الفصل الثاني: من نقد الأسطورة إلى نقد الأدب

مقدمة

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 صِرفا. 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 تتنافى مع منطقها الخاص، بل يرى الأسطورة في ضوء رؤية الشعوب البدائية[5] التي أنتجت هذه الأساطير وعاشت فيها وبها وطبقا لسننها. أقول 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.

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

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 قِبل الباحث توفي الأسطورة حقها، حيث أن الباحث، في هذه الحالة، لا يُدخل 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 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**، 82).

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**، 83).

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 نحكِّم عقلنا فيها، لأنه يقع خارج نطاقها. والمنهج العلمي أيضا لا يناسب الأسطورة. فهذا المنهج تولد من طريقة الشك ورفض أي شيء لا يعلَّل، 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 حكَّمنا 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 ولَّدت 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 وُجِد 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 يجد 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.

[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.

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 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**، 148). 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**، 150). 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**، 150). 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 جداً. 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**، 156). 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 **الإله حر** لنجاح عبد النور

(القاهرة: دار التلاقي، 2009) 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 **الإله حر** أن عنوانها ذاته 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 هذا الشخص اسمه الإله حر وما يستتبع ذلك من توظيف ذكي للسخرية في

المسرحية؛ ويدل عنوان المسرحية 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 ملك وامتثل لها باقي الشعب، ويحاول أن يقوضها 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 "بهستيرية 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 المجتمع 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 يشكُّون 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

الحل 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 به 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 النوع من الأبطال رد فعل في أحد جوانبه على موقف الرومانسية من المجتمع. فلقد قامت الرومانسية على مذهب الحرية و "قام مذهب الحرية على إعطاء أكبر قيمة للإنسان الفرد ولكنه رفعه فوق مجتمعه وفصله عن الكون الذي هو جزء منه"(عياد، **طاغور شاعر الحب والسلام**، 99). فإن كان البطل في الأدب الرومانسي تجاهل المجتمع، فحان الدور على المجتمع أن يتجاهل الفرد بل ويسلبه وجوده.

في كتابه ***طاغور شاعر الحب والسلام***(1961) يقدم لنا عياد أدب طاغور في ضوء المؤثرات البيئية والاجتماعية والتاريخية والفلسفية التي اكتنفت حياة طاغور، أي انه يقدم لنا الخلفية التي تقع وراء هذا الأدب. وبعد أن يعرض بعض جوانب الأعمال التي قام بها الاستعمار البريطاني في الهند يقول: "وليس هنا مجال تفصيل الفظائع التي أرتكبها الاستعمار البريطاني في الهند، ولا أطوار هذا الاستعمار، وإنما نريد أن نرسم صورة للبيئة المادية والفكرية التي نشأ فيها شاعرنا رابندرانات طاغور"(**طاغور**، 9). فهنا يمد عياد جسوراً بين أدب طاغور والظروف الحضارية التي نبت فيها

هذا الأدب، كما أنه يصر على مفهوم البيئة الذي ذكرناه في الفصل السابق. وهو هنا يحتفظ بنفس المعنى الواسع لمفهوم البيئة، فهذه البيئة لها بعدان أساسيان: الجانب الملموس والجانب غير المنظور. وبالطبع هناك 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. فالمنزع النفسي والديني والوجداني يولد أسلوبا يعكس هذا المنزع. 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*** و***طاغور 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 قِدَمِه"(**تجارب**، 25). 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 مستوعِبة ومتفهِّمة لكل الأساليب والأدوات الفنية السابقة. وتؤدي هذه المساءلة إلى إدراك ما تحتاجه هذه 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 يُلِمَّ 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**، 95).

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 تكونها بنصيب وافر"(**تجارب**، 95). 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**، 96). 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**، 96).

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 تكثف مشاعر التغير التي يمر بها المجتمع ككل، بحيث يمكننا أن نقول إنها تصلح، من الناحية الفنية أن تكون رمزاً له"(**تجارب**، 165). 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**، 188). 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، فتحيى منه ما يناسبها وتميت مالا يناسبها، حتى تأتي حركة أدبية جديدة أخرى لعلها تميت ما أحيت الأولى وتحيى ما أماتت"(**تجارب**، 172-173). 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.

obeikandl.com