوة، حول آراء لينين ومواقفه من قضايا الثقافة والثورة الثقافية، عقدتها مجلة «الطريق»، خلال اليوبيل المئوي للينين، عام ١٩٧٠).

٢ ـ

ـ درس في النقد الأدبي: تولستوي... والثورة

في مقالته «ليف تولستوي، مرآة الثورة الروسية» قال لينين:

«إذا كنا أمام فنان عظيم حقاً، **فلا بدّ له** أن يكون قد عكس في مؤلفاته وان بعض النواحي الأساسية من الثورة»(٣).

طبعاً المقصود هنا ليس تولستوي فقط، بل كل فنان **عظيم حقاً**، وأصيل حقاً. فالأصالة تفترض الصدق الفني، تفترض العناق الحميم مع الواقع والاحساس العميق بحركة هذا الواقع... ومهما كانت الجذور الطبقية للفنان الأصيل، ومهما كانت **الآراء** التي يبشر بها والمواقف **الفكرية** التي يتخذها، فهو ـ خلال عملية الابداع الفني ـ **لا بد له** وأن يعكس جوانب جوهرية من الواقع، وأن تكون النزعة الانسانية، وخصوصاً نزعة الاحتجاج على العلاقات غير الانسانية في المجتمع، هي المحتوى الأساسي والأعمق لعمله الابداعي.

وهذا لا يعني أن المواقف **الفكرية**، والجذور الطبقية، لا تمارس تأثيرها في العمل الابداعي للفنان.. بالعكس، فإن هذه الانتماءات والمواقف الفكرية،

---

(٣) **لينين**: «مقالات حول تولستوي» ـ صفحة ٣، الطبعة العربية، موسكو.

عندما تتسم بالرجعية، أو بعدم الفهم الواضح لحركة الواقع، فإنها تتسرب إلى العمل الفني، وتكمن في أساس **التناقضات** داخل هذا العمل الفني نفسه.

ولكن النزعة الانسانية التي أشرنا إليها، تبقى هي النزعة **الأساسية، والأعمق، والأبقى**، في مضمون كل عمل فني عظيم حقاً وأصيل حقاً.

. . . وهذا ما حرص لينين على الكشف عنه، وابرازه، وايضاحه عند تولستوي.

وهذه الموضوعة بالذات هي من أهم الدروس التي قدمها لينين للنقد الأدبي الماركسي. . . فهي، من ناحية، تؤكد القيمة الانسانية، والتقدمية، والمعرفية، للعمل الفني الأصيل. . وهي، من ناحية ثانية، تتخذ موقفاً انتقادياً من هذا العمل الفني نفسه، وتكشف عن تناقضاته الداخلية.

وقد نسمح لأنفسنا بالقول: إن عدم الاستيعاب الكافي، ربما، لهذه **الموضوعة اللينينية**، هو من بين العوامل التي كانت في أساس تلك الأخطاء الانعزالية ـ التي سبق أن أشرنا إليها ـ والتي وقع فيها بعض النقد الذي مارسه عدد من النقاد الماركسيين والتقدميين العرب، في الموقف السلبي، والأحكام السلبية، تجاه العديد من الأعمال الفنية الروائية والشعرية للأدباء والشعراء الأصيلين حقاً.

فلدى دراستهم بعض هذه الأعمال الفنية، عمد بعض هؤلاء النقاد إلى تركيز الضوء على بعض **الآراء والأفكار** الرجعية، أو المترددة، وغير الواضحة، في مؤلفات ومواقف هؤلاء الأدباء الكبار ـ أي: النواحي نفسها التي يركز عليها ويبرزها النقد البرجوازي ـ دون أن يعمد أولئك النقاد الماركسيون إلى ابراز الناحية الأهم، والأعمق، والأبقى في مضمون هذه الأعمال الفنية، وهي: نزعتها الانسانية والمعادية للاضطهاد وللنظام الاستثماري القائم. . في حين أن هذه الأعمال الفنية بالذات ـ كروايات نجيب محفوظ مثلاً وروايات توفيق الحكيم، ومثلها كذلك أعمال جبران وأقاصيص ميخائيل نعيمة ومارون عبود، وأعمال توفيق يوسف عواد ـ تشكل جزءاً عزيزاً وهاماً في ثقافتنا العربية.

ونستطيع القول الآن: إن عناصر كثيرة في الحركة النقدية الماركسية عندنا، أخذت في السنوات الأخيرة، تعيد النظر جدياً بمواقفها السابقة هذه، وتعيد دراسة الكثير من الأعمال الفنية نفسها لادبائنا الكبار، على نحو جديد، وبالضبط في ضوء هذه الموضوعة اللينينية نفسها، وفي ضوء **المنهج النقدي** الذي يتجلى خصوصاً من خلال مقالات لينين حول تولستوي.

فالفن، حسب منهج لينين، ليس مجرد انعكاس للانتماء الطبقي، الشخصي، للفنان.. وكثيراً ما يكون بالعكس، فيتخذ الفنان موقفاً معادياً لطبقته البرجوازية.. وليس الفن كذلك ترجمة آلية لأفكار الفنان ومواقفه، (فإن **مضمون** أدب بلزاك مثلاً ـ حسب قول ماركس، الذي أشرنا إليه سابقاً ـ كان معادياً للارستقراطية التي كان بلزاك نفسه من أنصارها...) والفن، بالتالي، ليس مجرد انعكاس آلي للواقع الموضوعي، بل هو اعادة خلق جديد لهذا الواقع، تحويل له، واسهام في تغييره..

ذلك «ان حركة الفكر ـ كما يقول ماركس ويؤكد لينين ـ ليست إلا انعكاس الحركة الواقعية منقولة إلى دماغ الانسان، **ومتحولة** فيه»..

... في الفن، فإن هذا **التحول**، هو بالضبط أحد أهم أسرار الابداع والخلق.. هنا تتم اعادة خلق (انتاج) الواقع، بل خلق واقع جديد **على أساس** من الواقع الموضوعي نفسه، وانطلاقاً منه.. فروايات تولستوي، مثلاً، انبثقت أساساً من الواقع الموضوعي... ولكنها أصبحت، هي نفسها، **واقعاً موضوعياً** جديداً، داخلاً في العلاقات الاجتماعية، وفاعلاً باستمرار، بقدر ما في هذه الروايات من أصالة وصدق وابداع.

ولأنها هكذا، ولأن تولستوي عكس في رواياته هذه ـ كما قال لينين ـ «جوانب هامة من الثورة الروسية»، **رغم** أصله الطبقي الاقطاعي، **ورغم** مواقفه الطوباوية، **ورغم** عدم فهمه للحركة العمالية ولمضمون الثورة الروسية... فإن لينين، قدّر تقديراً عالياً جداً العمل الابداعي لهذا الفنان

العظيم الأصيل، وأكد على الدور الثوري والمعرفي الذي أداه، موضوعياً، نتاج تولستوي الابداعي.

وهكذا أظهر لينين **ناحيتي التناقض** في أدب تولستوي: أصالته الفنية التي **لا بد** أن تكشف عن ناحية ما من نواحي الثورة، ثم أفكاره الطوباوية التي **لا بد** أيضاً أن تبرز كتناقض أساسي في رواياته... فهو، من ناحية، «سيد اقطاعي مجنون بالمسيح. ومن ناحية أخرى ناقد قاس للاستغلال الرأسمالي وفاضح لأعمال التعسف التي تقوم بها الحكومة، ولمهزلة العدالة وجهاز الدولة، وهو كاشف هوة التناقضات العميقة بين تزايد الثروات ونجاحات الحضارة، وبين تزايد البؤس والوحشية وآلام الجماهير... وهو، من ناحية ثانية، يعظ منادياً بعدم مقاومة الشر بالعنف!»[٤].

ويندد لينين بالذين أرادوا، ويريدون، أن يجعلوا من هذه الناحية الطوباوية عند تولستوي عقيدة يعممونها على كل أدبه.. ثم يؤكد لينين أن هذه الآراء التي تشكل **مذهبه** العاجز، هي **أضعف ناحية** في أدب تولستوي العظيم وفنه.

ويُظهر لينين أن تولستوي في أعماله الفنية كان معادياً لأفكار طبقته نفسها ولمصالحها وميولها. فهو ينتمي إلى النبلاء الروس ذوي الأملاك العقارية الكبيرة،ولكنه انحاز إلى جانب الفلاحين، وكانت مؤلفاته انعكاساً فنياً لثورة الفلاحين وتحضيراً لها في الوقت نفسه. وأكثر من هذا، فقد اعتبر لينين أن تصوير تولستوي لتلك الحقبة التحضيرية للثورة ضد القنانة كان خطوة إلى الأمام في مضمار التطور الفني للانسانية جمعاء.

... هكذا، يعطينا لينين درساً عميقاً في فهم العمل الابداعي، وفي النقد الأدبي.

---

(٤) **لينين**: «مقالات حول تولستوي»، الطبعة العربية، موسكو، صفحة ٥.

فهو اولاً، يؤكد: ان النزعة الانسانية المعادية للاستغلال والاضطهاد، هي النزعة الأساسية والأهم في مضمون أعمال كل فنان أصيل حقاً.

وهو يؤكد، **ثانياً**، على ضرورة فهم حركة الواقع نفسه، وفهم المرحلة التاريخية ووضع أعمال الأديب في قلب هذه الحركة الواقعية والتاريخية.

وهو، **ثالثاً**، يؤكد على ضرورة فهم التناقضات في قلب العمل الابداعي للفنان، وتقدير ما هو تقدمي في هذا العمل.. وفي الوقت نفسه، اتخاذ موقف انتقادي من بعض أفكار هذا الفنان، والكشف عن نواحي الضعف والطوباوية والآراء الرجعية في مؤلفاته نفسها.

وهو، **رابعاً**، يعارض ذلك التفسير الميكانيكي للمضمون الطبقي للعمل الفني وربطه بالأصل الطبقي للفنان... ويؤكد أن الفنان الأصيل كثيراً ما يتخذ، في عمله الفني، موقفاً معادياً لطبقته البرجوازية نفسها.

وهو، **خامساً**، يعتبر ان البروليتاريا هي الوريث الشرعي لكل الأعمال الفنية الأصيلة، ولكل ما هو تقدمي في التراث الثقافي.. وان على البروليتاريا أن تنشر هذا التراث على نطاق شعبي واسع، وان تدرسه، وأن تستخدمه كسلاح في معركة التقدم والمعرفة، وأن تعتز به كثروة ثقافية وطنية وانسانية أصيلة.

بمثل هذه الرحابة وسعة الأفق، التي رأيناها عند انجلز، كما عند ماركس، ينظر لينين إلى الأعمال الأدبية والفنية.. وبمثل هذا المنهج، الماركسي اللينيني، يتخلص النقد الأدبي ـ الماركسي ـ من الجمود والآلية في فهم الأدب وفي الموقف من الأدباء.

ونتملَّك فعلاً المنجزات الفنية، المعرفية والديمقراطية، لكل أدب أصيل حقاً في تراثنا الثقافي، القديم والحديث على السواء.

(١٩٧٠)

ـ ٣

ـ درس في الأسلوب

ـ «لكي تصلوا إلى قلوب الجماهير، عليكم أن تتحدثوا إليها باللغة التي تفهمها». . قال لينين هذا لممثلي المنظمات الشيوعية لشعوب الشرق عام ١٩١٩. فالجماهير ليست كتلة واحدة متجانسة، فلكل فئة منها، أوضاعها وتقاليدها ومفاهيمها الخاصة بها. وعلى هذا، **فاللغة** التي توصلنا إلى العمال تختلف عن **اللغة** التي توصلنا إلى الفلاحين، أو المثقفين، أو رجال الفكر الكبار، رغم أن **موضوع** التوجه قد يكون واحداً.

وإذا كان صحيحاً أن الموضوع يفرض لغته ـ وهذا جانب واحد من القضية ـ فإن الصحيح كذلك والضروري: إن الفئة التي يتوجه الموضوع إليها، تفرض عليك أيضاً أن تختار لموضوعك هذا لغة تجعله مفهوماً منها. وهذا صعب بالطبع. . ولكن إذا كان المفكر يريد لأفكاره أن تصل إلى الآخرين، فلا بد له أن يضع هؤلاء الآخرين باعتباره وهو يصوغ موضوعه.

لينين نفسه يقدم لنا أمثلة رائعة وواضحة في هذا المجال:

● الموضوع: شرح البرنامج الزراعي لحزب العمال الاشتراكي ـ الديمقراطي الروسي (الشيوعي) أمام الجماهير عام ١٩٠٣. لقد استخدم لينين **عدة أساليب** في شرح هذا البرنامج ومناقشته: فعلى مستوى القيادة كانت المناقشات ذات طابع عميق ومعقد، يبرز فيه ارتباط هذا الموضوع باستراتيجية الحركة وتكتيكها المرحلي. وفي المقالات الموجهة إلى المثقفين كان هذا الشرح يتخذ طابع الارتباط بين النظرية الماركسية والواقع الملموس للريف الروسي. أما عندما أراد لينين التوجه إلى الفلاحين فقد اختلف الأسلوب تماماً، اتخذ طابع اللغة التي يفهمها الفلاح الروسي، وذلك عندما أصدر لينين كراساً خاصاً بعنوان «**إلى الفلاحين الفقراء**» يشرح البرنامج للفلاحين بأسلوب بسيط جداً، وواضح جداً، يأخذ بعين الاعتبار ليس فقط المستوى المتدني لثقافة الفلاحين في

تلك الفترة، بل كذلك المفاهيم والتقاليد التي تسيطر على عقلية الفلاحين، والرغبات التي تتحكم بهم، فيضرب لهم الأمثال من حياتهم نفسها، ويوضح لهم، بشكل خاص، المنفعة الخاصة التي يجنيها كل فلاح روسي من خلال تطبيق البرنامج الزراعي...

المضمون الذي ينطوي عليه هذا الكراس، وكذلك مضمون كل كتابات وتقارير لينين حول البرنامج الزراعي، هو مضمون واحد، مستند إلى التحليل الماركسي ـ اللينيني لقضية الأرض والفلاح في روسيا وطبيعة النظام الاقتصادي والاجتماعي كله. على ان هذا المضمون الواحد لم يفرض أسلوباً واحداً لايصاله إلى الجماهير. فالأسلوب الواحد، في هذا المجال، هو جمود يقتل المضمون، عندما لا يصل هذا المضمون إلى الجماهير إلا عن طريق اللغة التي تفهمها هذه الجماهير.

● فإذا قرأت كراساً آخر للينين بعنوان «**مهمات منظمات الشباب**» تجد أن الأسلوب هنا يختلف عن أسلوب كراس «**إلى الفلاحين الفقراء**»... فالكلام موجه إلى شباب مثقفين، إلى **طلاب** في المعاهد والجامعات، إلى عاملين في منظمات الشباب، إلى أناس تقع عليهم مهمة بناء المجتمع الجديد. والحديث هنا يدور على العلم وأساليب التعليم، على الثقافة والتراث الثقافي. والأمثلة يستمدها لينين من حياة هذه الفئة نفسها من الجماهير. أسلوب الشرح هنا مبسّط أيضاً، ولكنه على مستوى يختلف عن مستوى التوجه إلى الفلاحين. والطريقة هنا تعليمية، تطرح القضية، ثم تشرح أفق حلها. أو تصوغ المفهوم بشكل سؤال، ثم تعمد إلى تعريف هذا المفهوم بوضوح علمي:

«... **فمن هو الشيوعي؟**» يضع لينين السؤال ثم يجيب عليه: «ـ إن كلمة شيوعي آتية من اللاتينية (Communis، كومونيس) وكلمة كومونيس **تعني**: **مشترك**. والمجتمع الشيوعي يعني: كل شيء مشترك ـ الأرض مشتركة، **والمعامل مشتركة**، والعمل مشترك، تلك هي الشيوعية».

سؤال آخر: «**فهل يمكن ان يكون ثمة عمل مشترك إذا كان كل امرىء يستثمر قطعة ارض لحسابه الخاص؟**».

الجواب: « ـ إن العمل المشترك لا ينشأ دفعة واحدة. هذا غير ممكن. ولا يهبط من السماء، إنما ينبغي **اكتسابه**، انه ثمرة آلام طويلة. ينبغي انشاؤه. وهو ينشأ في غمرة النضال»(٥).

. . . هكذا، بوضوح، بدقة علمية، بأسلوب يفهمه الشباب من العمال والطلاب، يتحدث لينين عن أعقد القضايا.

يضع لينين أمام الشباب المهمة الأساسية: **تعلّموا**. ويأخذ في شرح: كيف ينبغي للثورة أن تتعاطى مع المدرسة القديمة، فيناقش، بالتفصيل، مسألة: ما يمكن أخذه وما ينبغي تركه من هذه المدرسة القديمة، وعلى أساس أية معارف، من نتاج هذه المدرسة القديمة نفسها، ـ وفي ضوء الفكر الماركسي وحركة الحياة ـ يجب بناء الثقافة الجديدة؟

وعلى الشباب ـ يقول لينين ـ أن يتعلموا الشيوعية، ولكن ليس فقط من الكتب والكراريس التعليمية، بل خصوصاً من خلال التجارب والحقائق الجديدة التي تولدها الحياة. . ليس بتكرار ما في الكراريس، ففي هذا استمرار للقطيعة السابقة بين النظرية والممارسة العملية. . «وبدون هذا العمل، بدون النضال، لا قيمة مطلقاً للمعارف التي تؤخذ عن الشيوعية من الكتب والمؤلفات الشيوعية».

وطالما ان الحديث موجه إلى الشباب، المأخوذ عادة بكل ما هو جديد، وبكل ما يبدو ثورياً. . يرى لينين ضرورة التعرض هنا إلى ذلك المفهوم المتطرف الذي كان يريد عزل الثقافة البروليتارية عن مجموع المعارف الانسانية السابقة للثورة، فيشرحه بحيث يفهم الشباب، بوضوح، هذه القضية التي كانت يومها تشغل جميع الكتاب والمفكرين والفنانين، وكذلك الطلاب، في روسيا، والتي طرحها المتطرفون على الشكل التالي: «الثورة هي ضد النظام الرأسمالي، وكذلك ضد مجموع الثقافة التي انتجت في ظل ذلك النظام»!!. . هكذا أعلن المتطرفون من

---

(٥) **لينين** ـ «مهمات منظمات الشبيبة» ـ دار التقدم، موسكو، صفحة ٢٠.

جماعة (الثقافة البروليتارية)... هذا يعني أن الثورة هي ضد كل الثقافة السابقة!! ولكن لينين أعلن انه ضد هذا المفهوم الذي يؤدي إلى تخريب الثورة بحرمانها من كنوز الثقافة الانسانية.. ويتوجه لينين إلى الشباب بمنطق واضح، بلغة يفهمها الشباب: «إن الماركسية هي مثال على كيفية ظهور الشيوعية من مجمل المعارف التي اكتسبتها الانسانية في تاريخها كله»[٦].

على ان لينين، عندما يناقش هذه القضية نفسها مع المفكرين والكتاب والفنانين، يعمد إلى أسلوب آخر، أكثر تعقيداً، أسلوب تركيبي إذا صح التعبير، لموضوع واحد، استخدم فيه أسلوباً بسيطاً عندما توجه به إلى الشباب.

● فإذا انتقلنا إلى صعيد آخر، يطالعنا لينين بأسلوب آخر: ففي كتابه «**المادية والمذهب النقدي التجريبي**» يتوجه لينين بشكل خاص إلى الفلاسفة انفسهم، وإلى تيارات هؤلاء الفلاسفة، وإلى كبار رجال الفكر والثقافة المتأثرين بأولئك الفلاسفة... إلى هؤلاء الذين قذف بهم فشل ثورة ١٩٠٥ إلى وهدة اليأس والعدمية، والرجوع نحو المثالية والإيمانية، ثم انكار المادية وانكار الثورة بالتالي، وغاصوا في مستنقعات من الكلمات الضبابية الميتافيزيقية، مبررين، بهذا كله، التراجع عن مواصلة النضال... إلى هؤلاء خاصة توجه لينين بكتابه، وإلى كل الفلاسفة والمتعاملين مع الفلسفة وعلماء الطبيعة أيضاً. لهذا عمد لينين إلى التحدث بلغة الفلسفة نفسها، وبلغة العلم، وبمعادلات الفيزياء الحديثة، ليضرب هذه التيارات المثالية في قلب ميدانها نفسه، أي في الميدان الذي تمارس فيه تأثيرها.

● ... وبأسلوب مكثّف صارم، وبلغة العلم والفلسفة كذلك، وبلغة الاقتصاد، يقدم لينين أروع تلخيص لمذهب ماركس، وذلك في الدراسة عن **حياة** ماركس **ومذهبه** التي طلبتها منه «موسوعة غرانات»، فهو هنا يتوجه إلى قراء الموسوعات، فيقدم عرضاً شديد التكثيف لحياة ماركس ومذهبه: المادية الفلسفية، والديالكتيك، والمفهوم المادي للتاريخ، والنضال الطبقي. ومذهب

(٦) المصدر نفسه ـ صفحة ٨.

ماركس الاقتصادي ومفاهيمه عن: القيمة، القيمة الزائدة، الاشتراكية، ثم تاكتيك نضال البروليتاريا الطبقي.

إن استيعاب هذا الفصل يحتاج من القارىء إلى ثقافة واسعة بالطبع، وإلى جهد في التركيز، وإلى مطالعات أولية حول هذه الموضوعات... وهذا كله مفترض طبعاً بقراء الموسوعات، ويفرضه كذلك مستوى الموسوعات، كما تفرضه الموضوعات المطروحة نفسها.

... ماذا نستخلص من هذا كله؟. ولماذا عمد لينين إلى كتابة الموضوع **الواحد** بأساليب **متعددة**؟

ـ إن لينين، المفكر والعالم ورجل الفلسفة، هو في الوقت نفسه، وبالدرجة الأولى، رجل نضال، مكافح جماهيري، قائد حرب وقائد ثورة... فهو دائماً يتوجه **إلى الجماهير**. وعندما كان يصوغ تعاليمه لم يكن، إذن، بمواجهة **الموضوع** فقط، بل هو بمواجهة **الجماهير** أيضاً. لهذا، لم يكن لينين يفتش عن لغة **تناسب** الموضوع نفسه بشكل مجرد، بقدر ما كان يستخدم لغة **توصل** الموضوع إلى الجماهير، وتساعد الجماهير على فهمه واستيعابه والنضال باتجاهه.

هذه الطريقة اللينينية تعني، بجوهرها، الأدباء والفنانين. وكذلك تعني النقاد أيضاً.

وهنا نرى **أن الأسلوب يصبح جزءاً أساسياً من الموضوع، بل هو العامل الحاسم هنا**، سواء في وصول الموضوع إلى الجماهير، أم في طمس هذا الموضوع أو قتله، إذا صيغ بلغة لا تفهمها الفئة الموجه إليها.

وبدون اعطاء الأسلوب هذه الأهمية الحاسمة، بدون اتقان التحدث إلى الجماهير والفئات الاجتماعية، باللغة التي تفهمها، لا يمكن أن يصل نتاج المناضلين ألى قلوب هذه الجماهير، وعقولها، ولا إلى قلوب أو عقول أية مجموعة بشرية يتوجهون إليها.

٤ ـ

ـ النظرية.. وشجرة الحياة الخضراء

في «**الدفاتر الفلسفية**» قال لينين: «إن طريق معرفة الحقيقة ومعرفة الواقع الموضوعي يبدأ من **التأمل الحي**، إلى **التفكير المجرّد**، ومنه إلى **التطبيق**»

هذه الصيغة المكثفة التي تشكل وصفاً للمفهوم المادي الديالكتيكي لعملية المعرفة، هي في الوقت نفسه، وصف للطريقة التي اعتمدها لينين في عملية تطويره المبدع للماركسية، والتي يلح عليها باستمرار في مؤلفاته، داعياً ماركسيي العالم أن يعتمدوها دائماً في مختلف ميادين نشاطاتهم النظرية والعلمية.

لقد استوعب لينين الشاب الماركسية بشكل عميق، ولكنه رأى ان هذا لا يكفي! ثم استخلص لينين طريقة الماركسية في التفكير وفي العمل، ورأى ان هذا أيضاً لا يكفي!. ثم استرشد بالمبادىء العامة للماركسية، وبطريقتها في التفكير، خلال دراسته للواقع الموضوعي الملموس في العالم، وخصوصاً في روسيا، كاشفاً القوانين الجديدة للواقع الجديد، وطور الكثير من الموضوعات الماركسية على هذا الأساس، ورأى أن هذا كذلك لا يكفي!.. فإن عملية معرفة العالم ـ كما يرى لينين ـ وبالتالي عملية تغيير العالم، لا تتم إلا **بالممارسة العملية**.. وقد أنجز لينين، بقيادته الحزب الشيوعي في روسيا، وقيادته لعملية انتصار أول ثورة اشتراكية في التاريخ، انجز هذه المهمة التاريخية، وتأكدت، في الواقع العملي، صحة المبادىء العامة للماركسية، وتأكدت خصوصاً صحة التطوير اللينيني المبدع للماركسية في مرحلة تختلف **نوعياً** عن المرحلة التي عمل فيها ماركس، هي مرحلة تحول الرأسمالية من **المزاحمة الحرة**، إلى رأسمالية احتكارية على نطاق العالم، إلى **امبريالية**.

خلال هذه المراحل، لعملية استيعاب لينين للماركسية، واستخدامها كمرشد للعمل، وتطويره المبدع لها ـ وهي مراحل متداخلة متفاعلة ديالكتيكياً ـ

كان لينين يلح دائماً على ضرورة معرفة الواقع الحي، الملموس، **والانطلاق من هذا الواقع نفسه**، لا من الكتب، ولا فقط من المبادىء العامة للماركسية. فالواقع الحي متغيِّر دائماً، متطور باستمرار، يختلف من مرحلة إلى مرحلة، ومن بلد إلى بلد، فالأحكام النظرية التي تصلح لمرحلة ما، قد تؤدي إلى عكسها في مرحلة لاحقة، والتي تصلح لبلد ما، قد لا تتوافق بالضرورة مع واقع وحركة تطور بلد آخر... «... فإن الماركسية ـ كما يؤكد لينين ـ تقدم فقط الموضوعات الموجهة العامة التي تُستخدَم، فيما تُستخدَم، بالنسبة لانجلترا بشكل يختلف عنه بالنسبة لفرنسا، وبالنسبة لفرنسا بشكل يختلف عنه بالنسبة لالمانيا، وبالنسبة لالمانيا بشكل يختلف عنه بالنسبة لروسيا»(٧).

... وفي بلادنا العربية، لا بد أن تُستخدم بشكل يختلف عنه في بلاد أخرى. ذلك ان القوانين **العامة** لحركة التطور الاجتماعي، تتجلى (تظهر) في كل مجتمع بشكل **خاص** تبعاً للظروف الملموسة لهذا البلد ولدرجة تطوره وللتركيب الطبقي فيه وشكل علاقاته الانتاجية.. إلخ..

إن مهمة الماركسي هنا، في بلادنا العربية مثلاً وفي غيرها من البلدان، هي الكشف عن **التجلّي (الظهور) الخاص** لهذه القوانين **العامة** في بلده، ليس فقط لفهم الحركة الواقعية للتطور في هذا البلد، بل خصوصاً لقيادة عملية التغيير الثوري للواقع، ولانتصار الاشتراكية.

فكثيراً ما أدى التمسك المجرد بنصوص المبادىء العامة ـ دون تحليل جدي للواقع الحي، الملموس ـ إلى الجمود العقائدي، وبالتالي إلى الانعزال عن الواقع وعن الجماهير، وأدى أيضاً إلى عدم الاستيعاب الحقيقي لتعاليم لينين، الذي أكد باستمرار، في مختلف مؤلفاته، على ضرورة: «استيعاب هذه الحقيقة التي لا جدال حولها، وهي: انه يترتب على الماركسي أن يحسب الحساب للواقع **الحي، للوقائع** الدقيقة **الملموسة**، لا أن يتمسك بنظرية الأمس، التي هي،

---

(٧) **لينين**: المؤلفات ـ المجلد ٤، صفحة ١٩٢.

ككل نظرية، قادرة في أحسن الأحوال، على تبيان الجوهري، العام، على اعطاء **تقدير تقريبي** لتعقد الحياة ـ إن النظرية رمادية اللون، يا صديقي، ولكن شجرة الحياة خضراء إلى الأبد..»[٨].

شجرة الحياة الخضراء هذه، هي التي كان لينين يستند إليها، ويستلهمها، في عملية تطوير الماركسية، وعملية تغير الواقع، فإذا الماركسية نفسها، بين يدي لينين، تصبح أيضاً شجرة حية خضراء، متجددة باستمرار، شابة باستمرار، لأنها ـ مع لينين ـ مدت جذورها إلى أعماق تربة الواقع الجديد الحي، في روسيا وفي العالم.. وهكذا تندمج النظرية بالواقع، بالممارسة الحية، وتندمج المبادىء العامة بالظروف الجديدة الخاصة، وهكذا ـ يعلمنا لينين ـ ان نرى هذه العملية من خلال الوحدة الديالكتيكية بين العام والخاص، بين النظرية والممارسة، فلا تأخذ من العملية جانباً واحداً يؤدي، مثلاً، إلى الجمود عند **نصوص الكتب** فقط، أو يؤدي إلى الانعزال ضمن **الوقائع** اليومية.

إن دراسة الواقع الحي، وبالتالي التحليل النظري له، واستخلاص الجوهري فيه، ثم التطبيق العملي لهذه المعرفة، في الممارسة، في عملية التغيير الثوري، ـ هذه هي **الطريقة** التي ألح عليها لينين باستمرار والتي لا بد من استيعابها، من ممارستها، لتظل الماركسية اللينينية شجرة خضراء، متجددة وشابة، تستمد اخضرارها من الاخضرار الدائم لشجرة الحياة..

ويقدم لنا لينين، في نشاطه النظري والعملي نفسه، المثل الرائع على أن الالتزام بهذه الطريقة هو في أساس تطويره الابداعي للماركسية، وكشفه القوانين الجديدة للواقع الجديد، ووضعه الحلول الجديدة، والأساليب الجديدة، لقضايا النضال الثوري وأشكاله، في عصر المرحلة الامبريالية من الرأسمالية، وعصر انتصار الاشتراكية:

---

(٨) **لينين**: «رسائل حول التكتيك»، في مجموعة «ماركس انجلز، الماركسية»، ص ١٦٤ الطبعة العربية، دار التقدم، موسكو، ١٩٦٨ = وجملة: «النظرية رمادية اللون، يا صديقي، ولكن شجرة الحياة خضراء إلى الأبد» التي يستشهد لينين بها أكثر من مرة، مأخوذة من مأساة «فاوست» لغوته.

● ١ ـ فعندما درس لينين المرحلة المعاصرة له من الرأسمالية، مستنداً إلى آلاف المراجع، وإلى الوقائع والأرقام الملموسة، محللاً مختلف الظاهرات الجديدة، مستخدماً الماركسية كمرشد للعمل ولفهم حركة الواقع.. اكتشف تحول الرأسمالية من مرحلة المزاحمة الحرة إلى مرحلة نوعية أعلى في الرأسمالية هي مرحلة الرأسمالية الاحتكارية، مرحلة اندماج الرأسمال البنكي بالرأسمال الصناعي، وتكوّن الرأسمال المالي، وتصدير الرساميل، مرحلة الامبريالية. وكشف عن كون الامبريالية بوصفها أعلى مراحل الرأسمالية تشكل في الوقت نفسه، عشية الثورة الاشتراكية[٩].

● ـ واستناداً إلى هذا التحليل نفسه، توصل لينين إلى اكتشافه الهام لقانون **تفاوت تطور البلدان الرأسمالية**، هذا القانون الذي بنى لينين على أساسه الموضوعة اللينينية الخلاقة: **امكانية انتصار الاشتراكية في بلد واحد**. وهي موضوعة جديدة تماماً في وقتها، وجريئة، وعلامة بارزة من علائم المرحلة الجديدة في الماركسية، المرحلة اللينينة.. «فقد كان الماركسيون يعتبرون سابقاً ان انتصار الثورة الاشتراكية في بلد واحد أمر غير ممكن. وكانوا يعتبرون ان الثورة لا يمكن أن تنتصر إلا إذا قامت، في وقت واحد، في جميع أو في أغلبية البلدان الرأسمالية المتمدنة».[١٠] وكان هذا الاستنتاج يستند إلى معطيات مرحلة الرأسمالية ما قبل الاحتكارية، ولكن: على أساس المعطيات الجديدة لتطور الرأسمالية، وتطور الحركة الثورية نفسها، توصّل لينين إلى استنتاج يختلف نوعياً عن الاستنتاج السابق، تبعاً للاختلاف النوعي للمرحلة الجديدة، الاحتكارية، في الرأسمالية، التي جعلت بلداناً رأسمالية تتفوق تفوقاً هائلاً على بلدان رأسمالية أخرى في التطور الاقتصادي، وفي الاستيلاء على الأسواق،

---

(٩) راجع: كتاب **لينين** ـ «الامبريالية أعلى مراحل الرأسمالية» = وقد أنجزه لينين عام ١٩١٦ وصدر في منتصف عام ١٩١٧ عشية انتصار ثورة اكتوبر الاشتراكية في روسيا.

(١٠) «**موجز ترجمة حياة لينين**» ـ صفحة ٨٩، الطبعة العربية، دار التقدم، موسكو.

والسيطرة أكثر فأكثر على اقتصاد البلدان الأضعف، فقد أكد لينين هنا: «إن التفاوت في التطور الاقتصادي والسياسي هو قانون مطلق للرأسمالية. ينتج من ذلك: **إن انتصار الاشتراكية ممكن، بادىء الأمر، في عدد صغير من البلدان الرأسالية أو حتى في بلد رأسمالي واحد بمفرده**»(١١).

ـ على أن لينين، استناداً إلى معطيات جديدة في التطور غير المتساوي للبلدان الرأسمالية، وفي تنامي ونضوج قوى الثورة في روسيا، أجرى تدقيقاً هاماً لهذه الموضوعة ـ في دراسته حول «**برنامج الثورة البروليتارية العسكري**» ـ فجاء هذا التدقيق الجديد على الشكل التالي: «إن الرأسمالية تتطور في مختلف البلدان بصورة غير متساوية إلى أقصى حد. ولا يمكن أن يكون الأمر غير ذلك في ظل نظام الانتاج البضاعي. ولذا كان هذا الاستنتاج يفرض نفسه فرضاً وهو: ان الاشتراكية **لا يمكن** أن تنتصر في **جميع** البلدان في آن واحد. فهي ستنتصر **أولاً** في بلد واحد أو في عدة بلدان، بينما تظل البلدان الأخرى، لفترة من الزمن، بلداناً برجوازية أو ما قبل البرجوازية»(١٢).

هذه الموضوعة اللينينية، لم يكن لها فقط أهمية **نظرية** في ميدان التطوير الابداعي للماركسية، بل انها موضوعة **عملية** على وجه الخصوص: فقد أضاءت أمام الطبقة العاملة الطريق الثوري لانتصار الاشتراكية في المرحلة الجديدة، وبرهنت انه عندما تنضج ظروف الثورة في بلد ما، يجب على بروليتاريا هذا البلد أن تنجز ثورتها دون أن تنتظر نضوج ظروف الثورة في البلدان الأخرى (كتب لينين هذا البرنامج عام ١٩١٦). وقد تحققت موضوعة لينين ونبوءته العلمية هذه، عندما أنجزت البروليتاريا الروسية، بقيادة لينين، الثورة الاشتراكية الكبرى وركزتها، **في بلد واحد**، وصار هذا البلد، الاتحاد

---

(١١) **لينين**: «حول شعارات الولايات المتحدة الأوروبية» ـ المختارات، الجزء الأول، صفحة ٢٤٦، الطبعة العربية، موسكو.

(١٢)**لينين**: من مقال «برنامج الثورة البروليتارية العسكري» ـ «المختارات»، الطبعة العربية، دار التقدم، موسكو، ١٩٦٦، الجزء ١ المجلد ٢، صفحة ٤٤١.

السوفياتي، القاعدة الأساسية لانتصار الثورات الاشتراكية في البلدان الأخرى.

● ٣ ـ وإذا كان لا بد لنا من مَثَلٍ آخر يوضح أمامنا **الطريقة** اللينينية في معرفة الواقع وتطوير النظرية على أساسه، فلنأخذ الموضوعة اللينينية المرتبطة بالحركة التحررية لشعوب الشرق، بما فيها شعوبنا العربية: فقد كان يبدو ـ فيما قبل اللينينية ـ ان الثورة الاشتراكية ستكون ثورة البروليتاريا ضد برجوازيتها في البلدان الرأسمالية المتطورة... وكان يبدو كذلك ان شعوب الشرق لا تزال خارج اطار حركة التقدم التاريخي.. على أن مجموع التطور العالمي، وسيطرة الامبريالية على العالم، ثم الحرب الامبريالية لاعادة تقاسم العالم... هذه التطورات الجديدة التي درسها لينين، كما مر معنا، والتي أدت، في تطورها التناقضي، إلى يقظة شعوب الشرق وتنامي حركاتها التحررية المعادية للامبريالية، جعلت لينين يصل إلى موضوعة جديدة تحدد اتجاه وقوى الحركة الثورية العالمية، وتفتح أمام الماركسيين طريق فهم أعمق للدور الثوري الهام الذي بدأت تقوم به حركة التحرر الوطني، ليس فقط ضد الاستعمار، بل كذلك ضد الرأسمالية بالنتيجة.

ففي تقريره أمام «المؤتمر الثاني للمنظمات الشيوعية لشعوب الشرق» عام ١٩١٩، قال لينين: «إن الثورة الاشتراكية لن تكون لا كلياً، ولا بصورة رئيسية، عبارة عن نضال البروليتاريا الثورية، في كل بلد، ضد برجوازيتها، بل ستكون نضالاً تقوم به جميع المستعمرات والبلدان التي تظلمها الامبريالية، نضالاً تقوم به جميع البلدان التابعة ضد الامبريالية العالمية»...[١٣]. وكان التكثيف الرائع لهذه الموضوعة هو الشعار الذي طرحه لينين: «**يا عمال العالم، ويا جميع الشعوب المضطهدة، اتحدي!**».

هنا أيضاً: من خلال دراسة الواقع الحي، الملموس، وبضوء المبادىء العامة للماركسية وطريقتها في التفكير، ومن خلال التجربة الثورية لشعوب الشرق

---

(١٣) **لينين**: «المختارات»، الجزء الثالث، صفحة ٢٨١، الطبعة العربية، دار التقدم، موسكو ١٩٦٨.

نفسها ـ في شرق الاتحاد السوفياتي، وفي البلدان الأخرى ـ صاغ لينين هذا الاستنتاج الجديد الذي يشكل تطويراً خلاقاً للماركسية، ومساعدة كبرى لمجموع الحركة الثورية في العالم، وخصوصاً لماركسيي بلدان الشرق. فقد أكدت هذه الموضوعة، من ناحية، على أن حركة التحرر الوطني هي جزء أصيل من الحركة الثورية العالمية، وأكدت بالتالي على ضرورة الارتباط العضوي بين حركة التحرر الوطني هذه وبين قوى الثورة العالمية وفي طليعتها المعسكر الاشتراكي وقوته الأساسية الاتحاد السوفياتي. ولا بد من التأكيد هنا، ان استيعاب الماركسيين في بلادنا العربية، لهذه الموضوعة اللينينية استيعاباً عميقاً وخلاقاً، من شأنه أن يؤدي ليس فقط إلى عدم الانعزال عن الجماهير المناضلة ضد الاستعمار، بل إلى لعب دور قيادي وأساسي في قلب حركة التحرر الوطني.

طبعاً، ليس هدفنا في هذا المقال، أن نستعرض مختلف الموضوعات اللينينية التي أغنى بها لينين كنز الماركسية وطورها بشكل عبقري مبدع، فهي تشكل موضوع كتاب كبير كامل... كل ما أردنا الاشارة إليه هو: **الطريقة** التي كان يعتمدها لينين خلال عملية تطويره الخلاق للماركسية، الطريقة التي تقدم للقائد الماركسي، وللباحث الماركسي، وللمناضل، وللناقد الماركسي، وللأديب الفنان أيضاً، سلاحاً نظرياً هو في أساس كل ابداع ـ هذه الطريقة التي تتبع هذا الخط الديالكتيكي الذي حدده لينين نفسه لمعرفة الواقع الموضوعي: **من التأمل الحي، إلى التفكير المجرد، لاستخلاص جوهر حركة الواقع، ومنه إلى الممارسة العملية، إلى التطبيق.**

فلكي تنتصر القوى الثورية الماركسية، ولكن تظل النظرية الماركسية متجددة، خضراء، فلا بد أن تنطلق هذه القوى دائماً من الواقع الحي، من المعرفة الحقيقية لشجرة الحياة الخضراء.

(١٩٧٠)

القسم الثاني

... في ضوء ما سبق:

نظرات في بعض الظاهرات الأدبية

تقرير اخباري عن:
القصة العربية القصيرة
بعد هزيمة ٥ حزيران

١ -

■ لا يمكننا(*) أن نعتبر هزيمة الخامس من حزيران (١٩٦٧) المأساوية، حداً فاصلاً بين مرحلتين في الأدب العربي. . فالأدب العربي لما بعد الخامس من حزيران هو امتداد طبيعي لأدب ما قبل حزيران.

ولكننا لا نستطيع ـ في الوقت نفسه ـ أن نغفل التأثير الحاسم لأحداث حزيران في الأدب العربي، ليس فقط من ناحية موضوعات الأعمال الأدبية ـ من قصة وشعر ورواية ـ بل كذلك من حيث الصياغة والبناء والأشكال الفنية لهذه الأعمال.

■ بعد هزيمة حزيران ـ نتيجة العدوان الاستعماري الصهيوني على عدد من البلدان العربية ـ انطلقت في العالم العربي كله، حركة لاعادة النظر في كل

(*) هذه النقاط والملاحظات العامة، القيت في ندوة عقدت في موسكو بين وفد من اتحاد الكتاب اللبنانيين ووفد من اتحاد الكتاب السوفيات في ايلول سنة ١٩٦٩.

شيء: تركيب المجتمعات العربية.. والعقليات والأفكار السائدة.. التراث وقيمه.. والأنظمة العربية الوطنية الجديدة، وما فيها من نواقص وأخطاء ومكاسب وطرائق حكم... وكذلك سرت موجة لاعادة النظر في مضامين وأشكال مختلف الأنواع الأدبية، وألقيت أضواء النقد، والنقد الذاتي، على مختلف القيم والمؤسسات والأعمال الفنية والمذاهب والأفكار.

وانطلقت خصوصاً حركة المقاومة الشعبية المسلحة ضد الاحتلال الاسرائيلي، يشترك فيها، إلى جانب قوى الشعب الفلسطيني، قوى من مختلف البلدان العربية.

٢ -

■ هذه التحركات كلها، لم تنعكس فقط كموضوعات للقصص الجديدة في البلاد العربية... بل انعكست أيضاً كحركة داخلية فنية في مضامين القصة العربية الجديدة، وبنائيتها وأشكالها.

ـ وهذه الأحداث نفسها، أعطت الكتاب والشعراء العرب، اجمالاً، دفعة قوية جريئة نحو الابتكار والتجديد، في محاولة تمردية على كل ما سبق من مضامين وأشكال، إلى حد التطرف والرفض الكامل لكل ما سبق، والبحث المحموم عن أشكال ومضامين جديدة.

٣ -

■ يمكننا القول، استناداً إلى النتاج القصصي نفسه، في مختلف البلدان العربية، ان عملية اعادة النظر هذه، التي اتخذت طابع التحدي، قد أدت، رغم كل التطرّفات والمبالغات، إلى ظاهرات ايجابية منها:

أولاً، ـ التصاق اكثر بالواقع المتحرك نفسه، وجرأة في القول

والانتقاد، وحسم في ابتداع وممارسة أشكال جديدة.

ثانياً ـ كما أدت، من ناحية أخرى، عند بعض كتاب القصة، إلى تضخيم الاحساس بالغربة، والمرارة، والانسحاق، والاحتجاج اليائس، والعبثية.

ثالثاً ـ وأهم من هذا كله: لقد تحطمت، في هذه المرحلة على الأقل، وإلى مدى طويل، تلك الموضوعة المثالية حول انفصال الفن والفنان عن المجتمع، وسقطت الورقة الصفراء لنظرية «الفن للفن».. وهذا ليس فقط على صعيد النظرية الفنية والأدبية، بل خصوصاً على صعيد النتاج الابداعي الفعلي نفسه للكتاب والشعراء والقصاصين، وأيضاً على صعيد المواقف العملية للكثيرين من هؤلاء القصاصين والشعراء.

٤ ـ

■ كيف انعكست هذه الأحداث في القصة العربية القصيرة؟.

ـ نستطيع أن نقرر أولاً: إن أحداث حزيران، وما بعدها، قد انعكست، بأشكال متعددة، في موضوعات **أكثرية** القصص العربية الحديثة.. وان القصة العربية القصيرة تعيش الآن مرحلة ازدهار واسع، خصوصاً من حيث كمية الانتاج القصصي، وكذلك من حيث التجريب والبحث عن أشكال جديدة.

وقد تجلى هذا في عدة أنواع قصصية:

النوع الأول: هو القصص التي تصور وقائع الهزيمة في الجبهة، ووقائع حركة المقاومة الشعبية المسلحة ضد الاحتلال اصهيوني.

وهذه أول مرة ينتج فيها القصاصون العرب، على نطاق واسع، قصصاً عن

المعارك الحربية.. لهذا، فإن هذا النوع القصصي يحمل معه كل حرارة الريادة وصدقها، وكل عيوبها أيضاً.

ـ فكثير من هذه القصص، أشبه بريبورتاجات لمراسل حربي في الجبهة.. وبعضها زاخر بتخيلات تدل على أن الكاتب يخترع أحداثاً، دون تجربة ملموسة، ودون أن يعيش، ولو روحياً وفنياً، هذه الأحداث...

ولكننا نلمس، في بعض هذه القصص، محاولات جادة لابداع شخصيات حية، مأساوية، لها صفاتها المميزة، وغناها الروحي، ونموذجيتها:

ـ في قصة «**أحزان حزيران**»، مثلاً، **لسليمان فياض** (الجمهورية العربية المتحدة) نموذج مأساوي لجندي فقد ساقيه في معارك حزيران، فانعزل في البيت، يعدّ الأيام في انتظار أن يستعيد الشعب أرضه المغتصبة.. انه يتسلى بنحت قطع سلاح من الخشب، يتذكر وقائع الفاجعة في سيناء، يحترق غضباً وشوقاً إلى النصر.. كأنه رمز لشعب مكبل محروم من فرصة الدفاع عن نفسه واستعادة أرضه...

ـ وفي قصة «**الأرجوحة**» **لمحمد خضير** (العراق) نموذج انساني لجندي عاد من الجبهة، وجاء ليخبر عائلة صديقه بأن هذا الصديق قد استشهد في المعركة. انه يعرف، من خلال أحاديثهما في الثكنات، كل شيء عن هذه العائلة.. الزوجة، والأم، والابنة الصغيرة الحلوة.. وعندما وصل أخذ يلاعب الطفلة، يتأرجح معها على أرجوحة معلقة بغصن شجرة على النهر... ويشعر هو، وتشعر الطفلة، كأن روح الأب الشهيد تصعد من كل مكان وتتجسد في كل شيء... يشعر كأنه هو، رب هذه العائلة، وكأن روح صديقه قد تجسدت فيه هو أيضاً.

ـ قصة «**خوذة لرجل نصف ميت**» **لأحمد خلف** (العراق)، تختلف عن غيرها من هذا النوع، فليس فيها تلك المبالغات

البطولية ولا فيها ذلك البكاء والتفجع على ما حدث، انها تصوير صادق لمأساة الحرب: رجل يتشوه وجهه في الجبهة.. يعود محطماً إلى بيته.. امرأته في العشرين من عمرها. هو يريد هذه الحرب ضد أعداء وطنه، والحرب نفسها شوهته فلم يعد قادراً على الخدمة والقتال، ولم يعد قادراً على العيش هكذا، مع زوجة شابة.. وفي محاولة يائسة يطلق النار على الساعة، على الزمن، لعل الزمن يتوقف.. على أن الزمن يتابع سيره، ورفاقه يتابعون المعركة...

... في هذه القصص، وكثير غيرها، في طليعتها قصة «**أوراق شاب عاش منذ ١٠٠٠ عام**» **لجمال الغيطاني** (الجمهورية العربية المتحدة)، نلتقي بنماذج حية، خلقتها ظروف الحرب والهزيمة، ونعيش في عالمها الداخلي الغني والمأساوي، والمليء بالتناقضات والأحلام والغضب.

ـ **القسم الثاني** من هذا النوع القصصي هو: القصص التي تصور حركة المقاومة المسلحة (الحركة الفدائية) سواء في تناميها وحركة الانضمام إليها، أم في معاركها ضد الاحتلال الاسرائيلي. ولعل هذا القسم من القصص العربي الحديث، المتعلق بالمقاومة، هو القسم الأكثر أصالة، والأكثر تشابهاً أيضاً: فهذه التجربة تمارس تأثيرها على نطاق واسع في البلاد العربية، مما يتيح للقصاصين أن يكونوا على تماس أكثر بالأحداث والأشخاص والقضايا.

إن أكثرية هذه القصص تكاد تتشابه من حيث الحركة العامة للحادثة: فهي تصور شباباً مثقفين، أو شغيلة عاديين، تركوا دراساتهم وأعمالهم وتوجهوا للالتحاق بالفدائيين. ثم ان التركيب النفسي لشخصيات هذه القصص متشابه أيضاً: انفعال بالهزيمة.. عذاب ومعاناة.. انطلاق حاسم نحو العمل الفدائي. كذلك تتشابه نهايات هذه القصص أيضاً، كأن تنتهي القصة بهذا الشكل: «.. ثم ترك كل شيء، وانطلق تحت أشعة شمس جديدة».. أو: «انطلق في آخر الليل يستقبل الفجر الجديد»...

ولكن، ضمن هذا الاطار العام، نجد الكثير من القصص التي تتجلى فيها قدرات فنية وتشكيلية على خلق الشخصيات الحية، والأجواء، والأفكار كذلك، في بناء فني معاصر، تنعكس فيه وتيرة العصر، ووتيرة المعركة، وعنف المأساة والتمزقات، وعمق الآمال:

- نلمس هذا، مثلاً، في قصة «**عراء**» **للدكتور سهيل ادريس**، -حيث يصور انعكاس المأساة مثل كابوس حاد، في أعماق مثقف عربي، وذلك في أسلوب جديد متوتر، مختلف عن أسلوبه السابق، وتركيب قصصي معاصر يضع القارىء في جو مأساوي ينبض بالأمل.

- ونلمس هذا أيضاً في قصة «**الصديق**» **لمحمد عيتاني**، حيث يتعرى الموت في المعركة، وتتبدد عنه كل الصفات الرهيبة والمخيفة القديمة، ويتحول إلى شيء عادي، يعيش معه الفدائي كل يوم وكل لحظة حتى يعتاد عليه كما يعتاد المرء على صديق يلتقيه دائماً.

- كما نلمس هذا في عدد من قصص **غسان كنفاني**، الذي يستمد موضوعاته من الحياة الداخلية لأبناء الشعب الفلسطيني، حصوصاً في مجموعته الأخيرة «**عن الرجال والبنادق**». حيث يخلق عدة نماذج فلسطينية تمتاز بعمقها الانساني بقدر ما تمتاز بعمقها المحلي.

والملاحظة العامة: إن هذه القصص، ذات المستوى الفني، اعتمدت من حيث الشكل: تداخل الأزمنة، والمونتاج السينمائي الحديث، والجمل القصيرة المتوترة، بحيث لا يمتلك القارىء احداث القصة ومضمونها إلا بعد قراءتها كلها وإجراء عملية ذهنية، ممتعة، لاعادة تركيبها، فإذا هذا القارىء يشارك أيضاً في عملية الخلق نفسها.

ونحن، إذا أخذنا مجموع هذه القصص، على ما في بعضها من ضعف فني، نجد أنها تصور بصدق، وبحرارة، وبشاعرية مأساوية، ملحمة شعب زلزلته الهزيمة، ثم أخذت عناصر منه تتجمع وتتسلح، وتستعمل السلاح في حركة مقاومة شعبية لتحرر أرضها المغتصبة.

ـ ٥ ـ

■ **النوع الثاني** من قصص ما بعد حزيران هو: القصص التي أخذت موضوعاتها من الحياة الداخلية للبلدان العربية، وسلطت اضواء النقد، بعمق في غالب الأحيان، على كثير من الأسباب الاجتماعية والسياسية والايديولوجية والنفسية التي كانت في أساس الهزيمة، والتي تعاني منها مجتمعاتنا العربية المتخلفة.

ـ في طليعة هذا النوع القصصي الجديد، العميق والجريء معاً، تبرز القصص الأخيرة **لنجيب محفوظ**، التي أصدرها في مجموعته الجديدة «**تحت المظلة**».

هذه القصص هي مواصلة لمعركة الكاتب ضد الفساد الموروث، وضد الفئة الجديدة (البيروقراطية) المنتفعة بالثورة.. ضد اللامبالاة، وضد التردد في التغيير الثوري لكل أسس المجتمع القديم.. وهي تمزق الكثير من الأقنعة، ولا تكتفي بادانة البيروقراطية، وحدها، بل تصل إلى حد ادانة ذلك القسم من الشعب نفسه الذي لا يبالي بما يراه أمامه من جرائم ترتكب باسمه وباسم الثورة.

لقد استطاع نجيب محفوظ، هذا الكاتب الكلاسيكي، ان يتطور مع الزمن، بجرأة وجدارة، سواء من حيث المضمون الفكري لأدبه، أم في شكل صياغة هذا الأدب، واستخدام مختلف الأشكال الحديثة، وابتداع أشكال جديدة، بأصالة الفنان الجاد المسؤول عن كلمته وموقفه.

ـ هذه (القصص ـ المبضع) نجدها أيضاً عند عدد من الشبان الجدد، في مصر خصوصاً، وفي العراق وسوريا... فهم يكشفون، بجرأة وقسوة، عن مختلف القروح الفاسدة في مجتمعاتنا، ويعطون، من ناحية ثانية، صورة صادقة رغم كل مبالغاتها ـ عن الأزمة العميقة التي يعانيها الشباب.. عن الضياع، والقلق، والبحث المحموم، واليأس احياناً.. عن طريق الخلاص ضمن اطار من الاحلام والتطلعات البرجوازية الصغيرة.

ـ ضمن هذا النوع القصصي، نجد ايضاً الانعكاس السلبي لأحداث حزيران.. نجد القصص التي تبالغ في التأكيد على: غربة الفرد.. ولا جدوى الكفاح.. واليأس القاتل.. والعبث.. وان لا خلاص.

ـ ونجد القصص التي تلامس بعض العيوب والأسباب الواقعية للتخلف الاجتماعي، ولكن كتاب هذه القصص يتخيلون الخلاص في العودة إلى العقائد الغيبية وتسليم الأمر لها!!. كما في قصة «**الكابوس**» مثلاً، **لأمين شنار** (الأردن).

ورغم سلبية هذه القصص، فهي أيضاً تحمل صرخة احتجاج ضد أسباب التخلف والعلاقات غير الانسانية، وكبت حرية الأفراد والجماعات.

ـ واكتفي هنا، بمثل واحد هو قصة «**كما تمر بماء آسن**» **لفؤاد كنعان** (لبنان) الذي يملك قدرة فنية ولغوية ممتازة، وامتاعاً قصصياً اصيلاً. ففي قصته هذه يخلق نموذجاً طريفاً للشخص العبثي، وكيف أن أحداث حزيران، وأحداثاً لبنانية اخرى، انعكست على ذهن هذا الشخص فزادته عبثية وامعاناً في تبرير كل يأس من أي تقدم!.. مع هذا، فان هذه القصة نفسها، وغيرها من النوع ذاته، تشكل **ادانة حادة للمجتمع البرجوازي** اللصوصي المتعفن حيث الفرد البرجوازي، كما تصوره القصة، يتاجر بكل شيء.. بالوطن، والاستقلال، والشرف، والكرامة.. من أجل كيس النقود!

٦ -

■ نصل إلى **النوع الثالث**، المشرق، للقصة العربية الحديثة بعد أحداث حزيران، ونعني هنا: القصص التي يكتبها أدباء عرب داخل أراضي فلسطين، أمثال: **اميل حبيبي، وتوفيق فياض، ومحمد نفاع، ونبيل عودة، ومحمد خاص**، وغيرهم.

هذه القصص، تمتاز قبل كل شيء، باصالة التجربة وصدقها وحرارتها. والشخصيات فيها واضحة وعميقة معاً، لانها حقيقية، ومن قلب الاحداث اليومية التي تجابه العرب داخل فلسطين. من هنا خصوصاً تكتسب هذه القصص قيمتها وحرارتها، رغم ان الكثير منها لا يزال ـ من حيث الشكل ـ في مرحلة السرد العادي البسيط، باستثناء قصص **توفيق فياض** في مجموعته «**الشارع الاصفر**».. وخصوصاً باستثناء قصص **اميل حبيبي** صاحب «**سداسية الايام الستة**»:

ـ إن هذه «**السداسية**» التي تضم ست أقاصيص يرتبط بعضها ببعض فتشكل شبه رواية من نوع جديد، هي حتى الآن من أجمل وأمتع ما كُتب من قصص عربية بعد أحداث حزيران. على أن هذه القصص الست ليست عن أحداث حزيران مباشرة، بل هي تصور ما كشفت عنه هذه الايام القاسية من تمزقات وأشواق وآمال وخيبات وأحزان عمرها عشرون عاماً.. إنها عن انعكاس هذه الاحداث في أعماق الناس العرب من سكان فلسطين المحتلة، وفي تصرفاتهم، وفي بروز الشعور الحاد بالتمزق الداخلي، العائلي والانساني، الذي عاناه ويعانيه هؤلاء خلال أطول عملية تعذيب عاناها شعب كامل في التاريخ، ولا يزال يعانيها منذ عشرين عاماً.. والعذاب يتراكم ويتراكم، ويتحول إلى مقاومة عنيدة لكل أسباب هذا العذاب الطويل.

إن قصص اميل حبيبي، وغيره من كتاب فلسطين، تمتاز بكونها تبدع في تصوير هذا الحنين المكبوت في قلوب أبناء الشعب الفلسطيني في الداخل والخارج، حنين للارض والاهل والاحباب تفجَّر مع أحداث حزيران، وبعدها، فاذا هذا الشعب، الذي حاولوا سحقه وتذويب روحه، ينهض من جديد، حياً، ومشرقاً، وباسلاً، يستجمع قواه، يناضل ليلف حول قضيته كل انصار الحرية والتقدم في العالم، وليحرر أرضه المغتصبة من وطأة النازية الجديدة التي اتخذت لنفسها اسم: **الصهيونية**، وليبني دولة فلسطينية، دمقراطية، متحررة من العنصرية والعنف وروح الاغتصاب.

. . . وهذا ما رأينا انه هو المضمون الاساسي، والاتجاهات الفنية الاساسية، لاكثرية القصص القصيرة التي شهدت ازدهاراً واسعاً في السنتين الاخيرتين، على نطاق العالم العربي.

(١٩٦٩)

نقاط وملاحظات حول:

«دور الاداء والتعبير الفني في معركة المصير»

١ -

لا بد لنا،(*) منذ البداية، ان نحدد اطار موضوعنا: فنحن لسنا بصدد بحث جمالي حول الاداء والتعبير الفني، بشكل عام. بل نحن بصدد الحديث عن الاداء والتعبير الفني، للأدب العربي الحديث، **في إطار معركة المصير** التي نخوضها والتي تجابهنا ولا بد ان نجابهها.

لكل قدرة من القدرات البشرية دورها المفترض في المعركة. وللادب كذلك دوره الخاص، داخل الوعي. وتستطيع طرق الاداء والتعبير الفني ان تلعب، هنا، دوراً حاسماً بقدر ما تجد طريقها إلى وجدان القارىء ووعيه.

فلا بد، إذن، أن ننظر إلى الأشكال والأنواع والأساليب وما اصطلح على

(*) ـ هذا البحث قدم إلى المؤتمر الثامن للادباء العرب (دمشق ١١ ـ ١٥ كانون اول ١٩٧١) بتكليف من اتحاد الكتاب اللبنانيين ووفده إلى المؤتمر. والبحث كتب ضمن الموضوع المقترح: «دور الاداء والتعبير الفني في معركة المصير».

تسميته «الاداء والتعبير الفني» من خلال **الدور** الذي تؤديه؛ أو يمكن لها أن تؤديه، في معركة المصير العربي.

ولكي نصل إلى هذا لا بد، كذلك، ان نحدد إطار معركة المصير هذه.

وبدون دخول في التفاصيل نقول، بايجاز كلي: إن معركة المصير العربي لا تنحصر في المعركة الحالية التي تجابهنا، أعني الاحتلال الاسرائيلي للاراضي العربية. فالاحتلال الاسرائيلي، ووجود هذا الكيان الغريب المصطنع، اصلاً، الذي اطلقوا عليه اسم اسرائيل، هو ظاهرة من ظاهرات معركتنا الاساسية الكبرى ضد الاستعمار، وضد التخلف، ومن أجل التحرر الوطني والاجتماعي والاقتصادي معاً، ومن أجل الوحدة القومية.. فمعركة المصير العربي، في مجراها الاساسي العام، هي معركة موحدة ضد هذا العدو المثلّث: **الاستعمار** (وكل مرتكزاته من القوى الرجعية في العالم العربي) **والصهيونية** (وهي الشكل الجديد الشرس للنازية ضمن كتلة الاستعمار نفسه) **والتخلف** (الذي هو، بشكل أساسي، من نتائج السيطرة الاستعمارية الطويلة وما نتج عن هذه السيطرة من تجزئة وقطع لطريق العرب نحو التقدم والوحدة القومية).

وقد اظهرت الاحداث المريرة، في السنوات الاخيرة، وخصوصاً هزيمة الخامس من حزيران (١٩٦٧) وما نتج عنها، أظهرت الترابط العضوي بين هذه الظاهرات الثلاث للعدو الواحد، كما أكدت، خصوصاً، الترابط العضوي بين عناوين الاهداف العربية المطروحة: بمعنى **ان معركة التحرر من الاستعمار والصهيونية والتخلف، هي، في الوقت نفسه، معركة العرب من أجل وحدتهم القومية المعادية للامبريالية، وهي في الوقت نفسه ايضاً، وكما أكدت كل التجارب وكل الدماء، معركة التغييرات الجذرية في تركيب المجتمع العربي، معركة التوجه نحو الاشتراكية. وهي، خصوصاً معركة حرية كل القوى الوطنية والتقدمية في الاسهام الفعلي في هذه المعركة**. ان دمقراطية الجماهير هنا، أي حرية قواها الوطنية والتقدمية هي **العامل الاساسي** في التوجه **الجدّي** نحو التحرر والاشتراكية والوحدة القومية.

وبدون هذه الدمقراطية لا يمكن ان يقوم بناء راسخ للوحدة وللاشتراكية في بلادنا، ولا يمكن ان نصل إلى انتصار حقيقي في معركة المصير.

عندما ننظر إلى أنواع الاداء والتعبير الفني في الادب العربي الحديث، سوف ننظر إليها، اذن، من خلال هذا الاطار العام لمعركة المصير، أي من حيث قدرتها على أن تكون جزءاً في هذه المعركة، وعامل اغناء.روحي وانارة للوعي العام بجوهر المعركة التي تجابه شعبنا كله، والتي يصل لهيبها إلى كل قوى التقدم فيه، ومنها القوى التي تبدع الفن الاصيل.

٢ ـ

إن هذا الوضع للقضية يطرح، مباشرة، مسألة **التفاعل والتواصل** بين الادب والثورة، ليس فقط بمعنى ان يحمل الادب مضموناً ثورياً، بل الذي نقصده بالتحديد، ذلك **التفاعل المتبادل بين النتاج الادبي، وبين القوى الاساسية، البشرية، للثورة**. ولكن القوى الاساسية للثورة في بلادنا، وهي التي تضم العمال والفلاحين والطلاب والمثقفين الوطنيين، هذه القوى لا تمارس كلها فضيلة القراءة، أو مطالعة النتاج الادبي. واذا كان هذا الواقع يطرح مسألة ارتباط انتشار النتاج الادبي بضرورة العمل على رفع المستوى الثقافي للجماهير، بما فيه من محو للأمية بالدرجة الاولى، فانه يطرح كذلك **ضرورة ان يملك النتاج الادبي امكانية الوصول، في مرحلتنا هذه، ولو إلى الذين يقرأون ويطالعون الادب**.

ذلك ان أي فعل يطمح الادب (في أي شكل من أشكال الاداء والتعبير الفني) ان يمارسه في معركة المصير، لا يستطيع ان يمارسه إلا من خلال قدرته على اثارة وعي جماهير القراء التي تشكل جزءاً فاعلاً من قوى الحركة الثورية.

إن دخول الادب إلى **وعي** الجماهير، هو بالضبط ما نفهمه من اسهام الادب

في حركة التاريخ، ولا نعني تاريخ الادب فقط، بل تاريخ حركة تقدم الشعب نحو الحرية.

إن قدرة أي شكل من أشكال الاداء والتعبير الفني، على الاسهام في معركة المصير ـ في مرحلتنا التحريرية هذه ـ مرتبطة، اذن، بقدرته على الوصول إلى قوى الثورة، وقدرته بالتالي على انارة الوعي الثوري لدى القراء.

نقول هذا، ليس بشكل مطلق، بل **ضمن الاطار المحدد لموضوعنا** الذي يفترض رؤية دور الاداء والتعبير الفني في معركة المصير.

٣ ـ

ولسنا نريد ولا نحب أن نضع أنفسنا في موضع من يخترع مواصفات محددة للادب أو للاشكال الفنية التي يمكنها ان تمارس فعلها هذا في وعي القراء.. فهذا أمر لا يجدي.. ولم يسبق لأديب أن أبدع أدباً أصيلاً فاعلاً، حسب هكذا مواصفات ونصائح محددة.. بالعكس، **فان خصائص ومواصفات أي نوع أدبي إنما يجري استخلاصها، نقدياً، من خلال الاعمال الادبية نفسها، لا قبل هذه الاعمال، ولا من خارجها.**

فاذا اردنا أن ندرس اشكال الاداء والتعبير الفني، في الادب العربي، ومدى قدرتها على الاسهام في معركة المصير، فلا بد ان ندرس هذا بشكل ملموس، من خلال النتاج الادبي نفسه، وبالتحديد من خلال نتاج الادب العربي الحديث في السنوات العشر الاخيرة خصوصاً، وذلك ليس فقط لان هذا النتاج هو الميدان الطبيعي لمثل هذا البحث، بل لان هذا النتاج يحمل معه الكثير من قضايا التعبير الفني وتنوع أشكال الاداء، وتعدد الانواع الادبية نفسها. وأكثر من هذا، فان نتاج السنوات العشر الاخيرة، خلال الستينات خاصة، أحدث ثورة في مختلف الاساليب الفنية، والاشكال والمضامين، سواء في القصة أم الشعر أم الرواية أم حتى البحث الادبي.

فعلى مدى الستينات، شهد العالم العربي أعنف التغيرات: من ارتفاع إلى ذروات من الانتصارات لحركة التحرر العربي، إلى انحدار مأساوي مريع نحو هزائم مارست في أرواح الناس وعقولهم آثاراً مدمرة. بل ان ما كان يبدو انه احد عوامل الانتصارات، صار يبدو فيما بعد انه احد عوامل الهزائم.. والتغييرات التي كانت تحدث في تركيب المجتمع، كان يرافقها تغييرات عنيفة على مستوى الحكم، وعلى مستوى الجماهير أيضاً.

هذه التغيرات والاحداث العنيفة، مارست بالطبع تأثيرها، السلبي والايجابي معاً، في النتاج الادبي، وفي مواقف الادباء، وفي تلقّي الادب، وحتى داخل العملية الفنية للابداع الادبي نفسه، كما سيأتي تفصيله فيما بعد.

إن التغيرات التي حدثت في مختلف أنواع النتاج الادبي العربي على مدى الستينات، تمتاز كذلك بالعنف، بالشراسة، بالجرأة على الحسم القاطع في مجال القفز من شكل فني إلى شكل فني آخر، مضاد احياناً، وتمتاز بتفجير، وتدمير، مختلف المقدسات في أشكال الانواع الادبية وطرائق التعبير، وبالاقتحام الجسور للطرق المجهولة، والابواب المغلقة، وبالابتداع المحموم لأشكال جديدة وجديدة، وبالثورة التي تكاد تشمل في رفضها كل ما سبق.

فاذا اردنا استخلاص **ما هو عام** في نتاج أدب هذه الفترة: نجد أن ما هو عام هو **التنوّع** نفسه، وهو الاندفاع المحموم في دهاليز **التجريب**، وهو **الشعور بعدم الامان**.

أكثر من هذا، فإن الثورة على كل الأشكال والأنواع السابقة، في بناء العمل الادبي، رافقتها رغبة عارمة، من جيل الشباب، تهدف إلى محو كل ما سبق، كأن تشطب، مثلاً، نتاج مرحلة الخمسينات كله، في حين ان مرحلة الخمسينات هذه بالذات أعطت ـ في الشعر وفي القصة وفي النقد ـ أدباً مارس تأثيراً فاعلاً في الحركة الثورية وفي حركة التجديد الادبي على السواء، وفي هذه المرحلة الخمسينية بالذات حُسمت المعركة بين الشعر القديم والجديد، لمصلحة الجديد، وهذه المرحلة، في رأينا، هي **الاساس وقاعدة الانطلاق** لمختلف

الوان وأشكال التجديد التحرري التي انفجرت خلال الستينات والتي تعيش الآن عملية احتدامها وفوضاها، وكذلك نضوجها وتكاملها.

نقول ايضاً: إن أبرز بناة مرحلة الخمسينات، هم كذلك من أبرز المنتجين في الستينات، وبأشكال وأنواع نعتبرها كذلك من المكاسب الفنية الجديدة التي تميز مرحلة الستينات هذه (نذكر على سبيل المثال: **بلند الحيدري ـ عبد الوهاب البياتي ـ أدونيس ـ نجيب محفوظ ـ يوسف ادريس ـ يوسف الشاروني ـ زكريا تامر ـ** وغيرهم).

نذكر هذا لنقول ان المسألة ليست مسألة «أجيال» وعدد سنوات، بل هي مسألة تطور عاصف، في المجتمع وفي الفكر وفي الفن، على صعيد البلاد العربية وعلى صعيد العالم كذلك، تجد تجليها في هذه الانواع والاشكال الجديدة، التي يستجيب لها كل فنان يملك هذه الطاقة الخلاقة على التطور والابداع والتجدد المستمر، كما تحمل معها، كذلك، الكثير الكثير من المزيّفين الذين يركبون الموجة، ويظنون أن المسألة كلها هي بضعة الاعيب غامضة في الشكل، ومجرد عملية تأخير وتقديم لمقاطع القصة أو القصيدة... وانتهى الامر!!

هذا النوع الطفيلي، هو أكثر الناس صراخاً بالطليعية، وتطرفاً في نفي كل ما سبق، والشطب عليه، ووضعه في خانة التخلف والرجعية. وهذا النوع الزائف المزيف، هو آفة كل مرحلة تجديدية ثورية، سواء في الادب والفن أم في حركة النضال السياسي.

على ان هذا التعصب القبلي من بعض شباب الادب ضد سابقيهم من روّاد ومجددي الخمسينات، لا يبرر مظاهر التعصب القبلي الآخر من بعض هؤلاء الرواد في محاولة للشطب أيضاً على المكاسب الفنية التي أعطاها أو بشّر بها جيل الشباب. فنحن، مثلاً، لا نوافق على قول **عبد الوهاب البياتي** بأن هؤلاء الشباب «لم يشكلوا إضافة جديدة لما أبدعه جيل الرواد. فهم لا يزالون

يعتاشون على فتات موائدهم أو عطاياهم الكريمة»[1]. . أو قوله، مثلاً، في الحديث نفسه، «ان من سوء حظ بعض الشعراء انهم يظهرون في عصور العمالقة»!!. . ذلك ان جيل الرواد بالذات، سبق ان سمع مثل هذه الاقوال تماماً من سابقيه الذين نعتوا انفسهم أيضاً بالعمالقة، ولكن الرواد استمروا في حركتهم الثورية التجديدية، واضافوا الكثير إلى حركة الشعر العربي، وأن بعضهم، ومنهم **عبد الوهاب البياتي** بالذات، لا يزالون يضيفون جديداً إلى حركة الشعر، بروح الستينات نفسها، فليس عجيباً القول ان باستطاعة شباب الستينات ان يضيفوا جديداً إلى حركة الشعر والادب عامة، وأنهم بدأوا بهذه الاضافات، وان انكار هذه الاضافات أو تجاهلها لا يعني انها غير موجودة، أو على الاقل انها لا تتبلور وتتكامل.

فاذا كانت المفاهيم البنائية التشكيلية للشعر الجديد في الخمسينات تبلورت في مصطلحات مثل: «كسر العمود الشعري» و«تحطيم البيت المقفل في القصيدة» و«استخدام وتوزيع التفعيلة الواحدة» و«ضرورة الوحدة العضوية للقصيدة» وتحطيم اسطورة «الكلمة الشعرية» واثبات ان الكلمة تكتسب شعريتها من مكانها في القصيدة ومن قانون علاقتها الفنية بغيرها من الكلمات وببناء القصيدة ومضمونها الخ. . . إذا كانت هذه المفاهيم وغيرها، هي التي تجلت وتبلورت، مع الشعر الجديد في الخمسينات. . . فليست هي التي تُستخدم الآن او تتجلى في شعر الستينات، ولا حتى في الشعر الجديد لرواد الخمسينات انفسهم. . وصرنا نسمع مصطلحات جديدة تتجاوز مسألة «التفعيلة» و«الايقاع» لتصل إلى: «الرؤيا» وإلى «ان لكل قصيدة حركتها البنائية والشكلية الخاصة» وإلى «تحويل الواقع إلى اسطورة» ثم تحويل العمل الشعري إلى عمل يلتقي فيه الحوار المسرحي، بالسرد، بالنثر الفني، وحتى النزوع إلى القول بالغاء مصطلح «قصيدة» نفسه، لان ما كان يقال له «قصيدة» شعرية يتحول إلى «كتابة» شعرية. . وان عملية تخطي مفاهيم شعر الخمسينات

---

(١) **عبد الوهاب البياتي**: من حديث نشرته له مجلة «الهدف» الصادرة في بيروت (العدد ١٢٢ - في ١٦ تشرين الأول ١٩٧١).

وأنواعه، هي الآن في ذروة احتدامها، وفوضاها، وان النقد العربي نفسه يعيش هذه الفوضى، ويحاول استخلاص المفاهيم الجديدة للحركة الجديدة، وبلورتها، **وهذه احدى المهمات الكبرى المطروحة أمام حركة النقد الادبي العربي الحديث**.

على اننا نعود إلى المسألة الاساسية في موضوعنا وهي: ان نرى إلى الدور الذي تؤديه، او يمكن لها ان تؤديه، اشكال الاداء والتعبير الفني ـ لمرحلة الستينات هذه وما بعدها ـ في معركة المصير.

واسمحوا لي أن أركز الحديث على فنون **القصة**، واحياناً **المسرح**، من بين الفنون الاخرى. وذلك، اولاً، لان هذا مجال قدرتي على الحديث، وثانياً، حتى لا يتحول الحديث إلى ركام سردي من الأسماء والاشارات والمصطلحات حول كل فنون التعبير، الامر الذي لا يجدي ولا نستطيعه على كل حال.

٤ ـ

قلنا: ان المسألة الاساسية في موضوع «دور الاداء والتعبير الفني في معركة المصير» هي: **الوصول إلى الجمهور**.

إن أي اثر أدبي تقدمي ـ في أي شكل من أشكال التعبير الفني تجلى به ـ لا يستطيع أن يؤدي دوراً مهماً في معركة المصير العربي ـ في مرحلتنا الحالية على الاقل ـ اذا لم يصل إلى **وعي** الجمهور. ذلك ان هذا الجمهور هو السلاح الحاسم في معركة المصير هذه، وان كل فكر وفن وأدب انما يمارس **تأثيره** في المعركة من خلال **وعي** الجمهور.

ينتج عن هذا: ان الشكل، أو التعبير الفني، الذي ينهض حاجزاً بين العمل الأدبي وبين وعي الجمهور له، بسبب من الغموض أو التعقيد أو الاغراق في الرمز، هذا الشكل، محكوم عليه ـ في مرحلتنا هذه ـ أن لا يتمكن من اداء دوره في معركة المصير.

والواقع ان الكثير الكثير من الاعمال الادبية الجديدة، في السنوات الاخيرة، محكوم بما يشبه **الانفصال عن الجمهور**، ولا نعني الجمهور العريض الواسع، بل نعني الجمهور القارىء للادب بالذات.

ان الاشكال الجديدة، التي كأنما طفرت فجأة، وبرزت مغلّفة بالغرابة والضباب، ثم الاغراق في الرمز، والتحطيم الحاسم لطريقة **السرد** في القصة ـ التي تعوّد عليها القارىء طوال عشرات السنين ـ والتلاعب بالازمنة، وتداخل الاحداث، وكسر الحدود بين الواقع والحلم، والراهن والذاكرة، ودخول كثير من القصص إلى عالم الشعر والرؤيا والاسطورة... هذه الاشكال والانواع، التي دخلت عالم القصة العربية بشكل عاصف، فاجأت القارىء العربي، اذهلته، وأخذت تخلق حاجزاً بين الكثير من هذه الاعمال وبين الكثير من القراء، وكاد جمهورها ينحصر في نطاق ضيق من الكتاب أنفسهم، وبعض النقاد.

هذا الواقع يطرح عدة قضايا:

□ **أولهـا**: ضرورة التأكيد على **ان الادب الاصيل هو باستمرار: اكتشاف ما لم يعرفه الجمهور من قبل، واذا كان هذا الادب يشكل استمرارا لخط تطور الابداع السابق، فهو، بالدرجة الاولى، اضافة جديدة اصيلة لما سبق.**

هذا يعني ـ وهو ما نحب أن نؤكد عليه ـ ان كل ما هو أصيل في النتاج الجديد، اذا لم يتح له الآن ـ بسبب غرابته وغموضه وتعقده ـ ان يصل إلى أوسع فئات القراء، وان يسهم بالتالي في انارة الوعي بجوهر معركة المصير... فانه يبقى فناً أصيلاً له دوره التحريري والثوري **داخل عملية تطور الحركة الادبية نفسها**، فهو يشكل احد المكتسبات الجديدة ـ على الصعيد الفني ـ لتراثنا الابداعي، وهو يزوّد مجموع الحركة الادبية بأدوات تعبيرية فائقة الغنى، وبالتالي فهو يحمل، بحكم اصالته، قدرة ممارسة فعله في وعي الجمهور، عندما تتاح لهذا الجمهور القدرة الثقافية على استيعاب هذا الجديد، (فاذا كانت بعض

أعمال **مایاکوفسکي** لم تُستوعب، ولم تُفهم من الجمهور، خلال احتدام الاحداث الثورية في روسيا، فان هذه الاعمال تلقى الآن اوسع الانتشار في الاتحاد السوفياتي نفسه، بعد الارتفاع العام للمستوى الثقافي ومستوى الاستيعاب والتذوق الفني).

□ **ثانياً**: ان هذه الحقيقة **لا تعني، ولا يمكن لها ان تعني: ان هناك تعارضاً أو تنافياً مطلقاً بين المعاصرة والحداثة والغرابة في الاداء والتعبير الفني، وبين امكانية الوصول إلى جمهور القراء العرب في مرحلتنا الحالية.**

والواقع ان السنوات العشر الاخيرة شهدت عدة أعمال أدبية ومسرحية جديدة معاصرة وصلت إلى فئات واسعة من القراء العرب سواء عن طريق المجلات أم الكتب المستقلة التي لاقت رواجاً واسعاً، وان هذه الاعمال الفنية ذات تركيب بنائي معاصر، ومعقد كذلك، وتتجلى فيها مختلف المفاهيم التي صرنا نسمعها عن خصائص الموجة الجديدة من: تداخل الازمنة، التقطيع الأشبه بمونتاج سينمائي، امتزاج الحلم بالواقع، الجمل القصيرة، المتوترة، القافزة، تحطيم السرد.. وغيرها من المكتسبات الفنية الجديدة.

وتحضرني الآن، على سبيل المثال فقط، بعض الأسماء والأعمال:

- السوداني **الطيب صالح**، خصوصاً فع «**موسم الهجرة إلى الشمال**»، هذه الرواية ذات التركيب الفني المعاصر، والاصيل، والتي تحمل عدة مستويات، واقعية، ورمزية، وترتفع بالواقع إلى مستوى الأسطورة، وتتلاعب بمجرى الأحداث في تقطيع سينمائي مدهش، وتطرح، من خلال الفن نفسه، قضايا قومية وفكرية، قد تناقشها على صعيد الفكر، دون أن تنكر قدرة الفنان على تحويل الموقف الفكري إلى تجليات فنية مضيئة.

- السوري **سعد الله ونوس** في تجاربه المسرحية المهمة، وخاصة في «**حفلة سمر من أجل ٥ حزيران**» حيث يمتزج تعقيد

التركيب الفني المعاصر بوضوح القضية المطروحة، وتعدد وجوه هذه القضية، وقدرة هذا العمل على الوصول إلى فئات واسعة من المتفرجين.

ـ الفلسطيني **اميل حبيبي** في تجربته الاصيلة الجديدة «**سداسية الايام الستة**» التي أراها تشكل نوعاً جديداً هاماً في أدبنا العربي الحديث يمزج بين القصة والرواية والحكاية والربورتاج القصصي، باصالة فنية وقدرة خارقة على الوصول إلى القارىء وانارة وعيه وامتاع حاسته الفنية معاً.

ـ العديد من قصص الشباب في العراق (**احمد خلف، مثلاً، ومحمد خضير**، وبعض تجارب **جمعة اللامي** المدهشة) والعديد كذلك من قصص الشباب في مصر (**جمال الغيطاني** في مزجه الاصيل بين التاريخ وأحداث العصر ـ **سليمان فياض** في قصصه النابعة من مأساة سيناء، **وعبد الحكيم قاسم** في واقعيته المتطورة).

ـ حتى العديد من القصص المعقدة ذات الجو الرمزي **لنجيب محفوظ** (مصر) في «**تحت المظلة**» خصوصاً، والعديد من القصص التعبيرية الاسطورية، الغامضة احياناً، **لزكريا تامر** (سوريا)، وقصص **يوسف ادريس** (مصر) الاخيرة التي تحمل أحداثها أكثر من بُعد واحد، سياسي واجتماعي وفكري، وقصص **يوسف الشاروني** (مصر) الذي اعتبره الرائد المبدع للموجة الحديثة في القصة العربية، والذي **أبدع قصصاً** «**ستيّنية**» **منذ أواخر الأربعينات**..هذه القصص تجد طريقها، بشكل أوبآخر، إلى جماهير القراء العرب، برغم، وربما كذلك بسبب، تركيبها الفني المعاصر.

ـ واذا كانت هموم التجريب والتفتيش المحموم داخل الطرق

الجديد للاداء والتعبير الفني لم تشكل عندنا، بعد، في لبنان، ظاهرة عامة، خصوصاً في ميدان القصة، فاننا نجد بعض تجليات لها في عدد من قصص: **محمد عيتاني، وسهيل ادريس، وادوار البستاني، وليلى بعلبكي**، هذه القصص التي تجد طريقها إلى القراء، بشكل أو بآخر، رغم الركود النسبي في ميدان القصة، عندنا في لبنان، على صعيد الانتاج والاستهلاك معاً.

- وإذا كانت رواية **حنا مينه - «الثلج يأتي من النافذة» - لم** تُلزم نفسها بمثل هذه التجارب الستّينية، فإن ما سجّلته من تقدم فنّي أصيل في أدوات حنا مينه التعبيرية، وما حملته من قضايا انسانية ونضالية، سمح لها بانتشار واسع على صعيد القراء، وبفرض نفسها فنياً وبنائياً على صعيد النقد أيضاً.

.. هذه الاعمال الادبية، التي ذكرناها على سبيل المثال لا الحصر، استطاعت ان تخترق ذلك الحاجز التشكيلي بين العمل الادبي وجمهور القراء، رغم انها تحمل بذاتها اشكالاً وطرائق تعبيرية معقدة، ويهمنا من هذا الواقع التأكيد على: **ان الفنان الاصيل يستطيع ان يوازن بين المعاصرة وبين ضرورة الوصول إلى الجماهير.. خصوصاً اذا انطلق اصلاً من موقف الايمان بضرورة هذا الايصال، وضرورة ان يؤدي العمل الفني دوره في المعركة الشرسة التي تجابهنا الآن جميعاً على مختلف الاصعدة: الوطنية والاجتماعية والفكرية معاً.**

ولكن يبقى ان الطابع العام للادب العربي في السنوات العشر الاخيرة (بما فيه الكثير من اعمال الادباء الذين ورد ذكرهم قبل قليل) هو طابع التعقيد.. والغموض، والاغراق في التجريب، والغرق أحياناً كثيرة في شكلية التجريب، وحمّى التجديد من أجل التجديد، الامر الذي أوجد ما نراه من انفصال بين هذا الادب وبين الجمهور، هذا من حيث الاداء الفني، أما من حيث ما تتضمنه هذه الاعمال من أجواء ومواقف، فان الصور الكابوسية، ونوازع اليأس والضياع، والغربة، والغضب المكتوم، والشعور بالمطاردة، والتصوير

الاسود المرعب لأجواء الارهاب وشراسة الاضطهاد، والعجز عن الخروج من دوامة الخوف والهزيمة والانسحاق وجدران السجون. .هذا الجو «الكافكاوي» ـ اذا صح التعبير ـ هو الجو السائد الضاغط في اكثرية النتاج الادبي العربي خلال السنوات العشر الاخيرة. فهو بهذا يشكل **ظاهرة عامة** لا بد من محاولة التفتيش عن جوهرها وأسبابها الفنية والفكرية والاجتماعية على السواء.

٥ ـ

وفي طريق الوصول إلى تلمّس منابع هذه الاجواء والمواقف وأسبابها، تجابهنا مسألة الدور الذي كان يمكن **للنقد الادبي** العربي ان يؤديه في هذا الميدان. ذلك **ان المهمة الاساسية للنقد الادبي، تجاه الظاهرات الادبية الجديدة، تتعدى بكثير مسألة تحديد «الخطأ والصواب» في هذه الظاهرات، لتصل إلى الاسهام الجدي في حركة التفاعل والتواصل الضروري بين الادب والجمهور**. بمعنى ان ما يواجه النقد الادبي العربي الآن هو، **الدرس الجدي** لمختلف ظاهرات أدب الستينات (من شعر وقصة ورواية ومسرح وغيرها من الانواع الادبية) وتحديد **الخصائص والميزات الادائية والتعبيرية والبنائية لهذا الادب، واستخلاص القوانين الداخلية لحركة تطور وتكوّن هذه القيم التشكيلية والتركيبية**، وهي غنية جداً، رغم كل ما قلناه عن غموض وتعقد هذا الادب، وبُعده عن جماهير القراء. وبالتالي، فبسبب هذا الغموض والتعقد والبعد عن القارىء، لا بد للنقد الادبي هنا ان يؤدي دوراً **مزدوجاً**، اولاً: تجاه المبدعين انفسهم، من أجل فهم عملهم وتفسيره وانتقاده معاً. وثانياً: تجاه القراء ايضاً، من أجل زعزعة ما عندهم من **ركود التعوّد على ما سبق**، من أجل اغناء وعيهم الفني، وبالاساس من اجل الاسهام في **ايصال** العمل الفني اليهم، وتعويدهم على رؤية **المفاتيح الجديدة للعمل الفني الجديد**، بحيث يستمتع القارىء والناقد معاً ـ واحياناً كثيرة الكاتب المبدع نفسه ـ **بلذة الاكتشاف** وريادة العوالم الجديدة. هذا كله في اطار محاولة الكشف عن واقع **العلاقة الجدلية** بين واقعنا العربي

المأساوي ـ خصوصاً واقع ما بعد الهزيمة ـ وبين الرؤية الكابوسية، والاشكال الكابوسية أيضاً، واجواء الرعب والضياع التي رأيناها تسود أكثر النتاج الادبي العربي في السنوات الاخيرة.

وهذا في رأيي هو **الدور الابداعي** الذي لا بد للنقد الأدبي العربي أن يؤديه، حتى يتاح لمختلف أنواع الأدب العربي وأشكاله أن تؤدي دوراً أكثر فاعلية في معركة المصير.

والواقع **ان الفكر النقدي عندنا لا يزال هزيلاً جداً**، والأبحاث في الفلسفة الجمالية شبه معدومة، ويسود، في «النقد»، نوع مفرط في المديح، ونوع، من المعدن نفسه، مفرط في التهجم الأعمى والتعصب القبلي، والحديث عن **شخص** الكاتب بأكثر من الحديث عن **العمل الأدبي** نفسه.

ـ «نحن جيل بلا نقاد...»

إنها صرخة واقعية أطلقها **سليمان فياض**[٢] باسم هذا الجيل الذي يشعر أنه غريب ايضاً حتى عن نقاد الادب.

وسبب هذه الصرخة هو واقع **ان النقد الادبي العربي، في الستينات، متخلف جداً، بالفعل، عن حركة الابداع في الفترة نفسها**، بعكس ما كان عليه النقد الادبي في الخمسينات، رغم كل ما ظهر فيما بعد من الوان جموده وأخطائه، فانه قد استطاع ان يعطي تقييماً لمرحلة الخمسينات، وان يسهم خصوصاً في عملية التفاعل بين الأدب والجمهور، وأن يؤدي بهذا دوراً كفاحياً شأن أدب الخمسينات نفسه.

٦ ـ

اذا كان أدب الستينات هذا (بما فيه من غموض، وتعقيد، واغراق بالرموز،

---

(٢) سليمان فياض: «نحن جيل بلا نقاد» ـ مجلة «الاداب»، العدد الخامس، أيار (مايو) ١٩٧١.

ويأس، وانسحاق، واجواء كابوسية مأساوية) يشكل، كما قلنا **ظاهرة عامة** في أكثر بلداننا العربية، فما هو **أساس** هذه الظاهرة **وجوهرها**؟

□ **لا شك** ان الموجة التجديدية في الاداب والفنون، التي تعم العالم، والتي تختلط فيها الاصالة بالفوضى وبالخزعبلات، تمارس تأثيراً كبيراً على أذهان معظم الكتاب والفنانين عندنا، وينعكس هذا التأثير في أعمالهم الفنية، **وكثيراً ما ينجذب بعض الكتاب والشعراء إلى التعامل مع تلك التجارب العالمية باكثر مما ينجذبون إلى التعامل مع ضرورات واقع المجتمع، والقارىء، والتطور الطبيعي للحركة الادبية عندنا.**

□ **ولا شك** أيضاً، ان التجدّد والتجديد بالتالي، هو **قانون عام** للحياة والمجتمع والفن على السواء. وان الجديد، يبدو دائماً، في بدايات تكونه وتجليه، غامضاً ومستهجناً، غريباً، وغير مألوف، كأي مجهول لم يعرفه الناس من قبل.

□ **ولكن** لا شك، قبل هذا كله، ان ظاهرات اللجوء إلى الرمز، والاسطورة، واستجلاب أحداث الماضي للرمز بها إلى أحداث الحاضر، والجو الكابوسي، والتعقيد المقصود مع سبق الاصرار... هذه الظاهرات ليست مجرد تقليد للموجة الجديدة في العالم، ولا هي كذلك مجرد استجابة لقانون التجديد.. **بل هي، بالاساس، نتيجة ضرورات وأحداث موضوعية نجد تفسيرها في أوضاعنا العربية المأساوية على مدى الستينات، وخصوصاً ما تكشّف للناس من أوضاع وأوزار بعد هزيمة الخامس من حزيران.**

..وفي رأيي، اننا إذا درسنا الأنواع الأدبية، وأشكال تجليها، وما تصوره أو ترمز إليه أو تصدر عنه، وإذا درسنا مختلف طرق التعبير الفني لهذا الأدب، لا بد أن نجد أن ما في هذا النتاج الأدبي من مأساوية،

وقسوة، وصور ارهاب، وكابوسية، وضياع، ودماء، وشعور بالمطاردة والهزيمة.. **هي التجلي الفني القاسي لأوضاعنا العربية نفسها، لواقع الهزيمة والارهاب والقمع وعدم الامان**... مع سلبية في الموقف تجعل الكثير من هذا النتاج الادبي اقرب ان يكون صرخة احتجاج، وحتى أحياناً دعوة انكفاء وانعزال غاضب، من ان يكون صرخة غضب ودعوة مقاومة.

فقد شهدت سنوات الستين الكثير من التغييرات، المصحوبة غالباً بالعنف والدم، والتصفيات، والتصفيات المضادة... حملت هذه التغييرات، في البداية، عدداً من المكاسب الاجتماعية والوطنية حيناً، وحملت كذلك فئات تستغل لنفسها هذه المكتسبات. وتحت شعارات الحرية والتقدم والنضال ضد الاستعمار، كانت تجري ابشع أنواع الاضطهادات والتعذيب والمطاردة والقمع الدامي... وباسم القضاء على هذا الارهاب، وعلى أجهزته، كانت فئات اخرى تستولي على السلطة بقوة السلاح، وتنفتح السجون هذه المرة، لمن كانوا، قبل ايام، يمارسون الارهاب والقمع، وتكشف السلطة الجديدة الكثير من ألوان الهول والقمع والجرائم والتواطؤ، التي سادت أيام السلطة السابقة... ثم يدور الدولاب، فاذا أساليب قمع جديدة، تتكون، والعيون اللزجة ترقب الناس من جديد.. وما أرخص التهم، وما أسهل ان يقبض على الانسان، فيقدم إلى محكمة أصدرت حكمها عليه سلفاً، أو إلى الموت قبل ان يصل إلى المحكمة، أو يُزج في السجن رأساً دون تهمة واضحة... وكأن ما يجري هو احداث فيلم رهيب عن روايات **كافكا**، ممزوجة بروايات دراكيولا وافلام الرعب!.

وأكثر ما جرى من تغيرات في القمة، كان يجري على صعيد القمة، بمعزل عن الجماهير، وغالباً على حساب الجماهير، وأمنها، وتحت الشعارات التي سبق للجماهير أن رفعتها.. وبدا كأنما هذه الاحداث الغت دور الجماهير بمنعها ومنع ممثليها السياسيين من الاسهام في التغييرات الاجتماعية، وفي التعبئة الحقيقية فعلاً للقوى ضد الاستعمار والصهيونية وضد التخلف الذي يعمي العيون والعقول.

ونحن لا نبالغ اذا قلنا: ان شعوراً بالاستلاب، وفقدان الدور، واليأس، سيطر على قطاعات واسعة من الجماهير العربية سواء قبل الهزيمة وبعدها.. وان هذا الشعور وجد تجليه الاعنف، والاكثر قتامة وإيلاماً، عند الكثيرين من الكتاب العرب، وعند الشباب بشكل خاص: (لا دور لنا. الاحداث تجري بدون اسهامنا بها، وبمعزل عنا، وأحياناً ضدنا.. كذلك فان ما ننتجه من أدب، لا دور له، فلنخلق لانفسا عالمنا الخاص، نفزع اليه، نبنيه كما نريد، خلافاً لكل ما سبق، نبنيه بشكل فانتازي، ونحيطه بأسوار من التعقيد والغرابة والرموز، ونصرخ فيه كما يحلو لنا، ونصعّد فيه آهاتنا وزفراتنا، ونعبر عن حزننا العميق كما نحب وكما نريد.. بعيداً عن الجماهير. فهذا كله لا يفيدنا!..).

وظن الكثيرون منهم ان تعبيرهم عن الاستلاب والغربة، في عالم فني غريب، يمكن ان يكرس عزلتهم عن محطيهم، وعن الاحداث، وعن العيون اللزجة التي تراقب الناس والكلمات.

على ان الفنان الاصيل لا يملك ان ينعزل عن النبع، ولا يملك الا ان يكون صادقاً والا ان يتنشق المحيط بكل ما فيه من هواء وعبير وسموم.. فاذا كل أوضاعنا العربية، كل العنف والدم والهزيمة والمطاردة والغضب المكبوت، تقتحم العالم السحري الذي بناه الكتاب لينعزلوا فيه.. بل اننا نكتشف الآن ان مختلف عناصر هذا العالم السحري هي نفسها التجلي الفني لهذا الواقع نفسه. واذا معظم ما انتجه الادباء الاصيلون العرب، في هذه الفترة، ومهما بدت غرابة اشكاله غير مألوفة، **إنما هو ادانة لما جرى ويجري، وهو صرخة احتجاج**:

□ «**تحت المظلة**» لوحة **نجيب محفوظ** السريالية، لا تدين فقط مرتكبي الجرائم والمذابح واللصوصية، وتفتح العيون على لامعقولية ماحدث ويحدث، بل تدين كذلك أولئك الذين يتفرجون على الجريمة وهي تحدث، ملتجئين إلى المظلة، علّها

تحميهم، ومندهشين مما يجري، لا يعرفون هل هم في حلم أم في يقظة غير معقولة؟.. وهذه القصة تنذر هؤلاء المتفرجين، بأن العنف واصلٌ اليهم حتماً، فلا تحميهم المظلة ولا نزعة التفرج على المأساة، وطلب السلامة والامان.

□ ... **ويقول** آمر السجن، في **قصة لجمال الغيطاني**، بعنوان «**هداية أهل الورى لبعض مما جرى في المقشرة**». واصفاً السجن الذي تحت أمرته، والذي أطلق عليه الناس اسم «المقشرة» ـ يقول: «والعامة والسوقة والمشايخ وجميع أهل مصر يقولون انه من ابشع السجون وأشدها هولاً. يقاسي المسجونون فيه من الغم والكرب ما لا يوصف. والذين يقولون عنه هذا لم يروه من الداخل، فكيف بهم اذا دخلوه... ولو مر الرجال والنساء من جواره لقالوا سراً أو علانية، وهم من بنائه يبتعدون: اللهم عافنا شره وبلاءه.. واسمعهم يقولون هذا فأسخر منهم. لا يستبعد واحد منكم نفسه عن المقشرة. ربما اليوم وسط عيالك وإلى جوار امرأتك، وفي الصباح في أسفل طباق بالمقشرة»... ويصف آمر السجن، بسادية مخلوق يجد لذته في تعذيب الآخرين وشيٍّ لحومهم، يصف مختلف ضروب التعذيب وفنونه، التي يتعرض لها أناس سيقوا إلى السجن جملة أو فرادى، ولا ذنب لهم، في الواقع، أما عند السجان فذنبهم الكبير أنهم أدخلوا إلى السجن، وهذا يكفي.

ويقول جمال الغيطاني، عام ١٩٦٩، ان هذا كان يجري في مصر ايام حكم المماليك.. ولا شأن لكاتب القصة اذا كانت تنكشف وقائع تعذيب أكثر قسوة وشراسة داخل السجون أو أقبية التحقيق، بعد حكم المماليك... أو كلما سقطت دولة للمخابرات، ونُشرت فضائحها في أجهزة الاعلام الرسمية نفسها!!..

□ **وربما** في الفترة نفسها (١٩٦٩) جاء في قصة «**الذي أخرق السفن**» من مجموعة «**الرعد**» **لزكريا تامر**، هذا المقطع تحت عنوان «**الاستجواب**»: «في اليوم الاول خُلق الجوع، في اليوم الثاني خُلقت الموسيقى. في اليوم الثالث خلقت الكتب والقطط، في اليوم الرابع خلقت السجائر. في اليوم الخامس خلقت المقاهي. في اليوم السادس خلق الغضب. في اليوم السابع خلقت العصافير وأعشاشها المخبأة في الاشجار... وفي اليوم الثامن خلق المحققون، فانحدروا تواً إلى المدن، وبرفقتهم رجال الشرطة والسجون والقيود الحديدية».. وفي المجموعة نفسها، في الفترة نفسها، ظهر أيضاً أن زكريا تامر خلق نموذج **رجل الشرطة** الذي يسحق أمن الناس ويطاردهم باستمرار ويقبض على الجائع لانه كان يتثاءب.. وخلق نماذج **القضاة** الذين يحكمون، دائماً، باعدام الماثلين أمامهم في القفص.. يحكمون حتى على طارق بن زياد لانه أحرق السفن في معركة انتصاره بالاندلس، فبدد بهذا أموال الدولة!.. ثم خلق نموذج ذلك المواطن المثالي الذي يكتب إلى السيد مدير الشرطة يقول «خضوعاً لأوامركم، أرجو السماح لي ان أموت».. وبالطبع فان **زكريا تامر**، لم يخلق نماذجه هذه، ويطرحها في شبكة أقاصيصه الفنتازية، لمجرد الفنتازيا!!.

□ ... **وبعد** عام، يمد **محمد الماغوط** يده إلى التاريخ العربي القديم، فيتناول البطل الفاتح صقر قريش، ويأتي به إلى عصرنا، ليشهد حالنا، فيرى صقر قريش كيف ان اسرائيل هزمت احفاده العرب، فيصيبه العجب مما يرى، ولا يصدق ما يسمع، ويصرخ متسائلاً عن اسباب التخاذل، والهرب من الحرب، فيقول له «**المهرج**» (وهذا هو عنوان مسرحية الماغوط): **انه الارهاب**. ولكنه ارهاب حديث، معاصر، لم يشهده تاريخ العرب!..

ويعرض أمامه ضرباً من ضروب التعذيب الحديث مما يجعل اشد ابطال العرب في تلك الفترة، ينهار، ويعترف بكل الذنوب التي لم يرتكبها. .

□ .. **وفي** عام ١٩٦٩ أيضاً، يكتب **عبد الستار ناصر** في العراق، قصة «**رجل اسمه شريف نادر**»... «هنا أيضاً تنفتح القصة على مطاردة يواجهها البطل من قبل رجل مجهول، غريب الاطوار، اسمه (شريف نادر). ويعيش البطل في جو من الحصار والرعب والاستجواب، يشبه الجو الذي عاشه (ستيفن**ك**) بطل **كافكا** في (القضية) حيث نرى البطل، رغماً عنه، يساق إلى محاكمة يجهل سببها ودوافعها. . والقصة ايضاً تذكّرنا إلى حد ما بأقصوصة **(مشوار قصير)** للقاص المصري محمد البساطي من مجموعته **(الكبار والصغار)** حيث يساق البطل (الاستاذ سلاموني) إلى مقابلة رجل لا يعرف اسمه. . وهو ايضاً نفس المناخ الذي يتنفس فيه أبطال **جليل القيسي** في معظم أقاصيص مجموعته **(صهيل المارة حول العالم)** ـ ونضيف: انه ايضاً جو المطاردة والرعب نفسه الذي يلاحق (محروس فياض سلامة) في قصة **جمال الغيطاني (ايام الرعب)** من مجموعته **(أوراق شاب عاش منذ الف عام) ـ ونجد بطل عبد الستار ناصر** في قصته هذه يتمزق بين الخوف من مواجهة الرجل المجهول، والرغبة في الهرب منه، وبين الانسياق المرعوب نحو مواجهته خوفاً من غضبه وبطشه. ويجد البطل نفسه يغرق في الخمر لكي ينسى هذا الواقع، إلا أن ذلك لا يكون مجدياً. إذ تبدو له كل الوجوه البشرية مثل وجه شريف نادر تطارده وتستجوبه، بل بدا له وجه الحارس هو وجه شريف نادر نفسه، وأحس بانه يتعرض لاستجواب مماثل في كل خطوة يخطوها، فاكتسب أحساسا عميقاً باستحالة خلاصه من المطاردة الدائمة، وهو ـ خلال حالة الرعب

هذه ـ يحاول الهرب من ذلك الرجل المجهول»[٣].

. . . هذه النماذج من الوان القصة العربية الحديثة، تجلت فيها، كما رأينا، جوانب من واقع الجو الكابوسي الضاغط الذي ساد هنا وهناك طوال الستينات، قبل الهزيمة خصوصاً، وبعدها كذلك.

وللتعبير عن موقف القصاصين من هذا كله ـ داخل اطار هذا الجو الضاغط نفسه ـ توسلوا مختلف الاساليب التي تطبع القصة بالطابع الاسطوري الفانتازي، الرمزي، الذي يشير ولا يفصح، كما استجلبوا أحداث التاريخ وأسقطوها على الحاضر، في نسيج فني مبدع يقول كل شيء، كما لو انه لا يقول شيئاً على الاطلاق.

على ان هذا النزوع إلى الرمز، والفنتازيا، والغموض، أدى بكثير من هذه التجارب القصصية ان تكون شبه مغلقة، وبعيدة جداً عن مدى قدرة الاستيعاب عند القراء، فحدّ بالتالي من قدرتها على **الايصال**، وهو الامر الضروري اذا اردنا للادب الحديث ان يؤدي دوره في معركة المصير.

والأمر الأساسي، الذي نعلق عليه أهمية حاسمة في تأدية الأدباء ـ وتالياً اساليبهم الفنية ـ الدور المطلوب في معركة المصير، هو ـ إلى جانب كل قدراتهم الابداعية، وفي الاساس ـ **موقف هؤلاء الادباء من الاحداث، ومن معركة المصير.**

ـ ٧ ـ

فما هو هذا الموقف؟

---

(٣) هذا المقطع كله، عن قصة عبد الستار ناصر، مأخوذ من دراسة كتبها **فاضل تامر** بعنوان «علامات في طريق تطور القصة العراقية». ونشرها كمقدمة لمجموعة بعنوان «قصص عراقية معاصرة» صادرة عن «مكتبة بغداد» ودار «الطريق الجديد» ـ بغداد ١٩٧١ ص ٣٥.

يبدو، من خلال أكثرية أقاصيص هذه الموجة الجديدة، **الطابع الاحتجاجي الغاضب**، لهذا الأدب. وأنه، من خلال كابوسية الأشكال والأجواء والتراكيب، يدين كابوسية الجو الضاغط في الواقع على الناس. وبتعبيره عن مأساوية الشعور بالاستلاب والغربة، يدين كذلك واقع الاستلاب والغربة. **على ان صرخة الاحتجاج التي يطلقها القصاص الحديث، هنا، مصحوبة باليأس من التغيير**، انه يصرخ، ويحاول أن يقنع نفسه، ويقنعنا، أنه يصرخ في واد، فلا من يسمع ولا من يجيب. والدوّامة ستبقى هكذا تراوح في مكانها. . ان وعي القصاص الحديث بالغربة ـ كما جاء في دراسة **غارودي** عن **كافكا** ـ «مصحوب بجهل اسبابها ووسائل التغلب عليها». . . ووعي كتابنا الشباب بالمأساة وواقع الارهاب والمطاردة، مصحوب بالتسليم بأن هذا الواقع ثابت ولا يتغير. . «نحن نرفض الشراسة والقسوة والقتل في هذه الأوضاع كلها». . هكذا يصرخ أدب الستينات في معظمه ـ و«لكن لا سبيل إلى تغييرها». . وهذا ما تُظهره النغمة اليائسة في هذا الأدب.

نحن لا نطالب هؤلاء الأدباء بأن يرسموا لنا «**طريق الحل**». . فالأدب يوحي ولا يخطط. . ولكننا لا نسكت عن ايحائهم بأن الطريق مسدود. . ولا خلاص! . . وفي الوقت نفسه نقول إنه ليس على النقد الثوري أن يحكم بالسلبية المطلقة على هذا الأدب. . . وليس باستطاعته ذلك على كل حال. فإن هذا الأدب يبقى شاهد عصره، وإذا هو لم يكن ثورياً ـ كما يقول غارودي أيضاً عن أدب كافكا ـ فهو يفتح العيون. . وفتح العيون على الارهاب والجريمة، ليس شأناً بسيطاً على طريق الوعي بمعركة المصير.

ـ ٨

إن الوعي بجوهر معركة المصير، والوعي الضروري كذلك بحركة المجتمع وعلاقاته، صار من البدهيات التي تجابه الكاتب ـ أي كاتب ـ في عصرنا.

ففي عصر الانتقال إلى الاشتراكية والفكر الاشتراكي المتطور، لم يعد العمل الأدبي مجرد ميل رومنتيكي، أو حركة ابداع تحكمها العفوية الخالصة. لقد

دخل **الفكر** في صميم البناء الداخلي للعمل الأدبي الطامح أن يكون بالفعل نتاج هذا العصر وشاهد مستواه. وصرنا نشهد في الشعر وفي القصة والرواية والمسرح ـ على صعيد العالم ـ تلك الأعمال التي تتميز بما تحمله من **فكر فني**، حيث يسري الموقف الفكري الفلسفي والبشري للكاتب في عملية **تحوّل فني** ينهض شاهداً ابداعياً ليس فقط على موهبة الكاتب وأصالته، بل على **موقفه** الفلسفي الفكري السياسي كذلك. وقد بدأ بعض الشعر العربي الحديث، خصوصاً، وبعض الأعمال المسرحية، تحمل هذا الطابع، وهذا النوع من **الفكر الفني** الصادر عن روح عصرنا، عن طبيعة هذا العصر وعن ضروراته كذلك. وبالطبع فإن هذه القيمة الفكرية للعمل الأدبي ليست هي المقياس الوحيد، ولا الأساسي، لأصالته ولقيمته الفنية. وكثيراً ما تتجلى في العمل الفني الأصيل قيم فكرية وفلسفية لم تكن واضحة اصلاً أمام وعي الفنان نفسه، وقد تبدو وكأنها لا تتعلق بقناعاته الفكرية والفلسفية ـ على صعيد الوعي ـ بل قد تبدو كذلك وكأنها ضد هذه القناعات. ولكن «أليس من الأفضل ـ في عصر الاشتراكية هذا الذي نعيشه ونصنعه ـ أن يكون الوعي الفلسفي والسياسي عند الكاتب في مستوى موهبته» على حد قول غارودي؟.. أوليس من الأفضل كذلك، في مجابهتنا لمعركة مصيرنا، أن ينتقل مجموع أدب الشباب من أفق الفرد، أو الأفراد، إلى أفق الجميع، لا كموقف فقط ومضمون، بل كرغبة في الايصال أيضاً، وخصوصاً؟

في أدب الخمسينات، أخذت تظهر تجليات فنية لهذا الموقف الفكري (السياسي ـ الطبقي).. ولعل ما في أدب الخمسينات من ايجابية الموقف، نابع من واقع النهوض الشعبي الوطني العام ضد الاستعمار والرجعية، والانتصارات التي شهدتها تلك المرحلة، والمجابهة المباشرة ضد الحكم الرجعي في بعض البلدان العربية (في العراق ضد حكم نوري السعيد مثلاً)، والمجابهة الجسورة ضد الاستعمار ومصالحه في بلدان عربية أخرى (مصر: حركة يوليو، وتحقيق الجلاء، وتأميم القناة، وحرب السويس، والانتصار) ووضوح اتجاه الضربة، وواقع وجود الجماهير ومنظماتها في قلب الأحداث.

كان أدب معركة واضحة المعالم.

ولعل هذا يسمح لنا بالاستنتاج أن ما في أدب الستينات من سلبية في الموقف، وكابوسية في الجو والتركيب، نابع من واقع الانتكاسات والهزيمة، وسنوات القمع والارهاب في ظل انظمة تمثل، في خطها العام، موقفاً معادياً للاستعمار وللتخلف وللاقطاع وللرأسمالية الكبيرة.. وهذا ما كان يسبب تمزقات داخلية في أعماق الكتاب، خصوصاً الشباب منهم، تؤدي بهم إلى هذه السلبية: التنصُّل من المسؤولية، الاكتفاء بالاحتجاج الغامض، والصراخ المكظوم، والشعور الحاد بالغربة، والاحساس العميق بالانتساب إلى عالم متخلف دون رؤية واضحة لإمكانية الصعود من ظلمات هذا التخلف، بل الغرق في رؤيا كابوسية مغلقة على المستقبل، ولا تسمح برؤية امكانية الانتصار من جديد.

فإذا كان أدب الخمسينات، في غمرة المعركة والصعود وتسجيل الانتصارات، لم يتعمق جيداً واقع التخلف الروحي والثقافي والاجتماعي للجماهير في حقيقته المريعة، فبالَغَ بتضخيم ما رآه من أنوار النصر واندفاع الحركة التاريخية إلى الأمام، وطلع علينا بأدب كفاحي **مفرط في تفاؤله**... فإن أدب الستينات يكاد لا يرى سوى هذا التخلف الروحي والثقافي، وظاهرات القمع والارهاب، ويكاد لا يرى في حركة التاريخ سوى دوران غبي في المكان ذاته، لا حركة صاعدة من واقع الهزيمة واليأس إلى واقع الانتصار.. فهو أدب **مفرط في يأسه**.

إن هذا يذكرنا بالنتاج الفني الأدبي الأسود لما بعد فشل ثورة ١٩٠٥ في روسيا، حيث مزق اليأس أرواح الكتاب والفنانين والكثير من المناضلين الثوريين. وظل **لينين**، بفكره الثاقب المتأجج، يرى عمق الحركة الصاعدة للتاريخ، ويسهم مع رفاقه في دفع هذه الحركة إلى الأمام، واستطاع **غوركي**، في تلك الفترة السوداء، بروايته «**الأم**»، أن يغوص إلى حقول اللآلىء في أعماق بحر الظلمات والشعب.

وجاء الانتصار الذي عمل له **لينين**، وبشر به **غوركي**.

إن الخطأ يكمن في **أحادية الرؤية**...

ومن الطبيعي أن تتزايد فاعلية أي نوع أدبي، بقدر ما يصدر عن **شمول في الرؤية**، مما يتيح للكاتب أن يرى واقع التخلف والقمع والهزيمة، ويعيها، ويعي أسبابها، ويعي خصوصاً **انها ليست خالدة**.. و«إن الوضع طالما انه قد **وصل** إلى هذا الحد، فهو **لن يبقى** عند هذا الحد» ـ حسب تعبير **بريشت**.

٩ ـ

.. والأدب كذلك، لن يبقى عند حد معين.

وسنوات الستين قد انطوت.. ودخلنا في السبعينات.. وفي أدب الشباب نفسه تطل أضواء تحمل ظاهرات أخرى.. فالمأساة، عندما تصل إلى حد الايلام الأقصى، تخلق التمرد عليها. وحركة تطور الأدب تأبى الجمود حتى في الاطار الفانتازي الرمزي المتعدد الألوان، هذا الاطار الذي يتحول هو نفسه إلى حاجز لا بد من كسره.

على أنني اتطلع إلى تباشير مرحلة تركيبية جديدة، نابعة من ضرورات حركة الحياة وحركة الأدب، وضرورات معركة المصير بالدرجة الأولى. وما بدأ يظهر من نتاج، لا يزال محدوداً ومعدوداً، يبدو أنه يحمل مكاسب أدب الخمسينات، في الفن وفي الموقف، ومكاسب أدب الستينات في غناه التعبيري، وبنائيته المعاصرة، ووتيرته.. على **وضوح في الرؤية** لا بد أن يتجلى في نتاج عميق أصيل، يملك امكانية الوصول، أوسع وأعمق، إلى جماهير القراء بقدر ما يكون بعيداً عن النزوات الطفولية باختراع الألغاز، والأحاجي.

إن تحرر الكاتب من غربته، ومن السيف المسلط، ومن الواقع الكابوسي، لا يمكن الوصول إليه إلا بمقاومة الكاتب لأسباب هذه الغربة، وللسيف المسلط، ولصانعي الكوابيس، وذلك بالابداع الأدبي نفسه، وبالعمل، وبالارتباط، أساساً، بحركة الجماهير.

فالأدب الذي يملك امكانية الوصول إلى وعي الجماهير، والتأثير الفاعل داخل هذا الوعي، هو بالضبط الأدب الذي يغرف اللآلىء من بحر هذه الجماهير، ويكون صوته هو التجلي الفني لصوتها، ولقدراتها الخارقة، الفاعلة، والفائقة الغنى.

(كانون أول ١٩٧١)

أفكار حول: «الواقعية الاشتراكية» و«البطل الايجابي» و... «الالتزام»

في العدد السادس (حزيران ١٩٧٢) من مجلة «الآداب»(*) عدة مقالات وأبحاث تغري بالدخول في حوار حول واحد من أهم تيارات النقد والابداع في الأدب العربي الحديث، برز بوضوح خاص خلال الخمسينات وعُرف باسم تيار «الواقعية الاشتراكية». من هذه المقالات والأبحاث: «**الواقعية الاشتراكية في النقد العراقي المعاصر**» لعبد الكاظم عيسى ـ و«**نحو أدب عربي ملتزم**» لأحمد محمد عطية ـ. ففي هذين المقالين قضايا واستنتاجات ودعوات من شأنها أن تطرح من جديد بعض المسائل التي طرحها هذا التيار، والمسائل التي أثيرت حوله.

فإذا كان أحمد عطية، في دعوته الصارخة للالتزام، قد لامس جانباً من الجوانب التي ارتبطت بتيار «الواقعية الاشتراكية» ـ رغم قلة التزام أصحاب هذا التيار بكلمة «**التزام**» بالذات ـ فإن عبد الكاظم عيسى قد ركز بحثه مباشرة حول هذا التيار، في ميدان النقد الأدبي، وخصوصاً في كتاب يقول إن مؤلفه

(*) هذه الملاحظات والأفكار نشرت في باب «قرأت العدد الماضي من الآداب» ـ مجلة «الآداب» العدد السابع، تموز ١٩٧٢.

ـ محمد الجزائري ـ ينطلق من مواقع «الواقعية الاشتراكية» في النظر إلى الأعمال الأدبية.

ينطلق عبد الكاظم عيسى، في حديثه عن تيار «الواقعية الاشتراكية» في النقد العراقي الحديث، من واقع أن الحركة الأدبية العربية المعاصرة تفتقر بالفعل إلى ما يوازيها من حركة نقدية جدية عميقة. وعلى حد تعبير الكاتب، فإن هذه الحركة الأدبية «تفتقر إلى الكشّاف الذي يشخّص مسارها، ويكشف ويبلور الرؤيا الصادقة مع معرفة الأصالة من سيول الزيف فيها، ويساهم في معالجة ظواهرها واطرها الابداعية، من خلال تحليل أبعادها، وتياراتها الفنية. ولا شك أيضاً ان افتقارها لكشاف.. للنقد الموضوعي، له أثره في تخلخل امتدادها وتطورها إلى مراحل جديدة، ومميزة».. ويحرص الكاتب على التأكيد أنه لا يعني بهذا القول ان النقد الموضوعي غير موجود تماماً، بل هو شحيح جداً، ومتخلف عن المواكبة المستمرة للنتاج الأدبي الجديد، بالاضافة إلى عدم وجود مدارس نقدية ذات اتجاهات واضحة أو ذات منهج معين تعتمده في الدراسة. ولكن الكاتب يشير إلى ارهاصات اتجاه نقدي ظهر في أواخر الخمسينات من خلال مجلتي «**الثقافة الجديدة**» و«**المثقف**» في العراق.. وهو يعني به اتجاه «الواقعية الاشتراكية» أو النقد الذي «يستند إلى الماركسية في رؤياه».

● وفي رأينا: فإن هذا الاتجاه النقدي، في العراق، لم يكن منعزلاً، بل كان جزءاً من التيار الأدبي العام، النقدي والابداعي، الذي حملته، بشكل خاص، مجلة «**الثقافة الوطنية**» في لبنان طوال الخمسينات، وكانت هذه المجلة ملتقى مختلف الكتاب العرب الذين انطلقوا في نتاجهم الابداعي والنقدي من مواقع الماركسية، ومن مواقع التفكير التقدمي بشكل عام، والذين كوّنوا، في تلك السنوات، تجمعاً أدبياً باسم «رابطة الكتاب العرب». وبحكم هذا الانتماء الماركسي والتقدمي العام أُطلق على مجموع نتاج هذا التيار اسم «الواقعية الاشتراكية»، وهو تعبير ارتبط باسم مكسيم غوركي وبالمؤتمر الأول للكتاب السوفيات الذي انعقد في بداية الثلاثينات من هذا القرن.

فإذا علمنا أن تأثيرات هذا التيار وتجلياته أخذت تظهر في الحركة الأدبية العربية منذ أواخر الثلاثينات، مع مجلتي «**الطليعة**» السورية: و«**الفجر الجديد**» المصرية، ثم مع بداية الأربعينات في مجلة «**الطريق**» اللبنانية، وعلى امتداد الخمسينات في «**الثقافة الوطنية**» ـ كما مر معنا ـ ومنذ أواخر الخمسينات مع «**الثقافة الجديدة**» و«**المثقف**» في العراق ـ لتبين لنا أن هذا التيار، في ميدان النقد والدراسة الأدبية خصوصاً، هو **التيار الأكثر استمراراً، وتنامياً، وهو التيار المتزايد وضوحاً وشمولاً، في أدبنا العربي الحديث**. بل لعله أن يكون الوحيد، بين التيارات الأدبية التي اعتمدت منهجاً معيناً، قد استطاع أن يستمر ويتنامى، رغم مختلف التعرجات وعدم الوضوح أحياناً، وسوء التطبيق أحياناً أخرى، منذ أواسط الثلاثينات حتى أيامنا هذه. . وقد أزعم أن هذا التيار ـ مع تجديد نفسه، وتعميق رؤية أصحابه للواقع وللفن، وتوسيع مدى هذه الرؤيـة هو التيار الذي يحمل امكانية الاستمرار والتجذّر والشمول في مستقبل أدبنا العربي، سواء قبل بناء الاشتراكية في هذه البلدان، أم بعدها.

وقد تميز أصحاب هذا التيار بنظرتهم الجديدة، أو المختلفة عن غيرها، إلى الواقع، والفن، والتراث. خصوصاً وان هذا التيار كان يشكل جزءاً مكوناً من تيار الفكر الماركسي في البلاد العربية، يحمل مكاسب هذا الفكر وقدرته على الكشف عن حركة الواقع وقوانين تطوره، كما يحمل، كذلك، ملامح مما رافق تيار الفكر الماركسي في بلادنا العربية، من بعض اخطاء في الاستيعاب والتطبيق، وتقصير في ضرورة اكتشاف ما هو **خاص** وما هو **عام** في حركة تطور المجتمعات العربية.

ولكننا نستطيع التأكيد: أن ما قدمه أصحاب تيار «الواقعية الاشتراكية» من نتاج يتضمن نظرات وكشوفات جديدة، سواء على صعيد الدراسة الادبية، ودراسة التراث العربي، الفكري والادبي، وعلى صعيد النقد، والابداع الفني أيضاً، إنما يشكل القسم الاغنى والاعمق والاكثر تنوعاً، في الثقافة العربية الحديثة، من أي قسم قدمه أي تيار آخر، كتيار. (على ان البرهنة العلمية

الملموسة على هذه الحقيقة التي نسوقها الآن بسرعة، تحتاج إلى دراسة تجميعية وتحليلية واسعة نطمح ان نقوم بها ذات عام...).

هذه الحقيقة لا تعني أن تاريخ هذا التيار هو، فقط، تاريخ كشوفات جديدة في الدراسة والنقد والابداع.. ذلك ان هذا التيار حمل في داخله، كذلك، عناصر من بدائية استخدام المنهج، ومن الآلية في نقل المفاهيم وتطبيقها، ومن سطحية ـ في أحيان كثيرة ـ في تناول الموضوع، سواء كان هذا الموضوع واقعاً معيناً يُراد تحويله إلى عمل فني، أم كان الموضوع عملاً فنياً يُراد دراسته ونقده. بل نستطيع القول ـ ونحن من داخل التيار لا من خارجه ـ أن عناصر كثيرة من النقاد في هذا التيار ـ كما سبق ان قلنا في مكان آخر ـ لا تزال تتناول العمل الفني بذهنية الرجل **السياسي**، أو **عالم الاجتماع**، فتناقش هذا العمل سياسياً، وطبقياً، كما لو أن هذا العمل مجرد **رأي** سياسي، أو **موقف** طبقي، دون اعتبار لخصوصية العمل الفني، ودون رؤية (نقدية ـ فنية) لبنائية هذا العمل (كواقع فني) بالدرجة الاولى، له جذوره وأصوله ـ بالطبع ـ في الواقع الموضوعي، ولكنه، على كل حال، ليس مجرد انعكاس آلي لهذا الواقع ولا هو مجرد ترجمة، بالصور والرموز، للواقع أو الموقف السياسي والطبقي، بل هو أكثر من اعادة خلق تحويلي للواقع، انه منذ يتكوّن، كواقع فني، يصبح هو واقعاً موضوعياً، مضافاً، استثنائياً وفريداً ومن نوع خاص. لهذا فان أية دراسة لهذا العمل الفني خارج نوعيته الخاصة هذه، خارج بنائيته المميزة، تصبح دراسة عن «**علاقة**» هذا الأثر بالواقع السياسي أو الطبقي، وليست دراسة للأثر الفني ككل، وبوصفه **فناً** بالدرجة الأولى.

هل خرجنا عن الموضوع؟.. لا أعتقد.

ذلك أن مقالة عبد الكاظم عيسى تطرح وتورد بعض الاستنتاجات والتعاريف والأقوال في «الواقعية الاشتراكية»، نرى أنها لا تزال تدور في إطار **التعميمات المجردة، أو الاحكام الوحيدة الجانب**، أو الآلية في الاكتفاء بالتفسير **السياسي للعمل الفني**.

فلنحاول أن نطرح للنقاش، من جديد، بعض هذه القضايا:

● يورد الكاتب قولاً للدكتورة سعاد محمد خضر جاء في كتاب لها بعنوان «**الواقعية الاشتراكية كما يراها الواقعيون الاشتراكيون**». وهو يورده في معرض التسليم به، لا مناقشته. هذا القول يتخذ صيغة التعريف المسلَّم به.. «الواقعية الاشتراكية». ونتجت عن هذا الفهم أحكام تعطي صورة متزمتة وضيقة وفقيرة، وغير صحيحة، عن النتاج الفني، وعن المواقف النقدية، لأصحاب هذا التيار في بلادنا العربية والعالم.

لا أعتقد ان هذا (القول ـ التعريف) هو صياغة خاصة للدكتورة سعاد خضر.. ذلك ان الكثيرين من النقاد، والادباء، اصحاب هذا الاتجاه، في بلادنا العربية، وفي غيرها، سجنواً انفسهم ضمن هذا الفهم الضيق لمعنى «الواقعية الاشتراكية». ونتجت عن هذا الفهم أحكام تعطي صورة متزمتة وضيقة وفقيرة، وغير صحيحة، عن النتاج الفني، وعن المواقف النقدية، لأصحاب هذا التيار في بلادنا العربية والعالم.

فاذا حصرنا «الواقعية الاشتراكية» بكونها، مثلاً، «طريقة فنية ابداعية..» وحاولنا أن نرى ـ من خلال هذه الصيغة ـ إلى واقع النتاج الفني، هنا وفي العالم، المندرج تحت هذا العنوان، لرأينا أن هذا النتاج أغنى تنوعاً، وأوسع بكثير وبما لا يقاس، من أن ينحصر في «طريقة فنية ابداعية» واحدة!.. قد نستطيع القول أن «الرمزية» هي طريقة فنية، أو أن «السريالية» هي طريقة فنية ورؤيا معينة، وأن «التعبيرية» قد تندرج في هذا الاطار.. (رغم أننا لا نوافق أصلاً على الحسم في مثل هذا التصنيف) ولكننا **لا نستطيع القول ان الواقعية الاشتراكية هي «طريقة فنية»** لسبب بسيط، واقعي، وملموس، هو: ان النتاج المندرج تحت هذا العنون العام **لا يتجلى ولا يظهر في طريقة فنية واحدة معينة**... بل أكثر من هذا نقول: ان هذا النتاج يحتوي على أعمال فنية صيغت بأشكال «رمزية» وحتى «سريالية»، وأعمال اعتمدت طريقة السرد والحدث المتنامي، وأعمال مركَّبة بشكل مونتاج سينمائي، وأعمال اتخذت الشكل

الملحمي، وأعمال تجلت على شكل أسطورة، ومئات وآلاف الطرق الفنية المختلفة، وحتى المتناقضة، نراها **ضمن** هذا النتاج الفني، المتنوع، الواسع، على نطاق العالم، والمندرج تحت هذا العنوان العام: «الواقعية الاشتراكية».

إن طريقة **ايتماتوف**، مثلاً، وخصوصاً في أعماله التركيبية وشبه الرمزية الأخيرة، جاءت تختلف تماماً عن طريقة **شولوخوف** السردية والملحمية معاً... وطريقة المخرج السينمائي **ايزنشتين** في ديالكتيك الصورة والمونتاج، تختلف كذلك عن سردية المخرج **غراسيموف** مثلاً.. وكما جاء في حديث للكاتب السوفياتي **سيرغي سميرنوف** مع مجلة «الطريق» (العدد ٦,٥ سنة ١٩٦٨): فإن «**فالانتين كاتايف**، مثلاً، في مؤلفاته الأخيرة، أعطانا أشكالاً طريفة ومعاصرة جداً تختلف عن الكتاب السوفيات الآخرين. فلكل أسلوبه الخاص وأشكاله المبتكرة: فطريقة **يوري نغيبين** تختلف كلياً عن طريق **ايلينا غريكافا**، وطريقة **غريكافا** تختلف كلياً عن طريقة **كازاكوف**، وطريقة هذا تختلف عن طريقة **اكسيونوف** أو طريقة **بلاتونوف**، وهكذا»... وإذا نظرنا إلى النتاج الفني العربي المندرج تحت هذا العنوان نجد أن لكل كاتب أصيل طريقة فنية **تختلف تماماً** عن طريقة كاتب أصيل آخر، رغم أن الفهم الآلي «للواقعية الاشتراكية» مارس تأثيراً سيئاً، خلال فترة سابقة، في افقار الطرائق الفنية لكتّاب هذا الاتجاه...

... وبالفعل، فان فهم «الواقعية الاشتراكية» بوصفها «طريقة فنية.. الخ» كاد يحصر النتاج الفني لكتاب هذا الاتجاه، بالسرد التراكمي للأحداث في القصة والرواية، وبالتنامي البسيط للصورة، وللمعنى، في الشعر!.. وخطر هذا الفهم **انه يمنع الاكتشاف**، وبالتالي يقتل الابداع الحقيقي، والاصالة، ويقيم حاجزاً سميكاً بين الاديب وبين واقع **ان الفن الاصيل هو دائماً عملية اكتشاف**، وهو دائماً **اضافة** جديدة لما سبق.

وعلى صعيد النقد، أدى هذا الفهم الضيق «للواقعية الاشتراكية»، إلى تعسف في الحكم على أعمال أدبية هامة لمجرد أن طريقتها تختلف عن التصور الخاطيء للطريقة التي الصقت «بالواقعية الاشتراكية»!.

ـ فماذا يجمع، اذن، بين هذا «الواقعي الاشتراكي» وذاك، من الاتجاه نفسه؟.. لقد رأينا أن «الطريقة الفنية» **الواحدة** لا يمكن ان تجمعهما ... فالطرق الفنية تكاد تكون بعدد الكتاب، أنفسهم، بل لعلها أكثر، فالكاتب الاصيل لا يحصر نفسه، عادة، بطريقة فنية واحدة..

واضح من خلال تاريخ ظهور تعبير «الواقعية الاشتراكية»، ومن خلال ايراد اسماء الكتاب الذين يصح أن يندرجوا تحت هذا العنوان، **ان هذا التعبير يشمل، اساساً، الكتاب والادباء والفنانين الماركسيين أو الاشتراكيين بشكل عام**. هذا يعني أن هؤلاء الكتاب والادباء والفنانين ينطلقون في أعمالهم الفنية، كما في حياتهم، من **(موقف)** عام تجاه الناس والاشياء والاحداث... هذا **الموقف الماركسي**، الواعي لطبيعته الطبقية، هو ما يميز كتاب «الواقعية الاشتراكية» عن الآخرين. ومن شأن هذا الموقف أن يغني رؤية الفنان لحركة الواقع، فيراها في شمولها وتعقدها وترابطها، وخصوصاً في تطورها الثوري. هذه الرؤية الجديدة والغنية لحركة الواقع، والمستندة إلى موقف طبقي أساساً، تتجلى، عند الفنان، في طرائق وأشكال وأساليب لا يمكن أن يحدّها خط واحد، أبيض أو أسود، ولا اطار محدد مهما يكن واسعاً، فكما ان الحركة لا حدود لأشكال تجليها وظهورها في الواقع، فان حركة الواقع في الفن، لا يمكن أن تحدها «طريقة فنية ابداعية».. واحدة..

... فالواقعية الاشتراكية، اذن، ليست «طريقة فنية ابداعية.. الخ» ولا هي مذهب أدبي محدد محدود... بل هي **(موقف)** .. بمعنى: **ان النتاج الفني، والنقدي، للكتاب والادباء والفنانين المنطلقين من موقف ماركسي، ومن موقع الطبقة العاملة، ومن موقع التفكير الاشتراكي بشكل عام، تجاه الناس والأشياء والأحداث، إن هذا هذا النتاج ذا الطرائق الفنية المتعددة والمتنوعة والمختلفة، يؤلف، بمجموعه، تياراً مميزاً في الحركة الادبية والفنية في بلادنا العربية وفي العالم، أطلق عليه اسم «الواقعية الاشتراكية»**.

على ان هذا المفهوم العام للواقعية الاشتراكية، تفرعت منه، عندنا وعند غيرنا، عدة مفاهيم ورد بعضها في مقالة عبد الكاظم عيسى، وتحتمل ايضاً بعض النقاش، سواء على صعيدها النظري أم على صعيد التطبيق والواقع الملموس للنتاج الأدبي نفسه في بلادنا:

. . . وأول ما أحب أن اشير إليه هو ذلك «التلخيص» الذي قدمه عبد الكاظم عيسى **للاسس** التي يعتمدها هذا الاتجاه النقدي (الواقعي الاشتراكي) في الادب العربي. . فهو يقول انه استخلص هذه الاسس من خلال رصده لما قدمه هذا الاتجاه النقدي من نتاج، خاصة في العراق. وقد حصر الكاتب تلك الاسس بالنقاط التالية:

١ ـ تحليل الواقع الادبي من خلال الواقع الاجتماعي والسياسي، ومدى مشاركة الاديب في وعي وتغيير الواقع، على اساس ان المضمون في الفن هو: الواقع الذي يعكسه الفنان في ضوء نظرة إلى الكون شاملة، وفي ضوء مثل اجتماعية عليا.

٢ ـ محاربة الفكر الرجعي بكل اوجهه، وفضح الاساليب التي يتغلغل فيها بين ثنايا العطاء الادبي.

٣ ـ مطالبة الاديب بالالتزام الثوري، وتخطي عقبات التخلف الفكري، والتهرب والضياع المستورد، والوقوف أمام مهماته الجديدة موقفاً فاعلاً، في صف الجماهير الكادحة، وفي صف الثورة المستمرة.

٤ ـ التأكيد على أثر العمل الابداعي، وما يحققه هذا الاثر في نفوسنا، بفضل الصور والكلمات والايقاع. . الخ، وما يحدثه من ارتباط وعواطف وأحوال عقلية. . «وان يثير في خاطرنا حوادث وأفكاراً من شأنها أن تعبئنا مع شيء أو ضده».

٥ ـ التأكيد أيضاً على الوحدة الدينامية للعناصر المكونة للعمل

الادبي . . فالمضمون الجيد، اذا لم يطرح باسلوب وشكل جيدين، يصبح عملاً كروكيا، لا يؤدي الدور الذي يلتزم القيام به، ولهذا يؤكد الاتجاه، ان هذا الاساس غير منفصل عن الاسس الاخرى التي سبقته.

واضح ان هذا التخليص للاسس التي «تمثل اتجاه الواقعية الاشتراكية في النقد الادبي» يدل على ان هذا الاتجاه النقدي أقرب إلى دراسة **المضمون والمعنى الاجتماعي والسياسي** للعمل الادبي، منه إلى دراسة العمل الادبي نفسه، من الداخل، **كواقع فني** اساساً، وكبنية جديدة صار لها حياتها وقوانينها الخاصة ايضاً، رغم ان أصولها الاولية موجودة في الواقع الموضوعي والاجتماعي الذي مارس تأثيره على الفنان.

ولعل الخطأ هنا ليس خطأ الكاتب، الذي لخص لنا أسس هذا الاتجاه، بقدر ما هو خطأ الكثير من كتابات بعض ممثلي هذا الاتجاه في بلادنا العربية . . . ويبدو ان كتابات هؤلاء جاءت، في البدء، بمثابة ردة فعل على اولئك النقاد التقليديين الذين كانوا يدرسون العمل الادبي كأنه معزول ومقطوع الاصول والجذور، وليس له علاقة لا بالمجتمع ولا بالصراع الاجتماعي ولا بالعصر ولا حتى بالثقافة المعاصرة له . . فجاء نقدهم شكلياً وعاجزاً عن رؤية العلاقات الداخلية للعمل الفني، وظل عند حدود التحدث عن المحسنات، والبديع، والجزالة، والصور، والسبك اللغوي، ومطابقة المباني للمعاني . . إلى آخر هذا النوع من الوصف الخارجي الذي لم يفهم أساساً مسألة الشكل في البنية الفنية . .

ثم برز ممثلو اتجاه «الوقعية الاشتراكية»، فجاءت بعض كتاباتهم، كرده فعل على هذا النوع النقدي الخارجي، قافزين بهذا إلى الجانب الاخر، مركزين الحديث على : **المعنى الاجتماعي والسياسي** للعمل الفني، ودور هذا العمل في المجتمع والثورة، والاتجاه الكفاحي أو الانهزامي لهذا العمل، إلى آخر هذه المفاهيم التي تصف مصادر العمل الفني ومنابعه، والمصب الذي يتوجه اليه، .

ولكنها تدور «**حول**» العمل الفني، نفسه، دون محاولة جدية للدخول إلى **البنية الداخلية** لهذا العمل، كوجود خاص مميز، صار له استقلاله النسبي عن المصادر والمنابع، وعن المصب، وحتى عن الفنان نفسه، مبدع هذا العمل.

ورغم القيم الكفاحية ـ السياسية لهذا النوع النقـدي، في تيار «الواقعية الاشتراكيـة»، وقيمته الفكرية كشكل من أشكال **البحوث الاجتماعية** عن دور الادب والادباء في المجتمع.. فلا بد من القول ـ أو الاعتراف على الاصح ـ بأن القيمة (الادبية ـ الفنية) لهذا النقد جاءت باهتة جداً، وأحياناً معدومة، وأحياناً كان **الاكتفاء** بالتفسير السياسي ـ الاجتماعي للعمل الفني يؤدي أيضاً إلى **خطأ سياسي** في الموقف من الأدباء والفنانين.

وحتى لا أتهم باعطاء لوحة سوداء عن هذا الاتجاه النقدي، الذي أنا منه أساساً، لا بد من التأكيد هنا أن كثيرين من الممثلين الجدد لهذا الاتجاه، في العراق والبلاد العربية الاخرى، ومن بعض الذين استطاعوا تجاوز النظرة الوحيدة الجانب، أخذوا يتعاملون مع النتاج الادبي، بروح جديدة، أكثر عمقاً، وأكثر استيعاباً لموقف الواقعية الاشتراكية، في الفن، وفي النقد، وفي السياسة كذلك.

● ... ومسألة «**البطل الايجابي**» في الواقعية الاشتراكية؟

هنا لا بد لممثلي هذا الاتجاه من النقاد أن يتفاهموا حول حدود هذا المفهوم وحول اشكال تجليه، وحول تطبيقه ـ نقدياً، وفنياً ـ في الحركة الادبية عندنا.

ذلك ان النقل الحرفي لهذا المفهوم، والتطبيق الضيق المتعسف له على أدبنا العربي، أدى ـ في النقد طبعاً وليس في الواقع ـ إلى طرد أعمال أدبية قيمة ليس من دائرة الفن فقط، بل من دائرة الاتجاه التقدمي أساساً، ثم تصنيف هذه الاعمال بأنها «رجعية» أو هي في أحسن الاحوال «برجوازية صغيرة».. لمجرد ان البطل فيها لم يكن **ايجابياً**، ولم يكن اشتراكياً كما نريد، نحن، لا كما هو في الواقع!!

لا بد من التفاهم، أولاً، على أن الاحكام النقدية، والنظريات النقدية، تنبع من دراسة الاعمال الفنية الابداعية، أساساً، وليس العكس. ومن الطبيعي ان الكتابات النقدية والنظريات النقدية، تمارس تأثيرها في الاعمال الفنية المقبلة، ولكن التأثير الحاسم في العمل الفني يبقى للواقع الاجتماعي نفسه ولقوانين العمل الفني، وقوانين حركة تطور الفن.

فاذا اتفقنا على هذا، وانتقلنا إلى واقع الامر، نجد: أن مفهوم «**البطل الايجابي**» قد صيغ على اساس وجود نتاج غني ومتنوع من الروايات والمسرحيات الملاحم، ظهر قبل ثورة اكتوبر، وخلال أحداثها، وبعد انتصارها، حتى زمن صياغة هذا المفهوم، في الثلاثينات تقريباً. . وكان البطل الايجابي بارزاً وفي هذا النتاج الغني نفسه، كما كان في صدر الاحداث الواقعية نفسها. أي أن البطل الايجابي في هذا النتاج الادبي لم يظهر نتيجة **تطبيق** المفهوم النقدي النظري عن «البطل الايجابي»، بل العكس تماماً هو الصحيح: لقد صيغ هذا المفهوم استناداً إلى النتاج الادبي نفسه وبعد زمن طويل من ظهوره. مع العلم أن هذا المفهوم لا يشترط أن يكون «البطل الايجابي»، بالضرورة، هو الشخصية الاساسية في العمل الفني. . أكثر من هذا: أن البطل الايجابي، مثلاً، لم يظهر أبداً كشخصية روائية، في العمل الروائي العظيم «**أسرة ارتامانوف**» لكسيم غوركي، ولا في روايته العظيمة الثانية «**كليم سامغين**»، حيث الشخصيةِ الاساسية هي المثقف البرجوازي القلق المعذب الضمير والذي يريد أن يغير الوقع، ولكنه يخشى الثورة، ويرجوها.

فالمهم، في أدب «الواقعية الاشتراكية»، هو: الموقف العام، **التوجه العام للعمل الفني**، والتأثير الايجابي **العام** له، وليس مقدار «الايجابية» في هذه الشخصية الروائية أو تلك. بل قد يكون الطابع العام **لجميع** شخصيات رواية، ما، هو النزوع السلبي، ويكون الموقف العميق في هذا العمل نفسه، هو موقف ثوري، أساساً، شأن الاعمال الفنية الاصيلة.

من هنا أجدني غير مقتنع بالقول الذي أورده عبد الكاظم عيسى نقلاً عن

كتاب **محمد الجزائري ـ «عندما تقاوم الكلمة»** ـ من: «ان البطل الجديد في ادبنا العربي هو: الفدائي الثوري» رغم أن الجزائري يضع هذا القول كأفق، ولكنه يورده في معرض الحديث عن مفهوم «البطل الايجابي» في الواقعية الاشتراكية. والذي أخشاه أن تطبيق هذا المفهوم، نقدياً، على أدبنا العربي الحديث، من شأنه ان يطرد ايضاً عدداً من أهم الاعمال الادبية العربية الحديثة من دائرة الادب الثوري، لأن هذا «البطل الايجابي» ليس هو الشخصية الاساسية في هذا النتاج، ووجوده فيه لا يزال باهتاً جداً، بل أستطيع القول: ان «الشخصية الاساسية» أو **البطل الاساسي** في أكثر النتاج الادبي العربي في السنوات الاخيرة، هو: الارهاب، والشعور بالمطاردة، والقلق، والغضب، وعدم الامان.. واستطيع القول أيضاً ان العديد من هذه الأعمال الادبية يملك الصفة الثورية بقدر ما يتجلى فيه الصدق الفني، والغضب للانسان الذي يتعرض للاذلال والارهاب والسحق.

إن واقع وجود ملامح للبطل الثوري في الادب العربي الحديث، وضرورة تنامي هذا الوجود مع تنامي الحركة الثورية نفسها في الواقع.. ان هذا لا ينبغي أن يحجب أمام النقاد الثوريين **الصفة الثورية** للادب الذي تبرز فيه الشخصيات المأزومة، والمستلبة، والقلقة، والخائفة، والمتخاذلة، والشريرة، وهي شخصيات موجودة على نطاق واسع في بلادنا، بل ان ملامح هذه الشخصيات قد تشكل، أحياناً، **الوجه الاخر** لبعض الابطال الثوريين انفسهم، وهذا واقع شهدناه ونشهده... المهم هنا ليس نوعية الشخصيات، ولا حتى الموقف الظاهر للاديب نفسه.. المهم هو ما يكشفه أدبه فعلاً من حركة الواقع وتعقيداته، ومدى صرخة الاحتجاج الفنية الصادقة في هذا الادب ضد واقع الاضطهاد والظلم والاستلاب والعلاقات غير الانسانية.

وبعد...

هذه ملامسة لبعض ما ورد من مفاهيم خلال مقال «الواقعية الاشتراكية في النقد العراقي الحديث» لعبد الكاظم عيسى.. لم يكن الهدف منها اجراء

مناقشة تفصيلية حول انجازات، وأخطاء، هذا التيار الأساسي في النقد العربي، بقدر ما كان طرحاً للقضايا ودعوة إلى الحوار بشأنها. . ذلك أن العمل في اتجاه تعميق هذه المفاهيم لم يعد مسألة نظرية فقط، بل هناك محاولات جدية في هذا الاتجاه، ليس على أساس الكلام النظري المجرد، بل من خلال دراسة الاعمال الادبية العربية نفسها. . ولعلني أطمح ان يلتقي بعض ممثلي هذا الاتجاه من النقاد العرب، في ندوة لبحث علمي مشترك، بهدف تبادل التجارب والآراء، وتوضيح نقاط الانطلاق، خصوصاً حول القضايا والمفاهيم التي أُسيء تفسيرها واستخدامها وتطبيقها، كما أُسيء التعليق عليها من قبل الآخرين. . .

* * *

«**نحو أدب عربي ملتزم**» - كثيراً ما استخدمت كلمة «**التزام**» لدى الحديث، في بلادنا، عن «الواقعية الاشتراكية» أو عن الأدباء والنقاد الماركسيين. والواقع أن هذه الكلمة التي استخدمها سارتر كثيراً، وشاعت عندنا من خلال كتاباته، والكتابات عنه، لم يستخدمها النقد الماركسي، بشكل عام.

فان مجرد نعت الاديب بانه «**ملتزم**» توحي برداء ما، خارجي، وبصفة ازعم انها خارجة عن طبيعة الابداع الفني. فالاديب الاصيل لا «يلتزم» بقضية، كمن يكتب عقداً بينه وبينها، أمام الشعب!. . بل ان هذا الاديب، عندما يتبلور موقفه الاجتماعي ويتجلى في فنه، تكون القضية قد صارت **هي ذاته وليست خارجة عنه**.. فهو، اذن، ليس «ملتزماً» بها. . والموقف الاجتماعي ليس مسألة «التزام». . فالموقف هو الانسان ذاته. . من هنا، فان الماركسية تركز الحديث على **موقف الفنان**، المتبلور في نتاجه، ولا تتحدث عن «الالتزام» ولا عن . . «الإلزام».

ولقد اغراني بهذا الايضاح، ذلك القول الذي بدأ به الاستاذ أحمد محمد عطية دعوته إلى «أدب عربي ملتزم»، فهو يقول: «ان الاديب العربي مطالب (اليوم) بالالتزام أكثر من أي وقت مضى. .»!. . لماذا **اليوم**؟ لماذا ليس بالامس. . أو غداً؟. هذا يوحي بأن مسألة «الالتزام» أشبه بثوب خارجي

يضيفه الاديب (اليوم) على أدبه «لان الامة العربية تواجه معركة المصير».. وقد ينزعه عن أدبه (غدا) عندما تنتصر الامة في معركتها!..

أريد أن أقول: إن الموقف الاجتماعي للفنان ـ أو «التزام» الفنان كما يحب أصحابنا القول ـ لا يختلف، لا بالنوع ولا بالدرجة، لا قبل المعركة ولا خلالها ولا بعدها، اذا كان هذا الموقف قد تكوَّن في أعماق الفنان أصلاً، فهو يخوض معركة مستمرة، لأجل الحرية والتقدم، قبل معركة المصير، وخلالها، وبعدها، وبعد انتصار الثورة.

لذا، فان دعوة الاديب إلى «الالتزام» ـ اذا سلمنا بهذا التعبير ـ هي دعوة مطلقة، فلا ترتبط بفترة ما، معينة.. هذا اذا سلمنا، أصلاً، بأن بإمكان الاديب الاصيل ان لا يكون «ملتزماً» في ادبه، ثم يقتنع «فيلتزم»!..

نعود إلى أساس الدعوة ـ ولا نتحدث عن النوايا الطيبة، فواضح من المقال ان الكاتب متألم جداً من واقع الهزيمة، ويتطلع إلى تعبئة جميع الجهود من أجل النصر ـ ولكننا نحب أن نتساءل عن مدى انطباق تفاصيل هذه الدعوة على واقع حركتنا الأدبية نفسها، اليوم!..

وأذكر أن رواد النقد الواقعي الاشتراكي، منذ الاربعينات، وخصوصاً في الخمسينات، تحدثوا عن **مهمات** الاديب، وضرورة إدراكه مسؤولياته، والدور النضالي للادب، وعدم صحة فكرة «حياد» الاديب، والتأكيد أن الاديب متحيز، وتفسير معنى الانحياز، واتجاهه، في الادب.. إلى اخر هذه الاحاديث التوجيهية التي قد تكون ضرورية في زمنها، ولكن معانيها قد استُهلكت، طالما هي في المجرد، وبدون تطبيقات ملموسة.. وهكذا برزت ضرورة أن يصار إلى دراسة **الاعمال الادبية نفسها**، واستخلاص أحكام ومواقف نقدية منها، بعيداً عن سلسلة الـ «**يجب**... على الاديب كذا.. **ويجب**.. **ويجب**.. » .. هكذا بشكل نصائح وتوجيهات مجردة.. لقد كان فضل هذه «التوجيهات» أو «التوجُّهات»، في البداية، إنها أثارت معركة كان لا بد منها على عتبة مرحلة

جديدة في الادب والنقد.. وصار لا بد لنا نحن ـ في أيامنا هذه ـ ان نستفيد من محصول تلك المعركة، ونلتقط حركتها التقدمية الاساسية، ونترك مختلف السلبيات التي وقعت فيها. ومنها ـ خصوصاً ـ الحديث النصائحي، المجرد، حول مهمات الاديب وواجباته، وكيف «يجب» ان يكون ادبه.. الخ.. ثم نوجه الاهتمام إلى دراسة النتاج الادبي نفسه.

استطيع القول: ان الطابع العام لمقالة أحمد عطية هو نفسه الطابع الذي تجاوزته المرحلة من زمان.. وان دعوته الحارة والصادقة إلى «الالتزام» تأتي الآن متأخرة.. ليس بمعنى ان غيره سبقه الى هذه الدعوة، بل بواقع ان نتاج الادب العربي الحديث، بشكل عام، غير بعيد عن «الالتزام» كما يتصوره الكاتب، وغير بعيد عن المعركة الحقيقية التي تخوضها شعوبنا العربية.. لان هذا النتاج ـ بخطه العام ـ إنما يعبر بمأساوية عن حدة التمزقات التي تعانيها الجماهير العربية، والمناضل العربي المضطهد، والفرد العربي المنسحق المسلوب الحرية.. ولعل هذا الادب هو أحد أعنف صرخات الاحتجاج، منذ بداية حركة التحرر العربية، ضد كل العراقيل، والضغوط التي لا تزال تمنع الجماهير العربية أن تأخذ قضيتها بيدها، وضد الاجهزة التي تضطهد المناضل لانه يناضل، وتذبح الفدائي لانه اختار طريق الفداء، وتمنع الاديب نفسه من أن يقول كلمته بملء حريته..

وأنا اعتقد أن الاستاذ أحمد عطية، لو سلك إلى دعوته، الحارة المخلصة هذه، طريق الدراسة الملموسة للنتاج الادبي العربي نفسه في هذه المرحلة لخرج باستنتاجات أخرى، منها: ان معظم هذا النتاج الادبي «ملتزم» بشكل أو بآخر، وأن هزيمة حزيران ـ خصوصاً ـ تطبع هذا النتاج بشكل حاد، وبارز، ومأساوي.. ولكان فسّر لنا: لماذا يشعر الاديب العربي بالاختناق؟ ولماذا لا يقول رأيه بوضوح وصراحة وشجاعة؟ ولماذا نصطدم كثيراً بالتناقض بين سلوك بعض الادباء وبين أفكارهم؟.. ثم لماذا يلجأ بعض الادباء والشعراء العرب إلى الرموز والاساطير، وينطبع نتاج البعض الآخر بالتعقد والغموض؟ لو سلك الكاتب هذا السلوك لجاءت مطالبته بأن يكون الاديب العربي أكثر شجاعة

واكثر صلابة في الموقف، وبالتالي أكثر وضوحاً في «التزامه».. لجاءت هذه المطالبة طبيعية بقدر ما هي مستخلصة من **واقع النتاج الادبي نفسه**. وليس من خلال محاكمة ذهنية حول واجبات الاديب ومهماته ودوره.. الخ.. أدت بالكاتب إلى وضع مهمات أمام الادباء العرب هي مهمات حركة تحرر واسعة بكاملها، ومهمات أحزاب ثورية تحضر لتغيير بنية المجتمع كله(*).. والادباء **(جزء)** في هذه الحركة، **مشعل** من مشاعلها، **صرخة** من صرخاتها. ونتاجهم هو **بعض** عوامل الثورة **وبعض** تجليات النزوع الثوري.. فلا تطلبوا منهم، ان يقوموا بمهمات حركة التحرر كلها، خصوصاً اذا كانوا معرضين للاضطهاد حتى من بعض فصائل حركة التحرر هذه، وحتى تحت شعارات «الحرية» و«الاشتراكية»!..

وأخيراً.. استخلص من هذا كله: ان شعار «نحو أدب عربي ملتزم» صار لا بد أن يستكمل، أو يستبدل، بشعار آخر هو:

«نحو **نقد** أدبي عربي ملتزم **بدراسة النتاج الادبي** نفسه بشكل ملموس، وغير متعسف».

(الآداب» - حزيران ١٩٧٢)

(*) - من المطالب التي توجه بها صاحب المقال نذكر: (.. الاديب العربي ملتزم بالحرية والاشتراكية والوحدة.. والحرية التي يلتزم بها الاديب حرية محددة بتحرير الاراضي العربية المحتلة.. ويلتزم بعدم الخضوع لسياسة الأحلاف ومناطق النوفذ... وهو ملتزم بحرية الفكر والعقيدة والنشر والتعبير والابداع للكتاب ولكل الناس.. ضد كل قيود الرقابة والبيروقراطية وصنوف الارهاب الفكري.. وهو ملتزم بحرية المواطن العربي الاجتماعية بمنع استغلال الانسان للانسان والضمانات الاجتماعية.. وهو ملتزم ببناء مجتمع اشتراكي تؤول فيه الملكية للشعب ويزول فيه التفاوت بين الطبقات.. ومنع استغلال الراسماليين الماليين والصناعيين وكبار ملاك الأراضي للانسان العربي.. إلخ) - هذه المهمات التي لا بد، بالطبع، ان يكون للأديب العربي موقف منها، ولكنها صيغت كما لو ان مسؤولية تحقيقها تقع على عاتق الادباء العرب الملتزمين.. في حين ان هؤلاء الادباء هم مجرد (جزء) من حركة تحررية عربية عامة، ومن أحزاب ثورية هي المسؤولة، بالأساس، ككل، عن تحقيق هذه المهمات.

القسم الثالث

كتابات... ومناقشات... حول الشعر الحديث.. والجمهور.. والثورة

كلمة لا بد منها:

لو ان هذا الحوار ـ الذي جرى في اواسط العام ١٩٧٠ ـ جرى في ايامنا هذه (١٩٨٠) لجاء بالتاكيد، على غير ما هو عليه الآن، سواء في الكثير من تفاصيله أم حتى في بعض منطلقاته.. وذلك تبعاً لما جرى من تغيير معيّن في مفاهيم (واساليب، ومواقع) اطرافه المختلفة، وتبعاً لما جرى من تطور، او مراوحة، في شعر الشعراء موضوع الحوار اساساً، نعني: الشعراء الذين اطلق عليهم ـ في اواخر الستينات وبداية السبعينات ـ «شعراء المقاومة الفلسطينية»... فإن حركة التطور الصاعد والتحولات النوعية في شعر محمود درويش، مثلاً، تختلف عن حركة رفاقه الآخرين الذين آثر بعضهم البقاء حيث كان من حركة الشعر العربي الحديث.

ولكن يبقى في الحوار الكثير من القضايا والمنطلقات الأساسية، وحتى بعض التفاصيل، التي لا تزال تطرح نفسها، سواء عند اطراف الحوار انفسهم ام على صعيد الحركة النقدية وحركة الشعر العربي الحديث، واشكالية العلاقة بين الشعر والثورة (الشعر الثوري، والحركة الثورية).

وكان لا بد أن نورد، في هذا القسم من الكتاب، مقالة ادونيس التوضيحية ـ بشان انتقادات كاتب هذه السطور ـ كاملة، فلا نسمح لنفسنا ان نلخّص افكاره خشية أن تميل بنا عملية التلخيص هذه إلى تقويل ادونيس ما لم يرد قوله، او طمس بعض ما يراه اساسياً في افكاره هذه.

ونحب ان نؤكد، هنا، بوضوح، ان الحوار الجدي إنما يعبّر، في جدّيته هذه بالذات، عن الاحترام العميق الذي يحمله اطراف الحوار بعضهم للبعض الآخر.

الشعر.. والثورة

حوار مع أدونيس حول شعر المقاومة الفلسطيني ودوره

. . إن الحرية والدمقراطية في المجتمع العربي اليوم مطلب ملح أكثر مما كان في أي وقت مضى. أن «الرأي الاوحد» ليس منافياً للتقدم، والتطلع الحضاري بعامة وحسب، إنما هو أيضاً مناف لفكرة الانسان بالذات.

(أدونيس ـ ١٩٧٩)

. . انطلاقاً من هذه القناعة نفسها، كان هذا الحوار مع أدونيس عام ١٩٧٠:

بعد أحداث الخامس من حزيران ١٩٦٧، ارتفعت، على صعيد الفكر والنقد، أصوات تدين ظاهرة **المبالغة** في الحكم على الاشياء والاحداث، وتدعو إلى ضرورة التزام الموضوعية في البحث والنقد. . . واذا كان الكثير من هذه الأصوات والدعوات لم يصل إلى عمق هذه الظاهرة ليفسرها ويكشف أسبابها العميقة في واقعنا التخلفي، وفي تفشي الفكر البرجوازي الصغير، السريع التقلب ـ فان هذه الاصوات، على كل حال، قد برهنت على وجود هذه الظاهرة، وضررها، رغم ان هذه البرهنة جاءت من مواقع أخلاقية تكتفي

بالإدانة دون التفسير، ودون كشف الأسباب واكتشاف الطريق العلمي للدراسة الموضوعية لكل حدث أو ظاهرة.

في وقت ارتفاع هذه الأصوات بالذات ـ وكان الشعر الذي عُرف باسم «شعر المقاومة الفلسطيني»، الآتي من وراء الاسلاك الاسرائيلية، قد انفجر في أنحاء البلاد العربية بشكل مدهش ـ تناولت بعض الاقلام العربية هذا الشعر تبالغ في الاحتفال به كما لو أنه هو الشعر وحده في العالم العربي ولا شعر غيره، وكما لو انه ظاهرة فريدة نبتت فجأة، كالفطر بعد عاصفة حزيران، بلا أساس من تراث، ولا ارتباط بحركة الشعر العربي كله!.

حدث هذا أيضاً دون تفسير واضح لظاهرة الانتشار المدهش لهذا اللون بالذات من ألوان الشعر العربي الحديث.

واذا كانت بعض الاقلام قد حاولت أعطاء تقييم موضوعي لهذا الشعر المقاوم ـ ومنها قلم **محمود درويش** نفسه في ندائه الشهير بعنوان «**انقذونا من هذا الحب القاسي**»[1] ـ فان اقلاماً اخرى وصلت، باسم الرد على المبالغات الاولى، إلى التقليل من القيمة الحقيقية لهذا الشعر، ومن دوره المقاوم، إلى حد أن هذا الشعر انقلب، في نظر **أدونيس**، إلى شعر «غير ثوري... محافظ... ينعش البرجوازية العربية»!

هذكا نشهد، من جديد، وجهاً آخر من وجوه المبالغة التي أدانتها تلك الأصوات النقدية دون أن تفسرها، ومنها صوت أدونيس بالذات.

ولا تطمح هذه الدارسة إلى تفسير **ظاهرة المبالغة** هذه في بعض تيارات الفكر العربي، الا بمقدار ما يتعلق بموضوعنا هنا وهو، مناقشة بعض آراء أدونيس، حول الشعر الثوري وشعر المقاومة الفلسطيني، نعتبرها وجهاً جديداً من وجوه **المبالغة**.

---

(١) منشور في مجلة «الجديد» الصادرة في حيفا، ١٩٦٩ = نشر فيما بعد في مجموعة مقالات نثرية لمحمود درويش بعنوان «شيء عن الوطن» ـ دار العودة، ١٩٧١.

١ -

في دارسة بعنوان «**الشعر والثورة**»[٢] يقول أدونيس «أن يكون الشعر العربي ثورياً يعني أن يخلق باللغة، في ميدان الثقافة، معادلاً لما يخلقه الثائر بالعمل في ميدان الحرب».. ويقول: «ان الثورة هي علم تغيير الواقع، والشعر الثوري هو البعد اللغوي (بالمعنى الشامل لكلمة لغة) لهذا العلم المغيّر».. ويقول: ان التفتح الثوري العربي «تجسده، على صعيد الابداع بالعمل (أو ما نأمل أن تجسده) حركة المقاومة الفلسطينية. أما على صعيد الابداع بالكلمة (الثقافة) فلا يجسده الشعر الذي يصف حركة المقاومة ويغنيها. بل يجسده الشعر الذي يواكب الحركة، أي يخلق معادلاً ثورياً باللغة، يفكك البنية الحضارية العربية الموروثة. فاذا كانت مهمة المقاومة / الثورة أن تفجر الواقع السياسي / الاقتصادي وتغيره، فان مهمة الشاعر العربي الثوري هي أن يفجر نظام اللغة (الثقافة ـ القيم) السائد ويغيره».

في هذا الكلام، المصاغ بدقة لغوية صارمة، **حلقة اساسية مفقودة**.. وهذا ما يجعل مفهوم أدونيس للشعر الثوري مفهوماً ميكانيكاً، وليس ديالكتيكياً. وهذا أيضاً ما جعله يصدر حكمه الغريب على شعر **محمود درويش** وأخوانه بأنه شعر غير ثوري.. ومحافظ... الخ.

وهذه الحقلة الاساية المفقودة هي: **التأثير المتبادل، والتفاعل**، بين الثورة والشعر الثوري، هي هذا الارتباط العضوي بين الشعر والثورة، بمعنى أن الحركة الثورية في الشعر لا تجري داخل الشعر نفسه فقط، منفصلة عن حركة الواقع الثورية، ولا هي موازية للحركة الثورية، بل هي أحد أشكال تجلي الحركة الثورية، تنبثق منها أساساً، تعبر عنها كذلك، وتؤثر فيها بالتالي.

---

(٢) دراسة نشرها أدونيس في مجلة «الهدف» الصادرة في بيروت ـ العدد ٢٠ (٦ كانون أول ١٩٦٩) صفحة ١٨ = نشرت فيما بعد في كتاب «زمن الشعر» لأدونيس، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.

وقد أقول: إن أدونيس يفهم الحركة الثورية في الشعر منفصلة عن مهمات الحركة الثورية في الواقع.

وهو يضع أمام الشاعر الثوري مهمات ثورية داخل الشعر نفسه، وليس داخل وعي الجماهير. انه يهدف إلى تغيير الشعر، لا إلى اسهام هذا الشعر في تغييرالواقع.

يهمه تغيير بنيـة اللغة، ولا يهمه الاسهام، من خلال هذا، في تغيير بنية المجتمع. يصور حركة الثورة في الشعر بشكل خط أفقي، فوقي، مواز لخط أفقي، تحتي، هو حركة الثورة في الواقع: وهذا تصور هندسي، ميكانيكي، لا يرى **الارتباط العضوي، والتأثير المتبادل**، بين حركة الواقع وحركة الشعر، وكون حركة الشعر (والثقافة إجمالاً) هي شكل نوعي متميز لحركة الواقع ككل، أي هي انعكاس معقد متحول، في المخيلة والاحساس والدماغ، إلى شعر (وفن وثقافة إجمالاً) صادر أساساً عن حركة الواقع نفسه، عن حركة الصراع الاجتماعي وحركة الثورة بالتالي، ذلك «ان حركة الفكر ـ كما يقول ماركس ويؤكد لينين فيما بعد ـ ليست الا انعكاساً لحركة المادة منقولة إلى دماغ الانسان **ومتحوّلة** فيه»[٣]... وهذا **التحول** هو الذي يعطي للشعروالفن، وللفكر اجمالاً، تلك الصفة النوعية المميزة، فلا تبقى مجرد انعكاس ميكانيكي لحركة الواقع المادي.

هذا التأثير المتبادل، والتفاعل، هذا الترابط العضوي بين الشعر والثورة، بين الشعر وحركة الواقع الثوري، لا يريده أدونيس للشعر، بل هو ينكر على الشعر هذا الترابط والتفاعل، من خلال انكاره على الشاعر ان يؤدي بشعره تأثيراً ثورياً داخل الجماهير. فكأن الشاعر، اذا فعل هذا، بطل ان يكون شعره ثورياً!.

---

(٣) لينين في كتاب «ماركس، انجلز، الماركسية»، الطبعة العربية، دار التقدم، موسكو، صفحة ١١.

ويتجلى هذا الموقف بأقوال أدونيس التالية، في المقال نفسه المنشور في مجلة «الهدف»:

ـ يقول أدونيس «ان الشعر الذي يصف حركة المقاومة ويغنّيها، هو شعر غير ثوري».

ـ ويقول: «الشعر العربي في الارض المحتلفة هو امتداد لشعر التحرر الوطني الذي عرفه العرب طيلة النصف الماضي من هذا القرن، وليس شعراً ثورياً»!.

ـ وهو اذ يأخذ على هذا الشعر انه يتخذ الثورة موضوعاً «فيصفها، ويهتف لها، ويغنيها»، يقول: «يستلهم شعراء الارض المحتلة أحياناً أحداثاً إضافية ذات بعد واطار دينيين... مثل قول توفيق زياد مثلاً «وان كسر الردى ظهري، وضعت مكانه صوانة من صخر حطين» وهذا، في رأيه، موقف غير ثوري!..

ـ ويستنتج أدونيس: ان هذا الشعر ليس ثورياً، بل الوصف الحقيقي له هو انه «شعر احتجاج ودفاع عن الحرية المغتصبة أو المضطهدة، وهو نوع من الهجوم الثقافي المضاد لثقافة الاحتلال»..

ـ ويقول، من جهة ثانية: ان من شأن هذا الشعر انه يؤدي إلى «تغذية الرفض العربي لواقع اسرائيل الاستعماري وتقوية شعور التلاحم بين سكان الارض المحتلة، في اطار من الاتجاه التقدمي، بعامة. وهذا يساعد في ان تقترن العاطفة ضد المغتصب المحتل بوعي فكري»..

ـ ثم يؤكد أدونيس «ان صلة الانسان بأرضه لم تظهر، في الشعر العربي كله، بشكل أكثر بهاء وعمقاً، من ظهورها في نتاج شعراء الارض المحتلة. لم تعد الارض كوخاً أو حانوتاً، ولم تعد صلة الانسان بها، كصلته بمكان مجرد. الارض في هذا الشعر هي الوجه الآخر للشخص. هي امتداده الكياني، وجزؤه المكمل الآخر»..

هذه الاوصاف كلها يقدمها أدونيس في معرض التأكيد: ان هذا الشعر ليس شعراً ثورياً!.

ونحن لا نريد أن نسجل على أدونيس هنا هذا التبسيط العجيب لمضامين نتاج الشعراء الفلسطينيين، بشكل يبعده عن ضرورة الامانة للشعر وللمفاهيم الحديثة للنقد، عندما يجرد بعض المعاني العامة للقصيدة عن كل بنائها الداخلي وطاقاتها الايحائية ونظام علاقاتها اللغوية، وعن كل ما يجعل من الشعر شعراً ـ بل نريد أن نؤكد، بهذه الاستشهادات كلها، ان أدونيس يفهم الشعر الثوري مفصولاً عن مهمات الحركة الثورية، منعزلاً عن حركة الواقع، لا يطمح إلى ممارسة التأثير في الجماهيروالحركة الثورية. . فاذا انتشر نتاج شعري معين بين الجماهير العربية التي تصنع الثورة ـ شأن شعر المقاومة الفلسطيني ـ بطل هذا الشعر ان يكون ثورياً. . . لان هذا الانتشار يعني، في رأي أدونيس، أن هذا الشعر «يكتب باللغة الشعرية الموروثة التي ألِفها القراء» يكتب لجمهور يحمل ثقافة الماضي، انه صورة عن ثقافة الماضي. . . . !

أدونيس إذن، يرى: إن الحركة الثورية للجماهير شيء، والشعر الثوري شيء آخر. . الشعر الثوري مواز للثورة، معادل لها في اللغة، ولكن حركته منفصلة عن حركتها، مهماته الثورية هي داخل نفسه، كنظام لغة، كشعر مجرّد، وليس داخل الجماهير وداخل الحركة الثورية وداخل حركة الشعر، معاً!.

٢ ـ

وقبل أن نناقش هذا الموقف من شعر المقاومة الفلسطيني، على أرض الفعل الثوري الحقيقي لهذا الشعر في الجماهير، وبوصفه أيضاً جزءاً من حركة الثورة داخل الشعر العربي نفسه، لا بد من ايضاح مسألة فنية ومبدئية هامة:

ان كل شعر حقيقي أصيل هو ثورة داخل حركة الشعر نفسها، هو تجدد دائم الغنى لنظام اللغة ونظام القصيدة (العمل الشعري). . . وكل إنكار تعسفي لحركة التجدد هذه، ولضرورتها، وللثورة داخل الشعر التي هي تعبير عن ضرورة الحركة، يؤدي إلى جمود قاتل، إلى موقف رجعي، إلى مراوحة في

المكان، بينما حركة الشعر مستمرة في تجدد دائم..

على ان هذه الثورة المستمرة داخل الشعر، لا تعني، ولا ينبغي لها ان تعني، فصل حركة الشعر الثوري، كله، عن الحركة الثورية، وعن مهمات الثورة، خصوصاً في فترات التاريخ الحاسمة.

فقد ينصرف هذا الشاعر أو ذلك عن الحركة الثورية داخل الجماهير، إلى محاولات وتجارب في تغيير نظام اللغة والشعر، ولا شك ان في الكثير من هذه المحاولات اغناء للشعر نفسه، ولكن هذه الحركة تبقى داخل بعض الشعر، ولا تتعداه إلى التأثير في حركة الثورة، طالما هي بعيدة عن قوى الثورة.

وهكذا تكون «ثورة» هذا الشعر «ثورة» جزئية وبعيدة عن ان تعطي هذا الشعر حق أن يكون هو وحده الشعر الثوري، بالمعنى المتكامل للشعر الثوري!. فضلاً عن أن الواقع لا يعطيه الحق مطلقاً في ان يصف شعر الحركة الثورية للجماهير بأنه غير ثوري!!.

ذلك أن الشعر الثوري لا يكون ثورياً بمقدار ما يُحدث، فقط، من ثورة داخل الشعر، بل أيضاً وخصوصاً، بمقدار ما يؤدي من تأثير ثوري، من اضاءة للوعي، داخل حركة الجماهير، أي داخل حركة التاريخ.. وثورته لن تكون متكاملة، حتى على صعيد حركة الشعر، اذا لم يكن متفاعلاً، حقاً، مع مهمات الثورة ومع الجماهير.. وهو كذلك لا يمكن ان يمارس تأثيراً ثورياً داخل الجماهير اذا لم يكن فناً اصيلاً بالاساس.. والفن الاصيل، هو دائماً ـ كما مر معنا ـ ثورة داخل حركة الفن نفسها.

ـ ٣

والآن، لا بد ان نناقش المسألة على ارض الواقع الثوري نفسه. وهنا أحب أن استشهد كثيراً بمواقف **لينين** وآرائه في قضية الفن والثورة، ليس بوصف كون لينين حَكَماً فنياً في الموضوع ـ فهو نفسه، كما كتب لونا تشارسكي، لم يدّع

لنفسه هذه الصفة ـ بل بوصف كونه **يقدم لنا فهماً ثورياً للدور الثوري للفن في الحركة الثورية**، وهذا الفهم قد تأكد وتأصل في نار التجربة نفسها. . وبالتالي، لأن أدونيس نفسه، يُكثر من الاستشهاد بفقرات من أقوال لينين مفصولة عن محيطها، عن ظروفها، عن مكانها التاريخي، أي عن محتواها الحقيقي.

ماذا تعني لنا معركة لينين ضد مفاهيم جماعة «**الثقافة البروليتارية**» وأعمالها، بعد انتصار ثورة أكتوبر مباشرة؟

الكثيرون من عناصر هذه الجماعة، كانوا مخلصين للثورة، وللبروليتاريا، وللفن. . ولكنهم فهموا علاقة الفن بالثورة فهما ميكانيكياً. . كانوا يقولون: (الثورة حطمت بنية النظام الرأسمالي القديم واقامت نظاماً اشتراكياً جديداً يختلف كيفياً في بنيته عن بنية النظام السابق. . هي قفزة كيفية في التاريخ . . هي قطع مع الماضي. . إذن فلا بد من معادل لهذه الثورة على صعيد الفن، لا بد من القطع مع الماضي كله، لا بد من خلق فن جديد تماماً، وأشكال جديدة تماماً. . «فن بروليتاري» وأشكال بروليتارية ثورية لا علاقة لها مطلقاً بالاشكال الرأسمالية والاقطاعية السابقة. . . فلا بد اذن من اطلاق الرصاص على أعمال بوشكين وتولستوي ورافاييل وكل السابقين!).

وأخذ هؤلاء ينتجون أعمالهم الفنية ذات الاشكال «البروليتارية الصرفة»، أشكال مخترعة، معقدة، المقصود أن تكون مقطوعة الصلة تماماً بالاشكال السابقة، سواء في ميدان الرسم والنحت، أم في ميدان الشعر، وحتى ميدان الهندسة المعمارية (حيث طُرح شعار: هدم العمارات ذات الهندسة الاقطاعية وبناء بيوت ومؤسسات بروليتارية صرفة!). ولا بد من القول، هنا، أنه ولدت في بعض هذه الاعمال بذور الفن الحديث في الرسم والشعروالنحت، ولكن هذه البذور كانت غارقة في بحر من التعقيد والافتعال والاشكال «المفزعة» ـ على حد تعبير لينين نفسه ـ مما أبعد هذا النتاج عن متناول الجماهير، وحتى عن الاكثرية الساحقة من المثقفين. . . وكانت الجماهير تحتاج إلى الفن والثقافة

حاجتها إلى الخبز وإلى بناء البلاد. كان لا بد للفن ان يؤدي فعله الثوري، ان يمارس كونه فناً ثورياً، داخل حركة الجماهير نفسها ـ داخل اذهان الجماهير، داخل قلوب البشر وعقولهم ووعيهم الثوري والجمالي.. لا خارج هذه الجماهير، ولا خارج وعي المثقفين، تحت ستار «الثورة» داخل الفن نفسه..

ووقف لينين، بكل ما يحمل من مسؤولية تاريخية تجاه الثورة وتجاه الفن نفسه، بوجه هذا التيار، الذي يؤدي ـ باسم شعارات «ثورية» ـ إلى فصل الفن عن الثورة:

«... ليس المهم ما يقدم الفن لبضع مئات، بل ولا لبضعة آلاف من المجموع العام للسكان الذين يعدون بالملايين. فالفن ملك للشعب ويجب ان يرسل جذوره عميقاً في صميم جماهير الشغيلة الواسعة... ويجب ان يكون مفهوماً من قبل هذه الجماهير، ومحبوباً لها. ويجب ان يوحد شعور هذه الجماهير وفكرها وإرادتها، ان يُنهضها. ويجب ان يوقظ من بينها الفنانين، ويطورهم. هل ينبغي علينا أن نقدم لأقلية صغيرة أنواعاً حلوة، مصفّاة، من البسكويت بينما جماهير العمال والفلاحين بحاجة إلى خبز أسود؟ وأنا أفهم ان ذلك بديهي ليس بمعناه المباشر فقط، بل والمجازي ايضاً: يجب ان نضع العمال والفلاحين نصب اعيننا، دائماً، ومن اجلهم يجب ان نتعلم تسيير الامور والحساب، وذلك ينطبق ايضاً على حقل الفن والثقافة»(٤).

من خلال هذا النص اللينيني ـ وقد سبق ان اشرنا إليه في هذا الكتاب ـ نفهم كيف يربط لينين بين الفن والثورة من خلال ضرورة ان يؤدي الفن دوراً ثورياً داخل الجماهير، وبهذا تتحدد **وتتكامل** الصفة الثورية للفن، وهو عندما يقول جملته الشهيرة: «لكي نستطيع تقريب الفن من الشعب، والشعب من الفن، علينا في البداية رفع المستوى التعليمي والثقافي العام»(٥) فإنه بهذا لا

---

(٤) **لينين**: في حديثه إلى كلارا زيتكين ـ صفحة ٣٦٨ من كتاب «خالد إلى الأبد» ـ الطبعة العربية، دار التقدم، موسكو.

(٥) المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

ينفي المفهوم عن دور الفن داخل الجماهير، بل يؤكد هذا الدور، من خلال تأكيده على ضرورة رفع المستوى التعليمي العام حتى يتاح للجماهير استيعاب الفن، أي يصير عندها الاستعداد للتفاعل مع الفن، في الوقت نفسه الذي ينبغي فيه على الفنانين أن يضعوا العمال والفلاحين **نصب أعينهم** عندما ينتجون فناً.

لينين هنا يضرب تيارين انعزاليين في الفن:

١ ـ التيار الذي يبسّط العمل الفني بحجة الوصول إلى أفهام الناس جميعاً، رغم المستوى التعليمي المتدني بين هؤلاء الناس، وبهذا يبطل الفن ان يكون فناً، وبالتالي يبطل أن يمارس تأثيراً ثورياً في الناس.

٢ ـ والتيار الآخر، المناقض، الذي ينعزل داخل شرنقة حريرية من التجارب «الثورية» داخل الفن نفسه، دون ان يضع أمام نفسه آفاق الفعل الثوري داخل الناس، فيبطل، كذلك، ان يمارس تأثيراً ثورياً في الناس، يبطل ان يكون ثورياً بالمعنى اللينيني لكلمة ثوري.

٤ ـ

هكذا، لا يكون الفن ثورياً لمجرد ان يحاول الفنان ان يخلق، باللغة، معادلاً فنياً للثورة.. بل بمقدار ما يملك، هذا المعادل الفني نفسه، ان يمارس تأثيره الثوري ولو داخل قسم من جماهير الثورة، داخل المادة البشرية للثورة، الموجودة **الآن**، وليس فقط المادة البشرية المحتملة، **بعد** خمسين سنة مثلاً أو مئة أو أكثر.. أي بمقدار ما يكون هذا المعادل الفني متفاعلاً مع الثورة، في حركة تأثير متبادل في العمق والاتساع لا في حركة أفقية موازية للثورة، منفصلة عنها، غير مؤثرة فيها، بالتالي.

ـ الذي حدث، أيام فوران جماعة «الثقافة البروليتارية»: ان الفهم الميكانيكي لمسألة ضرورة انتاج ثقافة بروليتارية، جعل النتاج الفني (البروليتاري) لهؤلاء يبتعد وينعزل عن البروليتاريا نفسها، باسم البروليتاريا!!.

والذي يحدث الآن عندنا: ان المفهوم النخبوي، الذي يبشر به أدونيس، لمسألة ابداع فن ثوري مواز للثورة، من شأنه ـ أولاً ـ ان يجعل هذا النوع من النتاج الفني بعيداً عن الثورة منفصلاً عنها. بالاضافة إلى انه ـ ثانياً ـ يسمح لنفسه ان ينفي الصفة الثورية عن الشعر الذي يمارس، بالفعل، تأثيراً ثورياً داخل الجماهير.

هكذا اذن، في ضوء الفهم النخبوي، غير الديالكتيكي، للشعر الثوري، كما يتصوره ادونيس، يتحول شعر محمود درويش، مثلاً، إلى شعر «غير ثوري.. ينعش البرجوازية العربية»!.. ويبقى الشعر الذي يمارس عمليات التغيير داخل نفسه (دون ان ننكر المكتسبات الهامة التي يقدمها هذا النوع على صعيد تطوير أدوات الشعر العربي) يبقى، ـ هو وحده، ـ حسب هذا المفهوم ـ الشعر الثوري، رغم واقع انفصاله عن القوى المكونة للحركة الثورية نفسها!.

عندما نتحدث عن الثورة ككل (الثورة في الفن والثورة في المجتمع) لا يحق لنا أن ننظر إلى حركة التجدد في الشعر، والفن عموماً، بشكل مجرد (خصوصاً اذا كنا نسبغ على هذا التجديد صفة ثورية ونعطي انفسنا صفة اننا ثوريون) فان الحركة التجديدية في هذا الشعر، بمعزل عن ضرورة الفعل الثوري لهذا الشعر في الحركة الثورية للجماهير، تبقى حركة فوقية، وقد تنتهي إلى محض حركة شكلية.

واذا كنا نرى انه لا يحق لاحد ان يدين مطلق حركة تجديدية لمجرد انها لا تقدم ـ الآن ـ اسهاماً فنياً في الوعي الثوري للحركة الجماهيرية (طالما ان هذه الحركة نفسها لا تزال تشكل احدى علامات التطور في الشعر نفسه) فاننا من ناحية ثانية، ننظر باستغراب إلى ذلك الموقف التعسفي، اذا صح التعبير، الذي يمارسه أصحاب هذه الحركة عندما يسمحون لانفسهم بان ينزعوا صفة الثورية عن كل حركة شعرية لا تسير في خطهم الشكلي والايديولوجي والنخبوي نفسه..

والذي يثير مزيداً من الاستغراب، ان الحركة الشعرية التي يوجه إليها

الاتهام بانها «غير ثورية» ـ وهي بالتحديد حركة الشعر المقاوم داخل فلسطين ـ هذه الحركة تمارس عملياً فعلها الثوري سواء على صعيد التأثير في الوجدان الثوري للمناضلين وللجماهير، أم على صعيد حركة الشعر العربي نفسه، وهذه الحركة تمارس فعلها الثوري بوصف كونها جزءاً من الحركة العامة للثورة، مندمجة بها، متفاعلة معها، لا موازية لها أو منعزلة عنها، أو تمارس «ثورتها الخاصة» بعيداً عن المجرى العام لحركة الثورة كلها.

ـ ٥

وقد نميل إلى القول ان ادونيس ينطلق من مواقف الجمود، من مواقع «الجدانوفية» ـ التي يقول انه ضدها ـ عندما يتهم الشعراء الآخرين بانهم «غير ثوريين» وانهم «محافظون» و«اصلاحيون».. لمجرد انهم ليسوا على طريقته ومذهبه ولا يتبنون تصوره هو، الخاص، للشعر وللفن! وهو يعلم ـ ويعلن ـ ان الفن ليس له طريق واحدة والا بطل ان يكون فناً، فضلاً عن ان يكون ثورياً... وهو يعلم كذلك ـ ويعلن ـ ان محاولات فرض شكل واحد على النتاج الفني، ونظام واحد للرؤيا الشعرية، كثيراً ما أدت وتؤدي، إلى تجميد الفن وإلى قتل الشكل نفسه، وأفقار الشعر والفن بقدر ما يمارس فرض الشكل الواحد والتصور الواحد للشعر والفن من تعسف يبعد الفنان عن الصدق مع نفسه ومع أدواته الفنية وواقعه، وفعله في الناس. ولعل موقف أدونيس من حركة الشعر الفلسطيني المقاوم، يمثل ذروة الجمود في هذا المفهوم، وهو جمود نابع بالضبط من الفهم النخبوي لحركة الشعر وحركة الثورة بعيداً عن الواقع الديالكتيكي لوحدة الشعراء والثورة، ولتفاعلهما، للتأثير المتبادل بينهما. وهو بالاساس، تعبير عن موقف من الجماهير.

ـ ما هو هذا الموقف؟

اذا نظرنا إلى منطلقات ادونيس، التي تبرز في عدد من مقالاته، وفي بعض نتاجه الشعري الاخير، واذا نظرنا إلى منطلقات محمود درويش مثلاً، التي تبرز

كذلك في عدد من مقالاته واحاديثه، وفي حركة تطور شعره وتصاعده، نجد انفسنا أمام موقفين من الجماهير، ينتج عنهما تفسيران للشعر الثوري.

ـ «إننا شعراء قضية قبل أي شيء آخر»[٦]... هكذا يعلن محمود درويش... والقضية هنا هي قضية الشعب الفلسطيني... «لا حياة لأدبنا إلا اذا كان سلاحاً لهذا الانسان وزاداً له»[٧].... ولا بد ان يبقى هذا السلاح سلاحاً في وعي هؤلاء الناس أنفسهم، وأن يغتني ويتطور من خلال حركة الثورة نفسها.. «ولا بد ان تمارس الكلمة مفعولها بين الجماهير بصفتها كلمة ثورية»[٨]، مع استمرار الشاعر في ممارسة تطوير ادواته الفنية، في حركة تجديد مستمرة داخل حركة الشعر وحركة الثورة نفسها، أي دون انفصال عن جماهير الثورة... فالهم الرئيسي للشاعر الثوري هنا ليس البحث والتجريب والتجديد من أجل التجديد فقط، بل من أجل ان يتصاعد الفعل الثوري للكلمة بين الجماهير..

ولكي تتحول الكلمة (الشعر / والنظرية) إلى اداة تغيير في المجتمع لا في الذهن فقط، أي لكي تتحول إلى **قوة مادية**، فلا بد لها ـ كما يؤكد لينين ـ ان تتغلغل بين الجماهير، وبهذا يتاح لها ان تمارس، بالفعل، فعلها الثوري...

«فان هذا الشعر الثوري الفلسطيني ـ كما يقول محمود درويش ـ لا يعبر عن ثورية أصحابه معزولين عن حركة جماهيرية يعبرون عن صراعها. أي أن هؤلاء الشعراء ليسوا مجموعة من اشجار النخيل النابتة في صحراء قاحلة. ان كونهم شعراء يملكون أصواتاً مسموعة لا ينبغي ان يخلق الانطباع بوحدانيتهم وبانقطاع انتمائهم إلى جماهير تملك ماضياً وحاضراً ثوريين. انهم ابناء هذه الجماهير، وهي التي ربتهم وأعطتهم الجذور»[٩].

---

(٦)و(٧)و(٨) من مقالات **لمحمود درويش** في مجلة «الجديد» حيفا = نشرت فيما بعا ضمن كتاب «شيء عن الوطن» مجموعة مقالات لدرويش.

(٩) **محمود درويش**: من مقال «انقذونا من هذا الحب القاسي» مجلة «الجديد» حيفا.

وعندما سئل محمود درويش: «أي دور تطمح أن تؤديه في الشعر وبواسطة الشعر» قال ببساطة المناضل وحسمه: «.. ان انقل قضية شعبي، بكل ابعادها، إلى الصفحات التي تستحقها في ديوان الشعر الانساني، فهذه القضية حلقة في صراع الانسان المسحوق ليأخذ دوره الذي يستحق في الحياة وفي نشاط البشرية»(١٠).

... فهو اذن شاعر لا يطمح إلى دور النبوة، ولا إلى اصطناع ثورة فوقية منعزلة. انه يربط ثورته الشعرية بثورة شعبه، ويريد لشعره ان يفعل الآن، في ناس الحاضر، فلا يركز همّه على ناس المستقبل البعيد الآتي .. فناس الحاضر، هم مادة الثورة الآن، وبُناتها غدا، ولا بد للشاعر الثوري ان يتوجه إلى هؤلاء بالذات، العمال والفلاحين وابناء البرجوازية الصغيرة والمثقفين والذين كانوا لاجئين وتحولوا إلى فدائيين... وكون هؤلاء جميعاً يعانون واقع التخلف الثقافي والحضاري لا يعني انهم غير ثائرين، ولا يعني ان يفتش الشاعر عن **جمهور آخر**، غير موجود الا في الخيال.. بالعكس. ان هذا الواقع بالذات هو الذي يفرض على الشاعر الثوري ان يتوجه الى هذه الجماهير بالذات، يسهم في ادخال الوعي الثوري، والجمالي، إلى اذهانها ونشاطها.

هذا الموقف من الجماهير، الذي يتجلى في كتابات محمود درويش واشعاره ونضاله العملي، هو موقف شاعر ثوري مندمج بالجماهير مؤمن بقدراتها، وبقدرة الشعر على ان يسهم في اغناء وعيها الثوري.

وهو بهذا يختلف عن الموقف الذي يعلنه أدونيس ويعمل به. ادونيس ينطلق من مواقع الابتعاد عن الجماهير، واليأس من الجماهير، والتفتيش المأساوي عن **جمهور آخر**، غير موجود الآن.. وقد يوجد بعد عشرات أو مئات السنين. يقول: «لا أعرف كيف يمكن ان يتوجه شاعر ثوري إلى جمهور، كجمهورنا العربي، يجهل الكتابة والقراءة، بالاضافة إلى انه جمهور محشو بتقاليد ثقافية

---

(١٠) **محمود درويش**: «حياتي.. وقضيتي.. وشعري» مجلة «الطريق» عدد ١٠ و١١، ١٩٦٨.

ودينية مغلقة تناقض الثورة»[١١]... ويقول: «إن عمالنا وفلاحينا لا يسترشدون، كجمهور، بأية نظرية ثورية، وهم غير متحالفين، بالمعنى اللينيني، وليس لهم نظرية ثورية، فليست لهم، بالتالي، «ثورة»[١٢].

٦ -

قبل ثورة أكتوبر، وخلالها، وبعدها، سخر لينين كثيراً من المثقفين الطوباويين، ونظريي الأممية الثانية، الذين كانوا يعارضون قيام الثورة بحجة أن البلد «لم يبلغ من الثقافة درجة كافية»... وانه لكي نقوم بالثورة «يجب أن نكون متحضّرين أولاً»... وهذا يعني أنه لا بد من الانتظار ـ ولو مئات السنوات ـ حتى يتثقف كل الشعب ويتحضر، وبعدها ينادي المنادي... فتقوم الثورة!... قال لينين لهؤلاء جميعاً: «إذا كان ينبغي، في سبيل انشاء الاشتراكية، بلوغ مستوى معين من الثقافة، فلماذا لا نبدأ أولاً بالظفر، عن طريق الثورة، على الشروط المهيئة لهذا المستوى المعين، لكي نتحرك فيما بعد، للحاق بالشعوب الأخرى، مستندين إلى حكم العمال والفلاحين وإلى النظام السوفياتي؟»[١٣].

ونحن نعلم أن الأكثرية الساحقة للقوى الأساسية لثورة أكتوبر، نقصد العمال والفلاحين، كانوا أميين، ويعانون من التخلف والقهر، وهذا لم يمنع لينين وحزب لينين من التوجه إلى هذه الجماهير بالذات، وتعبئتها، وخوض نار الثورة بها، والظفر بالانتصار، وبالتالي وضع كل قوى السلطة الجديدة من

---

(١١) **أدونيس**: «ملاحظات حول الشعر والثورة» مجلة «الطريق» العدد ١٠/١١ - ١٩٦٩.

(١٢) **أدونيس**: المرجع السابق.

(١٣) **لينين**: «الرسائل والمقالات الأخيرة» ـ صفحة ٤٨، الطبعة العربية، دار التقدم موسكو.

أجل تعليم هذه الجماهير وتثقيفها بعد الانتصار مباشرة.

ولكن واقع التخلف عندنا، جعل أدونيس الشاعر يأبى أن يتوجه إلى **هذه** الجماهير الجاهلة!. طبعاً ان أدونيس يملك كل الحرية في ان يتجاوز هذه الجماهير ويتوجه إلى جمهور آخر، قد يتكون في مستقبل بعيد. ولكن هذا لا يمنحه ـ لا فنياً ولا ثورياً ـ حق انكار الصفة الثورية عن كل شعر يتوجه إلى جماهيرنا **هذه**، ونعته بانه شعر «اصلاحي»!! لمجرد ان هذا الشعر يلاقي انتشاراً واسعاً، وتتقبله وتنفعل به هذه الجماهير.

وانطلاقاً من ابتعاد ادونيس عن الجماهير، فهو يطلب من الشعر، لكي يكون ثورياً، أن يتباعد كذلك عن قضية الجماهير، فهو قرر في مقاله المذكور ان «الشعر الذي يصف حركة المقاومة ويغنيها» هو شعر غير ثوري.. وشعر التحرر الوطني كذلك «ليس شعراً ثورياً».. والشعر الذي يؤدي إلى «تغذية الرفض العربي لواقع اسرائيل الاستعماري»... ليس شعراً ثورياً... والشعر الذي «يساعد في ان تقترن العاطفة ضد المغتصب المحتل بوعي فكري».. ليس كذلك شعراً ثورياً!.. والتهمة الكبرى هي ان هذا الشعر صار «الآن الشغل الشاغل الاول في المؤسسات الطباعية والاعلامية» و«أن نتاج هؤلاء الشعراء أصبح مؤسسة تجارية وسياسية وثقافية».. فهو اذن منتشر جداً بين «الجماهير الجاهلة».. لذلك، فهو ليس شعراً ثورياً!..

الشعر الثوري اذن، برأي أدونيس، هو فقط، ذلك الشعر الذي يُحدث ثورة في بنية الشعر نفسه وفي نظام اللغة، دون ان يكون هذا مشروطاً بالتفاعل بين الثورة في الشعر والثورة في المجتمع.. أي بابتعاد الشعر وانعزاله عن ممارسة فعله الثوري داخل الحركة الثورية.

ـ ٧ ـ

والآن، أصبح بامكاننا ان نقدم بعض الآراء والملاحظات حول شعر

الشعراء الفلسطينيين، في الداخل، هذا الشعر الذي نزعم انه شعر ثوري، بعضه يمارس فعله الثوري على صعيد الحركة الشعرية نفسها، ومجموعه يمارس هذا الفعل على صعيد الحركة الكفاحية للجماهير:

ـ الشعراء في فلسطين شعراء مناضلون، مندمجون في الحركة الثورية للجماهير؛ يتعرضون يومياً للاضطهاد والسجن والإقامات الجبرية وخطر الموت، ويمارسون يومياً معركة التحدي ضد الطغيان الاسرائيلي، ويتسلحون بنظرية قوية لتغيير بنية المجتمع.. **على ان هذا الواقع ليس هو الذي يجعل من شعرهم شعراً**، ولكنه بالتأكيد يمارس **تأثيره الحاسم** في كون هذا الشعر لا «يصف الحركة الثورية من الخارج» بل هو جزء عضوي من هذه الحركة، وهذا الوقع هو الذي يهب هذا الشعر حرارة الصدق ووهج المعركة.

ـ هذا الشعر **يتوجه إلى الجماهير**، ويريد لنفسه ان يمارس تاثيراً ثورياً في **هذه** الجماهير، وهو شعر ليس فقط للقراءة والتأمل بل خصوصاً **للإلقاء**. وما دامت الأذن العربية لا تزال تتجاوب مع موسيقى الشعر العربي وايقاعات قوافية، فان اصرار هذا الشعر على استخدام الموسيقى والنغم، وكذلك القافية المتنوعة، هو **استجابة** ثورية.

ـ ولكن دور هؤلاء الشعراء، خصوصاً محمود درويش، وسميح القاسم، على الصعيد الفني للشعر، يتجاوز هذا الحد بكثير، ذلك انهم يسهمون في تطوير الاذن العربية نفسها، والذوق الشعري العربي، من خلال قدرتهم على **ايصال الصياغات الجديدة للشعر العربي الحديث**، إلى جماهير واسعة كانت بعيدة عن هذا اللون الشعري. وقد أظهرت تجربتهم هذه أن الجماهير العربية تتقبل هذا اللون الشعري الحديث بقدر ما يحمل هذا الشعر قضيتها. وان الشعر العربي الحديث صار ـ بعد هذه التجربة ـ **أكثر إلفة** عند هذه الجماهير وأكثر انتشاراً بينها.

ـ ان ظاهرة الانتشار الواسع لهذا الشعر في البلاد العربية، برزت بعد أحداث حزيران المأساوية التي دفعت الجماهير العربية إلى حافة اليأس. ذلك ان

الهزيمة لم تُفقد هذا الشعر توازنه، ولم تبدد تفاؤله الثوري. بل طبعته بطابع الحزن والغضب لا اليأس والتفجع. وهو لم يعبر عن المأساة بلسع ظهور الشعب بالسياط السادية، بل تجلت فيه روح المقاومة ضد هذه المأساة. لهذا احتضنته الجماهير كما تحتضن الامل.

ـ لقد استطاع أغلب هذا الشعر، مثل بلّورة تستوعب كل الالوان، أن يستوعب اللحظة الثورية العربية، لأن مبدعيه، أولاً، مرتبطون يومياً بالمعركة على الارض نفسها، فهم يعيشون يقظة الشعب الفلسطيني في الداخل، ويعون وجدانياً الحركة التحررية لهذا الشعب في الخارج. ولانهم، ثانياً، متسلحون بوعي ثوري لحركة التاريخ ولدور الشعر معاً. لهذا كان أمراً طبيعياً جداً أن يصبح شعر هؤلاء الشعراء رفيقاً لحركة المقاومة في بدئها وفي تناميها وتصاعدها، يقرأه المناضلون ويسمعونه، وترتفع ابيات منه شعارات لحركة المقاومة.

ـ ويلاحظ بوضوح: ان هذا الشعر لم يراوح في مكانه، ولا هو سكر بخمرة الانتشار الواسع... بل هو يزداد عمقاً، وتجدداً، ويتطور فنياً بما يشبه القفزات، مع تنامي وتطور حركة الثورة الفلسطينية نفسها (هناك مسافة واسعة فنياً بين قصائد ديوان «**اوراق الزيتون**» لمحمود درويش وقصائد ديوانه «**آخر الليل**» مثلاً... وكذلك مسافة واسعة بين «**آخر الليل**»... و«حبيبتي تنهض من نومها».. ثم نجد ان قصيدة «أزهار الدم» مثلاً هي عمارة مدهشة في الشعر العربي الحديث، في رحابتها، وبنائها الجديد، وانغامها المتعددة بتعدد الأصوات والأجواء فيها. إنها من قلب الشعر الحديث، ولكنها في الوقت نفسه تملك ان تُدخل في جوها قطاعاً واسعاً من المناضلين العرب الذين لم يتعودوا في السابق على مثل هذا الشعر الجديد).

ـ اذا كان هذا كله يدل على الدور الثوري الذي يؤديه هذا الشعر داخل الجماهير، فان هذا لا يعني مطلقاً ان مجموع ما ينتجه شعراء المقاومة الفلسطينية

هؤلاء يمكنه ان يشكل حركة ثورية داخل الشعر العربي الحديث على الصعيد الفني. . .

فلا يخلو نتاج هؤلاء الشعراء من الضعف الفني والشعري الذي يصل إلى درجة الكلام النثري العادي، ولا يخلو كذلك من صياغات مبسطة لشعارات يومية. واذا كان النقد الادبي الفني لا يقبل تبريراً لهذا الضعف بدعوى ضرورات المجابهة اليومية، فان واقع وجود هذا الضعف الفني، في بعض القصائد عند بعض الشعراء، لا يصلح ان يكون مقياساً للحكم على مجموع هذا الشعر. بل ان هذا يضع أمام النقد العربي المهمة التي طالب بها محمود درويش في مقالة «انقذونا من هذا الحب القاسي» وهي: ان يُدرس هذا الشعر بوصفه شعراً، وان يوضع في مكانه الصحيح من حركة الشعر العربي، وان يُنقد ويدرس بمعزل عن المبالغة في الحب السياسي حتى التنزيه. . . والمبالغة في رد الفعل ـ السياسي ربما ـ إلى درجة القول انه شعر اصلاحي . . . برجوازي. . . غير ثوري!.

استخلاصاً من هذا كله، نرى انه من المستحيل ان نفصل بين الشعر الثوري، والفعل الثوري لهذا الشعر بين الجماهير. بل لعل ثورية هذا الشعر تتجدّد وتتكامل من خلال هذا الفعل الثوري نفسه داخل الشعر وداخل الجماهير معاً.

أدونيس يبدو، في مقالته هذه، كمن يضع مهمات للثورة في المجتمع، ومهمات للثورة في الشعر. . . **كل على حدة**.. دون **تفاعل** بين الحركتين. دون رؤية لذلك الترابط العضوي، الضروري، بين الشعر الثوري والحركة الثورية. وهذا التصور ليس تصوراً ديالكتيكياً، بل هو تصور مثالي، ميتافيزيقي، بقدر ما هو فهم نخبوي، للعلاقة بين الشعر والثورة.
(الاداب / ايار / ١٩٧٠)

... «ايضاح» من أدونيس:

أرجوكم أن تقرأوا، قبل أن تنقدوا

في مستهل كلمتي عن «الشعر والثورة» التي نشرتها «الهدف» في عددها رقم ٢٠، تاريخ ٦ كانون الاول ١٩٦٩، والتي كانت موضوع نقد في مقالة محمد دكروب، المنشورة في العدد الماضي من «الآداب» أيار (مايو) ١٩٧٠، بعنوان «الشعر والثورة»، أقول بالحرف الواحد: «إن الثورة هي علم تغيير الواقع، والشعر الثوري هو البُعد اللغوي (بالمعنى الشامل لكلمة لغة) لهذا العلم المغير. الشعر الثوري، بهذا المعنى، لا يجيء من الماضي، بل من الحاضر ـ المستقبل. انه فن الممكن لا فن الواقع». وفي مكان آخر، أقول: «اذا كانت الثورة تحويلاً جذرياً شاملاً للعلاقات الاجتماعية الاقتصادية الثقافية الموروثة، فان الشعر الثوري هو تجسيد هذا التحويل بواسطة اللغة. انه تحويل ابداعي باللغة معادل للتحويل الابداعي بالعمل». وفي مكان آخر، أقول: «الشاعر عامل من عمال الثورة. لكنه يعمل باللغة. اللغة، اذن، هي اداته الثورية. وكما ان العامل الثوري ينقض بالعمل الثوري بنية الحياة الاجتماعية الموروثة، فان دور الشاعر هو ان ينقض باللغة الثورية بنية الحياة الشعرية الموروثة. واذا ادركنا ان ليس هناك انفصال بين اللغة والحياة، يتضح لنا ان دور الشاعر لا يقتصر على تثوير اللغة، أي تنقيتها وغسلها، وانما يتجاوز ذلك إلى تنقية الفكر وبالتالي الانسان

والمجتمع». وفي مكان آخر، أقول: «ان يكون الشاعر العربي ثورياً يعني ان يخلق باللغة، في ميدان الثقافة، معادلاً لما يخلقه الثائر بالعمل في ميدان الحرب. هو ان يكتب الثورة». وفي مكان آخر، أقول: «الشعر الثوري العربي هو الذي ينشأ، اذن، داخل الحركة الثورية، خارج الثقافة البرجوازية أو التقليدية الموروثة، خارج قيمها ونظرتها ومؤسساتها وضدها على السواء». أقول أخيراً في مكان آخر: «الشعر، اذن، والثورة واحد. ينفصلان حين تميل الثّورة إلى ان تجمد في نظام تحافظ عليه. انه (اي الشعر، الفن) منفصل عن النظام مرتبط بالثورة من حيث هي حركة مستمرة وتجاوز مستمر».

أكثرت من الشواهد لكي يكون في امكان القاريء أن يدرك، بشكل واضح مباشر، ان ما ذهب اليه محمد دكروب في مقالته التي اشرت اليها، لا يقوم على اساس، عدا انه يشوه وجهة نظري ويحرّفها. وها أنا أذكّر القاريء بما ذهب إليه، ويمكن تلخيصه فيما يلي:

١ ـ يذهب إلى انني أفصل بين الثورة والشعر الثوري.
٢ ـ يذهب إلى أنني أهدف «إلى تغيير الشعر، لا إلى اسهام الشعر في تغيير الواقع» أي يهمّني، كما يرى، «تغيير بنية اللغة»، ولا يهمني «الإسهام من خلال هذا في تغيير بنية المجتمع».
٣ ـ يذهب إلى أنني أرى «ان الحركة الثورية للجماهير شيء، والشعر شيء آخر» (الآداب، ص ١٢٢ ـ ١٢٣).
٤ ـ يذهب إلى أنني أجعل «الفن الثوري موازياً للثورة، أي منفصلاً عنها، غير مؤثّر فيها». (المصدر نفسه، ص ١٢٤).

□ ايضاح، لا رد

لعل القاريء يستغرب معي، وقد قرأ الشواهد التي استهل بها هذه الكلمة، كيف توصل محمد دكروب إلى مثل هذه الاستنتاجات. لذلك لا أكتب هنا رداً على ما كتبه، وإنما اتخذ ما كتبه مناسبة لايضاح بعض الافكار التي تنسب إلي، واكتفي بايضاح فكرتين، الاولى عن الشعر والثورة، والثانية عن علاقة الشاعر بالماضي. فما يروجه البعض عني يتركز حول هاتين المسألتين:

فصل الشعر الثوري عن الثورة، ورفض الماضي رفضاً كاملاً. ولقد سبق ان تحدثت كثيراً حول ما تثيره هاتان المسألتان في مناسبات عديدة، لذلك اعتذر للقارىء اذا رأى، فيما سأعرضه الآن، بعض التكرار.

أظن، فيما يتعلق بالمسألة الاولى، ان الشواهد التي استهل بها هذه الكلمة تكفي وحدها للتوكيد على ان الزعم بأنني أفصل بين الشعر الثوري والثورة، لا يعرف ماذا يقرأ وكيف يقرأ.

العامل عامل، والشاعر شاعر، والفلاح فلاح، والعالم عالم، ولكلٍ ممارسته الثورية الخاصة. لكنهم جميعاً وحدة داخل الحركة الثورية الواحدة. الشاعر يمارس ثوريته باللغة دون ان ننفي امكان ممارسته اياها بالعمل كذلك. والعامل يمارس ثوريته بالعمل، دون أن ننفي إمكان ممارسته إياها بالشعر كذلك. لكن حين أتحدث عن الابداع الشعري، لا أتحدث عن العامل، بل عن الشاعر. ولا أتحدث عما أنجزه العامل في ميدان التطوير الانتاجي اليدوي، بل عما أنجزه الشاعر في ميدان التطوير الانتاجي الفكري. بهذا المعنى نقول إن الشاعر عامل من عمال الثورة، لكن أداته إنما هي اللغة. ولا يستطيع أن يخلق باللغة ثوباً أو كرسياً، وإنما يستطيع أن يخلق أفقاً شعورياً وفكرياً.

نعرف أن أبسط معنى للثورة هو أنها تغيير. إنها تغيير نظام سياسي قديم، وتغيير، في الوقت نفسه، لثقافة هذا النظام ـ أي للثقافة التي مهدت له وأدت إلى نشوئه. دون ذلك يكون التغيير الثوري جزئياً، يتناول بعض الاشكال والمظاهر في المجتمع. واذا كان السياسي الثوري قام بدوره في تفجير أشكال النظام القديم، سياسياً، فان دور الشاعر الثوري هو في ان يفجر أشكال النظام القديم، ثقافياً. أي أن دوره هو في العمل على تفكيك البنية الثقافية القديمة وهدمها، من أجل ترسيخ البنية الثورية الجديدة. وطبيعي ان الهدم هنا لا يتناول القديم اطلاقاً ولمجرد انه قديم، بل يتناول القديم الذي يتناقض مع نمو الثورة وجذريتها وشمولها. واذا عرفنا أن الجماهير العربية لا تزال تعيش، فكراً وسلوكاً، ضمن اطار ثقافي غير ثوري، نعرف ان الشعر الذي ينبثق من هذا

الاطار، واشكاله ومضامينه، لا يمكن ان يكون شعراً ثورياً. ادرك اننا هنا نواجه مشكلة حقيقية: اذا لم يصدر الشاعر عن هذا الاطار، ينفصل عن الجماهير. لكن هذه المشكلة لا يجوز ان ان تنسينا ان ارتباطه بهذا الاطار يفصله عن الابداع ـ أي عن الثورة، من حيث إنها خلق عالم جديد. وليس هناك ما يفيدنا في تحديد الموقف الثوري من هذه المشكلة أكثر مما تفيدنا التجربة ذاتها في البلدان الاشتراكية ذاتها، بل في اول بلد اشتراكي. ماذا نأخذ على الشعر، على الثقافة بعامة، في العهد الستاليني؟ نأخذ الارتباط المذهبي بمقتضيات النظام، لا بمقتضيات الثورة. وهذا ما يفسر فشل الادب في ذلك العهد وسقوطه ـ أي يفسر تبعيته المباشرة الملتصقة بالوضع، بما هو راهن، وبُعده عن حركة الواقع، عن الثورة. نفيد كذلك، على مستوى آخر، من الموقف اللينيني. لعلنا قرأنا جميعاً رسالة لينين إلى لوناتشارسكي بصدد قرار اتخذه يقضي بطبع خمسة آلاف نسخة من مجموعة شعرية لمایاكوفسكي. تقول الرسالة حرفياً:

«أليس من العار الموافقة على نشر ٥٠٠٠ نسخة من كتاب «١٥٠,٠٠٠,٠٠٠» لمایاكوفسكي؟ فهو كله حماقة وعبث وهذيان وادعاء. وفي رأيي أنه لا يستحق أن ينشر منه أكثر من العشر، على أن لا يتجاوز عدد النسخ ألفاً وخمسمئة للمكتبات العامة والمعتوهين. أما لونا تشارسكي فانه يحتاج إلى تأنيب على نزعته المستقبلية». (كتب هذه الرسالة في ٦ أيار ١٩٢١ ونشرت للمرة الأولى سنة ١٩٥٧ في مجلة «كومونيست»، عدد ١٨: كتابات عن الفن والأدب، لينين ص٢٢٢، الطبعة الفرنسية، موسكو ١٩٦٩، دار التقدم).

■ الممارسة الشعرية: الراهن والمقبل.

هذه الرسالة تعني، ببساطة، أن التجربة الانسانية الحية أكدت في أقل من ربع قرن أن لينين نفسه، مؤسس أول نظام اشتراكي، لا يصح ان تكون آراؤه مقياساً أخيراً أو نهائياً. فتجربة الممارسة الشعرية ـ الثورية أكدت هنا ان تقييم لينين لم يكن صحيحاً. ان قراء مایاكوفسكي يزدادون، أي ان تأثيره يزداد سعة

وعمقاً، في حين أعتقد لينين أن حصر مایاكوفسكي ضمن اسوار «المكتبات العامة والمعتوهين» واجب ثوري. وسواء بنى لينين رسالته على ذوقه الشخصي أو على الآراء السائدة التي كانت تناوىء شعر مایاكوفسكي، فان هناك حقيقة أكيدة: ما من سوفياتي الان يقرأ الشعر الا ويقرأ مایاكوفسكي.

هذا يعني ان ارتباط الشعر بالمستويات المباشرة للانسان والحياة يؤدي به إلى ان يكون ظاهرة تزول بتغير هذه المستويات. قد يكون وقوداً مفيداً، لكن ناره لا تدوم الا كنار القش. لا يكون، في هذه الحالة، أكثر من زي. والشعر الثوري ليس زياً. انه الشعر الذي يكتنز مخزونا ثورياً لا يُستنفد. انه نقيض الزي. ولعل بقاء شعر مایاكوفسكي حتى الآن عائد إلى اكتنازه بطاقة ثورية تتجاوز الاوضاع القائمة آنذاك. ان قيمته،بتعبير آخر، هي في ما اعتبره لينين تفاهة وانحطاطاً، أي هي في نزعته المستقبلية. ان شدة الالتصاق بما هو راهن قد تفسد علينا الرؤية الصحيحة لما هو مقبل ـ ولا يضح ذلك في الشعر وحده، وإنما يصح كذلك في السياسة نفسها.

□ العمل ووهم الفعل

نستطيع الآن ان نسأل: ما هو مقياس الشعر الثوري العربي؟ لكن قبل هذا السؤال يجب ان نسأل: هل هناك شنعر ثوري عربي؟ وقبل هذا وذاك يجب ان نحدد مقياس الثورية. ان مقياس ثورية الشعر هو في:

١ ـ تفكيك البنية الثقافية العربية القديمة التي تتعارض مع الثورة، وهدم هذه البنية وتجاوزها.

٢ ـ فتح آفاق جديدة تتيح نشوء البنية الثقافية الثورية الجديدة.

وهذا يعني ان الشعر العربي الثوري، في هذه المرحلة من التحرك في اتجاه الثورة، هو الذي يقذف القارىء خارج الاطار التقليدي، أي خارج كل ما يناقض الثورة في ثقافته الموروثة. أما الشعر الذي يخاطب القارىء، من ضمن

الاطر والاشكال والصيغ والحساسية الاليفة الموروثة، فيبقى شعراً غير ثوري وان حفل «بالالفاظ» و«الموضوعات» الثورية. ومعظم الشعر العربي، ومن ضمنه شعر المقاومة، لا يزال من النوع الثاني. ذلك انه لا يتضمن من الثورة غير بعدها المباشر المرتبط بالظرف والوضع. ان مثل هذا الشعر لا يتطابق الا مع لحظة عارضة في تاريخ الانسان. وهو شعر خادع: لانه اذ يتطابق مع هذه اللحظة يمجدها بحيث يوهم القارىء انها كل شامل، حتى ليخيل اليه ان الثورة العربية كاملة وشاملة. هكذا لا يعكس هذا الشعر غير الوهم وخداع الذات. وكيف، اذن، يمكن أن نسمي هذا الشعر ثورياً؟

ان الشعر الثوري هو الذي يرتبط بالحركة لا بالوضع، هو الذي يتخطى لا الذي يعكس، هو الذي يطرح الاسئلة ويكون الافق والنار.

صحيح ان كل اثر فني يطمح إلى التأثير المباشر على الحاضر. قد يجيء هذا التأثير عميقاً أو سطحياً. وفي الحالة الثانية يؤثر وينتشر كما ينتشر الزي ويؤثر، أي يكون عابراً. والشعر العربي الذي يسمى الآن ثورياً هو، في معظمه، زي. وطبيعي أن يتقبل مجتمعنا العربي الزي أكثر مما يتقبل الإبداع الثوري العميق الأصيل. لكن هذا الإبداع هو مما يضمن الثورة واستمرارها، وهو ما نعود إليه ونجد فيه أنفسنا ومستقبلنا وان حجبه عنا الوضع الراهن أو حجبه عصر بكامله.

■ الواقع: حجة دامغة.

أما فيما يتعلق برفض الماضي رفضاً تاماً، فيكفي للردعليه هذا الواقع: ان شاعراً يصرف عشر سنوات في دراسة ماضينا الشعري العربي، ويقيّمه بنظرة جديدة ويقدمه إلى القارىء بضوء هذه النظرة، لا يمكن ان يقال عنه انه يرفض الماضي رفضاً تاماً. («ديوان الشعر العربي»، ثلاثة اجزاء والمقدمة، بشكل خاص). أما الذين يصرون على اشاعة هذا القول فاكتفي بان اتوجه اليهم برجاء حار هو أن يقرأوا قبل ان يحكموا. ان «رفض الماضي رفضاً تاماً» عبارة لا يمكن ان تقال عن أي انسان مهما بلغت درجة رفضه، ذلك ان رفض الماضي

رفضاً تاماً عبارة متناقضة جوهرياً، عدا ان ذلك مستحيل. فكيف اذن يمكن ان تقال عن انسان يحاول تثوير الماضي، أي النظر اليه في ضوء الثورة المعاصرة من أجل تحويله إلى طاقة تنضم إلى طاقات التغيير الثوري المعاصر؟

إن مسألة الصلة بالماضي لا تُبحثُ من زاوية الرفض أو القبول، بل من زاوية فهم هذه الصلة، ووجهة النظر في تحديد طبيعة هذه الصلة، وتحديد ما نتصل به وما لا نتصل. وهذه مسألة تطرح قضية الثابت والمتحول في تراثنا: ما هو الثابت في تراثنا، وكيف نحدده؟ ما هو المتحول، وكيف نحدده؟ بمن وبأي شيء نرتبط وكيف؟ عمن وعن اي شيء ننفصل وكيف؟ هل الشعر العربي الآن، بتحديد أكثر، مرتبط بالغزالي أو الشنفرى، بالمتنبي أوبأبي العتاهية، بامرىء القيس او ابن سينا، وكيف؟ كيف أحدد ماضيَّ الشعري؟ هل هو الشعراء العرب كلهم؟ هل هو شعراء معينون دون غيرهم؟ هل ماضيَّ في اشخاص الشعراء أم في نتاجهم؟ هل هو في الاشكال التي عبّروا بها، أم في الرؤيا التي نقلوها؟

أكتفي بطرح هذه الاسئلة لأكرر ان القول ان هناك شعراء عرباً يرفضون الماضي رفضاً تاماً، قول هراء. القول الذي يمكن ان يُطرح هو ان هناك اختلافاً بين الشعراء في فهم الماضي وفهم الصلة به.. فما اعتبره أنا مثلاً الماضي الذي ما يزال حياً، قد يعتبره آخرون الماضي الذي مات. ومثل هذا الاختلاف طبيعي وضروري عدا انه علامة الصحة والحيوية.

أرجو ان تثار مسألة الارتباط بالماضي، من زوايا هذه الاسئلة. وآمل ان أكون أنا شخصياً بين أوائل الذين سيبدأون هذه الاثارة.

أدونيس

(نشر في مجلة «الاداب» / حزيران / ١٩٧٠ ـ ثم نشر ضمن كتاب «**زمن الشعر**» لأدونيس ـ دار العودة، بيروت، ١٩٧٢ ـ من صفحة ١٧٨ إلى ١٩٥ = وقد أجرينا على النص المنشور في «الاداب» التدقيقات التي أجراها ادونيس على المقالة عندما نُشرت في الكتاب).

... مناقشة «الإيضاح»

مرة أخرى! .. الثورة والشعر الثوري

في مقالة أدونيس، المنشورة في العدد السادس. (١٩٧٠) من مجلة «الآداب»، تأكيد جديد لما ذهبنا اليه، في العدد الاسبق (الخامس)، من «ان أدونيس يفهم الشعر الثوري مفصولاً عن مهمات الحركة الثورية، منعزلاً عن حركة الواقع، لا يطمح إلى ممارسة التأثير في الجماهير والحركة الثورية». . . وانه «يضع أمام الشاعر الثوري مهمات ثورية داخل الشعر نفسه، وليس داخل وعي الجماهير. وانه يهدف إلى تغيير الشعر، لا إلى اسهام الشعر في تغيير الواقع».

لقد أكد أدونيس، من جديد، هذا المفهوم النخبوي، الفوقي، للشعر الثوري، من حيث أراد أن يثبت العكس. كما أكد، كذلك، التشويش الذي يعانيه مفهومه للتراث وللموقف منه.

ونحاول هنا مناقشة أفكار أدونيس (الجديدة ـ القديمة) حول هذه الموضوعات، وغيرها، جاهدين ان نتجنب المباراة حول «معرفة القراءة، وكيفية القراءة»، ودون ان نعمد إلى ذلك التفريق اللفظي، الاكاديمي، بين ما يُكتب على سبيل «الرد» وما يكتب على سبيل «الإيضاح». . . فالمهم، من خلال هذا

النقاش، ان نصل إلى وضوح نظري حول **العلاقة التفاعلية** بين الشعر والثورة، بشكل عام، وبالتالي بين الشعر الثوري العربي والجماهير.

١ -

فيما يتعلق بالموقف من تراث الماضي، يعاني مفهوم أدونيس التشويش، والتردد، والتناقض، وعدم الوضوح النظري:

ـ ففي العدد الثالث من «مواقف» (١٩٦٩) يحكم ادونيس بأننا، كعرب، نكون «ثوارا خارج التاريخ، حين نثور بقوة ماض أصبح عاجزاً، بثقافته **كلها**، عن الاجابة عن مشكلاتنا».. ولكنه، في العدد الثالث من مجلة «الطريق» (١٩٧٠) ينفي هذا الاطلاق بقوله: «ان القول عني بأنني أنادي بالانفصال عن الماضي **اطلاقاً** يتجاهل أو يجهل الواقع».. في حين كان يقول، في العدد السادس من «مواقف» (١٩٧٠): «إن تأسيس عصر عربي جديد يفترض الانفصال **كلياً** عن الماضي»... ولكنه يعود فيصرح (في العدد الثالث ١٩٧٠ من مجلة «الطريق»): «ان الماضي الذي ادينه هو ماضي السلبيات والجوانب الرجعية **لا الماضي اطلاقاً**».. وبعد قليل في مجلة «الأحد» (١٢ نيسان ١٩٧٠) يؤكد باصرار على انه «من المستحيل ان يكون الانسان ماضوياً ومستقبلياً في آن».. ولكنه بعد اسبوع وفي مجلة «الاحد» نفسها، (١٩ نيسان ١٩٧٠) يفسر كلام لينين حول وجود عناصر من الثقافة الديمقراطية في كل ثقافة قومية فيقول: «الثورة ليست تكراراً للماضي، وليست احياء، انها تعيد النظر في الماضي، فتأخذ منه **عناصره الثورية**، وترفض كل ما ما **يناهض الثورة أو يناقضها**».. أما في العدد السابع من «مواقف» (١٩٧٠) فنراه يؤكد على ان «العالم الذي نرثه لا يمكن ان نبدع (أو نثور) به. **انه خارج الزمن وخارج التاريخ**: خارج الحياة والنفس والحركة»... ثم نراه (في العدد السادس من «الآداب» ١٩٧٠) ينكر «ما يروجه عنه البعض» من انه يرفض الماضي **كلياً**،

فيؤكد هذه المرة «**ان رفض الماضي رفضاً تاماً عبارة متناقضة جوهرياً، عدا ان ذلك مستحيل**»...

لقد أوردنا هذه الاستشهادات كلها لا لنناقشها، فقد ناقشنا بعضها سابقاً، بل لنصل من خلالها إلى إيضاح ما يلي:

١ ـ إن مفهوم أدونيس حول الموقف من تراث الماضي هو مفهوم مشوش، متناقض، متردد، وغير واضح نظرياً.

٢ ـ إذا أراد الناقد أن يناقش رأياً ما لكاتب ما، فليس ملزماً بالضرورة، كما يطلب منه أدونيس، أن يقرأ جميع ما كتبه الكاتب في هذا الميدان، رغم أن هذا مفيد بشكل عام. ذلك أن مناقشة رأي معيّن للكاتب في مسألة معينة، شيء.. والتأريخ لتطور آراء الكاتب وأعماله، حول هذه المسألة، شيء آخر.. خصوصاً إذا كانت آراء هذا الكاتب ومواقفه من هذه القضية تتغير باستمرار، وتتناقض كذلك! ولعل أدونيس يقرّنا على أن آراءه ومواقفه الآن ليست تماماً كما كانت عليه منذ عشر سنوات مثلاً... بل إن تفسيره الآن (العدد السادس من «الآداب» ١٩٧٠) لموقف لينين، وجعله سلبياً من شعر مایاکوفسكي الجديد[١]، يختلف، ولعله يتناقض، مع التفسير الآخر الذي سبق أن قدمه في ندوة مع الكتاب السوفيات في العام الماضي (١٩٦٩) لموقف لينين الايجابي من التجديد في الشعر والأدب[٢].

---

(١) أشار أدونيس، في مقالته هذه، إلى معارضة لينين لنشر إحدى قصائد مایاکوفسكي في كتاب مستقل، لأن لينين رأى أن هذه القصيدة هي «حماقة وعبث وهذيان وادعاء». وكما هو واضح فإن موقف لينين، هنا، هو موقف محدد من قصيدة محددة. ولكنه بدا ـ في كلام أدونيس ـ كما لو أنه موقف من شعر مایاکوفسكي اجمالاً، ومن الجديد في الأدب...

(٢) في العدد ١١/١٠ من مجلة «الطريق» (١٩٦٩) ملخص مداخلة قدمها =

٣ ـ ولعل أدونيس يوافقنا كذلك بأن التغييرات التي أجراها في صياغة مفهومه للموقف من التراث ـ والتي عرضنا نماذج منها ـ قد أجراها بالضبط نتيجة النقد الذي وُجّه إلى اطلاقاته الماضية في هذا الميدان. . وان تصحيح الخطأ، في النظرية وفي الموقف، هو دليل حركة وتطور، وان الاعتراف بهذا لا يُعدّ، في عصرنا، تراجعاً، أو «سوء فهم» سابق ـ على حد تعبير أدونيس ـ بل هو موقف علمي وعلامة تفتح فكري صحي.

٢ ـ

يحاول أدونيس أن يفسر ما قرره سابقاً من ان «الشاعر عامل من عمال الثورة، لكنه يعمل باللغة، اللغة إذن هي أداته الثورية». . فيقول، في العدد نفسه من «الآداب» ما يلي:

«العامل عامل، والشاعر شاعر، والفلاح فلاح، والعالم عالم، ولكل ممارسته الثورية الخاصة. لكنهم جميعاً وحدة داخل الحركة الثورية الواحدة. الشاعر يمارس ثوريته باللغة، دون أن ننفي امكان ممارسته اياها بالعمل كذلك. والعامل يمارس ثوريته بالعمل، دون أن ننفي امكان ممارسته اياها بالشعر كذلك».

= أدونيس في ندوة مع الكتاب السوفيات في موسكو. وفي هذا الملخص استنتاج يقول: «إن الوقوف في وجه الجديد، أيا كان، هو وقوف في وجه الانسان. . فحين نعرقل الجديد نعرقل نمو الانسان والحياة». . ويسند أدونيس رأيه هذا (في هامش الملخص) إلى رأي سبق أن قاله لينين: «المقصود هو أن نساعد جميع بذور الجديد، أيا كانت، والحياة تختار أيها أكثر قابلية للحياة». وتأكيداً لاتجاه لينين هذا يورد أدونيس أيضاً هذا القول للونا تشارسكي: «إن لينين لم يجعل أبداً من عطفه ونفوره الجماليين فكرة للتوجيه والقيادة» ـ ويشير أدونيس إلى مصدر هذين القولين وهو: («في الثقافة والثورة الثقافية» الترجمة العربية، دار التقدم، موسكو).

كلمات هذه الجملة يربطها منطق لفظي محكم.

ولكن، سرعان ما تتكشف لنا شكلية هذا الترابط، وتناقضه، ولاعلميته، بمجرد أن نعمد إلى «تفكيك بنيتها»، وتحليلها على ضوء العلم وحركة الواقع الحي، وردّها إلى أصلها سواء في فهم أدونيس الميكانيكي لحركة الواقع والثورة، أم في فهمه المشوه، خصوصاً، للصراع الطبقي.

«العامل عامل، والشاعر شاعر.. ولكلٍ ممارسته الثورية الخاصة»!..

على أن ثورية العامل لا تحددها «**الأدوات**» التي ينتجها. في حين أن «**الأدوات**» التي ينتجها الشاعر، كشاعر، هي التي تلعب **الدور الحاسم** في تحديد ثورية الشاعر.

الأدوات التي ينتجها العامل في المصنع، تلبي حاجات نفعية يومية في الحياة العملية، من ضمن علاقات انتاج معينة. **فهي لا توجَّه إلى وعي الجماهير**، بل تدخل في نظام علاقات الانتاج والاستثمار. أما «الأدوات» التي ينتجها الشاعر، باللغة، فمن المفروض **انها تتوجه إلى الوعي، لتغييره**. فهي تؤدي دوراً مزدوجاً، داخل وعي الجماهير من ناحية، وداخل حركة الشعر في الوقت نفسه.

أي إن اسهام العامل في الثورة **لا يتحدد بالأدوات** التي ينتجها، بل **بوعيه الطبقي** ومشاركته شخصياً **بالعمل الثوري**. أما اسهام الشاعر، كشاعر، في الثورة، فهو يتحدد بالضبط في الدور الذي يؤديه شعره في وعي الجماهير، **أي يتحدد بالأدوات التي ينتجها**، وهي الشعر. (وعندما يشترك الشاعر شخصياً في العمل الثوري، بوصفه انساناً معيناً، فليس من شك أن هذا النشاط العملي يعطي نتاجه الشعري نفسه امكانية التأثير والفعل أكثر في وعي الناس بقدر ما يكتسب من حرارة الحركة العملية ونضارتها. ولكن دوره الثوري الأساسي، كشاعر، يقوم في نتاجه الشعري نفسه، وفي توجهه إلى وعي الناس)... وبهذا يختلف الشاعر عن العامل، أي يختلف دور «أدوات انتاج» كل منهما.. وبهذا تنتفي تلك المقارنة الميكانيكية التي عقدها أدونيس بين **انتاج** العامل **وانتاج** الشاعر، هذه المقارنة التي تجعل الدور الثوري للشعر، كأداة من انتاج الشاعر،

شبيهاً بالدور «الثوري» الذي يلعبه «الثوب أو الكرسي» كأدوات انتجها العامل!!.

وبالفعل، إذا عدنا إلى النص الذي صاغه ادونيس بدقة، لنفسره كما هو بالضبط، نصل إلى نتيجة عجيبة لا نعتقد أن أدونيس يقصدها بشكل واع، وهي: ان الدور الذي تؤديه الكرسي، كأداة من انتاج العامل، لا يختلف عن الدور الذي يؤديه الشعر!!..

يقول أدونيس: «الشاعر يمارس ثوريته **باللغة**».. «والعامل يمارس ثوريته **بالعمل**»... والعمل الذي يعنيه أدونيس هنا يحدده هو نفسه بأنه: العمل «**في ميدان التطوير الانتاجي اليدوي**».. فلا مجال هنا، إذن، لأي تأويل لاحق آخر.

فلنفكك بنية هذه الصيغة:

ـ فمن أجل تعميم هذه الصيغة بالذات ـ أي من أجل اقناع العامل بأن **ثوريته هي في عمله الانتاجي**، لا في وعيه الطبقي ـ ناضل ايديولوجيو الرأسمالية على الصعيد الفكري منذ أخذت الرأسمالية تتكون حتى هذه اللحظة التي انزلقت فيها هذه الصيغة العجيبة من قلم أدونيس... ذلك أن هذه الصيغة نفسها تخفي عملية الاستغلال والاستثمار التي يرزح تحتها العامل **خلال عملية العمل هذه**. إن عملية العمل، ضمن علاقات الانتاج الرأسمالية، هي عملية **استعبادية**، لأن العمال هنا، بانتاجهم الأدوات والسلع، يعيدون أيضاً انتاج علاقات الانتاج الرأسمالية نفسها. أي: يعيدون انتاج علاقات الاستثمار. وكما يقول ماركس «فإن عملية الانتاج الرأسمالي، إذا أخذت في تماسكها، أي إذا أخذت كاعادة انتاج، لا تنتج إذن السلعة فقط، ولا القيمة الزائدة فحسب، بل هي تنتج أيضاً، وتبقي، العلاقة الاجتماعية بين الرأسمالي والمأجور»[٣]..

---

(٣) **ماركس**: «رأس المال» ـ الكتاب الأول، الجزء الثالث، صفحة ٢٠، المطبوعات الاجتماعية، باريس.

وهكذا، فإن الصيغة التي تعبّر عن جوهر هذه العملية وواقعها، ليست هي التي جاء بها أدونيس من «أن العامل يمارس **ثوريته** بالعمل». . فالواقع هو أن العامل، ضمن علاقات الانتاج الرأسمالية هذه، يمارس **عبوديته** في العمل. . وهو **لا يمارس ثوريته إلا في نضاله ضد شروط العمل**، ضد هذا النظام من علاقات الانتاج. أي: إن العامل **لا يمارس ثوريته بالعمل الانتاجي**، بل بالوعي الطبقي، وبالنضال الطبقي.

إن العامل «يعمل»، قبل أن يعي طبقياً، قبل أن يصبح ثائراً. والعامل «يعمل»، خلال تكون وعيه الطبقي. وهو «يعمل» كذلك خلال ممارسته للنشاط الثوري. والعامل يمارس عمله الانتاجي ضمن النظام الرأسمالي. ويمارسه في النظام الاشتراكي. ويمارسه كذلك خلال العلاقات الشيوعية للانتاج. . وهذا يعني: ان عملية العمل **ليست هي التي تحدد ثورية العامل**، بل **موقفه من شروط العمل**، ووعيه الطبقي، ونضاله. ولو ان العمل الانتاجي يشكل هو نفسه، الممارسة الثورية للعامل، لما كانت الماركسية أصلاً، ولكان كارل ماركس قد ارتاح من تأليف «رأس المال»، هذا الكتاب الذي وُضع بالأساس لكشف عملية الاستثمار هذه، وللبرهنة على ان **استعباد** العامل انما يجري **في خلال عملية العمل هذه نفسها**،.. ثم لأجل تسليح العامل، تالياً، بالوعي الطبقي والتنظيمي، أي بالوعي النظري العلمي، للنضال ضد شروط العمل، ضد علاقات الانتاج الرأسمالية، ومن أجل الاشتراكية.

نعود إلى القول: إن أدونيس ربما لم تخطر بباله هذه المضامين كلها عندما صاغ جملته تلك، ولكن ولعه بالمقارنات اللفظية المحكمة بين «**الأدوات**» التي ينتجها العامل و«**الأدوات**» التي ينتجها الشاعر. . أدت إلى نقيض ما كان يجب أن يقوله.

إن العمل على تثوير اللغة، بمعزل عن حركة الواقع، بمعزل عما تنقله هذه اللغة إلى الوعي، يؤدي، كما رأينا، إلى الانفصال عن الثورة، وإلى الوقوع في شباك النقيض الايديولوجي، الرجعي، لهذه الثورة!. .

ـ ٣

. . وبالفعل: فإن أدونيس، في مقاله هذا، لا يزال يؤكد، بوضوح أكثر من السابق، على مفهوم للشعر الثوري يؤدي إلى فصل الشعر عن الثورة، أي فصله عن امكانية الفعل الثوري داخل وعي الجماهير. يقول أدونيس:

«إن مقياس ثورية الشعر هو في:

١ ـ تفكيك البنية الثقافية العربية التي تتعارض مع الثورة، وهدم هذه البنية وتجاوزها.

٢ ـ فتح آفاق جديدة تتيح نشوء البنية الثقافية الثورية الجديدة». .

في هذه الصيغة الجديدة، الواضحة، لا نزال نفتقد تلك «**الحلقة المفقودة**» التي يصر أدونيس على تناسيها، رغم أنها هي الحلقة الأساسية التي تتيح للشعر أن يؤدي دوره الثوري فعلاً. . هذه الحلقة هي «**التأثير المتبادل، والتفاعل، والترابط العضوي بين الثورة والشعر الثوري**».

أدونيس، في صيغته هذه، يلغي الجمهور من حساب «الشعر الثوري». . وهو يظن ـ تحت وطأة تصور ميكانيكي لما يسمى «البناء الفوقي» و«البناء التحتي» ـ إن بامكان الشعر أن يفكك «البنية الثقافية العربية القديمة» بمعزل عن الجمهور العربي نفسه!! إن تغيير أي شيء، خصوصاً إذا كان باتساع وبعمق ثقافة شعب بكامله (هذه الثقافة التي تكونت تاريخياً وترسخت مع الزمن) لا يمكن أن يتم إلا من خلال هذا الشعب نفسه، مروراً بوعيه، وإلا بقي هذا التغيير مجرد حدث لغوي معزول، وحلم طوباوي جميل. وهذه الحقيقة تزداد حدة إذا وعينا جيداً واقع ان «البناء الفوقي» ـ بما فيه الثقافة خصوصاً ـ لا يتغير، مباشرة، مع تغير «البناء التحتي» ـ الذي هو علاقات الانتاج ـ فإن تغييره، يحتاج إلى مرحلة تاريخية واسعة، بالاضافة إلى أن مختلف المنجزات التقدمية والمعرفية في تراث الماضي الثقافي تصبح جزءاً أصيلاً من «البناء الفوقي» الجديد. من هنا يبدو لنا كم هو تبسيطي، وغير صحيح بالتالي، هذا الشرح الذي يقدمه أدونيس لمعنى الثورة بوصفها تغييراً، فهو يقول إنها مثلاً ـ أي الثورة ـ «تغيير نظام سياسي قديم، وتغيير، **في الوقت نفسه**، لثقافة هذا

النظام». . ذلك ان تغيير «ثقافة هذا النظام» لا يمكن أن تتم «في الوقت نفسه». . إن الثورة التي تؤدي إلى تغيير علاقات الانتاج، وبالتالي تغيير جوهر النظام السياسي كله، قد تتم في **ليلة واحدة** تشكل «النقطة الحاسمة» بين نظامين اجتماعيين، وعهدين تاريخيين. هذه «النقطة الحاسمة» ـ المركزة في ليلة واحدة ـ ليس لها وجود على صعيد البناء الفوقي الثقافي. إن تغيير البنية الثقافية، عدا كونها عملية طويلة ومعقدة، ليس عملية تقوم بها فئة واحدة من الناس هي الشعراء، مثلاً، أو الفنانون والكتاب والفلاسفة، إنها عملية يقوم بها **شعب بأسره**، وهي ليست فقط معركة فوقية على صعيد الثقافة، بل إن هذه المعركة لا يمكن أن يتم انجازها إلا **(بعد)** ازالة البناء التحتي القديم، أي **بعد** تحطيم علاقات الانتاج، السابقة، وايجاد الدولة الجديدة التي تقدم الأساس المادي لهذه المعركة الطويلة المدى التي تدعى: الثورة الثقافية.

لهذا، فإن أي شعر، يطمح أن يكون ثورياً، ويطمح أيضاً أن يسهم في «تفكيك البنية الثقافية القديمة» لا بد له أن يمارس دوره الثوري هذا، داخل وعي الجماهير، أي داخل حركة التاريخ، لا داخل الشعر نفسه فقط.

بين الشعر الثوري، وبين هدف «تفكيك البنية الثقافية القديمة» يوجد «شيء آخر». هذا «الشيء» هو: **الجماهير**. إن القفز من فوق هذه الجماهير، أو التعالي عليها، لا يمكن أن يوصل إلى الهدف، الذي هو تغيير بنية الثقافة القديمة، ذلك ان الجماهير بالذات هي السلاح الحاسم في هذا التغيير.

والجماهير هي **الحلقة المفقودة** في تصور أدونيس للعلاقة بين الشعر والثورة. . لهذا، لا يزال تصوره، كما قلنا سابقاً، «عاجزاً عن رؤية ذلك الترابط العضوي، الضروري، بين الشعر الثوري والحركة الثورية. وهذا التصور غير ديالكتيكي، انه تصور مثالي، ميتافيزيقي، بقدر ما هو تصور نخبوي للعلاقة بين الشعر والثورة».

هناك كلمة لبريشت عن المسرح الثوري، تصح، في مضمونها العام، على الشعر أيضاً، يقول فيها: «إن المسرح الثوري ليس هو الذي يصنع الثورة على

خشبة المسرح، ولكنه ذلك المسرح الذي **يحوّل** المتفرج أو المشاهد إلى ثوري».

٤ -

إذا كان برتولد بريشت يريد لفنه أن يسهم في جعل المتفرج ثورياً، ليصنع الثورة في زماننا، (والمتفرج هو انسان الحاضر الحي لا انسان المستقبل الآتي) فإن أدونيس لا يريد لفنه الشعري أن يصل، ويمارس فعله الثوري، في انسان الحاضر، بل هو يتوجه، باستمرار، إلى «انسان المستقبل». لهذا فهو يصنع ثورته داخل الشعر نفسه، ويأبى على هذه الثورة الشعرية أن تسهم في **تحويل** الناس إلى ثوريين، وينكر بالتالي على الشعراء الذين يتوجهون إلى وعي الجماهير في زماننا هذا، أن يكونوا ثوريين!

مسألة التوجه إلى المستقبل يفهمها أدونيس ـ أيضاً ـ فهماً ميكانيكياً، على شكل معادلات:

حتى تعيش في المستقبل، من الصعب أن تكون مفهوماً في الحاضر، خصوصاً إذا كانت الجماهير العربية جاهلة لا تفهمك، ولا تقدر أن تفهمك!

لقد تحدث بريشت، في زمانه، عن هوس الخلود عند الكتاب والشعراء والمسرحيين، فقال ساخراً: أنا لا أكتب للمستقبل، إنما أكتب لزماني. مسرحياتي أوجهها لجمهور الحاضر، حتى يغير واقعه. ولا يهمني بعد هذا إذا خلدت مسرحياتي أم لا. بل أقول: إذا بقيت مسرحياتي تمارس تأثيرها بعد عشرين سنة، فهذا لا يعني أنها خالدة، بل يعني أن العالم لم يتغير كما ينبغي أن يتغير». .

الجمهور الذي أراد بريشت أن يتوجه إلى وعيه، إذن، هو جمهور الحاضر، طالما أن هذا الجمهور بالذات، هو الذي سيكون **المادة البشرية للثورة**، هو الذي عليه أن ينجز الثورة، ولكي ينجزها لا بد أن يثور، ولكي يثور لا بد أن يتفتح وعيه الطبقي، خصوصاً، وفي سبيل أن يتفتح وعيه الطبقي لا بد أن يتوجه النتاج الفكري والفني إلى هذا الوعي بالذات، إلى **هذا الجمهور**

بالذات. ومسرح بريشت جزء من هذا النتاج. ولأن بريشت فنان ثوري، فقد وضع أمام فنه، بشكل حاسم، هذه المهمة: أن يساهم في تحويل «**هؤلاء**» الناس إلى ثوريين.

فماذا كانت النتيجة؟

غاص بريشت في عالم **الحاضر**. وبضوء الماركسية، ومن خلال ذهنه الناقد، النفاذ، فهم بريشت **حركة** عالمه المعاصر، حركة حاضر العالم، وحركة هذا العالم نحو مستقبل محدد: المستقبل الاشتراكي، والشيوعي بالتالي. ولكن هذا المستقبل غير موجود «في المستقبل» بل هو موجود في صميم ناس عالمنا المعاصر، موجود في الطبقة العاملة خصوصاً وفي كل الفئات التي تنتقل إلى مواقع الثورة. فإن توجه بريشت إلى **هذه** الفئات بالذات، في حاضره، هو توجه إلى المستقبل.

هكذا: من خلال كسب بريشت **لانسان الحاضر**، كسب كذلك **انسان المستقبل** الذي كان **كامناً** في أعماق الحاضر لا في غياهب «المستقبل» الطوباوي. ورغم أن العالم قد تغير كثيراً منذ بريشت، فإن مسرح بريشت يمارس دوره الثوري، وسيبقى يمارسه «في المستقبل». وهذا لأن بريشت إنما كسب متفرج المستقبل، من خلاله توجهه، بالضبط، لانسان الحاضر، الملموس، الحي، ونفاذه من خلاله إلى **الانسان عامة**.

أخشى أن يكون هوس التوجه إلى «انسان المستقبل»، بمعزل عن انسان الحاضر وقضاياه، مؤدياً إلى خسران قارىء المستقبل أيضاً.

نحن نكسب المستقبل عندما نشارك في صنعه. ولا يمكن أن نشارك في صنعه إلا من خلال تأثيرنا في الجماهير التي تحمل هي المستقبل في أعماقها، في حركتها الثورية.

وإذا كنا لا نستطيع التأكيد، منذ الآن، بأن نتاج شعراء المقاومة الفلسطينية وغيرهم من الشعراء ذوي التوجه الثوري «سيكون له الخلود»... فنحن نستطيع التأكيد أن الكثير من هذا النتاج يمارس فعله الثوري داخل الحركة الثورية العربية المعاصرة، ليس لأنه شعر حماسي، بل بقدر ما هو شعر بالدرجة

الأولى، ولأنه يحمل قضية الجماهير العربية، ويشكل جزءاً من حركتها الثورية ووعيها الذي يتشكل، ولأنه كذلك إحدى الظاهرات الهامة لحركة التجديد الأصيل في الشعر العربي الحديث.

أي: إن هذا الشعر يصبح جزءاً من الوعي الثوري للجماهير العربية التي يتكون في أحشائها وفي حركتها مستقبلنا الاشتراكي.

ـ ٥

وبعد، لا بد من كلمة صريحة أخيرة:

إن مجموع كتابات أدونيس حول «الشعر والثورة»، التي يراد لها أن تكون نظرية متكاملة حول الشعر العربي الثوري، هي في الواقع جهد دائب لتنظير تجربة أدونيس نفسه في الشعر، كما لو أن هذه التجربة هي نقطة تبلور الشعر العربي الحديث كله.

دليلنا: إن مختلف الموضوعات والمعادلات التي يطرحها أدونيس في مقالاته هي تعداد وأوصاف لنتاج أدونيس الشعري نفسه. وهذه المحاولة محكومة بالتناقض مع نفسها، ليس فقط لأنها غير موضوعية، وتطلق الخاص على العام، وتنفي من ميدانها كل شعر ليس على صورتها ومثالها، وتشكل بهذا ذروة تجلي المثالية الذاتية في البحث والتقرير ـ بل لأن أدونيس، في محاولته التنظيرية الذاتية هذه، يعمل على تقييد شعره هو بالذات ضمن اطار معادلاته النظرية نفسها. إنه الآن يستخلص من نتاجه الشعري الخاص معادلات نظرية للشعر العربي الثوري، بشكل عام.. أي بضع شعره: **مثالاً**. وما تخشاه حركة الشعر المستمر هو أن تتحول النظرية المستمدة من هذا المثال الفردي، إلى **مثال آخر** يُصاغ الشعر على أساسه. وبهذا، وحسب مفهوم أدونيس نفسه، يتوقف الشعر عن كونه شعراً ويصبح تطبيقات متنوعة لمعادلات نظرية، مهما كانت باهرة الصياغة فهي على كل حال بعيدة عن حركة الواقع الحي، وهكذا نظرية تكون، كما كان لينين يردد باستمرار: «رمادية اللون، يا صديقي، ولكن شجرة الحياة خضراء إلى الأبد».

على أني أميل إلى القول: إن الشاعر الحقيقي في أدونيس لا بد أن يتمرد. باستمرار، على التنظير الأدونيسي للشعر.

بل وأقول: إن أضعف ناحية في أدونيس، الشاعر الحقيقي، هي تنظيره لشعره ولشعر غيره.

ويبقى لنا شعر أدونيس الذي أدى بالفعل دوراً ثورياً داخل حركة الشعر العربي الحديث. وهذا يكفي، ويزيد.

(الآداب/تموز/١٩٧٠)

القسم الرابع

حوار في النقد
مع بعض الكتابات النقدية

«حوار مع السينما».. ومع النقد السينمائي

الكتاب الاول للناقد السينمائي السوري **سعيد مراد** «حوار مع السينما» (منشورات: وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٧) يطرح العديد من القضايا، في النقد وفي الفن، وعلى صعيد العلاقة بالقارىء.

وهذه اولى ميزات الحوار.

فلنحاول التحاور مع سعيد مراد، ومع القاريء، ومع بعض النقاد، حول بعض هذه القضايا.

عادة، وقبل أن يبدأ سعيد مراد بكتابة أي نقد، أو أي بحث تقييمي، لأي عرض سينمائي، فهو يستجمع، في ذهنه وعلى الطاولة أمامه، مختلف المعطيات الضرورية عن هذا العرض، وصاحبه، والتيار الذي يندرج فيه، والعصر الذي كان العرض نتاجاً له أو كان موضوعاً لهذا العرض، ثم يرصد حركة التطور الفكري الفني لصاحبه. ويكون، قبل هذا، قد كون لنفسه رأيا خاصاً بهذا العرض، مضمونه وشكله، واتخذ موقفاً منه ـ وفقط، بعد هذا الاستجماع والتجميع وتحديد الصورة العامة للمقال أو البحث، تبدأ عند سعيد عملية الصياغة.

قد تدخل في هذا المقال أو البحث، كل المعطيات التي استجمعها وجمّعها الناقد، وقد لا يدخل منها شيء، أو قد يدخل ما هو اساسي وجوهري ـ وهذا ما يحدث غالباً ـ . . . ولكن عملية الاستجماع والتجميع وتحديد الرأي واتخاذ الموقف الواضح ـ هي العملية الضرورية التي يقوم بها سعيد، كما عرفته، خصوصاً عند كتابته العديد من ابحاث هذا الكتاب وابحاث اخرى غيرها . . . وهي العملية التي اعتقد ان لا بد منها لأي ناقد يحترم القارىء والمبدع معاً، ويحترم نفسه كشخص وموقف، كما يحترم، بالاساس، الفن الذي يكتب عنه.

واستطيع القول، ان هذه العادة، التي تكونت عند سعيد خلال سنوات دراسته في «معهد السينما» بموسكو، وخلال كتابته العديد من المقالات والابحاث النقدية، هي التي اوصلته الى صياغة مفهوم واضح للنقد السينمائي، ولمهمة الناقد السينمائي، لا بأس من اعادة تأكيده هنا . . .

«. . فالنقد السنمائي ـ كما جاء في المقدمة القصيرة لكتاب سعيد مراد ـ هو في جوهره ومرماه **حوار معرفي** لا يستهدف تقرير حقائق نهائية، بل يسعى الى الاسهام في تناول وتفهّم فن السينما بوسيلة الاقتراح والحوار لا بسلاح التقرير. وكلما اتسعت حرية الحوار بانت وتعمقت ديمقراطية النقد الاصيلة. وهذه **الطبيعة الديمقراطية للنقد** هي التي تجعل من الاقتراح والحوار **سبيلاً للمعرفة**» (ص ٦).

لعل هذا المفهوم يصح على النقد الفني والادبي عموماً، فلا يقتصر على النقد السينمائي بخصوصيته. فهو يلح على خصوصيتين في النقد غالباً ما نفتقدهما في اغلب ما ينشر من نقد ادبي وفني عندنا. . (النقد **حوار معرفي ـ وللنقد طبيعة ديمقراطية**) . . فمن السهل في بعض النقد عندنا، اصدار الاحكام القاطعة (إما بيضاء وإما سوداء!) ومن الاسهل استخدام اللهجة التعليمية في فرض هذه الاحكام القاطعة على القارىء دون محاولة اشراكه في الحوار بأن تفسح امامه مجالات جديدة للتفكير المستقل، والاكثر سهولة هو الاكتفاء

بالاحكام وتسجيل انطباعات **انشائية** لا تحمل أي **همّ معرفي** عند الناقد نفسه ولا تقدم للقارىء اية **معرفة**، وهي، بالاساس، هدف اي نقد.

فكيف يتجلى هذا المفهوم للنقد في مقالات هذا الكتاب وابحاثه؟ والى أي مدى تستجيب هذه المقالات والابحاث لمتطلبات هذا المفهوم نفسه؟ وبالتالي ما هو الدور الذي يمكن ان يؤديه هذا الكتاب ـ والموقف الفكري الذي يصدر عنه ـ في حركة النقد السينمائي والثقافة السينمائية عندنا؟

١ ـ

يضم الكتاب اربعة اقسام، يتضمن القسم الاول منها نقداً لبعض عيوب السينما العربية عموماً وملاحظات حول بعض الافلام العربية. ويتحدث القسم الثاني عن فيلمين لأيزنشتين هما «الاضراب» و«المدرعة بوتيومكين». وفي القسم الثالث جولة في بعض الأفلام العالمية وفي **الافكار السينمائية** لصانعيها. ويتضمن القسم الرابع عديدا من الافكار من خلال لقاءات مع عدد من السينمائيين السوفيات والكوبيين... فالكتاب اذن، هو مجموعة مقالات وابحاث واحاديث كتبت في فترات متباعدة، يجمع بينها كون موضوعها هو السينما، ويوحدها **موقف** الكاتب **ونهجه** والايديولوجية التقدمية التي يهتدي بها.

وأول ما نلحظ، منذ الصفحات الأولى للكتاب، تأكيد الكاتب على **الصفة الفكرية** للعمل السينمائي وضرورة أن يظهر الناقد «القضايا **الفكرية ـ السينمائية** التي يتصدى لها الفيلم ويطرحها». وأحب هنا أن أفهم هذه القضية من جانبين: **الجانب الأول** هو ان في خلفية، وفي عمق، أي عمل سينمائي ـ وفني عموماً ـ موقفاً فكرياً معيناً أو نمطاً معيناً في التفكير. **والجانب الثاني**، وهو المهم هنا، هو أنه داخل الحقل الايديولوجي العام حيث يوجد ما يسمى بالأفكار، يوجد كذلك نتاج آخر، مختلف نوعياً، يسمى **فكراً سينمائياً وفكراً شعرياً وفكراً فنياً**، فهو ليس مجرد أفكار ومواقف ذهنية بل تحولات

معقدة في صور وأنغام وحركات وبُنى، هي التي تميز الفنان العميق الأصيل عن ذلك الذي «يترجم» الأفكار الذهنية إلى أشياء يدعوها أعمالاً فنية تظل مجرد أفكار فجة ـ حتى ولو كانت تقدمية ـ وكل جهد هذا الفنان المترجم انه **نقل** هذه الأفكار من مكان إلى آخر، فأفقدها بنيتها الخاصة دون أن يحولها ـ ولن تتحول معه ـ إلى بنية جديدة لعمل فني. . فصارت هجيناً عجيباً «لا هو فكر يُعرف ولا فن يوصف»!

سعيد مراد يأخذ على النقد السينمائي العربي انه قليلاً ما يحلل أو يبحث جدياً هذا **الفكر السينمائي**، ويلاحظ ان بعض النقاد غالباً ما يفهم ان الحديث عن **الفكر السينمائي** معناه الحديث عن **مضامين** الافلام. . . فيكتفون بهذا دون التعرض الى البُنى الفنية الفيلم وهي ما يميزه، أساساً، كعمل فني.

انطلاقاً من هذا كله يرى سعيد مراد إلى العيوب التي تحكم الفيلم العربي بشكل عام: فالميلودرامية مثلاً، «ليست شكلاً للمعالجة فحسب، بل هي اساساً نمط في التفكير». ويقدم العديد من الامثلة التي تؤكد كون هذه الميلودرامية تزيف الواقع والانسان وتخدم ايديولوجية الفئة البرجوازية السائدة، وتحول السينما من فن إلى سلعة همها الاساسي ـ والاوحد غالباً ـ هو الهم التجاري: **الربح**!

وهكذا يتحول كل عنصر من العناصر المكونة للفيلم (تمثيل، تصوير، موسيقى، سيناريو، موضوع الخ) إلى خادم لهذا الهم الاساسي، **الربح**، فيتفكك العمل الفني، ويصبح المقصود من كل عنصر هو: الإبهار أو الاثارة، ولا يعود لهذه العناصر كلها أي دور تعبيري ضمن المضمون العام للبنية الفنية للفيلم، لانه لم يعد للفيلم أية بنية فنية منذ صار مجرد سلعة تجارية. وفي نقده لطريقة استخدام كل عنصر من عناصر الفيلم هذه في السينما العربية، يؤكد سعيد، باستمرار، مفهومه للوحدة التي تحكم بنية العمل الفني، ويلح على ضرورة تسليط الاضواء على **الفكر السينمائي** في مختلف تجلياته.

ولكن الملاحظ ان بعض فقرات الكتاب قد لا تستجيب لإلحاح سعيد، وقد لا تتوافق مع متطلبات مفهومه للنقد:

٢ -

ففي القسم الخاص بملاحظاته حول بعض الافلام العربية تفاوتٌ في تحليل البُنى الفنية الفكرية لهذه الافلام: فهو، في تقييمه لفيلم «المخدوعون» لتوفيق صالح، يوازن بين الحديث عن مضمون الفيلم وارتباطه بحركة الواقع والاحداث السياسية، وبين حديثه عن المعادل الفني والفكر السينمائي الذي، من خلاله، يظهر هذا المضمون. ويركز الحديث على الفرق الطبيعي والضروري بين العمل الروائي ـ وهو هنا رواية غسان كنفاني «رجال في الشمس» ـ والفيلم السينمائي المأخوذ عن هذه الرواية والذي لا بد أن **يتحول**، بيد الفنان الاصيل، إلى عمل فني **مستقل** يحمل رؤية المخرج وفكره الفني واختلاف الزمن. ثم يلقي الناقد الضوء على **الحلول السينمائية** التي جاء بها توفيق صالح بحيث يحمل الفيلم زمنين متباعدين: الزمن الذي رمز اليه غسان كنفاني (الارهاصات الاولى التي ستنبثق منها حركة المقاومة الفلسطينية) والزمن الذي رأى المخرج توفيق صالح حتمية ظهوره في الفيلم، زمن ما بعد هزيمة الخامس من حزيران وصعود حركة المقاومة.

ولكن عندما يتحدث سعيد عن فيلم «الظامئون» لمحمد شكري جميل، مبدياً اعجابه بالفيلم، ينوّه بمضمونه الواقعي دون ان يتعرض للقيمة الفنية للفيلم، فيبقى القارىء، بهذا، بعيداً عن **الفكر السينمائي**، في هذا الفيلم، وهو ما يلح سعيد على ضرورة ابرازه.

بل أكاد أقول ان الحديث عن الموضوع السياسي لفيلم يوسف شاهين «العصفور» وعن مضمونه، وتركيبه الفكري، يحجب الاشارات القليلة المتناثرة في انحاء المقال إلى القيم السينمائية لهذا الفيلم الهام، سياسياً وفنياً.

في بحثه حول «الاضراب» للمخرج السوفياتي ايزنشتين، يطرح سعيد مراد

هذه المسألة انطلاقاً من كلام ايزنشتين ومن أعماله الفنية، ويصل إلى جواب واضح مقنع. ولا بأس ان ننقل هذا المقطع كاملاً لما يحمل من قيمة نظرية حول قضية كانت ولا تزال وستظل تثير النقاش:

(عام ١٩٢٥ كتب ايزنشتين في مقالته «نحو مسألة المعالجة المادية للشكل» حول أهمية الشكل في فيلمه «الاضراب» يقول: إننا نملك في الاضراب أول حدث في الفن الثوري حيث **بدا الشكل أكثر ثورية من المحتوى**.

وطبيعي أن الفهم الميكانيكي لوحدة الشكل والمضمون في العمل الفني، يمكن ان يرى في هذا التقييم تناقضاً، بل وخطأ، اذ يفصل بين جانبي هذه الوحدة ويرتقي، من حيث الاهمية، بأحدهما على الآخر. على ان الامر لا ينطوي في الحقيقة على أي خطأ أو تناقض اذا عدنا، بتأن، إلى قضية الفن الاساسية التي تتلخص في تحقيق التعادل الجدلي بين «**ماذا**» و«**كيف**» وبنتيجة هذا التعادل وبحكم منطقه الداخلي تذوب «**ماذا**» و«**كيف**» ويصبح العمل الفني مطروحاً أمامنا من خلال «**كيف**» معيّن يمكننا أن نتلمس من خلاله ان كانت «**ماذا**» قد وضعت كل ما يغذي فيها طاقة التحول إلى «**كيف**» أم لا. وهكذا نرى بأن «**كيف**» رغم احتوائها «**ماذا**» احتواء جدلياً، هي في مرحلة أرقى. ومن هنا فإن اعتبار «**ماذا**» يقول العمل الفني مهمّاً، يجعل الأمر **الاهم** والأكثر حسماً هو «**كيف**» يقول ما يريد، ذلك أن مصير «**ماذا** يقول» يتقرر **هنا**، وهنا فحسب. وفي هذا الضوء يمكن فهم العمق الحقيقي لمقولة ايزنشتين وتجاوب مدلولها مع الطبيعة الجدلية لوحدة العمل الفني...) - ص٦٧.

هذا الفهم الصحيح لعلاقة «ماذا» بـ «كيف» يظهر على الصعيد التطبيقي في عدة ابحاث مهمة في هذا الكتاب، وهو يظهر بشكل واضح وعميق من شأنه

اعطاء القارىء «مفاتيح» يدخل بواسطتها إلى العالم الفني للافلام التي يدرسها الناقد. والمهم في هذه الابحاث ان من شأنها أيضاً تسليح القارىء بمفاهيم / مفاتيح، تتيح له التمتع على نحو أفضل وأعمق برؤية افلام لاحقة من خلال اكتشافه أسرارها الفنية. والاكتشاف هو درجة ثقافية معرفية معينة يؤدي الناقد اسهاماً كبيراً في تكونها لدى قارئه.

فاذ كان حديث سعيد عن بعض الافلام غلب عليه طابع التركيز على «ماذا»، يقول العمل الفني، فان الابحاث الاهم في هذا الكتاب، تصل إلى ذلك المستوى الذي حدده سعيد نفسه في مفهومه للنقد السينمائي، كحوار معرفي وطبيعة ديمقراطية.

٣ -

... النقد الفني، والادبي، قد لا يصل إلى غايته من خلال الموقف الفكري، أو المنظور الايديولوجي للناقد، بل من خلال **طريقة** هذا الناقد في **التعامل** مع الاثر المنقود، ومع صانعه، ومع القاريء. فالنقاد ـ حتى وان حملوا أيديولوجية واحدة ـ يتميزون في الطريقة، وفي التوجه: بعضهم يحرص ان يظل كلامه على مستوى دائرة محصورة من المتخصصين، وبعضهم قد يقتصر على صانع الاثر المنقود نفسه، وآخرون يتجهون في حديثهم الى المتخصصين وإلى صانع الاثر المنقود، معاً، ولكن عبر التوجه إلى القارىء بالدرجة الاولى، فهم احرص على إيصال معارفهم، ورأيهم النقدي، وموقفهم الفكري، إلى القارىء، والحفاظ ـ في الوقت نفسه ـ على مستوى من البحث والمعالجة يأخذ باعتباره ضرورة محاورة النقد للمتخصصين ولصانع الاثر معاً ـ وفي ظني إننا احوج ما نكون إلى هذا الفصيل من النقاد يساعدنا على ارتياد عوالم الصنيع الفني واكتساب المعرفة.

سعيد مراد، في كتابه هذا «حوار مع السينما»، وفي كتابات أخرى له، ينتمي إلى هذا الفصيل من النقاد الطامحين أن يكون النقد السينمائي (والادبي) حواراً

معرفياً، ديمقراطياً، مع الاثر الفني ومع صانع هذا الاثر ومع القاريء على حد سواء.

هذا الطموح، هو الخط السائد في مقالات الكتاب وابحاثه، رغم ان بعض هذه المقالات تبقى دون المستوى المطلوب، فلا تصل إلى التوازن الضروري بين العناصر التي يفترض ان تتشكل منها وحدة المقال أو البحث.

ـ مثلاً: يتضح لنا من خلال بعض مقالات الكتاب، ان سعيد مراد يتحدث بحماس فكري عن فترة العشرينات في السينما السوفياتية، والفنون السوفياتية أجمالاً لتلك المرحلة. وتدل الاشارات العديدة في الكتاب إلى ان سعيدا على معرفة بغنى تلك الحركة، وما حملته للعالم وللتاريخ من منجزات فنية مدهشة ورائعة بقدر ما هي ـ في الوقت نفسه ـ جديدة جداً وشعبية جداً، وثورية خصوصاً، سواء على صعيد الاشكال والبنى الفنية أم على صعيد المضمون.

وهذا الحماس الفكري لدى الحديث عن فنون تلك الفترة يجد تبريره في واقع أننا نجد في النتاج الفني والادبي والنقدي لفترة العشرينات هذه أسس ومنابع مختلف الاتجاهات والاساليب الثورية الجديدة في السينما، وفي الشعر الحديث، والقصة، والمسرح المعاصر، والفنون بشكل عام.

ولكن القاريء يلاحظ أن سعيد مراد، لدى تناوله بعض الأعمال الفنية العائدة إلى تلك الفترة، قد مر بها خطفاً، دون تبسّط وشرح وتحليل. ولا شك أن هذا القاريء قد استغرب كون الناقد لم يعط فيلماً عظيماً مثل فيلم «المدرعة بوتيومكين» للمخرج السوفياتي العظيم ايزنشتين، سوى حيز ضيق جداً لمقال صغير مكتوب بشكل برقي لا يتناسب مع القيم المتعددة والغنية لهذا الفيلم ـ الذي هو فعلاً، «فيلم كل الشعوب وكل الأزمنة»، حسب وصف سعيد له ـ ولا يتناسب مع الطبيعة **التثقيفية المعرفية** للكتاب، ولا مع معرفة سعيد بالفيلم نفسه (كما ظهر في مقالات ودراسات أخرى له عن الفيلم وصاحبه)... ولا يتناسب كذلك مع التفصيل في الكتابة والحيز الكبير المعطى لأفلام أخرى في الكتاب نفسه... ليت هذا المقال لم يدرج في هذا الكتاب. (ملاحظة:

يعرف كاتب هذه السطور ظروف جمع مقالات الكتاب واعداده للنشر بسرعة، وانه ما كان بامكان سعيد أن يفعل شيئاً آخر. ولكن قارىء الكتاب لا يعرف هذا، وليس من المفروض أن يعرف هذا أو يفترضه).

ـ البحث الذي خصصه سعيد عن فيلم «الاضراب» لايزنشتين أيضاً، هو كذلك بحث قصير نسبياً، وكان ينبغي أن يكون أكثر تفصيلاً. ولكنه مع هذا، بحث مكثف مليء، فيه استيعاب، ومعرفة واعية بالجديد الذي أتى به هذا الفيلم الذي وصفته جريدة «البرافدا» في حينه، بأنه «أول فيلم بروليتاري حقاً». وفي البحث استنتاجات يستمدها سعيد من التجارب الغنية لتلك الفترة تكتسب أهمية راهنة على صعيد النظرية الفنية: «فقد كان الصراع على أشده في العشرينات حول قضية الشكل في الفن»... وكان البحث محموماً لخلق أشكال ثورية تلائم هذا الانعطاف الجذري في حركة التاريخ، والمضامين الجديدة التي طرحتها المرحلة الثورية.. وقد وُجد ـ في تلك الفترة ـ من يصرخ بوجه المجددين الثوريين في الفن بأنهم «شكليون»! فماذا كان جواب هؤلاء «الشكليين»، الثوريين فعلاً؟ لم يكن أبداً باتهام الجماهير بأنها لا تفهم الفن... ولم يدَّع أي «نبي» منهم بأنه إنما يخلق شكلاً ثورياً للمستقبل، فلا تهمَّه، إذن، جماهير الحاضر الثوري... بل كان الجواب الحاسم، الجواب الثوري فعلاً والمسؤول فعلاً، هو: المزيد من الانجازات الفنية الجديدة، المرتبطة بالجماهير، والموجهة إلى هذه الجماهير، والحاملة ـ في الوقت نفسه ـ أشكالاً فنية جديدة لم تعرفها قبلاً هذه الجماهير... «وكان أكبر من أسهم في حل المسألة كل من مایاکوفسكي وميرخولد وايزنشتين وذلك باثباتهم حقيقة الحل عن طريق أعمالهم الفنية قبل أن يصيغوا استنتاجاتهم نظرياً. فقد كان كل عمل من أعمال هؤلاء، بشكله الجريء الجديد كل الجدة، يحظى من أوسع جماهير العمال والجنود بتجاوب ثوري واع، الأمر الذي لم يحظ به أي عمل من أعمال المحافظين» (صفحة ٦٨) ـ فعندما يكون الفنان فناناً بالفعل، وثورياً بالفعل (أي مرتبطاً بالثورة، وجماهيرها) فهو القادر على حل المعادلة الصعبة: **تكوين الشكل الثوري من قلب المضمون الثوري، والموقف الثوري**. وطبيعي،

طالما أن نزعة التعالي على الجماهير ليست موجودة أصلاً عند هذا الفنان، أن يكون فنه الجديد، هو فن الحاضر الثوري، وهو أيضاً فن المستقبل، بمعنى أن هذا النتاج الفني يبقى جديداً، طازجاً، باستمرار، وبمعنى أن أجيالاً وأجيالاً من الفنانين المقبلين يجدون في هذا النتاج أسساً ومنابع، للتجديد، لا تنضب.

وهذا المعنى بالذات هو الذي قصد أن يقوله سعيد عندما صاغ عنوان هذا البحث القصير عن فيلم «الاضراب» بأنه «فيلم عن زمننا»... فهو بعد أن يحدد الميزات الفنية لهذا الفيلم، والجديد الذي أتى به، والمعنى الفني والسياسي لكونه «أول فيلم بروليتاري حقاً»، يصل إلى استنتاج هام طرحه بصيغة سؤال: «ترى، أليس كل ما يطرحه الآن رجالات **السينما السياسية** في السينما المعاصرة، يجد أسساً ومنابع له في هذا الفيلم؟ ألم تجوهر خمسون عاماً من عمره تلك الحيوية العصرية التي تتجاوب وكل ما نعيشه ونفكر فيه ونسعى من أجله على الجبهة السينمائية» (ص ٧٠).

إذا كانت الأهمية الراهنة للفيلم، على صعيد الفكر السينمائي، تكمن **هنا بالذات** ـ وهذا صحيح جداً ـ فإن البؤرة المركزية لبحث سعيد عن هذا الفيلم، كان ينبغي أن تكون **هنا بالذات**، فهذه الاشارة في عنوان البحث، وفي جملته الختامية، كانت تستدعي تفصيلاً أكثر، وكان لا بد أن يكتمل البحث بحيث لا يظل الاستنتاج الأساسي سؤالاً مطروحاً... ذلك أن عناصر التفصيل في جواب هذا السؤال موجودة في الواقع الفني والسياسي، وموجودة عند سعيد نفسه بالتأكيد.

٤ ـ

أوردنا، في مطلع هذه المقالة، مفهوم سعيد مراد للنقد السينمائي بوصفه **حواراً معرفياً**، والحاحه على ضرورة تبيان **الفكر السينمائي** في البنية الفنية للأفلام لدى تحليلها.

وإذا كانت بعض مقالات سعيد في هذا الكتاب لا تتوافق تماماً مع مفهومه للنقد السينمائي.. فهذا يعود إلى كون الناقد قد صاغ مفهومه هذا بعد مسار طويل في ممارسة الكتابة النقدية، ومن ضمنها، هذا البعض من المقالات، حتى وصل في مقالات/أبحاث أخرى إلى ما يبرر صياغة مفهومه هذا.

ـ في حديثه عن الفيلم السوفياتي «التفاحة الحمراء» المأخوذ عن رواية للروائي السوفياتي جنيكز آيتماتوف، بالعنوان نفسه، يدخلنا سعيد مراد إلى أجواء الفيلم وعالم أبطاله، وارتباط أحداثه، وحتى ألوانه، بأساطير الشعب القرغيزي وتراثه الفني وفولكلوره وحياته الجديدة. ويشير سعيد إلى بعض الميزات التشكيلية للفيلم، خاصة وأن بطل الفيلم فنان رسام ينطلق في أعماله الفنية المعاصرة من التراث التشكيلي للفنون الشعبية، فيجد هذا الواقع تجليه اللوني التشكيلي في بعض مقاطع الفيلم، حيث بطل الفيلم يعالج لوحة أو يتأمل في فكرة لوحة أو في هاجس فني.. فإذا «اللقطة تتخذ تكويناً يغلب عليه التزيين أو التوشيح اللوني ببقع كبيرة من لون واحد».. «والتزيين يتخذ أشكاله من الأسلوب الشعبي في ترصيع الخشب وحياكة البسط والسجاد وزخرفة الأزياء والبسة الرأس النسائية القومية».. وهنا يلاحظ سعيد أن هذا التشكيل ليس أبداً مجرد لعبة شكلية، ولا هو يستخدم في الفيلم كعنصر ديكوري جامد «... بل كهاجس يطوف ويتفاعل في فكر الفنان المشغول في عملية البحث في التراث» (ص ٨١).

وفي حين يرصد سعيد بعض جماليات هذا الفيلم، ويحدثنا عن مخرجه الشاب «تولوموش أوكييف» وما يشكله من امكانية جديدة للسينما السوفياتية ـ فإنه يضع اليد على مسألة هامة كانت، وربما ستظل، إحدى معضلات الفن السينمائي، وهي مسألة: **تحويل العمل الروائي الأدبي إلى عمل فني سينمائي**. فهل «الأَفْلَمَة» هي مجرد **نقل** للعمل الأدبي إلى الشاشة، أم هي لا بد أن تكون بالفعل عملية **تحويل**، أي: بناء عمل فني **آخر** انطلاقاً من عمل أدبي موجود؟ أين مكان مؤلف الرواية في هذه العملية؟ وما هو دور المخرج؟ وهل المخرج ملزم بالأمانة للمؤلف، فيذوب فيه، أم عليه أن يستوعب العمل

الأدبي، ويتحرر منه ـ في الوقت نفسه ـ خلال عملية تحويله إلى لغة فنية أخرى، أي إلى عمل فني آخر؟

لكل مخرج اجتهاده في هذا الميدان، وللنقاد كذلك اجتهاداتهم، بل إن بعضهم يسمح لنفسه أن يصرخ بوجه المخرج: هذا الفيلم ليس أميناً للرواية، وإنك شوهت المؤلف ومسخته وجعلت من روايته شيئاً آخر.

والمخرج الفنان لا يستطيع إلا أن **يحوّل** الرواية ويجعلها **شيئاً آخر**... عملاً فنياً آخر، عملاً **مستقلاً** نهض **على أساس** عمل **مستقل** آخر...

على أن هذه المسألة/المعضلة هي موضوع متشعب قائم بذاته.. فكيف حكم سعيد على علاقة فيلم «تولوموش» برواية «ايتماتوف»؟

يقول سعيد ان الفيلم غلب عليه طابع الغنائية المفرطة.. «كما ان التصوير عني أكثر ما عني بالجانب **الغنائي** أكثر من عنايته بالجانب **الدرامي**، ولعل سبب هذا يكمن في أن المخرج والمصور لم يستطيعا الإفلات من التأثير **الأدبي** لايتماتوف، وأن هذا التأثير قد وجد انعكاساً له في فهم وحيد الجانب لديهما. فلم تذب شاعرية ايتماتوف في الصورة بل ذاب المخرج والمصور في فهم غنائي لأدب ايتماتوف دون معالجة درامية سينمائية» (٨٠).

ـ في كتاب سعيد عرض جميل لفيلم «كم كنا متحابين» للمخرج الايطالي «ايتوريه سكولا»... يلقي سعيد أضواء على خلفيات أحداث الفيلم ويوضح معناها المعاصر، من خلال مصائر أبطال الفيلم الذين ساهموا في معارك المقاومة ضد النازية والفاشية فتوحدوا في نار المعركة، ثم تفرقت مصائرهم كل حسب علاقاته الطبقية.. ويتضمن الفيلم ـ من خلال اهتمامات أحد أبطاله بأفلام الواقعية الجديدة الايطالية ـ لمحات من مسار هذه الواقعية الجديدة، ومقاطع من بعض أفلامها، ثم إشارات إلى مصائر صانعيها. وبهدف ايضاح بعض اشارات الفيلم يتحدث عن مصائر مخرجي هذه الأفلام وتفرقهم في مسارات مختلفة؟ وظهور جيل سينمائي جديد نهض من قلب هذه «الواقعية الجديدة» وراح يطورها مضموناً وشكلاً ويقول جديداً في السينما والمجتمع، ويعتبر سعيد

أن مخرج هذا الفيلم (ايتوريه سكولا) هو واحد من هذا الفصيل، أي من ورثة «الواقعية الجديدة» ومطوريها ـ إلى هنا، وحديث سعيد يضع القارىء في مناخات «الواقعية الجديدة» وتطوراتها، فيقدم للقارىء معرفة معينة بهذا التيار.. على أن ما ينقص حديث سعيد، هنا، هو، بالذات، ما كان ينتظره القارىء الذي ترتسم بذهنه الأسئلة: ما هو الجديد السينمائي، الفكر السينمائي، في هذا الفيلم نفسه؟... أما كان ينبغي أن يحدثنا سعيد عن طريقة هذا المخرج في التناول السينمائي لموضوعه هذا، والكشف الفني عن كون هذا الفيلم واحداً من الأفلام التي تشكل تطويراً سينمائياً ومضمونياً لموجة الواقعية الجديدة؟... ألم يكن من الأحسن، ومن الضروري، أن يعرفنا سعيد على الحلول الفنية الجديدة التي جاء بها المخرج لمضمون هذا الفيلم الفني بالفعل والجميل والطريف معاً؟...

ـ في كتاب سعيد مراد بحث غني يصل إلى مستوى المقالة الفنية التي تجمع بين العرض شبه الروائي، والبحث، ومنتجة الأحداث والمعلومات.. فهو، كما أراه، يجمع مختلف ميزات كتاب سعيد ونهجه كناقد سينمائي. عنوان هذه المقالة الفنية هو: «وداعاً.. ديرسو!.. مرحبا، كوروساوا..»،

تنطلق هذه المقالة من الحديث عن فيلم سوفياتي أخرجه السينمائي الياباني الكبير «اكيرا كوروساوا».. فالمقالة لا تتحدث فقط عن الفيلم، ولا تتحدث فقط عن كوروساوا وفنه، بل تتحدث عن الرحلة الفنية والانسانية الطويلة ـ رحلة الخلق والعذاب ـ التي اجتازها السينمائي الياباني العظيم منذ فيلمه الأول، مروراً بأفلامه التي تشكل معالم ومراحل أساسية في الفن السينمائي العالمي، ومعاناته في الصراع مع المنتجين والرأسماليين اليابانيين، والأميركيين بالتالي، في سبيل أن يقول الحقيقة التي حاولوا أن يمنعوه من قولها، ثم محاولته الانتحار في ذروة مأساته وذروة شعوره بمسؤولية الفنان الذي لا بد أن يقول كلمته أو يموت.. ثم وصوله إلى التعاون مع السينما السوفياتية حيث أتيح له أن

يبدع ويقول ما أحب طوال حياته أن يقوله، وينتج فيلماً جميلاً وعظيماً وزاخراً بأعمق مشاعر توحُّد الانسان بحركة الحياة الطبيعية.

في هذه المقالة/البحث، يظهر كورساوا ليس فقط كسينمائي عظيم من خلال حديث سعيد عن افلامه وخصائصها وحركة تطوره السينمائي، بل هو يظهر، إلى هذا، **كنموذج انساني**. أنت مع كوروساوا الانسان، المكافح العنيد على صعيد الفن والثقافة، المتطور باستمرار، والذي يقاوم اغراءات جبابرة المال وتآمرهم عليه ومحاولتهم استيعابه أو قتله فنياً وفكرياً.

هذا النوع من الكتابة النقدية الذي ينفذ من حدود العمل الفني ليدخل بك إلى العالم الانساني البشري للفنان الذي أبدع هذا العمل، لا يحمل للقارىء فقط امكانية المعرفة والتعرف، بل يقدم له **نموذجاً بشرياً** في نسيج تركيبي من البحث والنقد والعرض والتحليل، ومنتجة المعلومات والأحداث والاستشهادات بحيث يصل هذا النسيج إلى نوع من الصياغة الفنية للبحث أو العمل النقدي.

هذا النوع التركيبي لا يمكن للناقد أن يصل إلى وضعه، بمثل هذا الغنى وجمال العرض، بدون استكمال عدته الثقافية، من درس وتجميع معلومات واتخاذ موقف وتحديد اتجاه، وقبل هذا كله، وفي أساسه: حب عارم للموضوع، للفن الذي يكتب عنه الناقد، وللأشخاص المبدعين الذين يعمل على كشف عوالمهم الفنية والانسانية، وللقارىء الذي يوجه إليه الناقد الحديث.

هذا الحب، ليس هنا ميزة عاطفية، بل هو يحمل قيمة فكرية وفنية، ويحمل بالأساس انحيازاً خفياً ومعلناً للثورة وللفن الثوري، لصانعي هذا الفن، وللجماهير التي تتلقى هذا الفن، وتتحمس به وله، إذ ترى انها هي مادته الأساسية، وان حركته هي التحول المبدع لحركتها التاريخية بالذات.

وبعد، فإذا كنت قد تبسطت في الحديث بصدد كتاب سعيد مراد «حوار مع السينما» ـ واتخذت منه ذريعة للحوار مع النقد السينمائي ـ فلأن الهاجس الأساسي ليس هو فقط المادة الموجودة في هذا الكتاب بالذات، بل هو خصوصاً ذلك الناقد السينمائي الذي رأيناه يتكون عبر صفحات الكتاب، عبر النواقص والمنجزات، عبر الجهد المضني الذي أعرف أن سعيداً يبذله للحصول على «الثقافة الصعبة، والثقافة المتعبة» والجهد الذي لا بد من بذله لتقديم نتاج هذه الثقافة إلى القارىء، بالدرجة الأولى.

وطالما يسير في هذه الطريق، فإن ما ننتظره على يد الناقد السينمائي سعيد مراد سيكون أهم بكثير جداً مما عرفناه في هذا الكتاب الممتع.

وهذه الطريق، التي كانت ترتسم أمامنا خلال جميع أحاديثنا معاً، هي الطريق الوحيد لأي كاتب أو باحث أو ناقد أو فنان يقتحم المستقبل.

(تشرين أول ١٩٧٨)

عن السينما البديلة.. والجمهور

ـ لماذا هذا العدد الخاص من مجلة «الطريق»[1]؟.. ولماذا السينما البديلة؟

ببساطة: إن بوادر السينما العربية الجديدة، والقضايا الفكرية والفنية والسياسية التي يطرحها الداعون إلى السينما الجديدة، والعاملون في هذا السبيل، ثم الدعوات إلى تشكيل **التجمعات** السينمائية الشابة ـ ان هذه البوادر والتحركات كلها تحمل في أعماقها سينما المستقبل، أي: هي التي تحمل مستقبل السينما العربية.

ومن طبيعة توجهاتنا ـ في مجلة «الطريق»، وموقفنا، كماركسيين عرباً، أن نكون مع المستقبل، ليس بمعنى تقديم (التأييد والدعم)، فقط، لهذه الحركة الفنية أو تلك.. بل كذلك وخصوصاً، بمعنى ان نكون في القلب من عملية تكوين المستقبل هذه، سواء على صعيد الفن والفكر أم على صعيد التغيير الاجتماعي الثوري.

وإذا كنا نعتبر هذا العدد من «الطريق» احدى ظاهرات اسهامنا في هذه

---

(١) تقديم لعدد خاص أصدرته مجلة «الطريق» (آب/أيلول ١٩٧٢) حول «السينما العربية البديلة»، شارك فيه سينمائيون من مختلف البلدان العربية.

التحركات، وفي دعم توجهها الضروري نحو تكوين سينما عربية جديدة ـ فاننا نرجو لهذا العدد كذلك ان يكون تعبيراً، إعلامياً، عن عملية التحول هذه في ميدان السينما العربية، وميدان **الفكر السينمائي** عندنا... وقد جهدنا أن يأتي هذا العدد، اشبه **ببيان واسع، متعدد الاصوات، لحركة السينما العربية الجديدة**.

١ ـ

ان تكوين سينما عربية جديدة، واقعية فعلاً، وممتعة بالاساس... ليس عملية سهلة، ولا هي عملية قصيرة المدى، ولا هي تتعلق، فقط، بالنزوع المخلص لدى هذا الفنان أو ذاك، نحو التجديد الثوري.

فالسينما تختلف عن القصيدة، وعن القصة، وعن الرواية، وعن مختلف الانواع الادبية والفنية المطبوعة، ليس فقط من حيث **النـوع** ـ بوصف كون السينما هي فن مستقل له كيفيته الخاصة ولغته الخاصة ـ بل خصوصاً من حيث اتساع **شبكة علاقات** هذا النوع الفني خلال عملية انتاجه، أولاً، **كصناعة**، وخلال عملية تسويقه ثم توزيعه وإيصاله بالتالي، إلى المستهلك ـ أي إلى الجمهور الواسع الاكثر عدداً بما لا يقاس من «مستهلكي» أي نوع فني آخر في عصرنا.

إن الطريق أمام حركة الشعر العربي الجديد، مثلاً، لم تكن سهلة، ولا قصيرة المدى، سواء كان هذا على صعيد العملية الداخلية لتكوّن الحركة الجديدة ونضوجها، أم كان على صعيد التوصيل إلى الجمهور وانتزاعه من رتابة التعوّد على ما في القديم من رتابة.. وهكذا جابهت حركة الشعر الجديد عمليتين مترابطتين: **تكوّن الشعر** الجديد نفسه، **وتكوين جمهور** لهذا الشعر.

وحتى الآن ـ ورغم ان المعركة حُسمت من زمان لصالح الجديد ـ فلا تزال للمعركة بعض البقايا هنا وهناك!..

. . . طريق السينما العربية الجديدة اكثر صعوبة، وأكثر تعقيداً وتشابكاً، من أية معركة تجديدية فنية أخرى.

فالسينمائي العربي الجديد مواجه بحل عدة معضلات كبيرة، وصعبة، ومعقدة، ومتشابكة العلاقات:

١ ـ ان الوصول إلى تكوين سينما عربية جديدة، لا يتم من خلال **الكتابة النظرية** عن المفاهيم الجديدة لهذه السينما، ولا حتى بوضع «السيناريوهات» الجديدة، بل ان **العامل الحاسم** في هذا التكوين هو: عملية **الانتاج السينمائي** نفسها ـ تحويل الافكار والمفاهيم والسيناريوهات إلى أفلام.

٢ ـ . . . عملية الانتاج هذه، محكومة **بشبكة** من العلاقات (لا تقتصر، كما في النتاج الادبي، على ورق وقلم وتكاليف طباعة تبقى، نسبياً، محدودة جداً) بل هي تمر عبر **آلات ومواد ومؤسسات ورساميل** هي التي تكوّن ما نقول له: صناعة الافلام. وهذه الصناعة لا تخضع فقط لمتطلبات السوق، بل هي محكومة أيضاً بالخضوع ـ أو بالتحرك ـ ضمن الايديولوجية السائدة، وضمن اتجاهات الموزعين، والمنتجين، والرقابة الحكومية.

٣ ـ السينما الجديدة محكومة بأن تتوجه إلى جمهور سبق ان تكوّن التذوق العام لاكثريته خلال أكثر من ثلاثين سنة من **التعود** على السينما التقليدية، سينما التخدير والتسلية المبتذلة وتزييف الواقع، والتضليل الايديولوجي، سواء كانت هذه السينما عربية أو أميركية، على النمط الهوليودي خصوصاً، أو هندية. . .

. . . فالسينما العربية الجديدة، اذن، ليست مطالبة فقط **بان تكوّن نفسها، وتكوّن جمهورها (وتعيد تكوين الجمهور)** ـ بل هي مطالبة أيضاً وخصوصاً: **بالتحايل** على النظام الحالي للانتاج السينمائي، لاستخدامه ولو جزئياً لصالح الجديد (وهذا صعب جداً). . وبالعمل، في الوقت نفسه، على **انتاج** الافلام ـ البسيطة التكاليف ـ **خارج** هذا النظام الشرس للانتاج السينمائي (وهذا صعب كذلك). . . ثم **بالنضال**، في مختلف الحالات، من أجل تكوين جهاز انتاجي ـ ضمن القطاع العام، اذا كان موجوداً ـ يتوافق مع

متطلبات وتوجهات السينما الجديدة، على أساس من التوجه التقدمي العام لبعض العناصر الاساسية في قيادة هذا الجهاز، أو المؤسسة.

من هنا، فان من السهل جداً على أي ناقد، ان **يطالب** السينمائيين الجدد بانتاج سينما جديدة!. فهذا لا يتطلب منه سوى رفع الصوت بهذا المطلب الصحيح!

أما **الانتاج الفعلي** لأفلام عربية جديدة، **فهو** ـ كما رأينا ـ **ليس مجرد مسألة فنية أو فكرية**، بل هو خصوصاً مسألة **نضال** دؤوب، وعنيد، وطويل النفس، لاختراق **شبكة العلاقات** التي ذكرناها، ولمجابهة **المقاومة المضادة** الشرسة التي تبديها عناصر السينما التقليدية، سواء بقطاعها «الفني» أم بقطاعها الصناعي الاقتصادي، وخصوصاً بموقفها الايديولوجي الرجعي (وفي بعض مقالات العدد الخاص من «الطريق» امثلة واضحة على هذه المقاومة الشرسة).

ـ ٢ ـ

ـ.. فهل السينما العربية الجديدة، اذن، أمام جدار أسود يستحيل هدمه أو اختراقه؟

إن المقالات والدراسات والتجارب المعبر عنها في العدد الخاص من «الطريق»، تكشف عن واقع هذه الصعوبات كلها، ولكنها تكشف ايضاً عن واقع آخر، جديد، **هو واقع وعي الكثيرين من السينمائيين الجدد بهذه الصعوبات**، والوعي بضرورة التغيير، والوعي بضرورة **التجمع والنضال المشترك** من أجل اختراق الجدار الاسود، وبالتالي هدمه، وتكوين السينما الجديدة، البديلة لكل هذا الركام السينمائي من تزييف الواقع، واشرطة التخدير، والابتذال في التسلية وفي الفن وفي الفكر على السواء.

ما يكشف عنه عدد «الطريق» هو ان العديد من السينمائيين الجدد، ومن السينمائيين السائرين في خط التطور، يناضلون على عدة جبهات:

ـ داخل **شبكة** العلاقات الرأسمالية السائدة نفسها لانتاج الافلام، حيث يحتدم الصراع بين القديم والجديد (ومن مظاهر هذا الصراع: إن عشرات

الافلام الجديدة المتقدمة التي انتجها سينمائيون جدد ـ خاصة بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ ـ، لا تزال محبوسة في علبها، لم يسمح بعرضها، بعد.. وربما لن يسمح لاكثرها ان ترى النور، ويراها الناس، طالما عناصر القديم تمارس تأثيرها القمعي على المؤسسات، ومن داخل الرقابة.. وعندما استطاع بعض هذه الافلام الإفلات من «المصفاة» حورب خلال العرض بمختلف الوسائل الوسخة، من أجل كبت الصوت الجديد)!..

ـ ثم يناضل السينمائيون الجدد، ضمن المؤسسات العامة للسينما في هذا البلد العربي أو ذاك، من أجل انتاج افلام قصيرة، تسجيلية وروائية، هي حقل تجارب لتأكيد اللغة السينمائية الجديدة وبلورتها، ولتعميق الرؤية الجديدة للواقع، واثبات جدارة السينما الجديدة وقدرتها على تحويل السينما العربية وتحويل الجمهور نحو التفاعل مع الجديد.

ـ وخلال هذا تبرز اتجاهات لتكوين **تجمعات** للسينمائيين العرب الجدد، تتعاون وتتفاعل، **وتنتج** الافلام، **وتوزعها**، خارج شبكة العلاقات (الرأسمالية ـ السائدة) للانتاج السينمائي، وضدها...

وتستفيد هذه الاتجاهات من تجارب تجمعات السينمائيين التقدميين الشباب، في العديد من بلدان العالم، حيث استطاع بعض هذه التجمعات انتاج وتوزيع افلام جديدة، ثورية، تملك القيمة الفنية الكبيرة، كما تملك القدرة على جذب الجمهور، وامتاعه.

ـ ٣ ـ

في قلب هذه المعركة المحتدمة، تبرز عند السينمائيين الشباب الجدد، الكثير من الأفكار والاندفاعات، والكثير من الحماس، واحياناً الكثير من المبالغات في هذه النزعة الفنية أو تلك:

ـ ففي بعض مقالات عدد «الطريق»، مثلاً، نزوع إلى التركيز على أهمية «الفيلم التسجيلي» بحيث يبدو كما لو ان الفيلم التسجيلي ـ الوثائقي ـ هو البديل الوحيد للفيلم التقليدي.. وكما لو ان النوع (الروائي) هو نفسه ما

يشكل السينما التقليدية!.. إن الذهاب مع هذه النزعة إلى نهايتها، يمكن ان يوصلنا إلى **شكلية جديدة**... فالذي يقرر كون هذه السينما تقليدية متخلفة أو جديدة متقدمة ليس **النوع الفني** نفسه (روائي، أو تسجيلي، أو اسطوري) **بل هو المضمون الجديد، والبنائية الجديدة، وهو نوعية الرؤية، وهو موقف الفنان، بالاساس.**

فالفنان، حسب موقفه، يستطيع ان يزيف الواقع، أو يكشف حقيقة علاقاته الموضوعية، باستخدام الفيلم الروائي وباستخدام الفيلم التسجيلي على حد سواء. وان خاصية «**إعادة بناء الواقع**» التي يقال إنها تميز الفيلم الروائي، وإنها تكمن في اساس عملية تزييف الواقع وتمويهه، هذه الخاصية نفسها تميز، كذلك، الفيلم التسجيلي، لان الفنان هنا لا يكتفي باختيار ما يصوره، بل هو «**يمنتج**» ما يختاره، وهو بهذا «المونتاج» يُدخل كل صورة، كل لقطة وثائقية، في بنائية معينة للفيلم، **رؤية معينة** محددة للواقع، الامر الذي يؤدي حتماً إلى «**إعادة بناء للواقع**»... بحيث يستطيع الفنان إما أن يكشف حقيقة العلاقات في هذا الواقع، باتجاه ضرورة تغييرها، وإما أن يطمس هذه الحقيقة، باتجاه تكريس الوضع الحاضر ـ **فليس النوع الفني هو الذي يحدد عملية التزييف او الكشف، بل هو: موقف الفنان.**

وما أحب ان افهمه من تركيز بعض المقالات على الفيلم التسجيلي، هو ان هذا النوع يمكنه أن يساعد الفنانين انفسهم على رؤية أعمق للواقع، وعلى تأكيد لغتهم السينمائية الجديدة وبلورتها، وبالتالي، شق الطريق إلى الجمهور ـ ويبقى الفيلم التسجيلي **واحداً** من الانواع السينمائية التي نحتاجها، خصوصاً إن هذا النوع غاب عن السينما العربية، طوال تاريخها، لأسباب تجارية واسباب ايديولوجية أيضاً

وطالما إن السينما، بطبيعتها، «السحرية»، ومن بين جميع الفنون، تجذب العدد الاكبر من الجمهور، فلا بد للسينمائيين الجدد، ان يأخذوا هذه الخاصية بكل ما تطرحه من مسؤولية فنية وسياسية: **التوجه نحو الجمهور، والقدرة على جذبه.** واعتقد ان الاكتفاء ـ ولو في البداية ـ بالفيلم التسجيلي، أو المبالغة

في التركيز على دوره، يجعل مهمة الوصول إلى الجمهور، وجذبه، مسألة صعبة جداً، أو هي على الاصح مستحيلة. خاصة وان الجمهور لا يطلب الفيلم الروائي لمجرد إنه قد تعوَّد عليه، بل لان الاصغاء إلى الحكاية، والملاحم ـ ثم قراءة الرواية فيما بعد، ومشاهدة الافلام الروائية ـ هي خاصية انسانية. وإذا كان مزيفو الواقع قد استطاعوا استخدام الفيلم الروائي لمواصلة تزييف الواقع، فهذا لا يعني ان الفيلم الروائي ـ بطبيعته ـ لا يملك قدرة كشف علاقات الواقع الموضوعي.. بالعكس: فالسينمائي الثوري استطاع ويستطيع استخدام الفيلم الروائي نفسه، وممارسة التوعية الثورية، والتحريض، من خلاله، ومن خلال كل خصائص الامتاع الفني للسينما.

ـ ومن الاتجاهات التي تشير إليها مقالات عدد «الطريق»، ذلك الاتجاه الذي يتصور ان التجديد في السينما يتركز في مجرد استخدام مختلف الالاعيب والتراكيب المونتاجية السينمائية، بحيث يصبح الواضح غامضاً، ويتحول الفيلم إلى «حزورة»..

لسنا بالطبع ضد مطلق غموض في الفن.

بعض الاعمال الفنية يكمن سحرها الجمالي في كونها لا تشكف عن نفسها بسهولة، بل بمعاودة التأمل فيها. وبعض الاعمال الفنية يكمن سحرها ـ من الناحية الثانية ـ في كونها واضحة مثل بلورة صافية. المهم هو: الصدق والامانة. أي عدم الافتعال وعدم التصنع، وعدم ادعاء الحداثة والعصرنة والتجديد المفتعل، وخصوصاً عدم تقليد الآخرين ونسخ تجاربهم الخاصة بعالمهم هم.

ويزداد خطر افتعال الغموض حدة في بلادنا عندما نرى آن هذا الاتجاه يؤدي إلى عدم تعاطف الجمهور مع الجديد الذي يشق طريقه، وبالتالي عدم اقبال الناس على الجديد.

جمهور السينما لا يأتي ليتعب، وليحل الحزازير. بل يأتي **ليستمتع**. والفنان يتسلل إلى أعماق المتفرج، ووعيه، من هذه النقطة بالذات: **الاستمتاع**. وله ان يوصل إليه موقفه الثوري، والتعاليم، والتحريض، والحقيقة، وكل ما يرى

ضرورة لايضاله، **شرط ان ينصهر هذا كله في البؤرة السحرية التي تهب الجمهور المتعة والفرح.**

وقد يكون الغموض غير المفتعل، في العمل الفني الاصيل، مصدراً للمتعة أيضاً: ذلك ان **عملية اكتشاف** المتفرج لعمق العمل الفني هي أيضاً عملية ممتعة.

ويبقى ان افتعال الغموض والتعقيد، بدعوى الحداثة، يسيء إلى التيار الاصيل لتكوين سينما عربية جديدة، بديلة، بقدر ما يبعد الجمهور عن السينما الجديدة. من هنا يمكننا ان نفهم، ونفسر، ما يبدو من سلبية في موقف بعض النقاد السينمائيين العرب من السينما العربية الجديدة الشابة، عندما يركزون الحديث على سلبيات التيار الجديد في السينما العربية.

على أن النظرة النقدية الموضوعية تكشف لنا حقيقة: ان أي اتجاه جديد في الفن، لا بد أن يحمل معه ـ في خطواته الأولى خصوصاً ـ الكثير من السلبيات والمبالغات وعدم الوضوح. ولكن هذا الاتجاه، في الوقت نفسه، هو تيار المستقبل. ومهمة النقد هنا هي: رؤية خط التطور الصاعد لهذا الاتجاه، والاسهام الجدي في بلورته، من خلال نقد سلبيات الممارسة، ومن خلال الجهد الاعلامي في توضيح هذا الجديد، وتفسير مميزاته أمام جمهور سبق أن عودوه، خلال أكثر من ثلاثين عاماً، على أنواع سينمائية هي، في أغلبها، تزوير للواقع، وتزييف للحقيقة، وتوجه إلى الغريزة، بدل التوجه الأصيل إلى العقل والقلب والاحساس معاً.

ـ ولعل هذا يوصلنا إلى الحديث عن نزعة تظهر عند بعض السينمائيين الجدد، وتبرز في بعض أحاديثهم ومقالاتهم، لتوحي بأن: السينما التقليدية هي «كل» ما أنتج من أفلام عربية قبل بداية ظهور بوادر السينما الجديدة... وهذا موقف غير دقيق وغير صحيح كذلك. **إن تاريخ السينما العربية هو أيضاً تاريخ الصراع بين الاتجاه الذي يريد انتاج أفلام واقعية، والاتجاه الذي عمل ولا يزال يعمل على تزييف الواقع والفن.** وإن أسماء كمال سليم، وصلاح أبو سيف، وكامل التلمساني، ويوسف شاهين، وتوفيق صالح،

وغيرهم، لا يمكن وضعها في خانة صانعي الأفلام التقليدية. وعندما تنهض السينما العربية الجديدة فهي لا تنهض من الصفر، ولا تنطلق من فراغ، بل **هي لا بد أن تشكل تطويراً معاصراً، ثورياً، لكل المنجزات الواقعية القيمة التي حققها الواقعيون السابقون.**

ولعل في القسم الخاص بتاريخ السينما العربية (في العدد الخاص من «الطريق») ما يلقي الأضواء على حقيقة الصراع الضاري بين الواقعيين ومزيفي الواقع منذ بدايات السينما العربية حتى الآن.

وصحيح تماماً: إن سينما التزييف والتزوير والابتذال والتضليل وطمس تناقضات الواقع، هي السينما الغالبة والسائدة ـ حتى الآن ـ في عالمنا العربي. وان هذا الواقع هو في أساس اقتراح تعبير «**السينما البديلة**»... البديلة لكل هذا الركام من الأفلام التي لا تشكل فقط ظاهرة من ظاهرات التخلف، بل هي تشكل خصوصاً أحد العوامل المساعدة في استمرار هذا التخلف وتأبيده. ذلك أن ملايين العرب، يشاهدون، يومياً، أمثال هذه الأفلام الأفيونية المخدرة التي تعمل على تهديم الانسان من الداخل وافساد عالمه الروحي وافقاره.

٤ ـ

وطالما ان السينما لا تزال هي الفن **الأوسع انتشاراً** من بين جميع الفنون، فلا بد أن تكون المعركة من أجل سينما جديدة (ثورية، متقدمة، تكشف تناقضات الواقع، وتكشف ضرورات، وامكانات، تغييره، وتمتع المتفرج) ـ أقول: لا بد أن تكون معركة انتصار هذه السينما، في موقع من الأهمية يوازي خطرها على الجبهة الايديولوجية والسياسية. وان امتلاك الشعب للسينما، وتحويلها، هو جزء من معركة شعوبنا في سبيل التقدم الاجتماعي، والاشتراكية. «.. فالسينما حتى الآن ـ كما قال لينين قبل الثورة ـ لا زالت في أيدي المتاجرين الحقراء. هي تسيء أكثر مما تفيد. وهي تساعد غالباً على تشويه أخلاق الجماهير بالمواضيع المقرفة. ولكن، بالطبع، عندما تتملّك الجماهير

السينما، وعندما تصبح السينما في أيدي رجال الثقافة الاشتراكية الحقيقيين، فإنها ستكون أحد أهم وسائل تنوير الجماهير».

إن خطر السينما وخطورتها تظهر لنا بوضوح من خلال كلمات لينين هذه، ثم من خلال تأكيده الحاسم، فيما بعد، على: «ان السينما هي، بالنسبة إلينا، الفن الأهم، من بين جميع الفنون».

□

. . . لقد جاء العدد الخاص من «الطريق»، استجابة لهذه الضرورة التي طرحتها الحياة نفسها، وحركة التطور العام.

وفيما يطمح هذا العدد ان يكون أشبه **ببيان واسع**، متعدد الأصوات، لحركة السينما العربية الجديدة. . فهو يعبر، في الوقت نفسه، عن موقف فكري وفني، وعن موقف سياسي، بالأساس، تجاه فن هو أوسع الفنون انتشاراً في العالم كله، وفي بلادنا. ويمارس تأثيره، يومياً، على الملايين من أبناء شعبنا.

(١٩٧٢)

عن الكتابة والنقد
في الصحافة الثقافية

١ -

لعل الأقسام الثقافية (الأدبية بالتحديد) قد رافقت الصحافة اللبنانية، اليومية والاسبوعية، منذ البدايات الأولى لهذه الصحافة. بل كثيراً ما استخدم الصحفيون والأدباء اللبنانيون هذه الأقسام الأدبية ستاراً لتهريب، وتسريب، الآراء والمواقف الفكرية والسياسية التحررية، بأساليب «أدبية» مغلّفة، خلال عهود الارهاب والقمع والرقابة. فيتسلل الرأي السياسي إلى القارىء من خلال قصيدة، غالباً، أو حكاية أو مقالة يظنها الرقيب الذكي أنها مجرد «صف كلام أدبي»!..

ولعل محاولة التأريخ لهذه الأقسام أو الصفحات أو الزوايا الثقافية/الأدبية في صحافتنا اليومية والاسبوعية، منذ بداياتها الأولى، لعل هذا أن يكون أكثر حيوية وغنى وطرافة وتعبيراً عن واقع الصراعات الايديولوجية السياسية، وكذلك صراعات المذاهب الأدبية، من تلك «التواريخ» التي تستند إلى «أسماء الاعلام» وأسماء بعض الكتب وتكتفي بالحديث «الأدبي» المعروف عن النصوص التي صارت مشهورة ومعروفة.

على أن هذه مسألة منهجية أخرى لسنا الآن بصدد الحديث عنها، بل نحن بصدد القول إن الأقسام الثقافية/الأدبية في صحافتنا، اليومية والاسبوعية، ليست جديدة.

وكذلك ليس جديداً أن تحرير هذه الأقسام والصفحات الثقافية بدأ، ومنذ سنوات عديدة، يصير فناً له طرائقه المتجددة، وأساليبه المبتكرة التي تحتاج، حتماً، إلى ذوق وذكاء ومعرفة وفضول ودينامية في التحرك مع الأحداث الثقافية وتحريكها.. ويحتاج، قبل هذا كله، إلى موقف، فكري فني سياسي، هو الذي يعطي الصفحات الثقافية كيانها المتناغم وألوانها المميزة وقدرتها على الفعل.

على أن الجديد، في هذا المجال، هو صدور كتاب جعل من هذا الفن ـ فن تحرير الصفحات الثقافية ـ ومن مادة هذه الصفحات، موضوعاً له.. كتاب (نظري ـ تطبيقي) متنوع، ومؤنس، ومفيد، بالاضافة إلى كون موقفه (الفكري ـ الفني ـ السياسي) واضح، كما هو مطلوب من محرر الصفحات الثقافية، ومن المادة التي ينشرها هذا المحرر في هذه الصفحات.

الكتاب صدر (عام ١٩٧٩) عن «دار الطليعة» بعنوان «الكتابة في الزمن المتغير» مع عنوان فرعي هو «في تجربة الصحافة الثقافية». مؤلف الكتاب الناقد ابراهيم العريس الذي أمضى، كما جاء في المقدمة، عشر سنوات في ممارسة العمل الصحفي، يكتب في مختلف المجالات، ولكن أكثر المجالات التي عمل فيها هي تحرير الصفحات الثقافية، والكتابة النقدية، وعلى الأخص النقد السينمائي. وقد برز بشكل خاص، خلال السنتين اللتين أعقبتا الحرب الأهلية، كمسؤول عن القسم الثقافي في جريدة «السفير» وعن نجاح هذا القسم.

يتألف الكتاب من قسمين: القسم الأول يتضمن خلاصة تجربة المؤلف في ميادن «الصحافة الثقافية» عموماً، وفي رئاسة القسم الثقافي في جريدة «السفير» بالتحديد ـ وقد ترك العمل فيها نتيجة اختلاف في الرأي والتقييم يسرد هو بعض تفاصيله في هذا القسم ـ والقسم الثاني للكتاب يضم مجموعة من

المقالات التي نشرها المؤلف في «السفير» وغيرها، وقد أراد لها هنا أن تكون «نماذج تطبيقية» لما أورده في المقدمة من مواصفات «للصفحات الثقافية» وللمادة التي يصح أن تنشر فيها، ولطريقة كتابة النقد الأدبي الفني التي يرى نهجها في هذه الصفحات.

٢ -

أهم ما يستلفت النظر في هذا الكتاب، ويجذبك إليه، هو: **الوضوح**.. ليس فقط وضوح الأسلوب والقول، بل خصوصاً وضوح ما يريده الكاتب من هذا القول.

ومن هنا، بالتحديد، أتى وضوح التصور عنده لما ينبغي أن تكون عليه **الصفحة الثقافية في الجريدة اليومية**، وسبيل الوصول إلى قارىء هذه الجريدة:

«.. لقد وفّر لي هذا العمل (الصحفي) ادراكاً لضرورة أن تكون اللغة التي بها تكتب الصحافة لغة مرنة، بعيدة عن **(لغة الأساتذة)** الذين يصرون على ألا يقرأهم أحد... لغة بسيطة، مقروءة من الجميع، هي **(السر)** الأول في الصحافة الثقافية.. مع ادراكي بأن اللغة كلما كانت أكثر بساطة وجمالاً وبعداً عن التزويق والتلفيق، كلما كانت أكثر فعالية ومنفعة.. من هنا تركيزي الدائم على لغة **مفهومة**، واستبعادي لأي **غموض أو لبس في ميدان اللغة** التي بها تكتب المقالات والنقد والمتابعات» (ص ٢٤).

ابراهيم العريس، باشاراته هنا إلى المواصفات الايجابية لطبيعة الكتابة في شؤون الثقافة، في الصحافة اليومية والاسبوعية، وضع اصبعه بوضوح، وإن بشكل غير مباشر، على تلك الظاهرة السلبية التي أسمّيها «**مرض الأستذة**»

المتحدر من مرض الفكر أساساً، والمتفشية في الكثير من الكتابات النقدية في صحافتنا الثقافية، اليومية والاسبوعية.

يكتب «ناقد» ما عن كتاب ما، في جريدة يومية أو مجلة اسبوعية.. فيدخلك في متاهات الكلام المزوّق والمعقد «المعجوق» بالصور الكلامية التي يراد منها أن تكون مدهشة.. وبالمصطلحات المنبوشة من الكتب «الحديثة» ـ والتي يحتاج كل منها إلى شروح وشروح ـ وبكل الألاعيب التي لا تكتفي بأنها تمتنع عن الفهم، بل هي، بلهجتها المغرورة واستعلائها المَرَضِي، تمنع القارىء منعاً من أن يفهم، **بحيث يشعر انه إذا فهم فهذا يعني انه لا يزال سطحياً... لا يفهم!**..

لا ، ليست المسألة، هنا، هي تلك المسألة القديمة التي يعرفها، ويرددها دائماً، نقاد الشعر:

(لماذا تقولون ما لا يُفهم؟

ـ ولماذا لا تفهمون ما يُقال؟).

... فهذه المسألة القديمة تستوي على صعيد آخر، صعيد الموقف التقليدي القديم من أنواع الابداع الجديد، وهي مسألة كانت وستبقى دائماً طالما هناك، باستمرار، مواقف تعصبية قديمة وأنواع ابداع جديدة... ولكن الحديث هنا لا يدور على الإبداع الفني الجديد والموقف التقليدي منه، بل على النقد... ولا يدور على النقد باطلاق، بل على **النقد في الصحيفة اليومية أو الاسبوعية بالتحديد**، حيث العلاقة بين الكاتب والقارىء لا بد أن تكون **واضحة**، ولا بد أن تكون **ديمقراطية**، بريئة من أمراض الأستذة والاستعلاء والكلام المعقد الطافح بالمصطلحات الكبيرة!..

إن سر النجاح، الفعلي، الذي أحرزته الصفحات الثقافية التي حررها مؤلف الكتاب ابراهيم العريس، يكمن في أنه فهم هذه العلاقة الديمقراطية، الواضحة، بين محرر الصفحة والقراء، من ناحية، وبينه وبين الكتاب من ناحية ثانية.

القاريء هنا، هو العنصر الأساسي، المحدد، لطبيعة التوجه، وأسلوبه، وشكله..

بعض النقاد يرى أن العنصر الأساسي المحدد هو الكاتب أو الفنان المبدع، صاحب الأثر المنقود، فإليه يتوجه الناقد بحديثه... صحيح، وأكيد، أن هذا التوجه إلى الكاتب هو عنصر هام جداً من عناصر النقد، ولكنه، على صعيد الصحافة اليومية والاسبوعية، بشكل خاص، لا بد أن يدخل ضمن النسيج العام للكلام، الذي يتحاور أساساً مع القاريء.

وبعض هذا النقد لا يكتفي بأنه لا يتحاور مع القاريء، بل هو يفرض عليه أحكامه وفتاويه دون تقديم أي مسوغ فني أو فكري لأحكامه هذه، مفترضاً ـ ومقتنعاً ربما ـ بأن القاريء هو مجرد جهاز سلبي جاهز لتقبّل أحكامه الجاهزة هذه، التي يرميها إليه من عل. فإذا أتيح لك أن تفهم على هذا النقد ما يريد أن يقوله، فلن ترى في قوله هذا سوى أحكاماً حاسمة قاطعة على عمل فني (شعري ـ روائي) أو عمل فكري، لا يعطيك النقد أية فكرة عنه على الاطلاق سوى أحكامه هذه المصاغة على شكل «فرمانات.. حديثة»... ويبقى العمل الفني المنقود مغلقاً عليك ومحجوباً عنك بحيث تحتاج، لكي تدرك مغاليق النقد، أن تقرأ أولاً العمل الفني المنقود!!. وهكذا تنقلب الأدوار، فإذا أنت تبحث، داخل العمل الفني، عن **مفاتيح** لكشف مغاليق العمل النقدي، ولا يعود النقد طريقاً إلى عالم الفنان أو المفكر، بل يصير الفن طريقاً إلى العالم المغلق لهذا النقد العقيم الخاوي!..

هكذا، لا يكتفي هذا النقد بأن يمارس «أستذته» على القراء، بل يوسع سلطانه محاولاً أن «يؤستذ» على الفن نفسه متوهماً أن انغلاقه هذا على الفهم يرفعه من كونه **نقداً** ليصير في مصاف **الفن**.. الحديث!!

فإذا عدنا إلى الواقع وإلى مواصلة الحديث عن **مهمة** النقد الأدبي الفني في الصحافة اليومية الاسبوعية ـ وليس عيباً الاقرار بواقع أن للنقد **مهمة** ـ نجد أن

ابراهيم العريس، يستمد من تجربته في الصحافة الثقافية، ومن حسه الصحفي السليم أيضاً، ووضوح الفكر عنده، هذا الرأي الواضح:

«يمكننا أن نقرر هنا، مع شيء من التبسيط، ان المهمة الاساسية للناقد قد تكمن في المساعدة على **«قراءة»** العمل الفني أو الادبي المطروح على بساط البحث، وذلك بشكل يقترب فيه النقد من السوسيولوجيا، أكثر من اقترابه من الفلسفة أو علم النفس.. وهذه «القراءة» تتطلب بالدرجة الاولى تفكيك العمل الفني ـ نظرياً، طبعاً ـ واستنباط مختلف عناصره، ومحاولة العثور، خلف هذه العناصر، على **الموقف الفكري** لخالق العمل، ومن ثم ايجاد **مكامن الجمال والابداع في الوسائل الفنية** التي اعتمدها هذا الخالق **للتعبير عن موقفه»**.

وإذا كان معظم المقالات النقدية التطبيقية التي يتضمنها هذا الكتاب، لم تذهب بعيداً في عملية «تفكيك العمل الفني... إلخ» فإن جميع مقالات الكتاب النقدية جعلت همها الرئيسي ليس فقط المساعدة على «قراءة» العمل الفني ـ وهذا بحد ذاته عمل هام جداً بالنسبة للصحافة اليومية أو الاسبوعية ـ بل هي جهدت، باستمرار، ان تقدم للقارىء مزيداً من الثقافة والمعرفة. وهنا، بالذات، تتجلى ديمقراطية هذا النقد، واحترامه للقارىء وللفن، وللثقافة.

٣ ـ

ماذا نعني بهذا؟

نعني ان المقالات التي يتضمنها القسم الثاني من هذا الكتاب، والتي سبق ان نشرها المؤلف في الصفحات الثقافية، اليومية والاسبوعية، ليست من النوع الذي «يكرز» على القارىء بالآراء المتلاحقة، غير المبررة، بل هي تقدم للقارىء **معرفة وثقافة ومعلومات** في الموضوع الذي تتعرض له، أما الرأي

فيأتي في تضاعيف العرض التفصيلي والمعلومات التي يقدمها المقال.

ـ فاذا تحدث المؤلف عن صدور المجموعة الكاملة **لعبد الرحمن الكواكبي**، التي جمعها وحققها وقدم لها محمد عمارة.. فانه يتخذ من هذا الحدث مناسبة لعرض ما يراه أساسياً في أفكار الكواكبي وحياته وكفاحه ضد الارهاب العثماني.. ومن خلال هذا العرض، وفي تضاعيفه، يؤكد الكاتب على المعنى الحالي، الراهن، لأفكار الكواكبي الاساسية فيركز، مثلاً، على فكر التحرر القومي العربي عند هذا المفكر الاسلامي الذي ناضل لتحرير العرب من السيطرة التركية «الاسلامية»، وبناء دولتهم الوطنية المستقلة المتحررة، كما يبرز ما في أفكار الكواكبي من نزوع إلى الاصلاح الاجتماعي ومن آراء لها طابع اشتراكي، ومن موقف ديمقراطي علماني وهو المفكر المسلم الذي «لا يمكن المزايدة عليه في ايمانه».

ـ وعندما يصدر في بيروت كتاب جديد **لطه حسين**، ينشر لاول مرة بعد وفاته ويتضمن احاديث إذاعية يتناول فيها طه حسين مسألة «التقليد والتجديد» في الشعر العربي.. يعمد ابراهيم العريس إلى الحديث عن مواقف لطه حسين في هذا المجال ليضع الكتاب في اطاره من فكر طه حسين، ثم يتحدث عن محتويات الكتاب نفسه وزمن كتابتها ليضعها في اطار المعركة التي كانت قد بدأت في مصر ـ في أواسط الخمسينات ـ بين الجديد والقديم، ويتساءل عن السبب الذي حدى بطه حسين إلى عدم التعرض في احاديثه هذه، صراحة، للمعركة الدائرة أيامها، والتي ما لبث ان خاض غمارها هو بنفسه بعد فترة. من خلال العرض تلمس، أين يقف الكاتب من هذا كله دون ان يفرض عليك رأيه فرضاً.

... هذه الطريقة في العرض، الزاخر بالمعلومات والذي ينطوي على رأي الكاتب، ينتهجها ابراهيم العريس في معظم المقالات التي يضمها الكتاب (وهي بالمناسبة مقالات تتناول العديد من الاعمال الادبية والفنية، والظاهرات الثقافية ما عدا السينما ـ ميدان اختصاص العريس).. وهذا ليقول للقارىء **ان مسؤول الصفحات الثقافية مطالب بأن لا يحصر كتاباته في اختصاص**

محدد، وبأن يكون أفقه الثقافي واسعاً، بحيث يستطيع أن يجعل كتاباته هذه «حلقة وسط بين النقد المعمق والاهتمام الصحفي» شأن المقالات / النماذج التي يضمها الكتاب، «فلا يزعم المقال منها لنفسه صفة النقد المعمق، ولا القول الفصل» (ص ٣٠) - ـ بهذا، ايضاً، تتجلى ديمقراطية النقد عند الكاتب، ووضوح ما يريده من هذا النقد، في صحيفة يومية، واحترامه للقاريء وللثقافة وللفن اساساً.

ولكن لا بد من الاشارة هنا إلى ان **(الوضـــوح)** في تناول الظاهرات **لا يعني مطلقاً البقاء على سطح هذه الظاهرات**.. كما ان **(الغموض والتعقيد)** في الحديث عن ظاهـرة ما، **ليس يدل بالضرورة على دخول في عمق هذه الظاهرة**.. فباستطاعة الفكر الواضح ان يعبر بكثير من الوضوح عن الظاهرة المعقدة، خصوصاً عندما يتعلق الامر بموضوع ينشر في الصفحات الثقافية لجريدة يومية أو مجلة أسبوعية.

صحيح ان الكاتب ظل حريصاً ان يبقي أكثر مقالاته في تلك «الحلقة الوسط» بين النقد المعمق والاهتمام الصحفي.. بما يتناسب مع صفحة ثقافية في جريدة يومية. ولكنه في بعض المقالات ـ وحـتى دون ان يتجاوز الاطار نفسه الذي وضعه لطبيعة مقالات الصفحة الثقافية ـ طرح العديد من الاسئلة والقضايا بإشكالية تستثير التفكير بالفعل حول بعض الظاهرات التي حاول الوصول إلى تفسير لها في عمق حركة تطور المجتمع.. منها، مثلاً، المقال النير «**محاولة لتفسير ظاهرة شوشو**»... فهو هنا لا يعمد إلى تفسير ظاهرة نجاح مسرح شوشو انطلاقاً من **قدرة** شوشو كممثل فنان، بل يفسر ظاهرة صعوده ونجاحه، **بحركة صعود البرجوازي اللبناني الصغير، والبيروتي بالتحديد**، وحركة اندماج قسم من هذه البرجوازية «في حركة رأس المال المالي، ولو عن طريق فوزها بحصة صغيرة فيه.. ولعل في هذه النقطة: اكتشاف البرجوازية الصغيرة البيروتية ان حصتها لم تكن كبيرة، يكمن طابع القفشات السياسية» التي كانت احد العوامل الهامة في نجاح **مسرح شوشو**.. «لقد حمل شوشو إلى الجمهور البيروتي المذكور صورة ولو كاريكاتورية لصعوده

الطبقي، صار ناطقاً باسمه» (ص ١٣٠) وفي أكثر مسرحياته «كان شوشو يلعب دور «الحربوق» اللبناني، صاحب المقالب، المقيم في صعود طبقي، والمدافع عن صعوده هذا، بل والساعي اليه» (ص ١٣٢). وعندما جرب شوشو التعامل مع **مسرح بريشت** من خلال المخرج روجيه عساف.. وكانت «آخ يا بلدنا»، المأخوذة عن «اوبرا القروش الثلاثة» لبريشت، أهم مسرحية قدمها شوشو ـ فان نجاح المسرحية كان يعني القضاء على **شخصية شوشو التقليدية** «وهذا ما ادى إلى رفض شوشو المطلق لتكرار التجربة»!.. ولكن تطور الاحداث عشية الحرب الاهلية وضع شوشو أمام اختيار صعب: إما مواصلة طريق «آخ يا بلدنا» وإما المراوحة والوقوف أمام باب مسدود!... ومع بدء الحرب الاهلية مات شوشو وهو يقف فوق نقطة الاختيار الصعب. وهنا يطرح ابراهيم العريس السؤال/ المعضلة: «**ماذا كان بمقدور شوشو ان يفعل بعد الحرب الاهلية؟**».

من المستحيل، طبعاً، وضع جواب حاسم أكيد. فاذا كانت حركة التطور هي التي تضع شوشو، او غيره، أمام الاختيار الصعب، فان فعل **الاختيار** لا يقرره الواقع الموضوعي، بل الشخص المعني بالدرجة الاولى.

يقول ابراهيم العريس ان مسرح زياد الرحباني يحمل الجواب على هذا السؤال الذي كان سيطرح نفسه أمام شوشو...

ولكن، هل كان بمقدور شوشو، لو ظل بيننا، ان يسير في درب زياد الرحباني؟

على ان أهمية هذا السؤال انه مطروح الآن، وبالفعل، أمام أكثر المسرحيين الذين اوقفتهم الحرب الاهلية عند نقطة معينة، فماذا بمقدورهم ان يفعلوا، فعلاً، بعد هذه الحرب؟

وكذلك، فهل بمقدور العديد من الادباء والفنانين ان يجنبوا أنفسهم مجابهة هذا السؤال؟

إبراهيم العريس، في كتابه هذا، يقدم مفهوماً واضحاً للكتابة والنقد في الصفحات الثقافية اليومية والاسبوعية، ونماذج طيبة لمقالات لا يؤدي بها

وضوح العرض الى الوقوع بالسطحية والضحالة، بل هي تقدم للقاريء معرفة وثقافة ورأيا يستند إلى مخزون ثقافي متنوع وفكر ديمقراطي تقدمي واضح.

(نيسان ١٩٧٩)

نظرات في أربعة كتب

عن عمر فاخوري

في خلال الـ ٢٥ سنة التي مضت على وفاة عمر فاخوري(*)، أصدرت الكثير من المجلات الثقافية في لبنان، كثيراً من الاعداد الخاصة حول عمر وأدبه وكفاحه، ساهم فيها عشرات الكتاب العرب بعشرات المقالات والدراسات والذكريات عنه.

ولكن خلال هذه الـ ٢٥ سنة لم يصدر، بعد، كتاب واحد، علمي، متكامل، يدرس حياة عمر فاخوري وفكره وأدبه ودوره، بشكل منهجي، يتناول هذا كله من خلال ارتباط تطوره بتطور حركة التحرر العربي بمجموعها، هذه الحركة التي شارك عمر، في مختلف معاركها الرئيسية، وقام فيها بدور طليعي، سواء على صعيد النضال العملي أم على صعيد النتاج الفكري الادبي.

على أن الساحة لم تخل تماماً من بعض الكتب التي تشكل علامات في الطريق، نحو وضع دراسة منهجية عن عمر، بما تقدمه هذه الكتب من **مواد**

(*) نشر في عدد مجلة «الطريق» الخاص بذكر مرور ٧٥ سنة على ولادة عمر فاخوري (١٨٩٥ - ١٩٤٦) والصادر في تموز ١٩٧١ - وكانت قد مرت كذلك ٢٥ سنة على وفاته.

اولية، وتجميع للمصادر، ونظرات، تسهّل ولا شك، وضع تلك الدراسة الشاملة المطلوبة.

الكتب التي بين ايدينا هي اربعة: رسالتان جامعيتان، وكتاب في سلسلة «**المصابيح**» المخصصة للمدارس، وكتاب في سلسلة «**اعلام العرب**» الصادرة في القاهرة(*).

١ -

■ أما الكتاب الاول فهو رسالة جامعية وضعها **عزيز خوري**، وقدمها في الجامعة السورية، سنة ١٩٥٥، بعنوان «**عمر فاخوري، حياته وآثاره**».

الصفة الاساسية لهذا الكتاب هي ذلك **الجهد التجميعي**، لعدد من المصادر عن حياة عمر وكتاباته ولبعض الذكريات عنه أخذها الكاتب من بعض اصدقاء عمر، أو استقاها من حيث هي منشورة في الصحف والمجلات ـ ثم جهد في تصنيف هذه المواد حسب ترتيب جامعي تقليدي (ولادة الكاتب ـ مراحل حياته ـ طباعه وصفاته ـ ثقافته ـ وآثاره الخ).

على ان هذا التصنيف والترتيب جاءا بشكل تراكمي تعدادي، دون اية محاولة جدية من المؤلف لأي تحليل تركيبي، او استخلاصات واستنتاجات، من خلال هذه المواد الاولية المتراكمة. ولا أدري اذا كان هذا يعود الى التقيد بما هو مطلوب في الجامعة، أم يعود، أساساً، إلى ان الكاتب نفسه وجد ان جهده التجميعي يكفي، فلا حاجة إلى أي تحليل أو استنتاج ـ وترك هذا الامر، الاساسي، إما للمشرف الجامعي على الرسالة، وإما للقارىء اللبيب، وأما لكاتب آخر يأتي بعده ويستفيد من هذه المواد الاولية.

(*) ـ فيما بعد، عام ١٩٧٧، صدر كتاب خامس عن عمر فاخوري بعنوان: «من يفك الرصد»، وهو أطروحة اعدها امين البرت الريحاني، يتميز بدقته، وسعة افقه، ضمن اطار الدراسات الجامعية.

وقد ظهرت هذه الصفة، التجميعية التراكمية، في مختلف فصول الكتاب التي يكاد بعضها لا يرتبط بالبعض الآخر. ورغم الموقف التقدمي العام للكاتب، وتعاطفه مع عمر فاخوري واتجاهه الفكري السياسي التحرري، فان هذه النزعة التقدمية تبقى في حدود هذا المستوى التعاطفي دون ان تمارس تأثيرها في **كيفية** الدراسة نفسها، وفي القدرة على رؤية الترابط بين الاحداث والافكار والاشخاص التاريخيين خلال حركة التطور.

فان مسألة «ارتباط الاديب وتأثره ببيئته وعصره»، مثلاً، تبرز في هذا الكتاب على شكل سرد لبعض الاحداث العامة التي جرت في البلدان العربية، خاصة أيام السيطرة العثمانية، تتبعها اشارات هامشية إلى تأثير هذه الاحداث، بشكل عابر، في بعض جوانب حياة عمر فاخوري.. دون ان يوضح المؤلف مدى انعكاس هذه الاحداث في نتاج عمر، وكون هذا النتاج نفسه هو جزء من نتاج حركة المجتمع وجزء مكون في حركة الثقافة العربية في الفترة التي عاشها عمر، وهو حلقة مهمة في حركة تطور هذه الثقافة، فضلاً عن انه يشكل ظاهرة بارزة في مرحلة جديدة لهذه الثقافة. وكان المؤلف يستطيع، بهذا الضوء، ان يرى وان يوضح، كون نتاج عمر الادبي والفكري، وكذلك نشاطه الكفاحي، **هي محاولات مستمرة للاجابة على القضايا التي تطرحا الحركة التاريخية امام المناضلين والمفكرين، وهي اسهام مستمر، من عمر، في مجابهة هذه المعضلات، والاتجاه الصاعد نحو ايجاد الحلول الحاسمة لها.**

وعلى العكس مما هو مطلوب في الدراسة الأدبية، وفي قضية الترابط بين حياة الكاتب وأدبه، فإن المؤلف كان يستهدي بكتابات عمر لمعرفة تفاصيل حياته، دون أن يستخدم تفاصيل حياة عمر ومعاناته الفكرية والكفاحية، كضوء أساسي في فهم أدبه هذا وتفسيره.

وحتى عندما يتحدث المؤلف عن الأنواع الأدبية التي كتبها عمر، تبقى

النزعة التجميعية هي السائدة عنده، فهو، مثلاً، في حديثه عن «النقد عند عمر» يقول: «الأدب عند عمر ينبغي أن يكون صورة للحياة وتعبيراً عنها، والأديب في رأيه من كان على اتصال دائم يقظ بهذا الوجود الذي يحدث عنه وبهؤلاء الناس الذين يتحدث إليهم» (صفحة ٦٠)... يكتفي المؤلف بهذه الجملة، ثم يأخذ في سرد فقرات من أقوال وآراء عمر التقدمية، أو تلخيص لبعض آرائه هذه دون محاولة تحليل هذه الأقوال والآراء، أو الاستنتاج منها، أو القاء ضوء على **النظرية الأدبية** عند عمر من خلال دراسة ممارسات عمر النقديـة وأقواله، بل اكتفى المؤلف بإيراد نتف من هذه الأقوال أو تلخيصها أو وصفها...

وإذا كان التقيد الصارم، والشكلي، بما هو مطلوب بالنسبة لرسالة جامعية هو الذي أدى إلى هذه النتيجة، فلعل هذا التقيد نفسه قد أفاد في **تجميع وتنسيق مواد أولية** كثيرة تساعد في دراسة لاحقة عن عمر فاخوري، وأفاد في الاشارة إلى العديد من المراجع والمصادر المتناثرة. وأسهم بشكل خاص في اضاءة جوانب من حياة عمر وصفاته من خلال الأحاديث التي أفضى بها إلى المؤلف عدد من أصدقاء عمر ومعارفه القدماء. ولا شك، أخيراً، في أن هذه الرسالة الجامعية، وقد وضعت سنة ١٩٥٥، قدمت خدمة هامة لدارسي عمر فاخوري فيما بعد، كما سنرى من خلال الرسالة الجامعية الثانية التي وضعتها **حياة كساب** في لبنان، بعد حوالي عشر سنوات من وضع عزيز خوري لرسالته تلك في سوريا.

ـ ٢ ـ

■ يبدو أن الرسائل الجامعية تتشابه، خصوصاً في تصنيفها التقليدي العام، عندما يتعلق الأمر بموضوع واحد. ورسالة **حياة كساب** عن عمر فاخوري كثيرة الشبه برسالة عزيز خوري، وربما استفادت كثيراً منها، كما سنرى، ولكنها

متقدمة على الرسالة الأولى سواء من حيث دقة المعلومات وتحقيقها أم من حيث شمولها معلومات ومصادر جديدة.

لقد أصدرت **حياة كساب** هذه الرسالة في كتاب بعنوان «**عمر فاخوري، الأديب الثائر**» عن مطبعة الغد، طرابلس عام ١٩٦٧.

الميزة الأساسية لهذا الكتاب، أيضاً، هي ذلك **الجهد التجميعي الدؤوب**. فجاء الكتاب مرجعاً هاماً نهتدي من خلاله إلى الكثير جداً من المصادر والمراجع الأساسية والمتناثرة عن حياة عمر وأدبه وكفاحه. مع معلومات، كانت ضرورية جداً، عن العديد من الكتاب ورجال الثقافة والشخصيات الوطنية، الذين كانوا على علاقة ما بعمر فاخوري، أو الذين تحدثوا عنه فيما بعد، أو حتى عن عدد من الذين ذكرهم عمر فاخوري في بعض كتاباته، وعن بعض المجلات القديمة حيث نشر عمر بعض مقالاته. هذا الجهد المثمر الذي يستحق منا كل تقدير، هو الذي يعطي الكتاب قيمته المرجعية(*). خصوصاً أن المؤلفة اتيح لها أن تطلع على العديد من كتابات عمر

(*) ـ نقول هذا مع ضرورة التنبه إلى وقوع الكاتبة بعدد من الأخطاء العجيبة في التواريخ والأحداث والأسماء = كان تذكر، مثلاً، ان «بواكير انتاج عمر نشرها في مجلتي «التلميذ» و«الزهرة» الصادرتين عن الجمعية الأدبية في الكلية الاسلامية، وهذا صحيح، ولكن الكاتبة تعرِّف مجلة «الزهرة» ـ في الهامش ـ بانها صدرت في حيفا ابتداء من عام ١٩٢٢... وحيفا ليست هي بيروت، ولا الكلية الاسلامية كانت هناك!.. ثم إن عمر نشر في مجلة «الزهرة» التابعة للكلية، حوالي عام ١٩٠٩/١٩١٠.. اما الكلية نفسها فقد اقفلتها السلطات العثمانية مع بداية الحرب العالمية الاولى، اي قبل عدة سنوات من صدور تلك المجلة التي ظهرت في حيفا، بالاسم نفسه، عام ١٩٢٢... فظنت الكاتبة انها هي نفسها المجلة التي نشر بها عمر، بواكير اعماله.. عام ١٩٠٨ = ومثل هذه الأخطاء، في الهوامش خاصة، وفي متن الكتاب، ليست قليلة!.

التي لم تكن منشورة سابقاً، والتي نشرتها مجلة «الثقافة الوطنية» في عددها الخاص عن عمر (تموز ـ آب سنة ١٩٥٦)، وكذلك جريدة «الأخبار» في عددها رقم ٥٥٩ الصادر عام ١٩٥٦، استناداً إلى مذكرات وأوراق عمر الخاصة.

تقسيم فصول هذا الكتاب عن عمر فاخوري هو، كذلك، تقسيم تقليدي (عصره ـ حياته ـ تراثه الأدبي ـ آراؤه ونظرياته.. إلخ) وحتى لدى الحديث عن حياة عمر نشهد تشابها غريباً في عناوين هذا الفصل وفي تقسيمه، مع الفصل نفسه عند عزيز خوري، حيث نجد، مثلاً، هذه العناوين: «طباعه وصفاته: انطوائيته وحساسيته ـ كرهه للتقاليد الموروثة ـ وفاؤه لأهله وأصدقائه ـ حياؤه ـ ظرفه وطيبته ـ نكاته وسرعة بديهته ـ تواضعه ـ كسله.. إلخ»... وعند حياة كساب نجد العناوين نفسها تقريباً: «شخصيته: صفاته وأخلاقه ـ وفاؤه واخلاصه ـ تواضعه ـ وبساطته ـ انطوائيته وتشاؤمه ـ ظرفه وتهكمه ـ كرهه للتقاليد، وصفات أخرى»!...

لعل الدراسات الجامعية تتطلب هذا التصنيف وهذا التشابه، لا أدري؟.. ولكن الذي حيرني هو هذه الأحاديث التي أفضى بها أصدقاء عمر إلى حياة كساب عن حياة عمر وصفاته، وهي أحاديث وعبارات وكلمات عابرة مكتوبة بالصيغة نفسها، تقريباً، التي سبق أن قرأناها في رسالة عزيز خوري، الذي يقول إنه أخذها منهم بنفسه، عام ١٩٥٥ ـ لكن حياة كساب تقول أيضاً إنها أخذت هذه الأحاديث، بنفسها، من هؤلاء الأصدقاء أنفسهم، فهل ان هؤلاء الأشخاص أدلوا بأحاديثهم مرة ثانية، وبالصيغة نفسها، بعد عشر سنوات من ادلائهم بها أول مرة؟ أم ان حياة استفادت، هنا أيضاً، من رسالة عزيز خوري، مكتفية، ربما، باستشارة هؤلاء الأشخاص أنفسهم بشأن استخدام أحاديثهم السابقة نفسها؟!

وفي كتاب حياة كساب نجد، أيضاً، ذلك العيب الكبير من عيوب الدراسات الجامعية التقليدية: الكتابة عن **عصر الأديب**، على حدة، وبالتالي الحديث عن **حياة الأديب** نفسه ونتاجه، دون **ربط عضوي** بين أحداث

العصر ونتاج الأديب، الذي هو، بالأساس، نتاج هذا العصر نفسه. وفي هذا الكتاب يطالعنا سرد موجز جداً جداً لأحداث العصر الكبرى (صفحتان، فقط تختصر الكاتبة فيهما التاريخ الممتد منذ سيطرة العثمانيين على البلاد العربية، حتى الحرب العالمية الأولى، ثم ثورة أوكتوبر الاشتراكية، والحرب العالمية الثانية، وانهزام الفاشية!..) .. ونحن هنا لا ننتقد فقط هذا الايجاز الرهيب لأحداث العصر، بل ننتقد خصوصاً هذا الفصل بين أحداث العصر، وسردها **على حدة**، وبين أحداث حياة عمر، دون رؤية ذلك الارتباط العضوي بين حركة أحداث العصر، وحركة فكر عمر نفسه كجزء من هذه الحركة العامة كلها.

وهذا العيب، قد لا يكون في طريقة تفكير مؤلفة الكتاب بالذات، بقدر ما هو آت من الطريقة الميتافيزيقية الشكلية المتبعة في الدراسات الجامعية التقليدية، التي لا ترى الأحداث وعناصر الفكر والمجتمع في ترابطها العضوي، بل تدرس هذه الظاهرات بشكل منعزل، منفصل بعضها عن بعض، مما يمنع الوصول إلى رؤية الجوهر الأساسي لمختلف هذه الظاهرات.

من هنا كان **الوصف والسرد** هو الطابع الأساسي لفصول الكتاب، دون محاولة تحليل أو تفسير لحركة تطور فكر عمر مع تطور حركة التحرر العربية، مع تطور الحركة الثورية العالمية. وإن كان الكتاب يقدم بعض آراء عمر في هذه القضايا مما يشكل مادة لبحث مقبل.

ولعل هذا كان في أساس ايراد ذلك التفسير الفردي، الساذج، لحالة «خيبة الأمل، والتشاؤم» التي انتابت عمر في فترة من فترات حياته.. فالمؤلفة ترى أسباب هذا «التشاؤم» وبالتالي «خيبة الأمل»، إما لفشل حبه في باريس، أو لوفاة زوجته فيما بعد، ووفاة بعض أصدقائه، وربما أيضاً، لما أورثه إياه والده من «حدة المزاج وضيق الخلق»... وتزيد المؤلفة فتقول إن عمر «أصيب أيضاً بخيبات اجتماعية مختلفة، منها: انه لما نال لبنان استقلاله عام ١٩٤٣ حاول دخول المجلس النيابي فلم يوفق، وفي عام ١٩٤٥، كان يأمل أن يعين سفيراً لبلاده في موسكو، ولكن أمله ذهب أدراج الرياح، مع ان الحكومة اللبنانية

كانت قد وعدته بذلك. وهكذا لم يتح له الاجتماع بكبار الكتاب السوفيات كما كان يتمنى» (صفحة ٣٥).

ومن الطبيعي أن تصل المؤلفة إلى هذه الاستنتاجات، والتفسيرات الفردية، لأنها بالضبط تناولت الأحداث والظاهرات بشكل منعزل عن الحركة العامة للمجتمع. ولو أنها تحررت من قيد الطريقة الجامعية التقليدية لرأت أن العامل الأساسي «لخيبة أمل» عمر فاخوري ـ بالاضافة إلى كل الأسباب الفردية المساعدة، التي ذكرتها المؤلفة ـ هو **الضربات التي تلقتها حركة التحرر العربية، بين الحربين خصوصاً** ـ وهي بالذات فترة «خيبة أمل» عمر ـ **ووقوع البلاد تحت نير الانتداب الفرنسي، بعد تحررها من السيطرة العثمانية، ثم التمزقات التي أصابت العناصر الأساسية من القيادات البرجوازية لحركة التحرر هذه، وخيانات بعض هذه العناصر.** مثل هذه النظرة هي التي بامكانها أن تفسر «سر» تخلص عمر من حالات التشاؤم و«خيبة الأمل» خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها، وهي فترة صعود حركة التحرر من جديد، وبروز الاتحاد السوفياتي على النطاق العالمي، وفترة وصول عمر إلى الماركسية ووضوح الرؤية أمامه، وهي الفترة الأكثر انتاجاً وتفاؤلاً تاريخياً في حياة عمر وفكره. والمؤلفة تشير إلى فترة التفاؤل هذه عند عمر، وأيضاً دون أن تفسرها.

وتقف المؤلفة عند مسألة كون عمر فاخوري صار ماركسياً أو شيوعياً، فتنقل آراء بعض الذين يتبرعون «بتبرئة» عمر من الماركسية والشيوعية، ولكنها تقول إنها لا تريد اثبات شيوعية عمر أو نفيها بل يهمها أن تشير إلى نزعته الانسانية وإلى أنه «نموذج للأديب الثوري الملتزم». على أننا سوف نناقش هذه المسألة ببعض التوسع لدى الحديث عن الكتاب الرابع، حيث تتبرع مؤلفته، وداد سكاكيني، بتبرئة عمر من هذه «التهمة»، والعياذ بالله!..

ولعل غموض هذه الناحية عند حياة كساب، هو كذلك في أساس غموض

تعبير «الثورة الاجتماعية» عندها، فهي تستعمل هذا التعبير كأن المقصود به هو اصلاح بعض الأمراض والنواقص الاجتماعية العامة مثل الكذب والنفاق واللصوصية وتقييد حرية المرأة وغير هذه الآفات، في حين أن تعبير «الثورة الاجتماعية» يحمل معنى التغيير الجذري لتركيب المجتمع بتغيير علاقات الانتاج فيه.. لهذا، فإن عمر فاخوري، يبدو في كتاب حياة كساب أقرب إلى دعاة «الاصلاح الاجتماعي» منه إلى حقيقته كثوري، وصل إلى الماركسية، وناضل من اجل الاشتراكية، لا من أجل الاكتفاء بحكم ديمقراطي وطني مستقل.

رغم هذه الملاحظات، فإن هذا الفصل الرابع الذي تتحدث فيه المؤلفة عن آراء عمر ونظرياته وعن «ثورته السياسية» و«ثورته الاجتماعية» هو من أحسن فصول الكتاب، من حيث اعطاء نظرة عامة على النشاط الوطني والنضالي لعمر، ومن حيث جرأة بعض الآراء بالنسبة لعمل قُدِّم أصلاً إلى الجامعة اللبنانية بالذات.

ولعل أضعف فصول الكتاب، هو الفصل الثالث بعنوان «تراثه الأدبي». ذلك أن المؤلفة تكتفي هنا بسرد ببلوغرافي عن كتب ومقالات عمر الموضوعة والمترجمة، ووصف موضوعات بعض هذه الكتب، دون أي تحليل أو درس أو استخلاص من خلال هذه الكتب. ومن ناحية ثانية فإن هذا الفصل بالذات، هو أحسن فصول الكتاب من الناحية **التجميعية**، حيث تقدم الكاتبة معلومات عن الكثير من كتابات عمر في الصحف والمجلات مشيرة إلى تواريخ هذه الكتابات، وأرقام الأعداد المنشورة فيها، وأحالات كثيرة إلى مراجع أخرى، مما يسهل كثيراً عمل أي باحث في أدب عمر فيما بعد.

وفي رأيي أن هذا الكتاب الذي بذلت فيه مؤلفته جهداً كبيراً، واعتمدت لوضعه على الكثير من المراجع والمصادر التي فتشت هي عنها وأشارت إليها بالأرقام والتواريخ، سوف يكون أحد المراجع الهامة، والتي لا غنى عنها، في دراسة عمر فاخوري. وهنا تكمن القيمة الحقيقية لهذا الكتاب.

٣ -

□ الكتاب الثالث عن عمر فاخوري، وضعه **جوزف حرب** بعنوان «**عمر فاخوري، جسر الشعب إلى الأدب**» وقد صدر عام ١٩٦٩ في سلسلة «المصابيح» الموجهة بشكل خاص إلى الطلاب، والتي تصدر عن دار «بيت الحكمة» في بيروت.

واضح أن المؤلف ينطلق في كتابه هذا من مواقع تقدمية، ومن فهم جدي لمواقع عمر فاخوري وتطوره الفكري والكفاحي منذ مجابهته السيطرة العثمانية بالدعوة إلى تعبئة العرب قومياً ضد هذه السيطرة، حتى وصوله إلى الماركسية وكفاحه في صفوف الشيوعيين من أجل التحرر الكامل والاشتراكية. وهذا واضح من لهجة الكتاب ومضمونه العام، رغم أن الكاتب، ربما لضرورات مدرسية، قد تجنب التحديد الصريح لمواقع عمر الماركسية هذه.

يحاول المؤلف أن يخرج عن الطريقة التقليدية المتبعة في تأليف الكتب عن أعلام الفكر والأدب. على أن هذه المحاولة لم تتعد أسلوب الصياغة اللغوية، وبقي التركيب العام للكتاب أقرب إلى التركيب التقليدي المتبع. فلم يتمحور الكتاب، مثلاً، حول قضية أساسية يطرحها ويبرهنها من خلال درس حياة عمر ونتاجه وكفاحه في اطار عصره واطار مراحل الكفاح العربي. بل ظل الكتاب أقرب إلى **العرض الوصفي** لأفكار عمر والأنواع الأدبية التي مارسها، وحتى دون أن يضع أدب عمر في اطاره من حركة الأدب العربي، وما يشكله عمر في هذه الحركة.

ويبدو أن الاسراف في الترصيع اللفظي لأسلوب الكاتب جاء على حساب العطاء الفكري المنتظر من كاتب تقدمي في دراسته لنتاج كاتب تقدمي كبير من وزن عمر فاخوري. بل نستطيع القول إن هذه الشكلية الأسلوبية أضاعت الكثير من وضوح الفكر الموجود في أدب عمر فاخوري، عندما كان الكاتب يعمد إلى تلخيص آراء عمر وأفكاره.

وإن الوقوع في منزلق الوصف والتلخيص، بهذا الأسلوب المرصع، جعل الكثير من صفحات الكتاب غامضة، بل ومغلقة على أولئك القراء الذين لم يتح لهم، مثلاً، أن يقرأوا عمر فاخوري سابقاً، بحيث صار من الصعب فهم هذه الصفحات، وهي كثيرة، بدون أن يعود القارىء إلى كتب عمر فاخوري نفسها. في حين أن المفروض في الكتب المؤلفة عن أعلام الأدباء أن تتضمن مفاتيح جديدة لفهم معاصر لنتاج هؤلاء الأدباء موضوع الدراسة، أما كتاب جوزف حرب فقد جاء على العكس، فبدلاً من أن تفهم أدب عمر فاخوري فهماً جديداً من خلال هذا الكتاب الجديد، صار لا بد، لكي تفهم المقصود من بعض صفحاته، أن تقرأ، أولاً، أدب عمر فاخوري... ونحن نعتقد أن عمر فاخوري لم يكتب ما كتبه، من أجل هذا الهدف!

فعندما تحدث الكاتب، مثلاً، عن وقوف عمر فاخوري أمام **الباب المرصود**، خلال الفترة التي عانى فيها عمر عدم الوضوح الفكري، ثم أراد الكاتب أن يوضح كيف فك عمر هذا الرصد، قال إن الذي «ساعد عمر على فك رصده هذا ثقافته العميقة، ومدرسته التي تعلم فيها سداد الفكر وصدق العمل... إلخ»... ما هي هذه «المدرسة»؟ وبصدد أي حدث جاء عمر على ذكرها؟.. هل هذه «المدرسة» جماعة أدبية مثلاً؟ أم هي بعض الكتب؟. أم هي تيار ما غير محدّد؟ هنا لا بد أن يعود قارىء الكتاب، إلى المقالة الرائعة التي كتبها عمر فاخوري عن جريدة «صوت الشعب» يوم كان الحزب الشيوعي اللبناني يصدرها سراً، ليعرف أن هذه «المدرسة» التي تعلم فيها عمر سداد الفكر وصدق العمل، هي هذه الجريدة، وهي الحزب الذي تنطق الجريدة باسمه ـ فيصبح الأمر واضحاً.

ونحن نعتقد أن الهمّ الوصفي واللفظي الشكلي عند المؤلف مارس تأثيراً كبيراً في جعل الكتاب قاصراً عن تقديم فهم معاصر لأدب عمر، وغارقاً في غموض غير مبرر.

إن الكتابة الجميلة، خاصة في ميدان الدراسة الأدبية، لا تعني ولا يمكن لها

أن تعني، ذلك الهوس بالترصيع اللفظي. فإن كتابات عمر فاخوري، مثلاً، هي، لغوياً، من أجمل الصياغات في الأدب العربي الحديث. مع هذا لم يكن عمر مولعاً بالترصيع اللفظي. بل كان ضده، لأن الترصيع هو ضد الابداع، فهو، لهذا، ليس كتابة جميلة ـ وأنا أزعم أن الأسلوب الذي استخدمه المؤلف ـ في كتابه هذا ـ ليس كتابة جميلة. يقول:

«إن أكثر ما خطَّه عمر مقالٌ، حمَّله الموضوع في التصميم، والذات في التعبير والصور، وخرج به على العبرة الواعظة، أجاء الذوق تكلُّفاً بها أم عفوا، وهو عنده ابتداع لا اتباع».

وهذا تكلُّف وتصنع، رغم أنه يتكلم عن الابتداع. كذلك هذه الكلمات المزركشة عن «الخلق والابداع» أيضاً. يقول:

«كان لا بد على عمر، وهو ممن أدركوا السر في الكلمة، وأوتوا بضروب من الرؤى الفنية الساحرة، وتمرس بال محابرهم بالخلق والابداع، وشغلت أذواقهم بالدمامة والجمال، ومُسح على أفكارهم بالتبحر والعمق، وشقت الثقافة في وجوه عقولهم جفن كل بصيرة، أن يعنى بعلم الجمال الذي أحب ما يقال فيه إنه يفتح عن السر الخالد في علب الفنون»!

وهذا انشاء لفظي وليس كتابة جميلة، وبالتالي فإن هذه الكتابة تفتقر كثيراً جداً إلى دقة التعبير، ووضوحه، وعمقه، بشأن الموضوع الذي تلامسه: الابداع وعلم الجمال. وهو موضوع لا يتمرس به «بال المحابر» مثلاً، وإنما بال المبدع نفسه وأعصابه ووعيه وكيانه كله.

وإنني إذ ألح على سلبية هذا الهوس اللفظي، فلأن هذا الهوس ـ الناتج عن تصور خاطيء بأنه هو الابداع ـ قد حرم الكاتب، وحرمنا معه، من اضاءات جديدة على أدب عمر وفكره، نعتقد أن المؤلف كان قادراً على اعطائها طالما هو يدرس عمراً وأدبه من مواقع تقدمية. ثم ان هذا الهوس بالذات ضيع على الكاتب، وعلينا، فرصة البرهنة الواضحة على الموضوعة الصحيحة جداً التي جاءت في عنوان الكتاب والقائلة بأن «عمر فاخوري: جسر الشعب إلى

الأدب» . . . فإن فصول الكتاب لا توضح هذه الموضوعة ولا تفسر للقارىء الجديد كيف ان عمراً هو جسر الشعب إلى الأدب، وكيف استطاع نتاجه أن يقوم بهذا الدور، الذي قام ويقوم به فعلاً، والذي لم نعرفه من كتاب جوزف حرب، بل نعرفه من نتاج عمر فاخوري نفسه.

كنا ننتظر من جوزف حرب، عن عمر فاخوري، كتاباً أجمل وأوضح وأعمق وأكثر اضاءة ـ ولا نزال، على كل حال، ننتظر منه هذا الكتاب.

٤ ـ

□ الكتاب الرابع عن عمر فاخوري وضعته الكاتبة السورية **وداد سكاكيني**، وصدر عام ١٩٧٠، ضمن سلسلة «**أعلام العرب**» التي تصدرها دار الكاتب العربي في القاهرة، وعنوانه «**عمر فاخوري، أديب الابداع والجماهير**». والكتاب يتميز عن الكتب السابقة بأنه يتناول أحداثاً أوسع وأشمل تتعلق بعصر عمر وبالأوضاع الأدبية والسياسية، ولكنه يلتقي مع هذه الكتب بالطابع **السردي التراكمي** دون أن تكون للكتاب قضية معينة يطرحها أبعد من ضرورات السرد شبه الاخباري عن عمر وحياته وعصره والأنواع الأدبية التي مارس كتابتها.

ومن الواضح أن المؤلفة متحمسة لعمر وأدبه، ولبعض أفكاره ومواقفه. ولا شك أيضاً أن هذا الكتاب يقدم اسهاماً مشكوراً في تعريف القاريء العربي، في مصر وبلدان عربية أخرى، على أدب عمر وأفكاره ومواقفه التقدمية هذه، الأمر الذي نحتاجه بالنسبة لكثير من ألوان الأدب العربي التقدمي غير المعروف كثيراً في هذه البلدان العربية.

على أن الواضح كذلك أن المواقع الفكرية والأدبية للمؤلفة تختلف عن نوعية مواقع عمر فاخوري ومواقفه. وان هذا الواقع مارس تأثيره على سياق الكتاب كله بحيث يبدو كأن عمر، هو من نوع المفكرين الاصلاحيين الذين يريدون «تحسين» الأمور في المجتمع والفكر، لا إحداث تغيير جذري في علاقات

المجتمع وفي مضمون حركة الفكر على السواء.

وقبل أن ننتقل إلى تبيان هذا التفارق وما أدى إليه من نتائج عجيبة حول فكر عمر وموافقه، لا بد من ابداء بعض ملاحظات «شكلية» على طريقة المؤلفة في كتابة فصول هذا الكتاب. فالذي يبدو أن المؤلفة أعدت الكثير من «فيش الكتابة»، أو أنها خلال مطالعاتها لعمر وحوله سجلت الكثير من المقتطفات والأقوال والحوادث، بغية تنسيقها فيما بعد، لدى صياغة الكتاب. وهذا طبيعي وضروري. ولكن يبدو أن السرعة في صياغة فصول الكتاب، أو بعض النسيان، والله أعلم، جعل المؤلفة تتحدث في الفصل الواحد عن أمور ليس لها علاقة لا بهذا الفصل ولا بسياقه، فيحار القاريء: أين كان وأين صار؟.. ثم إن المؤلفة كثيراً ما تذكر الحادثة الواحدة أكثر من مرة في أكثر من موضع، ليس بهدف النظر إلى الحادثة نفسها من زاوية أخرى، وإنما بسبب النسيان، ربما، أو بسبب اختلاط «الفيش» بعضها بالبعض الآخر: فإن حادثة مطالعة عمر لديوان «الحسن بن هاني» مثلاً، ترد مرتين (صفحة ٢١ وصفحة ٥٣) بدون أي داع لهذا التكرار.. كذلك تكرر المؤلفة تلخيص مقال عمر بصدد جريدة «صوت الشعب»، مرتين في مكانين مختلفين (صفحة ٦٩ وصفحة ٨٠)، بالالفاظ نفسها تقريباً، وبدون داع، أيضاً، لهذا التكرار.. وفي خلال السرد والتلخيص وايراد أقوال عمر وأقوال غيره فيه، يختلط الكلام بعضه ببعض فلا نعود نعرف أين انتهى كلام عمر، وأين بدأ كلام المؤلفة، وأين صرنا من كلام الآخرين؟. وهذا النوع من «الديمقراطية» في هذا المجال بالذات، يتناقض مع أمانة البحث وضرورات تحديد ملامح الأدباء، وإن كان قاريء عمر لا يتيه عن أسلوبه مهما دُمج، ديمقراطياً، بأساليب الآخرين. وليس من مجال هنا لإيراد الأمثلة فهي كثيرة، ويكفي أن نذكر أن المؤلفة بخيلة جداً في وضع النقاط والفواصل والأهلّة الدالة على أن الكلام ضمنها هو لعمر مثلاً وليس لوداد السكاكيني... وهكذا يلعب «الشكل» هنا دور تضييع المضمون وخلط الأساليب بعضها ببعض.

بعد هذه الملاحظات «الشكلية» نعود إلى الحديث عن ذلك الاختلاف في

المواقع، الذي أدى إلى جعل عمر، في بعض مواقفه الواضحة الحاسمة، غير واضح وغير حاسم وأقرب أن يكون، بالتالي، مجرد كاتب اصلاحي يتمنى تحسين الأمور!!.

تقول المؤلفة، (في الصفحة ٣٢) ما يلي: «على أن عمر فاخوري في حركاته التحررية كلها لم يكن في زمانه وراء مدرسة أو مذهب أو اتجاه محدد»... ثم تزيد فتقول (في الصفحة ٦٨) «.. وكانت أقواله كما عرفها القراء منشورة في مجلة أو مجموعة في كتب لا تحمل أية دعوة شيوعية»؟.. وتورد المؤلفة بعض أقوال لكتاب آخرين، تؤيد هذه الاستنتاجات...

لا بد هنا من مناقشة هذه النزعة، التي برزت عند كتاب آخرين، والتي تحاول جاهدة «تبرئة» عمر فاخوري، من شيوعيته، وحتى من كونه كاتباً وصل إلى الماركسية. ذلك أن هذه النزعة ليس من شأنها فقط اعطاء صورة غير صحيحة عن تطور عمر وفكره ومواقفه، بل هي تؤدي إلى تسريب مفهوم عجيب عن كيفية الكتابة الأدبية عندما يصير الأديب شيوعياً أو ماركسي التفكير.. (لا أدري، كأن هؤلاء الساعين إلى تبرئة عمر من هذه «التهمة» يريدون، من فرط حبهم لعمر، أن يحصلوا له على شهادة حسن سلوك كان قد كلفهم بها ليتوسطوا لدى الدولة أن تُلحقه، من جديد، بوظيفة أمين السجل العقاري(*)، والله أعلم!).. على ان هذه النزعة لا تتعلق بموقف عمر نفسه وموقعه، فهو واضح جداً، بل تتعلق بموقف هؤلاء الكتاب أنفسهم بالدرجة الأولى. وقد تكون وداد سكاكيني أكثر ميلاً إلى التأثر بأقوال هؤلاء، فجاءت مناقشة هذه المسألة في كتابها متناقضة مع الوقائع التي أوردتها، هي نفسها، صريحة، في الكتاب نفسه:

فهي تقول: «إن أقوال عمر لا تحمل أية دعوة شيوعية».. فهل من الضروري أن يصرخ الأديب باستمرار، بشعار «يا عمال العالم اتحدوا» حتى يقر

(*) ـ شغل عمر حتى اواخر حياته وظيفة «امين السجل العقاري» في الجمهورية اللبنانية.

الأخوان بأن كتاباته «تحمل دعوة شيوعية»، أم ان الأساسي هنا هو المضمون العام لأدبه، وكونه يكتب في ضوء الماركسية، وان رؤيته إلى الناس والأحداث والعلاقات ـ المتجلية في أدبه بأشكال لا حد لغناها ـ هي رؤية انسان يفكر ماركسياً ويمارس النضال في صفوف الحزب الشيوعي، حتى في حال عدم ورود كلمة «شيوعية» اطلاقاً في أدبه؟..

ومع هذا فإن شعار «يا عمال العالم اتحدوا» لم يغب عن أدب عمر فاخوري.. ومقاله عن عيد العمال في أول أيار معروف ومشهور ورائع. أما دعوته إلى الشيوعية، وأحاديثه عن «البولشفيك» وعن الاتحاد السوفياتي بوصفه تجسيداً للتعاليم الماركسية ـ فهي تشكل القسم الكبير من كتاباته وخطبه في السنوات الأخيرة من عمره. والمؤلفة نفسها تقدم، ـ في الصفحة المقابلة تماماً لصفحة ٦٨ ـ التي نقلنا عنها كلامها الوارد أعلاه ـ تلخيصاً لمقال عمر المخصص للحديث عن جريدة «صوت الشعب» الشيوعية السرية، وكونها تشكل بالنسبة له آخر مدرسة تعلم فيها سداد الفكر وصدق العمل، وعن علاقته الكفاحية بقادة الحزب الشيوعي فرج الله الحلو ونقولا شاوي.. ولو راجعت المؤلفة هاتين الصفحتين معاً، في حالة انسجام مع منطق التأليف، لشطبت حتماً إحدى الصفحتين، حتى يستقيم الأمر!.

والتناقض الآخر، الغريب، الذي تقع فيه المؤلفة هو أنها تقول «في الصفحة ٦٦) ما يلي: «لقد اقتحم عمر معترك السياسة بقلمه وايمانه، ولم يحمل سلاحاً حزبياً أو مذهبياً، فكانت تجربته السياسية قاسية وغالية قدم ثمنها من لحمه ودمه ومن حلمه وصبره، وقد يكون حُمل عليها مغبوناً أو موعوداً»!!.

المدهش أن المؤلفة تتحدث في أكثر صفحات الكتاب، وبشكل حماسي، عن عمر فاخوري المناضل منذ أيام العثمانيين ضد الاحتلال والاضطهاد القومي، والذي كاد يُساق للشنق بسبب كتابه الرائد «**كيف ينهض العرب**».. وتتحدث عن عمر المفكر وذهنه النير التقدمي، وعن مختلف أطوار نضاله السياسي الواعي ضمن كل مرحلة خاض فيها النضال... على ان المؤلفة التي أعطت هذه الصورة المضيئة عن عمر، تعود فتعبر عن خشيتها بأن يكون عمر قد حُمل

على النضال السياسي في سنواته الأخيرة، «مغبوناً أو موعوداً»، كأنه لا يزال صبياً غرّاً، يفتقر إلى التجربة والوعي، فيقع هكذا «مغبوناً أو موعوداً» في حبائل الماركسية والشيوعية، والعياذ بالله!.. في حين أن تطور عمر إلى الماركسية وإلى الاشتغال بالسياسة ـ «**هذه** السياسة» على حد تعبيره ـ هو التطور المنطقي الطبيعي لخط الحركة الصاعدة في حياة عمر وفكره ووعيه وكفاحه الوطني التحرري.

ولكن ماذا نعمل، عندما يكون الميل العام للمؤلفة هو حشر عمر فاخوري ضمن اطار الفكر الاصلاحي الانتقائي، بالرغم من حقيقة عمر نفسه، حتى انها تقع في هذا المنزلق عندما تكون في معرض الدفاع عن يسارية عمر، فهي تقول إن العاتبين على اشتغال عمر بالسياسة: «حسبوا انه أصبح بين يوم وليلة يسارياً متحيزاً إلى وجهة دولية خاصة، وهو ما كتب دراسة في هذا الموضوع أو وجه دعوة حزبية أو رسالة ماركسية، وإنما كانت الآراء الاشتراكية التي أعجبته من صنع المفكرين والمصلحين في الشرق والغرب...» ... فهنا اصرار على حشر عمر في زمرة الاصلاحيين الانتقائيين، رغم كل ما تقدمه المؤلفة من مواد، في كتابها نفسه، يظهر من خلالها وجه عمر الثوري الماركسي الذي وصل إلى الماركسية، وجه عمر الصديق الواعي للاتحاد السوفياتي بوصفه البلد الذي يقدم للعالم نموذج المجتمع الجديد.

وهناك ملابسة أخرى كثيراً ما تعرض لها أدب عمر فاخوري، ولا بد من ايضاحها مجدداً ـ هذه الملابسة تتجلى في محاولة وضع كتابات عمر فاخوري حتى «الباب المرصود» في خانة «**الأدب**»، ووضع كتاباته ما بعد «الباب المرصود» في خانة «**السياسة**»... وهذا تفريق سياسي، بالأساس، بالاضافة إلى أنه يحمل تشوشاً في مفهوم الأدب نفسه، ويكاد هذا المفهوم يقول: إذا تناول الأديب في كتاباته موضوعاً «سياسياً» فقد صارت كتاباته هذه «سياسة» لا «أدباً»!!.

تقول المؤلفة، في معرض دفاعها أيضاً عن عمر، انه «آثر صداقة الجماهير على كل صداقة ولو كانت للفن والأدب، ولو فسرنا **تحوله عن الأدب** في

ظروف وطنية وقومية لرأينا الصداقة الصادقة هي التي كانت من أسباب انصرافه إلى السياسة ومتاعبها»!.. ولا ندري ماذا تعني المؤلفة بكلمة «**أدب**» هنا. أو «**الأدب الفني الصرف**» في مكان آخر؟.. فهل ما يحدد كون الكتابة، أدباً أم لا، هو **موضوع** هذه الكتابة؟.. وهذا مفهوم بدائي (ذلك أن الموضوع العام لمجموع الأدب العظيم في الشرق والغرب على السواء، هو موضوع **سياسي** من حيث أن هذا الأدب يصور حركة الأفراد والشعوب نحو التحرر الفردي والاجتماعي من الاضطهاد على أنواعه، والوصول إلى العدل والحرية).. وهل إذا كتب الكاتب في الشعر والنقد، مثلاً، كما فعل عمر حتى «الباب المرصود» كانت كتابته أدباً، وإذا كتب عن حركات الكفاح وناقش الآراء السياسية والاجتماعية صارت كتاباته «سياسة»؟

حتى إذا أخذنا بهذا التفريق الاعتباطي، نجد أن عمر فاخوري كتب كثيراً عن الشعر والأنواع الأدبية في كتابات ما بعد «الباب المرصود» وركز حديثه هنا عن علاقة الأدب بالسياسة، وضرورة أن يخوض الأديب نضالاً سياسياً فلا يبقى ضمن جدران «برج عاجي» يكتب ما يقال له «الأدب الصرف» في حين ان العالم يشتعل..

الأدب هو الأدب، مهما كان موضوع هذا الأدب، وسواء كان موضوعه الشعر أم الحب أم التاريخ أم الكفاح الوطني أم السياسة بمفهومها اليومي. ومقالات عمر «السياسية» هي أدب سياسي وليست مجرد كتابة سياسية. وإذا كان لا بد من حشر كتابات عمر في خانات معينة، فإنه يمكننا القول إن عمر قد أبدع أدباً رائعاً تناول فيه موضوعات مختلفة منها: الكفاح، والشعر، والقصة، والتاريخ، والصداقة، والسياسة، والشيوعية، والمجتمع السوفياتي «حجر الزاوية في بناء الانسانية الجديدة» على حد تعبير عمر.

وفي الكثير من كتابات عمر التي أشارت إليها المؤلفة ولخصتها وأوردت فقرات منها، ثورة واضحة على هذا الإبعاد المصطنع للأدب السياسي عن «الحَرَم المقدس» للأدب، أو «الأدب الصافي» كما يقال.

ولا بد من التأكيد أخيراً، على أن هذه التناقضات في كتاب وداد سكاكيني، لا تقلل من الأهمية المعينة التي يؤديها هذا الكتاب في تعريف القارىء العربي بأدب عمر فاخوري التقدمي، وبدوره في حركة الكفاح الوطني منذ السيطرة العثمانية حتى انتزاع لبنان لاستقلاله بعد الحرب العالمية الثانية.

وبعد... فإننا لا نزال ننتظر، بعد ٢٥ عاماً من وفاة عمر فاخوري، أن يتصدى كتّابنا، لوضع كتاب علمي، متكامل، شامل، يدرس حياة عمر وفكره وأدبه وكفاحه ودوره، بشكل منهجي، ومن خلال ارتباط تطور هذا كله بتطور حركة التحرر العربي والحركة الثورية العالمية، وبوصف كون عمر فاخوري جزءاً فاعلاً في قلب هذه الحركة على صعيد الفكر والعمل، معاً.

(تموز ١٩٧١)

عن القصة الفلسطينية القصيرة وعن أقاصيص يوسف الشاروني وعن أقوال لعبد السلام العجيلي

أتاح لنا عدد مجلة «الآداب» (آذار ١٩٧٢)(*) القيام بجولة ممتعة، وغنية، ومتنوعة، مع جوانب من قضايا الحداثة والتجديد في الادب العربي المعاصر.. (في فلسطين، ومصر، وسوريا) تطرح كلها قضايا هامة جديرة بان تعرف وان تناقش.

١ ـ مع الاقصوصة العربية في فلسطين

تجاه هذه الدراسة التعريفية التي يقدمها **صبري حافظ**، عن الاقصوصة العربية في فلسطين، لا استطيع ان اتخلص من احكام توصلت اليها حول الموضوع نفسه في دراسة لي، تعريفية أيضاً في بعض جوانبها، نشرتها في مجلة «الطريق»(العدد ١٠ ـ ١١ سنة ١٩٧١ والعدد ١٢ سنة ١٩٧١) بعنوان «معنى الارض والحنين.. في قصص الارض المحتلة»، وكانت مادة هذه الدراسة

(*) ـ هذه الملاحظات والافكار نشرت في باب «قرات العدد الماضي من الآداب» ـ مجلة «الآداب» العدد ٣ آذار ١٩٧٢.

القصص نفسها، التي تناولها الزميل صبري حافظ في دراسته. . واذا كان في هاتين الدراستين من تشابه في بعض الاحكام والاستنتاجات، فلعل هذا لا يرجع إلى كون موضوع الدراستين واحد بقدر ما يرجع خصوصاً إلى تقارب في المنطلقات الفكرية وفي النهج وفي الموقف كذلك.

على ان هذا لا يحجب بعض الفوارق الاساسية، وهذا طبيعي، ولا يمنع من ابداء بعض ملاحظات في سبيل دراسة اوسع واعمق لهذا الموضوع الأدبي ـ الكفاحي في وقت واحد.

بعد مقدمة عامة عن الدور الكفاحي للادب العربي داخل فلسطين المحتلة، والتأكيد بان هذا الادب له صفة ادب (مقاومة) ـ لا أدب (معارضة) كما وصفه البعض ـ وذلك من خلال خصوصية هذا الدور الذي يقوم به ضد محاولات سحق الشخصية القومية للسكان العرب، ومقاومة التسلط الصهيوني، بعد هذه المقدمة يقول الكاتب:

«ان النماذج القليلة من القصص الفلسطينية التي حصل عليها (٣٣ قصة كتبت خلال السنوات الثلاث بعد حرب حزيران ١٩٦٧) هذه النماذج تؤكد لنا حقيقتين: أولاهما ان هناك حركة قصصية ناضجة في الارض المحتلة، تشكل تياراً فنياً له سماته المشتركة وملامحه المميزة عن أي تيار اقصوصي آخر من تيارات الاقصوصة العربية المعاصرة. وثانيتهما ان السمات المشتركة والارض الفكرية المشتركة لم تحل دون تمايز كل كاتب عن الكتاب العشرة الذين قرأت لهم وتفرّده. ولنبدأ أولاً بالحديث عن السمات المشتركة. . .».

في هذه الفقرة عدة استنتاجات من المفروض ان تبرهن الدراسة على صحتها في فقراتها اللاحقة. على ان صبري حافظ، الذي عودنا، في دراسات سابقة له، انه لا يكون سريعاً في احكامه، وان يقدم لقارىء دراسته وثيقة اقناع بهذه الاحكام، نجده هنا متسرعاً، ومتحمساً، الامر الذي جعله يحمِّل بعض القصص من صفات النضج اكثر مما تحمل، وان يضع كل القصص الـ ٣٣ في

كيس واحد، كما يقال، رغم تفاوت قيمتها، وان ينسى، بالتالي، تبيان فرادة هذا الكاتب أو ذاك، ثم يختزل الحديث عن الخصائص الفنية لهذه القصص ولا يحدد مكانها الفني، في حركة القصة العربية الحديثة بشكل عام.

ونحن ملزمون، بالطبع، ان نبرهن على احكامنا هذه:

١ ـ في رأيي إننا لا نستطيع تعميم الحكم ـ بان «هناك حركة قصصية ناضجة في الارض المحتلة» ـ على مجموع القصص التي تعرض لها الكاتب. ذلك ان مستويات هذه القصص تختلف، وهناك فرق حاسم بين اقاصيص **محمد نفاع ومحمد خاص وشكيب جهشان** وغيرهم (التي لا تزال تحمل ذلك الطابع السردي البسيط للقصة العربية في أواخر الاربعينات واوائل الخمسينات، فلا نستطيع ان نمنحها صفة النموذج). . وبين بعض أقاصيص **توفيق فياض** (التي تدخل مرحلة اللعب الفني الحديث في القصة، سواء من حيث اسلوب التركيب أم من حيث احتواء القصة على عدة ابعاد، واقعية ورمزية معاً). . ثم هناك فرق حاسم كذلك بين اقاصيص **توفيق فياض** وبين اللوحات القصصية **لاميل حبيبي** في «سداسية الايام الستة» (التي تضيف بنائية جديدة إلى القصة العربية الحديثة، وهي بنائية أصيلة نابعة من ضرورات الموضوع نفسه، ومن ضرورات التوازن الاصيل بين الحداثة وبين هدف الوصول إلى الجماهير ـ وهذه البنائية الفنية الجديدة لا بد لها من دراسة تفصيلية خاصة ارجو ان يساهم صبري حافظ بها).

اذن، فان في وصف صبري حافظ **لمجموع** حركة القصة العربية في فلسطين المحتلة بانها حركة **ناضجة**، تسرعاً حماسياً، ربما كان يحتكم إلى التقدير السياسي بأكثر مما يستند إلى التقييم الفني.

٢ ـ تقف الدراسة طويلاً أمام «السمات المشتركة» للقصة العربية في الارض المحتلة: (السمة الاولى: الاحساس العميق بالارض ـ السمة الثانية: التأكيد على ضرورة الفداء والمنافحة عن الارض والبقاء فوقها ـ السمة الثالثة: عدم اليأس بعد هزيمة حزيران ـ السمة الرابعة: التطلع إلى العودة، بمعنى عودة الاهل وعودة فلسطين إلى حالها قبل الاحتلال ـ السمة الخامسة هي: انغلاق

عالم المدينة في وجه الفلسطيني في الارض المحتلة، والبقاء في الريف ـ السمة السادسة هي: الاحتفاء الشديد بالطبيعة وتوظيفها توظيفاً فنياً ـ وسمات فرعية اخرى..) .. ونلاحظ من خلال تحديد هذه السمات، وهي كلها صحيحة، انها سمات ترتبط **بالمضمون** العام لهذه القصص، وبالموقف السياسي الكفاحي لكتابها، وبالمفهوم العام للدور الكفاحي للادب... وذلك دون ان يحاول كاتب الدراسة التفتيش عن **الخصائص الفنية** المميزة لهذه الاقاصيص عامة، ولأقاصيص كل كاتب من كتابها، فظل في اطار ابراز المعنى السياسي والاجتماعي لهذه القصص... فلم يصل بالتالي الى البرهنة على ان حركة القصة في فلسطين المحتلة «تشكل تياراً **فنياً** له سماته المشتركة وملامحه المميزة عن أي تيار أقصوصي آخر من تيارات الاقصوصة العربية المعاصرة».. ولم يحدد لنا مكان هذه الحركة القصصية ـ فنياً ـ في الحركة العامة للقصة العربية المعاصرة. وان هذا النقص ـ الهام جداً ـ في هذه الدراسة، لا يخفف منه اعتراف الكاتب بان: «كل الملامح التي تحدثت عنها هي أكثر التصاقاً بعالم المعنى منها بعالم المبنى في هذه الاقاصيص. والحقيقة ان تناول الملامح الفنية لهذه الاقصوصة بسرعة وفي نهاية الدراسة عمل فيه اجحاف كبير..».. وفي رأيي ان المسألة ليست مسألة «اجحاف كبير»، ولنقل بصراحة، طالما نحن من ابناء معسكر تقدمي واحد، ان المسألة هي مسألة تعاطف سياسي، أدت إلى اعطاء حكم ايجابي عام على هذه الاقاصيص، وإلى النظر إليها كأنها مجموعة موحدة الخصائص والسمات، الفكرية والفنية، وعدم التفريق بين هذا الكاتب أو ذاك، وتغليب المعنى الكفاحي السياسي على المعنى الفني ـ وهما في رأيي مترابطان ـ بل ان الدراسة النقدية التقييمية الصريحة للمميزات الفنية لهذه القصص يخدم المعنى السياسي لها ويعمقه ويشكف لنا مدى القفزة الهائلة لحركة القصة الفلسطينية خلال السنوات الثلاث او الاربع بعد هزيمة حزيران: من الطابع السردي البسيط إلى التركيب الحديث الذي يحمل بنائية فنية جديدة (عند اميل حبيبي خاصة) وهي مرحلة قطعتها القصة العربية، خارج فلسطين المحتلة، في خلال اكثر من ثلاثين سنة!.. ان تبيان هذا الواقع، يوضح إلى أي حد تسهم المجابهة اليومية المباشرة للعدو الصهيوني في الانضاج الفني السريع والاصيل،

للقصة والشعر، في الارض المحتلة. وبهذا تكتسب الصفة الفنية مضمونها السياسي ـ الكفاحي، الامر الذي اهمله صبري حافظ في دراسته.

٣ ـ على ان صبري حافظ قد اشار، في خاتمة دراسته، اشارات برقية إلى بعض الملامح الفنية للقصة في فلسطين المحتلة، ووصل إلى تأكيد نيِّر على ان هذه «الاساليب البنائية الراقية تسير جنباً إلى جنب مع رغبة الفنان الفلسطيني في الوضوح وفي الوصول إلى الجماهير». . وكنت اتمنى ان يقف طويلاً هنا أمام هذا الاستنتاج الواعي، لان هذه القضية بالذات، هي من أهم المعضلات التي تعاني منها الحركة الجديدة في أدبنا العربي المعاصر، وهي مطروحة بحدة. أعود إلى القول بان هذه الاشارات السريعة إلى الملامح الفنية للقصة الفلسطينية تقع في الخطأ نفسه للدراسة كلها، خطأ تحديد صفات واحدة لمجموع هذه الاقاصيص رغم ما بينها، وما بين كتابها، من فوارق حاسمة واساسية ونوعية. هذا بالاضافة إلى ان هذه الاشارات السريعة جداً، هي مظهر لعدم التوازن البنيوي للدراسة نفسها. . فأنا أفهم الدراسة الادبية، كأي عمل فني بنائي آخر، فيه نوع من التوازن والوحدة الداخلية. بمعنى ان حديثنا عن مضمون العمل الفني ـ أو معناه السياسي ـ لا بد ان يرتبط في الوقت نفسه بالحديث عن القيم الفنية البنائية لهذا العمل لان هذه القيم تشكل جزءاً أساسياً في المضمون. . . ولا اعتقد ان هذا المفهوم غائب عن ذهن صبري حافظ، ولا عن عدد من دراساته القيمة السابقة، وان كان غائباً عن دراسته الحالية هذه حيث يشكل الحديث عن «معنى» القصص اكثر من ٩٠ بالمئة من الحديث السريع عن «مبناها»، حسب تعبيره، مما يخلّ بالتوازن الضروري للدراسة الادبية ـ. . ولعل موضوعية صبري حافظ، ورؤيته العلمية، تجعله يوافقنا على ان دراسته حول «الاقصوصة العربية في فلسطين المحتلة» هي دراسة **تعريفية**، تميل إلى سرد الاسماء والقصص والمواضيع، وتقديم عرض عام لبعض ملامحها المضمونية، دون تحليل جدي لمختلف جوانب هذه القصص، ولمميزات كتابها، ولقيمها الفنية، بذاتها، وضمن الحركة العامة للقصة العربية المعاصرة، ولنا الحق ان نأمل بأن صبري حافظ سوف يسلط اضواء تحليلية جديدة على هذا

الموضوع الذي وجدت فيه لدى دراسته، عناء ومتعة ومهمة كفاحية في الوقت نفسه.

٢ ـ «يوسف الشاروني في رحلة الدورة الكاملة»

في دراسة **سامي خشبة** هذه عن يوسف الشاروني عناصر اساسية افتقرت إليها دراسة صبري حافظ عن القصة الفلسطينية. فإن سامي خشبة، هنا، يتجاوز طابع الوصف إلى محاولة جادة لدخول عالم الشاروني، ومحاولة تفسير اعماله من داخلها وبالارتباط مع حركة العصر وحركة المجتمع المصري، ومن خلال قيمها البنائية الفنية.

وفي الواقع، فرغم قلة الاقاصيص التي كتبها الشاروني ـ بالنسبة لغيره وبالنسبة للفترة الزمنية التي كتب خلالها والتي تمتد إلى أكثر من عشرين عاماً ـ رغم هذا فان عالم الشاروني غني، ورحب ومعقد، ومشحون بالتجارب الحياتية والفنية والكفاحية معاً، ولعل قصص الشاروني تطرح من القضايا الفنية والفكرية والاجتماعية باكثر جداً مما تطرحه قصص العديدين من الكتاب الجيدين والطليعيين في مصر وسائر البلاد العربية. ولعل ما يؤكد هذا القول واقع ان الشاروني كان رائداً أساسياً للحداثة في القصة العربية ـ منذ أواخر الاربعينات حيث ابدع ابنية فنية جديدة للقصة العربية مستمدة أساساً من رؤية جديدة كذلك لحركة المجتمع العربي داخل حركة العصر كله، ومن تفاعل اصيل مع ابداعات رواد القصة الحديثة في العالم ـ وان الشاروني استمر، على مدى الخمسينات، وبداية الستينات، بين أهم رواد الحداثة في القصة العربية كما لو بدأ حديثاً في الانتاج ولم يبدأ منذ أكثر من عشرين عاماً.

وقد حاول سامي خشبة ان يرود بنا بعض جوانب هذا العالم الرحب، وان يبرز عدداً من القيم الفنية للشاروني، وان يعطي القارىء الكثير من المفاتيح التي تتيح له الاستمتاع اكثر، فنياً وفكرياً، داخل عالم الشاروني الفني. ويشير الكاتب الى خاصة مميزة لقصص الشاروني التي يتجلى فيها تعقد شبكة

العلاقات بين الشخصيات وبين العالم والاحداث فيقول ان «هذه القصص، مع ذلك، ليست احاجي لاكتشاف العلاقات بين الشخصيات وبين العوالم التي يواجهها. وانما بناؤها الفني، منطقها الفني الداخلي، هو الذي يحول اكتشافنا نحن القراء لإبعاد تلك العلاقات إلى متعة فكرية وفنية من نوع شامل ورفيع».

. . . وبالفعل، فعندما بدأنا في اوائل الخمسينات نقرأ قصص الشاروني في مجلة «الاديب» اللبنانية، لم نكن نستمتع فقط بما نكتشفه فيها من جديد في البناء القصصي، بل نستمتع كذلك بما نكتشفه خلالها من علاقات العالم بنا ومن حولنا. فهي من خلال دورها الفني الجديد كانت تؤدي دوراً **معرفياً** كذلك، وتفتح الافق على رؤية جديدة لحركة الواقع.

وفي ظني، من خلال قراءاتي المزمنة للشاروني، ، انه من الصعب تقسيم قصصه ـ حسب اقتراح سامي خشبة ـ إلى نوعين رئيسيين: قصص «الناس في العالم». . وقصص «العالم في الناس». ففي القصص التي وضعها الباحث في خانة «الناس في العالم» لا يمكننا الا ان نرى انعكاس هذا العالم في هؤلاء الناس. . . (فحين نرى، مثلاً، بطل قصة «دفاع منتصف الليل» في قلب العالم، محاصراً به ومطارداً منه ، نرى هذا العالم نفسه يسكن ويتفاعل في داخل هذا البطل، في افكاره، وهواجسه ورعبه وتصوراته وتحفزه للدفاع عن نفسه ضد هذا العالم كله. فلا نحن نستطيع ان نجزّيء هذه العلاقة الديالكتيكية بين الناس والعالم، ولا قصص الشاروني ـ في مجموعته الاولى ومجموعته الثالثة ـ جزأت هذا الترابط). . وفي حين كان الشاروني يصور الناس في العالم، كان في القصة نفسها واللحظة نفسها يتغلغل إلى أعماق الاشخاص، يرصد انعكاس العالم في الناس، ويصور هذا كله بعين فنان اصيل يصفها سامي خشبة بحق «انها كاميرا حديثة تسجل الصوت الداخلي والصورة في وقت واحد». . . على أنني أحب ان أفهم من تقسيم سامي خشبة لقصص الشاروني بهذا الشكل، ان العالم الداخلي لشخصيات الشاروني قد اغتنى اكثر من السابق فبدأ كما لو انه في بعض قصص مجموعته الثالثة يصور «العالم في الناس» مما اغرى الباحث بان يضع هذا الخط الوهمي بين قصص وقصص.

ولست أميل هنا إلى الحديث عن الكثير من التحليلات العميقة والنيِّرة في دراسة سامي خشبة لقصص الشاروني وعالمه. . حتى لا اضطر إلى نقل فقرات بكاملها اوافقه تماماً عليها، وفقرات اخرى كشفت لي جوانب لم تقع في دائرة الضوء عندي لدى قراءاتي وملاحظاتي على قصص الشاروني، ومن شأنها اغناء ما أعده من دراسة عن هذا الرائد الشجاع للقصة العربية الحديثة.

على انني أحب ان أبدي ملاحظة عامة على الدراسة، وهي ان محاولة الدخول إلى عالم الشاروني، ربما هي التي ابعدت سامي خشبة عن ضرورة تفسير معنى ريادة الشاروني للقصة العربية الحديثة وابراز اهمية انجاز الشاروني «صاحب التجاريب والمغرم أيضاً بالتجريب» في تلك الفترة من أواخر الاربعينات واوائل الخمسينات. . واعني الاهمية الفنية من حيث حداثة الرؤية والبناء، والأهمية السياسية أيضاً، من حيث تصوير حركة الصراع داخل المجتمع المصري والتطلع إلى الخلاص، وربط هذه الحركة بحركة العصر وواقع الصراع العام في العالم. ومن خلال هذا كله أهمية كون الشاروني متحركاً في خط التطور، ولا يزال بين كتاب الطليعة، محتفظاً بنضارة الرؤية والقدرة على الاكتشاف وعلى اقتراح اشكال جديدة.

على أن الشاروني لم يتمسك دائماً بهذا الخط الذي يقود باستمرار إلى الاكتشاف والاقتراح والريادة. وانزلق في فترة من الفترات ـ ظهرت نتائجها في مجموعته «رسالة إلى امرأة» ـ إلى السهولة والاعتماد على الرصيد الماضي بأكثر من الاعتماد على التفتيش لإضافة رصيد جديد. وقد أشار سامي خشبة، بموضوعية ووضوح إلى هذه الفترة.

هنا نجد أنفسنا أمام مسألة جدية من مسائل النقد الأدبي العربي الحديث. فإن الانطلاق من مواقع الحب لعمل هذا الفنان أو ذاك، أو مواقع التقدير السياسي لهذا التيار الأدبي، أو ذاك، يحجب عنا أحياناً ما في عمل هذا الفنان أو هذا التيار من سلبيات ونواقص فنية، أو نحسب أن الاشارة إليها قد تسيء إلى العمل كله!. وهذا غير صحيح. . وهذا، في ظني، ما وقع به الزميل صبري

حافظ في دراسته عن القصة الفلسطينية، وما وقع به غيره، وقد أكون أنا منهم، بالنسبة لدراسة شعر الشعراء الفلسطينيين، والاحتفال الضروري به، ولكن بشكل جعل النظرة إلى هذا الشعر تميل إلى ابراز موقف الشاعر بأكثر مما تميل إلى تبيان مدى التجلي الفني لموقف الشاعر في شعره نفسه.

لم يقع سامي خشبة إذن في منزلق التأويل الفني للقصص الضعيفة عند الشاروني، بل هو يقول بوعي الناقد المحب، إنها ضعيفة، وهو يفسر هذا الضعف. بل هو في عرضه لقصص مجموعة «رسالة إلى امرأة» يكاد يكتفي بعرض حادثتها ومعنى هذه الحادثة دون تحليل لقيمها الفنية، ثم يخلص إلى القول:

«ولكن أكثر قصص هذه المجموعة قد كتبت بغرض «صحفي»، أي للنشر العاجل في صحافة اسبوعية تطالب الكاتب بمستوى محدد لقراء معينين، وكتبت في فترة وقع فيها الشاروني أسيراً لتصور جزئي عن النزعة الواقعية، ولتصور عن طبيعة التعبير الفني يجعله محدوداً بحدود تصوره الواقعي الجزئي. لن تجد لأية تجربة من تجارب قصص هذه المجموعة بعداً آخر غير البعد المباشر لمعنى أحداثها باستثناء قصص: نشرة الأخبار ـ مع فائق الاحترام ـ باختصار». ثم يستنتج الكاتب: «إن هذه المجموعة، بهذا الشكل، هي تجربة محدودة الأثر في عالم القصة القصيرة المصرية، وإن لم تكن كذلك بالنسبة لتطور الشاروني نفسه».

قد نوافق سامي خشبة على هذا الحكم أو لا نوافقه، فليس هذا ما يهمنا هنا. المهم هو **الموقف النقدي** نفسه، وهذا ما أحببت التأكيد عليه، ذلك أن كثيراً من النقاد يميلون إلى اعطاء لون واحد للوحة: أبيض أو أسود. في حين أن الصورة الأساسية والفنية أكثر غنى بما لا يقاس من لونين اثنين، خاصة إذا كان الأمر يتعلق بفنان كبير.

لا بد للناقد، في مواجهة العمل الفني، أن يلغي من حساب الربح

والخسارة، مسألة التقدير الشخصي أو التعاطف السياسي مع الفنان، ويواجه العمل في علاقته مع العالم ومع الحركة الأدبية نفسها ومع العصر، ويقول ما يراه بصدق، ووعي، ووضوح.. وهذا الموقف النقدي العلمي إنما يكون في النهاية، في مصلحة التقدير الشخصي أو التعاطف السياسي مع الفنان.. لأنه بالضبط، موقف علمي.

هذا ما نطمح أن تكونه حركتنا **النقدية** الحديثة، وهذا ما يفرض على الفنانين أن يحترموه.

٣ ـ «مقابلة أدبية مع الدكتور عبد السلام العجيلي»

أقوال الدكتور عبد السلام العجيلي ـ في المقابلة التي أجرتها معه مجلة «الآداب» ـ تقف على الطرف الآخر، غير المتوافق، مع تطلعات الجيل الجديد من أدباء الشباب، وغير المنسجم مع تجاربهم، والمتعالي بشكل لم نكن نحب أن نسمعه من أديب أحببنا أدبه ونقدر ما بذله من جهد لإغناء الأدب العربي.

وفي البداية أحب أن أتساءل عن جملة عجيبة وردت في كلمة التعريف بالدكتور العجيلي ولم أفهم المقصود منها، يقول مسجل الحديث ان «أهم سمة تميز الدكتور العجيلي أديباً انه ينتمي بالأصالة إلى أمته العربية وتراثها الأصيل».. ولا أدري ما هي شروط الانتماء، بالأصالة، إلى الأمة العربية؟ هل تعود إلى الأصل العرقي، أم التعصب، أم إلى تحويل الانتماء القومي إلى عقيدة، أم إلى ماذا غير أن يكون الكاتب، ببساطة، عربياً وطنياً فلا يتنكر لشعبه ولأمانيه؟.. كم أحب أن يفسر لي كاتب الحديث هذا المفهوم العتيق للتمييز الذي يذكرني، بشكل ما، بالصياغات العصبية لمفهوم الأمة والانتماء.. وأتمنى أن أكون مخطئاً في هذا الظن الآثم

نعود الآن إلى حديث الدكتور العجيلي، الذي يضع نفسه، منذ البداية، في

مواجهة القصة الجديدة، ويبرر هذا بايراد بعض من النماذج البالغة التعقيد، أو البارزة التصنع، أو الظاهرة التقليد في هذا الأدب الجديد. وفي ظني أن الدكتور العجيلي يعرف جيداً أن حركة الشعر العربي الحديث، في بداياتها، جابهت حججاً من هذا النوع، وان أعداء حركة التجدد كانوا يستندون إلى بعض النماذج السيئة من الشعر الجديد للتشنيع على حركة الشعر الجديد. ثم هو يعرف جيداً أن الشعر الجديد قد انتصر، وان اعلامه الآن هم الأعلام البارزون للشعر العربي المعاصر.. ونذكّر العجيلي كذلك أنه هو أيضاً قد أتى ببعض الجديد في قصصه، منذ «بنت الساحرة» و«ساعة الملازم»، وان بعض النقد العتيق أخذ عليه ما يأخذه هو الآن على حركة الأدب الجديد.. فلماذا، إذن، محاولة الوقوف بالأدب عند الحد الذي وصل إليه؟.. أخشى على العجيلي نفسه، انطلاقاً من موقفه هذا، أن يراوح، أدبياً، في مكانه. والمراوحة في المكان لا تعني، إذا استمرت، سوى الجمود والتحجر في هذا المكان نفسه.

والمدهش في أديب، قصاص، واسع الاطلاع، أن يحكم على بعض النماذج الأدبية بالتقليد من **مجرّد السماع**، دون أن يكلف نفسه ـ وهذه أبسط نشاطات الأديب المنتج ـ أن **يقرأ** هذه النماذج ليحكم عليها.. فهو يحكم على حركة التجديد في الأدب العربي بأنه يغلب عليها التقليد ويقول: «سمعت، **ولم أقرأ**، أن توفيق الحكيم ونجيب محفوظ قد كتبا قصصاً من هذا النوع، ومن الناحية المبدئية أربأ بهما أن يسايرا الموضة..» ثم يحكم عليهما بالتقليد!!..

ثم يسمح لنفسه بالحكم على هذه الاتجاهات الجديدة، رغم اعترافه، بأن قراءاته «للقصة العربية في الوقت الحاضر **قليلة**»...

أخشى على الدكتور العجيلي من نزعة التعالي، والاستكانة إلى الشعور بالجلوس على عرش الكبار المكرسين، والحنق، بالتالي، من النقد... وهذه الخشية آتية من لهجة حديثة عن النقد والنقاد بلغة الشهادات الرسمية الجامعية، فهو أولاً يقول «إن الذين يتصدون للنقد الأدبي في الوقت الحاضر في أغلبهم كتّاب مبتدئون».. قد يكون هذا صحيحاً، وليس عيباً أن يكون

الكاتب مبتدئاً، المهم أن يملك قدرة نقدية، وثقافة، وذوقاً قبل هذا وذاك.. على أن العجيلي يذهب إلى أبعد من هذا فيقول: «وإذا حدث وتعرض لنقد نتاج أدبي ناقد غير ممتهن، أعني غير النقاد **الرسميين** (!!) فيجب أن يكون معروفاً بكفاءته». ثم يضيف «أما النقد كعلم ودراسة واستنتاج محصلات، فإنه عملياً لا يحتاج إلا للاكفاء الذين يتهيأون له بالدراسات **الجامعية**».. ولو!.. ألا يحق لناقدٍ ما، ذوّاقة، أن يدرس مجموع نتاج الدكتور العجيلي، ويستخلص قوانينه ومميزاته ونقاط ضعفه أيضاً إلا إذا كان... **دكتوراً جامعياً**؟..

أخشى أن أقول للدكتور العجيلي أن نزعة التعالي هذه، على الأدب الجديد، وعلى واقعنا الحضاري، وعلى النقاد غير الجامعيين، وغير الرسميين تمارس تأثيرها، سلبياً، على نتاجه الأدبي نفسه فيصبح متعالياً على الحياة والقراء.. ويبدأ عصر الجفاف.. أخشى أن أقول هذا، وأتمنى أن لا يقع العجيلي فيه.

(١٩٧٢)

ملحق

الشعر العربي الحديث
... يواجه الجمهور

هذه المقالات مرتبطة بأحداث ثقافية معينة:

- بين ٨ و١١ كانون الأول ١٩٧٠ أقيم في بيروت «**الملتقى الشعري الأول**» نظمه «النادي الثقافي العربي»، وجمع عدداً كبيراً من أصحاب الشعر الحديث في البلاد العربية.

- وبين ١ و٥ نيسان ١٩٧١ أقيم في العراق «**مهرجان المربد الشعري**» اشترك فيه كذلك عدد كبير من الشعراء والنقاد العرب.

- ومن ١ إلى ٢٧ آذار ١٩٧٢ نظم اتحاد الكتاب اللبنانيين، «**شهراً شعرياً**» في قاعة الأونيسكو اشترك فيه خمسة شعراء عرب أقاموا خمس أمسيات.

. . . عن هذه الأحداث الثقافية كتبتُ عدة مقالات تجمع بين العرض والتأريخ والتحليل السريع لبعض القصائد وبعض الاتجاهات. فهي ليست أبحاثاً ودراسات، ولكنها نوع من المتابعة الثقافية كتبت لمجلات شهرية، وتحمل أحكاماً تكونت خلال الحدث الطازج نفسه، وليس نتيجة دراسة وبحث وتحليل. وقد رأيت أن أضيفها هنا، كملحق مكمّل لموضوعات هذا الكتاب.

ملاحظات

عن الملتقى الشعري الأول.. ومن خلاله

١ -

هل أراد الشعر الحديث أن يختبر جماهيريته؟

منذ أخذ الشعر الحديث ـ مع بدر شاكر السياب وبلند الحيدري ونازك الملائكة في أربعينات هذا القرن ـ يصير تياراً، غريب النغمة والصورة والموقف، في حركة الشعر العربي، وهو يعارك ليفسح لنفسه، أولاً، مكاناً تحت الشمس العربية، وليؤكد وجوده، تالياً، ثم ليزعم لنفسه قدرة أن يحمل هو، لا الشعر التقليدي، هموم الانسان المعاصر وتطلعاته، مضموناً وبناءً وشكلاً وتسارع حركة وتنويعاً لا يُحد في الأنغام الموسيقية، الداخلية منها، أو التي تصدر عن تنويعات الأوزان والقوافي على حدّ سواء.

نستطيع القول الآن، بعد أكثر من ثلاثين عاماً، إن معركة الشعر الحديث كانت ضارية جداً، وعلى عدة جبهات: ضد قوة التقاليد والعادة. ضد ركام من المفاهيم الثابتة في الثقافة والفن. ضد القواعد التي أراد لها المتعصبون أن تتحول إلى قضبان سجن فولاذي يكبل أية حركة تجديد وتجاوز. ضد الربط التعسفي بين الشكل العمودي للشعر وبين خصائص الأمة، والقومية العربية،

و«طبيعة الانسان العربي» و«قدسية» التراث كله، لأن في هذا التعصب نفسه كبح لحركة الأمة كلها، لا للشعر فقط، في اتجاه التطور ومواصلة الابداع والتجدد المستمر.

ثم كانت معركة الشعر الحديث ضارية في داخل نفسه أيضاً: ضد تلك «اللغة الشعرية الخاصة» التي ترتبط بالقاموس أكثر مما ترتبط بالحياة والمجتمع. ومن أجل عصرنة اللغة، وتحولها من حالتها التراثية إلى حالة حيوية تستمد زهوها وحرارتها من عصرنا نفسه. أي تحويل الكلمات العادية، كل الكلمات، إلى شعر، لا حبس الشعر في كلمات وتراكيب كانت لها حياتها وحرارتها وزهوها في عصور مضت. وخلال هذا، كان الشعر الحديث يخوض معركة بناء نفسه. فالثورة على الأبنية القديمة هي الجزء السلبي من المعركة، أما المعركة الأساسية، شأن كل ثورة، فهي معركة البناء الجديد نفسه، معركة استخدام كل المكتسبات الحية القديمة، داخل هذا البناء الجديد المطلوب منه أن يجد طريقه إلى قلوب وأذهان أناس تعوّدوا على القديم، وانغامه وصوره وتراكيبه.

وعلى مدى هذه الأعوام الثلاثين، امتلأ نتاجنا الثقافي ـ في الصحف والكتب والندوات ـ بالمعارك والمناقشات بين المجددين وبين المتمسكين بالقديم كله، بل لعل هذه المعركة، هي التي طبعت حركتنا الأدبية بطابعها خلال ربع القرن الأخير، وشهدت تطرفات المتعصبين ومبالغاتهم وتشنجاتهم سواء من هذا الفريق أو ذاك. وما كان لهذه المعركة أن تطبع حركتنا الأدبية العربية بطابعها لولا أنها تعبر عن ضرورة في حركة التطور العام لشعوبنا وبلادنا.. وما كان لحركة الشعر العربي الحديث أن تنتصر، بالتالي، في هذه المعركة لولا أنها استطاعت أن تحمل بالفعل هموم هذه الشعوب وتطلعاتها، وتكون بهذا إحدى تجليات الضرورة في حركة التطور الثقافي العام.

نقول: إن الشعر العربي الحديث قد انتصر، لأنه لم يبق ظاهرة فردية محدودة معدودة، صار الآن ظاهرة عامة للشعر على مدى العالم العربي كله. ثم لأنه أوجد لنفسه بنائية جديدة لها خصائصها التي لم تكن سابقاً. ولأنه استطاع، ليس فقط أن يعبر عن حركة التحرر العربية المعادية للاستعمار والتخلف وكل

عوامل الرجعية، بل صار هو نفسه أحد العناصر الثقافية الهامة المكوّنة في قلب حركة التحرر.

وليس مصادفة على الاطلاق ان حركة الشعر العربي الحديث بمجموعها ـ ما عدا استثناءات لا تخلو منها أية حركة ابداعية ـ تسير منذ بداياتها الأولى مع الحركة الثورية وحركة التحرر والتقدم الاجتماعي ثم مع حركة المقاومة بالتالي، وتصبح عنصراً فاعلاً في هذه الحركة. ولا نستطيع هنا ان نفسِّر هذه الظاهرة بموقف الشعراء، وحده، من الحركة الثورية، بل لعله من الأصح القول: إن الحداثة نفسها، والمعاصَرة في البناء الفني واللغة والتركيب، هي إحدى ظاهرات ذلك الموقف الثوري للشاعر، تحولت فيما بعد إلى ظاهرة ثقافية فنية عامة.

التجديد هنا، بشكل عام، هو كذلك حركة ثورية. وهو مكسب ثوري في ثقافتنا، بقطع النظر عن امكانية استخدام هذا المكسب، من قبل هذا أو ذاك ـ كما تُستخدم اللغة نفسها ـ ضد حركة التقدم.

إن إمكانية استخدام السينما، مثلاً، ضد التقدم، لا ينفي أن اكتشاف هذا الفن وتطوره هو مكسب ثوري في ثقافة العالم. كما ان استخدام العلم ضد الانسانية لا ينفي أيضاً كون كل اكتشاف علمي، بحد ذاته، هو كشف ثوري للعالم الموضوعي.

الشعر الحديث إذن انتصر، على صعيد تأكيد وجوده، وتكامل بنائيته الجديده، وعلى صعيد الانتشار الواسع بين القراء العرب، حتى صار الشعر الذي «يحتل الميدان» الآن، هو الشعر الحديث بالذات.

على أن هذا نفسه حمل للشعر الحديث قضايا لا بد له أن يواجهها. منها انه لا يزال في ميدان المعركة أكَمَة لم يرفع الشعر الحديث عليها رايته بعد، وهو يتقدم منها، بين حين وحين، وَجِلاً يخشى النتيجة. هذه الأكمة هي: «**المنبر**».

قيل: الشعر الحديث هو للقراءة لا للالقاء والسماع. بعض شعراء الحديث أنفسهم قالوا هذا أيضاً.

وقالوا: الحضارة الحديثة، وانتشار العلم، يفرض أن يتحول الشعر إلى نتاج بصري لا سمعي. وقالوا إن مضمون الشعر الحديث نفسه، وشحناته الفكرية والفنية تبعد به عن عملية الإلقاء الجماهيري.

ولكن الشعر الحديث، في بلاد أخرى من العالم، في الاتحاد السوفياتي مثلاً، يجذب إلى سماعه عشرات الألوف، ويمارس فعله الثوري في مجتمع حضاري صناعي وصل إلى ذروة سامِقَةٍ في التطور التقني والبشري على حد سواء.

لقد جرب الشعر العربي الحديث نفسه في مناسبات جماهيرية متفرقة. نجح هنا وأخفق هناك، حسب الشعر، وحسب القضية، وحسب إلقاء الشاعر.

وصار لا بُدّ للشعر العربي الحديث، بعد رحلة الثلاثين عاماً أن يختبر نفسه:

ـ أن يرى إلى إمكانياته في جذب اسماع الجمهور بعد أن حصل على تقبل الجمهور له قراءة.

ـ أن يحدد ميزاته الخاصة، و«قواعده» التي لا بد أنها تكونت خلال هذه المسيرة.. وذلك لا «ليقعد» فيها، بل ليؤكدها ويطورها ويتجاوزها.

ـ وأن يستفيد شعراء الحداثة من تجارب بعضهم بعضاً، عن دراسة ووعي هذه المرة، بعد أن صار تيارهم يعمُّ مختلف البلدان العربية.

فهل كان «الملتقى الشعري الأول» هو ميدان الاختبار هذا؟. أو بشكل أدق: هل استطاع هذا الملتقى الشعري أن يؤدي هذه المهمات «الاختبارية» التي لا بدّ منها؟

٢ ـ

إن مجرد انعقاد مثل هذا الملتقى الشعري كان حدثاً متميزاً في حياتنا

الثقافية. جرت الدعوة إلى الملتقى بمبادرة عدد من الشعراء الحديثين أنفسهم. والذين جاؤوا إليه جاؤوا بوصفهم شعراء لا بوصفهم يمثلون هذا البلد العربي أو ذاك. وكان هذا التجمع ـ لحوالي ٢٥ شاعراً خاضوا، معاً ومتفرقين، طوال أعوام وأعوام، معركة الشعر الحديث، دفاعاً.. وابداعاً.. وهجوماً.. وانتصاراً بالتالي ـ يترك انطباعاً بأن ما يحدث ربما يشير إلى مرحلة جديدة، انعطافة جديدة، أو تبلور جديد، للحركة التي يقوم بها هؤلاء الشعراء، وبينهم مثلاً، بلند الحيدري ـ الذي حمل ديوانه «خفقة الطين» أولى بوادر تحول هذا الشعر الحديث إلى تيار شعري عام ـ مروراً بمختلف اعلام الشعر العربي الحديث، ووصولاً إلى الشاعر الفلسطيني الجديد وليد سيف ـ الذي برزت موهبته الجديدة من خلال قصيدته «أعراس» في هذا الملتقى ـ.. وبدا وكأن فرسان هذه المعركة الضارية، والطويلة المدى، جاؤوا إلى ملتقى بيروت لتأكيد انتصارهم، ولإعلان «بيانات» هذا الانتصار.

كانت هذه هي توقعاتنا، وكان هذا أملنا.

تاريخ الحركة الأدبية والفنية يعطينا كل مبررات هذه التوقعات: فالكثير من **تجمّعات** حاملي هموم العصر والتجديد كانت تؤدي إما إلى اطلاق مذاهب فنية جديدة أو بلورة مذاهب كانت عناصرها تنمو. ـ(الرومنتيكية. السوريالية. الدادائية. الواقعية الحديثة.. إلخ)ـ وتركت لنا هذه التجمعات **بيانات وشهادات أدبية وفنية** مارست تأثيراً هاماً في تطور الحركات الفنية في العالم، بالاضافة إلى كون هذه البيانات، بحد ذاتها، تشكل أعمالاً فنية وفكرية رائعة الصياغة ورائعة الفعل أيضاً، في ميدانها.

كنا ننتظر هذا، ولكن «الملتقى» كشف لنا وجود الامكانية، ولم يصل بنا إلى التحقق، والفعل!

الكلمات التي قالها الشعراء، في ندوات «الملتقى» ومناقشاته، كانت عامة جداً. فيها ملامح عن بعض عناصر القصيدة الحديثة. فيها تحديدات لهذا الجانب أو ذاك من قضايا الشعر الحديث. فيها بعض اطلالات على التجارب

الخاصة لبعض الشعراء. هذا كله حسن. ولكن هذا كله لا يكفي. وليس هو وحده الذي كان منتظراً ولا هو وحده الذي كان ممكناً. كان أقل بكثير من الممكن. أكثر المتكلمين من الشعراء كانوا ينظّرون شعرهم، هم. يحاول الواحد منهم أن يحكم على الشعر الحديث من خلال تجربته الذاتية وحدها. يحاول تعميم تجربته هو كما لو أن الشعر الحديث كله، لا بد أن يكون على صورة تجربته الخاصة ومثالها!.

على ان محاولة استخلاص **قوانين حركة الشعر الحديث**، عناصر هذا الشعر، وميزاته، أي «قواعده» التي لا بد انه أوجدها في رحلته الثلاثينية هذه، ثم صياغة هذا في «**بيان**» يكون قاعدة انطلاق جديد، وتجاوز جديد ـ هذا كله لا يتم من خلال احاديث عابرة، ارتجالية، عن تجربة هذا الشاعر أو ذاك. . . لا بد من النظر إلى حركة الشعر العربي الحديث **كلها**، من خلال **مجموع التجارب**، ومجموع النتاج الشعري نفسه.

«قواعد» الشعر العربي الحديث لم تولد مع ولادته. كان في بدايته **خروجاً على القاعدة القديمة**، وانطلاقاً منها إلى المجهول، قواعد كل نوع فني تتكوّن **خلاله الحركة التاريخية لهذا النوع**، ولا يمكن استخلاصها إلا **بعد** مرحلة التكوّن، والنضوج. الشعر العربي الحديث يفتش الآن عن «قواعده» هذه. بعض دراسات الشعراء انفسهم، والنقاد، تسهم في عملية الاستخلاص هذه والتحديد. الملتقى الشعري كان ظاهرة ومحاولة، غير ناضجة، في اطار هذا التفتيش. والذي يؤكد ضرورة هذا التفتيش، هو هذا التشتت الذي ظهر ـ خلال الملتقى نفسه ـ في الكلمات الارتجالية للشعراء عندما حاول كل منهم ان يتحدث عن ميزات الشعر الحديث وخصائصه. ربما حدث هذا لان الشعراء ظنوا انهم قادمون إلى مجرد مهرجان لإلقاء الشعر الحديث. وربما لان الداعين إلى الملتقى كانوا واقعين تحت سحر فكرة تنفيذ اللقاء نفسه، فلم يضعوا له أهدافاً واضحة تتجاوز مجرد اللقاء والإلقاء.

لهذا لم نسمع «شهادات» عميقة حارة من كل شاعر عن تجربته ومعاناته ومعركته. لم نسمع دراسة لناقد أو أكثر حول هذه الرحلة الثلاثينية للشعر

العربي الحديث، وما حملته من مكاسب فنية وعثرات، وابداعات مضافة إلى كنزنا الثقافي العام. وبالتالي لم نستمع إلى ما كنا نأمله: صدور «**بيان الشعر العربي الحديث**».

«الكلمة الحماية» التي سمعناها، كانت كلمة بائسة جداً، اشبه بكلمة أهل الفقيد في حفلات التأبين لما تضمنته من شكر للشعراء الذين «تجشموا مشاق السفر»، وللحضور الذين حضروا، وللشباب الذين ساعدوا، ولمديرية السياحة و... فقط!.. أنا لا أنتقد شخصاً معيناً، بل انتقد حركة شعرية خلاقة كان لا بد ان يكون «البيان الختامي» لملتقاها، هو البيان **الضروري** لحركة الشعر الحديث، البيان الذي ننتظره لانه صار لا بد ان يصدر... ربما في الملتقى القادم، أو في المؤتمر القادم للشعر العربي الحديث الذي نعتبر هذا الملتقى مجرد تمهيد له، متواضع، ولكنه كان ضرورياً أيضاً. (ولعل الشهادات التي حصلت عليها مجلة «الطريق»(*) من شعراء الملتقى، وبعضها اشبه ببيانات شعرية تستمد أصولها من التجربة نفسها ـ وقد نشرتها المجلة في محور خاص بالملتقى ـ لعل هذه الشهادات تقدم مادة هامة واصيلة، سواء للدارسين، أو للملتقى القادم المنتظر. وبهذا تكون «الطريق» قد قامت بقسط هام مما كان لا بد ان يقوم به الملتقى نفسه).

(*) ـ كانت مجلة «الطريق» قد وجهت إلى الشعراء المشتركين في هذا الملتقى السؤال التالي: «**كيف تفسرون الحداثة في الشعر العربي (في الشكل، وفي المضمون، وفي الموقف من العالم، وفي طريقة التعبير عنه)؟.. ثم، هل لكم أن تحدثونا عن اسهامكم في هذا المجال، من خلال تجاربكم الشعرية؟**» ـ وقد نشرت المجلة في عددها الأول (كانون الثاني ١٩٧١) اجابات الشعراء: أدونيس، بلند الحيدري، خليل حاوي، محمد الفيتوري، نزار قباني، جورج غانم، صلاح عبد الصبور، أحمد عبد المعطي حجازي، ممدوح عدوان، فوزي كريم، حميد سعيد، سلافة حجاوي، عز الدين المناصرة = وجاءت اجاباتهم/الشهادات، **أشبه ببيان، متعدد الأصوات، للشعر العربي الحديث**. يقدم مادة هامة للقراء أولاً، وللدارسين، وللشعراء الجدد على حد سواء.

ـ ٣

القراءات الشعرية في الملتقى، حكمتها أيضاً هذه الارتجالية التي طبعت الملتقى كله. فقد اختار الشعراء قصائدهم عفو الخاطر. أكثرها قديم، بعضها منذ سنتين واكثرها منذ اكثر من سنتين وبعضها منذ عشر سنوات. أكثرها يعرفه المستمعون. أكثرها لا يمثل الشاعر نفسه في آخر تطوراته. **ومجموعها** لا يمثل آخر تطورات الشعر العربي الحديث.

كان المطلوب، بالضبط، **قصائد جديدة** تشكل **احداثاً** في تطور كل شاعر.. حتى يصل **الاختبار** إلى ذروته.

مع هذا، نتائج **الاختبار** كانت إيجابية:

ـ الشعر العربي الحديث أيضاً، يستطيع ان يكون **جماهيرياً**، شعراً **للسماع** أيضاً وليس فقط للقراءة كما قيل. فجمهور الملتقى لم يتقبل فقط هذا الشعر وهو يُلقى، بل عبَّر كذلك عن رأيه في هذه القصيدة أو تلك، في هذا الشاعر أو ذاك، وحتى في هذه الصورة أو تلك.

قيل: الشعر الحديث، ذو تركيب معقد.. فيه الصور، والحلم، والفكر، فيه الرمز والحركة والحوار وتعقيدات العصر. لهذا من الصعب، أو من المستحيل، إيصال هذا الشعر إلى المستمع من خلال الإلقاء وحده...

ولكن المستمع الحديث، أيضاً، لم يعد بسيطاً كمستمع الماضي، ولم تعد متعة الاستماع تأتيه فقط من النغم الرتيب والصورة الواضحة والمعنى المباشر، بل صارت تأتيه خصوصاً من فرحة الاكتشاف، على صعيد الرؤية والصورة والنغم والفكر والحلم معاً.

استطاع الشعر العربي الحديث، اذن، ان يصعد إلى **المنبر**، وان يغرز رايته هناك، حتى في ملتقى لم يحضَّر له التحضير اللازم.

يبقي أن بعض قصائد الملتقى تشكل **احداثاً**، سواء على صعيد السلب أم على

صعيد الايجاب، وتطرح مع نفسها، بعض قضايا الشعر العربي الحديث:

ـ **بلند الحيدري** القى عدة قصائد جديدة من ديوانه «**اغاني الحارس المتعب**» الذي صدر أيام الملتقى نفسه. في هذه القصائد، في الديوان كله، يقدم بلند تجربة جديدة. يحاول هنا ان يضعنا في قلب العصر كله. اشكاله. وسائله. سلعه. مصطلحاته. ثوراته. وتيرته. وطأته. كلماته. عنفه. الوانه. روائحه. علاقاته. صراعاته وصرعاته. تعقيداته. وازماته المتلاحقة المتداخلة. الخ... في انسان بلند، لم تعد تتجمع الاوضاع الشخصية والمحلية فقط للفرد. أوضاع العصر كله تتداخل في هذا الانسان، تضغط عليه، تصنعه، تبدِّله، تتلاعب به، وهو المتعب المتعب، يتلقاها، يتشربها، يقاومها، يصرخ بها، يألم، يكتئب، ولا ييأس. يريد ان ينام، ولا ينام. اذا كان الفرد هو مجموع علاقاته الاجتماعية، فالفرد عند بلند هو مجموع هذه العلاقات التي تحكم بلده والعالم كله، هو مجموع اشياء عصرنا وعلاقاته. «الحارس المتعب» هو راصد للعصر كله. وكما يقول بلند نفسه «فان كل رصد للعصر وتفاعل معه من الداخل يستوجب ايجاد لغة قابلة لحمل التجربة بايحائية مستحدثة».. قصائد بلند في الملتقى وفي ديوانه تحمل هذه التجربة الجديدة، وتسهم في ايجاد هذه اللغة.

ـ **أدونيس** القى أيضاً آخر قصيدة له ـ «**مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف**» ـ لعلها تمثل آخر تطورات ادونيس الشعرية. فيها يطرح شكلية جديدة للقصيدة الحديثة نفسها. ورؤية مختلفة لحياتنا العربية، المأساة والصراع والامل. ومحاولة الخروج من الخدر الروحي العام. تجربة تحتاج إلى درس جدي سواء من حيث بنائيتها أو رؤياها. وقد القاها ادونيس بشكل معاصر، اذا صح التعبير، يتلون ويتغير ويتبدل مع درجات توتر القصيدة نفسها. صار الالقاء هنا جزأ من القصيدة. ورغم غموض القصيدة فقد جذبت الجمهور، ربما الالقاء نفسه احدث هذا التأثير. ربما الرؤية نفسها. ربما هذا التنوع نفسه في مستويات القصيدة. ربما الشكلية الجديدةالتي جاء بها.

قصيدة ادونيس ايضاً تحمل تجربة جديدة.

ـ **وليدسيف**، شاعر فلسطيني جديد اكتشفه جمهور الملتقى. ديوانه «**قصائد من زمن الفتح**» الذي صدر منذ سنتين، لم يلفت اليه الانظار. قصيدته الجديدة «**اعراس**» التي القاها في الملتقى، جذبت اليه السمع والبصر ومفاجأة الاكتشاف. من عائلة لوركا هذا الشاعر، على اصالة فلسطينية. التراب الفلسطيني والشمس والبيوت والصبايا والحب والموت والاهازيج الشعبية والاساطير وحكايا الناس البنادق والدم والحلم الجميل في ليل دموي. صوت آخر يضاف إلى شعراء المقاومة الفلسطينية، يحمل القضية نفسها والسلاح الشعر نفسه، ويحمل فرادته الاصيلة.

اذا لم يعطنا الملتقى بيانه الشعري المنتظر، فقد قدم لنا هذا الشاعر الجديد. عمل أفضل من البيان الشعري بالطبع ولكن هذا لا ينفي ضرورة صدور بيان، في الملتقى القادم، بمشاركة هذا الشاعر الجديد نفسه.

ـ قصائد **نزار قباني** كانت أيضاً من احداث الملتقى، ولكن من الوجه السلبي. الجمهور خذل نزار هذه المرة. القى قصائد غزل، فعبر الجمهور عن عدم تقبله لها. القى قصيدة «سياسية» عن عبد الناصر (قتلناك) فعبر الجمهور عن عدم تقبله لها. لماذا؟ نزار لم يتعود هذا من قبل؟. شاعر كان له جمهور واسع. قال، في احدى ندوات الملتقى، «ان على الشعراء ان يرسلوا قصائدهم إلى عنوان واضح، هوالشعب». . . . وقال انه يريد للشعر ان يتحول إلى قماش شعبي ليلبسه كل الناس. . . . وان لا بد للشاعر الثوري ان يكون واضحاً في شعره. ثم القى قصائده هذه ـ وكانت واضحة جداً ـ فلم يتقبلها الجمهور. . الجمهور، في رأيي، صار يرى إلى الحياة بتعقيداتها التي تتنافى مع نزعة التبسيط في قصائد نزار الاخيرة. الغزل نفسه صار أكثر تعقيداً وعمقاً من مجرد تشبيه النهود بالديوك أو الخيول. الغزل دخل في حالة التأزم المعاصر، في نسيج العصر، فلم يعد هناك شعر للغزل وشعر للسياسة وشعرللمعركة. . كل عناصر الحياة دخلت في القصيدة الحديثة. كذلك فان الجمهور لم يعد يتجاوب مع التبسيط المبالغ فيه جداً في وصف موت عظيم كعبد الناصر، خلال قصيدة، ازعم انها ليست من الشعر ـ رغم انها كلام موزون ومقفى وحلو ـ

وليست كذلك من المعدن الشعري الجيد الذي سبق ان اعطانا منه نزار نفسه. الجمهور لم يتجاوب مع نزار لانه في تفكيره وممارسته تجاوز الشعارات التبسيطية التي يطرحها نزار في قصائده الاخيرة، وتجاوز كذلك عزله الذي صار وصفياً، خارجياً، مزركشاً رغم ثورة نزار، في كلامه، على الزركشة العربية...

على ان الجمهور، اذا كان يرفض الوضوح التبسيطي، فهو كذلك من الصعب ان يتقبل الغموض غير المبرر، الغموض السطحي اذا صح التعبير. شعر الالغاز شيء، والشعر الذي من مهمته الثورية ان يخلق صلة تفاعلية حية مع الناس، شيء آخر مختلف. الشعر الحديث طرح نفسه أمام **الاختبار الجماهيري**. ونجح، خصوصاً حيث كان يستطيع عقد هذه الصلة. وعندما يطمح الشعر ان يلعب دوراً ثورياً وان يواصل لعب هذا الدور، لا بد له من ان يحرص باستمرار على وجود هذا الاتصال مع الناس. لعبة الرموز والاساطير تصبح خطرة على الشاعر نفسه اذا تحولت إلى غرام بالرموز لذاتها. **الفن اصلاً هو صلة بالآخر**. في الاساطير اليونانية دخل البطل إلى المتاهة ذات الدهاليز المتشابكة المعقدة، وحتى لا يضيع ناولته «اريان» طرف الخيط ليعود فيما بعد من حيث يمتد الخيط نفسه. فليذهب البطل / الشاعر عميقاً إلى حيث يريد في الدهاليز، على أن يبقى ممسكاً بطرف «**خيط أريان**» ـ نبضة الاتصال مع البشر ـ وليغامر الشاعر ماشاء، وليترك الخيط أحياناً، ولكن إذا ضاع الخيط تماماً، ضاع البطل نفسه داخل الدهاليز... وانقطعت نبضة الاتصال بالناس، بالآخرين، وبطل الشعر هنا أن يكون شعراً، طالما الشعر هو «صلة» أساساً، خصوصاً إذا كان يريد لنفسه أن يبقى ثورياً، وأن يؤدي بين الناس فعلاً ثورياً.

بانتظار الملتقى القادم. الشعر العربي الحديث لا يزال يحتاج ان يختبر جماهيريته، ما دام يطمح إلى مواصلة تأدية دوره الفاعل في الناس، وفي حركة تطور الشعر والفن والثقافة في بلادنا.

(«الطريق» / كانون الثاني / ١٩٧١)

... أيضا ـ عن الملتقى الشعري الأول:

الشعر الحديث، والثورة، والجمهور...

المشاركون في «**الملتقى الشعري الاول**»(*) وغير المشاركين، من شعراء وكتاب ونقاد، اختلفت آراؤهم في تقييم هذا الملتقى... البعض هاجمه بعنف، دون ان يستند في هجومه إلى اعمال الملتقى نفسه!... وآخرون حكموا بفشله وبـ «سقوط الشعر الحديث»، هكذا، مرة واحدة!!. وفريق ثالث انتقد بعض الآراء التي قيلت في ندوات الملتقى، وبعض القصائد التي القيت، وبعض تصرفات الشعراء والمنظمين... كما ان بعض «الثائرين» ثار على الملتقى كله، لان احد الشعراء اتخذ غناء أم كلثوم كرمز للتخدير، و«اغلظ لها القول»!. ولا يزال آخرون يتساءلون:

ـ ماذا اعطى «الملتقى الشعري الاول» لحركة الشعر العربي الحديث؟

من أجل ان نكوّن حكماً ما، على هذا الملتقى ـ الاول من نوعه في بلادنا

(*) ـ في هذه المتابعة الثانية لأعمال «الملتقى الشعري الأول» ـ وقد نشرت في «الآداب» كانون الثاني ١٩٧١ ـ يتركز الحديث حول الجانب الآخر من الملتقى: الندوات والمناقشات التي كانت تفتتح بها كل امسية من امسي الملتقى.

العربية ـ لا بد ان نستعرض اعماله (القضايا التي طرحت فيه. المناقشات التي اثيرت. القصائد التي القيت. والشكل التنظيمي له.. الخ) ولا بد ان نضع هذا الملتقى في اطاره من حركة الشعر العربي الحديث، ونتبين نوعيته الخاصة بالنسبة لما سبق من «مهرجانات شعرية» هنا وهناك.

دعا إلى هذا الملتقى ونظمه «**النادي الثقافي العربي**» بالاشتراك مع لجنة من الشعراء والكتاب هم: أدونيس، نزار قباني، خليل حاوي، ومحمد يوسف نجم، أسهم فيه حوالي ٢٥ شاعراً من: لبنان، والجمهورية العربية المتحدة، وسوريا، والعراق، والسودان، وفلسطين، والمغرب، والبحرين. استمر الملتقى أربعة أيام (من ٨ إلى ١١ كانون الأول ١٩٧٠). وقسمت كل أمسية إلى قسمين: أحاديث ومناقشات حول تجارب الشعراء ومفاهيم الحداثة في الشعر، ثم قراءات شعرية. وخصص اليوم الرابع لشعر المقاومة الفلسطيني، مناقشات حوله وقراءات لنماذج منه.

الملتقى الجديد و«مهرجانات» الشعر العتيقة

بماذا يتميز هذا الملتقى حتى يطلق عليه اسم «الملتقى الشعري الأول»؟

في السنوات الأخيرة، شهد عدد من البلدان العربية ما اطلق عليه اسم «**مهرجانات الشعر العربي**».. في دمشق، في القاهرة، في الكويت، في بغداد.. وكانت معركة الشعر العربي الحديث في فترة من فترات احتدامها، عندما افتى بعض المتحكمين اداريا بالحياة الثقافية، بـ«منع الشعر الحديث» أن يدخل «حَرَم الشعر»!. وصدف ان هؤلاء كانوا من غلاة العقول الرجعية في شرقنا العربي، وعلى رأسهم عباس محمود العقاد.

قالوا: إن الشعر الحديث «بدعة» وانه «اعتداء» على الأصالة، وانه «خيانة» لتقاليدنا الثقافية، وان من شأنه «تهديم» القومية العربية!!. وذهب بعضهم إلى حد القول: إن مجموع هذا «الشعر الحديث» ليس سوى «مؤامرة استعمارية»

ضد اللغة. والتراث والامجاد القديمة!!

والذي يثير الانتباه أن أحد قادة هذه الحملة الضارية المشحونة بالتعصب وضيق الأفق، كان هو نفسه ـ ونعني به عباس محمود العقاد ـ قائداً لمدرسة تجديدية في الشعر العربي، خلال عشرينات هذا القرن، هي مدرسة «الديوان» التي خاضت معركة، ضارية أيضاً، ضد الكلاسيكية العربية، مطالبة بـ«الشعر الصحيح، شعر الحياة لا شعر الزحافات والعلل». ـ كما جاء في مقدمة العقاد لـ«غربال» ميخائيل نعيمة ـ واصفاً شعر العرب التقليدي بأنه شعر رث أو لا شعر، وأنه نظم كل شيء سوى العواطف والأفكار!..

هكذا تميز العقاد بالتعصب والتجني سواء في تهجمه على الكلاسيكية العربية، باسم التجديد، أم في تهجمه ـ فيما بعد ـ على الشعر الحديث باسم الكلاسيكية العربية!!

ثم قاد العقاد وصالح جودت وغيرهما من هذا الرهط، حملة ادارية عارمة صاخبة ـ بواسطة سيطرتهم على «لجنة الشعر» في المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون بالقاهرة ـ ضد الشعر الحديث، مطالبين بمنع انتاجه أصلاً!.. فأحبطت هذه الحملة، بوصفها ضد منطق التطور وحركة التوالد المستمر، وبوصفها حركة رجعية، بوليسية، وليست حركة نقد ونقاش ورأي يقال.

على أن هذه قضية أخرى، كما يقال.

المهم: إن مهرجانات الشعر الأولى كانت قلعة محصنة بوجه «وباء» الشعر العربي الحديث، برغم كون هذا الشعر هو نفسه الذي أخذ ينتشر ويتداول ويحمل هموم الانسان العربي وتطلعاته، ويبشر بالطلائع العربية التقدمية، وبالثورة.. بل لعل «الحرم» القي عليه بسبب هذا كله، لا بسبب «الغيرة» على تراث من أهم صفاته أنه: كان منفتحاً على أنواع الثقافات في العالم، وأنه شهد باستمرار حركات تجدد وتطور وتحولات تواكب تطورات المجتمعات العربية نفسها، وان أهم نماذجه وأرفعها قيمة هي بالضبط تلك النماذج الثقافية البعيدة عن التعصب وضيق الأفق، القريبة من العقلانية والروح العلمية، وتلك

النماذج الشعرية المرتبطة بحركة الحياة العربية بكل ما تحمله كلمة «حركة» من سير دائم، وتجاوز وصعود، واستمرارية، معاً.

على ان الشعر العربي الحديث، عاد فاقتحم «القلعة الحصينة» لمهرجانات الشعر، ليس بالواسطة والتهريب، بل بواقع وجوده نفسه، وواقع انتشاره، وواقع كونه شعراً يفرض نفسه. وما عاد ممكناً لمهرجانات الشعر أن تبقى حكراً لنوع واحد، ولأناس معينين.

ولكن «مهرجانات الشعر» هذه وقعت في شبكة الهيئات والمؤسسات الرسمية، فإذا كثير من المساهمين فيها يساهمون لا بوصفهم شعراء، بل بوصفهم **مندوبين** عن هذه المؤسسة الرسمية أو تلك، «يحسنون نظم الكلام» ويحسنون المدح أيضاً وترصيع الصفات والقوافي!!..

وتحوّلت هذه «المهرجانات» إلى خليط عجيب، فيه التبر وفيه التراب، تحولت إلى مأساة للشعر، وتراشق بالحجارة، وحفلات ندب بعد الخامس من حزيران، كما سمعنا في أغلب ما ألقي من كلام خلال مهرجان بغداد والبصرة مثلاً.

هذا الشكل من «مهرجانات الشعر» لم يعد صالحاً ـ... طالما أن تركيبه سيبقى خاضعاً لاختيار المؤسسات الرسمية التي غالباً ما تفضل المدّاحين على الشعراء. ولسنا هنا بصدد البحث في كيفية تغيير تركيب هذه المهرجانات وصيغتها، بل بصدد وصف الواقع كما هو لنصل إلى استنتاجات حول موضوعنا.

«الملتقى الشعري الأول» هو **شيء آخر** تماماً.

ـ لم ينعقد في اطار المؤسسات الرسمية: فالشعراء المشاركون فيه جاؤوا بما يحملونه من مواهب، لا بما يحملونه من صفة «تمثيلية». جاؤوا بوصفهم شعراء أولاً (الاختلاف حول تقييم شاعرية هذا أو ذاك مسألة أخرى).

ـ المبادرة جاءت من الشعراء انفسهم، بدعم تنظيمي من مؤسسة غير

حكومية هي «النادي الثقافي العربي».

ـ جميع المشاركين في الملتقى ينتسبون، بشكل أو بآخر، إلى مختلف أشكال وتيارات الشعر العربي الحديث.

ـ لم يقتصر الملتقى على القاء الشعر، بل جرت فيه مناقشات مفتوحة حول مفاهيم الحداثة في الشعر العربي،وحول تجارب الشعراء أنفسهم في هذا المجال.

هذه المميزات، وحدها، تكفي لتجعل «الملتقى» يختلف جذرياً عن «المهرجانات» السابقة. وهي توضح بأن هذا الملتقى لا يشكل «خطوة إلى الأمام» بالنسبة لمهرجانات الشعر السابقة، بل هو خطوة **أولى** من أجل عقد ملتقيات أخرى نطمح أن يشكل كل واحد منها علامة مميزة في حركة الشعر العربي الحديث، الأمر الذي لم يصل إليه هذا الملتقى لأسباب عديدة، سنأتي على ذكرها، أهمها أنه كان مجرد «خطوة أولى».

واقع العلاقات بين قديم الشعر وحديثه

والآن، ماذا جرى في الملتقى نفسه؟

لنبدأ بما يتميز به هذا الملتقى، وهو الندوات والمناقشات. ولا بد من الاشارة هنا إلى أن هذه الندوات وما جرى فيها من مناقشات جاءت شبه ارتجالية، وبدون تحضير مدروس سابق، مما جعل كلمات الشعراء تعوم حول العموميات، وتميع هنا الملامح الخاصة لحركة الشعر العربي الحديث.

وهذا من العيوب الأساسية في تحضير الملتقى.

في **الندوة الأولى**، أحب **انطوان كرم**، مدير الندوة، أن يطرح المسألة بين الشعر القديم والشعر الحديث بشكل حاد.

قال إن شعراء الرعيل الأخير يقولون إنهم أتوا في الشعر بمعجزات لم يسبق

للشعر العربي أن طرقها.. وان التزامهم بقضايا الانسان لم يسبق له أن كان... (وأنا أزعم أن قضايا الانسان والحرية قد شغلت العدد الأكبر من شعراء الرعيل السابق أيضاً... وان الشعراء الجدد ليسوا جدداً تماماً.. وان السابقين قد انفعلوا بأفكار الثورة الفرنسية.. كما انفعل الجدد وينفعلون بتيارات وثورات أخرى جاءت بعد الثورة الفرنسية. وأزعم أيضاً ان السابقين، انطلاقاً من جبران، قد خلقوا هم أيضاً اساليبهم الجديدة.

فهل تخطى الجدد السابقين فعلاً؟ وهل هم أكثر أصالة من السابقين؟)[1].

انطوان كرم يعرف أن حركة الشعر العربي الحديث، لا تنفي ان للسابقين تجاربهم الأصيلة، وأساليبهم، ومعجزاتهم الابداعية أيضاً، والمسألة ليست مباراة في الاعجاز، بل محاولة أن يكون الشعر، بكيانه كله، **ابن عصره، الجديد، وان يكون له هو أيضاً تجاربه الخاصة التي تختلف، بالطبع، وربما جذرياً، عن تجارب السابقين.**

ولكن انطوان كرم طرح القضية بهذا الشكل آملاً أن يوضح شعراء الحديث الملامح الخاصة بشعرهم والتي تميزه عن الشعر السابق لهم.

هنا اختلفت تحديدات الشعراء تبعاً لتجربة كل شاعر، وللعدة الثقافية التي يحملها، ولمدى قدرته على التحديد الدقيق ارتجالاً ودون اعداد مسبق.

ـ على أن السوداني **صلاح احمد ابراهيم** قال في جوابه المختصر، جملة تعبر عن عملية التحول هذه عندما روى ابياتاً قالها أحد الرعاة في السودان يصف الطبيعة وابقاره ترعى، وهو يعمل في الأرض و.. «يداي تعيدان تشكيل العالم».. «ونحن شعراء الحديث، لا نعمل المعجزات ولكننا نحاول أن نسهم في **اعادة تشكيل العالم**.. ونحاول، هذه المرة، أن نعرف القوانين التي تحرك

---

(١) نحاول هنا، جاهدين، أن نسجل جوهر ما قيل، لأننا لم نستطع النقل الحرفي لكلمات الشعراء والنقاد، غير المكتوبة أصلاً. ونتمنى أن نكون أقرب إلى الدقة في هذه المهمة الصعبة!

المجتمع، ونسهم في تسريع حركتها ودفعها إلى ذروتها».

الإسهام في حركة اعادة تشكيل العالم، تعني في ميدان الشعر، اسهاماً كذلك في اعادة تشكيل الشعر، وقد عبر الشعراء بكلمات مختلفة، بعضها عام جداً، بعضها غامض، وبعضها دقيق كذلك، عن عملية اعادة تشكيل الشعر هذه.

ـ قال **أحمد عبد المعطي حجازي** إنه يجب أن يسأل السائل: ماذا يقصد بالشعراء القدامى؟ هل انه شمل كل الشعراء السابقين للشعراء الحديثين في مرحلة واحدة؟.. ثم من يقصد بشعراء النهضة؟. (أنا أرى ان شوقي وجيله في البلاد العربية الأخرى لا يمثلون شعر النهضة، انهم حاولوا ربط الثقافة العربية الحديثة بالشعر القديم ربط تقليد.. جعلوا من الشعر القديم مثالاً وحاولوا تقليد البلاغة العربية القديمة. أرى إن شعراء النهضة هم الرومنتيكيون: ناجي، وشكري، وعلي محمود طه وغيرهم من الشعراء العرب. جيلنا الحالي يكمل جيل النهضة هذا).

ثم حاول أن يعطي تحديداً للشاعر العربي الجديد فقال (إنه يرى العالم في تداخله ككل، ولا يفرق بين السياسة والحب وقضايا الجماهير. القصيدة الجديدة لم تعد تتناول موضوعاً بالذات، بل هي تركيب يرى الشاعر من خلاله العالم كله. ويحاول الشاعر الحديث هنا أن يسهم في عملية تغيير العالم، ليس بشعره فقط، بل لا بد أن يتكامل موقفه في الشعر مع سلوكه العملي نفسه).

ـ على أن ما أعطاه حجازي هو جانب من جوانب القصيدة العربية الحديثة. أما **خليل حاوي** فقد أشار إلى جانب آخر عندما قال إن شعراء الحديث هم ثورة على «القاموس الشعري».. (لقد ألغينا ادعاء الشعرية عن كلمات محددة.. وعملنا على أن نبني الجمالية الجديدة من قلب التجربة لا من القاموس.. أخذنا نستعمل كل عناصر اللغة، لم تعد هناك كلمات غير شعرية وأخرى شعرية.. بل صارت الكلمة تكتسب طاقتها الشعرية حسب وجودها في البناء الشعري ككل).

أما من حيث المضمون والرؤية فقد قال حاوي ان الشاعر الحديث يحاول أن يصل من خلال الأحداث اليومية إلى قضية الانسان الكبرى في عصرنا، وان هذا الشاعر ليس ممسوح الشخصية، بل هو ينطلق من تجربته الخاصة ليصل إلى الاحاطة بعناصر الوجود.

ـ **أدونيس**، في جوابه على طرح انطوان كرم الحاد لمسألة اختلاف الشعر الحديث عن القديم، طرح هذه المسألة بحدة كذلك:

قال، أولاً: صعب القول إن الشعر الجديد أهم من القديم، في الواقع هناك **شعر** أو لا **شعر**، سواء في القديم أم الحديث. ثم قال، ثانياً: ان الموضوع هو اختلاف موقف الشاعر من العالم، وطريقة تعبيره عنه. وأكد أن تجربة الشاعر الجديد تختلف جذرياً عن التجارب السابقة باختلاف ظروف العصر كلها.. بالنسبة للشعراء الذين قبلنا كان المقياس عندهم هو الماضي، يعملون ويجهدون ويحاولون تقليد الماضي. الشاعر الحديث لا يقبل قواعد مفروضة عليه من الخارج. إنه يرفض كون القديم هو **المقياس**. الشعر الحديث لم يعد هو «الكلام الموزون المقفى».. الكتابة بالنثر تصبح شعراً. في القصيدة الحديثة يوجد النثر، والمسرح، والحوار، والوزن، معاً. **الماضي لم يعد قياساً**. والشاعر الحديث يبحث ويجرب باستمرار).

ـ **خليل حاوي** لم يترك القضية بهذا الاتساع، قال إنه ليس للشعر الحديث طريقة واحدة. ثم أكد انه لا بد للشعر من صور وايقاع يتعاونان على البناء الشعري. على ان المفروض في الايقاع الحديث أن يكون داخلياً، وليس مفروضاً من الأوزان الجاهزة.

ـ أما الشاعرة **سلافة حجاوي** فقد أحبت أن تتجنب هذه المناقشات كلها لتدعو الشعراء العرب الحديثين إلى (أن يرتبطوا عضوياً بالقضية العربية، وأن يشاركوا في حركة الكفاح اليومي من أجل انتصار هذه القضية، إلى جانب ابداعهم الشعري، أسوة بالشعراء الذين شاركوا في معارك شعوبهم: ايلوار، وآراغون، ولوركا، وناظم حكمت).

الشعر.. و«اللغة الشعرية»

وملامح من القصيدة الحديثة

الندوة الثانية أثارت وتثير النقاش حول مختلف القضايا التي طرحت فيها، ابتداء من كلمة **ميشال عاصي**، مدير هذه الندوة، مروراً بمختلف القضايا التي طرحها: **صلاح عبد الصبور، وجورج غانم، ومحمد الفيتوري، ونزار قباني، وممدوح عدوان، ومحمد عفيفي مطر**.

وأحب هنا أن أورد قسماً من الكلمة المكتوبة التي افتتح بها **ميشال عاصي** هذه الندوة، لما تتضمنه من قضايا لا بد أن تثير النقاش، خصوصاً فيما يتعلق بمحاولة اعطاء تعريف للشعر، ولمهمة الشاعر، يمكن أن نطلقه على كاتب القصة أيضاً دون أن نقع في الخطأ، وذلك لما يتضمنه التعريف من عمومية لا تصل إلى خصوصية الشعر. قال ميشال عاصي:

«إن الشعر، هو في أبسط تعريف له وأعم تعريف، **تعبير فني بواسطة اللغة عن معاناة انسانية**.

من هنا ان للشعر ـ أي شعر ـ بعدين متلازمين بالضرورة:

بُعد جمالي مرتبط بالظاهرة الفنية في أسلوب التعبير وتقنية الاداء، وبعد انساني، هو الخلفية الفكرية لدلالات الفن، وهو مرتبط بهوية المعاناة واتصالها بقضايا الانسان والمجتمع والعالم.

ذلك يعني في أبسط كلام ان الشاعر ـ أي شاعر ـ هو انسان ذو موقف فكري من الوجود، أي ذو معاناة، هو فنان في قدرته التعبيرية عن ذلك الموقف، أي ذو طاقة خلاقة على سكب معاناته الانسانية في أشكال فنية من جمالية الاداء والتعبير.

ومن هنا فالشاعر ـ أي شاعر ـ مسؤول في عمله الابداعي عن هوية معاناته، وعن ابعادها الانسانية، والمجتمعية والكونية، أي عن شمولية تلك

المعاناة وعمقها الانساني والتاريخي. كما هو مسؤول تماماً وبالقدر نفسه عن جمالية اسلوبه وتعبيره.

فانطلاقاً من وضع المسألة في هذا الشكل، أي من اعتبار الشعر ذا بُعدين متلازمين: بعد فكري في المعاناة، وبعد فني في شكلية التعبير، يمكن التمييز بين اتجاه اصولي تقليدي في الشعر، لم تتخط المعاناة فيه حدود الاهتمامات الفردية الضيقة، ولم تخلص لغته من تقريرية النثر، وشوائب الفكر المباشر، وبين اتجاه شعري حديث، تتصف المعاناة فيه، أول ما تتصف، بانها رؤيا شمولية للانسان والعالم من اجل تفسير الوجود واعادة تشكيله انطلاقاً من امكانات التقدم في التاريخ وحركته، وتتميز لغته، اول ما تتميز، بانها لغة الفن، أي لغة الاسطورة والرمز والصورة.

لكم تكون هذه الندوة، وهي تضم نخبة ممتازة من اعلام الشعر في البلاد العربية، شيقة مجدية، لو تفضل الشعراء المشتركون فيها بابداء آرائهم حول تجاربهم الشعرية الخاصة، من حيث هوية المعاناة الانسانية والفكرية التي يعانون، أي من حيث الموقف الخاص الذي يقفه كل منهم ازاء القضايا المصيرية التي يعيشها الانسان العربي والشعوب العربية في المرحلة التاريخية الراهنة. ومن حيث الاسلوب الفني والشكلية الجمالية التي يتوسلونها طريقاً إلى التعبير الفني عن تلك المعاناة.

فما هو رأي السادة الشعراء بتجاربهم الشعرية على ضوء ان الشعر الحديث موقف شمولي من قضايا الانسان والحياة، وعلى ضوء ان لغة هذا الشعر الحديث هي لغة الاسطورة والرمز والصورة؟

فمن يعتبر نفسه منكم شاعراً حديثاً فليتفضل بالكشف عن موقفه وتحديد معاناته بصراحة ووضوح. وليتفضل باعطائنا المفاتيح الخاصة لابواب فنه وشعره».

ويبدو ان الشعراء فضلوا ان يتناقشوا حول القسم الاخير من القضايا التي

طرحها ميشال عاصي، ثم يشتبكوا في حوار حول هل ان هناك «لغة شعرية» أم لا!..

ـ فقد وافق **صلاح عبد الصبور** على ان للشعر الحديث هذين البعدين، الفني والفكري، ولكنه اراد ان يدقق هذا المفهوم أكثر فقال: (انه لا بد للشاعر الحديث، العائش في هذا العصر، ان يكوّن لنفسه موقفاً فكرياً، ولكن هذا الموقف له صفته الخاصة، فمن الممكن القول ان الشاعر الحديث يفكر باحساسه، أو يحس بفكره. إنه ليس مفكراً بالمعنى التقليدي. انه ينظر إلى العالم، ويعيد تركيبه في ذهنه، ويعبر عن هذا بشعر يكون هو نفسه دلالة الموقف الفكري للشاعر. يبقى الجانب الفني، وهنا تواجهنا نحن الشعراء العرب، قضايا عديدة تخصنا، وهي تتعلق باللغة، والتراث، وبالفصحى، وضرورة التطور مع الحياة، وغيرها. كل شاعر طرحها مع نفسه في تعامله مع اللغة والرمز والاسطورة. وكل هذه قضايا صعبة يحتاج تحديدها إلى إعداد مسبق، مثل مسألة «الحداثة» في الشعر. هل الحداثة هي حداثة زمنية؟ لا اعتقد! هل الحداثة هي في استخدام التفعيلة الواحدة؟.. هذا موقف شكلي؟.. هل هي في استخدام الرمز والأسطورة؟.. هذا أيضاً لا يكفي!.. لعل الحداثة ان تكون في استخدام هذه الادوات كلها **من خلال رؤية حديثة معاصرة**، من خلال تعبير الشاعر عن ذات نفسه، وعن موقفه هو من العالم، وهنا نصل إلى مسألة الصدق في الشعر، ان يكون الشاعر صادقاً، في التعبير عن رؤياه المعاصرة. ولعلنا هنا نعود إلى دوامة التساؤلات نفسها..).

ـ على ان **جورج غانم** لم يطرح مثل هذه التساؤلات، بل طرح مفهومه للشعر ولغة الشعر بشكل حاسم، مطمئن: (الشعر لغة خاصة. لغة الصفاء والايماء والرمز، والضوء والايحاء والنبوءة. اللغة المصفّاة من شوائب النثر في سرديته وخطابيته وارشاده، وفواصله وروابطه والتزاماته).. وفي حديثه على جوهر الشعر قال: (انه تعبير صادق عن معاناة الشاعر، ينزع ان يكون انسانياً شاملاً، يحمل قضية انسانية. ثم قال ان الشعر أنواع: ذاتي بيئي، وشعر

عقائدي ملتزم، وشعر انساني شامل. وانه هو يميل إلى هذا النوع الثالث، الانساني الشامل. وقال ان شرط الالتزام بقضية هو الصدق والاخلاص لها، لا التزلف إلى القضية بعد ان كان الشاعر في الماضي يتزلف إلى الملوك والرؤساء).

جورج غانم طرح من جديد مسألة: هل هناك «لغة شعرية» بذاتها، أم ان اللغة، والكلمة، تكتسب شعريتها من مكانها في البناء الشعري ككل؟.. وهو لا يميل إلى تأكيد خليل حاوي: بأن ليس هناك كلمة شعرية وأخرى غير شعرية، فالكلمة تأخذ طاقتها الشعرية من خلال وجودها في العمل الشعري.

ـ أما ممدوح عدوان، فقد كان قاطعاً في مناقشة جورج غانم. قال: (أنا لا اوافق على كل ما قاله جورج غانم. لا يوجد شعر اسمه «ذاتي» وآخر «ملتزم» وثالث «انساني شامل».. يوجد أما شعر أو لا شعر. الشعر ليس عرض عضلات لغوية، وقواعد، وكلمات حلوة. مهما اتقن الشاعر صنعته، دون ان يحمل هما انسانياً معيناً، لا يكون ما يكتبه شعراً. أنا لا اركز على مسألة اللغة. اذا اخطأ الشاعر بقاعدة لغوية ما هل يبطل ان يكون شاعراً؟.. الهمّ الانساني هو عندي بالدرجة الاولى. أما لماذا اكتب الشعر، فلأن هناك ملايين من المظلومين في العالم، اشعر بهذا الظلم في اعماقي.. أصرخ.. احتج.. انني أكتب شعر الاحتجاج.. أكتب لانني اتألم).

ـ نزار قباني طرح كثيراً من القضايا، دفعة واحدة.. تتعلق بالشعر، ولغته، ووضوحه وغموضه، وعلاقته بالجمهور، واساليب صياغته، وقال انه لا يقدم نظريات في الشعر!.. ربما كان يمزح... فالواقع انه كان ينظِّر طريقته الاخيرة في الشعر!.. ومع هذا فقد قال: (لن اتكلم على طريقة قدامة بن جعفر. أنا ليس عندي نظرية في الشعر، ولكن عندي شعر. أنا موجود داخل الشعر، لهذا يصعب علي ان أراه. كل ما قيل في هذه الجلسات عن الشعر هو سفسطات وهرطقات... الشعر هو أنا وانتم. هو الرغيف اليومي الذي نأكله معاً. هو الثوب المنسوج من الكلمات الانسانية الذي نلبسه معاً. هو السيف الذي يذبحنا معاً.. ليست وظيفتي ان اعطي النظريات بل ان اكتب الشعر. ولكن، لي بعض الملاحظات على الشعر..)

ملاحظات نزار قباني التي ابداها هي **نظريات في الشعر**، رغم انكاره. هي مفاهيم كوّنها نزار من خلال تجربته في قصائده الاخيرة، وهي أيضاً انتقادات موجهة إلى شعر الآخرين، غير الناسجين على منوال شعره الواضح الاخير. ودليلنا هو كلمات نزار نفسها: (الشعر هو عملية انقلابية يقوم بها وينفذها انسان غاضب. ولا قيمة في نظري لقصيدة لا تحدث شرخاً أو قشعريرة في جسد الانسان. شعرنا الذي بقي مئة سنة في حالة تخلف لا بد ان نهزه من جذوره. الشعر هو حركة في سكون الكتب والتراث واللغة. وقد ارتبط الشعر بالثورة والطفولة والجنون. وكل محاولة لتقليم اظافر الشعر وتحويله إلى حيوان اليف هي محاولة عقيمة وسخيفة. الكتابة بالاظافر هي قدرنا بعد حزيران، وعلى الشعراء ان يكونوا انقلابيين خارجين على القانون...)

هذه الصياغات كلها هي **شكل من اشكال النظريات في الشعر**، رغم إنكار نزار هذه الصفة. وليس صحيحاً ان الذي يكون داخل الشعر لا يراه. وليس صحيحاً كذلك الخوف من كلمة «نظرية» في الشعر، فهذه الكلمة لا تخدش الشعر، حتى الطري العود منه. «غوته» كان شاعراً كبيراً، وكان أيضاً ناقداً كبيراً ومنظّراً كبيراً من منظري الشعر. فلا خوف اذن على شاعرية نزار اذا ما نسج بعض النظريات التي يبرر بها شعره، وينتقد بها ـ كما سنرى ـ شعر الآخرين.

والواقع ان نزار طرح، على كل حال، قضية جدية جداً في الشعر الحديث، وفي علاقته بالثورة، وبالناس الذين هم القوى الأساسية للثورة. (أما أن يكون شعر نزار نفسه هو فعلاً كما تصوره نظريات نزار، فهذه مسألة أخرى ومجالها غير هذا المجال).

قال نزار: (الشعر هو برقية عنيفة محرقة يرسلها الشاعر إلى العالم، ولا بد ان يكون لهذه البرقية مرسل اليه. اعتقد ان ثلاثة ارباع الشعراء يكتبون قصائد ليس لها مرسَلٌ اليه. ساعي البريد يعود بهذه القصائد إلى الشعراء، لماذا؟. لانهم لم يرسلوها إلى عنوان واضح: الشعب!. اني اتهم الشعراء

المحدثين بالتعالي، وبالغرور، وباستعراض عضلاتهم على الشعب. معظم زملائي الشعراء هم من الاشتراكيين، والثوريين، ولكني ارى ان بعض هؤلاء يمارس على الشعب اقطاعية في شعره افظع من اقطاعية الماضي... أريد للشعر ان يتحول إلى قماش شعبي ليلبسه كل الناس. واذا كان عليَّ ان انحني قليلاً ليفهمني الشعب، فماذا اخسر؟ ـ (صرخة من القاعة: تخسر الشعر) ـ لا شعر خارج نطاق الغرابة والدهشة. لا شعر خارج إنموذجه. ليس في الشعر «متنبي» آخر سوى المتنبي. كل شاعر هو انموذج نفسه).

إذا كان نزار يحاول ان يبرر الوضوح المبالغ به في قصائده الاخيرة، فان هذا لا يمنع كون القضية التي يطرحها قضية جدية كما قلنا، وتحتاج إلى مزيد من النقاش والاضاءة والتعميق: فمسألة ايصال الشعر، الذي يدعي لنفسه الثورية، إلى جماهير الناس التي تشكل القوى الاساسية للثورة، مسألة لها أهمية راهنة في كل منعطف من منعطفات تاريخ شعب.

على ان **الوضوح** هنا هو جانب واحد من المسألة، وتبقى مسألة **الموقف** كله، فالقصائد التي القاها نزار في الملتقى نفسه لم تجد استقبالاً إيجابياً من الحضور، رغم ان هذه القصائد بالذات كانت واضحة جداً، وان بعضها، وبالذات قصيدة «قتلناك»، وصلت إلى حد النثرية العابرة، هذا اذا لم نناقش الموقف اصلاً في هذه القصيدة التي ترى في موت عبد الناصر انطفاء لـ «آخر قنديل زيت، يضيء لنا في ليالي الشتاء»... وترى في العرب «شعوباً من الجاهلية»... دون ان ترى الاثر الايجابي الفعلي لعبد الناصر في حياة الشعوب العربية، التي تتابع الطريق، وتثور، وتتخلص من بقايا الجاهلية.

نحن نؤمن بضرورة ان يصل الشعر الثوري إلى جمهورنا العربي الواسع. ولكن الشرط الاول للوضوح في لشعر هو العمق: عمق النظرة إلى الاشياء والناس والاحداث، عمق الموقف من الشعب واصالة هذا الموقف، حتى لا يجيء الشعر عابراً، يصور الانفعال العابر، تأسره سكونية الحالة العابرة ـ كالشعور العام بالفقد لدى وفاة عبد الناصر ـ دون نفاذ إلى عمق التحرك

الداخلي وسط السكون الظاهر للمأساة. فبهذا يذهب الشعر بذهاب السكون العابر.

ـ (الشعر ليس قماشة يلبسها الناس) ـ هكذا قال **محمد الفيتوري** رداً على نزار قباني ـ (ولا أحب ان اسأل أي نوع من القماش هو الشعر، الدانتيل او الخيش؟).

هكذا يطرح القضية شاعر حديث، له أيضاً جمهوره الواسع، وشعره ليس بعيداً عن الشعب، مع انه يمتاز بالعمق الانساني، من خلال اللون الافريقي والعربي معاً. (الشعر حسب تصوري الخاص ـ يقول الفيتوري ـ تعبير بموسيقى الكلمات عن الصراع الدرامي في العالم. هذا الصراع العميق المحتدم بين الانسان ونفسه، والانسان ومجتمعه، والانسان وقدره. ليس كل الشعراء سواء. والشعر بعد هذا قضية انتماء. والشاعر ليس فقط صوت ذاته بل كذلك صوت الجماعات. الشاعر في عهود الاقطاع كان يعبر عن نفسه وعن موقفه كذلك من العلاقات في مجتمعه، كذلك الشاعر في عصر البرجوازية، وعصر البروليتاريا، ولان الشاعر هو صوت نفسه وصوت الجماهير معاً، تظهر الفروق بين الشعراء ويتميز بعضهم عن بعض)..

كلام عميق، يحدد موقف الشاعر من العالم كما يراه الفيتوري. ولكن هذا الكلام يصدق على كل شاعر له موقف، ولا يضيف كثيراً إلى تفسير الشعر الحديث وتوضيح ملامحه. على ان الفيتوري عاد إلى تناول اللغة في الشعر حسب فهم حديث لدور الكلمة، فأعلن انه يتفق تماماً مع جورج غانم في ان تكون اللغة مصفاة ايمائية، (ولكن ليس هناك «كلمة شعرية» بذاتها، أو «لغة شعرية» بذاتها، بل هناك كلمة داخل القصيدة، تستمد شعريتها من العلاقات البنائية للعمل الشعري كله. ليس هناك خزانة يأخذ منها الشاعر كلمات منتقاة، كل الكلمات في الحياة يأخذها الشاعر ويعيد تشكيلها، وهو يهبها طاقتها الشعرية).

ـ **محمد عفيفي مطر** لم يتحدث عن الشعر الحديث، ولا تحدث عن تجربته

الشعرية، بل طرح ـ بانفعال ـ قضية تهم النقد الادبي العربي بشكل خاص. ورغم كل الضبابية التي احاطت بما كان يريد ان يقوله، فان جوهر القضية التي طرحها جدي وجديد ولا بد ان يأخذه النقد العربي اخذ الباحث عن الحقيقة.

يقول عفيفي مطر: (ان المصطلحات النقدية عندنا، مثل الرومنتيكية والكلاسيكية وغيرها، لا تنطبق على الشعر العربي الذي أُطلقت عليه. اننا في نقدنا ننتمي إلى الكتب والنظريات الغربية بأكثر ما ننتمي إلى واقع النتاج الادبي والشعري نفسه عندنا. هذه المصطلحات لم تولد هنا، جئنا بها نتيجة العمل السهل في ايجاد مصطلح نقدي ما. «الرومانتيكية» لها بُعد مكاني وحضاري وزماني معين. فالى أي حد يصلح هذا المصطلح بالذات على ادبنا الذي نطلقه عليه؟.. لست من القائلين «ان هذه افكار مستوردة، فحاربوها» لان هذا القول نفسه مستورد. بل أقول انه لا بد ان يكون لادبنا مصطلحات مستمدة من واقعه هو، مصطلحات لها جذورها المحلية والقومية... أي مصطلحات تكون صادقة على العمل نفسه...).

لقد حاولت هنا ان اصوغ جوهر ما فهمته من كلام عفيفي مطر الكثير والضبابي، وهذا الجوهر يطرح نفسه بحدة أمام النقد العربي الحديث. واحب هنا ان اشير إلى محاولة جادة في هذا الميدان قام بها الشاعر السوداني **تاج السر الحسن** في اطروحة له بعنوان «المدرسة الرومانسية في الشعر العربي الحديث»، وليس مهما هنا انه لا يزال يستعمل كلمة «الرومانسية» وانه يضع مقابلها كلمة «الابتداعية»، بل المهم انه يدرس هذا النتاج العربي كما هو ليصل إلى تحديد خصوصية هذا التيار في ادبنا، وذلك «أولاً، في الكشف عن الميزات الخاصة لهذه المدرسة الابتداعية في بلادنا العربية، والكشف، ثانياً، عن الاساس الاجتماعي، في بلادنا، لهذه المدرسة، فلا نردها فقط إلى عوامل «التأثر» بالمدرسة الرومنتيكية في الغرب. وثالثاً، في رؤية ترابط مفاهيم فروع هذه المدرسة في مختلف البلدان العربية حتى لتشكل مدرسة واحدة. والوصول، رابعاً، إلى تحديد الدور التطوري والثوري الذي قامت به هذه المدرسة في

الشعر العربي الحديث وفي المفاهيم الاجتماعية ايضاً»[٢].

واعتقد ان اطروحة تاج السر الحسن هذه، عندما تصدر في كتاب، ستشكل محاولة هامة في الدراسة الاصيلة لادبنا العربي الحديث ورؤية مميزاته الخاصة بعيداً عن قيد المصطلح العام وتعاريفه. وربما يتفق هذا مع القضية الجدية التي طرحها عفيفي مطر.

شعر المقاومة الفلسطيني

ميزاته ومكانه في الشعر العربي الحديث

الندوة الاخيرة للملتقى كانت مخصصة لشعر المقاومة الفلسطيني. هنا تحدث الشعراء والنقاد عن شعراء آخرين، غير موجودين على المنبر. لعله لهذا جاء الحديث عنهم ملموساً بشكل اوضح، غنياً بالتفاصيل، والامثلة، بعيداً عن العموميات. ولعل هذا الحديث اتاح لنا سماع اشياء اخرى عن جوانب اخرى من حركة الشعر العربي الحديث، ليس فقط بوصف كون شعر المقاومة الفلسطيني جزءاً أساسياً من هذه الحركة، بل بوصفه يمارس ايضاً ـ على يد **محمود** درويش خاصة ـ تجارب جديدة تشكل اضافة هامة إلى حركة الشعر العربي الحديث بمجموعه.

أدار هذه الندوة **صلاح عبد الصبور**، واشترك فيها **حسين مروة**، **محمد الفيتوري**، **سلافة حجاوي**، **وليد سيف**، **عز الدين المناصرة**.

ـ طرح **صلاح عبد الصبور** عدة مسائل تتيح الاجابة عليها الوصول إلى تقييم شعر المقاومة في جانبيه الفني والكفاحي. فقد طلب إلى المشاركين في الندوة التحدث، أولاً، عن الملامح التي تميز شعر المقاومة عن غيره من الشعر

---

(٢) **تاج السر الحسن**: «نظرة جديدة إلى المدرسة الرومنسية في الشعر العربي الحديث»ـ «الطريق»، العدد ٩ ـ ١٩٧٠، ص ٤٤.

العربي خارج الأرض المحتلة. والتحدث، ثانياً، عن القيمة الفنية لشعر المقاومة، لأن الكثيرين يقولون إن هذا الشعر يتكىء على القضية الفلسطينية، بأكثر مما يعتمد على قدراته الفنية نفسها. وتساءل، ثالثاً، هل ظهر هذا الشعر فجأة بعد الخامس من حزيران أم هو امتداد للشعر الفلسطيني المتمثل بأبي سلمى وابراهيم طوقان وعبد الرحيم محمود وغيرهم؟ وإذا كان امتداداً للشعر الفلسطيني فأي الملامح تميزه عن هذا الشعر؟..

ـ وصفت **سلافة حجاوي** البروز المفاجىء لشعر المقاومة الفلسطيني بعد الخامس من حزيران (كأنه بركان انفجر في عالمنا المنهزم، فتلقفناه كمن يطلب نقطة ماء في الصحراء. كان هذا الشعر يمثل انتفاضة على واقع الهزيمة. وفي الواقع لم يكن هذا الشعر بحد ذاته مفاجأة، لقد كان هؤلاء الشعراء يكتبون منذ سنوات في محاولة للتعبير عن واقعهم. ولكن الذي حدث ان وسائل الاعلام العربية كانت ترفض نشر هذا الشعر، لأسباب لعلها معروفة... بعد حزيران صارت وسائل الاعلام هذه نفسها تتبارى في نشره واذاعته... انتشر هذا الشعر بصورة واسعة. كان هذا علامة بحث عن نقطة أمل. ردود الفعل النقدية الأولى كانت الترحيب المفرط بهذا الشعر. فيما بعد برز رد فعل آخر: لماذا كل هذا الترحيب؟. ففي هذا الشعر كثير من الضعف الفني!. قد يكون هذا صحيحاً، ولكن هل وُجد البديل لهذا الشعر في الوطن العربي؟ ربما كان الشعر العربي الحديث، خارج الأرض المحتلة، يتمتع بقيم فنية أعمق وأرفع، ومع هذا لم يحمل ما حمله شعر المقاومة من أمل وتفاؤل وبطولة وتحد للمأساة).

أعتقد ان وصف سلافة حجاوي لظاهرة انتشار شعر المقاومة في البلاد العربية هو وصف واقعي. ولكن التساؤل عن عدم وجود «بديل» لهذا الشعر في الوطن العربي، تساؤل فيه اغفال لحقيقة: إن شعر المقاومة هو جزء عضوي من حركة الشعر العربي كله، لهذا لا حاجة إلى «بديل» له. أما لماذا ظهر هذ الشعر داخل فلسطين ولم يظهر خارجها، ولماذا صادف ان مبدعيه هم من الماركسيين الملتزمين بحزبهم، فهذا حديث آخر يطول.

ـ ولعل **حسين مروة** قد أجاب على قسم من هذه القضية في جوابه على الأسئلة المطروحة في الندوة. واحب أن أورد هنا مجمل اجابته هذه لأنها تحمل اجابة على قضايا طُرحت في غير هذه الندوة وعلى صفحات «الآداب» وغيرها من المجلات الثقافية العربية.

قال حسين مروة: (أريد أن أنطلق من نقطة اشارت إليها الشاعرة حجاوي وهي أن شعر المقاومة كان الأمل الذي كنا نتطلع إليه. ولكن لماذا كان هذا الشعر هو هذا الأمل؟. ألم يكن في البلاد العربية كلها مثل هذا الشعر؟ في الواقع اننا من هنا نستطيع أن نلحظ الملامح الأساسية لهذا الشعر.

إن مصدر كون هذا الشعر نبعا للأمل، عائد إلى أن شعراء المقاومة في أرض فلسطين يقفون موقفاً ويرون رؤية في الحياة وفي الشعر يختلفان عن مواقف ورؤى معظم الشعراء العرب. أريد أن أحدد القصد من ذلك بموقف معين، فمنذ أيام سمعت شاعراً في إحدى الحفلات يتحدث عن الفقيد المناضل جمال عبد الناصر، ولكي يبدي أساه وعظم المصيبة قال «باننا كنا نود أن لا يبقى أحد من شعبنا وأن تبقى أنت».. كما سمعتم أنتم شاعراً في أمسية من «الملتقى» يقول «بأننا قتلنا عبد الناصر» وأننا لا نستحق رجلاً مثله. وراح هذا الشاعر لا يرثي عبد الناصر بقدر ما يهاجم الأمة العربية. إنني أسأل: كيف يجزع شخص من موت عبد الناصر دون أن يعرف قضيته؟. إن عبد الناصر قضية.. قضية الشعب العربي كله، فإذا قضى الشعب فماذا يبقى من عبد الناصر؟.. ونسأل أيضاً: من أين ولد عبد الناصر ولمن ولد؟. نحن ولدناه من تاريخنا ومطامحنا. هذان موقفان، عدميان، من هذه القضية، فإذا كان موقف شاعر من شعراء المقاومة؟ اسمعوا هذا المقطع من قصيدة محمود درويش في عبد الناصر:

نعيش معك
نبني معك
نجوع معك
وحين تموت نحاول أن لا نكون معك

هذا شاعر يرفض الموت ويرفض أن يكون معه في الموت بل في الحياة. . وها نحن نسير، نسير، نسير، كما يقول درويش أيضاً:

أتذكر؟ كيف جعلت ملامح وجهي
وكيف جعلت جبيني
وكيف جعلت اغترابي وموتي
أخضر، أخضر، أخضر.

إن درويش يفهم قضية عبد الناصر. . ولكن ماذا يعني هذا؟ . . إنه يعني أن هؤلاء الشعراء ينصهرون في تجربة مأساوية عنيفة يعانونها بقلوبهم ووجدانهم وبجلود أجسادهم، يومياً. ولأنهم يعانون هذا كانت لهم هذه التجربة في حياتهم اليومية والتعبير عن القضية بصدق وشفافية وعمق.

عندما بدأ درويش والقاسم لم يكن شعرهما بالمستوى الفني للقضية. ولكن بمثل المفاجأة تطور هذا الشعر إلى المعاصرة. وأخذ يستخدم الرموز ومختلف أدوات الشعر الحديث بعمق وشفافية يستوعبها القاريء. لماذا هذا التطور السريع عند هؤلاء؟ لأن المعركة ذاتها، في توثبها الدائم، هي في لحومهم وأذهانهم. ولأنهم موهوبون في قلب النار.

يبقى الأمر الآخر: هل كان هذا الشعر مفاجأة أم لا!؟. الواقع ان هذا الشعر هو استمرار للشعر المناضل في فلسطين. امتداد لشعر أبي سلمى وطوقان وعبد الرحيم محمود. وهو ليس مرتبطاً فقط بالشعر الفلسطيني، بل بالشعر العربي كله، ومن هنا أيضاً استمد أسباب تطوره.

ومن الناحية الفنية هنالك كلام قاله درويش واشارت إليه الشاعرة حجاوي في معرض انتقاداتها عندما وجه الشاعر رسالة إلى النقاد العرب يقول فيها: «انقذونا من هذا الحب القاسي»!. والحقيقة ان الشاعر كان يخشى أن يكون كل هذا الحب لشعره لأنه فقط من أرض فلسطين. وباعتقادي أنا أن مثل هذه المخاوف لا مكان لها، لأنه يوجد في فلسطين شعراء وكتاب كثر وهم في المعركة أيضاً، ولكن احتفاءنا في البلدان العربية بهؤلاء الشعراء الثلاثة ليس لمجرد

كونهم على أرض فلسطين، وإلا لكان احتفاؤنا بالجميع، وإنما السبب في ذلك هو التطور الفني السريع لشعرهم).

ـ **صلاح عبد الصبور** يؤكد ما قاله حسين مروة، ويقول: (أرى أن شعر المقاومة بدأ متعثراً ثم استوى على قدميه، تطور وأصبح رؤية وصورة.. ولست أحب هنا أن أدخل في تفاصيل النقاش حول: هل هذا شعر مقاومة أم شعر «معارضة واحتجاج».. وقد طُرحت هذه القضية على أساس أن هؤلاء يعترفون بالكيان الاسرائيلي!. وأرى هذا تجنياً عليهم، فهم في موقفهم الواضح ضد المؤسسة العسكرية يقفون في الخطوط الأولى للمقاومة)..

ولعل عبد الصبور يشير بهذا إلى «اجتهادات» غالي شكري الذي نظر إلى شعر المقاومة نظرة «جغرافية» وطبق عليه ميكانيكياً المواقف السياسية لشعراء مقاومة في بلدان أخرى، فحكم عليهم بأنهم، طالما هم داخل اسرائيل، فهم شعراء معارضة، وإذا خرجوا منها، صاروا شعراء مقاومة!! ولأنهم أيضاً لا يحملون السلاح!.. وهكذا حكم على هذا الشعر من خارج الشعر، ومن خارج خصوصية القضية الفلسطينية نفسها، وأشكال كفاح أهل فلسطين في الداخل، على أن لهذا، أيضاً، حديث آخر.

ـ **محمد الفيتوري** ذهب إلى أبعد في تحديد مميزات هذا الشعر عندما قال: «أؤكد اعتزازي بهذه الاضافات الأصيلة التي أضافها إلى شعرنا وأدبنا العربي كله هؤلاء الشعراء الذين هم في الأرض المحتلة، واعني بذلك الثلاثة البارزين منهم. في تصوري أن في مقدمة الخصائص الفنية لهذا الشعر قدرة هؤلاء الشعراء على استخدام الكلمة العربية استخداماً جاداً ربما لأنهم يعيشون واقعهم معايشة نضالية حقيقية. طبعاً هناك تفاوت بين شاعر وشاعر، ولكن حسن استخدام الكلمة، والاخلاص، يميز هؤلاء الشعراء. ولقد أضافوا إلى شعرنا العربي اضافة هامة تتجلى في اعادة بناء القصيدة العربية بناء دقيقاً وقائماً على أسس نفسية وثيقة الاتصال بالمعركة. واستخدموا الكثير من الصور والدلالات والرموز التي لا يمكن أن نعيها نحن كما يعونها هم ويستخدمونها.

وبالاضافة إلى عمق معاناتهم ضد الغزو الصهيوني، فإن شعرهم يتميز بانسانية الموقف بأكثر ما يتميز به الشعر العربي خارج الأرض المحتلة. في رأيي أن المؤثرات والروافد التي ارتكز عليها هؤلاء هي طبعاً كونهم جزءاً من الأمة العربية، تأثروا بتراثها وأحداثها النضالية، كما تأثروا بتراث شعر المقاومة العالمي: حكمت، نيرودا، لوركا.. ومما لا شك فيه أن المؤثر الأكبر في شعرهم هو واقع القضية المصيرية التي يعيشونها».

ـ أما **عز الدين المناصرة** فقد تلا مقاطع من مقدمته لديوان توفيق زياد، حيث تتضمن الكثير من التفاصيل والمقارنات.. وكنّا نتمنّى أن يدخل في الحوار المطروح في الندوة نفسها. على كل حال ففي كلامه على بعض خصائص شعر المقاومة أحكام صحيحة وصريحة. فقد انتقد أولاً التيار النقدي الذي بالغ في حب شعر المقاومة إلى درجة عدم القدرة على التقييم النقدي الصحيح، وانتقد كذلك التيار الآخر «الموضوعي» الذي أخذ يتعامل مع نصوص شعر المقاومة معاملة العدو. ودعا إلى ضرورة اجراء تقييم نقدي حقيقي لهذا الشعر. ثم أكد ارتباط هذا الشعر بالشعر الفلسطيني السابق، وحركة الشعر العربي، وشعر المقاومة العالمي، واعتبر شعر محمود درويش شعر مقاومة على المستوى العالمي.

ـ **وليد سيف**، الشاعر الفلسطيني الذي اكتشفه الملتقى، تحدث بحرارة ووعي عن شعر المقاومة (الذي جاءنا في وقت الحاجة إليه عندما فقد الجمهور ايمانه بمختلف المؤسسات. أنا أرفض القول بأن هذا الشعر منفصل عن الشعر العربي وانه معجزة فريدة. فإذا اعترفنا بأنه لا يمكننا أن نفصل حركة التحرر العربي بعضها عن بعض، كذلك لا يمكن أن نفصل هذا الشعر الفلسطيني عن مجموع الشعر العربي).. ثم ركز على سر التفاؤل في شعر المقاومة، فأكد انه (لم يكن لشعراء الأرض المحتلة أن يتوهوا بعد حزيران، بل ظلوا كما كان عليه موقفهم قبله. فمواقفهم إذن لم تكن ردات فعل على حدث عاصف، لأنهم يملكون منهجاً في الرؤية جعلهم يرون إلى النكسة قبل حدوثها، وما كانت هذه النكسة سوى انفجار معين، وكما قال درويش:

لم نكن قبل حزيران كأفراخ الحمام
ولذا، لم يتفتّت حبنا بين السلاسل
نحن، يا أختاه، من عشرين عام
نحن لا نكتب أشعاراً،
ولكنا نقاتل.

ثم تُطرح أمامنا مسألة الرمز والجماهير. فرغم أن هؤلاء الشعراء يستخدمون الرموز فإن شعرهم قد شاع بين الجماهير. وظن البعض ان اللغة الجماهيرية التي يكتب بها شعراء المقاومة، هي مجرد تبسيط، فجربوا أن ينسجوا على هذا المنوال، وفشلوا. . الجماهيرية لا تعني التبسيط. . بل تعني الانتماء إلى الواقع المعاش، والريادة له إلى المستقبل، ومن هنا تأتي الجماهيرية).

ـ لعل هذه الندوة حول شعر المقاومة، قد أعطت بعض الأشياء الملموسة عن فن هؤلاء الشعراء أكثر من الندوات السابقة، ولعل الحديث عن الآخرين، وإن كان ارتجالاً، يعطي امكانية الوصول إلى تحديدات واضحة. وقد طرح حسين مروة في خاتمة هذه الندوة اقتراحاً لعله أن يكون مدخلاً لتصور آخر، مدروس أكثر، للملتقى الشعري القادم. قال حسين مروة: (لي كلمة بمناسبة هذا الملتقى. إن هذه الندوة تتفرد على الأمسيات السابقة بمفارقة وهي تثير قضية ان الشعراء في الأمسيات كانوا يتحدثون عن تحديدهم للفن والشعر وعن تجربتهم، في حين أن هذه الأمسية كان الشعراء المعنيون غائبين عنها ويتحدث عنهم الآخرون. وبودي لو كانت هنالك ندوات نتحدث فيها عن الشعراء الموجودين معنا، كما نتحدث الآن عن شعراء المقاومة، لكي يسمعوا ما يقال عنهم. ونرجوا أن يصار إلى ذلك في ملتقى آخر).

ما حدث في الملتقى، وما كنا ننتظر منه

من هنا يمكننا أن ننطلق للحكم على هذا الملتقى، وتقييمه، وأن نستنتج من خلال أعماله نفسها، تصوراً آخر أرفع وأجدى، للملتقى الشعري القادم.

وبالفعل إذا نظرنا إلى مجموع ما قيل وما ألقي في هذا الملتقى، فماذا نرى؟

طبعاً لن نردد هنا ما قلناه في مطلع هذا الحديث عن ان النواحي الايجابية لهذا الملتقى جاءت من كونه مبادرة قام بها الشعراء أنفسهم، ومن كون هؤلاء يمثلون، بشكل عام، حركة الشعر العربي الحديث. ولكننا نرى ان الناحية السلبية للملتقى تكمن كذلك في قلب هذه الناحية الايجابية نفسها.

فبوصف كون الملتقى هو مبادرة من الشعراء أنفسهم، وبوصف هؤلاء يمثلون حركة الشعر العربي الحديث. فقد كنا ننتظر من الملتقى نتائج تختلف نوعياً، ليس فقط عن «مهرجانات الشعر» السابقة، بل حتى عن الأشياء التي جرت في الملتقى نفسه. وكنا ننتظر هذا، بالضبط،لأن هذا الملتقى هو «الملتقى الأول» لممثلي الشعر العربي الحديث.

لقد عرفنا، من خلال كل ما عرضنا وناقشناه، هنا، جوانب متعددة للقصيدة العربية الحديثة بخطوط عامة جداً. أشياء قرأناها سابقاً، للشعراء أنفسهم، سبق أن كتبوها بشكل أعمق؟.

ماذا كنا ننتظر غير هذا؟

كنا ننتظر أن يكون الملتقى ميدان تجارب جديدة، وتفاعلات جديدة، واكتشافات جديدة، يشكل التقاؤها، واعلانها، حدثاً في حياتنا الثقافية، وفي حركة الشعر العربي الحديث معاً.

جاء الشعراء إلى الملتقى، كما يبدو، دون أي اعداد مسبق لما سوف يجري، كأنهم قادمون إلى مهرجان عادي للشعر، لم يحملوا معهم الجديد من الشعر، ولا الجديد من الاعترافات والشهادات حول تجاربهم الشعرية الخاصة، ولا الجديد عن علاقات جديدة بين هؤلاء الشعراء، غير عواطف الصداقة والود!..

سمعنا أشياء كثيرة جيدة وطيبة وحسنة النية.. ولكنها، نوعياً، لا تشكل حدثاً جديداً.

فكيف نتصور أن يكون هذا «الحدث الجديد» الذي نريده، إذا استفدنا من هذه التجربة الأولى؟

نتصور أن يجري الاعداد له بهذا الشكل:

١ ـ أن يسهم في الملتقى شعراء ونقاد: الشعراء يعدّون بيانات أو شهادات، عن تجاربهم الخاصة في ميدان الشعر الحديث، عن معاناتهم الواقعية مع اللغة والتراث والأشكال والجمهور والانتماءات والعصر، ان يعطونا خارطة لتطوراتهم الشعرية كما يرونها هم، بعيداً عن الادعاء بأن هذا من مهمة الناقد، فللناقد رؤية تختلف أكيداً عن رؤية الشاعر، الناقد يتعامل مع النصوص ومع واقعها الاجتماعي، الشاعر يتعارك مع نفسه ومع العالم ويعاني الصراع في الداخل، فيستطيع أن يعطينا الصورة الداخلية للعمل.

هذا لم يحدث مطلقاً في الملتقى!

٢ ـ أن يحمل كل شاعر معه آخر عمل شعري له يعتبره، هو، حدثاً جديداً في حركة شعره، أو حتى مجرد خطوة أبعد في تجاربه الشعرية.

هذا لم يحدث في الملتقى: أكثر الشعراء القوا قصائد قديمة لهم، لا تعبر حتى عن واقع تطورهم الشعري الحالي. ما عدا أدونيس الذي ألقى قصيدة جديدة تعتبر تجربة جديدة في شعره، وألقاها بشكل يكوّن بذاته جزءاً من الجو العام للقصيدة نفسها.

وكان اكتشاف الملتقى هو الشاعر الفلسطيني وليد سيف الذي ألقى قصيدة جديدة، تمتزج فيها الصور والأهازيج الشعبية، بالنسيج العام لهذه القصيدة التي تقدم صورة مشرقة للشعر الأصيل، والثوري، والمعقد التركيب، وغير البعيد، في الوقت نفسه، عن وعي الجمهور.

٣ ـ أن يكون التحضير بين الناس واسعاً ومدروساً أكثر، ليس فقط من أجل

أن تمتلىء القاعة، بل خصوصاً من أجل أن يكون الملتقى مكان **اختبار** للشعر الحديث ومدى قدرته على خلق علاقة مباشرة مع الجمهور من خلال القاء جديد، غير منبري، يكون هو نفسه جزءاً من اللهجة العامة للقصيدة.

وقد كان هذا الملتقى الأول ميداناً **لاختبار جزئي**، أظهر أن الشعر الحديث يستطيع أن يخلق صلة مباشرة مع الجمهور بدون تلك السيطرة «السحرية» القديمة. بل هي الصلة الواعية، الشبيهة إذا صح التعبير، بالصلة التي يعقدها مسرح بريشت مع الجمهور، صلة المشاركة وليس التلقي فقط، ولعل هذا آت من ان الشعر الحديث يتضمَّن مختلف وسائل التعبير: الحوار، والغوص الداخلي، والوصف، والنثر أحياناً، واختلاف الأصوات، بالاضافة إلى الرؤية المعاصرة نفسها والرؤية الفكرية التي صارت من أهم مميزات القصيدة الحديثة.

الجمهور لم يستمع فقط، بل عبَّر عن رأيه في القصائد، بشكل واضح لا لبس فيه، ودن أن يسيطر عليه «سحر البيان»!..

* * *

وبعد، فإنني أتصور، أن الملتقى القادم، إذا استفاد من هذه التجربة الأولى، وإذا عمد إلى أخذ هذه الملاحظات وغيرها، ثم صهرها بأشكال تنظيمية جديدة، لا بد أنه سوف يشكل حدثاً هاماً في حركة الشعر العربي الحديث... وهذا ما نريده للشعر، وللشعراء، وللثقافة العربية، وخصوصاً للجمهور الذي يشكل منبع الشعر ومصبه، وقوته الاستهلاكية معاً.

(الآداب/كانون الثاني/١٩٧١)

ملاحظات على الشعر والنقد

من خلال مهرجان «المربد الجديد»

١ ـ

إذا كان الشعر العربي الحديث قد أراد أن **يختبر** جماهيريته في «**الملتقى الشعري الأول**» ببيروت (٨ـ ١١ كانون الأول ١٩٧٠) ونجح في هذا الاختبار، فإن مهرجان «**المربد الجديد**»(*) في العراق (١ ـ ٥ نيسان ١٩٧١) قد أكد وأبرز ظاهرات جديدة أخرى: ففي هذا المهرجان التقى ثلاثة أجيال من الشعراء. الجيل الذي لا يزال يحمل راية الشعر **الكلاسيكي العمودي**، وجيل **روّاد** الشعر الحديث، ومنهم **بلند الحيدري وخليل حاوي وسعدي يوسف**، ثم الجيل الذي يحب أن يطلق على نفسه أسم «**جيل الستينات**». لهذا فإن انتصار القصيدة العربية الحديثة ظهر هنا أكثر وضوحاً وحسماً، في المكان

(*) **المربد**: مكان خارج البصرة الآن. في صدر الاسلام، بعد بناء البصرة سنة ١٧ للهجرة كان من أشهر محالها وشوارعها في الباب الغربي منها. وكان حينذاك مستراحاً لقوافل البادية وسوقاً تجارية وأدبية كسوق عكاظ في الجاهلية. وبقي المربد ملتقى الشعراء والأدباء والعلماء حتى القرن الثالث عشر (القرن السابع الهجري) حين أصيب العراق بالغزو الأجنبي. وقد أراد شعراء العراق الآن أن يعيدوا أحياء هذا الملتقى الشعري بكشل معاصر.

نفسه الذي شهد ذروة ازدهار القصيدة العربية العمودية القديمة وروائع منجزاتها، وبين شعراء كبار لا يزالون يحملون راية هذه القصيدة الكلاسيكية. ذلك ان جمهور البصرة، والجمهور الآتي من بغداد وانحاء عراقية عدة، قد تجاوب مع قصائد الشعر الحديث بأكثر جداً مما تجاوب مع قصائد الشعر العمودي، وهذا لا يعود فقط إلى أن الشكل الحديث للشعر هو الشكل الذي صار أكثر تفاعلاً مع مزاج الانسان العربي المعاصر، بل يعود، خصوصاً، إلى كون هذا الشكل الجديد قد استطاع أن يعبِّر عن الهموم المعاصرة التي يعانيها الناس في البلاد العربية وفي العالم. في حين أن أكثر القصائد العمودية كانت، هذه المرة، بعيدة عن هذه الهموم المعاصرة (ولعل هذا ليس مجرّد صدفة، بل لعله أن يكون على ارتباط بنفاذ طاقة الكثير من هذا النوع الشعري نفسه) ثم ان كثيراً من هذه القصائد العمودية كرّسها أصحابها لهجاء الشعر الحديث!!

٢ -

على أن المعركة في «مهرجان المربد» لم تكن بين أصحاب الشعر القديم وأصحاب الشعر الجديد، بقدر ما هي بين فرقاء الشعر الجديد نفسه، بين جيل الرواد ومن ينتمي، فنياً، إلى هذا الجيل، وبين شعراء السنوات العشر الأخيرة، الذين يدعون أنفسهم «شعراء الستينات»، ويعطون لشعرهم خصائص وصفات ومضامين تختلف ـ وهم يقولون إنها تتناقض ـ مع ما جاء به جيل الرواد من جديد في الشعر العربي!..

هذا الصراع أخذ يبرز، في السنوات الأخيرة، سواء في الصحف والمجلات والندوات الأدبية، أم في اللقاءات وأمسيات الإلقاء الشعري. وقد ظهر في «مهرجان المربد» بشكل واضح، واتخذ لنفسه أحياناً ـ ومع الأسف الشديد جداً ـ شكل صراعات وتصرّفات شخصية لا علاقة لها بالشعر ولا بخصائص مراحله أو «أجياله»!. بل هي تذكّرنا بتلك العصبيات القبلية العتيقة. في حين أن الشعر، عندما يكون شعراً أصيلاً بالفعل، يفرض نفسه ومجده بعيداً عن هذه الصراعات الشخصية الصغيرة، وبرغم هذه الصراعات، وضدها أيضاً.

العجيب، في أمر المعركة بين «**الرواد**» و «**الشباب**»، ان الشباب يتهمون الرواد بما اتهم به الرواد شعراء القصيدة العمودية (من جمود في اطار شكل محدد، وعدم خروج من بنية القصيدة العمودية، ورتابة استخدام التفعيلة الواحدة، وان التجديد الذي جاءوا به هو تجديد شكلي لا يصل إلى تجدد في الرؤية الشعرية نفسها... إلخ!!.) ويلاحظ أن «الشباب» يستخدمون المصطلحات نفسها التي أوجدها الرواد في نقدهم للقصيدة العمودية وفي خروجهم عليها!.

والأعجب أن بعض الرواد أخذ يتهم «الشبان» بالخروج على **تراث سابقيهم**.. والخروج على القواعد.. واللغة.. وبأنهم يلجأون إلى هذه الألاعيب نتيجة **جهل** باللغة وبالتراث وانهم يسيرون في **الطريق السهل** إلخ.. ويلاحظ، هنا أيضاً، ان بعض رواد التجديد يستخدم الكلام نفسه الذي استخدمه أصحاب القصيدة العمودية ضد حركة التجديد في الشعر العربي!..

وقد يكون بعض «شعراء الخمسينات» قد تجمَّد في اطار شكل محدد.. وقد يكون بعض «شعراء الستينات» يلجأ إلى ألاعيب الغموض لمجرّد اللعب غير المدعوم بطاقة شعرية خلاقة... على أن غير الصحيح، عند هؤلاء وهؤلاء، هو اعطاء احكامهم طابع القطع والتعميم، كأن **كل** شعر ما قبل الستينات هو «جامد»، أو كأن **كل** شاعر من الشباب، يسعى نحو خلق جديد في الشعر، **هو خارج على تراث السابقين** وتراث اللغة!!

على انه لا بد من القول، أولاً: إن الشعر العربي المعاصر، في السنوات العشر الأخيرة قد أعطى اضافات هامة جداً على صعيد الشكل والرؤية الشعرية معاً، في اطار الشعر العربي الحديث بمجموعه (يحتاج تحديدها إلى حديث طويل آخر). وإن مبدعي هذا الشعر، ثانياً، ليسوا أبناء جيل واحد، بل لعل البارزين في هذا الميدان هم من جيل الرواد أو في عمرهم، وكذلك من الذين بدأوا حياتهم الشعرية في الستينات، معاً. ولهذا ـ ثالثاً ـ إذا كان لشعر

الستينات هذه الاضافات الجديدة، فإن هذا لا يعود إلى ما يقال له «جيل الستينات» بل يعود أساساً إلى ميزات وخصائص وأحداث وتغيرات حكمت «مرحلة الستينات» هذه وتجلّت في الشعر كما في القصة والفكر والايديولوجيا.

وهنا، لا نكون بعيدين عن الواقع إذا فسّرنا عصبيات بعض شعراء الستينات، ضد شعراء الخمسينات، بكونها تصدر من مواقف ومواقع ايديولوجية، ـ لا فنية كما يقولون هم ـ ويحكمها نزق «اليسار الجديد» المخلخل الجذور، والذي صار يعتبر أن الانطلاق في الفن وفي الفكر وفي العمل، من الجذور الراسخة للنظرية العلمية، ولليسار الحقيقي، هو «جمود» و«تقليدية»... إلى آخر هذه الاصطلاحات البرجوازية الصغيرة المترجرجة باستمرار، والتي ترى نفسها «أكثر تقدمية» بقدر ما هي أكثر رجرجة وضياعاً وتشوّشاً في الموقف والفكر والرؤية معاً.

هذه النزعات والاتجاها والعصبياتَ، كلها، برزت واضحة في «مهرجان المربد» سواء في بعض ما ألقي من شعر، أم في بعض ما قيل من نقد، أم في التصرفات الخاصة، والتحزّبات الضيقة، لهذا الشعر أو ذاك، ولهذه الشلّة أو تلك!!

ـ ٣

فماذا من جديد، في «مهرجان المربد»، على صعيد القصائد التي سمعناها؟

المؤسف ـ وكما حدث في «الملتقى الشعري» ببيروت ـ أن أكثر القصائد التي ألقيت كانت قديمة، ومنشورة، بعضها يعود إلى عدة أعوام، وبعضها الآخر قرأه القراء قبل المهرجان بزمن، أما القصائد الجديدة، من حيث الزمن، ومن حيث واقعها الشعري، فهي قليلة جداً.

وقد صار ينبغي للمهرجانات الشعرية، أن تتحوّل إلى **حدث** على صعيد الحركة الشعرية أيضاً، لا أن تبقى حدثاً لطيفاً، وهاماً، على صعيد اللقاءات

الشخصية بين الشعراء، كما هي الحال الآن. ويمكن للمهرجانات الشعرية أن تنتقل إلى هذه المرحلة النوعية، إذا جاءت جميع قصائد المهرجان جديدة، أو انها تمثّل شعراء المهرجان في آخر تطوراتهم الشعرية.. فإذا كان الشاعر، في الأمسيات الفردية، يقدم «مختارات» من شعره، فلا بدّ فيما يتعلق بالمهرجان العام ـ خصوصاً عندما يكون على صعيد عربي واسع ـ أن يختلف هذا المهرجان، نوعياً، عن عادة القاء «المختارات» في الأمسات الفردية.

«مهرجان المربد» في البصرة، وقبله «الملتقى الشعري» في بيروت، من هذه الناحية، أقرب إلى الأمسيات الفردية، بشكل أوسع قليلاً، حيث اسمعنا عدد من الشعراء، «مختارات» من قصائدهم التي قد يكون فيها الجيد والرائع، ولكننا قرأناها وسمعناها ربما مراراً قبل المهرجان!!

على أن «مهرجان المربد» حمل لنا، من بين الجديد الذي سمعناه أول مرة، بعض القصائد التي تشكل أحداثاً، سواء على صعيد السلب أم على صعيد الايجاب، وتطرح مع نفسها، بعض قضايا الشعر الحديث.. وأحب هنا أن أقف عند بعض القصائد، التي أعتبرها من أحداث المهرجان:

ـ **سليمان العيسى** ألقى قطعة منظومة بعنوان «**حوار مع الخليل بن أحمد**» كانت أشبه باعلان تراجيدي لجفاف شاعر سبق أن هزّ بشعره القومي المنبري جموع المستمعين، وسبق أن أعطى شعراً لعب دوراً معيناً في حركة الشعر العمودي المرتبط بالحركة القومية. في هذه القطعة يهجو سليمان العيسى الشعر العربي الحديث «الخارج على التراث»، وعلى الأوزان وعلى القواعد التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي... وذلك بشكل حوار يدور بين شاعر يقول عن نفسه ـ في المقطوعة نفسها ـ أنه «ليس بشاعر»، وبين الخليل بن أحمد.

«الشاعر» يشكو للخليل شعراء الحداثة الخارجين على «قواعده»، والخليل يطلع على شعر هؤلاء ولا يرى أنه شعر: (**قرأت الجريدة.. وما زلت أسأل: أين القصيدة؟**).. والمسألة هنا ليست فقط في هذا العداء التعصبي للشعر الجديد.. بل في أن هذا العداء تجلّى في مقطوعة منظومة ليس فيها أي نبض شعري، بل

هي **نقاش** هجائي يصح قوله في حوار عابر لا في شيء يقال عنه «قصيدة» وليس بالقصيدة. وهكذا جاءت مقطوعة سليمان العيسى مثالاً على جفاف الشاعر وجفاف هذا النوع الشعري نفسه، معاً، وكونه صار بعيداً عن العصر بقدر ما هو بعيد عن الشعر.

ولا بد هنا من أن نطرح أمام المتكئين على قواعد الخليل بن أحمد الفراهيدي، هذه القضية المنهجية المستمدة من تجربة الخليل بن أحمد نفسه، وفحواها: إن بحور الشعر العربي وأوزانه، وبالتالي القواعد المرتبطة بهذه البحور والأوزان، لم **يضعها** الخليل بن أحمد ويقولب الشعر العربي داخل حدودها... بل هو قد عمد، كأي ناقد عبقري متفتح الذهن والذوق، إلى **استخلاص** هذه البحور والأوزان **من خلال دراسته للنتاج الشعري العربي في زمنه**. وأعطى عدة أحكام لها صفة التعميم بالنسبة لذلك النتاج الذي كان بين يديه. أي ان قواعد الخليل ليست **سابقة** للنتاج الشعري بل هي **ناتجة عنه ومستمدة منه**، فهي تصدق، إذن، على تلك الأنواع والأشكال الشعرية خلال **مرحلة** معينة من حركة الشعر، وليس لها، ولا يحق لها، أن تكون قالباً خالداً لكل نوع شعري يحمله المستقبل. ذلك أن المستقبل قد حمل بالفعل أنواعاً وأشكالاً من الشعر صار لا بدّ لها من خليل بن أحمد آخر، معاصر، يستمد منها، هي، أحكاماً تعميمية جديدة، ليرى ما بينها من ظاهرات مشتركة. ومن الأكيد، لو أن الخليل بن أحمد نفسه، بُعث في عصرنا مرة أخرى، و«قرأ الجريدة» ـ على حد تعبير سليمان العيسى ـ لوضع أوزانه ومكاييله السابقة جانباً، وعمد إلى دراسة هذا النتاج الجديد يستمد منه خصائصه الجديدة، ولوقف الخليل، بحكم منهجه الصحيح نفسه، مع الشعر الحديث، ضد سليمان العيسى وأوزانه ومكاييله، ولقال له: «يا سليمان، لقد أديت قسطك للعلى، فلا تتعب نفسك بعد الآن، فالشعر يجري في مجراه الطبيعي، حسب **القاعدة** الخالدة للشعر، وللحياة، وهي: **التطور والتجدّد** دائماً وباستمرار».

ـ وكما كشف «الملتقى الشعري»، في بيروت عن الصوت الشعري

الفلسطيني الجديد وليد سيف، كذلك فإن الشاعر الشاب **أحمد دحبور**، قد أكد وجوده، في «مهرجان المربد»، كصوت شعري فلسطيني جديد، له أيضاً فرادته، وأصالته، ووهجه الثوري الخاص. شعر آتٍ من النار. نار الموهبة الخلاقة ونار المعركة معاً. فتكاد حياله تحتار: هل المعركة صهرته فتأصل، أم ان أصالته استطاعت أن تلتحم بالمعركة فإذا الشعر يوصل نار المعركة ونورها إلى الناس؟. القصائد التي سمعناها لأحمد دحبور، هي من ذلك النوع الأصيل الذي يوحِّد بين أن يكون الشعر شعراً، وجديداً وفريداً، وأن يكون قريباً إلى الجماهير معاً، فهو لا يحمل همومها فقط، بل لهجتها، وصورها الكلامية، واهازيجها الشعبية، وفلكلورها، واصرارها، ثم يحوّل هذا كله، إلى شعر جديد، ومعاصر، معقَّد التركيب، وبسيط ومفهوم من هذه الجماهير، في وقت واحد.

لعل هذه الميزات كلها، هي ميزات هذا السرب من الناس العرب، الذين يقاتلون، ينغمسون بالنار، ويقولون الشعر، ويمارسون الكفاح، بالقدر نفسه من العشق ومحاورة الموت والمجهول بعيداً عن التعقيد المفتعل للشعر، وعن المفاهيم النخبوية حول «الشعر الثوري» المتعالي على الجماهير.

ـ قصيدة «**اعترافات مالك بن الريب**» **ليوسف صايغ**، تطرح عدة قضايا، على صعيد الفن ومعنى المعاصرة، وتجاوب الجمهور مع الشعر الجديد، الأصيل، رغم ما فيه من غموض وما يزخر به من اشارات ورموز. فالقصيدة تستوحي قصة مالك بن الريب، الذي كان لصاً وقاطع طرق، فإذا العقيدة الاسلامية تدخل روحه، فيتحول إلى مناضل باسمها، ثم تلدغه أفعى وهو في طريقه إلى بعض مهماته الكفاحية، فيضع قصيدة مأساوية وهو يعاني الموت. . . ويتحول يوسف الصائغ إلى «مالك» معاصر، ويعطي قصيدة تعبر عن عمق ما يعانيه، فردياً، وعربياً، وانسانياً، من مأساة تجاه الهزيمة الكبرى، وكل الهزائم التي عاناها ونعانيها. وتصور غربته الموحشة، عطشاناً، قريباً من النبع ولا يستطيع أن يغتسل فيه، ولا أحد يمنعه من الانغمار بالماء، ولكنه مشدود بعوامل معقدة وخفية، إلى خارج النبع: «**تعبت/وجرّبني في انتمائي القطا/**

ووجعي مبهم../ مثل حبل الجنين/ أنا مرهق، / بين رفضي لكم../ وحنيني.. إليكم...» . . فهو يريد الخلاص من الهزائم ولكنه محكوم بغربته، وبأن خلاصه، الخاص والعام، مرتبط بالناس جميعاً، في وطنه وعلى امتداد العالم العربي. . . لقد استطاع أن يحوّل مأساة الهزيمة، وفلسطين، إلى مأساته الخاصة، إلى معاناة فردية، فإذا صوته في القصيدة ليس مجرد صوته، بل هو متزج ومندمج ومتحوّل، في أصوات الجموع، المختلفة والمتناقضة، إلى عدة صوات متداخلة، متناقضة، متآلفة، منسجمة ومتنافرة، يحكمها دفق سيمفوني، متعدد الأنغام، والأوزان، والمفاجآت، والانتقالات المدهشة بين بيات عمودية، وتقاطع حديث، وتركيب نثري، وموسيقى كلمات وقواف، ندرج كلها في بناء متكامل، سيل سيمفوني، يجمع المعاصرة إلى أعمق ما في لتراث من قيم.

في هذه القصيدة نستطيع أن نرى أن الارتباط المعاصر بالتراث، لا يعني ارتباطاً بالأشكال الشعرية، ومحاولة تطويرها، بل هو ارتباط بالقيم التي تملك أن تتحوّل، هو جعل قيم التراث القديم قيماً معاصرة، هو تحويل «مالك بن الريب»، وغيره من شخصيات التراث، إلى شخصيات معاصرة تحمل همومنا المعاصرة العامة والفردية على السواء، فإذا مالك بن الريب يحلّ في يوسف الصائغ الذي يحل بدوره في الانسان العربي المعاصر المعذب تجاه الهزيمة والمأساة والموت، وخلال المغالبة الصعبة المرهقة للهزيمة والمأساة والموت، عبر مراحل من الموت المتعدد، من الغربة الموحشة، ومن استحالة الانفصال عن الجموع وعن المأساة العامة، ومن صعوبة الاندماج أو الانتماء، فهو لا يستطيع أن يبتعد عن لنبع ولا هو قادر على الانغمار فيه و. . «**في دمي ظمأ للماء/ أيها الرجال في خيم الوحدات والحسين، /أريد أن أسكن في خيامكم/ وأن أكون مؤمناً/ يُلدغ مرتين...**».

هذه القصيدة السيمفونية، الطويلة، والمعقدة التركيب، والمأساوية والطالعة من قلب المعاصرة والتراث، وجدت طريقها إلى اذهان الجمهور واعصابه ووعيه، سواء عن طريق الالقاء التراجيدي المدهش ليوسف الصائغ، أم

خصوصاً عن طريق جوها المأساوي كله الذي يمس المأساة الخاصة والعامة لكل واحد من المستمعين، ولكل قاريء فيما بعد. فالشعر الشعر، يتجاوب مع الجمهور، مهما كان هذا الشعر معاصراً وغريباً ومعقداً، ذلك ان تعقّده ليس مفتعلاً بل هو التحول الفني لتعقد المأساة نفسها، لقد كان التجاوب مع قصيدة يوسف الصائغ عاصفاً، عميقاً وحماسياً معاً، ليس لانها «حماسية» ـ فهي ابعد عن هذا النوع من فنون القول ـ بل لانها غنية جداً، ولانها شعر بالدرجة الاولى.

فالشعر الحديث، إذن، يستطيع أن يكون للسماع المباشر أيضاً، كما استطاع أن يكون للقراءة الهادئة العميقة، وللمتعة في التشكيل، غير التناظري، للكلمات والأسطر والفراغات الموحية على السواء.

ـ ٤ ـ

وتبقى مسألة **النقد** ودوره في «مهرجان المربد». . وفي الواقع، «فإن ما يتميز به مهرجان المربد هذا ـ كما قال **حسين مروة** ـ بل يتفرد به عن الملتقى الشعري الأول في بيروت، هو اعتداده بشأن النقد وبدوره البنّاء في تقويم الشعر، إذ جعل له مكانه الملحوظ في هذه الندوات الشعرية الاحتفالية. ولكن، أرى أن الحاق ندوة النقد بندوة الشعر مباشرة في كل أمسية من أمسيات المهرجان، قد أضعف من دوره الفاعل، وجعله هامشياً لا يؤدي مهمته المتوقعة. لقد كان الأجدر بالنقد أن تنعقد له جلسات خاصة صباح كل يوم لمناقشة الشعر الذي يلقى في أمسية سابقة، ليستطيع أن يضع مشكلات الشعر العربي وظاهراته وضعاً جدياً صريحاً وجريئاً ومعمقاً، ولعل المهرجانات المقبلة تتدارك هذا النقص». .(*).

(*) ـ من كلمة **حسين مروة** التي ألقاها في المهرجان، ونشرتها جريدة «الأخبار» اللبنانية الاسبوعية (عدد ٨٧١ في ١٨ نيسان ١٩٧١).

وبالفعل، فإن واقع أن جلسات النقد كانت تتبع امسيات الشعر، أي في ساعة متأخرة، وبعد القاء القصائد المنقودة مباشرة، وواقع أن الناقد لم يكن يحصل على نصوص القصائد التي سوف ينقدها إلا في اليوم نفسه، وبعض القصائد لم يحصل النقاد على نصوصها اطلاقاً ـ إن هذا الواقع جعل النقد هنا أشبه أن يكون ارتجالياً وعابراً، ليس فقط من حيث عدم استطاعة الناقد أن يبحث موضوعه بعمق، بل أيضاً من حيث عدم استعداد الحضور للسماع المتعمق بعد عدة ساعات من سماع الشعر ـ جيده ورديئه ـ وبالتالي من حيث عدم استطاعة الشعراء أنفسهم ،وكذلك الحضور، مناقشة النقاد ومحاورتهم في آرائهم.

لهذا، فإن كل نقد للنقد، لا يأخذ هذه الظروف بعين الاعتبار، هو نقد ليست له قيمة علمية.. ولهذا فنحن هنا لن نتعرض بالنقد لما طرح من آراء نقدية في أمسيات المهرجان، سوى ملاحظة عامة على بعض آراء الدكتور **محمد النويهي**، وملاحظات أخرى على هامش العلاقات بين النقد والشعراء. ولعل هذه الظروف التي ذكرتها هي التي طبعت آراء الدكتور النويهي بذلك الطابع الحماسي المتسرع، وهو الذي عوّدنا، في دراسات له سابقة، ان يكون اكثر دقة وعلمية في آرائه واحكامه. فقد قدم النويهي لكلمته النقدية بمحاضرة طويلة عن سوق المربد، والحضارة العربية، والصراع بين القديم والجديد، وقضايا اخرى عديدة لم يكن مجالها هنا حيث المطلوب مناقشة القصائد نفسها ومناقشة القضايا التي تطرحها هذه القصائد بالذات. أما احكامه على القصائد، فقد كان واضحاً فيها حماسه المطلق للشعر الجديد، لمجرد انه جديد من حيث الشكل، دون اعتبار إلى وجود أو عدم وجود الطاقة الشعرية في هذه القصيدة او تلك، وكان حماسه مطلقاً ايضاً ضد الشعر الكلاسيكي العمودي، لمجرد انه عمودي، هكذا وبجرة قلم، شطب النويهي على شاعرية فذة في ثقافتنا العربية المعاصرة هي شاعرية **الجواهري**، حيث «اعترف» النويهي بنضالية الجواهري ولم يعترف بشاعريته، لمجرد ان الجواهري شاعر كلاسيكي!... ونرجو ان يكون هذا الحكم الشكلي، والسطحي،

والميكانيكي، هو نتيجة ظروف السرعة التي حكمت صياغة الاحكام النقدية في المهرجان، لا نتيجة موقف شكلي اساساً، يخضع لهذا التصنيف المتعسف: «جديد ـ اذن ـ هو شعر جيد!!. وعمودي ـ اذن ـ هو شعر رديء»!!. وهكذا يشطب المرء على كل تراث الابداع الجمالي في ثقافتنا وفي الثقافة العالمية اطلاقاً!!...

ولقد استطاع **حسين مروة**، في حديثه الهاديء والعلمي، حول قضية القديم والجديد والتراث، ان يضع هذه القضية في مكانها العلمي الصحيح، وان يحدد العلاقات الديالكتيكية بين هذه المراحل.

ـ أما بالنسبة للشعراء وموقفهم من النقد: فقد آن للشعراء والكتاب العرب، ان يتعودوا على **الحوار**، وعلى سماع الرأي النقدي الصريح في شعرهم وكتاباتهم وجهاً لوجه، دون ان يحوّلوا كل موقف نقدي إلى موقف شخصي، ودون ان يرتعبوا من كلمة النقد. فالناقد، مهما كان كبيراً وعبقرياً، لا يستطيع ان يطمس شاعرية الشاعر، كما ان المادحين مهما بالغوا في مدحهم واتقنوه، لا يستطيعون ان يصوروا غير الشاعر شاعراً ولا يقنعوا الناس بشاعرية غير موجودة اصلاً.

على أن الناقد العميق، والصريح، يستطيع أن يكشف للشاعر عن مناطق مجهولة في موهبته تسهم في تفجير مختلف طاقاته الشعرية. كما يستطيع ان يقدم اسهاماً حاسماً في ايضاح وايصال الخصائص الجديدة والمضامين الجديدة للشعر الحديث إلى الجمهور غير المتعوّد بعد على هذا الشعر، فهو هنا مشارك في عملية الخلق وعملية الايصال معاً.

وبعد.. فاذا كان مهرجان المربد الشعري قد طرح هذه القضايا كلها، واتاح للشعر العربي الحديث ان يختبر جماهيريته، وان ينتصر، وان يصفق لشعراء كبار من حملة راية شعرنا العربي الكلاسيكي، وان يتفاعل ويتحاور، ولو على نطاق محدود، مع النقد الذي اتخذ على كل حال، موقفاً متطوراً من هذا

الشعر الحديث . . . فان المهرجان قد نجح كتجربة لا بد من استكمالها وتعميقها في مهرجانات قادمة.

... وحول بعض قضايا الشعر العربي الحديث

. . . هذه الكلمة، تشكل جزءاً من المقال نفسه حول «مهرجان المربد». وكان كاتب هذه السطور قد ألقاها في إحدى امسيات المهرجان تمهيداً لتعليقات سريعة على عدد من القصائد التي ألقيت في تلك الأمسية:

ليست هناك معركة بين الشعر الجديد والشعر العمودي. فإن هذه القضية قد حُسمت منذ زمن طويل، منذ صار الشعر الجديد واقعاً يملأ حياتنا الثقافية والفنيّة، بدءاً من أواسط الأربعينات مروراً بتأكّد وجوده الفاعل ـ فنياً واجتماعياً ـ خلال الخمسينات. . حتى أيامنا هذه.

واذا كان بعض المبدعين الكبار لا يزالون يغنون ثقافتنا بنماذج عالية من الشعر العمودي، فإن هذا يعود إلى الطاقة الشعرية الغنية عند هؤلاء أنفسهم بأكثر مما يعود إلى ذلك النوع العمودي نفسه.

هكذا، لم تستطع كل المحاولات القديمة ان تمنع ما يولد من ان يولد ويعيش ويغتني ويحمل رايته ويسري في ارواح الناس ووعيهم.

على ان الجديد، في حركة تطوره، يحمل أيضاً مشاكله وقضاياه وتناقضاته، بقدر ما يطمح باستمرار إلى تجاوز نفسه.

لهذا، أحب ان اطرح بعض المعضلات يواجهها هذا الشعر الجديد، ونواجهها نحن معه، كطرف آخر من حقه ان يتعامل بصراحة ووضوح مع هذا الشعر.

ان شعر السنوات العشر الاخيرة ـ اعني بالتحديد شعر الشباب ـ يحاول ان يتخطى الاطار الذي تكامل مع الشعر الجديد في مرحلته الاولى، ذلك الشعر

الذي استطاعت نماذجه الجيدة، ان تندمج بجديد الثورة، بجديد الحركة الثورية.

على ان محاولات التجاوز هذه، وهي محاولات لا بد منها على أي حال، لم تتبلور بعد في خط واضح. لم تتكوّن سماتها الاساسية بعد. بل نحن الآن في قلب احتدامها وفي قلب فوضى هذا الاحتدام، وفي دوّامة التفتيش المحموم.

من ظاهرات هذا الاحتدام، ما نشهده من شبه انفصام بين الشعر الجديد، والجمهور. هذه الظاهرة يؤكدها شعراء الجديد انفسهم في بعض كتاباتهم واحاديثهم.

والواقع ان الشاعر الجديد، ربما يتعامل مع نتاج التطور الحضاري والفني في العالم، ذهنياً، بأكثر مما يتعامل مع الجمهور المتلقّي، في بلادنا العربية نفسها، وهو جمهور يناضل للخروج من حالة تخلُّف سحيق.

هنا يواجه الشاعر واحدة من التناقضات الصعبة:

ـ هل يلتحم الشاعر بشعره وثقافته الفنية الخاصة فقط، أم يلتحم شعره هذا بالثورة؟. والثورة، كما نعلم، ليست مفهوماً مجرداً، بل هي تتجسد في القوى الاساسية للثورة، أي بجماهير الثوار.

واذا كان الفن، أساساً، هو صلة بالذات وبالآخر، فان ما يواجه الشاعر الجديد ليس فقط **التفتيش** عن وجهه الخاص، بل **السعي** أيضاً وباستمرار **للوصول إلى الآخر**، وهو طرف أساسي في لعبة الفن كلها.

ومن الظاهرات التي نلمسها أيضاً، ان الشاعر الجديد، اليوم، يكاد يتخلى عن ذلك المكسب الفني الذي اطلق عليه يوماً اصطلاح «**الوحدة العضوية للقصيدة**» كثورة على الوحدة المقفلة للبيت الواحد.

إننا نلاحظ، كأن هناك **عودة** إلى تفكك عناصر القصيدة في صور ورموز **مقفلة** ـ بدلاً من البيت المقفل ـ تستطيع ان تفصلها عن جسد القصيدة دون ان

تشعر ان هناك عضواً ناقصاً مقطوعاً، لافتقار القصيدة نفسها إلى التلاحم في **بنية متكاملة**.

فهل هذه الظاهرة هي **المعادل الفني** لما يقال له **تفكك العالم المعاصر**، وتعقده، ولا معقولية احداثه احياناً؟ واذا كنا نقلنا ما نراه من تفكك في العالم إلى تفكيك في بناء العمل الفني نفسه، الا نكون بهذا اقرب إلى **النقل الآلي** وإلى ما يشبه الفوتوغرافية الحديثة؟.

على ان هذه الظاهرات، التي من شأنها الاسهام في عدم ايصال العمل الفني إلى الجمهور، لا نطرحها أمام الشاعر ليتدبر امره وحده. بل نطرحها أمام **الناقد** أيضاً، وبالحدّة نفسها.. فنحن نرى ان النقد المعاصر ـ خاصة في بلادنا العربية ـ لا بد ان يعمل على **جبهتين**: جبهة **المبدعين** انفسهم، ضدهم ومعهم في وقت واحد، من أجل فهم عملهم وتفسيره وانتقاده معاً. ثم لا بد له ان يعمل على جبهة **القراء** ايضاً، ضد ما عندهم من **ركود العادة على ماسبق**، ومن أجل اغناء وعيهم الفني، وبالاساس من اجل **الاسهام** في ايصال العمل الفني اليهم.. الاسهام في رؤية **مفاتيح** هذا العمل الفني، بحيث يستمتع القاريء والناقد، معاً، بلذة الاكتشاف وريادة العوالم الجديدة.

(الطريق / أيار / ١٩٧١)

جماهيرية الشعر الجديد

... جديدة ايضا

. . . في بيروت، خاض الشعر العربي الحديث، اختباراً جديداً لجماهيريته. طرح نفسه، بتعقيداته وغرابته، في مواجهة حشد جماهيري لم يشهده الشعر العربي الحديث من قبل. كان هذا خلال «**الشهر الشعري**» الذي نظمه **اتحاد الكتاب اللبنانيين** (من ١ إلى ٢٧ آذار ١٩٧٢) وقدّم، في امسياته الخمس، خمسة شعراء من أعلام الشعر العربي الحديث هم، على التوالي: **محمود درويش** (فلسطين) **نزار قباني** (سوريا) **خليل حاوي** (لبنان) **بلند الحيدري** (العراق) **محمد الفيتوري** (السودان).

كان الهدف البارز لاتحاد الكتاب اللبنانيين، من خلال تنظيم هذا «الشهر الشعري»، هو: اجراء **اختبار أوسع لجماعيرية** الشعر الجديد، من خلال **المنبر** لا من خلال الكلام المطبوع وحده.

قيل سابقاً: ان الشعر الجماهيري، الشعر الذي «تطرب» له الجماهير، هو الشعر الموزون ذو القافية الواحدة المجلجة، وهو الشعر الاكثر مباشرة والاكثر خطابية.

هكذا قيل. . . وقيل ايضاً: ان الشعر الحديث، بتعدّد اشكاله، وبخروجه

عن مألوف الشعر، هو شعر غريب على الأذن العربية، ترفضه هذه الاذن، أو هي، في أحسن الحالات، لا تأنس اليه، فهو بالتالي غير قابل ان يصبح جماهيرياً، وهو خارج على «التقليد»!...

وقد حورب الشعر الجديد تحت هذه الستارات، وغيرها، واتهم أصحابه بما هو أبعد من الخروج على تقاليد الشعر، إلى الخروج على الأمة والخصائص القومية، وكأن هذه الامة عاجزة عن ابداع الجديد باستمرار، وكأنها متجمدة خارج نطاق حركة التطور العام!!.

على أن هذه «الحجج» أخذت تتساقط واحدة أثر واحدة، مع تنامي حركة الشعر العربي الحديث، ومع اقتحام هذا الشعر الكثير من الحصون، ومع تزايد «التعوّد» العام على هذا الشعر، ومع تعمُّق ارتباط هذا الشعر ـ بالدرجة الأولى ـ بقضايا الجماهير وقضايا العصر وحركة التطور العام.

وإذا كان الشعر الجديد قد انتشر وأخذ يصل إلى الشبيبة، بشكل خاص، عن طريق القراءة، فقد وضع أمامه مسألة الوصول إلى الجماهير عن طريق «المنبر» الذي كان وقفاً على الشعر العمودي وحده.

ولم يصل الشعر الجديد إلى «المنبر» بسهولة.. فقد قاومه، في البداية، كهان الشعر التقليدي. حاولوا أن يمنعوا ممثليه من الاشتراك في المهرجانات الشعرية العربية العامة. ثم فرضوا على بعض ممثليه أن يتقيَّدوا، في هذه المهرجانات، بالقاء نماذج عمودية من شعرهم... بل حاولوا أن يجعلوا من موقفهم هذا قانوناً للمهرجانات الشعرية حتى لا يتاح للشعر الجديد أن يدخل هذا الحصن!..

ومضى مهرجان ومهرجان.. واقتحم الشعر الجديد حصن المهرجانات اللاحقة، وأخذ يفرض نفسه، وأخذ يجد طريقه إلى الاسماع وسط نوع من المباراة أو من الصراع مع الشعر التقليدي، لاكتساب الجماهير.

وبدا أن الأذن العربية ليست من حجر، وان الذوق الجماعي قابل للتجاوب

مع النغم الجديد، وان الشعر يجد جماهيره، ويوجدها، مهما تغيَّرت أشكاله وبدا غريباً وغير مألوف، طالما هو شعر، وطالما هو مرتبط، في العمق، بقضايا هذه الجماهير.

على أن أصحاب الشعر الجديد، يطمحون إلى أكثر من هذا: فتنادوا إلى عقد «**الملتقى الشعري الأول**» لهم في بيروت (كانون الأول ١٩٧٠) حيث جابهوا الجمهور، لوحدهم هذه المرة، مع بعض نماذج شعرهم الأكثر جِدّة والأكثر غرابة. ورغم أن جمهور الملتقى لم يكن واسعاً، حتى يكون للتجربة صفتها العامة، فإن ما ألقي فيه من الشعر الأكثر حداثة، لقي تجاوباً عميقاً، وأثبت هذا الشعر أنه ليس فقط شعراً للقراءة، بل للسماع أيضاً، وأثبت أنه لا يتوسَّل إلى الأذن بواسطة التطريب بل هو يصل إلى الجماهير بما يطرحه من رؤى جديدة في الفن والحياة وفي الموقف.

ثم شهد الشعر الجديد انتصارات جماهيرية جديدة: في مهرجان المربد في العراق (١٩٧١)، في مهرجان الشعر العاشر في دمشق (١٩٧٢)، في مهرجان أبي تمام في الموصل (١٩٧٢)، ثم كانت التجربة الأكثر جرأة وفرادة في هذا «الشهر الشعري» الذي نظمه اتحاد الكتاب اللبنانيين في بيروت (آذار، ١٩٧٢).

فما هو الجديد الذي جاء به هذا «الشهر الشعري»؟

لقد كان هدف التجربة واضحاً، وجاء تأكيد هذا في الكلمة القصيرة التي ألقاها **الدكتور سهيل ادريس**، الأمين العام للاتحاد، مفتتحاً بها «الشهر الشعري»، عندما قال: «إن هذا الحدث الأدبي يستمد أهميته من كون جميع شعرائه هم من بعض ممثلي الشعر الحديث الذي أرسى قواعده في العقدين الماضيين، ويخوض الآن تجربته الجماهيرية».

تميز «الشهر الشعري» بعدّة ميزات، منها:

ـ ان كل أمسية كانت تقتصر على شاعر واحد، يقدمه ناقد، أو شاعر آخر، ثم يلقي هو نماذج من شعره الجديد، خاصة الذي

يمثّله في مرحلته الحاضرة، طوال ساعة أو أكثر.

- إن أكثر الأمسيات جرت في قاعة واسعة تتسع لأكثر من ١٢٠٠ مقعد.. وان الحضور فاق بكثير عدد المقاعد، وان الكثيرين جلسوا على الأرض.

- إن أكثر الشعر الذي ألقي هو من الشعر **الصعب والمعقّد، والمتعدّد الأشكال داخل العمل الشعري الواحد**، وحيث يلتقي النثر بالحوار بالقافية بالوزن المتعدّد المتقطّع في بناء شعري عام.

- وان الشباب كان هو العنصر الأساسي في الحضور، خاصة وان القاعة كانت وسط عدد من أبنية الجامعة اللبنانية.

ونجح «الشهر الشعري» نجاحاً ساحقاً يفوق ما كان منتظراً منه بالأصل. ونجاحه لا يعود فقط إلى الحشد الجماهيري الكبير لحضور أمسياته، بل يعود إلى: أن الشعر الجديد **استطاع أن يصل** إلى هذا القطاع الواسع من الجماهير وان يخلق جواً من التفاعل بينه وبين الجماهير بحيث كان الشعر يجذب الحضور، ويُدخلهم في جوّه الجديد الصعب، ويفرض عليهم **التفكير** أيضاً بعيداً عن عادة الاستماع السهل، والانفعال العاطفي العابر.

ثم يعود هذا النجاح إلى القضايا التي طرحها هؤلاء الشعراء الخمسة في قصائدهم الجديدة، والتي سنشير إليها لدى الحديث عن الأعمال التي قدمها كل واحد من شعرائنا هؤلاء. ويعود هذا النجاح كذلك، إلى الاهتمام الاعلامي الواسع في مختلف الصحف والمجلات، بهذه الأمسيات، والنقاش الذي دار على صفحاتها حول القصائد ومواقف الشعراء.

والآن، صار لا بد أن نتحدث عن العناصر الأساسية لنجاح هذا «الشهر الشعري»، أي عن الشعراء وما قدموه:

١ ـ محمود درويش.. والتلقي الصعب

أمسية محمود درويش كانت أكثر أمسيات «الشهر الشعري» اثارة للتعليقات والجدل، وأكثرها كذلك طرحاً للقضايا، كما كانت أكثر الأمسيات جذباً للجمهور.

فهذه هي **المرة الأولى** التي يواجه بها محمود درويش جمهوراً عربياً واسعاً، بعد خروجه من اسرائيل ولجوئه إلى القاهرة. ولا شك أن الجمهور الذي سبق أن تفاعل مع شعر محمود درويش الآتي من خلف الأسلاك الشائكة الاسرائيلية، ووجد في هذا الشعر اضاءة فنية وكفاحية في ليل الهزيمة بعد حرب حزيران.. هذا الجمهور جاء يستمع إلى محمود درويش الذي سبق أن عرفه، وسبق أن جعل منه اسطورة.. جاء يستمع إلى القصائد التي عرفها، والتي تحمل له الأمل ونبرات الصمود والكفاح..

على أن محمود درويش الشاعر اراد غير هذا: أراد أن يقدّم للجمهور محموداً آخر، جديداً، ومختلفاً، وأراد أن يؤكد نفسه شاعراً ـ بالدرجة الأولى ـ دون أن يجعل من القضية، التي حملها ولا يزال يحملها، عكّازاً لجماهيريته. بمعنى أنه **لم يرد جمهوراً للشعر من خلال القضية، بل أراد جذب جمهور للقضية من خلال الشعر**، لا من خلال الشعارات الشعرية.

لهذا فقد قرأ محمود شعراً من مرحلته الأخيرة بعد خروجه من اسرائيل. ورفض أن يلقي أي شيء من مرحلته السابقة.

من هنا كانت الملابسة، وبرز ذلك **التصارع** الحميم بين الشاعر وجمهوره.. برز هذا منذ البداية، فقد استقبل الجمهور شاعره بدويّ هائل من التصفيق الحماسي، وأحسّ الشاعر بأنه مطالب بأشياء تنسجم مع هذا الحماس العاصف.. ولكنه قال: «أشكركم جداً.. وأرجو التخفيف من هذا الحماس.. ولنحاول أن ندخل في عالم الشعر..»..

وبدأ محمود درويش، الجديد، يلقي شعره الجديد..

شعره صعب هذه المرة، وبنائيته جديدة، فيه مقاطع موزونة، فيه مقاطع بدون وزن وبدون قوافٍ، فيه حوار، وفيه تركيب معقَّد، وفيه مرارة مأساوية لم يعهدها الجمهور عند محمود درويش سابقاً، أما القضية، فهي هنا، منظور إليها بشكل آخر، ومن زوايا أخرى.

وأخذ الجمهور يدخل مع محمود في هذا الجو الآخر، المأساوي، والمثير للقلق. وللتفكير، والذي يحمل الدهشة خلف الدهشة، والذي يبدو كأنه مشحون باليأس، وهو ـ في العمق ـ مشحون بالاحتجاج على كل ظروف التيئيس، وبادانة أسباب الهزائم، في الواقع الخارجي وفي أعماق كل فرد عربي:

وكانت قصيدته الجديدة «**سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا**» هي ذروة في الحداثة عنده، وذروة في التعقيد، بالنسبة لشعره، وكانت طويلة، وكانت تحمل رؤية محمود درويش الجديدة إلى القضية من خلال تجربته الجديدة والأليمة، بعد خروجه من اسرائيل.. هذه القصيدة الصعبة بالذات، هي التي أثارت أعمق التفاعل والتجاوب بين الشاعر وجمهوره، وهي التي حازت أكبر الاعجاب، من الجمهور، ومن المعلقين في الصحف، ومن الكتاب والشعراء الذين حضروا الأمسية.

لعل هذا الواقع يثير الدهشة، ولكنه يدلّ على أن الجمهور قادر على التجاوب مع الشعر الحديث، وقادر بالتالي على استيعاب النماذج الصعبة والمعقَّدة منه، «شرط أن لا تكون تجربة هذا الشعر مستمدة من الذهن فقط» ـ كما قال محمود درويش نفسه في حديث له إلى مجلة «الاسبوع العربي».

على ان الملابسة الأساسية، أو التصارع الحميم بين الشاعر وجمهوره، برز عندما أخذ بعض الحضور يصرخ مطالباً الشاعر بأن يلقي قصيدته القديمة المعروفة «**سجِّل.. أنا عربي..**».. بعد رفض محمود درويش الاستجابة لهذا الطلب.. وتابع القاء قصائده الجديد فقط.. وعاد هذا البعض إلى المطالبة بالقصيدة نفسها، فرفض الشاعر، وكان بادي الانفعال.. فهو مصرّ على أن

يقدّم للناس ما لم يعرفوه منه سابقاً، وأن يقدم نفسه في مجابهته الجديدة.

والواقع أن محمود درويش لا يفهم الشعر تطريباً، يُلقى حسب الطلب، بل يفهم الشعر موقفاً ومجابهة تحددها الظروف الجديدة.. بالاضافة إلى أن قديم الشاعر ـ فنياً ـ صار قديماً.. فالشاعر الآن أمام جمهور مختلف، وظروف مختلفة.. لهذا فقد اختلف مسار شعره باختلاف موضوع المجابهة، وباختلاف الجهة الموجَّه إليها.. فهو هنا، في البلاد العربية، لم يعد في جو التحدّي المباشر للعدو، للمحتل، بل هو في جوّ من الأوضاع المتخلفة، وفي مجابهة كل الظروف والضغوط التي تمنع الجماهير من المجابهة الحاسمة للمحتل.. وهنا مأساة الشاعر، وهنا سرّ الاختلاف في شعره بين مرحلتين.. ومن هنا رفضه الاستجابة للطلب.. لأنه يرفض أن يصرخ بوجه العرب: «**سجِّل.. أنا عربي**».. لماذا؟.. لأن القيمة الأساسية لهذه الصرخة مرتبطة بالمكان الذي أطلقت فيه، وبالسلطة الموجَّهة إليها.. ولأن «هذا التأكيد على الصفة **العربية** للشخص، إنما يحمل أبعاده الموحية والمؤثرة من كونه يقال على **أرض فلسطين المحتلة**، وبوجه **الحاكم الصهيوني**.. ولعل هذه الشحنة الشعرية في كلمات هذه القصيدة لا تصل إلى ذروة تأثيرها، إذا صدرت القصيدة مثلاً، عن شاعر آخر في بلد عربي ما.. «سجل.. أنا عربي..» لا تقال مثلاً في سوريا، أو العراق، أو مصر.. ولكنها في اسرائيل تكتسب وهج الشعر المقاتل، ولهيب التحدّي».. ـ هذا الكلام قاله كاتب هذه السطور عام ١٩٦٨ في العدد ١٠ ـ ١١ من مجلة «الطريق» ـ ثم جاء موقف محمود درويش يؤكد هذا المعنى العملي، وضرورات المجابهة. وفي حديث محمود درويش لمجلة «الاسبوع العربي» يقدم ايضاحاً أوسع وأعمق لهذا الموقف: «أفسّر لك لماذا لم أستجب إلى طلب بعض الجمهور في قاعة الأونيسكو لإلقاء قصيدة «سجِّل.. أنا عربي»: أن أقول «أنا عربي» في اسرائيل، هو عصير التحدّي للسلطة الاسرائيلية لأنها تضطهدني بسبب انتمائي القومي، واصراري على التمسُّك بأسباب اضطهادي يعتبر تحدياً ثورياً إلى حدما. أنا لا أقول **إنني عربي** لكي أعبِّر عن اعتزاز وتفاخر، أقولها لاعبّر عن **رفض عدوّي**، لأعبّر عن **مقاومتي** للعدمية القومية، سأكون مضحكاً لو وقفت أمام

مئة مليون عربي وأقول لهم: أنا عربي. ماذا يعني لهم ذلك؟. يعني أنني متعصب ولست ثورياً. أن تكون ثورياً في العالم العربي هو أن تتمرّد على عيوبه».

وفي ظني أن الجمهور، الذي تصارع مع محمود، وتجاوب معه، وتفاعل مع شعره، قد تفهَّم موقف الشاعر، إذا لم يكن في الأمسية نفسها، فمن خلال النقاش الذي استمر أياماً بعد الأمسية، حول محمود، وحول الشعر الجديد، وسر مأساويته وتعقّده.. وهذا النقاش، بين الناس، وعلى صفحات الصحف، ساهم في تفهُّم أعمق للشعر الجديد، وفي توسيع جماهيريته.

٢ - نزار قباني.. والتلقّي السهل

نزار قباني جذب أيضاً جمهوراً واسعاً.

على أن جماهيرية نزار تختلف عن جماهيرية محمود درويش والآخرين.. والناس، مع نزار، يعرفون أن شعره سوف يحكّ جراحهم بشكل مباشر، سيقول، شعراً، ما يتداولونه، هم، في حياتهم اليومية. في الحب وفي السياسة على السواء. فالجمهور **يرتاح** مع نزار، الشعر واضح، والكلام أنيق، والايقاع لا يزال له رنينه المباشر، وعواطف الناس الظاهرة تتحول إلى شعر حلو.

من هنا فإن الجماهير التي احتشدت في قاعة الاونيسكو لسماع نزار قباني، لا تقلّ كثيراً عن الجماهير التي احتشدت لسماع محمود درويش من قبله، على أن وضع الجمهور في الأمسيتين كان مختلفاً. ففي أمسية درويش كانت عملية التلقّي والتجاوب صعبة بقدر ما هي عميقة. أما في أمسية نزار فكانت عملية التلقي سهلة، ومريحة. فقد عوّد نزار جمهوره على أن لا يبذل جهداً ذهنياً وعصبياً لاستيعاب شعره، فهو كما قلنا شعر واضح، حادّ الملامح، يصل أحياناً

وخاصة في شعره «السياسي» الأخير- إلى حد المباشرة، ثم هو يمتاز بجرأة في الموقف وتحرر من العصبية، وادانة لنوازع القمع والكبت، سواء في ميدان علاقة الرجل بالمرأة أم في الميدان السياسي. وواضح، من خلال شعر نزار قباني، ادانته لرواسب التقاليد الاقطاعية التي تكبت تطور المرأة العربية، والمعنى التحرري العام لهذا الموقف، ولو في نطاق المفهوم البرجوازي لتحرر المرأة، وواضح كذلك الدور الذي أدّاه نزار في تحويل اللغة اليومية البسيطة إلى صياغات شعرية جميلة، وفي تحويل «الغزل الشعري» إلى لغة يومية، والعمل على تحويل الشعر إلى خبز يومي، حسب تعبيره في أحد أحاديثه. وواضح أيضاً أن شعره السياسي -الذي انفجر خاصة بعد هزيمة حزيران- هو مواصلة، بشكل آخر، لموقفه ضد رواسب الاقطاعية والتخلف، وضد الكبت والقمع واضطهاد الكلمة الحرة. وقد تختلف مع نزار قباني في بعض منطلقاته في شعره السياسي، ولكن -كما قال محمود درويش في كلمة تقديمه لنزار خلال الأمسية- «ليس مهماً أن تتفق أو تختلف مع نزار قباني، المهم- انك تتعرّف على ضربته الحادة، حين ينتقد أخطاء أمته وعيوبها، وسط حقل من السكاكين والعواصف».

قرأ نزار قباني بعض قصائد الحب وبعض قصائد السياسة، منها قصيدة جديدة بعنوان «**الخطاب**» يدين فيها سياسة الكلام، والحرب بالكلام، وقمع حريات البسطاء الذين لم يعودوا يصدقون الكلام:

« أيها السادة أني وارث الأرض الخراب - كلّما جئت إلى باب الخليفة - سائلاً عن شرم الشيخ، وعن حيفا ورام الله، والجولان.. - أهداني خطاب - كلما كلّمته، جلّ جلاله - عن حزيران الذي صار حشيشاً نتعاطاه صباحاً ومساء - واحتفالاً مثل عيد الفطر، والأضحى وذكرى كربلاء - ركب السيارة المكشوفة السقف - وغطى صدره بالأوسمة... ورشاني بخطاب - ورماني بين أسنان الجواسيس وأنياب الكلاب»...

هذا المقطع قد يعطي صورة عما قلته عن قدرة نزار على تحويل الكلام المتداول إلى شعر فيه ادانة للسلطان، وفيه كذلك، بساطة النظر إلى الأوضاع ورموزها، دون الوصول إلى مرحلة الكشف عن جوهر هذه الأوضاع. ولعل هذه الحدود المعينة لشعر نزار قباني، هي التي تكمن في أساس اختلاف وضع المستمع إلى أمسيته هذه وإلى أمسية محمود درويش مثلاً، حيث المستمع إلى درويش يبذل جهداً ذهنياً وعصبياً لاستيعاب الشعر، وحيث الشعر يكشف لهذا المستمع عن أعماق أبعد لجوهر الأوضاع المأساوية، ويدفعه نحو مزيد من القلق والتفكير، ولا يترك له مجال أن يرتاح في مقعده يأنس إلى سماع الشعر الواضح الجميل.

وكان الجمهور، في أمسية نزار قباني، مرتاحاً جداً، وكان بعض الارتياح يصل به أحياناً إلى درجة اللامبالاة، فهل صار جمهور نزار نفسه يتطلب من نزار أن يتخطى حدوده المعينة إلى الأعمق والأشمل، والأقل سهولة؟.. ربما!..

٣ ـ خليل حاوي ... وصعوبة الايصال

أمسية خليل حاوي طرحت، بحدة، مسألة صعوبة الايصال التي يعانيها لون هام من ألوان الشعر العربي الحديث، يمكن القول عنه انه يصلح للقراءة المتأنية، أكثر مما يصلح للإلقاء امام الجمهور.

وقد يكون الإلقاء، هنا، مجرد دعوة لدخول عالم هذا الشعر... الذي لا بد من قراءته حتى يتم استيعابه واكتشاف مجاهله.

ولقد اطلق الدكتور انطوان غطاس كرم على هذا النوع الشعري ـ في تقديمه لأمسية خليل حاري ـ صفة «الشعر العقلاني». ولعل الدكتور كرم صاغ هذه الصفة من واقع ان شعر خليل حاوي هو شعر رؤى ومواقف فلسفية من قضايا العصر والانسان والوجود. واذا كان خليل حاوي واحداً من كبار رواد الشعر العربي الحديث، فان نهجه الشعري يكوّن نوعاً خاصاً داخل حركة الشعر الحديث، هو الشعر المنبثق عن فكرة فلسفية، أو موقف فلسفي، بأكثر مما هو

منبثق عن تجربة حياتية... وقد تجلت هذه المواقف او الافكار والرؤى الفلسفية في الخطوط العامة لدواوين حاوي، حيث يعبِّر في الاناشيد الاولى لديوان «**نهر الرماد**» عن «حس مفجع بعدمية القيم والحياة».. وفيما بعد: التفتيش عن قيم جديدة اصيلة، و«ايمان بانبعاث حضاري اصيل» عبَّر عنه الشاعر في مجموعة «**الناي والريح**» حيث اخذ يستخدم الاسطورة في الشعر ويحوّلها ـ كما قال في حديث له ـ «إلى رمز يعبِّر عن اتحاد الجزئي بالكلي، والخاص بالعام، والذاتي بالموضوعي»... ثم ينتقل، في مجموعته «**بيادر الجوع**» إلى التعبير عن فجيعته بتلك الرؤية الانبعاثية، حيث ينكر ما اعتبره من قبل انبعاثاً عربياً اصيلاً... ويقول الشاعر ان تعبيره الفاجع هذا كان ارهاصاً بهزيمة حزيران قبل وقوع الهزيمة بخمس سنوات.

هكذا نرى ان الرؤية الفلسفية ـ اساساً ـ هي التي تتجلى في شعر خليل حاوي، وتجعل منه نوعاً مميزاً في نطاق الشعر العربي الحديث، وتهبه صفة «الشعر العقلاني»، وتؤدي إلى صعوبة استيعابية خلال الإلقاء المنبري، وتجعل منه شعراً يصلح للقراءة أكثر مما يصلح للإلقاء.

هل هذا يعني أن شعر خليل حاوي لم يصل إلى الجمهور الذي حضر أمسيته؟

لا نستطيع ان نقرر هذا، بل نستطيع القول ان الامسية كانت من النوع الصعب، وان اكثر الذين جاءوا ليسمعوا خليل حاوي كانوا يعرفون، مسبقاً، النوع الخاص (العقلاني ـ الفلسفي) لشعر خليل حاوي، ونستطيع القول كذلك ان هذا الشعر، رغم صعوبته، قد لقي تجاوباً مع الجمهور الذي سبق ان تعرّف على هذا الشعر واعجب به.

لقد القى خليل حاوي في امسيته هذه ثلاث قصائد تنعكس فيها رؤى الهزيمة، وتميل إلى لون فاجع من ألوان الاحتجاج. ثم القى نماذج من شعره في دواوينه السابقة، واستطاعت بعض القصائد ان تخلق تجاوباً حميماً معها بقدر ما تحمل من صور حية وقدرة ايصال:

... يعبرون الجسر في الصبح خفافاً
اضلعي امتُدت لهم جسراً وطيد
من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق
إلى الشرق الجديد
اضلعي امتدت لهم جسراً وطيد..

٤ ـ بلند الحيدري... تجربة جديدة

الامسية الرابعة من «الشهر الشعري» اكتسبت أهمية خاصة تميزها عن غيرها من امسيات هذا الشهر. ذلك ان الشاعر العراقي **بلند الحيدري** قدم فيها عملاً شعرياً واحداً استغرقت قراءته حوالي الساعة. وهذا العمل الشعري جديد من حيث الزمن، ولم ينشر بعد، وجديد من حيث النوع، سواء بالنسبة لشعر بلند الحيدري نفسه، أم بالنسبة للشعر العربي الحديث بشكل عام.

القاريء يعرف ان بلند الحيدري هو من اوائل رواد الشعر العربي الحديث ومبدعيه. وهو، منذ ديوانه الاول «**خفقة الطين**» (١٩٤٦) ـ حيث ظهرت اولى بوادر تحوّل الشعر الحديث إلى تيار شعري عام ـ يعطي للقصيدة الحديثة بنائية متجددة باستمرار، وتنمو في قصائده، من ديوان إلى ديوان، بذور الحركة الدرامية في الشعر، وتعدد الاصوات داخل القصيدة الواحدة، وداخل الانسان الواحد، مع التعميق المستمر للمضمون الثوري لشعره، واكتساب التفاؤل التاريخي عند الانسان الثوري لوناً مأساوياً نتيجة ما يعانيه انسان عالمنا من فواجع وهزائم على طريق الثورة والانتصار. ووصل في ديوانه «**اغاني الحارس المتعب**» إلى معادلة صعبة، بقدر ما هي اساسية وهامة: ان يكون الشعر، كالحارس المتعب، «راصداً للعصر كله».. العصر بظاهراته، وبجوهره، وبوسائله، وآلاته، ووتيرته، وعنفه، وثوراته، وهزائمه، بحيث يكون الشعر صورة للعصر في الانسان، وصورة للانسان في العصر، معاً. على ان «كل رصد للعصر وتفاعل معه من الداخل، يستوجب ايجاد لغة قابلة لحمل التجربة بايحائية مستحدثة» ـ كما يقول بلند الحيدري نفسه ـ وكان ديوان «اغاني الحارس

المتعب» تجربة هامة على طريق هذه اللغة. . ثم جاء عمله الشعري الجديد يحمل تركيزاً ناضجاً لهذه المعاناة، سواء من حيث الصياغة، أو البناء الفني، أو الموقف.

عنوان هذا العمل الشعري هو «**حوار عبر الابعاد الثلاثة**». والمقصود بالأبعاد الثلاثة: الانسان في ذاته، والانسان في الموضوع ـ أي خارج ذاته ـ والانسان في المطلق، أي في حركة التجدد والثورة. وتتجلى في هذا العمل الشعري حركة الصراع بين ابعاد الانسان الثلاثة هذه، وذلك خلال حركة درامية عميقة، وبناء شبه مسرحي، وأصوات متعددة، واستخدام للكورس، وتلوين في الاوزان، وايجاد نوع من النثر الانجيلي المعاصر لعله من أجمل الكتابات النثرية في ادبنا الحديث.

والهيكل الدرامي العام لهذا العمل الشعري يتلخص في مأساة ثائر قتل أباه فسجن وحكم عليه بالاعدام. وفي السجن يسعى هذا الثائر إلى ايقاظ الآخرين على مأساته، بينما الآخرون يخشون ان يستيقظ السجّان، لذلك يصرون على النوم، ففي النوم حريتهم الوحيدة. والاب، هنا، يرمز إلى الشخصية التقليدية، أو إلى التقاليد التي تجمدت ووقفت حائلاً دون تجدد الحياة، فلا بد من قتل هذه التقاليد حتى تنطلق الحياة في مداها الثوري. وتنهض شخصية الام، في هذا العمل، بوصفها قوة التجدد واستمرار الحياة. على ان هذا الهيكل، بما فيه من ابعاد وقوة درامية، انما هو مبرر اسطوري للتعبير عن معاناتنا المأساوية في عالمنا العربي، والصراع الدامي الثائر، داخل الذات وخارجها، واستخدام اسم الثورة وشعاراتها لقتل الثورة والثوار. . . من خلال تعدد الاصوات وتداخلها والتناقض حتى داخل الصوت الواحد، يبرز باستمرار صوت الانسان الثائر، المتهم بجريمة قتل ابيه، أي بتحطيم الاغلال التي تشده إلى الماضي وتمنعه من الانطلاق في خط التطور، هذا الثائر الذي اعدمه ابناء قومه وهم «وجهه الآخر في الانسان» ولكنه لا يموت، هكذا يعلن وجه المرأة الذي يخرج من الصخر، يتدفق من عينيه الماء والخضرة والنجوم، والحياة المستمرة.

وتتجلى، في هذا العمل، وخلال الحوار مشاهد من حياتنا العربية في عنفها المأساوي، يكشف الشاعر عن جوهرها بعمق فكري واصالة فنية معاً:

«القاعة، ذات القاعة
بكراسيها
وبصوت مناديها
بعيون كلاب الصيد المغروزة في لحم اضاحيها.
نفس الياقات البيضاء
نفس الاحذية اللماعة.
والزمن المتخثرّ في الساعة.
ما زال كما...
(صه، لا تحك)
واللوحة ما زالت، ذات اللوحة، منذ العهد التركي،
«العدل اساس الملك»
ماذا؟!!
«العدل اساس الملك»
(صه، لا تحك)
كذب.. كذب.. كذب...
الملك اساس العدل
ان تملك سكيناً تملك حقك في قتلي...».

على ان هذا العمل يحتاج إلى دراسة مطولة ليس هنا، الآن، مجالها.. وما يهمنا التأكيد عليه هو ان الإقدام على القاء هذا العمل الشعري، المعقد والدرامي وغير المألوف، ينطوي على نوع من المغامرة. ذلك ان الامر لا يتعلق فقط بصعوبة استيعاب هذا النوع الشعري، بل يتعلق خصوصاً بشكل الإلقاء أيضاً، حيث تعدد الاصوات والحوارات والمواقف والتنقل بين النثر والاوزان، يتطلب تلويناً وتنويعاً وجهداً عصبياً في عملية الإلقاء أقرب إلى فن التمثيل

منه إلى الإلقاء العادي للشعر. . . وقد استطاع بلند الحيدري ان يتغلب على هذه الصعوبة، بشكل جديد في الإلقاء، بالغ التنوع وبالغ الصعوبة وقادر على الايصال معاً. كما استطاع الجمهور أن يستوعب حركة هذا العمل الشعري، ويعبر عن اعجابه، بالتصفيق الحماسي الموقّع، عند انتهاء الشاعر من الإلقاء، ثم مطالبته بإلقاء قصائد أخرى له.

هنا نلمس درجة اعلى في استيعاب الجمهور، عن طريق السماع، لعمل شعري تركيبي، درامي، حديث، وجديد في نوعه، ونلمس كذلك، الاهمية الخاصة التي تكتسبها امسية بلند الحيدري بما يشكل اضافة حقيقية، وجديدة، في حركة الشعر العربي الحديث.

٥ ـ محمد الفيتوري... الشعر والجمهور

الامسية الاخيرة من «الشهر الشعري» احياها الشاعر السوداني **محمد الفيتوري**. امتلأت قاعة الاونيسكو الكبرى. واحتشد الناس بين المقاعد. فللفيتوري عندنا جماهيرية واسعة. وسر هذه الجماهيرية لا يعود بالطبع إلى براعة الفيتوري وحدها في الالقاء، بل يعود اساساً إلى موقف الفيتوري المتقدم، في شعره، وإلى الميزات الفنية الخاصة لهذا الشعر.

منذ بدأ صوت الفيتوري يرتفع في انحاء عالمنا العربي، كان هذا الصوت يدافع عن الانسان، عن حقه في الحرية والتقدم، وكان صرخة احتجاج الانسان المظلوم المسحوق ضد الطغاة واسباب الظلم والانسحاق. كان حماسياً، وكان متفائلاً جداً حتى لتحسب ان الثورة منتصرة غداً:

الملايين أفاقت من كراها ما تراها ملأ الافق صداها

خرجت تبحث عن تاريخها بعدما تاهت على الأرض وتاها
حملت أفؤسها وانحدرت من روابيها واغوار قراها
فانظَر الإصرار في أعينها وصباح البعث يجتاح الجباها

ويبدو ان هذا التفاؤل الحماسي كان لا بد منه في تلك السنوات من بداية الخمسينات.. فقد اسهم شعر الفيتوري، وشعر صحبه، في اثارة الوعي الكفاحي والثوري لشباب تلك المرحلة، خاصة وان ثلاثيته الافريقية (اغاني افريقيا ـ عاشق من افريقيا ـ اذكريني يا افريقيا) قد رافقها اشتعال ثورات وحركات تحرر وانتفاضات كفاح ضد الاستعمار في القارة الافريقية والعالم العربي، مما جعل شعر الفيتوري وصحبه جزءاً من هذه الحركات وسلاحاً من اسلحتها، معاً.

عندما خاض الفيتوري تجربته الصوفية، اتيح له ان يتغلغل اعمق في أغوار الذات الانسانية، وفي اغوار الشعر كذلك، وطلع من هذه التجربة بديوان «معزوفة لدرويش متجول» الذي يشكل علامة انتقال إلى نوع اعمق، لاحق، من شعره المتقدم، فهذه التجربة صقلت ادواته الفنية، وعمقت رؤيته للعالم، وللناس، وللاحداث، والثورة. وحل مكان التفاؤل الحماسي، شعور حاد بمأساوية الاحداث في عالمنا العربي: التغير والتبدل عبر الزيف والقمع والهزيمة، دون ان يفقد الشاعر التفاؤل التاريخي بالثورة، ولكن الثورة تشق طريقها الآن بما يشبه المعجزة، وسط آلام لا يسببها الدم المسفوك بقدر ما يسببها الزيف والخيانة. وهذا صوت الشهيد عبد الخالق محجوب يدوي في ضمير العالم العربي:

«قتلوني... وانكرني قاتلي / وهو يلتفّ بردان في كفني / وانا من؟ سوى رجل واقف / خارج الزمن / كلما زيَّفوا بطلاً... / قلت: قلبي على وطني!».

القى الفيتوري في امسيته عدة قصائد من مرحلته الجديدة هذه. إلقاؤه آسر، عنيف، وقاطع. وهو يعطي الكلمة حياة جديدة خلال عملية الالقاء. القصائد

التي القاها، غاضبة، متوترة، نابعة من عمق الالم والفجيعة والمأساة، متطلعة إلى الثورة المغسول وجهها بالدم والمعصوب رأسها بالشوك، وعيناها تتوهجان بالإصرار.

في هذه القصائد الجديدة من شعر الفيتوري، لا تجد ذلك النزوع إلى التعقيد والغموض، كما في بعض قصائد درويش او حاوي، ولكنك لا تجد أيضاً ذلك الشعر السهل، كما كان عند الفيتوري سابقاً، وكما سمعنا من نزار قباني، بل تجد ان الرؤية العميقة، والتركيب المعاصر، تمتزج بهدف ان لا يكون الشعر بعيداً عن قدرة استيعاب الجماهير، وان يكون أيضاً باعثاً على الاستمتاع، والقلق، والتفكير، معاً.

«إنني اؤمن بجوهرية الشعر ـ يقول الفيتوري ـ بضرورة ان يكون الشعر شعراً. غير اني اؤمن قبل ذلك ان يكون للشعر دور. وحين يقع الشاعر في بؤرة الغيبية او الرمزية او المعميات، يكون قد قطع الصلة بينه وبين الجمهور... والشاعر الذي يدير ظهره إلى الجماهير، يعطي وجهه إلى العدو» ـ (جريدة «المحرر» ـ ٢٨ آذار ١٩٧٢).

قصيدة «**اغني وأكتب مرثيَّتي**» أو قصيدة «**اقوال شاهد اثبات**» أو قصيدة «**قلبي على وطني**» تنهض دليلاً حاسماً على ان التركيب الفني المعاصر للقصيدة، لا يؤدي، بالضرورة، إلى غموض هذه القصيدة، وحجب حقيقتها عن الجماهير، بل بالعكس: فالتركيب المعاصر، بامكانه ان يكون الاداة الفنية الاكثر وصولاً إلى اذهان الجماهير، والاكثر تأثيراً في وجدانها. شرط ان لا يكون الشعر مجرد تركيبات ذهنية. ففي قصيدة «قلبي على وطني»، مثلاً ـ وهي التجلي الشعري لاستشهاد **عبد الخالق محجوب** ـ، حوار متداخل، فحينا يتكلم الشاعر، وحينا يتكلم الشهيد، وحينا يتكلم التاريخ، فهي قصيدة مركَّبة، ولكنها اثارت عواصف من التصفيق، خصوصاً عندما يصرخ الشهيد بقاتليه:

لا تحفروا لي قبرا.

سأصعد مشنقتي
وساغلق نافذة العصر خلفي
واغسل بالدم رأسي
واقطع كفي
واطبعها نجمة فوق واجهة العصر
فوق حوائط تاريخه المائلة
وسابذر قمحي للطير، والسابلة...

فلماذا صفق الناس طويلاً هنا؟.. هل صفقوا للفيتوري الشاعر؟ أم لهذه اللوحة الدامية الرائعة ؟ ام تراهم صفقوا لذكرى الشهيد عبد الخالق محجوب؟.. الأكيد انهم صفقوا لهذه العناصر كلها وقد اندمجت وتوحدت في بناء فني مضيء، ومثير.

وبعد...

هل طالت رحلتنا مع «الشهر الشعري» الذي نظمه في بيروت، اتحاد الكتاب اللبنانيين؟.. لا اعتقد.. لان هذا «الشهر» اعطانا بالفعل اشياء كثيرة، فالى جانب ما اعطانا من شعر تعيش فيه الهزيمة، والمأساة، والثورة، اكد لنا: قدرة الشعر العربي الجديد على استقطاب جمهور واسع جداً اكثريته من الشباب هذه المرة، واكد ارتفاع مستوى التذوق الشعري عند هذه الجماهير حيث كانت تتجاوب حتى مع النماذج الصعبة والمعقدة من الشعر. ثم كشف هذا «الشهر» عن اضافات جديدة إلى حركة الشعر العربي الحديث.

(الطريق / نيسان / ١٩٧٢)

محتويات الكتاب

كلمات.. للطبعة الثالثة ٦
هذه الكتابات ١٠

القسم الأول: **أضواء من انجلز ولينين على الأدب والفن والنقد:**

□ الأدب والنقد في رحاب انجلز ١٧

□ ... وفي رحاب لينين: ٤١
١ ـ عن الثورة الثقافية والموقف من التراث ٤١
٢ ـ درس في النقد الأدبي: تولستوي.. والثورة ٤٧
٣ ـ درس في الأسلوب ٥٢
٤ ـ النظرية.. وشجرة الحياة الخضراء ٥٧

شاكر نوري: .. في ضوء ما سبق: **نظرات في بعض الظاهرات الأدبية ومناقشة لبعض مفاهيم النقد الأدبي:**

□ تقرير اخباري عن: القصة العربية القصيرة بعد هزيمة ٥ حزيران ٦٧

□ نقاط وملاحظات حول:
«دور الأداء والتعبير الفني في معركة المصير» ٧٧
□ أفكار حول: «الواقعية الاشتراكية»
و«البطل الايجابي» و... «الالتزام» ١٠٣

القسم الثالث — كتابات.. ومناقشات.. حول: الشعر الحديث.. والجمهور.. والثورة

□ الشعر.. والثورة
(حوار مع أدونيس حول شعر المقاومة الفلسطيني ودوره) ١٢١
□ ... «ايضاح» من أدونيس:
ـ أرجوكم أن تقرأوا، قبل أن تنتقدوا ١٤٠
□ ... مناقشة «الايضاح»:
ـ مرة أخرى! الثورة والشعر الثوري ١٤٧

القسم الرابع — حوار في النقد مع بعض الكتابات النقدية:

□ «حوار مع السينما».. ومع النقد السينمائي ١٦٣
□ عن السينما البديلة.. والجمهور ١٧٨
□ عن الكتابة والنقد في الصحافة الثقافية ١٨٨
□ نظرات في أربعة كتب عن عمر فاخوري ١٩٨

□ عن القصة الفلسطينية القصيرة
وعن أقاصيص يوسف الشاروني
وعن أقوال لعبد السلام العجيلي ٢١٧

ملحق
الشعر العربي الحديث ... يواجه الجمهور:

□ ملاحظات على الملتقى الشعري الأول.. ومن خلاله ٢٣١

□ ... أيضاً.. عن «الملتقى الشعري الأول»:
الشعر الحديث، والثورة، والجمهور ٢٤٢

□ ملاحظات على الشعر والنقد
من خلال مهرجان «المربد الجديد» ٢٦٨

□ جماهيرية الشعر الجديد.. جديدة أيضاً ٢٨٢

صدر عن دار الفارابي

في سلسلة دراسات نقدية

١

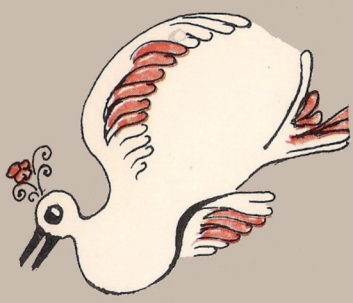
- الأدب والثقافة في اليمن عبر العصور — عمر سعيد جرادة
- الانفعالية والإبلاغية في بعض أقاصيص ميخائيل نعيمة — د. عفيف دمشقية.
- الحرية في أدب المرأة — د. عفيف فراج
- دراسات نقدية في ضوء النهج الواقعي — د. حسين مروة
- دراسات في أدب الواقعية والواقعية الاشتراكية — عبد المطلب صالح
- الزبيري، شعره ونثره وآراء الدارسين فيه — علوي عبد الله طاهر
- مواقف في اللغة والفكر والأدب — محمد مبارك
- الانعكاس والفعل وديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني — هورست ريدیكر
- مسرح اللامعقول وقضايا أخرى — يوسف عبد المسيح ثروت
- ممارسات في النقد الأدبي — يمنى العيد
- الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطيقي في لبنان — يمنى العيد
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي — يمنى العيد
- التجربة المسرحية معايشة وانعكاسات — يوسف العاني

صدر للمؤلف:

- **الشارع الطويل** (قصص) ١٩٥٤
- **جذور السنديانة الحمراء**
(رواية تسجيلية وثائقية لحركة نشوء الحزب الشيوعي اللبناني ١٩٢٤ ـ ١٩٣١) ـ طبعة أولى: ١٩٧٤ ـ ثانية ١٩٨٤
- **دراسات في الاسلام**
(بالاشتراك مع: حسين مروة ـ محمود أمين العالم ـ سمير سعد ـ طبعة أولى ١٩٨٠ ـ طبعة رابعة: ١٩٨٧
- **الأدب الجديد.. والثورة**
ـ طبعة أولى: ١٩٨٠ ـ ثانية: ١٩٨٤ ـ ثالثة: ١٩٩٠
- **شخصيات وأدوار**
في الثقافة العربية الحديثة ١٩٨٧
- **النظرية والممارسة**
في فكر مهدي عامل (بالاشتراك مع آخرين) ١٩٨٩
- **حوار مع فكر حسين مروة** (بالاشتراك مع آخرين) ١٩٩٠

تحت الطبع:

- **خمسة من الروّاد**
(جبران خليل جبران ـ أمين الريحاني ـ عمر فاخوري طه حسين ـ مارون عبود)
- **وجوه.. ومعالم**
في الفكر العربي التقدمي الحديث
- **قراءات في الوثائق**
تأمّلات في الوجوه
(فصول من تاريخ الحزب الشيوعي اللبناني)



● في هذه الكتابات النقدية ـ التي تتناول عدداً من الظاهرات والتيارات التجديدية في الأدب العربي الحديث ـ يقوم الكاتب بمحاولة قراءة جديدة لبعض النصوص الماركسية حول الأدب والفن والنقد. ويحاول الاستضاءة ببعض المفاهيم الماركسية ـ بشأن الدور الجمالي/ المعرفي/ التنويري للآداب والفنون ـ والنظر إلى العديد من قضايا الإبداع والنقد، مناقشاً ما يراه في بعض الأعمال والنزعات النقدية العربية، التقدمية، من أخذ جامد، ووحيد الجانب، للمفاهيم الماركسية، وتطبيقها بشكل مبتسر، متسرع، وتعسّفي أحياناً، وبروحيّة تفتقر إلى الرحابة الفكرية التي اتصف بها معلمو الماركسية الكبار.

● كما تركز مقالات هذا الكتاب ودراساته على: العلاقة المتبادلة بين العمل الإبداعي وبين المجتمع، والعصر، والجمهور، والثورة. وبهذا الضوء تنظر إلى الحركة التجديدية في الأدب العربي الحديث، (شعر وقصة ورواية) وفي فنون السينما والمسرح.

● وهذه الكتابات هي نتاج معايشات يومية، ومعارك فكرية، ومناقشات ثقافية أدبية، مرتبطة بصراعات اجتماعية/ سياسية عامة .. فهي تحمل، كذلك، جوانب من التاريخ الحار للصراع الايديولوجي في الحركة الثقافية والأدبية التي عاشتها الأوساط الفكرية العربية خلال الستينات والسبعينات بشكل خاص.

تصميم الغلاف نجاح طاهر

Mouyn