محمود، وأمين، وعالم
(شهادة شخصية)

حلمى سالم

إذا كنا نحتفل، هذا العام (١٩٩٧)، ببلوغ محمود أمين العالم عامه الخامس والسبعين، فإنما نحتفل فى حقيقة الأمر بثلاثة أرباع القرن من الحضور الحى والبصيره النابضة.

وليس محمود أمين العالم شخصية أساسية من شخصيات فكرنا العربى الحديث، فحسب، بل هو ـ فى رأيى ـ شخصية من شخصيات تاريخنا الحديث. إن التجربة الطويلة، العميقة، المتنوعة للعالم تجعل احتفاءنا به احتفاء بأنفسنا، وبما يمكن أن نقدّمه نحن المصريين من خلال أمثاله، إلى حياة مصر وتقدّمها، بل وإلى حياة البشرية وتقدمها.

ولأنى لستُ مفكراً ولا فيلسوفاً ولا ناقداً، فضلاً عن أننى أعلم أن المفكرين والفلاسفة والنقاد سوف يقومون بدورهم ـ فى احتفائنا به ـ بإضاءة الجوانب التى يختصّون بها من «لوحة» الرجل العديدة، فقد اخترتُ أن أقدّمَ شهادة شخصية عن علاقتى ـ كشاعر ـ بالرجل، كمفكر وناقد ورفيق كبير، عارضاً مشاهد ولقطات دالةً وحميمة، وربما لن تقل فائدة عن الدراسات الفكرية العميقة فى تجديد اكتشافنا لهذا الكيان البشرىّ المتوّهج.

* * *

بدأت علاقتى، بشكل شخصىّ، بمحمود أمين العالم منذ أواسط الثمانينات، لكن العلاقة غير المباشرة تسبق ذلك بسنوات.

كان ذلك فى أواسط السبعينيات، حينما كان وعينا قد راح ينتقل من صباه الأول إلى قدرٍ من النضج كنا قد كوّنا رأياً فى العالم، مؤداه أن الرجل واحد من هؤلاء النقاد الذين برزوا فى مرحلة الخمسينيات والستينيات، منادين بالعلاقة الوثيقة بين الأدب والواقع الاجتماعى. وقد تبلورت هذه المناداة بصورتها الواضحة فى كتابه المشترك مع د. عبدالعظيم أنيس «فى الثقافة المصرية» (الذى صدر عام ١٩٥٥)، وهو الكتاب الذى كانا يساجلان فيه كلاً من طه حسين وعباس العقاد، ويقدّمان فيه رؤاهما الفكرية والنقدية المواجهة للتيارات التى كانت تسعى إلى عزل الأدب عن الحياة.

هكذا ترسخ لدينا ـ نحن شباب الأدب الصاعدين ـ الاعتقادُ، فى تلك الفترة، بأن محمود أمين العالم يدعو إلى «الواقعية الاشتراكية» فى صورتها الميكانيكية الجامدة، وهى الصورة التى تحتم وجود «البطل الإيجابى» فى الأدب، أى البطل الذى يشارك فى صنع الحياة وتقدم المجتمع. وهو بطل لا ييأس أو ينهزم، وإذا يئس أو انهزم فإن يأسه أو هزيمته ليسا سوى لحظة مؤقتةٍ لابد أن يعقبها الانتصارُ والبُشرى.

ولقد تبدّتْ هذه «الواقعية الاشتراكية» فى نماذج نقديةٍ تطالب القصائد بالحديثِ عن العمال والفلاحين، وبالدفاع عن الجائعين والمظلومين والفقراء، وبأن تنتهى القصائد أو الرواياتُ نهايةً سعيدةً مبشِّرةً بشروق الشمس من جنح الظلام وانبلاج الفجر من عتمات القهر والجوع والاستغلال وفائض القيمة. وفوق ذلك فإن هذه النماذج النقدية الصارمة كانت تدين احتواءَ الأعمال الأدبية على التشاؤم أو الانخزال أو الاستغراق فى «أوجاع الذات» بعيداً عن «أوجاع الناس والوطن».

فى تلك الأثناء ـ أواسط السبعينيات وأواخرها ـ لم يكن العالم موجوداً فى مصر. كان قد رحل إلى باريس بعد أن ضيّق الساداتُ الخناقَ على المثقفين المصريين الوطنيين والتقدميين وهو التضيقُ الذى بلغ ذراه بمذبحة لجنة النظام بالاتحاد الاشتراكى العربى الشهيرة عام ١٩٧٣ هذه المذبحة التى نُقل فيها أكثر من مائة مثقف وكاتب وصحفى من مواقعهم الثقافية والصحفية والسياسية إلى مؤسسات الأحذية والنقل والأدوية.

لم يكن العالم موجوداً فى مصر، ومع ذلك فقد كوّنا رأياً فيه، بحماس الشباب من الفنانين والشعراء، الطامحين إلى تجاوز الإطار الحديدى الذى تقدمه الواقعية الاشتراكية فى

صورتها الضيقة، التى ساقها لنا، أوسوّقها، بعضُ النقاد والسياسيين التقدميين!

حينذاك، كنا قد قرأنا «واقعية بلا ضفاف» و«ماركسية القرن العشرين» لروجيه جارودى «المفكر الفرنسى، الماركسى آنذاك» وعرفنا أن الواقعية يمكن أن يتسع مفهومها حتى يضم أعمال بيكاسو وكافكا وجان جينيه والبير كامى وغيرهم ممن لم يكن أحدهم يدخل ضمن القفص الذى تقدمه الصيغة الحديدية، السارية بين معظم مثقفى اليسار فى الخمسينيات والستينيات.

وزاد من تصلبُّ ذلك الرأى الذى كوّناه عن العالِم أننا كنا سمعنا عن كتاب بعنوان «أغانى الزاحفين» صدر بعد ١٩٥٦ وهو منتخب شعرى لمجموعة من الشعراء «المناضلين» الذين أترعوا قصائدهم بوعيد الاستعمار البغيض الذى بشّروه بالويل والثبور على أيدى الشعوب الحرّة الثائرة، وأترعوه بوعد الشعوب بالنهضة ورحيل الظلام واندحار المعتدين.

واستقرت فى أذهاننا شائعة تؤكد أن هذا الديوان كان من تقديم محمود أمين العالم.

كما تناهى إلى أسماعنا ـ فى ذلك الوقت ـ أن العالم كتب مقالاً حاداً فى اتهام صلاح عبدالصبور بالحزن، والانعزال عن آلام الواقع وآهات المطحونين بل إنه اتهمه بتجاهل الإنجازات الاجتماعية والسياسية الثورية التى تحققها ثورة يوليو، مطالباً إياه بإبراز دور الجمعيات التعاونية والزراعية وإبراز بناء السد العالى والتأميمات الاشتراكية، وغيرها من تحولات ظاهرة.

فى الوقت نفسه، فى السنوات الأخيرة من السبعينيات نوَّه العالم، أكثَر من مرة، بمجلات «الماستر» التى كان جيلنا قد اتخذها وسيلة من وسائل كسر الطوق. ووصف هذه المجلات بأنها «ثورة الفقراء» وأنها «ثقافة بديلة» و«ظاهرةُ من ظواهر المقاومة الشعبية الثقافية المصرية ضد ظلام نظام السادات».

أحببتُ الرجل، على الرغم من الأعتقاد المسبق لدىَ بأنه من دعاة مطابقة الشعر للواقع مطابقةً حرفيةً.

وفى عام ١٩٨٠ حدث أن عافرتُ ـ أنا وصديقى الشاعر جمال القصاص ـ بالسفر إلى النمسا، أملاً فى الوصول الى باريس الحلم الجميل وفى فيينا تعقّد الأمر، حتى اضطررنا

إلى أن نستعين ـ تليفونياً وتلغرافياً ـ بمحمود أمين العالم فى باريس، طالبين منه أن يرسلَ إلينا دعوتين لزيارة فرنسا، لتسهيل حصولنا على تأشيرة إلى باريس من السفارة المصرية بفيينا. ولم يتوان الرجلُ ولكنّ حينما وصلتنا الدعوتان (فى القاهرة، بعد انتهاء شهرنا المحددّ فى فيينا) كنتُ قد غيّرتُ وجهتى، وقررّتُ السفر إلى بيروت. وسافر بالفعل جمال القصاص إلى باريس، وقد عاونه العالم هناك معاونات عديدة.

* * *

بعد عودتى من بيروت بعامين تقريباً ـ أى فى عام ١٩٨٥ـ كتبتُ مقالاً، لا أذكر موضوعه أو موضعه الآن، ما أذكره فقط هو أننى تسرّعتُ فيه وكتبتُ ما معناه أن محمود أمين العالم هاجم صلاح عبدالصبور فى الستينيات بسبب «أنه حزين» وطالبه بأن يكتب عن الجمعيات الزراعية وعن بناء السد العالى والتأميمات.

كان العالم قد عاد إلى مصر عام ١٩٨٥ تقريباً مستأنفاً دوره الريادى فى قيادة الثقافة المصرية المعاصرة: وكنا قد بدأنا نتقارب تقارب الآباء والأبناء. أعطيتُه ديوانى «الأبيض المتوسط»، وبدأنا نلتقى به لقاءات شبه منتظمة ـ أنا وحسن طلب ـ نقرأ عليه آخر القصائد، ونستمتع الى تعليقاته وتوجيهاته وانطباعاته القيّمة.

بغته، فوجئ الرجل بالرأى الذى تسرَّعتُ فى إلصاقه به، فكتب فى «الأهالى» مقالاً يأسف فيه ـ وهو متألمُ بحق ـ على أن يتسرَّع شابٌ مجتهدٌ مثلى (فى رأيه طبعاً) فى إلصاق هذه التهم الجزافية به، وطالبنى بتدقيق مصادرى فى نقل الآراء عن الآخرين. بل إنه طالبنى بأن أبرز المصدر المحدد الذى أخذتُ عنه قوله إن على عبد الصبور أن يكتب عن الجمعيات التعاونية والتأميم والسدَ. وأشار إلى مقال له كتبه فى «المصوّر» حوالى عام ١٩٦٦ يتعرض فيه لشعر صلاح عبدالصبور، ولم يفعل فيه سوى أنه عرض لنزعة الحزن المفرطة عند عبدالصبور، التى تصل أحيانا إلى نوع من الحزن التجريدى أو الوجودى وهو ما يقارب حدود اليأس أو الإحباط.. أحسست بالحرج والخجل الشديديْن، لأنه لم يكن لدَىّ مصدر موثوق به فى هذا الشأن، فلم يقل العالم هذا الكلام ـ حرفيّا ـ فى أى مكان.

صحيح أنه رائدٌ من روّاد الرؤية الاجتماعية والسياسية فى تقدير الفن، لكن نصَّ مثلِ هذا الرأى لم يقله تحديداً.

وهكذا صرتُ أتحيّن فرصةَ ملائمة لكى أعتذر له، أو استدرك هذا التسرُّع المعيبَ. وجاءت هذه الفرصة، حينما قررتْ مجلة «أدب ونقد» (التى عملتُ بها فيما بعد) أن تجرى حواراً مع محمود أمين العالم، بمناسبة عودته إلى أرض مصر، بعد غياب اضطلعت أنا بإجراء الحوار، ونُشر بالفعل فى عام ١٩٨٦. وقد عمدتُ إلى تصدير الحوار بسطورٍ ضرروية تقول:

«حينما كلفَّتْنى «أدب ونقد» بإجراء حوار حول النقد والأدب مع الأستاذ محمود أمين العالم لقى هذا التكليف هوىً فى نفسى، لأسباب عديدة:

منها أن الأستاذ العالم قيمةٌ فكريةٌ مصرية وعربية كبيرة، يصبح الحوار معها مناسبة لإثراء عقل وروح إمكانية شابة مثلى.

ومنها «أن الأستاذ العالم لم يتفق له، منذ عودته إلى مصر، أن قدم رؤاه الأخيرة فى النقد و الأدب بشكل متكامل مكتوب ومقروء ـ إذا استثنينا مقدمته المهمة لكتابه «ثلاثية الرفض والهزيمة» ـ يتجاوز إسهاماته فى الندوات الأدبية بالتعليق النقدى. وخاصة أن أغلب ما كتبه الأستاذ العالم من نظرات نقدية وجمالية ـ فى فترة غيابه ـ كان ينشر فى مجلات ومنابر بعضها لايدخل مصر، وبعضها الآخر يدخل بشكل ضئيل، حتى أصبحتْ الحاجة ماسة، فى السنوات الأخيرة هذه، إلى الإصغاء إلى حديث وافٍ من عقل الرجل.

ومنها أن الأستاذ العالم من أكثر المتحمسين الصادقين لتجربة الأدب الشاب الجديد فى مصر، والراغبين فى التعرف الحار عليها والاقتراب الحميم منها. ومن هنا فإن الحوار معه يصبح تطلباً ضرورياً لجيل المبدعين والشعراء الجدد.

على أن السببَ الأخصَّ ـ بعد كل ذلك ـ هو أننى وجدتُ فى إجراء هذا الحوار فرصة أُهديتْ إلىّ لإصلاح ما أفسده «طول لسانى» من قبل مع الأستاذ العالم، حينما «قوَّلتُه» نصاً لم يقله بالضبط، فى مجال الحديث عن بروز الاتجاه «الأيديولوجى» فى النقد المصرى بالخمسينيات والستينيات، وذلك فى حوار مجلة «الكرمل» مع الشعراء المصريين الجدد.

وعلى الرغم من أن جوهر فكرتى فى ذلك الموضع كان ـ إلى حدٍّما ـ صحيحاً، فإن صياغتها الجادة، التى نسبتْ إليه مقولةً محددةً (أوضح هو فى مقال «بالأهالى» أنه لم يقلها

بنصها تحديداً) كانت على الأقل ضرباً من مجافاة اللياقة فى التحاور مع آبائنا المفكرين.

ولهذا، فسوف يكون من جوانب هذا الحوار استجلاء هذه المسألة بدقةٍ ووضوحٍ حتى نتبين حقيقة ما قاله الرجل وما يقوله، دون تطاولٍ عليَه أو افتراء».

* * *

فى ذلك الحين، لم تكن الطبعةُ الثالثةُ من كتاب «فى الثقافة المصرية» قد صدرت بعد. (دار الثقافة الجديدة ـ ١٩٨٩) هذه الطبعة التى احتوتُ على مقدمة بالغة الحيوية والخطورة، أوضح فيها العالم (ود. عبدالعظيم أنيس) أن «بعض الذين يتهمون رؤيتنا الاجتماعية بهذا الاتهام الآلى الميكانيكى يصدرون عن موقفين: موقف يرى فى الأدب قيمة قائمة بذاتها منبتَّةً ومنفصلةً عن الحياة، هى ثمرةُ إبداع الأديب وحده، ولهذا لايجوز أن نفتش فيها عن دلالة غير دلالتها الجمالية الخاصة، وهو ما ننكره تماماً. وموقف آخر يرفض الدلالة الاجتماعية للأدب، ويقول بالدلالة الإنسانية أو الكونية العامة، وفى تقديرنا أن كلَّ دلالة إنسانية أو كونية عامة تتضمن دلالة اجتماعية بمستوى أو آخر دون أن يتعارض هذا أو يطمس دلالتها الإنسانية أو الكونية».

ثم يوضحّ الرجل أن هناك نقداً آخر للكتاب تلخص فى أنه أهمِل بدراسة الدالة الاجتماعية للمضمون الأدبى، للشكل أو الصياغة. «وهذا نقدُ صحيحُ بغير شك، وإن كانت رؤيتنا للدلالة الاجتماعية للأدب عامة تتضمن الدلالة الاجتماعية بل التاريخية للأدب من حيث صياغته ومضمونه، وخاصة للعلاقة العضوية الحتمية بينهما».

على أن دراسة الدلالة الاجتماعية والتطور التاريخى للإشكال الأدبية ـ يؤكد العالم ـ دراسة مستحدثةٌ، ولا يختلف معها من حيث المبدأ، بل يعّدها امتداداً لما قلنا به، ومجالاً ينبغى معالجته.

* * *

ولعله من المفيد ـ فى سياقنا هذا ـ أن نطلع على ذلك الحوار الذى يلقى أضواء كاشفة عديدة على تحولات الرجل: الفكرية والنقدية. وهذا هو نص الحوار، بغير مقدمته التى أوردتها منذ قليل:

* أستاذ محمود، أعتقد من المناسب أن نبدأ حوارنا فى النقد والأدب بتقدمةً ـ ولو عاجلة ـ حول الثقافة المصرية بعامة.. وثقافة العقود الثلاثة الأخيرية بخاصة.

إن هذه المقدمة العامة ستشكل إطاراً ضرورياً نتلقى من خلاله آراءك النقدية والأدبية فى سياق فكرى ثقافى أشمل. ومن هنا، فأرجو أن تعطى لنا مقارنة، عامة حول الثقافة المصرية بين العقود الثلاثة: الستينيات والسبعينيات والثمانينات. ماهى المشتركات والفوارق فى الواقع الثقافى لكل عقد وبخاصة من الناحية الأدبية والإبداعية؟ وكيف نضع أيدينا على، الثابت والمتغير فى تحولات ثقافة وإبداع هذه العقود الثلاثة؟

ـ أظن أنه ينبغى أن نحدد ـ فى البداية ـ ما المقصود بالثقافة.

فالثقافة ـ كما نعرف ـ جزء من الأيديولوجية العامة للمجتمع، كما نعرف أن أيديولوجية مجتمع من المجتمعات ليست واحدة. فهناك الأيديولوجية التى تعبّر عن الطبقة ـ أو تحالف الطبقات ـ السائدة. وهناك الأيديولوجية التى تعبر عن الطبقات المسودة، التى تسعى هى الأخرى للسيادة وتصارع الأيديولوجية السائدة من أجل هذا الهدف.

على أنه سيظل تبسيطا مخلاً أن نختصر للحركة الأيديولوجية فى مجتمع ـ مثل مجتمعنا ـ إلى مجرد ثقافتين سائدة ومسودة إذ إن هناك داخل هذا التعميم الراسخ اختلافات وتمايزات وصراعات عديدة، حتى فى داخل ثقافة الطبقات المسودة. حديثنا عن ثقافة سائدة وثقافة مسودة هو ـ إذن ـ من قبيل الرؤية التخطيطية العامة، التى لاينبغى أن تغفل ما فى داخل كل ظاهرة من تمايز وتنوع وتباين هذا من ناحية.

ومن ناحية أخرى، فبالأمكان ـ فيما أرى ـ أن نخرج مقولة، الثابت والمتغير، من جمودها البنائى المعتاد، ذلك أن هناك «ثابتا» هو «متغير» من حيث إنه ثابت، وأن هناك «متغيرا» هو «ثابت» من حيث إنه متغير فى أن بعض ثوابت الستينيات. مثلاً لم تكن سوى ثابت متغير، تتغير دلالاتها ووظيفتها فى المرحلة الأخيرة، وما قد نراه حالياً من متغيرات، يمتد بجذوره فيما سبق بحيث يمكننا أن نصفه بنوع من «الثبات».

على أننا لو تأملنا الأمر قليلاً. سنجد أن ثقافة الستينيات اتسمت بدلالة عامة مرتبطة ـ على الأقل ـ بالبنية العامة التى كان المجتمع المصرى يتحرك فى إطارها فى ذلك الوقت:

كان التوجه البارز هو التـوجه المعادى للاستعمار والرجعيـة العربية، والمعادى ـ ولو بدرجة محدودة ـ لقوى التخلف والاستغلال كان توجها تصـميميا والرؤية تنحو للعلمانية والعلمية كان توجها نحو الفكر التخطيطى وغيره من توجهات.

كان ذلك كله هو توجه للبنيـة العامة للمجتمع المصرى فى السـتينيات، على الرغم مما كان يشـوبه من فكر قومى، كان ينقصـه النظر العلمى على كثرة حـديثه عن العلم وأنا هنا أفرق بين «الفكر القومى» وبين الحركة القومية.

للحركة القومية التى تسعى للتحرير والتقدم الاجتماعى والوحدة العربية هى ـ فى رأيى ـ مختلفة عن الفكر القومى الذى يعرقل الحركة القومـية بما يشوبه من النظر إلى القضية القومية بمفهوم أقرب إلى العاطفـية والانفعالية، وبتصور ثبوتى سلفى ـ أحـيانا ـ يغفل رؤية تفاصيل الواقع والفروقات الاجتماعية.

هذه الرؤية القومـية (لمفهـوم الفكر القومى لا لمفـهوم للحركـة القوميـة) شابت، إذن للثقـافة المصرية الرسـمية خـاصة على الرغم من الطابع العام المعـادى للاستعـمار والمرتبط بالحركة القومـية فى إطارها التقدمى وكان ذلك فى الواقع يعد من التجـديد الاجتماعى فى الفكر والثقافة وفى التوجهات الأساسـية وكان يلقى بظله على الصراعات والتناقضات التى تتحرك دخل البنية الثقـافية لثورة يوليو، فى الستينيات، وتجسـد فى الصراعات الكبيرة بين تيارات عـديدة لعلنا نذكر، مثـلا الحديث عن اشتراكـية عربيـة أو طريق عربى للاشتراكـية والحديث عن وحدة عربية شاملة كاملة أو تتحقق بمراحل تراعى الخصائص المحلية لكل بلد عربى والحديث عن العلاقة بين الثورة الاشتراكية والثورة القومية الوطنية.

كل ذلك كان يعتمل داخل البيئة السياسيـة ـ الثقافية الرسمية وعلى الجانب الآخر كان هناك المجتمع نفسه، فى المجتمع كان هناك نوعان من الاختلاف عن السلطة الرسمية:

الأول: هو الاتجاه الرجعـى المعادى للصبغة القـومية التقـدمية العلميـة (إلى حد ما)، والمعادية للرأسمـالية، هذا الاتجاه كان يؤمن بالتنمية الرأسـمالية وبالتحالف مع الاسـتعمار وبمناهضة التـحالف مع القوى الثورية. وكـان بخار تنفس ـ أو سخونة ـ ثقـافة هذا الاتجاه يصل إلى السلطة نفسها متجسدا أو كامنا فى هذا الموقع أو ذاك من مؤسسات وأجهزة.

الثانى: هو اتجاه القوى الديمقراطية الأكثر تجذيرا وتعميقا وراديكالية من الفلسفة الرسمية وكان الصراع بين هذه القوى وبين السلطة كثيراً ما يعبر عن نفسه تعبيرات أدبية، لعلنا نذكر وقف مسرحية العرضحالجى لميخائيل رومان ومصادرة تلك للرائحة لصُنع الله إبراهيم وغيرهما عن مصادرات ومنع.

على أن ما أريد أن أقوله بالتحديد أنه على الرغم من كل هذه المصادرات والمصادمات (وكان بعضها واضحا عنيفا) فإن الحقيقة الأوسع هى أن هذه الكتابات أو التيارات الثقافية التى كانت تتعارض مع السلطة الثقافية (والسياسية) الرسمية إنما كانت تتحرك فى الإطار العام الثقافى للسائد فى المجتمع فى ذلك الوقت اتجاه الثقافة المعادية للاستعمار والتخلف الساعية إلى التقدم على الرغم من اختلاف المناهج والأساليب حيث «الرسمية» أقل ديمقراطية وراديكالية من الاتجاه التقدمى الداعى لمزيد من تجذير الديمقراطية سياسيا واجتماعيا.

كانت الأرضية الأعم للظاهرة واحدة، حيث الغلبة ـ سواء فى الجانب الرسمى أم فى الجانب الراديكالى ـ كانت للثقافة الوطنية التقدمية المعادية للاستعمار والصهيونية والرجعية. هذه هى السمة الأساسية التى كانت تتميز بها ثقافة الستينيات.

وفى أعتقادى أن هذه السمة قد ساعدت على إبراز ونضوح الإبداع فى السينما والمسرح والشعر والقصة والرواية، وغير ذلك من مجالات الأدب والفنون. والغريب أن صور الإبداع فى ذلك الوقت كانت ـ بسبب ذلك الطابع الوطنى الديمقراطى «النسبى» للثقافة المصرية ـ تمتلئ بانتقاد السلطة على الرغم من كون هذه الصور من الإبداع جزءاً من تلك الثقافة الرسمية فى النهاية (ولعلنا فى غنى عن ضرب الأمثلة العديدة) لكنه كان نقدا داخل إطار الأيديولوجية العامة المعادية للاستعمار الساعية إلى التقدم.

فض الاشتباك الثقافى

إذا انتقلنا إلى السبعينيات سنجد عكس ما تقدم.

نجد الثقافة والأيديولوجية السائدة مرتبطة بالطبقة السائدة وبتوجهاتها السياسية والوطنية والاجتماعية، أى مرتبطة بتوجه الانفتاح الاقتصادى وبالتحالف مع الإمبريالية العالمية وخاصة الأمريكية وبالتصالح مع أعدى أعداء أمتنا الصهيونية ونجد ضرب كل ـ أو معظم ـ

الأساس الرئيس للمنجزات ذات الطابع التقدمى المعادى للاستعمار المتطلع للتقدم الاقتصادى والاجتماعى. ونجد محاولة إحلال لكل القوى والتأثيرات الأجنبية ـ عبر بوابة الانفتاح ـ فى مجتمعنا لنفقد الهامش الواسع من الاستقلال الذى حققته مرحلة الستينيات.

تنعكس كل هذه التوجهات على الأدب الرسمى والثقافة الرسمية لتصبح ثقافة تغيب الحقائق التاريخية والواقعية، ثقافة تصفية المفاهيم المعادية للاستعمار عبر تزييف حقيقة مفاهيم السلام التى كانت سائدة قبلا وعبر تزييف حقيقة الصهيونية (حيث تتحول إسرائيل إلى مجرد جارة) وحقيقة الاستعمار (حيث تتحول أمريكا إلى مجرد دولة كبيرة).

لابد، إذن فى هذا التوجه من محاولة إعادة تشكيل وهيكلة البنية الأيديولوجية والثقافية فى المجتمع بما يتفق مع سياسة الاندماج فى المشروع الأمريكى الصهيونى فى المنطقة.

وهكذا كرست الثقافة والإعلام والتليفزيون والصحافة لهذه التوجهات الجديدة. مع ما صاحب ذلك من رواج بعض التيارات السلفية ذات الطابع الدينى، التى تغذيها السلطة وتمولها بالمال وتدعمها بالمنابر الإدارية والتنظيمية والثقافية لضرب التيارات الفكرية الراديكالية التى انتقلت ـ بدورها ـ من لقائها بالسلطة ذلك «اللقاء ـ المتعارض ـ إن صحت العبارة ـ الذى كان متحققا فى الستينيات، لتصبح العلاقة علاقة تعارض واضح.

هذه العلاقة الجديدة، «التعارض» جعلت ثقافة مرحلة السبعينيات والثمانينيات متميزة تميزاً شديداً إذ حدث نوع من «البلورة» والاستقطاب والتباين عن ثقافة السلطة لتصبح هناك بوضوح لا اشتباك فيه ثقافة وطنية ديمقراطية تقدمية، وثقافة السلطة التى تسعى إلى إعادة إنتاج ايديولوجية ذات طابع رجعى، تعيد ـ بدورها ـ إنتاج البنية الاقتصادية الاجتماعية السياسية. ثقافة تمثل الركيزة العقلية للبنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية المطلوبة. هكذا انتقلت الثقافة المعادية للاستعمار، الديمقراطية، الراديكالية إلى قاع بنية المجتمع وانفصلت عن الإطار الثقافى والأيديولوجى للسلطة الرسمية.

لقد تم، فض الاشتباك الثقافى ـ الفكرى، لتصبح الثقافة التقدمية هى ثقافة المعارضة، بوضوح وتحدد. بل إن هذه الثقافة ـ ونتيجة لوضعها الجديد المتفارق لا المندمج ـ قد تجذرت وتعمقت فى هذين العقدين ـ السبعينيات والثمانينيات ـ عن ذى قبل.

وقد أخذ هذا التجذر أشكالا عديدة مختلفة:

بعضها أخذ شكل جهارة العداء للثقافة الرسمية، بعضها اكتفى بمواقف أقرب الى الحيادية، والحيادية صورة من صور جيل الاختلاف السلبى، بعضها شطح بعيداًعن الواقع وبعضها حاول أن يعبر عن تجذره لا باختلافه الفكرى بل ـ كذلك ـ باختلافه التعبيرى فى أساليب وأدوات التعبير، معتبرا أن هذا الاختلاف فى الأساليب التعبيرية هو شكل أرقى من أشكال الرفض والتباين.

وفى اعتقادى أن حدة المعارضة وازدياد التجذر، فى السبعينيات والثمانينات، قد ساعدا على تنمية أعمق فى الأدب فى الرواية والقصة وإلى حد ما فى الشعر على الرغم من قلة المبدعين من الشعراء. وقد تجسد ذلك فى القصة مثلاً من خلال حدة التعبير وحده رؤية الأشياء وفى الرواية، مثلا من خلال رؤية أكثر عمقا وتعبير صياغى أكثر رقة وأكثر قدرة على تصوير عمق الرؤية والحس المتميز من الثقافة الرسمية. المحنة ومكابدتها وتجربة التعبير عنها، جعل عملية الكتابة الفنية تتم، بحدّ السكين كما يقولون.

أيديولوجيا تغطية الانهيار

* الجزء الأخير من تحليلك السابق يعنى أنك مستبشر بوضع وتطور الثقافة الوطنية الديمقراطية، وهنا نكون قد انتقلنا إلى سؤالنا التالى، الذى يستفسر عن حقيقة الدعوة الصارخة فى سمائنا المصرية «والعربية» حول، أزمة الثقافة العربية. فهل ثمة أزمة حقا فى الثقافة العربية؟ وأين موطنها بالتحديد هل هو فى الثقافة الوطنية الديمقراطية أو فى الثقافة الرسمية؟ بصيغة أخرى، أسمح لى أن أعيد عليك السؤال الذى عنونت به إحدى دراساتك: أزمة ثقافة أو أزمة حكم؟

ـ لاشك فى أن هناك أزمة ثقافة، لكنها أزمة ثقافة رسمية، ففى تقديرى، أن كل الأنظمة والحكومات العربية، وفى مصر خاصة قد فقدت مصداقيتها كقيادة وكسلطة أمام الجماهير، أى فقدت قدرتها على أن تحقق المثل العليا للثورة العربية، وصارت تكرس وتعيد إنتاج الأزمة الاجتماعية البنيوية فى مجتمعاتها: أزمة الإنتاج أزمة التصنيع، أزمة التنمية أزمة الديمقراطية أزمة التقدم. . . . ! وبناء على ذلك فقد فقدت مصداقيتها كقيادة وكسلطة حكم للخروج من هذه الأزمات وليس ذلك راجعا إلى «عجزها» عن إنجاز هذه المثل ـ كما

يروج البعض بحسن نية أو بسوء نية ـ بل راجع إلى عدم الرغبة فى الخروج من هذه الأزمة.

القول «بعجز» الأنظمة هو ـ فى حقيقته ـ دفاعا عنها لأنه يعنى أنها راغبة فى تخطى الأزمة لكنها غير قادرة على ذلك. الحقيقة انها غير راغبة لأن وضع «الأزمة» انسب لها تماماً بل إن الأزمة نفسها قد غدت إثراءً لبعض الفئات: فبفضل الأزمة تتخلق فئات غنية، وتتخلق ثروات وبفضل الأزمة لاتزال هذه الأنظمة نفسها باقية.

ذلك أن الخروج من الأزمة يعنى ـ بالضرورة ـ أن نحقق تنمية عاجلة وأن نقيم اقتصاداً مخططاً. اذن فإن الخروج من الأزمة سيكون على حساب القطاعات الرأسمالية.، التى أصبحت تهيمن على البنية السياسية والاقتصادية، لكن حينما نضرب التخطيط الاقتصادى ونضرب القطاع العام ونقيم المجتمع على أساس قوانين السوق الرأسمالى، ستستفيد هذه القطاعات وتتعمق الأزمة فى آن. ولهذا فهى ليست أزمة «عجز» عن الخروج من الأزمة، هى أزمة انظمة غير مؤهله لا بنياتها ولا بمصالحها، للخروج من هذه الأزمة.

على أن هذه الأنظمة تسعى إلى إخفاء فقدها لمصداقيتها بالستار الأيديولوجى. فتارة تبرز الأيدولوجية القومية ونكرر الحديث عن أمة واحدة ذات رسالة خالدة. وتارة تغرق فى الحديث عن تمايزات وخصوصيات الحضارة العربية المتفردة، وعن استقلالنا الذاتى وهويتنا التاريخية فى مقابل الغرب، بينما دعاة هذا الحديث المكرور غارقون حتى أذانهم فى التكنيك والاستهلاك الغربى. وتارة بالحديث عن تفرد حضارى إقليمى، شوفينى. هذه هى أيديولوجيا انعدام المصداقية. ولهذه الأيديولوجيا كتابها ودعاتها ومنظروها، الذين يحاولون تقديم أيديولوجيا ثقافية فى مختلف المجالات: سواء فى الأدب والفن أم فى الثقافة أم فى الفكر الاجتماعى والسياسى منظومة من المفاهيم تسعى لتغطية انعدام المصداقية. فى هذا الغطاء تلعب الأبواق دوراً حاسماً، فيزداد الاهتمام بالصحافة والإعلام، ولنتأمل كم الملايين الذى ينفق على الأعلام فى البلاد العربية سواء داخل هذه البلاد، أم عبر أبواقها خارج حدودها الجغرافية. التوجه فى كل هذه الأغطية الأيديولوجية هو: إدخال الناس فى تغريب شامل وغربة فكرية، وتكوين وعى زائف وتقديم بدائل: بدائل وعى ومعرفة وإبداع وفكر وفن. على أنها، فى الحقيقة، بدائل مزيفة وسقيمة ووهمية: فمن كتابهم النابغ؟ ومن قصاصهم النابه؟ ومن مفكرهم المكين؟ ومن مبدعهم المرموق؟.

لا أحد. عدا بعض الكتابات ـ فى أحسن الأحوال ـ التى لاتخرج عن البوح الذاتى، الذى لايبصر قوانين حركة الواقع الصحيحة، ليعبر عنها بشمول الرؤية وعمق البصيرة المدركة. وهكذا نجد أن الثقافة المعبرة عن أيديولوجية السلطة السائدة ثقافة فاشلة وزائفة، وعاجزة عن أن تغطى ـ حتى ـ سوءات هذه الأنظمة التى فقدت مصداقية حكمها لشعوبها.

الوصفى والجدلى

نصل الآن إلى قضية النقد. وأنت علم على النقد التقدمى المصرى والعربى، فهل تشرح لنا ما أسس النظر الماركسى إلى الظاهرة الأدبية؟

ـ أسس النظر الماركسى إلى الظاهرة الأدبية، هى نفسها أسس النظر الماركسى لأية ظاهرة، مع الاعتداد بالفوارق بين الظواهر المتنوعة. إن أية ظاهرة لها قوانينها الخاصة، وقوانين أية ظاهرة فى الوقت نفسه، ليست حركة ثابتة، بل هى قوانين متحركة، لأن كل ظاهرة هى متحركة. ويرجع ذلك إلى أن أية ظاهرة ليست معزولة عن إطارها الجغرافى والتاريخى، الأفقى والعمودى، كل ظاهرة لها علاقاتها المرتبطة: فلها، أولاً: كيانها الذاتى، ولها. ثانياً. على الرغم من ذاتية تكوينها ومقوماتها الداخلية، علائقها الأفقية وعلائقها العمودية. وهكذا، فإن إدراك الظاهرة ينبغى أن يتم فى هذا النحو: من حيث هى هى، ومن حيث إنها ليست غيرها، ومن حيث إنها فى علاقة مع غيرها بدون هذا النحو لايمكن. فى اعتقادى، إدراك ظاهرية الظاهرة علميا.

ولهذا فإننى اعتبر أن الماركسية هى العلم، وبالذات هى علم، المحسوس العينى، لا علم المجرد. على أن ذلك النحو من إدراك الظاهرة سوف يجعلك تكتشف المجرد فى ـ أو عبر ـ العينى، حيث إنك ترى إلى الشىء فى ذاته، وفى ماهو ليس بذاته، وفى علاقته بغيره. الظاهرة، إذن، ليست ثابتة سكونية، بل علائقية متحركة.

هذا هو فى رأيى النهج العلمى السليم لإدراك الظاهرة بعامة، ولإدراك الظاهرة الأدبية بخاصة. أن تكتشف الظاهرة بقوانين وبعناصر الظاهرة، لا أن تفرض عليها من خارج معيارا ومقياسا، لأن مثل هذا الغرض يجافى الفكر المادى الجدلى.

إن معنى مادية الفكر هو الاعتداد بقوانين الظاهرة الذاتية، لا أكثر ولا أقل، أى

الاعتـداد باستـقلال الظاهرة (النسـبى). وهو الاعتداد بـأن هناك ظاهرة مستـقلة عن وعى الإنسان ولهـا قوانينها الخـاصة، ولهذا فـإن الذين يفرضون على الـفكر مقاييس مـعينة من خارجه ـ حـتى باسم الماركسية ـ هم مثـاليون، لأن جوهر المثالية هو الـقول بأن الفكر سابق على المادة.

البـعض يرون «العلم» بشكل «وصـفى» فالعلم ـ عنـدهم ـ هو أن تصف التضـاريس الخارجية للشىء أو الظاهرة، وهذا فى الحقيقة ليس بعلم، لأنه يرى العلم فى لحظة سكونية وصفيـة، ناسيا علاقاته المتفـاعلة المتحركة. ومن هنا، فإننـى أرى أن النظرة العلمية للأدب والفن هى النظرة الجدلية، التى تنظر إلى الفن والأدب مسـتلهمة المنهج الماركسى، الذى هو ـ فى حقيقة الأمر ـ مرادف للمنهج العلمى.

النظر إلى الظاهرة فـى بُعدها الذاتى، فـى بُعدها العـلائقى، فى بعـدها التـاريخى، وبالطبع، فإن أدوات المنهج تختلف باختلاف الظواهر، فمثلما هناك ذاتيات أو خصوصيات للظواهر، فهناك ـ كذلك ـ ذاتيات وخصوصيات فى تناول هذه الظواهر معرفيا.

وبالطبع، فنحن لايمكن أن نطبق هذا المنهج العلمى بشكل حرفى على جسم إنسانى، مثلما نطبقـه ـ بالضبط على قصيدة، أو على قصـة حب. ذلك أن لكل موضوع وسائله، على الرغم من المبادئ العامة للمنهج كمنطلق. وإذا كـان لكل موضوع وسائله، فإننا بذلك ننتقل من المنهج إلى الوسائل الإجرائية لتحقيق المنهج وممارسته الملموسة. وهذا المنهج (الذى أميل إلى تسميته: المنهج الجدلى) يتـميز ـ بهذه الرؤية المتفاعلة للظواهر ـ عن المناهج الأخرى (الوصفية، أو التحليلية أو البنيوية، أو البيئية الاجـتماعية الجزئية) برؤيته للظاهرة فى ذاتيتها وحركتها الداخلية، وفى علائقـها، وفى تاريخيتها بين الظواهر. هذه هى الرؤية التى أراها صحيحة، لأنها متكاملة ومتحركة.

كنت «شكليـا»

* أنت تحدثت عن العناصر الثلاثة المتجادلة فى إدراك الظاهرة (الأدبية كمثال): إدراك الظاهرة فى ذاتها. إدراك الظاهرة فى علائقتها إدراك الظاهرة فى تاريخيتها.

هل يمكن أن ترصـد أن هناك اتجـاهات نقـدية أخذت بواحـد من هذه العناصـر دون

العنصرين الآخرين؟ فتم التركيز ـ مثلا ـ على الظاهرة فى علائقـها الاجتماعية والسياسية، على حساب كل من بُعد «ذاتها» وبُعد تاريخيتها. . أول على العكس؟

ـ لننظر نظرة تاريخية ونسبية.

فى تقـديرى أن هذه الرؤية الجـدلية قـد بدأت منذ وقت مـبكر، وإن لم تتكامل بعـد بشكل بارز. على أنه كانت هناك محاولات إرهاصية مع بذور الفكر العلمى الجنينية القادمة مع فرح أنطون وشبلى شميل فى بدايات للقرن العشرين.

وسنجـد بعض هذا المنهج فى كـثيـر من عمل طه حـسين فى الأدب وخـارج الأدب (ولعلنا نذكر الرؤية الوضـعية والموضوعـية والتاريخـية التى صدرت عنها كـتب مثل: على وبنوه، والفتنة الكبـرى (وكذلك نجد بعـضه عند العقاد (ولعـلنا نذكر كتابه المهم، شـعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، وإن شابه أن فهم البيئة عنده كان فهما ضيقا).

وإذا تابعنا الظاهرة فى تطورها، سنجد أنها كـانت تتنامى وتتطور بتطور الواقع الثقافى والاجتماعى، على الرغم من حقيقة أن هذه الرؤية الجدلية ـ على بساطتها الشديدة ـ كانت شديدة الصعوبة فى ممارستها التى ترتبط ـ بدورها ـ بتطور الواقع الثقافى والاجتماعى.

ولقد شهدت حـركة الفكر النقدى نموا ملحوظا فى مصر حـينما تم الخروج من الرؤية البلاغـية اللفظيـة الجزئية والموضـعية إلى الرؤية الأفـسح والأرحب (مدرسـة الديوان، وما اتسمت به بعض كتابات العقاد من حس اجتماعى وإن كان محدودا، لكنه يرتبط فى الوقت نفسه بحس بلاغى موظف).

فى مرحلة الخمسينيات، التى ازدهر فيـها الأخذ بالجانب الأيديولوجى الذى يشير إليه سؤالك، سنجـد كثيرا من المحاولات شـبه المتكاملة، التى نرى الرؤية الموضعـية مع الرؤية الموضوعية مع الرؤية التاريخية، على أن هذه المحاولات قد غلب عليها ـ فى بعض الأحيان ـ جانب دون جانب.

وكان الجانب الغـالب هو الجانب الاجتماعى، بحـيث إنه كان من النادر أن تجد تغلب الجانب الوصفى، على الرغم من أننى اتهمت مرة بأننى «شكلى».

صدرت آنذاك، مجموعة قـصصية لكوكبة متنوعة من القصاصـين، كتب لها الدكتور طه حسين مقدمتها . وكتبت أنا تعليقا على الكتاب والمقدمة، نوّهت فيه إلى ضرورة الانتباه

إلى الصياغات الفنية للقصص، فاتهمنى البعض بأننى شكلى! وكشفتُ عن أن الأدباء التقدميين هم الذين يحسنون الصياغة الفنية أكثر من الأدباء غير التقدميين. وسبب ذلك أن الأديب التقدمى هو الذى يتعمق علاقته بالواقع، ويدرك قوانين واقعه مما ينعكس على إبداعه لينتج فنا جيد الصياغة الفنية. طبعا من المحتمل أن ينعكس ذلك فى صورة خطابية مباشرة، لكن الفنان الحق هو الذى ينعكس عنده هذا الإدراك بصورة تعمق الرؤية والصياغة الفنية معا. ويحضرنى، فى هذا السياق، مثال توماس مان، الذى قال: أنا أدركت العالم من خلال أدبى.

أردت أن أقول إن المدرسة الجدلية فى الأدب أبعد ما تكون عن الاتهام بالوصفية البحتة. ربما تميل إلى الجانب الاجتماعى عن الجانب الوصفى الداخلى، وإلى البعد الوطنى ـ القيمى ـ الأيديولوجى لكن ليس معنى هذا الميل أن نقدها كما قال د. مندور ذات يوم ـ «نقد أيديولوجى». فأنا أرى أن كل نقد، على أية حال فيه جانب أيديولوجى.

النقد كان معركة سياسية

* هل تعطينا شيئا من التفصيل عن الظروف والمناخات (ثقافيا/ سياسيا) التى ساعدت على نمو اتجاهات تغليب الجانب الاجتماعى/ السياسى على النقد الأدبى فى ذلك الحين؟

ـ الواقع أن الخمسينيات، كانت مرحلة من مراحل تطور النقد المنهجى. والوصول إلى درجة مرضية من النقد المنهجى العلمى غدت كما كنت أقول، مسألة سهلة، إنها طريق تطور طويل. على أن سيادة أو غلبة هذا الجانب الاجتماعى كانت ترجع ـ فى رأيى ـ إلى أمرين كبيرين بينها تفاصيل كثيرة.

الأمر الأول: هو أن عالم الخمسينيات والستينيات ـ ومصر بالذات ـ كان عالما يغلى بالقضايا الاجتماعية والسياسية المتفجرة مما كان يسبب طغيانا لهذه الجوانب على معالجة مسائل الفنون والأدب.

الأمر الثانى: هو أن أدوات اكتشاف الأبنية الداخلية فى الأدب لم تكن قد تطورت بعد تطورها الملحوظ الراهن.

وعلى الرغم من هذين الأمرين فإننى أذكر أننى كتبت فى السيتينيات مجموعة مقالات حول البنيوية كمنهج نقدى، انتقدتُ ما فيها من وجهة وصفية، لكننى حمدتُ لها ما تقدمه

من أدوات الفحص الوصفى، داعيا إلى الاستفـادة من هذه الأدوات، كمنجز كبير، شريطة ألا نتوقف عندها ونستـغرق. كما أذكر أننى حـاولت فى مقدمة كتـابى «المعمار الفنى عند نجيب محـفوظ» أن أقدم كيـفيات درس الصورة الأدبيـة، وكيفيات تحـديد وفحص الشكل والصياغات.

وأذكر أننا اسـتخدمنا فى كتـاب «فى الثقافة المصـرية» ـ عبدالعظيم أنيس وأنا ـ تعـبير «الصيـاغة» وعرفناها باعتـبارها «البنية الداخليـة فى العمل الفنى كعمليـة متحركـة» وبهذا فهمناها على أساس كـونها بنية ولكنها ليست بنية وصـفية ثابتة، بل بنية تاريخية مـتحركة لبناء العمل الفنى كله لتحويله من «موضوع» إلى «مضمون». كنا نقول ذلك، بصورة عامة لكن الأدوات الإجرائية لتحديد وكشف دقيقين للعمل الأدبى لم تكن ـ آنذاك ـ متوافرة.

ومن الناحية المقابلة فالحقيقة أن الهموم السياسية والاقتصادية والاجتماعية كانت تطغى علينا ـ أو تكاد ـ فى كـثيـر من الحالات، بل أننى أعـترف بأن مـعركـتنا فى ١٩٥٤ مع طه حسين والعقاد كانت ـ على الرغم من وجهها النقدى ـ ذات وجه سياسى فقد كانت المعركة حول الديمقراطية فى ذلك الوقت محتدمة.

الخلاصـة أنه كان هناك وعى بأهميـة الجوانب الفنية فى العمـلية الأدبية فتـحدثنا عن العلاقة بين الشكل والمضمون (وليس : اللفظ والمعنى كمـا كان شائعا) لكن إكتشاف أسرار هذه العلاقة بصورة كاملة لم يكن قد تم وفى اعتقادى أنه لم يتم بعد تماما.

مدرسة الشكلانيين الروس نفسها تؤكد على أنها تهتم بدرس جانب واحد من جوانب الظاهرة الأدبية، ولكنها لاتسـتطيع أن تغفل الجوانب الاجتماعيـة.، الكثيرون يأخذون من هذا النظر شـقه الأول وينسون ـ أو يغـفلون عمـداً ـ شقه الثـانى. وجاء بعد الشـكلانيين الروس نقاد يحاولون أن يوازنوا بين المسألتين بالنظر إلى الجـانب الاجتماعى، مثل باختين، الذى يقدم جـهوداً ملحوظة فى هذا الاتجاه. لكننى مـازلت أزعم أن اكتشاف أسـرار البنية الداخلية للعـمل الفنى ـ اكتشـافا متكامـلا بكل عناصرها (فى ارتباطهـا بذاتها، وبواقعـها المحيط، وبتاريخها: تاريخ المجتمع وتاريخ الظاهرة نفسها معا) لم يزل أمامه شوط طويل.

وإذا كان هناك ـ فى بعض الفـترات ـ جنوح إلى الجانب الاجـتماعى فـهو راجع إلى العجز عن الاكتـشاف الكامل للقوانين الداخلية والوسائل الإجرائية من ناحـية وإلى احتدام

الحركة الوطنيـة والفكرية والسياسية من ناحـية ثانية. وخصوصاً كـما نعلم أن النقد الأدبى كـان الميدان الذى تجـرى فيـه معظـم المعارك الفكرية، فلم تـكن قد تبلورت بعـد المدارس الفلسفية أو الفكرية أو السياسية أو الاجتـماعية ولهذا فقد كانت كل هذه المعارك تدور فى ـ ومن خلال ـ مـعركة النقـد الأدبى والتصورات النـقدية حول دور الفن وعـلاقته بالمجـتمع والحياة الاجتماعية والناس وقضايا الوطن.

لابد إذن، أن ننظر إلى هذه الاتجاهات فى سياقها وظروفها ونسبيتها لنستطيع أن نقيمها تقييما سليما.

الصدفة والضرورة فى النقد الأدبى

* أستاذ محـمود إذا كنتَ لم تغفل «بنية» الظاهرة الفنية فى عـملك النقدى حتى إنك اتهمت «بالشكلية» ذات يوم. فمن أين أتى الاعتقاد بأنك كنت على رأس ذلك الاتجاه الذى يسمى ـ مع الاعتذار لتبسيط وتعميم التسمية ـ بالنقد الأيديولوجى أو الاجتماعى؟

من أين تكوّن هذا التصور لدى الكثيرين من الشبـاب خاصة: بما دفع ببعضهم مثلى ـ إلى أن ينسبـوا إليك ما لم تقل؟ ألا تظن أنك ـ مهـما يكن من أمر ـ مـشارك فى مسئـولية تكوّن هذا التصور، على الأقل بسـبب ندرة معالجاتك النقدية المكتـوبة فى الآونة الأخيرة، حتى يكون تصورنا ـ نحن الشباب على الأقل ـ سليما لا تشوبه شائعات أو يعتريه افتراء؟

ـ الكثيرون لايعرفون أنى بدئت النقد «بالشكل». كنتُ قد أنجزتُ رسالتى عن المصادفة فى الطبيعيـات والفيزياء وكنت أمضى نحو إعداد الرسالة الـثانية عن «الضرورة» فى العلوم الإنسـانية «علم الاجـتمـاع وعلم التاريـخ وعلم الجمـال، وربما الاقتـصاد». ولم أسـتطع استكمال الرسالة لأنى فصلت من الجـامعة، كنتُ أبحث فكرة «الشكل» فى العلم الطبيعى والاجتـماع، لأصل إلـى القانون الذى يشكل الضـرورة ويحددّ العـلاقات بين عناصـر أية ظاهرة، ومنها بالطبع «الظاهرة الجمالية».

وأذكر أننى أيامها كتـبت مقالاً عن إمكانية استخدام «الدالة القضـائية الرياضية» ـ التى تجمع بين الثابت والمـتغير الرياضيـين ـ على الشكل الشعرى. كان سؤالـى الكبير هو: هل نستطيع أن ندرس الشكل الشعرى و القـيمة الشعرية مطبقين الدالة القضـائية (قوسان ثابتان

بينهما متغيرات)؟ وكنتُ أبحث: ما الشكل؟ شكل ماذا؟ ولماذا؟ هل هو تشكيل للإطار الخارجى أو للعناصر الداخلية؟

تشكيل لماذا؟ وبماذا، ولأى هدف. هل هو بدء تشكيل لشىء أو شىء يستهدف هدفا فيتشكل على هذا النحو أو ذلك؟ ولقد كانت هذه الأسئلة هى همّى الأساسى فى ذلك الحين، وتبدت فيما كتبتُ حينها من كتب ودراسات، حين كان المنهج هو: اكتشاف الصياغات الداخلية التى «تبنين» العمل الفنى.

تسألنى، إذن، لماذا اتُهمتُ بإهمال التشكيل الفنى وبالاهتمام بالمضمون السياسى والاجتماعى. فى تصورى، ذلك راجع إلى أمرين:

الأول: هو المقدمات الكثيرة التى كتبتُها للقصص والدواوين الشعرية العديدة.

والثانى: هو طبيعة المعركة السياسية الفكرية واشتعالها فى ذلك الحين.

والمقدمة عادة ما تكون ـ بحكم طبيعتها ـ عملا سريعا يقتصر على تحية الكاتب أو التعريف به وبقضاياه التى يثيرها، وعلى الإشارة إلى الظرف الوطنى أو السياسى الذى يصدر فيه العمل المقدم. (مثل مقدمة ديوان حسن فتح الباب عن بورسعيد حيث تحدثت بالطبع عن معركة بورسعيد، وديوان الفيتورى حيث تحدثت عن حدة الأبيض والأسود فى شعره وعن ضرورة تجاوزها إلى أفق إنسانى أرحب وهكذا).

ومع ذلك وفى قلب وهج هذه المعارك السياسية، كتبتُ فى «الأدب» مقالاً موجوداً ضمن دراسات كتاب «فى الثقافة المصرية» عن الخصائص الموضوعية والخصائص «الشكلية» للشعر، موضحا أن «الفن الجديد ليس تعبيرا بالتفعلية، وإنما هو تعبير بالصور البنائية».

ورفضت أن أكتبَ مقدمة لديوان «أغانى الزاحفين» لأننى لم أستطع التعامل مع ما به من مباشرةوخطابية، وعلى الرغم من أن محمد سيدأحمد كتب هذه المقدمة، فإننى الذى اُتهمت، لأننى كنت الكاتب الذى ارتبط اسمه بتقديم الأدب الجديد. لقد كنتُ، إذن واعياً بماهية الفن «الفنية» على عكس ما يقال. فقد كنت قادمأمن منطقة مختلفه فكرياً لكن اللحظة التاريخية هى الأخرى كانت تختلف.

كنتُ، كما قلُت، منتهيا من رسالتى عن «المصادفة» خارجا من المدرسة الميتافيزيقية (وهى معادية للماركسية). ومن خلال بحثى قبل الانتهاء من الرسالة كنت أتغير فكريا،

وبدلا من تقديم رسالة تؤسس الفيزياء الحديثة على المصادفة الذاتية، قدمت رسالة عن «المصادفة الموضوعية». غيّرنى فلاديمير إيليتش لينين بكتابه «المادية والنقد التجريبى» ودخلتُ فى العمل الفكرى والسياسى. فى هذا الإطار كنتُ أتحول تُحولاً كبيراً: فمثلما خرجتُ من الفكر المثالى إلى الفكر المادى. خرجت ـ كذلك ـ من«الشكلية» إلى «الجدلية».

الشكل يقول المضمون

فى ذلك الوقت، كان العمل السياسى مندمجا ـ عندى ـ مع العمل الفكرى، فكان من الوارد أن يكون هناك بروز للعمل السياسى والرؤية الأيديولوجية. على أننى، مع كل ذلك، أقرر أن المدرسة التى كانت مدرسة ماركسية صريحة فى النقد الأدبى، آنذاك، كانت هى الأقرب إلى رؤية الفن كفن من مدرسة ثانية قريبة إلى الرؤية الاجتماعية ولكن بشكل غير معمق، وغير مبينٍ لعناصرالعملية البنيوية أو التكوين الداخلى إلا بشكل مهوش سريع.

إن أقطاب هذه المدرسة الأخرى (من أمثال الدكتور عبدالقادر القط ورجاءالنقاش والدكتور عزالدين إسماعيل ويحيى حقى وغيرهم) لم يتناولوا الدلالات الداخلية للعمل الأدبى إلا تناولا لغوياً عاما وفضفاضاً ولم يتعرض لهم أحد باللوم، ونالت المدرسة الماركسية كل اللوم، مع أنها كانت فى تقديرى ـ وعلى الرغم مما ما سقناه من تحفظات صحيحة ـ الأقرب إلى تناول الظواهر الداخلية للعمل الإبداعى، على قلة الأدوات والأساليب الإجرائية المساعدة.

بعد ذلك أود أن أضيف مسألة مهمة فى تفسير ذلك الجنوح إلى الجانب الاجتماعى.، وهى أنه فى تلك الأثناء كانت المعركة محتمدة بيننا وبين الاتجاه النقدى الأكاديمى والوصفى، وربما كان احتدام هذه المعركة يجعلنا نصل إلى الطرف الآخر المقابل لطرفهم. بل إننى، فوق ذلك، أذكر بأنه كانت هناك معركة سياسية وأيديولوجية ضدنا، من قبل كتاب كنا نراهم رجعيين، راحو يروجون أننا دعاة «الأدب الأسود» ودعاة «الإرهاب فى الأدب» ويتجاهلون الجوانب الأخرى التى نهتم بها فى درس العملية الأدبية، لكى يستمروا فى هجومهم المضاد.

هكذا، كانت معركة النقد معركة أيديولوجية، أكثر منها معركة نقدية، ومن هنا أكرر القول بضرورة النظر إلى هذه المدرسة المتهمة فى إطارها: لماذا قيل ما قيل، وفى أية

ظروف؟ إن هذه المدرسة، مع ذلك، هى التى خدمت الدراسة الأدبية النقـدية الجمالية أكثر مما خدمتها المدارس الأخرى.

فإذا تأملنا، سنجد أن من كانوا يكتـبون الدراسات التى تحلل الجانب الفنى، آنذاك هم أبناء هذه المدرسة المضمونية. فى كتاب «المعمـار الفنى عند نجيب محفوظ» مثلاً، ربما كانت محاولتى لدراسة ظواهره الفنية محاولة غيرمسبوقة، كان منطلق الكتاب هو البدء من الشكل للوصول إلى المضمون، لأن الشكل يقول. كان هذا هو مجمل الموقف.

لكن ما حدث هو أن مسئـولية كل ما كان يقال من قبل الاتجاهات الاجتـماعية، كان ينسب إلىّ كل من كـان يدافع، بالحق أو بالبـاطل عن الأدب والشـعـر الجديدين، كـانت تنصرف تهمتُه إلىّ، حتى الدفاع عن الاتجاهات الزاعقة التى أرفضها. ذلك أننى فى حقيقة الأمر، لم أكن أقوم بدور نقدى فقط، بل كنتُ وجها سياسيا كذلك.

على أننى ـ فى نهاية المطاف ـ لا أنكر أننـى كنت أغالى ـ فى بعض الأحيان ـ نتـيجة لظروف معينة فى إبراز الجانب الاجتماعى أو السياسى أو الوطنى.

* * *

زاد من حرجى، خلال تلك الأثناء، أن مـحمود أمين العالم حينمـا عاد إلى بلده بعد ما يزيد على عشر سنوات، عاد بتحولاتٍ فكريةٍ ونقديةٍ باهرة:

(أ)

أوّل هذه التـحولات أنه كفَّ تقـريباً عن كتـابة الشِّعـر أو يكاد. والمعروف أن الـعالم مارس كتابة الشعر زمناً من حياته، حتى إنه أصدر ديوانين معروفين: الأول هو «كتابة على جدران زنزانة»، والثانى هو «أغنية الإنسان».

وواضحٌ أن العالم قد أدرك أنه فى هذا الشعر ـ الذى يسير فيه على منوال حركة الشعر الحر احتذاءً ـ لن يضيف جديداً ملحوظاً ولن يبتكر طريقاً منفرداً، وإنما سيظل يكرّر أساليبَ الشعـر الحرّ المعتادة. لقـد أبى أن يستمـرَّ من دون أن يجدد أو يبتكر، وهو المجـدِّدُ المبتكرُ المتحركُ المتـقلّقُ فى الفكر والسياسـة والحياة، فاتخذ قـراره بالتركيز فى الفكر والـنقد حتى يراكم إضافاته الكبيرة.

وقد اعترف العالم فى حوارنا معه (د. أمينة رشيدوفريدة النقاش وأنا) بمجلة «أدب ونقد» ـ بمناسبة عيد ميلاده السبعين (١٩٩٢) ـ أنه ممزقٌ بين ثلاثة أشياء: الشعر، والفلسفة، والعمل السياسى: بدأتُ شاعراً، وتوقع منى الكثيرون أن أكون الشاعر. صلاح عبدالصبور كان يتمنى أن أستمرَّ كنتُ أعيش شعراً، وآكل شعراً، وأشرب شعراً، وأفكر وأحبّ شعراً، ومازال الشعر فى حياتى. وكثيراً ما رغبتُ أن أكون شاعراً فحسب، وفى بعض الأحيان أجد فى الفكر كلَّ شىء، لذا مات الشعر عندى، وآخر ما كتبت كان فى السبعينيات.

وأذكر فى هذا الصدد أننا أثناء إعدادنا ذلك الملفّ عن العالم بمناسبة بلوغه السبعين أنه أعطانى ـ ضمن مواد الملف ـ قصيدتين شعريتين له لكى نضعهما فى الملف وبلغ من رقته وتواضعه أن طلب منى أن أنظر فيهما بنفسى، وأن أرى فيهما رأياً، مفوضاً الأمر لىّ فى نشرهما أو نشر إحداهما أو رفض الاثنين معا (قال لى بالحرف: أنت الشاعر، فاختر منهما ما تشاء أو اصرف النظر عنهما كلتاهما إذا كانتا فى رأيك غير صالحتين، وافعلْ هذا من دون حرج». وقد نشرنا بالفعل إحدى القصيدتين، وها هو ذا نصُّها:

قصيدة لم تكتب بعد

أنطلقُ وحيداً فى عربة رمسيس
أخوضُ بحار المطر المتكدّس فى الطرقات المتسخة
عذراً يا بتتاءور
لن تُلهم عنى ملحمة بطولة
فأنا لا أتحرك فى التاريخ
ليس أمامى بلدٌ أغزوه، أحرّره
أو حتى أتجول فيه بعينْى سائح
سرقوا منى كلَّ الطرقاتِ إلى قادش
ليس ورائى أسرى
إلا أطفالى، أطفالك ياتانيس
لايجرى حولى نمر أو أسدٌ أو أتباع

لكنى ألمح خلفى جندياً يقرأ رقم العربة
ماذا؟ هل جاوزتُ الحدَّ المرسوم؟
إنى أتحرك حتى اليوم بحسب الثالوث المتلّون
أتباطأ، أتسمّر، أتحرك
وفق مشيئة جند يملك أسرار الحركة واللون
ماذا أغضبه منّى؟
هل أدرك ما أحتفلُ به اليوم؟
حتى أسرار الحركة فى نفسى يعرفها هذا الجندىّ
فليعرفْ أولا يعرف
بل فليعرفْ كلُّ جنود العالم
ممن يقفون بأكداس الأسلحة العصرية
عند نواصى منطلقات الإنسان
إنى أحتفلُ اليومَ بميلادِ شتاء
شىء ما أحتفلُ بميلاده
فى عالم لم أعرفْ فيه
معنى أن يولدَ شىء فى تانيس
إلا أحزانَ التعساءِ المقهورين
عذراً يا بنتاءور
ياشاعرى المقهور
شىء ما أحتفل به يتجاوز جدر الألفةِ والقهر
يتحرك فى نفسى عبرَ الثالوث المرسوم
المتلوّن عند نواصى منطلقاتِ الإنسان.

***

عذراً يابنتاءور
إنى أحتفل بميلادِ شتاءٍ يبرقُ يرعدُ يمطرُ فى ذاتى
أحتفل بحلمٍ أخضرَ يترعرَع فى خطواتى

أحلم، أعرف أنى أحلم فى كلماتى
لكنى أعرف، أعرف ياتانيس
أنى لن أبصرَ وجهى، وجَهكِ أبداً
إلا فى قادش
هذا وعدٌ يابنتاءور وعهدُ
لانتسج منه قصيدة
حتى لاتمحوها أمطارُ الأحلام
فقصيدتُنا قادش
وقصيدتنا لم تولدْ بعدْ

(نوفمبر ١٩٧٢)

(ب)

ثانى هذه التحولات تحولٌ فكرى، ويتجسّد فى محاولة توسيع الإطار الثابت الجامد للماركسية ذلك الإطار الذى كان سائداً عند معظم المفكرين الماركسّيين فى الخمسينيات والستينيات، والذى كان العالِمُ نفسه يُحسب واحداً من المسهمين فى إنشائه ووجوده.

ففضلاً عن روحه الحيوية وعقله المتحرك من الأصل، فإن الرجل قد احتكَ فى فرنسا بالتيارات الفكرية والفلسفية الجديدة المتلاطمة. وقد أسهم ذلك فى مراجعة العديد من الحتميّات التى لم تكن تهتز والفرضيات التى لم يكن يأتيها الباطلُ.

ولاعجبَ، فقد كانت فرنسا فى ذلك الحين من السبعينيات والثمانينيات تضطرم بفكر مابعد الماركسية من نظريات البنيوية والتفكيكية والألسنية وغيرها من نظراتٍ وأنساقٍ ورؤى.

وليس معنى ذلك أن الرجل قد تركَ أوهجَر منطلقاته الأولى الأساسية، فقد أوضح فى المقدمة الجديدة لكتاب «فى الثقافة المصرية» اعتراضه على تسمية منهجه السابق بمجرد المنهج الاجتماعى، مشيراً إلى «أننا نختلف مع من يسّمى هذه الرؤية النقدية بالرؤية الاجتماعية، لأنها ليست مقصورة على الجانب الاجتماعى للعمل الأدبى وحدَه، وإنما هى تشمل مجملَ بنيته التعبيرية الجماليّة فى سياقها التاريخى، الأدبى والاجتماعى، وفاعليتها الموضوعية».

وقد جعل ذلك العالمَ يؤكد على أن النقدَ ـ مهما تحرّيتَ فيه الموضوعية ـ سيظل ذا طابع أيديولوجى وذاتى، ذلك أنه «لايمكن أن يكونَ علميّا خالصاً، بل سيبقى دائما فى النهاية على الرغم من أدواته ومعاييره الموضوعية، نابعاً من الاختيار الأيديولوجى للناقد».

ولعل هذه الآفاق الرحبة الجديدة التى سار منها العالمُ فى السنوات الأخيرة، هى ما عبّر عنه فى أحد كتبه الحديثة «الفكر العربى بين الخصوصية والكونية» (١٩٩٦) بقوله الصريح «تحت عنوان دال هو «الماركسية وسريربروكست»:

«هل لا تزال الماركسية كما قال بها ماركس هى نفسها لم تتغير، وعلينا أن نرفع أعلامه وأعلامها؟». ويجيب العالم: إن الماركسية لاتزال ـ فى تقديرى ـ تحمل من المصادرات النظرية والتوجهات المنهجية ما يجعلها مرجعيّة أساسيةً من مرجعيات الفكر الاشتراكى والنضال الإشتراكى». على أن الرجل يضيف بأمانةٍ بالغة.

«لاشك أن الماركسّية فى عصرنا الراهن لابدّ أن تجدّدَ مصادرها التى تستند إليها فى تجددَها الفكرى والنضالى، فلاشك أنها سوف تستند فى مرجعيتها إلى الماركسية وإلى ما استندت إليه الماركسية من مرجعيات علميةٍ وفكريةٍ وموضعيّة، ولكنها ينبغى أن تضيفَ إلى ذلك ما استجدّ منذ ذلك التاريخ وحتى اليوم من تطورات علمية وتكنولوجية، وبخاصة ما يتحقق اليوم من ثورةٍ كاملةٍ فى مجالىْ علوم الأتصال والمعلوماتية فضلاً عن الخبرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية السلبية والإيجابية، وخاصة خبرة انهيار النموذج السوفيتى والمنظومة الاشتراكية وانهيار حركات التحرّر الوطنى واحتدام الصراعات العرقية والقومية والدينية فى العالم، والأزمات التى يعانيها اليوم النظام العالمى، ومحاولات الهيمنة على العالم، إلى جانب بروز حركات اجتماعية جديدة فى العالم كحركات السلام والدفاع عن البيئة والجماعات المدنية والأهلية والمنظمات الدولية».

(ج)

ثالث هذه التحولات هو تحوّلٌ نقدىٌّ، وهو مترتبٌ على التحول السابق الفكرى، حيث إن ذلك الاتساع الجرئ فى الرؤية الفلسفية والفكرية قد شمل بدوره طريقة النظر النقدية، تلك الطريقة التى تبلورتْ فى الاهتمام بالأساليب والأشكال الفنية التى يعبّر بها

الفنانُ عن مضـمونه أو موقفه الـفكرى والإنسانى، مع عدم الاقتـصار على العناية بالموقف الفكرى لدى الفنان وحده، كما كان الأمر من قبل.

وقد تجلّى هذا الاتساعُ المرنُ فى مقـدمة العالم للطبعه الثالثة من كـتابه المشترك مع د. عبدالعظيم أنيس «فى الثقافة المصرية» بمناسبة أربعة وثلاثين عاماً على صدوره، حيث عبَرتْ شجاعةُ القلب ونزاهة العقل عن نفسها فى نصاعة نادرة، حينما نقدَ المفكرُ نفسَه نقداً ذاتياً، موضـحاً التطورات المهمـة التى طرأتْ على فكره وعلى منهـجه النقدى: إذا زادَ الاهتـمام بجمـاليات العمل الفنى، وعـدم اعتبار هذه الجـماليات مـجردَ شكل خارجى، ثم اعتـماد المدارس النقدية الحديثـة التى نشأتْ مؤخراً مثل البنيوية والألسنيـة والسيميوطيقـيه وغيرها، مشيراً إلى أن المرحلة التى كُتـبتْ فيها مقالاتُ (فى الثقافـة المصرية) كانت خالية من بروز الأدوات النقدية الحديثة ومدارسها التحليلية الدقيقة، مما جعل أدوات الناقد المصرى والعربى ـ آنذاك ـ ضعيفة فقيرة.

فى هذه المهـمة يؤكد العـالم: «أننا مازلنا نرى أن الجـوهر الفكرَّى والمعرفَّى لـلكتاب لايزال صحيـحاً من الناحية النظرية العـامة الخالصة. فمـا تغيرتْ وجهةُ نـظرنا فى العلاقة العضوية البنيوية الديناميكية بين الصياغة والمضـمون، بين القيمة الإبداعية الجمالية والدلالة المعرفية والموقفية».

ويضيف الرجل: إلا أننا نقرُّ أننا فى الكثير من تطبـيقاتنا النقدية كانت العناية بالدلالة الاجتماعية والوطنية للعمل الأدبى تغلبُ على العناية بالقـيمة الجمالية. ولن نفسّر هذا فقط ـ أو بالأحـرى نبـررّه ـ بأن هذا حـدثَ فى لحظاتٍ كانـت تحتـدم فـيهـا المعـاركُ الوطنيـة والاجتـماعية، وإن كـان هذا صحيحـاً فى بعض الأحيان، وإنما نفسّـره فى الحقيقـة بعدم امتلاكنا للوسائل والآليـات الإجرائية لتحديد وكشف العلاقة بين الصـياغة والمضمون، بين القيمة الجمالية والدلالة العامة، كشفاً موضوعياً دقيقاً.

ولعل أثمن ما تعلمّناه طوال هذه السنوات هو محاولة الخروج من الأحكام العامة سواءً فيما يتعلقَ بالدلالة المضمونية أم القيمـة الجمالية، إلى تحديد آليات هذه الدلالة وهذه القيمة على نحو أكثر دقة.

وفضلاً عن ذلك فقد تعلمّنا حاجة الناقد إلى أن يتعامل مع العمل الأدبى برحابة صدرٍ

أكبر وبعمقٍ أكبر مما اسعفتنا به ترسانتنا النقدية في تلك السنوات، في أيام الشباب، وفي ظروف المد الوطني الديمقراطي. هكذا تكلّم الرجلُ.

والحقّ أن هذا هو ما حدث في دراسات العالم النقدية في العقد الأخير كله.

(د)

رابع هذه التحولات، هو الاهتمامُ الجادُ الذي أبداه العالم تجاه الكتابة الجديدة ـ شعراً وقصةً ونصوصاً ـ وخصوصاً الشعر وكان دائماً حينما يسمعنا ـ بخاصة حسن طلب وأنا ـ يقول إنني أمام ثورةٍ كاملة، في اللغة وفي المجازات، وفي الموسيقى وفي الموضوعات، بل وفي الواقع نفسه.

وهنا، فإن العالم لم يقف عند حدود جغرافية تجربة الشعر الحرّ التي أسهم في تصعيدها وإظهارها، كما فعل نقادٌ كبارٌ أخرون من أقرانه، حين ظلوا مربوطينَ إلى حدود ما عرفوه وسوّغوه واستساغوه من تجديد الشعر الحر.

ولقد تجلّتْ سعتُه هذه مؤخراً في مبادراته بالكتابة والحديث عن شعراء وقصّاصين وأدباء جدد من الأجيال الجديدة والشابة ولعلي أذكر له ـ على سبيل المثال ـ مشاركته المهمة في ندوات حول شعر محمد عفيفي مطر وحسن طلب، ثم كتابته دراسات نقدية ضافية حول شعر حسن طلب ورفعت سلام وأحمد الشهاوي ونورا أمين وشعري.

ولعل مقالته «محمد عفيفي مطر طليقاً» (أدب ونقد سبتمبر ١٩٩٥) تدلَ دلالةً أكيدةً في هذا الصدد وإذ يقول العالم: «لاشك أن الغموض صفة أساسية من صفات الشعر والفنّ عامةً، لأن للأدب وللفن لغتهما الخاصة المختلفة عن لغة الحياة والواقع. ولكن تختلف مستوياتُ الغموض ووجوهه وضرورته ووظيفته». ويتساءل العالم: «ماسرّ هذا التذوق المبدئي لشعر عفيفي مطر على الرغم من استغلاقه علينا؟» ويجيب برصده ملامحَ ما يسميه المرحلة الثانية في شعر مطر:

١ـ سيادة التدوير الكامل في بنية القصيدة.

٢ـ كثافة التعبير بالجُمل الاسمية والتخفف من حروف الوصل.

٣ـ انعدام التتابع المنطقي الشكلي في بنية الصور وفي الانتقال بين بعضها البعض.

٤ـ سيادة التعبير بالمفارقات والتناقضات والغرائبيات والتراكيب المجازية المستحدثه.

٥ـ التداخل الحميم بين العناصر المادية والمعنوية والنباتية والحيوانية والإنسانية والكونية عامة.

٦ ـ التشكيل القصصى أو الحكائى لبنية أغلب القصائد.

٧ـ سيادة المفردات ذات النسيج اللغوى الرصين الرفيع.

ويؤكد العـالِم أن هذا التعانق بين البنية الـتعبيـرية الرصينة التى ترفّ بالعتاقـة والمهابة والأصالة، وارتباطها بانطلاقٍ تجاوزىٍّ مستقـبلى، مع التدفق الإيقاعى السريع الجاد، وسيادة المناخ الكونى شـبه السحـرى، كل هذا فى تشابكه هو مـا يحقق التذوق الفنّـى المبدئى بل الانبهار بالقصيدة المطرية.

ومع ذلك، فإن محمـود أمين العالم ـ المفكّر الصلب ـ لايتخلى عن مواقـفه بسهولة، فهو ينهى مـقالته بسؤال «قد يغـضب بعضَ أصحاب الحداثة» ـ كمـا يقول السؤال هو: إذا كان شـعرُ مطر فى المرحلة الأولى كـان مشـحونا برؤية نقـدية لمناخات وتطلعـات ومواجع مرحلة الستـينيات ـ سواء قبل هزيمـة ٦٧ أم مابعدها ـ وكانت المرحلة الثـانية ـ التى رصد بعض مـلامحـهـا تواً ـ من شعـره تعبـيـراً عن موقف تأمـلى نقدى لمرحلة السـبـعينيـات والثمانينات، فـهل نتوقع مرحلة جديدةً فى شعر مطر تتـواكب فنياً مع هذه المرحلة الجديدة التى نعيشها؟ مرحلة التردى والمحنة والتبعية المعمقة الشاملة، والتى لم يكن مطر فيها شاهد عصرٍ كمثقف مبدعٍ فحسب، بل كان كذلك هو نفسه (وجسديا) أحد ضحاياها المباشرين؟

والسؤال بالطبع ليس بريئاً كلَّ البراءة، بل يحمل فى طيّاته: تحبيذاً للمرحلة الأولى من شعر مطر، ومؤاخذةَ ضمنيةَ للمرحلة الثانيـة التأملية عنده. ثم مطالبة للشاعر بأن يحتوى شعرُه الجديدُ على أمور بعينها يراها الناقد ضرورية حتى ينهض الشعرُ بدوره المرتقب.

* * *

ربما صار مـن الضرورى، الآن، أن أوضح أمراً أراه لأزمـاً فى هذا السيـاق الذى نحن بصدده: ذلك أنه فى تلك السنوات الأخيـرة، لنقل السنوات العشرة الأخيرة.، وخـاصة بعد عودتى من حصار بيروت، ثم عملى فى «أدب ونقد» (١٩٨٧) بجوار الناقدة والزميلة الكبيرة

فريدة النقاش، المشابهة لمحمود أمين العالم فى كثير من و جوه الشبه، فيما يتصل بالمسار والتحولات، أقول: فى تلك السنوات كنتُ أنا أيضاً ـ من جانبى ـ أجد نفسى متخفّفاً يوماً بعد يوم من غلو الاهتمام الجارف بالشكل والتشكيل وحدهما، وأحاول أن اقترح لنفسى ولزملائى من الشعراء الذين يسمّونهم «جيل السبيعينات» صيغة جديدة رحبةً مؤدّاها:

ليس المضمونُ فى ذاته شيئاً شائناً ولابدّ لنا أن نجد أرضاً مشتركة نقدّم بها رؤانا الجمالية والتشكيلية واللغوية الجديدة (التى لاشعر من دونها) من غير أن نبلغ الإبهام المطبق أو نغرق فى التفذلك الشكلى العقيم، أو ننعزل كلَّ العزلة عن فهم الناس لنا وعن قضايا مجتمعنا الساخنة.

ولقد تفاعل العالمُ مع فكر الحداثة وما بعدها تفاعلاً ناضجاً، راشداً ورشيداً، وقدّم فيها رؤىً ثمينةً ضابطةً لإيقاع الفوضى الإبداعية (الفكرية والأدبية) التى نعيشها.

فى هذا الصدد، أوضح لنا أنه «على الرغم من الاختلافات المتنوعة والمتناقضة لمفهوم الحداثة، فهناك ما يمكن استخلاصه منها جميعاً فى ضوء تعاملنا المعاصر مع هذا المفهوم، أى أن هناك ما يمكن اعتباره قاسماً مشتركاً تماماً، على الرغم من هذه الاختلافات.

هذا القاسم المشترك هو فى تقديرى ـ يقول العالم ـ مبدأ التغيير التجديدى التطويرىّ التجاوزى للواقع الإنسانى والاجتماعى سواء كان هذا التغير تغييراً للعالم على حد تعبير ماركس، أم كان تغييراً للحياة على حد تعبير رامبو، وسواء كان تعبيراً جذرياً عميقاً أم تغييراً جزئياً، أو تغييراً نسبياً أم تغييراً مظهرياً برانيا وسواء كان هذا التغيير فى مجال بنية المفاهيم الفكرية والعلمية أم بنية القيم الروحية و الأخلاقية أم بنية الأذواق والرؤى الجمالية. وسواء كان تغييراً يستند إلى معرفة عقلانية موضوعية تاريخانية أم إلى إرادة القوة الاستعلائية أم إلى الأدواتية التكنولوجية النفعية.

ولهذا يتداخل ويتفاعل بالضرورة مفهوم الحداثة مع مفهوم التحديث بمستويات مختلفة، على أنهما يتداخلان دون أن يعنى هذا بالضرورة تلازمهما تلأزماً حتمياً فيشرط وجودُ أحدهما وجود الآخر.

إن مفهوم الحداثة يغلب على دلالته التغيير الفكرى والعلمى والجمالى والقيمى عامة، على حين أن مفهوم التحديث يغلب على دلالته التغييرُ السياسى والاجتماعى والاقتصادى. (إبداع ـ نوفمبر ١٩٩٢).

هنا حدث انسجامُ حق

هو ـ كناقد ـ اقترب منا كشعراء (مع الاحتفاظ بالمقامات والمراتب): بإعطاء الاعتناء اللائق للتشكيل الفنى والجمالى فى الأدب والشعر. وأنا ـ كشاعر ـ اقتربتُ منه: بإعطاء الاعتناء اللائق للتجربة الإنسانية الحارة، ولقضايا الإنسان، وتقليص النفور الأخلاقى من فكرة الموقف أو الدلالة أو المضمون لمجرد أنها كذلك.

وهكذا بلغت العلاقةُ صفاءها النادر، وصرتُ أستفيد استفادة بالغةً من كل لقاء به، ومن كل حوار معه، ومن كل كلمةٍ يكتبها، بغضّ النظر عن بعض الاختلافات الصغيرة فى بعض الأمور الصغيرة.

اختلف مع العالم مرتين

الأولى: حينما أبدى رأياً أمامى حول الشعر القديم، التقليدى العمودى كان رأيه فى حينها ـ وربما مازال ان المسألة ليست مسألة ـ إشكال، وإنما المهم هو الرؤية المصبوبة فى شكل ما. فبإمكان الشاعر التقليدى، إذا كان كبيرا مقتدراً، أن يضمّن عموده التقليدى رؤية ثورية وتقدمية هائلة، ولن يعوقه الشكل ساعتَها عن أداء هذه الرؤية الثورية وضرب المثلَ، وقتها، بالشاعرين الكبيرين: محمد مهدى الجواهرى وعبدالله البردونى.

وكنتُ ـ ومازلتُ ـ مختلفاً مع هذا الرأى، بل وأحسبه يتنافى مع الإدراك الاجتماعى التاريخى الذى يتبناه العالم، ونتبناه معه. فقد اعتقدتُ دائما، أن الأشكال الفنية (الفنية خاصة. والأدبية منها بالذات) ليست مجرد أنيةٍ زخرفيةٍ مصمته، مثل أكواب الزجاج الفارغة، لتضع فيها ما تشاء من سوائل مهما كان اختلاف السائل. وإنما الأشكالُ الأدبية هى صيغُ تاريخية واجتماعية وحضارية تطرحها المراحل الاجتماعية للمجتمعات.

ومن ثم، فإن الشكل العمودىَّ للشعر العربى القديم ليس مجردَ اقتراح فردٍ أو اجتهادِ شاعر لوحده، بقدر ما هو صوْغُ (على المستوى الرياضى الشكلى الصورى) لقيم المجتمع الإقطاعى التقليدى وفلسفة حضارته ورؤى حياته، وإذا كنا قد تجاوزنا هذا الطورَ الاجتماعى السياسى الحضارى، التقليدى، فقد كان من الضرورة الاجتماعية أن ينشأ شكل الشعر الحر مترافقاً مع دخول مجتمعاتنا طورَها الحديث، وهو ما يعنى أن الكل السابق (التقليدى) قد غدا ـ بمعنى من المعانى ـ خارجَ التاريخ!

أما بقاء بعض نماذج الشعر العمودى حيّةً حتى الآن، فتفسيره أن انتقالتَنا الاجتماعية الحضارية باتجاه المجتمع الحديث لم تكن مكتملة أو صافية، بل جاءت ملتبسةً مشوّهة ومنقوصة، مخلوطة فلم ننتقل ـ شأن المجتمعات التى كانت انتقالتها صحيةً وصافيةً ـ إلى الطور الرأسمالى الصرف، بل صرنا الى نظام يسميّه المفكرون «شبه إقطاعى شبه رأسمالى». وعليه، فمن الوارد أن تظل فى ثنايا مجتمعنا (الذى نصفه بصفة «الحديث» فى سماته الإجمالية العامة) بقايا متلكئة من التشكيلة الاجتماعية السابقة: فى الواقع وفى الشعر.

الثانية: حينما تناول حركة التجريب المعاصرة، أخذاً عليها اهتمامها «بالتجريب» التقنى على حساب «التجربة» الحيةو وميلها إلى الإعمالات الذهنية والعقلية أكثر من ميلها إلى فوران الحياة المتوهجة، واستغراقها فى مضامين ثقافية متعالية على نهير الخبرة المعاشة، وقد ضرب العالم أمثلةً لهذه المآخذ من شعر بعض شعراء الحداثة.

وكان رأيى أن تهمة الإعداد الذهنى المسبق يمكن أن تنطبق على الشعر العمودى وعلى الشعر الحر، بل وعلى كل فن وأدب، وأن «التجريب» الفنى هو لبُّ «التجربة الإنسانية» والشرط الوحيد هو الصدق.

ذلك الصدقُ الذى قد لانضمن توفرَه لمجرد أن الشاعر يعبر عن خبرةٍ حية. وأن ناقدنا الكبير وضع عينيه على التجارب التى تثبت صحة مآخذه، غاضاً النظر عن المجرى الصحى لحركة الحداثة والتجريب، وهو مجرىَ متخلصٌ من معظم المثالب التى ذكرها، بل إن العالم اختارَ من شعر الشعراء البعضَ الذى ينطبق عليه نقدُه، تاركاً البعضَ الأخر من شعر الشعراء أنفسهم، الذى لاينطبق عليه النقدُ.

وكان رأيى أن الاصطناعَ والتزيُّدَ والافتعالَ موجودة فى كل حركة، وليست مقصورة على حركة الحداثة والتجريب، وعلى الناقد أن يضع يدَه على المتن الرئيس السليم لاعلى الزوائد المريضة.

وعلى الرغم من هذه الاختلافات القليلة الصغيرة، فإن الحقيقة الكبرى فى محمود أمين العالم هى أنه رجلٌ لايكف عن التطور.. ففى حديثه مع عبدالرحمن أبو عوف (فى كتاب: حوار مع هؤلاء ـ ١٩٩٠) يقر العالم بشجاعة فائقةٍ أن المنهج المادى الجدلى فى

الأدب يحتاج أكثرَ من ذى قبل أن يخرج من الأحكام العامة التى نجدها عند كثير من النقاد الذين يثبِّتون المنهج المادىَّ الجدلىَّ فى حدود التعميمات وينبغى أن يخرجوا من هذا التثبيت إلى القوانين الداخلية لحركة الإبداع فى هذا العمل أو غيره، دون أن يفضى بهم ذلك إلى الكونية الهيكيلية فى بعض المدارس الوصفية أو الوضعية.

ويستكمل العالم اعترافه الجرىء مؤكداً أن ازديادَ التمرُّس بقراءة الأدب وازدياد المعرفة ببعض التيارات النقدية فى أوروبا جعلتْه يدرك العملَ الأدبى أكثرمن ذى قبل دون أن يتنكب الطربق نفسه، وهو طريق كشف العلاقة الحية العضوية ما بين صياغة العمل ودلالته، «بحيث صارت عندى الآن القدرة على كشف الحركة الداخلية وقوانينها الخاصة».

هذا هو المعنى نفسه الذى قصده العالم حينما أوضح فى مقدمة كتابه عن صنع الله إبراهيم «ثلاثية الرفض والهزيمة» أن العناية بالجانب الاجتماعى فى الأدب كانت تكاد تطغى على الحركة النقدية فى العالم كله، ولكن هذا لم يكن عن تجاهل للقيمة الأدبية فى الأدب، ولكن عن انشغال بالجوانب الأخرى فيه.

بسبب هذه السماحة الواعية أحببناه.

وأطلقنا عليه ـ أنا وحسن طلب ـ لقب «الحَبْر الأعظم» بجوار الحبرين العظيمين فى حياتنا: عبدالمنعم تليمة وإدوار الخراط.

* * *

تعلمتُ من محمود أمين العالم دروساً عديدةً، لكن أهمها جميعاً كان ولايزال: الإيمان بحق الغير فى إبداء الرأى، بل والاعتدادَ بهذا الرأى الآخر اعتداداً حقيقياً، والابتعادَ عن الاعتقاد بأن رأيَك هو الصوابُ الوحيد.

إن هذه السماحة العقلية والرحابة الفكرية ـ بما يدلاّن عليه من اتساع فى الروح ـ يجعلان الرجل مثالاً رفيعاً لذكاء القلب وفطنة الطويّة، نموذجاً جلياً نفتقده اليوم فى حالاتٍ كثيرة:

فى الفكر، حينما يلغى أصحابُ الاعتقاد بأنهم الأصوب الرأىَ الآخر إلغاءً تاماً، يصل فى فاشيته الى حدّ نفى الآخر جسدياً لا نفى فكره فحسب. وفى السياسة، حينما يحتكر

تيارٌ سياسىٌّ العملَ الوطنىَّ بوهم أنه التيارُ القيِّمُ على الحقيقة و الجديرُ بقيادة الأمة، فى حين ينفى الآخرين إلى خارج البلاد وإلى السجون أو إلى الموت. وفى الشعر حينما تظن مدرسةٌ من مدارسه أنها المجسِّدة الوحيدة للروح الشعرية الحقة، وأنها الوكيلةُ الوحيدةُ عن الشعب أو عن عبقر، فتشطب المدارس الأخرى راميةً إياها بالخروج عن الناموس الشعرى الذى تملكه هى ـ وحدها ـ بين يديها وكلها أشكالٌ من الفاشية مدمرة.

وتتصل السماحةُ عند العالم صلةً وثيقةً بشمول النظر وشجاعة الرأى فى آن. فهذا المفكر يعشق الشعر عشقاً، حتى إنه تجرّأ أكثر من أى شاعر أن يعلن فى وضوح «فى البدء كان الشعر»، ويفسّر ذلك بقوله: فكل بدء هو إبداع، وكل إبداع هو فى تقديرى شعر. الشعر فى كل شىء، فالشعر لايحدّه هذا النسق التعبيرى الذى يتجلى فى كلمات لغوية ومعان وجدانية وذهنية، بل هو هذا النسق الكلى المنتظم المتغاير المختلف المتحرك المتنامى المتجدد المتفاعل المبدع دائماً فى كل شىء فى الكون، فى الطبيعة، فى الحياة، فى المجتمع، فى الإنسان، فى كل تعبير، وفى كل فعل.

أى أنه الشعرىّ، وليس مجردَ الشعر.

وينتقد العالم ـ فى مقالته «أزمة الشعر وأزمة الحضارة» ـ أولئك الذين يتعاملون مع الشعر باعتباره غايةً فى ذاته، وأولئك الذين يقلصون الشعرَ فى رسالته، ويكادون يجعلون الشعر مجردَ وثيقةٍ اجتماعية أخلاقية، أو أقرب إلى الشعارات السياسية والأيديولوجية المباشرة:

الموقف الأول يخنق الشعر بتشييئه تشييئاً تقنياً، والموقف الثانى يفقد الشعر شعريتَه.

ويقدِّم العالم الموقفَ الناضجَ المتزنَ بقوله: إن كل قيمةٍ جماليةٍ خالصةٍ هى فى حدّ ذاتها رسالةُ تنوير وتوعية ومتعة وتواصل إنسانى. إلا أن هذه القيمة الجماليّة نفسها ترتفع فاعليتها الجمالية نفسها بمقدار ما تتضمنه وتلهمه من خبرةٍ ودلالة اجتماعية إنسانية خاصة وعامة، وبمدى قدرتها التجديدية الرافضة لكل ما هو ثابت، مستقر، متخلف، مبتذل، جامد، مفروض.

كما تعلمتُ منه ضرورةَ أن نظلّ نتعلم، وأن العقلَ يظل يتعلم إلى مالانهاية، حيث لانهاية للمعرفة، كما لا نهاية للجهل وأنه ليست هناك معرفة ثابتة أبدية خالدة: وأن على المرء الا يخجل من نقد الذات كلما دَعَتْ لذلك ضرورة.

أثناءَ إعداده دراسةَ له عن ديوانى «فقه اللذة» بلغ العالم من اعتنائه وتدقيقه أن اقترح علىّ أن نلتقى عدة لقاءات نتحادث فيها ونتبادل الرأى، قبل أن يشرع فى كتابة دراسته القيّمة (التى نشرت فى «إبداع» فى نهاية ١٩٩٤) وقد ذهبتُ إليه فى منزله أكثرَ من مرةٍ فى لقاءات حميمة جميلة. وسوف أوجز الدروس التى خرجتُ بها من هذه اللقاءات فى درسيْن:

(أ) سألنى ذاتَ مرّة: متى تجد الوقتَ لكتابة الشعر، وأنتَ مزدحمٌ بالعمل فى «أدب ونقد» و«الأهالى» وغيرهما إلى هذا الحد؟

فأجبت إننى أكتبُ فى الدقائق القليلة التى يحتسبها حكمُ المباراة وقتاً «بدلَ الضائع» فى نهاية المباراة الأصلية، فإذا به يقول لى قولته الجميلة: «لاتظن أنكَ فى هذه الدقائق القليلة خارجٌ عن المباراة الأصلية. إن هذه الدقائق هى استصفاء وتقطيرٌ للمباراة كلها. أنتَ فى المباراة طول الوقت».

(ب) صحيح أنه توقف كثيراً عند بعض الصور فى «فقه اللذة» وحاول أن يفسرها تفسيرَها المباشر القريب (ولعله فى ذلك كان مازال متأثراً ببقايا منهجه القديم فى مقاربة الشعر، فاستعصتْ واحتار.

ومع ذلك فلم يفرض تفسيره ـ حينما كتبَ ـ على هذه الصور المستعصية، ولم يُدنْها أو يتهمها بالفساد أو الفشل، ولم يخف حيرتَه إزاءها ومحاولاته العديدة للعثور فيها على بابٍ للدخول بل إنه ـ لفرط فى تواضعه وأمانته ـ لم يستبعد أن يكون العيب فى طريقةِ القراءة لا فى النصَ ذاته.

* * *

أحببتُ محمود أمين العالم ولفتتْنى ـ ومازالت ـ شخصيته وروحه، حتى إننى ضمّختُ مقطعاً من مقاطع قصيدتى «غزالُ تحت طاغية» فى ديوان «فقه اللذه» بذكره شخصياً ـ على طريقتى فى ذكر بعض الأسماء والمصادر والأماكن فجأة كمرجعية ذاتية ملتبسة ـ معتبراً إياه خيطاً من خيوط الرمز فى النصّ، أو ملمحاً من ملامح التجربة، الحياتيّة والشعريّة:

«ظُهْرُكِ ثابتٌ وصوتُك مرحمة/ هذه إجابتى على سؤال محمود أمين العالم: / رأنت حاءُ حوّاءِ/ أريد أن أشمَّكِ وأنت تخبرين لعكة/ كيف تستيقظ الأقنانُ والروحُ عافيه/ أنا

الذى وقفتُ أسفلَ التجمع ذاتَ ثلاثاء/ . هل تذكرينَ الشهقة التى تواكبتْ مع كارمينا بورانا/ حافظى على أذنيك حسَّاستيْن حتى أعودَ من طرابلس الغرب/ أنت أنثاى وأنا الأحدبُ الذى يغفو فى المسافة بين سُرَّتِك ووزدتك التركيّة/ الشاطبى أضيقُ من أصابع الرَّجْلين/ أنت حاءُ حرٍّ وعليك تثبيتُ الفحّاتِ فى عَدَسةٍ».

* * *