ماذا أضافوا إلى ضمير العصر؟

غالي شكري

ماذا أضافوا إلى ضمير العصر؟

تأليف
غالي شكري

هنـــداوي

ماذا أضافوا إلى ضمير العصر؟

غالي شكري

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، ونسدور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٣ ٣٥٥٢ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ١٩٦٧.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٤.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة لأسرة السيد الدكتور غالي شكري.

المحتويات

مقدمة الأعمال الكاملة	٧
ثورة يوليو ...	١١
قبل وبعد ...	٢٩
يوميات آخر الليل	٦٧
في أزمة القصة القصيرة	٩٣
اتجاهات ...	١٠٩
قراءات بقيت أصداؤها	١٥٣

مقدمة الأعمال الكاملة

للدكتور غالي شكري
بقلم الدكتور وائل غالي

ربما يقودنا الإعلان عن استيائنا من كتابة «المقدِّمات» إلى البحث عن صلةٍ نفرض بها أفكارَنا على قارئ النقد. ليس لديَّ ما أقوله للقارئ إذا لم تتمكَّن تجربةُ «غالي شكري» النقدية والأدبية والثقافية والسياسية من القيام بهذه المهمة من تِلقاء نفسها. ولعل لغة الناقد القادرة على الإقناع هي مقالته النقدية لا ترجمته لمقاله. وأنا لا أحاول هنا أن أتدخَّل في العلاقة بين القارئ وهذه المقالات والدراسات، التي تُمثِّل حصيلة نصف قرن من بحث الراحل «غالي شكري» المتواصِل عن منهجٍ للبحث النقدي الجاد، ولكني أطمح إلى أن يحقِّق القراء والنقاد رغبتي في اعتبار هذه المجلَّدات الطبعةَ الأولى الحقيقية من أعمال الناقد والمفكِّر المصري الراحل «غالي شكري» (١٩٣٥–١٩٩٨م).

كان من أهم هموم «غالي شكري» العثورُ على معايير يتفق عليها النقاد، لإقرار نجاح العمل الأدبي والفني.

لم أُقدِم على قَطْع أي جزءٍ من أجزاء جسده النقدي، في هذه الطبعة الأولى من أعماله، لكن ما دام الناقد غائبًا، فلا بد من أحدٍ يُشرف على نِتاجه. ليس صحيحًا أن كلَّ ما يقوله الناقد وثيقة؛ كل ناقدٍ يرتكب كثيرًا من التغييرات، وربما لذلك حذَف «غالي شكري» من جميع قوائم مؤلَّفاته التي تُذيِّل كتُبه كلها، على مَدار نصف قرنٍ من الكتابة؛ اثنَين من كتبه المطبوعة، ألا وهُما كتاب «كلمات من الجزيرة المهجورة» (طبعة أولى، لبنان،

١٩٦٤م)، وكتاب «ثورة الفكر في أدبنا الحديث» (طبعة أولى، القاهرة، مكتبة الأنجلو، سبتمبر ١٩٦٥م).

لذا لن يجد القارئ في هذه الطبعة الإلكترونية هذَين الكتابَين؛ إذ أجرى الراحل في حياته تطوُّرًا في فكره، وأشرَف بنفسه على ذلك التطوُّر. لا تنطوي هذه الرغبة على التباهي بكل ما اختاره الناقد للبقاء، ولكنها تعبير عن الوفاء لِمَا وافَق على تسجيله مما يَقبل أن يعرضه للناس. والأعمال الكاملة لا تكون أعمالًا كاملة إلا حين تنتهي حياةُ الناقد، وقد رحل الناقد الكبير في منزله بالقاهرة في مايو من عام ١٩٩٨م، وقد حان الوقت تمامًا لنَشْر تلك الأعمال على النحو الكامل عبر مؤسَّسة هنداوي.

الدكتور «غالي شكري»، كاتب ومفكر وناقد كبير، أسهم بمؤلَّفاته العديدة والمتنوِّعة في إثراء جوانب الحركة الثقافية المصرية والعربية؛ فهو لم يتخلَّف لحظةً واحدة عن متابَعة دوره الفاعل والمؤثِّر، في صياغة مجتمع العلم والتقدُّم والاستنارة، وآثَر على الدوام أن يكون في موقع القلب من الحياة الثقافية اليومية، عبر اقترابه الحميم ومواكَبته نبْضَ الواقع المُتغيِّر، والالتحام بمشكلات الإنسان المصري وهمومه وقضاياه.

إلى ولدي وائل.

ثورة يوليو ...

والأدب العربي الحديث

لم يكن توقف مجلتَي الرسالة والثقافة قبيل ثورة يوليو بأشهر قليلة، إلا تعبيرًا أصيلًا عن نهاية مرحلة كاملة في تاريخ الأدب العربي الحديث، وهي المرحلة التي تتخذ لها إطارًا سياسيًّا بين عامَي ١٩١٩ و١٩٥٢م. ولم تكن المجلتان كلتاهما مجرد صفحات دورية تنشر الأدب والنقد، وإنما كانتا منبرًا فكريًّا رئيسيًّا لمختلف التيارات التي ولدت مع الحرب العالمية الأولى وبداية العشرينيات، وازدهرت مع إرهاصات الحرب العالمية الثانية وماتت في أوائل الأربعينيات، ثم انبثق عن موتها جيل جديد أسهم صراعه مع الجيل القديم في التعجيل بنهاية المجلتين. كذلك كانت المجلتان استيعابًا شاملًا للأقلام العربية التي أنضجتها الأحداث في المنطقة خلال أربعين عامًا أو يزيد. لهذا يتوقف المؤرخ الأدبي طويلًا أمام احتجاب المجلتين في بداية الخمسينيات فلا يعده حدثًا عابرًا ضمن العديد من المجلات والمنابر الثقافية التي ظهرت واحتجبت فيما بين الثورتين، وإنما يتناول هذا الحدث بالذات كظاهرة تنبع أهميتها من أنها تضع خطًّا فاصلًا بين نهاية مرحلة وبداية أخرى، في حياة الأدب العربي الحديث. وليست ثورة يوليو إلا تجسيدًا سياسيًّا لتلك الظاهرة الموضوعية التي أحاطت بالوطن العربي إبان تلك الفترة، وكان الأدب من معالمها البارزة، ظاهرة الثورة الحضارية الشاملة التي ولجنا أبوابها منذ ذلك التاريخ.

ولقد كانت الاتجاهات الفكرية المتصارعة عشية الثورة، بمثابة الصورة المصغرة للوضع الاجتماعي في مصر والمنطقة العربية بأسرها. كما كان الصراع بين القديم والجديد بعد الحرب العالمية الثانية تحديدًا أمينًا لمعالم الوضع الثقافي، فقد تحوَّل دعاة التجديد

عند بداية هذا القرن إلى قلاعٍ للرجعية الفكرية والأدبية عند نهاية منتصفه؛ ذلك أن الثورة الوطنية التي شاركوا في أتونها الفكري كانت قد تجاوزتهم في الكثير من مواقعها منذ أن نبهت الحرب وويلاتها إلى ضرورة المضمون الاجتماعي للثورة.

ولقد نشأ جيل ما بين الحربين في الأدب العربي الحديث، وهو يتلمس آفاق هذه الضرورة الجديدة كما نلاحظ في الكتابات المبتكرة لتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ ومحمد مندور ولويس عوض وعمر فاخوري والزهاوي والجواهري وطاهر لاشين ومحمود البدوي ويوسف حلمي وصلاح ذهني وإسماعيل أدهم وعيسى وشحاته عبيد وغيرهم من أبناء ذلك الجيل العربي المناضل في إطار مجموعة من القيم البرجوازية، وفي ظل مجتمع يطحنه القهر الأجنبي والاستبداد الداخلي والتخلف الحضاري.

وكان هذا الجيل بمثابة الوريث الشرعي لأكثر القيم إيجابية في جيل الثورات العربية المتقاربة قبيل العشرينيات. وكان وريثًا لمعظم الاتجاهات الغالبة على التكوين الأيديولوجي لهذه الثورات، ومن هذه الاتجاهات استمد خطوط مساره الثوري التي التقت في نقطة تقاطع حاسمة وهي أن الثورة العربية القادمة لا ينبغي أن تكون محصلة سياسية لما سبقها من ثورات. وإنما ينبغي لها أن تكون نقطة انطلاق حضارية تضيف إلى الثورة الوطنية بُعدها الاجتماعي والفكري والنفسي بحيث لا يقتصر نضال إنساننا الجديد على زاوية دون أخرى وبحيث لا يتوقف هذا النضال مرحلة دون أخرى. وإنما تدخل الحضارة العربية بإنسانها الجديد أبواب الثورة الدائمة التي تعوض الأجيال المعاصرة مرحلة طويلة من الانحطاط عاشتها المجتمعات العربية في هوان. الثورة التي ترتفع بنا إلى مستوى العصر.

هكذا انغمست أعمال الحكيم في حياة الشعب المصري التي طالعنا وجهًا لها في «يوميات نائب في الأرياف» ١٩٣٨م ووجهًا آخر في مسرحية «اللص» ١٩٤٨م. وهكذا ولدت أعمال نجيب محفوظ: «القاهرة الجديدة»؛ «خان الخليلي»؛ «زقاق المدق»؛ «بداية ونهاية»، وقد صدرت جميعها إبان الفترة الواقعة بين ١٩٤٤ و١٩٤٩م. وفي النقد الأدبي حفرت مقدمات لويس عوض في أذهاننا صورة جديدة لعلاقة الأدب بالحياة، مقدمات «فن الشعر» و«بروميثوس طليقًا» و«الأدب الإنجليزي الحديث» و«بلوتلاند». والتقينا بالصورة نفسها عند مندور، وعمر فاخوري حين كتب «الباب المرصود» و«أديب في السوق». وكانت أشعار الزهاوي والشابي ومحمود حسن إسماعيل بمثابة المشعل الذي يضيء ما تغمض عنه الأبصار في جلبة الحياة وضجيج الواقع المرئي والمألوف. وليس غريبًا بعد ذلك كله أن

تتجاور هذه الأسماء جميعها أو معظمها على صفحات «الرسالة» و«الثقافة» جنبًا إلى جنب الرواد القدامى من أمثال طه حسين والعقاد والزيات وزكي مبارك والرافعي، الذين لم يتخلوا عن مواقعهم في «قيادة» الحركة الأدبية العربية ... وليس غريبًا أن تحتجب هاتان المجلتان؛ فتعلنا بموتهما سقوط «القيادة» القديمة جماهيريًّا، كما تعلنان نهاية مرحلة كاملة في أدبنا الحديث، هي مرحلة الفكر اللبرالي السائد حينذاك على كافة أشكال الأدب. وإذا كان احتجاب المجلتين إيذانًا بسقوط القديم، فإنه أيضًا كان تأكيدًا بأن الجديد لم يستطع بعدُ أن يقف على قدميه فلو كان قادرًا على الوقوف وحده في الميدان، لما تحطمت المنابر التي كان يمثل فيها القطب الضعيف غير الجاذب. لقد مات القديم حقًّا، ولكن الجديد ما إن يمد قدميه الضعيفتين حتى يصطدم بكيانٍ صلب من «المجتمع» القديم بكل ما يمثله من قيم وعلاقات اجتماعية وبناء سياسي واقتصادي.

وكانت ثورة يوليو ١٩٥٢م هي الضربة الأولى لهذا البناء الراسخ المتهالك في آنٍ؛ الضربة التي أتاحت للوليد الجديد أن يمد قدميه ويثبتهما شيئًا فشيئًا. وقد فاجأت الثورة بعض الأدباء من ناحية الشكل وإن لم تفاجئهم من ناحية المضمون، ولكنها بغير شك قد فاجأت البعض الآخر شكلًا ومضمونًا؛ لذلك تختلف انعكاساتها على الأدب العربي الحديث من كافة الزوايا الفكرية والفنية.

(١) الرواية والقصة القصيرة

من الطبيعي أن يكون انعكاس الثورة على الأدب المصري أكثر وضوحًا وحدَّة عن انعكاساتها على الآداب العربية الأخرى، خاصة في سنوات عمرها الأولى حين صبت اهتمامها على البناء الداخلي للمجتمع المصري. ومن الطبيعي أيضًا أن تكون الرواية والقصة القصيرة في مقدمة أدوات التعبير الفني قدرة على امتصاص الحدث الثوري الجديد؛ لأن الشعر غالبًا يجنح في مثل هذه الظروف إلى «الهتاف» المتعجل أو الصمت التام؛ ولأن المسرح لم يكن قد تشكل بعدُ بما يناسب دوره في تجسيد الثورة، أما النقاد فقد شغلهم الجانب السياسي عما عداه في انتظار «أدب الثورة».

وكانت الرواية والقصة القصيرة في مصر قد استطاعت أن تتبلور في نهاية الأربعينيات عند حدود مدرستين واضحتين: المدرسة الرومانتيكية التي استقطبت في صفها يوسف السباعي وعبد الحليم عبد الله ويوسف جوهر وسعد مكاوي؛ والمدرسة الواقعية التي استقطبت في صفها نجيب محفوظ وعادل كامل ويوسف الشاروني وصلاح حافظ وفتحي

غانم وألفريد فرج ونعمان عاشور. كانت أحلام البرجوازية وغرامياتها هي عماد المدرسة الأولى، وكانت حياة الشعب الكادح عماد المدرسة الثانية، وما إن أقبلت الثورة حتى زاد الاستقطاب تبلورًا، وتحددت أبعاد المدرستين.

على أن الثورة وقد شرعت في بناء مجتمع جديد يخلو من أدران كثيرة زينت فيما مضى جدران المجتمع القديم، فإنها وضعت المدرسة الرومانتيكية في مأزق حرج. فلم تعد مخادع القصور وأندية القمار والملاهي الليلية بالمادة الصالحة لأن تكون «حلمًا» للإنسان الجديد. ومن ناحية أخرى لم تكن بصيرة هذا الفريق من الأدباء بقادرة على النفاذ إلى أعماق الثورة ومعايشة نتائجها عن قرب؛ لذلك اتجه الرومانتيكيون المصريون نحو هدف جديد هو نقد النظام القديم وتصوير مفاسده، أو مواكبة الحاضر وتصوير مكاسبه. ورأينا سيلًا من الروايات والقصص القصيرة يتخذ من الملك والباشوات والإنجليز خامة إنسانية لفنه. ولم يكن القارئ العربي قد طالع لهذه الأسماء شيئًا على هذا النحو فيما قبل الثورة، حين كان الملك ملكًا والباشوات والإنجليز سادة الحياة أقبلت أعمالهم الجديدة تفتقر إلى الصدق والأصالة، وتتميز بنفس النظرة الرومانتيكية القديمة. فإذا نحن قرأنا رواية «الحصاد» لعبد الحميد جودة السحار، أو «شيء في صدري» لإحسان عبد القدوس، لاكتشفنا أن المحور الرئيسي لهما ولغيرهما من الأعمال المشابهة هو المحور الأخلاقي الذي تدور من حوله صور الفساد الخلقي عند الإقطاعيين، أما مواكبة الحاضر التي نراها في أوضح أشكالها عند كاتب كيوسف السباعي تخصص تقريبًا في التأريخ للثورة من «رد قلبي» إلى «جفت الدموع» فإننا نلاحظ «المشهد الرومانسي» هو هو بعينه المشهد الرئيسي في الرواية وإن تغيرت الأسماء والأثواب والأماكن والأحداث، كما نلاحظ أن الثورة — وهي موضوع الرواية — قد غدت حدثًا قدريًّا مفاجئًا.

ولم يكن الأمر كذلك بالنسبة للاتجاه الواقعي في الرواية المصرية والقصة القصيرة؛ فبالرغم من تعدد الروافد ضمن المدرسة الواقعية إلا أنها استطاعت أن تقيِّم الماضي تقييمًا مختلفًا وأن تواكب الحاضر بصورة مغايرة، بل وأن تتطلع إلى المستقبل وهو الأمر الذي لم يخطر على بال المدرسة الأخرى.

وتعد «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوي، وثلاثية «بين القصرين» لنجيب محفوظ في مقدمة الأعمال الواقعية التي تصدت لتقييم المجتمع القديم تقييمًا فنيًّا وفكريًّا. القصة الأولى ناقشت هذا المجتمع في الريف، والقصة الأخرى ناقشته في المدينة. وقد صدرت الطبعة الأولى من رواية «الأرض» عام ١٩٥٤م تجسد ذلك التناقض الحاد بين مصلحة كبار الملاك ومصلحة الفلاحين الصغار. وتدور أحداثها الرئيسية حول ذلك النزاع الحاد الذي نشب

بين أهل القرية من جانب، والحكومة من جانب آخر، حول فترة الري القصيرة التي تهدد زراعة الفلاحين الفقراء بالجفاف، بينما تغمر المياه أرض الباشا بغير مواعيد ولا قوانين. وتدور أحداث الأرض في الثلاثينيات من هذا القرن إبان حكم إسماعيل صدقي. ويربط الشرقاوي ربطًا فنيًّا عميق الدلالة بين ما يحدث في القرية وما يحدث في المدينة وكيف تنعكس مشكلات النظام وتناقضاته على أصغر جزئيات الحياة اليومية في واقع الفلاح الصغير. وقد صدرت ثلاثية بين القصرين في طبعتها الأولى عامَي ١٩٥٦ و١٩٥٧م على التوالي. وكان نجيب محفوظ قد بدأ كتابتها قبل ذلك التاريخ بسبع سنوات، ولم يتصور أن هذه البانوراما الهائلة لمجتمعنا الحديث يمكن أن ترى النور في ظل النظام القديم، حتى قامت الثورة وأطلقت لقلمه العنان في تكملة أعظم الوثائق الفنية في تاريخنا الأدبي.

والثلاثية تتناول تلك المرحلة الواقعة بين قرب نهاية الحرب العالمية الأولى (١٩١٧م) وقرب نهاية الحرب العالمية الثانية (١٩٤٤م) وهي تلك المرحلة الحافلة بأخطر حدثين في تاريخ البشرية المعاصرة، وهي أيضًا تلك المرحلة الحافلة بأخطر إرهاصات ثورة يوليو منذ فشل ثورة ١٩١٩م، وتتناول «بين القصرين» — وهي الجزء الأول — معالم الثورة الناشئة في ظل القهر الأجنبي والمجتمع شبه الإقطاعي. بينما تتناول «قصر الشوق» — في الجزء الثاني — ما طرأ على المجتمع من تطور في الثلاثينيات حيث تمكنت الرأسمالية المصرية من المشاركة في الحكم، وحيث نجحت بعض القيم البرجوازية في أن تمسك بعجلة القيادة الاجتماعية بدلًا من القيم الإقطاعية. وتتناول «السكرية» — في الجزء الثالث والأخير — مرحلة الاستقطاب الفكري العنيف بين اليمين واليسار في الحركة الوطنية كانعكاس لتطور قضية الاستقلال الوطني نحو المضمون الاجتماعي للثورة.

وفي كل من الأرض والثلاثية محاولة فنية لاكتشاف القوانين الضابطة لحركة المجتمع حتى يمكن الاستنارة بها في توجيه الإنسان الجديد. وهذا هو الفرق بين هذين العملين وغيرهما من أعمال آثرت العمل «التسجيلي» والنظرة «الأخلاقية» لمجتمع ونظام ما قبل الثورة. غير أن مواكبة الحاضر عن كثب كانت المهمة الأولى أمام الأدباء الواقعيين الذين تزايد عددهم واتسعت أمامهم فرص النشر ومجالات حرية التعبير. ومن ثم كان طبيعيًّا أن يظهر جيل جديد يتجه أساسًا إلى القصة القصيرة كيوسف إدريس ولطفي الخولي ومحمد صدقي وعبد الله الطوخي وصالح مرسي وفاروق منيب وصبري موسى وفهمي حسين ومحمد سالم وسليمان فياض وبدر نشأت ومحفوظ عبد الرحمن ومحمد أبو المعاطي أبو النجا إلى جانب بعض الروايات التي كتبها أمين ريان ولطيفة الزيات ومحمود دياب وصالح مرسي وشوقي عبد الحكيم.

ولم تعد البرجوازية الصغيرة في هذه الأعمال هي الخامة البشرية، وإنما شاركتها جموع الفلاحين الصغار والأجراء والترحيلة والعمال. وقد تسببت خاصية «استمرار الثورة» في تغير الصورة الاجتماعية في الأدب تغيرًا واضحًا. وأصبح تأميم قناة السويس والعدوان الثلاثي، ثم قرارات يوليو ١٩٦١م وبناء السد العالي من المعالم البارزة في حياتنا التي أكدت استمرارية الثورة. وازداد وضع أدباء نقد الماضي وتسجيل الحاضر من بقايا المدرسة الرومانتيكية حرجًا. إذ كانت التحولات العميقة الجارية في باطن المجتمع من التعقيد بحيث إن الهروب إلى السخرية من النظام القديم، أو التسجيل السطحي للنظام الجديد لم يعد من الممكن لدى الجماهير أن تسيغه. وهكذا توقفت بعض الأقلام التي ضربت أرقامًا قياسية في التوزيع فيما مضى، وكانت تحتج بهذه الأرقام على أهميتها وتفوقها. بالميزان الذي اختارته لنفسها سقطت في المعركة، ولم تعد مطولات الجنس أو بطولات الغرام الفاجع أو التشهير الفج بالماضي والهتاف السطحي للحاضر، لم تعد هذه كلها بقادرة على إغراء القارئ بالإقبال عليها. وسجلت أرقام التوزيع انتصارات متفاوتة لكتاب المدرسة الواقعية بمختلف تياراتهم الفنية.

ولعل صمت نجيب محفوظ طوال الفترة الواقعة بين صدور الثلاثية، وظهور «أولاد حارتنا» على صفحات الأهرام عام ١٩٥٩م يوضح إلى أي مدًى كانت الصورة الاجتماعية من التعقيد بحيث تتطلب من الفنان الأمين أن يتريث طويلًا أمام الظواهر الجديدة التي تقتحم وعيه بكل ما تزخر به من ثراء وعمق. وعندما ظهرت «أولاد حارتنا» كانت إعلانًا صادقًا يقول بأن النضال الوطني لم يعد هو الكفاح من أجل الاستقلال السياسي وأن القضية الاجتماعية لا ينبغي أن تظل شفرة سرية يتبادلها الكتاب وقراؤهم في صمت؛ وإنما أمست الاشتراكية والعلم الطريق الحتمي الوحيد أمام تطورنا الاقتصادي والفكري والاجتماعي. وبالرغم من أنه قد سبقت «أولاد حارتنا» عشرات الأعمال التي تصوغ عذاب الجماهير الكادحة في «أرخص ليالي» و«جمهورية فرحات» و«رجال وحديد» و«الأنفار» و«الأيدي الخشنة» و«حيطان عالية» و«الشوارع الخلفية» و«قلوب خالية» ... إلا أن «أولاد حارتنا» كانت من الوضوح والمباشرة في إطارها الرمزي بحيث إنها كانت العمل الروائي الأول في تاريخنا الذي يثير حفيظة الرجعية لدرجة تضع الفنان في نقطة الصدام وجهًا لوجه مع فئات الرجعيين. ولم تكن العاصفة التي أثيرت في وجه نجيب محفوظ إلا صورة مصغرة للعواصف الكبرى المستمرة التي واجهتها الثورة بعد أن قررت المسير بحزم نحو الطريق الطويل إلى الاشتراكية.

وبقدر ما كانت الاشتراكية هدفًا رئيسيًّا عند أبناء الجيل الجديد من المدرسة الواقعية، بقدر ما وضعت هذا الجيل أمام العديد من علامات الاستفهام: إذا كان النظام قد أخذ بما ناضلوا من أجله فيما مضى، فما الذي يستطيعون تقديمه للناس من جديد؟ وهو سؤال هام طرحته جميع الثورات على معاصريها من الأدباء. وقد اختلف الروائيون وكتاب القصة القصيرة في مصر فيما قدموه من إجابات عملية اختلافات واسعة.

كتب نجيب محفوظ «اللص والكلاب» يحذر من رءوف علوان أينما وجدت مبادئه ترتدي أثوابًا مختلفة الألوان تناسب كل زمان ومكان. وقال الفنان في شجاعة رائعة إن سعيد مهران هو الثمرة المجهضة لكل ثوري يحوله المناخ الانتهازي إلى متمرد يجيد الاغتيال الفردي. ثم كتب «السمان والخريف» ليقول إن الطريق ليس مسدودًا أمام الدباغ المناضل الوفدي القديم إذا استطاع أن يلحق بذلك الشاب الطويل الأسمر الذي يمسك بيسراه وردة حمراء، وكتب «الطريق» باحثًا عن معنى الحرية والكرامة والسلام، وكتب «الشحاذ» باحثًا مع عمر عن سر الأسرار، متعاطفًا مع عثمان خليل في نضاله الذي لا يكل من أجل حياة أفضل. ثم كتب «ثرثرة فوق النيل» واضعًا يده مع أنيس زكي على التشابك المعقد لمختلف التناقضات التي تصنع حياتنا الراهنة.

وفي هذه الأعمال جميعها لم يتورط نجيب محفوظ — روائي المرحلة والعصر على النطاق العربي — في تلك الوهاد السطحية التي سقط فيها غيره ممن لم يوفَّقوا إلى الجمع بين الالتزام والحرية، فانحصرت أعمالهم بين أسوار العموميات وباعدت بينها وبين الجزئيات والتفاصيل. وتلك هي المهمة التي شغلت نجيب محفوظ في كل ما كتب طيلة هذه المرحلة. فلم تضق نظرته حتى لتبدو وحيدة الجانب ترى الإيجابيات بمعزل عن السلبيات، ولم تقف هذه النظرة عند أحد النقيضين دون آخر بحيث تصبح نظرة استاتيكية جامدة. وإنما استطاع هذا الفنان بوعي نافذ إلى مكونات الثورة وإدراكٍ جاد بمقوماتها أن يعكس «الحركة» الثورية سلبًا وإيجابًا بنظرة دينامية حية.

وتقف إلى جانب أعمال نجيب محفوظ بعض الأعمال الهامة التي انعكست عليها خطوات الثورة في أشكال متباينة منها «الباب المفتوح»، وقد اتخذت مؤلفتها الدكتورة لطيفة الزيات من العدوان الثلاثي بناءً روائيًّا لأزمة الجيل الذي تنتمي إليه. و«الحرام» ليوسف إدريس، وقد جعل من عمال التراحيل أرضية العمل الروائي الذي يمهد للإصلاح الزراعي و«الرجل الذي فقد ظله» لفتحي غانم، وقد بلور أبعاد الحركة الاجتماعية في أزمة المثقفين، و«الأفيون» لمصطفى محمود وقد عالج نفس القضية من زاوية مختلفة هي ضراوة التناقض بين الأجيال المختلفة.

والملاحظ أن المعركة الرئيسية التي دارت من حولها صراعات المجددين مع الجبهة الرجعية من أدباء الأمس، هي معركة اللغة. ولم يكن الصراع بين العامية والفصحي أمرًا طارئًا على الحقل الأدبي. ولكنه ازداد حدة إبان تلك الفترة حين استولى بعض الأدباء الرجعيين على مقاليد السلطة الأدبية وتمكنوا من فرض قوالب «رسمية» على الأدب عن طريق الجوائز التشجيعية التي رصدوا لها من الشروط ما يحرم المجددين من مجرد التقدم لها. ولم تكن معركة العامية والفصحى إلا ستارًا يخفي أنياب الرجعية التي أرادت أن تنال من الفكر الجديد عن طريق اللغة الجديدة التي استوجبها السياق الفني في صياغة الشخصيات والأجواء الشعبية.

ولقد اتجه معظم أبناء الجيل الجديد في السنوات التالية للثورة نحو القصة القصيرة، وأضحت ساحة الرواية خالية إلا من التجارب القليلة التي كتبها محمود دياب «الظلال في الجانب الآخر» وصالح مرسي «زقاق السيد البلطي» وشوقي عبد الحكيم «أحزان نوح». ولكن موجة القصة القصيرة بدأت في الانحسار مع ازدهار المسرح الجديد، وقد كان من نقاط التحول الرئيسية في تاريخنا الأدبي الحديث، التي عكست بصورة مباشرة — بالسلب والإيجاب — منجزات الحركة الثورية المعاصرة.

ولم تكن الرواية العربية بمعزل عن تطورات الرواية المصرية في الاستجابة لأحداث الثورة؛ ذلك أن ثورة يوليو في إطارها القومي كانت قد طرحت مجموعة من القضايا على الصعيد العربي حين أخذت في اعتبارها أن توحد الشعب المصري في معركة مصيرية وحضارية مشتركة مع بقية أبناء الوطن العربي. تلك هي معركة القومية العربية التي انبثق الوعي الحاد بأصالة مضمونها التقدمي مع فجر المأساة الفلسطينية. وتعد أعمال غسان كنفاني وحليم بركات وسهيل إدريس وأبو بكر خالد وعبد الله القويري في مقدمة الأعمال التي عبرت في أمانة وصدق عن الأبعاد العربية الجديدة للثورة المصرية. فروايتا «رجال في الشمس» و«ستة أيام» لغسان كنفاني وحليم بركات على الترتيب، يجسدان تجربة المأساة في ارتباطها الوثيق بأزمة الأجيال المعاصرة. أما «الحي اللاتيني» و«الخندق العميق» و«أصابعنا التي تحترق» للدكتور سهيل إدريس؛ فهي أقرب ما تكون إلى ثلاثية روائية تسجل بالتعبير الفني تطور جيل ما بين الحربين على النطاق العربي ويقظته الثورية في ٢٣ يوليو ١٩٥٢م إلى العدوان الثلاثي في ١٩٥٦م، وكيف كان هذا التاريخ انبثاقًا مجددًا لوحدة الثورة العربية. وتكاد روايات سهيل إدريس الثلاث أن تقترب من أعمال يوسف السباعي من ناحية، ومن أعمال نجيب محفوظ من ناحية أخرى؛ فهو مؤرخ

للثورة حقًّا، ومن زاوية رومانتيكية كما يفعل السباعي، وهي تترجم عن شخصية صاحبها وأزمة جيله وحضارته كما يفعل نجيب محفوظ.

وقد صدر في بيروت ودمشق سيل من الروايات والقصص القصيرة التي انعكست عليها أحداث الثورة سلبًا فوقف كتابها إلى جانب القوى المعادية للثورة، سواء تم ذلك بطريقة تقريرية مباشرة في تلك القصص التي صورت الانفصال الرجعي في سوريا تصويرًا معاديًا للثورة العربية، أو ما تم منها بصورة فنية ركزت على جوانب السلب والتمزق عند بعض قطاعات المثقفين. ولقد كانت الارتباطات الفكرية بين هؤلاء الكتاب والثقافات الرجعية التي نشط الاستعمار في تصديرها وترويجها هي مصدر ذلك الانحراف النفسي والفكري في تقييم الثورة فنيًّا عند هذا الفريق من الأدباء. ولقد شاركهم بطرق ملتوية بعض الكتاب المصريين وإن لم يكتب لأعمالهم البقاء الطويل.

ولم يقتصر انعكاس الثورة على مضمون الرواية العربية والقصة القصيرة، بل شمل هذا الانعكاس قوالب التعبير وأبنية الفن. وكان أمرًا شبه محتم أن يثمر التفاعل بين الفكر والفن في القصة العربية أشكالًا جمالية جديدة؛ فقد صاحب نكوص الرومانتيكية وازدهار الواقعية تحول «الأسلوب» في مستواه اللفظي من الكلمات العامة المطلقة إلى الكلمات الدالة على معنًى محدد، والموحية بانفعال خاص. كما تحول «الراوي» الذي يذيع القصة في مستوًى انفعالي موحد إلى عديد من الشخصيات الحاضرة والغائبة والمخاطبة، والتي تتلون نغمات كلماتها وفق نفسياتها المتباينة وأحوالها المتغيرة. وكذلك تحولت «الشخصية» من النمط والنموذج إلى الكيان الذاتي المتفرد. ولم يعد «الموقف» الفني مجرد حادث مفاجئ أو عابر، وإنما أصبح تكوينًا دراميًّا متكاملًا مع بقية العناصر الفنية. بل لقد تغير البناء العام للرواية والأقصوصة في الفترة الأخيرة، ولم تعد السيادة للتفاصيل المادية المألوفة للعين، بقدر ما تحول الهيكل الروائي إلى ما يشبه المونولوج الداخلي الذي يوجز الأحداث ويكثف الشعور ويبلور الرؤيا. ولعل «حجم» الرواية عند نجيب محفوظ الذي تطور من الثلاثية إلى ثرثرة فوق النيل أوضح دليل على الإنجازات الجديدة في حقل الرواية العربية من حيث معنى البطل والحدث والموقف والحوار والسرد وغير ذلك من أدوات الصياغة. على أن هذه الإنجازات لم تتم بمعزل عن مكتسبات القصة في العالم؛ إذ إن الآداب الأوروبية المختلفة ما تزال لها القدرة والفعالية على تطعيم آدابنا وفنوننا. كما أن تجربتنا الفنية نفسها في مجال الرواية والأقصوصة ما تزال بحاجة إلى هذا التأثر المشروع. غير أن الجدير حقًّا بالتسجيل هو أن تجربتنا المحلية الأصيلة أمست هي العنصر الرئيسي في كافة مكتسبات

الرواية والقصة العربية القصيرة. ولا ريب أن هذه المكتسبات لم تلون إنتاجنا القصصي كله؛ فهي لم تتضح إلا في الأعمال الممتازة، ولكن مجرد رسوخها كتقاليد في تاريخ الرواية في بلادنا يتيح الفرصة كاملة أمام الأجيال اللاحقة لمزيد من الأصالة ما دام تراثنا سيزداد مع الأيام قوة وعمقًا واتساعًا.

(٢) المسرح

إذا كان للرواية والقصة القصيرة تراث سابق على ثورة يوليو يمتد إلى أوائل القرن حيث نلتقي بحديث عيسى بن هشام للمويلحي، وزينب للدكتور هيكل، ثم أعمال الحكيم الثلاثة «عودة الروح» و«عصفور من الشرق» و«يوميات نائب في الأرياف» وإنتاج تيمور ولاشين وغيرهم من رواد القصة المصرية، فإن تراثنا المسرحي لا يشترك مع التراث القصصي سواء من ناحية الكم أو الكيف. ذلك أنه باستثناء المسرح الشعري لأحمد شوقي والمسرح النثري لتوفيق الحكيم لن نعثر على إنتاج جاد في غمرة النشاط الواسع لحركة الاقتباس والترجمة والتمصير التي سادت على المسرح العربي عمومًا — لا المسرح المصري وحده — خلال النصف الأول من هذا القرن.

وبالرغم من أن مسرح الحكيم خلال أعوام الثورة يتميز بخبرات جديدة في الفن والحياة كما تدل على ذلك أعماله الموازية لسنوات التجربة الثورية في بلادنا (إيزيس، السلطان الحائر، رحلة قطار ... إلخ) إلا أن ما لا ريب فيه هو أن الجيل الجديد الذي ظهر بعد الثورة (نعمان عاشور، لطفي الخولي، يوسف إدريس، سعد الدين وهبة، رشاد رشدي عبد الرحمن الشرقاوي، ألفريد فرج) هو الجيل الذي جسَّد بصوابه وأخطائه جميعًا، معظم انعكاسات ثورة يوليو على إنساننا الجديد، ونهضتنا الحضارية الوليدة.

ولربما تعد مسرحية «الناس اللي تحت» بمثابة نقطة التحول المسرحية في التعبير الفني عن الحركة الاجتماعية المصرية. على أن هذا لا ينسينا أن الهموم الاجتماعية ظلت المادة الخام للمسرح المصري أمدًا طويلًا قبل أن يكتب نعمان مسرحيته، بل إن أعمالًا عديدة للحكيم تناولت مشكلات المجتمع المباشرة من وجهة نظر تعاطفت كثيرًا مع الطبقات الكادحة. غير أنه يتبقى لمسرحية نعمان عاشور بعد ذلك أنها قدمت رؤيا اجتماعية قريبة من التكامل هي انعطاف حقيقي بالتفكير السائد على خشبة المسرح المصري آنذاك. فلم يعد الأمر مجرد «تعاطف» مع الكادحين بقدر ما أصبح كشفًا يتسم بروح العلم لتكوين المجتمع المصري والمركبات الطبقية التي تحركه. ولم يعد الأمر إحساسًا ميلودراميًّا بالرثاء

لتعاسة الفقراء بقدر ما أصبح رؤية تاريخية ترى المستقبل من خلال الماضي والحاضر. والمستقبل الذي أومأت به مسرحية نعمان «الناس اللي تحت» وما تلاها من أعماله الأخرى «الناس اللي فوق» و«عيلة الدوغري» هو الاشتراكية. وهو المستقبل الذي عالجته — فيما بعد — بصورةٍ أو بأخرى أعمال لطفي الخولي «قهوة الملوك»، «القضية» ويوسف إدريس «ملك القطن»، «جمهورية فرحات». ولم يستمر هذا الاتجاه التبشيري إن جاز التعبير عما يوحي به من آمال في الاشتراكية، فقد جرت الأحداث بمعدل أسرع من أحلام كتاب المسرح. وهكذا بدأت موجة درامية جديدة، بعضها يبرر قيام الثورة كما نلاحظ في أعمال سعد الدين وهبة «المحروسة»، «السبنسة»، «كوبري الناموس» وأحد أعمال رشاد رشدي «رحلة خارج السور». وبعضها الآخر يطرح للمناقشة التحديات الجديدة التي تواجه الثورة في المرحلة الاشتراكية، مثل «الفرافير» و«سكة السلامة» و«اتفرج يا سلام» و«حلاق بغداد» و«الفتى مهران». على أن هذه الموجة لا يحركها تيار واحد، ولا تنتهي عند شاطئ محدد.

أحد هذه التيارات يمكن أن تطلق عليه مسرح القضايا الفكرية، ويمثله يوسف إدريس في «الفرافير» و«المهزلة الأرضية». والفرافير تعالج قضية الأنظمة الاجتماعية التي خلقها الإنسان فاستبدت به وأصبح عبدًا لها. والكاتب يطلق هذا الحكم ويعممه؛ فالعبودية والإقطاعية والرأسمالية والاشتراكية، كلها سواء في اغتيال إنسانية الإنسان. ومطلوب أذن — عند المؤلف — أن نبحث جميعًا عن حل. ولكن شعار «البحث عن حل» يصبح شيئًا بلا جدوى حين يسد الفنان جميع الأبواب. و«المهزلة الأرضية» امتداد طبيعي للفرافير؛ فهي تقول بأن الملكية الفردية أصل كل الشرور، ولكنها أمست على مر العصور جزءًا لا يتجزأ من الطبيعة الإنسانية لا مفر من قبولها كما هي. وتقول أيضًا أن لا حقيقة موضوعية واحدة في هذا العالم؛ فالحقيقة ذاتية يراها كل إنسان من زاوية خاصة قد تتعارض مع رؤية الآخرين ولكنها مبررة دائمًا.

وهناك تيار آخر يمكن تسميته بمسرح القضايا الاجتماعية، ويمثله نعمان عاشور ولطفي الخولي، الأول في «عطوة أفندي قطاع عام» و«الليالي الثلاث» والثاني في «الأرانب». كلاهما يعرض قضية اجتماعية مطروحة للبحث، هي قضية الانتهازية والاستغلال في ظل تناقضات البناء الاشتراكي عند نعمان عاشور، وهي قضية المرأة كما تراها الفئات الاجتماعية المختلفة في ظل مرحلة التحول التي تعيشها تلك الفئات عند لطفي الخولي.

وهناك تيار ثالث يمكن تسميته بالمسرح التاريخي، وهو يجمع ألفريد فرج وعبد الرحمن الشرقاوي ورشاد رشدي، ويستثني سعد الدين وهبة من التسمية التاريخية،

ولكنه ينضم إلى هذا الفريق من حيث الجوهر، وهو طرح قضية «الثورة» في أبعادها المختلفة، والمد والجزر في مرحليتها أو استمراريتها. وهو تيار مزدوج؛ لأن ألفريد فرج في «سليمان الحلبي» وعبد الرحمن الشرقاوي في «الفتى مهران» يعالجان البطولة الثورية أكثر من معالجتهما للنظام الثوري. بينما يتجه رشاد رشدي وسعد الدين وهبة إلى معالجة النظام نفسه. ومهما كانت الأردية التاريخية التي ترتديها معظم مسرحيات هذا الفريق فإن «المعاصرة» هي السمة البارزة في أعمالهم. وبالتالي فإن استجابة المشاهد أو القارئ لمفهوم الاغتيال الفردي عند سليمان الحلبي، ومفهوم البطولة الاجتماعية — ولو تكن مهزومة — عند مهران، هي استجابة معاصرة لا يلغي حرارتها الاندماج في الموضوع التاريخي. وكذلك فإن الاستجابة لمواقع الهزيمة والسلب في «سكة السلامة» و«بير السلم» و«اتفرج يا سلام» هي استجابة معاصرة لا تنفي واقعيتها كثافة الرمز.

ويتبين لنا من هذا العرض أن المسرح المصري طيلة العشر السنوات الأخيرة كان انعكاسًا حادًّا ومباشرًا لمنجزات الثورة في مجال الحركة الاجتماعية والفكرية ونستطيع أن نضيف الفنية أيضًا؛ فقد تهاوت الأبنية الكلاسيكية مع التجارب الجديدة، وأصبح مسرح نعمان عاشور مسرحًا قوامه «الشخصية» وحدها لا البناء الدرامي؛ ولذلك تلتحم عناصر التراجيديا بعناصر الكوميديا في أعماله التحامًا يجعل من الصعب تصنيفها في إحدى خانات الدراما التقليدية. ويميل لطفي الخولي في «الأرانب» إلى قالب الفانتازيا الكوميدية التي تحله من الكثير من قيود المسرح الكلاسيكي، ولكنها لا تدخل به في نطاق الفارس أو الفودفيل. ويتجه سعد الدين وهبة ورشاد رشدي إلى «الاستعراض» بدلًا من بناء الأحداث والشخصيات والمواقف.

وبالرغم من أن المسرح المصري في نشأته الأولى يتفرع عن دوحة مصر العربي الذي أسسه مارون نقاش والقباني في سوريا ولبنان، إلا أن النهضة المسرحية في مدها وجزرها تركزت لأسباب عديدة في وحدها، وظلت بقية أرجاء الوطن العربي في أسر حركات الترجمة المخلة والتعريب المبتسر إلى وقت قريب. وعندما نشطت حركة الخلق المسرحي لم يتجسد في اللغة العربية إلا القليل النادر؛ إذ إن كاتبًا جزائريًّا مثل كاتب ياسين، أو كاتبًا لبنانيًّا مثل جورج شحادة، يكتب مسرحه بالفرنسية. بينما تقتصر الكتابة العربية على قلة نادرة تعد على أصابع اليد، مثل غسان كنفاني في مسرحية «الباب» وأنطوان معلوف في «بابل» وعبد الله القويري في مسرحياته القصيرة. ويغلب الإطار التاريخي على معظم هذه الأعمال، وتناقش في حدود هذا الإطار أحداث الحياة العربية المعاصرة. ويكاد ينحصر تأثير الثورة العربية التي انطلقت في مصر أولًا ثم تجاوزتها إلى بقية أنحاء المنطقة على المسرح العربي

الجديد في أنه يستلهم ما يجري بالأرض العربية من ثورات في بعث «البطولة العربية» على خشبة المسرح. هذه البطولة التي تجمع بين الجذور القومية وما استجد في الحياة العربية الحديثة في وحدة درامية متكاملة أو قريبة من التكامل.

(٣) الشعر

لم يحدث صراع جادٌّ بين قديم وجديد في المسرح والرواية، طوال خطوات الثورة في المجال الاجتماعي. أما الشعر وقد رافقت نقطة تحوله الخطيرة بداية الثورة وإرهاصاتها فإن صراعا حادًّا هائلًا نشب بين المحافظين والمجددين أسفر في بعض الأحيان عن نتائج هامة. فالمسرح والرواية لا تراث حقيقي لهما فيما تركه السلف، بل هما من الأشكال الفنية المستوردة في جوهرها من الحضارة الفنية للغرب. أما الشعر فهو ديوان العرب كما يقال. هو فن راسخ في الأرض العربية منذ القديم، لنا منه تراث قرون وأجيال وأزمان. هكذا أقبلت مرحلة تحوله قبيل الثورة بقليل وبعدها بقليل، إيذانًا بمعركة ضارية بين الرجعية الأدبية وصفوف المجددين.

وأعتقد أنه من العبث أن نؤرخ للشعر العربي الحديث بقصيدة مفردة كتبها السياب أو الملائكة في العراق عام ١٩٤٧م؛ وإنما يجب أن نحدد هذا التاريخ بعد ذلك بخمسة أعوام على الأقل حين أصبحت هناك «حركة» شعرية حديثة لا تعتمد على استثناءات فردية، وإنما على «تيار» جماعي زاخر بالحياة والقدرة على الاستمرار. ويخيل إليَّ أن عام ١٩٥٢م الذي ظهرت فيه الأعمال المبكرة لعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وخليل حاوي ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب هو العام الذي يمكن أن يتخذ دليلًا على أن ثورة يوليو كانت نقطة انطلاق حضارية شاملة للمنطقة العربية كلها؛ ذلك أن الحضارة العربية — والشعر من معالمهما البارزة — كانت ترهص إبان هذه المرحلة الهادرة من تاريخها بثورة تتجاوز حدود الإطار السياسي إلى آفاق التكوين البشري العام.

وقد كانت ثورة يوليو عاملًا حاسمًا في حرث الأرض العربية لاستقبال بذور الشعر الحديث في شيء من الثقة والاطمئنان. فلقد كانت حصون الرجعية من الحكام والأنظمة الاجتماعية المتخلفة من العوائق الضخمة التي ارتفعت في وجه المجددين قبل الثورة باسم التقاليد العربية والتراث وأحيانًا الأصالة القومية والدين. حالت القوى الرجعية طويلًا بين ثورة الشعر الحديث ومنابر التعبير الجماهيرية، فامتنعت عليه الصحافة والإذاعة والندوات وأصبح مقصورًا على الهمس بين جدران البيوت الصديقة للشعر الجديد. بل

كثيرًا ما طاردت بعض السلطات هذا الهمس حين بالغت القوى المحافظة في اتهام الشعراء الجدد بالاتهامات السياسية المختلفة.

ولقد ظلت هذه الاتهامات قائمةً بعد قيام ثورة يوليو، ولكنها لم تعد قادرة على سد الطريق أمام الشعر الجديد؛ إذ خصصت له المنابر الرسمية وغير الرسمية فرص التعبير القوي الحر. واستطاع هذا الشعر من جانبه أن يواكب انعكاسات الثورة على الوطن العربي والحضارة العربية فقدم تأكيدًا عمليًّا بذلك، على أنه أكثر طواعية وقدرة على التقاط أبعاد الثورة وتجسيدها وشحنها في الوجدان العربي. لم تكن القضية مجرد تغيير للشكل العمودي الصارم بأوزانه الخليلية وعروضه وأبحره، واستبدالها بالتفعيلة الواحدة. وإنما كانت القضية — على وجه التحديد — هي تغير المضمون الشعري واستلهامه قضايا العصر والمجتمع والحضارة بدلًا من البكاء على الأطلال التي غناها الشاعر القديم منذ مئات السنين.

ومضمون الشعر الحديث هو «الجديد» الذي هز عروش الرجعية الأدبية، ولم يكن الشكل الجديد إلا انعكاسًا حتميًّا لهذا المضمون الجديد. وإذا كان المحافظون قد تستروا خلف أردية الشكل المتوارث في الهجوم على هذا الشعر، فإنهم لم يغفلوا قط أن المضمون هو هدفهم، وأما الشكل فهو سلاحهم الذي يمكنه التأثير على الوجدان العربي وتقديسه للتراث. إن الصدق وحده هو الذي استوجب الشكل الجديد للمضمون الجديد. ولو أن هذا المضمون الجديد قد استطاع التعبير عن نفسه في الشكل الموروث، لقامت نفس المعركة الضارية بين الفريقين تحت أسماء وعناوين أخرى.

وهذا ما حدث بالفعل حين أشعلت لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب نيران الفتنة الرجعية التي أثارها بيانها الشهير منذ عامين. وكانت التجربة الشعرية الجديدة قد تمكنت من إثبات وجودها بعد خمسة عشر عامًا من النضال المرير، ونجحت في تغيير الذوق العربي العام حتى يسيغ ما طرأ على بناء القصيدة العربية من تطورات، واستطاعت في النهاية أن تسحب الأرض من تحت كثير من الأقدام الراسخة في البناء التقليدي. وجاءت لجنة الشعر عام ١٩٦٤م وقد رأت الدولة تخصص مجلة شهرية للشعر العربي قديمه وجديده فراحت في بيان رجعي مدمر تتهم الشعراء العرب الحديثين بأنهم يعادون في شعرهم القومية العربية والإسلام، ولم يذكر البيان — ولو في كلمة واحدة — أن هؤلاء الشعراء خرجوا على عَروض الخليل، بل أمسك بأطراف القضية الفكرية مباشرة وقال إنهم يزلزلون مجموعة من «القيم» الباقية على مر العصور. أما أشكال التعبير — ويا للعجب — فإنها قابلة للتغير والتطور!

ولقد كان بيان لجنة الشعر في واقع الأمر انعكاسًا أيديولوجيًّا صادقًا لما تمور به أرض الواقع العربي من تطورات تستقطب الشعر الحديث في معظمه إلى جانب التقدم، كما تستقطب أعداءه في أغلبهم إلى جانب الرجعية. على أنه لا سبيل إلى إنكار ردود الفعل التي أصابت الحركة الحديثة في الشعر العربي بالمبالغة والتعسف. وذلك حين نذكر مجلة «شعر» التي صدرت في بيروت خلال سبع سنوات من ١٩٥٧م إلى تاريخ صدور بيان لجنة الشعر المصرية. كانت مجلة «شعر» تطرفًا عنيفًا إلى جانب الحضارة الفنية في الغرب فأثمرت تجارب في «قصيدة النثر» تبعد نهائيًّا عن الوجدان العربي الحديث وهموم الأجيال المعاصرة. وقد توقفت هذه المجلة — فيما أتصور — لأنها لم تستطع التعبير عن أعمق خلجات الحضارة التي نعيشها. كما توقفت مجلة الشعر القاهرية لطغيان الرجعية الأدبية عليها، ومبادرة السلطة الثورية إلى إيقاف المد الرجعي.

وفي موازاة تقدم الثورة وإنجازاتها المادية لم تعد هناك صراعات «شكلية»، بل تعددت ألوان الحركة الجديدة نفسها، وأمسى الشعر الجديد ميدانًا لعديد من التيارات الوافدة مع التحولات الثورية في أجزاء كثيرة من الوطن العربي. تطور الاتجاه الواقعي الاشتراكي عند بدر شاكر السياب (صاحب الأسلحة والأطفال، وحفار القبور، والمومس العمياء)، وعبد الوهاب البياتي (صاحب المجد للأطفال والزيتون، وكلمات لا تموت، وعشرون قصيدة من برلين) إلى اتجاه يمزج الحس الاجتماعي بالأشواق الميتافيزيقية، كما نلاحظ في «شناشيل ابنة الجلبي» للسياب، و«الذي يأتي ولا يأتي» للبياتي. وتطور الاتجاه القومي عند نازك الملائكة وأحمد حجازي إلى ما يشبه الصمت والعودة إلى الوراء عند نازك، والاندماج في تجارب ذاتية موغلة في التفرد عند حجازي، فما أبعد الشقة بين قصائد «مدينة بلا قلب» و«لم يبقَ إلا الاعتراف». وبينما نجد نفس المسافة عند شاعر آخر كصلاح عبد الصبور بين «الناس في بلادي» و«أحلام الفارس القديم»، نرى أن غلالة من الفكر هي التي تباعد بين المرحلتين في شعر صلاح عبد الصبور، غلالة تكسو في رفق ولين أعماله الأخيرة. ولعل شفافية هذه الغلالة تزداد كثافتها عند شاعرين من لبنان هما «خليل حاوي» و«أدونيس»؛ الأول يتخذ من قضية «الحضارة» عمادًا لبنائه الشعري، والآخر يتخذ من قضية «الوجود» نسيجًا لهذا البناء. الأول يسرف في التجسيد، والآخر يسرف في التجريد. وهما معًا يصوغان التجربة الشعرية في إطار من الرمز الأسطوري.

ولا تدل هذه التطورات الآخذة في الازدياد في حركة الشعر العربي الحديث، إلا على أن تفاعلها مع الثورة الحضارية المعاصرة هو تفاعل خصب وخلاق، يتجاور فيه السلبي والإيجابي، انعكاسًا موضوعيًّا لما يجري في أرض الواقع من ثورة مستمرة.

(٤) النقد والدراسات الأدبية

لعل ثورة يوليو لم تنعكس على فن من الفنون كما انعكست على النقد العربي والدراسات الأدبية. وربما كانت المعركة التي اشتعل أوارها حوالي عام ١٩٥٤م بين المحافظين والمجددين هي بداية الانعكاسات الثورية للتطور الاجتماعي على النقد الأدبي، والفن عمومًا. فلم يكن النقد إلا استيعابًا شاملًا للفنون الأدبية التي يقوم الناقد بتقييمها من قصة وشعر ومسرح. أي إنه إذا أثارت القصة الجديدة مشكلة العامية والفصحى، وإذا أثار الشعر مشكلة الشكل، والمضمون، فإن النقد الأدبي يحتوي هذه المشكلات جميعها، ويضيف إليها الإطار النظري الذي يحيط ما جسدته هي بالفن الخالق من قضايا. ومعركة ١٩٥٤م لذلك هي معركة فاصلة في تاريخنا الأدبي الحديث؛ لأنها أثمرت استقطابًا واضحًا في الفكر بين المحافظين والمجددين، كان يقود الفريق المحافظ الدكتور طه حسين وعباس محمود العقاد، وكان يمثل المجددين محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ولويس عوض وحسين مروة وعلي سعد وغائب طعمة فرمان وصلاح خالص ومحمد مندور. كان النقد — مثل الشعر — من أكثر الأشكال الأدبية اهتمامًا بالمستوى العربي في طرح المشكلات؛ وبالتالي من أكثرها تأكيدًا على أن الثورة التي نعايشها هي ثورة حضارية شاملة لا ثورة سياسية فحسب، أو ثورة اجتماعية في مرحلة تالية. إن تطور الثورة من المستوى الوطني الذي يحرر المجتمع سياسيًّا، إلى المستوى الاجتماعي الذي يحرره اقتصاديًّا، إلى المستوى القومي الذي يطوره حضاريًّا، كان هو المحور الذي دارت من حوله معارك النقد الأدبي طوال الفترة الواقعة بين بداية الثورة وحلقات تطورها.

وقد تبلورت المعركة الأولى عام ١٩٥٤م في أن فريق المحافظين لا يرى غاية اجتماعية للأدب، وأن هذه الغاية إن وجدت فهي تهدد الجمال الفني بالانحدار. أما فريق المجددين فقد رأى أن الفنان ليس كائنًا معزولًا عن المجتمع الذي يعيش فيه، ولا بد له لكي يكون صادقًا أن يعكس الحياة التي تضطرم من حوله فيما ينشئه من آثار فنية. وإذا كان طه حسين قد شاء أن يحفظ للقضية الأدبية المثارة أصول المناقشة الموضوعية فاكتفى بأن يصف ما قال به محمود العالم من أنه «يوناني لا يقرأ» وأن يصف العمل الفني بأنه كالزهرة الجميلة تُمتع من يراها ومن يشمها دون أن تجيب أو تنتظر من يسألها عن سر جمالها وروعة عطرها، فإن العقاد شاء أن يحيل القضية إلى المستوى السياسي الصرف ليتمكن من أن يشهر السلاح السياسي في وجه خصومه من أبناء المدرسة الواقعية الجديدة.

وعلى غير هذا النحو ثارت نفس القضية بعد خمس سنوات حين صمت طه حسين وأمسى العقاد يقول كلامًا يرادف الصمت. ثارت القضية بين الدكتور محمد مندور من

جانب، والدكتور رشاد رشدي من جانب آخر. ولا بد لنا في مناقشة هذه المرحلة من مراحل تطور النقد العربي من أن نقول إن انتصار المدرسة الواقعية لا يعني مطلقًا أن دعوتها قد خلت من الأخطاء. لقد رافقت نشأتها عيوب «رد الفعل» من المبالغة والحماس والتطرف. إذ أغفل الكثيرون من نقاد الاتجاه الواقعي أهمية الشكل الفني في توصيل المضمون الجيد، وسقطت من موازينهم بعض الاعتبارات الموضوعية التي لا يصبح الفن بغيرها فنًّا. وهكذا داهمتنا سيول من طوفان الأدب المزيف باسم الاشتراكية والنضال الاجتماعي، ممهورة بتوقيع كبار النقاد الواقعيين في مقدماتهم لعديد من الأعمال الهابطة فنيًّا. تغلب «العام» من شعارات سياسية وكليشيهات أيديولوجية على الصورة الفنية الموحية، وأصبح من الطبيعي أن تناقش المدرسة نفسها، أو أن تستعد للقاء رد فعل جديد لا يقل عنها مبالغة في الطرف النقيض من القضية. وظهر رد الفعل الجديد فيما كتبه الدكتور رشاد رشدي طوال عامَي ١٩٥٩ و١٩٦٠م من مقالات ترفض الوظيفة الاجتماعية للأدب، وترى العمل الفني كيانًا جماليًّا مستقلًّا عن صاحبه والظروف المحيطة به. بل إن الفن العظيم في رأيه، هو ما ازداد استقلالًا عن الكاتب ومجتمعه. وتتسم هذه المقالات بغير شك بكثير من الدقة والموضوعية لم تحظَ بها كتابات الرواد المحافظين عام ١٩٥٤م؛ فقد كانت استيعابًا متمثلًا لكتابات إليوت المبكرة في نظرية «البديل الموضوعي» في التجربة الأدبية. لذلك تصدى لها الدكتور محمد مندور تصديًا علميًّا دقيقًا دافع فيه عن الأصول العامة للنظرية الواقعية في الأدب. وتميز دفاع مندور عن النقد الواقعي بما لديه من حرص أصيل على جماليات العمل الفني فقد خلا هذا الدفاع من حماس السنوات الأولى للواقعية وتطرفها وجنوحها إلى العام دون الخاص. وأثمرت هذه المعركة بالرغم من كل ما شابها في بعض الأحيان من حدة وعنف، انتصارات جديدة للاتجاه الواقعي لا ريب في أهميتها يمكن إيجازها في تأصيل الوحدة الدينامية بين الشكل والمضمون في الأثر الفني.

غير أن المعارك لم تكن تشكل إلا وجهًا واحدًا للنقد الفكري الذي تضطرم به الأرض الاجتماعية للثورة، فقد كان هناك وجه آخر يضطرم بالصراع هو الآخر، حينًا بين أسوار الجامعات، وحينًا آخر، هو الصراع على صفحات المجلات الأدبية أو الجرائد اليومية. فلا شك أن مؤلفات عبد الحميد يونس «الأسس الفنية للنقد الأدبي» وشكري عياد «البطل في الأدب والأساطير»، وعبد المحسن طه بدر «تطور الرواية العربية في مصر» من أعمق ما أخرجه لنا النقد الجامعي المتقدم. ولا شك أيضًا أن هناك مؤلفات أخرى لأساتذة من أمثال محمد حسين وعمر الدسوقي تتسم بضيق الأفق والتخلف على أحسن الفروض،

وتعبر عن الرجعية الأدبية الجديدة في نفس الوقت. على أن هناك فريقًا جامعيًّا ثالثًا يتخذ موقفًا وسطًا متلفعًا بثياب الأكاديمية، كما يبدو في مؤلفات شوقي ضيف وسهير القلماوي ومصطفى ناصف وعز الدين إسماعيل.

ولكن عددًا من الأكاديميين دفعته الثورة العربية إلى أن يهجر الانحصار بين أسوار الجامعة مثل الدكتور عبد القادر القط في مقالاته بالصحف والمجلات وكتاب «في الأدب المصري المعاصر» الذي اتخذ فيه موقفًا تقدميًّا من قضايا الأدب والمجتمع. وكذلك أنور المعداوي الذي تطور من المرحلة الرومانتيكية في كتابه «علي محمود طه» إلى موقف الناقد الملتزم في مجموعة مقالاته التي نشرها بعد ذلك.

وتقف الصحافة من النقد الأدبي موقفًا يرتفع أحيانًا إلى مستوى المسئولية؛ إذ أصبح لكل صحيفة ناقدها، وبالرغم من الاختلافات الفكرية الواسعة بين نقاد الصحافة إلا أنهم يشكلون بهذه الاختلافات منبرًا قويًّا للفكر العربي يعكس كافة الصراعات الحية في باطن المجتمع.

لقد أبرزت ثورة يوليو جيلًا كاملًا من النقاد الشباب، وأتاحت فرصة التعبير الحر لمختلف المدارس النقدية. وكان من النتائج الأساسية لهذه الحرية أن ازدهرت حركة النقد العربي ازدهارًا لم يسبق له أن كان ظاهرة حضارية شاملة في تاريخنا الأدبي الحديث، بالرغم من كل ما يعلق به من شوائب الانفعالات الشخصية والأقلام السطحية المغامرة.

وليس من اليسير في النهاية أن نرصد انعكاسات ثورة يوليو على الأدب العربي دون أن نقع في كثير من التعميمات التي قد يغتفرها القارئ، إذ إن في هذه الكلمات مجرد خطوط عريضة أو إشارة تحدد اتجاه السهم.

قبل وبعد ...

رفع الستار

(١) نظرات في مسرحنا المعاصر

(١-١) الفرافير ... وسقوط الحائط الرابع

لا شك أن بلادنا تمر بما يمكن تسميته «الدورة المسرحية»، وهي المرحلة التي تنشط فيها فنون الدراما بعد طول ركود. ولا شك أيضًا أن الكثير مما يقدم على خشبة المسرح المصري لا يمت بسبب من الأسباب إلى المسرح المصري. فإذا جاء ألفريد فرج ليقدم لنا من كنوز التراث العربي القديم شيئًا جديدًا، وإذا جاء سعد الدين وهبة ليجعل من المسرح شيئًا قريبًا من الفن التشكيلي؛ ففي كوبري الناموس «اعتمد بصورة أساسية على اللوحات الفنية أكثر من اعتماده على الصراع الدرامي، وإذا جاء اليوم يوسف إدريس ليحول «السامر» المصري في الريف إلى حركة درامية على خشبة المسرح بالمدينة ...» إذا حدث ذلك كله، ينبغي أن نؤكد ميلاد مسرح قومي في بلادنا، مسرح يضيف إلى الوجدان المصري ما حرم منه طويلًا في ظل التقاليد الأجنبية في المسرح.

لا يعني ذلك أن الحركة المسرحية الناشئة لا تستفيد من تقاليد الدراما الغربية القديمة والمعاصرة على حد سواء ... بل يعني في وضوح أن الإفادة هي انصهار التراث العالمي في بوتقة المجتمع المصري والفنان المصري، والنتيجة هي ظهور مسرح مصري لحمًا ودمًا وإن امتزجت في دمائه عناصر عديدة من التراث الإنساني.

بهذه المقدمة، أريد أن أحيي المجهود الذي قدمه يوسف إدريس على خشبة المسرح القومي باسم «الفرافير»؛ فهي أجرأ المحاولات؛ لأن صاحبها استطاع أن يمزج التراث المسرحي العالمي منذ الدراما اليونانية القديمة إلى أحدث صيحة في المسرح الأوروبي المعاصر، وأقول: كانت هذه المحاولة أكثر توفيقًا من غيرها، لأنها استمدت جذورها من أعماق التراث الشعبي في الريف المصري.

إنني أميل إلى تعبير سيمون دي بوفوار «الأدب الميتافيزيقي»، الذي لا تقصد به الأدب المثالي أو الأدب المنشغل بما وراء الطبيعة ... وإنما هو الأدب الذي يناقش قضايا المجتمع والوجود في إطار من التجريد الكلي البعيد عن جزئيات الحياة اليومية. على هذا تصبح رواية نجيب محفوظ «أولاد حارتنا» ومسرحية يوسف إدريس «الفرافير» من الأدب الميتافيزيقي. بل إن بين رواية محفوظ ومسرحية إدريس أكثر من وجه للمقارنة. فالبناء الروائي في «أولاد حارتنا» يعتمد على تتبُّع المجتمع البشري منذ المرحلة البدائية إلى العصر الحديث. وهكذا «الفرافير» فهي تعتمد على تطور المجتمع الإنساني حتى عصرنا الحاضر. ومن ناحية أخرى، فإن العملين يناقشان بالتعبير الفني علاقة المطلق الإلهي بالإنسان، فبينما يدعوه نجيب «الجبلاوي»، يسميه يوسف «المؤلف الأول». على أن رواية محفوظ ومسرحية إدريس يختلفان بعدئذٍ في التفاصيل التي تؤدي بدورها إلى نتائج متباعدة. فنجيب محفوظ متفائل من انتصارات العلم والاشتراكية، ويوسف إدريس حائر وقلق ومعذب، وهو يدعو الإنسانية كلها إلى البحث عن حل.

وتبدأ الفرافير بأن روايةً ما، يزمع تأليفها أمامنا «المؤلف الأول»، بل إن هذا المؤلف قد ألفها بالفعل ووزع الأدوار على الممثلين هكذا: هناك العبد «فرفور»، وهناك السيد، وعلى العبد أن يطيع السيد في كل ما يأمره به. ويبدأ الحوار بين الاثنين على طريقة السامر المصري، فيطلب السيد من فرفور أن يبحث له عن اسم، وينتهي بهما الأمر إلى الاكتفاء باسم السيد. ثم يطلب إليه أن يبحث له عن عمل ... وهنا يعمد يوسف إدريس إلى تطوير القافية المصرية فيوفِّق في أجزاء منها ويخفق في أجزاء أخرى. فالفرفور يستعرض كافة الأعمال والوظائف والطوائف، ويسخر منها جميعًا، ويدمغ بعضها بالفساد. وهذا هو منهج المؤلف على طول المسرحية في نقد المجتمع المصري المعاصر؛ فهو يعتمد على القفشات السريعة، ولا يجعل من هذا المجتمع محورًا دراميًّا أساسيًّا، وإنما المجتمع الإنساني الأشمل هو المحور الحقيقي. ثم يطلب السيد من فرفور أن يبحث له عن زوجة. وهنا يسقط الحائط الرابع أو يزول الحاجز بين الممثلين والجمهور. ويختار فرفور لسيده زوجة هي

إحدى الجالسات في صفوف المتفرجين (هي إحدى الممثلات طبعًا) ... ونفهم أنها سيدة متحررة ومن أسرة راقية، ثم نفاجأ بدخول الزوجة الأولى للسيد، فيشتد الصراع بينها وبين الزوجة الجديدة، إلى أن تدخل زوجة فرفور فيبطل هذا الصراع ليبدأ صراع جديد بين فرفور وزوجته، وينتهي الأمر بأن يصبح السيد زوجًا للاثنتين، وأن يظل فرفور زوجًا للسيدة الفقيرة «المشاغبة» التي لا تفتأ تردد مطالبها اليومية في سوقية وسيادة.

ويبدأ فرفور والسيد في ممارسة عملهما «دفن الموتى»، ولكنهما لا يجدان من يدفنانه، ثم يصل أخيرًا من باب المسرح «الصالة» رجل يريد أن يموت. إنه يعرض عليهما رقبته مجانًا. ويحاول كلٌّ منهما أن يترك هذه المهمة للآخر دون جدوى. ويستقر الأمر على أن يقوم السيد بعملية القتل. وحينئذٍ يثور فرفور على «الفرفورية» ويترك سيده، وينتهي الفصل الأول دون أن يسدل الستار.

فإذا أضيئت الأنوار معلنة الفصل الثاني، نعلم أن فرفور جال في طول البلاد وعرضها مع آلاف من السادة ... وها هو ذا أخيرًا يتاجر بالضمائر الفاسدة والقيم الخربة وما إليها من بضاعة العصر العبودي. ونعلم أن نفوذ «المؤلف الأول» بدأ يتضاءل حتى تلاشى تمامًا. الحل إذن أن يؤلفا رواية جديدة. ويدهش السيد من اقتراح فرفور، ويصعق من الدهشة مرة أخرى حين يؤلف فرفور الرواية على أساس تبادل الأدوار فيصبح السيد فرفورًا والفرفور سيدًا.

ويبدآن في ممارسة أدوار الرواية الجديدة فيفشلان لأن السيد القديم لا يقوى على ممارسة عمل الفرافير، إلا أن الفرفور كان قد تمثل دور السيادة ومارسها بأبشع مما كانت عليه في عهد السيد القديم. ولذلك يقرران أن يعملا معًا — جنبًا إلى جنب — كفرافير؛ أي لا سادة هناك، وإنما فرافير فقط. وتأتي جنازة أحد الموتى، فيختلفان حول من يتكلم معه، ويصر الميت أن يتكلم مع «المعلم» لا مع «الصبي» ولكنهما يؤكدان له أنهما يعملان سويًّا فلا معلمين هناك ولا صبيان. وعندئذٍ يتركهما الميت إلى غيرهما. ومن ثم يفشلان في دورهما الجديد، فيقرران أن يشتغلا — على النقيض من الدور السابق — سيدين: الفرفور سيد، والسيد كما هو. ونرى الفرفور مُجدًّا في العمل، بينما السيد يتباطأ ولا يعمل، ولا شأن لأحدهما بالآخر. وهنا تصيح زوجة الفرفور وزوجتا السيد وأطفالهن بأنهن يردن الخبز وأن «الإضراب» الذي عمد إليه كل من السيد والفرفور، سوف يتسبب في دمار الأسرتين.

ويتفتق ذهن فرفور عن فكرة جديدة، هي أن يكونا «دولة» أو إمبراطورية، هي «فرفوريا العظمى» ... ويلجأ يوسف إدريس إلى هذا الاقتراح لكي ينقد بصراحة وجرأة

أدران مجتمعنا. ومرة أخرى تفشل الدولة في تحقيق المساواة بين الفرفور والسيد؛ وذلك لأن السيد يستولي على أجهزة الإعلام، وبواسطتها «يتسيد» على الفرفور من جديد. فبالرغم من أنهما يعملان معًا على قدم المساواة في خدمة الدولة، وبالرغم من أن الدولة تملك كل شيء، إلا أن الفرفور ليس لديه الاستعداد الذاتي لإدارة أجهزة الدولة. فيتقدم السيد بما لديه من خبرة سابقة ويدير هذه الأجهزة، ويدير معها — بطبيعة الحال — الفرفور. ويختل ميزان المساواة من جديد.

الحل الجديد هو دولة الحرية. ويهتف السيد والفرفور للحرية. ثم يفاجأ الفرفور بأن عنقه معلَّق أمامه في إحدى مشانق دولة الحرية. وتفشل حرية المشانق هي الأخرى في تقديم الحل الحقيقي للأزمة.

ماذا إذن؟ إذا بقي الفرفور فرفورًا والسيد سيدًا بقيت الأزمة، وإذا تبدل الأمر فأصبح الفرفور سيدًا والسيد فرفورًا لم يتبدل الوضع في جوهره. وإذا أصبح الاثنان فرفورين بقيت الأزمة، وإذا تحولا إلى سيدين بقيت الأزمة. ما الحل إذن؟

إن يوسف إدريس لا يقدم الحل، بل يطالبنا به. إنه يرتعد من أن يكون «العلم» إلى جانب هذا الوضع المعقد، فإذا انتحر كلٌّ من السيد والفرفور، وتحولت جثتاهما إلى ذرات بقيت ذرات السيد هي الذرات الثقيلة التي تدور من حولها ذرات الفرفور الخفيفة، ويقهقه السيد قائلًا: إن هذا هو الوضع الأبدي لهما معًا.

من اليسير بالطبع أن نحكم على مؤلف هذه المسرحية بالتشاؤم ... ففي الوقت الذي تسود فيه الاشتراكية نصف العالم تقريبًا، وفي الوقت الذي تدخل فيه بلادنا مرحلة جديدة من تطورها، يأتي الدكتور يوسف إدريس ليقول بأبدية العلاقة بين السيد والمسود. إذن فهو متشائم. وأعتقد أنه حكم سريع لا يحتضن العمل ككل، وإنما يلتقط جزئيات صغيرة منه.

إن مسرحية «الفرافير» ككلٍّ تقول شيئًا متكاملًا:

- تقول: إن البحث عن حل معناه التساؤل المستمر عن طبيعة العلاقة الاجتماعية بين البشر. فلا شك أن القدرات الذهنية والعضوية والنفسية تختلف من فرد إلى آخر، حتى في ظل الاشتراكية. ولهذا كانت المشكلة هي مشكلة «العلاقة» بين أصحاب القدرات الأقوى وبين أصحاب القدرات الأضعف. وليست المشكلة هي أبدية هذه العلاقة؛ لأننا لا نزال نطالب بحل. والمطالبة بالحل تفاؤل صريح.
- البحث عن حل هو محاولة إيجاد «نظرية» للرؤية الصحيحة الصادقة لواقعنا المحلي. فالبحث عن حل هو البحث عن نظرية. والنظرية شيء مختلف عن المنهج.

فالمنهج العام الشامل ربما كان موجودًا، ويوسف إدريس أحد الذين يعرفونه جيدًا ويطبقونه جيدًا. ولكننا في مرحلة «استنبات» نظرية خاصة بنا من هذا المنهج العام. فالمنهج العام هو القوانين العلمية الشاملة للكون والعالم. والنظرية الخاصة هي التفسير المنهجي لواقعنا المحلي على ضوء حركة التاريخ في بلادنا، وما يطالب به يوسف إدريس هو هذه النظرية الخاصة. ومعنى ذلك أننا بلغنا مرحلة عالية من النضج إذ نحاول رؤية واقعنا بصدق وبلا تزييف. فالمحاكمة التي أقامها يوسف للمذاهب الكبرى التي حاولت «حل» المأساة البشرية، لا يقيمها لهذه المذاهب في حد ذاتها، وإنما في تصور أن هذه المذاهب حلول جاهزة لمشاكلنا، والحلول الجاهزة عنده حلول سريعة ومبتسرة.

- كان للفنان موقف اجتماعي محدد: أنه ضد سيادة أحد على أحد وضد عبودية أحد لأحد، وضد توقف العمل الإنساني من أجل سعادة البشر. كذلك كان المؤلف ناقدًا نافذ البصيرة لمختلف أمراضنا الاجتماعية. فهو يدين المجتمع ككل في محاولة طوائفه المختلفة أن تلقي مهمة التغيير على الطوائف الأخرى. وهكذا.
- وكان للفنان موقف فلسفي محدد: هو أن المجتمعات العبودية كانت بحاجة إلى القوة الميتافيزيقية أكثر من غيرها. كانت هذه القوة هي الحل، ثم بدأ نفوذ هذه القوة يتلاشى رويدًا رويدًا، وعندئذٍ بدأ الإنسان يعتمد على نفسه. وهنا بدأ الصراع في النفس الإنسانية بين الفرفورية والسيادة. ولم يعد الحل كامنًا في قوةٍ عليا، وإنما هو يكمن في العقل الإنساني والطاقة البشرية وحدهما.

المسرحية إذن ليست مسرحية متشائمة، ولكنها مسرحية «حائرة» تغرس القلق الحي الخلاق في نفوس البشر، بدلًا من النعاس والاستسلام. إن الحلول الجاهزة هي مخدرات لا تقل خطورة عن حلول المؤلف الأول. وهناك فرق شديد بين اليأس والقلق. إن يوسف إدريس فنان قلق. وقد نجح في أن يخلق من قلقه الخاص، قلقًا عامًّا بين أبسط الجماهير.

قلت: إن يوسف إدريس قد أفاد من اتجاهات عديدة في المسرح منذ الدراما اليونانية إلى الدراما الأوروبية المعاصرة؛ فقد أفاد من اليونان «الكورس» الذي يشترك مع شخصيات المسرحية في إضفاء «جو خاص» يوحي بأن ثمة ممثلين آخرين غير الواقفين على خشبة المسرح، ولا شك أن فرقة الكورال التي قامت بأداء «الكورس» كانت في منتهى التوفيق والإجادة. وقد أفاد إدريس أيضًا من مسرح بريخت الذي يكسر الإيهام ويشرك الجمهور في الأحداث الجارية على خشبة المسرح، سواء بتوجيه الحديث المباشر إليهم، أو باعتبارهم

جزءًا لا ينفصل من الأحداث الجارية على خشبة المسرح. أفاد المؤلف أيضًا من مسرح لويجي براندللو، خاصة من مسرحيته «ستة شخصيات تبحث عن مؤلف»؛ فهو يجعل الصالة جزءًا من خشبة المسرح يمكن للممثلين أن يروحوا ويجيئوا بين الجماهير. وكانت الإفادة الكبرى ليوسف إدريس من «السامر الشعبي» في ريف مصر وهو ما يعرف بالمسرح المرتجل؛ أي إن الحاضرين يوزعون الأدوار الفورية على أنفسهم وينطقون حوارًا غير معد من قبل. وهو مسرح يعتمد على البديهة الحاضرة، والتلقائية في التعبير عن النفس ومشاكل المجتمع بين الفلاحين. ومن التراث الشعبي أسهم يوسف في تطوير القافية المصرية والقفشات.

وكما قلت: إن انصهار هذه العناصر جميعها في بوتقة المجتمع المصري أعطاها نكهة خاصة تجعل من المسرحية كلها ملكية خاصة ليوسف إدريس، أقول ثانية إن الإطالة في بعض الأجزاء كعلاقة فرفور بزوجته، والمبالغة في أجزاء أخرى كمجموعة القفشات حول طوائف الشعب المصري والتكرار في بعض المواضع كالميت والمنتحر، والتركيز على مشاهد ثانوية من حيث الجوهر كعلاقة السيد بزوجته وأولاده ... هذه كلها كانت من العوامل التي أدت إلى التقليل من الأثر العام للمسرحية عند التفكير فيها أو عند مشاهدتها مرة أخرى.

(١-٢) الأرانب ... بين الفانتازيا والواقعية

عندما نلاحظ ظاهرة جديدة في حياتنا الأدبية والفنية، يجب أن نلتزم الاحتياط والحذر التام في معالجتها، فربما كانت الظواهر الجديدة بالذات في حاجة شديدة إلى ما يشبه الموضوعية الكاملة، فلا ننحاز بالتعصب والتزمت إلى النتيجة التي نصل إليها ... وإنما علينا أن نكتفي بتحليل الظاهرة أو تشخيصها دون التورط في أحكام نهائية؛ ذلك أن الأحكام شيمتها أن تؤدي إلى مواقف مأزومة من جانب صاحب أو أصحاب الظاهرة المطروحة للبحث.

ومسرحية «الأرانب» التي قدمها مسرح الحكيم، من تأليف لطفي الخولي الذي سبق له أن قدم لنا فيما مضى مسرحية «القضية» التي تميزت بالهدف الاجتماعي الواضح والمعالجة الفنية الجادة مهما شابها من عيوب المحاولات الأولى؛ فقد كانت «القضية» هي المسرحية التالية للمؤلف بعد مسرحية «قهوة الملوك» ... والملاحظة الأولى الجديرة بالنظر أن المؤلف في كلتا هاتين المسرحيتين كان دءوبًا على توضيح هدفه الاجتماعي خلال الشكل الدرامي الذي يشابه الأشكال التي عُرضت علينا في السنوات الأخيرة على أيدي أدبائنا الشبان.

والأرانب من هذه الزاوية هي امتداد للتأليف الاجتماعي في المسرح المصري ... إذ هي تعالج مشكلة «حرية المرأة» كما تنعكس على وحدات من الفئات الاجتماعية المختلفة. ومنذ البداية اعترض على ما يقال من أن الجانب الجنسي هو نقطة الضعف في المسرحية؛ ذلك أن المؤلف لم يناقش قط قضية «جنسية» بالمعنى المألوف، وإنما جاءت الإشارات إلى الجنس كديكور سيكلوجي يحيط المسألة الجوهرية بشيء من «الجو» الذي يؤكد واقعيتها.

وصفة الواقعية تجرنا إلى هذا السؤال: إلى أي مدى يمكن القول بأن الأرانب تعالج من وجهة نظر واقعية مشكلة حرية المرأة؟ يفتح الستار على ضجة ساخرة من النقد والنقاد. والحق أن السخرية من النقد ليست شيئًا جديدًا على الأدباء والفنانين. وربما كان أحدثها في أوروبا ذلك النقد الممتاز الذي جاء في مسرحية قصيرة ليوجين يونسكو؛ فقد أحسسنا بجدية واضحة في مناقشة النقد الذي فوجئ باتجاه مسرحي جديد فحاكمه بمقتضى القيم القديمة في المسرح التقليدي. أما لطفي الخولي فالأمر على خلاف ذلك تمامًا، إنه يكيل مجموعة من الشتائم في بداية المسرحية ومجموعة مماثلة عند نهايتها دون أن نعرف لماذا. يتوجس من النقاد وهو لم يأتِ بجديد يذكر يمكن للنقاد الكلاسيكيين أن يتورطوا في تقييمه بأدوات النقد المسرحي التقليدية؟ بعد هذه المجموعة من الشتائم في المقدمة التمهيدية لفتح الستار نبدأ جولتنا مع المسرحية: الفصل الأول يقدم لنا المشكلة منذ البداية. لقد تزوج الأستاذ أسامة المحامي من الأستاذة قسمت المحامية بعد قصة حب. وبالرغم من أن هذا الحب نما وترعرع أثناء عملهما المشترك بإحدى الشركات، إلا أن الزوج آثر أن يحبس زوجته بين جدران البيت بحجة أن أصدقاءه يعايرونه بأنه يترك زوجته تعمل وأن ترقياته إنما تجيء عن طريقها؛ فهي تعمل في مكتب المدير. وتثور قسمت ثورة عنيفة على هذا الوضع الجديد الذي فوجئت بنفسها فيه.

في نفس الفصل نتعرف على أحد الأطباء الباحثين هو الدكتور يونس، إنه أحد أقرباء قسمت، وهو يعيش على أمل أن تنجح تجربته المعملية في تحويل ذكور الأرانب إلى إناث ... وبالعكس حتى يمكن في المستقبل أن يطبق اليونسيزم على البشر فيتحول الرجل إلى امرأة وبالعكس، كلما أراد أحدهما ذلك.

وفي نفس الفصل نتعرف على أحد المشايخ من جيران أسامة وقسمت، إنه يمنع ابنته من تكملة دراستها العالية في الجامعة أو سفرها في بعثة لدراسة الذرة لمجرد أن عليوة ابن الجزار قد خطبها ... ونرى زوجة الشيخ تقف إلى جانب ابنتها بصلابة غريبة كما تقف قسمت والدكتور إلى جانب الفتاة أيضًا، أما أسامة فهو حائر مضطرب يؤيد الشيخ في باطنه ويتردد كثيرًا في إعلان ذلك.

فإذا كان الفصل الثاني أضاف المؤلف شخصيتين جديدتين هما: نافع بائع الفول ونوال بائعة الفلافل، فهما يتفقان على فتح دكان مشترك، وهما يحضران إلى أسامة بصفته محاميًا لكتابة العقد المطلوب. ويدهش أسامة كثيرًا حين يستمع إليهما يطلبان من العقد أن يسوي بينهما تسوية مطلقة. وفي نفس الوقت يكون الدكتور يونس قد نجح في تجاربه المعملية؛ ولهذا يقترح على أسامة وقسمت أن يحقنهما بنفس المصل الذي يحقن به الأرانب ... فربما نجح في ذلك.

ويحقنهما بالفعل، ويتحول أسامة إلى أنثى، وتتحول قسمت إلى رجل، وتمارس قسمت في أسامة كافة وسائل التعذيب التي كان يستخدمها معها، فتجعله يقوم بتركيب الزراير، ولا تسمح له بالخروج من البيت حتى يكاد يجن، وأخيرًا يثور. وعندما يثور ويسدل الستار على الفصل الثاني تكون النتيجة التي أرادها المؤلف والدكتور قد تحققت.

لهذا يفتح الستار عن الفصل الثالث على جميع الأنماط البشرية التي عرضها المؤلف في الفصلين السابقين. بالإضافة إلى أن أنباء الصواريخ والصعود إلى القمر كانت تتوالى انتصاراتها. حينئذٍ يحقن الدكتور أسامة وقسمت بمصل مضاد يعيدهما إلى الجنس الأصلي لكل منهما بعد أن تأكد أسامة عمليًّا أن فكرة «السجن في البيت» فكرة قاتلة. وكذلك يضطر الشيخ إلى التوقيع على أوراق ابنته «أماني» لتسافر إلى البعثة، ويتناول نافع ونوال صورتَي العقد الذي يسوي بينهما.

ثم ينزل الستار الأخير مع مجموعة هائلة من الشتائم للنقد والنقاد. والمسرحية — في هذه الحدود — تقول:

- إن قطاعًا من المثقفين لا يزال كافرًا بحرية المرأة، وإنه لا يستفيد من التجارب اليومية التي يعيشها مجتمعنا.
- إن الوسيلة الناجعة لإقناع هذا القطاع الرجعي بحرية المرأة، هي أن يعاني شخصيًّا معنى العبودية والسجن في البيت.
- إن الطبقات الشعبية أكثر تقدمًا — من بعض الزوايا — في هذه القضية، فبالرغم من أن الشيخ المأذون كان رجعيًّا إلا أن زوجته كانت على درجة عالية من النضج والتقدم ... كما أن نافعًا بائع الفول كان أكثر تقدمًا من أسامة المحامي بالرغم من تردده فترة قصيرة من الوقت.

والمسرحية — في هذه الحدود أيضًا — عرضت هذه الأفكار على الوجه التالي:

- اعتمد المؤلف على التقابل والتناقض سواء في الحوار أو المشاهد ... كان الحوار مليئًا بالمفارقات اللفظية، كما جاءت المشاهد مليئة بتناقضات المواقف ... مما جعل من الفكاهة الساخرة الأداة الرئيسية في يد المؤلف.
- اعتمد المخرج على الأضواء والظلال في كثير من النقاط الهامة، وقد ساعده المؤلف في حكاية الحب الذي نشأ بين أسامة وقسمت.
- اعتمد الممثلون على الحركة داخل نطاق النص وتعليمات المخرج. والحق أننا نظلم المؤلف كثيرًا إذا قلنا بانعدام وجود مشكلة «حرية المرأة» في بلادنا ... ولكنا نظلم أنفسنا أيضًا إذا قلنا بأنها إحدى المشكلات الرئيسية التي يواجهها مجتمعنا الراهن ... والمفروض في العمل المسرحي أن يجسد لنا قضية حيوية أو مشكلة فكرية أو نمطًا بشريًّا ... ولا شك أن حرية المرأة أصبحت من بديهيات عصرنا بالرغم من الرواسب المريرة التي قد تتركها المشكلة في وجداننا.

أما علاج المشكلة الذي قال به لطفي الخولي فهو بعيد كل البعد عن روح العلم، بالرغم من أنه جعل من التجربة المعملية أساسًا للحل. فالعلم بالنسبة للمشكلات الاجتماعية ليس هو المعمل، وإنما هو التعرف البصير على الظروف السيئة التي أنبتت المشكلة. في بلادنا بالذات، نرى أن التصنيع قد أسهم في تغيير العلاقات الاجتماعية تغييرًا كبيرًا بحيث إن خروج المرأة من البيت أصبح ضرورة حتمية قد ينزعج منها الإنسان الرجعي، ولكنه لا يملك إلا الاعتراف العملي بواقعيتها.

ولقد كان من النتائج الطبيعية لتصور المؤلف لهذه المسألة فنيًّا أن جاءت فكرة التحول من الذكورة إلى الأنوثة وبالعكس فكرة خيالية غير مقنعة، بالرغم من أن أمثال هذه القضايا في حاجة شديدة إلى الإقناع والواقعية. ولهذا السبب لم يعد أمام هذه الفكرة من وظائف إلا إضحاك الجماهير مما يصيب الرجل الأنثى من مظاهر الحمل ... وتتلاشى نهائيًّا الوظيفة الأساسية للفكرة من أن حرية المرأة حق بديهي يوفر لها وللزوج وللمجتمع، الراحة النفسية المبتغاة.

على أنه لا يفوتني التنويه بشخصيتين رسمهما المؤلف في إطار ممتاز هما: شخصية المأذون وشخصية الطبيب. لقد استطاع لطفي الخولي أن يحيط إحاطة بالغة الروعة بجوهر هاتين الشخصيتين لا من خلال الحوار البارع بينهما وبين بقية الشخصيات فحسب، بل

من خلال تكوينهما الذاتي الذي ينضح بالمفارقة ... غير أن الصياغة الجيدة لشخصية أو اثنتين لا تحقق شيئًا ما دامت بمعزل عن الصياغة الدرامية الشاملة.

ولقد جاءت الصياغة الدرامية الشاملة للأسف مفتقرة إلى البعد عن الصراخ والمباشرة والتقريرية. كان الحوار في كثير من مقاطعه صارخًا بالتقرير والهتاف، وكانت الفكرة الرئيسية تقريرًا مباشرًا كذلك. ولربما قيل إن «أدب المعارك» يستوجب ذلك، يستوجب أن يجتمع المؤلف بجمهوره ليخطب فيهم ... ولكني أقول: إن هذا اللون من الأدب قد انتهى وإن مؤلف الأرانب نفسه قد شارك في إنهائه منذ وقت طويل.

(١-٣) رحلة خارج السور أم خارج المسرح

منذ البداية أريد أن أتساءل: إلى متى سنظل في نقدنا للمجتمع أسرى المرحلة التاريخية السابقة على الثورة؟ إن مضيَّ اثني عشر عامًا، خلقت جيلًا جديدًا، فيما أعتقد، كفيل بأن يزحزحنا قليلًا عن مجتمع منهار، وكفيل بأن يبصِّرنا بأوضاع المجتمع الجديد الذي نبنيه بالصواب كما نبنيه بالخطأ. فالتجربة الثورية بين الصواب والخطأ مليئة بالمشكلات الحية الجديرة بأن تخلق فنًّا رائعًا. إن فنانًا عظيمًا كنجيب محفوظ كان في منتهى الصدق مع النفس حين أمسك قلمه ليكتب مرة أخرى بعد الثلاثية، ولم يجترَّ الماضي، بل درس الحاضر جيدًا، واستلهم شجاعته العملاقة في تشريح المجتمع وتحليله.

وفي المسرح كان توفيق الحكيم يرتاد تجارب جديدة في الشكل والمضمون — سواء كانت خاصة بالمجتمع أو بالإنسان عمومًا — ولكنه لم يتوقف قط عند حدود الأسوار القديمة للمجتمع البائد.

ورشاد رشدي أحد أولئك الكتاب الذين يهربون من الحاضر إلى الماضي ... بينما نجد كاتبًا شجاعًا كيوسف إدريس استطاع في الفرافير أن يحقق نجاحًا لأنه واجه مجتمعنا المعاصر مواجهة جريئة. فالماضي أصبح موضوعًا مبتذلًا مستهلكًا، ومع ذلك فهو المادة الخام لمسرحية «رحلة خارج السور» ... فعم كامل لم يقتل زوجته، بل هي انتحرت من تلقاء نفسها، ومع ذلك فهو لا يستطيع أن يقنع أحدًا ببراءته، حتى أقرب الناس إليه؛ لذلك يعيش في برج من الماضي وذكرياته. كذلك الابنة (زاكية) التي فقدت ابنتها الوحيدة وهي تلعب الكرة، فأصيبت بالجمود والثبات في صورة ابنتها وهي تلعب الكرة «واحدة خضرة وواحدة حمرة». وهكذا أيضًا المهندس فريد، الذي يرى أن عوامات الكوبري فاسدة ولا بد من أن تتغير حتى لا يسقط بعد بنائه، ولكنه يواجه بسور ضخم من المصالح والرشاوي والذمم الخربة.

هذه هي القضية التي يناقشها المؤلف في ثلاثة فصول: الأول تظهر فيه جميع الشخصيات تقريبًا بلا همزات وصل بين أي منها والأخرى: «زاكية» في عالم طفلتها المفقودة، وعم كامل يطلب البراءة المحكمة، وأبو العيون يسامر الخادم سندس مردِّدًا: «هم جالوا يا وله». ومحاسن تعيش في وهم إسماعيل الشاب الطويل الأسمر الذي يملك عربة تتنزه بها كما تشاء، وشهيره تبدو من أعلى تخاطب أبا العيون قائلة إن حبها له كالخاتم الذي في يدها بلا بداية أو نهاية. وكريمة تحلم بأحضان سعيد الذي يهرب منها إلى صابرة وحياة التهريب ... وحامد الذي يحلم ويحلم ويحلم. وفريد الحائر بين ضميره والكوبري والعوامات. فإذا أسدلت الستار، فتحت مرة أخرى على مجلس كبار المهندسين الذين جاءوا لسماع تقرير المهندس فريد. وبدلًا من تحقيق هذا الهدف، نرى كلًّا منهم يعيش في عالمه الخاص: فهذا يدافع عن السراي، وهذا يدافع عن الحزب، وذاك يدافع عن نفسه؛ ومن ثَم ينتهي الجميع إلى قرار بالإجماع يقول: إن العوامات فاسدة، ولكنها تصلح! وفي وسط هذا الجو الكاريكاتوري، يبرز أحد المهندسين — هو حسن البارودي — ليصرخ بين الحين والآخر: المهم الأخلاق، سواء كانت العوامات فاسدة أو صالحة، وسواء كان شريف سامي لصًّا أو غير ذلك، وسواء كان فريد ابن ناس أو لم يكن ... أما الفصل الثالث فهو لقاء جديد بين شخصيات الفصل الأول، ولكن على نحو آخر؛ فالديكور هو أهالي البلد الذين يهتفون بفريد أن يخلصهم مما هم فيه من عذاب، متوهمين أنه هو الذي تسبب في هذا العذاب «ومصالح البلد اللي عطلانة» ولكن «سعيد» الذي كان قد قبض عليه يعود إلى المنزل، وكريمة التي كانت ترى الثعابين على زهور الياسمين، أصبحت لا ترى سوى الياسمين. وبالرغم من أن الأهالي حسموا الأمر بأنهم سيكتبون العريضة، إلا أن «فريد» يرى من بعيد أن الكوبري قد تم بناؤه على عوامات سليمة، وأصبح الناس يذهبون جماعات إلى البر الثاني الذي سبق له أن جاء منه بعود الياسمين، كحمامة نوح التي جاءت بغصن الزيتون بشرى إلى أن الطوفان قد انتهى ... في الوقت الذي تكون فيه أحلام حامد وصلت إلى أن السور العالي الذي يراه حائلًا بين الناس والانطلاق لم يعد مشكلة خطيرة؛ إذ على كل من بنى فيه جزءًا أن يهدمه من جديد ... في نفس الوقت عم كامل يقتل الفرس الذي يحاول أن يقفز من أعلى السور.

إننا نشاهد في المسرحية صورًا من العهد الماضي، ونسمع أسماء النحاس وفاروق والسراي، فلا نحس مطلقًا بأن الفنان يستكشف هذا الماضي ليستخلص نورًا هاديًا للمستقبل. ولا هو يحاول أن يجرد المستوى الاجتماعي الواقعي المحض إلى مستوًى فكري

شامل يرتفع إلى مقام الرمز. فالمباشرة والتقريرية والهتاف من سمات الجزئيات الصغيرة والبناء ككل على السواء. حتى صهيل الفرس وأحلام حامد وجنون زاكية والزوجة المنتحرة وتشخيص سندس وأبو العيون … تم ذلك كله في جو صارخ لا يحمل في ثناياه شيئًا أبعد من الفكاهة السريعة السطحية. بل إن الفصل الثاني بكامله، والجزء الأخير من الفصل الثالث، لا يربطهما بالموضوع الجوهري في المسرحية إلا ما يمكن تسميته بالتداعي الشكلي.

ولقد كان أمرًا غريبًا ومثيرًا للدهشة إلى أقصى حد، أن يفتعل المخرج سعد أردش جوًّا رمزيًّا شبيهًا بالجو الذي نحياه عند بيكيت أو يونسكو. وهو تناقض سخيف مع مضمون المسرحية وشكلها. وكأن المخرج اشترك في مؤامرة مع المؤلف ضد الجمهور في إيهامه بأنه يشاهد عملًا جادًّا.

خاتمة: «موسم يذهب … وآخر يجيء»

أعتقد أن الموسم المسرحي الذي انتهى منذ وقت قريب، كان موسمًا ناجحًا. وأود لو شاركني القارئ في رصد أسباب النجاح فهي عندي تتمثل في الطابع الفكري الذي ساد معظم مسرحيات الموسم الماضي. وأقصد بطبيعة الحال، المسرحيات البارزة التي أثارت جدلًا طويلًا حول القضايا التي تناولتها بالعرض. وترد على خاطري فورًا مسرحية ألفريد فرج الممتازة «حلاق بغداد»، ومسرحية «كوبري الناموس» لسعد الدين وهبة، ومسرحية «الفرافير» ليوسف إدريس. وأقصد بالطابع الفكري أن البناء الفني للمسرحية تخلَّص من حصار الشرائح الاجتماعية والقطاعات الخاصة بالإنسان في جوهره أو في إحدى مراحل تطوره.

ولقد اكتفيت بذكر «الفرافير» و«كوبري الناموس» «وحلاق بغداد» بالرغم من أن الطابع الفكري الذي أتحدث عنه لم يكن مقصورًا على هذه المسرحيات فحسب؛ فهناك مسرحيات أخرى مثل «البر الغربي» و«رحلة خارج السور» و«الزلزال» وجميعها تتناول قضايا شبه تجريدية بالرغم من استلهامها الواقع الاجتماعي … إلا أن هذه المجموعة الأخيرة من المسرحيات لم ترتفع — فنيًّا وفكريًّا — إلى مستوى يدرجها في باب المناقشة للمسرح الفكري الذي نشاهد نموه هذه الأيام.

فرحلة خارج السور — لرشاد رشدي — جانَب مؤلفها التوفيق في اختيار الإطار المسرحي الملائم لها، لا لأن هذا الإطار كان معقدًا كما قرر البعض بحق، ودون داعٍ لذلك على الإطلاق، وإنما لأن المؤلف تورط في ازدواجية واضحة بين الإطار الرمزي المجرد والإطار

الواقعي المباشر ... فالفصل الثاني مثلًا يكاد يكون زاعقًا لا مباشرًا فحسب؛ إذ إن المناقشة الكوميدية الطويلة بين أعضاء اللجنة لم تكن ترمي إلى ما هو أبعد من الألفاظ والحركات التي يأتيها الممثلون ... بينما نجد الفصل الأخير يكاد يكون رمزيًّا تمامًا.

فالحديث عن البر الثاني والياسمين والسور ليس حديثًا واقعيًّا مباشرًا، وإنما يجب علينا أن نكون قد وعينا الفصل الأول — بالرغم تعقيده المبالغ فيه — حتى نستطيع أن نربط بينه وبين ما جاء في الفصل الأخير.

وهكذا سقط رشاد رشدي في براثن هذه الازدواجية التي جعلت من «الخلط» محورًا أساسيًّا للمسرحية، بحيث كان خيط الأحداث الفكري يفلت من المشاهد مرارًا.

والأمر في «البر الغربي» لمحمد العناني لم يكن على هذا النحو ... فقد كان هذا الكاتب الجديد مخلصًا لفنه إلى أبعد مدى حين اتخذ الشكل التقليدي قالبًا فنيًّا لمسرحيته. ولكن الاتجاه الفكري المسرحية لم أسترح أليه تمامًا فضلًا لم يقنعني وجدانيًّا.

وهنا أبادر إلى القول بأن ما غمز به البعض هذه المسرحية من أنها تقصد بالبر الغربي الحضارة الأوروبية أو الاستعمار ... أقول إن هذا التأويل للنص شديد التعسف والافتعال. غير أن هذا لا ينفي أن المسرحية تقدم فكرة مهزوزة للغاية ولا تؤيدها شواهد التاريخ القديم أو الحديث؛ فهي تؤكد أن الشعب أو المجتمع هو الذي يلد الدكتاتور دائمًا. ولقد يكون الفنان وقع تحت تأثير بعض التجارب الجزئية في الريف، بحيث إننا لا نستبعد ملاحظة الاستسلام والخمول الذي يقود إلى اللامبالاة إزاء الحركة الاجتماعية ... إلا أن هذه الملاحظة تظل ظاهرة جزئية لا تعبر عن الموقف الاجتماعي العام وهو الهدف الذي أراد المؤلف أن يجسده. فما دام محمد العناني قد اختار الشكل الدرامي المناسب لقضية فكرية كبرى تستلزم منه التجريد والاستعانة بالرمز، يسقط حقه على الفور في اختيار مشاهد مؤقتة لا تحتمل التعميم.

أما مصطفى محمود في «الزلزال» فلم يقدم بناءً مسرحيًّا متكاملًا أو قريبًا من التكامل، وإنما جاء هذا العمل حوارًا مطولًا يحذر من بشاعة المصير الإنساني. ولا ريب أن الفكرة إنسانية ونبيلة، ولكنها لا تجد الكاتب المسرحي الذي يحيلها إلى دراما لا تقل عنها إنسانية ونبلًا. إنني لم أجد فرقًا على الإطلاق بين مقالات مصطفى محمود وخواطره وبين «الزلزال»، إلا أن هذه الأخيرة قد تناثرت في أشطر متباينة الطول كالشعر الحديث.

لهذه الأسباب مجتمعة لا أدرج مسرحيات مثل «رحلة خارج السور» أو «البر الغربي» أو «الزلزال» ضمن المسرحيات الناجحة ذات الطابع الفكري.

فبالرغم من أنني أقف على الطرف النقيض لتفكير يوسف إدريس في «الفرافير» وبالرغم من أن يوسف إدريس كاد أن يتورط في أنشوطة الازدواجية في الجزء الحافل بالنكت والقفشات الاجتماعية الخالصة التي لا تتناسب مع قضية الإنسان ذات الأبعاد التجريدية، إلا أن هذه المسرحية نجحت جماهيريًّا من ناحية. ومن ناحية أخرى شغلت النقد طوال مدة عرضها. وكان الجدل يتناول كلا الجانبين في البناء المسرحي: الجانب الفكري، والجانب الفني؛ ففي الوقت الذي يقدم لنا يوسف إدريس هذه الفكرة التجريدية عن صراع الإنسان مع المجتمع والسلطة، وكفاحه المرير من أجل إقامة «إنسانية» عادلة، متآخية، وينتهي هذا الصراع البطولي بمصير مظلم، غامض، يتطلب حلًّا ... في هذا الوقت نفسه يقدم يوسف هيكلًا دراميًّا يتسع لمقومات الفكرة التجريدية فيزيح الحائط الوهمي بين الصالة وخشبة المسرح، ويستخدم الكورس، ويحيل الشخصيات «المجردة» إلى شخصيات نابضة بالدم والحياة. ولقد عبرت المسرحية في المقام الأول عن أزمة حقيقية يمر بها يوسف إدريس، هي أزمة فكرية بالطبع. وسوف تفصح أعماله القادمة عن أبعاد هذه الأزمة، أو قد تقدم حلولًا عملية لها.

أما «حلاق بغداد» فقد جسدت أزمة اجتماعية عن طبيعة العلاقة بين الناس ثم طبيعة العلاقة بين الناس والحاكم. فالفضولي — أو شخصية أبو الفضول — لا يرادفها مطلقًا حب الاستطلاع، وإنما هي النداء الذي يوظفه ألفريد فرج في خدمة مجموعة من القيم الإنسانية الرفيعة، في خدمة الضمير الإنساني. وعندما يقول أبو الفضول للحاكم أن يعطي منديل الأمان لكل مواطن، إنما هو يطلق صيحة العدل والمساواة من أعماق العذاب الذي يعانيه البشر. على أنني أختلف مع ألفريد في هذه النقطة بالذات. فليس الحاكم بمفرده هو الذي «يمنح» العدل لمواطنيه ... فالعدالة عملية اجتماعية يشترك في صياغتها البناء الطبقي والفكري للمجتمع. ولا أريد لكلماتي هذه أن تأخذ شكلًا رياضيًّا في المحاجاة بصدد عمل فني ... لأن مكونات العمل قد ترفض التصور المنطقي للمشكلة. ويكفي هنا أن نقول: إن مسرحية «حلاق بغداد» تدين بنجاحها إلى عدة عوامل هي:

(١) الاستفادة العميقة الرائعة من تراثنا العربي القديم، فقد اختار ألفريد قصتين من ألف ليلة وكتاب المحاسن والأضداد. وهنا يقول المؤلف: «ورغم التصرف الواسع الذي أبحته لنفسي في إنشاء الحكايتين الجديدتين فإني أؤكد تأثري النفسي والذهني بالقصتين الأصليتين، وما قد يجده قارئ القصتين الأصليتين من شبه في الجو والمزاج بينهما وبين مسرحيتي إنما هو دَيني لأدبنا القومي العريق. وما قد يجده من اختلاف إنما أعزوه

لأسلوبي في محاولة تطويع هذا التراث الأدبي العظيم لشكل المسرحية الحديث وملاءمته مزاجنا ولروح الفكاهة العصرية.»

(٢) العامل الثاني هو اللغة؛ فقد كان ألفريد فرج موفقًا إلى أبعد الحدود في اختيار لفته من التزاوج الرائع بين الفصحى والعامية بحيث إنه لا «يكلفت» لفة وسطى بينهما، بل هو يستخدم كلًّا منهما في مكانها الدقيق، ثم يستغل هذا المكان في خلق المفارقات «غير اللغوية» بين المواقف المتعددة التي تخلق بدورها الحس الكوميدي الأصيل غير المزيف.

(٣) العامل الثالث هو المونولوج الذي لاحظناه طوال المسرحية؛ فقد جاء تعبيرًا عميقًا عن داخل الشخصية وأعماقها وأبعادها الغائرة في الوجدان ... وإن كان هذا المونولوج قد استخدم في بعض الأحيان كثيرًا من التعبيرات «الضخمة» التي قد تشي بالتقرير والهتاف، إلا أن هذه الضخامة بموضعيتها الفنية في الإطار المسرحي العام، والتحديد الدرامي للشخصية ... جاءت شيئًا طبيعيًّا للغاية يكمل الصورة ولا يشذ عنها.

وإذا كانت هناك محاولات قد سبقت ألفريد فرج في نقطة أو أخرى من عوامل التجديد في مسرحية «حلاق بغداد» إلا أن هذا العمل الكبير يشير إلى درجة عالية من العمق والنضج، ودرجة ما من الريادة.

لهذا أقول إن العرض المسرحي لحلاق بغداد كان مقنعًا بالرغم من تردد هذا الاقتناع في مكانٍ خالٍ من النظارة وخشبة المسرح على السواء.

وفي مسرحية «كوبري الناموس» يلح سعد الدين وهبة من جديد على فكرة أن المجتمع المصري كان معدًّا الإعداد الكافي للثورة. كانت بلادنا «حبلى» بها ... وهي نفس القضية التي سبق أن طرحها في «السبنسة» ولكن في صورة جديدة ابتكر لها الرموز العميقة الدلالة ... فجميع شخصيات المسرحية ينتظرون «شيئًا ما» ... الكل في حالة الانتظار هذه ويمكن للمشاهد بطبيعة الحال أن يستمتع باللقطات الاجتماعية الخالصة، ولكنه إذا لم يضفها إلى الرصيد الرمزي من الدلالات الخصبة لمختلف الجزئيات من جهة، وللمعنى الشكي للمسرحية من جهة أخرى ... فإنه يكون قد ضيع وقته عبثًا؛ لأنه سيصبح أمام مجموعة من المشاهدات الغامضة التي لا تفضي بسرها إلا لمن يصبر طويلًا.

لقد أقبلت الجماهير على هذا اللون من المسرحيات — الفكرية أو التجريدية أو الرمزية، سمِّها كيفما شئت — إقبالًا رائعًا أثبتته بيانات شباك التذاكر التي نشرت. ومعنى ذلك أن توفيق الحكيم كان مخطئًا فيما مضى حين تصور أن مسرحه «الذهني» غير قابل للتمثيل، وأنه خلق للقراءة بين دفتَي كتاب، وتوفيق الحكيم نفسه هو الذي قدم له مسرح الجيب

في هذا الموسم مسرحية «يا طالع الشجرة» ... وهي مسرحية تتميز بأنها قابلة للتفسير على أكثر من وجه ... ويكفي أن تقرأ ما كتبه لويس عوض وعباس صالح ورجاء النقاش وفؤاد دوارة، لتعرف إلى أي مدًى يمكن للعمل الفني الخصب أن يمد المتلقي بعديد من الثمار.

ولا أشك لحظة في أن «يا طالع الشجرة» نجحت على خشبة المسرح أكثر من نجاحها بين دفتَي الكتاب؛ فقد كان تجسيم معالم هذه المسرحية بمثابة الحافز الملهم للمشاهد بأن يسطو على أفكار المؤلف أو أنه يكتشفها على النقيض مما حدث في «الطعام لكل فم».

فقد كانت مليئة بالتقريرية والمباشرة والهتاف. بالرغم من طوباوية العلاج الذي أعطاه الحكيم لمشكلة الجوع ... فهو بالتأكيد ليس العلم «المعملي» ... وإنما هو العلم الاجتماعي.

(٢) بريخت

بين مسرح الجيب ومسرح الحكيم

(٢-١) نحن ... وبريخت

لا شك أن مسرح الجيب في هذه الفترة الوجيزة من عمره استطاع أن يحقق الشيء الكثير لحياتنا المسرحية؛ فقد استطاع أن يربي جمهورًا من المثقفين الواعين بمشكلات الدراما المعاصرة، واستطاع أن يلبي احتياج الكاتب المسرحي في بلادنا إلى الاجتراء على التجريب ... واستطاع كذلك أن يمكن لمجموعة من التقاليد الفكرية الهامة كضرورة الانفتاح على كافة التجارب المسرحية في الخارج.

فلقد أصبحت أسماء بيكيت ويونسكو من الأسماء المألوفة لدى المواطن المصري المثقف ... وهذا أمر يعتد به في مجال المقارنة بين المستوى المحلي للكتابة المسرحية، والمستوى المحلي لمشاهدي المسرح في بلادنا ... أي إن ترمومتر الوعي الدرامي عندنا لدى الجماهير قد أصبح في درجة من النضج تسمح له بالمناقشة الجادة.

ومن فتوحات مسرح الجيب، أنه قدم لنا الكاتب الاشتراكي العالمي «بريخت» وهو الفنان الذي طال انتظارنا له بعد أن فشل المخرج الألماني كورت فيما مضى في إقناع خشبة المسرح المصري بأن تستقبل «دائرة الطباشير القوقازية» استقبالًا خاصًّا يليق بهذه المسرحية وبكاتبها على السواء. أقول: إن مسرح الجيب وهو يقدم لنا «القاعدة والاستثناء» إنما يعتذر عن تقصيرنا في تقديم بريخت منذ زمن طويل.

هو تقصير لا شك فيه لأن بريخت كاتب «اشتراكي» أولًا، وقد بلغت عظمته وعظمة فنه درجة أرغمت «الغرب الرأسمالي» على الترحيب به ترحيبًا حارًّا نلاحظه في تمثيلهم لأعماله بصفة دائمة، كما نلاحظه في الدراسات العديدة التي يكتبها كبار النقاد في أوروبا وأمريكا حول التجديد الذي أدخله بريخت على الدراما المعاصرة، حتى إن مسرحه أصبح صفحة جديدة في تاريخ المسرح العالمي، تعرف بالمسرح الملحمي.

يقول المخرج الشاب فاروق الدمرداش في تقديمه لمسرحية «الاستثناء والقاعدة»: مسرح بريخت من ناحية التنفيذ يستوجب وجود تكنيك كامل للمسرح، ونحن نجد أن مسرحيات بريخت قد كُتبت أولًا لمسرح البرليز إنسامبل «الدوار» الذي يمكنه أن يغير المناظر بسهولة وسرعة، مع إمكان استعمال الفانوس السحري والسينما أيضًا، ومن هنا تصادف كثيرًا من مسارح العالم صعوبة في تنفيذ مسرحياته ... وإن كان من الخطير كما يقال اتباع تكنيك بريخت نفسه في إخراج مسرحياته، بل علينا أن نخرج المسرحية إلى حيز الوجود بالطريقة والأسلوب الذي يراه المخرج نفسه، دون التزام باتباع طريقة معينة. وسوف نبحث هنا، إلى أي مدى استطاع المخرج أن يسبر أغوار بريخت في هذه المسرحية. يقف الممثلون في مقدمة المسرحية يرددون هذا المقطع.

سنروي لكم
حكاية رحلة
القافلة تضم تاجرًا واثنين من أتباعه
افتحوا عيونكم لتروا كيف يتصرفون
قد يبدو سلوكهم شيئًا مألوفًا
وعليكم أن تكشفوا عن شذوذه
وقد يبدو لكم شيئًا عاديًّا
مما يحدث كل يوم
وعليكم أن تتبينوا وجه الغموض فيه
وأن تميزوا المحال
من وراء القاعدة المقدسة
ولا تأمنوا لأقل إشارة
مهما بدت بسيطة في ظاهرها

ولا تقبلوا العادة المتوارثة على ما هي عليه
بل فتشوا عن وجه الضرورة فيها
نحن نناشدكم على الدوام ألا تقولوا
«هذا أمر طبيعي»
إزاء ما يعترضكم من الأحداث كل يوم ... ففي زمن يسوده
الاضطراب، وتسيل فيه الدماء ويدين بالفوضى
ويقوم العسف والطغيان فيه مقام القانون وتفقد الإنسانية إنسانيتها.
لا ينبغي لكم أن تقولوا:
«هذا أمر طبيعي»
حتى لا يستعصي شيء على التغيير والتبديل.

بعد أن يردد الممثلون هذه المقدمة يختفي معظمهم ويتبقى أمامنا ثلاثة هم: التاجر، والدليل، والأجير، إنهم في طريقهم إلى «أورجا» حيث توجد آبار الزيت، والطريق إلى أورجا صحراء ممتدة واسعة الأطراف، وقد اعتمد المخرج المصري على حركة الممثلين في المسير دون أن يلجأ إلى المسرح الدائري ... والمسرحية كلها تقوم على مشاركة الجمهور في تطور الأحداث؛ فالممثلون يفتتحون المسرحية بهذا النداء إلى الجمهور، ثم يستأنف التاجر محادثة الجمهور بعد ذلك ... وهكذا فالدراما مسرحية مفتوحة، يمثل فيها الجمهور بعدًا جديدًا. إن بريخت شديد المباشرة، ومع ذلك فهو فنان عظيم، وهذه نقطة هامة يجب أن نوليها اهتمامًا شديدًا؛ فالأدب الاشتراكي متهم بالمباشرة والدعاية والتقريرية، وبريخت لا ينفي الاتهام، ولكنه يرتفع بقدرة الفنان السحرية إلى مقام الفن العظيم.

شروحات الممثلين للمواقف، تعبير التاجر عن الرأسمالية الشرهة، تعبير الأجير عن الطبقة العاملة الكادحة، تعبير صاحب الفندق عن تضامن الطبقة الرأسمالية والانتهازية، تعبير القاضي عن أن الدولة الرأسمالية تمثل الرأسمالية مهما كان الحق في صف الطبقة العاملة ... التعبيرات جميعها تعبيرات مباشرة جدًّا، ولكن بريخت العظيم أحالها إلى فن ... كيف تم ذلك؟

تم ذلك بأن المباشرة كانت تنبثق من الداخل ... لا من الخارج، كان الفنان يعري شخصياته من الداخل تعرية كاملة فيتحدث التاجر الرأسمالي عن التقدم الذي سيصيب الإنسانية من جراء اكتشافه لآبار الزيت، وكيف أن هذا الكشف سوف يسهم في تطوير العلوم، وفي نفس الوقت نراه يعامل الإنسانية الممثلة عند بريخت في الأجير العامل بوحشية

منقطعة النظير، بل إن هذا الأجير ذهب ليعطيه الزمزمية ليشرب فما كان منه إلا أن رماه برصاص مسدسه ظنًّا منه أن الأجير يحمل حجرًا لا زمزمية! إن التاجر ينشد:

هكذا ينتصر الإنسان
على الصحراء والنهر المصطخب
الإنسان ينتصر على نفسه
لكي يحصل على البترول
الذي تحتاجه الإنسانية.

هو — إذن — شديد الاقتناع بأنه «يعمل» من أجل الإنسانية، وهو عندما يقتل العامل لا يقل اقتناعًا بأنه يخدم الإنسانية. لهذا يبدو طبيعيًّا للغاية حين يستأنف النشيد الذي يستروح أنسام نيتشه:

كُتب الموت على الضعيف
كما كُتب القتال على القوي
تلك سنة الحياة
ضربة يد للقوي وضربة قدم
للضعيف ...
تلك هي سنة الحياة
من سقط فدعه يسقط واضربه
أيضًا بيدك وقدمك تلك سنة الحياة
من ينتصر في المعركة يتبوأ مكانه
في المأدبة ...
وهذا هو جزاؤه
والطاهي لم يحصِ عدد الموتى
وحسن ما فعل
والله الذي خلق كل شيء
قد خلق السيد والعبد
والحكمة فيما رآه
حين يسير كل شيء على ما يرام

يمدحك الناس
وعندما يفسر كل شيء
يسخرون منك
تلك سنة الحياة.

هكذا يتعرى أمامنا النموذج البشري قطعة قطعة، فنفهم «الإنسانية» التي يقصدها. إنها إنسانية النازيين والفاشيست. وهكذا يوجز بريخت تاريخ الرأسمالية بأن يصوغ لنا نظريتها النيتشوية في خدمة الإنسان، أما كلمات المسيح على الجبل، فسحقًا لها عند ورثة نيتشه من أبناء الرأسمالية المعاصرة، كلمات المسيح يجب أن تقلب هكذا، كما يقول الدليل:

في النظام الذي رسمتموه لنا
تصبح الرحمة هي الشذوذ والاستثناء
لا تكن إنسانًا
فتدفع ثمن إنسانيتك غاليًا
الويل لأهل السماح
الويل لمن كان محيَّاه محبوبًا
إن أراد أن يساعد جاره
فقف في طريقه
وإذا تأوه أحد بجانبك
فضع أصبعك في أذنيك
وإذا استغاث بك أحد
فأمسك خطاك عنه
الويل لمن ينساق وراء عواطفه
يمد يده ليسقي إنسانًا
والذئب في الحقيقة — هو الذي يشرب.

نيتشه والمسيح، وجهًا لوجه، فلمن تكون الغلبة في المجتمع الرأسمالي الذي يدين بالمسيحية؟ يقول بريخت على لسان القاضي الذي وقف يحكم في مصرع العامل المسكين:

القاعدة أن العين بالعين
مجنون من يتطلب الاستثناء

إن مد عدوك يده ليسقيك
فلا تأمنه إن كنت عاقلًا.

هذه هي المباشرة الرائعة التي يقدمها لنا بريخت.

إنه يقدم الرأسمالية كما تفهم نفسها وكما هي في الواقع، التاجر إنسان مقتنع بما يقوم به، والأجير معذب يعاني من «خدمة الإنسانية» على النحو الذي يفهمه التاجر. ولهذا يموت الأجير، ويحكم القضاء ببراءته، ويجتمع الممثلون في النهاية ليقولوا لنا أمرًا هامًّا:

هكذا تنتهي حكاية رحلة على نحو ما رأيتم وسمعتم
رأيتم حادثًا مألوفًا
مما يقع في كل يوم
ومع هذا فنحن نناشدكم
أن تتكشفوا الأمر الغريب إزاء المألوف
وتتبينوا السر الغامض وراء ما يحدث كل يوم
وليكن في كل شيء معتاد ما يشعركم بالقلق
تبينوا الشذوذ الذي يستتر خلف القاعدة
وحيثما بدأ الفساد لكم
فأوجدوا له الدواء.

لقد استطاع فاروق الدمرداش أن يقترب بإخراجه من روح النص، كما تمكَّن أحمد إبراهيم من تصميم الديكور والملابس، وإن كان بعض الممثلين قد بالغوا في أداء أدوارهم مما يتنافى مع فهم بريخت للأداء التمثيلي على خشبة المسرح، هذا الأداء الذي يتطلب تجاهلًا تامًا للانفعال.

ولا يفوتني أن أهنئ المترجم الممتاز الدكتور عبد الغفار مكاوي على تقديمه هذه الترجمة في إطارها الشعري الجميل الذي يستلهم روح بريخت وجوهر مسرحه الملحمي.

(٢-٢) بريخت ... والغرب

في سبتمبر من العام الماضي عقدت في برلين الغربية ندوة موسعة للمشتغلين بالمسرح الألماني. وكان موضوع الندوة «بريخت والغرب»، وقد كتب يومها مارتن أسلين — الناقد

الذي ألف كتابًا هامًّا عن بريخت — يقول: «من الصعب على المرء إعطاء عرض موضوعي لنقاش كان هو أحد المشتركين فيه. لم تثر مسألة الرقابة صراحة أبدًا، لكنها بدت متضمنة في أكثر الحجج التي استند أليها الذين عارضوا تمثيل بريخت في الغرب؛ ذلك أنه لم يكن ثمة تضارب في الرأي حول كون بريخت واحدًا من شعراء ومسرحيي عصرنا العظام وفنانًا هائلًا، ولم يكن ثمة جدال في أن تمثيل مسرحياته سيبعث اهتمامًا ولا شك في جماهير المتفرجين؛ ولهذا فإن الاحتجاج بأن على مسرحيات بريخت أن تظل بعيدة عن التمثيل لأنها ستعود على المسرح بخسائر مالية أو لأنه لا يوجد طلب عليها، لم يثر مطلقًا.» وفي نفس الندوة علق المخرج البارز أوجست أفردينج بأن «مسرحيات بريخت شأنها في ذلك شأن مسرحيات شكسبير ستظل تمثَّل عندما لا يكون في وسع المتفرجين حتى أن يتخيلوا القضايا السياسية التي شاء أن يضمِّنها أعماله، مثلما لا يمكن لمتفرجي اليوم أن يتيقنوا هل قصد شكسبير بشيلوك أن يكون نذلًا أو شخصية تستدعي الشفقة.»

ولعل من تتاح له فرصة المتابعة الدقيقة لما يكتبه نقاد الغرب عن مسرح بريخت، سواء في مقالاتهم أو في تعليقاتهم أو في الكتب الكاملة التي يصدرونها عن هذا الفنان الاشتراكي، سوف يشعر بأنهم يركزون على نقطة هامة هي خطورة النقلة الفنية التي قام بها بريخت في تاريخ المسرح منذ أن حطم شكسبير نظام الوحدات الأرسطية الثلاث، لهذا كان مهرجان برلين الشرقية لمسرحيات بريخت خلال أسبوع كامل في الشهر الماضي من أهم العروض التي ركزت على معنى هذه «النقلة التاريخية» في حياة المسرح التي حققها بريخت؛ فقد عرض المهرجان الأعمال الخمسة الكبرى «دائرة الطباشير القوقازية» و«الإنسان الطيب» و«الأم شجاعة» و«حياة جاليليو» و«القاعدة والاستثناء»، فأكد المخرجون الخمسة لهذه المسرحيات على «الشكل الملحمي» الذي لا يخضع بموجبه المسرح للتصنيف التقليدي إلى تراجيديا وكوميديا، كما لا يخضع للسمة الغالبة على المسرح المعاصر «التراجيكوميديا»؛ ذلك أن بريخت قد حطم تمامًا فكرة «البطولة التراجيدية»، كما حطم في نفس الوقت فكرة «الإيهام» فاصطنع مسافة موضوعية بين المسرح والجمهور عن طريق الخطاب المباشر بين أحد الممثلين أو الكورس، ناحية، والمشاهدين من الناحية الأخرى. وأكد المخرجون الخمسة كذلك على «الشكل الملحمي» من زاوية الصراع الرئيسي في المسرحية؛ فهو حقًّا صراع خارجي بين مجموعة من الشخصيات وبعض القوى الخارجية، ولكنه لا ينتهي كملاحم العصور الوسطى بانتصار البطل الخير على غريمه الشرير؛ ذلك أن «غياب البطل الفرد» من مسرح بريخت يرفع المشكلة الإنسانية إلى مستوى أكثر تعقيدًا، وبالتالي فهو يجسد المسألة الفنية في بناء أكثر تركيبًا.

وكان المخرجون الخمسة في مهرجان برلين قد اختاروا معظم الممثلين من فرق الهواة غير المحترفين ليحققوا لبربخت فكرة غياب البطل عمليًّا بأن لا يكون هناك «النجم» اللامع والمشهور الذي يجذب الأنظار وقد يركزها على شخصه. وبالتالي يصبح «ضد بريخت» على حد تعبير أحد النقاد، وكذلك كان «العنصر الغنائي» عنصرًا ملحميًّا لا يقترب من الكورس اليوناني في «وصف الكارثة» أو «مناشدة البطل»، وإنما هو جزء متمم للحدث الدرامي يتكامل بنموه ويتطور مع الإنشاد المزدوج أو الجماعي ... تمامًا كما يختلف «الشكل الملحمي» في مسافته الموضوعية بين المسرح والجمهور بكسر الإيهام، عن رفع «الحائط الرابع» عند ببراندیللو حيث تمتد الصالة إلى خشبة المسرح أو العكس.

وتعرض القاهرة «الإنسان الطيب» لبريخت على مسرح الحكيم من إخراج سعد أردش، وليست هذه هي التجربة الأولى للقاهرة مع بريخت، فقد حاولنا من قبل أن نخرج «دائرة الطباشير»، ولم توفق الإمكانيات الفنية حينذاك من تحقيق الكثير من رغبات المخرج الألماني الذي انتدبته وزارة الثقافة ليشرف على إخراج المسرحية باللغة العربية. ثم نجحنا بعد ذلك في مسرح الجيب في أن نخرج «القاعدة والاستثناء» ثم «طبول في الليل». وبذلك يصبح الجمهور القاهري من رواد مسرح الجيب على الأقل، ممهدًا لاستقبال «الإنسان الطيب» رائعة بريخت الكبيرة التي يدوم تمثيلها على خشبة المسرح حوالي أربع ساعات.

ونحن نستقبل في البداية ثلاثة آلهة يبحثون عن إنسان واحد طيب في بلدة «شتسوان» فيتعرف عليهم «سقا» يهديهم بعد عناء إلى بيت إحدى المومسات هي الآنسة «شن تيه». ويحاول الآلهة الثلاثة أن يشاركوا في تحويل شن تيه إلى إنسان طيب بإمدادها بالمال المناسب لفتح دكان صغير. ويحتل هذا الدكان معظم مشاهد المسرحية؛ ففيه تستضيف شن تيه من سبق أن مدوا لها يد العون، وفيه تستقبل الطيار المتعطل عن العمل ويريد أن يتزوجها ليأخذ منها المال اللازم لتوظيفه، وفيه تعرف الحلاق الذي يريد هو الآخر أن يتزوجها ليشيد مصنعًا في الأرض الخراب المجاورة. وتزاوج شن تيه بين شخصية الفقيرة وشخصية ابن عمها المزعوم الذي يحتل مكانة اجتماعية موهومة — وإن تكن مرموقة — ليضمنها في مهام البيع والرهن والشراء. وتنتهي المسرحية بأن الإنسان الوحيد الطيب، لم يستطع أن يكون طبيبًا في هذا العالم الشرير بالرغم من تشجيع الآلهة.

لم يبسط سعد أردش المسرحية على هذا النحو الذي قد نتصوره من التلخيص بل حاول جادًّا أن يرتفع إلى المستوى التركيبي المعقد للمسرحية، فأشرك صلاح جاهين بتعريبه لأغنيات بريخت، وسعد مكاوي بتمصير الموسيقى المرافقة للدراما، وسكينة محمد علي بتصميم الديكور الملحمي الذي يومئ بما أراده بريخت وإن أضمره في ثنايا العمل

المسرحي. وإذا كان من الممكن أن يقال عن تمثيل سميحة أيوب إنه التقمص الواعي الدقيق لشخصية شن تيه، إلا أنه من جانب آخر يمكن أن يقال إنها فرضت لونًا من «البطولة» يختلف مع جوهر بريخت وتوجيهاته الصريحة بأن يلتزم المخرج فكرة «غياب البطل». وقد تمكن فاروق نجيب من تجسيد شخصية «السقا» الذي يخاطب الجمهور حينًا، والنورانيين — الآلهة — حينًا آخر، ولكنه في معظم الأحيان يخاطب ضمير العصر من موقع الإنسان العادي.

تمكَّن الإخراج المصري للمسرحية كذلك من تحريك المجموعات وفق التطور الدرامي للمسرحية سواء بتوظيف المجموعة نثرًا في إيضاح معالم شخصية شن تيه، أو بتوظيفها شعرًا في تحديد ملامح العالم الخارجي، وإن كان بطء الإيقاع في الجزء الأول من المسرحية قد أصابها ببعض التفكك والابتعاد عن رمزيتها العميقة الدلالة. ولم يستطع عزت العلايلي رغم مهارته في سرعة الحركة ودقته في تمثل النص أن يعوضنا شيئًا من بطء الأجزاء الأولى وصراخ الديكور القائل: «فلسطين لإسرائيل، فيتنام أمريكية» إلى بقية الشعارات التي جسدتها بصورة أكثر وضوحًا الدولارات المكبرة في خلفية المسرح.

(٣) الطائشة

بين موسيقى فردي والأداء العربي

سوف يمضي وقت طويل، قبل أن تزول آثار الأدب الرومانسي من الوجدان البشري؛ ذلك أن الرومانسية كانت تجسيدًا أمينًا لإحدى مراحل التحول الخطيرة في حياة الإنسان هي تلك المرحلة التي تقع على الحافة بين العصر الإقطاعي والبرجوازية؛ فالضبابية والتمزق والأوهام وغيرها من مكونات مجتمع «العواطف» الذي نشأ بين أذرع النبلاء تدل على أن الانسياق المذهل وراء العواطف والرغبات الهائمة كان معادلًا لتلك الشهوة المتأججة في النفوس لتتجاوز أسوار النظام الراهن إلى نظام آخر لا يستطيعون رؤيته ولا تحديد شكله وطبيعته؛ لذلك فهم يسعون إلى هذه الرؤية بالأحلام، وهي غالبًا أحلام حزينة على الأمس في خوف غير قليل من الغد؛ لأن أصحابها — بلا أدنى شك يرتبطون أساسًا بالأمجاد الذهبية التي يحفل بها الماضي، وإن حتمت عليهم الظروف الارتباط بنوع آخر من الأمجاد في المستقبل، ولكنه نوع غير محدد، يتصارع فيه الواقع مع الحلم وتتحقق فيه الغلبة للأحلام لأنها بطبيعتها شيء غير محدد المعالم.

كذلك سوف يمضي وقت طويل قبل أن ننسى الأعمال الرومانسية الكبرى التي استطاعت أن تقف في شموخ أمام الآداب التي يزخر بها التاريخ فيما تلاها من مراحل فنية وتاريخية. فلاريب أن «آلام فرتر» لجوته أو «غادة الكاميليا» لإسكندر ديماس الابن، وغيرها من عيون الأدب الرومانسي سوف تظل في قائمة الأعمال التي حفرت لنفسها أخاديد عميقة في وجدان الإنسانية، لا لشيء إلا لأنها كانت أعمالًا أمينة في تجسيد روح العصر الحزين، وآماله الباهتة أو المنطفئة، فبالرغم من أن الرومانسية في نشأتها كانت رؤية ثورية للواقع بالنسبة إلى الرؤى السابقة، إلا أن غمام الأسى، كان من أهم المقومات التي شكلت بصدقٍ وحرارة وعمق، الرؤية الرومانسية.

وعندما نقوم نحن العرب في الوقت الحاضر بإخراج إحدى هذه التحف «الرومانسية» فإنما لإحساسنا بحرمان شعبنا من معايشة الفنون في مراحلها المختلفة، فترة طويلة من الزمن، فتقديم أوبرا لاترافياتا المأخوذة من غادة الكاميليا، لا يؤكد أننا ما نزال في تلك المرحلة المتخلفة من مراحل الشعور، بل يؤكد أننا نتوق إلى التعرف على تاريخ العالم الفني.

ولا يستطيع الناقد المنصف أن يحدد منهجًا معينًا للاختيار لدى المسئولين، فكم كنت أتوق إلى رؤية أوبرا «عايدة» لـ «فردي» نفسه، وقد سبق تقديمها بواسطة الفرق الأجنبية، كم كنت أتوق إلى رؤيتها معرَّبة في حوارها وأغانيها؛ فالتعريب هو التجربة الجديدة التي نمارسها منذ «الأرملة الطروب» وقد أثبتت نجاحها في «لاترافياتا».

إن لاترافياتا — أو الطائشة — بين الموسيقار الإيطالي العظيم جيوسبي فردي والأداء الأوبرالي العربي، هي موضوع هذا الحديث.

يقول الدكتور إبراهيم رفعت الذي قام بتعريب لاترافياتا: «الأوبرا عمل فني متكامل، تشترك فيها سائر الفنون من أدب وموسيقى وغناء فردي وغناء جماعي إلى جانب الهندسة المسرحية بشتى عناصرها ... وهكذا يتجلى المجهود الإنساني الذي يبذل في سبيل تأليف إحدى الأوبرات وإخراجها، وقد تمتد خطوات هذا الوجود عبر آلاف السنين التاريخ عندما يستوحي المؤلف الموسيقي قصةً من التراث القديم.»

هذا الإدراك العميق لمعنى الأوبرا هو الذي قاد المعرِّب إلى الوعي العميق بمعنى التعريب؛ فاللغة في هذا العمل هي جزء من كل؛ فالأوبرا هي إحدى الفنون المركبة، تسهم في بنائها عناصر عديدة من بينها اللغة، واللغة في سبيل هذا العمل ليست هي اللغة الأصلية

التي وضعها مؤلف أوبرا متخصص، بل هي لغة أبعد ما تكون عن قواعد وأصول اللغة العربية. وإذا كانت اللغة هي جزء من العمل الموسيقي، فإن النطق العربي بعيد كل البعد عن الجو الموسيقي الأوروبي؛ فالطريق إلى التعريب — إذن — مليء بالعقبات.

من أولى هذه العقبات أن يختار المعرِّب من الألفاظ العربية — في المترادفات المختلفة — ما يناسب الجملة الموسيقية الغربية، وأعتقد أن إبراهيم رفعت قد نجح في التغلب على هذه العقبة إلى حد ما، هكذا أصابه التوفيق في تعريب أنشودة ألفريدو في الفصل الأول (الخمرية).

الكأس — هات الكأس فلنشرب يا خلان نخب الحب والود وصفا الازمان
الكأس — هات الكأس ... هي للحر ملاذ
من غم أو فيض من شجن
اشرب يا صاح، وتناسَ الهم
من قبل أن يدهمك البين
ما العيش إلا جهاد جم
والعمر يمضي ويحين الحين
الكأس — هات الكأس ... ولنشرب يا خلان
نخب الحب وصفاء الزمان.

إن المعرِّب لهذه الأبيات، لم تعُقه أوزان الخليل مطلقًا، فقد كسر معظمها ليراعي بعدئذٍ ما هو أهم؛ أي طريقة فردي في الأداء الموسيقي، ومن هنا يثور السؤال إلى أي مدًى تعتبر التقفية ضرورية في مثل هذه الأحوال؟ إن مساوقة موسيقى فردي تتطلب المرونة إلى أقصى حد، ولقد كان المعرِّب مرنًا غاية المرونة حين حطم الأوزان العربية التقليدية، واستطاع أن يعثر على الألفاظ والتركيبات اللغوية التي لا تخلق نشازًا مع الإطار الموسيقي العام، ولكن القافية كانت تجيء في أغلب الأحيان، لتقتل «الروح» المتوهجة في النص اللغوي والموسيقي معًا، كما نرى في هذه الأبيات من أنشودة الوالد جرمونت في الفصل الثاني:

ولـــدي صـــفـــوة آمـــالـــي أنـــصـــت لـــي وأرح بـــالـــي
كـيـف هـجـرت ديـار الإلـه واســتــســلــمــت لــذات دلال
هـلا سـلـكـت سـبـيـل الـرشـاد بـــعـــد الـــعـــنـــاد

وسمعت نصحًا ... يهديك السداد رب العباد
ربي ... هدايا للأبناء ربي ... عونًا للآباء
أنت الرحمن، أنت الرحيم، ربي الكريم
آه لو علمت مدى الأحزان ملأت قلبي والوجدان
كم من هموم هزتني والخلان نأوا عني
هلا ذكرت هناء الصبا بين الأفنان
والأم تحنو عليك كما يحنو الولهان
هيا واهنأ بين الآل تلقَ العطف، وفيض الحنان
ربي يهديك، ربي يحميك، ربي الكريم
واهًا لقلب يفيض حنانًا، ربي يهديك

إن المعرِّب هنا يخطئ في النحو والصرف والوزن، ولكنه يحرص أشد الحرص على حرف الروي والتقفية. بالرغم من أن الجملة ومن الموسيقية العربية لا تتآلف أصلًا مع الجملة الموسيقية عند فردي.

كذلك كانت بادرة طيبة من الدكتور إبراهيم رفعت أن يترجم نصوص الأغاني الغجرية بالعامية المصرية. والمبرر الذي يمكن أن يستند إليه هو أن تلك اللمسات الشعبية في النص الأوبرالي يجب أن يتبعها «شعبية مصرية» في النقل. ومن هذه النقطة بالذات أنطلق إلى القول: لماذا لم يجرؤ المعرِّب على المزاوجة بين الفصحى والعامية في ترجمة أجزاء من الحوار والأغاني، ألم تكن هذه المزاوجة نصيرًا له في التلاؤم والتواؤم مع الإطار الموسيقي الأصلي؟ ألا تذخر العامية المصرية بكثير من الألفاظ القادرة على امتصاص المعنى الأصلي مع الاقتراب من الروح الموسيقية للعمل الأوبرالي كله؟ إنه مجرد سؤال لا يستند على تجارب سابقة، ولكن ما دمنا في مرحلة تجريبية، كان علينا أن نخوض التجربة بكاملها.

يقول أحمد سعد الدين في مقدمة البرنامج: «إن التجربة جديدة علينا، والغناء الأوبرالي جديد على جمهورنا العادي والعناصر المشتركة كلها جديدة، منها من لم يسبق له الوقوف على خشبة المسرح، ولكنها الخطوة الأولى» ... وأنا أريد أن أقول إن التجربة ناجحة، وإن الخطوة إلى أمام.

يقدم لنا المخرج الفنان شكري راغب هذه الأوبرا في أربعة فصول (هي ثلاثة في الأصل، والفصل الثاني في مشهدين). الفصل الأول في صالون فيوليتا حيث تقيم فتاة

المجتمع الأنيقة، الملقبة بالطائشة «ترافياتا» حفلة بمنزلها يحضرها الشاب ألفريدو بعد أن قدمه لها أحد أصدقائها. ويستهل ألفريدو الحفل بخفة روحه ومرحه الذي ينتشر بين جميع المدعوين. وهنا نستمع إلى أغنية الشراب الشهيرة: «لنشرب أيها الصحاب» وقد استهوته محاسن فيوليت فهام بها حبًّا وصمم على أن يكرس لها حياته. وتخلو فيوليتا إلى نفسها وتتمنى أن تشفى من مرضها عن طريق الحب، وهنا نستمع إلى اللحن الذي مطلعه «يا له اضطراب!»

إن منهج فردي في التعبير الموسيقي، تقريري ومباشر؛ ففي اللحظات الشاعرية بين كل من الحبيبين يهمس لنا بأنغامه الخافتة، كما أنه في لحظات البطش القدري الغاشم، تضج أنغامه بالثورة. وكذلك كان منهج شكري راغب في الإخراج. لقد استخدم الإضاءة في درجات لونية متفاوتة، وفي مراحل قوة مختلفة، لكي يوضح لنا مظاهر السعادة والحزن والقلق، بكل ما تحمله الأضواء والظلال من هذه المعاني.

أما اختياره للمجموعات الصوتية وتحريكه لها، فقد كان رائعًا بحق؛ ذلك أن الفصل الأول في جوهره مجموعة من الوحدات الصوتية بالإضافة إلى الغناء الفردي والثنائي. كان شكري راغب معنيًّا بأهمية «التشكيل» و«التركيب» في المجموعة الواحدة، ثم في اللوحة العامة الشاملة لكافة المجموعات. فاختيار الملابس (بالرغم من ضعفه) ورسم الحركة وتصميم الديكور، كان عملًا تشكيليًّا في جوهره. لهذا جاء تصور المخرج للفصل الأوبرالي تصورًا تشكيليًّا بعيدًا عن التصور المسرحي. وهذا أمر هام للغاية، أن يتعود جمهور الأوبرا التفرقة بين هذا الفن، والفن المسرحي. هذا من ناحية التشكيل. أما من ناحية التركيب فقد تآلفت الحركة الصوتية مع الموسيقى مع التمثيل في حدود الإطار اللغوي الموجود.

كان الفصل الأول فاتحة شهية للمأساة، وهي فاتحة تقليدية بلا شك من زاويتَي الإطار والموضوع. فالتركيبة المسرحية تبدأ بأن ألفريدو يحب فيوليت وهما يتبادلان الغرام منذ فتح الستار إلى إسداله. فما إن يخلو ألفريدو وفيوليت حتى يعود جميع المدعوين من الصالة وهم يصيحون:

الفجر لاح الفجر لاح
هيا هيا يا خلان
شكرًا شكرًا نور العين
أسعدتينا هذا الليل

كأس الخمر ما أشهاه
وقت الأنس ما أحلاه
فصل الحسن لا تنساه
لن ننساه لن ننساه.

وبواسطة تبادل الأناشيد والأغاني بين البطلة والبطل من جانب، وبينها وبين بقية المدعوين من جانب آخر تمكن المخرج من تحريك اللقطات الدرامية التي لا تقف بالمشاهد عند لحظة واحدة من الجمود.

ويبدأ الفصل الثاني بمنزل في الريف بإحدى ضواحي باريس. ونعلم أنه منذ ثلاثة أشهر توطد الحب بين فيوليتا وألفريدو، وهما الآن يقيمان معًا بالريف، وقد استطاعا إخفاء سعادتهما عن الأهل والأصدقاء، ويعرف ألفريدو من حديث عابر مع أنينا وصيفة فيوليتا بأنها في ضيق مالي سوف يضطرها إلى بيع أثاث منزلها لتسدد ديونها، فيسارع بالسفر إلى باريس ليعينها في ضائقتها المالية. وفي أثناء غيبته عن منزل صديقته بالريف يجيء والده ويطلب من فيوليتا باسم الشهامة والأخلاق أن تقطع علاقتها بابنه لكي تتيح له الفرصة لأن يتزوج زواجًا لائقًا بمركز العائلة. فتستجيب فيوليتا لدعوة أبيه، ولكن على حساب تضحيتها الكبرى بحبها، وهي تعلم على كل حال بأن أيامها في هذه الحياة أصبحت معدودة. وعند رحيل والد ألفريدو تكتب خطابًا لألفريدو تودعه فيه، ولكنها تضطر لأن تخفيه عندما يفاجئها بالدخول في تلك اللحظة. ثم ترحل فيوليت بعد ذلك ويجد ألفريدو نفسه وجهًا لوجه أمام أبيه الذي يطلب إليه العودة إلى منزل العائلة، وبعد أن يطلع ألفريدو على خطاب فيوليتا يتبين له أن حبه كان سرابًا وأن فيوليتا قد خانته فيقسم على الانتقام منها. وينشد الأب جرمونت:

كفى أسًى على ما قد مضى؛ فالصبر أجمل
والحب أن لم يكن عن رضى؛ فالأولى أن ترحل
لا تنسَ أن لا خير يرتجى في ذا الهوى ... فلتعقل
هل للنداء من صدًى
يحيي فينا الأمل
الأهل والخلان
عون على الزمان

صـــــبـــــر جـــــمـــــيـــــل
صـــــبـــــر جـــــمـــــيـــــل
الأهـــــــل والـــــــخـــــــلان
عـــــون عـــــلـــــى الـــــزمـــــان
الأهـــــــل والـــــــخـــــــلان
عـــــون عـــــلـــــى الـــــزمـــــان

ماذا يصنع المخرج في مثل هذا الفصل الدامي؟ لقد أشبع خشبة المسرح هدوءًا شديدًا، وأخلاها تقريبًا إلا من ألفريدو والخادمة مرة، ثم فيوليتا والخادمة مرة أخرى، ثم ألفريدو ووالده مرة ثالثة ... وبين كل مرة وأخرى، يظهر ساعي البريد يحمل أو يأخذ خطابًا. استخدم المخرج «الهدوء» كعنصر فعال في المشهد الأوبرالي، حتى إذا التحمت الأحداث، كانت الموسيقى الثائرة بالضجيج هي العنصر المكمل لعنصر الهدوء في إبراز التناقض بين السعادة والشقاء، بين الواقع والحلم.

ولقد آثر شكري راغب أن يجعل من الجزء الأخير من الفصل الثاني، فصلًا مستقلًّا دعاه بالفصل الثالث، وهو الفصل الذي يشتمل على حفلة تنكرية راقصة عند فلورا صديقة فيوليتا. فبينما انتحت فيوليتا مكانًا جلست فيه وحدها، راحت فلورا تتحدث مع مدعويها عن انفصال ألفريدو وصديقته المفاجئ. وبعد تقديم عدة مدعوين متنكرين في زي جماعة المنشدين البوهيميين ومصارعي الثيران الإسبان تدخل فيوليتا متأبطة ذراع البارون فتفاجأ بمقابلة صديقها السابق ألفريدو بين المدعوين فيتحدى ألفريدو البارون ويدعوه للمبارزة.

ويعقب ذلك منظر مؤثر بين فيوليتا وألفريدو تعمد فيه تلك الفتاة التعسة إلى كبت عواطفها الحقيقية لتبر بوعدها لوالد ألفريدو، ويمضي ألفريدو من جانبه في السخرية منها بقسوة، ويدخل في هذه اللحظة والده ويدافع عنها ثم يصطحب ابنه وينسحب وتنشد فيوليتا في استسلام حزين:

يـــا مـــن قـــلـــبـــي هـــوى حـــســـبـــي ذاك الـــهـــوى
لـــو كـــنـــت تـــدري مـــا أكـــنُّ مـــن هـــوى
إلـــى أرض الـــمُـــنـــى فـــدا لـــذا الـــهـــوى

وما يبدو من جنا لعهد وفا
مهما جرى لي حسبي دليل
إني لأفدي بالمهجة غرامي
عافاك الله من عذاب الضمير من وخز الضمير
الله يحميك من كل ما يضير
آه إن الهوى في القلب ناره في قلبي

ولقد كان اختيار ملابس هذا الفصل رديئًا لا يناسب التنكر ولا الإفصاح، فلم يكن ثمة تناسق بين الأحجام والألوان. إلا أن رقصتَي الباليه اللتين تخللتا هذا الفصل في تتابع، كانتا بمثابة الإنقاذ الحقيقي لهذا الفصل من الجو البارد الذي أحاطه.

فإذا كان الفصل الرابع، افترشت المسرح غرفة النوم بمنزل فيوليتا. وبينما تضج الشوارع بالمحتفلين بالكرنفال إذا بفيوليتا على فراشها تحتضر. ويزورها الطبيب ويعلن لوصيفتها بأن النهاية المحتومة وشيكة الوقوع. وتقرأ فيوليتا خطابًا وصلها من والد ألفريدو ويخبرها بأن المبارزة وقعت وقد جُرح فيها البارون، وأما ألفريدو الذي كان قد قسا عليها تلك القسوة فإنه قد علم بالحقيقة، وأنه قادم إليها ليطلب منها أن تصفح وترضى بأن يعود إليها. وهنا تنشدنا فيوليتا لحنًا مطلعه: «وداعًا لكل ما أحب»، ويجيء ألفريدو شاحبًا من فرط ما تملَّكه من مشاعر عنيفة، ويطلب منها الصفح عن قسوته معها، وما يبرح الاثنان ينشدان ألحانًا مؤثرة جميلة حتى تزفر فيوليتا زفراتها الأخيرة.

وأريد أن أسجل أن هذا الفصل الأخير كان أروع فصول الأوبرا؛ فقد ركز المخرج كل قواه في الإضاءة التي كان يعنيه منها في الفصول السابقة أن تبرز فردًا ما أو مكانًا ما — وفي المقابل يهمل المجموعات الأخرى لأن المشاهد ليس بحاجة إلى تفسير كل وجه منها — أقول إن المخرج جعل من الإضاءة في هذا الفصل شيئًا آخر يشبه الحركة فعندما تحتضر فيوليتا يذبل الضوء ويشحب معلنًا بوادر الموت، فتقف على قدميها وتجري نحو حبيبها في مرح، يغمرها الضوء أيضًا بفرحة تشبه الحياة، وعندما يفاجئها الموت وهي في ذروة التمسك بالحياة، يظلل السواد خشبة المسرح كلها.

وبعد، فقد كانت منار أبو هيف رائعة في دور فيوليتا، كما أهنئ يوسف عزت ويوسف صباغ، وتحية حارة إلى المخرج الكبير شكري راغب.

كذلك أصفق من القلب لأوركسترا القاهرة السيمفوني وكورال أوبرا القاهرة وأحمد عبيد وصلاح طاهر، وكل من ساهم في هذا العمل الفني الكبير.

(٤) بين القصرين

من نجيب محفوظ إلى حسن الإمام

إن إخراج قصة «بين القصرين» على الشاشة هو حدث في ذاته ... ذلك أن الاتجاه إلى الأعمال الأدبية الكبرى هو اتجاه طيب مهما شابه في التنفيذ ما يبعد به عن الجو الأصلي في القليل أو الكثير.

ولقد أصبح من البديهيات أن إخراج عمل أدبي إلى عالم السينما لا يمكن أن يصل إلى مستوى العمل المكتوب. ذلك أن ميدان الكلمة يختلف تمامًا عن ميدان الكاميرا، بما للكلمة من حريات واسعة لا تملكها الكاميرا.

بالإضافة إلى أن فن الأدب في مصر أكثر تقدمًا، بما لا يقاس، عن فن السينما من حيث إتقان الوسائل التكنيكية في كل منهما.

وبالنسبة لنجيب محفوظ بالذات، هناك عدة اعتبارات لا سبيل إلى تجاهلها حين نقرر أن نخرج أحد أعماله سينمائيًّا: الاعتبار الأول هو أن نجيب محفوظ يقف اليوم في طليعة كتاب الرواية العرب، وهذا الاعتبار يعطي لإنتاجه طعمًا خاصًّا عند المشاهد الذي سبق له أن قرأ هذا الإنتاج في الكتب. كما أنه يعطي رأيًا في هذا الإنتاج لدى المشاهد الذي لم يقرأ هذا الإنتاج من قبل.

والاعتبار الثاني خاص بطبيعة العمل الروائي عند نجيب، فأعمال إحسان والسباعي وأمثالهما عرفت طريقها إلى السينما المصرية بنجاح لأنها لا تختلف من حيث الجوهر عن الأعمال التي تقدمها السينما عندنا لغير الأدباء المتخصصين في الرواية؛ أي إنها أعمال تتلاءم مع المستوى الراهن للسينما المصرية. أما نجيب محفوظ فأمره يختلف تمامًا. والاعتبار الثالث خاص بطبيعة العلاقة بين نجيب محفوظ وبين أعماله عند تحويلها إلى مسرحيات أو أفلام للسينما أو التلفزيون. فهو يقيم هذه العلاقة على أساس الاعتراف بالحرية الكاملة لمن يقوم بتحويل أعماله في تصور هذه الأعمال وتنفيذها؛ فهو يرى أن العمل الخاص به هو العمل المكتوب، أما العمل السينمائي أو المسرحي أو التلفزيوني فلا علاقة له به.

هذه المجموعة من الاعتبارات تحيط إنتاج نجيب محفوظ عند إخراجه للسينما بمجموعة من النتائج. ولقد كان إخراج قصصه «اللص والكلاب، زقاق المدق، بداية ونهاية» شاملًا لهذه النتائج العامة فلعل فيلم «بداية ونهاية»، هو خير الأفلام المأخوذة عن قصص نجيب محفوظ؛ لأن مخرجه (صلاح أبو سيف) تمكن من استلهام روح

المؤلف. فأخذ عنه الفكرة الرئيسية ثم رسم شخصياته وحركهم وفق الفن السينمائي. على عكس المخرج المسرحي الذي أخرج نفس الرواية فقد كان أمينًا مع النص أمانة حرفية تبلغ درجة كبيرة من السذاجة.

ورواية «بين القصرين» على وجه التحديد لها وضع خاص. ولقد كتب الراهب جومييه دراسة موجزة عن الثلاثية ضمنها رأيه في «بين القصرين».

وقبل أن أذكر هذا الرأي أنقل تلخيصه لهذا الجزء الهام من الثلاثية. وبين القصرين اسم شارع في القاهرة، فيه بيت أسرة عبد الجواد، في مواجهة سبيل عبد الرحمن كتخدا، على مسيرة خطوات من تلك المجموعة من المساجد التاريخية التي أشهرها جامع قلاوون، وتجري أحداث هذه الرواية بين سنتي ١٩١٧ و١٩١٩م، وهي تروي قصة حياة أسرة من الطبقة البرجوازية التجارية الصغرى، المتمسكة بالتقاليد وتسيطر على الأسرة كلها شخصية ربها السيد أحمد عبد الجواد. ذلك الأب المستبد الصارم الأناني الذي يبدو وكأنه ولا قلب له، بيد أنه لا يخلو من الإحساس بمسئولياته من بعض النواحي.

ويلوح لأول وهلة أن هذه الرواية لا تُعنى إلا بحياة هذه الأسرة؛ أب وأم وخمسة أطفال، وفي مطلعها فصول طوال عن الحياة اليومية لتلك الأسرة. ثم تبدو أمارات التمرد، ممثلة في قرار الأم «أمينة» أن تذهب لأداء الصلاة في مسجد الحسين، الذي لا يبعد أكثر من عشر دقائق عن بين القصرين.

فالمرأة المسكينة — وهي بنت شيخ من شيوخ الأزهر — ظلت طيلة العشرين سنة التي قضتها في هذا الشارع تشعر بشوق شديد إلى زيارة حبيبها الشهيد المقدس في مسجده القريب منها على قيد النظر، بيد أن زوجها؛ ذلك السجان الرهيب، كان يحول بينها وبين الأمنية. وفي طريق عودتها من المسجد صدمتها سيارة «سوارس» فهيضت ساقها، فاستحال كتمان هذا العصيان الذي أقدمت عليه في غفلة من السجان، وكادت هذه الفعلة أن تؤدي إلى الطلاق؛ إذ بعث بها زوجها إلى بيت أمها، وسُويت المسألة بعد ذلك.

وتتلو هذا غراميات ابنَي أحمد عبد الجواد، وأكبرهما ياسين شهواني، وهو بكر أولاد الرجل من زوجة سابقة وموظف كتابي زير نساء، مولع بالساقطات والقريبات المنال، لا يكاد يعرف من ذلك المنهل الكدر شبعًا. ونجد كذلك الفتاة عائشة ذات السبعة عشر ربيعًا تختلس من وراء الوصاوص نظرات إلى ضابط حديث السن من ضباط البوليس يمر في الشارع، وهذا أقصى ما تستطيعه فتاة تحت حكم الحريم القاسي.

أما فهمي، ففي التاسعة عشرة، لطيف الحس، خجول، ونراه يتدبر الأمر بحيث يراجع لشقيقه الصغير كمال دروسه على سطح البيت ساعة الغروب، وهي الساعة التي تصعد فيها بنت الجيران مريم صديقة أختيه إلى سطح بيتها لتنشر غسيلها في تباطؤ مقصود وفي حذر شديد، يتراشق الشابان بالنظرات، لكن في محاذرة بالغة، فأي شك يحوم حول أمرهما قمينٌ أن يثير فضيحة ضخمة. ويحاول العاشقان أن يذهبا إلى أهليهما لعقد خطبتهما، ولكن هذه المحاولات تذهب أدراج الرياح؛ فوالد فهمي هو الذي يزوج أبناءه، وهو يرفض عقد هذا الزواج رفضًا حاسمًا.

وأخيرًا نرى ياسين وأختيه خديجة وعائشة يتزوجون تباعًا زيجات فرضها الأب، ولم تكن لأحد من ثلاثتهم فيها إرادة أو رأي، وجر النسيان ذيوله على الضابط الشاب، وحينما يرتكب ياسين أخطاء فاحشة في حق عروسه بنت صديق أبيه وصفيِّه، فأبوه هو الذي يقرر طلاقة لا هو!

ثم يقول جاك جومييه:

> وهذا الجزء من الرواية قد أُعد بإحكام شديد بحيث تلقي كل واقعة من الوقائع المتعاقبة ضوءًا على شخصية أحمد عبد الجواد الصارمة القاسية المستبدة. فتراه في هذا القسم رجلًا متزمتًا في بيئته، حريصًا على أوقات الصلاة، بيد أن له شخصية تبدو للناس في الخارج متى أرخى الليل سدوله، فإذا هو رجل أخو كأس ووتر، حليف صبوة وسمر، يعشق الطرب والمنادمة واللذات الأخر.

وتبدي لنا الرواية الأثر العميق الذي يتركه تكشُّف هذا الوجه الآخر من حياة الأب، لعينَي أعضاء أسرته. ونتبين أيضًا مسارب الوراثة من هذا الأب ذي الحياتين إلى فريق من أبنائه؛ فهذا ياسين قد ورث عنه يقظة الحس وشهواته العارمة. وهذه ابنته خديجة ورثت عنه صلابة الرأي والاستبداد. ثم تأتي مرحلة المظاهرات الوطنية بين سنة ١٩١٨م وسنة ١٩١٩م على أثر توقيع الهدنة في أوروبا. وطالب المصريون بالاستقلال فردَّهم الإنجليز ردًّا عنيفًا. وسقط في هذه المظاهرات قتلى كثيرون.

وقد خصص القسم الثاني من الرواية لهذه الحقبة. بحيث نرى أحداثها من خلال شخوص أبطال الرواية. وتكتشف الأسرة شيئًا فشيئًا نشاط فهمي السياسي، فقد كان عضوًا في لجنة الطلبة، وثار غضب الوالد المستبد، ومع أن هذا الوالد وطني لا غبار على وطنيته فقد رأى في اشتغال ابنه بالحركة الوطنية من غير أذنه خروجًا على طاعته لا

يغتفر؛ فالأب هو الذي يقرر وحده مصائر واتجاهات جميع أعضاء الأسرة. وصمد فهمي للعاصفة. ونرى الأب لا يقوى على فرض إرادته لأول مرة في حياته. وتنتهي حياة فهمي شهيدًا في إحدى المظاهرات، من المفارقات أن هذه المظاهرة التي قُتل فيها قامت بترخيص من الإنجليز، على أثر إطلاق سراح الزعيم سعد زغلول من منفاه في جزيرة مالطة.

ماذا صنع المخرج السينمائي بهذا العمل الأدبي؟

في الرواية مغريات كثيرة للتهريج الجنسي ... فأحمد عبد الجواد رجل ذو كأس، ولذات أخر، هو عاشق قديم للعالمة «جليلة»، وعاشق جديد للعالمة «زبيدة». والفنان «نجيب محفوظ» لم يقصد بتبيان هذا الجانب من حياة عبد الجواد إلا أن يجسد الازدواجية في تكوين هذا النموذج البشري، أما حسن الإمام فقد استغل الإيحاءات الخاصة بهذا الجانب وأبرزها كعالم مستقل لا علاقة له ببقية الأحداث.

إن التكوين المستقل لكل شخصية من الشخصيات هو العامل الحاسم في مصيرها وهذا هو السبب في أننا نتعاطف كثيرًا مع أم ياسين بالرغم من خطاياها، ولكن هذا التعاطف يفسد علينا في الواقع أهمية التشابك المعقد بين الشخصيات ووضوح المحور الدرامي بين حركة الأحداث.

كذلك نستطيع أن نتساءل: إلى أي مدًى كان المخرج حريصًا على الفكرة الرئيسية عند الكاتب؟ إن الفكرة العامة عند صاحب بين القصرين هي أن الصراع الكامن بين جوانب البرجوازية الصغيرة، ينتصر دائمًا للجانب الأكثر تقدمًا، لقد كانت القضية الوطنية تدق على الأبواب بعنف معلنة ثورة ١٩١٩م، وكانت عشرات الضحايا تسقط في دمائها كل يوم، فأين تقف هذه الأسرة التي يعتمد عائلها على التجارة وأبناؤها على الشهادات وبناتها على الزواج والنسب العريق؟ إن هذه الأسرة لها تكوينها المركب المعقد ... فعائلها يعبد ربه بحق، ويعشق لياليه بحق أيضًا، ولم يرَ المخرج في هذه المفارقة إلا جانبها الظاهري، فأبرز التناقض بين الجانبين هكذا: تتجول الكاميرا بين مجون عبد الجواد وزبيدة لحظات، ثم تنتقل فجأة إلى الرجل في المسجد وهو يصلي ... ومن ثم تكون الاستجابة الجمهور هي الضحك الحاد! فالرجل — أمامهم — يحاول أن يخدع الله. وليس هذا هو عبد الجواد وليست هذه هي الفكرة الجوهرية في الرواية. إن «بين القصرين» تبلور صراعًا حقيقيًّا يدور في داخل الشخصيات المزدوجة والأحداث المتناقضة؛ أي إن الازدواج والتناقض أصيلان. وليس بهما من الافتعال نصيب.

ويُخيل إليَّ أن المخرج تورط في تتبع العمل الأدبي المكتوب تتبعًا حرفيًّا، فبينما يسلك نجيب محفوظ هذا المنهج المتسلسل لأن التعبير الفني في الأدب يتحمله ويجيزه، خاصة

في هذه الأعمال التي تصور قطاعًا عريضًا من البشر والأحداث والمواقف، إلا أن السينما حين تفعل ذلك تتجاهل قيمتها الحقيقية في أنها تملك الأداة التي تتحرك بواسطتها وهي الكاميرا، والكاميرا لها حرية الطبيعة في الحركة. فإذا كان التسلسل في الرواية الأدبية يصوغ الأحداث والشخصيات في إطار طبيعي، فإن نقل هذا التسلسل بحرفيته يلغي هذا الإطار الطبيعي ويُفقده طبيعته تمامًا، أما الكاميرا فعليها أن تعيد تشكيل الموقف بما يتفق مع شاشة السينما من ناحية ومع الفكرة الرئيسية في الرواية من ناحية أخرى.

إن يوسف جوهر الأديب الفنان قد استشعر خفقات قلب نجيب محفوظ الأديب الفنان، وهو يكتب هذه القصة الرائدة، كان يوسف جوهر يدرك بلا شك أن زميله الروائي كتب «بين القصرين» كجزء من عمل كبير هو الثلاثية.

لذلك كانت المهمة الأولى أمام يوسف جوهر هي تركيز مشاهد السينما بحيث تبدو بين القصرين كما لو كانت قصة مستقلة مكتملة، وبحيث يفلت من قيود التفاصيل الكثيرة التي تكتظ بها الرواية خلال أكثر من خمسمائة صفحة من القطع المتوسط، وربما كانت هذه التفاصيل في القصة أحد عوامل «الإيهام» بالواقع والواقعية. إلا أن يوسف جوهر ككاتب سيناريو كان يعلم أن واقع السينما شيء مختلف عن واقعية الأدب. إن التفاصيل التي تستهلك من المؤلف عشرات الصفحات يمكن أن تستوعبها لقطة واحدة لا تأخذ أكثر من ثانية واحدة على شاشة العرض.

وإذا كان الأمر هكذا بالنسبة للتفاصيل الوصفية، فماذا يكون الأمر بالنسبة لتفاصيل المواقف، وتعدد الشخصيات؟

لقد حذف كاتب السيناريو شخصية أم مريم ولم يعرض لزوجها إلا في لقطة واحدة وهو يسعل وبحاجة إلى كوب ماء من ابنته، إن أم مريم في الرواية الأصلية تقوم بدور ثانوي ولكنه هام، أما في السينما فقد استطاع يوسف جوهر أن يحذف دورها كله دون أن يصيب البناء الروائي بخدش يذكر.

وكم كنت أود أن يسلك نفس الأسلوب في معالجته لشخصية الأب وشخصية ابنه ياسين، إن الإفراط في تسجيل الشهوات الوراثية كاد يُفقد هذه الأحداث مدلولها الحقيقي الذي جاءت به الرواية الأصلية، فكان من الممكن الاقتصار على مشهد واحد لياسين وهو يغازل امرأة، ومشهد آخر وهو في بيتها، ومشهد ثالث وهو يحاول الاعتداء على أم حنفي أو جارية زوجته. إن الاقتصار على هذه المشاهد الثلاثة وحذف كل ما تبقى إنما يتفق مع طبيعة السينما من جانب هام هو التركيز على «جوهر» الشخصية؛ لأن تقليد الحياة أو الرواية الأصلية، فوق أنه مستحيل، فهو أمر شاذ، وهكذا الأسلوب في معالجة شخصية

عبد الجواد فما كان يعنينا من مجونه سوى تلك اللحظة التي يكتشف فيها ياسين شخصيته الحقيقية.

وكان المصور موفقًا غاية التوفيق في التقاط الزوايا الخاصة بالمشاهد الجماعية الكبيرة: كالمظاهرات والحفلات، فهو يختار أكثر هذه الزوايا تعبيرًا عن الفرح أو الحزن بواسطة ما تشتمل عليه من أضواء أو ظلال. أما في المشاهد الفردية فلم يتمكن من اجتلاء «داخل الشخصية، أو «جوهر» الحادثة المعروضة أو الموقف المطروح للحل.»

ومن المعروف أن الكاميرا قادرة على ذلك بما تستطيعه من تصغير وتكبير، ومن تقريب وإبعاد ... وهكذا.

ولا أنسى في هذا الصدد أن المصور يتبع المخرج والسيناريست في هذه النقطة ... ومع ذلك فإن التصرف جائز في هذه الحدود ما دام سيخدم الهدف النهائي للفيلم.

وكان اختيار المصور لأمينة (آمال زايد) زوجة عبد الجواد (يحيى شاهين) بعيدًا عن التوفيق ... فهي ليست هذه الشخصية القوية التي تخفي قوتها وراء الضعف الأنثوي الرقيق. ربما كانت أمينة رزق أقدر على أداء هذا الدور الصعب من غيرها. لقد كانت مفارقة رديئة أن يتودد الزوج (عبد الجواد) وهو في غاية الأبهة والجمال إلى هذه الزوجة التي تكبره بعشر سنوات على الأقل.

كذلك كان اختيار عبد المنعم إبراهيم لأداء دور ياسين بعيدًا عن التوفيق ... لقد كان يبكي عبد المنعم ونحن نضحك في موقف يستحق الرثاء! إن دور ياسين لا يقترب في القليل أو الكثير من الكوميديا التي يتفوق فيها عبد المنعم إبراهيم حسب العادة.

أما يحيى شاهين وصلاح قابيل في دورَي عبد الجواد وابنه فهمي فقد كان اختيارهما موفقًا. لولا المبالغة في بعض الأحيان.

وبعد ... فبالرغم من أن «بين القصرين» من أروع ما كتبه نجيب محفوظ، إلا أن «بداية ونهاية» ستظل أروع ما أخرجته السينما لهذا الكاتب الكبير.

يوميات آخر الليل

(١) يوميات بعد أن تطفأ الأنوار

(١-١) يقولون عن السينما ... هناك

كتب بنيلوب جليات في صحيفة الأوبزرفر البريطانية، حول أزمة الفيلم الإنجليزي يقول: «لا أعتقد أن هناك من يختلف معي في أن هناك أزمة عميقة في الصناعة السينمائية البريطانية، وبالرغم من أن عامًا كاملًا انقضى في محاولات عديدة لحل هذه الأزمة، إلا أنني أشك في أننا نستقبل العام الجديد وفي أيدينا أية حلول جدية. إن الخطر الرئيسي الذي يهدد السينما في بلادنا هو: هل هي تصوغ حقيقة ما يجري بين ظهرانينا من مشكلات العصر، وتواجهها بشجاعة؟ لا نستطيع، الآن، أن نتكهن بإجابات حاسمة، فكم من أفلامٍ هَوت بمنتجيها إلى حضيض الإفلاس الاقتصادي، بينما هي تتضمن مشكلات اجتماعيةً ومعالجات جزئية. وكم من أفلام أخرى هوت وهي تتضمن محاولات بارعة في صناعة الجمال السينمائي. فما هي الأزمة إذن؟»

المؤسف حقًّا أننا نفصل بين الجانب التجاري والهدف الاجتماعي أو الحضاري، فصلًا متعسفًا؛ فالتوفيق بينهما ليس مستحيلًا، بل إنني لا أبالغ إذا قلت: إن هذا التوفيق هو السمة الأساسية الدالة على نجاح الفيلم سينمائيًّا قبل كل شيء آخر. فليس من مكان للقول بأن هذا الفيلم جاد وعميق، والجمهور وحده هو المتهم بالأعراض عن الجدية والتعمق. كذلك ليس من مكان للقول بأن هذا الفيلم غاية في الإسفاف، والجمهور وحده هو المتهم بالإقبال على الإسفاف. فهذه الاتهامات تدحضها الإحصاءات العلمية التي تؤكد أن طبيعة الثقافة ودرجاتها في بلادنا ليست من الضعف بحيث يمكن لها أن تخلق جمهورًا يخدعونه بسهولة.

وينتقل الكاتب إلى نقطة أخرى حين يستطرد: علينا أن نحدد أبعاد الطبيعة السينمائية للفيلم أولًا فنفهم أن ما أمامنا «سينما» وليس شيئًا آخر … فمن البديهيات المعاصرة في عالمنا أن استخدام الوسائل الفنية لإنشاء عملٍ فنيٍّ ما يستلزم تبصرًا وعمقًا في إدراك طبيعة هذا العمل، وإلا فقد جاء مسخًا لا روح فيه، بل مجرد استعراض سيئ لمجموعة من أدوات التعبير. فالفيلم السينمائي ليس هو حاصل جمع: كاميرا + سيناريو + مجموعة ممثلين!

كلا، إن هذه العناصر لا تصنع شيئًا إذا تصورنا اتحاد بعضها ببعض على نحو ميكانيكي ساذج. إنها عناصر متفردة حقًّا، ولكنها في النهاية تتحول إلى كل واحد ممتزج في داخله امتزاجًا عميقًا بحيث لا يمكن أن نتصور العملية على أنها حاصل جمع، وإنما هناك، بوتقة شديدة الانصهار تخرج لنا هذه النتيجة الرائعة: الفيلم السينمائي. هذه البوتقة ليست المخرج على أية حال. فالمخرج نفسه هو أحد العناصر المكونة للفيلم كله. البوتقة هي السينما كفن قائم بذاته، فن له كينونته الخاصة. على هذا الفهم لن يقال أبدًا إن هذا الفيلم اجتماعي وذاك فيلم رخيص، بل سيقال هناك فيلم أو لا فيلم على الإطلاق.

ويناقش الناقد بعد ذلك مسألة أخرى على جانب كبير من الأهمية هي: إلى أي مدى تستطيع السينما أن تقدم لنا نقداتها الجريئة للمجتمع؟ ويجيب: «لقد شاعت في إنجلترا أخيرًا مودَة خبيثة: هي تلك الشكاوى التي يتقدم بها بعض الأفراد — وأحيانًا بعض الهيئات — إلى السلطات المختصة يطلبون فيها تعويضًا لأضرار يزعمون أنها أصابتهم بخسائر مباشرة من عرض فيلم معين تضمَّن تجريحًا «للصفة» التي ينتسبون إليها … خاصة إذا كانوا من المحامين. وأكاد لا أفيق من الذهول حين أسمع هذا الحديث المبتذل؛ لأن الفن — هذا العالم الخيالي الذي يكشف لنا أدران العالم الواقعي — لا علاقة له بما يمكن أن يتفق وجوده في السينما والحياة معًا. إن كاتب القصة أو السيناريست أو المخرج يستقي كلٌّ منهم خاماته الفنية من الواقع الإنساني مباشرة، ولكنه يحيله أثناء عملية الخلق السينمائي المشتركة، إلى صورة جديدة للواقع، لا يستطيع المرء إزاءها إلا أن يتبين فيها أصالة الإبداع الفني لا السرقة والتشويه. ولا مفر لنا من القول بأن حياة المحامي أو الطبيب أو المهندس أضحت ملكًا خالصًا ما دامت الحياة الخاصة للفرد قد أضحت ملكًا مشاعًا للفنان المبدع إذا كان روائيًّا مسرحيًّا أو روائيًّا قصصيًّا، فكيف لنا أن نحول بين السينما وبين الجانب «العام» من حياة الفرد، فالمحاماة والطب والهندسة، ليست من خصائص الحياة الداخلية للبشر، إلا في حدود علاقة هذه الصفة بجريان الحياة اليومية.

ويختتم الكاتب حديثه بقوله: «أغلب الظن أن السينما في العالم كله — لا في إنجلترا فحسب — تعاني أزمتها على وجهين: أولهما كفنٍّ والآخر كصناعة.

أما من ناحية الفن فكتاب السيناريو والمخرجون والممثلون والمصورون هم المسئولون عنها. وأما من ناحية الصناعة فالمنتج والدولة والجمهور يشتركون بنسب متفاوتة من حيث توزيع المسئولية. إلا أن أزمة السينما — كفن وصناعة معًا — لم تعالج قط إلى الآن معالجة موضوعية كبيرة. فهي بحاجة شديدة إلى ذلك الناقد العظيم الذي يتفرغ من التعليقات التي يكتبها في أحد بارات لندن، ليستلهم إحساسه الفني والوطني والإنساني بعدئذٍ في كتابة بحث شامل عن أخطر قضية تهدد حياتنا الفنية الحديثة. وأخيرًا فإنني أظلمه — ذلك الناقد العظيم — لو أنه لم يأتِ بالنتائج المرجوة. فالمشروع يحتاج إلى مجموعة من النقاد العظام ... والسؤال: أين هم؟»

(١-٢) ماذا في السينما من جديد؟

شاهدت في وقت واحد ثلاثة أفلام من فرنسا وروسيا وأمريكا. الفيلم الفرنسي «عشاق الميناء» عبارة عن ديالوج غنائي طويل. هو مزيج من فن الأوبرا والمسرح والسينما. والقصة فكرة صغيرة أقرب إلى أن تكون ساذجة، فلقد أحب أحد العمال إحدى الفتيات، ثم تغيَّب عنها فترةً ما، تزوجت خلالها. وعندما عاد ولم يجدها تزوج من أخرى. وحين التقى بحبيبته الأولى كافح عواطفه الدفينة بإصرار عميق واتجه إلى زوجته في إخلاص شديد. الجديد في هذا الفيلم ما يمكن تسميته بتحويل العالم إلى أغنية: الحوار الحزين والسعيد على السواء حوار غنائي فيه الشجن والفرح والاضطراب. لقد ترك الحوار أثره في السيناريو والإخراج فكانت المشاهد مجموعة من المقطوعات الأوبرالية. وتحولت حركات التمثيل إلى ما يشبه الباليه. كانت الكلمة والصورة والحركة تجسد «إيقاع» الحياة على الوجدان البشري، وتسببت قلة عدد الممثلين في وضوح هذا الإيقاع. لم تكن هناك حدوتة ولا «تمثيل» بالمعنى الواقعي الساذج. كانت هناك الحياة في فطرتها الأولى، أو كما يريدها الفن الصادق، الأصيل، أن تكون. كان الفيلم الفرنسي خطوة جريئة في تطوير فن السينما في معاناة تطوير الإنسان.

أما الفيلم السوفيتي «الزملاء» فهو خطوة جديدة في المرحلة الحديثة نسبيًّا في تاريخ السينما السوفيتية. فهو لم يعتمد على قصص الحروب، ولا على قصص الكفاح، إنه يناقش معنى «العمل» من خلال الأجيال الجديدة الناشئة في عصر الاشتراكية. ثلاثة زملاء

تخرَّجوا من كلية الطب، وآمالهم يتجه بعضها إلى الحياة العريضة على ظهر السفن، حول العالم، أو الحياة في إحدى القرى مع كفاح مرير ضد المرض.

واختار كاتب القصة اثنين منهم للحياة في الموانى وعلى ظهر السفن. كما اختار الثالث للحياة بإحدى القرى. كان طبيب القرية الشاب يحب إحدى فتيات المدينة، وما إن وطئت قدماه أرض القرية حتى تناثرت الشائعات حول علاقته بفتاة قروية يعشقها أحد البلطجية. ويزاوج المخرج والمصور وكاتب السيناريو بين مشاهد الطبيبين اللذين عاشا في البحر على أحلام الرحلات الأسطورية حول العالم، فلم يتحقق لهما شيء من ذلك. بل كانا يعملان فيما لم يتخصصا فيه مطلقًا بعيدًا عن الطب. أما طبيب القرية فكان يكافح المرض والعاطفة والبلطجي والشائعات … في وقت واحد. ويومًا ما زارته حبيبته وعرفت معنى العمل؛ معنى أن يعود من عيادة مريض بعد منتصف الليل. ويومًا آخر زاره رفيقاه وعرفا معنًى آخر للعمل؛ فقد خرج زميلهم في تلك الليلة حيث لاقاه البلطجي وهاجمه وضربه بسكين. وفي الحال أقبل زميلاه وحملاه ومارسا الطب والجراحة لأول مرة في حياتهما، وتم إنقاذ زميلهما؛ رمزًا إلى أن حياة «العمل» هي الحياة الحقيقية التي ينبثق عنها معنى الصداقة والحب وكافة القيم الإنسانية النبيلة.

هذا فيلم سوفيتي عظيم؛ لأنه لم يهتف ولم يخطب ولم يقرر بالرغم من أنه قال كل شيء في صراحة وصدق وجمال.

الفيلم الثالث «مشهد من الجسر» وهو مأخوذ عن مسرحية الكاتب المسرحي آرثر ميلَّر. والمسرحية شديدة الثراء بالدلالات الإنسانية العميقة؛ فهي تصور التركيب المعقد لشخصية «آدي» الذي آمن في أعماقه أن ابنة أخت زوجته قد أصبحت ابنته تمامًا بعد أن قام بتربيتها فترة طويلة منذ وفاة أمها. ولكن هذه الأبوة امتزجت بشيء من الملكية الخاصة، وبأشياء من الجنس. ولهذا يعارض بشدة في زواجها من أحد أقارب زوجته الذي جاء من إيطاليا ليعمل بالولايات المتحدة. وتصل هذه المعارضة إلى مداها حين يُبلغ «آدي» البوليس عن الوجود غير الشرعي لقريبَي زوجته اللذين جاءا من أجل الخبز. وهنا يتحداه ماركو أمام الجميع ويبصق في وجهه ويتهمه بالخيانة وبأنه تسبب في قتل زوجته وأطفاله من الجوع. وحينئذٍ يستقبل آدي هذا التحدي بمزيد من الصراحة والوحشية فيصارع ماركو صراعًا داميًا عنيفًا. وعند النهاية تختلف المسرحية عن الفيلم … ففي المسرحية يقتل ماركو آدي، وفي الفيلم يقتل آدي نفسه. وهذا هو الفرق فيما أعتقد بين الفهم الفني لطبيعة كلٍّ من السينما والمسرح. وهذا هو الجديد الذي يعطيه فيلم «مشهد من الجسر».

إنه لا يعتدي على مضمون المسرحية. ولكنه يتحول به إلى طبيعة الفن السينمائي. ولهذا أيضًا كان المحامي في المسرحية هو المفسر للأحداث. هو الصدى العميق لرأي المؤلف، وفي الفيلم كان إحدى الشخصيات الصانعة للأحداث من وجهة نظر المؤلف؛ أي إنه في كل من العملين قام بدور واحد. وإن اختلف الشكل المسرحي عن الصورة السينمائية. وهذا هو الفرق بين الفهم الذي عندهم، والتزييف الذي عندنا.

(١-٣) بين الشعر والسينما

تقدم الأفلام التسجيلية لمؤسسة السينما فيلمًا عن فيضان النيل من إخراج وتصوير حسن التلمساني. ولا يقتصر الفيلم — كما هو العادة — على الصور والموسيقى، وإنما سوف تصاحبه لأول مرة أشعار صلاح جاهين التي يقدمها بصوته. وهذه الفكرة هي كسب للشعر والسينما معًا. ذلك أنها تجتذب أكبر قدر من الجماهير نحو تذوق الشعر. كما أنها ستشارك المصور والموسيقي في إنجاح الفكرة السينمائية. فعندما تتراءى مجموعة من صور المصريين القدماء الذين جاءوا من النيل إليها، يردد صوت صلاح جاهين من أشعاره:

عندنا شوية صور ... ع الحيطان من زمان
ذكريات من عهد أجدادنا اللي كانوا زينا
فلاحين والنيل حبيبهم زينا
برضه ورثوه زينا
م الجدود الأقدمين ... وحتى من قبل البشر
حتى من قبل الحياة كان برضه نيل والجدود ورثوه كده
نيل جميل عمال يسيل مليان دلال وبغددة
قدموا له القرابين
معذورين
أصله كان واعر عليهم يا جدع
لو هجم بالحيل يشوفوا الويل ... وآه لو انقطع
ع الصخور منقوشة قصة محزنة عن الجفاف
عن سنوات عجاف

الزروع انحرقت
والأراضي انشقت
كل شق كأنه شفة ناشفة بتنادي يا نيل.

ثم يردد الكورس: «يا نيل يا نيل» وتتوالى الصور حول قصة النيل العظيم مع شعبنا العظيم. قصة الحياة التي عشناها بكل ذرة في كياننا مع القسوة والحنان، مع الهجر واللقاء، مع الحب والغضب. إلى أن استطاع هذا الشعب أن يعقد صلحًا دائمًا مع نيله، وكانت وثيقة الصلح الأبدي هي السد العالي، هي الثورة، هي حياتنا الجديدة.
وهنا يردد شعر صلاح جاهين هذه المعاني قائلًا:

عندنا شوية صور
ع العمل في السد
ع الكفاح والجد والديناميت وفتافيت الحجر
على حفر الصخر والنار والشرر
نحكي للي بعدنا
عن سنين من عمرنا
كلها صور ... صور ... صور بتقول يا نيل
«كورس: يا نيل يا نيل»
يا حبيبنا مش ح تبعد عننا
مش ح تاخدك البحور المالحة تاني مننا
وح تسقينا السعادة والهنا والغنى
كل يوم راح يبقى ده يوم المنى
وح يبقى عندنا شوية صور
فيها أجمل فننا.

وهكذا يصل صلاح جاهين بين الماضي والحاضر من جهة. وبين الجماهير والشعر من جهة ثانية. وبين الشعر والسينما — من جهة ثالثة.
تحية إلى سعد نديم وحسن التلمساني وصلاح جاهين ... وكل العاملين.

(١-٤) انتقام إلكترا

... ومن منا لا يذكر الأسطورة اليونانية الرائعة التي تشهد بالتفوق والامتياز للخيال اليوناني ... مَن منا لا يذكر ذلك الموقف التراجيدي الرهيب الذي وقفته إلكترا وأخوها أورست بين عاطفة البنوة وعاطفة الثأر، بل بين عاطفة البنوة للأب القتيل، وعاطفة البنوة للأم القاتلة؟!

أجل، كلنا يذكر هذه الأسطورة التي عبرت أصدق تعبير وأخلصه عن تضارب العواطف الإنسانية وتناقضاتها المريرة، وخلافاتها الحادة التي لا تنتهي مع العقل الإنساني. ولكنا مهما تذكرنا، ومهما تداعت الخواطر على جناح خيالنا، فإن الأسطورة الشامخة لن تتجسد كما تجسدت أمام ناظرينا على الشاشة، ونحن نشاهد الفيلم اليوناني الكبير.

منذ اللحظة الأولى ضرب المخرج ضربته، فجعل من المأساة بداية الفيلم: أجاممنون قادم من النصر العظيم، ها هو ذا يقبل أوريست وإلكترا وها هو ذا يمد يسراه إلى جلالة الملكة فتأخذه إلى الهلاك الأبدي لتستمتع فيما بعد بعشيقها، الملك الجديد. أقول: إن هذه البداية التراجيدية الحادة كانت ضربة فنية من المخرج؛ فهو لم يضيع وقت المتفرج في تمهيدات لا طائل من ورائها إلا «مط» الفيلم أو الإطالة في عمره بأي ثمن. كلا، كانت الكاميرا سريعة، والديكورات ملء الفضاء والطبيعة ... وبالرغم ذلك لم نفقد دقيقة واحدة منذ هرب أورست الصغير من وجه الملك العاشق القاتل، ومنذ طردت كليمنسترا الملكة العاشقة القاتلة، ابنتها إلكترا لتهيم على وجهها ... تتزوج برجل عجوز لا يمس عذريتها، وتعقد صداقة قوية بين نساء المنطقة، وتترك شعرها الحليق وأسمالها البالية شاهدًا على بشاعة ما ارتكب ضدها، وتذكيرًا دائمًا لها بما ينبغي عليها من أن تفعل.

تهجر الكاميرا وجه الملك والملكة حينًا طويلًا من الوقت ... لنتتبع ذلك الصراع الهائل بين أوريست والقدر من جهة، وبين إلكترا والقدر من جهة ثانية، وبينهما معًا من جهة ثالثة. السيناريو هنا أشبه بمجموعة من المشاهد الحية الصامتة بلا حوار يذكر. الكاميرا هي سيدة الموقف تلتقط أعمق الخلجات وأرق الظواهر ... لتقود المتفرج إلى داخل الشخصية، لتصنع «هارموني» بين الإنسان والطبيعة والقدر، بل لتجعل من القدر كائنًا ميتافيزيقيًّا مجسدًا في آنٍ واحد.

هكذا يلتقي أورست بشقيقته إلكترا بالعجوز الذي عاش مع أبيها زمنًا طويلًا. العجوز هنا أقرب إلى الرمز القدري منه إلى الشخصية الإنسانية الحية. ومع ذلك فهو لا

يفقد إنسانيته مطلقًا. إنه يقترح على أورست الذهاب فورًا إلى الملك العاشق القاتل ليأخذ بثأر أبيه. فالملك يحتفل الليلة بعيد إله الخمر؛ ولذلك فهو سيعب منها عبًّا هو وأخلص مريديه ... وهنا تتاح الفرصة لذبحه وتحقيق الانتقام لأجاممنون.

ولا يريد المخرج أن تمضي الأمور هكذا دون أن يكون ثمة صراع تراجيدي عادل يحقق مستوًى موضوعيًّا للمأساة. فهناك إلكترا التي ترغب في الثأر من أمها؛ لهذا تقترح أن يذهب أحدهم إلى أمها ليخبرها بأنها قد أتت بحفيد لها في هذا العالم؛ ذلك أنها سوف تحضر فورًا فرحًا بهذا الوليد. ثم يذهب أوريست وينتقم لأبيه، وتحضر الملكة ويتم انتقام إلكترا.

غير أن الانتقام من الأم كان بؤرة الصراع الرهيب بين عاطفة البنوة وعاطفة الثأر، بل بين عاطفة البنوة للأم القاتلة وبين عاطفة البنوة للأب القتيل ... خاصة إذا كانت الأم، تملك من المبررات فيما أقدمت عليه من جريمة، للدرجة التي تهتز معها «النظرة الموضوعية» للمأساة. أما إلكترا وأورست فإنهما لا يملكان هذه النظرة، إنهما يملكان «انقسام الشخصية» فحسب بين عاطفتين عارمتين، إنهما يملكان قدرًا قاسيًا وعذابًا كبيرًا.

أما السينما اليونانية فإنها تملك الحق كل الحق في القول بأنها استطاعت أن تبعث من جديدٍ الفن اليوناني العظيم.

(١-٥) كيف تشترك الطبيعة في تجسيد العمل الفني؟

شاهدت القاهرة فيلم «العاطفة والرغبة» من تمثيل بيرل أوبيرون وستيف كوشران وكيرت جيرجنس. والفيلم ممنوع مشاهدته على من هم أقل من ١٦ سنة. وهذا يوحي لقارئ الإعلان بأنه سيشاهد فيلمًا جنسيًّا، وبالرغم من أن الفيلم يتضمن في بعض مشاهده لقاءات عاطفية حارة، أو أجسادًا شبه عارية، إلا أن ما يريد أن يقوله في النهاية، والطريقة التي قال بها ما يريد، تدفعنا إلى المصارحة بأنه من هم أقل من ١٦ سنة جديرون بمشاهدته قبل الكبار، لماذا؟

الفيلم يحكي قصة شاب وفتاة تعرَّفا على بعضهما حين هبط الشاب على من نفهم في البداية أنه شقيق الفتاة، في عمل يستغرق فترةً ما يقوم أثناءها بعمل هندسي. اهتمت الفتاة بالشاب القادم منذ اللحظة الأولى. وقبل أن يودع كل منهما صاحبه وداع المساء كانت الفتاة قد بلغت درجة عالية من الانفعال فألقت بنفسها في أحضان الرجل كتمهيد لأن يبقى معها الليلة كلها.

واستمرت العلاقة على هذا النحو الحار، إلى أن حدثت مجموعة من الظواهر. حدث أن من يُدعى أخاها أصابه القلق الشديد لما يقع أمامه من حب جريء، وحدث أن الفتاة أغمضت عينيها بين ذراعَي حبيبها وهي تناجي بلا وعي شخصًا آخر يدعى ريتشارد! وحدث أن أعلن أخوها عن حفل يقام باليخت الذي يملكه في نزهة بعرض البحر.

وهناك جاء أحد العشاق القدامى للفتاة كاترين. ولم يكن حبيبها الجديد موجودًا فطلب إليها «كول» العشيق القديم أن تسمح له بكأس وحديث سرعان ما انتهى بها إلى الفراش! وما إن أفاقت وتنبهت إلى ما فعلته حتى بادرت إلى قطع شريان يدها بالموسى. وفي هذه اللحظة يجيء الحبيب الغائب فلا يتمالك نفسه من إنقاذها بالرغم من أنها تهمس باسم ذلك الشخص الآخر: ريتشارد! وهنا يحدث تلاحم مرير بين «أخيها» وحبيبها وعشيقها القديم. يفصح فيه الأخ عن جملة أشياء. يقول للحبيب المعذب إنها كانت وما تزال تحب فتًى آخر يدعى ريتشارد مات أثناء الحرب. وكان ريتشارد يشبهك إلى حد كبير؛ ولهذا أحبتك. ولكنها في الواقع لم تعرف الحب بعد ريتشارد بالرغم من تنقلها من رجل إلى آخر حتى أصبحت بغيًّا قذرة. عليك إذن أن تغادر هذه المنطقة فورًا.

تتنبه كاترين إلى خيوط المؤامرة، ولكنها لا تعرف السر. وتواجه أخاها بول مواجهة قاسية. فيرمي أمامها وأمامنا بالقنبلة؛ أنه لم يكن أخاها يومًا. لقد ألقت بها المقادير أمامه منذ طفولتها فلم يتخلَّ عنها طيلة حياته. وفي هذه الأثناء أحبها بكل ذرات دمه، غير أن أخوته الاضطرارية لها جعلتها شيئًا محرمًا عليه يعذب لياليه بالسهاد، ويعذب أيامه بما يشاهده من غرامياتها التي لا تنقطع بينما هو لا يقدر على أن يمسها، حينئذٍ أفاقت الدهشة أعصاب كاترين تمامًا. وخرجت مذعورة من السر الرهيب، إلى أحضان حبيبها الذي كان قد أعدَّ نفسه للسفر.

أقول: إن هذا الفيلم الممتاز جدير بأن تراه كل الأعمار حتى تتعرف على جذور ما ينتابها من عقد ومركبات النقص منذ الطفولة، وحتى لا تتسبب في عقد غيرها ومركباتهم. إلا أن الجدير بالملاحظة فعلًا هو المشاركة الحية الرائعة من جانب الطبيعة في حوادث الفيلم. البحر، السماء، الزهور، الطيور ... جميعها كانت تتقمص أدوارًا حية في الفيلم، بحيث لا تعود السماء مجرد بقعة دائرية زرقاء، ولا يعود البحر مجرد مساحة لا نهائية من الماء. وإنما تتحول السماء في غمرة ما بها من سحب أو ضياء أو ضباب، وما في البحر من أمواج تهب عليها الرياح تتحول السماء والبحر والطبيعة كلها إلى أدوات في يد المخرج تفصح عن إرادة كاتب القصة في جلاء المشاعر الإنسانية المتباينة من غضب

وقسوة وحزن وفرح وبهجة وانشراح. وهذا هو الدرس الذي تعلمته السينما في الغرب منذ زمن طويل.

(١-٦) شكسبير ... بين لندن وموسكو والقاهرة

يحتفل العالم أجمع في شهر أبريل بالعيد المئوي الرابع لميلاد الشاعر المسرحي العظيم «وليم شكسبير». ولا أعرف ما إذا كانت مجرد مصادفة أم هو التخطيط الذي يشارك الآن في إعداد المواطن العربي في مصر لاستقبال هذا العيد بفهم ووعي عميق بإنتاج هذا الفنان العالمي.

ذلك أن فرقة المسرح القومي قدمت منذ شهر تقريبًا مسرحية «تاجر البندقية»، وها هو ذا مسرح الجيب يقدم لنا دراسة بالإنجليزية عن ماكبث تقدمها إحدى الفرق الإنجليزية. وفي سينما «أوديون» شاهدنا الفيلم السوفيتي «عطيل» الذي أخرجته السينما الروسية منذ عام ١٩٥٥م.»

وفي الأسواق يمكن أن يطالع القارئ مجموعة جيدة من أعمال «شكسبير» المترجمة في مشروع الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية. كما يستطيع أن يقرأ ترجمة كتاب برادلي عن التراجيديا الشكسبيرية الذي أصدرته المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر. وكتاب «التعريف بشكسبير» للأستاذ عباس محمود العقاد الذي أصدرته دار المعارف، وكتاب «البحث عن شكسبير» الذي أصدرته دار الهلال للدكتور لويس عوض.

خلال هذا الإعداد الفكري والفني لفهم التراث الشكسبيري العظيم سوف نتمكن من متابعة مختلف القضايا والمناقشات التي تثيرها أعماله وحياته بين نقاد العالم، كلما حلت إحدى المناسبات الخاصة به. والعيد المئوي الرابع لميلاده هو من أكبر هذه المناسبات التي نتوقع لها صدًى ومفاجآت كبيرة.

ويعنينا الحديث الآن عن تجربة الفرقة الإنجليزية في مسرح الجيب. لم تقدم الفرقة مسرحية ماكبث، وإنما قدمت مسرحية موضوعها مسرحية ماكبث: وكيف يقف النقاد الأكاديميون منها؟ وكيف يقف الممثلون والمخرجون؟ فقد شاع حينًا من الزمن أن عظَمة شكسبير الحقيقية تتجلى فيما كتبه من شعر عبقري خالد. أما البناء المسرحي فيأتي في المقام الثاني بعد الشعر ... والمسرحية الحديثة التي يقدمها مسرح الجيب تقول شيئًا آخر، يدافع الممثل المخرج هنري لانج عن القيمة الدرامية لمسرح شكسبير قائلًا: إن الشعر الشكسبيري هو شعر درامي أولًا؛ أي إننا إذا أغفلنا البناء المسرحي كله، وحصرنا

اهتمامنا في البيت الشعري الواحد، سوف نلحظ أن هذا البيت هو شحنة درامية إلى جانب القيمة الشعرية، ولعل ذلك مرجعه إلى أن الشعر بصورة عامة هو دراما من أحد جوانبه. فهو يركز حركة الفكر والحياة في وحدة دينامية عميقة. وهذه هي الدراما. أما الشعر الشكسبيري على وجه خاص فإنه يضيف إلى الخاصية الأساسية في الشعر بعض الخصائص الجديدة التي تقوي الجانب الدرامي فيه. ذلك أن المسرح عند شكسبير ليس مجرد مجموعة من الشخصيات + الأحداث + المواقف. كلا، إن المسرح عند شكسبير هو موقف شعري. كما أن الشعر عند شكسبير هو موقف درامي. كيف ذلك؟

تنبع شاعرية المسرح الشكسبيري من كونه يلتقط من عواطف النفس البشرية أحدها وأكثرها فعالية وحرارة. ويختار من النماذج البشرية تلك التي تستطيع بتكوينها الخاص أن تنفعل بهذه العواطف الحارة. كما أنه يلجأ إلى المواقف النمطية التي يراها كالوقود الذي يشعل نيران الأحداث والشخصيات. من هنا ترى ثمة تكاملًا بين الشخصية والحدث والموقف. ومادة اللحام بينها جميعًا هي الشعر، أو هي بتعبير أدق: الموقف الشعري.

وتنتهي مسرحية المسرحية وأنت مقتنع، بأن شعر شكسبير له قيمتان: الأولى قيمة ذاتية مستقلة عن جوهر العمل المسرحي. والأخرى قيمة موضوعية يستمدها من حركة تكامله مع البناء الدرامي للمسرح. كذلك تقتنع بأن الدراما الشكسبيرية لها قيمتان: الأولى قيمة تاريخية هي التي حطمت الوحدات الأرسطية الثلاث. ولم يعد لوحدة الزمان والمكان والموضوع أي اعتبار والقيمة الثانية قيمة عصرية تنبع من قدرتها على إسقاط التاريخ القديم على التاريخ المعاصر.

ومن هذه النقط يصر بعض النقاد على أن شكسبير كان ابن عصره وكل عصر.

وانتقل بعد هذه النقطة إلى ناحية أخرى هي «الشكل» الذي قدمته الفرقة الإنجليزية، و«القضية» التي يمكن أن يثيرها هذا الشكل.

القضية هي: كيف نقدم هذه الأعمال؟ هل يمكن الاكتفاء بتقديم هذه الأعمال الفنية الكبرى في كافة أبعادها وأعماقها مباشرة، ومقالات النقاد بعد ذلك؟

يجيب «الشكل» الإنجليزي الذي شاهدناه في مسرح الجيب أن لا! سوف يخرج مئات المتفرجين من قاعة المسرح وهم يحملون في رءوسهم مئات التفسيرات الفجة للمسرحية، فإذا كانوا يقرءون النقد، فإنهم سوف يقرءون عشرات التفسيرات الجامدة المصنوعة طبقًا لمقاييس في أذهانهم جاءت وفق خبرتهم بالأعمال الأدبية العظيمة السابقة.

وهنا تثور القضية من جديد: ألا يحمل كل عمل فني أسراره الجمالية الخاصة التي لا يصلح لتقييمها أية مقاييس مأخوذة عن أعمال أخرى — مهما بلغت روعتها — لها أسرارها الخاصة ومقاييسها الخاصة أيضًا؟

ويجيب الشكل الإنجليزي في مسرح الجيب: نعم إن لكل عمل أدبي أسراره ومقاييسه النابعة من داخله، ولكنه يشترك في نفس الوقت مع أعمال أخرى في تلك الصفات التي تفرضها الحضارة الواحدة. أي إن للعمل الأدبي وجهين: الأول شديد التفرد والخصوصية. والآخر عام وموضوعي. و«مسرحية المسرحية» التي نشاهدها الآن تقوم بهذا الواجب الضخم. إنها تضم رأي الناقد والمؤلف والمخرج والممثل، وتضم ما هو أكبر من ذلك كله، تضم الصراع الكبير بين التناقضات الطبيعية التي تنشأ عادة بين رأي الفنان في عمله، ورأي الفنان في الناقد. وتفسير المخرج للعمل. وتطبيق الممثل لوجهة نظره الخاصة. إن الصراع الكبير بين هذه الزوايا كلها، ثم التكامل بينها جميعًا يؤدي إلى ضرورة ملحة، هي الكشف عن جوهر هذا الصراع أمام الجمهور في هذا الشكل الذي يقدمه مسرح الجيب.

أما «عطيل» الذي قدمته السينما السوفيتية؛ فهو أروع التفسيرات السينمائية لمأساة شكسبير ... ولقد أتيحت لي فرصة المشاهدة للكثير من أعمال هذا الفنان الإنجليزي في قوالب وألوان كثيرة. ولم يستقر في مخيلتي من جميع هذه الأطر والألوان سوى «هاملت» الإنجليزي و«عطيل» الروسي.

إن المخرج الروسي يلتزم النص الأصلي التزامًا حرفيًّا جوهري لا شك. فهو لا يضيف جديدًا مما يمكن أن تمليه روح العصر. وإذا كانوا قد أخطئوا في كثير من الأحيان في تحويل شكسبير إلى شاب من أبناء الحضارة الأوروبية المعاصرة حيث يرتدي البنطلون الضيق والقميص والسلسلة الذهبية في عنقه ... إلا أن السينما السوفيتية أيضًا قد أخطأت بالتزامها النص التزامًا جامدًا. الفريق الأول يخطئ حين يحول شكسبير إلى مسخ لا حياة فيه من شكسبير الحقيقي، ولا من الحضارة بمفهومها العميق ... فليست المعاصرة الحقيقية هي الهستيريا الأمريكية التي نكتوي بخيالها في السينما والموسيقى والرقص ... كلا، إن المعاصرة العميقة هي اكتشاف جوهر هذا العصر وهو المأساة. الجانب المأساوي من شكسبير مع طبيعة عصرنا المأساوية. إلا أن التقاء الجانبين يجب أن يحذر تمامًا اختلافهما في كثير من النقاط. فأزمة الإنسان الحديث تختلف قطعًا عن أزمة الإنسان الأوروبي في بداية عصر النهضة، وهو الإنسان الذي عبر عنه شكسبير. اللقاء يجب أن يقتصر على الحس التراجيدي، على روح المأساة.

أما عطيل الروسي، فبالرغم أنه تطرَّف في الجانب المقابل، واتخذ وهو من النص صنمًا يعبده المخرج والممثل على السواء، فإنه يعطينا شيئًا آخر ذا أهمية بالغة؛ وهو أن المنفَذ الحقيقي للسينما الروسية هو القصة أولًا والحوار ثانيًا؛ فالبطء الغريب الذي نستشعره في الأفلام الروسية الأخرى لا نحس به مطلقًا في «عطيل». فالحركة والتمثيل والإخراج من أروع ما قدمته السينما السوفيتية إلى العالم.

(٢) يوميات ... بعد أن تضاء الأنوار

(٢-١) يقولون عن السينما ... هناك

نشرت صحيفة «الصنداي تايمز» الإنجليزية مقالًا نقديًّا للكاتب المعروف ديريك بروز، استهله بقوله: في أي وقت تتأزم فيه الأمور الخاصة بالإنتاج السينمائي الجيد، يرحب المرء بكل فيلم يعطي دروسًا حقيقية في جودة الإنتاج. وها نحن ذا نستقبل فيلمًا أخرجه ممثله الرئيسي «بييراتياكس» في مطلع العام الجديد. وسوف نحاول أن نستخلص ما إذا كان هنالك درس كبير في العملية الفنية من جميع نواحيها، خاصة إذا علمنا أن الفيلم قد كلف منتجه سبعين ألفًا من الجنيهات الإسترلينية.

وفيلم «المتقدم للزواج» ها يصور لنا رجلًا خجولًا، ظل طوال حياته يشخص بذاكراته إلى قصة من يدعى باستر كيتون، حيث يتخيل كيف تحول البيئة والمناخ غير الصحيين دون أن يخطو الإنسان بقدمه خطوة واحدة في الطريق الصحيح. إنه قد يشعل الثقاب لسيجارة إحدى السيدات، ولكنه سرعان ما يعيد علبة الثقاب إلى جيبه ومعها قطرات من عرق الحياء السخي. أو هو يشاهد فتاة جميلة بأحد نوادي الليل، ولكنه يضع ستارًا كثيفًا بين عينيه وبين ما يرى؛ ومن ثم تتحول كلتا عينيه إلى داخله، إلى أعماقه فيرى أشياء تهوله وتروعه.

وهو يعيش في بيت برجوازي مكتمل لأسباب الدعة والخمول إلا أنه بفضل والديه: دينس بيرون وكلود ماسون، يعيش في ظل المتعة العائلية وبهجة الروابط الأسرية. والأم تستمد من فرنسيتها تسلطًا على الأب العنيد، والابن الخجول.

والفيلم ليس إلا مجموعة هائلة من المتناقضات بين تصرفات الأم وسلوك الأب وحياء الابن؛ أي إنه فيلم كوميدي أساسًا ولعلني لم أصادف فيلمًا يناسب العرض المسرحي أكثر من هذا الفيلم. والغريب أن هذا الانطباع يتفق مع ما نعرفه من أن الممثل الأول في الفيلم ومخرجه في وقت واحد، قضى فترة طويلة من عمره في خدمة المسرح؛ ذلك أننا نفتقد

المبررات منذ بداية الفيلم التي تسمح للكاميرا بحرية الحركة. هذا من ناحية التصوير. أما السيناريو فلم يكن قط مشاهد سينمائية بل قطاعات مسرحية. وقد تمكَّن الإخراج بذكاء شديد أن يزاوج بين السيناريو والتصوير في وحدة درامية، ولكنها لا تصلح فيما أرى إلا لخشبة المسرح. لهذا اتضحت هذه المتناقضات في التمثيل حيث كانت خطوات الممثل مقيدة بأغلال الكاميرا والسيناريو في حدودهما «المسرحية» بالرغم من الأداء السينمائي. غير أنني — في النهاية — لا أنفي أن فيلم «المتقدم» يبرهن على أن روح رينيه كلير ما تزال حية في فرنسا.

ثم ينقد ديريك بروز فيلمًا آخر يعتمد على رواية شيرلي جاكسون الشهيرة «مأوى في منزل فوق التلال» قام بتحويلها إلى فيلم سينمائي روبرت وايز. لم يكن أحد من الثلاثة الذين اختارهم البروفيسور (ريتشارد جونسون) ليتصور ماذا يمكن أن يفعل بهم هذا الممثل الغامض. نستثني من ذلك السيدة الشديدة الحساسية جوليا هاريس التي كانت تتلصص بأعماقها الخفية على طبيعة الحياة في هذا المنزل. وينقلنا تلصصها هذا إلى معرفة سر البيت «المسكون» بالأرواح الشريرة. ويدور صراع بين البشر الثلاثة، من جهة، والشياطين من جهة أخرى. إلى أن نقهقه عاليًا حين ندري أن ضحكات الشيطان لم تكن سوى ضحكات «بوب هوب». ولا شك أن الكاميرا لعبت دورها بعناية في تجسيد الصراع بين الإنسان والمجهول، بتحريكها المرن للمشاهد التي تصور ضياع الإنسان وبؤسه وتمرده وذهوله ثم وعيه وتفتحه ويأسه؛ فالبرغم من التهريج الذي ساد لقطات عديدة من الفيلم، إلا أن روح «الحزن» لم تفارقنا لحظة. فقد استخدم المصور طريقة التقابل بين المرايا لكي يلتقط ذعر الإنسان اللانهائي في مجموعة من الأوضاع «البوزات» اللانهائية. كذلك كان المخرج حريصًا على ألا يبدو سارقًا للقصة الأصلية، وإنما هو يضيف إلى وجداننا معنًى جديدًا زاخرًا بأشواق البشر إلى القبض على مصيرهم. ولا أنكر أن الممثلين في واقع الأمر كان لهم الفضل الأول الذي لم يهتم كثيرًا بتفاصيل الرواية الأصلية.

(٢-٢) إلى أين تمضي الواقعية عن السينما الإيطالية

تحت هذا العنوان عالجت مجلة «تايم» في أحد أعدادها مشكلة الاتجاه نحو الوجودية في السينما العالمية. بمعنى أن الفيلم في كافة أرجاء العالم يُعنى عناية كبرى بمشكلات الموت والحياة الإنسانية في مستواها الميتافيزيقي. وقال المحرر: إن جميع دور السينما في العالم تضرب أرقامًا قياسية في استقبال المتفرجين على هذا اللون من ألوان الفكر والفن، ثم

استدرك قائلًا: إلا أن السينما الإيطالية ما تزال تنهج المنهج الواقعي الذي بدأته منذ أكثر من عشر سنوات. وراح المحرر يربط بين ظهور بعض المخرجين والممثلين وكتَّاب الرواية وبين ظهور المذهب الواقعي في إيطاليا وقرر أن الواقعية الإيطالية تتسم بخصائص محلية لا يمكن المقارنة بينها وبين الواقعية المذهبية في البلدان الاشتراكية.

فالواقعية الإيطالية هي مزيج من الاهتمام بالطبقة المتوسطة، والانشغال بالمأساة الجنسية، والتأكيد على الجوانب القاتمة من حياة الإنسان. هذه الواقعية في جوهرها هي ردة إلى واقعية القرن التاسع عشر بالإضافة إلى منجزات فرويد في مجال علم النفس. فالكاميرا في هذه الحال سوف تحقق المبدأ الذي قال به استاندال بأن الرواية هي مرآة متنقلة في الشوارع.

ويقول محرر تايم مردفا: «إن فنون القرن العشرين تمضي في خط معاكس لفنون القرن الماضي؛ إذ هي تتخلى رويدًا رويدًا عن جزئيات الحياة اليومية، لتجمع أشعة مشكلاتنا في ثورة العام دون الخاص، والكل دون الجزء.»

وهكذا تتألق قضايا الإنسان الكبرى التي تتعلق بمشكلاته المصيرية مضمِرة في تكوينها الدرامي كافة مشكلاته الأخرى ... وهكذا تتجه السينما في العالم نحو الاتجاه الوجودي مع الالتزام بهمومنا الأخرى. بينما تتجه السينما الإيطالية نحو المزيد من الواقعية الجنسية المريضة.

(٢-٣) ... والسينما عندنا

شاهدت فيلمًا مأخوذًا عن قصة عبد الحميد جودة السحار (أم العروسة) يروي لنا مأزقًا خطيرًا انزلق إليه أحد الموظفين الصغار حين بدأ يعدُّ لابنته الكبرى جهاز العرس.

فقد نفد كل ما معه من نقود، ولم يجد مفرًّا من سرقة مائتي جنيه من خزينة المصلحة التي يعمل بها، وذهب مع زوجته يشتري لابنته كل ما تريد وما لا تريد ... إلى أن حانت ليلة الزفاف، وعندئذٍ استعد الجميع للفرح، بينما كان الأب يستعد للحزن الطويل؛ كان يعد نفسه للسجن. وبالفعل جاء إليه أحد أبنائه الصغار أثناء الحفل ليخبره بأن أحد الضباط يطلبه في الخارج. فارتدى ملابسه وقبَّل زوجته وخرج. وأسفل المنزل كانت المفاجأة، كان هناك أحد أصدقائه من الموظفين الذي كان يدري بمحنته الاقتصادية؛ ولهذا سدد من جيبه ما أخذه الأب لزواج ابنته. أما الضابط فلم يحضر إلا لأن توصيلة الكهرباء لم تكن قانونية.

بجانب هذه القصة، نشاهد قصتين أولاهما خاصة بهذه الأسرة الكثيرة العدد الضيقة المورد العديدة المفارقات والتناقضات، والقصة الثانية حول تلك الصداقة العاطفية التي نشأت خلال قصة الزواج بين أحد أصدقاء العريس وشقيقة العروس، وكيف أن الأب حين سمع من العريس الجديد أنه يريد أن يتزوج فورًا في نفس الليلة أغمي عليه ولم يفق إلا حين قال العريس صراحة إنه سيساعد والد العروس.

هناك إذن ثلاث قصص تعرضها الشاشة في محور درامي موحد إلا أن هذه القصص اعتمدت أساسًا على الحبكة التقليدية والعقدة المألوفة ... ومن هنا لم يكن ثمة تشابك بين هذه القصص، بل مضت في خطوط متوازية لم تلتقِ أبدًا إلا في حرارة المفاجأة. هذه هي الملاحظة الأولى.

أما الملاحظة الثانية فخاصة بالنتيجة الفكرية التي يمكن استخلاصها بأن العلاج الاقتصادي الناجز لمشكلات الطبقة المتوسطة في بلادنا هو السرقة أولًا، والشهامة ثانيًا. فقد حل المؤلف — بموافقة المخرج — مشكلة الموظف المصري الصغير بأن يسرق من الخزينة، ثم يجد من أصدقائه من يخلصه من هذه الورطة. وهو علاج نابع من تفكير مغرق في الحلول الفردية السريعة؛ أي إنه بعيد كل البعد عن المناهج التي تستقصي أبعاد الأزمة من جذورها.

(٢-٤) أصابع الصهيونية تلوث «الكتاب المقدس»

من التقاليد الهامة التي ترسيها الإدارة الجديدة للرقابة على المصنفات الفنية، أن تشرك عددًا من المعنيين بشئون السينما في مشاهدة الأفلام الوافدة من الخارج. فهذا التقليد من شأنه أن يتيح الفرصة لازدهار شكل ديمقراطي لا يتحكم في العين الفنية للشعب وذوقه.

وقد منعت الرقابة الجديدة بعد عروض خاصة متتابعة أفلامًا مثل «الخرطوم» و«دكتور زيفاجو» ... وتنبع خطورة الفيلم الأول من أنه يصور كفاح أحد الشعوب الشقيقة — وهو شعب السودان — تصويرًا مخزيًا؛ فيجعل «جوردون» الإنجليزي، بطلًا للتحرير، ويكاد يصبح الفيلم بعد ذلك مجموعة من المعارك الدامية بين الشعبين الشقيقين المصري والسوداني.

وهكذا يتضح الهدف الاستعماري من الفيلم. أما «دكتور زيفاجو» فهو ليس معاديًا للثورة الاشتراكية في روسيا وحدها، وإنما هو «ضد كل ثورة» كما قال بعض نقاد الغرب أنفسهم. ذلك أننا لو تغاضينا عن المشاهد الخاصة بالثورة السوفيتية، فإننا نجد من

الفيلم موقفًا محددًا من فكرة الثورة بشكل عام. وهي أنها تقضي على أعدائها وأصدقائها معًا دون تروٍّ وإمعان للنظر، وأنها كذلك تقضي على الجانب الروحي في حياة البشر باغتيالها للمواهب الفنية في وجدان الأجيال المعاصرة لها.

وفيلم «الكتاب المقدس» — كما ينبغي أن يسمى لا الإنجيل كما أشيع عنه خطأ — هو أحدث الأفلام التي تعرضها الرقابة الجديدة على جمهور ضيق من المتخصصين في شئون الرأي والسينما.

والفيلم يتكون من جزأين: أولهما يبدأ منذ بدء الخليقة؛ أي منذ جاء في سفر التكوين: «في البدء خلق الله السموات والأرض» إلى ما جاء في نفس السفر حول نوح وقصة الطوفان وميثاق الله مع أبناء الأرض كلما ظهر قوس قزح في السماء: «فلا ينقرض كل ذي جسد بمياه الطوفان.»

ويبدأ الجزء الثاني بقوم نوح الذين تناسلوا من صلب سام وحام ويافث، وبعد عشرة أجيال ولد في أورالكدانيين «رجل اسمه إبراهيم، وعندما تقدمت به السن قال له الرب: اذهب من أرضك ومن عشيرتك ومن بيت أبيك إلى الأرض التي سأريها لك فاجعلها أمة عظيمة.»

واستجاب إبراهيم لأوامر السماء حتى وضع يده على الأرض التي حددها له الرب. ولم تكن زوجته «سارة» تنجب أطفالًا.

وأخذ إبراهيم في الترحال، وهنا يقول النص السينمائي بالحرف: «على أن الأرض كانت أمامهم كما وعدهم الله، وضربوا خيامهم في طولها وعرضها من بيت إيل إلى قادش وشويل إلى مصر وجاءت مع سارة خادمتها هاجر المصرية». ويركز النص بعد ذلك على هذا الوعد «إنني أقيم عهدًا بيني وبينك، الذي يخرج من أحشائك هو يرثك وتدعو اسمه إسحاق»، غير أن سارة ما تزال عاقرًا؛ لذلك فهي تهب جاريتها هاجر لزوجها إبراهيم، يعاشرها وتحمل منه وتلد ابنًا يدعونه «إسماعيل».

ويعاود الله تأكيده لوعده السابق أن تلد «سارة» ابنه إسحاق بالرغم من أنها عقيم وكبيرة السن. لهذا يكتفي إبراهيم بمباركة إسماعيل ولكنه يبقى على «وعد الله» لإسحاق الذي لم يولد بعد. ويولد إسحاق ويكبر، ويوم فطامه تطلب سارة من زوجها أن يطرد هاجر وابنها «ابن هذه الجارية لا يرث مع ابني إسحاق». وهنا يقول الله لإبراهيم أن يسمع لسارة: «لأنه بإسحاق يدعى لك نسل»؛ وتطرد هاجر وابنها، وبعد سنوات يختبر الله إيمان إبراهيم فيطلب إليه أن يقدم ابنه إسحاق «ذبيحة للرب»، ويتأهب إبراهيم لإعداد

«المحرقة» فوق أحد الجبال المجاورة، وفي اللحظة الأخيرة يرتفع صوت الله مانعًا إبراهيم من ذبح وحيده إسحاق ليرى خلفه كبشًا معدًّا للفداء. وفي طريقه إلى مكان التقدمة يجوب إبراهيم مع إسحاق على أطلال سدوم وعامورة التي عرض الفيلم قصتها بشيء من التفصيل، ويحكي الأب لولده هذه القصة قائلًا:

> «إن الله يجلس على عرش السماء التي تظلل الأرض وتجعل منها مكانًا صالحًا للسكنى، فأي قيمة للأمراء في نظام كهذا؟ سيطلق عليهم ريحًا فيذوون ويذبلون، وستحملهم الدوامة فيما تحمل»، ثم يهمس إبراهيم وهو يرحل بابنه عن الخرائب: «يجب أن نطيع العلي القدير.»

وينتهي الفيلم بالمشهد الذي يخاطب فيه الله إبراهيم أن يرفع يده عن إسحاق: «إبراهيم ... إبراهيم ... لا تمد يدك إلى الغلام؛ لأني الآن علمت أنك خائف الله فلم تمسك ابنك. ها كبش المحرقة. لقد اختبرتك كالمعدن يُختبر في الأتون. واخترتك من أتون العذاب. والآن أكثر سلك تكثيرًا كنجوم السماء وكالرمل الذي على شاطئ البحر.»

هذا هو النص السينمائي الذي أشرف على إعداده اثنان من رجال الدين المسيحي في الولايات المتحدة، أحدهما كاثوليكي والآخر بروتستانتي، وأنتجته شركة فوكس القرن العشرين، وأخرجه جون هيستون.

ولا شك أن «النص» كما قيل أبعد ما يكون عن روح التوراة ونصوصها على السواء، باستثناء الجزء الأول الذي يبدأ بقصة الخلق وينتهي بالطوفان ... فالمخرج والمشرفون على الفيلم قاموا بحذف أشياء، وإضافة أخرى، كما أنهم توقفوا بالفيلم عند نقطة ليست هي بالقطع نقطة النهاية في الكتاب المقدس مما يرتفع بالريب والشكوك حول أهداف الفيلم إلى مستوى اليقين من أن الأيدي التي اختفت وراء وثيقة الفاتيكان التي برأت اليهود من دم المسيح، فلوثت بذلك «العهد الجديد» هي نفسها الأيدي التي تختفي وراء هذا الفيلم فلوثت «العهد القديم»، وهكذا تصبح أصابع الصهيونية قد لوثت «الكتاب المقدس» بأكمله.

هذا الفيلم من وجهة نظر المسيحية التي أبداها بعض المشاهدين، والتي يدين بها رجال الدين الأمريكيين الذين وافقوا على نصه السينمائي، يعد انحرافًا شديدًا عن نصوص الإنجيل التي ترى في أحداث سفر التكوين رموزًا لمجيء المسيح؛ فالابن الوحيد الذي تتبارك فيه جميع الأمم هو إسحاق في التوراة، ولكنه المسيح في الإنجيل، فهكذا يقول بولس في «رسائله» ولوقا في «سفر الأعمال» وبقية الإنجيليين في «البشائر الأربعة»، أن الإنجيل،

وهو كتاب المسيحيين الأول، يرى في مختلف أحداث التوراة رموزًا للمستقبل الذي يرسمه «الإنجيل» قائلًا: «على قدر ذلك قد صار يسوع ضامنًا لعهد أفضل»، كما جاء في رسالة «بولس» إلى العبرانيين (ص٧ ع٢٢). ومن وجهة نظر المسيحية أيضًا يقول «بولس» في نفس العدد والإصحاح: «... فإنه يصير أبطال الوصية السابقة من أجل ضعفها وعدم نفعها»، وبالتالي فإنه بالرغم من تبني العهد الجديد للعهد القديم، إلا أن العهد الجديد وحده هو الصورة العقائدية الصحيحة عند المسيحيين.

وهذه الصورة تقول إن فيلم «الكتاب المقدس» يعادي المسيحية من حيث الجوهر، كما قال البعض، وهو فيلم «تهويد المسيحية» كما قال البعض الآخر؛ فقد حُذف مثلًا مشهد شديد الأهمية في اللاهوت المسيحي، وهو هذا اللقاء الذي تم بين إبراهيم وملكي صادق ملك شاليم الذي أخرج خبزًا وخمرًا فقدم له إبراهيم العشور (تكوين ١٤: ١٧) فملكي صادق عند المسيحيين يرمز إلى المسيح الذي يعد عندهم أعظم من إبراهيم؛ وبالتالي فليس المقصود بالابن الوحيد أن يكون هو إسحاق، بل هو المسيح. وحينئذٍ يصبح الوعد المعطى لإبراهيم ليس وعدًا ماديًّا محددًا بنسل إسحاق، وإنما هو وعد لكل من آمن بالمسيح الذي «جاء إلى خاصته وخاصته لم تقبله، أما الذين قبلوه فقد أعطاهم سلطانًا بأن يكونوا أبناء الله؛ أي المؤمنين باسمه.»

ويلتقي هذا النص الإنجيلي مع النص التوراتي المضاد للعنصرية تمامًا حين يقول الرب لإبراهيم: «تتبارك فيك جميع قبائل الأرض» (تكوين ١٢: ٣). ويؤكد القول مرة أخرى: «ويتبارك في نسلك جميع أمم الأرض» (تكوين ٢٢: ١٨). وقد حذفت هذه جميعها من النص السينمائي ليوهم الفيلم جمهور المشاهدين بأنه لا رمزية هناك في الوعد الإلهي لنسل إسحاق، وليوهم أيضًا بأن «شعب الله المختار» هم «بنو إسرائيل» وأرض فلسطين هي **«أرض الميعاد»**.

ولم يقتصر التشويه على الحذف فقط، وإنما أيضًا على الوقوف عند نقطة محددة من صفحات التوراة، هي إقدام إبراهيم على التضحية بإسحاق وتدخل الرب في اللحظة الأخيرة حين تأكد له إيمان إبراهيم. فأحداث التوراة نفسها بعد ذلك حين نطوي سفر التكوين لنقرأ ما تلاه من أسفار، تقول: إن بني إسرائيل قد أغضبوا الله، وإن الله كثيرًا ما تخلَّى عنهم، وتنتهي التوراة بتفتح حقيقي على العالم يتصل بالدنيا الجديدة التي افتتحها المسيح في الإنجيل محطمًا الدعوة العنصرية مناديًا بأنه جاء إلى جميع شعوب العالم.

وكما أن الفيلم يعد من وجهة نظر المسيحيين «ضد المسيحية» أو تهويدًا لها على أقل تقدير، فإنه يعد أيضًا من وجهة النظر الحضارية فيلمًا عنصريًّا خطيرًا يقوم على تقديس

«العرق». وهنا لا يعتمد الفيلم على حذف بعض النصوص التوراتية فحسب، بل يضيف من عنده الشيء الكثير، **يضيف مثلًا حديثًا مطولًا بين إبراهيم وهاجر حول مباركة إسماعيل لم يرد قط في التوراة**، وهو حديثٌ زيَّفه المشرفون على الفيلم على لسان إبراهيم يبرر فيه الموقف العنصري تبريرًا لا يستند على أية نصوص واردة في التوراة. ويضيف أيضًا مشهدًا كاملًا يأخذ فيه إبراهيم ولده إسحاق ليطوف به على أطلال سدوم وعمورة ليوهمه ويوهمنا أن هذه البقعة من الأرض — وهي جزء من فلسطين المحتلة الآن — قد دمرها في القديم من جميع ملوكها وحكامها لتبقى لبني إسرائيل، فيومئ بذلك إلى ما حدث لنفس البقعة من الأرض في العصر الحديث «**وعلينا أن نطيع الله**»؛ أي إن ما حدث في فلسطين كان بأمر الله.

هذا هو الفيلم الذي وافق عليه بعض رجال الدين الأمريكيين، ناسين خطاب المسيح الشهير في اليهود: «**لا تفتكروا أن تقولوا لأنفسكم لنا إبراهيم أبًا؛ لأني أقول لكم: إن الله قادر أن يقيم من هذه الحجارة أولادًا لإبراهيم**» ... ليست المسيحية إذن وراء هذا الفيلم الصهيوني، وإنما نفس الأصابع التي سبق لها أن لوثت التاريخ المسيحي حين أصدرت وثيقة تبرئة اليهود من دم المسيح.

(٢-٥) لعنة الماضي

من مظاهر الموجة الجديدة في السينما العالمية الآن هو التركيز على مشكلات الفرد غير العادية كانعكاس لمشكلات المجتمع العادية. أي إن ما يصاب به المجتمع ككل، إذا أصيب به أحد أفراد هذا المجتمع فإنه يصبح مثقلًا بأكثر جوانب المرض بشاعة. والتركيز على مشكلات الفرد في الموجة الجديدة للسينما ينقلنا إلى العملية الفنية التي قد تتناسب مع هذا التركيز، فنحن نشاهد معظم الأحداث تدور في حيز ضيق، ربما كان غرفة على شكل L كما هو الحال في هذا الفيلم الذي يعرض الآن بالقاهرة تحت عنوان «لعنة الماضي». فالحيز الضيق يتيح لمشكلة الفرد أن تتبلور وتتحدد. كذلك فإن أمثال هذه الأفلام تمنح الفرصة لكاتب القصة وكاتب السيناريو على السواء أن يتعمق نماذجه البشرية من الداخل، وأن تجعل من عالمها النفسي اللوحة الرئيسية للمنظور السينمائي.

في قصة «لعنة الماضي» تتبع الكاميرا فتاة في السابعة والعشرين هي «ليسلي كارون»، نشاهد الفتاة في حالة «بحث» ... والمخرج يركز تركيزًا واضحًا على «حالة البحث» هذه ... فالأمر ليس مجرد بحث عن غرفة كما سنعرف بعد قليل، وإنما تدلنا النقلات المتتابعة على

مختلف زوايا وجه الفتاة. إننا أمام حالة غير عادية ... الشوارع وقطاع الطرق والضباب جميعًا تصنع هارموني مع نفسية الفتاة الغريبة القادمة من الشاطئ الآخر للمانش، من باريس، وهي تحمل بين أحشائها غريبًا جديدًا هو الجنين المظلوم في دنيانا ما دام قد جاء بوسيلة غير شرعية في عرف الناس.

هذه هي المقدمة إذن، تتبُّع دقيق لنفسية الفتاة إلى أن تستأجر غرفة على شكل L من سيدة عرفت بمهارة كيف تساومها حتى نجحت في تأجير الغرفة الضيقة للفتاة.

وتبدأ جين في السؤال عن أحد الأطباء. وتذهب إلى الطبيب، ليؤكد لها أنها حامل، وأن عملية الإجهاض لن تكلفها أكثر من خمسين جنيهًا ... وهنا، يؤكد لنا المخرج الملامح الأولى للفتاة، وهي التمرد الأصيل في وجدانها: أنها تثور على الطبيب ثورة عارمة! أنها ما جاءت إليه إلا لتعرف ما إذا كانت حاملًا أم لا. والآن، وقد عرفت يقينًا أنها تحمل بين أحشائها جنينًا، فإنها لا تفكر لحظة في إعدامه كما يتجه تفكير الجميع. نفس الكلمات تلقيها في وجه جارتها العجوز التي أومأت لها ذات يوم بأنها تشك في وجود «شيء» بين أحشائها.

الشجاعة والتمرد والصلابة من أهم الصفات التي تتسم بها جين؛ لذلك فهي لا تتردد لحظة في أن تواجه صديقها الشاب الإنجليزي الذي يسكن في إحدى غرف المنزل الذي تقيم به. إنها فرنسية هاربة من أبويها في باريس، وهي قد حملت من «أحدهم» بمحض اختيارها، وهي لا تريد العودة إلى «أحدهم» هذا؛ لأنها لا تحبه! بل إن المخرج ينقلنا إلى إحدى اللحظات التي جمعت بين جين وصديقها الأول — والد الجنين — فنراها كيف تقف منه موقفًا نهائيًّا لا رجعة فيه!

أما الصديق الجديد الذي صادفته في المنزل؛ فهو أحد أبناء الجيل الجديد من الأدباء البائسين في إنجلترا. إنه يرى نفسه يكتب ويكتب ويكتب، بلا جدوى ... قصصه كلها سلسلة لا تنتهي من الفشل! وهو يعيش حياته كيفما اتفق. يقوم بأي عمل يقيه الجوع فحسب. وهو يقع في هوى جين منذ اللحظة الأولى، ولكنها تصده مرة واثنتين فيحس بالفشل يتسرب إلى البقية الباقية من إنسانيته. غير أن جين لم تكن تقصد أن تصده لشيء، إلا لأنها تريد أن تعيش حياتها بلا آلام يمكن أن تستجد، أما الحب! فهي قد وقعت فيه مرة أخرى، ولكنها كافحت باستماتة حتى لا تقع. وبين المد والجزر أعلنت تسليمها وارتمت من جديد في أحضان الصديق الجديد.

ويعنيني أن أؤكد أن كاتب القصة لا يفعل ما يراه البعض هنا صحيحًا، وهو أن المرأة مآلها السقوط لضعف فطري بها ... وإنما هو يصور قلق الجيل الجديد في أوروبا،

وأزمة القيم، ويصور التمرد الجارف الذي يقلب المعايير أمام الشباب فلا يجد سوى تجربته الشخصية مقياسًا لكل شيء. جين إذن تجرب نفسها من جديد. كذلك فالشاب، يحمل على رأسه فشل السنين، أو لعنة الماضي بالنسبة له، ويحاول أن يعيش من جديد، خلال قصة حب كبير.

وتبدأ جين في تذويب لعنته بالتخفيف من حدة فشله، فتقرأ قصصه الواحدة بعد الأخرى ... وهو يحاول أن يكون صادقًا، فيكتب بدماء القصة الحقيقية التي يعيشها مع جين ... ولكن دون جدوى؛ فثمة شيء خطأ يعرقل مجرى العلاقة بينهما.

ذلك أن الشاب «توم» يحاول أن ينسى «الشيء» الذي يسكن أحشاء جين بلا فائدة. إن هذا الشيء يكبر في عينيه شيئًا فشيئًا حتى يصبح غريمًا خطيرًا. وتحاول جين أن تقنعه بشيء واحد؛ أنها تحبه! وأنها لم تنطق بكلمة الحب قبل الآن! وأنها تحس بأن رابطةً حية مشتركة تربط بينهما ... ولكنه لا يعير كلماتها اهتمامًا أو التفاتًا، فهو يتمزق من ذلك «الماضي» الرابض في أعماقها كالوحش يلتهم أحلامه التهامًا.

وفي هذه الفترة يكون الجنين بين أحشاء جين قد كبر، فتأتيها آلام المخاض ... وتذهب إلى الطبيب الذي يؤكد لها أن الولادة طبيعية، ويعدها بأنها ستجيء بـ «جورج» إلى هذا العالم، لتضيف إلى رجاله رجلًا جديدًا يحمل معه المزيد من المتاعب. ولكنها تخيب آمال الطبيب وتأتي إلى العالم بفتاة صغيرة جميلة، ترجو لها ألا تكون امتدادًا للعنة أمها؛ اللعنة الأبدية.

وفي هذا الوقت يكون توم قد انتهى من كتابة القصة الطويلة التي بدأ يكتبها وقد نسي كل ما كان بينهما، فذهب إليها في المستشفى وترك لها القصة، قائلًا لها إنه يرجو منها شيئين: أولهما أن تقرأها، والثاني أن تقول رأيها ... وتمسك جين بالقصة وتقرأ، وترى نفسها في الحوار والأحداث والمواقف، فلا تملك إلا أن تعجب بالقصة ... فقط يجب إضافة شيء إليها؛ يجب إضافة الخاتمة!

لقد كان واضحًا أن المخرج يتناول أزمة جيل جديد كامل يعيش في أوروبا على هاوية اليأس. فالحضارة التي تظلله تنهار فوق رأسه، وتتهاوى مع جدران المعبد كافة القيم والمثل التي عاش يؤمن بها وبعلوها وبرفعتها. وبالرغم من أن هذه الحضارة هي حضارة الفرد، لم يستخدم في تجسيد هذا المعنى رموزًا معقدة، بل تعمق بالكاميرا والحيز الضيق أدغال الفرد، وجاس بين أحراش النفس البشرية في قوتها وضعفها وتمردها. ووضع كافة المتناقضات على كفَّي الميزان حتى لا يرجح أي منهما. إنه لا يقدم حلًّا ولا يقدم علاجًا، وإنما يجسِّم بشجاعةٍ أزمةَ، بل مأساة حضارة كاملة.

(٢-٦) لماذا تلح السينما الغربية على العاطفة المشينة؟

منذ وقت غير قصير والسينما الغربية تلح على موضوع العلاقات الشاذة بين البشر؛ كعلاقة البنت بأبيها أو أخيها، أو علاقة الشاب بأمه أو بأخته ... وهكذا. والقاهرة تشاهد فيلمًا من هذا النوع الذي أسمته الترجمة العربية «بالعاطفة المشينة».

والفيلم يبدأ هكذا: شاب متزوج من فتاة نصفها ملاك والنصف الآخر امرأة. وهو ناجح حاليًّا إلى حد كبير بفضل امرأة أخرى تحبه. يبرق «جوليانو» إلى أخته بأنه سوف يحضر إليها خلال أسبوع. تفرح الأختان فرحًا شديدًا.

ويخيل إليَّ أن هذه البداية تقترب في الكثير من البدايات المسرحية. وهو الاتجاه السائد الآن على موجة السينما الجديدة. تلي هذه المجموعة من المشاهد ما يلي: يحضر جوليانو برفقة زوجته. تستشعر الزوجة الملاك بأن ثمة علاقة بين زوجها وامرأة أخرى. تشاركها في الغيرة الشقيقة الصغرى لجوليانو «كاري». كاري ممزقة من الداخل تمزقًا رهيبًا. إنها تكره الزوجة الملاك، وتكره المرأة الأخرى، وتكره شقيقتها «أنا» لأنها واجهتها بشجاعة وقالت لها: أنت تميلين إلى أخينا جوليانو ميلًا جنسيًّا!

ويخيل إليك أن الفصل الثاني من المسرحية قد أسدل عليه الستار ليفتح مرة أخرى على تلك القصة الجانبية الخاصة بعلاقة جوليانو بتلك المرأة الأخرى التي لا نراها إلا لمامًا لقد عرفت «لي» زوجة جوليانو كل شيء عن تلك المرأة؛ لذلك تتصل بزوجها لتطلب إليه أن يبعد زوجته عن طريق جوليانو، أن تتركه لها لمدة عام فقط على حد تعبيرها. وتذكر للرجل موعدًا محددًا بين جوليانو وزوجته، فيذهب برجاله إلى الموعد للانقضاض على الزوجة العاشقة وجوليانو على السواء، ولا يتركوهما إلا وهما غائصان في دمائهما.

وما إن يفيق جوليانو على حقيقة الأمر ويعرف كل شيء حتى يبادر بترك البيت في طريقه إلى زوجته، وإلى حبيبته من جديد. لقد ترك العاطفة المشينة الممثلة في أخته إلى العاطفة الإنسانية الممثلة في حبيبته.

إن هذا الفيلم هو فتح جديد من النواحي التكنيكية. فتقسيم السيناريو إلى مشاهد مسرحية أو قريبة من المسرح هو تركيز على الغليان الداخلي في الشخصيات ما دامت الحركة الخارجية فقيرة أو معدومة، بل إن الحركة الخارجية أصبحت جزءًا لا يتجزأ ولا ينفصل عن الحركة الداخلية. أي إن هذا الفيلم هو أقرب ما يكون إلى الأعمال النفسية منه إلى الأعمال البهلوانية التي تتحفنا بها السينما الغربية.

غير أن الإلحاح الدائب المستمر على العواطف المشينة هو الذي يستوجب التوقف والتساؤل. إن الفيلم لا يمنحنا بصيصًا من الضوء على حياة هاتين الشقيقتين اللتين نزع

بإحداهما الشذوذ إلى الميل الجنسي نحو أخيها، وينزع بالأخرى إلى عاطفة الأمومة. الفيلم لا يفسر لنا حياة هاتين العانستين، ومع ذلك فإن المخرج يستكشف لنا ما أضمره المؤلف؛ فهو يتلاعب بالأضواء والظلال كلما كانت الأضواء خادمة للغرض الفني والهدف الفكري معه، وكلما كانت الظلال تعبيرًا سيكلوجيًّا عما يدور بباطن هذه الشخصية أو تلك.

وإذا كانت «الآلة» هي المجتمع، وهي الحضارة التي تنبت العواطف المشينة فإن الفنان لم يلجأ قط إلى المباشرة والتقريرية في تجسيم الآلة والحضارة المنهارة، بل راح يركز الكاميرا على أعماق المواقف والأحداث والشخصيات، فظهرت لنا انعكاسات الآلة لا الآلة نفسها.

(٢-٧) ماذا حدث للصغيرة جين؟

ذكرت أن الملاحظ على السينما الغربية بشكل عام أنها تلح إلحاحًا متصلًا على الجوانب الشاذة في العلاقات الإنسانية، وضربت مثلًا لذلك بفيلم «العواطف المشينة».

وتعرض القاهرة فيلم «ماذا حدث للصغيرة جين» وهو يركز تركيزًا واضحًا أيضًا على الجوانب القاتمة في الحياة البشرية، بحيث أراني أتساءل مرة أخرى: ماذا حدث للسينما الغربية؟

يبدأ الفيلم بمقدمة تكنيكية ممتازة هي أن الصغيرة جين كانت تجيد الغناء على أحد مسارح المدينة، وكانت الجماهير تغمرها بالهدايا المناسبة لسنها، وكانت بلانش شقيقتها تزاحمها في هذا المجد؛ لأن المنتجين والمخرجين كانوا يفضلون إحداهما على الأخرى، فكانوا يخلقون بينهما أسباب التعاسة دائمًا.

إلى أن كبرت الأختان، وذات يوم كانت بلانش تقود السيارة، فاصطدمت بالبوابة أثناء عبور جين، فكانت النتيجة أن أصيبت ساقا بلانش إصابة خطيرة أدت بها إلى الكساح التام.

وهنا تنتهي المقدمة ليبدأ الفيلم ... يبدأ مع حياة جين وبلانش الكسيحة، مصورًا ماذا تكون مثل هذه الحياة ... وبالنسبة لهذه المقدمة أريد أن أبدي مجموعة من الملاحظات.

- أنها جزء لا ينفصل عن أحداث الفيلم، ولكنه لا يلخص هذه الأحداث، بل هو يركز الأسباب المؤدية إلى المأساة. وقد استخدم المخرج في تركيز الأحداث وسائل جديدة تمامًا؛ فتتبَّع جين وبلانش في أطوار عمرهما المشترك، لم يكن تتبعًا آليًّا ميكانيكيًّا محضًا، بل كان كشفًا لجوهر الشخصية الإنسانية من الداخل، فلم يكن يعنيه

مطلقًا أن جين زادت في العمر خمسة أعوام، بقدر ما كان يعنيه أنها بدأت تحس بالزمن على نحو خاص بها ... وهكذا.

- رسمت المقدمة منهج الفيلم في تحليل المأساة ... فمنذ البداية نرى وجوه المخرج والمنتج والجمهور جميعها تعاني دقات المسرح التقليدية وهي أننا مقبلون على مأساة أسهمت في صنعها أيدٍ كثيرة ... إن التأكيد على هذه النقطة ينقذ نهاية الفيلم من التأويل الخاطئ، بل يضع أيدينا على العناصر الحقيقية التي كان لها النصيب الأوفر في صنع المأساة.
- لم تعتمد المقدمة على التهويل والصراخ، بل جاءت قصة قصيرة دامية بدأت بفتاة جميلة متفتحة للحياة، وانتهت بفتاة أخرى حطمت

أحلامها السيارة في اللحظة التي أرادت فيها أن تحلق بعيدًا. لم تكن المقدمة صارخة، بل كانت مدخلًا طبيعيًّا على جوهر المأساة.

(٢-٨) ما هي المأساة؟

لقد ظلت بلانش تعاني آلام الوحدة الداخلية المرعبة، بلا أبٍ ولا أم ولا أخت! جنت جين من هول الأحداث المحيطة بها؛ فقد كبرت في السن، وهجرت الأضواء، أو هجرتها الأضواء، ولم يعد لها سوى هذا البيت المثقل بالأحزان، وتلك الذكريات المجسدة في الهدايا الطفلية التي كانت تصلها من المعجبين، وقصاصات الصحف التي كانت تكتب عنها المقالات الطوال، لم يعد أمام جين إلا بلانش تجسم لها مستقبلًا فظيعًا، ونحس مع دورات الكاميرا المتنقلة بين حركات بلانش العصبية وحركات جين الجنونية أن ثمة «شيئًا» وشيئًا كبيرًا، يكمن في أعماق هذه المأساة الدامية.

وعندما تذهب جين لتكتب في الصحف أنها بحاجة إلى عازف موسيقى يصاحبها في أغانيها، تستشعر بلانش أن الجنون وصل بجين إلى ذروته، وتحاول الاتصال بطبيب العائلة دون جدوى، فقد كان «العقل» يعاود جين بين الحين والآخر ... لذلك فهي تمارس أبشع ألوان التعذيب مع شقيقتها المقعدة، بل إنها لا تتردد في قتل الخادمة حين أرادت أن تخفف من وطأة هذا التعذيب على سيدتها.

وتفوح رائحة القتل إلى أن تصل إلى أنوف رجال البوليس، ومن ثم تقوم جين بحمل بلانش من سيارتها إلى الشاطئ، وهناك تحتضر بلانش في عذاب مرير، تستشف بشاعته وهي تعترف لأختها بالسر الرهيب الذي حملته بين جوانحها أمدًا من الزمن، ولكنها في

لحظة الموت لم تعد بقادرة أن تحتفظ بهذا السر. وتدرك على الفور أن السر هنا هو «الحدث الدرامي» الذي يحرك فصول المأساة كلها، فقد عاشت جين عمرها وهي تزعم أنها كانت السبب في كساح شقيقتها، تصورت أنها كانت تركب السيارة حين دهمت بلانش وأقعدتها إلى الأبد! وكان الإحساس بالذنب عاملًا أساسيًّا في توصيل جين إلى حافة الجنون، إلى جانب العوامل الأخرى التي يتولى أمرها المخرجون والمنتجون والجماهير.

إلى أن بدأت «بلانش» تحتضر وتعترف لأختها اعترافًا غريبًا، اعترفت بأنها هي «بلانش» التي كانت تقود السيارة، ثم لمحت جين قادمة تطوح بها الخمر يمنة ويسرة فكادت تنتهز الفرصة وتقتلها، ولكنها تراجعت في اللحظة الأخيرة، ومن ثم اصطدمت بالبوابة، وكانت النتيجة المذهلة هي ذلك الكساح الذي أقعدها مدى العمر!

هذه هي الحقيقة. وهذا هو جوهر المأساة! لقد عاشت جين حياتها مثقلة بالجنون لأنها توهمت أنها تسببت في كارثة شقيقتها، فهكذا فعلت بلانش فور الحادث، انتهزت فرصة أن جين سكرى، وأوهمتها هي والجميع أنها كانت تقود السيارة حين دهمتها على فجأة منها.

تسرب الاعتراف وئيدًا إلى عقل جين الخرب، ثم جاء البوليس أخيرًا متسائلًا عن مكان بلانش.

وينتهي الفيلم لنستكشف أدوات المخرج الممتاز الذي قام بإخراج هذا الفيلم العظيم ... إن الكاميرا لم تخرج من بيت جين وبلانش إلا في فترات قصيرة ... لهذا كان الفيلم مهددًا بأن يصاب بالجمود، ولكن هذا لم يحدث قط؛ لأن المخرج تمكن من استغلال كل جزئية في هذا البيت، أصبحت المقاعد والحيطان والذكريات، جميعها، أحداثًا درامية كاملة الفعالية. تحولت بلانش في غرفتها ومعها فطورها، ومع جرس مطالبها الخاصة، ومع الخادمة ... تحولت إلى عالم كامل ... عالم يديره المخرج بمهارة أبناء «الموجة الجديدة» في السينما، التي تركز الكاميرا على العالم الداخلي للفرد وللمجتمع على السواء.

كذلك جاء السيناريو تخطيطًا فنيًّا دقيقًا لهذا العالم المعقد الذي جاءت به القصة، كما جاءت الكاميرا تلبي رغبات المخرج والسيناريست في حرية كاملة داخل نطاق النص. إننا نشعر في هذا الفيلم أن المخرج والسيناريست والمصور والممثل، كلهم، يفكرون بعيون مفتوحة.

في أزمة القصة القصيرة

إلى أين تمضي القصة العربية القصيرة في مصر؟ عشرات المجموعات القصصية الجديدة تتزاحم بعضها فوق بعض على سور الأزبكية، وتقدم لنا هذا السؤال: هل هي ظاهرة مرضية أن يتزايد عدد كتَّاب الأقصوصة ويتناقص قراؤها في نفس الوقت؟ إن أقاصيص نجيب محفوظ ويوسف إدريس ويحيى حقي وأمثالهم تجيب بالنفي. الواقع أيضًا يضيف بديهية تقول: إن عصرنا يستجيب للقصة القصيرة أكثر من أي فن أدبي آخر؛ لأنها تكتسب أخطر سماته من ناحية المظهر، وهي السرعة. ومع ذلك فالصحافة — ترمومتر عصر السرعة — بدأت تتجه إلى الرواية بشكل ملحوظ، بينما هي الأم الشرعية للقصة القصيرة في بلادنا المجلات الأسبوعية والصحف اليومية على السواء. ماذا حدث؟ لقد سجلت في غير هذا المكان «ظاهرة» أدبية هي أن جيل الشباب الراهن يتجه إلى القصة القصيرة، على النقيض من الأجيال السابقة التي عُنيت بالرواية إلى درجة كبيرة. ويبدو أن المناخ غير الصحي الذي تعيش فيه آدابنا وفنوننا ينبت «ظواهر كاذبة» في أكثر الأحيان. إذ تبين لي من خلال مسابقة نادي القصة للرواية وما قدمه بعض الشباب من إنتاج روائي إلى المؤسسة المصرية العامة للتأليف؛ تبين لي أن هناك أعمالًا جيدة في مجال الرواية ينتجها الشباب وتحجبها أزمة النشر.

ومعنى ذلك أن ما نلحظه من إنتاج كمي ضخم في مجال الأقصوصة ليس إلا ظاهرة كاذبة، تنفيها أولًا من حيث الكم الأعمال الروائية المكدسة عند أولئك الشباب. وتنفيها ثانيًا من حيث الكيف جودة هذه الأعمال الروائية من جهة، وضعف مستوى القصة القصيرة من جهة أخرى.

ألأن الرواية تغري بالجدية والتروي، بينما الأقصوصة تغري بالسهولة واليسر؟ ربما. ولكنه على كل حال سبب سطحي لا يقبل التعميم، ولا ينسحب على كل كتَّاب الرواية

والقصة القصيرة؛ لأننا سوف نكشف في الفريقين من يأخذون الفن عمومًا على أنه قضية جادة، ومن يأخذونه لهوًا وتسلية.

أمامي الآن ثلاث مجموعات ترسم فيما أرى معالم الأزمة: «الجورب المقطوع» هي المجموعة الأولى للسيدة ملك عبد العزيز. سوف تلحظ تعاطفًا إنسانيًّا عميقًا بين المؤلفة وشخصياتها. وسوف ينعكس هذا التعاطف الجميل على وجداناتنا بالمرارة والدهشة والفرح ... إلخ. هذا التجاوب الصادق بين الفنانة وموضوعات قصصها، والقراء، هو السمة البارزة في مجموعتها الأولى. وهذا التجاوب، بعينه، يفصح عن مزلق خطير يقع فيه أغلب كتاب القصة القصيرة عندنا، وهو نابع من التقاءٍ واعٍ واختيار دقيق لما «يماثل» همومنا وظروفنا وآلامنا. والتماثل لا يتطلب من الكاتب سوى حشد أكبر مجموعة من الأحداث المادية التي تنبثق عنها العبرة في النهاية. التماثل ليس تصويرًا فوتوغرافيًّا للواقع: هو التقاء معه، لا يسبقه ولا يتخطاه ولا يتجاوزه. لذلك تهزنا كلمات الخادم الصغير في قصة «قلب كبير» عندما يرفض الطعام الفاخر الذي أرسلته إليه أمه من القرية، يرفض لأنه يعلم حرمان أسرته، بينما يأكل مثل هذا الطعام وأفخر منه. تهزنا هذه الكلمات، ثم تغادرنا كما هي، ونبقى على الحال التي كنا عليها قبل هزتها العابرة. أمثال هذه الهزات تحدث لأن الكاتب يستلقي بمهارة فائقة في التجاويف النفسية الجاهزة بداخلنا. عملية الاستلقاء هذه تريحنا فنهتز بسرعة ثم ننام.

في قصة «الهاربة» ترى المرأة الصغيرة طفلها الأول من زوجها القديم، فتنثال على مخيلتها كافة التفاصيل التي أودت بها إلى موقفها الراهن من الشك والحيرة والارتياب. التفاصيل صور من التتابع المنطقي المألوف في حياتنا اليومية: يجب أن تتزوج من ذلك الرجل لأنها تعيش «عالة» على عمتها، يجب أن تتحمل الشح والبخل في حياة ذلك الرجل لأنها لا تريد العودة إلى عمتها، يجب أن تخفي جراحها في أعماقها حتى لا تزداد هذه الجراح عمقًا، يجب أن تعثر على المبررات دائمًا، للصمت. يجب، يجب، يجب؛ ولهذا، ومن أجل أن، ولأنها ... إلى نهاية هذه السلسلة العقلية من الصور التي أرغمت المؤلفة بطلتها على تذكيرها حتى «نقتنع» بجذورها النفسية أولًا، وبثورتها أخيرًا. هذا المفهوم للقصة القصيرة بدائي للغاية، لا لأنه يفترض غباء القارئ فحسب، بل لأنه يؤدي إلى عكس ما يريده المؤلف. فإننا لن نشعر بتلقائية الأسباب وعفوية النتائج من خلال هذا الترابط الشكلي بين المقدمات والنهايات. سوف يستقر في وعينا أن ركيزة ما في داخل الشخصية أو جوهر الحدث. ومن ثم لن ندهش كثيرًا حين تروي لنا سعاد قصة حياتها كاملة

في بضع صفحات تتخللها هذه التساؤلات: هل الأخلاق تورث؟ في عداد أي نوع يدخل البخل؟ أليس له ولو في السن المبكرة علاج؟ ولن ندهش كذلك من الشروح المطولة بين المواقف المختلفة، ولن ندهش أيضًا من النهاية عندما تفيق الأم من ذكرياتها، فتطلب ابنها وتمسح على رأسه وتقبله! هكذا تتم «الحدوتة» ولا أقول الحكاية؛ لأن هذه الأخيرة تركز في بعض المواضع، أما الأولى فتفترض أننا ننشغل عنها أحيانًا، فتكرر المطلوب في صيغ مختلفة.

في قصة «نفوس غليظة» تبدأ الشخصية قائلة: «لقد كنت امرأة شقية، فلاحة فقيرة، تزوجت في صباي ثم مات زوجي ولم أعقب أطفالًا، فارتددت إلى بيت أسرتي» ... وهكذا على نفس المنهج في سرد مجموعة هائلة من الأحداث التي تؤدي بالطبع إلى نتيجة محددة. يضاف إلى هذه القصة بالذات عيب خطير ومزية هامة، العيب هو المسافة غير المبررة بين تفكير الشخصية وسلوكها الواقعي، الكاتبة تضع عقلها ولسانها في رأس الشخصية وتدعها تتحرك وفق طبيعتها الخاصة. هذا التناقض الصارخ كان ينعكس على الأسلوب اللغوي نفسه، كأن تتساءل الفلاحة الفقيرة الجاهلة: ومتى كانت الحصاة المنحدرة من أعلى الجبل تستطيع التوقف أو الرجوع؟ غير أن أروع ما في القصة هو تلك المواجهة الفذة في تاريخ الإنسان حين يلتقي بمصيره في هدوء وثبات. إن هذا الموقف وحده كان كفيلًا بأن يتحول بالأقصوصة إلى غاية إنسانية عميقة تتجاوز المدلول المحلي القريب، لولا أن الكاتبة تفهم القصة على أنها «عرضحال» يشتمل على سيرة حياة كاملة في بضعة أسطر، ويؤدي غرضه في أن يهزنا لحظة ولا نلبث أن نحوله إلى «الأرشيف» من غير أن يحتفر في وجداننا أخدودًا جديدًا نستشعر لعمقه وقع التجربة الجديدة. ولكي تقترب الكاتبة من المفهوم الحديث للقصة، فإنها تغلفها في إطار من الذكريات أو الأحلام ظنًّا منها أن يكون هذا هو المونولوج الداخلي، إلا أن المونولوج الداخلي أداة للتعبير عن أزمة أولًا، وأداة تعبير عن الداخل ثانيًا ... وأعتقد أنه بات واضحًا أن سياجًا من الذكريات يحمي بضعة أحداث متراكمة تستهدف العظة والعبرة لا يثبت مطلقًا أنه شيء قريب من المونولوج الداخلي.

الفنان صبحي الجيار يزيد هذه القضية وضوحًا. إنه يرقد على فراشه لا يغادره منذ عشرين عامًا. النافذة التي يطل منها على العالم الخارجي هي الأقارب والأهل والأصدقاء ثم التليفون أو الراديو والتلفزيون والكتاب؛ لذلك فنحن لا نتوقع منه تجربة شديدة الاتساع والعمق — إلا في هذه الحدود الضيقة.

صبحي الجيار في مجموعته الأولى «يستر عرضك» كان يقدم للأقصوصة بثلاث صفحات أو أربع يمكن حذفها بلا تردد. وكانت أعصاب القارئ تكاد تفلت منه أمام

البلاغة القديمة التي تسود بقية الصفحات بما فيها من تقريرية وجمل شارحة بعضها بعضًا. في المجموعة الجديدة «سوق العبيد» يتخلص الكاتب من أغلب هذه العيوب. غير أن المجموعتين كلتيهما تحملان العيب الأكبر الذي تلمست آثاره على أقاصيص ملك عبد العزيز: هذا الفيض الذي لا ينقطع من الأحداث، فتراكمها في الرأس من خلال ذكرى أو حلم، فصياغتها لقطرات من دمع أو علامة تعجب أو قهقهات فرحة. قصة «سوق العبيد» تحكي لنا قصة امرأة خانها الحظ في الحياة فلم تتزوج، وانتهت بها الأيام إلى مستشفى الأمراض العقلية. هذه مأساة إذن؟ كيف عالجها صبحي الجيار؟ أقصد كيف «رآها»؟ القصة تبدأ براوٍ يعرف طبيبًا بإحدى المستشفيات العصبية، أخبره صديقه الطبيب أن لديه نواة لقصة «كذا!» وراح يحدثه عن أمر الزبونة الجديدة التي تتصور كل شخص تراه بأنه جاءها خطيبًا. ثم ناوله رسالة (لا بد من الرسالة طبعًا في هذه القصص؛ لأن الشخصية غالبًا ستحكي لنا قصة حياتها كاملة). توهمت المسكينة أن الطبيب المعالج خطيب جديد. إنه الشخص الوحيد الذي يمكنه أن يساعدها؛ فقد تخلت عنها الأسرة شيئًا فشيئًا؛ تزوجت شقيقتها الكبرى بغير عناء، هربت أختها الصغرى مع حبيبها ثم تسلموا جثتها ذات يوم بعد انتحارها احتجاجًا على زواجها الفاشل. أما هي فاكتفت بأحاديث صديق أخيها في التليفون. وأخيرًا تبين لها أن الصديق العزيز متزوج وله ثلاثة أطفال. هكذا رأى الكاتب هذه المأساة، وهي رؤية — كما نرى — من الخارج إلى أبعد حد، رؤية تتحسس القشرة بالتفصيل، بل لأنها تناولت القشرة جاء التفصيل. تقول صاحبة الرسالة في منتصفها تقريبًا: «عجبًا لك يا أبي! أتأبى على ابنتك الاختلاط البريء بين زملائها الطلبة في رحاب العلم، ثم تعرض جسدها لطالب الشراء ليقرر، بعد المعاينة، إن كان يقبل الصفقة أم يرفضها؟» وذلك، عندما نودي عليها ذات يوم لتستقبل خطيبًا، رفضها بعد ذلك. لو أن الفنان قد التفت محتوى هذه العبارة لربما كان في استطاعته أن يغير من منهجه في التعبير الفني. فأزمة التناقض بين الشكل والمضمون في حضارتنا الراهنة هو ما تؤمن به هذه الكلمات. ولكن الكاتب في تركيبه للأحداث على نحو تراكمي جعل منها جزءًا من كل، مجرد سطرين أو ثلاثة في حشد منتظم من الأسطر ... أعتقد أنه لو رأى في هذه العبارة هيكلًا شاملًا للأزمة كلها، لو أنه اكتشف من خلالها العنصر المأساوي، لما كان بحاجة لأن يحشد هذه التركيبة الضخمة من الأحداث التي تؤدي فيما بينها إلى مستشفى الأمراض العقلية. غياب معنى الأزمة، وتضخيم الجذور الاجتماعية والنفسية، يتحول بالأقصوصة إلى «حكاية» لها بداية ووسط ونهاية. ولكنها تفتقر إلى الرؤية العميقة إلى الداخل، ولا تتيح للقصة أن تتحول إلى موقف فني كبير الدلالة.

والدلالة الكبيرة تختلف عن العظة اختلاف القصة القصيرة عن الحكاية أو الحدوتة. ففي قصة «شمعه تحترق»، مثلًا، تتساوى مجموعة الأحداث بجزئياتها الصغيرة مع ما تدل عليه فقط. أي إن الزوج المسن المحطم وظروف الزواج غير المتكافئ ووجود الأطفال وظهور شاب تبرق في عينيه نيران الفتوة والحب، كل ذلك يقوده في النهاية إلى قدر مماثل من الانفعال يشير إلى أزمة المرأة في المجتمع. إنه «يشير» ولا يقتحم، لا يفجر، لا يغوص إلى الأغوار الخفية عن عيوننا التي اعتادت هذه المشاهد؛ لذلك ينتفي مفهوم القصة القصيرة ليقدم معنى الحكاية: فكرة اجتماعية في عشرة أسطر يخطها العاشق الولهان، رثاء للنفس تسوقه الشخصية باستجداء عنيف لتجاوبنا، افتعال اضطراري لتحريك الأحداث كأن تصحو الطفلة وأمها تستعد للهرب، أو عيناها تتركزان على الأطفال وهم يودعون الأهل في المحطة حتى «تيقظت فيها مشاعر الأمومة»، كما يقول المؤلف بالحرف، ثم النهاية المصنوعة حيث تعود المرأة في عربة تكاد تصطدم بطفل، فيصرخ السائق: «مالهمش أهل دول؟ دي القطة بتحافظ على أولادها ... وبني آدم يرمي ضناه في الشارع!». وحينئذٍ يصوب الكاتب إلى ضمائرنا مدفعًا رشاشًا إذ تقول المرأة الكلمة الأخيرة: «صدقت!» وهكذا عادت الأم الزوجة العاشقة إلى البيت، بعد أن كادت تعبر عن خطورة أزمتها وتفر إلى الحبيب النائي ... كل جزئية صغيرة في القصة تقود إلى النهاية التي رآها الكاتب فعلًا ... ومن هنا الخطأ: لأن الأقصوصة من خلال الجزئيات القليلة للغاية، تكشف لنا ما هو أكبر وأجلُّ وأعظم؛ تكشف لنا غير العادي وغير المرئي وغير المعروف. القصة القصيرة «موقف» و«رؤيا». القصة الحديثة تبرهن على أن «واحد زائد واحد يساوي عشرة!» أما العكس فمن شأن الحكاية والحدوتة وحدهما: رقم لا نهائي من الجزئيات والمبررات والحيل يؤدي إلى رقم أصغر منه بكثير في النتائج والعظات والعبر.

سيد جاد في مجموعته الأولى «الجدار» يضيف إلى أزمة القصة القصيرة معنى آخر. إن قصصه أنضج بكثير من المجموعتين السابقتين؛ فهو أقرب من الجيار وملك عبد العزيز إلى مفهوم القصة القصيرة. كذلك فهو يعالج أزمة المثقفين. وهو موضوعٌ بِكر لم يناقشه أحد سوى كتَّاب المسرح القليلين في مجال الرواية. سيد جاد يصمم الأقصوصة على ضوء الذكريات أيضًا، من خلال التداعي الذهني الذي يحدث للشخصية في لحظة مركزة. لحظة التمرد في قصة «عالم جديد» حيث تنقله المعدية من بور فؤاد إلى بورسعيد. إنه لا ينسى كلمات أمه: «يا ابني ما تعذبنيش.» هذه الكلمات هي همزة الوصل بين كافة الأفكار التي تتداعى على ذهنه: «تعودوا أن تكون أنت محور حياتهم. لم يتوقعوا أن تبتعد عنهم هكذا

فجأة ولو ليوم واحد. لقد صرت أكرهك، وأكره حنانك، وأكره هذا البيت وهذا الحي، وأكره حتى هذه الحياة التي نحياها. أبدًا ما أحببت أمينة وأردت الزواج منها إلا من خلال مفاهيمك المحافظة التي رضعتها من عائلتك. إنها تصلي وتصوم وخجولة وشعرها طويل ومحافظة ولا تكلم أحدًا من الرجال حتى زملائها في الكلية. وشعرت وأنت تطوح الحقيبة الصغيرة في يدك مبتعدًا عن البيت أنك تطوح بكل هذا الجو الخانق وأنك تولد من جديد. وكنت تود من أعماقك لو تقذف بكل ماضيك إلى أغوار هذا البحر.» ويود لو يستطيع ركوب إحدى هذه البواخر وأن يرحل إلى عالم جديد. في قصة «الجدار» أيضًا يستخدم المفارقات، بين العالم الخارجي والعالم الداخلي هكذا: «الأضواء والإعلانات المثيرة والفترينات والنساء الوضيئات. كل شيء كان منطفئًا في قلبي. الناس من حولي كثيرون جدًّا، إلا أنه خيل إليَّ أني وحيد. الشقة مضاءة وفيها ضوضاء، ضحكات وأصوات عالية. ودون أية كلمة دخلت حجرتي وأغلقت الباب خلفي. اقترب ميعاد برنامج كافكا. والنبي يا ماما أقول لاخويا نسمع ساعة لقلبك.»

القصتان سلسلة من الخواطر التي تتمطى وتهرول وتتثاءب وتجري، لا تتملق الواقع بأن تماثله في جزئياته الكثيرة، المتراكمة، ولكنها تتخذ لحظة واحدة معمقة، وتناقش أزمة. ولعل الخطأ الوحيد عند سيد جاد هو التجربة الضيقة أولًا، والتجربة المباشرة ثانيًا. ضيق التجربة في القصتين يتضح من حصر الفنان للأزمة في حدود الأسرة. صحيح أن الحجاب بين المثقف والمجتمع يقوم أولًا بينه وبين البيت في أكثر الصور حدة وعمقًا، ولكننا حين نناقش بالتعبير الفني أزمة المثقف المعاصر في بلادنا، ينبغي أن نتجاهل مظاهر الأزمة مؤقتًا لندخل في جوهرها — وهو الحرية. حينئذٍ سوف تتسع أبعاد التجربة، فلا تضيق على التناقضات البديهية بين المثقف وأهل منزله. يجب أن يتسع هذا المنزل فيشمل المجتمع والكون بأسره. اتساع التجربة وشمولها ينبع من اتساع بصيرة الفنان وشمولها. هذه السعة الفنية ستلغي التشابه بين قصتين متجاورتين: في الأولى «محور حياتهم»، وفي الثانية «الأخ الأكبر والمسئول الأول». في الأولى «ألف بنت تتمنى الزواج منك»، وفي الثانية «هو اللي خلق عواطف مخلقش غيرها ... البنات كتير.» السعة الفنية أيضًا تلغي وسائل التخاطب التقريرية المباشرة: «لا أدري لماذا أشعر أن هناك هوة نفسية كبيرة ... تفصلني عنهم، وهل هي أنانية مني؟ لا ليست أنانية؛ فالواقع أنهم يتسامرون معًا وأنا الوحيد الغريب بالنسبة إليهم وإلى جوِّهم وكلامهم؛ فلا أقل من أن يتركوني في حالي ولا يقتحموا وجودي الخاص.» السعة الفنية كذلك سوف تلغي الحلول التوفيقية الساذجة، كأن يلتقي

المثقف مع أهله فيدعوهم إلى سماع «ساعة لقلبك» ويدع كافكا مصلوبًا على الجدار. كما تلغي الحلول الهروبية، كأن يبهره منظر البواخر المبحرة ويتمنى الرحيل إلى عالم جديد. أي إن سيد جاد لا يفتقر إلى المفهوم الحديث للأقصوصة، ولا يفتقر إلى القضية الملحة على وجداننا بعنف. ولكنه بحاجة شديدة إلى التخلص من الأبنية التقريرية المباشرة، فيتخلص حينذاك من التجارب الضيقة، ويتفتح عالمه القصصي على دنيا كبيرة واسعة الأرجاء.

معنى ذلك أنَّ تخلُّفنا العظيم في فهم القصة القصيرة هو الآفة الرئيسية التي تأكل أكوام المجموعات الجديدة على سور الأزبكية في القاهرة. معناه أننا ما زلنا متعلقين بنماذج القرن التاسع عشر في إنتاج تشيكوف وموبسان وغيرهما من رواد القصة القصيرة في العالم. وهو تعلق طفولي لا ينم عن نضج في التفكير الفني. فالرواية عندنا رابضة بين أسوار القرن الماضي. ولكنها كتعبير مستريح عن مراحل تطورنا الاجتماعي لا يضطر مؤلفوها إلى الافتعال. بينما القصة القصيرة، كالشعر الحديث، إذا لم تستجب لأحداث منجزات الحضارة في العالم، فإنها تتخلف عن التعبير السريع عن حضارتنا وعصرنا.

معنى هذا التخلف، أيضًا، أن النقد عندنا لم يؤدِّ واجبه كما ينبغي. الكتاب النظري الوحيد في القصة القصيرة لرشاد رشدي لا يقترب من حل الأزمة في الكثير أو القليل. فهو يعتمد أساسًا على مفهوم القرن التاسع عشر الذي نريد تجاوزه، وهو يستمد نماذجه من الآداب الأجنبية فحسب، فيستشعر أدباؤنا مسافة كبيرة بين أزمتهم المحلية والحلول التي تبدو لهم — خطأً — وكأنها مستوردة.

ومن يشك في ضراوة هذه «الأزمة» التي تجتاح القصة العربية القصيرة ... أدعوه إلى التجوال معي — مرة أخرى — بين مجموعات من القصص، تجاوز أصحابها مرحلة الشباب، فربما نتعرف على جذور الأزمة.

(١) ليلة عاصفة

إحدى فتيات روما، قابلت شابًّا مصريًّا ذات ليلة، على رصيف أحد المقاهي ... مضت الليلة كلها بينهما في حديث ديني حول التوراة؛ فقد كانت الفتاة يهودية. وأحس الشاب المصري بأنه أمام نموذج غريب لفتيات أوروبا بوجه عام، وبنات اليهود بوجه خاص؛ فقد ظلت «إستر» تسرد أمامه قصص التوراة بخشوع ورهبة عظيمتين. وفي مساء اليوم التالي صادفت عينا الشاب منظرًا مثيرًا بإحدى العربات الواقفة في الطريق الجبلي؛ فقد كانت «إستر» بداخلها شبه عارية بين أحضان رجل. وأقبل الليل وأقبلت الفتاة معه إلى

موعد اللقاء بينهما (هي والشاب المصري) وحينئذٍ صارحته بالحقيقة. أجل، إنها بغي، ولكن ليس بسبب الفقر أو الشهوة أو انحطاط النفس ... كلا ... وإنما هي تلقت ذات يوم هاتفًا داخليًّا عميقًا بأنها سوف تتزوج من المسيح المنتظر. لهذا تقدِّم نفسها إلى كل من تتوسم فيه المسيح المنتظر. ثم التفتت إلى الشاب قائلة: ألم يهمس في أغوارك هامس ذات ليلة بأنك المسيح المنتظر؟

هذا ما تقوله «البغي المقدسة» في المجموعة القصصية الجديدة التي صدرت للأستاذ عبد الحميد جوده السحار تحت عنوان «ليلة عاصفة». وهي نموذج لما يمكن تسميته بأزمة القصة العربية القصيرة حيث يغلب طابع الحدوتة أو الحكاية على مجموعة من الأحداث أو الجزئيات التي لا تشكل فيما بينها موقفًا فنيًّا عميقًا هو ما ندعوه بالقصة القصيرة. فاللحظة الإنسانية التي اختارها الأستاذ السحار لا تسلط الأضواء على دلالة أو زاوية خاصة من زوايا هذه العلاقة العابرة. كما أن أيًّا من الشخصيتين لا يقدم لنا «حالة» معينة من حالات الوجدان أو الضمير الإنساني التي تستوقف النظر. وإنما استرعى المؤلف هذا «البناء» المكون، من بداية ووسط ونهاية. أما علاقة هذا البناء بما يحتويه من شحنة عاطفية أو فكرية؛ فهذا ما لا يلتفت إليه الكاتب مدفوعًا بإحساس فني مثقل بمعنى الحدوتة والحكاية، وبعيد تمامًا عن معنى القصة القصيرة ... هكذا نقرأ له القصة المعنوية «فتاة من تل أبيب» فلا يسترعي انتباهنا إلا «شطارة» الفتاة اليهودية التي تنجح في سبع صفقات تجارية لحساب إسرائيل في إحدى المناطق الأفريقية، مقابل سبع ليال رخيصة تبتذل فيها الروح والجسد. غير أن الأستاذ السحار من كتَّابنا القلائل الذين لا يتعبون من الإلحاح والتأكيد على أهمية القيم الإنسانية في بناء المجتمع، مهما كان هذا التأكيد والإلحاح معوقين في بناء الفن.

(٢) رصيف العذراء السوداء

الهداية في الأدب موضوع قديم، وليست رائعة أناتول فرانس «تاييس» بأقدم الأعمال الأدبية التي عالجت هذا الموضوع، لكنها من أشهرها.

فالراهب القديس الذي يتوجه إلى غانية الإسكندرية لهدايتها، يعود بها وقد لعبت الشهوة بقلبه فزلَّت روحه، بينما تتحول الراقصة إلى قديسة حقيقية. هذه الفكرة نفسها هي التي أغرت سومرست موم فيما بعد أن يكتب قصة «الأمطار» التي تدور فوق ظهر إحدى السفن، حيث يتولى قسيس شاب هداية إحدى العاهرات، ولكن الجميع يشاهدون

في صباح أحد الأيام جثة المبشر الإنجليزي طافية على سطح الماء؛ إذ هو قد أقدم على الانتحار، لا لفشله في رسالته الروحية، بل لأنه انزلق هو نفسه إلى مهاوي الخطيئة. وهناك أيضًا قصة تشيكوف التي يترك فيها أحد الرهبان ديره ليتجول في المدينة ويرى «مفاسد العالم» ثم يعود ليروي مشاهداته أمام زملائه الرهبان ... فلا تكاد أشعة الفجر تبدو في أفق اليوم التالي حتى يكون جميع الرهبان قد غادروا ديرهم إلى غير رجعة؛ فقد استهوت قلوبهم ملذات العالم وشهواته.

في هذه الأعمال، وغيرها، تبدو الهداية موضوعًا للأدب، ولكن الفنان الأوروبي استطاع أن يكيف الموضوع وفق ما يشغله من قضايا الفكر والحياة. أي إن الهداية في ذاتها لم تكن في تلك الأعمال سوى الهيكل القصصي الذي يكسوه الأديب باللحم والدم من بقية عناصر العمل الفني الأخرى كوجهة النظر الفكرية والدلالة الاجتماعية والخبرات النفسية والجمالية، وما إليها. أما قصة «رصيف العذراء السوداء» التي كتبها الدكتور عبد السلام العجيلي، فإنها تستلهم أحداث هذا الموضوع دون أن تضيف شيئًا جديدًا ... فنحن أمام شاب عربي يقطن أحد أحياء باريس المعروفة باللهو، ونعلم أنه أخفق في دراسته من كلية إلى أخرى لأن هوايته الكبرى كانت أحضان الغانيات. وذات يوم يلتقي بفتاة فرنسية على أحد المقاهي فتلفت نظره بهدوئها وجدِّيتها ووقارها الذي تتناقض مع طبيعة الأغلبية الساحقة من بنات باريس. ويبدأ التعارف، بينهما، فيفهم أنها شديدة العناية بالدراسات الدينية، وتبدأ هي معه جولة «الهداية» فتزور معه الكنائس والأديرة وتناقشه في أمور الروح، وتهيم به في سموات عليا.

ثم تطلب إليه ذات يوم أن يصحبها إلى أي مكان شرقي تتنسم بواسطته روح الشرق مهد الديانات فيرافقها إلى أحد ملاهي الشرقيين، حيث يشاهدان رقصة شرقية مثيرة، ويلفت نظرها أن ترى على السجاد المزركش كلمات لا تستطيع أن تقرأها، فيقرؤها هو لها «لا شيء أجمل من الحب» ... ثم يخرجان لتبدأ بينهما مناقشة حول ما إذا كان الله محبة أم أن الله معرفة ... هي تقول: إن الله محبة؛ ولذلك فهي لا تعترض على الكلمات المكتوبة على السجاد، أما هو فيقول إن الله معرفة تتطلب من الإنسان أن يجرب ويجرب ... ويدفعها إلى تجربة الحياة، ولو أدت التجربة إلى الخطيئة ... ويقضيان معًا تلك الليلة. وفي الصباح الباكر يخرجان من فندقه، وإذا هما في الطريق، ترتمي على الرصيف جاثية بركبتيها أمام أحد الأبنية التي تضم تمثالًا أسود للعذراء ... وتختفي بعد ذلك فترة طويلة تقوم أثناءها بالعمل الشاق المرهق، فقد آمنت بأن الله معرفة ... بينما يحس الشاب

العربي حين يقابلها بعد ذلك بأن الله محبة، فقد أحبها دون غيرها من فتيات باريس، وحينئذٍ تصارحه:

«طريقانا مختلفان يا عباس، بل لعلهما متعاكسان من المعرفة نحو المحبة، وأنا بدأت من المحبة لأنتهي بالمعرفة ... في هذين الطريقين المتعاكسين لا يمكن أن نلتقي إلا مرة واحدة ... ويبدو أننا التقينا في تلك المرة. تقاطع طريقانا مرة واحدة فالتقينا؛ وذلك على رصيف العذراء السوداء ... هل نسيت؟!»

وتنتهي القصة ... وهي أساسًا تعتمد على التجريد والتعميم في معالجة قضية لا تحتمل التجريد والتعميم ... وهي بذلك قريبة الشبه من رواية عبد الحميد السحار «جسر الشيطان»، على الرغم من تناقضهما؛ ففي قصة السحار يحاول الشاب العربي هداية الفتاة الألمانية، في إطار من المناقشات التقريرية حول الدين وأهميته في هذا العصر ... وفي نفس الوقت أراها بعيدة الشبه عن قصة سهيل إدريس «الحي اللاتيني» العلاقة بين الشاب اللبناني والفتاة الفرنسية بالرغم من رمزيتها إلى تفاعل الشرق والغرب، كانت علاقة إنسانية مدعمة بالشخصيات الحية والأحداث والتجارب والمواقف التي تحمل قيمة مزدوجة؛ فهي لا تقتصر على الرمز، وإنما تتجاوزه إلى مسارب الحياة ودنيا الواقع بكل ما تشتمل عليه من نبض حي وتشابك معقد. أما «رصيف العذراء السوداء» فإنها تخلو من أية قضية فكرية تمنحها الحق في التجريد والتعميم الذي يتحول عن مهمته الأصيلة في البناء الفني إلى أن يكون مجموعة من التقارير المباشرة.

(٣) انتصار الحياة

محمود تيمور أحد رواد القصة العربية القصيرة، هذا ما لا يستطيع تجاهله أي باحث جاد، ولكن هذا الباحث من ناحية أخرى لا يستطيع أن يتجاهل نوعية الاتجاه الذي ارتاده محمود تيمور في مجال الأقصوصة. هذا الاتجاه الذي استلهم بكل تأكيد خطى الكاتب الفرنسي المعروف جي دي موباسان. وهو اتجاه يقوم أساسًا على المفارقات اليومية في الحياة ثم عكسها على صفحات الفن، في صورة المفاجأة والمصادفة ضمن إطار «الحبكة» المحكم.

ولئن كان الأستاذ تيمور قاد هذا الاتجاه في بواكير هذا القرن، حيث كانت الاستجابة واضحة لدى فريق كبير من الكتاب المصريين آنذاك، فإن هذا التيار لم تعد له السيادة

منذ عشر سنوات على الأقل؛ فقد حلت مكانه اتجاهات فنية أخرى لا يعنيها في الكثير ما تحفل به الحياة من مفارقات ومفاجآت أو مصادفات ربما كانت تتضمن في أعماقها وجذورها ما يبعد بها عن صورة المفارقة. واجتهد أدباؤنا في البحث والاستقصاء عن العوامل الدينامية التي تكشف عن مدى تعقد الواقع وتشابكه بحيث أصبحت المفاجأة مجرد مظهر لجوهر أعمق.

على أنه بالرغم من انصراف أدبائنا — أو معظمهم على وجه التحديد — عن هذا الاتجاه التيموري الذي يستمد تقاليده من موباسان، إلا أن الرائد الأول لهذا الاتجاه لا يزال، إلى الآن، أمينًا له ولتقاليده على السواء. ولعل أحدث المجموعات القصصية للأستاذ محمود تيمور «انتصار الحياة» تؤكد لنا هذا المعنى.

وفي هذه القصة التي اختارها المؤلف عنوانًا لمجموعته كلها — وهي أطول قصة في الكتاب — تبدأ الأحداث في عيادة أحد الأطباء الشبان، عندما كان يستعد لقضاء السهرة مع أصدقائه احتفالًا بترقية أحد زملائهم أستاذًا بكلية الطب. وفي اللحظة الأخيرة التي كان يهم فيها الطبيب بمغادرة عيادته أقبلت فتاة شابة تطلب مقابلته، وكانت «المفاجأة» الأولى أن الفتاة ليست مريضة تطلب الشفاء، وإنما هي إحدى قارئات مقالاته حول الانتحار … وكان قد وعد قراءه بمقال هام حول أحدث وأخطر أنواع طرق الانتحار، فجاءت هي ترجوه أن يخبرها بمضمون هذا المقال لأنها تعد بحثًا جامعيًّا حول الانتحار كي تنال عليه درجة الماجستير. وبعد محاولات ومناورات بين الطبيب وزائرته الجميلة يخبرها بأنه عثر على «نصل كليوباترا» الذي يتيح فرصة هانئة للمنتحر؛ إذ يتم موته في هدوء الأحلام الساحرة. ثم تبدو الفتاة والطبيب كلاهما وقد انتشيا باللحظة، فجاء الطبيب بزجاجة الكونياك لتسبقه الفتاة إلى صب الأقداح والمناجاة والاستسلام. إلا أننا «نفاجأ» مع الطبيب في صباح اليوم التالي بأن الفتاة سرقت النصل الذهبي وهربت به، وما كانت الخمر والمناجاة والاستسلام إلا وسيلة ناجحة للحصول على ما تريد، وأمضى الطبيب الشاب فترة عصيبة من القلق الحاد، على مصير الفتاة من ناحية وعلى نصله الثمين من ناحية أخرى … ثم تفتق ذهنه عن فكرة صائبة هي أن يكتب مقالًا عنوانه «المصل الشافي من داء الانتحار» خاطب فيه الفتاة بغير اسمها مزينًا لها الحياة وآمالها … وقد «فوجئ» الطبيب معنا بعد عامين بأن فتاة تركت له في العيادة لفافة ما إن فتحها حتى ذهل، فلم تكن سوى رسالة جامعية عنوانها «انتصار الحياة»، مع رسالة شخصية من الفتاة سردت فيها حياتها الشقية التي لوثها غدر حبيبها الخائن، وكيف أنها فكرت

جدِّيًّا في الانتحار، حتى حصلت على النصل العجيب، ولم تكن حينذاك طالبة بالدراسات العليا، إنما كانت مجرد تلميذة في السنوات الجامعية الأولى، ولكنها بعد لقائها بالطبيب وقراءتها لمقاله الذي يصد عن الانتحار، أكملت دراستها، وبدأت تكتب رسالتها العلمية حول الانتحار من وجهة نظر «انتصار الحياة»، وفي الخاتمة تعِد الطبيب بلقاء قريب ... وتنتهي القصة.

والقارئ لهذه الأقصوصة وزميلاتها في المجموعة، سيضطر اضطرارًا إلى أن يسأل نفسه: ما هو الدور الذي تؤديه المفاجأة هنا؟ هل هي تقوم بدور فني كعملية التشويق المطلوبة في أي عمل أدبي؟ لقد هدم تيمور عامل التشويق هذا من أساسه حين ضمن قصته نص المقال الضافي الذي كتبه الطبيب، وهو يبلغ في القصة خمس صفحات كاملة. كذلك جاءت رسالة الفتاة في أربع صفحات تطفئ عامل التشويق بلا هوادة؛ فقد كان المقال والرسالة شروحًا تقريرية ونصائح مباشرة. وقد يسأل القارئ: هل تقوم المفاجأة في قصص تيمور بذور فكري؟ ... إن كثيرًا من الأعمال الأدبية العظيمة تعتمد على المصادفة كعنصر فكري في العمل الفني، ولكن المفاجأة في قصة «انتصار الحياة» لا تدخل مطلقًا ضمن البناء الفكري للقصة، لأن هذا الانتصار يتم بناء على إقناع فردي محض، والإقناع الفكري المجرد يخلو تمامًا من عامل المصادفة أو المفاجأة. لذلك تجيء هذه القصة ومثيلاتها مجرد معادلات رياضية تبدأ بالفرض وتنتهي بالحل دون أن تشارك الشخصيات أو الأحداث في تكوين الموقف الفني العميق الذي ندعوه بالقصة القصيرة.

(٤) الجمال الحزين

الريادة الأدبية في عصرنا ليست بالشيء اليسير الهين؛ لأنها تتطلب من الفنان وعيًا عميقًا بالتراث الإنساني في الفكر الأدبي على مدى التاريخ، كما تتطلب أن يكون لدى هذا الفنان ما يضيفه إلى هذا التراث.

ولا شك أن كل أديب وفنان ومفكر وفيلسوف، يضيف شيئًا ما إلى الضمير الإنساني والوجدان البشري، ولكن هذه الإضافة تختلف عما يضيفه الرواد في كونها نابعة من الطبيعة التلقائية للأدب والفكر والفن ... أما الرائد فيصنع شيئًا آخر إلى جانب تحقيقه هذه المهمة؛ هي الانعطاف بالقيم الفنية السائدة — ولا أقول السياسية أو الاجتماعية أو الأخلاقية — إلى طريق جديد لم يعرفه الفن من قبل.

وفي تاريخ القصة العربية القصيرة في مصر، يقف صف طويل من الرواد: محمود تيمور وطاهر لاشين ويحيى حقي ومحمود البدوي وغيرهم ... ولقد تحققت الريادة

لهذا الجيل العظيم بتحويل القصة القصيرة من «الحدوتة» و«الحكاية» إلى المعنى الفني الحديث للأقصوصة كما عرفها الغرب.

ونحن لا ننفي أن جيل الرواد هذا قد تأثر بالآداب الأوروبية، ولكننا لا ننفي كذلك أصالة جذوره المصرية. ومن هذا اللقاء بين الأدب الغربي والتجربة المحلية تتولد سمات أدبنا الحديث بعامة، والقصة بنوع خاص.

وعندما نقول: إن محمود البدوي أحد رواد القصة المصرية القصيرة، فإننا نعني بذلك أنه يشترك مع بقية أبناء جيله في تنقية هذا الشكل الفني من شوائب الحدوتة والحكاية، وتقديم النماذج الطيبة للقالب القصصي السليم. غير أنه يتميز عن بقية زملائه بجملة سمات لا بد من إيجازها قبل التعرض لمجموعته الجديدة «الجمال الحزين»، فالبدوي يتسم أولًا بالرؤية الشعرية للحدث أو الفكرة أو زاوية التصوير، فيتخير أكثرها شفافية واقترابًا من العواطف المرهفة. كما يقتنص نماذجه البشرية من الشخصيات التي تفيض بالشجن العميق أو الفرح العظيم … ولهذا السبب يتسم أدب البدوي، ثانيًا، بوقدة الانفعال والترقب والوقوف على الحافة، فلا نلمس الفتور مطلقًا في أي من مستويات الأقصوصة أو نقلاتها المتتابعة، بل هي تشدنا عبر الصفحات شدًّا رقيقًا، وتجذبنا من خلال توترها جذبًا رفيقًا. وتقودنا هذه السمة البارزة في أقاصيص البدوي إلى خاصية التشويق والإثارة في أدبه، التي لا تعتمد على الحبكة، أو المفارقة، أو المفاجأة. وإنما يجند الفنان كافة أدواته التعبيرية في خلق هذه الشحنة العاطفية المليئة بالنبض الحي غير المتوقف، حتى ليخيل للقارئ أن المؤلف كتبها في جلسة واحدة. بينما أعرف — شخصيًّا — أن محمود البدوي كاتب بطيء للغاية، فإذا لم ننسَ أنه من الكتاب المقلين في إنتاجهم الأدبي، استطعنا أن ندرك بسهولة أن التروي والصبر والأناة البالغة من الصفات الأساسية في شخصية هذا الفنان الكبير … ولذلك تجيء قصصه تجسيدًا حقيقيًّا لهذه الشخصية فيما يتضمنه بناؤها ومحتواها من الصدق الفني والتأمل العميق.

ولا أعتقد أنه من الصواب في الحكم أو من الموضوعية في النظر إلى الأشياء، أن نطالب الرواد في مرحلة بعينها أن يظلوا روادًا لكل مرحلة، إذن لانتفت سُنة التطور، واختلَّت موازين التقييم. فليس من واجب الناقد المنصف أن يطالب محمود البدوي بأن يظل في مستوى إنتاجه السابق: «الذئاب الجائعة»، «فندق الدانوب»، «العربة الأخيرة» … إن من يتقدم بهذا السؤال لا ينشد في واقع الأمر أن يبقى البدوي في حدود هذا المستوى؛ لأننا سوف نرى من خلال إنتاجه الأخير «الجمال الحزين» أنه لم يهبط عنه كثيرًا … إن السائل

يود في الحقيقة أن يرتفع البدوي وأبناء جيله إلى مستوى العصر في التكنيك والقيم على السواء.

وأجيب مخلصًا بأن هذا المطلب يتنافى مع أبسط القواعد الفنية ومبادئ النقد. فهو إذا كان يصدق مع الأدباء العاديين، فإنه لا ينطبق على الرواد بالذات. لا لأن من طبيعة الأولين التطور، والآخرين الجمود، بل لأن الرائد يعاني المرحلة التي يجتازها معاناة ذهنية ونفسية عميقة بحيث يصعب معها بعد مرحلة تقصر أو تطول، أن يعاني قسوة الانتقال إلى عصر جديد. إن فتوحاته وريادته تنعكس على حياته كلها، وفي جميع أبعادها، حتى يندر احتمال «المجازفة» بفتح جديد، كما يشق على من كان قائدًا يومًا ما السير في تيار جديد لم يسهم في تكوينه إلا بصورة تاريخية وغير مباشرة.

ينبغي أن ننظر إلى هذه النقطة باحترام وتقدير، قبل أن نحول الأقلام إلى سيوف تغريها رقاب كل قديم لم يعد جديدًا في عصرنا.

لذلك قرأت مجموعة «الجمال الحزين» وفي أعصابي نشوة الإعجاب القديم بإنتاج هذا الكاتب الفذ: محمود البدوي. ولا ريب أن معظم أقاصيص المجموعة تبتعد — إن كثيرًا أو قليلًا — عن المفاهيم والمقاييس المعاصرة للقصة القصيرة. ولكن هذه المقاييس كانت تذوب تمامًا كلما توهجت صفحات «الجمال الحزين» بحرارة قلم البدوي، وشعوره الفياض.

ففي قصة «الضبع» يكرر الكاتب كلمة «كان» ست عشرة مرة في الصفحة الأولى؛ وبالتالي فإن الفعل الماضي يصبح سيد الموقف القصصي؛ مما يتوهم المرء معه بأن الأقصوصة ستهوي في قاع الرتابة والصيغة الخبرية. إلا أننا نفاجأ بالفنان يروي لنا في حماس متدفق كيف أن «طاهر» صاحب المزرعة لم يبغ أن يطارد اللصوص الذين سرقوا الغنم من حظيرته برصاص البنادق، إنما استحضر كلبًا «أرمنتيًّا» ضخمًا انتصر على كلاب القرية جميعها في مواقع حاسمة. وقد تعود «منير» ابن «طاهر» أن يعاكس الكلب وهو مربوط في السلاسل إلى أن جرؤ ذات مرة على قذفه بحصاة فقأت إحدى عينيه وسال منها الدم. ومن ثم انتهز الكلب فرصة انفكاكه في اليوم التالي وهرب من القرية كلها. وذات يوم فوجئ «منير» مع بعض الصبية بالكلب يهجم عليه وينشب فيه أنيابه حتى تركه ميتًا، وهرب مرة أخرى. وناحت الأم والأب والأهل والقرية جميعها على الطفل الميت. وخرج الجميع يبحثون عن الكلب المسعور دون جدوى ... وذات ليلة خرج ثلاثة من الرجال الأشداء للبحث عن الكلب، فعاد منهم اثنان ومات الثالث بقبضة الحيوان المسعور التي أدمت صدره. وعزم «طاهر» على الخروج لملاقاة الكلب العتيد، وأخذ معه بندقيته،

ولمح على البعد حيوانًا أسود صوَّب نحوه الزناد وضرب، وخيم السكون، ولم يعد «طاهر» في تلك الليلة إلى منزله. وفي الصباح عثر عليه الرجال عند جذع شجرة جالسًا بلا حراك، وفوق صدره قبضة مدماة، وقلبه متوقف تمامًا عن النبض! وإلى جانبه رقدت جثة حيوان ضخم اكتشفوا أنه «ضبع» أما الكلب القاتل، فراحوا يجدُّون في البحث عنه من جديد.

والقصاص على هذا النحو يصور تشابك العلاقات الإنسانية ومؤازرتها للبشر في محنتهم أمام «القدر» الذي يهددهم كل لحظة بالمفاجآت. وهو يحيط هذه الدلالة بهالة من الرمزية القريبة إلى الذهن والوجدان، كما صنع نجيب محفوظ في قصته «ضد مجهول» حيث روع سكان العباسية بأن بعضهم يتساقطون الواحد تلو الآخر باختناق أعناقهم تحت ضغط حبل مجهول. والفرق بين الأقصوصتين أن البدوي رمز إلى غايته بالكلب المتوحش فاتضح لنا موقفه أيما وضوح، أما نجيب محفوظ فقد آثر الحيدة الموضوعية إزاء هذه الظاهرة الغريبة ... وكلا الموقفين يعبر عن مدى عمق الكاتبين العظيمين.

إن تشابك العلاقات الإنسانية عند محمود البدوي، يؤدي به إلى التعاطف الشديد مع الضعف البشري بوجه عام والشخصيات المتواضعة بوجه خاص. ففي قصة «الساعة» يصاب موظفو الديوان الذي يعمل به السيد أحمد عبد الغفار بحزن وامتعاض شديدين لضياع ساعته الثمينة دون أن يصلوا إلى معرفة «اللص» وهم؛ لذلك، يوجهون التهمة إلى الشخصيات الفقيرة، كالفراش مثلًا. غير أن الفراش لم يكن قد سرق الساعة، بل هو يفاجأ بها في أحد المحال التجارية فيشتريها بثلاثة جنيهات بعد أن عرف السارق الحقيقي الذي باع الساعة إلى المحل، وهو السيد «همام» الموظف بالمكتب. ولا تصدمه الدهشة لأنه يعلم أن هذا الموظف له ابن مريض بشلل الأطفال، وقد تراكمت عليه الديون لسداد ثمن الأدوية. ومن ثم كان من الطبيعي أن يسرق الساعة لتسهم بنصيب ما في التخفيف من هذه المصيبة، ويعيد الفراش الساعة إلى صاحبها فتثبت عليه التهمة.

ويصل السيد همام ذات يوم باكيًا ولده الذي مات صارخًا بأن السبب هو المال الحرام. ويعتقد الجميع أنه يهذي لوفاة الطفل: وكان الفراش هو الإنسان الوحيد الذي يعرف السبب، ولكنه صمت ورضي بالمهانة التي لحقت به حتى لا يتحطم الأب المسكين.

هكذا يتعاطف البدوي مع الضعف البشري ويبرر سقطات الإنسان تبريرًا إنسانيًّا عميقًا. غير أن تشابك العلاقات الإنسانية في أدب البدوي، والتعاطف الحار مع الضعف البشري، لا يلغي قوة الضمير الإنساني ... ففي قصة «في الليل» يعود الزوج مع أسرته في عربته الخاصة ويدهم في الطريق شيئًا ما فيسرع لا يلوي على شيء. ولكنه ما إن يستقر في

استراحة قريبة وتأوي العائلة إلى الفراش، حتى تتنازعه ضروب شتى من المشاعر ... فلا تكاد تنبلج خيوط الفجر حتى يغادر المكان إلى السيارة فيقشعر بدنه من الدماء اللاصقة بها ... وتدفعه قوة من أعماقه لا تقهر ... لأن يركب العربة ويعود إلى مكان الحادث، فيكتشف أن ما دهمه بالأمس كان ذئبًا ضاريًا من ذئاب الصحراء ... إن المفاجأة هنا لا قيمة لها؛ لأن الرجل توجَّه إلى المكان وفي ذهنه أن ثمة قتيلًا ربما يؤدي به إلى المشنقة، فلم يعبأ بمصيره الفردي في سبيل الحفاظ على قوة الضمير الإنساني.

ومن تشابك العلاقات الإنسانية والتعاطف مع الضعف البشري وتجسيد قوة الضمير الإنساني، ينبع من أدب البدوي معنى القيمة الإنسانية ففي قصة «في المحطة» ينزوي الصراف الغريب في أحد أركان المقهى القريب من المحطة بعد أن نمي إلى علمه أن القطار لن يصل حتى الصباح ... ولم يكن بالمقهى سوى «صابر»، وأحد الرجال الأشقياء فلم يكد الغريب يغفي قليلًا وكلتا يديه على صدره تحمي حافظته الحكومية التي تضم ثلاثة آلاف جنيه ... لم يكد النوم يطرق أجفانه حتى اخترقت أذنيه — كما لو كان في حلم — صوت رصاصة انطلقت قريبًا منه، ففتح عينيه وإذا الرجل الشقي ملقًى على مبعدة أمتارٍ جثةً هامدة وفي يديه الحافظة الحكومية، بينما كان «صابر» يضع البندقية التي في يده! أي إن حرمة الغريب بلغت بـ «صابر» أن يردي الرجل الآخر قتيلًا ما دام قد تجرأ على اغتيال القيمة الإنسانية الحقة باستغلاله نوم الغريب وسرقة الأمانة الحكومية التي يحملها.

هذه — إذن — هي الخطوط الأساسية لمجموعة محمود البدوي: العلاقات الإنسانية المتشابكة، وهي تؤدي إلى التعاطف مع الضعف البشري، وتؤكد قوة الضمير الإنساني، وتبرز المعنى الحقيقي العميق للقيمة الإنسانية. وفي مثل هذا العالم المضطرب الذي نعيش فيه كم نحن بحاجة ماسة إلى هذه الشحنات المتوهجة بحرارة القيم الإنسانية التي تشع من وجدان فنان عظيم كمحمود البدوي.

اتجاهات ...

في النقد المعاصر

أصدر الملحق الأدبي الأسبوعي لصحيفة التايمز الإنجليزية، عددين في يوليو وأغسطس من عام ١٩٦٣م خصصهما لدراسة المذاهب النقدية الحديثة في أوروبا وأمريكا. وأريد هنا أن أنقل إلى القارئ العربي النص الحرفي الكامل لمقالين على جانب كبير من الأهمية، يناقشان معالم الطريق إلى النقد العلمي والتقييم الحديث. بالإضافة إلى «الفصل الأول» من كتاب د. ليفيز «اتجاهات جديدة في الشعر الإنجليزي».

ذلك أن مفهوم الحداثة في النقد يمهد بالضرورة إلى مفهوم الحداثة في الفن.

ولما كانت الحداثة بمعناها المعاصر هي الرؤيا الحضارية الشاملة للعالم، فإننا نستشعر مدى الضرورة وعمقها التي تدفعنا نحن النقاد والفنانين والقراء العرب إلى اللحاق بركب الحضارة الحديثة في مجال الفن والفكر بصورة تتيح لنا أن ننجز مهام ثورتنا الحضارية في أرقى مستوياتها. والقيادة الفكرية للثورة العربية المعاصرة سوف تظل متخلفة عن القيادة السياسية، طالما أنها لم تردم بعد الهوة العميقة التي تفصلنا عن أرفع مستوى حضاري بلغه العالم في مجال الفكر؛ فالإنجازات السياسية والاجتماعية والاقتصادية الباهرة في بعض أجزاء الوطن العربي ترتفع إلى مستوى التجربة الإنسانية الكبرى لأنها تستلهم كافة أبعاد هذه التجربة بشجاعة وصراحة وتواضع، أما الواجهة الفكرية لهذا البناء السياسي والاجتماعي والاقتصادي، فإنها تتخلف في الكثير عن المنسوب المادي لهذه الحضارة.

فما نزال في مجال النقد الأدبي، في مرحلة شديدة التخلف. هي مرحلة التقسيم المتعسف للعمل الفني إلى شكل ومضمون. إن هذه التسمية لا تختلف في الكثير عن التسمية السابقة: الصورة والمادة. ولا هذه تختلف عما قال به الأقدمون عن اللفظ والمعنى. ولا شك أن عزلة النقد الأدبي في بلادنا عن كافة العلوم الإنسانية الأخرى كان سببًا رئيسيًّا فيما آل إليه في معظم الأحيان من انحطاط. فأصبحت العملية النقدية مجرد تلخيص للعمل الأدبي إذا كان قصة أو مسرحية، أو نثره إذا كان شعرًا. وإذا جاوز الناقد عملية التلخيص إلى الرأي، فإنه يلجأ إلى التعميم والابتسار حين يلقي بمجموعة من الأحكام القاطعة على أهداف الكاتب الأيديولوجية، أو ما حققه من جمال أو رداءة فيما كتب. ولا بأس من أن «يستشهد» الناقد بهذا النص أو ذاك للتدليل على صحة ما يراه جميلًا أو رديئًا. وقد أوصلتنا هذه الحال إلى ما يمكن بلورته في كلمة واحدة هي «النظرة الخارجية» للعمل الأدبي التي لا تفوز بأبعاد هذا العمل وأعماقه. النظرة الخارجية هي الداء الخطير الذي يهدد موازين النقد العربي، كما يهدد قيم الأدب العربي.

والنظرة الخارجية هي النظرة اليسيرة السريعة التي لا تتطلب من الناقد أكثر من حفظ المقولات الجاهزة عن بلاغة الأدب إذا كان من المحافظين، وأخلاقيات وأهداف الأدب، إذا كان من المجددين. هذه النظرة الخارجية هي التي أدت بنا إلى هذا «الهوان» النقدي الذي نعيشه هذه الأيام.

وعندما نفتش عن معنى «النظرة الداخلية» سوف تصطدم الآراء وتتصارع وتغلي، ولكنها مهما تناقضت أو تصارعت؛ فإنها لا تجعل من الناقد صحفيًّا يصف القشرة الخارجية للعمل الأدبي، ولا تجعل منه معلقًا سياسيًّا أو باحثًا اجتماعيًّا. وإنما يتفق أصحاب النظرة الداخلية العميقة على أن النقاد لا يستحقون هذا الاسم إلا إذا تسلحوا بأدوات «الدخول» إلى جوهر العمل الفني، حتى يصل إلينا هذا الجوهر كلًّا واحدًا متكاملًا، قد يوجد به العنصر السياسي أو العنصر الاجتماعي، ولكن هذا العنصر أو ذاك لا ينفرد بدلالة خاصة منعزلة عن بقية عناصر العمل الفني التي تتشابك فيما بينها وتتكامل على نحو غاية في التعقيد بحيث لا يكون ثمة دلالة سياسية أو اجتماعية أو نفسية أو جمالية، وإنما هناك دلالة فنية شاملة لها نوعيتها الخاصة المميزة لها عن بقية أنواع الدلالات التي نستقيها من بحث في السياسة أو دراسة في الاقتصاد أو مقال في الفكر الاجتماعي.

إن الدلالة الفنية الشاملة ليست «حاصل الجمع» للدلالات المختلفة، بل هي دلالة جديدة كيفيًّا، وإن كانت الدلالات الأخرى من أصولها ومصادرها. هي دلالة جديدة كيفيًّا؛

لأن الدلالات المختلفة ليست إلا تعبيرًا عن أجزاء من العمل الأدبي دون بقية أجزائه. فإذا كان العمل الأدبي هو جماع ذات الأديب من ناحية، وموضوعية العالم من ناحية أخرى، والتراث الأدبي من ناحية ثالثة، فإن الدلالات السياسية والاجتماعية، والاقتصادية والأخلاقية، تدخل في الجزء الخاص بموضوعية العالم. أما ذات الفنان فهي تحمل إلينا دلالات تكوينه النفسي والذهني وملكته الإبداعية الخالقة وتاريخه الشخصي إلى غير ذلك من العوامل الذاتية الصانعة للأديب. أما التراث الفني فيشمل التقاليد التي انحدرت إلى الأديب ومرحلته التاريخية من مختلف الأجيال السابقة عليه. وليس هذا التصنيف جامدًا بحيث يمنعنا من تصور دلالات موضوعية في ذات الأديب، وبالعكس نشاهد العناصر الذاتية في مركب المرحلة التاريخية، كما أننا نستطيع أن نتحرى العوامل الذاتية، والموضوعية، فيما انحدر إلينا من تراث على مر العصور. ولكن هذا التصنيف يبقى بعد ذلك صالحًا لأن يكون الأداة الأساسية في التقييم الحديث لأنه يستمد قوته من تعبيره عن المنجزات العلمية للحضارة الحديثة.

على أننا مع ذلك ما نزال في مرحلة تجريب. لذلك أريد من القارئ أن يخبر معي مدى صحة هذا التصنيف الذي لا يعدو أن يكون اجتهادًا شخصيًّا. ولذلك أيضًا أنقل النص الكامل لمقال رينيه ويليك «من مبادئ النقد» ومقال روبسون: «هل نكتفي بالقيم الأدبية وحدها». والفصل المعنون «الشعر والعالم الحديث» من كتاب الدكتور ليفيز، حتى نستهدي بها في محاولة الوصول إلى المعنى الحقيقي للنقد العلمي الحديث. إن هؤلاء الكتَّاب الثلاثة يناقشون الموضوع بـ «نظرة داخلية» ومع ذلك يختلفون في كثير من النقاط. وإنني بدوري لا أحاول أن أطبق رأي أي منهم تطبيقًا آليًّا. ذلك أنني — كما أشرت من قبل — أرى في التقاليد الأدبية أحد المكونات الرئيسية للعمل الأدبي. ولما كانت تقاليدنا تختلف من وجوه عديدة عن تقاليد الأدب الغربي، فإنه من المتوقع أن يختلف طريقنا إلى التقييم العلمي عن طريقهم، إلا أننا من جهة أخرى لا نستطيع أن نتجاهل منجزات الحضارة الفكرية في أوروبا وأمريكا إذا شئنا أن نخلص في إنجاز مهام حضارتنا الفكرية الخاصة. ولنبدأ بحديث رينيه ويليك.

(١) من مبادئ النقد

النقد الأدبي معناه الأكثر شيوعًا هو تقييم الكتب وتقديمها، فالتعريف بالتقاليد الموروثة. وفي عصرنا يعد ت. س. إليوت أهم من أسهم في تغيير الذوق الفني، وفي صنعه من جديد.

إلا أن هناك مفهومًا آخر للنقد، يركز على مجموعة محددة من المبادئ؛ أي على نظرية الأدب. ولقد كان هذا النوع الأخير — وما يزال — أهم ما يشغلني؛ لأنه يستهويني أولًا ولأن شعورًا قويًّا تملَّكني خلال إقامتي بإنجلترا والولايات المتحدة بأن البلدان المتحدثة بالإنجليزية في أمسِّ الحاجة إلى الوعي النظري، ووضوح المفاهيم والنظرة المنهجية، بعد أن سادت فيها النزعة التجريبية.

والانشغال بنظرية الأدب — أو النقد النظري — لا يتناقض مع الاهتمام بالأعمال الأدبية، أو النقد التطبيقي. بل على العكس لن نستطيع أن نصل إلى المبادئ والكليات والمجردات، إلا إذا بدأنا بالدراسات النقدية المفصلة نفسها. فالتحليلات الشاملة لا يمكن الحصول عليها إلا بالملاحظة الدقيقة للجزئيات، والإحساس العميق بالتفاصيل. ومن ثم بالتذوق الهادئ والمتعة البطيئة. وإذن فليس هناك من تناقض بين النظرية الأدبية والتجربة كما يشيع أعداء النظريات. ومنذ وقت طويل مضى (١٨٣١م) أعلن جون ستيوارت ميل «أنه نظري، وأن الكلمة التي تحمل أعظم وأنبل ما أنتجه الذكاء البشري قد تحولت إلى مثل للسخرية.»

إذا أردنا أن نصل إلى نظرية متماسكة في الأدب، فيجب أن نقوم بما تقوم به العلوم الأخرى: نلتقط موضوعنا، ونحدد مادة البحث، ونميز بين دراسة الأدب وبقية الدراسات المشابهة أو القريبة. ويبدو واضحًا أن العمل الأدبي هو مركز الثقل في نظرية الأدب، لا شخصية الكاتب أو تاريخه أو نفسيته، ولا الخلفية الاجتماعية أو مدى استجابة القارئ وانفعاله. وفي كتابي «نظرية الأدب الذي اشترك معي في تأليفه أوستن وارين عام ١٩٤٩م حاولت أن أصور الفرق بين دراسة الأدب «من داخله» ودراسته من الخارج. وأوضحت الأهمية البالغة لدراسة الأدب من الداخل بتحليل العمل الفني نفسه كبناء لغوي، كنظام من الرموز؛ ذلك أنني كنت أرى — وما زلت — أن دراسة الظروف المحيطة بالعمل الفني قد طغت على الدراسات المعنية بهذا العمل نفسه. وهكذا تكون الدراسة الأدبية قد فقدت أساس العمل النقدي، وأضحت قريبة من تاريخ الحضارة.

هذا التركيز على العمل الأدبي ذاته، على نوعيته الأدبية الخاصة، على الفرق بين الأدب والحياة، أدى ببعضهم أن يتهمونا بالجمالية أو الشكلية أو أية تسمية أخرى ما تزال في ضمير الغيب، يقول بها أحد أولئك الذين يتصيدون تعبيراتهم من ذلك التيار العظيم من الجماليين الذين ينحدرون من كانت. غير أن التعرف على الجوهر الفني المستقل لا يعني العودة بنا إلى الجمالية التي عرفت في أواخر القرن الماضي. إن الجمالية في حدود

هذا المعنى محاولة غير شرعية لتطبيق النظرة الجمالية المحض، على الأخلاق والسياسة والميتافيزيقا. أما أنا فعلى النقيض من ذلك، أصر على التفرقة بين هذه المحاولات جميعها، وأعتقد أنها تحمِّل الأدب وجميع الفنون أعباء ليس من وظيفتها القيام بها.

إن العمل الفني ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية، كما أنه ليس تحريضًا خطابيًّا أو كشفًا دينيًّا، أو تأملات فلسفية بالرغم من أنه يمكن النظر إليه من هذه الزوايا لأسباب بعيدة (من أن تكون نقدًا أو دراسة أدبية). الفن إيهام ورؤيا، هو العالم وقد تحول — بواسطة اللغة أو اللون أو الصوت. والحق أنه من الغريب أن يوجد في عصرنا من يرى في هذه النظرية البسيطة المتعمقة في الحقيقة الجمالية إنكارًا لإنسانية الفن وقيمته. إن الإقرار بالتفرقة بين الفن والحياة من خلال الثغرة الأنتولوجية بين إنتاج العقل في بناء لغوي، وبين الأحداث الواقعية في الحياة، لا يمكن أن يعني أن العمل الفني مجرد لعبة فارغة بالأشكال، وأن لا علاقة له بالواقع. إن العلاقة بين الفن والحياة ليست من البساطة التي تقررها النظريات الطبيعية في نقل الواقع حرفيًّا أو محاكاته أو انعكاساته التي تقول بها الماركسية. الحق أن الواقعية ليست وحدها منهج الفن، فهي تستبعد ثلاثة أرباع أدب العالم، كما أنها تقلل من دور الخيال والشخصية والصناعة.

إذا تعرفنا على الحقيقة الجمالية الأساسية، استطعنا أن نكتشف بعض المشكلات التي تعني دارس الأدب، كالتاريخ الشخصي للكاتب، وتكوينه النفسي، وأحواله الاجتماعية، ورغباته. ومن الخطأ أن نتصور هذه النقطة على أنها «ضد التأمل وإمعان الفكر» كما نرى عند جورج واطسن في كتابه «نقاد الأدب» (صفحة ٢٢١، طبعة بنجوين ١٩٦٢م) أو أنها نقيض النظرة التاريخية. إن التركيز على العمل الفني كمجموعة من المعاني والقيم يتضمن شكًّا وإنكارًا لجميع المقاييس والقيم السابقة والتاريخ الأدبي والمصادر القديمة والأصول والأخبار والتقاليد والآثار التي وصلتنا منذ قرنين من الزمان. فلا شك أن علم الآثار الأدبية من العناصر[١] الهامة في العملية النقدية، وهو يتطلب تذوقًا مستمرًّا من جانب المشتغل بالنقد. غير أن سعة الاطلاع هذه ينبغي إلا تربك الناقد أو تختلط بعمله الأساسي، كذلك فإن «حسن التقدير» والحساسية الفنية، والقراءة الجيدة، ليست جميعها كافية. فهي لا تقود إلى هيكل نظري منظم، إلا أن النظرية الأدبية، أيضًا، ليست كالنظريات

[١] يلاحظ هنا أن رينيه ويليك لم يشر إلى مرجع ماركسي واحد في علم الجمال أو النقد الأدبي، نقل عنه هذا المفهوم الفوتوغرافي في علاقة الفن بالحياة.

الأخرى في العلوم الطبيعية كما يخيل إلى أصحاب العلوم الإنسانية الذين يخافون من ذلك كثيرًا. هنا أصر على التفرقة بين الإنسانيات والعلوم، بين النقد الأدبي ذي الخصائص المتفردة والنظرة العلمية الحديثة ذات القوانين الكلية المجردة ... تمامًا كما شرحتها مع زميلي وارين في كتابنا «نظرية الأدب» في عرضنا لبعض النماذج من الكتابات الأمريكية في مجلة «التمحيص» (المجلد ١٦، عدد سبتمبر سنة ١٩٤٩م). ومن الواضح أن وجهة النظر الفنية ترفض تفسير الأدب «كعلاج نفسي» كما قدمه كتاب رتشاردز، كما أنها تكافح الاتجاه المتعاظم في عصرنا إلى التصوف والغموض التام. إن اضطراب السلفيين بشأن الأسطورة الحديثة ونقدها قد طمس المعالم الفارقة بين الأسطورة والشعر، كما أن تأملات النقاد الوجوديين وانطباعاتهم الخاصة قد استخدمت — وأساءت في استخدامها — الأعمال الأدبية كتفسير لموقف الإنسان من العصر، ومن الأبدية.

على النقد أن يكون فينومينولوجيا الأدب، فيصبح تحليلًا عميقًا مستقلًّا عن الانطباعات الشخصية من جهة، وعن التقسيم القديم إلى شكل مضمون. الوحدة العضوية في العمل الفني بين الشكل والمضمون، هي تعبير عن مرحلة أكثر تقدمًا في النقد الأدبي، ولكنها لا تصل بنا إلى ما هو أبعد من التصوير البيولوجي ومتوازياته. أما تصورنا للعمل الأدبي كبناء من عدة مستويات؛ فهو يساعدنا كثيرًا في البداية على الأقل. هذا المفهوم سوف يستخدم المناهج اللغوية والأسلوبية ما دمنا في مستوًى صوتي (النغم، الوزن ... إلخ) وأيضًا وحدات المعنى (اللفظ والتركيب والأسلوب). غير أن الدراسة الأدبية لا يمكن اقتصارها على الناحية الأسلوبية وحدها كما يتهمنا بعض الخصوم من هواة الفن مثل واماسو ألونسو. على النقد أن يتوغل فيما وراء اللغة إلى عالم الشاعر حيث الأزقة المتربة والمدن الريفية المتوحشة عند دوستوفسكي، وما يقيم بها من قلوب غيورة متوثبة، أو إلى ما هو أكثر دهشة في كلمات مالرمية أوريلكة. عوالم هؤلاء لا يجب أن تختلط في تصورنا مع العالم الواقعي. لن ننسى أيضًا، أن تحليل العمل الفني ... يقودنا بالضرورة إلى تحليل الأعمال السابقة لنفس الكاتب، والأعمال التي ألفت في نفس الموضوع في نفس المرحلة في نفس الاتجاه.

هناك نظام ما للأدب يتغير دومًا مع التاريخ كما قال ت. س. إليوت مرارًا. ولقد أُسيء فهم نظرية الأدب فقيل إنها الدراسة الأكاديمية المحض، غير أنها فُهمت بعد ذلك بصورة تأكيدية على أنها الفصل الأخير من التاريخ الأدبي حيث تصبح دفاعًا عن التجديد في هذا التاريخ — لا كصياغة للتاريخ الاجتماعي أو إحصاء للأعمال التي لم يتم إحصاؤها

وترتيبها والتأريخ لها — وإنما كتاريخ داخلي للفن والتيار الأدبي. وفي كتاباتي النظرية العديدة، التي جمعت حديثًا تحت عنوان «آراء في النقد» (مطبعة جامعة ييل ١٩٦٢م) حاولت أن أعيد اختبار الأدوات التاريخية في البحث الجامعي: الرأي الخاص بالتطور يبدو أنه لم يدخل إلى حيز الممارسة بعد. الرأي الخاص بالمرحلة الأدبية أو الدورة أو العصر لم يعطَ بعدُ حقه في أن يكون موضوعًا للدراسة كما هو الشأن في الدراسات الميتافيزيقية. لهذا تفهم هذه النقاط حسب الأنظمة السائدة في دراسة الأدب والتعبيرات المألوفة. وأخيرًا فإن المرحلة الأدبية المحددة تعني ذلك الجدل الذي لا ينتهي بين الرومانسية والواقعية ... إلخ. وما يزال الاهتمام بالتاريخ الأدبي — كتاريخ للفن — (كما يفترض عند بعض المؤرخين للفن أو الموسيقى) يفهم على أنه رفض للتفسيرات الاجتماعية والتاريخية. إنني ببساطة شديد الارتياب في الأصول الرخوة السائدة على دراسة المصادر ذات النفوذ والأهمية والتأثير في الأدب والدراسات الاجتماعية على السواء. إن جميع هذه الأسس والشروح تهوي بدراسة الأدب. إنها لن تستطيع أن تحدد بنجاح أيهما يستدعي الأولوية أو يفسر العلاقة بين أن نحتاج إلى الحرف X أو إلى الحرف Y. إنني لا أذكر أية دراسات في التاريخ الأدبي قد استطاعت أن تبرهن على عنصر «الضرورة» في اتصال العلاقات بعضها بالبعض الآخر؛ ذلك أن تفسير العمل الأدبي بإرجاعه إلى مجموعة من الأسباب الخارجة عنه أمر مستحيل. كما أن الإدراك الشامل لجوهر العمل الفني لا يمكن الحصول عليه إذا حطمنا ذلك البناء «الخيالي» إلى مجموعة من «الأنقاض المادية» كالظروف والمصادر ... إلخ.

التحليل النقدي للعمل الفني هو التعرف على الوزن والإيقاع والاستعارات والرموز والشخصيات والأحداث والجو، والعلاقات التي تصل بينها جميعًا، هذا التحليل لا يمكن أن يتصف بالموضوعية الصارمة الخالية من أي احتكام للقيم. فالحق أنه لا يوجد في الأدب ما يمكن أن يتصف بالحقيقة المحايدة. فليست هناك خاصة واحدة من خصائصه لم يتم اختيارها بعناية أثناء العملية النقدية. كما أنه لا يوجد في العمل الأدبي تفصيلة واحدة يمكن أن تقيم بالوصف التقريري المحض؛ ذلك أن التكامل الوظيفي للتفاصيل يؤدي بطبيعته إلى القيم، ومن الخطأ أن يظن بأن القيم — في هذه الحال — مفروضة على العمل الفني من الخارج. إن البناء الفني هو في الوقت نفسه بناء من القيم، وعلى الناقد أن يحاول اكتشافها. لهذا تسقط أية محاولة لإهمال هذه القيم تمامًا، أو لجعل الدراسة الأدبية شيئًا مماثلًا لعلم النبات.

التحليل، والتفسير، والتقدير، جميعها تستند على ركائز من الخواص المفردة. التقدير ينمو على ضوء الفهم. ولكن التقدير الصحيح شيء مختلف عن الفهم الصحيح. ما هو التفسير السليم لعمل فني محدد؟ سوف نجادل كثيرًا في الإجابة. ولكن يبدو أنه من المستحيل إنكار أن ثمة مشكلة بصدد سلامة التفسير أو مدى تناسبه، إلا إذا كنا أعضاء في حكومة للكهنة. يجب أن نبحث الآراء التي قيلت حول هملت بأقلام: جوته، أرنست جونز، ستشاكبخ، دوفرولسن، كوليردج، برادلي؛ وغيرهم ... سوف نكتشف أن هناك حدودًا لحرية التفسير: همت — مثلًا — ليس امرأة في معنًى من المعاني أو كما قالت ونستانلي وأكدت «جيمز هوانا» حينئذٍ نقول إنه يوجد التفسير السليم — في شكله العام على أقل تقدير — وبالتالي فهناك الحكم السليم، الحكم الجيد.

وهكذا نحن لا نستطيع أن نحتكم إلى النظرة التاريخية التي انحدرت إلينا من ألمانيا، وانتشرت هذه الأيام، وما تزال سائدة على الأكاديمية في الجامعات. إن «تاريخية» الأدب، تفيد الناقد في شتى المراحل السابقة على الحكم. نحن نستطيع أن نستلهم من الماضي — من التاريخ — التقاليد الأدبية التي عبرت عن مستويات مختلفة لا في شعر بوب أو وردزورث، فحسب، بل بالنسبة إلى نتاج أي شاعر. والحق أن هناك اتفاقًا واسعًا بالنسبة لكبار الكتاب في العرف الأدبي، حول التفرقة الدقيقة بين الفن العظيم والفن الرديء. أما دوامة حركات التذوق السريع فلا تستقر إلا بالنسبة للكتاب المتوسطين. هناك هوة عميقة بين تولستوي وفلمنج، بين دانتي وميتاليوس. نصل إلى هذا المعنى بواسطة البحوث التي تستقصي التنوع والاختلاف، التي تكافح النظرات العنيفة الجامدة المطلقة المستمدة من الكلاسيكية القديمة. فنحن نستمع ونفهم هوميروس وت. س. إليوت في الوقت نفسه. كذلك الأمر مع الأخوين جريم والقصص الخرافية وجيمس جويس. وعلى هذا النحو نستطيع أن نخمن أن ثمة رابطة مشتركة بين جميع الآداب والفنون ... تلك هي النوعية الجمالية التي لا تفي بالتعبير عنها الكلمة التقليدية «الجمال».

إن الاتساع العالمي لانتشار الأدب يضيف إليه الإحساس الشامل بجوهر الإنسانية، ويقرب المسافات الجغرافية بين البشر، ويركز التفاعل بين التيارات الأدبية في العالم، وينتقص كثيرًا من أهمية الاعتبارات المحلية التي يأخذ بها النقاد «التاريخيون» فلا الأدب الإنجليزي أو غيره يمكن دراسته على حدة. وهكذا يمثل الأدب المقارن (في صورته المدروسة لا في شكله الأكاديمي المنتشر في بريطانيا والعظيم الانتشار في الولايات المتحدة الأمريكية) حاجة ملحة لإيجاد مناخ ملائم للدراسات الأدبية. ومع هذا فإني أكافح النظرة

الضيقة إلى الأدب المقارن، خاصة في فرنسا. فلا ينبغي أن نعود إلى نفس الخطأ ونجعل المقارنات تدور حول الظروف الاجتماعية والتاريخية وغيرها، بل ندخل أعماق الأعمال الأدبية ومستوياتها المختلفة، فنحصل بذلك على وحدة الأدب والفن — بينما الطريق الآخر يصل بنا في الأغلب إلى الانفصال — خاصة في الأدب الغربي — بين تياراته ومراحله وحركاته. ربما كان «الأدب المقارن» تعبيرًا غير مناسب، غير أننا بشكل عام — وببساطة — ندرس الأدب بواسطته خاليًا من التعقيدات المدرسية المزمنة، مليئًا بإحساس قوي يوقظنا على حقيقة هامة هي أن هذه الآداب — الغربية — كلها، هي أدبنا سواء كانت هذه الآداب إنجليزية أو فرنسية أو ألمانية أو إسبانية ... على أساتذة الآداب المختلفة أن يقتربوا في مناهجهم من أساتذة الفلسفة والتاريخ والحضارة. بشكل عام أيضًا ينبغي أن يكون «الشرق» حاضرًا ضمن الصورة المثلى للأدب المقارن. وسوف تخبرنا دراسات الشعر المقارنة ما إذا كانت هناك آداب قد نمت وترعرعت بغير اتصال مع الغرب.

إنني شخصيًّا قادم من أمة صغيرة في أوروبا هي تشيكوسلوفاكيا، وهكذا أشعر أنني أستطيع أن أنظر إلى الآداب العظيمة نظرة أقرب إلى الموضوعية. كذلك كان وجودي في الولايات المتحدة يجعلني أنظر إلى أوروبا «ككل» من الشاطئ الآخر. ومع ذلك فقد حافظت — ضمن اهتماماتي — على حصيلتي من الأدب التشيكي، وجمعت ملاحظاتي على هذا الأدب في كتابي «مقالات في الأدب التشيكي» ١٩٦٣م. وما زال حبي كما هو للأدب الإنجليزي الذي استأثر بي في بواكير عمري وتخصصي، وكأي شاب، فقد استهواني الشعر الإنجليزي بواسطة شكسبير كما رغبت في كتابة دراسة حول قضية واحدة عن بوب والشعراء الرومانسيين العظام وييتس وإليوت: هذه كلها تشكل فيما بينها القطب الجاذب الذي شدني إلى إنجلترا، إلى قاعة القراءة بالمتحف البريطاني حيث لم أكن قد جاوزت العشرين إلا بعام واحد.

وقد اتسعت معرفتي الأدبية منذ ذلك الوقت، تغير ذرقي وازداد رهافة، وعدت إلى مطالعاتي الحبيبة الأولى، واكتشفت بها آفاقًا جديدة من الجمال. وقد خصصت سنواتي الأخيرة لإنجاز مشروعي الضخم، وهو دراسة تاريخ النقد الحديث، حيث أعود بهذا التاريخ من منتصف القرن الثامن عشر إلى عصرنا الحاضر. وصدر المجلدان الأولان عام ١٩٥٥م (عن مطبعة جامعة ييل ويوناثان كاب).

لقد استطاع التاريخ أن يعيش فوق مبادئي النقدية، وسوف يتضمن نتاج أقطار الغرب الرئيسية بما فيها روسيا وتشيكوسلوفاكيا. وقد تتبعت بصورة خاصة — بالطبع — تاريخ النظرية الأدبية، كما تابعت جهود أولئك الذين شقوا طريقًا وسطًا بين الجماليات

العامة في يد، والرأي الأدبي الواضح في اليد الأخرى. غير أني وصلت إلى أن الجماليات العامة وما يوجد باليد الأخرى، لا يقيم بناءً نظريًّا للأدب، إلا إذا صدر أولًا عن ممارسة للنقد والتقييم، وتحليل الأعمال الفنية ذاتها. كذلك فإنني لن أكتب، لأني لا أستطيع أن أكتب، ذلك النوع من الكتب التي اقترحها سانتسبوري، حين رفض بوضوح أي اهتمام بالنظريات أو الجماليات. ولعل كتابي «تاريخ النقد الحديث» يخطط في الوقت نفسه لنظرية الأدب. وعندما تستمد النظرية من التاريخ، فإننا نتمكن من فهم التاريخ في حدود مجموعة صغيرة من الأسئلة والأجوبة، في الذاكرة. وسواء كنا أصحاب نزعة تاريخية أو كنا ضد أولئك التاريخيين فإننا — جميعًا — نستطيع الحصول على نظرة أقرب إلى الموضوعية، إذا أبصرناها من جميع الجوانب الممكنة. هذا إذا تصورنا إمكانية النظرة القريبة من الموضوعية على أنها أيسر منالًا من رؤية الفيل بعيون غير مبصرة. كيف يبتعد الناقد الأدبي عن أن يكون رجلًا أعمى يبحث عن أعضاء الفيل الضخم؟ الإجابة الوحيدة هي الاستجابة لمقولات التاريخ، والدروس التي يمكن الإفادة منها عن طريق المذاهب الأدبية والتعمق والوعي النظري الذي يتراكم مع الحكمة البشرية. التاريخ والنظرية يفيد كل منهما الآخر، ذلك أنهما يتكاملان في محاولة اكتشاف الوحدة بين الفكرة والحقيقة، بين الماضي والحاضر.»

ولننتقل إلى حديث روبسون:

(٢) هل نكتفي بالقيم الأدبية وحدها

فقرتان من نقد ت. س. إليوت، استقرتا في ذهني لسنوات عديدة، وسوف أستخدمهما، هنا، كنقطة بداية. في محاضرة تحت عنوان «الدين والأدب» نشرت عام ١٩٣٦م يقول إليوت: «إن عظمة الأدب لا يمكن أن تتحدد بالمعايير الأدبية وحدها، بالرغم من أننا يجب أن نتذكر أنه لا يمكن التفرقة بين الأدب وغيره إلا بالمعايير الأدبية وحدها». وفي مجموعة من المحاضرات حول «جونسون شاعرًا وناقدًا» يتابع ملاحظته بقوله: «في أيامنا هذه أصبح الاهتمام بالنواحي النفسية والاجتماعية في النقد الأدبي، هو الشيء الأكثر وضوحًا. ومن زاوية ما، فقد اغتنى مجال الناقد وزاد خصوبة، وتأكدت أهمية الأدب — على خلاف ما يظن — لعلاقة الأدب بالحياة، غير أنه من زاوية أخرى نلحظ وجهًا آخر لنفس الظاهرة، هو إهدار القيم الأدبية المحض، وانعدام التقدير الحسن للأعمال التي تكتسب جودتها من خلال نوعيتها الفنية الخاصة. وقد نتج هذا التدهور حين أمسينا فرأينا الأدب يقيم على ضوء اعتبارات غير أدبية.»

هاتان الفقرتان، لا تعالجان بالطبع، نقطة واحدة، ولكنهما يعبران عن فكرة محددة وهي أنه توجد «قيم أدبية محض» و«معايير أدبية» تؤدي إلى «التقدير الحسن للأعمال التي تكتسب جودتها من خلال نوعيتها الأدبية الخاصة»؛ أي إننا نفهم أولًا، أن المعايير الأدبية ليست بكافية وحدها لأن تقرر متى يمكن أن ندعو عملًا ما، عظيمًا، كما نفهم ثانيًا، أن هناك من يميزون بين الأعمال الأدبية — في نقدهم — على ضوء ما يستمدونه من النقاد ذوي الاهتمامات النفسية والاجتماعية، إلا أننا لا نستطيع من كلا الاقتباسين، أن نحصل على النتائج بصورة إيجابية. إليوت يزعم أن الأمر قد أصبح واضحًا، ويدعونا إلى تذكره فقط، ولكن الاقتباس في الفقرة الثانية قد آثر الإشارة إلى الجانب السلبي بصورة واضحة، وإن لم يكن قد استشهد بارتباط النقد بالفلسفة عند كوليردج وبالأخلاق عند أرنولد، وبالضلال أو الزيغ الذي لا حد له عند باتر. ونحن نستطيع أن نخمن ما يمكن أن تدعيه الكتابات النقدية — التي تبدو كما لو كانت خالقة للعمل الفني من جديد — من أن هذا العمل أو ذاك «تعبير ذاتي» كما نستطيع أن نخمن أن مقدمة الدكتور جونسون إلى الأدب، (وجونسون هو موضوع محاضرات إليوت) تتضمن تناقضًا ما نذكره من مضمون التعبيرين «المعايير الأدبية» و«القيم الأدبية المحض». وقد صرف إليوت فكره فيما يبدو إلى ممارسة جونسون لأبحاث الشعر، ووضع يده على التفاصيل التكنيكية التي أهمل البحث عنها.

وليس غريبًا، أن يرتكز بعدئذٍ على ما جاء في مقدمة جونسون إلى الأدب، من تشخيص وتخصيص، ليصر على القول بأنهما الدرس الذي نفيده من هذه المقدمة. والحق أن النقطة الرئيسية الجديرة عند جونسون بالبحث هي إلى أي حد كان مخلصًا في البحث عن علاقة الأدب بالحياة. ولا شك أن جونسون — كأي ناقد كلاسيكي على الأقل — قد لاحظ أن مشكلات عظمة الأدب ترتبط بما يمكن أن يضيفه الأدب الجيد. وأن «الفردوس المفقود» بحاجة إلى عبارة واحدة تعين قيمته هي أننا «نشعر — معه — دائمًا، بقوة الأشواق الإنسانية وروعتها وعمقها.»

إذا كنت قد أحطت تعبير «القيم الأدبية المحض» بعلامة استفهام كبيرة، فليس ذلك لأني أنكر أن هناك شيئًا بهذا الاسم، بل لأن تصورنا لهذه القيم يعتوره القصور. ولا ريب أن استخدامنا لتعبير «الأدبية المحض» يمكن أن يكون أكثر إحكامًا؛ إذ ينبغي أن نضع هذا التعبير في اعتبارنا بصورة محددة حتى نستطيع حماية الشعر الغامض — على سبيل المثال — من المصطلحات التقليدية للنحو والصرف، بل والهجاء. ذلك أننا نستطيع أن نخطو إلى أمام، فنلتمس لهذا الشعر مبررات وجوده، بما يمكن العثور عليه في «الاستخدام

الحديث للغة الإنجليزية» عند فويلر، أو أننا نلجأ إلى التفكير في تصويبات جريفز وهودج وما استضافاه إلى اللغة في كتابهما الصغير «القارئ فوق كتفك». وبالرغم من ذلك فإن بعضًا من التساؤلات الهامة يظل متربصًا بنا. فكيف نتمكن من كتابة الأدب ونقده، بغير أن نقع في أخطاء جسيمة إذا جازفنا بمجموعة من الأحكام (المبنية بدورها على مجموعة ثابتة من القيم) على مؤلف ما، من حيث معدنه العقلي، وأهمية موضوعه، ومكانه من الحركة الأدبية، وهدفه من الكتابة، وما إذا كان قد نجح أو أخفق في مهمته. إن أصحاب الاتجاه الأسلوبي يقولون إن هذا مجال دراستنا، غير أنه ما إن تدخل الاعتبارات الخاصة بالقيم والتساؤل حول نسبة الإخفاق أو النجاح التي يتورطون فيها، حتى ينتهي بهم زعمهم إلى مستوى الأحاسيس العادية. وعندما يتكلم إليوت حول «المستويات» الأدبية، فإنه يرتكز في واقع الأمر على مجموعة من القيم الأدبية.

إن الإصرار على التعبيرين: «المستويات الأدبية» و«القيم الأدبية المحض» هو نوع من التأكيد على أنهما يعنيان النقد الأدبي الصحيح. غير أن هذا التأكيد لا يعطي جوابًا شافيًا لهذا التساؤل: ما هي قوانين المطابقة بين المعيار النقدي والعمل الأدبي؟

ويبدو عند البعض أن صياغة هذه القوانين ليست أمرًا مرغوبًا فيه، بل إنه شيء مرفوض وغير مستصوب. ولكي أعطيك مثالًا أقول: إن التحليل الموسيقي المحض لمقطوعة «فول ستاف» لا لجار يتجاهل أن الموسيقى وضعت إلى جانب غيرها من العناصر، لتجسيد شخصية «فول ستاف» وعمله. إنني لا أستطيع أن أقرر أن «هنري الرابع» لشكسبير مساوية أو معادلة أو بديلة لمجموعة من القيم الأدبية المحض، فقط. إن نقاد القرن العشرين المتخصصين في شكسبير يلاقون مشقة كبيرة في محاولة التعرف على جوهر شخوصه. ولقد قيل عن «فول ستاف» إنه: «مجموعة من الرموز تسعى على قدمين» أو إنه: «تحقيق لمجموعة من العناصر المتبلورة في الدراما الشعرية» والحق أن أصحاب هذه التعبيرات لا يجيزون لأنفسهم القول إن «الرمزية والتبلور» هي الأساس في كون هذه الشخصية لرجل رقيق مثلًا. ولا شك أن التصدي لشخصية «فول ستاف» ككل، ومن واقع النص الشكسبيري يختلف تمامًا عن التصدي لمقطوعة الجار الموسيقية ... إذ إن وعي الناقد لمسرحية «هنري الرابع» يتضمن بعض المفاهيم التي لا يحتاجها الناقد لموسيقى الجار.

إن «القيم الأدبية المحض» يمكن أن تكون تعبيرًا مفهومًا لو أضيفت إلى خزينة أصحاب المذهب الجمالي، الواهم. ما هو هذا المذهب بالضبط؟ (بالنسبة لعلاقته بالأدب) الحق لست أدري. أنه لم يعد واضحًا في أي مكان. يخيل إليَّ أنه ليس مذهبًا، بل هو

اتجاه أو حالة نراها عند أي مكان كما ننظر إلى إناء صيني. كيف يمكن أن يكون ثمة تجربة جمالية محض في الحياة التي نعيشها أو نتصور وجودها في «منتصف مارس» أو «مرافقات ديونيزوس» أو «موت إيفان إليتش»؟ الحق، لست أدري. ذلك أنني على يقين من أن تجربتنا العقلية في هذه الأعمال وغيرها من الآداب العظيمة، لا يمكن اعتبارها مجرد بارقة من الجمال تنتسب إلى بصيرة شفافة، ولا علاقة لها بالمادة الإنسانية الخام، أو أنها بلا مغزى ولا تعبر عن احتياجات بشرية ... وإلا فكيف نقيم المقارنة بين عمل أدبي وعمل أدبي آخر، بغير أن تكون العلاقة بين الأدب والحياة، هي المعيار الحقيقي للتقييم المقارن؟ ألأن العمل الفني شديد التفرد؟

أكاد أقول بأننا لا نجني شيئًا البتة، من الاتجاه العام للجماليين في ضمهم للأدب، إلى قائمة «الفن الخالص» ... فإن عنصر التأمل وإمعان الفكر في تجربتنا يؤكد أن ثمة تفاعلًا بيننا وبين الفن. فالطبيعة الخاصة للفن لا تعرف التعسف ولا ترفض التعليل، فقد خلقت بقدرة بشرية وفق أغراض محددة وفي ظروف معلومة، وداخل نطاق مصطلح أو قالب معين. ونحن نعلم أن هذا المصطلح أو القالب يتغير دائمًا في رحاب واسعة، وفي أحوال مختلفة. ويعمد الكاتب أحيانًا إلى تعريفنا بقالبه ومصطلحاته كجزء رئيسي من التجربة التي يقدمها لنا، كما نلحظ في «عروس البحر التي تشكو لنا موت ظبيها الصغير» عند مارفيل. والنقيض لهذا المنهج، نلاحظه في بعض أشعار لورنس التي يبدو فيها كما لو أنه أراد أن ينسينا القالب تمامًا حتى نشاركه في التجربة الشعرية، بل هو يحرضنا على ذلك. وهناك حالات أخرى مشابهة تزداد تعقيدًا أو تقل. وفكرة تعليق الشك الشهيرة لكوليردج قد حللت أساسًا في إطار من الاستشهاد بالخيال الدرامي، كنوع نقي من الإيمان الذي يوجد بطبيعته أثناء عملية الخلق حيث يأخذ في التجربة الفنية أشكالًا عديدة من السفسطة. غير أن هذه الحالات جميعها لا تولد في وعي الناقد دائمًا، ماذا نحن قائمون بعمله، أو ماذا يعمل لنا، ولكنها تمنحه القدرة على استرداد وعيه في أي لحظة. نحن نستطيع أن نتخيل مشاركتنا فيما يقع، إلا أننا نستعيد حالًا موقف المتفرج. وربما نستطيع أن نكون مشاهدين ومشاركين للتجربة في آنٍ واحد، وهذا شيء قريب مما أقترحه من وضع أساس وإطار عقلي لما نصدر عنه من أحكام في تقييم الفن الخطير. ومن الطبيعي أن أكبر الدرجات لا ينبغي أن تكون من نصيب «نوع» العمل، بل يجب أن تتضمن عنصر التجاوب العميق. إن لديَّ انطباعًا حول التجربة الفنية عند الناقد المعروف جورج سانتيانا، أحس بأنه يعيش معها كمشاهد أو متفرج. وفي مثل هذه الحال، لن

نتحدث عن تحوله إلى حالة التفكير والتأمل ما دام أنه لم يترك التجربة قط. غير أن هذا اللون من النقاد يكاد يكون نادرًا. فالمعاناة الحقيقية في الفن أقرب إلى الارتباط الدموي أو الارتباط العضوي، منها إلى التعبير المقترح «التأمل أو التفكير». وما زلت أعتقد أنه ليس هناك فن جدير بهذا الاسم، إذا لم يستمد أهميته من معرفته الكاملة بالدور الذي يقوم به.

على أنني لا أريد التوقف عند الأشكال المتقنة في التجربة الأدبية؛ ففي بعض الحالات أرى أن ما يعجب النقد الأدبي في عمل فني ما هو أشبه بالأسرار الغامضة، فلا شك أنه من الصعوبات البالغة أن يبين الناقد بالتفصيل لماذا أعجب بهذا العمل بالذات. وهناك أدوات معينة من الممكن أن تساعدنا على تقييم الفن — كالسيرة الشخصية للكاتب — ولكنهم يرونها لا تفيد في النفاذ إلى داخل العمل. هل يهمنا — مثلًا — أن نعرف «الصورة الشخصية» لهنري فيلدنج حتى نقيِّم كتاباته؟ أجيب فورًا: نعم! حقًّا، نحن لا نريد الخروج عن «توم جونز» بل نود التعمق. إننا لا نستطيع أن نتجاهل ما نعرفه عن فيلدنج كإنسان، حينما نتعرض لعمله كفنان؛ ذلك أننا لا نستطيع لسوء الحظ أن نقوم بعملية غسيل مخ لأدمغتنا أثناء تحليلنا النقدي. لا شك أننا لن نستعين بمعلوماتنا الشخصية بصورة تقريرية، ولكنها تظل في الخلفية من رءوسنا تضيء لنا الكثير من جوانب هذا الفنان في أدبه. إن الأدب مليء بالمحتوى الإنساني، فكيف يمكن أن تعامله إنسانيتنا باستقلال عما تختزنه من معارف إنسانية؟ كيف يمكن أن نتذوق وأن نفهم عملًا إنسانيًّا بأدوات لا علاقة لها بالإنسان؟ يبدو أن ثمة مغالاة في رأي الذين يرفضون أية «عوامل مساعدة» للناقد الأدبي من خارج العمل الفني، وإلا فكيف نقرر على سبيل المثال ما إذا كان القارئ في مستوًى ثقافي جيد أم لا، ما لم نعرف لماذا يقرأ أشعار ديلان توماس أو لماذا يرفضها. وهل مكانة توماس في النقد مطابقة لقيمة أشعاره أم لا ... إلخ.

كذلك فإن الموضوعية الصارمة التي يطالب بها الجماليون في الفن شبيهة بتلك الموضوعية التي يطالب بها الأخلاقيون، على الرغم من تناقض الطرفين. فالفريقان يطالبان بمجموعة من القيم النهائية، المطلقة، الثابتة. وكلاهما يؤكد أن هذه القيمة أو تلك لا توجد إلا في داخل العمل الأدبي ومن ثم يصلان إلى نتيجة واحدة هي أن التقييم الصحيح لا يتم إلا في هذه الحدود. وأنا لا أشك لحظة في أن الأدب يتضمن قيمًا أخلاقية في داخله، ويبدو لي أنه لا خلاف حول مجموعة من القيم الأساسية في الأدب. غير أن

الدكتور ليفز[٢] يأتي وسط تلك العجائب، والمسوح المضحكة كأنبل صحبة لما يمكن تسميته بالأخلاقيات الحادة. ومعنى ذلك أنه يرفض اتجاهه الأخلاقي الحاد لكثير من نماذج الأدب الهامة. بينما نحن لا نرفض أحد أعمال الدكتور ليفز النقدية لما تحتويه من قيم خلقية محددة، بالرغم من أننا قد نختلف مع تلك القيم. إن تقييمنا للجانب الأخلاقي في الأدب، ينبثق من الدور والفعالية التي يمكن أن ينتزعها منا أو يغرسها فينا. ولكي نأخذ مثالًا يرد على الذهن بسرعة أقول، إلى أي مدى تحترم أعمال لورنس الحياة إذا قورنت بالدور الذي يؤديه السيد ماسي بـ «إجهاض بسيط» في «بنات القسيس»؟ إن الاعتراضات الخطيرة التي يمكن أن تصلنا سوف ترد على الدكتور ليفز بأن الموضوعية لا تلتقي مطلقًا مع نسبية القيم الأخلاقية.

نقطة أخرى، حول المصطلحات العلمية. إنه لمن سوء حظ الجماليين أن نجد كلمة الأخلاق (في القرن الماضي) تعني القيم الإنسانية الهامة اليي كان يفيض بها الأدب العظيم الذي ما يزال يفرض علينا عظمته. والانتشار الواسع لهذه الكلمة عند القارئ، إنها مجموعة الركائز الروحية «من المثل» التي تقوده في الحياة. ولا ريب أنه مهما ساءت الأحوال الروحية للبشر، تبقى لديهم بعض هذه الركائز رغم ضآلتها. ولا يخلو أدب — أيًّا كان مذهبه — من العنصر الأخلاقي؛ فالواقعي والطبيعي وغيرهما يحاولون تقديم مستويات مختلفة من القيم الأخلاقية على أنها «حقيقة الحياة». أي حقيقة للحياة يمكن أن تكون في العمل الأدبي، إذا تجاهل التجربة الأخلاقية للإنسانية كلها؟! إنها لحقيقة بسيطة القول بأن الإنسان أخلاقي بطبيعته. وقد أكدت هذه الحقيقة الأعمال الواقعية والمعادون للواقعية والرومانسيون على السواء. ومرة أخرى يقول الأوصياء على القيم الأدبية المحض، إن تلك الاهتمامات الخارجة على العمل الأدبي تفقده قيمته الحقيقية ما دامت هذه القيمة لا ترتفع ولا تنخفض عن المستوى الإنساني العام. والحق أننا لا ننظر إلى قيمة الأدب، من موقف المستوى الحشري للحياة، ولكننا نطالب بأن تكون القيمة الإنسانية هي جوهر الأدب وروحه في مجال التقييم. ولو كان فلوبير على غير وعي بهذه النقطة وهو يصدم الضمير الأوروبي لكان مخطئًا. ومن هنا يكون السؤال ما إذا كانت الأحكام الأخلاقية تعد نقدًا أدبيًّا، أم أنها مجرد دراسات في علم الأخلاق من خلال الأدب؟ والجواب أنه ليس ثمة نقد أخلاقي، بل يوجد تقييم شامل، والأخلاق أحد عناصره

[٢] صاحب كتاب «اتجاهات جديدة في الشعر الإنجليزي» الذي نقلنا عنه الفصل الأول في الصفحات القادمة.

الهامة. وبهذا لا تكون هناك قيم أخلاقية محض أو قيم أدبية محض وإنما قيم نقدية إنسانية عامة. والمثل المألوف لعامة الناس هو: هل القول بأن عمل «نل الصغير» في «دكان العجائب القديم» كريه تعافه النفس، حكم أخلاقي؟ إن ديكنز في احترامه لفنه وقرائه لا ينقل إلينا ما يستهوي غرورنا فحسب، إنه يقدم لنا مختلف العناصر الخالقة للحياة كما يراها. ومن ثم فنحن نتورط في التبسيط المبتذل عندما نحكم على نل الصغير بأية أخلاقيات متجاهلين الهدف الإنساني الكبير الذي يومئ إليه الكاتب في النهاية، وهو أنه لا يريد لنا نفس المصير. وهذا هو الفيصل في الحكم على الرواية الواقعية.

وهناك فريق آخر يقول بأن هذا يصدق على الأعمال الفنية التي تصوغ أحداثًا تاريخية مضت، ذلك أن المسافة الموضوعية بين خامة «الحرب والسلام» وبين تكويننا الراهن، تجعل من اليسير علينا تقبل ما بها جملة وتفصيلًا؛ لأننا لم نره، وبحاجة لأن نراه. وأعتقد أن هذا الاعتراض يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار في أي عمل أدبي آخر؛ أي إنه لا يصبح فنًّا إذا لم تتوفر بيننا وبينه المسافة الموضوعية التي نشعر خلالها بأن ما نراه نحن بحاجة إلى رؤيته من جديد على نحو آخر. والرؤية الجديدة للأشياء هي معيار الأدب العظيم. وقديمًا قال وردزورث: «النوم يدعني أحس بالنهاية». وقال هاوسمان: «الليل يتجمد بسرعة» مترجمين أحاسيسهم إزاء الانقلاب الشعوري الذي يجلبه الفن على الناس عندما يصل بنا ونصل به إلى أعماقها الخفية.

إن من مارس تعليم الأدب للشباب، أو دخل معهم في محاورات عامة حول هذا الموضوع، يكاد يؤمن بأن إخلاص الفنان هو القيمة الوحيدة التي يحاول الجمهور الحصول عليها، والتفاعل معها. غير أن شبابنا أولئك يقعون الآن تحت سيطرة السفسطائيين من أصحاب العقول «الحديثة» والأكاديمية والذين يستعرضون الكتب. والحق أن الشباب على صواب في إعراضه عن هؤلاء، وأنا أحرضه على ذلك. ولا شك أن كلمة «الإخلاص» معرضة بدورها لسوء الاستعمال. فقد يطالب بها البعض من الزاوية السيكلوجية، فبدلًا من أن يكون الفن «لذاته» هو محور النقاد الجماليين، يصبح الفن تعريفًا بحالة الفنان النفسية عند السيكلوجيين. ولهذا ترتفع أهمية الحياة الخاصة للأديب إلى درجة خيالية. وهذا محض خطأ. إن الإخلاص لا يتوفر بالصدق مع النفس فقط، ينبغي أن تدلنا مصادر العمل الأدبي أيضًا على نسبة هذا الإخلاص. إننا لا نصدق كثيرًا أن السيد فيليب سدني نظر في أعماق قلبه وكتب الشعر. لأننا نعلم أنه ألقى نظرة أخرى إلى الشعر الإيطالي. ومن هنا لا يكون الإخلاص هو المعيار الأمين لتقييم الفن.

في كثير من الأحيان كنت أفكر في استبدال تعبيرات الفن الخالص أو النقي، والآن يجب أن أضيف كلمتَي «الإخلاص» و«الأخلاق» لأن أمثال هذه التعبيرات سوف تصطدم غالبًا بضمير الفنان. بالرغم من أنني لست أنسى أن هذه التسميات يهون وقعها على قلب الفنان، إذا قورنت بما يمكن أن يتطرف إليه البعض في تجنيد الأدب للدعاية. فالدعاية هي الإنكار الضخم لحركة الأشواق الإنسانية وذبذبتها وتناقضاتها.

الإخلاص الحقيقي يصدر عن التناسق الوظيفي بين عناصر العمل الفني. الإخلاص أيضًا أن يتمثل الكاتب نبضات عمله واحدة فواحدة، فيضع أذنه على قلب هذا العمل ويستمع إلى ما يرفضه وما يقبله وما يعبر عنه وما ينجح أو يفشل فيه، وما يشك أو يؤمن به ... حينئذٍ تلتقي ذاتية الفنان وموضوعية الفن في إطار من الصدق الحار والإخلاص النادر. ولا أعني بذلك أن الفنان سوف يقتصر على مشكلاته الخاصة. كما هو الحال في هذا النموذج الذي اقتطفه من «يهوذا الغامض»: «عندما تكبر في السن، وتصبح في منتصف العمر، وتصل إلى الحد الذي تنظر فيه إلى الماضي فتحس بقشعريرة ... كل شيء حولك ساطع، لامع، ذو صليل ... ثم تحاصر الضوضاء هذه الخلية الصغيرة المدعوة حياتك، فتهزها وتميل بها ...» إننا لا نستطيع أن نصنف كلمات هاردي في خانة التجربة الموضوعية التاريخية أو الأخلاقية الاجتماعية، ومع هذا فإن هاردي على وعي تام بما يكتبه، ولا يخرج هذا الوعي عن دائرة العمل الأدبي. ونحن القراء لا نستشعر إخلاصه من الخيال الشعري أو التكوين الدرامي، بقدر ما نستشعره في وهج التجربة وحرارتها التي تلفحنا أثناء عملية القراءة. وبالتالي تكتسب التجربة الشخصية بعدًا إنسانيًّا عامًّا.

إن الأعمال الأدبية العظيمة التي تتضمن بعدها الإنساني العميق بغير أن تلجأ إلى مقولات مدرسي الأدب والمعرفين به، تفتقر إلى شجاعة الناقد العظيم الذي يستخلص من أذواقنا وتجاوبنا وانفعالنا لماذا كانت هذه الأعمال رائعة حقًّا بالرغم من التجربة الشخصية أو المشاعر الخاصة التي تشكل محورها الرئيسي. إننا نخاف الأدب العظيم. ونخاف من الشعراء، ونخاف من أنفسنا ونخاف من كل شيء، حتى أصبح الخوف هو العقدة الرئيسية في النقد الحديث. لا أريد أن نتشبه بقول جورج هربرت: «يا الهي، إنما أعني نفسي»، ولكني أرجو أن نفسر بوضوح لماذا تلاءمت إنسانية مالفوليو مع العصر الإليزابيثي، ولماذا تناسبت تاجر البندقية مع الإحساس العام بالتكوين اليهودي؟ ولماذا لا نسمح لأنفسنا بأي تعاطف مع النجار العجوز الفقير في قصة «ميلر».

على أن هذه ليست اختبارات خطيرة. إن الاختبار الشاق، هو ما قد نتلقاه في بعض الأعمال العظيمة من كراهية للبشر. ربما نستطيع أن نفسر هذه البغضاء للبشر في أعمال

سويفت. ولكن كيف يمكن تفسيرها في أدب شكسبير وتولستوي ود. هـ. لورانس؟ أجيب بأننا إذا لم نعرف ظروف هذا الإحساس خلال الشخصيات والأحداث والمواقف، ينبغي أن نراجع أنفسنا، فلربما كنا مخطئين، والفنان هو المصيب. أي إننا قد لا نرى في داخلنا ما يتمكن الفنان بأدواته الخاصة من رؤيته، فإذا رأينا أنفسنا على حقيقتها جزعنا جزعًا شديدًا، واتهمنا الفنان.

إن تدريس الأدب ومناقشته، يستلزمان وعيًا ذاتيًّا شديد الصرامة في معالجة قضاياه، مهما استخلصنا من ذلك أننا على درجات متفاوتة من السعادة أو القسوة أو الحكمة أو السذاجة أو الطيبة. في النهاية سوف نعايش الحياة النبيلة بحق، سوف نعرف معنى النبل أخيرًا، ولن نخشى بعدئذٍ أية مسميات وسنتخلى عن الرزانة الفكتورية. وأرجو ألا يفهم أحد من ذلك أنني أضع قواعد مسبقة للنبل في الأدب. ولكني أنصح بتجربة هذا الفهم للأدب مع الأعمال الكلاسيكية. وأرجو مرة أخرى ألا تستبدل المستويات الأدبية بمستويات من النبل. بهذا تفقد المحاولة شرفها. ولنقرأ الآن في أحد فصول «منتصف مارس» لنسأل أنفسنا بعدئذٍ: هل يوجد في أدب عصرنا، هذا العمق الإنساني: «كانت الساعة الثامنة مساء، قبل أن يفتح الباب، وتدخل زوجته. لم يرغب في النظر إليها. استمر في جلوسه وعيناه منكفئتان إلى أسفل. وقد فكرت وهي تتجه إليه كم يبدو أصغر من الحقيقة. ولكنه يبدو في الوقت نفسه ذابلًا منكمشًا، وحينئذٍ انبعثت من أعماقها موجة من الذكريات القديمة فوضعت إحدى يديها على ذراعه الممتدة على المقعد والأخرى على ساعده المتكئ عليه برأسه، ثم قالت بهدوء وعطف:

– انظر يا نيكولاس.

رفع عينيه ... فقالت بعينيها ووجهها والتغيرات الطارئة على شفتيها: أنا أعرف. واسترخت عيناها ويداها فوقه. وما إن بدأ هو البكاء حتى اتصل نحيبهما معًا. لم يستطع أحدهما أن يتحدث إلى الآخر بفاعلية الخجل الذي تشعر به تجاهه، أو بسبب الأحداث التي وقعت لهما معًا. كان اعترافه صامتًا، وكان وعدها وإيمانها صامتًا هو الآخر. استمع إليها بعقل مفتوح، بينما كانت هي تتقلص من تخيلها للكلمة الوحيدة التي تستطيع أن تعبر بها، كما كانت تتقلص من لهب النيران. إنها لم تستطع أن تقول: كيف تصنع بنا الوشاية، والشك، وهو أيضًا لم يقل: إنني بريء.

وقبل أن أنقل لك الفصل الأول من كتاب ليفيز أود أن أحدثك بإيجاز عن الكتاب ومؤلفه ... فكتاب اتجاهات جديدة في الشعر الإنجليزي، من تأليف الناقد الإنجليزي

المعاصر فرانك ريموند ليفيز الأستاذ السابق بجامعة كمبردج، ومؤلف «حضارة الجماهير وثقافة الخاصة» سنة ١٩٣٠م، «ومن أجل المواصلة» ١٩٣٣م، و«إعادة تقييم» ١٩٣٦م، و«التقاليد العظيمة» جورج إليوت وجيمس كونراد ١٩٤٨م ود. هـ. لورانس روائيًّا» ١٩٥٥م، وغير ذلك من الدراسات التي تفرد له مكانًا خاصًّا بين نقاد الغرب المعاصرين.

وكتاب «اتجاهات جديدة في الشعر الإنجليزي» يدرس علاقة الشعر الحديث بالعالم المحيط به ويوجه اهتمامًا خاصًّا إلى اتجاهات الشعر الإنجليزي في القرن العشرين و«ينطلق من بضعة اعتبارات عامة عن الشعر» كما يقول المؤلف في مقدمته ... صدر الكتاب لأول مرة عام ١٩٣٢م، ثم أعيد طبعه عدة مرات كان آخرها عام ١٩٦٣م. والكتاب حافل بالنظرات العميقة في طبيعة الخلق الشعري، وارتباطه بالظروف الاجتماعية والفكرية والاقتصادية والسياسية. وهو يكشف عن خصائص مؤلفه التي تميزه عما سواه من النقاد: الميل إلى تطبيق المعايير الأخلاقية على الأعمال الأدبية، وصرامة البحث، والعزوف عن المهادنة، والميل إلى التبويب، والحرص على واجبات الناقد والتزاماته. والكتاب مؤلف من سبعة فصول:

(١) أولها يتحدث عن علاقة الشعر بالعالم الحديث.
(٢) وثانيها يتحدث عن الموقف الأدبي في إنجلترا عند نهاية الحرب العالمية الأولى.
(٣) وثالثها يتحدث عن الشاعر الإنجليزي الكبير ت. س. إليوت.
(٤) ورابعها يتحدث عن الشاعر الأمريكي الكبير أزراباوند.
(٥) وخامسها يتحدث عن الشاعر الإنجليزي الكبير جرارد مانلي هوبكنز.
(٦) وسادسها يجمل نتائج البحث.
(٧) وسابعها يلقي «نظرة خلفية» على ما سبق.

ولعل خير وصف للكتاب هو ما يقوله المؤلف نفسه في مقدمته: «إن المجسد هو أهم ما أهتم به؛ أعني أن أناقش من الزاوية النقدية ما يبدو لي أوفر الأشياء حظًّا من الدلالة في الشعر المعاصر. و«الدلالة» هنا يتحدد معناها بالتعميمات التي سأجازف بإطلاقها. وقد حاولت أن أحصر نفسي — بأقسى صرامة ممكنة — في مجال النقد الأدبي، ذاكرًا أن الشعر إنما يتألف من كلمات. وعلى ذلك فقد طرحت جانبًا كبيرًا من القضايا المشوقة والمتصلة بموضوعي اتصالًا واضحًا وهي القضايا المتعلقة بحاضر الشعر ومستقبله والتي قد يتوقع القارئ أن يجد معالجة لها هنا راجيًا أن أترك بهذا التقشف أثرًا أنقى. أن القارئ الذي يفتقد أيضًا شعراء معينين كان يتوقع أن يجدهم هنا قد يشكو من أن معيار

الدلالة عندي بالغ الصرامة. ولا رد لي على ذلك إلا بأني تعمدت أن أجعله صارمًا، وإن كنت لا أظن رغم ذلك أني قد تركت كثيرًا من الأعمال التي تكشف أية معايير جادة عن أهميتها. هذا ما يقوله ليفيز عن كتابه، فلنقرأ إذن فصله الأول.»

(٣) الشعر ... والعالم الحديث

لا يحظى الشعر من اهتمام العالم الحديث بغير القليل. ولهذا لا نجد إلا خاصة المثقفين الذين يعنيهم الشعر. ولا شك أن قدرًا كبيرًا جدًّا من النظم قد عرف طريقه إلى الصحافة في السنوات العشرين الأخيرة. وربما يتبادر إلى أذهان البعض من غير المتخصصين أن ذلك يعتبر دليلًا على وجود كلٍّ من الشعر والموهبة بمقدار عظيم. والحق أن هذا ما يفعله الهواة. وهم يزعمون ذلك — على الأقل — في مبالغات صارخة باسم عصرنا وقد كتب السيد ج. س. سكوايز في مقدمته لمختارات من الشعراء المحدثين يقول: «من العبث أن نطالب إحدى النهضات الشعرية أن تطابق نموذجًا ما؛ ذلك أن ثمة فروقًا واضحة بين مختلف مظاهر الحركات الشعرية الإنجليزية التي أسهمت بصورة رئيسية في تكوين شعرنا الخالد ... وعندما تذكر الأجيال التالية عصرنا الأدبي على أنه العصر الذي أنجب خمسين رجلًا كتبوا الشعر الغنائي فعاش أمدًا من الزمن لما كان يتسم به من صدق، وجمال ... فإن هذه الذكرى لن يشوبها الاحتقار. وهذا ما دفعني إلى الاقتناع بكتابة هذه المقدمة». كذلك كان السيد هارولد مونرو في مقدمته لشعر القرن العشرين، متواضعًا من زاوية، ومبالغًا من الزاوية الأخرى، حين قال:

> هل هي مرحلة عظيمة للغاية، أم أنها بالغة الضآلة؟ فليُجِب على ذلك من يستطيع. وقد أجابني أحد أولئك الذين كنت أتحدث إليهم قائلًا: إنهم جميعًا أناس شاعريون، ولكنهم ليسوا شعراء، من سيقرأ لهم بعد قرن من الزمان؟ فأجبت: إنهم من الكثرة بحيث يمكن أن نراهم بعد قرن، كشاعر واحد مركب، فلربما ينقذ الزمان خمسمائة قصيدة ممتازة من بين إنتاج مائة شاعر ليسوا من الكبار، ولكنهم مع هذا «يستحقون تقديرنا بعد قرن».

وما هذه الادعاءات إلا من علامات الضعف الذي يحاولون إنكاره. ذلك أننا لا نسمع بمثلها إلا في عصر حرم من المستويات العالية التي تتبلور في تيارات جادة، كما حرم من التقاليد الحية للشعر، ومن جمهور المتلقين المدرب بعناية على الاهتمام العميق. فما

من أحد يستطيع أن يهتم بوعي وعمق بكل ما يقدم إليه من نظم، إلى أن يعاد تنقيحه وتقديمه كزهرة جميلة من الشعر الحديث. فالجزء الأعظم منه ليس بشعًا كالموتى، وإنما لم يولد قط. فالكلمات المستلقية في صفوف مرتبة على الصفحة بلا جذور: إن كاتبها نفسه لا يستطيع أن يمنحها من اهتمامه إلا الأحاسيس السطحية العابرة. حتى ذلك الشعر الأصيل الذي تحتويه مجموعات الشعر الحديث، يؤكد — كمًّا وكيفًا — أن عصرنا الحاضر لا يرعى نمو الشعراء. ولعل دراسة الجزء الأخير من كتاب أوكسفورد للشعر الفكتوري تقودنا إلى نتيجة مؤداها أن ثمة خطأ قد حدث في الأربعين أو الخمسين عامًا الأخيرة على الأقل.

ويبدو أنه من غير المحتمل أن عددًا من الشعراء الأقوياء يختلفون من جيل إلى جيل للدرجة الكبيرة التي يمكن أن نتصورها أو يقودنا التاريخ الأدبي إلى تصورها. وإنما ينشأ الاختلاف وفقًا لاختلاف الموهبة وطرائق استخدامها. وطريقة استخدام الموهبة في كل عصر تحددها بصورة أكثر وضوحًا، المفاهيم السائدة عن «الشاعرية»، وما يقابل ذلك من عادات وأساليب فنية ومعتقدات. هناك بالطبع ظروف أخرى، اجتماعية واقتصادية، وفلسفية، وهكذا. ولكن دائرة تخصصي هي النقد الأدبي؛ ولهذا ألزم نفسي حيال تلك الظروف الأخرى بما يتفق مع طبيعة الشاعر والناقد من حيث تخصصهما المباشر.

لكل عصر — إذن — مفاهيمه وتصوراته للشعر؛ أي للموضوعات الشعرية أساسًا، وخامات الشعر، والأحوال الشعرية، وربما كان أكثرها فعالية، ما لم ينل منا اهتمامًا يذكر. فالمفاهيم التي انحدرت إلينا من القرن الماضي أرسيت دعائمها في مرحلة كبار الرومانتيكيين: ورد زورث وكولريدج وبيرون وشيلي وكيتس. أن نحاول تصنيف هؤلاء، فإن ذلك يعني المغامرة بإساءة تقديمهم. فالأرجح أن غموضهم وعدم تحددهم هو السر الكامن وراء قوتهم. ولعلنا نستطيع أن نكتشف مبادئهم الباكرة فيما كتبه جوزيف وارتون تحت عنوان «مقال حول عبقرية وكتابات بوب» في سنة ١٧٥٦م بصورة مفصلة عامدًا إلى تحدي الأفكار السائدة، ثم أصبح فيما بعد من المسلَّمات.

قال: يبدو أننا لا نتنبه بما فيه الكفاية إلى الفروق القائمة بين الإنسان الحصيف، والإنسان المدرك، والشاعر الحقيقي. لقد كان دن وسويفت بلا ريب من ذوي الحصافة والإدراك. ولكن ماذا تركا لنا من آثار في الشعر الخالص؟ والسؤال الذي يبدد كل ما يمكن أن يتبقى لدينا من شك، هو الذي نضعه هكذا: إن التسامي والشجن هما العصبان الرئيسيان لدى كل عبقرية شعرية أصيلة، فأين هما في شعر بوب؟ ويستطرد وارتون في تصنيف الشعراء الإنجليز قائلًا: إنني سأضع في الصف الأول، سبنسر وشكسبير

وملتون. إن اختيار هذه المجموعة يحسم لنا بدقة كاملة وجهة نظر القرن التاسع عشر في الخصائص الشعرية.

ونحن نذكر أن وارتون وضع دن في مرتبة الصف الثالث. وقد قوبلت الفكرة بالمعارضة والتحدي حين اقترن اسم دن بوضع اسمَي سبنسر وملتون جنبًا إلى جنب اسم شكسبير. وفي استطاعتنا أن نقتبس من ماتيو أرنولد ما يؤكد لنا أن هذا الرأي أضحى مقطوعًا به، ولا يقبل الجدل في العصر الفيكتوري. وأدلة أرنولد أكثر قدرة على الإقناع لعفويتها، ولأن أرنولد تخصص في نقده لتقييم النظريات المعاصرة له حول فن الشعر.

- «وبالرغم من أن بوب ودرايدن قد مارسا النظم، وعلى الرغم من أنهما — على وجهة ما — أستاذان في فن النظم، إلا أنهما معًا ليسا من تراثنا في النثر».[٣]
- «إن الفرق بين الشعر الأصيل وشعر كل من داريدن وبوب، كما يلي: أن شعرهما يصوغه ويحتويه العقل، بينما الشعر الأصيل تصوغه وتحتويه الروح.»[٤]

وهكذا يتفق رأي أرنولد مع رأي عصره المبتسر المتحامل ألَّا يعترف بالشعر ما لم يكن مطابقًا بصورة واضحة لشعر ملتون: بسيطًا وحسيًّا وعاطفيًّا. فالشعر — كما يفترض — هو التعبير المباشر عن العواطف السطحية ذات الأثر المحدود كأن تكون: رقيقة أو متوقدة، وبشكل عام، عطوفة. (ما يزال عرفًا ثابتًا أن تأتي من المدرسة إلى الجامعة دون أن تكون قد عرفت تمامًا ما هو الشعر). فالحصافة والتحايل الذهني وتأكيد دور عضلات الدماغ ليس لها مكان في كتابة الشعر، اللهم إلا إعاقة القارئ، عن التأثر «عاطفيًّا» أي منعه من الاستجابة الصحيحة للشعر.[٥]

ويجب الالتفات إلى أمرٍ آخر يتعلق بما أعد في القرن التاسع عشر من «الخصائص الشعرية». ونحن نعرفها إذا تأملنا القصائد القليلة التي تنال قدرًا من سعة الانتشار، والتي أعدت نماذج لغيرها من القصائد مثل: «الحسناء التي لا ترحم» و«ماريانا»، و«السيدة شارلوت» و«الآنسة المباركة» وقصيدة موريس «أغنية الحورية إلى هيلاسي» وقصيدة أوشونيس «الحديقة المهجورة». فمن هذه القصائد يتضح لنا أن شعر القرن

---

[٣] مقالات في النقد، الطبعة الثانية، دراسة في الشعر.

[٤] المصدر السابق، توماس جراي.

[٥] الشعر ينبئك بأمور حدثت من بعيد، وهو يخبرك بها في لغة شريرة التركيز والثراء.

التاسع عشر استحوذت عليه عملية خلق عالم من الأحلام[٦] إلى درجة جعلتها من صفاته المميزة (بالطبع ليس كل الشعر ولا كل الشعراء) ألم تدفع شاعرًا صغيرًا مثل أوشونيس لم يكن لديه شيء خاص يقوله، أن تتحرك رغبته في كتابة الشعر، وحينئذٍ يكتب هكذا:

نحن صناع الموسيقى
ونحن الحالمون بالأحلام
نعجب بأمواج البحر العاتية
ونجلس على شواطئ الأنهار المهمورة
من خسروا العالم ومن رفضوه
أولئك الذين يضيء لهم نور القمر الشاحب.

فالانشغال الذي كان مجرد عادة، أمسى عاملًا مسيطرًا على عملية انتظام الأفكار والمواقف والعواطف التي تتكون منها جميعًا «الخصائص الشعرية» للقرن التاسع عشر، والتي كثيرًا ما نلاحظ وجودها إلى الآن بالرغم من عدم الاعتراف العلني بها، ولا حتى إضمارها بصورة مقصودة تأمل مثلًا السونيتا التي كتبها لانج بعنوان «الأوديسا» وكان لانج (ولد في سنة ١٨٤٤م) مثقفًا ذواقة، ذا إحساس باللغة، ورغبة في أن يكتب الشعر — ولديه كل الصفات المطلوبة في الشاعر — فيما عدا الصفة الأساسية: وهي الشعور العميق بالحاجة إلى أن يوصل شيئًا — على درجة عالية من الخصوصية — إلى الآخرين. وتعد سونيتا الأوديسة من أكثر الأعمال التي تشبهها في القيمة، تشويقًا، وهي مثبتة في كتاب أكسفورد للنظم الإنجليزي. إنها توضح بدقة سمات ذلك النوع من الأشياء التي يسميها المثقفون في أواخر القرن التاسع عشر، شعرًا: كإنسان استلقى في مكان مرهق.

مخدر بأغنية الحورية الساحرة وخمرها، في الحدائق القريبة من سياج الآلهة بروسيرباين حيث تلك الجزر الإيجيبية التي نسيت أرض القارة.

ومزامير الحب الخافتة وحدها تشكو
وأشباح المحبين الشاحبين وحدها تذوب أسًى
هكذا يُسعد الإنسان أن يعرف طعم الدموع

[٦] إشارة من إليوت في مقاله حول جون درايدن.

كالملح فوق شفتيه، يصفعه الهواء مرة أخرى
سعيدًا بأغنيات الأحاديث الجديدة
يستدير الرجال فيرون النجوم ويشعرون بالحرية
وتزمجر الرياح عبر سدود الزهر الكثيفة
وخلال موسيقى الساعات الواهنة
يسمعون شيئًا كصوت المحيط على الشاطئ الغربي
هو رعد الأوديسا وفورانها.

هذه وثيقة نموذجية للغاية. ولنبدأ أولًا بالجو العام للمقطوعة الذي ينتمي كما تعلمنا إلى التسعينيات من القرن الماضي، فليس من الشاذ أو المستغرب أن يبعث سوينبرن في أذهاننا بقوة إيحاء «الحدائق القريبة من سياج بروسيرباين» و«مزامير الحب الخافتة» و«سدود الزهر الكثيفة» إلخ. كما يبعث موريس في أذهاننا موحيًا إلينا بتآلف عام مع الشعراء السابقين على روفائيل.

وأيضًا يجب أن نتوقع من شاعر فيكتوري صغير أن يشعرنا بقوة الوجود الطاغي لتينسون. ومن الطبيعي تمامًا عندما يريد «لانج» أن يهرب من موسيقى الساعات الواهنة إلى الهواء الطلق الرحيب عند الشط الغربي، أن يلجأ إلى ماتيو أرنولد. ولكنه بالرغم من نيته الصريحة أن ينتهي في الهواء الطلق الرحيب، وبالرغم من النجاح الذي ناله بدقات طبول الختام التقليدية (كما يقول النقاد) فإن موسيقى الساعات الواهنة هي التي تسود قصيدته:

نحن صناع الموسيقى
ونحن الحالمون بالأحلام.

فإذا كنا نحلم بهوميروس، ولو في اليقظة، فإنها تظل أحلامًا.

هناك أيضًا في القصيدة بعث آخر لكيتس الذي كتب «الحسناء التي لا ترحم» (فأشباح المحبين الشاحبين وحدها تذوب أسًى) تعد من عيون الخصائص الشعرية للقرن التاسع عشر.

ومثل هذه التصورات والعادات والتقاليد لا تتضح في أعمال صغار الشعراء وتجاربهم الفنية وحسب، ولكنها تباشر تأثيرًا حاسمًا على المواهب الأصيلة. فالشعر في كل عصر يميل إلى أن يضع لنفسه حدودًا هي الأفكار التي تكون في أساسها شعرية والتي إذا تغيرت

الظروف التي ولدتها وأوجدتها تصبح حجابًا يحول دون الشاعر وخاماته الكبيرة القيمة. وهي الخامات ذات الأهمية بالنسبة للعقول الحساسة المتكيفة مع عصرها وخاماتها، أو في عبارة أخرى: إن العقول الحساسة المتكيفة تحجب عن الشعر. فالشعر يستمد أهميته من نوع الشاعر من حيث إنه أكثر امتلاء بالحياة من الناس الآخرين؛ أي إنه أكثر أبناء جيله امتلاءً بالحياة. فهو في زمنه قد وصل إلى نقطة الوعي التام بالجنس البشري، (النقطة التي عندها يكشف النمو العقلي عن نفسه كما يقول ي. م. ريتشاردز)[٧] ففي كل عصر لا تدرك إمكانيات التجربة الإنسانية إلا أقلية قليلة. والشاعر ذو الوزن إنما يستمد أهميته من انتسابه إلى هذه الأقلية (وبالطبع أيضًا، لأنه يملك القدرة على التوصيل إلى غيره). حقًّا، إنه لا يمكن التفرقة بين قدرة الشاعر على التجربة، وقدرته على التوصيل، وعلة ذلك ليست في أننا لا نعرف إحداهما بغير الأخرى، ولكن لأن قدرة الشاعر على جعل الكلمات تعبر عما يشعر به لا تنفصل عن وعيه بما يشعر به، فهو في العادة مرهف الحس، واعٍ، أكثر إخلاصًا، أصدق مع نفسه، هو أكثر شخصانية من الإنسان العادي. إنه يعلم بما يشعر به وما يرغب فيه. إنه شاعر لأن اهتمامه بالتجربة لا ينفصل عن اهتمامه بالكلمات. وما تعوَّده من السعي إلى شحذ وعيه بأساليب الشعور عن طريق استدعاء الكلمات واستخدامها جعل هذه الكلمات تكتسب القدرة على التوصيل. والشعر قادر على توصيل الجوهر الحقيقي للتجربة بحذق نفسه ودقة تعجز عنها الوسائل الأخرى. ولكن إذا فقد الشعر صلته بالإدراك للزمن والعصر، فقدَ كثيرًا من أهميته وأصبح متخلفًا من ناحية الإدراك المرهف. وهذا معناه أنه المستحيل أقناع أحد بأهمية الشعر، إن لم يكن مقتنعًا من نفسه بذلك. وأنه لمَّا يُرثى له حقًّا أن يصبح الشعر غير مثير للاهتمام الذهني على هذا النطاق الواسع. ويجب أن يكون واضحًا الآن خبث تقاليد القرن التاسع عشر عن «الخصائص الشعرية». فخلف هذه التقاليد يكمن الاحترام والتقدير لما حققته الرومانتيكية، وتأكيد ما لقيته من نجاح شعري لا ريب فيه. إلا أنه، لما تغير الوضع وانحرف مجال الاهتمام بالنسبة للإدراك البالغ المرهف الحس، ازداد الميل تدريجيًّا إلى التدخل بين هذا الإدراك وبين اهتماماته الرئيسية. وأصبح من الواضح عجز هذا الإدراك عن أخذ أحلام على نحو جاد؛ ذلك أن التحرر مما يلازم الإنسان من معتقدات وأساليب

[٧] مبادئ النقد الأدبي، ص١١.

فنية ليس بالسهولة التي قد تخطر على البال. تمامًا كما أن التخلص من العادات والتقاليد الأخرى التي سبقت الإشارة إليها أشق وأصعب، بل ربما كانت تلك التقاليد معوقة مثل غيرها من الأشياء.

فكان لا بد للإنسان البالغ المرهف الحس في القرن التاسع عشر أن ينشغل بالخلفية الثقافية المتغيرة، ويجد اهتماماته الأساسية غير قابلة للانفصال عن العالم الحديث. وفي ذلك حاول تينسون أقصى ما يستطيع. غير أنه على الرغم من تلميحاته الكثيرة العلمية (إذ كانت تقوم على افتراضات علمية سليمة) فإن اهتماماته الذهنية (ولسنا في حاجة إلى مناقشة قيمتها)، كانت ذات أثر ضعيف في نجاح أشعاره، الأمر الذي يتفق مع قيمة «الخصائص الشعرية» التي ذكرناها قبلًا. والحقيقة أنه لا يمكننا أن نذكر مثلًا توضيحيًّا أفضل من ذلك. فإن إرضاء تينسون لطموحه كان يتطلب إدراكًا أكثر دقة، ونبوغًا فطريًّا أصيلًا أقوى وأوضح، وشجاعة وقوة أعظم، مما توفر لديه فهو قد يصارع جادًّا مشكلات العصر، ولكن العادات والمعتقدات والأساليب الفنية التي وجدها مناسبة لطبيعته، ليست هي عادات ومعتقدات وأساليب الشاعر الذي يستطيع أن يعرض نفسه للانطلاق إلى عنف وقسوة المناخ المعاصر له، وهو في هذا يعد نموذجًا لغيره؛ فقد كان من الممكن لشعراء المرحلة الرومانتيكية أن يؤمنوا بأن الدوافع التي تحرك أشعارهم وتبعث فيها الحياة هي القوى التي تحرك الدنيا، أو التي قد تحركها. على أن الشعر الفيكتوري يعترف اعترافًا ضمنيًّا بأن هاتين الأغنيتين تصل في أهميتهما ودلالتهما إلى الدرجة التي تجعل إيراد جملة أو اثنتين منها كافيًا لإنهاء هذه المناقشة:

بعيدًا، بعيدًا عن هنا
ينتهي الأدرياتيك إلى خليج دافئ
هناك يعيشان هذان الاثنان في أدغال دالماسيا
... لكنهما انجرفا بعيدًا بعيدًا

وطريقة أرنولد في الهروب تميزه عن أقرانه أساسًا في استرساله الهادئ المتأمل في أحلام يقظته؛ ففي قصيدته عن الريف الإنجليزي يتحدد حديثه في عزلة المثقف Scholar Gypsi’s عن الحياة الحديثة بتسرعها المريض وأهدافها المبعثرة. وحتى القصائد التي لا تدخل بطبيعتها في باب الهروب ترى العاطفة فيها لها نفس البراءة المهذبة التي نراها عنده دائمًا، نفس الحلاوة والجدية الصافية حتى ليصعب على الإنسان أن يفترض في الكاتب وصمة عشق الدنيويات Philistimes. كلا، فإن ماتيو أرنولد لم يكن مؤهلًا لا

كناقد ولا كشاعر لأن يعطي الشعر الإنجليزي اتجاهًا جديدًا. ذلك أنه عندما تنبأ بأن الشعر سوف يحتل تدريجيًّا أكثر وأكثر مكانة الدين — مدافعًا عن وجوب ذلك — إنما قصد شيئًا آخر مختلفًا كل الاختلاف عن الإغراق في عبادة الجمال: طقوسية، مكبوتة، حسية، مجذوبة، وانسحاب من الدنيا الملوثة إلى فن رائع يميل إلى الزهد والنسك والتبتل. وهذا وحده يصف في حياد كامل مدى التطور من السابقين على الرفائيليين وسوينبرن إلى باترو أوسكار وايلد، إلى سنوات التسعينيات من القرن الماضي.

وقد نتساءل: أين يأتي بروانِنج في هذه التعميمات؛ إذ إنه من الصعب للغاية وصف شعره بالانسحاب. إنه شعر تملكه الدنيا التي عاش فيها براوننج الذي يبدو أنه عاش سعيدًا في العالم الفيكتوري من غير أن يعاني إحساسًا بعدم التوافق. فهل كان السبب المباشر لذلك هو بعض الصفات التي تزكي هذا الشاعر؟ مع العلم بأن الشاعر إذا حرم من بعض أنواع القوة والسلطة، فإن ذلك يكون أفضل له. ومن الواضح أن براوننج كان يستطيع أن يصبح أكثر حساسية وإدراكًا وذكاء لو أنه كان أقل قوة. لا شك أنه نقل اهتماماته في الحياة إلى شعره. ولكنها — كما نرى — ليست اهتمامات الإدراك الناضج المرهف الحس؛ فهو لم يكن في حاجة للانسحاب إلى عالم الأحلام، إذا استطاع. الدنيا الكائنة من سماتها أنها معادية، مقاومة، مناهضة، غير شعرية، وأنه لا قيمة لأي احتجاج باستثناء احتجاج واحد هو الانسحاب.

والمقارنة بين الفقرات التي تحتمل المقارنة من أشعار تينسون وكيتس توحي على الفور بأن كيتس الذي يبدو لأول وهلة وكأنه[٨] يرفض المقارنة العامة، يمكن أن يخضع لها. ومنها يبدو تينسون أديبًا سكندريًّا وزميلًا كبيرًا معاصرًا للشعراء السابقين على روفائيل. وقد أجيد عرض حالته في «قصر الفن»: فالقيمة الأخلاقية الواضحة في هذه القصيدة تبين أن الانسحاب لا يفيد، وعندئذٍ ينهار فن تينسون على عتبة الأخلاقيات: فالشعر ينتسب إلى القصر. والفن السابق على روفائيل قد انسحب بصراحة. والتشبيه المناسب قد يستعصي بشيء مبهور، وليس هذا فحسب، ولكنه طقوسي ومجذوب أيضًا.

إن سوينبرن يغني للحرية والثورة، إلا أنه من الصعب أن أوضح الفرق الذي أشرت إليه توضيحًا قويًّا إلا إذا قارنت سوينبرن بشيلِّي.

[٨] لا حاجة بنا إلى الإصرار على الإيضاح المسهب، ومبررات كيتس لهذا الإيضاح.

أما أسباب هذا النزوع الغريب إلى دنيا أخرى كتلك التي نجدها في الشعر الفيكتوري فتوضحها ملاحظة ماتيو أرنولد المتكررة وإشاراته إلى:

هذا الوباء الغريب: الحياة الحديثة
بتسرعها المريض، وأهدافها المبعثرة
ورءوسها المثقلة، وقلوبها المشلولة
وإشاراته إلى هذا العصر الذي:
قيد
أرواحنا في دورة مخدرة
وكذلك:
هذا الزمن الحديدي
الشكوك والجدل والتشتت والخوف.

الصراحة التي تسم هذا الاعتراف الواضح، تميز أرنولد عن زملائه الشعراء، ولكنها ليست كافية لتكون «النقد الشعري للحياة» الذي كان يبتغيه. فوا أسفاه! أصبح الماضي غير صالح للحاضر، والمستقبل الذي لم يولد بعد، واستجابة أرنولد للحاضر لا تختلف في جوهرها عن استجابة زملائه. إذ مهما كانت أسباب تقديره لأشعار وردزروث والإغريق باعتبارها ضوابط للشعر، يتضح لنا في الأغلب أنه يرددها باعتبارها وسيلة للهرب إلى «نضارة الحياة الأولى».

والحق أن ما يدين به لوردزورث[٩] لا يمكن فصله عما يدين به لكوليردج، وعلاقته بهذين الاثنين هي من نوع علاقة تينسون بكوليردج وكيتس. وإذا لاحظنا علاقة قصيدة سهراب، ورستم — على سبيل المثال — بقصيدة «الملاك العقيم» تكونت لدينا فكرة طيبة عن علاقة أرنولد بالحقبة الرومانتيكية بشكل عام. فهو يستلهم منها بنفس الطريقة التي يستلهم بها تينسون والسابقون على روفائيل هذه النقطة السابقة جديرة بأن نركز عليها. ذلك لأنه كان يهدف بلا أدنى شك لأن يكون شاعرًا مغايرًا لمعاصريه من الشعراء. ولعل شهادته العفوية غير المقصودة عن قوة نفوذ الجو المسيطر والعقائد السائدة تبدو

[٩] وحول وردزورث يقول إننا نستطيع استثناء وردزورث لأنه استطاع أن ينحت لنفسه روحًا حديثة (عن مقالات في النقد، الطبعة الأولى، «هنريك هاينة»).

أكثر وضوحًا في شعره عنها في نقده. ولست أعني أشعاره الرومانتيكية الصريحة بقدر ما أعني أعمالًا أخرى من طراز «ليلة صيف» التي يبدي فيها اهتمامًا سافرًا «بهذا الوباء الغريب؛ الحياة الحديثة». باستثناء تلك الجزئية فإن عبارات «الحياة الحديثة» و«تسرعها المريض» و «أهدافها المبعثرة» و«رأسها المثقل» مقلقة لديه، اللهم إلا بحسبانها استجابة جلية انتهزها ليعبر بها عن كآبته التأملية الرقيقة. فهذه العبارات لا يمكن أن توجدها غير عبقرية من مستوى عبقرية جيراردمانلي هوبكتر، عبقرية تظهر فيها أصالة الصنعة الفنية غير منفصلة عن الاستعداد الذهني النادر، ورهافة الإحساس، والروح التي تبشر بها هذه العبقرية، فأرنولد — وليس ثمة ما يدعونا إلى القول بأنه كانت تنقصه الإرادة أو الإدراك أو القدرة الفنية — ينسحب من «هذا المكان غير المتجانس، هذه الحياة الإنسانية» إلى التحولات والتكوينات التي يخلقها ضوء القمر، فإذا الزمن الحديدي يذوب ويصبح عاطفة منغمة زاخرة بالشوق. فالسبب الذي جعل عصارة الحياة تتدفق فجأة في أغنيتي كاليكليز في «أمبيروكلير فوق أتنا» واحد هو أن يكون ساذجًا رومانتيكيًّا في حبه، وقد حققه في اليقظة. وإن كان قد عاش في العالم الفيكتوري فإنه فعل ذلك كما يعيش الرجل المتوسط الحسية والشهوة، غير شاعر بالتناقض وعدم التوافق؛ لأنها بالنسبة له غير موجودة، أو على الأصح موجودة بالقدر الذي يبهجه، ويعطيه إحساسًا مبهما بالحيوية الجسدية. ومن الممكن اعتباره شاعرًا فيلسوفًا أو شاعرًا نفسيًّا، على أن تفهم ذلك بمعنى أن يمتزج الإدراك بمتعة ونشاط بعض عضلات المخ الأكثر غلظة وبلادة، إنه شاعر، لا ينشغل إلا بالانفعالات والعواطف البسيطة فحسب، والتجاعيد المميزة لظاهره الخارجي هي مجرد تجاعيد سطحية وليست تعبيرًا عن حساسية مركبة. ومع ذلك فالقوة التي جعلت براوننج ينفصل عن تيار العادات الشعرية قوة ذات وزن حقًّا. ولو أن استخدامه للتشبيهات الشعرية ركبة كان ألطف وأجمل لأصبحت ذات قيمة كبيرة للشعراء التالين له. وفي أواخر القرن اكتشف باوند أن هذه التشبيهات تستحق الدراسة. إلا أن ما كان عليه براوننج من تخلف في عقله وقلبه جعله هو ومن شابهه عاجزين عن إمدادنا بالدافع والمحرك اللازم لإعادة الإدراك الناضج إلى الشعر.

أما عن ميريديث فأستطيع أن أرد على القائل بأني لم آخذه في الاعتبار، بأن الحب «الحديث» يبدو لي إنتاجًا براقًا لذكاء غير عادي، غير أنه سوقي يعيش على الانفعالات الرخيصة. وتقتصر فائدته بالنسبة للشعراء التالين له على سبيل التحذير فحسب. وكلما استرسلنا في «كتاب أوكسفورد» وضح أمامنا أن هذه الحقبة من الزمن لم تستخدم

مواهبها إلى أقصى حد ممكن في طاقاتها. فمن كان يستطيع أن يتبين في أشعار وليام موريس مثلًا، أنه كان أكثر رجال عصره ثراء في تعدد أعماقه ونشاطه وأصالته؟ وأنه كان «قوة» تتمكن من الصدام، وتتلاطم بشكل حاسم في دنيا الواقع العملي؟ وأنه احتفظ بالشعر لأحلام يقظته؟

وإذا تصفحنا أي مجموعة شعرية تضم شعرًا من السنوات الخمسين الأخيرة استحال علينا الشك في أن العقول الممتازة التي كان يجب أن تتجه إلى الشعر قد انصرفت عنه إلى سواه؛ إذ من الصعب أن نجد تفسيرًا غير هذا للعقم في المواهب الأصيلة على اختلاف أشكالها ودرجاتها. وعندما تكشف موهبة أصيلة عن نفسها، وإن كانت من مستوى منخفض فإنها تكون قادرة على أن تمارس قدرًا من التأثير. وذلك كما في حالة وسمان وروبرت بروك. وكتاب الأشعار «الجورجية» يفيض بصورة أو بأخرى، بثناء غير مقصود على هذين الشاعرين، والحق أن منطق هذين الشاعرين قد كيف — إلى درجة كبيرة — وصية الفيكتوريين التي تركوها في عاداتهم وتقاليدهم ومعتقداتهم مع العصر الحديث. ولكنها بقيت في جوهرها كما هي على ما يظهر لي من تصفحي لديوان الشعر النموذجي «مختارات من الشعر الحديث» لسكوابر. وهذا التكيف العصري يفصح عن نفسه في رقة لطيفة في أكثر الأحيان، فقد أصبحت الثقة العاطفية ذات القدرة والحيوية مفتقدة، وغدت دراسات الجورجيين أكثر هدوءًا وتواضعًا، وما سايرها من تحرر في الأساليب الفنية أخذ شكل الصفة الحرفية غير الثابتة، المحلولة، المتوالية.

فأن يبدأ الشعر بداية جديدة في مثل هذه الظروف، أمر قريب من اليأس التام؛ إذ من السهل ترديد ما قيل مرارًا عن ضرورة تأقلم الشعر مع الحياة الحديثة، ومع هذا لا يتحقق شيء من ذلك ما دامت مثل هذه التعميمات تفهم في تفصيلاتها. أي إن اختراع الأساليب الفنية الجديدة — في مرحلة أصبحت العقائد السارية فيها لا تصلح لأي شيء حتى إذا كان الشيء مجرد مقدمة أو بداية — يعد أكبر من أية موهبة (اللهم إلا إذا كانت عظيمة وأصيلة إلى درجة خارقة للعادة)؛ ذلك أن العادات السائدة تخلق جوًّا معينًا، من العسير أن يهرب منه أحد. ويقول سكوابر في الأوبزرفر في معرض حديثه وتقديمه لديوان الشاعر لوربيت — واسم الديوان «العهد الجديد للجمال» — «... وقد قام هذا الشاعر القديم بتحقيق نجاح لم يبزه فيه من تلاه من الشعراء. فبفضل شجاعته وإخلاصه وصدقه الطبيعي وإيمانه بوظيفة الشعر استنبط وسيلة تمكن بها من تجنب التفاهة والبلادة وأن يدخل إلى نطاق القصيدة كل إحساساته ومعرفته وتأملاته واهتماماته وآماله ومخاوفه. وقد اصبحنا — على مر الأجيال وبسبب رد فعل الجمال ضد العالم العلمي

الصناعي المادي إلى أقصى درجة — نألف ونتقبل الفكرة القائلة بأن بعض الأشياء «ليست شعرية»، وأن الشاعر يستطيع أن يتكلم عن وردة، ولا يستطيع أن يتكلم عن رولزرايس، وأن الشعر ملجأ وليس هجومًا، وأن الشاعر لاجئ مرهف الحس، وليس إنسانًا يواجه الحياة كلها وينفخ في النفير بالنداء إلى بني جنسه الخرس المضطربين.»

وقد تبدو الجملة الأولى كأنها متمشية مع روح هذا المقال بالرغم من أن جملة «يدخل إلى نطاق القصيدة» يجب أن تضعنا في جانب الحذر. أما الجملة التي تليها: «لقد أصبحنا نألف ونتقبل الفكرة القائلة بأن بعض الأشياء ليست شعرية» فتعليقنا عليها هو: «بل الأمر أسوأ من ذلك؛ فقد اعتدنا تصور أن بعض الأشياء «شعرية» مثل الزهور والفجر والندى والطيور والحب، وكل ما هو عتيق من أسماء جهات الريف». أما أن الشاعر يستطيع أن يتكلم عن وردة وليس عن «رولزرايس». فأمر يثير الرعب. كما أن «الشعر ملجأ وليس هجومًا، والشاعر لاجئ مرهف الحس وليس إنسانًا يواجه الحياة كلها وينفخ في النفير بالنداء»، فكل هذا رديء. والواضح إلى الآن أن الناقد إنما يحاول أن يصحح فهمًا خاطئًا بأن يقلبه رأسًا على عقب؛ لأننا الآن لا نجد بدرًا يجعلنا نطلب من الشعر أن يكون هجومًا أو ملجأ، والحق أنه من غير المحتمل أن تكون لشاعر عصري مرموق طبيعة نافخ النفير بأية صورة من الصور، إن تلك الفقرة تفصح عن سوء فهم شامل للطريقة التي يمكن أن تظهر بها حداثة القصيدة الشعرية؛ إذ لا يتم ذلك بالحديث عن الأشياء العصرية، أو أجهزة المدينة العصرية، أو بأن تصبح موضوعات الشعر عصرية. فإن دخلت الرولزرايس إلى الشعر بشكل ملحوظ جاز أن يتم ذلك بالطريقة التي افترضها إليوت عندما قال إنه من المحتمل أن يتأثر الإدراك العصري للإيقاع، بجهاز الاحتراق الداخلي. وعلى أية حال، فإن كل ما نستطيع أن نلح في طلبه من الشاعر اليوم هو أن يظهر من نفسه ما يبين أنه قد عاش حياة مليئة في أيامنا، بحيث تكون الشواهد على ذلك من صميم نسيج شعره.

كتب ألفريد نوابيس ولعله ما زال يكتب عملًا شعريًّا كبيرًا هو «حملة المشاعل». وقد اكتفيت بلمحات قليلة خلاله ليتضح عدم أهميته كعمل شعري، فمثل هذا العمل يجب أن يبرر نفسه ويكسبها حق الوجود من صميم نسيج أبياته الشعرية، بالجدة في النغم، والصور التي يمكن أن نخطئها، وإحساساته غير المتبدلة. ولكن أشعار نوابيس هي من تلك الأشعار التي يستطيع أن يتعلم كتابتها كل إنسان لديه إحساس باللغة ومعرفة وثيقة بشعراء الماضي.

وقصيدة لورنس بينيون «ساحرات البحر» تشبه قصيدة نوابيس وإن كانت أكثر منها عمقًا؛ فهي من روح الإنسان المتسائلة. هذه القصيدة هي الأخرى مرفوضة من ميدان الشعر لنفس الأسباب. وقد لقيت هذه القصيدة قبولًا لما فيها من الأساليب الفنية التي توضح بصورة ما مهارة حرفية. ولكن الأسلوب الفني الوحيد القيم هو الذي يضطر الكلمات لأن تعبر عن طريقة إحساس موغلة في ذاتيتها إلى درجة تدفع القارئ للاستجابة الشعرية، غير أنه يستجيب بطريقة واضحة المعالم، شديدة الخصوصية، لا تستطيع كثرة تداول كتاب أوكسفورد أن تجعلها مألوفة ومبتذلة؛ ذلك أن ابتداع الأساليب الفنية المتسعة مع طرق الإحساس أو أشكال التجارب عند البالغين من ذوي الحس المرهف، أمر بالغ الصعوبة، وصعوبته تجعله يبدو أمرًا مستحيلًا. والتوفيق فيه إحدى المرات، يجعله جائزًا ممكنًا بعد ذلك؛ إذ يصبح أقل صعوبة. هذه هي الأهمية الخاصة بإليوت، فعلى الرغم مما في نظامه «وطقوسه» من استعلاء كبير له طابع الحتمية فإنه ليس السبب فيما يكنه الشباب من احترام لإليوت. فإن الامتياز العقلي النادر الذي يتمتع به إليوت مكَّنه أن يحل المشاكل التي واجهته كشاعر؛ وبذلك حقق ما هو أكثر من حل المشاكل التي واجهته. وقد اكتسب تأثيرًا ذا فاعلية كبيرة لأنه ناقد وشاعر، معًا. فشعره ونقده يقوي كل منهما الآخر ويدعمه. وإليه يعود الفضل بصورة رئيسية في أن كلًّا من الشاعر الجاد والناقد الجاد، أصبحا اليوم قادرين على إدراك وجوب تطور الشعر الإنجليزي في المستقبل — إن تحقق ذلك — في اتجاه آخر غير الاتجاه الذي يمتد من الرومانتيكيين عبر تينسون وقصيدة «سوينبرن» صبي شروبشاير وروبرت بروك. إن إليوت صنع بداية جديدة. وأسس دعائم احتمالات واتجاهات، جديدة.

وفي المجتمعات الاشتراكية، لهم آراء تختلف مع آراء زملائهم من نقاد الغرب، آراء جديدة تتسم بالمرونة والرحابة والعمق، أنقل بعضًا منها مما جاء في مجلة «الأدب السوفيتي» (عدد ١٢، سنة ١٩٦٦م).

(٤) تطورات جديدة في النقد الاشتراكي

كتب ليونيد نوفتشنكو تحت عنوان «تطورات أكثر جرأة في الواقعية الاشتراكية» يقول: «لقد آن الأوان لأن نطرح على نطاق واسع التساؤلات الخاصة بالعناصر الجديدة التي يتم اكتشافها أثناء عملية الخلق الفني، وينبغي إضافتها إلى نظرية الواقعية الاشتراكية حتى

تزداد ثراء في المرحلة الراهنة. فمن المؤكد تمامًا أنه قد ولدت ظواهر جديدة مع تقدم المجتمع السوفيتي، اقتصاديًّا واجتماعيًّا، وبالتالي فلا بد لهذا التقدم من أن ينعكس على «الإنسان» السوفيتي وحينئذٍ ليس أمام «الفن» إلا أن يحترم هذا التغير والتطور فيقدم من الجديد ما يوازي التغيرات المادية ويرتفع إلى مستواها — في مجاله النوعي المحدد — إذا لم يتجاوزها إلى مكان القيادة الحقة، القيادة الفكرية للوجدان.»

ولا شك أن معرفة الواقع الموضوعي والقوانين الأساسية للتطور من المصادر الهامة لخلق فني أصيل يتسم بكل صفات الإنسان السوفيتي وهو يصارع من أجل بناء مجتمعه على نسق لم يكن موجودًا من قبل. ولعله المفيد القول بأن التجربة العالمية للآداب الواقعية الاشتراكية تؤكد «تعدد السبل» إلى بناء أدب واقعي اشتراكي، فليست هناك مواصفات محددة تحديدًا مسبقًا، بمقتضاها يتحتم على الفنان أن يبدع جماليًّا، وإنما هناك روح كل شعب وتراثه الذي يختلف موضوعيًّا عن تراث وروح أي شعب آخر. إنها ليست الخصائص القومية وحدها التي تميز أدبًا عن آخر، وإنما الجذور التاريخية والحضارية هي التي تفرق — وتجمع في نفس الوقت — بين الشعب والآخر. أي إن الجانب الإنساني العام يشكل عنصرًا ما في هذا الأدب أو ذاك. ولكن الجانب المحلي الخاص يشكل عنصرًا هامًّا للغاية وبواسطته يشقُّ أدب كل بلد طريقه الخاص إلى الإنسانية. والواقعية الاشتراكية لا تعتدي على محلية الأدب، أو إنسانيته، ولكنها تضيء الزاوية الفكرية التي ينبغي للفنان الاشتراكي أن يلتزم بها. بعد هذا، ليس للواقعية الاشتراكية أية سلطات جمالية يخضع لها الفن. لأن التقاليد الجمالية من العناصر التراثية تتسرب إلى البناء الفني من الأرض المحلية سواء بوعي من الفنان أو بغير وعي.

بل إنني أذهب إلى بعيد وأقول: إن الواقعية الاشتراكية ليست لها سلطات فكرية على الفنان إلا في حدود المنهج العام. لأن مشكلات كل مجتمع على حدة هي التي تضيف إلى الخطوط العامة للمنهج تفاصيله الدقيقة وملامحه الذاتية. ومن هذه المشكلات المحلية يتكون الوجه الآخر للعمل الفني: المضمون. ومعنى هذا بالدقة أن الواقعية الاشتراكية ليست قالبا فكريًّا جاهزًا على الفنان والأديب أن يصب فيه مواد البناء، ومن وخاماته فحسب.

إنني أشير إلى تشيكوسلوفاكيا وبولندا كمثال لما كتب أدباؤهما من أدب ثوري وفن تقدمي فيما بين الحربين، فلا شك أن هذا الأدب وذاك الفن، هو الذي يمد الآن ما يكتبه الأدباء البولنديون والتشيك المعاصرون بماء الحياة. أي إن التراث الأدبي والفني لكلا البلدين قد أسهم في تطوير الأدب الاشتراكي لكل منهما.

وتحت عنوان «نحو تحليل رشيد» كتب إيجور تشيرنوتسان مقالًا حول العلاقة بين النقد والحياة، جاء فيه: «لا سبيل إلى إنكار ما طرأ على حقل النقد والدراسات الأدبية من تغيرات عميقة في تناول موضوعات الفن والجمال وعلاقتهما بالواقع الاجتماعي. على أن اتساع الهوة بين النقد والحياة من ناحية، وبين النقاد والقراء من ناحية أخرى ليس مرجعه ما يشاع عن تعقيد اللغة النقدية، أو تعالي الناقد على قرائه، وإنما مرجعه هو أن النقد ما يزال واقفًا على أعتاب العموميات الشديدة لا يلج أبواب التفاصيل التي عاني في خلقها الفنان. تلك هي القضية «معايشة العمل الفني من الداخل» كمجموعة من العلاقات الجمالية والقيم الاجتماعية معًا دون الانشغال بمحاولة التصنيف الأكاديمي، أو ملء الخانات المعدة سلفًا، أو الحديث المعاد حول وظيفة الأدب. إننا بغير شك كنا في حاجة ماسة إلى ترسيخ هذه المفاهيم «العامة» فيما مضى، ولكننا الآن بحاجة أكثر إلى «الدخول في الموضوع»، والموضوع يتلخص في نقطتين ابتذلهما علم الجمال البرجوازي وهما: لحظة الخلق، ولحظة التذوق. إننا نريد إعادة اكتشاف هاتين المنطقتين في ضوء أسس جديدة لعلم الجمال الاشتراكي المتطور، وفي ضوء النقد الواقعي الذي أرسى دعائمه في بلادنا الديمقراطيون الثوريون الذين ربطوا بين الأدب والحياة ربطًا عميقًا.

إن الشخصية الإيجابية في الأدب — مثلًا — هي بلا ريب الشخصية ذات القدرة البالغة في التأثير على القارئ. ولكن هذه ليست قاعدة عامة؛ لأنه لن نستطيع أن نكتشف «القدرة» والتأثير بمقولات قديمة اكتشفها الأولون في ضوء خبرتهم الخاصة. نحن أيضًا، والأجيال الجديدة معنا، لها تجربتها الخاصة التي ينبغي اكتشاف أبعادها المختلفة، كيف يتأثرون وكيف يؤثرون؟ هذه الأبعاد الجديدة هي التي تصوغ معنى الشخصية في الفن، إيجابية كانت أو سلبية، منتصرة كانت أو مهزومة. وهكذا.

مثال آخر نستمده من مقولة «الأسلوب» الذي نختلف فيه بالقطع من مؤلف «نظرية الأدب»[١٠] وأن نتبنى أسلوب القرن العشرين ولا نتخلف عن حضارة العصر. وهو الأسلوب الذي لا يحاكي الأقدمين ولا يستظهر قوالبهم التعبيرية. وهو أسلوب «الحياة» إن جاز التعبير عن اتساق اللغة مع روح العصر. فنحن في عصر الفضاء والقنبلة الذرية، والكشوف الهائلة للكون والإنسان. فهو عصر لا يتحمل «التقعر» و«الجفاف» و«التقليد».

[١٠] من تأليف رينيه ويليك ... والكتاب يقوم على تحليل الأدب تحليلًا جماليًّا خالصًا لا علاقة له بمشكلة القيم. ومقال «من مبادئ النقد» هو تلخيص مركز لهذا الكتاب.

ما هو موقف النقد الاشتراكي من هذه القضايا وغيرها؟

إن الإجابة العملية وحدها هي الكفيلة بتضييق الهوة القائمة فعلًا بين النقد والحياة، أو بين النقاد والقراء.

وفي المجتمعات الاشتراكية يتخذ النقد الأدبي عند التطبيق مسارات مختلفة، ولكنه عند كبار النقاد يتسم بالأصالة النابعة من أرضنا، والمعاصرة التي لا تتخلف عن حضارة القرن العشرين. وسوف يظل محمد مندور وعمر فاخوري مثلًا حيًّا على الدوام يؤكد صواب هذه النظرة.

(٥) الواقعية الاشتراكية بين عمر فاخوري ومحمد مندور

من الأخطاء الشائعة في الحقل الأدبي العربي، أن مختلف المذاهب الفكرية والفنية السائدة على آدابنا، هي تيارات مستوردة واتجاهات أجنبية. وبالرغم من أن أحدًا لا يماري في أننا تأثرنا بالغرب فكرًا وفنًّا منذ أواخر القرن الماضي، إلا أن هذا التأثر لم يتم قط بمعزل عن البيئة المحلية والتجربة الخاصة. أي إن ثمة تفاعلًا قد حدث بين المؤثرات الغربية، والواقع العربي. ولا شك أن هذا التفاعل قد أثمر شيئًا جديدًا يمتزج فيه المؤثر الخارجي بالواقع الخام. بحيث لا نستطيع أن نرد هذا التيار إلى مصدر وحيد هو المؤثر الأجنبي.

هذا لا ينفي بطبيعة الحال أن لدينا بعض النقاد ممن تبنَّوا نماذج بعينها من تيارات الغرب، واتجاهات تراثنا العربي، على السواء. إلا أن هذه القلة النادرة كانت تتعسف مع تجاربنا المحلية في إقحام مقاييس غير صادرة عن نفس الأرض، ومن ثم تحدث الهوة بين أدبنا ونقدنا الأدبي. إلا أن أغلب المناهج النقدية في اللغة العربية تمكنت بالتفاعل بينها وبين التجارب المحلية من ناحية والمناهج الغربية من ناحية أخرى، أن تثمر تيارات نابعة من أرضنا. تيارات تختلف فيما بينها وتتباين تطبيقاتها، ولكنها تتوحد في ذلك التجاوب الصادق بينها وبين النماذج الفنية التي تعالجها بالتقييم.

وربما كان عمر فاخوري من لبنان ومحمد مندور من القاهرة، من أوضح الأمثلة على صحة هذا الرأي فيما لو طبقناه على التيار الواقعي في النقد العربي الحديث. فلم يكن عمر ولا مندور من أولئك النقاد الاشتراكيين الذين استمدوا نظرتهم إلى الأدب من منهجهم العام في الفكر السياسي والفلسفي. وإنما نرى كلاهما قد اجتاز العديد من مراحل التطور التي عانى خلالها معاناة أصيلة، تدرجت به إلى المفهوم الواقعي في الأدب.

فمنذ أكثر من عشرين عامًا (٢٤ أبريل سنة ١٩٤٦م) رحل عمر فاخوري عن سبعة كتب في الفكر والنقد والفن، تصوغ في مجموعها الرحلة الطويلة التي قطعها هذا المناضل العربي في حقل النقد.

فقد كان عمر في الثالثة عشرة من عمره عندما أعلن الدستور سنة ١٩٠٨م وانضم إلى حزب الاستقلال والجمعية العربية في وقت واحد. وفي تلك الفترة ألف كتابه البكر «كيف ينهض العرب» وراح ينشر عدة مقالات وطنية في الصحف بتوقيع «مسلم ديمقراطي» إذ تنبهت عيون السلطة العثمانية إلى الكتاب ومؤلفه فظل مطاردًا حتى رحل إلى باريس عام ١٩٢٠م. وعاد منها بعد أربع سنوات حيث انقطع عن الكتابة فترة طويلة، ألف بعدها أول كتبه في النقد الأدبي وهو كتاب «الباب المرصود» عام ١٩٣٨م. وهو في هذا الكتاب ثائر على «الصنعة» في الأدب العربي، حيث العناية المفرطة بالتركيب الإنشائي دون المعنى الإنساني، ومن ثم يدعو الشاعر الحديث «أن ينزل إلى السوق ليشتري حاجة عيشه وحاجة أدبه معًا».

ويرى أنه على الرغم من إصرار الأدباء الكلاسيكيين على اللفظة المبهرجة والأسلوب الموشَّى إلا أنه يفتقد في الشعر مثلًا وحدة المبنى والمعنى داخل إطار فني متكامل. وفي أروع فصول هذا الكتاب «كنوز الفقراء» يمعن فاخوري نظرًا حاذقًا نافذًا إلى الأمثال والأقاصيص والأساطير الشعبية. فإذا هو يرجع برأيٍ قد يبدو غريبًا جديدًا في ذلك العهد، وهو أن «خلق عالم على هامش عالمنا هذا أو تصور وجود غير هذا الوجود العادي، ليس وقفًا على خيال الشعراء؛ فإن للعامة في هذا الخلق والإبداع اليد الطولى، بل لعل الشعراء يستقون من هذه الينابيع التي تفيض في كل عصر ومصر، ولا ينضب ماؤها أبدًا «الآداب العامية».

وفي عام ١٩٤٠م أصدر عمر فاخوري كتابه النقدي الثاني «الفصول الأربعة» وفيه يؤكد على أربعة نقاط رئيسية هي «الخبرة الشخصية بالحياة والناس» و«الاتصال الحقيقي الحر بالطبيعة والوجود» و«مشاهدة الأديب اختياراته لما حوله ولما في نفسه» و«أن جمال الفن في التزامه أمرًا واحدًا، هو التجديد في الخلق والإبداع، مهما يكن غرضه ومهما يكن موضوعه» ولعل ما صرحت به زوجته في حديث لها بمجلة «الأسبوع العربي» البيروتية، من أن المتنبي كان «توراة» المنزل لأن عمر كان يقرؤه كل مساء، وأنه كثيرًا ما كان يمزق موضوعًا كاملًا من أجل عبارة واحدة لا تروقه. وكثيرًا ما كان يمضي يومًا كاملًا في سبيل البحث عن هذه الكلمة المفقودة أو عن بديل لتلك العبارة المضطربة في

مكانها، فإذا أشارت عليه زوجته بأن يستغني عن العبارة الشاردة بأقرب عبارة يجدها في ذهنه فيثور لذلك ويصرخ: «لا، ليس هذا ممكنًا ... لأن المعنى الذي أريده متجسد في هذه الكلمة التي أطلبها لا في غيرها»، وفي عام ١٩٤٤م أصدر فاخوري كتابه «أديب في السوق» حيث أعلن التزامه الواضح بقضايا الشعب العربي في الأدب والنقد، وحيث استمر في خطه النضالي من أجل التجديد وأمست بقية مؤلفاته امتدادًا تطبيقيًّا كما قال إنه من الجائز: «استحداث بحر جديد ووزن جديد كالبحر أو الوزن الذي استحدثه بشر فارس»، وغيرها من الآراء التجديدية الأخرى.

ولعل الملاحظة الرئيسية على تطور عمر فاخوري هو أنه لم يستقبل منذ البداية منهجًا معدًّا من قبل، وإنما هو ترك نفسه لمختلف التأثيرات التي تجاذبته فتطور ذاتيًّا في موازاة التطور الموضوعي لمجتمعه. وهي نفس الملاحظة التي تنطبق تمام الانطباق على حياة مندور الأدبية.

ذلك أن الدكتور مندور لم يصل إلى ما دعاه بالمنهج الأيديولوجي في النقد الأدبي، إلا بعد زهاء عشر سنوات منذ عودته من أوروبا عام ١٩٣٩م؛ فقد بدأ مندور حياته النقدية متأثرًا بالمنهج الجمالي الذي يعتمد على الذوق المدرب والانطباع المباشر؛ فقد استخلص من تيارات النقد العربي القديم ما يدعم وجهة نظره إلى النقد باعتباره إحساسًا ذكيًّا بالأثر الفني ورحلة غنية بالانطباعات الشخصية عن هذا الأثر. وقد كانت معر كته مع محمد خلف الله أحمد في أوائل الأربعينيات هي حصيلة منهجه الجمالي في النقد التي تبلورت في كتابه «في الميزان الجديد» عام ١٩٤٤م. وفي هذا الكتاب نلاحظ احتداد مندور في الهجوم على التفسير النفسي للأدب وانحيازًا مطلقًا للتفسير التأثري.

على أننا نشهد منذ عام ١٩٤٩م تحولًا هامًّا وعميقًا في منهج مندور نحو المنهج العقلي الذي يأخذ من الانطباع الشخصي نقطة انطلاق يتبعها بالحجج العقلية القادرة على تفسير هذا الانطباع. فقد لاحظ أن الانطباعية في النقد هي إيغال في الذاتية والتفرد. بينما نحن لا نستطيع أن نقيم أثرًا فنيًّا ما إلا إذا استندنا على مجموعة من الركائز الموضوعية الخارجة عن إطار ذواتنا. لهذا يؤكد مندور في كتابه «في الأدب والنقد» الذي صدر حوالي ذلك التاريخ «١٩٤٩م» إنه لا بد من الاستنارة بمختلف كشوف العلوم الإنسانية من تاريخ واقتصاد وفلسفة وغيرها إذا تصدينا لعمل أدبي ما حتى نتمكن من الإحاطة الموضوعية الشاملة بالفنان وظروفه، وتكوينه الخاص الذي أثمر لنا هذا العمل بالذات دون غيره من الأعمال.

وقد تطور هذا المنهج بعد سنوات قلائل إلى ما دعاه مندور بالنقد وهو النقد الأيديولوجي. وهو النقد المرتبط بروح العصر وإنسانية القرن العشرين وقضايا الشعوب. حيث إنه لا بد للناقد من أن يضع كلتا يديه على «القضية» التي يتناولها الفنان كخامة فكرية، ثم «زاوية المعالجة» التي يحاول بها الفنان أن ينقل إلينا وجهة نظره في هذه المشكلة أو تلك. وهو لا يتخلى عن مكاسب وانتصارات مراحل تطوره السابقة؛ فهو يعتمد على الذوق المرهف والحساسية المدربة، ويعتمد على التفسير العقلي للانطباعات الشخصية. ولكنه يبحث أولًا وأخيرًا في هذا الذي يريد أن يقوله الفنان، وكيف قاله. والدكتور مندور يشدد في مرحلته الأخيرة هذه على ضرورة «التوصيل الجيد» الذي يتطلب من الفنان أن يجيد صياغة وجهة نظره الفكرية جماليًّا؛ ذلك أن «الفن الجميل» وحده هو الذي يؤثر في اتجاه القارئ ووعيه.

وهكذا رحل مندور في ١٩ مايو «سنة ١٩٦٥م» بعد أن ترك لنا رصيدًا من التطبيقات النقدية للاتجاه الواقعي الاشتراكي.

إلا أن واقعية مندور، ومن قبله عمر فاخوري تتسم بالرغم من اشتراكيتها، بل وبدافع من الفهم العميق لروح الاشتراكية، بأنها واقعية رحبة غنية لا تتعسف في إقحام معايير لا علاقة لها بتجربتها الأدبية الخاصة، سواء كانت هذه المعايير من الغرب، أو من التراث.

تتسم واقعية مندور وعمر فاخوري بالأصالة والصدق والمعاناة؛ لأنها ثمرة نضال طويل، مع النفس والمجتمع والثقافة، وليست تلقِّيًا ميسورًا لمنهج جاهز. ربما لا نحصل من أيهما على درجة عالية من الوحدة والتكامل والصياغة المنهجية ربما وجدنا بعض التناقضات الفكرية، ربما لاحظنا شيئًا من التخلف في هذه الجزئية أو تلك. ولكننا سوف نكتشف بالرغم من ذلك كله، أن عمر فاخوري ومحمد مندور كانا على درجة عالية من النضج والصدق، أتاحت لنظرتهما في النقد أن تصاحب تطور أدبنا الحديث، مصاحبة حية نافذة.

على أن منهج محمد مندور أو عمر فاخوري، ليس هو المنهج الواقعي الوحيد في حياتنا الأدبية، فثمة مناهج أخرى تبحث لها عن طريق مختلف. كذلك المنهج الذي اختطه الدكتور لويس عوض في كتابه الذي تصدى لتقييم جميع الاتجاهات الواقعية في النقد، وحاول أن يرسي معالم اتجاه جديد.

(٦) الاشتراكية والأدب

في جميع البلدان التي يسودها الاضطراب الحضاري تنمو وتترعرع دعوات الحياد الفكري والسياسي، كمحاولة للتعرف على الذات المفقودة وسط التيارات العالمية المتزاحمة على كوكبنا. ولم تنجُ المنطقة العربية من مرحلة الاضطرابات هذه، بل ربما عانت ويلاتها أكثر من أي جزء آخر في عالمنا؛ ذلك أن العلاقة بيننا وبين أوروبا لم تكن يومًا علاقة الند للند، إذا استثنينا بالطبع تلك المرحلة التي كانت فيها الأمة العربية في مستوى العطاء العظيم، فأنقذت أوروبا والعالم من وهاد القرون الوسطى. على أن تلك المرحلة لا تقاس بالتاريخ الإنساني في مداه البعيد، حيث لم نقف يومًا جنبًا إلى جنب أوروبا دون زيادة أو نقصان.

ولقد نشأ من ذلك الكثير من العقد ومركبات النقص التي لا تتبلور فينا عادة كأفراد، وإنما كمجتمع وحضارة. ومن صميم هذه العقد ما يتوهمه بعضنا من «شمولية» إذا جمع بين النقائض والمفارقات، معتقدًا أنه بذلك يجمع بين الشرق والغرب، وبين الشمال والجنوب، وبين اليسار واليمين، وبين السماء والأرض، على صعيد واحد، هو صعيد الكمال التام، والرسالة الإنسانية العليا.

والحق أن هذه المحاولة ليست شيئًا جديدًا على أي من مجالات الفكر والحياة؛ إذ هي لا تعدو كونها مجرد «حلول وسطية» يلجأ إليها الإنسان الشديد الحيرة والاضطراب إذا حسنت نيته، كما يلجأ إليها الإنسان بوازع من موقف انتهازي إذا ساءت هذه النية أو ضعفت.

وليست مهمتنا أن نبحث عن النيات، ونحن بصدد كتاب «الاشتراكية والأدب»؛ لأن مؤلفه أولًا، كاتب عودنا على الروح الموضوعية في البحث، ولأنه، ثانيًا، أحد أولئك الرواد الذين علمونا الشيء الكثير في الاشتراكية وفي الأدب وفيهما معًا. لهذا يحسن بالناقد أن يقف عند تسجيل الظاهرة الواحدة أو الظواهر العديدة دون أن يقول كلمته الأخيرة في تقييمها إلا بعد أن يستقبل انعكاسات الموقف الجديد للدكتور عوض على تطبيقاته النقدية اللاحقة لكتابه «الاشتراكية والأدب».

ولا شك أنه يوجد بين مرحلتَي التسجيل والتقييم مرحلة وسطى هي التحليل، وغاية ما يمكن أن نقول به في هذه النقطة أننا سنقتصر في محاولتنا استخلاص النتائج على واقع الكتاب من جهة والتاريخ الأدبي من جهة أخرى والموقف الراهن للفكر العربي من جهة ثالثة.

يضع الدكتور لويس عوض تاريخ الفكر الإنساني في خانتين محددتين هما المثالية والمادية، ثم يؤرخ لكافة المذاهب السابقة للاشتراكية كنتاج طبيعي لمناهج الفكر المادي.

وهو لا يقول ذلك بشكل مباشر كما كان يقوله في الماضي بين صفحات مقدماته لكتبه، وإنما هو يسلك الآن طريقًا غير مباشر في تصنيف الفكر العالمي؛ فالمدارس العقلية والوجودية وغيرها من اتجاهات الفكر البرجوازي هي معادية بطبيعتها للفكرة الاشتراكية، ومع ذلك فهو لا يعلن صراحة أن هذه الفكرة ابنة المنهج المادي في المعرفة؛ لأنه يعلم أن الكثير من اتجاهات الاشتراكية السابقة للماركسية قد نبتت في أحضان الفلسفات المثالية. كذلك فهو لا يعلن صراحة أن البرجوازية هي الأم الشرعية للفكر المثالي، لأنه يعلم أن البرجوازية قد تبنت على طول تاريخها الكثير من الفلسفات المادية.

إلا أن هذا التقسيم الذي يجيء به المؤلف لا يختلف كثيرًا عن تقسيماته السابقة في مقدماته القديمة. وهو يدعو الموقف الجديد «بالاشتراكية الإنسانية» التي تعترف بجميع المتناقضات وتتجاوزها إلى ما هو أعمق، إلى إنسانية الإنسان، هذه الإنسانية التي لا علاقة لها بالصراع الطبقي أو الطائفي أو العنصري أو أي صراع آخر لأنها الجوهر الكامن في وحدة السماء والأرض في كلٍّ واحد منسجم.

لست أشك لحظة في أن تاريخ الفكر الاشتراكي هو نفسه تاريخ الفكرة «الإنسانية»، بمعنى أنه لم يوجد مفكر اشتراكي قط لم يزعم أن اشتراكيته تهدف إلى أن يسترد الإنسان إنسانيته. وبينما يتفق جميع الاشتراكيين في هذا الهدف، يختلفون من حيث الوسائل القادرة على تحقيقه، بل هم يختلفون أيضًا في تفسيره. فقوم يقولون بزوال الطبقات كطريق يؤدي إلى إنسانية الإنسان، وقوم يقولون بحضارة واحدة تستظل بها الإنسانية فتحافظ على جوهرها الروحي الأعلى. وقوم يعودون بنا إلى الغابة أو الطبيعة لنسترد نقاءنا الأول. ويتم ذلك إما في مجتمع شيوعي، أو في جمعيات تعاونية، أو في مدينة فاضلة، أو سواها؛ أي إننا لم نعرف قط دعوة اشتراكية لم تدَّعِ أنها تستهدف إنسانية الإنسان، ومن هنا لا يكون المؤلف قد أتى بجديد من ناحية الهدف. ولا يكون قد أتى شيئًا على الإطلاق من ناحية الوسيلة.

والحلول الوسطية في مجال المعرفة، إما أنها تلغي الفكرتين وتنكرهما معًا، وإما أنها تجمع بينهما في وقت واحد (والفريق الأخير يزعم أنه يجمع بين الجوانب الإيجابية في الفكرتين). وينتمي المؤلف إلى هذا الفريق الأخير. فهو كباحث في الأدب لا يرفض المدارس المثالية ولا ينكر المدارس المادية، وإنما يصوغ من هذه وتلك ما يتوهم أنه مدرسة جديدة تطل من عليائها على البشر أجمعين في الشرق والغرب لتوحد بين قلوبهم في بوتقة الإنسانية الخالصة من أدران المثالية والمادية على السواء.

إن وهم الباحث بأن هذا الاتجاه الجامع المانع — مهما أنكر ذلك مرارًا — هو المدرسة الأدبية النقية من شوائب الأقدمين والمحدثين، اليسار واليمين، ووهمه الآخر بأن تجربة اجتماعية في بلد ما يمكن أن تقود الإنسانية جمعاء، هو رد فعل طبيعي لموقفنا الحضاري المضطرب في هذه المنطقة ناحية، ولانعدام أصالتنا النظرية من الأفكار الكبرى القائدة في عصرنا من ناحية أخرى، ولغياب التكافؤ العادل بين الغرب وبيننا في التاريخ القريب المشترك من ناحية ثالثة.

النقاء الحقيقي والريادة الحقيقية كما أعرفهما هي الإجابة على هذا السؤال، لماذا تصر على ذلك التصنيف المتعسف للفكر: اليسار واليمين، المادية والمثالية ... إلخ، وتجعل منه نقطة الانطلاق في محاولتنا الدءوبة المثابرة للبحث عن الذات؟ بل إذا كان هذا التصنيف صحيحًا، ولم نرَ فيه ما يعبر عن خصائص ذاتنا الفكرية، لماذا نلجأ الحلول الوسطية سواء بالاعتراف أو بالإنكار؟ لماذا لا نبحث عن شيء جديد، كأن نستفيد من التراث، ولكن دون أن تتحول الإفادة إلى مغامرات في التسلق، فنستريح إلى «حاصل الجمع» بين الجوانب الإيجابية، أو نطمئن إلى رفض كل شيء؟! كلا الموقفين حل وسطى خاطئ تمامًا. والخطأ هنا ليس الطرف المقابل للصواب. فهذا البتر الحاسم هو نتاج التصنيف المتعسف لكل شيء إلى قسمين. إذن فالحل الوسطي خاطئ؛ بمعنى أنه حل تسلقي ينشد الراحة والطمأنينة والإطلالة من أعلى. بينما كنت أتوقع من لويس عوض أن يرود لنا مجاهل الطريق بعيدًا عن التصنيف التقليدي البسيط الساذج للإنسان. فالإنسان قد أصبح في غاية التعقيد على ضوء العلوم الحديثة التي لم نعد إزاءها نستطيع أن نقسمه إلى خير وشر، فحسب.

وإذا كانت هذه هي ملاحظاتي على الجانب الفكري من المنهج الذي آثره الدكتور عوض في كتابه، فإنه تتبقى لي ملاحظة سريعة حول الجانب التعبيري لهذا المنهج. ففي نقده للاتجاهات المادية والمثالية في الأدب لاحظت أنه يتكئ على بعض التعريفات المعجمية السريعة. أو على بعض الأقوال المتفرقة لزعماء تلك الاتجاهات. وفي رأيي أن كتابًا صغيرًا ككتاب «الاشتراكية والأدب» لا يحتمل مطلقًا هذه المختارات، وكان من الأفضل أن يكتفي الباحث بتصوير الهيكل النظري للمدرسة التي ينقدها، فيقول مثلًا إن الماركسية في الأدب، تؤمن بشيئين: أولهما الطبيعة الطبقية للأدب، بمعنى أن الفنون جميعها انعكاسات معنوية للطبقات المختلفة. إذ لكل طبقة عند الماركسيين قيمتها وفنونها ومثلها؛ ولهذا ليس هناك صراع طبقي بالمعنى الاجتماعي أو الاقتصادي أو

السياسي فحسب، بل هناك صراع فكري بين الطبقات. ولذلك وجد الأدب الإقطاعي والأدب البرجوازي والأدب الاشتراكي. وفي حدود هذه الزاوية كان الناقد يستطيع أن يناقش إنسانية الأدب في بعدها الطبقي، فنحن لم ندرك قط من نظرة الدكتور للأدب ما إذا كانت إنسانية الأدب تتعارض مع طبيعته الطبقية، أم أن نظرته تشتمل عليها معًا.

والزاوية الأخرى في نظرة الماركسيين إلى الفنون أنها أحد عناصر البناء الفوقي للمجتمع؛ إذ هم يؤمنون بأن الحضارة الإنسانية في مجتمع تشتمل على قاعدة سفلية هي النظام الاقتصادي والاجتماعي والسياسي، كما تشتمل على قمة علوية هي مجموعة القوانين والنظريات والقيم في الآداب والفنون والقانون وغيرها. وأن هناك تفاعلًا جدليًّا بين القمة والقاعدة هو مفتاح التغير الحضاري في ذلك المجتمع. ومن هذه الزاوية كان الدكتور يستطيع أن يناقش مشكلة المشاكل؛ أعني علاقة الفكر بالواقع. فيبرز ما إذا كانت الواقعية الاشتراكية في أزمة، وما هي أبعاد هذه الأزمة، وما صلتها بالنظام الاجتماعي القائم من ناحية، وبفلسفته من ناحية أخرى. ولكنني فوجئت بالدكتور عوض يقول إنه لم يجد في تراث ماركس وإنجلز ما يخص هذا الموضوع سوى متفرقات مبعثرة هنا وهناك، واكتفى تبعًا لذلك بما قاله ماركس في «رسالة نقدية في الاقتصاد السياسي». بينما قد ترك لنا ماركس وإنجلز معًا كتابًا ضخمًا مشتركًا عنوانه «في الأدب والفن».

ولقد تسببت هذه الظاهرة في الجانب التعبيري من منهج كتاب «الاشتراكية والأدب» أن ظلم المؤلف الكثير من الاتجاهات الأدبية وانتهج أسلوب الإطلاق والتعميم وابتسر الكثير من المقدمات ليصل إلى نتائج محددة مسبقة.

خاتمة

على غير هذا النحو ناقش الدكتور حسين فوزي قضية «الفن في المجتمع الاشتراكي» بالعدد الثالث من مجلة الطليعة سنة ١٩٦٦م.

ولعله من أهم المشكلات التي طرحتها التجربة الاشتراكية في مجال الثقافة، مشكلة «الفن» الذي يصوغ هذه التجربة الإنسانية الجديدة. فالفن في المجتمعات البرجوازية ينبثق عن تراث ضخم من التقاليد الأدبية الراسخة. أما الفن في المجتمع الاشتراكي فبالرغم من استفادته من تاريخ الفنون والآداب الإنسانية جمعاء، إلا أن، مصدره الرئيسي والأول، هو التجربة الاجتماعية الجديدة التي انعطفت بحياة البشرية نحو وجهة جديدة تختلف جذريًّا مع الحياة في المجتمع البرجوازي.

وقد كان من الطبيعي أن يكون الاتحاد السوفيتي — وهو صاحب أول تجربة اشتراكية في العالم — هو صاحب المحاولات الأولى لخلق أدب وفن اشتراكيين. لذلك فيما أعتقد كان اعتماد الدكتور حسين فوزي في مقاله القيم «الفن في المجتمع الاشتراكي» اعتمادًا شبه مطلق على التجربة السوفيتية في الأدب، للحصول على بعض النتائج التي قد تفيدنا، وبلادنا تجتاز خطواتها الأولى نحو الاشتراكية.

والنتيجة الأولى التي خرج بها الدكتور حسين فوزي، هي أن روسيا «لم تخرج من محنتها الفنية إلا بعد أن أدركت حقيقة بدائية؛ وهي أن الإلزام والإجبار في الفن معناه القضاء على الجوهر الفرد في الإنسان أي على ملكة الخلق والإبداع، وهي لا تعيش إلا طليقة في جو من الحرية.»

ومن هذه النتيجة الأساسية تفرعت نتائج أهمها أنه ليست هناك مواصفات معدة من قبل لإنتاج الفن الاشتراكي، وأن الإلزام يختلف عن الالتزام الحر بقضايا الإنسان، وأن الفن ظاهرة فردية تؤدي دائمًا غاية اجتماعية، وأن الدور الحقيقي للفن من الممكن تأديته في ظل الرأسمالية أو الاشتراكية على السواء إذ إن «هذا الدور هو الارتفاع بمستوى الشعور والارتقاء بالأذهان. والفن هنا كالروض في المدينة متنفس روحي يخرج بالإنسان عن دوامة الحياة المادية إلى رياض الفكر والإحساس.»

ويناقش الدكتور حسين فوزي في هذه القضية الهامة، ثلاث مشكلات رئيسية هي: ذاتية الفنان، ومصدر الفن، والعملية الفنية وهنا؛ أي حين نترك الخطوط العامة لندخل في التفاصيل، نختلف مع الدكتور فوزي في أن ذاتية الفنان — بالرغم من أنها عنصر رئيسي في العمل الفني — إلا أنها ليست العنصر الوحيد، فثمة عناصر أخرى عديدة تشارك في بناء العمل الفني، وتكاد أن تخرج تمامًا عن ذاتية الفنان بل وإرادته؛ لأنها من صميم العالم الخارجي بكينونته المستقلة نسبيًّا عن الذات البشرية. ومعنى هذا أن علاقة الفن الواقع ليست علاقة «أخلاقية» مصدرها أنه «يجب» على الفنان أن يشارك الإنسانية همومها. وإنما تنبع هذه العلاقة من أن ذاتية الفنان لا تتناقض مع موضوعية الفن فالعمل الفني في نهاية الأمر هو نتاج هذه العلاقة الدينامية بين الفنان والعالم. لذلك يصعب علينا أن نتصور ثمرة هذه العلاقة «بين طرفين» أن تكون عملًا ذاتيًّا محضًا، إلا في حالة واحدة هي أن تختل هذه العلاقة ويسود أحد الطرفين على الآخر، وحين تسود الذات الفنية على التجربة الموضوعية، لا يثمر التفاعل المختل بينهما، فنًّا حقيقيًّا أصيلًا وإنما يثمر — في أحسن الأحوال — اعترافات شخصية أو خواطر ذاتية. وليست هذه هي «الحرية في الفن»

لأن الالتزام الحر لا يرفض التجارب الشخصية للفنان على أن تتم صياغة هذه التجارب في ارتباطها الوثيق بالواقع الموضوعي الذي شارك بغير شك في إنباتها.

والفن ليس انعكاسًا آليًّا للواقع كما تصور الدكتور فوزي في المقاطع التي تتخلل مقاله وهاجم فيها الجمود الذي رافق بعض مراحل البناء الاشتراكي بالاتحاد السوفيتي. الفن ليس انعكاسًا بل خلقًا، ولكن الخلق الفني لا يتم في فراغ ميتافيزيقي يخلو فيه الفنان للسباحة في عالم صنع من مادة الأحلام. الفن خلق، بمعنى أنه إعادة تركيب لنفس المواد الموجودة فعلًا. وإعادة التركيب تعني في نفس الوقت إعادة نظر. ومن هنا إصرارنا على أن «موقف» الفنان هو زاوية الرؤية للأشياء في لحظة صياغتها من جديد. والفنان ملتزم بهذا الموقف الذي اختاره اختيارًا حرًّا.

وهكذا يختلف دور الفن في المجتمع الاشتراكي اختلافًا جذريًّا عن دوره في المجتمع البرجوازي. ولا علاقة لهذا الاختلاف بما يدعوه البعض فنًّا تقدميًّا وآخر رجعيًّا، وإنما يختلف دور الفن في بلاد مثل بلادنا عن دوره في بلاد أخرى هدفها «الارتفاع بمستوى الشعور»؛ فهذا التعبير الوارد في معظم أبحاث علم الجمال في الثقافة البرجوازية لا يقصد به سوى حالتَي «الترف والبلادة» اللتين يصف بهما سارتر الإنسان البرجوازي المعاصر في الغرب.

أما نحن الذين نبني الاشتراكية في بلاد تخلفت حضاريًّا عن مستوى العصر بمئات السنين، فإننا نحتاج إلى الفن «الذي يرفع مستوى الحياة» كما يقول سارتر أيضًا في دراسته لأدب الزنوج والفن الأفريقي.

قراءات بقيت أصداؤها

(١) عصر ورجال

قليلة حقًّا الكتب التي تؤرخ لحياتنا الفكرية، خاصة المرحلة التي تقع بين ثورتَي ١٩١٩ و١٩٥٢م ... وأقل من القليل ما يكتبه أبناء هذه المرحلة عن تجاربهم الشخصية في مجال الفكر، سواء مع المفكرين أنفسهم، أو الأفكار التي يقدمونها. من هنا تأتي القيمة الرئيسية لهذا الكتاب الهام الذي كتبه فتحي رضوان تحت عنوان «عصر ورجال»؛[١] فالكتاب محاولة — أيًّا كان نوعها — لتأريخ مرحلة ما قبل الثورة تأريخًا فكريًّا. والكتاب أيضًا تجربة شخصية مهما كان اتجاه صاحبها عايشت عن كتب ثقافة ما بين الحربين، وجيل ما بين الثورتين، وشاركت بصورة من الصور في صياغة هذه المرحلة الهامة من تاريخ مصر الحديث.

وفتحي رضوان يبدأ كتابه بمقدمة تشير إلى أنه فكر طويلًا قبل أن يختط منهجًا محددًا، هو ذلك المنهج الذي يروي قصة عصر من العصور من خلال حياة كبار أدبائه ومفكريه وفنانيه «فليس أصدق في رواية التاريخ وتحديد خصائصه من قصص حياة الأشخاص الذين صنعوا هذا التاريخ، وليس أصدق في رواية الحياة العامة من الحياة الخاصة لمن خلقوا هذه الحياة العامة ولعبوا على مسرحها وأدوا الأدوار الكبرى فيها؛ فالحياة الخاصة للكبار، هي الصورة الخالية من التزييف للعصر الذي ينتمون إليه، أو الذي ينتمي إليهم، المحببة إلى القلب السهلة التناول.» بالطبع نحن نستطيع أن نفهم

---

[١] صدر عن مكتبة الأنجلو بالقاهرة ١٩٦٧م.

من هذه الكلمات أن منهج الكاتب يعتمد أولًا على إيمان عميق بدور الفكر في صنع اللوحة الاجتماعية للإنسان، وإيمان مماثل بدور الفرد في صنع التاريخ. ولا شك أنه منهج متعارف عليه ومعترف به بين مختلف المناهج التي يستخدمها الدارسون للمجتمع والمؤرخون للفكر. ولكنه أيضًا، وفي نفس الوقت؛ منهج ذو حدين ... فهو قد يبالغ في أهمية الدور الذي يلعبه الفكر في الحياة الاجتماعية أو يقلل من أهمية هذا الدور، إذا لم يتم البحث في إطار صارم من الموضوعية العلمية التي تكاد تقترب من تجارب المعمل. وهو قد يبالغ في تقييم دور الفرد في صناعة التاريخ أو يقلل من أهمية هذا الدور، إذا تم البحث بمعزل عن الخريطة الاجتماعية التي تشير البوصلة الدقيقة إلى كافة خفاياها وتضاريسها. والمبالغة في كلا الجانبين تتأتى حين يصبح المؤلف «طرفًا» في هذه المعركة أو تلك، أو «خطًّا» في صورة بعينها ... حينئذٍ تعز الموضوعية ويندر العلم، ويصبح الكتاب أقرب إلى أن يكون «انطباعًا» منه إلى البحث العلمي.

لنرَ إذن، ماذا فعل فتحي رضوان بأخطر حقبة في عصرنا الحديث، وهو الرجل الذي عايش أحداثها عن قرب وانفعل بالتجربة، وشارك فيها سياسيًّا وفكريًّا.

إنه يبدأ البحث بسؤال هام (أي عصر هذا الذي نؤرخ له؟ أهو حقيقة عصر ذهبي كما تردد على خاطرى فترة، وأنا أتهيأ للتفكير في الكتابة عنه؟) ثم يبدأ في تقديم صورة العصر من خلال الشعر فيقول إنه أصبح بضاعة يتكسب منها الشاعر مالًا أو منصبًا أو جاهًا، فما من شاعر إلا وقد كان له قوي يلوذ به ويجري عليه الرزق ويحميه. فقد مدح حافظ الإنجليز، ومدح شوقي أعوان الإنجليز وعملاءهم، أما الجيل التالي لهما — شكري والعقاد والمازني — فقد مارسوا الشعر إلى جانب النقد فلم يكتب لهم النجاح وكفَّ أحدهم عن نظم الشعر، واختفى الثاني لفترة طويلة عن الحياة الأدبية، وواصل الثالث وحده — العقاد — حتى مُنح لقب أمير الشعراء، ولكنه لم يستطع أن يحتفظ به؛ إذ لم يجد له صدًى عند الناس ولا إيمانًا به؛ فلم يعد أحدٌ يناديه به أو يخلعه عليه أو حتى يفكر فيه. ولم تستطع مدرسة أبولو أن تحتمل أعباء الرسالة، فلم يعد أحد يتذوق الشعر إلا من كان من المتخصصين والأدباء، وتزداد القطيعة اتساعًا بين الشعر والناس يومًا بعد يوم حتى يكاد يخرج من حياتنا.

أما في النثر، فإن فتحي رضوان يرى في إنتاج كتَّابنا أثناء تلك المرحلة التي يؤرخ لها أنه كان إنتاجًا جزئيًّا لا يتكامل؛ فلم يجرؤ أحدهم في الغالب على إخراج كتاب إلا بعد أن تقدم به العمر. ولم يكن تأليف الكتب بجمع المقالات المتفرقة مجرد مرحلة من مراحل

الحياة الفكرية لهؤلاء الكتاب، وإنما يرى فيها المؤلف صفة من صفاتهم العقلية تكشف عن طبيعة تكوينهم، وعن حدود قدراتهم ومواهبهم (فقد كانوا منذ البداية عاجزين عن أن تكون لهم نظرة شاملة لأمر من الأمور السياسية أو الأدبية) ذلك أن الأمر عندهم كان تنقلًا بين الشخصيات والأفكار والكتب فجاءت أعمالهم مجموعة من الانطباعات السريعة لقراءات لا يتمثلونها فلا تملأ من ثم حياتهم ولا وجدانهم، وهكذا تجد كتاباتهم أشبه شيء بقاعات في متحف صور، تجد فيها إنتاج كل الفنانين في حياد يقف من الجميع على بعد واحد تقريبًا. ولذلك إذا فرغت من قراءة كل ما كتبه العقاد والمازني وهيكل — يقول فتحي رضوان — لا تعرف بالضبط ما الذي يريده أيٌّ منهم، ثم لا تعرف الفارق بين الواحد والآخر؛ فإنهم في واقع الأمر أبناء مدرسة واحدة، وقد انتقلوا جميعًا إلى التأريخ للإسلام والدفاع عنه وختموا حياتهم بهذا التطور … على أن هذا الإعجاب الكبير بالإسلام لم ينعكس قط على سلوكهم في الفكر أو في السياسة؛ لأن الكتابة عندهم لم تكن معاناة روحية «وقد عجل هذا التحلل الروحي بنهاية هذا العهد وبالكارثة التي ختم بها.»

ما هي هذه الكارثة؟ يجيب فتحي رضوان بسؤال آخر: ماذا انتهى إليه هذا الجيل من المفكرين في شأن الإنجليز والملك؟ لقد هدأت المعركة مع الإنجليز — يقول المؤلف — واستحال النضال الوطني حربًا أهلية بين الأحزاب يصيب الإنجليز خلالها بعض الرشاش، ولكن السهام والحراب والقذائف والمدافع توجه كلها إلى العدو الداخلي؛ ولذلك هبطت الوطنية المصرية إلى مستوًى كان له أسوأ الأثر على الفكر، وكان كل ما يقال أو يكتب مكررًا ومعادًا؛ فلم يؤثَر عن كتابنا جميعًا في هذه المرحلة كلام يستحق البقاء «ولذلك لم يكن غريبًا إلا ترتسم في الذهن صورة المناضل العنيد للإنجليز إذا ما ذكر اسم واحد من كتَّاب العصر الذي نؤرخ له». وجملة القول في رأي فتحي رضوان أن كبار كتابنا في عصر ما بين الثورتين وعدوا بالتحرر وبالثورة وبقلب الأوضاع الفاسدة وبإطلاق العقول من أسرها ومجابهة دعاة القديم الرث البالي، فلم يفعلوا من هذا كله شيئًا.

على أن فتحي رضوان لا ينسى الشذوذ والاستثناء الذي يتواجد أحيانًا في القاعدة والخط العام، فيقدم باقات الورود إلى شخصيتين لا ثالث لهما: المنفلوطي الذي يعتقد المؤلف «أن الفترة التالية لنهاية الحرب العالمية الأولى يمكن أن تسمى عهد المنفلوطي»؛ لأنه كتب ما كتب في لغة هي في أعلى مراتب البيان العربي. وجورجي زيدان الذي «اضطلع بمهمة كانت تشغل ولا تزال تشغل كتابنا ومؤرخينا وأدباءنا فنهض بها في همة ومثابرة.»

ولكن ماذا يكون رصيد الحركة الفنية عند مطلع ثورة ١٩٥٢م؟ يتساءل الباحث، ويجيب أننا في مختلف ميادين الفنون التعبيرية من مسرح وغناء وموسيقى كنا «بلا

حياة فنية» لا بسبب الفنانين وحدهم؛ «فلقد كانت حياتنا العامة كلها ارتجالًا ابتداء من السياسة وانتهاء بالأدب مارًّا بالاقتصاد»، وهو يبحث عن بعض أبناء جيله فلا يجدهم، إما لأنهم تفرقوا هنا وهناك، وإما لأنهم سافروا إلى الخارج وبقوا في منفاهم الاختياري. غير أن المجلات نفسها التي اختفت، في جميعها لا تجد شيئًا ذا قيمة عن المسرح أو الرواية أو التراجم. فالمعارك الأدبية كلها كانت شجارًا مفتعلًا، الصخب المفرقع فيه أكثر من الغضب الصادق «وحينما تقوم هذه المعارك، تقوم كالحرائق التي تشب عن إهمال أو عن غير عمد ثم لا تلبث أن تنطفئ فلا تدري لماذا شبت، ولماذا أطفئت، ثم لا تتبين لها أثرًا بعد اندلاعها والإحاطة بها ثم إخمادها. إنها لا تترك شيئًا نعم لا تترك شيئًا مطلقًا.»

ولكنك قد تسأل — يقول فتحي رضوان — ما الذي جعل الحياة العامة بين الثورتين فاترة، وجعل أهل مصر يعيشون في انبساط ودعة لكأنهم يمرون في عصر السعادة والرخاء؟ ويجيب أن الشعوب لا تشعر بالضيق ولا تمر بالأزمة إلا حينما تعاني كلها محنة تسحقها أو خطرًا يهدد أمنها «وفي الفترة ما بين الثورتين لم يكن في مصر ما يدعو إلى هذا الشعور»؛ لأن الفتور والاسترخاء بل والسبات العميق كان القاسم المشترك الأعظم بين الطبقات الاجتماعية وأهل الفكر وأرباب السلطات جميعًا.

وكانت علامة الاستفهام الأخيرة عند فتحي رضوان حول الجامعة: ماذا فعلت؟ ويجيب بثلاث كلمات قاطعة كحد السيف: «إني أوثر الصمت.»

وفيما لا يزيد عن الصفحتين يُرضي المؤلف ضميره القانوني بقوله: «ومع ذلك كله، لقد تركوا — هؤلاء الرجال — شيئًا له أثره وقيمته.» هذا الأثر وتلك القيمة يحوطهما المؤلف بعشرات التحفظات والشكوك، فهم حقًّا رواد في فروع مختلفة من الثقافة، ولكنهم لم يلتزموا في حياتهم منهجًا ولم يدعوا لمدرسة ولم تتضح لهم فلسفة. ولقد كانت أياديهم على الفكر المصري خليقة أن يعظم أثرها وأن يكتب لها نصيب أكبر من الخلود لو أن نصيبهم من الشجاعة كان أكبر، ولو كان إخلاصهم للفكرة أعمق، ولو كانت نظرتهم إلى الحياة أشمل وأوسع «فقد تركوا جميع القضايا معلقة». ويفسح المؤلف بعد ذلك اثني عشر فصلًا يدلل فيها على صحة ما يقول بتطبيق منهجه على حياة وأعمال أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وإبراهيم المازني وعباس العقاد وسلامة موسى وعلي الغاياتي ومي زيادة ويوسف حلمي ولطفي السيد والدكتور هيكل وأحمد أمين وعبد الحميد الديب.

والحق أن المجهود الذي بذله فتحي رضوان في كتابة — سبعمائة صفحة من القطع الكبير — وطبيعة الموضوع الشاق الذي اختاره ميدانًا لهذه الكتابة، يدفعنا لأن نستقبل

هذا العمل الهام بأكثر من شعور. فلا ريب أن المكتبة العربية ترحب بهذا الكتاب ترحيبًا صادقًا؛ لأنه يملأ فراغًا أكيدًا. وقد أسهم المؤلف على قدر طاقته وفي حدود تكوينه في ملء هذا الفراغ. ومن ناحية أخرى لا يحول هذا الترحيب بيننا وبين الاختلاف مع الكتاب ومؤلفه؛ لأن القضية نفسها موضوع البحث تحتمل الخلاف. فقد تناولها الباحث من وجهة نظر معينة ومن خلال تجربة شخصية. ولأن القضية أيضًا بطبيعتها هي قضية تاريخنا الحديث بأكمله أو في معظمه على وجه أدق. وتاريخنا لا يملكه فرد سواء كان مؤرخًا له أو مشاركًا فيه؛ ومن ثم لا بد من الحوار لتكتمل الصورة من أحد جوانبها على الأقل، وهي الجانب الفكري في هذا الكتاب.

ولشد ما يبرز الخلاف مع فتحي رضوان حين يقدم لنا كتابًا ليس في تاريخ الفكر وحده، بل في تاريخ العصر كذلك، ومع هذا لا يشير بحرف واحد إلى دعائم العصر الاجتماعية التي كانت مصدرًا موضوعيًّا حقيقيًّا لفكرة تلك الأيام؛ فلقد تسبب غياب هذه الدعائم فيما أقامه المؤلف من محاكمات لأدبائنا ومفكرينا، تشبه في أكثر الأحوال «محاكمة» كافكا التي لا يدري فيها المتهم ما هي التهمة المنسوبة إليه؛ وذلك لأن الكاتب اختار بمحض إرادته منهجًا ذاتيًّا يعتمد على الإطلاق والتعميم فجاءت «انطباعاته» مجموعة من الأحكام التي تفتقر إلى ما يؤيدها من الحيثيات. ويعتمد هذا المنهج الانطباعي عند فتحي رضوان على ثلاث نقط: الأولى هي المبالغة في تضخيم دور الفكر في حياة المجتمع وتغييره وأسبقية هذا الفكر على طبيعة التكوين الاقتصادي والاجتماعي والسياسي للمجتمع. والنقطة الثانية هي المبالغة في تضخيم دور الفرد عمومًا في صنع تاريخه الاجتماعي وأولوية هذا الفرد على نضال المجتمع كطبقات. والنقطة الثالثة هي أن الباحث قد اختار قضية هو بالضرورة أحد أطرافها؛ فإنه انحاز مقدمًا إلى معيار فكري محدد أقرب إلى أن يكون معيارًا شخصيًّا ليتبنى الموقف السياسي للمؤلف ويبرر به أو يدين مواقف بقية الشخصيات والأحداث التي تناولها بالتحليل.

فلا شك أولًا أن الإطار التاريخي للكتاب وهو يبدأ بثورة ١٩١٩م وينتهي بثورة ١٩٥٢م هو إطار صالح موضوعيًّا لمعالجة قضية متكاملة واضحة هي قضية الفكر المصري الحديث فيما بين الثورتين. وهي مرحلة يمكن لنا أن ندعوها بمرحلة الثورة الوطنية الديمقراطية حتى نحدد طبيعة الدور الذي لعبه كل مفكر ظهر إبان هذه المرحلة: هل كان دورًا متخلفًا بالنسبة لهذه المرحلة أم أنه كان دورًا متقدمًا؟ ومن ناحية أخرى نستطيع أن نكون أكثر تحديدًا فنقول إنها مرحلة عايشها جيلان أحدهما جيل الثورة الأولى الذي توقف عن العطاء الخلاق عند بداية الحرب الثانية على وجه التقريب

والآخر جيل الأربعينيات الذي غرس بكلتا يديه قيم الثورة الثانية. والأرض الاجتماعية لكلا الجيلين هي الطبقة المتوسطة المصرية في مختلف مراحل تطورها وفئاتها المتناقضة.

من هنا يختلف المرء مع فتحي رضوان اختلافًا عميقًا حين يضع أولًا كل كتابنا في طبق واحد لا سبيل إلى التمييز بينهم أفرادًا أو جماعات. وحين يختار ثانيًا بعض الذين يمثلون ظواهر جزئية لا يمكن لها أن تعبر عن عصر كامل مثل علي الغاياتي ومي زيادة وعبد الحميد الديب. وحين يعمد ثالثًا إلى إدانة مرحلة كلها بصورة نفهم معها أننا بلا تاريخ على الإطلاق. إن الاختلاف مع المنهج بشكل عام، يتضح أكثر فأكثر عند التفصيل. فإن شوقي الذي يتهمه المؤلف بأنه مدح أعوان الإنجليز وعملاءهم لم يجد سوى العقاد وهو بعدُ شابٌّ في الثلاثين يجرؤ على النَّيل منه فكريًّا وسياسيًّا وفنيًّا. ولا أعتقد أن الكاتب ينسى الدور الذي لعبه كتاب مثل «الديوان» في وضع شوقي في مكانه المناسب. إنه الكاتب الذي سبق كلمات فتحي رضوان بنصف قرن في وصف شوقي بأنه اللسان الشعري المعبر عن الرجعية العميلة للاستعمار. وهو أيضًا الكتاب الذي أرسى معالم نقد حديث للشعر في مصر. وبعد خمس سنوات أصدر طه حسين كتابه «في الشعر الجاهلي» فأثار حفيظة الرجعية للدرجة التي معها سحب الكتاب من الأسواق، وحقق بشأنه مع المؤلف تحقيقًا إداريًّا على أيدي النيابة وتحقيقًا سياسيًّا في البرلمان. وأعتقد أن الكاتب لا ينسى الدور الهام الذي لعبه هذا الكتاب في ميدان الفكر والنقد وجعل «الحرية» قيمة أساسية في «البحث العلمي». وفي هذه الآونة نفسها كان سلامة موسى يوالي اجتهاداته في بذر «الاشتراكية» و«التطور» و«السيكلوجية» وغيرها من أدوات المنهج العلمي والعقلية الحديثة المتطورة. وغير هؤلاء صف طويل يجمع: هيكل وأحمد أمين وإسماعيل مظهر وإبراهيم المصري، أسهموا جميعًا بدرجات متفاوتة وفق مكوناتهم الذاتية والاجتماعية في خلق عصر النهضة الحديثة في بلادنا. وإذا كانت الأغلبية الساحقة من أبناء هذا الجيل قد توقفت حوالي عام ١٩٣٦م فإن الطبيعة الاجتماعية للطبقة المتوسطة التي نشئوا فيها ونموا بين أحضانها هي التي شاركت بصورة رئيسية في جمودهم وعجزهم عن ملاحقة التطور. وعندما يستثني فتحي رضوان كاتبًا مثل سلامة موسى واظب على الدعوة الاشتراكية إلى أواخر حياته فقد كان مطالبًا بدراسة هذه الظاهرة التي لا تحطم القاعدة وإن كانت تبرر الاستثناء. لقد وضع المؤلف بغير شك كلتا يديه على ظاهرة صحيحة هي نكوص جيل الرواد عن متابعة الثورة، ولكنه لم يرجع بهذا النكوص إلى مصادره الاجتماعية في باطن المجتمع المصري لأنه كان يخضع في تقييمه وتحليله لتصور مثالي مغرق في المثالية من

شأنه أن يبالغ في دور الفكر والمفكرين، فإذا سقط الفكر كانت الدنيا ظلامًا، وإذا سقط المفكرون فعلى الدنيا العفاء!

وليس هذا صحيحًا؛ فقد كانت مصر المناضلة حبلى بأبناء جيل ثوري جديد من المفكرين الذين حملوا أروع الجوانب المضيئة في حياة الجيل السابق. كان الجيل السابق قد أورث الأجيال الجديدة منهجًا ثوريًّا في النقد جمع بين العلمية والحداثة على نحو من الأنحاء في كتابات العقاد والمازني وشكري وطه حسين. وكان الجيل السابق قد أورث الأجيال الجديدة منهجًا ثوريًّا في تحليل المجتمع جمع بين التفسير الاشتراكي للتاريخ والاتجاه العلمي في الحضارة الحديثة كما نجد في كتابات سلامة موسى. وكان الجيل السابق قد أورث الأجيال الجديدة منهجًا ثوريًّا في الخلق الفني منذ كتب محمد حسين هيكل قصة «زينب» إلى أن كتب توفيق الحكيم «عودة الروح» و«يوميات نائب في الأرياف». وفي المسرح المصري كما نجد عند الحكيم أيضًا في «أهل الكهف» و«شهرزاد» وفي الشعر كما نجد عند عبد الرحمن شكري والمازني. ورث الجيل الجديد هذه الجوانب المضيئة، فكتب أعمالًا لا يستهان بها في حقل النقد على أيدي محمد مندور ولويس عوض اللذين نقلا نظرية النقد من مجال التعميم إلى مجال التخصيص بحكم استعدادهما وثقافتهما وطبيعة المرحلة الجديدة التي تحتاج إلى التخصيص. ونجيب محفوظ الذي ارتفع بعملية الخلق الفني إلى درجة عالية من النضج والعمق. لقد أدى الرواد دورهم «العام» في صياغة «منهج» كانت تحتاج إليه مرحلتهم أكثر مما تحتاج إلى التخصص، وبذلك كانوا أمناء مع أنفسهم وواقعهم معًا، وجاء الجيل الجديد فقدم «الالتزام في الأدب» شكلًا ومضمونًا، وجاء الجيل الجديد من شعراء أبولو فقدموا أروع ما في تراثنا الرومانسي إلى الآن كأشعار الهمشري وعلي طه وإبراهيم ناجي ومحمود حسن إسماعيل. وجاء الجيل الجديد من كتاب الرواية والقصة القصيرة فقدم لنا صفًّا طويلًا يبدأ بنجيب محفوظ وعادل كامل وعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف الشاروني وغيرهم كثيرون، ممن أصبحوا الآن في حكم «التراث» السابق على ثورة ١٩٥٢م. إننا لو تصورنا أن كل ما نعيش فيه الآن من عناصر المناخ الفني المزدهر، مقطوع الصلة بالماضي القريب لكنا نصنع شيئًا غريبًا حقًّا.

فلست أعتقد مع فتحي رضوان أن الشعب المصري فيما قبل ثورة ١٩٥٢م كان مسترخيًا هادئ البال، وإلا لما ثار عام ١٩٥٢م ... بل إن هذا الشعب لم يكفَّ يومًا عن النضال منذ انتكست ثورته عام ١٩١٩م بالرغم من كافة ظروف الإرهاب والبطش التي مارستها السلطات الرجعية أو جيوش الاحتلال. والمؤلف فيما أظن ليس بحاجة الآن

لأن أذكر له المواقع والأحداث والتواريخ التي استشهد بها على استمرارية الكفاح للشعب المصري؛ لأنه هو نفسه أحد أبناء هذا الشعب وجنوده الوطنيين، ولأن الفترة التي نتحدث عنها غاية في القرب والوضوح. ولست أعتقد أن هذا الشعب في معاركه اليومية مع التخلف والاستغلال كفَّ يومًا واحدًا عن إنجاب المفكر والأديب والفنان المناضل الذي يعكس ثورة الأجيال فيما يكتبه أو يصوره أو يلحنه أو ينحته أو يغنيه أو يمثله. إن ألحان وأناشيد وأغنيات سيد درويش وكامل الخلعي وداود حسني ستظل تراثًا ثوريًّا لفنوننا. وتماثيل مختار ولوحات كامل يوسف ومحمود سعيد وأحمد صبري وراغب عياد ستظل تراثًا هامًّا يرتبط به ويأخذ عنه ويضيف إليه فن رمسيس يونان وتحية حليم وفؤاد كامل وإنجي أفلاطون ومنير كنعان وغيرهم من أولئك الذين نعيش في دفء إبداعهم إلى الآن. كذلك فإن مجلاتٍ وصحفًا مثل «المستقبل» و«المجلة الجديدة» و«التطور» و«الكاتب» و«الكاتب المصري»، ستظل المنابر الحية لتراثنا القريب. إن المعارك التي يفتقدها الباحث في تلك المرحلة، سوف يجدها بكثرةٍ تذهله. أما داخل الأعمال الفنية والفكرية نفسها حيث يصارع الفنان أو المفكر أفكاره وتكوينه ومجتمعه وقيمه، وأما خارج هذه الأعمال بين جيل الرواد والمجتمع «في الشعر الجاهلي» أو بينه وبين الكلاسيكية «الديوان» أو بينه وبين نفسه «لاتينيون وسكسونيون»، العقاد وطه حسين، جناية أحمد أمين على الأدب العربي، أحمد أمين وزكي مبارك». «في الأدب واللغة والاشتراكية، سلامة موسى والرافعي والعقاد» «في الأدب والسياسة، العقاد وطه حسين ومحمود العالم وعبد العظيم أنيس ولويس عوض وعبد الحميد يونس»، «الشكل والمضمون في الأدب والفن، محمد مندور ومحمد خلف الله» إلى غير ذلك من مئات المعارك التي أخصبت حياتنا حينذاك، وما تزال تخصبها إلى الآن بما أضافته أو عدلته أو حذفته من عناصر في المنهج أو الحياة.

ولو أن المؤلف قد أخذ على عاتقه أن يرى الصورة الشاملة أو الغابة كما يقولون، منذ البداية، لرأى الشجرة في مكانها الصحيح. ولكنه نظر أولًا إلى الشجرة، إلى الفرد، فبالغ في دوره، وحين رآه يسقط بالغ في تقييم سقوطه. وهكذا ظلم الفرد والتاريخ جميعًا ولم يخرج — مع الأسف — إلا بانطباعات تفيد في فهم الكاتب نفسه لا في فهم المكتوب عنهم. ذلك أننا نستشف خيطًا واحدًا مصاحبًا لكل ما كتب، هو إشباع ميوله السياسية كمناضل قديم في الحزب الوطني ومصر الفتاة، سواء حين يمدح أو حين يقدح، هذا الشخص أو ذاك الموقف.

ولا شك أن الجيل الثاني في مرحلة ما بين الثورتين قد أدى واجبه من بداية الأربعينيات إلى بداية ثورة ١٩٥٢م، بل وسار مع الثورة شوطًا طويلًا، ولا ينبغي أن

نطلب إليه ما يفوق قدرته على التطور؛ إذ لم يستطع أن يرتفع إلى مستوى المرحلة الجديدة، وهي مرحلة التطور الاشتراكي؛ ذلك أن جيلًا ثالثًا جديدًا قد وُلد فكريًّا وترعرع بين أحضان الثورة يمتلك كافة الإمكانيات التي يصارع بها وينمو ويتطور، ويحقق ما لم تحققه الأجيال السابقة. ولنقل لهذه الأجيال: شكرًا؛ فقد أدت واجبها في حدود الإمكانيات التي أتاحها لها العصر والمجتمع والحضارة في بلد كان إلى وقت قريب، مستعمرًا وشبه إقطاعي.

(٢) الحرية ومشكلتها في البلدان المتخلفة

ما دامت الحرية من المعالم الأساسية لمشكلة البلدان المتخلفة حضاريًّا. فإن هذا الكتاب[٢] يعد من بواكير الفكر السياسي العربي في تحليل هذه القضية تحليلًا يتسم بالمبادرة والموضوعية. إلا أنه بالرغم من استشهاده بالكثير من الوقائع العملية التي حدثت أو ما تزال تحدث في بعض الأقطار، فإنه يسلك نهجًا نظريًّا محضًا يعتمد على التعميم دون التخصيص، فلا تصادفنا أية أمثلة تطبيقية تؤيد ما يقول أو تشرحه أو تعارضه، باستثناء مثال الهند الذي جاء به عرضًا وهو يناقش أسباب أزمة الحرية؛ وذلك ليقول بأن الهند نجت إلى حد كبير من هذه الأزمة بضمان من قيادتها الحكيمة أيام غاندي ونهرو. ولكنه تحاشى الحديث تمامًا عن أكثر المناطق حساسية لقضية الحرية — بالنسبة للمؤلف نفسه — وهي المنطقة العربية التي تحتاج أكثر من غيرها إلى تفصيل واستقصاء دقيقين إلى أبعد مدى.

ويفتتح الدكتور الرزاز حديثه حول مفهوم الحرية بقوله: إن الحرية ككلٍّ مفهومٍ إنساني مفهوم حي متطور يرتبط بالمجتمع الذي يعيش فيه. فهو ليس شيئًا خارجًا عن المجتمع ولا منفصلًا عنه، وإنما هو علاقة من علاقاته. وكلما تطور المجتمع وتطورت علاقاته تطور مفهوم الحرية فيه وتغير. غير أن الحرية، كما أنها علاقة اجتماعية، هي كذلك قيمة فردية، فلا يكفي أن تمثل الحرية علاقة محددة في المجتمع، وإنما يجب أن يحس بها ويشعر بوجودها ويمتلكها ويسعى في سبيل تحقيقها كل فرد من أفراد المجتمع. كذلك فالحرية، بالإضافة إلى هذا كله، قيمة ومثل أعلى، والإنسان بالنسبة لجميع

[٢] للدكتور منيف الرزاز، صدر عن دار العلم للملايين بيروت، ١٩٦٥م.

القيم التي تملأ حياته وتعطيها معنًى، في نضال دائب من أجل تحقيقها. «إن معركة الإنسان في وجوده هي معركة من أجل تحقيق قيمه ومُثله». فمشكلة الحرية قائمة في أنها تبدو وكأنها تناقض نفسها. فالحرية المتاحة للإنسان في مجتمع بدائي حرية خفيفة القيود ولكنها حرية ضيقة المجال أيضًا. لأن إمكانيات الاختيار للإنسان البدائي إمكانيات محدودة، ومجال حياته وآماله محدود. فلئن كانت الحرية تقاس بمدى القيود المفروضة على الإنسان وتصرفه فلعل الإنسان البدائي أن يكون أكثر حرية من الإنسان المتمدن. ولكن حرية الإنسان لا تقاس سلبيًّا بمقدار القيود المفروضة عليه، وإنما تقاس ايجابيًّا بمقدار الأبواب المفتوحة أمامه وبسبل الاختيار المهيأة له، وبقدرته على سلوك هذه السبل بإرادته واختياره.

ثم ينطلق المؤلف في بنائه للبحث عن الحرية قائلًا بأننا «مضطرون منذ البداية لإزالة هذا الوهم لأنه أول ما يخطر على البال حين تطرح كلمة الحرية للبحث والتحديد ... فهي أكبر من الوهم القائل بأن الحرية هي التخلص من القيود». ذلك أن القيود التي يعيش في ظلالها الإنسان لا تعد ولا تحصى، فهي ليست القوانين والأنظمة التي تضعها الدولة فحسب، وإنما هي كذلك عاداتنا وتقاليدنا ودِيننا وذوقنا وتربيتنا وأخلاقنا وثقافتنا.

فإذا كان الفصل الثاني المعنون «الحرية القومية» ناقش الكاتب الفرق الجوهري الحاسم بيننا وبين الغرب حول مفهوم الحرية. فلقد بدأت الحركات القومية الحديثة في أوروبا وبدأت شعوبها تتطلع للوحدة القومية والاستقلال القومي. ولكن التحرر القومي لم يكن منطلق التقدمية في أوروبا، بل كان من نتائجها. لقد بدأت الحركة التقدمية في أوروبا على يد البرجوازية الناشئة المتفتحة على أركان العالم الحديث. وكان الصراع الطبقي — البرجوازي الإقطاعي — هو محور التقدم الذي تم في أوروبا في القرون الأولى من النهضة، ولم يكن التحرر القومي إلا إحدى نتائج هذا الصراع وتثبيتًا للحركة التقدمية التي لم يكن من مصلحتها بقاء الارتباطات الإقطاعية أو الكنسية أو الإمبراطورية القديمة ... ولم تكن معارك التحرر القومي لتزيد عن حروب بين دول متجاورة لتثبيت حدودها أو لتغييرها، أو لإضعاف سلطة تقليدية موروثة، أو لتوحيد أجزاء من وطن واحد. كان الصراع الطبقي منطلق التقدم، وكان التحرر القومي نتيجة من نتائجه أما في الشرق فإن وفود الاستعمار الحديث بمجتمعه المتطور، على المجتمع الشرقي التقليدي الغافي، والصراع الذي ولده هذا الالتقاء الطارئ بين مجتمعَين مختلفين أساسيًّا في كل شأن من شئون الحياة، كان هو منطلق التقدم. وهنا تتلخص نظرية المؤلف: «فإذا كان الصراع الطبقي

في أوروبا مفتاح كل تطور فيها خلال القرون الأخيرة؛ فالصراع القومي مع الاستعمار كان مفتاح كل تقدم في بلدان الشرق المتخلف.» وهي نظرية «قومية» تنظر إلى تاريخ المجتمع الشرقي أو الغربي من خلال إطار مرحلي، هو الإطار القومي، لا يفسر كافة العناصر المشتركة في صياغة قضية الحرية على نحوها الأقرب إلى الصواب ... إلا إذا كان المؤلف يفترض ثباتية الإطار القومي، وهذا ما تؤيده الفصول التالية. ولا شك أن الصراع القومي مع الاستعمار من الفروق الجوهرية الحاسمة بين مسار التاريخ الأوروبي والمسار التاريخي لمعظم بلدان الشرق. إلا أن هذا الصراع الذي كان عاملًا أساسيًّا في توجيه حركة التاريخ، لا ينفي أن الصراع الطبقي كان المحور الاجتماعي الرئيسي الذي تتفرع عنه مختلف التناقضات، بما فيها التناقضات على المستوى القومي؛ وإلا فكيف السبيل إلى تفسير الحلول الاشتراكية التي تبنتها بعض بلدان الشرق؟ ألم تكن هذه الحلول استيعابًا مفصلًا لكافة المشكلات القومية والطائفية والقبلية في الكثير من هذه البلدان؟ ألم تطرح قضية الحرية نفسها بمزيد من العمق بعد مرحلة الاستقلال القومي لكثير من هذه الأقطار؟

يجيب المؤلف بتشخيص سريع لأحوال الشرق عند التقائه العنيف بالاستعمار الغربي ... فقد كان مستكينًا في أحضان غفلة طويلة، ثم واجهته «الصدمة» فواجهها بالتحدي والمقاومة، ثم أخذت مجتمعات هذه المنطقة من العالم في التحول من المجتمع التقليدي المتجمد إلى المجتمع النضالي الديناميكي. إلى أن ولدت المرحلة الحديثة من النضال القومي؛ تلك المرحلة التي تميزت بالدعوة القومية المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بدعوة الحرية ودعوة الاشتراكية، «والتي أصبحت الصفة الغالبة الآن على كل الحركات الشعبية التقدمية في كل أقطار آسيا وأفريقيا». وأيضًا «من أجل ذلك كان للحرية القومية في الشرق المتخلف قيمة لم تكن لحركات الحرية القومية في أوروبا. ومن أجل ذلك كانت الحرية القومية في الشرق جماع كل الحريات الأخرى ومنطلقها.»

هذه هي النتائج الأولى لنظرية المؤلف في الحرية ومشكلاتها في البلدان المتخلفة، وهي نتائج ضبابية بعيدة عن تلمس الواقع عن قرب هائمة في عالم المعادلات الذهنية الحبيبة إلى المنطق الشكلي، فنحن لا ندري ما إذا كانت نتائج هذه النظرية مستقاة من واقع الصين أم اليابان أم اليمن، وهل ثمة وشائج أيديولوجية أو واقعية تربط بين هذه كلها ... أم أن كلمة الشرق في ذهن المؤلف لم تتجسد إلا في نطاق الشرق العربي؟ فالمؤلف يعترف بالتعميم كعماد للبحث النظري والتطبيقي معًا؛ فقد أشار قبل ذلك إلى أنه في المنطقة

الممتدة من أندونيسيا إلى أقصى الشرق إلى فيتنام إلى بورما فباكستان فسيلان إلى معظم الأقطار العربية، ثم إلى غانا وغينيا وأنتوغو والداهومي، امتدت الانقلابات واحدًا بعد الآخر بصورة أو بأخرى لتطيح بالنظام البرلماني، ولتطيح بالحريات السياسية العامة ولتقيم محلها أنظمة عسكرية مكشوفة أو أنظمة مدنية تخفي جهازًا عسكريًّا حاكمًا، وتستمد سلطتها في الواقع من القوى المسلحة التي تعتمد عليها. فإذا أضفنا إلى هذه المجموعة بعض الدول التي لم يطأ أرضها الاستعمار أو تلك التي مر عليها مرورًا خفيفًا، كالحبشة وإيران وسيام، وأضفنا مجموعة الدول التي جنحت نحو الدكتاتورية خوفًا من الانقلابات والثورات، كانت الحصيلة أزمة عامة في الحرية تصيب كل الأقطار بآسيا وأفريقيا تقريبًا.

وينتهي المؤلف من هذا العرض لنظريته في الحرية إلى شيء قريب مما تقوله الأحزاب الاشتراكية الديمقراطية في أوروبا، مع الاعتراف بأن هذه الأحزاب قد وقعت فريسة في يدي اليمين الأوروبي والاستعمار منذ زمن بعيد. فهو ينادي بالتوجيه الاقتصادي والتخطيط الاجتماعي والحياد السياسي؛ وذلك بأن تنشأ وتتدعم مؤسسات سياسية تستمد سلطانها المباشر من القوى الشعبية المنظمة، الرقيبة على خطوات الدولة الاشتراكية. الحل الوحيد إذن، للتناقض الذي يراه المؤلف قائمًا بين الحرية والاشتراكية: أن تصبح كلتاهما وجهين لعملة واحدة هي الديمقراطية الموجهة.

(٣) دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي

لا شك في أن موضوع هذا الكتاب[٣] من أهم الموضوعات الحية المعاصرة، التي تطرحها مرحلتنا التاريخية الراهنة بشيء كبير من الأصالة. ذلك أن العلاقة القائمة بيننا وبين الغرب في الوقت الحاضر، في مختلف وجوهها السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، ليست إلا نتاجًا لقرون طويلة من التفاعلات الحضارية التي تمت بيننا وبين أوروبا على مدى الزمن.

فالمثقف العربي المعاصر يشعر ولا ريب بأن العلاقة التي تربطه بأوروبا الآن، ليست علاقة طارئة، إنما هي علاقة لها جذورها العميقة الغائرة في الوجدان العربي. ولربما كان الوجه الثقافي لعلاقتنا بأوروبا هو أكثر الوجوه حساسية، إذ يؤدي في كثير من الأحيان إلى

[٣] للدكتور عبد الرحمن بدوي، صدر عن دار الآداب البيروتية، ١٩٦٥م.

ما يشبه مركب النقص أو العقدة النفسية التي يسمونها بعقدة الخواجة، وهي ليست في واقع الأمر إلا بمثابة رد الفعل الذي يصدر في عفوية كاملة عن الإنسان الذي يعيش في ظل حضارة متخلفة نسبيًّا إزاء الحضارات المتقدمة.

من هنا نبعت الحاجة لدى المفكرين العرب والمثقفين في بلادنا، إلى إيضاح طبيعة العلاقة التي تكونت على مر الأيام بين الوجدان العربي والحضارة الأوروبية. إذ إن تحليل شكل هذه العلاقة ومضمونها، من شأنه أن يؤدي إلى فهم جديد لدورنا في الماضي والحاضر والمستقبل؛ وبالتالي فإنه يؤدي إلى تلاشي كافة مركبات النقص وإفناء العقد النفسية ... فنحن إذا تقصينا بدقة وعمق ذلك المنهج القائل بأن الحضارات المختلفة تتفاعل فيما بينها بصورة لا تمنح الفرصة لأي منها أن تتميز عن غيرها. ما دامت هذه الحضارة أو تلك تأخذ كما تعطي، فإن هذا المنهج نفسه لن يعطي لأي إنسان يستظل بأية حضارة كانت ما يصيبه بالغرور أو الإحساس بالنقص.

لهذه الأسباب يأتي كتاب الدكتور بدوي في موعده تمامًا، ليزيح الستار عن الدور الباهر الذي قامت به الفلسفة الإسلامية والعلم والأدب العربيان في تكوين الفكر الأوروبي إبان تلك المرحلة التي يدعوها الأكاديميون بالقرون الوسيطة ويدعوها المخطئون بالعصور المظلمة.

والكتاب مقسم إلى استهلال من ثماني نقاط: هي أثر الأدب والعلم والتصوف والفلسفة والمعارف العلمية والموسيقى والمعمار في تكوين الفكر الأوروبي، ثم المصادر الإسلامية «للكوميديا الإلهية»؛ فابن خلدون ونظرية العمل والقيمة. وبعد الاستهلال نقرأ تحت عنوان «العرب والتراث اليوناني» عن العلاقة بين ابن خلدون وأرسطو، والكندي ومعرفته اليونانية، موفق الدين البغدادي ودوره في إحياء التراث اليوناني، واكتشاف العرب لغيوم ماجلان.

والكتاب يبدو لأول وهلة وكأنه دراسة ببليوجرافية تلتزم التحقيق العلمي الإحصائي بالأرقام والنصوص، ولا يعنيها التحليل الشارح للأرقام والنصوص. إلا أن القراءة المستأنية للكتاب تؤكد وجهة نظر المؤلف من خلال المنهج الأكاديمي الذي اختاره عمادًا لبحثه. ولعل هذا المنهج هو الإضافة الحقيقية التي يثري بها عبد الرحمن بدوي المكتبة العربية في هذا الباب ... فقد عالج الكثيرون نفس الموضوع، ولكن بكثير جدًّا من المغالاة العاطفية. فعندما يتحدث الكاتب عن أثر الأدب العربي في تكوين الشعر الأوروبي، يعتمد على مصادر تاريخ الفكر الأندلسي في اللغة الإسبانية حتى يتعرف على نظام تأليف القوافي

في الموشح، كما يتعرف على نظام توزيع الأوزان وطريقة استخدام اللغة العامية في الزجل ... ولم يقتصر تأثير العرب على الشعر الأوروبي على الشكل الموسيقي وإنما تجاوز هذا النطاق الهام إلى ما هو أكثر أهمية ... إلى المضمون الروحي والعاطفي للشعر، كفكرة الحب النبيل التي تسود الغزل في الشعر البروفنسالي، وقد عرضها ابن حزم في «طوق الحمامة» والظاهري في «الزهرة» وشعر ابن زيدون. وينتقل المؤلف بعد استعراضه للتأثيرات الشعرية إلى القصة الأوروبية التي يراها قد تأثرت «بكليلة ودمنة» و«ألف ليلة وليلة».

أما دور العرب في تكوين الفكر العلمي الأوروبي فيبرز في الرياضيات؛ لأن العرب كان لهم الفضل الأكبر في إدخال النظام العشري في العدد بصورته الحالية. وقد دخلت الرياضيات العربية أوروبا على يد ليوناردو دي بيزا في القرن الثالث عشر. ومن أشهر الرياضيين العرب الذين عرفتهم أوروبا وترجمت مؤلفاته إلى اللاتينية الخوارزمي وبنو مرسي بن شاكر الفوغاني وفي الكيمياء والطبيعة نجد ابن الهيثم والرازي والزهراوي.

فإذا وصلنا إلى دور التصوف الإسلامي في نشأة الفكر الأوروبي تتبعنا مع المؤلف الدراسات الممتازة التي قام بها المستشرق الإسباني العظيم أسبن بلاثيوس وأيدتها النصوص الجديدة التي تتكشف باستمرار ... ويقتصر الكاتب في هذا الفصل على تأثير ابن عباد الرندي في الصوفي الإسباني يوحنا الصليب ثم تأثير الغزالي في دفاع باسكال عن الدين ثم تأثير ابن عربي في تصورات صاحب الكوميديا الإلهية عن الآخرة. أما نقطة الالتقاء بين أبي عباد ويوحنا الصليب فهي فكرة «البسط والقبض» وكان الجنيدي الصوفي الكبير يقول: «الخوف يقبضني والرجاء يبسطني.» ويقول ابن عباد: «إن البسط والقبض من الحالات التي يتلون بها العارفون، وهي بمنزلة الخوف والرجاء للمريدين المبتدئين، وسببهما الواردات التي ترد على باطن العبد. وقوتهما وضعفهما بحسب قوة الواردات وضعفها.» على أن القبض والبسط وصفان ناقصان بالنسبة إلى ما فوقهما. وابن عباد يفضل أنواع المجاهدات التي يجب على السالك أن يمر بها. وهذا التفصيل نجده بعينه عند القديس يوحنا الصليب. كذلك يتفق الاصطلاح الفني عند ابن عباد وعند يوحنا الصليب ولا سبيل إلى تفسير التشابه الدقيق بين مذهب ولغة ابن عباد ولغة يوحنا (وابن عباد يسبق يوحنا بمائتي سنة) إلا أن هذا الأخير قد تأثر بالصوفي العربي الكبير بواسطة الطريقة الشاذلية التي كانت منتشرة في الأندلس في القرنين الرابع عشر والخامس عشر.

وعن طريق العرب عرفت أوروبا في القرنين الثاني عشر والثالث عشر مؤلفات أرسطو وقطعًا من فلسفة أفلوطين ومعالم من فلسفة أفلاطون. وأعمق من هذا أثرًا بكثير، أثر

الفلاسفة العرب أنفسهم في أوروبا حين ترجمت بعض مؤلفاتهم إلى اللاتينية وبعض اللغات الأوروبية الحديثة الناشئة.

وهكذا نتابع الدكتور بدوي في تفصيله للعلاقة بين تأثير الفكر العربي في الحضارة الأوروبية وبين استجابات هذه الحضارة وتطورها. فنضع أيدينا على الدور الذي قمنا به فيما مضى، والدور الذي نستطيع أن نقوم به في الحاضر، فلا نصاب بالغرور العقيم بما ورثناه من مجد عظيم، ولا نصاب بمركبات النقص إزاء تخلفنا العابر الموقوت.

وهذه هي القيمة الثانية لكتاب عبد الرحمن بدوي؛ فهو مصل مزدوج ضد المبالغة في قوتنا وضعفنا على السواء: ذلك أنه مصل عقلي يعتمد على المنطق الإحصائي الدقيق. وربما كان الجانب السلبي الوحيد ما أشار إليه المؤلف في مقدمته حين وصف كتابه بأنه دراسة إجمالية، فنحن ما نزال في أمسِّ الحاجة إلى الدراسة المطولة — خاصة إذا كانت في هذا المستوى العلمي الرفيع الذي يكتب به أمثال الدكتور عبد الرحمن بدوي.

(٤) جرمانوس والأدب العربي

لعل المستشرق المجري عبد الكريم جرمانوس هو أول أجنبي يتمثل الثقافة العربية بوعي وحب عميقين، لا يثيران الدهشة، وإنما يطرحان سؤالًا مهمًّا هو: إلى أي مدى يمكن للفكر الإنساني أن يعشق أدبًا وفنًّا وثقافة، نبتت من أرض غريبة عن قلبه وعقله وفكره؟

ولو تتبعنا الأستاذ جرمانوس منذ ولد عام ١٨٨٤م في بودابست إلى أن عين أستاذًا للدراسات الشرقية في أكاديميتها، لعثرنا على إجابة السؤال فيما علم في تلك المؤسسة العلمية من تاريخ الفكر الإسلامي واللغتين: العربية والتركية.

وبنظرة سريعة إلى مؤلفاته، نتعرف إلى كتابه البكر «الحركات الحديثة في الإسلام» الذي نشره في الهند عندما دُعي من قبل شاعرها الأكبر رابندرانات طاغور ليلقي محاضراته في جامعات دلهي ولاهور وحيدر آباد في عامَي ١٩٢٩ و١٩٣٢م.

وتلك كانت فاتحة عهده بالفكر العربي؛ إذ إن دراساته الإسلامية والشرقية، كانت المفتاح الذي ولج به الأبواب الواسعة للعالم العربي. فقد زار القاهرة بعد عودته من الهند، وتلقى دراسة دينية شاملة في الجامعة الأزهرية، ثم قصد مكة حاجًّا، وكتب عن حجته كتابًا سماه «الله أكبر» في عدة لغات.

وما لبث الرجل أن انكب على دراسة الآداب العربية بمثابرة وصبر؛ إذ راح يدرس الوثائق القديمة في أروقة التاريخ بين القاهرة والمملكة العربية السعودية فما أشرف

ربيع سنة ١٩٤١م حتى أصدر مجلديه «شوامخ الأدب العربي» و«دراسات في التركيبات اللغوية العربية». وبعد ذلك آثر جرمانوس الاعتكاف في صرح العروبة الكبير.

وفي كتاب جديد للمستشرق العظيم دعاه «بين فكرين» يذكرنا بكلمات رانكة المؤرخ الألماني: «إن الثقافة الإنسانية تعتمد على لغتين كلاسيكيتين هما اللاتينية والعربية.» وبينما اشتقت اللغات الغربية من اللاتينية، فقد نفثت اللغة العربية في الشرق روحًا فنية. ولا يمكن فهم المصنفات الأدبية الفارسية أو التركية، بدون العودة إلى الكلمات العربية، وخاصة أن وحي القرآن الكريم الذي لا يجارى، يعد بلا مراء أساس العقيدة الإنسانية والثقافة البشرية.» وعلى هذا الضوء الباهر رأى جرمانوس الأدب العربي القديم تعبيرًا صادقًا عن عظمة أسلافنا. ولم تأخذ مصر — في رأيه — بأسلوب الأدب العربي القديم، إلا أنها كانت آخذة بالأسلوب الاجتماعي، للمجتمع العربي القديم. وحين بدت دلائل التطور تنضج على جبين مصر، كان أدباؤها يستوحون مادتهم من نماذج الغرب في بذخ وإفراط، كرد فعل طبيعي لمرحلة التقليد العربي ... ولكن جرمانوس — الرجل الذي تعنيه التفاصيل الدقيقة — لا ينسى ذلك الفريق من الأدباء المصريين الذين اتخذوا موقفًا معتدلًا. فهو يذكر صديقه المنفلوطي الذي خدم الآداب العربية بتقديمه طرازًا أوروبيًّا في قصصه، رغم أنه كثيرًا ما حذر من تقاليد الغرب حيث قال في نظراته: «إن دعوناهم إلى الحضارة فلنضرب لهم مثلًا بحضارة بغداد وقرطبة وطيبة وفينيقية، لا بباريس وروما ونيويورك. وإن دعوناهم إلى مكرمة فلنلقِ عليهم آيات الكتب المنزلة وأقوال أنبياء الشرق وكلماتهم، لا آيات روسو وبيكون ونيوتن وسبنسر، وإن دعوناهم إلى حرب ففي تاريخ خالد بن الوليد وسعد بن أبي وقاص وموسى بن نصير وصلاح الدين الأيوبي ما يغنينا عن تاريخ نابليون ونلسون ووالنجتون.»

والبداية الحقيقية للنقد العربي حين أرسى قواعد النهضة الثقافية العربية الحديثة — كما يرى جرمانوس — تزدهر ورودها في كتاب الدكتور هيكل «ثورة الأدب» فقد كان هذا المؤلَّف ثورة على المعايير الخاطئة التي قسنا بها أمورنا زمنًا. فلا يعني هيكل من أي منبع نستقي قوانا الروحية والفكرية، وإنما الذي يستوعب اهتمامه كاملًا هو الواقع الذي نعيشه؛ إذ رأى أستاذنا الراحل أن الواقع الحي هو الأرض الأم لكافة قوانا الإبداعية.

ويتحدث جرمانوس عن الدكتور طه حسين كناقد، مجدد فيقول: «إن الفضيلة الأولى لهذا الرجل هي أنه دعا إلى إمعان النظر في أهمية الأدب اليوناني القديم. فبينما كان العرب أكثر من ينهل تراث الإغريق نجد اليوم الحضارات الشرقية جميعها أهملت هذا التراث، في الوقت الذي يتجه فيه الغرب نحو هذه الحضارة القديمة بنهم ظامئ إلى المعرفة.» ومن

هنا يشيد المستشرق المجري بكتاب «الأخلاق» لأرسطو الذي قام بترجمته أحمد لطفي السيد، وكتاب طه حسين «في الأدب اليوناني». ويعود مرة أخرى إلى الدكتور هيكل ليؤكد أن قصته «زينب» بداية الطريق الرومانسي في حياة أدبنا المعاصر. أما تيمور فكان أكثر الأدباء العرب تأثرًا بالأدب الفرنسي؛ ولذا اتصفت قصصه بحيويتها الشعبية في التعبير. فإذا جاء دور توفيق الحكيم قال جرمانوس إن القفزة الرائعة التي خطاها لا تكمن في لغته الشعرية البسيطة أو حواره الممتاز الدقيق، وإنما ينطوي إنتاج الحكم على ظاهرة هامة في رأيه، هي إبداع القالب المصري للموضوعات المصرية، رغم تأثره العميق بالأشكال الفنية في آداب الغرب. ويستنتج جرمانوس من هذه الظاهرة أن المعاناة الروحية والتمثل الواعي هما الطريق الوحيد لكل إنتاج جيد. فلا يعيب الأديب العربي أن ينهل من الثقافة الغربية، بل — على العكس — أن يتوفر على تمثل هذه الثقافة ومعاناتها، فتظهر أصالته الخالقة في إبداعه الخاص حين لا نلحظ أثرًا متكلفًا أو مفتعلًا لثقافة أجنبية. وممن تأثروا بثقافات الغرب عبد القادر المازني، ويكتفي المستشرق بأن يصف إنتاجه في الأدب والنقد بأنه طراز عالٍ من الخلق الفني. ويعقد المستشرق المجري مقارنة سريعة بين العقاد وسلامة موسى فيقول إنهما يتماثلان في ميلهما الغزير إلى الكتب العلمية الأجنبية، ولكنهما يفترقان في نظرتهما للحياة؛ فالعقاد يطلب من النقاد حججًا منطقية، ويرفض أذواقهم الشخصية الفردية في أحكامهم على الأعمال الأدبية. وسلامة موسى — يقول جرمانوس — واحد من علماء الاجتماع، وهو مثقف متبحر في الأدب والفن الأوروبيَّين، رغم أنه يميل بغير وعي إلى المذهب الرومانسي الذي يسلك المسلك القائل بأن الجنس البشري يمكن أن يصل إلى السعادة بواسطة العقل والفكر.

ويتحدث عبد الكريم جرمانوس عن القصة في الأدب العربي الحديث، فيذكر إبراهيم المصري ونجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي ومحمود البدوي، على أنهم رواد القصة الحديثة الذين يحاولون — كلٌّ على قدر استعداده — الوصول إلى الطريق الواقعي في الأدب والفن. يقول جرمانوس في تواضع «وقد أقنعتني معرفتي المحدودة للأدب العربي المعاصر، بأن المؤلفين لو تابعوا كتاباتهم من ذوات أنفسهم وبكل إخلاص فإن عصرًا ذهبيًّا جديدًا لا بد أن يشرق على الأدب العربي.»

ولا شك أن الفرصة لم تُتح من قبل لأحد المستشرقين، كما أتيحت للمستشرق المجري عبد الكريم جرمانوس، لدراسة الإسلام والأدب العربي؛ ذلك أنه أكب على هذا اللون من الدراسة في وقت مبكر، وأنه اكتشف العلاقة القديمة بين المجر والإسلام، فكان هذا الاكتشاف حافزًا هامًّا لاجتهاداته المتوالية في خدمة هدفه الكبير.

ويعد كتاب «دراسات في التركيبات اللغوية العربية» من أعظم ما كتب في تاريخ الضاد وفلسفتها؛ فقد نحا في بحثه الضخم حسب منهج علمي أطاح بواسطته بكثير من الأخطاء الشائعة حول اللغة العربية.

ويرى جرمانوس في الإسلام سندًا هامًّا للغة العربية أبقى على روعتها وخلودها فلم تنل منها الأجيال المتعاقبة والعصور المتباينة واللهجات المختلفة ... على نقيض ما حدث للغات القديمة المماثلة كاللاتينية، حيث انزوت تمامًا بين جدران المعابد، وكادت تنقرض. يقول عبد الكريم: «كان للإسلام قوة تحويل جارفة، أثرت في الشعوب التي اعتنقته حديثًا. وكان لأسلوب القرآن الكريم أثر عميق في خيال هذه الشعوب، فاقتبست آلافًا من الكلمات العربية ... ازدانت بها لغاتها الأصلية فازدادت قوة ونماء.» ومن هذه اللغات التي تأثرت بالعربية على هذا النحو من التأثر: الفارسية والتركية. والعنصر الثاني الذي أسهم — بنصيب ملحوظ — في الإبقاء على اللغة العربية هو مرونتها التي لا تبارى كما يقول جرمانوس. فالألماني المعاصر مثلًا لا يستطيع فهم كلمة واحدة من اللهجة التي كان يتحدث بها أجداده منذ ألف سنة. بينما العرب المحدثون يستطيعون فهم آداب لغتهم التي كُتبت في الجاهلية قبل الإسلام!

فهل معنى ذلك أن لغتنا لم تتطور؟ يجيب المستشرق عبد الكريم جرمانوس: إن العكس هو الصحيح؛ فلولا تطور اللغة العربية الدائب لما استطاعت الأجيال القادمة أن تعي لغة أجدادهم. والمرونة التي تنطوي عليها الضاد لم تنشأ هكذا جزافًا، وإنما هي نتيجة حتمية لطبيعة اللغة العربية حيث إن ما تتميز به من موسيقية واضحة، وقابلية للتزاوج مع اللغات الأجنبية ... جعل منها لغة حية مرنة متطورة.

ويؤكد جرمانوس أن للغة العربية صورتين منذ أقدم العصور؛ لغة التحدث ولغة الكتابة. ويقول: «لقد تأثرت كل منهما بالأخرى فتقاربتا حينًا وتباعدتا حينًا آخر، وحاول النحاة بالعصر العباسي إنقاذ اللغة العربية، وقد بز علماء فقه اللغة العرب زملاءهم العلماء من الغربيين ذكاءً وبراعة. وأصبح من البديهيات أن مفكري الإسلام كانوا أساتذة الأوروبيين في القرون الوسطى، في مبادئ العلوم والطب والفلسفة، لكن اتساع أفق علماء اللغة العرب لم ينوه إليه كثيرًا، رغم أنهم اكتشفوا منذ ألف سنة قواعد كان يجهلها الغربيون.» ويضرب على ذلك مثلًا بالجاحظ؛ فقد كشف في كتابه «البيان والتبين» الأسباب الفزيولوجية للتغيرات السريعة في الأصوات؛ إذ لاحظ أن النطق خاضع لتكوين الفم والحنجرة وضبطهما؛ ونتيجة ذلك أن الكلمة الواحدة تنطق بطريقة مختلفة حسب

اختلاف الشعوب. كما لاحظ أن ثمة عيوبًا طبيعية في حواس الكلام، من شأنها أن تؤثر في النطق، وأن اختلاف الأحوال الجوية يؤدي إلى اختلاف في الكلمات.

وقد أورد الجاحظ على سبيل المثال قصة طريفة عن واصل بن عطاء مؤسس حركة المعتزلة. كان هذا العلامة الكبير لا يستطيع نطق حرف الراء؛ لذلك كان يقوم بإبدالها بمرادفات خالية منها كأن يقول: «ملحد» بدلًا من «كافر» و«الحنطة» بدلًا من «البر» وهكذا. كما نُسب تفخيم الحروف كالقاف والصاد واللام إلى تشويه في الفم أو فساد اللثة، والأجانب ينطقون الأصوات بلكنة يتوارثها أحفادهم، عدا ما يضيفونه إلى اللغة العربية من الكلمات الدخيلة. ويعلق جرمانوس على ملاحظات الجاحظ قائلًا: «هذه الاستنتاجات تدل على قوة ملاحظة جديرة بالإعجاب. ولست بحاجة إلى الإشادة بمؤلفات الأصمعي وسيبويه والسجستاني وغيرهم، للتدليل على أن العلماء العرب قد سبقوا الغرب في هذا المضمار.»

وعبد الكريم جرمانوس لا يميل لتفسير ثنائية اللغة العربية إلى القول بأن المجتمع الطبقي هو الذي تسبب في هذه الازدواجية؛ لأن طبقات المجتمع العربي على اختلافها تتحدث باللغة الدارجة وتكتب الفصحى. وليس ثمة فرق بين لسانَي الطبقتين إلا في مفردات قليلة يقتضيها المستوى الثقافي والاجتماعي، وهنا يرى المستشرق جرمانوس سببًا آخر خلف هذه الظاهرة فيقول:

> «إن هذه الظاهرة مرتبطة في رأيي ارتباطًا ذاتيًّا بالطبيعتين الثلاثية والجبرية لأسرة اللغات السامية عامة وفي اللغة العربية خاصة، قد أدى ذلك إلى المحافظة على الثروة اللغوية وعلى مميزاتها القديمة. فاتسع نطاقها أكثر من اللهجات الأخرى الشقيقة، فضلًا عن أن الاشتقاق الجبري فرض على اللغات السامية واللغة العربية خاصة، صلابة، حالت دون تغييرها وفسادها، وكما أن ٢×٢ في العلوم الرياضية تساوي ٤، كذلك الأشكال الصلبة للغة العربية لا تحتمل أي تغيير جوهري، دون أن يتطرق إليها الفساد. وفي رأيي أن هذه الطبيعة الذاتية التي قد طبعت عليها اللغة العربية، جعلتها في مركز الانفراد والتباين وسط اللغات الأوروبية.»

ودليل جرمانوس على هذا الرأي هو أن الكتب والصحف في جميع أنحاء العالم العربي، ما زالت حتى يومنا هذا محافظة على قواعد النحو الصلبة التي أقرها القرآن

الكريم منذ نحو ألف وأربعمائة عام، أما اللهجات الشعبية فقد بسطت قواعد النحو، وأضافت تعبيرات إقليمية عذبة إلى مفرداتها. وقد أخذت اللغة الفصحي تقتبس — دون أن تشعر — عناصر من اللغة العامية. فازدادت مفرداتها، غير أن الفارق الأساسي ظل قائمًا بينهما. ولا ريب أن الألفاظ الجديدة التي يقرها المجمع اللغوي كل يوم تثبت صدق ما ارتآه جرمانوس.

ويرى المستشرق المجري أن المحافظة على اللغة العربية من صميم الدعوة القومية المعاصرة في البلاد العربية؛ فهي أداة الربط التاريخي بين الشعوب في هذه المنطقة. ولا شك أن التقدم العلمي الحديث، سيكون له أكبر الأثر في تنمية هذه الأداة وتطويرها. فالسينما والراديو وأجهزة الفنون الأخرى من صحافة وطباعة وغيرها، ستعمل بدورها جاهدة على تأكيد هذا الترابط اللغوي.

وينتقد جرمانوس الدعوة إلى كتابة اللغة العربية بحروف لاتينية، فيعجب من الداعين إليها كيف واتتهم الجرأة على بناء حاجز بين الأجيال القادمة والتراث العربي الخالد ويقول: «إن العربية الفصحى لغة سامية، تمتاز بثلاثية الحروف الصوتية وبكثرة الحروف الساكنة، وبأصالة الحروف المتحركة. وتطبيق قواعد النحو على الكتابة العربية يرجع عهده إلى القرن الثامن الميلادي. وقد روجعت تلك القواعد بدقة وعناية مع مراعاة طبيعة اللغة العربية، فأصبح من المتعذر تعديلها أو تبديلها. ففي خلال أربعة عشر قرنًا أخذ الكتاب والقراء في الأقطار الكائنة بين ضفاف الهندوس شرقًا إلى شواطئ المحيط الأطلسي غربًا، يتطلعون بأبصارهم إلى ذلك الأدب الخاضع لتلك القواعد النحوية والإملائية الدقيقة. نعم. إن هذه القواعد يجب أن تُدرس وتُراعى.»

وبعد ... فهذه نظرة سريعة على مجهودات هذا المستشرق الكبير وكفاحه في خدمة الأدب العربي واللغة العربية. وأعتقد أننا نحن أبناء هذه اللغة سوف نفيد كثيرًا من هذه المجهودات وصاحبها المفكر والإنسان الكبير.

هنـــداوي