مجلة جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (27) العدد (1)2005
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (27) No (1) 2005

المقاومة في الفن والمقاومة بالفن

الدكتور عزت السيد أحمد*

(قبل للنشر في 2005/1/12)

□ الملخّص □

المقاومة في الفن والمقاومة بالفن كلتاهما ممارسة جماليَّة، وليست هذه نقطة الاشتراك الوحيدة فثمة نقاط التقاء أُخْرَى كثيرة، ولكن في مقابل ذلك هناك نقاط افتراق وتضادٍّ أحياناً، ونقاط الالتقاء والاختلاف هي ما تشكل هويَّة كلٍّ منهما وخصائصها. وعلى الرَّغْمِ من ذلك هناك الكثيرون الذين يخلطون بَيْنَ المفهومين.

إنَّ التَّمييز بينهما والتفصيل في خصائصهما أمر مهمٌّ لأكثر من سبب، ومفيد على أكثر من مستوى وصعيد. رُبَّما يكون ضبط الاصطلاح والمفهوم هو الأكثر أهميَّة لأنَّهُ نقطة الأساس والانطلاق لأي علم. ذلك أنَّ وضوح المفاهيم والاصطلاحات هو مفتاح الفهم الصحيح، والتوظيف الصحيح والمفيد، والاستثمار الأكثر فائدة والأكثر سرعة، وإلَى جانب ذلك يمكِّننا هذا التحديد من الابتعاد عن اللَّبْسِ الخلط والجدل العقيم ويضمن لنا توظيف وقتنا على نحو أفضل وأكثر استثماراً...

المقاومة في الفن عامَّةً هي تصوير مقاومةٍ ما أو أكثر تصويراً فَقَطْ في فنٍّ من الفنون. تختلف طريقة التصوير وخصائصها تبعاً للمقاومة المصورة والفن الذي تُصوَّر فيه والفنان المبدع ذاته. ولذلك تتفاوت قدرات الفنون؛ شعر، قصة، رسم... على تصوير المقاومة تبعاً لأدوات الفن ومهارة الفنان في استخدامها.

أما المقاومة بالفن فهي مسعى لتحويل الفن ذاته إلى حالة من حالات المقاومة، فالفنان هنا لا يريد تصوير المقاومة في فنه وإنما يريد أن يجعل الفنَّ سلاحاً يقاوم به الموضوع المرفوض بالنسبة له. هذا الموضوع قد يكون احتلالاً، عدواناً، ممارسة اجتماعية خاطئة...

على الرغم من هذه الفروق بينهما فإنهما يشتركان ببعض الخصائص والنقاط تجعل كل منهما يقوم بالدورين معاً، أو يرجح أحدهما على الآخر، ويمكن أن يحدث الخلط بينهما أحياناً. وهذا كله في حقيقة الأمر ما أردنا تبيناه والتفصيل به قدر الإمكان في بحثنا.

* مدرس في قسم الفلسفة ـ كلية الآداب والعلوم الإنسانية ـ جامعة تشرين ـ اللاذقية ـ سوريا.

مجلة جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (27) العدد (1)2005
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (27) No (1) 2005

Resistance in Art and the Resistance by Art

Dr. Ezzat Assayid Ahmad*

(Accepted 12/1/2005)

□ ABSTRACT □

Resistance in art and resistance by art are both a kind of an aesthetic action. This is not the only interference point, but there are other meeting points. On the other hand, there are sometimes points of a separation and a contradiction. Points of meeting and difference constitute the identity merit and feature for them.

Distinguishing between them and elaborating their features are very important for many reasons، and are useful at many levels. Capturing the term and the notion would be most important. The clarity of terms and notions are the key concept for a clear understanding, correct and useful employment, a most useful and rapid investment.

In addition to that, this specification allows me to avoid confusion and futile argument and allows us to employ our time in a better manner.

Resistance in art is generally a portrait of one or more form of resistance in an art. The way of portraying, in addition to its qualities, differ according to the portrayed resistance, the art, and the artist. Accordingly, the kind of arts varies in portraying the resistance according to the instruments of art and the skillfulness of the artist using them.

Regarding resistance by art, it is an aim to change art to kind of resistance. The artist here does not want to portray the resistance in his art, but he wants to make art a weapon through which he resists the subject he denies. These subjects may be colonization, occupation, or an unaccepted social behavior.

In spite of all these differences between the two kinds, they both share some qualities and points. These similarities make both do the two roles simultaneously, or even to make one of them more possible than the other. However, it is possible some times the two might get mixes. This is in fact what I aimed in my research.

***Assistant Prof, Department Of Philosophy. Faculty Of Literatures. Tishreen University. Lattakia. Syria.**

توظيف الفنِّ في المقاومة ليس بدعةً جديدةً، ولا هو مخصوصٌ بعصرٍ من العصور ولا بأدب شعبٍ من الشعوب. فإذا تتبعنا الآثار الأدبية عبر الزمان والمكان؛ منذ نشأة الفنون الأدبيَّة، وجدنا صنوفاً وفنوناً من توظيف الأدب للمقاومة، وإن كان من دلالة مباشرة لذلك فهي الصلة الوشيجة بين الإبداع الأدبي واحتياجات الإنسان؛ المادية والمعنوية.

العلاقة بين المقاومة والفن:

الأدبُ ضربٌ من ضروب الفنِّ وليس العكس صحيحاً. والممارسة الفنيَّة ضربٌ من ضروب الإبداع، ومن المؤكَّد أنَّ الإبداع ممارسةٌ إنسانيَّةٌ محض. والإبداع من خلال تعريفاته الكثيرة؛ المتداخلة والمتكاملة وحَتَّى المختلفة، هو مقاومةٌ أَو تعزيزٌ؛ مقاومةٌ لخللٍ وتعزيزٌ لصوابٍ، مقاومةٌ لمبغوضٍ مرفوضٍ وتعزيزٌ لمحبوبٍ مرغوبٍ...

هذا الفهم للإبداع يمكن اشتقاقه من أيِّ تعريف من تعريفات الإبداع بدءاً من التعريفات اللغويَّة وصولاً إِلَى التعريفات التقنية الاصطلاحية الَّتي منها على سبيل المثال: قول **ابن فارس** بأنَّ الإبداع يشيرُ إلى «ابتداء الشَّيء وصنعه لا عن مثالٍ سابقٍ»[1]. وقول **ابن منظور**: «بَدَعَ الشَّيء يبدعه بدعاً وابتدعه: أَنشأه وبدأه»[2]. وتعريف **أَبي البقاء الكفويِّ** الذي كان أَكثر دقَّةً وأَشدَّ ضبطاً إذ قال: «الإبداع؛ لغةً، عبارةٌ عن عدم النَّظير. وفي الاصطلاح: هو إخراج ما في الإمكان والعدم إلى الوجوب والوجود ... وهو أَعمُّ من الخلق... وقال بعضهم: الإبداع: إيجاد شيءٍ غير مسبوقٍ بمادَّةٍ ولا زمانٍ كالعقول، فيقابل التَّكوين لكونه مسبوقاً بالمادَّة»[3]. وكذلك قول **الكسندرو روشكا** . AL. Rosca: «يمكن (عدُّ) الإبداع وفق تعريفٍ (مبرمجٍ) الوحدة المتكاملة لمجموعة العوامل الذَّاتيَّة والموضوعيَّة التي تقود إلى تحقيق إنتاجٍ جديد وأَصيل ذي قيمة من قبل الفرد أَو الجماعة، (وسنعدُّ) وفق سياق بحثنا أَنَّ الإبداع حصراً هو النَّشاط أَو العمليَّة التي تقود إلى إنتاج يتَّصفُ بالجدَّة والأَصالة، والقيمة من أَجل المجتمع، أَمَّا الإبداع بمعناه العام (الواسع) فهو إيجاد حلولٍ جديدةٍ للأَفكار والمشكلات والمناهج»[4]. وكذلك **جيلفورد** . J.P. Guilford الذي ربط الإبداع بالقدرات بقوله: «الإبداع، بمعناه الضَّيِّق، يشير إلى القدرات التي تكون مُمَيِّزَةً للأَشخاص المبدعين...»[5].

كلُّ هذه التعريفات تشير إِلَى امتلاك إرادة التحدي مع القدرة عليها، وإلا كيف يمكن الإتيان بالجديد غير المسبوق؟ وبأيِّ معنى يتميز المبدعون عن غيرهم اللهم إلا في القدرة على إنشاء ما لم يسبق بمثله؟

إنَّ انطواء الإبداع ضمنا على التحدي يعني انطوائه ضمناً على المقاومة. بل حَتَّى التعريفات الأُخْرى للإبداع الَّتي لا تنظر إليه من زاوية الإتيان بالجديد غير المسبوق تنطوي ضمناً أيضاً على فاعلية مقاومة للإبداع، فقول **روشكا**: «الإبداعُ شكلٌ راقٍ للنَّشاط الإنسانيِّ»[6]. يصب في معين كون الإبداع ضرباً من النشاط الإنساني المقاوم أَو المعزز على النحو الذي أشرنا إليه، لأنَّ أيَّ نشاط إنساني يتجه أصلاً إِلَى فاعليَّة معينة، وأيُّ فاعلية للإنسان لا تبتعد عن أن تكون مقاومة أَو تعزيزاً.

---

(1) . ابن فارس: **مقاييس اللغة** . ج1 . ص 209/ مادة بدع.

(2) . ابن منظور : **لسان العرب** . مادَّة بدع.

(3) . أبو البقاء الكفوي: **الكلِّيَّات** . ج1 . ص21.

(4) . الكسندرو روشكا: **الإبداع العام والخاص** . ص 19.

(5) . الدكتور فاخر عاقل: **الإبداع وتربيته** . ص 20.

(6) . الكسندرو روشكا: **الإبداع العام والخاص** . ص 13.

وقولنا: «الإبداع هو الجانب الخلاَّق من النَّشاط الإنسانيِّ». لا يبتعد أبداً عن هذا المنحى الدلالي. وكذلك تماماً شأن التعريف الذي أورده المعجم الفلسفي المختصر الذي جاء فيه أنَّ الإبداع «نشاطٌ هادفٌ، يؤدِّي إلى اكتشاف شيء جديد لم يكن معروفاً من قبل، أَو استيعاب الثَّروة الثَّقافيَّة المتوافرة استيعاباً فعَّالاً، يستجيب لمتطلَّبات العصر»[7]. بل إننا إذا تابعنا تعريف المعجم الفلسفي المختصر، المشوب أصلاً بنزعة أيديولوجية تقوم على إلزام الأدب برسالة أيديولوجية تحت رداء الأدب الملتزم، وجدناه يحول الفاعلية الإبداعية كلها إلَى مقاومة، فهو يقول: «إنَّ الشَّرط الضَّروريَّ للإبداع هو اهتمام الشَّخصيَّة العميق بعصرها، والقدرة على استشفاف مشكلاتها الملحَّة في سياق الحالات والأَوضاع الملموسة؛ (الاجتماعيَّة والمعرفيَّة والمهنيَّة والحياتيَّة والعمليَّة). إنَّ الفعل الإبداعيَّ، الموجَّه لحلِّ مهمَّات مطروحة موضوعيًّا وقيِّمة اجتماعيًّا، إنَّما يتحقَّق، في الوقت ذاته، في صورةِ عمليَّةِ تحقيقٍ للذَّات، تستجيب للمتطلَّبات الدَّاخليَّة العميقة...»[8].

من خلال ذلك يبدو لنا أنَّ الإبداع في أصله مقاومةٌ، بل المقاومة جزءٌ صميميٌّ من ماهيَّة الإبداع، ذلك أنَّ التَّعزيز ذاته إذا ما فهمناه من جهةٍ مقابلة للفاعلية الإيجابيَّة وجدناه أيضاً مقاومة. فالتعزيز نفيٌ وإقصاءٌ لما لا يراد تعزيزه، أي للوجه المقابل للمُعَزَّز. وبهذا المعنى يمكن أن يفهم قول الشَّاعر **فايز خضُّور**: «قصيدة المقاومة لا يمكن أن تنتهي لأنَّ المقاومة نفسها لم ولن تنتهي، فهي مثل طائر الفينق، والحياة مبنية على مفهوم الصراع وليس على مفهوم التسليم والثبات والسكون. والمقاومة لا تعني فَقَطْ أن تقاتل بمسدسك أَو بحجارتك... المقاومة أن تقف أمام الشَّمس عارياً، وتبحث عن هويتك أَو وجودك»[9].

هذا هو المستوى الأول والأكثر أهميَّة للعلاقة بين المقاومة والفن عامَّة والأدب خاصَّة. ولكنَّ هذا المستوى وحده غير كافٍ لتحديد العلاقة بين المقاومة من جهة والفن عامة والأدب خاصَّة من جهة أُخْرَى. ذلك أَنَّهُ على افتراض أنَّ الفنَّ أَو الأدب واضح الدلالة أَو على الأكثر اتضحت شيئاً ما فيما سبق من كلامنا فإنَّ شقًّا ثانياً من طرفي العلاقة يحتاج إلَى التوضيح وهو المقاومة. فما المقاومة؟ وما غايتها أَو هدفها الذي تتوجه إليه؟ وما ميدانها؟ وكيف يمكن أن تكون؟

المقاومة لغةً واصطلاحاً تشير إلَى ما يتجاوز الرَّفض والتَّعبير عن الرَّفض إلَى الفعل المؤدِّي إلَى تغيير هذا المرفوض وتبديله إلَى ما يكون مقبولاً أو يمكن أن يكون مقبولاً. وبهذا المعنى لن يكون موضوع المقاومة واحداً وحسب، بل لا يمكن إلا أن تكون هناك موضوعات كثيرة وميادين كثيرة... فقد تكون سياسيَّة وهي الأكثر رواجاً دلاليًّا لمفهوم المقاومة، وقد تكون اجتماعيَّة أَو أخلاقيَّة أَو نفسيَّة.

هنا تتَّضح النُّقطة الثَّانية أَو المستوى الثَّاني من العلاقة بين المقاومة والفنِّ. فالفنُّ أوَّلاً ميدانٌ من ميادين المقاومة، وإذا كان لكلِّ ميدانٍ من ميادين المقاومة طبيعته الَّتي تحدِّدُ موضوعاته ووسائله وأدواته، وإذا كان كذلك موضوع المقاومة ملزماً بالميدان المناسب والسلاح المناسب... فإنَّ الفنَّ مفتوح القدرة على استيعاب مختلف الموضوعات ورُبَّما مختلف الأساليب والوسائل والأدوات. فليس من الصَّعب أبداً أن تندرج كلُّ موضوعات المقاومة في فنون الأدب والفنِّ عامَّة؛ السِّياسيَّة والاجتماعيَّة والأخلاقيَّة والنَّفسيَّة... بل إنَّ الفنَّ قادرٌ على الجمع بين بعض

---

[7] . مجموعة من المختصين: **المعجم الفلسفيّ المختصر** . ص 6 . 7.

[8] . م. س . ذاته.

[9] . عمَّار أبو حامد: **الشاعر فايز خضور لتشرين** (حوار) . جريدة تشرين . دمشق . العدد 8720 . الاثنين 5 رجب 1424هـ/ 1أيلول 2003م.

موضوعات المقاومة أَو حَتَّى كلها في عمل فنِّيٍّ أو أدبيٍّ واحدٍ... وهذا ما يصعب جدًّا بل يتعذر تحقيقه في ميدان آخر من ميادين المقاومة وساحاتها.

المقاومة مفهوم يظنُّ أَنَّهُ واضح ولا يحتاج إِلَى مزيد من الشرح أَو التوضيح... رُبَّما يكون الأمر كذلك، ولكننا على أيِّ حال لن نفهم المقاومة بمعناها السياسي أَو العسكري أَو كليهما وحسب، فقد بيَّنا أنَّ موضوع المقاومة يمكن أن يكون أيِّ موضوع من موضوعات الحياة؛ سياسي، اجتماعي، أخلاقي، نفسي... على أنَّ ذلك لا ينفي حقيقة رائجة هي أنَّ ذكر المقاومة في الفنِّ وغيره يُدَاعي في الذاكرة على الفور المقاومة بالمعنى السياسي أَو العسكري، والَّتي يكون ميدانها في الأغلب الأعم مقاومة احتلال، مقاومة معتدي، مقاومة استعمار، مقاومة مغتصب لأرض أَو خيرات أمَّة... ولذلك درجت لهذا المعنى الخاص من المقاومة تسميته أُخْرَى هي الكفاح أَو النضال، وبالإضافة إِلَى الأدب صار يسمى الأدب النِّضالي، أَو النضال بالأدب... وقد خصَّ الأدب دون غيره من الفنون بإضافة المقاومة إليه لأنَّهُ من أكثر الفنون الَّتي حملت عبء المقاومة أَو لأنَّهُ من أكثر قدرة على تحقيق ذلك.

لا بأس، هنا، أبداً في أن يكون حديثنا محمولاً على المعنى الأكثر قرباً من الأذهان لدى ذكر المقاومة، أَو المعنى الأكثر رواجاً لهذا المفهوم، ولكن **أولاً** لا يجوز أن يفهم من ذلك أنَّ هذه هي المقاومة وحسب. ولا يجوز **ثانياً** إقامة أيِّ تقاطبٍ بين المقاومة بمعناها الضيق والمقاومة بمعناها العام، بمعنى أنَّ الحديث عن المقاومة بالمعنى الضيق، ليس إلاَّ صورة من صور الحديث عن المقاومة بالمعنى العام، تنفصل عنها ببعض الخصائص، أي ببعض ما استقل به الخاص عن العام، تبقى الخصائص الأُخْرى ممثلة للعام في الخاص.

التمييز بين المقاومة في الفن والمقاومة بالفنِّ:

كثيراً أَو قليلاً ما يُستَخدَمُ اصطلاحا المقاومةِ في الفن أَو الأدب والمقاومة بالفن أَو بالأدب مكان بعضهما بعضاً، من دون تمييزٍ بينهما، وكأَنَّها يحملان المعنى ذاته، أو يدلاَّن الدَّلالة ذاتها. وهذا في حقيقة الأمر محض خلطٍ غير جائزٍ، أساسه الجهل في اللغة أوَّلاً، وانعدام الامتلاك الكافي للأدوات المعرفيَّة والنَّقديَّة في آن معاً. الأمر الذي سينعكس بالخلل ورُبَّما السَّلب لا على محض الأداء الدَّلاليِّ اللغويِّ للاصطلاح وحسب بل على البنية النَّقدية والوصفيَّة والتَّحليليَّة للعمل الفنِّي عامَّةً أَو الأدبي خاصَّةً.

سيتمثَّل الخلل في الأداء النقدي أيًّا كانت طبيعته بالخلط في الحديث عن الأثر الجمالي؛ فنيًّا كان أَو أدبيًّا، بين ما يريده الفنان/ المبدع وما لا يريده، بين ما يفهمه النَّاقد خطأً غير مقصودٍ وما ينطوي عليه الأثر حقًّا... وأبرز ما سينجم عن ذلك هو تفريغ الأثر/ النص من محتواه الحقيقي وتثقيله بما هو غير موجود فيه، واستنطاقه بما لم يرد قوله أَو لا يريد قوله أَو القبول به أصلاً.

أمَّا السَّلب، وهو احتمال قائمٌ بقوَّة، فهو مرتبط بالخلل وقد يكون متضمناً فيه، ولكنَّهُ قَدْ يستقلُّ عنه فيتجاوزه إِلَى إمكانيَّة سلب الأثر الجمالي/ الأدبي ما أناطه به المبدع من وظيفة أَو رسالة، وقلب هذه الوظيفة أَو الرِّسالة من وجهها المقصود إِلَى وجهٍ آخر مقابل ليس من الضَّرورة أن يكون النَّقيض أَو المعاكس، ولكن من الممكن أن يكون كذلك. ومن ثَمَّ ستضيع القيم الَّتي يحملها الأثر؛ النِّضاليَّة، الجمالية، الأخلاقيَّة، الاجتماعيَّة، النفسيَّة...

الخلل والسَّلب؛ أحدهما أَو كلاهما، سيؤدِّيان بالضَّرورة إِلَى وقوع النَّاقد أَو المتلقِّي أَو كليهما في مشكلات يصعب حلُّها، أو ظواهر يتعذَّر تفسيرها، بسبب عدم توافقها مع القراءة المُقَدَّمَةِ للأثر الجمالي... ومن المؤكَّد أنَّ الأثر

الجمالي إذ ذاك سيفقد الكثير من القدرة على الفعل والتَّأثر... ستشلُّ إرادته... ستتحطَّم أدواته... فهل سنسأل بعد ذلك لماذا تَقَزَّمَتْ قدرة الفنِّ والأدب على الفعل والتأثير؟!

رُبَّما لا يكون الفرق شاسعاً، ورُبَّما يصحُّ في بعض الأحيان إطلاق التسميتين المفهومين على أثر واحدٍ، ومن المؤكد أنَّ هناك الكثير من نقاط التَّلاقي والتَّوافق، ومن المؤكَّدِ أيضاً أنَّ ثَمَّةَ تكاملاً بينهما لا يجوز تغافله ولا تجاهله ولا القبول بهدمه أَو تجاوزه... ولكنَّ هذا لا يعني جواز التَّوحيد بينهما، أَو قبول التَّماهي بين المفهومين، إلَى درجة انعدام التمييز بينهما، مهما كانت درجة التَّوافق والتَّكامل.

إنَّ التَّمييز بين الاصطلاحين، في حقيقة الأمر، ضرورةٌ منطقيَّةٌ ومنهجيَّةٌ ودلاليَّة... في آن معاً. لأنَّ أساس أيِّ علم هو ضبط المفاهيم وتحديدها، وليس هذا بالأمر الجديد على الإطلاق، فهو يرجع على الأقل إلَى أوَّل شهداء الفلسفة والمعرفة؛ **سقراط**، الذي بنى حربه على المغالطين[10] . Sophism على أساس تحديد المفاهيم والاصطلاحات فكان ذلك الطعنة النجلاء الَّتي قضت عليهم، لأنَّهُم كانوا يبنون محاجَّاتهم في إثبات الأمر ونقيضه على الالتباس القائم بين المفاهيم[11]... عندما ضُبِطَت المفردات وحُدِّدت المفاهيم فقدوا سلاحهم، وفقدوا من ثمَّ قدرتهم على برهان الأمر ونقيضه في الوقت ذاته كما كانوا يزعمون.

نقطة الفصل في المستوى الأول لغويَّة تتعلق بالرابطين الواصلين بين المقاومة والفن أَو الأدب وهما؛ (بـ)، و(في)، فـ(الباء) تفيدُ الإلصاق والـ (في) تفيد التضمن. ومن هذا الفرق يمكن الإبحار في مضمون كلٍّ من المقاومة في الفن والمقاومة بالفن وفق ما يقتضيه الظَّرف والحال والحاجة؛ كلاً على حدةٍ أَو معاً.

1 . المقاومة في الفن:

يشير اصطلاح المقاومة في الفن في **المستوى الأول** للأداء الدلالي إلَى جعل المقاومة موضوعاً يدور في فلكه الأثر الجمالي/ الأدبي كليًّا أو جزئيًّا. وهذا المستوى هو ذاته المستوى الأوَّل أيضاً لدلالة اصطلاح المقاومة بالفن. أمَّا **المستوى الثَّاني**، وهو الذي يبدأ عنده التَّفاصل بين الاصطلاحين، فينصبُّ على طبيعة توظيف المقاومة المتناولة، وكيفيَّة تناولها، وهدف تناولها والغاية منه[12]. أيِّ إنَّ آليَّة تناول المقاومة بما يرتبط بها ويتشعب عنها ويترتب عليها... هي مفتاح الفصل. وهذه الآليَّة تقوم على اقتطاع مشهد أو حالة أو ظاهرة... للمقاومة وتصويرها تصويراً جماليًّا يتناسب مع طبيعة الفن أَو الجنس الأدبي الذي يصورها. وتختلف آليَّة هذا التَّصوير وكيفيَّته تبعاً لعناصر أربعة؛ فراداً أَو مثانياً أَو مجتمعة، وهذه العناصر هي:

أولاً: طبيعة المبدع/ الفنان وخصوصيته وثقافته ونفسيته.

ثانياً: طبيعة حالة أَو ظاهرة أَو مشهد المقاومة وخصائصه.

ثالثاً: طبيعة الفن أَو الجنس الأدبي الذي يصوغ الموضوع صياغة جماليَّة.

رابعاً: الغاية المعلقة على هذا التناول للموضوع.

على أنَّ أكثر ما تجدر الإشارة إليه هنا هو أربع نقاط على الأقل هي:

---

[10] . المغالطون . Sophism هي التعريب غير المشتهر للتسمية الأكثر شهرة في العالم، حَتَّى في الثقافة العربيَّة؛ قديمها وحديثها، وهي السفسطة، ومنها السفسطائيون.

[11] . قصة سقراط مع المغالطين، وتحديد المفاهيم وضبطها ودور هذا المسعى في تقدم المعرفة العلمية... موجودة في كل الكتب الَّتي تناولت تاريخ الفلسفة اليونانية وكان سقراط ضمن الموضوعات، اللهم إلا النزر اليسير منها الصادر عن أيديولوجيات ترفض الفلسفة السقراطية، وهي جدُّ قليلة، على الأقل بالمقارنة.

[12] . سنفصِّل في ذلك في الفقرة التالية المخصوصة لخصائص كلٍّ من المقاومة في الأدب والمقاومة بالأدب.

أولاً: البنية الوصفيَّة السَّرديَّة ثُمَّ التحليليَّة هي الَّتي تغلب هنا مهما كان الفن الذي يتناول المقاومة.

ثانياً: الظاهرة المقتطعة لتكون أثراً فنيًّا يمكن أن تكون حالة واقعية أو متخيلة.

ثالثاً: يمكن للمقاومة في الفن أن تكون مقاومة أَو عاملاً تحريضيًّا للمقاومة، أي أن تتماهى المقاومة في الفن مع المقاومة بالفن. أَو على الأقل أن يكون هذا واحداً من أهداف المبدع وغاياته من إبداعه هذا.

رابعاً: قَدْ تكون المقاومة في الأدب وفي الفنِّ عامَّة رمزيَّة أَو مباشرة، قَدْ تكون تجريدية وهذا قليلٌ أَو حسيَّة... أي بمعنى آخر تتلون المقاومة في الفن بتلون الفنون عامَّة ومن ضمنها فنون الأدب ثُمَّ فنون كلِّ أدب على حدة... وهذا، إِلَى حدٍّ ما، ما عنيناه قبل قليل باختلاف آلية التصوير تبعاً للعناصر الأربعة الَّتي سلف ذكرها.

من المؤكَّد النَّماذج الدَّالة على ذلك، أو الشَّواهد الممثلة أكثر من أن تحصى ولو بمحض ذكر الأسماء والعناوين، ولكن لا بُدَّ على أيِّ حال من بعض الشواهد على ذلك، من دون أن يعني ذلك أنَّ ما سنذكره منها هو الأبرز أو الأكثر أهميَّة، حسبها أنَّها شواهد تمثيليَّة لا أكثر.

في الشِّعر نجد مثلاً رثاء **أحمد شوقي** للبطل **عمر المختار** الذي يصف فيه المقاومة والبطولات ومن ثَمَّ الشَّهادة[13]. و**عبد الكريم الكرمي؛ أبو سلمى** في قصيدته؛ جبل النار، يصف أبطال المقاومة والمعركة الكبيرة الَّتي دارت بينهم وبين جيش الاحتلال البريطاني[14]، و**عمر أبو ريشة** في قصيدته: عروس المجد، يصف مقاومة ونضالاً ضد مستعمر غاشم انجلى عن نصر على الاحتلال وتحقيق الجلاء[15]. و**حسن البحيري** في قصيدته: رسالة في عيد[16]، يصف انتفاضة الأقصى؛ الثورة الَّتي سميت خطأ انتفاضة كما قال في التقديم الذي أورده قبل القصيدة... وَثَمَّة الكثير الكثيرُ من الشواهد الأُخْرى بالتأكيد.

وفي القصَّة/ الرواية نجد **فارس زرزور** في روايته: حسن جبل، الَّتي يتناول فيها قصَّة واقعية لمقاوم ضد الاحتلال[17]. ونجد **يوسف السباعي** في روايته: رُدَّ قلبي، قصة محبوكةً من مخيلته تعبر عن نضال الشعب للتحرر من الظلم والاستعباد والتَّدخُّل الأجنبي والوصول من ثَمَّ إِلَى ما سُمِّي بالثورة. وفي روايته: ناديا، يصور أيضاً في قصَّة متخيلة مقاومة الشَّعب المصري للعدوان الثلاثي على مصر ومدينة بور سعيد تحديداً. أمَّا **حنَّا مينة** فيخصص جانباً وإن كان عَرَضيًّا من روايته: نهاية رجل شجاع، لتصوير مقاومة الشَّعب السُّوري للاحتلال الفرنسي. وفي قصَّته: ورقة من الرملة، يصوِّر لنا **غسان كنفاني** المقاوم أبو عثمان الذي حوَّل جسده إِلَى قنبلة انفجرت في الأعداء لتحوِّلهم إِلَى

---

(13) . القصيدة موجودة في ديوانه، وفي مطلعها قوله:

ركزوا رفاتك في الجليل لواءا يستنهض الوادي صباحا مساءا

(14) . جبل النار لقبٌ يطلق على جبل نابلس، وهو سلسلة جبلية دارت فيها بين المجاهدين وجيش الاحتلال البريطاني في عام 1936م، وفي الفترة ذاتها كتب أبو سلمى قصيدته، وهي موجودة في الديوان. ومنها قوله:

أَيُّهَا الثائرون في جبل النار سلاماً يا زينة الأبطال

لكم الله يا حماة فلسطين رحمتم مصارع الأجيال

(15) . القصيدة موجودة في ديوانه، وقد قيلت هذه القصيدة بمناسبة جلاء المستعمر الفرنسي عن سوريا، وفي مطلعها قوله:

يا عروس المجد تيهي واسحبي في مغانينا ذيول الشُّهبِ

لن تري حَبَّةَ رملٍ فوقها لم تعطَّر بِدِمَا حُرٍّ أبي

(16) . طبعت هذه القصية في مجموعة مستقلة حملت عنوان القصيدة، صدرت في دمشق عام 1990م.

(17) . صدرت عن وزارة الثقافة بدمشق عام 1986م.

أشلاء، وفي قصته: شيء لا يذهب، يصور البطلة المناضلة ليلى الَّتي ترفض ترك فلسطين وتظل تناضل وتقاوم حَتَّى تكتب لها الشهادة الَّتي تعطر فيها بدمها ثرى وطنها... وَثَمَّة أيضاً الكثير جدًّا من الشواهد الأُخْرى.

ولم يَخْلُ المسرح كذلك من بعض النماذج ومنها على سبيل المثال مسرحية **علي عقلة عرسان**: الغرباء، الَّتي يصور فيها مأساة الشعب الفلسطيني في التعامل مع اليهود على أنَّهم أضياف، وكيف انقلب هؤلاء الأضياف إِلَى وحوش مفترسة اغتصبت الأرض والهوية والعرض[18]. ونجد قبله أكثر من مسرحية للمبدع **خليل الهنداوي** منها المسرحية الَّتي سماها: في سبيل العالم، ووصفها بقوله: «هي تجربة صغيرة، لكنَّهَا كبيرة، بوصفها تمثِّل النَّزعة القومية الَّتي كانت تجلجل في نفوس الشباب»[19]، وكذلك مسرحيته: طريق العودة، الَّتي قال هو ذاته عنها: «والكثير يذكرون مسرحيتي طريق العودة الَّتي دُرِّست زمناً، وما تزال تدرس في أقطار عربية مختلفة»[20]. وآخر ما كتبه **الهنداوي** في هذا المجال مسرحيته: الدم لا يصير ماءً المستوحاة كما قال: «من صميم النكسة، النابعة من أعماق الواقع، النَّاضجة بنجيع دم الشهداء...»[21].

الحقيقة أنَّ الفنون النثرية؛ القصة والرواية والى حدٍّ ما المسرحية والمقالة أقدر على تصوير المقاومة من الشعر، ولا سِيَّمَا المقاومة بالمعنى الضيِّق، المعنى النضالي، لأنَّ الأفق مفتوح أمام الفنون النثرية أكثر فهي قادرة على تناول موضوعات واقعية وموضوعات متخيَّلة وكذلك رمزيَّة وتجريديَّة، أما في الشِّعر ففرصته الأكبر في النماذج الواقعيَّة وتتضاءل فرصته في النَّماذج المتخيَّلة والرَّمزيَّة والتجريديَّة[22].

2 . المقاومة بالفن:

لا يختلف **المستوى الأول** للأداء الدلالي لاصطلاح المقاومة في الفن عن اصطلاح المقاومة بالفن، فهو يشير مباشرة إِلَى جعل المقاومة موضوعاً إبداعيًّا يدور في فلكه الأثر الجمالي/ الأدبي كليًّا أو جزئيًّا أَو رُبَّما بالعَرَض، شأنه في ذلك شأن المقاومة في الفنِّ تماماً. أمَّا **المستوى الثَّاني** الذي يبدأ به وعنده التَّفاصل بين الاصطلاحين، فينصبُّ كذلك أيضاً على آليَّة تناول المقاومة بما يرتبط بها وينشعب عنها ويترتب عليها... أي طبيعة التَّوظيف، وكيفيَّته، وهدفه والغاية منه.

إذا كان اقتطاع مشهد أو حالة أو ظاهرة... للمقاومة وتصويرها تصويراً جماليًّا لأهداف قَدْ يكون منها توظيف الأدب/ الفن في المقاومة فإنَّ المقاومة بالأدب تنتقل نقلة نوعية في الطبيعة والمستوى والأداء، مع تشابك في الأهداف والغايات، من تصوير مشهدٍ نضالي أو مقاوم إِلَى المقاومة بالأدب ذاته، ليغدو الفن أَو الأدب ذاته حالة نضاليَّة مقاومة لاحتلال أَو اضطهاد أَو ظلم أَو خلل أَو خطأ أَو فساد أَو غير ذلك...

أن يكون الفنُّ أَو الأدب سلاحاً في المقاومة والنِّضال أمر يظلُّ موضع تساؤل، وأن يكون الفنُّ أَو الأدب ميداناً من ميادين المقاومة والنِّضال أمر أيضاً يظلُّ موضع تساؤل. وأن يكون هذا السلاح فاعلاً أَو لا أمر يظلُّ أيضاً موضع تساؤل... ولكن مهما ظلَّ السؤال قائماً، ومهما كانت الإجابات والأرجحيات لا يمكننا إنكار أنَّه من الممكن أن يكون الفنُّ عامَّة والأدب خاصَّة سلاحاً يمكن استخدامه في المقاومة.

---

[18] أخرجها المؤلف نفسه للمسرح القومي بدمشق، وطبعت أكثر من مرَّة. ومسرحيته الأُخْرى: فلسطينيات، الَّتي تدور في الفلك ذاته إِلَى حدٍّ ما.

[19] . خليل هنداوي: **المسرح والدراسات المسرحية** . الجزء الثاني . وزارة الثقافة . دمشق . 1980م . ص 20.

[20] . م. س . ص 43.

[21] . م. س . ذاته.

[22] . إذا كانت فرصة الشعر في وصف المقاومة؛ أي المقاومة في الفن، فإننا سنلاحظ أنَّ فيما سيأتي أن الشعر سيكون أقدر الفنون على المقاومة؛ أي المقاومة بالفن.

حسبنا أن نبيِّن هنا أنَّ آليَّة المقاومة بالفنِّ، شأنها شأن المقاومة في الفنِّ، تتوقف أيضاً على عناصر أربعة هي ذاتها تقريباً، ولكن مع بعض الفروق والاختلافات. وتختلف آليَّة هذه المقاومة وكيفيتها تبعاً لهذه العناصر؛ فراداً أَو مثانياً أَو مجتمعة، وتبعاً لأرجحيَّة كلِّ واحدٍ منها ومدى دوره، وهذه العناصر هي:

أوَّلاً: طبيعة الفنان وخصوصيته وثقافته ونفسيته، ومدى صلته بموضوع المقاومة وميدانه ومدى إيمانه به واستعداده للتضحية في سبيله... ولذلك وجدنا، خلافاً للمقاومة في الأدب أو الفنِّ عامَّة، مبدعين ربطوا المقاومة بالأدب بالمقاومة الفعليَّة والنِّضال الفعلي دفاعاً عن قضاياهم، ومنهم من استُشْهِدَ في ساحات المعارك، ومن هؤلاء على سبيل المثال نجد الشَّاعر المجري **شاندر بتوفي** الذي قَرَنَ القول بالفعل؛ قاوم بفنِّه وحمل السِّلاح مقاوماً حَتَّى استشهد في ساحة المعركة دفاعاً عن الوطن[23]، والشَّاعر الشَّهيد **عبد الرحيم محمود** الذي شارك في النِّضال غير مرَّة حَتَّى استشهد[24]... ووجدنا كذلك من أدَّت بهم مقاومتهم بالفن والأدب إِلَى الاعتقال والسِّجن والتَّعذيب، ورُبَّما الاغتيال أَو الإعدام وأمثلتنا على ذلك كثيرة ومما لا يغيب عن ذاكرتنا مثلاً الشَّاعر الشَّهيد **عمر حمد**[25] الذي أعدمه **جمال باشا السَّفاح**، والشَّاعر الألماني **غونتر أولمان** الذي سجن أكثر من مرَّة وانتهى به الأمر إِلَى الجنون[26]، والفنان **ناجي العلي**[27] والأديب **غسان كنفاني**[28]... وغيرهم.

ثانياً: طبيعة موضوع المقاومة ومادَّته وخصائصه وظروفه وشروطه... إذ ليس ثمَّة حالة أَو ظاهرة أَو مشهد للمقاومة يقتطع من الحياة ليصور، وإنَّما هناك خللٌ ما يقاومه المبدع بإبداعه ويناضل به ضدَّه، وهو هنا النضال ضد الاستعمار أَو الاحتلال أَو ما يشبهه. مع ضرورة الانتباه إِلَى أنَّ ثمَّة فرق بين نضال المبدع بالإبداع ونضاله بالممارسة الفعلية في ساحة المعركة.

ثالثاً: طبيعة الفن أَو الجنس الأدبي الذي تتمُّ المقاومة به، فما يمكن أن يؤديه الشعر من المقاومة مختلف عما يمكن أن تؤديه القصَّة أَو الرواية أَو المسرحيَّة أَو المقالة أَو حَتَّى الأغنية أَو اللوحة... ولذلك يوظَّف كلُّ فنٍّ من الفنون في ضرب من المقاومة يتناسب مع طبيعته، وبراعة المبدع تكمن في حسن الاختيار والتوظيف.

---

[23] . ولد شاندر بتوفي في عام 1823م، وفي 15 آذار 1848م أطلق ما عرف بالثورة الوطنية المجرية ضد الحكم النمساوي، وعرفت كذلك بثورة بتوفي، إذ فجَّر بإحدى قصائده مشاعر الألوف المحتشدة ودفعهم إِلَى ثورة حرروا فيها السجناء السياسيين، وأعلنوا استقلال المجر، وقيام حكومة الاستقلال بقيادة **لايوش كشوت**... اشترك في معارك عديدة من أجل الحرية والاستقلال واستشهد في ساحة المعركة في 31 تموز 1849م.

[24] . ولد الشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود سنة 1913م، واستشهد في معركة الشجرة في الثالث عشر من تموز عام 1948م إذ ترك التدريس والتحق بالجيش ليؤدي واجبه النضالي لمقاومة التقسيم وقيام الكيان الصهيوني.

[25] . جمع ديوانه وكتب سيرته المرحوم الأستاذ سعد صائب في كتاب حمل عنان: الشاعر الشهيد عمر حمد.

[26] . ولد الشاعر الألماني **غونتر أولمان** عام 1946م، كتب أربعة عشر كتاباً، ولكنَّهُ لم يتمكن من إصدار أي كتاب منها بسبب مقاومته السياسة الشمولية في أدبه وشعره وسلوكه... وسجن غير مرَّة وعذب حَتَّى انتهى به الأمر إِلَى الجنون الذي شفي منه أخيراً قبيل سقوط جدار برلين.

[27] . اغتالته يد الغدر الصهيونية في لندن في 29 /8/ 1987م، لما كانت تمثله أعماله الكاريكاتيرية من ضاغط نفسي على العرب والصهاينة باتجاهين متعاكسين؛ تحريضي للعرب على المقاومة، وفاضح وتقزيمي للصهاينة...

[28] . استشهد الأديب غسان كنفاني في 9/ 7/ 1972م بعملية غادرة للموساد الصهيوني عندما لغموا سيارته لتنفجر فيه أمام منزله ببيروت، ولا عجب في أن تطاله يد الغدر الصهيوني فقد كان كلُّ أدبه مقاومة، من أعماله: رجال في الشمس، عائد إلى حيفا، العاشق، عالم ليس لنا، أرض البرتقال الحزين...

رابعاً: الغاية المعلقة على هذه المقاومة بالفن، إذ ثَمَّةَ فرق كبيرٌ أَو قليلٌ بين المقاومة من أجل طرد المستعمر أَو المحتل، وبين المقاومة ضدَّ الفساد، وبين مقاومة المعتدي على الحقوق؛ حقوق الأمة، حقوق المجتمع، حقوق الإنسان...

من الضرورة هنا أن نشير إِلَى نقاط أربع على الأقل أيضاً هي:

أَوَّلاً: إذا كانت البنية الوصفيَّة السَّرديَّة ثُمَّ التَّحليليَّة هي الَّتي تغلب على المقاومة في الفن وخاصَّة في الأدب، فإنَّ المقاومة بالأدب تلجأ أكثر ما تلجأ إِلَى الخطاب الانفعالي والبرهاني والمحاجُّ، وتصوير ما يراد أن يكون لا محض ما كان، وتقدم هنا الغاية التثويرية والتحريضيَّة على الغاية الجماليَّة، فيما في المقاومة في الأدب تتقدم الرسالة الجماليَّة غالباً على الرسالة التثويريَّة.

ثانياً: إذا كانت المقاومة في الفنِّ تقتطع حالةً أَو ظاهرةً واقعية أَو متخيلة مشابهة بغية تصويرها تصويراً جماليًّا فإنَّ المقاومة بالأدب لا تقتطع هذا المشهد أَو الظاهرة من الواقع وإنَّما ترنو إِلَى أن تكون هي ذاتها حالة مقاومة أَو ظاهرة مقاومة تتطلع قدر الإمكان والحالة إِلَى تثبيت ما تحققه المقاومة الواقعية ذاتها، أَو على الأصحِّ تحقيق الشروط النفسية والاجتماعيَّة اللازمة لاندلاع المقاومة أَو تفعيلها وتأجيجها من أجل الوصول إِلَى الهدف المرجو من المقاومة. ولكن هذا لا يعني أبداً عدم جواز أَو إمكان الاستناد إِلَى الواقع.

ثالثاً: إذا كان من الممكن للمقاومة في الفن/ الأدب أي لتصوير المقاومة أن تكون مقاومة أَو عاملاً تحريضيًّا للمقاومة، فإنَّ الغاية الأساس للمقاومة بالأدب هي أن يكون الأدب ذاته مقاوماً، وأن يلعب في الحدِّ الأدنى دوراً تحريضيًّا للمقاومة والنضال.

رابعاً: إذا كان من الممكن أَو السهل أن نجد في المقاومة في الفن لجوءاً إِلَى الرَّمزيَّة أَو التجريديَّة أَو كليهما فإنَّ المقاومة بالأدب تفقد الكثير من مقوماتها وقدرتها على تحقيق غاياتها إذا لجأت إِلَى الرَّمزيَّة أَو التَّجريديَّة، ولذلك تتكئ المقاومة بالفنِّ على المباشرة والحسيَّة كثيراً، وكثيراً جدًّا إِلَى الحدِّ الذي يسمح بالقول إنَّ المقاومة بالأدب تقوم على المباشرة والحسيَّة.

أمَّا الشَّواهد والأمثلة أَو النَّماذج الدَّالة على ذلك فمن المؤكَّد أيضاً أنَّها كثيرةٌ جدًّا سيكون من محض العبث التَّفكير في إحصائها، ولكن على أيِّ حال لا بُدَّ من ذكر بعض الشواهد الممثلة، ومرَّة أُخْرَى نقول: من دون أن يعني ذلك أنَّ ما سنذكره منها هو الأبرز أو الأكثر أهميَّة، حسبها أنَّها شواهد تمثيليَّة لا أكثر.

في الشِّعر وهو الأكثر استخداماً للمقاومة بالفنِّ عامَّة والأدب خاصَّة لأسبابٍ كثيرة وجدنا كيف أنَّ الجماهير العربيَّة كانت تتلقف القصائد النضاليَّة وترددها معاً من المحيط إِلَى الخليج في وقت واحدٍ أَو متقارب جدًّا، وتجعل هذه الأشعار شعارات ترددها في مظاهراتها ومسيراتها وتمردها ونضالها، ومن أبرزها: يا ظلام السِّجن خيِّم، يا شباب العرب هيا، بلادي بلادي، بلاد العرب أوطاني، إذا الشعب يوماً أراد الحياة، حماة الديار... وغيرها مما صار فيما بعد أناشيد وطنية للأقطار العربيَّة بعد الاستقلال... والى جانب ذلك وجدنا الكثير من القصائد الَّتي تفاوتت أدوارها النضاليَّة مع تكافؤها في قيمتها الجماليَّة السامية أَو المتميزة على الأقل. ووجدنا كذلك الكثير من الشعراء الذين التزموا توظيف شعرهم أَو على الأقل معظمه للمقاومة مثل **حسن البحيري وعبد الكريم الكرمي وإبراهيم طوقان وإبراهيم الخطيب**[29]

[29] . إبراهيم الخطيب شاعر غير مشتهر، رُبَّما لاشتغاله بالطب وعدم تفرغه للشعر والأدب، ولد في حيفا عام 1938م وصدر له من المجموعات الشعرية: غنِّ لي غدي عام 1984م، قناديل للنهار المطفأ عام 1985م، عز الدين القسام عام 1986م، حظيرة الرياح عام 1987م، ألوذ بالحجر عام 1989م، وجهاً لوجه عام 1990م، دم حنظلة عام 1992م...

وسميح القاسم ويوسف الخطيب وأحمد مفلح[30] وشقيقه الشاعر والقاص **محمود مفلح**[31].... وكان آخرون أقلَّ، نسبيًّا، توظيفاً للشعر في المقاومة، أي كانت لهم أشعار في ميادين أُخْرَى غير النِّضال، ولكن شعرهم المقاوم على درجة من الأهميَّة، ويمكن القول إنَّ معظم الشعراء العرب العمالقة يندرجون هنا من أمثال: **أحمد شوقي، الأخطل الصغير، إلياس قنصل، بدر الدين الحامد، بدوي الجبل، البردوني، جورج صيدح، حافظ ابراهيم، خليل مردم بك، خير الدين الزركلي، رشيد سليم الخوري، زكي قنصل، سلامة عبيد، شفيق جبري، عمر أبو ريشة، عمر يحيى، فخري البارودي، فيصل بليبل، معروف الرصافي، محمد البزم، محمد الفراتي، محمد مهدي الجواهري...**

أمَّا في القصَّة/ الرواية فلم تبتعد عن المقاومة، ولكنَّها كانت الأقل توظيفاً من الشِّعر، ويعود ذلك إِلَى سببين على الأقل:

أولهما: طبيعة الفنَّ القصصي ومقوماته اقتضت شيئاً من ذلك، فالفنُّ القصصي يقوم على الحبكة المشوقة وهذا ما يجعل المقاومة بالأدب بعيدة عن الخضوع لمعايير هذا الفن ومقوماته إِلَى حدٍّ ما، وقلَّة هم القاصون القادرون على تطويع المقاومة مثل الموضوعات الأُخْرى لمقومات الفن القصصي.

ثانيهما: النَّشأة المتأخرة لهذا الفن في العالم العربي ساهمت في ذلك أيضاً، ذلك أنَّ الفن القصصي لم ينشأ في العالم العربي إلا مع غروب شموس الاحتلال عن الأقطار العربيَّة، وتحول السيادة إِلَى السلطات الوطنيَّة، المحليَّة، بغض النظر عن مدى شرعيَّة هذه السلطات. فتحولت المقاومة إِلَى معارضة، وهي مقاومة على أيِّ حال. ولذلك كان أدباء فلسطين هم الأكثر تمثيلاً للمقاومة بالأدب القصصي، مع عدم انتفاء وجود قصاصين عرب آخرين قاموا بتوظيف الفن القصصي في المقاومة.

من الصَّعب بالتَّأكيد ذكر كلِّ أعلام المقاومة بالأدب القصصي ولكن حسبنا بعض أبرز هؤلاء الأعلام الذين نذكر منهم: **توفيق معمر** المولود عام 1914م والمتوفى في 5/22/ 1988م، وله: المتسلل وقصص أُخْرَى عام 1957م، مذكرات لاجئ عام 1958م، بتهون عام 1959م. **وحسن حميد** المولود عام 1955م، وله: اثنا عشر برتقالة لبرج البراجنة عام 1983م، ممارسات زيد الغاثي المحروم عام 1985م، زعفران والممارسات العتمة عام 1986م، دوي الموتى عام 1987م، الخروج من البقارة عام 1988م، جسر بنات يعقوب عام 1996م... **ورشاد أبو شاور** المولود عام 1942م، وله: ذكرى الأيام الماضية عام 1970م، أيام الحب والموت عام 1972م، الأشجار لا تنمو على الدفاتر عام 1975م... **وسعادة عودة أبو عراق** المولود عام 1946م، وله: المخاض عام 1984م، فتيان الحجارة عام 1985م... **وسليمان سعد الدين** المولود عام 1956م، وله: أبجدية من دفتر الرَّحيل عام 1982م، الغرباء عام 1985م، التصريح الأخير لموتى بلا هوية عام 1995م، عربطين وعربسات عام 1995م. **وعبد الرحمن عباد** المولود عام 1945م وله: جمع الشمل عام 1975م، المغفلون النافعون عام 1981م، نموت ولا نرحل عام 1982م، جمهورية بني كل عام 198م، ذاكرة البرتقال عام 1988م، الهمج عام 1988م. **وعلي زين العابدين الحسيني** المولود عام 1938م، وله: خميس يموت أولاً عام 1973، الصمت والمخيم عام 1975م، خميس وسهيلة عام 1975م، عندما تبكي الألوان عام 1980م، أم الزيتونات عام 1982م. **وفاضل يونس** المولود عام 1945 وله: زنزانة رقم 7 عام 1984، اليد

---

(30) . أحمد مفلح شاعر معروف ولكنَّهُ قليل الظهور والمتابعة، من مواليد عام 1940م له: قناديل طبريا عام 1977م، عراف الشريعة والضفاف عام 1978م، حبيبتي بيسان عام 1982م، اغتيال القمر الفلسطيني عام 1983م...

(31) . محمود مفلح شاعر غير مشتهر جداً، ولد عام 1943م، وخصَّ شعره جله للمقاومة، من آثاره الشعريَّة: مذكرات شهيد فلسطيني عام 1976م، المرايا عام 1979م، الراية عام 1986م، إنَّها الصحوة عام 1988م...

الَّتي تتحدى المخرز عام 1984م، عودة الأشبال عام 1986م، الجذور العميقة عام 1986م، مصدر الأمل عام 1987م، تحت السياط عام 1987م، ما زلت وحدك يا ابن أمي عام 1990م.

أمَّا الفنُّ المسرحيُّ فلم يبتعد كثيراً عن الفنِّ القصصيِّ. وابتعاده بالتأكيد ابتعادٌ تراجعيٌّ لا غير. ورُبَّما الأسباب ذاتها، مع خصوصية هذا الفنِّ، هي الَّتي أدت إلَى ذلك، ولكننا بالتأكيد لن نعدم الكثير من الأمثلة والشواهد اللازمة للدلالة على المقاومة بالأدب. رُبَّما يجدر بنا أن نذكر منها أعمال **برهان الدين العبوشي** المولود في جنين عام 1911م، والمتوفى عام 1995م، ومن آثاره المسرحية: وطن شهيد عام 1947م، شبح الأندلس عام 1949م، عرب القادسية عام 1951م، الفداء عام 1968م. وكذلك أعمال **توفيق المبيض** المولود عام 1940م والمتوفى عام 1993م الَّتي نذكر منها: القادم من تحت الأنقاض، تغريبة الموعود عام 1985م، حجر آخر ضد الوهم، إنَّهُم يقتلون الحمام عام 1989م.

والذي تجدر الإشارة، إليه هنا، من باب المقارنة، هو أنَّ الشِّعر أقدر من الفنون النثريَّة على المقاومة لما يتمتَّع به من فنون التَّصوير والوصف واستنفار المشاعر، وقصر النَّصِّ وتكثيف العبارة وسرعة إيصال الفكرة والصُّورة... ولا يقلل هذا من شأن المقاومة بالفنون النثرية؛ القصة والرواية والمسرحية والمقالة ولا سِيَّمَا أنَّها تتمتَّع بخصائص ومزايا لا يتمتَّع بها الشِّعر، فتكون أكثر ملائمةً لكثيرٍ من حالات المقاومة، وأرحب أفقاً لبعض أساليب التَّعبير والوصف والتَّصوير الَّتي رُبَّما يصعب على الشِّعر الإتيان بها.

خصائص المقاومة في الفن والمقاومة بالفن:

لا ينفصل المفهوم عن خصائصه أَو خصائص ما يدلُّ عليه لأنَّ الخصائص جزء من مفردات المفهوم ومقوماته. ولذلك كان من الضروري المرور بهذه الخصائص أَو بعضها على الأقل لدى محاولتنا تحديد مفهوم كلٍّ من المقاومة في الأدب والمقاومة بالأدب، هذان المفهومان اللذان هما جزءٌ صميميٌّ تماماً من مفهومين أكثر شمولاً هما المقاومة في الفنِّ والمقاومة بالفنِّ.

وإذا كانت الخصائص جزءاً من المفهوم غير منفصلة عنه، تظهر فيه واضحةً أَو تُسْتَجلى من وجودها المضمر في ثنايا المفهوم فمن البداهةِ بمكان أنَّنا نستطيع من خلال المفاهيم استنباط معالم أَو خصائص كلٍّ من المقاومة في الفن والمقاومة بالفن. وإذا كنَّا قَدْ مررنا للضرورة أَو عَرَضاً ببعض هذه الخصائص لدى محاولتنا تحديد المفهوم فإنَّنا سنقف هنا عند هذه الخصائص وقفةً مخصصة نحاول أن تكون تفصيليَّة تغطِّي على الأقلِّ أبرز خصائص هذين المفهومين وأكثرها أهميَّة.

يمكن تقسيم الخصائص إلَى ثلاث مجموعات أَو أبواب؛ تتناول الأولى المتوافقات من الخصائص. وتقف الثانية عند المتقابلات بالتناقض منها. وتختصُّ الثَّالثة بما تبقى من الخصائص، وهي ما يمكن إدراجه تحت باب المقارنة. وإن كنَّا سنرتبها وفق ما سبق ترتيبه فليس ذلك لأولويَّة أَو زيادة في الأهميَّة، وإنَّما هي واحدة من احتمالات الترتيب الكثيرة، لا بُدَّ من اللجوء إلَى واحدة منها.

1 . في باب التوافق

ثَمَّةَ ستُّ خصائص يجوز الحديث عنها تحت باب الخصائص المتشابهة أَو المتماثلة بين المقاومة في الأدب والمقاومة بالأدب، وهي:

أوّلاً: نقطة التلاقي الكبرى بين المفهومين أَو الاصطلاحين وهي لحظة التماهي بينهما لن تكون مراعاة الشَّأن هنا لأنَّها أوّلاً لحظة خاصَّة استثنائيَّة سيَّان أكانت مقصودة أم عرضيَّة، ولأنها ثانياً من اتجاه واحدٍ فَقَطْ، أي الارتقاء بل الانتقال من تصوير المقاومة في الفنِّ إلَى توظيف الفنِّ في المقاومة، ولا يكون العكس ممكناً.

ثانياً: في إطار نقاط الالتقاء بين المفهومين تنطلق المقاومة في الفنِّ والمقاومة بالفنِّ من نقطة أساسيَّة مشتركة تسم الفنون كلها في آن معاً وهي أنَّ الأصل في الأثر الفنيِّ أَو النَّصِّ الأدبيِّ أَنَّهُ صياغةٌ جماليَّةٌ للواقع تبرز براعة المبدع ومدى تفوُّق الموهبة الَّتي يمتلكها في امتلاك أدوات الفنَّ الذي يبدع فيه والتَّحكُّم بها لصياغة الواقع؛ الفعلي أَو المتخيل، صياغةً جماليَّةً بارعة.

ثالثاً: الخصائص الَّتي سنفصِّل الحديث فيها هي الخصائص بالقوَّة أَو الإمكان وليست بالضرورة بالفعل أَو ضرورة الوجود في كلِّ أثرٍ فنِّيٍّ مهما كان نوعه. إنَّها في حقيقة الأمر الخصائص الممكنة لكلٍّ من المقاومة بالأدب والمقاومة في الأدب، وهي كلها، إلَى حدٍّ ما، متوافرة في الأثر الفني أَو النص، ولكنَّ توافرها مرتهن بطبيعة المبدع والأثر والحالة والغاية. فيتفاوت تَحَقُّقِ كلِّ واحدة منها زيادة أَو نقصاً تبعاً لهذه العناصر الأربعة الَّتي سبق الحديث فيها في الفقرة السابقة، هذا من جهة، ومن جهةٍ أُخْرَى فإنَّ هذه الخصائص معظمها خصائص متفاصلة، على تداخلها في العمل الفني. بمعنى أنَّ طغيان تحقق واحدةٍ لن يكون بالضَّرورة على حساب غيرها من الخصائص.

رابعاً: الخصائص الوظيفيَّة للفنِّ ومنه الأدب لاحقةٌ على إبداع الأثر الفني لا سابقة عليه، بمعنى أنَّ المبدع يبدع أثره والغاية الأساسيَّة الَّتي تحكم إبداعه هي الإبداع، أي التَّميز في الصِّياغة الجماليَّة، وكلُّ ما يمكن أن يقوم به الأثر الفنِّي من وظائف إنَّما يكون لاحقاً على الإبداع ويتمُّ بفاعليَّة المعايشة الجماليَّة ومدى براعة المبدع في تقديم الفكرة وحسن صياغتها والتَّعبير عنها. ومن ثَمَّ فإنَّ الخصائص الوظيفيَّة للمقاومة في الفن والمقاومة بالفن الَّتي سيتمُّ التعرض لها ينبغي أن تفهم في هذا السياق، أي إنَّها تشتقُّ من الأثر الفني ذاته لا إرادة المبدع ونفسيته وخصائصه بغضِّ النظر عن إمكانيَّة أن يكون لهذه العناصر الثلاث دورها في الأثر الفني. لأنَّ إرادة المبدع ونفسيته وخصائصه غير منفصلة في أصل العملية الإبداعيَّة عن الأثر المُبدَع.

خامساً: المقاومة في الفنِّ والمقاومة بالفنِّ تندرجان عامَّة تحت إطار المقاومة السلمية، الَّتي رُبَّما يصحُّ إدراجها في باب المقاومة السياسيَّة أَو ما يسمَّى الكفاح السياسي تمييزاً له عن الكفاح المسلح. وَثَمَّة تفاوت بالتأكيد بين درجتي فاعليَّة كلٍّ من المقاومة في الأدب والمقاومة بالأدب لاختلاف الغاية والطبيعة في الأصل. وأرجحيَّة القدرة على الفعل والتأثير تقف إلَى جانب المقاومة بالأدب بطبيعة الحال. ويصدق هذا الحكم، أي سلمية الكفاح/ المقاومة، مهما بلغت فاعليَّة المقاومة بالأدب من قوة وتأثير وضغط. ومهما بلغت أيضاً شدَّة الاعتراض على هذا الحكم من زعم أنَّ قدرة الفن أَو الأدب على الفعل تفوق أَو قَدْ تفوق قدرة السِّلاح. لأنَّ هذا الزَّعم سيظل بحاجة إلَى الصمود أمام المحاجَّة مهما بلغ من درجات الإقناع، ولأنَّ القدرة على التأثير لا تُغَيِّرُ طبيعة الفعل المؤثر، السابق أصلاً على الأثر، مهما بلغت هذه القدرة. فأنْ يكون تأثير الأدب أشد من تأثير السِّلاح لن يجيز تسمية المقاومة بالأدب مقاومة مسلَّحة على الإطلاق. ولذلك تظل معاقبة المقاومين بالقلم أَو اللسان أَو كليهما موضع استنكار وإدانة من الجميع.

سادساً: تتوافق المقاومة في الفنِّ والمقاومة بالفنِّ بخصيصة سادسة لا تقلُّ أهمية عن سابقاتها وهي أنَّ كليهما تحريضيٌّ، أو يمارس دوراً تحريضيًّا. ففي الوقت ذاته الذي يعلي الفنُّ فيه شأن المقاومة، أي الفن الذي يصور المقاومة، ويبرز أهميتها ودورها يكون في الحقيقة ممارساً لدور آخر بطريقة مباشرة أَو غير مباشرة هو التَّحريض على المقاومة من أجل إعلاء شأن الأمة والدِّفاع عن حقوقها وكرامتها وسيادتها... مهما اختلف موضوع المقاومة أَو الأمر

المرفوض الذي يقاوم حَتَّى ولو كانت مقاومته مرفوضة من الكثيرين، لأنَّهُ لولا قناعته بأنَّهُ يقاوم من أجل الأفضل لما قام بمشروعه في المقاومة، اللهم إلا من لم يرحم ربي من متحمال أَو شبهه. والفرق بين نوعي التحريض اللذين يقدمهما الفن من خلال الاصطلاحين موضوع الكلام هو التحريض الناجم عن وصف المقاومة في الفن تحريض لاحق على العمليَّة الإبداعيَّة مرتبط بطبيعة الأثر وليس بغاية المبدعة المسبقة بالضرورة. أما في الفن المقاوم أَو الأدب المقاوم فإنَّ التحريض غاية رئيسة سابقة على العملية الإبداعيَّة يبني المبدع جزءاً كبيراً من أثره الفني على أساسها.

2 . في باب التقابل

النقاط الست السَّابقة نقاطٌ مشتركةٌ في المبدأ بين الاصطلاحين، وهي في الوقت ذاته جزء من الخصائص. ثَمَّةَ مجموعة أُخْرَى من النقاط أَو الخصائص من المستحسن عرضها بالتقابل بين الاصطلاحين لأنَّها خصائص متقابلة بالتناقض أَو المواجهة خلاف الخصائص الأُخْرى الَّتي ينفرد بها كلٌّ اصطلاح بطبيعته من دون أن يكون لها ما يقابلها بالتَّناقض، أَو التماثل، أَو التشابه إِلَى حدٍّ ما.

أَوَّلاً: كل أثر فنِّي، والأدبي ضمناً، ينطوي بالضرورة على موقف، موقف من أمر ما، موقف من الوجود من الحياة من الإنسان من الذَّات... وهذا ما درجت العادة على تسميته بالمبدأ الذي يؤمن به الإنسان ورُبَّما العقيدة أَو الأيديولوجيا الَّتي يعتنقها الإنسان، والإنسان المبدع خاصَّةً. وهذا الموقف ينعكس في مختلف ضروب سلوك الإنسان وفي آثار المبدعين الفنية بالضرورة... ومن ثَمَّ فإنَّ الأدب المقاوم والأدب الذي يصوِّر مقاومة سواء في انبثاقهما من موقف المبدع، ولكنَّ الفرق بينهما من حيث العلاقة بالموقف فرقٌ كبيرٌ، ففي الحالة الأولى؛ حالة المقاومة في الأدب يغيب الموقف من نقطة الانطلاق لصالح الموقف الجمالي، أَو الحالة الجماليَّة، فيكون المسيطر على العمل الفني في نقطة الانطلاق هو إرادة الإبداع والخلق الجمالي لا الموقف المقاوم، ليكون الموقف بذلك على الأكثر لاحقاً على إبداع الأثر الفني. ولذلك قَدْ يلجأ إِلَى تصوير المقاومة أَو البطولة أَو البسالة مبدع لا يريد المقاومة أصلاً، بل ما أكثر ما وجدنا مبدعين من أممٍ متصارعة يصورون بطولات شعب يصارع شعوبهم أَو يحاربها تصويراً بديعاً، وقد وجدنا كيف صوَّر بعض المبدعين الفرنسيين نضال الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي، ووجدنا كذلك بعض المبدعين الأمريكيين الذين صوَّرا بطولات الشعب الفيتنامي وتضحياته. أما في الحالة الثانية؛ حالة المقاومة بالأدب فإنَّ الموقف يكون سابقاً على إبداع الأثر الفني، موجِّهاً له، ضابطاً لإيقاعه، ناظماً لحركاته وسكناته... وتسبيق الموقف على الحالة الإبداعية هنا يفترض به أن يكون على حسابها من النَّاحية النظريَّة، ولكنَّ هذا محض خطأ، لأنَّهُ لو كان على حساب الحالة الإبداعيَّة وضوابط الإبداع لتضاءلت القيمة الفنيَّة للأثر الفني، وتضاؤل القيمة للأثر الفني فقدانه قيمته بما يتناسب مع مقدار الفقد من هذه القيمة. وإذا فقد الأثر قيمته الفنيَّة فقد إمكانية نسبه إِلَى الفن، وإذا أخرج من دائرة الفن صار موقفاً فَقَطْ ولم يعد فنًّا، ولم يعد من الجائز أن يسمَّى فنًّا أو أدباً مقاوماً. ولذلك، ورُبَّما لذلك تحديداً، احتاج الأدب المقاوم إِلَى مبدعين متفوقين في إبداعهم، متميزين، غير عاديين أبداً، لأنَّهُ يحتاجون إِلَى براعة مضاعفة لتحقيق التوازن بين أصالة الفنِّ مع تقديم الموقف المقاوم على الحالة الإبداعيَّة.

ثانياً: كما كان الموقف الفكري في عمومه مندرجٌ بالضرورة ضمناً في كلِّ أثرٍ فنيٍّ حَتَّى قبل خروج هذا الأثر الفنِّي إِلَى التَّجسُّد الفعلي، كذلك أيضاً فإنَّ الرسالة الَّتي يحمل عليها الأثر الفنِّيُّ هي رسالة جماليَّة مهما كانت فكرة الأثر ومادته وطبيعته وصورته... ولا صلة لهذه الرسالة بالمبدأ الذي يؤمن به المبدع، والقاع الأيديولوجي أَو العقيدي الذي يستند إليه، لأنَّ الرسالة الجماليَّة هي المبدأ المشترك الذي يهيمن على مخيلات المبدعين قبل الإبداع وفي أثنائه وبعده، مهما اختلف المبدعون في مبادئهم وعقائدهم وأزمانهم وأمكنتهم، وهذا ما يفسِّر لنا في حقيقة الأمر الهويَّة

العالمية للفنِّ، هذه الهوية الَّتي تتجاوز الزمان والمكان، وتجعل الشعوب كلها تتذوق الأثر الفني الواحد بالمتعة ذاتها تقريباً مهما كانت هويَّة هذا الأثر الفنِّي. والفرق بين الرِّسالة والموقف هو موقع كليهما من زمانيَّة الأثر الفنِّي؛ الموقفُ سابقٌ في الماهيَّة على الأثر الفنِّي، مؤثِّرٌ فيه قبل إبداعه، ومؤثِّر كذلك في غيره من سلوكات المبدع وممارساته الاجتماعيَّة والنَّفسيَّة والأخلاقيَّة والدِّينيَّة والسِّياسيَّة والاقتصاديَّة وغيرها... أي إنَّ الموقف بأسبقيَّته على الإبداع منفصلٌ عنه غير معتمدٍ في وجوده عليه لأنَّهُ من مكوِّنات الشَّخص لا من مكونات منتجاته ومنها الأثر الفني، وما صلة الموقف بالأثر الفني إلا لصلته بالشَّخص المبدع. أما الرِّسالة الجماليَّة فهي مرتبطةٌ ماهويًّا بالأثر الفنِّي غير منفصلةٍ عنه ولا مستقلة عنه ووجودها مرتهنٌ بوجود هذا الأثر لأنَّهُ في الأصل محمول على هذه الرِّسالة. أما فيما يخص المقاومة في الفن أَو الأدب والمقاومة في الفنِّ أَو الأدب فإنَّ فرقاً جوهريًّا يفصل بينهما هو أنَّ تصوير المقاومة في الفن لا يختلف أبداً عن أيِّ ممارسة فنيَّة إبداعيَّة من حيث كون الرسالة الجماليَّة هي المتن، بمعنى أنَّ تصوير المقاومة في الفن لا يختلف عن التعبير عن أيِّ فكرة أُخْرَى تعبيراً إبداعيًّا؛ في أثر فنِّيٍّ. أمَّا في الفنِّ المقاوم، أو ما سمِّيناه المقاومة بالفن، فإنَّ الرسالة المقاومة هي المتن، فالمبدع الذي يريد المقاومة بالفنِّ يجعل رسالته المقاومة نصب عينيه قبل إبداع الأثر الفنِّي. وهذا الفرق يشبه الفرق بين المقاومة في الفن والمقاومة بالفنِّ من حيث موقعهما من الموقف.

ثالثاً: في المقاومة في الفنِّ يصوِّر أَو يقدِّم المبدع أنموذجاً واقعيًّا حقيقيًّا يمثل حالة أَو مشهداً من مشاهد المقاومة الواقعيَّة الَّتي تمَّ حدوثه واستحقَّت التسجيل في أثر فنِّي لما تمثله من طرافة أَو ندرة أَو مأساويَّة... وهذه هي الحالة الغالبة على المقاومة في الأدب، وفي القليل النادر يمكن أن يكون الأنموذج المقدم افتراضيًّا متخيَّلاً، لصورةٍ من صور المقاومة، ودور المخيلة هنا منقسم إلَى قسمين على الأقل أولهما التَّدخل في الأنموذج الواقعي بما تقتضيه الممارسة الإبداعيَّة لتحقيق الحالة الفنيَّة، وثانيهما اختلاق الأنموذج المقاوم كاملاً من محض المخيلة، وفي الحالين تكون الغاية الأساسيَّة غايةً إبداعيَّةً جماليَّةً، قَدْ يكون غرض المقاومة مضافاً أَو مضمناً فيها وقد لا يكون... أما الحالة الثَّانية أي المقاومة بالفنِّ فيقدِّم المبدع مقاومة مباشرة مادتها متخيَّلة بالضَّرورة أي افتراضيَّة، قَدْ تستند إلَى أنموذج واقعي حقيقي في بعض الأحيان، ويكون هذا الاستناد من باب التَّوظيف، وعند هذه النقطة تلتقي المقاومة في الفنِّ بالمقاومة بالفنِّ؛ أي عندما تتحول أَو تَحْمِلُ المقاومة في الفنِّ إرادةً مقاومةً.

رابعاً: على نحوٍ مشابهةٍ لما سبق نجد التقابل الرابع في خصيصة جديدة لكلٍّ من المقاومة في الفنِّ والمقاومة بالفنِّ. في المقاومة في الفن الأول يقدِّم المبدع أنموذجاً حقيقيًّا لمقاومة بمعنى أَنَّهُ يصور واقعاً، وقد يكون الأنموذج المقدَّم افتراضيًّا متخيلاً في حالاتٍ قليلةٍ. وهذا يعني على نحو مباشر أنَّ المقاومة في الفنِّ تقدِّم إقراراً بواقع حدث وتمَّ حدوثه. أمَّا في المقاومة بالفن أَو الأدب فإنَّ المبدع ينطلق من رفض الواقع والاحتجاج عليه، ورفض هذا الواقع والاحتجاج عليه ليس محض ممارسة تمرديَّة من أجل التمرد وحده وإنَّما لأنَّ هناك خلل في الواقع ينبغي أن يرفض ويقاوم ويحارب. ولكنَّ الذي تجدر الإشارة إليه هنا هو أنَّ مفهوم الواقع المرفوض مفهوم مطَّاط، نسبي، قَدْ لا يلقى إجماعاً عليه أَو توافقاً كاملاً على الأقل، لأنَّ ثَمَّةَ من يرفض واقعاً يقبله غيره، وغالباً ما يكون طرفا المعادلة؛ الرافض والمرفوض، متناقضين في فهم الواقع المرفوض، ورُبَّما مسألة محاربة الإرهاب الذي تقوده الولايات المتحدة الأمريكية منذ زمن تكون أكبر شاهد على ذلك، فهي في احتلالها العراق كما أقرَّت وقررت في الأمم المتحدة، تحارب العراقيين، وتَعُدُّ من يحارب الاحتلال إرهابيًّا مهما كانت طريقة محاربة هذا الاحتلال!! والمسألة الثانية الَّتي تجدر الإشارة إليها هنا هي انطلاق المقاومة في الفنِّ من إقرار الواقع، وانطلاق المقاومة بالفنِّ من رفض الواقع إنَّما هو تناقض في صورة

الفعل والممارسة وليس في نتيجة الفعل، لأنَّ النتيجة واحدة إذا ما نظرنا إلَى مادتي الإقرار والرفض. فالإقرار إقرار رفض والرفض رفض إقرار. والنتيجة في كلا الحالين هي مقاومة خلل أصاب الواقع؛ واقعاً ما.

خامساً: على نحوٍ مشابهٍ أيضاً لما سبق نجد تقابلاً تناقضيًّا جديداً في الخصائص بين المقاومة في الفن والمقاومة بالفن. وهذا التقابل يتمثل بالوجهة الزَّمنية لكلٍّ منهما، ففي تصوير المقاومة في الفنِّ يتَّجه الفنان أَو المبدع نحو الوراء، نحو الزمن الماضي التَّام، لأنَّ المبدع، كما أشرنا، يقتطع حدثاً من سياق الماضي تمَّ وانتهى ليقدمه لنا في أثر فنِّيٍّ قَدْ يكون شعراً أَو قصَّة أو رواية أو مسرحية أو غير ذلك...أمَّا في الأدب المقاوم فإنَّ المبدع يجعل الحاضر والمستقبل المجهول المأمول معاً مادة لعمله الفنِّي. وبمعنى آخر يصحُّ القول إنَّ المقاومة في الفن تأريخيَّة توثِّق الماضي، أما المقاومة بالفنِّ فهي استشرافية تتجه إلَى المستقبل، إلَى ما يراد أو يرجى أن يكون، ورُبَّما تمَّ توظيف الماضي في ذلك، ولكنَّهُ لا يغير في الأمر شيئاً. وبذلك فإنَّ كلاًّ من الاصطلاحين يتَّجه في اتجاه هو الاتجاه المعاكس لاتجاه الآخر.

ويلزم عن ذلك أمران على الأقل؛ **أولهما** أنَّ لغة النص في المقاومة في الفنِّ هي لغة الماضي، ومن ثمَّ فإن العبارات الغالبة هي العبارات التَّقريرية الَّتي يكثر فيها استخدام الأفعال الماضية لأنَّها في الأصل تقرير لما تمَّ وانتهى. بينما لغة المقاومة بالفن هي لغة مضارعة، تكثر في عباراتها الأفعال المضارعة؛ المضارعة التَّامة والمضارعة المستمرة[32]، لأنَّها في الأصل تعبير عما يراد ويرتجى أو ينبغي أن يكون. **وثانيهما** أنَّ القصَّة في المقاومة في الفنِّ هي قصَّة منتهي، أي إنَّها ذات نهاية واضحة النتيجة هي الانتصار أَو الانهزام... أمَّا في المقاومة بالفنِّ فهي في الأغلب الأعم نهاية مفتوحة، أي غير معلومة النَّتيجة... إنَّها مقاومة، والمقاومة معركة غير منتهية...

سادساً: من الممكن أيضاً أن يندرج في باب التَّقابل التَّناقضيِّ مسألةٌ أُخْرَى تخصُّ الجانب الأسلوبيَّ من لغة النَّص أَو الأثر الفنيِّ. ففي حين نجد أنَّ المقاومة في الفن/الأدب سرديَّة وصفيَّة نجد أنَّ المقاومة بالفن/ الأدب أميل إلَى أن تكون سرديَّة تحليليَّة. وهذا التَّقابل مرتبطٌ بالتَّقابلات الأُخْرى السَّابقة. ذلك أنَّ وصف حدثٍ ثمَّ وقوعه يستلزم أسلوباً وصفيًّا تقريريًّا، مع عدم جواز تغيير الحدث أصلاً لأنَّ قولبته فنيًّا نوعٌ من التَّأريخ الذي لا يجيز قلب الحقائق ولا تغييرها وإلا كان هذا تزويراً. أمَّا المقاومة بالأدب فإنَّها طرح لمشكلة ومحاولة إثبات مشروعيَّة المقاومة، ولذلك فإنَّها بحاجة إلَى تحليل الأفكار ومناقشتها ومعالجتها وتقديمها مدعمة بالحجَّة والدَّليل في سياق العملية الفنيَّة.

3 . في باب المقارنة:

الفئتان السابقتان من الخصائص اندرجتا تحت بابي التقابل بالتماثل والتقابل بالتناقض، أما الفئة الثالثة من الخصائص فهي فئة الخصائص الَّتي يصعب إدراجها تحت أيٍّ من البابين السابقين، وإذا صعب إدراجها تحت بابي التماثل والتناقض سيكون من الصعب خصُّها ببابٍ آخر من المقارنة لأنَّها أغلبها متخارجة الدوائر تقترب من التشابه أحياناً ولكِنَّها ليست كذلك تماماً، وتقترب من التناقض أحياناً ولكِنَّها أيضاً ليست كذلك. فإذا قلنا مثلاً إنَّ من خصائص المقاومة في الفنِّ أنَّها؛ تثقيفية، تربوية، تهذيبية، استنهاضيَّة... وإنَّ من خصائص المقاومة بالفنِّ أنَّها؛ محاجَّة، برهانية،

---

[32] . لم تجر العادة في اللغة العربية، في التعليم التقليدي والتعليم المدرسي، على التمييز بين ماض وماض تام وماض مستمر، وكذلك في المضارع بين مضارع تام ومضارع مستمر. ولكنَّ ذلك في حقيقة الأمر ليس جديداً ولا مضافاً إلَى اللغة العربيَّة فقد أفاض النحويون القدماء في هذه التفصيلات، وأولوها ما تستحق من العناية والاهتمام.

احتجاجيَّة، تمردية.... سنجد أَنَّهُ من الصعب إيجاد نوع من العلاقة بين أيٍّ خصيصة وخصيصة أُخْرَى من خصائص المفهوم أَو الاصطلاح الآخر.

رُبَّما مرَّت معنا بعض هذه الخصائص أو وجهٌ من وجوهها في مقارناتنا السابقة، ولكِنَّها كانت في مستوى آخر من التقابل من جهة، وفي وجهٍ من وجوهها من جهة أُخْرَى. ولذلك سنعمد لدى حديثنا عما تبقى من خصائص إِلَى الحديث عما تبقى من خصائص كلٍّ اصطلاح على حدة.

على أنَّ ما تجدر الإشارة إليه هنا هو أنَّ مجموعة الخصائص هذه الَّتي لم يسبق الحديث فيها، وإن كانت مخصوصةً بهذا الاصطلاح أَو ذاك، فإنَّها في حقيقة الأمر من باب التَّمييز الدقيق بينهما ودقَّة الاختصاص أكثر مما هي من باب الاختصاص الحصري المحض، لأَنَّهُ من الممكن جدًّا أن نجدها في سياق الأثر الفني أيًّا كانت طبيعته. ولكن ظهورها وشدته وغايته مرتهن بطبيعة الأثر الفني وفقاً لما انتمى إليه من طبيعة الفعل والغاية.

أولاً: في المقاومة في الفن: المجموعة الأخيرة من الخصائص غير منفصلة عن المجموعتين السابقتين، ولكِنَّها استحقت الإفراد في فقرة مستقلة لانعدام إمكان إدراجها فيهما، وهي في حقيقة الأمر، إِلَى جانب ما سبقها، مشتقة من غاية المبدع بوصفه يمارس عمله الإبداعي عامَّة وفي إطار الاصطلاح الذي نتحدث فيه خاصَّة، ويمكن أن توسم هذه الخصائص بأنها:

1 . تثقيفية: أي إنَّ وصف المقاومة في الفن أَو الأدب يرنو إِلَى تقديم مادَّة معرفيَّة للمتلقي تغني مخزونه الثقافي وتزيده في إطار موضوع محدد هو المقاومة.

2 . تربوية: أي إنَّ المادة المعرفية المقدمة عن المقاومة تتطلع إِلَى تربية المتلقي على سلوك قيمي محدد يقوم على احترام المقاومة والاقتداء بها.

3 . تهذيبية: وهذه الخصيصة مكملة للخصيصة التربوية، وهي تعني أنَّ وصف المقاومة في الفن أَو الأدب يأمل بل يسعى إِلَى صوغ السلوك المقاوم والرغبة في المقاومة صوغاً سليماً، يستفيد من التجارب السابقة في هذا المجال، ويصقل بها سلوكه ومخططاته ومشاريعه المقاومة.

4 . استنهاضية: أي إنَّها تعمل على استنهاض الهمم والنفوس من خلال النماذج المقدمة للمقاومة من تاريخ الأمة أَو حاضرها، لأَنَّها تمثل في حقيقة الأمر دعوة إِلَى إكمال مسيرة تضحية وفداء بدأها الأنموذج المقدَّم.

5 . تأكيد هوية: إنَّ استحضار نماذج المقاومة الَّتي قدمها أبناء الأمة؛ قديماً أَو حديثاً، يعني مما يعنيه، ورُبَّما بدرجة عالية من الأولوية والأهميَّة، تذكير المتلقي بعنصر من عناصر ديمومة الأمة، واستمرار وجودها، وتبيان أنَّ المقاومة هي أبرز عوامل هذا الوجود وهذه الديمومة.

6 . تمجيد قيمة المقاومة: المقاومة والنضال والكفاح قيم إنسانيَّة نبيلة تتحلى بها كلُّ الأمم بدرجات متفاوتة بتفاوت وضعية الأمة وموقعها الحضاري والتاريخي، ولا توجد أمَّة لا تحتاج إِلَى المقاومة، ولا توجد أمَّة لا تعلي من شأن المقاومة، ووصف المقاومة في الفن أحد أبرز مقومات تمجيد قيم النِّضال والكفاح والمقاومة.

من المؤكَّد أننا لم نتحدث أَو لم نحص كلَّ خصائص المقاومة في الأدب من باب المقارنة مع المقاومة بالأدب، ولكننا نزعم أننا وقفنا عند أبرز هذه الخصائص وأكثر أهميَّة... على الأقل.

ثانياً: المقاومة بالفنِّ: نشير هنا أيضاً إِلَى أنَّ هذه المجموعة الأخيرة من الخصائص للمقاومة بالفن أَو الأدب غير منفصلة عن المجموعتين السابقتين، واستحقت الإفراد كذلك في فقرة مستقلة لانعدام إمكان إدراجها في المجموعتين

السابقتين. والفرق هنا هو أنَّها، إلَى جانب ما سبقها، مشتقة من غاية المبدع بوصفه مقاوماً مبدعاً لا بوصفه يمارس علمه الإبداعي، ويمكن أن توسم هذه الخصائص بأنها:

1 . محاجَّة: أول هذه المجموعة الأخيرة من الخصائص أنَّها تقوم على المحاجَّة، ذلك أنَّ المقاومة بالأدب كما أشرنا بحاجة إلَى سند نفسي يعزز المقاوم ويشرع له مقاومته ويدعم موقفه.

2 . برهانية: الخصيصة الثانية للمقاومة بالفن أو الأدب مكملة للخصيصة الأولى ومرتبط بها، وهي أنَّ المبدع المقاوم بالأدب يكرس جانباً مهماً من أثره الإبداعي المقاوم للبرهان على عدالة مقاومته ومشروعيتها، ومشروعية دعوته للمؤازرة بالمقاومة من الآخرين.

3 . احتجاجية: والمقاومة بالفن احتجاجيَّة على واقع مرفوض، غير مقبول، ولولا الاحتجاج لما كانت هناك مقاومة أصلاً، وهذه الاحتجاجيَّة تبدو واضحة في الأثر الفني المقاوم.

4 . تمردية: والمقاومة بالفن إلَى جانب كونها احتجاجيَّة أو رافضة لواقع ما فإنَّها نوع من أنواع الممارسة المتمرِّدة على هذا الواقع المرفوض.

5 . استفزازية: والمقاوم بالأدب لا يكتفي بأن يقدم نفسه مقاوماً، ففي تسويغ المقاومة لا يكتفي بتسويغها لنفسه، لأنَّهُ قَدْ لا يحتاج هو ذاته إلَى هذا التسويغ وإنَّما يقدمه للمتلقي الذي يريد منه أن يسير معه في دربه النضالي، وهو إذ يسعى إلَى ذلك فإنَّهُ يحشد ما استطاع مما يراه مناسباً من الاستفزاز لتحقيق هذا الهدف.

6 . فضائحية: في إطار الاستفزاز يحتاج المقاوم المبدع إلَى فضح الخونة والمبتزين والوصوليين وأضرابهم، وكذلك أساليب الخيانة والابتزاز والوصولية، وإدانة هذا الصنف من الناس الذي يسترخص عرضه وكرامته وأمته...

هذه هي خصائص المقاومة في الأدب وخصائص المقاومة بالأدب، ليس من المؤكَّد أن نكون قَدْ أتينا على كلِّ الخصائص، ولن يكون ذلك ممكناً أصلاً لأنَّنا لا نتحرك في ميدان الرياضيات أو الفيزياء وإنَّما نتحرك في ميدان الفن والأدب. ويكفي أن يكون الفن ميداناً للحركة حَتَّى تكون مرونة التَّحرك مطواعة لكلِّ شخصٍّ بما يتناسب مع طبيعته وميوله ورغباته وأهوائه... مع التحفظ أمام ما لا يقبله المنطق لأنَّ المنطق فوق الفن كما هو فوق العلم.

خاتمة:

المقاومة في الفن والمقاومة بالفن كلتاهما ممارسة جماليَّة، وليست هذه نقطة الاشتراك الوحيدة فثمة نقاط التقاء أُخْرَى كثيرة، ولكن في مقابل ذلك هناك نقاط افتراق وتضادٌ أحياناً، ونقاط الالتقاء والاختلاف هي ما تشكل هويَّة كلٍّ منهما وخصائها.

إنَّ التَّمييز بينهما والتفصيل في خصائصهما أمر مهمٌّ على أكثر من صعيد ومستوى وسبب. رُبَّما يقف ضبط الاصطلاح والمفهوم على رأس نقاط الأهميَّة لأنَّها كلها مرتبطة به ومنبثقة عنه بمعنى من المعاني. فوضوح المفاهيم والاصطلاحات مفتاح الفهم الصحيح والتوظيف الصحيح والمفيد والاستثمار الأكثر فائدة والأكثر سرعة... وهذا ما رنا إليه البحث وسعى إلَى تحقيقه... أو على الأقل الكشف عن مفاتيح تحقيقه.

المراجع:

ملاحظة: *قائمة المراجع التالية لن تتضمن الأعمال الإبداعية التي تم الرجوع إليها وكانت منها الشواهد على أحكامنا واستنتاجاتنا لأنها قائمة طويلة تمت الإشارة إليها كلها إما في متن البحث أو في الحواشي*

. ابن فارس: **مقاييس اللغة** ـ تحقيق وضبط: عبد السَّلام محمد هارون . شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر . القاهرة . ط2 . 1969م.

. ابن منظور : **لسان العرب** . دار إحياء التُّراث العربي ومؤسسة التَّاريخ العربي . بيروت . ط2 . 1993م.

ـ ألكسندرو روشكا: **الإبداع العام والخاص** . ترجمة: د.غسَّان عبد الحي أبو الفخر . المجلس الوطني للثَّقافة والفنون والآداب؛ (سلسلة عالم المعرفة) . الكويت . العدد 144 . 1989م.

. الكفوي؛ أبو البقاء : **الكلِّيات؛ معجم في المصطلحات والفروق اللغويَّة** . تحقيق: د.عدنان درويش ومحمَّد المصري . وزارة الثَّقافة . دمشق . ط2 . 1981م.

. خليل هنداوي: **المسرح والدراسات المسرحية** . وزارة الثقافة . دمشق . 1980م.

ـ عمَّار أبو حامد: **الشاعر فايز خضور لـتشرين** (حوار) . جريدة تشرين . دمشق . العدد 8720 . الاثنين 5 رجب 1424هـ/ 1أيلول 2003م.

. د.فاخر عاقل: **الإبداع وتربيته** . دار العلم للملايين . بيروت . ط2 . 1979م..

. مجموعة من المختصين: **المعجم الفلسفي المختصر** . ترجمة: توفيق سلُّوم . دار التَّقدُّم . موسكو . 1986م.