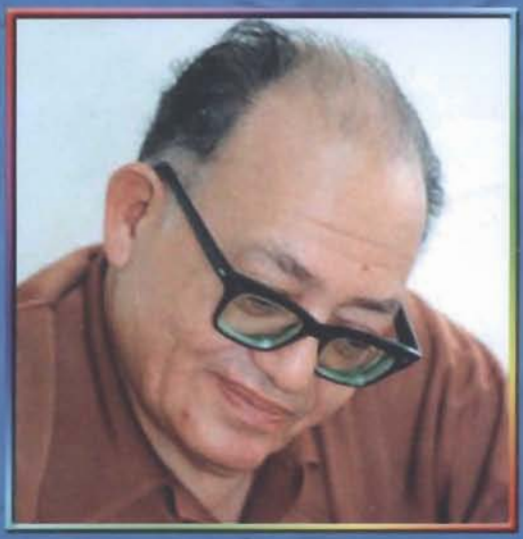
الإبداع والحضارة عند شكري عياد

د. جمال الجزيري



دراسة

دار النابغة للكتاب

د . جمال الجزيري

دار التلاقي للكتاب

تعنى بنشر الثقافة الرفيعة والإبداع المتميز

المدير العام : **د . أسرار الجراح** مدير النشر : **السمّاح عبد الله**

جمهورية مصر العربية – الجيزة – العجوزة

54 شارع شاهين – الطابق الأرضي – شقة **7**

تليفون : **0117652396 – 33477903**

Email : altalaqi22@yahoo.com

اســـم العمل : الإبداع والحضارة عند شكري عياد

المـــــؤلف : د . جمال الجزيري

السلسلة : الدراسات الأدبية

الطـــــــبعة : الأولى

تاريخ النشر : القاهرة، يناير 2010

تصميم الغلاف والإخراج الفني : سين عين

النـــاشـــــر : دار التلاقي للكتاب

عدد الصفحات : 136 صفحة

عدد النســـخ : **1000** نسخة

مقاس الكتاب :(متوسط) 14 x 20

رقـــم الإيداع :

*** حقوق الطبع والنشر محفوظة لدار التلاقي للكتاب. ولا يجوز طبع أو تصوير أو تسجيل أي جزء من الكتاب ، دون موافقة الدار .**

*** الآراء الواردة في الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجهات الدار وإنما هي وجهة نظر المؤلف .**

الإبداع والحضارة عند شكري عياد

دراسة

د. جمال الجزيري

الطبعة الأولى

دار التلاقي للكتاب

يناير 2010

مفتتح حضاري

"وحياتنا اليوم قد تعرضت لهزات سياسية واجتماعية، وحركات انتقالية، أشاعت في تفكيرنا مظاهر اضطراب، وأعراض فوضى، نقاسي – ولاسيما في دور العلم – مرارتها كل حين، ونشعر بواجب إصلاحها وعلاجها، ولعله من سبيل ذلك، أن نتحدث، كلما لاحت الفرص، عن مناهج تفكير المفكرين، ونرقب مواضع الدقة فيها، ومكامن الضعف منها." (أمين الخولي. ***الأعمال الكاملة***. الجزء العاشر. ص 263)

"إننا نعيش في الثقافة الغربية بوجدان شرقي، كما يعيش العامل داخل النظام الرأسمالي بوجدان الصانع الفردي. ولا خلاص من هذا الحال إلا بأن يكون لنا وجدان واحد ووعي واحد: سمه وعيا عربيا إسلاميا ذا طابع حديث، أو وعيا عربيا حديثا عربي السمات إسلامي الروح، هو على كل حال وعي لم يخلق بعد،

وإلى أن يخلق فنحن أمة تعيش بين الوجود والعـــدم."
(شكري عياد، ***بين الفلسفة والنقد***، ص 8)

"أعتقد أن في الإمكان كسر هذا الجمود الـــذي نشعر به في حياتنا كلها، وأعتقد أيضا أن للفنـــان أو للكتاب الحاليين بالذات دورا كبيرا إن لم أقل الدور الأكبر في كسر هذا الجمود. لقـــد قلـــت أن يبـــدأ بفكرة، والفكرة لا توجد بدون بحث. وقد يكون من العسير أن نجد الآن صياغة واضحة ومحددة لفكـــرة سياسية أو اجتماعية تقود كفاحنا ولكن من الممكـــن في تقديري أن نكتشف الفكرة الفنية القادرة على أن تـــضيء الطريـــق". (شكري عياد، 1972، من حوار أجراه معه عبد الرحمن أبو عوف)

"إنني حاول الآن أن أضع خلاصـــة دراســـاتي وتجاربي في النقد وحوله في مشروع نظـــري واحـــد مترابط الأجزاء، يتناول طبيعة العمل الأبي، وطبيعـــة العملية النقدية، وخصائص لغـــة الأدب، وعلاقـــة الأدب بالإبداع الحضاري". (شكري عياد، ***على هامش النقد***، 1993، ص 150)

مقدمة

إذا نظرنا إلي أعمال شكري عياد (1921-1999) وجدناها كثيرة ومتنوعة. وأمام هذا التنوع وتلك الكثرة لا يملك الدارس إلا الوقوف على عتبة هذه الأعمال حائرا فلا يعرف من أي باب يلجها، وإن كان يدرك معظم الأبواب. الاختيار صعب، فهناك موضوعات كثيرة جدا تلفت النظر إلى نفسها في كتبه ودراساته، خاصة وأن أعمال عياد لم تحظ بالتقدير النقدي المناسب بعد. فهناك مثلا موقف عياد من المدارس النقدية الحديثة. وهناك مفهومه للقصة القصيرة. وهناك إسهاماته في تطوير علم الأسلوب وإرساء قواعد علم الأسلوب العربي. وهناك تناوله للأسطورة وعلاقة الأسطورة بالتراث الشعبي .وهناك النقد التطبيقي عنده، وهناك تصوره لمفهوم الشعر وعلاقته بالشعر التقليدي والشعر الحديث. وهناك قنوات الاتصال بين قصصه القصيرة وبين مفهومه، كناقد، عن الأدب بوجه عام والقصة القصيرة بوجه خاص، وما إلى ذلك من موضوعات ثرية جديرة بالدراسة النقدية.

وهناك الربط بين أعماله الفكرية العامة مثل الحضارة العربية (1967)، نحن والغرب (1980)، في البدء كانت الكلمة (1987)، تطبيق الشريعة وصياغة الحاضر (1991)، الدين والعلم والمجتمع (1991)، مدارس بلا تعليم وتعليم بلا مدارس (1999). فيمكن بيان الأسس المشتركة بين هذه الأعمال الفكرية العامة وبين أعمال عياد النقدية . كما أن هناك موضوع مثل طريقة ترجمة عياد للنصوص الأجنبية إلى اللغة العربية ودرجة تصرفه في هذه الترجمة وإلى أي مدى يحاول تطبيع النص الأجنبي في الثقافة العربية، فلا نجد في الترجمة غموضا أو التباسا. كما أن هناك الربط بين سيرة عياد الذاتية

في العيش على الحافة (1998) وأعماله القصصية وروايته الوحيدة الطائر الفردوسي. كما أن هناك الأسلوب الذي يخاطب به القارئ، فنجد في أسلوب عياد، خاصة في السنوات الأخيرة، ميلا نحو الشاعرية الرقيقة والصوفية الشفافة.

هناك أيضا نظرة عياد إلى النص، سواء أكان أدبيا أم غيره، وكيف تحدد هذه النظرة أو الرؤية طريقة تعامله مع النص، وتنصب هذه الرؤية على الحضارة التي أنتجت النص. ولعل هذه الرؤية الحضارية للإبداع بدأت بالمنهج التاريخي الذي اتبعه عياد في رسالتيه للماجستير والدكتوراه ثم تجاوز بعد ذلك حدود المنهج التاريخي وانطلق خارج هذه الحدود ليلقي الضوء على كافة الأبعاد الحضارية للنص. فكل حضارة لها طريقة خاصة في إنشاء النصوص، سواء علي مستوي الشكل أو مستوي المضمون أو في العلاقة بينهما ودرجات تجلي كل منهما في الآخر، كما أن الحضارة الواحدة تتفاوت طريقة إنشاء النصوص فيها حسب أطوار هذه الحضارة.

ومن هنا سنحاول في هذا الكتاب أن نلم بأبعاد العلاقة بين الإبداع والحضارة عند شكري عياد لعدة أسباب: أولا، يدفعني إلى دراسة هذا الموضوع سبب شخصي وهو أن هذا الموضوع له جاذبية خاصة لدي، فبدون معرفة السياق الحضاري الذي أنتج فيه النص وكيف أن هذا السياق أثر تأثيرا كبيرا في صياغة النص على كل المستويات: المفردات اللغوية، الأسلوب، رؤية العالم، الأيديولوجية التي ينبني عليها النص، الرؤية الجمالية للإبداع، السمات التذوقية الخاصة بحضارة ما ومدى اختلافها عن سمات التذوق في حضارة أخرى، الخ – بدون كل هذا سنقع في شباك عولمة زائفة لن تؤدي بنا إلا إلى فقد هويتنا على كل المستويات والبقاء عرايا وسط ثقافات متميزة تتمسك بأصولها الحضارية والثقافية وترتدي أثواب هذه

الأصول التي تدل عليها. ثانيا، لم يدرس هذا الموضوع من قبل . ثالثا، كان عياد يريد أن يكمل ثلاثيته دائرة الإبداع (1986) واللغة والإبداع (1988) بكتاب ثالث عنوانه الإبداع والحضارة، ولكن القدر لم يمهله حتى يقوم بهذا المشروع النقدي المهم . ورابعا تطمح الدراسة الحالية لأن تكون مقدمة في تاريخ الأدب، أو بالأحرى إلقاء نظرة ولو عابرة على التعالق بين تاريخ الأدب وتاريخ الحضارة التي أنشئ فيها، لأن عياد كان يريد أن يحاول طريقة جديدة للتأريخ للأدب. وبما أن "أول ما ينصرف إليه معني 'التأريخ الأدبي' هو ذلك النوع من الدرس الذي يتناول الإنتاج الأدبي (لأمة أو لغة أو قطر) مجتمعا، ويحدد إطاره الزماني والمكاني. ويتبع ذلك أن يبين العوامل التي أثرت فيه، ثم يتبع ذلك أن يلاحظ تطوره"(عياد، "الشكل والصنعة في الرواية المصرية"، 183). فإن دراستنا هذه يمكن أن تطمح إلي أن تبين الأسس العامة التي يمكن أن يقوم عليها مثل هذا النوع من التأريخ.

فهذه الأسس تجعلنا ننظر إلى أي أدب نظرة نقدية فاحصة واعية، فلا ننجذب إلى تقليد هذا الأدب تقليدا أعمى كما يحدث في أغلب الأحيان. فربما كان أسلوب أدبي معين إفرازا لحضارة معينة ويعكس بعض الجوانب الأيديولوجية والفكرية الخاصة بهذه الحضارة. لذلك عندما ننقل هذا الأسلوب مباشرة إلى حضارة أو لغة أخرى دون أدنى تغييرات ينتج الغموض الذي نعاني منه خاصة في الشعر والنقد. فما يصلح لأمة ما قد لا يناسب ذوق أمة أخرى. وما يمثل قمة الإبداع الأدبي في الغرب قد يمثل – عند نقله حرفيا – حضيض التقليد الاتباعي في الشرق أو العالم العربي. فلا يمكن فصل الأسلوب الأدبي عن الرؤى الفلسفية والثقافية والعقائدية والحسية والتذوقية للأمة التي تنتجه. وما يحدث عند النقل يتمثل في أن يقوم الأديب بمحاولة فرض هذه الرؤى على الأمة التي يكتب فيها ولها، وبالتالي قد ينصرف عنه

الجمهور لأن هذا الأديب جعل نفسه بعيدا تماما عن رؤى هـذا الجمهـور ووجدانه الأدبي.

ولا نتناول في هذه الدراسة تلك الأسس في النقد بوجه عـام، وإنمـا نقصر تناولنا علي أعمال عياد النقدية. وبذلك يمكننا أن نرسـي لبنـة في المشروع النقدي الكبير الذي كان أستاذنا يتمنى أن ينجزه. ولا نقـول إن الدراسة الحالية تأريخ للأدب، فهي لا تتناول رؤية عياد لتطور الأشـكال الأدبية في كل أمة أو لغة أو قطر، وإنما تبين المعايير الفنية التي استقاها عياد من معايشته للنصوص، قديمها وحديثها، الأدبي منها والنقـدي، وإدراكـه للظروف الحضارية التي أنتجت هذه النصوص، بالإضافة إلي رؤيته الخاصـة التي أضفاها علي هذه المعايير والأسس الفنية. ولو كان القدر أمهل عيـاد قليلا لكان أنجز مشروعه. لكن الأماني بقيت أماني كما يقول أستاذنا.

إن المتأمل في مشروع شكري عياد النقدي يذهل لاستمرارية رؤيتـه الحضارية للإبداع في أعماله النقدية بدءا من رسالته للماجستير حتى آخر أعماله. ولا عجب في ذلك فشكري عياد "يؤكد .. صلة التـاريخ الأدبي بالذاكرة الحضارية للإنسان عبر اللغة وطاقاتها الجبارة"(الشاذلي، "شكري عياد بين التاريخ والنقد والذاكرة الحضارية، 45). فهذه الذاكرة الحضارية تلعب دورا فعالا في صياغة الإنتاج الأدبي لعصر ما؛ وإن كان هذا الـدور غير منظور، بدرجة كبيرة، من قِبَل أبناء العصر، حيث أنهم يعيشون في هذا العصر ولا يمكنهم الخروج منه حتى يتسنى لهم النظر إليه نظـرة شـاملة تجعلهم يلمّون بأبعاده ويحددون جوانب موقفهم الحضاري والتاريخي مـن الإبداع بدقة. كما أن الأديب ينظر إلى العالم من خلال هـذه الـذاكرة. وبالتالي نجد أن هذه الذاكرة تترك بصماتها على إنتاجه، بصمات واضـحة قوية عندما يكون الأديب على وعي حساس بإطار حضارته ويضع نـصب

عينه أبناء هذه الحضارة كجمهور مرتقب. وعندما يصدق في توجهه إلى هذا الجمهور، يمكن لإنتاجه أن يصل إلى أنواع أخرى من الجمهور خارج حضارته. أما إذا وضع نصب عينه، في المقام الأول، جمهورا خارج حضارته، فإنه لن يصل إلى هذا الجمهور أو ذاك.

الذاكرة الحضارية متواجدة بقوة داخل كل أديب مبدع يبتغي التواصل مع جمهور حضارته، وإبراز رؤى – في هذه الحضارة – قد تغيب عن هذا الجمهور. كل ما هنالك أن النسب بين جوانب هذه الذاكرة تختلف من أديب لآخر، فالرؤية الخاصة بالأديب تؤثر على هذه الذاكرة والعكس صحيح. ومن هنا نجد تباينا جميلا بين الأدباء، لأن كل أديب مبدع له رؤية خاصة وتصور معين للأمور. وهذا التصور ينبع من تأمله لأحوال الحضارة التي ينشأ فيها، ذلك التأمل الخصب الذي يقوده إلى إدراك جوانب البهجة النفسية واللذة الروحية والإشراق الفكري في هذه الحضارة. كما يمكّنه هذا التأمل أيضا من اكتشاف ما ينقص هذه الحضارة على المستوى الوجداني والروحي، أو ما يمكن أن يكون قد تم تشويهه في هذه الحضارة. ويقوم الأديب بمزج هذا التصور بتلك الذاكرة الحضارية لينتج في النهاية مزيجا متفردا يمكّنه من التعبير بطريقة أدبية وفنية مبتكرة.

وهذا الاهتمام بالجانب الحضاري من قبل عياد يرجع، في أحد جوانبه، إلى تكوينه الشخصي ونشأته الريفية ذات الطابع الخاص. يقول احمد عبد المعطي حجازي: "ولنتذكر بادئ ذي بدء أن شكري عياد كان بحكم نشأته في ريف المنوفية الخصيب شديد الاعتزاز بأصوله الثقافية والحضارية؛ ولا يطامن من هذا الشعور انتماؤه لأسرة كانت تعيش كما يقول على الحافة اقرب إلى الفقر منها إلى الغنى أو في مترلة بين المترلتين؛ وربما زاده هذا

الوضع الحضاري المتوتر اعتزازا بجذوره الضاربة في حضارات المعربين والعرب والمسلمين" ("أول التجديد قتل القديم فهما"، 24). ودون أن نفرض سيرة عياد الذاتية على نقده الأدبي، يمكننا أن نقول إن ميله للعزلة والعيش على الحافة مكّنه من النظر المتأني إلى الإبداع الأدبي والنقدي. وهذا بدوره جعله يكتشف الأبعاد الحضارية والتاريخية والاجتماعية التي تحيط بأدب ما في فترة ما؛ أي "جدل الصراع الاجتماعي والتاريخي"، على حد قول عبد الرحمن أبو عوف("قضايا النقد والمنهج"، 30).

كما أن نشأة عياد الريفية في مجتمع يحتفظ بكل شيء ولا يستغني عن أي شيء بسهولة ويميل إلى المحافظة – هذه النشأة أثرت في نظرته إلى الحضارة العربية وتراثها الفكري والفلسفي والروحي والوجداني. فعياد لا يستغني عن أي شيء في هذه الحضارة وتراثها إلا بعد التأمل الطويل والتفكير المتأني في قيمته. فبعد أن يقتله فهما ودراية يقرر ما إذا كان سيستغني عنه أم يجدده ويحاول إظهار قيمته لنا في الوقت الحاضر، سواء أكان على المستوى الأدبي أم النقدي أم الفكري بوجه عام. كما أن اعتزاز عياد بأصوله الثقافية والحضارية لا يجعله يتلهف على اتباع ما ينقل عن الغرب. فعياد لا يقبل الإبداع الغربي، سواء في الأدب أم في النقد، إلا بعد أن يقتله فهما ويستخلص منه العناصر التي يمكن أن تفيد التجربة العربية في النقد والأدب. وهنا يقوم عياد بتخليص الوافد الغربي من أصوله الفلسفية والأيديولوجية التي لا تناسب الحضارة العربية، أي يجعل الأسلوب الوافد قابلا للنمو في التربة العربية. فلا يفرض هذا الوافد على الحضارة العربية، وإنما يخلصه من العناصر الغريبة حتى يصلح لأن نستفيد منه في التعبير باللغة العربية. وهنا تصبح الكتابة الأدبية والنقدية باللغة العربية قادرة على تمثل

الإمكانات التعبيرية والحضارية لهذه اللغة. وبالتالي يمكن القضاء على بعض الكتابات التي تتخذ شكل اللغة العربية وتتمثل وجدانا وذوقا أجنبيا.

ولا تقتصر هذه الرؤية الحضارية عند عياد على الإبداع الأدبي؛ بل تشمل كل إبداع تنتجه أمة من الأمم أو عصر من العصور؛ فتشمل الأدب والنقد والفكر والتاريخ ."يمثل شكري عياد، في حياتنا المعاصرة، نموذجا فريدا لناقد أدبي كبير، ومثقف عربي أصيل، زواج بين الفكر والأدب والنقد، مثلما مزج بحس أدبي مرهف بين الثقافة والحضارة والأدب"(الشاذلي، "البحث عن نظريات المعنى"، **20**). كل هذا يجعلنا ندرج نقد شكري عياد "في إطار التفسير الحضاري للأدب" على حد قول ماهر شفيق فريد("جدلية الإبداع والنقد"، **77**) ، أو كما ينص عياد في العنوان الفرعي لكتابه الرؤيا المقيدة (**1978**).

بالإضافة إلى نشأة عياد الخاصة التي أشرنا إليها أعلاه، يمكن إرجاع هذا المنحى عند عياد أيضا إلي ارتباطه المبكر بجماعة الأمناء وعلى رأسها أستاذنا أمين الخولي. فهذه الجماعة كانت ذات طابع تأصيلي واقعي لا تنغلق على التراث العربي ولا ترفض الوافد الغربي رفضا كليا، وإنما تمحص كلا المصدرين وتقتلهما بحثا وفهما حتى تصل إلي كل ما هو نافع ومفيد فيهما. كما أن نشأة هذه الجماعة في وقت انتشرت فيه دعوى الفن للفن في الفنون التشكيلية آنذاك جعلتها تتخذ اتجاها أكثر توفيقا أو فلنقل شبه مضاد، وهو ربط الأدب بالحياة. وربما يرجع هذا إلى النشأة الدينية لأمين الخولي حيث يدل الدين على أن كل شيء ذو مغزى وهدف، كما يرتبط الدين بالحياة ارتباطا وثيقا ويغذي تدفقها، لا أن يجمّدها أو يقتلها كما يتصور بعض رجال الدين والدعاة الجدد.ومن هنا انتقلت هذه النظرة إلى الأدب.فالأدب لا يمكن أن ينفصل عن الحياة ولابد له أن يلعب دورا حضاريا مهمًّا يدفع

بالحضارة إلى الأمام. "كانت الجماعة قد أعلنت أن الطريق الصحيح إلى التجديد هو الاستغراق في فهم القديم ودرسه وأن الفن ينبغي أن يكون للحياة دون نسيان للذات"(راضي، "شكري عياد: الباحث والمعلم والإنسان"، **10**). لقد كان أستاذنا أمين الخولي مثالا للباحث الواعي والفنان الصادق الذي لا يقول أية كلمة إلا إذا كان يؤمن ويحس بها جيدا. كما أن نشأته الأصولية الواعية المتسائلة جعلته يتخذ موقفا محددا وصارما من المعرفة بشتى أنواعها. فلقد كان أمين الخولي "يؤمن بأن المعرفة حرية، عمل إنساني مجيد، لا تكتمل الكرامة الإنسانية ولا يصح المجتمع الإنساني بدون السعي إليه ولهذا كان درسه أكثر من ساعة علم، كان تجربة عقلية"(عياد، "مقدمة"، **3**). مادامت المعرفة حرية، فلا يمكن أن تكون مقيدة أو متحجرة أو محصورة في أفق ضيق. لذلك عندما يحصر أديب أو كاتب ما فكره في إطار ما دون أدنى مبررات حضارية، ، فإن عمله هذا يفتقد الكرامة الإنسانية ولا يساهم في بناء المجتمع الإنساني الخاص أو العام. هذه الحرية المعرفية الواعية الرشيدة جعلت أستاذنا الخولي لا يرفض الواقع أو يتمرد عليه تمردا أرعن، وإنما يجمع "بين قبول الواقع الناقص والاستشراف إلى الكمال الممكن"(المرجع نفسه، **4**). فلقد كان أستاذنا ينظر إلى الواقع على ضوء العصر الذي أنتجه، ويقتل هذه الظروف فهما واستيعابا حتى يستطيع أن يصل إلى النقاط التي يمكنه منها تغيير هذا الواقع والوصول به إلى درجة ما من الكمال المرتجى.

وهذه النظرة إلى الواقع امتدت إلى التراث. فلم يرفض أمين الخولي التراث رفضا تاما، ولم يقبله على أنه مجرد بناء قديم ينتمي إلى عصور سابقة لا تمت للحاضر بصلة. "فاحترامه للعقل البشري هو الذي يدعوه إلى احترام آثار هذا العقل التي خلفها على مر العصور، واحترامه للعقل البشري أيضا

هو الذي يدعوه إلى مطالبة هذا العقل أن يقوم بمسئوليته عن إنارة السبيل أمام كل جيل"(المرجع نفسه، 4). فالحرية المعرفية التي كان يؤمن بها الأستاذ جعلته يحترم حرية الأجيال السابقة في إنتاج ما تراه من معرفة. كما أن الوعي الذي يكتنف هذه المعرفة يجعله يبحث عن "القيمة" التي تكمن في هذا التراث، تلك القيمة التي يمكن أن تبعث الجوانب "العفية" فيه وتخرجها إلى النور في واقعنا، حتى نستضيء بها في هذا الواقع وفيما يجيء من الأيام.

الاستفادة من التراث ليست قسرية أو مفروضة. فهذه الاستفادة حضارية تلقائية تنبع من بذور كامنة في التراث نفسه، بذور تحتاج من ينقب عنها في دأب وإصرار وبصيرة واعية، بذور تحمل بصمات العصر الذي تكونت فيه وتتضمن إمكانات يمكنها أن تمتد لتصل إلى حاضرنا في آن. لذلك كانت النزعة المحافظة عند أستاذنا أمين الخولي نزعة متميزة ومستنيرة. "وكانت المحافظة تدعو إلى درس القديم في ظروفه التاريخية – بقدر ما يمكننا أن نفهم هذه الظروف – واستبقاء ما يصلح منه لحاجات العصر، ليظل حاضرنا موصولا بماضينا. وكان التجديد يشير إلى كل ما حصلته الإنسانية – في الأيام التي غبنا عن بمائها – من علوم ومعارف لتكون كلها مددا لحاضرنا المجدد، ومستقبلنا المرموق"(المرجع نفسه، 6). فهنا تقترن المحافظة بالتجديد اقتران الشمس بالنهار، ذلك الاقتران الذي يتضمن أن التمسك بجزء من القديم لا يدل على تزمت أو تعصب، وإنما على إدراك ما في التراث من قيمة يمكن أن نستغلها في إثراء واقعنا وتجديده.

وقبل أن أبدأ في هذه الدراسة القصيرة، أود أن أؤكد أنني ما كتبتها إلا لأن "الزنقة" أو الورطة الحضارية التي نعانيها منذ ما يزيد على ثلاثة عقود من الزمن استلزمت صرخة حق في وجوه "الكتاب" الفاقدين لشروط وجودهم حضاريا. لابد لنا أن نلجأ إلى كتابات شكري عياد الآن حتى

نستخلص منها بعض الأسس العامة التي تمكننا – إذا كنا صادقين مع أنفسنا ونريد أن نتخلص من معوقات إبداعنا الآن، خاصة في الشعر – أن نعي أنفسنا وندرك ما نحن صانعيه بأمتنا وإبداعنا وبالتالي نعي مسئوليتنا الحضارية والإبداعية، ومن هنا نكاشف ضميرنا الإبداعي حتى يدلنا على القيم الجمالية العربية التي يمكننا أن نضيفها إلى الخط الحضاري العام ونثري بها النهر الإبداعي العربي شديد الخصوصية، ولعلنا بذلك نساهم أولا في كتابة مسودة كتاب الإبداع والحضارة الذي كان أستاذنا رحمه الله ينوي كتابته، ونساهم ثانيا في تسليط الضوء على بعض المبادئ الأساسية التي لا يمكن الاستغناء عنها عند المواجهة أو الصراع أو الالتقاء بين الحضارات المختلفة، مع التركيز على الاختلاف، فتواجهنا مرة تحت مسمى العولمة ومرة أخرى تحت مسمى حوار الحضارات ومرة ثالثة تحت مسمى صراع الحضارات ومرة رابعة تحت مسمى الإرهاب، وما إلى ذلك من المسميات التي صارت كالموضة تروج لأعوام – لتحقيق بعض الأهداف السياسية أو العسكرية – ثم تتلاشى وتحل محلها أخرى عندما تتغير الأهداف أو تتحور المخططات. وأخيرا أتمنى من الله أن يضع هذه الدراسة في ميزان حسناتي ويسدد خطى الأدباء إلى ما فيه خير عروبتنا (ومصريتنا) وخصوصيتها وعافيتها، والله سميع عليم.

د. جمال محمد عبد الرؤوف محمد الجزيري

المدينة المنورة ، 4 نوفمبر 2009

الفصل الأول :
جذور الرؤية الحضارية عند شكري عياد

مقدمة

نتناول في هذا الفصل رسالتي الماجستير والدكتوراه لشكري عياد. ولا يهم هنا إن كان نشرهما قد تأخر عن بعض الكتب الأخرى. فلقد نشرت رسالة الماجستير من وصف القرآن يوم الدين والحساب لأول مرة عام 1980 بالرغم من انه حصل بها على درجة الماجستير عام 1948 ونشرت رسالة الدكتوراه كتاب أرسطو في الشعر وأثره في البلاغة العربية لأول مرة عام 1967؛ في مقابل ذلك نشر شكري عياد كتاب البطل في الأدب والأساطير لأول مرة عام 1959. ويرجع تناولنا لهاتين الرسالتين في الفصل الأول إلي عدة أسباب : أولا هذان بحثان أكاديميان، أي يتميزان عن سائر أعماله التي تتوجه إلي القارئ بوجه عام؛ وليس إلى قارئ على درجة معينة من التخصص. ثانيا: هذان البحثان يمثلان أول ما كتب شكري عياد. وكما نعرف لم ينشر شكري عياد أعمالا أو مقالات نقدية قبل عام 1953، وهو العام الذي حصل فيه على درجة الدكتوراه . ثالثا: هذان البحثان يمثلان البذرة النقدية في فكره والتي يمكن أن تنبت وتزدهر في أعماله القادمة. فهما البداية وكل بداية يمكن أن تنمو وتتواصل فيما يكتب بعد ذلك. فالبداية تمثل مرحلة التكوين، تلك المرحلة التي تلاحق المرء طوال فترات حياته اللاحقة، وتصبغ شخصيته بطابع معين نكاد نرى أثره في كل ما يكتب. وأؤكد هنا على كلمة "نكاد" لأن كل مرحلة لها بعض الخصائص المميزة أيضا. كما أن كلمة البداية ذاتها تفترض الاستمرار والتواصل والإكمال.

وما دامت كذلك، فإن أعمال عياد اللاحقة تتخذ من هذه البداية بعض السمات، كما تضيف سمات أخرى نتيجة للاتساع المتواصل في الرؤية.
رابعا: هذان البحثان متميزان من حيث أنهما لا يتناولان الأعمال الأدبية، وإن كانت صفة " الأدبية " تلاحقهما. فالأول دراسة للآيات القرآنية التي تتناول يوم الدين والحساب، أو مشاهد يوم القيامة؛ لكنه يتناول هذه الآيات بالتحليل معتمدا على المنهج الأدبي في التفسير كما دعا إليه أمين الخولي. والثاني كتاب أرسطو وترجمة أبي بشر متى بن يونس له. لكن كتاب أرسطو ذاته يتناول الأعمال الإبداعية وإن اقتصر على الدراما الإغريقية في مجمله والملحمة الإغريقية في جزء صغير. ولذلك يمكننا أن نعتبر تحقيق شكري عياد لهذه الترجمة مع مقارنتها بترجمة حديثة له نقدا للنقد .

لذلك يمثل هذان الكتابان تيارين متمايزين، وإن تداخلا في الرؤية، في مشروع شكري عياد النقدي. ومن هنا وجب تناولهما تناولا منفصلا عن تناول أعماله الأخرى. ولا يعني هذا التناول أننا سنتعامل مع كل ما ورد فيهما ولكننا سنقتصر على تبين جذور العلاقة بين الإبداع والحضارة التي برزت في أعماله اللاحقة. ومما يؤكد هذا القول إصرار جمال مقابلة على جعل الفترة الممتدة من التحاق شكري عياد بالجامعة حتى حصوله على درجة الدكتوراه هي الفترة الحاسمة في تكوينه: "ويمكن القول إن الفترة الحاسمة في تكوين المواقف الأساسية في فكره النقدي والثقافي بوجه عام تمتد من بداية مرحلة الطلب الجامعية الأولى إلى إكماله الدراسة العليا وإنجاز أطروحة الدكتوراه. نفترض أن تكون هذه هي فترة التكوين الجنينية التي تحكم طبيعة إنتاجه إلى حد كبير وهي تقع ما بين عام **1937** وعام **1953** (مقابلة، **11**).

يجب علينا هنا ألا نأخذ الإشارة إلى "فترة التكوين الجنينية" على أنها

تعني الحتمية وضرورة أن يتبع إنتاج عياد اللاحق إنتاجه السابق. ففي الإنتاج السابق بعض البذور التي نمت في إنتاجه اللاحق. لكن هذا الإنتاج اللاحق ذاته له بعض السمات التي تميزه عما سبقه. فإذا قلنا إن هذه الفترة هي التي تحكم إنتاج عياد اللاحق، لظلمنا ناقدنا المبدع. فشكري عياد يتطور تطورا مستمرا من أول أعماله حتى آخرها. ذلك لأنه يراجع نفسه دائما ويسائل ما توصل إليه حتى لا يركن إلى الغرور أو الرضا الزائد عن النفس. وهنا يبرز الجانب الإبداعي في نقد عياد. وهذا الإبداع يتضمن التطور والنمو المستمر وكذلك الإضافة والابتكار عند الانتقال من عمل إلى آخر، لدرجة أن القارئ يذهل لمرونة عياد النقدية والفكرية وقدرته على تطوير نفسه بدرجة فائقة؛ يذهل لأنه يقارن بينه وبين غيره، فيرى هذا الغير يعيش في مطلع القرن الواحد والعشرين ويفكر بعقلية شخص من أربعينيات أو خمسينيات القرن العشرين. لذلك نصر على وصف نقد شكري عياد بالإبداع لأن المبدع فقط، في أي مجال من مجالات الحياة، هو الذي يسائل نفسه بعد كل عمل وكل خطوة ويتساءل حول ما أنجزه هذا العمل أو حققته تلك الخطوة، حتى لا يكرر نفسه أو يسجن نفسه في قيود فترة معينة من حياته، فيعيش في فترة ما بوجدان فترة سابقة.

المنهج الأدبي في التفسير

بالرغم من أن كتاب من وصف القرآن يوم الدين والحساب أول كتاب لشكري عياد، فانه من المراحل الحاسمة في مشروعة النقدي . فهذا "الكتاب يحمل الكثير من الإرهاصات التي صارت بعد ذلك علامات بارزة في المسار النقدي للتفكير الأدبي عند عياد"(راضي، "شكري عياد (من وصف القرآن يوم الدين والحساب)"، 21). يجدر بنا أن نشير إلى أن عياد في كتابه هذا يعتمد المنهج التاريخي الذي سيتحول فيما بعد إلى المنهج الحضاري أو فلنقل الرؤية الحضارية حتى نتجنب الالتباسات التي يمكن أن تكمن في كلمة المنهج

يحدد شكري عياد في مقدمة الطبعة الأولى أنه يتبنى موقف مدرسة التفسير الأدبي للقرآن التي سن مبادئها أمين الخولي؛ فهو "يحاول أن يفسر كتاب العربية الأول طبقا "لمنهج" يستمد من علوم اللغة والأدب كما يستمد من كتب التفسير المنقول والمعقول ويرفد الدرس الأدبي بثقافة نفسية واجتماعية"(عياد، من وصف القرآن يوم الدين والحساب، 5). هذه الثقافة النفسية والاجتماعية ذات مدلول كبير على تفسير القرآن أو تفسير أي نص من النصوص، فالباحث يتسلح بهذه الثقافة لتحقيق عدة أهداف، إذ أن الثقافة النفسية تجعله ينظر إلى النص في ضوء التكوين النفسي للجمهور الذي توجه إليه هذا النص، فالنص يراعي نفسية المتلقين فيخاطبهم على قدر هذه النفسية حتى يحدث التأثير المطلوب ويتحقق للنص أهدافه ومراميه. فمثلا، كانت التركيبة النفسية لأهل مكة، الذين نزل فيهم القرآن أول ما نزل، ذات طابع خاص حددته عدة مكونات مثل ثقافتهم الخاصة وأيديولوجيتهم وطريقة نظرهم إلى أنفسهم وإلى العالم. كما أن المعتقدات الشائعة عندهم "حددت إقامة" هذه التركيبة في إطار معين. ومن هنا وجّه العلي القدير هذه النفسية من داخلها بغية إحداث خلخلة فيها حتى يمكن تغييرها ونشر نور الإسلام في قلوب أهل مكة، وبعد ذلك يجعلهم مؤهلين لنشر دعوته والدفاع عنها عند بثها خارج الجزيرة العربية. لذلك راعى القرآن مكونات النفسية وبالتالي العقلية "الجاهلية"1 حتى يخلصها بالتدريج من جوانبها السلبية التي تجافي المبادئ الإنسانية الأصيلة والفطرة السليمة.

---

[1] نضع كلمة الجاهلية هنا بين علامتي تنصيص عن عمد لأنها كلمة عنصرية ذات وقع سيئ على من يقرأها أو يسمعها. فهي تسم طور كامل من أطوار الحضارة العربية بالجهل والتخلف والضلال، وهذا شيء مستحيل ولا يمكن أن يعقله أي إنسان(إلا إذا قصرنا معنى الجاهلية على الجانب الديني). فإذا اعتمدنا التصنيف التاريخي، يمكننا أن نطلق عليها "مرحلة ما قبل الإسلام" أو "ما قبل الدولة العربية الموحدة" حتى نتجنب الجاني الأيديولوجي السيئ والتمييزي الذي تتضمنه كلمة "الجاهلية".

كما أن الثقافة الاجتماعية تجعل الباحث يتناول النص على ضوء البنية الاجتماعية للمجتمع الذي نزل فيه النص القرآني، تلك البنية الراسخة في هذا المجتمع. لذلك يراعيها النص القرآني ولا يحاول أن يهدمها مرة واحدة وإنما يحدث تأثيره بالتدريج إلى أن يشعر المتلقون بضرورة تغير هذه البنيـــة بعد أن تشربوا المبادئ السامية التي زرعها في قلوبهم النص القرآني. فالنص القرآني يحاول أن يهز قناعة المتلقين بهذه البنية ويبذر في نفوسهم بذور وعي جديد نوعي يمكن أن يتطور فيما بعد ويفرض التساؤلات حول هذه البنية والشك فيها، ثم يلي ذلك أن يقوى عود الوعي الجديد فيضيق ببنية المجتمع المتوارثة ويسعى إلى تغييرها. فمثلا نجد التراتب الاجتماعي المهين والقبليـــة المتعصبة التي لا تراعي مبادئ إنسانية عامة ينتشران في كل أجزاء الجزيـــرة العربية. لذلك يجيء النص القرآني ليلقنهم المبـــادئ الإنـــسانية بالتـــدريج ويوصيهم بالجار و"الأخ" إلى أن يصل بهم إلى التخلص من الطبقية والتعصب العرقي والرق. فالمبادئ التي لقنها لهم الإسلام تجعلهم يرفضون هذه الطبقية وهذا التعصب من تلقاء أنفسهم. كما أن هذه الثقافة الاجتماعية وبالتـــالي الذوقية تساعد الباحث على أن يعايش سياق النص وملابـــساته الخاصـــة فيبصر جمالياته المميِّزة. ومن هنا يستطيع أن يبرز هذه الجماليات ويربطهـــا بالحاضر بصورة أقوى تساعد المتلقي المعاصر في إدراك أبعاد النص ومراميه، وبالتالي يمكن أن يستفيد منه الاستفادة القصوى سواء في حياته الدنيوية، أو في الإعداد لحياته الأخرى.

هذه الثقافة، سواء أكانت نفسية أم اجتماعية، تجعل الباحث يتبنى المنظور التاريخي، أي ينظر إلى النص بمنظور العصر الذي نزل فيه، لا بمنظور الحاضر الذي يعيشه الباحث. وهذا المنظور التاريخي يجعل الباحث أكثر إحـــساسا بجماليات النص ، فلا يحاول أن يفرض عليه أشياء خارجة عنه ، كما أنه

يساعده على أن يعايش سياق النص، فيبصر جمالياته الدفينة ويستفيد منها في حاضره .

يذكر شكري عياد في مقدمة البحث تأثره بأمين الخولي وأنه يطمح إلى تجاوز ما وصل إليه الخولي. ولن نعرض هنا لجميع جوانب هذا التأثر وإنما سنكتفي بما يخدم غرضنا من وراء هذه الدراسة. يبحث أمين الخولي في مفردات القرآن وفي أساليبه. ويضيف شكري عياد بحثا أخر إلى هذين البحثين، فيقول "وإن كان لدي ما أحب أن أضيفه إلي هذه المبادئ، فهو أن وراء البحث في المفردات، والبحث في الأساليب، بحثا أخر، لا يتم التفسير الأدبي – في رأيي – إلا به؛ وما أحسب انه غاب عن الأستاذ [أمين الخولي] حين اشترط فيمن يقدم على التفسير الأدبي أن يدرس بيئة القرآن المعنوية، من عقائد، ونظم اجتماعية، وفنون متنوعة، وأعمال مختلفة، إلى سائر ما تقوم به الحياة الإنسانية لتلك العروبة"(من وصف القرآن،9-10).

فهنا يؤكد شكري عياد أهمية السياق الحضاري للنص القرآني حتى يتسنى لنا فهمه فهما صحيحا، فهما لا يفرض على النص شيئا خارجيا ، بل ينطلق من داخل النص ذاته، وإن كان يعتمد على أشياء خارجية لا توجد في النص وإنما تقع في خلفيته– إن جاز لنا أن نمثل النص بلوحة تشكيلية حيث يقع النص في أمامية الصورة ويكمن السياق الحضاري أو البيئة المعنوية في خلفية الصورة. فهذا السياق لا غنى عنه للباحث، فهو الذي يبين العوامل الحضارية التي استلزمت نزول النص القرآني في ذلك الوقت بالذات. كما أنه يلقي الضوء على أسلوب صياغة المبادئ الربانية والأوامر الإلهية، ذلك الأسلوب الذي يصاغ من خلال المفردات اللغوية الشائعة في ذلك الوقت، بكل ما تحمله هذه المفردات من قيم دلالية موجودة أو يراد غرسها.

إن دراسة السياق الحضاري للنص القرآني ليست مقصودة في حد ذاتها وإنما تهدف إلى شئ أكبر منها، ألا وهو "بيان قيمته الإنسانية لإبراز ما يضيفه إلي النفس الإنسانية من وعي جديد بذاتها وإدراك دقيق لما حولها .. إدراك يمتزج فيه التفكير والوجدان امتزاجا لا يتأتى في غير الأدب الرفيع"(من وصف القرآن، **10**). إن التركيز على هذه القيمة الإنسانية لا يفارق عياد طوال مشروعه النقدي كما نجد حديثه عن القيمة في العمل الأدبي في دائرة الإبداع(**1986**). وهذه القيمة ترتبط بالمرامي الإنسانية والاجتماعية التي يكرس لها عياد فصلا كاملا من كتابه الأول . كما أن دراسة هذه المرامي تظهر جليا في أعمال عياد اللاحقة، ومن هنا ينبع تأكيده على الوظيفة الاجتماعية للإبداع وإن كانت وظيفة مقصودة لذاتها، ولا تخدم أغراض أيديولوجية أو فلسفية. فأشد ما يمقته شكري عياد هو تسخير الإبداع لخدمة أيديولوجية معينة، كما يظهر في أعماله المتأخرة مثل دائرة الإبداع والمذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين (**1993**).

ومن الجدير بالذكر هنا أن قول عياد إن النص يضيف إلى النفس الإنسانية وعيا جديدا بذاتها وإدراكا جديدا لما حولها – هذا القول يتلاقى من فكرة فكتور شكلوفسكي عن التغريب **defamiliarization** في مقالة "الفن كتكنيك" التي لم يعرفها العالم الغربي إلا في منتصف ستينات القرن العشرين عندما بدأت الشكلية الروسية تترجم إلى اللغات الغربية. وفكرة شكلوفسكي عن التغريب تقول إن الأدب الجيد هو الذي يقدم لنا الحدث أو التجربة الأدبية بأسلوب جديد، ومن هنا يمكننا أن ننظر إلى الحياة نظرة جديدة ويزداد وعينا بها. وهذه الفكرة هي نفسها التي يقول بها شكري عياد، حيث يمدنا النص القرآني بوعي جديد لذاتنا كما يجعلنا ندرك ما حولنا إدراكا دقيقا. فعندما يهز النص القرآني صورة الإنسان/المتلقي عن

نفسه – عندما تكون هذه الصورة شائهة أو تتعدى على صور الآخرين – يبدأ في غرس قيم جديدة تعدل من هذه الصورة وتجعلها تتناغم مع المبادئ الإنسانية العامة التي تنادي بها الرسالات السماوية. ولا نقول هنا إن عياد متأثر بشكلوفسكي (فعياد كتب دراسته قبل أن تعرف مقالة شكلوفسكي في الشرق أو الغرب) ولكننا نشير فقط إلى تلاقيهما عند فكرة واحدة بعيدا عن التأثير والتأثر مما يجعل هذه الفكرة ذات طابع إنساني عام.

إن تأكيد شكري عياد على المرامي الإنسانية والاجتماعية وعلى الوعي الجديد والإدراك الدقيق يثبت أن النص لا ينشأ من فراغ ولا يذهب تأثيره هباء. فالنص ينشأ في وسط حضاري معين ويحمل سمات هذا الوسط. فهو كالنبات الذي ينبت في بيئة معينة ويحمل سمات هذه البيئة، سواء كانت صحراوية أم بحرية أم نهرية أم .... كما أنه يمثل قيمة معينة في هذه البيئة أو هذا الوسط الحضاري. وهذه القيمة قد تخدم أغراضا قريبة معينة أو قد تكون مقصودة في حد ذاتها ومع ذلك تُكسب الحياة جزءاً من نفسها، أي تصبح ذات قيمة بدورها. كما أن إبراز هذه القيمة والتأكيد على الجوانب الإنسانية فيها يعطي للنص حقه في الحياة المتجددة. فمعنى أن للنص قيمة إنسانية يدل على أن النص صالح للحياة عبر الزمان والمكان؛ وبالتالي فإنه نص يمثل لبنة أساسية في حياة البشر. لذلك يمكننا أن نقول إن النص –بالرغم من أنه منتج حضاري، أي نزل في مرحلة معينة من الحضارة الإنسانية ويراعي المواضعات الاجتماعية والنفسية والثقافية والذوقية والعرفية والحضارية بوجه عام للبشر الذين كانوا يعيشون في هذه المرحلة – نقول إن هذا النص له حضوره الحياتي المتجدد، ذلك الحضور الذي يمكّنه من صياغة وجدان المتلقين الجدد بطريقة تلقائية ومتجددة أيضا. فهذه الصياغة لا تؤثر في شكليات الطور اللاحق من الحضارة مثل الملبس والمأكل

والمشرب والمظهر الخارجي، وإنما تتعلق بالجوهر والجوانب النفسية والوجدانية والعلائقية والاجتماعية للمتلقين الجدد، دون أن تحجر على طريقة تفكيرهم أو تسجنهم في إطار طور حضارة سابق. فالإسلام دين عقلاني تقدمي بطبعه. كما أن ميزة المبادئ الإنسانية في النص أنها قادرة على إثبات فعاليتها بالنسبة لكل فرد ذي فطرة سليمة. بالإضافة إلى أن أحد جوانب فعاليتها يتمثل في عدم المساس بالتطورات المادية والثقافية اللاحقة على نزول النص. فكما يقول الرسول الأمين: "أنتم أعلم بأمور دنياكم".

يلعب السياق الحضاري دوراً مهما في تشكيل النص، بل ويحدد هيئته، "ذلك أن الفن القولي لابد فيه من مراعاة حال المخاطبين"(من وصف القرآن، 17). وهذه المراعاة تنطبق على الحالة النفسية والاجتماعية والفكرية للمتلقي. ومن هنا يمكننا أن نقول إن السياق الحضاري هو المسئول عن النص . فإذا كتب النص في سياق حضاري مغاير لتغيرت هيئته تماما حتى تناسب هذا السياق الجديد. وهذا الخضوع للسياق الحضاري لا يرمي إلى التسليم بالحالة الراهنة أو الأمر الواقع، بل يتجاوز ذلك ويطمح إلى تغيير نظرة المخاطبين إلى الحياة. فالمفسر الأدبي ينظر "إلى القرآن على أنه كتاب العربية الأكبر الذي سحر هذه الأمة ببلاغته وشدهم بتصور جديد للحياة وهو يضع منهجه وفقا لهذه الأغراض فيستعين لفهم بلاغة القرآن بدراسة لغة القرآن وبيئة القرآن كما يقتضي المنهج الأدبي السليم، ليتوصل من ذلك إلى إدراك مرامي القرآن الإنسانية وأساليبه البيانية "(من وصف القرآن، 18-19).

فبدون الربط بين بلاغة القرآن ولغته وبيئته ومحاولة التوصل من خلال هذا الربط إلى المرامي الإنسانية – بدون هذا سيكون الربط سطحيا لا يحمل قيمة إيجابية أو مراميَ عليا. فيجب على هذا الربط أن يضع في اعتباره

السؤال عن السبب. فمفهوم كلمة "لماذا" مفهوم فاعل هنا، مفهوم يؤدي إلى الاستفادة القصوى من النص القرآني بحيث تصبح المبادئ الإنسانية الأصيلة التي ينادي بها القرآن مكونا أساسيا من وجداننا وذائقتنا وطريقة نظرنا إلى السلوكيات اليومية والمعاملات الحياتية. كما أن هذا الربط يجعلنا نعي القيم الراسخة في النص القرآني ولا نتبع ما تشابه منه مصداقا لقوله تعالى: "هو الذي أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات وأخر متشابهات، فأما الذين في قلوبهم زيغ فيتبعون ما تشابه منه ابتغاء الفتنة وابتغاء تأويله، وما يعلم تأويله إلا الله"(سورة آل عمران، 7). فتدلنا هذه الآية القرآنية الكريمة على نوعين من المرامي في النص القرآني: نوع إنساني خالد، ونوع موقوت بظروف عصره المادية الخاصة. وعلينا نحن أبناء العصر اللاحق أن نتمثل المرامي الإنسانية الخالدة التي أنزلها الله هداية للبشر في كل مكان وزمان لكي لا نبتغي الفتنة أو نبتغي تأويل النص تأويلا مفروضا عليه لخدمة بعض نوايانا الخبيثة أو المدسوسة أو الجاهلة.

عندما يراعي النص السياق الحضاري وحالة المتلقي، يمكنه أن يحدث فيه [أي المتلقي] التأثير المطلوب؛ ومن هنا يجعله يتصور الحياة تصوراً جديداً. وعلى الباحث أن يتمثل السياق الحضاري، أي البيئة التي كتب فيها النص أو نزل، حتى يتوصل إلى هذا التصور الجديد. وبالتالي يمكنه أن يلقي الضوء على الجوانب الإنسانية في هذا التصور؛ فتتحد هذه الجوانب بتصور متلقي الوقت الحاضر للحياة والكون.

والسياق الحضاري عند شكري عياد في هذه المرحلة ملازم لمفهوم البيئة التي يحاول البحث التاريخي أن يجلوَ جوانبها المتعددة. يقول شكري عياد: "نستعين بالبحث التاريخي في القرآن لنفهم بيئته الفكرية، وبيئته المادية، وبيئته اللغوية، بأوسع ما في كلمة البيئة من معنى، ولنلاحظ تطور الأسلوب،

مع تطور البيئة، وتسلسل الفكرة ، فإذا بلغنا من ذلك الفهم درجة صالحة، غدونا أقدر على إدراك مرامي القرآن الإنسانية والاجتماعيـــة، وطرائقـــه التعبيرية .. وتلك هي غايتنا من التفسير"(من وصف القرآن، **20**).

من الملاحظ هنا أن مفهوم البيئة لا يقتصر على البيئة المادية كما يتصورها الماركسيون، بل هي البيئة بمعناها الشامل، أي الوسط الحـــضاري الذي ينشأ فيه النص. فإذا كانت البيئة المادية مشروطة بمكان معين وزمان معين يمكن ألا تخرج عن حدودهما، نجد أن البيئة الحضارية قد لا تقتصر على هذا الزمان وذلك المكان ، بل تشترك مع الأماكن والأزمنـــة الأخـــرى. وبالتالي قد يساعد بيان هذه الجوانب على استمرارية الجوانـــب المـــشرقة للحضارة التي نشأ فيها النص في تطور الحضارة بمفهومها الإنساني اللامكاني، أي أن هذه الجوانب تصير لبنة في بناء الطور الحضاري اللاحق. وبمـــا أنهـــا مجرد لبنة، فإنها لا يمكن أن تمثل الكل كما يتصور بعض المتأسلمين الآن.

من الملاحظ كذلك أن الأسلوب يتطور كلما تطورت البيئـــة؛ أي أن الوسط الحضاري يحدد الأسلوب الذي يصاغ به النص، ويضفي صفاته على هذا الأسلوب، ويصبغه بصبغته. ومن هنا يتخذ الأسلوب صفات الحضارة التي نشأ فيها النص. لذلك إذا حللنا الأسلوب تحليلا جيـــداً، يمكننـــا أن نتوصل منه إلى المرامي الإنسانية والاجتماعية التي يهدف إليها النص، كما نجد ذلك بارزا على سبيل المثال في تحليل طه حسين لأسلوب الشعر الجاهلي في كتابه حديث الأربعاء. لذلك نجد أن الرؤية الحضارية لـــشكري عيـــاد تختلف اختلافاً بيناً عن المنهج الاجتماعي أو النفسي في تنـــاول الأعمـــال الأدبية، حيث أن المنهجين الأخيرين يفرضان علـــى الـــنص معطياتهمـــا، ويحاولان أن يستخرجا منه ما يخدم أغراضهما بأن يصبح النص وثيقة نفسية أو اجتماعية. لكن الرؤية الحضارية كما يتمناها عياد لا تفرض شيئاً على

النص بل تتناوله في ضوء معطياته الخاصة وبالتالي تكون أقرب إلى الحيـاد والموضوعية، وهنا تكمن مصداقيتها وشمولها.

من الجدير بالذكر هنا أن الرؤية الحضارية لا تقتصر علـى الـنص في مجمله، بل تمتد إلي كل مكون من مكوناته بدءاً من الألفاظ المفردة مـروراً بالجمل الكاملة حتى الأسلوب. "ذلك بان للألفاظ حياة وتاريخاً كما لكـل كائن أخر حياة وتاريخ. فهي تبدأ ذات مدلول بسيط ساذج، ثم يتطور هذا المدلول مع تطور الحياة الإنسانية، وتتشقق المعاني وتتفرع كمـا تتفـرع الصيغ بالاشتقاق، وكلها راجعة إلى ذلك الأصل الأول، محتفظة بآثار منه، عظمت أو قلت، ثم أنك مهما أحصيت هذه المعاني فلست ببالغ أن تفهـم معنى اللفظة فهما كاملا حتى تعرف مواضعها في الاستعمال، ومواقعهـا في التراكيب... ثم لكل منشئ، ولكل أثر أدبي، طريقة في استعمال الألفـاظ، تخلع عليها بعض المبادئ التي لا تجدها في الاستعمال العادي"(من وصـف القرآن، 23). فلا يحمل اللفظ هنا دلالة بسيطة وإنما يحمل تاريخ الحضارة التي تستعمله بكل ما يحمله هذا التاريخ من تقلبات وتغـيرات وإضـافات وحذوفات . فاللفظ ينمو نمواً طبيعياً مثل الكائن الحي بالضبط، ويزدهـر ويذبل مثله أيضا، ولذلك نجده يكتسب دلالات جديد يفرضـها عليـه التطور التاريخ الناتج عن التطور الحضاري، مع الأخذ في الاعتبار أن هـذا النوع من الفرض ليس فرضا إجباريا وإنما هو شيء طبيعي وتلقـائي. ولا نغالي إذا قلنا إن اللفظ ودلالاته المتشعبة يمكن أن يلخص حضارة بأكملها. فكل دلالة جديدة أو جانب من جوانب اللفظ يدل على مرحلة معينة من تطور الحضارة التي نشأ وترعرع فيها. ومعرفة التطور التاريخي أو الحضاري لدلالة اللفظ تجعلنا ندرك دلالته في كل عصر أو في مرحلة معينة من مراحل الحضارة. وبالتالي عندما ندرس نصا مكتوبا في هذه المرحلة نرجع إلى دلالته

فيها والدور الذي لعبته هذه الدلالة. ومن هنا نصل إلى رؤية تاريخية حضارية للنص لا تفرض عليه شيئاً أو تزج به في مناطق لا يحتملها أو لا يريدها، بل تتوخى الظلال الدلالية الأقرب إلي رؤية النص لذاته ولعصره. ومن هنا يمكننا أن نتذوق جماليات النص ونتبين قيمته.

كما أن معرفة هذه الدلالات الحضارية تجعلنا قادرين على استغلال قدرات اللفظ التعبيرية في كل كتاباتنا الحالية. مما يؤدي إلى الإيجاز والاختزال وكذلك الاستفادة من الإمكانات التناصية للفظ. فعندما ندخله في سياق ما، يحمل معه دلالاته التاريخية ويدخلها في خلفية هذا السياق، مما يضفي ثراء كبيرا على النص ويجعلنا نوسع أفق الجوانب الدلالية والجمالية للنص ذاته.

وكما أن فردا معيناً ذا قدرات خاصة يمكن أن يغير مجري التاريخ ويؤثر في اتجاه تطور الحضارة، نجد المبدع يغير معنى الألفاظ ويطبعها بطابعه. "لكل منشأ ولكل أثر أدبي طريقته في استعمال الألفاظ، تخلع عليها بعض المعاني التي لا تجدها في الاستعمال العادي"(من وصف القرآن، 23). لهذا يتمايز عمل المفسر الأدبي عن عمل عالم اللغة. فالثاني يقتصر على الدلالة المعجمية للفظ أو على استخدامه العادي، ذلك إذا نظرنا إلى علم اللغة نظرة ضيقة، فالفروع الجديدة نوعا ما للغويات المعاصرة مثل تحليل الخطاب والأسلوبية والتحليل النقدي للخطاب وعلم اللغة الاجتماعي تتقاطع كثيرا مع مجال تفسير الأدب ونقده. أما الأول فيتجاوز الدلالة المتعارف عليها للفظ لكي يصل إلى الدلالات الضمنية أو ظلال المعنى التي أكسبها المنشأ أو العمل الأدبي للفظ. "فهذه الدلالات الضمنية للألفاظ – أو ظلال المعاني إن شئت – عامل هام من عوامل التعبير الأدبي لجليل قيمتها في التلوين الوجداني للمعاني"(من وصف القرآن، 24). ومن هنا يمكننا أن نقول إنه

إذا كانت الحضارة تصبغ الألفاظ بصبغتها، فان الألفاظ تحاول بدورها أن تضيف بعدا جديدا للحضارة، وذلك عندما يأتي المبدع الذي يقدر على إضافة ظلال جديدة للألفاظ فيستخدمها استخدامات مبتكرة ويكسبها قيما دلالية وإيحائية جديدة أو تكميلية بكل ما تحمله كلمة "تكميلية" في الفلسفة التفكيكية من دلالات ومكانة (فالتكملة كما يقول جاك دريدا هي التي تعطي لما تكمله ماهيته ولا يعتبر شيئا بدونها). بالتالي تكون العلاقة بين الألفاظ والحضارة علاقة تبادلية، فيحاول كلا منهما أن يؤثر في الأخر ويثريه. لذلك لا تكون العلاقة بين الألفاظ والحضارة علاقة حتمية أو جبرية محضة حيث تحاول الثانية أن تضع للأولي خطا لا يمكن أن تتجاوزه، بل تتمرد الألفاظ على الدلالات الحضارية للفظ وتخرج من إسارها، وبالتالي تضيف لها أبعادا جديدة. ومن هنا تنتفي الحتمية وتنعم الألفاظ بحرية نسبية، ولا نقول حرية مطلقة لأن الألفاظ إذا تحررت حرية مطلقة عمت الفوضى واللادلالة وهذا أشد ما يمقته شكري عياد مثلما نجد في تناوله للتفكيكية.

إذا كانت الألفاظ تتقيد بالسياق الحضاري وتتحرر منه في آن واحد، فان الأسلوب كذلك. فالأسلوب عند شكري عياد "هو طريقة التعبير. وطريقة التعبير لا تنفصل عن المعنى الذي يراد التعبير عنه، بل إن بينهما عروة وثقى"(من وصف القرآن، 79). وهذا يدل على أن المعنى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالطريقة التي يتم بها التعبير عنه، خاصة عندما يكون هذا المعنى معنى أدبياً. وهذا المعنى الأدبي يحمل أثاراً من حرية المبدع وأثاراً من الحضارة التي يعبر عنها . فالمعنى الأدبي "خاطرة تصور جانباً من جوانب الكون، أثر في وجدان المنشئ، فهو ينقل هذا التأثير إلى نفس القارئ أو السامع. وهذه المعاني معقدة متشابكة بطبيعتها، وهي لا تُضبط ولا تُحصر، وليس لها حد تقف عنده، ولا مدى تنتهي إليه. ويرجع ذلك إلى الفروق النفسية الكثيرة

بين جيل وجيل، وبين أمة وأمة، ثم إلى الفروق النفسية الفردية، واختلاف المزاج الذي تتألف منه نفسية كل فرد، كاختلاف السمات والملامح. فوسيلة التعبير عن المعاني الأدبية ... هي الوسيلة المرنة الطيعة، التي تحتمل ما يضفيه عليها الفنان، من ضروب الإحساس وألوان الوجدان"(من وصف القرآن، 79-80). كان لابد لنا أن نقتبس هذا الاقتباس الطويل لما له من دلاله كبير. فهو يبرز الصفتين اللتين تتميز بهما الألفاظ المفردة كما ذكرنا آنفاً- الحرية والتقيد، وهنا تتميز بهما الأساليب وبالتالي المعاني، فالمبدع متفرد في أسلوبه يضيف إليه من نفسه وطباعه ووجدانه ، بل يطبعه بطابعه الخاص. وهذا الجانب يناظر الحرية التي أثبتناها للألفاظ.

الخاطرة التي يشير إليها شكري عياد تتجلى في الوجدان أو القلب الفني للمبدع نتيجة لحساسيته الفائقة بالكون ومظاهر الجمال فيه، خاصة الكامنة أو المستترة. وبما أن هذه الحساسية خاصة بالمبدع، فإن المعنى الأدبي الناتج يكتسب قدرا من تفرد هذه الحساسية. وبالتالي فإن الألفاظ التي يستخدمها في التعبير عن هذا المعنى الأدبي تكتسب ظلالا جديدة نتيجة لتفرد المبدع وكذلك نتيجة للعلاقات المتشعبة التي يكوِّنها المبدع بين الألفاظ المختلفة. فهذه العلاقات تجعل اللفظ يتجاوز الدلالات المعجمية ليكتسب قيما وظلالا فنية وتعبيرية تثريه وتضيف له طاقات دلالية وإيحائية خصبة.

كما أن هذا الأسلوب يرجع أيضاً إلى الفروق النفسية بين الأجيال وبين الأمم. وهنا يكمن أثر الحضارة في الأسلوب، فلكل جيل أسلوب خاص. فإذا انتقلنا إلي الجيل التالي، نجد أن الأسلوب يتشكل بسمات هذا الجيل محافظا على بعض سمات الجيل السابق، ونفس الشيء نجده عندما ننتقل من أمة إلى أخرى، أي أن الأسلوب مثل الكائن الحي ومثل الألفاظ له تاريخ خاص، ويضيف كل جيل بعدا جديدا ومرحلة جديدة إلى هذا التاريخ ومن

هنا نجد أن طبيعة الأسلوب تراكمية في بعدها الحضاري وإبداعية في بعدها الفردي.

ففي كل جيل تظهر سمات نفسية معينة نتيجة للتغيرات السياسية والتاريخية والاجتماعية والثقافية، الخ. وهذه السمات تخلق عنده تصورا معينا للحياة والكون. ويتجلى هذا التصور في طريقة التعبير. ومن هنا نجد أن الأسلوب دينامي متغير، يتطور مع التطورات التي تطرأ على المجتمع في فترات معينة من حياته. لذلك يمكننا أن نقول إنه إذا كتب شخص ما في فتر معينة بأسلوب فترة سابقة وكان العصر الذي يعيش فيه مختلفا اختلافا جذريا عن هذه الفترة السابقة – عندئذ يمكننا أن نقول إن هذا الشخص متبلد الإحساس بعصره ومتخلف عن روح العصر الذي يعيش فيه. كذلك الأمر عندما يصر شاعر ما أو مجموعة من الشعراء على الكتابة بأسلوب شعري كان منتشرا في فترة تاريخية ما من حضارة أخرى في الماضي أو حتى في فترة سابقة من حضارته ذاتها (كما يكتب بعض الشعراء العموديين الآن بروح الشاعر الجاهلي أو العباسي وقد يستخدم حتى نفس التعبيرات التي كانت لها فاعلية ثقافية وإباعية في عصرها لأنها كانت وليدة هذا العصر وتعبر عن رؤيته للعالم، ولكنها لا تلبي هذه الوظيفة الآن لأن عصرنا يختلف كثيرا عن العصر الجاهلي أو العصر العباسي؛ وكما يكتب أيضا بعض الشعراء الذين يدعون أنهم حداثيون بأسلوب مستورد يحمل رؤية للعالم تختلف اختلافا جذريا عن رؤيتنا المعاصرة للعالم، دون أن يعوا أن الحداثة تعني الابتكار والتجديد والإضافة الحقيقية، لا التقليد الأعمى)، دون أن يلبي هذا الأسلوب ضرورات حضارية ملحة بالنسبة للعصر الذي يكتب فيه هؤلاء الشعراء.

يختلف الأسلوب أيضا من أمة لأخرى، نتيجة لاختلاف السمات

النفسية لأمة ما عن السمات النفسية لأمة أخرى. فهذه السمات النفسية تسم الأسلوب بميسمها، وبالتالي تجعله ذا خصوصية متفردة. لذلك لا يمكن نقل أسلوب أمة ما نقلا حرفيا مباشرا، لأنه سينقل معه، في هذه الحالة، السمات النفسية لهذه الأمة إلى الأمة التي يكتب فيها ولها الكاتب، ذلك النقل الذي سيكون بمثابة نقل دم فاسد لجسد هذه الأمة، أو على الأقل دم من فصيلة لا يقبلها هذا الجسد.

كما أن الأسلوب له بعد حضاري أخر؛ فلكل مبدع أسلوب خاص. وكلما تجدد إحساس المبدع، نقل لنا بأسلوبه معاني جديدة . "وأحاسيس الناس مهما تتشابه ففيها دائما عناصر من الجدة تختلف باختلاف العصور والبيئات والأشخاص"(من وصف القرآن، 88). ومعنى هذا أن المعاني تتجدد بتجدد الحضارات وبتغير المراحل والأدوار في الحضارة الواحدة أو البيئة الواحدة. مما يدل على أن المعاني ليست ثابتة، بل هي في حركة دائمة تساير حركة الواقع الملموس، وان كانت حركة لها بعض الخصوصية. لذلك يمكننا أن نقول إن المعنى يمكن أن يكون جديدا في عصر ما ولا يكون كذلك في عصر أخر. ويرجع ذلك إلى الظرف الحضاري الخاص الذي ينشأ فيه المعني. ومن هنا نجد أن الحضارة تساهم في تجديد المعني، بل وابتكاره. نقول تساهم ولا نقول تجدد لأن الحضارة هي أحد العوامل كما ذكرنا وليست كل العوامل. فيمكن أن يبتكر المبدع معنى جديداً يساهم بدوره في إثراء الحضارة وإضافة قيمة جديدة أو ظلالاً جديدة إلى المعاني التي يمليها الظرف الحضاري. ذلك لأنه لا يمكن تجاهل الجانب الفردي هنا. فكما أن هناك ظروف حضارية معينة غيرت مجرى التاريخ وبالتالي الكتابة مثل الثورة الفرنسية أو ثورة يوليو 1952 أو نكسة 1967، هناك أيضا أفراد استطاعوا بعبقريتهم أن يبتكروا أساليب جديدة في الكتابة مثل شباب

الرومانسيين العرب أو الإنجليز، وزكريا تامر الذي حصل مؤخرا على جائزة القصة القصيرة من ملتقى القصة القصيرة الأول بالقاهرة (4 نوفمبر 2009)، ويوسف إدريس في القصة القصيرة وصنع الله إبراهيم ويوسف أبو رية ومحمد المنسي قنديل في الرواية والقصة.

كذلك الأمر بالنسبة للأسلوب. فالأساليب تتغير وتتجدد، فهي في صيرورة دائمة. لذلك فيمكن أن يكون أسلوب ما جديدا ومبتكرا في فترة ما، بينما لا يكون كذلك في فترة أخرى. بالمثل يمكن أن يلبي أسلوب ما ضرورات فنية وحاجات تعبيرية في حضارة ما، بينما لا يلبي هذه الحاجات وتلك الضرورات في حضارة أخرى. فالأسلوب يعكس رؤية العالم وتصور الحياة والوجود عند الأمة التي تستخدمه. لذلك عندما يتم نقله إلى أمة أخرى، سيفشل هذا النقل بالتأكيد لأن الرؤية والتصور اللذين يعكسهما الأسلوب لا يتطابقان مع الرؤية والتصور للأمة التي ينقل إليها هذا الأسلوب. والأغرب من ذلك أن يقوم كاتب[2] ما بنقل أسلوب ينتمي إلى طور قديم من أطوار حضارة ما إلى حضارته الخاصة في طورها الحالي. عندما يحدث ذلك، لابد أن ينتج الصدام بين المتلقي وهذا "الكاتب"، ذلك الصدام الذي سيؤدي بالتأكيد إلى القطيعة بينهما. فهنا

---

[2] كلمة كاتب هنا قد تعني من "يفك الخط"، أي يعرف الحروف وطريقة تجميعها مع بعضها البعض، دون أن تكون هذه التجميعات "الحروفية" ذات معنى. فمن ينقل بهذا الشكل لا يعرف عن الكتابة إلا جانبها الفيزيقي البحت الذي لا يقترب من جماليات الكتابة أو ظلالها الإيحائية أو قدراتها التعبيرية أو إمكاناتها الفنية أو أبعادها الحضارية أو ارتباطاتها الثقافية والأيديولوجية. الكاتب الحق يتنفس اللفظ ويحس به يسري في كيانه ووجدانه، وبالتالي يكون على ألفة حميمة باللفظ وارتباطاته والسياقات التي يمكن أن يدخل فيها وكيف يمكن استغلال هذه السياقات لتحقيق أكبر عائد فني وجمالي من وراء اللفظ وبالتالي جعل المتلقي يحصل على أكبر قدر من المتعة الفنية والجمالية والروحية.

يقوم الكاتب – عن وعي أو بدون وعي، وأغلب الظن أنه بدون وعي حضاري، وإنما يقوم بذلك بغية الفرقعة والشهرة والاختلاف الذي لا يدل على تميز أو إبداع – بمحاولة فرض رؤية للعالم وتصور للحياة على متلق يدرك أن هذه الرؤية وهذا التصور بعيدان تماما عن الرؤية والتصور الخاصين بحضارته وأمته، ومن الأدلة على ذلك ابتعاد معظم الجمهور عن الكثير من شعراء الفصحى المعاصرين الذين يتمثلون وجدانا دخيلا يكتبون من خلاله وبالتالي تبعد لغتهم الجمهورَ عن شعرهم، بعكس شعراء العامية المصريين على سبيل المثال، فهؤلاء الشعراء لا يبتعدون كثيرا عن وجدان الناس من حيث المفردات والتراكيب والأسلوب وبالتالي يتحلق حولهم الجمهور، مثل عبد الرحمن الأبنودي وسيد حجاب وجمال بخيت ومن قبلهم صلاح جاهين وغيرهم الكثيرين.

فمثلا عندما ينقل مجموعة معينة من شعراء "العقود" الزمنية أسلوبا شعريا ما كان منتشرا في أوربا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين – نتيجة لظروف حضارية معينة أملته على الكتابة الشعرية في ذلك الوقت – إلى اللغة العربية ويصرون على الكتابة بهذا الأسلوب دون أن تكون هناك حاجة حضارية إليه، أو دون أن يتسق هذا الأسلوب مع الأسلوب العربي أو الذائقة العربية أو الوجدان العربي، أو دون أن يخلصوا هذا الأسلوب من الرؤية الفلسفية "اللاعربية" الكامنة فيه بالضرورة، وبالتالي دون أن يطوعوا هذا الأسلوب لتقبل الرؤية الفلسفية والوجدانية العربية – نقول إنهم عندما ينقلون ذلك الأسلوب، فإنهم يرتكبون خطأ حضاريا ووجدانيا لا يغتفر، وبالتالي فإن الجمهور لا يمكنه أن يتغاضى عن هذا الخطأ، ومن هنا نجد أن هناك قطيعة في التلقي بين هؤلاء الشعراء والجمهور، قطيعة لا يمكن أن تمحيها إلا كتابة عربية أصيلة تستجيب

للظرف الحضاري الراهن وتتوافق مع المتغيرات الحضارية والوجدانية والنفسية والثقافية التي يمر بها العالم العربي.

من المفارقات الدالة هنا أن هؤلاء الشعراء "الحداثيين" أو "المتحادثين" يلتقون مع ما يطلق عليهم المتأسلمين في نفس الخندق الحضاري، بالرغم من أن أحدهما يمثل أقصى اليسار والآخر يمثل أقصى اليمين وبالرغم من أن أحدهما يرفض كل جذور والآخر لا يؤمن إلا بالجذور وفق تفسيره غير الحضاري لها. فكلتا الجماعتين تريدان أن تعيشا في الماضي، أي تتخلفان عن عصرهما. وهنا يلتقي مفهوم الكاتب الذي حددناه في الهامش السابق مع الرؤية السطحية المظهرية للإسلام كما يتصورها المتأسلمين. فالحداثيون بالمفهوم الشائع لدينا (الحداثي الحق لا يعلن عن نفسه إلا من خلال إسهامه المباشر الملموس في تطوير النوع الأدبي الذي يكتب من خلاله) يأخذون الكتابة على أنها مجرد نقوش أو شخبطات على الورق، وبالتالي لا يهم إن قلدوا طريقة لا عربية في الكتابة مادام مفهومهم عن الكتابة بهذه الصورة3. كذلك الأمر بالنسبة للمتأسلمين، فهم يريدون أن يفرضوا طريقة معينة في الحياة، مادية في الأساس (بالرغم من أنها تتكلم بلسان الروح)، على المجتمع في الوقت الحالي، علما بأن هذه الطريقة كانت تنتمي لعصر موغل في القدم ولا ترتبط بالمرامي الإنسانية للنص القرآني أو تتعلق بالعقيدة من قريب أو بعيد. كل ما في الأمر أنهم غضوا الطرف عن المرامي الإنسانية للإسلام وكذلك عن جوانبه الوجدانية والروحية، ونظروا إليه على أنه جلباب وذقن ومسبحة للتعتيم الإعلامي من ناحية ولتحقيق بعض المكاسب

---

[3] الصورة هنا تعني التقليد الأعمى والنسخ الميكانيكي دون أدنى محاولة لإضفاء رؤية فنية على ما ينقل أو يقلد، وبالتالي الموات الفني وفقدان المعنى والقيمة.

الدنيوية والسياسية من ناحية أخرى4. ما معنى أن أنتكص إلى أسلوب في الحياة كان سائدا في بداية القرن الأول الهجري وأقول إن هذا الأسلوب هو الأسلوب الوحيد للحياة، بل وأحاول أن أفرضه على غيري بالقوة وسفك الدماء؟! كما أن من "يقتل" بهذا الأسلوب يساوي بين نفسه وبين الإسلام!!

بعد أن بينا ارتباط الألفاظ والأساليب بالسياق الحضاري الذي تنبع منه وتستقي منه ظلالها، يجدر بنا أن نبين ارتباط النص ككل بالظروف الحضارية السائدة وقت نزوله أو إبداعه فمثلا "الأديان تختلف في معالم أفكارها الكبرى وفق اختلاف ظروفها التاريخية والاجتماعية"(من وصف القرآن، 99). هذا الاختلاف يرجع إلي الظروف التاريخية بوجه خاص والظروف الحضارية بوجه عام ساعة نزول هذه الأديان وبالتالي يتشكل الدين وفقا لهذه الظروف. وخير ما يلخص ذلك المقولة العربية: "لكل مقام مقال" . فالخطاب الديني يراعي حالة المتلقي وتكوينه النفسي والاجتماعي والتاريخي والبيئي، أي تكوينه الحضاري بوجه عام، حتى يتقبل هذا المتلقي المبادئ التي ينادي بها هذا الدين. وهذا لا يقتصر على الدين فحسب، بل يمتد إلى كل شيء، كما في النص الأدبي، فإذا لم يراعِ الأديب السياقَ الحضاري للمتلقي، ولا أقول يخضع له، فلن ينشأ تواصل بين الأديب والمتلقي، بل سينفر المتلقي منه لأنه سيحس أن الأديب لا يخاطبه أو أنه يتجاهله، ومن هنا تتولد القطيعة

---

4 نفس الخطأ الحضاري ارتكبه البنيويون، عندما قاموا بإلغاء البعد الزمني، وساووا بين النصوص، لاستخلاص قواعد عامة منها تنطبق على كل النصوص. فالبنيويون هنا لغوا السياق الحضاري لكل نص ونظروا إليه على أنه مثال على النوع يتساوى مع غيره من الأمثلة الأخرى؛ وبالتالي لم ينظروا إلى النص على أنه منتج ثقافي أو حضاري يظهر في ذاك الوقت بالذات دون غيره من الأوقات لأن هناك ظروفا حضارية معينة استلزمت ظهوره واستلزمت أسلوبه.

بين المبدع والمتلقي. ونحن كمتلقين للقرآن بعد أربعة عشر قرنا من نزوله لا يمكننا فهمه حق الفهم إلا في ضوء العصر الذي نزل فيه والحضارة التي توجه إليها، نقول الفهم ولا نقول الاستفادة لأن الفهم أول درجات الاستفادة والتمثل، إذ أن الفهم يؤدي لاحقا إلى المقارنة مع الحاضر، وما يتولد عن هذه المقارنة من توسيع نطاق الأحكام لتضم في ثناياها ظواهر استجدت فيما بعد. وليس المقصود بالحضارة هنا التقدم العلمي أو الفكري، بل الحالة الكائنة لأمة من الأمم في فترة معينة بعيدا عن معايير التقدم والتخلف لأنها معايير نسبية ولا يمكننا أن نجزم القول فيها. و يؤكد عياد هذه الفكرة بقوله: "ورد في وصف القرآن للقيامة مالا يفهم حق الفهم إلا إذا قُرن بالأوضاع الاجتماعية التي كانت سائدة في الجزيرة العربية – ومكة على وجه الخصوص – عند نزول القرآن، وبموقف القرآن من هذه الأوضاع"(من وصف القرآن، **113**). أي أن هذه الأوضاع تلعب دوراً بارزاً، إن لم يكن الدور الأساسي، في توجيه فهمنا للنص القرآني. فهي الخلفية التي نفهم على ضوئها النص القرآني.

يمكننا القول بأن الملابسات الاجتماعية والظروف الحضارية المصاحبة لنص ما تمكننا من أن نتمثل هذا النص تمثلا جيداً، سواء على مستوى الألفاظ – ودلالتها وظلالها التي اكتسبتها في العصر الذي كتب فيه النص، أو الظلال التي أكسبها المبدع للألفاظ في أعماله المفردة أو أعماله في مجملها ومجال الألفاظ التي يستخدمها عصر معين. فكل عصر وكل مبدع يستخدم الألفاظ التي تناسب تكوينه الفكري والنفسي. ومن هنا نجد مجموعة الألفاظ التي تنتمي لحقل دلالي معين تشيع في عصر ما، بينما تشيع في عصر أخر مجموعة أخرى من الألفاظ، حسب رؤية العالم لدى هذا العصر وتصوره لنفسه وللوجود – أو على مستوي الأساليب ونظرة العصر إلى

الأسلوب ومعاييره لاستحسان وتقييم الأساليب، وطريقة تعبير بنية الأسلوب عن البنية الفكرية للمبدع، وبالتالي عن البنية الفكرية للمجتمع الذي نشأ فيه هذا الأسلوب. فمثلاً عندما ينتشر أسلوب يعتمد على المحسنات اللفظية والبديعية، يعكس هذا الأسلوب نظرة مجتمعه الشكلية إلى الجمال القولي، بينما عندما تشيع سهولة العبارة والألفاظ التي تعكس الأفكار أو الأحاسيس بطريقة فنية موحية بعيداً عن التكلف والتصنع، نقول إن هذه الطريقة في التعبير تدل على الحالة الذهنية والنفسية والوجدانية لمستخدم هذه الطريقة سواء أكان فردا أم جماعة أم عصرا بأكمله. ولا يخفى علينا الارتباط بين الألفاظ ودلالتها من ناحية والأسلوب من الناحية الأخرى، فالأسلوب هو طريقة التعبير عن المعاني كما يقول شكري عياد. ولا يخفى علينا أيضا الارتباط بين بنية النص وبنية المجتمع الذي كتب فيه هذا النص. لكن هذا لا يعني الجمود. فقد تخالف بنية نص ما بنية النصوص المكتوبة في نفس العصر، ويكون هذا على مستويين: فيمكن أن تسود بنية معينة للنصوص على المستوى الرسمي وتجمد هذه البنية، ثم يأتي نص آخر وينتهك هذه البنية، ومع ذلك يعبر عن بنية المجتمع، أو بمعنى أدق عن المسكوت عنه في وسائل التعبير الرسمية أو المعترف بها على المستوى الرسمي. وهذا النص يعكس إرهاصات في المجتمع ذاته قد تؤدي إلى عصر جديد في طريقة كتابة النصوص. فمثلا في عصر الجمود أو الركود في أدبنا العربي سيطرت طريقة في التعبير تميل إلى التكلف والتصنع على المستوى الرسمي، بينما ظهرت نصوص في الأدب الشعبي تناقض هذه الطريقة وتتخذ خطا في الكتابة والتفكير مغايراً تماما للسائد آنذاك. لهذا بقي هذا الأدب الشعبي، واختفت معظم النصوص المتكلفة أو على الأقل لا يلتفت إليها أحد الآن إلا لقيمتها التاريخية المحضة.

تطبيع النص الأرسطي في الثقافة العربية

إذا انتقلنا إلى تحقيق شكري عياد وترجمته لكتاب فن الشعر لأرسطو نجده يتبنى نفس الرؤية الحضارية وإن اختلفت المادة المدروسة. فهو يأخذ على الدارسين الأجانب للترجمات العربية رؤيتهم الضيقة ومحاولتهم مطابقة الترجمات العربية على الأصل الأرسطي والحكم على أي اختلاف بالخطأ وعدم فهم من قبل المترجمين العرب. كما يأخذ عليهم عدم اهتمامهم بسياق النص العربي، وبالتالي يميلون إلي تحريفه حتى يتواءم مع النص الأرسطي. ومنهج المطابقة هذا لا يوفى الترجمة العربية حقها بل ويسلبها أصالتها. فلهذا "المنهج عيوب كثيرة فهو يقوم بتفريغ الحضارة الإسلامية من مفهومها الإبداعي ويحيلها إلي مجرد امتداد وفرع من الحضارة اليونانية. الفاعلية والإبداع من الخارج والنقل والتقبل من الداخل ونسيان العمليات الإبداعية في الذهن والشعور" (حنفي، **84**).

فمن الملاحظ هنا أن الدارسين الأجانب يتعمدون التغاضي عن الجوانب الإيجابية في الترجمات العربية، ذلك التغاضي الذي يعلي من صورة الذات ويحاول أن يجعل أية صورة أخرى باهتة بجانبها. فعندما يحكم هؤلاء الدارسون على الترجمات العربية بالخطأ، فإنهم لا يريدون أن يخرجوا من إطار النص الغربي أو الأرسطي، وبالتالي لا يرون إلا هذا النص، وكل ما غيره أو كل ما هو مختلف عنه مجرد أشباح لا وجود لها. وهذا السلوك لاحضاري بالمرة، فهو لا يوفي الترجمات العربية حقها، كما أنه لا يحاول أن يتبين أسباب اختلاف الترجمات العربية عن الأصل الأرسطي، ذلك الاختلاف الذي يبرز الفروق الحضارية والثقافية بين الأمة العربية والأمة اليونانية على مستوى النقد والإبداع. لذلك يعتمد عياد منهجا مخالفا، منهجا يهتم بالترجمة العربية ويركز على خصوصيتها وكيف أنها كانت وليدة

ظروف ثقافية معينة في الحضارة العربية. وهذا المنهج يلتزم بالنص وسياقه دون أن يفرض عليه معايير من خارجه، سواء أكانت هذه المعايير مستمدة من النص الأرسطي أو من العصر الذي يعيش فيه الباحث/شكري عياد.

ويحدد شكري عياد منهجه في هذا التحقيق في ضوء الرؤية الحضارية التي تناولناها أعلاه "على أنه سواء أكان قدماؤنا قد فهموا كتاب الشعر أم لم يفهموه، فمن الواجب أن ندرس صورته عندهم، ما داموا قد عرفوا له صورة ما. وأعني بالدرس هنا ألا نقف عند حدود الحكم بالفهم أو عدم الفهم للكتاب الأصلي، بل نعني بالأفكار الخاطئة والمنحرفة مثلما نعني بالأفكار الصحيحة، ما دامت صور تأثير الكتاب في الذهن العربي، واستجابة الذهن العربي للكتاب. أي إننا بدلا من أن نسأل: أفهموا أم لم يفهموا؟ نسأل: كيف فهموا؟"(عياد، كتاب ارسطوطاليس، **20**).

من الواضح هنا أن شكري عياد يلتزم المنهج التاريخي الذي يرى النص على ضوء معطياته الحضارية، لا على ضوء هذه المعطيات عند الباحث. وهذا المنهج التاريخي ينبع "من منطلق التسليم بإمكان قيام تاريخ أدبي أو تاريخ للنقد يخلص لفهم الماضي لا للحكم عليه ومن ثم معالجة ظواهر هذا الماضي على أنها موجودات طبيعية، لها قوانين نشأتها وتطورها وانحدارها المستقلة عن الدارس الذي يرصدها أو الناقد الذي يتناولها أو يعالجها"(عصفور، "دروس الأستاذ"، **23**). ويؤكد عياد على هذا المنهج التاريخي في أكثر من موضع فيقول "فعندنا أن التاريخ الأدبي يجب – ليكون علما – أن يخلص لفهم الماضي لا الحكم عليه"(كتاب ارسطوطاليس، **22**). فعندما يتدخل الباحث في الظاهرة محل الدراسة ويفرض عليها معايير لا تتسق معها، عندئذ لا يستطيع هذا الباحث أن يؤرخ لهذه الظاهرة أو حتى يدرسها دراسة علمية صحيحة. ذلك لأن هذه الظاهرة موجودة قبل

الباحث ونشأت في ظل عصر معين له قوانينه الخاصة التي تختلف بالتأكيد عن قوانين العصر الذي يعيش فيه هذا الباحث. كما أن العصر الذي يحيط بالظاهرة يكسبها بعض الملامح التي تصير بمثابة شفرات دلالية وجمالية لا يمكن فكها إلا على ضوء هذا العصر. ويمكننا أن نطلق على هذه الشفرات اسم "الشفرات الحضارية في النص".

عندما يستطيع التاريخ الأدبي أن يتخلص من الأحكام المعيارية على ظاهرة أدبية أو نقدية ما بأنها صواب أو خطأ أو يجب أن تكون كذا، وعندما يكرس جهوده للنظر إلى الظاهرة محل الدراسة وفق معطياتها الخاصة دون أن يفسرها على شيء أو يفرض عليها منظوره الخاص أو منظور عصره ـــــ عندئذ يستطيع هذا التاريخ أن يعتبر تاريخا حقيقيا وعندئذ يمكنه أن يقدم إسهامات كبيرة للبشرية. لا يعني هذا أن التاريخ الأدبي لا يصدر أحكاماً. فهو يصدر أحكاماً ذات طابع خاص، لا تعتمد على أساس خلقي أو ديني أو أدبي أو فني أو أي أساس قيمي أخر. ويحدد عياد طبيعة الأحكام التي يصدرها التاريخ الأدبي كما يلي: "أما الحكم الذي نثبته للتاريخ هو حكم لا يستند إلى معيار غير التاريخ نفسه، غير التطور الذي يرقب التاريخ مجراه. والى مثل هذا الحكم نريد أن تنتهي دراستنا التاريخية الأدبية"(كتاب ارسطوطاليس، 22)، أي أن المؤرخ الأدبي لا يصدر أحكاما إلا الأحكام التي يمليها التاريخ نفسه. ومن هذا المنطلق يراعي عياد عامل البيئة الثقافية وأثره في الترجمة بل وفهم هذه الترجمة من قبل معاصريها ولاحقيها. وعياد هنا يلتزم بنفس المبدأ الذي راعاه في رسالته للماجستير كما بينا أعلاه. "ومن أجل ذلك راعينا عامل البيئة الثقافية وقدمناه على عامل الزمن في دراستنا لتاريخ كتاب الشعر عند العرب: فكتاب الشعر كان يتطور في المكان كما كان يتطور في الزمان. وسواء أكان تطوره إلى قوة أم إلى ضعف، فان عامل التطور المكاني كان هو المؤثر الأول في تاريخ البلاغة العربية: فمن

ترجمة إلى تلخيص إلى تأثر واقتداء، وهذه هي الخطوات التي نفذ بها كتاب الشعر إلى الثقافة العربية"(كتاب ارسطوطاليس، 22-23).

من الجدير بالذكر هنا أن شكري عياد كان متفرداً في منهجه هذا، فهو لم يقلد أحدا أو يستعير منهجه من أحد، بل حاول أن يصوغ منهجاً يتلاءم مع طبيعة المادة المدروسة ويستطيع من خلاله أن يحقق أفضل النتائج. وشكري عياد يصرح بهذا التفرد، فيقول عن السنوات الأربع التي قضاها في كتابه رسالته للدكتوراه: "وكنت أشعر – طوال تلك السنوات الأربع – أنني لا أحتذي على مثال أحد، ولكنني أحاول أن أصوغ منهجاً يسمح لي برؤية تلك الترجمة، وما تلاها من تلخيصات وشروح، في ضوء عصرها، لا بالمعنى المبهم الشامل لكلمة العصر كما تعودنا في دراستنا الأدبية، بل باعتبارها جزءا من ثقافة العصر، التي لعبت فيها الترجمة الفلسفية بالذات دورا مهما، وتفاعلت بقوة مع سائر العوامل الثقافية"(عياد، بين الفلسفة والنقد، 10).

سنكتفي هنا ببعض الأمثلة التي توضح هذا المنهج التاريخي الحضاري. فمتّى بن يونس يضطرب في ترجمة العنصر السادس من عناصر التراجيديا، وهذا العنصر هو المنظر التمثيلي، فهو يترجمه مرة "النظر" ومرة "المنظر" ومرة "الوجه"، دون أن يستقر على مصطلح واحد. ويفسر شكري عياد هذا الاضطراب في الترجمة بأن "المعنى الاصطلاحي للكلمة مجهول عنده تماما"(كتاب ارسطوطاليس، 188). ومعنى هذا أن العالم العربي في وقت تلك الترجمة لم يعرف التراجيديا ولا التمثيل، وبالتالي لم يستوعب الاصطلاحات الخاصة بالحرفة المسرحية، خاصة إذا كانت هذه الاصطلاحات تنتمي لفن كان قد بلغ درجة عالية من التطور التقني عند اليونان دون أن يكون له وجود عند العرب. لذلك نبع الاضطراب في الترجمة. فإذا كانت العقلية العربية في ذلك الوقت على دراية بالتمثيل

والمسرح لكانت خرجت لنا بترجمة أقرب إلى الصواب أو استيعاب المفهوم. لكنها لم تكن كذلك، وبالتالي اضطربت الترجمة. فالعصر الذي نقلت فيه الترجمة لم يكن يحتمل مثل هذه المصطلحات المتخصصة لأنها لا تمت إلى البيئة الثقافية المنقولة لها الترجمة بأية صلة.

المثال الثاني نجده عند ابن سينا. يعقد أرسطو مقارنة بين الشاعر والمؤرخ،مبينا أن الأول يتناول تجربة عامة وحوادث كلية يمكن أن تقع للناس عامة، بينما يتناول المؤرخ حوادث جزئية تنطبق على أفراد بعينهم ولا يمكن أن تصل إلى القوانين العامة أو الأثر الشامل. وابن سينا ينقل هذه المقارنة إلى مقارنة بين الشعر والخرافة. وينكر أي صفة شعرية للخرافة. ومن هنا يسلب الخرافة من أية قيمة أو جمال. ويعلل شكري عياد هذا بقوله إن ابن سينا هنا يعبر "بذلك عن التصاق الشاعر العربي بالواقع، وترفعه عن شطحات الخيال،وخلوه خلوا تاما من جانب الأسطورة(كتاب ارسطوطاليس، 213).

المثال الثالث راجع إلي رواج كتاب الشعر لأرسطو في عصور ترجماته وتلخيصاته. لقد شاعت الروح العلمية في ذلك الوقت ومال النقاد والمترجمون إلي وضع القواعد وسن القوانين. ومن هنا وجدوا أنفسهم يتجهون إلى كتاب الشعر لأرسطو، لأن أرسطو يعمد فيه إلى التقنين وفرض القواعد واشتقاق المعايير "ولا غرابة في ذلك فقد كانت هذه المحاولة مسايرة لاتجاه الحياة العلمية كلها نحو تأصيل الأصول وتقعيد القواعد " (كتاب ارسطوطاليس، 234).

المثال الرابع والأخير يرجع إلى أحد جوانب تأثير كتاب الشعر لأرسطو في النقد العربي. من المعروف أن أرسطو يتحدث عن الوحدات الثلاث في التراجيديا وهي وحدة الحدث ووحدة الزمان ووحدة المكان، وان كان

اشترط الوحدتين الأوليتين ولم يشترط الوحدة الأخيرة. وحدة الحدث هي أن تكون مجموع أجزاء التراجيديا مترابطة ومتماسكة بحيث لا يمكن فصل جزء دون أن تصاب الأجزاء الأخرى بالتشوه. والجرجاني يصر على الوحدة أيضا ولكنه يحصرها في نطاق الجملة دون أن يتعداها إلي القصيدة ككل. ويحدد شكري عياد سببين لهذا الاقتصار: أولا، لم توجد الوحدة في القصيدة العربية وبالتالي لم تكن أمام الجرجاني قصائد يمكن أن تعينه على فهم فكرة الوحدة عند أرسطو. ثانياً، كان الجرجاني يعتمد النحو أساسا في نظرية النظم لديه، والنحو لا ينظر إلي القصيدة ككل، بل إلى الجملة المفردة . "ولهذين السببين كانت الوحدة الفنية التي لاحظها عبد القاهر هي وحدة الجملة"(كتاب ارسطوطاليس، 274).

توضح هذه الأمثلة أن عياد يرى النص في ضوء ثقافة العصر الذي كتب أو ترجم فيه. فهو لا يحكم على الاختلافات بين النص الأرسطي والنص العربي على أنها خطأ، بل يرى أن هذه الاختلافات دليل على محاولة العرب استيعاب النص الأرسطي من خلال ربطه بالثقافة العربية. فإذا وجدوا ظاهرة في النص الأرسطي لا يوجد لها نظير في الثقافة العربية، نقلوا هذه الظاهرة إلى أقرب ظاهرة مشابهة لها عندهم. فمثلا قام بعض المترجمين العرب بترجمة مصطلح التراجيديا إلي المديح، لأنهم وجدوا أن أرسطو يصف هذه التراجيديا بأنها محاكاة للأخيار، وبما أن المديح عندهم يتناول الناس الأخيار ويصف محاسنهم، لذلك دمجوا مصطلح التراجيديا بمصطلح المديح. ويدل هذا على أن المترجم العربي لا يترجم النص الأرسطي ترجمة حرفية، بل يحاول أن يستوعبه على قدر طاقته، ثم ينقله إلى اللغة العربية من خلال مصطلحات يمكن أن تستسيغها العقلية العربية. لذلك يمكننا قول إن الاضطراب في ترجمة بعض المصطلحات يدل على أن المترجمين كانوا يرغبون في التنظير لجماليات القصيدة العربية وإخراج النقد العربي من دائرة التهويم

والانطباعية. ومن الجدير بالذكر هنا وجود أسلوب أو منهج معترف به في الترجمة يسمى المنهج التواصلي أو الاتصالي **communicative method**، ويقوم هذا الأسلوب على تطبيع النص الأصلي في الثقافة المترجم إليها بحيث يتم تغيير أي شيء لا يناسب هذه الثقافة أو لا يوجد فيها، ونجد أكثر حالات هذا الأسلوب تطرفا فيما يطلق عليه الزراعة الثقافية أو الاستزراع الثقافي **cultural transplantation**، على غرار مصطلح زراعة الأعضاء.

نخلص من كل هذا إلى أن عياد توصل إلى طريقة خاصة في التعامل مع النص الذي يدرسه، سواء أكان أدبيا أم نقديا. فهو لا يحتكم إلى أحكام معيارية مسبقة ولا يفرض طريقة معينة في التناول على النصوص، ولا يقيد النص في إطار نظرة مذهبية جامدة، بل يرى النص في ضوء معطياته الخاصة. وتتمثل هذه الطريقة في أنه يرى النص من خلال ثقافة العصر التي ساهمت في تشكيله، أو على الأقل كانت كامنة في خلفيته. وثقافة العصر تشمل البيئة المعنوية والثقافية بكل ما تحمله من دلالات، وكذلك تشمل اللغة بألفاظها وتراكيبها وأساليبها. والألفاظ مؤشر دال على حركية الحضارة. فاللفظ يكتسب دلالات جديدة في كل طور من أطوار الحضارة. لذلك يحدد عياد طور الحضارة الذي كتب فيه النص، ثم ينتقل إلى دلالات اللفظ وظلاله في هذا الطور. وكذلك يتناول الأسلوب في ضوء نظرة العصر إلى جماليات الأسلوب. فكل عصر له نظرة جمالية خاصة إلى الأسلوب، وهذا ما يفسر التنوع في الأساليب على مر العصور. ولا نود هنا أن نعرج إلى رؤية عياد للأسلوب التي طورها فيما بعد في ثلاثة كتب كاملة – مدخل إلى علم الأسلوب (**1983**)، اتجاهات البحث الأسلوبي (**1985**)، اللغة والإبداع (**1988**)، فلذلك مجال أخر قد نتناوله في كتاب مستقل فيما بعد إذا توفّر الوقت أو طال العمر.

الفصل الثاني :

من نقد الأسطورة إلى نقد الأدب

يعد كتاب شكري عياد (البطل في الأدب والأساطير) حلقة وصل لا تغيب دلالتها عن الأنظار بين عالم الأدب الذاخر والعالم شبه الأدبي أو ربما العالم الذي ينهل منه الأدب، سواء أكان هذا النهل واعيا أم لا، وهو عالم الأسطورة التي تحكمها قوانين خاصة تناظر القوانين التي تحكم العقل البشري، وإن كان هذا التناظر لا تدركه الكثير من العقول البشرية التي تنغلق على ذاتها وآنيتها دون الخروج لتدبر قنوات الوصل التي تصلها بالعالم الخارجي أو القنوات التي تربط شتى ظواهر الكون. ومن هنا يقع الفصل الحالي في إطار نقطة الالتقاء بين الأدب والأسطورة، أو تلك البقعة البرزخية التي تتلاقى فيها السمات وتمتزج الملامح وتشكل عولمة حقيقية لا تغيب فيها ملامح أحد، بل تتصاهر الملامح وتتزاوج القسمات ولا يطغى فيها أحد على أحد.

نقد الأسطورة: منطق الأسطورة

يبدأ شكري عياد كتابه البطل في الأدب والأساطير بانتقاد موقف أساتذة التحليل النفسي من مفهوم البطل في الأدب والأساطير. فهؤلاء الأساتذة يوغلون في الذاتية عندما يفرضون نتائج علم النفس التحليلي على تحليل الأبطال في الأدب والأساطير، إذ أنهم يجعلون هؤلاء الأبطال مرضى نفسيين تخيم في لاوعيهم عقدة أوديب. ويأخذ عياد على هؤلاء الأساتذة ربطهم بين الفنان وبطله جاعليهما مرضى نفسيين؛ وبالتالي يبتعدون عن البيئة والمجتمع الذي نشاء فيه العمل الأدبي أو الأسطورة. فيقول عنهم إنهم "اعتبروا هؤلاء

الأبطال تجسيما للعقدة المكبوتة، وبذلك جعلوا البطل نموذجا للمرض النفسي، كما جعلوا الفنانين مرضى نفسيين، وربطوا بين الفنان وبطله، بقدر ما فصلوا العمل الفني عن بيئته ومجتمعه. ومن هنا كان تفسيرهم للبطولة أوغل في الجانب الذاتي"(عياد، البطل في الأدب والأساطير، 7). لذلك يقصر عياد بحثه في مفهوم البطل على الجانب الأدبي الصرف، ويبتعد عن تهويمات علماء التحليل النفسي. ومع ذلك يستخدم المنهج التاريخي الذي سار عليه في رسالتي الماجستير والدكتوراه، وإن كان هذا المنهج اتسع قليلا ليشمل الجوانب الحضارية في مجملها وليست التاريخية فحسب.

يحدد عياد هذا المنهج كما يلي: "أما أنا فقد كان بحثي أدبيا صرفا. وقد ربطت بين الأعمال الأدبية وبين الأحوال الاجتماعية بقدر ما وجدت هذا الربط ضروريا في فهم أشكال الأدب ومضامينه ووظائفه"(البطل، **10**). أي أنه يحاول أن يربط الأدب، سواء أكان مدونا أم شفهيا أسطوريا، بالوسط الحضاري الذي أنتج هذا الأدب، سواء أكان على مستوى الأشكال أم المضامين أم الوظائف، أي على جميع مستوياته. ولا يفوتنا هنا أن عياد لا يزج بالأحوال الاجتماعية في النص قسرا، كما يزج بها أصحاب المنهج الاجتماعي في دراسة الأدب، وإنما يربط بينها وبين النص عندما يقتضي الأمر ذلك وعندما تستطيع هذه الأحوال أن تكشف جوانب لا يكشفها غيرها. كما أن هذه الأحوال الاجتماعية لا ترتبط بمضامين الأدب فحسب، بل يقدم عياد ارتباط هذه الأحوال بالأشكال على ارتباطها بالمضامين.

في ضوء هذه الرؤية الحضارية لا يصدر عياد على الأسطورة أحكاما تتناقض مع منطقها الخاص، بل يرى الأسطورة في ضوء رؤية الشعوب البدائية[5] التي أنتجت هذه الأساطير وعاشت فيها وبها وطبقا لسننها. أقول

[5] نستخدم كلمة "البدائية" هنا كما جرى العرف ولا نقصد بها أي تمييز عنصري أو أي حكم قيمة أو أي معيار عقلي، بل نستخدم الكلمة كما ساد

إن عياد يستخدم مفهوم الأسطورة كما استخدمته الشعوب الفطرية. لذلك يعرف الأسطورة كما يلي: "فالأساطير عند الإنسان البدائي فن وفلسفة وعلم ودين، إنها جماع حكمته ودستور حياته مصوغين في قالب قصص عن الخلق والحياة والموت والبعث"(البطل، 65).

بالنسبة للإنسان الفطري، تمثل الأسطورة كل شيء قيِّم في حياته. فهي نظام الحياة وحولها ينصب التفكير وعلى هديها يتصرف الإنسان الفطري وفي ظلها يمارس طقوسه وشعائره، ومن خلالها يتأمل في الكون وينظر إلى الحياة والوجود. ولا نبالغ إذا قلنا إنها تمثل له كل القيم في الحياة. وإذا عرفنا أن أي مجتمع لا يخلو من نظام للقيم يعيش به، أمكننا القول إن المجتمع الفطري إذا خلا من الأسطورة انهارت كل أسسه ودعائمه. هذه النظرة إلى الأسطورة من قبل الباحث توفي الأسطورة حقها، حيث أن الباحث، في هذه الحالة، لا يُدخلَ النظرة السائدة إلى الأسطورة على أنها خرافة وخالية من المعنى في نطاق بحثه، ومن هنا لا يضفي على الأسطورة منظورا لا يتوافق مع طبيعتها.

يدرك عياد صعوبة تناول الأساطير. فهذه الأساطير لم تصل إلينا مدونة كما هي، بل نعرفها من الفنون الرسمية كالملحمة والتراجيديا. ومن الواضح أن هذه الفنون حورت هذه الأساطير وعدلت فيها كي تناسب روح العصر الذي كتبت فيه هذه الملاحم والتراجيديات. لذلك يتجه عياد إلى الفنون الشعبية لأنها بعيدة عن الفنون الرسمية وتحتفظ بأكبر قدر من جوهر الأسطورة وروحها. وهذا راجع إلى أن الفنون الشعبية لا تعبر عن التيار الرسمي في الأدب، وبذلك لا تخضع للمعايير الفنية التي يقرها التيار السائد، ومن هنا تتمتع بقدر من الحرية يتيح لها أن تنهل من نبع الأسطورة كيفما شاءت. "وهذا ما يجعلنا نولي القصص الشعبي عناية كبيرة في دراستنا

استخدامها، وإن كان من الأفضل أن نستخدم كلمة "الفطرية" بدلا منها حتى نتجنب الإيحاءات والظلال العنصرية المتضمنة في كلمة "البدائية".

للأسطورة فإن التشابه بين القصص الشعبي عند الأمم المختلفة من ناحية، وبينها وبين الأساطير من ناحية أخرى، يدل على أن هذا القصص الشعبي قد احتفظ بكثير من خصائص الأسطورة التي حورت في فنون الأدب الرسمي كالملحمة والتراجيديا"(البطل، ٨٢).

لذلك يبعد عياد عن التصورات والأفكار والمعايير الحديثة عند تناوله للأسطورة حتى يتسنى له أن يراها في ضوء منطقها الخاص وحركتها التي لا تلتزم بما نتصوره نحن أبناء العصور الحديثة. ويلقي عياد الضوء على هذه الرؤية فيقول: "والأسطورة إذا قسناها بحساسيتنا الحديثة بدت قاسية، بل وحشية أحيانا، ولكننا إذا تركنا أنفسنا ننفعل بها دون استثارة هذه الحساسية وجدناها تقع في منطقة من نفوسنا تسبق الشعور بالقسوة أو الوحشية. والأسطورة ليست إلا حديث خرافة إذا قسناها بقوانين العقل، ولكنها تبدهنا بحتمية تشبه حتمية العلم إذا تناسينا هذه القوانين. فالعلم يشعر بهذه الحتمية بطريقته، إذ يربط بين السبب والنتيجة، ويقصي عن دائرته الظواهر التي لا يمكنه الربط بينها بهذه الطريقة. والأسطورة تشعرنا بهذه الحتمية بطريقتها أيضا، إذ تبتعد أصلا عن تسلسل الأسباب والنتائج، وتتبع نمطا آخر مختلفا كل الاختلاف، وبذلك تخلصنا من توتر السبب والنتيجة الذي نشعر به في التراجيديا"(البطل، ٨٣).

فعياد هنا يفْصل الأسطورة عن ثلاث مصادر للتقييم. فالحساسية الحديثة لا تصلح لأن تكون حَكما على الأسطورة، إذ أن هذه الحساسية ناتجة عما توصلنا إليه من مبادئ ومعايير وقيم وآراء وأحكام كلها راجعه إلينا ولا تمت للأسطورة بصلة، لذلك يجب تنحيتها جانبا عند تناولها. والعقل بتفكيره المنظم لا يمكن أن يكون مقياسا نقيس عليه الأسطورة، لأن الأسطورة ذاتها لا تتبع منطق العقل، أو بالأحرى طريقة تفكيرنا، وإن كانت الأسطورة منسجمة مع طريقة تفكير الإنسان الفطري الذي أنتجها. لذلك لا يمكن أن نحكّم عقلنا فيها، لأنه يقع خارج نطاقها. والمنهج العلمي أيضا لا يناسب الأسطورة. فهذا

المنهج تولد من طريقة الشك ورفض أي شيء لا يعلّل، لذلك لا يمكن أن نستخدمه عند تناول الأسطورة التي لا تخضع لمفهومنا عن المنهج العلمي الذي يربط النتيجة بسبب ما، وإذا لم يجد لها سببا يتجاهلها.

عندما نبعد الأسطورة عن كل المعايير الخاصة بنا، أي عندما نجردها منا ولا نطبّق عليها المنهج العلمي كما نفهمه، نجد أنها تخضع لمنطق خاص، منطق مستمد من داخلها ومن طريقة تفكير الإنسان الفطري الذي أنتجها. في هذه الحالة فقط نجد في الأسطورة عالما كاملا له قوانينه الخاصة التي تختلف اختلافا تاما عن قوانيننا وعن عالمنا. وهذه القوانين، إذا نظرنا إليها من داخلها، تسري في كل جزء من عالم الأسطورة الرحيب، لدرجة أنها تصير ميكانزمات متفردة تنظم مفردات العالم الأسطوري، وتسكبها في كل متماسك متناسق ذي سيمترية تتناغم مع بعضها البعض، وإن كانت تتنافر مع عالمنا الواقعي الذي خسر كثيرا عندما ابتعد عن منبع الأسطورة.

كل هذه الجوانب الثلاثة التي أبعدها عياد عن دائرة اهتمامه عند تناول الأسطورة تلقي الضوء على منهجه التاريخي في تناول الأسطورة حيث لا يوجد معيار إلا الأسطورة ذاتها. ومن هنا نجد عياد يرفض التفسيرات الحديثة للأساطير عندما تعتمد هذه التفسيرات على أسس حديثة. فمثلا يرفض قول يونج بأن الإنسان يفضل العدد 4 لأن جسمه مكون من الكربون والكربون رباعي التكافؤ، فيقول عياد: "وواضح أن هذه النظرة إلى الأساطير تخلعها من محيطها المادي والاجتماعي، وتُخْضعها لكل ما هو عسى أن يلمحه الناظر فيها من مشابهة ولو بعيدة لبعض نظريات العلم الحديث. وهي طريقة من النظر لا تنفع الأسطورة ولا تنفع العلم الحديث"(البطل، 139). لأننا إذا فصلنا الأساطير عن محيطها المادي والاجتماعي والشعائري، نكون كمن أخرج السمك من الماء، فتفقد شروط حياتها وتموت لأنها لا يمكن أن تعيش إلا في محيطها الخاص إذ أنه هو الوحيد القادر على أن يجعل كل عنصر فيها ذا قيمة. كما أننا إذا حكّمنا نظريات

العلم الحديث في الأساطير وأخضعناها لمعيار الصدق والكذب، مثلا، نكون قد فرضنا عليها معيارا لا تقبله، لأن الأساطير تقع خارج نطاق الصدق والكذب حيث أن صدقها كامن فيها، لسبب بسيط وهو أن منتجيها كانوا يعتقدون في صدقها. وإذا رأيناها بمنظور غير منظور منتجيها، فقدت جوهرها وعلة وجودها، وبالتالي انعدمت صفتها الأسطورية، وأضحت ضحية لنظرتنا غير الأسطورية.

بالنسبة للإنسان الفطري، الأسطورة وجود وحياة ورؤية خاصة للعالم. الأسطورة قيمة في حد ذاتها، بل هي كل القيم، لأنها تمنح الإنسان الفطري علة للوجود وسببا للحياة. فهي البداية التي أدت إلى ظهور المجتمع الإنساني المتماسك. فقبل ظهور الأديان السماوية، شعر الإنسان الفطري بقوة عليا تنظم الكون وتخضعه لقوانينها. ومن هنا بدأ هذا الإنسان يجسد هذه القوة في إله أكبر ومجموعة من الآلهة التابعة له. وكل إله من هذه الآلهة يتكفل بشأن من شئون الحياة، فنجد إلها للحب وآخر للحكمة وثالثا للصيد، الخ. لذلك يمكننا أن نقول إن الأسطورة هي الجذر الذي أدى إلى ظهور الأديان والنظم السياسية والنظم الاجتماعية. فالإحساس بوجود قوة عليا كان البذرة التي ولّدت إدراك الله لدى البشر كمنشئ للوجود وخالق للكون. كما أن الشئون التي تكفل بها كل إله من الآلهة أدت إلى قيام النظم السياسية التي تنظم الشئون الداخلية أو الخارجية للدول. بالإضافة إلى أن الخضوع الجمعي لسلطة الآلهة وما يستتبعه من انتظام المجتمع الفطري في علاقات متماسكة أدى إلى ظهور النظم الاجتماعية المختلفة. لذلك يجب علينا أن نوفي الأسطورة حقها لأنها هي المرحلة الأولى من وجودنا على الأرض، تلك المرحلة التي تمثل الطور الأول من الحضارة الإنسانية.

البطل: من الأسطورة إلى الأدب

بعد ذلك يحاول عياد أن يضع التراجيديا اليونانية في سياقها الصحيح من تاريخ التطور الإنساني، ويربط نشوء التراجيديا، كفن، بظهور الفردية،

كظاهرة اجتماعية وسكانية في الحضارة اليونانية. "فقد ظهر هذا الفن – حسبما نتصوره – في عهد نشوء الفردية، وهو نفس العهد الذي ظهرت فيه بواكير الدين والعلم والفلسفة الأخلاقية، كانت هذه ثمرات لبدء شعور الإنسان الزراعي بذاته ومجتمعه وعالمه على أنها مفاهيم"(البطل، **140**). عندما يبدأ الإنسان في النظر إلي العالم من حوله علي أنه شيء خارج عن ذاته وله خصائصه المميزة، يقوي شعور الإنسان بفرديته وتميزه. ومن هنا يمكن أن يظهر بطل في التراجيديا له تصور مختلف عن تصور المجتمع. وبذلك يمكن أن ينشأ الصراع الذي يميز التراجيديا . كما أن هذا الشعور بالاستقلال يظهر في مناحي أخرى من الحياة مثل الدين والعلم والفلسفة الأخلاقية. وينتج هذا عند الانتقال من مرحلة القبيلة إلى المرحلة الزراعية في الحياة، لأن الإنسان في القبيلة ليس له وجود مستقل، ولا يشعر بأنه منفصل عن مجتمع القبيلة،وبالتالي لا تتمايز نظرته عن النظرة الجمعية للقبيلة بأكملها في هذا النظام القبلي نجد أن "البطل هو نموذج الإنسان الذي يخرج من عالمه الصغير – عالم الأم – إلى عالم القبيلة الممتد في الماضي والمستقبل، المرتبط بقوى كونية أكبر من القبيلة وأوسع في معنى الإنسانية نفسه. ثم حين وُجد نظام الملكية المقدس كان البطل هو نموذج الإنسان الذي لا فضل له في نفسه ولكن كل فضله هو اتصاله الأوثق بهذه القوى الكونية التي تحدد حياته وموته من قبل. ولم يستطع الإنسان قط أن يخرج عن هذا النطاق الذي فرضه عليه وجوده نفسه، ككائن يعيش في جماعة ويخضع لظروف مادية خارجة عن إرادته"(البطل، **140**). في ظل نظام القبيلة يخضع كل الأفراد لقوى كونية أكبر منهم وبالتالي لا توجد لهم إرادة. فإرادة تلك القوى تمتص إرادتهم وتحولهم إلى كيان واحد لا يتميز أي فرد فيه. وهنا يظهر البطل الذي يمكن أن يضحي بحياته وكل ما يملك في سبيل القبيلة أو مجتمعه بما فيه من قوى كونية مهيمنة، فعنترة بن شداد مثلا بذل حياته كلها في سبيل قبيلته ولكنه عندما حاول أن يرتبط بمن يحب، أي يؤكد الجانب الفردي في شخصيته، نبذته القبيلة كلها كأن تاريخه كله بلا قيمة؛ ونجد أثارا

لهذه النظرة القبلية في الوسط العائلي أو الأسري المعاصر حيث ينبغي على الشخص الالتزام التام برؤية العائلة للحياة وتراتب القيم، فإذا حاول أن يقوّي فرديته أو يفعل شيئا يخالف هذه الرؤية يتم شجب كل تاريخه والنظر إليه على أنه مارق؛ وكذلك الأمر في السياسة بالنسبة لجمال عبد الناصر مثلا، فسياسته كانت تقوم على منظور قبلي يعلي من شأن المصلحة العليا للدولة أو الأمة العربية لا وجود فيه للفردية، ومن هنا انعدم وجود الأحزاب وامتلأت السجون بالمعارضين. وهذا هو البطل الذي نجده في الأساطير، فهو يخضع لقوى الآلهة بل ولا يشعر بطغيان تلك القوى عليه، وإنما يشعر بسعادة عندما يفني نفسه لكي تظل تلك القوى مهيمنة على الوجود، لأنه يرى في تلك القوى ماهيته ووجوده. ومن هنا نجد أن مفهوم البطل في الأساطير مطابق لمفهوم البطل في المجتمعات الفطرية التي أنتجت هذه الأساطير.

أما حينما بدأ الإنسان يشعر بفرديته، تغير مفهوم البطل، فتلاشى البطل الذي يتماهى في نظام القبيلة أو يتفانى في طاعة القوى الكونية. وبدأ يشعر هذا البطل بضغط تلك القوى عليه. وأصبح إحساسه بفرديته يتناقض مع هيمنة تلك القوى. ومن هنا نشأ الصراع الذي نجده في التراجيديا اليونانية أو أي تراجيديا على شاكلتها تنمو في نظام اجتماعي مماثل. "فحين شعر الإنسان بفرديته أصبحت تضحية الفرد فاجعة، وشحب المعنى الاجتماعي الكوني لهذه التضحية وهو تجديد حياة الجماعة وحياة الطبيعة"(البطل، **140**). وهنا بدأ البطل أو الإنسان الذي يشعر بفرديته يميز بين الخير والشر، وأصبحت لديه القدرة على إصدار أحكام قد تتصارع مع الأحكام التي تصدرها الجماعة أو القوى الكونية أو الآلهة. بمعنى آخر، بدأت تتكون له شخصية متفردة، بحيث لم يعد يفنى أو يندمج في الجماعة، وصار له وعي مستقل قد يتضارب مع لاوعى الجماعة التي ينتمي إليها. وهذا الوعي المستقل يجعل الفرد يبدأ في مساءلة القيم الجماعية ويتخذ موقفا منها بناء على خبرته الذاتية التي توصل إليها بنفسه. "فالحكم بالخير والشر – كما

أسلفنا – ثمرة من ثمار العقل الفردي الذي لم يعد ذائبا في الجماعة، وهذا هو الفرق بين الأعمال التي يقبل عليه الإنسان نتيجة لحكم خلقي باستحسانها وبين الأعمال التي يقبل عليها لأنها طقوس أو شعائر"(البطل، **140**). فالأعمال التي يقبل عليها الإنسان نتيجة لحكم خلقي هي الأعمال التي يقوم بها الإنسان الذي يشعر بفرديته وخصوصيته. أما الأعمال التي يقبل عليها لأنها طقوس أو شعائر، فهي الأعمال التي يقوم بها الإنسان في القبيلة أو الجماعة دون أن يشعر بفرديته، فهذه الأعمال لا تعدو أن تكون أعمالا تكرس لخدمة القبيلة ومراعاة مصالحها وطقوسها. والإنسان لا يقبل على هذه الأعمال لأنه يشعر بقيمتها بالنسبة له كفرد، بل لأنها تمثل حياة الجماعة وأساس وجودها.

في التراجيديا اليونانية والشكسبيرية، نجد استلهاماً لشكل الأسطورة. لكن هذا الشكل يتم توظيفه لخدمة مضامين جديدة بعيدة عن روح الأسطورة. لذلك ينشأ صراع بين الشكل والمضمون، فيؤثر كلاهما في الأخر ويتأثر به، وينتج عن ذلك مزيج بعيد عن روح الأسطورة نوعاً. وهذا الشكل المستمد من الأسطورة "له معناه الخاص المستمد من طقوس جماعية عتيقة لا تزال حية في التراجيديا اليونانية وفي تراجيديا شكسبير، لأنهما تقفان أمام منابع الحياة الأولى ولا تجزئان الموقف الإنساني. ولهذا فإن العلاقة بين الشكل والمضمون هنا علاقة تصارع، تعطى المضمون معناه كما أنها تحور الشكل أو تغير طريقة النظر إليه، وهي في حقيقتها علاقة بين الموضوع والذات، بين ميراث الطقوس الجماعية المحافظة وبين الفردية الثائرة"(البطل، **148**). فالشكل هنا يحتفظ بمنابع الحياة الأولى التي تتمثل في الأسطورة، والتي يصعب أن تتأقلم على المضمون الجديد الذي تفرضه ظروف المجتمع اليوناني أو المجتمع الإليزابيثي، ومن هنا ينشأ الصراع. لأن الشكل يدل على الطقوس الجماعية التي تميل إلى المحافظة وإلغاء فردية البطل، والمضمون يدل على مفهوم الفردية في المجتمع اليوناني أو الإليزابيثي، ومن هنا نجد الفرد

نفسه في صراع مع هذه الطقوس، وهذا الصراع يلعب دورا كبيرا في تحديد مصير البطل.

لكن هل يدل هذا على أن دور الطقوس والأساطير انتهى في المجتمع الحديث؟ يبدو أن الإجابة بالنفي. فما زالت الطقوس تعيش في العادات الشعبية، وإن صغر دورها. كما أن الأسطورة ما زالت تكمن وراء القصص الشعبي والحكايات الخرافية[6] التي لا تخضع لمعايير الأدب الحديث أو الثقافة المهيمنة. كما أن الأدب الحديث ذاته ما زال "يعود إلى الشكل القديم، شكل الطقوس الأسطورية كلما وقف أمام منابع الحياة الأولى وأحس بالوشائج العميقة التي تربط الفرد بجماعة الناس، والجماعة الإنسانية بالكون"(البطل، 148). ويمكننا أن نقول إنه كلما أزداد تعمق الإنسان في فرديته وانغلاقه على نفسه، كلما ازداد شعوره بوحدته وغربته، ومن هنا بدأ يشعر بالرغبة في التواصل مع الآخرين. وإذا لم يستطع أن يحقق هذا التواصل في المجتمع، لجأ إلى الأساطير والطقوس لكي يشعر بتدفق الحياة والعودة إلى المنابع الأولى التي تولدت منها كل أشكال الحياة. وربما أحس برغبة في التواصل مع الكون الواسع، ومن هنا ينهل من الأساطير كيفما شاء لأن هذه الأساطير تمثل النبع الزاخر بالحياة الذي لا تنضب حيويته ولا تدفقه ولا جدته. وبالتالي يمكنه أن يبدأ حياة جديدة أو يولد من جديد.

يميز عياد بين نوعين من الأبطال في الأعمال الأدبية. النوع الأول هو الذي يكون على وفاق مع مجتمعه والكون، وهذا البطل يشعر بالاستقرار في علاقته بهما، ومن هنا تقل مشكلاته، وبالتالي يكون هذا البطل محدود النطاق. وعندما يبرز هذا البطل في الأدب، يبتعد العمل الأدبي عن شكل

---

[6] نستخدم كلمة "الخرافية" هنا بعيدا عن أية ظلال سلبية أو لاعقلانية. فهي تدل على العجائبي أو الذي لا يخضع لمنطق الحياة المعاصرة، كما أنها تستلهم عالما بعيدا تماما عن عالمنا على المستوى الظاهر. ويمكننا أن نعتبر هذا العالم "معادلا حكائيا" لعالمنا.

الأسطورة. أما النوع الثاني من الأبطال فهو البطل الذي لديه شعور بالأزمة و"بالحاجة إلى تكييف جديد لعلاقته داخل الجماعة الإنسانية ولعلاقة الجماعة الإنسانية بالكون، يقف البطل من جديد أمام منابع الحياة الأولى، ويرد العمل الأدبي إلى شكل قريب من الأسطورة"(البطل، ١٤٨). أي أن العلاقة المتأزمة بين البطل ومجتمعه والكون الذي يحيط به هي التي تدفعه إلى محاولة الخلاص من التأزم، وبما أن المجتمع يظل كما هو ولا يستطيع البطل تغييره، فإنه يلجأ إلى الأسطورة باحثا عن الخلاص فيها. وبما أن عصر الأسطوره انقضي ولم يعد له الوجود الكامل الذي كان له من قبل، فان البطل يحاول أن يقترب من نموذج شبيه بالأسطورة. وإن لم يجده، فانه يحاول أن يخلق أسطورته أو أساطيره الخاصة التي يمكن أن تزيح عنه شعوره بالأزمة.

ثم يضرب شكري عياد مثالا علي حالة الاستقرار ونوع البطل الذي تولده هذه الحالة بالمسرح الكلاسيكي الفرنسي. فأبطال هذا المسرح على علاقة مستقرة مع المجتمع والطبيعة. لذلك لا نجد عندهم صراعا ضد القدر أو مع الزمن. ففيهم تتوحد الذات و الموضوع "لأنهم، وإن اتخذوا أسماء شخصيات أسطورية يونانية، أو شخصيات تاريخية يونانية، ليسوا في الحقيقة إلا نبلاء بلاط لويس الرابع عشر الذين يشعرون أنهم غير مقيدين إلا بقواعد الشرف التي وضعوها لأنفسهم"(البطل، ١٥٠). فالأسماء الأسطورية أو التاريخية التي يتخذونها لا تمثل إلا قشرة خارجية ولا تعبر هذه القشرة عما هو قار داخل هذه الشخصيات. فهي تعكس حالة النبلاء في عهد لويس الرابع عشر بمواضعاتها الاجتماعية والأخلاقية والنفسية والعقلية. لذلك لا تضفي عليها الأسماء الأسطورية روح الأسطورة. فهذه الشخصيات تجسد روح العصر الكلاسيكي الفرنسي. وهنا لا نجد تعارضا بين إرادة الإنسان وبين المجتمع، فهما على وفاق تام. "فالمسرح الفرنسي الكلاسيكي يقبل المعتقدات الدينية والأوضاع الاجتماعية وحتى آداب السلوك في إقرار صامت، كما يقبل أيضا حق الفرد في السعادة، ويرى ذلك كله من بديهيات العقل"(البطل، ١٥٠). لذلك نجد أن هذا المسرح لا

يقترب أبدا من روح الأسطورة بالرغم من الأسماء الأسطورية التي تتخذها الشخصيات.

إذا كانت الكلاسيكية تنبع من موقف اجتماعي ينم عن الاستقرار في علاقة الفرد بالمجتمع، فان الرومانسية تنبع من موقف حضاري مختلف جدا. فلقد نشأت الرومانسية في كنف الطبقة الوسطى التي تعتز بفرديتها وحريتها اعتزازا شديدا. "ومعلوم أن الطبقة المتوسطة تتخذ الحرية الفردية دينا، فهذه الحرية هي التي تضمن حرية التجارة، وتؤمِّن الثروات الخاصة وتحمي التاجر أو الصانع من عسف النبلاء. وقد اعتنقت الرومنسية الحرية الفردية، وحملت علمها في مواجه الإقطاع ووقفت من المواضعات الاجتماعية موقف السخرية والإنكار، ومجَّدت العواطف الفردية إذ ربطتها بالطبيعة والله، وأحبت البسطاء من الناس إذ رأتهم مخلصين لطبيعتهم، صادقين في التعبير عن عواطفهم"(البطل، ١٥٦). ومن هنا كان البطل الرومانسي متمركزا حول ذاته لا يقبل المساس بها من أي طرف، ولذلك يواجه المجتمع الذي يحاول أن يقضي على هذه الذات الفردية. وبالتالي لا يندمج البطل الرومانسي في المجتمع، بل يقاومه وينظر إليه من خلال مشكلاته الذاتية. وتتجلى الرؤية الحضارية عند شكري عياد في ربطه بين حالة اجتماعية معينه وطبيعة الأبطال الذين يملؤون الأدب الذي انبثق من هذه الحالة الاجتماعية؛ ويمكننا أن نضرب مثالا على هذا البطل بمسرحية بروميثيوس طليقا للشاعر الرومانسي الإنجليزي شيلي التي ترجمها لويس عوض ترجمة رائعة إلى اللغة العربية، فبروميثيوس هنا لا يندمج في مجتمع الآلهة ولا الرؤية المجتمعية التي تفرض كافة أشكال القيود على الحياة الفردية، وبالتالي يقاومها على الدوام ولا يسمح لها بأن تكسر إرادته أو تقهرها وإن كبَّلت جسده بالقيود والأغلال. ويمكننا أن نضرب مثالا آخر بمسرحية مير (والتي كان عنوانها الإله حر قبل أن تعترض الرقابة على هذا العنوان) لنجاح عبد النور (القاهرة: دار التلاقي، ٢٠١٠) التي توظف التاريخ البابلي في الألفية الأولى

قبل الميلاد حيث تستفيد من تاريخ نبوخذنصر الثاني (605-563 ق. م.) وتمزجها بعناصر أسطورية وتاريخية لتلقي الضوء على حياتنا السياسية والدينية المعاصرة، كما تمزج الجغرافيا أيضا، فبابل أبعد ما تكون عن مدينة مير المصرية، لكن الملك نبو الثاني يحمل لقب ملك بابل ومير. ويتعامل نجاح عبد النور مع التاريخ على أنه أسطورة، فنجده يغير اسم نبوخذنصر إلى الملك نبو الثاني، وتظل شخصية سميراميس باسمها في المسرحية، ويأتي بأشخاص آخرين ليس لهم وجود تاريخي يكسبون المسرحية مغزاها وتحدد حياتهم طبيعة الصراع في المسرحية. والمفارقة اللافتة للنظر في مسرحية مير أن عنوانها الأصلي وهو الإله حر يدل على مدى محاولة نبو الثاني فرض سيطرته ورؤيته للعالم على كل شيء، إذ أنه لغبائه أو ديكتاتوريته أو شموليته يسمع أن شخصا ذا إرادة فردية يقول عبارة "الإله حر"، فيفهم الملك أن من يتكلم عنه هذا الشخص اسمه الإله حر وما يستتبع ذلك من توظيف ذكي للسخرية في المسرحية؛ ويدل عنوان المسرحية الأصلي في الوقت ذاته على طبيعة الصراع في المسرحية، فهو صراع في سبيل الحرية والتمرد على الرؤية الدينية الشمولية الذي يحاول أن يفرضها ملك مستبد حيث يريد أن ينصب تمثالا أمام قصره ليصير الإله الواحد الذي يجب أن يعبده كل شخص في دولته. ونجد شخصية الرجل الذي يتخذ اسم الإله حر عن طريق الخطأ يخالف هذه الرؤية الجمعية التي فرضها ملكٌ وامتثل لها باقي الشعب، ويحاول أن يقوِّضها من خلال تكرار عبارة "الإله حر" برغم كل ما حدث معه من بتر وتنكيل طوال المسرحية. وعندما يُقطع لسانه ولا يستطيع النطق بها، يفسر نبو الثاني الأعاصير التي تُسقط كل شيء بما فيها تمثل تيرانوس (الطاغية) على أنها تثبت إلوهية هذا الرجل ويتخذه إلها في نهاية المسرحية بعد أن يتهاوى كل شيء، فيضحك الرجل "بمستبرية ثم يعود لعوائه الأشبه بعواء الذئب في الصحراء". نخلص من هذا المثال إلى أن نجاح عبد النور على وعي تام بالبنية المسرحية التراجيدية والكوميدية على السواء ويمزج بينهما ليخرج لنا بطلا مسرحيا يسقط جسديا في النهاية ولكن بعد أن تتهاوى

دعائم مجتمع قاومه هذا البطل، بطل لا يمتثل للرؤية الجمعية التي يفرضها عليه نظام حكم مستبد، بل يقاومها بعبارة بسيطة أقرب للفطرة: الإله حر.

وإذا كانت الرومانسية أخذت من الطبقة الوسطى اعتزازها بفرديتها وحريتها، فان الواقعية أخذت من الطبقة الوسطى إيمانها بالحقيقة المادية. فالطبقة المتوسطة جُبلت على التجارة الحرة والتجارة تؤدي إلى كسب المال الوفير إذا لم يقف أمامها ما يعيقها. "وقد أنتجت الطبقة المتوسطة في عنايتها بالواقع، الفلسفات الوضعية، كما أنتجت تقدما علمياً باهراً في شتى الميادين. وكانت جريئة على الخصوص في اتخاذها الإنسان نفسه موضوعاً لبحثها العلمي التجريبي، لا جسم الإنسان وحده، كما في الطب، بل 'روحه' أيضا، كما في علم الاجتماع وعلم النفس. وهكذا لم يعد الإنسان صورة الإله، ولم يعد عقله هو المصدر الأخير للحقائق كلها، بل أصبح قبل كل شيء نتاجا لمكان معين وزمان معين. وسرعان ما تلقف الأدب الواقعي هذه الحقيقة"(البطل، 158). وفي هذا الوسط ظهرت الواقعية وفرعها "الطبيعية". فحاول الأدباء أن يخضعوا العواطف الإنسانية للنظرة العلمية، كما لو كانوا يضعون هذه العواطف تحت المجهر ويحللونها تحليلا علميا دقيقا. كما حاولوا أن يبينوا أثر الوراثة والبيئة على سلوك الإنسان، فأصبح الإنسان مجرد مادة يجرون عليها تجاربهم في المعمل. ومن هنا لا نجد أبطالاً، بالمعنى التقليدي لهذه الكلمة، في الأدب الواقعي. فمفهوم البطل يتطلب قدرا من الحرية تسمح للبطل أن يمارس أفعاله البطولية ويتصرف كما يليق بالأبطال أن يتصرفوا. لذلك حفل الأدب الواقعي "بالنماذج، أو الأنماط البشرية الواضحة الخصائص والسمات، والتي نستطيع – فوق ذلك – أن نربطها ببيئتها وتاريخها ووراثتها كما نفعل بنماذج النبات والحيوان"(البطل،159).

عندما بدأ الضعف يدب في أوصال الطبقة الوسطى، بدأنا نلحظ تغيرا في طريقتي رسم البطل اللتين أشرنا إليهما أعلاه. فلقد ظهر بعض الكتاب

الواقعيين الذين استطاعوا أن يتجاوزوا النماذج أو الأنماط البشرية ويقدموا صورة لهذه النماذج تقترب من البطل المتعارف عليه. كما ظهر بعض الكتاب الرومانسيين الذين بدءوا يشكّون في مصداقية وجدوى الانغلاق على الذات. وبالتالي تمردوا على هذا الانغلاق وحاولوا أن يخرجوا من إطاره إلى المجتمع بمعناه الواسع. وكانت النتيجة أن كفر هذا البطل الجديد بذاته وانتفت شروط وجوده الرومانسي لان عصره انتهى. فالمواضعات الاجتماعية التي أنتجته انتهت، ولذلك وجب عليه أن ينتهي أيضا."فالطبقة المتوسطة لم تعد تستطيع أن تقدم بطلاً ثورياً. لقد كانت في الماضي تثور على نفسها وتنتقد نفسها إذ لم يكن ثمة خطر حقيقي من عدو متربص، أما الآن فلم تعد الطبقة المتوسطة تحتمل النقد، لأنها تبصر أكفانها تعد"(البطل، 161). إذا كانت الطبقة الوسطى قد أفلست وها هي تعد الآن نفسها للرحيل والاختفاء، فمن الطبيعي أن يفلس الأدب الذي أنتجته لأن هذا الأدب لم يعد قادراً على أن يقدم ما كان يقدمه لأن صوره البطل الذي كان يقدمه هذا الأدب صورة فقدت ملامحها في الواقع. ولذلك لا يمكن أن تظل هذه الملامح في الأدب. وذلك يعكس الرؤية الحضارية عند عياد لأن الأدب نتاج للحضارة التي ينشأ فيها، وإذا ذبلت هذه الحضارة يذبل الأدب الذي يعبر عنها لأنهما يرتبطان ببعضهما ارتباطاً وثيقاً، وإذا تحرك أحدهما في اتجاه ما فعلى الأخر أن يتحرك في نفس الاتجاه،وإن اختلفا في سرعة الحركة.

لقد حدث هذا التحول الكبير مع بداية القرن العشرين. فهذا القرن بكل ما جلبه يمثل علامة بارزة، أو فلنقل شديدة البروز، في مجرى الحضارة، أو الحضارات، الإنسانية. فالتغيرات الحضارية والعلمية والتاريخية والاجتماعية التي حدثت في هذا القرن جعلت الأدب الواقعي والأدب الرومانسي غير قادرين على مواكبه هذه الحضارة، فالأدب الرومانسي يمجِّد الفردية كما أسلفنا. ولكن الفردية لم يعد لها مكان في القرن العشرين. فالمجتمعات الحديثة "تطورت بطرق مختلفة نحو أنواع من الحياة الجماعية تضيق دائرة النشاط الفردي، بل لقد ظهر أن المجتمعات الحاضرة نفسها لم

تعد تسمح بقدر كبير من الحرية الفردية إلا للقلة القليلة من الناس، وعلى ذلك لم يبق ثمة مجال لتمجيد الفردية كما كانت الرومانسية تفعل، بل لقد أصبحت الأصوات التي تصدر من هذه الناحية أقرب إلى أصوات الفزع والانتحاب"(البطل، 163). زالت البنية الاجتماعية التي كانت تسمح بظهور أبطال على غرار البطل الرومانسي وبالتالي كان على البنية الأدبية التي كانت تسمح بظهور هؤلاء الأبطال أن تزول. فالحضارة تسير في طريق مرسوم. وهذا الطريق هدم ما كانت الحضارة قد بنته من قبل، وبعد هذا الهدم لا يمكن أن يظهر أبطال كانوا قد هدموا مثلما هُدم طور الحضارة الذي أنتجهم، إلا إذا تغيرت الظروف فيما بعد لتتيح ظهور هذا النوع من الأبطال مرة أخرى، فمثلا نجد أن البطل الرومانسي في الغرب ظهر مع مطلع القرن التاسع عشر، بينما لما يظهر في العالم العربي إلا مع الربع الثاني من القرن العشرين، وقد يظهر في بعض الدول العربية التي مازالت تعيش في العصور الوسطى لاحقا إذا تهيأت لها ظروف مشابهة للظروف التي ولّدت البطل الرومانسي.

كما أن التطورات العلمية في القرن العشرين المنصرم وصلت إلى درجة مذهلة، وقدمت للإنسان من وسائل الرفاهية ما لم يكن يحلم به من قبل. ولم يعد الإنسان يلجأ إلى الخل الرومانسي القديم، وهو رفض هذه التطورات التي تقضي على فرديته، بل ساند هذه التطورات واظهر لها حماساً كبيراً، عاقداً عليها الكثير من الأماني، فكانت النتيجة أن انتفى شرط التمرد الذي أظهره البطل الرومانسي على التطورات العلمية، وبالتالي فقد رومانسيته، وأدرج الفن الرومانسي في ذاكرة التاريخ، إلى أن تأتي ظروف اجتماعية مماثلة للظروف التي أنتجت البطل الرومانسي، وهنا يمكن أن يعود هذا البطل للظهور في الأدب مرة أخرى.

وإذا كانت الواقعية تعتمد منجزات العلم الحديث أساسا لها، فان هذه المنجزات بدأت تنقض ما أثبتته من قبل. وبناء عليه فقدت الواقعية علة

وجودها. فأبحاث فرويد في العقل الباطن كشفت أن الوقائع المادية لا تلعب إلا دوراً صغيراً في تشكيل شخصية الإنسان، بينما يلعب العقل الباطن الدور الأكبر في هذا التشكيل. "وعلى ذلك أصبح من غير الواقعي أن يكون المرء واقعياً، ووجب أن يتجاوز الواقع ليعبر عن مكونات عقله الباطن بطريقة تشبه الأحلام"(البطل، 164). فإذا كان الواقع الذي نلمسه ليس له أهمية كبيرة في تشكيلنا، فيجب أن يتجه الأدب إلى الواقع اللامرئي ذي الأهمية الكبرى في هذا التشكيل. ومن هنا فقد الأدب الواقعي مصداقيته، فتراجع وترك الساحة لنوع أخر من الأدب يستطيع أن يعكس، مع تجنب الإيحاءات السلبية لهذه الكلمة، الواقع الجديد الذي تم اكتشافه.

بعد أن فقدت الطبقة الوسطى المقومين الأساسين اللذين قامت عليهما حضارتها الخاصة وهما الفردية والعقل، بدأ يظهر في ميدان الأدب نوع جديد، وهو أدب يرتبط بالأسطورة ارتباطاً كبيراً. فلقد وقف وعي الإنسان مرة أخرى "أمام تلك المنابع الأولى للحياة التي عبر عنها الإنسان القديم في أساطيره، فظهرت الأسطورة مرة أخرى في الأدب"(البطل، 164). ويمكننا أن نقول إنه كلما واجه الإنسان أزمة وجوده، حاول أن يبحث عن مناطق جديدة كل الجدة، مناطق يستطيع من خلالها أن يتجاوز تلك الأزمة ويتواصل مع منابع الحياة التي لا تعيقه فيها عوائق أو لا يقيد انطلاقه الروحي قيد. والحل المألوف في هذه الحالة هو اللجوء إلى الأسطورة. والأسطورة في أدب العصر الحديث تتخذ شكلين كما يقول شكري عياد: فيمكن أن يلجأ الأديب إلى الأسطورة ليحقق نوعا من التوازن بين العالم القديم الذي فقده والعالم الجديد الذي وجد نفسه فيه. وقد يخلق نوعاً حديثاً من الأساطير، وهنا نجد البطل يعيش في عالم أكبر منه، ويخضع لإرادته ولا يستطيع تغييره، لكن بدلا من أن يحقق البطل قدراً من ذاته بالاندماج في ذلك المجتمع والتفاني في الحفاظ على تجدد الحياة فيه، نجد أن هذا المجتمع الحديث يحاول أن يقضي على البطل ويتخلص منه.

البطل في الأسطورة القديمة يحقق المعجزات لمجتمعه أو جماعته وتعتز بـه هذه الجماعة لأنه يمثل رمزاً بالنسبة لها، وإن كان لا يتمايز عن سائر أفراد الجماعة ولا توجد له شخصية فردية، فهو يرى كل شيء بعيون الجماعة. أما البطل في الأسطورة الحديثة فهو إنسان مضطهد لا يرى شيئاً بعيون الجماعة، إنما يرى كل شيء بعيون ذاته. ومع ذلك عليه أن يندمج في المجتمع الذي لا يسمح له بالرؤية الجماعية الشاملة. ومن هنا يسعى هذا المجتمع إلى محاصرة هذا البطل وقتله وربما يكون هذا الموقف من المجتمع تجاه هذا النـوع مـن الأبطال رد فعل في أحد جوانبه على موقف الرومانسية من المجتمع. فلقـد قامت الرومانسية على مذهب الحرية و "قام مذهب الحرية على إعطاء أكبر قيمة للإنسان الفرد ولكنه رفعه فوق مجتمعه وفصله عن الكون الذي هـو جزء منه"(عياد، طاغور شاعر الحب والسلام، 99). فإن كان البطـل في الأدب الرومانسي تجاهل المجتمع، فحان الدور على المجتمع أن يتجاهل الفرد بل ويسلبه وجوده.

في كتابه طاغور شاعر الحب والسلام(1961) يقدم لنا عيـاد أدب طاغور في ضوء المؤثرات البيئية والاجتماعية والتاريخية والفلـسفية الـتي اكتنفت حياة طاغور، أي انه يقدم لنا الخلفية التي تقع وراء هـذا الأدب. وبعد أن يعرض بعض جوانب الأعمال التي قام بها الاستعمار البريطـاني في الهند يقول: "وليس هنا مجال تفصيل الفظائع الـتي أرتكبـها الاسـتعمار البريطاني في الهند، ولا أطوار هذا الاستعمار، وإنما نريد أن نرسم صـورة للبيئة المادية والفكرية التي نشأ فيها شاعرنا رابندرانات طاغور"(طـاغور، 9). فهنا يمد عياد جسوراً بين أدب طاغور والظروف الحضارية التي نبـت فيها هذا الأدب، كما أنه يصر على مفهوم البيئة الذي ذكرناه في الفصل السابق. وهو هنا يحتفظ بنفس المعنى الواسع لمفهوم البيئة، فهذه البيئة لهـا بعدان أساسيان: الجانب الملموس والجانب غير المنظـور. وبـالطبع هنـاك درجات متواصلة بين الجانبين.

كما يربط عياد بين النشأة الشرقية الهندية لطاغور بما فيها من نزعة دينية صوفية مرهفة وميل إلى التأمل والتوحد في الوجود، وبين شاعرية القصة القصيرة عنده، فيقول: "التفاهم المستمر الذي كان طاغور يستشعره بينه وبين الكون كله هو الذي جعل لفنه في القصة القصيرة تلك السهولة الطبيعية فتشعر أمامها بنعومة الخطوط والألوان أكثر مما نشعر برسوخ الكتل .." (طاغور، 76). فهنا يُظهر عياد العلاقة بين الصوفية الهندية ذات الطابع الخاص وصياغة الأسلوب عند طاغور. فالمزع النفسي والديني والوجداني يولد أسلوبا يعكس هذا المزع. وهذا يؤكد فكرة عياد التي تناولناها في الفصل الأول بأن الحضارة تشكل الأسلوب.

الأدب وروح العصر

حول الفترة التي كتب فيها شكري عياد كتابيّ البطل في الأدب والأساطير وطاغور شاعر الحب والسلام نشر عدة مقالات بداية من عام 1953 حتى عام 1966 جمعها في كتابه تجارب في الأدب والنقد (1967). ونجد هذا الكتاب امتداداً لاتجاه عياد، وإن مال إلى النقد التطبيقي أكثر من التنظير. ولكن يجدر بنا أن نشير إلى أن عياد في نقده التطبيقي لا ينغلق على النص محل النقد، بل يمزج بين النظرية والتطبيق، وهنا يبرز عياد بعض الأفكار التي أشار إليها في كتاباته السابقة.

يعيد عياد توكيد ارتباط الحركات الأدبية بروح العصر، فكل عصر يخلق الحركة التي تعبر عن روحه وتمثل ما يستجد في هذا العصر. "فالحركات الأدبية تساير دائما روح العصر، وتتخذ في كل أمة طابعاً يرتبط بدورها العالمي"(عياد، تجارب في الأدب والنقد، 15). بعد هذا التوكيد يعرج عياد إلى أدبنا القومي ليوحي بضرورة تعبير هذا الأدب عن روح الثورة التي ألمت بكل جوانب حياتنا في الفترة التي كتب فيها المقالات. فالمهمة الاجتماعية الملقاة على عاتقنا هي أن نكتشف أنفسنا وعندما تنتقل هذه المهمة إلى مجال الأدب، يجب علينا "أن نكتشف التعبير الدال على

حقيقة كياننا النفسي. وهذه المهمة متممة لمهمتنا الاجتماعية ولازمة لها"(تجارب، 15). وهذا التعبير الدال هو الأسلوب الذي ذكرنا، في الفصل الأول، أنه نبت الحضارة وكاشف لها . "فالأدب الحق يحمل عصارة تراب الأرض التي نبت فيها"(تجارب، 16).

من هنا يأخذ عياد على الأدباء الذين يريدون أن يستعيروا الأشكال والتقنيات الأدبية الغربية عدم مراعاتهم للواقع العربي. لأن هذه الأشكال والتقنيات تحمل القيم الروحية والنظم الاجتماعية للغرب، وهذه لا تناسب الواقع العربي الذي نعيشه، حيث أن كل مجتمع له قيمه ونظمه الخاصة. فالشكل الأدبي يتأثر بعاملين أساسين: الأديب الفرد والحضارة التي يظهر فيها هذا الشكل. فالإنسان الذي يعيش في وفاق مع مجتمعه ينتج أدباً مختلفاً عن الأدب الذي ينتجه الأديب الذي لا يتوافق مع مجتمعه. كما أن أدب الحضارة التي تقوم على تكامل المادة والروح مختلف عن أدب الحضارة التي تقوم على الصراع بينهما. علاوة على ذلك نجد أن "المذاهب التي تطور في ظلها 'علم الصناعة الأدبية'، من كلاسيكية ورومانسية وواقعية ورمزية...الخ. هي أصداء لنظرة معينة إلى الحياة، نظرة تصيبها اختلافات الزمان والمكان بكثير من التغيير والتبديل، ويخضعها قانون رد الفعل أحياناً لما يشبه التناقض، ولكن الأصداء المختلفة تلتقي أخيراً فتكون نظرة حياة وتكشف عن روح حضارة. فهل يمكننا أن نستعير القواعد التي وضعتها هذه المذاهب دون أن نستعير النظرة التي بنيت عليها المذاهب نفسها، وهي نظرة قد لا توافق كياننا النفسي ولا تلائم اتجاه حضارتنا؟ هل يمكننا أن نستعير قواعد المسرحية الكلاسيكية أو أسلوب القصيدة الرمزية – مثلا – دون أن نشوه نفوسنا بحشرها في قوالب لا تناسبها"(تجارب، 18).

إذا كانت الرؤية الحضارية عند عياد اتخذت في السابق طابعاً عاماً، فإنها هنا ترتبط بواقع أدبي معين وهو واقعنا الذي نعيشه. ويوجهها شكري عياد إلى الأدباء الذين يرون أن العالمية في الأدب تكمن في اقتباس الأشكال

الأدبية الغربية. ويرى عياد أن موقفنا الحضاري يتطلب أدبا يناسبنا ويناسب ظروفنا وواقعنا. لذلك لا نستطيع أن نستعير هذه الأشكال دون أن نطمس واقعنا ونظرتنا إلى الحياة والعالم والكون. فهذه النظرة تتطلب منا أن نحور في الأشكال التي نود أن نستعيرها حتى تستطيع هذه الأشكال أن تستوعب نظرتنا وتجاربنا المعاشة.

ومع ذلك لا ينكر عياد وجود بعض الجوانب المشتركة في الأساليب والتقنيات بين الأمم. حتى إن انتفى هذا الاشتراك، فيجب على الأديب أن يلم بكل أنواع الأساليب والأشكال والتقنيات حتى يتسنى له اختيار ما يناسبه من بينها أو يوالف بين بعضها حتى يخلق تركيبة تناسبه وتناسب حالة أمته وحضارته؛ أو يتغاضى عنها إذا وجدها غير قادرة على أن تعبر عن هذه الحالة، ويتجه إلى ابتكار أساليب وأشكال وتقنيات جديدة قادرة على هذا التعبير. "ولست أشك في أننا يجب أن نضع أيدينا على كل أنواع الأساليب وكل أنواع التكنيك، ولست أشك أيضاً في أن ظروف الحضارة العالمية متشابهة اليوم في كل مكان. ولكن لكل أمة موقفها الخاص تحت هذه الظروف، وعلى فنها أن يساعد في خلق هذا الموقف بان يصوغ 'التكنيك' الخاص به، مستفيداً من جميع التجارب"(تجارب، **122-123**).

من الملاحظ هنا أن الخيارات اللفظية التي يستقر عليها عياد في هذه الفقرة ذات دلالة كبيرة. فاستخدامه لكلمه "متشابهة" يوصل فكرته بقدر كبير من الإيجاز. فالأسلوب والتكنيك لا يمكن أن يتطابقان عند كل الأمم، وإنما قد توجد بين الأمم نقاط تشابه في الأساليب والتكنيك، وهذا مجرد تشابه؛ فالتشابه يدل على نقيضه وهو الاختلاف. فتوجد نقاط اختلاف أو تباين كما توجد نقاط تشابه. كما أن استخدام عياد لكلمة "يصوغ" يوجز رأيه بالكامل. فالصياغة لا تعني الابتكار التام بل تعني استخدام مواد قديمة وإدخالها في علاقات جديدة. وإذا كانت الصياغة هي الأسلوب فإنها تتميز بقدر كبير من الحرية كما ذكرنا في الفصل الأول. أقول قدرا كبيرا، ولا

أقول حرية تامة، لأن الأسلوب يتقيد بقيد الحضارة التي ينبت فيها. وهنا يصوغ الفنان التكنيك صياغة تتأثر بعاملين هما حساسيته الخاصة وحساسية عصره أو الظرف الحضاري الخاص الذي يجد نفسه فيه. ومن هنا يمكننا أن نقول إن الأساليب والتقنيات تميل إلى الاختلاف أكثر من التشابه بين الأمم المختلفة، بل بين الأدباء أنفسهم، أو حتى بين المراحل المختلفة لتطور الأديب ذاته إذا كان ذا رؤية فنية حقيقية تمكنه من أن يطرح الأسئلة حول مشروعه الأدبي وما أنجزه أو أضافه وما أخفق فيه. كما أن "الصياغة الخاصة" تدل على تفرد من يقوم بهذه الصياغة. فللمبدع رؤيته الخاصة في طريقة المزج بين التقنيات المختلفة. وهذه الرؤية تضفي على هذه التقنيات قيما جديدة خاصة بالمبدع ذاته في المقام الأول. بالتأكيد تختلف هذه القيم من أديب لآخر، وبالتالي لا يمكن لأي مبدع أن يكتب بأسلوب يماثل أسلوب زميل له في الإبداع. وإذا حدث ذلك، سنجد أصلا وصورة. والصورة في الإبداع تنفي نفسها وتشير إلى غيابها أو لاقيمتها.

وإذا كان عياد يستخدم رؤيته الحضارية في لفت نظر الأدباء المعاصرين إلى الدور الذي يجب أن يضطلعوا به، فإنه يستخدمها أيضاً في تناول أعمال جيل الرواد، هذا الجيل الذي ظلمه الأدباء المعاصرون لدرجة أنهم قالوا إننا جيل بلا أساتذة. فها هو عياد يتناول النظرات للمنفلوطي ويشير إلى مسلكين يمكن أن يتخذهما الناقد حيال النظرات، أو أي عمل لأديب سابق للجيل المعاصر. "والأديب المتقدم قد يُقرأ على أحد وجهين: فقد يُقرأ على أنه صورة من عصره، يمثل ذوق ذلك العصر، ومنهجه، وثقافته، ومجتمعه، وفي هذه الحالة نكون أميل إلى إنصافه، إذ ننسى – فترة من الوقت – المقاييس التي كوناها من ذوق عصرنا وفهمه وثقافته ومجتمعه، ونتخذ المقاييس التي عاش الكاتب في ظلها وكتب ما كتب. هذه طريقة؛ والطريقة الثانية أن نقرأ الكاتب القديم دون أن نفكر في قدَمه"(تجارب، ٢٥). وتفضيل عياد للطريقة الأولى نابع من رؤيته الحضارية، فلا يمكن أن نحكم على عمل أدبي ما بمقاييس خارجه عنه: إذا طبقنا عليه مقاييسنا – التي تنبع من موقفنا الحضاري ولا

تمت للعمل بصلة وثيقة – فإننا نطلب من النص ما ليس فيه أو ما هو غير قادر عليه، وبالتالي نطلب منه أن يكون نصاً آخر، وهذه مغالطة حضارية لا تراعي حال النص ولا العوامل التي تداخلت في إنشائه.

من الواضح هنا أن عياد ينتقد موقف "الأدباء" الذين ينفون ماضيهم.

من ينفي سابقيه أو ماضيه ينفي وجوده كأديب ومبدع. هل هناك أدب "شيطاني" كالنبت الشيطاني؟ هل يمكن أن يكون إنتاج أديب ما "ابتكارا" في كل جوانبه، أو إنشاء من العدم؟ عندما أراد الله الخالق القدير أن يخلق آدم على غير صورة سابقة جمع ترابا من كل بقاع الأرض وشكله كيفما يريد وقال له كن فكان. ألم يكن في مقدور الله أن يقول للعدم كن إنسانا فيكون؟ أراد الله أن يضرب للإنسان مثلا ويلقنه درسا. الإنسان لم يُخلق من العدم، وبالتالي لا يمكنه أن يخلق أو يبدع من عدم أو من فراغ. فيتمثل الإبداع في استخدام العناصر الموجودة سلفا قبل وجود المبدع ذاته بطريقة خاصة بالمبدع، طريقة تكشف عن رؤيته وإسهامه. فكون شخص ما يكتب قصة ينبهر بها القارئ لجدتها وطزاجتها – كون هذا لا يعني أن هذا الشخص قد أنشأ هذه القصة من العدم أو اللاشيء. فكونه يكتب قصة يعني أنه يتحرك في إطار نوع أدبي معين سبقه إليه غيره. كما أن اللغة والأسلوب اللذين يكتب بهما موجودان قبله. كل ما فعله أنه أضفى رؤيته الخاصة عليهما وصاغ بهما القصة. فرؤيته الخاصة هي التي ساهمت في إضافة "قيمة" فنية جديدة للنوع الذي يكتب في إطاره.

هذه الرؤية تنبع من الإيقاع النفسي للأديب، أي تكوينه النفسي والمزاجي والذوقي والتأملي والحسي والفني والعرفي والديني والاجتماعي والفلسفي والثقافي الخاص الذي لا يشاركه أحد فيه. وعندما يتفاعل هذا التكوين مع الحس الفني يجعل المبدع يتخذ موقفا من كل الظواهر المحيطة به. وهذه المواقف المتكاملة تنعكس على الأسلوب وتصهره في قالب معين. كما أنها تقوم بعملية مساءلة مستوعبة ومتفهِّمة لكل الأساليب والأدوات

الفنية السابقة. وتؤدي هذه المساءلة إلى إدراك ما تحتاجه هـذه الأساليب والأدوات من إضافات. هذا بالإضافة إلى أن التجربة التي يعبر عنها الأديب في النص – إذا انعكست فيها صفاته المشار إليها في أول الفقرة – تجربة خاصة به، على الأقل على مستوى الإدراك الفني. لذلك عندما يعبر عنها، يكتسب الأسلوب الذي يعبر به قدرا من هذه الخصوصية. وبالتالي فإنه يكتسب قيما جديدة قد تضاف يوما ما إلى الأسلوب العام أو المشترك وتصير عنصرا من عناصره الأساسية طبقا لسنة التطور والتراكم. فكل مبدع "حق" – عندما يتفاعل تفاعلا مثمرا وإبداعيا مع التراث السابق عليه – يضيف قيمة جديدة إلى هذا التراث. ولكي يضيف يجب عليه أن يُلمَّ بهذا التراث ويستوعبه ويتفاعل معه أولا. ويتكون الأسلوب من كل القيم المتراكمة في نسق متكامل يتم إثراؤه على مر الأجيال.

من هنا نجد أن أسلوب المبدع يخضع لعدة عوامل منها الفردي الخاص ومنها الجماعي العام، منها ما يتعلق بالفترة الزمنية الراهنة للأديب ومنها ما يرجع إلى الفترات الزمنية السابقة عليه. لذلك عندما يقول "أديب" ما إنه بلا أساتذة أو إنه هدم الماضي أو وضعة في سلة المهملات – فإن كلامه هذا إما أن يكون كلاما فارغا لا معنى له أو أن قائله لا يعقل ما يقول وبالتالي لا يصلح لأن ينضم إلى زمرة المبدعين، لأن المبدع يعي جيدا قيمة وإمكانات الحرف الذي يكتبه أو يتفوه به، ويعرف حتى قيمة غياب هذا الحرف أو تشكيله بطريقة معينة. من لا يعي قيمة أو طاقات أداته الأساسية – اللغة – لن يعرف أن يستخدمها وبالتالي لن ينتج أدبا.

وإذا كان عياد ينتقد موقف المعاصرين من الجيل السابق عليهم، فإنه يأخذ على النقاد المعاصرين رفضهم للجديد، أو بالأحرى للشعر الحديث. فيبرز أن لكل شعر جديد نقد جديد، أي أنه على النقد ألا يفرض أدواته المستمدة من أعمال معينة على أعمال أخرى قد تناقض الأعمال الأولى في الطبيعة والصياغة والأسلوب والمعاني . فعلى النقد ألا يفصل بين المعنى الذي

يريد هذا الشاعر أن يقوله والصياغة التي يتم بها التعبير عن هذا المعنى . لذلك لا يجب رفض الشعر الحديث لمجرد أنه تخلى عن الإيقاع التقليدي. فكل شاعر له إيقاعه الذي يتجاوب مع حساسيته ومعانيه. وعندما يجد الشاعر هذا الإيقاع، حتى لو كان إيقاعاً مخالفاً للإيقاع المتعارف عليه، فإنه "لا يعجزه أن يملأ هذا الإيقاع بألفاظ ذات معان شعرية. وإنما يعجزه ذلك حين يصبح الإيقاع الشعري مخالفاً لإيقاعه النفسي. فليس قالب القصيدة التقليدية معيباً لذاته وإنما يكون معيباً لأحد سببين: إما لأن إيقاع القصيدة التقليدية لا يوافق الإيقاع النفسي لقائلها، ومن هنا فإن ما يقوله ليس بشعر، لأنه غير ما يشعر به، وإما لأن إيقاع القصيدة التقليدية، وإن وافق الإيقاع النفسي لقائلها فإنه لا يوافق إيقاع العصر، ومن هنا لا نستطيع أن ننكر على مثل هذا القائل صفة الشاعرية وإن كنا نقول إن شاعريته مختلفة عن العصر بحيث لا تستجيب لها نفوس أهله"(تجارب، ٩٥).

هنا يربط عياد بين ثلاثة أنواع من الإيقاعات: الإيقاع الشعري، والإيقاع النفسي، وإيقاع العصر. الإيقاع النفسي يرجع إلى الشاعر؛ وإيقاع العصر يرجع إلى طبيعة العصر الذي يوجد فيه الشاعر؛ والإيقاع الشعري يمثل حلقة الوصل بين هذين الإيقاعيين. إذا وافق الإيقاع الشعري إيقاع العصر دون أن يوافق الإيقاع النفسي للشاعر، أو الذات في القصيدة، فإن ما يكتبه هذا الشاعر ليس بشعر لأنه لا يستجيب لحساسية الشاعر، أي أن الشاعر لا يكشف عن هذه الحساسية وبالتالي نقول إنه يتنصل من ذاته وحساسيته ورؤيته، وهنا تنتفي عنه الشاعرية. أما إذا وافق الإيقاع الشعري الإيقاع النفسي دون أن يوافق إيقاع العصر، فإن هذا الشاعر لا تنتفي عنه الشاعرية، وإنما توجد ولكنها لا تواكب العصر، أي أن الشاعر يعيش في عصر سابق على العصر الذي يوجد فيه. أما إذا وافق الإيقاع النفسي إيقاع العصر دون أن يوافق الإيقاع الشعري، فإن الشاعر يخرج عن النمط الشعري المتعارف عليه في هذا العصر، ويمكن أن يدل على إرهاصات فنية لنمط شعري قد يتشكل في المستقبل، وربما خرج إلى منطقة قد تعبر عن

النوع الشعري وتمتزج بأنواع أدبية أخرى، أي أن هذا الشاعر يعبر عن التقاء أو امتزاج الأنواع الأدبية المتعارف عليها ويمكن أن يظل في هذه المنطقة الوسط أو يتفرد بطريقة أدبية لا يمكن تصنيفها من خلال الأنواع الموجودة. وهذه حالة محتملة أو ممكنة لا يشير إليها عياد صراحة، ولكنها تكمن وراء كلامه الذي اقتبسناه أعلاه. وفي كل من هذه الحالات الثلاث نجد ضرورة تواجد الإيقاع النفسي وبدرجة أقل إيقاع العصر. لأن حساسية الشاعر كما ذكرنا أعلاه تتشكل في جزء منها، بواسطة الحضارة التي يوجد فيها هذا الشاعر، وهذا الكلام لا يقتصر على الشعر فقط بل يمتد إلى كل مناطق الإنشاء أو الإبداع.

بالرغم من أن عياد لا ينص على الحالة الثالثة التي ذكرناها في الفقرة السابقة، فإن شرحه لفكرته بعد ذلك يلقي الضوء على هذه الحالة فيقول: "إن قالب القصيدة التقليدية لم يصبح قيداً ثقيلاً على الشعراء الجدد إلا حين وجدوا أنه لم يعد يتفق مع إيقاعهم النفسي. وبالمثل يمكننا أن نقول أيضا إن الشعر الجديد ليس خلواً من القالب، ولكن قالبه هو الشكل العروضي لإيقاع نفسي من نوع جديد. وبناء على ذلك فإن للشعر الجديد جمالياته التي يدخل الشكل العروضي في تكوينها بنصيب وافر"(تجارب، ٩٥). فالشعر الجديد هنا يوافق الإيقاع النفسي وإيقاع العصر ولكنه لا يوافق الإيقاع الشعري التقليدي. ومع ذلك فعياد لا يسلبه شعريته، بل يؤكد أن الإيقاع النفسي الجديد يستتبع إيقاعاً شعرياً أو شكلاً عروضياً جديداً، ومن هنا فإنه شعر له جمالياته الخاصة. وبالتالي فإن بعض الشعراء بدءوا بكتابة شعر يعتمد على الإيقاع الشعري التقليدي مثل نزار قباني، وعندما وجدوا أن هذا الإيقاع لا يناسب إيقاعهم النفسي اتجهوا إلى إيقاع شعري جديد بحثاً عن قيم جمالية جديدة.

يربط عياد بين الشعر الجديد، أو الشعر الحديث كما شاعت التسمية بعد ذلك، وبين الظرف الحضاري الذي أدي إليه. فهذا الشعر الجديد

"تعبير عن عالم جديد وعن موقف جديد من هذا العالم. وليس من قبيل المصادفة أنه وجد في بلادنا في أعقاب الحرب العالمية الثانية، حين كان عالمنا يمر بتغير تاريخي كامل، ووعينا يمر بتغير مشابه، وليس من قبيل المصادفة أيضاً أن هذا الشعر الجديد وليس الشعر التقليدي، هو الذي يعكس في تعدد منازعة بين واقعية ورمزية وسريالية، أزمة الوعي المعاصر"(تجارب، ٩٦). فهنا يربط عياد بين الإيقاعات الثلاث التي تكلمنا عنها أعلاه. فيتمثل الإيقاع النفسي في الوعي الذي يكون دوما في حالة تساؤل وبالتالي تغير وتطور. ويتمثل إيقاع العصر في التغير التاريخي الهائل. بينما يتمثل الإيقاع الشعري في الشكل الشعري الجديد. إن اجتماع هذه الإيقاعات الثلاث معاً يؤكد صدق الشعر الحديث ومصداقيته. وبالرغم من أن بعض الشعراء الذين يكتبون الشعر الجديد قد بدءوا حياتهم الشعرية بكتابة القصائد التقليدية على غرار الرومانسيين، فإنهم تحولوا إلى الشكل الجديد لأن نظرتهم إلى الحياة تغيرت. وهذا التحول يدل على انتقالهم من مرحلة نفسية معينة إلى مرحلة أخرى مسايرة لتحول تاريخ وطنهم من القومية الخيالية إلى القومية الواقعية(تجارب، ٩٦).

ولا يقتصر رأي عياد على الشعر بل يشمل سائر الفنون والآداب. فعندما تتغير معالم المجتمع وتظهر معالم أخرى مغايرة للمعالم القديمة، تتغير نظرة الناس إلى الحياة ويبدءون في النظر إلى المستقبل في لهفة وترقب. وهذه النظرة تستتبع توليف أشكال جديدة تستطيع أن تستوعبها. فمثلا يقول شكري عياد عن أدب فتيات الجيل الجديد إن تجاربهن الأدبية "من أخصب التجارب في مجتمعنا، لا لأنها تكون سمة هامة من سمات مجتمع المستقبل فحسب، بل لأنها تكشف مشاعر التغير التي يمر بها المجتمع ككل، بحيث يمكننا أن نقول إنها تصلح، من الناحية الفنية أن تكون رمزاً له"(تجارب، ١٦٥). وهذا يرجع، في جزء منه، إلى وظيفة الكاتب أو الأديب في المجتمع والدور الذي يقوم به في عصره: "فوظيفة الكاتب – الكاتب القصصي خاصة – هي بالنسبة إلى ثقافة مجتمعه كوظيفة قرون الاستشعار بالنسبة إلى الحشرة،

فهو يتحسس ويستطلع، وهو يسبق مجتمعه ببضعه مليمترات ليرتاد الممكن، ويعرف مواطن الخطر، ويتحسس الطريق"(تجارب، ١٨٨). فالكاتب يضطلع بدور الريادة في مجتمعه. وهو أكثر حساسية لروح العصر، سواء أكانت الروح المسيطرة في المجتمع أم الروح القادمة التي بدأت بعض ملامحها تتحسس طريقها، وعندما توصله قرون استشعاره إلى شيء، فإن حساسيته الأدبية تستجيب لهذا الاكتشاف وتبدأ في صياغته صياغة أدبية تعكس هذه الإرهاصات. وهذا هو فضل السبق للكاتب.

ليس السبق أن يتنصل الأديب من ماضيه، بل أن يستوعب هذا الماضي ويمحصه، ويأخذ منه ما يجده صالحاً لإيصال رؤيته بعد أن يصيغه صياغة جديدة. فالحركات الأدبية الجديدة، بوجه عام، لا تنشأ من فراغ. "الحركة الأدبية الجديدة تلتمس لها ركيزة من الماضي، وكل حركة أدبية جديدة تنسخ ما قبلها في الظاهر فقط، فالذي يحدث في الحقيقة هو أنها تعيد النظر فيما قبلها، فتحيي منه ما يناسبها وتميت مالا يناسبها، حتى تأتي حركة أدبية جديدة أخرى لعلها تميت ما أحيت الأولى وتحيي ما أماتت"(تجارب، ١٧٢-١٧٣). إن إيقاع العصر والإيقاع النفسي هما المسئولان عن الإحياء أو الإماتة. فطبقاً لهما تقوم الحركة الأدبية الجديدة بإحياء العناصر التراثية – سواء أكانت تنتمي إلى التراث القريب أم التراث البعيد – التي تجدها أقرب إلى روح العصر وأقرب إلى التعبير عن الإيقاع النفسي للأديب الذي يستخدمها أو لمجموعة الأدباء ككل. ومن هنا فإن الرؤية الحضارية عند عياد تمتد لتصل الماضي بالحاضر بالمستقبل، ولكن هذا الوصل يعتمد على الانتقاء، فلا يمكن وصل كل العناصر ببعضها؛ وإنما تتواصل العناصر التي تناسب بعضها البعض. وهذا التناسب لا ينحصر في الانسجام الداخلي فحسب بين العناصر، وإنما يرتبط أيضاً بروح العصر وحساسية الكاتب أو مجموعة الكتاب الذين ينتمون إلى حركة أدبية جديدة تفرض التساؤلات على الماضي والحاضر لتستخلص منهما ما يمكن أن يتأصل في أدب المستقبل القريب أو البعيد.

الفصل الثالث :

التأصيل الحضاري

نتناول في هذا الفصل مفهوم شكري عياد للأدب ونظرته الحضارية التي تلم بأبعاد الثقافة التي ينشأ فيها هذا الأدب وكيف أن هذه الثقافة تصبغ الشكل الأدبي بصبغتها بدرجة تجعل سمات هذا الشكل وملامحه لا يمكن عزلها عن بيئته الثقافية وبالتالي لا يمكن استيراد أي شكل أدبي إلا بعد تخليصه من العوالق الحضارية الخاصة التي تربطه ببيئته الأم، إذ أن الشكل يقترن بقيم حضارية معينة تظل كامنة فيه وتشي بالاقتران بين هذا الشكل والبيئة التي نبت فيها، وهذا يستتبع بدوره بلورة ما تم طرحه سابقا عن أثر الحضارة في المفردات والأسلوب وما يستلزم ذلك من أوجه علاقة بين الحاضر والماضي أو ما يكتب حاليا والجذور الذي قد ترفده من تقاليد رسخت في تربة الحضارة التي أفرزته؛ كما يستدعي ذلك قضية رؤية العالم الكامنة وراء الشكل الأدبي، وأن استيراد هذه الرؤية قد يخلق إحساسا زائفا بالاغتراب. ونتناول هذه القضايا من خلال سعة محاور: (1) الأديب/الحضارة/الشكل الأدبي، (2) تغير المجتمع/تغير الشكل الأدبي، (3) الأديب والشكل الأدبي، (4) الرؤيا المنطلقة، (5) الأدب والقيم الحضارية، (6) الاغتراب العربي الزائف، و(7) الأدب والتراث.

الأديب/الحضارة/الشكل الأدبي

إذا كان عياد في كتابه السابق تجارب في الأدب والنقد (1967) يؤكد التفاعل الخلاق بين الحاضر والماضي، فإنه في كتابه التالي القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي (1968) يؤكد هذه الحقيقة منذ المقدمة. فالتحول الذي مر به فننا القصصي وحضارتنا لا يمثل قطيعة مع الماضي أو

اتجاها شاملا نحو الشكل القصصي الذي أنتجته الحضارة الغربيـــة. مـــازال لحاضرنا بعض الوشائج بماضينا، "فعوامل الوراثة والبيئة يظل لهـــا فعلـــها المستمر خلال فترات التغير، هذا إلى أن الظروف التي تجد على الحـــضارة الإنسانية بوجه عام يكون لها تأثيرها الذي يظهر في كل جزء من المعمـــورة ملوناً بالظروف الخاصة بهذا الجزء. وإذن فما يجب البحث عنه هو تفـــسير التحولات التي مر بها هذا الفن الأدبي [القصة القصيرة] متأثراً بالعوامـــل الفعالة في مرحلة التغير"(عياد، القصة القصيرة في مصر، 8-9).

أولاً، يجدر بنا أن نشير هنا إلى أن مفهومي الوراثة والبيئة يختلفان عـــن مفهومي الوراثة والبيئة اللذين أشار إليهما شكري عياد في كتابه البطل في الأدب والأساطير عند بعض الكتاب الواقعيين، خاصة الطبيعيين، وذلك من خلال نظرتهم العلمية، ومحاولتهم إخضاع سلوك الإنسان وعواطفه للتحليل العلمي وربطهما بالعوامل التي أثرت فيهما سواء أكان عن طريق الوراثة أم عن طريق البيئة، وبذلك يجعلون هذا السلوك وهذه العواطف نتيجة لهـــذه العوامل والأسباب، محتذين بالمنهج العلمي. فالوراثة والبيئة، حسب المفهوم الجديد لعياد، هنا هما حضارة الماضي والحضارة الراهنة وأثرهما في صـــياغة الأدب الذي ينتجه الجيل الذي ينتمي للحضارة الراهنة. فـــلا يمكـــن أن ينقطع الأديب عن تراثه الأدبي؛ وفي نفس الوقت لا يستطيع أن ينفصل عن البيئة التي يعيش فيها بكل ما تحمله من مؤثرات حضارية واجتماعية وتاريخية وفلسفية، الخ. فهذه المؤثرات تجد انعكاسا مباشراً في أدبه. قد يظهر هـــذا الانعكاس في اللغة أو بالأحرى الألفاظ، وقد يظهر في الأساليب. مع الأخذ في الاعتبار بالإيماءات والمواضعات التي أثبتها عياد للألفاظ والأســـلوب في رسالته للماجستير وبيناها في الفصل الأول.

من الجدير بالذكر أنه بالرغم من إمكانية تشابه الظروف الحضارية التي تتعرض لها الإنسانية بوجه عام، فإن البيئة الخاصة بكل أمـــة تلـــون هـــذه

الظروف بطابعها الخاص. وبالتالي تنتج أدباً متميزاً ومتفرداً، بالرغم من الاشتراك في الظروف الحضارية العامة. ومن هنا يبحث عياد في خصائص تأثير البيئة في الظرف الحضاري العام وتحويرها له بحيث يستطيع أن يستوعب هذه البيئة، ويتشكل حسب ظروفها الخاصة. وإذا تذكرنا قول عياد إن الأدب يحمل عصارة الأرض التي ينمو فيها، فيمكننا أن نقول إن البيئة الحضارية تُخضع الظرف الحضاري العام لشروطها وتفرض عليه خصائصها لدرجة أن شكله قد يتغير تماماً بل ويمكن أن يناقض طبيعته الأولى.

تغير المجتمع/تغير الشكل الأدبي

إذا كان مجتمعنا قد مر بتغيرات كبيرة في النصف الأول من القرن العشرين، وإذا كان قد تعرف على الشكل القصصي الغربي المغاير لفنه القصصي التقليدي المتمثل في المقامات وألف ليلة وليلة وأدب الرحلات والقصص الشعبي، فإن هذا التغير وهذا التعرف قد جعلاه يشكل عناصر الفن القصصي الموروث منها والوافد تشكيلاً يواكب التغير. "ذلك أن كل تنظيم جديد للمجتمع يستتبع تشكيلاً جديداً للفن القصصي يتفق مع مصالح هذا المجتمع"(القصة القصيرة، 14). ويبدو أن هذا التغير الاجتماعي سابق على التغير الأدبي. فإذا تغير شكل المجتمع لابد أن يتغير الشكل الأدبي الذي يُنتج في هذا المجتمع. لكن التفسير الماركسي الضيق لشكري عياد هنا يؤدي إلى التناقض في كلامه نفسه. فكما رأينا في الفقرة السابقة المجتمع سابق على الإبداع، وعياد يشير إلى المجتمع ككل وليس فئة معينه منه.

لكننا نجده يقول بعد ذلك إن الطبقة المسيطرة على المجتمع تحاول أن توجه الأدب إلى خدمة مصالحها. لذلك تسعى إلى انتشار الأدب حتى تصل هذه "المصالح" إلى أكبر عدد ممكن من أفراد الشعب، فتقوم بالتوسع في

نشره وجعله مقبولاً لدى كل الطبقات الخاضعة. "وهكذا تتسرب قيم كل طبقة سيطرت على المجتمع في فترة ما من التاريخ، إلى تراث القصص الشعبي الرحب المضياف، وتبقى هناك، حاملة دلالة عصرها، وإن تناولها الفنان الشعبي بتعديل كثير أو قليل"(القصة القصيرة، 14). إذا تأملنا هذا الفقرة جيداً نجد أن "الطبقة المسيطرة" تدس قيمها في أدب تنتجه خصيصاً ليصدّر إلى الشعب المغلوب على أمره الذي لا يملك إلا أن يتمثل هذه القيم ويغير من طريقة حياته لتصبح مثل طريقة حياة الطبقة المسيطرة، وبالتالي يمكن أن يصير الكل على شاكلة واحدة، أي على شاكلة الطبقة المسيطرة، التي لن تجد عندئذ شعباً خاضعاً لها لتدس له قيمها في الأدب، فتضطر إلى الاتجاه إلى الشعوب المجاورة لدس هذه القيم، وكأن الأمر كله مؤامرة مقصودة، وكأن العلاقة بين الطبقات علاقة عداوة وحقد وتآمر: إذا سيطرت طبقة، فإنها تحاول أن تقضي على ما يميز الطبقة الأخرى، بل وتزيل هذه الطبقة من الوجود؛ ربما كان ذلك يسري بشكل أدق على الحياة السياسية، فمثلا تحاول طبقة رجال الأعمال أو المستثمرون الجدد فرض رؤيتها ومصالحها على باقي الطبقات؛ كما نجد أيضا الولايات المتحدة الأمريكية نجحت إلى حد كبير في فرض رؤيتها للعالم وثقافتها الاستهلاكية في شتى أنحاء العالم بدعوى العولمة.

خلاصة القول إن فكرة عياد في هذه الفقرة الأخيرة توحي بأن تشكيل الأدب سابق على تشكيل المجتمع. فالطبقة المسيطرة تشكل أدباً يحمل قيمها وتصدره إلى الشعب الذي يتغير بناء على هذه القيم. وهذا قول فيه كثير من التجاوز ولا يتفق مع فكرة عياد ذاته السابقة بأنه كلما تغير المجتمع، كلما تغير تشكيل العناصر الأدبية. ويرجع هذا التباين أو التناقض إلى محاولة عياد فرض المنظور الماركسي الضيق على فكرة تسير سيراً عفوياً، وإن كانت تتفق مع آراء عياد التي أثبتناها في الفصلين الأول والثاني. نقول

"كثير من التجاوز" لأن عياد يجعل انتقال قيم فئة معينة من الناس إلى فئة أخرى شيئاً مقصوداً. في الواقع، يمكنني، إذا قرأت عملا أدبيا معينا، أن أتأثر ببعض القيم التي يحملها سواء أكان كاتب هذا العمل ينتمي إلى طبقتي الاجتماعية أم إلى طبقة أخرى أم إلى طبقة من مجتمع أخر. لكن هذا لا يعني أن الكاتب يخطط لأن يجعلني أعتنق قيمه. المسألة لا تعدو كونها ميل إلى بعض النقاط الإنسانية المشتركة. كما أن درجة الوعي الطبقي أو الفردي قد تحول دون نجاح هذا النوع من الأدب الذي يمكننا أن نصفه بالأدب الدعائي، وهو أدب ربما يكون مفتقرا لأبسط مقومات الكتابة الأدبية. وإذا ضربنا مثالا بيوسف وهبي في مسرحه وأفلامه، نجد أنه من عائلة أرستقراطية، لكن فنه لا يحاول أن يفرض رؤية هذه الطبقة، بل على العكس تماما نجده يتبنى رؤية مخالفة تتسق مع إيقاعه النفسي.

ربما تكون الطبقة المسيطرة اجتماعياً أو اقتصادياً أو ... لا تكتب أدباً على الإطلاق، وربما كان كل الأدباء ينتمون إلى الطبقات التابعة، أو بالأحرى الطبقات غير المسيطرة. فمثلاً، في واقعنا الحالي، نجد أن طبقة رجال الأعمال، أو دعاة الخصخصة، هم المسيطرون على المجتمع من الناحية الاقتصادية، ولكنهم ليس لهم تأثير كبير في الناحية الاجتماعية، لأن الشعب يعيش بقيمه المتأصلة، وإن أضاف إليها بعض القيم الجديدة التي تنبع من العصر الحديث أو هموم الإنسان المعاصر وما يشهده من صراعات وتناقضات وانقلابات في حياته الاجتماعية والدينية والسياسية والاقتصادية. في نفس الوقت، لا "تنتج" طبقة رجال الأعمال أدباً ولا يهمها إذا كان الشعب سيتشبع بقيمها، لأن المهم عندها هو النمو الاقتصادي دون أية اعتبارات أخرى. فهذه الطبقة لا تملك أن تتدخل في الأدب، لأنها لا تتذوقه ولا تقبل أن "تضيع" وقتها في قراءة الأدب لأنه "كلام فارغ" من وجهة نظرها. كما أن الأديب الحق لا يقبل أن يتواطأ مع أية مؤسسة، مهما كانت

المغريات، لأن الأدب رسالة بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالات دنيوية وسماوية. في الواقع، يمكن لهذه الطبقة أن تسخِّر بعض الكتاب ممن يطلق عليهم "مفكرين"، الذين يتم "تلميعهم" إعلاميا، حتى يعبروا عن مصالحها وبالطبع مصالح الحكومة التي تكرس كل الإمكانات والقوانين لخدمة طبقة رجال الأعمال. في مقابل ذلك نجد معظم الأدباء، إن لم يكن جميعهم، لا يسيطرون على المجتمع ،وإنما هم مجموعة متباينة ومتعددة ومتنوعة من البشر الذين لا تجمعهم مصالح معينة ولا يخططون لنسف الآخرين. ليس مجتمعنا في حالة حرب باردة يشنها كل فرد في هذا المجتمع على الأفراد الآخرين إذا تعارضت المصالح .

يبدو أن هذا الفكرة فكرة عارضة عند شكري عياد، ولا تمثل موقفه الفكري العام الممتد في أعماله النقدية. فكما أشرنا في الفصل الثاني، يقول عياد إن الحركات الأدبية تساير روح العصر وكل أمة تتخذ طابعاً خاصاً بها، يقول كل أمة، ولا يقول كل طبقة، لأن الظروف الحضارية تتعرض لها الأمة ككل ولا تقتصر على طبقة معينة. كما إنه يؤكد ارتباط التعبير الأدبي بكياننا النفسي، أي كيان الأمة كلها، دون أن يقتصر على كيان فئة معينة. وإذا عبر عن الكيان النفسي لفئة معينة، فإن عياد كان قد قال قبل ذلك إن حساسية الكاتب أو مجموعة الكتاب تتأثر بروح العصر الذي يوجد فيه هذا الكاتب. يقول عياد: "إن حساسية الكاتب هي أيضاً من صنع عصره وإنما تستجيب لظواهر معينة فيه"(القصة القصيرة، 48). ومعنى هذا أن هذه الحساسية تحاول أن تعبر عن روح العصر، كما إنها تعبر عن ذاتها أو عن الإيقاع النفسي للكاتب. وإذا كان هذا التعبير يتم من خلال اللغة والأسلوب، فإن هذين الأخيرين ليسا ملكا لفرد بعينه؛ فكل لفظ له تاريخه الخاص كما يقول شكري عياد، وهذا التاريخ تراكمي، أي أن كل فترة تاريخية أو حضارية معينة تكسب اللفظ أبعاداً معينة، وتأتي الفترة اللاحقة

لتضيف إليه أبعاداً جديدة، دون أن تفقده الأبعاد السابقة؛ كما أن اللفظ قد يكتسب دلالات مختلفة عند نفس الأديب وفقا لتطور رؤيته للعالم وتفاعلها مع إيقاعه النفسي. والأسلوب أيضاً يعكس نظرة العصر إلى اللغة والصياغة وطريقة التعبير، كما أنه يحمل المعنى، كما يقول عياد. ومعنى هذا أن الأسلوب لا ينفصل عن الألفاظ أو رؤية العصر للجمال القولي. ويؤكد عياد أيضاً أن الأدب يحمل عصارة الأرض التي ينبت فيها. وبما أن هذه العصارة هي الخلاصة، فإنها تتخلل في العمل مثل تخلل الروح في الجسد ولا يمكن فصلها عنه. وبالتالي فإن القيم الحضارية للأمة ككل تنتشر في العمل الأدبي دون إكراه أو فرض أو نية مؤكدة. فهي موجودة وجوداً طبيعياً، لأنها نتاج عدة عوامل مثل اللغة والأسلوب وروح العصر والإيقاع النفسي..الخ. ولا يملك فرد بعينه أو جماعة بعينها تغيير هذه القيم أو إخضاعها لمصالحها. ذلك لأن الأديب "معادل فني" لعصره، وهو مثال ذوق هذا العصر وفهمه وثقافته ومجتمعه، وكلها ذات طابع عام بدرجة كبيرة. أي أنه يصعب استغلالها وتوجيهها، فهي ذات توجه خاص، والخصوصية هنا نابعة من تفرد كل أمة نتيجة لظروفها الحضارية الخاصة، وتلوينها للظروف العامة بطابعها الخاص، أي أن الظروف الحضارية للمجتمع تنتج أدباً يناسبها.

هذا أحد جوانب الموضوع . أما الجانب الأخر فهو ريادة الأديب لمجتمعه، فالأديب يمتلك قرون استشعار يستشعر بها ما هو كامن في المستقبل، وعندما يصل إليه، يحاول أن يبرزه، أي إنه يضفيه إلى العوامل والعناصر السابقة، ليضيف لها بعداً جديداً. ومن الجدير بالذكر هنا أن عياد يحدد سبق الأديب لمجتمعه ببضعه مليمترات، أي أن سبق الأديب لمجتمعه ليس كبيرا. فالاقتراب بينهما وثيق. وفي هذا يربط عياد بين الأديب والمجتمع أو يتحدث عن الأمة ككل فيقول: "والتاريخ الأدبي كالتاريخ الاقتصادي ، فيه قدر كبير من الحتمية، بمعنى أن نمو شكل أدبي معين، في بلد

معين وفي عصر معين، لا يمكن أن يحدث اعتباطاً، وإن تكن عبقرية الأمة أو الفرد قد تمتبل الفرصة التي هيأتها الظروف التاريخية، وقد تفلتها"(القصة القصيرة، 50). وهذا يعنى أن الظروف التاريخية تلعب الدور الأكبر في نوع الأدب الذي ينتج في فترة معينة. ثم يأتي دور الأمة والفرد اللذين قد يستغلان الفرصة التي أتاحتها لهما الظروف التاريخية فينتجا أدباً يحتفظ بخصائص هذه الظروف، أو أن يفوّتا الفرصة وبالتالي يمكننا قول إنهما متبلدا الإحساس بالظروف التاريخية. فمثلا كانت فترة الصراعات السياسية والدينية والفكرية والأيديولوجية التي بدأت منذ عصر سيدنا عثمان بن عفان رضي الله عنه مناخا مناسبا لظهور فن المسرح، أو التراجيديا على وجه الخصوص. ذلك لأن فن المسرح فن يتخذ الصراع أساسا له. لكن العرب أفلتوا الفرصة التي هيأتها لهم الظروف التاريخية ولم يستغلوها. لذلك لم يظهر عندنا فن المسرح منذ فترة مبكرة.

لا يعني ذلك الحتمية المطلقة. فالأديب، عندما يكتب، يتأثر بعامل آخر غير الظروف التاريخية، وهذا العامل هو نظرته للحياة. لذلك يعيب عياد على بعض النقاد قولهم إن القصص الواقعي شريحة من الحياة. "وهو قول بيّن الخطأ، لأن الكاتب الواقعي لا يفتلذ فلذته من الحياة كيفما اتفق، بل يتبع في ذلك اختياراً دقيقاً، ويسير على هدى نظرة إلى الحياة تجعله يصوغ منها كتلاً ذات معنى. ولو كان إدراكه الفني يقع على أي موضوع من موضوعات الحياة بلا تمييز لتساوت موضوعات الحياة عنده في صلاحيتها لأن تكون موضوعات للكتابة، ولاستحال عليه أن يكتب في موضوع دون موضوع"(القصة القصيرة، 53-54). يتفرد كل كاتب بنظرته إلى الحياة، ولكن هذا التفرد لا يعنى الفردية التي تتجلى في الرومانسية، فالفردية في الرومانسية فردية متضخمة، أي إنها رد فعل للقضاء السابق على الفردية أو تجاهلها، ومن هنا جاءت متضخمة، لدرجة أنها أصبحت ذاتية جداً في

المراحل الأخيرة من الرومانسية مما فصلها عن الظروف الحضارية التي قل فيها دور الفردية؛ وبالتالي انتهت الرومانسية. أما عن فردية النظرة إلى الحياة، فهي فردية طبيعية، أي أنه لا يوجد شخصان متطابقان في كل شيء. قد توجد بعض نقاط التشابه بين الأفراد، الراجعة إلى التشابه أو التماثل في الظروف الحضارية التي يعيش فيها مجموع الأفراد. لكن لكل فرد، في النهاية، رؤيته الخاصة التي تستوعب الظروف الحضارية وتلونها بلونها الخاص، وهذه الرؤية الخاصة ذاتها محل تطور وتغير.

الأديب والشكل الأدبي

في ضوء هذه الفردية تتضح علاقة الأديب بالشكل الأدبي. فالأديب المبدع لا ينظر إلى الشكل ككل، وإنما ينظر إليه على إنه مجموعة من الوسائل، فيختار منها ما يوافق نظرته للحياة ونظرته إلى الشكل نفسه. "ويوشك الشكل الأدبي إذا نظرنا إليه من وجهة الفنان الخالق، أن ينحل دائما إلى مجموعة من الوسائل: وسائل يختار منها ويؤلف بينها على النحو الذي يجده أكثر إرضاء له، أو إن شئت، أكثر مناسبة لموضوعه. إلا أن الفنان في اختياره لوسائله وتأليفه بينها لا يستغني قط عن الخبرة السابقة في ذلك، لا خبرته وحده بل خبرة كل الأجيال التي سبقته من صناع الكلام. وما الشكل الأدبي، في نهاية الأمر، إلا تركيبه خاصة من هذه الوسائل تناسب كيفية معينه من الوعي، وتساعد الفنان الأخيرة في معركته الجديدة على اختيار التركيبة الأنسب له. وسواء اتجه الكاتب إلى هذه العملية بوعي أو بغير وعي فإنها تتم دائما على الوجه الذي وصفناه لأنه هو الوجه الطبيعي، وإن كان من الممكن أن تقع فيها نسبة أكبر أو أقل من المحاولة والخطأ"(القصة القصيرة، 77).

تشمل هذه الفقرة بعض النقاط التي يجب التركيز عليها: أولاً، يتكلم

عياد عن الفنان الخالق، أي الفنان الذي له مساحة من الحرية يتحرك فيها وتساعده على الخلق والإبداع، ومن هنا ينتفي جزء كبير من الحتمية ولا يصير الأدب، في جزء منه، انعكاسا مباشراً للظروف التاريخية والحضارية. ثانياً، صفة الخلق والإبداع هذه تعتمد على الانتقاء أو الاختيار. فالأديب له وجهة نظر في الأساليب الأدبية التي يجدها متاحة أمامه. وبناء على هذه الوجهة في النظر، يختار الوسائل التي يجدها أقرب إلى التعبير عن نظرته. ويمكن أن يمزج بين الوسائل المختلفة ليبدع شكلاً متفرداً نتيجة للعلاقات الجديدة التي ينشئها بين الوسائل. ثالثا، هذا الخلق لا يأتي من فراغ، بل يستفيد الأديب من خبرة كل من سبقوه، سواء سبقوه في الشكل الأدبي الذي يكتب من خلاله أو في شكل أدبي آخر. وبالتالي يستطيع الأديب أن يستفيد من منجزات كافة الأشكال الأدبية ويصوغها صياغة جديدة في الشكل الذي يستخدمه. ومن هنا ينشأ تداخل الأنواع أو تراسل الفنون. فالأشكال الأدبية تأخذ من بعضها البعض عندما يظهر الأديب الذي يجد أن عنصرا ما من شكل أدبي آخر أقدر على توصيل رؤيته. كما إنه يأخذ من الفنون الأخرى الوسائل أو العناصر التي يجد نفسه في حاجة إليها. ومن هنا تتكامل الفنون والآداب. وإذا كان لكل أدب أو فن خلفيته الحضارية الخاصة، فإن الأديب أو الفنان يطوِّع الوسائل أو العناصر التي يستعيرها لرؤيته وبالتالي تتماهى هذه الخلفية الحضارية الخاصة في رؤية الكاتب ولا تظل نبتاً شاذاً في العمل الأدبي أو الفني الذي ينتج في ظل ظروف حضارية مغايرة. وإذا كانت الأشكال الأدبية المختلفة وليدة ظروف حضارية مختلفة، فإن الوسائل التي يدخلها الأديب في عمله الأدبي تظل حامله لبعض آثار هذه الظروف الحضارية. وبالتالي يمكننا قول إن هناك عدة ظروف حضارية تدخل في تشكيل العمل الأدبي، ولا يقتصر هذا التشكيل على الظرف الحضاري الذي يعيش فيه الأديب. رابعاً، الصياغة الجديدة التي يصوغها

الأديب تنتج عن طريقة وعي الكاتب ورؤيته الخاصة، أي إنها ذات بعدين: تشترك مع الظروف الحضارية المختلفة في بعض النواحي، وتتمايز في نواحي أخرى نتيجة لوعي الكاتب ورؤيته وحساسيته الخاصة. خامساً، يمكن أن تتم هذه العمليات عن وعي أو بغير وعي، وهذا يعني أنها عمليات طبيعية وتلقائية لا يوجد فيها قسر أو قصد أو إكراه أو نية مبيتة. وهذا يعني أنه طالما كانت لدى الأديب قدرة أو كفاءة إبداعية، فإنه يستفيد من الظروف الحضارية والمنجزات الأدبية استفادة تلقائية. وهذا ينفي "القصد" الذي ذكره عياد عند الطبقة المسيطرة. كما أن الظروف الحضارية في نفس الفترة التاريخية قد تختلف من موضع لآخر داخل نفس البلد، فظروف حياة المجتمع الريفي تختلف عن ظروف المجتمع المديني، بل أن مجتمع الريف ذاته قد يختلف من الصعيد إلى الدلتا على سبيل المثال، وبالتالي يمكننا أن نفسر بعض الاختلافات الأسلوبية بين شعر العامية الذي يكتبه شعراء الصعيد وشعر العامية الذي يكتبه شعراء الدلتا أو القاهرة، سواء أكان ذلك على مستوى الصياغة أو المفردات أو الصور الشعرية أو الأسلوب، الخ. ويمكننا أن نتبين ذلك عندما يقوم أديب ما بإعداد نص قديم له للنشر، فنجده يغير ويعدل ويحذف ويضيف لأن ما كان يناسبه في فترة ماضية لا يوافق إيقاعه النفسي ولا إيقاعه الأدبي ولا روح العصر في لحظة الإعداد للنشر.

الرؤيا المنطلقة

يطور عياد هذه الأفكار في كتابه الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب (1978) حيث يبين نوعا من الصراع الخفي بين فردية الأديب وحضارته. "أديب هذا العصر يعلم أن شخصيته نتاج مجتمعه، وأن كل ما يتلقاه من أفكار ومشاعر هو من صنع هذا المجتمع، حتى فنه هو أيضاً صوره لمجتمعه. ولكن الفن يختلف عن غيره من ضروب النشاط البشري في أنه لا يتوقف أبداً، ولا يسلم أبداً بما هو موجود، بل يحاول دائما أن يقفز

من الآني إلى الدائم، ومن الجزئي إلى الكلي، أن يتجاوز حدود الزمان والمكان ليصل إلى المطلق، هذه هي رؤية الكاتب الفنان، ورؤياه هي سر عذابه، وسر القداسة التي تحيط بهذا العذاب"(عياد، الرؤيا المقيدة، 3-4).

هنا لا يتكلم عياد عن علاقة الأديب بالأشكال أو تصرفه في الوسائل التي يجدها أمامه، وإنما يتكلم عما اسماه من قبل الإيقاع النفسي، أو رؤية الكاتب، ويضيف إليها الرؤيا، أي ما يتعلق بالحلم، أو ما يبصره الأديب ولا يبصره الآخرون. وهذه الرؤيا تضيق ذرعاً بما هو كائن وتتطلع إلى المطلق الذي لا تحده حدود. لكن هذا المطلق لا يمكن الوصول إليه، فالأديب مقيد بالمجتمع الذي يعيش فيه، بل هو نتاج هذا المجتمع. والأفكار والمشاعر التي يتلقاها الأديب، مرغما في الغالب، يفرضها عليه المجتمع. ومع ذلك لا يسلم الأديب بهذه الحالة، إذ يحاول أن يتجاوزها إلى الدائم والكلي، أي إلى المطلق. لكن هذه المحاولة تبوء بالفشل، فلا يستطيع الأديب أن يتخلص من قيد الحضارة التي يعيش فيها أو وسطها؛ فهو لا يستطيع أن يقطع "الوشائج الخفية" التي تصله بقومه "تاريخا، وثقافة، وعملا، وحضوراً مستمراً .. .. ستظل رؤيا الفنان دائما مقيدة بطابع الحضارة التي ينتمي إليها، تتأثر بكل ما تتأثر به هذه الحضارة من عوامل، ولكنها تطمح لتستشرف المطلق، وتجذب الحضارة – لا حضارة قومه فحسب بل حضارة البشرية جمعاء – إلى رحابه"(الرؤيا المقيدة، 4). يبدو هنا أن الأديب في صراع دائم مع الحضارة، فلا يرضى أن تقيده بقيدها، ولا هي تريد أن تتركه يستشرف المطلق. والحل الممكن في هذه الحالة هو أن يرضى الأديب ببعض قيود الحضارة حتى تتركه يمارس قدراً من حريته. وبالتالي يمكن أن تبدأ قرون استشعاره عملها وتتحرك بضع خطوات للأمام، وليس بضعه مليمترات كما رأينا أعلاه.

يشير عياد (الرؤيا المقيدة، 4) إلى أن تصوره لهذه العلاقة بين الأديب والحضارة لا ينبع من فلسفة معينة. فلقد صاغه من معايشته الطويلة لروائع

الأدب القديم والحديث. وهذا يعني أنه استمد من هذه الأعمال، الناشئة في ظروف حضارية خاصة بها، بعض المبادئ أو المعايير، وبالتالي يمكن ألا توافق طبيعة أعمال أخرى ناشئة في ظروف حضارية مغايرة. وعياد نفسه يتمثل هذا، فهو لم يضع هذا التصور أمامه حين شرع في الدراسات التي طبعها في كتابه الرؤيا المقيدة. وهذا يعني أنه مازال ملتزماً بالمنهج التاريخي الذي لا يفرض على الأعمال الأدبية معاييرا قد لا تتفق مع طبيعتها، بل يتناول هذه الأعمال في ضوء معطياتها الخاصة. يبدو أن عياد هنا ذكر هذا التصور في مقدمة الكتاب ليبرر استخدامه لعنوان "الرؤيا المقيدة" عنواناً للكتاب.

كما أن الرؤيا قد تتحرر من القيود التي تفرضها الحضارة عليها، وتنطلق لتصل إلى المطلق وتمسك به، كما نجد في الأدب الصوفي الحقيقي أو في بعض روائع الأدب الرومانسي. بالإضافة إلى أن وصف عياد لارتباط الأدب بالحضارة بالقيد لا يتوافق مع أفكاره السابقة. فهو لم يشر مطلقاً إلى أن الحضارة تمثل قيداً للأديب. فهو يقول إن أثر الحضارة في الأدب أمر طبيعي وتلقائي ولا يمكن أن يكون شيئاً مفروضاً على الأدب. كما أنه يقول إن الأدب الجيد يتكون من ثلاثة أشياء وهي إيقاع العصر، والإيقاع النفسي، والإيقاع الشعري أو الأدبي. أي أن إيقاع العصر شيء طبيعي في الأدب، ولا يمكن أن يكون الأدب أدباً حقيقياً إلا به. فإذا وافق الإيقاع الأدبي الإيقاع النفسي دون أن يوافق إيقاع العصر، يقول عياد إن هذا الأدب أدب متخلف عن عصره، أي ينتمي افتراضا إلى فترة سابقة على الفترة التي يعيش فيها الأديب.

كلام عياد في الكتاب نفسه ينفي فكرة القيد، بل ويجعل الأدب التعبير الأمثل عن الحضارة: "والأدب أصح تعبير عن روح الحضارة. فجمود الأدب عندنا في العصر التركي صورة لجمود الحياة، وانتعاش الأدب عند الغربيين منذ عصر النهضة صورة لنشاط الحياة. فهل ثمة سبيل للمقارنة بين

الزخارف المتكلفة في إنشاء العطار أو شعر الخشاب أو بطرس كرامة، وبين المعاني الإنسانية العميقة في شعر شكسبير أو راسين، أو إنشاء سويفت أو روسو؟ لا غرو إن كانت هزيمة الفريق الأول أمام الثاني سريعة حاسمة كما انهزمت صفوف المماليك أمام تكتيك نابليون. وعاد الشيخ رفاعة الطهطاوي من بعثته في باريس في أوائل القرن الماضي معجبا بما اطلع عليه من بلاغة القوم، حتى ليضمّن وصف رحلته إلى بلادهم ترجمة لشيء من أشعارهم"(الرؤيا المقيدة، 14). فهنا يربط عياد بين الأدب والحضارة ربطاً تلقائياً لا ينم عن أي صراع أو توتر أو قيد. عندما تكون الحضارة جامدة، يكون الأدب جامداً لا حياة فيه. وعندما تكون الحضارة حية متطورة، يأتي الأدب منتعشاً متدفقاً بالحياة. وعندما يشعر الأديب بجمود حضارته، بعد أن يحرك قرون استشعاره أو يمدها إلى حضارات أخرى ليستكشف ما عندها، يحس بالرغبة في تنبيه قومه إلى الجمود، مثلما فعل رفاعة الطهطاوي وعبر عن إعجابه بما اطلع عليه عند الغرب، ذلك الإعجاب الذي ينم عن رغبته في أن يأخذ قومه بجوانب التطور عند حضارة الغرب. وعندما وجد رؤية، وليس رؤيا، قومه مقيدة نتيجة لظروفها الحضارية، حاول أن يفك هذا القيد ويجعل هذه الظروف تحرره وتطل على الحضارة المتقدمة.

الأدب والقيم الحضارية

يحدد عياد جانبين للحضارة: الجانب المادي والجانب الروحي. والأدب لا يعبر عن الجانب المادي، بل عن الجانب الروحي. ولكنه يحاول في العادة أن يوفق بين الجانبين: "على أننا حين نقول إن الأدب تعبير عن روح الحضارة فإنما نحرص على أن نفرق بين الجوانب المادية للحضارة والجوانب الروحية منها ... الجوانب المادية من الحضارة بضاعة مشتركة، لا يختلف فيها قوم عن قوم، إلا من حيث درجة إتقانها، فلا تميز بينهما إلا "ماركة مسجلة"، أما الجوانب الروحية من الحضارة فقد تتأثر بمؤثرات خارجية، ولكنها لا تغير

ولا تستبدل، لأنها لا تتعلق بوسائل الحياة بل بغاياتها ومُثُلها، تلك التي نسميها القيم، والقيم هي المعنى الذي يجده الإنسان لحياته، بل هي جوهر وجوده، فإذا تخلى عنها فقد تخلى عن وجوده"(الرؤيا المقيدة، 14-15).

من الجدير بالذكر هنا أن كلمة "الإنسان" لا تشير إلى الإنسان في عمومه، وإنما تشير إلى كل جماعة من البشر ينتمون إلى حضارة واحدة. وبما أن الأديب كإنسان ينتمي إلى الجماعة التي هو فرد فيها ويتعلق مثلها بغايات الحياة ومثلها – أي يحاول أن يتجاوز الواقع المعيشي وضروريات الحياة اليومية ليصل إلى ما هو أسمى منها، أي الهدف من الحياة والمثال الذي تحاول هذه الحياة أن تصل إليه أو تحققه – فإنه لا يمكن أن ينفصل عن الجماعة ولا يمكن أن تنشأ بينهما علاقة صراع، بل علاقة تجانس (ربما يكون جزئيا)، فكلاهما يسعى إلى الغايات والمثل، أي الجوانب الروحية من الحضارة.

وإذا كان هناك صراع داخل الأديب، فإن هذا الصراع يمكن أن ينشأ من نزعتين. أولاً، عندما يحاول أن يتخلى عن قيم حضارته، وبما أن هذه القيم لا تغير ولا تستبدل – وصيغة المبني للمجهول هنا ذات دلالة كبيرة، فلا يمكن أن يقوم فرد بتغيير هذه القيم أو استبدالها، لأنها إذا تغيرت فإنها تتغير من تلقاء ذاتها نتيجة لتغيرات في الحضارة أو نتيجة لتطور هذه الحضارة وانتقالها من طور إلى أخر – أقول عندما يحاول أن يتخلى عن هذه القيم ويستبدلها، فلابد أن ينشأ الصراع، لأن الأديب في هذه الحالة ينشد المستحيل، ويريد أن يكون شخصا غير نفسه. فهدم هذه القيم نكران للوجود. فمن يحاول أن يطمس القيم الشرقية أو العربية عندنا، إما أن يكون أجنبيا غريبا عن البيئة العربية ولا تمثل له هذه البيئة أدنى قيمة، أو أن يكون عربيا لكنه باع نفسه للشيطان اللاحضاري أو لأي شخص أو مؤسسة خارج العالم العربي. طبعا نتكلم هنا عن القيم الإيجابية، أما القيم السلبية كقيمة التخلف أو الجهل أو الاستهتار أو اللامبالاة فيساعد الأديب مساعدة

بنَّاءة في هدمها بالتدريج طبعا، لأنها ليست شيئا ماديا يُستبدل، بل شيئا معنويا قارا في التركيبة الذهنية لبعض الأفراد، وبالتالي يتم تغييرها عن طريق إثارة الوعي بها من خلال أعمال الأديب أو المفكر. ثانياً، يمكن أن ينشأ الصراع داخل الأديب إذا لم يستطع أن يوفق بين الجوانب المادية والجوانب الروحية من الحضارة. ويرجع هذا إلى أن "الوسائل لا يمكن أن تنفصل عن الغايات، بل يجب أن يكون بينهما ذلك الانسجام الذي يتحقق معه تكامل الشخصية في الفرد، وتكامل الحضارة في الجماعة. والتوفيق بين الغايات والوسائل هي [كذا] المشكلة الكبرى في تاريخنا الحديث"(الرؤيا المقيدة، 15). وعدم التوفيق هذا قد يرجع إلى الفرد أو إلى الجماعة كلها، ولكنه لا يرجع إلى الحضارة. فالحضارة لا تفرض قيداً، إنما يعجز الأديب عن التوفيق بين الغايات والوسائل. وإذا استطاع الأديب أن يصل إلى هذا التوفيق، ستتكامل شخصيته وسيشعر بانسجام تام داخلي لا يمكن أن يولد صراعا، وإنما يولد توافقا. ويمكننا أن نستدرك قائلين إن التراكم الحضاري لأمة ما بما فيه من سلبيات وايجابيات قد يمثل قيدا ثقيلا إذا خنق هذا التراكم التفكيرَ الفردي أو النقدي، خاصة إذا التصق هذا التراكم بقداسة مزعومة، كما نجد الآن القداسة المفروضة على تراثنا والتي لا تسمح لأي صوت فردي أو نقدي أن يقترب منها وكأن تراثنا كله كتاب مقدس لا يمكن المساس به، وإذا ظهر هذا الصوت يتم تجهيله وتكفيره على الفور كما حدث من نصر حامد أبو زيد وفرج فودة وما يثار الآن حول سيد القمني أو جمال البنا.

كما أن اتصال الوسائل بالغايات يؤدي إلى تكامل الحضارة. فالوسائل شديدة الارتباط بالغايات، أي بالقيم الفنية والحضارية والروحية والوجودية. فإذا غابت هذه القيم عن الوسائل، أو استخدمت الوسائل في التعبير عن قيم لا تمت للحضارة التي يعبر فيها أو عنها الأديب بصلة، عندئذ سيحدث انفصام حضاري، ذلك الانفصام الذي يتمثل في أن الأديب يكتب بلغة أمة

ما بكل ما تحمله هذه اللغة من ألفاظ وأساليب، ويتمثل قيم حضارة أخرى. فلا هو ينتمي إلى هذه الأمة ولا إلى تلك. ونجد هذا النوع من الانفصام جليا عند الكتاب الذين يعبرون عن الاغتراب أو الذين يفتتون اللغة ويتبنون أساليب تحمل قيما غريبة على أمتهم. وهذا الانفصام يدل على عدم تكامل الشخصية عند الكاتب، أي على انفصام شخصيته. فكلا النوعين من الانفصام مرتبطان ببعضهما.

ليست الوسائل الأدبية جوانب مادية في الحضارة يمكن أن تنتقل إلى حضارة أخرى دون تشوهات وتشويهات في آن. فهذه الوسائل تنتمي للجوانب الروحية ذات الخصوصية الشديدة، خصوصية لا تعيش هذه الوسائل إلا بها. فعندما تنتفي هذه الخصوصية، تفقد الوسائل الأدبية معناها وقيمتها، وبالتالي تفقد القدرة على التواصل والاتصال والتوصيل. وبالتالي لا يمكنها أن تجد متلقيا صادقا، لأن المتلقي لا يمكنه أن يستغني عن قيمه الفنية بسهولة، حيث أن هذه القيم تمثل المكون الأساسي وسط مكونات ذاكرته الحضارية.

الاغتراب العربي الزائف

يطلق عياد على النوع الثاني من الصراع المذكور أعلاه اسم "الاغتراب". وهذا الاغتراب شاع في بعض الأعمال الأدبية في مرحلة معينة من حضارتنا العربية الحديثة. وللأسف مازال يستشري في بعض الأعمال التي كتبت منذ السبعينات حتى الوقت الحاضر. فنجده، كما يقول عياد، في عدد كبير من أعمال توفيق الحكيم مثل أهل الكهف و عصفور من الشرق و شهرزاد و السلطان الحائر و رحلة إلى الغد. كما نجده في قنديل أم هاشم ليحيى حقي و أبو الفوارس لمحمد فريد أبو حديد و الحي اللاتيني لسهيل إدريس و أنشودة الرياح الأربع لعلي محمود طه و نمر

الرماد خليل حاوي. ومضمون الاغتراب في هذه الأعمال وغيرها يدل على "اضطراب العلاقة بين الوسائل والغايات، أو بين الفكر العلمي المستمد من الغرب، والقيم الروحية النابعة من التراث"(الرؤيا المقيدة، 16). ومفهوم الاغتراب عند عياد يختلف عن مفهوم الاغتراب في النقد الأوربي المعاصر، فهو لا يعني الانفصال بين الفرد ومجتمعه، وبالتالي عدم الشعور بالانتماء. "فالاغتراب في أدبنا المعاصر يعني شعور الفرد بأنه موزع بين عالمين، فهو لا يشعر بالاطمئنان إلى أحدهما. قد يسمى هذين العالمين المادة والروح، أو العلم والإيمان، أو العقل والقلب، أو المدينة والقرية، وقد يمثلها بامرأة أوروبية وأخرى عربية، ولكن كل هذه المتقابلات ترمز في النهاية إلى الحضارة الغربية بوسائلها المادية، والحضارة العربية بقيمها الروحية"(الرؤيا المقيدة، 16). إذا كانت القيم الروحية تتخذ طابع الديمومة فلا تغير أو تستبدل، فمن المفروض أن تروض الوسائل المادية الوافدة حتى تتأقلم مع هذه القيم. لكن أن يفترض الصراع كمسلمة بديهية، فهذا الافتراض مفتعل وليس له جذور في الواقع.

يؤكد عياد هذا الافتعال. فمضمون الاغتراب في أدبنا العربي الحديث لا يستمد دوافعه من الواقع، بل من مغالطة الأديب لنفسه. "ما قيمة هذا المضمون؟ إن قيمته الوحيدة في نظري هي أنه يعبر عن موقف حضاري معين. أي أنه ذو قيمة لفئة معينة من الناس، في مرحلة تاريخية خاصة"(الرؤيا المقيدة، 17). يجدر بنا أن نشير إلى أن القيمة هنا قيمة عارضة ومؤقتة، وليست قيمة أصيلة لا تغير ولا تستبدل مثل القيم التي تدل على غايات الحياة ومثلها. وإذا كانت القيمة ذات طابع دائم، فإن قيمة مضمون الاغتراب لا تمثل قيمة على الإطلاق، فلا هي مستمرة ولا هي تتخذ طابع التأصيل ولا الديمومة. ومن هنا يأتي افتعالها وعدم صدقها.

فلا يمكن أن تتعارض الجوانب المادية والجوانب الروحية تعارضا حقيقياً. فالأصل فيهما التكامل والانسجام، لا التميز والتنافر. "فالتمييز السليم بين الجوانب المادية والجوانب الروحية من الحضارة لا ينفي أنهما يتكاملان تكامل الوسائل والغايات. والتمييز الصحيح بين "العقل" و"القلب" لا ينفي أن كليهما يتدخل في عمل الأخر والصدق يتطلب من الفنان أن يحقق بعمله نوعاً من التوازن في الحياة النفسية، في حياته هو أولاً، ثم في حياة قرائه ثانياً"(الرؤيا المقيدة، 17). فالتكامل والتداخل بين المادة والروح هما القاعدة، لا الاستثناء. فمن الطبيعي أن يكون هناك توازن بين المادة والروح. وإذا نفي الأديب هذا التوازن ونظر إليه على إنه شيء غريب، فإن هذا الأديب غير صادق مع نفسه. فصدقه يستتبع أن يحقق التوازن النفسي بين المادة والروح في حياته الشخصية ومن ثم ينقل هذا التوازن إلى قارئ أدبه. وإصرار عياد على التوازن في الحياة النفسية للأديب هو أحد جوانب الإيقاع النفسي الذي تناولناه في الفصل السابق. وإذا تذكرنا أن غياب الإيقاع النفسي من العمل الأدبي يخرجه من نطاق الأدب، فهل يمكننا أن نقول إن ما يكتبه "الأدباء" الذين يتمذهبون بمذهب الاغتراب ليس أدباً ؟! هل يمكننا أن نقول إن من يجلس في شرفة فندق فخم مطل على النيل في ليلة قمراء ويكتب قصيدة عن أو في الصراصير التي تتسلق جسده أو التشظي الذي يفتك بأسمنت القمر – هل يمكننا أن نخرج كتابة هذا "الشاعر" من نطاق الأدب؟!!!!! هل يمكننا أن نقول إن من يجلس تحت شجرة في الغيط، وهو يسقي زرعه، ويكتب عن أسمنت المدينة وعن أضواء النيون الشامتة المتجهمة – هل يمكننا أن نقول إن هذا الكاتب مفتعلا، وبالتالي ليس أديبا على الإطلاق؟!!!

يُبرز عياد فقدان الإيقاع النفسي في هذا النوع من "الأدب" ويربطه بالخداع والمغالطة. "ولعل ما في هذا المضمون أنك تجد صاحبه يغالط نفسه

عنه. أعني أنك تشعر أن الكاتب غير مؤمن بما يقول، ولكنه لا يصارح نفسه بذلك. فهو يخدع نفسه قبل أن يخدعك. وربما أدي هذا الخداع إلى غموض الفكرة كما في "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم أو إلى افتعال نهاية غير منطقية، كما في "قنديل أم هاشم" ليحيى حقي"(الرؤيا المقيدة، 17). المغالطة والخداع هنا يدلان على أن الأديب لا يعبر عن إيقاعه النفسي ولا يعبر عن القيم المترسخة في حضارتنا، وبالتالي فإن ما ينتجه يخالف إيقاع العصر والإيقاع النفسي معا، وإن وافق الإيقاع الأدبي. لذلك يكون هذا الإنتاج مجرد حيل شكلية لا تعبر عن الحضارة التي ينبع منها هذا الأدب. بالإضافة إلى أن الأديب له قرون استشعار كما ذكرنا؛ ومن خلالها يسبق مجتمعة. وإذا كان في هذا المجتمع بين المادة والروح صراع نتيجة لظرف حضاري طارئ، فمن المفروض أن يستشعر الأديب من خلال قرون استشعاره حالة التوازن المرتقبة وإلا أصبحت قرون استشعاره متبلدة الإحساس أو غير قادرة على رصد ما يدور في المجتمع، وبالتالي تفقد وظيفتها، ويستتبع ذلك أن يفقد الأديب ارتباطه بالأدب، لأن الأدب له دوماً طابع الاستشراف والإحساس بالتغيرات قبل وقوعها، أو بالأحرى رصد إرهاصات هذه التغيرات.

إذا فقد الأديب ارتباطه بأدب قومه وحضارته، فإنه يفقد ارتباطه بالقارئ، لأن الصدق مع النفس أساس هذا الارتباط وقوامه. "ومن ثم ينبغي ألا ندهش إذا لم تجد هذه الأعمال طريقها إلى ذوق القارئ الغربي، ولا أظن أنها ستستطيع أن ترضي أذواق الأجيال العربية القادمة، لأنها نتاج أزمة حضارية مؤقتة، باعدت بينهما وبين الصدق الإنساني. ولا يغرنا أنها صيغت في قوالب عالمية كالقصة أو الرواية أو المسرحية، فإن الصدق الفني يأتي قبل الشكل الفني. على أن الشكل الفني لا يخلو أيضاً من شيء من مغالطة النفس"(الرؤيا المقيدة، 17). فهذه الأعمال لا تمتلك إلا الإيقاع الأدبي،

وإن كان به مغالطة للنفس. حتى هذا الإيقاع الوحيد غير صادق. لأن "الكاتب" قد يحاول أن يدمر اللغة من خلال الأخطاء النحوية غير المبررة فنيا، ومن خلال "الخلل" الدلالي بين المفردات والإبهام المعتم في العلاقة بين دلالات الألفاظ. لذلك من الطبيعي ألا يتفاعل معها القارئ العربي أو حتى يستجيب لها، فهي تفتقد الصدق سواء أكان صدق الأديب مع نفسه، أم صدقه في التعبير عن الإنسان الجمعي لحضارته، أو عن جماعته وقومه، وبالتالي عدم تعبيره عن تكامل الحضارة.

الشكل الفني وحده دون إيقاع العصر أو الإيقاع النفسي لا يمكن أن يخلق فنا جديرا بالقراءة والتذوق. كما أن هذا الشكل نفسه ليس شكلا مجردا أو أجوف يمكن أن يصب فيه أي شيء. "فالأشكال الأدبية لا تنشأ لذاتها ولا تروج لذاتها، ولكنها تنشأ وتروج لأنها تعبر عن تصور معين للحياة، وتعالج مشكلات معينه لدي الجمهور. فالملحمة نشأت لدي الشعوب القديمة لتصور الإحساس بجلال الماضي، وتساعد على تماسك الأمة. والرواية الطويلة نشأت في القرن التاسع عشر عند الأوروبيين لتسلي قارئا متوسط الثقافة، وتعينه على احتمال قسوة الحياة. والقصة القصيرة نشأت لتعبر عن انطباع سريع، وتمتع قارئ الجريدة أو المجلة. ولا ينفي ذلك أن هذه الأشكال على اختلافها يجب أن تتوفر لها صفات الكتابة الفنية، من توازن، وتقابل، وتدرج ...الخ"(الرؤيا المقيدة، **18**). ومعني هذا أن "الأدب" العربي الذي يعبر عن الاغتراب يفقد معظم مقومات الأدب، إن لم تكن كلها (ونقصد بالاغتراب هنا الاغتراب بمفهومه الغربي، أي الصراع بين المادة والروح؛ بالطبع قد تنشأ بعض العوامل في المجتمع تؤدي إلى نوع من الاغتراب وليد التجربة الفنية الصادقة التي يتناولها الأديب كما نجد في قصة "لم أكن أعرف أن الطواويس تطير" لبهاء طاهر، فالبطل العجوز هنا يتوحد مع الطاووس العجوز في غربتهما عن الحياة المعاصرة حولهما نظرا لكبر سنهما والمستجدات التي طرأت على الحياة وبالتالي أبعدتهما عنها؛

ونجد هذا الاغتراب أيضا في رواية شرق النخيل لبهاء طاهر، فالبطل الذي جبن في الصراع الناشئ بين أطراف القوة في قريته وعجز عن حل هذا الصراع أو مواجهته يلاحقه الاغتراب طوال حياته لأنه يدرك من داخله أنه بجبنه وعجزه في الماضي قتل إمكانات الحياة داخل نفسه وبالتالي لا يستطيع التأقلم مع حياته المعاصرة وما يستتبع ذلك من تجليات العجز على الساحة السياسية العربية؛ ونجد نفس الاغتراب المقبول في رواية حافة الليل لأمين ريان، ولكنه صراع بين قيمتين روحانيتين، ألا وهما الدين والفن، وهي رؤية اغترابية نابعة الروح التي كانت سائدة في أربعينات القرن العشرين بمصر وهي الفترة التي كتبت فيها الرواية حيث كانت جماعة الفن للفن في الفنون التشكيلية في قمة نشاطها وكذلك جماعة الإخوان المسلمين ونشاطها في نفس الفترة، وكان طبيعيا على فنان تشكيلي مثل أمين ريان عندما يكتب رواية في تلك الفترة أن يجسد الصراع بينهما واغتراب بطل الرواية.

كما أشرنا، يفتقد الأدب الذي يتبنى الاغتراب بمفهومه الغربي الإيقاع النفسي وإيقاع الحضارة. كما أن الإيقاع الأدبي مفقود، لأن الأديب في هذه الحالة يصوغ فكرته عن الاغتراب في قوالب أو أشكال أدبية "غربية" تعبر عن تصور الغربيين للحياة، أي أن ما يكتبه الأديب لا يرتبط بالمجتمع العربي بأي رابط. ومن هنا لا يمكن أن يقبل عليه القراء العرب.

الأدب والتراث

ليس من السهل تطويع هذه الأشكال بحيث تناسب تصورنا للحياة، إلا إذا امتدت قنوات بين هذه الأشكال الوافدة والأشكال المتوارثة عندنا في تراثنا القديم، مثل التحام القصة بالمقامة والرواية بالسيرة. لكن المشكلة تكمن في إننا ننظر إلى الأشكال الأدبية الغربية على أنها سلع لأبد أن تقتنى. وكلما ظهرت سلعة جديدة لأبد أن نستخدمها. كما لو كانت هذه الأشكال أزياء يجب ارتداء أحدثها (وحتى الأزياء لها خصوصيتها الثقافية والحضارية). يقول شكري عياد: "ولكنني أخشى أن تكون حماستنا لمسايرة

الأشكال الفنية في الأدب العالمي قد أدت بنا – خصوصاً في السنين الأخيرة – إلى ما أصفه بأنه بعد عن الصدق في الشكل، كما بعدنا عن الصدق في المضمون"(الرؤيا المقيدة، 18). البعد عن الصدق في الشكل والمضمون لا يؤدي إلا إلى الزيف والخداع ومغالطة النفس. ومن هنا لا يمكن أن تُروّج الأعمال الأدبية التي تبتعد عن هذا الصدق. ويشير عياد إلى الطريق الذي يمكن أن يسلكه أدبنا العربي حتى يستطيع أن يساهم بدور فعال في الأدب العالمي. "إن أدبنا يمكنه أن يعود أدبا عالميا يعطي كما يأخذ، بل يعطي أكثر مما يأخذ، عندما يعود أدب حضارة متماسكة، ترتبط فيها الوسائل بالغايات"(الرؤيا المقيدة، 19). أي عندما يرتبط الجانب المادي بالجانب الروحي من الحضارة، والشكل بالمضمون في الأدب. هذان النوعان من الارتباط قد يسبق أحدهما الآخر وقد يتعاصران أو يتزامنان، ولكن لابد منهما حتى ينتج أدب صادق في التعبير عن التكوين النفسي للأديب، عن روح الحضارة، عن تكامل المادة والروح والشكل والمضمون. عندما يتحقق ذلك، يستطيع أدبنا أن يكون أدبا متفردا، وبالتالي نستطيع أن نؤثر به في الأدب العالمي. أي أننا نتحول إلى مصدّرين للأدب، بدلا من كوننا مجرد مستوردين أو مستهلكين له. وهنا يمكن أن تفوق صادراتنا الأدبية وارداتنا. لأننا عندما نهتم بخصوصيتنا الأدبية، نستطيع أن نحقق فائضا أدبيا يمكن أن نثري به الأدب العالمي.

عندما نصل إلى حقيقة هذا "الاغتراب" وعدم تمثله للإيقاع الحضاري والإيقاع النفسي، واضطراب الشكل أو الإيقاع الأدبي، لابد أن نتناول علاقة الكاتب أو الأديب بالتراث كما يراها عياد. ويجب علينا في البداية أن نحدد مفهوم التراث كما يتصوره عياد. يقول عياد إن التراث "الأدبي هو ذاكرة الأمة، والأمة التي تصاب بفقدان الذاكرة تخسر حاضرها ومستقبلها كما خسرت ماضيها"(عياد، على هامش النقد، 76). إذن فالتراث وثيق الارتباط بحضارة الأمة، أي أنه يعبر عن إيقاع العصر الذي كتب فيه. وأهميته بالنسبة لنا تكمن في أن إيقاع الحضارة العربية في مجملها

إيقاع متصل، قد يبرز في كل مرحلة جانب معين من هذا الإيقاع، لكن كل الجوانب تمتد وتتصل ببعضها لتكون خطاً حضارياً ممتداً من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل.

حتى نمسك بهذا الخط الحضاري، علينا أن نتناول العمل التراثي على مستويين. أولاً، نتناوله في ضوء الظروف الحضارية لعصره، لأنه "كانت لكل كلمة منه، وقت تأليفه، ارتباطاتها الخاصة التي يعرفها أبناء العصر، كما كان للكتاب كله بوصفه عملاً إنسانياً مكانه ووظيفته وسط التيارات السياسية والاجتماعية والأدبية التي ماج بها عصره"(على هامش النقد، 73). وهذا يعني أننا نعرف مدلولات الألفاظ وإيحاءاتها كما كانت تستخدم أثناء كتابة العمل. كما نعرف التيارات السياسية والاجتماعية والأدبية التي كانت سائدة في عصر الكاتب. ومن هنا يمكننا أن نفهم هذا العمل فهماً جيداً في ضوء المنظور الحضاري.

لكن هذا الفهم ما هو إلا خطوة أولى على طريق الإمساك بالخط الحضاري. "ففهم النصوص القديمة في ضوء علاقاتها القديمة يمكن أن يبعث فيها الحياة للحظات، ولكنها لا تلبث أن تموت إذا لم تستطيع أن تتنفس هواء الحاضر. أو بتعبير بعيد عن المجاز، لا قيمة للتراث إلا إذا فهمناه في ضوء ثقافة العصر، بحيث يصبح جزءاً من ثقافة العصر ... عندها نصل، نحن العرب، إلى أن يلتحم حاضرنا بماضينا ويعيش ماضينا في حاضرنا، ككل أمة حية"(على هامش النقد، 73). وهذا يعني أن الرؤية الحضارية للإبداع عند عياد لا تقتصر على دراسة السياق التاريخي والثقافي الذي نشأ فيه العمل الإبداعي ، فهذه الدراسة مجرد خطوة ، أو أحد جوانب هذه الرؤية. فهذا السياق يجعلنا نستوعب العمل التراثي، ومن هنا نبدأ في تبين الخيوط التي يمكن أن تربطه بحاضرنا. عندما نتبين هذه الخيوط، يمكننا أن ننتشل هذا العمل بقبلة الحياة حتى يتم إحيائه وبعثه من جديد في حاضرنا. ومن هنا نصل ماضينا بحاضرنا في "مُتَّصَل" حضاري متنامي ينبض بالحيوية والحياة.

لذلك فإن الجانب الآخر يتمثل في ربط الماضي بالحاضر، أي أن نحاول اكتشاف الجوانب المشتركة بين الماضي والحاضر حتى يمكننا أن نبرزها ونستفيد منها. وليست هذه الاستفادة مجرد استفادة نفعية، فهي ضرورية لوجودنا كله ولا يمكن أن تكون لنا رؤيتنا الخاصة إلا بها. " فما دمنا نفهم تراثنا الأدبي والثقافي بعيداً عن حياته وحياتنا، فإننا لا نفهمه. وإذا لم نفهمه فكيف نستطيع أن نستلهمه؟ يمكننا أن نقلد شكله فقط، ويمكننا أن نرفضه شكلا ومضمونا، ولكننا في الحالتين نظل مصابين بفقد الذاكرة. إن تراثنا لا يحيا إلا فينا وبنا كما أننا لا نعي أنفسنا إلا به"(على هامش النقد، 78). كيف لأديب مصاب بفقدان الذاكرة أن يبدع؟ الإبداع لا ينشأ من فراغ، بل لابد له من جذور حتى يستطيع أن يعتمد عليها. وإذا تذكرنا قول عياد إن الأديب يختار من الوسائل الأدبية الموجودة ما يناسبه ويمزج بينها مزيجاً يلائم تكوينه النفسي وروح العصر، يمكننا أن نقول إنه لابد من إدراك كامل للتراث حتى يتسنى للأديب أن يكتب شيئاً. وبدون هذا الإدراك، لا يمكن أن يكتب الأديب كلمة واحدة صادقة. كما أن هذا التراث يمكننا من أن "نعي" أنفسنا. بدونه لا نعي من نحن؛ وبالتالي لن نعرف ماذا نريد ولن تكون لنا رؤية حقيقية أو أصيلة. ففقدان الذاكرة مرتبط بالرؤية الجوفاء المعتمة التي لا تستطيع أن تتبين أي شيء.

إذا كانت الاستفادة من التراث لها بعدها الحضاري كما بينا أعلاه، فإنها لها أيضا بعدها الذاتي الذي يوافق الإيقاع النفسي الذي تحدثنا عنه آنفا. فمن المؤكد "أن الموهبة الفردية لا يمكن أن تزدهر بعيداً عن التراث. فالموهبة الفردية تعبر عن نفسها من خلال لغة، واللغة هي نظام من العلاقات خلفته أجيال كثيرة، وتعاقبت عليها مواهب شتى، فأصبح يحمل عطر هذه المواهب جميعها، ولا يمكن أن يكون الكاتب أصيلا – أي ذاتيا – في تعبيره إذا لم يعرف مداخل هذه اللغة ومخارجها ولطائفها ودقائقها، وإن كانت هذه المعرفة لا تكفي ليسمى أصيلاً، وإنما يسمى أصيلاً حين يضيف إلى الذخيرة التي تلقاها عن سابقيه شيئا من عطره هو، شيئا يختلف عن القديم ويلتئم معه

في الوقت نفسه"(الرؤيا المقيدة، 24-25). أي أن الأديب المبدع يجب أن يلم بجوانب التراث، واللغة أحد هذه الجوانب، إلماماً متعمقاً حتى يستطيع أن يجري قلمه في الكتابة، وحتى يستطيع أن يسكب "عطره" الخاص على التجربة الأدبية الجمعية.

ليست اللغة مجرد كلمات، فهي ذات تاريخ خصب صنعته المواهب الفردية على مر الأجيال. وحتى يستطيع الأديب أن يستخدم هذه اللغة عليه أن يعرف كيف صنعت المواهب هذا التاريخ، وما هي أبعاد هذا التاريخ ومقتضياته. فهذه المعرفة هي الشرط الأول للإبداع. فالمعرفة تؤدي إلى الاستيعاب والاستيعاب يؤدي إلى الهضم والتمثل، وكلاهما يؤدي إلى أن تكون اللغة جزءا من التكوين النفسي والفكري والثقافي للأديب. وعندما تصير اللغة إحدى المكونات الداخلية للأديب، يستطيع أن يتفاعل معها تفاعلاً إيجابياً، وبالتالي يمكن أن يضيف لها أبعاداً جديدة، أبعاداً تتسق مع الموقف العام لأمته والموقف الخاص للأديب نفسه. وبالتالي يصبح الأديب أصيلا، أو ذاتياً، أي أن إيقاعه النفسي يضيف لبنة جديدة إلى اللغة الأدبية؛ وبالتالي يستطيع أن يبدع إبداعاً حقيقيا. باختصار التراث هو إحدى المكونات الأساسية للموهبة الفردية أو أحد الأبعاد الأساسية للقدرة الإبداعية أو المبتكرة. وما الأعمال الأدبية إلا "ثمرة القدرة المبتكرة لدى الأفراد والجماعات"(الرؤيا المقيدة، 34).

الفصل الرابع :

موقف شكري عياد من الحداثة

نتناول في هذا الفصل موقف شكري عياد من الحداثة بناء على اتجاهه النقدي المميز الذي أبدعه في كتبه ومقالاته ودراساته مما تطرقنا إلى بعضها في الفصول السابقة، ونجد هذا الاتجاه في إنتاجه النقدي الذي خطه طوال مسيرته النقدية الإبداعية التي تواصلت أكثر من **40** عاما (**1953-1999**). ويقوم اتجاه عياد النقدي، إن لم تكن مدرسته النقدية، على النظر إلى الإنتاج الثقافي بوجه عام نظرة متأنية تقتله بحثا وفقا لمنهج أستاذه وأستاذنا جميعا أمين الخولي حتى تتوصل إلى المبادئ الكامنة وراءه وتبين الأصول الحضارية التي ينبني عليها، مما قد يجعله يناسب أمة ما وقد لا يناسب الأخرى إلا بعد تخليصه من عوالقه الحضارية حتى يمكنه أن يصير لبنة قد تدخل في أي إنتاج أدبي أو نقدي لأية أمه من الأمم. ولا يرفض عياد الحداثة بوجه عام، بل ينظر إليها نظرة خاصة، ويحدد بعض الأسس التي لابد من تواجدها حتى ينتسب الأدب أو النقد للحداثة بمعناها الأصيل، ومن الطبيعي أن يبرز عياد هنا بعض الممارسات الثقافية التي تنتسب للحداثة عن طريق الخطأ، بالرغم من أنها تعلن عن نفسها بأنها حداثية على الدوام. ومن الجدير بالذكر هنا أن الحداثة التي نتناولها هنا ليست الحداثة بمعناها المطلق الذي يدل على التجديد والابتكار والمزج بين الإيقاعات الثلاثة التي تحدثنا عنها في الفصل الثاني – الإيقاع النفسي وإيقاع العصر والإيقاع الشعري أو الأدبي – مزجا يصل إلى مناطق الجدة في الأسلوب والتعبير، بل هي حداثة مقيدة برؤية حضارية محددة – أي تُعد أو كانت تعد حداثة في بيئتها الثقافية

الأصلية – ويحاول بعض الكتاب العرب أن يجلبوها إلى التربة الثقافية العربية دون مراعاة لخصوصية هذه الحداثة أو خصوصية التربة التي ينقلونها إليها، أي أنها حداثة مرهونة بظرف تاريخي معين ومحملة بعوالق حضارية وثقافية اكتسبتها من بيئتها الأصلية كما أنها محملة برؤية للعالم خاصة بتلك البيئة.

التراث الحي/التراث المقتول

عند تناولنا لمسألة التراث عند عياد، يجب أن نذكر رأيه في علاقة الحداثيين بالتراث، ويمكننا بعد ذلك أن نذكر رأيه في الحداثة ككل. يرى عياد أن "المواضعات الاجتماعية التي تكون أشكال الحضارة ليست من صنع جيل واحد، بل ربما كان الأقرب إلى الحقيقة أن الجهاز العصبي للإنسان ينطوي على بنيات سلوكية اجتماعية ترجع إلى الأطوار الأولى لحياته على الأرض. أما إذا وقفنا عند التركيبة الواعية للحضارة – الحضارة كمقولة تاريخية – فلابد لنا من أن نربط بدء التشكيلات الحضارية ببدء التشكيلات اللغوية"(عياد، دائرة الإبداع، **128–129**). ومعنى هذا أن الأشكال الحضارية قديمه قدم الإنسان ذاته، وممتدة في الزمان حتى الحاضر والمستقبل مادام الإنسان موجوداً، ولا يمكن أن تنتهي إلا إذا زال الإنسان من على الأرض. كما أن هذه الأشكال الحضارية، والأشكال الأدبية أحد جوانبها، ترتبط باللغة. واللغة تتفرع إلى لغات عديدة، ولكل لغة حضارتها المتفردة، كما أن الحضارة الواحدة ذات اللغة الواحدة قد تتنوع وتظهر فيها حضارات أو ثقافات فرعية، فنجد مثلا أن ثقافة دول المغرب العربي تختلف عن ثقافة مصر أو سوريا وهي بدورها تختلف عن الثقافة الشائعة في دول الخليج.

فكرة الامتداد للحضارة بوجه عام، أو اللغة بوجه خاص، تعني أن الإنسان بوجه عام، والأديب بوجه خاص، ما هو إلا نقطة على الخط الممتد، أي انه جزء في تكوين هذا الخط، وبالتالي فإنه لابد أن يدرك أبعاد الخط

حتى يدرك موقعه وموقفه منه. وإذا كان التراث هو النقاط السابقة في الخط على الأديب، فلابد أن يعرف الأديب هذا التراث جيدا.

بناء على ذلك، نبدأ في النظر إلى موقف الحداثيين من التراث في النصوص الأدبية بوجه خاص. "حين ننظر إلى علاقة المعاصرة بالتراث في النصوص الأدبية 'الحديثة' نلاحظ أن التراث يفقد معناه حين يُنتزع من الماضي ويُجر إلى الحاضر، أي إلى الجديد، إلى حلم المستقبل. إن الماضي، في ميزان الحداثة، لم يعد له حق في الوجود، لم تعد له شرعية. إنه عالم من الأشباح التي نملك – نحن – قدرة سحرية على استدعائها حين نشاء وصرفها حين نشاء... ولأن الماضي لا يمكن التخلص منه في الحقيقة، حتى لو كان شبحاً، فقد كان دفعه إلى هذا العالم السفلي نتيجة عملية خداع كبيرة: خداع للتاريخ وخداع للنفس"(دائرة الإبداع، **130**).

لا يمكننا أن نمحو الماضي أو أن نتصرف فيه كما نشاء. فهذا الماضي له بعدان لا ينفصل أحدهما عن الآخر كما ذكرنا:البعد الأول هو الجانب القديم منه، أو"ماضيته" إن شئت، أي علينا أن نفهم الماضي في ضوء معطياته الخاصة حتى يمكننا أن نستفيد منه كيفما نشاء وحسبما يستطيع هذا الماضي أن يمدنا به. والبعد الثاني هو ربط هذا الماضي بالحاضر. لكن أن ننسى معطيات الماضي الخاصة ونسحبه إلى الحاضر دون فهم لهذه المعطيات، فمعناه أن ننسف هذا الماضي. وهنا تصبح كلمة التراث كلمة لا تدل على شيء، كلمة فقدت كل تاريخها، وصارت مجرد حروف متشابكة لا تحمل أية دلالة.

في ضوء هذا ينتقل عياد إلى المقارنة بين موقف الحداثيين الغربيين من تراثهم وموقف الحداثيين العرب من تراثهم.

يذهب إليوت في مقالته "التراث والموهبة الفردية" إلى أن أي عمل أدبي جديد يغير التراث، بمعنى أن التراث الأدبي هو نظام قائم، وعندما يأتي عمل أدبي جديد يجب أن يتغير النظام القائم ذاته حتى يستمر في الوجود. وهذا له

دلالة خطيرة وهي أن الأديب المعاصر يعبث في تراثه دون ضابط أو قيد. وكان لمقالة إليوت تأثير كبير على النقد الأوروبي. "فأصبح المسلك العادي للناقد الحديث أن يفسر الأعمال الأدبية القديمة بحساسية عصره هو، وأصبح كل عمل إنشائي جديد تعليقاً على عمل سابق ومحاولة لهدمه في الوقت ذاته، وظهرت فكرة 'تداخل النصوص' وفكرة 'التفكيك' كتشريعين نظريين لهذا المسلك"(دائرة الإبداع، 133). وهذا الموقف من التراث في الأعمال الأدبية الغربية ينتج من الحضارة الغربية وله وظيفة في هذه الحضارة. فهو "يسد حاجة الفرد المثقف المعزول داخل مجتمع عريض ومتشابه كرمال الصحراء. إنه يجعله مكتفياً بذاته، يعيش في عالم من اختياره بل ومن صنعه، عالم لا علاقة له بالواقع"(دائرة الإبداع، 133). وإذا كانت الحداثة الغربية ذات قيمة في الحضارة الغربية، فالأمر عندنا جد مختلف، لأننا عندما نستعير هذه الحداثة فلا يمكن أن تؤدي نفس الوظيفة عندنا، لأن همومنا تختلف عن هموم الإنسان الغربي، أو بالأحرى المثقف الغربي سواء أكان ناقداً أم أديباً. وإذا كانت هموم المثقف العربي مختلفة "فلابد أن يكون له موقف مختلف من تراثه"(دائرة الإبداع، 133).

الحداثيون العرب والعالمية الزائفة

لكننا نجد الحداثي العربي لا يدرك هذا الاختلاف، أو لا يريد أن يدركه، ويتجه إلى الحداثة الغربية بكل الطرق غير المباحة حضاريا أو نفسيا أو قيميا: "وأهم سمات الحداثة هي المتابعة الصريحة والنشيطة لحداثة الغرب. والهدف المعلن هو أن يصبح الأدب العربي جزءاً من الأدب العالمي، وهو هدف مغر لأنه يُشبع شوق الجميع للخروج من المحلية إلى العالمية"(دائرة الإبداع، 134). كيف يصبح الأدب "العربي" أدباً عالمياً وهو ليس أدباً على الإطلاق أو على الأقل ليس أدبا محليا، وبالتالي ليس حضاريا. فمن شروط الأدب، كما قلنا، التعبير عن روح العصر، وإذا لم يعبر أدبنا عن

حضارتنا العربية والعصر الذي نعيش فيه، ستنهار إحدى دعائمه الأساسية، بل أهم دعامة فيه.

يجدر بنا هنا أن نتوقف قليلاً لنبين رأي عياد في العالمية وارتباط الحداثيين بها. يقول عياد إن مصطلح "الأدب العالمي" كما يستخدم في النقد الأدبي الأوروبي يعني آداب الأمم الأوروبية. "فمفهوم 'العالمية' مفهوم حديث، مثل مفهوم 'الدولية' أو 'الأممية' تماماً، إلا أن هذا المفهوم الأخير ينصرف إلى التقسيمات السياسية في حين ينصرف مفهوم العالمية إلى الجوانب الحضارية أو الثقافية. ومفهوم العالمية مرتبط بمفهوم الأممية كارتباط الثقافة بالسياسة. وكما أن مفهوم الأممية، أو التنظيمات الدولية، ولد في أوروبا حين أشتد التنافس بين القوميات المتعددة وزاد التقدم التكنولوجي من خطر الحرب فيما بينها ، فكذلك وجد مفهوم الأدب العالمي الذي يجمع آداب هذه القوميات المختلفة فيخلق فيما بينها نوعاً من التفاهم يسهل التعايش ويقلل خطر الحرب"(عياد، على هامش النقد، 68). ولهذا الأدب العالمي أشكاله الخاصة التي تعكس شكل الحضارة الأوروبية وتتخذ سماتها منه، حيث أن الارتباط شديد بين النوعين من الأشكال. إذن هذه الأشكال ذات خصوصية حضارية ولا يمكن أن تكون أداة، مثل الآلة، يمكن استخدامها في أي مكان أو زمان، إلا بشروط.

من هذا المنطلق، ينتقد عياد الأدباء العرب الذين يعتقدون أنهم إذا كتبوا من خلال هذه الأشكال الأوروبية وصبوا فيها مضامين أو أفكار إنسانية عامة ، فإنهم يكتبون أدباً "عالمياً". وعندما يحدث ذلك، يصير هذا الأدب مسخاً مشوهاً، فلا هو إنساني يعالج قضايا الإنسان بوجه عام ولا هو عالمي. وهذا يرجع إلى أن الموضوع ليس شيئاً جاهزا يختاره الكاتب من بين عدة موضوعات يجدها في متناوله. "فالكاتب لا يختار موضوعه. الموضوع هاجس يلح على الكاتب، ينبعث من ظروف حياته الخاصة والعامة، من

ذكريات ماضيه، وأوجاع حاضره. وليس في وسعه أن يجعله 'إنسانيا' إذا لم يكن هو نفسه – الكاتب – شديد الحساسية بحيث يحيل أتفه وقائع الحياة إلى أحداث ذات دلالة. وإذا تمكن الموضوع من نفس الكاتب، أبى أن يسكن في غير الشكل الذي يناسبه واللغة التي تحتويه"(على هامش النقد، 69). إذا كان الأمر كذلك فهل يستطيع الكاتب أن يحدد موضوعه وشكله ثم يجلس ليكتب؟ الكاتب الذي يقرر أن يجلس ليكتب هذا النوع من الأدب "العالمي" لا يمكن إلا أن يكتب أشياء هزيلة مفتعلة. الكتابة هاجس، إحساس، انفعال، صدق مع النفس، وعي بطاقات اللفظ، مسئولية، رسالة، أمانة. الكتابة لحظة حضارية لا تأتي إلا في حينها، موقف وجودي من الحياة والكون. الكتابة فعل مضمر في فعل الأمر "اقرأ" الذي أمر به الله البديع سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام. في البدء كانت "الكلمة" التي منحها الله للبشر وعليهم أن يتحملوا مسئوليتهم نحوها.

الحداثة المستوردة/الكفر بالمجتمع

كما أن الأدب له وظيفة في المجتمع الذي ينشأ فيه، وهي وظيفة قد تختلف من وقت لآخر، فتكون نفسية أو روحية أو فكرية أو حسية .... الخ، لكنها وظيفة في النهاية. "لا يكون الكاتب كاتباً حقاً إلا إذا ظن – ولو خطأ – أنه يكتب ليبلغ إلى قارئه رسالة معينة، ولو كانت رسالة التسلية أو الإضحاك. فهو إذا سلى فإنه يسلي عن هموم الدنيا، وإذا أضحك فإنما يضحك من سخافات البشر. هذه أو تلك 'رسالة' جديرة بكل احترام"(عياد، "الأدباء في انتعاش والأدب في انكماش"، 19).

على الأدب العربي أن تكون له وظيفة في المجتمع. ومن ثم عليه أن يعبر عن هذا المجتمع وأن يصل إلى القارئ العربي، لا أن يتوجه إلى قارئ غربي أو يقلد أشكالا غربية. فعلى الأدباء "المتعولمين" أن يتخلصوا من وهم

العالمية. "لأنه لكي يستطيع [الأدب العربي] أن يكون عالمياً ينبغي عليه السير في ذيل الأدب العالمي، وينبغي عليه أن يتباعد عن بيئته العربية، فالطريق إلى العالمية هو أن تكتب شعرا سريالياً مثلاً لكي يقرؤوك أو أن تكتب قصصاً جنسياً مفضوحاً، فالمبالغة في الصراحة الجنسية أصبحت (موضة) في الأدب الروائي والقصصي وهذا هو الطريق المؤدي إلى العالمية، لكنه ليس الطريق الذي تؤثر به في شعبك، ومهمتك الأولى أن تؤثر فيه بعد ذلك تدخل في الأدب العالمي"(عياد، "إشكالية النقد العربي"، 23). فالمعيار الأساسي لكل أدب أن يخاطب الأمة التي يكتب فيها؛ وهذا لا يمنع أن يجد بعض الأفراد من الأمم الأخرى أنه يخاطبهم فيقرؤوه. أو قد تقرأه الأمم الأخرى كنوع من التعرف على الأمة التي أنتجته أو الآخر بالنسبة لها. أما أن يقلد الأدباء أشكالا تنبع في أمم أخرى دون مراعاة لظروف مجتمعهم، فإنهم يفقدون دورهم في مجتمعهم ولا يمكن أن يقال لهم إلا هذه الكلمات: "ستُعرفون في الغرب وسيكون لكم ما أردتم، أدباء من الدرجة الثانية أو الثالثة في الآداب العالمية، ولن يكون لكم أي تأثير يذكر في عالمنا العربي"("إشكالية النقد العربي"، 23).

رفض التراث/التراث الرافض

من الطبيعي على من يسعى للعالمية بهذا الشكل أن تكون طريقته في التعامل مع التراث مغايرة للطريقة التي يراها شكري عياد، وتناولناها في موضع سابق. فيرى الحداثيون أن "كل مبدع يصنع تراثه الخاص ... والطابع الغالب على الحداثة في انتخابها من التراث هو النماذج الرافضة. واتجاه 'الرفض' يوشك أن يكون الاتجاه 'المقبول' لدى الأكثرية في العالم العربي اليوم! فلا عجب إذا لقيت الحداثة ترحيباً واضحاً ولا سيما من الشباب"(عياد، دائرة الإبداع، 136). هذه العلاقة بالتراث تعني أن الحداثيين لا يميلون إلى التراث في مجمله بل يزدرونه، وإنما يتخيرون من هذا

التراث شخصيات كانت على غير وفاق مع مجتمعها ويسحبونها من "ملابسها" ليدخلونها فيما يسمونه بـ"النصوص". على أن الرفض في حد ذاته "روح الفن" كما يقول عياد. فالأديب الحق يرفض الواقع أو بعض جوانبه، لأنه يريد تغييره للأفضل والأحسن. لكن الحداثيون يرفضون الماضي. كما أنهم يطابقون بين الموقف التاريخي والتراث الأدبي."فالنظرة السائدة إلى التاريخ هو أنه يتجه دائما نحو الأعلى والأرقى .... ولكن التراث الأدبي يستعصي على هذه 'النظرة التقدمية' التي تبدو متأصلة في الفكر الغربي ... ليس التقدم بمعناه التاريخي الشامل قانوناً تاريخياً لا يتخلف؛ وإذن الفن لا يشكل شذوذاً عن القانون. ويبقى المبدأ الآخر ثابتاً وهو أن وحدة الحياة الإنسانية في جوانبها الروحية والمادية وارتباطاتها بالبيئة والزمن تجعلنا نلتمس فهم الأدب في ضوء هذه الارتباطات، دون أن نجعل لحقبة تاريخية معينة امتيازاً خاصاً على حقبة أخرى من حيث القيمة"(دائرة الإبداع، 137)؛ ونجد عكس النظرة التقدمية لدى المتأسلمين الذين يرون أن الحياة تسير دائما نحو الأسوأ، فالسابقون هم دائما الأفضل والأقرب إلى الله والمتأخرون هم دائما الأسوأ والأقرب إلى الشيطان؛ ونجد نفس الأمر بالنسبة للأدباء والنقاد المنغلقين على القصيدة العمودية الذين يرون أن كل ما عداها ليس بشعر على الإطلاق.

إن النظرة "التقدمية" تخالف الواقع، فالتاريخ بمعناه العام لا يتقدم باستمرار. ففيه بعض الانتكاسات، كما أنه قد توجد مرحلة تاريخية معينة في الماضي أفضل عن مرحلة لاحقة. والأمر كذلك في التاريخ الأدبي. فهذا التاريخ لا يسير نحو التقدم المستمر؛ ولا يمكننا أن نحكم عن مدرسة أدبية معينة بأنها أفضل من مدرسة سابقة. فلكل مدرسة ارتباطاتها الحضارية؛ وما دامت تعكس هذه الارتباطات، فإنها صادقة مع نفسها. وهذا هو جوهر الرؤية الحضارية عند عياد. لذلك يرفض وهم الحداثيين بأنهم أفضل عمن

سبقوهم. وإذا أخذنا بنظرة الحداثيين هذه، فيجب علينا أن نحكم على الشعر العربي في العصر الأيوبي وما تلاه بأنه أفضل من الشعر العربي في العصر العباسي أو الأموي. لكن هذا يخالف الواقع ولا يمكن أن نبني على أساسه حكماً فنياً.

إذا كان عياد يأخذ على الحداثيين رفضهم للتراث،فإنه يأخذ على غيرهم عبادتهم للتراث وانغلاقهم عليه. فكلا الموقفين لا يؤدي إلا إلى العقم الإبداعي. وهنا يقترح عياد موقفاً من التراث يجعله ذا قيمة في حياتنا الحاضرة أو المستقبلية: "فالنظرة السليمة إلى الماضي تستلزم نظرة مناسبة إلى المستقبل، وقبول الماضي قبولاً واقعياً يستتبع النظر إلى المستقبل على أنه شيء يمكن التحكم فيه، وليس حقيقة مفروضة من الخارج، نلهث وراءها طائعين أو مرغمين. إنه يعني – بعبارة أكثر تحديداً – أن النص العربي المعاصر يمكنه – بل يجب عليه – أن يجرب تجاربه الخاصة، فلا يكون التجريب دائما حكاية لتجريب الغرب"(دائرة الإبداع، ١٣٨). وهذا يعنى أن نفهم هذا الماضي فهماً صحيحاً حتى يمكننا إدراك جوانب القوة فيه والاستفادة منها في صياغة حاضرنا؛ وبالتالي يمكننا أن نتحرك نحو المستقبل على أرض ثابتة. ومن هنا يمكننا أن نجرب كتابة أدب ينبع من واقعنا – سواء أكان الواقع الفعلي أم استشرافا للواقع المرجو – ويعبر عن خصوصيتنا، مع الأخذ في الاعتبار أن الخصوصية لا تعني الانغلاق ولا التعصب. بل هي الانفتاح "الواعي" على العالم، كما انفتح أسلافنا انفتاحاً واعياً.

لا ينظر الحداثيون هذه النظرة إلى الماضي، وبالتالي فإنهم عديمو الصلة بحاضرنا، ولا يمكن أن يكون لهم تأثير في أدبنا العربي كما يقول عياد. فهم يحاولون أن يهدموا تراثنا بكل ما فيه. حتى اللغة المغلوب على أمرها لا يتركونها في حالها. فنصوصهم "تقتصر على هدم العلاقات الطبيعية بين الكلمات، التي تعبر عن نظام (متصوَّر) للأشياء، دون أن يقيم علاقات

جديدة بينها. أي أنها تنفي دون أن تثبت شيئاً، زاعمة أنها بذلك تبقي النص 'مفتوحاً' لكل الاحتمالات التي يمكن أن تخطر على ذهن القارئ"(دائرة الإبداع، 139). من الملاحظ هنا أن عياد لا ينكر هدم العلاقات بين الكلمات إذا قام الأديب بإنشاء علاقات جديدة بينها. فالأديب المبدع يضيف دائماً أبعاداً جديدة للغة التي يجدها في متناوله. فيضيف لها جزءاً من "عطره" كما يقول عياد. كما أن اللغة ككائن حي في تطور مستمر، ويحدث هذا التطور عندما تأتي عبقرية فردية تستطيع أن تمنح المعاني المتعارف عليها إيحاءات وظلالاً جديدة. لذلك من حق أي أديب أن يهدم العلاقات بين الألفاظ، لكن من الواجب عليه أن يبني علاقات أخرى بينها.

الحداثة ونفي العروبة

يشعر الأدباء العرب المعاصرون الذين يسمون أنفسهم حداثيين، خاصة الشعراء منهم، بالقمع واتساع الفجوة الحضارية بين الغرب والعالم العربي. لذلك فالشاعر منهم "نراه ميالاً، بدرجات مختلفة، إلى توثين الذات، وإسقاط شعوره بالهزيمة والإحباط على الثقافة العربية التي نبت فيها، يوهم نفسه أن 'تثوير' اللغة، حسب تعبيره، وهدم الشكل الشعري العربي ابتداء من القصيدة حتى السطر والكلمة، وبناء شكله الخاص المعبر عن فرديته من ناحية، والمستوحى من نظريات غربية شكلية، من ناحية أخرى، يمكن أن يكون 'انتصاراً'، على كل العوامل المعوقة"(عياد، القفز على الأشواك، 169). فالشعور بالهزيمة والإحباط عند الشاعر الحداثي، هذا إن سلمنا أنه يعرف أبعاد حضارته جيداً وبالتالي يمكنه أن يدرك الفجوة، هذا الشعور لا يجعله يتخذ موقفاً إيجابياً، بل يدفعه إلى تدمير اللغة العربية التي هي أحد أبعاد الحضارة. "فلا فرق عندنا بين اللغة العربية وبين معنى العروبة نفسه، بل لا فرق عندنا بين اللغة العربية والفن العربي والعلم العربي والفلسفة العربية"(القفز على الأشواك، 27). فأن يدمر اللغة العربية معناه أن يدمر

كل ما هو عربي. وبالتالي فإن الشاعر الحداثي لا يفعل شيئا للتخلص من الفجوة الحضارية. ولكنه يمحو أحد أطرافها – الحضارة العربية – ولا يبقى إلا الطرف الآخر وهو الحضارة الغربية. لذلك فإن ما يتصوره هذا الشاعر "انتصاراً" ما هو إلا هزيمة يكون هذا الشاعر السبب الأساسي، إن لم يكن السبب الوحيد ، في إنزالها .

والحداثة بهذا المعنى لا ترى في الواقع نفعاً أو قابلية للإصلاح، ومن هذا الموقف تتجه إلى تدمير كل ما تستطيعه مما يمت إلى هذا الواقع. فترفض الأشكال الأدبية المتعارف عليها. وبما أن اللغة العربية إحدى مكونات هذه الأشكال، فإن الحداثة تدمر هذه اللغة وتلك الأشكال، كتعبير عن رفضها للواقع، وهو رفض مرضي لا يرى بديلاً، وإنما يكتفي بالتدمير. "وإنما يتجه الأدب هذه الوجه حين يفتقد اليقين ويرى العالم الخارجي أشباحاً لا حقيقة لها"(عياد، المذاهب الأدبية والنقدية، 63). لذلك فإن أدب الحداثة لا يحاول أن يتواصل مع المتلقي، لأنه ينظر إلى هذا المتلقي على أنه جزء من الواقع الذي يريد تدميره. ومن ثم ينصرف عنه إلى "النخبة"، والنخبة عندنا – حتى في مجال الثقافة – تقنع عادة بـ "آخر ما أنتجته المصانع الأوروبية أو الأمريكية وقد تضع في أعز مكان من 'الصالون' ما يلقيه الغربيون على جانب الطريق"(المذاهب الأدبية والنقدية، 69).

الموقف الذي يتخذه الحداثيون موقف عاجز وغير قادر على التعامل مع الواقع بمفرداته حتى يمكنهم أن يحدثوا تغييراً فيه. فهذا الموقف "يهرب من مجابهه الواقع مجابهة صادقة وواضحة، ويبقى حبيساً لرؤية البناء والهدم الشكلي"(مقابلة، شكري عياد، 49). وإذا كانت الحداثة في الغرب وليدة ظروف حضارية معينه وتؤدي دوراً في حضارتها، فإن الحداثة العربية "حداثة مبدعين شباب ينشقون أحياناً عن واقعهم وينسلخون عن قضايا مجتمعهم تحت شعار الحداثة، فيكون في اتباعهم لها ابتعاد عن صدق الموقف، إقصاء

للفنان عن معترك الواقع"(مقابلة، شكري عياد، 53). لأنه إذا كان موقفهم الرافض موقفاً صادقاً وحقيقياً، كان بإمكانهم أن يتوصلوا إلى البديل الذي يختار من الواقع أحسن ما فيه ويبرزه، أو يؤلف من عناصر الواقع الجيدة مزيجاً جديداً يمكن أن يقضي على الأثر السيئ للجوانب المعتمة من الواقع.

الإنسان الرافض لا يأخذ الرفض مذهباً، بل يتخذه طريقة في السلوك تعتمد على رؤية معينة للحياة أو نظرة معينة إلى الواقع . فهو يرفض الأشياء التي يراها لا تعبر عن رؤيته. لذلك عندما يرفض الحداثيون الواقع العربي، الحياتي والثقافي والسياسي والأدبي، فمن الفروض أن يعتمد هذا الرفض على طريقة في النظر والرؤية. لكن الحداثي – بالمفهوم المتعارف عليه في العالم العربي الآن – يرفض، في الأدب على سبيل المثال، الأشكال الأدبية المتعارف عليها حتى دون أن يلم بأبعادها ويتفهم خصائصها. فهو يرفضها لمجرد أنها تمت إلى الواقع. وبما أنه يرفض الواقع، فإنه يرفض الأشكال التي تنتمي إلى هذا الواقع. فمثلا في أسلوب القص نجد أن الأعمال الأدبية العربية تعتمد أسلوباً في القص يرتبط بالتجربة المراد التعبير عنها برباط وثيق. وبما أن هذه التجربة عربية، فإن هذا الأسلوب له خصائص عربية نتيجة للعروبة المتمثلة في اللغة والثقافة والمناخ الفكري والوجداني والحسي و...الخ. وعندما يرفض الأديب الحداثي هذا الأسلوب، فإنه لا يرفض بعض جوانبه التي يريد إصلاحها وإنما يرفض الأسلوب في مجمله؛ وبالتالي يرفض الرؤية العربية التي يحملها هذا الأسلوب.

وبما أن الأديب الحداثي لا يملك البديل، فإنه يتجه إلى الأساليب التي يتبناها نظيره في الغرب. "لقد طورت الحداثة الغربية (ولا أقول ابتكرت) أدوات جديدة في تكنيك القص. هذه الأدوات، وإن لم تكن جديدة كل الجدة، زادت من قدرات الكاتب، وأصبحت جزءاً من حساسية العصر، ولكنها ليست صورة مطابقة أو ملازمة للرؤية، كالشيء وظله، فهي مباحة

لكل من يحسن استخدامها لأغراضه، ولن تبقى كما كانت، بل ستتطور مرة أخرى بحكم اختلاف الأغراض، أي اختلاف الرؤية"(عياد، القفز فوق الأشواك، 128–129). لا ضرر في أن يقتبس الأديب هذه الأدوات، فهي مثل الوسائل المادية، وإن اختلفت قليلا، ملك مشاع بين الأمم من حقها أن تنتقل من أمة إلى أخرى. لكن الضرر في أن يقتبس الأديب هذه الأدوات بالرؤية التي تمثلها أو تصاحبها. فالرؤية خاصة بأمة معينة لأنها تعبر عن موقف هذه الأمة من الحياة ورؤية العالم لديها. فعلى الأديب الذي يقتبس هذه الأدوات أن يمنحها من "عطره" الخاص ورؤيته الخاصة أو بالأحرى رؤية أمته. لكن أن تتشابه رؤية الحداثيين العرب ورؤية الحداثيين الغربيين، فهذا يعني أن رؤية الحداثيين العرب رؤية زائفة ولا تعبر عنهم أو عن أمتهم.

يمكننا أن ننظر للموضوع من زاوية أخرى. إذا كان الحداثيون يرفضون أدوات القص التقليدية، على سبيل المثال، ويرونها غير قادرة على التعبير عنهم وعن موقفهم، لهم الحق في أن يرفضوا هذه الرؤية. ولكن عليهم أن يكسبوا الأدوات المقتبسة رؤيتهم الخاصة ما داموا يرون أنفسهم ثوريين. فالثورة تعني أنني أثور على شيء ما بغية تغييره للأفضل أو أنني أرى بديلاً أحسن. لكن ما معنى أن يرفض الحداثيون الأدوات التقليدية، دون أن تكون عندهم رؤية خاصة؟ أظن أن هذا لن يؤدي إلا إلى الفوضى والعبث والمتاهات اللغوية التي تسمى "نصوصا"، وهذا ما يؤكده واقع الأدب الحداثي عندنا. علاوة على ذلك "الكاتب حر والناقد حر في أن يتعلما من الثقافات الأخرى، ولكن التقليد الأعمى لن يفيد أياً منهما، ولن يكون أصيلاً في فكره وفنه إن لم يرتكز على ثقافة لغته التي يفكر بها ويكتب بها، وإذا أراد بعد ذلك أن يسمي نفسه حداثيا فهو حر في ذلك أيضاً، لأن حداثته سيكون لها مفهومها الواضح ولن تكون صورة ممسوخة من حداثة الغرب"(عياد، على هامس النقد، 138).

لكن الكاتب الحداثي لا يفكر باللغة العربية ولا يتجه بما يكتبه إلى قارئ عربي، لأن "الحداثية على النمط الغربي أو المستغرِب تعزل الشاعر عن حياة الناس، فيعيش داخل أسوار يقيمها حول ذاته، يصنع الشعر من داخله، كما تنسج اليرقة شرنقتها – فذاتيته ليست كذاتية الشاعر الرومنسي المنفتحة بسذاجة – على العالم ، وموضوع شعره هو القصيدة التي ينسجها بصبر وأناة، ويحشد فيها كل ما يستطيع حشده من إغراب في اللغة، وتغريب للمشاعر... فالقصيدة عبارة عن تيه من الألفاظ، وعلى القارئ – حين يوجد القارئ الذي يحب الاشتراك في هذه اللعبة، وقلما يوجد – على القارئ أن 'يفهمها' كما يريد، ولو أن الفهم الصحيح الوحيد هو أنها بلا معنى، ولذلك ينكر الحداثيون الغربيون والمستغربون بحماسة شديدة أن يكون لأي قصيدة حداثية معنى 'صحيح' ما، أو عدة معان صحيحة"(عياد، "شاعر غير حداثي"، ٣٦).

لكن الحداثيين يرفضون أن تكون لكتاباتهم معنى، فهم يرون أن المعنى شيء تافه، ويرفضون هذا المعنى لا لسبب إلا لأن الحضارة أو التقاليد الأدبية التي يرفضونها تتخذ المعنى لبنة أساسية في بنائها. لذلك فإن الكتابة الحداثية "تفترض أن كل ما هو مفهوم ومعقول ليس بذي بال، أي ليست له 'قيمة' أو دلالة تهم الكاتب الحديث أو القارئ الحديث"(عياد، "يوسف الشاروني والقصة الحداثية"، ٢٥). لكن القيمة لا يمكن أن تُنحَّى عن الأدب لأن كل شعب له قيمه، سواء أكانت هذه القيم فنية أم حياتية أم حضارية... الخ. فالقيمة شيء أصيل في كل حضارة، ولا تتمايز الحضارات إلا لتمايز القيم التي تتبناها كل حضارة. والقيمة متضمنة في رؤية العالم لدى أمة معينة، وبما أن كل أمة تنظر إلى الحياة نظرة خاصة وترى العالم بعيونها، فإن القيمة ملازمة للأمة ولحضارتها. ويرجع إلغاء القيمة، أو بالأحرى تجاهلها إلى أن "شيوخ الحداثيين ... يلبسون أقنعة أجنبية، ويكتبون بالعربية وفي أذهانهم جمهور

قارئ أجنبي، وعندي أنهم إن كانوا يحسنون الإنجليزية أو الفرنسية إلى درجة كافية فالأحرى بهم أن يكتبوا بإحدى هاتين اللغتين كما يفعل رفاق لهم في شمال الصحراء الأفريقية وجنوبها. إنهم يكونون بذلك أكثر منطقية مع أنفسهم، وأقرب إلى ذلك الجمهور الذي يعيشون بأفكارهم وأحلامهم معه، وربما استطاعوا أن يؤدوا دوراً في تواصل الثقافات أفضل من الدور الذي يؤدونه الآن"(عياد،على هامش النقد،١٣٧)

فبالرغم من أن الحداثيين يكتبون باللغة العربية، إلا أنهم لا يتوجهون إلى القارئ العربي، ولا يحاولون أن ينتجوا أدباً عربياً له خصائصه المميزة. وإذا تجاهل الأدب المكتوب عند أمة ما القيم الإنسانية التي تتبناها هذه الأمة، فإنه يفقد صفة "الأدبية"، لأن "الأدب الجدير بهذا الاسم ينشأ عن وعي ما، يخلق وعياً أخر جديداً. هكذا تصنع الحضارة الأدب ويصنع الأدب الحضارة، ووراء ذلك معان خالدة نسميها تارة الحقائق الفنية وتارة القيم الإنسانية"(عياد، القفز على الأشواك، ١٢١).

لدى الحداثيون وعي بالفعل،فهم يدركون انهيار البنى التقليدية للحضارةالعربية، أو زيف هذه البنى، لكنهم لا يخلقون وعياً جديداً، وعياً ينبع من أطر الثقافة العربية. "فمن الخطورة أن الشاعر العربي يرى طريق الخلاص في إقامة بنائه الشعري بعيداً عن أطر الثقافة العربية"(القفز على الأشواك، ١٦٩). وإذا تذكرنا قول عياد إنه لا فرق بين اللغة العربية وبين معنى العروبة نفسه وبين الفن العربي والعلم العربي والفلسفة العربية، ندرك أن الأدب الذي يحاول أن يدمر اللغة العربية وبالتالي يدمر كل ما هو عربي، لا يمكن أن يكون أدباً عربياً. ومادام يكتب باللغة العربية، فإنه لا يمكن أن يكون أدبا على الإطلاق.

وإذا سلمنا بانهيار البنى التقليدية للحضارة العربية، وهي لا يمكن أن تنهار في الحقيقة، لأن الخط الحضاري الذي تحدثنا عنه فيما سبق خط ممتد في

الماضي والحاضر المستقبل. قد يضعف في إحدى نقاطه أو جوانبه؛ لكنه مازال ممتدا وسيظل هكذا إلى ما لانهاية، ولا يمكن أن ينقطع هذا الخط عند أي نقطة منه، فكل ما يحدث هو أن هذا الخط يمكن أن يبهت أو يهتز عند نقطة معينة. لكنه لا ينقطع ولا ينهار – أقول إذا سلمنا بذلك، فإن الفنون التي تنشأ في هذه الحضارة يجب أن تتطور في هذه الحالة والتطور ينتج من الأوضاع الحضارية نفسها، ولا يمكن أن يُفرض من الخارج. وهذا يرجع إلى أن "الفنون الأدبية المتطورة ... فنون الأعراف الخاصة، تتبدل أشكالها تبعاً للأوضاع الاجتماعية التي ينتمي إليها الكاتب، وقد أصبح الآن منتجاً فردياً له مزاجه الخاص، فهو يسم هذه الأعراف الجزئية نفسها بميسمه. وعندما تهتز أعمدة النظام الاجتماعي تنهار الأعراف الفنية قبل أن ينهار النظام الاجتماعي، ويقوم المبدعون الأفراد بتجاربهم الفنية الجديدة بحثاً عن رسالة وشكل وأسلوب،وهو ما يعني البحث عن قيم جديدة"(عياد،"فن الخبر"**13**)

لا يمكن لأحد أن ينكر الجانب الفردي في الإبداع، ومن ينكر ذلك فإنه ينكر الإبداع ذاته. لكن الجانب الفردي هو أحد جوانب الإبداع وليس كل جوانبه. فإذا كان هذا الجانب الفردي يرتبط بالإيقاع النفسي للأديب، فهناك نوعان آخران من الإيقاعات وهما إيقاع العصر والإيقاع الشعري أو الإيقاع الأدبي. كما أنه "لا يمكننا الفصل بين تأثير كل من الطبيعة الذاتية والنشأة الخاصة والمناخ الاجتماعي في إنتاج الأديب ... فالعصر يطبع المواهب الفردية بطباعه ويفخمها أو يقدمها – وربما وأدها – تبعا لحاجته"(عياد، "شهرزاد بين طه والحكيم"، **10–11**). أي إنه إذا كان للأديب إيقاعه النفسي الخاص الناتج عن تكوينه الفكري ونشأته الخاصة ويضفي هذا الإيقاع على الأدب الذي يكتبه، فلا يمكن تجاهل العصر الذي يوجد فيه. فكما أن الأديب المبدع "يسم الأعراف الجزئية نفسها بميسمه"، فإن العصر يسم هذه الأعراف بميسمه أيضا، أي أن كلاً من الإيقاع النفسي وإيقاع العصر يلعب دوراً في تشكيل الإيقاع الأدبي، وإذا غاب أي منهما، يصبح الأدب مشوها.

كما أن الإيقاع النفسي للأديب ليس إيقاعاً مطلق الحرية: فهو إيقاع مرتبط بالإيقاع النفسي للقارئ، فمن ينفي هذا يلغي شرط الإبداع ذاته. لكننا نقول إنه يجب أن تكون هناك بعض النقاط المشتركة بين هذين الوجهين للإيقاع النفسي حتى يتسنى للقارئ أن يتواصل مع الأديب. وإذا حدث هذا التواصل يمكن أن تزداد نطاق الاشتراك بين هذين الوجهين للإيقاع، ومن هنا يمكن أن يصيرا تنويعتين على وتر واحد، أي أن القارئ يألف الإيقاع النفسي للأديب ويختزنه داخله بحيث يصبح أحد مكوناته الداخلية. ومن هنا يمكن أن تتوطد قيم فنية جديدة لدى جمهور القراء ويستطيعون أن يتقبلوا إنتاج الأديب المتفرد ويستوعبون هذا الإنتاج، مثلما حدث عندما ظهرت حركة شعر التفعيلة. فهذه الحركة استطاعت أن تدخل القارئ إلى عالمها الشعري من خلال ارتباطها بالتفعيلة التي تعتبر وحدة أساسية في الشعر التقليدي، وبالتالي استطاعت أن ترتاد آفاقاً جديدة وأن تجعل القارئ يستجيب لها بسهولة؛ لأنها لم تكن نبتاً شيطانيا بل كانت "نتيجة طبيعية (وليست رد فعل) للنثرية الفضفاضة التي أفسدت الشعر الرومنسي في آخر عهده. فقد جعلت المعاني هي المتحكمة في النظم، فأعادت القيمة التعبيرية للشعر، وهيأته لتقبل أفكار جديدة، واقتحام ميادين جديدة، وجعلت تصوغ إيقاعاتها الخاصة التي لا تقل تأثيراً – وإن اختلف نوع التأثير – عن إيقاعات شعر البيت"(عياد، أزمة الشعر المعاصر، **60**). ونفس الأمر يمكننا قوله عما يسمى قصيدة النثر في الشعر العربي المعاصر، فكما هيأ شعر التفعيلة الذائقة العربية لتقبل التحرر الجزئي من العمود الشعري، نجد أن قصيدة النثر الجيدة استغلت هذا التحرر الجزئي استغلالا كبيرا لتوظفه في خلق بنية شعرية تتكئ على عناصر أخرى من البنية الشعرية غير عمود الشعر؛ أقول قصيدة النثر الجيدة، لأن البنية المراوغة لهذه القصيدة جعلت الكثيرين من الكتاب يظنون أنها سهلة وبالتالي دخلت فيها

نماذج قد لا تحظي بقدر كبير من الشعرية. وربما كان دعاة الشعر العمودي هم السبب في ظهور قصيدة النثر لأنهم بإصرارهم على تعريف الشعر بأنه كلام موزون مقفى وكفى، متجاهلين كل السمات الشعرية الأخرى، جعلوا ذوي الموهبة الشعرية الحقيقية يثورون عليهم ويبحثون في السمات الفنية الأخرى للقصيدة ويبرزون هذه السمات. ونجد ذلك يرتبط بالعلاقة بين العناصر المهيمنة والعناصر المستترة في بنية القصيدة، فالقصيدة العمودية هيمن عليها عنصر الوزن، وكان يقترن الوزن في القصائد العمودية التراثية، عندما كان الوزن يلبي حاجة أساسية للإنسان العربي في مرحلة سابقة من الحضارة العربية، بالموسيقية العالية وما يستتبعها من سهولة الحفظ والإنشاد في مجتمع شفاهي في الأساس. لكنه لم يكن العنصر الوحيد، فإلى جانبه نجد تشكيل الصورة الشعرية ومدى غياب أو حضور الوحدة العضوية، ومدى كثافة القصيدة، ومدى التنقل بين العام والخاص في القصيدة، وما إلى ذلك من عناصر التجربة الشعرية. ومن هنا ربما نظر أصحاب قصيدة النثر إلى رؤية العموديين الاختزالية نظرة تمرد أو ثورة، وبالتالي اتجهوا نحو إبراز ما كان مستترا مثل الوحدة العضوية وفاعلية الذات الفردية وكثافة التعبير عن التجربة الشعرية والتركيز على الخاص في مقابل العام وغير ذلك الكثير مما تتطرق إليه قصيدة النثر، مع العلم بأن هذه القصيدة مازالت في طور التطور والتجريب ولم تتبلور كافة عناصرها بعد، الأمر الذي ربما يبرر التذبذب في تلقي هذه القصيدة من قبل الجمهور العادي ما بين القبول أو الرفض، أو القبول الحذر المترقب اكتمال تبلور هذه القصيدة.

الأديب ضرورة حضارية

يجب علينا أن نشير هنا إلى أن الأديب المبدع ضرورة حضارية، أي أنه يظهر في الوقت الذي يقتضيه العصر. "حتماً إن المبدع، شاعراً أو روائيا أو ما شئت، لم يكن قط نبتاً شيطانياً. أي إنه يأتي "في وقته"، قل إنه منقار

الفرخ الذي يكسر البيض"(عياد، "أي زمن هذا؟"، 10). إذا أكملنا هذه اللغة المجازية لعياد، نقول إن دور المبدع يتمثل في كسر قشرة البيضة حتى يخرج فرخ الإبداع أو كتكوته، سمه ما شئت، إلى النور ويصير أحد مكونات الحياة، وبالتالي يمكنه أن ينبت في قابل الأيام ويفرخ مكونات جديدة تحمل من المكونات السابقة قدرا وتضيف لهذه المكونات قدرا آخر. فالإبداع ضرورة حضارية يخرج شكله ومضمونه حسب الظرف الحضاري الذي يعيش فيه الأديب. وهذا لا يلغي الجانب الفردي. فمجرد اشتراك الأديب المبدع، وأركز على كلمة المبدع، يعني أن فرديته تصبغ الإبداع بصبغتها، مثلما تصبغ الحضارة هذه الفردية بصبغتها. لكن أن يفرض الأديب قيما جمالية معينة على الإبداع، فإن هذا يعيق الإبداع نفسه، خاصة إذا كانت هذه القيم مستوردة من حضارة أخرى. وهذا يرجع إلى "أن القيم كلها – بما فيها القيم الجمالية – نسبية، خاضعة لظروف الزمان والمكان والثقافة الخاصة. وهذا يقتضي ألا يتخذ نظام معين للقيم حكماً ومرجعاً تقاس عليه النظم الأخرى"(عياد، "جماليات القصيدة التقليدية"، 55). وهذا يعني إننا لا يمكننا أن نأخذ القيم الجمالية المستمدة من الحداثة الغربية حكماً على القيم الجمالية في أدبنا، فمن يقوم بهذا يرفض القيم الجمالية العربية إذا وجد إنها لا تطابق مع القيم الجمالية الغربية. ومن الطبيعي ألا يتطابق هذان النوعان من القيم، لأن القيم نسبية، أي أنها مشروطة بحدود الزمان والمكان. لذلك فإن عياد "يرى أنه لا يمكن استجلاب حداثة الغرب التي أملتها ظروف حضارية معينة، وإسقاطها على واقع العالم العربي الذي لم يجرب تلك الظروف. ولذلك لابد من تأصيل حداثة عربية غير تلك الموجودة الآن"(مقابلة، شكري عياد، 52).

والذي يأخذه عياد على الحداثة العربية هو غياب البعد الحضاري عنها، فهي بمثابة زرع عضو حضاري في جسد حضاري آخر لا يتقبل هذا العضو

لأن الدم غير الدم. لذلك كان موقف عياد من الحداثة العربية أن "عرّض بها وكشف عن تداعي الموقف الذي تتخذه، وأخذ عليها أنها تستورد النموذج الغربي الذي نشأ في ظل ظروف حضارية مختلفة عن ظروفنا، فتنقله كما هو وتتباهى بتقليده، ويكون في ذلك دليل على عدم حضارية موقفها أو تاريخيته. لأنها مجافية لقانون الطبيعة"(مقابلة، شكري عياد، 55-56).

الحداثة العربية البديلة

لا يرى عياد أن الحداثة الغربية وصورها الممسوخة هي النسخة الوحيدة الممكنة من الحداثة. فهو يرى إمكانية قيام حداثة عربية أصيلة قد تتحقق في يوم من الأيام، وإن كانت بدأت تظهر إرهاصات لها. وإن كان عياد يعيب على الحداثيين العرب أو بالأحرى المستغربين موقفهم اللاتاريخي واللاحضاري، فإنه يشير إلى موقف حداثي أصيل. "إنني أخالف الحداثيين، نقاداً ومبدعين، في استئثارهم بهذه الكلمة [الحداثة] وأتهمهم بأنهم يفرضون علينا مفاهيم وممارسات منقولة عن الثقافة الغربية، وبما أن الناقل لا يمكنه أن يكون أميناً كل الأمانة، مهما يحاول ذلك، ومهما يزيّل كلامه أو يرصّعه بنصوص غربية أو مراجع غربية، فهو أول من يعرف أن كل قراءة هي بالضرورة نوع من التشويه، لكن التشويه الذي يقدمونه هو غالبا من نوع التشويه الذي يقوم به التلميذ الصغير حين يحكي كلام أستاذه الكبير .... وإني لأتطلع – حقيقة لا هزلاً – إلى ذلك اليوم الذي يقوم فيه حداثيونا، مبدعين ونقاداً، بتشويه متعمد، جرئ، فاضح، لما يأخذونه عن أساتذتهم الغربيين، فهنا يمكنني أن أصدق أنهم يضيفون إلى التيار الحداثي، الذي لا يرون غيره في العالم، حداثية عربية من نوع ما"(عياد، "شاعر غير حداثي"، 34-35). وهذا التشويه المتعمد يعني محاولة التخلص من الرؤية الغربية المتضمنة في الأساليب الحداثية وإكسابها طابع عربي، بأن يقوم الحداثيون بإضفاء رؤيتهم الخاصة عليها، رؤية تتواصل مع تراثنا وحاضرنا، وبالتالي

تعبر عنا، ويمكننا أن نستجيب لها. وعندما توجد هذه الرؤية، يمكن أن تجد لها مكاناً في ذاكرتنا الحضارية. و"المعنى المقصود من الذاكرة الحضارية هو التجارب المتراكمة في الكيان النفسي للإنسان – فرداً وجماعة – منذ وجد في الأرض وأخذ في تغيير ظروف حياته على سطحها... وهي في مجموعها موقف من الوجود يشترك فيه الوجدان والإدراك والإرادة"(عياد، "الإبداع والحضارة"، 134).

عياد لا يعارض الحداثة كمفهوم، بل يعارض الصورة التي تقدم من خلالها، والرؤية غير الصادقة التي تعبر عنها، والوعي الزائف للحداثيين. فعياد يرى أن "الأدب الحداثي، مهما يكن مضمونه، أدب رافض، والرفض معناه ألا نستسلم للواقع الكالح. والحداثة – من المنظور الفني أيضا – ظاهرة صحية، لأنها تعطي الفن قيمته الحقيقة، قيمته التنبؤية، الكشفية، الجسور، وتنتشله من وهدة الدعاية الرخيصة. ولكن ما فيها من صحة هو ما وجد ويوجد دائما في كل فن جيد، وما انفردت به من غرابة أو إدهاش أو غموض مفتعل هو بعض مظاهر حضارة القرن [العشرين] التي لن تدوم"(عياد، المذاهب الأدبية والنقدية، 37).

حتى تتشكل الحداثة العربية الأصيلة لابد من التخلي عن الموقف الحداثي المفتعل، ولابد من السعي الواعي نحو إرساء قواعد حداثة تنبت في تراب الوطن وتحمل عصارته، وبالتالي تتواصل مع الذاكرة الحضارية للأمة العربية. وهنا لابد "أن تتجه عبقرية الصفوة من مثقفيها المبدعين نحو الفكر النقدي ...والفكر النقدي يعني طرح الأسئلة حول جميع المقولات التي يعد بعضها مسلمات، ولا يلتفت إلى بعضها الآخر، والبحث عن الأجوبة الصحيحة باستخدام جميع طرق البحث التي اهتدت إليها أو يمكن أن تهتدي إليها، العلوم الإنسانية والطبيعية، والعمل في جميع هذه الفروع بصورة متآزرة ومتكاملة حتى لا يتشتت مجال الرؤية ونبتعد عن مشكلات

الحاضر"(عياد، القفز على الأشواك، 171–172). عندما يصل المبدعون إلى هذا الفكر النقدي ويصبح جزءاً متأصلاً من طريقة تفكيرهم، يمكن أن يَنتُج إبداع حداثي أصيل يعتمد على تفجير طاقة الكلمة المبدعة. وليس من السهل الوصول إلي هذه الطاقة، فهي في حاجة إلى مبدع أصيل في الموقف وفي الرؤية. فالمبدع عندما يعرف كيفية التعامل مع طاقة الكلمات يستطيع أن يبعث إرادة الإنسان و"هنا يكون عليه أن يسترجع تاريخ اللغة المبدعة في بناء حضارة الإنسان ليكتشف هذا النوع الآخر من الطاقة، ويستخدمه فيحسن استخدامه"(عياد، "الإبداع والحضارة"، 135).

ويضع عياد مسئولية معالجة أمراض الحداثة المستغربة وإيجاد حداثة عربية حقيقية على أكتاف "المثقفين المهمشين"، فهم الوحيدون القادرون على إضاءة الجوانب المشرقة في الواقع الأدبي المعاصر. فلا يعقد عياد أملاً على مثقفي الأضواء أو الشهرة في السعي نحو الحداثة الحقيقية، فهم الذين فرضوا الحداثة المستغربة. "وليس في مقدور أحد أن يعالج أمراض الجيل إلا الجيل نفسه، جيل المثقفين المهمشين الذين بدءوا – الآن فقط – يشعرون بمسئوليتهم حتى عن تهميشهم"(عياد، القفز على الأشواك، 98).

ويحدد عياد طبيعة الحداثة العربية المرتقبة، أو بالأحرى الناميـة، التي يمكن أن تعالج أمراض الجيل فيقول: "أما الحداثة التي يحتاج إليها أدبنا العربي فهي حداثة نابعة من داخله. فالأدب العربي ظل وثيق الصلة بالواقع منذ العصر الجاهلي حتى أواخر القرن الرابع الهجري. ومع غلبة الاتجاه المحافظ فإنه لم يكبت الإبداع الفردي... والأدب هو أَوْلى الأشكال الحضارية بأن يُرسي قيماً إيجابية للحياة العربية. ولهذا تبدو الحداثة الغربية مقحمة عليه، أو – إذا نظرنا إليها في سياقها التاريخي– قمة مرحلة من التخبط"(دائرة الإبداع، 143). وإذا كان عياد سنه 1986 (تاريخ نشر كتابه دائرة الإبداع) شعر بحاجة أدبنا العربي إلى حداثة عربية، فإنه في سنه 1999

(قبيل وفاته) يرى أن هذه الحداثة قد تولدت بالفعل: "أما أنا فلا أشايع القديم ولا أتشبث به، ولكنني أرى أن لدينا، بالفعل "حداثيتنا" المتميزة أصلاً، لأنها امتداد لتطورنا الفكري الحديث منذ بدأنا نخرج من ظلام القرون الوسطى الإسلامية (العصر الأيوبي وما تلاه). وحداثيتنا هذه لا تعوزها الجرأة، ولا تقاطع الثقافة الغربية، ولكنها حداثية تولدت من ظروفنا الخاصة، السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ومن تاريخنا الثقافي بوجه عام، والأدبي بوجه خاص، وإن ناقضته بعنف أحيانا، كما يتولد النقيض من النقيض"("شاعر غير حداثي"، 35).

وهكذا نرى أن تناول عياد للحداثة ينبع من رؤيته الحضارية. فهو يعيب على الحداثة المستغربة التي توجد لدينا أنها تنقل من حداثة الغرب دون مراعاة لظروفنا الحضارية ولا لواقعنا الأدبي ذي التراث العريق. كما أنه يأخذ عليها أنها تدمر اللغة العربية التي هي قوام العروبة وكل شيء عربي، فهدم اللغة العربية معناه القضاء على كل ما هو عربي. ولذلك فإن عملية الهدم نفسها عملية لا تاريخية ولا تجد لها جذورا في الحضارة العربية. كما أنه يأخذ على الحداثيين العرب موقفهم الرافض الذي يتخذ الرفض مذهبا. فهؤلاء الحداثيون يرفضون لمجرد الرفض دون أن يمتلكوا رؤية بديلة. موقف عياد من الحداثة، مثل موقفه من أي ظاهرة إبداعية، نابع من رؤيته الحضارية وطبيعته التأصيلية. "والتأصيل يعنى البحث عن الأصول، ومحاولة اكتشاف الجذور التي يمكن أن تضرب في أعماق التربة دون أن تقضي على الخصوصية أو الهوية، بل تزداد بها هذه الخصوصية والهوية نماء وحضوراً، ولا يعني ذلك رفض الجديد وإنما تقبله ما ظل مؤكداً للهوية والخصوصية. ويعني تأصيل الوافد، من هذا المنظور، أن نقتله علماً لنعرف أصله الذي جاء منه، أو أصولنا التي يمكن أن تقبله وتدعمه"(عصفور، "دروس الأستاذ"، 27). لذلك نجده يدعو الحداثيين المستغربين إلى تشويه متعمد للحداثة

الغربية حتى تستطيع أن نجد لها جذوراً في أدبنا العربي. ونجده أيضا يرحب بالحداثة التي تولدت من ظروفنا الخاصة. وخير ما نختم به هذا الفصل كلام شكري عياد في حوار له مع زياد أبو لبن عما يراه في الحداثة بمفهوميهـــا: "الحداثة عند الغربيين من أهم خصائصها التركيز علي الجوانب الغامـــضة، الأركان المظلمة في النفس البشرية، ومحاولة إظهار هذه الجوانب التي أهملت من المدارس الأدبية السابقة، هذا يحول الشعر الحداثي إلي شعر يكاد يكون ألغازاً ويفقده القدرة علي التوصيل، التوصيل إلي القارئ الخاص، في بلادنا إذا تكلمنا عن القارئ فنحن نتكلم عن قشرة صغيرة من المجتمع أو نـــسبة صغيرة من المجتمع لأننا في مجتمعات تسود فيها الأمية الثقافية، وتوجد فيها أيضا الأمية بمعناها الحرفي بعدم معرفة القراءة والكتابة بنسب عالية في معظم البلاد العربية أو في كثير منها علي الأقل، حتى هذه القشرة الصغيرة مـــن القراء تجد صعوبة في فهم الشعر الحداثي، هل نحن الآن في بلادنا العربية في وقت يسمح لنا بهذا الترف الفني بالبحث عن الجوانب الخفية في إحساساتنا، ونحاول أن نعطيها شكلا فنيا(؟). هذا ترف في نظري بينما القضايا الملحـــة حولنا تدعونا إلي أن نعالجها بشيء من الوضوح وأن نعبر عنها بصورة تكون مفهومة علي الأقل للنخبة المفكرة أو المثقفة الموجودة في بلادنا العربية، فهذه مشكلة الحداثة، ليس معني هذا أننا نرفض الحداثة، لكن ينبغي أن تكون لنا حداثتنا الخاصة، وينبغي أن يكون من شروط هذه الحداثة القـــدرة علـــي التواصل مع جمهور القارئين الذين نسلم ابتداء بأنهم عبارة عن نخبـــة مـــن المثقفين"("حوار مع الدكتور شكري عياد").

خاتمة

رأينا كيف أن فترة التكوين في حياة عياد النقدية، وهي الفترة التي حصل فيها على درجتي الماجستير والدكتوراه، كانت فترة حاسمة في تاريخ حياته النقدية، فالمنهج التاريخي الذي اعتمده في هذه الفترة كان له كبير الأثر في كتاباته النقدية فيما بعد. وهذا المنهج التاريخي يجعل الباحث ينظر إلى الظاهرة التي يتناولها نظرة تراعي ظروفها الخاصة والمواضعات الاجتماعية والثقافية والفكرية التي كانت تحيط بها. وبذلك لا يفرض عليها نظرة خارجة عنها بل يراها في ضوء عصرها وملابسات هذا العصر.

طور عياد هذا المنهج التاريخي في أعماله النقدية اللاحقة على رسالتيه للماجستير والدكتوراه، ورفده بالنظرة الحضارية الواسعة. وبدأ هذا بتناوله للأسطورة. فالأسطورة إذا نظر إليها إنسان العصر الحديث من منظور عصره، فإنه يراها تنم عن عالم ملئ بالجهل والخرافات وبعيد كل البعد عن المنطق. لكن عياد لا ينظر إليها هذه النظرة. وإنما يراها في ضوء العصر الذي أنتج هذه الأساطير. فهذه الأساطير تمثل للإنسان الفطري الدستور الذي يسير عليه في حياته، ويراها ذات منطق متكامل. وبعد ذلك نظر عياد إلى مفهوم البطل، وكيف تغير هذا المفهوم بتغير المواضعات الاجتماعية والثقافية والحضارية. فلكل طور من أطوار حضارة أمة ما نوع معين من الأبطال يعبر عنه. لذلك بدأ يختفي مفهوم البطل في الواقعية لأنه اختفى من الواقع الذي أنتج الأدب الواقعي.

هذه الرؤية الحضارية للإبداع جعلت عياد ينظر إلى أدب كل أمة في ضوء حضارة هذه الأمة. فالأشكال الأدبية تتحور عند كل أمة لتلائم ظروفها ومتطلباتها. لذلك لا يصح أن نقتبس، نحن العرب، أشكالاً أوروبية وننقلها إلى الأدب العربي دون تغيير أو تحوير، لأن حضارتنا لن تقبلها في هذه الحالة. وإنما يجب علينا أن نغير هذه الأشكال تغييراً يتناسب مع روح

حضارتنا ويمكن أن يندرج في ذاكرتنا الحضارية دون أية تشوهات لهذه الذاكرة. من هنا يأخذ عياد على الأدباء العرب، الذين عبروا عن الاغتراب في أدبهم، عدم اتساقهم مع مجتمعهم أو تراثهم الأدبي أو حتى مع أنفسهم. لذلك فإن اغترابهم اغتراب زائف لأنه لا يستمد جذوره من واقعنا وإنما يستعير هذه الجذور من واقع اجتماعي وحضاري مغاير لواقعنا، ألا وهو الواقع الغربي.

كل هذا دعا عياد إلى تناول موضوع التراث وعلاقته بالحاضر. وينادي عياد بضرورة فهم التراث فهماً صحيحاً، فهما يعتمد على المنهج التاريخي والرؤية الحضارية حتى نرى هذا التراث في ضوء معطيات الحضارة التي أنتجته وبالتالي يتسنى لنا فهمه. وإذا فهمناه أمكننا أن نبصر جوانب القوة فيه، فنستوعبها ونستطيع أن نستفيد منها في حاضرنا. ويرى عياد أن الإبداع الأدبي لأمة ما، سواء أكان قديما أم حديثا، كُلٌّ مُتَّصل، قد تعتريه أحياناً فترات ضعف نتيجة لضعف في طور معين من أطوار الحضارة التي أنتجته، لكنه لا يموت. لذلك فإن الحاضر امتداد للماضي. والأدباء الذين يقطعون كل صلتهم بالماضي لا يمكن أن ينتجوا أدباً يمكن أن يجد جمهورا حقيقياً من أبناء الأمة.

يرى عياد أن أي إبداع يجب أن تتوافق فيه ثلاثة أنواع من الإيقاعات: الإيقاع الأدبي والإيقاع النفسي وإيقاع العصر. يتمثل الإيقاع الأدبي في الأشكال والأساليب والوسائل الأدبية المتوارثة ودرجات تطورها مع تطور مراحل الحضارة. والإيقاع النفسي هو درجة حساسية الأديب والتوازن النفسي داخله ووعيه بمشكلات عصره ورؤيته للحياة والكون والوجود. وإيقاع العصر هو التغيرات التي يفرضها العصر والمستجدات التي تطرأ عليه وما يستتبعه ذلك من تغير في شكل المجتمع والأشكال الأدبية ورؤية الأمة للعالم.

من هذا المنطلق ينظر عياد إلى الإبداع.وبما أننا لا يمكننا أن نتناول موقف

عياد من كل أشكال الإبداع والتغيرات التي مر بها، فإننا اخترنا نموذجا واحداً لمواقف عياد الحضارية. فتناولنا موقفه من الأدب الحداثي الذي بدأ يظهر في حياتنا الأدبية في النصف الثاني من القرن العشرين. ويرى عياد أن هذا الأدب الحداثي فاقد لشروط مصداقيته لعدة أسباب:

أولا، لا يستوعب الأدباء الحداثيون التراث الأدبي عندنا، وإنما يرفضون هذا التراث في مجمله لأنهم يرفضون الحضارة العربية ويرون أنها حضارة متخلفة عند مقارنتها بالحضارة الغربية. وهذا الرفض يتخذ شكل تدمير اللغة العربية التي هي قوام كل ما هو عربي. وإذا نظرنا إلى هذا الموقف من الحضارة العربية نجد أنه يفرض عليها معايير وقيما من خارجها. ومن هنا فإن هؤلاء الحداثيين لا ينظرون إلى الحضارة العربية من داخلها وفق شروطها الخاصة، وإنما يفرضون عليها أحكاماً مستمدة من حضارة أخرى. وهذه مغالطة حضارية لا يمكن غفرانها.

ثانياً، هؤلاء الحداثيون يرفضون التراث جملة، وبالتالي فإن رفضهم لا يستند إلى معيار بل هو رفض لمجرد الرفض. فلا يمكن أن يكون تراث كامل فاسدا أو غير صالح للاستخدام في العصر أو العصور اللاحقة. فعندما يتخذ الحداثيون هذا الموقف من التراث، فإنه يدل على جهل كامل بهذا التراث. هل يمكن لعاقل أن يلغي قرونا عديدة ويقول إنها لم تقدم شيئا مفيدا للبشرية؟!!! اللهم نعوذ بك من الجهل وفقدان البصيرة.

ثالثا، هؤلاء الحداثيون ينقلون الأشكال الحداثية الغربية إلى الأدب العربي وينقلون معها الرؤية التي تمثل هذه الأشكال. وبما أن الرؤية خاصة بأمة معينة، بينما تكون الأشكال والوسائل الأدبية ملكية عامة من حق الأمم تطويعها حسب متطلباتها، فإن نقل الرؤية الغربية إلى الأدب العربي مناف لطبيعة الأدب العربي ذاته، ولا يمكن أن يتقبل الجمهور العربي مثل هذه الرؤية قبولاً حسناً.

رابعا، ينظر الحداثيون إلى الحضارة الغربية على أنها قمة التقدم، وبالتالي

يرون أن كل ما فيها أحسن عما لدينا نحن العرب. وهذا مجافٍ للحقيقة، لأن النظرة التقدمية ذاتها إلى التاريخ، أي أن التاريخ يتقدم إلى الأمام باستمرار وأن كل مرحلة لاحقة أفضل عن المرحلة السابقة، هذه النظرة نظرة خاطئة ولا يثبتها الواقع. وعندما ينظر الحداثيون هذه النظرة، يعتبرون أن كل ما في تراثهم الأدبي، سواء أكان ينتمي للماضي أو للحاضر القريب، متخلف. ومن هنا يميلون إلى إزاحته جانبا ونقل كل ما هو غربي إلى الأدب العربي. وبالتالي فإن ما يكتبونه لا يراعي الإيقاع الأدبي عندنا ولا إيقاع عصرنا، كما أنه لا يوافق إيقاعهم النفسي لأنهم يعيشون في العالم العربي بوجدان غربي، وبالتالي لا يوافق الإيقاع النفسي للجمهور العربي.

لكل هذه الأسباب سالفة الذكر يرفض عياد الحداثة العربية السائدة أو بالأحرى الحداثة المستغربة. ويرى أنها لا تنسجم مع واقعنا الأدبي والثقافي والحضاري. ويبصر عياد بذور حداثة عربية أصيلة بدأت تتشكل في واقعنا الأدبي. ويرحب بهذه الحداثة لأنها تتواصل مع تراثنا وتراعي ظروف حضارتنا وعصرنا وتعبر عنا وعن قيمنا.

رأينا كيف أن مواقف عياد النقدية تنبع من رؤيته الحضارية وتتسق مع موقفه الفكري بوجه عام . وعياد يسعى دوما إلى التأصيل. فهو يفحص تراثنا البعيد والقريب ليرى ما يمكن أن يكون له وجود أقوى في حاضرنا. كما أنه يقتل الوافد فهما حتى يصل إلى جذوره الحضارية ويخلصه مما يمت فيه إلى الرؤية الغربية والنظرة الغربية إلى العالم والوجود، ويستخلص منه ما يمكن أن يجد له جذورا في تراثنا وحضارتنا حتى يتم التواصل الحقيقي بين الحضارات. وهو تواصل لا يلغي خصوصية كل حضارة، وفي نفس الوقت لا ينغلق على ذاته، لأن هذا الانغلاق أول درجات الموت في نظر عياد وفي نظر كل إنسان يعشق الحياة ويحب البشر.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر (أعمال شكري عياد)

1- البطل في الأدب والأساطير. القاهرة: أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع،(1959). ط 3 (1998).

2- طاغور شاعر الحب والسلام، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سلسلة المكتبة الثقافية، (1961).

3- تجارب في الأدب والنقد، القاهرة: أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، (1967). ط 2 (1994).

4- (تحقيق وترجمة) كتاب ارسطوطاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي ، وتأثيره في البلاغة العربية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،(1967). ط 2 (1993).

5- القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي، القاهرة: دار المعرفة،(1968). ط 2 (1979).

6- الرؤيا المقيدة : دراسات في التفسير الحضاري للأدب، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، (1978).

7- من وصف القرآن يوم الدين والحساب، القاهرة: أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع،(1980). ط 3 (1995).

8- "فن الخبر في تراثنا القصصي"، فصول، المجلد الثاني، العدد الرابع، يوليو / أغسطس / سبتمبر 1982، ص 11 – 18.

9- "الشكل والصنعة في الرواية المصرية"، فصول، المجلد الرابع، العدد الأول، أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر 1983، ص 179 – 184.

10- "الأدباء في انتعاش والأدب في انكماش"، الهلال، فبراير 1986، ص 16 -20.

11- "جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية"، فصول، المجلد السادس، العدد الثاني، فبراير/مارس 1986، ص 59 – 70.
12- دائرة الإبداع:مقدمة في أصول النقد، القاهرة: دار الياس العصرية،(1986) .
13- "إشكالية النقد العربي"، حوار أجراه معه: عصام عبد الله، القاهرة، يوليو 1988، ص 20-23.
14- بين الفلسفة والنقد، القاهرة: أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، (1990).
15- "الإبداع والحضارة: أفاق جديدة لتاريخ الأدب"، فصول، المجلد العاشر،العددان الأول والثاني،يوليو 1991 / أغسطس 1991، ص 126 – 136.
16- "حوار مع الدكتور شكري عياد"، حوار أجراه معه: زياد أبو لبن، أغسطس 1991، http://www.smartwebonline.com/NewCulture/cont/003500080001.asp
17- "أي زمن هذا؟"، فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الأول، ربيع 1993، ص 11 – 12.
18- على هامش النقد، القاهرة: أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع،(1993)
19- المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، الكويت: عالم المعرفة، سبتمبر 1993.
20- "شهرزاد بين طه والحكيم"، فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، صيف 1994 ص 9-19.
21- "يوسف الشاروني والقصة الحداثية"، الهلال، مارس 1994، ص 20 – 26.
22- "مقدمة" أمين الخولي: الأعمال الكاملة: الجزء العاشر: مناهج تجديد في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(1995)، ص 3-8 .

23- أزمة الشعر المعاصر، القاهرة: أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، (1998).
24- "شاعر غير حداثي"، الهلال، أبريل 1999، ص 34 – 38.
25- القفز على الأشواك، القاهرة: دار الهلال، كتاب الهلال، أكتوبر 1999.

ثانيا: المراجع

أبو عوف، عبد الرحمن، "قضايا النقد والمنهج بين شكري وغالي وعصفور"، أخبار الأدب، عدد 93، 1995/4/23، ص 30.
حجازي، احمد عبد المعطي، "أول التجديد قتل القديم فهما"، الأهرام، الأربعاء 1999/9/1، ص 24.
حنفي، حسن، "من المطابقة والتأثير إلى القراءة والإبداع: مراجعة لكتاب ارسطوطاليس في الشعر"، شكري عياد: جسور ومقاربات ثقافية، تحرير: أحمد الهواري، الجيزة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1999، ص 77 – 92.
راضي، عبد الحكيم، "شكري عياد: الباحث والمعلم والإنسان"، الأهرام، 1999/8/20، ص 10.
راضي، عبد الحكيم. "شكري عياد (من وصف القرآن يوم الدين والحساب): جدل المادة / الموضوع / النظرية / المنهج"، إبداع، سبتمبر 1999، ص 21 – 36.
الشاذلي، عبد السلام، "البحث عن نظريات المعنى في كتابات شكري عياد!"، الأهرام، 1999/8/20، ملحق الجمعة، ص 20.
الشاذلي، عبد السلام، "شكري عياد بين التاريخ والنقد والذاكرة الحضارية"، إبداع، سبتمبر 1999، ص 37 – 48.
عصفور،جابر،"دروس الأستاذ"،الهلال،سبتمبر1999،ص 16-29.
فريد ، ماهر شفيق (1999) "جدلية الإبداع والنقد"، سطور، سبتمبر 1999، ص 76 – 79.
مقابلة ، جمال (1992) شكري عياد، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة نقاد الأدب.

عن المؤلف

ولد جمال محمد عبد الرؤوف محمد الجزيري في 2 أغسطس 1973 بجهينة، محافظة سوهاج، مصر. كاتب قصة وشاعر ومترجم وناقد ودكتور جامعي. تخرج في قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب بسوهاج عام 1995. حصل على الماجستير من قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة 1998عن رسالة بعنوان "تحولات المنظور في شعر روى فولر1936 – 1961"، ثم على الدكتوراه من قسم اللغة الإنجليزية بآداب عين شمس عام 2002 عن رسالة بعنوان "جوانب السرد في شعر روجر ماكجوف 1967 – 1987". يعمل منذ عام 1999 بقسم اللغة الإنجليزية بكلية التربية بالسويس ومنذ 2005 بقسم اللغة الإنجليزية بكلية المعلمين (الآداب حاليا) بجامعة طيبة بالمدينة المنورة.

Email:elgezeery@yahoo.com، elgezeery@gmail.com

جـوائـز

* المركز الأول في القصة القصيرة من جامعة جنوب الوادي 1995

* المركز الثالث في القصة القصيرة، المسابقة المركزية لهيئة قصور الثقافة 1996 – 1997 عن مجموعة بعنوان "أساطير"

* المركز الثالث في النقد الأدبي، المسابقة المركزية لهيئة قصور الثقافة 1999 – 2000 ، عن دراسة بعنوان "الرؤية الحضارية للإبداع عند شكري عياد".

* جائزة ناجي نعمان الأدبية لعام 2009 (جوائز الإبداع) عن ديوان شعر بعنوان "وطن بطعم الأسئلة".

إصدارات : (1) قصص قصيرة

* فتافيت الصورة ، ثقافة القاهرة ، 2001
* بدايات قلقة، سلسلة الكتاب الأول، المجلس الأعلى للثقافة، 2004.
* نقوش على صفحة النهر، القاهرة،دار التلاقي للكتاب، 2009.

(2) شعر

لا تنتظر أحدا يا سيد القصيد،القاهرة، دار التلاقي للكتاب، 2009.

(3) دراسات نقدية

* الحوار مع النص : جماعة بدايات القرن نموذجاً . القاهرة: جماعة

بدايات القرن، 2002.
* "أنسنة السرد: قراءة في سر الأسرار لمحمد حسن عبد الله ". محمد حسن عبد الله : دراسة وتكريم، تحرير د.مصطفي الضبع. جامعة القاهرة. كلية دار العلوم بالفيوم، 2001.
* "مشروعية دراسة عتبات النص: قراءة في روج أبيض لزاهر الغازياى". المؤتمر الأول لأدباء القاهرة، 20 – 22 فبراير 1999، كتاب الأبحاث .
* " الشعر البديل: قراءة في أشعار من قنا". مؤتمر قنا الأدبي الثاني.16 – 18 يناير 2000، كتاب الأبحاث.
* أخبار الأدب، مقالة "شكري عياد وتطبيع النص الأرسطي في الثقافة العربية"، تأليف د. جمال الجزيري، الأحد 7 مايو 2006، http://www.akhbarelyom.org.eg/adab/issues/669/0801.html
* دراسة نقدية بعنوان "شكري عياد والحداثة" (مجلة جسور، العدد 19، السنة الثانية، سبتمبر أيلول 2006، باب الأدب والفن)
* دراسة نقدية بعنوان "البطل من الأسطورة إلى الأدب عند شكري عياد" (مجلة الرافد، عدد 109، سبتمبر 2006).
* دراسة نقدية بعنوان "تداخل الأصوات وتفكيك الأيديولوجية في قصيدة "متى يأتي الجيش العربي؟"للشاعر السمّاح عبد الله"، صحيفة منبر دنيا الوطن، صحيفة فلسطينية إلكترونية، 21 فبراير 2007.
* عرض نقدي للمجلد الثامن من موسوعة كمبردج للنقد الأدبي، نشر بمجلة إبداع، العددان السابع والثامن، 2008.
* "عدسة الحياة المسرحية: رؤية العالم المسرحية في مونودراما السيد تمام". السيد تمام لنجاح عبد النور. القاهرة، دار التلاقي للكتاب، 2009. ص 37-67.

(4) ترجمة

1- أسطورة بروميثوس في الأدبين الإنجليزي والفرنسى (مشاركة، 2001)
2- أقدم لك .. الذهن والمخ (2001).
3- سحر مصر للرحالة الإنجليز (2002).

4- أقدم لك... فرويد (2003).
5- أقدم لك...تروتسكي والماركسية (2003).
6- أقدم لك...فرانتس كافكا (2003).
7- أقدم لك...رولان بارت (2003).
8- أقدم لك ... علم العلامات (2005).
9- اليهودية أيديولوجية قاتلة (2003).
10- أقدم لك...الحركة النسوية (2005)
11- أقدم لك...ما بعد الحركة النسوية (2005).
12- أقدم لك ... النظرية النقدية (2005).
13- أقدم لك ... القتل الجماعي (2005).
14- أقدم لك ... التحليل النفسي (2006).
15- المجلد الثامن من موسوعة كمبريدج للنقد الأدبي (مشاركة، 2006).
16- الجزء الأول من المجلد الرابع من موسوعة كمبريدج للنقد الأدبي (مشاركة، 2006).
17- معجم دراسات الترجمة (2009).
18- مقالة مترجمة بعنوان "تنمية المواهب في التعليم" نشرت بمجلة المعرفة السعودية في عدد يوليو 2006. ص 94-97.
19- مقالة مترجمة بعنوان "العنوان: مكانه وزمانه، مرسله ومستقبله". تأليف جيرار جينيت. مجلة تواصل. الهيئة العامة لقصور الثقافة، فرع ثقافة القاهرة. عدد فبراير 1999. ص 36-45.
20- مقالة مترجمة بعنوان "وظائف العنوان". تأليف جيرار جينيت. مجلة تواصل. الهيئة العامة لقصور الثقافة، فرع ثقافة القاهرة. عدد يونيو 1999. ص 39-50.

(ب) مراجعة ترجمة

1- وجه أمريكا الأسود...وجه أمريكا الجميل،مختارات شعرية (ترجمة أحمد شافعي، 2005).
2- فندق الأرق، ديوان شعر، (ترجمة أحمد شافعي، 2004).
3- السيد، رواية(ترجمة محمود حسب النبي ود.جمال الجزيري، 2006).

قائمة المحتويات

مفتتح حضاري 005
مقدمة 007
* الفصل الأول: جذور الرؤية الحضارية عند شكري عياد 017
مقدمة 017
المنهج الأدبي في التفسير 019
تطبيع النص الأرسطي في الثقافة العربية 040
* الفصل الثاني: من نقد الأسطورة إلى نقد الأدب 047
نقد الأسطورة: منطق الأسطورة 047
البطل من الأسطورة إلى الأدب 052
الأدب وروح العصر 065
* الفصل الثالث: التأصيل الحضاري 075
الأديب/الحضارة/الشكل الأدبي 075
تغير المجتمع/تغير الشكل الأدبي 077
الأديب والشكل الأدبي 083
الرؤيا المنطلقة 085
الأدب والقيم الحضارية 088
الاغتراب العربي الزائف 091
الأدب والتراث 096
* الفصل الرابع: موقف شكري عياد من الحداثة 101
التراث الحي/التراث المقتول 102
الحداثيون العرب والعالمية الزائفة 104
الحداثة المستوردة/الكفر بالمجتمع 106
رفض التراث/التراث الرافض 107
الحداثة ونفي العروبة 110
الأديب ضرورة حضارية 118
الحداثة العربية البديلة 120
خاتمة 125

صدر عن دار التلاقي للكتاب في سلسلة

"الدراسات الأدبية"

1 – أدب الأطفال بين الشعرية ةالتفنيات الرقمية ، أحمد فضل شبلول

2 – الإبداع والحضارة عند شكري عياد ، د . جمال الجزيري

دار التلاقي للكتاب

تعنى بنشر الثقافة الرفيعة والإبداع المتميز

0117652396 / 33477903

altalaqi22@yahoo.com

Gamal Elgezeery

والذي يأخذه شكري عياد على الحداثة العربية هو غياب البعد الحضاري عنها ، فهي بمثابة زرع عضو حضاري في جسد حضاري آخر لا يتقبل هذا العضو لأن الدم غير الدم. لذلك كان موقف عياد من الحداثة العربية أن "عرّض بها وكشف عن تداعي الموقف الذي تتخذه، وأخذ عليها أنها تستورد النموذج الغربي الذي نشأ في ظل ظروف حضارية مختلفة عن ظروفنا ، فتنقله كما هو وتتباهى بتقليده، ويكون في ذلك دليل على عدم حضارية موقفها أو تاريخيته. لأنها مجافية لقانون الطبيعة" .