

الصعود المتعثر

نحو الأمل

عنوان الكتاب : الصعود المتعثر نحو الأمل
(بمناسبة صدور العدد 601 من مجلة الموقف الأدبي)

الإشراف العام : د. محمد الجوراني

اختيار وتقديم : فلك حصرية

سلسلة الكتاب الشهري (كتاب الجيب) رقم/166 / أيار

الناشر : اتحاد الكتاب العرب

الإخراج الفني : وفاء الساطي

الحقوق كافة

محفوظة

لاتحاد الكتاب العرب

البريد الإلكتروني: mawkif@tutanota.com

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت

<http://www.awu.sy>

الصعود المتعثر نحو الأمل

(بمناسبة صدور العدد 601 من
مجلة الموقف الأدبي)

الإشراف العام
د. محمد الحوراني

اختيار وتقديم
فلك حصرية

سلسلة الكتاب الشهري (كتاب الجيب) رقم (166)

الموقف الأدبي ورحلة الخمسين عام

فلك حصرية

قامات وأقلام، قاصون وشعراء، نقاد وعمالقة، مسرحيون وفنانون، متأملون ومحللون، أصحاب مناهج، وأنجم متألئة تنتشر على مساحة كواكب تنير غياهب المعرفة، وتكشف جوانب مهمة من كل الاتجاهات، وفي مختلف الفنون، وكافة طرق الإبداع وسبله: دراسات، وقصائد، قصص ومسرحيات، حوارات وشخصيات، مقالات وتحليلات، وغوص في عوالم أدبية وثقافية بأقلام أدباء باسقين مروا عبر عالمنا، ونثروا عطرهم في حياتنا الثقافية والأدبية، التاريخية والاجتماعية، فما زال أريج خضرة مازرعوا يتوهج خلوداً، وتجربة، وما انفك مصباح هداية ينير جنبات ذكرى نقرؤهم بين طيات خلودها، ونتسمهم ونعشق الباهرة وقد وثقها الزمن، واحتضنتها صفحات مجلة الموقف الأدبي

بأعدادها الممتدة عبر عقود، والتي شهد عددها الأول النور في أيار لعام 1971 لتحمل - وبأمانة - رسالة مؤسسي اتحاد الكتاب العرب ومجلة الموقف الأدبي، هذه المجلة التي نرى لزاماً عليها أن تُذكر بعرفان وفضل وعطاء قامات مبدعة ترفع لها القبعة، ويعترف بفضلها له تجاه إنجازات نعجز عن تقديم الشكر اللائق الذي يمكن أن يتساوى ويعادل ما قدمته من خدمات وعطاءات وما تركته من بصمات خالدة للأجيال الماضية والموجودة والقادمة...

لتلك القامات الباهرة، والموهوبة، والشامخة كالسنديان، والتي رحل معظمها، وللقامات التي ما لبثت تعيش بيننا - أمد الله بعمرها - أرفع وأجمل وسام يا من علمتمونا كيف يكون الأدب وتتبلور الثقافة، وكيف نكون على الدرب سائرين نحاول بإخلاص وجهد، ومثابرة وإيمان، بعزم وتصميم أن نكون قطرة غيث من بحر أعلام عباقرة، ونقطة مداد من حبر عمالقة مضوا ومازالوا موجودين، مستمرين، مؤثرين فكرياً وثقافة وطنية وأدبياً، موقفاً وصدقاً وشفافية... فلهم الحب كل الحب، ولهم الفضل كل الفضل، ولهم الذكرى، كل الذكرى:

ويبقى لزاماً علينا أن ننشر مقتطفات، وشذرات من أول افتتاحية للمجلة سطرها الأديب الكبير، والروائي والقاص الواعي الأستاذ صدقي إسماعيل، يقول تحت عنوان "الحس الجماهيري ورياء النقد الأدبي"

"إن اقضاء الذوق الجماهيري عما رآه النقاد من اختصاصهم وحدهم باسم الوصاية التي فرضوها على الأدب، قد أفقد الحياة الأدبية في الحقبة المعاصرة أثنى ما فيها: الصلة العفوية الحية بين الكاتب والجمهور، وفقدان هذه الصلة كان من العوامل الحاسمة في عزلة الكتاب عن التغييرات الجدية السريعة التي كان يتعرض لها الواقع العربي، وتعاينها الجماهير في معزل عن الذين يفترض فيهم أن يكونوا عبارتها البليغة، ورؤيتها المشرقة، وفي مثل هذه الظاهرة ما يفسر شيئاً من تبعية الكتاب للسلطة، أو القسر الاجتماعي... وهما أقرب في الغالب إلى رصد التغييرات الجماهيرية، إما بدافع الرغبة في القمع، وإما في سبيل مسايرة النزاعات التقدمية التي تمخضت عنها تجارب الجماهير، وترفع من أجلها الشعارات الثورية، وليس أدل على هذه الحقيقة من "ظاهرة الانسياق الجماعي" لدى الكتاب، وأما الأحداث القومية والبدع الاجتماعية معا، وحسبنا أن نذكر الأجيال المتلاحقة من الشعراء والقصاصين والروائيين، وهم يتسابقون بما يشبه "الإيقاع القطيعي" - إذا

صحت العبارة - في مجازة التيارات الجديدة المختلفة التي يحملها الواقع الحي بين حين وآخر، من ظهور الشعارات القومية (الثورة والتمرد، اليسارية والتزام القضايا الجماهيرية، العمل الفدائي، إلى استباحة الخوض في المحرمات التي تتعلق بالجنس والفقر والدين... إلخ).

لعل المقاطع السابقة تتجلى فيها قدرة هذا المفكر الكبير والمثقف المبدع على تباين أوجه قضية الثقافة والأجيال، وتطلعات الأدب والمجتمع والجماهير إلى كل ما يشكل نهضة أدبية، ثقافية، اجتماعية، فكرية... والواقع أننا ونحن نقلب مجلدات الموقف الأدبي القديمة، في أثناء بداياتها لفت انتباهنا مقطوعة نثرية جميلة جداً للسيدة الدكتور نجاة العطار في العدد (الثالث من السنة الخامسة - لعام 1975) وقد اقتطفنا مما جاء بقلم السيدة الدكتور نجاة العطار (نائب رئيس الجمهورية) تحت عنوان "المرأة في شعر ناظم حكمت: هل تعاملتم يوماً مع الحنين في غربة أو سجن أو فراق؟ هل اتّقد في صدوركم شيء ما... وذاب كقطرات شمعة تشتعل في معبد؟

وهل اكتمل في بهمة الليل الحفل الذي أنتم حضوره وشهوده لذلك الشوق إلى الآخر، الحبيبة، الزوجة، الولد،

الأهل والوطن واستضفتكم كل أولئك، على أجنحة حلم اليقظة، وأنتم منقطعون عن العالم، بين أربعة جدران؟

ناظم حكمت، في سجنه الذي امتد، دفعة واحدة ثلاثة عشر عاماً، كان يقيم كل ليلة هذه الحفلات الغريبة للحنين والشوق والحلم، في زنزانتة التي أرضها من الاسمنت، والتي كانت تزوره فيها زوجته في رقة خيال فتورق الجدران، ويخضر الإسمنت، ويقف ناظم بين يدي الزائرة، السلطانة، كما كان يسميها، معقود اليدين، أو يركع على روجه البائسة، ويمد يديه إلى الطيف، لكن الطيف يظل طيفاً، يختفي أو يبتعد، وعندئذ يشرع بحضر اسم منور بظفره على سوار قيده مررداً كلماتها الخالدة خلود الزمن، الكلمات المشعشة كالنجوم الكلمات الحزينة والشجاعة والبطلة. وكذلك يبدأ يناجيها:

أنا يا منور لا أعلم عدد الذين يعيشون معي في نفس البناء - أنا وحدي بعيد عنهم - وهم جميعاً بعيدون عني - ولا يسمح لي إلا بالتكلم مع نفسي، وهذا ما أعمل - أنا أثرثر، وأجد ثرثرتي تافهة فأعني - إيه يا امرأتي! - أعني هل تصدقين؟
صوتي المنكر - الخالي من الطرب - يتغلغل في نفسي حتى لينفطر قلبي - وكاليتيم في القمص الباكية - اليتيم

الحايف على ثلج الغروب - يود قلبي أن يبكي - أن يمسح عينيه
الزرقاوين - وأنفه الصغير... الصغير - ولكن أن يبكي، فليس
لإيقاف الفارس المسافر - الممتطي جواداً عديمياً على الدرب -
أن يبكي فليس تهرباً من سماع صرخات الطيور الجائعة - أن
يبكي ويرتعد في الريح - أن يبكي وحيداً، ولنفسه. يا للغرابة!
أنا لا أخجل من حالة قلبي هذه - أنا لا أحمرّ خجلاً - من رؤيته
ينطوي على نفسه - منكس الرأس - ومن الإحساس به ضعيفاً
هكذا - وأنا نياً هكذا - وإنسانياً بكل هذه البساطة وفي
العدد نفسه كتب الشاعر الشهير عبد القادر الحصني تحت
عنوان (كتابات غير متسلسلة على هوامش مذكرات بردى:

بردى

أجل. يكذبون عليك

فوجه (أمية) يضرب في كل يوم مراراً

وتتكره الغوطتان.

وأنت الشهيد الوحيد على الرغم منك مدان

ترى

أنسيت السيوف التي فتحت بك عبر السماء المدى؟

أما ذكر الله فاخضلت الضفتان ندى... وهدى؟

أناديك من هوة الذل

رد علي الصدى

أتسمع صوتي

أم أنك ما عدت تسمع يا بردى

كما كتبت الكاتبة والروائية والشاعرة، أيقونة دمشق، وحفيدة الشخصية الوطنية الباسقة فارس بك الخوري، السيدة كوليت خوري (أمد الله بعمرها) وكان لها إضاءة جميلة ورائعة في أول عدد صدر للموقف الأدبي تحت عنوان (يا وحدنا) نقتطف منها ما يلي:

ألا أذكر متى تعرّفنا إليه

ربما منذ سنوات، ربما منذ أشهر، ربما منذ أجيال ضاع الزمن.

كل ما أستطيع أن أذكر هو أننا التقينا في تلك الفترة التي كنت أحمل فيها قنديلاً مضاء مثل ديوجين تحت وطأة الشمس وأبحث في بلادي الشاسعة عن إنسان يحمل الوطن مثلي في ذراته.

"ضمّني... ضمّني"
ما دمنا معاً نضمّ الوطن.
"ضمّني"
وغلف وجودي بحبك
لأحارب الدُّنيا بضراوة
وإيمان
"ضمّني"
واترك في كيانِي دفناً
يجعلني أحتلّ الشّتاء
الطويل...
الطويل...
المقبل...
"ضمّني"
فنحن أحياء
نحن حتى الآن أحياء...
نتنفس... وتنبض...

تزحف شفاته على عنقي لتصلا إلى الأذن ويهمس جملة
قديمة ، طالما سمعتها منه :
- أُحبك وسأظل أُحبك .
حتى أقاطعه مكملة في حزن... الأبد
ويختنق الدمع في حنجرتي
" ما أقصر الأبد "
أبتعد عنه وأتمتم :
- نحن فعلاً في حاجة إلى كأس خمر...
لكنه يظل متمسكاً بي ليطيح قبلة حنوناً بين عيني
أحمل قبلته في عيني ، وأمشي صوب الباب .

أول مرة قبلني فيها كانت قبل شهر... قبل سنة.. قبل
جيل...
لم أعد أذكر
تطاول الزمن فضاء

لكني أذكر تلك المرة
كنا جالسين وحدنا في الغرفة ذاتها
كنت أحدثه عن الغربية التي أعيش فيها في بلدي.
وكان يحدثني عن الغربية التي يعيش فيها في وطننا.
وفجأة... فتح لي ذراعيه فارتيمت على صدره، وكأنا
معاً أردنا أن نتحدى برودة الوحشة، والغربة، بل كأننا أردنا
أن نجد في لحظة عناق دافئ أنس الوطن.
"وتحت عنوان": شاعر وموقف... المقابلة التي نشرت
كذلك في أول عدد للمجلة، والتي توجّه فيها الكبير "صدقي
إسماعيل" بأربعة أسئلة للشاعر الباسق سليمان العيسى جاء في
سؤالها الأول والمهم جداً:
إلى أي حد يمكن اعتبار الأشكال التقليدية للأداء
الشعري عائقاً أمام التجارب الفنية المعاصرة للشعر؟ أو بعبارة
أخرى:
هل الأشكال التقليدية للأداء في الشعر العربي عاجزة
عن استيعاب التجارب الفنية التي تمليها الحياة المعاصرة؟

وقد جاء الرد على هذا السؤال من شاعر الطفولة سليمان العيسى على النحو التالي:

أنا ممن يرفضون أن تقع ذبابة على لوحة جميلة وأراهن يا قارئ أنك لم تحزر ما أريد من هذا التعليق.

قبل أن أشرع بأية كلمة في الجواب، دعني إذاً أطرد هذه الذبابة الصغيرة عن السؤال الدقيق المشير. دعني أبدل كلمة "اعتبار" هذا الخطأ الشائع بين كتابنا، والذي يعرفه سائلي بلا ريب، فالاعتبار هو العظة والدرس الذي تتلقاه في حياتك، ولا مكان للعظة والدرس هنا، ولنقل مثلاً "إلى أي حد يمكن أن نعد... ستقول وأنت تبتسم: أتستحق كلمة عابرة مثل هذا الاهتمام؟

وأجيب مرة أخرى: إنني أؤكد أن تكون لغتي سليمة جميلة، لا أحب أن أرى ما يكدر اللوحة الحية، أشرح فيها بصري.. فلننس الذبابة واللوحة الجميلة ولنعد إلى الموضوع.

الأشكال التقليدية... الأداء الشعري... التجارب الفنية.. سؤال زاخر بالكلمات الكبيرة، كلمات تمتد أمام عيني حتى تشمل تاريخ الشعر العربي، منذ وقف امرؤ القيس يغني (دائرة جلجل)، حتى آخر مقطوعة من الشعر الحديث تحتل

أمامي الآن زاوية من صحيفة يومية ابتعتها هذا الصباح، وأنا
في طريقي إلى عملي.

الأشكال التقليدية للأداء الشعري. ولم لا نقول: تراث
الشعر العربي؟ وهذا بالطبع ما استمر على لسان الشاعر
الكبير سليمان العيسى وهو يحدث الروائي والكاتب ورئيس
اتحاد الكتاب العرب آنذاك صدقي إسماعيل. ويتابع قائلاً:

لم لا نقول تاريخ القصيدة العربية؟

وقبل كل شيء، يثب إلى خاطري هذا السؤال الصغير
على هامش الحديث: هل وجد في يوم من الأيام فن بلا جسد؟
شعر بلا شكل؟! قصيدة بلا موسيقا... ونغم... وألفاظ؟
ولندع جانباً حديث الأرواح، ونجوى الصمت، ونكته
شوقي البديعة - رحمه الله - إذ يقول:

وتعطلت لغة الكلام وخاطبت عيني في لغة الهوى عيناك

فلغة الهوى الصامت نفسها، وصلت إلينا من خلال هذا
البيت الرائع الذي يقف عالماً قائماً بذاته، عالماً مؤلفاً من ألفاظ
وموسيقا، وفكرة، وإيقاع... إننا لا ندري من أية غابة مجهولة
موغلة في القدم... انحدرت إلينا القصيدة العربية بشكلها

الذي نعرفه جميعاً، كل ما تعلمناه في المدارس، وسمعناه من أساتذتنا أن أقدم ما وصلنا من تراثا الشعري هو الشعر الجاهلي، وعلى رأس الشعر الجاهلي هذه القصائد الساحرة: المعلقات، والشعر الجاهلي يرجع إلى الورا، فإذا هو لا يتعدى مئة وخمسين سنة قبل الإسلام...

إني لأرى - ويشاركني في هذا الرأي كثيرون - أن منابع النهر ما تزال أقوى وأغنى من مصبه حتى الآن، وأن شعرنا الجاهلي ما يزال النموذج الرائع الجدير بأن نعود إليه، وأن نفتخر منه، ونتلمذ عليه إذا أردنا - حقاً - أن تكون كتاباً وشعراء مجيدين وفي العدد (289) أيار 1995 شارك الشاعر المبدع، والراحل الكبير (فايز خضور) في هذا العدد من مجلة (الموقف الأدبي) وقد كان وقتها أميناً للتحري، حيث كتب في الافتتاحية "نقاط وفواصل - أول الكلام".

"الخامسة والعشرون" هل أعني هنا رواية "كونستان بان جيورجيو" الشهيرة التي صدرت في أعقاب الحرب الكونية الثانية؟ إذن ماذا أعني بهذا الرقم؟

"الخامسة والعشرون" هو الشباب في أوج حيويته ونضارته، ورسم طموحاته، والبدء بتنفيذها... إلخ.

هكذا يعزّي العاشق نفسه ومشروعه، وصديقته التي
وقفت عند عتبة التعيس... وهكذا يعزّي الأهل بعضهم بعضاً
بعام النضج وفسحة الأمل في فضاء المستقبل... ترى هل ما تقدّم
هو الغرض اللاطئ في ظل هذا الرقم؟!

"الخامسة والعشرون" هل هو ميقات اليوبيل الذهبي
لتأسيس اتحاد الكتاب العرب، الذي تأجل إجراؤه لظروف
قاهرة؟ لا أعتقد ذلك.

"الخامسة والعشرون" هو بكل تواضع وثقة، العام
الجديد لمجلة الموقف الأدبي، التي صدر عددها الأول في أيام
1970م وكانت بإدارة المرحوم الزميل صدقي إسماعيل،
وبدأت طاحونة الأيام تفعل فعلها، حيث تناوب على تحريرها
زملاء كثيرون منهم من مات، ومنهم من ينتظر... كل ذلك
والمجلة تواظب على حضورها فتتألق تارة، ويخفت للأؤها تارة
أخرى، ولم تسلم من ارتكاسات الأمزجة، وتفاوت الخبرات،
وتباين الثقافات، وهي مجلة أدبية أولاً وأخيراً، إضافة إلى ذلك
النوسان في المستويات فقد عانت المجلة أزمت عدة، أهمها
ندرة الورق، وضيق ذات اليد، والحرمان من توافر المخرج
الفني، ومكافآت الاستكتاب المتواضعة جداً - حيث الجود

في الموجود - كما في المثل الشائع... مع اللجوء القسري إلى التعاقد مع مطابع شبه بدائية، التماساً للأجر الأقل... ومع ذلك بقيت المجلة تجاهر في صدورها، ولم تستطع تلك العقبات أن تلجئها إلى التتهقر أو الانكفاء، أو الاحتجاب... وأما التعثر الجزئي، فأمر لا بد منه حيال تلك الأحوال التي مررنا بها.. والكمال لغير المجالات بكل تأكيد...!٩

كثيراً ما كنا نجتمع - كهيئة تحرير - ونضع خططاً طموحة حول الملفات، والمحاور، والأعلام، وتوسيع أفق المجلة الإقليمي، واستيعاب كافة التيارات الفنية والفكرية الجادة والخشية أن ننصب من أنفسنا أوصياء على أساليب الكتاب، أو نصادر شكلاً تعبيرياً ما أو نُفضّل كتاب الاتحاد على غيرهم من المهويين الطالعين أبدأ.. بل كانت السوية الفنية المقبولة والجيدة والممتازة، نجتمع معاً بين دفتي العدد الواحد، تاركين للقارئ حرية التقييم والتقييم...!٩

- من جُماع تلك الخطط الطموحة حققنا اليسير مما تيسر لدينا، ولم نحبط راضخين لما يمليه الأمر الواقع "حيث لم يكن بالإمكان أكثر مما كان" بل ظل التفاؤل رائدنا، وإمكانية الحياة أقوى من استلاب السكون والموت...!٩

ولا يفوتنا ونحن نستعرض مقالات ودراسات وأشعاراً
لعمالقة مروا على مجلة الموقف، مرفقين نماذج من كتاباتهم
الفذة أن نعطرها بجميل من نتاجات كتاب وباحثين أحبوا أن
يساهموا في كتاب الجيب هذا، فلهم كل الشكر:

أ.د. حسين جمعة.

أ.د. ندير جعفر.

أ. أحمد بوبس.

آملين أن نكون قد وفقنا في عملنا هذا كمحطة تليق
بصدور العدد ستمة من مجلة الموقف الأدبي ميممين وجوهنا،
ومتطلعين نحو إعادة الألق لهذه المطبوعة العريقة، عسى ولعل
نكون جديرين بذلك.

صدقي ودمشق.. ونحن

الدكتورة نجاح العطار

الذين مضوا لا يعودون!...

والذين تحت الثرى لا صلة لهم بمن هم فوقه... عالمان؛ في الوجود والعدم، لا يلتقيان، فحين يكون الموت لا تكون الحياة..

والذين مضوا عبروا كالرؤى، كالأطياف، تركوا وراءهم آثار خفى على رمالٍ محرقة... قطرات من دم، يخلدها الفن أو يخلدها الفكر مناراً للذين سيأتون ويتابعون المسير..

لقد تركوا كنوزهم للأحياء، والأحياء وحدهم ينتفعون بكنوز خلفها الموتى... وأعظم هذه الكنوز؛ أبقاها وأفوحها كنز المعرفة.

ومن أجل ذلك نكرم، نحن الأحياء، الموتى الذين أسهموا في هذا الكنز وأغنوه..

فالمعرفة وعي بمصير الإنسان والمجتمع والوطن، ثمّ هي عمل لأجل الإنسان والمجتمع والوطن. والمفكرون والعاملون، المسهمون في كنز المعرفة والمفيدون منه، هؤلاء، في حياتهم ومماتهم، أجدر بالتكريم.

ويبقى بعد موتهم أن نكرمهم بنشر كنوزهم وإبراز ما أسهموا به. ويكون إكرامهم بهذا المعنى، إكراماً لأنفسنا.. إن إنشاء جيل من القراء لا يتم إلا بتحبيب القراءة إلى الناس، وإنشاء جيل من المثقفين لا يتم إلا بتحبيب الثقافة إلى الناس، نشرها، ثم نشرها، ثم نشرها..

وأحد وجوه نشر الثقافة، إبراز أفكار الذين أبدعوها وطوّروها... إخراجها من بطون كتبهم، وعرضها... وهذا في العمل الثقافي، هدفٌ من أهداف إحياء ذكرى المثقفين، والكلامُ بناءً عليه، من خلال أصحابه، لا يحتاج إلى أكثر من الموضوعية في العرض، والفنية في الأداء، ومن يتصدّى لذلك عليه أن يمتلك الطاقتين... وبغيرهما يخلق راحة الموتى الذين يتحدث عنهم، ويسيء إليهم حين لا يكرّم جهده لإظهار حقيقتهم...

والحقيقة بسيطة.... والعظماء بسبب من عظمتهم نفسياً،
يؤثرونها...

لقد اختار دوغول، في وصيته، قرية متواضعة، "هناك أود
أن أستريح".

ورغب أحد الشعراء أن يُدفن بصمت لأنّ نفاق الأحياء
لا يمنح الجسد المسجّى رعشة الإحساس.

ورفض ناظم حكمت، في نداء الوداع، الحجارة المنحوتة:
"إذا أمكن، غرسه على قبري تكفي".

وحين استأذن غوركي صديقه تشيخوف في إهدائه
كتاباً له وافق، لكنه اشترط أن يكون الإهداء بسيطاً، "إلى
تشيخوف" وحسب.

ولو أن الوقت أتيح لصدقي لأوصي بما هو شبيه بذلك..
فما تنفعه - كما لا تنفع أحداً، ضخامة المثوى أو ترف
الحجارة... وما ينفعه، في كلمات التكريم، أن تكون داوية
مدوية، ولا يرضيه ذلك. لقد ابتعد هو في نتاجه عن هذا
الطنين الأجوف، ومال، طبيعياً، إلى التعبير الهادئ، الجادّ أو
الساخر، العذب في الحالتين، البتاء في لذع النقد، والرصين
الرشيق في مجال البحث، منطلقاً في كل ذلك من أساسين

قوميّ واجتماعيّ، يلتقيان على وحدة الأمة العربية وتقدمها،
عبر التحرر الوطني والاجتماعي، وينزعان في جهر القول بحثاً،
وفي دلالة السياق، رواية أو مسرحية، إلى تغيير ما هو قائم،
واستبداله بالأفضل الذي سيقوم.

كذلك كان صدقي، ينتصر للبراءة والخير، ويدين كل
العوائق والحواجز التي تقف في طريقهما، متخطياً، بترفع
باسم، تفاهات الدرب وعثرات العابرين...
بهذه الروح كتب وعمل..

وكشفاً عن هذه الروح، وتجليه لها، يكون تكريمه،
فالموتى، كالأحياء، لا يكرمون بفخامة الكلمات، بل
ببساطتها وصدقها، بنشر أفكارهم وجلاء شفافتهم.

إن بوح القلب، في الفرح والحزن، يظلّ نجوى، وهذه في
الفنّ صيغة تآثر وتأثير، فما يهمنّا من المتكلم في التكريم،
كاتباً كان أم شاعراً، أن يتأثر هو، بل أن يجعلنا نتأثر نحن،
أن ننفعل معه، ونثور، ونألم، ونندفع، ونبكي، إذا كان
يريدنا لذلك كله، أو لبعضه. أما أن ينفعل عنا، ويندب من
دوننا، ويحرق اللفظ ليشعلنا فما تمسنا حرارة، ويظلّ يلوح
بالسيف على صهوة جواد من خشب، فإن الكلام في هذه
الحال، يكون كعدمه، والصمت أفضل منه...

لكن بعضهم لا يرى هذا الفضل، وتلك هي المشكلة!...
وتزداد حين يصير القول، في موكب المناسبات، قول
مناسبات...

وتزداد حين يصير قول المناسبات، في المناسبات، نسخة
"كربون" الورقة البيضاء خير منها.

ونأسف، وليس لنا سوى هذا، فالذي كسا أديم الوطن
بالحب، قد كان، في التكريم، جديراً بأن نكسو ضريحه
بالحب، ولكننا لم نفعل! سقطنا في المناسبية وأسأنا... عفوك
إذن! صدقي، يا أنت في الأعراء، كنت عزيزاً..

وعفوك صدقي! يا أنت في الأدباء، كنت أديباً..

لقد عجزنا، أعرء وأدباء، أن نقول فيك ما يقال، فقلنا
ما لا يقال، وندمنا...

كبا الشعر الذي زعم أن دمشق لم تقدم لك سوى قبل،
وسمعنا...

واستعان بالنثر ليقيل عثرة الشعر، فحكى أنه يحب
دمشق، وأنه يموت بها حباً، وقرأنا، وعجبنا، نصدق ما سمعنا
أم ما قرأنا؟!

لنصدق الاثين معاً... فالشعراء غاؤون..
أما أنت، صدقي، فما كنت في الغواة..
دمشقك كانت "دمشقاً" وكفى..
هي في أصالة التاريخ... أصالة تاريخ..
وهي في العروبة، مجد باقٍ للعروبة... لها هتف عقل،
وغنت فيروز:
قرأت مجدك في قلبي وفي الكتب... شام ما المجد؟ أنت
المجد لم يغب..
وهي في الكفاح، الوقفة التي "من تحت أخمصها
الحشر"، ولا تتزعزع..
وهي في الأبوة، "ظئر العروبة" لا تُعق ولا تُعق، ورحم الله
شوقي..
وهي، في صيرورة هذا الكون، مهدٌ يحتضن ولحد
يواري، بهما معاً استمرار الحياة، تواصلًا ودواماً..
وهي في عطائك، حب، لأنها حب..
وهي في الذين كبوا، قولة الذي قال: "اللهم اغفر لقومي
فإنهم لا يعلمون"!

وغفرنا، صدقي، لأنك غفرت، فالموت لا يبلغ أن يغير
الشيم الباقيات، ومن شيمك كان السماح..
وفي حكايات الجدات أن قبيحاً أزعه تمثال جميل،
فاحتفن الوحل وطلاه، وجاء المطر وجلاله... وعاد التمثال
جميلاً. كان جميلاً وظل جميلاً..
ونحن مثلك، إلى الجمال ننتسب، أو نياسر..
فالجمال، في خلقك، كان جميلاً..
والكتابة عنك جميلة تكون، أو لا تكون..
والجمال إعجاز..
ونعجز..
وتغفر عجزنا..
تغفره لأنه لا فائدة من تذكره..
لا فائدة من تذكر بعض الأشياء..

العقلي واللامعقول من بودلير إلى الفن الحديث

أنطون مقدسي

كان من ضيوف سورية واتحاد الكتاب العرب فيها خلال شهر أيار الفائت الشاعر والكاتب الفرنسي المعروف مكس بول فوشه Max - Pol Foucher حيث ألقى محاضرتين في مدينتي دمشق وحلب، الواحدة عن (بودلير المبشر بالفن الحديث) والثانية عن (الرسم الفرنسي المعاصر) كما أنه أجرى لقاء مع عدد من الكتاب في مقر اتحاد الكتاب العرب بدمشق حول بعض المشكلات الراهنة للأدب في أيامنا. ولما كان قد أثار في المحاضرتين وفي اللقاء قضيتين هما المحور الذي يدور حوله نقاش حاد بين نقاد الأدب عندنا وفي العالم، هما قضية الشكل أو الأداء وقضية المنهج، فقد رأينا من المهم

أن نلخص ما أتى به ماكس بول فوشه وأن نواصل بحث المشكلة التي أثار، لنطرح مشكلة قديمة وحديثة في الوقت ذاته هي مشكلة (الصورة) التي يلخص تاريخها الطويل قضية العقلي واللاعقلي في الثقافة الإنسانية.

بين القديم والحديث :

مؤلف "أزاهير الشر" ليس بحاجة إلى تعريف، ولكن شارل بودلير (1821 - 1867) بوصفه الناقد الفني هو أقل شهرة، مع أن ما كتب في هذا المجال يؤلف أكثر من نصف أعماله. أما منهجه في النقد فقلما درس بكل أبعاده مع أن باستطاعتنا أن نستشف من خلاله بذور ما سيكون عليه الفن الحديث أو المعاصر، ذلك الذي تكون ويتكون على مرأى وسمع منا.

أولع بودلير بفن الرسم وبقية الفنون التشكيلية منذ حداثة سنه، فكان يقتصد مما يتوفر له من نقود ليبتاع ما يروق له من لوحات حتى تشكلت لديه مع الزمن مجموعة واسعة. وتضطره الأيام لبييعها تدريجياً فيحتفظ منها بلوحات لكورو Corot ومانيه Manet كان يحرص عليها حرصه على ذاته.

وكان يحلم في أن يكمل ما قام به في القرن الثامن عشر الكاتب والمفكر الكلاسيكي ديدرو الذي بدأ حركة النقد الفني في فرنسا بشكل منظم. فتم له ذلك إذ إن ما أطلق عليه بعد ديدرو اسم "صالونات" أي "معارض" هو سجل كامل للحركة الفنية إذ ذاك (منتصف القرن التاسع عشر) كما بالنسبة للأول (النصف الثاني من القرن الثامن عشر). ونجد لدى كل من الناقلين، إلى جانب رصد الحركة الفنية، منهجاً كاملاً وامتكاملاً لهذا العلم الجديد (النقد الفني).

عاش ديدرو Diderot في سياق تاريخ الأدب والفن، فترة انتقالية، هي الفاصلة بين الرومانسية والواقعية التي عقيبتها، وبين الفن الحديث، الذي بدأت تباشيره مع المدرسة الانطباعية.

وكان بودلير، إلى جانب اهتماماته الأدبية والفنية يتتبع بدقة التحولات أو بالأحرى الثورات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي كانت تعصف بفرنسا وأوروبا في تلك الفترة فأسهم في ثورة 1848 مناضلاً بين المناضلين، ونقرأ في نثره وفي شعره صدى تلك الأحداث الحاسمة تلهم تأملات الشاعر وترتكس على فنه.

بشائر الفن الجديد:

يمكن تلخيص المبادئ الأساسية التي وجهت نقد بودليير الفني في نقاط ثلاث هي:

أولاً - الترجمة لا النقل:

إن المشرع للأدب الكلاسيكي في فرنسا - وربما لكل تأليف كلاسيكي بالمعنى الدقيق للكلمة - هو الشاعر بوالو Boileau في كتابه فن الشعر إذ يقول: "الجميل هو الحقيقي، الحقيقي ولا شيء آخر" في حين يرى بودليير أن التأليف - رسماً كان أم شعراً أو غير ذلك - هو ترجمة لا نقل - أي إعادة إنشاء الواقع فناً. فالحادثة (إنسانية كانت أم طبيعية) إذا أخذت بذاتها ولذاتها، واحدة بالنسبة لكل إنسان، يثبتها العالم في موضوعيتها، ويختلف الناس حول دلالتها، وحول أي منها هو الأكثر دلالة. أما الفن فيلتقط الواقع برمته من منظور واحد فيه تتجمع الأحداث ومعانيها لتؤلف كلاً يبعثه الخيال واقعاً هو أغنى وأعمق وأبعد مدى من الواقع المباشر، واقع الإنسان العادي.

ثانياً - الفارق الفردي:

فالأدب الكلاسيكي إنساني، كلي لأنه يحاول الكشف في الإنسان عما هو حقيقي - أو مفترض أنه حقيقي في كل زمان وفي كل مكان، بحيث أن شخصية المؤلف تتلاشى فيما يؤلف.

ويرى بودلير، على خلاف الأدب الكلاسيكي، أن كل أثر فني تعبير عن شخصية "فردة" وبالتالي "فريدة" في نوعها، في رؤياها وبنسبة دقة هذه الرؤيا وسعتها تكمن العبقرية. وإذا كان كل منا يتعرف بحد بعيد إلى ذاته في فن ما فلأن هذا الفن يرقى إلى الكلية بتعميق الخصوصية، فالأصالة تفرّد وشمول في آن. وهذا ما عبر عنه الفيلسوف اسبينوزا بعبارة معروفة هي: كلما ازدادت معرفتنا للفردي زاد فهمنا للكلي.

ثالثاً - العداثة:

ويقصد بها بودلير أن يكون الفنان ابن زمانه، يتجاوب باستمرار مع مشكلاته فيعيشها ويرسخ جذوره فيها بحيث يصبح هو إياها، وهي إياه. وهذه المعاناة الكاملة هي التي تمكنه من أن ينشئ تاريخه تأليفاً فنياً.

والفن بعد ، كما يقول بودلير، كيمياء - أو بالأحرى
سيمياء، كما ترجمه الأقدمون - كيمياء، الكلم يتحول إلى
لون وصوت، إلى رائحة ومذاق كلها تستجيب للواقع ويستجيب
لها، فيصفح بواسطتها عن مراميه.

منهج أم نظرة في الوجود:

هذه المبادئ يحققها بودلير في أساليب ثلاثة هي ركائز
منهجه، أو بالأحرى ركائز فنه النقدي والشعري، جعله
منهجاً:

أولاً - التجاوب:

أي تحول الأحاسيس والصور الحسية، الواحدة إلى
أخرى، أو قابلية ترجمة كل منها إلى لغة الآخر. فلون نغم،
وللنغم طعم، وهكذا.... والألوان يمكن أن يستحيل كل منها
إلى غيره فلا يوجد أحمر قائم بذاته منفصل عن أخضر هو
أيضاً قائم بذاته... فالوجود وحدة استحالات وتجاوبات. إنه
لوحة يمكن أن تقرأها سيمفونية، وقصيدة يمكن أن تقرأها
نشيداً. فالموسيقي الروسي موسورسكي صاغ معرضاً
تشكيلياً في قطعة سيمفونية للبيانو، وهذه حولها الموسيقي
الفرنسي رافيل إلى قصيدة سيمفونية للأوركسترا.

وهذا ما وقع أيضاً للموسيقي الفرنسي دوبيسي، قرأ عليه شاعر قصيدة لالمرميه، إيقاعها في تموجاته وانسيابه الهادئ يتحدى الإيقاع الموسيقي. ومع ذلك تمكن دوبيسي من أن يؤدي الكلم الشعري فناً خالداً خلود القصيدة.

فإذا ما انطلقنا من هذا المنظور أصبح الوجود تأليفاً لا يمكنك أن تميز فيه المعنى عن الصورة، ولا النغم عن اللون. فالإحساس اقتطاع وتجريد، وكذلك الفكرة والرغبة إلخ... وإنما الوجود تأليف.

وقد عبر بودلير عن هذه النظرة في قصيدته المعروفة (تجاوب)، الرابعة من مجموعة (أزاهير الشر) إذ يقول:

الطبيعة معبد، حناياها حياة،
حياة، تشف أحياناً عن كلم غائب.
إنه غابة من الرموز يجتازها الإنسان
فتلقاه في نظرات أنيسة
نظرات هي أصداء تأتي من بعيد،
تأتي لتألف في وحدة مظلمة كالعمق
وحدة بسعة الليل والبهاء

وحدة هي تجاوب العطر واللون والصوت
ثمة عطر غرض كجسد الطفل
عذب كنغم المزممار
أخضر كما المراعي
ثمة عطر آخر مظفر، ثري كالفساد
عطر هو انتشار اللامتاهي
كالعنبر، كالمسك، كالبخور
يفني تجليات الروح والحس

ثانياً - التناقض بين حدين غير متساويين:

تناقض هو من الفن بمنزلة الديالكتيك من الفلسفة، إذ
يجمع بين الفردي المغرق في فرديته وبين الكلي. فالشاعر
يحاول أن يلتقط الخالد في العابر، والباقي في الآني، اللا
متغير في المتغير، الآتي في الحاضر.

وتبدو حداثة بودليير أكثر ما تبدو في الوجه الثالث من
منهجه، ألا وهو رؤيته لهذه الحداثة، كشف عنها في تجربة
الملل والسأم والقلق، في تجربة البؤس الإنساني، ضياعه،

غربته، شره، خطيئته، شر وخطيئة هما الكاشف عن الوجود الإنساني.

بعد ذلك بقليل كان فرويد يحلل اللاشعور، ليتبين فيه أمراض الإنسان، وكركجرد يتغنى بالوجود الخاطئ ينشد المحبة.

وبعدها كان كافكا ومن ثم السريالية والوجودية، وأدب العبث واللامعقول، إلخ... هذا العصر هو عصر نزع القدسية عن الموجودات ليرى فيها أشياء إنسانية، إنسانية خالصة، على الفنان أن يعربها ليظهرها ويستعيد معناها.

إن كلمة (لامعقول) ترجمة مغلوطة لأدب هذه المرحلة الممتدة إلى أيامنا، فناً وفكراً. فما أُسمي (عبثاً) إن هو إلا سؤال يغلف هذه المرحلة ويجعل منها تساؤلاً عن دلالة الوجود، أو في الوجود أم في الإنسان؟ وإذا كان الإنسان هو الذي يقوله، فمن أين يستمد القول الإنساني سلطانه؟

وما موقع الإنسان من وجود في صميمه بحث لاهث عن معنى يفلت منه باستمرار.

إنها رحلة في المجهول وتطواف في أصقاعه، عبر عنها بودلير في قصيدته (دعوة إلى الرحيل):

طفلتي، يا أختي!
ليكن حلمك هناك في البعيد
في نسمة العذوبة نحيهاها معاً
نحيهاها حباً مطلقاً
حباً وموتاً
بلد يشبهك
شموسه مبللة كرمش جفنيك
كفتنة السر،
كعينيك الخائفتين
بريقاً بين الدموع
هناك حيث الكل نظام وجمال
ترف وهدوء ولذة

لم يكن بودلير سلبياً، كما يظن القارئ لأول وهلة، بل
كان يريد أن يكشف الجمال في الشر ليذوب في الاثنين معاً.
وتحدد شخصية بودلير في عبارة واحدة: إرادة الخلق
والرغبة في الإمحاء فهو يطلب الكمال في الأسلوب (الشكل)
أو خلق الأسلوب الأكثر كمالاً بحيث يتلاشى الفنان فيما

بيدع، فيصبح هو الوجود شيئاً واحداً. ولهذا كان معجباً
بشتوبريان وفيجنر: الأول لأنه ذروة الأسلوب والثاني لأنه ذروة
الإمحاء.

حتى لكأنّ الحب عند الثلاثة هو الذي يحقق الإنسان،
وفي الوقت ذاته يلاشيه في وجود أصبح كله حباً وجمالاً.
ولكن أليس في ذلك عودة إلى الكلاسيكية عن طريق
غير الطريق الذي سلكته هذه؟ سؤال سنجيب عليه فيما يأتي:

ما الشكل في قولنا فنون تشكيلية؟

كان الأقدمون يستعملون كلمة (صورة) الأرسططالية
عندما ترجموا هذا الفيلسوف إلى العربية، ثم حلت في أيامنا
كلمة (شكل) محل كلمة صورة.

إن أرسطو هو أول من ميز بين ما نسميه اليوم المبنى
والمعنى، الشكل والمضمون، الأداة والفكرة عندما حلل
الجوهر، أي الموجود إلى صورة وهيولى (مادة).

والصورة في لغة أرسطو فعل خلاق بواسطته يدخل العقل
النظام على الموجودات، وهيولى وإن كانت سديماً، ليست
عطالة خالصة، كما هي لا مادة اليوم، بل هي طاقة مغفلة
تلتقي مع الصورة في وحدة لا تتفصم فيصبح الوجود معقولية.

فالتمييز بالأصل منهجي خالص.

ولكن هذه الوحدة ليست ساكنة، أو معطاة مرة وكل مرة، بل هي متحولة، ترسم في تحولاتها الخطوط الكبرى لعملية تعقيل الواقع المستمرة.

وهنا يكمن السؤال الأساس حول الشكل:

بأي معنى نقول عن المعقولة إنها كلية، أي أنها صحيحة بالنسبة لكل البشر، وفي الوقت ذاته نقول: إن لكل رحلة تاريخية معقوليتها؟

بأي معنى توجد الدلالة بين البشر بحيث يتفاهمون عبر الزمان والمكان؟ وبأي معنى تميز بينهم بحيث أنهم أمم وشعوب وطبقات... وأفراد؟

فمسألة الشكل أو الأداء أو مسألة الصورة هي بالنتيجة السؤال عن معقولة الدلالة. أما الصورية وانفصال الشكل عن المضمون فمن شأن عصور الانحطاط حيث يصبح التأليف تقليداً للماضي يمعن في التقليد فيصبح شكلية خالصة خلواً من كل علاقة بالماضي.

تفجر الصورة:

إن التأليف الحديث رسماً كان أم شعراً، موسيقياً أم سرداً قصصياً، إلخ - قد حطم وما يزال كل الأطر والأنواع الفنية والأدبية السابقة! حطم كل المقاييس والنظم التي درجت عليها العصور السالفة، وأحياناً قلبها رأساً على عقب، بحيث بدأ فيه الإنسان أشلاء مبعثرة. ففي اللوحة ترى العين هنا والأذن هناك، أوتار القيثارة في موضع وهيكلها في موضع آخر. وقد تكون اللوحة مجموعة ألوان أو مجموعة أشكال أو الاثنين معاً، وكلها مرصوفة، الواحد إلى جنب الآخر، دونما رابط منطقي يشد بعضها إلى البعض الآخر.

ونقرأ الرواية أو نشاهد الفيلم السينمائي، فلا ندري ما إذا كان البطل - هذا إذا كان ثمة بطل، وإذا كان لكلمة "بطل" بعد معنى، لا ندري ما إذا كان يعيش في الواقع، أم في الخيال، في اليقظة أم في الحلم، في الشعور أم في اللا شعور حتى لكأن هناك جنياً خبيثاً يتلاعب بالأحداث والأشخاص، يركبها كلها تبعاً لنزواته أو لإرادته الشريرة.

وسرعان ما تشيح بنظرك عما تشاهد بحركة ازدراء ورفض، معناها: لم أفهم.

ولكن الرسام أو الكاتب يستطيع أن يقول لك: ما الفهم؟ أو توجد طريقة واحدة للفهم هي التي كونتها لذاتك بنتيجة مقاييس مضت وانقضت، أو بنتيجة تربية لا تمت إلى واقعنا بصلة.

المسألة ليست جديدة. فكل فن جديد. كل تأليف جديد يستثير هذا التساؤل.

وربما أن معاصري شكسبير ألقوا مثل هذا السؤال على المسرحي الكبير.

عندما عرض الانطباعيون أول مرة لوحاتهم على الجمهور الباريسي وقفت امرأة طويلاً أمام لوحة لمانيه على الأرجح، ثم قالت: "هذه انطباعات وليست لوحة، فعرفت بعد ذلك المدرسة بهذا الاسم الذي كان بالأصل هجاء فأصبح بعد ذلك مدحاً.

كانت القرون الوسطى تقوم على الاعتقاد بثبات الكون، كون محوره الأرض، ومحور الأرض هو الإنسان. فالموجودات من صنع القادر القدير نماها ورتبها من الأزل إلى الأبد.

ثم كان كوبر نيكوس، فبدأت الأرض معه وبعده جرماً صغيراً تائهاً بين مجموعة أجرام سماوية تفوقه بكثير عدداً وحجماً.

هذا الاكتشاف الجبار هو الذي حرك الأذهان ودفعها إلى إنشاء أدب وفن وفكر أو إلى إنشاء ثقافة كانت بمنزلة صورة جديدة للوجود، أدخلت الحركة واللامتناهي عليه.

وفن القرون الوسطى كان بدوره ثورة على فن العصور القديمة - اليونانية منها على نحو خاص، التي اعتقدت بوجود مقاييس ثابتة للجمال، آيتها تمثال فينوس ده ميلو المعروف. في حين أن القرون الوسطى استمدت مقاييسها من المعاني الدينية، فأنشأت معماراً - كالكنائس القوطية وقصور النبلاء تختلف في مقاييسها وفي دلالاتها عما كانت عليه في السابق، مقاييس ودلالات ما تزال على أساس الفن في أحدث آثاره.

ويمكن تلخيص كل ما تقدم في فكرة واحدة، وهي أن الإغريق وضعوا التأليف الفني والأدبي تحت شعار الكمال والضرورة (بمعنى هيمنة المعقولة الناجزة على كل شؤون الوجود)، في حين أن التأليف الحديث، اتخذ لذاته شعار

اللامتناهي والحرية، وجدهما بادئ الأمر في الذات الإلهية ومن ثم في الذات الإنسانية صورة الخالق، وأخيراً في الإنسان، الذي أصبح تدريجياً، ولحد بعيد، مقياس الموجودات كلها والناظم لشؤونها.

ولقد تمت كل تحولات التاريخ الحديث انطلاقاً من هاتين الفكرتين (اللاتناهي والحرية) في حركة ثنائية: الأزمة ومن ثم الاستقرار، الأولى نلاحظها واضحة مع كل تبدل في الأنظمة، فنطلق عندئذ على التأليف الفني والفكري اسم "الكلاسيكية" بالمعنى الواسع للكلمة. يمثل المرحلة الأولى (التأزم والتحول) هاملت، بطل مسرحية شكسبير المعروفة بهذا الاسم، فهو قلق في إقدامه، متردد في تصميمه على الانتقام، يحب ويضحي بحبه وكأنه قد فقد إرادته.

ويعبر عن المرحلة الكلاسيكية (السيد) بطل مسرحية كورني، الذي يحدد هدفه بوضوح ألا وهو أيضاً الانتقام لأبيه، ثم يرتب الوسائل متناسبة مع الهدف، فيضحي بحبيبته ويحبه عامداً متعمداً.

الفنان أم المدرسة؟

تمتد المرحلة الكلاسيكية في الغرب من القرن السابع عشر إلى أواخر القرن الثامن عشر، أي إلى الثورة الفرنسية التي أعادت النظر جذرياً في كل الأوضاع الاجتماعية القائمة وفي كل أبعادها، فرسمت للتاريخ منحى جديداً، ومعها بدأت العصور الحديثة بالمعنى الدقيق للكلمة.

وتتسارع الأحداث، فتتعاقد المدارس الفنية والأدبية، كل منها بمنزلة تبديل في صورة الإنسان والوجود برمته: الرومانتيكية فالواقعية، تليها الرمزية في الأدب والانطباعية في الرسم. ويزداد تسارعها فتشهد في الأدب والفكر الأدبي، منذ العشرينيات، السريالية فالوجودية، والبنوية فالسريالية الجديدة اليوم. أما في الفنون التشكيلية فقد كان ظهور المدارس وتعاقدتها المتزايد أشد اختلاطاً وربما أغزر إبداعية منذ مطلع هذا القرن، التعبيرية التي كانت رداً على الانطباعية، ومن ثم التكعيبية والتجريدية المستقبلية، وأخيراً ظهور ألوان وفنون يصعب تصنيفها تحت اسم موحد.

فعلام يدل هذا التبدل المتسارع؟ علام يدل هذا الاختلاط في التسميات؟ علام تدل هذه الإبداعية الغزيرة في الشكل؟

ثمة مشكلة مسبقة يجب طرحها قبل الإجابة على هذا السؤال: ما معنى قولنا مدرسة أدبية أو فنية؟ أو فلسفية؟
من الجدير بالملاحظة حقاً أن أسماء المدارس توضع أحياناً عرضاً كاسم (انطباعية) الذي أشرنا إليها، وأحياناً أخرى تتخذ كشعار عام لمعارضة أدب أو فن سابقين كاسم رومانتيكية. وفي أغلب الأحيان يوضع الاسم بعد أن تكون الصيغة الفنية والأدبية الجديدة قد استكملت شروط وجودها وبدأت بالأقول. فكلمة (نهضة) التي تدل على القرون الممتدة من الرابع عشر إلى السادس عشر نحتت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكذلك كلمة (كلاسيكية) مستحدثة.

ويصدف أن يوضع الاسم عنواناً لأدب أو فن جديدين، ثم يرفضه أغلب الذين يطلق عليهم. فلم يبق في المدرسة الوجودية سوى سارتر، وفي البنيوية سوى ليفي شتروس. والسريالية هجرها أغلب الذين انضموا إليها (ومنهم أراغون) قبل أن يستكمل شرحها وتعريفها مؤسسها أندريه برتون.

فالفن هو الفنان بوصفه ظاهرة فريدة من نوعها وكذلك الأدب والفلسفة.

وقد لاحظ ذلك بودلير عندما كتب قصيدته (منارات)،
السادسة في مجموعة (أزاهير الشر)، وفيها حاول أن يلتقط،
صورة ونغماً شخصية فنانيين أحبهم.

روبنسن، نهر من النسيان، حديقة كسل
جسد نضر، متكأ، حيث لا حب
حيث حياة تتدفق هائجة باستمرار
ليوناردو دوفنشي، مرآة عميقة مظلمة
ملك فاتن في ابتسامة عذبة
ملك مثقل بالأسرار يبدو في الظل
ظل عالم جليدي من الصنوبر، أغلق الديار
رامبرانت مشفى حزين كله تمتمات
ومصلوب كبير زينو وهجروه
صلاة باكية، من الحثالات تتبعث
فيشقها فجأة، شعاع شتوي
...

ويختتمها بهذه الرباعية المعبرة:
أيها السيد ، هي شهادة
أفضل الشهادات عن كرامتنا
شهادة الأئين الحار يتدفق عبر العصور
أنين يتكسر على أبديتك.

ومع ذلك فالمدارس وتصنيف الحركات الثقافية في
أنواع ، ليست أمراً نافلاً ألحق بالتأليف إلحاقاً مصطنعاً. فقد
تكون المدرسة نظرة ونظرية كاملتين لحد بعيد كالسريالية
التي أراد لها مؤسسها أندريه بروتون أن تكون هادياً للعمل
وللنظر. أو قد تكون على شكل محدود كالرومانتيكية
التي تعبر عن فهم جديد للتاريخ الإنساني وعلاقته بالطبيعة
عارض به أنصاره الفهم السابق أو الكلاسيكي. وفي كل
الأحوال فالمدرسة طريقة في تعيين دلالة الوجود وأداء هذه
الدلالة.

وهنا نلغي مرة أخرى مسألة الصورة أو الشكل.
إن الصورة ، أو فننقل بتعبير آخر يحاذي الأول ، الأسلوب
نمط من أنماط التعقيل والمعقولية.

ولكن المعقولية، وإن كانت كلية من حيث المبدأ، فهي ليست معطاة مرة ولكل مرة، كما اعتقد ولاسيما الإغريق – وبخاصة أفلاطون وأرسطو – عندما اكتشفوا القول المعقول (اللوغس) ورأوا فيه الناظم للموجودات، بل هي في عملية التعقيل المستمرة، إذ في كل مرحلة تاريخية يتكشف الوجود عن دلالة جديدة تصبح أداة فهم جديد يستعاد الماضي على ضوئه معقولية جديدة وقديمة في الوقت ذاته، أو عابرة ومستمرة على حد تعبير بودوير الذي ذكرناه.

ولكن الذي حصل منذ مطلع القرن تقريباً والذي أدى إلى تعاقب المدارس، وإلى تراصفها أحياناً الواحدة بجانب الأخرى هو أن العقل أصبح إشكالياً في صميمه بحيث طمست صورة الوجود والإنسان في الوجود، وتبددت معالمها هباءً منثوراً، أو حتى لكأن العقل الحديث وضع وجهاً لوجه تجاه لغز اللامعقول عاجزاً عن حله.

إنه تساؤل كبير علينا في أدنى الحدود أن نتبين معالمه ببحث موجز عن دواعيه وبواعثه.

العقلي واللامعقول :

كانت العلوم الطبيعية أو بشكل أدق الفيزياء الرياضية أول حركة وضعت المعقولية موضع بحث، إذ رفضت كل البديهيات والبداهات، وأشادت ببناءها على (مصادرات) أطلقت عليها اسم "منظومة الأوليات" لأنها نظام استنتاجي متسلسل منطقياً وحسب، يجب أن ينصاع له الواقع.

فالواقع ليس ما تدركه بواسطة حواسك بل ما يقوله لك العالم على أنه هو الوجود الواقعي، والمادة ليست ما تراه، بل هي حقل كهربائي - مغناطيسي تتبدل فيه الأشياء - كتلة وهوية - تبعاً لحركتها ولموقعها وتتعين بالإحداثيات التي توضع لضبطها وقياسها (آينشتاين وهيزنبرغ).

والحياة النفسية كذلك لحد ما مجموعة قوى انفعالية لا شعورية، أو بالأحرى مجموعة علائق هذه القوى، ضابطها ليس في ذاتها بل في الأنا العليا (الروادع والقيم الاجتماعية) التي تدخل عليها ترتيباً مؤقتاً هو الذي يرتكس في الشعور فتعتقد أنه حقيقتك الأولى، مع أنه نتيجة لا أصل (فرويد وعلم النفس التحليلي) فقد يكون الحلم، قد تكون الأسطورة والطوباوية أحدثت تعبيراً عن الإنسان، مما نسميه الواقع إن هو إلا نتيجة مواصفات ومجموعة.

ولقد أسهمت الماركسية إسهاماً كبيراً في الكشف عن حقيقة الإنسان والمجتمع الإنساني إذ بينت أن المعقولية حصيلة للبراكسيس، أي لحركة القوى المنتجة وعلائقها، تتبدل هذه فتتبدل تلك. وكذلك الأنتربولوجيا التي دلت على أن صورة الإنسان لدى شعب ما مرتبطة بموقع هذا الشعب في الزمان والمكان. فما هو نظام قيم هنا قد لا يكون كذلك هناك. هكذا تفككت وتبدلت كل الضرورات العقلية أو (الصور) التي كانوا يعتقدون في الماضي أن لها سمة الاستمرار والثبات.

فالواقع آفاقي، يبدو من هذا المنظور بشكل، ومن منظور آخر بشكل آخر، أو هو قصد، يتغير بتغير قراءتنا له. إن الدلالة بتعبير أدق إنشاء إنساني (هدسون والفينومينولوجيا). ليكن مثلاً هذا الشيء البسيط الذي نسميه (تفاحة). التفاحة شكل مستدير بيضوي لحد ما. ولكن أين يقع الشكل؟ أهو قائم بذاته أم هو رهن بالزاوية التي ننظر منها إليه؟ الفن الكلاسيكي يأخذ بالجواب الأول، والفن الحديث بالثاني.

وكذلك هذا الشيء البسيط الآخر الذي هو (إناء الماء).
فباستطاعة الرسام أن يحلله كما يحلل العالم جسم الإنسان،
وأن يضع أجزاءه الواحد إلى جانب الآخر (الفوهة - العنق -
القاعدة - الهيكل، إلخ...) أو أن يضع كلاً منها في الآخر
فتتداخل، ويصبح على المشاهد أن يتأمل ملياً في اللوحة كي
يتعرف إلى الشيء المرسوم فيها، لا لسبب سوى أن الفنان رفض
معطيات الإدراك المباشر ليستبدل بها معطيات أو إدراكاً آخر
هو منظوره.

وقد يجعل الفنان من الشيء سلسلة من الأشكال
الهندسية هي عناصره، فككها وأعاد ترتيبها وأعطها اللون
الذي اعتقد أنه المعبر عنها (التجريدية والتكعيبية).

وربما قرأ الواقع في ظواهره العابرة، تتلاشى حين
ظهورها (الانطباعية) أو في الكثافة التي تنطلق منها هذه
الظواهر (التعبيرية) أو أخيراً في واحدة من حركات الشيء
المتحرك اعتقد أنها المعبرة أكثر من غيرها عن الحركة
الكلية (المستقبلية).

وبتعبير مختصر فإن معقولية الواقع (صورته) قراءة (أو
ترجمة كما سمعنا بودلير يقول) تتبدل بتبدل القارئ.

ولقد كانت الفنون التشكيلية أسبق فنون التأليف إلى التعبير عن طبيعة المرحلة التاريخية الراهنة، مرحلة تفجر المعقولات. إذ بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر بإعادة النظر جذرياً في مناهجها وموضوعاتها.

ثم تلاها، على وجه التقريب، الأدب (شعراً ومسرحاً وأقصوصة) فالسينما وبعدها الرواية والموسيقا (الإلكترونية خاصة) وأخيراً الفلسفة. وبالنتيجة اختلطت الأنواع بعضها ببعض الآخر، فلا يستطيع الإنسان اليوم أن يصنف إلا بكبير من الجهد، هذا الكتاب في هذا النوع أو ذلك.

ثمة ظاهرات أربع تجدر ملاحظتها كمقدمة لفهم التأليف المعاصر: اثنتان اجتماعيتان واثنتان علميتان.

الأولى هي الحروب الاستعمارية وما نتج عنها من كوارث وضعت الإنسانية في موضع الإحراج المطلق، إذ جعلت منها شيئاً بين الأشياء.

الثانية هي الثورة الاشتراكية التي امتدت وتمتد بسرعة في طول العالم غير المصنع وعرضه، كشفت عن بؤس، كانت العصور السابقة ساهية عنه تخفيه عن ذاتها. هذه الثورة هي أمل الإنسان المعاصر.

الثالثة هي تقدم الآلية وسيطرتها المتزايدة منذ بعيد الحرب العالمية الثانية، التي أخضعت الإنسان ومجتمعه إلى الحساب الدقيق الذي يقنن حركة الفرد ويهيمن على نشاطاته كلها.

الرابعة هي علم اللغة الذي نشأ في شكله الراهن منذ ربيع قرن، الذي إذا فكك الكلام (مفخرة الإنسان ودليل قوته) إلى وحدات أولية جعل منه منظومة متحولات تتبدل الدلالة بتبدل مواقعها.

كل ذلك أفقد الوجود الإنساني معناه ودلالته فكان ما أسمي أدب العبث تعبيراً عن قلق الإنسان وغربته في عالم صنعه هذا الإنسان سجناً قضى على حريته.

وإذا كان الشعر الحديث عندنا كما في العالم قد أعاد ويعيد النظر في إيقاعه (التفعيلات، الفواصل، نظام العبارة، إلخ) فلأنّ إيقاع الحياة أصبح لحد بعيد كإيقاع الآلة، يتلاشى في رتابته.

هذا الشعر بحث يأس عن إيقاع جديد يعيد للحياة الإنسانية طعمها ولونها... وفرحتها.

ما الإنسان في إنسانيته؟

يقول بودلير في القصيدة (44) من مجموعة أزاهير الشر
بعنوان (عطب لا يرتق):

في أي إكسير، في أي نبيذ، في أي شراب ساخن

نذيب هذا العدد العتيق

عدد نهم، هدام، كالعاهر، صبور كالنملة

في أي إكسير - في أي نبيذ - في أي شراب ساخن؟

قولي لي أيتها الساحرة الجميلة. أه! قولي لي إذا كنت

تعرفين

قولي لفكر مترع بالقلق

فكر كالميت يسحقه الجرحى

كالميت يدوسه الحصان بنعله

قولي أيتها العرافة الجميلة. أه! قولي إذا كنت تعرفين

هذا العدد العتيق يسميه بودلير الندم، الوجدان الممزق،

القلب الملوث، لا اسم له.

إنه الرغبة المكبوتة تحطم الحواجز لتتحرر، الحاجة غير

المروية، ترتوي فإذا بها حاجات.

إنه تجربة الشر يريد الشاعر أن يرتوي منها حتى الثمالة،
أن يذيبها ويذوب فيها عله يتجاوزها، عله يجد الخلاص في
الإثم.

هي كثافة التجربة، ظلمتها، كثافة الحياة في سديمها
الانفعالي.

فالإثم هو الحب المطعون، المقدس المداس، كالموت
ليخنقها.

من هذا المنطلق يرى الإنسان الحديث الوجود والإنسان.
فكلمة "عبث" أو "لامعقول" أو كلمة "ضياع" أو "غربة"
أو ما شاكل ذلك من الأسماء تدل على عجز الإنسان عن رفع
هذه التجربة الأولى إلى مستوى العقل ليجعلها معقولة.
فالسؤال المعلق، علامة استفهام تغلف العالم الإنساني
هو: ما الإنسان في إنسانيته؟

سؤال فاجنر في تريسنان وايزولده

سؤال بودلير في أزاهير الشر

سؤال دوستوفسكي في "الشياطين"

ما الحرية في قلب العبودية؟

ما الموت في صميم الحياة؟

ما الحب في أغوار الإثم؟

إن الإنسان الذي طمست معالمه في القرن العشرين هو إنسان الآلة، صنعها لتصنعه على مثالها، ولهذا كانت ثورة القرن العشرين ثورة "الكلام" أسموها "ثقافية" لأن الثقافة هي الإنسان.

ولكن المسألة أبعد مدى من الآلة وعالم الآلة. إنها مسألة الإنسان في الرخاء يكتشف الفقر - فقر الروح - وفي العوز يكتشف الفقر أيضاً، الفقر إلى دفع الحرية.

ويبقى السؤال معلقاً يستثير الفن والأدب، العلم والفكر، الصناعة والإنتاج، يستثير القوى المبدعة.

سيبقى معلقاً إلى ما شاء الله.

فالظن ابن الإثم.

المعبودة

عبد الوهاب البياتي

(1)

انتظرتك عشرين عاماً في المنفى دون جدوى
حتى وجدتك في الوطن
أيتها المعبودة، أيتها الحمامة المقدسة
أنت منفاي ووطني
وقصيدتي المنتظرة
عندما أراك تدب الحياة في عروقي
وعندما تختفين، تطفئ النار
والسحابة والبرق والمطر في قلبي
أيتها المعبودة التي قهرت جميع معبوداتي

وتربعت ملكة على عرشهن

آمنت بك

وبكلماتك

وإبداعاتك التي رأيت في سطورها

شمس العالم وهي تولد من جديد

(2)

لقد هيبت بمعجزات حيك على أرض كوكب جديد

لأكتب على متون مسلاته

ونوافذ عماراته

وأجنحة فراشاته

وحدود نسائه:

إنني أحبك، إنني أحبك

(3)

أمارس طقوسي السحرية

على خارطة جسدك في اللحم

وعندما أستيقظ، تتفتح ألف زهرة

على صحن خديك الخجلين
فأعود لأمارس طقوسي ثانية
بكلماتي التي أبعثرها
كما يبعثر الساحر رماد كلماته في الهواء
العاشق الطفل على جواده الناري فوق الكوكب
الجديد
يكتشف الغابة والينبوع
وهو على خريطة الجسد
يعكف في الحلم؛ على بحيرة العيون
منتظراً تحولات النور
وصرخة الولادة الجديدة
في جسد الطبيعة
وزرقة السماء في القصيدة

(5)

تأوهات وعناقات: رأيت فرس البحر على
الساحل والقمر

مقترباً منها ، فأغوته؛ رأيت فهما في فمه ويده
في شعرها تغيب

(6)

الفرس الحبلى وراء القمر الجواد
تسهل قبل ساعة الميلاد
ليلد البحر عصافير وساحرات
والأرض معجزات

(7)

الوطن الممتد كالقوس من القلب إلى القيثار
الوطن الممتد كالسيف من النهر إلى الصحراء
يرهص بالشارات والأصوات
بخضرة الربيع في عينيك ، بالمخاض.
الوطن المنفى من الأعماق
متوجاً يصعد بالشمس وبالأسطورة
الوطن الطفولة
رأيت مولاتي على أطرافه عمود نور يغمر الفرات

تحط آلاف العصافير على أكتافها وتولد المدن
بيضاء في الحلم

(8)

مقيداً بالنار والسلاسل
أعود للمنفى مع الطيور والقوافل
منظراً قيامه الشاعر والمقاتل
من تحت قوس القلب والقيثار
من تحت سيف النهر والصحراء

(9)

أعبد في عينيك هذي النار
ووجهك الشاحب والضعفيرة
والغربة - الطفولة - الأسطورة

(10)

عشقتك في المنفى وأنت صبيبة
وكان هوانا في الجوانح يكبر

فلما التقينا بعد نأى وغريّة
رجعنا إلى أرض الطفولة نبجر
كأننا ولدنا من جديد بكوكبي
هو الوطن الموعود أو هو أبعد
أقول لعينيك اللتين تلاقتا
بعيني: أكان أمس مرّاً أو الغد
لقد أقبلت كلّ العصور وكلّ ما
هفوت له يوماً وما كنت أضمرُ
بخضرة عينيك السماء تلوّنت
وباحت بما تخفي الطبيعة أنهرُ
وقال مغنيها: هو الحب، فاحترق
فشارك بعد اليوم هيهات تخمد

(11)

حلفت بالمعابد المكسوة القباب بالذهب
بالحرف والغربة والسفر

أن أرحل الليلة نحو مدن الحلم وأبني لك أهراماً على الفرات
في نار عصور البعث والثورة والأمل
(12)

العشاق الصغار
يمحون أسماء حبيباتهم ويبقون على اسم الأخيرة منهم فقط
أما أنا فلقد أبقيت عليهن، ليخدمنك
وإذا أمرت، فسأطردهن في الحال
(13)

حتمي من أمري الحرف
قدري، ناري الحرف
وطني، منفاي الحرف
نظري في قلبك، نوري الحرف
فلتقتبس الحرف، كما تقتبس النار من النار
أنت السيد والمولى
وأنا بك أولى
فإذا أرسلتك تنظر في أمر الحرف

فلتخرج ألفاً من باء
باءً من باء
ألفاً من ألف
مولاتي خامرها الخوف
فإذا جاء الليل
فلتفتح أبواب القلب
ولتطلق عبدك من أسر الحرف
فأنا خادم مولاتي
عاشقها
تابعها في الوطن المنفي

(14)

قلبي: هرم خوفو الكبير
أراك تضطجعين في مقصورته الملكية
ماسةً مشعةً منذ آلاف السنين
وأنا عبدك، أقبل يدك
وأحرس كنوزك الإلهية

وأرعى الغزلان في حدائق قصورك
الغارقة في النور

(15)

خيطة الدم الذي ينزف من قلبي
يمتد من باريس إلى عتبة بيتك

(16)

لقد عدت إلى الوطن
لكي أحبك

الواسطي... ورسوم مقامات الحريري

بقلم: طارق الشريف

حين يتحدث النقاد عن فن تصوير المخطوطات العربية، وعن فن المنمنمات العربي، "المينياتور" في الفن التشكيلي العربي، يرد اسم (الواسطي)، كأهم فنان عربي قام برسم صور فنية لبعض الكتب العربية الشهيرة، وكأشهر ممثل لمدرسة (بغداد) في التصوير العربي، التي تعدّ مرحلة ازدهار هذا الفن، وحين يتحدثون عن (الواسطي) يشيرون إلى فنان رفع هذا الفن إلى مستوى العمق والعبقرية، فكان عمله إبداعاً تجاوز "الرسوم التوضيحية" إلى التعبير الإنساني، ولهذا يتمتع الواسطي بأهمية تعادل أهمية كبار المصورين الذين عرفتهم الحضارات الأخرى، سواء من حيث تطور الأسلوب الفني، أو من حيث ارتباط هذه الرسوم بالواقع الذي يعيشه، وتعبيرها عنه بلغة الألوان والخطوط.

ولعل أهم ما رسمه (الواسطي) وإعطاء الشهرة الكبيرة التي يتمتع بها، هو كتاب (مقامات الحريري) حيث تتمتع هذه المخطوطة التي رسمها بأهمية فنية كبيرة، لأنها تعدّ المصدر الرئيس لمعرفة تطور فن المنمنمات العربي، ولأنها تمثل أروع ما أنتجه الفن العربي في هذا المجال.

ثلاث مخطوطات:

وفي الواقع هناك ثلاث مخطوطات رسمت في بغداد مقامات الحريري قام برسمها (الواسطي) وهذه المخطوطات محفوظة في ثلاث مكتبات، واحدة في (اسطنبول) والثانية في (لينينغراد)، والثالثة في (باريس) والمخطوطة الأخيرة هي التي شهرت (الواسطي) حين عرضت عام 1938 في معرض أقيم بمناسبة مرور /700/ عام على رسمها، إذ رسمت عام 1237، وهي المخطوطة التي قام المهتمون بالفن العربي بدراستها، والتتويه بأهميتها، لما لمسوه من أهمية الجانب الفني فيها، إذ تمثل أروع ما رسم من رسوم، بل تمثل فترة الازدهار لمرحلة تجاوز الفن العربي فيها كل الأطر التقليدية المعهودة فيه، وبالتالي بلغ فترة الازدهار العظمى في القرن الثالث عشر الميلادي.

وتحتوي مخطوطة (باريس) على /99/ رسماً لمقامات
الحريري بينما تنقص مخطوطة (لينينغراد) حوالي /11/
صفحة منها، أما مخطوطة (اسطنبول) فقد تعرضت للتمزيق،
والتلف، وحذفت منها رؤوس الأشخاص، وسنحاول هنا
التحدث عن بعض رسوم مخطوطة (لينينغراد) و(باريس)،
معتمدين في ذلك على ما طبع من هذه الرسوم، وعلى دراسة
للكتاب "ريتشارد اتغاوسن" الذي حلل بعمق هذه الرسوم في
كتابه الشهير "فن التصوير العربي" الذي طبع في (سويسرا)
قبل عدة أعوام⁽¹⁾.

خصائص الفن العربي

نستطيع في البداية، أن نقول بأن رسوم الواسطي تعبر عن
الفن العربي، وعن خصائصه الأساسية، من حيث أخذ
التأثيرات المختلفة البيزنطية والفارسية والهندية، ومحاولة
تجاوزها تحت تأثير القيم الرئيسية العربية، وتأثير الواقع الذي
يعيشه الفنان في عصره، فقد عمد الواسطي إلى الاستفادة من

⁽¹⁾ Arab Painting : للمؤلف Richard Eltenghausen وهو مدير قسم الشرق
الأوسط في متحف واشنطن.

كل الأساليب الفنية القديمة والموروثة، لخدمة تعبيره عن عصره، وعن مقومات الحضارة العربية ونزوعها إلى (الوحدانية) التي تجلت في الفن عن طريق (الخط اللامتاهي)، فالخط العربي يربط التشكيلات في اللوحة بوحدة عميقة، توفق بين مظاهر الأشياء في الطبيعة وبين الطبيعة العميقة الموجدة لهذه المظاهر. فالأشخاص والكائنات المحسوسة تترايط عن طريق خط متواصل يمر فيهم جميعاً ليوصلهم ويعبر عن فكرة (وحدة) كل الأشياء رغم تبدل مظاهرها الخارجية.

ولهذا لا بد لنا من أن نتطرق إلى عدة جوانب رئيسية تعكسها أعماله، ونلخصها فيما يأتي: التعبير عن المرحلة التي عاشها (الواسطي)، وارتباط هذا التعبير بالواقع الحياتي والاجتماعي السياسي، وثانيهما التطور الذي قدمه (الواسطي) في مجال التعبير الفني، من حيث الصياغة، لتتلاءم هذه الصياغة مع (المضمون الفكري) الذي تمثله الأعمال، وأخيراً الارتباط العميق بين (رسومه) والمفاهيم الأساسية التي طرحتها الحضارة العربية في مجال الفن التشكيلي.

الجانب الأول

في أحد رسوم المقامات، وهي المقامة الثامنة والثلاثين، يرسم الواسطي أحد المتسولين الفقراء أمام ملك (غني) ويعبر من خلال ذلك عن طريق التناقض بين ألبستهما عن (الفروق الطبقيّة) القائمة ويلاحظ النقاد أن هذا التناقض قد أُلح عليه (الواسطي) مما يدل على أنه مقصود، وليس عفويًا، وهو يدل على وعي الرسّام للواقع الذي يعيشه.

وفي مقدمة (مقامات الحريري) في مخطوطة (باريس) يرسم الواسطي رجلين أحدهما (تركي) والآخر (عربي) ويظهر التركي ضخماً كبيراً كما لو كان الحاكم، على حين يصور العربي على نحو أبسط، كما لو أنه لا يملك من أمره شيئاً، لقد صور نسراً ضخماً على رأس التركي، وعصفوراً على رأس العربي، مما يؤكد رغبته في إظهار هذه الفروق ليعكس بوضوح سيطرة الأتراك على الحكم في بغداد، وفي ذلك من الدلالة على الارتباط العميق بالأحداث السياسية التي كان يريد التعبير عنها، عن طريق شتى الأساليب.

ولقد وصل الواسطي في رسومه (لمقامات الحريري) الموجودة في (باريس) إلى مرحلة أعمق من ذلك، إذ حاول أن يعكس بعض جوانب حياتية في الرسوم، تتجاوز ما خبرنا به النص الأصلي، ويعطيه أبعاداً أعمق من مجرد (الرسم التوضيحي)..

من المعروف أن (مقامات الحريري)، متباينة في أهميتها النقدية، ومختلفة في قيمة القصص التي تنقلها، وفي دلالاتها الاجتماعية، ولكن (الواسطي) يأخذ من القصص ما يراه أقرب للتعبير الاجتماعي، ليعكس من خلال رسومه ما يريد أن يقول، ويبدو ذلك بوضوح في المقامة /43/ التي صورها (الواسطي)، إذ ظهرت القرية في مشهد (بانورامي) - المساجد، السوق، الحيوانات، العادات، الأثاث، غزل الصوف، الزراعة، مع أن القصة لا تتطلب كل ذلك، ولكن (الواسطي) يضيفها في خلفية اللوحة ليعطينا الإطار الاقتصادي والاجتماعي لأحداث القصة التي يصورها في المقدمة، وبالتالي يعطينا لوحة واقعية تمثل حياة القرية في عصره، فيغني القصة، ويضيف إليها ما نريد معرفته من (الواقع الاقتصادي) لقرية من تلك الأيام.

ونستطيع أن نعطي بعض نماذج أخرى توضح أسلوب (الواسطي) في اختيار رسومه، واللحظات التي يريد تصويرها ليعكس القصة المرسومة، ويتجاوز القصة بما يضيفه من تفاصيل تغنيها وتعطيها الأهمية الكبيرة، ولكن رغبتنا في أن نبحث في الجوانب الأخرى التي تمثلها رسومه يجعلنا نكتفي بهذا القدر، لنقول بأن رسومه تعكس ارتباطاً عميقاً بعصره سواء من الناحية السياسية أم الاجتماعية أم الاقتصادية.

الصياغة الفنية

وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى الصياغة الفنية لرسومه، نستطيع أن نقول بأن الواسطي رسام متمكن من خطوطه، بارع في استخدام الألوان، قادر على أن يعطي تكوينات مبتكرة، يتجنب كل ما يمكن أن يقوده إلى (التكرار) أو (التمائل)، وهو قادر على أن يعطي إيقاعاً معيناً غنياً يساعد على تمتع المشاهد بأعماله، وهو بهذا يعطينا الصورة الشاملة عن مرحلة ازدهار رسوم المنمنمات في عصره.

نرى براعته في الرسوم حين ننظر إلى بعض رسوم أوراق الأشجار التي يرسمها وإلى الصيغ الجميلة التي يلخص بها (الجمال) أو (الخيل)، وتظهر براعته في اللون، في فهم مهمة

اللون على طريقة كل الفنون الشرقية التي تجعل اللون عبارة عن مساحات متدرجة، ومتناغمة، تغطي الرسوم الخطية المتحركة، وعن طريق تدرج اللون، وتنوع هذا التدرج ضمن سيطرة لون واحد، يوحي لنا بجمالية لونية خاصة.

التكوين.... والمضمون

ولكن الجانب الأكثر أهمية في صياغة لوحات (الواسطي) يرجع إلى ترابط عميق بين (المضمون) الذي تطرحه اللوحات، وبين تكوينها، فالتكوين يعكس (الفكرة) ويساعد على إيضاها، وبالتالي ترتبط الصيغة الفنية التي يرسم بها بالهدف الرئيس لهذه اللوحة المرسومة.

ففي أحد الرسوم التي يرسم (الواسطي) فيها (محمل الحج) نلاحظ أن حركة حية تسيطر على الأشخاص، ويبدو (التشوق) للوصول إلى الحج قد حرك كل التكوين، فامتدت رؤوس الأشخاص، والجمال، إلى الأمام، كأنها تريد تجاوز سرعتها، ولا تقنع بها، نظراً لرغبتها في الوصول إلى الديار المقدسة، وهنا نلمس رغبة عميقة عنده لإقناع المشاهد، عن طريق تصوير عالم الحجاج الداخلي وعدم اقتناعه بتصوير (المحمل) على شكل خارجي فقط، وبالتالي تبرز أهمية التعبير

عن نفسية الحجاج عند تصويرهم، وفي هذا ما فيه من الدلالة على عمق رسوم (الواسطي) وتجاوزها للظاهر من الأشياء. ونستطيع أن نرى ذلك واضحاً لو قارنا بين لوحته (المحمل) وبين لوحته عن (عيد الفطر) التي رسمها في المقامة السابعة، لوحة (عيد الفطر) تظهر ساكنة يوحي تكوينها بهذا الثبات الظاهري، وتؤكد أنه أرجل الخيل وحركة الأشخاص، فالطبيعة النفسية التي يريد تمثيلها هنا طبيعة ساكنة لأن التشوق للوصول لم يحرك الأشخاص، بل استغرق كل واحد منهم في عمله.

ولكن (الواسطي) في لوحته (عيد الفطر) يلجأ إلى أساليب أخرى كي يحرك اللوحة، ويعطيها الحيوية، إذ إنَّ الحركة الخارجية التي تدل على تشوق راكبي الجمال للوصول إلى الحج قد عبرت عن نفسية الأشخاص، في لوحته (محمل الحج)، بينما تظهر الحركة الداخلية في لوحته (عيد الفطر)، فأرجل الخيل ساكنة عامودية، لكنه لجأ إلى رفع رجل حصان إلى الأعلى، ليمنع التماثل، وليعطي المشهد حركة، كما حرك رؤوس عازي في (الأبواق) على شكل يختلف عن حركة حملة الأعلام، وجعل (قارع الطبل) يندفع

إلى الأمام على شكل يختلف عن غيره ليعطي حركة داخلية للمشهد، رغم سكونه الظاهري، ونلاحظ أن الأيقاع والأعلام قد نظمت بحيث تتبدل زاوية ميلها على خط الأفق ليعطي التنوع والغنى لتكوين اللوحة ولتظهر من خلال ذلك كله براعته الرائعة في إعطاء الحركة الداخلية، منذ غياب الحركة الخارجية.

وكل هذه الشواهد تعكس لنا مدى تمكن (الواسطي) من ربط مضمون عمله بأسلوب وتكوين هذا العمل، ورغبته في أن يتجنب (التكرار) و(التماثل)، وبالتالي نحس بالإيقاع الحركي يظهر من المشهد ويعبر عنه، سواء كان هناك الإيقاع ظاهراً، أم عميقاً، مما يدل على الغنى والتنوع في التفاصيل التي يستخدمها لتعطي أعمق الأبعاد لأعماله.

وفضلاً عن هذه البراعة في التكوينات نراه قادراً على أن يستغل كل التراث الفني السابق له، ببراعة ليعكس ما يريد قوله، وهذا ما أعطاه تنوعاً في الصيغ التي يكون لوحاته بها، نتيجة معرفته وتمكنه من مختلف الأساليب، ومن ثم تظهر في بعض تكويناته البساطة التي يتطلبها الموضوع، أو التعقيد الضروري، ونراه يلجأ إلى رسوم تهتم بالبعد، وتوحي به طريق

(اللون) أو (النسب) وأحياناً يهمل ذلك معتمداً على أساليب أخرى ليوحي لنا بالبعد والتنوع، وهو يلجأ إلى المنظور أحياناً ويهمله أحياناً أخرى ويستخدم جمع الأمكنة معاً في لوحة، أو جمع الأزمنة، وكل ذلك تحت تأثير رغبته في أن يعبر عما يريد التعبير عنه، ولولا سعة اطلاعه على فنون من سبقه لما تمكن من استخدام كل هذه الأساليب، ولما استطاع أن يدمج بينها في وحدة، تؤلف شخصية خاصة به.

اللون

وإذا انتقلنا بعد ذلك إلى مجال (اللون)، لتحدث عنه نستطيع أن نعطي مثلاً حياً على فهم الواسطي لمهمة (اللون) وذلك عن طريق تحليل لوحته الشهيرة (قافلة الجمال)، حيث يعبر في هذه اللوحة عن مدى المقدرة الفنية له لابتكار أسلوب خاص لوني نستطيع أن نشرحه هنا.

(الواسطي) يلون (الجمال) بلون واحد يسيطر على جميع الجمال، ويتدرج هذا اللون، ويظهر كما لو أنه عبارة عن مساحات تختلف قيمة كل مساحة عن الأخرى، وتتباين بتدرج ضئيل، كدرجات متفاوتة من لون واحد، أو كأنها بقع ضوئية مختلفة الشدة، كل جمل منها يختلف عن آخر بفروق

بسيطة تتكرر، من (الفاتح) حتى (الغامق)، وهنا نلمس تسلسلاً في درجة الإضاءة، تعكس فهماً عميقاً لهذه الدرجات، فاللون لا يعكس الظل والنور، ولكنه يعكس التباينات المختلفة المتسلسلة لتوحي بالفروق، ولتعطي التناغم الضروري للعمل، مما يقودنا إلى شعور بأننا ننتقل من درجة إلى درجة أكثر أو أقل إضاءة بقليل، فيعطي عن طريق هذه التبدلات إحساساً بالبعد والقرب والتنوع والحركة التي تمثل ميزة أخرى مهمة من ميزات التلوين عنده، وهذا يؤكد لنا مدى ارتباط التلوين عنده بفهمه لميزات الفن العربي، وعمق نقله للأرابيسك من مجال الخط الذي هو منطلق الفن العربي في الزخرفة إلى البقعة اللونية، التي تجعل المشاهد يحس بحركة كل شيء في اللوحة.

فإذا قلنا عن (الواسطي) بأنه يتمثل كل مقومات الفن العربي، التي يلخصها التنظيم للحركة لتوحي باللامتناهي، الذي يوجد كل الأشكال الظاهرة، ونحس بحركة لا متناهية فيه، فيبدو ذلك أيضاً في رسومه ولناخذ لوحة (قافلة الجمال) لندرس كيف عبرت عن كل مقومات الفن العربي.

ولو حاولنا أن ننظر إلى طريقته في رسم (الجمال) من حيث علاقتها بالخط اللامتناهي نجد الواسطي يرسمها بخطوط لينة، وإلى جانب بعضها بحيث تتداخل وتتشابك، والخط ينتقل بحرية وحركة مستمرة، كما لو أن الجمال كتلة واحدة، ولو وضعنا يدينا على الخط لوجدناه مستمراً لا ينقطع، ودون أن ننقل يدينا من جمل لآخر، يمر الخط في كل خطوط الجمال، وهذه الحركة اللامتناهيّة للخط تترافق مع حركة لا متناهيّة في (البقع اللونية) المتدرجة، وفي أرجل الجمال، ورؤوسها، بحيث يوحي المشهد بالحركة اللامتناهيّة، وفي ذلك ما فيه من الدلالة العميقة على استيعاب (الواسطي) لكل مفاهيم (الفن العربي) وتعبيره عنها، وبالتالي إعطائه للأرابيسك قيمة تصويرية، وعدم وقوف هذا المفهوم عند حدود الزخرفة.

وأخيراً

وأخيراً ما نود أن ننوه به، هو "الشخصية" المتميزة التي يقدمها الواسطي والتي تمثل تجربة (المينياتور العربي)، والتي تختلف اختلافاً كبيراً عن (المينياتور الفارسي)، الذي ازدهر فيما بعد على يد "بهزاد"، فالواسطي بمفاهيمه عن التصوير

العربي أقرب للروحية العربية التي تسعى للتوفيق بين ما هو "موجود" وما هو "خلف الوجود"، بين ظاهر الطبيعة، وبين "أعماقها"، فالنمط واضح متين متحرك، واللون سطوح ومساحات، والفراغ في المساحات وخارجها موجود، وبالتالي يختلف كلياً عن الرسوم الفارسية في الميناتور التي جسدها (بهزاد)، والتي تنزع إلى (الرمزية) أكثر من رسوم (الواسطي) التي تنفر من الفراغ، وتعتمد على اللون اعتماداً كبيراً، وتسرف في استخدام (الذهبي) كدلالة على اتجاه الفرس إلى إعطاء جو (زخرفة) وبهرج، وعناية بالدقائق والتفاصيل، عناية كبيرة. إن العناية بتميز انتقال التصوير من مراحل ازدهار الفن العربي، ومسلماته، إلى المرحلة الفارسية وتأثيراتها، هي التي أخذت تبرز الآن بين نقاد الفن الحديثين، مما يسمح لنا بتميز ضمن الحضارة الإسلامية بين (مرحلة عربية خالصة) تعبر عن مقومات هذه الحضارة، وبين مرحلة (فارسية)، وهذه المرحلة تتوافق مع طبيعة التطور الذي مرت به الحضارة العربية، فالواسطي يمثل المرحلة الأولى كل التمثيل على حين يمثل بهزاد المرحلة الثانية وبينهما فروق كبيرة نترك دراستها بالتفصيل إلى محاولة أخرى لدراسة الميناتور العربي الإسلامي وتبيان تطور هذا الميناتور من خلال مختلف الاتجاهات.

آراء ومواقف
قضايا الأديب العربي المعاصر
المؤتمر الثامن للأدباء العرب

* بقلم: المستشرقة الألمانية دوريس ارينبك

اتحاد الكتاب العرب في دمشق... هذه الرسالة الودية من الكاتبة الألمانية دوريس ارينبك، وذلك بمناسبة اشتراكها في مؤتمر الأدباء العرب الثامن، وهذا نصها:

أرسل إليكم من برلين في هذه الرسالة كل تحياتي وتمنياتي إلى كل أعضاء اتحاد الأدباء السوريين وأرسل إليكم مع الرسالة مقالة كتبتها عن المؤتمر الثامن للأدباء العرب معبرة عن شكري العميق لدعوتي للاشتراك فيه. وأشكركم ثانية شكراً جزيلاً.

وإلى اللقاء

Doris Erpenbeck.

وتحت عنوان "مؤتمر الكتاب العرب الثامن" كتبت تقول
في صحيفة (سونتاج العدد 1972/26) ما يأتي:

منذ زمن طويل والدول العربية تقف صامدة في الصفوف
الأولى مكافحة الإمبريالية، وهذا الكفاح يقاد على الصعيد
العسكري كما على الصعيد الاقتصادي والعلاقات
الاجتماعية والسياسية الخارجية والإيديولوجية والثقافية ضد
الولايات المتحدة وإسرائيل.

وقد أرسلت الدول العربية كبار كتابها لتعبر عن رعايتها
المباشرة لهذا الكفاح على المستوى الأدبي. وأهم موضوع أدرج
في جدول أعمال المؤتمر كان بدون شك "الكتاب العرب بين
الحرية والالتزام في الأدب". وفي حفل الافتتاح رسم السيد
الرئيس حافظ الأسد اتجاهاً واضحاً مشيراً إلى أهمية اتحاد
القوى العربية ضد إسرائيل كقوة عدوانية إمبريالية وبين أثر
الخلق الفني على رفع مستوى الوعي السياسي لدى الجماهير
العامة وأكد أنه على العاملين في الثقافة أن يلتزموا بقضايا
الشعب العربي ومهامه. وأن ليس هنالك مجال "لفن من أجل
الفن".

وتبنت هذه الآراء أيضاً رئيس وفد جمهورية مصر العربية
الدكتورة قلماوي معاضدة فكرة "الأدب المباشر" مشيرة إلى
ضرورة إزاحة الأحكام المسبقة المتعلقة بنهج مثل هذا الأدب.
واشتد الجدل حول تعدد وسائل التعبير الفني وأبعادها.
وهذه المسألة تعد مسألة معاصرة جداً في الحياة الأدبية في
العالم العربي، ذلك أن هنالك عدداً لا بأس به من الكتاب،
ولاسيما الناشئون منهم، يستخدمون الرموز الأدبية استخداماً
مسطحاً، وبالتالي يقوقعون ذواتهم عن جمهور القراء الذي هو
بطبيعة الحال محدود بسبب انتشار الأمية.

ومن المهام الرئيسية التي تقع على عاتق الأديب العربي:
توسيع مجال القراءة عن طريق اجتذاب أكبر عدد ممكن من
العمال والفلاحين، وإيجاد أدب واف ملائم لغرضه في الأسواق.
ومن قرارات هذا المؤتمر "أن الأدباء العرب يعلمون حق
العلم، أن معركة المصير المكافحة للإمبريالية والصهيونية
والاستعمار والتمييز العنصري، تعزز مبادئ الحرية والتقدم
والبناء الاشتراكي والسلام والعدالة الاجتماعية والازدهار
الفكري والثقافي".

وثائق أدبية

الواقعية الاشتراكية أناتولي لوناتشارسكي

لقد كانت مهمة الأدب على الدوام أن ينظم الطبقة التي يتحدث باسمها. وحتى عندما كان الأدب يسمى نفسه "فنا من أجل الفن" ويتصل من أي أغراض سياسية أو ثقافية، دينية أو دنيوية، فإنه كان في الواقع يخدم هذه الأغراض، لأن ما يدعى بالأدب الخالص ليس إلا انعكاساً معيناً لوضع معين تواجهه الطبقة التي أنتجت هذا الأدب.

إن الطبقات الفتية القوية التي أخذت على عاتقها مهمة إعادة بناء المجتمع برمته، واستخدام مناهج جديدة لوضع الطبيعة في خدمة الإنسان، تميل إلى الواقعية. وهذا مفهوم تماماً، فهي تحتاج إلى تحسس طريقها في بيئتها، وتلزمها معرفة دقيقة بنفسها وبالطبيعة والقوى الاجتماعية التي تناولتها والغاية التي تكافح من أجلها.

وقد أبدت البورجوازية الفتية، في أيامها، شغفاً بالواقعية في سائر أشكال الفن. ولكن البورجوازية تخطت زمانها، وفي مقدورنا اليوم أن نحلل هذه الواقعية في شتى مراحل تطورها.

في البدء كانت واقعية تقديمية؛ إذ عمد الهجاؤون البورجوازيون إلى السخرية من الطبقات العليا، وزادوا عن "المناقب" البورجوازية، وقدموا إيديولوجيتها في قوالب حية رنانة، محاولين أن يجعلوا منها أيديولوجية الجماهير المظلومة التي تسير على هدى خطاهم. ولكن فترة اليفاع هذه مرت، وظهر نوع آخر من الواقعيين، وجه اهتمامه، ببساطة، إلى البيئة مستخلصاً صوراً جريئة من الواقع. والصور التي قدمها هؤلاء كانت مليئة بالمعاني، رغم أن أعظم ممثلي المرحلة الثانية من الواقعية (بلزاك أو ديكنز مثلاً) لم تكن لديهم فكرة دقيقة عن السبل التي يجب أن يسلكها المجتمع أو الغايات التي ينبغي أن تتوخاها. ولم يستطع هؤلاء أن يميزوا بوضوح أين يكمن عدوهم الحقيقي، بل لم يكونوا على بينة تامة من الجهة التي يتكلمون باسمها. ومع ذلك فقد عدّوا أنفسهم في خدمة حقيقة فنية معينة، ورسموا لبيئتهم صوراً مدهشة، كان من الممكن أحياناً أن تستمد منها نتائج بعيدة المدى.

ومن الغريب، وإن يكن من الثابت موضوعياً، أنهم أسدوا خدمتهم الكبرى إلى البروليتاريا، ولا أعني بروليتاريا زمانهم التي لم تكن قد تطورت بعد بصورة كافية، وإنما

بروليتاريا الفترة اللاحقة التي أمدتها هذه الطائفة من الواقعيين
بسلاح أضافته إلى ترسانتها.

ويمكننا بعد ذلك أن نميز مرحلة ثالثة أخذت فيها
البرجوازية الصغيرة تندب الواقع الذي وجدته مثيراً للاشمئزاز،
وألقت حالة البؤس والقذارة التي يحيا فيها المجتمع ظلها على
الطبيعة والكون نفسه، فظهرت الواقعية المتشائمة (وآخر مثال
لها هو فلوبيير).

وغير بعيد من هذه الواقعية يقف المذهب الطبيعي الذي
اضطلع بمهمة رسم صورة علمية وصادقة للمجتمع الذي يحيط
به، دون أن يرشد إلى مخرج من هذا الواقع، متوخياً الحد
الأقصى من الحياد. وقد حاول زولا أن يكتب بهذه الطريقة،
ولكنه فشل، كما نعلم، في مواصلة دوره. إذ كان يجيز
لنفسه أن ينفجر ساخطاً أو محزوناً، وإن يكن الذوق السليم
يتطلب الكتابة الفوتوغرافية المحايدة..

وتُعدّ الواقعية البورجوازية رجعية في الاتحاد السوفيتي
اليوم. فالكاتب الواقعي البورجوازي الذي يصف الأشياء في
حالة ركود، لا في مسار تطور، ولا يفطن إلى العملية الجبارة
التي تدفع الواقع إلى أمام، ولا يسعى أن يكون هو نفسه قوة
فاعلة في هذه العملية، يبدو في نظرنا متباكياً ورجعياً بالطبع.

من الجلي أن هناك الكثير من الثغرات في البناء الذي ننجزه، ويستطيع المرء أن يجد في كل خطوة نواقص وحتى أموراً بشعة، فضلاً عن الكثير من التفاصيل المؤلمة. وعلى الفنان بالتأكيد ألا يموه هذه الأمور، ولكنه إذا نظر إليها كمراحل في مجرى التقدم وكلامح لا مفر منها ويجري التغلب عليها في الواقع، فسيصل إلى استنتاج معين. أما إذا تناولها بمعزل عن بعضها فسيصل إلى نقد كفاحنا برمته وإدانة ما نحاول أن نبنيه. وهذا أمر لا يحتاج إلى دليل.

من كل ما تقدم يتضح أن الواقعية الاشتراكية تختلف بشدة عن الواقعية البورجوازية. وتتحصر المسألة كلها في أن الواقعية الاشتراكية هي واقعية فاعلة. فهي لا تحاول أن تعرف العالم وحسب، وإنما تجاهد لتصوغه من جديد. ومن أجل إعادة الصياغة هذه تحاول أن تعرف العالم، وهذا ما يجعل جميع صورها تتسم بطابع خاص يشعر به الإنسان على الفور.

إن الواقعية الاشتراكية تُعرف أن الطبيعة والمجتمع جدليان وأنهما يتطوران باستمرار من خلال التناقضات، وهي تحس أولاً وقبل كل شيء بهذا النبض وبمر الزمن.

وأكثر من ذلك أنها هادفة. فهي تعرف الصالح من الطالح وتلاحظ القوى التي تعوق الحركة، والقوى التي تسهل اندفاعها الشديد شطر الغاية العظيمة. وهذا ما يثير كل صورة فنية بطريقة جديدة، من الداخل والخارج على السواء. من هنا كانت للواقعية الاشتراكية موضوعاتها الخاصة، فهي لا توجه اهتمامها إلا إلى ما له علاقة مباشرة، إلى هذا الحد أو ذاك، بالمجرى الأساس في حياتنا، أي بالكفاح من أجل تحويل الحياة بصورة تامة على أسس اشتراكية.

ولدينا منذ الآن نتائج مهمة من هذا النوع، نتائج الواقعية الجدلية، الفعالة، الهادفة، الواقعية الاشتراكية. ومن هذه النتائج، مثلاً، رواية مكسيم غوركي "كليم سامغن". صحيح أن هذه الرواية تتناول الماضي القريب أكثر مما تتناول الحاضر، ولكنها ترينا الانهيار الوشيك لسلسلة كاملة من القوى الاجتماعية ونمو بذرة البلشفية.

وعلى مستوى رفيع مماثل تقف رواية شولوخوف الأخيرة "الأرض البكر حرثناها" التي تذهل المرء بدقة رسم شخصياتها، كما يذهله مدى تشبعها بإرادة المؤلف وعاطفته وفهمه وانغماره الشديد في الأحداث التي يصفها...

ولكنني قد أسأل هنا: أليس هذا شكلاً من أشكال الرومانسية؟ فما دام كتابكم الواقعيون لا يكتفون بوصف بيئتهم كما هي في الواقع، بل يزجون عنصراً ذاتياً في كتاباتهم، أفليس هذا جنوحاً نحو الرومانسية؟ أجل، إنه كذلك. وقد كان غوركي على صواب حين كرر مرات عديدة أن الأدب يجب أن يكون فوق الواقع، وأن معرفة الواقع ذاتها ضرورة للتغلب عليه. وكان على صواب حين أطلق اسم "الرومانسية" على الانعكاس الأدبي لهذا الجهاد من أجل التغلب على الواقع.

بيد أن رومانسيتنا هي جزء من الواقعية الاشتراكية. وإذا لم يتوافر عنصر الرومانسية إلى حد ما فإن التفكير بالواقعية الاشتراكية أمر متعذر، وهنا يكمن الفرق بينها وبين التسجيل المحايد. فهي واقعية أضيف إليها الحماس، واقعية أضيف إليها المزاج الكفاحي. وعندما يغلب هذا الحماس والمزاج الكفاحي، أي عندما نعمد، مثلاً، إلى المغالاة أو الرسم الكاريكاتوري لأغراض الهجاء والسخرية، أو عندما نصف المستقبل الذي لم يصبح في مقدورنا بعد أن نعرفه، أو عندما نخلق أنموذجاً لم يتبلور بعد في الواقع ونضفي عليه

الصفات التي نطمح إليها، فإننا في هذه الحال نركز، بالطبع، على العنصر الرومانسي.

ولكن رومانسيتنا لا تقترب، ولا قيد أنملة، من الرومانسية البورجوازية. فقد نجمت الأخيرة عن عدم الرضا بالحياة، ولم تقترب بأي برنامج لتغييرها أو أمل في مقارعتها. والرومانسية البورجوازية تتوق إلى حلم لا سبيل إلى إدراكه. ولذلك فهي تتخذ لنفسها طابع الفن الخالص (باحثة عن العزاء في ملكوت الجمال) أو طابع التجريدات الدينية الصوفية، أو الكوايبس المحزنة المريفة.

صحيح أن البورجوازية الفتية كان لها أشكال من الرومانسية أشد نبلاً من هذه، وكانت تزوق بالوهم برنامجها ودورها في التاريخ، ولم يكن خيرة أبناء البورجوازية كاذبين فيما ذهبوا إليه، بل كانوا مخلصين لأفكارهم، مؤمنين بعظمة رسالتهم. وكانوا في الغالب الأعم يبحثون عن اللون المناسب في الماضي، في لحظات من الحياة الإنسانية كانت في نظرهم تمثل الذرى، العصور القديمة والعصور الوسطى وحتى أيام الكتاب المقدس الموهلة في القدم.

وقد بيّن ماركس وإنغلز أن الحركة الاشتراكية ليس بها أدنى حاجة إلى تزيين نفسها بمثل هذه الحلبي القديمة، ولكنهما أشارا مع ذلك إلى أن الحركة الاشتراكية إذا أرادت أن تبرز بكل جلالها فعليها أن تستمد زينتها لا من الماضي، بل من المستقبل. وليس في استعارة الحلبي من المستقبل ما يمكن أن يعد وقوعاً في الوهم.

والمسألة هي أن فننا السوفييتي هو الآخر غير راضٍ عن الحاضر، ومن هنا تنشأ قرابته مع الرومانسية، ولكنه إلى جانب عدم قناعته بالواقع، يريد أن يغيره ويعلم أنه قادر على ذلك، فالأرض التي يخف إليها الإنسان أحياناً ليرتاح ويستجمع قواه هي أرض المستقبل. وهي ليست "التمتع سلفاً بجمال النعيم المقبل"، كما قال ستشسيدين ساخراً، بل الحلم بإنجاز المشروعات الضخمة التي نرسي أسسها الآن. ولقد قال لينين إن من الصعب التفكير بشيوعي جيد حقاً تعوزه القدرة على إن يحلم.

هذه هي الملامح العامة للواقعية الاشتراكية، هذا المنحى الذي اتخذ منذ الآن أشكالاً جلية المعالم تماماً، وسنحتاج، طبعاً، إلى بعض الوقت ريثما يستقر هذا المنحى من الداخل،

ويغدو الأسلوب البروليتاري بلونه الخاص وموضوعاته المستوفاة
راسخاً ومكتملاً إلى الحد الكافي، ولكن هذه هي مهمة
أدبنا السوفييتي (وسائر أشكال الفن الأخرى)، التي سنراقب
بأنفاس محبوسة اكتمال عدتها بالتدرج في المستقبل القريب.

*** ترجمة: رشيد ياسين**

الحس الجماهيري ورياء النقد الأدبي

صدقي إسماعيل

كثيراً ما يشار إلى الصورة الشعرية الساخرة التي أوردها كيركغارد في معرض انتقاده المذاهب الفلسفية أن الفلاسفة يشبهون رجلاً بنى لنفسه قلعة شامخة ولكنه عاش في كوخ مجاور. وهي صورة أكثر انطباقاً على دعاة المذاهب النقدية أو النظريات الجديدة في الأدب العربي المعاصر، بل إنها لتكاد أن تشير أيضاً إلى ارتباك النقاد أنفسهم حين يتصدون للإنتاج الأدبي في شيء من المنهجية والتقييم الجدي، سواء كان هذا الإنتاج قديماً أو حديثاً، وعلى الرغم من اعترافهم "المتواضع" بأنهم لم يبنوا "القلع" بعد، وأن النقد العربي الحق ما يزال مجرد "مشروع" في حياتنا الأدبية، فإنهم ينظرون من أكوأخهم "البائسة" إلى الأعمال الأدبية في شيء من التعالي والشموخ، أقرب إلى أن يكون نوعاً من إعلان الوصاية على الأثر الأدبي

والأديب معاً. أما أن يكونا على جانب من القوة والأصالة – في نظر الناقد – فيعتبر نفسه الوحيد القادر على اكتشاف موضوعه وتحليله وفهمه، وأما أن يحمل الإدانة والانتهاج فيعطيه لنفسه وحده الحق في التقييم الذي يحمل الكثير من التوجيه والإرشاد. وقد يكون إعلان الوصاية ظاهرة طبيعية مألوفة في ميادين كثيرة من الحياة العربية المعاصرة، تحمل عواملها المختلفة وأسبابها، غير أنها تبدو في مجال النقد الأدبي، من أخطر مظاهر المرض والانحراف لأنها تتطلق من بداية خاطئة لا سبيل إلى تبريرها يمثلها إلغاء العنصر الحاسم في عملية النقد ذاته، وهو تاريخ التذوق الأدبي في حياة الجمهور. وقد يكون من التجني على النقاد المعاصرين والكتاب الآخرين على السواء أن يعتبروا مسؤولين عن عدم الاكتراث بما يمكن أن ندعوه بالحس الجماهيري في الأدب، غير أن الواقع الأدبي يشير في كثير من الوضوح إلى الفجوات التي تركوها في تاريخ النقد الأدبي منذ بداية مرحلة النهضة الحديثة، حين أغفلوا التذوق الجماهيري للأثار الأدبية أو تجاوزه في كثير من السرعة والارتجال إلى التقييم الفني المحض.

وقبل أن نتناول هذه الفجوات لا بد من التأكيد على حقيقة أولى في هذا المجال هي افتقار الحياة الأدبية في البيئات

العربية الحديثة، على تباين مستوياتها الثقافية، إلى الكاتب المبدع الذي أتيح له أن يكون مرحلة انعطاف حاسمة في تاريخ الأدب المعاصر. "على الرغم من أن النقاد يتجاهلون هذه الحقيقة ويتبنونها في آن واحد" فإنهم في الغالب، يرفضون الاعتراف بأنها تصدر عن هذه القوة "النقدية" المجهولة الغامضة التي لا تستطيع التعبير عن مسوغاتها في الإعجاب بأثر فني معين، أو إدانة أثر آخر. ويمثلها نموذج القارئ العادي.... الإنسان العربي الذي بدأ يتحرر من مفهوم الأدب والفن في عصور الانحطاط، ويتبين الدور الجذري الذي يستطيع أن يلعبه الكاتب أو الفنان في الحياة اليومية بصورة عامة، وفي تمثل الصورة الجديدة للمستقبل ومع أن "رفض الاعتراف" هذا يقترب - لدى النقاد - بالإصرار على أن ما يدعونه "بالرؤية الفنية" في التجربة الأدبية لا يمكن أن يصدر إلا عن معايشة التجارب الإنسانية العميقة في حياة الجماهير، والتعبير عنها في صدق وأصالة، مع هذا، فإنهم - أي النقاد - ينزلقون في وضع الكتاب منذ البداية (شعراء وروائيين.. إلخ) ضمن إطار زاه، مزخرف الألوان، من الموهبة الفذة تارة، والعبقرية تارة أخرى، ويحاولون أن يكتشفوا لدى هؤلاء جميع الأبعاد التي "ينبغي" أن تتطوي عليها الآثار الفنية "المبدعة"، ومن خلال هذه المحاولة

تلوح أولى فجوات النقد الأدبي بالقياس إلى الحس الجماهيري، وهي اصطناع "الشخصية الأدبية".

إن من أولى المسلمات في الحياة الأدبية، أن يكون الأثر الأدبي لدى الكاتب تعبيراً عن رؤية متميزة إلى العالم، وسواء كانت هذه الرؤية ذات طابع جماعي - كما هي الحال في الشعر الجاهلي مثلاً - أو كانت ثمرة للتجربة الخاصة في الحياة الفنية للكاتب - فإن الحد الأدنى مما يطالب به الأديب "الحق"، أن يمثل شخصية فنية متماسكة، تبرز ملامحها في كل أثر من آثاره، وتحمل إلى الآخرين شيئاً من إحياء التجربة الإنسانية التي عاناها في حرارة وصدق. وليس من الضروري أن يكون الأديب عبقرية فذة، أو عملاقاً لكي يتاح له مثل هذا الإحياء، كما لو أنه ليس من الضروري أيضاً أن يكون القارئ العادي ذا حساسية مرهفة في النقد لكي يتلمس فيما يقرأ عالماً جديداً توحى به الكلمات ما يفتقر إلى التعبير عنه في تجربة الحياة. غير أنه لا بد من أن يمنحه الأثر الأدبي منذ البداية "شعوراً" بأن وراء هذه الكلمات "شخصية فنية كاملة"، تريد أن تقول شيئاً "صادقاً" وهي تملك القدرة على أن تقول.

وعلى الرغم من أن الجمهور قلما يطمح إلى أكثر من هذا في ارتباطه بالإنتاج الأدبي منذ بداية النهضة الحديثة، فإن النقاد كانوا يلحون باستمرار على "تتويج" الشعراء والكتاب منذ أن كانوا يعتقدون أمانة الشعر لهذا أو ذاك، إلى أن وجدوا في تطلعات الأجيال "الحديثة" من الكتاب المعاصرين، نماذج قادرة على "مواكبة" التيارات الجديدة الفذة في الأدب العالمي المعاصر. إن التضليل الذي يمارسه النقد الأدبي في هذا المجال، يفرض على الذوق الجماهيري صورة سلبية للخرافة. ففي الخرافة - كما هو معروف - تهيمن قوة عليا، فوق طاقة البشر، وعوامل الواقع، على عقول الناس، وتشعرهم بأن المنجزات "الإنسانية" - سواء كانت في نطاق الأدب والفن أو العمل السياسي والحضاري... إلخ - إنما تصدر عن فعالية خارقة لا سبيل إلى فهمها أو تحديد أبعادها. والصورة الإيجابية للخرافة هي التي تصدر عن تحليل الواقع، واكتشاف العلاقات التي توهم بأن مظاهر الإبداع فيه، ليست إلا ثمرة لتجاوز القدرة "العادية" التي تتاح للإنسان حين "يصنع" شيئاً جديداً. ففي العلم مثلاً كان تحليل الوسائل المادية في الطبيعة والتحكم بالعلاقات فيما بينها، وسيلة لصنع الأدوات التي تحقق من سيادة الإنسان على الطبيعة ما تعجز عنه طاقة

الإنسان المباشرة، وإذا كان العلم في ارتباطه بالواقع، لم يفسح مجالاً واسعاً لنشوء ما يمكن أن يدعى بخرافة "التفوق" البشري، الذي يمثل "العالم" ومن ثم انطوت صفحة "السحر" في هذا المجال، فإن التحليل والاكتشاف في الأثر الأدبي أو الفني، يفضيان في الغالب إلى شيء أسطوري في "الشخصية الأدبية" أو "الفنية"، وعلى هذا النحو كانت هيمنة المتنبي والبحثري وأبي تمام مثلاً، خلال العصور، كلما ازداد الجمهور معرفة بمقدرتهم الفذة على استخدام البيان في التعبير، ازداد وثوقاً بأنهم نماذج خارقة في الأداء الشعري، وهو ما ينطبق على كل شاعر أصيل أو فنان مبدع، مهما تكن مرتبته في تاريخ الأدب والفن.؟ غير أن الصورة السلبية للخرافة تأخذ السبيل المناقض. إنها تبدأ بنوع من الوهم أشبه بالسحر القديم. تفرض القوة الخارقة أولاً، "الشخصية الأصلية"، ثم يحاول الآخرون أن يلتمسوا لها الدعائم والمبررات، وهو الدور السيئ الذي لعبه النقاد والكتاب على السواء في تجربة للجمهور. فليس من الصعب أن نكتشف منذ القراءة الأولى لكل أشعار أحمد شوقي وحافظ إبراهيم والأجيال التقليدية المماثلة التي تعاقبت بعدهما حتى الآن، أننا أمام قصائد متناثرة يحاول بها البيان العربية أن يستعيد شيئاً من الصحة

والقوة، بعد مراحل طويلة من المرض والضعف حملتها عصور الانحطاط. وعبثاً نلتمس في هذه المحاولات "تجربة شاعر معاصر" أو نؤلف منها شخصية فنان أصيل يحمل رؤية جديدة إلى العالم تعبر عن معاناة التجارب الإنسانية في حياة عربي القرن العشرين.... إذا صح التعبير - ومع هذا، فإن النقاد كانوا يلوحون دائماً بوجود "التجربة" و"الشخصية" معاً، متأثرين في ذلك، تارة بنماذج الشعراء القدامى، وتارة أخرى بالنماذج الحديثة للشعر العالمي.

وهو ما يمكن أن يقال عن القصة والرواية والمسرح. فإذا تجاوزنا مظاهر التناقض في المواقف الفكرية و"الأدبية" لدى جميع كتاب القصة مثلاً ممن ندعوهم بجيل الرواد: (محمد حسين هيكل، طه حسين، توفيق الحكيم، محمود تيمور، أمين يوسف غراب.... إلخ) نرى في مراجعة آثارهم القصصية الكاملة، أن هناك "شخصية فنية خيالية"، صنعها النقاد، لكل من هؤلاء، مثلما صنعوا "قارئاً خيالياً" يجد في كل كاتب عربي معاصر أتاحت له الشهرة من القدامى أو المحدثين نوعاً من التمثيل الأصيل للتجربة الإنسانية في إطار فني معين، في حين يقف القارئ العربي العادي أمام كتاب عاديين لا يتميزون كثيراً في تصوير الناس والأشياء وقضايا

الحياة الأخرى، عن أي صحفي بارع أو كاتب موهوب يعلق على الأحداث اليومية في شيء من براعة الأسلوب وجمال الأداء....

ومع هذا فإن الأمر يبدو سهلاً، قليل الخطر، في قضية الجيل "التقليدي"، إذا وقفنا أمام الخرافة المماثلة في تقييم الأجيال الجديدة، وفيه لا يكتفي النقد الأدبي بأن يوغل في تجاهل الحس الجماهيري، بل أنه يزداد مهارة في "زخرفة" الصورة الفنية الأصيلة للكاتب "العادي"، حتى ليوشك القارئ أن يصدق أن صفحات جديدة مشرقة من تاريخ الأدب العربي تفتح هنا وهناك، ولا سيما أن الغموض والرمز والتصدي للتجارب الفلسفية "العميقة" من خلال المشاعر اليومية والأحداث العابرة، تضي على الإنتاج الأدبي - مهما يكن أسلوبه ومحتواه - ملامح الجدة والغرابة. وعلى الرغم من أن النقد والجمهور يتساءلون في كثير من الحذر عن المصادر المباشرة لهذه الملامح - وهي ترجع في الغالب إلى تيار التجديد في الأدب العالمي المعاصر، فإن الجميع يحاولون أن يتبينوا وراء الاسم أو الأثر "كائنًا خارقًا" ليس من السهل أن تحدد تجربته الفنية أو تستنفد أبعادها "الإنسانية" و"الميتافيزيكية" الخ. في حين يقف جمهور القراء أمام هذا الفيض الغامر من المحاولات

الحديثة للشعر والقصة والرواية والمسرح، لدى الأجيال الناشئة الجديدة في تساؤلات عفوية يمكن أن تكون أكثر حرصاً على التقييم الفني الجاد، من دراسة نقدية عميقة. أن أول هذه التساؤلات يتناول الجدارة الفنية للكاتب قبل كل شيء: أهو في الحقيقة روائي أو شاعر أو قصاص، أتيح له من الموهبة ما يمكنه من التعبير عن حرارة التجربة في بيان أصيل، أم أن نتاجه لا يتعدى الصفحات الجيدة في رواية أو الأبيات الجميلة، في قصيدة أو الصور البارعة في أقصوصة؟ كيف يسمى أديباً من تخطئه الصياغة البيانية، أو تلتبس في أدائه ركافة الأسلوب بما يدعوه "حرارة" التعبير العامي، تارة، أو "بهلوانية" التجديد اللغوي تارة أخرى؟ مثلما تتنازع مضمون إنتاجه أكثر الصور والمعاني تعبيراً عن الحياة وأشدّها سماجة وابتدالاً في أن واحد؟

إن ما يفتقر إليه النقاد أمام الجمهور في مثل هذا التساؤل هو التمييز بين مرحلة المحاولة والتدرب في حياة الأديب، وبين مرحلة الممارسة الفعلية للعمل الفني. وبدلاً من أن يكون النقاد وسيطاً "فنياً" – إذا صح التعبير – يتيح للقراء أن يتبينوا الحد الفاصل بين المحاولة الفجة المتعثرة، وبين الإنتاج الناضج الذي يمكن أن يدخل في تاريخ الأدب على نحو راسخ، فإن النقد

العربي "المعاصر" يعتمد في الغالب إلى تضليل القارئ في هذا المجال، وعرقلة تذوقه الفطري السليم، حين يفرض الاهتمام الجدي بالأعمال الفنية "المبتدئة" سواء صدرت عن كاتب مرموق له نصيب من الشهرة، أو متأدب ناشئ. وهما سيان حين يتعرضان للضعف والركاكة والإسفاف أحياناً. وكثيراً ما يغتفر النقاد لأنفسهم مثل هذا التضليل، حين يتذرعون بفراغ النقد الأدبي، ويحاولون ملء هذا الفراغ إما باسم التقييم الجديد للنتاج "المشهور"، بما فيه التراث نفسه، وأما من أجل اكتشاف المواهب الناشئة، وهم في الغالب يبحثون عن ميادين جديدة للنقد يكتبون فيها من خلال ما يدعونه بمساييرة التيارات المحدثّة في حركة النقد العالمي وهي تطرح علاقة الأدب مثلاً بحياة الأديب وتجاربه أو الالتزام العقائدي أو المجتمع والسياسة أو التحليل النفسي والمعاناة الميتافيزيقية وما إلى ذلك.... مع أنه لا مكان لجميع هذه الميادين في تناول عمل أدبي رديء أو شخصية أدبية لم تتكون بعد.

إلى جانب اصطناع "الشخصية الفنية" يعتمد النقاد في الغالب إلى تحدي الذوق الجماهيري في مسألة اللغة ووسيلة الأداء، ثمّة ظاهرة أساسية لا بد من الإشارة إليها أولاً في هذا المجال، هي أن الجمهور العربي – رغم كل ما يعانيه من

أسباب التخلف الثقافي - قد احتفظ بنوع من الاستجابة العفوية للبيان العربي، ومن ثم فقد كان يتهم بالانسياق فيما يدعوه الباحثون - ولا سيما المستشرقون - باللفظية وتخدير الكلمات، وما إلى ذلك. وإذا تجاوزنا الجانب السلبي لمثل هذا الاتهام، وهو من مظاهر التخلف المألوفة في العقلية العربية المعاصرة، فإننا نقف أمام حقيقة تاريخية فذة في تجربة الجماهير، هي الحرص على التراث الأدبي والتأكيد على استمراره والمحافظة على قيمه الفنية والإنسانية. وسواء كان الدين بما يقتضيه من الارتباط بآيات القرآن أو الحديث، من دعائم هذه الحقيقة، أو كان ذلك ثمرة لحيوية الثقافة العربية وامتداد عنفوانها خلال العصور، فإن التجاوب "اللغوي" العميق بين القارئ العربي العادي في القرن العشرين، وبين تراثه الثقافي البعيد، يعتبر ظاهرة نادرة المثال، ينبغي ألا تؤخذ بعين الاعتبار فحسب بالقياس إلى الأدباء الذين يكتبون بل يجب أن تعتبر من الأسس الراسخة في النقد الأدبي أيضاً.

ومع هذا فإن نظرة "الجيل التقليدي" إلى الأدب المعاصر تعترف إلى حد بعيد بالكثير مما ينافي اللغة وينبو عن سلاسة العبارة بل يفسح المجال أحياناً لضعف الأداء وركاكة التعبير. وقد لا يكون من الغريب أن نجد كتاباً من هذا الجيل

يستخدمون العامية حرصاً على ما يدعى عادة بالنكهة "الحية" للمضمون الواقعي في القصة. والمعروف أن معظم رواد القصة العربية قد لجؤوا إلى العامية، على نحو أو آخر، ولكن الغريب أن يحمل التقييم التقليدي لدى كبار الأدباء باعتبارهم ممثلي المرحلة الكلاسيكية الجديدة في الأدب نوعاً من التهاون بل الرعاية والتشجيع أحياناً أمام ضعف الأداء في تجارب الأجيال التالية، سواء تجلى هذا الضعف في إبراز اللهجات المحلية في القصة والرواية والمسرح، أو الخروج على سلامة اللغة وبيان العبارة في الشعر. وليس في هذه الظاهرة ما يشير إلى تجاهل الذوق الجماهيري فحسب، بل إنها تتطوي على التباس في فهم المعنى الحقيقي لمرحلة اليقظة القومية أو النهضة، في نطاق العمل الأدبي، ففي حين تؤكد الجماهير على أنها مرحلة تحرر من ضعف الوراثة الثقافية في عصور الانحطاط وأشكالها المتبدلة، وعودة إلى القوة التي عرفت بها أساليب التعبير في مراحل الازدهار الحضاري، يحرص الكتاب في تبنيهم كل إنتاج جديد، على إغفال طابع التحرر الثقافي الحق، في كل مرحلة جديدة. إنهم يتذرعون بالمضمون الإنساني الغني والتجربة الفنية الحية والاستجابة لروح العصر، وما إلى ذلك مما يروونه مسوغاً للأديب العربي المعاصر، أن

يتجاوز اللغة السليمة والبيان المتين وبلاغة الأداء، وهم يعرفون أن النقد الأدبي الحق لا يفتخر أن تتسبب للأديب - مهما يكن غني التجربة - صفة التجديد، ما دام لم يحسن استخدام الأداة الفنية السليمة لاتصاله بالجمهور، وما دامت هذه الأداة حية صالحة للتطور.

أما مسألة العامية والأداء المحلي، فإن في تاريخ الحياة الأدبية لجميع الشعوب متسعاً لاعتبارها من مظاهر الفنون الشعبية التي يمكن أن يستقر الكثير منها في أروقة المتاحف، أو يمارس بعضها في الحياة اليومية أما بأن يتاح لها فنانون شعبيون يملكون القدرة على الابتكار فيها، وأما أن تكون ينابيع غنية يمكن أن توحى للكتاب الآخرين بالآثار الجديدة الجيدة قبل أن تعرف طريقها إلى الضياع والاندثار.

ثمة وهم ثالث يتذرع به النقد الأدبي المعاصر في إعلان وصايته متجاهلاً ذوق الجمهور، يتعلق بالمحرمات التي ورثتها الحياة العربية عن عصور الانحطاط. ومن أول مظاهر هذه المشكلة عدم الاعتراف باستمرار الانحطاط ذاته وما يحمله عدم الاعتراف هذا، من استهانة بأشكال الخرافة في "النفسية العربية" - إذا صح التعبير - ومع أن الكثير من هذه الأشكال، تأخذ في نظر النقاد، طابع التجربة الفردية، ومن

ثم فإن الكتاب يجسدون الخرافة في هذا المجال على نحو أو آخر، فإن "الانسياق الجماعي" يبدو في الغالب أكثر تعبيراً عن هذه الظاهرة، وأشد ارتباطاً بواقع التجربة الحية التي تمثلها. ومع أن هذا الانسياق يقترن لأول وهلة بالكثير من مواقف التمرد والثورة، لدى الأجيال الجديدة من الكتاب والقراء معاً، وبذلك يغلب عليه طابع الحياة النفسية تارة، أو تمثله ما يدعونه بالعقلية المتحررة الجديدة تارة أخرى، فإنه يبقى من طبيعة جماعية صارمة، تضم جميع الخرافات المتوارثة طوال مراحل الانحطاط في الحياة العربية. وليس من السهل أن تحدد هذه الوراثة الجماعية المهيمنة على مواقف الأفراد والجماعات في التجربة الأدبية، غير أننا نستطيع أن نتبين في كثير من الوضوح ما يمكن أن ندعوه "بالأرضية اللاشعورية" التي تفرض نفسها على التجربة ذاتها، على الرغم من أن الاعتراف بها يكون في الغالب عرضة للتكرار والرفض.

أولاً - خرافة الفقر:

لم يعرف التاريخ الأدبي للحياة العربية مظهراً واضحاً لإثارة القضايا المتعلقة بتجارب البؤس والعوز والشروط الاقتصادية السيئة، في حياة الفرد والجماعة إلا في المراحل

المعاصرة الأخيرة التي حملت فيها الجماهير شيئاً من الشعور بالظلم الاجتماعي والتفاوت الطبقي والوعي الاشتراكي في آن واحد. وقد كان الكتاب حتى بداية اليقظة القومية والتنبه الفكري منذ أواخر القرن الماضي، يعتبرون من النخبة المتعالية، مع أن الكثيرين منهم كانوا ينتمون في الأصل إلى الطبقات المتوسطة أو الفقيرة، ومن ثم كان التزام القضية القومية في الناحية السياسية والثقافية والاجتماعية، أسبق من التزام المعاناة الجماهيرية للجوع والحرمان. ومع أن بوادر التجارب الأدبية التي بدأت تعنى بمثل هذا الالتزام، كانت تصدر في الغالب عن مواقف عاطفية أقرب إلى الطابع "الرومانسي" تمليه مشاركة الجماهير آلامها والعطف عليها بدافع إنساني محض، فإن الأدباء الذين شرعوا يتمثلون في كتاباتهم، هذا الجانب الحزين من الواقع العربي، كانوا يشعرون أبدأ، بأن معاشة الجماهير في هذا المجال، هي وحدها نقطة البداية، ومن ثم فإنهم كانوا ملزمين قبل كل شيء بالواقعية الصارمة. غير أنهم انزلقوا منذ البداية في تعثر الأداء الفني، وهو ما تجلى لأول وهلة في الأسلوب التبشيري المباشر، الذي جعل هذا اللون من النتاج الأدبي – ولا سيما في القصة والشعر – أقرب إلى البيانات الدعائية أو التعليقات الصحفية العابرة.

ولم تكذ تنضج التجارب الأدبية في هذا النطاق، وتعطي أدباً يربط بين الالتزام والفن، حتى برزت أزمة الكاتب الحقيقية، وبدأ رياء النقد يلعب دوره في تقييم الأديب. وقد تمثلت هذه الأزمة أولاً في تجاهل النظرة التقليدية التي يعبر بها التراث عن موقفه من مشكلة الفقر بالقياس للأدباء أنفسهم. إن كل ما يبرزه الباحثون والنقاد من هذا الموقف، هو إدانة التكسب بالشعر والأدب، والتلويح بما يشبه استجداء الأداء ورجال الفكر للسلطة التي كانت ترى العمل الأدبي أو الفكري وتعتمد إلى قمعه أيضاً. والحقيقة أن الوراثة الجماعية تشير إلى ما هو أبعد من هذا كله، إنها تحمل شيئاً من تحريم الحديث عن الفقر باعتبارها مظهراً للهوان في حياة الفرد والجماعة، في حين ينبغي أن يكون مصدراً لشعارات التمرد والدعوة إلى الثورة. ولا سبيل إلى هذا إلا بفضح التناقضات التي تحياها الجماهير وتصويرها على نحو أقرب إلى الشكل الوثائقي الذي يتيح للفن أن يرصد مأساة الإنسان العربي مع الفقر وما يتركه الحرمان "المادي" من تشوه في القيم الإنسانية وارتباك في العقلية، وتلوث في الأخلاق والطباع. في ظل الخوف من هذه الحقيقة يلتبس "المحرم" الذي يمكن الوراثة الجماعية، برفض "المعايشة" الصادقة لتجربة الجماهير، ومن

ثم يبدو "الفقر" الذي يكتب عنه الأدباء، صورة خرافية عن الواقع أشبه ما يكون بالذكريات البعيدة التي تستعاد بين الحين والآخر، خوفاً من أن يطويها النسيان، وكثيراً ما يشجع النقاد إذعان الكاتب لهذا اللون من التحريم، فيغدقون المفاهيم البديعية الجادة على الآثار الأدبية تارة باسم الالتزام الشعبي، وتارة من أجل "الواقعية الاشتراكية" ولا مقياس لديهم إلا أن هناك حديثاً مكتوباً عن آلام الآخرين، دون أن يعنيه أن الذين يكتبون عن الفقر إنما يحاولون الفرار من تجاربه المريرة، لا لأنهم لم يعودوا فقراء فحسب، بل لأن هناك كابوساً من القمع الداخلي الغامض، يجعلهم عاجزين عن تمثيل البيئات الحزينة التي نشؤوا فيها، وما تزال فريسة للكثير من شقاء السنين البعيدة.

في ظل هذا الكابوس، تلجأ الأقلام الناشئة، جيلاً بعد جيل، إلى اصطناع الرموز، والجنوح إلى الأسطورة والحلم، والإغراق في الالتباس والغموض.... وكل ما يوحي بالنزوع إلى الابتعاد عن مواجهة الواقع.

وإذا كانت الخرافة التي تمليها المحرمات الأخرى (كالجنس والسلطة) ذات ملامح مفضوحة بعض الشيء لعدم

ارتباطها الجدي بالقضايا اليومية التي تتعلق بمعاش الإنسان وأسباب حياته، فإن خرافة الفقر تتلمس أكثر الأشكال خداعاً وتضليلاً في الوجود البشري، لأنها تتناول المصائر المباشرة في هذا الوجود، ومن ثم كان الارتباط بين الكرامة الإنسانية والاعتراف بالبؤس والجوع، وكان الصراع الطبقي في ضراوته الصارمة آخر ما اكتشف من الحقائق الفاجعة في العلاقات البشرية. إن جميع العلاقات الاجتماعية الأخرى بما فيها الدين والأدب والفن والفكر، كانت تستخدم في براعة ذكية، لإخفاء هذه الحقيقة.

ومن أخطر أشكال الوراثة الجماعية اللاشعورية، أن يستمر النقد الأدبي - بعد تجارب الانحطاط المريرة في الحياة العربية - على أن يمنح الأدباء - ولا سيما الأجيال الجديدة فيهم - أوسمة من التقييم الفني في مجال التعبير عن تجربة الفقر ذاتها، على الرغم من أنهم جميعاً يخضعون لسيطرة الخرافة في هذا المجال، ويعمدون إلى التمويه. وعلى هذا النحو فإن "الأرضية" التي تكشف عن حقيقتهم في معاناة الفقر - وما يزال آباؤهم يرزحون تحت ظلالها القاتمة - لا تحمل إلا المزيد من عدم الاكتراث. أن ما يكتبون ينضح بالكلمات المعبرة عن هذه الأرضية، (الأكواخ والثياب المهترئة والروث

وأمية الكبار وموت الأطفال المبكر...) وما إلى ذلك مما يخلون فيه من التصدي للواقع المرير بتفاصيله القاسية، باسم المذاهب الأدبية الحديثة التي تنتكر للواقعية الساذجة، البسيطة، في مظاهرها المؤلمة. إنهم يهربون من رؤية الحقيقة، والنقد الأدبي "المراثي" يشجعهم على هذا الهروب.

وعلى هذا النحو يبرر الكاتب لنفسه نوعاً من الرؤية الفنية للواقع، لا يمكن أن تصنف في أي لون من ألوان "الواقعية" التي يعرفها تاريخ الأدب العالمي. إن هيمنة "الخرافة" على أشكال الأداء في تجربته الفنية، تجعل الكلمات المتناثرة والصور المشتتة لديه، هي التي توحى بأن الحديث عن تجربة الجوع والبؤس كما يحياها هو، أو يعانها الآخرون، هو أمر مباح على النحو الذي تبرزه وقائع الحياة. إنه يضع أمام الذوق الجماهيري كثيراً من الأقنعة قبل أن يكشف النقاب عن هذه التجربة مثلاً في سلوك أب تدفعه وراثته الفقر مثلاً - رغم كونه غنياً - إلى أن يساوم في "تزويج" إحدى بناته، بل إنه كثيراً ما يبدو لنا بين يدي كتاب القصة نموذجاً للإنسان "الشهم" الذي يغلي مهر بناته حرصاً على جدارته الاجتماعية وكرامة أسرته.

وليس من الصعب أن نتبين ملامح للخرافة ذاتها، فيما يتعلق بجدارة الصياغة الفنية للإنتاج الأدبي أمام تصوير الواقع. ويحق لنا، في هذا المجال، أن نستعيد التساؤل العفوي الساذج الذي توجه به أحد الفلاحين إلى كاتب قصة "نابه" من قريته أتيح له شيء من الشهرة: "عرفك الجميع ولكن القرية كلها ما تزال مجهولة". ولا جواب لمثل هذا التساؤل إلا أن الكاتب "يخاف" أو "يخجل" من الواقعية القاسية التي يفرضها عليه – أمام شهرته الجديدة – انتماؤه إلى الخبز الأسود، والتتور والحظائر، والأطفال الذين يغوصون في الأوحال...

ثانياً - خرافة الجنس:

يحتل الجنس مكانة مرموقة في حياتنا الأدبية لأسباب كثيرة:

- 1- إن الأجيال التقليدية القديمة لم تجرؤ على الحديث عن كل ما يتعلق بالجنس، باستثناء قصص ثانوية – من الوجهة الفنية – كتبت في كثير من التهيب حول هذا الموضوع.
- 2- إن الأجيال الناشئة أثارت مشكلة الجنس – من خلال القصة والقصيدة والرواية – على نحو جريء يمكن أن يوصف بالتحدي، بالقياس إلى ذوق الجماهير من ناحية، ولحقيقة "الحياة الجنسية" من ناحية ثانية.

3- إن شخصية "المرأة" - باعتبارها مركز الإشعاع في كل حديث عن الجنس - ما تزال تحمل الكثير من الالتباس بالنسبة للكاتب، أهى الأم والأخت؟ أم الحبيبة والزوجة؟ أم البغي والعشيقة؟ ومع أن الوعي الاشتراكي مثلاً أصبح يفرض على الجميع حقيقة المرأة في المجتمع الاشتراكي: إنها إنسان يعمل ويحمل معناه الحضاري، وليس مجرد أداة للمتعة والاقتران، فإن "خرافة الجنس" المتوارثة عن عقلية الانحطاط، ما تزال - لدى الكثرة الغالبة من الكتاب - تحمل الكلمة الأولى في النظر إلى هذا الكائن الغامض الذي ندعوه بالجنس الآخر.

4- إن حقائق الحياة الجنسية لم توصف بعد كما ينبغي، وعلى الرغم من أن الكثير من كتابنا المحدثين يجندون أقلامهم في هذا المجال، فإننا ما نزال أمام جهل كبير في كل ما يتعلق بخفايا الحياة الجنسية ولا سيما ما يتناول فيها الجوانب الغامضة التي يسهب فيها التحليل النفسي.

إذا تجاوزنا هذه الأسباب، فإننا نقف أمام خرافة الجنس في حياتنا الأدبية، على نحو أكثر دقة، ومن ثم يبدو لنا في كثير من الوضوح أن النقد الأدبي يتجاهل حقيقة أساسية في

التذوق الجماهيري في هذه الناحية، هي أن الجنس كله ليس معضلة أساسية إلا في حياة الكتاب وحدهم ولا يعني هذا أن روح الانحطاط قد فرضت على الكائنات البشرية التي هي الجماهير العربية، أن ترد على الفقر والإهانة والظلم، بالاستغراق في متعة الجنس.

غير أن الصورة الأكثر تعبيراً عن مثل هذه "الوراثة الجماعية" تأخذ ملامحها القوية في "الأرضية الجنسية" التي تتراعى بشكل "لا شعوري" في الانتاج الأدبي ذاته. فالكلمات المبعثرة أحياناً في ألوان من الصياغات التي تؤلف - دون ترابط فيما بينها - قصيدة أو قصة، تكشف في كثير من التحدي الصارخ أحياناً عن أرضية جنسية "فضة"، لا علاقة لها بإيقاع القصيدة أو سياق القصة... أحياناً يحمل الإيقاع روح التمرد، وتكون الأرضية مثقلة بمفردات "الجوع الجنسي" الذي يخاف الإعلان عن نفسه بسبب سيطرة روح الخرافة على الشاعر، (المضاجعة، الرحم، الفراش، الأثداء... إلخ) إن شيئاً من هذا القبيل يمكن أن يذكر على سبيل المثال في قصائد وقصص كتبت عن ثورة الجزائر والعمل الفدائي واعتبر أصحابها في مرحلة التزام جدي بالقضايا القومية.

ثالثاً - خرافة السلطة :

تعتبر السلطة على تباين أشكالها مصدر هيمنة لا شعورية على نفوس الكتاب والقراء معاً، ولا ترجع هذه الهيمنة إلى وراثة "عصور الانحطاط" فحسب، بل إنها تمثل الجانب الأشد تأثيراً في موقف الكاتب من إنتاجه الأدبي، ومن موقف القارئ العادي مما يوضع بين يديه من هذا الإنتاج، في الوقت نفسه. إن نقطة البداية في هذه الناحية، هي القمع أو الرقابة الداخلية. إنها عبارة جديدة غير مألوقة، ولكن وراثة الإذعان والخوف من الحاكم، والذعر أمام الأساليب الوحشية التي كانت تستخدم في كل حين لترويض المواطنين على عدم الاعتراض أمام الذين يتحكمون بالمصائر، وعلى الاستسلام المطلق لكل ما يفرض عليهم... هذه الوراثة كانت من أكثر العقبات تأثيراً في تحريض الآخرين على الاستكانة وعدم المقاومة. وأقدم ما يبدو من هذه الوراثة في تجارب الحياة الفكرية على نحو خاص هو اللجوء إلى الطابع الرمزي الذي يأخذ سماته المميزة من الوجهة الأدبية في "الأدب الصوفي".

إن الارتباط في تجربة الإسلام بين الإيمان الديني والسلطة الدنيوية يجعل المتصوف أقرب إلى السياسي الفاشل - إذا صح التعبير - فالتصوف هو موقف عملي تمليه العقيدة الدينية. ومن

أبرز خصائص الدين في هذا المجال هو التزام المصير البشري كله. وحين فشل المتصوفة في التفاعل مع الواقع والتأثير فيه، ولم يقدر لهم أن يمارسوا سلطتهم "الشرعية" على الجماهير التي تأصلت فيها المشاعر الدينية بنوع من الوراثة الجماعية الدفينة، تخلوا - أي المتصوفة - عن هذه السلطة للحكام الذين كانوا يتصرفون بمقدرات الجميع.... ومع هذا فإن الصوفيين - على اختلاف مذاهبهم - كانوا عرضة للاضطهاد والاستشهاد في معظم الأحيان، ومن الواضح أن ذلك لم يكن بسبب مواقفهم الدينية، واجتهاداتهم في التفسيرات الفلسفية للحديث والشريعة وسواهما، بل إن تأثيراتهم المتوقعة في تبديل الحياة الاجتماعية وتحريك العناصر "الثورية" هي السبب المباشر لكل ألوان المقاومة العنيفة التي كانوا يلقونها من الآخرين.... وعلى الرغم من أن الرموز "الصوفية" لم تكن مجدية من الناحية العملية، فإنها استطاعت أن تصبح جانباً أساسياً من الوراثة الجماعية اللاشعورية في الحياة العربية، طوال عصور الانحطاط، واستمرت في تجارب الحياة الأبدية المعاصرة. وليس من الصعب أن نتبين في الصور الرمزية للاتجاهات الأدبية لدى الأجيال الجديدة من الكتاب على نحو خاص، شيئاً من الرهبة أمام السلطة.

غير أن الاقتصار على الرهبة والخوف في هذا المجال ينطوي على شيء من مجانبة الصواب. ذلك أن السلطة تعتبر من مصادر الأمن والارتزاق أيضاً. وفي طليعة المواقف النفسية "اللاشعورية" التي تملئها هذه الحقيقة على بواغث العمل الأدبي، ما يمكن أن يعبر عنه احترام الأسرة والتقاليد في المراحل الأولى للحياة الاجتماعية، وكثيراً ما تستبدل العامة مثل هذا الاحترام ما تسميه رضى الوالدين ولا سيما في نظام العائلة الأبوية التي تعتبر الأرض من مميزات الأولى، إلى جانب إشرافها على مصائر الأفراد، من ناحية الزواج وغيره، ولا بد من الإشارة في مثل هذا الموضوع إلى الأتقنة المرائية التي يصنع بها النقاد صوراً من الخرافة للجمهور الذي كان يعيش مأساة وصاية "السلطة" وسيطرتها في حياته اليومية. لقد أصبح من طبيعة الأشياء، أو يكون الجمهور هو الذي "يشرع" للسلطة، وأن يكون الوجدان الجماهيري ينبوعاً لجميع المسوغات التي توضع من أجلها القوانين. ولكن النقاد والكتاب على السواء يرسمون عن السلطة صورة متناقضة، إما خوفاً وإما تملقاً. شاعر أو فنان أو مفكر لا ترعاه الدولة... إلخ، بمثل هذه العناوين يستجدون بالسلطة من أجل هذا أو ذاك، وهم يعلمون أن الوظائف الحقيقية للسلطة لا تخرج عن شؤون السياسة... في

حين ينددون بظاهرة التكسب بالأدب في الماضي. على هذا النحو من المراعاة يأخذ التمرد على العائلة شكلاً مثيراً في قصص الحب مثلاً، وهي ما يستهوي الكتاب والنقاد معاً في محاولتهم تملق الذوق الجماهيري، الفتاة الغنية تحب شاباً فقيراً أو العكس. وكل منهما ينتمي إلى طبقة تغاير الطبقة الأخرى، ومهما تكن النتيجة فإن العاطفة هي التي تنتصر في الغالب، غير أن الذي ينتصر معها هو خرافة السلطة أيضاً. ويبدو لأول وهلة، إنه لا علاقة للسلطة، بقصص الحب وما يماثلها، فإنها تشير في كثير من الوضوح إلى أن نظام الإرث والوضع الاجتماعي للمرأة، وما يرتبط به من حياتها الجنسية، تكمن وراء جميع الحوادث "العاطفية" المثيرة، وهي كلها ترتبط بالتشريعات التي تفضلها السلطة. ومع هذا فإن النقاد يتجاوزون مثل هذه الحقيقة في تقييم كل أشكال الأداء التي يلجأ إليها الأدب والفن (القصة والرواية والدراسة والأغنية... إلخ) للتعبير عن تجربة الحب.

وعلى الرغم من أن الصراع بين السلطة والأديب، أصبح في الحياة العربية المعاصرة، ذا طابع شديد الوضوح لا يخلو من "الفروسية" أحياناً بسبب المظهر الطليعي الذي يبدو به الكتاب في الغالب، فإن صورة الخرافة في هذا المجال، تلوح في

"أرضيات" لا حصر لها، تشير إليها الكلمات والرموز والأساطير في إنتاج الأدباء، يأخذها النقاد على أنها من مظاهر التجديد في الأداء، أو تجاوز "الواقعية" دون أن يشاركوا الذوق الجماهيري في محاولة اكتشاف المدلولات الحية التي يحاول بها الكاتب أن يعبر عن معاناته "الإنسانية" لتجربة الوصاية "العليا" أو السيطرة المتفردة، أو القدر الذي لا مفر منه... وهي ما تمثلها السلطة في المجتمع المتخلف على نحو خاص.

إن أخطر ما تبرزه هذه المعاناة لتذوق الجماهير هو مقدرة هذه الجماهير على التمييز بين الرسالة الفنية للأديب وبين مهمته "الثورية" – على حد التعبير العصري الذي تفهم من خلاله قضية التزام المصير القومي أو الإنساني – وفي حين يعمد النقاد – في الغالب – إلى رفض هذا التمييز ويصطنعون من "الثوري" الملتزم فناً بارع الأداء، ومن الفنان العادي عملاً يمثّل مرحلة انعطاف حاسمة في تاريخ الأدب، كانت الجماهير دائماً تضع كلاً في مكانه الحقيقي. إن جميع المثالب "السياسية" في تجربة المتبني من تكسبه بالشعر إلى غلوائه في طلب السلطة – مهما تكن موعلة في الطغيان – لم تصرف الذوق الجماهيري عن العظمة الفنية التي استطاع بها هذا الشاعر أن يحفظ للبيان العربي رونقه البليغ، وأن يصون

للعربية تقاليدھا العريقة.... غير أن هذا كله لا يعفي الشاعر - كان المتنبى أو سواه - من تمثل القيم "الثورية" التي تتوجه إليها تجربة الجماهير. إن الأصالة الفنية كلها تكمن في الاستجابة لما هو "إنساني" في هذه التجربة. وصفة "الإنسانية" في مراحل التخلف، تعني الرؤية الثورية الجديدة للعالم.

ومن خلال هذه الرؤية تلوح "الأرضية" المتخاذلة أحياناً فيما يحاول النقاد أن يتبينوه من مظاهر القوة و"الثورة" في الإنتاج الأدبي المعاصر. أحياناً تكون هذه الأرضية في الكلمات والصور التي تشير إلى "السلطة" دون أن تجرؤ على تحديدها أو تحديد مسؤوليتها، وقلما يتناول الكاتب تجربة الاستلاب مثلاً - في القصة أو الشعر - دون أن تتداعى عبارات "الحنين" إلى البراءة أو الاستشهاد والصلب، أو صور "السلطان" الذي يستييع كل شيء، والجواري والقصور المترفة وإدانة الناس الآخرين "بالجملة والقتل الجماعي، وما إلى ذلك. كلمات وصور تنثر هنا وهناك في القصة أو القصيدة، وتعتبر جميعاً عن حقيقة واحدة هي أن جميع امتيازات السلطة ومخازيها، يمكن أن تغتفر لو أن الشاعر أو القاص أو الأديب، كان في السلطة، أو كانت السلطة راضية عن تصرفاته، في حين يطالب الحس الجماهيري بالتبديل الجذري

الشامل. أما أن تكون السلطة "ثورية" بالفعل فتمحو كل مظاهر العار المتوارث عن مراحل الانحطاط، وأما أن تعتبر أداة قمع ضد الثورة والحرية والحياة.

إذا كان للذوق الجماهيري مثل هذه القوة الغامضة التي يهيمن بها على تقييم الآثار الأدبية دون أن يعلن عن نفسه، أو يكثرث باجتهادات النقد الأدبي المعاصر، فلا بد من أن تكون له ملامح متميزة تحمل شيئاً من الحيوية التي تتطوي عليها روح العصر الحديث. وليس من السهل أن نتبين هذه الملامح دون الرجوع إلى ما احتفظت به الجماهير - حتى في عصور الانحطاط - من مظاهر القوة في نظرتها إلى الأدب، وتدوقها للآثار الفنية. ولكي نتاح لنا الإشارة إلى مثل هذه الجوانب التي يغفلها النقاد في الغالب، ينبغي التأكيد على كثير من الجوانب الدخيلة التي أقحمها هؤلاء النقاد في تأريخ التذوق الجماهيري.

أولاً - لقد احتفظ الذوق الجماهيري بالموضوعية المطلقة أمام العمل الأدبي. لقد كان - وما يزال - يطالب قبل كل شيء، بالشكل الفني المحض الذي يفرض وجوده دون اللجوء إلى التفسيرات المعقدة والمبررات المختلفة. إنه يتوجه أولاً إلى القصة الحية التي تستهويه لا لأنها تعبر عن تجربة قاص معين

أو تصور واقعاً ما، أو تحمل رموزاً "عميقة" تتجاوز الواقع، بل لمجرد أنها أثير أدبي جيد، يحمل من عذوبة الأداء وقوته، ومن حرارة التجربة الإنسانية، ما يجعله ينبوعاً دائماً لغبطة فنية حقة. بعد ذلك يأتي دور التأويل والتبرير، والبحث عن تجربة الكاتب والمرامي الأخلاقية والأبعاد الأخرى للقصة. إن صلة الإنسان العادي بالأثر الفني، هي أكثر بساطة وعفوية مما يتصوره النقاد جميعاً. إنها صلة الكائن البشري بتفاصيل الحياة اليومية، أن يكتشف باستمرار من خلال الأشياء والناس والمشاعر المألوفة والذكريات البعيدة، معاني جديدة، تجعله أكثر ارتباطاً بالحب، وأصلب إرادة أمام الأحداث، وأشد تعلقاً بجمال العالم. تلك هي رسالة الفن في تجربة الإنسان العادي، وإذا كان للنقد من دور في هذه الرسالة، فهو دور الوسيط الذي يساعد على اكتشاف "الرؤية" الفنية في الأثر الأدبي. ولا مكان لهذا الدور في حياة النقد الأدبي إلا بعد أن يكون الأثر الفني قد فرض نفسه بصورة موضوعية على القارئ.

وعلى هذا النحو يقف التذوق الجماهيري في كثير من الارتياح والتساؤل أمام التفسيرات المعقدة التي يحاول بها نقادنا المعاصرون أن يقحموا في عملية التذوق ذاته، ميادين

دخيلة قد تهتم الباحثين المختصين في دراسة الأدب وعلم الجمال ومؤرخي الفنون، ولكن الجمهور في غنى عنها جميعاً. في هذه الميادين يختلط التحليل النفسي وقاموسه المتشابك بتعقيدات المفاهيم الميتافيزيقية وغموض التجارب الصوفية أحياناً، وعوالم النزعات الأسطورية، وما إلى ذلك مما يوحي بأن الكاتب - شاعراً كان أو قاصاً أو روائياً - يعجز دائماً عن مخاطبة الجمهور بصورة مباشرة أو الاتصال العضوي بعقول الناس وقلوبهم، ومن ثم فهو أشبه بأنواع النباتات اللينة الساق، لا تستطيع الارتفاع عن الأرض إلا إذا وضعت لها ركائز من جميع الأطراف.

ثانياً - على الرغم من أن مظاهر الأدب والفن كانت - طوال عصور الانحطاط - مقترنة بالفرار من الواقع وتخدير النفوس أما بالانفعالات "الحزينة" العابرة (كما هي الحال في الأغاني الشعبية، والموسيقى) وأما باللفظية الفارغة أو الصور الخرافية عن البطولة والقيم الخلقية (كما يبدو في القصص الشعبي) وعلى الرغم من أن هذا التخدير قد استمر حتى مرحلة النهضة الحديثة في اعتبار الأدب والفن من حواشي الحياة، لا أثر لها في تبديل الواقع، بل تهدف إما إلى الزينة والترفيه وإما إلى حماية التقاليد وخدمة السلطة وما إلى ذلك،

فإن الحس الجماهيري كان في جميع مظاهره شديد الحرص على تجسيد "الحقيقة" فيما يكتب عنه أو يصور به، أو يعبر عنه، وعلى تمثيل الواقع في صدق وحرارة. وحين افتقد "الحقيقة" و"الواقع" في آثار الكتاب والفنانين، توجه إلى التراث العالمي. ومن ثم كانت أزمة التبعية الثقافية في حياتنا الأدبية المعاصرة. والأجدر أن تسمى أزمة "قول الحقيقة" - إذا صحت العبارة ..

لقد كان الجمهور يشعر باستمرار أن "شيئاً ما" يلجم الكتاب عن التعرض الجدي لواقع الإنسان العربي، في شيء من الجرأة والوضوح وبساطة التعبير. وحين بدأ الكتاب يتناولون جانباً من هذا الواقع - ولا سيما في القصة والرواية - كانوا ينقلون صورة الإنسان العربي نقلاً باهتاً، أما من خلال تجاربهم الذاتية وهي تفتقر في الغالب إلى الاتساع والحرارة والعمق، وأما من خلال الأفكار المجردة والنظريات العتيقة التي تضع الإنسان في إطار جامد خارج تاريخه الحي، مثلما توضع الصورة للذكرى أو التمثال في زاوية المتحف. وعلى هذا النحو كان انحراف التجربة "الرومانسية" - وما يزال - يحجب عن الكتاب حقيقة التجربة الإنسانية الحية في مواقف الآخرين، وذلك فيما يتعلق بالناحية الذاتية من تجربة القاص

أو الروائي أو الشاعر، فهو يتوهم أن ما هو "ذاتي" في التجربة - وهو ما يعبر عنه في حرارة - يمثل تجربة "الجميع"، سواء تجلت هذه "الرومانسية" في الشخصية المرضية الموغلة في "الانهزامية" والفرار من الواقع الإنساني الحي، أو أخذت طابع المعاناة "الشخصية" القلقة التي تنغمس بها الأجيال الجديدة من الكتاب المحدثين في غمرة التجارب الحارة وتناقضاتها المثقلة بالتساؤلات.

وليس من الصعب أن نتبين شيئاً من هذا القبيل حين تأخذ الرومانسية صورتها الأكثر "ذاتية" وتشويهاً لواقع الإنسان العربي. فلنأخذ هذا النموذج من كتابات جبران مثلاً، وفيها تختلط صورة المتصوف الخانع بالنبي الذي يستعذب الألم من أجل الحقيقة بصورة البطل المتمرد. وهي كلها من ظلال "الذاتية" المريضة التي لوح بها عالم جبران. يقول في قصيدته "ماذا تقول الساقية؟" (في كتابه النموذجي "رمل وزبد"):

سرت في الوادي وقد جاء الصباح
معلنًا سر وجود لا يزول
فإذا ساقية بين البطاح
تتغنى وتتغادي وتقول:

ما الحياة؟
بالهناء؟
إنما العيش نزوع ومرام
ما الممات
بالفناء
إنما الموت قنوط وسقام
ما الحكيم؟
بالكلام؟
بل بسر ينطوي تحت الكلام
ما العظيم؟
بالمقام؟
إنما المجد لمن يأبى المقام
ما النبيل؟
بالجدود...
كم نبيل كان من قتلى الجدود
ما الذليل؟

بالقيود
قد يكون القيد أسنى من عقود
ما النعيم؟
بالثواب؟
إنما الجنة بالقلب السليم
ما الجحيم؟
بالعذاب
إنما القلب الخلي كل الجحيم
ما العقار؟
بالنضار
كم شريد كان أغنى الأغنياء
ما الفقير؟
بالحقير...
ثروة الدنيا رغيف ورداء
ما الجمال؟
بالوجوه

إنما الحسن شعاع للقلوب

ما الكمال؟

للنزيه

رب فضل كان في بعض الذنوب

هذا ما قالته تلك الساقية=لصخور عن يمين ويسار

رب ما قالته تلك الساقية=كان من أسرار هاتيك البحار

ما هي "الأرضية" التي تحملها هذه القصيدة بطابعها
الغنائي الجميل؟ إنها تبدو لأول وهلة تأملات رجل حالم، غير
أنها في الواقع تتطوي على روح انهزامية واضحة لا علاقة لها
"بالمعاناة" الحقة للتجربة الحية لدى العربي المعاصر. "ليست
الحياة سعادة، بل إنها مجرد نزعات وآمال (لا يشترط
تحقيقها) في الواقع". ليس الموت هو الفناء، بل إن اليأس
والمرض هما صورة الموت الحقيقي للإنسان. وذلك يعني أنه
ليس لليائس أو المريض أن يتعلق بأسباب الحياة ويفكر
بالتغلب على قدره ومأساة وجوده". ليست الحكمة أن تجرؤ
على التعبير عما تشعر به أو تقول ما تريد، بل أن تلجأ إلى
"الغمغمة" والإبهام والرمز، أو بتعبير آخر أن تجبن أمام الحقيقة
وتتخاذل". ليست العظمة أن تنجز عملاً يجعلك جديراً بأن

تحتل مكانة بين الآخرين، بل أنها تتمثل في رفض المجتمع والعزوف عن الحياة "العامة"، وكذلك هو شأن النبالة. إذا كان جبران على حق في تبني النظرة العامية الدارجة في استنكار الاعتزاز بالأب أو الجد وكل ما يشير إلى "لقب الأسرة"، دون مناقب يحققها الإنسان بنفسه، فإنه - أي جبران - على خطأ في إدانة المآثر التي تركها الجدود. وفي مثل هذا الخطأ يؤكد على تبني الذل والهوان. إن القيد - مهما يكن طابعه - هو رمز للعبودية التي تفرض على الإنسان الحر كل وسائل الكفاح من أجل الانعتاق. وما من إنسان يرى الأغلال عقوداً يفخر بها، ولا سيما في الحياة العربية "المعاصرة" التي يحفزها الألم والإهانة في كل مكان إلى المقاومة والتمرد.

على هذا النحو يتلاعب جبران - شأن جيل كامل من المتشائمين المتخاذلين في عصره - بكل تعابير الاستكانة الدارجة والإذعان لكي يرضي "ذاتيته" الموغلة في تجاهل الواقع ورفض المشاركة "الإنسانية" الحية لتجارب الآخرين. إنه يتحدث عن "القلب السليم، الساذج، الذي يخاف النظر إلى تناقضات الواقع..." "أغنى الغنى في التشرد والبؤس"، "نعمة الفقر التي تجلع ثروة الدنيا رغيماً ورداء" الجمال "الوهمي"

الذي لا يتجسد في واقع الحياة، ومن ثم فلا سبيل إلى الاستمتاع به إلا في الخيال والحلم.. إلخ.

ولا يختلف الأمر كثيراً في "رومانسية" الأجيال الجديدة. فعلى الرغم من نعمة الصدق الحارة التي تهيمن عليها، وتبدو في تطلعاتها الجريئة إلى استيعاب التجارب الجماهيرية والتعبير عن "شعاراتها" التقدمية، فإن "الذاتية" لدى هذه الأجيال تحمل إلى تجارب الواقع سديماً غامضاً من الالتباس والقلق والضيق، تذوب فيه الملامح الحقيقية لكل تجربة إنسانية صادقة. في هذا السديم تزدهم نزوات الجنس المكبوتة والقهر الاجتماعي وأحلام الفروسية التي تعبر عن تضخم "الأنا" بكل ما تتطوي عليه من جموح في الخيال وإرهاق في الإحساسات بآن واحد، يكاد أن يكون بصوره المعقدة من الأعراض المرضية، لكي تصبح القصيدة أو القصة أو الرواية - في نظر الجمهور - لغزاً لا سبيل إلى إدراك مراميها الغامضة. إنه مظهر آخر للفرار من الواقع باسم "الذاتية الجديدة". وليس الغموض هو ما يدينه الذوق الجماهيري في هذا المجال، بل إنه يدين الالتواء والكذب في قول الحقيقة. إن الوصف البارع لأزمات المراهقة وما يتفرع عنها في تجربة الجنس مثلاً - هذه التجربة التي تلوح في معظم كتابات الأجيال الجديدة - يمكن أن تمنح

الجماهير أثراً فنياً نموذجياً لمجرد أن القارئ العادي يشعر بأنه أمام التجربة التي عاها بنفسه حين كان مراهقاً، أو ما يزال يعانيها في حياته الجنسية المعقدة، وعلى هذا النحو فإنه يطالب بأن تكون حقيقة الكاتب أو الفنان، هي حقيقته أيضاً. بمثل هذه السمة فرض الأدب "العالمي" نفسه على الجميع، باعتباره صورة حية للتراث الإنساني في الأدب والفن.

بمثل هذه الصورة تأخذ الأفكار المجردة - البعيدة عن الواقع الحي - سبيلها إلى وضع الهوة السحيقة بين الكاتب والجماهير.... وخير مثال على هذا يبدو في "ظاهرة توفيق الحكيم" - إذا صح التعبير - وهي نموذج لما يدعوه النقاد بالمرح الذهني أو الرواية الذهنية.... على حد التعبير المألوف - وهو وصف منطقي يمكن أن يشمل كل آثار توفيق الحكيم. فلنأخذ مثلاً روايته الكبرى "عودة الروح". إن أرضيتها هي الوطنية "المصرية" أمام الاحتلال الأجنبي.

وهي أرضية "تاريخية" معقولة في مرحلة النضال من أجل التحرر. غير أن توفيق الحكيم يشد هذا النضال إلى "عقلية" غريبة بعيدة عن الواقع. فالذين يناضلون في نظره، يفعلون ذلك لارتباطهم بوجهة نظر حضارية يمثلها الفراغنة: الوجدانية في التجربة الدينية، وشبح الخلود الذي يضحى من أجله بالحياة

الراهنة، واحتمال الأذى والألم من أجل عظمة فارغة هي بناء قبور ضخمة للملوك (الأهرام). يقول توفيق الحكيم في روايته إن النزعة التي جعلت الآلاف من الفقراء المعذبين يموتون وهم ينقلون الحجارة الثقيلة لبناء قبر، هي إيمانهم بفكرة الخلود، ولا ينسى أن يذكر بأن العرب كانوا ممن عمل على إفساد مثل هذه الفكرة في العقل "المصري" الأصيل، غير أنه ينسى أن المصريين الذين ينتمون في الأصل إلى الجنس العربي والذين كانوا عبيداً لفرعون والذين أرغموا على التضحية بوجودهم الإنساني الحي، من أجل فكرة تستمتع في ظلها "الأسر المالكة" بكل الخيرات والمسرات، هم "جماعات" عربية جعلت من مصر منارة للحضارة والثقافة في العالم طوال قرون.

على هذا النحو، ينزلق كاتب عربي في تجاهل الواقع الذي خرج منه، لكي يعطي - من خلال الأفكار المجردة - رؤية خالية من الالتزام بالقضايا الجماهيرية في مجتمع عربي فيه المآسي والتناقضات. وهو ما يمكن أن يقال أيضاً على جميع الذين يحاولون أن يضعوا الواقع الجماهيري في أي إطار نظري أو عقائدي. من هذه المحاولات، "لبنة" الإنسان العربي عند سعيد عقل ومريديه، وبعث الحياة في "الفينيقية" و"البابلية" و"القرطاجية" وغيرها.

وكلها تهدف إلى تزوير الحقيقة الحية التي يمثلها هذا الإنسان المكافح الذي خرج من أروقة المتاحف، وزوايا التاريخ القديم، لكي يصبح معاصراً قبل كل شيء، ويصنع مستقبله ومصيره، في معزل عن كل "وصاية" تفرض عليه، إلا أنه استمرار للحضارة العربية، بما في ذلك وصاية الكتاب الذين يتذرعون في كثير من التزمتم بمفاهيم "الثورة الاشتراكية"، ويخضعون الواقع الإنساني الحي، في الأدب والفن، لمعادلات رياضية تملئها الأفكار المجردة والنظريات الثابتة.

ثالثاً - إلى جانب الروح الموضوعية والتعلق بالحقيقة يحرص الحس الجماهيري في موقفه من الآثار الأدبية، على نزعة التحرر الفكري التي تأخذ صورتها الواضحة في الحوار. وعلى الرغم من أن التجارب السياسية التي رافقت بداية اليقظة الفكرية في حياة الجماهير قد ألغت كل أشكال الحوار فيما يتعلق بالقضايا القومية على نحو خاص، فإن شيئاً من هذا الإلغاء قد امتد إلى الحياة الأدبية في كثير من المغالاة، تبنها النقاد، وأفسدوا بها كثيراً من النظرة الجماهيرية إلى الأدب. فمن الواضح إنه لم يكن ثمة مجال للحوار والجدل حول الاحتلال الأجنبي والكفاح القومي، والتحرر من البؤس والاستبداد والهوان وما إلى ذلك، ومن ثم عرفت الحياة العربية

ألواناً من "المحرمات" المشروعة، يرفض الوجدان الشعبي ويقاوم في عنف كل محاولة لبحثها أو النقاش حولها لمجرد أن تباين وجهات النظر فيها، يحمل الارتياح بعدالة القضايا القومية والتخاذل والخيانة، ومع هذا فإن عزلة المثقفين عن الواقع الجماهيري، قد أثارت الكثير من "الزوابع" المصطنعة الدخيلة في هذا المجال، حين أباح هؤلاء لأنفسهم أن يتناولوا بعض المسلمات التاريخية في تساؤلاتهم المريبة عن المبررات "الحضارية" للاستعمار الأجنبي، وجدوى الحركات الثورية من أجل التحرر، وجدارة التاريخ العربي ووحدة الثقافة القومية وحقيقة المصير العربي الواحد، وما إلى ذلك. مع هذا، فإن هؤلاء المثقفين - كتاباً ونقاداً - كانوا بصورة غير مباشرة "أداة قمع" نموذجية للكثير من التطلعات التحررية التي كانت تحملها الجماهير في نطاق الأدب والفن. لقد كانوا يفرضون منذ البداية أشكلاً من التقييم لا تقبل الجدل، متذرعين تارة بالتخلف الثقافي لدى الجماهير، وتارة أخرى بمفهوم "النخبة" التي يمثلونها هم والأدباء والفنانون. وكان هؤلاء - وما يزال الكثير منهم - يفرضون على الذوق العام مثلما كانت تفرض الزعامات السياسية و"الوجاهات" الاجتماعية، لمجرد أنه لا يحق للآخرين أن يعترضوا أو أن يكون لهم تقييم آخر. ومن ثمة

كانت ظاهرة "الوحدانية" التي أخذت مع الزمن طابعاً مرضياً لا يتمثل في رفض الحوار فحسب، بل يحرم أيضاً فكرة تباين الأذواق، واختلاف وجهات النظر في الأدب وإنتاجه، وتتجلى هذه الظاهرة الغربية منذ بداية ظهور النقد الأدبي بعد العشرينات حين انطلقت عملية النقد ذاتها من مسلمات مصطنعة، في طليعتها أن الذين فرضتهم الحياة الأدبية هم وحدهم الجديرون بأن يكونوا يناييع التجارب الأدبية الحقة. وعلى الرغم من أن النقد كان يتناولهم جميعاً بالكثير من "المثالب" الفنية والمآخذ في بعض الأحيان، فإن النقاد كانوا يحرصون على اعتبار كل اختلاف في تقييم آثارهم "الفذة" نوعاً من "الصراع بين العمالقة"، لا مكان فيه لرأي القارئ العادي، بل إن أية محاولة للتذوق "الحر" يمكن أن تصدر عن الجمهور تعتبر تطاولاً على الأدب ذاته.

إن إقصاء الذوق الجماهيري عما رآه النقاد من اختصاصهم وحدهم باسم الوصاية التي فرضوها على الأدب، قد أفقد الحياة الأدبية في الحقبة المعاصرة أثمن ما فيها: الصلة العفوية الحية بين الكاتب والجمهور. وفقدان هذه الصلة كان من العوامل الحاسمة في عزلة الكتاب عن التغيرات الجدية السريعة التي كان يتعرض لها الواقع العربي وتعاينها الجماهير

في معزل عن الذين يفترض فيهم أن يكونوا عبارتها البليغة ورؤيتها المشرقة. وفي مثل هذه الظاهرة ما يفسر شيئاً من تبعية الكتاب للسلطة أو القسر الاجتماعي - وهما أقرب في الغالب إلى رصد التغيرات الجماهيرية أما بدافع الرغبة في القمع، وأما في سبيل مساندة النزعات التقدمية التي تتمخض عنها تجارب الجماهير، وترفع من أجلها الشعارات الثورية. وليس أدل على هذه الحقيقة من ظاهرة الانسياق "الجماعي" لدى الكتاب، أمام الأحداث القومية والبدع الاجتماعية معاً. وحسبنا أن نذكر الأجيال المتلاحقة من الشعراء والقصاصين والروائيين، وهم يتسابقون بما يشبه الإيقاع "القطيعي" - إذا صحت العبارة - في مجازاة التيارات الجديدة المختلفة التي يحملها الواقع الحي بين حين وآخر، من ظهور الشعارات القومية (الثورة والتمرد، اليسارية والتزام القضايا الجماهيرية، العمل الفدائي.... إلى استباحة الخوض في المحرمات التي تتعلق بالجنس والفقر والدين..إلخ). وفي كل حين تكون التغيرات الشعبية والأحداث نقطة البداية في المحاولات الأدبية الجديدة، بل تكون هذه المحاولات أصداء مثقلة بالضجيج، لما يعانيه الآخرون من تجارب الواقع الملموسة، وتندرج في هذه الظاهرة أساليب الأداء وطرق "التجديد" في الأدب والفن معاً. وعلى

الرغم من ازدهام الحياة العربية بالتناقضات، فإن روح الوصاية تهيمن حتى على الأجيال الناشئة "التمردة" التي ترفض الحوار أيضاً. ومن ثم كان هناك من يدين التراث "التقليدي" في الشعر مثلاً، في كثير من التعنت، في حين كان الذوق الجماهيري أكثر عفوية وسلامة، في قبول "التعايش" بين القديم والجديد، وفي تقدير التطلعات الجديدة الحديثة للإنتاج الأدبي والفني. ومع أن النقد لم يستطع إعادة النظر في تقييم الآثار الأدبية للأجيال "السابقة" وأوغل في فرض أشباحها "الثقيلة" على الحياة الأدبية، دون أن يتناول تناقضاتها الواضحة، وافتقار الكثير منها إلى الأصالة والقوة، فإنه كان يبحث باستمرار عن "ورثة" مماثلين، يبسطون ظلالهم على الجمهور بروح "الوحدانية" ذاتها، دون جدل أو نقاش.

شهادات

مجلة الموقف الأدبي (تواصل وعطاء وارتقاء)

أ.د. حسين جمعة

أصبح من المسلمات لدينا بأن الحديث عن المناسبات والمواقف لم يعد يتصف بمستوى واحد؛ وكذا الأمر في تناول الأحداث، أو التعبير عن القيام بالاحتفالات. ولا مرء لدينا في أن عدداً من المناسبات أو الاحتفالات يدخل في باب التقليد والوفاء؛ بينما يدخل عدد آخر في نطاق الفرح بتجدد غاياتها ووظائفها، والأمل بارتقائها نحو الأفضل.

وهذا عينه الذي يتجسد باليوبيل الذهبي لولادة مجلة (الموقف الأدبي) التي تصدر شهرياً عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق منذ عام (1971م).

وهو في الوقت نفسه موعده للتأمل والمراجعة، ووقفه متأنية تتناول منجزاتها خلال المرحلة الماضية؛ إذ تحولت إلى منبر للكتاب والأدباء من مشرق الوطن العربي إلى مغربه؛ فأسهموا مع زملائهم في سورية بإشاعة قيم الثقافة الإيجابية، وتطوير الإمكانيات الإبداعية والثقافية لإيجاد النموذج المحتذى؛ أو المنشود. ولست بحاجة إلى إقامة الدليل على ذلك فالأعداء التي تجاوزت اليوم (530 عدداً) تتحدث عنه.... فالمجلة – منذ صدورها – خلقت مجالاً واسعاً للكتابة والتنافس في قراءة المشهد الثقافي والأدبي والنقدي.... وتطلعت النفوس – من خلالها – إلى مساحات النور التي تطرد العتمة، والأمل الذي يطرد البؤس. وأرى أنها حققت التأثير النوعي وفق مفهوم العلة والمعلول، والتأثير الكمي المستند إلى العرض الناجز في صفحاتها؛ وتبعاً للوظائف والأهداف التي تبنتها. وصدرت المجلة بانتظام على الرغم من الإمكانيات المادية المتواضعة والمتاحة لها، وتمكنت بالإرادة الوثيقة، وجهود المشرفين عليها إدارةً وهيئات تحرير من أن تستمر في مسيرتها وتواصل عطاءها، وتجتهد في تنمية الذائقة الجمالية بعيداً عن العبث والغثاثة، والتوهم والإيهام – على الأغلب – وقد حرصت على تجسيد روح القيم العربية الأصيلة؛ وحافظت في كثير من موادها على

مستواها الفني والأدبي.... كما أخلصت لأقلام من اختارها للتعبير عن قضايا الوطن والأمة؛ فَعَزَّزَتْ مفهوم المبدع الملتزم الذي يحمل الولاء سلوكاً وانتماءً للعروبة وهويتها الثقافية والحضارية.

ولعل المتأمل في مواد الأعداد الصادرة يتضح له أنه كانت تكبره الفراغ؛ وتمقت الخواء الفكري؛ والضعف الإبداعي، وتسعى إلى إيجاد التوازن الأدبي والنقدي والفكري، فضلاً عما تتصف به من عناصر الإمتاع والفائدة والدهشة؛ ما جعل غير واحد من المثقفين والأدباء يفخر باقتنائها، والنشر فيها، وحث الآخرين على ذلك.

وأرى أن مجلة (الموقف الأدبي) أجادت في استخدام الأدوات النقدية والفنية واللغوية والبلاغية، فضلاً عن إجادتها باستعمال الأدوات المعرفية بانفتاحها على كل ما يلبي غاياتها...

وفي هذا المقام لا يسعني إلا أن أشير إلى فتح ملفات شتى في شؤون ثقافية فكرية؛ وأدبية ونقدية و.... وأفسحت المجال أمام ملفات تتناول عدداً من المبدعين الذين تركوا بصماتهم واضحة؛ ما جعل هذه الملفات مرجعاً للعودة إليها.

وكذلك فتحت حوارات كثيرة؛ وأقامت شهادات متنوعة توثيقاً وتاريخاً؛ وإضاءات لقضايا عديدة وفق مفهوم تلاقح الأفكار، وتعزيز الانفتاح الثقافي والأدبي والإبداعي لخلق ثقافة مشتركة ومتناغمة، ومتسامحة، لتتغلب على ثقافة الكراهية والتعصب والانغلاق التي أخذت تنتشر في أوساط اجتماعية عديدة.

لذلك كله كان مداد صفحات (الموقف الأدبي) يمتح معينه من حبر المحبة والمودة؛ ومن نبع الوطنية والقومية الصادقة والبعيدة عن التعصب والتجبر والجمود.... فزيادة تبادل الخبرات والثقافات على عدد من الصعد والمستويات قدّم للمجلة وقراءها مقومات التقدم والارتقاء الحضاري، وقوى عناصر الإئتلاف في النفوس؛ والتوافق في الأفكار، في الوقت الذي أشاعت فيه قيم الحرية في الكتابة لتصبح نمطاً معرفياً – وبمعنى آخر كانت المجلة خلال مسيرتها صدراً مفتوحاً لكل الأقلام المبدعة التي تصهر الثقافة والإبداع في بوتقة القيم الخلقية التي تشعل النور للنفس الإنسانية السورية عبر رحابة المسارات الأدبية والنقدية البعيدة عن الاضطراب والقلق والأنانية والتعصب...

وكان من أوليات الأهداف للمجلة والمؤسسة التي تشرف على إصدارها الحفاظ على شعلة التنوير الفكري والاجتماعي والأدبي والنقدي و.... لتنير الطريق للمواهب من الأجيال القادمة؛ ما زاد فيها المسؤولية الخلقية والأدبية لإيجاد الأشكال الأرقى من التناغم والتوازن في الكتابة والتعبير عن القضايا الكبرى... فكانت المنبر الحر لكل القضايا التي تحتاج إلى نقاش هادئ وفَعَال، ولو كانت في أشد الأوقات عُسرة.

وما يحسب لهذه المجلة والمؤسسة اتحاد الكتاب العرب أنها التزمت بالصدور إبان العَشْرية السوداء (2011 – 2021م) التي مرّت بها سورية. وكذلك حرصت على مفهوم الابتكار والإشراق الثقافي على الرغم من انحدار الواقع الثقافي المرتبط بالواقع السياسي المتدهور والواقع الاقتصادي الفقير والعاجز.... وظلت المجلة مع غيرها من مجلات الاتحاد والوطن تعبر عن وجه سورية الطافح بالبشر والإشراق، والذي يهزم النكسات والآلام، ويرفض السقوط في الظلمة والهزيمة.

وكانت في ذلك كله تحرص على ربط القضايا الوطنية بالقومية، وتوثق العلاقات الإيجابية بين الكتاب الملتزمين

بقضايا الأمة، وتبتعد كل الابتعاد عن أولئك الذين انحرفت بصيرتهم، وبدؤوا يكتبون رسائلهم وأفكارهم بمداد الحبر الصهيو/أمريكي، ويشيعون كل أشكال التطبيع الثقافى مع الكيان الصهيوني.

وبناء على ما تقدم يدرك كل امرئ عرفها، وميّز خصائصها أنها تختلف على نحو واضح عن مثيلاتها من الدوريات في الوطن وديار الأمة، بوصفها قدّمت نفسها في صميم الوظائف التي تبنتها، والأهداف المنشودة التي آمنت بها، وهي التي ولدت لتخدم الاسم الذي حملته، وفي إطار الأهداف التي تبنتها المؤسسة الأم منذ نشأتها، ولم تتغير حتى هذا التاريخ؛ لأنها ثابتة المبدأ والجوهر؛ راقية المحتوى؛ إنسانية الملامح، عصيّة على التبعية والتقليد والاستلاب؛ رافضة لكل أشكال الهيمنة والسيطرة، و....

وحيثما صمدت بوجه كل الأزمات، وتقدمت للمنافسة مع أرقى الدوريات المماثلة لم تنزلق إلى مراتب التصنيف المستند إلى الهوى والعصبية؛ إذ فتحت فضاءها واسعا على كل الآراء والتيارات الفكرية والإبداعية؛ لأن معيارها الأصيل والدائم إنما هو البحث عن الجودة والحسن؛ والتناغم، وتقديم

ما يرقى بالذوق الأدبي والنقدي بل إنها تسعى إلى خُلُق حالة
التذوق الإبداعي والتبصير بمعاييره... وهذا يشي بأنها دائمة
البحث عن الحق والخير والجمال، ومعرفة الواقع وتحليل
أبعاده وعناصره لتجاوز أخطائه ومآسيه، وخُلُق الواقع المبتكر
والسامي في أدواته وآفاقه...

ولعل هذا كله يجعل المجلة، والمؤسسة المشرفة عليها
تفتح عقلها على الحوار مع كل مخالف لها وفق تقنيات الإبداع
والثقافة الوطنية القومية، وأن تواكب كل جديد، في كل
مكان من ديار البشرية.

ولما كانت التحولات الفكرية والأدبية شديدة التغيير،
وسريعة التبدل كان على المجلة مواكبة ذلك وخُلُق الحوافز
المتنوعة التي ترسخ أدواتها وتقنياتها، وتطورها في إطار
الدوافع الملهممة، والمبادرات المبتكرة؛ والمرتبطة بالإلهام
والإشراق...

وفي هذا المجال أقول: قد نعجز عن الإمساك بدوافعنا
وتصرفاتنا نتيجة عدم التحكم برغباتنا، أو الجهل بما هو
غائب عنا، لأن ما هو غير مرئي إنما هو غير معروف... وهذا
كله يوجب علينا ألا نلغي الحكمة من عقولنا لاستشراق

الجديد المفيد لنا من دون انبهارٍ أو استلابٍ؛ ومن دون نسخ أو تقليد.... ما يعني لنا أن نجعل إنتاجنا الأدبي والثقافي يعبر عن شخصيتنا وحضارتنا. لذا علينا أن نعدم الجهل والجهالة؛ وأن نشنق الخوف والعجز والكسل، وأن نطرد اليأس والتباؤس؛ فالمستقبل لأصحاب العقول المبدعة والقادرة على الابتكار لاختراق الزمن الصعب...

وإني لعلى يقين بأن ما تملكه المجلة من كوادِر إبداعية وكتابية وقدرات تاريخية أصيلة قادرة على تخطي كثافة الصعوبات التي تنتظرها في قابل الأيام.... وستتمكن من تنمية المنهج الصحيح لإيجاد التصورات الدقيقة والممكنة التي تخدم الثقافة والأدب والنقد والفن، و.... ولعل من أهم العوامل المساعدة على التقدم والارتقاء تجاوز العواطف التي تتحكم بسيرورة العمل؛ وامتلاك الشعور بقيمة الرسالة التي تتبناها (الموقف الأدبي). وهذا كله ينبثق من القيمة الكبرى لأهداف اتحاد الكتاب العرب؛ وعظمة الرسالة التواصلية بين أبناء الأمة وتجذير الثقافة النبيلة والراقية بينهم بوصفها تتحدث عن تطلعاتهم وأهدافهم...

وهذا كله سيجعلها على الدوام مرجعاً من مراجع
تكوين الثقافة والإبداع فيما بينهم؛ وستعزز الثقة بمستقبل
أمتهم لتحقيق وحدتها الكبرى، وتجذير ثقافتها وانتشارها.

والله من وراء القصد

«الموقف الأدبي»: موسوعة الكتاب العرب في نصف قرن

نذير جعفر

ستمئة عدد، ومئات الكُتُب على امتداد ساحات الوطن العربي، وآلاف المساهمات بين دراسات وبحوث وقصة وشعر ومسرح وقراءات نقدية في الرواية وأدب الأطفال والمسرح وسواها، وملحق مختارات شهري مجاني من عيون الكتب لمؤلفين رواد سوريين وعرباً تحت مُسمّى: «كتاب الجيب»، يتناوب على اختياره وتقديمه عدد من الأدباء والنقاد حتى بات معلماً أدبياً من معالم إصدارات اتحاد الكتاب العرب في شتى مجالات المعرفة. ذلك هو العنوان العريض لحصاد مجلة «الموقف الأدبي» في نصف قرن منذ صدور عددها الأول برئاسة تحرير الراحل صدقي إسماعيل في شهر أيار (1971م) حتى اليوم. وهو حصاد ثرٌّ كمّاً ونوعاً وتنوعاً على مدار السنين، شمل مختلف

الأجناس الأدبية، وساهم فيه جُلُّ الكُتَّاب السوريين ما لم يكن كلَّهم، وعدد ليس بقليل من الكُتَّاب العرب ذوي المنحى الفكري التقدمي العروبي بنزعتَه الإنسانيَّة العميقة، مما جعلها محطَّ الأنظار، يترقب صدورها الأدباء في كل مكان ويساهمون بالكتابة فيها، لا بل يفاخرون بها وبما تنشره لهم ولغيرهم من النتاج الأدبي، حتى أضحت بحق موسوعة الكُتَّاب العرب والحياة الأدبية، وذلك ما عبَّرت عنه آراؤهم ورسائلهم العديدة إلى رؤساء التحرير الذين تعاقبوا عليها. واحتلت مكانة مرموقة بين المجلات العربية الصادرة آنذاك بل كانت في طليعتها فكراً وأدباً وتوجُّهاً، وجاء ذلك تلبية لرسالة المجلة، ولكلمة رئيس تحريرها التي تصدرت العدد الأول وحددت مسارها في الالتزام بالأدب التقدمي الذي يتفاعل مع الواقع وتطلعات الجماهير وكفاحها لبناء المستقبل العربي الموحد في مناخ من الحوار والنقد البناء، وبأقلام طليعية "تجعل من العمل الأدبي جهداً خلاقاً لا هواية أو وسيلةً للتكسُّب".

وقد تعاقب عدد من المسؤولين ورؤساء التحرير وأعضاء هيئة التحرير على المجلة وكان لهم الفضل في انتظامها واختيار موادها والتواصل مع كُتَّابها داخل القطر وخارجه،

والإصرار على استمرار صدورها حتى في أقصى الظروف التي استهدفت وطننا واتحاد كتابنا وثقافتنا في المقام الأول، ولا سيما في الحرب العدوانية على سورية التي حاولت هدم وتخريب كل ما بنيناه منذ الاستقلال حتى اليوم. وعلى الرغم من اجتهاد كل رئيس تحرير وفريق عمله لتقديم الأفضل إلا أن محاولات تجديد المجلة شكلاً ومحتوىً بقيت محدودة جداً، ولا تلبّي الطموح في إصدار نوعي يتناغم مع مقتضيات التحولات الاجتماعية والسياسية وتبدّل المواقف والعلاقات والمهام المطروحة أمام الكتاب والأدباء والمتقنين على الصعيد الداخلي والإقليمي والدولي في مواجهة النزعات القطرية والطائفية وفكر التطرف والتكفير والترويج للتطبيع في عصر الصورة والميديا، والتنافس مع سبيل المجلات الورقية والإليكترونية الممولة بميزانيات هائلة، التي بدأت تستقطب نخبة من الكتّاب ذائعي الصيت، وتهيمن على جمهور واسع من القراء الذين تبهرهم تلك المجلات بدءاً من طباعتها الفاخرة ومروراً بأسماء كتّابها وثمانها الزهيد قياساً إلى تكلفتها وانتهاء بما تدفعه من مكافآت مالية عالية. ومما ضيّق مساحة استقطاب «الموقف الأدبي» للقراء والكتّاب النوعيين معاً في السنوات الأخيرة خاصة هو اتكاؤها على ما يصلها من مواد

للنشر عبر البريد فقط، مما يضفي عليها طابع التجميع بحسب ما يتوفر لا التخطيط لمحاوٍ متنوعة وجاذبة للقراء، الأمر الذي يستدعي التفكير بإعادة الألق إليها بنشر ملفّات خاصة تتوزع على أعداد السنة عبر تكليف مسبق لمن سيكتب فيها بحسب اهتمامه واختصاصه لتغتنى المجلة بتلك الملفّات التي تعني الكثير للقراء والكتّاب كونها تصبح مرجعاً لهم ويكوّنون فكرة واسعة عن موضوعاتها المتعددة والمتباينة في أطروحاتها وأساليبها ورؤية كتّابها.

وتأكيداً على ما جاء في كلمة العدد الأول من المجلة وحرصاً على الجودة والتنوع لا بُد أن يكون النصّ وحده المعيار الرئيس في النشر وليس إرضاء لهذا أو لذاك لأنه ينتمي للاتحاد فقط، فهذا الاتحاد ليس جمعية نفعية، بل فضاء للتنافس وتقديم أفضل ما لدى الكتّاب لتكون المجلة مرآة لإبداعهم الذي يليق بهم وباتحادهم.

إن الاستمرار، والانتظام في الصدور، والتنوع، والتجديد، والتبويب المبتكر، والعمق الذي لا يتسم بالتعقيد، والتناغم بين الشكل والمحتوى رؤية وإخراجاً، والتواصل مع مختلف الكتّاب في القطر وخارجه، وتوسيع دائرة الحوار بين الأصالة والحداثة، وتعزيز مجال حرية الرأي والرأي الآخر

تحت سقف الثوابت الوطنية والقومية، واختيار عناوين نوعية ومُلحّة للمفّات شهرية والكتابة فيها بما يستجيب للأسئلة الراهنة والإجابة عنها، ذلك ما يُعمّق مسار «الموقف الأدبي» ويُضيف إلى ما أنجزه مؤسسوها العظام ومَنْ تعاقب على إدارتها، الذين قدموا من دون شكّ عصارة فكرهم وجهدهم ضمن الإمكانيات المحدودة التي كانت تتحكم في كثير من طموحاتهم. ومهما تكن المصاعب فإن الرهان يبقى على الأمل بتحقيق الأجل والأفضل في مواجهة التحديات الثقافية التي تزداد خطورة يوماً بعد آخر بازدياد هجمة العولمة المتوحشة التي وضعت نصب عينيها تفتيت الهويات واستهداف بلادنا وقيمنا ولغتنا وتراثنا، وأمركة الثقافة كمدخل لأمركة خياراتنا السياسية والهيمنة على قرارنا الوطني.

إن كل كاتب معني بما تطرحه هذه المرحلة من مسؤوليات، ولا يمكن لأسرة أي مجلة وحدها أن تحقق الطموح المنشود في الدفاع عن ثقافتنا الوطنية القومية في سياقها الإنساني ورفع مستوى أداء ونتاج «الموقف الأدبي» ما لم تتعاقد جهود الكتاب كلهم سواء عبر ما يعدونه للنشر فيها أو ما يبذرونه من ملاحظات ترفع باستمرار من سويتها لتواكب كل جديد

وتتفاعل مع قضايا المجتمع وتحقق ما يصبو إليه الأدباء في نشر
نتائجهم ووصولهم إلى أوسع دائرة من القراء داخل القطر
وخارجه. وفي ذلك ليتنافس المتنافسون.

الموقف الأدبي وذكرياتنا معها

أحمد بوبس

ما عساني أقول لمجلتنا الغراء (الموقف الأدبي) في عيدها الذهبي، إلا كلمات حب مزركشة بياقة ورد، تضم خمسين جورية بعدد سني عمرها. وما العمر يُعد بالسنين وإنما بالعطاء. و(الموقف الأدبي) في ذلك نبع من العطاء لا تُتضبه السنون، فهي كالنبع الذي يأخذ مياه الأمطار، فيصفيها وينقيها، ثم يقدمها للناس رقراقة عذبة. أليس هذا ما يفعله نبع الفيحة بالسيول التي ترده موحلة طينية، وتخرج منه زلالاً سلسيلاً.

وصدور مجلة (الموقف الأدبي) في أيار 1971، كان حدثاً أدبياً وثقافياً هاماً. فقد كانت الساحة الثقافية والأدبية في سورية متعطشة لمثل هذه المجلة، إذ لم تكن في الساحة سوى مجلة (المعرفة) التي تصدر عن وزارة الثقافة، وقطرات من الماء

لا تشكل نهراً. لا سيما وأن معظم المجلات الثقافية والأدبية الخاصة كانت قد توقفت.

وعلاقتي مع مجلة (الموقف الأدبي) بدأت - قارئاً - منذ عددها الأول عام 1971، وكنت قد نلت الشهادة الثانوية حديثاً. وكان رئيس تحريرها الأديب صدقي إسماعيل وسكرتير تحريرها جلال فاروق الشريف مؤسس الصحافة السورية الرسمية، وضمت هيئة التحرير غسان الرفاعي وزكريا تامر ومحي الدين صبحي.

أما علاقتي بالمجلة - كاتباً - فبدأت عام 1982، حين دعاني رئيس التحرير الدكتور عدنان بفجاتي للكتابة فيها، وأوكل إلي إجراء ندوة العدد. وبالفعل أجريت ندوات بمختلف القضايا الثقافية لمدة عام. وأتذكر أهم ثلاث ندوات أجريتها للمجلة.

الندوة الأولى بعنوان (أدب الأطفال في سورية). نشرت في العدد رقم 132 لشهر نيسان 1982. وشارك فيها الأديب نصر الدين البهرة والناقد في أدب الأطفال الدكتور عبد الرزاق جعفر. وتناولت المشاكل والعوائق التي تقف حائلاً دون تطور أدب الأطفال. وسبل علاجها.

الندوة الثانية حملت عنوان (من أجل موسيقا قومية).

نشرت في العدد 133 لشهر أيار 1982. وشارك فيها الناقد الموسيقي صميم الشريف والموسيقي صلحي الوادي وعازف البيانو غزوان الزركلي. وناقشت الندوة سبل الوصول إلى موسيقا كلاسيكية بالقوالب الغربية (سيمفونية - كونشرتو - سوناتا...) نابعة من الموسيقا العربية وألحانها الشعبية. أسوة بتجارب موسيقيي الشعوب الأخرى، وفي مقدمتهم الموسيقي الهنغاري (بيلا بارتوك).

الندوة الثالثة كانت بعنوان (السينما في سورية). نشرت

في العدد المزدوج 149 - 150 لشهري أيلول وتشرين الأول 1983. وشارك فيها الناقد السينمائي رفيق أتاسي والمخرج أمين البني والفنانة منى واصف. وتناولت الندوة مختلف جوانب السينما السورية، إنتاجاً وإخراجاً. وتطرقت إلى المشاكل التي تعيق تطور هذه السينما.

بعد ذلك كان لي مساهمات متفرقة في المجلة حسب هيئات التحرير التي تناوبت عليها. لكنني لم أنقطع عن متابعتها قارئاً مداوماً. فهي المنبر الأدبي الأهم في سورية. ولكونها ظلت دائماً تفتح صفحاتها للمذاهب الأدبية كافة، وإن كانت في مراحل قليلة تتحاز - حسب هيئة تحريرها - لمذهب أدبي أو لون أدبي على حساب المذاهب والألوان الأخرى.

واليوم تعود علاقتي بمجلة (الموقف الأدبي) إلى سابق
عهدها من الوطادة، بعد الدعوة الكريمة التي تلقيتها من
الدكتور محمد الحوراني رئيس اتحاد الكتاب العرب والأدبية
فلك حصرية رئيسة تحرير المجلة. وأملني أن أضع لبنة صغيرة في
صرح الحركة الأدبية المتجددة لمجلتنا الغراء.

الكتابة، لا تأتي بعد الوقت المخصص للحب؟

حسين عبد الكريم

كانسات إملاء النظافات، ونحو وصراف الابتسامات..
تجيء الكتابة في الوقت المخصّص لأفعال الحب... لا نجد
في أي ركن أو زاوية... ركاماً لغوياً أو استهتاراً..
عند أشواقنا المبحوحة قليلاً، نلتقي والكبيرين /حنا
مينا/ و/محمد الماغوط/، في مطعم يستقرُّ /ضوء قمره/ آخرَ
الرّبوّة في دمشق، ذات الجدائل المترامية، الهبوب، كسماء
عريقة..
الكائناتُ المدهشات، يركض معهنّ الفرحُ وعطرُ
مشاغب... يتعالقُ الحكيُّ والإصغاء..
قال لي /حنا مينا/ في مقبلِ كأسه المشتاقّة:
سورية منجمُ المحبين!!

سألته /مايا/ :

الحبيبات أين منجمهن؟!؟

أجابها: حين نكتب، لا ننسى أننا محبون... ولا يمكن
لحبونا أن يمشي، من دون خطاكن..
وهل نكون محبين، من دونكن،

أنتن الهطل الجميل على بساتين المشاعر!!؟!

/مايا/ قدّمت للأديبين الحبيبين قصة، أو ورقاً دفتراً
مرتبكاً وجعه... أو الحبر أقل من الأفكار... قلت لها: أنت
أجمل ما تكتبين... بل أجمل من الدفاتر والأقلام..

ال / حنا / الحميم، يقرأ في ضحكاتنا عناوين البروق،
أكثر من قراءته الأوراق..

في الأيام التالية: كتبت /ثلاثية الخوف/ تلخص هطل
الجمر على تلال عاشق، تهزّمه فصحي جسد /مايا/ تردعه
أنوثها عن النطق....

قرأ القصة الصديق الكبير فايز خضور، وكان أميناً
لتحرير مجلة /الموقف الأدبي/ وكان رئيس التحرير الشاعر
/محمد عمران/ وقته المطوي آنذاك في أدراج الأوجاع، وهموم
الجسد التفصيلية..

حين صدرت المجلّة، كانت /ثلاثيةُ الخوف/ في صدر صفحاتها..

حملتها وكان الـ فايز، الجميل إلى مقهى الرّصيف، في فندق الشام، حيث نلتقي و/الماغوط والـ /حنا/ و/حسين حمزة/... وبعد قليل الرّسام الأعجوبة /فاتح المدرس/... الـ حمزة يعنيه اقتناء اللوحات، ليعرضها في صالون بيته، القريب، ويبيعها لاحقاً... قرأ القصة /حنا مينا/ قال لي:
تحيّة للكتابة، إنّها الأمّ الجميلة، التي لا تتعبُ من مصائر أبنائها!!

/الموقف الأدبي/ أمّ، وحيبيّة، عواطفها المحابر... أسرارها الأشواق... ليس في وسعها الأحزان العادية، كما يحلو /مثلاً/ لشجرة /تُقصّصُ/ أظافرَ أغصانها العاصفة المراهقة، أذكرُ جرحَ /الموقف الأدبي/ كيف يتعاملُ مع جُرح مودّاتنا اللغوية، ومع قناعات حبرنا،

نراها تُؤوي حناننا كالصديقة الراقية، تعتنني بأحلام أصدقائها... تقول لكلّ كاتب: أنت محميُّ برفع العاطفة النبيّة، لا يقدر على وعيك الجرُّ وجرمُ الخيبات!!

نتباهى بأشواقنا، وحبر الحنين... /الموقف الأدبي/ في
شبابها المتكرر، تحاول ألا تخطئ كحل قصة من قصصها،
أو غمزة قصيدة، أو همسة زئار خصر مقالة، في النقد أو في
العشق أو الأمنيات..

لا تتعجب كعادة النشfan، والأغصان اليابسة..

ينبت في عناوينها معنى الأمومة المشتاقة... الذكية، في
انتقاء أبهى الآمال... حتى حين تُغضبها بالإهمال، أو الكسل،
لا تكون شريرة تدرّب على يدي فصاحتها أننا محبون... وأنا
عشاق لا ينطفئ نور عشقنا، عند منعطفات الأمنية الصعبة
تُسافر في أوصالنا الكرامات وبهجة التحيات الحلوة... لا وقت
في التأمل، ينجو من التحيات!! الكتابة أم عجيبة، لا تصاب
حالاتها المزدهرة بالخرف..

كالينابيع تُهدي العذوبة ومفاهيم الجريان وأفكار
الضفاف وعناداً شرساً يحرس النبع من الهديان!!
نستدين من صباحاتها الإشرافات وأوراق العواصف
المبصرة..

نتعاون ورسائل العينين، لتزدهي معاني نظراتنا..

فِى مَرَاتٍ وَمَرَاتٍ تُعِيرُنَا مِنْ وَقْتِهَا وَقْتًا بَسِيطًا زَاهِرًا ،
لِتَكْبِرَ بِهِ أَوْقَاتُنَا الطِّفْلَةَ ، مِنْ دُونِ رَهَبٍ وَتَرَدَّدٍ ..
لَا يُوْجَدُ فِى حَيْثِيَّاتٍ تَفْكِيرَهَا أَمْكَنَةٌ مَظْلَمَةٌ ، لَا تَحْيَا بِهَا
الأحلام...

يَتَسَعُ بِهَاؤُهَا لُضِيَاءَاتٍ كَثِيرَةٌ...
كَالْكُرُومِ البَدِيعَةِ فِى أَوَاخِرِ الرِّيَّاحِ ،
تَسْقِي وَتَحْمِي وَتُؤَلِّفُ أَوْلَادًا وَاعْدِينَ ،
وَمَصَائِرَ وَاعْدَةً... تَبْدَعُ الأَسْئَلَةَ الذَّكِيَّةَ اللَّافِتَةَ ،
كَالدَّرُوبِ ، فِى الأَعَالِي تَبْتَكِرُ المَفَارِقَ وَرُؤْيَى الهَضَابِ ، فَلَا
يَشْقَى سَهْلٌ فِى المَجِيءِ إِلَى الزَّهْرَةِ العَالِيَةِ .

المحتوى

5.....	الموقف الأدبي ورحلة الخمسين عام تقديم: فلك حصرية
21.....	صدقي ودمشق.. ونحن/ الدكتورة نجاح العطار
29.....	العقلي واللا معقول من يودليلر إلى الفن الحديث
29.....	أنطون مقدسي
59.....	المعبودة / عبد الوهاب البياتي
69.....	الواسطي... ورسوم مقامات الحريري/ طارق الشريف
	آراء ومواقف
83.....	قضايا الأديب العربي المعاصر المؤتمر الثامن للأدباء العرب
94.....	ترجمة: رشيد ياسين
95.....	الحس الجماهيري ورياء النقد الأدبي/ صدقي إسماعيل
141.....	شهادات
143.....	مجلة الموقف الأدبي (تواصل وعطاء وارتقاء)
143.....	أ.د. حسين جمعة
153.....	«الموقف الأدبي»: موسوعة الكُتَّاب العرب في نصف قرن
153.....	نذير جعفر
159.....	الموقف الأدبي وذكرياتي معها/ أحمد بوبس
163.....	الكتابة، لا تأتي بعد الوقت المخصص للحب؟/ حسين عبد الكريم

إصدارات سلسلة
كتاب الجيب السابقة

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	م
2021	فلك حصرية	فلك حصرية	أبو الطيب المتنبي حياته وشعره	162
2021	أ. عيسى فتوح	أ. عيسى فتوح	آراني ومشاعري	163
2021	أسهيل الشعار	أسهيل الشعار	ومضات (شذور وأمثال)	164
2021	أ.د. فاروق اسليم	أ.د. فاروق اسليم	الثورة رواية اجتماعية قومية	165