الفصل الثالث: التأصيل الحضاري

مقدمة

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

الأديب/الحضارة/الشكل الأدبي، (2) تغير المجتمع/تغير الشكل الأدبي، (3) الأديب والشكل الأدبي، (4) الرؤيا المنطلقة، (5) الأدب والقيم الحضارية، (6) الاغتراب العربي الزائف، و(7) الأدب والتراث.

الأديب/الحضارة/الشكل الأدبي

إذا كان عياد في كتابه السابق ***تجارب في الأدب والنقد*** (1967) يؤكد التفاعل الخلاق بين الحاضر والماضي، فإنه في كتابه التالي ***القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي*** (1968) يؤكد هذه الحقيقة منذ المقدمة. فالتحول الذي مر به فننا القصصي وحضارتنا لا يمثل قطيعة مع الماضي أو اتجاها شاملا نحو الشكل القصصي الذي أنتجته الحضارة الغربية. مازال لحاضرنا بعض الوشائج بماضينا، "فعوامل الوراثة والبيئة يظل لها فعلها المستمر خلال فترات التغير، هذا إلى أن الظروف التي تجد على الحضارة الإنسانية بوجه عام يكون لها تأثيرها الذي يظهر في كل جزء من المعمورة ملوناً بالظروف الخاصة بهذا الجزء.

وإذن فما يجب البحث عنه هو تفسير التحولات التي مر بها هذا الفن الأدبي [القصة القصيرة] متأثراً بالعوامل الفعالة في مرحلة التغير"(عياد، **القصة القصيرة في مصر**، 8-9).

أولاً، يجدر بنا أن نشير هنا إلى أن مفهومي الوراثة والبيئة يختلفان عن مفهومي الوراثة والبيئة اللذين أشار إليهما شكري عياد في كتابه ***البطل في الأدب والأساطير*** عند بعض الكتاب الواقعيين، خاصة الطبيعيين، وذلك من خلال نظرتهم العلمية، ومحاولتهم إخضاع سلوك الإنسان وعواطفه للتحليل العلمي وربطهما بالعوامل التي أثرت فيهما سواء أكان عن طريق الوراثة أم عن طريق البيئة، وبذلك يجعلون هذا السلوك وهذه العواطف نتيجة لهذه العوامل والأسباب، محتذين بالمنهج العلمي. فالوراثة والبيئة، حسب المفهوم الجديد لعياد، هنا هما حضارة الماضي والحضارة الراهنة وأثرهما في صياغة الأدب الذي ينتجه الجيل الذي ينتمي للحضارة الراهنة. فلا يمكن أن ينقطع الأديب عن تراثه الأدبي؛ وفي نفس الوقت لا يستطيع أن ينفصل عن البيئة التي يعيش فيها بكل ما تحمله من مؤثرات حضارية

واجتماعية وتاريخية وفلسفية، الخ. فهذه المؤثرات تجد انعكاسا مباشراً في أدبه. قد يظهر هذا الانعكاس في اللغة أو بالأحرى الألفاظ، وقد يظهر في الأساليب. مع الأخذ في الاعتبار بالإيماءات والمواضعات التي أثبتها عياد للألفاظ والأسلوب في رسالته للماجستير وبيناها في الفصل الأول.

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

تغير المجتمع/تغير الشكل الأدبي

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

لكننا نجده يقول بعد ذلك إن الطبقة المسيطرة على المجتمع تحاول أن توجه الأدب إلى خدمة مصالحها. لذلك تسعى إلى انتشار الأدب حتى تصل هذه "المصالح" إلى أكبر عدد ممكن من أفراد الشعب، فتقوم بالتوسع في نشره وجعله مقبولاً لدى كل الطبقات الخاضعة. "وهكذا تتسرب قيم كل طبقة سيطرت على المجتمع في فترة ما من التاريخ، إلى تراث القصص الشعبي الرحب المضياف، وتبقى هناك، حاملة دلالة عصرها، وإن تناولها الفنان الشعبي بتعديل كثير أو قليل"(**القصة القصيرة**، 14). إذا تأملنا هذا الفقرة جيداً نجد أن "الطبقة المسيطرة" تدس قيمها في أدب تنتجه خصيصاً ليصدّر إلى الشعب المغلوب على أمره الذي لا يملك إلا أن يتمثل هذه القيم ويغير من طريقة حياته لتصبح مثل طريقة حياة الطبقة المسيطرة، وبالتالي يمكن أن يصير الكل على شاكلة واحدة، أي على شاكلة الطبقة المسيطرة، التي لن تجد عندئذ شعباً خاضعاً لها لتدس له قيمها في الأدب، فتضطر إلى الاتجاه إلى الشعوب المجاورة لدس هذه القيم، وكأن الأمر كله مؤامرة مقصودة، وكأن العلاقة بين

الطبقات علاقة عداوة وحقد وتآمر: إذا سيطرت طبقة، فإنها تحاول أن تقضي على ما يميز الطبقة الأخرى، بل وتزيل هذه الطبقة من الوجود؛ ربما كان ذلك يسري بشكل أدق على الحياة السياسية، فمثلا تحاول طبقة رجال الأعمال أو المستثمرون الجدد فرض رؤيتها ومصالحها على باقي الطبقات؛ كما نجد أيضا الولايات المتحدة الأمريكية نجحت إلى حد كبير في فرض رؤيتها للعالم وثقافتها الاستهلاكية في شتى أنحاء العالم بدعوى العولمة.

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

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

ربما تكون الطبقة المسيطرة اجتماعياً أو اقتصادياً أو... لا تكتب أدباً على الإطلاق، وربما كان كل الأدباء ينتمون إلى الطبقات التابعة، أو بالأحرى الطبقات غير

المسيطرة. فمثلاً، في واقعنا الحالي، نجد أن طبقة رجال الأعمال، أو دعاة الخصخصة، هم المسيطرون على المجتمع من الناحية الاقتصادية، ولكنهم ليس لهم تأثير كبير في الناحية الاجتماعية، لأن الشعب يعيش بقيمه المتأصلة، وإن أضاف إليها بعض القيم الجديدة التي تنبع من العصر الحديث أو هموم الإنسان المعاصر وما يشهده من صراعات وتناقضات وانقلابات في حياته الاجتماعية والدينية والسياسية والاقتصادية. في نفس الوقت، لا "تنتج" طبقة رجال الأعمال أدباً ولا يهمها إذا كان الشعب سيتشبع بقيمها، لأن المهم عندها هو النمو الاقتصادي دون أية اعتبارات أخرى. فهذه الطبقة لا تملك أن تتدخل في الأدب، لأنها لا تتذوقه ولا تقبل أن "تضيع" وقتها في قراءة الأدب لأنه "كلام فارغ" من وجهة نظرها. كما أن الأديب الحق لا يقبل أن يتواطأ مع أية مؤسسة، مهما كانت المغريات، لأن الأدب رسالة بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالات دنيوية وسماوية. في الواقع، يمكن لهذه الطبقة أن تسخِّر بعض الكتاب ممن يطلق عليهم "مفكرين"، الذين يتم "تلميعهم" إعلاميا، حتى

يعبروا عن مصالحها وبالطبع مصالح الحكومة التي تكرس كل الإمكانات والقوانين لخدمة طبقة رجال الأعمال. في مقابل ذلك نجد معظم الأدباء، إن لم يكن جميعهم، لا يسيطرون على المجتمع ،وإنما هم مجموعة متباينة ومتعددة ومتنوعة من البشر الذين لا تجمعهم مصالح معينة ولا يخططون لنسف الآخرين. ليس مجتمعنا في حالة حرب باردة يشنها كل فرد في هذا المجتمع على الأفراد الآخرين إذا تعارضت المصالح .

يبدو أن هذا الفكرة فكرة عارضة عند شكري عياد، ولا تمثل موقفه الفكري العام الممتد في أعماله النقدية. فكما أشرنا في الفصل الثاني، يقول عياد إن الحركات الأدبية تساير روح العصر وكل أمة تتخذ طابعاً خاصاً بها، يقول كل أمة، ولا يقول كل طبقة، لأن الظروف الحضارية تتعرض لها الأمة ككل ولا تقتصر على طبقة معينة. كما إنه يؤكد ارتباط التعبير الأدبي بكياننا النفسي، أي كيان الأمة كلها، دون أن يقتصر على كيان فئة معينة. وإذا عبر عن الكيان النفسي لفئة معينة، فإن عياد كان قد قال قبل ذلك إن حساسية

الكاتب أو مجموعة الكتاب تتأثر بروح العصر الذي يوجد فيه هذا الكاتب. يقول عياد: "إن حساسية الكاتب هي أيضاً من صنع عصره وإنها تستجيب لظواهر معينة فيه"(**القصة القصيرة**، 48). ومعنى هذا أن هذه الحساسية تحاول أن تعبر عن روح العصر، كما إنها تعبر عن ذاتها أو عن الإيقاع النفسي للكاتب. وإذا كان هذا التعبير يتم من خلال اللغة والأسلوب، فإن هذين الأخيرين ليسا ملكا لفرد بعينه؛ فكل لفظ له تاريخه الخاص كما يقول شكري عياد، وهذا التاريخ تراكمي، أي أن كل فترة تاريخية أو حضارية معينة تكسب اللفظ أبعاداً معينة، وتأتي الفترة اللاحقة لتضيف إليه أبعاداً جديدة، دون أن تفقده الأبعاد السابقة؛ كما أن اللفظ قد يكتسب دلالات مختلفة عند نفس الأديب وفقا لتطور رؤيته للعالم وتفاعلها مع إيقاعه النفسي. والأسلوب أيضاً يعكس نظرة العصر إلى اللغة والصياغة وطريقة التعبير، كما أنه يحمل المعنى، كما يقول عياد. ومعنى هذا أن الأسلوب لا ينفصل عن الألفاظ أو رؤية العصر للجمال القولي. ويؤكد عياد أيضاً أن الأدب يحمل عصارة الأرض التي ينبت فيها. وبما

أن هذه العصارة هي الخلاصة، فإنها تتخلل في العمل مثل تخلل الروح في الجسد ولا يمكن فصلها عنه. وبالتالي فإن القيم الحضارية للأمة ككل تنتشر في العمل الأدبي دون إكراه أو فرض أو نية مؤكدة. فهي موجودة وجوداً طبيعياً، لأنها نتاج عدة عوامل مثل اللغة والأسلوب وروح العصر والإيقاع النفسي..الخ. ولا يملك فرد بعينه أو جماعة بعينها تغيير هذه القيم أو إخضاعها لمصالحها. ذلك لأن الأديب "معادل فني" لعصره، وهو مثال ذوق هذا العصر وفهمه وثقافته ومجتمعه، وكلها ذات طابع عام بدرجة كبيرة. أي أنه يصعب استغلالها وتوجيهها، فهي ذات توجه خاص، والخصوصية هنا نابعة من تفرد كل أمة نتيجة لظروفها الحضارية الخاصة، وتلوينها للظروف العامة بطابعها الخاص، أي أن الظروف الحضارية للمجتمع تنتج أدباً يناسبها.

هذا أحد جوانب الموضوع . أما الجانب الأخر فهو ريادة الأديب لمجتمعه، فالأديب يمتلك قرون استشعار يستشعر بها ما هو كامن في المستقبل، وعندما يصل إليه،

يحاول أن يبرزه، أي إنه يضفيه إلى العوامل والعناصر السابقة، ليضيف لها بعداً جديداً. ومن الجدير بالذكر هنا أن عياد يحدد سبق الأديب لمجتمعه ببضعه مليمترات، أي أن سبق الأديب لمجتمعه ليس كبيرا. فالاقتراب بينهما وثيق. وفي هذا يربط عياد بين الأديب والمجتمع أو يتحدث عن الأمة ككل فيقول: "والتاريخ الأدبي كالتاريخ الاقتصادي ، فيه قدر كبير من الحتمية، بمعنى أن نمو شكل أدبي معين، في بلد معين وفي عصر معين، لا يمكن أن يحدث اعتباطاً، وإن تكن عبقرية الأمة أو الفرد قد تهتبل الفرصة التي هيأتها الظروف التاريخية، وقد تفلتها"(**القصة القصيرة**، 50). وهذا يعنى أن الظروف التاريخية تلعب الدور الأكبر في نوع الأدب الذي ينتج في فترة معينة. ثم يأتي دور الأمة والفرد اللذين قد يستغلان الفرصة التي أتاحتها لهما الظروف التاريخية فينتجا أدباً يحتفظ بخصائص هذه الظروف، أو أن يفوِّتا الفرصة وبالتالي يمكننا قول إنهما متبلدا الإحساس بالظروف التاريخية. فمثلا كانت فترة الصراعات السياسية والدينية والفكرية والأيديولوجية التي بدأت منذ عصر سيدنا

عثمان بن عفان رضي الله عنه مناخا مناسبا لظهور فن المسرح، أو التراجيديا على وجه الخصوص. ذلك لأن فن المسرح فن يتخذ الصراع أساسا له. لكن العرب أفلتوا الفرصة التي هيأتها لهم الظروف التاريخية ولم يستغلوها. لذلك لم يظهر عندنا فن المسرح منذ فترة مبكرة.

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

تتجلى في الرومانسية، فالفردية في الرومانسية فردية متضخمة، أي إنها رد فعل للقضاء السابق على الفردية أو تجاهلها، ومن هنا جاءت متضخمة، لدرجة أنها أصبحت ذاتية جداً في المراحل الأخيرة من الرومانسية مما فصلها عن الظروف الحضارية التي قل فيها دور الفردية؛ وبالتالي انتهت الرومانسية. أما عن فردية النظرة إلى الحياة، فهي فردية طبيعية، أي أنه لا يوجد شخصان متطابقان في كل شيء. قد توجد بعض نقاط التشابه بين الأفراد، الراجعة إلى التشابه أو التماثل في الظروف الحضارية التي يعيش فيها مجموع الأفراد. لكن لكل فرد، في النهاية، رؤيته الخاصة التي تستوعب الظروف الحضارية وتلونها بلونها الخاص، وهذه الرؤية الخاصة ذاتها محل تطور وتغير.

الأديب والشكل الأدبي

في ضوء هذه الفردية تتضح علاقة الأديب بالشكل الأدبي. فالأديب المبدع لا ينظر إلى الشكل ككل، وإنما ينظر إليه على إنه مجموعة من الوسائل، فيختار منها ما يوافق

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

تشمل هذه الفقرة بعض النقاط التي يجب التركيز عليها: أولاً، يتكلم عياد عن الفنان الخالق، أي الفنان الذي له مساحة من الحرية يتحرك فيها وتساعده على الخلق

والإبداع، ومن هنا ينتفي جزء كبير من الحتمية ولا يصير الأدب، في جزء منه، انعكاسا مباشراً للظروف التاريخية والحضارية. ثانياً، صفة الخلق والإبداع هذه تعتمد على الانتقاء أو الاختيار. فالأديب له وجهة نظر في الأساليب الأدبية التي يجدها متاحة أمامه. وبناء على هذه الوجهة في النظر، يختار الوسائل التي يجدها أقرب إلى التعبير عن نظرته. ويمكن أن يمزج بين الوسائل المختلفة ليبدع شكلاً متفرداً نتيجة للعلاقات الجديدة التي ينشئها بين الوسائل. ثالثا، هذا الخلق لا يأتي من فراغ، بل يستفيد الأديب من خبرة كل من سبقوه، سواء سبقوه في الشكل الأدبي الذي يكتب من خلاله أو في شكل أدبي آخر. وبالتالي يستطيع الأديب أن يستفيد من منجزات كافة الأشكال الأدبية ويصوغها صياغة جديدة في الشكل الذي يستخدمه. ومن هنا ينشأ تداخل الأنواع أو تراسل الفنون. فالأشكال الأدبية تأخذ من بعضها البعض عندما يظهر الأديب الذي يجد أن عنصرا ما من شكل أدبي آخر أقدر على توصيل رؤيته. كما إنه يأخذ من الفنون الأخرى الوسائل أو العناصر التي يجد نفسه في حاجة إليها.

ومن هنا تتكامل الفنون والآداب. وإذا كان لكل أدب أو فن خلفيته الحضارية الخاصة، فإن الأديب أو الفنان يطوِّع الوسائل أو العناصر التي يستعيرها لرؤيته وبالتالي تتماهى هذه الخلفية الحضارية الخاصة في رؤية الكاتب ولا تظل نبتاً شاذاً في العمل الأدبي أو الفني الذي ينتج في ظل ظروف حضارية مغايرة. وإذا كانت الأشكال الأدبية المختلفة وليدة ظروف حضارية مختلفة، فإن الوسائل التي يدخلها الأديب في عمله الأدبي تظل حامله لبعض آثار هذه الظروف الحضارية. وبالتالي يمكننا قول إن هناك عدة ظروف حضارية تدخل في تشكيل العمل الأدبي، ولا يقتصر هذا التشكيل على الظرف الحضاري الذي يعيش فيه الأديب. رابعاً، الصياغة الجديدة التي يصوغها الأديب تنتج عن طريقة وعي الكاتب ورؤيته الخاصة، أي إنها ذات بعدين: تشترك مع الظروف الحضارية المختلفة في بعض النواحي، وتتمايز في نواحي أخرى نتيجة لوعي الكاتب ورؤيته وحساسيته الخاصة. خامساً، يمكن أن تتم هذه العمليات عن وعي أو بغير وعي، وهذا يعني أنها عمليات طبيعية وتلقائية

لا يوجد فيها قسر أو قصد أو إكراه أو نية مبيتة. وهذا يعني أنه طالما كانت لدى الأديب قدرة أو كفاءة إبداعية، فإنه يستفيد من الظروف الحضارية والمنجزات الأدبية استفادة تلقائية. وهذا ينفي "القصد" الذي ذكره عياد عند الطبقة المسيطرة. كما أن الظروف الحضارية في نفس الفترة التاريخية قد تختلف من موضع لآخر داخل نفس البلد، فظروف حياة المجتمع الريفي تختلف عن ظروف المجتمع المديني، بل أن مجتمع الريف ذاته قد يختلف من الصعيد إلى الدلتا على سبيل المثال، وبالتالي يمكننا أن نفسر بعض الاختلافات الأسلوبية بين شعر العامية الذي يكتبه شعراء الصعيد وشعر العامية الذي يكتبه شعراء الدلتا أو القاهرة، سواء أكان ذلك على مستوى الصياغة أو المفردات أو الصور الشعرية أو الأسلوب، الخ. ويمكننا أن نتبين ذلك عندما يقوم أديب ما بإعداد نص قديم له للنشر، فنجده يغير ويعدل ويحذف ويضيف لأن ما كان يناسبه في فترة ماضية لا يوافق إيقاعه النفسي ولا إيقاعه الأدبي ولا روح العصر في لحظة الإعداد للنشر.

الرؤيا المنطلقة

يطور عياد هذه الأفكار في كتابه ***الرؤيا المقيدة: دراسات في التفسير الحضاري للأدب*** (1978) حيث يبين نوعا من الصراع الخفي بين فردية الأديب وحضارته. "أديب هذا العصر يعلم أن شخصيته نتاج مجتمعه، وأن كل ما يتلقاه من أفكار ومشاعر هو من صنع هذا المجتمع، حتى فنه هو أيضاً صوره لمجتمعه. ولكن الفن يختلف عن غيره من ضروب النشاط البشري في أنه لا يتوقف أبداً، ولا يسلم أبداً بما هو موجود، بل يحاول دائما أن يقفز من الآني إلى الدائم، ومن الجزئي إلى الكلي، أن يتجاوز حدود الزمان والمكان ليصل إلى المطلق، هذه هي رؤية الكاتب الفنان، ورؤياه هي سر عذابه، وسر القداسة التي تحيط بهذا العذاب"(عياد، **الرؤيا المقيدة**، 3-4).

هنا لا يتكلم عياد عن علاقة الأديب بالأشكال أو تصرفه في الوسائل التي يجدها أمامه، وإنما يتكلم عما اسماه من قبل الإيقاع النفسي، أو رؤية الكاتب، ويضيف إليها

الرؤيا، أي ما يتعلق بالحلم، أو ما يبصره الأديب ولا يبصره الآخرون. وهذه الرؤيا تضيق ذرعاً بما هو كائن وتتطلع إلى المطلق الذي لا تحده حدود. لكن هذا المطلق لا يمكن الوصول إليه، فالأديب مقيد بالمجتمع الذي يعيش فيه، بل هو نتاج هذا المجتمع. والأفكار والمشاعر التي يتلقاها الأديب، مرغما في الغالب، يفرضها عليه المجتمع. ومع ذلك لا يسلم الأديب بهذه الحالة، إذ يحاول أن يتجاوزها إلى الدائم والكلي، أي إلى المطلق. لكن هذه المحاولة تبوء بالفشل، فلا يستطيع الأديب أن يتخلص من قيد الحضارة التي يعيش فيها أو وسطها؛ فهو لا يستطيع أن يقطع "الوشائج الخفية" التي تصله بقومه "تاريخا، وثقافة، وعملا، وحضوراً مستمراً .. .. ستظل رؤيا الفنان دائما مقيدة بطابع الحضارة التي ينتمي إليها، تتأثر بكل ما تتأثر به هذه الحضارة من عوامل، ولكنها تطمح لتستشرف المطلق، وتجذب الحضارة – لا حضارة قومه فحسب بل حضارة البشرية جمعاء – إلى رحابه"(**الرؤيا المقيدة**، 4). يبدو هنا أن الأديب في صراع دائم مع الحضارة، فلا يرضى أن تقيده

بقيدها، ولا هي تريد أن تتركه يستشرف المطلق. والحل الممكن في هذه الحالة هو أن يرضى الأديب ببعض قيود الحضارة حتى تتركه يمارس قدراً من حريته. وبالتالي يمكن أن تبدأ قرون استشعاره عملها وتتحرك بضع خطوات للأمام، وليس بضعه مليمترات كما رأينا أعلاه.

يشير عياد (**الرؤيا المقيدة**، 4) إلى أن تصوره لهذه العلاقة بين الأديب والحضارة لا ينبع من فلسفة معينة. فلقد صاغه من معايشته الطويلة لروائع الأدب القديم والحديث. وهذا يعني أنه استمد من هذه الأعمال، الناشئة في ظروف حضارية خاصة بها، بعض المبادئ أو المعايير، وبالتالي يمكن ألا توافق طبيعة أعمال أخرى ناشئة في ظروف حضارية مغايرة. وعياد نفسه يتمثل هذا، فهو لم يضع هذا التصور أمامه حين شرع في الدراسات التي طبعها في كتابه ***الرؤيا المقيدة***. وهذا يعني أنه مازال ملتزماً بالمنهج التاريخي الذي لا يفرض على الأعمال الأدبية معاييرا قد لا تتفق مع طبيعتها، بل يتناول هذه الأعمال في ضوء معطياتها الخاصة. يبدو أن عياد هنا ذكر هذا التصور في مقدمة

الكتاب ليبرر استخدامه لعنوان "الرؤيا المقيدة" عنواناً للكتاب.

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

كلام عياد في الكتاب نفسه ينفي فكرة القيد، بل ويجعل الأدب التعبير الأمثل عن الحضارة: "والأدب أصح تعبير عن روح الحضارة. فجمود الأدب عندنا في العصر التركي صورة لجمود الحياة، وانتعاش الأدب عند الغربيين منذ عصر النهضة صورة لنشاط الحياة. فهل ثمة سبيل للمقارنة بين الزخارف المتكلفة في إنشاء العطار أو شعر الخشاب أو بطرس كرامة، وبين المعاني الإنسانية العميقة في شعر شكسبير أو راسين، أو إنشاء سويفت أو روسو؟ لا غرو إن كانت هزيمة الفريق الأول أمام الثاني سريعة حاسمة كما انهزمت صفوف المماليك أمام تكتيك نابليون. وعاد الشيخ رفاعة الطهطاوي من بعثته في باريس في أوائل القرن الماضي معجبا بما اطلع عليه من بلاغة القوم، حتى ليضمّن وصف رحلته إلى بلادهم ترجمة لشيء من أشعارهم"(**الرؤيا المقيدة**، 14). فهنا يربط عياد بين الأدب والحضارة ربطاً تلقائياً لا ينم عن أي صراع أو توتر أو قيد. عندما تكون الحضارة جامدة، يكون الأدب جامداً لا حياة فيه. وعندما تكون الحضارة حية متطورة، يأتي الأدب منتعشاً متدفقاً

بالحياة. وعندما يشعر الأديب بجمود حضارته، بعد أن يحرك قرون استشعاره أو يمدها إلى حضارات أخرى ليستكشف ما عندها، يحس بالرغبة في تنبيه قومه إلى الجمود، مثلما فعل رفاعة الطهطاوي وعبر عن إعجابه بما اطلع عليه عند الغرب، ذلك الإعجاب الذي ينم عن رغبته في أن يأخذ قومه بجوانب التطور عند حضارة الغرب. وعندما وجد رؤية، وليس رؤيا، قومه مقيدة نتيجة لظروفها الحضارية، حاول أن يفك هذا القيد ويجعل هذه الظروف تحرره وتطل على الحضارة المتقدمة.

الأدب والقيم الحضارية

يحدد عياد جانبين للحضارة: الجانب المادي والجانب الروحي. والأدب لا يعبر عن الجانب المادي، بل عن الجانب الروحي. ولكنه يحاول في العادة أن يوفق بين الجانبين: "على أننا حين نقول إن الأدب تعبير عن روح الحضارة فإنما نحرص على أن نفرق بين الجوانب المادية للحضارة والجوانب الروحية منها... الجوانب المادية من الحضارة

بضاعة مشتركة، لا يختلف فيها قوم عن قوم، إلا من حيث درجة إتقانها، فلا تميز بينهما إلا "ماركة مسجلة"، أما الجوانب الروحية من الحضارة فقد تتأثر بمؤثرات خارجية، ولكنها لا تغير ولا تستبدل، لأنها لا تتعلق بوسائل الحياة بل بغاياتها ومُثُلها، تلك التي نسميها القيم، والقيم هي المعني الذي يجده الإنسان لحياته، بل هي جوهر وجوده، فإذا تخلى عنها فقد تخلى عن وجوده"(**الرؤيا المقيدة**، 14-15).

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

يكـون جزئيـا)، فكلاهمـا يسـعى إلـى الغايـات والمثـل، أي الجوانب الروحية من الحضارة.

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

كقيمة التخلف أو الجهل أو الاستهتار أو اللامبالاة فيساعد الأديب مساعدة بنَّاءة في هدمها بالتدريج طبعا، لأنها ليست شيئا ماديا يُستبدل، بل شيئا معنويا قارا في التركيبة الذهنية لبعض الأفراد، وبالتالي يتم تغييرها عن طريق إثارة الوعي بها من خلال أعمال الأديب أو المفكر. ثانياً، يمكن أن ينشأ الصراع داخل الأديب إذا لم يستطع أن يوفق بين الجوانب المادية والجوانب الروحية من الحضارة. ويرجع هذا إلى أن "الوسائل لا يمكن أن تنفصل عن الغايات، بل يجب أن يكون بينهما ذلك الانسجام الذي يتحقق معه تكامل الشخصية في الفرد، وتكامل الحضارة في الجماعة. والتوفيق بين الغايات والوسائل هي [كذا] المشكلة الكبرى في تاريخنا الحديث"(**الرؤيا المقيدة**، 15). وعدم التوفيق هذا قد يرجع إلى الفرد أو إلى الجماعة كلها، ولكنه لا يرجع إلى الحضارة. فالحضارة لا تفرض قيداً، إنما يعجز الأديب عن التوفيق بين الغايات والوسائل. وإذا استطاع الأديب أن يصل إلى هذا التوفيق، ستتكامل شخصيته وسيشعر بانسجام تام داخلي لا يمكن أن يولد صراعا، وإنما يولد توافقا. ويمكننا أن

نستدرك قائلين إن التراكم الحضاري لأمة ما بما فيه من سلبيات وايجابيات قد يمثل قيدا ثقيلا إذا خنق هذا التراكم التفكيرَ الفردي أو النقدي، خاصة إذا التصق هذا التراكم بقداسة مزعومة، كما نجد الآن القداسة المفروضة على تراثنا والتي لا تسمح لأي صوت فردي أو نقدي أن يقترب منها وكأن تراثنا كله كتاب مقدس لا يمكن المساس به، وإذا ظهر هذا الصوت يتم تجهيله وتكفيره على الفور كما حدث من نصر حامد أبو زيد وفرج فودة وما يثار الآن حول سيد القمني أو جمال البنا.

كما أن اتصال الوسائل بالغايات يؤدي إلى تكامل الحضارة. فالوسائل شديدة الارتباط بالغايات، أي بالقيم الفنية والحضارية والروحية والوجودية. فإذا غابت هذه القيم عن الوسائل، أو استخدمت الوسائل في التعبير عن قيم لا تمت للحضارة التي يعبر فيها أو عنها الأديب بصلة، عندئذ سيحدث انفصام حضاري، ذلك الانفصام الذي يتمثل في أن الأديب يكتب بلغة أمة ما بكل ما تحمله هذه اللغة من ألفاظ وأساليب، ويتمثل قيم حضارة أخرى. فلا هو ينتمي إلى هذه

الأمة ولا إلى تلك. ونجد هذا النوع من الانفصام جليا عند الكتاب الذين يعبرون عن الاغتراب أو الذين يفتتون اللغة ويتبنون أساليب تحمل قيما غريبة على أمتهم. وهذا الانفصام يدل على عدم تكامل الشخصية عند الكاتب، أي على انفصام شخصيته. فكلا النوعين من الانفصام مرتبطان ببعضهما.

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

الاغتراب العربي الزائف

يطلق عياد على النوع الثاني من الصراع المذكور أعلاه اسم "الاغتراب". وهذا الاغتراب شاع في بعض الأعمال الأدبية في مرحلة معينة من حضارتنا العربية الحديثة. وللأسف مازال يستشري في بعض الأعمال التي كتبت منذ السبعينات حتى الوقت الحاضر. فنجده، كما يقول عياد، في عدد كبير من أعمال توفيق الحكيم مثل ***أهل الكهف*** و ***عصفور من الشرق*** و ***شهرزاد*** و ***السلطان الحائر*** و ***رحلة إلى الغد***. كما نجده في ***قنديل أم هاشم*** ليحيى حقي و ***أبو الفوارس*** لمحمد فريد أبو حديد و ***الحي اللاتيني*** لسهيل إدريس و ***أنشودة الرياح الأربع*** لعلي محمود طه و ***نهر الرماد*** لخليل حاوي. ومضمون الاغتراب في هذه الأعمال وغيرها يدل على "اضطراب العلاقة بين الوسائل والغايات، أو بين الفكر العلمي المستمد من الغرب، والقيم الروحية النابعة من التراث"(**الرؤيا المقيدة**، 16). ومفهوم الاغتراب عند عياد يختلف عن مفهوم الاغتراب في النقد الأوربي المعاصر، فهو لا يعني الانفصال

بين الفرد ومجتمعه، وبالتالي عدم الشعور بالانتماء. "فالاغتراب في أدبنا المعاصر يعني شعور الفرد بأنه موزع بين عالمين، فهو لا يشعر بالاطمئنان إلى أحدهما. قد يسمى هذين العالمين المادة والروح، أو العلم والإيمان، أو العقل والقلب، أو المدينة والقرية، وقد يمثلها بامرأة أوروبية وأخرى عربية، ولكن كل هذه المتقابلات ترمز في النهاية إلى الحضارة الغربية بوسائلها المادية، والحضارة العربية بقيمها الروحية"(**الرؤيا المقيدة**، 16). إذا كانت القيم الروحية تتخذ طابع الديمومة فلا تغير أو تستبدل، فمن المفروض أن تروض الوسائل المادية الوافدة حتى تتأقلم مع هذه القيم. لكن أن يفترض الصراع كمسلمة بديهية، فهذا الافتراض مفتعل وليس له جذور في الواقع.

يؤكد عياد هذا الافتعال. فمضمون الاغتراب في أدبنا العربي الحديث لا يستمد دوافعه من الواقع، بل من مغالطة الأديب لنفسه. "ما قيمة هذا المضمون؟ إن قيمته الوحيدة في نظري هي أنه يعبر عن موقف حضاري معين. أي أنه ذو قيمة لفئة معينة من الناس، في مرحلة تاريخية

خاصة"(**الرؤيا المقيدة**، 17). يجدر بنا أن نشير إلى أن القيمة هنا قيمة عارضة ومؤقتة، وليست قيمة أصيلة لا تغير ولا تستبدل مثل القيم التي تدل على غايات الحياة ومثلها. وإذا كانت القيمة ذات طابع دائم، فإن قيمة مضمون الاغتراب لا تمثل قيمة على الإطلاق، فلا هي مستمرة ولا هي تتخذ طابع التأصيل ولا الديمومة. ومن هنا يأتي افتعالها وعدم صدقها.

فلا يمكن أن تتعارض الجوانب المادية والجوانب الروحية تعارضا حقيقياً. فالأصل فيهما التكامل والانسجام، لا التميز والتنافر. "فالتمييز السليم بين الجوانب المادية والجوانب الروحية من الحضارة لا ينفي أنهما يتكاملان تكامل الوسائل والغايات. والتمييز الصحيح بين "العقل" و"القلب" لا ينفي أن كليهما يتدخل في عمل الأخر والصدق يتطلب من الفنان أن يحقق بعمله نوعاً من التوازن في الحياة النفسية، في حياته هو أولاً، ثم في حياة قرائه ثانياً"(**الرؤيا المقيدة**، 17). فالتكامل والتداخل بين المادة والروح هما القاعدة، لا الاستثناء. فمن الطبيعي أن يكون هناك توازن بين

المادة والروح. وإذا نفي الأديب هذا التوازن ونظر إليه على إنه شيء غريب، فإن هذا الأديب غير صادق مع نفسه. فصدقه يستتبع أن يحقق التوازن النفسي بين المادة والروح في حياته الشخصية ومن ثم ينقل هذا التوازن إلى قارئ أدبه. وإصرار عياد على التوازن في الحياة النفسية للأديب هو أحد جوانب الإيقاع النفسي الذي تناولناه في الفصل السابق. وإذا تذكرنا أن غياب الإيقاع النفسي من العمل الأدبي يخرجه من نطاق الأدب، فهل يمكننا أن نقول إن ما يكتبه "الأدباء" الذين يتمذهبون بمذهب الاغتراب ليس أدباً ؟! هل يمكننا أن نقول إن من يجلس في شرفة فندق فخم مطل على النيل في ليلة قمراء ويكتب قصيدة عن أو في الصراصير التي تتسلق جسده أو التشظي الذي يفتك بأسمنت القمر – هل يمكننا أن نخرج كتابة هذا "الشاعر" من نطاق الأدب؟!!!!! هل يمكننا أن نقول إن من يجلس تحت شجرة في الغيط، وهو يسقي زرعه، ويكتب عن أسمنت المدينة وعن أضواء النيون الشامتة المتجهمة – هل يمكننا أن نقول إن هذا الكاتب مفتعلا، وبالتالي ليس أديبا على الإطلاق؟!!!

يُبرز عياد فقدان الإيقاع النفسي في هذا النوع من "الأدب" ويربطه بالخداع والمغالطة. "ولعل ما في هذا المضمون أنك تجد صاحبه يغالط نفسه عنه. أعني أنك تشعر أن الكاتب غير مؤمن بما يقول، ولكنه لا يصارح نفسه بذلك. فهو يخدع نفسه قبل أن يخدعك. وربما أدي هذا الخداع إلى غموض الفكرة كما في "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم أو إلى افتعال نهاية غير منطقية، كما في "قنديل أم هاشم" ليحيى حقي"(**الرؤيا المقيدة**، 17). المغالطة والخداع هنا يدلان على أن الأديب لا يعبر عن إيقاعه النفسي ولا يعبر عن القيم المترسخة في حضارتنا، وبالتالي فإن ما ينتجه يخالف إيقاع العصر والإيقاع النفسي معا، وإن وافق الإيقاع الأدبي. لذلك يكون هذا الإنتاج مجرد حيل شكلية لا تعبر عن الحضارة التي ينبع منها هذا الأدب. بالإضافة إلى أن الأديب له قرون استشعار كما ذكرنا؛ ومن خلالها يسبق مجتمعة. وإذا كان في هذا المجتمع بين المادة والروح صراع نتيجة لظرف حضاري طارئ، فمن المفروض أن يستشعر الأديب من خلال قرون استشعاره حالة التوازن المرتقبة وإلا أصبحت

قرون استشعاره متبلدة الإحساس أو غير قادرة على رصد ما يدور في المجتمع، وبالتالي تفقد وظيفتها، ويستتبع ذلك أن يفقد الأديب ارتباطه بالأدب، لأن الأدب له دوماً طابع الاستشراف والإحساس بالتغيرات قبل وقوعها، أو بالأحرى رصد إرهاصات هذه التغيرات.

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

من خلال الأخطاء النحوية غير المبررة فنيا، ومن خلال "الخلل" الدلالي بين المفردات والإبهام المعتم في العلاقة بين دلالات الألفاظ. لذلك من الطبيعي ألا يتفاعل معها القارئ العربي أو حتى يستجيب لها، فهي تفتقد الصدق سواء أكان صدق الأديب مع نفسه، أم صدقه في التعبير عن الإنسان الجمعي لحضارته، أو عن جماعته وقومه، وبالتالي عدم تعبيره عن تكامل الحضارة.

الشكل الفني وحده دون إيقاع العصر أو الإيقاع النفسي لا يمكن أن يخلق فنا جديرا بالقراءة والتذوق. كما أن هذا الشكل نفسه ليس شكلا مجردا أو أجوف يمكن أن يصب فيه أي شيء. "فالأشكال الأدبية لا تنشأ لذاتها ولا تروج لذاتها، ولكنها تنشأ وتروج لأنها تعبر عن تصور معين للحياة، وتعالج مشكلات معينه لدي الجمهور. فالملحمة نشأت لدي الشعوب القديمة لتصور الإحساس بجلال الماضي، وتساعد على تماسك الأمة. والرواية الطويلة نشأت في القرن التاسع عشر عند الأوروبيين لتسلي قارئا متوسط الثقافة، وتعينه على احتمال قسوة الحياة. والقصة القصيرة نشأت لتعبر عن

انطباع سريع، وتمتع قارئ الجريدة أو المجلة. ولا ينفي ذلك أن هذه الأشكال على اختلافها يجب أن تتوفر لها صفات الكتابة الفنية، من توازن، وتقابل، وتدرج ...الخ"(**الرؤيا المقيدة**، 18). ومعني هذا أن "الأدب" **العربي** الذي يعبر عن الاغتراب يفقد معظم مقومات الأدب، إن لم تكن كلها (ونقصد بالاغتراب هنا الاغتراب بمفهومه الغربي، أي الصراع بين المادة والروح؛ بالطبع قد تنشأ بعض العوامل في المجتمع تؤدي إلى نوع من الاغتراب وليد التجربة الفنية الصادقة التي يتناولها الأديب كما نجد في قصة "لم أكن أعرف أن الطواويس تطير" لبهاء طاهر، فالبطل العجوز هنا يتوحد مع الطاووس العجوز في غربتهما عن الحياة المعاصرة حولهما نظرا لكبر سنهما والمستجدات التي طرأت على الحياة وبالتالي أبعدتهما عنها؛ ونجد هذا الاغتراب أيضا في رواية **شرق النخيل** لبهاء طاهر، فالبطل الذي جبن في الصراع الناشئ بين أطراف القوة في قريته وعجز عن حل هذا الصراع أو مواجهته يلاحقه الاغتراب طوال حياته لأنه يدرك من داخله أنه بجبنه وعجزه في

الماضي قتل إمكانات الحياة داخل نفسه وبالتالي لا يستطيع التأقلم مع حياته المعاصرة وما يستتبع ذلك من تجليات العجز على الساحة السياسية العربية؛ ونجد نفس الاغتراب المقبول في رواية **حافة الليل** لأمين ريان، ولكنه صراع بين قيمتين روحانيتين، ألا وهما الدين والفن، وهي رؤية اغترابية نابعة الروح التي كانت سائدة في أربعينات القرن العشرين بمصر وهي الفترة التي كتبت فيها الرواية حيث كانت جماعة الفن للفن في الفنون التشكيلية في قمة نشاطها وكذلك جماعة الإخوان المسلمين ونشاطها في نفس الفترة، وكان طبيعيا على فنان تشكيلي مثل أمين ريان عندما يكتب رواية في تلك الفترة أن يجسد الصراع بينهما واغتراب بطل الرواية.

كما أشرنا، يفتقد الأدب الذي يتبني الاغتراب بمفهومه الغربي الإيقاع النفسي وإيقاع الحضارة. كما أن الإيقاع الأدبي مفقود، لأن الأديب في هذه الحالة يصوغ فكرته عن الاغتراب في قوالب أو أشكال أدبية "غربية" تعبر عن تصور الغربيين للحياة، أي أن ما يكتبه الأديب لا يرتبط

بالمجتمع العربي بأي رابط. ومن هنا لا يمكن أن يقبل عليه القراء العرب.

الأدب والتراث

ليس من السهل تطويع هذه الأشكال بحيث تناسب تصورنا للحياة، إلا إذا امتدت قنوات بين هذه الأشكال الوافدة والأشكال المتوارثة عندنا في تراثنا القديم، مثل التحام القصة بالمقامة والرواية بالسيرة. لكن المشكلة تكمن في إننا ننظر إلى الأشكال الأدبية الغربية على أنها سلع لأبد أن تقتنى. وكلما ظهرت سلعة جديدة لأبد أن نستخدمها. كما لو كانت هذه الأشكال أزياء يجب ارتداء أحدثها (وحتى الأزياء لها خصوصيتها الثقافية والحضارية). يقول شكري عياد: "ولكنني أخشى أن تكون حماستنا لمسايرة الأشكال الفنية في الأدب العالمي قد أدت بنا – خصوصاً في السنين الأخيرة – إلى ما أصفه بأنه بعد عن الصدق في الشكل، كما بعدنا عن الصدق في المضمون"(**الرؤيا المقيدة**، 18). البعد عن الصدق في الشكل والمضمون لا يؤدي إلا إلى الزيف

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

نستطيع أن نحقق فائضا أدبيا يمكن أن نثري به الأدب العالمي.

عندما نصل إلى حقيقة هذا "الاغتراب" وعدم تمثله للإيقاع الحضاري والإيقاع النفسي، واضطراب الشكل أو الإيقاع الأدبي، لابد أن نتناول علاقة الكاتب أو الأديب بالتراث كما يراها عياد. ويجب علينا في البداية أن نحدد مفهوم التراث كما يتصوره عياد. يقول عياد إن التراث "الأدبي هو ذاكرة الأمة، والأمة التي تصاب بفقدان الذاكرة تخسر حاضرها ومستقبلها كما خسرت ماضيها"(عياد، **على هامش النقد**، 76). إذن فالتراث وثيق الارتباط بحضارة الأمة، أي أنه يعبر عن إيقاع العصر الذي كتب فيه. وأهميته بالنسبة لنا تكمن في أن إيقاع الحضارة العربية في مجملها إيقاع متصل، قد يبرز في كل مرحلة جانب معين من هذا الإيقاع، لكن كل الجوانب تمتد وتتصل ببعضها لتكون خطاً حضارياً ممتداً من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل.

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

لكن هذا الفهم ما هو إلا خطوة أولى على طريق الإمساك بالخط الحضاري. "ففهم النصوص القديمة في ضوء علاقاتها القديمة يمكن أن يبعث فيها الحياة للحظات، ولكنها لا تلبث أن تموت إذا لم تستطيع أن تتنفس هواء الحاضر. أو بتعبير بعيد عن المجاز، لا قيمة للتراث إلا إذا فهمناه في ضوء ثقافة العصر، بحيث يصبح جزءاً من ثقافة

العصر ... عندها نصل، نحن العرب، إلى أن يلتحم حاضرنا بماضينا ويعيش ماضينا في حاضرنا، ككل أمة حية"(**على هامش النقد**، 73). وهذا يعني أن الرؤية الحضارية للإبداع عند عياد لا تقتصر على دراسة السياق التاريخي والثقافي الذي نشأ فيه العمل الإبداعي ، فهذه الدراسة مجرد خطوة ، أو أحد جوانب هذه الرؤية. فهذا السياق يجعلنا نستوعب العمل التراثي، ومن هنا نبدأ في تبين الخيوط التي يمكن أن تربطه بحاضرنا. عندما نتبين هذه الخيوط، يمكننا أن ننتشل هذا العمل بقبلة الحياة حتى يتم إحيائه وبعثه من جديد في حاضرنا. ومن هنا نصل ماضينا بحاضرنا في "مُتَّصَل" حضاري متنامي ينبض بالحيوية والحياة.

لذلك فإن الجانب الآخر يتمثل في ربط الماضي بالحاضر، أي أن نحاول اكتشاف الجوانب المشتركة بين الماضي والحاضر حتى يمكننا أن نبرزها ونستفيد منها. وليست هذه الاستفادة مجرد استفادة نفعية، فهي ضرورية لوجودنا كله ولا يمكن أن تكون لنا رؤيتنا الخاصة إلا بها. " فما دمنا نفهم تراثنا الأدبي والثقافي بعيداً عن حياته وحياتنا،

فإننا لا نفهمه. وإذا لم نفهمه فكيف نستطيع أن نستلهمه؟ يمكننا أن نقلد شكله فقط، ويمكننا أن نرفضه شكلا ومضمونا، ولكننا في الحالتين نظل مصابين بفقد الذاكرة. إن تراثنا لا يحيا إلا فينا وبنا كما أننا لا نعي أنفسنا إلا به"(**على هامش النقد**، 78). كيف لأديب مصاب بفقدان الذاكرة أن يبدع؟ الإبداع لا ينشأ من فراغ، بل لابد له من جذور حتى يستطيع أن يعتمد عليها. وإذا تذكرنا قول عياد إن الأديب يختار من الوسائل الأدبية الموجودة ما يناسبه ويمزج بينها مزيجاً يلائم تكوينه النفسي وروح العصر، يمكننا أن نقول إنه لابد من إدراك كامل للتراث حتى يتسنى للأديب أن يكتب شيئاً. وبدون هذا الإدراك، لا يمكن أن يكتب الأديب كلمة واحدة صادقة. كما أن هذا التراث يمكننا من أن "نعي" أنفسنا. بدونه لا نعي من نحن؛ وبالتالي لن نعرف ماذا نريد ولن تكون لنا رؤية حقيقية أو أصيلة. ففقدان الذاكرة مرتبط بالرؤية الجوفاء المعتمة التي لا تستطيع أن تتبين أي شيء.

إذا كانت الاستفادة من التراث لها بعدها الحضاري كما بينا أعلاه، فإنها لها أيضا بعدها الذاتي الذي يوافق الإيقاع

النفسي الذي تحدثنا عنه آنفا. فمن المؤكد "أن الموهبة الفردية لا يمكن أن تزدهر بعيداً عن التراث. فالموهبة الفردية تعبر عن نفسها من خلال لغة، واللغة هي نظام من العلاقات خلفته أجيال كثيرة، وتعاقبت عليها مواهب شتى، فأصبح يحمل عطر هذه المواهب جميعها، ولا يمكن أن يكون الكاتب أصيلا – أي ذاتيا – في تعبيره إذا لم يعرف مداخل هذه اللغة ومخارجها ولطائفها ودقائقها، وإن كانت هذه المعرفة لا تكفي ليسمى أصيلاً، وإنما يسمى أصيلاً حين يضيف إلى الذخيرة التي تلقاها عن سابقيه شيئا من عطره هو، شيئا يختلف عن القديم ويلتئم معه في الوقت نفسه"(**الرؤيا المقيدة**، 24-25). أي أن الأديب المبدع يجب أن يلم بجوانب التراث، واللغة أحد هذه الجوانب، إلماماً متعمقاً حتى يستطيع أن يجري قلمه في الكتابة، وحتى يستطيع أن يسكب "عطره" الخاص على التجربة الأدبية الجمعية.

ليست اللغة مجرد كلمات، فهي ذات تاريخ خصب صنعته المواهب الفردية على مر الأجيال. وحتى يستطيع الأديب أن يستخدم هذه اللغة عليه أن يعرف كيف صنعت

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