جامعة تونس للآداب والفنون والعلوم الإنسانية
كلية الآداب
قسم اللغة والآداب العربية

تأثير الواقعية الإشتراكية في النقد العربي الحديث

(محمد مندور - محمود أمين العالم - عبد العظيم أنيس - حسين مروة)

05 جوان 1990

الجزء الأول

أطروحة المرحلة الثالثة
لنيل شهادة التعمق في البحث

إعداد: فاروق العمراني
إشراف: الأستاذ توفيق بكار

السنة الجامعية
1990-1989

المقدمة

وفي عصرنا الحاضر تبوّأ النقد الأدبي مكانة كبيرة ولم يتوان في المساهمة في بعث الحركة الأدبية والمشاركة في النهضة الشعرية وذلك منذ منتصف القرن التاسع عشر. فظهرت دراسات مبكرة وكتب مهمّة نهض بها نقّاد كبار من أمثال حسين أحمد المرصفي (ت . 1890) صاحب ،، الوسيلة الأدبية الى العلوم العربية ،، (طبع الجزء الاوّل سنة عام 1975 وتم طبع الجزء الثاني في عام 1879) وحسن توفيق العدل (ت . 1904) صاحب ،، تاريخ آداب اللغة العربية وقد أنجزه في مطلع القرن العشرين ولا يزال مخطوطا فيما نعلم. وحمزة فتح الله (ت.1918) صاحب ،، المواهب الفتحية في علوم اللغة العربية ،، (وهي محاضرات القاها في دار العلوم وكانت أولاها سنة 1888). هذا بالإضافة إلى ما نشر في المجلات والصحف مثل مجلة البيان لليازجي والزهور لأنطون الجميل ومصباح الشرق للمويلحي الى غير ذلك من الآثار الرائدة التي تمثل مصادر النقد العربي الحديث .

واستمر النقد الأدبي في تقدّم وتطور يواكب الأحداث الكبرى ويساوق حركات الأدب الجديدة وتجاربه الحديثة. وبعد أن قطعت النهضة الأدبية شوطا لا يستهان به ظهرت ،، مدرسة الديوان ،، ومن أفرادها المؤسّسين البارزين عباس محمود العقّاد (ت. 1964) وعبد الرّحمن شكرى (ت.1958) وإبراهيم عبد القادر المازني (ت.1949) واقترن ظهور هذه المدرسة وما تلاها من المدارس والاتّجاهات النقدية ببروز عنصر مهمّ فى تاريخ النقد العربي الحديث هو الثقافة الأجنبيّة التي كان لها في النقد تأثير واضح حاسم. فقد تأثّرت جماعة الديوان وكذلك ،، جماعة أبو للو،، فيما بعد بالرومانسية الانغليزية. وتأثّر طه حسين (ت. 1973) بالخصوص بأعلام المدرسة النّقديّة الفرنسيّة .

وهكذا انفتح باب النقد على مصراعيه وتمّ التفاعل بين المؤثّرات الأجنبيّة والعوامل المحلّية والدّوافع الذاتية دون إغفال بعض المصادر التّراثية فتولّدت من كلّ ذلك تيّارات النقد ومدارسه المتنوّعة والمتضاربة أحيانا . وساهمت

التّرجمة بقسط عظيم في نقل المفاهيم والنظريات الغربيّة وتغذية التيارات النقدية بالمصطلحات الجديدة والمناهج الحديثة .

وفي هذا الإطار يتنزّل التيار الواقعي الاشتراكي الذي لم يشذّ كسائر التيّارات النّقدية عن القاعدة فتأثر هو أيضا بما وفد من البلاد الاشتراكية ومن أوروبا . وما كان لهذا التأثير الخارجي ليثمر ويزكو لو لم تكن الأوضاع الداخلية والمحلّية متهيّئة كلّ التّهيّؤ فان بدايات التيّار الواقعي الاشتراكي تمتدّ بجذورها في التّربة العربية منذ الثلاثينات عندما شرعت ،، الانتلجنسيا ،، العربية متأثّرة بالفكر المادّي والاشتراكي تعتني بواقع المجتمعات العربية وتنظر في ما أصاب البيئة العربية من تحوّلات كبرى وأزمات حادّة . فكان انصراف الأدباء الى الواقع وكانت الدّعوة المبكرة الى الأدب الواقعي والى اضطلاع الأديب بمسؤوليته كاملة . واقترنت تلك الدعوات باستنهاض الهمم الى التحرّر من الإقطاع والتّخلّص من قبضة الاستعمار في سبيل بناء مجتمع متحرّر وعادل .

* * *

وإذا نحن نظرنا في ما وضع عن مناهج النقد الأدبي المعاصر في الادب العربي الحديث وجدناه كثيرا لا يكاد يحصر. وهي كثرة تقوم دليلا على أهمية النقد وعلوّ منزلته كما أسلفنا . وقد حظي التيار الواقعي الاشتراكي بعض البحوث والدراسات ولكنه يبدو مع ذلك أقلّ حظا من غيره من تيّارات النقد درسا واستقصاء .

ويمكن أن نصنّف ما عثرنا عليه من بحوث ودراسات تتعلق بموضوع بحثنا الى صنفين : صنف يدخل في باب الرّسائل الجامعية التي أعدّها أصحابها لنيل درجتي ،، الماجستير ،، و ،،الدكتوراه ،، . وصنف يدخل في باب المقالات والدراسات بعضها منشور في الكتب وبعضها الآخر في المجلات والدوريات .

فأمّا الرّسائل الجامعيّة التي اطّلعنا عليها (1) فإنّ بعضها قد اهتمّ بمناهج النقد العربي الحديث واتجاهاته ومن ضمنها الاتجاه الواقعي الاشتراكي (2) في حين اهتمّ بعضها الآخر بدراسة الاتجاه الواقعي في الشعر والرواية فلمّح الى النقد الواقعي الاشتراكي باعتباره أحد عوامل بروز الواقعية في تلك الاجناس الأدبيّة (3) وهذه الرّسائل جميعا متفاوتة القيمة وهي بصفة عامة قد تحدّثت عن النقّاد الواقعيّين الاشتراكيّين حديثا - وان لم يخل من فائدة - فإنّه اتّسم بالعموميّة والاقتضاب .

ومن الصنف الثاني أحصينا ثلاثة عشر بحثا درس بعضها التيّار الواقعي الاشتراكي عموما واعتنى بعضها الآخر بتحليل خصائص منهج أحد النقاد الواقعيّين ويمكن أن نعدّ مقال غالي شكري من البحوث المبكرة في دراسة " الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث" (4) اهتمّ فيه صاحبه بالخصوص بتحليل كتاب في الثقافة المصريّة للعالم وأنيس من خلال محاور ثلاثة هي : الفنّ بين التقدّم والرجعيّة والشكل والمضمون وصلة الفن بالحياة .

ومن البحوث التي اتّسمت بالشمول وعدّت من المراجع الأساسية نذكر كتاب حتّا عبّود عن " المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث " (دمشق 1978) اهتمّ فيه

---

1) - أتيح لنا أن نطّلع على هذه الرسائل الجامعية المرقونة أثناء زيارتنا لمكتبة الجامعة المصرية بالقاهرة سنة 1983. وقد تمّ ذلك بفضل حصولنا على منحة دراسية من كلية الآداب والعلوم الانسانية بالجامعة التونسية. فللاستاذ الفاضل الدكتور عبد القادر المهيري رئيس قسم العربية آنذاك خالص شكرنا على مساعدتنا وتشجيعنا .

2) - من هذه الرسائل نذكر: أثر الفكر الاشتراكي في النقد العربي الحديث قبل الحرب العالمية الأولى وبين الحربين وبعد الحرب العالمية الثانية للسيد محمد حامد الحضري (رسالة ماجستير 1972) والمناهج النقدية في نقد المعاصرين للسيد محمود عبد الحي السماني (رسالة دكتوراه 1973). واتجاهات نقد الشعر في مصر منذ الحرب الثانية للسيد عبد الواحد أحمد علام (رسالة دكتوراه 1973) واتجاهات نقد الشعر في مصر منذ الحرب الثانية للسيد عبد الواحد أحمد علام (رسالة دكتوراه 1974).

3) - من هذه الرسائل نذكر : الاتجاه الواقعي في الشعر المصري الحديث منذ انتهاء الحرب الثانية للسيد ثابت محمد بداري (رسالة دكتوراه 1971) والاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة للسيد حلمي بدير (دكتوراه).

4) - ظهر هذا المقال بمجلة الآداب بيروت 1961 ثم نشر في كتاب (مذكرات ثقافية بحتة) دار الطليعة بيروت 1970 (ص ص : 115 - 149).

صاحبه بنشأة الواقعية في الادب العربي وبحث في عوامل تطورها وخاصة في سورية ولبنان. كما اهتمّ أيضا بأعمال بعض الرّواد وخصّص الفصل الرابع للحديث عن الواقعية حتى نهاية الخمسينات فاعتنى بالخصوص بالعالم وأنيس ومروّة.

وكتب الدكتور عدنان قاسم مقالا حول " تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث في مصر " (1) درس فيه آراء الشوباشي والعالم وأنيس ومندور. ولكنه لم يتوسّع في تحليل نظرات هؤلاء النقاد مكتفيا بعدد قليل جدا من كتاباتهم.

وتضيف الى ذلك المقال كتابا للدكتور رجاء عيد بعنوان : " فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق " (القاهرة 1975) اهتمّ فيه صاحبه بدراسة فلسفة الالتزام وأثرها في النقد الأدبي الحديث في مصر. وفي الفصل الخامس بالخصوص تحدّث الباحث عما سمّاه بالمسار اليساري في النقد من خلال أعمال الشوباشي ولويس عوض والعالم وأنيس وسلامة موسى ومحمد مندور. وكان حديثه عن هؤلاء عامّا اكتفى فيه بإشارات سريعة خاطفة دون تركيز ودون مراعاة التسلسل التاريخي فوضع موسى بعد العالم وأنيس.

ومن البحوث التي خصّصها أصحابها لدراسة مناهج بعض نقادنا الواقعيّين نذكر مقال جلال العشري عن " محمد مندور ومنهج النقد الايديولوجي " (2) وقد تتبّع فيه صاحبه مراحل منهج مندور النقدي وانتهى الى المنهج الايديولوحي فعرّف به وذكر خصائصه في صفحتين مشيرا إلى مسائل تتعلق بمفهوم الأدب ووظيفته وبقضية الشكل والمضمون ومسألة الالتزام.

كما نشير أيضا الى مقالين قيّمين عن حسين مروة لإحسان عباس ويمنى العيد (3)

---

1) - ظهر في مجلة كلية الدراسة، جامعة الفاتح - ليبيا، العدد التاسع 1977-1978. (ص ص : 265 - 289).

2) - ظهر في كتابه : ثقافتنا بين الاصالة والمعاصرة (مصر 1971) ص ص : 71 - 132.

3) - احسان عباس : النقد عند حسين مروة بين المنهج والتطبيق. (ص ص : 61-72) ويمنى العيد : حسين مروة والمنهج الواقعي في النقد الأدبي (ص ص : 111-128). وقد ظهر المقالان معا في كتاب : حسين مروة. شهادات في فكره وعصاله، الصادر عن دار الفارابي، بيروت 1981.

وهما من الدراسات القليلة التي كتبت عن منهج مروة النقدي وقد تضمّنا تحليلا لمفهوم الأدب ومعنى الواقعية عند مروة ودراسة لخصائص منهجه النقدي بالاعتماد على كتابه : " دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي " .

ونختم عرضنا بالاشارة الى مقالات فيصل درّاج الثلاث (1) وقد احتوت على معلومات مهمّة حول مفهوم الواقعية الاشتراكية من حيث هي مذهب أدبي ونقدي نشأ في الاتحاد السوفياتي . واهتمّ درّاج بدراسة الواقعيّة الاشتراكية في النقد العربي فتعرّض بالخصوص الى العالم وأنيس ومندور ومروة ولئن اكتفى بتقديم معلومات عامة عن هؤلاء النقاد فقد أبدى ملاحظات عميقة كشف فيها بالخصوص عما تراءى له من عيوب وهنات في منهجهم .

وعموما فإنّ ما كتب عن الواقعية الاشتراكية في النقد العربي من بحوث ودراسات اكتفينا بذكر بعضها - وان لم تخل من فائدة ما في ذلك شكّ - فإنّ دراستها للواقعية الاشتراكية تبقى محدودة وناقصة ويعود ذلك الى سببين :

أولهما أنها قلّما نزّلت هذا التيّار النقدي في إطاره النظري العام فلم تبحث في أصول الواقعية الاشتراكية ولم تدرس نشأتها وتطوّرها ثم عوامل ظهورها وانتشارها في البيئة العربية وحتّى إن انتبه بعضها الى هذا الامر فقد اكتفى بإشارات غاية في الايجاز.

ثانيهما - وهذا هو في رأينا السّبب الأهمّ - أن هذه البحوث لم تعتن بكافّة آثار النقاد الواقعيّين الاشتراكيين فتقبل على درسها درسا عميقا وتستوعب ما فيها من آراء وأفكار لتصل في النهاية إلى تصوّر صحيح الى منهج نقادنا . فنحن نرى أن أصحاب هذه الدّراسات قد اقتصروا على أثر أو أثرين لكل ناقد. فقد اكتُفي بكتاب " في الثقافة المصرية " بالنسبة الى العالم وأنيس . واكتُفى بكتاب :

---

1) - مقالات فيصل دراج الثلاث هي : أوهام وحقائق الواقعية الاشتراكية . مجلة الكرمل. العدد الثالث صيف 1981 (ص ص : 92 - 119)و : الواقعية أم الواقع ؟ مجلة الكرمل. العدد الخامس . شتاء 1982 (ص ص : 85 - 123) و: الواقع وتصحيح الواقع . مجلة أدب ونقد. العدد السابع عشر. نوفمبر 1985 (ص ص :8-42).

" دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي " بالنسبة الى حسين مروة. صحيح أن هذين الاثرين مهمّان ويعبّران بأمانة عن آراء أصحابهما في الأدب والنقد. ولكن دراسة تيار نقدي من كلّ جوانبه تفترض في رأينا الإلمام بجميع الآثار النقدية الممثّلة له. فسبيل من رام الإحاطة بجوانب تفكير نقادنا الواقعيّين الاشتراكيّين النّظر في كلّ ما أنتجه هؤلاء من كتب ودراسات حتى يكون الاجتهاد أقرب ما يكون الى الصواب وأدنى ما يكون الى الاعتدال. وهذا ما حفزنا إلى الاعتناء بهذا الموضوع وحثّنا على إعداد بحث فيه يسدّ الثغرة ويعرضه في صورة شاملة أو تكاد.

* * *

وقد اعترضتنا ونحن نخوض غمار البحث بعض الاشكاليّات المنهجية. فقد كان علينا في البداية أن نعلّل اختيارنا للنقّاد الذين عزمنا على دراسة آثارهم فانّ أول ما يفكر فيه الباحث عندما يروم دراسة تيار نقدي ما أن يصطفي من نقاده أشدّهم تمثيلا له وأكثرهم تصويرا لروحه وأعظمهم تعبيرا عن فلسفته. ولذلك لم يكن التفكير في مندور والعالم وأنيس ومروة بالامر الغريب لانهم - في رأينا وفي رأى الدارسين - أحسن من يمثل التيار الواقعي الاشتراكي في النقد العربي الحديث.

فمحمد مندور وهو أكبر الجماعة سنّا وأسبقهم الى ممارسة النقد الأدبي كان قد بدأ حياته في الأربعينات ناقدا تأثّريا ثم تطوّر تفكيره النقدي وانتهى به الأمر الى أن تبنّى الواقعية الاشتراكية واشتدّ تحمّسه لها. كما اشتدّت دعوته النّاس اليها. وقد أتيحت لمندور فرصة زيارة الاتحاد السّوفياتي سنة 1956 فاتّصل هناك بالكتّاب والمثقّفين وتعرّف على الحركة الأدبية ودار بينه وبين الكاتب المعروف سيمونوف (Simonov) حوار كشف له عناصر المذهب الواقعي الاشتراكي الاساسيّة.(1)

---

1) - تحدث مندور عن رحلته تلك وعن لقائه بـ(سيموبوف) في كتابه :حولة في العالم الاشتراكي ،منشورات البعث الجديد، القاهرة 1957. ولم يتعرض مندور في كتابه (محاضرات في الأدب ومذاهبه) الطبعه الاولى 1955 للواقعيه الاشتراكية عند حديثه عن نشأه مذاهب الأدب في الغرب فاستدرك الأمر في طبعات لاحقة متحدّثا عن زيارته للاتحاد السوفياتي واجتماعه بـ (سيموبوف) موردا ما كان ذكره في كتابه : حوله في العالم الاشتراكي انظر : الادب ومذاهبه /د.ب/ ص ص : 99 - 105.

ومحمود أميـن العالم وعبد العظيم أنيس هما اللّذان يعود إليهما الفضـل في توجيه نظر المثقفين للواقعية الاشتراكية بعد أن صدر كتابهما المشترك " في الثقافة المصريّة " سنة 1955 (1) ذلك الكتاب الذي حوى فيما حوى تلك الخصومـة الأدبيّة التي دارت بينهما وبين شيخي الأدب والنقد طه حسين والعقاد. فغـدا " في الثقافة المصريّة " علامة بارزة على مرحلة جديدة من تاريخ الحركة النقدية العربية المعاصرة.

وأما حسين مروة فما يشكّ أحد في أنه من أبرز من مثّل التيار الواقعي الاشتراكي في لبنان وسورية منذ أن شرع ينشر مقالاته في مجلة " الثقافة الوطنية " سنة 1952 وقد أضحت تلك المجلة منذ أعدادها الأولى بمثابة المنبر الاساسـي لأصحاب الاتجاه التّقدّمي الجديد في الادب والنقد في لبنان وفي سائر البلـدان العربية. وكان مروة قد سافر بدوره الى الاتحاد السوفياتي وحضر جلسات المؤتمـر الثاني لاتحاد الكتاب السّوفييت سنة 1954. وقد عرض فحوى المناقشات التي دارت حول الواقعية الاشتراكية والانتقادات التي وجّهت الى بعض الكتاب الذين أساؤوا اليها (2).

وهكذا كان اختيارنا لأولئك النقاد نابعا من إيماننا بقيمتهم الفكرية والأدبيّة وعلوّ شأنهم في الحركة النقدية المعاصرة فهم حقيقون بتمثيل هذا التيار النقدي أحسن تمثيل.

ولسائل أن يسأل ألا يوجد نقّاد آخرون يشتركون معهم في هذا الامـرَ أم أنهم المتفرّدون به ؟ في الحقيقة يعسر أن يحصر المرء جميع النقاد الذين ساهمـوا في بروز هذا التيّار حصرا. فمات من اللّازم الاكتفاء بأبرزهم وأكثرهم تعبيـرا عنه بيد أنه يحقّ للقارىء أن يتساءل عن سرّ غياب علم بارز من أعلام النقد الا وهو "لويس عوض". وفي الواقع لم يكن لويس عوض غائبا عن ذهننا بل إنّنا فكرنا فـي

---

1) ـ صدر هذا الكتاب عن دار الفكر الجديد ببيروت. وكتب مقدمته حسين مروّه.
2) ـ عرض مروه فحوى هذه المناقشات في ثلاث مقالات بمجلة الثقافة الوطنية وهـي على التوالي (بين الكرملين وقاعه الاعمدة في موسكو) و(من وجوه الواقعيـة الأدبية في مؤتمر الكتاب السوفياتيين) و(من قضايا الأدب السوفياتي) وقـد نشرت بالاعداد 2 و 3 و 4 من السنة الرابعة (1955).

دراستـــه وضممناه في البداية الى قائمة نقادنا وحينما شرعنا في درس آثاره (1) وتقدمنا شوطا كبيرا اتّضح لنا أن عوض - وإن عدّ رائدا من روّاد النقد الواقعي ما في ذلك شك (2) - فانه لا يمثل التيار الواقعي الاشتراكي ولا تنسجم أفكاره مع أفكار زملائه بل تتناقض معهم أحيانا في بعض المسائل الجوهرية ولا سيّما في مفهوم الواقعية الاشتراكية (3). فآثرنا عدم إدراجه في بحثنا فلعلّه يمثّل اتّجاها مستقلا ويحتاج عندئذ الى بحث منفرد.

ويمكن في هذا الاطار أن نثير اشكالية منهجية أخرى وتتمثل في التساؤل عن سبب اختيارنا مجموعة من النقاد وعدم الاكتفاء بناقد واحد في وزن العالم أو مروة مثلا فكلاهما جدير ببحث مستقل قائم الذات بفضل ما كتبه كمّا وكيفا. ولكن حرصا منا ومن أستاذنا المشرف على هذا البحث بالخصوص على أن نجتهد في تقديم بحث شامل أو أقرب ما يكون الى الشمول يحيط أو يكاد بكافة جوانب التيار النقدي الواقعي الاشتراكي رأينا ألا نقتصر على ناقد واحد مهما علا شأنه فلعلّنا إن فعلنا ذلك لم نوف هذا التيّار حقّه من البحث وهذا ما يفسّر أيضا رغبتنا في أن نجمع بين نقاد من مصر ومن لبنان. وربما اعترض بعضهم فقال من ذا الذي يضمن أن جميع هؤلاء النقاد متساوون في القيمة ومتكافئون في المرتبة ومنسجمون في التفكير. وهذا اعتراض وجيه فلا مندوحة من وجود اختلاف بين هؤلاء النقاد في معالجة قضيّة ما أو من وجود تفاوت في عدد التآليف النقدية كما سنرى . ولكن هذا الاختلاف وذلك التفاوت لم يفسدا قطّ انسجامهم وائتلافهم فهناك رؤية واحدة تؤلف بينهم ومنهج واحد ينتظمهم. أضف الى ذلك أن وجودهم مجتمعين يوفر شيئا من التكامل بينهم فقد ترى أحدهم يتوسّع في شرح قضية دون أخرى أو ترى الآخر يؤثر دراسة

---

1) - من أهمّ آثار عوض التي درسناها نذكر : دراسات في أدبنا الحديث (القاهرة 1961) الاشتراكية والأدب (القاهرة ط2 1968) دراسات في النقد والأدب (القاهرة ط2 1965) الثورة والأدب (القاهرة 1971).

2) - سنخصص فترة للحديث عن دور (عوض) الرّيادي في النقد الواقعي وذلك في الفصل الثاني من الباب الأول من هذا البحث.

3) - انظر على سبيل المثال ما ورد في كتابه : الاشتراكية والأدب وانظر مناقشة حسن مروة له في كتابه : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي. بالخصوص: 61 - 70.

جنس أدبـــي على جنـس آخـــــر.

* * *

ومن الاشكاليّات المنهجية التي واجهتنا اشكالية المدوّنة النقدية. فقد اشتملت مدوّنتنا على عدد من الكتب المطبوعة مضاف اليها مجموعة من المقـــــالات نشرت في الصحف والمجلات ولم تجمع في كتاب. وتفصيلها كما يأتـي :

ثلاثة عشر كتابا ومقالة واحدة لمنـــدور
وأحد عشر كتابا ومقالة واحدة للعالـــم
وخمسة كتب وثلاث مقالات لمـــــــــروة
وكتابان لأنيس أحدهما بالاشتراك مع العالم

فيكون مجموع المصادر النقدية التي اعتمدنا عليها في دراسة آراء نقادنـــا واحدا وثلاثين كتبا وخمس مقالات. وكان نصيب كلّ واحد من التآليف يختلف عن الآخر كما هو واضح فمندور والعالم يحتلاّن الصّدارة في عدد الكتابات النقديـــة يليهمـا في الترتيب حسيـــن مروة فعبد العظيم أنيس.

وأهمّ القضايا التي تثيرها هذه المدونة النقدية مسألة ضبط الفترة الزمنية التي صدرت فيها مؤلفات نقادنا وبالتّالي تحديد المجال الزمني لبداية التيـــار الواقعي الاشتراكي ومنتهـــاه.

فقد جرت عادة الدارسين أن يؤرّخوا لظهور الواقعية الاشتراكية في النقد الأدبي بسنة 1955 وهي السنة التي صدر فيها كتاب في الثقافة المصريّة وهذا أمر لا غبار عليه ولكن لا بد هنا من الاشارة الى أمريـن :

أولهما : أن حسين مروة قد نشر محاولاته الاولى في النقد الأدبي سنة 1952 في كتابه "مع القافلة" وهو مجموعة مقالات في الأدب والنقد والحياة كان قد نشرها في جريدة الحياة في زاويته اليومية المعروفة بعنوان "مع القافلة"

ثمّ واصل مروّة نشاطه النقدي في مجلة " الثقافة الوطنية " بالخصوص فنشر مجموع دراساته النقدية الأولى في كتاب " قضايا أدبيّة " سنة 1956.

وثانيهما أن معظم مادة كتاب " في الثقافة المصرية " ليست مجهولة على القراء فقد نشر أنيس دراسته عن الرواية المصرية بمجلة الثقافة الوطنية في جزءين سنتي 1954 و 1955 (1) ونشر العالم دراسته عن الشعر المصري المعاصر في مجلة الآداب سنة 1955. وشهدت جرائد (الجمهورية) و(أخبار اليوم) و(المصري) الخصومة النقدية بين صاحبينا وبين طه حسين والعقاد (2).

ونحن لم نقصد من إيراد هاتين الملاحظتين أن نشكّك في فكرة اعتبار سنة 1955 سنة بروز التيار النقدي الواقعي الاشتراكي فمن الثابت أنّ صدور كتاب في الثقافة المصرية قد شكل حدثا ثقافيا وفكريا فكان بفضل ذلك إيذانا بميلاد تيار نقدي جديد.

وإذا كان من اليسير على الباحث أن يحدّد بداية ظهور هذا التيار فانّ تحديد نهايته يظل مطلبا عسيرا. فبعد ظهور " في الثقافة المصرية " و "قضايا أدبية " (1956) وكتابات مندور : " محاضرات في الأدب ومذاهبه " (1955)و" الشعر المصري بعد شوقي " سنوات 1954 و 1955 و 1957. توالى صدور كتابات نقادنا الواقعيّين الى حدود الثمانينات وبلغ ذروته في الستينات وبداية السبعينات .

---

1) - نشر الجزء الاول بالثقافه الوطنيه ,السنة الثالثة ,العدد السادس والسبون.كانون الاول 1954 (ص ص : 4 - 8) والجزء الثاني بالسنه الرابعة , العدد الثاني. شباط 1955 (ص ص : 22 - 30) وهما بتوقيع عبد العظيم (أحمد).

2) - الطريف في الأمر أنه لا العالم ولا أنيس فكرا في نشر كتاب في الثقافة المصريّة ولا خطر ببالهما تأليف عمل مشترك . فالذي فكر في اعداد هذا الكتاب هو محمّد دكروب بالاشتراك مع حسن مروه . وصادف ان كان أنيس معنا آنذاك في بيروت بعد أن فصل من الجامعه سنة 1954 فعرض عليه الامر ثم على العالم. يروي دكروب حكايه تأليف الكتاب فيقول : "... وفي صالون أبي شرار(بقصد حسن مروة) ولدت فكره جمع مقالات العالم وأنيس في كتاب وتعهّدت أنا باعداد المقالات للنشر برمتها وتبويبا وطباعه . وتعهّدت دار الفكر الجديد التقدمية... بنشر الكتاب وتوزيعه وتعهّد أبو شرار بكتابة المقدمه فكان بالفعل كتابا جميعا في تلك الفتره" . انظر : محمد دكروب : كلمات عن حسن مروة وعن الفرح بحديد الآخرين في كتاب : حسن مروة , شهادات في فكره وصالحيه . دار الفارابي بيروت 1981، ص : 165.

وبيان ذلك أن مندور قد توفّي سنة 1965 فكان آخر ما أصدر كتاب : "النقد والنقاد المعاصرون" (حوالي سنة 1964). وحسين مروة انعطف نحو التفكير الاسلامي منذ سنة 1968 بعد عامين من صدور كتابه المهم : "دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي" (1965) وانقطعت صلته بالنقد الأدبي إلاّ من محاولات قليلة جدّا. أما العالم فان نشاطه النقدي-وإن لم ينقطع- فقد خفت بحكم اضطراره إلى الهجرة إلى باريس منفاه وقد شغلته عن الأدب والنقد هموم فكرية وسياسيّة ولكنه بقي يتطلع الى العودة الى النقد الأدبي . فكتب مقالة مهمّة بعنوان : "ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية" لا نعرف بالضبط تاريخ نشرها ولكننا نخمّن أنها تعود الى أواخر السبعينات وألقى سنة 1981 محاضرة بعنوان "لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل" ساهم بها في ندوة قضايا الشعر العربي المعاصر بمدينة الحمّامات (1) ثم شرع في أواخر فترة اقامته بباريس في كتابة دراسة نقدية عن روايات صنع الله ابراهيم نشرها سنة 1985(2) مسجّلا عودته الى ممارسة النقد الأدبي من جديد.

فما العمل حتى نحدّد "نهاية" لمسيرة التيار الواقعي الاشتراكي وهل نبقى نتابع انتاج العالم النّقدي الذي لا ينقطع الى ما لا نهاية له ؟ كلاّ. فهذا من شأنه أن يحدث خللا في البحث . لقد ظفرنا بالحل عند اطلاعنا على آخر كتابات العالم النقدية : "ثلاثية الرفض والهزيمة" فلاحظنا ان هذا الكتاب يمثّل تحوّلا في مسيرة العالم النقدية بفضل ما استفاده من بعض المناهج الحديثة وما اكتسبه من البنيويّة بالخصوص ممّا دفعه الى مراجعة منهجه النقدي والسعي الى تطويره . لذلك قررنا في اطمئنان ان نقف عند حدود الثمانينات .

---

1) - نشرت هذه المحاضرة في مجلة الفكر (التونسية) على ثلاث حلقات سنة 1981 ثم ظهرت في كتاب (في قضايا الشعر العربي المعاصر) تونس 1988 (ص ص 28-51) الذي صم كل دراسات الندوة التي كانت نظمتها المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بالحمامات سنة 1981.

2) - هذه الدراسة بعنوان : ثلاثية الرفض والهزيمة . من منشورات دار المستقبل العربي. القاهرة 1985 ولقد هنّأني محمود العالم من الاطلاع على مقدمة كتابه هذا وهي ما تزال بعد مخطوطة في بيته بالقاهرة سنة 1983 رغم اقامته بباريس ولا يسعني هنا الا ان اشكره وأن أعبر عن خالص امتناني للسيّدة الكريمة زوجته .

والآن وقد فرغنا من ضبط الاطار الزماني للتيار الواقعي الاشتراكي نودّ أن نلقي نظرة عجلى على طبيعة مدوّنتنا النقدية. فالمتأمّل فيها يلاحظ أن معظم مصادرنا النقدية - ان لم نقل جميعها - يتألّف في الحقيقة من مقالات نشرت في الصحف والمجلات فبعضها يندرج ضمن " المتابعات الثقافية " اليومية والأسبوعية كتلك التي تتحدث عن العروض المسرحية أو تنقد الانتاج الأدبي من روايات وقصص ودراسات ومترجمات. وبعضها يندرج ضمن " الرّدود " المتولّدة من الخصومات الأدبية وبعضها الآخر عبارة عن محاضرات القيت في مناسبات مختلفة. فأغلب المقالات التي تتكون منها مصادرنا النقدية متّصلة بالحياة الثقافية اليومية الصاخبة ومرتبطة بالصّحف السيارة لذلك تفاوتت في قيمتها وتباينت في عمقها فلا يعدو بعضها أن يكون تعليقا سريعا في حين يرقى بعضها الآخر الى التحليل الرصين الهادئ العميق ولكنها لا تخرج جميعا عمّا يمكن أن يدعى بـ"أدب الصّحف " ولذلك يلاحظ غياب البحث المعمّق والدّراسة المركزة التي يسعى صاحبها من ورائها الى التنظير الجمالي حول قضية نقدية معينة باستثناء بعض محاولات العالم ومروة القليلة.

وهذه الظاهرة لا تختصّ بها الواقعية الاشتراكية بل هي ظاهرة عامة لازمت كل التيارات النقدية العربية ورغم أن السّعي الى التنظير في النقد العربي الحديث في السنوات الاخيرة وخاصة مع بعض الأساتذة الجامعيّين النقاد في الشرق وفي تونس والمغرب وهكذا نجد أنفسنا مضطرين لكي نظفر برأي من الآراء أن نبحث في هذه المادة المتفرقة هنا وهناك ونعيد تركيب ما تورّع منها وتفرّق وعندما نفرغ من عملية التأليف هذه نكتشف السلك الناظم لجميع الآراء والمواقف.

* * *

ولقد تحنّبنا في المنهجية التي توخّيناها في هذا البحث طريقة تحليل آثار النقاد الواقعيّين الاشتراكيين أثرا أثرا فهي طريقة عقيمة غير مجدية لانها توقعنا في التكرار من ناحية ولا تساعدنا على اكتشاف طرافة تفكير نقادنا

من ناحية أخرى وهي بالإضافة الى كلّ ذلك طريقة استعراضية خالية من روح التأليف . وتوخّينا مقابل ذلك طريقة تعتمد على قراءة جميع الآثار بدون استثناء وكأنها كتلة واحدة فنقوم بتحليلها واستخراج ما فيها من آراء يقع توزيعها حسب محاور اهتمام معيّنة وهكذا ننتقل في بحثنا من القراءة والتنظيم الى الاستنتاج والتعميم لنصل الى التفسير والتأويل وحرصنا قدر الامكان على المزاوجة بين التحليل والتأليف متوخّين الموضوعية والاقتصاد في الاحكام والاعتدال في ابداء الرأي ولم تحنح بنا طول معاشرتنا لنقّادنا إلى التعصّب لهم أو إخفاء عيوبهم وعدم التّنبه الى مآخذهم.

ولمّا كان بحثنا يؤرّخ لتيار نقدي عربي معاصر ويبحث في تأثير مدرسة نقدية وأدبية غربية فيه كان لا بدّ من تقسيمه إلى بابين كبيرين فخصّصنا الباب الأوّل لدراسة مفهوم هذه المدرسة الأدبيّة النقدية أعني الواقعية الاشتراكية ذات المنشإ الاوروبي ثم البحث في كيفية انتقالها الى الوطن العربي ودراسة العوامل التي ساهمت في نشأتها وانتشارها ولذلك عقدنا فصلين للنظر في هاتين المسألتين.

ولم نشأ أن نقف عند العموميات فنكتفي بصفحة أو صفحتين للتعريف بالواقعية الاشتراكية أو نستنجد بأقرب قاموس أو أشهر موسوعة بنقل ما جاء فيهما من تعريف هذا المذهب . وكان افتقار المكتبة العربية الى بحث دقيق يحدّد نشأة الواقعية الاشتراكية ويضبط أصولها ويبحث في معناها ويتتبّع تطوّرها هو الحافز لنا على تخصيص الفصل الاوّل لهذا الموضوع.

كما أن افتقار المكتبة العربية الى دراسة أصول التيار الواقعي الاشتراكي في الأدب العربي الحديث ودراسة بداياته وإبراز دور الرّواد من النقّاد في مصر وسورية ولبنان في إرساء معالم هذا التيّار كان كل ذلك حافزا لنا أيضا على إنجاز الفصل الثاني متوخّين تسلسلا تاريخيا تصاعديّا. وهكذا غدا الباب الاوّل بفصليه بمثابة المدخل الضّروري الذي لا مناص منه حتى نتهيّأ لدراسة " المتن النقدي" للتيّار الواقعي الاشتراكي في نقدنا العربي الحديث فأفضى بنا هذا الى الباب

الثاني الذي قسّمناه الى قسمين كبيرين : قسم المفاهيم وقسم المناهج واحتوى كل قسم على ثلاثة فصول فكان مجموع فصول الباب الثاني ستة .

والمقصود بالمفاهيم مجموعة الآراء والنظرات التي تشكّل رؤية نقادنا للأدب والنّقد لذلك خصّصنا الفصل الأوّل لوظيفة الأدب والثاني لماهيّة الأدب والثالث لمفهوم النقد ووظائفه وموقف نقادنا من سائر المدارس النقديّة ولا سيّما المدرسة النفسية .

أما المناهج موضوع القسم الثاني من الباب الثاني فالمقصود بها دراسة الجانب التطبيقي من طريقة نقادنا في ممارسة النصوص الأدبية فكان الفصل الأوّل متعلّقا بنقد الأدب من الدّاخل أي تحليل الصياغة الفنية والثاني مهتما بدراسة نقد الأدب من الخارج أي تحليل المضمون وخصصنا الفصل الثالث للبحث في منهج نقادنا في " قراءة " التراث الأدبي في ضوء فلسفتهم النقدية . وبين هذين القسمين علاقة وطيدة فلا تفهم الظاهرة الأدبية إلا من خلال معناها ومبناها . وفي القسم التطبيقي ترديد لصدى المفاهيم النظرية مما يجعل التكامل بين قسمي الباب الثاني قائما .

وقد سعينا في الخاتمة العامة أن ننزع منزعا تأليفيا أكثر منه تحليليا فلم نعمد إلى تلخيص ما جاء في البحث بل أعدنا النظر في المفاهيم الكبرى التي يقوم عليها خطاب نقادنا وسعينا قدر المستطاع أن نكشف بعض ثغرات هذا الخطاب النقدي ونتسقّط بعض عيوبه ومآخذه مستعينين ببعض الاجتهادات الحديثة التي سعت الى تجاوز مفاهيم الواقعية الاشتراكية ولم تكن غايتنا في الخاتمة أن نتعسّف على نقادنا ونحمّلهم أكثر مما يجب أن ينحمّلوا بل كان غرضنا أن نثري البحث بالانفتاح على بعض الآراء الجديدة .

* * *

ويطيب لنا في الأخير أن نتوجّه بخالص شكرنا وعظيم امتناننا لأستاذنا الجليل توفيق بكّار الذي أشرف على هذا البحث كفاء ما أنفق من وقت في قراءته ومن جهد في مناقشة صاحبه وكفاء ما حباني به من رعاية وتشجيع فلطالما اغترفت من علمه وانتفعت بنصحه وتوجيهه .

كما يطيب لنا أن نتقدم بخالص الشكر لأساتذتنا ولأصدقائنا ممّن ساعدونا فمدّونا بوثيقة نادرة أو بمرجع نفيس وشاركونا حبرتنا وأجابوا على تساؤلاتنا واستفساراتنا فما أكثر ما أنفقوا من وقت يناقشون معي بعض وجوه الرّأي ويبصّرونني بما لم أكن لأصل اليه لولا غزير علمهم وسديد نصحهم.

الباب الأول

مفهوم الواقعية الإشتراكية
وظروف نشأتها وانتشارها في العالم العربي

الفصل الأوّل

مَفْهُوم الوَاقِعِيّة الإشْتِرَاكِيّة

الفصل الاول : مفهوم الواقعيّة الاشتراكيّة ..... 2 – 122

أولا : مفهوم الواقعيّة النقديّة ..... 4 – 27

ثانيا : مفهوم الواقعيّة الاشتراكية 28– 122

تمهيد : من الواقعيّة النقديّة الى الواقعيّة الاشتراكيّة

المبحث الاوّل : العامل الأول : التصوّر الماركسي للأدب والفن..... 30

المبحث الثاني : العامل الثاني : الفكر الجمالي الروسي قبل ثورة.... 44
1917 وبعدها

تمهيد

1) – الفكر الجمالي الروسي قبل ثورة 1917.

2) – الفكر الجمالي الروسي بعد ثورة 1917 : انبثاق الواقعية الاشتراكية

المبحث الثالث : المؤتمر الاول لاتحاد الكتاب السوفييت
وخصائص الواقعية الاشتراكية..... 81

1) – المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفييت (1934) وتكريس الواقعية الاشتراكية مذهبا رسميا.

2) – خصائص الواقعية الاشتراكية

المبحث الرابع : تطور مفهوم الواقعية الاشتراكية..... 101

1) – جورج لوكاتش

2) – ارنست فيشر

3) – روجيه غارودي

خاتمة الفصل الاوّل ..... 119 – 122

أوّلا : مفهوم الواقعيّة النقديّة

رأينا أنّه من الضروريّ قبل أن ندرس تأثير "الواقعية الاشتراكية" في نقدنا الأدبي الحديث - وهو لبّ موضوعنا وغاية بحثنا - أن نعرّف "الواقعية الاشتراكية" ونحدّد مفهومها ونضبط أسسها. فعقدنا لذلك فصلا. وآثرنا أن نستهل هذا الفصل بدراسة "الواقعية النقديّة" ثم نثنّي بالواقعيّة الاشتراكيّة لسبق تلك على هذه ولأنّ كلّ حديث عن الواقعية الاشتراكية يغفل الواقعية النقدية حديث ناقص مبتور.

ولمّا كان المذهب الواقعي بوجهيه النقدي والاشتراكي أوروبيّ المولد والمنشإ فقد وجب أن ننزّله في سياقه التاريخي والحضاري ثم نتابع رحلته إلى العالم العالم العربي لنستكشف سبل انتشاره بين النّقاد العرب حيث لقي من الرّواج بينهم ما لقي وحظي عندهم بحفاوة ربّما لم يحظ بها مذهب آخر.

1 - صعوبة تحديد مصطلح "الواقعية"

إنّ لفظ "الواقعية" من أكثر الألفاظ شيوعا وانتشارا لم يقتصر الناس في استعمالها على الأدب فحسب بل استعملوها في مجالات عدّة نخصّ بالذكر منها الفلسفة والأخلاق والسياسة. بل شاع أمرها حتّى في حياتنا اليوميّة. وقد يتصوّر المرء أنّ من شأن هذه الألفاظ بحكم شيوعها وذيوعها أن تكون يسيرة الفهم سهلة الإدراك قريبة المأخذ والواقع غير ذاك. فإنّ معظم نقّاد الأدب ومؤرخيه ممّن تناول المذهب الواقعي في الأدب بالشرح والتعليل أجمعوا على صعوبة تعريف الواقعية. والسّبب في ذلك ما تحمله الكلمة من دلالات كثيرة مختلفة باختلاف المراحل التاريخية التي استعملت فيها حتّى غدت كما قال أحدهم : "كالنهر العظيم الذي تفرّعت عنه قنوات وقنوات" (1) وأضحت كما ذكر خلدون الشمعة "مظلة شاسعة" أو "لافتة عريضة جدّا"(2) وهذا ما دفع بعض النقاد إلى أن يقول : "إنّ الواقعية مفهوم خدّاع مخاتل" (3) .

---

1) - انظر : د.سيد حامد النسّاج : في الرومانسية والواقعية. مكتبة غريب. القاهرة 1969. الفصل الثاني : في الواقعية ص : 73.

2) - انظر : خلدون الشمعة : بعض سمات مظلة الواقعية. المعرفة (سورية) عدد 179 كانون الثاني 1977. ص : 185.

3) - انظر : دومنيك فرانت : الواقعية. ضمن موسوعة المصطلح النقدي عدد 9 ترجمة د.عبد الواحد لؤلؤة. دار الرشيد للنشر بغداد 1980. ص : 12.

وخشى بعضهم الآخر أن يتورّط في تعريفاتها وأحجم (بريشت) عن "تقعيد الواقعية ببضعة سطور خشية الوقوع في التّصنيفات السّريعة وكلّ تصنيف سريع يفقد جزءا من الموضوعيّة والعلميّة ولا يتأخر في السقوط في الانغلاق فتضيق آفاقه ليصبح مقولة جامدة متحجّرة" (1). وأبدى (اريست فيشر) أسفه لما آنّسم به مفهوم الواقعية من ،، غموض ،، و ،، مطاطيّة ،، (2)، "فهي تفسّر تارة على أنها موقف يستند إلى الاعتراف بالواقع وطورا على أنها أسلوب ومنهج وكثيرا ما تلاشى الحدّ الفاصل بين التعريفين" (2) كما أشار (فيشر) الى أن صفة الواقعي تنطبق حينا على (هوميروس) Homère و(فيدياس) Phidias و(سوفوكليس) Sophocle و(بوليكليتس) Polukleitos وشكسبير Shakespeare و (ميكل أنج) Michel-Ange و(ميلتون) Milton و(عريكو) Greco .وتنحصر حينا آخر في فئة معيّنة من الكتاب أو الرسامين ابتداء من (فيلدينغ) Fielding و(سموليت) Smolett و(تولستوي) Tolstoï و(غوركي) Gorki و(جيريكو) و (كوربيه) Courbet الى (مانيه) Manet و(سيزان) Cezanne "(3). فهل هناك واقعيّة واحدة أم ،،واقعيات،،عديدة ؟ كأنّنا بالباحث البريطاني (ديمين قرانت) يذهب إلى وجود واقعيّات عديدة فهو يرى أن من دلائل عدم استقرار مصطلح الواقعية حاجتها الى صفة تحدّد معناها بقول : "لا شيء يصوّر القلق الدائم في هذه الكلمة أفضل من ميلها العنيد لاستجلاب (كذا) صفة أخرى في كلمة أو كلمات لتقدّم ما يسند دلالتها اللفظيّة" (4).

---

1) ـ انظر : د.جمال شحّيد. في خصوصية الأدب الواقعي. مجلة الفكر العربي، العدد الخامس والعشرون نيسان، فبراير 1982 ص : 6.

2) ـ انظر : اريست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة د.مسال سلمان. دار الحقيقة بيروت (د.ت)، ص : 128.

3) ـ انظر : فيشر. ضرورة الفن سبق ذكره، ص : 129. وجدون الشمعة :بعاسم... سبق ذكره. ص : 185. يقول جدون الشمعة :،، ويحب مطلبة الواقعية بسطل الكتاب الواقعيون والواقعيون الجدد والطبيعيون والانطباعيون والتعبيريون بدءا من دبغو وبلزاك وغوغول وتورغنيف ودستويفسكي وتشكوف وهمنغواي وغوركي وهنري جيمس وانتهاء بـ جيمس جويس وكافكا والبوب وروب غرييه ،،.

4) ـ قرانت : الواقعية سبق ذكره ص 11 وهو يعدد لنا سلسلة من النعوت منها : الواقعية النقدية والواقعية الكلية والواقعية المثالية والواقعية الساحرة والواقعية السادحة والواقعية الغومية والواقعية الطبيعية والواقعية الموضوعية والواقعية المتفائلة والواقعية المتشائمة والواقعية الاشتراكية والواقعية النفسية الى غير ذلك ... وانظر في هذا المعنى أيضا : الموسوعة الكبرى (بالفرنسية) المجلد السادس عشر (لاروس) 1975 مادة ،، واقعية ،، ص : 10145.

وبعد فهل تعريف الواقعية بناء على ما ذكرنا أمر لا سبيل اليه ؟ كلاّ فحتّى أولئك النقاد الذين اعترفوا بصعوبة تعريف الواقعية لم يعدموا بعض المحاولات وسعوا بطريقة أو بأخرى الى تقديم بعض التّعريفات . وإنّ الصّعوبة في تحديد المصطلح لا تخصّ الواقعية وحدها فهذا شأن كافّة المذاهب الأدبيّة تقريبا . ألم يقل بول فاليري P.Valéry في مفهوم الرّومنطيقية : " ان المرء لا بدّ أن يكون عبر متّرس العقل إن حاول تعريف الرومنطيقية "(1) ومهما تكن صعوبة التعريف ومزالقه فإنّنا سنسعى مستعينين ببعض ما نوفّر لنا من مراجع ومهتدين بمنهجية تاريخيّة إلى تعريف المذهب الواقعي وتحديد أبرز معالمه .

2 ـ العوامل التّاريخيّة التي ساهمت في نشأة الواقعية النقديّة

تعدّ المدرسة الواقعيّة حسب ما آتفق عليه جلّ نقاد الأدب الأوروبي ومؤرّخيه ثالث مدرسة من مدارس الأدب الكبرى وهي "الكلاسيكية " CLASSICISME " و "الرّومنطيقية " ROMANTISME "فالواقعية " REALISME . والمبدأ العامّ المعتمد في تفسير نشأة المدارس الأدبيّة وتعليل تطوّرها هو النّظر في الصلة القائمة بين تطوّر هذه المدارس وتطوّر المجتمعات التي فيها وجدت وترعرعت. فكلّ مرحلة من مراحل تطوّر المجتمع تحدّد علاقاتها الاجتماعية بالعالم في مدارس أدبية (2).وكل مدرسة أدبيّة إنّما هي " استجابة لحاجات جمالية في واقع تاريخيّ اجتماعي محدّد ... [فهي] لا تنشأ بإرادة فنّان فرد ولا باتّفاق مجموعة من الفنانين وإنّما هي جزء من بناء ثقافيّ عامّ معبّر عن مرحلة اجتماعية من مراحل تطوّر المجتمع"(3).

فلقد ظهرت " الكلاسيكيّة "في عصر بدأت فيه العلاقات الاقطاعية وأنيتها الثقافية تتقوّض وقد وافقت هذه الفترة ما عرف بعصر النهضة الاوروبية الذي امتدّ من القرن الثالث عشر إلى القرن الثامن عشر الميلاديّين وفيه حصل التحوّل الكبير من المجتمع الاقطاعي الى المجتمع الرأسمالي البرجوازي الحديث (4). ومن سمات هذا التحوّل

---

1) ـ انظر د. أحمد أومطر: الواقعية الاشتراكية مجلة المعرفة .السنة العشرون العدد 231 مايو 1981. ص :6.

2) ـ انظر د. عبد المنعم تليمة : مقدّمة في نظرية الأدب.دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة 1976 ص . 145.

3) ـ نفس المرجع ص : 169.

4) ـ نفس المرجع ص : 189.

أنْ تمرّد الفكر على اللاّهوت وأعلى من شأن العقل وعاد المفكرون الى أرسطو والى الآثار الفكرية والفنية اليونانية . وقامت حركة نقدية وأدبية اصطلح على تسميتها بالكلاسيكية الجديدة استلهمت مثلها الأعلى من التراث الجماليّ اليونانيّ. إنّ هذا الموقف الكلاسيكيّ في عصر النّهضة الأوروبيّة هو المعبّر عن علاقة الانسان بعالمه في ظلّ علاقات اجتماعيّة محدّدة هي العلاقات العبوديّة والاقطاعية .

وكانت ،، الرّومنطيقية ،، كذلك صياغة فنّية جماليّة اكتشفت عن مرحلة تاريخية اجتماعية أخرى هي المرحلة التي اتّسمت بسيادة الطبقة البرجوازيّة (1). فقد كانت هذه المدرسة الأدبية في البدء تمرّدا برجوازيا على الكلاسيكيّة وعلى طبقة النّبلاء وتمرّدا على القواعد والأنماط وعلى الأشكال الارستقراطيّة (2). وقد ساهمت الرّومنطيقية في تحرير الفرد مساهمة عظيمة ودعت إلى احترام كرامة الإنسان منوّهة بفعله الخلاّق كاشفة عن عالمه الدّاخلي الثّريّ والخصب "لكنّها لم تر في هذا الفرد مجموع علاقات اجتماعية بل رأت فيه حقيقة فريدة فذّة وجعلته محور كلّ الحقائق ووضعته في تناقض مع المجتمع وعاملته على أنه دنيا مستقلة الأساس فيها الذاتيّة وجواهرها الأصيلة الشعور والوجدان والعاطفة والحرّية "(3). وهذا ما جعلها لا تدرك تناقضات المجتمع الرأسمالي في غمرة نهوضه فاتّسم موقفها بالابهام والتذبذب" ذلك لأنّ البورجوازية الصغيرة كانت التّحسبد ذاته للتّناقض الاجتماعي وكانت الطامعة في الحصول على نصيبها من الاغتناء العام ومع ذلك تخشى أن تنسحق سحقا مميتا في غضون الطريق"(4). أمّا الواقعية وهي التي نروم دراستها وتحليل خصائصها فإنّها لم تشذّ عن القاعدة إذ تضافرت مجموعة من العوامل التّاريخية ساهمت في بروزها ونشأتها. فلننظر في هذه العوامل ولنحلّل باختصار مختلف الظروف التاريخية التي أفرزت الواقعيّة .

يتّفق معظم مؤرّخي الأدب على أنّ الواقعيّة حديثة العهد في الأدب الاوروبي فهم يرجعون التحوّل الكبير من الرّومنطيقية الى الواقعية الى أواسط القرن التاسع عشر(5).

---

1) ـ بلنسه ،سبق ذكره ص : 205
2) ـ فيشر : ضرورة الفن،سبق ذكره ص :64.
3) ـ بلنسه : سبق ذكره ص .192.
4) ـ فيشر : سبق ذكره ص : 64.
5) ـ انظر :بول فان تيغم (P.V.TIEGHEM) :الرّومانسية في الأدب الأوروبي. ترجمة : صلاح الجهيم. دمشق 1981.الجزء الثاني ص 321.

فخلال عشرين عاما فقط أي بين 1830 و 1850 أنهت الرّومنطبقية دورها في معظم بلدان أوروبا ومسحت المحال لسابدة عصر أدبي جديد هو عصر الواقعية (1).

وقد ذهب بعض الباحثين الى أبعد من ذلك فالباحث السّوفياتي (بيتروف Petrov) نقّب عن جذور الواقعية النقدية وتتبّع شأنها وتشكّل ملامحها فانتهى به البحث الى أنّ منادىء الواقعية النّقديه الفكريه والجمالية قد "أرسيت" في الآداب الأوروبية منذ بين القرنين الخامس عشر والثامن عشر الميلاديّين (2). يقول بيتروف موضّحا فكرته : "منذ أواخر القرن السادس عشر والى مطلع القرن التاسع عشر مرّ تطوّر الواقعية في الأدب العالمي ... بثلاث مراحل عكست ثلاثة عصور في تطوّر حياة شعوب أوروبا ... وكان كلّ انعطاف في تطور الواقعية انعكاسا لانعطافات ثوريّة في مصائر الأمم الاوروبية الكبرى مثل النهضة و الثورة البرجوازية الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر وما تلا ذلك من أحداث تاريخية"(3).

ثمّ أخذ بيتروف في تفصّي آثار الواقعية وهي في تحوّل وتطوّر من عصر النهضة الى القرن التاسع عشر وكشف عن خصائص واقعية كلّ عصر. فواقعية النهضة قائمة على

" أرضية المعرفة العقلانية للحياة وكان أساسها طموح العقل الانساني وسعيه الى معرفة حقيقة الحياة واستيعاب خفايا العالم وفهم قوانين التطور الاجتماعي ... وكذلك طبيعة الإنسان بالذات وعلاقته الفعلية بالعالم الواقعي المحيط به" (4).

واستشهد بيتروف برأي للناقد الروسي (بلنسكي BELINSKI) لخصّ فيه تطوّر الفنّ في هذا العصر قائلا : "في القرن السادس عشر قام النّغبير الاصلاحي الهام في الفن: نسف سرفانتس برائعة "دون كيخوت" أسس الاتّجاه المثالي التزييفي للشعر أمّا شكسبير فقد قرنه بالحياة الواقعية"(5).

---

1) – نفس المرجع. وبشر (بعضهم) الى أن هذا التحوّل من الرومنطيقه الى الواقعيه وبسمه بالثوره الأدبيه المصاحبه قد تمّ في بوادر محلقه أشدّ الاختلاف من بلد لآخر. (ص :321).

2) – انظر . س. بيتروف : الواقعيه النقديه، ترجمه شوكت يوسف. دمشق 1983. الفصل الاول : جذور الواقعيه النقديه، ص ص : 7 – 54.

3) – بيتروف سبق ذكره. ص : 92 – 93.

4) – نفس المرجع ص : 13.

5) – نفس المرجع ص : 16.

ويمثّل عصر التنوير مرحلة حدبدة في تطوّر الواقعية ففي القرن الثامن عشر طرحت قضية المحتمع بحدّة أكبر(1) وبرزت للوجود نظرية الحفوق الطبيعبة وحق الانسان في الحرّبة " وتركّز اهتمام الأدب على المجتمع تحت تأثير انتشار نظربة العفد الاحتماعي لروسو وما رافق ذلك من نفاش بين الموسوعيّبن حول دور المجتمع وطبيعته ،، وهكذا أخذ الأدب ،، يكشف الصّلات السببّة ببن المحيط الاحتماعي للانسان ومصبره وغدا الوسط الاحتماعي بالنسبة إلى البطل الأرض التى تغذبه (2).

ولئن سعى ببتروف فى دراسته للواقعيّة النقدية إلى الدليل على أن المدرسة الواقعية نمتدّ جذورها إلى عصر النهضة وأنّها تشكّلت ونطورت عبر العصور فإنّه أمرّ في خاتمة بحثه بأن القرن التاسع عشر هو قرن الوافعبة ففيه بلغت الواقعية طور النضج والازدهار ورسخت واقعبّة نفديّة (3). ويضبف في مكان آخر من دراسته : " ... لكن المنطق يلزمنا بأن نعترف بأن الظاهرة المسماة بالواقعية في أدب الفترة الممتدة بين القربين السادس عشر والثامن عشر ظاهرة أخرى غير واقعية القرن التاسع عشر" (4).

وهكذا يتفق بيتروف مع غيره من مؤرخي الآداب الغربية في القول بأن الواقعية النقدية إنّما ثبتت مذهبا أدبيّا في القرن التاسع عشر.
فما هي خصائص هذا القرن : قرن الواقعية ؟

3 ـ خصائص القرن التاسع عشر

تميّز القرن التاسع عشر في أوروبا بتوطّد النظام البرجوازي الرأسمالي وتفاقم التناقضات الاجتماعية وبروز طبقة اجتماعية جديدة هي البروليتاريا (5) " Prolétariat ".

---

1) ـ بتروف ،سبق ذكره ص . 29
2) ـ نفس المرجع ص : 31 .
3) ـ نفس المرجع ص : 57.
4) ـ نفس المرجع ص : 104 (الفصل الثالث).
5) ـ البروليتاريا : تعبير فاوبى رومانى بطلق على المواطن الذى ليس له صفه سوى أنه أنجب أطفالا. واطلق (سان سمون) المفكر الاشتراكى الفرنسى الخيالى هذا التعبير على الذين لا يملكون نصبا من الثروه ولا يتمتعون بأى صفات فى الحياه ثمّ استخدمه ماركس للتعبير عن الشغيلة العامل فى ظلّ النظام الرأسمالى ووقع عليه الاستغلال الرأسمالى. انظر : موسوعه الهلال الاشتراكيه .تأليف مشترك القاهره 1970 ص : 90 ـ 91.

والبروليناريا أكثر الطبقات الاجتماعية اضطهادا. فلقد وعى الكتّاب والفنّانون الواقعيّون " بضرورة إيجاد مخرج من الوضع العسر الذي وجدت نفسها فيه غالبية الانسانية نتيجة تطور النظام البرجوازي الرأسمالي " (1). وقد لاحظ فيشر " أنّ السمة المشتركة بين جميع الفنانين والكتّاب في المجتمع الرأسمالي إنّما هو عجزهم عن التّصالح مع الواقع الاجتماعي المحيط بهم فلقد كان لسائر الانظمة الاجتماعية منافحون عنها في الماضي وفي ظل الرأسمالية فقط كان الفن بأسره فن احتجاج ونقد وتمرّد" (2). وهكذا فبقدر ما كانت العلاقات البرجوازية تنضج والتناقضات الطبقية تزداد حدّة كانت تعزّز في الفن نزعة تحليل الواقع (3).

وممّا قوّى هذا النزوع الى تحليل الواقع ونقده المناخ الفكري العام اذ برزت فلسفات ذات نزعة علمية تنحو في فهم الواقع الاجتماعي ودراسته منحى علميّا وتعتمد الشكّ والرّفض في نظرتها الى القضايا المطلقة مؤمنة بأن كلّ شيء خاضع للتجربة ومحدود بظروفه ووجوده الزماني والمكاني (4). وانّ الجهود الفلسفية التي بدأت منذ زمن طويل قد آتت أكلها في هذا العصر.

فمنذ عصر النهضة في القرن السابع عشر شرع فرنسيس بيكون (F.BACON) في وضع أسس فلسفة علمية جديدة تقوم على الاستقراء والتجربة وتواصلت المجهودات الفلسفية والمعرفية مع ديكارت (DESCARTES) وسبينوزا (SPINOZA) وليبنتز (Leibniz) ونيوتن (Newton). وفي مطلع القرن التّاسع عشر نشطت الدراسات الاجتماعية بفضل أبحاث أوجست كومت (AUGUSTE COMTE) مؤسس الفلسفة الوضعية و" الوضعيّة والتجريبيّة يكتمل الأساس الفلسفي الذي ارتكزت عليه دعوات الواقعيّين. وأفكارهم النظرية " (5). ومن التّيّارات الفلسفية التي أثرت في المدرسة الواقعية في القرن التاسع عشر مثالية هيجل (HEGEL) المطلقة ومادية فيورباخ (Feuerbach) ووضعية كانت (KANT) وسبنسر (SPENCER) " لقد ثبّت هيجل في وعي الكاتب

---

1) — بيروف : سبق ذكره ص : 131.
2) — فيشر : سبق ذكره ص : 124.
3) — انظر : جورج بوليتزر. المصائر الماريحة للواقعية. ترجمة : محمد عيتاني وأكرم الرافعي. دار الحقيقة، بيروت 1974. ص : 12.
4) — انظر : د.محمد حسن عبد الله : الواقعية في الرواية العربية. دار المعارف بمصر 1971 ص : 7.
5) — نفس المرجع، ص : 14.

الواقعي – وان كان ذلك على أساس مثالي – فهم حياة الانسان والمحتمع كعملية ديالكتيكية وموضوعية للتطور التاريخي للواقع ذاته... وأشاعت فلسفته التاريخية التفاؤل والثقة في المستقبل التقدّمي للانسانية وفكرة حتمية انتصار كل ما هو عقلاني وانساني " (1). وأكدت فلسفة فيورباخ استقلالية الانسان وقوّته الابداعية و" وجّهت فكرة الكاتب إلى جوهر الانسان والى المسألة الهامة بالنسبة الى الواقعية الا وهي فعل انعكاس تأثير العالم المحيط في رأس الانسان" (1).

وظهرت في هذا القرن الى جانب الفلسفة العلوم الانسانية الأخرى مثل علوم الحياة والنفس والاجتماع والتاريخ وقد تأثر روّاد الواقعية بهذه العلوم تأثرا قويّا فجورج ايليوت (G.ELIOT) يدين كثيرا لكومت (COMTE)وبدين كيللر (G.KELLER) لفويرباخ وزولا وابسن (IBSEN) لعلماء الوراثة (2).

وتبلورت بفضل ظهور " الوعي البروليناري "النظريّات الاشتراكية و " بدأ عدد من المفكرين والكتّاب بما أسفرت عنه الثورة الصناعية في ظل نظام حرية التعامل من آثار اجتماعية ضارة يطالبون بالعمل على إيجاد حلّ " للمشكلة الاجتماعية " ويتقدّمون هم أنفسهم باقتراحات وحلول مختلفة يعتقدون أنها كفيلة باعادة التناسق والوحدة داخل المجتمع " (3). ومن أبرز هؤلاء المفكرين الذين ساهموا في اثراء التراث الفكري الاشتراكي بعدة أفكار سان سيمون (SAINT-SIMON) وفوربه (CH.FOURIER) وأوين (R.OWEN). وكانت آراؤهم " طوباويّة "لذا عرفت اشتراكيّتهم بـ " لاشتراكية الطوباويّة أو الخيالية "فقد دعوا إلى " إنشاء مجتمعات نموذجية صغيرة يحدوهم الأمل في انتشار مثل هذه النماذج على النطاق القومي ثم على نطاق العالم كله بتأثير القدوة الصالحة وتحت ضغط الرأي العام والمشاعر الانسانية وأغفلت هذه المدارس وجود التناقض الأساسي بين العمّال وطبقة أصحاب الاعمال وأصحاب رأس المال " (4).

---

1) – بيروت، سبق ذكره ص : 110

2) – انظر : La Grande Encyclopédie (LAROUSSE) 1975 vol.XVI.art. "réalisme" p. 10145.

3) – انظر :د.عبد الكريم أحمد. بحوث في الاشتراكية المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت 1972. ص : 9.

4) – نفس المرجع ، ص : 10.

وكان يعوز هذه الأفكار التحليل الموضوعي للوقائع التاريخية ممّا حال دون تكوين وجهة نظر شاملة تتضمن تفسير الأسباب المتأصلة ،، للمشكلة الاجتماعية ،، . ولم يتحقق هذا التفسير الصحيح الموضوعي الا عندما وضع ماركس (K.MARX)وأنجلز (F. ENGELS) أسس الاشتراكية العلميّة .

هذه باختصار صورة عامة وفكرة مجملة عن خصائص القرن التاسع عشر قرن الواقعية وسنسعى الآن إلى تحديد تاريخ أقرب ما يكون الى الدقة لظهور الواقعية وبروزها مذهبا أدبيّا .

4 - تاريخ ظهور الواقعية

يجد من يروم تحديد ظهور الواقعية وبروزها مذهبا أدبيا بعض الصعوبة . فقد انتشر هذا المذهب وذاع في عدد كبير من الدول الأوروبية وظهر في تواريخ متفاوتة وإن بدت في الجملة متقاربة . ويبدو أن الألمان كانوا أسبق من غيرهم إذ استعملوا لفظ الواقعية في وقت مبكّر نسبيّا وكان المفهوم الفلسفي للواقعية هو الشّائع عندهم آنذاك ولكن بمعنى مختلف عمّا يفيده اليوم. فقد كان معنى الواقعية الفلسفي هو الإيمان بواقعية الأفكار وكان ذلك بقبض،،السيمائية ،،التي اعتبرت الأفكار مجرّد أسماء أو تجريدات (1). وقد تكلّم (كانت) في ،،نقد العقل الخالص،، سنة 1790 عن ،، مثالية الأهداف الطبيعيّة ووافعيّتها ،، (2). وعرّف شيلينغ (SCHELLING) في بحثه المبكر حول ،، الأنا في الفلسفة ،، (سنة 1795) الواقعية المجرّدة بأنها " تفترض وجود اللاّ أنا "(3). هكذا سبقت الفلسفة الأدب في استعمال لفظ الواقعية (4).

---

1) - انظر :رينيه ويليك (René Wellek) مفاهيم نقدية . ترجمة د.محمدعصفور. سلسلة عالم المعرفة عدد 110،الكويت 1987،الفصل السادس : مفهوم الواقعية في البحوث الأدبية ص : 185.

2) - انظر : د.صلاح فضل : منهج الواقعية في الابداع الأدبي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،1978، ص . 11 وانظر ايضا ويليك، سبق ذكره ص : 185.وقد اعتمد صلاح فضل على (ويليك).

3) - ويليك : سبق ذكره ، ص : 185.

4) - الموسوعة الكبرى (الفرنسية) سبق ذكره ص : 10145.

ولكن يبدو أن شيلر (SCHILLER) وفريدريك شليغل (SCHLEGEL) الأدبيين الألمانيّين ـ وان كانا من أقطاب الرومنطيقية ـ فانهما أوّل من طبق مصطلح الواقعية في الأدب . فقد كتب شيلر وهو أحد أتباع (كانت) ومن أبرز المتأثرين بفلسفته الجمالية في رسالة الى غوته (GOETHE)بتاريخ 17 أفريل 1798 يقول ،، ممّا لا ريب فيه أن الفرنسيّين هم واقعيّون أكثر منهم مثاليّين وحجّتي على ذلك أن الواقعية غير قادرة على أن تصنع شعراء ،، (1).

ولم يلبث هذا المفهوم أن انتشر بين الأدباء الرومنطيقيّين الألمان غير أنهم استعملوه في دلالته الأولى البسيطة فلم يقصدوا الى تحديد أية مدرسة أدبية أو الاشارة الى مذهب معين (2). ثمّ انتقل مفهوم الواقعية من المانيا الى انجلترا ولكن في فرنسا وجدت الواقعية ،، موطنها الاكبر(3). وكان لأدبائها فضل رعايتها وتطويرها حتى اقترنت الواقعية في أذهان نقاد الأدب ومؤرّخيه بالمدرسة الواقعية الفرنسية (4). ولا غرو في ذلك فقد عشرت الواقعية في فرنسا على أشد منظّريها تحمّسا وأعظم نقّادها تأثيرا (5).

ويبدو أن كلمة الواقعية ظهرت لأول مرة في فرنسا سنة 1826 في مقال صاحبه مجهول نشر بمجلة « Mercure du XIXe Siecle » ،، (5)أكّد فيه صاحبه أن هذا المذهب الأدبي الذي يزداد انتشاره كلّ يوم ويؤدّي إلى المحاكاة الأمينة لا الى روائع الأعمال الفنّية بل للأصول التي تقدّمها الطبيعة يمكن أن نسمّيه بالواقعية وتشير بعض الدلائل الى أن الواقعية ستكون أدب القرن التاسع عشر أي ستكون أدب الحقيقة (6).

ومنذ ذلك التاريخ انتشرت الواقعية بين النّقّاد الفرنسيّين (7).فاستعملها غوستاف بلانش (G. PLANCHE) منذ سنة 1833(8). وأشار هو بنفسه سنة 1837 الى

---

1) ـ الموسوعه الكبرى(بالفرنسيه) سوى دكره ص : 10145.
2) ـ صلاح فاضل، سوى دكره ص : 12.
3) ـ ويليك : سوى دكره . ص : 183.
4) ـ Ian Watt, Réalisme et forme romanesque in.littérature et réalité coll. Points Ed. du Seuil, Paris 1982. p. 13.
5) ـ الموسوعه الكبرى (بالفرنسيه)سوى دكره ص : 10145.
6) ـ ويليك : سوى دكره ص : 186.
7) ـ الموسوعه : سوى دكره ص : 10145.
8) ـ Roger Fayolle : La Critique. Arman Colin - Collection U Paris 1978 p. 103.

أن الواقعية قد أضحت اليوم شعبية الى درجة أنه من العسير مقاومتها ملمّحا بذلك الى بلزاك (1). وباستثناء بلانش يحوز لنا أن نقول ان الواقعية قد ترعرعت في رحاب الفنّ التشكيلي فمنذ سنة 1835 راح استعمالها للدلالة على "الحقيقة الانسانية " La vérité humaine" في لوحات الرّسام الهولندي "رمبرانـدت" (REMBRANDT) وذلك في مقابل النزعة المثالية في الرسم الكلاسيكي الجديد (Néo-Classique).

وذاع صيت الواقعية وتبلور مفهومها بفضل الخصومة الأدبية الفنية التي أثارتها لوحات الرسام كوربيه (GUSTAVE COURBET.) سنة 1849 ثمّ اثر المعرض الذي أقامه سنة 1855 وكان شعاره "الواقعية LE REALISME" ، وقد كتب بأحرف غليظة . وعلى هامش هذا المعرض كتب شامفلوري (CHAMPFLEURY) صديق الرسام كوربيه وأحد المعجبين به مقالا بعنوان : "الواقعية في الفن " Le réalisme dans l'art
وأصدر الناقد الفرنسي دورانتي (DURANTY) مجلة أدبية تحت عنوان "الواقعية" من نوفمبر 1856 الى ماي 1857 كان لها فضل عظيم في شيوع الواقعية وانتشارها (2).

ولعلّ الفضل الأكبر في تدعيم الواقعية وإرسائها يعود الى الناقد شامفلوري الذى شرع يكتب منذ سنة 1843. وقد وضع مبادئه بطريقة أوضح سنة 1852.(3) ثم صدر كتابه الذي يحمل عنوان "الواقعية" "Le Réalisme" سنة 1857وهو يضمّ مقالاته النقدية التي حرّرها من سنة 1853 الى سنة 1857.

وفي هذه المقالات النقدية تبلورت مبادئ الواقعية الاولى. فقد رفض شامفلوري جمع الاشكال الأدبية الخيالية والرومنطيقية وكان يعتقد أنه على الروائي " أن يدرس مظهر الاشخاص ويسألهم ويمحّص أجوبتهم ويدرس مساكنهم

---

1) ـ الموسوعه : سبق ذكره ص : 10145.
2) ـ راجع (بالفرنسيه) سبق ذكره ، ص : 13 وانظر شحّد . في خصوصه الأدب الواقعي. سبق ذكره ، ص : 7. وانظر : صلاح فضل . سبق ذكره ص : 13.
3) ـ حول فن بعضهم ، سبق ذكره ص : 241.

ويستجوب الجيران ثمّ يدوّن حججه واضعا حدّا لتدخل الكاتب الى أقصى درجة ممكنة (1) وأضاف قائلا : " انّ الملاحظة الدقيقة هي مهمّة الرّوائيين الأولى فلقد زال الهوى والوهم. إنّ الواقعية تهدف الى أن تصبح التعبير عن التفاهة البوميّة " (1).

ثمّ سرعان ما غدت الواقعية شعارا لطائفة من الكتّاب الكبار في مقدمتهم ستندال (STENDHAL) وبلزاك وهما اللّذان عدّا رائدي الواقعية وإمامين من أئمّتها ثمّ تلاهما جيل ثان من أبرز ممثليه فلوبر (G.FLAUBERT)والاخوة غنكور (GONCOURT) وزولا ثمّ موباسان (MAUPASSANT) وهكتور مالو (H. MALOT) وجول فاليس (J. VALLES) وغيرهم.

وقد كان دور بلزاك في انتصار الواقعية حاسما وتعدّ مقدمة مجموعته القصصية ،، الكوميديا الانسانية ،،التي كتبها سنة 1842 بمثابة ميثاق المذهب الواقعي مثلما كانت مقدمة ،، كرومويل Cromwell،، لـ فيكتور هيجو (V.HUGO) ميثاق الرومنطيقية (2) وكان بلزاك يطمح الى أن يحقّق لنفسه رسالة هي أن يكون شاهدا على عصره وموثقا له. وقد شهد له تين (TAINE) عندما تحدّث عن أعماله قائلا إنها ،، تتضمّن أعظم قدر من الوثائق التي توفرت لنا عن الطبيعة البشرية،، ، ولخص بلزاك منهجه الفنّي في مقدمة ،، الكوميديا الانسانية،قائلا : "إن المجتمع الفرنسي سيكون المؤرخ وما عليّ إلاّ أن أكون سكرتيرا له. وعساي إن أنا أحصيت الفضائل والرذائل عددا وجمعت أهم ما خلفته الأهواء /البشرية/ من آثارورسمت الطبائع وآنتقيت أبرز ما يقع في المجتمع من أحداث وضممت سمات طبائع شتّى متناسقة لأؤلف منها نماذج ،عساي /ان فعلت ذلك/ أن أوفق الى كتابة التاريخ الذي غفل عنه كثير من المؤرخين ألا وهو تاريخ الأخلاق والطبائع " (3).

ووفق بلزاك في كامل رواياته الى أن يرسم المحتمع الفرنسي في لوحة عمبقة فترك ،، سجلا فنّيا رائعا تاريخيا واجتماعيّا وفكريا واقتصاديا للمرحلة

---

1) ـ حول هذا الموضوع راجع مقدمة بلزاك المشهورة ص: 242. وصلاح فضل. مرجع سبق ذكره . ص : 13.
2) ـ صلاح فضل : ص : 16. وقد نشرت مقدمة (هجو) سنة 1827.
3) ـ BALZC : La Comédie humaine. L'intégrale.Tome 1.Seuil.Paris 1965. Avant-propos (1842) pp. 51 - 56.

التي عاشتها البلاد [الفرنسية] بين سنتي 1816 و 1848(1). وهكذا عدت أعمال بلزاك مرحلة مهمّة في تاريخ الأدب العالمي الواقعي .

ثمّ تلا بلزاك فلوبير فأغنى الواقعية بأعماله الابداعية وكتاباته النظرية ومراسلاته وقاده وعيه الجمالي الى الاهتمام بالشكل فسعى الى " أن يقاوم الافراط في العناية بالمضمون الاجتماعي للأدب على حساب غيره لا بالغضّ من شأنه وإنّما بالاهتمام الواعي بالشكل في نفس الوقت للوصول الى لون من التوازن الأدبي الضروري" (2). وقد عبّر عن ذلك خير تعبير في رسالته التي وجهها الى الآنسة Levoyer de Chantepie بتاريخ 12 ديسمبر 1857 يقول فيها : " تقولون إنني أحتفل بالشكل احتفالا شديدا وإنّي لآسف فاللّفظ حسم روحه المعنى ، فهما كلّ لا ينحزّأ "(3).

وكان فلوبير يعتقد ،، أن في الناثر أشد عسرا من فنّ الشاعر الذي تسنده قواعد محددة وتوجيهات هي بمثابة علم كامل للصنعة في حين أنه يلزم في النثر احساس عميق بالإيقاع ، الإيقاع التائه بدون قواعد وبدون يقين وتلزم صفات فطرنّة وقوة في التفكير وحسّ فنّيّ أكثر دقّة وأشدّ رهافة لتغيير الحركة في كلّ لحظة وتغيير اللّون ولهجة الأسلوب بحسب ما يراد قوله (4). وهكذا سعى فلوبير إلى أن يوفّق بين ما ساد عصره من وسوسه الواقعي وبين ذوق الفنان الأصيل (5).

5 ـ انتشار الواقعية

كان لأدباء فرنسا ونقادها فضل ارساء دعائم الواقعية في الأدب والفن " ولكنّ الجدل الفرنسي سرعان ما وجد له أصداء في أقطار أخرى بطبيعة الحال" (6). فانتشرت الواقعية في أنحاء أوروبا انتشارا واسعا (7). ولكنه انتشار متفاوت

---

1) ـ انظر د.عماد حاتم : مدخل الى تاريخ الآداب الاوروبيّة. الدار العربية للكتاب 1979. ص :361.
2) ـ صلاح فاضل : منهج... سبق ذكره ص : 16 ـ 17.
3) ـ الموسوعة الكبرى (بالفرنسية) سبق ذكره . ص 10145.
4) ـ انظر:فليب فان تيغم : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا. ترجمه : فريد أنطونيوس . منشورات عويدات بيروت . ط 2 1975. ص : 248.
5) ـ نفس المرجع ص : 249.
6) ـ ويليك : مفاهيم.. سبق ذكره ص . 187.
7) ـ لاحظ الباحث السوفياتي(بيروف) أن ،،تاريخ الواقعية لم يكتب بعد في الادب العالمي ،، (بيروف : الواقعية النقدية ص : 95) وهذا على عكس الرومنطيقية التي وجدت في الباحث الكبير فون تيغم P.Van Tieghem مؤرّخا لها في كتابه الشهير : الرومنطيقية في الأدب الاوروبي(بالفرنسية)وقد عرّبه صلاح الدين في جزأين . ونشر بدمشق سنة 1981.

بين مختلف الآداب القومية .؛" ففي الأدبين الألماني والاسباني لم تنضج الواقعية إلاّ في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين وتأخر تطور الواقعية في آداب الشعوب السلافية " (1) وعلّل بيتروف ذلك بـ"التطور المتفاوت للرأسمالية فيها وبخصوصية وضع الطبقات الكادحة ونضالها فازدهار الواقعية في القرن التاسع عشر يقابله ازدهار الرأسمالية والتطور المتأخر نسبيّا للواقعية في آداب الشعوب الاسكندينافيّة والسّلافيّة وفي الآداب التركية واليابانية والصينية يتفق وتأخر تطوّر الرأسمالية في هذه البلدان " (2).

وهكذا اتسعت مساحة الواقعية على خارطة الأدب العالمي. ففي انكلترا أنهت الرومنطيقية دورها سنة 1830 مؤذنة ببدء العصر الفكتوري (3).ذلك الذي شهدت فيه الواقعية الانجليزية نموّها وتطوّرها بفضل القصاص شارل ديكنز (Ch. DICKENS) وهو أعظم ممثليها (4). وكانت رواياته بصورة عامة "اتهاما لعصره الرأسمالي " (5).

وفي روسيا حقّقت الواقعية أعظم انجازاتها الفنّية على يد الواقعيّين الرّوس الذين " أغنوا التراث الانساني بعدد كبير من المؤلفات الخالدة وتركوا أكبر أثر في الحركة الاوروبية والعالمية من بعدهم"(6). ومن كبار الأدباء الروس نذكر بوشكين (POUCHKIN) وغوغول (Gogol) الذي قال عنه دستويفسكي (DOSTOIEVSKI) : "خرجنا جميعا من تحت معطف غوغول " . ثمّ برزت في فترة لاحقة بداية من السّتينات وبالتحديد بعد سنة 1861 أسماء مشهورة مثل دستويفسكي وتولستوي (TOLSTOI).

---

1) – بيتروف ،سبق ذكره . ص : 96.
2) – نفس المرجع . ص : 97.
3) – بول فون ناغهم : الرومنطيقية ... سبق ذكره. الجزء الثاني. ص : 322.
4) – عماد حاتم : مدخل ... سبق ذكره ص ص : 254 – 257.
5) – نفس المرجع ص : 257.
6) – نفس المرجع ص : 263.

وفي أمريكا رسخت جذور الواقعية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. فقد عرفت أمريكا في هذه الفترة وبالتحديد بعد الحرب الأهلية (1861 – 1865) سلسلة طويلة من التغييرات الاجتماعية والاقتصادية وأضحت البلاد ميدانا لتناقضات مدهشة ومأسوية بين القلّة من ذوي الثّراء الفاحش وكثرة من بؤساء الشعب" فاتّجهت الواقعية الاميركية اتّجاهين هامين أولهما الاتّجاه المعادي للاستعمار وثانيهما الانّحاه المعادي للاستغلال وللتناقضات الاجتماعية الصارخة " (1). ومن أبرز روّاد الواقعية الاميركية نذكر مارك توين (M.TWAIN) وجاك لندن (J.LONDON) وثيودور درايزر (TH.DREISER) دون أن ننسى فولكنر (FAULKNER) وشتاينبك (STEINBECK).

6 – خصائص الواقعيّة النقدية الجمالية والفنّية

لم تنشأ الواقعيّة من عدم فقد سبقتها الرومنطيقية وواكبتها الى حدّ ما. فمن الخطإ الفادح أن نجعل فاصلا بين المذاهب الأدبيّة وأن نتصور كلّ مذهب قائما بذاته. ولمندور في هذا المعنى قول مأثور :" ... ولمّا كانت مذاهب الأدب والفن ليست كالثياب التي ينضوها الأدباء والفنانون عندما تبلى أو يتخطاها الزمن ليجدوا عنها بديلا معدّا بل لا بدّ لكل مذهب جديد من أن تكون له بذور سابقة تنبت في بعض النفوس الخصبة ثمّ يزدهر عندما يواتيها الجو المناسب حتّى تستوي على سوقها فتعمّ وتنتشر وتتأصّل ويصفو جوّها وتحدد معالمها عندما يحسّ رجال الأدب والفنّ أنهم قد وجدوا فيها ضالتهم المنشودة وما يشبع حاجاتهم الروحية والجمالية" (2). فكان لا بدّ أن نبحث بإيجاز في علاقة الواقعية بالرّومنطيقية.

فأوّل ما نذكره أن هذين المذهبين " ليسا ضدّين ينفي أحدهما الآخر إذ الرومنطيقية هي مرحلة أولى من الواقعية النقدية ففي مؤلفات كبار الواقعيين مثل

---

1) – عماد حاتم : مدخل... سبق ذكره ص : 372.
2) – د. محمد مندور : المسرح العالمي. دار نهضة مصر. القاهرة .د.ت. ص : 123.

بوشكين وبلزاك وفلوبير وديكنز وغوغول نعثر على ،، عناصر ،،رومنطيقية " (1). ولا عجب في ذلك فمعظم واقعيّي النصف الأوّل من القرن التاسع عشر بدؤوا حياتهم الابداعية رومنطيقيين (2). فهذا ،، دون حوان ،،وهو من أهم آثار بيرون (BYRON) قد جمع ،، بين الاحتجاج الرومنطيقي والنقد الاجتماعي ،، (3). بل إنّ الرومنطيقية كانت تحمل في أحشائها بذور الواقعية " إذ كانت النظريات الرومنسية توصي بإدخال المحسوس في الفن بالنسبة إلى جميع الأنواع في الشعر كما في النثر فما كان للشعر الغنائي أن يخشى التلميح الى اشياء مألوفة حتّى ولا (كذا) تسميتها بأسمائها ولا عرض مناسبات واقعية وكان على المسرح أن يقدم الحياة الواقعية لا صورتها الشكلية " (4).

ولكن على ما بين الرومنطيقية "والواقعية من وشائج القربى وعلى ما بينهما من التّوادّ والتكامل فإنّ نواحي الاختلاف ومواطن التّباين لعديدة لا يستهان بها. وانّ في كشفها وابرازها ما يساعدنا على تعريف الواقعية ودراسة خصائصها الفنّية.

فاذا كانت الرومنطيقية تحتفل بالاحلام والرؤى والنخمبنات فان الواقعية تستند الى حقائق مفصلة قابلة للتّمحيص تفسر الحياة تفسيرا ماديا لاتفسيرا مثاليا... وتنزع نحو ما هو محدّد ملموس بدلا مما هو غير محدّد واحائي وتتطلع الى ما هو محلّي مألوف بدلا مما هو غريب ناء وهي توجه كلّ آهتمامها الى الحياة المعاصرة والحياة اليومية مهما كانت مملّة وحقيرة دون التفات الى الماضي بتراثه وأساطيره ... /وهي/ تعنى بمعالجة شخصيات عادية أو دون المستوى العادي بدلا من الشخصيات الارستقراطية أو البرجوازية الشاذة ،، (5).

هذه المقارنة التي عقدها سيد حامد النساج بين الرومنطيقية والواقعية تجتمع أطرافها في هذا التعريف الشائع للواقعية وهي أنها " التمثيل الموضوعي

---

1) ـ ينظر : الرومنطيقية . سبق ذكره . الجزء الثاني . ص ص : 324 ـ 325.
2) ـ ينظر : الواقعية ... سبق ذكره ص : 63.
3) ـ فيشر : ضرورة الفن. سبق ذكره ص : 126.
4) ـ ينظر . سبق ذكره . ص : 236.
5) ـ النساج : في الرومنطيقية سبق ذكره . ص : 83.

للواقع الاجتماعي المعاصر" (1). وان هذا التعريف ليثير كما لاحظ (والاك)كثيرا من الاسئلة لا سيّما ما يتعلق بمفهومي :"الموضوعية" و "الواقع" (2).

وبامكاننا أن نفهم "الموضوعية" - وهي من أهم أركان الواقعية - عندما نضعها في مقابل "الذاتية" - وهي من أهم أركان الرومنطيقية. فقد اختصت الواقعية منذ بداية ظهورها برؤية علمية وصفية ونظرة اجتماعية الى الحياة" (3) حلّت محلّ النظرة الحزئية الفردية التى اصطبغت بصبغة شاعرية حالمة" كما اتّصفت بشيء من التجرّد البارد وبكران الذات بدلا من المشاعر الدافئة الشخصية والأسرار الذاتية والاعترافات الخاصة (4) متوسلة بالملاحظة الدقيقة بدلا من الالهام والخيال" فللواقعيين قدرة محسة على رؤية المنظر بدقة متناهية وهم يريدون من خلال تفصيلاته ودقائقه أن يصوّروا العالم كله" (5).

وهكذا غدت الموضوعية شرطا فنيا أساسيا وخاصة في الرواية (6). كتب فلوبير الى جورج صاند (G.SAND)قائلا : " إنّ الفنان ليس له الحق فى أن يعبّر عن رأيه تجاه أيّ شيء... أعتقد أن الفن العظيم لا بدّ أن يكون علميا عبر شخص، إنني لا أريد حبّا ولا بغضا ولا رحمة ولا غيظا، ألم يأن (كذا) الأوان بعد كي يدخل العدل في الفن ؟ إنّ عدم التحيّز في الوصف لا بد إذن أن يصل إلى مرتبة الفانون الجليل" (7).

وقد تعدّدت الدراسات عن الموضوعية في الأدبين الانجليزى والالماني واقترنت الموضوعية في الأدب الفرنسي بفكرة "المرآة" فقد وصف ستندال الرواية قائلا " هي كمرآة يصطحبها المرء في نزهة على طول الطريق" . وأضاف :" ما ذنب

---

1) - لعلّ أول من قدم هذا التعريف هو الناقد الفرنسى(دوراندى) وقد مرّ ذكره فى البحث. ففى شهر نوفمبر من سنة 1856 عرف هذا الناقد الواقعية بقوله :" هى التمثيل الموضوعى والصادق للواقع الاجتماعى للعصر الذى نعيش فيه". ونشر هذا التعريف فى مجلة "الواقعية" وقد سبق الحديث عنها فى هذا البحث.
2) - ويليك : مفاهيم... سبق ذكره. ص : 202.
3) - نساح. سبق ذكره. ص : 82.
4) - نفس المرجع. ص ص : 82 - 83.
5) - نفس المرجع ص : 83.
6) - علل (ويليك) ذلك بأن عناية المؤلف التام عن عالم روايته ومنع أى تدخل من قبله هو ركن من أركان الرواية الهامة عند الواقعيين.
7) - صلاح فضل : منهج... سبق ذكره ص. 134.

المرآة اذا مرّ أمامها أشخاص يشرون الاشمئزاز، إنّها لا تدافع عن أحد "(1).

واعتبر الناقد الانجليزي هنري جيمس (HENRY JAMES) الدعوة الى الموضوعية واستبعاد أي تدخل من جانب المؤلف ،، هي الخط الفاصل بين الرواية القديمة والرواية الحديثة ،،وكان جيمس منشدّدا بشأن هذه الطريقة واعتبرها ضرورية ضرورة مطلقة لتحقيق عنصر الإبهام في الرواية ،،(2). وذكر أحد النقاد الانجليز وهو جوزيف وارن بيش (JOSEPH WARREN BEACH) " ان نظرة سريعة الى الرواية الانجليزية من فيلدنغ الى فورد (وكان بامكانه أن يضيف الرواية الفرنسية والالمانية والروسية والامريكية) كفيلة بأن تبيّن لك أن أبرز ما حدث فيها هو اختفاء المؤلف " (3).

انّ هذه الموضوعية وهذا الوصف الأمين للواقع كلّ الامانة يعترضان ولو نظريا استبعاد أي هدف اجتماعي أو طرح أي رغبة في بثّ الافكار(4). فهل استطاعت الواقعية أن تحقّق هذا الشرط ؟ كلاّ وهنا بالذّات تكمن المصاعب النظرية للواقعية وتناقضاتها(4). ،، ففي الواقعية تأرجح وتوتّر بين الرغبة في تقديم ،، الحقيقة ،، وبين النزعة ،، التعليمية ،،وهذا ما يفسر أهمية مفهوم ،، النمط،،أو ،، النموذج ،، في الواقعية . فالنّمط " هو الجسر الواصل بين الحاضر والمستقبل وبين الواقع والمثال الاجتماعي "(4).

وللنّمط من حيث هو اصطلاح أدبي تاريخ معقّد. فقد استخدمه شيلينغ في ألمانيا بمعنى ،، الشخصية العالمية العظيمة ذات الابعاد الاسطورية ،،مثل هاملت ودون كيشوت وفاوست . وأذاع شارل نوديبه (CH.NODIER)كلمة النمط بهذا المعنى في فرنسا في مقاله بعنوان : ،،حول الانماط في الأدب،،وهي ترد بكثرة في ذلك المديح البليغ الذي كتبه ،، هيجو ،،عن شكسبير.

---

1) ـ ذكر ستندال ذلك في الفصل الثالث عشر من الكتاب الاول من روايته : الاحمر والاسود وكذلك في روايته أرماس Armance انظر . ولسك . سبق ذكره ص : 203 وفصل . سبق ذكره ص : 134.

2) ـ ولسك . سبق ذكره ص : 204.

3) ـ نفس المرجع . ص : 204.

4) ـ نفس المرجع . ص : 198.

والى جانب هذا المعنى برز لكلمة ،، نمط ،،معنى آخر هو ،، النمطالاجتماعي،، وبهذا المعنى اعتبر بلزاك نفسه في مقدمة ،، الكومبديا الالهية ،، "ملتقطا أكثر حالات تجلّي الدوافع وضوحا... مستقيا أهم الحوادث في تاريخ المجتمع ومبدعا النماذج " (1). وصنّف تين (TAINE) الأنماط حسب تدرجها في سلّم فائدتها الاجتماعية فأعلى من شأن الابطال كأنماط ونماذج يحتذيها المجتمع (2).واهتمّ النقد الأدبي الرّوسي بمفهوم النمط فذهب بيلنسكي في مقاله عن غوغول الى أن مهمّة الفنان الأولى هي خلق الأنماط وضرب مثلا بـ (هاملت) و (عطيل) و (فاوست).كما اهتم ايضا دوبرولبوبوف (DOBROLIUBOV) بالأنماط مبينا أهميتها وطريقتها في كشف رؤية الكاتب . (3).

وعموما فان النموذج غالبا ما يتمثل في تعميم سمات كثير من الناس مجسّدة في صورة إنسان واحد. وقد أقام الواقعيون بفضل ،، النّمذجة ،،حدّا فاصلا بين ضربين من التصوير الأدبي وهما ،، التصوير الواقعي و،، التصوير الفوتغرافي ،،. وهذان الضربان مختلفان ومتباينان وإن جمع بينهما عنصر مهمّ هو الصدق فهو في الفن غيره في الحياة اليومية العادية " الصّدق في الفن لا يدلالبنا بحادثة فردية وقعت في بيت فلان من الناس ونفّذها فلان بل بمقدرة الكاتب على الخروج بهذه القصة عن إطارها الفردي وجعلها حادثة عامة وإشعار القارئ بأنها حادثة نموذجيّة بالنّسبة إلى قطاع كامل من البشر في منطقة معيّنة وخلال مرحلة تاريخية معيّنة. فالصدق في الفن يعني الصدق أمام قوانين الحياة عامة... والواقعية تعني في هذه الحال أخذ الحقائق الفردية ومحاولة اكتشاف الشيء العام من خلالها " (4).

وتثير مسألة ،، الصدق في التصوير،، ـ وعلاقتها بالموضوعية والأمانة لا يحتاج إلى بيان ـ تثير قضية فنية بالغة الأهمية هي ،، الخيال ،،

---

1) ـ بلزاك، مقدمه الكوميديا الالهيه (بالعربيه) وقد كتبها سنه 1842.
2) ـ ذكر(بيس)ذلك في محاضراته عن المثال في الفن سنه 1867 انظر : وليك ص 199.
3) ـ وليك ص : 200، في ما يتعلق بالنقد الادبي الروسي اكتفينا هنا باشاره سريعه لاننا سنوسع في تحليل آراء النقاد الروس في فقره أخرى من هذا البحث.
4) ـ عماد حاتم : مدخل... سبق ذكره ص 349 وانظر لنفس الباحث : الواقعيه بين الفن والحياه، مجله الثقافه العربيه (تونس) السنه الخامسه، العدد الرابع، أفريل 1978، ص : 19.

وإن موقف الواقعيّين من الخيال متّصل ومرتبط بموقفهم من الرومنطيقيين. وما آزدراؤهم الخيال وعزوفهم عنه إلاّ نتيجة رفضهم وثورتهم على أحلام الرومنطيقيين. فهذا شامفلوري يتحدّث عن احدى روايات ديدرو (DIDEROT)فيقول مشيدا به : " لم يخترع ديدرو أي شيء ولم يتخيّل أي شيء فقد كان محض ناقل ذكي لهوى تعس تكشف أمامه وما كان عليه إلاّ أن يعرض الطبيعة البشرية في عدد محدود من الصفحات" (1). ورأى زولا أن قدرة الخيال حلت محلّها قد رأت أخرى لدى الروائيّ الحديث وإذا كان أعظم مدح كان يوسع المرء أن يضفيه على الروائي في الماضي هو القول بأنه ،، يتمتع بخيال ،، فقد انقلب هذا المدح اليوم الى هجاء وانتقاد[2] وأضاف زولا مدعّما موقفه : " لقد كان للخيال فيما مضى وظيفة لكن الرواية في تلك الايام كانت للتسلية أمّا الآن فقد تغيّرت الظروف مع رواية الطبيعيّين رواية الملاحظة والتحليل إذ يتّجه جهد الكاتب بأجمعه نحو طمس الخيالي في الواقعي " (3).

ولعلّ هذا الموقف السلبي من الخيال يفسر ويعلّل تحاهل روّاد الواقعيّة مسائل الأسلوب بوصفها في رأيهم " من المخلفات الأدبيّة التي تخصّ الماضي" (4). وهكذا اتجهت عنايتهم إلى المحتوى على حساب الشكل. وكان شامفلوري مقتنعا بـ ،،ثانوية الشكل ،،مقابل ،، قوة الفكرة ،،مصنّفا الكتاب الى فئتين ،، مخلصين ،، و ،، شكليّين ،، وذلك على قدر اهتمامهم بالفكرة الواقعية أو اهمالهم ايّاها (4).

وبحكم هذا الاتجاه ناهض الواقعيّون ما عدّوه ،، تعقيدا ،، في الاسلوب ونادوا ،، بالبساطة ،، . وطالب دورانتي (DURANTY) الكتّاب الواقعيّين بأن يكون تمثيلهم الوسط الاجتماعي تمثيلا بسيطا ليقدر كل امرئ على فهمه (5).وأكد (زولا) هذا المعنى مستعيرا عبارة ،،الستار،، للدلالة على ذلك "،،فالستار الكلاسيكي ،، يضخم فهو عبارة عن عدسة مكبّرة أما ،، الستار الرومانسي ،، فهو يشتّت فهو عبارة

---

1) ـ دنيس فرانت : الواقعية ، سبق ذكره ص : 43.
2) ـ نفس المرجع ص ص : 43 ـ 44.
3) ـ نفس المرجع ص : 44.
4) ـ نفس المرجع ص : 40.
5) ـ نفس المرجع . ص : 41.

عن منشور زجاجي في حين أن ،، الستار الواقعي ،، يعطى رؤية لا يعوقها شيء، إنه زجاجة بسيطة غاية في الرقّة وغاية في الوضوح مظهرها كامل الشفافية بحيث تعبرها الصور فتتشكّل بعد ذلك كما هي في الواقع " (1).

ولم يستمرّ هذا الموقف من الخيال فسرعان ما خفّف الكاتب الواقعي من غلوائه فاستعان بالخيال في تصوير العالم الواقعي أي بإقامة عالم متخيّل مشاكل للعالم الواقعي فلم يردّ الاعتبار الى الخيال فحسب بل أدرك كنه الواقع وفهمه على حقيقته. ففي ازدراء الخيال والتهاون بمسائل الأسلوب في سبيل تمثيل موضوعي للواقع ما يوهم بأن الواقع في الحياة هو عينه في الفن. وهذا غير صحيح وقد نبّهنا هيجل الى أنه " بدون إعمال الفكر وإجراء فرز وتصنيف لن يكون بمقدور الفنان استيعاب المادة التي عليه أن يكونها ومن الغباء والسذاجة أن نفترض أن الفنان لا يعرف ما يقوم به " (2). وقد أشار بلزاك في مقدمة ،، الكوميديا الانسانية ،، الى أن ما يجعل من الكاتب الواقعي كاتبا هو هذه النظرة أو تلك الى مشاغل الحياة الانسانية (3). وانّ فلوبير - وهو الذي دافع عن الموضوعية دفاعا شديدا كما رأينا - راجع مواقفه وقال : " الفن ليس الواقع فمهما كان عملك لا مفرّ لك من أن تجري اختيارا بين المواد المعروضة " (4).

فعملية الاختيار أو الاصطفاء ترتبط حتما بتصوّرات الكاتب للحياة والمجتمع فالأديب الواقعي حاضر في كتابته وإن كره ولابتناقض حضوره هذا مع ما حدّده كلّ كاتب واقعي لنفسه من أهداف يسعى الى تحقيقها في عمله الابداعي .

وإذا كان أعلام الواقعية الكبار في القرن التاسع عشر قد جعلوا مهمتهم الكبرى متمثّلة في أن يحلّلوا الحياة الاجتماعية تحليلا صادقا أمينا شاملا فإنه لا بدّ أن يفضي هذا التحليل الجادّ والصّادق للواقع الحافل بالتناقضات الاجتماعية الى موقف نقدي وبهذا المعنى اكتسبت الواقعية طابعا نقديا وأصبحت ،،واقعية نقدية،، (5).

---

1) - دنيس فرانت . سبق ذكره ص : 42.
2) - سيروف . سبق ذكره ص : 217.
3) - بلزاك . مقدمه الكوميديا ... ص : 53.
4) - عماد حاتم : الواقعية ... سبق ذكره ص : 18.
5) - انظر : سكولاى لوروف : مجال الواقعية وحدودها . ترجمه أحمد عبد العال. مجلة الثقافة (العراق) السنة السابعة العدد الرابع نيسان 1977. ص : 86.

فلقد كشفت الواقعية النقدية عن رؤية الفنان للواقع في العالم الغربي وصوّرت موقفه من المجتمع الرأسمالي. وعندما بحث فيشر عن الخاصية المشتركة بين كافة الفنانين والكتّاب في العالم الرأسمالي وجد أنها تتمثل في عجزهم عن قبول الواقع الاجتماعي الذي فيه يحيون. ولاحظ فيشر ان موقف الفن في ظل الرأسمالية قد اتصف بالمعارضة وعدم الرّضا والنّقد والتمرّد لأن اغتراب الانسان عن نفسه وعن بيئته قد اشتدّت وطأته ولأنّ النزعة الفردية البحت قد طغت واستبدّت ممّا أثار اشمئزاز ذوي المواهب الخلاقة الى درجة أنهم أصبحوا يرفضون هذه الأوضاع بعنف فأصطبغ تمثيلهم للواقع بصبغة نقدية (1).

وأضحت قوّة الواقعية النقدية وعمقها - بدءا من بلزاك وانتهاء بتلستوي وتشيخوف . نقاس بمدى ما توجهه من نقد قويّ وعميق لأسس المجتمع الرأسمالي البرجواري بمدى قدرتها على فضح التناقضات الاجتماعية في المجتمع وما تخلّفه من مصائر درامية للنّاس وبالاخص لأولئك المنحدرين من الوسط الشعبي (2).

ودفعت هذه النّزعة النقدية التي وسمت الواقعيّة الكتاب إلى الإلحاح على جوانب النقص في الطبيعة البشرية إلحاحا وصفت كتاباتهم بصبغة تشاؤمية (3). ممّا جعل الواقعيّين أميل الى التشاؤم والحذر وسوء الظن لأنهم في الغالب يصدرون عن فكرة سيّئة عن البشر وعن النظام الكوني (4). فهم يرون الواقع شرّا في جوهره و" أن ما يبدو خيرا ليس في حقيقته الا برقا كاذبا أو قشرة ظاهرية... وما القيم الأخلاقية إلاّ أغلفة نحيلة لا تكاد تخفي الوحش الكامن في الإنسان وهو ذلك الذي عبّر عنه الفيلسوف الانجليزي الواقعي (هوبز) بقوله : إن الإنسان للإنسان ذئب ضار" (5).

---

1) - صلاح فضل ، سبق ذكره ص : 38 وبيروف ، سبق ذكره ص : 134.
2) - بيروف ، سبق ذكره ص : 196.
3) - انظر : د. عبد المحسن طه بدر : الروائي والارض ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971. ص : 20.
4) - انظر : د. محمد مندور : في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، د.ب . ص : 131.
5) - انظر : د. محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر د. ب ، ص : 93 و100.

تلك هي الواقعيّة النّقدية واقعيّة القرن التّاسع عشر ذلك القرن الذي كان التحوّل فيه عظيما : تحوّل في الأفكار والآراء وتحوّل في العادات والقيم وتحوّل في بنية المجتمعات الأوروبيّة الاقتصاديّة والاجتماعيّة وهو القرن الذي تفاقمت فيه التّناقضات الاجتماعيّة بين طبقة برجوازيّة رأسماليّة مهيمنة مستبدّة وطبقة بروليتاريّة كثيرة العدد قليلة العدّة نعاني من الاستغلال أقصاه وأفساه.فما كان للأدب إلاّ أن ينزل من سماء الأحلام الرّومانسيّة إلى الواقع ينغمس فيه ويتأمل أحواله ويعيش مأساته ويصوّر مصائبه في نصوص أدبيّة رائعة شهدت ميلاد مذهب أدبيّ جديد هو المذهب الواقعي .

ولقد سعى الأدباء الواقعيّون متأثّرين بالفلسفات الوضعيّة والعلوم الانسانية والأفكار الاشتراكيّة إلى أن يصوّروا الواقع في أمانة وموضوعية وكأنهم نسوا ذواتهم وطمسوا أحاسيسهم. ولكن التصوير الواقعي غير التصوير الفوتغرافي فالأديب لا بدّ أن يختار من الواقع ما ينسجم ورؤيته له وما يتطابق وفلسفته في الحياة ولمّا كان الجامع بين كلّ الأدباء الواقعيّين هو السّخط على واقعهم البائس والتّمرّد على المجتمع الرأسمالي فقد اتّسمت رؤيتهم للواقع بنزعة نقديّة لم تخل من نظرة تشاؤميّة إلحاحهم على جوانب النّقص ومواطن الشرّ في نفوس الأفراد.

وهكذا انتشرت الواقعيّة النّقديّة في كافّة أنحاء أوروبا مخلّفة أدباء عظاما وآثارا خالدة باقية ونماذج اجتماعيّة صادقة .

ثانيا : مفهوم الواقعيّة الاشتراكيـــــــة

تمهيد : من الواقعية النقدية الى الواقعية الاشتراكية

أضحت الواقعية النقدية بحكم نزعتها المعرفية في التشاؤم عاجزة عن تطوير نفسها وغير قادرة على تجاوز المأزق الذي وقعت فيه . فجاءت الواقعية الاشتراكية استمرارا للواقعية النقدية وتطويرا لها " فهي حلقة جديدة معاصرة من حلقات التّيّار الواقعي في الأدب والفن" (1). لقد آمنت الواقعية النقدية بضرورة تغيير العلاقات الاجتماعية السائدة " بد أنها لم تستطع أن تصوّر القوى المحركة القادرة على تحقيق التحوّلات الاجتماعية التي بلغت طور النضج ولا أن ترز بصورة تامّة الأسباب التي تقود الرأسمالية الى الإفلاس " (2). كما أن الواقعيّين النقديّين "الذين اكتشفوا أهمية التناقض بين رأس المال والعمل لم يكونوا يرون كيف ينبغي حل النزاع ... ولم ينفذوا الى أعماق التناقض بين العمل ورأس المال من أجل اكتشاف الوسائل الحقيقية التي تمكن من حلّ التناقض" (3). فكان لا بد من بروز منهج فني جديد قادر على " معرفة وتصوير العوامل الجديدة الفاعلة في المجتمع [تلك العوامل] التي تحوّل كل نظام العلاقات الاجتماعية على أساس اشتراكيّ " (4).

وان المتأمل في العوامل التي ساهمت في نشأة الواقعية الاشتراكية يرى أنها تعود الى أمرين :

أولهما : انتشار الفكر الاشتراكي بصفة عامّة والفكر الماركسي بصفة أخصّ مع ما صاحب ذلك من تطوّر، الوعي البروليتاري " بفضل نموّ الطبقة العاملة .

ثانيهما : انتصار أوّل ثورة اشتراكية شيوعية ، وهي الثورة الروسية وبناء أوّل دولة ذات نظام شيوعي في العالم وهي الاتحاد السوفياتي .

لذا رأينا أن ندرس هذين العاملين. فلا سبيل الى فهم الواقعية الاشتراكية دون العودة إلى جذورها الفكرية المتمثلة في الفكر الماركسي والذي يعنينا منه بالخصوص تصوّره للأدب والفن ونظرته الى القضايا الجمالية . ولا مناص كذلك من فهم التجربة السوفياتية في المجال الثقافي والأدبي حتى ندرك كيف انبثقت الواقعية الاشتراكية وتحدّد مفهومها .

---

1) ـ بشّاح . في الرومانسية . ، سبق ذكره ص : 84.
2) ـ سوبسكوف : المصائر البارزة ... سبق ذكره ص : 167.
3) ـ نفس المرجع . ص : 108 ـ 109.
4) ـ نفس المرجع ، ص : 166.

المبحث الاوّل : العامل الأول : التصوّر الماركسي للأدب والفنّ

إنّنا لا نروم في هذا العرض تقديم دراسة دقيقة شاملة عن الفكرالماركسي فهذا ما لا تتسع له هذه الصفحات القليلة. لذا سنكتفي بإبراز الخطوط الكبرى وسنهتمّ بالخصوص ببيان منزلة الثقافة في التفكير الماركسي مع استجلاء التصوّر الماركسي للفن والأدب .

ولئن استأثرت بتفكير "ماركس" و "انجلز" فصايا الفلسفة والسّياسة والاقتصاد فانّهما لم يهملا المسائل الجمالية (1). بل ان ماركس ما فتئ أثناء اشتغاله بالمسائل الفلسفية يأمل في الكتابة عن "الفنّ الدّيني" و "المذهب الرومنطيقي" وكان ينوي أيضا أن يؤلف كتابا عن بلزاك ولكن ضيق الوقت حال دون تحقيق هذه المشاريع الأدبيّة (1).

كانت عناية ماركس وانجلز متّجهة في المقام الأول الى مكافحةالرأسمالية ومقارعة الفكر الرأسمالي سياسيا واقتصاديا ودوليّا فورد حديثهما عن الادب والفن في هذا السياق وفي مناسبات معدود. قال لوكاتش (Lukacs) موضحا ذلك : "لقد استهدف كفاح ماركس وانجلز في مضار (كذا) النظرية الأدبية من البداية التضليل البرجوازي للوعي الطبقي البرجوازي فقد اعترفا على الدوام بما للأدب من تأثير واسع وعميق الى أبعد الحدود في وعي البشر. صحيح أن ما كرّساه من وقت للنظرية وللنقد الأدبي لم يشكّل إجمالا سوى شطر من نشاطهما العام الرامي إلى إنشاء الخط البروليتاري في الاقتصاد والسياسة والفلسفة ولكنه مثّل الشطر الأهمّ من هذا النشاط " (2).

فماركس وانجلز ليسا ناقدين ولا منظرين للأدب وغاية ما قصدا اليه في ما كتباه عن الأدب والفن أن يحقّقا "فعلا سياسيا" (3). وهكذا لم يخطر على بالهما أن يتفرّغا لبناء مذهب جمالي متكامل مثلما فعل هيجل. وإن كانت ملاحظاتهما

---

1) ـ انظر : Henri Arvon. L'esthétique marxiste P.U.F Paris 1970 p:7.

2) ـ جورج لوكاتش: فريدريك انجلز منظرا للادب وناقدا أدبيا. ترجمه : جورج طرابيشي في : دراسات عربيه السنه السابعه عشره العدد 9 يوليو 1981ص:114. ولم أعثر على الأصل حتى ادارك ما في هذه الترجمه من رداءة.

3) ـ كارل ماركس : الأدب والفن في الاشتراكيه ترجمه عبد المنعم الحفني عن جان فريفل ص : 10.

المتناثرة في كتبهما ومقالاتهما ومسوّداتهما تشكل ـ كما قال فريفيل (J. Fréville) ـ " مجموعة ذات أهمية بالغة مترابطة "(1) ولكن لا ينبغي أن نبحث في هذا المجموع عن نظرية في الأدب بالمعنى الدّقيق للكلمة وإن لم نخل آراؤهما الأدبية من نظرات صائبة "استفاد منها النقد الاجتماعي فيما بعد استفادة عظيمة "(2). فما هي أبرز آراء ماركس وانجلز الجمالية ؟

1) ـ الأدب والتاريخ

إنّ آراء ماركس وانجلز الجمالية (3) لا تدرس بمعزل عن تفكيرهما الفلسفي لأنها جزء لا يتجزأ من نظريتهما في المعرفة. ففد فسّرا عملية تطوّر المجتمع من وجهة نظر " المادية الجدلية "(4) وأنشآ فلسفة غايتها دراسة الطبيعة والمجتمع والفكر من حيث هي عناصر تندرج ضمن عملية موحّدة ومترابطة تجري حسب سنن ووفق قوانين خاصة بها.

---

1) ـ ماركس : الأدب والفن. سبق ذكره. ص : 8.

2) ـ الرشيد العربي : النظرية الاجتماعية في الأدب التعريف بها ومحاولة تطبيقها في : قضايا الأدب العربي نشر مركز الدراسات والابحاث الاقتصادية والاجتماعية. الجامعة التونسية سلسلة الدراسات الأدبية عدد 2 ص : 496.

3) ـ حول ما كتبه ماركس في مجال النقد الأدبي نذكر بالخصوص : رسالة الى لاسال (Lassalle) نقد فيها مسرحية : " فرانزفون سكنجن " (Franz von Sichingen) ونقدا لمقال كتبه أحد الشبان الهيجليّين اسمه (Szeliga) عن رواية يوجين سو (Eugène Sue) : " أسرار باريس " Les mystères de Paris.
أما أنجلز فنذكر بالخصوص رسالته الى (لاسال) أيضا ورسالته الى مينا كاوتسي (M.Kautsky) نقد فيها روايتها " القدماء والجدد " وكذلك رسالته الى الآنسة هاركنس (Harkness) نقد فيها روايتها " فتاة من المدينة " ويمكن هنا الرجوع الى مقال لوكاتش عن انجلز منظرا وناقدا للأدب. وقد سبق ذكره.
وقد اهتمّ جان فريفيل (Fréville) بكلّ ما كتبه ماركس وانجلز حول الفن والأدب وجمعه في كتاب مستقل ترجمه الى العربية د.عبد المنعم الحفني بعنوان: كارل ماركس : الأدب والفن في الاشتراكية (مكتبة مدبولي مصر.ط.2 1977).
وترجمه أيضا محمد مقبل الشواشي بعنوان : الأدب والفن في ضوء الواقعية (دار الفكر العربي. مصر. د. ت) وقد تعذّر علينا الحصول على الاصل العربي.

4) ـ المادية الجدلية هي النظرة العلمية الفلسفية للعالم وهي جزء مكون للمذهب الماركسي، تشمل القوانين التي تحكم تطور الطبيعة والمجتمع والفكر والمبادئ والأسس العامة للعالم الموضوعي وانعكاسه في الوعي الانساني.

فالمجتمع في نظرهما يبدو في شكل متطور ديناميكي بحيث تكون الظواهر المختلفة ذات تأثير متبادل دوما فلا يمكن فهم ظاهرة مفردة من هذا النظام بمعزل عن الظواهر الاجتماعية الأخرى بما في ذلك الفن . لذا يستحيل على المرء أن يفهم الأدب والفن فهما صحيحا إذا هو انطلق من قوانين تطوّرهما الداخلية النابعة من طبيعتهما فحسب . فما الفن إلاّ جزء من عملية التاريخ الشاملة القائمة على أساس مادّي . ففي ،، المادية التاريخية ،،(1) نظفر بالمبدإ العام لعلم الجمال الماركسي واستنادا اليها "يمكن أن نفسّر ونفهم على نحو صحيح منشأ الفنّ والأدب وقوانينهما واتجاهاتهما وتطوّرهما وازدهارهما وانحطاطهما ودورهما في الحياة والمجتمع ".(2)

ولقد أشار فريفيل الى أنّ : "تاريخ الثورة الحقيقية التي دعا اليها ماركس وانجلز في علم الجمال انما تبدأ بتاريخ دعوتهما للمادّية التّاريخية "(3). وكان ممّا دفعهما إلى البحث في معنى الجمال نقد فلسفة هيجل (4). فقد كان هذا الفيلسوف يعتقد أن ،، الفكرة ،،(L'IDEE) هي التي يسعى التاريخ إلى إنجازها عبر تطوّره فهو يجتاز المراحل مرحلة مرحلة وينتهي به المطاف في آخر الأمر الى تحقيق "الفكرة" أو "الروح"

أمّا ماركس وانجلز فقد ألغيا الفكرة من التاريخ ووضعا مكانها ،، العمل المادّي ،، و ،، علاقات الانتاج ،، وفي حين ذهب هيجل الى أنّ الفن يعكس الروح المطلق ذهب ماركس وانجلز الى أن الفن يعكس الواقع الموضوعي المستقرّ في وعي الانسان وهو واقع متغيّر باستمرار على مرّ الزمان. وهكذا يتضح على أساس نقد مثالية هيجل أن الآراء والمعتقدات والفلسفات والمفاهيم الجمالية لا تنزل من السّماء بل هي منغرسة في الواقع الاجتماعي انغراسا.

---

1) ـ المادية التاريخية هي جزء مكون للماركسية وهي العلم الذي يدرس القوانين العامة للتطور الاجتماعي وأشكال تجلياته في نشاط الناس التاريخي بكشف الأساس المادّي للحياة الاجتماعية والقوانين التي تحكم تطوّرها.

2) ـ انظر : أسس علم الجمال الماركسي اللينيني تأليف : جماعة من الاساتذة السوفيات بتعريب د. فؤاد مرعي في جزأين ،دار الفارابي 1978 الجزء الاوّل ص : 187 برمز اليه بـ (أسس).

3) ـ جان فريفيل (ترجمة جهيني) سبق ذكره ص : 57.

4) ـ نفس المرجع ص : 59.

قـــــــال ماركس وانجلز موضّحين مبادىء المادية التاريخية : " إنّ إنتـــاج الأفكـار والتصوّرات وتشكّل الوعي يرتبطان أولا وقبل كلّ شيء ارتباطـا مباشرا ووثيقا بنشاط النّاس المادي وما يصل بينهم من علاقات ماديـــة . فذلك الانتاج وذلك التّشكّل هما لغة الحياة الواقعية . وكذا تبدوالتصوّرات والتفكير وتبادل الأفكار كأنها منبثقة مباشرة من سلوك الانسان المادّي. وهذا ما ينطبق على النتاج الفكري كما يتجلّى عند شعب من الشعوب فـــي لغة السّياسة والقوانين والأخلاق والدين والما ورائيات الخ... ومن هـــذا المنطلق نفقد الأخلاق والدّين والماورائيات وكلّ مكوّنات الايديولوجيـــا وكذلك كلّ أشكال الوعي التي تتفق معها ، تفقد كلّها كلّ مظهر استقلالي... فلا يحدّد الوعي الحياة وإنما تحدّد هذه ذاك "(1).

ويضيف ماركس مبيّنا وشارحا مفهومه المادّيّ للتاريخ في مقدّمته المشهورة لكتابه : " مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي " ، قائلا : " انتهت بي أبحاثي إلى النتيجة التالية /وهي/ أن العلاقات القانونية وكذلك أشكال الدّولـــة لا يمكن فهمها بذاتها ولا بما يسمى الى الفكر البشري من تطوّر عامّ مزعوم ولكن جذورها ضاربة في ظروف الحياة المادية... إنّ النّاس أثناء إنتاج حياتهم الاجتماعي يندرجون في علاقات معينة ضرورية وخارجة عن إرادتهم في علاقات إنتاج توافق درجة معينة من تطوّر قوى الانتاج المادي عندهم وإنّ علاقات الانتاج هذه تكوّن بنية المجتمع الاقتصادية والأساس الفعلـــيّ الذي تقوم عليه البنية الفوقيّة القانونيّة والسّياسيّة والتي تطابقها أشكال اجتماعية محدّدة من الوعي . فأسلوب الانتاج الماديّ يحدّد نسق الحيـــاة الاجتماعية والسّياسيّة والفكريّة عامة . وليس وعي البشر هو الذي يحـــدّد كيانهم وانّما بالعكس يحدّد وعيهم كيانهم الاجتماعي "(2).

---

1) – K.Marx et F. Engels : L'idéologie allemande.Première partie : Feuerbach. Traduction : René Cartelle et Gilbert Badia.Editions Sociales. Paris 1968 pp: 35-37.

2) – K.Marx : Contribution à la critique de l'économie politique. Editions Sociales. Paris 1957. Préface p :4.

يتضح ممّا سبق أن ماركس وانجلز لم يسلّما بما كانت تروّجه الفلسفة التي تقوم على ،، العقل ،،والتي تدعو الى تفسير الأحداث التاريخية على أنها أحداث تنهض أسبابها الأولى على الافكار وأنها هي التي توجّهها وقالا ان الاشكال السياسية ومظاهر النشاط الفكري لا تشرح نفسها بنفسها ولا يفسرها تاريخ الفكر الانساني من حيث هو فكر فقط وانما تحدّدها جميعا الظروف المادّية للحياة كما يحدّدها آخر الأمر العامل الاقتصادى .

لقد كانت البنية الايديولوجية الفوقية من فلسفة وقانون وأدب وفن الى عبر ذلك تتطور على نحو مستقل فجاء ماركس وربطها بعضا ببعض وفسّرها جميعا بوصلها بتاريخ المجتمع الذي تتحدد اتجاهاته العامة نفسها بتطور البنية التحتيّة الاقتصادية فالمادية التاريخية ترى في القاعدة الاقتصادية القانون المحدّد للتطور التاريخي للأدب والفن وغيرهما من ظواهر البنية الفوقية . واذا كان العامل الاقتصادي هو الذي يمثل في النهاية العامل الحاسم فهذا لا يعني أن البنية الفوقية تقوم بدور سلبيّ أو أنها مجرد انعكاس لعملية تطوّر الانتاج المادّي (1). فالبنى الفوقية الفكرية تعود فتؤثر في الحياة الاجتماعية سواء بدعمها أو بزعزعتها ومن ثمّة كان للأفكار في صراع الطبقات أهميّة رئيسية ما فتئ ماركس وانجلز يؤكدانها مرارا : "إنّ النظرية تصبح بدورها قوّة مادية ما إن تتغلغل ببن الجماهير" (2).

لقد ألحّ ماركس وانجلز جميعا على العلاقة الجدلية بين البنى الفوقية والبنى التحتية . ومثلما عارضا بشدّة النزعة المثالية عارضا أيضا الرؤية المادّية الآلية التبسيطيّة .(3) وهي رؤية تعتقد أن البنى الفوقية خاضعة خضوعا كلّيا للقاعدة الاقتصاديّة في حين تؤمن النظرة الجدلية بالتّفاعل الجدليّ بين البناء الفوقي والبناء التحتيّ. وقد حسم انجلز هذه القضية حسما واضحا في رسالته الى (Heins Starkenburg) بتاريخ 25 جانفي 1894 قائلا :

---

1) – فريدل. , سبق ذكره ص : 67.
2) – نفس المرجع ص : 67 – 68.
3) – قال انجلز : " انّ ما ينقص هؤلاء السّاده هو الجدل فهم لا يرون دوما هنا الا السبب ولا يرون هناك الا النتيجه ".

" إنّ التطور السياسي والقانوني والفلسفي والديني والأدبي والفنّي الـخ... يسند الى التطور الاقتصادي ولكن سائر هذه /الظواهر/ يؤثر بعضها في بعض كما نؤثر بدورها في القاعدة الاقتصادية. فليس صحيحا أن الوضعية الاقتصادية هي العلّة وهي العلّة الفاعلة وحدها وكلّ ما عداهـا سلبيّ لا فعل له مطلقا. كلاّ فهناك تفاعل وتأثير متبادل أساسه الضرورة الاقتصادية التي تحسم الأمر دوما في النّهاية" (1) .

نستخلص إذن في ضوء هذه النظرة الجدلية هذه الحقيقة وهي أنه لا وجود لتطابق كلّيّ ومطلق بين القاعدة الاقتصادية والظواهر الثقافية وأنّ العلاقة بين تطوّر الانتاج المادي وازدهار الانتاج الفنّي ليست آنيّة ولا متلازمة (2). يقول ماركس : " إنّنا نعرف في ما يتعلق بالفن أن فترات معينة من ازدهاره لا صلة لها مطلقا بالتطور العام للمجتمع وبالتالي فلا علاقة لها بالقاعدة المادّيّة ولا بهيكل نظام المجتمع في أي شكل من أشكاله " (3).

إنّ ماركس يشير هنا إلى ما يسمّيه بـ ،، العلاقة غير المتكافئة بين تطور الإنتاج المادي والإنتاج الفنّي ،،على نحو "يؤكد أن أعظم الانجازات الفنية لا يعتمد - بالضرورة - على التطور الأرقى لقوى الإنتاج. ومثال الإغريق الذين أنتجوا فنا عظيما في مجتمع غير متقدّم من الناحية الاقتصادية مثال واضح على هذه العلاقة غير المتكافئة ،،(4). فإذا كانت بعض أشكال الفنّ الأساسية مثل الملحمة لا تكون ممكنة إلا في مجتمع غير متقدّم فلماذا - إذن - نظل نستحيب الى هذه الأشكال برغم تباعدنا التّاريخي عنها ؟ ويتساءل ماركس : " ما الذي يجعل الفن ذا قيمة خالدة على تاريخانيّته (L'historicité) ؟ "(5). ويضيف ماركس قائلا :"ولا تكمن

---

1) - انظر : أرفون :الجمالية الماركسية (بالفرنسية) سبق ذكره ص :26 وأسس ... سبق ذكره ص 187 وانظر : نصوص مختارة ترجمة وضعها للعربية دمشق 1972 ص : 179 - 180.

2) - انظر فريفل .. سبق ص : 69 و François Champarnaud:Révolution et contre révolution culturelles en U.R.S.S de Lénine à Jdanov. Editions anthropos Paris 1975 p : 29

3) - فريفل ص : 69-70 وأساس .. ص : 188 وشامبارنو سبق ذكره ص : 29.

4) - انظر : سيزا انجلبون : الماركسية والنقد الادبي بقديم وترجمة : جابرعصفور في مجلة فصول المجلد الخامس العدد الثالث 1985 عدد خاص عن الأدب والايديولوجيا - الجزء الاوّل - ص : 24.

5) - انظر ارفون : الجمالية ... سبق ذكره ص : 5 وعبارة ماركس من مقدمة كتابه : نقد الاقتصاد السياسي (1858).

صعوبة الإجابة في فهم الكيفية التي ارتبط بها الفن والملحمة عند الاغريق ببعض أشكال التطور الاجتماعي بل نكمن الصّعوبة في أن الفن والملحمة الاغريقية لا يزال كلاهما يقدم لنا متعة فنيه ونمثلان من بعض الوجوه معيارا ونموذجا لا يضاهى"(1).

وقد قدّم ماركس اجابة لتعليل استمرار الفن الاغريقي في تقديم متعة فنّية قائلا :

"إنّ الانسان لا يمكن أن يعود ثانية الى طفولته وإن هو عاد اليها كان ذلك بطريقة خرقاء. ولكن ألا يجد الانسان بهجة في سذاجة الأطفال؟ألس بكدح لبعث إنتاج واقعها في مرحلة أعلى ؟ أو لبست الصّفة الحقّ لكل حقبة تنبعث حيّة في طبيعة أطفالها ؟ فلماذا - إذن - لا تمارس فينا الطفولة التاريخية للإنسانية - وهي أجمل حقب تاريخها - سحرها الأبدى بوصفها مرحلة لا يمكن أن تعود ؟ وهناك أطفال مشاكسون وأطفال حكماء. وكثير من الشعوب القديمة ينتمي إلى هؤلاء أو أولئك . أمّا الاغريق فكانوا أطفالا عاديّين. ولذلك فإنّ السّحر الذي نجده في فنّهم لا يتنافى مع المرحلة الاجتماعية المتخلفة التي نما فيها هذا الفن،بل أحرى به أن يكون نتيجة لها كما أنه موصول وصلا لا ينفصم بحقيقة أن الأوضاع الاجتماعية السّاذجة التي نشأ فيها بل التي لا ينشأ إلاّ فيها،لا يمكن أن تعود"(2).

نستخلص من مسألة خلود الفن الاغريقي واحتفاظ روائع الادب والفن بتألّقها رغم أن الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي أفرزتها قد زالت ولم تبق قائمة الذات أنّ الآثار الفنّية الأصيلة قادرة بفضل نزعتها الانسانية الكامنة فيها على أن تنفصل عن ظروفها التاريخية وأن تمارس تأثيرها في شتّى العصور وأن تحقق خلودها.

---

1) - أنس ... سبق ذكره ص : 191 وانجلس . الماركسه ... سبق ذكره ص : 24.
2) - انجلس ص . 24 وفريفل ص : 71.

،، ولعلّ الفن هو من بين كل عناصر الأبنية الفوقيّة العنصر الأكثر بقاء والذى يمارس تأثيره الحيّ الفاعل في نفوس أناس العالم الجديد ويمنحهم الفرح باستمرار وعندما قال ماركس إنّ الفن هو أسمى درجة من درجات الفرح يستطيع الانسان أن يهبها لنفسه فانه بهذا قد أكّد العمق الانسانيّ للفنّ " (1).

2 ـ نظريّة الانعكاس

يتضح لنا الآن استنادا الى ما سبق تحليله أن العلاقة بين الانتاج الادبي والواقع الاجتماعي علاقة جدليّة وهذا يفضي بنا الى النّظر في مسألة الانعكاس وهي مسألة لها مكانة كبيرة فى الجمالية الماركسية حتى غدت من أهمّ أركان الادب ومن أخصّ سماته.

واذا رجعنا الى ماركس وانجلز فإننا نلاحظ في الحقيقة أنهما اكتفيا ببعض الاشارات دون أن يوضحا كيف يتم الانعكاس توضيحا دقيقا.

فانجلز مثلا في بحثه المعروف عن ،، أصل العائلة والملكية الخاصة والدّولة ،، (1884) يعتمد اعتمادا كبيرا على النصوص الأدبيّة القديمة يستقي منها ،،معلومات،، لتدعيم رأي من آرائه فيصبح النصّ الأدبي في هذه الحالة أشبه ما يكون بالوثيقة التاريخية ففي أشعار هوميروس في الالياذة " نجد المرحلة العليا للبربريّة في قمّة ازدهارها فقد جاء في هذه الاشعار وصف للآلات الحديدية وإعداد الزيت والنبيذ الخ..." (2). وفي حديثه عن الأسرة وتطوّرها يقول : "ونجد هذا الشكل الجديد من الأسرة في عنفوانه عند الاغريق فقد انحط شأن المرأة في العهد البطولي نظرا لسلطة الرجل ... وانعكس هذا الوضع في الأدب الاغريقي الذي ظهر في تلك الفترة فنجد في الأوديسة أن ،، تليماك ،، يقتل أمه وينعم بالهدوء فوق جسدها وكانت الأسيرات الشابات موضوع الرغبة العاطفية لدى المنتصرين في أشعار هوميروس.." (2). فواضح أن عناية انجلز متجهة في الدرجة الأولى إلى الوقائع التاريخية يستخرجها من النصوص الأدبيّة فتستحيل هذه النصوص الى مرجع تاريخي ويصبح الادب ـ على هذا الأساس ـ شاهد عصره عاكسا واقعه الاجتماعي.

---

1) ـ انظر : محمد دكروب : الأدب الجديد والثورة ـ كتاب جديد ،دار الفارابي 1980. القسم الأول : أضواء من انجلز وليس على الأدب والفن والنقد،ص :16.
2) ـ فريدريك ... سبق ذكره ص. 174.

وتحدث ماركس عن الروائيين الانجليز في القرن التاسع عشر مثل ديكنز (Ch.Dickens)وثاكرى (Thackeray)وشارلوت برونتى (Ch. Brontë) وجاسكيل (E.Gaskell) ووصف انتاجهم قائلا : " انّ مدرسة الروائيين المعاصرين الرائعة في انجلترا التي كشفت للعالم بوصفها البليغ حقائق سياسية واجتماعية اكثر مما فعل السياسيّون وكتّاب المقالات السياسية والاخلاقيّون مجتمعين ،هذه المدرسة صوّرت كل فئات البرجوازية " .(1)

وحظى بلزاك من بين روائيّي القرن التاسع عشر باهتمام خاص . فقد أشاد أنجلز بـ " الكوميديا الانسانية "لأنها قدمت " أروع تاريخ وافعىّ للمجتمع الفرنسي ذلك التاريخ الذي استقيت منه فى مجال التفاصيل الاقتصادية أكثر ممّا في كتب الاخصّائيين من مؤرّخي تلك الفترة واقتصادييها واخصّائييها مجتمعين "(1).

إنّ تعاليق ماركس وانجلز توضح أهمية النص الأدبي من حيث هو مرجع ووثيقة "تاريخية" يعود إليه الباحث لتدعيم رأي أو التّحقّق من صحة فكرة لصلة ذلك الأدب بالمجتمع الذي فيه ظهر ونشأ فاذا هو " يعكس " أو "يمثل" الواقع الاجتماعي بطريقة مباشرة .

3) ـ نظرية الالتزام

ولا تنفصل قضية الانعكاس في الأدب عن قضية أخرى مهمّة هي قضية " الانحياز " أو " الالتزام "وفي نصوص ماركس وانجلز نجد العبارة الدالة على مفهوم الالتزام هي " Tendenz " وهي لفظة ألمانيّة شاع استعمالها في النصف الأوّل من القرن التاسع عشر. وقد اقتبساها من حركة " المانيا الفتاة " " La Jeune Allemagne " التي وضعت في مقابل ما سمى " الفن المحض والخالص L'art pur" عبارة الادب المتحيّز (أو الملتزم) " Tendenzliteratur " (Littérature à tendance)(2). ويتجلى مفهوم ماركس وانجلز لقضية التحيّز بشكل أفضل في خطابين شهيرين وجههما انجلز الى كاتبتين للرواية قدمت كلتاهما اليه عملهما .

---

1) ـ أنظر ... سبق ذكره ص : 192.
2) ـ أرفون : الجمالية ... سبق ذكره ص : 35 وحول مفهوم عبارة الالتزام وتطوّر معناها فى الثقافة الأوروبية وانتقالها من المانيا الى روسيا ثم فرنسا انظر : Predrag MATVEJEVIC : L'engagement en littérature, Vu sous les aspects de la sociologie de la création in : L'Homme et la Société N°26, 1972 pp : 119-132

أرسل أنجلز الخطاب الاول الى كاوتسكي (Minna Kautsky) بناريخ 26 نوفمبر 1885 ونقد فيه روايتها ،، العدماء والجدد Les vieux et les nouveaux» (1885) (1). وأبرز بعض العيوب الفنية التي وقعت فيها المؤلفة مثل تصويرها للبطل : أرنولد (Arnold) تصويرا مثاليا وقد عزا انجلز ذلك الى حماس (كاوتسكي) المفرط للقضية التي آمنت بها ورغبتها الملحّة في الجهر بآرائها التّقدّمية .

ولا يفهم من هذا النقد أن انجلز معارض ،، للادب المتحيّز ،، فايشيل (Eschyle) ،، أبو التراجيديا ،، وأرسطوفان (Aristophane) ،، أبو الكوميديا ،، كلاهما كان شاعرا منحيّزا شديد التحيّز وكذلك الامر بالنسبة الى دانتي (Dante) وسرفانتس (Cervantes) وان أفضل ما في ،، المكيدة والحب ،، لشيلر (Schiller) هو كونها أول دراما سياسية ألمانية ،، متحيّزة ،،وحتى الروس والنرويجيّون الذين يؤلفون روايات ممتازة هم جميعا أدباء منحيّزون " (2).

فالتحيّز أو الالتزام عند انجلز سمة كل أدب انسانيّ منذ أقدم العصور بيد أن ما ينبغي الانتباه اليه هو كيفيّة تجلّي هذا التحيّز في العمل الفني حتى يؤدّي وظيفته ولا يفسده لذا يعتقد انجلز :

" أن التحيّز ينبغي أن ينبثق من الوضعية والحدث في ذاتيهما دون أن يقع التصريح به . وليس على الشاعر أن يقدّم للقارىء الحلّ التاريخي لما يرسم من نزاعات اجتماعية في شكل حاضر لا سيّما أنّ الرّواية في الظروف الراهنة تخاطب في الأغلب قراء الأوساط البرجوازية أي أوساطا ليست منّا مباشرة . وعلى هذا فإنّي أرى أن رواية ذات منزع اشتراكي تكون قد حقّقت غايتها تماما حين تهدّم الأوْهام المتعارف عليها حول طبيعة هذه العلاقات وتحطم تفاؤل العالم البرجوازي وتغرس الشكّ في طابعه الأزلي حتى لو لم يقدّم مؤلفها أيّ حلّ محدّد أو لم ينحز صراحة إلى جانب دون آخر ويتحقق له ذلك بالوصف الأمين للعلاقات الحقيقيّة المتبادلة "(3).

---

1) ـ رساله انجلز هذه وبعض الرسائل التي سنعرض لها ملحقه بكتاب لوكاش:كتاب من روسيا (بالفرنسية) ص ص : 269 ـ 290،ورواية العدماء والجدد تروى حياة العمال البسيطين في مباحث الملح وتصوّر الكاتبة ما يقاسيه هؤلاء العمال وما يعانونه من هيمنة السلطة والكنيسة معا. انظر : كتاب من روسيا . ص :282.

2) ـ رساله انجلز الى (كاوتسكي) ص : 284 من كتاب من روسيا للوكاش سبق ذكره .

3) ـ نفس المرجع والصفحه وقارن بترجمة جابر عصفور لجزء من هذه الفقرة في : انجلس... سبق ذكره . ص : 34.

أما الخطاب الثاني فقد وجّهه انجلز الى الآنسة هاركنبـــــــــــــــــس (Margaret Harkness) بتاريخ أفريل سنة 1888 نقد فيه حكايتها البروليتارية عن شوارع لندن بعنوان فتاة من المدينة (City Girl)(1887)(1) لتصويرهـا جماهير حي (الايست أند) East End في لندن على أنها غاية في الجمود. وقـــد وضعت هاركنبس عنوانا فرعيّا لروايتها هو ،، قصة واقعية ،،فعقّب انجلز على ذلك معرّفا الواقعية كما يلي : " انّ الواقعيّة في رأيي تقتضي علاوة على الدّقّة فـــي التّفاصيل تصوير الشّخصيّات النموذجيّة في ظروف نموذجيّة تصويرا دقيقا" (2) . وقد حادت هاركنس في رأيه عن النموذجية الحقّ وأخفقت في " أن تعبّر في تصويرها للطبقة العاملة الفعلية عن أيّ إحساس بالدّور التاريخي لهذه الطبقة وإمكان تعسرها علـــى نحو جعل رواياتها ،، طبيعية ،،عبر،واقعية ،،(3).

نستخلص من هذين الخطابين أن الالتزام السياسي المباشر غير ضروري فـــي الفنّ القصصيّ"لأنّ الكتابة الواقعيّة الحقة تجسد القوى المهمة في الحياة الاجتماعية على نحو درامي منحاوزة بذلك الملاحظة الفوتغرافية والبلاغة المفروضة للحل السياسي" (4). وذلك هو مفهوم ،، الانحياز الموضوعي ،،فلا حاجة الى أن يحشر الكاتب آراءه السّياسيّة الخاصة في العمل الأدبي وينضح هذا المعنى في ما قدّمه ماركس وانجلز ـ كلّ منهما مستقل عن الآخر ـ من نقد لمسرحيّة شعريّة من مسرحيات لا سال(Ferdinand Lassalle)(5) "لافتقارها الى واقعيّة شكسبير الغنية تلك التي تحول دون تحوّل الشخصيّات الى مجرد بيّغاوات للتاريخ ". (6). يقول ماركس في رسالته الى لاسال :" ان عيبك الرئيسي هو أنك تكتب على طريقة شيلر محوّلا الأفراد الى مجرد أبواق روح العصر" (7).

---

1) ـ نفس المرجع. ص :286 وتصور الآنسة (هاركنس) في روايتها معاناة العمـــال وعدائهم فيمعامل مانشستر ومآسي البطالة في أحياء لندن وقد اعتمدت نموذجا على ذلك مصير فتاة تعمل من الثامنة صباحا الى السابعة ليلا وتتقاضى أجرا زهيدا لا يغني ولا يسمن من جوع.

2) ـ رسالة انجلز الى هاركنس ص : 287.وقارن ترجمتنا بما ورد في فريفل.ص:197 وأنس. ص : 193 والنص الفرنسي هو : "Le réalisme, à mon avis, suppose outre l'exactitude des détails,la représentation exacte des caractères typiques dans les cironstances typiques".

3) ـ انجلس... سبق ذكره ص : 34

4) ـ انجلس... سبق ذكره ص : 34

5) ـ رسالة ماركس مؤرخة في 19 أفريل 1859 ورسالة انجلز مؤرخة في 18 ماي.ومسرحية لاسال التاريخية عنوانها (فرانز فون سكنجن) Franz von Sickingen وقد أرسلها لاسال الى ماركس يوم 6 مارس 1895 مصحوبة بمذكرة حول ،، الفكرة التراجيدية " والى انجلز يوم 21 مارس 1895. وتتحدث هذه المسرحية عن ثورة الفرسان ضـــد الامراء في حرب سنة 1522 أي قبل حرب الفلاحين ضد أمراء الاقطاع بعامـــين (1524 – 1525).

6) ـ انجلس. ص ص : 34 – 35.

7) ـ رسالة ماركس الى لاسال. ص : 273 من (كتاب من روسيا) للوكاش(بالفرنسية).

ووجّه انجلز نفس النقد إلى لاسال لأنّ مواقف شخصياته "لم تظهر من خلال مجرى الفعل المسرحي ذاته بل من خلال الخطب التي تعدو في العمل الفنّي عبر ذات جدوى"(1) وقد حدّد انجلز بالمناسبة مفهومه للشّخصة في العمل الفني قائلا: "يبدو لي أنّ الفرد لا يتميّز بما يفعل فحسب ولكن أيضا بالكيفية التي يفعل بها وعلى هذا الأساس أعتقد أن المحتوى الدرامي لمسرحيتك /بفصد لاسال/ ما كان ليفقد أيّ شيء لو أنّ سمات مختلف الشخصيات قد تمّيزت تميّزا أوضح فيما بينها ولو أنك جعلت هذه الشخصيّات متقابلة ومتعارضة فيما بينها. وفي اعتقادي أنه كان في وسعك هنا بدون صعوبة أن تراعي دلالة شكسبير في تاريخ الدّراما" (2). وممّا عابه انجلز على لاسال "اضفاؤه استقلالا ذاتيا مثاليا على ما هو نمطي وفصله إيّاه عما هو فرديّ"(3). وقد ألحّ على هذا المعنى ذاته في رسالته الى كاوتسكي: "إنّ كل واحد من هذه الطبائع يمثل نمطا من الأنماط بيد أنّه /يمثل/ في الوقت نفسه فردا متميّزا بمكن أن يشار إليه بآسم الإشارة على حدّ قول الشخ هيجل"(4).

وشبيه بهذا ما ذكره ماركس في نقده لأشهر روايات بوجين سو (Eugène Sue) "خفايا باريس" (Mystères de Paris) في كتابه "العائلة المقدّسة" (La Sainte famille) (1845) إذ رأى في شخصيّاتها المزدوجة تمثيلا عاجزا.(5)

ولاحظ ماركس في نقده رواية (بوجين سو) أن هذه الرواية "تناقض نفسها وتسطن غير ما تعلن فالبطل الذي يراد له أن يكون جذّابا من الناحية الاخلاقية يتكشف - دونما قصد - عن إنسان بلا أخلاق يبرر اللّاأخلاقية. ومع أن الرواية تظل حبيسة ايديولوجيا البرجوازية الفرنسية التي ساعدت على ذيوعها فإنها تتجاوز حدود هذه الإيديولوجيا البرجوازيّة أحيانا لتوحّه لطمة إلى وجه التّحامل البرجوازي هذا التمييز بين بعدي "الوعي" و "اللّاوعي" في رواية بوجين سو هو تمييز بين "الرسالة" الاجتماعية المباشرة وما تنطوي عليه الرواية حقا". (6).

---

1) - رساله ماركس الى (لاسال) ص : 277 من (كتابات من روسيا)
2) - نفس المرجع ص : 278.
3) - لوكاش : انجلز منظرا للأدب ... سبق ذكره ص 140.
4) - رساله انجلز الى كاوتسكي . ص : 283.
5) - انجلس ... ص : 35.
6) - نفس المرجع والصفحة.

وهذا ما يفسّر اعجاب ماركس وانجلز بمؤلف محافظ مثل بلزاك الذي عدّه انجلز "فطبا من أقطاب الواقعية بفوق زولا وأضراب زولا غاية التفوّق" (1). لقد تمثلت عظمة بلزاك في أنه كان منسجما مع التّيّار الانساني وكانت رؤيته مطابقة مع النزعة التقدّمية للشريحة رغم تعارض هذا مع ميوله الطبقية نفسها وقناعاته السياسية (2). يقول انجلز في رسالته الى هاركس :

"... أنْ يكون بلزاك قد اضطرّ إلى أن يخالف ميوله الطّبقيّة الخاصّة وأحكامه السّياسة المسبّقة وأن يكون قد أقرّ بتدهور الارستقراطيّين الأثيرين عنده تدهورا لارجعة فيه وأن يكون قد صوّرهم على أنهم أناس لا يستحقون مصيرا أفضل وأن يكون قد اكتشف رجال المستقبل الحقيقيّين في المكان الذي لا سبيل الى أن نجدهم فيه. ذلك هو ما أعتبره انتصارا من أعظم انتصارات الواقعية وميزة من أفضل ميزات الشيخ بلزاك " (3).

وأشاد ماركس ببلزاك واعترف له بالفضل وأكبر فيه نظرته المستقبلية لانّه لم يقتصر على تصوير واقع عصره بل استشرف المستقبل. يقول ماركس في احدى رسائله الى صهره (بول لافارغ) Paul Lafargue "لم يكن بلزاك محرّد مؤرخ لمجتمع عصره فحسب بل كان أيضا مبدعا قد أبدع في ضرب من التنبّؤ صورا ما زالت بعد في عهد لويس فيليب في حالة جنينية ولم تنمو وتتطور إلاّ بعد وفاته أي في عهد نابليون الثالث " (4).

لقد أحسّ كلّ من ماركس وانجلز أنّ بلزاك كان ذا إدراك عميق للموقف الحقيقي وكان عميق الشعور بالحركات المهمّة في عصره وان قصصه "تتكشف عن اعجاب صادق بألدّ أعدائه السّياسيين من الجمهوريين " (5). يقول انجلز في خطابه الى هاركنيس " كان نهكمه ألذع وسخريّته أوجع حيثما كان يحرّك النّبلاء من الرّجال والنّساء الذين أولاهم تعاطفه العميق " (6).

---

1) ـ رسالة انجلز الى هاركنيس ص : 288 من (كتاب من روسيا) للوكاتش
2) ـ عرف بلزاك بأهوائه الكاثوليكية ومناصرته للملكية.
3) ـ رسالة انجلز الى هاركنيس ص ص : 289–290 وانظر أرغون: الحمالة... سبق ذكره. ص : 33.
4) ـ انظر : أرغون : الحمالة... سبق ذكره. ص : 33.
5) ـ انجلس. ص : 35.
6) ـ رسالة انجلز. ص : 289.

تلك هي آراء ماركس وانجلز الجمالية قدّمناها بإيجاز. ورغم أنهـا ليست آراء ناقدين منظّرين للأدب فإنّما هما صاحبا مذهب فلسفيّ قد نظرا في مسائل الفنّ والجمال ضمن رؤيتهما الفلسفية ونظريّتهما في المعرفة فسيكون لهذه الآراء الجمالية أثر عميق في النّقاد الواقعيّين الاشتراكيّين وستكون بمثابة الأساس الفكريّ والخلفيّة المعرفيّة للنّقد الواقعيّ الاشتراكيّ. وانّها لآراء جديرة بالاعتبار ومثيرة للتأمّل خاصة ما يتعلّق بتحليل الظاهرة الفنّية والأدبيّة باعتبارها خاضعة كغيرها من الظّواهر الاجتماعيّة والسياسيّة والفكريّة للقاعدة الاقتصادية ولكنه ليس خضوعا كلّيّا لذا نبّه ماركس وانجلز الى العلاقة الجدليّة بين البنية الفوقيّة والبنية التحتيّة.

ومنها أيضا ما يتعلّق بسرّ خلود الفنّ لعدم التطابق الكلّي والمطلق بين القاعدة الاقتصادية والظواهر الثقافية. وتعليل ماركس طريف لأنّه عاد بنا الى الطّفولة الانسانيه وشبيه بذلك ما ذهب اليه أحد النّقاد المعاصرين وهو جلبار دوران (Gilbert Durand).

ومنها أيضا مفهوم الالتزام وضرورة أن يكون خفيّا لطيفا في الأثر الأدبيّ فلا يحشر الكاتب آراءه السّياسيّة حشرا وذلك هو معنى الصّدق ومن ثمّ كان سرّ اعجاب ماركس ببلزاك لأنه كان مدركا لتحوّلات مجتمعه وللقوى المحرّكة فيه عميق الإدراك فكانت رؤيته متطابقة مع النّزعة التّقدّميّة للانسانيّة رغم معارضتها لقناعاته السّياسيّة وميوله الطبقيّة.

وإنّ هذا التميّز بين المقصد الذّاتي للعمل الأدبي والمعنى الموضوعي أو ما يمكن تسميته ،، بمبدإ التّعارض ،، (1). هو ما سنجد أصداءه تتجاوب في ما كتبه لينين عن تولستوى.

---

1) ـ انظر : انجلز... سبق ذكره. ص : 35

المبحث الثّاني : العامل الثّاني : الفكر الجمالي الرّوسي قبل ثورة 1917 وبعدها.

تمهيد

كنا أشرنا في مستهل الفقرة السابقة (1) إلى وجود عاملين ساهما في بعث الواقعية الاشتراكية وقد تحدثنا عن العامل الأول ودرسنا بالخصوص جوانب من الجمالية الماركسيّة وسننقل الآن إلى الحديث عن العامل الثاني أي نشأة الدّولة والنّظام السّوفيّبن في الاتحاد السّوفياتي . ولنوضح من البداية أنه لا يعنينا من هذا الحدث السياسي إلاّ ماله علاقة بالجانب الفكري والثقافي فغاية ما نرمي اليه أن ندرس المحيط الثقافي والمناخ الفكري الذي فيه نشأت الواقعية الاشتراكية وترعرعت

وليس في تحديد نشأة هذا المذهب الأدبي ـ على خلاف مذاهب أخرى ـ ما يثير الجدل ويدفع إلى الالتباس فقد برزت الواقعية الاشتراكية إلى الوجود بداية من سنة 1932 وأصبحت مذهبا أدبيّا رسميا في الاتحاد السوفياتي سنة 1934 إثر انعقاد المؤتمر الأول لاتّحاد الكتّاب السّوفييت بدعوة من الحزب الشيوعي السّوفياتي.

وهنا تثار قضية خطيرة يحسن بنا أن نبادر بتسجيلها وهي هل أن ظهور الواقعية الاشتراكية كان بمجرّد قرار حزبي فوقيّ سلّط على الكتّاب وأملي على الأدباء في مؤتمرهم الأول ؟ هذه مسألة دقيقة وقد مال إلى هذه الفكرة وروّجها خصوم الواقعية الاشتراكية وأعداؤها.

وموقفنا من هذه القضية أننا وإن كنّا لا نستبعد أن يكون للحزب والدولة دور كبير في توجيه صفوف الأدباء في إطار يجمعهم ودور أيضا في ترغيبهم في هذا المذهب الجديد وتشجيعهم على تبنّيه إلاّ أنّنا متيقّنون أنّه من الخطإ الفادح اعتبار ،، الواقعية الاشتراكية ،،محرد ،، قرار فوقي ،، ونحد في هذا الرأي كثيرا من التبسيط ومن مجانبة الحقيقة ذلك أن مفهوم الواقعية الاشتراكية قد نما تدريجيا وترعرع في خضمّ مناقشات أدبيّة ثريّة ساهم فيها من رجال الأدب والنقد عدد لا يستهان به وذلك في أوائل القرن العشرين (2).

---

1) ـ انظر التمهيد : من الواقعية النقدية الى الواقعية الاشتراكية في هذا البحث

2) ـ انظر على سبيل المثال : د.شكري عياد : الأدب في عالم متغيّر.مصر1971.
مقال :حدود الواقعية الاشتراكية ص 116. وهو من الباحثين القلائل الذين تعطوا الى هذه المسألة.

فبات من واجبنا ونحن نبحث في بروز الواقعية الاشتراكية ونشأتها أن ننزّلها في إطارها الثقافي الصّحيح وقد جعلنا سنة 1917 حدّا فاصلا بين حقبتين تاريخيتين : حقبة ما قبل الثورة وحقبة ما بعدها. وسنسعى في الصفحات القادمة إلى رسم لوحة عامة عن أبرز ملامح التيّارات الأدبية والفكرية في الاتّحادالسوفييتي حتى سنة 1934 وهي سنة التّتويج ونركز اهتمامنا بالخصوص على مشاغل المثقفين الروس في الادب والفن .

1) ـ الفكر الحمالي الرّوسي قبل ثورة 1917.

انّ معرفة الملامح العامة لتطور المجتمع الروسي منذ سنة 1855 الى الحرب العالمية الاولى أمر مفيد خصوصا لمن يروم فهم المشاكل السياسية والاقتصادية والثقافية التي طرحت في فجر الثورة الاشتراكية سنة 1917(1). ولكن ينعذر علينا في هذه العجالة أن نوفي هذا الدّرس حقّه لذا سنكتفي بإبراز نشاط المثقفينالروس ودورهم في المجتمع الرّوسى . وقد انبثق بموت القيصر نيكولا الاوّل سنة 1855 عصر جديد في روسيا هو عصر نضال المثقفين والمفكرين ضد القيصرية .

وكان من أهم ما اتصف به المجتمع الرّوسي قبيل الثورة التناقض الكبير بين فئاته الاجتماعية وخاصة على المستويين الثقافى والفكري فالى جانب علماء أفذاذ وشعراء كبار كان هناك عدد مهول من العمال والفلاحين يعيشون فى ظلام الجهل المطبق (1).

وقد هيّأت هذه التناقضات الحادة بين مختلف الطبقات الاجتماعية . في روسيا المثقفين والمفكرين الروس للقيام بدورهم الفعّال في تطوير مجتمعهم. هؤلاء المثقفون الذين عرفوا بآسم "الانتلجنسيا" (Intélligentsia)(2) والذين

1) ـ انظر : François Champarnand : Révolution et Contre-Révolution Culturelles en U.R.S.S. de Lénine à JDANOV .Editions anthropos Paris 1975 p:35.

2) ـ وقد استعنا كثيرا بهذا المرجع وأفدنا منه افاده كبيره .يرمز اليه بـ شامبارنو : الثوره ...
الانتلجنسيا كلمه روسية وفد من أصل بولندى. استخدمت لأول مره في روسيا فى الستينات من القرن الماضى وذلك للاشاره الى المثقفين الذين كانوا يمارسون النقد الفكرى لرمانهم ومجتمعهم ويرفضون النظام القائم ويدعون الى تغييره ويقدّمون تصوّرات ومفاهيم جديده ويلتزمون بالافكار الثوريه التى يعتنقونها ويعيشون لها. انظر : جورج طرابيشى : من المثقفين الى الانتلجنسيا. مجله الوحده. السنه الرابعه. العدد 40. يناير 1988. عدد خاص عن "الانتلجنسيا العربيه" ص : 72 هامش 3. وان المثقف لا يتحول الى انتلجنسيا الا عندما ينتهى الى مفاهيم وتصوّرات رافضه للوضع القائم وداعيه الى تعديله جذريا. فهى حامله الوعى الثورى وأداه العمل الثورى ولهذا فانها لا تتصف فى صفوفها سوى تلك الشريحة من المثقفين التى تمارس الوظيفه النقديه التى منتهاها. نفس المرجع ص:62 وانظر أيضا مقال الطاهر لبيب : العالم المثقف والانتلجنسى. نفس المرجع ص ص : 99-111.

اتخذوا من النقد الأدبي والفنّي وسيلة لنشر أفكارهم السياسية ووسيلة للنضال ضد دكتاتورية القيصر واستبداده.

ويمكن أن نتتبّع إلى حدود سنة 1917 تيارين فكريّين. فأما التيار الاوّل فهو التيار العقلاني المادي وهو الذى سيؤول فيما بعد الى الماركسية وأما التيار الثاني فهو التيار المثالي الصوفي. وقد كان للتيار الاوّل فضل ارساء المدرسة الواقعية في الأدب والنقد (1). وكثيرا ما اقترنت هذه المدرسة في أذهان الانتلجنسيا الروسية بالالتزام السياسى من أجل الثورة (2). وكان لثورة 1905 الثورة الروسية الكبرى اثر كبير في الحياة الثقافية فضلا عن الحياة السياسية فقد اختلفت بإزائها مواقف الأدباء والفلاسفة. فساند بعضهم القيصر وعارض الثورة وانحاز البعض الآخر الى الثورة وآمن بمبادئها داعيا الى نشر الافكار وتعليم الناس والقضاء على حكم القيصر(3).

ولكي تكون عندنا فكرة واضحة ودقيقة عن تطور الفكر الجمالي فى روسيا ذلك الفكر الذى ساهم في ظهور الواقعية الاشتراكية وشارك في بلورة بعض مفاهيمها ومعانيها ارتأينا ان نقف عند ما يمكن أن نسميه بـ "المحطات" النقدية وهي عندنا ثلاث :

المحطة الاولى : تتمثل في أعمال ثلاثة نقاد روس عاشوا فى القرن التاسع عشر واشتهروا باسم "النقاد الثوريين الديمقراطيين" وهم : بيلنسكي (Belinski) وتشرنيشفسكي (Chernychevski) ودوبرولوبوف (Dobroliubov).

والمحطة الثانية تتمثل في آراء المفكر الرّوسي المعروف بليخانوف (Plekhanov) في قضايا الأدب والفن والمحطة الثالثة والأخيرة هي (لينين) فهو إلى جانب كونه زعيما سياسيا وباني دولة مفكر وذوّاقة وله اطّلاع على شؤون الأدب والفن وسنقف عند بعض آرائه الجمالية.

---

1) – شامسارنو... سبق ذكره ص ص : 37 – 38.
2) – نفس المرجع ص : 38.
3) – شامسارنو... سبق ذكره. ص ص : 43 – 44.

وليست هذه المحطات الثلاث بمنفصلة عن بعضها بعض بل هي على العكس مترابطة ومتّصلة الحلقات فـ (بليخانوف) مثلا متأثر بـ(بيلنسكي) وبـ (تشرنيشفسكي) ولينين تلميذ بليخانوف أضف الى ذلك أن معظم المثقفين الروس ولا سيما النقاد والادباء متأثرون بهذا الفكر الجمالي. وسنخصص الآن لكلّ "محطة" مبحثا ونبدأ بدراسة الفكر الجمالي للنقاد الثوريين الديمقراطيين.

1.1 ـ فكر النقاد الديمقراطيّين الثّوريين الجمالي

تحتلّ النظريّة الجمالية التي صاغها "النقاد الديمقراطون الثوريّون الرّوس" مكانة بارزة في تاريخ علم الجمال وهي تعدّ مرحلة من مراحل تطور علم الجمال المادّي في الفترة السابقة للماركسية.

وقد نشأت هذه النظرية الجمالية واتضحت معالمها في ما بين الأربعينات والستينات من القرن التاسع عشر. وهي الفترة التي انتشرت فيها الماركسية في أوروبا الغربية ولكن الظروف التاريخية حالت دون انتشارها في روسيا آنذاك بشكل واسع (1). ولذا فان المثقفين التقدميين الروس الممثلين للانتلجنسيا الروسية في ذلك العصر وهم الذين اطلقت عليهم تسمية "الديمقراطيين الثوريين" "لم يتمكنوا من تخطّي الحدّ الفاصل بين الماركسية والفكر الاجتماعي الذي سبقها وبقيت نظريتهم الجمالية ضمن إطار الفكر الجمالي لما قبل الماركسية"(2). وكان من العوامل البارزة في نشأة ايديولوجية الديمقراطيين الثوريّين في روسيا "الأزمة الحادة التي عاناها نظام القنانة الاقطاعي ونمو الحركة الشعبيّةالمعادلة له" (2). فكان فكرهم تعبيرا عن آمال طبقة الفلاحين الروس تلك الطبقة التي ناضلت ضد نير العبودية "ومن هنا اكتست هذه الايديولوجية ديمقراطيتها وثوريّتها وعدم مهادنتها للنظريات والأفكار التي تخدم مصالح الطبقات المسيطرة المستغلة" (3).

---

1) ـ انظر : م. أوفسيانيكوف ـ ر.سميرنوفا : موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب : ياسم السقا، دار الفارابي بيروت 1979 ص : 319. سنرمز اليه ـ : موجز...

2) ـ نفس المرجع ص : 319.

3) ـ نفس المرجع ص : 319 ـ 320.

وقد أقبل هؤلاء النّقاد الدّيمقراطيون الثوريّون على المسائل الجماليـــة يعالجونها في ضوء مواقفهم الفكرية والسياسية ذات النزعة الديمقراطية واعتمادا على الفكر المادّي الذي اعتنقوه وتشبّعوا به وقد استفاد هؤلاء النقاد من مكاسب الفكر الجمالي الأوروبي ولا سيما آراء ليسنغ (Lessing) وديدرو (Diderot) وهيجل (Hegel) فاعتمدوها ونقدوها وطوّروها (1). وسنبدأ بتقديم أفكـــار بيلنسكي الجماليـة.

أ ـ بيلنسكي (1811 ـ 1848)

يعدّ بيلنسكي رائد هذه المدرسة النقدية الروسية وقد تطورت آراؤه الجمالية بتطور تفكيره السياسي والفلسفيّ. فقد ارتبط تفكيره الفني الجمالي في الثلاثينات من القرن التاسع عشر بمبادىء فلسفية مثالية ثم تطورت آراؤه وتغيّرت مواقفه فأصبح ماديّا في الأربعينات. وقد صاغ في هذه الفترة التي تعدّ من أنضج فترات حياته الفكرية المبادىء الثورية الديمقراطية في فهم الفن وهي التي طوّرها بعده (تشرنيشفسكي) و (دوبروليوبوف) (2).

لقد دافع بيلنسكي عن الفن وآمن بقيمته وجدواه في الحياة واقتبس عـــن هيجل عبارته المعروفة ،، الفن تفكير بالصورة ،، (L'art est une pensée par l'image) وأذاعها في المجتمع الرّوسي فلقيت نجاحا وكان بيلنسكي مقتنعا بوجوب إيلاء القيمة الفنية حقّهـــا في كل إنتاج أدبي وفنّي فمن الحقائق المسلّمة عنده " أن الجمال هـــو العنصر الضروريّ للفنّ وأنه لا يوجد فن ولا يمكن أن يوجد فن دون جمال " (3). ونظر بيلنسكي في علاقة الفن بالفلسفة والعلم فذهب الى أن الفن يعتمد التصوير الحـــيّ والمؤثر لا القياس المنطقي والبراهين (4). فقد يتفق الفنان والفيلسوف في المحتوى ولكنهما يختلفان في طريقة تقديم الأفكار فإنّما الفنّان يخاطب خيال القارىء وما من عاطفة أو فكرة إلاّ يعبّر عنها بالصّورة حتى تكون شعرية (5).

---

1) ـ موجز.. سبق ذكره ص: 320.
2) ـ أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ـ سبق ذكره. ص 164.
3) ـ ف. ع. بيلنسكي: نصوص مختارة. ترجمة: يوسف حلاق. دمشق 1980. المقالة الاولى: في النقد ص: 24.
4) ـ نفس المرجع. في الفن ص: 123.
5) ـ نفس المرجع والصفحة. واسطر: موجز ـ سبق ذكره ص: 334.

سيد أن القيمة الجمالية أو الفنية لا يمكن بمفردها أن تذهب بعيـــــــدا بالفن (1). فلا بد للأدب من مضمون وإن الموهبة في حاجة كي لا تخبو الى مضمـون حاجة النـار الى الزيت (2). فـالأدب حسب بيلنسكي هو التعبير عن الوعي المعاصـــر والفكرة المعاصرة وعن معنى الحياة وغايتها في صور جميلة (3). والأدب أيضا هو وعي الشعب المعبّر عنه تاريخيا في مؤلّفات مكتوبة من إنشاء عقله وخياله (4). ولكي يكون الأدب كذلك يجب أن يكون على صلة وثيقة بتاريخ الشعب .

وقد آمن بيلنسكي بوظيفة الأدب الاجتماعية وتحمّس لها معتبرا الفن شكلا من أشكال معرفة الحياة " يمكنه بل عليه أن يناضل ضد النظم الاحتماعية عبر العادلة في سبيل إعادة بناء المحتمع بما فيه مصلحة الشعب" (5).

وضرب بيلنسكي مثلا بقوقول (Gogol) هذا ،، الكاتب العظيم ،،الذى " أسهم بمؤلّفاته الفنية الرائعة والعميقة في صدقها إسهاما عظيما في وعي روسيا بعد أن مكنها من أن تنظر الى نفسها كما لو في مرآة "(6). واستشهد بـ: والترسكوت (W.Scott) الذي " حلّ رواياته مسألة العلاقة بين الحياة التاريخيةوالحياة الخاصة فهو روائيّ وهو شاعر بقدر ما هو مؤرّخ.(6) فالأدب بحكم وظيفتـــــــه الاجتماعية تجسيد مبدع للواقع وتصوير صادق له .

وقد تأمّل بيلنسكي فى نظريته الجمالية في مسألة ،،الصدق الفني ،،وفي علاقة الموضوع بصورته الفنية فذهب الى أن الفنان وإن وجب عليه أن يستمدّ مادة إبداعه من الحياة نفسها فإنّ التعبير الفني عن الحياة "لا يعني أن يكون مجرد نسخ عـــن (كذا) الواقع الموجود. إن النشاط الفني هو إنتاج خلاق يستعمل مادة الواقع ولكنه

---

1) ــ نصوص مختاره ... ص : 24.
2) ــ نفس المرجع . ص : 28.
3) ــ نفس المرجع ص : 29.
4) ــ نفس المرجع : المعنى العام لكلمه أدب . ص : 147.
5) ــ أسس .. سبق ذكره . ص : 166.
6) ــ نصوص مختاره . رساله الى غوغول .. ص : 68.

يعيد خلق هذه المادة بتغيير شكلها " (1).

والصدق الفني عند بيلنسكي هو أن يكشف الفنان عن جوهر الحياة. يقول ناقدنا : " إنّ جوهر أيّ واقع ليس في الواقع في حدّ ذاته بل في معناه" (1). ويضيف ان واجب الفنان أن يكشف معنى الواقع وبهذا المعنى يستطيع أن يوضحه. وبستوجب الصدق الفني من الفنّان " أن يعزل الظاهرة الحياتية عمّا هو ظاهري وعرضي. وبعمّمها أي أنه يصوّر السّمات العامة لجنس ما في الخاص الفردي ويكشف أخيرا عن العلاقات والروابط بين الاشياء التي يصوّرها (2). وبمعنى آخر أن اكتشاف " العام" في الخاص و " إضاءة "الواقع بنور " المعنى العام " علامة مهمّة وضروريّة للتعبير الفنّي عن الواقع تميّز الانتاج الفني عن نسخ الواقع نسخا ساذجا. (3)

واعتمادا على هذا المفهوم طرح بيلنسكي مفهوم " النموذج "،باعتباره من أهمّ قوانين الإبداع الأدبي. فالنّموذج في الفنّ هو " تصوير الانسان على ذلك النحو الذي يشمل جمعا وفريقا كاملا من الناس الذين يعبّرون عن الفكرة ذاتها" (4). وقد كان بيلنسكي يحلل شخصيات بوشكن (Pouchkin) ولبرمانوف (Lermontov) وغوغول باعتبارها شخصيّات تجسّد في ذاتها صفات فئة كاملة من النّاس (4).يقول بيلنسكي : " إن الانتاج الفنّي يعبّر عن حالة واحدة مشهورة أو عن عدد قليل من الأشخاص.. غير أنّ الحالة المعبّر عنها فنيا تحتوي في داخلها على إمكانية وجود كمية لا متناهية من الحالات المتشابهة " (5). غير أن التعبير عن العام في الشخصيات النموذجية لا ينفي في رأي بيلنسكي أن يكون هذا العام محسّدا في صورة فنّية فردية حيّة (6). فالشّخصية النّموذجية وحدة عضويّة بين العام والخاص.

---

1) ـ موجز... سبق ذكره ص : 342.
2) ـ أسس... سبق ذكره ص : 167.
3) ـ موجز.. سبق ذكره ص. 342. يتحدث بلنسكي عن الرواية فيقول :"ومهمّة الرواية بوصفها عملا فنّيا نزع العارض من الحياة اليومية والأحداث التاريخية والنفاذ الى صميمها... وعلى عمق الفكرة الاساسية والوعي التي ينتظم بها في أشكال خاصة يتوقف مقدار فنية الرواية ". نصوص مختارة. ص. 236.
4) ـ أسس... سبق ذكره. ص 168.
5) ـ موجز... سبق ذكره. ص : 243 ـ 344.
6) ـ أسس... ص : 168.

وعارض بيلنسكي نظرية "الفنّ للفنّ" أو "الفنّ الخالص" L'art pur ورفضها رفضا شديدا قائلا : "إنّ عصرنا يرفض رفضا حاسما الفن للفن والجمال للجمال" (1). فهذه النظرية تسعى في رأى بيلنسكي الى أن تجعل الفن شيئا قائما بذاته "منعزلا تماما ذا وجود مستقل عن دوائر الوعي الأخرى وعن التاريخ" (2). وهذه نظرة واهمة وخاطئة فالحياة وحدة متكاملة وكل نواحيها مرتبطة فيما بينها.

وردّ بيلنسكي على أصحاب الفن للفن الذين استدلّوا بأعمال شكسبير وغوته (Goethe) على نظريتهم ففنّد آراءهم وبيّن أنّ "روح الشعب والعصر" تتجلى في أعمال شكسبير كما تتجلّى في إنتاج غونه. فشخصية "فاوست" "انعكاس تام لحياة المجتمع الالماني المعاصر له لخص فيه /غوته/ محمل الحركة الفلسفية في ألمانيا في نهاية القرن السابق وبداية القرن الحاضر" (3). وخلاصة الأمر أن نظرية الفن للفن تحدّ من إمكانيات الفن في الحياة وتنجاهل تأثيره في المجتمع وهذا ما يتنافى ورسالته السّامية.

هكذا كان بيلنسكي نزّاعا في تفكيره الجمالي الى تأكيد الطابع الاجتماعي للأدب والفن مطالبا بأدب واقعي "يتنفّس الحياة" (4) فلا يكون الادب تقدميّا إلاّ إذا كان واقعيّا ولا يكون نافعا ومفيدا إلاّ إذا كان اجتماعيّا (5).

ب ـ تشرنيشفسكي (1828 ـ 1889)

عرف تشرنيشفسكي الفكر الجمالي فقال : "هو نظام لمجمل قوانين الفكر بوجه عام والأدب بشكل خاص" (6) وهو مرتبط بالفلسفة ارتباطا قويّا إذ يعدّ جزءا من "البناء الفلسفي العام". (7)

1) ـ نصوص مختاره. المقالة الاولى في النقد. ص 26.
2) ـ نفس المرجع. في الفن. ص : 113.
3) ـ موجز... سبق ذكره. ص : 340-341.
4) ـ انظر : Régine Robin : Le Réalisme socialiste, une esthétique impossible.Payot, Paris.1986 p : 121.
5) ـ نفس المرجع. ص : 122.
6) ـ موجز... سبق ذكره. ص : 369.
7) ـ أسس... سبق ذكره. ص : 171.

وتمثّلت مساهمة تشرنيشفسكي في تطور الفكر الجمالي في تدعيم النظـــرة المادية للفن فكان عليه لتحقيق ذلك أن ينقد علم الجمال المثالي الذي كـــان يمثّله آنذاك الفكر اللّيبرالي وهو الذي اتخذ المثالية أساسا فلسفيا له .

وقد نشر تشرنيشفسكي آراءه الجمالية وتفكيره النقدي في أطروحته لنـل درجة الماجستير وهي بعنوان : ،، العلاقات الجمالية بين الفن والواقع ،، (سنة 1853) وهي من أهمّ مؤلّفاته في علم الجمال وفيها هاجم منهج هيجل الذي كان من أهمّ مناهج الفكر الجمالي المثالي ذي التّأثير الواسع في الفكر الجمالي الروسي (1).وكان المفهوم الرئيسي في منهاج هيجل المثالي هو مفهوم ،، الرّائع ،، (Sublime) أمّـا عند تشرنيشفسكي فهو نظريته حول علاقة الفن بالواقع (1). فقد بيّن أن علماء الجمال المثاليّين يخطئون عندما يعدون أصل الفن هو سعي الانسان الى الرائـــع المطلق (2) واعتبر المحاولة الرامية الى تفسير ظهور الفن بأنه نابع فقط من حاجة الإنسان إلى ،، الرّائع ،، محاولة خاطئة جدا وعلل ذلك بأنّ ميل الانســـان إلى الرائع ليس في الحقيقة بمعزل عن ميوله واحتياجاته الأخرى (3).

وقدم تشرنيشفسكي تعريفا مادبا للرائع عندما قال ان الرائع هـــو الحياة (3) بل هو الحياة كمايجب أن تكون حسب مفهومنا عنها " ان الرائع هـو ذلك الوجود الذي نرى من خلاله الحياة بالشكل الذي يجب أن تكون عليه حسب تصوّرنا وفهمنا له. فالمادة تكون رائعة اذا كشفت لنا كنه الحياة أو ذكرتنا بها "(4).

وراعى تشرنيشفسكي خصوصيّة شكل الرائع في المجالات المختلفة : في الطبيعة وفي الحياة الإنسانية فهو يميّز في الفنّ بين ما هو رائع بطبيعته وبين ما هو مصوّر تصويرا رائعا في الفن بقول : " أن يرسم المرء وجها رائعا وأن يرســـم المرء وجها رسما رائعا أمران مختلفان تماما ".(5)وعارض تشرنيشفسكي ما ذهب

---

1) – موجز... سبق ذكره . ص : 375
2) – أسس ... سبق ذكره . ص : 171.
3) – نفس المرجع ص : 172.
4) – موجـز... ص : 383.
5) – أسس ... ص : 173.

اليه الفكر الجمالي المثالي من أن الرائع في الواقع غير كامل وغير قادر على أن يرضى الانسان وعارض كذلك الفكرة الفائلة بتفوّق الرائع في الفن على الرائع في الواقع (1). فهذه الفكرة هي الأساس الذي يرتكز عليه الفكر المثالي القائل بأن الفن ينبع من رغبة الإنسان في التعويض عن النقص في الرائع الطبيعي (2). ولكن تشرنشفسكي قد وقع نتيجة إلحاحه على هذه الفكرة ضحيّة النظرة الاحادية "مقلّلا من شأن القيمة الجمالية للمؤلفات الفنّية " (3).

وقد فهم تشرنيشفسكي الفنّ بكونه إعادة خلق الواقع فبيّن مثل بيلنسكي أن الفن لا يعني " محاكاة الطبيعة " فإعادة خلق الواقع لا تعني تقليده ونسخه "وهكذا يدخل ضمن محتوى الفن جميع العناصر المحيطة بالإنسان في هذا العالم الموضوعي وفي حياة الإنسان الداخلية مثل أفكاره ومشاعره واعتقاداته وتخيلاته (4). إنّ الموضوع الرئيسي للفن عند تشرنيشفسكي هو الانسان والحياة الانسانية في مظاهرها المختلفة (5). وان هذا التعريف قد ساعد على بلورة الاتجاه الانتقادي الواقعي في الادب الروسي وعلى تأكيد دور الفن الاجتماعي. (5)

لقد اعتبر تشرنيشفسكي أن للفن اهمية كبيرة في حياة الانسان والمجتمع. فللفن مهمّة " توضيح الحياة "(5) ويستطيع الفنان كالمؤرخ أن يفسر ويبيّن ويحكم ويعلّم وبهذا تتحلى نزعة الفن التعليميّة لذا جمع تشرنيشفسكي الى جانب القيمة الفنية للفن القيمة الايديولوجية فإذا هما اجتمعتا رفعتا من شأن الأدب والأديب . (6).

ولهذا تبدو فكرة الفن للفن خاطئة عند تشرنيشفسكي وقد علّل ذلك قائلا : "إنّ أنصار نظرية الفن البحث الدين يقدّمونه على أنه ينبغي أن يظل بعيدا عن المشاكل الحياتية مخدوعون أو مخادعون. إن عبارة "الفن يجب أن يكون مستقلا عن الحياة " ليست إلا تعلّة لمحاربة الاتجاهات الأدبيّة التي لا تسرّ هؤلاء الناس (7) وأكّد تشرنيشفسكي أن ارتباط الفن بالاحتياجات الاجتماعية الملحة

---

1) – أسس .. ص : 173 و موجز... ص 376.
2) – موجز... ص : 383.
3) – أسس ... ص : 174.
4) – موجز... سبق ذكره . ص : 378.
5) – نفس المرجع ص : 379.
6) – ريخس روسيا : الواقعية الاشتراكية (بالعربية) سبق ذكره . ص : 132.
7) – أسس ... سبق ذكره . ص 157 وموجز ... ص : 381.

وبأفكار العصر النقدّمية يعطي الفن قوة فعّالة حقيقية (1). لقد واصل تشرنيشفسكي النقد الذي بدأه بيلنسكي لنظرية الفن للفن وركز اهتمامه بالخصوص على " فضح الجوهر السياسي لهذه النظرية " (2).

واهتمّ تشرنيشفسكي أيضا بالتّصوير النّموذجي للشخصيات واعتبر أن كشف "الجوهري" العام في الظواهر المحدّدة في الحياة هو أساس النموذجيّة الواقعيّة (3). واعتبر تشرنيشفسكي أنّ أهمّ جانب من جوانب التعبير الفني عن الشخصية هو كشف العالم الرّوحي للإنسان والتحليل الفني للنواحي النفسية. وضرب مثلا بتولستوي وعدّه من الأدباء العباقرة الأفذاذ في القدرة على التحليل النفسي (4).

ح - دوبرولبوف (1836 - 1861)

اهتمّ دوبروليوبوف بالبحث في علاقة الادب والفن بالواقع. وأكّد أن الواقع هو تربة الفنّ (5). وقد أرسى دوبروليوبوف نقده للنصوص الأدبية على أساس هذه الفكرة فذهب إلى أن الأساس في الحكم على الأثر الفني هو الحياة الواقعية وعارض محاولات تقويم الأعمال الفنية من وجهة نظر القواعد الجمالية (6). وأشار الى خطر الابتعاد عن الحياة ذلك الخطر الذي يهدّد النقد القائم على قواعد جمالية جامدة وثابتة (7). وتعتبر هذه "الدعوة الى الحياة" في ممارسة النصوص الأدبية من مآثر دوبروليوبوف في علم الجمال المادّي (8).

ومن أول شروط العمل الأدبي عند دوبروليوبوف هو "الصدق" فالمقياس النهائي لتقويم العمل الأدبي هو مطابقة الفكرة لما يحتويه هذا الانتاج من "رغبات شعبية طبيعية وحقيقية" (9). وطبق دوبروليوبوف حكمه هذا على الكاتب الروسي

---

1) - أسس ... ص : 176.
2) - نفس المرجع ص : 175.
3) - موجز... ص : 392.
4) - موجز... سبق ذكره. ص : 393.
5) - نفس المرجع ص : 402.
6) - أسس ... سبق ذكره ص : 176.
7) - موجز... ص : 403
8) - أسس ... ص : 176 و موجز... ص : 403.
9) - موجز... ص : 404.

أوستروفسكي (Ostrovski) في مسرحيته ،، العاصفة ،، فرأى أن ميزة هـــذا المسرحيّ اهتمامه بشكل خاص بوقائع الحياة الاجتماعية المعاصرة له (1). ونبّه دوبروليوبوف إلى أنه لا يجوز أن نفهم الصّدق على أنه صياغة دقيقة لحقائـــق الحياة الواقعية فليس الفنان في رأيه آلة تصوير فهو حين يصوّر الحياة يصوغها بإبداع ويعبّر مظاهرها (2).

ومن سمات الصّدق الفنّي التي يجب أن تتوفر في الأثر الادبي تصوير الصفات الأساسية والنموذجية لا الصفات العرضية والظاهرية للحياة الواقعية (2). ومن الضروري في رأي ناقدنا مراعاه للصدق الفني أن يكون ارتباط الحوادث في الأثر الفنّـــي وكذلك منطقه الداخلي ملائمين وسير الحدث الطبيعي في الحياة الواقعية (3). يقول دوبروليوبوف : " يجب أن يكون الصدق في المؤلفات ذات الطابع التاريخي واقعيا أما في المؤلفات القصصية حيث الحوادث كلها مختلفة فان الصدق الواقعي ينقلب الى صدق منطقي أي الى احتمال معقول ومتشابه مع سير الحوادث الفعلي ".

ومن أهمّ الأفكار التي تميّز مفهوم دوبروليوبوف الجمالي والنقدي فكـــرة التأثير الاجتماعي في الشخصية الانسانية (4). ففي تحليله شخصيات تورجنيـــف (Tourgueniev) و (أوستروفسكي) سعى إلى الكشف عن الأسباب الاجتماعية لتكون هذه الشخصية أو تلك (5). وذهب الى أن درجة نفاذ الفنان في ما سمّـــاه ب ،، المعنى الحياتي ،، للشخصية الأدبية مرتبط بمدى قدرته على تقديمها باعتبارها وليدة علاقات اجتماعية معيّنة وكذلك بمدى صدق إبرازه طبيعة الانسان الحقيقة وبيان دور ظروف الحياة الاجتماعية في التأثير في هذه الطبيعة (6).

وكان دوبروليوبوف مقتنعا بدور الناس في تغيير العلاقات الاجتماعيـــة وإعادة صياغتها فحثّ الفنانين والأدباء على تصوير أبطال ايجابيّين يناضلـــون

1) – موجز... ص : 404
2) – أسس ... ص : 178.
3) – نفس المرجع ص : 179.
4) – موجز... سبق ذكره ص : 405
5) – أسس ... سبق ذكره ص : 179.
6) – موجز... ص : 405.

ضدّ النظام الاقطاعي في روسيا (1) ورحّب ترحيبا كبيرا بشخصية (كاتربن) التى أبدعها (أوستروفسكي) ورأى فيها التعبير الصادق عن الاحتجاج ضد الاستبداد(2).

وآمن دوبروليوبوف بأن الأدبي عندما يصوّر الحياة تصويرا صادقا فإنّه يعبّر عن مطامح الشعب وعن روحه العميقة فانما قيمة الأدب في قدرته على تصوير حاجات المجتمع الجديد. وضرب مثلا بـ (تورجنيف Tourgueniev) الذي عدّ في رأيه كاتبا كبيرا لأنه استطاع في رواياته أن يتكهّن ويبصر بالحاجات الجديدة "Les nouveax besoins" وبالآراء الجديدة التي برزت في الوعي الجماعي . وهكذا يغدو الأدب أداة ثمينة في الصراع الاجتماعي بفضل قدرته على توعية الناس وتهيئتهم على تقبّل كل ما هو جديد (3).

انّ النظريات الجمالية التي أنشأها كلّ من(بيلنسكي) و(تشرنيشفسكي) و(دوبروليوبوف) قد احتلّت مكانة مرموقة في الفكر الجمالي لفترة ما قبل الرأسمالية. ولقد ساهم هؤلاء مساهمة كبيرة في صياغة نقد واقعي مؤمن بوظيفة الأدب الاجتماعية وواجهوا ما سمّي بالنقد الجمالي أو الليبرالي الذي عارض إدراج قضايا المجتمع المعاصر في الأدب (4).

ويمكن القول ان النقاد الديمقراطيين الثوريّين أسسوا نظريّا الفهم المادي لعلاقات الفن بالواقع ولدور الفن الاجتماعي (5) وقرنوا مصير الفن بروسيا بنضاله ضد الحكم المطلق . وقد تحمّس لأفكارهم وأيدها طائفة من المفكرين التقدّميّين والرسّامين الطليعيّين (6) واقتبس علم الجمال الماركسي في روسيا أفضل أفكار الديمقراطيين الثوريين الجمالية وطورها. ولعلّ بليخانوف أحسن شاهد على ذلك.

---

1) – أسس ... ص : 180
2) – موحر... ص : 407
3) – روسان ... سبق ذكره ص : 127.
4) – موحر ... ص : 411
5) – أسس ... ص : 181 – 182.
6) – موحر ... ص : 424.

2.1. بليخانوف (1856 – 1918) وآراؤه في الفن والأدب

لبليخانوف (Plekhanov) مكانة كبيرة في تاريخ الفكر الماركسي الروسي فإليه يعود الفضل في انتشار الماركسية في ربوع روسيا وهو أول من نقل ،، البيان الشيوعي ،، إلى الروسية.(1) وكان لكتابه ،،محاولة حول تطوّر التّصوّرالواحدي للتّاريخ ،،- Essai sur le développement de la conception moniste de l'histoire.
الذي ألّفه سنة 1895 أثر عظيم في تنشئة جيل كامل من الماركسيّين الرّوس وتكوينهم الفكري(2). وكان على رأس أبناء هذا الجيل لينين الذي كتب عن بليخانوف سنة 1921 منوّها بكتاباته : "لا يمكن للمرء أن يكون شيوعيا واعيا وعيا تامّا ما لم يدرس جميع ما ألفه بليخانوف في الفلسفة دراسة امعان ونروّ فليس ثمّة أفضل من تلك المؤلفات في الأدبيّات الماركسية "(2). وعندما طرح الشيوعيون السّوفيات مسألة الثقافة بعد أن تسلموا مقاليد الحكم كان بليخانوف مرجعهم ومعينهم الذي لا ينضب . فما هي أهمّ آرائه في ميدان الادب والفن ؟ .

كان بليخانوف ذا ثقافة أدبية واسعة اطّلع على الآداب والثقافات الالمانية والفرنسية والاسكندينافية اطّلاعا كافيا وتأثّر بكبار النقّاد الرّوس الذين سبقوه تأثّرا عميقا ولا سيما الناقدين الكبيرين : بيلنسكي وتشرنيشفسكي وكان همّه أن يقتفي أثرهما ويواصل السير مستهديا بهما(3) وقد خصّهما بمقالات حلّل فيها أفكارهما الأدبيّة .

والحقيقة أن بليخانوف – كما ذكر جان فريفيل J.Freville (4). لم يترك مؤلفا خاصا بعلم الجمال بيد أن ما كتبه من مقالات نقدية يشكل كلاّ متناسقا يتّسم بالأصالة ويستحق الإعجاب وبه أرسى أسس علم جمال ماركسي(5) فهو

---

1) – أرفوس : الجمالية الماركسية ... سبق ذكره ص : 14.
2) – شامسارتو : الثورة ... سبق ذكره ص : 64.
3) – أرفوس : الجمالية ... سبق ذكره ص : 16 وشامسارتو: الثورة ... ص : 68.
4) – خصّ جان فريفيل بليخانوف بدراستين جعلهما في مقدمة الطبعة الفرنسية لكتاب بليخانوف : الفن والحياة الاجتماعية (المنشورات الاجتماعية .باريس1949) درس في الاولى حياة بليخانوف وفكره ودرس في الثانية آراءه في الفن وهي بعنوان بليخانوف ومشاكل الفن. وقد ترجم جورج طرابيشي أجزاء كثيرة من كتاب بليخانوف ونشره بعنوان : الفن والتصوّر المادي للتاريخ (دار الطليعة بيروت 1977) مع مقدّمة فريفيل : بليخانوف ومشكلات الفن(ص ص :5–56).
5) – انظر : مقدمة فريفيل المشار اليها. ص : 5.

"أول ماركسي روسي حاول ربط مسائل علم الجمال بمبادىء الاشتراكية العلمية ومعالجتها من مواقع المادية التاريخية "(1).

وقد كانت كتابات بليخانوف في الفن جزءا من نضاله في سبيل الماركسية وقد بحث في حقل علم الجمال عن حجج فريدة في تأبيد التصور المادي للتاريخ يقول : " إنّني لعلى يقين راسخ بأنّ النقد ـ وبمزيد من الدقة النظرة الجمالية العلمية ـ لن يقدر على التطور إلا إذا ارتكز على التصور المادي للتاريخ "(2). وسعى بليخانوف إلى أن يشيّد نظرية جمالية علمية فما الإبداع الأدبي في رأيه إلا مظهر من مظاهر النشاط البشري الخاضع بدوره لقوانين التطور الاجتماعي. وهكذا ترتبط الفنون بالمجتمع و " تعكس السّمات النوعيّة لفئة اجتماعية معيّنة في زمن معيّن " (3). معبّرة عن ،، الواقع ،،و ،،الحياة الاجتماعية ،،و ،، ايديولوجيا الطبقة ،، و ،، موقف الفنان الطبقي ،، . على أن الفن ـ وهو ،، مرآة ،،الحياة الاجتماعية ـ لا يكتفي ،، بعكس ،، الواقع بل يؤثّر فيه وآية ذلك ما كان للأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر من تأثير في مجرى السياسة " إن الخطباء السياسيّين كانوا يتكلّمون كما ينكلم أبطال (كورناي) فانظر كيف أثرت التراجيديا في السياسة "(4). وقد ردّ بليخانوف على النّاقد الفرنسي المعروف لانسون(G.Lanson) ليثبت أنّ كلّ أثر أدبي يعبّر بالضّرورة عن عصره وأنّ مضمونه وشكله يتحدّدان بمشارب ذلك العصر وعاداته وميوله (5).

ولا سبيل في رأي بليخانوف الى أن نفهم الفلسفة والأدب والفن لدى شعب معيّن وفي عصر معيّن دون دراسة معمّقة لـ ،، سيكولوجيا الطبقات ،، ولصراع الطبقات. فتطوّر الأفكار يعكس تاريخ صراع الطبقات ويتعذّر على المرء أن يكون ناقدا متماسك المنطق إن لم يحلّل ذلك الصراع بوضوح ولم يدرس العصور التاريخية بصفة علميّة (6).

---

1) ـ أسس علم الجمال الماركسي اللينيني. سبق ذكره الجزء الاول ص : 203.
2) ـ فريفيل : بليخانوف ومشكلات العصر . ص : 6.
3) ـ نفس المرجع ص : 22.
4) ـ شامبارو : الثورة ... ص : 70.
5) ـ فريفيل : بليخانوف ... ص : 29
6) ـ نفس المرجع ص : 37.

وقد أبرز بليخانوف في مقاله المعروف عن ،، الأدب المسرحي والرسم في فرنسا في القرن الثامن عشر من وجهة نظر علم الاجتماع ،،(1) .الطّابع الطّبقي للفن والأسباب العميقة لنموه وتطوره كما ألحّ على أهمّية المضمون في العمل الفني قائلا : '' للمضمون في الفن كما في كلّ شيء إنساني أهمّية حاسمة '' وأضاف في موضع آخر ''بدون فكرة لا يستطيع الفن الحياة '' (2).

والمضمون وثيق الصلة بالشكل ''إلى حدّ أنّ ازدراء المضمون يستتبع أولا نهاية الجمال وثانيا قبح الشكل (3). وكثيرا ما تخضع العلاقة بين الشكل والمضمون للمجتمع وللطبقة الاجتماعية التي افرزت ذلك الأثر الادبي (4).

وإذا كان الواقع هو مادة الفن فليس الفنان مجرّد صدى باهت لهذا الواقع بل يقوم على الدّوام بعملية اختيار وهو صاحب رؤية خاصة للواقع. لذا رفض بليخانوف الواقعية التي يكتفي فيها صاحبها بنسخ الواقع من خلال رؤية متشائمة حزينة انما الواقعية حسب بليخانوف هي '' التي ترسي أسس واقع الغد والمستقبل''(5) أفليس هذا تعريفا أوّلا للواقعية الاشتراكية كما لاحظ فريفيل (5) ؟ .

ولقد ظل بليخانوف متردّدا بين مهمّتين للنقد : مهمة التفسير الايديولوجي ومهمة التفسير الجمالي. فالنقد الذي سعى بليخانوف الى إرساء دعائمه وهو الذي سماه بـ ،، النقد المادّي ،،يهتمّ في المقام الأوّل بالمحتوى . يقول ناقدنا :'' من الواضح أنه اذا أراد ناقد أدبي أن يحلّل أثرا أدبيّا فمن واجبه أولا أن يتبيّن أي عنصر من عناصر الوعي الاجتماعي أو وعي الطبقة قد عبّر عنه في الأثر''(6). ومعنى هذا ان بليخانوف يريد أن يترجم الانتاج الأدبي من لغة الفن الى لغة علم الاجتماع فهو يبحث عن '' المعادل السّوسيولوجي للظاهرة الأدبيّة ''(7). بيد أنّ

1) ـ بليخانوف : الفن والصوّر المادى للتاريخ. ص ص : 84–111.
2) ـ فريفيل : بليخانوف .. ص : 13.
3) ـ نفس المرجع . ص : 43.
4) ـ شامبارنو : الثورة ... ص : 69.
5) ـ فريفيل : بليخانوف ... ص : 47.
6) ـ شامبارنو : الثورة ... سبق ذكره . ص : 70 – 71.
7) ـ بليخانوف : مهام النقد المادى فى : الفن والصور المادى للتاريخ. ص : 59.

هذه المقاربة الاجتماعية غير كافية فلا بدّ أن يليها تقويم خصائص الأثر الأدبي الفنية يقول بليخانوف : " إن علم الاجتماع لا يجوز له أن يغلق الباب في وجه علم الجمال " (1).

إن المقاربتين ،، السوسيولوجية ،،و ،،الفنية ،،متكاملتان ولكن تحليل القيمة الفنية للأثر الأدبي يبقى عند بليخانوف في المرتبة الثانية. ونحن نقرّ (فريفيل) حين قال أن بليخانوف رائد علم الجمال المادّي قد بقي في المقام الأوّل ،، عالم اجتماع ،،. وخلاصة الأمر أنّ مسيرة بليخانوف النقدّية قد تلخّصت في دراسة العلاقة بين كلّ من ،، المضمون ،، و ،، الايديولوجيا ،،و ،،الواقع ،، (2).

لقد تركت آراء بليخانوف الجمالية أثرا في المنظرين الشيوعيّين السوفيات مثل لوناتشارسكي (Lounatcharsky) ولينين. وتكونت لهدى منها نظرية في النقد الأدبي (3).

3.1. لينين (1870 – 1924) وآراؤه في الأدب والفن .

إنّ صلة لينين بالفن هي صلة الهاوي لا صلة الناقد أو المنظّر. فقد كان لينين شغوفا بالقراءة والمطالعة لا سيّما روايات القرن التاسع عشر من الأدبيين الروسي والغربي . وكان كثيرا ما يقرأ ويعيد قراءة روايات تورغنيف (Tourgueniev) وتولستوي وهرزن (Herzen) وغوغول وغوركي. وأعجبته رواية ما العمل ؟ Que faire لـ (تشرنيشفسكي) وتأثّر ببطلها كثيرا. (4). ولكن لينين على شغفه بالفن لم يكن يجد في حياته متّسعا من الوقت يسمح له بالاهتمام به اهتماما جدّيا (5). فكان يأسف على ذلك ويتحسّر وقد قال ذات مرّة لـ (لوناتشارسكي). Lounatcharsky : " يا له من مجال أخّاذ تاريخ الفن هذا ! وكم فيه من متّسع لعمل شيوعي. لم أستطع أن أغفو البارحة حتى الصّباح وأنا أقلب كتابا اثر آخر وكم أسفت لانه ليس عندي ولن يكون عندي وقت لأهتم بالفنّ "(5).

1) – بليخانوف : الفن والصوّر المادي ص : 60.
2) – شامبارو : الثورة ... ص : 69.
3) – نفس المرجع ص : 72.
4) – كروبسكايا من كتاب ،، ذكريات عن لينين ،، نقلا عن : لينين : في الأدب والفن. ترجمة : يوسف حلاق دمشق 1973. الجزء الثاني ص : 244.
5) – حسب شهادة لوناتشارسكي. نفس المرجع . ص 274.

وكان لينين يرفض أن يدلي برأي قاطع حاسم في قضايا الفن ولم يرغب أبدا في صياغة انطباعاته عن الفن ولم يجعل من ذوقه الجمالي أو انطباعاته الفنية أحكاما يجب العمل بها.(1). وروى لوناتشارسكي أن حديثا كان يدور بين لينين وبعض الشبان حول الفن فتخلص منهم مازحا وهو يقول : "لست مؤهلا بالدّرجة الكافية لمناقشة جادّة حول الفنّ "(2).

فوجب اذن أن نضع آراء لينين حول الفن في سياقها التاريخي من ناحية وفي إطار كونها آراء قائد سياسيّ لا عالم للجمال من ناحية أخرى كما لاحظ بحق غالي شكري (2).

وهذه الآراء والانطباعات الجمالية مبثوثة في مقالات وخطب معظمها قبل أو كتب في مناسبات معلومة.(3). ومن أشهرها وأبلغها نعتبرا عن أفكار لينين الجمالية نذكر :

أولا : مقاله الشهير وهو بعنوان : التنظيم الحزبي والأدب الحزبي (سنة 1905)(4).

ثانيا : مقالاته السّت عن تولستوى (بين 1908 و 1911)(5).

ثالثا : رسائله الى غوركي (بين 1908 و 1920).(6).

هذا بالاضافة الى بعض التعليقات والقرارات والذكريات التي تتصل بقضايا الفن من قريب أو من بعيد ولا يخلو بعضها من قيمة (7).

ولا ننسى أيضا أن لينين تعرض الى مفهوم الفن فى سياق دراسته لنظريّة المعرفة في ،، الدفاتر الفلسفية ،Les cahiers philosophiques (كتبها بين 1914 و 1916 ونشرت عام 1933) وفي مؤلفه الفلسفي المعروف ،، المادية والنقد التجريبي،، Matérialisme et empirio-criticisme (كتبه عام 1908 ونشره عام 1909). ففي هذين الكتابين بيّن لينين من وجهة نظر المادية الجدلية أن الفن ،، وسيلة متميّزة ومهمّة جدا من وسائل المعرفة وهو وسيلة وحيدة في حنسها وليس لها مثيل وان كانت تنطبق عليها كلّ القوانين العامة في نظرية المعرفة "(7). وكان لينين برى

1) ـ لوناتشارسكى : لينين والفن نقلا عن لينين:فى الأدب والفنّ.الجزء الثانى.ص :274.
2) ـ انظر:غالى شكرى : الماركسيه والأدب. المؤسسه العربيه للدراسات والنشر1979.ص:52.
3) ـ جمعت هذه المقالات والخطب والكلمات فى مجلد يقع فى جزأين يحمل عنوان:فى الادب والفن. ترجمه يوسف حلاق من منشورات وزاره الثقافه.دمشق (1972 ـ 1973).
4) ـ انظر لينين:فى الأدب والفنّ ص ص :51-57 والواقعيه الاشتراكيه فى الادب والفنّ.ترجمه محمد مستجير مصطفى دار الثقافه الجديده مصر1976ص ص :21-26وقد اعتمدنا المرجع الثانى.
5) ـ انظر : لينين : فى الأدب والفن. ص ص : 203 ـ 227.
6) ـ انظر نفس المرجع الجزء الثانى ص ص : 3 ـ 54.
7) ـ شكرى : الماركسيه والأدب ... سبق ذكره . ص : 53.

أنّ " أغنى الأشياء أكثرها تشخيصا وأكثرها ذاتية "(1). فالتّشخيص والتصوير والتّلقائيّة أمور مهمّة لا يمكن فصلها عن المعرفة الانسانية لأنّها سمة من سماتها (2) والفن يكثف هذه السّمات العامّة ويركزها في دائرة اكثر خصوصيّة فيصبح التخيّل والتصوير من " جوهريات الإبداع الفنّي " (3).

وقد رأينا هنا أن نكتفي بمصدرين من مصادر أفكار لينين الجمالية لاننا لا ننوي التوسّع والتخصّص في دراسة هذا الفكر الجمالي من ناحية ولأننا نعتقد أنّ هذين المصدرين كفيلان باظهار فضيتين مهمّتين ليس في تفكير لينين فحسب بل في التفكير الجمالي عامة في روسيا من ناحية أخرى. وهاتان القضّيتان هما : " روح الحزب في الادب "و " قضية الانعكاس وصلة الأدب بالواقع ".

أ ـ لينين ومقاله : "التنظيم الحزبي والأدب الحزبي "

كتب لينين هذا المقال في الثالث عشر من شهر نوفمبر سنة 1905 وفيه طرح مسألة الأدب الحزبي ضمن اطار أشمل هو التنظيم الحزبي وقد استهلّ مقاله بالإشارة إلى أن ثورة 1905 قد هيّأت ظروفا جديدة فرضت على "البروليتاريا الاشتراكية " أن تثير مبدأ الأدب الحزبي ووجب عليها كذلك أن تطبقه على أحسن صورة ممكنه " فالبوم يمكن أن يكون الأدب ... حزبيا في تسعة أعشاره ويجب أن يصبح أدبا حزبيّا "(4). فما يعني لينين بالأدب الحزبي أو روح الحزب L'esprit du parti في الأدب أو ما اشتهرت تسميته في اللغة الروسية ب " Partignost "(5).

---

1) ـ الجمال في عسره الماركسي بعلم عدد من الفلاسفه السوفيت. ترجمه : يوسف حلاق دمشق 1968 ص : 155. وشكري ... سبق ذكره ص : 54.

2) ـ الجمال ... ص : 155.

3) ـ الجمال ... ص : 156.

4) ـ لينين : التنظيم الحزبي والأدب الحزبي. بقلا عن كتاب : الواقعيه الاشتراكيه. ترجمه م.م. مصطفى. سبق ذكره ص : 22.

5) ـ أراغون : الجماليه الماركسيه . سبق ذكره . ص : 37.

يعتقد لينين أنه ينبغي على الأدب ألاّ يستقل عن القضية البروليتارية لأنه جزء لا يتجزأ منها وعليه كذلك أن يرتبط بالعمل الحزبي الاشتراكيالديمقراطي لذا "يجب أن تصبح الصحف أجهزة لمختلف تنظيمات الحزب وأن يصبح كتابها كل الطرق أعضاء في هذه التنظيمات ويجب أن تكون مراكز النشر والتوزيع والمكتبات وغيرها من المؤسسات تحت رقابة الحزب وعلى البروليتاريا المنظمة أن تراقب هذا العمل كله وأن تشرف عليه وتغرس فيه... تيار حياة القضية البروليتارية الحيّة "(1).

وقد انتبه لينين في مقاله إلى ما قد يثيره هذا الكلام من حفيظة بعض الأدباء وخصوصا ما له علاقة بمسألة حرية الابداع الأدبي فأكّد قائلا : "... فليس من شك في أنّ الأدب هو آخر ما يمكن إخضاعه للمواصفات أو التّسويات الآلية ولقاعدة حكم الأغلبية للأقليّة وليس من شك كذلك في أنّه لا بدّ في هذا الميدان من أن يتاح محال أرحب للمبادرة الشخصية والميل الفردى والخيال والشكل والمضمون تلك أمور لا يمكن إنكارها "(1). وفي هذا الاطار دافع لينين عن حرية الأديب "... فنحن الخارجين من أسر الرقابة الاقطاعية لا نرغب في أن نصبح ولن نصبح أسرى العلاقات الأدبية التجارية البرجوازية إننا نريد أن نقيم وسنقيم صحافة حرة لا من البوليس فحسب بل حرّة كذلك من رأس المال ومن الوصولية وأكثر من ذلك حرة من الفردية البرجوازية الفوضوية "(2). ولم يتردد لينين في نقد الحرية المطلقة ونعتها بكونها "نفاقا خالصا" فلا سبيل في رأيه الى تحقيق حرّية حقيقيّة وفعّالة "في مجتمع يقوم على سلطة المال وفي مجتمع تعيش فيه جماهير الشعب العامل في البؤس وتعيش فيه حفنة من الأغنياء كالطفيليّات "(3). وتوجه لينين في مقاله الى الأديب البرجوازي قائلا له : "هل أنت حر يا سيّدي الكاتب في علاقتك بناشرك البرجوازي وفي علاقتك بجمهورك البرجوازي الذي يطالبك بالاباحيّة في رواياتك ولوحاتك (3). ويضيف : "... انّ هذه الحرية المطلقة

---

1) ـ لينين : الأدب الحزبي... ص : 23.
2) ـ نفس المرجع ـ ص : 24.
3) ـ نفس المرجع ـ ص : 25.

عبارة برجوازية أو فوضوية .. فلا يمكن للمرء أن يعيش في المجتمع وأن يكون حرّا من المجتمع وحرّية الكاتب أو الفنان أو الممثلة البرجوازية هي مجرد تبعيّة مقنّعة لكيس النقود والرشوة والبغاء " (1).

لقد كان لينين عندما كتب هذا المقال " يفكّر في وضع الأدباء والفنّانين أثناء بناء الحزب ولم يكن بالقطع يفكر في تقنين جمالي للأدب (2)، لذا توجه إلى الأدباء البرجوازيّين قائلا : " هدئوا أنفسكم أيّها السّادة فنحن في المقام الأوّل نناقش الأدب الحزبي وخضوعه لإشراف الحزب فكل امرىء حرّ في أن يكتب ويقول ما يريد لكن كلّ اتّحاد اختياري ـ بما في ذلك الحزب ـ حرّ أيضا في أن يطرد الأعضاء الذين يستغلّون اسم الحزب في الدعوة لافكار معادية للحزب فحرية التعبير والصحافة يجب أن تكون مطلقة ولكن كذلك يجب أن تكون حرية التنظيم مطلقة وأنا حرّ في أن أمنحكم الحق الكامل باسم حرية التعبير في أن تصيحوا وتكذبوا وتكتبوا ما ترضى عنه قلوبكم لكنّكم ملزمون بأن تمنحوني الحقّ باسم حرية التنظيم أن أنضمّ إلى الاتحاد أو انسحب منه مع أناس يدعون الى هذه الفكرة أو تلك" (3). وأضاف : "ولن تجعلنا حرية التفكير وحرية النّقد داخل الحزب ننسى حرية التنظيم في هذه الاتّحادات الاختباريّة التي تعرف بآسم الاحزاب"(4) وبناء على هذا دعا لينين في خاتمة مقاله كلّ آداب الاشتراكية الدّيمقراطية الى أن تتحوّل الى أدب حزبيّ وكل صحيفة ومجلة ودار نشر إلى أن تصبح ،، منظمة ،،داخل الحزب " حتى تقوم بواجبها كاملا وتواكب حقّا حركة الطبقة الثورية والتقدميّة " (5).

هذا باختصار أهمّ ما آحتوى عليه مقال لينين : ،،التنظيم الحزبي والأدب الحزبي " . وهو مقال خطير الشأن ولا يكمن خطره في ذاته فحسب وانما في ،،الأصداء،، و ،،الآثار،، التي تركها بين النقاد والمشرفين على شؤون الثقافة في الاتّحاد السوفياتي . ولعلّ من أهم هذه الآثار ما سيقوم به جدانوف (Jdanov) من

1) ـ لينين : الأدب الحزبي ... ص : 25.
2) ـ شكرى : الماركسيه ... سبق ذكره , ص : 64.
3) ـ لينين : الأدب الحزبي ... ص : 24.
4) ـ نفس المرجع , ص : 25.
5) ـ نفس المرجع , ص : 26.

،، قراءة ،، له و ،، تأويل ،، . وفق آرائه ومواقفه الايديولوجية (1).

وفي الحقيقة إنّ لينين في هذا المقال كما لاحظ غالي شكري " لم يناقش أية قضية فنّية بالمعنى الدقيق للكلمة ،لم يناقش مثلا قضية الشكل والمضمون أو العلاقة بين الأدب والمجتمع أو التفسير الطبقي للأدب وغيرها من القضايا الفنية الحقيقية التي كانت تناقش قبله بل إنّ لينين في هذا النص لم يناقش مطلقا العلاقة بين السّلطة والفن وإنّما كان لينين ببساطة يبني حزبه الثوريّ وقد رأى من واجبه أن يحدّد مكانا في هذا الحزب لأولئك المؤثّرين في وجدان الجماهير من المؤمنين بالفكر الاشتراكي ... وهو لم يفعل أكثر مما تفعله الأحزاب والمؤسسات البرجوازية التي كانت ،، تنظم ،،كتّابها وفنّانيها تنظيما دقيقا عن طريق صحفها ومجلاتها واداعاتها ودور النشر التابعة لها... وكان همّه الأكبر ألا يترك هذا الحيش الاكبر من الأنصار الموالين للاشتراكية مبعثرا أو مشتّتا " (2). أضف الى ذلك أن هذا المقال كتبه لينين في فترة كان فيها ،، الحزب الاشتراكي الديمقراطي الرّوسي ،،يراجع سياسته ويعيد تنظيم نفسه وصحافته وجهاز دعايته بالخصوص (3).

وهنا لا بدّ من الوقوف عند عبارة ،، أدب ،، الواردة في مقال لينين فانها في الحقيقة لا تعني الأدب بمفهومه الفني الدقيق وإنما تعني في روسيا آنذاك مجموع ما يحتويه جهاز دعاية الحزب من صحف ومناشير وكراسات وكتب تعليمية مسّطة ولم يكن الحدّ الفاصل بين الآداب الجميلة والصحافة دقيقا عند كثير من كتاب ذلك العصر مثل " بيلنسكي "و "تشرنيشفسكي "و " غوركي " وغيرهم (4) وخلاصة القول

1) ـ حول القراءة الحداثوية لمقال لينين. انظر : أرغون : الحمالة ... سبق ذكره ص : 17. وشامبارتو : الثورة ... سبق ذكره ص : 268. وسنعرض بالدرس لهذه القراءة في الفقرة الخاصة بالحداثوية في هذا البحث .

2) ـ شكري : الماركسية ... ص : 66.

3) ـ شامبارتو : الثورة ... ص : 106.

4) ـ شامبارتو : الثورة ... ص : 106–107. وص :97. ولقد وصف روحه لينين كروبسكايا (N.Krupskaīa) وهي من أقرب مساعديه في رسالة لها أن عادة لينين من تحرير هذا المقال هو اعادة تنظيم صحافة الحزب ومنشوراته وانه لا يقصد الأدب بالمفهوم الدقيق لكلمة أدب . انظر : أرغون :الحمالة ... ص:17.

أن حزبية الأدب التي دعا اليها لينين " لا تتصل بقضية الشكل والمضمون وهما عماد نظرية الفن ولا تتّصل بلحظتي الخلق والتذوّق وهما محور علم الجمال وانما حزبية الأدب وتنظيم الفن هي على وجه الدقة ،، الإطار السياسي ،، الذي يضمّ الأدباء والفنّانين كمؤسّسة فكريّة وقد كان لينين في هذا المقال ،، مسؤولا ،، سياسيّا لا فيلسوفا للجمال " (1).

ب ـ لينين وتولستوي (2)

كتب لينين مقالاته الستّ (3) عن تولستوي في مناسبات متفرّقة فيما بين سنتي 1908 و 1911 وذلك بمناسبة الذكرى الثمانين لميلاد تولستوي ووفاة هذا الكاتب و " كانت هذه المقالات الستّ ذات أهداف سياسيّة وعمليّة محدّدة ولم تكن مقالات نقديّة أو نظريّة ولكنّها كانت تنطوي على نتائج نظرية بعيدة المدى" (4) فلم يكن دافع لينين إذن أكاديميّا بل سياسيّا فمن المعروف أنّ اسهام لينين في

1) ـ شكري : الماركسه ... ص : 66.
2) ـ حطب مقالات لينين عن تولستوي وقراءة لينين لأدب هذا الكاتب ندراسات نذكر منها على سبيل المثال :
L.Robel:Analyse de Tolstoï ou création et Histoire in:La nouvelle critique.Juillet-Août 1957.
M.Pleynet : Lénine et Tolstoï,contribution aux problèmes d'un mouvement littéraire révolutionnaire : aspects de la critiqueLéniniste in : Littérature et idéologie colloque du Cluny II La nouvelle critique n°spécial 39 bis 1970 pp:34_39. Cl. Prévot : Lénine,la politique et la littérature in : Littérature, politique, idéologie.Editions sociales 1973 pp:91-153.
P.Macherey : Lénine critique de Tolstoï in : Pour une théorie de la production littéraire. Paris, Maspéro 1974 pp: 125-157.

وقد ترجم عبد الرشد الصادق محمودي مقال ما شري هذا.ونشره بمجلة فصول في المجلد الخامس العدد الثالث 1985 عدد خاص عن الأدب والايديولوجيا.الجزء الاوّل. ص ص : 140 ـ 155.
3) ـ المقالات الستّ للينين عن تولستوي هي :
1) Léon Tolstoï miroir de la révolution russe (1908).
2) Léon Tolstoï (1910)
3) Léon Tolstoï et le mouvement ouvrier contemporain (1910)
4) Tolstoï et la lutte prolétarienne (1910)
5) Les héros de la "petite reserve" (1910)
6) Léon Tolstoï et son époque (1911).

وقد تولّى أسعد حليم ترجمتها ونشرها في كتاب عن دار الثقافه الجديده مصر 1980. وعلى هذا المرجع اعتمدنا.
4) ـ بيير ماشري : لينين قارئا لتولستوي. ترجمه وقدم عبد الرشد الصادق محمودي. فصول. المجلد الخامس العدد الثالث 1985 عدد خاص عن الأدب والايديولوجيا الجزء الاول ص ص : 140 ـ 155.

علم الجمال الماركسي مرتبط بصياغة الاشتراكية العلمية لذا ارتبطت نظريته الجماليّة بالنظرية السياسية ارتباطا وثيقا (1) وتنزلت مقالات لينين في اطار الرّدّ على أفكار اليمينيّين واليساريّين معا الذين عمدوا الى تبسيط تولستوي وتشويه صورته لأغراض سياسية وايديولوجية (2).

فكتّاب الصحافة الرسمية الذين كانوا يهجون تولستوي أخذوا يصوّرونه وطنيّا عظيما أما الصحافة اللّيبراليّة فقد كانت أكثر دهاء وأشد خطرا إذ خلعت على تولستوى طابعا مثاليا فصوّرته أبا للبشر ومعلّما ونبيّا وضميرا للانسانية (2). لقد أراد اللّبراليّون أن يستغلوا "التولستويّة" لصالحهم وأن يخفوا ما في أدب تولستوى من نقد اجتماعي وسخط على الاقطاع والرأسمالية وتعطّش إلى الإصلاح وتحقيق العدل (2). أما اليساريون - وهم على يسار لينين - مثل بليخانوف وتروتسكي فلم يروا في تولستوى الا النبل ولم يستطيعوا أن يفرّقوا بين تولستوى الفنان وايديولوجيّته (التولستويّة) (3).

وكان منهج لينين في الرّد على هؤلاء هو ربط تولستوى بتاريخ عصره. يقول ماشيري (P. Macherey) "إنّ الاتجاه العام الذي يميّز منهج لينين في النقد هو أن العمل الأدبي ليس له معنى إلا في إطار علاقته بالتّاريخ أي أنّه يظهر في حقبة تاريخية محدّدة وأنه لا يمكن أن ينفصل عنها فهو يستمدّ من هذه الحقبة سماته... إذن فهناك علاقة ضرورية بين العمل الأدبيّ والتاريخ وهي علاقة متبادلة فيما يبدو لأوّل وهلة "(4).

ومن ثمّ رأى لينين أن أدب تولستوي "مرآة" لحقبة تاريخية محدّدة. فلتفسير العمل الأدبي في ضوء علاقته بالتاريخ معنى محدد عند لينين فهو يقتضي تمييز الحقبة أو تحديدها. (4). يقول لينين : "كان تولستوى ينتمي بصفة خاصة

---

1) - ماشري : لينين وأدب تولستوى ، فصول ص : 142.
2) - نفس المرجع ص : 140.
3) - نفس المرجع والصفحة. وانظر أيضا : شكري: الماركسية... سبق ذكره ص : 81-82.
4) - ماشري : لينين ... سبق ذكره ، ص : 143.

الى الحقبة التي امتدّت من 1861 الى 1904 وقد جسّد بوضوح لا نظير له ... السّمات التاريخية الخاصّة بالثورة الرّوسية الأولى " (1). ويضيف في مكان آخر" انّ الحقبة التي ينتمي اليها تولستوى والتي انعكست بوضوح رائع في أعماله الفنّية الممتازة وفي مذهبه نمتدّ من 1861 حتى 1905 " (2).

وقد أبرز لينين في مقالاته عن تولستوى فكرة التناقض وركّز عليها لانّها لعبت دورا أساسيّا في إقامة هذه الرّابطة بين الأديب وعصره (3). يقول لينين : "والواقع أن التناقضات في كتابات تولستوي وآرائه وعقائده ... تناقضات صارخة فنحن نجد من ناحية الفنّان العظيم العبقري الذي برسم لوحات لا نظير لها لحياة روسيا ... ونجد من ناحية أخرى مالك الارض الذي لا يفتأ يذكر المسيح ...نجد من ناحية نقدا قاسيا للاستغلال الرأسمالي وفضحا لآثار الحكومة ... وتعرية للتناقض الصّارخ بين ازدياد الثروة وانجازات الحضارة ونمو الفقر والذل والبؤس بين الجماهير الكادحة ومن الناحية الأخرى التبشير الذليل بالخضوع والاستسلام : " لا تقاوموا الشرّ" بالقوّة. نجد من ناحية واقعية يقظة وتمزيقا لجميع الاقنعة على اختلافها ومن ناحية أخرى نشيرا بعقائد من أسوإ ما عرفته الارض ... " (4).

فالحقيقة التاريخية العامة كما يقول ماشيري لا يمكن أن تكون أساسا لتحديد أعمال تولستوى تحديدا حقيقيّا الا اذا مكنتنا أيضا من أن تضع في الحسبان وجهة نظره الخاصة (5) . فتولستوي أرستقراطي بحكم مولده وأصله الاجتماعي "إنه يمثل بصورة تلقائية ارستقراطية الملاك " (5). ولكنه خرج على طبقته بفكره وأدبه " فهو في كتاباته يعقد علاقة جديدة (بالنسبة اليه) مع تاريخ عصره لأنّه يستند الى ايديولوجيا مباينة لايديولوجيته بحكم وضعه الطبعي الا وهي ايديولوجية عامة الفلاّحين فأفكاره عن المجتمع الرّوسي بعد الإصلاح ليست هي آراء كونت مالك فلقد اتّخذ لنفسه مذهبا هو (التولستويّة) يرجع إلى طبقة أخرى من طبقات المجتمع " (5).

---

1) – لينين . ل.ن . تولستوى . ص . 28 (ترجمه أسعد حليم).
2) – لينين . لتولستوى وعصره . ص : 51. وسنة 1861 هى سنة الاصلاحات التى ألغى بمقتضاها نظام العبودية وسنة 1905 هى سنة اندلاع الثورة الروسية الكبرى ثورة الفلاحين.
3) – ماشرى . لينين نافدا ... بقديم عبد الرشيد الصادق محمودى . ص :140–141
4) – لينين . لتولستوى كمرآة لثورة روسيا , سبق ذكره . ص : 21–22
5) – ماشرى . لينين نافدا ... فصول ص . 145.

فلينين بيّن لنا كيف أن تولستوي كاتب واقعي عظيم " ولكن قدرته الفذّة على رؤية الواقع ونقده واحتجاجه على القهر والظلم وسخطه على الإقطاع والرأسمالية الزّاحفة يقف على طرف نقيض مع تصوّفه ودعوته الى الامتناع عن مقاومة الشرّ بالعنف " (1).

ولم يكتف لينين بإبراز هذه التناقضات وتوضيحها بل علّل سببها وبيّن مصدرها فهي لم تكن ثمرة المصادفة و " لم تكن تناقضات روحية أوسيكولوجية تقع في نطاق ذات تولستوي " (1).بل هي " تعبير عن الاوضاع المتناقضة للحياة الروسيّة في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر " (2). وهي " انعكاس للظروف المتناقضة البالغة التعقيد... في المجتمع الروسي " (3). وهي أيضا " مرآة لتلك الظروف المتناقضة التي كان على الفلاحين أن يقوموا فيها بدورهم التاريخي في ثورتنا " (4).

هكذا أصاب لينين في حكمه على تولستوى واستطاع خلافا لمعاصريه أن يثبت - بفضل التناقضات التي حدّدها في أدبه - تاريخيّة هذا الأدب (5). فهو ليس كلاّ متجانسا وليس وحدة واحدة " (5).

وهو قد استطاع برغم ايديولوجيته أن يرسم بموهبة فذّه أوضاع الرّيف الروسي قبل الثورة وفي هذا تكمن عظمة تولستوى حسب لينين .

ولا شك أن الدّرس الذي نستخلصه من تحليل لينين أنه " قد تكون وجهة نظر الكاتب زائفة من الناحية السّياسيّة إلاّ أنّها تظل ذات قيمة أدبيّة ما "(6) وأنه من الممكن أن يوجد كتاب مجيدون وإن كانوا رجعيّين وهذا يذكّرنا بالضّبط بما ذهب اليه كل من ماركس وانجلز في ما كتباه عن " بلزاك " بالخصوص .

---

1) - ماشرى : لينين بافدا. بعدم : عبد الرشد الصادق محمودى. سبق ذكره.ص:141.
2) - لينين : لتولستوى كمرآه ... ص : 22.
3) - لينين : ل . ن . تولستوى ص ; 30.
4) - لينين : لتولستوى كمرآه ... ص : 23.
5) - ماشرى : لينين بافدا... بعدم : محمودى ص ; 141.
6) - ماشرى : لينين بافدا... ص 145.

أمّا الدّرس الثّاني الذي نستخلصه فهو أن الصّدق هو وحده معيار عظمة الفنّ(1). فمن مهامّ الأعمال الفنية أن تقدّم تصوّرا عميقا وصادقا للواقع يقول لينين : "واذا كان امامنا فنّان عظيم حقّا فمن الضّروري أن يعكس في عمله ولو بعض الجوانب الأساسية من الثورة (2) كذا كان تولستوى فنّانا عظيما جسّم بوضوح علاقة الفن بالواقع.

وكذلك كان لينين ناقدا ذكيّا استوعب مفاهيم ماركس الجمالية كأحسن ما يكون الاستيعاب فسلمت آراؤه النقدية - وان لم يكن ناقدا محترفا - من التّعميم المفرط والتّبسيط المخلّ والتّسرّع في الأحكام.

2) - الفكر الجمالي الروسي بعد ثورة 1917 : انبثاق الواقعية الاشتراكية

ثورة اكتوبر 1917 حدث عظيم الشأن في تاريخ الاتحاد السوفياتي ليس على المستوى السياسي فحسب بل حتى على المستوى الثقافي. فمن المسائل التي أولتها قيادة الثورة الروسية اهتماما خاصا وأقبلت بهمّة على درسها مسائل الادب والفن إذ اقتضت الأوضاع الجديدة أن يكون لها فيها رأي وموقف. بيد أن وجهات النظر حول أمور الفن كانت مختلفة اختلافا كبيرا ولم تكن القيادة "البلشفية" متفقة على رأي موحّد بخصوص شؤون الفن.(3) ورغم ذلك فقد كان الهدف واحدا وهو أن يكون الأدب الجديد معبّرا عن وجدان الشعب وعن طليعته الثورية المتمثلة في العمال والفلاحين ولم يكن تحقيق هذا الهدف بالأمر اليسير لذا واجهت الثورة عدة قضايا نظريّة " تلخصت بصورة رئيسيّة في ضرورة طرح مذهب في الأدب والفن مستمد من عقيدة الثورة ومن تراث الفكر الثوري"(3) واعترضتها قضايا عملية " تمثّلت في ضرورة تنظيم شؤون الأدب والفن والثقافة "(4).

---

1) - شكرى : الماركسه ... سبق ذكره ص : 85.
2) - لينين : لتولستوى كمرآه ... ص : 20.
3) - انظر : جلال فاروق الشريف : الثوره وقضايا الادب والفن والثقافه القسم الاول مجله الموقف الأدبى العدد 81 كانون الثانى 1978 ص : 5 وسرمر الله - ؛ الشريف ؛ الثوره ...
4) - نفس المرجع ص : 6.

وبدبهي أنه يستحيل تحقيق كلّ ذلك دفعة واحدة لا سيّما وأن الهدف العاجل الذي فرض نفسه آنذاك هو النضال من أجل تدعيم النّظام في مواجهة أعدائه في الدّاخل والخارج فضلا عن أنّ تنظيم شؤون الأدب ارتبط من جهة أخرى بالتحوّلات الاقتصاديّة والاجتماعيّة والسياسيّة التي ظهرت بعد قيام الثورة (1).

ويعتبر تكوين ،، اتّحاد الكتاب السّوفييت ،، سنة 1932 تتويجا لمرحلة بدأت منذ قيام ثورة أكتوبر 1917. فما هي أبرز القضايا الأدبية التي طرحها الادباء والمثقفون وناقشوها بين سنتي 1917 و 1932 والتي ساهمت في ضبط مفهوم الواقعية الاشتراكية ؟

يمكن أن نميّز بين مرحلتين أساسيّتين تنتهي الاولى سنة 1925 تاريخ القرار المعروف " بقرار جوبلية 1925" وتليها المرحلة الثانية التي تقف عند سنة 1932 تاريخ صدور قرار تأسيس ،، اتحاد الكتاب السوفيات ،، .

1.2. المرحلة الاولى (1917 – 1925) (2).

برزت على الساحة الثقافية والأدبية في هذه الفترة مجموعتان أدبيتان هما : مجموعة المستقبليّين (Les Futuristes) وقد جعلوا مجلة (لاف LEF) لسان حالهم. ومجموعة الثقافة البروليتاريّة (Prolet-Kult).

وأصل المستقبليون نشاطهم الإبداعي في ظل الثورة وانضمّ عدد منهم الى صفوفها (3) وأسّسوا سنة 1923 مجلتهم LEF وكان من أبرز من ساهم في تحريرها : ما ياكوفسكي (Maïakovsky) وبريك (Ossip Brik) وترتياكوف (Tretiakov)(4) وقد أصدروا في مجلتهم بيانا وصفوا فيه الفن بأنّه فن تحريضي، مهيّج للجماهير(4).

---

1) – انظر حلال فاروق الشريف : الثوره وقضايا الأدب والفن والثقافه القسم الاول مجله الموقف الادبى العدد 81 كانون الثانى 1978 ص : 6 .

2) – حول خصائص هذه المرحله رجعنا الى الشريف : نفس المرجع ص ص :6–9 وشامرو.. الثوره.. سبق ذكره ص ص : 159–183 وأرفون الجمالية الماركسيه ...سبق ذكره ص ص : 56–58.

3) – نقول(ماياكوفسكى) : " الشعر والثوره مثلهما مثل شئين متصامتين ومتحدّين فى رأسى " انظر : شامارو... الثوره... ص : 160. وحول نشاط المستقبليين انظر : Agnès Sola : Les futuristes russes et la littérature prolétarienne. in : Europe n°575-576 Mars-Avril 1977.numéro spécial : la littérature prolétarienne en question pp : 134-143.

4) – نفس المرجع ص : 164.

وأطلق المستقبلبون على أنفسهم اسم : المنتجـــــــــون(Les producteurs) وعلّلوا ذلك بأنّ منهجهم الفني لا يتمثّل في تصوير الحياة ومعرفتها بل في بنائها. وقد عبّروا عن ذلك في قولهم : " ستناضل مجلة (لاف) من أجل الفن الذي هو عندنا بناء الحياة (La Construction de la vie) (1).ووازت هذه المفاهيم الجديـــــــدة وواكبتها أشكال فنّية جديدة فنبذوا ما بلي منها وعفا عليه الزمن وغدا مـــن " الكليشيهات" (2). ولم ينسوا لحظة أن نشاطهم الفني انما هو في أساسه نشاط سياسي ونضال يوميّ في سبيل بناء الاشتراكية (2) فهاجموا مذهب الفن للفن وأنكروه وذمّوه (2). وقد شرح (بريك) مهام ،، الفن الجديد،، في مقالته ،، تطهير الفن ،،قائلا: " على الفن الجديد أن يقطع صلته نهائيا بالفن البرجوازي وان يكون هدفه ابداع أشياء جديدة لا مثيل لها من قبل وعلى الفنانين ان يذهبوا الى المعامل والمصانع "(3) وهم لذلك نبذوا كل ما هو قديم وكل ما يمثل التراث زاعمين كما قال(بريك) : " ان الفن بروليتاريّ أو لا يكون ".

أما المجموعة الأدبيّة المسماة ب ،، البروليت كولت ،، أو ،،الثقافة البروليتارية" فقد تصدّرت الحياة الثقافية في هذه الفترة وقامت بدور عظيم في نشر الثقافة بين الناس وتوعية الجماهير من العمال والفلاحين. وقد عظم أمرها حتى غدت مؤسسة ثقافية كبيرة بلغ عدد منخرطيها سنة 1920 أربعين ألف منخرط. وقد تزعّم هذه المجموعة بوغدانوف (A.A.Bogdanov) وهو مثقّف روسي ومنظّر ماركسي من قدماء البلاشفة سعى جاهدا إلى ترويج عبارة ،، الثقافة البروليتارية ،، حتى سادت في ذلك العصـــر ويبدو أنه استعملها لأوّل مرة سنة 1910 في كتابه " الإيمان والعلم " (4). وهو يعتقد أنه ينبغي على الأدب أن يساهم في بناء صرح الاشتراكية ويرى" أن مسيرة

---

1) ــ شامبارنو : الثورة ... ص : 164.
2) ــ نفس المرجع ص : 165
3) ــ الشريف : الثورة ... سبق ذكره . ص : 9.
4) ــ شامبارنو : الثورة ... سبق ذكره . ص : 166.وحول استعمال كلمة بروليتاريا في الأدب انظر : Jean Perus : De l'usage du mot "prolérariat" en littérature. in : Europe.op.cit.pp: 5-14.

الطبقة العاملة نحو بناء الاشتراكية تسير في ثلاثة خطوط متوازية هي الخط السياسي والخط الاقتصادي والخط الثقافي "(1). وقد كتب بولينسكي(Polianski) في هذا المعنى " أن 'البروليت كولت " هي منظمة البروليتاريا الثقافية مثلما أن حزب العمال هو منظمتها السياسية والنقابة هي منظمتها الاقتصادية "(2).

ويعتقد بوغدانوف أن الثّقافة البروليتارية هي من إبداع البروليتاريا التي ينبغي عليها أن تنشىء ثقافتها الخاصة بها بحيث يكون لها أدبها وفنها. ولا صلة لهذا الفن والادب الجديدين بالماضي وبالتراث "فباسم مستقبلنا نحرق رافائيل (Raphaël) ونهدّم المتاحف وندوس أزهار الفن" (3) وهكذا بلغ الحماس ببوغدانوف وأتباعه مبلغه فراحوا يبذلون جهودا عظيمة لتنظيم الحياة الثقافية والأدبية وأنشأوا مجموعة من الأندية والمراكز استقطبت عددا كبيرا من العمال تكونت في اطارها أول مجموعة من الكتاب البروليتاريّين اطلقت على نفسها اسم ،، المطرقة ،، (Kouznitsa).

ولكن آراء بوغدانوف وجماعته وخصوصا موقفهم من التراث الثقافي لم ترق (لينين) فعارضها وانتقدها بشدّة وبيّن خطورة ما ذهب اليه هؤلاء لمّا دعوا الى طرح الماضي طرحا كلّيا والانقطاع عن التراث انقطاعا تامّا وإطلاق الرصاص على أعمال بوشكين وتولستوى ورافائيل وكل من سبقهم بدعوى التحرر وآختراع أساليب ثورية جديدة لا صلة لها مطلقا بأساليب الماضي .

وأوضح لينين أن عزل الثقافة البروليتارية عن تراث الثقافة الديمقراطي هو أخطر ما يمكن أن يحيق بتطور الثقافة الاشتراكية وازدهارها (4)اذ" في كل ثقافة قومية عناصر من ثقافة ديمقراطية اشتراكية حتى وان لم تكن متطوّرة "(5). كما أن الانقطاع الكلّي عن التراث يعني عند لينين " حرمان الشعب من التّمتّع بنتاج آداب وفنون تعوّد على أساليبها طوال عشرات السنين وعاشت في ضميره " (6). انّ

1) ـ الشريف : الثوره ... ص : 6.
2) ـ شامسارسو : الثورة ... ص : 166.
3) ـ أرفون : الحمالسه ... سبق ذكره . ص : 56.
4) ـ شكرى : الماركسسه والادب . سبق ذكره . العصل الثانى : حكمة لبنس ص : 58.
5) ـ شامسارسو : الثوره ... سبق ذكره . ص : 91.
6) ـ دكروب : الادب الحديد والثوره . سبق ذكره . ص : 33.

الثقافة البروليتارية في رأي لينين لا تخلق من عدم بل ينبغي أن تكون" التطوّر المنطقي لمجمل المعارف التي صاغتها الانسانية وجمعتها تحت نير المجتمع الرأسمالي ومحتمع الملاكين العقاريّين " (1).

فالقضية كما يراها لينين ليست في ،، ابتكار ،،ثقافة بروليتارية جديدة بل في " تطوير أفضل ما في الثقافة الموجودة من نماذج وتراث وذلك من خلال الرؤية الماركسية للعالم وبحسب ظروف حياة الطبقة العاملة ونضالها "(2). وهكذا يولد الجديد في أحشاء القديم نفسه آخذا منه خير ما فيه من نتاج فنّيّ ومعرفيّ معا "(3).

لم تعمّر "البروليت كولت " طويلا ولكن الحياة الأدبية لم تتوقّف فبعد سنة 1921 وفي الفترة المعروفة بفترة أدب الحرب الأهلية برز جيل ثان من الأدباء سموّا : ،،رفاق الطريق ،، وانتسبوا الى جماعة أدبيّة أطلقت على نفسها اسم الاخوة سيرابيون (Serapion).(4) وهم مختلفون فيما بينهم لا تجمعهم نزعة أدبية واحدة... ولم يكونوا ملتزمين بالثورة بل قبلوها باعتبارها أمرا واقعا لذا كانوا محايدين في مواقفهم غير حزبيّين " ويتفق مؤرخو الأدب السوفياتي على آعتبارهم الجيل الأول بعد الثورة الذي أحيى تقاليد الأدب الرّوسي الكلاسيكي وحاول الاستمرار فيها محلصا لتقاليد المدرسة الواقعيّة "(4). أمّا الدّولة السّوفياتية فقد اعتبرتهم كتابا ،، أحرارا ،،ولم تقبلهم أدباء يلتزمون عقيدة الدّولة ومنهجها الفكري فهم كما سمّاهم تروتسكي (Trotski) ،،رفاق الطريق ،، لم يبحوا في فهم الثورة لأنّ الهدف النهائي للشيوعيّين قد غاب عنهم "(4).

ولكن هذا الوضع الأدبي المؤقت لم يستمرّ وقد تواصل الجدل والنّقاش حول الأدب البروليتاري وكيف يكون وانتهى الأمر باللّجنة المركزيّة للحزب الشيوعي السوفياتي إلى إصدار قرارها المعروف ،، بقرار 1 جويلية سنة 1925 ،،الماضي بتنظيم شؤون الثقافة والأدب (5).

---

1) ـ نفس المرجع والصفحة. وانظر : شامبارو: الثورة... ص : 148.
2) ـ لينين . الثقافة والثورة الثقافية. نقلا عن شامبارو : الثورة... ص : 188.
3) ـ دكروب الادب الجديد... سبق ذكره . ص . 33. وأرفون : الجمالية... سبق ذكره . ص 57.
4) ـ الشريف الثورة ... سبق ذكره . ص . 10.
5) ـ احتوى هذا القرار على ستّ عشرة مادّة. انظر نصّه في : شامبارو : الثورة... سبق ذكره ص ص : 178 ـ 183. والشريف : الثورة... ص ص : 14ـ16.

2.2. المرحلة الثانية (1925–1932)

بعد أن خمدت أنفاس حماعة البرولست كولت (الثقافة البروليتارية) وتصدّر رفاق الطريق الحياة الأدبية برز تيار أدبي جديد منذ سنة 1924 وتبوّأ مكانة كبيرة على الساحة الأدبيّة فقد احتمع شبان مثقفون حول مجلة (Na Postu) ،، الخفر ،،وتكونت جماعة ،، أكتوبر،، وهي تتركب من غلاة الكتاب اليساريّين ومن بعض أنصار البروليت كولت المحلّة ومن أصدقاء بوغدانوف وأتباعه واهتمّت هذه الجماعة بـ " تنقيه أدب البروليتاريا من الشوائب " (1) وعقدت العزم على أن تقوم بدور ،،حامي ،،العقيدة البروليتارية في الميدان الثقافي (2) لانها رأت أنّ للبروليتاريا مهمّة عاجلة هي بناء ثقافتها المعبرة عن طبقتها وأدبها الخاص بها بآعتباره أداة فعّاله وقويّة للتأثير العميق في مشاعر الجماهير(3).

وشنّت هذه الجماعة حملة عنيفة على ،، رفاق الطريق ،، واعتبرتهم أدباء سُوّهوا الثورة وبعث أدبهم بأنه أدب فاسد غير جدير بالبقاء وحاولت هدم محاولتهم في اقامة جسر يصل أدب الماضي بأدب الحاضر(4). وقد بلغ الجدل بل العداء ذروته بين هذين التيارين سنة 1925 (5).

وقد تبنّى العديد من أفراد جماعة أكتوبر آراء بلخانوف خصوصا حول علاقة الادب بالمجتمع " فكانوا يعتقدون بأنّه من الممكن خلق أدب بروليتاري حالا وكانوا يلحّون على أن يكون هذا الأدب مشبعا بالعقيدة الماركسية ويؤكدون ضرورة تحلّيها بقوة ووضوح في الإنتاج الأدبي (6)، ولم يتردّدوا في إقحام السياسة في الأدب . وأوضح بعض النقاد أن الأفكار التي كانت تدافع عنها جماعة أكتوبر " تلتقي في نقاط عديدة مع نظريات بوغدانوف رغم الاختلاف في الطرق والمناهج" (6).

---

1) – الشريف : الثورة ... بين ذكره ، ص : 11–12.
2) – شامباريو : الثورة ... بين ذكره ، ص : 233.
3) – نفس المرجع ص ، 234.
4) – نفس المرجع ، ص : 154 والشريف : ص : 12.
5) – انظر تفاصيل ذلك في شامباريو : الثورة ... ص ص : 234 – 236.
6) – الشريف : الثورة ... ص 12.

وتكوّنت في هذه الفترة ،، الجمعية الرّوسية للكتاب البروليتاريّين ،،المعروفة بأسمها المختصر (R.A.P.P)والتفّ حولها كثير من الأدباء وخصوصا من الجيل الجديد وذاع صيتها في الأوساط العمالية والطلابية وقامت بدور عظيم في تعليم الجماهير (1)وساهمت في ازدهار الحياة الأدبية مساهمة فعالة حتى غدت فترة الثلاثينات من أخصب الفترات إنتاجا فقد ذاعت مؤلفات عوركي ومایاكوفسكي وصدر الجزءان الأول والثاني لرواية شولوخوف (Cholokhov) ،، الدون الهادىء ،، و ،،الهزيمة ،،لـ : فادييف (Fadeev) وقصص ،، الانصار ،،لـ : ايفانوف (Ivanov) وغيرها من الآثار ذات المضمون الاشتراكي . وبدأت تبرز بفضل هذه الآثار ملامح الأدب السوفياتي. وقد كان الكتاب يزورون المعامل والمزارع ويدونون ملاحظاتهم ويؤلّفون الرّوايات ويطمون القصائد حثا على العمل وطلبا للزيادة في الإنتاج(2).

كما ازدهرت النوادي الأدبية والفنية ومقاهي الشعراء وبذل مجهود جبّارمن أجل محو الأمّية وبناء المدارس وفوبب صلة الأدب بالواقع وطفق القراء يلحّون على الأدباء ويطالبونهم بتصوير الحياة اليوميّة بكلّ تناقضاتها ومآسيها وأوحه الصراع فيها لا الاقتصار على تصوير الآفاق المضيئة اللاّمعة والتّبشير بالمستقبل الجميل فحسب (3). واستمرّ النقاش حادّا فى بعض الأحيان بين الكتاب والفنّانين حول ما ينبغي ان يكون علبه الأدب. وقد نشر فادييف سنة 1929 مقالا مثيرا بعنوان ،، ليسفط شيلر ،، (A bas Schiller) أثار ضجّة كبيرة وقد آنتقد فيه التّيّارات المثالية في الفن مثل الرومنطيقيّة ونزعة الفنّ للفنّ ودعّم التّيار الواقعي .

وانعقد في سنة 1930 المؤتمر العالمي للكتّاب الثّوربين في مدينة خاركوف (Kharkov) سعى فيه الأدباء الحاضرون من الرّوس والأجانب مثل أراغون(Aragon) وباربوس (Barbusse) وأنا سيغرس (Anna Seghers) الى مناقشة جملة من المفاهيم الأدبية والثقافية الجديدة وضبطها (4)واستمرّ النزاع بين مختلف الجماعات

---

1) ـ انظر . Tamara MOTYLOVA. Autour de la R.A.P.P.souvenirs et reflexions in : Europe, Mars-Avril 1977.Numéro spécial sur : la littérature prolétarienne en question pp : 124-134.

2) ـ جلال فاروق الشريف : الثوره وقضايا الأدب والفن والثقافه القسم الثانى:من اتحاد الكتاب السوفييت الى الواقعيه الاشتراكيه مجله الموقف الأدبى العدد 82 فبراير 1978. ص : 17.

3) ـ Matylova : Autour...op.cit p :128.

4) ـ شامسارسو : الثوره ... سبق ذكره ص . 241.

الأدبيّة واحتدّ الصراع بين مختلف التيارات الفكرية ممّا حمل الدّولة السوفياتية على الغاء التجمّعات الأدبيّة وفي مقدمتها الـ (RAPP)وإعادة تشكيل المنظمات الأدبيّة والفنية وذلك بموجب ،، قرار 23 نيسان (أفريل) 1932 (1) تضمّن النقاط التالية :

1) ـ تصفية اتّحاد الكتّاب البروليتاريّين.

2) ـ توحيد جميع الكتّاب الذين يدعمون ويساندون قاعدة السلطة السوفيانية ويساهمون بجدّ في البناء الاشتراكي ضمن اتّحاد وحيد للكتاب السّوفيات يتضمّن شعبه شيوعية .

3) ـ اتّخاذ إصلاح ممائل في مجال الفنون الأخرى .

4) ـ تكليف مكتب التنظيم باتّخاذ التّدابير العملية لتنفيذ هذا القرار.

لقد كان من غايات هذا القرار القضاء على نزعة الانقسام والتشرذم في الأدب السوفياتي والحدّ من التّزاحم والتّنافس بين مختلف الجماعات الأدبيّة والوصّل بأسرع ما يمكن إلى تحقيق الوحدة والانسجام في نشاط الكتاب والفنانين السّوفيات .وكانت النتيجة العملية لهذا القرار تأسيس اتّحاد الكتّاب السّوفييت (2).

واستمرّ الأدباء والفنانون والنقاد في إطار اتحادهم يتدارسون ويتطارحون الطر في ما ينبغي أن يكون عليه الأدب الجديد في الاتحاد السوفياتي. لقد كان كلّ الأدباء والفنانين المؤيّدين ثورة أكتوبر متّفقين على أنه يتحتّم أن يكون الأدب السوفياتي أدبا واقعيّا (3). وحصر الخلاف والنّقاش حول صيغة هذا الأدب الجديد واختيار العبارة المناسبة له والمصوّرة لحقيقته. وبين تاريخ قرار نيسان (أفريل) 1932 وتاريخ انعقاد المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفياتي سنة 1934 أخذت عبارة ،، الواقعيّة الاشتراكية ،،في البروز والذيوع وبدأ الإجماع ينعقد حولها (4).

---

1) ـ حول تفاصيل هذا القرار انظر : الشريف . ص : 17–18 وشامارين. ص :245–246.

2) ـ الشريف : الثوره ... ص : 18.

3) ـ انظر : Entretien avec Léon Robel in :Action poètique n°44 3ème trimestre 1970.numéro spécial:Du réalisme socialiste, un inventaire critique, des documents pp : 26-35.

4) ـ نفس المرجع وبالخصوص ص : 24–25 حيث نجد جردا لمختلف التّسميات المقترحة من 1925 الى 1932. ويمكن الرجوع الى اسحواسات Pierre Daix(ص ص :35–43) و Jean Pérus(ص ص : 43–45) من نفس المرجع .

فقد تكونت لجنة تنظيمية لتأسيس اتحاد الكتاب السّوفيات ضمّت نخبة من الأدباء والنقاد مثلت مختلف الحساسيات الأدبية (1). وفي هذه اللجنة تبودلت وجهات النظر وعقدت اجتماعات مع اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفياتي. وحصل الاتفاق على قبول عبارة ،، الواقعيّة الاشتراكية ،،ممثّلة للادب الواقعي السوفياتي ومعبرة عن طبيعته. (2)

وفي يوم 29 ماي سنة 1932 نشر الناقد فرونسكي (Gronski) مقالات بالمجلة الأدبيّة (Litératurania) فدّم فيها محتوى المناقشات وخلاصة ما آتفق عليه في تلك الاجتماعات. وأعلن في مقاله هذا أن منهج الواقعية الاشتراكية هو المنهج الذى يصوّر الواقع تصويرا صادقا. وكان هذا أول ظهور علنى رسمى للواقعية الاشتراكيّة. (3) ونشر " الصحيفة الأدبيّة "في عددها الصادر بتاريخ 29 ماى 1932 افتتاحية بعنوان " الى العمل " بقلم كيروبوتين (Kirpotin)ورد فيها ما يلي: "... نطالب الجماهير الفنان بالصدق والأمانة وبالواقعية الاشتراكية الثورية في تصوير الثورة البروليتارية "(4) وكأنّ عبارة الواقعية الاشتراكية لم يحدّد معناها نهائيا فأضيفت اليها عبارة " ثورية " .

وشرح كوليك (Kulik) رئيس منظمة الكتاب في(أوكرانيا) عبارةالواقعية الاشتراكية فى المؤتمر الأوّل لهذه المنظمه سنه 1932 قائلا : "إذا عكس كاتب من الكتاب الواقع بصدق في آثاره فهو واقعيّ أساسا ومنهجه منهج واقعيّ. وإذا تعلّق الأمر بكاتب يساند سياسة النظام السوفياتي فهذا يعني أنّه كاتب ثوريّ ومنهجه ثوريّ. وإذا بدل هذا الكاتب جهدا للمساهمة في بناء الاشتراكية وفي خلق أدب اشتراكي فمنهجه منهج اشتراكي. ولهذا ينبغي - أيها الرفاق - أن نطلق على المنهج الذي يجب أن يقود خطانا اسم الواقعية الثورية الاشتراكية". (5)

---

1) - ريحس روسان : الواقعيه الاشتراكيه (بالفرنسيه) سبق ذكره ص : 66.
2) - في احدى هذه الجلسات اقترح سالنس عباره "الواقعيه الشيوعيه" فأجابه الحاضرون بأنها لا تعكس حقيقه المجتمع السوفياتى الحالى ولا تتماشى ووضعيه الأدب فتم التخلى عنها ووافق على عباره "الواقعيه الاشتراكيه" وسرعان ما تسببت التي وسائلت المراجع أنه هو واضعها راجع روسان : الواقعيه... ص : 67.
3) - روسان . الواقعيه... سبق ذكره ص : 68.
4) - نفس المرجع والصفحه واطر أسس... سبق ذكره ص 252 وشورى شوريف :التفكير الفنّى فى القرن العشرين في .الموقف الادبى العدد 82 فبراير 1978 ص : 98.
5) - شوريف . التفكير الفنى ... سبق ذكره . ص : 98 وسامارين...ص :301وروسان : الواقعيه ص : 68.

ثم دعا غوركي في إطار اللجنة التنظيميّة لتأسيس اتحاد الكتاب الى اجتماع بالأدباء من 29 أكتوبر الى 3 نوفمبر 1932. وحاول المجتمعون شرح عبارة الواقعيّة الاشتراكية وتوضيحها لوضع حدّ للغموض العالق بها. فنظر قرونسكي في علاقة الواقعية الاشتراكية بالرومنطيقية. وأكد (كيربوتين) في خطابه أن الواقعية الاشتراكية لا يمكن أن تفرض بطريقة اعتباطية وادارية وانما تفرض نفسها بذاتها وأشار الى ضرورة تطوير ما هو يمثّل مستشهدا بأدب بلزاك (1) وطرح (كيربونيين) أيضا تساؤلات منهجية حول طبيعة الواقعية الاشتراكية هل هي شكل forme أم أسلوب style أم تيّار courant أم منهج méthode كما تساءل عن علاقة الواقعية الاشتراكية بالأدب الكلاسيكي والعصرانية وما نوع أبطالها وما العلاقة بين الجانب الايديولوجي والجانب الجمالي فيها. وستكون هذه التساؤلات المنهجية محور معظم مناقشات جلسات مؤتمر سنة 1934(2).

وتوسّعت الاجتماعات وتعدّدت المقالات والكتابات وقد حاول (لونتشارسكي) أن يحدد الواقعية الاشتراكية فقابل بين واقعيتين قديمة وجديدة. وحدّد في الواقعية البرجوازية مرحلة صاعدة مثلها (بلزاك) ومرحلة تشاؤمية مثلها فلوبير ومرحلة طبيعية مثلها (زولا) وهي التي سادت أوروبا. وبيّن أن الواقعية النقدية التي كانت في عصرها تقدّمية أصبحت الآن رجعيّة وجامدة لا تنظر الى اتّجاه المجتمع ومسيرته. أما الواقعية الجديدة فلها اتجاه ولها هدف وتعرف أين يمضي مستقبل المجتمع Le devenir social وضرب مثلا ببعض الآثار الروائية السوفياتية مثل : كليم سغين (Klim Sangin) لغوركي و (الأرض البكر حرثناها) لشولوخوف واستشهد بشعر مياكوفسكي. ووافق لونتشارسكي غوركي في أنه لا تناقض بين الواقعية والرومنطيقية على أن نميّز بين رومنطيقية ذاتية ورجعية ورومنطيقية إيجابية تقدّمية، ولقد اثار خطاب لونتشارسكي كثيرا من القضايا التي لقيت صدى كبيرا في المجلات الأدبية وفي النصوص النقدية خلال سنتي 1933 و 1934.

---

1) – روسان : الواقعية... سبق ذكره ص : 69.
2) – نفس المرجع ص : 69.

وقد بلغ عدد المقالات والخطب التي عالجت مفهوم الواقعية الاشتراكيـــــــة أربعمائة حسب احصاء ربجبن روبين Régine Robin (1). وهذا العدد الضخم يشهد على ما أثاره الواقعيه الاشتراكية من ردود فعل ومن رغبة في الشرح والتوضـــح. وهذا ما سنحلّى في جلسات المؤتمر الاول لاتحاد الكتاب السوفيـــات .

1) ـ روبان : الواقعيه ... سبق ذكره ص 72.

المبحث الثالث : المؤتمر الأول لاتّحاد الكتّاب السّوفييت وخصائص الواقعية الاشتراكية .

1) ـ المؤتمر الاول لاتحاد الكتاب السوفييت (1934) وتكريس الواقعية الاشتراكية مذهبا رسميّا

لم تمض عامان على قرار آوت 1932 بإلغاء التجمعات الأدبية واعادة تشكيل المنظمات الأدبيّة والفنّية وتكوين اتّحاد جامع لعموم كتاب الاتّحاد السوفياتي حتى عقد هذا الاتحاد مؤتمره الأول سنة 1934. في فترة حاسمة من تاريخ الاتحاد السوفياتي هي فترة التّحولات الكبرى والإنجازات العظيمة وهي في الوقت نفسه فترة الفجائع والمآسي. فبعد سبع عشرة سنة من الحكم الاشتراكي وبعد عشر سنوات من وفاة لينين تغيّر وجه الاتحاد السوفياتي تغيّرا كبيرا جدّا وحصل انقلاب عظيم في مستويات عدّة .

ولعلّ أهمّ ما يسترعي انتباهنا هو ما نتج عن تلك الحملة العظيمة لرفع الأمّية ونشر التعليم والثقافة نشرا واسعا في كامل ربوع الاتحاد السوفياتي فقد نشأ جيل جديد متعطّش إلى أن يضطلع بالمسؤولية والى أن يساهم في بناء الاشتراكية . هذا الجيل الجديد أخذ يحلم بأبطال جدد يسيطرون على الطبيعة ويتحكمون في الاقتصاد. فكان على الادباء والفنانين وهم كما قال تريتياكوف (Tretiakov) " مهندسو الارواح " أن يشبعوا نهم هذا الجيل وأن يرسموا له البطولة التي يحلم بها ويرنو اليها .(1).

وفي هذه الفترة التي عقد فيها اتحاد الكتّاب مؤتمره الأول كان ستالين على رأس الدولة وقد دعّم نفوذه تدعيما قويّا وسعى النظام الى أن يسيطر على أجهزة الثقافة ويمسك بزمامها وقوى الجهاز البيروقراطي للحزب واتجه شيئا فشيئا الى فرض عقيدته على الثقافة والأدب (2). فمن أهداف اتحاد الكتاب كما حدّدتها بعض بنوده " خلق مؤلّفات ذات مغزى فنّيّ عال ، مؤلّفات مشبعة بالنّضال العظيم

1) ـ يمكن المراجع هذه العبارة الشهيرة منسوبة الى ستالين ولكنها في الحقيقة لـ (تريتياكوف) انظر: روبان : الواقعية ... سبق ذكره ص : 37.
2) ـ شامبارنو . النورة ... سبق ذكره . ص . 261.

الذي نقوم به البروليتاريا العالمية والانتصارات الواسعة التي تحرزها الاشتراكية مؤلفات تعكس بطولة الحزب وأصالة فكره وخلق مؤلفات فنية حديرة بعصر الاشتراكية العظيم " (1).

فلا غرو أن نعتبر انعقاد المؤتمر الاول لاتحاد الكتاب السوفييت حدثا بارزا ومهمّا للغاية ففيه تم تبنّي "الواقعية الاشتراكية" واختيارها مذهبا رسميّا للأدب السّوفياتي . وفيه أيضا ضبطت ـ بعد تلك المناقشات العديدة التي أشرنا اليها سابقا ـ قواعد الأدب الواقعي الاشتراكي ورسمت حدوده (2).

انعقد هذا المؤتمر في موسكو في الفترة الفاصلة بين السابع عشر من شهر أوت الى غرّة سبتمبر سنة 1934 بلغ عدد جلساته سبعة وعشرين (3). وحضرته وفود عديدة من الكولخوز ومن العمال والجنود بالاضافة الى وفود الأدباء والفنانين وعددهم 591 نائبا يمثلون 1500 أديبا عضوا في الاتحاد. وينتمي هؤلاء الأدباء الى 52 جمهورية سوفياتية. كما حضر المؤتمر أربعون كاتبا أجنبيا نذكر من بينهم : مالرو(A.MALRAUX) وأراعون (ARAGON) من فرنسا وبريدل (Bredel) وهزفالد (Hezfeld) وبيشر (Becher) من ألمانيا وغيرهم...

وقد ساد المؤتمر بشهادة هؤلاء الكتاب الضيوف جو حماسيّ للغاية سواء عند إلقاء كلمات الوفود أو عند التدخل لمناقشة بعض القضايا الفنية الحمالية والردّ على بعض الأفكار. ومما أذكى هذا الحماس ذلك اللقاء المباشر بين العمال والطلبة والكولخوزيّين والكتاب الذين جاؤوا من أقصى المناطق. أضف الى ذلك سعي المؤتمر الى توحيد الأدباء بعد سنوات الفرقة والتشتّت سنوات 1929-1931. كان هذا السعي الكبير نحو التّوحيد وتقريب وجهات النظر غاية المؤتمر وبه تحقّق ما رسمه قرار 1932 من أهداف. وقد أشاد غوركي في خطاب الاختتام بما وصل اليه كافة المشاركين من نقاط الاتفاق والاجماع بين الأدباء والكتّاب المنضوين منهم في الحزب وغير المنضوين فيه .(4).

---

1) ـ الشريف : الثورة ... سبق ذكره ص : 18.
2) ـ شامارو : الثورة ... ص : 301.
3) ـ جمع المعلومات عن هذا المؤتمر الاول اسعفتنا بالخصوص من كتاب ريحس روبان : الواقعية الاشتراكية. وقد سبق ذكره وهو كتاب مهمّ وثري بالمعلومات وقد أفدنا منه كثيرا.
4) ـ نفس المرجع ص : 44.

وكان من بين الحاضرين وجوه بارزة عديدة مثل بوخارين(Boukharine) ورادك (Radek) وفادييف (Fadeev) وغيرهم. وقد رأينا أن نقف عند علمين بارزين هما : مكسيم غوركي وأندريه جدانوف (A. JDANOV).

فمكسيم غوركي ـ الكاتب الكبير ـ من أبرز منظمي المؤتمر والمشرفين عليه قد ساهم مساهمة عظيمة في اقرار وثائق المؤتمر وصياغة توصاته. وكان لخطابه صدى كبير وقد اتخذ مرجعا أساسيا في ضبط مفهوم الواقعية الاشتراكية وقد أثنى عليه جدانوف في كلمته وأشاد به ووصفه بـ "الكاتب البروليتاري العظيم" (1). داعيا الأدباء السوفيات الى الاقتداء به والاهتداء بآرائه "من أجل ابداع أدب جديد في محتواه ثري في لغته" (2).

وفي مقالات غوركي ومراسلاته ما يصلح لاستخراج جملة من المفاهيم عن الواقعية الاشتراكية ولكن لا يغيب عن بالنا أن صاحب "الام" مبدع قبل كل شيء ومن البعيد اعتباره منظرا فهو لم يتقدم بأبحاث مفصلة عن الواقعية الاشتراكية ولكن آثاره الابداعية في الرواية والاقصوصة والمسرح ثم "نضاله اليومي بين الجماهير والمثقفين والأدباء الناشئين ومجموع مذكراته ورسائله وأحاديثه تلقى جميعا الضوء على ذلك الأساس الأول في بناء الواقعية الاشتراكية" (3).

ومن الوجوه البارزة في هذا المؤتمر أندريه جدانوف عضو اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفياتي وقد حضر بصفته ممثل الدولة الرسمي والمشرف على شؤون الثقافة وعين ستالين والناطق بآسمه والمعبّر عن سياسته الثقافية.

ألقى جدانوف خطابا شهيرا (4) استهلّه بتذكير المؤتمرين بالظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي التأم فيها المؤتمر الاول واصفا ما حققه الاتحاد السوفياتي من نجاح في تذليل الصعوبات وفي ارساء دعائم الاقتصاد

---

1) ـ خطاب جدانوف في المؤتمر الاول.
2) ـ نفس المرجع ص : 10.
3) ـ شكري : الماركسية والادب سبق ذكره. ص : 41.
4) ـ نولت محلة النقد الجديد بفرنسا جمع كتابات جدانوف الادبية بما فيها خطابه في كتاب صدر سنة 1950 تحت عنوان :
ANDREI JDANON : sur la littérature,la philosophie et la musique. Editions de la Nouvelle Critique Paris 1950.
وانا لمدينون لأستاذنا توفيق بكار الذي مدّنا مشكورا بنسخة من هذا الكتاب الذي أصبح العثور عليه أمرا عسيرا.

الاشتراكي حتى غدا " بلدا مصنّعا ومتقدّما وبلد أكبر زراعة اشتراكية "(1) وعدّد جدانوف الانجازات الايجابية كالقضاء على البطالة والفاقة في الارياف الى غير ذلك .

كان خطاب جدانوف خطابا رسميّا فيه ثقة بالنفس مفرطة الى حدّ الغرور واعتزاز بسياسة الدولة لا حدّ له وتغنّ بما حققته البلاد الى حدّ الانتشاء. وبهذا الاسلوب تناول جدانوف قضايا الثقافة والادب فلم يكن حديثه أكثر من حديث المعجب المفتون "إنّ أدبنا هو أكثر آداب شعوب الارض شبابا ونضارة وهو أثراها مضمونا وأكثرها تقدّما وثوريّة ولا يوجد ولم يوجد من قبل أدب كالادب السوفياتي اجتهد في تعبئة العمال المضطهدين للنضال من أجل القضاء على كلّ اشكال الاستغلال" (2)

وبهذه الروح المتحمّسة حمل جدانوف على من سمّاهم "بالأدباء البرجوازيّين" وقدح فيهم وفي أدبهم قائلا : " ما عسى أن يكتب الأديب البرجوازي وبماذا يمكن أن يحلم وأيّ حماسة تغذو أفكاره ما دام العامل في البلدان الرأسمالية ليس مطمئنا على مستقبله وغير آمن على نفسه من تبعات أزمة النظام الرأسمالي... ما عساه أن يكتب هذا الأديب البرجوازي والعالم مهدّد بين يوم وآخر بالوقوع في أتون حرب امبريالية جديدة ؟"(3). لذا فالأدب البرجوازي في رأي جدانوف عاجز عن ابداع الآثار العظيمة لان " انحطاط الأدب البرجوازي وفساده الناحم عن انحطاط النظام الرأسمالي وفساده هو السّمة الأساسية والميزة التي تنفرد بها الثقافة البرجوازية والأدب البرجوازي في العصر الحاضر " (4).

وخلاصة الأمر فان خطاب جدانوف الذي ألقاه في هذا المؤتمر لم يزد على كونه خطابا ،، رسميا ،،، تبشيريّا ،، قد أفعم حماسا وإيمانا بانتصار الاشتراكية في كلّ المجالات بما في ذلك مجال الثقافة .

---

1) ـ خطاب جدانوف ص : 4
2) ـ نفس المرجع ص : 5
3) ـ نفس المرجع ص : 6
4) ـ نفس المرجع ص : 7

ولم يخل المؤتمر من مناقشات حادة أحيانا بين المؤتمرين حول بعض القضايا الأدبية والفنية المتعلقة بتحديد الواقعية الاشتراكية وضبط خصائصها وتوضيح علاقتها بغيرها من المذاهب الأدبية كالواقعية النقدية والرومنطبقية. وهناك مسألتان أثير حولهما جدل عنيف. أثار المسألة الاولى بوخارين حول "ماهية الشعر" (1) وأثار المسألة الثانية (رادك) حول "الفردية والعصرانية"(2) مهاجما في خطابه بروست (M.Proust) وجويس (Joyce) معتبرا أيّا هما ممثلين للأدب المنحط (littérature décadente).

وعموما يمكن أن نقول ان المؤتمرين قد أجمعوا على "الواقعية الاشتراكية" مذهبا أدبيّا مثلما أجمعوا أيضا على إدانة بعض المدارس الادبية مثل "الفرويدية" و "الشكلانية" و "العصرانية" وذكرت الباحثة روبين(R.Robin) أن المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفييت طرح أبرز قضايا الجمالية السوفياتية في فترة حاسمة من تاريخ النقد السّوفياتي.

فما هي خصائص الواقعية الاشتراكية كما برزت في هذا المؤتمر ؟

2) ـ خصائص الواقعية الاشتراكية

سنسعى الى بيان مفهوم الواقعية الاشتراكية وضبط خصائصها العامة حسب خمسة محاور هي كفيلة في رأينا بتوضيح هذا المذهب الأدبي الجديد (3).

1.2 ـ الواقعية الاشتراكية والفلكلور وروح الشعب (NARODOST)

تغنّى غوركي في خطابه بالفولكلور وبالتراث الشعبي وطالب الأدباء والفنانين بالاعتراف من هذا المعين الذي لا ينضب ودعاهم الى دراسة الحكايات والأساطير وكل ما له صلة بالتعبير الشفوي.

---

1) ـ روسان : الواقعية الاشتراكية سبق ذكره ص ص : 48 ـ 54.
2) ـ نفس المرجع ص ص : 54 ـ 60.
3) ـ انظر : روسان . الواقعية الاشتراكية ... سبق ذكره ص ص : 72-92 وقد استفدنا منه في ضبط هذه المحاور.

وانظر أيضا : Mohamed b.Zineb : Influence du réalisme socialiste, jdanovisme dans les littératures soviétique et allemande. in : Les Cahiers de Tunisie.Tome XXVIII n°s 111-112/1980 pp:276-279

وفي اهتمام غوركي بالفولكلور إحياء لمفهوم متجذّر في الثقافة الرّوسيّة وهو مفهوم الـ (نارودوست NARODOST) وتعني هذه الكلمة في اللغة الرّوسيّة عدة معاني مجتمعة هي الأمة في مجموعها والفئات الفقيرة من الشعب والخصائص الذاتية التي تجعل من الشعب الروسي روسيّا (La russité) فيمكن جمع كل هذه المعاني في عبارة واحدة هي : «روح الشعب » . إن هذا المفهوم الذي أكده غوركي وأحياه سيصبح مفهوما مركزيّا وأساسيّا في الواقعية الاشتراكية إذ الغاية من دراسة الفولكلور فهم روح الشعب والنّفاذ إلى أعماقه ثم ـ وهذا هو الأهمّ ـ تقريب الأدب من الشعب ونشره بين العمال. لهذا طالب غوركي الأدباء أن يجعلوا التراث الشعبي مادّة أدبهم ومصدر إلهامهم فهو قادر على إثراء الأدب الواقعي الاشتراكي بفضل ما فيه من أغان شعبية وحكايات وأساطير وهو قادر على أن يمدّ هذا الأدب الواقعي بأبطال عظماء.ولكن لا بدّ في رأى غوركي من مراجعة الفولكلور وتعديله وتخليصه من كل ما يتنافى مع قيم المجتمع الاشتراكي الجديد لأنّ غاية غوركي إبداع ثقافة شعبيّة حديدة بطلها العامل المكافح.

2.2. الواقعية الاشتراكية والتحيّز وروح الحزب (PARTINOST)

مفهوم التحيّز (أو الالتزام) (Esprit de Tendance) ومفهوم روح الحزب (Esprit de parti) هما مفهومان جوهريّان في الواقعية الاشتراكية وهما ركنان أساسيّان من أركان الجمالية الواقعية الاشتراكية. وقد كنا ذكرنا المفهوم الاوّل عندما تحدّثنا عن انجلز ضمن الفقرة المتعلقة بالتصوّر الماركسي للأدب والفن. وقد أصبح هذا المصطلح منذ ذلك الحين شائعا في الأدبيّات الماركسيّة المتعلقة بالمسائل الجمالية. وورد المفهوم الثاني عند لينين في نصه الشهير الذي تحدّثنا عنه أيضا وأضحى هو أيضا من المفاهيم الشائعة في الكتابات الجمالية السوفييتية. وهذان المفهومان متكاملان وليسا متباينين ويمكن الجمع بينهما في كلمة واحدة هي « الالتزام » (L'engagement).

فالمقصود من عبارتي انجلز ولينين أن يكون للأديب موقف معيّن من عملية بناء المجتمع الاشتراكي فهو ملتزم بمصالح الاشتراكية مؤمن بمثلها العليا ذائد

عنها ومقتنع بحتمية انتصارها وانتصار القوى الجديدة. فعلى كل فنّان أن يلمّ بالنظرية الاشتراكية إذا أراد أن يعبّر عن أفكاره وآماله ومصالحه ومشاعره وعواطفه تعبيرا تقدّميا (1). ومن الخطإ الفادح إنكار أهميّة أن يتبنّى الكاتب نظرة ثوريّة تقدّمية الى العالم (2). فمن مهامّ الواقعيّة الاشتراكية الرّئيسيّة في رأي غوركي أن تثير في القارىء فهما وإدراكا اشتراكيّين ثوريّين للعالم (3) لانّ هدفها هو التطور المطلق لأعظم قدرات الفرد تطوّرا لا يعوقه شيء وذلك من أجل انتصاره على قوى الطبيعة ومن أجل صحته وطول عمره ومن أجل أعظم سعادة للحياة على الأرض التي يريد أن يجعل منها موطنا رائعا للبشرية المنحدة في عائلة واحدة (3). ولهذا لا تكتفي الواقعية الاشتراكية بفهم العالم بل تسعى الى أن تعيد تشكيله. وقد أسند غوركي للكاتب دورا مزدوجا فهو " قابله " وهو "حافر قبور" وقد تبدو هذه الكلمة كئيبة ولكنها في مكانها تماما... " وإن التاريخ يدعو أدبنا الفتيّ الى تدمير ودفن كل ما هو معاد للنّاس حتّى وان كانوا مازالوا يحبّونه " (4).

ويمكن أن نقول إن كلّ فن يساعد الناس بصورة ايجابية على أن يبنوا عالما جديدا هو فن واقعي اشتراكي. فالسّمة الرئيسيّة للواقعية الاشتراكية أن تتحلّى بنظرة الى العالم وبموقف من الواقع " إنها ترفض محرّد تأمّل الواقع والانسحاب منه وتدعو الى النضال من أجل تقدّم البشريّة وتمكنها من تحقيق الأهداف العزيزة على قلوب الملايين واضاءة دروب النضال " (5). وليس الفنان حديرا بهذا الاسم " مالم يوجه قوته نحو خلق الجمال في أرواح الناس، نحو خير البشرية "(6).

وقد عبّر جدانوف عن كلّ هذه المعاني تعبيرا واضحا في خطابه في المؤتمر الأول قائلا : " انّ أدبنا السوفييتي لا يخشى ان يتهم بأنه أدب منحاز (littérature tendacieuse) أجل إن الأدب منحاز ففي عصر الصراع الطبقي لا يمكن

---

1) ـ انظر. الكسندر فادييف : الواقعية الاشتراكية (1932) نقلا عن:الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن ترجمة محمد مستجير مصطفى (القاهرة 1976) ص :57.
2) ـ نفس المرجع ص : 62.
3) ـ مكسيم غوركي : من خطاب الى أ.س شريباكوف(19 فبراير 1935).نفس المرجع السابق . ص : 51.
4) ـ مكسيم غوركي :عن الواقعية الاشتراكية (1933) نفس المرجع السابق ص : 32.
5) ـ انظر : خطاب شولوخوف عند تسلّمه جائزة نوبل سنة 1965.نفس المرجع السابق ص :82.
6) ـ شولوخوف نفس المرجع السابق ص : 83.

أن يوجد أدب ولن يوجد أدب ليس طبقيا وليس منحازا ولا سياسيّا (a politique) ... نعم إنّنا معتزّون وفخورون بذلك لأن انحيازنا يتمثل في تحرير العمال وكل الناس من ربقة العبوديّة " (1).

3.2. الواقعية الاشتراكية وتصوير النّموذجي

لاحظ غوركي أن الواقعية النقدية اتصفت بصفتين هما ،،العقلانيـــــــة،، و ،،النقد الحادّ ،، فأثنى على الأدباء الواقعيّين لأنهم توصلوا الى تصوير الواقع وكشف رذائله بفضل نزعتهم النقدية ولكنه انتقدهم لأنهم لم يفلحوا ولم يصلوا في ادراك طريق الخلاص من شرور المجتمع فاكتفوا بالنقد وتوقّفوا فيه (2).

وقد تفادت الواقعية الاشتراكية ذلك النقص وتجاوزت ذلك العيب تميّزت عن الواقعية النقديّة بأنها لم تصور الواقع كما هو اذ لو فعلت ذلك لأضحت واقعية راكدة كما قال (رادك Radeck)(3). ذلك أن الواقعية الاشتراكية لا تصوّر الواقع تصويرا ،، فوتغرافيا ،، ولا تجعل غايتها تقديم نسخة من هذا الواقع طبق الأصل ، كلّا إنما هي تسعى الى تصوير الواقع وهو في حركة مستمرّة دائبة وتحرص على عرضه عرضا حيّا لأن الواقع في تصوّرها ليس واقعا ساكنا جامدا بل هو متحرك دوما ومتطوّر وماض في طريق المستقبل مستقبل الاشتراكية. ولهذا فإنّ الأديب الواقعي الاشتراكي ينظر الى الواقع في تطوّره التاريخي وفي آفاقه المستقبليّة (4). فهو منتبه دوما لكلّ ما هو متطور مترصّد كل ما هو جديد مشرئبّ الى المستقبل .

لذا لا تقتصر وظيفة الواقعية الاشتراكية على تقديم صورة نقديّة للماضي في الحاضر فحسب بل هي تسعى في المقام الاول الى " تعضيد انتصارات الحاضر الثورية

---

1) ـ خطاب جدانوف . ص : 9.
2) ـ غوركي : أحاديث مع الشباب (1934) عن مستحبر مصطفى سويف ذكره ص ص : 38-39.
3) ـ انظر : سيد حامد النسّاج : في الرومانسية والواقعية .سبق ذكره ص : 94.
4) ـ ي :غروموف :الواقعية الاشتراكية : المنهج والاسلوب ترجمة عدنان مدانات دار ابن خلدون بيروت 1975 ص ص : 52-53.

وتثبيتها وإلقاء الضوء على الأهداف السامية التي نسعى اليها في مستقبلنا الاشتراكي "(1) كما يقول غوركي. وهكذا فان الواقعية الاشتراكية تصوّر الواقع من وجهة نظر انتصار الاشتراكية (2). أي في تطوره الثوري (3). ومن هنا وقع الإلحاح على الجانب التعليمي والنضالي للواقعية الاشتراكية وهذا ما اقتضى من الواقعية الاشتراكية أن تبوّئ الإنسان منزلة رفيعة.

فالإنسان مادة الادب الواقعي، الإنسان بكل أمانيه وأوجه نشاطه (4).هذا الانسان هو ،، العامل ،، المناضل من أجل تقدم الحياة "المزوّد بقوة التقنية الحديثة والذي يجعل العمل أيسر والانتاج أغزر" (5) وهو ،، باني الحضارة الجديدة ،، كما وصفه غوركي مضيفا : " في بلادنا لا يجب ولا يمكن أن يكون هناك /انسان/ زائد على الحاجة فنحن نعيش في عصر تعاد فيه جذريّا صياغة طريقة الحياة القديمةويستيقظ الاحساس بالكرامة لدى الانسان الذي يدرك انه قوة تغير العالم فعلا " (6). وهنا أنّ الانسان السّوفيتي يقول للكتاب : " لقد كنت راعيا وخارجا عن القانورومعاديا للمجتمع عاملا أجيرا لدى " الكولاكي " لكنني أصبحت مهندسا وطبيبا واستاذا وعالم طبيعة ،كنت فلاحة عاملة وخادمة ودابة لزوجي لكنني أصبحت أستاذة للفلسفة وعالمة نبات ومنظمة حزبية الخ... ومهمة الفنان الثوري "مهندس الروح" الكشف عن... هذا التحوّل من عامل يدوي أجير الى سيد للحضارة "(7).

فلا عجب أن يطالب غوركي الأدباء أن يصوّروا الانسان تصويرا راقيا ساميا ولا عبب في أن يصوّروه تصويرا مبالغا فيه فليس (هرقل)و(بروميثوس) و (دون كيشوت) و (فاوست)من ،، ثمار الخيال ،، في رأي غوركي وانما هي مبالغات شاعريّة ومشروعة للحقائق الواقعية " (8). وهكذا شغلت الشخصية البطولية

---

1) ـ انظر : عالى سكرى : الماركسه والادب سى دكره . الفصل الاول : العوده الى السوع. ص : 42.
2) ـ انظر غوركى : من حطابه فى المؤتمر الاول بعلا عن مسحر مصطفى سى دكره ص ص : 50-51 وانظر كذلك حطاب حد انوف ص : 9.
3) ـ انظر :الكسندر فادييف : الواقعيه الاشراكيه .المرجع السابق ص 61 وانظر : بورى بوريف : التفكير العلمى فى القرن العشرين.الموقف الأدبى عدد 82فبراير 1978. ص : 98.
4) ـ غوركى : من مقال انحرافات أدبيه (1934) المرجع السابق ص : 43.
5) ـ غوركى : من حطابه فى المؤتمر(1934) المرجع السابق ص : 47.
6) ـ نفس المرجع ص : 48.
7) ـ غوركى : من مقال انحرافات أدبيه . المرجع السابق ص : 44.
8) ـ نفس المرجع . ص : 43.

في أدب الواقعية الاشتراكية حيّزا كبيرا واتجه الأدباء الى تصوير المواضيع الحماسية خالقين نماذج وأنماطا من ،، الأبطال الإيجابيّين ،،. والبطل فيالواقعية الاشتراكية غيره في الواقعية النقدية فهذه تصوره فردا وتصوّر تمرّده تمرّدا فرديّا عفويّا ومصيره عادة الموت أو أن يصبح شبيها بالآخرين راضخا لقوانين المجتمع. أما البطل في الواقعية الاشتراكية فانه لا يتمرّد تمرّد الفرد الأعزل بل هو نموذج لجماهير أدركت ضرورة التغيير والثورة. فالثورة مصير البطل وهي آيلة حتما الى النصر حتى لو كان الموت مصير البطل. وعموما فإنّ الواقعية الاشتراكية لم تنف عن نفسها البطولة (1) وصورت أفضل مظاهر الطبيعة الانسانية لدى البشر. وبنت رؤيتها للواقع على أساس استشراف المستقبل وأطلقت العنان لخيالها تحلم وتنسج أبطالها الإيجابيّين بناة الغد الباسم. أفليست هذه الرؤية رومنطيقية في صميمها ؟ .

4.2 الواقعية الاشتراكية والرومنطيقية الثوريّة

اذا كانت الواقعية الاشتراكية في جوهرها اقترابا من الحقيقة التاريخية الموضوعية وكشفا للجوانب الأساسية من الواقع وعرضا جريئا للتناقضات وتمزيقا لكلّ أنواع الأقنعة حسب عبارة لينين فانها في الوقت نفسه تحليق جريء للفكر وحلم ثوري عاطفي ينبعث من الواقع وينتظر التحقيق في المستقبل (2).

وقد آمن غوركي بضرورة الجمع بين الواقعية الاشتراكية والرومنطيقية في ضرب من التصوير جديد قادر على رسم ،، عصرنا البطولي ،، (3) وأيده في ذلك (لوناتشارسكي) فذهب إلى أن الأديب يضفي على تصوير البيئة عنصرا ذاتيا (4)مبينا أن الواقعية الاشتراكية هي " واقعية مضافا اليها الحماس وهي واقعية مضافا اليها مزاج نضالي " (5). واعتبر (فادييف) الاندفاع الرومنطيقي أحد جوانب

1) – انظر : ي.عروموف : الواقعية الاشتراكية سبق ذكره ص : 50.
2) – انظر : الكسندر فادييف : الواقعية ... عن مسحر مصطفى ص : 63.
3) – شكرى : الماركسية ... سبق ذكره ص : 43.
4) – انظر : أناتولي لوناشارسكي : عن الواقعية الاشتراكية عن مسحر مصطفى ص : 55.
5) – انظر : فادييف : الواقعية ... سبق ذكره ص : 63.

الواقعية الحقّ وما الواقعية التى تعجز عن أن تتنبّأ بتطور الاشياء في المستقبل إلاّ واقعية ،، زاحفة ،،حسب تعبيره (1). أشار (بوريف) الى أن الواقعية والرومنطيقية ليستا متناقضتين دائما و " الحلم الفارغ يقود الى تشويه الواقع أما الحلم الذي يسبق السير الطبيعي للأحداث والذي يرتبط بالأحداث فانه يعمّق واقعيّة الفنّان ."(2)

وتحدّث جدانوف في خطابه عن الرّومنطيقيّة فبيّن أنها ليست غريبة عن الواقعية الاشتراكية ولكنه ميّزها عن رومنطيقية النموذج القديم تلك التي رسمت حياة لا وجود لها دافعة بالقارىء بعيدا عن تناقضات الحياة الواقعية نحو عالم وهمي chimérique وطوباوي utopique بل هي رومنطيقية من صنف آخر دعاها جدانوف مثلما دعاها غوركي بـ ،، الرومنطيقية الثورية ،، . لذا وجب التّمييز بينها وبين الرّومنطيقية ،، الرجعية ،، و ،،المثالية ،، و ،،التأملية ،، و ،،الحالمة ،، . أما الرومنطيقية الجديدة الثورية فإنها ترنو إلى المستقبل وتركّز على كلّ ما هو سام وخيّر ويكون بطلها نموذجا حيّا يقتدي به العمّال في سبيل بناء المجتمع الاشتراكي (3).

5.2. الواقعية الاشتراكية والاساليب الفنّية

ندعو الواقعية الاشتراكية الأدباء والفنّانين الى عدم التهاون بالاسلوب وهي تعبر الملكة الفنية والموهبة الادبية اهتماما كبيرا.وقد سخر (فادييف) من أولئك الذين يعتقدون أنه يكفيهم أن يقرؤوا كتيّبا مدرسيّا عن الماركسية حتى يكتسبوا منهجا فنّيا ويعتبر هذا العمل ضربا من الابتذال والتحذلق والجمود العقائدي إذ الفن العظيم هو الفن الذى يجمع بين الروح الفكربة العميقة والشكل الفنّي الرفيع. ولا يغدو العمل الأدبي كاملا ومقنعا في رأي فادييف إلا عندما يجد الفكر تجسيده العاطفي في هذا العمل وكذلك عندما يتجسد العقل والإرادة والخير والشر والحبّ والكراهية والجرأة والجبن... في صور حيّة تنبض بالحياة وكذلك عندما يحد

---

1) ـ انظر : فادييف : الواقعية ... سبق ذكره ص : 63.
2) ـ انظر : بوري بوريف : التفكير العلمي ... سبق ذكره ص : 100.
3) ـ خطاب جدانوف ص ص : 9 ـ 10.

المضمون شكله الزاهـــي المناسب (1).

فعلى الأديب ألاّ يستخف بالأسلوب لأنه ليس أمرا ثانويا. وقد ذكر حدانوف في خطابه أنه لا يكون الأديب «مهندسا للأرواح»، حقا حتى يمتلك ناصية الفـــن ويستوعب قواعد الكتابة الأدبية ودعا الأدباء الى أن ينتقوا أفضل ما صاغه آداب العصور الماضية من أجناس وأشكال وأساليب. فهل تشترط الواقعيّة الاشتراكيـــة أسلوبا معيّنا وتلتزم شكلا بعينه ؟.

لا تميل الواقعية الاشتراكية الى ضبط معايير محددة للاسلوب "كالقالـــب الحديدي يصبّ فيه الأدباء فنهم الاشتراكي" حسب عبارة غوركي (2) بل تفتح بـاب الاجتهاد أمام الأدباء فهذا غوركي مثلا يتساءل : أليس من واجبنا أن نتحـدث عن طريقة تجمع بين الواقعية والرومنطبقية في شكل جديد قادر على تصويـــر عصرنا البطولي ؟ (2). وعدّ (فادييف) تقديس الأشكال والأساليب غريبا عـــن الواقعية الاشتراكية مشيرا إلى ما تتميز به من تنوّع غني إذ هي تشمل الملحمـة والدراما والتراجيديا. وأباح ناظم حكمت للواقعية الاشتراكية أن تتوسّع فـــي استخدام الأشكال الفنية وعارض بقوة الفكرة القائلة بأنه ثمة أشكال فنيـــة بعينها ينبغي اعتبارها ملازمة للواقعية الاشتراكية دون غيرها فهو يقول :«إذا تصوّرنا أن خدمة الحزب والشعب تتحقّق باستخدام شكل واحد بعينه فمعنى ذلك أننا نجعل من هذه الخدمة قضية شكل لا أكثر وهذه هي الشكلية بعينها" (3).

ويبدو برتولد بريشت من أشد المتحمسين للتنوّع فهو يكره ان تستمـــد الواقعية أساليبها وطرقها الفنية من آثار أدبية معيّنة بل علينا "أن نستخدم كافة الوسائل القديم منها والجديد المجرب وغير المجرّب المستمدّ من الفن والمستمدّ من مصادر أخرى"(4)ودعا الى أن نتجنّب "إطلاق صفة الواقعية على أي شكل تاريخي للرواية في عصر بالذات مثل روايات بلزاك وتولستوي مقيمين بذلك مقياسا أدبيا ليس في حقيقته سوى مقياس شكليّ للواقعية" (4) تاركا للفنّان الحقّ في اعتمـــاد

---

1) ـ الكسندر فادييف : الواقعية الاشتراكية بحثا عن مستقبل مشرق ص ص : 57-66.
2) ـ سكرى : الماركسية ... ص : 43.
3) ـ انظر: نيكولاي لوروف : مجال الواقعية وحدودها في الثقافة (عرائس) السنة السابعة العدد الرابع نيسان 1977 ص : 91.
4) ـ انظر : برتولد بريشت : شعبية الأدب والواقعية ترجمة د.رضوى عاشور.ص :77

خياله وحسه وإبداعه دون تقييده بأشكال سرديّة محدّدة وإلا حكمنا على الأدب الواقعي بالجمود. فبإمكان الفنان أن يثير شعورا عارما بالغضب من الظروف اللاّ إنسانية التي يعيش الناس في ظلها بمختلف الوسائل : بالوصف المباشر وبالسرد وبالحكاية الرمزية وبالنكت وبالتأكيد والتضمين. وهكذا تستفيد الواقعية الاشتراكية من أساليب مختلفة ومتنوعة دون أن تتقيّد بالضرورة بأحدها.

6.2. الواقعية الاشتراكية والجدانوفية

لا يتمّ الحديث عن الواقعية الاشتراكية دون التعرض ولو بإيجاز الى ما يدعى بـ ،، الجدانوفية ،، نسبة الى جدانوف (A.Jdanov 1896-1948).ويمكن أن نحدد سنة 1946 بداية تاريخ بروز الجدانوفية. ولم يكن جدانوف بالطبع غائبا عن الساحة الثقافية في الاتحاد السوفييتي وقد كنا تكلمنا عن حضوره المتميّز في المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفييت سنة 1934. وكنا أيضا تعرضنا الى خطابه الذي ألقاه آنذاك ويمكن أن نقول إن أفكار جدانوف بدأت تبرز واخذت تتبلور منذ ذلك الخطاب وهو لم يتخل عنها بعد ذلك .

والجدانوفية (1) عقيدة وممارسة فـ(جدانوف) قبل كلّ شيء مسؤول سياسي ومشرف على شؤون الثقافة في عهد ستالين فهو عينه ومنفذ سياسته يتكلم بأسم اللجنة المركزية للحزب ولا نقاش في ما يقرره لأنه بمثابة الأوامر العليا. انّ الجدانوفية هي الوجه الآخر من الستالينيّة في ميدان الأدب والثقافة وهي وجهة نظر الايديولوجية الرسمية في شؤون الأدب والفن .

وقبل أن نسترسل في الحديث عن الجدانوفية يحسن أن نعود قليلا الى الوراء

---

1) ـ اعتمدنا في دراسة الجدانوفية على المراجع التالية :

1)-François champarnand: Révolution et contre révolution culturelles en U.R.S.S. de Lénine à JDANOV ed.Anthropos Paris 1975 chap.XII pp:255-284

2) - Henri Deluy :Note à propos de jdanovisme in : Action poétique n°43 2ème trimestre 1970 pp : 96-118.

3) - Henri Arvon : L'esthétique marxiste. P.U.F. Paris 1970 pp:81-83.

4) ـ د. رمسيس عوض : الأدب الروسي قبل الثورة الثقافية وبعدها. سلسلة الألف كتاب (ثاني) الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1987. ص ص 116-140.

5) ـ جلال فاروق الشريف : في الأدب السوفياتي ،دراسة تاريخية تحليلية موجزة. منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي. دمشق 1983. ص ص : 122 ـ 128.

أي الى ما يسمى ب ،،فترة الحرب ،، في تاريخ الأدب السّوفييتي . فمن المعلوم أنه لم تمض سنوات قليلة على ذلك الحدث الكبير وهو إنشاء اتحاد الكتاب السّوفييت سنة 1934 وعلى إعلان الواقعيّة الاشتراكية مذهبا رسميّا ووحيدا يلتزم به الأدباء والفنانون السوفييت حتى اندلعت الحرب العالمية الثانية وخاض الاتحاد السوفيتي ،، حربه الوطنية الكبرى ،، ضد الغزو الفاشي .

ولقد كان للأدباء في هذه الفترة دور عظيم في المعركة وكان الادب سلاحا فعالا. وأضحت الحرب ومقاومة العدو الموضوع الأول والأوحد للأدباء. بل ان بعضهم توجه فعلا الى ساحة الوغى وحمل السلاح واستشهد منهم عدد كبير (1). أما أولئك الذين لم يشاركوا فعلا فقد قاموا بدور المحرّض على القتال والاستبسال في الحرب . وقد جاء في الجريدة الرسمية الناطقة بآسم اتحاد الكتاب السّوفييت أن الادباء مطالبون بإبداع ،، أدب نضالي ،، لا أدب عسكري وأن الشعب محتاج الى ،،فن مقاتل ،، يثير الروح القتالية عند الشعب ويضاعف قوة الرّوح الوطنية وينادي بالثأر ويبرز الروح المعنوية العالية للشعب السوفييتي (2). وهكذا آزدهر أدب الحرب وظهر في أشكال مختلفة من رواية ومسرحية وشعر وتحقيق ومقال. وتحدّث المؤرخون بالخصوص عن مقالات تولستوي وايليا اهرنبورغ التي حظيت بنجاح عظيم (3). وبرز بعض الأدباء الشبان وفي طليعتهم سيمونوف (4).

واتّسم موقف الدولة من الأدباء في فترة الحرب بالتسامح ولم تحكم قبضتها على الفنانين وحتّى الأسماء المغضوب عليها سمح لها بالنشاط فقد كان تحقيق الانتصار على العدو شاغل الجميع . ولكن ما ان وضعت الحرب أوزارها وحقّقت الدولة السوفييتية انتصارها حتى بدأت فترة التشدّد وتردّدت في احتماع اتحاد الكتاب في فيفرى 1944 نغمة الحزب منذرة بانتهاء جو التسامح السياسي والايدبولوجي وضرورة التزام خط الحزب السياسي وأخذت الدولة تضيّق الخناق على الأدباء المشتبه في ولائهم لها (5).

---

1) ـ تشير الاحصائيات الى أن 345 كاتبا سوفياتيا فقدوا حياتهم في القتال من بين 900 كاتب شاركوا في الحرب . انظر : الشريف :في الأدب السوفياتي. ص121.
2) ـ انظر : الشريف : في الأدب السوفياتي . ص : 119.
3) ـ كتب (أهرنبورغ) في موضوع الحرب روايتين مشهورتين : سقوط باريس والعاصفة .
4) ـ من أشهر رواياته (اللاتي والأيام)و(الأحياء والاموات)و(المرء لا يولد جنديا) ولفت قصيدته "اسطرتين "الموجهة من مقاتل في ساحة القتال الى حبيبته شهرة كبيرة. انظر: الشريف : في الأدب... سبق ذكره. ص : 121.
5) ـ انظر : رمسيس عوض : الأدب الروسي ... سبق ذكره . ص : 131.

وفي هذا الاطار تتنزل الجدانوفية التي سرب بروزا واضحا وأرست دعائمها في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. وبحلول سنة 1946 اتضحت سياسة جدانوف وتجلّت نوايا السلطة الحاكمة تجاه الأدباء (1).

وانّ أفضل ما يمثل آراء جدانوف وأحسن ما يعكس مواقفه تقريره الشهير حول مجلتي : "زفزدا" (Zvezda وتعني بالروسية النجمة)و" لينينغراد" (Léningrad). وهو تقرير نشره سنة 1946 (2). ويمكن أن نضيف الى هذا التقرير مقاله عن الموسيقى (3) وهو في الأصل تدخّل ساهم به في اجتماع ضمّ الموسيقيين السوفييت تحت اشراف اللجنة المركزية للحزب الشيوعي في منتصف جانفي سنة 1948(4). وسنقتصر في عرضنا هذا على تقرير جدانوف حول مجلتي(زفزدا) و(لينينغراد) وهو كفيل بتوضيح آرائه في وظيفة الادب والفنّ عموما.

هاجم جدانوف في نصه هذا الأديب زوستشنكو (Zostchenko)والشاعرة أخماتوفا (A.Akhmatova) وتوجه باللّوم الشديد والتقريع العنيف للمجلتين المذكورتين اللّتين سمحتا لهذين الاديبين بنشر انتاجهما على صفحاتهما. واعتبر ذلك أشنع غلطه ارتكبها المشرفون على المجلتين ثمّ تناول كتاب زوستشنكو "مغامرات قرد " بالنّقد اللاّذع لأنّه كتاب صوّر فيه السوفييت أناسا كسالى وأغبياء وبدائيين وغضّ الطرف عما يبذلونه من جهد وما يقومون به من بطولات ولم يلتفت الى ما يتحلّون به من خصال اجتماعية وأخلاقية (5). ونعته بأقبح النعوت وأطلق عليه أسوأ الصّفات فهو برجوازي صغير مبتذل وذو أخلاق مقيتة ونفس وضيعة دنيئة ووصف أدبه بالحثالة والخسّة والقذارة (6).ولم يكتف جدانوف بذلك بل أخذ ينبش ماضي (زوستشنكو) فعاد الى العشرينات وبالضبط الى جماعة الاخوة سيرابيون (Frères Sérapion)(7) ليثبت أن كتاباته ليست وليدة الصدفة بل هي امتداد

---

1) ـ رمسس عوض : الأدب الروسي ص : 134.

2) ـ انظر هذا التقرير في .جدانوف : حول الأدب والفلسفه والموسيقى(بالفرنسيه) ص : 12ـ 37.

3) ـ نفس المرجع نفس : 67 ـ 88.

4) ـ ولجدانوف تدخل آخر شهير قام به اثر صدور كتاب عن تاريخ الفلسفه العربيه للاستاذ (الكسندروف) عارض فيه آراء هذا الباحث وتهجم عليه وكان ذلك في حوان سنة 1947. انظر : نفس المرجع السابق ص ص : 38 ـ 66.

5) ـ جدانوف . حول الادب.. المرجع السابق ص ص : 13 ـ 14.

6) ـ نفس المرجع ص ص : 13 ـ 15.

7) ـ الاخوة سرابيون مجموعة من الأدباء لا يجمعهم رابطة أو نزعه أدبيه موحدة. على أن الصفه التي تميزهم جميعا انهم فنانون وضعوا فنهم فوق كل شيء.ولم يلتزموا بالثوره وكانوا حياديّين غير حزبيّين. اعتبرهم الدّولة السوفياتيه " أحرارا"وناهم تروتسكي "رفاق الطريق ". من بينهم نذكر : فيدين وليونوف وروستشنكو.ويعتبر مؤرخو الأدب السوفياتي على اعتبارهم الجيل الاوّل بعد الثوره الذي أحيى تقاليد الأدب الروسي الكلاسيكي وحاول الاستمرار فيها مخلصا لتقاليد المدرسه الواقعيه. انظر : الشريف : في الأدب السوفياتي ص : 72 وقد كنا ذكرناهم في بحثنا.

لارث أدبي يعود الى العشرينات . وهذه الجماعة التي كان ينتمي اليها (زوستشنكو) جردت الأدب في رأي جداسوف من كل ابديولوجية ومن كل مدلول اجتماعي ومجّدت اللامبالاة ونادت بالفن للفنّ أي الفن بلا هدف ولا معنى (1). ثمّ صبّ جام غضبه على (زوستشنكو) ودعاه الى أن يذهب ويدع الأدب السوفييتي فلا مكان في هذا الأدب لآثار متعفّنة سخيفة وخالية من كل معنى (2).

ثمّ انتقل جداسوف الى الهجوم على الشاعرة (آنّا أخماتوفا) فعدّها واحدة من ممثلي " المستنقع الادبي الرجعي " (3) وواحدة من ممثلي الشعر الخاوى بدون معنى وهو الشعر الارستقراطي ، الصالوني ، ويرجع ذلك الى أن هذه الشاعرة كانت تنتمي الى الجماعة الادبية المسماة "المدرسة الاخميّة أو الأخميّون Akméistes (4). وهم في رأي جدانوف يمثلون تيارا مغرقا في الفرديّة ويبشّرون بنظرية الفن للفن والجمال للجمال ولا شأن لهم بالشعب ولا هم يعرفون شيئا عن حاجاته ومصالحه (5).وهو يضع ، الأخميّين ، و ،الرّمزيّين ، و ، الانحطاطيّين ، في سلّة واحدة باعتبارهم من ممثلي الايديولوجيا البرجوازية المنحلّة وممّن يمجّدون اليأس ويعتقدون في ، الماوراء ، (6).

وآخذ جدانوف (أخماتوفا) على الطابع الذاتي في شعرها فعدّها ، سيّدة هستيريّة ، أهمّ ما في قصائدها دوافع غزلية مقترنة بالحزن والأسى والموت والنصوف والقدريّة (6). وبناء على ذلك فشعرها مضرّ لا يفيد ، شبيبتنا ، بل ، يسمّم ، أفكارهم ويفسد وعيهم(7) وخلاصة الأمر أن أدب (زوستشنكو) و(أخماتوفا) أدب

---

1) ـ جداسوف : حول الأدب... سبق ذكره . ص : 15 ـ 16.
2) ـ نفس المرجع ص : 16
3) ـ جداسوف : حول الأدب ... ص : 17.
4) ـ حول هذه المدرسة يقول الشريف : يطلق بعض النقاد على هذه المدرسة الشعرية الجديدة التي عارضت الرمزية اسم ، الكلاسكية الجديدة ، ومثلها ثلاثة شعراء هم : ميخائيل كورمس وآنا أخماتوفا وسيرجي غوميلوف.وكان شعارها الاساسي المطالبة بالعودة الى الوضوح أي ضد الغموض في الشعر كما يحلى عند الرمزيّين وبناء شعر مبني النسج واعتماد صور شعرية مستمدة من الواقع .لقد أرادوا كما يقول بعض النقاد أن يكسوا الكلمات "لحما جديدا" بعد أن جرّدها الرمزيون من كل كيان. انظر الشريف : في الأدب السوفياتي ص : 52.
5) ـ جداسوف : في الادب... ص : 17.
6) ـ نفس المرجع .. ص : 18.
7) ـ نفس المرجع .. ص : 20.

فاسد " لا علاقة له أبدا بمصالح شعبنا " وهو " أدب غريب عن واقع الاتحاد السوفييتي اليوم "(1).

وكأن جدانوف وهو ينحى باللائمة على هاتين المجلتين ويكيل التهم لهذين الأديبين قد هاله ما كان عليه الأدب السوفييتي آنذاك من تدهور(2). وان لم يعترف بذلك بالطبع ولم يصرّح به فهو لا ينفك يردّد دائما بأن الأدب السوفياتي هو " الادب الطليعي والأدب الاكثر ثوريّة في العالم " (3). ولكنه أحسّ بأن الأدباء لا يغرفون من واقعهم الحالي وانما يستقون مواضيع أدبهم من الماضي فلامهم وعاب على الباحثين الاكاديميّين تخصيص رسائلهم الجامعية في موضوعات قديمة مغرقة في القدم ولا علاقة لها بحاضر الاتحاد السوفييتي (4). وكان واضحا أن هؤلاء الادباء والباحثين آثروا السلامة وخافوا على أرواحهم فسكت من سكت وكتب من كتب محتميا بالماضي مختفيا وراء التاريخ (5). وهذا ما لم يرق جدانوف الذي ما آنفك يطالب كل أديب وفنان بأن يتحمل مسؤوليته في تعليم الشعب وفي بناء المجتمع الاشتراكي ومؤازرة النظام السوفييتي. فكان يعلل عزوف الأدباء عن تصوير الحاضر ويفسر ما ارتكبته مجلتا (زفزدا) و (لينينغراد) من اثم عظيم باقدامهما على نشر نصوص " رجعيّة "، كان يعلل ذلك بأن الأدباء والمثقفين غفلوا عن المبادىء الاساسية للمفاهيم اللينينيّة في الأدب (6).

ولكي يوضح جدانوف هذه المبادىء عاد الى نصّ لينين المشهور "تنظيم الحزب وأدب الحزب " (1905) فذكّر الادباء بمحتواه وقدم لنا ما يمكن ان ندعوه بـ "القراءة الجدانوفية " لنص لينين. ماذا نستخلص من هذه القراءة ؟ يمكن أن نحدّدها في النقاط التالية :

---

1) ـ جدانوف : في الأدب ... ص ص : 20-21.
2) ـ يذهب المؤرخون الى أن عالمية الاشتراكية الادبية آنذاك كان يعني العودة والاصالة فهو أقرب الى أدب المناسبات.
3) ـ جدانوف : في الأدب... ص : 22. وقد ردّد جدانوف هذا المعنى في خطابه بالمؤتمر سنة 1934.
4) ـ جدانوف : في الادب ... ص : 22.
5) ـ انظر : H.Arvon : L'esthétique marxiste op.cit p: 83.
6) ـ جدانوف : في الأدب ... ص : 25.

1) ـ لا أدب بدون حـــزب

2) ـ والأدب جزء لا يتجزأ من قضية البروليتاريا العامة

3) ـ والادب سياسي أو لا بكـــون

4) ـ ولا ،، للفن للفـــن ،،

5) ـ والأدب مدعوّ الى أن يلعب دورا طليعيا وأساسيا في الحيـــاة الاجتماعية (1).

وقد كنا حللنا في فقرة سابقة (2) مقال لينين وبيّنا الاطار العام الذي كتب فيه مقاله وأوضحنا المعنى الحقيقي الذي قصده من عبارة ،، أدب الحزب ،، ولكن جدانوف رأى رأيا آخر واستغلّ هذا المقال ليدعّم به وجهة نظر الحزب والدولـــة واستغله أيضا ليربط ما استخلصه منه بالعبارة المشهورة المنسوبة لستالين وهي ،، الأدباء مهندسو الأرواح ،، ليصل الى النتيجة التالية وهي أن للأدباء مسؤوليـــة جسيمة وعظيمة ألقيت على كاهلهم وتتمثل في تربية النشء والشعب وصقل الـــروح. وبعبارة أخرى يجب على الأدب في رأي جدانوف أن يكون في مقدمة ،،الجبهـــة الايديولوجيّة ،، (Le front idéologique) (3). فلا فرق بينه وبين السياســـة ويخطىء أولئك الأدباء الذين يعتقدون أن السياسة من مشمولات الحكومة واللجنـــة المركزية للحزب فقط فيفنّد جدانوف رأيهم ليثبت العكس تماما وليبرز ويبرّر مـــن ناحية أخرى سبب اهتمام الدولة والحزب بالأدب وسرّ تدخلهما المباشر في شـــؤون الأدباء.

وعلى هذا الأساس نتحدّد وظيفة الأدب والأدباء فالمطلوب منهم أن يظهروا في أدبهم الخصال العالية للناس السوفييت وأن يظهروا الشعب في صورته المثلـــى أي كما يجب أن يكون وليس في صورته الحالية وعليهم أيضا أن ينيروا المستقبل أمامه وأن يكونوا في طليعة الأحداث وليس في مؤخرتها فيعلموا الشباب الشجاعة والاقدام والثقة بالنفس و ،،بسلّحوه ايديولوجيّا ،، (4). ولم يتسامح جدانوف مع أي أدب أوفنّان

---

1) ـ جدانوف : في الأدب ... ص 25 ـ 28.
2) ـ انظر الفقرة المتعلقة ـ (لينين وآراؤه في الأدب والفن) ضمن المبحث الخاص بالفكر الجمالي الروسي قبل ثورة 17 من هذا البحث.
3) ـ جدانوف . في الأدب ... ص : 29.
4) ـ نفس المرجع : ص : 32ـ34.

حاد عن الطريق الذي رسمته الدولة والحزب فكان التشدّد والنّكيل والبطش والتّضييق على الأدباء، وكلّ هذا يلخّص لنا سمات الفترة الجدانوفية في تاريخ الأدب السوفييتي .

ورادت ظروف ،، الحرب الباردة ،، في حدّة هذه الساسة الثقافية فقاد جدانوف حملة عنيفة على كلّ ما هو غربي حاطّا من شأنه وواصما إيّاه بالبرجوازي والشكلاني معظّما من شأن المضمون قائلا : " مهما كان جمال الشكل الذي يميز آثار الأدباء البرجوازيين في أوروبا الغربية وفي أمريكا فانه ليس في وسعهم أن ينقذوا ثقافتهم البرجوازية ما دام الأساس الأخلاقي لأدبهم فاسدا وما دام في خدمة الملكية الخاصة الرأسمالية والمصالح الأنانية "(1). وفي مقابل تحقير الأدب الغربي وازدرائه بولغ في الاشادة بكل ما هو سوفياتي وبولغ في تصوير المواطن السوفياتي بطلا مغوارا يقتدى به (2).

وهكذا علا شأن المعيار الاخلاقي والسياسي في تقدير الأدب وفقد الفن قيمته الفنية. وكان جدانوف لا يعير أهمية لخصوصية الأدب فلا فرق عنده بين "الأدبي" و "السياسي". وحتى حين حكم على الموسيقى وانتقد بشدّة أوبرا "الصداقة العظمى" التي لحنها الموسيقار موراديلي V.Mouradéli (3) لم يلتفت الى خصوصيّة الموسيقى فهي عنده "مضمون" و "ايديولوجيا" مثل سائر الفنون كالمسرح والسينما.

وعموما فانّ ما نستخلصه من هذا العرض أن الجدانوفية أساءت الى الواقعية الاشتراكية وللمفهوم الماركسي اللينيني للفن فأين نحن من تسامح لينين وسعة أفقه الفني واحترامه للتجارب الفنية وتشجيعه لها ؟ وان ما ينبغي أن

---

1) - يقول رمسس عوض : في هذه الفترة ياب من المحظوران يذهب يائد الى القول بأن شعر بوشكين الناضج تم عن تأثره بالشعراء الفرنسيين أو أن الشاعر الرمسوف تأثر - (يزون).
انظر : رمسس عوض : الأدب الروسي . سبق ذكره ص : 136.

2) - هوجم الناقد بورفسكي بضراوة سنة 1943 لانه سخر من تكلل كل أعمال الانسان السوفياتي بالنجاح مبينا ان هذا يتعارض وجدلية الحياة. انظر عوض : الأدب الروسي ص : 143.

3) - انظر مقال جانوف عن الموسيقى (1948) ص ص : 67-88 وانظر أيضا مقالا للماسترو يوسف السيسي : الابداع الفني بين الحرية والالتزام ؛ الموسيقار السوفياتي المعاصر "شوستاكوفيتش" في : عالم الفكر المجلد الخامس عشر العدد الرابع 1985 ص ص : 179-194. وفيه نموذج من معاناة هذا الموسيقار وتأرجحه بين الفن والالتزام.

ننبّه إليه في الختام أنه من الخطا في رأينا أن نخلط الواقعيّة الاشتراكية بالجدانوفية فليست الواقعية الاشتراكية هي الجدانوفية إنما الجدانوفية تمثل مرحلة سلبية من مراحل الواقعية الاشتراكية. ولا يمكن فهم الجدانوفية دون أن نربطها بسياسة ستالين وبما اتصفت به هذه السياسة من زيغ وضلال. فما الجدانوفية إلاّ صدى لتلك السياسة ووجه من وجوهها في ميدان الأدب والفن (1).

وبعد وفاة جدانوف سنة 1948 اكتشف النظام ان الجدانوفية قد أساءت الى الأدب السوفييتي وأصابته بالعقم (2). وضاق الحزب ذرعا بالجدانوفية وحاول تدارك الأخطاء. ونادت صحيفة (البرافدا) الرّسمية بتحرير الأدب من قيود الالتزام الخانق وشهدت السنوات الأخيرة القليلة من حياة ستالين تغيرا ملموسا (3). وفي هذا الجو المتحرّر نسبيا تجرأ " ف. كوميسار زفسكي " على القول بأن ضعف الأدب السوفييتي ومثله يرجعان الى دأبه على المبالغة في تأكيد العمل والتكنولوجيا وتجاهل العواطف البشرية وأن عديدا من المسرحيّين يخجلون من تصوير الحبّ على خشبة المسرح (4).

وبدأ النقد الادبي يولي قضايا الشكل والاسلوب اهتماما بعد أن كان منصرفا إلى المضمون فقط (5) وهكذا بدأت المحاولات الأولى على استحياء وحذر لمراجعة بعض المفاهيم ثم فتح باب الاجتهاد وأخذ النقاد والأدباء يراجعون مفهوم الواقعية الاشتراكية ويطوّرونه وهذا ما سيكون موضوع الفقرة الموالية.

---

1) ـ انظر : Henri Deluy : Note a propos du jdanovisme op.cit p: 116.

2) ـ انظر : رمسس عوض . ص : 143.

3) ـ في أواخر 949 1وأوائل 1950 هاجمت صحافة الحزب مسرحيّين من الصنع والدى بلغت النظر ان الهجوم انصرف عن مضمون المسرحيتين لتركز على أخطائهما الفنية. انظر : رمسس عوض . ص : 143.

4) ـ رمسس عوض . ص : 145.

5) ـ نفس المرجع . ص : 146.

المبحث الرّابع : تطوّر مفهوم الواقعيّة الاشتراكية

لم يتوقّف مفهوم الواقعية الاشتراكية عند حدود ما كتبه النقاد السوفيات في الثلاثينات وما رسمه المؤتمر الاوّل لاتحاد الكتاب السوفيات سنة 1934. بل خضع للتّطوّر بفضل ما مارسه بعض الأدباء والنقاد من ،، اجتهاد ،، فأعادوا النظر في بعض المفاهيم ونقدوا ما عدّوه سلبيا. وقد حصل هذا الاجتهاد في الاتحادالسوفياتي نفسه وفي بعض البلدان الاوروبية مثل المانيا وفرنسا. وسنبدأ أولا بما تمت مراجعته في موطن الواقعية الاشتراكية وذلك بالرجوع الى ،، المؤتمر الثاني للكتاب السوفيات ،، الذي انعقد بعد عشرين سنة من انعقاد المؤتمر الأوّل وذلك سنة 1954.(1).

لقد أعاد المؤتمرون النظر في مفاهيم الواقعية الاشتراكية "في ضوء تجارب الكتاب في العالم الاشتراكي منذ المؤتمر الأول بالاضافة الى تجارب أعلام الادب التقدّمي في العالم الرأسمالي أمثال بابلونيرودا (Pablo Neruda) وأراغون وجورج أمادو (G. Amado) وباظم حكمت " (2). ومن أبرز المتدخلين في هذا المؤتمر الكاتب السوفياتي " قسطنطين فبدن " الذي أشار في خطابه جملة من المسائل الجمالية المتعلقة بالواقعية الاشتراكية ومنها بالخصوص مسألة الشكل. فقد دعا الكتاب الى الاهتمام بالشكل الفنّي والعناية به منددا بأولئك الذين أهملوه مخافة أن يقعوا في الشكلية كما ادّعوا وهذا غير صحيح فى رأي(فيدن) فليس الاهتمام بالشكل دليلا على العودة الى الشكلية.

ثم عرج (فيدن) على قضية أخرى لا تقلّ أهميّة عن الاولى وهي أن الواقعية الاشتراكية " لا تعني أن يكون الكتاب جميعا متسمين بسمة واحدة بل بالعكس انها تعني ان يكونوا متنوّعين بقدر تنوّع أساليبهم وطوابعهم الشخصية والفنان إنّما يعبّر بأسلوبه الخاص وتجربته الشخصية وما دامت التجارب الشخصية مختلفة فلا بدّ من تنوّع السّمات والأساليب " (3). واشترط فيدن على الكاتب حتى يكون فنانا

---

1) ـ اعتمدنا على حسن مروه فى عرض بعض ما دار فى المؤتمر الثانى وقد حصر وقائعه بنفسه فسجل انطباعاته وبقل ما دار فيه من نقاش فى ثلاث مقالات ظهرت بمجلة الثقافة الوطنية السنة الرابعة الاعداد 2و3و4 (1955).

2) ـ حسن مروه : بين الكرملين وقاعة الاعمدة فى موسكو. الثقافة الوطنية العدد الثانى ص : 7.

3) ـ نفس المرجع ص : 8.

رائعا أن يدأب على تنمية مواهبه وتجاربه الشخصية ويحرص على توسيع معرفته بقوانين الحياة .

وسعى النّاقد السّوفياتي قسطنطين سيمونوف (Simonov) في خطابه في هذا المؤتمر الى أن يتتبّع بعض العيوب التي اتسمت بها بعض التجارب الأدبية ومن أبرزها فهم البطولة فهما خاطئا فقد ذهب في ظنّ بعض الكتاب أن الواقعية الاشتراكية " توجب عليهم أن يصوّروا أبطالا ممتازين دون نقائص ولا صراع " (1). وجنح بعضهم - خصوصا في الرّوايات التاريخية - الى تصوير البطل "خارقا للعادة" تشذّ علاقاته بالناس عن العلاقات المألوفة العادية فكأنه من أرض غير أرض الناس ومن طينة غير طينة الشعب مع أن البطل الحقيقيّ هو من البسطاء الذين يعيشون العيش اليومي للشعب " (2). وأشار سيمونوف الى صنف آخر من الرّوايات " يظهر البطل في أولها سائق جرّار ثم يرفعه الكاتب بعد صفحات قليلة درجات الى مدير للكولخوز ثمّ يرتقي به في خاتمة الرواية الى أعلى من ذلك " (2) وهذا في رأي سيمونوف أسلوب خاطئ في الواقعية الاشتراكية اذ أن الكتاب الذين يصوّرون أبطالهم دون نقائص وصراع " إنما يضرون بالحياة وبالأدب معا فإنّ من واجب الأديب أن يقاوم الفساد في المجتمع ولكنه إذا صور المجتمع من غير فساد كذب على الشعب وخدعه ولم يصدق في تصوير أوضاعه مع أنّ ما بلغه الشعب السّوفياتي من نجاح حتى الآن لم يبلغه من غير صراع فلا يزال في هذا الشعب أناس فاسدون مخرّبون فلا يجوز للأدب اغفالهم " (2).

وانتقد سيمونوف رأى الكاتب السوفياتي (رسول حمزاتوف) في جعل الأدب السوفياتي ،، أدب فرح ،، فقط (2). ونحا (ايليا أهرنبورغ) I.Ehrenburg نفس المنحى مؤاخذا بعض الكتاب على ما اقترفوه من أخطاء قائلا :"لقد تعب القراء من عشرات الكتب السوفياتية التي تصور أبطالها أناسا كاملين لا نقص فيهم مع أن في مجتمعنا أناسا كثيرين فيهم نقائص " (3). هذه بعض الانتقادات التي وجهتها

---

1) - حسن مروه : نص الكرملس وقاعه الاعمده في موسكو. الثقافه الوطنة العدد الثاني ص 8.
2) - نفس المرجع ص : 9.
3) - نفس المرجع . ص : 10.

طائفة من الكتاب والنقاد ومجموعة من العيوب والمآخذ التي أبرزها النقادوالكتاب السوفيات في مؤتمرهم الثاني .

وببدأ التحوّل الكبير مع ،، المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفياتي سنة 1956 ،، بعد رحيل ستالين بثلاث سنوات . وهو تحوّل شمل كافة جوانب الحياة السوفياتيّة . ففي هذا المؤتمر الحاسم طفق السّاسة الجدد وعلى رأسهم (خروتشوف N.Khrushchev) ينتقدون النظام الستاليني ويدينون عهده ويتسقطون عيوبه وسلبيّاته . ولقد لخص (اهرنبورغ) خصائص المرحلة الستالينية في هذه الجملة "لقد عشت في عصر كان مصير الانسان فيه لا يشبه مصير قطع الشطرنج بل يشبه أحد الأرقام في عملية الـتـنصيب ".(1) وسمّى كثير من النقاد مرحلة ما بعد ستالين بمرحلة ،، ذوبان الثلوج ،، نسبة الى قصة لا يليا اهونبورغ نشرها سنة 1954 بعد وفاة ستالين بعام واحد. وقد شملت المراجعة الأدب والفن الى جانب مجالات أخرى كثيرة . فقد انتقد تقرير الحرب بشدة " توحيد الحياة الابداعية وتحميد الفن ضمن قوانين مبنية " (1).

وفي إطار هذه المراجعة تنزلت محاولات كل من لوكاتش(Georges Lukacs) و(فشر Ernst Fischer) و غارودي (Roger Garaudy). وسنستعرض هذه المحاولات حتى نتبيّن ما ساهمت به هذه الاجتهادات في تطوير مفهوم الواقعية الاشتراكية واغنائها .

---

1) – سكرى . الماركسية والادب سبق ذكره الفصل الثالث . ذوبان الثلوج ص : 89.

1) ـ جورج لوكاتش G.Lukacs (1885 -- 1971)

الحديث عن جورج لوكاتش ليس بالأمر الهيّن ونحن في هذه الفقرة لا نطمع البتّه في الاحاطه بآرائه الجماليه فذلك بغية نطلب فلا تدرك . وغاية ما نرومه أن نتبين مفهوم لوكاتش لما دعاه بـ ،، الواقعيّة العظيمة ،،(1).

ولوكاتش بدون منازع أحد شوامخ الفكر الماركسي وأحد " أكثر نقاد العصر أهمية "(2) كما قال الروائي الالماني الشهير توماس مان (T.Mann). اشتهر بنزعته التحرّرية وعرف بميله الى الشك والاجتهاد و "كانت القضية المحوريّة في فكره ونضاله على السّواء هي أن يجعل من الاشتراكية طريقا للانسانية الكلّيّة وأن يجعل من الإنسانية الكلّية حجر الزاوية في أي بناء اشتراكي "(3). وكان عليه شأنه شأن كلّ المجتهدين في تاريخ الفكر الانساني " أن يخوض صراعا حادّا على جبهتين : جبهة أعداء الفكر الاشتراكي وجبهة أصحاب الفكر الاشتراكي أنفسهم الذين أفقدوا هذا الفكر خصوبته "(3) وقد صرف جهوده في سبيل إرساء دعائم علم جمال ماركسي وراوده هذا الحلم منذ كتابه الاول ،، نظرية الرّواية ،، (كتب بين 1914 و 1915 ونشر لأول مرة عام 1920) وتوّج حياته الفكرية قبل أن يغادر الحياة بمؤلفه عن ،، الاستطيقا ،، ،، Asthetik ،، سنة 1969.

ويحسن قبل أن نبيّن مفهوم لوكاتش للواقعية أن نطلع على موقفه من ستالين والستالينية في المجال الثقافي بالخصوص . ومن المعلوم أن لوكاتش زار موسكو سنة 1930 وأقام بها باحثا في معهد ماركس ـ انجلز. ثم عاد اليها مرّة ثانية عندما تفشى خطر النازية فعاش في الاتحاد السوفياتي من سنة 1933 حتى نهاية

---

1) ـ اعتمدنا بالخصوص على آثار لوكاتش التاليه لدراسه افكاره :
أ ـ Problèmes du réalisme ترجم عن الألمانيه وصدر بباريس عام 1975. عن دار L'Arche وضمّ مقالات لوكاتش التي كتبها بين سنتي 1932و1940 أي في العصر التي أقام فيها بموسكو.
ب ـ دراسات في الواقعيه الأوروبية ترجمه أمير اسكندر (القاهره 1972) عن الانجليزيه (طبعه سنه 1950). احتوى على مقالات كتبها لوكاتش بين 1934 و 1940. كتب لوكاتش مقدمه للنص العربي المترجم مؤرخه سنه 1968.
La signification présente du réalisme critique ترجم الترجمه الفرنسيه عن الالمانيه سنه 1960 (منشورات فالمار) وهو يجمع مقالات لوكاتش التي ظهرت فيما بين 1955 و 1957. نقله الى العربية د. أمين العبوطي : " معنى الواقعيه المعاصره (القاهره 1971) في ترجمه رديئه ملئيه بالاخطاء والنقص والتحريف ممّا أساء الى أفكار لوكاتش وافسدها وأضرّ بها.
2) ـ أمير سكندر : مقدمه ترجمه كتاب : دراسات في الواقعيه الأوروبيه ص : 7.
3) ـ أمير اسكندر: مناقصات في الفكر المعاصر (بغداد 1974) الفصل التاسع :محاوله للافتراب من فكر لوكاتش ص : 233.

الحرب العالمية الثانية والتحق هناك بمعهد الفلسفة التابع لأكاديمية العلوم السوفياتية (1). وكانت هذه الفترة عنيّة في حياة لوكاتش الفكرية كتب فيها كثيرا من المقالات عن أقطاب الأدب الواقعي في روسيا وأوروبا. عارض لوكاتش ستالين معارضة شديدة واستفد سياسته الثقافية. وقد ذهب بعض الباحثين الى أن دحض النظرية الاورثودوكسية الستالينية هو أساس نظريات لوكاتش الجمالية (2). وكان ناقدا مقنعا بأن الماركسية في حاجة الى أن تتخطى مرحلة العصر الستاليني (3) لأنّ ستالين أهمل في نظره ماركسية ماركس ولينين وعوّضها بماركسية خاصة به هي في مبادئها العامة زائفة (3) وقد استبشر لوكاتش بما قدّمه المؤتمر العشرون للمرحلة الستاليينيّة من نقد وتجريح معتبرا اياه "فجرا جديدا للماركسيّة" (4). و"بداية الرّبيع" (5) مطالبا بتحديد شباب الماركسية من أجل تحقيق ما سمّاه بـ "الرّبيع الماركسي" (5).

ومن أهمّ محاور الخلاف بين لوكاتش والسّتالينيّة قضيّة حرّية الفنان في ظلّ المجتمع الاشتراكي فالفن في رأي لوكاتش ظاهرة اجتماعية والفن الحرّ بشكل مطلق لم يوجد قط في عالمنا. غير أننا "لو أجبرنا الفن على اتباع مسالك نحدّدها له مسبّقا طبقا لتصوّرات نظرية مجرّدة لحصلنا على تقارير ستالينيّة" (6). ولقد كان للتدخل الاداري البيروقراطي في شؤون الثقافة في عهد ستالين أسوأ الاثر وكان ذلك في رأى لوكاتش من أقوى العوامل التي أدت الى انحدار المستوى الثقافي العام (7). "فجفّت" الواقعية الاشتراكية في عهد ستالين واستحالت الى أوامر صادرة عن الحكومة (8).

---

1) ـ حول تفاصيل إقامة لوكاتش في موسكو انظر : Georges Lukacs:Ecrits de Moscou. Editions Sociales 1974. Introduction par Cl.Prévost : Georges Lukacs à Moscou pp : 7 - 59.

2) ـ انظر : Alan SWINGEWOOD et Daglind SNOLET : La théorie de la littérature de Lukàcs in : L'Homme et la société n°26-1972 p:21.

وقد نقل ابراهيم عريس هذا المقال الى العربية تحت عنوان :"نظرية الأدب لدى جورج لوكاتش" في : الفكر العربي السنة الرابعة العدد 25/1982 ص ص : 56-83.

3) ـ أمير اسكندر : حوار مع اليسار الاوروبي المعاصر دار الهلال القاهرة 1970. مقال: لقاء مع جورج لوكاتش ص : 234.

4) ـ أمير اسكندر تناقضات ... سبق ذكره ص : 248.

5) ـ أمير اسكندر : حوار مع ... سبق ذكره ص : 234.

6) ـ أمير اسكندر : حوار مع ... سبق ذكره ص : 238.

7) ـ اسكندر . تناقضات ... ص . 250-251.

8) ـ اسكندر حوار مع ... ص . 239.

ورمى لوكاتش جدانوف بسهام نقده ونعته بـ"التّحجّر العقائدي" في كتابه "هيجل الشاب" Der Yunge Hegel الصادر بالمانيا سنة 1948. وعاب عليه رأيه في هيجل فما كان يرى جدانوف في شخص هذا "المفكر الجدلي العظيم" سوى أنه "نموذج للمثالية السياسيّة". (1). ولم يكن لوكاتش على وفاق مع آراء جدانوف الأدبيّة وخصوصا تلك التي تضمّنها خطابه سنة 1934 (2).

استعد لوكاتش الواقعية الاشتراكية في كتابه "المدلول الحاضر للواقعية النقديّة" الذي ألفه في خريف سنة 1955 وكتب مقدمته في شهر أفريل من سنة 1957 أي بعد المؤتمر العشرين وفيه قيّم أدب الواقعية الاشتراكية وراجع بعض مفاهيمها. وقد أشار لوكاتش في مقدّمة كتابه الى أن قريبا من النقاد أسرف في نقد الواقعية الاشتراكية وبالغ في رفض كلّ ما أبدعته من آثار أدبية ظهرت في الاتحاد السوفياتي في عهد ستالين. وعدّ الواقعية الاشتراكية عقبة كأداء تعرقل نمو الأدب ولا تساعد على تطويره. ولم يوافق لوكاتش هؤلاء النقاد ولم ينزع منزعهم المتطرف. فلم يصرف همّته الى انتقاد جميع آثار الأدب الاشتراكي بل آمن بوجوب الدّفاع عن الجيّد من أدب الواقعية الاشتراكية فلا أحد يطعن في قيمة أدب غوركي وشولوخوف وما كارينكو (Makarenko) وتولستوي وترينوف (Trenov) وفديف (Fédine) وأنّا سغرس (Anna Seghers) وغيرهم كثير (3). لذا نبّهنا لوكاتش الى وجوب التمييز بوضوح وبدقة بين ما يمثل الواقعيّة الاشتراكية على حقيقتها وبين تلك المؤلفات التي شوّهت في عهد ستالين وأضحت ضربا من الكاريكاتور (4).

وبهذا المقياس نظر لوكاتش في الواقعيّة الاشتراكية فعاب عليها أنها ارتكبت خطأين ووقعت في مزلقين هما "الطبيعيّة" و"الرومنطيقية الثورية" فانحرفت عن هدفها الأصلي. انّ الطبيعة في نظر لوكاتش تشوبه للواقعية "تشويه يقوم على مجرّد التّصوير الفوتغرافي لسطح الظواهر الاجتماعية بدل النّفاذ الى جوهر الدّال وعلى نحو تحلّ فيه التفاصيل الحرفية محل تصوير الملامح النمطيّة وتتقهقر

1) ـ لوكاتش: كتاب من موسكو (بالفرنسية) المقدمة ص: 56 ـ 57.
2) ـ نفس المرجع ص: 56.
3) ـ انظر: Lukacs : Signification présente du réalisme critique op.cit. p : 260.
4) ـ نفس المرجع ص: 261.

العلاقات الجدلية بين الشر وعالمهم لتسطر موضوعات ميّته عارضة ليست وثيقة الصلة بالشخصيات ... إن الطبيعة رؤية معتبرة عن الواقع يتحوّل معها الكاتب عن كونه مشاركا فعّالا في التاريخ ليعدو محرّد ملاحظ اكلينيكي " (1) وهكذا لم تعد المؤلفات الواقعيّة الاشتراكية نابعة من الحياة ذاتها ومن تناقضاتها الحيّة بل اكتفت بتصوير حقائق اذا قارناها بالحياة ألفيناها محرّدة (2).

وأصبح الأدب الواقعي الاشتراكي في رأي لوكاتش يصوّر حياة فاقدة للتناقض وهو أساس كل حركة في الوجود. لقد أخطأ الأدباء الواقعيّون عندما أغفلوا التناقضات الموجودة في المجتمعات الاشتراكية النّاشئة (3) "فالمجتمع الاشتراكي الذي تحرص الواقعية الاشتراكية على تصويره لا يخلو أيضا من صراعات تأخذ أشكالا جديدة وعلى الفنان الواقعي أن يكشف عن هذه الاشكال" (4). وقد تفطن فريق من النقاد السوفييت الى هذا الخطر فأخذ ينتقد ما يسمّى بـ" الدراما بدون صراع " Drame sans conflit.

إنّ اختفاء التّناقض الجدلي قد أضرّ بآثار الواقعية الاشتراكية الإبداعية وأوقع الكتّاب في تصوير الواقع تصويرا بسيطا وأدّى بهم إلى إغفال الجوانب الكلّية في الواقع وعدم التّعبير عن الصّراعات التي تشمله.

وحمل لوكاتش على الرّومنطيقية الثوريّة في الواقعية الاشتراكية وسخر منها ونعجّب من اعتبارها احدى خصائصها المميّزة لها وعلّل وجودها بأمرين هما " الدّعمائية السنالينيّة " و " مذهب الذاتية الاقتصادية " عند ستالين بالاضافة إلى ما نشأ عن عادة الفرد من انحراف في السلوك . يقول لوكاتش : "من المعلوم عند الجميع أن الرومنطيقية الثورية أصبحت منذ اكثر من عشرين سنة إحدى سمات الواقعية الاشتراكية الأساسية. فكيف أمكن للرّومنطيقية أن تفرض على الجمالية الماركسية فرضا !.... في رأيي إن هذا يعود إلى السّبب ذاته الذي به برزت النزعة

---

1) – يرى انجلس : الماركسية والنقد الأدبي ... سبق ذكره ، ص : 30.
2) – Lukacs : Signification...op.cit. p: 230.
3) – نفس المرجع ص . 234.
4) – انظر رمضان بسطاويسي محمد العناصر التكوينية في رؤية جورج لوكاتش الجمالية في مجلة المعهد السنة الثالثة العدد 9–10، 1986 ص : 40.

الطبيعية /في الكتابات الاشتراكية/ أي مذهب ،، الذاتية الاقتصادية subjectivisme économique وكذلك مذهب ،، الارادية volontarisme المتولدين عن عبادة الفرد. فالرومنطيقية الثورية - في رأينا - هي المعادل الجمالي لمذهب الذاتية الاقتصادية "(1).

لقد قوّضت هاتان النزعتان الطبيعية والرومنطيقية الثورية أساس كل نزعة نقدية للواقعية الاشتراكية وما كان لها أن تتطور بدونها. لذا وجب على الواقعية الاشتراكية في رأي لوكاتش أن تصحّح أخطاءها وتصلح عيوبها بتعزيز نظرتها النّقدية مستعينة بأحسن وأفضل ما في الواقعية النقديّة أي روحها النقدية كما تجلّت عند عظماء واقعيّي القرن التاسع عشر (2) فبالاعتماد عليهم وبالاستفادة من آثارهم نتلافى الواقعية الاشتراكية عيوبها ونقائصها العنيفة. وبفضل هذا يتمّ التّحالف بين الواقعية النقدية - واقعية القرن التاسع عشر - والواقعية الاشتراكية من أجل ،، الواقعية العظيمة ،، التي بشر بها لوكاتش ودافع عنها فغدت من أهمّ مفاهيم فلسفته الجمالية ومن أبرز أركانها (3).

انّ الواقعية هي التتويج النهائي لرؤية لوكاتش الجمالية (4) فهو يعتقد أن كلّ لون من ألوان الكتابة لا بد أن يتضمّن " قدرا معينا من الواقعية "(5). ويستخلص لوكاتش من مسيرة الأدب الانساني أنه لا وجود لإبداع أدبي لا مكانة فيه للواقعية فهي ليست مجرّد أسلوب من جملة أساليب أخرى بل هي " أساس كلّ أدب "(6) وهي سمة الفنّ العظيم ذلك الذي يمتد من هوميروس الى الآن (7).

---

1) - Lukacs : Signification... op.cit. p : 244

2) - نفس المرجع ص ص : 262 - 263.

3) - انظر. Georg Lukacs:Problèmes du réalismes.L'Arche Editeur Paris 1975. Présentation par Cl. Prévost p : 7.

4) - يقوم رؤيه لوكاتش الجماليه على الاركان التاليه :1)الكليه في العين 2)نظره النمط 3) البارزه 4) الواقعيه . انظر بسطاويسي : العناصر المكونه .. سبق ذكره ص ص 12-41.

5) - نفس المرجع ص : 35

6) - نفس المرجع ص 35 و Signification..op.cit p: 89

7) - أمير اسكندر : حوار مع ... سبق ذكره ص : 239.

وهكذا وسّع لوكاتش الفن الواقعي ليشمل الاغريق وشكسبير مثلما يشمل بلزاك وتولستوي " فتبدو الحقب العظيمة للواقعية على المستوى التاريخي متمثلة لدى الوعي وفي عصر النهضة وفي فرنسا في أوائل القرن التاسع عشر"(1). يقول لوكاتش متحدّثا عن القرن التاسع عشر قرن الواقعية " فنحن لو تأمّلنا القرن التاسع عشر تأمّلا تاريخيا واقعيا فسنجد أنه يمتدّ من نهاية الثورة الفرنسية الكبرى حتى اندلاع الثورة الاشتراكية في روسيا "(2). أمّا عن خصائص الأدب الواقعي العظيم في هذا القرن فانه " كفاح رائع متّصل ضد الاغتراب الشامل للانسان نتيجة لأشكال الحياة الرأسمالية التي بدأت تسيطر على البشريّة "(2).

إنّ الفنّانين العظام في رأي لوكاتش " هم أولئك الذين يلتقطون المتناقض أو المتسحم في الحياة ليعيدوا خلق الوحدة الشاملة للحياة الانسانية. وفي مجتمع يزيد فيه الاغتراب الرأسمالي من هوة الانقسام بين العام والخاص وبين التصوّري والحسّي وبين الاجتماعي والفردي ،يصل الكاتب العظيم وصلا جدليّا بين هذه العناصر المنقسمة ويوحّد بينها في وحدة شاملة مركبة الأبعاد فتنقدّم فيه صورة مصغّرة عن الوحدة الشاملة المركّبة للمجتمع "(3).

وبذلك يقاوم الفن العظيم الاغتراب " اغتراب المجتمع الرّأسمالي وتجزّأه مقدّما صورة تركيبة متعدّدة الجوانب للوحدة الإنسانية الشّاملة "(3). ونحن اليوم نشهد في هذه المرحلة الامبريالية التي بلغ فيها التّطور الاقتصادي ذروته دفعا جديدا للواقعية تجسّم في الثورة الانسانية ضد الامبريالية ويكفي أن ننظر كما يقول لوكاتش في كتابات أناطول فرانس (A.France) ورومان رولاند (R.Rolland) و(شو) (Schaw) ودرايزر (Dreiser) وهينريش (Heinrich) وتوماس مان (T.Mann) حتى نتبيّن بوضوح هذه النزعة الإنسانية في الواقعية العظيمة (4). هذه النزعة الإنسانية تتجلّى في رؤية لوكاتش للواقعية بشكل خاص وللفن بشكل عام في إيمانه بضرورة دراسة الإنسان وتصويره في المجتمع "فما من أدب إلاّ كان الإنسان نقطته الجوهريّة "(5).

---

1) ـ انجلتون : الماركسية والنقد الأدبي... سبق ذكره ص 29.
2) ـ لوكاتش : دراسات في الواقعية الاوروبية . ترجمة أمير اسكندر سبق ذكره ص 21.
3) ـ انجلتون : الماركسية... سبق ذكره . ص : 29.
4) ـ Lukacs : La Signification..p:22-23
5) ـ بسطاوسي : العناصر التكوينية... ص : 38.

والعمل الأدبي الواقعي عند لوكاتش عمل ثريّ " ينطوى على وضع مركّب شامل من العلاقات التي تربط بين الانسان والطبيعة والتاريخ وعلى نحو تقوم معه هذه العلاقات بتحسيد النّمطي في أيّ مرحلة من مراحل التاريخ وتكشف عنه وما يقصده لوكاتش من ،، النّمطي ،، في هذا السّياق - هو القوى الكامنة في المجتمع أي تلك القوى التي تراها الماركسيّة بمثابة أكثر القوى تقدّما وأهمّية من الناحية التاريخية لأنها تكشف - أي هذه القوى - عن البنية الدّاخلية الفعالة للمجتمع .ومهمّة الكاتب الواقعي هي إبراز الاتّجاهات والقوى ،، النّمطية ،،في أفراد متعيّنين وفي أفعال مجسّدة ملموسة. وما من سبيل الى ذلك أمام الكاتب سوى الوصل بين الفرد والكيان الشامل للمجتمع وتشكل كلّ خاصّية ملموسة في الحياة الاجتماعية على أساس من قوّة ،، العالم التاريخي ،، أي على أساس من الحركات المهمّة في التاريخ " (1).

فالواقعيّة العظيمة عند لوكاتش هي جماع الواقعية النقديّة والواقعيّة الاشتراكية وهي تجاوز لحدود الواقعية الاشتراكية الضّيقة. إنّها واقعيّة بعيدة الغور تمتد من الاغريق الى العصر الحاضر،من هوميروس الى غوركي وإنّ القاسم المشترك بين هذين الأديبين لا علاقة له بوسائل التعبير ولا بالاسلوب الفني بل بالنّيّة المتمثّلة في تصوير جوهر الواقع العميق للإنسانية. ففي كل عصر يشير الفنّ الى مشاكل زمنه المباشرة والى تطور الانسانية العام. فكل فنّ عظيم في رأي لوكاتش يقدّمى على المستوى الاجتماعي " لأنه بتجسّد - أيّا كان الولاء السياسي الواعي للمؤلف (وحالة سكوت Scott وبلزاك حالة كاتبين رجعيّين لا مواربة في رجعيّتهما)- قوى العالم التاريخي الفاعلة التي تهيء للتّعبير والتقدّم في كلّ مرحلة من المراحل فمثل هذا التجسيد يكشف العين عن الامكانات المنوثّبة لهذه القوى بكل جوانبها " (2).وفي هذا سرّ خلوده وبقائه.

---

1) - انجلتون : الماركسية والنقد الادبي... سبق ذكره. ص : 29.
2) - نفس المرجع ص 29 - 30.

2) – أرنست فيشر E.Fischer (1899 – ؟)

سعى ارنست فيشر بدوره إلى مراجعة الواقعية الاشتراكية وإعادة النظر في مفهومها (1). واستند بقرارات المؤتمر العشرين مشيرا إلى ما قاسته الواقعيّة الاشتراكية في عهد ستالين " عهد التدخل الاداري في الفنون " (2).

ولاحظ فيشر أن الواقعية الاشتراكية كثيرا ما أسيء فهمها وغالبا ما أطلقت خطأ على روايات ومسرحيّات تعتمد أساسا ،، الدّعاية ،،و ،،التّجميل ،، (3). ولهذا مال فيشر الى عبارة ،، الفن الاشتراكي ،، (4) وآثرها على غيرها لإيمانه بأنّ الاشتراكية في الفن والأدب ،، موقف ،، وليست ،، مذهبا ،، أو ،، طريقة فنّيّة ،،. فالأدب الاشتراكي حسب فيشر يتضمن موقفا يتمثّل في موافقة الفنان أو الأديب على أهداف الطبقة العاملة (5).

ورحّب فيشر بوجود مفاهيم متباينة ضمن إطار الماركسية الأساسي مباركا هذه الظاهرة رافضا تلك النظرة الجامدة التي تصنّف الأدب الى كتلتين أو جبهتين وهما الفن الواقعي التّقدّمي من جهة ومختلف التيارات المضادة للواقعيّة والمدعوة بالرجعيّة من جهة أخرى . وعزا هذه الظاهرة الى مخلّفات فترة عبادة الذّات في عهد ستالين .

واستشهد فيشر في هذا المعنى بمقال كتبه منظر سوفياتي شاب اسمه (الينا فرادكين) ونشره في مجلة الفن والأدب سنة 1962 حمل فيه على فكرة اعتبار الأدب الغربي أدبا منحطا مثيرا مسألة العلاقة المتبادلة بين الواقعية

1) – اعتمدنا في دراسة آراء فيشر على كتابه "ضرورة الفن" نقله الى العربية مصطفى سليمان (دار الحقيقة بيروت د.ت 271 ص) عن الطبعة الفرنسية الصادرة عن المنشورات الاجتماعية (باريس 1965). ولهذا الكتاب ترجمة أخرى قام بها أسعد حليم بعنوان : ضرورة الفن (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة 1971) (296 ص) وكان اسعد حليم في عام 1966 ترجم الفصول الثلاثة الاولى ونشرها في كتاب بعنوان . الاشتراكية والفن ضمن كتاب الهلال وبنفس الترجمة في بيروت دار العلم 1973 (199 ص).

2) – فيشر ضرورة الفن. الفصل الثالث . ص : 132

3) – نفس المرجع ص . 131

4) – نفس المرجع والصفحة .

5) – نفس المرجع . ص . 132.

وسائر الحركات والمناهج الفنية الأخرى متسائلا : " أين نضع فنّانين لا يرقى الى عظمتهم شك أمثال موليير وراسين الكلاسيكيّين وهولدرلن (Hölderlin) ووالنر سكوت الرّومنطقيّين وأمثال من حاؤوا في أعقاب الحركة الانطباعية كفان غوغ (V.Van gogh) وعوعاں " (1). فهذا المثال يشهد في رأي فيشر على اختلاف الآراء والاحكام في ظل المدرسة الماركسية وهذا لا ينحصر على الاتحاد السوفياتي فحسب بل يشمل أوروبا فالمحللات الفنية المنشورة من قبل الشّيوعيّين الايطاليّين والفرنسيّين والبولونيّين تختلف اختلافا كبيرا عن تلك المنشورة في جمهورية المانيا الدّيمقراطيّة وهكذا يتدعّم الاتجاه نحو " عدم فرض الافكار الفنية بواسطة مرسوم(2) فالفن في نظر فيشر لا ينجم عن المذاهب بل عن الأعمال فأرسطو لم يسبق آثار هوميروس واسخلوس (Aiskhulos)، بل استمدّ منهما نظرياته الجمالية فلنبدع الفنون تتطوّر وتنمو من خلال الأعمال نفسها ومن خلال التّباين بين المناهج وتعدّد الحجج والمناقشات . ولا يمنع تنوّع أساليب الأداء الواقعيّين الاشتراكيّين وتباين مناهجهم من اشتراكهم في موقف أساسي هو الموقف الاشتراكي النابع من "تبنّي الفنان وجهة النظر التاريخية للطبقة العاملة وقبوله المجتمع الاشتراكي بكل تطوّراته " (3). ولكن التزام الفنان بهذا الموقف المبدئيّ " لا يلزمه قبول كل قرار يتخذه الحزب ولا يفرض عليه تزكية كلّ عمل يقوم به الحزب " (4).

وتعرّض فيشر الى نزعتي التفاؤل والتبشير بالمستقبل في الواقعيّة الاشتراكية فلم يرفض وجودهما ولكنّه حذر الأديب الاشتراكي من مغبّة الاعتقاد المطلق في " حالة فردوسيّة نهائية " (4) ونبّه الى ضرورة أن يتضمّن العمل الفنّي شيئا من النّقد والاحتجاج لأن الواقعية الاشتراكية واقعية نقديّة أيضا (5).

ونظر فيشر في مسألة أخيرة من مسائل الواقعية الاشتراكية وهي الاسلوب فذهب الى أن الفنّ الاشتراكي ـ متفقا في ذلك مع بريشت ـ يحتاج الى وسائل وطرق في التعبير جديدة . ومن التّزمّت في رأيه القول بأنّ الفن الاشتراكي يجب أن يحافظ

---

1) ـ فيشر : ضرورة الفن، الفصل الثالث ص : 133
2) ـ نفس المرجع . ص 134.
3) ـ نفس المرجع . ص . 135.
4) ـ نفس المرجع . ص : 138.
5) ـ نفس المرجع . ص 139.

على جميع أشكال الفن البرجوازي وخصوصا أشكال عصر النهضة والواقعيّة الروسيّة في القرن التاسع عشر (1). وطالب فبشر الأدباء والفنّانين الاشتراكيين أن يثروا أدبهم وأن يتعلّموا من النحت المصري والفنّ الفوطي ولوحات الشرق الاقصى ومن هوميروس والكتاب المقدس وشكسبير... فبفضل تفتّح الفنّ الاشتراكي وقبوله هذه الاجتهادات يأمل فيشر أن يصبح هذا الفن "أكثر غنى وأكثر شمولا في موضوعاته وفي أشكاله وتنوّع حركاته (1).

3) - روجيه عارودي R.Garaudy (1913 -)

روجيه عارودي الفيلسوف والمفكر الفرنسي هو أحد أولئك الذين ساهموا أيضا في تطوير الماركسيّة في مجالي الفلسفة وعلم الجمال وكان في طوره الاول قد عاش المرحلة الستالينية وتأثر بالمفهوم الستاليني للماركسيّة وله في ذلك كتابان شاهدان على هذا التأثر وهما : "الحريّة" (La Liberté)و"النظرية المادّية للمعرفة" 1953 (Théorie matérialiste de la connaissance.) ثم قام بعد ذلك الطور الأول من أطوار فكره الفلسفيّ في كتابه : "ماركسية القرن العشرين" Marxisme du XXe Siècle (1966). وبوالج اجتهاداته في ميداني المعرفة وعلم الجمال . وفي هذا الإطار ينزّل كتابه الذي سنقدّمه "واقعيّة بلا ضفاف" (2) " D'un Réalisme sans rivage " . وهو كتاب خصّصه غارودي لدراسة آثار ثلاثة فنّانين أوروبّيين كبارهم الرسام الاسباني "بيكاسّو" (P.Picasso) والشاعر الامريكي "سان جون بيرس" (Saint-John Perse) والرّوائي النمساوي "فرانزكافكا" (Franz Kafka). وفيه حدّد موقفه من الواقعيّة "وطالب بإعادة نفسها بما يتّفق وما أعمل في الفكر الانساني منذ حوالي ستّين عاما" (3).

1) - عسر صروره الفن، ص : 140

2) - Roger Garaudy:D'un réalisme sans rivages.Préface de Louis Aragon PLON Paris 1963.

وقد نقل هذا الكتاب الى العربيه حليم طوسون. دار الكاتب العربي للطباعه والنشر.القاهره 1968. وقد اهتممنا خاصه بالملاحظات الحاشيه ص ص : 225-232. وقد اعتمدنا الترجمه العربيه وهي جيده مع مقابلتها بالنّص الفرنسي .

3) - واقعيه بلاضفاف. مقدمه الشاعر الفرنسي لويس أراغون ص : 10.

وقد انطلق غارودي من هذه المسلّمة وهي أنّ "كلّ عمل فنّي أصيل يعبّر عن شكل للوجود الإنساني في العالم" (1) وينتج عن ذلك أمران مهمّان الاوّل : أنه "لا يوجد أبدا أيّ فنّ عبر واقعي أي لا يوجد فنّ لا يستند الى واقع متميّز ومستقل عنه" (1) والثاني : أن "تعريف الواقعيّة معقّد للغاية لا يستطيع أن ينجرّد من الوجود الانساني في صميم الواقع بوصفه خميرة الواقع" (1) وحيث لا يوجد فنّ عبر واقعي فنحن ملزمون في تصورنا الماركسي للواقعية ألّا نقتفي أثر كلّ ما هو محافظ ومحدود وضيّق الأفق بل نحن مطالبون بأن "نحتضن ميراث جميع عصور الإبداع الكبرى في تاريخ الانسانية" (2).

ثمّ طرح غارودي هذه الاشكالية وهي أنه اذا استخلصنا "معايير الواقعيّة العظيمة من سندال وبلزاك ومن كوربيه (Courbet) وريبين (Répine) ومن تولستوي ودي غارد (Martin du Gard) ومن جوركي ومايا كوفسكي" (3) ثمّ ألقيناها لا تنطبق على أعمال كلّ من كافكا وسان جون بيرس وبيكاسو فماذا يكون العمل ؟ "هل يتعيّن علينا اقصاؤهم من الواقعية أي من الفن ؟ أم هل يتعيّن علينا – على العكس – أن نوسّع تعريف الواقعية وأن نكتشف أبعادها الجديدة في ضوء الأعمال المميّزة لعصرنا مما يسمح لنا بضمّ هذه الإسهامات الجديدة الى تراث الماضي" (4).

تلك هي القضيّة التي طرحها غارودي وشغلت تفكيره. وهو لم يتردّد في اختيار الطريق الثاني فأقبل على دراسة أعمال أدبية "حرمنا أنفسنا طويلا من تذوّقها بسبب المعايير الصبغة للواقعيّة" (5). فما الذي استخلصه غارودي من دراسته وما هو مفهومه للفن الواقعي وما هي خلاصة اجتهاداته ؟ .

يبدو أن الفكرة الاساسية والمحوريّة التي بنى عليها غارودي دعائم فكره الجمالي تتمثل في أن الفن ليس مجرّد محاكاة للطبيعة كما تزعم الفكرة

1) – واقعيّة بلا ضفاف . مقدمة الشاعر الفرنسي لويس أراغون ص : 225.
2) – روجيه غارودي : الماركسية وعلم الجمال . ترجمة جورج طرابيشي دار الطليعة بيروت 1975. ص : 31.
3) – واقعية بلا ضفاف .. ص : 225.
4) – نفس المرجع ص ص : 225 – 226.
5) – نفس المرجع .. ص : 226.

التقليدية. وإذا كان من السهل القول " أن نردد أنّ الفنّ هو الانسان مضافا الى الطبيعة " (1) فإنّه بكيفيا " أن نسمّي في هذه الصيغة حتى نقطع الصّلة بكل وجهات النظر الصّحيحة في علم الجمال فلا يمكن أن نسمّي فنّا إلاّ ما هو إنساني حقا أي ما هو ليس طبيعة فقط. بل ما يفصل بالذّات عن الطبيعة مثل النار والأدوات ومن بعدها ومعها الفنون فلن يكون الفن على هذا الأساس نسخة من الطبيعة بل خلق وإبداع حسب قانون انساني بحت "(1) كما لا يقصر دور الفن على الإفصاح عن القيم بل يتجاوز ذلك للإسهام في خلق القيم " إن غارودي يرى في الفن إحدى لحظات خلق الانسان لنفسه خلقا مستمرّا ،، خلقا لواقع جديد وقيم جديدة ،، ولذلك يرفض أن يعامل الفن كما لو كان مجرد بناء فوقي أو كما لو كانت وظيفة الفن نسخا لواقع سابق للوجود وتكريسا له "(2).

«مهمّة العمل الفنّي كما يقول غارودي " ليست في إعادة نقل العالم بل التعبير عن آمال الإنسان وقد نقتصر هذه الآمال على مجرّد محاولة الهروب من العالم أو قد نبتغي على العكس تغييره ويتوقف ذلك على ،، الذات ،،فهي إمّا ،، أنا ،، فردية ساخطه وعاجزة وأما تعبير عن قوة جماعية تاريخية أو اجتماعية كبيرة رسالتها بناء المستقبل فالفن إمّا فنّ هروبيّ أو فن ثوريّ ذلك هو ما تتصف به الحركة الخلاقة من الناس كبير"(3).

وقد ضرب غارودى مثلا بوظيفة اللّغة في الشعر فمنذ حوالي ثلاثة أرباع قرن من الزمن لم تعد وظيفة لغة الشعر محاكاة الطبيعة أو تقديم شروح على غرار الحكاية والقصة بل إبراز حقيقة جديدة. لم تعد الكلمات مجرّد اصطلاحات بل غدت جزءا من الأشياء نفسها "انّ اللغة لم تعد وسيلة بل أصبحت كائنا" كما قال جاك ريفير (Jacques Rivière) في دراسته عن ،، الحركة الدادئيّة ،، Le mouvement Dada. ويضيف غارودى موضحا أن مهمّة الكلمة ليست في محاكاة الاشياء والتشكل عليها بل مهمتها - على العكس - تحرير تعريفاتها وحدودها التّقليديّة ومعاييرها النقليديّة الشائعة الاستعمال لتستخلص منها إمكانيّات عبر

---

1) - واقعية بلا ضفاف . ص . 50 (وفي النسخة الفرنسية ص 57).
2) - فكرى الماركسية والأدب سبق ذكره الفصل الرابع . الفن بلا حدود. ص 159.
3) - واقعية بلا ضفاف . ص 51 (وفي النسخة الفرنسية ص 58).

متوقّعة وآمالا ومعاني مدهشة نحملها في طيّاتها تحوّل الوقائع المعروفة بابتدالها الشديد الى ماده نخلق الاساطير (1).

وعلى أساس هذه النظرة فإن الواقعية "ليست محض انعكاس لذلك الواقع وإنما مشاركة ومساهمة في خلق واقع جديد... ولو حدّدنا الواقع تحديدا دعمائيا وصوره قطعيه نهائية لسعينا من الواقعية كل ما هو خلق لواقع جديد" (2) فلا معنى ولا قيمة لواقعية لا تساهم في "البناء الخلّاق لعالم لا يزال في طور التّكوين مع اكتشاف ايقاعه الدّاخلي" (3). وهذا هو المعنى الحقيقي لحرّية الفنّان إنه "لا يرسم الواقع كما هو مستقلا عنه وبلا مشاركة منه لأنه غير مكلّف فقط بتقديم تقرير عن نتيجة المعركة بل إنه واحد من المناضلين له نصيبه من المبادرة التّاريخية ومن المسؤوليّة وهو مطالب ككل إنسان آخر لا بالاكتفاء بتفسير العالم ولكن بالمشاركة في تغييره" (4). لذا تختلف مهمّة الفنان عن مهمّة الفيلسوف أو المؤرخ "فهو /أي الفنان/ ليس مطالبا بأن يعكس الواقع بأكمله.. وأن يرسم خط السّير التاريخي لمرحلة معينة او لشعب معيّن وأن يعبّر عن حركة المجتمع الأساسية وعن أبعاد المستقبل فكل ذلك مطلوب من الفيلسوف لا من الفنان" (5). ويضيف غارودي قائلا: "ومن الممكن أن يكون العمل الخلّاق عبارة عن شهادة جزئية للغاية بل وذاتية الى أبعد الحدود عن علاقة الانسان بالعالم في فترة معيّنة ومع ذلك فمن الممكن أن تكون هذه الشهادة أصيلة وعظيمة فقد يحسّ الكاتب مثلا ويعبّر بقوة عن هذا المظهر أو ذاك من مظاهر الغربة دون أن تنكشف له أسبابها أو امكانيات تجاوزها فيظل أسيرها على أن ذلك لن يحول دون أن يكون كاتبا عظيما" (5).

وان كان غارودي لا يشكّ في أنه من الأفضل للكاتب أو الفنان أن يكون وعيه الفلسفي والسياسي في مستوى موهبته فإنه قد نبّه إلى أننا "اذا تمسّكنا بهذا المعيار وحده لم نحكم على الشاعر من خلال شعره بل من خلال ما يتمثل في شخصه كمؤرخ أو سياسي أو فيلسوف" (5). وقد تأكّد غارودي في حديثه عن العلاقة القائمة بين وعي

---

1) ـ واقعية بلا ضفاف ص. 128 (في النسخة الفرنسية ص. 142–143).
2) ـ غارودي. الماركسية وعلم الجمال ... ص. 35.
3) ـ واقعية بلا ضفاف .. ص 226.
4) ـ نفس المرجع. ص 226–227.
5) ـ نفس المرجع. ص 227.

الفنان والحياة أن الماركسية لا تنكر القيمة الذاتية للخلق الفنّي وما دامت القضية الأساسية في الماديّة الفلسفية وفي الواقعية الفنّية تتمثل في "أن الوعي لا يحدد الحياة بل إن الحياة هي التي تحدّد الوعي ... فالوعي لا يمكن أن يكون أي شيء غير الكائن الواعي "(1) فإنّ المادية الفلسفية أو الواقعية الفنية لا تفترض بالضرورة الحتميّة الآليّة في العلاقة بين الوعي والحياة ومن السّخف أن نستنتج مفهوم أي إنسان للعالم من خلال وضعه الطبقي. وقد ذكر غارودي بتحذير ماركس من مغبّة كل مفهوم آلي وعبر جدلي للعلاقة بين البنية التّحتيّة والبنية الفوقيّة" ومن هنا فهو يفتح لنا الطريق لكي ندرك أن العمل الخلاق الذي يتمّ في ظروف التدهور التاريخي لطبقة معيّنة لا يكون بالضّرورة عملا متدهورا" (2) وكان ماركس قد أشار الى الأسطورة بوصفها "وسطا" بين البنية التحتية والبنية الفوقية " فأكّد بذلك دور الوجود الانساني كعنصر أساسيّ في تعريف الواقعية الفنية مستبعدا كل مفهوم ضيّق للواقعية لأنّ الواقع الذي يشمل الانسان لا يقتصر على ما هو عليه فقط بل يشمل أيضا ما سيكون عليه في المستقبل فأحلام الانسان وأساطير الشعوب هي حميرة المستقبل " (3).

فهذا الرّسام الكبير بيكاسو اقترن اسمه بنهضة حقيقية في مجال التصوير. لماذا ؟ لأنه " فتح آفاقا جديدة وخلّص الواقعية البلشفية من تعريفها الضيّق بإعادة النّظر في مفهوم الحبّر والمنظور الذي عدا تقليديّا منذ أربعة قرون". (4) لقد سمح لنا التصوير التكعيبي " أن نعي ظروفا أكثر انسانية وأكثر واقعية وذلك برؤيته الأشياء عن طريق عرض المظاهر المتتالية لشيء واحد ونحن ندور حوله... أو بتغيير نسب الاشياء وأشكالها تماما كما يشوّهها أو يصححها رعبنا أومخاوفنا"(5). فهل في ذلك خروج عن الواقعية وانفصال عنها ؟ كلاّ " لأن العالم كما يراه شخص يتحرّك أو يتذكر أو يحلم أو يتأمل أو يخاف عالم أكثر واقعيّة من التجربة

---

1) ـ واقعية بلا ضفاف ص . 228.
2) ـ نفس المرجع . ص . 231.
3) ـ نفس المرجع . ص : 231–232.
4) ـ نفس المرجع . ص 230.
5) ـ نفس المرجع . ص . 230–231.

الكلاسيكية لعالم حامد " (1). فكل عمل فنيّ عظيم " يساعدنا على إدراك الأبعاد الحديدة لواقعنا "(1). فواقعيّة عصرنا كما يتمثلها غارودي " واقعيّة تخلق الاساطير، واقعيّة ملحميّة وواقعيّة برومثيوسيّة " (2).

هذه نماذج ممّا ورد في كتاب غارودي من اجتهاد في فهم الواقعية وإعادة النظر فيها إيمانا منه بأنه ما دام العصر يتطور ويتغير فلابد للواقعية أيضا أن تتطور وتتغير وقد استجاب فكر عارودى لسنّة التطور هذه فكان كتابه ،، واقعية بلا ضفاف ،، ـ كما ورد في شهادة أراغون (Aragon)ـ " حدثا اندرج في إطار محاولة تنقية الماركسيّة من الشّوائب وتخليصها من التطبيق العقائديّ الحامد فى مجال النقد الأدبي (3). وهو أيضا حدث " من أجل مواجهة الاعتباطية والتعسّف المستترتين خلف قناع العلم والدعمائيّة التي ترتدي رداء الفنّ"(4).

---

1) ـ واقعيه بلا ضفاف ، ص 231.
2) ـ نفس المرجع ، ص 232.
3) ـ نفس المرجع ، مقدمه أراغون ، ص . 8.
4) ـ نفس المرجع ، ص 14.

خاتمـــــــــــة الفصل الأوّل

حدّدنا في هذا الفصل مفهوم الواقعية الاشتراكيّة باعتبارها مذهبـــــا أدبيّا ونقديّا غربيّا نشأ وترعرع في الاتحاد السوفياتي ثم انتقل الى أوروبا.

وقد بدأنا أولا بدراسة الواقعيّة النقدية التي سبقت الواقعيّة الاشتراكية في الظهور طبعا. فبطرنا الى العوامل التّاريخية والحضاريّة التي ساهمت في بروزها وأشرنا بالخصوص الى مميّزات القرن التّاسع عشر قرن الواقعيّة والى ما ظهر فيه من تحوّلات عميقة هيّأت لنموّ المذهب الواقعي وانتشاره بين معظم الفنّانين والأدبـــاء ثمّ حاولنا أن نضبط تاريخ ظهور الواقعيّة مبرزين دور الأدباء الفرنسيّين فـــي ترسيخ هذا المذهب إذ كانت فرنسا الموطن الأكبر للواقعيّة فتحدّدت بفضل كتّابهـــا ونقّادها المتحمّسين مبادىء الواقعيّة ورسخت مفاهيمها وسرعان ما أصبح لهـــا أئمّتها من روائيّين ونقّاد ثمّ انتشرت في كامل أوروبا وفي الاتحاد السوفياتـــي مضيفة إلى رصيدها أسماء جديدة لامعة وآثارا عميقة خالدة وختمنا كلامنا عـــن الواقعية الجديدة بتحليل خصائصها الفنية فأشرنا الى أهم مفاهيمها مثل تصويـــر الواقع تصويرا أمينا وموضوعيّا بهجر الخيال وتغييب المؤلف ولكن الواقعيّيـــــن سرعان ما أدركوا أن نظرة الفنّان للواقع لا تكون بريئة وأن تصوير الحياة مشوب بنزعه نعليميّة واضحة تتجلّى في فلسفة الكاتب وفي موقفه من العالم ونقده أحوال مجتمعه البائس لذلك اقترنت الواقعيّة بالنقد. ولم يخلّ هذا النقد من مسحـــــة تشاؤميّة ناتجة من سخط الأدباء وتمرّدهم ورفضهم لما خلّفه المجتمع البرجـــوازي الرأسمالي من مصائب وما ارتكبه من آثام في حقّ الطّبقات الدنيا بالخصوص. بيـــد أن الاكتفـــاء بإظهار السخط والتّبرّم والنظر الى الحياة بمنظار التشاؤم قد أوقـــع الكتّاب في مأزق وحال بينهم وبين النّفاذ إلى عمق الأوضاع الاجتماعية وحجب عنهم حقيقة الصّراع بين الطّبقات فجاءت الواقعيّة الاشتراكية استمرارا للواقعيّة النقديّة وتطويرا لها في رؤيتها للأشـــياء.

لقد بادرنا بدراسة الماركسية المهاد الفكري لهذا المذهب الأدبي الجديد. فمن حوض الماركسية كرع الواقعيّون الاشتراكيّون ومن نبعها غرفوا. فاهتممنا بالخصوص

بالمقولات الجمالية عند ماركس وانجلز واستخلصنا نظرة كليهما للأدب والفـــــنّ. وآراء ماركس وانجلز في هذا الميدان وثيقة الصلة بنظريّتهما الفلسفيّة والمعرفيّة فالظاهرة الفنية عندهما جزء لا ينجزّأ من الظواهر الاجتماعية تدرس في صلتهـــا بالأساس المادّي لها وفق الجدلية المادّية والتّاريخية وهما دعامتا الماركسيّـــة . وكانت آراؤهما على جانب كبير من الدّقة والطرافة فقد ألحّا على العلاقة الجدليّـة بين البنية الفوقية والبنية التحتيّة فلم ينكرا ما للأدب من تأثير في الواقـــع وإنْ هو خضع له وتأثّر به وحذّرا من معبّة الوقوع في ربط الأدب بالواقع ربطـــا آليّا بسيطا وتحدّثا كذلك عن مسألتي الانعكاس والالتزام .آراء ماركس وانجلـــز الأسس العامة للمفاهيم الرئيسية والمركزيّة التي سيعتمدها الواقعيّون الاشتراكيّـون والتي سيكون فهمها واستيعابها متفاوتا بين أغلب النقـــاد.

ثمّ واصلنا بحثنا في العوامل التي ساهمت في نشأة الواقعيّة الاشتراكيـة فانتقلنا الى دراسة تطور الأوضاع الفكريّة والثقافية في موطن الواقعية الاشتراكية وجعلنا ثورة 1917 حدّا فاصلا بين عهدين. ففي العهد الاول درسنا الفكر الجمالـــي الرّوسي من خلال ثلاث محطّات : الأولى هي النظرية الجمالية التي صاغها الثّالوث المعروف بالنقاد الديمقراطيّين الثوريّين وهم (بيلنسكي) و (نشر نيشفسكي) و(دوبروليوبوف) وكان لنظريّتهم الجمالية مكانة بارزة في علم الجمال المادّي في الفترة السابقـــة لظهور الماركسية في الاتحاد السوفياتي فهؤلاء النقاد مهّدوا للواقعية الاشتراكيـة وأرسوا مفاهيم أساسية فقد فسّروا علاقة الفنّ بالواقع تفسيرا ماديا وألحّوا على أهمّية الفنّ في المجتمع ودوره في الدّفاع عن الانسان وعن قيم العدل والحرّيـــــة ومواجهة استبداد الحاكم المطلق وعارضوا بشدّة نزعة الفنّ المجرّد أو الفنّ للفـــنّ وألحّوا على أهمّية المضمون مخالفين النقاد الجماليين أو الليبراليّين الذيـــــن يستكفون من إدراج قضايا المجتمع في الأدب وآثاروا كذلك جملة من القضايا التي سيتردّد صداها فيما بعد مثل طريقة تصوير الواقع ومفهوم الصّدق وضرورة الاهتمام برسم النماذج لأن الفن ليس مجرد محاكاة للطبيعة.

ثمّ انتقلنا الى المحطة الثانية وتتمثل في دراسة أفكار (بليخانـــوف) المفكر الروسي الماركسي الذي كان له دور كبير في نشر الماركسية في الاتحـــــاد

السّوفياتي فكان همزة وصل بين الماركسيّة والمثقّفين والنّقّاد الرّوس المهتمّين بشؤون الأدب وقد سعى بليخانوف الى ربط مسائل علم الجمال بمبادئ الاشتراكيّة العلميّة من أجل إرساء علم جمال ماركسي فآهتمّ بطابع العمل الطبقي بآعتبار أنّ تاريخ الأفكار يعكس تاريخ صراع الطبقات وألحّ على أهمّية المضمون وقد بقي بقده متأرجحا بين التّفسير الإبديولوجي والتفسير الجمالي وقد رجحت كفّة التفسير الأوّل على الثاني فاذا هو يبحث عن المعادل السّوسيولوجي للظاهرة الأدبيّة. ويلوح للنّاظر في منهجه أنه بالغ في هذا المنحى فوقع في ضرب من الآلية والتّبسيطية في العلاقة بين الأدب والايديولوجيا. والمحطّة الثالثة والاخيرة في دراسة الفكر الجمالي الروسي قبل ثورة 1917 هي لينين. ومثل لينين خطوة متقدّمة في فهم الظاهرة الأدبيّة في ضوء المنهج الماركسي كما يتجلى بالخصوص في مقالاته عن "تولستوي" وقد جعل مفهوم الانعكاس في صميم مستنداته النّظرية فقد رأى أنّ أدب تولستوي مرآة لحقبة تاريخية معيّنة ومن ثمّ فسّر العمل الأدبي في إطار علاقته بالتاريخ وبيّن أن فكرة التناقض هي التي أقامت الرّابطة بين تولستوي وعصره وانتبه الى التناقض الكبير بين ما صوّره تولستوى في أدبه ووضعه الطّبقي من حيث هو ارستقراطيّ وكان هذا التناقض دليلا على عظمة تولستوى وعمق واقعيّته مثله مثل بلزاك. فأن يكون الأديب محافظا أو رجعيّا في مواقفه السّياسية لا يعني بالضّرورة أن أدبه لا قيمة له فالمهم في رأى لينين هو تصوير الواقع تصويرا صادقا وهذا من أهمّ الدّروس المستخلصة في آراء لينين.

وبعد هذه المحطّات الثلاث اقتربنا من ولادة الواقعيّة الاشتراكيّة وانبثاقها في الاتحاد السوفياتي فنظرنا في الفكر الجمالي الرّوسي بعد ثورة 1917 ودرسنا الحياة الثقافية والمناقشات الأدبيّة بعد الثورة ضمن التجمّعات الأدبيّة التي ساهمت في بلورة مفهوم الواقعية الاشتراكية وقد كان الأدباء والنقاد آنذاك منقسمين على إنشاء أدب بروليتاري وجعلوا الفنّ أداة من أدوات النّضال والعمل من أجل بناء صرح الاشتراكية وتطرف بعضهم مثل جماعة الثقافة البروليتاريّة بزعامة

بزعامة بوعدانوف فهاجموا التّراث وأنكروا الماضي فعارضهم لينين وأشار الى خطورة موقفهم وأكد أهميّة التّراث وضرورة تطوير أفضل ما فيه من أجل ارساء ثقافة بروليتارية.

وقد تأثر كثير من النقاد بـ(بليخانوف) وتبنّوا آراءه ولا سيّما ما يتعلّق منها بطابع الأدب الطبقي فانصرفوا إلى الدّعوة إلى تكوين أدب مشبع بالعقيدة الماركسية. وظهرت في الثلاثينات آثار أدبيّة كبيرة لأدباء مصنّفون اشتراكي. واستمرّ الصراع بين مختلف التيارات الفكريّة فقرّرت الدولة إلغاء التجمّعات الأدبيّة وإعادة تنظيمها في اتحاد واحد هو اتحاد الكتاب السّوفييت.

وفي إطار هذا الاتّحاد استمرّ النّقاش بين الأدباء والفنّانين وأخذت عبارة الواقعيّة الاشتراكية في البروز وتمّ تكريسها مذهبا رسميا في الاتّحاد السوفييتي في المؤتمر الأول لاتّحاد الكتّاب السّوفييت سنة 1934. وكان ذلك في فترة دقيقة وحاسمة من تاريخ الاتحاد السوفييتي هي فترة حكم ستالين وهيمنة الحزب على كلّ شيء بما في ذلك الثّقافة والآداب والفنون.

وقد اجتهدنا أن نبيّن أنّ الواقعية الاشتراكية لم تنبثق بقرار فوقي من الدولة وأكدنا أن ذلك الرأي منسرّع وضعيف واستدللنا على ذلك بالمناقشات التي حصلت بين الأدباء والنقاد في العشرينات والثلاثينات وقد سعت كلها الى إبراز طبيعة الأدب السوفياتي الجديد أي الأدب الواقعي الاشتراكي والثوري. بيد أن هذا الاستنتاج لا ينسينا دور الدولة والحزب في إقرار الواقعية الاشتراكية مذهبا رسميّا في وقت أحكم فيه ستالين قبضته على الدولة وفرض فيه الحزب عقيدته على الثقافة والأدب. ولقد ترك تشدّد (جدانوف) وسوء فهمه لحقيقة الآداب والفنون آثارا سيئة في الأدب الواقعي الاشتراكي فعرقل تطوّره. ثمّ أخذت الأوضاع السياسية تتغيّر فأعيد النّظر في مفاهيم ثقافية وفنية كثيرة وبدأت مرحلة "ذوبان الجليد".

ثمّ ظهرت في أوروبا اجتهادات مهمّة أبرزناها عند ثلاثة مفكّرين ومنظرين كبار وهم : لوكاتش وفيشر وغارودي وقد اجمعوا - كلّ من وجهة نظره - على ضرورة الخروج من الاطار الضيّق الذي خنق الواقعية الاشتراكية حتى تصبح اكثر رحابة وانسانية من ذي قبل.

الفصل الثاني

ظروف نشأة الواقعية الإشتراكية وعوامل انتشارها في العالم العربي

الفصل الثاني : ظروف نشأة الواقعية الاشتراكية وعوامل انتشارها في العالم العربي ..... (123-235)

تقديم الفصل الثاني

1) ـ طوالع الفكر الاشتراكي (من النهضة الى مشارف العشرينات)..... 128

1.1 شبلي شميل (1850 ـ 1917)

2.1 عبد الرحمن الكواكبي (1854 ـ 1902)

3.1 فرح أنطون (1874 ـ 1922)

4.1 سلامة موسى (1887 ـ 1958)

2) ـ انتشار الفكر الاشتراكي وتعدد المنابر الثقافية (فترة الثلاثينات)... 141

2.1 في مصر

2.2 في لبنان وسوريّة

أ ـ مجلة الطليعة (1935 ـ 1939)

ب ـ رئيف خوري (1912 ـ 1967)

3) ـ مرحلة النضج والصراع (فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها) .. 151

1.3 في مصر

أ. الصحف والمجلات

ب. دور النشر والجمعيات

ج. النقاد الرواد

ج1 : سلامة موسى (1887 ـ 1958)

ج2 : محمد مفيد الشوباشي (1889 ـ 1986؟)

ج3 : لويس عوض (1915 ـ)

2.3 في لبنان وسوريّة

أ. مجلة الطريق (1941 ـ 1945)

ب. عمر فاخوري (1895 ـ 1946)

4) ـ مرحلة جني الثمار : فترة الاستقلال وبناء الدولة الوطنية 191

1.4 في مصـــــر

أ. الحدث السياسي : ثورة يوليو 1952

ب. أصول الضباط الاحرار الاجتماعية والفكرية

ج. مراحل ثورة يوليـــــــو

د. اتجاه "ثورة ثوليو" الثقافـــــــي

هـ. المعركة النقدية الأولى وولادة "الجديـــد"

و. علاقة المثقفين بثورة يوليـــــو

2.4 فـي لبنـان وسوريّـــــة

أ. رابطة الكتاب السوريّين ـ رابطة الكتاب العرب

ب. مجلة الثقافة الوطنية (1952)

خاتمـة الفصـل الثانـــي 232

تقديم الفصل الثاني

كنّا اشتغلنا في الفصل الأول بالواقعية الاشتراكية في الغرب في سياقها الاوروبي فبحثنا في نشأتها ونظرنا في مفهومها وتتبّعنا تطوّرها ودرسنا خصائصها الفنّية. ونحن نخصّص هذا الفصل للبحث في الواقعية الاشتراكية في سياقها العربي بدراسة العوامل الفاعلة في بروز الواقعية الاشتراكية في الأدب العربي الحديث والنظر في الملابسات التاريخية وفي المناخ الثّقافي والفكري الذي هيّأ لها أن تبرز وتنتشر.

وإذا كنّا نعتبر سنة 1955 سنة حاسمة ومهمّة بالنسبة الى الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث وهي السّنة التي صدر فيها كتاب " في الثّقافة المصرية "لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس فإنّه من البديهي القول بأن لهذا التّيار النقدي بدايات ترجع إلى الأربعينات بل إلى الثلاثينات .

ونحن نعتقد أن من أهمّ العوامل التي ساعدت على نشأة الواقعية الاشتراكية وساهمت في بروزها انتشار الفكر الاشتراكي والماركسي في ربوع العالم العربي لذا رأينا أن نرصد هذا الفكر في مساره التاريخي فنتتبعنا نشأته في فكر بعض روّاد النهضة وبالخصوص عند ممثلي المدرسة المسيحيّة العلمانية من أمثال شبلي شميل وفرح أنطون وسلامة موسى . وهؤلاء روّاد نثروا البذور وساعدوا على نشر الأفكار الاشتراكية في مرحلة مبكّرة. وفي العقد الثاني من هذا القرن تأسست الأحزاب الاشتراكية والشيوعية وحصلت نقلة من التّأمّل في الاشتراكية إلى الممارسة السياسة باسم الاشتراكية.

ولقد برز دور الاشتراكيين والشيوعيّين وعظم دورهم مع نذر الحرب العالمية الثانية وتفشّى الخطر النّازي فتعدّدت المنابر الثقافية واجتهد الشيوعيون واليساريّون عموما في نشر الفكر الماركسي ترجمة وتأليفا. وفي هذا الإطار وقع الاهتمام بالأدب والثقافة ونقلت الى العربية روائع الأدب الاشتراكي وناقش بعض النقاد والمثقفين علاقة الأدب بالواقع وألحّوا على أهمية الالتزام واعتبار المثقف صاحب رسالة لا تقل خطرا عن رسالة السياسي . وقوي هذا الاتجاه بعد الحرب العالمية الثانية

وكان لكلّ التجمّعات والخلايا الحزبية اليساريّة بمختلف اتجاهاتها اهتمام واضح بالثقافة والأدب كما تجلّى ذلك في جرائدها ومجلاتها ومنشوراتها. وبرزت في الأربعينات أسماء ترعرعت بين أحضان الأحزاب والمنظمات اليسارية وهكذا فان الواقعية الاشتراكية نشأت في أحضان الأحزاب اليسارية في العالم العربي ولقد كان الشيوعيّون واليساريّون يمزجون نضالهم السّياسي بالنضال الأدبي والثقافي . وفي الخمسينات كانت ثورة يوليو وأخذ حلم بعض المثقفين يتحقّق من استقلال وجلاء وبناء دولة وطنية لا تخفي توجّهها الاشتراكي الذي بلغ أوجه في الستّينات مع ظهور الميثاق سنة 1962. وفي هذا المناخ السّياسي سادت الواقعية الاشتراكية وأصبحت المذهب الأدبي الاوّل .

وبناء على ما ذكرنا رتّبنا هذا الفصل على مراحل أربع. وتوسّعنا في بعضها دون البعض الآخر بحكم أهمّيتها : ففي المرحلة الأُولى اهتممنا بطوالع الفكر الاشتراكي وفي المرحلة الثانية أبرزنا أهمية المنابر الثقافية والخلايا الحزبية في نشر الأفكار الاشتراكية ووقفنا عند أحد روّاد الواقعية الاشتراكية في الثلاثينات وهو رئيف خوري . ثم انتقلنا الى المرحلة الثالثة وهي غنّية بالأحداث قد برز فيها جيل جديد سيكون له دور فيما بعد وفيها ظهرت البدايات الأولى للواقعية الاشتراكية في النقد الأدبي وقد مثلها أربعة رواد من مصر ولبنان وهم : سلامة موسى ومفيد الشوباشي ولويس عوض وعمر فاخوري وختمنا هذا الفصل بتحليل المناخ السياسي والثقافي لفترتي الخمسينات والستينات وركزنا نظرنا بالخصوص في ما أتاحته ثورة يوليو للواقعية الاشتراكية لتحيا عصرها الذهبي فتسود ويعظم شأنها. وكنا في كل هذه المراحل نلتفت طورا الى مصر وطورا الى سورية ولبنان.

1. طوالع الفكر الاشتراكي (من النهضة الى مشارف العشرينات)

ظهرت الأفكار الاشتراكية في الفكر العربي الحديث في عهد مبكر وقد كان ذلك في الفترة الممتدّة من عام 1798 الى عام 1914 وهي فترة أطلق عليها الدكتور حليم بركات اسم ،، المرحلة التأسيسيّة ،،في الفكر العربي الحديث (1). وكان لروّاد النهضة العربية الحديثة فضل في نشر الأفكار الاشتراكية وإذاعتها بين الناس بل والدفاع عنها بكل ما أوتوا من حماس وشجاعة وايمان. وسنحاول أن نبيّن في إيجاز المنزع الاشتراكي في أفكار طائفة من المفكرين الروّاد ونبرز طرفا من آرائهم الاصلاحية. وقد اخترنا من بينهم : شبلي شميل (1850–1917) وعبدالرحمن الكواكبي (1854–1902) وفرح أنطون (1874–1922) وسلامة موسى(1887–1958).

1،1 شبلي شميل (1850–1917)

هو رائد من روّاد الفكر التقدمي وداع من دعاة الاشتراكية الأوائل (2) وهو عند حليم بركات أوّل من عني من بين المفكرين العرب بالاشتراكية عقيدة ونظاما شاملا (3) . مزج دعوته الى العلم والتقدم والتحرروالمساواة بدعوته الى الاشتراكية، اشتراكية بشّر بها في شجاعة وحماسة (4) وذاد عنها وردّ على خصومها (5) مبيّنا أنها ليست ب "أضغاث أحلام... فهي لا تركب بمطالبها متن الخيال وتحلّق بالإنسان إلى جنات النعيم... بل تريد أن تمهّد له سبل السعادة على هذه الارض" (6).

وخاض شميل معركة ضد رأس المال وناهض كلّ شكل من أشكال الاستغلال وهاجم المجتمع الرأسمالي وعدّد مظالم الاغنياء والرأسماليين وهم ،، لصوص المجتمع ،، على حدّ قوله وشهّر بهم وشنّ عليهم حربا شعواء (7). وأنذر في مقاله العنيف ،، لطمة على خدّ العالم ،،(8) بقيام ثورة وشيكة قائلا : " لقد كان في الامكان

---

1) – انظر:د.حليم بركات : المجتمع العربي المعاصر.منشورات مركز دراسات الوحده العربيه . بيروت 1984. ص : 398.
2) – انظر :د.رفعت السعيد : ثلاثه لسانّس في القاهره .ضمن المؤلفات الكامله المجلد الاول. دار الثقافه الجديده .القاهره 1978. ص:243.
3) – بركات : المجتمع العربي ... سبق ذكره ص : 412.
4) – رفعت السعيد : ثلاثه ... سبق ذكره . ص : 273.
5) – لشبلي شميل أربع مقالات شهيره عن الاشتراكيه كتبها سنة 1908 ونشرها بالاحرار والمقطم والوطن. انظر:رفعت السعيد :تاريخ الفكر الاشتراكي في مصر ضمن الاعمال الكامله .المجلد الاول ص ص : 207–218.
6) – السعيد :تاريخ الفكر الاشتراكي ص : 210.
7) – السعيد ثلاثة ... سبق ذكره ص : 273.
8) – نشره شبلي شميل في مجلته النصير سنة 1899.

تدارك الشر لو أن الحكومات لا تنقاد انقيادا أعمى لاصحاب الأموال أو كان هؤلاء يخفضون قليلا من كبريائهم ويعترفون بحقوق من لولاهم لبارت تجارتهم وقل استثمار أموالهم "(1). وآمن شميل بحتمية انتصار الاشتراكية فهي "نتيجة لازمة لمقدّمات ثابتة لا بد من الوصول اليها ولو بعد تذبذب طويل ـ ان ـ الاشتراكية كالاجتماع نفسه ذات نواميس طبيعية تدعو اليها "(2). وما غاية الاشتراكية وهدفها الأسمى إلا تحقيق السعادة واستعادة الفردوس المفقود وذلك ب" وضع نظام يكبح جماح الجبابرة الظالمين ويخفف عن الضّعفاء المظلومين (3). وكان شميل بالاضافة إلى دعوته الى الاشتراكية وتحمّسه لها من أوائل المبشّرين بالفكر المادّي في الثقافة العربية الحديثة (4). لخّص للقراء العرب في بعض مقالاته أركان الفلسفة المادّية وعرّفهم بقوانين الجدل متأثرا بالمدرسة المادّيّة الألمانية التي نشأت عقب ثورة 1848 وهي المدرسة المعروفة بـ "المادّيّة المبتذلة "(5). وقد استطاع شميل رغم تأثره الشديد بهذه المدرسة المادية أن يسخر أفكاره المادّية دفاعا عن الجماهير وتأييدا لفكرة الثورة وان لم يستطع أن يحدّد بوضوح معالم الثورة المطلوبة ولا القوانين المحرّكة لها (6). هكذا كان شميل رائدا من روّاد الفكر العربي الحديث مؤمنا بالاشتراكية ومبشّرا بالفكر الماديّ ومدافعا عن قيم الاصلاح والتّقدم.

2،1 عبد الرحمن الكواكبي (1854–1902)

انّ التحرّر من الاستبداد هو هاجس الكواكبي الأوّل وهو الموضوع الذي شغل فكره واستبدّ باهتمامه كما يتجلّى ذلك في كتابه الشّهير "طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد "(1899). لذا نادى الكواكبي بهدّم النّظام القائم واستبداله

---

1) ـ السعد : ثلاثة لبابس. سبق ذكره ص : 274.
2) ـ السعد : تاريخ الفكر... سبق ذكره ص : 212.
3) ـ حليم بركات : المجتمع العربي ... سبق ذكره ص : 306.
4) ـ السعد : ثلاثة لبابس... سبق ذكره ص : 251.
5) ـ السعد : نفس المرجع والصفحة. والمادة المبتذلة هي التي تدافع عن مادة الكون دونما ربط للفكر المادي بالحقائق العلمية في المجتمع ولا تصورات البعض الثوري على أسس علمية. وقد تأثر شميل أيضا بالالماني (بخنر) وهو "الماديه" التي أطل منها الشميل على فكر المدرسة الالمانية وفلسفتها. وكان (بخنر) هذا عضوا في الاتحاد العام للعمال الألمان حضر عددا من اجتماعات الدّولية الثّانية ممثلا لهذا الاتحاد مسجّلا مواقف اصلاحية. انظر: السعد : ثلاثة لبابيّين. ص : 277.
6) ـ السعد : ثلاثة لبابس. ص : 251.

بنظام جديد ينهض على جملة من الدّعائم هي القومية والعلمانية والديمقراطية والاشتراكية (1). وقد شخّص الكواكبي النظام القائم الذي أراد تقويضه بأنه نظام مستبدّ مطلق جبري مذهبي طبقي تقليدي وأسير للأوهام والتعصّب والجهل والنّفاق والتخلّف (1).

إنّ الاشتراكية أو ما يدعوه الكواكبي بـ ،، الاشتراك العمومي المنظم ،، هو حجر الزاوية في البناء البديل الذي اقترحه الكواكبي فبفضل الاشتراكية يتحرّر الانسان من الاستبداد ويتمّ تثبيت ،، العدل والمساواة ،،بالحدّ من احتكار القلّة لثروات البلاد ومن تقسيم ،، مشاق الحياة قسمة طالمة ،،و ،،جرثومة ،،هذه القسمة المتفاوته المتباعدة الظالمة هي الاستبداد فلا بد من العدل. يقول الكواكبي " لا. لا يطلب الفقير معاونة الغني ولا يلتمس منه الرّحمة وإنما يلتمس العدالة إن المال هو قيمة الأعمال ولا يجتمع في يد الأغنياء إلا بأنواع من الغلبة والخداع فالعدالة تقتضي أن يؤخذ قسم من مال الأغنياء ويردّ على الفقراء بحيث يحصل التعديل ..."(2) وهو يطلب بناء على ذلك " أن تكون الاراضي والاملاك الثابتة وآلات المعامل مشتركة الشيوع بين عامة الأمّة وان الاعمال والثمرات تكون موزّعة بوجوه متقاربة بين البشر " (2) وذلك حسب أصول تمنع "تراكم الثروات المفرطة المولّدة للاستبداد "(2) وبعد هذا لا يكون من العجب أن تكون " المعيشة الاشتراكية من ما أبعد ما يتصوّره العقل " (2).

وقد قرن الكواكبي الاستبداد السّياسي بالاستبداد الطبقي في قوله : "الاستبداد الاجتماعي المحمّي بقلاع الاستبداد السياسي "(3) وأشار الى أن الاستبداد يحمي الاستغلال وان الصراع ضد أحدهما صراع ضد الآخر(4).

هكذا صارع الكواكبي الاستبداد وقاومه ليبني على أنقاضه نظاما اشتراكيا عادلا (5). لان الاشتراكية في رأى الكواكبي هي"السرّكل السرّ في نجاح الأمم المتمدّنة " (6). وبفضل هذه الأفكار - وما قدمنا منها إلاّ النزر اليسير - قام

---

1) - بركات : المجتمع العربي . ص : 407.
2) - عبد الرحمن الكواكبي : الاعمال الكاملة . تحقيق محمد عمارة .بيروت 1975. ص ص : 169 - 172.
3) - عبد الرحمن الكواكبي: الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبي تحقيق محمد عماره بيروت 1975. ص : 169. وبركات : المجتمع العربي سبق ذكره . ص : 410.
4) - رفعت السعيد :تاريخ الفكر الاشتراكي ...(الرحالة ك اشتراكي اسلامي حرالتفكير)ص: 179.
5) - السعيد : نفس المرجع . ص : 178.
6) - نفس المرجع ص : 182.

الكواكبي بدور حاسم في تاريخ الفكر الاشتراكي في العالم العربي و "نحح في تقديم الاشتراكية في صياغة اسلامية تلهم المسلمين وتحفزهم للنضال.. وكانت كتاباته مرحلة ضرورية لينهض الفكر الاشتراكي المصري نهضة قويّة في السنوات اللاحقة "(1).

3،1 فرح أنطون (1874 – 1922).

وصفه مارون عبود فقال : هو " اشتراكي محموم حرارته دائما فوق الاربعين " (2) وتحدّث سلامة موسى عن الأثر الذي خلفه فرح أنطون في نفسه فقال : " ترك في نفسي أثرا شبيها بذلك الأثر الذي يتركه دين جديد في قلب حديث الإيمان " (3). وذكر كلّ من رفعت السّعيد وحليم بركات أن فرح أنطون أول من عرف العرب بـ (نيتشه) و(كارل ماركس).

لقد آمن فرح أنطون بالاشتراكية ودعاها ،، دين الانسانية ،،الذي سيحلّ محلّ الأديان السماويّة (4) وهذه نظرة لا تخلو من ،، نفحة رومانسية ،،كما لاحظ كمال عبد اللطيف (5). واعتبر أنطون الاشتراكية بديلا للتعصّب الديني واقترنت عنده بالعلمانية فهي تهدف إلى تأسيس دولة علمانية يشترك فيها جميع الطوائف على قدم المساواة التّامة وتسيطر فيها الحكومة على العمل والتجارة والصناعة لمصلحة الكادحين ولتحقيق السّعادة للجميع والسّلم بين الأمم (6) فبفضل الاشتراكية ينهض مجتمع انسانيّ جديد فيقضي على الفقر والظلم والجهل ويتحرّر من الظلم الاجتماعي والتفاوت الاقتصادي (7) .

وقد قدم انطون صورة غاية في القتامة للمجتمع الرأسمالي (8) وأدان النّظام الرأسمالي إدانة واضحة وشبّه الرأسماليين بدود العلق الذي يمتصّ دماء البشر(9)وآمن

---

1) – السعيد : نفس المرجع ص : 183.
2) – انظر : مارون عبود : جدد وقدماء، دار الثقافة، بيروت . 1954 – ص : 35.
3) – السعيد : ثلاثة لبنانيين . سبق ذكره، ص : 76.
4) – حليم بركات : المجتمع العربي . سبق ذكره، ص : 306.
5) – انظر : كمال عبد اللطيف : سلامه موسى وإشكاليه النهضه . دار الفارابي، بيروت والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1982 ص : 200.
6) – بركات : المجتمع ... سبق ذكره، ص : 306.
7) – نفس المرجع ص : 414.
8) – السعيد : ثلاثة لبنانيين، ص:291.
9) – نفس المرجع ص : 326.

بانتصار الاشتراكية وانتشارها في الشرق حتى تقوم "دولة التعاون الاجتماعي والتضامن البشري بين جميع طبقات الأمة " (1).

وقد لجأ أنطون الى الفنّ الروائي واتّخذه سبيلا لعرض أفكاره وتوضيح فلسفته الاجتماعية ومعتقداته السّياسيّة فكتب ثلاث روايات هي : "الدّين والعلم والمال أو المدن الثلاث" والرواية الثانية : "الوحش الوحش أو سياحة في أرز لبنان" وأخيرا : "أو رشليم الجديدة أو فتح العرب بيت المقدس" (2). وقد اعتبر رفعت السعيد رواية الدين والعلم والمال وثيقة فكرية بالغة الأهمّيّة تمثّل أوّل كتاب ناقش أفكارا اشتراكيّة وقدّمها لقرّاء اللغة العربية في شكل مبسّط (3).

وقوي إيمان فرح انطون بالاشتراكية وتحمّس في الدعوة اليها بعد أن عاد من رحلته الى أمريكا اطّلع خلالها على حقيقة المجتمع الرأسمالي وتيقّن أن الاشتراكية لا تتحقّق إلا بالقوة... والا بقيت الاشتراكية فلسفة نظرية فقط (4). وكان أنطون في مقالاته على صفحات "الأهالي" متعاطفا مع الثورة البلشفية داعيا الى دراسة أوضاع روسيا السّوفييتية وتأمّل تجربتها (5).

4،1 سلامة موسى (1887 – 1958)

يعدّ سلامة أيضا من طلائع الاشتراكيين اضطلع بدور كبير في إرساء دعائم الفكر الاشتراكي في مطلع القرن العشرين حتى سنة 1920(6). فكان له الفضل في "التمهيد لميلاد الخطاب الاشتراكي في الايديولوجية العربية المعاصرة"(7). ويصحّ أن نقول مع كمال عبد اللطيف ان سلامة موسى هو داعية الاشتراكية مقابل لطفي السيد داعية الليبراليّة ورشيد رضا داعية السلفيّة.(7)فلقد شكل مفهوم الاشتراكية جوهر خطاب سلامة موسى السياسي وكان المفهوم "الاكثر وضوحا وتماسكا"في كتاباته (7).

---

1) – السعيد : ثلاثه لساسيس ص : 327.
2) – جمعت هذه الروايات الثلاثة في :فرح أنطون : المؤلّفات الروائية قدم لها د. أدونيس العكرة. دار الطليعة. بيروت. 1979 (317 ص).
3) – السعيد : ثلاثه لساسيين... سبق ذكره ص : 327.
4) – نقلا عن مقال كتب عن فرح انطون ملحق بمحطه السدات والرحال. القاهرة 1923. ص : 131 وهو مقال الموقع والارجح أنه لنقولا حداد صهر فرح أنطون.
5) – السعيد : ثلاثه لساسيين ... ص : 337.
6) – انظر: السّعيد: تاريخ الفكر الاشتراكي ... سبق ذكره ص : 195.
7) – انظر كمال عبد اللطيف : سلامة موسى ... سبق ذكره ص : 202.

تعرف سلامة موسى على الفكر الاشتراكي سنة 1907 أثناء اقامته بفرنسا وهناك أقبل على قراءة " الاومانيتية " " L'Humanité "الجريدة المعبّرة عن آراء الاشتراكيّين (1). وقد اقترن اطلاع سلامة موسى على الاشتراكية منذ البداية بالدعوة إلى الإصلاح والتغيير "وذلك لأن الشيء الذي لم يتمكن سلامة موسى من نسيانه رغم إعجابه العظيم بالغرب في صورته الاشتراكية هو واقع بلاده وبالضّبط واقع الطبقة الفقيرة في مصر " (2).

واطلع سلامة موسى خلال إقامته في لندن مدة أربع سنوات على الفكر الاشتراكي. وتعرّف خاصة على بعض مؤسّسي الاشتراكية الفابية مثل :(سيد ني ويب (S.Webb) و(كير هاردي) و(ويلز H.G. Wells)و(شو G.B.Shaw)(3).وتأثّر بآرائهم تأثرا عميقا. كما حضر مناقشات "الجمعية الفابية "وندواتها (4).وقد بلغ الفكر الاشتراكي الفابي زمن إقامة سلامة موسى في بريطانيا أرقى مستويات نضجه الكمّي والكيفي (5). كما تأثر سلامة موسى بنجاح الثورة في رُوسيا سنة 1917(6).

ونشر سلامة موسي في سنة 1913 كتيّبا بعنوان " الاشتراكية "(7) وهو بحجمه

---

1) ـ انظر : سلامة موسى : ترجمة سلامة موسى. سلامة موسى للنشر والتوزيع (د.ب)ص:82.
2) ـ انظر : كمال عبد اللطيف : سلامة موسى ... سبق ذكره ص : 202.
3) ـ يقول سلامة موسى :" انضممت الى الجمعية الفابية سنة 1908 ويعتبر معظم مؤلفاتها وبوجهاتها اكثر من يعاليم ماركس أي كما يسعى السوفيت الاشتراكي عن طريق الاصلاحات المتدرّجة" انظر :سلامة موسى : ترجمة شو.مكتبة الحانجي القاهرة. ط2 1957 ص :75 وعبد اللطيف : سلامة موسى ... ص : 204.
4) ـ كانت الجمعية الفابية مجرد جمعية سياسية اصلاحية تسعى الى تنبيه الرأسماليّين ليكفوا عن استغلال العمال متغافلة عن كل ما هو جوهري في النظرية الماركسية نظرية الصراع الطبقي والعنف الثوري والديالكتيك والممارسة الثوريّة .لقد اهتمّت بالتطور الثقافي حيث اشتغل أعضاؤها بجوانب ثقافية متعددة وذلك في اطار نشر فكر اشتراكي اصلاحي. ويتصف الاشتراكية الفابية بالممارسات التالية :البعد الاستقرائي في مصادرها الفكرية والنزعة التدريجية والنزعة الديمقراطية والنزعة البقاؤلية ذات البعد الاخلاقي النفعي واتحاد النخبة والتعليم وسائل لنشر الاشتراكية. وتحقيقها. انظر : عبد اللطيف : سلامة موسى... سبق ذكره ص:204.
5) ـ انظر : عبد اللطيف : سلامة موسى ... ص : 198.
6) ـ يذكر كمال عبد اللطيف أن مواقف سلامة موسى من هذه الثورة متباينة فهو يتقدها عندما يشتد الحملات على الفكر الاشتراكي ومعتنقيه ويتحدث عنها بتقدير كبير في سنوات الانفراج. انظر:عبد اللطيف :سلامة موسى... ص : 198.
7) ـ هو ثالث كتب سلامة موسى بعد (مقدمة السّوبرمان) سنة 1910. وشوء (فكرة الله). سنة 1912.

الصغير إلى المقالة الطويلة أقرب .(1). وقد عدّ أوّل مؤلف عن الفكر الاشتراكي باللغة العربية (2) استهلّه بهذه الفاتحة " يدعوني الى كتابة هذه الرسالة الوجيزة كثرة السخافات والغباوات التي تحكى عن الاشتراكية فغرضي الاول منها تنوير الرأي العام عن ما هيتها مع بيان أغراض الاشتراكيّين في أوروبا وأمريكا وذكر مآثرهم في التشريع وما وصلت اليه حالة العمال من الرفاهية بمساعيهم " (3).كشف سلامة موسى في هذه الفاتحة عن مبرّراته من تأليف رسالته (4). فهو يسعى الى الدّفاع عن الاشتراكية وتقديم صورة صحيحة عن الفكر الاشتراكي. وتحدث سلامة موسى في بقية فصول رسالته (5) عن مفاسد النظام الرأسمالي وهو يسميه «بالنظام الإفرادي» مبيّنا أن أهمّ نقائضه ومفاسده قيامه على مبدإ الملكية الفرديّة فلا سبيل الى زوال مفاسده إلا بتحقيق المجتمع الاشتراكي إذ الاشتراكية غايتها القضاء على الملكية الفردية والمناداة بالمبادئ التّعاونية الجماعيّة.

ولم يغفل موسى عن تقديم النظام والدليل لتجاوز حالة التّأخّر السّائدة آنذاك فتساءل : كيف تكون الاشتراكية في بلد كمصر ؟ وإنّه لسؤال في غاية الأهميّة لأنّه يكشف عن " واقعيّة الرؤية الاشتراكية "عند موسى (6). وعندما نتأمل الحلول التي اقترحها سلامه موسى لتحقيق الاشتراكية في مصر تبرز للعيان تلك الرّوح الاصلاحية التدريجيّة التي ميّزت تفكيره الاشتراكي وتنكشف نزعته الفابية بكل وضوح(7) وأكد موسى في كتابه حتمية تحقق الاشتراكية في المستقبل(8).

---

1) ـ يقع هذا الكتاب في احدى وثلاثين صفحه (الطبعه الرابعه سنه 1977).
2) ـ انظر : كمال عبد اللطيف : سلامة موسى ... ص : 205.
3) ـ سلامة موسى : الاشتراكيه. ص : 5 (الطبعه الرابعه سنة 1977).
4) ـ أشار سلامه موسى في الجزء الثاني من فاتحة كتابه الى أنه لا يطمح " أن يعدّ هذه الرسالة دعوة الى الجمهور الى الاشتراكيه ولا أن يكون سببا في تأليف حزب أو جمعيه " وانما هو يكتفي بإعلام الجمهور وتوعيته " عسى أن يكون جمهرة يجمر بها الافكار البحث يسعد البلاد الى الاشتراكيه " ص : 5.
5) ـ ينقسم كتاب الاشتراكيه بعد الفاتحة الى خمس فقرات : 1) لمحه تاريخيه 2) ـ مفاسد النظام الحالي ، 3) ماهي الاشتراكية (4)الاصلاح الاشتراكي في الامّه ، 5) ـ اعتراضات .
6) ـ كمال عبد اللطيف :سلامه موسى... ص : 210. يقول عبد اللطيف : إن هذا السؤال يقف في نظري وراء تأليف الكتاب .. وتشكل في نفس الوقت الموجّه الرئيسي لمشروع سلامة موسى السياسي. ص : 209.
7) ـ يقول كمال عبد اللطيف معلقا على كتاب الاشتراكيه : "إنها أمام أدبيّات فابيّة مترجمة إلى اللغه العربية مصحوبه باحساس واضح بالقصد والهدف وصدق النيه ". ص : 216 وانظر كذلك : السعيد :تاريخ الفكر الاشتراكي..سبق ذكره. ص : 203.
8) ـ يقول سلامه موسى : "ان الحاضر يومئ إلى المستقبل إيماءه واضحة نراها بالعين وأحيانا نسمعها صاخبه بالأذن هي الاشتراكيه التي سوف تعمّ الدنيا كلّها". انظر : نزعة سلامه موسى. ص : 274.

وطالب بضرورة نشر الفكر الاشتراكي في مصر حتى يتم الإصلاح لأنّ جوهر العمل الاشتراكي في رأيه هو الاصلاح (1).

لقد كان سلامة موسى من المفكرين العرب الأوائل الذين دافعوا عن الاشتراكية وان كان تفكيره الاشتراكي من نوع خاص فيه من ماركس شيء ومن الفابيّين شيء ولا يخلو من مسحة من الخيال (2). ولعلّ هذا "يعكس لنا الحيرة التي عاشها الجيل الاول من المفكرين الاشتراكيّين الذين طالعوا كتابات ماركس وتأثروا بها ثم طالعوا بعدها أو قبلها كتابات الفابيّين واشتراكيّي الدّوليّة الثّانية وتأثّروا بها "(2). وهذا في الحقيقة لا يقلّل من قيمة سلامة موسى ومن ريادته في زمن كان فيه الجهر بهذه الآراء أمرا عسيرا (3). هكذا تجلّت بدايات الفكر الاشتراكي في آثار هؤلاء الروّاد المبشرين بالاشتراكية في بلد مستعمر ومستغل وفقير. ولم تكن هذه الآراء في الحقيقة إلا صدى للتيارات الاشتراكية المنتشرة في الغرب بكل ما في هذه التيارات من تناقضات (4).

ونحن نسجّل هنا أن معظم هؤلاء الرّواد الذين عرضنا بعض أفكارهم يمثلون باستثناء عبد الرحمن الكواكبي فكر المدرسة المسيحيّة العلمانيّة (5). هذه المدرسة التي " أيقظت تيار ،، الرفض ،، الفكري وحرّكته "(6). وكانت هذه العلمانيّة المسيحيّة " أقرب إرهاص في فكر النّهضة عن منحى الثورة العقلانية التّحديثية الجذرية

---

1) ـ وقد عدد سلامة موسى في كتابه الاصلاحات الاشتراكية التي طبعت في أوروبا وفي انجلترا بالخصوص. انظر : الاصلاح الاشتراكي في الامة. ص ص : 23–27.

2) ـ رفعت السعيد . تاريخ الفكر الاشتراكي ... ص : 196.

3) ـ انظر: عالي شكري : سلامه موسى وأزمه الضمير العربي. منشورات المكتبة العصرية بيروت 1965. ص : 187.

4) ـ انظر : كمال عبد اللطيف :سلامة موسى... ص 199. وفي هذا المعنى أبدى عبد اللطيف ملاحظة مهمّة ذكر فيها " أنّ انشغال الفكر الاشتراكي الى مصر والعالم العربي في مطلع هذا القرن لا يعبّر عن مطامح الطبقه العامله التي كانت مصالحها كما هو معروف وراء نشوء وتبلور هذا الفكر في أوروبا ذلك ان الطبقه العامله في البلاد العربيه طبقه صغيرة كمّيا وغير منظمه ومن هنا فانّ المنظرين للاشتراكيه عالبا ما يكون انتماءاتهم الاجتماعية للفئات المتوسطة من برجوازيه صغيره ومثقفين. ان الاشتراكية العربيه في هذا المعنى ـ بدايه ظهورها ـ هي انتاج لتوتيّات ومطامح البرجوازية الصغيره"ص : 199 هامش عدد 31.

5) ـ من ممثلي هذه المدرسة نذكر: يعقوب صروف (1825–1927)وسليمان البستاني (1865–1925) وأمين الريحاني(1876–1940) وفولا حداد(1870–1954). انظر : د.محمد جابر الانصاري : تحوّلات الفكر والسياسة في الشرق العربي. سلسلة عالم المعرفة . الكويت(1980) ص : 13 هامش رقم 11.

6) ـ انظر: الانصاري.تحوّلات... سبق ذكره ص : 13 ويصف الانصاري قائلا: "ولقد كانت "الرفضه ،، لدى المسلمين بحاجة ـ في أغلب الاحيان ـ الى منبهات فكرية عبر اسلاميه تعيدها وتبررها عن مجرى الأصوليه والاجماع ".نفس المرجع .

الشاملة " (1).

ولئن ظلّت الأفكار الاشتراكية حتى قبيل الحرب العالمية الأولى " محصورة بشكل رئيسي في نطاق العلمانيّين المسيحيّين " (2). فقد بدأ الفكر الاشتراكي والماركسي ينتشر في أوساط المثقفين المسلمين يشهد على ذلك كتاب مصطفى حسنين المنصوري (1890–1964) الرّائد :،، تاريخ المذاهب الاشتراكية ،، الذي صدر سنة 1915 فاذا بالمنصوري " أول اشتراكي مسلم في العالم العربي ينقل صوت الفقراء ويعلن بأنّ في الاشتراكية علاجا للاوضاع القائمة "(3). ويعتبر الدكتور رفعت السعيد كتاب المنصوري " واحدا من أهمّ هذه الكتابات التي توضّح مدى العمق الذي وصل اليه الماركسيّون المصريّون "(4) بفضله بدأ الفكر الاشتراكي مرحلة جديدة أساسها الادراك الواعي للمغزى العلمي للاشتراكية "(5).

وبعد خمس سنوات من ظهور كتاب المنصوري نشر نقولا حداد سنة 1920كتابه ،، الاشتراكية ،، الذي أصدرته مجلة الهلال (6). وكان حدّاد قد نشر قبل ذلك بعامين أي في سنة 1918 مقالا مهمّا بمجلة الهلال نفسها عنوانه ،، الاشتراكية ما تطلبه وما لا تطلبه ،، ردّ فيه على خصوم الاشتراكية ووضّح مبادئها بطريقة علميّة ومنطقيّة وبسيطة (7).

وقد سعى نقولا حداد في كتابه الذي ينقسم الى ثلاثة اقسام الى(8) أنيشرح للقراء العرب العقيدة الاشتراكية فحلّل خصائص النّظام الرأسمالي وأدانه ثم تحدّث

---

1) – انظر : الانصاري : تحوّلات... ص : 12.
2) – نفس المرجع ص : 24.
3) – نفس المرجع ص : 25 نقلا عن د.محمد حدوري: الاتجاهات السياسة في العالم العربي بيروت 1972 ص ص : 107–108.
4) – انظر: رفعت السعيد :تاريخ الحركة الاشتراكية في مصر.1900–1925.دار الطليعة . بيروت. الطبعة الرابعة 1980 القسم الثاني... المنابع الفكرية للعمل الاشتراكي ص:111.
5) – نفس المرجع ص : 113.
6) – يعلق رفعت السعيد قائلا:"ولا بد أن يصدّق مجلة كالهلال وهي مجلة معروفة بموقفها المحافظ لإصدار كتاب كهذا هو خير دليل على القوة التي كسبها الفكر الاشتراكي في السنوات الاخيرة"نفس المرجع ص : 124.
7) – نفس المرجع ص ص : 122–124.
8) – هذه الأقسام هي : 1) في إجحاف النظام الإفرادي 2) في النظام الاشتراكي 3) أوهام خصوم الاشتراكية والخاتمة بعنوان : مصر العالم الى الاشتراكية. انظر تحليل رفعت السعيد لهذا الكتاب بالتفصيل في :تاريخ الحركة...ص ص:124–132.

عن المجتمع البشري بين التّنازع والتّعاون شارحا خصائص النّظام الاشتراكي ومحاسنه وهاجم النظريّات الاصلاحيّة والفوضويّة وأكد في خاتمة كتابه حتميّة انتصار الاشتراكية رغم كل العقبات .

وبعد سنة واحدة من صدور كتاب نقولا حدّاد تبدأ مرحلة جديدة في مسيرة الفكر الاشتراكي العربي هي مرحلة العمل النضالي والحزبي وذلك بفضل تأسيس الحزب الاشتراكي في مصر سنة 1921 ولقد كانت الخلايا الحزبية الاشتراكية موجودة في مصر منذ مطلع القرن العشرين ولكنها كانت كلها أجنبية اقتصر نشاطها ونضالها على الجاليات الأجنبية التي كثر عددها بعد احتلال مصر. وكانت معظم هذه التكوينات الحزبية الأجنبية في الغالب " تكوينات قومية مغلقة في حدود جنسية واحدة تعمل كامتداد للأحزاب الاشتراكية في الوطن الأم "(1).وقد استطاعت هذه المجموعات الاجنبية (2) أن تبذر في أرض مصر بذور العمل الاشتراكي (3). وقد تأثّر المصريّون بهذه الخلايا وفي طليعتهم العمال والمثقفون التقدميون. ويمكن أن نُضيف عاملا آخر مهمّا هو نجاح ثورة اكتوبر 1917 وفي ذلك يقول الباحث الفرنسي مارسال كولومب (M. COLOMBE)"إنّ الثورة الروسية عام 1917 والنداءات التي وجهتها الدولية الثالثة في السنين التالية إلى ،، فلاّحي وعمّال الشرق الادنى ،،والى ،، مسلمي العالم ضحايا الاستغلال ،،قد تركت أصداء ذات أثر في المراكز الكبرى وخاصة في الاسكندرية وهي بطبيعتها مدينة دولية "(4) كل هذه العوامل بالاضافة الى نضالات الطبقة العاملة

---

1) ـ انظر: السعيد ،تاريخ الحركة ... ص : 136.

2) ـ يذكر رفعت السعيد من زعماء هذه المجموعات الاجنبيّة (ماناكاكس) الاشتراكي اليوناني الذي ربما كان اول من أسس مجموعة اشتراكية في مصر وكذلك (رورسال) وهو من أصل ماني يحصل على الجنسية المصرية حصر الى مصر عام 1899 وكذلك مجموعة (البلشفيك) التي وصلت الى الاسكندريّة عقب ثورة 1905 في روسيا .ومن المعتقد أنها مكونة من تجار المدرعة (بوتمكن) هذا بالاضافة الى مجموعة الاشتراكيين الايطاليّين وهي من أكثر المجموعات الأجنبيّة نشيطا. انظر: السعيد : تاريخ الحركة ... ص ص : 136-143.

3) ـ جاء في شهادة (بول جاكوب دي كومب) أحد رواد الحركة الماركسية الاجانب في مصر :"... لقد عملت في مصر عشر سنوات من النضال الديمقراطي والماركسي بهدف نقل الفكر الماركسي الى عدد من المصريّين وهذا هو كل دوري.. وبعد ذلك تركتهم يفعلون ما يشاؤون " انظر : رفعت السعيد :الصحافة اليسارية في مصر 1925-1948 .مكتبة مدبولي .القاهرة .الطبعة الثانية .1977. ص : 109.وانظر أيضا لنفس المؤلف : اليسار المصري 1925-1940دار الطليعة بيروت 1972.

في مصر (1) ساعدت بعض المثقفين المصريّين على تأسيس أوّل حزب اشتراكي في مصر سنة 1921 ومن هؤلاء المثقفين نذكر : سلامة موسى والدكتور علي العناني ومحمدعبد الله عنـــــان والشيخ صفوان أبو الفتح وأحمد المدني وحسني العرابي وغيرهم... وكـــل هؤلاء آمنوا بالاشتراكية وتفاوتت اتجاهاتهم الفكرية بين الفابية والاشتراكيـــة الدّولية الثانية والماركسية اللينينية (2). وفي عام 1923 انعقد المؤتمر الثانـــي للحزب الاشتراكي وتقرر تغيير اسمه الى "الحزب الشيوعي "(3).

ولم تنفرد مصر بتأسيس حزبها الشيوعي فقد شهدت فترة العشرينـــات ظهور معظم الأحزاب الشيوعية في الأقطار العربية.(4) ففي تونس كان الحزب الشيوعـــــي التونسي قد تأسّس منذ سنة 1920. وفي سنة 1922 ظهرت في بلدة زحلة بلبنـــان مجلّة ،، الصحافي التائه ،، لصاحبها اسكندر الرّياشي وبمشاركة يوسف ابراهيم يزبك لتكون ،، جريدة العمّال والبؤساء ،،(5) ولتمثل النّواة الأولى للتّجمعّات الشّيوعيّة في لبنان وسورية وفلسطين (6). ولم يمض عامان حتى تأسّس الحزب الشّيوعي اللّبنانـــي وكذلك نظيره العراقي سنة 1924(7).

هكذا ظهرت في فترة ما قبل الحرب العالميّة الأولى في مصر ولبنان طائفة من المفكّرين المستنيرين والدّيمقراطيّين. وقد طفق هؤلاء الرّوّاد- روّاد الفكر الاشتراكي من الرّعيل الأول - يبشّرون بالاشتراكية ويعبّرون عن فكر الطّبقة العاملة ولمّا تزل في طورها الجنيني متأثّرين بما ساد مجتمعاتهم من تناقضات داخلية ومطلعين على النّظريات الاشتراكية والحركات العمالية بفضل ما اكتسبوه من ثقافة أجنبية .فكان

---

1) - يقول السعيد : "وطوال السنوات العشر الممتدة من 1909 حتى 1919 كان الصوت الأعلى هو صوت الاضرابات العماليه والاعتصامات ومظاهرات العمال العاطلين التي أثرت في كثير من المثقفين ولفتت انتباههم نحو فكر جديد وطبقة جديده لم تستسلم ولم تهادن ولم تهرب من ميدان الكفاح" انظر:تاريخ الحركه .. ص :39.

2) - انظر تفاصيل ذلك في :رفعت السعيد :تاريخ الحركه ..ص ص : 147-162 وقد نشر نساء هذا الحزب في نفس المرجع ص ص :159-161 وفي :كمال عبد اللطيف:سلامه موسى... سبق ذكره ص ص : 251 - 254.

3) - حول ظروف تغيير هذا الاسم انظر:السعيد:تاريخ الحركه ... ص ص : 190-197.

4) - في(باكو)عقدالمؤتمر الاوّل لشعوب الشرق(1-8 ايلول 1920)بدعوة من الأمميّه الشيوعية حضره مندوبون من الشرق العربي وأداع نداء ،، شعوب الشرق،، يدعوها الى اليقظة والى أن تنفض عنها سبات قرون عديده وتقف منتصبه متحده .انظر:محمد دكروب : جذور السنديانه الحمراء(حكاية نشوء الحزب الشيوعي اللبناني 1924-1931) دار الفارابي بيروت 1984 ص ص : 95-96.

5) - انظر: الانصاري:تحولات...سبق ذكره ص:25 ومحمد دكروب:جذور...سبق ذكره ص:78.

6) - حول الحركه الشيوعيه في لبنان وسوريه :جبرا عبود :المدرسه الواقعيه في النقدالعربي الحديث. دمشق 1978. ص ص :58-59 ومحمد دكروب : جذور... سبق ذكره.

7) - انظر : جلبير تركات : المجتمع العربي... سبق ذكره ص ص:307-311 وانظر أيضا :
(collectif) : Mouvement ouvrier et nationalismes dans le monde arabe. Les éditions ouvrières. Paris 1978.

دورهم في نشر الفكر الاشتراكي والماركسي بين الناس عظيما وان لم يبلغ منتهاه. وكان من مآثرهم أن عبّدوا الطريق أمام من سيأتي بعدهم من المثقفين والمناضلين من أصحاب التّيار اليساري والتقدّمي في الفكر العربي الحديث وهذا ما سيتجلّى بالخصوص في فترة ما بين الحربين.

2. انتشار الفكر الاشتراكي وتعدد المنابر الثقافية (فترة الثلاثينات).

يجعل الدكتور البرت حوراني سنة 1939 ـ وهي سنة بداية الحرب العالمية الثانية ـ حدّا فاصلا بين عهدين ويعدّها خاتمة عهد انطوى وانقضى وبآنطوائه وانقضائه ذهب نهج معيّن من التفكير السّياسيّ في العالم العربي (1). ولكنّ الدكتور محمد جابر الأنصاري يرى أنه لا ينبغي أن نجعل سنة 1939 "العلامة الزمنية الفارقة التي يتحتّم علينا أن نقف عندها ونبدأ منها تلمّسا لبدايات الفكر الجديد " (2). بل لا بد في رأيه من الرّجوع الى "تفاعلات المجتمع العربي ذاته ومعاناة مفكّريه قبل ذلك بعقد من الزّمن على الأقل أي منذ سنة 1930 على وجه التّقريب "(2) وبناء على ذلك يعتقد الأنصاري أنّ السّنوات الواقعة بين 1932و1939 "تتميّز عن غيرها بوفرة الدّلالات الفكريّة والاجتماعيّة والسّياسية وبعمق التحوّلات والتّعييرات في بنية المجتمع بمصر والمشرق ...وهي/ الفترة التكوينية الجنينيّة التي بذرت فيها بذور الاتجاهات المعاصرة "(3). وهذا ما سنحاول أن نتبيّنه في خصوص الفكر الاشتراكي من حيث ذيوعه وآنتشار مبادئه في العالم العربي وذلك قبل أن ننتقل الى المرحلة اللاّحقة البارزة وهي مرحلة الحرب العالميّة الثانية وما بعدها.

2،1 في مصر

تعدّدت المنابر الثقافية والحزبية بمصر في الثلاثينات فبرزت للمثقفين الماركسيّين المصريّين محاولات عديدة غلبت على بعضها الصبغة الثقافية وغلبت على بعضها الآخر الصبغة السّياسيّة التّنظيميّة. وقد رسخت الاشتراكية في هذه الفترة رسوخا ممّا جعل أحد خصومها يصفها بأنها " شوك دق جذوره العميقة في الأرض" (4).

---

1) ـ البرت حوراني .الفكر العربي في عصر النهضة (1798–1939) .دار النهار للنشر. بيروت .1968 ص : 407.وانظر: الانصاري :تحوّلات... سبق ذكره ص : 38.
2) ـ الانصاري : تحوّلات... ص : 39.
3) ـ نفس المرجع ص : 37.
4) ـ انظر : د.رفعت السعيد : التيار المصري 1925–1940. دار الطليعة بيروت 1972 ص : 16.

ولعلّ من آيات انتشار الأفكار الاشتراكية كثرة الكتابات المعادية لها. وكان للتّنظيمات والتّجمّعات الحزبية الماركسية دور كبير ومساهمة عظيمة في إصدار المجلات والكتب والدّراسات التي دعت للفكرة الماركسية وبشرت بها.

من تلك المجلات مجلة "الحساب"، وهي المنبر العلني للحزب الشيوعي المصري رأس تحريرها رفيق جبّور. واهتمّت بشرح الأفكار الماركسية في مختلف أعدادها (1) ومنها أيضا مجلة "روح العصر" التي أصدرها عصام الدين حفني ناصف والدكتور عبدالفتاح القاضي وحسني العرابي وكانت بمثابة منبر اجتمع حوله بعض الماركسيين المصريّين (2) وقد صدرت في أحلك أعوام تاريخ مصر الحديث عام 1930. نجد في هذه المجلّة دراسات ماركسية ذات مستوى رفيع مثل العرض الذي قدمه القاضي عن "المذاهب الاشتراكية"، ومقال ناصف: "ما هي الاشتراكية" كما ترجم القاضي كتاب كارل ماركس "العمل المأجور ورأس المال"، وكتابات أخرى عن المادّية التّاريخيّة لماركس أيضا (3). ولقد سعى القاضي الى أن يجعل من "روح العصر" "مدرسة للفكر الاشتراكي" (4).

وينبغي الوقوف هنا عند الصفحة الأدبيّة لمجلة "روح العصر"، فقد اهتمت هذه الصفحة بالخصوص بالقصّة فنشرت قصصا لكبار الواقعيّين الرّوس مثل: "انشودة القصر" لـ (غوركي) و "عيد ميلاد" و "حفلة زفاف" لـ(دستوبفسكي) (5). واستطاع الفكر الماركسي أن يجد لنفسه طريقا على صفحات مجلات مشهورة غير ماركسية مثل "المقتطف" و "الهلال" (6).

---

1) ـ انظر: رفعت السعيد: الصحافه اليساريه فى مصر 1925–1948. مكتبه مدبولى القاهره. الطبعه الثانية 1977 ص ص: 18 – 31.
2) ـ السعيد: اليسار المصرى ... ص: 57–58.
3) ـ السعيد: الصحافه اليساريه ... ص: 37.
4) ـ نفس المرجع ص: 48.
5) ـ نفس المرجع ص: 49 – 50.
6) ـ مثال: ماركس ومدهبه: على دكر انصاء خمسين سنة على وفاته المقتطف الجزء الخامس المجلد الثانى والثمانون مايو 1933 ص 517 وعبد الرحمن شهبندر: معرض المذاهب السياسيه من جمهوريه افلاطون الى شيوعيه روسيا المقتطف اعداد يناير الى مايو 1933.

ولعله بحسن الوقوف هنا قليلا عند علم كبير هو "عصام الدين حفني ناصف"(1) الذي واكب ثورة 1919 وعانى السّجن والتّشريد لانه طبع ووزع منشورات تحثّ على الثورة وسافر الى برلين ليكمّل تعليمه وشارك هو وأخوه "محمد الدين" في تنظيم الطلبة المصريين بالخارج وفي تعبئتهم لخدمة القضية الوطنية وهناك احتكّ بقوى اليسار الأوروبي وبالحزب الاشتراكي الالماني فاطّلع على قدر كبير من كتاباته ومنشوراته كما اطلع أيضا على كتابات ماركس ولينين. وفي عام واحد أي في سنة 1933 أصدر عصام الدين حفني ناصف ثلاثة كتيّبات هي : "حركة العمال والاشتراكية الديمقراطية" و "المسألة الاشتراكية" و "مبادئ الاشتراكية". وله أيضا كتاب "التجديد الاجتماعي : أبحاث في شؤون العمال والفلاحين" وفيه دافع عن حقوق العمال والفلاحين دفاعا حارا وحرضهم على التمرّد والثورة.

على أن له أثرا أدبيا لا بدّ من ذكره ويكاد يكون مجهولا وهو رواية "عاصفة فوق مصر" (2) التي نشرها سنة (1939) وفيها صوّر سخطه على كبار الملاك وأنذرهم بثورة وشيكة فهذا بطل الرواية (عبد الخالق أفندي) شابّ مثقف من أسرة متوسطة يتحدّى الباشا الاقطاعي صارخا : "إنها ليست زوبعة على البلد بل هي عاصفة فوق مصر من أقصاها الى أقصاها تجتثّ بذور الظلم وتقتلع أصول الفساد وما لم تعد أنت وأمالك الى رشدكم قبل فوات الأوان فستدك صروحكم المبنيّة من القشّ على رمال متموّرة غير ثابتة" (3).

والملفت للانتباه أن أغلب المثقفين الاشتراكيّين في مصر عرفوا الاشتراكية واطلعوا على محتواها عن طريق الادب ولا سيّما الأدب الرّوسي المترجم. قال عبد الفتاح القاضي متحدّثا عن ذلك : "... وهكذا اتّجهت الى الأدب. وعن طريق القصص الاشتراكية بدأت أقتنع بالاشتراكية... وبعد ذلك بدأت الاطلاع على النّظرية

---

1) ـ انظر عن عصام الدين حفني ناصف : رفعت السعيد المؤلّفات الكاملة. المجلد الاوّل الكتاب الرابع ص ص : 463-532 وقد أصدر حفني ناصف ثلاثة وعشرين كتابا وعددا كبيرا من المجلات ومئات المقالات المنشورة في عشرات من الصحف انظر: نفس المرجع ص : 482.

2) ـ أعادت دار العالم الجديد بالقاهرة طبع هذه الرواية سنة 1980 مع مقدمة بقلم إبراهيم فتحي وأضافت قصصا أخرى (191 ص).

3) ـ عاصفة فوق مصر ص : 119 (من طبعة 1980) وص 13 من الطبعة الاولى 1939.

الاشتراكية " (1) ومن الأدباء الرّوس الذين أثروا في المثقفين المصريّين نذكر على سبيل المثال : " تولستوي " (2) الذي خصه عبد الفتاح القاضي بدراسة عميقة شرح فيها منهجه الاجتماعي وموقفه الفكري وعرض أهمّ كتاباته وخاصة رواية " النّور يضيء في الظلام " (3). واحتلّ " غوركي " الى جانب تولستوي مكانة كبيرة بين المثقفين وقد اطلقوا عليه اسما لا يخلو من دلالة هو : "أديب الصّعاليك "(4).

وهكذا انتشرت في هذه الفترة مجموعة كبيرة من آثار الأدباء الروس المترجمة. فهذه مثلا مجلة السياسة الاسبوعيّة وهي مجلة حزب الأحرار الدستوريّين نشرت في فترة وجيزة طائفة من الآثار القصصيّة للكتاب الرّوس منها لـ (تشيكوف) : " الرّهان " و لـ (ايفان تورجنيف) : " الطبيب والقدر " و "خادم الكنيسة " .ولـ(غوركي) :"المال "(5). وعموما فلقد ذاعت في الثلاثينات الكتابات ذات النزعة الاشتراكية شرحا لمبادئها وتأييدا ودعوة لها (6). وهي كتابات " عبّرت عن خصوصة الإبداع الفكري الاشتراكي في مصر وتنوّعه وشموله لجوانب هامّة من جوانب الحياة السياسية للمجتمع "(7).

2،2 في سوريا ولبنان

أما عن الوضع العامّ في سوريّة ولبنان في الثّلاثينات فقد آتسم باستفحال الخطر النازي الفاشي فما كان من سلطة الانتداب الا أن " أفسحت المحال أمام كل القوى والاحزاب المناوئة للنازية والفاشية للتحرك وللعمل وللمقارمة "(8). وهكذا اتصل اليسار اللبناني باليسار الفرنسي مما ساعد على نشر الافكار التقدّمية وساهم في تعميق المذهب الواقعي الاشتراكي في النقد والأدب . فاذا المقالات التي اعتمدت

---

1) ـ انظر : السعد : اليسار المصري سبق ذكره ص : 61

2) ـ رثاه الشاعر أحمد شوقي وكاتبه مع السح محمد عبده مراسلات وحوار مثمر. انظر : محمد عبده المؤلفات الكاملة (تحقيق محمد عماره)الجزء الثاني ص ص : 367–368 و ص : 369.

3) ـ نشرها في كوكب الشرق في خمس حلقات ابتداء من 25 مارس 1926. انظر: السعد : اليسار المصري ص : 61.

4) ـ انظر المجلة الجديده يوليو 1930 نقلا عن السعد :اليسار المصري ص : 62.

5) ـ السعد : اليسار المصري ص : 62.

6) ـ نشر رفعت السعد الى أدباء كثيرين أيدوا الإشتراكية وسمّاوا بأسمائها على أرض مصر وقد استشهد بمقال لتحت محفوظ بعنوان : (احتضار معتقدات وميلاد معتقدات)المجلة الجديدة اكتوبر 1930 ومقال للمازني بعنوان: (مصر بعد مائة عام) الهلال فبراير 1929. انظر: السعد : اليسار المصري ص : 68.

7) ـ السعد : اليسار المصري ... ص : 70.

8) ـ انظر : حنّا عبّود : المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث.دمشق 1978 الفصل الثاني ص : 68.

النظرة الواقعية قد انتشرت انتشارا واسعا واتسمت بالعمق والشمول .(1)

وقد اختصت صحافة الثلاثينيات في سوريا ولبنان بترجمة الأدب الاشتراكي إلى اللغة العربية ولا سيّما إنتاج الكتّاب الرّوس الواقعيّين (2). وكانت صلة سورية ولبنان بالأدب الرّوسي قديمة العهد لما بين هذين البلدين وروسيا من علاقات ثقافية بفضل تلك المدارس المشتركة الفلسطينية الرّوسية (3) التي كان لها دورفي إعداد نخبة من المثقفين والكتّاب المطلعين على الأدب الرّوسي وهم الذين اعتنوا بترجمة هذا الأدب ونشره بين قراء العربية. فمن أشهر خرّيجي هذه المدارس نذكر: ميخائيل نعيمة (4) وخليل السكاكيني ونسيب عريضة ورشيد أيّوب . وكان هؤلاء يترجمون الادب الروسي إلى اللغة العربية مباشرة وبدون واسطة .(5)

وكان الحزب الشيوعي اللبناني في مقدمة من قاوم النّازية فأصدر سنة 1936 صحيفة علنية باسم ،، صوت الشعب ،، وأشرف بطريقة غير مباشرة على مجلة ،الطليعة ،، التي يحسن الوقوف عندها وتقديمها لأهمّيتها .

أ ـ مجلة الطليعة (1935 ـ 1939)

صدر العدد الأوّل من مجلة الطليعة في السادس عشر من شهر آب سنة 1935 في دمشق وقد جعلها مؤسّسوها منبرا للمثقّفين الوطنيّين والديمقراطيّين العرب ولسانا ناطقا باسمهم وهي لئن اعتنت في المقام الاول بالقضايا السّياسية ورسمت لنفسها هدفا هو "فضح الفاشية على الصعيدين العالمي والمحلّي "(6) فإنّها اهتمت

1) ـ انظر : حنّا عبّود : المدرسة الواقعية سبق ذكره ص : 65.
2) ـ انظر : الدكتور ماجد علاء الدين : الواقعية في الأدبين السوفييتي والعربي. دمشق 1984. ص : 167.
3) ـ من هذه المدارس : المدرسة النرارية التي تأسست في أواخر الثمانينات في فلسطين واشتهرت بتعليم اللغات وطورت علاقاتها الثقافية مع النشاط التعليمي في روسيا وكذلك المدرسة المسكوبية التي تأسست ضمن ،، الجمعية الامبراطورية الفلسطينيّة الرّوسية ،، وبلغ عدد فروعها في سوريّة وفلسطين ولبنان مائةوأربع عشرة مدرسة . انظر المرجع السابق ص : 91.
4) ـ اطّلع ميخائيل نعيمه على الادب الروسي اطلاعا جيّدا وقرأ الاشعار الروسية باللغة الام وكان معجبا بشعر بوشكين وليرمنتوف وبكراسوف انظر : المرجع السابق ص : 87.
5) ـ من تلامذة العلاقات العربية الروسية الغاء الفلسطينية (زمره عواد) التي أنهت دراستها في موسكو في مطلع القرن العشرين وتعرفت على تولستوي وغوركي وقد ساهمت بعد عودتها من روسيا في نقل اشعارهما الى العربية .مثل روايته الآخاد (1909) وسلطة الظلام (1911) وقصص شعبية (1913) وكلها لتولستوي. انظر : علاء الدين : الواقعية ... سبق ذكره . ص : 92.
6) ـ حنا عبود : المدرسة الواقعية ... سبق ذكره . ص : 63.

كذلك بقضايا الأدب فنشرت بعض المقالات الأدبيّة والنّقديّة وهي مقالات على قلّتها لم تخل من أهميّة في شرح النّظرة الواقعيّة والتّعريف بالأدب الواقعي ذي النّزعة الاجتماعية .

ففي العدد الأوّل نقرأ ما يلي : "تقدّم الطليعة لقرّائها كلّ أسبوع أرقى نماذج الأدب العربي الجديد وتمثّل في أدبها النزعة الاجتماعية التي تسيطر اليوم على مقدرات الإنتاج العالمي مهما كان نوعه ".(1) وكشفت مجلة الطليعة في صيف سنة 1937 عن برنامجها من أجل خدمة الثقافة العربية في النقاط التالية :

1) بعث كلّ ما هو تقدّمي وجميل في أدب العرب وتاريخهم وتراثهم الفكري القديم .
2) لمّ شعث الأدباء الشباب المتحرّرين وتشجيع الناشئين ذوي المواهب وتوجيههم في طريق الأدب القومي الشعبي .
3) اطلاع العالم العربي على الإنتاج الثقافي الأجنبي الانساني منه المشبع بروح الدّيمقراطية والعطف على قضايا الشعوب الضعيفة (2).

وغير خاف ما في هذا البرنامج من عناية بالأدب الواقعي ذي المضمون القومي والشّعبي مع انفتاح على الثقافة الأجنبية ذات الطابع الديمقراطي والمنزع الانساني التّقدّمي. لذا حظي مكسيم غوركي خاصة بمكانة كبيرة إذ ساهمت الطليعة في نشر أدبه والتّعريف بآرائه وفنّه الواقعيّ (3). فكتب (سليم خياطة) مقالا بعنوان : "غوركي الذي فقدته الإنسانية" (السنة الثانية عام 1936) وكتب (رئيف خوري) أيضا مقالا عن غوركي في نفس السنة. فأكّدا معا أهميّة هذا الكاتب الواقعي وأبرزا دوره في تحديد معالم المدرسة الواقعية الاشتراكيّة في الأدب (4). ونشرت

---

1) ـ عبد الله حنّا . من الاتجاهات الفكرية في سوريه ولبنان(النصف الأول من القرن العشرين). الأهالي للطباعه والنشر دمشق /د.ب/ ص : 110.
2) ـ نفس المرجع . ص : 114
3) ـ حنا عبّود : المدرسه الواقعيه . سبق ذكره . ص : 69.
4) ـ نفس المرجع . ص : 61.

كاتبة اسمها (نجلاء عبد المسبح) مقالا بعنوان طويل : "لقد حان لنا أن نتنبّه الى القوى الجبارة الكامنة في نفوس الجماهير الشعبية فنعمل على تثقيفها وتنويرها" (السنة الثالثة 1937). وفي هذا المقال دعوة صريحة الى شعبية الفنّ "فالكاتبة ترى أن الجماهير الشعبية أساس الانتاج المادي والرّوحي وكلّ اهتمام بهذه الجماهير يعني تفجير طاقات هائلة في شتى الميادين الاقتصادية والسياسية والثقافية"(1).

ولم تهمل مجلّة الطليعة التراث العربي فاعتنت بإحيائه وسعت الى دراسته من وجهة نظر تقدّمية. فنشر رئيف خوري بالخصوص سلسلة من المقالات عنى فيها بإبراز الجانب التّقدّمي عند الشعراء العرب القدامى والمحدثين فكتب عن أبي العلاء المعري (السنة الثانية 1936) والمتنبّي (في نفس السنة) وجميل صدقي الزّهاوي (في نفس السنة) وحافظ ابراهيم (السنة الثالثة 1937) وشوقي (السنتان الثالثة والرابعة 1937 - 1938).

ويعدّ رئيف خوري بحقّ علما من أعلام النّقد الواقعي الاشتراكي ورائدا من روّاده فكان لا بدّ من أن نتوقف عنده قليلا حتى نتبيّن كيف برزت الواقعيّة الاشتراكية في الثلاثينات وأخذت في الانتشار لدى طائفة من المثقفين ولا سيّما اليساريّين منهم.

ب) - رئيف خوري (1912 - 1967)

برز رئيف خوري ناقدا أدبيّا واقعيّا في الثلاثينات بل هو في رأي حنّا عسّود من مؤسّسي المدرسة الواقعية في الأدب والنقد لم يسبقه الى ذلك أحد(2). وهو غزير الانتاج فاق أقرانه واختص دونهم بالمثابرة على الكتابة والتأليف حتى استحقّ صفة الأديب والمفكر الموسوعي (3). فقد كتب منذ بداية الثلاثينات حتى أواخر السّتينات في شتّى أغراض الأدب والفكر و "مارس النقد الأدبي وبحث في أصوله وأساليبه وأنشأ المقالة الأدبية والسّياسية وكتب القصّة والرواية التاريخية ونظم الشعر وكتب فصولا قيّمة ورائدة في الفكر الماركسي والفهم المادي الجدلي لتطوّر الكون والمجتمع والفكر"(3). ونشر بانتظام في جميع مجلات الحركة التقدمية وجرائدها تلك

1) - حنا عسود : المدرسة الواقعية ... سبق ذكره ص : 62.
2) - نفس المرجع. الفصل الثالث : رئيف خوري في عمره النضال. ص : 77.
3) - انظر: محمد دكروب : شخصيات وأدوار في الثقافة العربية الحديثة. مؤسسة الابحاث العربية. لبنان 1987 ص : 133.

التي أصدرها الشيوعيّون اللبنانيّون فظهرت مقالاته في (الدّهور) و(الطليعة) و(صوت الشعب) منذ أواسط الثلاثينات ثمّ في (الطريق) و(الثقافة الوطنية) و(الأخبار) و(النداء) حتى عام 1967 (1).

ولرئيف خوري نشاط ملحوظ في ميدان الترجمة. فقد نقل الى العربية قصة ،، نجمة ،، لميخائيل كازاكيفتش سنة 1948 وهي من قصص الادب السوفياتي عن الحرب العالمية الثانية (2) والذي يستوقفنا بالخصوص في هذا الميدان هو اقدام رئيف خوري على ترجمة تقرير أندريه جدانوف عن مجلتي (ازفزدا) و(لينغراد) وقضيّة الأديبين (زوستشنكو) و(أخماتوفا) واصداره في كتيّب يحمل عنوان :"إن الأدب كان مسؤولا "نشرته دار القارئ العربي في بيروت سنة 1948 أو سنة 1950(3) وقد نقل خوري هذا التقرير عن اللغة الانجليزية وقدم له هاشم الأمين.(4)

والى جانب نشاط رئيف خوري الأدبي والفكري نشير الى نشاطه السياسي. وكلا النّشاطين السياسي والفكري متكاملان ومرتبطان ببعضهما بعضا تُرابطا عضويا فمن ذلك مثلا انه " أكبّ مع رفقه له على إقامة التظاهرات والاضرابات التي سبقت ثورة 1936 "(5)بفلسطين. كما كان من مؤسّسي ،،عصبة مكافحة النازية ،،صحبة جماعة من الكتاب والفنانين التقدّميّين. وهكذا لا تنفصل في شخصية رئيف خوري صفة الكاتب عن صفة المناضل (6). ونحن لا نروم في هذه الفقرة استيفاء البحث في

---

1) – دكروب.شحصيات.ص. 134 ولاحظ دكروب أن علاقه رئيف حوري بالطريق بمجرد واحتفت عن علاقه بقيه الحرائد والمجلات فقد نشر خلال سنوات الحرب العالمية الثانية مقالات سياسية ودراسات في التراث وفي النقد ومساجلات عن مسؤولية الأدب والكتاب ودراسات نظرية في الفكر الاشتراكي والفهم الجدلي ص ص : 135 – 136.

2) – انظر : عبود . المدرسة الواقعية... ص 83. ولاحظ عبود أن حوري زار الاتحاد السوفيتي لأدب الحرب في الاتحاد السوفيتي. ومن المعلوم أن حوري زار الاتحاد السوفيتي سنة 1948 ودون انطباعاته في كتاب بعنوان. الشورة الروسية قصة مولد حضارة جديدة صدر عام 1948.

3) – حول تاريخ صدور هذه الترجمة توجد اختلاف، فحنا عبود يشير الى سنة 1950 (انظر:المدرسة الواقعية... ص : 83) بينما يشير نبيل سليمان في كتابه عن النقد الادبي في سوريا (الجزء الاول دار الفارابي 1980) الى سنة 1948 (الفصل الرابع ص : 115) ويوافقه على ذلك فاروق الشريف في مقدمة كتابه : ان الأدب كان مسؤولا (دمشق 1978). ولم نستطع ان نبتّ في الأمر لانا لم نتمكن مع الاسف من العثور على هذا الكتاب والاطلاع عليه.

4) – انظر:جلال فاروق الشريف : ان الادب كان مسؤولا ص :5ولنفس الكاتب :في الادب السوفياتي سبق ذكره ص 123 – 124.

5) – انظر:سمير أبو حمدان:"رئيف حوري وتراث العرب"مراجعة لكتاب سماح ادريس مجلة الآداب العدد 7 – 9 (1987) ص : 68.

6) – انظر: دكروب . شحصيات وأدوار. سبق ذكره. ص ص : 145 – 146.

شخصية رئيف خوري الثرية وفي جوانب تفكيره الأدبي المتنوع فهذا يحتاج الى بحث مستقل وإنّما حسبنا أن نبرز ريادة رئيف خوري في هذه الفترة المبكرة ،فترة الثلاثينات .

فلقد أدرك صاحبنا مذهب الواقعية بُعيْد عام 1934 حسب ما يرجّح جنا عبود. أي بعد السنة التي ظهر فيها كتابه عن امرئ القيس . وهو كتاب لا أثر فيه للنظرة الواقعية في النقد الأدبي (1) وابتداء من سنة 1936 تبرز للوجود محاولات خوري النّقدية المتشبعة بالرؤية الواقعية وقد نشر أغلبها في مجلتي (الطليعة) و (الطريق) وهما المجلّتان اللتان بشّرتا بالواقعية الاشتراكية ورفعتا لواءها عاليا .

ويمكن أن نستخرج موقف رئيف خوري من رسالة الفنّ وأن ننبيّن رأيه في غاية الأدب بالاعتماد على ما كتبه عن مكسيم غوركي .(2) فهو يرى أن غوركي لم يقتصر في ما أنشأه من أدب على التصوير فقط اذ الأدب الذي يقف عند حدّ التصوير لا يمكن أن يكون خصبا ومولدا. وذهب الى أن غوركي عمد الى تمزيق الستار عن أسباب الحياة المعذبة التي تحياها الانسانية وجدّ في إخراجها الى وضع النور، لا بل عمد غوركي إلى تعليم الانسانية المعذبة كيف تستأصل هذه الأسباب وتمحوها فقد اشترك اشتراكا فعليا في عملية الاستئصال والمحو أي في الثّورة (3). وهكذا يصبح غوركي في نظر رئيف خوري مثال الكاتب الثّوريّ الحقّ ونموذج الأديب الواقعي الذي نستقي من معين أدبه معالم الواقعية الاشتراكية ونفهم أبعادها .

ولقد استخرج خوري من أدب غوركي عناصر أربعة أساسية هي التي تؤلف الكاتب الثوري في رأيه وهي :

1) ـ الجرأة على مجابهة الواقع وعدم دفن الرأس في رمال الصحراء كما تفعل النعامة اختباء من الصياد المطارد لها .

---

1) ـ درس هاشم ياغي جوانب من هذا الكتاب ضمن حديثه عن المدرسة الرومنطيقية في الأدب والنقد للبناني، انظر كتابه : النقد الأدبي الحديث للبناني الجزء الثاني : المدارس النقدية المعاصرة ،دار المعارف بمصر 1968 ص ص : 74–79.

2) ـ رئيف خوري مكسيم غوركي . الطليعة السنة الثانية لسنة 1936، وقد اعتمدنا على كل من ياغي ص ص : 208 – 209، وعيّاد ص ص : 78–79.

3) ـ هاشم ياغي : النقد الادبي ... ص : 208.

2) ـ وفهم العوامل التي سبّبت هذا الواقع فهما صحيحا محرّدا لاخطأ فيه ولا محاباة.

3) ـ وتخطيط الطريق لإزالة هذا الواقع وتبديله بواقع أحس منه.

4) ـ والمضيّ قدما في هذه الطريق بغير تردّد أو هوادة حتى يتحقّق القصد.

وهذا العنصر الرابع يوجب على الأديب الواقعي قرن الأدب بالعمل. فالأدب بهذا يغدو نضالا من جملة النضالات العمليّة الأخرى لانّ الأدب كفاح (1).

وقد شكلت هذه العناصر الأربعة التي استخلصها خوري من أدب غوركي ،، ميزانه ،، النقدي و ،، مقياسه ،، الذي به قاس شعر الشعراء ونثر الناثرين. فانظر مثلا الى قوله في شعر الزهاوي : " وكذلك شعر الزهاوي فقير جدا من حيث الرّنّة الموسيقيّة إلا أن جميع هذه التّقصيرات لا تحطّ من قيمة الزهاوي شاعرا وضع موهبته الشعرية الخصبة لخدمة الامة العربية مرشدا محمّسا لها هاتفا عند نجاحها متأثّرا عند انخذالها " (2). ومن هذا القبيل أيضا ما قاله في شعر الرّصافي. فبعد أن أورد خوري مختارات من شعره تصف حال العرب وتصوّر وضع الدولة العثمانية ويهجو آل السلطنة عقب قائلا :

" فآنظر أيها القارئ في هذا الشعر وأنا على يقين أنّك لن تجد ابتكارا في صورة أو فكرة وستجد ألفاظا وصيغا كنت تحبّ أن تكون أدنى الى اللغة الشعرية وسنهمّ بإصدار حكمك ولكن ! ولكن تخيّل نفسك أنك دخلت الى متحف عربيّ عريق وأراك الدليل سيوفا ورماحا وأقواسا وشابا متفرّست فيها ورأت كلّ شيء مثلوما أو ملويّا أو معطى بالصدإ متسائلا غير مكترث وما الوقوف عند هذه الأدوات العتيقة البالية ؟ وهممت بالانصراف فقال لك الدليل فجأة إنّ ما نراه من هذه السّيوف والرّماح والأقواس والنّشاب كان عدّة العرب في يوم ،، ذي قار،، كان سلاحهم في تلك الواقعة

---

1) ـ ساعي...ص:208 ، وانظر أيضا عبود:المدرسة الواقعية... ص ص : 78-79.

2) ـ رئيف خوري . الطليعة السنة الثانية لسنة 1936 نقلا عن ساعي.. ص . 209.

التي أثبتوا فيها وجودا أمام العرش الكسروي وصفعوا الاوتوقراطية السّاسانية صفعة مشرفة فكيف بكون عندئذ موقفك من تلك الأدوات العتيقة البالية ؟ ألا يغمرك الخشوع لدى الرّمز العظيم الذي ترمز اليه ؟ أجل وهذه أشعار الرصافي استطاعت أن تقتنص الاهتمام اقتناصا وتفرض الاحترام فرضا بالرّمز السّني الذي ترمز اليه . إنّها سلاح ماض سلّ على عهد القهر الحميدي وشرع في وجه المستعمرين وهو فوق رؤوس الجامدين انها سلاح فارس من فرسان القول صنعه لنفسه ولشعبه في معركة الحرّية والاصلاح والمعركة لمّا تنته وهو سلاح لا يزال فيه نفع وقوة ". (1).

ونحن نكتفي بهذا القدر من الشواهد التي توضح منحى رئيف خوري في نقد الأدب ومعالجة النصوص وواضح أنه يركز على المضمون و " يرجح المنفعة على المتعة ولا يرى مانعا من أن يخلو الشعر من بعض القيم الجمالية إذا ما حقق المنفعة والخير للشعب وللمجتمع " (2). على أننا نخشى أن نظلم الرجل ونعمم حكمنا فلم يكن غائبا عن ذهن رئيف خوري الاهتمام بالمسائل الفنية والوعي بالقضايا الجماليّة يشهد على ذلك كتابه ،، الدّراسة الأدبيّة ،، الذي ظهر سنة 1939 وفيه سعى الى ربط الشكل بالمضمون ولعله في رأي عبود أوّل من فعل ذلك فمن أمثلة ذلك انه درس شعر أبي نمام وبين ارتباط المحسّنات البديعية بالحياة الواقعية (3). وقد علل عبود اهتمام رئيف خوري بالنواحي الجمالية بصلته الدائمة بالأدب الذي كان يدرسه وقد علّل عبود اهتمام رئيف خوري بالنواحي الجمالية بصلته الدائمة بالأدب الذي كان يدرسه منذ مطلع الثلاثينات وكذلك بثقافته الفرنسية الجيدة التي مكنته من الاطلاع على كنوز الأدب الفرنسي " وعندما انتهى الى المدرسة الواقعية كان يحمل في حقيبته رصيدا ضخما من المعرفة الدفينة بأصول الأدب ". (4)

---

1) ـ رئيف خوري ، نقلا عن ساعي : النقد الأدبي... ص : 211.
2) ـ عبود : المدرسة الواقعية ... ص : 109.
3) ـ نفس المرجع . ص : 85.
4) ـ نفس المرجع ، ص : 86.

3. مرحلة النضج والصراع (فترة الحرب العالمية الثانية وما بعدها)

1،3 في مصـــــــر

إنّ فترة الأربعينات فترة خصبة وثرية في تاريخ مصر الحديث وفي تاريخ المشرق عموما. ولعلّها من أخصب الفترات وأثراها من حيث التحوّلات والتطوّرات التي شهدها المجتمع المصري ومن حيث الاضطرابات والتغيرات التي عرفها أيضا. وقـــــد تظافرت عدة عوامل داخلية وخارجية جعلت هذه الفترة من أدقّ الفترات التاريخية المعاصرة.

فقد كانت الحرب العالمية الثانية بأحداثها العنيفة والمؤثرة الحدّ الفاصل بين عهدين وكان لها تأثير قويّ في "دفع عجلة التّغيير والاسراع بالتفاعلات فكريا واجتماعيّا" (1). ولقد انتهت الحرب الثانية و "مني أبشع ألـــوان الاستعمار بهزيمة ساحقة" (2). انهزمت ألمانيا النازية وايطاليا الفاشيـــة واندحر محور برلين - روما - طوكيو اندحارا تامّا. وكانت هزيمة الفاشيـــة هزيمة للمعسكر الاستعماري العالمي " اذ اختفت ولو الى حين من المحيط الدّولي ثلاث من أقوى الدّول الاستعمارية بل وأصيب الاستعماريون الانجليز والفرنسيون أنفسهم بضعف شديد خلال الحرب "(2) في حين خرج الاتحاد السوفياتي من هذه الحرب منتصرا مظفّرا وكان من نتائج هذا الظفر " أن تجاوزت الاشتراكية نطاق دولة واحـــدة فأصبحت معسكرا بأسره "(2) وتكوّنت في أوروبا الشرقيّة كتلة من الدّول الاشتراكية وبهذا "جرى تحوّل جوهريّ في الأوضاع الدولية "(3). كما كان لهزيمة الفاشيـــة وإضعاف المعسكر الاستعماري " أثر ضخم في هبّة الشّعوب في كلّ أنحاء العالم مطالبة

---

1) - يوضح د.محمد حافظ الانصاري ان حدث الحرب " ما كان له ان يحدث كل ذلك التحوّل لم لو يكن البريطاني العريق مستعدا دائما من الداخل بتدهورها وانهاكها السابق لفترة الحرب لأن يحصد الغرس الجديد الذي أصبح قوي العود واضح الأثر أثناء الحرب وبعدها " انظر : تحولات الفكر... سبق ذكره ص. 37.

2) - انظر : شهدي عطية الشافعي : تطور الحركة الوطنية المصرية (1882-1956) دار شهدي، القاهرة 1983 / الطبعة الاولى 1957 / ص : 87.

3) - انظر : أحمد صادق سعد : صفحات من النضال المصري في أعقاب الحرب العالمية الثانية 1945 - 1946 مكتبة مدبولي القاهرة 1976 ص : 30.

بالتحرّر من القبضة الاستعمارية "(1). وهكذا نشأت الحركات الوطنية في الـــدّول المستعمرة واستعانت في نضالها بالجبهة العالمية المعادية للاستعمار أي بالمعسكر الاشتراكي فاكتسبت الحركات التحررية قوة.

وكانت الأوضاع داخل مصر في ظل هذه الظروف الدولية تشهد تحوّلات مهمّـة فعلى الصّعيد الاقتصادي " مكّنت ظروف الحرب البرجوازية القومية من أن توسّع نشاطها وتزيد من قوتها ونموّها ممّا أثار شهيّتها وأطماعها في المزيد من الرّبح والغنى"(2). وهكذا وفرت الحرب العالمية الثانية للرأسمالية المصريّة ظروفا ساعدتها على التّطوّر والنّمـوّ(3). ولكن هذه الحرب التي كانت مصدر الأرباح الهائلة للبرجوازية المصريّـة " أدخلت الخراب الى عائلة كل عامل "(4). فتدهورت أحوال الشعب وانتشر البؤس وعمّ الفقر(5). واحتدّ التّمايز الطّبقي في المدينة والرّيف خصوصا مع النمو الرأسمالـــي وارتفع عدد الطبقة العاملة(6) التي تمركزت في مصانع ضخمة وتجمّعت في مناطـق عمّالية بأسرها.(7) وتغلغلت المبادىء الاشتراكية في أوساط العمّال وانتشرت على نحو لم يسبق له مثيل قبل الحرب العالمية الثانية(8).

وسيكون لهذا التحوّل في تركيب الطبقة العاملة عددا وتجمّعا أثر عظيم في الحركة الوطنية فإذا بها تتقدّم بسرعة كبيرة منقطعة النظير وإذا بها تكســـب مضمونا جديدا فلم يعد تقتصر في كفاحها على المطالبة بجلاء القوات البريطانيـــة والحدّ من سلطات الملك الدّستوريّة أو محاولة الضغط على الانجليز عسى أن يقبلـــوا

---

1) ـ شهدى عطيه الشافعى . تطور الحركة ... سبق ذكره ص . 87.
2) ـ أحمد صادق سعد : صفحات ... سبق ذكره . ص : 31.
3) ـ انظر : د. أنور عبد الملك : المجتمع المصرى والجيش . ترجمة محمود حـداد ومحائيل جورى. دار الطليعه بيروت . 1974. ص : 48.
4) ـ أنور عبد الملك : المجتمع المصرى . ص : 49.
5) ـ يقول أنور عبد الملك . "كانت حياه المصريين اليوميه سوء بعد أهرام من الظلم يعود الى آلاف السنين". انظر : المجتمع المصرى ... ص 49.
6) ـ بلغ مجموع أفراد الطبقه العامله فى المدن وفق احصاء سنه 1947 ما يزيد عن المليونين. انظر : الشافعى تطور الحركه ... ص : 89.
7) ـ الشافعى : تطور الحركه ... سبق ذكره ص : 90.
8) انظر : د. عبد العظيم رمضان : صراع الطبقات فى مصر (1837–1952) .المؤسسه العربيه للدراسات والنشر. بيروت 1978. ص : 197 (الفصل الثاني).

التفاوض " بل أصبح المطلوب هو التخلّص من الارتباط بالاستعمار البريطاني واحلال السيطرة المصرية محل الاجنبيّة على مفاتيح الاقتصاد وضرب مركز الملك والباشوات وفي كلمة أضحت حقوق الطبقة المالكة الكبرى المزدوجة في الملكية والحكم السّياسي موضع منازعة وباتت أهداف اشتراكية تجسّد أماني الحركة الوطنية المندفعة الى الأمام " (1).

وهكذا بدأت مرحلة جديدة في الحركة الوطنية المصريّة هي مرحلة مناهضة الاحتكار والإقطاع معا " فلم يكن الاحتكار والاقطاع سندين للاستعمار فحسب وإنّما كانا من أبشع المستغلّين للجماهير الكادحة " (2). وبدأ الوعي الوطني يتسرّب إلى صفوف المثقفين والى بعض أجزاء الطبقة العاملة المصرية (3). ومن سمات هذه المرحلة أنها شهدت اشتراك شتّى الفئات الاجتماعية في النضال من فلاحين وعمّال وطلبة.

واشتدّ سخط الشعب وبدأت الاضرابات في الجامعة سنة 1946 وخرج الطلبة متظاهرين فووجهوا بالرصاص وكانت مذبحة كوبري عبّاس الشهيرة ثم جاء الحدث البارز المتمثل في تأسيس " اللجنة الوطنية للطلبة والعمال " في 18 و 19 فبراير 1946 . وهي " القيادة التاريخية الجديدة للنضال الوطني " (4) التي تكونت من اجتماع اللجنة التنفيذية للطلبة بالقيادات العمالية التقدميّة (5). وقررت هذه اللجنة أن يكون يوم 21 فبراير يوم " اضراب عام لجميع هيئات الشعب وطوائفه " (6). وكانت خطة

---

1) ـ أحمد صادق سعد : صفحات... سبق ذكره ص : 32.
2) ـ الشافعي : تطور الحركة... سبق ذكره ص : 93.
3) ـ نفس المرجع ص : 95.
4) ـ انظر الدكتور عاطف شكري : الثورة المضادة في مصر. دار الطليعة بيروت 1978 ص: 104
5) ـ يعرف عاطف شكري هذه اللجنة قائلا: " أول جبهة وطنية.. تعد الحرب كانت قد ولدت كتنظيم لجبهة الاضراب عام 1936 التي وقعت معاهدة التحالف وكامتداد لثورة 1919 المجهضة بسقوط حزب الوفد... وقد مثّلت تحالف القوى الشعبية من العمال والمثقفين والبرجوازية الصغيرة الوطنية الديمقراطية وهي القطاعات الاجتماعية الصاعدة على المسرح السياسي ". انظر: الثورة المضادة ص : 105.
6) ـ يقول عاطف شكري : "... وكان يوم 21 فبراير 1946 قد حدّد بشكل قاطع هويّة المنعطف الجديد للثورة المصرية وقواها الاجتماعية فأصبح " الاستقلال الوطني " يعني الاستقلال الاقتصادي والسياسي والديمقراطية الاجتماعية لا الجلاء العسكري فحسب ". نفس المرجع والصفحة وحول أحداث هذا اليوم انظر الشافعي : تطور الحركة... سبق ذكره ص ص. 99 ـ 102.

كبار الماليّين القضاء على القيادة الوطنية الجديدة بتحطيم اللحنة الوطنية للطلبة والعمال وفي ليلة 10 يوليو (حويلبة) 1946 أمر صدقي بأعتقال المئات من الصحفيين والكتاب والمثقفين والعمال وأمر أيضا بمصادرة بعض الجرائد واغلاق عدد من النوادي (1).

هكذا كانت البلاد المصرية كما يصفها سيد حامد نسّاج " تموج بعوامل السخط والثورة فالقضية الوطنية معلّقة ولم يحدث أيّ نجاح في حلّها بما يحقّق الأماني الوطنية والقومية وجنود الحلفاء يملؤون القاهرة والسياسة المصرية تتعثر بين مماألة الانجليز وتملّق الأماني الوطنيّة... والبلاد محكومة بوزارات الاقلية التي لا تمثل الشعب " (2). وتقلص نفوذ حزب الوفد " وانحرفت قيادته صوب المصالح الكبيرة وانصرفت إلى ما فيه اشباع المنافع الذاتية "(2). وقد كان مستحيلا على القيادة الوفديّة فى تلك المرحلة أن تتبع خطا ثوريا وشاملا(3).

ورسم أحد الباحثين ملامح هذه الفترة فقال : "كانت مصر تمور بحالة من عدم الاستقرار السياسي تكاد تصل بها الى حافة الهستيريا وكان الوضع في مصر شبيها بوضعها في عام 1919 مع فارق واحد هام ففي عام 1919 كانت القيادة في أيدي الفئات العليا من المهنيّين والبرجوازيّة الوليدة أمّا فىعام 1945 فقد استقلت المبادرة الى أيدي الفئات الدنيا من الطبقة الوسطى والبروليتاريا الصناعية وآقتحم الشيوعيون المصريّون الميدان بحسارة فائقة وسرعان ما وطّدوا مواقعهم في النقابات العمالية " (4).

وفعلا أتاح هذه الظروف المتأزمة الفرصة أمام اليسار للبروز والعمل بقوة ونفاذ. يقول أنور عبد الملك : "... وأخيرا في الاربعينات بدأت المدرسة الماركسية بالبروز وأصبحت في عامي 1945 - 1946 العنصر الفعّال في التّطوّرالثقافي...

---

1) - الشافعى : تطور الحركه ... ص : 105.
2) - انظر : د.سيد حامد النسّاج : فى الرّومانسيه والواقعيه . مكتبه عربيه . القاهره / د.ت / الفصل الثانى، ص : 140.
3) - انظر : أحمد صادق سعد : صفحات... سبق ذكره . ص : 28. وحول طبيعه الوفد وتركيبه الطبقيه ، انظر . نفس المرجع ص ص : 27-28 وعبد الملك : المجتمع المصرى ... سبق ذكره . ص : 46 و 52.
4) - انظر : رفعت السعيد : تاريخ المنظمات اليساريه المصريّه 1940-1950. دارالثقافه الجديده ، 1976 ص : 60.

وبفضل عمل المدرسة الماركسية وتأثيرها تحول الاتجاه الليبرالي والعقلاني نحو الاشتراكية " (1).

ويتحدّث رفعت السعيد عن أهمّية الاربعينات فيقول : "... فهنا في الأربعينات ... تحوّلت الأحنة التي طلّت تنمو في أحضان مصر منذ العشرينات إلى حركة عارمة ـ غامرة ... هنا في الأربعينات كان الصخ ... تبلورت التنظيمات الشيوعية ونمت وتصارعت وصارعت ... ولم يكن قد مضى على بداية الاربعينات سوى ستّ سنوات حتى كانت مصر كلها تنفجر ثورة ضد الاستعمار وضدّ الرجعيّة ومن أجل الدّيمقراطية وحقوق الشعب " .(2)

وهكذا قام المثقفون اليساريون بدور كبير في ميدان الصحافة والنشر بالخصوص وأثّروا في المناخ الفكري العام للثقافة المصرية تأثيرا بليغا " بحيث أصبح الفكر الماركسي بفضل هذه الجهود الباسلة أحد المكوّنات الأساسية للفكر المصري عامة " (3). ويبين أنور عبد الملك أنّ اليسار هو الذي حدّد بشكل أساسي جوهر الاتّجاه الجديد للحركة الوطنية المصرية (4). فقد أسست مجموعات من المثقفين المصريين والأجانب المنظمات الماركسية التي قامت في مرحلة مبكرة بحملة لكسب الانتلجنسيا المصرية من الطلاب وخرّيجي الجامعات . وأنشأت ،، مراكز الإعداد السياسي والثقافي ،، ومجموعة من الصحف الماركسية وتوجت نضالها بالاتّصال بالحركة العمالية وتأسيس جامعة وطبة شعبة وتنظيم دروس مسائيّة لتثقيف القادة العمّاليّين .(5).

ولم تكن الصحيفة بالنسبة إلى اليسار المصري محرّد منبر إعلاميّ بل كانت في أغلب الأحيان " وجها علنيّا لتنظيم سرّيّ وربما كانت في نظر البعض بديلا مؤقتا

---

1) ـ عبد الملك المجتمع المصري ،،، ص : 211.
2) ـ السعيد : الصحافة اليسارية في مصر، سبق ذكره ، ص : 7.
3) ـ السعيد : تاريخ المنظمات ... سبق ذكره ص : 229،
4) ـ عبد الملك ، المجتمع المصري ،،، ص : 54،
5) ـ نفس المرجع ، ص : 54 ـ 55.

عنه أو تمهيدا ضروريّا له " (1) . ولهذا فقد سعت الصحف اليسارية الى نشر الوعي الماركسي وترسيخ الفكر التقدمي (1) وبالإضافة إلى الصحف أسّس اليسار دورا للنشر " أسهمت في تقديم ثقافة جديدة تماما للجماهير والمثقفين الذين كانوا يتطلّعون في شوق للتعرّف على ذلك الفكر الجديد "(2) وسنقدم فيما يلي طائفة من هذه الصحف والمجلّات وكذلك بعض الجمعيّات ودور النشر حتى نبرز الدّور الذي اضطلعت به في نشر الفكر الماركسي من ناحية وتشجيع الأدب الواقعي من ناحية أخرى .

أ ـ الصحف والمجـــلات

مجلّة التطوّر (1940)

فلنبدأ بمجلة ،، التطوّر،، التي صدرت في يناير (جانفي) عام 1940 وتوقفت عن الصدور في شهر مايو من نفس السنة فلم يصدر منها سوى خمسة أعداد. هـــذه المجلة هي منبر ،، جماعة الفن والحريّة ،، التي تأسّست في 9 يناير 1939. وهي جماعة تتألّف من طائفة من الفنّانين التشكيليّين والمثقفين والشعراء بزعامة جورج حنين. أعلنت هذه الجماعه تمرّدها على الثقافة والفكر والمجتمع ودعت الى جعل الفنّ أداة للتّمرّد رافعة شعار ،، الفن معمل بارود ،، واعتمدت ،، السيريالية ،، مذهبا وطريقة " لاثارة الاستفزاز في نفوس الجماهير "(3). وأقامت جماعة الفن والحرّية أول معرض سيرياليّ في القاهرة سمّى المعرض الأول للفن الحرّ تحت شعار « Et après » ،،وماذا بعد،، وأصدرت نداء أدانت فيه تدمير الفاشست للأعمال الفنية الخالدة بحجة أنها فـــن منحطّ وقد وقّع هذا النداء الذي عنوانه : ،،يحيا الفن المنحط ،،كل من سلامة موســى وجورج حنين وأنور كامل ورمسيس يونان (4). وقد حدّدت هذه الجماعة أهدافهـــا في النقاط التالية :

1) الدفاع عن حرية الفن والثقافة

2) ـ نشر المؤلفات الحديثة والقاء محاضرات وكتابة خلاصات عن كبـــــار المفكّرين في العصر الحديث .

1) ـ السعيد : تاريخ المسطفات... ص : 201.
2) ـ نفس المرجع ص : 224
3) ـ نفس المرجع ص ص : 153 ـ 154.
4) ـ نفس المرجع ص : 157.

3) وقوف الشاب المصري على الحركات الأدبية والفنية والاجتماعية في العالم (1).

وأصدرت جماعة الفن والحرية مجلة ،، التطور،، ورأس تحريرها أنور كامل وكانت " نقطة تجمّع يساريّة للمثقّفين التّقدّميّين المقبلين من مصر الثلاثينات نحو مصر الأربعينات " (2). وكانت مجلة التطور أول محلة يساريّة تركز تركيزا كبيرا على دور الفن والفنان في تطوّر المجتمع وعلى واجبات الفنان تجاه قضايا مجتمعه (3). فقد قدّمت المجلة اقصوصة لـ(البير قصيرى) بالعبارة التالية :" ألبير قصبري كاتب مصري يكتب بالفرنسية وهو يعبّر في كتاباته عن روح الشعب والطبقات الفقيرة "(4). وفي العدد الثاني كتب (علي كامل) عن(الثقافة والرجل المثقف) فدعا في مقاله الى ثقافة جديدة ،، شعبية وانسانية ،، وذهب الى أن الثقافة الحق هي تلك التي " تسعى لتكوين الفرد وتجعل منه انسانا واعيا يعرف ماهيته ويدرك علاقته بالمجتمع وعلاقة المجتمع به " (5). وكتب كامل التلمساني عن(الانسانية والفن الحديث) فذكر أن " الشعور بالانسانية وما تعانيه في وقتنا الحاضر من أزمات هو أحد المشاكل التي يتناولها الفن الحديث "(5). وفي العددالثالث صرخ التلمساني " الفن كالخبز والحنس ضرورة يجب أن تكفلها الدولة لكل فرد فيها"(6) وقال في مقال آخر : "على الدولة أن تحقق لكل فرد نصيبه من الشعر ونصيبه من الخبز " (6).

ونشرت مجلة التطور قصائد معبرة عن التمرّد ورفض الاستعباد مثل قصيدة ،، استعباد ،، لـ (أحمد رشدي)(7) نختار منها :

في الحروب يستعبد القوي الضعيف
وفي السلم يستعبد الغني الفقير
ونحن نعمل لنعيش

---

1) ـ مجلة التطور يناير 1940. انظر السعيد : الصحافة اليسارية ... سبق ذكره ص:86.
2) ـ السعيد : الصحافة اليسارية ... ص : 85.
3) ـ نفس المرجع . ص : 89
4) ـ نفس المرجع ص : 90
5) ـ نفس المرجع . ص : 91
6) ـ نفس المرجع . ص : 92
7) ـ نفس المرجع ص : 91 ـ 92.

ولكنهم يمنحوننا أحرا هو العـــــدم
اننا في طريقنا الى الفنـــــــــــاء
نحن نكدح من أجلهم طيلة اليـــــوم
وهم يكدّسون الذهب في خزائنهم الخ ...

وعموما اهتمت مجلة التطور بالفن والثقافة وأكدت دور الفكر في تطوير المجتمـــع وقد ذكر علي كامل في مقال له بعنوان :(الفكر في خدمة المجتمع) : "ان الفكـــر الذي لا يكون صدى للأغلبية العظمى من الشعب فيه منعكس أحلامه وآماله وأوجاعـــه في وقت واحد هو فكر خائن غريب عن الوطن الذي نشأ فيه "(1) ويضيف : "إن ثمانين في المائة من شعبنا المصري تعيش في الجوع أو ما يشبه الجوع فأين هو الفكر الذي يبحث في مشاكلها ويجد لها علاجا حاسما مشرفا "(1).

مجلة الفجر الجديـــد (1945)

ننتقل الآن الى عرض مجلة ثانية هي مجلة ،، الفجر الجديد ،، التي ساهم فـــي تأسيسها عضوان من ،، جماعة نشر الثقافة الحديثة ،، وهما : صادق سعد وريمـــون صادق اللذان اتصلا بمجموعة من المثقفين من بينهم أحمد رشدي صالح وعبد الرحمـــن الشرقاوي وسعد مكاوي وعلي الرّاعي وأبو سيف يوسف واجتمع هؤلاء وقرّروا تأسيس مجلة ،، الفجر الجديد ،، فصدر عددها الاول في 16 مايو 1945 وتوقفت عن الصـــدور اثر ،، المذبحة ،،الجماعية التي نظمها الطاغية صدقي في 11 يوليو (جويلية) 1946 وسيق معظم محرّري الفجر الجديد الى السجن (2).

كانت "الفجر الجديد "مجلّة ملتزمة حقا " رفعت راية الفكر التقدّمي بشجاعة ودافعت عن مصالح الجماهير الكادحة وقدّمت دراسات جادّة في الفكر الماركسي ودافعت عن الوحدة العربيّة وقضيّة فلسطين دفاعا حارا وشجاعا. كذلك أسهمت في إرســـاء

1) ـ السعيد : الصحافة اليسارية ... ص 98.
2) ـ نفس المرجع ، ص 119. وحول مزيد من التفاصيل عن مجلة الفجر الجديد انظر . أحمد صادق سعد : صفحات من اليسار المصري.. سبق ذكره وخصوصا ص ص : 38-60 وقد جمع (سعد) في كتابه كلّ مقالاته التي كان ساهم بها في هذه المجلـــــة .

دعائم مدرسة جديدة في الفن والشعر ".(1) وما صدرت أعداد قليلة منها حتى كست أقلاما تقدمية وديمقراطية عديدة منها : نعمان عاشور وعبد القادر التلمساني وعبد القادر القط ... كما انها فتحت صفحاتها أمام كتاب من مختلف المجموعات الماركسية من " ايسكرا " (2) ومن " الحركة المصرية للتحرر الوطني "(3) أمثال : أنور عبد الملك ولطيفة الزيات وابراهيم سعد الدين... وفتحت مجلة الفجر الجديد صفحاتها للعديد من الشعراء والكتاب التقدّميين العرب مثل : رئيف خوري وعدنان البني ووصفي البني (4).

وهكذا تبوّأ الفن في الفجر الجديد مكانة بارزة فكان سلاحا فعّالا في نشر الوعي الثوري. فبعد " جماعة الفن والحرية " و منشوراتها ومجلتها " التطوّر "، تأتي الفجر الجديد في مرحلة النضج نضج الوعي والفن معا.(5)

وقد احتلّ الشعر مكانة متميّزة فغدت الفجر الجديد " منبرا للمدرسة الثورية الجديدة في الشعر" (6). وقد لمع اسم عبد الرحمن الشرقاوي منذ العدد الاول بقصيدة عنوانها مستوحى من عنوان المجلة ذاته : " الفجر الجديد " يقول فيها :

يا رفاق المجد قد عشنا الى الآن حيارى فهلمّوا وضح النهج الى المجد البدارا
إنها الحرية الكبرى جعلناها المنارا والثموا في رحلة المجد أقانيم العذارى
ودعوهن بعنّين أناشيد السلام باعذارى هذه جلوة مجد وغرام
فنعالين لكي نرقص للعهد السعيد نذكر الموتى ونشدو شدوة الفجر الجديد(6)

واحتضنت المجلة اساس أحد رواد الشعر الثوري : كمال عبد الحليم فنشرت قصيدته الشهيرة : "صراع ودموع " يقول فيها :

كلّ يوم يمرّ ليس من العمر اذا لم تقضه في كفاح
وحرام عليك أن نبصر القوم عرايا في عاصفات الرياح
بتشاكون بالدموع فتبكي لبكاهم وتكتفي بالنواح(7).

---

1) ـ السعيد : تاريخ المنظمات ... سبق ذكره ص : 208.
2) ـ حول نشأة هذه المنظمة الماركسية ونشاطها انظر: السعيد: تاريخ المنظمات ... ص ص : 315 ـ 327.
3) ـ حول تأسيس هذه الحركة ونشاطها وبرنامجها انظر: السعيد: تاريخ المنظمات .. ص ص : 328 ـ 357.
4) ـ السعيد . الصحافة اليسارية ... ص : 120 ـ 121.
5) ـ نفس المرجع . ص : 121.
6) ـ نفس المرجع ص : 121 ـ 122.
7) ـ نفس المرجع ص 123.

ونشرت أيضا قصيدته : " هذه الثورة " التي نختار منها هذا البيت :

كتل تحمل رايات الدّماء القانية لم تعد ترهب أنعام الرصاص الدّاوية .(1).

وحرصت " الفجر الجديد " أن تقدم نماذج من الشعر الثوري الأجنبي فقدم علي الراعي دراسات عن الشاعر الزنجي الامريكي (لانجستون هيوز) و "شاعر الثـــــورة الاشتراكية " فلادبمير مياكوفسكي .(2)

ودعت الفجر الجديد الكتّاب والفنّانين الى تحمّل مسؤولياتهم فهذا أحمد رشدي صالح يحدّد في افتتاحيّة العدد الأوّل " مهمّة الكاتب " في " أن يجعل من قلمه ذروة الآلام العامة والرجاء العامّ واللفتة الموجّهة للنضال المشرّد في دروب الحياة ونفثة المناضل المخلص لتتحرّر الحياة ... ان يجعله من ذاته غير المنفصلة عن ذات المجتمع عن كفاحه غير المنعزل عن كفاح المجتمع عن الانسان فيه غير المقطوع عن الانسان أينما كان وكيفما استوى في الحياة ".(3)

وألحّ أحمد رشدي صالح مرة ثانية على دور الكاتب والفنّان وأكد أن غاية الفجر الجديد : " أن تتيح للمفكّرين والكتاب الأحرار في مصر منبرا جديدا يواصلون من فوقه (كذا) جهادهم ليصلوا بثقافتنا الى مستواها الأعلى وليصلوا بينها وبين نضال الشعب المصري المجيد في سبيل حرّيته وطمأنينته الدّاخلية والخارجية وليصلوا بين ثقافتنا وثقافات الشعوب الأخرى ".(4)

وأكد علي الراعي في نفس السياق عند حديثه عن مهام الأدب ودوره أن الفن " لا يمكن أن يعيش في الأبراج العاجية أو في غيرها من حصون تقام ضد الحياة ... وهو أيضا لا يمكن أن يكون متاعا أو ميزة لفريق من الناس دون فريق بل هو متاع الانسانية كلها ومتاع كلّ فرد من أبنائها ... والفصل بينه وبين الحياة أو تمكين بعض الناس منه دون بعض عملية لا انسانية منافية للحياة " (5). ولم تلبث مجلة

---

1) ـ السعيد : الصحافة اليسارية ... ص : 123.
2) ـ نفس المرجع ، ص : 124 ـ 125.
3) ـ نفس المرجع ، ص : 125.
4) ـ نفس المرجع ص 126.
5) ـ من مقال بعنوان : بين الفن الصحيح والفن الرائف : انظر نفس المرجع والصفحة.

الفجر الجديد أن قدمت دراسات ماركسيّة عن الفنّ مثل مقال علي الراعي عن ،،الجدلية والفن الحديث ،، استعرض فيه مواقف ماركس وانجلز من عملية الابداع الفني وقدم رأي لينين حول تحديد بعض المعايير التي يمكن اعتمادها في تقييم الفنّ.(1).ثمّ سعت مجلة الفجر الجديد بعد ذلك الى اعتماد المنهج الماركسي في دراسة تاريخ الفن في مصر فكتب نعمان عاشور دراسة عن ،، القوى النامية والقوى المنهارة في الأدب المصري المعاصر ،،(2) ذكر فيها كيف "بتقدّم المجتمع المصري تبعا للتقدّم المادي الذي يطرأ على وافعه الاجتماعي " (2) وأضاف قائلا : " ولقد شهدنا منذ أواسط القرن المنصرم تطوّرا مستمرّا في أوضاعه الاجتماعيّة والسّياسيّة لعب فيها الأدباء دورا ملحوظا... واليوم يستعر صراع بين القوى المنهارة التي لا زالت تسيطر على عالم الأدب والتي تستبقي كيانها وكيان طبقاتها الواهية بوضع الأدب فوق البيئة وفوق الدوافع الاجتماعية والسّياسيّة لحياة المجتمع فتنفصل بالأدب عن حياة الشعب وبين القوى النامية التي أوجدتها حالة مجتمعنا المادّية وجعلتها تنبعث من قرارة حياة الشعب ومعيشة طبقاته الغالبة معبّرة عن دوافعها الاجتماعية والسّياسيّة كقوة مادّيّة تؤثر في هذه المعيشة وتتقدّم بتلك الحياة بل وتغيّرها ".(2)

وكتب نعمان عاشور دراسة ثانية بعنوان : ،، معالم القصة المصرية ،، (3) . عرض فيها وجهة نظر ،، الوافعيّة الاجتماعيّين حول القصة فهي عندهم من أقرب فنون الأدب الى الحياة... وهي تعبّر عن مقدار إدراك الفنان لواقع المجتمع ومبلغ محاولته تغيير هذا الواقع وتلك هي رسالة الفن وكما أن العلم يمدّ الإنسان بالمخترعات وبغيرها ليساعد الإنسان على السيطرة على الطبيعة وإخضاعها لمصالحه وإرادته فإن الفن يمدّ الانسان بالقصّه والشعر والموسيقى التي تساعده على التغلب على شرور مجتمعه ويعمل على تقدمه بتغيير حياة الملايين التي نعيش داخله .(3).

وقدم علي الراعي دراسة مطولة نشرت في ثلاثة أعداد بعنوان :،، الشعر العربي في مصر ،، درس فيها تطور الشعر المصري وألح بالخصوص على تأثير ثورة 1919 الثورة الوطنية البرجوازية في تطور هذا الشعر ورسم اتجاهاته . وحلل الراعي في دراسته

---

1) ـ السعيد : الصحافه السياسيه ... ص : 127،
2) ـ نشرت ـ : الفجر الجديد بتاريخ 16 أغسطس 1945.
3) ـ نشرت ـ : الفجر الجديد بتاريخ 6 فبراير 1946.

النزعات الرومنطيقية في الشعر المصري وعلاقتها بالتطوّر السياسي في مصر وقد ركّز في دراسته على ربط تطور أساليب التعبير الفني بتطور اقتصاد المجتمع لأن الأساس الاقتصادي في رأيه " ينتج مظاهر اجتماعية معيّنة، الأدب واحد منها ".(1)

ونشير في خاتمة عرض هذه المجلة أنها اعتنت بالاضافة الى الأدب والفن بتقديم الفكر الماركسي والتعريف به ودراسته ونذكر هنا بالخصوص محاولات أبو سيف يوسف الذى حلّل ،، الديالكتيك والمادية الجدلية ،، في مقاله :(فلسفة أم أسطوره)(2). ونعهدت الفجر الجديد بالدفاع عن الماركسية والرّدّ على خصومها وتفنيد آرائهم وفي هذا الاطار تنزلت ردود كل من " اسماعيل محمد "و " أبو سيف يوسف " على العقاد حول آرائه ومواقفه من الماركسية والاشتراكية.(3)

وتوالت الكتابات عن الماركسية وثورة أكتوبر وخصّصت الفجر الجديد بابا تحت عنوان : ،، قانون الاقتصاد السياسي ،، قدمت فيه مفاهيم عن الاقتصاد الماركسي . ولقد ساهمت كل هذه المقالات في تعميق مبادئ الماركسية وهي المبادئ التي استند اليها النّقّاد والمثقّفون المصريّون في درس الواقع الأدبي وربطه بالمجتمع.

مجلة الجماهير (1947)

صدرت مجلّة ،، الجماهير،، يوم 7 أبريل سنة 1947(4). وهي لسان حال منظمة ،، ايسكرا ،، (الشّرارة) وكان مسؤولها السّباسي شهدي عطيّة الشّافعي. وعندما تمّت الوحدة بين تنظيمي ،، ايسكرا ،، و ،،الحركة المصريّة للتحرّر الوطني ،،(ح م) تأسّست منظمة ،، الحركة الديمقراطية للتحرر الوطني ،،المعروفة اختصارا ب (حدتو). فأصبحت مجلة الجماهير منبرا سياسيّا لهذا التنظيم الجديد.(5) يقول رفعت السّعيد :

---

1) ـ بشرب ـ : الفجر الجديد بتاريخ 6و13 فبراير 1946. انظر: السعيد : الصحافة اليسارية ... سبق ذكره ، ص : 127.

2) ـ بشر ـ . الفجر الجديد بتاريخ 1 جويلية (يوليو) 1945. نفس المرجع ص : 141.

3) ـ نفس المرجع ، ص ص : 143 ـ 144.

4) ـ انظر: السّعيد. الصحافة اليسارية ... ص : 179. يقول رفعت السّعيد :"كانت حملة 11 يوليو 1946 محاولة من الطاغية صدقي لكسب أنصاص اليسار.لكن اليسار استعاد أنفاسه سريعا وواصل التقدم وكانت الجماهير أحد الرموز التي عبّر بها اليسار عن إصراره على مواصلة المسيرة" انظر : تاريخ المنظمات اليسارية ... ص : 220.

5) ـ السعيد . الصحافة اليسارية ... ص : 170. وتاريخ المنظمات اليسارية .. ص :222.

"ويمكن القول بدون مغالاة إنّ الجماهير كانت فتحا جديدا تماما لصحافة اليسار فهي من حيث مستواها السياسي والنضالي والفكري ومستوى طباعتها وإخراجها وتحريرها وتوزيعها كانت تمثّل طفرة بالنسبة لكل صحافة الرأي ولكل الصحافة المصريّة والعربية بشكل عام ".(1)

واستقبلت الجماهير شعراء اليسار ونشرت محاولاتهم وهي لم تكن "مجرد منبر فتح صفحاته أمام الشعراء الثّوريّين ليصوغوا آلام شعبهم الملتهبة وانّما كانت بحق المجال الذي تبلورت فيه مدرسة الشعر الثوري المعاصر "(2).ومن أبرز هؤلاء الشعراء : كمال عبد الحليم ومحمد خليل قاسم وزكي مراد ومحمود توفيق . وكانت الجماهير الغاضبة تردّد في المظاهرات القصائد التي نشرتها الجماهير. ومن هذه القصائد المنشورة قصيدة ،، العدالات والمواشيق ،،لمحمود توفيق يقول فيها :

حكموا فلتحكم الأرض لنا
يوم تروي بالدماء القانية
قد أقاموها حصونا وقلاعا
فلنحطمها كفاحا وصراعا
يا شعوب الارض هذا يومنا
فانهضي قد مزق الوحش القناعا (3)

وقصيدة كمال عبد الحليم الشهيرة في رثاء ،، الرفيق فهد ،،وغيره من شهداء الحزب الشيوعي العراقي يقول فيها :

هاتوا الحبال من الاشواك واجتمعوا ... لدى الحبال وهانوا من تشاؤونا
واجمعوا الجبش في زاهي الثياب ولا ... تنسوا القضاة فقد كانوا مطيعينا
قد أبصر الشعب من بين الدموع ومن ... بين الحبال دخيلا بات ملعونا
فاقسم الشعب أن يلقى بشانقه ... الى الحبال لكي يحمى الملايينا(3).

---

1) ـ السعيد . تاريخ المطبعة... ص : 222.
2) ـ السعيد : الصحافة اليسارية...ص : 185.
3) ـ نفس المرجع . ص : 186.

وقدمت " الجماهير" بالاضافة الى الشعر قصصا قصيرة لأعلام الأدب الاشتراكي كتشيكوف وغوركي مترجمة الى العربية . واعتنت " الجماهير" أيضا بتقديم دراسات مبسطة عن الفلسفة المادّية وقوانين الجدل وقد روعي في هذه الدراسات ربط النظرية بالواقع الحيّ .(1)

ب ـ دور النشر والجمعيّات

نأتي الآن الى عرض بعض دور النشر اليسارية والجمعيات الثقافية التي ساهمت الى جانب الصّحف والمجلات في نشر الفكر الماركسي والتعريف به .

دار الفجر

دار الفجر احدى مؤسسات منظمة " تحرير الشعب " يملكها اثنان هما : مصطفى كامل منيب وأسعد حليم . أصدرت هذه الدار مجموعة من الكتب المترجمة عن الانجليزية والتي اهتمت بالخصوص بتقديم النّموذج السّوفياتي لأوّل مرة للقارئ العربي(2). من هذه الكتب : " الزواج والاسرة في الاتحاد السوفياتي "و "الدّين في الاتحاد السوفياتي " من ترجمة مصطفى كامل منيب وأصدرت الدار كتابا من أشهر كتب سلامة موسى وأكثرها شجاعة : " حرية العقل في مصر" كذلك أصدرت ديوان شعر بالعامية بعنوان : " أنا العامل "لفتحي أحمد المغربي (3).

دار القرن العشرين

أسست هذه الدار مجلة " الفجر الجديد " وامتاز انتاجها بدراسة الواقع المصري مثل " مشكلة الفلاح " لأحمد صادق سعد و " كرومر في مصر " لاحمد رشدي صالح و " حول الفلسفة الماركسية : ردّ على العقاد "لابو سيف يوسف (4).

---

1) ـ السعيد : الصحافة اليسارية ... ص ص : 212 ـ 213.
2) ـ السعيد : تاريخ المطبعة ... ص : 224.
3) ـ نفس المرجع ، ص : 225.
4) ـ نفس المرجع ، ص : 226.

لجنة نشر الثقافة الجديدة

وهي اللجنة التي أسّست مجلة ،، الفجر الجديد ،، كما ذكرنا في حديثنا عن هذه المجلة. وقد قامت بدور مهمّ وفعّال " ففي دارها تجمّع العشرات من المثقفين المصريّين ليستمعوا - ولأوّل مرّة - الى محاضرات ذات محتوى ماركسي وفكر تقدّمي" وفي هذه اللجنة لمعت أسماء مثل : عبد الرحمن الشرقاوي ونعمان عاشور وابراهيم سعد الدين وغيرهم...(1)

دار الابحاث العلميّة

يرى رفعت السعيد أن هذه الدار من أشهر الأندية التي أسسها الشيوعيون المصريون بدون منازع ويضيف بأنها كانت الواجهة العلنية لمنظمة ،، ايسكرا ،، (الشرارة) وسبيلها الى العمل والنشاط في صفوف المثقفين المصريّين. وكانت لهذه الدار نشرة غير دوريّة قامت بدور مهمّ في رفع الوعي الثقافي والفكري لدى المثقفين التقدّميين المصريّين وكانت تنظم محاضرات كثيرة حذبت اليها عددا كبيرا من المستمعين. وفي 11 يوليو 1946 داهم البوليس الدار وأمر باغلاقها.(2) وفي مجال النشر نذكر أيضا نشاط منظمة ،، الحركة المصرية للتحرر الوطني ،،التي لم تؤسس دارا للنّشر ولكنها قامت باصدار بعض الكتب ، وقد تمحور نشاطها حول محوريين. أولهما تمثل في محاولة تقديم تفسير تقدّمي واشتراكي للدّين الاسلامي وقد اضطلع بهذه المهمّة الشيخ محمد أبو الحسن جاد الله الغنيمي الذي أصدر كتابين : ،، الشيوعية في الاسلام ،، و ،، أبو ذر الغفاري أول ثائر في الاسلام ،،(3). وثانيهما اصدار سلسلة من الكتب الخضراء كانت تطبع سرّا وتوزّع علنا وهي ترجمات دقيقة لأهمّ المصادر الكلاسيكية للفكر الماركسي قامت بدور حاسم في تثقيف مناضلي المنظمات الشيوعية المصريّة.(4) وكانت تشرف على توزيع هذه السلسلة ،، مكتبة الميدان ،، التي كان لها فضل عظيم على المثقفين التّقدميين المصريّين. يقول رفعت السعيد : " ان معظم كوادر الحركة الشيوعيّة في ذلك الحين قد تلقت معرفتها الأولى للفكر

---

1) - السعيد : تاريخ المنظمات...ص : 186
2) - نفس المرجع ، ص ص : 186 - 190.
3) - نفس المرجع ، ص : 227.
4) - نفس المرجع ، ص : 228.

الماركسي من مكتبة الميدان "(1) وقد ضمّت هذه السلسلة ثلاثة عشر كتابا منها: البيان الشيوعي - والاشتراكية العلميّة والاشتراكية الطوباوية لانجلز والعمل المأجور ورأس المال لماركس وتعاليم كارل ماركس للينين وأسس اللينينيّة لستالين والاقتصاد محرك التاريخ لروجيه غارودي ...(2).

انّ ذلك النّشاط الثقافي وتلك الحركيّة الفكرية اللّتين تميّز بهما اليسار المصري في الأربعينات عبر صحفه وجمعياته ونشريّاته لتبيّن الى أي مدى ساهم المثقفون المصريون اليساريّون في ترسيخ الفكر الاشتراكي والماركسي ولتشهد على دورهم الطلائعي في الميدان الثقافي وهو الميدان الذي برزوا فيه بروزا عظيما "ولعل الشيء الأساسي في اضافات الماركسيين المصريّين هو الجهد الذي بذلوه لتنظير وتعميق المفاهيم الفاعلة في الحقل الايديولوجي الثقافي " كما يقول محمّد برادة (3).

وكان لاعتنائهم بالثقافة واحتفالهم بالفكر أثر كبير على الابداع الأدبي شعرا ونثرا فأفسحوا له المجال ويسّروا له سبل النشر وشجعوا كل ما هو ذو اتجاه واقعيّ ومضمون ثوريّ أضف الى ذلك أنهم تأمّلوا في معنى الأدب وفكّروا في غايته فألحّوا على وظيفته الاجتماعية ومارضوا عن سواها ولا قبلوا غيرها بديلا وحرصوا - ضمن رؤيتهم الفكريّة - على تحديد العلاقة بين الإنتاج الأدبي وبين الطبقات الاجتماعية.

وفي هذا الإطار تتنزل محاولات بعض النقاد نخص بالذكر منهم ثلاثة يعتبرون بحق روّاد النقد الاجتماعي والادب الواقعي في مصر وهم : سلامة موسى ومحمد مفيد الشوباشي ولويس عوض.

---

1) - السعيد : تاريخ المنظمات ... ص : 331
2) - نفس المرجع ... ص : 355 - 356.
3) - انظر : د. محمد برادة : محمد مندور وتنظير النقد العربي. دار الآداب. بيروت 1979 . ص : 195.

جـ. النقـــاد الرّوّاد

جـ1 سلامـــة موسـى (1887 – 1958)

سلامة موسى هو أحد المثقفين العرب المعاصرين الذين يعسر تصنيفهم فـــي ميدان معيّن من ميادين الفكر أو في حقل مخصوص من حقول المعرفة. فالرجـــل متعدد المواهب متنوّع المشارب غزير الانتاج لا يهدأ ولا يلين يخاصم ويجـــادل ولا يتخلف عن الإدلاء بدلوه في معظم المعارك الأدبيّة والفكرية. كتب في الاقتصاد وفي الاجتماع وفي السّياسة كما كتب في الأدب والفن. انه واحد من المبشّريـــن أو واحد من ،، الكهنة ،، كما يلذّ له أن يقول عن نفسه ولعلنا لا نخطئ إذا دعوناه بـ ،،المعلّم ،، فعلى يديه وبفضل كتبه ومقالاته تربّى جيل كامل وقد صوّر نجيـــب محفوظ في السكّرية وهي الجزء الأخير من ثلاثيّته نقطة التّحوّل التّاريخية التـــي أحدثها سلامة موسى في جيل بأكملـه.

وكنا قد تعرّضنا الى صاحبنا عندما تحدّثنا عن رواد الفكر الاشتراكي فـــي العالم العربي وألمعنا بايجاز لدوره في نشر الاشتراكية والتعريف بها وبأعلامهـــا لا سيّما بعد عودته من انجلترا حيث اختلف هناك على نوادي الفابيّين وتـــردّد على مجالسهم.

وسلامة موسى – إلى جانب كونه رائدا من رواد الدعوة الى الاشتراكية – هـو أيضا رائد من رواد الدعوة الى ربط الأدب بالمجتمع. وقد تجلّى ذلك في كتابيـه : ،، الأدب الانجليزي الحديث ،، الصادر سنة 1934 و ،، الأدب للشعب ،، الصادر سنة 1954. والكتابان – وان فصلت بينهما عشرون سنة – متكاملان. ولا يشعر قارئ الكتـــاب الثاني أن موسى قد تغيّرت آراءه عمّا في كتابه الأول فهي هي في جوهرها وخطوطها العامة. لذا اعتمدنا على كليهما واستعنا ببعض المقالات المتفرّقة التي لها علاقة بالموضوع .

وكتاب ،، الأدب الانجليزي الحديث ،، لا تظهر قيمته في ما بسطه سلامه موسى من تاريخ لتيارات الأدب الانجليزي الحديث ولا في ما قدّمه من تعريف بأعلام ذلك الأدب الغربي وأساطينه فحسب وانما في ،، منهج ،، تناوله لمسيرة الأدب الانجليزي

وتعليل تطوره بالرجوع الى خصائص حياة انجلترا الاقتصادية والاجتماعية. ولكن الأهمّ من كلّ ذلك أن هذا المنهج في ربط الأدب بالمجتمع والاقتصاد ليس خاصا بالأدب الانجليزي ولا مقتصرا عليه وحده وانما هو منهج حريّ بنا أن نطبّقه على الأدب المحلّي وهنا تكمن قيمة هذا الكتاب وتظهر لمؤرّخ النقد أبعاده العميقة والحقيقيّة فهو متّصل بحالة الادب المصري آنذاك أشدّ الاتصال وان اتخذ الأدب الانجليزي موضوعا له. فأنت ترى سلامة موسى كلّما تحدّث عن الأديب الانجليزي التفت الى نظيره المصري وعقد مقارنة بينهما. وقد لا تخلو هذه المقارنة من تعسّف ولكنها على كل حال ماثلة في ذهن موسى مثولا قويّا.

وعندما نبحث عن سرّ هذه المقارنة نرى أنها قائمة على ثنائية القديم والجديد أو قضيّة التقليد والتحديد وهي قضية محوريّة في تفكير سلامة موسى الأدبي والنقدي. فالهدف الذي رسمه موسى لنفسه هو اطلاع المصريّين على التجديد الأدبي عند الانجليز وبيان مغزاه. ولا يدرك هذا الهدف على حقيقته إلا بشيء آخر خطير هو سيادة روح التقليد في الأدب المصري. فاذا كان الاديب الانجليزي المجدّد متصلا بالحياة ومتأثرا بها ومؤثرا فيها فان الأديب المصري التقليدي مهتمّ بـ " الاسلوب الكتابي " وليس بـ " أسلوب العيش ". والمقصود بـ " الأسلوب الكتابي " عند موسى هو الزخرفة في التعبير والتّأنق في اختيار الكلمات والجمل أو هو باختصار ما دعاه موسى بـ " البلاغة " أما " أسلوب العيش " فهو حياة المجتمع ونكباته ومصائبه.

وما اعتاء الأديب المصري المقلّد بالزخرفة والبلاغة الا دليل على انتهاجه منهج الفدماء والاحتذاء بهم وعجزه عن الثورة عليهم وهو دليل أيضا على ذهوله عن أحوال مجتمعه وعمّا فيه من بؤس وشقاء. يقول موسى في مقدمة كتابه :" الأدب الانجليزي الحديث " : "فان الأدب التقليدي يعنى مثلا بأسلوب الجاحظ الكتابي فيحتذيه ولا يعنى بأسلوب الفلاح المصري في العيش فينتقده ويطلب اصلاحه. وهو يكتب عن العرب ومجدهم وتاريخهم ولا يكتب عن مصر ونكباتها الحاضرة وما تعانيه من مظالم اقتصادية أو سياسية أو اجتماعية ولذلك فان أدبه سلفي ... ولكن الأديب الأوروبي الحديث وخاصة الأدب الانجليزي هو أدب الحياة بنتقد المعايش والغابات ويجعلهما موضوعه سواء في القصة أو المقالة. وهو لذلك يتصل بأنواع

النشاط البشري كله " (1).

ففي هذه الفقرة أمران أساسيّان متداخلان ومتفاعلان فمن ناحية تفاعل مستمرّ بين الأدب والمجتمع لأن التجديد في الأدب " لا يعني شيئا سوى التجديد في الحياة " (2) ومن ناحية أخرى دعوة القارئ المصري إلى المقابلة بين حال الأدب الانجليزي وحال الأدب المصري المغرق في التقليد.

والنّاظر في آراء سلامه موسى في ذينك الكتابين يرى أن الفكرة التي ينطلق منها هي أن الأدب ظاهرة اجتماعية مثل سائر الظواهر الاجتماعية كالحكومة والتعليم والعادات والأخلاق والعقائد. ويضيف سلامة موسى أن كلّ ما هو اجتماعي ينبني على الاقتصاد وأن المجتمع ينهض في كل زمان ومكان على أساس اقتصادي " أي أن الطراز الذي تتبعه الأمة في إنتاجها الزراعي والصناعي يستتبع طرازا معيّنا آخر من الاحتماع ولذلك يختلف المجتمع في أمّة زراعية من المجتمع في أمّة صناعية ويختلف أيضا الأدب بين الأمتين " (3). وبناء على ذلك نستطيع أن نفسر العقائد والآراء والمذاهب والأخلاق والآداب ،، تفسيرا اقتصاديا ،، (4) فهو يعلل مثلا تغلب النزعة الكلاسيكية على الأدب المصري وحنين الأدباء الى تقليد القدماء باستقرار الوسط الزراعي في مصر ذلك الوسط الذي جعل الأدباء محافظين وحامدين جمود الفلّاحين كما يقول . فذلك الاستقرار الزراعي قد ،، انعكس،،في رأي موسى على استقرار الآراء والعقائد عند أدباء مصر.(5)

انّ تصوّر موسى ومفهومه لعلاقة الأدب بالاقتصاد لم يخل من نزعة آلية وتبسيطية ولكن ذلك التصوّر قاده الى شيء آخر مهمّ هو أن ارتباط الأدب بالمحتمع يفنضي من الأديب أن يخدم المجتمع ويؤدي فيه وظيفة حيويّة.

---

1) ــ سلامه موسى : الأدب الانجليزي الحديث . الطبعه الثانيه سنه 1948. عن المطبعة العصرية . القاهره . معدمه الكتاب . ص : 3.
2) ــ نفس المرجع .ونفس الصفحه .
3) ــ نفس المرجع . ص : 17.
4) ــ نفس المرجع . ص : 18.
5) ــ نفس المرجع . ص : 19.

وفي هذا المقام فرّق سلامة موسى بين ضربين من الأدب : ،، أدب عضـــــويّ ،، و ،، أدب بلاغي ،، فالأدب العضوي هو الذي يؤدي في الجسم الاجتماعي خدمة معيّنـــة كما تؤدّي القدم أو اليد خدمة معينة للجسم البشري وهو الذي "يساعد على أن تسير الحياة الاجتماعية وفق الشرف والانسانية والخير ومكافحة الشرور شرور الاستبداد والاستعمار والفاقة والمرض والخسّ والدّعارة " (1). أما الأدب البلاغي فهو أدب الترف والتسلية وهو أدب يمكن الاستغناء عنه لأنه لا يترك شيئا في نفوسنا " فلا طرب ولا ألم ولا برنامج ولا كفاح ولا ثورة في الروح ولا عزيمة للتغيير"(2). وتتوالى تعريفات موسى للأدب وكلها قائمة على ثنائيات أحد أطرافها إيجابي يقابله طرف سلبيّ وهو يدعو الى الطرف الايجابي بحرارة ويهاجم الطرف السلبي بضـــراوة فهناك أدب القيم الاقطاعية يقابله أدب القيم العصرية وثمّة أدب النزعـــــة الافرادية يقابله أدب النزعة الاجتماعية. وهكذا... وكلّ هذه الثنائيات تلتقي عند فكرة محوريّة بشّر بها موسى ودافع عنها وهي أن الأدب يجب أن يكـــــون إنسانيا في نزعته اشتراكيا في برنامجه (3).

فالأدب الحق عند سلامة موسى هو الأدب الذي يتصف بالنزعة الانسانيـــة أو الاجتماعية وهي نزعة تدعو الى "أن يكون الأدب للحياة أي للشعب أي للمجتمع أي للانسانية "(4) والانسانية هي القيمة الخالدة التي تبقى للأدب حتى وان تغيـــرت سائر القيم بتغير الظروف الاجتماعية. وتستوحب هذه النزعة الانسانية أن يـــدرس الأديب الانسان في اقتصاده وأمراضه وثقافته واتجاهاته الذّهنية والعاطفيـــة وأهدافه المستقبليّة (5). كما تفترض هذه النزعة أن يميّز الأديب بين الخير والشر والعدل والظلم والانسانية واللاّانسانية إذ الأديب الحق هو الذي ينغمس في السياســـة والاجتماع والاقتصاد والعلم ونظام الحكم الخ... فلا مفرّ له من أن يكون سياسيـــا " لأن السياسة هي مقدار الخبز الذي يقرر للفقير وهي الدواء للمريض وهي الحرية لجميع أبناء الشعب وهي حرية المرأة على الخصوص وهي حق التعلـــم ".(6) فلا يحق للأديـــب

---

1) ــ سلامه موسى : الأدب للشعب . سلامه موسى للنشر والتوزيع القاهره . 1954. ص : 33
2) ــ نفس المرجع . ص : 34.
3) ــ نفس المرجع . ص ص : 72 ــ 73.
4) ــ نفس المرجع . ص : 78.
5) ــ نفس المرجع . ص : 101.
6) ــ نفس المرجع . ص : 89.

في رأي موسى أن يعيش في " البرج العاجي " أو أن "يقف على الحياد" وهذا معنى إنسانيّته ومسؤوليته في كل ما يكتب أي أنه يحس أنه "ملتزم "و "مسؤول عن معاني الشرف والخير والحب أمام المجتمع وأمام الانسانية "(1).

وتقترن النزعة الانسانية عند موسى بالمذهب الاشتراكي " الذي يحاول دعاته إنصاف المظلومين وإغناء الفقراء ومساواة الجنسين ومحو التعصبات العدوانية سواء أكانت دينيّة أم عنصريّة أم طبقيّة " (2). والأدب الاشتراكي عند موسى هو الأدب المتفائل وهو الأدب الواقعي لأنه " أدب التغيير والتطور والإيمان بالمستقبل ومكافحة الفقر والجهل والمرض ومكافحة الاستعمار والاستبداد "(3) وعكسه الأدب المتشائم وهو أدب محافظ لأنه " أدب الجمود والتقاليد وكراهية التغيير وكراهية المرأة والخوف من المستقبل "(4) ومن الأدب المتشائم مسرحية أهل الكهف للحكيم فقصتها قصة "تشاؤمية "ولم يكن توفيق الحكيم فيها " إيجابيا " لأن أبطاله لم يحلّوا مشكلتهم الا بالاعتكاف والانزواء ثم الموت (5).

وقد حمّل سلامة موسى الأديب مسؤوليّة عظمى وكاد يتحوّل عنده الى عالم في شؤون الاجتماع والسياسة والاقتصاد. وسما به الى مرتبة الأئمة والقدّيسين فاذا الأدباء " كهنة من طراز جديد يضيئون المصابيح ويخططون السّعادة والشرف (6). وتتحدد قيمة الأديب بمدى نجاحه في رسالته الاجتماعية والانسانية أو ما يدعوه موسى بـ " القيمة التّمدينيّة " (7). فالكاتب العظيم هو الذي يغيّرنا وهو الذي يحمل هموم الانسانية في صدره. وكيف يتسنّى للأديب أن يكتب وهو يجهل هذا الثالوث الخبيث : الفقر والجهل والمرض فـ "إن ذلك الأديب الذي لا يعرف علل الفقر والمرض والجهل لا يجهل الاقتصاد فقط وانما يجهل الأدب " (8). والأديب الذي لا يؤدي رسالته أديب خائن شبهه موسى بالجندي الخائن الذي فرّ من الميدان (9).

---

1) ـ سلامه موسى : الأدب للشعب. ص : 79.
2) ـ نفس المرجع . ص : 178.
3) ـ نفس المرجع . ص : 123.
4) ـ نفس المرجع . ص : 122.
5) ـ نفس المرجع . ص : 124.
6) ـ نفس المرجع . ص : 93 ومحتارات سلامه موسى مكتبة المعارف بيروت . ط3 /1974. ص : 255.
7) ـ الأدب للشعب . ص : 99.
8) ـ نفس المرجع . ص : 101
9) ـ سلامه موسى : مقالات ممنوعه . دار العلم للملايين. بيروت 1959. ص : 155.

وفي ضوء هذه المفاهيم هاجم موسى أدباء عصره هجوما عنيفا لانهم "خانوا الأمانة وجعلوا الأدب لعبة سخيفة ورياء كاذبا ومكرا سيئا"(1) ولانهم هادنوا الاستعمار وتمسحوا بأعتاب الملك ،، فاروق ،، فآنضموا الى معسكر الطغاة "وارتضوا البهيمية الملوكية يمدحونها ويرفعونها الى السماوات " (2) في تلك الدّواوين ،، الفاروقية ،، التي توّجت الطاغية بصفات الألوهية حينا وبأنه،،فيلسوف،، حينا آخر(3). فأين هؤلاء من أدباء فرنسا أمثال فولتير وروسّو وديدرو الذين هيّأوا بكتاباتهم التربة الصالحة للثورة الفرنسية ؟(4). وهكذا فان ،، رفعة الادب،، أو ،، انحطاطه ،، تقاس في رأي موسى بمدى التصاقه بالحياة وارتباطه بمشاكل الشعب وخدمة الانسانية.

وقد قادت هذه الآراء حول وظيفة الأدب الاجتماعية ورسالة الكاتب الانسانية سلامة موسى الى أن يقف من القدماء ومن التراث موقفا خاطئا. فاذا هو يرفض الادب القديم رفضا وينعته ،،بأدب الشّرف ،، و ،،بالأدب الملوكي ،،لانه في رأيه أدب تسلية وأدب لذة جنسية ولأنه صور حياة السادة من ملوك وأمراء. وهو أدب كتب للخاصة وليس ،، بأدب الشعب ،، فلقد كان الشعب غائبا عن وجدان الأدباء والشّعراء لأنّ النظام الاجتماعي كان نظام السّادة الاقطاعيّين وكان الشعب بمثابة العبيد. وهو أدب خلا من الأهداف الانسانية وآقتصر على "المجاز والاستعارة والتورية والبهارج والمحسنات ".(5)

وهذه الاحكام أحكام متسرّعة وذاتية لا تدرس التراث دراسة موضوعية فتميز بين جيّده ورديئه. ولعل تحامل موسى على الأدب العربي القديم ناجم عن رفضه الشديد ونقده اللاّذع للأدباء المعاصرين الذين قلّدوا القدماء فاختلطت عليه الأمور منكرا ما للقديم من فضل ومن قيمة إنسانية طالما دعا الأدباء المعاصرين اليها.

---

1) ـ محاضرات سلامة موسى . ص : 10.
2) ـ الأدب للشعب . ص : 89.
3) ـ الاشارة هنا الى العقاد الذي وصف لقاءه بفاروق فقال : " ... لقد سمعت في هذا الحديث الواحد كلام فيلسوف ،وكلام وطني غيور... "
4) ـ محاضرات سلامة موسى . ص : 10.
5) ـ سلامه موسى : الادب للشعب . ص : 46.

ولقد حاول موسى في إحدى مقالاته أن يبرّئ نفسه من معاداة الثقافة الفديمة لأنها "تراث بشري عظيم لا يهمله إلاّ مغفّل" (1) وأشار الى وجوب التّمييز بين قديم وقديم فمن بين القدماء من "يتحدّثون إلينا حديث الضمير والعقل والشرف ويحاولون تنبيهنا الى القيم الانسانية التي نسيناها أو كدنا" (2). ولكن يبقى هذا الكلام كلاما نظريّا سرعان ما يهمل شأنه في التطبيق .

وكان من الطبيعي في رأينا أن يقع سلامة موسى في هذا العيب لأنه في الحقيقة لم يلتزم الموضوعية إلا قليلا فهو عموما رجل مشاكس نزّاع الى الجدال والمحاجّة وهو إلى ذلك ذاتي وعاطفي. وكثيرا ما تحول كلامه الى محرّد شعارات فضفاضة. ولقد كان "التطرف" و "التعميم" هما الصّفتان الغالبتان على فكره (3) ورغم هذه السلبيات فلا أحد يجحد دور سلامة موسى الطلائعي أو ينكر ريادته وفضله في إبداء آراء اتسمت آنذاك بالجرأة والشجاعة وكان لها دور كبير في التّنبيه إلى قضية "الأدب والمجتمع" وفي تطويرها (4). وكثير من هذه الآراء سيتردّد صداها عند نقادنا الواقعيّين الاشتراكيين وقد صيغت صياغة جديدة .

ج2 محمّد مفيد الشّوباشي (1889 – 1986 ؟)

نجهل أشياء كثيرة عن شخصيّة محمد مفيد الشّوباشي وحياته. انه رائد مغمون حقّا لم يلتفت اليه الدّارسون إلا لماما ولم يحط بالمكانة التي يستحق والتي هو أهل لها. قال عنه غالي شكري "/هو/ همزة الوصل العائبة في وعي الكثيرين" (5).

وقد أتيح لنا أن نطلع على ما تيسّر من حياة الشوباشي بفضل المقال الذي كتبه المسرحي المعروف نعمان عاشور في مجلة الهلال(6). فعرفنا أنه كان يقيم بالاسكندرية ولعله من مواليدها ولا يذكر عاشور سنة ولادته (7). ولا نعرف شيئا عن

---

1) – سلامه موسى . الأدب للشعب . ص : 44.
2) – نفس المرجع . ص : 45.
3) – انظر : د. محمود الربيعي : في نقد الشعر. دار المعارف بمصر1968. ص : 80.
4) – الربيعي : في نقد الشعر. سبق ذكره . ص : 83.
5) – انظر: غالي شكري : سوسيولوجيا النقد العربي الحديث .دار الطليعة بيروت.1981. ص : 32.
6) – انظر : نعمان عاشور: من الرواد : محمد الشوباشي مجله الهلال العدد الحادي عشر نوفمبر 1986 ص ص : 116 – 121.
7) – لعله ولد سنة 1889 لأن عاشور يذكر في مقاله بالهلال أنّ الشوباشي كان على مشارف الستين سنة 1949 والمرجّح أن يكون قد توفّي سنه 1985 أو 1986.

عن دراسته وقد ذكر صاحب المقال أنه كان في الاصل محاميا فأين ومتى درس الحقوق؟ أسئلة لا نجد لها ما يشفي الغليل . ثم انتقل من الاسكندرية الى القاهرة فاستقر بها بعد أن عيّن في وظيفة مدير الادارة الثقافية بوزارة المعارف .كان الشوباشي متنوّع الاهتمامات جمع بين الأدب والفكر والسّياسة ، نظم قصائد من الشعر الجديد وذكر عاشور أنه جمع قصائده في أكثر من ديوان شعر(1). وأنه أصدر رواية تحت عنوان ،، الخيط الأبيض ،، ورواية شعريّة تحت عنوان : ،، حرب البسوس ،، . تحدث غالي شكري عن مكانته فقال : "كان محمد مفيد الشوباشي كالظاهرة ،، الابوية ،، الاستثنائية لجيل نعمان عاشور وعلي الراعي في ما كتبه من شعر وقصص أو ما نقله من نقد عن الروس والفرنسيّين " (2). وحيث أن إنتاج الشوباشي الإبداعي لا يعنينا هنا فلا يسعنا إلا أن نتركه جانبا لننظر في إنتاجه النقدي .

فأهمّ ما يلاحظه الدارس هو أن الشوباشي من أشد المتحمّسين للمذهب الواقعي ومن أقوى المدافعين عنه فهو "لم يألُ جهدا في الدفاع عن هذا الإتجاه /الواقعي/ في كلّ الصحف والمجلات التي تيسرت له الكتابة فيها "(3). والناظر في عمل الشوباشي يلاحظ أيضا أنه من أول من عرّف القراء بآراء النقاد الروس ولا سيما (بيلنسكي) و(تشرنيشفسكي) وقد ثابر على ترجمة أفكارهم وتلخيص نظرياتهم النقدية في كلّ مناسبة عرض فيها المذهب الواقعي .

وشهد سيد حامد النّساج بريادة الشّوباشي فقال : " انّ أول من ظفرنا لديه بنزوع صارم نحو تطبيق النظرية الماركسية على الادب وتفسير العمل الأدبي تفسيرا مادّيا على أساس علاقته بالبناء التحتي أو البنية التحتية في المجتمع والعلاقة الجدلية بين البناء العلوي والاساس الاقتصادي ونظام الانتاج المادّي السائد كان هو محمد مفيد الشوباشي " (4).

---

1) ـ لم يذكر عاشور أي ديوان من دواوينه ونحن لم نعثر له الا على ديوان واحد تحت عنوان : (وحي الشاطي) طبع في القاهرة سنة 1965.
2) ـ غالي شكري : سوسيولوجيا ... سبق ذكره . ص : 73.
3) ـ انظر : د.سيد حامد النساج : في الرومانسية والواقعية . مكتبة غريب القاهرة 1969. الفصل الثاني . ص : 167.
4) ـ نساج : في الرومانسية والواقعية . سبق ذكره . ص : 110.

ويرجع نسّاح بوادر تطبيق هذه المنهجية الجدلية على أدبنا العربي الى مقال كان نشره الشوباشي عام 1940 بعنوان : ،، مصر تتجه نحو أدب القوة ،الصناعة تؤثر في أغانينا وموسيقانا وقصصنا ،،(1)، حاول فيه تفسير المراحل التي مرّ بها الأدب العربي ... رابطا نموّ الأدب أو تدهوره وإشراقه أو ضعفه بنمو الحياة الاقتصادية وازدهارها أو تدهورها. مؤمنا بأن الحالة المادية الاقتصادية من أقوى الدّوافع المؤثرة في الانسان من الوجهة النفسية والاجتماعية والجسمية والذهنية لأنّها الموجه الأوّل لتفكيره وبما أن الأدب أوضح مظاهر التفكير فإنّ تأثير الحالة الاقتصادية تنعكس على مرآته واذا درست الحياة الأدبية في أمة من الامم أمكن ارجاع تياراتها الى أسباب مادية اقتصادية.(2)

وتبلورت هذه الرؤية الماركسية عند الشوباشي شيئا فشيئا لتبلغ ذروتها في أواخر الأربعينات وبالتحديد ابتداء من سنة 1948 وهي السّنة التي " انطلق فيها مفيد الشوباشي ليحقق رغبته الكامنة في أن ينزل الى معترك الحياة (3)وقد قوى اهتمامه في هذه الفترة بدراسة علمي الاقتصاد والسياسة " فراح يقتني الكتب ويقرأ كلّ ما تقع عليه يده عن المذاهب الاشتراكية وبالذّات في نظرتها الى الأدب والفن "(3).

وفي هذه الفترة أيضا تحمّس الشوباشي لإصدار مجلة أدبية فظهرت في يناير من سنة 1949 ،، الأديب المصري ،، وظلت تصدر لمدة عام تقريبا (أحد عشر شهرا). وقد فرضت نفسها وبرزت من بين المجلات الثقافية " واضحة الاتجاه وموحّدة الفكر"(4). واستقطبت أقلاما كثيرة فقبها خرج لويس عوض على الناس بتفسيره لتاريخ الأدب الانجليزي تفسيرا ماديّا وفيها نشر عبد الكريم أحمد كتاباته الماركسية وفيها نشرت محاولات نعمان عاشور وأحمد عباس صالح وعلي الراعي ومصطفى السحرتي وغيرهم.

---

1) ـ نشره في (العربيه) عدد 20 سبارس 27 حوان 1940.ص :9. انظر:نساح ص :110.
2) ـ نقلا عن نساح... ص : 110.
3) ـ نعمان عاشور مجله الهلال. ص : 118.
4) ـ نفس المرجع ص : 120.

هذا عدا افتتاحيات الشوباشي ،، الصارخة ،، التي هاجم فيها الأدب الرسمي السائد داعيا الى ضرورة احلال أدب متحرّر حديث محلّه (1) ومن أجل ذلك أطلق العقاد على مجلة الأديب المصري اسم ،، المجلة الهوجاء ،، (1).

ولقد حدّد الشوباشي رسالة مجلته منذ الاعداد الأولى فهي "ذات رسالة نقدّية ستستعين على أدائها بنقل أهم الاتجاهات الفكرية في عالم الأدب الأوروبيّ الحديث وتبيان أهمية المذهب الواقعي الذي جلا على (كذا) غيره من المذاهب الأدبيّة "(2). وهكذا رسم الشوباشي لنفسه ولمجلته هدفا محددا يتلخص في تأييد المذهب الواقعي وتدعيمه والعمل على نشره وسيادته.

وانّك لتجد صدى لكتابات الشوباشي وحصيلة آرائه النقدية في أثرين من آثاره الاول بعنوان ،، الادب الثوري عبر التاريخ ،، (3) والثاني بعنوان :،، الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الاغريقية الى الواقعية الاشتراكية ،،(4). ولئن طبع هذان الكتابان في أواخر الستّينات فانّنا لا نستبعد أنهما ـ وخاصة الثاني ـ يردّدان معظم أفكار الشوباشي التي أذاعها في الأربعينات. ولا بد هنا أن نشير الى كتاب آخر ترجمه الشوباشي عن جان فريفيل (Jean Fréville) ونشره بعنوان ،، الأدب والفن في ضوء الواقعية ،،(5). ولا شك أن لهذه الترجمة أهمية بالغة لانها تعرف بآراء ماركس وانجلز في الأدب والنقد.

والمتصفّح لكتاب ،، الأدب ومذاهبه ،، يستخلص ما يلي :

أولا : أن الشوباشي اهتم بالتاريخ اهتماما كبيرا ورجع اليه في كل الاحوال ليؤكد موقفا أو يدافع عن رأي أو يدحض فكرة. وفي هذا الاطار نفهم احتفاله بالفلسفة احتفالا كبيرا وخاصة الفلسفة الاغريقية.

---

1) ـ نعمان عاشور. مجله الهلال. ص : 120.
2) ـ الأديب المصري العدد الثاني فبراير 1950 ص : 65 نقلا عن نساح ص : 166.
3) ـ صدر عن دار الهلال. القاهرة سنة 1967. ولم نتمكن مع الأسف من العثور عليه.
4) ـ نشرته الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر عام 1970.
5) ـ محمد مهدي الشوباشي : الأدب والفن في ضوء الواقعيّة (ترجمه عن جون فريفيل رائد الواقعية الجديدة). دار الفكر العربي. القاهرة 1970 (154 ص).

ثانيا : كان الشوباشي يدافع عن الأدب الواقعي وعن الواقعية الاشتراكية بالخصوص دفاعا مستميتا وكان كثيرا ما يصنّف الأدب الى صنفين : صنف تقدّمي وصنف رجعيّ أو مثاليّ وواقعيّ .

ثالثا : آمن الشوباشي بأن رسالة الأدب الواقعي الكبرى هي " تحويل التخلف الى تقدم ويأس اليائسين الى أمل وفتور القانطين الى عمل وخنوع المستكين الى انطلاق قيودهم " (ص : 199) وآمن أيضا بأنّ العمل الأدبي الجدير بالبقاء يتصف بصفتين : " الثوريّة والجمال " .

رابعا : أهاب الشوباشي بالكتّاب أن يصوّروا النّاحية الصّاعدة من الواقع تصويرا يدعّم الأمل والثّقة وأن يسجّلوا انتصار الجديد النّامي على القديم النّاكص على أعقابه إذ الأدب الواقعي هو الذي يساهم مساهمة ايجابيّة في دفع التطوّر إلى الامام والعمل على تقدم الانسانية .

خامسا : ألحّ الشوباشي على رسالة النّاقد الملتزم الذي عليه أن يبيّن لنا ماهية الأدب أهو مرتفع إلى مستوى عصره وآخذ باتّجاه ذلك العصر التّقدّمي أم متعلّق بأذيال الماضي مناصر للرّجعية معوق لسرعة التقدم الحضاري.

ولو حاولنا في الختام أن نلخّص مشروع الشّوباشي النّقدي لقلنا أن هذا النّاقد الرائد كرّس حياته للدّفاع عن المذهب الواقعي والتعريف بالواقعيّة الاشتراكية تعريفا ينمّ عن اطلاع عميق عليها (1). وقد تحمّس لمشروعه هذا تحمّسا أوقعه أحيانا في كثير من التّسرّع والسّطحية ولكنّه كان مقتنعا بأن للأدب رسالة لا تضاهيها رسالة وبأنه آن الوقت لطرح أدب البرج العاجي و "تحويل أدبنا الحالم الى قوّة فعّالة تتأثّر بحياة الشعب فتؤثر فيه وتعينه على رفع مستواه الفكري والأدبي والمادي" (2).

ج 3 لويس عوض (1915 -)

اذا كان الشوباشي مجهولا أو يكاد فان لويس عوض ناقد معروف ومشهور وله في النقد الأدبي صولات وجولات أثمرت كتبا عديدة أثرى بها المكتبة النقدية العربية .

---

1) - انظر مثلا : ص : 143 وما بعدها من كتاب الأدب ومذاهبه .
2) - عن مقال ,والآن ما هي رسالة الأدب .مجلة الثقافة عدد 671 تاريخ : 5نوفمبر1951 .

وليست غايتنا في هذه الفقرة البحث في مسيرة عوض النّقديّة وإنّما غايتنا أن نبحث في دوره الرّياديّ في الأربعينات .

ويعنينا من آثار لويس عوض التي ظهرت في هذه الفترة ترجمته لمسرحيّة شلّي (Shelley) ،، برومثيوس طليقا ،، سنة 1947 (1). أي بعد أن عاد من انجلترا الى مصر متحصّلا على شهادة الماجيستير في الآداب من جامعة كامبريدج وكان آنذاك يدرس الأدب الانجليزي بجامعة فؤاد.(2) وليس يعنينا من هذا الكتاب النص المترجم في حدّ ذاته أي مسرحية (شلّي) وانما الذي يهمّنا في المقام الأوّل تلك المقدمة التي وضعها لويس عوض لترجمته. وما هي بمقدمة عادية اقتضت العادة وضعها كما توضع المقدمات للكتب بل هي نص ذو شأن يقع في اثنتين وثمانين صفحة سطّر فيه لويس عوض منهجه النقدي في دراسة الأدب من خلال تحليل مسرحية شلّي وتفسير أبعادها.

ولقد حدّد لويس عوض من البداية منهجه النقدي فلكي نفهم مدارس الفكر والفن المختلفة ينبغي حسب عوض أن ندرس الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي أنجب هذه المدارس (3). هكذا يرمي لويس عوض الى ربط الظاهرة الأدبية بالمجتمع وبمعنى أدقّ بالوضع الاقتصادي للمجتمع في الفترة التي برزت فيها الظاهرة الأدبية الى الوجود.

وهو ينعت هذه الطريقة في التحليل والتفسير بالطريقة العلمية مستشهدا بما قاله أحد النقاد الانجليز الكبار وهو (لسلي ستيفن) في وصف الأدب الانجليزي في

---

1) ـ شلّي : برومثيوس طليقا ، ترجمة لويس عوض نشر مكتبة النهضة المصرية سلسلة الروائع المائة عدد 6 القاهرة 1947.

2) ـ نشير الى أثر آخر مهمّ نشره عوض في هذه الفترة وهو ديوان شعر بعنوان: ،،بلوبولاند ،، وقصائد أخرى من شعر الحاضر. مطبعة الكرنك القاهرة 1947 مع مقدّمة بعنوان : ،، حطموا عمود الشعر ،، ص ص : 5 ـ 25، كما نشر أيضا الى أثر آخر كتبه في هذه الفترة (بين 1946 و 1947) ولكن لم ينشره الا في سنة 1966 عن دار الطليعة بيروت وهو رواية بعنوان : ،، العنقاء أو ماريح حسن مفتاح ،، وضع لها مقدمة مهمّة تحدّث فيها عن مسيرته الفكرية وأزمته الروحية في الأربعينات وتحدث فيها أيضا عن خلقه من الشباب المثقف اليساري .

3) ـ برومثيوس طليقا ص : 1.

عصر الثورة الفرنسية " أن طابع الأدب المعاصر قد تشكل في مجموعه تبعا للحالة الاجتماعية في الطبقة التي كتبت ذلك الأدب وكتب ذلك الأدب لها " (1). ويستشهد عوض بقولة أخرى لأحد أساتذة الاقتصاد الانجليز وهو مستر (ح. فيشر) نستخلص منها إيمان عوض بالجبرية التاريخية يقول هذا الاستاذ : لم يكن محض مصادفة أن الانقلاب الصّناعي ظهر مع ظهور القصّة وحدث مع حدوث الانتقال من الأدب الكلاسي الى الأدب الرومانسي . والقصة والأدب الرومانسي عامة هما في جوهرهما نوعان من أنواع الفنّ البرجوازي " .

وعلى هذا الأساس فلا سبيل في رأي عوض الى فهم المدرسة الرومنطيقية التي ينتمي اليها شلّي " إلا اذا درسنا حالة انجلترا في عصر الانقلاب الصناعي"(1) لانه لا بدّ قبل الكلام عن خصائص الشعراء الرومنطيقيّين أن ندرس ،، طبيعة العصر،، الذي أنجبهم " فتظهر بذلك الصلة بين الشاعر وعصره واضحة للعيان " (2).

وبناء على ما سبق راح عوض يحلّل الصلة القائمة بين الانقلاب الصّناعي والحركة الرومنطيقية وطفق يدرس العصر دراسة المؤرخ الدقيق وبعناية فائقة. فنظر في هذه الفترة التي شهد فيها المجتمع الانجليزي أكبر تحوّل وهي الفترة الواقعة بين 1688 و 1832 أي بين ما يدعوه الانجليز ،، الثورة العظيمة،،و،، قانون الإصلاح العظيم ،، ، ففي هذه الحقبة المهمة ظهرت الطبقة المتوسطة المعروفة بالطبقة البرجوازية . و " كان لظهورها أثر عظيم فقد زلزلت المجتمع الانجليزي من أساسه وبدلت معالمه " (3). وحلّل عوض ظهور هذه الطبقة وصراعها ضد الارستقراطية وبيّن كيف أن الصّراع بين هاتين الطبقتين هو المعنى الحقيقي لحركة ،، الرينسانس،، (النهضة).

واهتمّ عوض بالخصوص ب ،، الصفة العامة ،، التي ميّزت البرجوازية عن سائر الطبقات وبحث عمّا استحدثته في الحضارة الأوروبية من مبادئ فانتهى الى أن أول ما أختصّت به الطبقة المتوسّطة هو ،، الفرديّة ،، (4). فالفرد هو " قرة عين الطبقة البرجوازية وهو ريحانتها العاطرة وهو قلبها النابض والفرديّة هي الفلسفة العزيزة

---

1) ـ برومثيوس طليقا . ص : 1
2) ـ نفس المرجع . ص : 2.
3) ـ نفس المرجع . ص : 2.
4) ـ نفس المرجع . صفحات 7 و 8 و 9.

عند أبناء هذه الطبقة " (1).

ثمّ نظر عوض في أدب ،، عصر الرينسانس ،، فلاحظ أنه ،، أدب فردي ،، في موضوعه وقالبه شأنه شأن سائر أوجه النشاط وعلل ذلك بنمو البرجوازية الانجليزية نموّا مطردا ففرضت فلسفتها إلى حدّ بعيد على المجتمع. (2) ولاحظ عوض أن الثقافة الانجليزية في القرن السادس عشر أكثر فردية من سائر الثقافات في دول أوروبا " لان الطبقة المتوسطة في انجلترا أضخم حجما وأوسع نفوذا منها في بقية الاقطار الاوروبية " (3). ولكن هذه الطبقة البرجوازيّة في عصر ،، الرينسانس ،، لم تكن إلاّ برجوازية تجاريّةولم يكن لها سلطان على سواد الشعب فلم " تنقل اليها السلطة السّياسية المتركزة في أيدي الارستقراطية ،،(4). وهكذا لم يكن الأدب الانجليزي في هذا العصر رغم الروح الفردية القويّة في معناه ومبناه ،، أدبا برجوازيا خالصا ،، بل كان أدبا ارستقراطيا أيضا (4).

ثمّ درس عوض التغييرات التي طرأت على انجلترا إبّان الانقلاب الصناعي وخاصة في النصف الثاني من القرن الثامن عشر والنّصف الاول من القرن التاسع عشر (5). فبيّن كيف أن البرجوازية الانجليزية انتقلت من برجوازية تجاريّة الى برجوازية صناعيّة تجاريّة (6). وبذلك " دخلت الفردبّة في طور عملي جديد تناول كلّ شيء في الحياة بالتغيير " (7). ففي الاقتصاد ظهر مذهب حرّيّة التجارة (8) وفي الفلسفة ظهر مذهب الذاتية (9) وفي الأخلاق ظهر مذهب النّفعيّة (10) وفي علم الحياة ظهر مذهب الانتخاب الطبيعي (11). وفي السياسة ظهر مذهب الأحرار. اما في الادب فقد ظهر ،، المذهب الرومانسي ،، و ،، من أمعن النظر في هذه المذاهب وجد أنها تنبع جميعا

---

1) ـ برومثيوس طليقا ، ص : 8.
2) ـ نفس المرجع ، ص : 9.
3) ـ نفس المرجع ، ص : 10.
4) ـ نفس المرجع ، ص : 11.
5) ـ نفس المرجع ، ابتداء من ص 16.
6) ـ نفس المرجع ، ص : 19.
7) ـ نفس المرجع والصفحه.
8) ـ بسطه آدم تمث (1723–1790) في كتابه (ثروه الشعوب) عمده الاقتصاد البرجوازي
9) ـ وضع أساسه جورج باركلي (1685 – 1753).
10) ـ استحدثه جريمي بنتام (1748 – 1832) في كتابه (مبادئ الاخلاق والتشريع)
11) ـ صاحب هذا المذهب هو تشارلز داروين (1809 – 1882).

من عين واحدة هي ،، الأنا ،، فالأنا كلمة السرّ التي يفهمها أبناء الطبقة المتوسطة قبل سواهم والأنا هي مفتاح الشخصية البرجوازية "(1) لقد أنجبت الطبقة المتوسطة مفكّريها الأحرار (2). وكان هناك ،، أدب برجوازي صريح ،، في أوائل القرن الثامن عشر (3). وضرب لويس عوض مثلا بقصّة ،، روبنسون كروزو ،،الصّادرة عام 1719 لصاحبها ديفو (1660 – 1731) التي عبّر فيها عن الافكار الأساسية للطّبقة المتوسطة (3). فاذا هي كما يقول عوض " قصّة البرجوازية في الانقلاب الصناعي " (4) لأنّها " صدى لما كان يجري عندئذ في المجتمع الانجليزي من تغيّرات " (5).

لقد أكّد عوض أن فصل الحركة الرومنطيقية عن سياقها التاريخي خطأ عظيم تورّط فيه بعض المؤرخين والنّقّاد (6). ومصدر هذا الخطأ أنّ هؤلاء النّقاد ركّزوا اهتمامهم على المظاهر الجزئيّة في الحركة الرّومنطيقية ولم ينظروا الى طبيعتها العامة بمعنى جوهرها المتمثّل في كونها التعبير الأدبي عن الحركة البرجوازية كما ذكرنا (6). وليس مصادفة أن تتعاصر ،، الثورة الرومانسية ،، و،، الثورة الفرنسية ،، فـ " كما أن الثورة الفرنسيّة كانت التعبير السياسي عن إرادة الطبقة المتوسطة في صراعها مع طبقة الاشراف كذلك كانت الثورة الرّومانسية التعبير الأدبي عن روح الطبقة المتوسطة. وكما أن برنامج الثورة الفرنسية كان هدم النظم السّياسية والاقتصادية التي قام عليها المجتمع الارستقراطي في القرن الثامن عشر كذلك كان برنامج الثورة الرّومانسية هدم الأصول الفكريّة والفنّية للأدب الارستقراطي في القرن الثامن عشر " (7).

انّ هذا التحليل الذي قدمه عوض ليقوم دليلا على إيمانه بالحبريّة التاريخية بمعنى أنّ أيّ مذهب أدبيّ إنّما تتحكّم في ظهوره وفي نشأته وموته عوامل تاريخية محدّدة لا يحيد عنها. فانظر مثلا كيف علّل عوض موت الرّومانسية بموت الفردية (8).

---

1) – سرومشوس طلعا. ص : 19.
2) – استشهد عوض – (روسو) الذى هزّ الفكر الأوروبى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر بكتابه (العقد الاجتماعى) و–(وليم جودوس) 1856–1834 في انجلترا صاحب كتاب(العدالة السياسية) و–(توم بين 1709 – 1737)صاحب كتاب (حقوق الانسان).
3) – سرومشوس طلعا ص : 24.
4) – نفس المرجع . ص : 26.
5) – نفس المرجع . ص : 27.
6) – نفس المرجع . ص : 52.
7) – نفس المرجع . ص : 52 – 53.
8) – نفس المرجع . ص : 53.

ومن الواضح بعد هذا العرض أن لويس عوض قد التزم في تفسير الأدب وتعليل نشأته منهجا تاريخيا مستقصيا جذور الرّومانسيّة في التحوّلات التاريخية الكبرى التي أصابت البشرية ومتلمّسا جذور الفكر الغربي في البيئة التي أفرزته (1).

ولقد كان هذا التّفسير التاريخي للأدب الذي ظهر في أواخر الاربعينات شاهدا على مدى تأثر لويس عوض بالمنهج الماركسي وقد تحدث هو بنفسه عن ذلك فقال : " وأذكر أني استعنت بالماركسية في التّخلّص من خزعبلات الفكر المثالي والميتافيزيقي التي تعلّمتها من العقاد ومن بعض كبار مفكري اللّيبرالية ، تلك الخزعبلات التي تصوّر التاريخ على أنّه من صنع الأفراد وتصوّر الحركات والثورات الأدبيّة والفنية ... على أنّها ثمار لعبقريات مفردة هي التي خلقتها من الألف إلى الياء " (2).

---

1) ـ انظر : الدكتور لويس عوض يتحدّث عن تجربته النقدية والأدبيّة ، أجرى الحديث نبيل فرح في مجلة المجلة . عدد 160 . أبريل 1970 ، ص : 58، وكذلك حلال العشري : لويس عوض الناقد والمنهج في : مجلة المجلة . عدد 173. مايو 1971 ، ص ص : 40 ـ 51.

2) ـ نفس المرجع ، ص : 58.

2.3 في لبنان وسورية

لم يختلف الوضع في لبنان وسورية عنه في مصر. فقد عانتا من ويلات الحرب العالمية الثانية من ناحية ومن أخطار الفاشية النّازيّة من ناحية أخرى وقد خاضت قوى حركة التحرر الوطني النّضال الشّديد للحصول على الاستقلال التام وللانعتاق من كافة أشكال الاستعمار كما خاضت أيضا النضال ضد الفاشية النازية فتألفت في لبنان ،، عصبة مكافحة النّازية ،، سنة 1941 كما تأسّست ،، جمعيّة أصدقاء الاتحاد السوفياتي ،، (1). وكانت الأفكار اليساريّة التقدّميّة تهبّ على المثقفين اللبنانيّين والسّوريّين " من كوى الحرب العالمية الثانية " كما قال حنّا مينه (2).

ثمّ كانت الانعطافة التاريخيّة الكبرى المتمثلة في اندحار الفاشية النّازية وهزيمتها وبروز الاتّحاد السّوفياتي ونهوض قوى التّقدّم والتحرّر في كل مكان. وكان لهذه الاحداث أثر عميق في البلاد العربية ليس على المستوى السّياسي فحسب بل على المستوى الثقافي والادبي وهذه شهادة معبّرة لأحد الأدباء الذين تفاعلوا مع أحداث ما بعد الحرب العالمية الثانية وهو الرّوائي السّوريّ حنّا مينه فهو يقول : " إنّ مدافع الحرب العالميّة الثانية لم تحمل الينا في هذا الشرق أنباء انتصارات الجيش الأحمر على الجيوش الألمانية الغازية فقط بل حملت أيضا أصداء الفكر الجديد والأدب الجديد والواقعيّة الجديدة تلك التي كانت ظروف كفاحنا التّاريخيّة تتطلّبها والإرهاصات الأدبيّة تبشّر بها وفي مصر كما في لبنان وسوريّة والعراق أكثر من دعوة لنزول الأديب إلى السّوق ليكون من لحم ودم ليغمس ريشته بعرق النّاس ليستمدّ منه نسغه الأدبيّ ويستلهم مشاعرهم ومشاكلهم وتطلّعاتهم ويصوغها شعرا وقصّة ورواية " (3).

إنّ دعوة الأديب الى النزول الى السّوق (4)كانت شعار الأدباء الواقعيّين وهو نفس الشعار الذي رفعت لواءه مجلة ،، الطريق ،،التي يحسن أن نتحدّث عن رسالتها الأدبيّة .

---

1) ـ انظر: حنا عبود: المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث،،، سبق ذكره ص:67 وانظر ايضا: د.ماجد علاء الدين : الواقعية في الادبين السوفيتي والعربي.سبق ذكره ، ص : 168.

2) ـ انظر:حنّا مينه : هواجس في البحر الرواية دار الآداب بيروت 1982 ص : 70.

3) ـ انظر:حنا مينه : كيف حملت القلم. دار الآداب بيروت 1986، ص : 148.

4) ـ من المعروف ان هذه العبارة هي من وضع الأديب اللبناني عمر فاخوري رائد الواقعية الاشتراكية في لبنان وله كتاب مشهور بعنوان أدب في السوق صدر عام 1944 كما سبق.

أ ـ مجلة الطريق (1941 ـ 1945)

مجلة الطريق (1) أصدرها أنطون تابت ابتداء من سنة 1941. ضمت هيئة تحريرها الاسماء اللامعة التالية : عمر فاخوري ـ أنطون تابت ـ رئيف خوري ـ كامل عياد ـ يوسف يزبك . ومثلما كانت ،، الطليعة ،، مجلة الثلاثينات كانت الطريق بدون منازع مجلة الأربعينات . وقد قامت بدور كبير في جمع شمل الكتّاب التّقدّميّين حولها وساهمت مساهمة عظيمة في نشر الفكر الاشتراكي العلمي في العالم العربي(2) فأفادت القرّاء بمقالات ودراسات جديدة في السياسة والفكر والادب والاجتماع وأتّضح خطها التّقدّمي منذ أعدادها الأولى وأمتازت بالصّراحة والجرأة في طرح القضايا الايديولوجيّة والسّياسيّة والأدبيّة والنقديّة (3).

وقد قامت ،، الطريق ،، بدور مهم في شرح النظرية الواقعيّة في إطارها الفكري والفلسفي وساعدت هذه الدّراسات الفكريّة والايديولوجية الأدباء المثقفين على تعميق النظرة الواقعية في النقد الأدبي (4).

وقد لاحظ عبّود أن الكتابات النقديّة في ،، الطريق ،، أكثر من الكتابات والآثار الأدبيّة يقول : " إنّ حصاد تلك الفترة من النقد الأدبي هي أضعاف أضعاف حصادها من الآثار الأدبيّة بشتّى فنونها : القصّة والمسرحيّة والقصيدة " (4). فمن المقالات النقدية التي ظهرت في الطريق نذكر دراسة هاشم محسن الأمين عن رواية الأم لمكسيم غوركي (5) وكذلك دراسته ،، على هامش اقوى من الموت ،، (6) تناول فيها بعض جوانب الواقعية الاوروبيّة (7). وكتب انطون تابت صاحب " الطريق " مقالا بعنوان ،، الفكر والعمل ،، (8) بيّن فيه نظرة الفلسفة الواقعية الى العلاقة

---

1) ـ بدأت مجلة الطريق أسبوعية سياسية ثقافية ثمّ شهرية سياسية فكرية.
2) ـ انظر: محمد دكروب : جذور السّنديانة الحمراء. حكاية نشوء الحزب الشيوعي اللبناني 1924–1931. دار الفارابي بيروت الطبعة الثانية 1984. ص : 157.
3) ـ عبود : المدرسة الواقعية ... ص : 67.
4) ـ نفس المرجع ص : 68.
5) ـ الطريق. المجلد الاول. الجزء الثاني عشر 1942.
6) ـ الطريق. المجلد الثالث . الجزء الرابع . 1944.
7) ـ انظر : عبود : المدرسة الواقعية ... ص : 66 وذ. هاشم ساعي : النقد الأدبي الحديث في لبنان. الجزء الثاني : المدارس النقدية المعاصرة . دار المعارف بمصر 1968 ص : 202.
8) ـ الطريق. المجلد الاول . الجزء العاشر . 1942.

القائمة بين الفكر والعمل وبين العمل الفكري والعمل اليدوي (1). وكتبت أميلي فارس مقالا عن ،، أدب فكتور مرغريت وافتقارها الى أدب مذهبي ،، (2) ''وفي هذه المقالة دلالة واضحة على نظرة المدرسة الواقعية الى الأدب واعتبارها ايّاه رديفا للعقيدة وللمبدإ'' (3). وقد واصل أدب غوركي دوره في تنشيط أقلام هذه المدرسة فكانت آثاره القصصية والروائية '' من أبرز العوامل التي ساعدت أصحاب هذه المدرسة على شرح نظرتهم الى الأدب وتوضيحها الى الجمهور'' .

وانّ من أبرز النقاد الواقعيّين في هذه الفترة وفي مجلة الطريق بالخصوص ناقدين بارزين الأوّل:رئيف خوري وقد كنا تحدّثنا عنه وأبرزنا دوره الريادي في الثلاثينات بمجلة الطليعة وهو لم يتوقف عن أداء رسالته النقدية والثاني : عمر فاخوري الذي كانت له مكانة عظيمة في لبنان والذي عدّ رائدا من روّاد الواقعية الاشتراكية في النقد الأدبي بلبنان. وقد آثرنا أن نخصّه بالحديث في فقرة خاصة تبرز آراءه الأدبيّة والنقدية.

ب ـ عمر فاخوري (1895 ـ 1946)

ولد عمر فاخوري في أواخر القرن التاسع عشر سنة 1895 وتوفّي وهو في عنفوان عطائه بعد الحرب العالمية الثانية سنة 1946 إثر مرض عضال. بدأ حياته العامة في فجر الحركة الوطنية العربية عقيب الحرب العالمية الأولى '' شهد هزيمتها في نطافها القومي وتألّم ألما شديدا للشهداء من بني وطنه يتأرجحون على مشانق جمال السفّاح التّركية ومن بينهم نفر من أقرب أصدقائه''(4) وانتسب عمر فاخوري وفد تأججت جذوة الحركة الوطنية الى حزب الاستقلال والجمعيّة العربيّة الفتاة. وأصدر عمر مع بوادر الحرب العالمية الأولى أول كتبه : ،،كيف ينهض العرب ،، فصادرته السلطات التركية وحرقت نسخه وطاردت الفتى ابن الثامنة عشرة ونجا عمر من حبل المشنقة بعد تدخّل من والده وبعد وساطات وشفاعات فعفت عنه السلطة لصغر سنّه

1) ـ انظر : عبود : المدرسة الواقعية ... ص : 66.
2) ـ الطريق ، المجلد الاول ، الجزء التاسع عشر، 1942.
3) ـ عبود : المدرسة الواقعية ... ص : 67.
4) ـ انظر : ترجمات عمر فاخوري بقلم ''باحث عربي '' ، مجلة الطريق عدد خاص بالذكرى الرابعة لوفاة عمر فاخوري العددان 4 و 5 نيسان ـ ايار، 1950،ص 34.

وبعد انتهاء الحرب انصرف عمر فاخوري الى الصحافة فنشر في جريدة ،، الحقيقة ،، مقالاته التّحرّريّة بإمضاء ،، مسلم ديمقراطي ،، نقد فيها سياسة الحلفاء نقدا ساخرا.

ولكن سرعان ما تبخّرت آمال عمر وخاب ظنه وفتر حماسه فسافر الى فرنسا سنة 1920 لدراسة الحقوق وفي باريس تعرّف عمر على الحياة الأدبية والفنية وعشق أدب أناطول فرانس (A.France) وسرت في كيانه الأفكار الاشتراكية وعاد بعد أربع سنوات الى بيروت حاملا اجازة في الحقوق وحاملا معه أيضا أفكارا تقدّميّة.

وتبدأ مع انفجار الحرب العالمية الثانية مرحلة جديدة في حياة عمر فحاضر وكتب وخطب وهاجم النازية وانضم سنة 1941 الى ،، عصبة مكافحة النازية والفاشية ،، وساهم في تأسيس مجلة ،، الطريق ،، وانتخب رئيسا لجمعية أصدقاء الاتحاد السوفياتي في لبنان ونشر كتابه ،، لا هوادة ،، سنة 1942 وهو نتاج هذه المرحلة الخصبة من حياته كما أصدر كتابه ،، أديب في السوق ،، سنة 1944 صور فيه أديبا انزلق من سرجه العاجي إذ كان يركض خلف قافية شرود فتدحرج عن الدّرج ليجد نفسه في السّاحة بين النّاس الكادحين حيث النبع الحقيقي لكل فن حيّ وصدر له في نفس الفترة ،، الاتحاد السوفياتي حجر الزاوية ،،.

هكذا كانت حياة عمر زاخرة بالنشاط والحركة وكان عمر ابن عصره حقا عصر الغليان القوي والثورات الاستقلالية ولم تكن ظروف لبنان "تسمح بظهور ،، الطوباويات ،، الفكرية وما كان في مقدور أديب أو ناقد الا القلة ان يغض الطرف عن لغة الدم والبارود هذه اللغة التي فرضها الأتراك واقتضتها فترة ما بين الحربين " (1). فلم يقف عمر فاخوري مشدوها مذعورا يحزّ في نفسه ما يراه من تدمير لأبسط القيم الانسانية ولم يفقد إيمانه بقدرة الانسان "ولم يخالجه شك بأنّ القادر على التّدمير هو نفسه قادر على البناء والتعمير ومن هنا تنبع الواقعية الأصيلة " (2).

1) ـ انظر حنّا عبود : المدرسة الواقعية ... الفصل الثالث : عمر فاخوري رعيم الواقعية الحديثة. ص : 116.
2) ـ نفس المرجع . ص : 118.

وهكذا كان عمر بطبعه وفطرته ناقدا واقعيّا. وهو ناقد قبل أن يكون أي شيء آخر فهو ليس شاعرا ولا قصّاصا ولا كاتبا مسرحيّا وقد صدر نقده عن رؤية واضحة في شتّى المجالات قوامها الحقيقة والصراحة والتوجيه والبناء.(1)

آراؤه النّقديّة

دعا عمر فاخوري الكتّاب الى أن يستمدّوا أدبهم من الكون والحياة فهما "الينبوعان اللذان لا يشحّ سلسبيلهما أبدا : كون لا تنفذ روائعه ولا تحد صوره وحياة لن تزال متطورة متحوّله فكأنه بعث مستمر في خلق جديد "(2). هذا هو قدر الأديب أمّا ذلك الذي يحسب أنه في دراسة الكتب وسعة الرّواية ما يكفي لجعله شاعرا مفلقا وكاتبا مبدعا فقد ضلّ سبيلا (3). إنّما الأديب الحقّ" من كان على اتصال دائم يقط بهذا الوجود الذي يحدث عنه وبهؤلاء الناس الذين يتحدث عنهم واليهم وهل الأدب إلا حديث عن الناس وعن الوجود ؟ ذلك هو الأديب حقا وصدقا "(3). وكان عمر فاخوري يهزأ من أولئك الشعراء " الذين يسمون بالشعراء وهم في الحقيقة طواحين ألفاظ " ومن " أدباء العصر الذين يحيون في منظومهم ومنثورهم على هامش الحياة فقصاراهم إذن أن ينطرح أدبهم جثة على هامش الادب ... أما الجثة فيبالغون في تنميقها وتزويقها وتأنيقها لكنها ،، توالیت ،، الميت الذي لن يخدع طويلا" (4).

وفي فصل بعنوان ،، الشاعر في السّوق ،، وانه لعنوان معبّر وذو دلالة على رؤية صاحبه يلحّ عمر فاخوري على قضيّتين من قضايا الأدب المهمّة احداهما أن الشاعر (والاديب عموما) إنّما يكتب للنّاس لا لنفسه وثانيتهما أنّ الجمهور الذي يكتب له الأديب ليس جمهورا واحدا في مرتبة واحدة بل هناك جماهير مختلفة (5). وانّ صلة الأديب بالجمهور وبالناس صلة حتمية تنبع من هذه الحقيقة وهي أنه " لا غنى للفرد مهما تفرّد عن المجتمع بأيّة حال أو بعبارة أبسط لا غنى لكاتب عن قارئ " (6).

---

1) ـ انظر حنا عبود : المدرسة الواقعية ... ص. 119
2) ـ عمر فاخوري : الفصول الاربعة . دار المكشوف . لبنان 1941 ص. 16.
3) ـ نفس المرجع ص : 19.
4) ـ عمر فاخوري الباب المرصود نقلا عن: محمد المعصراني:الحقيقة العمرية الطريق العددان 4 و 5 (1950) ص : 77.
5) ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ،دار المكشوف . لبنان 1938 ص : 123.
6) ـ فاخوري : لا هوادة. منشورات الأدب . لبنان 1942. ص : 27.

وهكذا لم يتسامح عمر فاخوري مع الأدباء الذين يتغنّون بمذهب الفنّ للفنّ أو كما يسمّيهم ،، أدباء البرج العاجي ،، فحمل عليهم بكل ما أوتى من سخرية وهي من أمضى اسلحته وشنّ حربا ،، لا هوادة ،، فيها على الأدب الانعزالي فأنكر أن يكون التاريخ عرف " اسم أول أديب شاعرا أو ناثرا عنّ لباله ذات يوم أن يعتزل(1). بل ذهب الى أنه حتى " أشدّ الأدباء والمفتنين تشيّعا لمذهب العزلة أو لنظريّة الفنّ للفنّ وأعلاهم صوتا في الجهر بها والدعوة اليها إنما ينظمون وينشرون وهم معلّقو الأنظار في جمهور ما من الناس حاضرا أو مستقبلا". (2)وقدّم لوحة ساخرة عن ذلك الأديب المنعزل قائلا : " هل تعرفون شاعرا يكدّ قريحته ليل نهار فينظم قصيدة عصماء فلا يهمّه بعد ذلك إلاّ أن يتغنّى بأبياتها في خلواته راضيا ناعم البال أو خطيبا يجهد ذهنه ساعات طوالا فيؤلف خطبة بليغة فلا يهمّه بعد ذلك الا أن يحملها معه في ،، الترام ،،الى ساحل ،، شوران ،، حيث يلقيها على تلك الأمواج الزاخرة كالجماهير سعيد النفس باصطفاق الماء مستغنيا به عن تصفيق الايدي أو كاتب رواية يقضي الأيام باحثا متفكرا متخيّلا فيدبّج قطعة ممتعة شائقة فلا يهمّه بعد ذلك الا أن يمضي بدفتره الى غاية الصنوبر ليتلو على مسامع أشجارها وكل أوراقها آذان ما كتب فيخيّل اليه أنها تتحرك طربا أو تبسط أغصانها لمصافحته أو تقوم على ساقها من فرط الإعجاب به " (3). كلاّ لا أديب محايد اليوم " حتى ولا الأديب صاحب البرج العاجي في عزلته فوق السّحاب أو وسط الضّباب حيث يقضي عمره منهمكا في تلفيق المعاني وتزويق المعاني " (4). فلينزل الأديب من عليائه وليهبط الى ساحة الحياة "فيشهد معتركها ويخوض فيه ويدخل سوقها ويشارك ناسه ما يلفون هناك من عنت وألم أو من سخط ونقمة أو من رضا وأمل" (5).

هكذا يطالب عمر فاخوري الأديب بتحمّل رسالته في التعبير عن مطامح

---

1) ـ عمر فاخوري : لا هواده ص : 17.
2) ـ نفس المرجع ص: 27 والطرس ص : 78.
3) ـ عمر فاخوري : الباب المرصود ص ص : 121 ـ 122.
4) ـ عمر فاخوري : لا هوادة . ص : 31.
5) ـ عمر فاخوري : أدب في السوق، منشورات دار المكشوف 1944 فصل(في الساحه)

" الجماهير التي تتعذّب (1) وخدمة الانسان وتهيئة المجال لتطوره وتقدّمه " (2). وهو لا يرى تعارضا ولا تباينا بين رسالة الأدب ومظاهر النشاط الانساني الأخرى وكما أنّ لكل فرع من فروع هذا النشاط خصوصيّته فإن خصوصيّة الأدب" هندسة النّفوس البشريّة من أجل خلق إنسان العد " (3). بهذه المعاني تتحدّد وظيفة الأدب عند عمر فاخوري،وظيفة هي خلاصة نظرته الواقعية الاشتراكية في الأدب تلك التي رأت فيه تعبيرا عن المطامح والآمال والمثل التي تهفو اليها " الجماهير التي تتعذب وتكدح " .

ولا بد لهذه الوظيفة من وسيلة وأداة حتى يبلغ الأديب مقصوده ويؤدّي رسالته .واللّغة عند عمر فاخوري أولى مراتب الأدب بعد صقلها وشذبها ومراعاتها القواعد المألوفة مثلها كمثل الازميل للمثّال والرّيشة للرسّام، هي أداة لا غنى عنها تضاف اليها أداة أخرى لا بدّ منها وهي الجمال (4). وقد اعتنى فاخوري بالناحية الجمالية ونبهنا الى الاختلاف الكبير بين الجمال المبثوث هنا وهناك في عالم الحقيقة وبين الجمال في الأدب من حيث هو قيمة فنّية. يقول عمر فاخوري "لسنا ننكر أن ثمّة فنّا يقوم بتقليد الطبيعة ويدعو الى أخذ نسخ طبق الأصل عن هذا الواقع الذي نحن فيه ولكن أفضل من هذا الفن..ذلكالفن الآخر الذي لا يستسلم الا لخطرات الخيال فيسحر الناس باختراعاته وتلفيقاته الأنيقة "(5).

وعامة الناس في رأي فاخوري يطلبون من الفن ما يروقهم في الحياة "يريد العامّة أن تكون الفنون وفي جملتها الأدب مرآة تنعكس على صفحتها الصقيلة المثل العليا التي تقوم في أذهانهم ليس ثمة إلا جمال واحد هو الجمال الذي يعرفونه في الطبيعة والحياة "(6). ولكن جمال الفن غير ذلك " فقد تكون صورة الغادة الحسناء غاية في القبح إذا خرجت من يد رسّام عاجز أحمق كما تكون صورة المرأة الدميمة آية في الجمال اذا خرجت من يد رسّام لبق صناع " (7). فالدّمامة عندما

---

1) ـ عبود : المدرسة الواقعية ... ص : 131.
2) ـ نفس المرجع ، ص : 127.
3) ـ نفس المرجع ، ص : 128.
4) ـ عبود : المدرسة الواقعية ... ص 134.
5) ـ عمر فاخوري . الفصول الاربعة ص : 35.
6) ـ نفس المرجع ص : 37.
7) ـ نفس المرجع . ص : 38.

يتناولها الفنّ الأصيل يحيلها الى فرح وغبطة. وهذا المعنى يكاد يكون شرحا لعبارة ماركس : " الفنّ أسمى درجة من درجات الفرح يمكن أن يهبها الانسان لنفسه " (1).

ولا نستطيع في هذه العجالة أن نتوسّع في تحليل بقية آراء فاخوري الفنّية فله مواقف من اللّغة ومن قضية الفصحى والعامية وله اعتناء بمسألة الخيال في الأدب الواقعي حتى لا تصبح الواقعيّة ان هي أهملت الخيال والتأمل ـ واقعيّة مبتسرة ومشوهة (2). وعموما فهو لم يهمل الشكل ولم يجعله في مرتبة ثانية لحساب المضمون كلا انّه اهتمّ بكليهما وهنا تكمن قيمة آرائه وطرافة تفكيره. ولا عجب في ذلك فالأدب عنده جهد وصناعة وحذق لأساليب الفنّ وكان يدعو الأديب الى أن يحرص على احترام أدبه وأن يتوفّر على خدمته بل التّنسّك في محرابه وألّا يدّخر وسعا في سبيل الحرف والكلمة (3). وطوبى لأمّة تنجب مثل هذا الأديب (4). وهكذا " لم ينس عمر هذه النصيحة حتى في غمرة دعوته إلى ربط الأدب بالحياة ودفع الأديب إلى السوق للتّعرف على حياة الناس ... فهو لا يريد من الأديب أن ينزل الى السّوق كما ينزل غيره من الناس في سبيل حياته المعيشية بل يريد منه نزولا ،، فنّيّا ،، من أجل أدبه وفنّه " (5).

---

1) ـ عبود : المدرسة الواقعية ... ص : 137.
2) ـ نفس المرجع ص : 124 و ص 130.
3) ـ عبود : المدرسة الواقعية . ص : 149.
4) ـ عمر فاخوري : الفصول الاربعة . ص : 24.
5) ـ عمر فاخوري . أدبنا في السّوق ص ص : 54 ـ 55 ـ وعبود . ص : 151.

4) ـ مرحلة جني الثمار : فترة الاستقلال وبناء الدولة الوطنية

1،4 في مصـــر

أ ـ الحدث السياسي : ثورة يوليـو 1952

في سنة 1952 وبالتحديد يوم 23 يوليو (جويلية) وقع في مصر حدث سياسي على غاية من الاهمية إنه حدث مصيري غيّر وجه مصر وصنع تاريخها الحديث. ففي هذا اليوم استولى الضباط الأحرار(1) على الحكم اثر انقلاب عسكري مشهود(2). فكان ذلك إيذانا بعهد جديد في تاريخ مصر المعاصر.

لقد كانت ثورة يوليو 1952 كما يذكر سعد الدين ابراهيم أستاذ علم الاجتماع : " استجابة طبيعية حادة لوجود أزمة اجتماعية سياسية حادة داخل مصر. فقد تعثر النظام الملكي الحاكم في مواجهة المشكلتين الرئيسيّتين اللّتين شغلتا عدّة أجيال مصريّة متعاقبة منذ منتصف القرن التاسع عشر وهما المشكلة

---

1) ـ حول نشأة تنظيم الضباط الاحرار يحسن الرجوع الى الدكتور جمال محمد حسن في كتابه : ثورة يوليو ولعبة الموازين الطبقي(دار الثقافة الجديدة ,القاهرة 1987). فقد حلل هذا الباحث الاطار العام لنشأة تنظيم الضباط الاحرار الممثل في الحركة السياسية داخل الجيش المصري. هذه الحركة التي مرت بمرحلتين : المرحلة الاولى من سنة 1938 الى 1942 شهدت بداية الحركة السياسية في الجيش وبداية تجمّع سياسي حول محورين :محور(عبر المصري) صاحب السمعة النضالية المبكرة الذي يعلق به الضباط الشبان واعتبروه أباهم الروحي ومحور جمال عبد الناصر الذي بدأ يربطه بزملائه عام 1938 علاقات صداقة تسودها الرّوح الوطنية المتأججة.
أما المرحلة الثانية فقد بدأت سنة 1942 بحادثة 4 فبراير وانتهت سنة 1948 بحرب فلسطين. في هذه الفترة تشكلت الخلايا واجتمع بعض الضباط يحللون الاوضاع السياسية ويبثون الوعي بين زملائهم. وكان موقف جمال عبد الناصر ورفاقه ايجابيا من الحركة الوطنية فقد اندمجوا عن اطلاق النار على مظاهرات الطلبة والعمال في احداث عام 1946 المشهورة ثم كانت حرب فلسطين وانكشاف فضيحة الاسلحة الفاسدة عاملا مهما في ازدياد سخط الضباط وتشكل وعيهم السياسي فأدركوا ان عدوهم الحقيقي ليس الصهيونية في أرض فلسطين بقدر ما هو الرجعية المصرية وأن ميدان الجهاد الاكبر هو مصر. وعقب العودة من فلسطين شكل عبد الناصر في سبتمبر 1949 تنظيم ,,الضباط الاحرار،، وانتخب رئيسا له وقد تمثل نشاط الضباط حتى قيام الثورة في نشر برنامجهم وطبع منشوراتهم وتوزيعها وبث الوعي في صفوف الجيش لاكتساب الانصار وتدريب الخلايا على العمل والاتصال بالاحزاب والقوى السياسية العلنية والسرية في مصر.(انظر بالخصوص ص ص : 62 ـ 72 من ثورة يوليو...).

2) ـ حول تفاصيل قصة تحرّك الضباط واستيلائهم على الحكم انظر : جمال حماد 22 يوليو أطول يوم في تاريخ مصر كتاب الهلال أبريل 1983.

الوطنية والمسألة الاجتماعية أو الاستقلال والعدالة وكان النظام قد أخفق مرّات متتالية في مواجهة المسألتين في الفترة من 1923 الى 1952 مرورا بتعطيل الدستور ومهادنة الانكليز وإطلاق يد كبار الملاك في النهب والاستغلال وهزيمة حرب فلسطين والفشل في إجلاء قوات الاحتلال في منطقة قناة السويس والعبث بالحريات العامة وازدياد حدة البطالة والتّضخّم وانتشار الفساد هي أسباب السخط واليأس والأمل الذي اعتمل في صدور الضباط الاحرار. لقد كانت هذه الاخفاقات في محملها هي التي وضعت النظام الملكي في مأزق أزمته التاريخية الحادة في أوائل الخمسينات وجعلت من الثورة حتمية تاريخية كاستجابة ضرورية لتلك الازمة" (1) والى هذا المعنى أيضا ذهب اسماعيل صبري عبد الله عندما ذكر أن ثورة يوليو جاءت "تعبيرا عن حالة المجتمع المصري الذي كان قد وصل موضوعيا الى وضع ثوريّ" (2).

ولقد أدرك عبد الناصر نفسه أن الحركة التي قادها بمعيّة رفاقه الضباط الأحرار لم تكن مجرد انقلاب عسكري بل هي ثورة. وهي ليست ،، ثورة واحدة ،، بل ،، ثورة مضاعفة ،، أو ثورتان في وقت واحد ثورة وطنية تبغي تخليص البلاد من السيطرة الأجنبية والاستبداد الدّاخلي وثورة اجتماعية تستهدف اقامة نظام اجتماعي جديد. يقول عبد الناصر موضّحا هذه المعاني :" لكل شعب ثورتان : ثورة سياسية يستردّ بها حقه في حكم نفسه بنفسه وثورة اجتماعية تتصارع فيها طبقاته ثمّ يستقرّ الامر منها على ما يحقق العدالة لأبناء الوطن الواحد"(3). وكانت معضلة عبد الناصر أنه أحسّ أنه ينعيّن عليه أن يقود الثّورتين في وقت واحد يقول في هذا الشّأن : " ... أمّا نحن فإن التجربة الهائلة التي امتحن بها شعبنا هي أن تعيش الثورتان معا في وقت واحد" (4). وقد رأينا من المفيد أن نتبيّن أصول الضباط الاحرار الاجتماعية والفكرية قبل أن نعرض برنامجهم.

---

1) ـ انظر : د. سعد الدين ابراهيم :ثورة يوليو وإعاده تفسير التاريخ في : مصر والعروبه وثورة يوليو مركز دراسات الوحده العربيه بيروت 1982. ص : 12.

2) ـ انظر: د. اسماعيل صبري عبد الله :مستقبل مصر امتداد منظور لمشروع يوليو القومي في : الطليعه اكتوبر نوفمبر ـ ديسمبر 1984 ص : 38.

3) ـ جمال عبد الناصر: فلسفه الثورة. القاهرة الطبعه العاشرة 1960 صص :25-26.

4) ـ نفس المرجع ص : 26 وانظر :د.سعد الدين ابراهيم : الاصول الاجتماعيه للثقافه للقاده القوميه : ممدوح جمال عبد الناصر في : مصر والعروبة وثوره يوليو. سبق ذكره. ص : 232.

ب ـ أصول الضبّاط الاحرار الاجتماعية والفكرية

ينتمي الضبّاط الاحرار من حيث أصولهم الاجتماعية الى الفئات المتوسطة من المجتمع المصري وهم بصفة عامة من أبناء الفلاحين أصحاب الملكيات الصغيرة أو من أبناء الموظفين فلا نجد من بينهم من هو من أبناء البرجوازية الرأسمالية الكبيرة أو من أبناء الاقطاع (1). وهذه الفئات المتوسطة مكّنها حزب الوفد من فرصة الدّخول إلى أجهزة الدّولة لا سيّما الجيش والتّعليم والدبلوماسيّة (2). فبعد إبرام معاهدة 1936 بين مصر وبريطانيا وبعد إلغاء الامتيازات عام 1937 فتحت أبواب الكلية العسكريّة لأوّل مرة في وجه شباب متحدّر من طبقات متوسطة وفقيرة بعد أن كان الأمر مقصورا على أبناء الطبقة المسيطرة من الاقطاعيّين والرأسماليين(3) "وهكذا أصبحت غالبية الفئات الصغيرة والمتوسطة من الضباط التي تخرجت في أواخر الثلاثينات من عناصر مصريّة الأصل وغير مرتبطة تاريخيا ولا اجتماعيا بالطبقة المسيطرة على السلطة وعلى الثورة بل على انتماء وثيق بالبرجوازية الرّيفية الصّغيرة وبالعناصر الصغيرة والوسطى في جهاز الدولة المعادين بحكم أوضاعهم الاجتماعية للارستقراطية الاقطاعية وللنفوذ الاجنبي "(4). فهذا ما يفسر وطنيّة هؤلاء الشبان الضباط وتعطشهم لتحرير وطنهم من الاحتلال العسكري واسترجاع عزته وكرامته (5). فما هي الأصول الفكرية للضّباط الاحرار ؟ وهل كانت مشاغلهم الفكرية واحدة . ؟

إنّ المشارب الفكرية للضبّاط الأحرار لم تكن في الحقيقة واحدة بل متباينة فبعضهم ينتمي إلى الاخوان المسلمين وبنتمي بعضهم الآخر إلى الأحزاب والتّنظيمات الماركسية ولكن رغم هذا الاختلاف العقائدي بينهم " فقد كانت تجمعهم وحدة الهدف الوطنيّ (6). هكذا كان الضبّاط الأحرار على صلة بالأحزاب السياسيّة

---

1) ـ انظر: د. مصطفى دندشلي : مصر الناصرية والتجربة الوحدوية في: الفكر العربي السنة الاولى العددان الرابع والخامس 1978 عدد خاص عن عروبة مصر بعد عبد الناصر. ص : 99.

2) ـ انظر د. أنور عبد الملك : المجتمع المصري والجيش . سبق ذكره ص : 212.

3) ـ انظر: د. جمال محمد حسين : ثورة يوليو ولعبة التوازن الطبقي. سبق ذكره ص : 72. وقد ارتبطت الانجلترا هذا التغير الطبقي لتكوين الجيش بحيث يضعف عاملين. العامل الاول : امتصاص السخط المتزايد على بريطانيا في أعقاب مظاهرات عامي 1935-1936 والذي زاد من حدته انغلاق أبواب الدراسة والوظائف أمام فئات متزايدة من أبناء البرجوازية المتوسطة والصغيرة. والعامل الثاني: توسيع الجيش ليأمن الجبهة الداخلية. انظر: حسين ص ص : 72-73

4) ـ نفس المرجع ص : 73.

5) ـ انظر: أنور عبدالملك: المجتمع المصري.. سبق ذكره ص: 212. وقد أشار عبدالملك الى الرسالة التي أرسلها الشاب عبدالناصر وهو رئيس اللجنة التنفيذية لطلاب المدارس الثانوية الى زميله حسن الشافعي 2 سبتمبر 1935. قبل شهرين من مظاهرة التلاميذ ضد رضا الاستعمار.

6) ـ انظر : جمال حمّاد : 22 يوليو... سبق ذكره. ص : 25.

القائمة آنذاك في مصر وكان عبد الناصر بالخصوص متّصلا بكل التنظيمات والأحزاب السياسية (1) وقد كان ملمّا في مرحلة تكوّنه الفكري والسياسي إلماما كافيا بكل التيارات الفكرية الثوريّة التي كانت تموج بها مصر في ذلك الحين (2). ويبدو أن تأثر عبد الناصر بمختلف التيارات السياسية " وقف عند حدود الاكتفاء بأهدافها العامة التي تتمثل في التحرّر الوطني وتحقيق العدالة الاجتماعية وتحطيم سلطة الاقطاعية والرأسماليّين وضرورة توزيع الأرض على الفلاحين وتطوير الاقتصاد القومي " (3).

ولقد حرص عبد النّاصر في علاقته بالاحزاب السياسية على أن يتصل باليمين واليسار معا. فانضمّ الى الاخوان المسلمين (4) ثم انفصل عنهم بعد أن نجح في اجتذاب مجموعة من الضباط المنضمين الى الاخوان (5) ودعّم صلته باليسار عن طريق زميله في لجنة القيادة خالد محي الدّين (6) فكانت العلاقة بين تنظيم الضباط الاحرار ومنظمة (حدتو) : الحركة الديمقراطية للتحرر الوطني قائمة وكان قسم الجيش في هذه المنظمة الماركسية (7). يشارك عبد النّاصر في تحرير منشورات الضباط الاحرار (8).

وقد كان من الطبيعي أن يتأثر الضباط الاحرار وهم الذين يمثّلون مجموعة طليعيّة داخل الجيش بالأفكار والقيم والشعارات الاشتراكية (9). تشهد على ذلك بياناتهم ومنشوراتهم مثل الوثيقة الأساسية المسمّاة ،، أهداف الضباط الاحرار،،وهي وثيقة سريّة لم يطلع عليها غير أعضاء المجموعة ثم طبعت ووزّعت بعد الثورة .فمن أهدافها نذكر :

---

1) ـ صرح جمال عبدالناصر بذلك في الجلسة الخامسة للمؤتمر الوطني للقوى الشعبية في 3 ديسمبر 1961.
2) ـ انظر:السيد يسين:التوازن الطبقي في فكر النخبة السياسية بين الادراك والممارسة في : مصر من الثورة الى الردّة . دار الطليعة بيروت 1981، ص : 76.
3) ـ نفس المرجع والصفحة.
4) ـ كانت أشد الدعوات نجاحا في احداث الضباط هي جماعة الاخوان المسلمين فانها بتنظيمها الهرمي الذي يقف المرشد العام على قمته ويحتاجها العسكري الذي يضم العسكريين وبجهازها السرّي للقيام بالعمليات الخاصة وبجماعاتها المسلحة من الفدائيين كل هذا وجد فيه الضباط شيئا غير بعيد عن النظام العسكري الذي اعتادوه . انظر: جمال حماد:22 يوليو..ص 23. وحول صلة عبد الناصر بالاخوان المسلمين قبل حرب فلسطين. انظر : ص ص : 24 ـ 25.
5) ـ جمال حماد : 22 يوليو..ص : 25.
6) ـ نفس المرجع ص:26.وقد انضمّ خالدمحيالدينالى ،، اسكرا،، عام 1947.
7) ـ كان لمنظمة (حدتو) قسم خاص بالجيش يديره لجنة مكونة من أحمدفؤاد المسؤول الثقافي والرائد أحمد حمروش المسؤول السياسي وشوقي فهمي حسن مسؤول التنظيم انظر : جمال حماد ص : 26.
8) ـ جمال حماد: 22 يوليو ص : 27.
9) ـ انظر:خالد محي الدين : أثر التراث الاشتراكي في التكوين الفكري للضباط الاحرار في : د.رفعت السعيد : المؤلفات الكاملة، المجلد الاول. ص : 13.

1) ـ القضاء على الاستعمار الاجنبي وعملائه الخونة في الداخل وذلك برفض الأحلاف واتباع سياسة الحياد والغاء معاهدة 36 وإقامة جبهة وطنية في الداخل.

2) ـ إقامة عدالة اجتماعية.

يعلّق خالد محي الدين قائلا : " ومثل هذه الاهداف وان كانت تعبّر في حقيقتها عن اتّجاهات وطنية دبمقراطية إلاّ أنّها كانت تحمل في طياتها بذور العمل الاشتراكي في المستقبل فالخط الوطني الديمقراطي في البلاد الحديثة الاستقلال اذا ما أراد أن يحقّق عدالة احتماعية حقيقية وأن يعبّر بحق وبصدق عن مصالح الجماهير وأن يحقّق للوطن استقلالا حقيقيّا لا بدّ له أن يتّجه حتما إلى المسار الاشتراكي " (1).

على أنه من المهمّ أن نشير الى أنّه رغم اتصال عبد الناصر وصحبه بالاحزاب السياسية بمختلف اتجاهاتها فقد كان عبد النصار حريصا كل الحرص على عدم خضوع تنظيم الضبّاط الأحرار لوصاية وتوجيه أي تيار سياسي فمن السّمات الرئيسيّة لهذا التنظيم استقلاليته عن كل الاحزاب والمنظمات السياسية " وانما أقصى ما وصل اليه هو وجود علاقات شخصية بين أعضاء التنظيم كأفراد وبين أعضاء الأحراب الاخرى " (2). وقد فصل التنظيم أعضاءه المرتبطين بتنظيمات سياسية أخرى تأكيدا على خطه المستقل (2).

أضف الى ذلك ـ وهذا يساعدنا على فهم طبيعة ثورة 23 يوليو ـ أن عبدالناصر بعد أن تعرّف على هذه الأحراب وبعد أن لمس حقيقتها عن قرب " لم يجد نفسه في واحدة منها "(3). ولم يلتزم أو يتقيّد بأية أطروحة من أطروحاتها. فلم يكن عبد الناصر منتميا لا لليمين ولا لليسار بل كان يعتبر نفسه في ،، الوسط ،،

---

1) ـ خالد محي الدين : أثر التراث ... سبق ذكره ص : 14. وفي هذه الدراسة نماذج أخرى من مباشر الضباط الاحرار تحت نفس المنحى الوطني الديمقراطي.

2) ـ جمال محمد حسين : ثورة يوليو... سبق ذكره. ص : 75.

3) ـ انظر: د. عالي شكري : مدخل لمهمدي الى الفكر الناصري. في : مصر من الثوره الى الردّه. ص : 18.

وكان يعدّ نفسه من ،، الوطنيّين ،، (1). وقد بيّن محمود أمين العالم أن مجلس قيادة الثورة كان يشكل تحالفا بين جبهات ثلاث : الشيوعيّين (حدتو) والاخوان المسلمين ثم كتلة الوسط التي كان يمثلها عبد الناصر ويضيف العالم أنه سرعان ما تحقق الاستقطاب لصالح كتلة الوسط عام 1954 (2).

هل يمكن أن نتحدّث عن ايديولوجيّة واضحة للضباط الأحرار ؟ وهل كانت لهم عندما قاموا بانقلابهم العسكري نظريّة موصوفة ؟ أجاب عبد الناصر قائلا : "فرضت علينا ظروفنا أن يسبق تطبيقنا الثوري النظرية "(3). وهكذا لم يسعف الوقت الضباط الأحرار في فترة الاعداد للثورة " أن يطوّروا وجهات نظرهم السيّاسية وأن يصلوا الى تصوّر محدّد للمجتمع الذي ينشدونه "(4)وكتب احسان عبد القدوس في مارس 1954 "ان مبادئ الثورة كلّها تنحصر في مثاليّة واحدة : الجيش للشعب وليس هناك مثاليّات أخرى وليس هناك ايديولوجية أخرى " (5).

وتتفق معظم البحوث والدراسات أن الضباط الأحرار لم يلتزموا ايديولوجيّة محدّدة أو مذهبا احتماعيا بعينه انما هم اتبعوا منهجا ذرائعيا وتجريبيّا. وكان عبد الناصر يشير من آن لآخر الى الصفة التجريبيّة لسياسته وعدم رغبته في الالتزام بعقيدة ما " لذلك بلور الحكام الجدد لمصر ما أسموه بالتجربة والخطإ وتطوّرت أفكارهم نتيجة خبرتهم وممارستهم العملية في الحكم واعترف عبد الناصر بأنّ قادة الحركة في الجيش لم تكن لديهم فكرة واضحة عما يجب أن يفعلوه عندما وجدوا أنفسهم فجأة في مقاعد السلطة "(6).

---

1) ـ انظر :د.رفعت السعيد :ميراث عبد الناصر: الأسطوره والطموح في :دراسات عربيه العدد السادس أبريل 1986 والعباره لـ(أحارشف) من كتابه جمال عبد الناصر ـ دار التقدم ـ موسكو 1983 ص : 9.

2) ـ محمود أمين العالم : دراسه ضمن كتاب : 23 يوليو,خمسة ابعاد بقلم كمال رفعت وآخرون دار الغد بيروت 1974 ص : 33 نقلا عن السعيد المرجع السابق .

3) ـ في الخطاب الافتتاحي للمؤتمر الوطني للقوى الشعبية (61/11/25) نقلا عن السعيد المرجع السابق ص : 5.

4) ـ أحارشف : جمال عبد الناصر سبق ذكره نقلا عن السعيد: ميراث عبد الناصر. سبق ذكره . ص : 6.

5) ـ أنور عبد الملك : المجتمع المصري ... سبق ذكره . ص : 207.

6) ـ انظر : د.علي الدين هلال: تطور الايديولوجيه الرسمية في مصر: الديمقراطيه والاشتراكيه في : مصر من الثوره الى الرّدّه . سبق ذكره . ص : 38.

وذهب باحث آخر وهو الدكتور رفعت السعيد الى أن تجربة عبد الناصر" لم يمكنها ان تفرز نسقا نظريا ولا مذهبيّا يمكن اخضاعه للتحليل أو للمقارنة بغيره من النظريات والمذاهب "(1) وتعليل ذلك أن تنظيم الضباط الأحرار كان " تعبيرا جبهويّا بين قوى سياسيّة متمايزة لم يكن بإمكانها أن تتوافق على ما هو أكثر من الخطوط الوطنية والديمقراطية والاجتماعيّة الشديدة العموميّة ولو حاولت التأكيد على موقف ما خارج إطار العموميّة لأنفرط عقد التحالف " (2).

وينبهنا محمود أمين العالم الى عدم النظر الى التجربة النّاصريّة نظرة سكونيّة جامدة منذ بدايتها الى نهايتها لان هذه التجربة تتحرك بالممارسة والصراع. واذا كان من الصحيح القول بأن التجربة النّاصريّة لم تكن لها من البداية فلسفة نظرية مكتملة فانّه " من الخطإ كذلك القول بأنّها كانت بغير فكر نظريّ أصلا ... وإنّما الأصحّ أن نقول أنها كانت ذات برنامج عملي تختفي وراءه بعض المفاهيم النّظرية العامّة ولم تكن تجريبيّتها تجريبيّة خالصة بل كانت تجرُبة المحاولة والخطإ في إطار تحقيق هذه المبادئ والاهداف التي يتضمّنها برنامجها النظري والعلمي " (3).

ولقد لخّص الضباط الأحرار أهداف ثورتهم وحدّدوا برنامجهم في ،،المبادئ السّتّة ،، الشهيرة التي أصدروها يوم قاموا بالثورة وساعة استولوا على مقاليد الحكم وقد اشتملت على النقاط التالية :

1 ـ القضاء على الاستعمار وأعوانه من الخونة المصريّين

2 ـ القضاء على الاقطاع.

3 ـ القضاء على الاحتكار وسيطرة رأس المال على الحكم

4 ـ إقامة العدالة الاجتماعية

5 ـ إقامة جيش وطني قوي

6 ـ إقامة حياة ديمقراطية سليمة.

---

1) ـ انظر: رفعت السعيد: ميراث عبد الناصر. سبق ذكره .ص:7. وتورد السعيد التعريف التالي للنظرية وهي نسق من المعرفة المعممة وتعتبر للحوادث المحللة للواقع وتقدم التعريف التالي للمذهب وهو تنظيم المعرفة وتجميعها في كلّ موحّد (نقلا عن الموسوعة الفلسفية ترجمة سمير كرم).

2) ـ نفس المرجع . ص : 6.

3) ـ محمود أمين العالم : دراسة ضمن كتاب بعنوان : 23 يوليو خمسة أبعاد. تقديم رفعت وآخرون . دار الغد بيروت 1974. نقلا عن السعيد :ميراث... ص : 8.

وكانت هذه المبادئ بمثابة ،، أوّل مؤشّر[1] ،لطبيعة حركة الضباط الأحرار واتّجاهها العام.

وقد حلّل الدكتور سعد الدين ابراهيم محتوى هذه الأهداف تحليلا جيدا فلاحظ أولا أن هذه،،المبادىء السّتة ،،متداخلة مما يجعل منها " جنينا عضويا متكاملا لمشروع الثورة الأكبر الذي شهدت السنوات التالية نموّه عملاقا تقف أقدامه على أرض مصر ويمتدّ بذراعيه الى أرض الوطن العربي مشرقا ومغربا ويملأ بصوته كلّ الدّنيا من حوله " (2). ثم استخلص ثلاثة أمور: أولها ان القضاء على الاستعمار وأعوانه في الداخل كان من ناحية خطوة ضرورية للقضاء على الاقطاع والاحتكار وسيطرة رأس المال على الحكم وكان ذلك بالتالي ضرورة لإقامة العدالة الاجتماعية. ثانيها أن القضاء على الاستعمار وأعوانه في الدّاخل كان بداية لحرب كاملة للقضاء على الاستعمار في كل الوطن العربي فلقد اتّضح أن المعركة ضد الاستعمار في مصر هي جزء لا يتجزّأ من معركة أكبر ضد الاستعمار في كلّ مكان، وثالثها أن هناك خيطا واحدا يربط بين الاستغلال في النّظام الدولي كما يمثّله الاستعمار والاستغلال الدّاخلي كما يمثّله الاقطاع ورأس المال المتسلط على الحكم. وباختصار هناك مفهوم واحد يربط بين كلّ هذه الابعاد ويعبّر عن روح الثورة وهو مفهوم القضاء على الاستعلال في النظام المحلّي المصري وفي النظام القومي العربي وفي النظام العالمي الدّولي .(2) وسنحاول أن نبرز هذه الابعاد أو بعضها على الاقل من خلال عرض سريع لمراحل ثورة يوليو مقتصرين على المراحل الثلاث الاولى (3) وسنسعى في هذا العرض إلى الاهتمام بكلا المظهرين الاجتماعي والاقتصادي ثم نهتم في مبحث مستقلّ عن المظهر الثقافي وهو المظهر الذي يعنينا بدرجة أولى .

---

1) ـ انظر . د. سعد الدين ابراهيم: المشروع الاجتماعي لثورة يوليو في مصر والعروبة وثورة يوليو، سبق ذكره. ص : 122.

2) ـ نفس المرجع ، ص : 123.

3) ـ يتّفق معظم الدراسات التي تناولت ثورة 23 يوليو بالتحليل على أن الحقبة الناصرية تنقسم من حيث تفاعل الاقتصاد والسياسة والاجتماع الى المراحل (أو العشرات) التالية :
ـ المرحلة الاولى من 1952 الى 1956 وتسمّى مرحلة تثبيت الاقدام.
ـ المرحلة الثانية من 1956 الى 1960 وتسمى مرحلة الوعي.
ـ المرحلة الثالثة من 1960 الى 1966 وتسمى مرحلة التحوّل الاشتراكي.
ـ المرحلة الرابعة من 1967 الى 1970 وتسمى مرحلة تراكم الصعوط والانكاس.

جـ - مراحل ثورة يوليـــو

المرحلة الأولى (1952 - 1956)

كانت المرحلة الأولى من ثورة يوليو تهدف الى " تغيير بنية السّلطـــة بغية خلق مجتمع وطني عصري مستقلّ ومصنّع "(1) فكانت أهمّ الاجراءات السّياسيـــة التي قامت بها الثورة على المستوى الدّاخلي تتمثل في قانون حلّ الاحزاب السياسية في 16 يناير (جانفي) 1953(2) وإنشاء منظمة سياسية هي ،، هيئة التحرير،، فـــي 23 يناير من نفس السنة (3). " ولقد صدر قانون إلغاء النظام الحزبي اعتقادا من الثورة بأن الأحزاب البرجوازية القائمة (4) قد أفلست وعجزت عن حلّ القضية الوطنية وتغاضت عن حل المشكلة الاجتماعية ومن هنا رأت الثورة بأن حلّ التناقض الوطني مع الاستعمار لا يمكن أن يتمّ الا بمواجهة صلبة من القوى الوطنية على أساس الوحـــدة الوطنية لا التّشتّت الحزبي " (5). وهكذا كانت منظمة،،هيئة التحرير،، " البديل السياسي لنظام تعدّد الاحزاب لاحتواء التيارات الوطنية المختلفة حول مجموعة الاهداف الستة للثورة "(6). لقد أصبحت السلطة إذن بيد مجلس قيادة الثورة الذي استولى علـــى جهاز الدولة ونجح في الحصول على موافقة بريطانيا على الجلاء الكامل في 19 تشرين الاوّل (أكتوبر) 1954. وبانتهاء أزمة مارس وسقوط اللواء (محمد نجيب) وحلّ جماعة الاخوان المسلمين نجح النظام الجديد في تصفية معارضيه وبرز جمال عبد النـاصـــر باعتباره رجل النظام الاول بلا منازع.(7)

وعلى المستوى الاقتصادي أدركت الثورة منذ يومها الاول أن مسألة الارض تمثّل مفتـــاح أي تحوّل اجتماعـــي حقيقيّ في الريف بـــــل في مصـــــــــر

---

1) - انظر: د. أنور عبد الملك: دور الجيش في الثورة الوطنية المصرية (1952-1967) ص: 89 في: انور عبد الملك (وآخرون) : الجيش والحركة الوطنية. ترجمة حسن فيسى. دار الطليعة. بيروت /د.ت/.

2) - ماعدا الاخوان المسلمين واستمر ذلك الى سنة 1954 انظر: انور عبد الملك: دور الجيش.. ص: 89 وله أيضا : المجتمع المصري... سبق ذكره ص: 166.

3) - انظر : أنور عبد الملك : المجتمع المصري... ص: 114.

4) - كان عددها آنذاك حوالي خمسة عشر حزبا انظر: عبد الملك، المرجع السابق ص: 113

5) - انظر: جمال محمد حسن : ثورة يوليو... سبق ذكره. ص: 85.

6) - نفس المرجع ص: 86.

7) - انظر: د. علي الدين هلال : تطور الايديولوجية... سبق ذكره. ص: 40. وعبد الملك: المجتمع المصري... ص: 118.

كلّها (1). وقد كانت ملكية معظم الاراضي الزّراعية عند قيام ثورة يوليو بيد طبقة من كبار الملاّك أو الاقطاعيّين كما يسميهم البعض تجاوزا (2). وهكذا بدأت الثورة مسيرتها بصراع مع هذه الطبقة وتجسم ذلك في صدور ،، قانون الاصلاح الزراعي،، في 9 سبتمبر 1952 أي بعد أسابيع من قيام الثورة (3). وقد حدّد هذا القانون الحدّ الاقصى للملكيّة بمائتي فدان للاسرة.(4). ولم تقتصر اجراءات الاصلاح الزراعي على تحديد الملكية بل أضافت الى ذلك تنظيم العلاقة بين المالك والمستأجر واستصلاح الأراضي وكان كل ذلك حاسما " في تغيير الخريطة الاجتماعية في الريف المصري فقد قلصت القاعدة الاقتصادية لكبار الملاك وبالتالي أضعفت قوتهم السياسية وسطوتهم الاجتماعية في الريف ومن ناحية أخرى أدى الاصلاح الزراعي الى توسيع قاعدة صغار الملاك ومتوسّطيهم. وأدخل الى صفوفهم لأوّل مرّة مئات الآلا ف من الفلاحين الذين كانوا قبل الثورة أجراء أو معدمين " (5) ومن الاجراءات الأخرى مجموعة قوانين تشجيع الرأسمالية المحلية والاجنبيّة وإنشاء المجلس الدائم لتنمية الانتاج القومي (6) . وكانت الغاية من كل هذا "إعطاء دفعة للنّموّ الاقتصادي المتوازن للزّراعة والصناعة معا وخلق نوع من الاستقرار الاقتصادي لتدعيم النظام الجديد" (7). وكانت العابة من تشجيع رأس المال المصري والأجنبي هو " إزالة العقبات التي وقفت في الطريق الى التّصنيع والى التحديث والى القوة " (8).

---

1) ـ انظر: د.سعد الدين ابراهيم :المشروع الاجتماعي لثوره يوليو في: مصروالعروبه وثوره يوليو. سبق ذكره. القسم الثاني. ص : 134. مد قام (مينا) أول فرعون يوحد مصر ومسألة الارض يتوسط مثلث العلاقة العضوية بين النيل والعلاج والحاكم فمصر مجتمع نهري يعتمد فيه الحياة على الزراعة ونعتمد فيه الزراعة على الرّي النهري ومن يتحكم في النهر ومياهه يتحكم في الارض ومن عليها.

2) ـ سعدالدين ابراهيم :المرجع السابق. و" أن مفهوم الاقطاع كما يستخدم في أدبيات العلوم الاجتماعية يشير الى نظام اقتصادي متكامل وجد في أوروبا العصور الوسطى... ومثل هذا النظام الاقطاعي لم يوجد في مصر بذلك الصوره المتكامله وان كانت قد وجدت عده ملامح منه الامر الذي جعل بعض الكتاب يستخدمون المفهوم تجاوزا لوصف كبار الملاك في الريف المصري" وانظر أيضا :السعيد : تراث عبدالناصر... ص : 12.

3) ـ انظر: د.عمرومحي الدين: اشتراكية الدوله والنمو الاقتصادي في: مصرمن الثوره الى الردة. سبق ذكره.. ص : 102.

4) ـ حول محتوى هذا القانون الاول للاصلاح الزراعي وآرا ربعائصه وعيوبه انظر: عبد الملك: المجتمع المصري... ص ص : 95-99.

5) ـ انظر: سعدالدين ابراهيم :المشروع الاجتماعي.. سبق ذكره ص: 136 وانظر ايضا :عمرومحي الدين: اشتراكية الدولة. سبق ذكره. ص : 102. وانظر أيضا أنور عبدالملك: دورالجيش سبق ذكره ص ص :89-90 وقد تمّ ان الاصلاحات الزراعية كانت تهدف الى اضعاف القاعده الاقتصاديه التي يرتكز عليها الرأسماليون العقاريون وهم القاعده الاجتماعية للاحزاب البرجوازيه ورفع عدد الملاك الصغار بشكل ملحوظ واعادة توجيه الرساميل نحو الحقل الصناعي.

6) ـ انظر: جمال محمد حسين : ثورة يوليو. ص : 80

7) ـ نفس المرجع والصفحه وقد علل حسين أسباب اتجاه الثوره في بدايتها الى الاقتصاد الرأسمالي الحر. نفس المرجع ص : 81.

8) ـ أنور عبد الملك : المجتمع المصري... ص : 110.

المرحلة الثانية (1956 – 1958)

تبدأ هذه المرحلة الثانية بأزمة السّويس ففي 26 يوليو (جويلية 1956) أعلن جمال عبد النّاصر تأميم الشركة العالمية لقناة السويس البحرية في خطاب بالاسكندريّة " وكان الهدف من هذا العمل اقتصاديا وسياسيّا في آن واحد اذ كان يمكن إيجاد الرأسمال اللازم للاستثمارات في واردات القناة (16 مليون جنيه سنويّا). وفي نفس الوقت إعادة السيادة المصرية على قطاع هام من الاقتصاد والتراب الوطني"(1). ثمّ كان العدوان الثّلاثي على مصر في اكتوبر من 1956 الى أن تمّ الجلاء عن مدينة بور سعيد في 22 ديسمبر من نفس السنة.

ومن أهمّ الاجراءات السياسية في هذه الفترة أن قيادة ثورة يوليو أحلّت الدستور محلّ الاحكام العرفية في 25 يونيو (حوان) 1956 واستبدلت ،، هيئة التحرير، ب ،، الاتحاد القومى ،، ليكون هو البوتقة السياسية التي ينخرط فيها كل الشعب بكل طبقاته (2). وحلّ مجلس قيادة الثورة ومن هنا " تشكلت ملامح اتجاه سياسي جديد قائم على شرعية قانونية وأطر ديمقراطية الى حدّ كبير فلقد تمّت الانتخابات البرلمانية عام 1957 وتكوّن مجلس الامة في يوليو 1957 ثمّ جرى إنشاء نظام رئاسيّ جمهوريّ يجمع في يديه كل السلطات التنفيذية الى جانبه برلمان منتخب على أساس شبه اختياري للعناصر النشطة من البرجوازيّة المتوسّطة العسكرية والمدنية سواء في الريف أو في المدن " (3).

وقد أتسم تفكير عبد الناصر في هذه المرحلة بثلاث سمات مترابطة أولها : رفض مفهوم الصراع الطبقي وثانيها : النظر الى المجتمع ككيان عضوي ذي مصلحة واحدة وثالثها ان تطور المجتمع هو رهين وحدة جهود المواطنين

---

1) – أنور عبد الملك : المجتمع المصرى،، ص : 127.

2) – انظر :على الدين هلال :تطور الايديولوجيه ... سبق ذكره ص :41. وقد وصف الصحفى الفرنسى (لاكوتير(Lacouture)فى كتابه عن مصر الاتحاد القومى أنه ليس حزبا واحدا بقدر ما هو رقيب أو،، ضابط عام ،،النشاط السياسى فى المجتمع ونوع من النوعيه التى تسعى ان تسيطر فيها الحياة العامة لمصر ويعاد تشكيلها وفقا لتصورات النظام الحديد. نقلا عن هلال نفس المرجع ص : 44.

3) – نفس المرجع ص : 42–43. وحسين : ثورة يوليو... ص : 86.

وتناسقهم (1).

واتصفت هذه المرحلة على مستوى العلاقات الخارجية بـ :،، فترة باندونغ ،، فكان ،، الحياد الإيجابي ،، وسياسة ،، عدم الانحياز ،،من أهم ما اختصّت به السياسة الخارجية. ولم يكن عدم الانحياز يعني الوقوف موقفا وسطا بين الكتلتين الاشتراكية والامبريالية وإنّما يعني " التّحالف العملي مع كلّ القوى الوطنية والديمقراطية والاشتراكية في العالم ضد العدوانية التوسّعية الامبريالية والاستعمارية والصهيونية"(2). وأصبحت المبادئ الخمسة التي تبناها (نهرو) و (شوانلاي) في أفريل 1954 معروفة في مصر. (3)

ثمّ شارك عبد الناصر في ،، مؤتمر باندونغ ،،(4) (Bandoeng) " فاطلع خلالها على ما وصلت اليه البلدان الناشئة والحديثة العهد بالاستقلال وأدرك الاهمية الاساسية لتعبئة الشعب من أجل الدّفاع والبناء. وتبنّي شكل معيّن من الديمقراطية الموجهة كما اكتشف عند ولادة التضامن الآسيوي الافريقي سندا سيزداد أهميّة للمهمّات التي كان ينوي إنجازها في مصر وعند عودته الى القاهرة دشن ما سمّي فيما بعد فترة باندونغ (1956–1958) وأطلق تدريجيا سراح الشيوعيّين واليساريّين اللّيبراليّين " (5).

ثمّ كان لقاء عبد الناصر ـ "تيتو " في 5 سبتمبر 1955 وتوطدت العلاقة

---

1) ـ على الدين هلال : تطور الايديولوجيه ص : 46. ولتبسيط هذه السمات فاصرة على عبد الناصر فالعديد من زعماء افريقيا وآسيا عبروا عن تفكيرهم في عبارات مماثله وانظر ايضا : السيد يسين : التوازن الطبقي في فكر الثورة الساسه ... سبق ذكره ص ص : 58–74.

2) ـ انظر:محمود أمين العالم : انحسار الثوره الوطنيه الديمقراطية لا زال مطروحا. الطليعه. أكتوبر نوفمبر ديسمبر 1984. ص : 25.

3) ـ انظر: عبد الملك : المجتمع المصري.. ص : 225 وهذه المبادئ الخمسة هي : 1) ـ احترام حقوق السلامة الاقليمية والسيادة للدول 2)عدم الاعتداء 3) عدم التدخل في الشؤون الداخليه 4) المساواة والمنفعة المشتركة 5) التعايش السلمي.

4) ـ انعقد بين 18 و 24 أفريل سنه 1955 وضم نواب تسعه وعشرين بلدا من العالم الثالث من آسيا وافريقيا. ومن الزعماء الذين حضروه (نهرو)و(شوان لاي) و(سوكارنو) بالاضافه الى عبد الناصر. وقد أعلن هذا المؤتمر تأييده الكامل للمبادئ الاساسيه لحقوق الانسان ولمبدإ تقرير المصير ولقضية الحرية والاستقلال لجميع الشعوب كما أعلن تأييده لحقوق شعوب تونس والجزائر والمغرب في تقرير المصير والاستقلال.

5) ـ أنور عبد الملك : المجتمع المصري ... ص : 230.

بينهما على أساس مبادىء باندونغ (1). ومن 1955 الى 1958 ارتفع لواء الحياد الإيجابي خفاقا في أرجاء العالم العربي بزعامة مصر(2). وساهم هذا في التحوّل نحو الكتلة الاشتراكية " التي وجدت فيها مصر كل المعدّات التي تحتاج اليها لقهر التخلف وبلوغ العصريّة والقوة . : قروض بشروط لا مثيل لها (3) لتمويل مشاريع الخطة الخمسية وتمويل السدّ العالي وإشراف كامل على تنفيذه الى غير ذلك ..."وظهرت دراسات وبحوث لبعض المثقفين اليساريّين مثل عزيز فهمي وعبد العظيم أنيس وطاهر عبد الحكيم وأنور عبد الملك تناولت حركة السّلم ومناهضة الاستعمار في البلدان الآسيويّة والافريقية. هذا على المستوى الدّولي أما على المستوى العربي فقد نمت فكرة القومية العربية والاتجاه نحو الوحدة العربية. وارتفع شعار الوحدة العربية وتحقّقت الوحدة بين مصر وسوريا سنة 1958 وتم انتخاب جمال عبد الناصر رئيسا للجمهورية العربية المتّحدة.

وأبرز ما اتصف به الوضع الاقتصادي هو تأسيس ،، القطاع العام ،، والاتجاه نحو التخطيط الاقتصادي ولقد كان العدوان الثلاثي بمثابة ،، افتتاح ،، للقطاع العام وكان تأسيس القطاع العام بمثابة ،، تتويج لحركة التحرر الوطني ،،ورد فعل على قضيّة السّويس وعلى عدوان 1956 (4). ولقد دفع الغرب بسلوكه العدائي مصر في طريق التأميم فبدت مبادرة القطاع العام "كخطوة سياسية لتأكيد السّيادة الوطنيّة" (4).

وتردّدت في هذه الفترة صيغة ،، الاشتراكية الديمقراطية التعاونية ،، "على أساس بعض الأفكار الاصلاحية للاشتراكية الديمقراطية والاشتراكية الخيالية اللّتين كانتا سائدتين في القرن التاسع عشر في أوروبا مع مزجها ببعض سمات التراث الاسلامي والقومي في ظروف منتصف القرن العشرين " (5). وتردّدت كلمة الاشتراكية وتواتر استعمالها في أحاديث عبد الناصر وخطبه لا سيّما بعد عودته من باندونغ واجتماعه بكل من (نهرو) و(شوانلاي) وفي سنة 1957 طور عبد الناصر أفكاره ودقّقها وحدّدها في ما دعاه بـ ،المجتمع الديمقراطي الاشتراكي التعاوني ،، وان كان مفهوم الاشتراكية في هذه المرحلة قد اتّسم عند عبد الناصر بالعموميّة والغموض (6).

---

1) ـ أنور الملك : المجتمع المصري... ص : 230.
2) ـ انظر التحليل الموسع لذلك في :عبدالملك:المجتمع المصري... ص ص :230-247.
3) ـ عبد الملك : المجتمع المصري... ص : 231.
4) ـ نفس المرجع . ص : 347.
5) ـ حسين : ثورة يوليو... ص : 87.
6) ـ علي الدين هلال : تطور الايديولوجية... ص : 44.

المرحلة الثالثـــة (1961 ـ 1967)

استهلّت هذه المرحلة الثالثة بصدور ،، قوانين التأميم ،،وكانت ثورة يوليو قد اتجهت الى ذلك من قبل عندما أمّمت ،، البنك الاهلي المصري ،، و ،،بنك مصر ،، في 11 فبراير (فيفري) 1960. وبحلول سنة 1962 أصبحت كلّ البنوك وكلّ الصناعات الثقيلة وشركات التأمين والمشاريع الاقتصادية الرئيسية ملك الدّولة وأصبح على كلّ الوحدات الاقتصادية المتوسطة الحجم أن تقبل مشاركة حكومية تبلغ 51 في المئة في رأسمالها وبالتالي في إدارتها (1). وتمّ التوسع في القطاع العام بإنشاء مؤسسات عامّة جديدة ثم صدرت ،، قوانين يوليو الاشتراكية ،، في يوليو سنة 1961 فكانت "بمثابة تغيير واسع المدى في اتجاهات الدولة الاقتصادية "(2) وبفضل هذه التأميمات التي شملت مجالات الصناعة والتجارة والمال " بدأ القطاع الحكومي يلعب دورا كبيرا في تغيير هياكل الانتاج وفي عملية توزيع المنتج الاجتماعي "(2) . كما شهدت هذه الفترة اتجاه حكومة الثورة للتخطيط شبه الشامل لموارد الثورة الوطنية في إطار الاتجاه نحو الاشتراكية (3).

ولقد كان لهذه التّأميمات آثار اجتماعية وسياسيّة. ففي رأي الاستاذ سعد الدين ابراهيم أدّت التّأميمات من الناحية السياسية إلى إنهاء أو تقليص النّفوذ السّياسي والهيبة الاجتماعية لطبقة الرّأسماليّين الكبار في مصر وبهذا المعنى كانت الاجراءات الاشتراكية في السّتينات مكمّلة لقوانين الاصلاح الزراعي التي صدرت في بداية الثورة عام 1952. ومن النّاحية الاجتماعية أدت التّأميمات إلى خلق قنوات جديدة أمام أبناء الطبقة المتوسطة والدّنيا. فقد كانوا مهيّئين بفضل ما أتيح لهم من فرص التعليم في السنوات العشر الأولى للصّعود واحتلال المراكز القيادية في الشركات والمؤسسات المؤمّمة . (4)

---

1) ـ انظر : انور عبد الملك : المجتمع المصري ... ص : 18.
2) ـ حسين : ثورة يوليو ... ص : 84.
3) ـ نفس المرجع ص : 85.
4) ـ انظر : سعد الدين ابراهيم : المشروع الاجتماعي... سبق ذكره . ص : 137.

وكان الحدث السياسي البارز في هذه الفترة انفصال سوريا عن مصر وهو انفصال عبّر عن " أزمة تحالف القوميّة والاشتراكية في العالم العربي" (1). وكان من آثار هذا الانفصال أن أعاد عبد الناصر النظر في عدد من الافكار السياسية وراجع بعض المؤسسات السياسية. ففي 4 نوفمبر سنة 1961 أعلن عبد الناصر خطته لإعادة تنظيم الحياة في مصر على مرحلتين :

الأولى : تعيين لجنة باسم اللجنة التحضيرية للمؤتمر الوطني للقوى الشعبية لتحديد معايير انتخاب ممثلين عن الشعب لهذا المؤتمر.

والثانية : انتخاب المؤتمر الوطني الذي سوف يناقش مشروعا لميثاق العمل الوطني سوف يقدّمه الرئيس عبد الناصر (2).

وقد أثارت مناقشات اللّجنة التحضيريّة والحوار المفتوح بين أعضاء هذه اللجنة وعبد الناصر حول التجربة المصريّة روحا ديمقراطية عامة لم تشهدها البلاد منذ سنة 1954 (3).

وهكذا أخذت ثورة يوليو بعد هذا الانفصال تؤكّد اتّجاهها السياسي الجديد وهو الاتجاه في طريق الاشتراكية وسيلة وهدفا لبناء المجتمع العصري في إطار صيغة " الاشتراكية العلمية "، وعلى أساس تحالف جماهيري يتمثل في " الاتحاد الاشتراكي " (4). وقدّم عبد الناصر في الاجتماع الأوّل للمؤتمر الوطني للقوى الشعبية في 21 ماي 1962 مشروعا للميثاق " ويبدو واضحا ان عبد الناصر كان مهتما بقضية وجود وثيقة ايديولوجية تحدّد أهداف الثورة المصريّة وأساليبها واعتقد أن غياب مثل هذه الوثيقة كان أحد جوانب النقص الرئيسيّة في نظام الاتحاد القومي ومن هنا جاء الميثاق لكي يملأ هذا الفراغ ".(5).

---

1) ـ حسنين : ثورة يوليو ... ص : 88.
2) ـ علي الدين هلال : تطور الايديولوجيه ... ص : 49.
3) ـ علي الدين هلال : تطور... ص : 49.
4) ـ حسنين : ثورة يوليو ... ص : 88.
5) ـ هلال : تطور ... ص : 49.

الميثـــــــاق (1962) (1).

يقع هذا الميثاق في عشرة أبواب : بابان للوحدة العربية والسياسة الخارجية وخصّصت بقية الأبواب للأوضاع الدّاخلية من جميع جوانبها. وهو وثيقة مبدئية وبرنامج بالغ الأهميّة (2) ودليل للعمل في مرحلة الانتقال من الرأسمالية إلى الاشتراكية وهو يمثّل اكتمال ملامح الايديولوجية الناصريّة ويستند الى عدد من الموجّهات النظرية الهامة التي يلتقي فيها تماما مع الفكر الاشتراكي العالمي .(3).

ويمثل الميثاق وثيقة ايديولوجية مهمّة من زاوية التطور السياسي والاجتماعي المصري فقد حدّد مفهوم التنمية وأساليبها وعكس تفكير عبد الناصر بعد عشر سنوات من حكم مصر وأوضح رؤيته للمجتمع المنشود وللمرحلة القادمة من الثورة. وركّز الميثاق على الاشتراكية واعتبرها أداة تعبئة موارد المجتمع وحثّ الجماهير علىزيادة الإنتاج ولخّص عبد الناصر أهداف الاشتراكية في كلمتين : الكفايةوالعدل أي زيادة الإنتاج وعدالة التوزيع " ومن هنا فإنّ على الحكومة أن تتدخل لضمان التوزيع العادل للثروات والدخول وهدف ذلك حلّ الصراع الطبقي وذلك من خلال إزالة الاستغلال وتقليل الهوّة بين الطبقات ونشر الخدمات الاجتماعية والفرص التعليمية للجميع. " (4).

وأكّد الميثاق أن الديمقراطية الاقتصادية أو الاجتماعية لا تقل أهميّة عن الدّيمقراطية السياسية بل ان الديمقراطية الحقيقية لا يمكن إقامتها إلاّ على أساس من الديمقراطية الاجتماعية " فينبغي إدخال تعديلات أساسية على الهيكل الاقتصادي الاجتماعي قبل أن تصبح المؤسّسات النيابيّة تعبيرا حقيقيّا عن الديمقراطية السياسية " (5). واقترنت الدّيمقراطية في الميثاق بشكل مباشر

---

1) ـ للميثاق طبعات كثيرة في مصر وغيرها .وقد اعتمدنا طبعة دار المسيرة .بيروت /د.ت/ 223 ص . من الحجم الصغير.
2) ـ انظر : أنور عبد الملك : المجتمع المصري. الفصل العاشر ص : 311.
3) ـ انظر : السيد ياسين : الوارن الطبقي ... سبق ذكره. ص : 79.
4) ـ انظر : علي الدين هلال : تطور الايديولوجية ... ص : 49.
5) ـ انظر : علي الدين هلال : تطور.... ص : 50.

بالاشتراكية والعدالة الاجتماعية و "ظهر تأثير الافكار الاشتراكية في عبد الناصر كما لم يبد في أي مرحلة سابقة ولأول مرة اعترف عبد الناصر بوجود الصراع الطبقي بشكل واضح وصريح " (1).

ورأى أحد الدّارسين أن الميثاق عبّر بصفة عامة عن جهد توفيقي بين أفكار لينين ولاسكي وبعض مفاهيم الديمقراطية الليبرالية لذلك وصف أحدهم الاشتراكية المصرية بأنها " خليط من الاشتراكية العلمية والخيالية وأفكار البرجوازية الصغيرة والقومية الضّيّقة والانحيازات الدّينية والمثالية الذاتيّة " .(2)

وهكذا تحولت الاشتراكية في مصر من خيار الى حتميّة ففي الباب السادس من الميثاق وهو بعنوان ،، في حتميّة الحلّ الاشتراكي ،، نجد ما يلي : " إن الحلّ الاشتراكي لمشكلة التخلّف الاقتصادي والاجتماعي في مصر وصولا ثوريا الى التقدم لم يكن افتراضا قائما على الانتقاء الاختياري وانما كان الحلّ الاشتراكي حتميّة تاريخيّة فرضها الواقع وفرضتها الآمال العريضة للجماهير كما فرضتها الطبيعة المتغيّرة للعالم في النصف الثاني من القرن العشرين " (3).

إنّ اشتراكية ثورة يوليو هي في خاتمة المطاف محاولة للقضاء على الاستغلال الخارجي والداخلي وتقوية قاعدة الثروة الوطنية وإعادة توزيعها بصورة عادلة كل هذا من خلال سيطرة شعبيّة على قوى الانتاج ومن خلال تخطيط قومي شامل. وبهذه المعادلة هدفت الثورة إلى حسم المسألة الاجتماعية لمصلحة الطبقات الدّنيا فيالمجتمع والتي كانت وما زالت تمثل الاغلبيّة الساحقة . لقد أدركت ثورة يوليو أن هناك تناقضا طفيا حادّا في المجتمع وأنّه لا وسيلة لتجاهله وبالتّالي توقّعت أن يكون هناك صراع اجتماعي طبقي ولكنها حرصت على تقنين ذلك الصراع وإدارته سلميّا بتذويب الفروق الطبقيّة الحادّة من خلال تدخل الدّولة والاجراءات الاشتراكية الحاسمة .(4)

---

1) ـ انظر : علي الدين هلال : تطور الايديولوجية ... ص 50.
2) ـ نفس المرجع ص 52.
3) ـ جمال عبد الناصر : الميثاق. ص : 109.
4) ـ سعد الدين ابراهيم : المشروع الاجتماعي... سبق ذكره . ص : 132.

د. اتّجاه " ثورة يوليو" الثقافي

اهتمّت ثورة يوليو في سنواتها الأولى بالوجه المباشر للعمل السياسي وتركت الميدان الثقافي " يمرح بلا ضوابط وضغوط" (1) فأحجمت عن التدخّل المباشر في شؤون الثقافة والتزمت شيئا من الحياد إزاء مختلف مدارس الأدب " تعطي لكل مدرسة فرصة التعبير عن نفسها وفرصة النموّ بالصراع الحرّ مع أضدادها "(2). وهذا ما جعل الكتاب والفنّانين " غير مغلّلين بأيّة وجهة نظر رسمية "(3). وهكذا لم يكن هناك ،، نظام فكري ،، يعكس ،، النظام السياسي ،، في خطوطه العامة ويرتبط به(4). ويذهب غالي شكري الى أنّ غياب هذا النظام كانت له في نفس الوقت فضيلة ورذيلة. ففضيلته تتمثّل في أنه أتاح ،، روحا ديمقراطية ،، "سمحت للكتّاب أن يقولوا كلمتهم رغم وجود الرقابة "(5) وتتمثل رذيلته في أنه أشاع ،،روحا فوضويّة ،، " تسبّبت في بلبلة الجمهور الواسع "(5). ثم إن الغاء الثورة للأحزاب السياسيّة " لم تردفه بإلغاء مماثل لحريّة التعبير في الآداب والفنون "(6).

فهل كانت هذه السياسة المحايدة تعبيرا عن لا مبالاة الثورة بشؤون الثقافة ؟ كلا فانّ أهمّ ما اتّصفت به سياسة الثورة الثقافية رعايتها للأدباء والفنّانين وتبنّيها لهم فبفضل ما "أسغته الثورة من رحابة صدر وقابليّة للنّقد الذّاتي " (7) فجرّت الطاقات الإبداعيّة للجيل الجديد من الكتّاب و " أمدّتهم بالامكانيّات اللاّزمة وبالجوّ الملائم لتنمو ملكاتهم وتترعرع بعد أن كانت مجرّد براعم هشة نحو عام 1952" (7).

---

1) ـ انظر : د.عالى شكرى : النهضه والسقوط فى الفكر المصرى الحديث .دار الطليعه بيروت . 1978. الفصل الاول ص : 61.

2) ـ انظر : د. لويس عوض : الثورة والثقافه . فى كتابه : الثوره والأدب .مطبوعات نور اليوسف . الكتاب الذهبى. القاهرة. 1971. ص : 140.

3) ـ انظر : د. لويس عوض : البطولات الثقافيه والعكريه فى مصر منذ عام 1952. في الثوره والادب . سبق ذكره . ص : 171.

4) ـ عالى شكرى : النهضة والسقوط... سبق ذكره . ص : 61.

5) ـ انظر :د.عالي شكرى : عبد الناصر والمثقفون فى : مذكرات ثقافة بحصر. دار الطليعه بيروت . 1970. ص : 375

6) ـ انظر عالى شكرى : النهضه والسقوط... ص : 61.

7) ـ انظر : عوض : الثورة والثقافة سبق ذكره ص : 141.

وقامت ثورة يوليو بعدّة إنجازات ثقافية تمثلت أساسا في إنشاء الاجهزة الثقافية وكان في مقدمتها وزارة كاملة للفنون استحدثتها الثورة باسم وزارة ،، الارشاد القومي ،، (1). ووضعت على رأسها كاتبا معروفا وفنّانا قديرا هو فتحي رضوان ثم تغيّر اسم الوزارة الى ،، وزارة الثقافة ،، عام 1968. وقد أرست هذه الوزارة " الأسس والدّعائم اللاّزمة لعدّة مشروعات هامة أولها أكاديمية الفنون التي جمعت إلى جوار المعهد العالي للفنون المسرحية معهد السّينما ومعهد الباليه والمعهد القومي للموسيقى وأضيف اليها فيما بعد معهد للفنون الشعبيّة .وأنشأت الوزارة جهازا فنّيا واداريّا سمّته مصلحة الفنون جعلت على رأسه الأديب المعروف يحيى حقّي . وفي عهد مصلحة الفنون تمّ إنجاز مشروعات فنّية هامّة أولها مسرح العرائس وثانيها مشروع إنشاء فرقة للرقص الشعبي ... وسارت وزارة الثقافة بعد ذلك قدما في طريق ما اصطلحنا على تسميته : توسيع رقعة الفنون المسرحية بحيث لا تقتصر على فنون الكلمة وحسب بل تشمل كل فنون الأداء الاخرى من رقص شعبي وباليه وفنون عرائسيّة وعروض لفن السيرك ... " (2).

وفي سنوات التحول الاشتراكي ـ في الستينات ـ " استكملت وزارة الثقافة كيانها في البناء التنظيمي للدولة واتسعت المؤسسات الثقافية ... وشاع جو الثقافة في المجتمع كلّه وأصبحت الخدمة الثقافية مطلبا قوميّا ... وتفجّرت ينابيع الإبداع والفنون والآداب وافترن شيوع التعليم بشيوع الثقافة "(3).

واتخذت الثورة إلى جانب ذلك قرارين ثقافيّين هما في رأي غالي شكري من أخطر القرارات الثقافية أولهما يتعلّق بـ ،، مجانية التعليم ،، في مختلف مراحل التعليم حتى الجامعة وثانيهما ،، حقّ الأديب أو الفنّان في التفرّغ للعمل الأدبيّ والفنّيّ ،،. وكانت نتيجة القرار الأوّل " أن اتّسعت الدّائرة الدّيمقراطية من المثقّفين المنتمين إلى طبقات الشعب الكادح " وكانت نتيجة القرار الثاني " أن استطاعت

---

1) ـ انظر : د.على الراعى : المسرح فى الوطن العربى . سلسلة عالم المعرفة . الكويت 1980. ص : 87.
2) ـ نفس المرجع ص : 87.
3) ـ انظر : بدر الدين أبو غازى : الفنون فى عهد عبد الناصر. مجلة الهلال.أكتوبر 1971. ص : 116.

مجموعة من الأدباء والفنّانين التفرغ للانتاج الثقافي دون قلق على خبز الحيـــاة اليوميّة " (1).

وآمنت ثورة يوليو بضرورة الانفتاح الحرّ على الثقافات تحت شعـــار " لا استثناء ولا انغلاق ولا انحصار " (2). وبعد أن كانت ثقافة البلـــدان الاشتراكية محرّمة وكانت الثقافة الاشتراكية كلها مجال اتهام ومصدر عذاب للّذين بشّروا بها. أصبح الفكر الاشتراكي بتفسيراته المختلفة " من المحاور الرئيسيّة للتفكير العام " (2). يقول غالي شكري موضّحا أهميّة هذا التحوّل في مصر" وبالرغم من كافة أوجه التّشويه العمدي والمقصود للفكرة الاشتراكية وبالرغم من سنوات الكبت والحرمان التي عاناها الاشتراكيّون وبالرّغم من التّراث الهائل والمعادي للاشتراكيّة فإنّ مجرّد القبول العام في المجتمع للفكر الاشتراكي وإمكانيّة تعايشه مع بقيّـــة أشكال الفكر يعدّ واحدا من أهمّ المعالم الإيجابيّة لمسيرة الثقافة الدّيمقراطية في ظلّ النّموذج الجديد " (3).

لقد أعطت الثورة بفضل هذه الإنجازات وغيرها دفعة كبرى ومجالا واسعا للنّشاط الخلّاق عند الكتّاب والفنّانين و " أتاحت للفكر الوطني الدّيمقراطي ... أنْ ينتج ويبدع أكثر الوجوه نضارة للثقافة المصريّة المعاصرة " (4).

وفي هذا الإطار أصدرت قيادة ثورة يوليو مجموعة من الجرائد والمجلات مثل جريدة ،، الجمهوريّة ،، اليوميّة ومجلّة ،، التحرير،، الاسبوعيّة و ،،الرسالة الجديدة ،، الشهرية و "قد عرفت هذه المنابر تجمّعا جبهويّا بين المثقفين الوطنيّين" (5)

وسرعان ما احتلت جريدة ،، الجمهورية ،، مكانت خاصة بفضل ملحقهـــا الثقافي الاسبوعي وقد دعي للإشراف عليه النّاقد المعروف لويس عوض . وقد تحدّث هـــو

---

1) ـ انظر : د.عالي شكري : النهضة والسقوط... سبق ذكره . ص : 65.
2) ـ انظر : د. سهير القلماوي : الثقافة والثورة. مجلة الهلال. اكتوبر 1971. ص :108.
3) ـ انظر:غالي شكري: ثقافتنا بين نعم ولا.الدار العربية للكتاب. لنتاليوس1984. مقال : الديمقراطية والثقافة وحركة 23 يوليو ص : 33.
4) ـ انظر : شكري : النهضة والسقوط .. ص : 66.
5) ـ نفس المرجع ... ص : 62.

بنفسه عن أبعاد هذه التجربة فقال : "إنّي أعدّ دعوتي عام 1953 للإشراف على صفحة الأدب في أوّل جريدة أنشأتها الثورة وهي جريدة الجمهوريّة ذات دلالة تاريخيّة في حياتنا الثقافية لأنها كانت تعبّر عن استعداد الثورة لتحمّل مسؤوليّات الادب الجديد وإعطائه الفرصة الكافية للتعبير عن نفسه في الهواء الطلق وتحت ضوء الشمس حتى يترعرع ما فيه من جوانب ايجابيّة "(1) وآختار عوض ،، الأدب في سبيل الحياة ،، شعارا للصفحة الأدبيّة بجريدة الجمهورية فتجمّع حول هذا الشعار " كتاب المدرسة الجديدة من الشبان الذين كانوا يتأجّجون بالثورة على انفصال الأدب عن الحياة ويطالبون باعادة الصلة بين الأدب والمجتمع " (2).

ومن الجرائد التي أسّستها الدّولة جريدة ،، المساء ،، وهي يوميّة مسائيّة صدرت في 7 نوفمبر 1956 وعهد إلى خالد محي الدين برئاسة تحريرها. وكان الغرض من إصدارها كما يذكر أنور عبد الملك إعطاء اليسار منبرا شرعيّا يدخل في اطار السّياسة العامة للدّولة (3). واستمرت ،، المساء ،، في الظهور الى يومُ 12 مارس 1959 وهو اليوم الذي أقيل فيه خالد محي الدين من منصبة وأطرد ما تبقى من أسرة تحريرها.(4) وقد تحدّث أنور عبد الملك عن " المساء " ودورها وكان أحد محرّريها البارزين (5) فقال : " كانت المساء مصنع التفكير الايديولوجي لمصر الجديدة فقد كان يشترك في تحريرها الشيوعيّون والتقدميّون والمثقّفون اللّيبراليّون.وأعادت المساء التّقليد القديم لصحافة الرأي الذي ازدهر قبل الحرب وخصصت أبوابا عديدة (4 صفحات من أصل 8 صفحات) لنشر أبحاث ودراسات جدّية يحلّل فيها الماركسيّون المصريّون المحتمع المصري في فترة الانتقال ويقدّمون الحلول لمشاكله " (6).ورسمت أسرة جريدة " المساء "مشاريع النّهضة الثقافية التي تبنّى معظمها الوزراء المختصون في تلك الفترة كما نشرت " المساء " أفضل إنتاج أدبي مصري .(6)

---

1) ـ انظر: عوض : الثوره والثقافة ... سبق ذكره . ص : 138.
2) ـ نفس المرجع ص : 139.
3) ـ انظر عبد الملك : المجتمع المصرى ... ص : 138.
4) ـ نفس المرجع ص : 144.
5) ـ جمع أنور عبد الملك معظم مقالاته التى نشرها فى "المساء"في كتابه :دراسات فى الثقافة الوطنية ،دار الطليعة. بيروت . 1967.
6) ـ عبد الملك : المجتمع المصري... ص : 138.

والى جانب الصحف والمجلات تأسست في هذه الفترة دور نشر منهـــــــا : ،، دار النديم ،، و ،، الدار المصرية للكتـب ،، و ،،المؤسسة القومية للنشر والتوزيـع ،، و ،،دار الفكر ،،. وكان لهذه الدّور نشاط كبير في نشر الكتب ذات المنزع التقدمـي. فهذه ،، دار الفكر،، مثلا حدّدت هدفها كما يلي : " دار الفكر لم تؤسس للرّبح فقـط فهدفها الأول الدفاع عن الثقافة وتدعيم الفكر المصري الجديد وإحيـاء التراث القومي وربط هذا جميعا بالفكر العالمي لتدعيم الروابط الثقافية بين الشعوب " (1). ومـــــــن العناوين التي أصدرتها هذه الدّار نذكر : مسألة الأدب والفن لماوتسي تونج وفنـون الأدب الشعبي لاحمد رشدي صالح وديوان الزهف المقدّس للشاعر كمال عبد الحليم. (2) وكان وكان المثقفون الماركسيّون يغذون هذه المجلات الرسمية وغير الرسمية ويمدّون هـــذه الدّور بأفضل انتاجهم (3).

هـ ـ المعركة النقدية الاولى وولادة " الحديد "

امتازت الساحة الثقافية المصرية بما دعاه غالي شكري بظاهرة الاستقطـاب العنيف بين اليسار العريض واليمين الضيّق الأفق " ذلك أن إفلاس الثقافة الليبراليـــة وانتهاء مسيرتها بالهروب الرومانتيكي المتعدّد الألوان قد أعدّ خشبة المسرح لصراع ضارّ بين اتجاهين في الفكر والأدب والفنّ لا ثالث لهما على وجه التقريب " (4). فلقد تألق التيار المنتمي إلى اليسار بمعناه العريض جنبا الى جنب مع التيار العاطفـــي والرومنطيقي والجنسي الذي مثله يوسف السباعي واحسان عبد القدوس وعبد الحليـــم عبـد الله (5).

وسرعان ما امتدّ هذا الاستقطاب الى صفحات الملحق الاسبوعي لجريـــدة الجمهورية والرسالة الجديدة فبدأت المعركة الشهيرة في أوائل الخمسينات بين ماسمّي

---

1) ـ انظر : د.رفعت السعيد : منظمات اليسار المصري 1950–1957، دار الثقافة الجديدة /د.ب/ ص : 288.
2) ـ نفس المرجع ص : 289 ـ 290.
3) ـ عبد الملك : المجتمع المصري ... ص : 138.
4) ـ انظر : شكري : النهضة والسقوط... ص : 61.
5) ـ انظر : شكري : مذكرات ثقافة تحت الحصار. سبق ذكره. ص : 376.

وقتئـذ بـ ،، المدرسة الواقعية في الأدب ،، وما سمّي بـ،، مدرسة الفنّ للفنّ ،، " وبدا واضحا أن الامر لا يخلو من الصراع بين جيلين بالإضافة إلى المضمون الاحتماعـــي لهذا الصـراع " .(1).

كان اليسار العريض يضمّ من جيل الروّاد سلامة موسى وحده ومن الاجيـــال التالية : لويس عوض وعبد الرحمن الشّرقاوي ومن الشّـاب الطّالع من أمثال : محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وعلي الراعي ولطفي الخولي وغيرهم... ووقف على الطـــرف الآخر من الخط : عباس محمود العقاد وطه حسين ونشبت المعركة النقدية الأولى بيـن محـمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس من جهة وطه حسين والعقاد من جهة ثانيـــة. وكانت بمثابة " بداية الانشقاق الحديث في الثقافة المصرية " (2) و" نقطة فاصلة بين القديم والجديد ،بين اللّيبرالية والرّاديكالية ، بين اليمين واليسار،بين الواقعيّة بمختلف اتجاهاتها من جانب والرّومانتيكية في أدنى مستوياتها من جانب آخر"(2).

وهكذا ولد جيل جديد من النّقاد " يمكن تسميته بحقّ جبل الثورة الـــذي تربّى أدبيّا في صحفها وهو الجبل الذي انتشر على طول المسافة الزمنية الواقعة بين الخمسينات والسبعينات"(3) وكان مدار هذه المعركة النّقدية بعض القضايا المتعلقـــة بماهيّة الأدب وطبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون وعلاقة الأدب بالمحتمع وغاية الادب ووظيفته في المجتمع .

وكان ،، المعسكر التقليدي ،، " يرفع لواء ،،الشكل ،،على المضمون ويفصـــل بين الأدب والحياة ويعفي الأديب من أي التزام بقضايا الواقع أو ظروف المجتمـــع وهو ما عبّر عنه طه حسين تعبيرا صارخا في مجلة " الرسالة الجديدة "عندما راح يقول : " إنّ الأدب يجب أن يظلّ عزيزا مترفعا متعاليا وألاّ يهبط ليكون فـــي متناول كلّ من هبّ ودبّ حتى يحتفظ بأصالة جوهره وطيب معدنه " ويومها شبّه طـــه حسين الأدب بالمرأة الجميلة التي من الأفضل لها أن تظلّ مترفّعة عزيزة المنال من أن

---

1) ـ انظر : شكري : الهضبة والسفوط... ص 62.
2) ـ نفس المرجع السابق
3) ـ انظر : شكري :سوسيولوجيا النقد العربي الحديث،دار الطليعة بيروت، 1981.ص:24.

تهبط لتكون في متناول كلّ يد ثمّ عاد وشبّهه مرّة أخرى بالزهرة الجميلة التي تنمو فلا تسأل كيف نمت ولا ما سرّ جمالها ولا ما اذا كانت نافعة أو غير نافعة "(1) وكاد طه حسين يقول إن النقد الجديد مستورد من الشرق الاشتراكي حين خاطب عبدالرحمن الشرقـــــاوي بقوله : " من بلاد أنت تعرفها "(2).

وعلى الطرف الآخر كان الادباء الشبان والنقاد الجدد وعلى رأسهم العالم وأنيس ينادون بضرورة ربط الأدب بالمجتمع ويرفعون لواء "المضمون" و "الالتـــزام" بقضايا المجتمع " ولم يعد الأدب والفن مجرّد زهرة جميلة في عروة ثريّ مـــــن الأثرياء أو أنيق من الأنقياء أو رقيع من الرقعاء أو باقة تحلّي صالونـــــات المترفين في أصص مزركشة بل غدا الأدب والفنّ صاحبيْ وظيفة حيويّة وإنسانيّـــــة واجتماعية وقوميّة وارتبطا بمشاكل الملايين وبوجدان الملايين " (3).

وهكذا اسجلت هذه المعركة الأدبية عن انتصار الحديد. انتصار دل على قوّته الذّاتية " التي أتاحت لها ثورة يوليو التفجّر والانطلاق"(4). وتحدّث عـــوض عن الأدباء الجدد فأشاد بشجاعتهم في تحمّل مسؤولية الخلق والابداع حتّى في وقت الأزمات ووصفهم بالأنباء البررة للثورة " أثبتوا بالجدّ والاخلاص والموضوعيّة أنّهم قادرون على تحديد الحياة وعلى التعبير بصدق عن وجدان مصر الحديدة " (5)

وإنّ انتصار الأدب الجديد ليتحلّى بالخصوص في مجال الشعر والمسرح وفـــي مجال الفلكلور والفنون التشكيلية ولكنّه أقلّ وضوحا وبروزا في محالي القصة والمقال على الاقل في البداية.(6)

ففي مجال الشعر كانت البداية الحقيقية للشعر الحديد في مصر بفضل قصيدة الشرقاوي " من أب مصري الى الرئيس ترومان " سنة 1951(7) ثمّ ظهرت محاولات صلاح

---

1) ـ انظر : حلال العشري : ثقافتنا بين الاصالة والمعاصرة. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971. ص : 100.
2) ـ شكري : سوسيولوجيا ... سبق ذكره. ص : 79.
3) ـ عوض : الثقافة والثورة. سبق ذكره. ص : 140.
4) ـ نفس المرجع ص : 140.
5) ـ نفس المرجع . ص : 141 ـ 142.
6) ـ نفس المرجع . ص : 168.
7) ـ شكري : مذكرات ثقافية ... ص : 377. و :سوسيولوجيا ... ص : 25.

عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ونجيب سرور وكمال عمار وغير هؤلاء من قافلة الشعراء الجدد. وشيئا فشيئا تكامل الشعر الجديد وتطوّر وتبلور وتحدّد(1) وأضحى تيارا فنّيا كاملا " يتضمّن حقا أحلاما سياسية تصل أحيانا إلى درجة التّحريض ولكنّه يتضمن في نفس الوقت ثورة عارمة على مقدّسات الخليل وتابعية المعاصرين من ،، العقّاديّين ،، و ،، الاباظيّين ،، وسواهم "(2). هكذا نفضت الثورة الرّماد حسب عبارة لويس عوض فانطلق من الجذوة لهيب تأجج في شعر هؤلاء المجدّدين(3). ولقد كان للشعر العراقي الحديث تأثير في الشعر المصري الحديث على مستوى الإيقاع والموسيقى وكذلك على مستوى المضمون حتى غدت القاهرة " عكاضا من نوع جديد فالحريّة والوحدة القوميّة والثورة الاشتراكيّة هي المحور الغالب الذي استقطب هموم الشعراء ،، الشّباب ،، وقتئذ " (4). وفي مجال المسرح لم يشهد فنّ أدبيّ من النّجاح والشهرة في ظلّ ثورة يوليو ما شهده فن المسرح. فأول ما يلاحظ ان المسرح لم يقم على الاقتباس بل نهض على الخلق والابتكار. يتحدّث عوض عن الأدب المسرحي الجديد فيقول : " فهو أدب فريد خامته من تربتنا وشكله من صنعنا فهو منّا ولنا... فبعد أن كانت مسارحنا أيام الملكية تمصّر(جورج فيدو) و(مارسيل بانيول) و(رينيه فوشوا) وغيرهم من كتاب أوروبا نجحت الثورة في أن تخلق كتيبة من كتّاب المسرح كلّ فرد من أفرادها يطرح مشكلته بنفسه ويبتكر عقدتها وحلّها بنفسه ويبني بناءها بنفسه وينحو شخصيّاتها دون معونة من نموذج يحتذى أو صورة تنسج"(5). وازدهر المسرح المصري على أيدي الجيل الجديد من الشباب ،، اليساري ،، ازدهارا لا يقلّ أهمية عن ازدهار الشعر الجديد (6). واعتبر شكري الاعمال المسرحيّة التي كتبها هؤلاء الشبان الجدد " تجسّد الانعطافة الحاسمة في تاريخ المسرح المصري الجديد بعد توفيق الحكيم "(7) فما سرّ ازدهار المسرح في ظلّ الثورة ؟ .

---

1) ـ شكري : النهضة والسقوط... ص : 73. ومذكرات ثقافه ... ص : 377.
2) ـ شكري : مذكرات ثقافه ... ص : 377.
3) ـ عوض : الثقافة والثوره ... ص : 143.
4) ـ شكري : النهضة والسقوط... ص : 86.
5) ـ انظر : لويس عوض : الثقافه والثوره ... ص : 142.
6) ـ شكري : مذكرات ثقافه ... ص : 377.
7) ـ شكري : النهضة والسقوط ... ص : 73.

علّل الدكتور علي الراعي ازدهار المسرح في مصر فذهب الى أن كل مسرح لا يخلق إلاّ اذا توفر ،، مناخ مسرحيّ ،، مثلما حدث في أثينا أيام بيريكليس (Périclès) وفي انجلترا أيام اليزابيث الاولى(Elisabeth Ire) على سبيل المثال وقد وفرت ثورة يوليو في رأيه مناخا مسرحيّا ممتازا " ذلك المناخ الذي تقف فيه أمّة كبيرة عند مفترق الطّرق تفكّر أي طريق تسلك . هذه اللحظة المتسائلة التي تشمل الماضي بالتحليل وتنظر إلى الحاضر بجدّية وثوريّة وتتطلّع الى مستقبل كثير الوعود هي التي تخلق ما نسمّيه اللّحظة المسرحيّة المناسبة "(1).

وقريب من هذا ما ذكره الباحث المسرحيّ سامي خشبه في تعليله ازدهار المسرح المصري في الخمسينات والستّينات . فهو يعتقد أن المسرح ،، فنّجماعي،،تنتجه جماعة وتتلقاه جماعة فتعيد إنتاجه على المسرح وفي المسرح. ويحتاج التّلقّي الجماعي إلى ،،مزاج،، جماعي لا تخلقه إلاّ رؤية جماعية (قوميّة) تؤلّف أكثر ممّاتفرّق وتوحّد الاهتمامات والإرادات أكثر مما تشتّتها. هذه الرؤية تنبع مما يسمّيه علماء الاجتماع ،، المشروع الحضاري ،، للمجتمع بأسره أي للأمّة تتبلور فيه ومن أجله أهداف محدّدة لها في الآن وفي المستقبل المتطوّر(2). ويضيف خشبه موضّحا أن عصور ازدهار الفنّ المسرحي هي تلك التي ،، تبلورت ،، فيها المشروعات الحضارية "وكانت موجات التحرّر تدفع كلّ النّاس بكل فئاتهم وطبقاتهم إلى الاندماح الحرّ بهذا المشروع الحضاري اندماجا اختياريّا بدافع الارتباط الشخصي التّلقائي او الواعي بعناصر ووعود المشروع الحضاري نفسه فينتجون الدّراما ويتلقونها لأنّها فنّ جماعي ولان جوهرها هو المواجهة الحرّة والمحسوبة في آن معا بين إرادات انسانية متميّزة تسعى الى خلق موقف مشترك مركب واحد ." (2) وهذا ما توفر في مصر زمن ثورة يوليو. ولهذا السبب شهد الفن المسرحي ازدهارا لم تشهده مصر في تاريخها الفنّي .

هكذا ظهر نعمان عاشور الكاتب المسرحي الذي قاد مدرسة مسرحية كثيرة الاعضاء (3) ويوسف ادريس ولطفي الخولي والفريد فرج وسعد الدين وهبة وغيرهم...

---

1) ـ انظر : د.على الراعى :المسرح فى الوطن العربى. سلسله عالم المعرفه .الكويت 1980. القسم الثانى . ص : 84.
2) ـ انظر : سامي خشبة : نعمان عاشور. تأملات متأخره فى الرحل والعمل والحياه. فى : إبداع.السنة الخامسه . العدد الخامس مايو 1987. ص : 16.
3) ـ انظر : د. على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ... سبق ذكره . ص : 85.

وحتّى توفيق الحكيم ساير الموجة الجديـــدة . ولقد آستطاع المسرح المصري أن ينحز في الستينـات دورا لم ينجزه في تاريخه قط " كان بوتقة الثقافة في مصر ومرآتها وكان أجلى تعبير مكثف عن همومها وصراعاتها ويمكن القول بغير تردّد إنه فـــي تلك الفترة لعب دور القيادة الفكرية بكل ايجابيّاتها وسلبيّاتها لاتجاهات الصراع داخل المجتمع " (1).

ويضيف أمير اسكندر قائلا بأن الاعمال المسرحية عكست جوانب من الواقـع الاجتماعي بهمومه الفكريّة والسياسية والاجتماعيّة وانها كانت " تمثل المعارضـــة الاجتماعيّة للاخطاء والسّلبيّات والنواقص الموجودة في المجتمع " (2). ولهذا السبب أيضا كان المسرح المصري ،، سياسيّا ،، مباشرا في معظم أعماله وكاد يتحوّل على حدّ قـول غالي شكري إلى ،، برلمان ،، متناولا مواضيع التحرير والتّنمية والدّيمقراطية"(3).

و ـ علاقة المثقفين بثورة يوليـو

ويحسن بنا أن نختم عرضنا بالحديث عن علاقة المثقفين المصريّين ولا سيّما المثقّفين التقدّميّين بثورة 23 يوليو. وقد كنّا أشرنا في البداية الى أن ثـــورة يوليو رعت الثقافة وأنجزت من المشاريع ما ساعد المثقّفين وحفزهم على الخلـــق والإبداع. ولكن لا بد أن نوضّح أنّ علاقة المثقفين بثورة يوليو لم تكن دائمـــا حسنة بل تخلّلتها خلافات عديدة وشهدت لحظات توتّر جادّة في بعض الأحيان .

كانت الأزمة الأولى بين المثقفين والثورة سنة 1954 وهي السنة التي حصلت فيها ،، أزمة فبراير ،،(4) فعطلت الحكومة جريدة ،، المصري ،، متخلصة من أقوى جريدة مصرية كانت النّاطقة باسم كلّ الاتجاهات الديمقراطية (5). ودخلت أفواج من المثقفين

---

1) ـ انظر : أمير اسكندر : صراع الشمس والبسار في الثقافه المصريه .دار ابـــن خلدون. بيروت 1978. ص : 50.
2) ـ نفس المرجع . ص : 61.
3) ـ عالى شكرى : الثورة المصاده . سبق ذكره . ص : 400.
4) ـ حصلت هذه الأزمه سنة 1954 نتيجة الصراعات التى وقعت بين النظام الجديـــد ومعارضيه (من الوفديّين والشيوعيّين والاخوان المسلمين وكذلك بين اللواء محمد نجيب وجمال عبد الناصر وزملائه وصراع ثالث داخل مجلس الثورة حول اتجـــاه النظام وشكله . انظر :عبدالملك:المجتمع المصرى والجيش ص :116-117 وعلى الدين هلال: تطور الايديولوجيه ... سبق ذكره . ص : 40.
5) ـ عبد الملك : المجتمع المصرى ... ص 117.

السّجون والمعتقلات وفصل العشرات من الكتاب والصحفيّين وفصلت الجامعة لأوّل مرة في تاريخها عشرات الاساتذة نذكر من بينهم لويس عوض ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس. وأجبر خالد محي الدين على السفر الى المنفى بسويسرا وعطلت أهم صحف اليسار (1).

ووقعت الأزمة الثانية في أواخر عام 1958 وبداية 1959 وآستمرّت الى ربيع سنة 1964. وحدثت في ظلّ مناخ سياسيّ معقّد شاركت فيه أحداث العراق والوحدة المصرية السورية والاوضاع الدّاخليّة (2). وكان سبب هذه الازمة الرئيسي " تعاظم المدّ التنظيمي الموحّد لليسار وتركيزه على قضية الديمقراطية " (3). وشنّ عبد الناصر حملة على اليسار يوم 23 ديسمبر 1958 في مدينة الاسكندرية بمناسبة ذكرى الانتصار على العدوان الثلاثي . وفي 1 يناير (جانفي) 1959 اعتقل مناضلون يساريّون وشيوعيّون. وفي 12 مارس أقيل خالد محي الدّين رئيس تحرير "المساء" من منصبه ثم أطرد ما تبقى من أسرة التحرير. وفي سنة 1966 دخل المثقفون السجون أيضا ولم يفرج عنهم الا بعد هزيمة 1967 (4).

كيف نعلّل علاقات التأزم هذه بين المثقفين والنظام. يرجع غالي شكري ذلك الى ما دعاه بـ " التناقض بين الشكل والمضمون في نظام الحكم " أي التّناقض بين المحتوى الاجتماعي للإجراءات الوطنية التي اتّخذها عبد الناصر في مجال الاقتصاد والشكل أو الاسلوب السّياسي (4). ويصوّر رفعت السعيد هذه الوضعيّة قائلا : "... وبدت الصّورة مرتبكة... نظام يحارب الاستعمار ويتّجه اجتماعيا نحو اليسار. وفي الوقت نفسه يوجّه ضربات أكثر من عنيفة ضدّ اليسار بينما يبدي تسامحا غير مبرّر إزاء اليمين وخاصة في ميدان العمل السياسي ربّما لأنّ اليمين اتّخذ خطّة القبول بأي شيء

---

1) ـ عبد الملك . المجتمع المصري... ص ص : 117–118. وانظر أيضا : غالي شكري: النهضة والسقوط. ص : 63.
2) ـ انظر تفاصيل ذلك في : عبد الملك : المجتمع المصري... ص ص : 139–144.
3) ـ نفس المرجع ص : 142. وفي 8 يناير 1958 اندمجت منظمتان شيوعيتان كبيرتان لتؤلّفا الحزب الشيوعي المصري. وكانت هذه الخطوة نتيجة جهود مضنية بذلت منذ 1945.
4) ـ شكري : النهضة والسقوط ... ص : 76.

وإفساده من الدّاخل... وربّما لأنّ اليمين ارتاح الى فكرة الحزب الواحد وتداخل في صفوفه القاعدية والوسطى فرضي منه عبد النصار بذلك ... " (1).

وقد انعكس هذا التناقض على الثقافة انعكاسا مريرا فشيّدت الثقافة المصرية على أساس ،، الأزمة ،،وليس ،، الانفراج ،،. كما لاحظ غالي شكري (2). فلقد كانت الهوة واسعة بين الواجهة الرّسميّة للثقافة المصريّة وواقعها الحقيقي وما أشدّ الاختلاف بين " من يمسكون بأيديهم سلطة ،، القرار،، الثقافي ومن ينتجون بأرواحهم ودمائهم ،، الانتاج ،،الثقافي ".(3) وقد سبّب ذلك عددا من المشاهد المأسويّة (4) . وهكذا استفاد مثقّفو اليمين من هذه السّلبيات و " استغلّوا الشرخ القائم في البناء الدّيمقراطي ووثبوا من ثغرة التّناقض بين الشكل والمضمون بين الواجهات الرّسميّة المعلنة والانتاج الثقافي الحقيقي " (5). فكان الواقع الثقافي نتيجة لذلك "مشهدا حنائزيّا " كما وصفه غالي شكري (6). فهذه صحيفة أخبار اليوم تشنّ حربا ،،صليبيّة ،، على اليسار.(7) وهذه مؤسسة (فرانكلين) تغرق السّوق بالمنشورات المعادية للروح الوطنية ولليسار متحالفة مع مكتب الاستعلامات الامريكي (7) أضف الى كلّ ذلك ،،بيان لجنة الشعر ،،الذي أصدره المجلس الأعلى للفنون والآداب (8). وهو بيان يصوّر موقف اليمين من الشعر الجديد الذي فرض نفسه . فقد أتّهم أصحاب هذا البيان الشعر الجديد بأنّه يحطم التّراث العربي وبأنه معاد للعروبة والاسلام وأن شعراءه يستخدمون رموزا مسيحيّة من شأنها أن تذيب وجدان المواطن العربي في طقوس الكنيسة وعباداتها وهم واقعون تحت تأثيرات منافية لروح الثقافة الاسلامية العربية من ذلك " ميلهم الشديد نحو الاستعانة في التعبير بعناصر يستمدّونها من ديانات أخرى غير العقيدة الاسلامية بل ومما تأباه هذه العقيدة كفكرة الخطيئة وفكرة الصلب

---

1) ـ انظر: رفعت السعيد: تراث عبد الناصر... سبق ذكره . ص : 20.
2) ـ شكري : النهضة والسقوط ... ص : 63.
3) ـ نفس المرجع . ص : 64.
4) ـ انظر أمثلة عن ذلك في ص ص : 76–78 من النهضة والسقوط... لغالي شكري.
5) ـ نفس المرجع . ص : 68.
6) ـ نفس المرجع . ص : 70
7) ـ نفس المرجع . ص : 69
8) ـ أصدرته مجلة الثقافة في 17 نوفمبر 1964.حول هذا البيان وحيثياته انظر:غالي شكري : ذكريات الحبل الصائع . بغداد . 1972.مقال:المذكرة السوداء ص ص :87–94.

وفكرة الخلاص ... ذلك فضلا عما يستبيحونه لانفسهم بالنسبة لكلمة ،، الاله ،،كأنما هي ما تزال عندهم كلمة بمعناها الوثني " .(1)وأخرج أصحاب البيان الشعر الجديد من دائرة الشعر ليضعوه في دائرة النثر. كما فعل العقاد سابقا عندما حوّل شعر صلاح عبد الصبّور الى ،، لجنة النثر للاختصاص ،، ومنع أحمد عبد المعطي حجازي من السفر الى دمشق الا اذا القى قصيدة عموديّة في مهرجانها (2).

وقد صدر هذا البيان في نفس الوقت الذي قاد فيه الشيخ محمود شاكر حملته الهستيريّة ضد لويس عوض بآسم مقاومة التّيار المسيحي في الثقافة المصريّة غارسا بذور الفتنة الطائفيّة (3). وكتبت مجلة الرّسالة مئات المقالات ضدّ القوميّة العربيّة باعتبارها مؤامرة على الوحدة الاسلامية.

وقاد اليمين حملة ضدّ ،، الميثاق ،،تحت ستار الدّين فطفق الشّيخ الأزهري محمد الغزالي ينتقد الطابع العلماني للميثاق (4). ورفض مثقّفو اليمين الاشتراكيّة العلميّة ووصفوا حضارة القرن العشرين بأنها رجعة إلى الوثنيّة (5).

وهكذا استغل اليمين غياب معظم الوجوه الثقافية التّقدّمية في السجون والمعتقلات بين 1959 و 1964 لينقضّ على الثقافة الوطنية. وقد تمكّنت فئة صغيرة من اليساريّين ممن أفرج عنهم أول لم يدخلوا السّجن أن يقاوموا هذا التيار في صفحة الرّأي بجريدة الأهرام وفي ملحقها الأدبي وفي صحيفتي المساء والجمهورية بالاضافة الى ما كان يتسرب إلى مجلات عربية ذات منزع تقدمي مثل ،،الثقافة الوطنية،، في بيروت.

---

1) ـ عالى شكرى . النهضه والسقوط ... ص : 84.
2) ـ عالى شكرى . النهضه والسقوط... ص ; 68. هامش 54.
3) ـ نفس المرجع . ص : 75.
4) ـ انظر تفاصيل ذلك في عبد الملك ; المجتمع المصرى... ص ص : 223–225.
5) ـ انظر : لويس عوض : التطورات الثقافيه والفكريه فى مصر منذ عام 1952. سبق ذكره . ص : 172.

2،4 ـ في لبنان وسوريا

ازدهرت الواقعية الاشتراكية في سورية ولبنان في الخمسينات ازدهارا لا مثيل له وبلغت في هذا العقد شأوا عظيما حتّى أن حنّا عبّود اعتبر هذا العقد " عقد التوهّج "(1) بالنسبة الى الواقعية الاشتراكية مشيرا الى أنها انتقلت من مرحلة التّبعثر الى مرحلة التنظيم (1) وسنسعى الى إبراز معالم هذا الازدهار بالوقوف عند بعض ،، المحطات ،، الثقافية البارزة ورصد بعض الاحداث الثقافية وأكثرها دلالة. من ذلك تأسيس ،، رابطة الكتّاب السوريّين ،، التي تحوّلت فيما بعد الى ،، رابطة الكتّاب العرب ،، ومن ذلك أيضا ما قامت به مجلة ،، الثقافة الوطنية ،، من دور عظيم. هذا إلى جانب ما نشر من بحوث نقدّية وما ترجم من مؤلفات روسيّة.

أ ـ رابطة الكتاب السّوريّين ـ رابطة الكتاب العرب

بادر عدد من الأدباء والمثقفين إلى إنشاء هذه الرّابطة سنة 1950 وأطلقوا عليها اسم ،، رابطة الكتّاب السّوريّين ،، وقد ضمّت أدباء من لبنان ومن سورية (2). وأصدرت بيانها التأسيسي الاول الذي كان بمثابة اعلان سياسيّ وأدبيّ (3) التزم فيه الأدباء بالنّضال في سبيل الوطن والشعب والتقدّم والسلام العادل (4). وكان معظم أعضاء الرابطة منتمين الى أحزاب ومنظمات سياسيّة تقدّميّة (5). ولم تلبث هذه الرّابطة أن استقطبت أهمّ الاقلام الماركسيّة والقوميّة والليبراليّة (6) وظلّت تخوض المعارك الفكريّة والأدبيّة " متشدّدة في أحكامها لتقف في وجه خصومها " (7). فنظرت في علاقة الأدب بالحياة وألحت على الصلة الوثقى بين الأدب والمجتمع وعرّفت بأقطاب الواقعيّة

---

1) ـ حنّا عبّود :المدرسه الواقعيه في النقدالعربي الحديث. سبق ذكره . ص :97.
2) ـ نفس المرجع ص : 182 من أدباء سوريه الحاضرين نذكر: حسيب كيالي ولبنان دريدي وشحاده خوري وحنا ميه وشوقي بغدادي ومن لبنان حصر: احسان سركيس وعبد القادر الحيدي وعبد الرافع طلسمات الخ...
3) ـ انظر:نبيل سليمان: النقد الادبي في سوريا ،الجزء الاول.دارالفارابي.بيروت1980. الفصل الخامس : الفعالية النقديه لرابطه الكتاب السوريّين والعرب . ص : 131.
4) ـ انظر: حنّا ميه : كيف حملت القلم. سبق ذكره . ص : 148.
5) ـ انظر:علاءالدين: الواقعيه في الادبين... سبق ذكره . ص : 192.
6) ـ سليمان : النقد الادبي ... سبق ذكره . ص : 131.
7) ـ عبود : المدرسة النقدية... سبق ذكره . ص : 183.

الرّوسية مثل تولستوي " معلّم الواقعية وداعية الخير والحق والعدالة " (1) وعرضت لبعض التيارات الفلسفية فعارضتها وفنّدت مقولاتها مثل الوجوديّة مبيّنة «خطرها» على الفكر والثقافة الوطنيّة (2).

وفي سنة 1954 نظمت الرابطة مؤتمر الكتّاب العرب الأوّل بين 9 و 11 ايلول (سبتمبر). وتحوّلت على اثره رابطة الكتّاب السوريّين إلى «رابطة الكتّاب العرب» بعد أن عقدت مؤتمرا في شهر آب (أوت) من نفس السنة (3) وقد حضر هذا المؤتمر أدباء من معظم الاقطار العربية (من لبنان وسوريّة ومصر والعراق والاردن والبحرين) وقد شعر كلّ هؤلاء الأدباء بضرورة توحيد صفوفهم ولمّ شملهم في إطار رابطة واسعة. وعندما ننظر في أغلب الأسماء المشاركة نلاحظ أن معظمهم ينتمي الى التيار الواقعي فكان المؤتمر كما يقول عبّود " تظاهرة للمدرسة الواقعية " (4).

وقد عالج هذا المؤتمر جملة من القضايا الأدبيّة ومن بين المسائل النقدية التي وضعها في جدول أعماله نذكر :

1) ـ قضيّة الأدب الجديد وتحديد معنى الجمالية والواقعية فيه.
2) ـ موقف الأدباء من التّيارات الفكرية المختلفة.
3) ـ النقد الأدبي ومهمّته في تطوير الأدب وإشراك الجماهير فيه.
4) ـ إحياء التّراث العربي وفق المنهج العلمي.
5) ـ قضيّة اللغة الفصحى والعامية (5).

وتوزّع المؤتمرون الى لجان مثل لجنة الأدب الجديد التي ذكرت في تقريرها عن وظيفة النقد ما يلي : " ان النظر الى أثر أدبي يجب أن يراعي أبدا الفترة التاريخية التي ظهر فيها كي نحسن الحكم على الآثار الماضية والحاضرة ونرسم طريق المستقبل وفي الأدب لا ينفصل المضمون عن الشكل فهما كلّ واحد والمضمون المتطوّر الى

---

1) ـ عبود : المدرسة النقدية ... سبق ذكره. ص : 183.
2) ـ نفس المرجع، ص : 184.
3) ـ سلمان : النقد الادبي ... ص 131. وحبذا مراجعة : كيف حملت... ص : 150–151 وفيها تصوير لظروف انعقاد المؤتمر.
4) ـ عبّود : المدرسة الواقعية ... ص : 185.
5) ـ سلمان : النقد الادبي ... ص : 131 – 132.

أحسن هو الذي يبدع بطبيعته شكله الجديد. والأديب يستقي قبل كلّ شيء من واقعه الحيّ لأنّ الأدب الصّحيح هو أبدا ضد الافتعال في سبيل رسم نماذج وأحداث مسبقة عن الواقع " (1). وأكدت مقرّرات المؤتمر أنّ الأديب " متحيّز في كلّ أحواله تحيّزا تلقائيا واعيا تحربته ويعيشها بكل ما يملك من حبّ وثقافة وموهبة " (2) . وجاء في توصيات المؤتمر ما يلي : (3)

1) ـ مساهمة الكتّاب العرب مساهمة واسعة في إذكاء المقاومة الوطنية عند الشعوب العربية ضد الاحتلال الاستعماري والمشاريع الحربية العدوانية.
2) ـ مساهمة الكتّاب العرب في محاربة الاتجاهات الاستعماريّة في الثقافة.
3) ـ مساهمة الكتّاب العرب في الدّفاع عن الحرّيّات الديمقراطية.

إلى غير ذلك من التّوصيات التي تعكس مشاغل الأدباء العرب وتصوّر طموحهم. وقد لاحظ عبّود مثلا أنّ مقررات لجنة الدّفاع عن الثقافة الوطنية التي صاغتها لجنة مؤلفة من حسين مروة وشحادة الخوري وحبيب صادق وغيرهم " كانت أشبه ببرنامج شامل لحزب من أحزاب المعارضة في الحقل الثقافي " (4).

وعموما كان الأدباء العرب مدفوعين بحماس فيّاض و " بدا الأدب كأنّه السّلاح الوحيد في المعركة فأهتمّوا به اهتماما كبيرا ووزنوه بمقاييس دقيقة معلّقين عليه الآمال العراض في خلق جيل جديد فحملوا بكل جدّية مهمّة هندسة النفوس البشريّة " (5). ورفعت رابطة الكتّاب العرب راية الواقعية عاليا وكان إنتاح كتّاب الرّابطة واقعيّا في معظمه فمن الأسماء التي برزت ومثلت المدرسة الواقعيّة نذكر : حنّا مينه وشوقي بغدادي وسعيد حورانيّة ومحمّد ابراهيم دكروب وحسين مروة. فلا غرو أن تعدّ سنة 1954 كما لاحظ عبّود بداية سيادة الواقعية الاشتراكية (6).

---

1) ـ سلمان : النقد الادبي ... ص : 133.
2) ـ عبود : المدرسه الواقعيه ... ص : 186.
3) ـ نفس المرجع . ص : 187.
4) ـ انظر بعض هذه المقرّرات في عبّود : المدرسة الواقعيه . ص : 188.
5) ـ عبّود. ص : 189.

ب ـ مجلّة " الثقافة الوطنية " (1952)

برزت مجلة الثقافة الوطنية في الخمسينات وصدرت ابتداء من عام 1952(1). واحتلّت مكانة كبيرة في الحياة الثقافية والفكرية بلبنان. وكانت بحق مجلّة رائدة ساهمت في تطوير الفكر العربي وتجديده واحتضنت بين أعدادها هموم المثقفين العرب الملتزمين وعكست مشاغلهم وصوّرت تطلعاتهم لمستقبل مشرق وأثرت في الناشئة الأدبيّة تأثيرا بعيد المدى ولم يقتصر تأثيرها على لبنان بل شمل كافة أرجاء العالم العربي . وإذا كان الحديث عن مجلة الثقافة الوطنية يحتاج الى بحث مستقل فإنّنا سنكتفي في هذا المقام بالإشارة دون الإحاطة مقتصرين على ما أتيح لنا الإطّلاع عليه من أعدادها (2).

وإن رمنا تلخيص الدّور الذي قامت به مجلة الثقافة الوطنية في عبارة موجزة قلنا إنّها اعتنت بالوجه النقدّمي والملتزم للثقافتين العربية والاجنبية عناية فائقة " وكانت الصوت القويّ للأدب العربي التقدمي الجديد خلال الخمسينات خصوصا ومركز انطلاق حركة التجديد في الشعر العربي لتلك المرحلة بالاضافة الى مواصلة مهمّتها في نشر الفكر الاشتراكي العلميّ ودراسة تراث الثقافة العربية القديمة في ضوء هذا الفكر العلمي. ومنها انطلقت أقلام شابّة كثيرة صارت الآن علامات بارزة في الأدب العربي الحديث (3). وسنحاول أن نقدّم عرضا عامّا عن محتوى مجلة الثقافة الوطنية حسب المجالات التالية :.

المجال الاوّل : في الثقافة العربية

نلاحظ فيما يتعلق بما ورد في مجلة الثقافة الوطنية عن الثقافة العربية ما يلي :

أولا : نشر قصائد وقصص قصيرة من انتاج الجيل الجديد من الأدباء العرب من ذوي النزعة الواقعية مثل عبد الوهاب البياتي وشوقي بغدادي وحنّا مينه ومحمد دكروب ويوسف ادريس وغيرهم...

---

1) ـ بدأت الثقافة الوطنية سداسية ثمانية أسبوعية ثم شهرية سداسية فكرية ثم أسبوعية سداسية تعاني الآن. انظر: محمد دكروب: جذور السنديانة الحمراء، مرجع سبق ذكره. ص 158.

2) ـ لا نسعى في هذا المقام الا أن نوجه بحالص الشكر لاساتذنا الجليل توفيق بكار الذي مكّننا من الإطلاع على أعداد من مجموعته الخاصة من مجلة الثقافة الوطنية.

3) ـ انظر : محمد دكروب : جذور السنديانة ... مرجع سبق ذكره. ص : 158.

ثانيا : العناية بالانتاج الادبي الواقعي تعريفا وتحليلا لبعض نماذجه مثل التحليل الذي قام به دكروبلرواية حنّامينه : المصابيح الزرق.(1) أوالدراسة التي كتبها مجاهد عبد المنعم مجاهد عن الياتي (2). وفي هذا الاطار أصدرت مجلة الثقافة الوطنية عددا خاصا بالقصة القصيرة في العالم العربي(3) احتلت فيه الواقعية حيّزا كبيرا. وقد ورد في افتتاحية هذا العدد: "لعلك وانت تستعرض هذا العدد ترى أن القصة في عالمنا العربي لم تنعزل يوما عن حركة الكفاح. لقد كانت بوجه عام في الميدان دائما تصوغ نضالات جماهيرنا في أعمال فنية هي فلذات مشرفة في تراثنا وفي حركات الكفاح " (3).

ثالثا : اهتمت مجلة الثقافة الوطنية بالتجمعات الأدبية مثل ،، رابطة الكتاب السوريّين ،، فتحدّثت عن نشاطها وعرفت بأبرز أعضائها ونشرت كتاباتهم وقدمت انتاجهم مثل مجموعة شوقي بغدادي القصصية " حيّنا يبصق دما"(4) أو رواية حنا مينه " المصابيح الزّرق ".كما اهتمت المجلة بمؤتمرالكتّاب العرب المنعقد في دمشق سنة 1954 فنشرت جدول أعماله (5) وكذلك المؤتمر الثّالث للأدباء العرب المنعقد بالقاهرة فنشرت توصياته (6) وتحدّثت عن أهمّيته ومدى نجاحه.

رابعا : اعتنت الثقافة الوطنية بأخبار الأدب والأدباء في الأقطار العربية ولا سيّما في مصر وسورية واهتمت بالخصوص بالأدباء والمثقّفين المعتقلين في بلدانهم والمضطهدين فساندتهم ونظمت حملات استنكار منددة بمعتقليهم.

المجال الثاني : في الثقافة الأجنبيّة

ننتقل الآن الى المجال الثاني المتعلق بالثقافة الاجنبية والعالمية فنلاحظ ما يلي :

1) ـ الثقافه الوطنيه ، السنه الرابعه ،العدد الثاني، شباط 1955 ،ص ص : 45-48.
2) ـ نفس المرجع السنه السادسه ، العدد السابع ،يوليو 1957 ،ص ص . 33-35.
3) ـ نفس المرجع ، السنه الخامسه ، العددان الثاني والثالث ،فبراير ـ مارس 1956.
4) ـ نفس المرجع ، العدد 63، 15 آب 1954، ص : 53.
5) ـ نفس المرجع ، ص : 55.
6) ـ نفس المرجع ، السنه السابعه ،العدد الثاني فبراير1958 ،ص ص :7 ـ 19.

أولا : قامت مجلة الثقافة الوطنية بتعريف القراء بالآداب الاجنبية في كل عدد من أعدادها وهي في ذلك قد لا تختلف عن غيرها من المجلات العربية الرائدة الا أن ما اختصّت به الثقافة الوطنية هو اهتمامها بنوع معيّن من الأدب العالمي هو الأدب التقدّمي الملتزم .فتحدث عن لوركا (F.G.Lorca) الشاعر الشهيد (1) وعن (ناظم حكمت) الشاعر الثائر(2) وعن (يوليوس فوتشيك) الكاتب التشيكوسلوفاكي الذي أعدمه النازيون (3) وعن (كاراجيالي) الكاتب الروماني (4) وعرّفت المجلة بالادب الصيني المعاصر(5) وبالأدب الهندي (6). وهكذا لم تقتصر الثقافة الوطنية على آداب أوروبا الغربية وخاصة فرنسا وانجلترا بل اتجهت بنظرها الى آداب الهند والصين ودول أوروبا الشرقية واسبانيا وأمريكا اللاتينية. وقد ظهر هذا التعريف بالآداب النقدمية في أشكال متنوّعة بعضها اعتمد المقال النقدي وفيه تعريف بالأديب وتحليل انتاجه وبعضها الآخر تمثل في تقديم نماذج من هذه الآداب ونقلها الى العربية كما فعل البياتي بـ (لوركا) وهكذا تمكن القارئ من الاطلاع على نماذج أدبية يجهلها.

وفي سياق هذا الاهتمام بالآداب النقدمية نشير الى أمرين بالغي الاهمية : أولهما : مشاركة حسين مروة في "مجلس السلم العالمي "في برلين(7) وهناك أتيح له أن يلتقي بأدباء كبار يقول : " فاذا بي بين أعلام الادب التقدمي في العالم بين أدباء الفضة التي نحت لها جميعا يومذاك وتحتّ اليها معنا قلوب ملايين الملايين من البشر في أنحاء الارض" (7) من بينهم (ايليا أهرنبورغ) و(ناظم حكمت) و(جورج أمادو) و(سارتي) و(تيخونوف) و(أناسيغرس)

---

1) ـ الثقافة الوطنية ,العدد63، 15 آب 1954، والمقال للدكتور علي سعد، وكذلك السنة السادسة ، العدد السابع يوليو1957.
2) ـ نفس المرجع ,العدد 63، 15 آب 1954، ص ص : 32 ـ 35.
3) ـ نفس المرجع ، والمقال بقلم حانبول سارتر، ص ص :37-40.
4) ـ نفس المرجع ، وقد ترجم صلاح دهني أحدى مسرحياته ، ص ص : 41-46.
5) ـ الثقافة الوطنية ,العدد 61، 15 حزيران1954 .دراسة عن القصة في الادب الصيني المعاصر، ص ص . 25-28، وكذلك السنة الرابعة العدد الثالث 1955، ص ص ، 46-48.
6) ـ نفس المرجع ، العدد65، 15 تشرين الثاني 1954 ,المقال لـ(سموتوف) عن كتاب الهند المقدمتين ص ص :32-34.
7) ـ حسين مروة : مع أدباء السلم في برلين، الثقافة الوطنية العدد 63، 15آب 1954، ص ص : 1 ـ 4 و 46.

(Anna Seghers) و(ايمي سياو) الشاعر الصيني و(غناد)الشاعر الهندي... وقد نقل مروة الى قراء الثقافة الوطنية أصداء هذا المؤتمر وتحدّث عن هؤلاء الكتاب والشعراء وعن علاقتهم بجماهير بلدانهم.

ثانيهما : اهتمام مجلة الثقافة الوطنية بكتاب آسيا وافريقيا وبالدور العظيم الذي تمكنوا من القيام به في معركة التحرير من الاستعمار(1) فاذا هم ينسجون ،، أدبهم الواقعي العظيم ،، النّابع من المعركة. وقد انبثقت بعد مؤتمر ،، نيودلهي ،، للبلدان الآسيوية ومؤتمر ،، باندونغ ،، لدول آسيا وافريقيا فكرة عقد مؤتمر لكتاب آسيا وافريقيا. ولم تخف الثقافة الوطنية استبشارها بهذه الفكرة فساندت عقد هذا المؤتمر من أجل " ضرورة اتصال الثقافات بعضها بالبعض الآخر" ومن أجل أن" توجّه الى الفكر الرجعي والاستعماري والى محاولات تشويه الثقافات الوطنيّة لهذه الشعوب ... ضربة قويّة موحّدة من قبضة تجمّع الكتاب الوطنيّين في كل أقطار آسيا وافريقيا " (1).

ثالثا : اهتمت مجلّة الثقافة الوطنية في اطار عنايتها بالأدب التّقدّمي في العالم بالادب السوفياتي اهتماما خاصا بحيث لا يكاد يخلو عدد من الاعداد من الحديث عن أديب سوفياتيّ . وغالبا ما تمّ التّعريف بالأدباء السّوفيات - وهم من أعلام الأدب الواقعي - بفضل نقّاد سوفيات واعتمادا على مجلّة الأدب السوفياتي التي حظيت محتوياتها باهتمام كبير. ونذكر من هؤلاء الأدباء (أنطون تشيخوف) و(مياكوفسكي)و(غوركي) .

رابعا : وهنا نصل الى نقطة مهمّة جدا استأثرت بها مجلة الثقافة الوطنية وهي التعريف بالواقعية الاشتراكية وبعلم الجمال الماركسي وذلك عن طريق نقل مقالات نقديّة لنقاد سوفيات نشر معظمها في مجلة الأدب السّوفياتي. مثل: ،، مسألتان في علم الجمال الماركسي ،، للناقد (الكسندروبوف) (2) صاحب كتاب ،، ماهية الفن ،، الذي صدر عام 1956. وفي هذا المقال بحث في ماهية

---

1) - الثقافه الوطنيه السنه الرابعه ,العدد الحادى عشر. 1955.
2) - الثقافه الوطنية السنه السادسة , العدد الخامس . مايو1957. ص : 62-63.

الجمال من وجهة نظر علم الجمال الماركسي وتحديد لماهية الفن الذي هو " انعكاس الواقع في صور" وحديث عن محتوى الفنّ الذي هو " الانسان الاجتماعي وحياته في علاقاته وتأثّراته المتنوّعة وفي الوحدة بين العامل الاجتماعي والعامل الشخصي ".ومن هذه الكتابات الحمالية مقالان لـ (جورج طومسون) عن ،، الماركسية والشعر،، (1).ولعلّ من أهمّ هذه المقالات في رأينا مقال طويل للناقد السوفياتي المعروف (سيموثوف) بعنوان ،، في الواقعيّة الجديدة ،، (2) نشر في ثلاث حلقات خصه صاحبه لنقد رواية الكاتب الكبير (ايليا اهرنبورغ) : ،، ذوبان الجليد ،، . ونكمن أهميّة هذا المقال في أنه يقدّم للقراء العرب فكرة عن النقد السوفياتي وعن القضايا الجمالية التي يثيرها هذا النقد فقد طرح (سيمونوف) في مقاله حملة من المسائل النظرية تتعلق بـ ،، البطل الإيجابي ،، وبوظيفة الفنان وبمفهوم الواقعية الاشتراكية.

وأخيرا نشير الى مقال آخر خطير الشأن عظيم الأهمية لـ(ايليا اهرنبورغ)(3) كتبه بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السّوفياتي نشر عام 1957 ثمّ ترجم الى اللغة الفرنسية. والمتأمل في هذا المقال يجد صدى للقضايا الفكرية والسياسية التي أثيرت بعد المؤتمر العشرين ذلك المؤتمر الذي يمثل كما نعرف منعرجا في تاريخ الاتحاد السّوفياتي . وانّ (ايليا اهرنبورغ) لم يكتف في هذا المقال بالرّدّ على المفاهيم الخاطئة التي روّجها المثقفون الغربيّون للنيل من سمعة الأدب السوفياني وللتقليل من شأنه ولكنّ الأهمّ في رأينا هو ما تحلّى به من شجاعة في مناقشة قضايا الأدب السوفياتي نفسه وفي إعادة النظر في بعض المفاهيم المتعلقة بالواقعية الاشتراكية وتحيّز الفنّان وضرورة تقديم أدب ،، أكثر غنى وتنوّعا ،، بحيث لا ينحصر وصف الابطال في لونين لا ثالث لهما إمّا أبيض أو أسود وهو بسخر من الخاتمة السعيدة دوما ويحتجّ على خضوع الأدب لقيود إداريّة وينقد الجمود العقائدي ويبيّن ان اسنجابة الفنّان للالتزام الاشتراكي لا تعني " كتابة مؤلّف حسب اشارة هذا الناشر أو ذاك بل تعني أن يعيش الفنّان عيشة الشعب ويجيب على الاسئلة التي تمسه وتثير له الطريق

---

1) ـ جورج طومسون : الماركسية والشعر، الحديث والسحر، الثقافة الوطنية، السنة السادسة، العدد الثامن، اغسطس 1957، ص ص : 32–36،
2) ـ الثقافة الوطنية، السنة الرابعة، 1955، الاعداد : 2 و 3 و 4،
3) ـ الثقافة الوطنية، السنة السادسة، 1957، الاعداد : 6 و 7 و 8،

الى الأمام " . وإن إقدام مجلة الثقافة الوطنية على نشر هذا المقال الجريء ليعدّ موقفا شجاعا منها لانه قد ساهم في رأينا في تطوير مفهوم الكتاب العرب للواقعية الاشتراكية وتجديد النظر لها.

ولم تكن الترجمة - وأعظم بها من وسيلة - هي السبيل الوحيدة لنشر الواقعية الاشتراكية فقد كان لاتّصال بعض المثقفين بالاتحاد السوفياتي اتّصالا مباشرا دور عظيم في تعريف القرّاء بأدب الواقعية الاشتراكية. ولا بدّ هنا أن نتوقف قليلا عند زيارة حسين مروة ومن معه الى الاتحاد السّوفياتي وحضور "المؤتمر الثاني لاتّحاد الكتّاب السّوفيات" المنعقد سنة 1954. وكان هذا الوفد اللبناني يتركب الى جانب حسين مروة من الدكتور جورج حنّا ومواهب كيّالي وقد تكلّم هذا الوفد بآسم الشعوب العربية وبآسم رابطة الكتّاب العرب. وقد سُر مروّة بعد عودته من الاتحاد السوفياتي سلسلة من المقالات دوّن فيها مشاهداته وآراءه ونقل الى القرّاء العرب مداولات هذا المؤتمر وما دار فيه من مناقشات وما طرحت فيه من قضايا (1).

وقد استرعى انتباه مروة ما ساد جلسات المؤتمر من حرّ الصراحة والنقد " ذلك أن الكتاب السّوفييت قد كشفوا عن أخطائهم في تطبيق الواقعيّة الاشتراكية بحيث لم يتركوا صغيرة ولا كبيرة من هذه الأخطاء إلا أشبعوها عرضا وتجريحا وتوضيحا " . وقد عرض مروة في مقاله طائفة من هذه الانتقادات وأورد نماذج منفرّقة مما ورد في تقارير أعلام الأدب السّوفياتي مثل (قسطنطين فيدن) و(قسطنطين سيموف) و(عبد الصّمد فورغون) من آذربيجان و(رسول حمزاتوف) من داغستان و(ابلبا اهربنورغ) و(فادابيف) وقد استخلص مروة من هذه التقارير والخطب ملامح الواقعية الاشتراكية ولخصها في ستّ نقاط فأوفاها حقّها وألمّ بكل خصائصها. وهذه فائدة عظيمة للكتاب العرب الواقعيّين ولسائر المثقفين. وليست غايتنا من ذكر مقال مروة تلخيصه أو تحليل كل ما ورد فيه بل التّنبيه الى أهمّيته وخطره من حيث هو ، همزة وصل ، بين الواقعيّة الاشتراكية كما تتجلّى في

1) - الثقافة الوطنية، السنة الرابعة 1955، الاعداد 2 و 3 و 4.

الأدب السّوفياتي وبين القراء العرب من الكتّاب والنّقاد الواقعيّين وحتّى غير الواقعيّين في لبنان وفي غير لبنان.

ولقد كان مروّة شاعرا بهذه الخطورة مقتنعا بأهميّة دوره ولكنه كان حذرا فطنا إذ نبّه أدباء عصره الى أن الغاية من دراسة ما بسطه الأدباء السوفيات في مؤتمرهم ليس " أن نصدّر الى أدبنا العربي - كما يتوهّم المتوهّمون. مفاهيم الواقعيّة الاشتراكية على ما هي في الأدب السوفياتي فنحن ما نزال على مراحل من هذه الواقعية نفسها ونحن - مع هذا - نملك ثروة وتراثا من الأدب له خصائص ومميزات يمكن أن تمدّنا بالعون على استنباط وجه من وجوه الواقعيّة يلائم ظروفنا الخاصة وطابعنا الوطني " (1). فليس القصد اذا هو الاقتباس الأعمى بل القصد الأسمى هو ،، الاسترشاد ،،بتجربة القوم وكيف " وضعوا الواقعيّة الأدبيّة موضع التطبيق العملي في مختلف أشكال الأدب وفروعه " (1).

المحال الثالث : في دراسة التّراث

لا يمكن أن نختم حديثنا دون الاشارة ولو سريعا وبايجاز الى الدّور الكبير الذي قامت به مجلة الثقافة الوطنيّة في احياء التّراث الفكري العربي والكشف عن أفضل كنوزه وتقديمه للقراء العرب . ولا نعدل عن الحقيقة ان قلنا ان مجلة الثقافة الوطنية قد جعلت من مهامها الرئيسية دراسة التراث العربي . وقد أحاطت بأوجه هذا التراث فلم تقصر جهدها على التراث الأدبي بل اهتمت بالتراث الفكري والفلسفي (2) وكذلك بالتراث العلمي النحريري (3).

ومن أهمّ ما استرعى انتباهنا هو المنهج الذي توخّته مجلة الثقافة الوطنية في دراسة التراث العربي . إنّه منهج اجتماعي يعتمد في المقام الاول على تبيّن أهمية العامل الاجتماعي في توجيه الفكر وهو منهج قائم على الفكر العلمي

1) - الثقافة الوطنية ,السنة الرابعة ,العدد الثالث ,آذار 1955. ص : 3.
2) - اهتمت الثقافة الوطنية بابن طفيل الاندلسي(عدد 61 سنة 1954) وبأحوال الصفا (العدد الثالث سنة 1955) و(العدد الثالث سنة 1958) وبابن خلدون(العدد الاول سنة 1956)ر
3) - اهتمت الثقافة الوطنية بالتفكير العلمي عند العرب(مقال لمحمود أمين العالم. العدد الثالث سنة 1957) وبالبيروني وبالحسن بن الهيثم عند العرب (العدد السادس سنة 1956).

لا على الفكر الغيبي بمعنى انه ينظر الى التراث " في واقعيّته وتاريخيّته " كما يقول مروّة " أي في كونه /أي التراث/ واقعا تاريخيا تكوّن وتطوّر وتمظهر بفعل قوانين واقعيّة ماديّة موضوعيّة وكونيّة ضمن قوانين الخصوصية التّاريخيّة للمجتمع المعيّن الذي ينتسب اليه " (1).

ذلك هو المنهج الذي اتبعه - وإن بتفاوت - معظم من درس التراث العربي في مجلة الثقافة الوطنية وفي ضوء هذا المنهج سعت مجلّتنا الى أن تبرز دوما الجانب التّقدّمي من التراث فكان من الأدباء العرب الاثيرين عندها ثلاثة : الجاحظ(2) والمتنبّي (3) والمعرّي (4). ويمكن أن نقول في الختام إنّ مجلّة الثقافة الوطنية لم تسلم من عملية " إسقاط " كثير من المفاهيم الحديثة على هذا التراث العربي فأعادت قراءته في ضوء الواقعية الاشتراكية وفي ضوء المنهج الماركسي وإنّها لمحاولة جديرة بالدرس بكل ما فيها من خطإ وصواب.

---

1) - حسين مروّه دراسات كتب بعرفه، مؤسسه الابحاث العربيه لبنان، المقدّمه ص 6.
2) - انظر مثلا حسين مروه : جواب فيه من كتاب البخلاء للجاحظ، الثقافه الوطنيه السنه الثامنة، العددان الخامس والسادس 1959 ص ص : 5 - 14.
3) - انظر مثلا حسين مروه، المتنبي شاعر الجهاد العربي نفس المرجع السنه السادسه العدد الخامس، ص ص : 11 - 15.
4) - انظر مثلا عدد خاص عن المعري. السنه السادسه العدد السادس 1957، ص ص 4-11. وحسين مروه : شخصية المعري في سقط الزند، العدد العاشر، سنه 1957.

خاتمـــــــــة الفصـــل الثانـــي

سعينا في هذا الفصل الثاني الى دراسة الظروف التاريخية العامة التـــي ساهمت في نشأة الواقعية الاشتراكية في العالم العربي وساعدت على انتشارها وذيوع صيتها. واذا كانت فترة الخمسينـات هي الفترة التي ازدهرت فيها الواقعيـــــة الاشتراكية في العالم العربي وسادت غيرها من الاتجاهات الأدبية والنقدية وتقدمت عليها فإنها لم تنجم دفعة واحدة ولم تنشأ من عدم بل سبقتها محاولات كثيرة هي بمثابة المقدّمات التي هيّأت لها التربة المناسبة لتنمو وتزكـــو.

ومن أهمّ هذه العوامل المهيّئة والممهّدة بروز الفكر الاشتراكي والماركسي وانتشاره على نطاق واسع شاسع في أرجاء العالم العربي ولا سيّما في مصر وسوريّـة ولبـــنان .

ولم يكن همّنا أن نؤرّخ للفكر الاشتراكي في البلاد العربية ـ وما أحوجنا إلى مثل هذه الدراسات ـ وإنما غاية ما رمناه إبراز المكانة التي احتلتهـــــا الاشتراكية في نفوس المثقّفيـــن من مفكرين وأدباء وفنّانيـــن .

وكان لبعض مفكري النّهضة فضل السّبق والرّيادة ولا سيّما من العلمانيّيـــن المسيحيّين الذين كانوا يربطون بين إرساء مجتمع علماني يفصل الدّين عن الدّولـــة وإقامة نظام اشتراكيّ عادل.

وقد مضى الفكر الاشتراكي يتغلغل في نفوس المثقفين من أبناء البرجوازية الصغيرة وبرزت الطبقة العاملة وتعدّدت نضالاتها وتأسّست الأحزاب الاشتراكيـــــة والشّيوعيّة وكان للثورة الرّوسية سنة 1917 صداها العميـق .

ولم تكن غايتنا أن نقف عند الجوانب السياسية والتنظيمية بقدر ما كان يعنينا يتمثل في إبراز ما صاحب هذه الأحزاب والتّنظيمات السّياسية اليساريّة مـــن نشاط ثقافي وأدبي أي ما كان لهذه الأحزاب من دور فعّال في دعم المذهب الواقعـي في الأدب ونشره بين النّـــاس .

وكانت هذه الاحزاب والمناسر الثقافية التّابعة لها تطلع القراء العرب على الماركسية من مطانها وتنقل آثار الواقعيّين الرّوس وفي مقدّمتهم مكسيم غوركي الى العربية فتنشر بين الناس عيون الادب الواقعي الاشتراكي وكم من مثقف مصريّ اعتنق الاشتراكية مذهبا بفضل اطلاعه على قصص الواقعيّين الرّوس . وهكذا لعبت الترجمة دورا عظيما في خلق ضرب من الألفة بين القراء العرب والمؤلفات الاشتراكية وكذلك الآداب الوافعية ، وقد قال القصاص المصري يحيى حقي في هذا المعنى : انّني أكون محقّا وبشكل قطعيّ إذا قلت بأن انتاح جميع الكتاب العرب المحدثين يتعلّق وبشكل وثيق بالأدب الرّوسي صاحب التأثير الاكبر عليهم جميعا .

وساعدت الأوضاع الدولية أثناء الحرب العالميّة الثانية وبعدها المثقفين التقدّميين على تدعيم نشاطهم السياسي والفكري هذا بالاضافة الى التحوّلات الاجتماعية العميقة في بنية المجتمع العربي وٱحتداد الصراع الوطني ضدّ الاستعمار وضدّ الاقطاع والرأسمالية وكانت هذه الفترة هي الفترة الذهبيّة لبروز اليسار الذي أصبح العنصر الفعّال في التّطوّر الثقافي والذي وجّه الانظار نحو الاشتراكية .

وكانت لليسار صحفه ومجلّاته التي اضطلعت بدور ثقافيّ وفكريّ يظاهي دورها السياسي والنضالي ويكمله ويعمّقه فنشرت الوعي الماركسي وأرسخت الفكر التقدّمي في الأذهان وأصدرت المقالات الأدبية والدراسات النقدية التي شرحت النظرة الواقعية في الأدب وأكدت دور الفكر في تطوير المجتمع وألحّت على رسالة الأدب والمثقف في توعية النّاس وأحبت كلّ ما هو تقدّمي وانساني في تراثنا العربي ولفتت القرّاء اليه ويسّضح من النشاط الثقافي والفكري الذي تميّز به اليسار عبر صحفه وجمعيّاته وبشريّانه مدى مساهمة المثقفين التّقدّميّين في ترسيخ الفكر الاشتراكي كما شهد على دورهم الطلائعي في الميدان الثقافي. وكان لهذا الاعتناء بالثقافة والفكر أثر كبير على الإبداع الأدبي الجديد فأفسحوا له المجال ويسروا له سبل النّشر وشجّعوا كلّ ما له اتّجاه واقعيّ ومضمون اشتراكيّ وثوريّ فبرز جيل جديد من الأدباء والنّقاد سيكون لهم دور كبير فيما بعد أي في الخمسينات .

وفي هذا الإطار الثقافي العام برزت طائفة من النّقاد مثل سلامة موسى ومفيد الشّوباشي ولويس عوض ورئيف خوري وعمر فاخوري هؤلاء الّذين تأثّروا بالفكر

الاشتراكي والماركسي وكان لهم دور ريادي وفضل عظيم في إرساء دعائم المدرسة الواقعيّة في الأدب والنقد فهم قد آمنوا جميعا بوظيفة الادب الاجتماعية وبرسالة الأديب بين قومه وهم أيضا اتفقوا على تحليل الأدب بربطه بالمجتمع كما كانوا متحمّسين لنشر الأدب الواقعي وعدّوه الأدب الوحيد الذي يلائم واقع المجتمع العربي.

وفي الختام وجدت الواقعية الاشتراكية في فترتي الخمسينات والستينات سبيلها للتّألّق والبروز وأصبحت المذهب الأدبي والنقدي السّائد وقد تهيّأ لها ذلك بفضل معطيات تاريخيّة وحضاريّة أهمّها المناخ السياسي الجديد بعد حدوث ثورة يوليو 1952 وقد كان لها أثر فعّال في تغيير الأوضاع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية في مصر وقد عبّرت هذه الثورة بأهدافها ومبادئها عن اتجاه وطني ديمقراطي وكان سعيها الى تحقيق العدالة الاجتماعية وضمان الاستقلال الحقيقي للوطن قد اتّجها بها حتما الى المسار الاشتراكي ولا سيّما بعد صدور قوانين التأميم سنة 1960 والتّوسّع في القطاع العام وتوّج هذا المسار بظهور الميثاق الذي آمن بـ ،، حتمية الحلّ الاشتراكي ،، لمشاكل التخلف الاقتصادي والاجتماعي وتقوية قاعدة الثروة الوطنية واعادة توزيعها بصورة عادلة.

وعلى المستوى الثقافي أنجزت الثورة عدة مشاريع ثقافية مع انفتاح على ثقافات البلدان الاشتراكية وأتيح للأدباء الوطنيّين الديمقراطيّين أن ينتجوا ويبدعوا واحتلّ شعار ،، الأدب في سبيل الحياة ،، مكانا بارزا. ووقعت المعركة النّقدية الشهيرة بين أنصار المدرسة الواقعية للأدب ومدرسة الفنّ للفنّ وكانت معركة بين جبلين ونمطين من التفكير مختلفين وطهر الشعر الجديد ونهض المسرح بهضة كبيرة عملاقة عاكسا جوانب مهمّة من الواقع الاجتماعي بهمومه الفكرية والسياسية والاجتماعية.

ورغم انتصار الأدب الواقعي الجديد فان الصراع كان على أشدّه بين أهل اليمين وأهل اليسار من رجال الثقافة ولم تكن العلاقة بين المثقفين التقدميين وثورة يوليو دائما حسنة وكلما ساءت العلاقة بينهما انتهز اليمين الفرصة ليشنّ الهجوم على دعوات التجديد والتّغيير وقد قاوم المثقّفون التقدّميّون حملات اليمين الضّارية للانقضاض على الثقافة الوطنية. وكان هذا الصراع مفيدا للثقافة المصريّة

وبفضله اشتدّ عود الأدب الواقعي وفرض وجوده على السّاحة الأدبية والثقافية .وكان الاتّجاه نحو دعم صفوف الكتّاب التقدّميّين في الأقطار العربية جليّا فتأسّست رابطة الكتّاب العرب واجتمع الأدباء العرب في مؤتمر اتحادهم الأول سنة 1954 فأكّدوا ضرورة مساهمة الكتّاب العرب في إذكاء المقاومة الوطنية لدى الشعوب العربيّة ومحاربة الاتّجاهات الاستعماريّة في الثقافة والدّفاع عن الحرّيات الدّيمقراطيّة حتّى غدا الأدب وكأنه السّلاح الأوحد معلّقين عليه الآمال العراض .

خاتمة الباب الاوّل

كانت غايتنا في الباب الاوّل من هذا البحث أن ننظر في أمرين : أولهما أن نتبيّن الواقعية الاشتراكية من حيث هي مذهب أدبي ونقدي وأن نحلل مفهومها وندرس خصائصها الكبرى فعقدنا لذلك فصلا أول . وثانيهما أن نبحث في انتقال الواقعية الاشتراكية الى العالم العربي وصورة أدق الى الشرق العربي بالوقوف عند العوامل التي ساهمت في انتشارها وذيوع صيتها فعقدنا لذلك فصلا ثانيا .

ولم يكن الباب الاول بفصليه في رأينا مجرد مدخل قد يستغنى عنه بل هو ضروري لا بدّ منه ، إذ لمّا كان بحثنا متعلقا بدراسة تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث كان لا بدّ قبل دراسة ذلك التّأثير أن نفهم طبيعة هذا المذهب الادبي وأن نعرف أصوله في سياقه الحضاري الغربي . وكان لا بدّ أيضا أن نتبيّن سبل انتشاره في البيئة العربية .

وقد انتهى بنا بحثنا في هذين الامرين الى ما يلي :

- انّ الواقعية الاشتراكية استمرار للواقعية النقدية وتطوير لها وأنها وليدة تفاعل أمرين متداخلين أحدهما متّصل بالحقل الايديولوجي وثانيهما متصل بالحقل السياسي ذلك أن تفاعل الفكر الماركسي بين صفوف الانتلجنسيا الروسية والنخبة السياسية قد أفرز وعيا سياسيا وأدبيا معا . وعندما شرع في بناء الدولة الشيوعية في الاتحاد السوفياتي طرحت المسألة الثقافية الى جانب مسائل أخرى وطفق الأدباء والفنانون يبحثون عن صيغة للأدب الجديد تلائم أوضاع المجتمع السياسية والاقتصادية المستحدثة بعد الثورة . وهذا ما جعلنا نميل الى القول بأن الواقعية الاشتراكية لم تنشأ في أول أمرها بمجرد قرار سياسي قد سلّط تسليطا ولكن موازين السياسة قد تغلب شيئا فشيئا كلما أحكم النظام الستاليني قبضته على جميع دواليب الدولة والمجتمع فغدت الواقعية الاشتراكية عندئذ وكأنها أمر من أوامر الحزب ففقدت حرارتها وشحب لونها حتى كان ما كان من محاولات تجديدها وبعث الروح فيها أضف الى ذلك ما أكدناه في بحثنا من أن للواقعية الاشتراكية جذورا في الفكر الجمالي الرّوسي منذ القرن التاسع عشر كما تجلّى في أبحاث النقاد الديمقراطيين الثوريّين الروس فكان التواصل بين مبراثهم النقدي وبين من جاء بعدهم مثل بليخانوف ولوناتشارسكي ولينين قائما لم ينقطع .

ـ إنّ انتقال الواقعية الاشتراكية الى الشرق العربي قد تمّ بفضل تضافر عدّة عوامل من الداخل ومن الخارج وما كان للعوامل الخارجية أن تنجح لو لم تكن الأوضاع العربية في الدّاخل مهيّئة فلقد كانت المجتمعات العربية يوم وفد عليها الفكر الاشتراكي والماركسي تعاني من استغلال الحكام لها وتقاسي من بغي الاستعمار وهيمنته عليها فامتزج النضال السياسي عندها بالنضال الاجتماعي وكانت الدعوة الى الاستقلال مقرونة بالدعوة الى تحقيق العدل والكرامة وحيثما احتدّ الصراع وقوي النضال ضدّ الاستعمار وضد الاقطاع والرأسمالية رسخت قدم الفكر الاشتراكي .

ومضى المثقّفون التقدميّون وجلّهم من المنضوين في الأحزاب الاشتراكية والشّيوعيّة يبشّرون بالاشتراكيّة والماركسيّة ويدعون الناس اليها . وكان من أعظم وسائلهم الى ذلك الترجمة ترجمة أمّهات الكتب الماركسية ونقل عيون الأدب الواقعي الاشتراكي الرّوسي من اللّغة الأمّ أو من لغات أخرى الى العربية وكان مكسيم غوركي خير وسيط بين الواقعية الاشتراكية والوطن العربي .

وكان لطائفة من النّقّاد الرّواد دور عظيم في تأصيل مفاهيم الواقعية الاشتراكية وإرساء معالم مدرسة نقدية جديدة تدعو الادباء والفنانين قبل سواهم الى أن يضطلعوا بمسؤوليّاتهم والى أن ينتجوا أدبا واقعيّا .

وهكذا كان للواقعية الاشتراكية قبل ان تتألّق وتزدهر في الخمسينات والسّتينات مقدّمات حرصنا على بيانها وتوضيحها حتى نثبت أنها لم تنشأ من عدم ولم نسحم من فراغ بل كان لها في التربة العربية جذور وأصول ثم شاع أمرها ونهض بها جيل جديد من النقاد بادر بتطويرها وتدقيق مفاهيمها وتعميق جوانبها لتجعلها مدرسة قائمة الذات ذلك هو جيل محمد مندور ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وحسين مروّة .

وقد تهيّأت لهذا الجيل الجديد ظروف مواتية وأوضاع مناسبة فخاضوا غمار معركة التحرّر الوطني سلاحهم الأدب والكلمة مؤمنين بما للمثقّف من دور كبير في النهوض بمجتمعه ومناصرة المضطهدين والمحرومين والمستغلّين. وكان غاية ما سعوا اليه أن يجعلوا النقد الى جانب الأدب والفن في خدمة المجتمع وأداة من أدوات بنائه وتعبيره .

فما هو مفهوم هؤلاء النّقاد الواقعيّين الاشتراكيّين للأدب وللنّقد وللممارسة النقدية ؟ وما هي القضايا الفنّية والجماليّة والفكريّة التي أثاروها وتحمّسوا لها ودافعوا عنها في سبيل بناء مدرستهم النقديّة ؟ تلك هي القضايا التي نروم معالجتها ونودّ دراستها والتوسّع فيها في الباب الثاني من هذا البحث .

القسم الأوّل

المفاهيم

القسم الاوّل : المفاهيـــــــــم ..... (240 – 399)

الفصل الاوّل : وظيفة الأدب..... 243

1) – مفهوم الانعكـــاس

2) – مفهوم الالتـــــزام

خاتمة الفصل الأوّل

الفصل الثاني : ماهية الأدب..... 278

1) – مفهوم الشكل والمضمـــون

أ. طرح قضية الشكل والمضمون

ب. مفهوم الشكـــــــــــل

ج. مفهوم المضمـــــــــون

د. العلاقة بين الشكل والمضمون

2) – مفهوم الواقعية الاشتراكيـــة

أ . لماذا الواقعيـــــــة

ب . مفهوم الواقعية الاشتراكية على مستوى المضمون

ج. مفهوم الواقعية الاشتراكية على مستوى الشكـــل

خاتمـة الفصـل الثانـــــي

الفصل الثالث : مفهوم النقد الأدبي وموقف نقادنا من بقية المدارس النقديـــة (وخاصة المدرسة النفسيـــــة)..... 342

1) – مفهـــوم النقد الأدبي ووظائفـــه

1.1 في تعريف النقد وبيان أهميته

2.1 وظائف النقد الادبـــي

أ. وظيفة التفسيـــــر

ب. وظيفة التقييـــــم

ج. وظيفة التوجيـــــه

2) – موقف النقاد الواقعيين الاشتراكيين من بعض المدارس النقدية .

تمهيد

2.1 موقف نقادنا من المدرسة النفسية

2.2 موقف نقادنا من البنيوية : موقف أمين العالم

خلاصة وتقويم

خاتمة الفصل الثالث

خاتمة القسم الأول من الباب الثاني 395

الفصل الأوّل

وَظِيفَةُ الأَدَبِ

1) - مفهوم الانعكـــــاس

إنّ مقولة ارتباط الأدب بالمجتمع من المقولات الأساسية في نظرية النّقاد الواقعيّين الاشتراكيّين . وقد بلغ إيمانهم بها مبلغا كبيرا فدافعوا عنها دفاعا حارّا وعارضوا أولئك الذين ساورهم شك في صلة الأدب بالمجتمع .

ولربّما كان لهذا الشك ما يبرّره يوم كان الأدب العربيّ " يحوم فـــي دنيا الرومنطيقية الحالمة " (1). أما في عصرنا الحاضر " عصر الكفاح الاجتماعـــي والحركات الاشتراكية " (1) فقد بات من الضّروريّ أن يرتبط الأدب بالمحتمع ارتباطا وثيقا وأضحى من اللاّزم أن يدرك مشاكل الواقع المعيش إدراكا عميقا. ولم يعـــد يغفر لمثقف عربي أن يرتاب في هذا الأمر لا سيّما وأن العالم العربي يجتاز فتـــرة حاسمة من تاريخه الحضاري بعد أن نالت معظم الدول العربية استقلالها السياســـي واستعدّت لخوض غمار بناء مجتمعاتها بناء جديدا .

وما كان الاعتقاد في صلة الادب بالمحتمع بغريب على التفكير النقـــدي العربي وما هو بجديد . فقد سبق لطائفة من مؤرخي الأدب ونقّاده أن أذاعت هـــذه الفكرة بين الناس وحسبنا أن ننظر في آراء (زيدان) و (الرّافعي)و(الزّيات) و(طـــه حسين) النّقدية (2) حتّى ندرك مدى ايمانهم بما بين الادب والوسط الاحتماعي الـــذي نشأ فيه من صلة متينة وعميقة.

فنقادنا الواقعيّون الاشتراكيون لم يستنبطوا هذه الفكرة بيد أنهم لم يردّدوها دون أن يضيفوا اليها جديدا وإلاّ فأيّ فضل لهم. وإنّ في إلحاحهم على هـذه المقولة إلحاحا وفي جعلهم إيّاها محور كلّ تفكيرهم النقدي - حتى أنه يستحيـــل فهم فلسفتهم النقدية وإدراكها دون الاعتماد عليها اعتمادا كبيرا - ما يدفعنا إلى أن نبحث في تصوّرهم كيفية ارتباط الأدب بالمجتمع . وقوام علاقة الادب بالمحتمع

---

1) - قصص واقعيه من العالم العربي، تقديم محمود أمين العالم وعائشة طعمه فرمـــان. دار النديم القاهره. 1956 (المقدمه ص ص : 7 - 32) تاريخ 17 سبتمبر 1956.

2) - انظر حسن الواد : في تاريخ الأدب - مفاهيم ومناهج. دار المعرفه للنشـــر. تونس 1980. وعن طه حسين انظر بالخصوص : حامد عصفور : المرايا المتحاوره. دراسه في نقد طه حسين - الهيئة المصريه العامه. للكتاب. القاهرة 1983.

عند نقادنا الواقعيّين الاشتراكيين هي الانعكاس فهم بنوا نظرتهم لكيفية ارتباط الأدب بالمجتمع على هذا المفهوم فغدا من أهمّ المفاهيم وأبرزها في تفكيرهم النقدي.

أ) - "الانعكاس" في مختلف المدارس النقدية

قلما حظي مفهوم نقدي حديث بمثل ما حظي به مفهوم الانعكاس فقد شاع استعماله على ألسنة الادباء والنّقاد "حتى أنه ليعسر أن نعثر على كاتب درس الأدب أو نقده أو أرّخ له ولم يأخذ به مسلّمة من المسلّمات" (1). وتبنّته معظم المدارس النقدية وجعلته أصلا من أصولها الجمالية في فهم الأدب ونقده على تباين في معالجتها له واختلاف في نظرتها اليه كلّ حسب زاوية معينة.

فمن المعروف أنّ تشبيه الادب بالمرآة من ابتداع النظرية الكلاسيكية التي "جعلت الادب عاكسا لحقائق تقع خارج ذات الأديب أو عقله أو تتصل هذه الحقائق بالعالم المادي حينا (الارسطية) أو بعالم المثل أو الحقائق المتعالية حينا آخر (الافلاطونية) لكنّها في النهاية تنعكس على الأدب كما تنعكس الأشياء على صفحة المرآة" (2).

وقد شاع في النقد الإحيائي في العالم العربي تشبيه الأدب بالمرآة وكان هناك تلازم بين مفهوم المحاكاة وتشبيه المرآة في هذا النقد مثلما هو الامر في النظرية الكلاسيكية في الأدب الأوروبيّ ، وقد لخّص الدكتور جابر عصفور مفهوم المحاكاة في النقد الإحيائي في بعدين متداخلين : البعد المعرفي والبعد الاخلاقي . فالبعد المعرفي "يتصل بالعلاقة بين الذّات المدركة للأدب وموضوعات إدراكها أي يتصل بالكيفية التي يحاكي بها الأدب العالم لتماثل أعماله صور المرآة... وحسن المحاكاة في الأدب يعني تطابق الصّورة مع أصلها أو تماثلها على الأقل مع هذا الأصل وبقدر ما يعكس

---

1) - حسن الواد : في مناهج الدراسات الأدبية . دار سراس للنشر. تونس 1985. مقال: مفهوم "الانعكاس" في النقد الأدبي الحديث . ص ص : 19 - 36.

2) - جابر عصفور : المرايا... ص : 34. نقلا عن دراسة قام بها (م. أبرامز) M.H. Abrams عن النظرية الرومانسية والتقاليد النقدية تلك التي جعل عنوانها الأساسي "المرآة والمصباح"

هذا التطابق سلبيّة الإدراك في العملية الأدبيّة ويلغي فاعلية العقل في التّشكيل فإنّه يقود الى تشبيه الأدب بالمرآة فتصبح علاقة الشاعر بالطبيعة مثلا أشبه بعلاقة المرآة بما تعكس"(1). أما البعد الاخلاقي وهو البعد الثاني فإنه " يتّصل بمغزى المحاكاة نفسها من حيث التأثير الذي تخلفه... لأنّها تلفتنا الى العناصر الثابتة في العالم من حيث انتظامها وتجانسها الذي لا يتحوّل أبدا" .(2)

وتشبيه الأدب بالمرآة موجود أيضا في النظرية النقدية الرومنطيقية التي " ربطت بين الأدب والعالم الداخلي للمبدع فجعلت من العمل الأدبي تعبيرا عن مشاعر المبدع وانفعالاته ومن ثمّ مرآة تعكس ما في الدّاخل بعد أن كانت تعكس ما في الخارج "(3) فما الشّعر عند المازني وهو أحد المبشّرين بنظرية التّعبير الرّومنطيقية في النقد العربي الحديث إلّا" مرآة القلب " وإلّا" مظهر من مظاهر النفس " والا"صورة ما ارتسم على لوح الصدر وانتقش في صحيفة الذّهن"(3). فاذا كان أصحاب النقد الإحيائي يتحدثون عن مرآة الاخلاق والعادات فإنّ ممثّلي نظرية التعبير من الرّومنطيقيين " يتحدّثون عن تمثيل الشعور والعواطف " (4). وقد أشار الاستاذ حسن الواد الى أنّ مفهوم الانعكاس من الدعامات التي أقام عليها جماعة الدّيوان سنة 1921 مذهبهم في النّقد حينما جعلوا بين الأثر الأدبي وصاحبه علاقة وركّزوا على ما يعكسه هذا الأثر من عوالم داخلية ومشاعر باطنيّة (5).

ثمّ تطوّر فهم الأدباء العرب للانعكاس فأصبح يعني في بداية القرن العشرين تصوير البيئة الاجتماعية (6) وكان قد اتسع في أوروبا منذ القرن التاسع عشر مجال استخدام المرآة بهذا المعنى بفضل سيادة المذهب الواقعي فأصبح الانعكاس"رمزا للبيان الخاص بالرواية الواقعية من بلزاك حتى زولا " (7). وكان من المألوف وقتئذ

---

1) – جابر عصفور . المرايا.. ص ص : 37 – 38.
2) – نفس المرجع ونفس الصفحة .
3) – نفس المرجع . ص : 42. وحسن الواد : مفهوم الانعكاس . ص : 28.
4) – عصفور : المرايا المتحاورة . ص : 42.
5) – الواد : مفهوم الانعكاس . ص : 27.
6) – نفس المرجع . ص : 29.
7) – انظر :جي بورتللي اجتماعية الأدب : حول إشكالية الانعكاس،مجلة فصول،المجلد الاول العدد الثاني يناير 1981 ص : 79.

القول بأن (موليير) كان يصوّر ،، عادات عصره ،، وأنه كان يقدّم للطبقة البرجوازية ولروّاد الصالونات الأدبية ،، مرآة ،، كان من السهل عليهم التعرّف فيها على سماتهم المشتركة (1). وهكذا انتشرت فكرة ،، التّماثل ،، بين الأدب والمحتمع وظهرت في لغة النقد الادبي مجموعة من الاستعارات تؤكد هذه العلاقة التّماثليّة مثل ،، تمثيل ،، و،، صورة ،، و ،، انعكاس ،، و ،،مرآة ،،الى غير ذلك (1).

ومن أبرز من مثل هذا الاتجاه الاجتماعي في الأدب العربي الحديث طه حسين فهو الذي اصطنع المنهج التاريخي في تفكيره النقدي فالأدب عنده " مرآة لنفس صاحبه ومرآة لعصره وبيئته "(2). والشعر أيضا " مرآة تمثّل في قوة أو ضعف شخصيّة الشاعر وبيئته وعصره وهو من هذه الناحية متصل بزمانه ومكانه " (3). ولتشبيه الأدب بالمرآة عند طه حسين دلالات ثلاث أو قل ثلاث مرايا " تمثل جوانب ثلاثة ينطوي عليها العمل الأدبي ويتشكّل منها الادب عند طه حسين" (4) وهي الجانب الاجتماعي الذي يتصل بالمجتمع الذي يعيش فيه الأديب فيجعل من العمل الأدبي مرآة للمجتمع والجانب الفردي الذي يتصل بالأديب المبدع فيجعل من العمل الأدبي مرآة صاحبه والجانب الانساني الذي يتجاوز الفرد والمجتمع فيجعل من الأدب مرآة للإنسانية (5).

وهكذا سعت هذه النظريات الثلاث على اختلاف بينها الى ربط الادب بأصل آخر فهو إمّا العالم الخارجي في التصوّر الكلاسيكي وإمّا العالم الذاتي الداخلي في التصور الرّومنطيقي وإمّا الحياة والعصر بمعناهما العام في التصوّر الواقعي (6). وقد اتّفقت هذه النظريات على تشبيه الأدب بالمرآة ولكنها اختلفت في الوظيفة التي يؤديها التشبيه. وقد لاحظ الدكتور جابر عصفور أن " المحكّ كلّه هو التّوظيف الدّلالي للتّشبيه من حيث تحديده لذلك الشيء المغاير الذي تعكسه مرآة الأدب والزاوية التي تواجهه به المرآة والصورة المنعكسة على هذه المرآة ولذلك يصعب أن نتحدّث عن التشبيه في ذاته كنمط تصوّري مطلق بل علينا أن ننظر الى توظيفه الدلالي داخل كل نظرية وعند كل ناقد أو منظر" (6) فكيف وظف النقّاد الواقعيّون الاشتراكيّون تشبيه الأدب بالمرآة؟ أو بتعبير آخر كيف حدّدوا علاقة الادب بالمجتمع؟ وعلى أي وجه فهموا الانعكاس؟

---

1) – انظر: جي تورييللي: احتماعة الأدب :حول اشكاليه الانعكاس مجله فصول. المجلد الاوّل العدد الثاني يناير 1981 ص : 79.
2) – طه حسين : في الأدب الجاهلي. دار المعارف بمصر. الطبعه العاشره 1969. ص : 34.
3) – نفس المرجع ص : 317.
4) – درس الدكتور جابر عصفور هذه الدلالات الثلاث وخصوصه المرآه في نقد طه حسين درسا دقيقا. انظر : المرايا المتجاورة. ص ص : 46–55.
5) – نفس المرجع ص ص : 46 – 47
6) – نفس المرجع ص : 45.

ب) - الانعكـــاس عند نقّادنا الواقعيّين الاشتراكيّين

تردّدت كلمة "الانعكاس" في لغة نقادنا وتواتر استعمالها كلما همّـــوا بتحليل مفهوم الأدب أو شرعوا في تقديم تصوّرهم للفنّ والثقافة عمومـا. فهم ذكـروا الانعكاس عندما تكلّموا عن المذهب الماركسي كقول محمّد مندور: "أمّا المادّية الجدليـــة [فهي] ترى أن الأفكار لا تهبط من السّماء أو من عالم المثل... بل الافكار ما هـــي إلا انعكاس لواقع الحياة الماديّة"(1). أو كقول محمود أمين العالم : "لا تقـــول [الماركسية] بأن الفكر والشعور انعكاس آلي لقوانين الحركة في المجتمع والطبيعـة [وهي ترى أنّ] وعي الانسان وشعوره ليس مجرد انعكاس لقوانين الحركة الموضوعية بل هو بدوره قوة فعّالة خالقة الخ..." (2) . وهم ذكروا الانعكاس واعتمدوه عندمـا عرّفوا الثقافة بأنها "انعكاس لعملية الواقع الاجتماعي" (3) كما ذهبوا الـى أنّ الفلسفة " تعكس إيماننا بالعلم وكفاحنا المظفّر ضد قوى الاستعمار والرجعيّة " (4) . وفي ميدان الأدب تحدث محمّد مندور عن الفن المسرحي باعتباره " مرآة تنعكس فيـها الحياة "(5) وعدّ تطوّر فن المسرح "انعكاسا للتطور العام للحياة الانسانية "(6). وذهب مروّة الى أن ما عرفه العالم العربي من قضايا ومشاكل أثناء الحرب العالميّة قد "وجدت في الأدب العربي وفي الشعر منه بخاصة انعكاسات عميقة الأثر في تطوّره "(7).

ويطول بنا الحديث لو استرسلنا في إيراد الاستشهادات وهي كثيرة فقلّمـا خلت كتابات النقاد الواقعيّين من عبارات قريبة من الانعكاس وشبيهة بها ودائـــرة في فلكها مثل فعل ،، ارتبط ،، في قول مندور : "ومن الواضح أن كل هذه القضـــايا [الأدبية والنقدية] ترتبط بواقع الحياة المعاصرة وقضاياها ومعاركها" (8). أومثل

---

1) - محمد مندور : الأدب وفنونه. دار نهضة مصر للطبع والنشر. ط.2 [د.ب] ص : 173 واسطر أيضا ص : 171.
2) - محمود أمين العالم : معارك فكرية . دار الهلال .الطبعة الثانية 1970.ص : 290.
3) - محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية . دار الفكر الحديد. بيروت 1955. ص : 24.
4) - نفس المرجع .ص : 103.
5) - محمد مندور: المسرح العالمي. دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة [د.ب]. ص : 38.
6) - نفس المرجع . ص : 5.
7) - حسين مروة :دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي. مكتبة المعارف. بيروت 1972 .ص: 289.
8) - محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون. مطبعة نهضة مصر [د.ب] ص : 236.

فعلي ،، عبّر،، و ،،صوّر،، كقول العالم "والأدب الذي نشأ في تلك الفترة /العبّاسية/ صوّر هذا التحوّل تصويرا طيّبا "(1) أو أن الأدب " عبّر عن وجدان الواقع المعاش (كذا) " (2). فمن هذه الأمثلة التي أوردناها نستخلص أنلفظة ،، الانعكاس ،، والكلمات الحاقة بها تشكل مادّة أساسيّة في المصطلح النقدي للغة نقّادنا الواقعيّين .

وينبع مفهوم الانعكاس عند نقادنا الواقعيّين الاشتراكيّين من الرؤية الماركسية للوجود ويقوم على مبادىء الماديّة التاريخية والمادية الحدلية في ربط الانتاح الفكري والأدبي بالأساس المادي للواقع الاجتماعي . وهكذا تردّنا مقولة الانعكاس وفق هذا التصوّر الى تلك العلاقة الحدلية المعقّدة بين البناء الفوقيّ والبناء التحتي. فما دام الوحود الموضوعي ـ وهو وجود قائم خارح الوعي وسابق له ـ هو الذي يحدّد الوعي ويفسّره فإنّ البناء الثقافي أو الوعي الاحتماعي في مجتمع ما هو في مجمله وفي شتّى صوره ،، انعكاس ،، للأساس المادّي الاقتصادي أي للوجود الاجتماعي للمحتمع و " ثقافة مجتمع محدّد هي تعبير عن علاقات الإنتاج السائدة فيه وصياغة للحقائق الاساسية في واقعه المادي والموضوعي (3).

وبهدي من هذا التصور المادي الجدلي عالج النقاد الواقعيون الاشتراكيون مسألة الثقافة لأن الحديث عن الأدب في علاقته بالمجتمع وثيق الصلة عندهم بالحديث عن الثقافة اعتقادا منهم أن الادب والفنّ عموما ظاهرة من الظواهر الثقافية إن لم يكن أبرزها وفي هذا الإطاراعتنى كلّ من العالم وأنبس بتحديد مفهوم الثقافة وبيان خصائصها وضبط دلالتها الاجتماعية ولم يكن اختيار عنوان ،، في الثقافة المصرية ،، لأوّل أثر نقديّ لهما خاليا من الدّلالة فهما آمنا بأنه لا يجوز أن نتناول بالدرس مسائل الادب والفن دون أن نفهم الثقافة فهما صحيحا ودون أن نحللها تحليلا علميّا .

ولهذا الغرض عقد العالم فصلا مهّد به لكتاب " فيالثقافة المصريّة " وخصّصه لمفهوم الثقافة فاشترط على كلّ من يريد أن يتحدّث عن الثقافة ألاّ يتجاهل الوضع الاجتماعي لمجتمع ما بكل ما يتضمنه هذا الوضع من أشكال متعددة للمعاركالاقتصادية

---

1) ـ قصص واقعية (تقديم العالم وفرمان). ص : 10.
2) ـ نفس المرجع . ص : 11.
3) ـ انظر : عبد المنعم تليمه : مقدّمه في نظريّة الأدب .دار الثقافه للطباعه والنشر القاهرة 1976. ص : 10.

أو الاجتماعية وبما تحقّقه الفئات المختلفة من الشعب من أبنية اجتماعية وبما تهدف اليه من تغييرات في العلاقات الاجتماعية (1) وبناء على ذلك فالثقافة انعكاس لهذه العملية الاجتماعية التي يمارسها شعب من الشّعوب بجميع فئاته وتتفاعل داخل هذه العملية الاجتماعيّة قوى وعلاقات وأشكال من الصّراع وضروب من التناقض. ولكن كيف ترتبط الثقافة بهذه العملية المتفاعلة ؟ وبتعبير آخر ما هو الأساس الذي تقوم عليه الثقافة ؟ وأيّ العوامل التي تفعل في الثقافة ؟

للاجابة عن هذا السؤال ناقش محمود أمين العالم الشاعر والناقد الانجليزي المعروف ت . س . اليوت (T.S.ELIOT) الذي حدّد في كتاب له مدلول الثقافة الانجليزية الحديثة انتهى الى " أن المسيحيّة هي الأساس الموحّد والقوة الموجّهة للثقافة الانكليزية خاصة وللثّقافة الأوروبية بوجه عامّ" (2). وقد رفض العالم هذا الرأي فما الدّين الا أحد مقوّمات الثقافة. وما يقال عن الدّين يقال عن بقيّة المقوّمات والعوامل. فالعامل الجغرافي مثلا هو من العوامل المساعدة في تكوين العملية الاجتماعية وله تأثيره في الثقافة ولكن من الخطإ البالغ " أن نقيم أوجها للتماثل بين الطبيعة الجغرافية والطبيعة الثقافية "(3). كأن نحدّد ثقافة من الثقافات بأن نردّها إلى صفات مناخيّة يتميّز بها اقليمها الجغرافي فنقول مثلا إن ثقافة البحر الابيض المتوسّط تتميّز بمميّزات هذا البحر من اعتدال وتوسّط (4). فإذا كانت هذه الثقافة حقّا معتدلة فينبغي أن نرجع ذلك إلى "عوامل متعدّدة متغايرة نستقرئها من تاريخ هذه الثقافة الاجتماعي"(5).

و،، الجنس،، أيضا لا يصلح أساسا لتحديد الثقافة لأنه ''فرض غير علمي لم تتضح بيّنة واحدة على قيامه'' (5). فعلى أيّ أساس يتمّ التّمييز بين الشرق والغرب أو بين العقلية الشرقية والعقلية الغربيّة فإنّما العقل " واحد مشترك في خصائصه الجوهريّة وليس ثمة عقل شرقيّ وعقل غربيّ أو ثقافة شرقيّة وثقافة غربيّة وإنّما هي اختلافات تقوم على أساس تغاير الملابسات الاجتماعية وتمايز المستويات وتنوع العمليات

---

1) ـ العالم ـ أنس : في الثقافة المصريّة . ص : 19.
2) ـ نفس المرجع . ص : 18.
3) ـ نفس المرجع . ص : 20.
4) ـ الاشاره هنا الى طه حسن واضحة جليّة . وقد وردت هذه الفكره في كتابه "مستقبل الثقافة في مصر" (1938).
5) ـ العالم أنس : في الثقافة المصرية . ص : 20.

الاجتماعية "(1) فماذا يكون من شأن العامل الاقتصادي أيصحّ أن يكون ،، علّة مباشرة ،، ؟ كلاّ فإنّ العامل الاقتصادي من العوامل الحاسمة في العملية الاجتماعية ولكنه ليس ،، أساسا فريدا ،، فالناقد لا يحكم على أثر فني بإرجاعه إلى عامل اقتصادي معيّن(2).

وهكذا يوضّح لنا العالم ان الثقافة لا تقوم على أساس ثابت وجامد او عقيدة محدّدة وانما هي " محصلة لعملية متعدّدة العوامل"(3) وهي عملية لها عناصرها المتفاعلة واتجاهها المتطوّر"(4) والثقافة ترتبط بهذه العملية الاجتماعية المتفاعلة ارتباط ،، تفاعل لا ارتباط ،، معلول محدّد بعلة محدّدة ،، فرغم أن البناء الثقافي هو انعكاس للبناء الأساسي المادّي للمجتمع فإنه ليس انعكاسا آليا وليس تعبيرا سلبيّا. إنما العلاقة بين الاثنين علاقة تأثير وتأثّر قانونها التّفاعل والتداخل ويمكن في مرحلة من مراحل المجتمع أن تسبق الثقافة الأساس المادّي وتعمل على تغييره (5) . ويمكن أن تكون هي نفسها كما ذكر العالم " عاملا موجّها فعّالا في العملية الاجتماعية نفسها " (6).

وخلاصة الأمر أنّه ما دامت الثقافة انعكاسا لعملة الواقع الاجتماعي فإنه لا سبيل إلى تحديد مدلول ثقافة ما كالثقافة المصرية مثلا إلاّ من داخل إطار الواقع المصري "فما هي العلاقة مثلا بين نظريّة الزّمان والقدر عند توفيق الحكيم وبين تاريخنا القومي ؟ وما هي العلاقة بين الرّمزية الشعريّة عند بشر فارس وبين مستوياتنا الاجتماعية ؟ الخ..."(7). تلك بعض التّساؤلات والمشاغل التي راودت فكر العالم وهو يسعى الى تحديد مدلول الثقافة عموما والثقافة المصريّة خصوصا.

والأدب أيضا شأنه شأن الثقافة مرتبط بالمجتمع ارتباط العلّة بالمعلول مثل كلّ الظواهر الطبيعيّة والإنسانيّة التي يتحكم فيها مبدأ أساسيّ من مبادئ الحياة والوجود ألا وهو مبدأ العلّيّة أو السّببيّة. وقد ألحّ محمود أمين العالم بالخصوص على هذا

---

1) ـ العالم ـ أسس : في الثقافة المصرية . ص ص: 20-21.
2) ـ نفس المرجع . ص : 19.
3) ـ نفس المرجع . ص : 21.
4) ـ نفس المرجع . ص : 18.
5) ـ عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب. ص : 10.
6) ـ العالم ـ أسس : في الثقافة المصرية . ص : 21.
7) ـ نفس المرجع . ص : 24.

المبدإ إلحاحا فلا شيء في رأيه بغير علة وبغير معلول(1) ولا شيء يوجد خارج "الضرورة الشاملة التى تعبّر عنها القوانين الأساسيّة لمختلف العلوم"(1). وما من ظاهرة أو حادثة تتحقّق بدون علّة فالكلّ "يسبح في بحر من العلل والمعلومات في نسيج من الضّرورة والحتمية "(2) ولا تتجلّى العلّيّة في عالم الطبيعة فحسب فقد أدرك الانسان أيضا قوانين الحركة في المجتمع وأيقن أن التّاريخ ليس خاليا من التّرابط والضّرورة والعلّيّة وهو ليس محرّد حركة اعتباطيّة عشوائيّة "وانّما تتحكّم فيه كذلك ضرورات قد تختلف عن طبيعة الضرورات في عالم الطبيعة ولكنها لا تقلّ عنها موضوعيّة كذلك"(3).

وليست العلّيّة التي يتحدّث عنها العالم هي العلّيّة الميكانيكيّة تلك التي تجعل لكلّ علة معلولا واحدا ولكل معلول علة واحدة وانما يقصد العلية الجدليّة الدّيناميكية التي تعبر عن تفاعل العلل والمعلولات وتشابكها.(4). انّ العلية الميكانيكية التي صاغها لا بلاس (Laplace) تتميّز بالتحديد الفردي للظاهرة تحديدا زمانيّا ومكانيا مطلقا وتجعل من التنبّؤ أمرا يقينيّا وهي ليست علمية وانّما هي قضيّة ميتافيزيقية وشكل محبّب من القدريّة اللّاهوتية. وقد تخلت الفيزياء الحديثة عن هذه العلّيّة ولم تعد قوانين الحركة النيوتونية تنطبق على الظواهر الذريّة الحديثة ولم يعد الواقع اليوم يتكون من أشياء فرديّة يتحدّد مسارها المقبل بتحديد سرعتها ومواضعها الأصلية في لحظة معيّنة وإنما يتكوّن من أحداث وعمليات متداخلة متشابكة متصادمة أبدا ومتغيّرة أبدا(5). وهكذا أصبحت العلّيّة بمفهومها الحديث الدّيناميكي علّيّة ،، مجاليّة عواملية ،، وهي محصّلة لتأثيرات متعدّدة ناتجة عن التّشابك والتّداخل والتّفاعل الدّائب.

فإذا كان كلّ شيء خاضعا لناموس العلّيّة فالأدب لا يشذّ عن هذه القاعدة فهو أيضا معلول للحياة التي يحياها الأديب وللوضع الاجتماعي الذي ينتسب اليه. واذا نحن أنكرنا ،، معلوليّة ،، الأدب نفينا عن أنفسنا كلّ عقلانية علمية في إدراك الظواهر

---

1) ـ محمود أمين العالم : معارك فكرية. ص ص : 100 ـ 101.
2) ـ العالم : معارك فكرية. ص : 100.
3) ـ نفس المرجع. ص : 101.
4) ـ العالم : ملاحظات حول نظريه الأدب وعلاقتها بالثوره الاجتماعيه. منشورات وزارة التعليم العالى والبحث العلمى. الجزائر /د.ب/ . ص : 10.
5) ـ العالم :معارك فكرية. ص : 104.

ودعونا الى أحكام غيبيّة توقيفية تعطّل الفكر وتعجز عن تفسير الظواهر الانسانيّة (1). وما دام كل فعل انسانيّ يحمل في أحشائه لحظة زمنية محدّدة واتجاها تاريخيا فلا يمكن للخلق الأدبي أن يقطع صلته بالمجتمع فإنما الأدب " نتاح اجتماعي "(2). وما هو بمكتف بذاته ولا هو بمنغلق على نفسه بحيث لا يحيل الى غيره أو لا يشير الى شيء خارجه.

وحول هذا المعنى وقع جدال بين محمود أمين العالم وزكي نجيب محمود الفيلسوف الوضعي. فقد ذهب هذا إلى أن الفنّ لا يعني شيئا خارج ما يعبّر عنه سواء في العالم من حولنا أو في العالم داخل نفوسنا (3). فهو في رأيه " بناء جديد بديع خلقه الفنان خلقا "(4). فليست القصيدة عنده " أداة ينقل بها الشاعر الى القارىء شيئا من المعرفة كائنة ما كانت"(4) وليس الشاعر في رأيه " رجل أفكار ومعان وليس هدفه أن يحكي عن مشاهداته" (4) ويرفض العالم هذا الرأي ويعتقد أنّه ما من مادة للفكر والشعور إلاّ هي من هذا الواقع المنعكس في فكر الانسان وشعوره (5). وبالتّالي فإنّ الاديب أو الفنان " لا يستطيع أن يخلق مادة أدبه وفنّه خلقا جديدا من لا شيء "(6). صحيح أن عناصر الموضوع الأدبي لا تنطبق انطباقا كلّيا وحرفيّا على مثيلاتها في الواقع وإنما يعاد تشكيلها وصياغتها في مضامين جديدة (6). ولكن هل يفضي بنا هذا الكلام الىالقول بأن مادة الفن والأدب هي من عند الأديب والفنان ومن خلقه وحده وأنها لا تشير الى شيء خارجه ؟(7). هنا يكمن الخلاف الجوهري بين العالم وزكي نجيب محمود. فالعالم يعتقد أن صفة الخلق والإبداع في الأدب لا تعزله عن دنيا الواقع عزلة تامة لانّه يحمل معنى ودلالة يعبّر بهما عن الواقع ويشير بهما الى حقائق هذا الواقع (8). فإنّما الأدب تعبير عن الواقع الذي اليه ينتمي و "صياغة نوعيّة لقوانين حركته وصراعه "(9) وليس انقطاعا عنه وهو بهذا المعنى انعكاس للحياة في

---

1) ـ العالم : ملاحظات حول نظريه الأدب .. ص : 10.
2) ـ العالم ـ أنيس : في الثقافة المصرية . ص : 28.
3) ـ العالم : الثقافة والثورة . مقالات في النقد. دار الآداب 1970. ص : 33.
4) ـ نفس المرجع والصفحة وهذه الآراء وردت في مقال :"الشعر لا شيء من كتاب زكي نجيب محمود : "قشور ولباب " .
5) ـ نفس المرجع . ص : 38 ـ 39.
6) ـ نفس المرجع . ص : 39.
7) ـ نفس المرجع . ص : 40.
8) ـ نفس المرجع . ص : 42.
9) ـ العالم : ملاحظات حول نظريه الادب... ص : 17.

حركتها نشاطها وتشابكاتها المختلفة وضروب صراعها داخل الذات الانسانيةوخارجها (1).

والى هذا المعنى ذهب محمد مندور عندما اعتبر الادب المسرحي من ألصق الفنون بالحياة وآية ذلك أنه " ما إن تتغيّر أوضاع الحياة حتى تتغيّر تبعا لذلك صور الادب المسرحي ومضمونه "(2). فتطور الأدب المسرحي رهين تغيّر الأوضاع الاجتماعية وتبدّلها حتى أنّ النّاظر في ،، لوحة الأدب المسرحي العالمي ،، وتطوّره عبر العصور لينبهر بملاحظة ذلك " التّوافق " بين تطوّر فنون الأدب المسرحي والتطور الانساني العام ثقافيا واجتماعيا وسياسيّا (3). أليس في انقسام الفنّ المسرحي الى قسمين : تراجيديا وكوميديا دليل على أن الفنّ المسرحي " انعكاس للمجتمع المنقسم عندئذ الى طبقتين اجتماعيتبن لا ثالث لهما هما طبقة النبلاء وطبقة العامّة من عمّال وزرّاع وأرقّاء "(3) فغدا المسرح ،، مرآة ،، تنعكس فيها الحياة بوجهيها المأساة الفاجعة الدّاكنة والملهاة الضاحكة السّاخرة (4).

وهذا عبد العظيم أنيس يحزّ في نفسه أن الأدب المصري الحديث لم يحقّق كلّ ما كان يرجوه النّاس من تعبير عن وجدانهم وعواطفهم ويتساءل : " لماذا لا يرى الناس حياتهم في مرآه الأدب الحديث في ضعفها وقوّتها في صراعها وأزماتها في علاقتها بالمجتمع المصري وكافّة مشاكله ،في سخطها ورضاها ،في أملها وقلقها"؟(5).

ونظر حسين مروة في الشعر العربي الحديث فاهتمّ في المقام الاوّل بإبراز الصلة القائمة بين هذا الشعر وأوضاع المحتمع العربي ولفت انتباهه كيف واكب الشعر العربي الأحداث العربية وعكس قضايا المحتمع العربي ومشكلاته قبل الحرب وبعدها (6). يقول مروة : "ويوم دقّت البشائر في البلاد العربية بالانقلاب العثماني عام 1908كان الشعر العربي يومئذ هو المزمار الاعلى صوتا ونغما في إذاعة البشائر... ثم حين

---

1) ـ العالم : ملاحظات حول نظريّة الأدب ... ص : 9 .
2) ـ مندور : المسرح العالمي . ص : 36.
3) ـ نفس المرجع . ص : 4.
4) ـ نفس المرجع . ص : 38.
5) ـ العالم ـ أنيس : في الثقافة المصرية . ص : 36.
6) ـ حسين مروه : دراسات نقديه . ص ص : 288 ـ 289.

جاءت الأحداث اللاّحقة تخيّب الآمال بهذا الانقلاب كان الشعر العربي أيضا في طليعة الصّيحة المعلنة خيبة الأمال "(1).

هكذا أنتهى نقّادنا الواقعيّون الاشتراكيون إلى أن الأدب ،، انعكاس، للمجتمع وأجمعوا على أنه ،، يمثّل ،،المحتمع و ،،يرتبط ،،به ارتباطا عضويّا وألحّوا على ذلك إلحاحا ولكنّ السؤال المطروح هو كيف يمثّل الأدب المجتمع وكيف يرتبط به ؟

وقد نظر نقادنا في هذا الموضوع. فبحث محمود أمين العالم في طريقة ارتباط الأدب بالمجتمع وفي كيفية أتّصاله به وحرص أولا على التّنبيه الى أن المجتمع ليس مجموعة أفراد متناثرين يوضع أحدهم بجانب الآخر كما توضع قطع الشطرنج(2). إنما المجتمع " شكل من العلاقات الاجتماعية التي تربط هؤلاء الأفراد في أرض معيّنة وتجعل حياتهم ميسورة " (3). فعندما ندرس مجتمعا ما " نبحث عن هذا الشكل المحدّد للعلاقات الاجتماعية التي لا يقوم مجتمع بدونها (3). فارتباط الأدب بالمجتمع هو ارتباط بهذا الشكل أي بـ ،، حاضر الناس ،، و ،، واقعهم المعيش ،، . وليس هذا الواقع جامدا أو ثابتا فبفضل عمليّة التطور الدّائبة " تتفتح براعم لعلاقات أخرى أكثر تحقيقا لسعادة الناس ورفاهيّتهم تشير الى مستقبل المجتمع "(3). ومعنى هذا أن الحاضر والمستقبل غير منفصلين عن بعضهما بعضا فالمستقبل يعيش في رحم الحاضر وحين يتكامل نموّه يخرج الى سطح الحياة كمرحلة جديدة للمجتمع.

. وحين يعكس الأدب المجتمع فهو إنما يعكس عمليّة التّطور التي لا تتوقّف وهو عندما يرتبط بالمجتمع ويمثله فإنما " يتسع ليشمل صور الحاضر والمستقبل " (4) ففي كلّ مجتمع لونان من الأدب أو من الثقافة : لون يرتكز على الحاضر ويعمل على إبقائه واستمرار سيادته ويرى فيه الصّورة المثلى للواقع الانساني .ولون آخر يكتشف صور المستقبل من بين صور الحاضر المزدحمة يرسمها كشيء نام يزداد قوة على مدى الأيّام(4). فوجود هذين اللّونين من الأدب أو الثقافة نتيجة حتمية لعملية التطوّر

---

1) – حسن مروه : دراسات نقدية . ص : 280.
2) – قضايا واقعية . ص : 7.
3) – نفس المرجع.ونفس الصفحة .
4) – نفس المرجع . ص : 8

الاجتماعي " وبقدر ما تكون هذه العملية نشطة يظهر هذان اللّونان بوضوح وتشتدّ المعركة /بين القديم والجديد/ ويزداد الأدب /والثقافة/ خصبا ونضارة " (1). وقد طبّق محمود أمين العالم هذه المفاهيم على الادب العربي قديمه وحديثه مستجليا مظاهر الانعكاس فيه.

ففي الجاهلية كان الأساس الاقتصادي للمجتمع العربي الصّحراوي قائما على التّرحّل فالقبيلة تجوب الصّحراء بحثا عن الكلإ وتتحصّن بالقوة للوقوف أمام عوامل الجفاف وتحيا حياة خشنة ومثل هذا الأساس الاقتصادي كوّن بين الاعراب علاقات اجتماعية موافقة له و "خلق " أدبا يعكس هذه العلاقات الاجتماعية و"يتسم بكل ما في حياة هؤلاء الاعراب من شظف وصراع وقلق وشجاعة وارتباط بالمحسوسات وإيمان بوحدة القبيلة واعتماد عليها " (2). أما الحجاز فقد كان يمتاز بأساس اقتصادي آخر قائم على التجارة والزّراعة فكان المجتمع الحجازي مستقرا مدنيا وأكثر غنى ورقيّا من المجتمع الرعوي الصحراوي" (3) ونتج عن هنا أن وجد أدب حجازيّ يختلف في كثير من السّمات عن الأدب الصّحراوي الرّعوي بل كان في كثير من الأحيان يعارضه في أخلاقياته ونظرته الى الأمور "(3).

وظهر في فجر الاسلام لونان من الأدب : لون حاول المحافظة على المجتمع الجاهلي والدفاع عن أخلاقه ولون آخر ساند الاسلام وحارب الجاهلية. وبعد وفاة النّبي تطور المجتمع الاسلامي وحصلت بعض التغيّرات الاقتصادية " فكانت الاقطاعيات الضخمة في العراق والحياة المدنية المستقرّة في الشام والحجاز والطبقات الارستقراطية التي أغناها الفتح وريع الأرض المفتوحة وجهود عبيد الأرض في حقولها الواسعة "(4). هذا الأساس الاقتصادي الجديد أنشأ أدبا جديدا كأدب الغزليين الماجن أوأدب النقائض " فالطبقة المترفة المتبطلة في الحجاز هي التي خلقت الشعر الغنائي وشعراء الغزل الماجن والمصالح الطبقية التي التفّت حول أحزاب سياسية في الشام والعراق هي التي

---

1) ـ قصص واقعيّة . ص :12
2) ـ نفس المرجع . ص : 8.
3) ـ نفس المرجع . ص : 9.

حاملة نقائض الفرزدق وجرير والحانب الأكبر من شعر الامويّين والعلويّين والخوارج والموالي في نهاية العصر الأموي " (1).

وشهد المجتمع الاسلامي في العصر العباسي تحوّلا آخر وكان المجتمع العباسي من أرقى المجتمعات العربية وكان الى جانبه مجتمع بدويّ يحتفظ بعلاقاته الاجتماعية السابقة وما كان شعر بشّار وأبي نواس وغيرهما من الشعراء المجدّدين الا دفاعا عن المجتمع العبّاسيّ الجديد وسرا لافكاره ومذهبه في الحياة وأخلاقياته الجديدة (2). أما الدّعوات الاصلاحية التي برزت في القرن الرابع الهجري وكذلك ثورة القرامطة وشعر المعري فقد كانت تمثّل " التيّار الصّاعد " الذي ثار على مجتمع فيه مئات الآلاف من أشباه العبيد وطبقة اقطاعية مترفه وفيه طبقة تجاريّة متطورة وأمن متزعزع الخ..." (2)

وحتّى في الفترات التي أصيب فيها المجتمع العربي بالرّكود وأعيقت عملية التطوّر الاجتماعي كان الأدب العربي في الغالب " ذا مضمون اجتماعي باهت يعكس بصدق فتور القوى المناهضة للواقع " (3).

وفي القرن التاسع عشر بدأت البلاد العربية تعي حالتها وتبحث عن السّبب الرئيسي لخمولها ونفطن الى الاستعمار المستحوذ عليها وتتهيّأ لمكافحته فبرز الوعي الوطني متفاوتا في قوته " يعكس الظروف الاجتماعية السائدة ومقدار تهيئتها للانتفاضة ضد الوضع القائم " (3). ولم تكن نهضة الوعي في البلاد العربيّة ناشئة عن الاتصال الفكري والثقافي بأوروبا في رأي العالم لأنّ الافكار والثقافة " ليست أثاثا تصلح لتزيين كلّ بيت أو طعاما مقبولا لكل جائع[3]، ولكنها في رأيه " تعكس وضعا اجتماعيّا ولدت فيه هذه الأفكار" . فأوضاع العالم العربي آنذاك هي التي هيّأت لتقبّل أفكار النهضة وما كان لرجال الفكر والأدب في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين أن يوجدوا لو لم تكن الظروف التاريخية مهيّئة لوجودهم (4).

---

1) — قصص واقعيه ، ص : 10.
2) — نفس المرجع ، ص : 11.
3) — نفس المرجع ، ص : 12.
4) — نفس المرجع ، ص : 13.

وفي القرن العشرين انعكست التطورات التي شهدتها المجتمعات العربية على الأدب العربي المعاصر ففي مصر كان لتقاعس البرجوازية المصرية عن اكمال مهمتها التاريخية بعد ثورة 1919 " أثر فعّال " في أدبها فطهرت الرّوح الفرديّة والنزعة الذاتية التي لا تخلو من تشاؤم. وعندما تطوّر المجتمع المصري واشتركت الطبقة العاملة والبرجوازية الوطنية والفلاحون في معركة الاستقلال الوطني تغيّرت الأوضاع و"انعكس" ذلك على الأدب وأثّر فيه وكان لا بد للأدب أن "يعبّر" في مرحلته الجديدة عن " وجدان هذه الطبقات وآمالها وتفكيرها الطبقي ونظرتها الى قضايا الوطن المشتركة " (1).

هكذا سعى العالم الى أن يبرز كيف يرتبط الأدب بالمجتمع ارتباطا عضويّا فرسم هذه اللّوحة الاجماليّة لمختلف مراحل الأدب العربي منذ نشأته الى عصرنا الحاضر موضحا علاقة التفاعل بين القديم والجديد وموضحا كيف يتخذ الأدب سمات جديدة كلّما تغيّر الأساس المادي للمجتمع مقيما الدليل على أن الأدب ظاهرة اجتماعية.

وانّ من النقاد من ينكرون ارتباط الأدب بالمجتمع ولا يعتقدون في معلوليّته للحياة فيذهبون الى أن الأدب مرتبط في الحقيقة بشخص مبدعه إيمانا منهم باللاّوعي وبالذّاتية الخالصة مصدرا للأدب. وقد ناقش العالم هذا الرأي وبيّن أنه قائم على تصوّر مثالي لمنزلة الاديب في المجتمع فأولئكالنقاد يرون الأديب والفرد بصفة عامة كائنا منعزلا عن المجتمع مستغلقا داخل ذاته فينزعون في تفسيرهم للأدب منزعا ذاتيا خالصا أونفسيّا خالصا (2). وانه لمن الخطإ أن نعدّ الفرد خارج التاريخ أو خارج الزّمن بل هو "جزء من نسيج اجتماعي وتاريخيّ عام" (3). وليس الجوهر الأصيل في الانسان في ذاته الفردة المنعزلة بل في علاقته الموضوعيّة بواقعه الاجتماعي والتاريخي (3) ولا وجود لفرد غير مرتبط بواقعه الاجتماعي ارتباطا حميما مهما كانت عزلته الشخصية أو الفكرية فحتى (روبنسون كروزو) في عزلته النّائية " كان يتنفّس حصيلة علاقاته الاجتماعيّة " (4).

---

1) ـ قصص واقعية. ص 18.
2) ـ العالم : ملاحظات حول نظريه الادب .. ص : 11.
3) ـ العالم ـ أسس : في الثقافه المصريه. ص : 99.
4) ـ العالم : ملاحظات حول نظريه الأدب ... ص : 8.

فكل فرد بما في ذلك الأديب جزء من سياق احتماعي وسياق طبقي ومن المغالطة أن نخرج الفرد من التاريخ (1). فليس الاديب المبدع نقطه بداية في ذاته إنّما هو ـ باعتباره فردا ـ نتاج علاقاته الاجتماعية وحاصلها وليس في هذا ما يغضّ من فرديّته أو من أصالته الذاتية فليس الاديب كما يذكر عبد العظيم أنيس هو ذلك " المخلوق الذي ظهر فجأة وسط غابة عذراء لختار أن يكون أديبا "(2) فكل مقوّمات أدبه من صور فنية وخيال بل حتى مشاعره ومزاجه الفكري كلها مستمدة من واقع المجتمع الذي نشأ فيه (2). ويمضي أنيس في رؤيته الاجتماعية الى أبعد من ذلك فيرى ان عملية الكتابة ذاتها وكذلك عمليّتي الطباعة والنشر، كلّ هذه العمليات ذات طابع اجتماعي إذ "لا يمكن تصوّر قيامها بغير الناس الذين يكتب الاديب لهم ويؤثر فيهم "(2).

فبات من الواضح إذن أن الأدب طاهرة اجتماعية ونتاح اجتماعي لا ريب في ذلك. فهل للأديب ـ وهو ناتج مجتمعه ـ دور فاعل ؟ وبعبارة أخرى ما هي وظيفة الفنان في المجتمع ؟.

إنّ علاقة الأديب بمجتمعه هي في رأي نقّادنا علاقة جدليّة فاذا كان الاديب وليد المجتمع الذي تربّى بين أحضانه وأثّر فيه فانه هو بدوره يؤثّر فيه بالكتابة والإبداع والنّشر (2) إن أدباء النهضة مثلا خلقتهم الظروف الاجتماعية التي وجدوا فيها ولكنهم هم بدورهم " أثّروا في هذه الظروف وعملوا على إذكاء الحماس في النّفوس وسهّلوا التطوّر التاريخي للمجتمع العربي "(3) ومعنى ذلك أن البناء الفني والأدبي في رأي نقّادنا انعكاس جدليّ وليس انعكاسا آليا ساذجا للواقع لأنه "يحمل رأيا في الحياة وحكما على الواقع وموقفا من حركة المجتمع "(4).

فلئن كان الأدب تعبيرا عن الحياة فإنّه في الوقت نفسه خلق وإبداع لها. فمعلولية الأدب للحياة باعتبار أنّ الحياة مصدر أساسيّ من مصادر وجوده وإبداعه لا ينفي عن الأدب أنه " إضافة إلى الحياة نفسها "(5) بفضل ما يحقّقه من إبداع.

1) ـ العالم : الثقافة والثورة . ص : 143.
2) ـ العالم ـ أنيس : في الثقافة المصرية . ص : 28.
3) ـ قصص واقعه . ص : 13.
4) ـ العالم : الثقافة والثوره . ص : 46.
5) ـ العالم : ملاحظات حول تجربه الثورة ... ص : 17.

وتـأثير. ويتمثّل هذا الإبداع ويتجلّى هذا التّأثير في ما يفجّره الأدب في نفـــس القـارئ المتلقّى من" وعي فكري ووجداني جديد بالحياة نفسها وبما يضيئه من رؤيـا (كذا) اجتماعية إنسانيّـة فيها نضارةوجدّة وحيويّـة "(1). بل إنّ الأديب في رأي محمد مندور ساع بطبعه إلى إحداث "الأثر" في البشر وذلك عزاؤه الوحيد (2).وبفضل ذلك ساهم الأدب بدور اجتماعي كبير في ثورات الشعوب وحركاتها الاستقلاليـــــة والاجتماعية من حيث أنه " محرّك لإرادة الشعوب " (2). وقد ضرب مندور مثلا بالثورة الفرنسية ووحدة إيطاليا والثورة الروسية فكل هذه الثورات " قد مهّد لها الكتّـاب بعملهم في النفس البشرية "(3). وبهذا المعنى يتحوّل الأدب والفنّ عامة إلى علّة فاعلة الى جانب كونه معلولا. فهو يتأثّر بأحوال المجتمع ثم يعود فيؤثّر فيها أي يصبح قوّة فاعلة في النّاس. فوظيفة الفن أن يسعى الى تغيير الانسان بـ "تعميق" القيـم الانسانية و" توحيدها ونقلها بين الناس " (4). وهو كما يقول كودويـــــل (C.Caudwell)يغيّر وجدان الإنسان ليتمكن من تغيير العالم (4).

هذه الوظيفة الاجتماعية للأدب تفضي بنا حتما الى قضية خطيرة لشدّ مـــا أثارها النقّاد الواقعيّون الاشتراكيّون وطرحوها ألا وهي قضية الالتزام. ولا غرو في ذلك فإن إيمانهم القاطع بما بين الأدب والمجتمع من ارتباط وثيق قد جرّهم الـــى الدّفاع عن الأدب الملتزم حتى غدا الالتزام عندهم صفة للأدب جوهريّة بها يتحقّـق كيانه.

---

1) ـ محمد مندور : في الادب والنقد. دار نهضة مصر للطبع والنشر /د.ب/.ص : 39.
2) ـ نفس المرجع ص : 43.
3) ـ مندور : الأدب وفنونه. ص : 89 وفي الأدب والنقد . ص : 44.
4) ـ العالم : الثقافه والثوره. ص : 157.

2) - مفهوم الالتـــــزام

أ) - الأدب ملتزم أو لا يكـــون

تتنزّل قضية الالتزام اذن في اطار دراسة وظيفة الأدب والبحث في غايته أو غاياته وقد صوّر محمد مندور اختلاف النقاد وتضارب آرائهم حول هذا الموضوع فقال :

" فمنهم من يقول إن الادب كغيره من الفنون نوع من الترّف الذي لم يعد له مجال في الحياة القائمة على العلم والانتاج ومنهم من يرى أن الأدب ضرورة من ضرورات الحياة وأنه يشبع في حياة الناس حاجات ملحة لا تقلّ خطورة عن غيرها من الحاجات المادية وغير المادية "

ولم يقتصر الاختلاف حول وظيفة الأدب وغايته على " ضرورته " أو " عدم ضرورته " فقد طرح النقاد على أنفسهم هذه الأسئلة :

"هل يجب أن يكون الأدب ذاتيا أم موضوعيا وهل يجب أن يكون فرديّا أم اجتماعيّا وهل يجب أن يكون أدب جمال أم أدب حياة وهل يكون أدب عاطفة وآنفعال أم أدب عقل وتفكير ثم هل يحب أن يحمل رسالة اخلاقية تهذيبية أم يكتفي برسالته الجمالية وهل يحسن أن يكون أدب شرح وتفسير وعرض وإيضاح أم أدب دعوة وهداية وإرشاد وتوجيه وأخيرا هل يحسن أن يكون أدب هروب وحياد أم أدب رأي والتزام ؟" (1).

هذه التّساؤلات التي عرضها مندور في شكل ثنائيّات متقابلة تصوّر شيئا من الحيرة وترسم دربين مختلفين سلكهما الأدب قد تجسّدا في مدرستين من مدارس الأدب والنقد معروفتين وهما " مدرسة الفنّ للفنّ " و " مدرسة الفنّ للمجتمع أو للحياة " .

ولم تستبدّ الحيرة بنقادنا الواقعيّين الاشتراكيّين إزاء هذه التّساؤلات فما الأدب عندهم بمنقطع عن مجرى الحياة وما الأديب بمنعزل عن قضايا شعبه ومجتمعه بل هو محكوم عليه بأن يلتزمها في ما ينشئ من أدب إذ " أنّ أمواج الحياة قد

1) - محمد مندور : الأدب ومذاهبه . ص 184.

طفت على العالم فأصبح الناس فيها كالعرقى يتلهّفون على من يمدّ إليهم يدا لينقذهم من لجّها العاتي أو يعينهم على أن يطفو فوق أثباجها وجماهير عديدة أصحت لا تقنع من الأدب بالمتعة الجمالية أو بعملية الترويح أوالتّنفيس عن مكبوتات النفس بل تطلب منها عملا إيجابيا وإيثارا وتضحية بالذّات في سبيل الغير من الناس الغارقين في محن الحياة ومشقاتها " (1).

لم يعد الأدب اذا مجرّد ،، تسلية ،، أو وسيلة ،، للهروب ،، من الحياة ومن مشاكلها وقضاياها ومعاركها (2). بل الأدب والفن " قد أصبحا للحياة ولتطويرها الدائم نحو ما هو أفضل وأجمل واكثر إسعادا للبشر"(3). وقد انقضى ذلك الزمن الذي كان ينظر فيه الى الادباء والفنانين " على أنهم طائفة من الفرديّين الآبقين الشّذاذ أو المنطوين على أنفسهم أو المجترّين لأحلامهم وآمالهم الخاصة أو الباكين لضياعهم وخيبة آمالهم في الحياة "(3).

نعم لقد تغيّرت النظرة الى منزلة الأديب ووظيفة الأدب فأصبحت وظيفة اجتماعيّة وانسانية في الدّرجة الاولى وآن الأوان كي " يلتزم الأدباء والفنانون معارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها " (3) وهكذا باتت الدعوة الى الأدب الملتزم عند نقادنا أمرا لازما وشيئا ضروريّا. وأضحى البون شاسعا بين الأديب الذي يعيش عصره ويعالج مشاكله ويتحمّل مسؤولية رأيه ويجابه الأخطار التي قد يستهدف لها وبين الأديب الذي يؤثر السلامة فيلجأ الى برج عاجي ينسج فيه خيوط فكره ويغلق نفسه بهذه الخيوط كدودة القزّ (4).

فالأديب الاول هو الأديب ،، المعاني ،، الذي لا يكتفي برصد أحداث الحياة أو ملاحظتها بل ينفعل بها و،، معاناة الحياة لا تكسب الاديب معرفة بها فحسب بل واحساسا بوقعها وهذا الاحساس هو الذي ينفث الحرارة في الأدب " (5). ويجد الأديب المعاني أو الملتزم أكبر العزاء وأعظم المتعة عندما يشعر بأنه يشارك اخوانه في في الانسانية في محنهم ويجاهد في سبيلهم وينير لهم سبل الخلاص (6). أما الاديب

---

1) ـ مندور : الادب ومذاهبه. ص : 191.
2) ـ مندور : النقد والنقاد المعاصرون. ص : 234.
3) ـ نفس المرجع ص : 235.
4) ـ مندور : معارك أدبية. دار نهضة مصر. القاهرة /د.ت/ ص : 265.
5) ـ نفس المرجع. ص : 266.
6) ـ نفس المرجع. ص : 267.

الثاني فهو الأديب ،، الهارب من الحياة ،، وهو في رأي مندور أحد اثنين إمّا مسالم يؤثر العافية ويخشى العطب فينأى بنفسه عن مشاكل عصره ومآسي الحياة في شعبه فيهرب الى تهاويل الخيال واما طموح مسرف يظن أنه لم يخلق لكي يبدّد مواهبه في أوحال الحياة ومشاكلها العابرة بل لكي يبتدع المعاني الانسانية المطلقة والأخيلة الشعريّة المجنّحة ولكي يشدو كالعصفور الغرد فوق الغصن الميّاس (1).

وقد مضى محمود أمين العالم في هذا المعنى خطوة أخرى فلم يتردّد في أن يجعل كل تعبير أدبيّ وفنّيّ تعبيرا ملتزما بالضرورة (2). وبيان ذلك أن كل أديب يعبّر بالضرورة عن موقف اجتماعي معيّن فلا مناص من أن نعدّ كل تعبير إنساني في جوهره التزاما بموقف اجتماعي معيّن وإن تفاوت التعبير عن هذا الالتزام (2). وبناء على ذلك فلا وجود لأدب أو فن ملتزم وأدب أو فنّ غير ملتزم. (3) فما دام كل أدب يتضمن رأيا في الحياة وحكما على الواقع وموقفا من المجتمع فهو بالضرورة أدب ملتزم بل " لا فن ولا أدب بغير التزام " (4). والفرق الذي أقامه جان بول سارتر (J.P. Sartre) بين أدب ملتزم وآخر غير ملتزم فرق غير حقيقي. وعندما يذهب سارتر الى أنه لا التزام في الشعر ولا التزام في الفنون الجميلة كالموسيقى والرّسم والنحت فانّه يسعى بذلك الى " إفقاد الشعر والفنون مضمونها الاجتماعي أصلا " (5). لذا يعتقد العالم أن الالتزام عند سارتر هو التزام "بغير مضمون اجتماعي " (5). وينتهي الى أن كل أدب وكل فن حتّى الموسيقى والنحت والرسم تحتوي على مضمون محدّد له دلالة اجتماعية (6). وبهذا المعنى لم يعد الاختلاف في الأدب والفن بين أدب ملتزم وأدب غير ملتزم وإنما هو " اختلاف في المضمون الاجتماعي واختلاف في الدلالة الطبقية لكل أدب ولكل فنّ "(6). فإنّما تختلف معاني الالتزام وأبعاده بآختلاف مضمونه ودلالته المؤثّرة " فقد يكون التزاما برؤية جامدة للواقع أو رؤية متخلفة أو رؤية متقدمة اصلاحية أو رؤية ثوريّة. (7). فكل أدب يتضمّن رؤية ما تحدّد نزعته وترسم هدفه وكل أديب ملتزم بالضرورة ومنحاز الى موقف اجتماعي ما والى طبقة اجتماعية ما.

---

1) ــ مندور : معارك أدبية . ص : 267.
2) ــ محمود العالم : الثقافة والثورة ص : 257.
3) ــ نفس المرجع . ص : 46.
4) ــ نفس المرجع . ص : 54.
5) ــ العالم : معارك فكرية ص : 236.
6) ــ نفس المرجع ص : 237.
7) ــ العالم ـ ملاحظات حول نظرية الأدب ... ص : 20.

وقد ردّ مندور على أولئك الذين يرون أن البحث في صلة الأديب بالحياة أمر باطل لا معنى له ولا فائدة ترجى منه لان الحياة لا يمكن الهروب منها إلاّ بالموت وأننا مادمنا أحياء فلا بد أن تدركنا الحياة ولو كنا في بروج مشيدة (1). واعتبر مندور هذا الكلام مغالطة لانه وان كان لا مفر لكل أديب أن ينتمي الى مجتمع فان المشكلة هي معرفة إلى أي جزء من المجتمع ينتسب فهل هو ضد اضطهاد الشعب وظلم طبقاته العاملة أم هو الى جانب الاقطاعيّين والرأسماليّين المترفين؟وهل هو في صفّ صناع الحرب والعدوان من المستعمرين أم هو الى جانب قوى السلم والتقدم والعدالة الاجتماعية؟(2).

وفي هذا الإطار ميّز محمد مندور - لتوضيح معنى الالتزام وعلاقة الأدب بالمجموعة - بين نوعين من الأدب ،، الأدب الصّدى ،، و ،، الأدب الهادف،، فالادب الصدى كما يدلّ عليه اسمه هو أدب " يكتفي بتلقّي أصداء الحاضر وتصويرها وتجسيدها " (3). فهو أدب سلبيّ غير فاعل وغير مؤثر في المجموعة البشرية وهذا ما يتنافى والوظيفة الاجتماعية التي حدّدها نقادنا للأدب . أما الأدب الهادف ويسميه مندور أيضا ،، الأدب القائد ،، فهو الذي ،، يسعى الى قيادة الانسان والمجتمع نحو غايات أبعد من الحاضر سواء كان ذلك بتغيير هذا الحاضرأو تحطيمه عند إيمان الكاتب بفساده "(3) ولا سيّما في عصر ،، تسير فيه الاكتشافات العلمية بخطى حثيثة وقد يساء استخدام تلك الإكتشافات فتصبح وسيلة لتدمير البشر بدلا من إسعادهم وذلك ما لم ينشط رجال الأدب والفن لتحمّل مسؤوليّاتهم في تغذية الوجدان البشري وتنمية الضمير الانسانيّ على النحو الذي يمكن البشر من السيطرة على العلم وتسخيره لخيرهم" (4).

فالأدب الملتزم الهادف أدب فعل وتأثير وأدب تغيير وتجديد لا أدب سكون وجمود. وعلاقة الأديب الملتزم بالجماعة علاقة اتصال لا علاقة انفصال انّه يجسّم صورة المثقف المندمج في مجتمعه المغيّر لأحوال النّاس . فالهدف عند نقّادنا معنى تقدّمي وبعد مستقبليّ لأن الأديب يرنو ببصره الى أبعد من الحاضر

---

1) - مندور : معارك أدبيه . ص : 265.
2) - نفس المرجع . ص : 88.
3) - مندور : الأدب وفنونه . ص : 158.
4) - مندور : النقد والنقاد المعاصرون. ص : 235.

" نحو العدل والرخاء والسعادة للبشر أجمعين " (1). وهذا المعنى ينطبق على المفهوم الاشتراكي للحياة.

ولكي يتحقق هذا الهدف وجب على الأديب أو الفنان " أن يعيش بين الناس وأن يخرج اليهم " (2) وأن يزداد اقترابا من الاحداث الكبيرة "حتى يصبح بفنه جزءا منها عاملا من عمالها وشهيدا من شهدائها "(3). ووجب على الأديب أيضا أن يحسن " معايشة تجارب الحياة وتأملها ومعاناتها "(4). أفلم يدع مندور الأدباء الى زيارة المواقع التي خاض فيها الجيش المصري معارك اليمن داعيا الأدباء المصريّين إلى أن يخلّدوا بطولات الجيش المصري على نحو ما خلدت الشعوب العارفة بالجميل بطولات أبنائها وتضحياتهم في مراتون (Marathon) وسلامين (Salamine) وفردان (Verden)(5). ولم يتردّد العالم في دعوة الأدباء الى الخروج من " بيروقراطية المدينة الكبيرة الى حيث تجمّعات العمال والفلاحين والى حيث البناء والعمل والإنتاج والى حيث صنّاع الحياة والاشتراكية "(6) وهذا حسين مروة يطلق دعوته الى الأدباء والفنّانين قائلا : " جرّبوا ولو مرّة واحدة أن تفتحوا ذوات نفوسكم وعقولكم وانسانيتكم ،، الفردية ،، فتشرفوا على زحمة الحياة وحركتها ومصطرع العقول والنفوس والرغائب والمطامع في ميادينها فلعلكم ترون للفن مجالا اكثر خصبا وأعظم عمقا واشد انطلاقا " (7). فاذا تحقّق ذلك فقد خرج الأدب من عالمه الذاتي " المطلسم بالأوهام والأحلام الى الحياة الانسانية في أوسع آفاقها وأعمق أعماقها وأضوإ جوانبها وأخصب حقولها وأحفل ميادينها بالحركة والحرارة والحماس والنشاط " (8).

ب) ـ الالتزام والسياسة والثورة

وهنا يبرز معنى مهمّ من معاني الالتزام عند نقادنا الواقعيّين الاشتراكيّين وهو علاقة الأدب الملتزم بالسياسة وبالثورة. فان علاقة الاديب بالسياسة

1) ـ مندور : الادب وفنونه . ص : 158.
2) ـ العالم : الثقافه والثورة . ص : 87.
3) ـ نفس المرجع . ص : 85.
4) ـ نفس المرجع . ص : 56.
5) ـ مندور : بطولات اليمن في الادب والفن. مجلة الكاتب .عدد27 نونبه .1963.ص : 7.
6) ـ العالم : الثقافه والثوره . ص : 87.
7) ـ مروة : مع القافله . دار بيروت (1952–1953) ص : 91.
8) ـ نفس المرجع : ص : 72.

علاقة وطيـــدة متينة ولا سيما في العصـر الحديث فحركة النهضة مثلا في رأي مـروة حركة مزدوجـة ذات بعدين ثقافي وسياسـي وقد عبرت النهضة عن المحاض العسير الذي كان يعتمل في أعمال مجتمعنا العربي تعبيرا سياسيا ثقافيا فلا غرو أن نقـــول إن أهمّ ما تميّز به عصر النهضة هو بروز الدور الذي اضطلعت به علاقة السياســـي بالأديب في المجتمع العربي (1).

ثمّ تمتّنت هذه العلاقة واشتدّ عودها في عصرنا الحاضر بالخصوص وهـــو عصر ،، حركة التحرر الوطني العربية ،، فبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية بأنتصار قوى الديمقراطية العالمية وانسحاق جحافل النازية والفاشية توفرت لنشأة حركـــة التحرر الوطني العربية ظروف تاريخية جديدة فكان من أهمّ ما اتّصفت به طابعهـــا الشّموليّ المتمثّل في ارتباطها بمجمل فصائل الحركة الثورية العالميّة وبعمقها الفكري بحيث ارتبط الوعي الوطني القومي بالوعي الاجتماعي السياسي وبالوعي الأدبي والفنّـــي والايديولوجي (1). وبفضل هذا العمل الفكري الذي اختصت به حركة التحرر الوطنـــي العربية برزت إحدى مميّزاتها الكبرى وهي في نظر مروة " انحسار المسافة لـــدى الأديب العربي بين وعيه الأدبي الفنّي ووعيه الاجتماعي السياسي ليشكل ظاهرة صارخة في الأدب العربي الحديث والمعاصر بالأخص"(1) بحيث يمكن أن نرجع دلالة كـــل أدب عربي حديث تشكّل في عصرنا الحاضر وأبعاده الى الوحدة المتكاملة بين الوعي الفنّـي والوعي الاجتماعي السياسي . وهكذا يتضح لنا ان الأدب العربي المعاصر لم يكن يوما في عزلة عن حركة الكفاح العربي وعن قضايا مجتمعه منذ عصر النهضة في منتصـــف القرن التاسع عشر الى اليوم (2).

وليس مهمّا إثبات ذلك ولا إقامة الدليل عليه لانه من بديهيات الأمور إنما المهمّ في رأي مروة أن نبحث في كيفيّة أو نوعيّة العلاقة القائمة بين أدبنا العربي الحديث وقضايا مجتمعه السياسية والاجتماعية ،وأن ننظر بالخصوص في مستـــوى انفعال الأديب العربي بأحداث عصره (3). وإذا كان الانفعال في حدّ ذاته ليس غريبا عن طبيعة الأدب بل هو شرطه الأول حتّى يكون صادقا وحتى يكون أدبا حقيقيّا (4)

---

1) ـ مروة : علاقة السياسي بالأدب في المجتمع العربي. في الموقف الأدبي. عدد171. حويلية 1985. ص : 18.
2) ـ مروه : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي.مؤسسة الابحاث العربية .بيروت ط.3 1986 ص ص : 332-333.
3) ـ نفس المرجع . ص : 334.
4) ـ نفس المرجع . ص : 363.

فإنّه من المهمّ أن نوضح نوع هذا الانفعال أهو انفعال سطحي خارجي يقف عند المظاهر الخارجية العابرة من الحدث الواقعي كما ينفعل أي انسان عادي ؟ أم هو انفعال ينفذ إلى ما وراء المظاهر السطحية بحثا عن الجوهري الذي انتج تلك المظاهر ؟ (1).

ففي الحالة الأولى حالة الانفعال السطحي " تبطل ضرورة الفنّ" لأنّه لا يضيف شيئا إلى الواقع ولا الى الناس الذين يمارسون هذا الواقع. أما في الحالة الثانية فإن ضرورة الفن تتجلّى كقيمة جمالية عليا وكعمل خلّاق ينتجه الوعي الاجتماعي " بمعنى كونه خالقا من الحدث الواقعي حدثا فنّيا هو شيء آخر غير الواقع وإن كان هذا الواقع منبعه وملهمه "(2). فيصبح الحدث الفني في هذه الحالة "إضافة فاعلة تغنى الحدث الواقعي من جهة أولى بمعنى أنها تضفي عليه من الصور والرّؤى الشاعريّة ما يشحنه حرارة وألقا ومهابة... ومن جهة ثانية يكشف مكامن الغنى الدّاخلي الذي يمكن أن يكون زاخرا بها ولا تكتشفها الأذهان العادية ومن جهة ثالثة تكون لهذه الإضافة طاقة التحوّل إلى فعل مؤثّر في الواقع الخارجي" (2).

وهكذا فانّ انفعال الأديب الملتزم بحدث ما ليس أكثر من مدخل للعملية الابداعية في رأي مروة ثم لا بدّ من أن يتحوّل ذلك الانفعال الى "حركة استكشاف وارتياد يصاغ في ضوئها عالم فني يحمل في ذاته قدرة التحوّل الى حركة فعل وتغيير في العالم الواقعيّ (3). فعلى الفن الملتزم اذن أن يتخطى حالة الانفعال السطحي بما يطفو على سطح الواقع من مظاهر عابرة " ليدخل الى صلب الواقع باحثا عمّا هو جوهريّ فيه أي عمّا هو من صفاته الحقيقيّة المكوّنة لحركة تطوّره وصيرورته كجزء من كلّ أي عمّا هو نموذجيّ فيه يحقّق عبر "، تشخّصه "، جوهر "، عموميّته "، (4).

ولا يتسنّى للفنان الملتزم أن يحقق هذه القدرة على الفعل والتّأثير إلاّ إذا تسلّح بالمعرفة العلمية لفهم قوانين الظواهر الاجتماعية والطبيعيّة " أي قوانين علاقاتها بالأساس المادي الذي يفسر وجودها ويفسر حركة تطوّرها "(5).

---

1) – مروه : دراسات نقديه . سبق ذكره . ص : 334.
2) – نفس المرجع . ص : 364.
3) – نفس المرجع . ص : 388.
4) – نفس المرجع . ص : 384.

واستشهد مروة بماركس وانجلز اللّذين أكّدا مرارا دور المعرفة في عمليّتي الإبداع الفنّي والإدراك الجمالـــي . وعندما يبلغ الأديب الملتزم هذه الغاية أي النّفاذ الى جوهر الأحداث والتّأثير فيها يكتسي أدبه طابعا تقدّميّا وثوريّا. والمعيار فـــي تحديد الموقف التّقدّمي والموقف الرّجعي في الأدب عند مروة يقوم على ركنيـــــن متلازمين (1) :

أولا : أن يكون موقف الشاعر أو الكاتب من قضايا مجتمعه بمختلف أشكالهـــا إمّا مساعدا ،، للآخر ،، أي للجمهور على اكتشاف قوى الحياة وجمالها وإمّا كابحا له عن هذا الاكتشاف برؤية فكرية او ايديولوجية تمحق قوى الحياة وتمسخ جمالها .

ثانيا : أن يكون موقف الشاعر أو الكاتب إما مساعدا ذلك ،، الآخر،، على الوصول الى الاستمتاع بما اكتشفه خلال اتصاله بالعمل الفني أي يساعده على تغيير العالم في سبيل خيره وفرحه وتطوّره وتقدّمه بإثارة روح النضال في وجدانه لإزالة العوائق وإمّا فاعلا عكس ذلك أي مثيرا فيه الرعب والقلق واليأس والرؤية الميتافيزيقيّـــة السكونية الهدّامة . فالموقف الأول من كلا الرّكنين تقدّمي والموقف الثاني رجعي (2).

ومهما يكن رأينا في هذا المعيار وموقفنا منه فإنه منالثّابت فـــي رأي مروّة أن الأدب يحقّق ثوريّته بقدر ما يكون ذا فاعلية في حركة تغيير العالم ولا سيّما تغيير الواقع الذي يستلب من الإنسان إنسانيّته وإذا فقد الأدب والفـــن عامة قدرته على هذه الفاعليّة فقد فقد ثوريّته ولم يعد فنّا حقيقيّا واستحـــق صفة الفنّ الرّجعي لأنّه ،، يمسخ الجوهر الأصيل للفنّ الحقيقي ،، (3).

وقد وجد مروّة في ،، أدب المقاومة في فلسطين ،، نموذجا للأدب التقدمي الثوري إذ توفرت فيه ثلاثة أركان :

أولا : علاقته المتجذرة بالجماهيـــر.

ثانيا : صدق تجربته أو ما عبّر عنه الشهيد غسان كنفاني بـ ،،الممارسة الفعليـــة للمقاومة ،، وهذا هو معنى الالتحام بين الكاتب وواقعه (4).

---

1) ــ مروه : دراسات نقديه . سبق ذكره . ص : 303.
2) ــ نفس المرجع ونفس الصفحة .
3) ــ نفس المرجع . ص : 304.
4) ــ نفس المرجع . ص ص : 356 ــ 357.

ثالثا : امتلاكه النظريّة الثّورية أي امتلاك القدرة على استكشاف أبعاد الواقع في حركة تطوّره وصيرورته والقدرة على التأثير في حركته تلك (1).

وفي ضوء هذا التصوّر للثّورة في الأدب ناقش حسين مروة الشاعر المعروف أدونيس الذي آمن هو أيضا بالثّورة ودعا في نصوصه النظرية إلى رفض الواقع وتغييره ولكن الثورة عند أدونيس هي ثورة الفكر. والواقع الذي يروم تغييره هو واقع قائم في " مناخات فكرية خالصة " (2) وهنا يظهر الاختلاف الجوهري بين مروة وأدونيس فالقوى السياسية للثورة عند أحدهما تختلف كلّيا عند الآخر. ولهذا فرؤية أدونيس بعيدة عن معيار مروة في تحديد ما هو تقدّمي في الأدب وهي رؤية " تعدّ من عوائق التقدم في وطننا العربي " (2). ولهذا كان أدونيس وأتباعه يتعاملون في أدبهم مع المجرّد في مناخات صوفية إشراقية لا صلة لها بواقعنا العربي في حركيّته الثورية (3). وكان من الطبيعي - بناء على ما سبق - ان يكون لنقادنا المتحمّسين للالتزام موقف صارم من الأدباء والفنانين الذين لم يواجهوا مشاكل عصرهم ومحن الناس من حولهم ولم يلتزموا إزاءها برأي ولم يتحمّلوا مسؤولياتهم. وكان نقدهم مذهب الفن للفن حادّا لأن زعماء هذا المذهب يعتقدون أن مذهبهم " لا يلتزم رسالة في الناس ولا يقصد الى غاية في الحياة غير ذاته فذات الفنّ وحدها هي الغاية " (4).

ولم يتردّد حسين مروة في أن ينعت الفنّ للفنّ بـ"القاعدة الرئيسيّة التي تعتمدها المؤسسات الفكرية المناهضة لقضيّة التحرّر والتقدّم في بلادنا (5). فهذه تعمل جاهدة على إغراء أهل الادب والفن بالعزلة الفكرية والنفسية والوجدانيّة عن حركة الحياة العربية المزدحمة بالأحداث المثيرة والمشكلات العسيرة والقضية المصيريّة (6).

---

1) - نفس المرجع . ص ص : 356-357.
2) - نفس المرجع . ص 306.
3) - نفس المرجع . ص : 307. وقد ناقش العالم أنصا أدونيس وردّ على رأيه القائل بأن الثورة في الأدب هي هدم الأنسية اللغوية وان هذا هو المعادل الموضوعي في الأدب للعمل الثوري في الواقع . انظر: ملاحظات حول نظرية الأدب وعلاقتها بالثورة الاجتماعية . ص : 30.
4) - مروّة : دراسات نقدية . ص : 87.
5) - مروة : رسالة الأدب العربي في مكافحة الاستعمار الجديد. في : الآداب السنة السادسة عشرة . العدد الرابع . أبريل 1968. عدد ممتاز عن (أدب المقاومة) . ص : 52.

ودعا مروّة الادباء العرب الى عدم الانخداع ،، بحكاية ،،الفن للفنّ " فإنّ أدبا أو فنّا أو فكرا لا يتأثّر بمثل تلك الأحداث والظروف التي عاناها الشعب العربي ولا يعبّر عن انفعاله بها مهما يكن نوع التّأثر وأسلوب التعبير انّما هو أدب أو فن أو فكر يفتقر الى دم الحياة بأقلّ تقدير "(1)

ج) ـ الالتزام والحرّية

وكان في صدارة المسائل التي دار حولها جدل بين نقادنا الواقعيّين الاشتراكيّين وأنصار الفن للفنّ مسألة الحرية في الأدب وعلاقة الالتزام بالحرية .

فقد تمسّك أنصار الفنّ للفن بحريّة الأديب مؤمنين بأن ليس لأحد أن يفرض على الأديب وجهة نظر معيّنة ويحدّد له طريقة في التفكير وأسلوبا في التعبير " وانما هو يفكر ويعبّر ويشعر بملء إرادته وحريته فاذا فرض عليه لون معيّن من التفكير أو التعبير أو الشعور فقد الكثير من حرارة الفن ثم فقد الكثير من عناصر الابداع الشخصي "(2).

وكان طه حسين رمزا من رموز أشد الأدباء تعلّقا بالحرية فهو يؤكد أنّ أخصّ ما يمتاز به الأدب " أنّه حرّ بطبعه لا يقبل لحرّيته قيدا حتى ولو كان من الذّهب الخالص المرصّع بالجوهر الكريم "(3) وهو يعتقد أن الأديب ينبغي ألاّ يحفل برضى الناس عنه أو سخطهم عليه وأنّ الأدب " في حاجة إلى أن يستقلّ والى أن يكون حرّا لا يتملّق ولا يترضّى ولا يسعى إلى النّاس وإنما يسعى الناس اليه "(4)وحال الأديب كحال الشجرة والزهرة لا تسأل كلتاهما أو تؤمر بل تجود كلتاهما بما تشاء(5).

وغالبا ما أتّهم الأدب الملتزم بأنه أدب ،، شعارات ،، حزبيّة مجهّزة سلفا ومفروضة فرضا على الأديب أو الفنان(6). وكثيرا ما قيل إن الالتزام ليس إلا الزاما في شكل واجبات وأوامر وتوجيهات (7). وقد ناقش نقادنا هذه الآراء

1) ـ رساله الأديب العربي في مكافحة الاستعمار الجديد.في: الآداب. السنه السادسه عشره . العدد الرابع . أبريل 1968. عدد ممتاز عن(أدب المقاومه). ص : 52.
2) ـ مروة : مع القافله . ص : 90.
3) ـ طه حسين : حصاد وبعد.دار العلم للملايين،بيروت. الطبعه الرابعة 1966. ص : 10
4) ـ نفس المرجع . ص : 29.
5) ـ طه حسين : أحلام شهرزاد. نقلا عن عصفور:المرايا المتجاوره .ص : 96.
6) ـ حسين مروة : دراسات نقديه . ص : 52.
7) ـ ملاحظات حول نظرية الأدب ... ص : 27.

وأبدوا موقفهم منها وأبوا أن يكون الالتزام بقضايا العصر والمجتمع " نقيضا لحرّية الأديب والفنّان " (1) أو " حدّا لحريته التعبيرية وقيدا عليها "(2).ولا يشك العالم في أن الحرية " بعد أساسي من أبعاد الابداع الأدبي " (3) وأنه لا فنّ بلا حرّية بل الحرية شرط الالتزام و " ليس ملتزما من كان التزامه صادرا عن قسر أو مجاراة أو ممالأة أو نفاق اجتماعي بل ليس فنّا ولا أدبا ما يصدر عن غير الوجدان الصادق والارادة الحرّة. والأدب والفنّ خلق وابداع كلّه ولا خلق ولا إبداع بغير حرّية "(4) فاذا كان الأمر كذلك واذا كان النقاد الواقعيّون الاشتراكيّون متمسكين بالحرية تمسكهم بالالتزام فما وجه الخلاف بين الفريقين ؟ .

الخلاف كامن في مدلول الحرية عند كليهما. فالحرية مثلا عند طه حسين شعور مجرّد خالص يكتسب خارج العصر فيلازم الأديب بمقتضى طبعه الذي خلق له منذ ولادته حتّى موته كالشجرة والزهرة (5). فللحرية عند طه حسين بعد أخلاقي مجرّد أمّا عند نقّادنا فالحرية ذات بعد تاريخي مقيّد فلئن كانت الحرية شرطا أساسيا من شروط الإبداع فإنه لا معنى لها " ما لم تكن نابعة من ضرورة وصادرة عن وعي "(6). ولا حرّية بغير " وعي عميق بالضرورات الاجتماعية وامتلاكها بمزيد من الوعي الخلّاق لأنّ الدّعوة إلى تعميق الإحساس بالواقع عن طريق المساهمة في ،، تغييره ،، و،، تجديده ،، وإعادة صياغته لا يمكن أن تكون بغير وعي واقتناع حرّ (7). وكما قال سارتر الانسان حرّ " في التاريخ وبالتاريخ ومن أجل التاريخ "ولذا فانّ حرية الأديب كالتزامه فعل تاريخي يمارس داخل عصر محدّد (8).

---

1) ـ العالم : الثقافه والثوره. ص : 60.
2) ـ العالم : ملاحظات حول نظريه الأدب. ص : 27.
3) ـ نفس المرجع. ص : 21.
4) ـ العالم : الثقافه والثوره. ص : 54.
5) ـ عصفور : المرايا المتجاورة. ص : 104.
6) ـ العالم : ملاحظات حول نظرية الأدب ... ص : 10.
7) ـ نفس المرجع. ص : 11.
8) ـ العالم : الثقافة والثوره. ص : 55.
9) ـ رغم أن طه حسين يلتقي مع سارتر في بعض النقاط فان مفهوم سارتر عن الحريه من حيث صلتها بالالتزام يختلف عن مفهوم طه حسين لها. ومما ساعد طه حسين على تقبل مبدإ الالتزام عند سارتر هو تأكيد الفيلسوف الفرنسي حرية الأديب في عمله وهو تأكيد يشد به طه حسين. أضف الى ذلك أن مفهوم الالتزام عند سارتر مفهوم لا ينحصر في الالتزام بقضية محدّده أو حرب محدّد. فما يخفف من التناقض بين سارتر وطه حسين هو ما في أفكار سارتر من تأكيد لمبدإ الفرديه واستقلال الأدب ورفض التقيّد بأي مذهب سياسي. انظر : عصفور : المرايا المتجاورة. ص ص : 103 ـ 104.

د. الالتـــــزام والفـــــنّ

لنـا أن نتسـاءل الآن وقد اتضحت مكانة الالتزام في تفكير نقّادنـــــا الواقعيّين الاشتراكيّين كيف يعبّر الأديب عن التزامه وكيف يجسّد في أدبه معانـــــي الولاء لمجتمعه وبمعنى آخر ما هو حظّ الفن في الأدب الملتزم ؟ وكيف ينبغـــي أن يحتفظ الفن الملتزم بما يميّزه عن سائـر الكتابات أي الطابع الفنّي ؟ .

شغلت هذه القضيّة بال نقادنا فقد رفض محمّد مندور أن يطغى الالتـــزام على الفنّ وأصوله (1) وحذّر محمود أمين العالم الأدباء من الوقوع في ،، الابتـــــذال،، و،، التبسيطيّة ،، . وألحّ على أن الالتزام " ليس نقيضا للخلق والتفرّد وليس نقيضـــا لقيم الجمال والزخرف التعبيري والمتعة الشكلية وليس نقيضا لتنوع أساليب التعبيـــر وتجويدها " (2) وان امتلاك ناصية الفن والجمال لمن أهمّ الوسائل التي يحقق بهـــا الأديب الملتزم رسالته فبغير القيم الجمالية والفنّية لا يفقد الأدب (والفن كذلك) طابعه المميّز فحسب " بل يفقد أيضا فاعليّته لانّ تلك القيمة الفنّية والجمالية هي التي تفتح أمامه العقول والقلوب " (3).

وفي هذا الإطار نظر نقادنا في كيفية تصوير تجربة ما كتجربة الســـدّ العالي في مصر مثلا أفيكون التعبير عنها أدبيّا بانفعال سطحي وبكلمات حماسيّـــــة فارغة ؟ وهل يكون بتسجيل الاحداث التفصيلية وسردها كيوميات متناثرة جزئيـــة ؟ كلاّ فهذا أبعد ما يكون عن تجربة السدّ العالي (4). إنما على الأديب أو الفنـــان أن يستخلص ،،الدّلالة الانسانية ،، العامة الكبيرة الكامنة خلف هذه التجربة أو ذاك الحدث (4). وما يقال عن السد العالي يقال عن (بور سعيد) وعن غيرهما فما أكثر ما يمكـــــن استخلاصه من تجارب وقيم وحقائق باقية جوهريّة والتّعبير عنها تعبيرا فنيا وأدبيّا وهكذا فالدعوة الى الالتزام هي دعوة الى " التعبير عمّا هو جوهريّ في تجربة الانسان خلاصتها وعصارتها "(5).

---

1) ـ مندور : حولة فى العالم الاشراكي. سلسله البعث الجديد. مصر 1957. ص : 103.
2) ـ العالم : الثقافة والثوره . ص : 60.
3) ـ مندور : النقد والنقاد المعاصرون. ص : 237.
4) ـ العالم : الثقافة والثوره . ص : 58.
5) ـ نفس المرجع . ص : 55.

ومن الأخطاء والمزالق التي يقع فيها الأدباء الملتزمون أن يذهب في خلدهم أن التزامهم بقضايا عصرهم ومشكلات مجتمعهم يقضي بأن " يدقّوا طبول الافراح الكاذبة وسط المآتم " (1) وألا يبصروا في الواقع إلا ما هو جميل جليل وشائق رائق وألا يصوّروا من الحياة البشرية " إلاّ ما هو بطوليّ هرقليّ إيجابيّ ثوريّ وخارق معجز ملغز صحيح صحّي مؤمن بالاشتراكية والسلام " (2).

ليس هذا ممّا ينبغي أن يتّصف به الأدب الملتزم ولا ممّا ينبغي أن يتحلّى به الأدباء الملتزمون فهم إن فعلوا ذلك أغمضوا عيونهم عن نواقص الحياة وسلبياتها ومآسيها وهم ان سلكوا هذا المسلك " لم يرسموا غير جانب واحد من الحياة هو جانبها المشرق المتفائل " (2) ولا يعني التّغنّي بانتصار الانسان أنه لا أحزان ولا مواجع ولا فواجع (3) ولا يعني كذلك " أن نطمس هذا الوتر الحزين الذي يعبّر عن المجاهدة والاستشهاد وعناء الطريق " (3).

ومن المزالق التي حذّر محمود أمين العالم من مغبّة الوقوع فيها اختيار النهاية السعيدة خاتمة كلّ أثر أدبي ملتزم " فربّ قصيدة حزينة هي أبلغ في التعبير عن نبالة الانسان وبطولته من قصيدة ضاحكة مرحة وربّ تراجيديا فاجعة أعرق في التعبير عن انتصار الانسان وعظمته من كوميديا أو مهزلة وربّ ستار ختامي حزين في مسرحية أكثر تغذية للتّفاؤل وأشدّ إثارة للحيويّة من ستار ختامي ضاحك في مسرحية أخرى " (3).

كلّ هذه الأخطاء وكل هذه الهفوات ناشئة ومتولّدة عن نظرة خاطئة الى الواقع نظرة ،، مثالية ،، و ،،جامدة ،، تطمس ما في الواقع من حياة وصراع وتناقض وحركة وتدفّق فيقع الكاتب إمّا في ،، نظرة تجميلية مطلقة ،، وإمّا في ،، نظرة تشويهية مطلقة ،، وكلتاهما نظرة مثالية غير واقعية.

وهكذا فان الاثر الذي يلتزم قضية وطنية أو اجتماعية ولا يعتني ببنائه الفني واللغوي ليس بالأثر التقدمي كما يقول مروة (4). واذا كان الأديب الملتزم يشعر

---

1) ـ العالم : الثقافه والثوره . ص : 56.
2) ـ نفس المرجع ،ص : 56.
3) ـ نفس المرجع ،ص : 57.
4) ـ مروه : دراسات نقديه . ص : 301.

ويؤمن بأنه يحقّق في أدبه فعلا نضاليا فليكن ذلك بأدوات فنية راقية وعليه أن ينهض بأعبائه الايديولوجية والجمالية معا وليسع إلى أن يحقّق التوازن المنشود بين الذّاتي والموضوعي " ودعوى الالتزام أو دعوى الجمالية لا تنفع حين لا يكون ذلك التوازن الذي لا يحلق طائر الأدب الا بجناحيه وهنا تتجلى مصداقية قول لينين : الالتزام مقولة جمالية أيضا " (1).

---

1) ـ انظر : نبيل سليمان : أسئلة الواقعية والالتزام. دار الحوار. سورية. اللاذقية. 1985. ص : 94.

خاتمـــــــــــة :

رأينا في هذا الفصل المخصص لدراسة وظيفة الادب أهمية مقولة ارتباط الأدب بالمجتمع في تفكير نقادنا الواقعيّين الاشتراكيين. وبيّنا كيف أن هذه الأهمية تنبع من خصوصيات المرحلة التاريخية التي كان يجتازها المجتمع العربي الا وهي مرحلة الكفاح الاجتماعي والتحرر الوطني دون إغفال دور الفكر الاشتراكي والحركات الاشتراكية في تغذية هذا المفهوم وجعله أمرا لازما وضروريا بحيث لا يغتفر لمثقف عربي أن يرتاب فيه .

وقد ألحّ نقادنا على ربط الأدب بالمجتمع مواصلين ما كان قد شرع فيه روّاد التفكير النقدي العربي الحديث . وجعلوا مفهوم الانعكاس قوام هذه الرابطة أو العلاقة فغدا من أبرز مفاهيمهم النقدية وكان هذا المفهوم قد حظي بمكانة كبيرة عند مختلف المدارس النقدية فلطالما شبّه الأدب بالمرآة عند الكلاسيكيّين والرّومنطيقيّين والواقعيّين. وسعت كل جماعة إلى توظيف هذا التّشبيه وفق رؤيتها للأدب ومفهومها له .

وقد انطلق نقادنا الواقعيون الاشتراكيون في تحديد مفهوم الانعكاس من الفلسفة الماركسية ومن العلاقة الجدلية بين البناء الفوقي والبناء التحتيّ اعتمادا على مبادىء المادية التاريخية والمادية الجدلية .

وقد اهتمّ نقادنا في المقام الأول بالثقافة باعتبار أن الأدب من أبرز الظواهر الثّقافية فبحثوا في الدّلالة الاجتماعية للثقافة وارتباطها المتين بالعملية الاجتماعية وأشاروا إلى أن البناء الثقافي هو انعكاس للبناء الاساسي المادي للمجتمع . ثمّ انتقلوا إلى النظر في الأدب فانتهوا إلى أنه مرتبط بالمجتمع ارتباط العلّة بالمعلول وقد ألحّ نقّادنا على مفهوم العلّيّة الذي لا يتجلى في الطبيعة فحسب بل وفي المجتمع أيضا فاذا كل شيء خاضع لنا موس العلّيّة وإذا الأدب معلول للحياة التي يحياها الأديب وللوضع الاجتماعي الذي اليه ينتمي واذا هو ـ شأنه شأن سائر الظواهر الفنية والثقافية نتاج اجتماعي بحبث ما من مادة للفكر أو الشعور الا وهي من الواقع المنعكس في فكر الانسان فالأدب إذن انعكاس للحياة في حركتها ونشاطها وتطوّرها وقد سعى نقادنا إلى إبراز ذلك الارتباط واستجلاء مظاهر الانعكاس في حياة الأدب

العربي قديمه وحديثه موضّحين سبل التفاعل بين الأدب والحياة وجوانب الصراع بين القديم والجديد منذ الجاهلية الى العصر الحديث .

وقد ناقش نقادنا الواقعيّون أصحاب النزعة الذاتية في تفسير الظاهرة الأدبية وردّوا عليهم موضحين أن الانسان ليس خارج التاريخ وليس خارج الزمن وأنه جزء لا يتجزأ من السباق الاجتماعي والطبقي ـ وكذلك الامر بالنسبة الى الأديب الذي هو حصيلة علاقاته الاجتماعية . ونبّه نقّادنا إلى أنّه من الخطإ أن نتصور أن ليس للأدب دور فاعل في مجتمعه فالأدب تعبير عن الحياة وخلق وابداع لها في الآن نفسه والأديب بطبعه ساع الى التأثير في مجتمعه وتلك هي وظيفته الاجتماعية .

وقد أفضى بنا الحديث عن وظيفة الأدب الى الحديث عن قضية مهمّة من قضايا وظيفة الأدب وهي الالتزام . فما دام كلّ أديب مرتبطا بالمجتمع ومعبّرا عن موقف اجتماعي فهو ملتزم بالضرورة . وبيّن نقادنا أن الالتزام لا يقتصر على فنّ دون آخر كما ذهب الى ذلك الفيلسوف الوجودي سارتر بل كل فن وكل تعبير انساني هو عندهم ملتزم ما دام يتضمن رأيا في الحياة وموقفا من المجتمع . والأدب الملتزم في نظر نقادنا هو الأدب " الهادف " القائد ،هو ذاك الذي يسعى الى قيادة الانسان والمجتمع نحو الخير والسعادة . ففي الالتزام بعد مستقبلي وتقدّمي ومن هنا أشار نقادنا الى الارتباط الوثيق بين الادب الملتزم والسياسة ولا سيما في المرحلة المعاصرة من تاريخ المجتمع العربي المعاصر مرحلة التحرر الوطني العربية بحيث نستطيع أن نقول أن المسافة بين الأديب وبين وعيه الاجتماعي والسياسي قد انحسرت وضاقت . ولكن نقّادنا لم يفكروا في ضرب من الالتزام المطلق بالسلطة ففي هذه الحالة يتحول الأديب الى ،، بوق اعلامي ،، وهذا ما يمارسه كلّ أديب انتهازي .

واهتمّ نقادنا بطريقة تفاعل الأديب مع قضايا مجتمعه وهموم عصره فنبهوا الى وجوب تخطي التفاعل السطحي العادي للوصول الى التفاعل العميق وذلك بالنفاذ الى جوهر الواقع والبحث عما هو نموذجيّ فيه فاذا تحقق هذا الهدف اكتسى الادب بعدا تقدّميا وطابعا ثوريّا . فانما الأدب التقدّمي والثّوري هو الذي يرتبط بجمهوره ويتسلح بالمعرفة العلمية ليساعد الغير على فهم الحياة واكتشاف جمالها وقوى التقدم فيها وهو الأدب الذي يثير في قارئه روح النضال ويشيع فيه روح التفاؤل حتى يغيّر ما بنفسه .

ولهذا هاجم نقادنا دعاة الفنّ للفنّ وجادلوهم في خصوص مسألة حرية الأديب فقد اتهم الالتزام بأنه إلزام وأدب شعارات جاهزة تنتفي فيه الحرية التي هي أخص ما يمتاز به الأدب ولم يرفض نقادنا الحرية بل اعتبروها ضرورية وتمسكوا بها تمسّكهم بالالتزام ولكنهم اختلفوا مع غيرهم في مدلول الحرية فهي عندهم بدون معنى ما لم تكن صادرة عن وعي عميق بالضرورة الاجتماعية.

وأشار نقادنا في الاخير علاقة الادب الملتزم بالفن وحظه منه فبيّنوا أنّه لا قيمه لأدب ملتزم وتقدّمي لا يمتلك ناصية الفن ولا يعبّر عن القضية التي يناضل من أجلها تعبيرا فنيا راقيا. كما أنه من الخطإ أن نتصوّر أن تحقيق وظيفة الأدب الاجتماعية تتمّ بتصوير الجوانب المفرحة المشرقة من حياة الناس وغضّ الطرف عن جوانب النّقص وتجاهل سلبيات الحياة ومآسيها. فعلى الادب الملتزم اذا أن يوفّق بين الالتزام والجمال حتى يكون أدبا خالدا وحتى تتحقق بالفعل وظيفته الخلاقة في المجتمع.

الفصل الثاني

ماهية الأدب

تمهيـــــــد

رأينا كيف أن النقاد الواقعيّين الاشتراكيين وقفوا طويلا عند وظيفة الأدب واعتنوا كثيرا برسالة الأديب ومسؤوليته. وقد يذهب في ظننا أنهم اقتصروا على هذا الجانب ولم ينظروا الى سواه وأهملوا ما به يكون الأدب أدبا. ولكن المتأمّل في نصوصهم النقدية يظفر بآراء عديدة حول خصوصيّة الأدب وماهيته.

فقد نبّه محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس الى أن دراسة الأدب دراسة اجتماعية " لا تعني إهدار قيمته الفنية "(1) وأن تحديد دلالته الاجتماعية لا يتناقض وتأكيد قيمة الصّورة الفنية (2).

يدعونا هذا ،، الوعي الفني ،، الى أن ننظر في مختلف آرائهم حول ماهية الأدب وخصائصه الفنية الجمالية وذلك في اطار تحليل مفهوم الأدب عند نقادنا الواقعيّين الاشتراكيين وقد بدا لنا من خلال استنطاق نصوصهم النقديّة أن قضيّتين كبيرتين استأثرتا بآهتمام نقّادنا وهما : مفهوم الشكل والمضمون ومفهوم الواقعيّة في الأدب. وسنتناولهما قضيّة قضيّة.

---

1) – محمود أمين العالم – عبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية. ص : 24.
2) – نفس المرجع. ص : 50.

1. مفهوم الشكل والمضمـــــون

أ. طرح قضية الشكل والمضمـــون

أ1. ثنـائية اللفظ والمعنى في تراثنـا النقدي

لقضية الشكل والمضمون والعلاقة بينهما حذور في تراثنا النقدي كما هو معروف. إذ شغلت مسألة علاقة اللفظ بالمعنى نقادنا القدامى فتطارحوها وتدارسوها واختلفوا حولها وبيان ذلك أنهم بحثوا في طبيعة العلاقة بين الفصاحة والبلاغة فقادهم هـــذا البحث بالضرورة الى توضيح موقفهم من ثنائية اللفظ والمعنى وهي احدى مشكلات النّقـــد الكبرى وتمثّل جانبا مهمّا من نظريتهم في النص الأدبي (1).

وقد أشار الاستاذ حمّادي صمّود الى أن هذين المصطلحين : اللفظ والمعنى قـــد ترابطا في التراث البلاغي وتفاعلا الى درجة يصعب معها تناول أحدهما بمعزل عـــن الآخر "لأنّ الكلام رغم كل الحواجز والتفريعات هو حصيلة تفاعل مستويي المعنـــى والصياغة... ومن مظاهر الترابط أنّ كلّ توسيع في مجال أحدهما لا بد أن يكون على حساب الآخر" (2). وقد انقسم المهتمّون بموضوع الفصاحة والبلاغة أو اللفظ والمعنى الى فئتين فئة انتصرت للفظ وفضلته على المعنى ومن أبرز ممثليها ابن سنان الخفاجي (ت : 466 هـ) وفئة ثانية انتصرت للمعنى وفضلته على اللفظ ومن أبرز ممثليها عبد القاهر الجرجاني (ت : 471 هـ).

وقبل أن نعرض حجج الفريقين يحسن أن نتوقف قليلا عند الجاحظ (ت:255هـ)الذي نظر في علاقة اللفظ بالمعنى في إطار دراسته للفصاحة وكان هذا المبحث " من المعالـــم البارزة في نظريته البلاغية" (3). فنصوصه المتعلقة بهذا الموضوع كثيرة ومتشعّبـــة وتوحي أحيانا بالتناقض (3). وقد تضمنت مؤلّفات الجاحظ ولا سيّما البيان والتبييـــن "جلّ العناصر التي ستعتمد في ضبط ذلك الفرق وتحديد المجال الذي سيخصّص لكل مفهـــوم منهما "(4).

---

1) – حمّادي صمّود : التفكير البلاغي عند العرب. أسسه وتطوّره الى القرن السادس(مشروع قراءة). منشورات الجامعة التونسية (1981) ص : 433 وقد اعتمدنا على هـــذه الدراسة القيمة في دراسة علاقة اللفظ بالمعنى في تراثنا النقدي.
2) – نفس المرجع . ص : 435.
3) – نفس المرجع . ص : 272.
4) – نفس المرجع . ص : 435.

وكان الجاحظ شديد التعلق بالصياغة والشكل فهو حسب رأي الاستاذ صمود: "أول من سنّ النظر الى خصائص اللّفظ مفردا ومؤلفا" (1). فاشترط للابانة شروطا "أن يخلو النطق من الشوائب التي تعوق إخراج الحروف من مخارجها وأن يكون اللفظ خالصا نقيا لا غريبا وحشيّا ولا ساقطا سوقيّا مخرجا على سمت قريش شبيها بألفاظ القرآن" (1).

وللجاحظ رأي مشهور اعتمده جلّ الباحثين ليحدّدوا به موقفه من اللفظ والمعنى وهو قوله: "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ والبدويّ والقرويّ والمدنيّ وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحّة الطبع وجودة السبك فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"(2)وفي هذا القول حقّا ما يغري بعض الباحثين الى اعتبار الجاحظ ممن يميلون الى اللفظ وينتصرون له (3) ولكن موقف الجاحظ في الحقيقة "أبعد غورا وأكثر تشعّبا"(4). فله أقوال أخرى لا يقل فيها تعلّقه بالمعنى عن تعلّقه باللفظ مقرّا بأن"الاسماء في معنى الأبدان والمعاني في معنى الأرواح. اللفظ للمعنى بدن والمعنى للفظ روح"(5). وخلاصة الأمر أنّ اللفظ والمعنى مترابطان في نظرية الجاحظ البلاغية وهو متمسك بهما جميعا.

وقد تبنّى فريق من البلاغيين رأي الجاحظ المشهور في المعاني المطروحة في الطريق وفهمه على ظاهره وأخذ يدافع عن اللفظة المفردة. فقدامة بن جعفر(ت:337هـ) دافع بشدّة عن أهمية الصياغة "وذهب الى أنّها المميّز النّوعي لصناعة الشعر والأدب لأن الشعر صورة والمعاني مادة ولا تنقص طبيعة المادة شيئا من قدرة الصّانع على صناعتها وإعطائها شكلا فنّيّا ملائما"(6).

ومن أكثر الكتب اغراقا في الانتصار للفظ وتخصيصه بالمزية والفضل في جودة الكلام وحسنه كتاب سرّ الفصاحة لأبي سنان الخفاجي(7) الذي عرف الفصاحة بأنها "حسن

---

1) ـ حمّادى صمّود : التفكير البلاغي... ص : 435.
2) ـ الجاحظ : الحيوان. الجزء الثالث. ص ص : 131-132.
3) ـ درس الاستاذ حمادى صمّود السّياق التاريخي الذي وقف الجاحظ في تفصيله والدفاع عنه من ذلك احتدام الصراع الحضاري في عصره بين العنصرين العربي والاعجمي وظهور نزعة في النقد لا يجعل أصحابها الا للمعاني ويرون ان المعنى متى كان رائعا حسنا ظل كذلك في أي قالب صيغ. انظر صمود:التفكير البلاغي ص : 439 وقد أورد الدكتور أحمد مطلوب هذا التعليل ذاته في كتابه :عبدالقاهر الجرجاني: بلاغته ونقده (الكويت 1973) ص : 92.
4) ـ حمادي صمود : التفكير البلاغي. ص : 274.
5) ـ الجاحظ : رسالة في الجدّ والهزل. ضمن رسائل الجاحظ. تحقيق عبد السلام محمد هارون (1964). ص : 262.
6) ـ حمّادي صمّود : التفكير البلاغي. ص : 439.
7) ـ نفس المرجع. ص : 460.

التأليف في الموضوع المختار" (1). ولم يسلم الخفاجي على مبالغته في تقدير اللفظ من السّقوط في التناقض فإذا كتابه على غير ما أراد" حجّة قاطعة لترابط الالفاظ والمعاني ... وقد برهن صاحبه على شدة التحامهما من حيث أراد ان يقنع بانفصالهما" (2). ولاحظ الاستاذ صمود أن تطرّف الخفاجي في تمسكه بقيمةاللفظ حمل معاصره عبد القاهر الجرجاني على معارضة هنا التبار بكثير من الحدة والعنف (2).

وقد تركزت جهود الجرجاني على "مناقضة ما ترتّب عن الفصل بين الفصاحة والبلاغة من مبالغات في تقدير دور اللفظ ونصرته على المعنى"(2). فدحض ونقض الآراء التي تعتمد في الحكم بالجودة الفنية على اللفظ لا على المعنى لأنّ " من نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته وأحاله عن طبيعته وذلك مظنّة الاستكراه وفيه فتح أبواب العيب والتعرض للشين " (3). واللفظ عند الجرجاني لا تزيد وظيفته عن كونه وسيلة للمعنى يقول : " وليت شعري هل كانت الالفاظ إلا من أجل المعاني وهل هي الا خدم لها مصرّفة على حكمها أو ليست هي سمات لها وأوضاع قد وضعت لتدلّ عليها" (4).

ولاحظ الاستاذ صمود أن تعلّق الجرجاني بالدفاع عن المعنى وتقليل شأن اللفظ حليّ حتى في أشدّ المحسّنات تعلّقا بالإيقاع والموسيقى اللفظية كالجناس فهو يربط حسنه بمقياس العقل (5). وللجرجاني أدلة كثيرة دعّم بها رأيه كربطه بين النص الأدبي وتأويله وكذلك المجازات كالاستعارة والتشبيه والتمثيل والايجاز ولا مجال هنا لتفصيلها (6). وخلاصة الأمر أن البلاغة عند الجرجاني تقع بالمعنى لا باللفظ وبالتأليف لا بالكلمة المفردة. هكذا طرحت قضية اللفظ والمعنى في تراثنا النقدي وقد بسطناها بايجاز معتمدين على دراسة الاستاذ حمادي صمّود ولم تكن غايتنا الاستقصاء بل إبراز منزلة هذه القضية في الفكر النقدي العربي .

2. مسألة الشكل والمضمون عند نقادنا.

وقد تواصلت العناية بهذه القضية النّقديّة في عصرنا الحاضر وتجدّد طرحها والبحث فيها. ولم يتخلف نقّادنا الواقعيون الاشتراكيون عن الركب بل لعلّنا لا نبالغ

---

1) ـ حمّادي صمّود : التفكير البلاغي . ص : 449.
2) ـ نفس المرجع . ص : 460.
3) ـ نفس المرجع . ص : 465.
4) ـ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ط. المنار(القاهرة) ص ص : 319-320. نقلا عن صمود. ص : 466.
5) ـ صمود : التفكير البلاغي . ص : 467.
6) ـ أنظر على سبيل المثال : صمّود. ص : 472. و ص : 474.

إذا قلنا إن في مقدّمة القضايا النّقدية التي شغلتهم ولا سيما محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في مستهلّ مسيرتهما النّقديّة قضيّة تحديد مفهومي الشكل (أوالصياغة) والمضمون ودراسة العلاقة القائمة بينهما في الأدب . وقد نظرا في مسألة الشّكل والمضمون ضمن إطار عام هو دراسة طبيعة الظاهرة الأدبيّة وتحديد موقفهما ممّا سمّياه بـ " المدرسة القديمة " في النّقد والإبداع وهي مدرسة تحتفل في نظرهما احتفالا بالغا بالأسلوب وقد كان هذا الاحتفال سببا في " أزمة التعبير في مصر" ومصدر " ما يعانيه نقدنا الأدبي من جمود وقصور وعجز" فكان لا بدّ اذن من ضبط المفاهيم وتدقيقها وتحديد " طبيعة العلاقة بين صورة الأدب ومادته " (1).

وفي هذا الاطار تنزّلت المعركة النقدية بين محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس من ناحية وشيخين من شيوخ الأدب والنقد وهما طه حسين وعبّاس محمود العقاد. وكان مقال طه حسين : " صورة الأدب " (2). فاتحة هذه المعركة فردّ عليه العالم وأنيس معا بمقال بعنوان : " الأدب بين الصّياغة والمضمون " (3) فعقّب طه حسين بمقال ثان عنوانه "يوناني فلا يقرأ " (4) ردّ فيه على العالم وأنيس واقتحم العقاد المبدان وأدلى بدلوه . (5)

أ3. طه حسين و " صورة الأدب "

وقد رأينا من المستحسن أن نبدأ بتلخيص ما ورد في مقال طه حسين : " صورة الأدب " ثمّ نثنّي بردود العالم وأنيس حتى نتبيّن مواقفهما من هذه القضية المهمّة .

لم يهتمّ طه حسين في مقاله بتفسير الصورة وتحليلها لأن مفهوم الصورة في الأدب لا يثير إشكالية لديه وإنما كانت غايته أن يبحث في ما عسى أن تكون عليه صورة الأدب بمعنى أبكون الأدب على صورة عادية أم يكون على صورة جميلة رائقة

---

1) ـ انظر : في الثقافة المصرية مقال : الأدب بين الصناعة والمضمون. ص ص : 43-44.
2) ـ نشر مقال صورة الأدب في : حصاد وبعد لطه حسين. ص ص : 72-89.
3) ـ انظر : في الثقافة المصرية . ص ص : 41-52.
4) ـ انظر : خصام وبعد . ص ص : 90 ـ 107.
5) ـ مقال العقاد بعنوان : أدعياء التجديد.. إقرؤوا ما يعجبكم . نشر بجريدة أخبار اليوم. بتاريخ 1954/2/27. ردّ على العالم وأنيس معا بمقال عنوانه : "عبقريّة العقاد". ص ص : 53 ـ 67.

شائقة! فجمال الأدب هو كل ما يشغل باله (1). فاذا كانت صفة الجمال لا تحتاج الى بيان فمدار البحث عند طه حسين هو أين يكون جمال الأدب ؟ " أيكون في معانيه ؟ أم يكون في ألفاظه أم يكون في نظامه وأسلوبه ؟ أم يكون في هذا كله أجمع ؟"(2).

وحول هذا اختلف النقاد اختلافا شديدا قديما وحديثا. وقد عرض حسين لهذا الاختلاف عند القدماء مشيرا الى المعركة النقدية التي قامت حول شعر أبي تمّام فبعضهم كره شعر أبي تمام لأنه " احتفل لمعانيه وأكره الألفاظ على أن تذعن لهذه المعاني وذهب في جمال الألفاظ والمعاني مذهبا لم يألفه الشعراء الأقدمون وأحب بعضهم الآخر أبا تمام لهذه الخصال نفسها " (2). والمحدثون من الاوروبيّين لا يقلّون اختلافا عن القدماء فبعضهم آثر اللفظ وانتصر له وبعضهم آثر المعنى وانتصر له. وقد أشار حسين الى موقف بول فاليري (P.Valéry) ورأيه في الفرق بين الشعر والنّثر وعلاقة ذلك بالفرق بين اللفظ والمعنى (3). ومهما يكن الاختلاف بين الادباء والنقاد قديمهم وحديثهم فهم متّفقون دائما على أن الأدب لا يكون إلاّ جميلا "لأن طبيعته تقتضي ذلك وهو لم يوجد إلا للسموّ بالنفس الى حيث تشهد المشاهد الرفيعة من الجمال"(4).

ويصوّر طه حسين حيرته في معرفة سرّ الجمال ومصدره في الفنون كالرسم والتصوير والنحت والموسيقى فأنت تشاهد لوحة فلا تدري من أين يأتي جمال الصورة : أيأتي من اللون أم يأتي من شيء آخر وراء اللون ويروقك تمثال ويبهرك فلا تدري أمصدر الجمال فيه مادته أم موضوعه وتسمع لحنا رائعا يسحرك فلا تستطيع أن تحدّد هذا الجمال ولا أن تعرف معرفة دقيقة من أين يأتي. والأدب أيكون جماله في الالفاظ أم في المعاني أم في النظم والاسلوب ام في هذا كله. ويخرج طه حسين من هذه الحيرة برأي يطمئن اليه وهو أن الجمال في الأدب شيء شائع " لا يستطيع أحد أن يقول إنه ينحصر في اللّفظ أو في المعنى أو في الأسلوب"(5). ومهما يكن الموضوع فالمهم أن يتوفر الجمال.

---

1) ـ يشير طه حسين الى أن ما يدفعه الى إثارة قضية الجمال ما يراه من ميل الشباب الى التهاون في التعبير. وهو يؤكد أن الجمال لا يأتي عفوا وإنما هو يحتاج في كثير من الأحيان الى فنون من الجهد وضروب من العناء والى كثير من الوقت وكثير من المحاولة والمراولة والمطاولة. انظر: خصام ونقد. ص : 75.
2) ـ طه حسين : خصام ونقد. ص : 81.
3) ـ نفس المرجع . ص : 84.
4) ـ نفس المرجع . ص : 85.
5) ـ نفس المرجع . ص : 86.

وهذه الحيرة التي ألمّت بحسين حول مصدر الجمال الأدبي أفضت به الى هـــذه النتيجة وهي أنه من أعسر العسر أن تفصل بين صورة الأدب ومادته. واذا كان النقاد يذهبون الى أن اللغة هي صورة الأدب وأن المعاني هي مادته فهذا "كلام مقـــارب لا تحقبق فيه." (1). وتشبيه القدماء للمعاني بالأجسام والالفاظ بالثياب بحيث المعنى الجميل كالجسم الجميل يجب أن نختار له الزّيّ الرائق الذي يظهر فيه كلام في غير محلّه لأنّنا " لا نعرف المعاني المجردة التي لم تتخذ ثيابها من الألفاظ ولا نعرف الالفـاظ الفارغة التي تنتظر المعاني لتلبسها وإنما نعرف الألفاظ والمعاني ممتزجة متّحدة لا لا تستطيع أن تنفصل ولا أن تنفصل ولا أن تفترق "(2).

هذا مجمل رأي طه حسين وخلاصة موقفه فأنت ترى أنّ تحقّق الجمال هو غايـــة الغايات عند طه حسين فـ " حيثما وجد الجمال في الكلام كان الأدب وحيثما خلا الكـــلام من هذا الجمال كان ما شئت أن يكون"(3). وواضح أن ما دفع حسين الى تحرير مقالـه لبس تحديد مفهوم الصياغة أو المضمون بقدر ما أزعجه أن يرى من ميل الشباب الـــى التهاون في التعبير كما يتهاونون في التفكير أحيانا، إنّه ذلك الحرص على جماليـــة الأدب ونقاء اللغة وصفائها (4).

أ4. ردّ العالم وأنيس على طه حسيـــن

فماذا كان موقف العالم وأنيس من كلام طه حسين ؟ لقد هاجما هذه النزعـــة الجمالية في تفكير حسين النقدي وذهبا الى أن ما بقوله طه حسين اليوم " في قلـــب القرن العشرين وبعد أجيال من التطوّر الثقافي والتجارب النقدية التي لا حصر لهـــا " لا يخرج عن ترديد ذلك الموقف النّقدي القديم المسرف في القدم وهو" البحث الجادّ عـــن اللفظة الرائعة للمعنى الفريد"(5). كما ذهبا الى أن احتفال طه حسين البالغ بالأسلوب هو علّة "أزمة التعبير الأدبي في مصر اليوم"(5)و" مصدر ما يعانيه نقدنا الأدبي من جمود وقصور وعجز"(6)كما كنّا أشرنا.

1) ـ طه حسين : حصاد وسفد. ص : 87.
2) ـ نفس المرجع. ص ص : 87 ـ 88.
3) ـ نفس المرجع. ص : 89.
4) ـ في خاتمة مقال : الأدب والحياة (ص ص : 41-55 تساءل طه حسين:"فما عسى أن يكون الأدب الذي يريدون أن ينشأ في حياتنا الجديدة وأن يوجه الى الناس ؟ أيكتب في لغة رثة وأساليب عتيقة ولهجة نشأت لتهجاء الأحاديث التي تجري في الشوارع والمقاهي والأندية ؟ "أم يريدون أن يكون الأدب كما عرفته الانسانية دائما فما جميلا يساق الى الناس في ري جميل ؟" ص : 55.
5) ـ نفس المرجع. ص : 34.
6) ـ نفس المرجع. ص : 35.

أكان العالم وأنيس على حقّ في نقدهما لطه حسين أم كانا متسرّعين ؟ أغلب الظنّ أنهما تسرّعا ولم ينصفا الرّجل. وذلك أن طه حسين لم يعنه أن يبحث في مفهوم الشكل (أو الصياغة) والمضمون. صحيح أنه أشار الى العلاقة القائمة بين صورة الأدب ومادته. فقال أنهما شيئان لا يفترقان ولكنه لم يطرح اشكالية العلاقة بين الشكل والمضمون لأن كلّ ما حرص على بيانه هو أن يتحلّى الأدب بالجمال كما ذكرنا سابقا. وان الناظر في مقال حسين يلاحظ انه استعمل هذه الكلمات : "مادة" و"صورة" و"معاني" و"ألفاظا" و"نظاما" و"أسلوبا" استعمالا عاديا مألوفا مثلما جرى على ألسنة النقاد والأدباء.

وفي ظنّنا أن ما أذكى نار هذه المعركة هو ما ورد في مقال طه حسين من كلام لم يرتح له ناقدانا لأنه لا يتماشى وفلسفتهما النقدية. وذلك أن طه حسين قد ألحّ على أن طبيعة الأدب تقتضي الجمال وأن الادب " لم يوجد الا للسموّ بالنفس الى حيث تشهد المشاهد الرفيعة من الجمال" (1) وترتّب عن ذلك شيء من الاستخفاف بالموضوع : و" ليكن موضوع الأدب بعد ذلك ما يكون ليكن في الأرض أو في الحوّ أو في نفس الانسان وأعماق الضمير ليكن موضوعه حميلا أو قبيحا محبّبا أو بغيضا فليس يعنيني من الأدب إلا أن يحدث في نفسي ما يحدثه الاثر الفني من هذا الشعور الرفيع بالجمال" (2). وحتى وان آمن طه حسين بأن صورة الأدب ومادته شيئان لا يفترقان فقد ظل الجمال عنصرا لازما لافكاك منه (3).

هذا ما لم يستسغه ناقدانا وهذا هو الاساس الذي قام عليه نقدهما لطه حسين وهو أهمّ دافع لمراجعة مفهوم الشكل أو الصياغة ومفهوم المضمون وبيان العلاقة القائمة بينهما. فلندرس الآن رايهما في هذا الموضوع ولنحلّل موقفهما من قضيّتي الشكل والمضمون وسنسعى لأسباب منهجية الى أن نبدأ بمفهوم الشكل ونثنّي بمفهوم المضمون ثم نختم بتحديد العلاقة بينهما.

---

1) ـ طه حسين : خصام ونقد. ص : 85.
2) ـ نفس المرجع. ص : 86.
3) ـ نفس المرجع. ص : 85.

ب . مفهوم الشكـــل

عارض العالم وأنيس فكرة أن اللغة هي صورة الادب وذهبا الى أن من يقصـــر الصورة على اللغة فقد تحدّث عن الاسلوب وليس على الصورة فليست اللغة الا أداة مـــن أدوات الصّورة (1). وكذلك الاسلوب ما هو الا " مظهر خارجي أو أداة مـــن أدوات الصورة" (1). فلا اللغة ولا الاسلوب بكافيين لتحديد الصورة أو الصياغة. فماذا تكون الصورة اذن ؟ .

لنتأمّل كلامهما : "... بل هي /الصورة/ عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته وإبراز مقوماته. ونحن لا نصف الصّورة بأنها عملية مشيرين بذلك الى الجهد الذي يبذله الأديب في تصوير المادة وتشكيلها بل لما تتصف به الصورة نفسها في داخل العمل الأدبي نفسه. فهي حركة متصلة في قلـــب العمل الأدبي تتبصّر بها في دوائره ومحاوره ومنعطفاته وتتنقل بها داخل العمل الأدبي من مستوى تعبيري الى مستوى تعبيري آخر حتى يتكامل لدينـــا البناء الأدبي كائنا عضويا حيّا " (2).

ويضيفان في مكان آخر :

" والصورة في الحقيقة هي ... هذه الحركة النّامية المتجهة في داخل العمـــل الأدبي بين أحداثه لإبرازها وربطها بالعناصر الأخرى التي يتكامل بها بناء العمل الأدبي "(3).

إنّ المتأمل في هذا الكلام يشعر ولا شكّ بأنه كلام لا يخلو من الغموض ويعـــوزه شيء من الوضوح. ولعل مردّ ذلك الى أن هذه المفاهيم لم تكن واضحة كل الوضوح فـــي ذهني ناقدينا. فلنستعن بما ضرباه من أمثلة. ولنختر مثالا من الرواية ومثالا من الشعر عسى أن تنجلي الحقيقة وينكشف الغمـــوض .

---

1) ـ العالم ـ أنيس : في الشعاعه المصرّة . ص : 43.
2) ـ نفس المرجع . ص : 44.
3) ـ نفس المرجع . ص : 45.

تعرض العالم وأنيس الى رواية أوليـــس (Ylysse) لجويس (J.Joyce) وبيّنا أن مضمونها هو " الانهيار والتناقض والتفسخ والانحلال التي تتميز بها الحضارة الحديثة وأبطال الرواية عناصر مريضة مهزومة يحركها الانحراف والشذوذ وتجمعها الفجيعة الحضارية الواحدة "(1). ثم أوضحا أن (جويس) استعان على إبراز هذا المضمون بعدة وسائل صياغيّة والعبارة لهما ومن هذه الوسائل وهي معروفة :المونولوج الدّاخلي والتداعي الحرّ للمعاني وتداخل الأخيلة وعكس اتجاه الزمن. ثم هما يعودان في مقطع آخر فيستعملان كلمة صوره للدّلالة على نفس الشيء، أي ،،الوسائل الصّياغيّة ،، التي صوّر بفضلها (جويس) الانهيار والتفسخ وبها كشف عن عمق أعماق شخصيّاته المنحرفة.

لنأخذ مثالا آخر من الشعر. فقد نظر العالم وأنيس في مضمون شعر اليـــوت (T.S.Eliot) فاذا هو : "دعوة ملحّة لرفض هذه الحضارة وللعودة إلى سلطـــان الكنيسة كخلاص للانسان من أزمته الراهنة" (2) ثمّ أضافا قائلين :

"... ولقد تمكّن /أي اليوت/ من إبرازه /أي المضمون/ والكشف عنه وصياغته في صورة أدبيّة فريدة كذلك مستعينا ببعض ما استعان به (جويس) من مونولوج داخلي وتداع حرّ للمعاني وفواصل شعرية مفاجئة وانطباعات سريعة... وبهذه الصورة الأدبيّة الخاصة وقف اليوت عند الكشف عما يجتاح الضمير الانساني الحديث من أزمات وتناقضات واستسلام"(2).

ففي هذين المثالين ما قد يساعدنا على توضيح مفهوم الشكل أو الصياغة فنحن نلاحظ عند ناقدينا إلحاحا شديدا على مفهوم التّشكل تشكيل مادة الأثر الأدبي شعرا كان أم نثرا وإبراز مقوّماته. ولعلّ صورة النّحات ماثلة مثولا واضحا في ذهنيهما. ومن هنا ندرك لماذا لا يعدّان اللّغة الا وجها من وجوه الصّياغة فاللغة هنا هي المفردات المنتقاة التي يصطفيها الكاتب فهذا عندهما من مذهب القدماء المتمثل في " البحث الجادّ عن اللفظة الرّائقة للمعنى الفريد "(3). فالصياغة اذن لا تقف عند اللغة والأسلوب بل تتجاوزهما لتصبح " عملية لتشكيل المضمون وإبراز عناصره وتنمية مقوّماته "(4). ومن هنا ندرك المكانة البارزة التي تبوّؤها مسألة الصّورة والشكل في فكر ناقدينا.

---

1) ـ العالم ـ أنيس : في الثقافة المصريّة. ص ص : 45-46.
2) ـ نفس المرجع. ص : 47.
3) ـ نفس المرجع. ص : 43.
4) ـ نفس المرجع. ص : 49.

وقد سعى محمود أمين العالم في موضع آخر الى أن يتناول هذه المسألة تناولا فلسفيا فبيّن أنّه لا عمل بغير صورة وبغير شكل وبغير صياغة مهما يكن هذا العمل صناعيا أو تجاريا أو زراعيّا أو علميّا خالصا(1). ذلك أن إدراكنا الحسّي لشيء ما أو تصوّرنا العقلي له إنّما يتحقّقان خلال صورة بغيرها لا سبيل الى معرفتهما وهكذا فإنّ "صورة الشيء لا تكاد تنفصل عن حقيقة إدراكه بل عن حقيقة وجوده كذلك "(1). غير أن الصورة ليست محرّد " حدود خارجيّة "(2) للشيء. وإنّما هي "جزء من عمليّة بناء الشيء نفسه "(2). فلو تأملنا شكل شجرة لقلنا إنّ هذا الشكل مرتبط بوجودها وبوظيفتها فمهما تعدّدت الاشجار وتنوّعت صورها تبقى صورة الشجرة مرتبطة بالوظائف الأساسية للشجرة. ويمكن أيضا أن نضرب مثلا بالعجلة فما "أعمق الارتباط بين شكل العجلة ووظيفتها ووجودها كذلك "(2). فهل استدارة العجلة هي مجرد إطار خارجي لها أم هو في الحقيقة جزء أساسيّ من وجودها " يحقّق وظيفتها ويبرز فاعليتها وبغير هذه الاستدارة الشكلية تفقد العجلة وجودها ووظيفتها بل تصبح موضوعا آخر، وظيفة أخرى ، وجودا آخر" (2). ويمكن أن نسوق على غرار العجلة أمثلة عديدة أخرى مثل الصّاروخ والطائرة والكرسي الى غير ذلك .

فاذا كان الشكل في رأي العالم ليس إطارا خارجيا فماذا يكون ؟ هو "تنظيم ونسق وصاعه لعناصرة المادية بحيث يخدم الهدف المنشود منه "(3). ولهذا يحتل الشكل أهمّية خاصة إذ بدونه " لا يمكن للشيء أن يحقق وظيفته "(3). أليس في هذا الكلام شيء من فلسفة أرسطو الذي يرى أن الصّورة هي أهمّ علّة من علل وجود الشيء(4) وهو يربط بين العلّة الصّورية والعلّة السابقة لها أي الغائيّة فصورة الشيء عنده مرتبطة بالغاية منه .

فإذا انتقلنا الآن من مجال التّأمّل الفلسفي إلى مجال الأدب فما هي قيمة الصورة أو الشكل فيه ؟ يقول العالم : انّ الصورة أو الشكل أو الصياغة في الاعمال الادبية

---

1) ـ محمود أمين العالم : تأملات في عالم نجيب محفوظ. الهيئة المصريّة العامة للتأليف والنشر(1970). ص : 12.
2) ـ العالم : تأمّلات ... ص : 13.
3) ـ نفس المرجع . ص : 14.
4) ـ العلل الاربع للوجود عند أرسطو هي : العلة الفاعلة والعلة المادية والعلة الصّورية والعلة الغائية (سبب التمام).

والفنية تكاد تكون جوهر ما يكون به الأدب أدبا والفنّ فنّا "(1). وآية ذلك أن الموضوعات الأدبيّة والفنية "مبذولة في حياة الناس وتجاربهم وواقعهم النّفسي والاجتماعي والطبيعي"(1) أو هي اذا اقتبسنا قولة الحاظ " مطروحة في الطريق " فاذا كان الامر كذلك فإنّ القضيّة الأساسية هي في عملية تحويل هذه الموضوعات " من موضوعات لها شكل الحياة والطبيعة إلى موضوعات لها شكل الفن وصياغته "(1). وعمليّة التّحويل هذه أو عملية الانتقال من الواقع المعيش الى الفن هي الصياغة صياغة موضوع ما مسرحية أو قصّة أو رواية أو سوناتا أو قصيدة وهي التّشكيل أي إعادة بناء هذا الموضوع الخام بحيث ينتسب الى الادب والفن. وهكذا تغدو الصّياغة " جوهر الأدب والفن"(1). ولم يخطئ بعض النقاد عندما عرفوا الفن بأنه "إرادة تشكيل أو ارادة صياغة " (2).

وقد عثر العالم في الموسيقى ـ وهي تفكير تحريدي بالنّغم ـ على أرقى تجسيد لهذه الأفكار والمعاني اذ يصبح " المعمار الشكلي " للقطعة الموسيقية هو كل شيء هو " حياتها " و "وجودها " . ومن هذا المعمار الشكلي وحده تنبع كلّ أسرار الموسيقى الجمالية وفي ذلك دليل على أنّ التّشكيل النّغمي " ليس وعاء أو إطارا خارجيّا وإنّما هو جوهر الموضوع المعالج"(4).

هكذا الشكل الأدبي إنه ليس محرّد الإطار الخارجي للأثر الأدبي، إنّه ليس محرد الوزن أو البحر أو القافية في الشعر أو الحركات الاربع في السمفونية أو الاشكال والأساليب الخارجية في بناء الرواية. فهذا الاطار الخارجيّ هو محرّد " تضاريس خارجيّة "(3) للأثر الأدبي أو الفنّي وليس بهذه الأشكال الخارجية يتشكل الأدب أدبا والفنّ فنّا. إنّما الشكل الحقيقي هو "عملية البناء الدّاخلي" لصياغة الفكرة والموضوع وتنميتها وهو بلغة أخرى " المعمار الداخلي " للأثر الأدبي والفني . هكذا يميّز العالم بين "الشكل " و" التّشكيل " أي بين " الإطار الخارجي "و "البنية الدّاخلية للأثر الأدبي "(4).

---

1) ـ العالم : تأملات... ص : 15.
2) ـ نفس المرجع . ص : 16.
3) ـ نفس المرجع . ص : 19.
4) ـ العالم : ملاحظات حول نظرية الأدب... ص : 15.

ج. مفهوم المضمـــــون

إنّ المعاني ليست هي مادة الأدب مثلما أن اللغة ليست وحدها هي الصياغـــة كما مرّ بنا في حديثنا عن مفهوم الشكل. وإن قصر المادة أو المضمون على المعانـي "لا يكشف عن إدراك سليم لحقيقة الظاهرة الأدبيّة" (1). فانّما المعاني أداة مـــن أدوات الأدب " فلو قدمت لنا جملة رائعة شائقة تحفل بمعنى ،،لم يسبقه اليه أحد،، لما كان في هذا وحده دافع الى أن نعدها من الأدب فالمعاني كالألفاظ سواء بسواء وأدوات لما هو أجلّ وأعظم"(2).

فما هو المضمون ؟ عرّفه العالم وأنيس بقولهما : "/انّه/ أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبي ... وهي بدورها أعمال متشابكة متفاعلة يفضي بعضها الى بعـــض إفضاء حيّا لا تعسّف فيه ولا افتعال "(3). وهذه الاحداث "تعكس مواقف ووقائـــــع اجتماعية "(4). وهذا الكلام في المضمون أثار من الجدل والنّقاش بين طه حسين وناقدينا ما أثاره من قبل كلامهما في الصياغة. ففي مقال " يونانيّ فلايقرأ " يرد حسين على العالم وأنيس ويتساءل في سخرية إن كان كلامهما كلاما عربيا أم سريانيّا (5) ثم هو لا يكاد يشكّ في أن ما قرأه للعالم وأنيس ليس الا طلسمات والغاز لا سبيل الى فـــــك رموزها (6).

والفكرة التي ركز عليها حسين ردّه وجعلها في مقدّمة اهتماماته هي قـــــول العالم وأنيس إن مضمون الأدب هو في جوهره أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية .فقد رأى طه حسين أنه إذا انطلقنا من هذه الفكرة فينبغي للأدب عندئذ ألا يصف الطبيعة التي نعيش معها على هذه الارض (7) فعناصر الطبيعة من أنهار وأشجار وسهول وجبال وسماءوكواكب وغيرها " لا يمكن أن تكون موضوعا للأدب لانها ليست مواقف ولا وقائع اجتماعية "(7). بل حتى احساس الفرد وشعوره ومناجاته لنفسه عمّا يجول في ضميره

1) ـ العالم ـأنيس : في الثقافة المصرية . ص : 42.
2) ـ نفس المرجع . ص : 43.
3) ـ نفس المرجع .ص : 45 و ص : 70.
4) ـ نفس المرجع . ص : 49 و ص : 70.
5) ـ طه حسين : حصام وبعد. ص : 93.
6) ـ نفس المرجع . ص : 94.
7) ـ نفس المرجع . ص : 97.

من الخواطر وما يثور في قلبه من العواطف وما يضطرب في نفسه من المعاني لا يمكن أن تكون هي أيضا موضوعا للأدب .(1) ويخطو طه حسين في تأويل كلام العالم وأنيس خطوة أخرى فيرى أنه ينبغي أن نلغي أكثر الأدب القديم والحديث لانه لا يصوّر البؤس والجوع وحاجة النّاس الى ما ييسر حياتهم (1). ومردّ ذلك في رأي حسين أن الانسان في رأي العالم وأنيس " قد خلق ليأكل ويشرب ويحيا حياة ميسّرة فجدّه وجهده وتفكيره وتدبّره وتأمله وشعوره وعواطفه كل هذا يجب أن يتّجه الى شيء واحد ليس غير وهو تيسير الحياة الاجتماعية وإرضاء حاجات الناس التي تتصل باجسامهم وحدها "(1). وبناء على ذلك فمن شاء أن يلغي عقله وضميره وقلبه وروحه وأن يصبح جسما ليس غير فليسرع إلى المدرسة التي يدعو اليها كل من محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس .

وواضح من هذا الرّدّ أن الجدال بين طه حسين وناقدينا هو جدال ذو بعد فكري جليّ لا يخلو من تصوّرين ايديولوجيّين مختلفين كلّ الاختلاف بل متناقضين. فالانسان عند حسين حسم وروح في حين أنه عند العالم وأنيس ـ وهما من " أصحاب المادة الخالصة في الحياة "(2)ـ حسم أو مادة فحسب .

وبناء على هذا التصوّر آخذ طه حسين كلا من العالم وأنيس لأنهما فضّلا مايكوفسكي على اليوت في ميدان الشعر وفضلا ايليا اهرنبورغ (Elia Ehrenbourg) على جويس في مجال الرّواية . يقول حسين :

"ومن هنا نفهم أن يكون شعر إليوت غير ذي خطر لان هذا الشاعر الانجليزي مسيحيّ متعمق يؤمن بأن له قلبا وعقلا وروحا وتسمو نفسه الى ما فوق المادّة فهو لا يفزع للمواقف والوقائع الاجتماعية بالمعنى الذي يفهمه هذان الأديبان الكريمان وأمثالهما من أصحاب المادة الخالصة في الحياة . أما الشاعر الرّوسي مايكوفسكي فشاعر عظيم حقا عند هؤلاء السادة لانه يمجّد الحضارة الصّناعيّة التي تتيح للناس أن يأكلوا ويشربوا ويناموا وينعموا بحياة رضية راضية

---

1) ـ طه حسين : حصاد وسفد. ص : 98.
2) ـ نفس المرجع . ص : 99.

ومن هنا أيضا كان الكاتب الايرلندي حيمس جويس غير ذي خطر لأنه عني في قصته المشهورة (أو ليس) بالصمير الفردي ووصف الانهيار النفسي وتحلّل الشخصية الفردبّة فأما الكاتب الروسي (ايليا اهرنبورغ) فكاتب عظيم ما في ذلك شك لأنه يصوّر الحياة الاجتماعية ومقاومة النازية الألمانية في قصته العاصفة "(1).

هكذا فهم حسين كلام العالم وأنيس وهكذا ذهب في ظنّه الى أنهما يستثنيان من الادب ذاك الذي يصوّر " حياة الروح وطبيعة الارض والسماء والجو والبحر" (2).

وقد تعحّب العالم وأنيس من كلام طه حسين وممّا استخلصه من عباراتهما فأوضحا أن الطبيعة بسهولها وبحارها ووديانها... تصلح موضوعا للأدب وأن أدب الطبيعة " إنما هو أدب إنساني يعكس مشاعر وتجارب إنسانية وأنه ليس تسحيلا لطبيعة عارية تماما من الطلال الإنسانية "(3). ودعّما رأيهما بمختارات من الأدب الأوروبي وخاصة الأدب الرّومنطيقي فالطبيعة عند الشعراء الرومنطيقيّين الانقليز غيرها عند الرومنطيقيين الفرنسيين والألمان. وقد حرصا خاصة أن يبيّنا أن النظرة الى الطبيعة هي نظرة إنسانية " تعكس موقف الفنان من الحياة التي هي بدورها وقائع اجتماعيّة "(4).

وهذا التوضيح يحرّنا إلى إثارة نقطة جدّ مهمّة تساعدنا على فهم معنى المضمون عند ناقدينا تلك هي التفريق بين " الموضوع "و "المضمون "وضرورة عدم الخلط بينهما.

فالموضوع في الأثر الأدبي " هو عنصره وأشخاصه وأحداثه ووقائعه ومعانيه التفصيليّة "(5) أما المضمون فهو الأثر العام لموضوع الأدب المشكل. وعلى هذا الاساس فان الحكم على الأثر الأدبي لا يكون بالموضوع بل بالمضمون فقد تشترك مجموعة من الرّوايات في موضوع " الفلاح والقرية المصرية "، مثل رواية زينب لمحمد حسين هيكل ويوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم والارض لعبد الرحمن الشرقاوي والحرام ليوسف ادريس الخ... فرغم ان الموضوع في هذه الروايات واحد فانها " تختلف اختلافا كبيرا

1) ـ طه حسين : حصام وبعد. ص ص : 99 ـ100.
2) ـ نفس المرجع . ص : 100.
3) ـ العالم ـ أنيس : في الثقافه المصرية . ص : 71.
4) ـ نفس المرجع . ص : 72.
5) ـ العالم : ملاحظات تحول نظرية الأدب. ص : 14.

من حث دلالة الموضوع ومضمونه "(1) اذا كان الموضوع يختلف اختلافا كبيرا من روابة الى أخرى بفضل ،، المعالجة التشكيلية ،، فانه يختلف أساسا بـ " المضمون النّاحم عن هذا التّشكيل الخاصّ لهذا الموضوع العام "(1) فليس الموضوع هو الذي يشكّل أدبيّة الأدب بل المضمون وإنّ القيمة المضافة التي تشكّل أدبيّة الأدب وابداعيّته لا تصدر من الموضوع ولا من الشكل الأدبي بل من المضمون. والقيمة المضافة في الأدب هي نفسها مضمون الأدب هذه القيمة التي " تنبع من التّشكيل النوعي الخاص لعناصر الموضوع بما يعطيها مضمونا معيّنا " (2). ومن هنا يقترن المضمون في ذهن ناقدينا بالموقف الاجتماعي الذي يتبنّاه أديب ما. فلا مفرّ في رأيهما من " تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبي"(3) ويترتّب على ذلك أيضا أن الطّابع التّقدّمي للأدب ليس مرتبطا بموضوعه بل بمضمونه (4).

وهكذا تتجلّى قيمة المضمون في تفكير نقّادنا وتتّضح أيضا المكانة البارزة التي تتبوّؤها في الأثر الأدبيّ . فما هو موقف نقّادنا الواقعيّين الاشتراكيّين من مسألة العلاقة بين الشكل والمضمون ؟ .

---

1) ـ العالم : ملاحظات حول نظرية الأدب . ص : 14.
2) ـ نفس المرجع . ص ص : 13 ـ 14.
3) ـ العالم ـ أنيس : في الثقافة المصرية . ص : 55.
4) ـ العالم : الثقافه والثورة . ص : 91.

د. العلاقة بين الشكل والمضمـــون

ننتقل الآن الى دراسة موقف نقادنا من طبيعة العلاقة القائمة بين الشكـــل والمضمون بعد أن فرغنا من دراسة مفهوم كل طـــرف .

وانّ النّاظر في نصوص نقادنا يلاحظ بأنّهم ألحّوا على ما بين الشكل والمضمون من اتحاد إلحاحا. فهما مرتبطان ببعضهما بعضا ارتباطا عضويّا وهما متّحـــدان اتّحادا يعسر معه تجزئتهما وحتّى اذا حصلت هذه التجزئة أو ما يسمّيه حسين مـروّة بـ " تفتيت الشكل عن المضمون " فإنّما لأسباب توضيحية لا مفرّ منها (1). ولا تكـــون العلاقة بين الصورة والمادة أو بين الصياغة والمضمون علاقة ،، متآزرة ،،و ،، متّسقة ،، إلاّ في الآثار الأدبيّة الناجحة. أما الأثر الادبي الفاشل فهو ذلك الذي " يقوم بيـن صياغته ومضمونه تخلخل وتنافر وعدم أتساق "(2). لذا يميّز العالم ببن عمليّتيـــن وهما ،، الفصل ،،و ،، التمييز ،،[3] ففي الأعمال الأدبيّة الناجحة لا يقع فصل بين الشكـــل والمضمون بل تمبيز بينهما. أما في الاعمال الفنية الضعيفة فقد " يفرض علينا هذا الفصل فرضا "(4). لأننا لا نشعر في هذه الأعمال الأدبيّة الضعيفة ،، بالتّآلف ،، بيـــن عناصر العمل الأدبي بل ،، بالتّجانف ،، و " نكاد نستشعر بالموضوع خاليـــا من التّشكيل الفنّي أو الأدبيّ أو نستشعر بالشكل فضفاضا على موضوعه أو يكاد يضيق " (4).

واستشهد العالم مثلا بروايات (فلوبير) و (ديكنز) و(كافكا) هذه الروايـات التي تشهد على دقّة المعمار الفنّي في بناء الرّواية وخاصة روايات كافكا التي تعـدّ " مثالا فذّا ومدرسة لا نظير لها في الوحدة والتّماسك والدّقة الشكلية " (4).واستشهد أيضا بلوحة (جيرنيكا) (Guernica)لـ(بيكاسو) والمتأمّل فيها قد يصدم في البداية عندما يرى ماتناثر على سطحها من عناصر ممزقة غير مترابطة ولكن سرعان ما يتبيّن ان هذا التمزّق نفسه " شكل من أشكال التعبير عن الموضوع الفاجع الذي تتضمنه اللوحة " فهي تعبّر عن اسبانيا المناضلة الحريحة ،اسبانيا التي تشتعل فيها النار وتقـــاوم

---

1) ـ حسن مروة : دراسات نقدية ... ص : 378.
2) ـ العالم ـ أنس : في الثقافة المصرية ص : 50.
3) ـ انظر : العالم : ملاحظات حول نظرية الادب... ص : 16.
4) ـ العالم : تأملات في عالم بحت محفوظ. ص : 17.

وتصمد " ولعل هذه العناصر المبعثرة أو عدم الترابط،هذا التّشكيل المفكّك هو التشكيل الملائم لهذا الموضوع " فشكل هذه اللوحة الخالدة وهندستها العامة " جزء من مضمونها نفسه وما أكثر نقّاد الفن الذين يعتبرونها نموذجا لحسن الملاءمة بين الشكل والمضمون "(1).

وبضرب العالم مثلا آخر بالقصيدة العربية التقليدية منذ امرئ القيس حتى محمود حسن اسماعيل. فهذه القصيدة هي هي من حيث الوزن واطّراد القوافي وفخامة التعبير ولكن هل أن وحدة الشكل العمودي طمست التّطور الخطير في المعمار الداخلي لهذه القصيدة؟(2) ما سرّ هذا التطوّر ؟ قد نميّز صور ابن الرومي بغلبة الطابع الحسّي وقد نميّز صور أبي تمام بغلبة الطابع الزخرفي وقد نميّز صور محمود حسن اسماعيل بغلبة الخيال المسرف ولكن تبقى هذه الاحكام في رأي العالم من قبيل التصوير من الخارج. إذ السؤال الذي ينبغي أن نحيب عنه هو كيف يبني أبو العلاء صورته العقلية وأبوتمّام صوره الزّخرفيّة وابن الرومي صورته الحسّية ومحمود حسن اسماعيل صورته المسرفة في الخيال ؟ وما العلاقة بين عملية البناء هذه والمضمون العام لفلسفة كل منهم ؟ وعلى هذا الأساس لا يعدّ لزوم ما لا يلزم في شعر أبي العلاء مجرّد شكل خارجيّ لإبداعه الشعري بل " تعبير عن حياته وفلسفته اكثر منها مجرّد زخرف لغوي خارجي"(2).

والمقامة أيحوز أن نفصل بين سجعها وزخرفها اللفظي وشخصية أبي زيدالسّروحي الماكرة المحتالة أو نفصل بين تلك الشخصية واطار المقامة الاجتماعي والسياسي ؟(3) ومعنى ذلك أن شكل المقامة مرتبط بمضمونها ارتباطا وثيقا فانما هي " في لغتها ومضمونها ومنهج صياغتها تعبير فني عن واقع قائم" (4). ونلخص من ذلك كله ومن الأمثلة التي أوردناها ان الصورة الفنية والأدبية ليست مجرد قالب فارغ بل هي مرتبطة بالمضمون ومقترنة به. وفي هذا الاطار ـ اطار العلاقة بين الشكل والمضمون ـ نظر نقادنا في مسألتين : الأولى متعلقة بالشعر وتهتمّ بقضيّة ،، الوحدة العضوية ،،

---

1) ـ العالم. تأملات ... ص : 18.
2) ـ نفس المرجع. ص : 20.
3) ـ العالم : الثقافه والثورة. ص ص : 36 ـ 37.
4) ـ نفس المرجع . ص : 37.

في القصيدة . والثانية متعلقة بالنشر وتهتمّ بـ ،، المعمار الفنّي ،، في الرواية عند أحد أبرز أعلامها العرب : نجيب محفوظ.

د1. " الوحدة العضويّة "

انّ قضيّة ،، الوحدة العضويّة ،، هي من القضايا الرئيسيّة التي نظرت فيها المدارس النقديّة واعتنت بدرسها بحيث قلّما خلا نصّ نقدي من ذكرها وبيان خصائصها.

ومن المعروف لدى الدارسين والباحثين أن أرسطو أول من تكلّم عن الوحدة العضوية في كتابه ،، فن الشعر،، في سياق حديثه عن المأساة التي يجب أن تشتمل في نظره على فعل تام أي لها بداية ووسط ونهاية كما تستلزم أجزاء المأساة تناسقا في ما بينها لتؤلف موضوعا فيؤدي كلّ جزء إلى الذي يليه بطبيعته (1). واشترط أرسطو في المأساة وحدة عضوية بمعنى أنها ذات أجزاء تؤلّف فعلا واحدا تاما " بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكلّ وتزعزع لأن ما يمكن أن يضاف أولا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءا من الكل " (2). وقد توسّع النقاد والأدباء في العصر الحديث في تطبيق الوحدة العضوية التي شملت جميع الانواع الأدبيّة الكبرى من شعر غنائيّ ومسرحيّة ورواية وقصّة.(3).

ويتّفق الدارسون أن الشاعر المصري خليل مطران أول من دعا في النقد العربي الحديث إلى تطبيق الوحدة العضوية في القصيدة سنة 1901(4) . وقد ذكر في مقدمة ديوانه (5) كيف ينبغي أن ينظر الى حملة القصيدة في تركيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها. ثم ظهر جماعة الديوان (شكري والعقاد والمازني) فجعلوا من الوحدة العضويّة لبّ دعوتهم التجديديّة وخاصموا بأسمها الشّعراء التّقليديّين وهاجموا أحمد شوقي بالخصوص . وليس غرضنا هنا أن نؤرخ لهذه الدعوة عند جموعة الدّيوان(6)وانما غرضنا أن ندرس الخصومة التي نشبت بين نقّادنا الواقعيّين والعقاد حول مفهوم الوحدة العضوية في القصيدة . وسنبدأ بعرض ما تمّ بين العالم وأنيس والعقاد من جدال أولا ثمّ

1) ـ انظر :د. محمد عبدالمنعم هلال : البعد الأدبي الحديث .دارالثقافة ودارالعودة .بيروت 1973. ص : 67.
2) ـ أرسطو : فن الشعر. نقلا عن عبدالمنعم هلال. سبق ذكره . ص : 68.
3) ـ د.محمّد مصايف : جماعة الديوان في النقد. الشركة الوطنيه للنشر والتوزيع .الجزائر ط2. 2982 ص : 282.
4) ـ نفس المرجع . ص : 285 وانظر ايضا :محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي.دار نهضه مصر. القاهرة .(د.ب) الطبعة الاولى. ص : 22.
5) ـ ديوان الخليل (أربعة أجزاء) .ادارالكتاب العربي.بيروت ط.3 1967 .المقدمه . ص ص :8-9.
6) ـ يراجع ذلك في كتاب:د.محمد مصايف. سبق ذكره .الفصل الثالث : في الوحده العضوية ص ص : 281-310.وفي كتاب : عبد الحي دياب : عباس العقاد ناقدا .الدار القومية للطباعة والنشر.القاهره .1966. خاصة الفصل الثاني ص ص : 405-418.

نذكر ما حصل بين مندور والعقاد ثانيا.

د2. العالم وأنيس ... والعقّاد

كنّا أشرنا الى أن العقاد شارك في الخصومة التي وقعت بين العالم وأنيس وطه حسين. وكان الذي دفع العقاد الى الردّ على العالم وأنيس أنهما ذكرا اسمه في مقالهما الذي ناقشا فيه طه حسين(1) وكان السياق الذي ورد فيه اسم العقاد عرضا (2) هو الهجوم الذي شنّه صاحبا في الثقافة المصرية على أدباء ،،المدرسة القديمة،، ونقادها حسب تعبيرهما أولئك الذين ما زالوا وهم في قلب القرن العشرين وبعد أجيال من التطوّر الثقافي والتحارب النقدية التي لا حصر لها متشبّثين بالموقف النقدي المسرف في القدم المتمثل في الاحتفال البالغ بالأسلوب والوقوف الحامد عند حدود المعاني المتناثرة شأنهم في ذلك شأن النقّاد العرب القدامى الذين يعدّون بيتا من الشعر أبلغ ما قالته العرب وبيتا آخر أهجى ما قالته العرب الخ..(3) وضربا مثلا بأحد رموز هذه المدرسة القديمة الا وهو العقاد الذي ما انفك في رأيهما يحتفل بالمعنى الواحد والبيت المنفرد لما فيه من أسلوب رائق ومعنى شائق فاذا هو يترنّم بهذا البيت :

وتلفّتت عيني فمذ خفيت . عنّي الطّلول تلفّت القلب

فلا بلبب أن يقرّر أنه يساوي عنده ألف قصّة (4). ويستخلص صاحبانا من ذلك الموقف أن العقاد مثله مثل بقية أدبائنا القدامى " لا يبصر بالظاهرة الادبية في الوحدة العضوية المتكاملة للعمل الأدبي وانّما في البيت ،في المعنى ،في النادرة اللطيفة ،في العبارة المنفردة " (5).

وقد أثار هذا الكلام غضب العقاد وحنقه فردّ عليهما ردّا لاذعا (6) ودافع عن نفسه مؤكدا لهما أنه نادى بالوحدة الفنية للعمل الأدبي وأنه قال بأن القصيدة بنية حيّة منذ أربعين سنة وإن في ما كتبه ما يتعارض وما اتهماه به من نظرة جزئية

1) ـ المقال بعنوان: الأدب بين الصناعة والمضمون. انظر: في الثقافة المصرية. ص ص : 41–51.
2) ـ نحن نذهب الى أن ورود اسم العقاد لم يكن الا مقصودا من العالم وأنيس خصوصا اذا تأملنا في أبعاد الخصومة بينهما وبين العقاد وطه حسين كما سنرى.
3) ـ العالم–أنيس : في الثقافة المصرية . ص : 43.
4) ـ نفس المرجع . ص : 44 و 57.
5) ـ نفس المرجع . ص : 44.
6) ـ كان الخطاب المتبادل بين العالم وأنيس والعقاد لاذعا حادا على عكس خطابهما مع طه حسين الذي. رغم خلافهما معه . استمرا يكنان له كل احترام وتقدير. انظر حول علاقة أنيس بطه حسين: عبد العظيم أنيس :ذكريات مع طه حسين في: علماء وأدباء ومفكرون بيروت 1983 ص ص : 159–170.

للعمل الأدبي (1)

فـأنبرى العالم وأنيس يردّان على العقاد ويدحضان رأيه.(2) وقد أجملنا هذه الرّدود في النقاط التالية :

1) ـ إن المناداة بالوحدة الفنية في الاثر الادبي ليست من ابتكار العقاد بل هي مسألة قديمة منذ أرسطو.

2) ـ إن العقاد لم يفهم كلام أرسطو ولم يحققه لا في نقده ولا في شعره.

3) ـ إن الوحدة العضويّة كما يراها العقاد ليست الا ،، وحدة الموضوع ،، و،،وحدة الخاطر ،،و ،، وحدة المعنى والعنوان ،، وهذا واضح في نقده الشهير لقصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل وفي نقده لروايته (قمبيز). والذي استخلصه العالم وأنيس من هذا النقد أن الوحدة العضوية في تصور العقاد هي ،، الوحدة المعنوية ،،لا،، الوحدة العضوية ،، فهما لم يعثرا إلاّ على ملاحظات عن النظم والنحو وكثرة الفصل والوصل واضطراب الوزن وليس في هذا الكلام ما يدل على فهم العقاد لوحدة العمل الفني (3). ولم يكن نقده لرواية قمبيز نقدا قائما على تفكّك وحدة الرواية الفنية وانّما تعرض العقاد في نقده الى أمور خارجية كاضطراب القافية وأخطاء النحو ذاهبا في ظنه أن رواية قمبيز وحدة فنية باعتبارها تحتوي على موضوع واحد متسلسل وهذا غير صحيح فالوحدة الفنية هي أول ما ينقص كل روايات شوقي فكل قصائدها غنائية لا مسرحية ووجودالبيت باعتباره وحدة فكرية مقفلة قائمة بذاتها لا يزال يميّزها على الرغم من وحدة المعنى والموضوع في القصيدة (4).

4) ـ ان في دراسة العقاد لابن الرومي دليلا آخر على أنه لم يفهم من البنية الحيّة إلا وحدة الموضوع أو وحدة المعنى لا الوحدة العضوية.(5) وانها لسقطة فكرية سقطها العقاد إذ تصور أن القول بوحدة الموضوع هو نفسه القول بالبنية الحية أو الوحدة العضوية للأثر الادبي وأخذ العالم وأنيس على العقاد في دراسته لابن الرومي انها سطحية للغاية من خارج الشعر لا من داخل تراكيبه وعلاقاته الفنية مع أن ابن الرومي يتميّز في بعض شعره الى جانب الوحدة المعنوية أو وحدة الموضوع التي تنبّه اليها النقاد

---

1) ـ في الثقافة المصرية. ص :57 و 70
2) ـ نفس المرجع. ص ص : 57–64.
3) ـ نفس المرجع. ص :59.
4) ـ نفس المرجع. ص ص : 59 – 60.
5) ـ نفس المرجع. ص : 60.

القدامى وحدة عضوية حقيقية تستطيع الدراسة الحادة أن تستقصيها عنده وعند بعض الشعراء وخاصة شعراء العصر الجاهلي والشعراء الصعاليك .(1)

وختم العالم وأنيس ردّهما على العقاد بالاستدلال على أنه لم يفهم الوحدة العضوية وانه لم يلتزم حتى بوحدة المعنى والموضوع في القصيدة الواحدة في شعره ذاته فاختارا قصيدة له قالها بمناسبة عودة (النقراشي) من مجلس الأمن كما اختارا مقطعا من قصيدة أخرى له مدح فيها الملك(فاروق) وفعلا بقصيدة العقاد ما كان فعله العقاد نفسه بقصيدة شوقي لاثبات تفككها فأعادا ترتيب بعض الابيات دون أن يشعرا بأي تغيير في وحدة القصيدة واعتبرا ظاهرة التّفكّك عامه في سائر شعره مما يثبت انه ،، لا وحدة عضوية بالمعنى السليم ولا حتى وحدة المعنى والموضوع في بعض الاحيان".(2)

تلك هي أهم المآخذ التي وردت في الرد على العقاد. وهو ردّ لم ينح في الحقيقة من الوقوع في المبالغة وفي الإسراف . وهذا ما يفسر حدّة الخلاف بين حيلين من النقاد مختلفين وذلك أن العالم وأنيس قد أخذا على العقاد شيئا كان هو في طليعة من تكلم فيه ودعا اليه من النقاد العرب المعاصرين (3) وقد جانبا الصّواب أيضا عندما اعتبرا العقاد يرى كالنقاد القدامى ،، البيت ،، وحدة الشعر لا،، القصيدة ،، متجاهلين كل ما كتبه العقاد عن هذا الموضوع من مقالات وأبحاث طالب فيها بأن تكون القصيدة بنية حيّة متصلة أبياتها اتّصال الاعضاء في الجسم الحيّ وحارب فيها القدماء القائلين بأنّ وحدة الشعر هو البيت قائلا :" ورأيتهم يحسبون البيت من القصيدة جزءا قائما بنفسه لا عضوا متصلا بسائر أعضائها فيقولون أفخر بيت وأغزل بيت وأشجع بيت وهذا بيت القصيد وواسطة العقد كأن في القصيدة حبات عقد تشترى كل منها بقيمتها فلا يفقدها انفصالها عن سائر الحبّات شيئا من جوهرها وهذا أول دليل على فقدان الخاطر المؤلف بين أبيات القصيدة وتقطّع النفس وقصر الفكرة وجفاف السّلبقة "(4) فمن المبالغة اعتبار العقاد من أنصار بيت القصيد وهو الذي كان نعت

---

1) ـ في الثقافة المصرية ص : 62.
2) ـ نفس المرجع . ص : 64.
3) ـ حول هذا الموضوع . انظر: دياب :العقاد ناقدا . سبق ذكره . ص:410 وما بعدها . مصايف : جماعة الديوان. سبق ذكره ص ص : 281-310.
4) ـ عبد الحي دياب : العقاد ناقدا . ص : 699.

هؤلاء بـ ،، حزب البيت ،، (1) وليس من العدل أن يستدل العالم وأنيس بموقف العقاد من قول الشاعر :

وتلفّتت عيني فمذ خفيت . عنّي الطلول تلفّت القلب

الذى يساوي عنده ألف قصّة لنعته بأنه من أنصار البيت المفرد " لأن كل ما أراد العقاد أن يقوله بهذه المناسبة هو أن الشعور أو المعنى الذي يحمله هذا البيت المطبوع المباشر يفوق ما يمكن أن تقدمه لك قصّة في خمسين صفحة وهذه مقارنة بين فن القصة وفن الشعر ولم يكن العقاد بصدد نقد قصيدة شعرية فاختار منها هذا البيت وفضله على مجموع القصيد وقال مثلا : ان هذا البيت أغزل بيت قالته العرب أوانه ،، بيت القصيد أو واسطة العقد ،، حتى يلحق بالنقاد العرب القدامى في طريقتهم النقديّة "(1) .

وعموما فان الهفوة التي ارتكبها العالم وأنيس هي انهما حكما على منهج العقاد من خلال قولة أو عبارة وردت في نص من نصوصه وليس من خلال مجموع آثاره ومحمل مواقفه فمفهوم العقاد للوحدة العضوية يشوبه نقص ويحتاج الى أن يعاد النظر في أسسه ما في ذلك شك. ولكن العالم وأنيس لم يروما اظهار ذلك النقص بل هما جعلا من قضية الوحدة العضوية تعلة ليهاجما من خلال شخص العقاد جيل العقادمن الادباء والنقاد الذين ركزوا آراءهم على مفاهيم الحريّة والديمقراطية في إطار ليبرالي واضح جاعلين التعبير عن ،، نفس الفرد ،، لباب الأدب (2) في حين أن اصحابنا رفعوا لواء الدعوة الى أن يسخرا الأديب قلمه في خدمة قضايا مجتمعه وشعبه . وليس أدلّ على هذا الخلاف من تعريض العالم وأنيس بمواقف العقاد السّياسية عندما عمدا الى أن يختارا من شعره في مدح فاروق ما يترحم عن تلك المواقف ،، الرجعية ،،وكذلك السخرية منه والطعن في وطنيّته في قولهما :" ودع عنك يا سيدي القارىء ما يتبادر الى ذهنك من أن هذا /أي شعره/ نفاق رخيص لملك فاسق كان عدّوا للحركة الوطنية وحقوق الأمة "(3) أو في قولهما مخاطبين العقاد :" نستحلفك بالفاروق ... نستحلفك بحق بريطانيا العظمى... بكتاب هتلر... "(4) . فبات واضحا ان الخلاف بين العالم وأنيس من ناحية والعقاد من

---

1) ـ مصايف : جماعة الديوان... ص : 305.
2) ـ د.جابر عصفور:المرايا المتجاورة .الهيئة المصرية العامه للكتاب. القاهره 1983 .ص:147.
وانظر : محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون. مكتبة نهضة مصر(د.ب)ص :89.
3) ـ في الثقافة المصرية . ص : 63.
4) ـ نفس المرجع . ص : 66.

ناحية أخرى هو خلاف أشمل وأعمق من قضية الوحدة العضوية ، انه في نهاية الامر خلاق عقائدي. فلننتقل الآن إلى بيان وجهة نظر محمد مندور في ردّه على العقاد حول نفس القضية .

د.3 محمد مندور ـ العقاد

كان مندور في نقده للعقاد (1) أكثر اعتدالا وأقرب الى الموضوعيّة من صاحبْه قد اتّجه الى قضية الوحدة العضوية رأسا وعالجها من أساسها.

وقد استهلّ مندور نقاشه فأشار الى أن مفهوم ،، وحدة القصيدة ،،ظلّ مفهوما غامضا زمنا طويلا وأنه كثيرا ما قصد بها في نقدنا العربي الحديث ،،وحدة العرض،، نظرا لما أصاب القصيدة العربيّة القديمة من ،، تفكك ،،وخاصة في قصائد المديح حيث كان الشعراء يضمّون الى المديح أغراضا شتّى (2). وقد تابع أحمد شوقي الاقدمين في مدائحه فنراه مثلا يستهلّ احدى مطولاته في مدرح الخديوي بقوله :

خدعوها بقولهم حسناء .'. والغواني بغرّهنّ الثّناء

وهذا ما دعا جماعة الديوان الى نقد طريقه شوقي وغيره من شعراء المدرسة التقليديّة فلم يهاجموا تفكّك القصيدة لتباين أغراضها وانتقال القول فيها من غرض الى غرض فحسب بل هاجموا أيضا التّفكّك في الغرض الواحد وطالبوا بألا تقتصر القصيدة على وحدة الغرض بل وأن تبنى بناء عضويا بحيث لا يستقل البيت عما سبقه وما لحقه ولا يمكن أن ينقل من موضعه إلى موضع آخر إلاّ إذا أمكن أن ينقل الذراع أو الساق أو العين من مكان إلى آخر في الجسم البشري وهذه هي الوحدة العضويّة للقصيدة بمعنى أن تبنى القصيدة بناء هندسيّا بحيث تخرج من يدي الشاعر كالكائن العضوي .(3).

وهذه الدعوة في رأي مندور سليمة من ناحية الفلسفة الجمالية ولكنها لا يمكن ان تتصور في الشعر الغنائي الخالص الذي يقوم على تداعي المشاعر والخواطر في غير نسق وضعي محدد (4). وإنما تتصور الوحدة العضوية في رأي مندور في القصائد ذات

---

1) ـ يعرّض مندور للعقاد في كتابه :الشعر المصري بعد شوقي. سبق ذكره .الحلقة الاولى ص ص : 18 ـ 31. و : البعد والبعاد المعاصرون. سبق ذكره .مقال : عباس محمود العقاد بعدا. ص ص : 79–158.
2) ـ البعد والبعاد المعاصرون. ص : 12.
3) ـ الشعر المصري بعد شوقي. ص : 22.
4) ـ مندور : البعد والبعاد المعاصرون. ص : 113.

الموضوع الذي له بدء ووسط ونهاية على نحو ما يشاهد اليوم في قصائد الشعـــــراء الشبّان الواقعيّين حيث يتّخذ كل منهم موضوعا لقصيدته قصة قصيرة أو دراما سريعة يعالج بها احدى مشاكل عصره او محتمعه (1). وعلى هذا الاساس فان المقاييس التـــي اعتمدها العقاد بناء على تصوره للوحدة العضويّة في القصيدة هي مقاييس متعسّفة وغير مقبولة كزعمه بأنّ القصيدة السّليمة البناء المتمتّعة بالوحدة لا يمكن تقديم بيت منها على غيره وهو بهذا الزعم حكم على قصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل بأنها مفكّكة البناء لمجرّد أنه أعاد ترتيب أبياتها دون أن يبدو على نسق القصيدة العـــــام وتسلسلها أي اضطراب. ويستدلّ مندور على خطإ العقاد وعدم استقامة مقياسه بشعر العقاد ذاته فقد قام أحد طلبة مندور وهو الشاعر ابراهيم حمادة بإعادة ترتيب إحدى مرثيّات العقاد ووضع جوار كل بيت رقم ترتيبه في القصيدة الاصلية فجاء على النحو التالي : 1 – 19 – 13 – 10 – 7 – 3 – 6... الخ..(2) فاذا قرئت بهذا الترتيب الجديد استقامت قراءتها.

ولم تكن غاية مندور من هذه العملية أن يقيم الدليل على أن قصيدة العقاد مفكّكه وانما أراد أن يبرهن على أن « الشعر الغنائي» – وهو شعر ينتظم مشاعـــــر وخواطر متناثرة – لا يصحّ أن نطالبه بالوحدة العضويّة. ولا تجوز هذه المطالبة الا في « الشعر الموضوعي » ذي الطابع الواقعي أما الشعر الغنائي الخالص أي شعر الوجدان فمن أكبر التّعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التي لا تقبل تقديما أو تأخيرا في نسق أبياتها (3). ولعلّ هذا الرأي الذي انتهى اليه مندور أقرب الى المنطق خصوصا وأن أرسطو نفسه استخرج نظريته في الوحدة العضوية من شعر الملاحم والمسرحيات وهو الشعر الـــــذي تسوده الحركة وتتعاقب فيه الاحداث والمواقـف.

وهكذا اتسم ردّ مندور على العقاد بالموضوعيّة والأناة ولم يصطبغ بالحـــــدّة والتسرع في الأحكام لانه نظر في صلب قضية الوحدة العضوية انطلاقا من خصوصية الشعـــر الغنائي واختلافه عن الشعر الموضوعي ذي الطابع الملحمي والقصصي والمسرحي.

---

1) – مندور : البعد والبعاد المعاصرون. ص ص : 115–116.
2) – نفس المرجع. ص : 118.

د4. المعمار الفنّي في روايات نجيب محفوظ

وفي إطار دراسة علاقة الشكل بالمضمون وبعد أن نظرنا في قضية الوحدة العضوية في القصيدة ننتقل الآن الى دراسة محمود أمين العالم لروايات نجيب محفوظ وقد صرف العالم عنايته بالخصوص الى آستخراج ملامح عالم هذا الروائي الاساسية أو ما دعاه بـ « المعمار الفني » (1). وكانت غايته أن يتبيّن كيف تطوّر هذا المعمار الفني مع تطوّر مضمون روايات نجيب محفوظ وجعل هدفه أن يبحث في مدى التفاعل والملاءمة بين شكل رواياته ومضمونها.

وهكذا بدأت رحلة محمود أمين العالم في عالم نجيب محفوظ الروائي فاستهل بروايات المرحلة التاريخية وهي : (عبث الاقدار) و (رادوبيس) و(كفاح طيبة). فبيّن أنّ أهمّ ما اتّسمت به هذه الرّوايات طابعها التّاريخي الذي منه نبعت سمات أخرى أهمها :

1) ـ التحديد الزمني وهو ليس اعتباطيا في معمار الروايات التاريخية وانما هو "تعبير عن تنظيم داخلي في العلاقة بين الأشياء والأحداث والأشخاص.. وتعبير عن نظام شامل ... عن حتميّة وضرورة في علاقة الفرد بالطبيعة وبالكون وبالمجتمع وبالآخرين "(2).

2) ـ المصادفة وهي محور أساسي من محاور المعمار الفني في روايات نجيب محفوظ. إنها « تشارك » في بناء أحداث الروايات التاريخية مشاركة فعّالة. ففي (كفاح طيبة) مثلا لا تبني المصادفة الهيكل الروائي فحسب بل « تفلسفه » كذلك فيرتبط مبنى الرّواية بمعناها ارتباطا وثيقا (3).

والى جانب هاتين السمتين لاحظ العالم كيف ان الطابع التاريخي قد انعكس على الشخصيات وعلى البناء اللغوي. فشخصيّات الروايات التاريخية «عامّة» و«تاريخية» (فيها الملك والقائد والكاهن الخ...) فهي أقرب إلى الأقنعة التاريخية منها الى الأنماط والشخصيات الحيّة التي لم تتضح بعد معالمها. ويغلب على السرد القصصيّ الفخامة والرصانة والأبّهة (4). كما أن الحوار فصيح غاية الفصاحة يبلغ حدّ الثقل. إنّ لغة هذه الروايات

1) ـ قام محمود أمين العالم بهذه الدراسة في كتابه : تأملات في عالم نجيب محفوظ (القاهره 1970) (163 ص).
2) ـ نفس المرجع . ص : 29.
3) ـ نفس المرجع . ص : 30.
4) ـ نفس المرجع . ص : 31.

ذات طابع تاريخي همّها نقل الافكار والمعلومات لا التعبير عن شخصية أو وجدان أو موقف .

ثمّ انتقل العالم الى روايات المرحلة الاجتماعية وهي القاهرة الجديدة وخان الخليلي وزقاق المدق وبداية ونهاية . فحدّد سماتها الرئيسية ولاحظ أنها لئن حافظت على بعض السمات الموجودة في المرحلة التاريخية كالتحديد الزمني الدقيق والمتابعة التاريخية في بناء الحدث الروائي فانها اختصت بمجموعة من السّمات أهمها :

1) ـ تقديم نموذج انساني ونمط اجتماعي ناضج: مثل نمط (محجوب) في القاهرة الحديدة أو (أحمد عاكف) في خان الخليلي . فنجيب محفوظ " ينسج قسمات بطله النفسية والاجتماعية بعناية فائقة ويبرز ملامحه الوجدانية الدّاخلية "(1).

2) ـ المصادفة: ما زالت المصادفة تقوم بدور أساسي في بناء روايات نجيب محفوظ وقد اكتسبت في هذه المرحلة الاجتماعية " مدلولا رمزيّا جديدا أكثر رهافة من المدلول القدري الذي وجدناه في المرحلة التاريخية " (2).

3) ـ ارتباط وتفاعل بين الطبيعة الخارجية وأجواء الرواية النفسية: وهذا عنصر بالغ الأهمية في " تعميق الإحساس الدّرامي بل في بناء كثير من الاحداث والمواقف "(2) . فمنطقة (سيدنا الحسين) مثلا في (خان الخليلي) " تشارك بعزلتها وانقطاعها عن حركة العالم في تغذية المأساة العامة ... وفي تحديد كثير من أنماطها وشخصيّاتها وأحداثها كذلك "(3). كما كانت الطبيعة وسيلة تعبير عن أجواء النفس الباطنية فعندما كان (حسنين) و(نفيسة) يقدمان على الانتحار في نهاية (بداية ونهاية) كانت الطبيعة في شبه مأتم وفجيعة . (4)

4) ـ بروز ظاهرة الثنائية: في روايات محفوظ ثنائيات كثيرة من أشهرها الثنائية الفكرية بين رجل الإيمان ورجل العلم وبين رجل المثالية ورجل المادية . وللثّنائيات دور في بناء روايات محفوظ فهي "تشكل عاملا أساسيّا من عوامل /تشييد/ هيكلها الفني وفلسفتها الاجتماعية "(5).

1) ـ العالم : تأملات ... ص : 34 و ص : 38.
2) ـ نفس المرجع . ص : 35.
3) ـ نفس المرجع . ص : 39.
4) ـ نفس المرجع . ص : 52.
5) ـ نفس المرجع . ص : 36.

5) ـ بروز النافذة : للنافذة دلالة معبّرة وعميقة وهي عنصر له أهمية بالغة في بناء معظم روايات نجيب محفوظ انها وسيلة للتعرف وللحوار وللتطلع الى الآخرين وطريق لممارسة الجنس والحبّ (1). والى جانب " النافذة "، أشار العالم الى مكان آخر هو " السطح "،الذي فيه تقع المغامرات العاطفية والعبث الجنسي وسيكون للسطح دور أكبر وأعمق في الثلاثية. كذلك أشار العام الى عنصر آخر مهم هو " الرّائحة النّتنة "، التي صور بها محفوظ الإحساس الطبقي " انها رائحة الزّقاق الذي تعيش فيه الاسرة ويتطلع حسنين الضابط أن يخرج منه ويرتقي في سلم التطور الطبقي" (2).

الى جانب هذه السمات العامة التي اتسمت بها روايات نجيب محفوظ الاجتماعية تحدث العالم عمّا اتصفت به هذه الروايات من تخطيط دقيق للغاية. فالانتقال بين الفصول والارتباط بين الاحداث والشخصيات قد اكتسى طابعا وظيفيا دقيقا بلغ أحيانا درجة الدقة الآلية (3). وتجلّى هذا خاصة في (بداية ونهاية) ففيها تتبع الفصول إيقاعا ثابتا يوزع المعاني والدّلالات بين الأشخاص بطريقة تكاد تكون منتظمة (4) " فإذا ما أخذ حسنين مثلا ينمّي عاطفته مع بهيّة في سطح منزلها تلا هذا فصل آخر تجد فيه أخته نفيسه متّجهة إلى سلمان البقّال لتنمية عاطفة معه كذلك. وما يكاد ينتهي فصل يناقش فيه حسنين أمه في شأن زواجه حتى تكون نفيسه مشغولة بأمر زواجها من سلمان البقال في فصل آخر "(4) وهكذا... وما أكثر وما أعمق صور اللقاء والتوازي والمقابلة والتناقض في بناء أحداث الرواية وشخصياتها وفصولها (5).

فبناء الرواية عند محفوظ في نظر العالم " لا يخضع لعفوية سرد الأحداث وانما لتخطيط دقيق لها بحيث يكون التخطيط نفسه دلالة فكرية "(5)

إنّ التّخطيط والمعمار الفني يوحيان بمضمون الرواية ويصبحان معا، أداة تعبير، عمّا يريد أن يقوله نجيب محفوظ " فبدلا من أن يعبّر بالسّرد القصصي أو الحوار او التعليق أوالتفسير يعبّر بالبناء، يعبّر بالتركيب، يتكلم بالعلاقات، يتكلم بالمقابلة والتوازي والتناقض والتعاقب والالتحام والتنافر بين الأحداث والشّخصيات خلال حركة توزيع الفصول المختلفة "(6).

---

1) ـ العالم : تأملات ... ص : 36 و ص : 39.
2) ـ نفس المرجع. ص : 53.
3) ـ نفس المرجع. ص : 48.
4) ـ نفس المرجع. ص : 54.
5) ـ نفس المرجع. ص : 56.
6) ـ نفس المرجع. ص ص : 48 ـ 49.

وخصّص العالم للثّلاثية بحثا مستقلا لانها في رأيه تتويج مرحلة كاملة من الإبداع الفني والتّأمل الفكري والاجتماعي في حياة نجيب محفوظ (1).والثلاثية وحدة فنّية متميزة يخضع معمارها الفني لتخطيط دقيق فأفكارها وفلسفتها " لا تنبع من أحداثها ومواقف أشخاصها... فحسب وانما تنبع كذلك من هذا البناء نفسه من معمارها الفني نفسه " (2)ويمكن أن نحمل أبرز السمات العامة التي أتصفت بها الثلاثية في النقاط التالية :

1) ـ الازدواج بين المرحلتين التاريخية والاجتماعية :ففي الثلاثية نجد التحديد التاريخي الدقيق والمتابعة التاريخية المستأنية جنبا الى جنب مع التشابك النفسي والاجتماعي (3). ولا يعتقد العالم في وجود توازٍ بين الأحداث العائلية والنفسية والاجتماعية من ناحية والاحداث السياسية والتارخية العامة من ناحية أخرى وانما "يقوم بينها فعل وتفاعل وتأثيرات متبادلة واستجابات متنوّعة الاتّجاهات والدلالات"(4).

2) ـ المصادفة: مازالت هي بدورها ذات وظيفة أساسية فنحيب محفوظ جعل منها "تعبيرا عن ضرورة شاملة ذات مدلول فلسفي او اجتماعي معين انها وسيلة .للتعبير عن آرائه والمصادفة بهذا المعنى لا تعدّ خلخلة في البناء الفني لرواياته وانما هي عنصر من عناصر البناء نفسه سواء من الناحية المعماريّة الشكلية أو من الناحية الفكرية "(5).

3) ـ ثنائية النماذج والشخصيّات: الثنائيات في الثلاثية امتداد لما في رواياته الاجتماعية السابقة فنجد مثلا ثنائية الرّوحاني والمادّي ممثلة في شخصية الشيخ علي المنوفي زعيم الإخوان المسلمين وشخصية عدلي كريم ممثل الفكر اليساري. ونجد في شخصيةواحدة ازدواجا مثل السيد أحمد عبد الجواد. وعموما فانّ بناء الشخصيات في الثلاثية يصطبغ بالتّناقض والتنوّع والتّموّ(6).

---

1) ـ العالم : تأملات ... ص : 63.
2) ـ نفس المرجع .ص: 60.
3) ـ نفس المرجع . ص :97.
4) ـ نفس المرجع . ص : 65.
5) ـ نفس المرجع . ص : 66 وانظر أمثلة عن ذلك في ص ص : 66–67.
6) ـ نفس المرجع . ص : 68.

4) ـ ازدواج التعبير وتنوعه: يرتبط التعبير في الثلاثية بموضوعها ومنهج بنائها ففيه " تتجسّد كل خصائصها الأساسية "(1). فهي لغة تعبّر عن طابع الثلاثيـــــة التّاريخـــي " فيشيع في اللّغة حسّ تاريخي بالعتاقة والرصانة والوقار" (1) وهي لغـــة تعبّر عن " حيوية الواقع الاجتماعي المتشابك مع هذا الواقع التاريخي " (1). والثلاثية غنية بـ " المونولوج الداخلي " المصوّر لباطن الشخصيات الكاشف عن لا وعيها. وعموما كانت اللغة صدى مخلصا لأحداث الثلاثيّة وشخصيّاتها ومواقفها المختلفة (2).

5) ـ الشبّاك والمشربيّة والسطـــح : تطوّرت دلالة هذه الاماكن في الثلاثية وازدادت عمقا وحيويّة ففي بداية الثلاثية مثلا تنظر (أمينة) من المشربيّة منتظرة زوجهـــا. إن هذه النظرة توحي بعزلة أمينة وانكماشها وانعدام الحوار بينها وبين العـــالم الخارجي (3). وأصبح السطح متعدّد الوظائف والمهام والدلالات " فهو تارة محال لاستشراف القاهرة بمآذنها وقبابها... كرد فعل على عزلة أمينـــة... وتارة أخرى مســـــرح اعتداء ياسين على نور الخ... " (4).

6) ـ معمار الفصول والشخصيات والقيم : من الوسائل التي استعان بها محفوظ في تصويـــر مضمون الثلاثية " تصميم الفصول وترتيبها وتبويبها فضلا عن المقابلة والمقارنة بيـــن الاحداث والشخصيات " (4) ولا يتسع المجال لتقديم أمثلة على ذلك. وبصفة عامة اتّسم بناء الثلاثية بالتشابك والتداخل والتفاعل والتناقض. فعلى سبيل المثال تصبح عائشة أمّا وتنجب نعيمة بقلب ضعيف وتكاد تموت ويفرج عن سعد زغلول وتنتصر ثورة 1919 انتصارا مؤقّتا " وبين ميلاد الطفلة ضعيفة القلب والإفراج عن سعد وانتصار الثـــورة رابطة رمزية غريبة لعلها تعبير عن أن الانتصار كان هشّا وان الاستقلال معـــــرض للموت "(5). ان نجيب محفوظ لم يصرح بهذه المعاني ولكن معماره الفني يوحي بذلك.

هكذا يعبّر نجيب محفوظ بالبناء وهكذا تنبع الفكرة والدلالة الفلسفيـــــــة والاخلاقية لرواياته من تخطيط معماره الفنّي "وكأنما استعار هنا لغة الموسيقـــــى

1) ـ العالم : تأملات ... ص : 71.
2) ـ نفس المرجع. ص : 72.
3) ـ نفس المرجع ونفس الصفحة.
4) ـ نفس المرجع. ص : 73.
5) ـ نفس المرجع. ص : 76.

المجرّدة "(1) فبالتّراصف الذي أقامه بين الأحداث وبالتفاعل بين الشخصيات وبالتوازن بين الفصول وبالمقابلة بين المواقف عبّر نجيب محفوظ عن آرائه وعن القيم والمعاني الفكرية والسياسية والاجتماعية والاخلاقية التي يؤمن بها (2).

وقد واصل العالم دراسة عالم نجيب محفوظ فنظر في بناء روايات المرحلة الفلسفية وحدّد خصائص معمارها الفنّيّ وهو معمار جديد يتلاءم والرؤية الفلسفية الجديدة وقد رأينا أن نكتفي بما أوردناه مخافة الإطالة. فلقد كان مقصدنا إبراز التداخل بين الشكل والمضمون وارتباطهما ببعضهما بعضا ارتباطا وثيقا.

وقد استطاع العالم بفضل هذه الرؤية الجدليّة أن يثبت في نهاية المطاف أنعالم نجيب محفوظ في جميع رواياته باختلاف مراحلها " عالم واحد من الرموز والكنايات والتصوّرات والقيم والشخوص والأجواء والعناصر والاحداث "(3). وأنه عالم ، متجانس ،فيه ، ثوابت ، و ،هياكل أساسية ، "تحدّد التضاريس النّفسيّة والاجتماعية والفكريّة الأساسيّة لعالمه الرّحب ".(3)

وهكذا يحقّ أن نقول مع العالم ان اكثر الآثار الأدبيّة أصالة ونجاحا هي تلك التي " حافظت على الوحدة العضويّة بين محتواها وشكلها الأدبي"(4). وآية ذلك أنه لا بدّ للمحتوى الذي نريد أن نفهمه من شكل قادر على ذلك بل انّ الشكل في حدّ ذاته محتوى في رأي العالم لأنّه لا يمكن أن نجرّد كلمة ما في عمل أدبى من محتواها وهكذا "فانّ الكلمة شكل ومحتوى يتّحد أحدهما بالآخر ويحدّد أحدهما الآخر ولا انفصال بينهما"(5). فالقول بأن هناك محتوى محض او شكل محض قول مردود لما بين الشكل والمضمون من وحدة عضويّة ولما بينهما ايضا من ، تفاعل وتداخل وتشابك ،وبدون هذا " لا يقوم العمل الأدبي ولا تتحقق له وحدة " (6).

---

1) ـ العالم : تأملات ... ص : 49.
2) ـ نفس المرجع .ص : 79.
3) ـ نفس المرجع .ص : 148.
4) ـ قصص واقعية (المقدمه)ص :23.
5) ـ نفس المرجع . ص ص : 23-24.
6) ـ في الثقافة المصرية . ص : 51.

وقد نبّه مندور في هذا السّياق الى بعض مظاهر الاختلال بين الشكل والمضمون عندما لاحظ أن العناية المفرطة بالشكل تظهر بالخصوص في عصور الانحطاط والافلاس الفكري والوجداني وضرب مثلا بأدبنا العربي الذي " أخذ... يتحوّل في عصور الانحدار والافلاس الى مجرد زخارف لفظية خاوية... فانت اذا فتشت فيها لم تعثر على فكرة أصيلة ووجدان حيّ صادق بل ان هذه الزخارف لا تصل في مرتبة الجمال اللغوي والفني الى شيء يعتدّ به " (1).

كما أشار مندرو في نفس السياق أيضا الى ظاهرة لهفة المسرحيّين المصريّين على البحث عن أشكال وقوالب فنية جديدة للمسرحية اقتداء بمسرح اللامعقول في الغرب ولاحظ أن تركيزهم على التحديد في الشكل الفني قد تمّ بمعزل عن محاولة الربط بين الشكل والمضمون وتلاحمهما الحيّ . وبيّن مندور أن الاشكال الفنية الغربية الحديثة لم تصدر عن اجتهادات فنية " بقدر ما صدرت كانعكاسات لحالات فكرية ونفسية مريضة أو مهزومة "(2) وأن ما يسمى اليوم في أوروبا باللامعقول " ليس شكلا فنيا حديدا بقدرما هو صورة لعقول مضطربة ووجدانات منهزمة مشتائمة يائسة "(2) وهنا يتساءل مندور متعجّبا : كيف نأخذ هذه الاشكال ونحافظ في نفس الوقت على صدقنا الانساني " ما دام مثل هذا الاتجاه لا يعكس صورا نفسية نجدها في ذواتنا وليست له مبرّرات أو دوافع من واقع حياتنا النامية القوية لا المنحدرة المنهارة "(2) .

بيد أنه اذا كان الشكل والمضمون يرتبطان ببعضهما ارتباطا عضويّا كما أوضحنا فان المضمون في رأي العالم هو الذي " يحدد الشكل وله الاولويّة عليه" (3). لانّ " أدبيّة الأدب " و " جوهر الإبداع فيه " إنما تكمن في قيمته المضافة التي تتمثل في المضمون كما ذكرنا. ثمّ انّ الشكل الأدبي لا يحمل من القيمة الأدبية الا بمقدار ما يتيح لعناصر الموضوع أن تفضي الى القيمة المضافة التي هي مضمون العمل الأدبي (4) . فالشكل نابع من المضمون وخادم له (5). ولكن هذا لا يقلل من قيمة الشكل أو الصياغة لأن المضمون " لا يستبين ولا يبرز ولا يؤثر الا بالشكل أو التشكيل لان هذا التشكيل هو

---

1) ـ مندور : معارك أدبية ص : 62.
2) ـ نفس المرجع . ص : 63.
3) ـ العالم : ملاحظات حول نظرية الأدب... ص : 16.
4) ـ نفس المرجع . ص : 15.
5) ـ العالم : تأملات في عالم نجيب محفوظ. ص : 21.

الذي بصوغ عناصر الموضوع صياغة تفضي بها إلى دلالة مؤثرة هي مضمون العمل الأدبي"(1).

ومن دلائل ارتباط الشكل بالمضمون وخضوعه له أنّه عندما يتأخر المضمون عن التطور يتأخّر الشّكل كذلك وعندما يصاب المضمون بـ ،، الانهيار،، يصاب الشكل كذلك (2). بمعنى أن الأدباء الذين لا يتقبّلون المحتويات الجديدة للأدب ولا يتحمّسون لها " يصاب شكلهم الأدبي بالتّأخر وبجمد ولا يعود ملائما للتطور الادبي الحاصل " (2).وهذا يجرّنا إلى قضية أخرى وهي الاعتقاد بأن التحديد في الشكل هو نتيجة حتمية لتغيّر الواقع الاجتماعي وقد بيّن محمود أمين العالم عندما تحدّث عن الشعراء العبّاسيّين كيف أنهم لمّا أدركوا المحتوى الاجتماعي لواقعهم " اضطرّوا أن يجدّدوا في الشكل وجاهدوا ضدّ التقاليد الاسلوبيّة التي فرضها مجتمع متخلف ليكون الشكل الأدبي أكثر طواعية وأوسع شمولا للمحتوى الاجتماعي الحديد "(3). ثمّ أستخلص العالم من ذلك أن التجديد الشكلي نتيجة حتمية لتغيّر الواقع الاجتماعي ولبروز محتوى حديد للأدب وبصفه عامة فان كل حركة تجديدية هي ثورة مزدوجة ضد المحتوى الاجتماعي التقليدي للأدب وضد الشكل السائد الذي خلق ليعبّر عن ذلك المحتوى التقليدي والذي لم يعد يلائم المحتوى الجديد (3).

وهكذا يمكن أن ننزّل هذه القضية في إطار عام وهو ان معلولية الأدب للحياة الاجتماعية ـ وهي المسألة الأثيرة عند نقادنا الواقعيّين ـ لا تقتصر على الموضوع والمضمون فحسب بل تسحب على الاشكال والأساليب . فانظر في الشكل الروائي فانّه في رأي العالم لم ينضج الا بنضج الثورة البورجوازية ولم يتحقق التعبير في شكل القصيدة العربية الا بفضل التعبير في الاوضاع الاجتماعية (4). وهذه الأمثلة جميعها دليل واضح على مدى ترابط الشكل والمضمون واقتران أحدهما بالآخر وتفاعلهما ببعضهما بعضا تفاعلا مستمرا طالما استمر الابداع الادبي والفنّي في التطوّر والتجدّد.

---

1) ـ العالم : ملاحظات حول نظرية الأدب ... ص : 16.
2) ـ قصص واقعيه (المقدمة) ص : 19.
3) ـ نفس المرجع . ص : 11.
4) ـ العالم : ملاحظات حول نظرية الأدب ... ص : 12.

2. مفهوم الواقعيّة الاشتراكيـــــة

من المسائل الرئيسية التي اعتنى بها نقّادنا في إطار النظر في ماهية الأدب مسألة تحديد مفهوم الواقعية الاشتراكية بتدقيق معناها وضبط هدفها. ولا غرو في ذلك أفلبسوا إلى الواقعية ينتسبون وبأسمها يتكلمون وعنها يذودون ويدافعون ؟

أ ـ لماذا الواقعيـــــة ؟

وكان لا بدّ في البداية أن يثير نقادنا قضيّة قبل الشروع في تحديد مفهوم الواقعية. وتتمثل هذه القضية في تعليل اختيار الواقعية. فلماذا الواقعية وما الذي يجعلها ضرورة ؟ والناظر في أجوبة نقادنا وفي ما قدموه من تعليل لبروز التيـــار الواقعي يلاحظ أنهم ركّزوا على بعدين : البعد السياسي والبعد الثقافي .

ففيما يخص البعد الاول أكد نقادنا ان التيار الواقعي كان إستجابة لـــروح العصر وتلبية لأوضاع المجتمع العربي الحديدة. وألحّ نقادنا على بيان أن الواقعيّـــة الاشتراكية لم تكن حادثا عفويا عارضا أو تيارا طارئا وأنها لم توجد اعتباطا أو مصادفة بل انبثقت من قلب الحياة العربية (1). فلقد برزت الواقعية في فترة من أدقّ فترات المجتمع العربي المعاصر فترة اتسمت بـ ،، التوتّر الكفاحي العالي ،، فهبّـــت الحركات التحرّرية والتقدّمية والسياسية والاجتماعية بكل قوة واندمجت فيها حركـــة الأدب والفكر والفن (2).

وكانت سنوات النضال ضد الاستعمار وفي سبيل السلام سنوات خصبة للواقعيـــة فعرضت ،، صيحات الواقعية ،، نفسها في الادب والفن وفي السياسة والتعليم وغـــدت الواقعية في الأدب والنّقد جزءا من تيار أعمّ شمل الواقعيّة في الفكر وفي مجـــالات مختلفة من النشاط الفكريّ والعقليّ (3). وقد علّل عبد العظيم أنيس ذلك بأن مشاكـــل

---

1) ـ حسن مروه : دراسات نقدية. ص : 90 و ص : 135.
2) ـ نفس المرجع. ص : 88.
3) ـ العالم ـ أنيس : في الثقافة المصريّة. ص : 35.

العصر الحديث في مصر في السياسة والادب والاجتماع تلحّ على الناس إلحاحا شديدا منذ زمن طويل "(1) وهكذا أصبح الادب العربي في هذه الفترة أحوج ما يكون الى رؤية واقعية اشتراكية في إبداعه الفني ،رؤية " تنمّي وتفجر في الانسان العربي الرؤية الصحيحة لحقائق واقعه وتغذّي وجدانه بروح النضال التاريخي " (2).

وشهد مندور أن التيار الواقعي الاشتراكي أصبح التيار الآخذ في النمو والسيطرة على الحياة الثقافية المصرية وأرجع ذلك الى ،، فلسفة ،،مصر السياسية والاجتماعية الحديدة التي حسب رأيه " تنزع الى الاشتراكية الشعبيّة وتدعو الى الحدّ من الأثرة ومن الفردية وتركيز الاهتمام على المجتمع والشعب ومشاكله "(3)

وأكد حسين مروة ان الواقعية قد ظهرت في حياتنا الأدبية سواء في مصر أو في غيرها من بلاد العرب بفعل طبيعة الحياة العربية ذاتها أولا وبفعل طبيعة الحركة الانسانية ثانيا وعزا مروة ازدهار الواقعية وخصوبتها في الخمسينات والستينات الى انهمار الأحداث الضخمة التي اندمجت في ثناياها قوى التحرر والتقدم المصرية والعربية عامة وكذلك العالمية. وأضاف مروة أن حركة الأدب والفنّ والفكر قد اندمجت هي بدورها مع الحركات التحرّرية والتقدمية السياسية والاجتماعية وبفضل ذلك كلّه تفتحت المواهب وتفجرت الطاقات المبدعة وكان لها من فترة التوتر الكفاحي العالي في مصر بالخصوص وفي البلاد العربية بوجه عامّ زخم دافق زاخر بقوى الحياة وقوى التفجر فازدادت المواهب والطاقات اندفاعا مع دفق الحياة وزخم الكفاح. وعموما فان تاريخ التيار الواقعي قد ارتبط بتاريخ احتدام الصراع الوطني والاجتماعي في مصر وفي الوطن العربي .

أما البعد الثاني وهو البعد الثقافي فيتمثل في أن نقادنا ذهبوا في تعليل بروز التيار الواقعي الى اشتداد الصراع الفكري والأدبي بين جيل القدماء وجيل المحدثين وبين تصوّرين متناقضين للثقافة ودورها في المجتمع. فقد ذكر حسين مروة عندما تحدّث عن غرض صاحبي كتاب ،، في الثقافة المصريّة ،،من تأليف كتابهما أن العالم وأنيس كانا

---

1) ـ العالم ـ أنيس : في الثقافة المصرية ص : 35.
2) ـ العالم : ملاحظات حول نظرية الأدب ... ص : 36.
3) ـ مندور : الشعر المصري بعد شوقي. الحلقة الثالثة. دار نهضة مصر. القاهرة (د.ب) ص : 96 و ص ص : 144 ـ 145.

يخوضان ،، معركة فكرية ،، هي معركة كل الكتاب العرب الواقعيين في العالم العربي ،وبيّن أن هذه المعركة أزلية بين القديم والجديد، معركة بين ثقافتين : ثقافة ''تنعكس فيها أفكار وآراء ومفاهيم وقيم تسند مصالح فئة من المجتمع يكاد يتلاشى دورها التّاريخي وينقضي" (1). فهي ثقافة محافظة رجعيّة تعوق المجتمع عن التطور وتمنعه من النّهوض والتقدم. وثقافة ثانية تعكس أفكار فئة اجتماعية جديدة تسعى بقيمها ومفاهيمها الى أن تسمو بالمجتمع العربي الى " منزلة أرحب وفضاء أوسع وانسانية أسمى وحياة أجمل وأفضل" . فهي ثقافة تقدّمية تحديدية تعبّر عن روح العصر الجديد وتصوّر آمال الجيل الجديد وتطلعاته. ووجه آخر من وجوه الصراع الثقافي والفكري نجده في كتاب " في الثقافة المصرية " هو صراع بين شباب الادب وشيوخه. نقرأ مثلاما يلي:

" ثارت معركة بين شباب الأدب وشيوخه أو بمعنى أدق بين أنصار الواقعية وأعدائها فالمدرسة الحديثة تريد أن تربط الأدب بالمجتمع ربطا حيّا وأن تجعل منه صورة صادقة ومرآة مبدعة لحياة المجتمع في قلقه وأمله وتطلّعه "(2).

ونقرأ أيضا في موضع آخر :

"على أكتاف الأدباء المصريّين مسؤوليّة جسيمة نحو الشعب الذي يكتبون له واذا كان كثير من شيوخ الأدب قد قصروا في أداء هذه الأمانة فالأمل معقود على شبابنا في أن يعوّض النّقص وأن ينتحوا لنا من الأدب ما نفاخر به الآداب العالمية الواقعيّة " .(3)

نستخلص من هذا الكلام ان الواقعية مقترنة في أذهان نقّادنا بالتجديد ومرتبطة بالشباب الساعي الى التغيير، انها تعبّر عن الحركة الاجتماعية الحديدة وتريد أن تناهض القديم وتتصدّى لشيوخ الأدب ، فنحن أمام معركة بين طرفين متناقضين ميدانها الأدب انها " معركة سياسية ذات شكل أدبي " (4).

---

1) – حسين مروه : مقدمه كتاب (في الثقافة المصريه). ص : 6.
2) – العالم أنيس : في الثقافة المصرية . ص : 27.
3) – نفس المرجع. ص : 33.
4) – فيصل دراج : الواقع وتصحيح الواقعية. مجلة آداب وعلوم السنة الثانية. العدد السابع عشر. نوفمبر 1985. ص : 27.

يبدو اذا ممّا سبق ان التيار الواقعي الاشتراكي اكتسب شرعيّة وجوده بفضل مقتضيات العصر الجديد وبفضل التحوّلات الاجتماعيّة والسياسيّة في البلاد العربيّة. ولعلّ السؤال الذي يطرح نفسه عند النظر في مبرّرات ظهور الواقعة الاشتراكية هو : كيف يمكن قيام أدب واقعي اشتراكي في ثقافتنا العربية قبل أن تنتصر الثورة الاشتراكية ؟ وقد تنبّه محمود أمين العالم لهذا السؤال فأجاب مبيّنا ان الواقعيّة الاشتراكية في الأدب لا تتحقق بالضرورة بانتصار الثورة الاشتراكية وانما في غمرة الوعي بها والنضال من أجل تحقيقها. وأضاف العالم موضحا :

"انّ ثورتنا العربيّة ثورة يتداخل فيها النضال التحريري بالنضال الاجتماعي من أجل الاشتراكية وبالنضال القومي من أجل الوحدة الديمقراطية في هدف استراتيجي واحد متعدّد المراحل ومتداخلها في آن واحد. وان نضج المفاهيم الاشتراكية والحاح الحاجة الموضوعيّة الى تحقيقها واحتدام الصراع الطبقي والنمو النسبي للطبقة العاملة العربية وانتصار النماذج الاشتراكية في اكثر من ثلث العالم وازدهار فلسفتها وسيادتها في عصرنا الرّاهن لممّا يتيح أرضية مادّية للواقعيّة الاشراكيّة في أدبنا العربي " (1)

وعموما وفي ضوء النظرية الماركسيّة فانه بمكن أن تنشأ تيارات فكريّة حديدة سابغة على الهياكل الاقتصادية والاجتماعية الجديدة بل وفي قلب الهياكل القديمة ارهاصا بالثورة (2).

ننتقل الآن بعد أن بيّنا كيف علّل نقّادنا الواقعيّون ظهور الواقعيّة الى تحديد مفهومهم لها وهي كما ذكرنا آنفا من المسائل الرئيسيّة التي اعتنوا بها. وممّا شحذ عزائم نقادنا الواقعيّين الاشتراكيّين وأذكى حماسهم ما حفلت به الساحة الادبيّة والمنابر الثقافية من مساجلات ومناقشات حول الواقعية بصفة عامة والواقعيّة الاشتراكية بصفة خاصة حتى كاد الحديث عن الواقعيّة والاختلاف حول مدلولها والسؤال عن مصيرها يكون موضوع أغلب ما حرّر من مقالات ومعظم ما ألّف من كتب وعقد من ندوات ومؤتمرات. (3)

---

1) ـ العالم : ملاحظات حول نظرية الأدب. ص ص : 36-37.
2) ـ نفس المرجع . ص : 36.
3) ـ العالم : الثقافة والثوره ص : 96.

فمعظم المثقفين يتساءلون : ما معنى الواقعية الاشتراكية ؟ وألم ينحسر تيارها بعد ؟ وهل تحاوزها الكتاب الاشتراكيّون الى تيّار أدبي آخر ؟ وهل الواقعية أسلوب في التعبير أم مضمون فكري مهما كانت الاشكال والأساليب ؟ ولا يخفي العالم شعوره بصعوبة الحديث عن الواقعيّة فما أشد الخلاف حولها حتى بين القائلين بها (1).

ومن مظاهر اختلاف الآراء وتباين المواقف حول الواقعية ما أشار اليه العالم من أن بعضهم يهاجم الواقعيّة تحت ستار التحرّر الفكري والمرونة النظرية وهو في الحقيقة لا يدين تطبيقا ضيّقا للواقعيّة أو مفهوما قاصرا لها وانما يدين الاتجاه نفسه (2). ويردّد آخرون اسم الواقعية الاشتراكية " لإخفاء جمودهم الفكري وستر ضحالة تجاربهم الفنية الانسانية "(2). وهناك من يهاجم الواقعية ويتخذها مطيّة للهجوم على الاشتراكية ومن آثار الحدل الدائر حول مفهوم الواقعيّة أن ذهب بعضهم الى أن الواقعية الاشتراكية دعوة إلى التفسير الاقتصادي للأدب والفنّ أوانها دعوة الى المضامين الاجتماعية دون صياغة فنية لها. وجعل بعضهم للواقعيّة ،، ضفافا ،، ضيّقة يكاد يختنق بها التّعبير الخلاق في حين جعلها بعضهم الآخر ،، بغير ضفاف ،، على الاطلاق (2).

ويعلّل العالم تنوّع هذه الآراء بل وتناقضها في مؤلفات بعض الكتاب والمفكرين الكبار أمثال (سارتر) و(فيشر) و(غارودي) بأنها " صدى لواقع التّجربة الاشتراكية في عالم اليوم ،واقع أزمتها التي عانتها في ظل الجمود الستاليني ،واقع أزمتها التي تعانيها في ظلّ التنوّع الذي لا حدّ له في التجربة الاشتراكية والتطبيق الاشتراكي في العالم أجمع " (2). ويضيف العالم أنه اذا كانت مرحلة الجمود الستاليني قد أفضت الى ردّ فعل يكاد يصل الى رفض الواقعيّة الاشتراكيّة فانّه يأمل في أنّ ،، تنوّع ،، تطبيق الاشتراكية سيفتح آفاقا لا حدّ لها من ،، الاجتهاد ،،و ،، الاضافة ،، وستخرج الواقعيّة " من حدود التّعريف العام الى آفاق التجريب الخاص " (3).

على أن هذا الاختلاف كله في مفهوم الواقعية الاشتراكية لا يعني أنه ليس ثمّة ،، قدر مشترك ،، بين مختلف مفاهيمها. كلاّ فهناك " خيط موضوعي وحقيقي تنسلك فيه جميعا هذه المفاهيم المختلفة وهو الذي يميّزها عن سائر المذاهب والاتجاهات

---

1) ـ العالم : الثقافة والثورة . ص : 96.
2) ـ نفس المرجع . ص : 97.
3) ـ نفس المرجع . ص . 98.

الادبيّة والفنّيّة " (1). وهذا ما سعى نقادنا الى ببانه وحرصوا على توضيحه. فكيف حدّدوا مفهوم الواقعيّة الاشتراكيّة ورسموا أهدافها وأبعادها الجماليّة ؟ سنعرض آراء نقادنا ومفاهيمهم حسب مستويين : مستوى المضمون ثم مستوى الشكل والصّياغة.

1) ـ حسن مروة : دراسات نقديّه ... ص : 98.

ب) ـ مفهوم الواقعيّة الاشتراكية على مستوى المضمون :

ب1. ما كلّ أدب بواقعـــيّ

إنّ كل أثر أدبي وكلّ إبداع فنّيّ مهما كانت رؤيته ومهما كان مضمونه إنّما مصدره الواقع ففي مضمون كلّ عمل ادبي وفنّي موقف من الواقع ودلالة مؤشره فيه (1). فهل يعني ذلك أن كل أدب هو واقعي بالضرورة ؟ كلاّ فان نقادنا يؤمنون بـــأنّ الواقعيّة لها من الخصائص والصفات ما يميّزها عن غيرها من المدارس الأدبيّة.

لذلك ناقش محمود أمين العالم صاحب ،، الواقعيّة بلا ضفاف ،، روجيه غـــارودي وخالف رأيه القائل بأن كلّ أدب معبّر عن جانب من جوانب الواقع مع أدب واقعي. وهذا في رأي العالم لا يستقيم والا لبات من العبث تحديد مفهوم ما للواقعية ولأضحى كل أدب مهما اختلفت رؤاه واقعيّا. فدعوة غارودي في نظر العالم ليست دعوة الى واقعية بلا ضفاف ولا حدود بل دعوة الى واقعيّة بلا مفاهيم وبلا دلالات أو مبادئ. ولو كانـــت فكرة غارودي صحيحة وسليمة لكانت الفلسفات المثالية فلسفات ماديّة كذلك " لانهـــا تعبّر بغير شك وتعكس علاقات في الواقع الاجتماعي والتاريخي"(1).

ويتابع العالم مناقشة غارودي متأمّلا في بعض المدارس الأدبيّة كالطبيعيـــــة والرّومنطيقيّة والرّمزية والسريالية واللاّمعقول فيرى أنها وان كانت رؤى انسانيـــة للواقع وانعكاسا أدبيّا لجوانب من الملابسات والظروف الاجتماعية فانها مع ذلك ليست واقعية " لانها تعبّر في مضمونها عن رؤى طبقية محدودة ،رؤى حانيّة أو تجميديّة أو طفيلية أو عاطفية للواقع " (2).

فالمدرسة الطبيعية مثلا " انعكاس للواقع في حالاته الساكنة ،في تضاربســـــه الثابتة لا في عملياته المحتدمة المتصارعة ولهذا فانها تغالي في تصوير بعض جوانبه السّوداء على حساب ما يتحرّك فيه من صراع وما يعتمل فيه من إمكانات "(2).

---

1) ـ العالم: ملاحظات حول نظرية الأدب ... ص : 21.
2) ـ نفس المرجع . ص : 22.

والرّومنطبقية قد تعبّر في مغالاة عن الصراع بين الفرد والمجتمع فتضخّم الفرد أو الفردية المنعزلة في عالمها الخاص دون أن تحدّد قسمات هذا الصراع وأبعاده بل لعلها ترجعه الى ظواهر وأسباب طفليّة وحزئية وقد تتعرّض لنقد الواقع فيتخذ نقدها شكل الرفض المطلق أو التحليق الغيبي او الاستغلال الصوفي دون أن يكشف عن إمكانية التعبير عن هذا الواقع (1).

وأدب اللاّ معقول يعبّر عن اغتراب الانسان في واقعنا المعاصر وكأنّه قدر لافكاك منه دون أن يبشر بالخلاص ودون أن يكشف حقيقة هذا الاغتراب وأسسه فاذا هو يكرس الاحساس به ولا يفجّر رؤية انسانية تغذي الوعي البشري وتقاوم الاغتراب ان هذا الأدب " يكاد أن يكون في تقديري أدب تطهير استسلامي لا أدب تغيير وتثوير" (2).

هذا هو موقف العالم من هذه المدارس الأدبيّة التي أخرجها من حضيرة الأدب الواقعي ونفى عنها صفة الواقعية. ولو نظرنا في الأحكام التي أطلقها عليها ورسمنا جدولا فوضعنا في الوادي الاول ما وصم به الآداب غير الواقعية من صفات سلبيّة ووضعنا في الوادي الثّاني ما يقابلها من صفات إيحابيّة لكان ذلك مدخلا صالحا لفهم خصائص الواقعية الاشتراكية.

الآداب غير الواقعيّة (-)	الأدب الواقعي (+)
- انعكاس الواقع في حالاته السّاكنة	- انعكاس الواقع في عملياته المتصارعة.
- تصوير الحوانب السوداء	- تصوير ما يتحرك في الواقع من صراع
- تصوير الصراع بين الفرد والمجتمع بتضخيم الفردية المنعزلة.	- تصوير الصراع بين الفرد والمجتمع بتحديد قسمات هذا الصراع وأبعاده
- نقد الواقع بالرفض المطلق أو التحليق الغيبي أو الاستغلاق الصوفي	- نقد الواقع بكشف إمكانيات التّغييرفي هذا الواقع.
- التعبير عن اغتراب الانسان وكأنه قدر	- الكشف عن حقيقة الاغتراب وعن أمل الخلاصة منه.
- تكريس الاحساس بالاغتراب	- تفجير رؤية انسانية تقاوم الاغتراب
↓	↓
أدب استسلام	أدب تغيير وتثوير

1) - العالم : ملاحظات حول نظرية الأدب... ص : 22.
2) - نفس المرجع. ص : 23.

أبرز ما نستخلصه من هذا الجدول أن الواقعية الاشتراكية تختصّ برؤيتها للواقـــع. فهذه الرؤية هي قوام الواقعيّة وبها تتميّز عن غيرها من الاتّجاهات الأدبيّة. فلنحلّل نظرة الواقعيّـة ونظرة الأديب الواقعي الى الواقـع.

ب 2. النّظرة "الشّاملة" و"المتكاملة" للواقـع

توجد في رأي نقادنا نظرتان الى الواقع. نظرة سلبية وتمتاز بكونها نظرة حامدة أحاديّة الجانب "تطمس ما في الواقع من حياة وصراع وتناقض وحركة وتدفق" (1). ومن شأن هذه النظرة أن تكون إمّا نظرة تجميلية مطلقة وإمّا نظرة تشويهيّة مطلقة وكلتاهما في رأي العالم نظرة مثالية غير واقعية لا تعبّر عن حقيقة الواقع. ونظـرة إيجابيّة مخالفة للأولى تعبّر عن الحركة والتناقض لا عن الجمود بمعنى أن الكاتـــب الواقعي الاشتراكي يختار من الواقع ويصطفي مادة إنسانية تصور ما يتصف به الواقـع من "شمول" وما تتميّز به علاقاته وأحداثه من "تداخل وصراع" وما يحدث فيـه من "تطور واتجاه صاعد" (2).

فالواقعيّة الاشتراكية في نظر نقادنا قائمة على مفهوم شامل للعالم الموضوعي. فالأديب الواقعي أثناء عملية الخلق والابداع ينظر الى الحقيقة الموضوعية سواء أكانت في صورة كائن انساني أو طبيعي ينظر اليها "وهي في حركتها ضمن حركة التاريخ أو المجتمع متصلة بها ومتفاعلة معها". (3)

وهنا يظهر الخلاف بين المنهج الواقعي والمنهج التحليلي التسجيلي. فهذا المنهج الأخير يصف الحقيقة الموضوعية وصفا خارجيّا يصفها كما هي بتفاصيلها وجزئياتهـــا ولذلك فهو "لا يستوعب الحدث الانساني بكافة علاقاته ومعانيه ولا يتيح لأحداثـــه النّموّ والتطوّر" (4). أما المنهج الواقعيّ فانّه يقدّم نظرة "شاملة" للحدث الانساني وينمّي العلاقات المتصارعة ويبرز أعماق الشخصيّات إبرازا حيّا متحرّكا (4).

1) ـ العالم : الثقافة والثورة. ص : 57.
2) ـ نفس المرجع. ص : 140.
3) ـ مروه : دراسات نقديّة. ص : 99
4) ـ العالم : تأملات في عالم بحسب محفوظ. ص : 113.

وعندما ينظر الأديب الواقعي الى الحقيقة الموضوعيّة في حركتها الحيّة المتطوّرة فانّه يكتشف جوهر هذه الحركة ويدرك كنه اتجاهها وأبعاد تطورها وآفاقها البعيدة (1). ويحرص الأديب الواقعيّ الاشتراكيّ على إبراز " المحتوى التطوّري والثوري " لحركة الطبيعة ومسار المحتمع فيصوّر ما يتصارع في المجتمع من " قوى متضادّة على نحو خلاّق" أي على نحو لا ينفك بتمخّض بولادة قوى جديرة من صلب قوى قديمة وهذه الولادة هي " سمة التّطوّر والتّحوّل الدائمين من الأدنى الى الأعلى"(2). وهذه النظرة الإيجابيّة التي ينبغي للأديب الواقعي أن يعتمدها في رؤيته للواقع تقضي أن يكون ذا معرفة عميقة بقوانين الحياة ونواميس التطوّر " مستخلصا دور القوى التي تشق طريق الخلاص للمجتمع وتحمل عبء تطويره وتحويله للأفضل "(3). فطبيعة الواقع في الحقيقة ليست واضحة وضوحا مباشرا كما قد يبدو للوهلة الأولى وكلّ فنّان واقعيّ في حاجة الى أن يبذل مجهودا حتى يستطيع ان يرى الحياة على حقيقتها (4) .

وفي هذا الكلام دعوة الى الكاتب الواقعي ليتجاوز في وصفه ما هو مباشر وسطحي لا يقدم معرفة بالواقع صحيحة ودقيقة. فنقّادنا يرفضون النظرة الجزئية الضيّقة للبيئة والتجربة البشرية المحدودة ومن هنا أوجبوا على الكاتب الواقعيّ الاشتراكي أن يكون ذا نظرة " متكاملة " للواقع ،نظرة تعبر عن فهم " مترابط" لهذا الكون " فالأديب في مصر مثلا لا يكفي أن يقتصر فهمه على القرية مثلا اذا كان قد نشأ في القرية أو على الحياة في القاهرة اذا كان أديبا قاهريّا وانّما الواجب أن يكون ذا فهم متكامل للمجتمع المصري كوحدة وعلى بيّنة من القوى المختلفة التي تتصارع في أحشائه "(5). فالنجربة الفرديّة تصاغ في ضوء التحربة الاجتماعية وبهذا المعنى يتحلّى حدل الفرديّ والاحتماعيّ وحدل الخاص والعام (6).

وقد قدّم عبد العظيم أنيس بعض التجارب الأدبيّة السّلبيّة فآختار تجربة غربية للأديب الفرنسي (موريـاك) وتحربتين عربيتين لاحسان عبد القدوس وتوفيق الحكيم .فآفة

---

1) ـ مروة : دراسات نقدية ص ص : 99 ـ 100.
2) ـ نفس المرجع . ص : 104.
3) ـ نفس المرجع . ص : 105.
4) ـ العالم أنيس : في الثقافة المصرية ص 38.
5) ـ نفس المرجع . ص : 28.
6) ـ فصل دراج : الواقع وتصحيح الواقعية . أدب ونقد. ص : 27.

موريـاك كما يقول أنيس ضيقه في حقل التجربة البشرية فهو لا يستطيع مثل بلزاك أن يحتضن العالم أو المجتمع الفرنسي في نظرة واحدة (1). انه يكتفي برسم حياة الطبقة الراقية في (الجيروند) فيرسم نفاقها وبشاعة حياتها وانحطاطها الفكري بمهارة ولكنه لا يتقدم خطوة أخرى بعد ذلك فلا يرى في فرنسا قوة اجتماعية أخرى يمكن أن يضع فيها ثقته في مستقبل الانسان ولذا يتسلل اليأس الى أدبه "واذا به ينكمش شيئا فشيئا الى (كذا) صومعته الانفرادية وقوقعته الميتافيزيقية فيخلق لنفسه عالما من الأوهام والتّرهات وحياة غبيّة ما من صلة لها بالواقع الذي يواجه اليوم ملايين البشر" (2).

وما قيل عن موريـاك يقال عن احسان عبد القدّوس الذي ينتقي كلّ أبطال قصصه من الأفراد الذين هم في طريق الهاوية الى الانحلال الخلقي والتعفّن النّفسي وتدهور الضمير. فلماذا كانت الدّعارة وبيع الاحساد بالمال موضوعا عامّا في انتاج عبد القدّوس الأدبي ؟ إذا سألته يجيبك : هذا هو الواقع. ولكن أدب عبدُ القدوس ليس أدبا واقعيّا لانّ الواقع الذي تناوله في أدبه ،، محدود،، وهو بمثابة ،، خبرة بشريّة ضيّقة ،، و" حتّى هذا الواقع المحدود لايتناوله إحسان عبد القدّوس في إطار عام من فهم صحيح للواقع الكلّي للمجتمع المصري" (3).

وهذا توفيق الحكيم تراه كثير السخط والتذمّر في يوميّات نائب في الارياف ولكن هل أدرك الحكيم أنّ هذا الواقع الذي وصفه وتحدّث عنه " ليس جامدا ولا ساكنا وإنما هو متغيّر ومتطوّر، هل فهم قوى الرّيف والمجتمع التي كانت تبشر بالقضاء على هذه الأوضاع المفزعة ؟" (4). إنّ السخط الذي لا يصاحبه أمل مستمدّ من الواقع ينتهي حتما إلى اليأس الذي يفضي بصاحبه الى البرج العاجي (4).

فهل ،، مصر،، التي صورها إحسان عبد القدوس في قصصه ورسمها توفيق الحكيم في يوميّاته على هذا الطراز ؟ كلاّ. هناك مصر أخرى " مصر التي يعيش فيها ملايين من

---

1) ـ العالم ـ أمس : في الثقافه المصرية . ص : 29.
2) ـ نفس المرجع . ص : 30.
3) ـ العالم ـ أمس : في الثقافة المصريّة . ص : 31.
4) ـ نفس المرجع . ص : 32.

العمال والفلاحين والطلبة والموظفين يعملون في المصانع والحقول والمعامل والدواوين،مصر التي بتصارع في ضميرها القلق والأمل ،مصر التي حاربت في القنال وما زالت تصارع دفاعا عن استقلالها وشرفها وحرّيتها ".(1)

وهكذا لا يخفى نقادنا وجوب انحياز الأديب الواقعي الاشتراكي الى القوى الاجتماعية الحديدة في عصر التحرّر الوطني بل هم يطالبونه بذلك لان الأدب غير الواقعي لا يعترف بهذه القوى وينساها أو يتناساها عندما يصوّر الواقع الاجتماعي تصويرا حزئيا مثلما رأينا نماذج منه عند عبد القدوس والحكيم فاذا هو بفعله ذاك يكرّس وضعا قائما في حين يبشّر الأدب الواقعي بالجديد ويدافع عن قوى المستقبل التي ستغيّر الواقع لانّها هي القوى الصاعدة تاريخيّا(2). فالأدب الأوّل أدب زائف ويصوّر واقعا زائفا أما الأدب الثاني ـ وهو الأدب الواقعي ـ فانّه أدب صحيح متولّد عن وعي صحيح غير زائف . وهنا نصل الى عنصر مهمّ بل قل شرطا من الشروط الواجب توفرها في الاديب الواقعي وهو الوعي والاختيار.

ب 3. الوعي والاختيار

إنّ الوعي أو الإدراك هو قوام كل كتابة واقعية صحيحة . فبدون الوعي " يصبح من الميسور أن يخلط الأديب بين التجربة الخاصة والتجربة الاجتماعيّة العامّة فيعمّم حيث لا يجب التعميم ويصل بذلك أدبه الى مضمونات (كذا) خطيرة "(3). وليست كل استجابة تلقائية للحياة تقرّب الكاتب من الواقع فلو كان ذلك كذلك لما كان هناك اختلاف بين الواقعيّين وغير الواقعيّين. ففي كلّ مجتمع "واقع كبير" يستمدّ وجوده من تطوّر المجتمع العام في سياسته واقتصاده وفكره وفنه وهناك تجربة الكاتب الشخصية وهي حزء صغير من الواقع وقد تكون نقيضه " وكل كاتب لا يحاول أن يفهم تجربته الشخصيّة في ضوء الواقع العام وهو بلا شك كاتب فقير"(4). ففي مسرحية

1) ـ نفس المرجع . ص ص : 30–31.
2) ـ فيصل دراج : الواقع وتصحيح الواقعيّة . أدب نقد ص ص : 28–29 و ص : 31.
3) ـ العالم ـ أنس : في الثقافه المصرية . ص ص : 37–38.
4) ـ نفس المرجع . ص : 37.

" براكسا أو مشكلة الحكم " يسخر الحكيم من المرأة سخرية لاذعة ويحتقر تطلّعها الى حقوقها المشروعة "ولكن ماذا يقول الواقع الأكبر في هذه المسألة بالذات ؟ انه يقول ... انّ العصر الحديث قد سجّل تقدّما مرموقا للمرأة المصرية في التعليم ومشاركة الرجل في الأعباء الاجتماعية المختلفة وان هذا التصور جزء من الحركة النّسائية العالمية . فما عذر الحكيم اذن ؟ " (1)

ويؤكد محمود أمين العالم أن الوعي هو «محصلة » خبرة إنسانية واجتماعية أو بتعبير آخر هو انعكاس لحركة الحياة ونشاطها وفاعليتها وتشابكاتها المختلفة وصراعاتها المتنوّعة داخل الانسان وخارجه (2). وينبّهنا العالم الى أن الوعي ليس انعكاسا مرآويا وآليا وانما هو انعكاس جدليّ " يتضمّن وقائع الحياة كما يتضمن فاعلية الإنسان وموقعه وموقفه من هذا الواقع انه حصيلة فعل وتفاعل... ولهذا فالوعي بالواقع غير منفصل عن هذا الواقع ولكنه في الوقت نفسه متميز عنه "(2). ويفرق العالم بين ضربين من الوعي : وعي صحيح وهو انعكاس صحيح لقسمات الواقع الرئيسية وقوانينه الأساسية ووعي زائف وهو " انعكاس مشوّه زائف لطبيعة الموقف الاجتماعي من هذا الواقع الذي يتجسّد في رؤية جزئية أو طفيلية أو مصلحية ذاتية أو طبقية ضيّقة في هذا الواقع "(2).

أما العنصر الثاني وهو الأختيار فانّه ضروريّ لأنّ الأديب الواقعيّ لا يكتب كلّ شيء عن نفسه أو حياته أو عمّا يحيط به بل هو ينتقي ويختار ثمّ يؤلف بين ما ينتقيه ويختاره (3). ولا تخلو مسألة الاختيار من بعد أخلاقيّ فبفضلها يبرز دور الكاتب الواقعي في الإيحاء الى القارئ إيحاء نفسانيا خيّرا لا إيحاء شرّيرا. إنّه الإيحاء بالاندفاع نحو الحياة لا القعود عنها وبالأمل والثقة في الانسان وتعاطف الفرد مع الجماعة (4).

ولا يعني التزام الكاتب بالاختيار ألاّ يضمّن أدبه شخصيات سلبيّة مثل السّكارى أو العاهرات مثلا. فلبست القضيّة في وجود هذه الشّخصيّات أو عدم وجودها بل القضيّة

---

1) ـ العالم ـ أسس : في الثقافة المصرية . ص ص : 37.
2) ـ العالم : ملاحظات حول نظرية الأدب . ص : 9.
3) ـ العالم ـ أسس : في الثقافة المصرية . ص : 38.
4) ـ نفس المرجع . ص ص : 38 ـ 39.

في ،، أسلوب التّناول ،، . فغوركي تحدّث عن شخصية امرأة احترفت الدّعارة في (ليلة خريفية) وكذلك شو في مسرحية (حرفة مسز وارن) وكذلك جيمس كين. في قصته (ماض كله مشين) ولكن الفرق بين غوركي وشو من ناحية وبين كين من ناحية أخرى " هو الفرق بين من يوحي بفهم هذه الحياة الشائنة ودوافعها وبين من يوحي بتمجيدها وهو الفرق بين من يبرز الجوانب الإيجابية في شخصيّة العاهرة فيعرّفنا أنّ المعدن الإنساني واحد وبين من لا يرى إلاّ العناصر الحقيرة في حياتها "(1).

ب 4. الإيمان بالإنسان والتّفاؤل بالحياة

يتّضح ممّا سبق بيانه مدى إيمان الواقعية الاشتراكية بضرورة أن يكون للأديب الواقعي موقف إيجابيّ من الحياة وبوجوب أن يكون مرتبطا بمجتمعه ارتباطا وثيقا " هناك شعب بأسره يضطرب بالحياة وبالقلق والتطلع الى المستقبل ومثل هذه الحياة ، مثل هذه الملايين من أبناء الشعب تستطيع أن تزوّد الفنان بمادّة حيّة لفنه لوشاء أن يختار"(2) لذلك لم تقف الواقعيّة الاشتراكية عند حدود تحليل الواقع ونقده مثل الواقعيّة النقدية بل ارتفعت الى مستوى أبعد وأعمق فتجاوزت النقد الى ،، الاستبصار الخلاق ،، بقوى التقدّم البشري وهي في غمرة نضالها " من أجل مستقبل خال من الاستغلال والاستعباد والتّخلّف مستقبل تتحقق فيه إنسانيّة الإنسان أو بتعبير آخر عندما تصح الاشتراكية العلمية نظريّة الطبقة العاملة هي رؤيتها للحياة وللانسان"(3).

وبناء على ذلك آمنت الواقعية الاشتراكية بالإنسان وبمقدرته على التطوّر والإبداع وخالفت الواقعية النقدية وعارضتها نظرتها المتشائمة والقائمة للانسان. فليس الإنسان شرّيرا ولا ذئبا لأخيه الإنسان بل هو كائن كريم العنصر ينزع دائما إلى الحياة الحرة السّعيدة ويعمل من أجلها وهو قادر على بلوغ ما يريد وليس في الطبيعة قوانين تمنعه من تحقيق غاياته وأشواقه الانسانية ولا قدر يعبث به ولا قوة غيبيّة تحدّد مرى حياته " إنّ الإنسان سيّد نفسه في نطاق من العلائق الاجتماعية

---

1) ـ العالم ـ أسس : في الثقافة المصرية . ص : 39.
2) ـ نفس المرجع . ص : 31.
3) ـ العالم : ملاحظات حول نظريه الأدب. ص : 24.

تجعل هذه السيادة غنيّة بكل ما يسعده ويجعل حياته بهيجة " (1).

هذه النّظرة الخيّرة للانسان وسمت الواقعية الاشتراكية بالتفاؤل وهو من أبرز سماتها الملازم لها والمختصّ بها. فاذا الواقعية الاشتراكية واقعية متفائلة " لا تبحث عن الشرّ ومنابعه لتجلوها وتنقدها بل تبحث عن منابع الخير في الانسان ودواعي التفاؤل والثقة به "(2).

وقد حدّثنا محمّد مندور كيف اكتشف هذه الخاصية في الواقعيّة الاشتراكية وأدرك معناها الحقيقي في لقائه بالكاتب والناقد السوفييتي المعروف (سيمونوف) (3). ولم يخف مندور أن ما كان يعرفه من معاني الواقعية في ما درسه من الآداب الغربية اقتصر على الواقعية النقدية التي اعتنت بالكشف عن واقع الافراد والمجتمعات ذلك الواقع الحالك الشرير في اعتقادها وتصوّرها (4). فلما زار العالم الاشتراكي اطّلع على معنى الواقعية الجديد وبيّن له سيمونوف أن كل فن اختيار وان ما نسمّيه واقعا ليس الا الصورة الذّهنيّة التي لدينا عن الحياة " ولما كانت هذه الصورة ملكنا فنحن نستطيع أن نلوّنها باللّون الذي نريده والذي نرى فيه مصلحة لأنفسنا ولمجتمعنا ونحن في حاجة الى أن نقاوم عوامل الشرّ واليأس والتّشاؤم "(5). وأضاف سيمونوف موضحا أنه ليس من اللازم أن يقصّ الأدب ما حدث فعلا ليوصف بالصدق بل يكفيه أن يقصّ ما يمكن حدوثه فيكون بذلك أدبا معقولا مشاكلا للحياة وبالتالي صادقا (5).

وأراد مندور أن يختبر هذه المعاني فقرأ أقصوصة لسيمونوف بعنوان(الشريد) فوجد أن روح هذه الاقصوصة يختلف اختلافا بيّنا عن روح الواقعية النقدية الغربية "فهذا الشريد رغم جوعه وشقائه لم يفقد معنى الخير من نفسه ولم تغلّب مرارة الحياة عناصر الشّرّ في نفسه فهو يأبى رغم جوعه أن يحرم الرجل العجوز من لقمة عيشه وهو يفضّل أن يظلّ شريدا على أن يرتكب هذا الإثم ومثل تلك الخسّة حتّى لتراه في آخر الاقصوصة يصرح بأنه لم يصب سرورا في حياته مثلما أصابه عندما أعلن عدوله عن قبول هذا العمل الممنوح له وتفضيله التّشرّد على حرمان الرجل العجوز من عمله الذي

---

1) ـ قصص واقعية. ص : 21.
2) ـ محمد مندور: الأدب وفنونه. ص : 90.
3) ـ تمّ هذا اللقاء في اكتوبر سنة 1956 عندما زار مندور موسكو ضمن وفد من الكتاب والصحفيين المصريّين.
4) ـ مندور : جولة في العالم الاشتراكي. ص : 89.
5) ـ نفس المرجع. ص : 92.

يقتات منه "(1). وهكذا استخلص مندور في النهاية بأن الواقعيّة الاشتراكية واقعيّة متفائلة تؤمن بإيجابية الانسان وقدرته على أن يأتي بالخير وأن يضحى في سبيله بكل شيء فيغير يأس ولا تشاؤم ولا مرارة مسرفة (2).

وفي ضوء هذه المعاني ذاتها ناقش محمود أمين العالم القصّاص المصري مصطفى محمود واختلف معه لأن هذا الأديب أبى الا أن يعزف على لحن واحد هولحن الضياع. بقول العالم :

"... ومصطفى محمود يصرّ على أن يقدّم إليّ كوبا من الشّاي الأسود الحالك السواد هاتفا بي : "انظر هذا هو رحيق الحياة ما أشدّ حلكته" وأنا أعرف أن الشّاي في قريتنا المصرية أسود حالك السواد ولكني أعرف كذلك أنه ليس قدرا وليس غيبا محجّبا انّه كالحشيش كالجريمة كالسّجون ظواهر لها أسبابها، والواقعيّة تكشف ماء النهر الابيض في كوب الشاي الأسود وتعرف متى يبدأ السّواد وتعرف حتما انه سينتهي الى غاية "(3).

ويأسف العالم عندما يرى شاعرا عربيّا ما زال يقتات حتى اليوم من فتات موائد (ت .س .اليوت) و(بيكيت) و(يونسكو) "فلا يبصر في مجتمعنا إلاّ ما يثير المواجع والاحزان وما يغذّي الاحساس بالغربة والضياع والسأم"(4). فهذا الأدب الذي يغلب عليه طابع الغربة والضياع هو أدب المجتمعات الرأسمالية المنهارة ومحال أن يكون أدبنا العربي على هذه الصفة (4).

ولكن ألبس في واقعنا العربي المعاصر وفي مجتمعاتنا العربية ما يثير المواجع ويهبّج الأحزان ؟ ومتى خلا مجتمع من هذه المواجع والاحزان مهما بلغ من الارتقاء والتقدم ؟ لا ينكر العالم ذلك ويعترف بوجود نواقص وسلبيّات في مجتمعاتنا ولكنه يوضح موقفه قائلا : "... ثمّة فارق كبير بين أن أستشعر هذا كلّه ولا أبصر غيره مصدرا ومنبعا لشعري وبين أن أحد الى جانب هذا كله ما يعبّر عن العمل

1) ـ مندور : حولة في العالم الاشتراكي. ص : 95.
2) ـ نفس المرجع . ص : 96.
3) ـ العالم : الثقافة والثورة : ص : 141.
4) ـ نفس المرجع . ص : 59.

والبناء والتقدّم والسّعي من أجل الأرقى والأكمل والأنبل"(1).

فالقضيّة كما نرى قضيّة موقف واختيار فالأديب الواقعي الاشتراكي لا ،،يلتفط،، من الواقع أناسا ضائعين ليستدرّ عطف القراء وليبكي ويحب وإنما دوره أن يكشف عما تخبّئه ملابس هؤلاء النّاس الرّثة من طاقات كامنة وأن يستبصر ضوء الفجر المنبثق عن قلوبهم المجاهدة ويلمس دفء الحياة الحديدة من تشقّقات أكفهم (2). والأديب الواقعي يبحث عن طريق الخلاص ويرى من خلال ظلام الواقع والمآسي والدّموع "بشائر لحياة مقبلة سعيدة لا مآسي فيها ولا دموع"(3).

وليس من المفروض على الأدبب الواقعي بآسم هذه النّزعة التفاؤلية أن لا يعبّر إلا عمّا هو إيجابيّ في أدبه ويطرح عنه ما هو سلبيّ . كلاّ فالأديب الواقعي يعبّر عن الصّراع الاجتماعي في أبعاده المختلفة فالسّلبي في صراع مع الإيجابي والمتخلّف في صراع مع المتقدّم والمحافظ مع الثوريّ والقديم مع الحديد الى غير ذلك من أشكال الصّراع (4) فالنزعة التّفاؤلية والحرص على تصوير إيجابيّة الحياة " لا تعني انعدام الصّراع ومحو الضباع بل تعني فحسب الكشف عن عملية الصّراع نفسها وحقيقة الضّياع"(5). وهكذا فلا داعي أن يفرض الكتّاب الواقعيّون على خواتم قصصهم وأشعارهم ،،نهايات سعيدة ،، أبدا (5). فهذا يتنافى والرّؤية الواقعيّة. وعموما فان الواقعيّة الاشتراكية ترفض ،، التفاؤلية المسرفة ،، رفضها ،، للتشاؤميّة المسرفة ،، فكلاهما ،،مثالية تعبيرية تفرض على التجربة الانسانية ما ليس فيها واقعا وإمكانا "(6).

---

1) ـ العالم : الثقافة والثوره . ص : 59.
2) ـ نفس المرجع . ص : 149.
3) ـ قصص واقعية . ص : 22.
4) ـ العالم : ملاحظات حول نظرية الثورة ص : 25.
5) ـ العالم : الثقافة والثورة . ص : 141.
6) ـ العالم : ملاحظات حول نظرية الثورة ص : 29.

ج) ـ مفهوم الواقعية الاشتراكية على مستوى الشكل

فاذا انتقلنا الآن من مستوى المضمون الى مستوى الشكل لاحظنا أنّ أول ما أكّده نقّادنا الواقعيّون أن الواقعية الاشتراكية لم تحفل بالمضمون فحسب على حساب الشكل وإنّما اعتنت بالشكل وبالأسلوب أيضا إيمانا منها بوحدة الشكل والمضمون ذلك أن "أكثر الأعمال الأدبيّة أصالة ونجاحا هي التي حافظت على الوحدة العضوية بين محتواها وشكلها الأدبي "(1). فلا بد لكل ، محتوى ، نريد من القارىء أن يستوعبه وأن يتأثر به من شكل قادر على ذلك.

وبناء على هذا المبدإ عارض الواقعيّة الاشتراكية الشكليّين معارضتها أصحاب الدّعاية المحض . فالشكليّون فصلوا بين المحتوى والشكل بإيثارهم العنصر الثاني على الأوّل فأفتقر أدبهم إلى عنصري الإنسانية والخلود(2). وأصحاب الدّعاية ليسوا من الأدباء والفنّانين ولا صلة بين ما ينتحونه وبين الأدب والفن. ولقد سعت الواقعيّة الاشتراكية ـ وهي التي دعت أدباءها الى أن يكون لهم موقف من الحياة وحثّتهم على الدّفاع عن هذا الموقف ـ الى أن تحقق هذه المعادلة الدقيقة معادلة الفن والهدف بحيث لا يكون الالتزام بموقف ما عنصرا دخيلا بل يندمج اندماجا كلّيا في صميم العمل الأدبي (2). والأدباء الكبار الخالدون هم الذين وفّقوا كلّ التوفيق ونجحوا في المحافظة على نبل مقصدهم مع الارتفاع بأدبهم الى أسمى مراتب الجمال، انهم كانوا " يملكون فكرة طيّبة يدافعون عنها. فكرة عاشت دائما داخل عملهم الأدبي واندمجت معه واشتركت في تكوين بنيته ولم تبرز طافية على سطحه " (2). وخلاصة الامر أن الأدب ذا المضمون العظيم يجب أن يحافظ على الشكل العظيم(3).

ج 1. التصوير الواقعي

ولعلّ أول قضيّة تثار عندما نتناول مسألة الصياغة في الأدب الواقعي هي قضية التصوير الواقعي. أفيرسم الأديب الواقع فينقله نقلا حرفيا أم يعيد تشكيل الواقع وفق رؤية فنية خلاقة ؟ .

1) ـ قصص واقعية . ص : 23.
2) ـ نفس المرجع . ص : 24.
3) ـ العالم أسس : في الثقافة المصرية . ص : 195.

وقد كان من أهمّ عناصر الهجوم الذي وجهه طه حسين الى الواقعيّين في الخمسينات أن واقعيّتهم تحوّل الفن الى محاكاة حرفية (1). فما أكثر ما تحدّث اليهم فيما يقول " بأن التصوير الفوتوغرافي غير التصوير الفني وبأن الأديب الحق ليس أداة من هذه الأدوات التي نسمّيها الفونوغراف والتي تسجل الاصوات" (2). والذي أغرى الواقعيّين بالنقل والتسجيل في رأيه أنّهم لم يكلفوا أنفسهم جهدا ولا عناء فلم يصوّروا للناس حياتهم في فنّ رائع بارع بريء من الاسفاف والابتذال (3) لانهم لم يريدوا أن يكونوا أصحاب فن وأدب " وانما أرادوا أن يكونوا أصحاب تصوير وتسجيل بأداة الفوتوغرافيا واداة الفونوغراف "(3).

ولقد تولى محمّد مندور الردّ على طه حسين فذاد عن الواقعيّين ودفع عنهم تهمة الكسل وعدم الجهد في صياغة أدبهم صياغة فنية تضمن له الخلود وترتفع به الى مستوى الأدب الصحيح (4). فأكّد مندور في البداية أن الواقعيّين لا يدعون الى إهمال الأصول الفنية في صياغة الأدب لا الى ضعف العبارة أو هلهلتها (4). ثُم انتقل الى المسألة الرئيسية التي أثير حولها الجدال فنفى عن الواقعيّة أن تكون تصويرا آليا للواقع بل الواقعيّة في نظره تشقّ حجب الواقع وتظهر حقائقه فكأنما الواقع ينطوي على أشياء خفية فيأتي الأديب الواقعي وبكشفها للعيان ويبرزها للوجود ويخرجها من حالة الكمون والى حالة الظهور والتجلي . ولا يتمّ اظهار حقائق الواقع بتصويرها كما هي في الواقع بل كما تنعكس في نفس الفنان (4).

وتعرض محمود أمين العالم الى هذه القضية أيضا في سياق آخر فبيّن أنّ المظاهر الطبيعيّة والشخصيات الانسانية والاحداث الاجتماعية الموجودة في العمل الأدبي الفني لا تقابل ولا تماثل ما هو موجود فعلا في الواقع وإنما يعاد تشكيلها وتعاد صياغتها وترتيبها وبناؤها لتصبح مضامين جديدة (5) فعناصر الموضوع الأدبي والفني اذا

---

1) ـ طه حسين : واقعيون . مجلة الرسالة الجديدة عدد 25 أول أبريل 1956 ص ص : 4-5 وانظر أيضا : عصفور : المرايا المتجاورة ص : 110. وقد ورد هذا المقال في كتاب من أدبنا المعاصر لطه حسين من منشورات دار الآداب ببيروت (ط. 1 1958).
2) ـ نفس المرجع . ص : 4.
3) ـ نفس المرجع . ص : 5.
4) ـ محمّد مندور : نحن واقعيون. مجلة الرسالة الجديدة عدد 26. أول مايو 1956. ص : 7.
5) ـ العالم : الثقافة والثورة . ص : 39.

لا تنطبق انطباقا حرفيا على مثيلاتها في الواقع والا انتفت عن الفن صفتا الخلق والابداع ذلك أنّ الأب والفن" لا يحملان معاني محدّدة تشيران الى وقائع جزئية محدّدة كذلك في الواقع النفسي أوالاجتماعي أو الطبيعي نستطيع أن نشير اليها باصبعنا ونقول هذه هي تماما الشجرة التي رسمها رينوار (Renoir) وهذه هي الشخصية التي أنشاها (ديستيوفسكي) وهذا هو الموقف الذي صوّره نحيب محفوظ وهذه هي الخلجة النفسية التي عبّر عنها شوقي أو شكسبير" (1).

نحن هنا في صميم عملية الخلق الفنّي فالواقع الموضوعي الذي يستمد منه الأديب الواقعي مادّته يكتسي صورته الفنية فيبدو ،، كائنا جديدا ،، " يختلف في اتساقه وانتظامه وتركيزه وحرارته الوحدانية عمّا كان عليه في الطبيعة أو في الحياة الاجتماعية اليومية " كما يقول حسين مروة (2). وهكذا يكتسب الواقع الموضوعي حقيقة جديدة بعد عملية الخلق فيصبح ،، واقعيا فنّيا ،، يمارس تأثيره الجمالي والاجتماعي بين النّاس فبين الحياة أو الواقع والفن علاقة خاصة ودقيقة فاذا كانت الحياة هي ممارسة الواقع الحيّ فانّ الفنّ هو خلق هذا الواقع في التعبير" ان الفن هو الحياة تعبيرا لا ممارسة... وهو تعبير خلّاق عن الحياة يضيف اليها بتأمّل ما هو جوهريّ فيها وهو في تعبيره الخلّاق عن الحياة أعمق ادراكا للحياة وتصويرا واقعيّا لها من صورتها التي نمارسها ونتأملها في مفردات حياتنا اليومية "(3).

هكذا رفض نقّادنا الواقعيّون شدّة تصوير الواقع تصويرا فوتوغرافيا ونقله نقلا حرفيا كما حرصوا على أن تحافظ الواقعية الاشتراكية على أصول الفن ومبادئه شأنها شأن سائر المذاهب الأدبيّة والفنية. وهنا نخلص الى قضيّة مهمّة وهي هل أنّ الواقعية الاشتراكية حدّدت لنفسها أسلوبا معينا وهل آثرت شكلا من الاشكال الفنية دون سواه ؟ .

2د. الواقعيّة الاشتراكية وتنوّع الأساليب والأشكال

هذه المسألة دقيقة وكان(فيشر) قد أبدى رأيا في الموضوع فذهب الى أنه ليس

1) ـ العالم : الثقافة والثوره ص ص : 41–42.
2) ـ حسين مروة : دراسات نقدية . ص : 105.
3) ـ العالم : الثقافة والثوره . ص : 244.

من الضروري أن يلتزم الفنانون الاشتراكيون طريقة فنية واحدة أو أسلوبا محدّدا بل أن الناظر في أساليب كبار الواقعيّين من أمثال (غوركي) و(بيراشت) ومایاکوفسکي) و(آراغون) و(شولوخوف) وغيرهم يجد أنها أساليب متباينة ولكن الذي يجمع بين جميع هؤلاء هو ،، موقف ،، مشترك يتمثل في الموقف الاشتراكي القائم على تبنّي الفنّان وجهة النظر التاريخية للطبقة العاملة (1). كما ذهب فيشر الى أنه من واجب الفنّان أن يجرّب عدة أساليب وألا يقتصر على أساليب القرن التاسع عشر في السرد الروائي مثلا وهذا نفس ما دعا اليه (بريشت) بحرارة قائلا :" انه لمن التفاهة القول بأنه يجب أن لا نعلّق أية أهميّة على الشكل وعلى تطوّر الشكل في الفن واذا لم تطرأ على الأدب ابتكارات ذات طبيعة شكلية فانه لا يستطيع أن يقدم موضوعات جديدة...نحن نبني بيوتنا على غير ما كان يبني رجال عصر اليزابيث ونحن أيضا نصوغ مسرحياتنا على نحو آخر.."(2) . ويسخر بريشت من أولئك المتشبّثين بأساليب محنّطة قديمة ويسألهم كيف يمكن أن يقدموا بهذه الوسائل البالية اشياء جديدة (3). فما هو موقف نقّادنا من هذه القضية ؟ .

يرى حسين مروة أن الواقعية الاشتراكية ترفض الالتزام بأسلوب واحد يجري عليه ذوو الكفاءات جميعا وهي بقدر ما ترفض ذلك " ترفض الافتراء الشائع الذي يطيب لأعدائها دائما أن يلصقوه بها وهو أنها تفرض على اتباعها الانسكاب في قوالب متشابهة أو اكثر من متشابهة " (4).

ويشاطره العالم الرأي معتبرا الواقعية مضمونا متنوّع الأساليب والأشكال(5). فهي في الأساس منهج للرؤية الاجتماعية والتاريخية ولهذا تتنوع أساليبها وأشكالها... وتتنوع كذلك قدرة الأدباء التعبيرية بتنوّع خبرتهم الاجتماعية وثقافتهم الانسانية (6). وبحكم هذا التنوّع لا تتناقض الواقعية الاشتراكية في رأي

---

1) ـ ارنست فيشر : ضرورة الفن. ترجمة مشال سليمان. دار الحقيقة-بيروت(د.ت) ص ص : 134 ـ 135.
2) ـ نفس المرجع . ص : 139.
3) ـ نفس المرجع . ص : 140.
4) ـ حسين مروة : دراسات نقدية . ص : 99.
5) ـ العالم : الثقافة والثورة . ص ص : 103-104. ومن المفيد هنا أن ننبه الى أن العالم اخطأ فهم رأي فيشر فنسب اليه أنه قال ان الواقعية الاشتراكية ليست الا مجرد أسلوب وشكل من أشكال التعبير. والعكس هو الصحيح. والطريف أن العالم وافق فيشر من حيث أراد ان يعارضه ويخالفه. (انظر : الثقافة والثورة . ص :103 و ص :323).
6) ـ ملاحظات حول نظريه الادب . ص : 25.

العالم مع اعتماد الأساطير والاحكام والرّمـــوز.(1).

وقد ضرب مندور مثلا بـ (برنارد شـو) الذي استطاع أن يسيطر على الاساطيـــر ويستخدمها لتجسيد أهدافه الاجتماعية عندما استوحى من اسطورة بيجماليون الاغريقية مسرحيته التي تحمل نفس الاسم (2). ولطالما تمنّى مندور لو أن توفيق الحكيم وضـــع طاقته الفذة في استخدام الرموز الذهنية في خدمة واقع الحياة الانسانية المعاصـــرة " على نحو يمزج الرمز بالواقع فيخرج لنا مايصح أن نسمّيه بالواقعية الرّمزية التـــي تجمع بين قوة الرمز وخلوده وبين واقع الحياة ومشاكلها الحيّة النابضة " (3).

والحديث عن الاسطورة يجرّنا حتما الى الحديث عن الخيال وهو عنصر جدّ مهمّ ولا يتناقض والواقعية الاشتراكية بل هو في رأي نقادنا ضروريّ في استكمال الصـــورة وإضافة الخطوط التي تنقصها ليكتمل لها البناء الفنّي والقدرة على التعبير والتأثير" (4).

ويفرّق مندور بين ضربين من الخيال : ضرب مرفوض وهو الخيال الجامح الهـــارب من الحياة إلى الأوهام وضرب ثان مقبول وهو الخيال المبدع الذي يخلق تجارب " تشاكل واقع الحياة وما يمكن أن يحدث فيها فعلا" (4). ولا بد لهذا الخيال من قدرة علـــى الملاحظة والتركيب " أي جمع العديد من الملاحظات الجزئية في الحياة ثم تركيبها فـــي صورة فنية متكاملة وعلى نحو يستطيع أن يقنع القارىء أو المشاهد فكريا وعاطفيا بمشاكلة تلك الصورة أو التجربة لواقع الحياة الفعلية وممكناته "(4). لهذا عـــرّف بعض المفكرين الفنّ بـأنه إيهام بالحياة واتخذوا من القدرة على هذا الإيهام مقياسا للحكم له أو عليه. ويبلغ التداخل والتشابك بين الخيال والواقع حدّا يصعب معه في رأي مندور التّمييز بين العناصر الخيالية والعناصر الواقعية الفعلية. فالاديب الواقعي قـــد ينطلق من حادثة معيّنة أو من خبر ما قرأه " فيتحرّك خياله ليكمل الصورة ويركبها مسترشدا في تصوّره بمنطق الحياة والمجتمع وممكناتهما "(5). ويلحّ مندور على فكرة التداخل بين الخيال والواقع فيصحّح مفهوم " المحاكاة " عند أرسطو وينفي أن يكـــون

---

1) ـ العالم : ملاحظات حول نظرية الادب . ص : 25.
2) ـ مندور: الادب وفنونه ص : 84.
3) ـ مندور: مسرح توفيق الحكيم . ص : 150.
4) ـ مندور: الادب وفنونه . ص : 90.
5) ـ نفس المرجع . ص : 91.

أرسطو قد قصد بالمحاكاة الاقتصار على محاكاة الواقع الفعلي انما المحاكاة عند أرسطو تكون للواقع وللممكن وللمثال أي لما يقع فعلا في الحياة وما يمكن أن يقع فيها وما يجب أن يقع فضلا عن أنّ الواقع الفعلي قلّما يقدم ما يكون الصورة الفنية المتكاملة ومن هنا يأتي دور الخيال في إكمال الصورة وتحويلها الى فنّ(1).

ح 3. الواقعيّة الاشتراكيّة و ،،الرّومانسيّة ،،

ويفضي بنا الحديث عن الخيال الى مسألة مهمّة أثارها نقادنا وهي علاقة الواقعيّة الاشتراكية بالرّومانسية. وقد لا يتصوّر المرء أن تنشأ بين هذيه العنصرين علاقة فأول ما يخطر بالبال أنهما متنافران ومتناقضان. أفلم تكن الواقعية بديلا عن الرّومنطيقيّة وتحاوزا لها ؟ هذا صحيح مبدئيا. ولكنّ نقادنا يميّزون بين نوعين من الرومنطيقية. النوع الذي يعني الهروب من الحياة وإشاعة الفردية والانطوائية واشاعة فلسفة اللّامعقول التي تتنكّر لكلّ حقيقة موضوعيّة وتدفع مجتمعنا الى متاهات المثالية وغيبيّاتها فهذه الرومنطيقية مرفوضة رفضا انها بمثابة غزو ثقافي وفكري وفني وهي في رأي مروّة ومندور " تخدم مطامع أعدائنا،أعداء تحرّرنا وتقدّمنا وتطوّر شعبنا " (2).فبين هذه الرومنطيقية والواقعية تناقض كامل .

أمّا النّوع الثاني فالمقصود به ،، الرومانسية الغنائية ،،التي " تشحن العمل الادبي بوثبات الخيال والرؤية الشعرية للواقع بما يستلزم ذلك من الانفعال الذاتي أثناء الخلق الفني" (3).هذه الرومنطيقية مقبولة مستحبّة ولا تتناقض مع الواقعية الاشتراكية. ذلك أن الواقعية الاشتراكية ليست عقلانية خالصة " مفرغة من الابداع الرومانسي والوجدان والخيال " (4) كلا انها واقعية عقلانية وجدانية " تتحرك بقدرة من الخيال وتنفذ الى أعماق الحقيقة الموضوعيّة برؤية لا يمكن أن تبلغ هذه الأعمال إلاّ ولها من الشّاعريّة أجنحة مشعّة وأنه لولا هذه الشّاعرية وهذا الخيال لأمتنع عليها أن تنشىء عملا فنّيا يتحمّل ولو شحنة من جماليّة الفنّ " (5).

1) ـ مندور : الأدب وفنونه ص : 91
2) ـ حسين مروة : دراسات نقدية. ص : 93. ومحمد مندور : المسرح العالمي.ص ص :211-12
3) ـ حسين مروة : دراسات نقدية. ص : 95.
4) ـ نفس المرجع ،ص : 106.
5) ـ نفس المرجع ،ص : 101.

واستند مروة لدحض تلك الفكرة الشائعة القائلة بأن الواقعيّة الاشتراكية عقلانية خالصة ولا مكان فيها للخيال وللوجدان الى حقيقة انسانية مهمّة وهي أنه ليس في كيان الانسان شيء منفصل عن شيء فليس الوجدان ولا العاطفة ولا الخيال بمنقطعة الصلة عن العقل وعن " ينابيع المعرفة التي يستمدّها العقل من قوانين الحياة ومن التجربة والخبرة ومن الكشف العلمي المستمر" (1). وتقضي هذه العلاقة الحيّة بين عقل الانسان ووجدانه وخياله أنه "كلّما اغتنى العقل بالمعرفة الصحيحة والخبرة القيّمة اغتنى الوجدان نفسه واكتنز الخيال بالطاقات وامتازت العاطفة بالانفعالات الرفيعة"(1). وبناء على ذلك فانّ الواقعية الاشتراكية بما لها من "موقف انساني حميم" إزاء الحياة هي " مصدر غني للوجدان والشاعرية والخيال... وينبوع الهام رومانسي زاخم" (2). وكلما ظهر العمل الادبي فقير الوجدان ضحل الخيال كان ذلك دليلا على افتقار صاحبه الى استيعاب مفهوم الواقعية الاشتراكية وافتقاره الى الموقف الانساني الصحيح من الحياة (2).

ومن أمثلة هذا اللقاء الحميم بين الواقعية والرومنطيقية يذكر مروة شعر بلند الحيدري الذي أكتسى رغم أنتسابه الى المدرسة الواقعية " أجنحة رومانسية أصيلة "(3) ولاحظ مندور أن الشعر المصري الجديد شعر الجيل الناهض لم يتخلّص ولا يمكن أن يتخلّص من التّيار الوجدانيّ لأن الشعر اذا حقت فيه العاطفة وخمد الوجدان لم يعد شعرا (4). ونشير في هذا السياق إلى الخلاف الذي حصل بين حسين مروة ولويس عوض حول علاقة الواقعية الاشتراكية بالرومنطيقية. فقد استخلص لويس عوض من ظهور بعض الآثار الأدبيّة في الستينات مثل (المساء الاخير) ليوسف الشاروني وترجمات ثروة عكاشة لمؤلفات جبران خليل جبران المكتوبة بالانجليزية وديوان(أرغن) لحسين عفيف وفي (حبهة الغيب) لبشرفارس أن حركة جديدة انبعثت في الحياة الادبية هي حركة " الإحياء الرومانسي " وأن هذه الحركة ازدهرت على أنقاض المدرسة الواقعية التي أخذ تيارها في " الانحسار" و "الانتكاس " (5). وأضاف عوض ان هذه " اليقظة الرومانسية "ليست مقصورة على الشعر المنثور وانما تكاد تمس كلّ قطاع من قطاعات

1) ـ مروه . دراسات نقديه ص : 106.
2) ـ نفس المرجع .ص : 107
3) ـ نفس المرجع . ص : 354
4) ـ محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي. الحلقه الثالثة . ص 140.
5) ـ حسين مروة : دراسات نقديّة . ص 80.

أدبنا الحديث في السنوات الاخيرة وانه وحد معالم هذا الازدهار الرومانسي في شعر عبد الصبور وأحمد حجازي وحتى في قصص نجيب محفوظ (1).

فما كان من مروة الا أن ناقش عوض وردّ عليه مبيّنا انالرومانسيّة الغنائية لا تتعارض مع الواقعية الاشتراكية وأن الواقعية لا تعادي الإبداع الرومانسي والوجدان والخيال (2) بل ان العنصر الوجداني ليس غائبا أثناء عملية الخلق الفني وهو موجود وقائم يوحي من الانفعال الذاتي لدى الخالق حين يمارس النظر الى الحقيقة الموضوعية سواء أكانت هذه الحقيقة حادثا أم كائنا " أي بأن يتحوّل الحادث والكائن الى حركة قائمة في إحساس الأديب ووجدانه ثم يتطور في عملية انصهار وتوتر حتى يولد ولادة جديدة هي التي تحمل ـ بعد ـ اسم العمل الفني ".(3).

وهكذا يشترك العقل والوعي والوجدان والخيال جميعا في عملية الخلق الفنّي ، إنها عملية اتصال وجداني واع بين ذات الكاتب والواقع الموضوعي " بحيث يتحوّل الواقع أثناءها من مناخه الزماني والمكاني خارج الذات الى مناخ الموقف الانساني داخل الذات ومنه يتخذ الواقع صورته الفنية الجديدة التي يبدو بها كائنا جديدا يختلف في أنساقه وانتظامه وتركيزه وحرارته الوجدانية عمّا كان عليه في الطبيعة أو في الحياة الاجتماعية اليومية " (4).

ودعّم مروّة رأيه بالنظر في آثار الأدباء الذين استشهد بهم عوض واحتج بهم على فكرته. فتبيّن له أن آثار الشاروني وصلاح وعبد الصبور وأحمد حجازي لم تخل وهي في إبّان ،، المدّ الواقعي ،، من ،، نفحة رومانسية ،، (5). وضرب مثلا آخر بقصيدة الشرقاوي المعروفة :(من أب مصري الى الرئيس ترومان)وهي القصيدة التي " زخرت بالمواقف والمشاعر والانفعالات الذاتية الخاصة التي ربما كانت في نظر دعاة الرومنسية من أخص خصائص هذه الرومانسية " (6). ومع ذلك لم تخرج هذه القصيدة عن

---

1) ـ حسن مروه : دراسات نقدية . ص : 94.
2) ـ نفس المرجع . ص : 97.
3) ـ نفس المرجع . ص : 100.
4) ـ نفس المرجع . ص : 105.
5) ـ نفس المرجع . ص : 121.
6) ـ نفس المرجع . ص : 124.

السّنهج الواقعي بل لقد " زاد ذلك في تألّق مضمونها الواقعي وفي تكامل العناصر الفنّية التي يقتضيها هذا المضمون "(1). وهكذا فإنّ امتداد تيار الواقعية في مصر " لم يقيّد أجنحة الرومانسية أن تنطلق بأخيلة الشعراء ووجداناتهم ومشاعرهم الذّاتية حسب طاقات كل منهم وتبعا لخصائص مواهبهم وأنواع تجاربهم الشخصيّة " (2).

وعارض مروة كذلك لويس عوض في ما ذهب اليه من أن نجيب محفوظ قد تخلّى عن الواقعية في رواياته الجديدة مبيّنا أن محفوظ بقي واقعيا في كل ما كتب وإنما الشيء الجديد الذي طرأ عنده هو أسلوب التّناول والمعالجة فحصل تطور إبداعيّ في واقعيّته وفي أسلوبه الرّوائي واستخدم طاقة الخيال ونجح في اعتماد " المونولوج الداخلي " بعد أن كان الحدث الرّوائي يغرق في التّفاصيل والجزئيّات فازدادت واقعيّته جدّة وإشراقا.(3) . وهكذا يصبح " الجيشان الرومانسي " الذي تحدث عنه عوض وبه علّل انحسار الواقعية في بعض الآثار الأدبية من طبيعة الواقعية وليس خارجا عنها أو مناقضا لها.

---

1) ـ مروة : دراسات نقدية : ص : 124.
2) ـ نفس المرجع . ص : 121.
3) ـ نفس المرجع . ص ص : 140 ـ 141.

خاتمـــــــــــة :

كنّا أشرنا الى عناية نقادنا الواقعيّين الاشتراكيين برسالة الادب في الحياة ووظيفته في المجتمع في الفصل الذي خصصناه لدراسة مفهومهم لوظيفة الأدب وكنّا نبهنا الى أنه لا يفهم من تلك العناية ومن ذلك الاهتمام بالمضمون أنهم أهملوا الجانب الفني والجمالي في الأدب فلنقادنا آراء ومواقف واضحة تتعلق بماهية الادب وخصوصيته الجمالية .

وكانت المسألة الاولى التي اهتموا بتوضيحها في هذا المجال هي مفهوم الشكل والمضمون والعلاقة القائمة بينهما وقد عرضنا لأسباب منهجية مفهومهم للشكل أولا ثمّ ثنّينا بمفهومهم للمضمون وختمنا برأيهم في العلاقة بين هذين الركنين. ومهدنا لكل ذلك بالإشارة إلى نقّادنا العرب القدامى الذين كانوا تطارحوا مسألة اللفظ والمعنى وتدارسوها فانتصر بعضهم للفظ وانتصر بعضهم الآخر للمعنى .

ثمّ انتقلنا بعد ذلك الى نقادنا الواقعيّين الاشتراكيّين ولا سيما محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس لعنايتهما بقضية الشكل والمضمون عناية خاصة وكان قد دار بينهما وبين طه حسين حول هذه القضية سجال وجدال فكانت أول معركة نقدية بين جيلين من أجيال النقد والادب في مصر الحديثة ولئن لم تؤد هذه المعركة الى النفع المرجوّ وكان حصادها هزيلا فانها مكّنتنا من استجلاء مفاهيم نقادنا الرئيسية في الشكل والمضمون والعلاقة بينهما .

ففي ما يتعلق بالشكل أكد نقادنا الواقعيّون أهميته واستدلوا على ذلك بانه ما من عمل في الوجود بغير صورة وأن هذه الصورة لا تتمثل في الحدود الخارجية لشيء ما بل هي جزء من عملية بناء الشيء نفسه وفي الأدب يعدّ الشكل جوهر ما يكون به الأدب أدبا والفن فنا . ولا يتعلق الشكل والصورة باللغة والاسلوب بل يتجاوزهما الى عملية تشكل المضمون بمعنى تحويل الموضوعات المطروحة في الطريق حسب عبارة الجاحظ من موضوعات لها شكل الحياة الى موضوعات لها شكل الفن فالشكل تنظيم وتنسيق ولهذا ميّز نقادنا بين الشّكل والتّشكيل أي بين الإطار الخارجي وبنية الأثر الأدبي الداخلية أي معماره .

ثمّ نظروا في المضمون فميّزوا بينه وبين الموضوع ونبّهوا الى عدم الخلط بينهما لأن قيمة الإبداع تنبع من المضمون لا من الموضوع فهو القيمة المضافة التي تشكل أدبيّة الأدب وتحدّد إبداعيّته وقرن نقادنا المضمون بموقف الأدب الاجتماعي فحرصوا على إبراز ما بين المضمون وطابع الأدب التقدمي من اتصال وارتباط .

ثم نظر نقادنا في العلاقة بين الشكل والمضمون فألحوا على ما بين هذين الركنين من علاقة عضوية ووجدوا في الآثار الأدبيّة الناجحة دليلا على ذلك الارتباط لما بين شكلها ومضمونها من تآلف وتراصف لا تنافر وتحانف .

ولتوضيح هذا الرباط العضوي بين الشكل والمضمون بيّن نقادنا أن الصورة ليست مجرد قالب فارغ او شكل خارجي فلزوميات أبي العلاء وثيقة الارتباط بفلسفة الشاعر ومعبّرة عن حياته ومصورة لعزلته ،وسجع المقامة بزخرفها اللّفظي متصل بمضمونها وبأحوال العصر الذي ولدت فيه . وفي إطار هذه العلاقة أيضا نظرنقادنا في قضية الوحدة العضوية في القصيدة وناقشوا العقاد وذهب مندور الى أنه يصعب تحقيق هذه الوحدة العضوية في الشعر الوجداني وفي القصيدة الغنائية التي تتألف من خواطر ومشاعر متناثرة وهي الى الشعر الموضوعي ذي الطابع القصصي أنسب وأكثر ملاءمة . وأبرز العالم أهمية المعمار الفني في روايات نجيب محفوظ وبين كيف ارتبط تطور هذا المعمار بتطور مضمون الروايات وأظهر مدى التفاعل والتناسب بين شكل روايات محفوظ التاريخية والاجتماعية والذهنية بمضمونها وفلسفتها العامة فاذا بنجيب محفوظ يعبر عن مواقفه ورؤاه بالبناء والتركيب وبالتوازن والتناقض .

وهكذا حرص نقادنا الواقعيّون على إبراز ما بين الشكل والمضمون من تماسك وتفاعل بحيث أنه لابد لكلّ مضمون قوي من شكل قوي . بيد أنه رغم ذلك الحرص أولى نقادنا المضمون أهمية أكبر من الشكل باعتبار أن قيمة الادب المضافة تكمن فيه فعدّوا الشكل نابعا منه وأن اعترفوا بقيمة الشكل وأقروا بها بدليل أن المضمون لا تستبين قيمته الا بفضل الشكل .

ثمّ انتقل نقادنا في اطار دراسة ماهية الأدب الى تحديد مفهوم الواقعية الاشتراكيّة وضبط خصائصها وأهدافها . فنظروا أولا في مبرّرات اختيار الواقعية وتعليل ظهورها وبروزها فأرجعوا ذلك الى أمرين يتعلق الاول بالبعد

السياسي أي بأوضاع المجتمع العربي وأحواله السياسية فاذا الواقعية الاشتراكية قد استجابت لروح العصر عصر الكفاح والنضال ضد الاستعمار والامبر يالية وبناء السلم وتشييد صرح الاشتراكية والعدالة الاجتماعية فكان لا بدّ أن يتحلّى الأدب برؤية واقعيّة اشتراكية تغذي وجدان الإنسان بروح النضال وتنمّي فيه رؤية للواقع صحيحة.

ويتعلق الامر الثاني بالبعد الثقافي فقد ظهر جيل جديد من المبدعين والمثقفين والنقاد في الخمسينات تصدّر الحياة الثقافية وخاصم الجيل الذي قبله ورفع لواء التجديد الأدبي والثقافي وعدّ نفسه خير معبّر عن مقتضيات الحياة الاجتماعية والسياسية الجديدة.

ولم تخل المنابر الثقافية من مناقشات ومساجلات حول مفهوم الواقعية الاشتراكية سواء في الوطن العربي أو في أوروبا ولا سيما بعد سنوات الجمود الستاليني فشكّك بعضهم في الواقعية الاشتراكية ورفضها ودعا بعضهم الآخر وهم أنصارها الى مراجعة مفاهيمها وإثرائها وكان نقادنا من الذين سعوا بالطبع الى تحليل الواقعية الاشتراكية ورسم أبعادها الجمالية وضبط أهدافها.فلم يطمئنّوا وهم يعالجون مضمون الواقعية الاشتراكية إلى الرأي القائل بأن كل أدب هو بالضرورة واقعي مادام ينبع من الواقع وذهبوا الى أن للواقعية الاشتراكية من الخصائص والصفات ما يميزها عن غيرها وان أهم ما تختص به ان لها رؤية للعالم وموقفا من الواقع يختلفان عن رؤية وموقف سائر المذاهب الادبية كالطبيعة والرومنطيقية والسريالية اختلافا تاما.

فنظرة الواقعية الاشتراكية للواقع نظرة ايحابية تصوّرما في الواقع من حركة وتطور وتناقض انها ترفض النظرة الجزئية الضيقة للبيئة وللتجربة البشرية فلا تصف الحقيقة الموضوعية وصفا خارجيا بتفاصيله وجزئياته مثل المدرسة الطبيعية التسجيلية بل تسعى الى أن تستوعب الحدث الانساني بكافة علاقاته فتكون نظرتها شاملة ومتكاملة تنظر الى الحقيقة في حركتها المتطورة فتكشف عن جوهرها وتدرك كنه اتجاهها وأبعاد تطورها مع إبراز المسار الثوري والمتطور في حركة الطبيعة والمجتمع. ولهذا عابوا على احسان عبد القدوس وتوفيق الحكيم نظرتهما الجامدة والضيّقة للواقع لانهم لم يروا في مصر الا ما هو منحرف وغفلوا عن تصوير القوى الاجتماعية الجديدة الصاعدة التي ستغيّر المستقبل فتولد أدبهما عن وعي زائف للواقع ولهذا اشترط نقادنا في الاديب الواقعي أمرين الوعي الصحيح والاختيار الملتزم فليست كل استجابة تلقائية للحياة

تقرّب الكاتب من الواقع ومن هنا تظهر أهمية أن يوحي الأديب الواقعي الى القارئ بكل ما فيه أمل وخير وثقة في الإنسان ذلك أن من مميّزات الادب الواقعي إيمانه بالإنسان وتفاؤله على عكس الواقعية النقدية المتشائمة فالواقعية الاشتراكية تؤمن بمقدرة الإنسان على التطور والابداع وترفض أن ترسم صورة للانسان وللحياة حالكة ومظلمة ولئن لم يخل المجتمع من المظاهر التي تثير الحزن والاسى فان من واجب الأديب الواقعي الاشتراكي رغم ذلك أن يبحث عن طريق الخلاص وأن يرى من خلال الظلام انبثاق الفجر وحلول الصباح الجديد.

ولم يقف نقادنا في تحديد الواقعية الاشتراكية عند المضمون ولم يهملوا الشكل والاسلوب بل دعوا الى تحقيق معادلة الفن والهدف كما حققها المبدعون الكبار في آثارهم الخالدة فلا بد لكل مضمون عظيم من شكل عظيم. وفي هذا الاطار تحدث نقادنا عن خصائص التصوير الواقعي فرفضوا تصوير الواقع تصويرا "فوتوغرافيا" ونقله نقلا حرفيا واعتبروا التصوير الواقعي تصويرا فنيا يشق حجب الواقع ويعيد تشكيل وصياغة ما فيه من مظاهر طبيعية وشخصيات انسانية وأحداث اجتماعية والا انتفت عن الفن الواقعي صفة الخلق والإبداع وهكذا يكتسب الواقع الموضوعي حقيقة جديدة بعد عملية الخلق ويصبح "واقعا فنيا" يؤثر بدوره في الناس.

ولم يفرض نقادنا على الأديب الواقعي أن يلتزم اسلوبا واحدا بعينه فالواقعية الاشتراكية متنوعة الاشكال والاساليب فلا شيء يمنع الأديب الواقعي من أن يستعين في أدبه بالأساطير والأحلام والرّموز فضلا عن الخيال. فليست المحاكاة في الأدب الواقعي هي محاكاة الواقع الفعلي بل هي محاكاة الممكن والمثال ولهذا لم يعارض نقادنا الواقعية الاشتراكية بالرومانسية الغنائية ولم يشعروا بالتناقض بينهما فلا قيمة لواقعية فقيرة الوجدان ضحلة الخيال خالية من رؤية شاعرية وهكذا حاول نقادنا عبر مسألتي الشكل والمضمون ومفهوم الواقعية الاشتراكية أن يحدّدوا للادب ماهيته وأن يبرزوا خاصيته الفنية والجمالية بعد أن نظروا في وظيفته الاجتماعية. فما هو مفهومهم للنقد وكيف حدّدوا وظائفه وكيف تبرز العلاقة بين آراء نقادنا الواقعيّين في الأدب وآرائهم في النقد ؟

الفصل الثالث

مفهوم النقد الأدبي وموقف نقادنا من بعض المدارس النقدية وخاصة المدرسة النفسية

1) ـ مفهوم النقد الأدبي ووظائفه

1.1 ـ في تعريف النقد وبيان أهمّيته

حرص نقّادنا الواقعيّون الاشتراكيّون في مقدّمات بعض تصانيفهم النقدية على تصوير ما آلت اليه حالة النقد الأدبي في أيّامهم. وأبرزوا ما بينهم وبين غيرهم من النقاد من مواطن الاختلاف وأوجه التباين وأشاروا الى ما يرومون إنجازه وما ينوون القيام به.

وقد أبرز نقادنا بالخصوص ما للنقد الأدبي من أهمية ضمن كل حركة فكرية وثقافية بحيث يكون من التعسف في رأي محمود أمين العالم أن نفصل الحركة النقدية عن الحركة الفكرية العامة لمجتمع ما لأن النقد الأدبي في كل مرحلة من مراحل حياتنا الاجتماعية " وعي نظري لما يتضمنه التعبير الأدبي من قيم وخصائص في هذه المرحلة "(1). بل إنّ الفكر البشري في جوهره ،، عملية نقدية ،، لأنّ النقد في معناه الأول والبسيط هو ،، الحكم ،،على شيء أو على موقف. فكل فكر هو حكم وهو نقد ومن هنا كانت للنقد الأدبي وظيفة اجتماعية أساسية وبغير النقد لا نستبصر حقيقتنا (2).

وهكذا احتلّ النقد مكانة مرموقة في الحياة الأدبية والثقافية فأغلب المجلات كانت تشجّع الانتاج الأدبي والنقدي وتفسح صدرها لما سمّي وقتئذ بـ ،، معركة الأدب ،، فلا يكاد يظهر كتاب أدبي حتى يتناوله النقاد بالتّعليق والمراجعة فنشطت الحركة النقدية وازدهرت وأضحى النقد الأدبي حديث مجالس الأدباء والفنانين كل يدلي برأيه ويبحث في أصوله وقضاياه. بيد أنّ ذلك الازدهار ما كان ليرضي نقادنا الواقعيّين كلّ الرّضى وما كان ليحجب عن أعينهم بعض الجوانب السّلبية لأنهم وطّنوا أنفسهم على الكيف والجودة لا على الكمّ والوفرة.

---

1) ـ محمود أمين العالم : الثقافة والثورة. ص : 10.
2) ـ نفس المرجع ص : 6.

النقد بين الذّات والموضـــوع

لاحظ أمين العالم أنّه بالرغم ممّا أصاب الحركة النقدية من نشاط ونماء فإنـــه نادرا ما كان النقد تحليلا علميا لقيمة الكتاب الأدبي (1). وهال حسين مروة ما كان عليه النقد الأدبي في لبنان من ،، تخلف فاجع ،، وعزا ذلك الى غياب ما سمّـــاه ب ،، النقد الأصولي أو المنهجي ،، نظرا لغلبة الاحكام الاعتباطية وسيطرة النقـــد الذاتي الذي كان يقوم على ضرب من العلاقة الشخصية بين الناقد وصاحب العمل الأدبـــي لا على علاقة قائمة بين الناقد والاثر الأدبي ذاته (2).

ومن الظواهر السلبية التي تحدث عنها نقادنا ما ذكره مروة من ''فوضى القيم والمقاييس والأهداف النقدية والاختلاف في تقدير المعايير النقدية '' (3) ممّا جعـــل العالم يتساءل في حيرة عن ،، الميزان ،،الذي ينبغي أن نزن به الجمال ونزن به الفن(4). وخشي مندور أن يختفي ،، النّقد الجادّ ،، ليحل محلّه ،، النّقد الزائف ،، ويطغى علـــى الحركة الأدبية. فكان لا بدّ من حفز همم النقّاد القادرين على أداء واجبهم من أجل إرساء نقد سليـم (5).

وفي هذا الإطار صنّف العالم النقاد إلى ثلاثة أصناف : صنف يكتفي باستعـــراض بعض الأفكار والعبارات استعراضا سهلا وانيا لا يفضي الى شيء جدّي . وصنف يحرص علـى اصطناع التلطّف والوقار فلا ينتهي الى حكم أو شبه حكم. وصنف ثالث وأخير يعنـــف ويشتطّ فيخرج نقده قذائف جارحة من الأحكام التي تصل في كثير من الاحيان الـــى استعداء السلطات . وهذه المواقف النفدية الثلاثة تشترك في أمر واحد في رأي العالـم هو رفض التحليل العلمي للأدب ومجانبة الدراسة الموضوعية له (6).

لذا وجب في رأي نقادنا أن تسود كتاباتنا النظرة الموضوعية لا الأحكـــام الشخصية المغرضة فدعوا الى ،، النقد المنهجي ،، وهو '' ما كان مؤسسا على نظرية نقدية تعتمد أصولا معيّنة في فهم الأدب وفي اكتشاف القيم الجمالية النفسية والفكريـــة والاجتماعية في العمل الأدبـي ''(7).

---

1) ـ العالم : الثقافة والثورة . ص : 9
2) ـ مروة : دراسات نقدية . ص ص : 5 و 8.
3) ـ نفس المرجع .ص : 7.
4) ـ العالم : الثقافة والثورة . ص : 9.
5) ـ مندور : قضايا جديدة في أدبنا الحديث.دار الآداب .بيروت 1958. ص : 7.
6) ـ العالم : الثقافة والثورة . ص : 10.
7) ـ مروه : دراسات نقدية . ص : 5.

والنقد المنهجي هو بالضرورة نقد موضوعيّ " يستلهم المفاهيم العلمية التي تسود حضارتنا اليوم "(1). ويقتضي اعتماد الاصول المنهجية في النقد أن يتحلّى الناقد بجملة من الصّفات من أهمّها أن يكون ذا معرفة واسعة شاملة " تتّصل بشؤون النفس الإنسانية وقوانين تطور المجتمع وطبيعة العلاقة بين هذه وتلك ... بالاضافة الى الإلمام بأهمّ قضايا العصر... مع ثقافة راسخة تمكّن الناقد من البصر بالخصائص التّعبيرية للغة والأدب " (2). وهذه الثقافة الواسعة التي ينبغي أن يتحلّى بها الناقد خير دليل على أن العملية النقدية مهمّة وجادّة وخير شاهد على ضرورة توفّر «مقياس» أو «أساس» ينطلق منه النّاقد "لفهم القيم الأدبية فهما ينفذ به الى جوهر العمل الأدبي "(3).

وسعى مروة الى رفع التباس قد بخامر البعض وهو أنّ التزام الأصولية والمنهجية في النقد الأدبي قد يفضي إلى ضرب من الآلية في عمل الناقد. وربّما «تجمّد» النقد في صورة التزام النّاقد نهجا معيّنا بحيث يخضع كل عمل أدبي ينقده الى مقاييس ثابتة جامدة يرسمها له المنهج الذي يتبعه فيقول في هذا الأثر الأدبي ما يقوله في ذاك بشيء من التكرار الآلي الرتيب (4).

والواقع أن هذا الالتباس راجع في رأي مروة الى فهم خاطئ للمنهجيّة النقدية التي " لا تستحق هذه الصفة اذا هي قامت على أسس أو مقاييس ثابتة ثوب جمود وتحجّر". وانّما تستحقها " حين تكون هذه الأسس والمقاييس ثابتة من حيث الجوهر متطوّرة متجددة من حيث التطبيق ومراعاة الخصائص الذاتية في كل خلق أدبي ". ولذا يحتاج الناقد الأدبي في نظر مروة الى توفّر الحساسية الذاتية القادرة على اكتشاف القيم الخاصة في كل أثر أدبي (4) وهكذا لا تنكر المنهجية النقدية القيم الخاصة في العمل الأدبي بل تؤمن بضرورة وجودها " ما دامت الشخصية الإنسانية ذاتها متنوّعة الخصائص متعدّدة الجوانب بقدر تنوّع الشخصيات وتعدّدها (5).

---

1) ـ العالم : الثقافة والثوره : ص : 12.
2) ـ مروة : دراسات نقدية : ص : 5.
3) ـ نفس المرجع . ص : 8.
4) ـ نفس المرجع . ص : 6.
5) ـ نفس المرجع . ص : 7.

وكان لتشبّث نقّادنا الواقعيّين بالمنهج في النقد أنعارضوا ، النّقد التأثّري ، وأنكروه لأنه نقد شخصي قائم على ما بين الناقد والمبدع من علاقات شخصية ذاتية . وأنكروه لانّه في رأيهم نقد اعتباطي يستند الى الذوق ولا يقدم للنقاد ولا لقراء الأدب مقياسا أو أساسا للحكم للأثر الأدبي أو عليه ولهذا فانّ النقد التأثّري لا يساعد على تطوير الحركة النقدية (1).

ويبدو محمد مندور أقلّ قسوة من مروّة في الحكم على النقد التأثري. فهو يعتقد أن المنهج التأثري ما زال قائم الذات وسيظل كذلك " ما دامت مهمّة الأدب والفن الدائمة النابعة من طبيعتهما الذاتية هي التأثير في الناس عن طريق ما تحمله اليهم من قيم موضوعية وقيم جمالية "(2). وبناء على ذلك عدّ النقد التأثري في رأي مندور مرحلة ، ضرورية ، وأساسية وأوّليّة في الممارسة النقدية الا أنه لا يمكن الاكتفاء به أو الوقوف عنده بل ينبغي أن تتبعه مرحلة أخرى " تفسّر وتبرّر التأثّرات التي نتلقاها عن العمل الأدبي بأصول ومبادىء موضوعية حتى نستطيع أن نقنع الغير بسلامة تأثراتنا وصدقها وشرعيّتها أي حتى نستطيع أن نحوّل ذوقنا الخاصّ الى معرفة موضوعيّة "(3).

وهكذا فإنّ مندور ومروة لا يتناقضان فما خشى مروة من الوقوع فيه تنبّه اليه مندور فقيّد الذوق والنزعة التأثّرية بالمعرفة القائمة على أصول ومبادىء موضوعية يعتمدها الناقد ويأخذ بها في الحكم على نص أدبي .

وعموما فقد حرص نقّادنا الواقعيّون الاشتراكيون على أن يكون النقد علميّا موضوعيّا قائما على منهج حتى يحتفظ بمكانته ويؤدي دوره في تطوير حركة الأدب والثقافة . وقد تجلّى هذا المنهج وبرز في ما رسمه نقادنا الواقعيّون للنقد الأدبي من وظائف محدّدة .فما هي هذه الوظائف وما هي أبرز خصائصها ومميزاتها ؟

---

1) ـ مروة : دراسات نقدية . ص : 8.
2) ـ مندور : الأدب وفنونه . ص : 137.
3) ـ نفس المرجع . ص : 139.

21 ـ وظائف النقد الأدبي

اعتنى محمد مندور بالخصوص بضبط وظائف النقد الأدبي وتحليل خصائصها. وقد حدّدها في ثلاث. وهي الوظيفة التفسيريّة والوظيفة التقييميّة والوظيفة التوجيهيّة وهذه الوظائف الثلاث متداخلة ومترابطة ومتكاملة وإذا تمّ الفصل بينها فلغاية الإيضاح والبيان.

أ) ـ وظيفة التفسير

تتمثل الوظيفة التفسيريّة في ما يقوم به الناقد من تفسير الآثار الأدبيّة وإعانة القارئ على استخلاص دلالاتها باستجلاء مصادرها وإيضاح أهدافها وتحليل خصائصها الفنية فمن الآثار الأدبية ما يعسر فهمه وإدراك مرماه مثل الكتابات الرّمزية والذّهنيّة العميقة وهي كتابات " لا تسلّم مضمونها العميق بسهولة للقارئ العادي كما أن صنعتها الفنية قد تكون محكمة الى حدّ الخفاء بحيث يعتبر إيضاح النّاقد لكلّ هذه الحوانب عملا أساسيّا في مهمّته ".(1)

فللناقد دور مهمّ في تثقيف القارئ وإعانته على فهم النصوص الأدبيّة والآثار الفنية وكشف المغلق من مضامينها وإرهاف ذوقه وحسّه الجمالي وإغناء وجدانه ووعيه بالقدرة على استبطان التجارب والأفكار والدلالات الاجتماعية والمواقف الانسانية التي يقفها الكاتب أو الشاعر في أثره الفنّي (2).

ويمكن للناقد أيضا بالاضافة الى ذلك أن يبصّر الكاتب ذاته بالقيم الحقيقية التي حواها عمله أو التي لم يحوها فتكون وظيفته وظيفة مزدوجة تتّصل بالقارئ والمبدع معا. ومن النّتائج المترتّبة عن هذه الوظيفة التفسيريّة أن الناقد يساهم مساهمة كبيرة في خلق الأعمال الأدبية وإثرائها بمفاهيم ومعان جديدة (3). فغير خاف على أحد أن شخصية أدبية كبيرة مثل (هاملت) " قد ساهم النقاد في خلقها بقدر ما ساهم شكسبير نفسه لأن هؤلاء النقاد هم الذين أبرزوا احتمالات لا حصر لها في فهم هذه الشخصية وتحديد دلالتها ومن المؤكد أن نقّادا آخرين سيعيدون فهمها وتفسيرها في ضوء ثقافة المستقبل " (4).

---

1) ـ مندور : الأدب وفنونه. ص : 148.
2) ـ مروة : دراسات نقدية. ص ص : 8-9.
3) ـ مندور : الأدب وفنونه. ص : 149.
4) ـ مندور : معارك أدبية. ص : 125.

وهكذا غالبا ما تتجه الوظيفة التفسيرة الى الآثار الأدبيّة التي غربلها الزمن فتعمد إلى دراستها والتأريخ لها وإعادة فهمها في ضوء الثقافات الجديدة فتجدد من معانيها وقيمها. فاذا الوظيفة التفسيرية بهذا المعنى ألصق بالتأريخ الأدبي وبالدراسة الأدبية منها بالنقد الأدبي لان النقد في رأي مندور يقوم على وظيفتي ،، التقييم ،، و ،، التوجيه ،،وهما وظيفتان سيأتي تفسيرهما. أما الدراسة الأدبية فتركّز على التفسير والتعليل بالخصوص مستعينة بالمنهج التاريخي والاجتماعي في تفسير الظواهر الأدبية والاتجاهات الفنية التي يتميّز بها أدب لغة عن أدب لغة أخرى وأدب أديب عن أدب أديب آخر في اللغة الواحدة (1).

ولنقّادنا الواقعيّين في مجال التأريخ الأدبي محاولات اهتمت بالأدب الغربي وبالادب العربي المعاصر. وسنقدم فيما يلي نماذج من هذه المحاولات .

أ1. مندور وتطور المسرح الغربي

اهتمّ مندور كثيرا بعرض مذاهب الأدب الغربي وفنونه عرضا تاريخيا وسنتقصر هنا على تأريخه لتطور الأدب المسرحي . وقد استهل مندور عرضه بتنبيه القارئ إلى وجوب التفطن عند البحث في نشأة المذاهب الأدبية الى أنه لم يقصد الى خلق هذه المذاهب قصدا والى أن الشعراء والكتاب والنقاد لم يضعوا أصولها من العدم ودعوا الى اعتناقها فهذا الرأى مناف للحقيقة التاريخية حقيقة أن المذاهب الأدبية قد ''ولّدتها حوادث التّاريخ وملابسات الحياة في العصور المختلفة وجاء الشعراء والكتاب والنقاد فوضعوا للتّعبير عن هذه الحالات النفسية أصولا وقواعد يتكون من مجموعها المذهب أو ثاروا على هذه القواعد والأصول لكي يتحرّروا منها وبذلك خلقوا مذهبا جديدا''(2).

وقد طبّق مندور هذه الحقيقة على الأدب المسرحي فلاحظ أن تاريخ المسرح اقترن عبر القرون بتاريخ التطور الإنساني العام فلا نكاد ننظر في لوحة الأدب المسرحي العالمي حتى نلاحظ ما بين تطور فنون الأدب المسرحي العالمي والتطور الانساني العام الثقافي والاجتماعي والسياسي من ،، توافق ،، فاذا الأدب المسرحي من ألصق الفنون بالحياة بحيث ما أن تتغير أوضاع المجتمع حتى تتغير تبعا لذلك صور الادب المسرحي ومضمونه (3).

---

1) ـ مندور : الأدب وفنونه . ص : 150.
2) ـ مندور : فى الأدب والنقد. ص ص : 117–118.
3) ـ مندور : المسرح العالمى. ص : 36.

فمن آثار انقسام المجتمع اليوناني القديم الى طبقتين اجتماعيتين هما طبقة النّبلاء وطبقة العامة من عمال وزراع وأرقاء أن انقسم الفن المسرحي بدوره الى نوعين : تراجيديا وكوميديا و" كانت التراجيديا تستقي موضوعاتها وشخصياتها من حياة الألهة والأبطال... بينما كانت الكوميديا القديمة تعالج المشاكل الشعبية وتلتقط معظم شخصياتها من الأسواق " (1).

وقد ظل الأدب المسرحي في ظل المذهب الكلاسيكي القائم على محاكاة اليونان القدماء منقسما الى تراجيديا وكوميديا لانقسام المحتمع آنذاك الى طبقتي النبلاء والعامة. بيد أنه حصل تطور مهمّ في التراحيديا والكوميديا اذ تحوّلتا الى مسرحيات شخصيات وانتقل الصراع من خارج الانسان الى داخله وعلّل مندور هذا التطور الكبير بأنه " انعكاس للتطور العام للحياة". فمن أهم خصائص عصر النهضة في أوروبا ظهور الفرد وسط المجموع وبروز الشخصية الإنسانية واحتلالها مكان الصدارة في المجتمع مما جعل تحوّل المسرحيات الى مسرحيات شخصيّات أمرا طبيعيّا. وهكذا انتقل الصّراع من خارج الشّخصيات الى داخلها " نتيجة للاهتمام بالإنسان في ذاته وتحديد أبعاده وتحليل مقوماته النفسية والعقلية وما يجري بينها من صراع حتى سمّي الأدب الكلاسيكي بالأدب الانساني "(2).

ثم كان لبروز الطبقة البرجوازية في القرن الثّا من عشر قرن التمهيد الفكري للثورة الفرنسية أن ظهرت " الدراما البرجوازية "،وهي فن مسرحي جديد نادى به دبدرو (Diderot) " لما لاحظه من أن هذه الطبقة الاجتماعية النامية ليس لها فنّ مسرحي يصوّر مشاكلها الخاصة بعد أن قصر الكلاسيكيّون فنّ المسرح على التراجيديا ذات الموضوعات والشّخصيات النبيلة والكوميديا ذات الموضوعات والشخصيات المأخوذة من حياة العامة وذلك بالرغم من ظهور الطبقة الوسطى الحديدة ذات المشاكل الخاصة "(3).

وتأثر الفنّ المسرحي بالثورة الفرنسية كما أثر فيها بدوره فساهم في تنمية الوعي الثوري وقد نهضت الكوميديا بالعبء الاكبر في تنمية هذا الوعي فقد تطوّرت وانتقلت من "كوميديا شخصيات "، كما كان الحال عند (موليير) الى " كوميديا تحليل نفسي والحتماعي " عند ماريفو (Marivaux) أو " كوميديا حبكة وأحداث " ثورية

---

1) – مندور : المسرح العالمى. ص : 4.
2) – نفس المرجع . ص : 5.
3) – نفس المرجع . ص : 6 واسطر : الأدب وفنونه . ص ص : 20–21.

الروح في ثلاثيّة بومارشيه (Beaumarchais) الشهيرة : حلاق اشبيلية. وزواج فيجارو. والأم الآثمة (1). (Le Barbier de Séville, le Mariage de Figaro et la Mère coupable)

وبظهور القرن التاسع عشر وبعد أن أصبح المجتمع تسيطر عليه الرأسمالية الجشعة التي لا تقيم وزنا إلاّ للمال ولا تقدر المواهب الأدبيّة والفنية كما يقول مندور انقسم الأدباء الى فريقين : فريق رومنطيقي هارب من الحياة باك شاك ذي نزعة ذاتية فردية وفريق واقعي ينقد الحياة وما فيها من مثالب وعيوب أخلاقية واجتماعية (1). وبفضل المذهب الواقعي وفي ظل الفلسفة الاشتراكية تضمحل التراجيديا النّبيلة نهائيا وكذلك الدراما البرجوازية ويظهر ما يعرف ب ،،الدراما الحديثة،، بفضل ابسن (Ibsen) وشو (Shaw) في الغرب وتشيكوف (Tchekhov) في روسيا (2). وهي دراما تستمد موضوعها وأشخاصها من حياة عامة الشعب ويجري الصراع فيها بين الانسان والمجتمع أو بين طبقة اجتماعية وأخرى فهو صراع خارجي يغلب عليه الطابع الاجتماعي (3).

وهكذا سعى مندور عبر مسار تطوّر الفنون المسرحية الى بيان أن هذا التطوّر "قد خضع راضيا او كارها للتطور الانساني العام الثقافي والسياسي عبر القرون" (4).

2 ـ مندور والعالم وتطوّر الشعر المصري المعاصر

تتمثّل المحاولة الثانية في دراسة تطور الشعر العربي المعاصر في مصر وقد حاول كلّ من مندور والعالم أن يستمد تفسيره وتحليله لنشأة الشعر المصرى الحديث من التاريخ ومن المجتمع بحيث لا نكاد نفهم سر ظهور تيار من تيارات الشعر المصري الحديث دون الرجوع إلى التاريخ ودون الإشارة إلى الظروف السياسية والاجتماعية القائمة آنذاك . إن التاريخ بمعناه العام هو الذي ،، أعطى الشرعيّة ،،لنشأة تيّار ما ولتطوره ثم زواله ليحلّ محله تيار آخر.

فـ،، التيار التقليدي ،، مثلا نشأ بفضل " حركة بعث قوية ردت الى العالم العربي روحه وحياته بعد أن كان قد ذبل وجفّ واستحال الى هياكل وزخارف في العصرين العثماني

---

1) ـ مندور : المسرح العالمي. ص : 7.
2) ـ مندور : الأدب وفنونه . ص : 20.
3) ـ نفس المرجع . ص : 21.
4) ـ مندور : المسرح العالمي : ص : 9.

والمملوكي " (1). وقد تم هذا البعث بفضل حدث ثقافي بارز هو وصول فن الطباعة ذلك الاختراع الانساني الضخم الى مصر والبلاد العربية فأصبحت روائع الشعر العربي القديم بفضل الطباعة " غذاء ووسيلة لبعث الشعر العربي بديباحته المشرقة ومضمونه الإنساني الحيّ المتجاوب مع قضايا عصره الكبرى ومع خوالج النفس البشرية القويّة " (2).

وثمّة إلى جانب هذا العامل الثقافي عامل سياسي ذو أهمية بالغة كان له دور عظيم في تقوية تيّار البعث العربي ألا وهو الثورة العرابية التي عزّزت الشعور بالوطنية المصرية والقومية العربية وحاربت بهما عنصرة الاتراك والجراكسة واحتقارهم للمصريين وللعرب .

وأولى العالم أهمية كبرى لهذا الحدث السياسي واليه أرجع نشأة الشعر المصري الحديث بل قرن نشوء الشعر المصري بنشوء القومية المصريّة وقيام الثورة العرابية وربط بينهما ربطا محكما وأبرز مدى التفاعل بين هذا الشعر الحديث الناشئ وبين الاحداث السياسية الكبيرة التي حصلت في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وقد حكم هذا التفاعل قانون الحتمية الصارم حتى كاد يكون الترابط بين الشعر والاحداث السياسية ترابطا آليا. يقول العالم :

" ومن هذه العمليات المتآزرة نشأ شعرنا المصري الحديث ركيكا في بدايته كمعارك العلماء مفكّكا حينا كاحتجاجات التجّار وتحركات أصحاب الحرف الصغيرة قويّا عارما أخيرا كحركتنا العرابية حزينا بالغ الحزن كهذا المصير الذي انتهت اليه عندما تدخلت الجيوش البريطانية للدفاع عن الخديوي الخائن وسحق حركة الشعب وتحويل بلادنا الى مزرعة قطن "(2).

وما دام الشعر المصري الحديث قد نشأ في أحضان الاحداث السياسية الكبرى فقد كان اهتمام مندور والعالم بسرد الأحداث التاريخية وتحديد الاطار السياسي كبيرا خصوصا ما تعلّق بتطور المجتمع المصري الحزبيّ والسياسيّ من مطلع القرن العشرين الى أعقاب الحرب العالمية الثانية (حوالي سنة 1946) فالتطور السياسي يسير والتطور الثقافي

---

1) ـ مندور : الشعر المصري بعد شوقي. الطبعة الثالثة. ص : 91.
2) ـ نفس المرجع. ص : 92.

والأدبي وكل فترة سياسية قد أفرزت تيّارها الشعري فكلّما حصل تغيّر في الخريطة السياسية والتشكيلة الاجتماعية حصل تغير في الحياة الأدبية أيضا. ويكفي أن ننظر في عبارات من صنف "صدى" و "تعبير عن" أو من نوع "يمثل" و "يصوّر" حتى ندرك حرص مندور والعالم على ربط الحركة الشعرية في العصر الحديث بالحركات السياسية والاضطرابات الاجتماعية أي بالتاريخ ربطا محكما.

فشعر البارودي في رأي العالم "صدى رائع لهذه الحركة الناهضة لمعركتنا الاولى في بناء قوميتنا المصرية ثم هو تعبير بالغ عن هزيمتنا المنكرة" (1). وتعجب العالم من رأي العقاد في ان البارودي "لم يكن ممثّلا للثورة العرابية التي كان زعيما من زعمائها" (2) فردّ عليه موضحا أن البارودي وان لم يعبّر في قصائده عن الثورة العرابية تعبيرا مباشرا فإن التجربة العامة التي استمد منها قصائده "تجعله شاعر هذه المرحلة الأولى من مراحل وعينا القومي" (2). فالمهمّ في رأي العالم كيف عبّر البارودي أصدق تعبير عن أحاسيس طبقة حاكمة في طريقها الى النّمو والتّعاظم وكل أديب في أي مرحلة من مراحل الشعر المصري الحديث هو في رأي نقادنا الواقعيين ممثل الطبقة اجتماعية معيّنة "يعبّر" عن مصالحها و "يصوغ" مشاعرها.

فلقد كان شوقي وحافظ وأحمد محرّم وأحمد نسيم ومطران وهم ممثلون تيّار البعث في الشعر المصري الحديث بعد البارودي يصوغون مشاعر القومية المصرية وكانوا

> "يتابعون هذه الطبقة الصاعدة /من سراة البلد وأعيانها/ في نموّها وتأرجحها وتقلقلها ويروّجون لفلسفتها السياسيّة ويعنون بمشاعرها وأحاسيسها ويبكون لأحزانها ويهلّلون لأفراحها ويساهمون في صياغة مفاهيمها العاطفية والاجتماعيّة" (3).

ثمّ انتقل مندور والعالم الى دراسة التيّار الثاني وهو "التيّار الرومانسي أو الوجداني" الذي يشمل مدرستي (الدّيوان) و (أبو للّو) معا فسعى مندور الى تعليل سر ظهور "أدب الشكوى والأنين الذاتي" عائدا إلى التاريخ لأنه "لا ينبغي لنا أن نعزل الشعر والأدب عامة عن حياة المجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعيّة" (4). وبالرجوع الى تاريخ مصر في تلك الفترة تبيّن له أن التيار الرومانسي ظاهرة طبيعية جدّا

1) ـ العالم ـ أنس : في النّقد المصري. ص : 106.
2) ـ نفس المرجع والصفحة. ورأي العقاد وارد في كتابه : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي. ط 1937. ص : 13.
3) ـ نفس المرجع. ص : 109.
4) ـ مندور : الشعر المصري بعد شوقي الجزء الثاني. ص : 7.

فالبلاد المصرية كان يحكمها آنذاك رجل طاغية هو اسماعيل صدقي تآمر مع الاستعمار ومع القصر فكبت حرية المواطنين وسامهم الخسف وسوء العذاب وكمم الأفواه واستذل العباد(1). وفي مثل هذا الجو كان من المستحيل في رأي مندور " أن يظهر أي أدب غير أدب الشكوى والأنين الذاتي فالشاعر لا يستطيع أن يتحدّث الا عن نفسه وأحلامه وغرامه وأشواق روحه أو أن يهرب من الجحيم الذي يحيط به الى الطبيعة ومناظرها يتعزّى بها عن آلامه وآلام قومه..." (2). هذا بالاضافة الى بروز النزعة الفردية أي نزعة شعور الفرد بوجوده وبقيمته الذاتية وبضرورة التعبير عن نفسه (3). وقد وقف العالم عند هذه النقطة بالذات مبرزا الاصول الاجتماعية والطبقية لشعراء التيار الرومانسي فهم بحكم انتمائهم الى الفئة الصغيرة من الطبقة الوسطى " وهي فئة ساخطة قلقة متردّدة شاعرة بذاتها ثرثة بالامكانيات الخصبة "(4) اقتصروا على التعبير عن تجاربهم الذاتية والشخصية. واذا كان شعر شكري لا يخلو من نقد للجانب الاخلاقي من الطبقة الصاعدة صاحبة السلطة الحديدة فإنما هو " نقد مرير حزين فيه وضوح غير كامل بهزيمة فئته الصغيرة في ظل هذه الطبقة المتناحرة الطموحة " (5). أما العقاد فقد كان " أكثر مرارة وحدّة وفاعلية " (5). وقد ارتبط بحزب الوفد حزب الفئة الدنيا من الطبقة المتوسطة وفئاتها الصغيرة في الريف والمدينة. ولم يفت العالم أن يلاحظ أن العقاد في السنوات الاخيرة من حياته " ترك قضيته الاولى قضية فئته الصغيرة وخرج على قاعدة الوفد وقيادته وارتبط بأحد أحزاب الأقلية ،الحزب السعدي فمدح الملوك وحشد القصائد لتبرير المسلك السياسي لحزبه الرجعي "(6).

وواصل العالم تأريخ هذا التيار الشعري على هذا المنوال مركّزا اهتمامه في الدرجة الاولى على انتماء الشاعر الاجتماعي والطبقي مع الوقوف عند مضمون أدبه فنظر في شعر أبي شادي وهو مؤسس مدرسة ابوللو ونظر في أدب سائر أعضاء مدرسة أبوللو الذين انفصلوا عن المجتمع انفصالا تاما فهذا ابراهيم ناجي يقول الشعر،، وراء العمام ،، وحسن كامل الصيرفي ينشد ،، الالحان الضائعة ،، ومصطفى عبد اللطيف السحرتي يستنشق

1) ـ مندور : الشعر المصري بعد شوقي الجلسة الثانية ص 7 والتالية ص : 8.
2) ـ مندور : الشعر المصري. الجلسة الثانية ص : 8.
3) ـ نفس المرجع . الجلسة الثالثة ص : 93.
4) ـ العالم ـ أنس : في الثقافة المصرية . ص 113.
5) ـ نفس المرجع .ص : 114.
6) ـ نفس المرجع ، ص : 116.

" أزهار الذكرى " ومختار الوكيل يسح في " الزورق الحالم "وعبد العزيز عتيق بستغرق في " أحلام النخيل " وسد قطب برسو الى " الشاطىء المجهول "ومحمود أبو الوفاء يرسل " أنفاسا محترقة " (1). وهكذا التقى كل هؤلاء الشعراء عند ما سماه العالم بـ " الفرار الحنائزي "أى انفصال الشاعر المصري عن مجتمعه (2). وقد قدّم العالم تعليلا لهذه الظاهرة قائلا : " لم يعد في الاطار الاجتماعي القائم آنذاك موضع لشاعر فاندفع الشعراء الى سياحاتهم الخاصة داخل ذواتهم الفردة المنعزلة وامتلأت أشعارهم بالتهاويل والرؤى والاشباح والأرواح "(3).

وانتهى مندور والعالم الى التيار الثالث من تيارات الشعر المصري الحديث .فبداية من أواخر الاربعينات وطيلة الخمسينات أخذت مدرسة شعرية جديدة في النمو وقد انبثقت من المدّ الوطني العارم المعادى للاستعمار(4) فتم التحرر من سيطرة الأجنبي " وقوى تيار القومية العربية بحكم وحدة الكفاح والهدف ومعركة الحياة مضافا الى مفوّمات الوحدة التاريخية فأخذ تيار ثوري جديد يظهر وهو تيار وطني اجتماعي حارف لم يكن بدّ من أن يساير الأدب والفكر "(5). فكانت الحركة الادبية الجديدة "نابضة بإرادة التحرير التعبيري والوطني والاجتماعي واكتشاف آفاق بلاغية وفكرية وانسانية جديدة " (6). وأخذ الجيل الجديد يستنكر الفردية والذاتية ويطالب الأدباء والفنانين بأن يصرفوا جديهم الى.قضايا الوطن والى قضايا الشعب . واتجه الشعر اتجاها جديدا شكلا ومضمونا و " لم يعد الشاعر الجديد يرابط عند أحد سراة البلاد وأعيانها أو... يحلّق بأجنحته فيما وراء الغمام والبحار..."(7) بل يعود الى مجتمعه بالأمل...

---

1) – مندور : الشعر المصرى. الجيل الباسه . ص : 8.
2) – العالم–أنيس : فى الثقافه المصريه . ص 119 وقد يعطى مندور الى جمعه مهمه وهى أن هؤلاء الشعراء لئن اجمعوا جميعا فى ما يسمه شعر الوجدان الذاتى أو الشعر الرومانسى فقد تفاوت تجاربهم سعيا لتفاوت أمزجتهم وألوان روحهم وفلسفه حياتهم " فالشابى روح ثائره وابراهيم ناجى قلب طامىء الى الحبّ متلهف عليه وعلى محمود طه طائر عرد مسبح بهم الى منبع الحياه الحسّه والصوفى قلق متأمل". انظر الشعر المصرى بعد شوقى. الجيل الثالثه .ص : 95 .
3) – العالم–أنيس : فى الثقافه المصرية . ص : 119.
4) – العالم : لغة الشعر العربى الجديد وقدرته على التوصيل. مجله الفكر(جوان1981) .ص :28.
5) – مندور : الشعر المصرى بعد شوقى. الجيل الثالثه . ص : 95.
6) – العالم : لغه الشعر العربى ... ص : 28.
7) – العالم–أنيس : في الثقافة المصرية . ص : 124.

ويشارك في معركة بناء الحياة الحديثة مشاركة جادة.

هكذا فسّر محمد مندور ومحمود أمين العالم نشأة المذاهب الأدبية وتطورها من خلال نماذج اخترناها من الأدبين الغربي والعربي . ولقد كان هذا التفسير كما مرّ بنا قائما على رؤية تاريخية واضحة ومستندا الى تصوّر اجتماعي يربط الظاهرة الأدبيّة الأدبية بالأساس الاجتماعي والسياسي الذي فيه نشأت وترعرعت .

ب) ـ وظيفة التقييم

انّ التفسير وحده غير كاف فلا بد من التقييم وهو الوظيفة الثانية من وظائف النقد الأدبي. والمقصود بها تقييم الأثر الادبي من حيث مضمونه وقالبه الفني. وهي وظيفة تثير شيئا من الجدل حول الأهمية التي ينبغي أن يوليها الناقد لكل من الشكل والمضمون في الأثر الأدبي وذلك لأنه واان يكن الشكل والمضمون يكوّنان في الأثر الادبي وحدة متماسكة إلاّ أن العملية النقدية تفصل بينهما كضرورة من ضرورات التحليل.

وهنا تثار الخصومة حول الموازنة بين أهمية الشكل وأهمية المضمون وتطرح هذه المشكلة : أيكون النقد من الدّاخل أم من الخارج ؟ وبعبارة أخرى :

"هل من الاصلح أن نحكم على العمل الأدبي من داخله أي من طريقة عرض الكاتب لموضوعه وتصويره لشخصياته وتطورها داخل المسرحية أو القصة أم أنه من الخير والأجدى على الأدب والمجتمع أن يحكم الناقد على العمل الادبي وفقا لثقافته الانسانية الخاصة التي يشارك فيها مجتمعه وقادة الفكر فيه وكثيرا ما يشارك فيها مفكّري الانسانية السليمي الثقافة والمبادىء فيحكم على شخصية قصصيّة أو مسرحيّة مثلا بأنها شخصية فاسدة منحلّة ومنحرفة عن النهج الانساني أو الاجتماعي السويّ حتى ولو أجاد الكاتب تصويرها وتؤاخذ المؤلف في شدّة إذا لم ينجح أو لم يشأ أن يوحي الينا نحن القرّاء أو المشاهدين بوسائله الفنية الخاصة باستفتاحه لها ودعوتنا إلى النفور منها واحتقارها والبحث عن أسباب انحرافها ووسائل تقويمها" (1).

1) ـ مندور معارك أدبية. ص ص : 68 ـ 69.

فالناقد أمام اختيارين إمّا أن يعتني بالحوانب الفنية في المقام الاول ويهمل المضمون أو يعتني بالمضمون ويهمل ماله صلة بالفن أي هو إمّا ان يقف عند حدود النقد الفني البحت أو عند حدود النقد الاجتماعي البحت . فما هو موقف نقادنا الواقعيّين من هذه القضية ؟

نجد في مؤلفات نقّادنا الحاحا على التكامل بين النقد الفني والنقد الاجتماعي إيمانا منهم بالتداخل والترابط بين الشكل والمضمون واعتقادا منهم أن تحديد الدلالة الاجتماعية للمضمون الادبي لا يعارض توكيد قيمة الصورة أو الصياغة الادبية بل قد يساعد على كشف كثير من الأسرار الفنية كما سبق شرحه . وبناء على هذا الاساس أكّد أمين العالم وعبد العظيم أنيس أن النقد الأدبي " ليس دراسة لعملية الصياغة في صورتها الجامدة فحسب بل هو استيعاب لكافة مقومات العمل الأدبي وما يتفاعل فيه من علاقات وأحداث وعمليات وبهذا يصح الكشف عن المضمون الاجتماعي ومتابعة العملية الصياغيّة للعمل الأدبي مهمة واحدة متكاملة " (1). وأضافا في موطن آخر أنهما سعيا الى كشف مقدار النّرابط الطبيعي والتّداخل الحيّ بين النّقد الفنّي البحت والنقد الاجتماعي البحت دون فصل البتة عن المضمون الاجتماعي (2) وهما واعيان أنهما بفضل ذلك قد وحّدا بين صعبين من الدراسة طالما فصل كثير من النقاد بينهما .

ونجد كذلك عند نقادنا الواقعيين حرصا منهم على عدم إهمال الأصول الجمالية الفنية في نقد النصوص الأدبية وذلك لسببين جوهريّين شرحهما مندور :

" أولهما : أن هذه الاصول الفنية هي التي تميز الادب عن غيره من الكتابات التي يمكن أن تتضمن مضامين تشبه من قريب أو بعيد المضامين الأدبية وترمي إلى نفس الأهداف ولكنّها لا تبلغ ما يبلغه الأدب من قدرة على التأثير والنّفاذ الى أعماق النفوس وثانيهما هو أن الاصول الفنية ليست ترفا في الأدب ولازخارف يمكن الاستغناء عنها بل ولا قيودا تغلّ العبقرية وتعوق نشاطها الخلاق لانها هي نفسها من نتائج العبقرية التي اهتدت اليها كوسائل فعّالة في شحذ الأدب"(3).

---

1) ـ العالم ـ أنيس : في الثقافة المصرية . ص : 50.
2) ـ نفس المرجع . ص : 66.
3) ـ مندور : معارك أدبية . ص : 105.

فمن الخطإ عدم إيلاء قضية التعبير الجمالي في الأدب مكانتها اللائقة بها.

وإذا كان هذا الموقف يبدو في الحقيقة موقفا حكيما وصحيحا فانك سرعان ما تجد الى جانبه موقفا آخر طالما دافع عنه نقادنا الواقعيون فلم يتردد مندور في تفضيل المضمون على الشكل و " ضرورة إبلاء المضمون أهمية كبيرة في عصرنا الحاضر وفلسفة حياتنا الراهنة "(1). وقد علّل مندور الاهتمام المتصاعد بالمضمون بتغيّر نظرتنا إلى وظيفة الأدب والفن في ضوء الفلسفات الاخلاقية والاجتماعية الجديدة وكان من فضائل الاطلاع عليها أن اتسعت آفاق العملية النقدية التي لم تعد مقتصرة على دراسة الجوانب الفنية فنشأ فكر نقدي جديد أنكر على الأدب والفن ان يكون شيئا مكتفيا بنفسه أو أن يكون مجرد الفنّ للفنّ و " هذه النظرة تقتضي بالضرورة أن ندخل في مجال عمل الناقد المصادر والقطاعات التي يختار منها الأديب موضوعه... فالاديب الذي لا همّ له الا الاتجار بغرائز البافعين لا يستحقّ من الناقد غير الاحتقار والأديب المنطوي على نفسه غير المدرك لمسؤولبته عن اخوانه في الوطن... لا يستحق منّي كناقد نفس التقدير الذي يستحقّه أديب انساني " (2). وأشار مندور أيضا الى أنّ النقد القديم أو الكلاسيكي كان يدعو الناقد الى التجرّد من كافة آرائه ومعتقداته السياسية والاجتماعية والاخلاقية وكان كبار أساتذة النقد يطالبون الناقد بالحياد الذي يطالبون به المؤرخ أي يطالبونه بأن ينحّي نفسه ما استطاع من عمله النقدي ويقصر نقده على أصول الفن لينظر في مدى نجاح الكاتب من الناحية الفنية ومدى معرفته وحسن تطبيقه لأصول الفن الذي يعالجه. وتحدّث مندور عن نفسه وكيف انه كان متشبعا بهذه الآراء القديمة عندما عاد من فرنسا ثم أخذ يتحرر منها بعد أن احتك بمعترك الحياة وبلا حلوها ومرّها وتخلص من تلك النظرة الاكاديمية المنعزلة عن الحياة (3).

وقد عارض مندور الدكتور رشاد رشدي ودارت بين الرجلين معارك نقدية. ذلك أن رشاد رشدي لا يؤمن الا بالنقد من الداخل ولا يرى أن من حقّ الناقد أن ينقد العمل الأدبي من خارجه وهو يؤمن بحرية الأديب المطلقة في اختيار موضوعه ومضمونه وأنه ليس على النقاد الا أن يحاسبوه على الأصول الفنية التي اتبعها ومدى احترامه لها (4).

---

1) ـ مندور : الأدب وفنونه. ص : 159.
2) ـ مندور : معارك أدبية. ص ص : 215 ـ 216.
3) ـ نفس المرجع ، ص : 186.
4) ـ نفس المرجع ،ص 88.

ويرى رشاد رشدى أن لا علاقة للأدب بالمسائل الاجتماعية التي هي من اختصاص الساسة ورجال الاجتماع وهو يعد الأدب فنا جميلا فحسب . وقد أنكر مندور هذه الآراء في شدّة وذهب الى أن تعصّب رشدي لها من شأنه أن يحرم الناقد من حقه في أن "يناقش الوظيفة التي يمكن أن يؤديها الأدب والفن للمجتمع وللانسانية كلها وبالتالي حقه في أن يحكم على هذا العمل الأدبي أو ذاك بنفعه أو ضرره وبحدّيته أو انحلاله واستقامته أو خروجه عن الجادة " (1).

وبناء على ذلك اختلف كلاهما في نقد مسرحية (بين القصرين) المقتبسة عن رواية نجيب محفوظ المعروفة . فقد هاجم مندور مضمون هذه المسرحية بعنف واستهجن ما وقعت فيه من " قبح جنسي " اذ لم يكن هدفها الا " مجرد إظهار طغيان الهوس الجنسي بل الشذوذ على أسرة السيد أحمد عبد الجواد ممثلين فى السيد أحمد نفسه وابنه ياسين ثم انزواء الاتجاه الاخلاقي والاجتماعي السليم في تضاعف (كذا) القبح الجنسي وفي غوغائه حيث نرى جانب الانحلال يطغى طغيانا كاملا على الجانب الوطني " (2).في حين أن رشاد رشدى لا يعنيه من ذلك شيء اذ المهم عنده الشكل لا المضمون.

هكذا انطلق مندور من اعتبارات انسانية واخلاقية من أجل السموّ بالادب والدعوة الى القيم السليمة وهو يعترف بأنه يحكم على الاثر الأدبي مما يعتقد ان فيه الخير للانسان. يقول فى ذلك :

" فمهمّتى كناقد ليست حماية الادب والفن وحدهما بل حماية الانسان قبل كل شيء وضد كل أذى يمكن أن يتسرّب اليه حتى ولو لبس هذا الأذى أجمل الثياب الفنية البرّاقة على نحو ما نشاهد مثلا في عدد من الافلام الامريكية التي قد يبهرنا التكنيك فيها دون ان يمنعنا ذلك من احتقار مضمونها والنّفور منه "(3).

فإلى أى حدّ لا نعتبر هذه المهمّة ، الانسانية ،تدخّلا في شؤون الأديب وتقييدا لحرّيته ؟ هذا السؤال يفضي بنا الى النظر في الوظيفة الثالثة من وظائف النقد هى وظيفة التوجيه .

---

1) ـ مندور : معارك أدبيه .ص . 71.
2) ـ نفس المرجع . ص : 74.
3) ـ نفس المرجع . ص : 69.

حـ) ـ وظيفة التّوجـــــه :

تتمثل هذه الوظيفة في توجه النقاد الأدباء وجهة انسانية أو فنية معينة (1) وفي تنبيه أولئك الذين لا يدركون حقائق واقعهم المتغيّر والمتطور ولا يستجيبون له " لعزلتهم أو انحرافهم أو عدم وعيهم الكافي بما يطلبه منهم مجتمعهم من قيم انسانية وجمالية " (1). لذلك يعتقد نقادنا أن من واجب الناقد بل ومن حقّه أن يطالب الأدباء والفنّانين ،، بأن يختاروا لكتاباتهم موضوعات بذاتها وأن يطرحوا جانبا غيرها من المضوعات " (2). كأن يدعوهم الى أن يستمدوا قصصهم ومسرحياتهم من واقع حياة شعوبهم أوأن ينظموا الشعر في أحداث عصرهم ومشاكل مجتمعهم أو مشاكل الانسانية كلها بدلا من نظم الشعر في التغنّي بمشاعرهم الذاتية وأفراحهم وأتراحهم الشخصية " (3).

ولقد أثارت هذه الوظيفة كثيرا من الجدل واختلف حولها الأدباء والنقاد معا لانها تمسّ في الحقيقة أعزّ ما يملكه الأديب : حرّيته. فإذا ما أتيح للناقد أن يناقش اختيار الأديب لموضوعه وتفضيله هذا الصّنف أو ذاك من المواضيع والمضامين فإلى أيّ مدى يسمح الناقد لنفسه بأن يتحكّم في ،، اختيار ،، الأدباء والفنانين " دون أن يكون في عمله ذاك إضرار بحركة الأدب والفن وتضييق لمجال الاختيار وتعويق لملكات الخلق والابتكار عند بعض الفنّانين الموهوبين ؟ "(4).

وهكذا تثير فضيّة ،، التّوجه ،، في نفس الأديب أو الفنّان إحساسا بالاعتداء على حرّيته وهي أثمن ما يكسب حتى ينفتّق ذهنه وتنطلق مواهبه رحبة في عالم الإبداع. فقد انزعج الشاعر صلاح عبد الصّبور مثلا من نقد محمود أمين العالم له عندما درس ديوانه (أحلام الفارس القديم) فأظهر ما فيه من تشاؤم قاتم وأنكر عليه ذلك وخالفه في رؤيته للحياة إذ لم ير العالم في حياة مصر وما انتهت اليه من تطور زمن ظهور الديوان ما يدعو الى الحزن والتشاؤم بل رأى فيها ما يدعو الى البهجة والتفاؤل . فردّ عبد الصّبور على العالم بعنف وأثار في ما كتب قضية حرية الشاعر

---

1) ـ مصدور : الأدب وفنونه . ص 161.
2) ـ مصدور : قضايا جديده ... ص : 9.
3) ـ نفس المرجع . ص : 8.
4) ـ مصدور : الأدب وفنونه . ص ص : 8 ـ 9.

والكاتب ولم يجز للناقد أن يفرض وجهة نظره على الأديب. وقد استند عبد الصبور في ردّه على العالم على ما حدث في الاتحاد السوفياتي أثناء الفترة الستالينية أيام فرض ستالين سياسة التزمت والحجر على كتّاب الاتّحاد السّوفياتي وفنّانيه بحكمه الدّكتاتوري ثم أدرك الشعب السوفياتي وقادته خطأ تلك السياسة فتخلصوا منها بعد وفاة ستالين وانتهجوا سياسة أكثر تحررا.(1) ولم يكن حديث صلاح عبد الصبور عن الاتحاد السوفياتي بريئا ففيه أولا تعريض بأمين العالم وبعقيدته السياسية بالخصوص وفيه ثانيا قدح في الواقعية الاشتراكية ووصمها بالتزمت والتشدد وخنق حريات المبدعين.

وقد دفع نقادنا الواقعيون عن أنفسهم هذه التهمة ودافعوا عن حرية الأديب دفاعهم عن حرية الناقد. ونادى مندور بوجوب أن يتمتع كلاهما بنفس القدر من الحرية بحيث لا موجب الى أن نحرم الناقد من نفس الحرية التي نبيحها للشاعر أو للكاتب.(2).

ويعجب العالم من الفنان الذي يطالب بحريته المطلقة في التعبير - وهذا حقه - ولكنه يأبى أن يسأله النّاقد عمّا يفعل بحريته ثم تراه بعد ذلك يتّهم النقد بأنه حجر على حريته فلم يحرص هذا الفنان على حريته ويحرم الناقد منها ؟ فما هذه الحرية في رأي العالم سوى " حرّية الانانيّة وحرية العبث وانعدام المسؤولية الاجتماعية وحرية احتقار الأوهام الذاتية وحرية الترف العقلي الخالص وحرية الاستمتاع بثمرات المجتمع دون بذل أي جهد من أجله " (3).

وأخشى ما يخشاه نقادنا أن تكون الحرية التي يطالب بها بعض الأدباء حقّا أريد به باطل وذلك عندما تتحوّل إلى شعار" يتشدّق به الاستعماريون... وهم لا يعنون بذلك الحوّ الحقيقي الذي يمكن للكاتب فيه أن ينمّي مواهبه وإنّما هم يحاولون بذلك خلق اتجاه ينطوي على أنه ليس على الكاتب مسؤوليات اجتماعية وأنه فوق المجتمع ومن ثمة لا ينبغي أن يهتمّ بكفاح الشعب " (4).

فليس من الفضول أو التّجنّي أن ينظر الناقد في الموضوع الذي اختاره الكاتب وأن يناقش اختياره ذاك. لان اختيار الموضوع " يعتبر جزءا أصيلا من الفن ذاته

---

1) - مندور : معارك أدبية . ص ص : 155-156.
2) - نفس المرجع . ص : 156.
3) - العالم-أنيس : في الثقافة المصرية . ص ص : 61-62.
4) - معارك أدبية . ص : 89.

باعتبار أن كلّ فن اختيار وأن الفنّان الحقّ هو الذي يحسن الاختيار ويحس بعقله المرهف ما يحسن اختياره وما يثير اهتمام الناس ويحرك عواطفهم وتفكيرهم كما أن اختيار الموضوع يحدّد في الغالب الهدف الذي يرمي اليه الكاتب أو الفنان" (1) كما مرّ بيانه سابقا. فلبس في توجيه النقّاد للأدباء نحو الادب الملتزم والهادف اعتداء على حريتهم لان هذا التوجيه منبعث في نفس الناقد عن " إحساس بمطالب العصر وحاجات الحياة التي يندمج فيها الكاتب أو الفنان أو يعجز عن الاندماج فيها" (2).

وهكذا نرى أنه في الوقت الذي يحرص فيه نقّادنا على عدم سلب الأديب حريته فإنهم يأملون دوما أن "يكون الأدباء والفنّانون على قدر من الانسانية والنزوع إلى الخير والمحبّة لشعبهم بحيث يستجيبون تلقائيا لحاجات هذا الشعب الذي طال به الظلم ويتناولون قضاياه وآماله بأقلامهم الساحرة ليعززوا موجة التحرر والانطلاق الثوري " (3). وانهم لمستجيبون الى ذلك اذا فهموا وضعهم الحقيقي في مجتمعهم وأدركوا مسؤوليتهم الكاملة ونهضوا بالدور القيادي الحرّ الذي يعزّز مكانة الأديب والفنان ويرتفع بها الى مستوى الايجابيّة الفعّالة (4).

وفضلا عما أشارته وظيفة التوجيه من جدل فانّ القائم بها قد لا يسلم من الوقوع في بعض الأخطاء والهفوات كأن ينحرف عن رسالته عندما يوجّه الأدب والفن وجهة " يخرج بهما عن طبيعتهما كفنّين جميلين خالدين لا يفنيان بفناء الملابسات ولا يتحوّلان إلى وثائق صفراء وذلك عندما يتحوّل الأدب مثلا الى صحافة أو مجرد دعاية سياسية أو اجتماعيّة مباشرة "(5) فيصح النقد عندئذ مبتذلا. وان نزاهة الناقد واخلاصه للأدب يأبيان عليه الا يحكم على عمل ما بالفشل اذا كان صاحبه قليل الدراية بأصول الأدب والفن ضعيف المهارة في وسائل التعبير رغم أن الموضوع الذي اختاره من المواضيع الاثيرة لديه (6).

---

1) ـ مصدور : قضايا جديده . ص ص : 8 ـ 9.
2) ـ مصدور : معارك أدبيه . ص 187.
3) ـ نفس المرجع . ص : 88.
4) ـ مصدور : النقد والنقاد المعاصرون. ص : 237.
5) ـ مصدور : الأدب وفنونه . ص : 162.
6) ـ مصدور : قضايا جديده . ص ص : 10 ـ 11.

ومن الأخطار والمزالق التي تواجه الناقد أيضا أن تطغى عقيدته الشخصية عليه فتشوّه الأثر المنقود وموقف كاتبه أو تطمس حقائق أثر صدر فيه صاحبه عن معتقدات تخالف معتقداته أو تتناقض معها فهذا "يتعارض مع الروح العلمية السليمة... روح الدّقة والنزاهة وتحرّي الحقيقة وعدم الانسياق مع الهوى " (1).

النقد الايديولوجي

هذه هي وظائف النقد الثلاث التي حدّدها نقادنا الواقعيون الاشتراكيون لكل عملية نقدية ومن الواضح أنها وظائف متداخلة ومتكاملة وخاصة وظيفتا التقييم والتوجيه. وقد أطلق محمد مندور على محمل هذه الوظائف الثّلاث وعلى المنهج العام للنقد الأدبي المرتبط بالواقعيّة الاشتراكية اسم ،، النقد الايديولوجي،، (2).

ويسعى هذا النقد كما حدّده مندور ورسم معالمه الى " تبيّن مصادر الأدب والفن من جهة وأهدافها أو وظائفها من جهة أخرى عند هذا الأديب او ذاك وهو في المفاضلة بين المصادر والاهداف عند الأدباء والفنانين المختلفين انّما يرتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر " (3)

وليس بنا حاجة هنا الى أن نحدد خصائص النقد الايديولوجي ولا أن ننظر في مميّزاته فجميع تلك الخصائص والمميّزات قد تضمّنتها وظائف النقد الثلاث التي سبق شرحها. فالنقد الايديولوجي هو تلك الوظائف مجتمعة.

وقد حرص محمود أمين العالم بدوره أن يبرز الطابع الايديولوجي للنقد الواقعي الاشتراكي فما دام النقد الأدبي في تصوّر العالم وفي تصوّر صاحبيه ليس تحليلا وصفيا فحسب بل حكم دلالي تقييمي كذلك فهو بالضرورة ،، موقف فكري ايدبولوجي ،،يختلف باختلاف موقف الناقد من الدلالة ومن القيمة ومن السياق الاجتماعي التاريخي والادبي عامة (4). وكل نقد ـ حتّى ذاك الذي يريد أن يكون وصفيّا تحليليّا ـ يتضمّن بالضرورة

---

1) ـ مندور : الادب وفنونه. ص : 142.
2) ـ مندور : النقد والنقاد المعاصرون. ص : 233.
3) ـ نفس المرجع. ص : 234.
4) ـ العالم : ثلاثة الرفض والهزيمة (المقدمة). ص ص : 18–19.

ـ ولو ضمنيا ـ تقييما لدلالة العمل الأدبي (1). وبناء على ذلك يعتقد العالم أنه ليس هناك نقد أدبي ايديولوجي وآخر غير ايديولوجي " بل كل نقد أدبي فهو بهذا المعنى نقد ايديولوجي بالضرورة " (1). ولهذا خالف العالم صديقه مندور في تخصيصه النقد الواقعي الاشتراكي بتسمية ،، النقد الايديولوجي ،، مفضلا اعتبار النقد الواقعي الاشتراكي نقدا علميا جدليا ماركسيا " يتناول الطواهر الأدبية من مختلف جوانبها الفكرية والاجتماعية والجمالية في وحدة عضوية متلاحمة "(2). ويبقى هذا الاختلاف في الحقيقة جزئيا لا يمسّ الجوهر ولا يمسّ أسس النقد الأدبي ومبادئه العامة في تصـــــوّر الواقعية الاشتراكية. فما هو موقف نقادنا الواقعيين من بعض المدارس النقديـــــــة استنادا الى هذه الأسس النظرية العامة التي شرحناها ؟ وما هي أوجه الاختلاف ومظاهر التباين بين منهج نقادنا ومنهج المدارس النقدية الأخرى ولا سيما المدرسة النفسية ؟

---

1) ـ العالم : ثلاثة الرفض والهرسمة (المقدّمة) ص 19.
2) ـ العالم : ملاحظات حول نظرية الأدب ... ص : 31.

2) ـ موقف النّقّاد الواقعيّين الاشتراكيّيـــــن من بعض المدارس النّقدية (وخاصة المدرسة النفسيّة)

تمهيـــــــد :

تسعى كل مدرسة نقدية الى أن تفرض نفسها وتجهد في الدفاع عن مبادئهـــا وآرائها فإذا هي تعرض أفكارها واذا هي تعالج النصوص الابداعية على اختلافهـــا وفق رؤيتها النقدية وحسب طرقها الاجرائية. واذا هي الى جانب هذا وذاك تحـــاور مدارس نقدية أخرى تختلف معها في المفاهيم والتصوّرات فتعارضها وتخاصمهـــا وتقارعها الحجّة بالحجّة فينشأ من ذلك كله هذه المعارك والخصومات الأدبية التي يعم نفعها ـ في أغلب الاحيان ـ حركة النقد الأدبي .

ولم يشذّ نقّادنا الواقعيّون عن هذه القاعدة فهم قد ألفوا عُلى الساحة الادبية والنقدية مدارس وتيارات مختلفة ولعل أبرز مدرسة نقدية عاصرت الواقعيّة الاشتراكية واختلفت معها اختلافا بيّنا هي ،، المدرسة النفسية ،، التي تعتمد في دراسة الأدب ونقده نتائج علم النفس الحديث وتقتبس بالخصوص من الفرويديّة .

وقد اشترك كلّ من محمد مندور وحسين مروة ومحمود أمين العالم في مناقشة أعلام هذه المدرسة ومعارضة آرائهم ورفض منهجهم النقدي. ولئن اتفقوا في مواقفهم ولم تتباين آراؤهم في نقد هذه المدرسة فقد تفاوتت درجة نقاشهم وحدالهم فمنهم من توسّع في التّحليل وفي إيراد الحجج ومنهم من اكتفى بالاشارة والتلميح.

ففي حين عقد حسين مروة فصلا طويلا(1) ناقش فيه عباس محمود العقاد ومحمّد النويهي أوجز محمد مندور واقتصر على ملاحظات قليلة (2). أما محمود أمين العالـــم

---

1) ـ حسين مروّه : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي. مكتبة المعارف . بيروت 1972. وعنوان الفصل : (مع العقاد في ،، أبوشواش،، والدكتور محمد النويهي في ،، نفسية أبي شواش ،،). ص ص : 231 ـ 263.

2) ـ محمد مندور : محاضرات في الأدب ومذاهبه. معهد الدراسات العربية العالية. القاهرة 1955. وعنوان الفصل (العروبة والسيريالية). ص ص : 95 ـ 99.

فباستثناء آراء متفرقة هنا وهناك (1) نجده قد اعتنى في فصل من فصوله بمناقشة المنهج النفسي عند علم من أعلام المدرسة النفسية الفرنسية في النقد الأدبي (2).

لذا رأينا أن نعرض آراء نقادنا على النحو التالي : نبدأ بمحمد مندور ونثني بحسين مروة ونختم بالعالم. ولا بد أن نلاحظ هنا أن العالم قد اختصّ وحده من دون صاحبيْه بمناقشة المدرسة البنيويّة (3). ومن المعلوم ان محمد مندور لم يدرك مدارس النقد الغربية الحديثة وخاصة منها الفرنسية ولم يطلع عليها. أما حسين مروة فقد انشغل عنها بالبحث في التراث الفكري والفلسفي الاسلامي والاستغراق في قراءته قراءة مادية جدلية. وعلى هذا الاساس نبدأ بتقديم ما هو مشترك بين نقادنا أي ما يتعلق بمواقفهم من المدرسة النفسية ونختم بما انفرد به العالم أي رأيه في البنيويّة.

---

1) ـ محمود أمين العالم : الثقافه والثورة. دار الآداب. بيروت 1970.ص :67 و 263. وتأملات في عالم بحت محفوظ. الهيئة المصريه العامة للتأليف والنشر. القاهره 1970. ص : 149. والرحلة الى الآخرين. كتاب روز اليوسف القاهرة 1974.ص ص :38-39.

2) ـ محمود أمين العالم : البحث عن أوروبا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1975. وعنوان الفصل :(فرويديّون بدون فرويد) ص ص : 97 ـ 103.

3) ـ محمود أمين العالم : البحث عن أوروبا. فصل بعنوان :(بعد جديد أم خدعه جديدة) ص ص : 89 ـ 96.

2.1. موقف نقادنا من المدرسة النفسيّة

أ) ـ محمد مندور وتطبيق علم النفس على الأدب

تعرّض مندور الى مسألة علاقة الأدب بعلم النفس ضمن حديثه العام عن نشأة مذاهب الأدب في الغرب مثل الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والرمزية وغيرها. وذلك في كتابه : " محاضرات في الأدب ومذاهبه " (1). ومن هذه المذاهب الأدبية التي قدّمها مندور ولها بعلم النفس صلة عميقة : " السريالية "(2). فأشار ناقدنا أولا الى ظاهرة عامة معروفة وهي خضوع مذاهب الأدب المختلفة منذ القدم الى التأثر بالمذاهب الفلسفية. حتى اذا حلّ العصر الحديث ولا سيما منذ القرن التاسع عشر أخذت المذاهب الفلسفية ذات الطابع العلمي تبسط سلطانها على جميع مظاهر الحياة وألوان النشاط البشري المختلفة بما في ذلك الأدب. وضرب مندور مثلا بمذهب النشوء والارتقاء الذي انطلق من عالم الكائنات العضوية بفضل لامارك (Lamarck) وداروين(Darwin) ثم لم يلبث ان امتدّ إلى علمي الأخلاق والاجتماع بفضل سبنسر(Spencer) وأخيرا وصل إلى عالم الأدب بفضل النّاقد الفرنسي الشّهير برونتير (Brunetière)(3). وحدث نفس الشيء مع نظريات فرويد (S. Freud) النفسية التي " حاولت إيضاح خفايا هذه الحياة وما فيها من قوى دفينة تتحكم في البشر على غير وعي منهم "(4).

ولاحظ مندور كيف أنّ فرويد وتلامذته كانوا يعودون الى الأدب يستنبطون منه حقائق النفس البشرية ثم ما لبث الادباء والفنانون أن أصبحوا هم بدورهم يرجعون الى نظريات فرويد وتلامذته " ليستمدّوا منها تفسيرا للحياة بل وأحيانا يحاولون أن يملوا هذا التفسير على الحياة إملاء حتى ليخيّل إلينا أنهم يستعيرون من هذه الفلسفة أثوابا يريدون أن يلبسوها لما يصوّرنه في قصصهم أو مسرحياتهم من شخصيات

---

1) ـ محمد مندور : محاضرات في الأدب ومذاهبه (ألقاها على طلبة قسم الدراسات الادبية واللغوية ونشرها معهد الدراسات العربية العالية سنة 1955) وقع الكتاب في 116 صفحة.
2) ـ نفس المرجع. ص ص : 28 ـ 109 وقد تعرّض مندور كذلك الى الفرويدية الى جانب السريالية.
3) ـ نفس المرجع. ص : 95.
4) ـ نفس المرجع. ص : 96.

حتّى ولو تمزّقت تلك الأثواب أو فاضت على الشخصيات ورفضت أن تلائمها " (1).

ثمّ تعرض مندور إلى اكثر المذاهب الأدبية الغربية تأثرا بالفرويدية وألصقها بها أي ،، السريالية ،، أو مذهب ،، ما فوق الواقعية ،، ،،وهو المذهب الذي يريد أن يتحلّل من واقع الحياة الواعية والذي يزعم ان فوق هذا الواقع أو خلفه هناك واقع آخر أقوى فاعلية وأعظم اتّساعا وهو واقع اللاّوعي ،واقع المكبوت في داخل النفس البشرية " (2) لذا سعى السرياليّون إلى تحرير هذا الواقع وإطلاق مكبوتة وتسجيله في الأدب والفن .

وبيّن مندور كيف أن الفرويدية لم تؤثّر في الإبداع الأدبي والفني فحسب بل امتدّ تأثيرها إلى النقد الادبي.واستشهد بما وقع من أوجه هذا التأثر في النقد العربي المعاصر وخاصة في بعض الدراسات النقدية التي تناولت أبا نواس بالشرح كدراستي العقاد ومحمد النويهي " حيث نطالع آراء تزعم أن أبا نواس كان يحبّ الخمر حبا جنسيا بسبب الكبت أو كان يحبّ أمه إ صابته بعقدة (أو ديب)وذلك بدعوى ما في أشعاره من تشبيب بالخمر أو ما في سيرته من حبّ شديد لأمّه "(3). فما هو موقف مندور من هذه الدراسات النفسية وما هو رأيه في مسألة تطبيق النظريات النفسية على دراسة الأدب ونقده ؟

رفض مندور تطبيق الفرويدية على دراسة النصوص الادبية واعتبر أنّ ما قام به محمد النويهي قد أفسد شعر أبي نواس (3) ودعا النقاد الى عدم ،، إقحام ،، هذه النظريات النفسية الجاهزة على الأدب (4).

وليس هذا الموقف الرافض بجديد عند محمد مندور وانما هو قديم وقد كان من أبرز سمات منهجه النقدي أيام كان يتزعّم النقد التأثري ويبشّر بالنزعة الجمالية في فهم الأدب ونقده ويحسن أن نذكر بإيجاز بهذا الموقف القديم ما دام صاحبنا قد استمرّ ـ حتى في مرحلته الحديدة ـ وفيّا له وبه مؤمنا وعنه منافحا.

---

1) ـ نفس المرجع ص : 97 وحول (فرويد) و(الفرويدية) بصفة عامة وبطرقها للأدب والفن انظر : حسن الواد:في التعامل النقدي مع الآثار الأدبية .ضمن كتابه : في مناهج الدّراسات الادبيّة . دار سراس للنشر. تونس 1985. ص ص :5-18.وانظر
Roger Fayolle : La critique. Colin. Paris. 1978. pp : 181-185.

2) ـ محمد مندور : محاضرات في الأدب ص : 98.

3) ـ نفس المرجع . ص : 97.

4) ـ نفس المرجع . ص : 98.

فلقد كان مندور مهتمّا بمسألة علاقة النقد الادبي بعلم النفس وكان قد وضع هذه المسألة في اطار نظري عام هو دراسة علاقة النقد بالمناهج العلمية وعيا منه بمعظلة المنهج في النقد الأدبي.(1) فانطلق من التساؤل عن امكانية أن نجعل النقد علما ؟ وهل ذلك ممكن اذا ما استعنّا بعلوم النفس والجمال والاجتماع ؟(2).ولفت نظر مندور إثر عودته من فرنسا سنة 1939 ميل بعض النقاد والأساتذة الجامعيين(3) إلى تطبيق مناهج العلوم وخاصة علم النفس على نقد الأدب إيمانا منهم بأنه آن الأوان أن نجعل من النقد علما له معادلاته ومبادئه أملا في إكسابه ثبات المعرفة العلمية وتجنّب ما في تأثّرات الذوق من تحكّم (4) فناقش مندور هؤلاء النقاد والأساتذة مثل العقاد وأمين الخولي ومحمد خلف الله ورفض أفكارهم وعارض منهجهم وطريقتهم في تطبيق علم النفس على الأدب . وسنورد أمثلة على ذلك :

فقد نظر العقاد مثلا في ظاهرة ،، التّصغير ،، عند المتنبي وأقام علاقة نفسية بين كثرة استعماله التصغير واعتزازه المفرط بنفسه فعلّل تصغيره بتكبّره (5).وعارض مندور هذا الرأي وذهب الى أن التصغير في شعر المتنبي ليس لتكبّره وانما هو " أداة من أدوات الهجاء يعرفها كافة شعراء هذا الفن في الأدب العربي وفي غيره من الآداب، أداة لصيقة بفن أدبي بذاته لا وليدة لطبيعة نفسية عند من يستخدمها وليست هناك رابطة تلازم بين التكبّر والتصغير " (6).

ونظر الاستاذ أمين الخولي في ظاهرة ،، تناقض،، أبي العلاء وعللها ب ،،مركّب نقص ،، قال به فرويد فعارضه مندور وتساءل لم دفع هذا المركب أبا العلاء الى اعتزال الحياة بينما دفع بشارا مثلا الى المغامرة فيها باستهتار لم نعهده حتى في المبصرين (7). فعقدة مركب النقص لا تصلح في رأي مندور تفسيرا لتناقض أبي العلاء.

---

1) – طرح مندور هذه القضية وبحث هذه المسألة في كتابه :في الميزان الجديد (سنة 1944). وقد عدنا لهذا وجهة نظره الى بحثنا الذي كنا أعددناه في نطاق شهادة الكفاءة للبحث تحت اشراف استاذنا الجليل توفيق بكار وهو بعنوان : تطوّر النظرية النقدية عند محمد مندور. وقد طبع بالدار العربية للكتاب سنة 1988 (ص ص : 98–114).

2) – فاروق العمراني : تطوّر النظرية النقديه . سبق ذكره . ص : 99.

3) – في سنة 1937 قرّرت هيئة تدريس كلية الآداب بجامعة القاهرة تدريس مسألة ،، صلة علم النفس بالادب ،، وعهدت الى الاستاذ أحمد أمين ومحمد خلف الله العائد حديثا من البعثة بانجلترا تدريس هذه المسألة لطلبة الدراسات العليا بقسم العربية . انظر:محمد خلف الله : من الوجهة النفسية في دراسة الادب ونقده .معهد البحوث والدراسات العربية ط. (1947) ص : 8.

4) – محمد مندور : في الميزان الجديد.دار نهضة مصر للطبع والنشر.القاهرة 1973.ص:165. وتطوّر النظرية . سبق ذكره . ص : 100.

5) – مندور : في الميزان الجديد. ص : 183.

6) – نفس المرجع . ص : 182.

7) – نفس المرجع . ص : 133.

ودرس الاستاذ خلف الله خطب الحجّاج فوجده رجلا ورعا قويّ الإيمان من جهة قاسيا صلبا من جهة أخرى فطبّق عليه الظاهرة النفسية المعروفة بـ " ازدواجية الشخصية "، معتبرا الحجّاج الذي جمع بين التقوى والصرامة مزدوج الشخصيّة. ولم يوافق مندور على ذلك واعتبر الحجّاج أقوى شخصية من الازدواج. الحجاج نفس مؤمنة تتعصب لما تؤمن به والتعصب قسوة، نفس قويّة بوحدتها " (1).

هكذا رفض مندور محاولات تفسير بعض الظواهير الادبية تفسيرا نفسيا واعتبرها غير ذات فائدة لأن الانتاج الأدبي لا يفسره علم النفس فهذا العلم " لا يسعى إلا الى إدراك القوانين النفسية العامة التي قد تفسر حياة الافراد العاديّين اذا صحّ ان هؤلاء يتشابهون "(2) أما الأدباء والفنّانون فلا يخضعون الى التحليل النفسي ويخفق علم النفس في دراسة شخصيّاتهم لأن نفوسهم في رأي مندور " نفوس أصيلة لكل نفس منها حقائق فكيف نريد أن نطبق عليهم قوانين علم النفس العامة التي أشكّ أكبر الشك في صحتها بالنسبة الى العاديّين من النّاس "(3). ولم يكن رفض مندور لعلم النفس ولبقية العلوم ناشئا عن عداء منه للعلم. فهو يبرّئ نفسه من هذه التهمة وينفي أن يكون من دعاة الكسل العقلي فأبحاث علم النفس تفتح آفاق التفكير وتزيدنا بالانسان معرفة ما في ذلك شك (4). ولكن جوهر القضية عند مندور أنّ العلم غير الأدب وأن ما نأخذه من العلم روحه لا معادلاته كما كان يقول أستاذه لانسون (G.Lanson)وكان الأجدى بهؤلاء النقاد والأساتذة الذين يعتمدون علم النفس أن يعكفوا على النص الأدبي يقفون عند تفاصيله ويظهرون ما فيه من جمال عوض الانصراف الى النظريات العلمية يقحمونها على الأدب اقحاما.

هذا هو موقف مندور من قضية تطبيق علم النفس على الأدب. وهو موقف قد حافظ عليه واستمرّ يأخذ به كما ذكرنا سابقا. وقد اكتفى في مرحلة الجديدة بإشارات مقتضبة قائلا بأن إقحام نظريات على النفس ولا سيّما الفرويديّة- في نقد الأدب مفسدة للأدب دون أن يقدّم تعليلا معيّنا أو تفسيرا جديدا لموقفه ذاك القديم.

---

1) - مندور : في الميزان الجديد. ص : 182.
2) - نفس المرجع. ص : 173.
3) - نفس المرجع. ص : 174.
4) - نفس المرجع. ص : 167.

ب) – حسين مروة وعلاقة النقد بعلم النفس التحليلي

نظر حسين مروة في صلة النقد الأدبي بعلم النفس في كتابه :،، دراسات في ضوء المنهج الواقعي "(1). فناقش العقاد والنويهي وردّ على منهج كليهما في دراسة شعر أبي نواس دراسة نفسية وقد استهلّ مروة بحثه فأشار الى ظاهرة إقحام نظريات علم النفس الحديث ومذاهبه في النقد الادبي وذيوع أمرها بين الدّارسين منذ أن نشر عبّاس محمود العقاد دراسته المعروفة عن ابن الرومي (2) مطبّقا فيها طريقة التحليل النفسي في استكناه شخصية الشاعر العبّاسي ولم يعز مروة انتشار هذه الظاهرة الى ،، صحّة التحليل النفسي ذاته في النقد الأدبي ،، ولا إلى ،، صحّة تطبيق العقاد له ،، في دراسة ابن الرّومي (3). وإنما عزاه الى أمرين اثنين : .

أولهما : جدّة طريقة التحليل النفسي و حداثتها في مجال نقد الشعر العربي فقد ظهر كتاب العقاد عن ابن الرومي في وقت " كان الجيل الأدبي فيه قد سئم الطرق التقريرية والمعالجات اللفظية اللغوية والبيانية في النقد والدراسة ومل الاساليب التي تأخذ الاثر الفني من جوانبه الخارجية السطحية (3). فكان من أجل ذلك متطلّعا إلى كل ما هو جديد في ميدان النقد والدراسة الأدبية وثانيهما : أنه لم يكن يؤمئذ أمام الجيل الجديد " طريقة جديدة ظاهرة غيرها تقوى على تبديد سأمه من طرق النقد الرتيبة " (3) لا سيّما وان الواقعية الاشتراكية في مجال النقد " لمّا تزل في طور التكوين الجنيني " (3). فلما ظهرت دراسة العقاد كان الميدان خاليا " فاجتذبت تطلع الجبل وأخذت سيلها الى النفوس دون منازع " (4).

فبفضل ذينك الأمرين سرت عدوى التحليل النفسي في النقد الادبي فانتهجها تلامذة العقاد وأتباعه ثم سلكت ذلك المسلك ذاته مدارس النقد الجامعية متأثّرة

---

1) – اعتمدنا طبعة مكتبة المعارف ببيروت سنة 1972 وتقع في 444 صفحة. ورجعنا أيضا الى أحدث طبعة وهي الثالثة سنة 1986 عن مؤسسة الابحاث العربية ببيروت. وتقع في 460 صفحة. وعنوان الفصل الذي يهمنا هو: (مع العقاد في،، أبو نواس ،، والدكتور محمد النويهي في "نفسية أبي نواس") ص ص : 231–263 (ط 3. ص ص : 255–278).

2) – عباس محمود العقاد : ابن الرومي حياته من شعره. القاهرة 1957.

3) – حسين مروة : دراسات نقدية. ص : 233.

4) – نفس المرجع. ص : 234.

بمناهج علم النفس الحديث (1). فبالغت في رأي مروة وشطت في تطبيق النظريات النفسية وكان من جموح بعضها " أن جعلت من الآثار الأدبية التي تناولتها بالنقد والدراسة محرّد أوعية لافرازات الغرائز البدائية أو مجرد " مداخن " ينفث منها العقل الباطن دخان الأكداس المضغوطة أحيالا من الزمن نعني أكداس العقد الجنسية والوراثات الوحشية والمبهمات من الأحلام والصور والرغبات الانانية الفرديّة " (2).

وقد اهتمّ مروة بالخصوص بدراستي العقاد والنويهي لابي نواس متعقّبا إيّاهما ومنتقدا محاولتيهما في تطبيق منهج التحليل النفسي على هذا الشاعر العبّاسي. وسنقدّم عرضا موجزا لدراسة كل واحد منهما النفسية ثم نعقّب بموقف مروة من كليهما.

ب1. دراسة أبي نواس عند العقّاد

كان العقاد في دراسته لابن الرومي معتدلا جمع بين التحليل النفسي والتحليل الفني ولكنه في دراسته لأبي نواس (3) خرج عن اعتداله فكأنّه أراد " أن يتحدّى الحامعيّين بمزيد من الإغراق والجموح لكي لا يقال أنه مقصّر عنهم في هذا المضمار"(4). فاذا به يخرج على الناس بكتاب عن أبي نواس وصفه بأنه " دراسة في التحليل النفساني والنقد التاريخي " ونهج فيه نهج العالم النفساني المعروف (فرويد) في إرجاع السلوك الانساني بمختلف مشخّصاته الى غرائز الجنس (4).

وخلاصة ما انتهى اليه العقاد في دراسة أبي نواس على المنهج الفرويدي ان هذا الشاعر مصاب بظاهرة نفسية معروفة هي النرجسية (Narcissisme) وهي عند فرويد ولع الانسان بنفسه وهيامه بجسده إلى حدّ الاستغراق والعبادة والتدليل والعشق.ويصفها

---

1) ـ استعرض محمد خلف الله أثر محاولات بطبق علم النفس على دراسة الأدب في النقد العربي المعاصر. انظر : من الوجهة النفسية... سبق ذكره. الفصل السادس ص ص : 197–252. وانظر كذلك : أحمد ركي : النقد الادبي الحديث. أصوله واتجاهاته. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1972. الباب الثاني. الفصل الثالث. ص ص :169–197.

2) ـ حسين مروة : دراسات نقدية... ص : 234.

3) ـ عباس محمود العقاد : أبو نواس. الحسن بن هانيء. دار الهلال. د.ب (162 ص.)

4) ـ مروه : دراسات نقدية. ص : 234.

العقاد بأنها " شذوذ دقيق يؤدي إلى ضروب شتّى من الشذوذ في غرائز الجنس وبواعث الاخلاق " (1) ولها شعاب عدة أهمها شعبة الاشتهاء الذاتي (Auto-erotism) وشعبة التوثين الذاتي (Auto-fétishism) وهي التي يتّخذ المصاب بها من نفسه وثنا يعبده ويدلّله .وتلازم هاتين الشعبتين لوازم أهمها لازمة التلبيس أو التّشخيص (Identification) ولازمة العرض (Exhibitionnism) ولازمة الارتداد (Regression) .

وبعد أن شرح العقاد كل لازمة من هذه اللّوازم انتهى الى القول بأنها " تطبق على أبي نواس في خلائقه الأولية وخلائقه التبعية وتفسر جميع أحواله حيث لا يفسرها ضرب آخر من ضروب الشذوذ الجنسي " (2). ثم طبق العقاد هذه الطواهر على ابي نواس واستخرج هذه اللوازم من شعره مستخلصا معالم النرجسية " فاذا به يقدم لنا شاعرا لا يحسّ في خمريّاته ولا في غزلياته الغلامية وغير الغلامية سوى اشتهاء ذاته أو توثين ذاته بالتّلبيس والتّشخيص حينا وبالعرض حينا وبالارتداد حينا "(2).

ب2 . دراسة أبي نواس عند النويهي

بعد أن فرغ مروة من العقاد انتقل الى محمد النويهي باعتباره أحد هؤلاء الحامعبّين العرب الذين اعتنوا بالدراسة النفسية في كتاباتهم الأدبية والنقدية . وقد اعتمد النويهي علم النفس الفرويدي في دراسته لخمريات أبي نواس(3) فذهب الى أبعد مما ذهب اليه العقاد (4).

فهو يرى أن ابا نواس مصاب بتعقّد نفسي متعدّد المظاهر في علاقته بالخمرة على الأخص وقد نشأ ذلك عن حساسية جنسية شديدة الرّهافة أصلها ومصدرها دسيسة في العقل الباطن ناشئة من علاقته بأمّه زمن الطفولة وهذا ما يتجلّى في شعره الخمري ويظهر من عاطفة الحبّ عنده للخمرة أو من عاطفة تقديسها حتى العبادة حتى لتبدو نشوته بها أشبه بنشوة المتديّن (4).

---

1) ـ مروة : دراساته نفسه . ص : 235.
2) ـ نفس المرجع . ص : 236.
3) ـ د. محمد النويهي : نفسه أبي نواس القاهره 1953.
4) ـ مروه : دراساته نفسه ... ص : 237.

ومضى النويهي يستخرج من شعر أبي نواس عدة شواهد على حبه للخمرة وإجلاله لها وعاطفته الدينية نحوها وشعوره الجنسي إزاءها. ولم يكتف بذلك بل أضاف أن أبا نواس أحسّ أحيانا نحو الخمرة بإحساس الولد نحو الأم أي أحبّها ،، حبّا بنويّا ،،(1) وللبحث عن سرّ هذا ،، الاحساس البنويّ ،، تجاه الخمرة بيّن النويهي ان أبا نواس مصاب بالشذوذ الجنسي فهو قد أحبّ الغلمان في الوصال الجنسي وآثرهم على النساء ورأىالنويهي في شعر أبي نواس الغلامي ما " يشهد بحبّ لا زيف فيه وينبض بصدق البثّ والشكوى والمناجاة " (2). بينما رأى ان شعره في النساء بارد كاذب ولهذا فأبو نواس في رأيه ذو سلوك جنسي شاذ.

ثمّ نظر في سبب هذا الشذوذ أكان شذوذاطبيعيّا أم كان مكتسبا أي هل اندفع اليه نتيجة التواء في طبيعة تكوينه أم ولّدته فيه ظروف نشأته ومناسبات بيئته وأحداث حياته ؟ فعلّل سلوكه الجنسي الشّاذّ بالرّجوع إلى طفولته حيث فقد أبو نواس ـ وهو طفل ـ والده ولم يجد في نشأته الأولى أبا يرعاه رعاية الأبوة ولم تبق له سوى أمه يلتمس في صدرها الحماية ولكنها تزوّجت فحرمته ملاذه الأوحد فيئس من أمه وسخط عليها سخطا عظيما (3). وبالاضافة الى ذلك السخط أحسّ أبو نواس بالعيرة الجنسية تجاه ذلك الرجل الغريب الذي انتزع أمه وهذا هو العامل النفساني الذي دس في عقله الباطن الاحساس بالنفرة من جميع النساء حين صار رجلا فاذا به " يحس باشمئزاز شديد كلما فكّر في العلاقة الجنسية بين الرجال والنساء " فلقد كان يتمثل أمه الخائنة ،، في كل انثى يلقاها " وما أن يتصل بامرأة حتى تواجهه أنوثتها ويثور اشمئزازه على أشده وأعنفه فيتنكّر شقه وينصرف عنها الا أن تسمح له بأن يواصلها مواصلة الذكور " (3).

وختم النويهي بحثه بالنظر في أثر هذا الشذوذ الجنسي في شعر أبي نواس ولا سيّما شعره الخمري فوجد بين شذوذه الجنسي وخمرياته رابطة " تشرحها هذه الكلمة الواحدة ،،تعويض ،، بالمعنى النفساني الدقيق الذي يستعمل فيه هذا الاصطلاح ". (4). فقد

---

1) ـ مروة : دراسات نقدية ... ص : 238.
2) ـ نفس المرجع . ص : 239.
3) ـ نفس المرجع . ص : 240.
4) ـ نفس المرجع . ص 241.

تخيل أبو نواس الخمر أنثى وخلع عليها صفات الانوثة المغرية المثيرة التي يجدها الرجال العاديون في المرأة (1). أضف ذلك أن الخمرة في رأي النويهي قدمت لابي نواس تعويضا آخر الا وهو أمه التي حرم من حنانها فاذا الخمرة قد ارتبطت أعمق ارتباط بعقد أبي نواس النفسية التي تكونت منذ طفولته (2).

ب3. مناقشة مروّة آراء العقاد والنويهي النفسية

تلك هي نظرة العقاد والنويهي لأبي نواس. وذلك هو منهجهما الذي اقتبسا أصوله من علم النفس وانطلقا فيه من افتراض وجود العقل الباطن في عزلة تامة عن العقل الواعي في الانسان ولئن اختلفا في استنتاج نوع "العقدة النفسية" الصادرة عن "العقل الباطن" عند أبي نواس وهي العقدة التي تحكمت في سلوكه فإنّ كليهما متيقّن من ابتلاء أبي نواس بشذوذ جنسيّ وكلاهما يرجع هذا الشذوذ الى دسيسةٍ في العقل الباطن هي الحاكم المطلق المسيطر على تصرّف الرجل وعلى سلوكه الشخصي والنفسي (3).

وقد ناقش مروة كلاًّ من العقاد والنويهي لانهما جعلا العقل الباطن سلطانا على الشخصيّة الإنسانيّة لاينازعه سلطان آخر. فلا العقل الواعي ولا الارادة الانسانية المدركة ولا مخزون الثقافات المكتسبة من تجارب الافراد والمجتمعات وتقدّم التاريخ وتطوّر الحضارات، لا شيء من هذه وتلك "يملك القدرة على كبح جماح هذه "الدسيسة" الفرويدية العنيفة المتجبّرة أو على التلطف بترويضها أو - بالاقل - التماس أدنى درجات الانسجام بينهما وبين أعراف المجتمع الذى تعايشه" (4).

وأنكر مروّة عليهما هذه الطريقة النفسية في تحليل شعر أبي نواس وفهم شخصيته. فهما قد أفرغاها من علاقاتها الاجتماعية في عصره وأفرغاها من مباهج الشاعرية والحسّ السويّ فأضحى أبو نواس في تصوّرهما وكأنه "عالم مستقل بذاته منعزل عن مجتمعه وزمانه إلامن حيث يرى في المكان والزمان والناس والاشياء ما يشبه ذاته أو ما يرى

---

1) - مروه : دراسات نقديه . ص : 241
2) - نفس المرجع . ص . 142
3) - نفس المرجع . ص : 247.
4) - نفس المرجع . ص : 247.

فيه ذاته راجعة اليه بشهوة الحنس أو شهوة الظهـــور" (1).

وردّ مروة على بعض ما انتهى اليه النويهي من استنتاجات . ومن هذه الردود نذكر :

أ) ـ أنه قد ثبت من سيرة أبي نواس ومن شعره أنه أحبّ النّساء حبّا صادقا. وشعره في حبيبته (جنان) شاهد على ذلك وهذا ما لا ينسجم وذلك الحكم القاطع الـــذي ساقه النويهي وهو أن أبا نواس خصّ الغلمان بحبّ لا زيف فيه وأنّ شعره فـــي النساء بارد كاذب .(2) وظاهرة تخيّل الأنثى في الخمرة أو تخيّل الخمرة أنثـــى وخلعه عليها صفات الانوثة ألا يصلح دليلا على عمق ارتباط أبي نواس الوجداني والجنسي بالانثى أي عكس ما أراد النويهي اثباته عن شذوذه الجنسي المطلق(3).

ب) ـ لا يوافق مروّة النويهي على أن أبا نواس ينظر الى أمه بوصفها ،، خائنـــة ،، لبنوّته مستدلا ببيت للشاعر يخاطب فيه حبيبته قائلا :

لا تفجعي أمي بواحدها لن تخلفي مثلي على أمـــي

فهذا البيت في رأي مروّة دالّ على عمق عاطفة البنوة في نفس أبي نواس وشاهد على شدّه ارتباطه بأمه وتعلّقه بها (4).

ج) ـ في ما يخصّ مسألة شيوع الشذوذ الحنسي في بيئة أبي نواس وعصره وفي بيئـــات حضارية عديدة في التاريخ يرى مروة أنه كان على النويهي أن يعلل شذوذ أبي نواس بالرجوع الى العامل الاجتماعي لا أن يجعل الغلبة في شذوذه الحنسي للعامـل ،، الباثولوجي ،، و ،، النفساني ،، وبتكلف أكثر الجهد من أجل أن يقيم هذا العامل الاخير على قاعدة ،، العقل الباطن ،، و ،، عقدة الأم ،، (5).

د) ـ ومن الاستنتاجات التي ناقشها مروة وردّ عليها مسألة إصرار أبي نواس علـــى مجاهرة مجتمعه بميوله وممارساته غير الطبيعيّة. وهي تخضع حسب النويهي الـــى ظاهرة الارتداد الى عدم مسؤولية الطفولة (Childs irresponsability)النّاجمة

1) ـ مروة : دراسات نقدية ... ص : 236.
2) ـ نفس المرجع . ص ص : 242 ـ 243.
3) ـ نفس المرجع . ص ص : 244 ـ 245.
4) ـ نفس المرجع . ص : 245.
5) ـ نفس المرجع . ص ص : 245 ـ 246.

عن السبب الأساس الذي تولّدت منه جميع علله النفسية أي من " فشله في فصم رابطة الأمّ " (1).

ولا يوافق مروة النويهي على هذا التعليل باحثا عن تفسير آخر لهذه الظاهرة " ينبثق من العلاقات الاجتماعية القائمة في بيئة الشاعر " (2) فلم لا تكون مجاهرة أبي نواس ردّا على ما ساد مجتمعه من انحلال اجتماعي أو تكون منه سخرية لما شاع في الفئات الحاكمة والاغنياء من مظاهر الرّياء والنّفاق ومن اقتراف أبشع الموبقات مع التظاهر بأنهم من حماة الاخلاق والشرائع. أليس في إصرار أبي نواس على مجاهرة مجتمعه بميوله وممارساته غير الطبيعية تحدّ لرياء علية القوم ولنفاقهم ؟ ذلك هو التفسير الاجتماعي الذي اقترحه مروّة " بدل الإدلاج في دهاليز ،، العقل الباطن ،، وأقبية ،، الليبيدو ،،رجوعا بالانسان الى بداءته وطفولته التاريخية "(2). وهنا يصل مروّة الى صلب القضية أي مناقشة الفرويدية ذاتها باعتبارها مرجع العقاد والنويهي ومنبع تفكيريهما.

ب4. مآخذ مروة على الفرويدية

بني حسين مروة نقده للفرويديّة على مسألتين. أولاهما : تتعلق بمفهوم العقد النفسية والغرائز البدائية وثانيهما : تتعلق بمسألة وجود العقل الباطن واستقلاله عن الوعي.

المسألة الأولى : لاحظ مروة أن ،، البدائيات ،، في اصطلاح فرويد تغني كلّ ما هو وحشي من الغرائز والعقد وكل ما هو فاسد في أعراف الحياة الاجتماعية المتطورة حضاريّا.(3) وعلّل مروة هذا المفهوم عند الفرويديّين بكونهم ينظرون الى قوانين الحياة من واقعها البرجوازي المتفسّخ. كما لاحظ مروة أن الظاهرات التي يرجعها أتباع فرويد

1) ـ مروة : دراسات نقدية. ص ص : 247 ـ 248.
2) ـ نفس المرجع. ص : 248.
3) ـ نفس المرجع. ص : 250.

الى العقل الباطن ويفسرونها بالمختزنات البدائية القديمة انما هي في الحقيقة طاهرات سلوكية يبدو فيها الطابع الوحشي او الفاسد عند الفئات المترفة جدّا فهي اذن طاهرات حادثة حديدة مكتسبة من واقع التحلّل في علاقات هذه الفئات الاجتماعية. وضرب مروة مثلا بنظرة الفرويديّة ،، الجافة المظلمة ،، للحبّ وللعلاقات الجنسية وسائر العلاقات البشرية وعلّلها بكون الفرويديّين يرون مظاهر الحبّ عند ،، الفئات البرجوازية المنحلّة ،، ولكنهم يأبون الاعتراف بالمصدر الحقيقي للانحلال الشائع في العلاقات الانسانية والاجتماعية فاذا بهم يرجعونها الى بدائية كامنه مندسّة في العقل الباطن غير متأثرة بتطوّرات التاريخ. فكأنّ الفرويديّين يحاولون " ستر الانحلال المصابة به أوساط معيّنة من المحتمعات البرجوازية العليا العائشة من جهد الآخرين" (1).

المسألة الثانية : تتعلق المسألة الثانية التي ناقشها مروة بقضيّة العقل الباطن فمن المعروف ان علم النفس ينطلق من فرضيّة تقول بوجود جزء باطن من العقل لا يصل البه وعينا المدرك وتتصارع فيه غرائزنا وعقدنا البدائية والمكتسبة (2) ويتساءل مروة هل صحيح أن العقل الباطن يقيم في ذواتنا بمعزل تماما عن عقلنا الواعي ؟.

يبدو من غير المعقول في رأي مروة أنّ لا تكون هناك صلة بين العقل الباطن والعقل الواعي وما دامت الفرويدية تقول بتصارع الغرائز والعقد البدائية والمكتسبة داخل العقل الباطن فانها تعترف من حيث لا تقصد بوجود صلة بين العقل الباطن الواعي اذ كيف يتسنّى للمكتسبات من الغرائز والعقد أن تصل الى العقل الباطن دون المرور بطريق العقل الواعي " ولكن يبدو أن الفرويدية حين لا تستطيع ان تغلق جميع الحدود بين ،، العقلين ،، تضطر أن تسمح بتسرّب المكتسبات الواعية الى دهاليز ،، العقل الباطن ،، ثم سرعان ما تغلق عليها الأبواب وتدعها تتصارع مع البدائيات في الظلام حيث تقوى عليها هذه البدائيات وتبقي لـ ،، دسيستها ،، قدرة التصرّف والتحكّم بشخصية (كذا) الفرد " .(3)

ولا ينكر مروّة وجود عقل باطن إنكارا مطلقا ولكنّه ينكر أن يكون هذا العقل الباطن مستقلا ومنعزلا عن وعينا المدرك (4). فما العقل الباطن في رأي مروة " سوى

---

1) ـ مروة : دراسات نقدية ... ص ص : 250 ـ 251.
2) ـ نفس المرجع . ص : 249.
3) ـ نفس المرجع . ص ص : 249 ـ 250.
4) ـ نفس المرجع . ص : 251.

جانب من العقل الواعي يتصل به وينفعل معه ويختزن ما يؤدّي اليه من تجارب ومعارف ومشاهد وأحاسيس وأفكار فهو يتطور معه كلما تطوّر الانسان ويغنى بغناه ويتسامى بتساميه مع تقدم الحضارات وإبداعات التاريخ حتى اذا احتاح كل منهما للآخر في توجيه سلوك الفرد الشخصي والاجتماعي ونشاطه الفني أنجده بما اكتسبه واختزنه من تجارب الحياة الخارجية الواقعية الموضوعية " (1). ومما تقدم نرى جليا كيف أن مروة يؤمن بصلة العقل الباطن بالحياة الاجتماعية في تطورها وتقدمها فتراه بفضل ذلك يتطوّر و " يبتعد عن بدائيّات التاريخ" (1). وحتى الحاسّة الجنسية ذاتها تكتسب في رأي مروة من ثقافة العقل الواعي وتحاربه المتجدّدة المتطوّرة ما يهذّب بدائيّتها ووحشيّتها (1).

وخلاصة الأمر أن مروّة لا يعتقد اعتمادا على نظرة مادّية في فهم قوانين الحياة والكون أن العقل الباطن يعيش في ذواتنا بمعزل عن عقلنا الواعي ولا يعتقد كذلك أن الصراع بين غرائزنا وعقدنا البدائية والمكتسبة في العقل الباطن ينتج الغلبة للغرائز والعقد البدائية على الغرائز والعقد المكتسبة من الثقافة والمعارف والتحارب والتطور الحضاري للانسان (1).

وهكذا لم يكتف مروة بمناقشة طريقة العقاد والنويهي في تطبيق نتائج علم النفس على شعر أبي نواس وشخصيته فحسب بل رمى الفرويديّة نفسها بسهام نقده رافضا أسسها ومنطلقاتها فكل ما ترجعه الفروبدية الى اللّاشعور والىالعقل الباطن يرجعه مروة الى عالم الواقع والشعور والعقل الواعي. وبات واضحا أن مروة قد انطلق من رؤية مخالفة تماما لرؤية العقاد والنويهي بل ومناقضة لها ألا وهي الرؤية المادية والاحتماعية. وفي ضوء هذه الرؤية سيقدّم مروة تفسيرا آخر لشخصية أبي نواس وقراءة أخرى لشعره.

ب5. تفسير شخصية أبي نواس في ضوء النقد الواقعي

يعتقد مروة أن أبا نواس كان متأثّرا بمكتسبات بيئته وعصره تأثرا واضحا قد تجلّى في مظهرين ايجابي وسلبي : فهو قد كسب ثقافة مجتمعه واستفاد من تطور

1) ـ مروه : دراسات نقدية ... ص : 251.
2) ـ نفس المرجع . ص : 249.

عصره الحضاري فكان من كبار مثقفيه مستوعبا مختلف أصناف ثقافته العلمية والادبية والفلسفية (1) وهو من جهة أخرى اكتسب انحرافات كانت شائعة في محتمعه . وكل هذه المكاسب واضحة في شعره الذي تحكّمت فيه حاسّتان : حاسة جنسية وحاسة فنية جمالية وهما في رأي مروة في صراع حاد خلال ذاته وخلال شعره معا ولهذا كان شعره معبرا دائما عن تجاربه الذاتية وعن تجارب مجتمعه في آن واحد(1) وهاتان الحاستان قد تجتمعان معا في شعره وقد تتغلب احداهما على الاخرى ففي معظم خمرياته تجتمع الحاسّتان الجنسية والفنية الجمالية منسحمتين انسحاما رائعا " فاذا شعره حافل بمباهج الحاسة الحنسية ومباهج الشّاعرية يتزاوج بعضهما مع بعض في وحدة متكاملة الاسباب والجوانب " (1) أما اذا تغلّبت احداهما على الاخرى فيصبح شعره في هذه الحال " إمّا جنسيا ماديا خاليا من المتعة الحمالية الفنية وإما متألّقا بجماليّة الفنّ والمتعة الروحية كما نرى في بعض شعره الغزلي الوحداني ولا سيما شعره في جنان التي أحبها بصدق وعافية " (1) .

ويمضي مروة في تحليل شخصية أبي نواس فبذكر أن شاعرنا كان يعاني مشكله عميقة الاثر في سلوكه وشعره معا. ببد انها ليست مشكلة ذاتية فردية كما يتوهم أصحاب التحليل النفسي فلقد كان أبو نواس موزّعا بين أمرين أولا : "مغبة انزلاقه في انحرافات كانت تشين مكانته في محتمعه " وثانيا : إدراكه " محنة القلق والمظالم والاضطرابات النازلة في حانب من معاصربه ولا سيما فئة المثقفين منهم ومحنة الانحلال الشائعة في أوساط نافذة من مجتمعه ترافقها ظاهرات متناقضة عجيبة منها الرياء والنفاق مثلا" (2).

فقد كان أبو نواس اذن يحسّ مع أهل عصره وبيئته محنة العصر والبيئة ولم يكن " قياده رهنا بدسيسة العقل الباطن بل كان رهن حباة عصره ومجتمعه ومشكلاتهما " (3). ولكن أبا نواس كان يعالج مشاكل عصره بالهروب وذلك بالامعان في متعه يغرق فيها مشاعر القلق والاسى حينا ويتحدّى بها متناقضات الناس تحدّيا صارخا حينا آخر(4).

---

1) ـ مروّه : دراسات نقدبه ... ص : 252.
2) ـ نفس المرجع . ونفس الصفحة .
3) ـ نفس المرجع . ص : 255.
4) ـ نفس المرجع . ص : 253.

ويواصل مروّة النظر في شعر أبي نواس فيرى أنّ شاعرنا كان في الواقع يرزح تحت وطأة شعور خفيّ غامض ثقيل يكمن فيه القلق والألم وان كان ظاهره يوحي بعكس ذلك فيبدو مرحا مسرورا وشغوفا بلذّاته. فإنّما نفسه في الحقيقة موزّعة بين الإحساس المأسوي بوطأة الواقع والشعور ببهجة دنياه " التي تشرق من حنبات الكأس أو من عربدات الندامى أو من هنيهات المغازلة الشهية " (1). والشعور الثاني ردّ فعل للشعور الأول فهو إحساس بالحاجة الى ما يسميه مروة بـ" الهزيمة الوحدانية من ذلك الواقع المأساة وما كانت البهجة التي تطفح بها كأسه وبعمر بها محلسه وتتلهى بها نفسه سوى إيحاء من هذا الشعرو ذاته " (1) كقوله :

لا تخشعن لطارق الحدثان وادفع همومك بالشراب القاني

ولقد كان همّه الشخصي يشتد عليه وينبهه الى مرارة الواقع الذي كان يحيط به وبأمثاله من المثقفين وغير المثقفين ولكنه " لم يشغل نفسه بنقد هذا الواقع أو بالتفكير في أسبابه أو في محاولة تغييره " (2) بل انهمك في لذاته الحسية اليومية ولم يتحمّل همّا من هموم مجتمعه فكان مسلكه في الحياة في نظر مروة مسلكا انهزاميّا.

ويواصل مروة النظر في شعر أبي نواس فيثير في النهاية قضيّة الصدق الفني في شعر أبي نواس ليرى ان كان شعره تعبيرا صادقا عن طبيعة هذا المسلك الانهزامي وليعرف الى أي حدّ تندو الصلة قائمة بين سلوك أبي نواس وتجربته الفنية " فانه بمقدار ما تكون هذه الصلة وثيقة وعميقة وبمقدار ما تبرز هذه الصلة في العمل الأدبي ذاته يكون الصدق الفني هو الظاهرة الغالبة ويكون الشعر أقرب الى الحقيقة الفنية وأبعد عن الافتعال والسطحية " (3). فإنّما مقياس الصدق الفني في الأدب عند مروة في مدى اتصال الاثر الادبي بوجدان الشاعر ومدى تعبيره عن الانفعالات الحقيقية التي تثيرها الحياة الواقعية في وجدانه. ولقد كان أبو نواس صادقا في خمرياته وغزلياته فأجمل شعره ما كان تصويرا لمجالس شرابه وتعبيرا عن شهواته الحسية. ويكاد الصدق الفني ينحصر في ذينك الغرضين الشعريّين أما سائر شعره كالمدح والطرد

---

1) ـ مروة . دراسات نقدية . ص : 258.
2) ـ نفس المرجع . ص ص . 257 ـ 258.
3) ـ نفس المرجع . ص : 256.

ففيه افتعال اذ لا نعثر فيه على " روح أبي نواس ولا قلبه ولا وهج اللهفة الجامحة اللّافحة في مشاعره " (1).

هكذا يقدّم حسين مروة أبا نواس داعيا النقاد الى دراسة خمرياته ودراسة الشعر بوجه عام اعتمادا على الحذور الاجتماعية لنفسية الشاعر ولقيمه الجمالية وتجرباته الوحدانية "(2) لا بالاستعانة بمناهج علم النفس التي " تناقض قوانين التطوّر في الحياة وفي الانسان " .(3)

1) – مروة : دراسات نقدية . ص : 261.
2) – نفس المرجع . ص : 256.
3) – نفس المرجع . ص : 255.

ج) ـ محمود أمين العالم والمدرسة النفسية

اكتفى محمود أمين العالم بإيراد بعض الاشارات هنا وهناك ولم يخصص فصلا كاملا يردّ فيه على بعض النقاد العرب المعاصرين ممّن انتحل المنهج النفسي كما فعل صاحبه حسين مروة. ولكننا لانعدم في بعض مؤلفاته مواقف له من قضية تطبيق علم النفس على النقد الأدبي . ففي كتابه : « الثقافة والثورة » ذكر ضربين من التفاسير: « التفسير الاجتماعي للأدب » وهو التفسير الذي يتبنّاه و « التفاسير الفردية المثالية » وفيها أدرج التفسير النفسي لان هذه التفاسير الفردية المثالية اعتمدت في رأي العالم معايير ميتافيزيقية وفرويدية ودينية (1). وهو بالطبع يرفضها ولا يتفق ونتائج التحليل النفسي بصفة خاصة (2).

ولكن العالم لا يغضّ من قيمة الدراسات النفسية للأدب والفن ويعترف بتأثير علم النفس في أشكال كثيرة من الإبداع الأدبي والفني في تراثنا الانسانّي الحديث والمعاصر. كما أنه لا ينكر ان علم النفس التحليلي الذي ينتسب اليه فرويد قد أضاء جوانب عديدة من الدراسات الأدبية والفنّية وساهم في تحليل النصوص الادبية والفنية بتحليلات ذكية. ولكن رغم ذلك فإنّ المقاربة النفسية للأدب لبست في رأي العالم بذات نفع كبير على النقد الأدبي والفني وذلك لسببين :

أولا : لان التفسيرات الفرويدية " تنتهي دائما الى حصر الأعمال الادبية والفنية داخل العقد و « الميكانزمات » الباطنية التي فسر بها فرويد وتلامذه الأعمال الخفية لحياة النفس الانسانية " ولهذا فهو لا يخفي نفوره من علماء النفس التحليلي وعدم ارتياحه لتفسراتهم لانهم في رأيه " لا يجدون في ظواهر الحياة البشرية إلا هذه الحريمة الاولى ،حريمة الانسان الاول الذي قتل أخاه وان كل ما يحري حولنا من جرائم جديدة ليس الا تكرارا لهذه الحريمة الاولى " (3) وهو لذلك أيضا يشك في أن تكون نتائج فرويد العلمية على مستوى كاف من السلامة والدّقة (4).

---

1) ـ العالم : الثقافة والثورة . ص : 67.
2) ـ ـــــــــ المرجع . ص : 263.
3) ـ العالم : الرحله الى الآخرس. ص : 39
4) ـ العالم : البحث عن أوروبا . ص : 97.

وثانيا : لانّ من أبرز عيوب الدراسات النفسية انها عندما تتناول النص الأدبي تجلعه ،، محرّد وثيقة نفسية ،، تكشف فيه الخفايا والدقائق " دون أن تحفل بما تتسم به من قيمة جمالية خالصة " (1) ولهذا فهي قاصرة طالما انها تقف عند حدودها الخاصة بها أي حدود التحاليل النفسية ولا تستوعب الابداع الادبي والفني نفسه (2).

واستعرض العالم بعض المحاولات الفرنسية الكلاسيكية في دراسة الادب والفن في ضوء نتائج علم النفس دون تعليق منه عليها. ثم انتقل الى ذكر بعض الدراسات العربية المعاصرة في هذا المجال فأشار الى دراسات العقاد وخلف الله وأمين الخولي وأنور المعداوي وعز الدين اسماعيل فرفضها وأنكر أن تكون من النقد الادبي لانها " تخرج بالنقد الادبي والفني على السواء من حدوده الجمالية " (3) وتنزّل النص الادبي منزلة الوثيقة النفسية فيستحيل تفسيرها الى محرّد ،، تشخيص طبّيّ ،، للادب والفنّ .

جـ1) ـ رأي العالم في مدرسة النقد النفسي عند ،، مورون ،،

ثمّ أتيح للعالم وهو بباريس (4) أن يطلع على كتاب جديد (5) للناقد الفرنسي المعاصر شارل مورون (Charles Mauron 1899-1966)(6) فشدّ نظره وأثار اهتمامه بفضل ما يقترحه مورون ـ وهو من الدعائم الاساسية للنّقد النفساني (Psycho-critique) في فرنسا ـ من منهج حديد. فحرص العالم على تقديمه والتعريف به .

فقد انطلق شال مورون من وحود عوامل ثلاثة تتدخل في الابداع الادبي وتؤثر فيه وهي : الوسط الاحتماعي وشخصية الكاتب أو الفنان وأخيرا اللغة أو أداة التعبير بصفة عامة (7) وقد اهتمّ مورون بالوسط الثاني أي شخصية الكاتب أو الفنان وافتصر

1) ـ العالم : البحث عن أوروبا. ص : 97.
2) ـ ـــــــــ المرجع . ص : 98.
3) ـ ـــــــــ المرجع . ص : 99.
4) ـ ودلك صمن رحلته الاوروبيه سنوات 66 و 68 و 1969 وسحل تفاصيلها في كتابه البحث عن أوروبا.
5) ـ لم يدكر العالم اسم هدا الكتاب ولكننا نستطيع ان نقرر اعتمادا على ما سلف من كلام انه الكتاب الدى نشره مورون بعنوان Des métaphores obsédantes au mythe personnel. introduction à la psycho-critique.Ed.Corti.Paris1963.
6) ـ حول شارل مورون يمكن الرجوع الى :Roger Fayolle:La critique.op.cit.p:190

والى دراسة الاستاد حسن الواد : في مناهج الدراسات الأدبية .دار سراس للنشر. تونس 1985. فصل بعنوان : في التعامل النفساني مع الأثار الأدبية . خاصة ص ص:12-14.
7) ـ العالم : البحث عن أوروبا. ص : 100. وحسن الواد : في مناهج الدراسات. سبق دكره . ص : 12.

عليه مركزا على الجانب اللاّشعوري واللاواعـــي منه .

ولسائل أن يسأل عما يميّز منهج مورون الحديد عن منهج المدرسة النفسيـــــة التحليلية القديمة التي كانت تعكف هي أيضا على البحث عن الأعمال الدفينة فيما وراء الشعور. ويجيب العالم قائلا ان الفرق يتمثل في أن رواد المدرسة النفسية القديمـــــة لا يعتمدون قواعد النقد الأدبي بل قواعد التشخيص الطبي فهم ينطلقون من فرضيـــــة علمية يستمدونها من علم النفس التحليلي ثم يأخذون في التنقيب عنها في النصّ الادبي أما مورون فانه يسعى الى أن ينشىء تحليلا نفسيا أدبيا للآثار فينطلق من النـــصّ الادبي ولا يخرج عنه . وقوام نظريته ان كلّ شخصية تتضمن عالما كاملا غير مشعور به وغير مدرك هو المصدر الفني للابداع الأدبي والمسؤول عن تشكيل العمل الأدبي وتصبـــح مهمّة النقد الأدبي دراسة هذا العالم الخريء في النص الأدبي نفسه متجاهلا بيئة النـــص الخارجية بالبحث عن العناصر النفسية التي تكون الهيكل الاساسي لبناء الأثر الأدبي.(1)

وبدون الدخول في تفاصيل منهج مورون وبيان عناصره فان أهمّ ما يلاحظـــه العالم ان فضل هذا المنهج النفسي الحديد يتمثل في أن الادب لا يفقد صفته الادبيـــة فيصبح مجرد مجموعة من الارشادات الطبية كما كان الشأن في الدراسات النفسيـــــة التحليلية السابقة (1). ولكن رغم هذه الناحية الايجابية فانّ منهج مورون لا يخلو في رأي العالم من عيب وأهم نقد وجهه الى هذه المدرسة النفسية أنها تعزل العمل الأدبـي عزلة قاطعة عن بيئته الاجتماعية (2). وإذا كان من حقها أن تبحث في الثوابت النفسية فان من حقنا كما يقول العالم أن نسأل عن مصير الثوابت الاجتماعية في البناء الداخلي للنص الادبي . واذا كان الأدب إبداعا فرديا ما في ذلك شك فانه أيضا " نبته فـــي عصر ومجتمع " (2) فمن حقّنا أن نتبيّن أثر العصر وأثر المجتمع في النصّ الأدبي مـــع الاحتفاظ بأدبيته في ذات الوقت . تلك هي في رأي العالم أهمّ نقيصة " لا تغتفـــر" لمدرسة النقد النفسي عند ممثلها شارل مورون .

---

1) العالم : البحث عن أوروبا... ص :101
2) – نفس المرجع . ص : 103.

2.2 موقف نقادنا من البنيويّة : موقف أمين العالم

تعرض محمود أمين العالم للمدرسة البنيويّة في موضعين : الاوّل في كتابه "البحث عن أوروبا " (1) وفيه تحدّث عن رحلته الاوروبية وإقامته ببعض العواصم الغربية ومن ضمنها باريس التي اتيح له فيها ان يطلع على بعض المناهج النقدية الحديثة وفي مقدّمتها البنيويّة. والموضع الثاني مقدّمة كتابه : ثلاثية الرفض والهزيمة (2).

وقد دعاه الى الحديث عن البنيوبّة ردّه على طائفة من النقاد العرب ناقشوا منهجه النقدي في ندوة عقدت بمدينة فاس حول الرواية العربية الحديثة في أواخر ديسمبر عام 1979 (3). فقد عقّب بعض الحاضرين على عرض العالم وعابوا عليه تركيزه " على ما هو مضموني (كذا) بل على ما هو سياسيّ مهملا الجانب الفني " (4) بل قال أحد المعلقين بأن عرضه نوع من الكتابة السياسية ولا يدخل في مجال النقد الادبي . وأحسّ العالم أن هذه التّعقيبات والانتقادات تغرف من معين واحد وتعُتمد معايير مضبوطة تعود كلها الى البنيوية. وهذا ما دعاه الى مناقشة هذا المعيار البنيوي. وسنحاول اعتمادا على ماورد في ذينك الموضعين معا ان نتبين مفهوم العالم للبنيوية ونستخرج رأيه في أوجه نقصها ومواطن قصورها كما يراها هو.

البنيوية في رأي العالم لا تهتم بالحقيقة في الاثر الأدبي وانما تهتم بتركيب هذه الحقيقة وبشكل بنائها وعلى هذا الأساس فإنّ وظيفة النقد الأدبي عند البنيوبّين ليست وظيفة تفسيريّة تنقّب في النص عن المعنى النفسي أو الاجتماعي او الوجودي وانما وظيفة النقد الأدبي هي البحث عن قواعد التفسير نفسه (5). ولهذا فهي لا تهتم بالاجابة عن السؤال : " لماذا " ؟ وانما تحرص على الاجابة عن السؤال : " كيف " ؟ فليس المهم رسالة الكاتب في ما يكتب وانما المهمّ " كيف " يكتب .

---

1) ـ العالم : البحث عن أوروبا. وقد سبق ذكره وهو يقع في 152 صفحة. والفصل الذي يتحدث فيه عن البنيوية بعنوان : (بقد جديد ام خدعة جديده). ص ص : 89–96.

2) ـ العالم : ثلاثية الرفض والهزيمة (دراسة بعدية لثلاث روايات لصنع الله ابراهيم : تلك الرائحه. بحمة أعسطس. اللجنة) دار المستقبل العربي. بيروت 1985. المقدمة ص ص : 5 — 30.

3) ـ نشرت وقائع هذه الندوة في كتاب : الرواية العربية واقع وآفاق. عن دار ابن رشد ببروت 1981. وكانت مداخلة العالم بعنوان (التاريخ والفن والدلالة في ثلاث روايات مصريه) (ص ص : 37–78).

4) ـ العالم : ثلاثية الرفض ... (المقدمة). ص : 5.

5) ـ العالم : البحث عن أوروبا. ص : 92.

والبنيوية في رأي العالم منهج يندرج في إطار اقامة الدّراسة الأدبية على أساس علمي فهي تسعى الى اكتشاف ما هو عام في كل إبداع أدبي واكتشاف القانون الواحد المسيطر على هذا الإبداع(1). فهي بهذا المعنى محاولة لـ" إقامة ،،بويطيقا،، حديدة تحدّد في سياق المنجزات العلمية واللغوية والأدبية الجديدة القوانين الداخلية للأدب التي تجعل من الأدب أدبا (1). لذا يعتبرها العالم امتدادا للفلسفات التي تقول بالأسس القبْليّة للمعرفة تلك الفلسفات التي تسعى الى فرض النموذج المنطقي بل قواعد المنطق الشكلي نفسها على الفيزياء بل على العلوم عامة بما فيها العلوم الانسانية.

ولا يشك العالم في أهمية البنية الداخلية بل وفي ضرورة اكتشافها إذ بفضلها تتحقّق أدبية الاثر الفني ولكن الحديث عن ،، الداخل المطلق ،، كما يقول حديث ميتافيزيقي (2) لأن دراسة الداخل نفسه هي دراسة بالخارج وان لم تكن من الخارج بمعنى أن دراسة البنية الداخلية تستعين بتصوّرات ومفاهيم ومرتكزات اجرائية مصاغة خارجيا وان استهدفت الدراسة الداخلية فهي نتيجة لذلك " محكومة ومشروطه بقبم ومواقفوفلسفات " (2). ويضرب العالم مثلا بالفلسفة الظاهراتية لهسرل(Husserl) التي هي القاعدة أو الاساس النظري للاتحاه البنبوىّ كما يشير العالم الى العلاقة القائمة والرابطة الموجودة بين هذا الاتحاه وفلسفة هبدجر(Heidegger) اللّغوية خاصة فضلا عن رؤيته الميتافبزيقبّة.

وهنا يطرح العالم اشكالبّة وهي : ما الهدف من دراسة البنية الدّاخلبة ؟ هل هو اكتشاف وتحدبد نمط واحد ونموذج واحد ونسق واحد من العلاقات داخل البنية الادببة يكون بمثابة معيار واحد لكل دراسة تطبيقبة مثلما فعل حاكبسون(Jakobson) في دراسته لقصبدة ،، القطط ،،لبودلبر (Baudelaire) أو ما فعله بروب(V.Propp) في دراسنه للحكايات الشعببة ؟ أم نقول بأن لكل أثر أدبي هيكله الخاص به الذي لا بخضع لنسق أو نموذج مسبق كما قال دريدا (J.Derrida)وكما انتهى الى ذلك بارت (R.Barthes) في كتاباته الاخيرة "إلى حد القول بإمكانية الاختلاف المطلق في قراءة النص باختلاف القارىء نفسه " (3).

---

1) ـ العالم : ثلاثة الرقص ... ص : 17.
2) ـ نفس المرجع . ص : 12.
3) ـ نفس المرجع . ص . 13.

يرى العالم ان في كلا الموقفين شططا ويعلل ذلك بأن الاختلاف في قراءة النص اختلافا تذوقيا او معرفيا او اجتماعيا " لا ينفي ما يتضمنه النص الادبي من قانون خاص لإبداعيته الكامنة " (1). كما أن القول بنموذج واحد للآثار الأدبية جميعها " يقلّص التحرية الأدبية إبداعا ونقدا " (2) على النحو التالي :

أولا :هو بتناقض مع الابداعية في الأثر الأدبي لان هذه الابداعية لا سبيل إلى تحديدها في شكل نموذجيّ مطلق .

ثانيا : يعجز عن التّمييز والمفاضلة بين الاعمال الأدبية من حيث قيمتها فتتساوى بمقتضاه أرفع الاعمال الأدبية وأخسّها " ما دامت تتوفر لها الأدبيّة التي يحددها هذا المعيار النّموذجي " (2).

ثالثا : ان هذا النموذج الذي هو في الحقيقة نسق ألسنيّ أساسا " يفرض قواعد مجال تعبيري معين على سياق تعبيري آخر مختلف تماما في خصوصيته وان اتفق في أدواته " (3).

رابعا : ان هذا النموذج يقصر الدراسة الادبية على الدراسة النّصّية الدّاخليّة ويعجز عن تحديد دلالة الاثر وقيمته في سياق التاريخ الأدبي أو سياق التاريخ الاجتماعي (3).

وينتهي العالم الى القول بأنه لا وجود في الحقيقة لنموذج واحد أو منهج إجرائي واحد يمكن تسميته بالمنهج البنيويّ (4). وهو يعتقد في النهاية ان المنهج البنيوي أقرب الى الدراسة الأدبية منه الى النقد الأدبي(4).

واذا كان العالم يعتقد ان الجهود المبذولة لإقامة الدراسة الأدبية على أساس علميّ مشروعة وضرورية فإنّه يميّز ويفرّق بين هذا الاجتهاد أو ما يمكن تسميته " علم الأدب " أو " البويطيقا "،واليها تنتمي البنيويّة وبين النقد الأدبي (5).وبيان ذلك :

---

1) ـ العالم : ثلاثة الرقص ... ص : 13-14.
2) ـ نفس المرجع . ص : 14.
3) ـ نفس المرجع . ص : 14.
4) ـ نفس المرجع . ص : 15.
5) ـ نفس المرجع . ص : 18.

أ) ـ أن البنيوية تكشف ما هو عام في الأثر الادبي أما النقد فهو، عملية تطبيقية ،، تكشف ما هو خاص متميّز ونكشف ما يتناقض مع هذا ،، العام ،، أو ما يضيف اليه او ما يشكّل ظاهرة فريدة جديدة اذ لا حدود للإبداع الأدبي (1).

ب) ـ انّ البنيويّة تحدّد البنية الداخلية تحديدا شكليا وصفيّا أما النقد الأدبي فانه يسعى عبر هذه البنية الداخلية الى تحديد دلالة هذه البنية وقيمتها في سياق التاريخ الأدبي وفي سياق التاريخ الاجتماعي. وعلى هذا الأساس فالنقد الأدبي ليس تحليلا وصفيا فحسب بل هو حكم دلالي تقييمي وهو بالضرورة في رأي العالم " موقف فكري وايديولوجي وان تسلّح بمنهج موضوعي لانه سيختلف باختلاف موقف الناقد من الدلالة والقيمة ومن السياق الاجتماعي التاريخي والادبي عامة "(2).

وخلاصة الأمر أن النقد الأدبي قد تحوّل بحسب الممارسة البنيويّة الى مجرّد "تحليل موضعيّ وصفيّ كشفا وتحديدا لنموذج مسبّق ومعزول عن كل سياق عام سواء سياقا أدبيّا أم اجتماعيّا أو تاريخيّا " ورغم أنّ هذا التحليل يضيء خفايا النص الأدبي ويثري قراءته فانه لا يستوعب " دلالته الكلّية أو إبداعيته سواء على المستوى الذاتي أو الاجتماعي أو التاريخي " (3) ومن هنا اتسمت البنيويّة في رأي العالم ،، بالطابع الشّكلاني ،، (4) لانصرافها الكلي الى دراسة الشكل والتركيز عليه والاكتفاء به دون العناية برسالة الأدب ودلالته. وربّما عبّر المنطق الشكلي والصوري عن حقيقة ما ولكنه لا يعبّر عن جماع الحقيقة ولهذا فانّ النقد البنيويّ الشكلي لا يرسم الا ملامح جزئية للحقيقة الادبية ويعجز بالضرورة عن تقديم صورة متكاملة لها (5).

فعيب البنيويّة في نظر العالم افتقارها الى منهج تكامليّ وهو المنهج النقدي الذي بنوق العالم الى تحقيقه إيمانا منه بوجوب تأسيس دراسة متكاملة بين الشكل والدلالة فالشكل عنصر أساسي في بناء الدلالة الخاصة بكل أثر أدبي. ودراسة الشكل

---

1) ـ العالم : ثلاثية الرفض ... ص : 18.
2) ـ نفس المرجع. ص : 19.
3) ـ نفس المرجع. ص : 20.
4) ـ نفس المرجع. ص : 18.
5) ـ العالم : البحث عن أوروبا. ص : 95.

عنصر بالغ الأهمّيّة في دراسة الدلالة نفسها ولا ينبغي العزل بينهما.(1).

وهكذا يطمح العالم إلى إقامة نقد أدبي على أساس تكامليّ سليم يجمع بين الدلالة و القيمة وبين الحقيقة و الجمال في صيغة " سعيدة "، (2) لا تطمس ما بينهما من تمايز ولا تنفي ما بينهما من تفاعل ضروري . وغياب هذا النقد التكاملي هو في رأي العالم سرّ أزمة علم الجمال في أوروبا وفي البلاد العربية وهو يعتقد أن هذه الأزمة لا تتعلق بالنقد فحسب بل هي أزمة فكر وأزمة في منهج البحث عن الانسان " كائنا حيّا وكائنا مبدعا خلاقا " (3).

خلاصة وتقويم :

تلك هي مواقف نقادنا الواقعيّين الاشتراكيين من بعض المدارس النقدية وخاصة المدرستين النفسية والبنيويّة وهي مواقف قد اتسمت جميعها بالرفض وعدم الاعتراف بجدوى تينك المدرستين في نقد الأدب . وهذا الرفض ناشىء ومتولد من اقتناع نقادنا بما بين الواقعية الاشتراكية وغيرها من المدارس النقدية من تعارض وتناقض مع النظرة المادية للواقع ومع الطبيعة الاجتماعية للظاهرة الأدبيّة.

ويحسن بنا أن نتوقف قليلا عند موقف الجماعة من مدرسة التحليل النفسي للادب لأهمّية هذه المدرسة ولموقعها البارز في حركة النقد العربي المعاصر ولتزامنها مع المدرسة الواقعية الاشتراكية.

فلقد مرّ بنا إجماع النقاد الواقعيّين على رفض علم النفس ورفض الاستعانة بنتائجه في نقد الأدب ورأينا أنهم الحّوا على إبراز جوانب المنهج النفسي السلبية والضعيفة في تصوّرهم ورموا الأسس المعرفية للفرويدية بسهام نقدهم فرفضوا وصل الأثر الادبي بلا وعي المبدع وأنكروا خاصة على النقاد النفسيّين إغفالهم الحديث عن

1) ـ العالم : البحث عن أوروبا . ص : 95.
2) ـ نفس المرجع ص : 96. وثلاثة الرفض ... ص : 12.
3) ـ العالم : البحث عن أوروبا . ص : 109.

الظروف الموضوعية والاجتماعية التي تحيط بالاثر الادبي ومبدعه والتي منها تستمد الآثار الابداعية كينونتها وتؤثر في وجدان الكتاب تأثيرا عميقا.

وقد بدا لنا أن معارضة النقاد الواقعيّين الاشتراكيين لمنهج التحليل النفسي لم تخل من شدّة قد حجبت عن أعينهم ما حققه ذلك المنهج النقدي من مكاسب في تعامله مع الظاهرة الأدبية. ولئن انفرد محمود أمين العالم بذكر بعضها عند حديثه عن منهج مورون (Mauron) فانه قد انتهى مع ذلك مثل صاحبيْه إلى رفض ذلك المنهج النفسي.

فمن هذه المكاسب مثلا(1) ما جاء به التحليل النفساني من جديد سواء في فهم الصورة الشعرية والتركيبية أو في وعي شخصيات أبطال الآثار المسرحية والقصصية. فقد غدت الصورة بفضل فرويد وأتباعه " رمزا يفصح عن خبايا نفسية مضمرة تحيل على اللاّ وعي وعلى ما في الشخصية المبدعة أو القارئة من عقد ومركبات وحصارات يشترك فيها الجميع ويتمايز بها الافراد في القوة والضعف والاشتداد " (2) وهكذا أصبح النقد الأدبي يغامر بالنفاذ الى ما وراء الصورة ويفحص ما ترمز اليه. أما أبطال الآثار المسرحية والروائية فقد أرجع التحليل النفساني سلوكهم الى ما هو أبعد من الخبر والشرّ من نزاعات النفس. فقد أرجع فرويد تواني (هملت) في الثّأر لأبيه إلى التجاوب الباطني مع الجريمة والى النقمة الشديدة على الأمّ يستحوذ عليها العمّ(2).

ومن مكاسب التحليل النفساني ما أسنده الى المبدعين والفنانين من قيمة فقد اعتبر فرويد كبار الأدباء والفنّانين أئمة في معرفة النفس وإدراك خباياها. ونشير في الأخير الى مكسب آخر يتمثّل في أن التحليل النفساني مكّن النقاد من معرفة أعمق بالآثار الأدبية " في ما يتصل بنشأتها في علاقتها بمبدعيها فكل إبداع أدبي عظيم ينبع من أعمق انفعالات صاحبه النفسية ويمكن للناقد انطلاقا من الاثر ان يطلع على أخفى النزاعات الباطنة في نفوس المبدعين وأن يسبر أغوارها "(3).

هذه المكاسب التي ذكرناها باختصار شديد قد أهملها النقاد الواقعيون وغضوا الطرف عنها ولم يأبهوا لها فجحدوا فضل منهج التحليل النفساني مع ما ساهم به في

---

1) ـ استعنا لبيان هذه المكاسب بدراسة الاستاذ حسن الواد وهي بعنوان : في التعامل النفساني مع الآثار الأدبية وقد ظهرت في كتابه : في مناهج الدراسات الأدبية. سراس للنشر تونس 1985. ص ص : 5 ـ 18.
2) ـ حسن الواد : المرجع السابق ص : 11.
3) ـ نفس المرجع. ص : 12.

إضاءة جوانب مهمّة من خفايا النص الادبي وخفايا صاحبه ما في ذلك شك . وكان يمكن لنقّادنا أن يستفيدوا منها في فهم خصائص الادب وفي إثراء نظرتهم الواقعية له .

وممّا نعيبه على نقادنا الواقعيّين أنهم اقتصروا في بناء حججهم وتحديد مواقفهم من المنهج النفساني على الافكار الواردة في نصوص العقاد والنويهي دون التّثبّت أو التّساؤل عن مدى تملك كلّ من العقاد والنويهي مبادىء علم النفس التحليلي فاذا كان ثمة نقص يحاسب عليه فهو ليس في النظرية الفرويدية في حدّ ذاتها ـ وهي قابلة للنقاش بالطبع ـ بل في تناول العقاد والنويهي لها ومدى استيعاب كل واحد منهما لها. وهذا يفضي بنا الى ذكر عيب ثان متصل بالأول نصوغه في هذا السؤال : الى أي حد فهم نقادنا وخاصة حسين مروة منهج التحليل النفسي والى أي حد استوعبوا مبادىء الفرويدية ؟ .

في اعتقادنا أن ما أورده النقاد الواقعيّون من آراء ومواقف حول المنهج النفسي هو ترديد لما ساد في الاتحاد السوفياتي وفي الأحزاب الشيوعية الاوروبية من مواقف عدائية للفرويدية . وهي مواقف غير علمية افتعلتها الستالينية حيث أقامت بين الماركسية والفرويدية حدارا سميكا. فالستالينية أساءت فهم فرويد وحرّفت آراءه . وقد تطوّرت المواقف الآن وتغيّرت عما كانت عليه ونشأ حوار خصب بين الماركسية والتحليل النفساني فالماركسيون والفرويديون يقرّون بوجود نقاط اختلاف بين الماركسية والفرويدية ولكنهم يعتقدون أنه ثمة تكامل بينهما .

فاذا نحن استعرضنا بإيجاز نقاط الاختلاف بين الماركسية والفرويدية وجدناها تتلخص في قضيّتين كبيرتين : الأولى هي قضية الوعي . فماركس يعتمد على العقل والوعي وفرويد يعتمد على اللاّعقل واللاّوعي لانه يؤمن أن محرك العمل والسلوك هو العقل الباطن . وربما غاب عن ذهن نقادنا الواقعيين أن فرويد جاء الى التحليل النفساني عن طريق الطب وعلاج الامراض العصبية والهستيريا فكان اكتشافه للعقل الباطن وبه ثوّر الطب النفسي ولكن من الخطإ ان نقول إن فرويد قد نفى العقل الواعي او العقل الاعلى (Le Surmoi). ولقد كان سوء التفاهم بين المدرستين الفرويدية والماركسية /السوفياتية/ سائدا لتطرّف كلتا المدرستين واستئثار كل واحدة منهما بالحقيقة

العلمية . أما الماركسيون والفرويديون اليوم فانهم يتكاملون ولا يتناقضون فكلاهما يعالج حقلا من حقول المعرفة وجانبا من جوانب الانسان.

وتتعلق القضية الثانية بمفهوم التاريخ فثمّة اختلاف في رؤية كل من الرجلين اليه فمحرّك التاريخ عند ماركس هو الصّراع الطبقي وعند فرويد هو الغريزة الجنسية وقد شرح في كتبه أهمية العامل الجنسي وأهمية اللذة ونزع في تفسير كل الظواهر منزعا جنسيا على أن فرويد وإن هوّل أمر العامل الجنسي شيئا ما فانه في الحقيقة لم يقتصر على ذلك فلقد تميّزت مدرسة التحليل النفسي عن سائر مدارس علم النفس وتيّاراته بأنّها المدرسة الرئيسية - ان لم تكن الوحيدة - التي حاولت الاقتراب مما يمكن أن يكون نظرة شاملة للإنسان بل للكون فقد كانت منذ نشأتها " تحمل بذور التطلع الى تقديم نظرة شاملة لوجود الانسان فردا وتاريخا وحضارة " (1) . ومن هنا كانت الفرويدية مهيّئة دون غيرها من مدارس علم النفس لإقامة الحوار مع الفكر الماركسي (2).

ولننتقل الآن الى مسألة مهمة ركّز عليها نقادنا الواقعيّون نقاشهم وردّهم وهي علاقة العقل الباطن بالعقل الواعي فقد ذهب في خلد مروّة مثلا أن الفرويدية تقول بأن العقل الباطن يقبع في ذواتنا بمعزل تماما عن عقلنا الواعي وأضاف أنه ما دامت الفرويدية تقول بتصارع الغرائز والعقد البدائية والمكتسبة داخل العقل الباطن فانها تعترف من حيث لا تقصد بوجود صلة بين العقل الباطن والعقل الواعي وفات مروة أن الفرويدية تؤمن بأن العقلين الباطن والواعي هما في عملية صراع مستمرة . فمن المعروف أن فرويد أقام نظريّته على وجود العقل الباطن أو(الهو) والعقل الواعي أو (الأنا) والعقل الاعلى أو (الأنا الأعلى) فهذا الاخير يمثل القيم الاخلاقية والاجتماعية التي تواضع النّاس عليها أما العقل الباطن فهو الذي يمثل الغرائز والنزعات البدائية فينا كالجوع والحاجة الى النوم والجنس وغير ذلك . وقد ذهب مروة الى أن البدائيات في اصطلاح فرويد يعني كل ما هو وحشيّ وفاسد وعلّل ذلك بأنّ الفرويديّين نظروا الى قوانين الحياة من واقعها البرجوازي المتفسّخ ولكنّ هذا غير

---

1) - د.قدري حفني : مقدمة كتاب : التيار الفرويدي لـ (بول روبنسون) مقدمة الى العربية : لطفي فطيم وشوقي حلال. دار الطليعة . بيروت 1974.ص : 13.
2) - نفس المرجع . ص : 12.

صحيح. فهذه النزعات البدائية لا علاقة لها بالبرجوازية أو البدائية بل هي أشياء بيولوجية أساسية لا غنى للإنسان عنها قد ركّبت فيه تركيبا. وبين كل هذه العقول أو " الأنوات "الثلاثة صراع وتبادل وعملية أخذ وردّ .

وهكذا يتضح لنا أن نقادنا الواقعيين الاشتراكيّين لم يأمنوا الزّلل ولم يسلموا من ارتكاب الأخطاء في موقفهم من الفرويدية وحكمهم على منهج التحليل النفسي. ولم يكن هدفنا من هذه المناقشة أن نؤاخذ نقّادنا على عدم تبنّيهم طريقة التحليل النفسي للأدب بل بالعكس فنحن نعتقد أن موقف نقادنا الرافض لعلم النفس موقف طبيعي ينسجم مع منطلقاتهم الفكرية ويتماشى وقناعاتهم الفلسفية لان التعارض بل قل التناقض بين المنهج النفسي والمنهج الواقعي الاجتماعي في دراسة الأدب ونقده هو في تصورهم وحه من وحوه التعارض والتناقض بين الماركسيّة والفرويدية ولكنه تعارض كما بيّنّا موهوم وخاطئ فموقف نقادنا في نهاية الامر من منهج تطبيق علم التحليل النفسي على الادب هو موقف ذو بعد ايديولوجي واضح مداره الافكار والتصورات الفلسفية وليس الأدب فلا سبيل في رأى نقادنا الى أن يجتمع الناقد النفسي مع الناقد الاجتماعي في شخص واحد مع أن اجتماعهما قد يكون بالعكس مفيدا ومثمرا في فهم النص الأدبي وإدراك جوانبه المختلفة فما الذي حال دون ذلك ؟ انه الانتماء الفكري والعقائدي لكل واحد منهما.

ويتجلّى الامر عينه في موقف العالم من المدرسة البنيوية وان بدا العالم اكثر اعتدالا لأنه أدرك بعمق خصائص المنهج البنيوي واعترف بقيمته وأشار الى أهميته من حيث أنه يضيء خفايا النص الأدبي . ولكن اقتصار التحليل البنيوي على الدراسة النصية الداخلية قد جعله شكليا ووصفيا وجعله عاجزا عن تحديد دلالة بنية النصّ الداخلية في سياق التاريخ الأدبي وسياق التاريخ الاجتماعي . فالتحليل البنيوي غير قادر على إقامة الجدل بين الداخل والخارج فاتجه نحو النص وحبس نفسه فيه ولم يخرج عنه واتجه التحليل الاجتماعي نحو المرجع وأقام بينه وبين النص علاقة وحوارا. انها اذن في تصو العالم مقابلة بين الرسالة والمضمون من ناحية واللغة من ناحية أخرى وقد رفض العالم ان يكون الأدب لغة بغير رسالة وهذا الموقف يلخّص في نهاية المطاف المقابلة بين البنيويّة والماركسية أي بين فكر غير جدلي وفكر تاريخي جدلي .

خاتمة الفصل الثالث

رأينا في هذا الفصل حرص نقادنا على بيان قيمة النقد وابراز مكانته في كل حركة ثقافية وأدبية لذلك ألحّوا على ألا يكون النقد زائفا بل نقدا جادا سليما وأصرّوا كذلك على ألا يكون النقد الأدبي انطباعيا صرفا بل نقدا منهجيا موضوعيا يعتمد أصولا ومبادىء معينة في فهم الأدب واكتشاف قيمه الجمالية .

وقد تجسمت هذه الأصول والمبادىء في وظائف ثلاث تحددت بها العملية النقدية وهي وظيفة التفسير والتقييم والتوجيه . وهي وظائف متكاملة فالناقد يبدأ بتفسير ما أشكل في النص حتى يعين القارىء على إدراك دلالة الأثر وحتى يرهف ذوقه الجمالي وحسه الفني وهو يعتني أيضا بتفسير تطور مذاهب الأدب فيعمد الى دراستها في ضوء التاريخ والمجتمع ولهذا كانت الوظيفة التفسيرية ألصق بالتاريخ الأدبي وقد قدمنا نماذج من تحليل نقّادنا الواقعيّين لتطور الآداب الغربية والعربية المعاصرة في ضوء المنهج التاريخي والاجتماعي أما وظيفتا التقييم والتوجيه فعليهما يقوم النقد بالمعنى الدقيق للكلمة فهما أقرب اليه وأدخل فى صميمه . فوظيفة التقييم تنزع الى الحكم على الانتاج الأدبي بالجودة أو الرداءة من حيث شكله أي بنقده من الداخل ومن حيث مضمونه أي بنقده من الخارج. وقد آمن نقادنا بضرورة التكامل بين هذين الضربين من النقد أي بإبراز القيمة الفنية والدلالة الاجتماعية معا في الاثر الأدبي. ولكنّا وجدناهم مع ذلك قد أولوا المضمون مكانة أكبر ونزّلوه منزلة أعظم ولا شك أن إيمانهم الشّديد بوظيفة الأدب الاجتماعية وبرسالة الأديب في المجتمع قد جرهم إلى ذلك ودفعهم اليه دفعا فلا غرو أن ترى نقادنا الواقعيّين حريصين على ،،توجيه ،، الأدب دون أن يروا في ذلك غضاضة ولا اعتداء على حريته . فاذا كان الأديب حرّا في إبداعه فإنّ الناقد حرّ في توجيه الأديب نحو مضامين معينة ذات توجه انساني يلتزم بها الأديب ويعمل بها ويذود عنها وتلك هي رسالته التي ينبغي عليه أن ينهض بها في مجتمعه . وفي ضوء هذه المفاهيم والتصوّرات نظر النقاد الواقعيّون في بعض المدارس النقدية وحاوروا بعض ممثليها . وما كان رفضهم لعلم النفس وللبنيويّة بغريب ولا مفاجىء بل هو منسجم مع منطلقاتهم الفكرية تمام الانسجام على ما أتسم به ذلك الموقف من تشدّد. فقد كان خليقا بنقادنا الواقعيّين أن يستفيدوا من تجارب غيرهم ويثروا منهجهم وهكذا بدا واضحا أن خلافهم مع غيرهم من النقاد هو خلاف فكري وايديولوجي في المقام الاول .

خاتمة القسم الأول من الباب الثاني

سعينا في هذا القسم الاول من الباب الثاني الى تحليل مفهوم النقاد الواقعيّين الاشتراكيين للأدب وتحديد تصورهم للنقد ومناهجه. وقد تناولنا مفهومهم للادب من زاويتين : الوظيفة والماهية فانما يتحدّد الأدب عند نقادنا بأمرين : دلالته الاجتماعية وصوره الفنية اذ الكلام هو حصيلة تفاعل مستوبي المعنى والصياغة أو المضمون والشكل. وهذان المستويان متداخلان ومتكاملان ويمثلان كلا واحدا ويفضيان معا الى تحديد مفهوم النقاد الواقعيّين الاشتراكيين للأدب ووظيفته.

فالظاهرة الأدبية والفنية بصفة عامة لا ينبغي أن تدرك الا كما تدرك سائر الظواهر الانسانية إدراكا علميا تعصم الناقد من الوقوع في أحكام غيبية توقيفية عاجزة عن تفسير كل ما هو انساني. اذ لا معنى للأدب الا في صلته بالمجتمع وارتباطه به ارتباط العلّة بالمعلول مثل كل الظواهر الطبيعيّة فلا شيء يتحقق بدون علّة وكل شيء يسبح في بحر من العلل والمعلولات وفي نسيج من الضرورة والحتمية فالادب بهذا التصور معلول للحياة الاجتماعية التي يحياها الأديب وللوضع الاجتماعي الذي ينتسب اليه وهو نتاج اجتماعي ككلّ فعل انساني وما الاديب ـ شانه شان كل فرد ـ بمنعزل عن المجتمع خارج التاريخ وإنما هو جزء من نسيج اجتماعي ومن سياق طبقي وهو نتاج علاقاته الاجتماعية وحصيلتها.

وهذه الفكرة المحورية ـ فكرة السببيّة والعلية ـ هي التي رسمت للأدب مفهومه عند النقاد الواقعيّين الاشتراكيين وحددت مقولة الانعكاس عندهم إذ ما من مادة للفكر وللشعور إلاّ من هذا الواقع المنعكس في فكر الإنسان وشعوره. وقد نبع مفهوم الانعكاس عندهم من رؤيتهم الماركسية وقام على مبادئها في ربط الانتاج الفكري والأدبي بالأساس المادّي للواقع الاجتماعي. فكل بناء ثقافي وكلّ بناء اجتماعي انعكاس للأساس المادي الاقتصادي وكذلك الأدب هو انعكاس للحياة في حركتها ونشاطها وهو تعبير عن الواقع وصياغة نوعية لقوانين حركته وصراعه وليس انقطاعا عنه.

وليست علاقة الأدب بالمجتمع علاقة أحادية الجانب بل هي علاقة قوامها التأثّر والتّأثير وقانونها التّفاعل والتداخل فانعكاس البناء الفني والأدبي للواقع انعكاس

جدليّ وعلاقة الأديب بمجتمعه علاقة جدلية فهو يتأثّر ويؤثّر لانه صاحب رأي وموقف وحكم على الواقع والأدب هو في الآن نفسه تعبير عن الحياة وإبداع وخلق لها . فمعلولية الأدب للحياة لا تنفي كونه إضافة إليها وهكذا يتحول الأدب الى علة فاعلة الى جانب كونه معلولا يشهد على ذلك دوره الكبير في ثورات الانسانية عبرالتاريخ.

وهكذا تتحدد للأدب وطبفته الاجتماعبة والانسانية فاذا الأديب يلتزم قضايا عصره واذا كل تعبير أدبي ملتزم حتما اذ يعبر الأديب بالضرورة عن موقف اجتماعي معيّن ويلتزم به ولا معنى لأدب ملتزم وآخر غير ملتزم فكل أدب يتضمن رؤية ما تحدّد نزعته وترسم هدفه .

فكيف يلتزم الأديب وكيف ينفعل بأحداث عصره ؟ أهو انفعال سطحيّ لا يتجاوز المظاهر الخارجية أم هو انفعال عميق ينفذ الى ما وراء المظاهر السطحية بحثا عن الجوهري والنموذجي . ففي الحالة الاولى تبطل قيمة الفن أما في الحالة الثانيُة فان الأديب الملتزم الواقعي يخلق من الحدث الواقعي الذي يصوّره وينطلق منه حدثا فنّيا يصبح هو بدوره إضافة جدبدة .

وهنا تثار مسالة رؤية الأديب للواقع فهناك نظرتان للواقع : نظرة سلبية جامدة تطمس ما في الواقع من حركة وصراع ونظرة إيجابية تعبّر عما يمور في الواقع من حركة وتناقض وصراع. وعلى الأديب الواقعي حتى بحقق القدرة على الفعل والتأثير فيه أن بكتسب معرفة علمية نفضلها بدرك قوانين الظواهر الانسانية وعلبه أيضا أن يصوّر ما يتصف به الواقع من شمول وما تتميز به علاقاته من تداخل وصراع وما يحدث فيه من تطور فتكون رؤية شاملة ومتكاملة بحبث يستوعب الحدث الانساني بكافة علاقاته المتصارعة ويدرك حركة المجتمع ومساره ويبرز المحتوى المتطور والثوري لحركة الطبيعة . فليس التصوير الواقعي تصويرا حرفبا أو ،، فوتوغرافيا ،،للواقع ولبس ما هو موجود فى الأثر الفني بمماثل لما هو موجود في الواقع بل يعاد تشكيل الوافع وتعاد صباغته حسب رؤية الفنان.

ومن هنا تتحلّى قيمة وعي الفنّان وأهمبة اختياره لما يصوّر في أدبه فهناك وعي صحيح وهناك وعي زائف . فالوعي الصّحيح انعكاس صحيح لقسمات الواقع الرّئيسيّة

وقوانينه الاساسية والوعي الزائف انعكاس مشوّه زائف لطبيعة الموقف الاجتماعي من هذا الواقع .

والاختيار عنصر ضروري عند الأديب الواقعي وهو اختيار لا يخلو من بعد اخلاقي فالاديب يوحي للقارىء بحكم رسالته في المجتمع بالخير وبالأمل ويدفعه الى حب الحياة لا كرهها وهو يبرز من الحياة جوانبها الايجابية ايمانا منه بالانسان وبقدرته على التطور والابداع وبناء مستقبل خال من الاستغلال والاستعباد. ولا يبرّر حرص الأديب الواقعي على تصوير جوانب الحياة الايجابية إغفال تصوير الصراع الاجتماعي في أبعاده المختلفة الايجابية منها والسلبية .

فبفضل هذه الرؤية تتحدد قيمة الأدب ويتحلّى مضمونه الذى يشكل أدبية الأدب وقيمته المضافة في نظر نقادنا الواقعيّين الاشتراكيّين. ويقترن المضمون بالموقف الاجتماعي الذي يتبنّاه أديب ما ولذلك فان الدلالة الاجتماعية عند الأدب وكذلك طابعه النقدي يرتبطان بالمضمون ولا بد لهذا المضمون من شكل قادر على إبرازه .

والشكل عند نقادنا ليس مجرد إطار خارجي بل هو تشكيل للمضمون وصياغه له من أجل إبراز عناصره وتنمية مفوّماته فالشكل هو الذي يساهم في عملية التحويل والانتقال من الواقع المعيش الى الفن. لذا تبدو العلاقة بين الشكل والمضمون علاقة متينة فشكل لوحة (جرنيكا) لبيكاسو جزء من مضمونها (ولزوم ما لا يلزم) تعبير عن فلسفة المعرى في الحياة فليس الشكل مجرد قالب فارغ بل مرتبط بالمضمون ومقترن به . ولكن رغم هذا الارتباط فان النقاد الواقعيّين الاشتراكيّين أقرّوا بما للمضمون من أولوية على الشكل حتى غدا هذا الأخير تابعا مه وخادما له ومردّ هذه المكانة التي أولوها للمضمون سيادة البعد الاجتماعي في نظرتهم للأدب. وهذا ما يفسّر لنا موقفهم من نزعة طه حسين الجمالية ، تلك النزعة التي هاجموها واعتبروا صاحبها ومن معه من ممثّلي " المدرسة القديمة " على حدّ تعبيرهم أي من الذين يحتفلون بالأسلوب ويبحثون عن اللّفظة الرائعة للمعنى الفريد ولم يرتاحوا لما أبداه طه حسين من استخفاف بالمعنى وحرص على الجمال شديد. في حين أنهم - في مقابل ذلك - حرصوا على المضمون وآمنوا بالأدب الملتزم والهادف وسعوا في نهاية الأمر الى تحديد المعيار الذي به نحدّد الموقف التقدّمي والموقف الرجعي في الأدب . فالكاتب إما أن يساعد قرّاءه

وأبناء مجتمعه وعصره على اكتشاف قوى الحياة وجمالها ويثير في وجدانه روح النضال من أجل تغيير العالم نحو الخير واما أن يفعل العكس فينشر الرّعب والقلق واليأس وينشر بين الناس رؤية فكرية تمحق قوى الحياة وتمسخ جمالها.

وشأن النقد عند نقادنا الواقعيّين كشأن الأدب فهو يحتل مكانة ممتازة في الحياة الفكرية والأدبيّة فمع كلّ حركة ثقافية مزدهرة حركة نقدية متقدمة وناضجة. وقد حرص نقادنا على أن يكون النقد منهجيّا وعلميّا وكرهوا أن يكون اعتباطيا أو ذوقيّا صرفا فحتى الذوق لا بد أن نفسره ونبرّره بأصول ومبادئ موضوعيّة لذلك اشترطوا في الناقد أن يكون ذا ثقافة واسعة ومعرفة شاملة.

وقد حدّد نقادنا الواقعيّون لمنهجهم النقدي ثلاث وظائف. فالنقد عندهم تفسير وتقييم وتوجيه. وليس بين هذه الوظائف حدود بل هي متداخله ومترابطة ومتكاملة وتشكل كلا واحدا فالناقد هو الذي يعين القارئ على استخلاص دلالات العمل الادبي عن طريق تفسيرها له ثم هو يتناول العمل الأدبى اثر ذلك بالتقييم من حيث مضمونه وقالبه الفني ويتوّج عمله بتوجيه الأديب في غير تعسف ولا املاء حتى يتأكد من مدى تأدية الأديب لوظيفته واستجابته لحاجات عصره وقيم مجتمعه مع احتفاظ الأدب بالقيم الجمالية والفنية والا فقد طابعه المميّز وفقد قدرته على النفاذ الى العقول والقلوب.

وانّ الناظر في وظائف النقد الثلاث التي ذكرنا يتبين بيسر صلتها القريبة جدا وعلاقتها الوطيدة بمفهوم نقادنا للأدب ورأيهم فى وظيفته وما هيته. ففي تلك الوظائف جميعها تتردّد بوضوح أصداء كل مفاهيم الأدب التي سبق شرحها.

فوظيفة التفسير قائمة على مفهوم الانعكاس وعلى ارتباط الأدب بالمجتمع ولذا اصطبغ تفسيرهم لتيارات الأدب ومذاهبه بصبغة تاريخية واجتماعية. ووظيفة التقييم ترجعنا أصلا الى قضية الشكل والمضمون والى العلاقة القائمة بينهما فما دام الأدب لا يتحدّد الا بصوره الفنية ودلالته الاجتماعية كان حتما على الناقد أن ينقد الأثر الأدبي من الداخل ومن الخارج. أما وظيفة التوجيه فمن الجليّ أنها تستند أساسا الى قضيّة الالتزام ودور الأدب القيادي في المجتمع.

وبهدي من هذه المفاهيم نظر نقادنا في بعض المدارس النقدية مثل المدرسة النفسية والمدرسة البنيوية وناقشوا أصحابها واختلفوا معهم اختلافا بيّنا. فأتباع المدرسة النفسية يعزلون العمل الادبي عن بيئته الاجتماعية ولا يبحثون عن أثر العصر ولا عن اثر المحتمع في النص الأدبي ولا همّ لهم الا ارجاع ما في النصّ الى اللاشعور والى العقل الباطن . وأتباع المدرسة البنيويّة يحبسون أنفسهم في النصّ ويكتفون بتحديد البنية الداخلية تحديدا شكليا وصفيا دون العناية برسالة الأدب وبدلالته الاجتماعية.

وهذه الطرق جميعا مناقضة لطريقة نقادنا ومتباينة مع رؤيتهم المادية الاحتماعية للأثر الأدبي والفني . ويبدو أن تقصير المدرستين النفسية والبنيوية قد دفع نقادنا الى الاحساس بأهمية النزعة التكاملية في النقد وذلك بالجمع بين الشكل والدلالة وبين الفنّ والمضمون . فالى أي حدّ سيتجلّى هذا المنزع التكاملي في ممارسة نقادنا الواقعيّين الاشتراكيّين للنصوص الأدبيّة ودراستهم التطبيقيّة لها ؟.

القسم الثّاني

المَنَاهِجُ

القسم الثاني : المناهج .....(400-569)

الفصل الاوّل : النقد من الداخل أو تحليل الصياغة الفنية.....403

1) ـ في أهمية الصباغة في الشعر

2) ـ قضية الفصحى والعامية في لغة المسرح والقصة

2_1 . قضية الفصحى والعامية في لغة المسرح

2_2 . قضية الفصحى والعامية في لغة القصة

3) ـ دراسة الشخصية ومفهوم البطولة

3_1 . في أهمية الشخصية

3_2 . دراسة الشخصية في القصة القصيرة

3_3 . دراسة الشخصية في الرواية

3_4 . دراسة الشخصية في المسرحية

خاتمة الفصل الأول

الفصل الثاني : النقد من الخارج أو تحليل المضمون 454

1) ـ المضمون في الشعر

2) ـ المضمون في القصه والرّوايـة

3) ـ المضمون في المسرحية

خاتمة الفصل الثاني

الفصل الثالث : قراءة التراث الأدبي 518

1) ـ عند محمد مندور

2) ـ عند عبد العظيم أنيس

3) ـ عند محمود أمين العالم

4) ـ عبد حسين مـــــروّة

4 1 . حسين مروة والتراث العربـــي

4 2 . منهج مروة فى قراءة التراث

4 3 . المحاور الكبرى في قراءة مروة للتراث

خاتمـة الفصل الثالـــث

خاتمـة القســـم الثانـي 568

الفصل الأوّل

النّقد من الدّاخل
أو
تحليل الصّياغة الفنيّة

1) ـ في أهمية الصّياغة في الشعـــر

اهتمّ نقادنا الواقعيّون الاشتراكيّون بالصياغة اهتماما ملحوظا وقد تجلّى ذلك بصفة خاصة عند حديثهم عن الشعر وتناولهم نماذج مم القصائد العربية الحديثة بالدرس ولا يعني ذلك أنهم لم يولوا الصياغة الأهمية التي تلتق بها في سائر الأجناس الأدبية وإنما قصدنا أن نقادنا كانوا أكثر تهيّئا واستعدادا لتحليل الخصائص الفنية وهم يقبلون على الشعر درسا وتنقيبا.

وقد أكد مندور أن كل مضمون يحتاج الى كثير من التّروي حتى " يسكن الى الصور التي تنمشى مع أصول الأدب والفنّ " (1). وعارض من يعدّ الأصول الفنية قيدا للاتاح الأدبي وغلاّ بل هي " وسائل أثبت الزمن قدرتها على تشكيل المضمون الأدبي بالأشكال التي تزيد ذلك المضمون بروزا وقوة وتأثيرا " (1). فكان لا بد على هذا الأساس أن يتصف الشعر بالجمال لأنه لا يمكن أن يكون إلا فنّا جميلا وإلا فقد روعته وسقط مضمونه مهما كان ساميا رفيعا وجمال الشعر في أساليب صياغته إذ الشعر " تصوير بياني " ولبس " تقريرا " .

وقد حلل مندور بعض الوسائل الفنية لخلق " الحال الشعرية " وفي مقدمة هذه الوسائل اللغة. فالشاعر يستخدم معجما شعريا يختلف لعنه عن لغة النثر فضلا عن لغة الحياة العادية (2) وهنا أبرز مندور أهمية " المجاز " في اللغة بصفة عامة وفي الشعر بصفة خاصة. فلقد كان المجاز " من أكبر السبل التي تتسع بها اللغة وتزداد قدرتها على التعبير " (3). وكان العرب القدماء يرجّون بالمجاز وسيلة من وسائل البيان. أما في العصر الحديث فقد أشار مندور الى المذهب الرّمزي والى الرّمزيّين الذين دعوا الشاعر الى أن يستقي أوصافه من مجالات مختلفة عن بعضها بعضا اختلافا تاما كأن ينتقل من مجال المرئيات الى مجال المسموعات أو من الشمّ الى مجال البصر (4)

---

1) ـ محمد مندور الشعر المصري بعد شوقي. الحلقة الثالثة. ص : 97.
2) ـ مندور : الشعر المصري ... الحلقة الثانية. ص : 112.
3) ـ نفس المرجع. الحلقة الثالثة. ص : 32.
4) ـ نفس المرجع. ص : 33.

وقد أحمل(بودلير) وهو من أئمة هذا المذهب الأدبي الأساس النفسي للتعبير الرمزي في بيت له قال فيه : " انّ الالوان و الأصوات والعطور تتجاوب " . وقد شرح مندور هذه الطريقة الفنية ودافع عنها قائلا : "

" وما دامت اللغة في اصلها محرّد رموز تثير في نفوسنا احساسات وخواطر وانفعالات ... وما دام الهدف النهائي من الادب والشعر هو نقل تجربة شربة أو على الاصح أثر هذه التجربة من نفس الى نفس فانه يصح من الحكمة بل من الواجب على الأديب أو الشاعر الذي يريد ان يستنفد كلّ ما في نفسه وينقله كاملا الى أنفس الغير أو ينقل ألفاظا من مجال حيّ معيّن الى مجال آخر اذا كان في هذا النقل ما يعينه على هدفه وهو نقل الأثر النفسي الى الغير" (1).

ونظر محمود أمين العالم في خاصية الشعر فأشار الى أنه ،، بنية لغويّة ،،ولكنه بنية لغوية خاصة فهو لغة داخل اللغة ولهذا تتميّز وظيفته التعبيرية وتختلف عن وظيفة أو وظائف اللغة الاخرى (2). واذا كان الشعر يستعين بمفردات اللغة العادية فانه يختلف عنها لانه " يصوغ هذه المفردات ويوظّفها على نحو يختلف عن صياغتها وعن توظيفها في لغة الحديث العادي الذي يتسم بالتقريرية والمباشرة " (3).وهذا التصرف في اللغة العادية من أجل إنشاء هذه البنية اللغوية الخاصة هو ما دعاه مندور ب ،، الصنعة الشعرية ،، تلك الصبغة " التي كثيرا ما يتركّز فيها الخلق الشعري" (4). ولولا الجهد الذي يبذله الشاعر حتى يحقق هذه الصنعة ما كانت الشاعرية .

فهذا الحرص على أهمية اللغة الفنية في الصياغة الشعرية نظر نقادنا الواقعيّون في انتاج بعض الشعراء المصريّين وخاصة شعر العقاد اذ احتوى ديوانه (عابر سبيل) على مواضيع وأفكار فلسفية دارجة. وربما صلحت هذه الافكار والمواضيع مادة للشعر لو توفر فيها شرطان في رأى مندور أولهما : أن يصدر العقاد في شعره

---

1) ـ مندور : الشعر المصري : الحلقة الثالثة ص : 33. ويحدر مندور هنا من انتقال الرمز الى لغز وهندسة وكذب .
2) ـ العالم : لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على الوصل. مجلة الفكر السنة 26.عدد9. حزيران 1981. ص : 23.
3) ـ نفس المرجع . ص . 24.
4)ـ مندور : الشعر المصري . الحلقة الثانية . ص : 26.

عن " ملكة تصويرية خالقة تستطيع ان تخلق شيئا من لا شيء " (1) وثانيهما أن يمرقلبه بالعاطفة الانسانية " بحيث يحنو على ما يشاهده في الحياة اليومية العابرة من محن وآلام وقبح فيفيض عليها من نفسه ويغمرها بعاطفته فتجد الانسانية في عطفه عزاء أو بارقة أمل " (1). ولكن هذين الشرطين لم يتوفرا وقد يظنّ بعضهم أنّ ما في شعر العقاد من عيوب مرجعه طبيعة أفكاره ومضمون خواطره. وهذا غير صحيح إنما العيب في طريقة صياغتها وتلك هي القضية المتمثلة في كيف نعالج " الفكرة " في الشعر. اذ التفكير في الشعر غير التفكير في التعبير الفلسفي ان " الفكر " و" الحس " ضرورتان متآزرتان في التعبير الشعري على أن يكون التعبير عنهما مصاغا صياغة فنية. فليست المشكلة هي مشكلة الفكرة في الفن بل هي معالجة الفكرة في الفن. (2) وهذا ما لم يوفق فيه العقاد الذي ملأشعره بالتأملات الفكرية وتركها على " طبيعتها التقريرية البحت " فاذا بهذا الطابع الفكري المهيمن قد أفقد شعر العقاد كثيرا من " الحرارة والتألق والشفافية " (3) ووصم صياغته بـ " النثرية المسطحة " (4) التي لا خلق فيها ولا حدّة.

وقد وقع زكي أبو شادي في مثل ما وقع فيه العقاد من ازدواج بين الفكرة والاحساس (5) فعبّر عن انفعاله تعبيرا مباشرا وعرض أفكاره عرضا سطحيا (6). وعاني شعر شرفارس أيضا من هذا الازدواج فطغى جانب "التعقّل" في شعره على جانب "الايحاء" (7). وهكذا أخفق هؤلاء الشعراء في إقامة تفاعل فني خصب بين الحس والفكر وبين التعقل والشعور.

وقد عقد العالم مقارنة بين شاعرين تقليديّين هما أحمد شوقي وحافظ ابراهيم وشاعر محدّد هو صلاح عبد الصبور اشتركوا جميعا في تصوير حادثة تاريخية معروفة حصلت في قرية مصرية أيام الاستعمار الانجليزي هي (حادثة دنشواي) وأبرز العالم في

---

1) ـ مندور : الشعر المصري. الطبعة الاولى. ص : 77.
2) ـ العالم ـ أنيس في الثقافة المصرية. ص : 115.
3) ـ العالم : الثقافة والثورة. ص : 108.
4) ـ مندور : الشعر المصري. الطبعة الاولى. ص : 67.
5) ـ العالم ـ أنيس في الثقافة المصرية. ص : 116.
6) ـ نفس المرجع. ص. 117.
7) ـ نفس المرجع. ص : 120.

هذه المقارنة فضل عبد الصبور ومن خلاله المدرسة الشعرية الحديدة على المدرسة الفليدية في تجديد صياغة الشعر. ففي فصيدني شوقي وحافظ برزت صورة وصفية عن الحادثة "ضمخوها (كذا) بعطور زائفة لم تفلح في الارتفاع بهذه الصورة فوق مستوى الوصف والتقرير" (1). أما صلاح عبد الصبور فقد تلفف ذلك الحدث التاريخي من خلال شق (زهران) أحد أبناء قرية (دنشواى) فتمثله وفاض تعبيره من داخل الحدث نفسه واستخدم صورا متعددة آزر بين عناصرها وأطرافها وصاغ منها وحدة فنية متكاملة فاذا صياغته متحركة حيّة على عكس صياغة شوقي وحافظ التقريرية والجامدة (2). وهكذا نتبين من هذا النقد موقف نقادنا الواقعيين من الانتاج الشعري الذي لا تتوفر فيه الشروط الفنية والذي يفتقر الى ما به يكون الشعر شعرا فاذا هو في الواقع الى النظم أقرب منه الى الشعر.

ومن الامور الاساسية والضروريّة التي لا تحتاج الى بيان في الصياغة الشعرية براعة التصوير وقد ذهب مندور الى أنه وان اختلف الشعراء والنقاد حول مواضيع الشعر وما يصلح منها وما لا يصلح فقد اتفقوا وأجمعوا على أن النظم في موضوع قبيح أو تافه بطبيعته لا يمكن أن يصبح شعرا" الا اذا استطاع الشاعر أن يضفي الجمال على ما يصف أو أن ينتزعه منه حتى تهشّ له النفس أو تطمئن حاسة الجمال وذلك امّا بفصل الصور الشعرية التي ينحتها الشاعر من اللغة عند وصفه لشيء تافه وامّا بفضل المشاعر الجميلة الحرّة التي يضفيها الشاعر على الشيء القبيح أو المؤلم أي بفضل المشاركة الوجدانية التي نجمع بين الشاعر وبين ما يصف" (3). وقد ضرب مندور مثلا بأس الرومي الذي وصف في هذه الأبيات الثلاثة خازا فقال :

أنس لا أس خازا مررت به	يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها في كفه كرة	وبين رؤيتها فوراء كالقمر
الا بمقدار ما تنداح دائرة	في صفحة الماء يرمي فيه بالحجر

فقد استطاع ابن الرّومي – في رأي مندور – أن يخلق في هذه الأبيات شيئا من لا شيء

1) – العالم – أنس : في الثقافة المصرية . ص : 132.
2) – نفس المرجع . ص : 133 و 136
3) – مندور : الشعر المصري . الطبعة الاولى . ص : 72 .

بفضل براعة التصوير والخيال الناشط فارتفع الموضوع العادي الى مستوى الفن الجميل(1) وليس الشعر تعبيرا باللغة أو براعة تصوير فحسب بل هو أيضا " تعبير وايحاء عن طريق موسيقاه " (2) ولا تقلّ الموسيقى أهمية عن التعبير اللفظي بل لعلها تفوقه لأنّ موسيقى الشعر هي التي " تخلق الجو وهي التي توحي بالظلال الفكرية والعاطفية لكل معنى وقد تكون تلك الظلال أكثر فاعلية في النفس من المعنى المجرد بحيث يعتبر ضعف الموسيقى في الشعر انفاصا شديدا من قدرته على التعبير والايحاء"(3).

ويعدّ محمد مندور في رأينا في طليعة النقاد العرب الذين تفطنوا الى أن سرّ عبقريّة أبي القاسم الشابي في موسيقاه (4). فقام بتحليل خصائص قصيدة (الصاح الحديد). الموسيقية وتبيّن له أن صاحب (أغاني الحياة) قد وفق في " استخدام أصوات اللغة استخداما موسيقيا منقطع النظير" (5). ولاحظ أن ما يستحق التأمل في موسيقى قصيدة الصاح الحديد أمران .

أولا : بناؤها الموسيقي المتكون من القافلة أو القرار وهو تلك المقطوعة الثلاثية التي ترددت في القصيدة ثلاث مرات . والقصيدة متكونة من ستّ رباعيات يفصل بين كل اثنتين منها ذلك القرار الثلاثي المتكرّر. وليس في تردّد القافلة أو القرار انفعال في رأي مندور بل " محاراة لضرورة نفسية يحسها الشاعر وهي ضرورة الايحاء الى نفسه بالصبر والتجلّد ومعالجة الأسى والهموم التي تعاوده وتلح عليه وهو يصارعها صراعا مستمرا داعيا جراحه الى السكون وشجونه الى السكوت ومشيرا روحه بأن الصاح قد أطل من وراء القرون " (6).

ثانيا : القافية التي استخدمها الشابي أروع استخدام " لربط بين مقطوعات القصيدة المتتابعة المتدافقة برباط موسيقيّ مرهف فآخر بيت في المقطوعة الرباعية الثانية تقفية للقطة الاخيرة من الرباعية التالية على نحو ما تلاحظ في لفظي "الزمان" و" الجنان " ، وكذلك الامر في الرباعيّتين الثالثة والرابعة حيث تلاحظ وحدة القافية في

---

1) ـ مندور : الشعر المصري بعد شوقي . الجلجلة الاولى ص : 73.
2) ـ مندور : العشر المصري. الجلجلة الثالثة .ص : 97.
3) ـ نفس المرجع . ص : 98.
4) ـ يعود اهتمام مندور بموسيقى الشعر العربي الى فترة مبكرة من مسيرته العلمية ففي فترة طلب العلم بفرنسا درس بعض البحور بمعمل الاصوات بباريس . وعندما عاد الى مصر تابع بحوثه فنشر بعضها بمجلة كلية الآداب بجامعة الاسكندرية وبمؤلفه المعروف : في الميزان الجديد (1944) انظر : فاروق العمراني : تطوّر النظرية النقدية عند محمد مندور. الدار العربية للكتاب . 1988. ص ص 147-162.
5) ـ مندور : الشعر المصري . الجلجلة الثانية . ص : 101.
6) ـ نفس المرجع . ص : 102.

البيتين الاخيرين من كلتيهما في لفظي " الشموع "و " ربيع "، وبالمثل في الرباعيتين الخامسة والسادسة حيث نجد القافية في لفظتي " البقاع "و "الوداع"..." (1).

وقد رأى مندور أن توحيد الشابي للقافية في القرار الثلاثي وفي الابيات الثلاثة الاولى من كل رباعية "يشبع نفسه ويرضي احساسه ويوحي بقوة إلحاح تلك الأحاسيس التي يتتابع موجها في روحه المعذبة المتردّدة بين الشك واليقين وبين الحياة والموت " (2). وينفي مندور أن يكون الشابي قد استمدّ هذا البناء الموسيقي من أحد في الشرق أو الغرب وانما " اهتدى اليه بفطرته السليمة وصدقه نحو نفسه ومحاراة موجها المتلاحق وحاجته الملحة الى استنفاد كل ما في نفسه من مخاطرة واحساس " (2).

ومثلما درس مندور خصائص قصيدة الصباح الجديد الموسيقية اعتنى حسين مروة بتحليل الخصائص الفنية لبعض القصائد الشعرية المعاصرة في الادب العربي مثل قصائد خليل حاوي في ديوانه (بيادر الجوع) أو قصائد رضوان الشهّال في ديوانه (جرار الصيف) فهو قد لا يحظ مثلا ما ساهم به حاوي من ثورة على الاشكال الشعرية التقليدية " بعد أن أصبحت عاجزة عن استيعاب تجارب العصر المركبة المعقدة " (3). وبيّن كيف أن حاوي قد نجح الى مدى بعيد في ثورته الشكلية والتعبيرية فاهتدى بأصالته الشعرية وبرصيده الثقافي الى " إبداع صيغ عربية أصيلة المحتد بالاضافة الى تراثيّتها الشعبية تحمل من زخم الطاقة ما يقوى على استيعاب مجالات الرؤى البعيدة وايحاءات الصور وحيويّة الرّموز" (3) هذا الى جانب تصرّف في الصيغ الشعريّة " بطوّعها لمسايرة الحركة الايقاعية الداخلية النابعة من جذور التجربة ذاتها فجاءت كانت التجربة أم معاناة فكرية أو فلسفيّة " (3). ويسعى مروة في دراسته شعر رضوان الشهّال أن يعرف "لون النغم "، فيه أهو نغم القصيدة العربية الكلاسيكية بطابعه الخطابي ذي الايقاعات المهيّأة للانشاد ؟ أم هو ذلك " النغم العاطفي "،فاذا الشاعر " يفجر من عاطفته نغمة

---

1) – مندور . الشعر المصري. الجزء الثاني . ص ص : 102–103.
2) – نفس المرجع . ص : 103.
3) – حسين مروة . دراسات نقدية . ص : 378.

تنسع لما في هذه العاطفة من توالد نغمي بساير التوالد الفني في وحدة متكاملة حتى النهاية " (1).

وقد اهتمّ محمود أمين العالم بإبراز بعض مميزات الشعر المصري الجديد الفنية. وكذلك بعض مظاهر التحديد في صياغته ومنها :،، الحوار الجانبي ،، كالذي أداره عبد الرحمن الشرقاوى بينه وبين زوجته في قصيدته (عزة) أو بينه وبين السلطات في قصيدته الشهيرة (من أب مصرى الى الرئيس ترومان)... فهذا الحوار الجانبي من الوسائل الفنية الحديدة التى استعان بها الشاعر " لابراز حنيات (كذا) خاصة وأحواء معينة في مضمونه الشعري وهو وسيلة خصبة تمد عملية البناء بالصور ـ جوهر الشعر الحدد ـ بأبعاد تعبيرية طالما كانت عصية في الصياغة التقريرية القديمة " .(2)

وذكر العالم خاصية فنية أخرى هي " استخدام الشاعر لكثير من الاحواء والتعابير والمصطلحات الشعبية والتبسط في استخدام الاساليب اللغوية الى حدّ النسيح العادى البسيط "[3] وضرب العالم مثلا بقصيدة (الملك لك) لصلاح عبد الصّبور الذى استمدّ كافة صوره وقيمه من بيئته الاجتماعية ومن ألفاظها وأساطيرها وتقاليدها(4). وكذلك بقصيدة الشرقاوي من أب مصري الى الرئيس ترومان التي تبسط الشاعر فى نسجها اللغوي واستعان فيها بمفردات عامية أحيانا وتعابير شعبية مكنته من ابراز صوره (5).

ولم يكتف محمود العالم بدراسة الشعر المصري الحديد بل اعتنى ايضا بتحليل خصائص الشعر العربى الحديث بصفة عامة. فرصد ثلاث ظواهر تعبيرية تراءت له من خلال تيارات شعرية ثلاثة :

أولها : تيار التعقيد وبقوم الشعر فيه على المعاظلة واستخدام حوشي الكلام مع غموض المعنى وابهامه. وضرب مثلا بنماذج من شعر محمد عفيفي مطر لاحظ فيها تكديسا شديدا للصور ومحاولة الابهار بخلق تشابه واستعارات غير متوقّعة ان لم تكن

1) ـ حسن مروه : دراسات نقدية. ص : 308.
2) ـ العالم ـ أنيس : فى الثقافة المصرية. ص : 136.
3) ـ نفس المرجع. ص : 137.
4) ـ نفس المرجع. ص : 138.
5) ـ نفس المرجع. ص : 141.

مستحيلة وهي لا تثير احساسا بالغرابة بقدر ما تصنع عتمة مبهمة يستحيل معها الاتصال وتوصيل الشعر الى الجمهور(1).

ثانيها : تيار التجريد وهو تيار اهتمّ اهتماما بالغا بالتفجيرات الشكلية في بنية الشعر واعتبرها جوهر الثورة الشعرية وتخلى تماما عن الاوزان التقليدية وحتى عن التفعيلة الواحدة فضلا عن القافية وتبنّي قصيدة النثر ودعا الى القطيعة مع الذاكرة الشعرية التراثية وأصحت قضيته الأساسية هي المغامرة التعبيرية باللغة وفي اللغة(2). ومثل العالم لهذا التيّار بنماذج من شعر أدونيس باعتباره رأس هذا التيار الشعري وابرز المعبّرين عنه ابداعيا ونظريّا.

ثالثها : تيار التجسد الواقعي وتتسّم فيه ثلاثة عناصر متداخلة متشابكة فهناك التاريخ الذي يعبّر عن نفسه تعبيرا أفقيا في شكل قصّة أو حكاية صغيرة وعنصر الدراما الذي يتساقط عمودبا على هذا الاتصال التاريخي الافقي فتقطعه وتوتره وتعمق دلالته وايحاءاته وأخيرا عنصر الغنائية من حيث أنه شعر التجربة الذاتية الحية التي لا تخلو من فكر وهو شعر الصورة المتنامية أفقيا في شكل حكائي... وهو شعر غنائي في غير اطراد وفي غير رتابة. ومثل العالم لهذا التيار بشعر محمود درويش وسعدي يوسف والبيّاتي وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل ومحمد الفيتوري وغيرهم...(3).

هكذا اعتنى النقاد الواقعيّون الاشتراكيون بدراسة الصياغة الفنية في الشعر ايمانا منهم بأن المضمون مهما سما لا بد له ان يتصف بالجمال وأنه لا قيمة للشعر ما لم يكن جميلا ومصاغا صياغة فنية فاذا هو خلق جديد واذا هو بنية لغويّة جديدة أو لغة داخل اللغة كما قال محمود العالم. وقد أبرز هؤلاء النقاد ان الشاعرية لا تتحقق الا بفضل تحكم الشاعر في الاصول الفنية التي يتشكل بفضلها المضمون ويبرز قيرداد اشرافا ونفاذا. لذلك لم يعدّوا كل ضرب من القول شعرا وأبرزوا كيف أن بعض الشعراء المعاصرين لم يوفقوا الى أن يصوغوا أشعارهم صياغة فنية فكان شعرهم الى النظم أقرب وقد غلبت عليه "التقريرية" و "النثريّة". فافتقر الى حرارة الفن وجمال الادب.

---

1) ـ العالم : لغة الشعر العربي الحديث.. الفكر عدد 9 جوان 1981 ص ص : 31-32.
2) ـ نفس المرجع. ص ص : 33 - 34.
3) ـ نفس المرجع. الفكر. السنة 27 العدد 2 نوفمبر 1981. ص ص : 85-86.

2. قضية الفصحى والعامية في لغة المسرح والقصّة

2.1. قضيّة الفصحى والعامية في لغة المسرح

أثارت مكشلة التعبير اللغوى في الادب العربي الحديث نقاشا مستفيضا وجدالا كبيرا .كيف لا والواقع اللغوي في العالم العربي متميّز بظاهرة الازدواج اللغوي ممّا دفع الأدباء المسرحيّين الى البحث والتساؤل أتكون الكتابة بالفصحى أم بالعامية ؟ وهكذا نشأ خلاف بينهم مثلما نشأ بين النقاد أيضا فانتصر البعض للفصحى وانتصر البعض الآخر للعامية .

أ. حجج أنصار الفصحى وأنصار العاميّة

وقد عرض محمد مندور أوجه الخلاف بين الفريقين وقدّم حجج كليهما. فأنصار الفصحى بنوا حججهم على ثلاثة أسس فأولها الأساس الادبي والفني ويتمثل في أنأنصار الفصحى يعتقدون أن في تأليف المسرحيات بالعامية ابتذالا للأدب فضلا عن حرمان هذه المسرحيات من السيرورة والخلود بإخراجها من حضرة التراث الأدبي. وحتى ان نجحت المسرحيات المكتوبة بالعامية جماهيريا فليس إلا نجاحا وقتيا وكم من مسرحية عامية طواها النسيان مذ عرف العرب فن التمثيل سنة 1848 " بينما لم يبدأ تراث الأدب المسرحي في التكون في عالمنا العربي إلا عندما أخذ كبار شعرائنا وأدبائنا الذين يملكون ناصية الفصحى في كتابة المسرحيات الشعرية والنثرية الفصيحة الجيدة السبك اللغوي والخالصة الفصاحة من أمثال أحمد شوقي وعزيز أباظه وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور " (1).

كما لم يوافق أنصار الفصحى على الكتابة بالعامية لانها في نظرهم - وهذا هو الأساس الثاني . " تخرج بالحوار الدرامي الى السطحية والثرثرة التافهة "(1) في حين نستطيع الفصحى أن تعبر في عمق ونفاذ عن لسان حال الشخصيات في حوار أدبي متين ويعللون رأيهم بأن الأديب الذي " يكتفي بالتقاط الحوار من ألسنة الشخصيات التي تلتقي بأمثالها في الحياة لا يخلق أدبا ولا يكشف عن مجهول من قيم النفس أو قيم المجتمع وأخلاقه وقد تكون مهارته عندئذ كمهارة الببغاء الذي لا عقل له وكأنه آلة تسجل

1) - محمد مندور : الادب وفنونه . ص : 124.

وتردد " (1).

وبمضي أنصار الفصحى في تعليل موقفهم وتقديم حججهم فيستندون هذه المرة - وهذا هو الأساس الثالث - الى اعتبارات دينيّة وسياسية لا علاقة لها بالأدب والفنّ ولكنها ذات شأن خطير كقولهم بأن الفصحى هي لغة القرآن والحديث (2) فعليها أن نحافظ على الدين أو قولهم ان اللغة العربية من أهم أسس القوميّة العربية (3). فاذا ما كتبنا بالعامية طعنا الاثر الأدبي بالطابع المحلّي وحصرناه في نطاق اقليمي ضيق بحكم اختلاف اللهجات العامية في حين أن الفصحى هي وسيلة الاتصال والتفاهم بين جميع العرب (4).

وقد ردّ أنصار العامية على حجتي أنصار الفصحى أعني الحجتين الدينية والسياسية فذكروا أن اللهجات العامية قد كتبت بها منذ قديم الزمان أشعار ومسرحيات شعبية وملاحم دون أن ينال ذلك شيئا من الفصحى لغة القرآن ومعرفة العرب بها بل وحفظهم سور القرآن عن ظهر قلب (5). وأما ما يتعلق بالنزعة القومية فقد بين أنصار العامية أن المسرحيات المكتوبة بلهجة القاهرة العامية تحظى باقبال واسع وتذوق كبير من العرب.

ويبدو أن أهمّ حجة استند اليها أنصار العامية معززين بها انتصارهم للعامية ودعوتهم للكتابة بها هي ما آل اليه مجتمع ما بعد ثورة يوليو 1952 في مصر وما طرأ عليه من تحوّل على جميع الاصعدة. فقد أصبحت " فلسفة حياتنا الاشتراكية الشعبية " كما يقول مندور (6) يولي الشعب اهتماما كبيرا و " تحرص على أن تخاطب هذا الشعب باللغة التي يفهمها وان تصله بالادب الذي كان من قبل مقصورا على الطبقة الممتازة في المجتمع وحان الحين لان يساهم الشعب في التّمتع به والانتفاع بثمراته "(6). فعلى هذا الأساس رأى انصار العامية ان الكتابة بالعامية تستجيب لرغبة الجمهور استجابة واسعة ففيها يظفر بحياته الفعلية و" ينفعل بلغة تلك الحياة عندما يرى

---

1)- مندور : الادب وفنونه . ص : 124.
2) - مندور : الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما. دار نهضة مصر القاهرة. د.ت. ص : 69.
وانظر ايضا الادب وفنونه . ص : 124.
3) - مندور : الكلاسيكية ... ص : 69.
4) - مندور : الادب وفنونه . ص : 124.
5) - نفس المرجع . ص : 125.
6) - مندور : الكلاسيكية . ص : 70.

الفلاح مثلا يتحدّث فعلا بلغة حياته الواقعية وتتردّد في تلك اللغة النضاب الحية التي يستحيب لها الجمهور بحكم انها اللغة المناسبة المنطلقة بمشاعر أهلها الذين لا يعرفون الفصحى الا بعقولهم وتضعف استجاباتهم العاطفية لها " (1).

هذه باختصار أهم حجج أنصار الفصحى وأنصار العامية كما عرضها مندور. فما هو موقف نقادنا الواقعيين من هذه المسألة ؟ والى أي الفئتين يميلون ؟ .

ب . موقف مندور والعالم من قضية الفصحى والعامية

لنبدأ بموقف مندور الذي يظهر لنا من أقواله وآرائه أنه من أنصار الكتابة بالفصحى. ولكنه لا يتبنّى لا الحجة الدينية ولا الحجة السياسية ولا يستند الى أي واحدة منهما ويرفضهما رفضا كاملا معتبرا اياهما حجتين خطيرتين لا علاقة لهما بدائرة الأدب والفن. فالدّين في رأي مندور لا يمكن أن نعتبره أساسا للعربية الفصحى " بحكم وجود طوائف كبيرة من اخواننا المسيحيّين العرب في كافة الاقطار العربية " (2) هذا بالاضافة الى أن الدّين الاسلامي قد أصبح تعتنقه اليوم شعوب غير عربية كمسلمي الهند والصين وأندونيسيا والاتحاد السوفياتي الخ...

والحجة الثانية المعتمدة على فكرة العنصريّة أو الجنسية القائمة على الدم والخصائص العضوية لا تصلح أساسا لقومياتنا " لان من بين أفراد الشعوب العربية اليوم من يعود أصله الى الجنس الفينيقي أو الآشوري أو الفرعوني أو البابلي أو الارمني أو اليوناني ولكنهم تعرّبوا جميعا ماداموا قد اتخذوا العربية وسيلة لتعايشهم ووعاء لأفكارهم وأحاسيسهم واتخذوا التراث العربي زادا ووحيا لهم " (3).

هكذا يفنّد مندور هاتين الحجتين القائمتين على العقيدة والنزعة القوميّة ويتجه وجهة أخرى مخالفة فيطرح قضية الفصحى والعامية في الحوار المسرحي طرحا أدبيا ويجعلها موضوعها من اطار المذهب الواقعي باحثا ومتأملا في مفهوم ،، موضوعية الحوار الدّرامي ،، وهو من المفاهيم التي اختلف حولها النقاد فبعضهم يرى أن تلك الموضوعيّة

---

1) ـ مندور : الادب وفنونه . ص : 123.
2) ـ مندور : الكلاسيكية . ص : 69.
3) ـ نفس المرجع ص ص : 69 ـ 70 .

" لا تتحقق الا اذا انطقت شخصات المسرحية بلسان مقالها ومستوى ادراكها بل ولغة حياتها اليوميّة المختلفة بمشاعرها " (1). في حين ينكر بعضهم الآخر هذا الرأي "ويرون فيه دعوة الى السطحية العميمة والشرثرة الفارغة والركاكة العقلية والفنية واللغويّة " (2) ويذهبون الى أن الموضوعيّة الحقيقية أو ،، الواقعية العميقة ،، هي تلك التي " تنطق لسان حال شخصيات المسرحية بما يفهمه الكاتب عنها وعن وضعها ومعارك حياتها بلغته هو كأديب " (2).

ويبدو مندور أميل الى رأى الفئة الثانية فهو يعتقد ان المقصود بواقعية اللغة هو " ملاءمتها لشخصيات الرواية "(3). أي الواقعية النفسية والعقلية والعاطفية بحيث لا يتحدّث أميّ بأفكار الفلاسفة. أما الواقعية اللفظية وهي أن يترك كل شخصية تتحدث بلغتها الخاصة فليست مقصودة في التأليف المسرحي أو التأليف الأدبي لان الفن ،، صناعة ،، أي لا بد فيه من العناية باللغة. والواقعية اللفظية " لا تعطي الحوار قوة مشاكلته للحياة وانما تأتي هذه القوة من الواقعية الانسانية قبل كلّ شيء " (3).

وقد تجلّى هذا الموقف بكل وضوح عندما تعرض مندور لمسرحية (مصر الحديدة ومصر القديمة) لفرح أنطون. فلما كانت هذه المسرحية في رأى مندورمستقاة من واقع حياتنا الاجتماعية في ذلك العصر فانه لم يكن بدّ من أن يواجه فرح أنطون المشكلة اللغوية. فأهتدى الى حلّها بكتابة أجزاء من مسرحيته بالعامية وأخرى بالفصحى وثالثة بين الاثنتين سماها الفصحى المخففة أو ،، العامية المشرفة ،،(4) وعلّل اختياره ذلك بما يلي : فهو من ناحية يعتقد أنه اذا جعلنا اللغة العربية مكان العامية " جرحنا من الطبيعة التي ما أنشئت الروايات التمثيلية الا لتقليدها وجالفنا الواقع في شكله وصورته وفي هذا هدم لأصل من أصول التمثيل الأساسية " (4). ولكنّه يرى من ناحية أخرى أنّ في تأليف المسرحيّات الاجتماعية باللغة العامية - حرصا على تقليد الطبيعة كلّ التقليد - اجراء للعامية واضعافا للفصحى فنقع فيما هو أشدّ وأنكى ولازالة هذه الصعوبة " بأقل ما يمكن من التسامح في شأن (اللغة) وشأن(الطبيعة)

---

1) - مندور : الأدب وفنونه. ص : 122.
2) - نفس المرجع. ص : 123.
3) - مندور : في الأدب والنقد. ص : 174.
4) - مندور : المسرح النثري. دار نهضة مصر القاهرة /د.ت/. ص : 73.

لأنه من الواجب أن لا تضحي احداهما في سبيل الأخرى تضحية تامة (1) " اختار أنطون حلاّ وسطا وقدم روايته في ثلاث لغات العامية والمتوسطة والفصحى.

فهل قبل مندور هذا الحل اللغوي الذي اهتدى اليه أنطون ؟ كلا فقد رفضه رفضا شديدا واعتبره أمرا خطيرا لا يمكن قبوله على أيّ وجه من الوجوه وذلك لأنّ المسرحية في رأيه انما هي ،، حكاية حال ،، لا ،، حكاية لسان ،، بمعنى أن المؤلف " لا ينطق لسان مقال شخصيّاته الرّوائية بل ينطق لسان حالهم " (1) ويضيف مندور موضحا " والواقعية ليست في اللغة وانما هي في التصوير النّفسي للشخصيات ومدى مطابقة هذا التصوير لواقع الحياة الظاهر منه والخفي " (2). ولا يقبل مندور ان يترك المؤلف شخصياته يتحدّث كل منها بلسان مقاله الخاص انما عليه أن يعبّر بلغته هو وبلسانه وهو مطالب بأن يكون تعبيره صادق التصوير لواقع شخصيّاته (2) فالمهم أن تنطق الشخصيات " بمكنون روحها " (3) وسيّان بعد ذلك أن يستخدم المؤلف للتعبير عن هذا ،، المكنون ،، عربية فصيحة أو عامية (4).

وبناء على هذا الرأى أعجب مندور بمسرحية (الذبائح) لأنطون بزبك لان صاحبها لم يقع في ما وقع فيه فرح أنطون من خطإ فى التعبير اللغوي " عندما ظن أن طبيعة التعبير اللغوى تقتضى اختلاف هذا التعبير في المسرحية الواحدة. باختلاف الشخصيات"(5) بل هو التزم ،، وحدة التعبير اللغوى ،، . ورغم أن في مسرحية الذبائح شخصية أجنبية هي (نورسكا) فان أنطون يزبك أنطقها بنفس اللغة التي اختارها لكتابة مسرحيته كلها لأن العبرة فى التعبير المسرحي عند مندور ليست ـ ،، لسان المقال ،، ـ بل ـ ،، لسان الحال ،، .

هذه هي الحجة الادبية الاولى التي قدّمها مندور لتبرير تفضيله الفصحى على العامية في كتابة المسرحيات. أما الحجة الثانية فتتمثل في اعتقاده بأن اللغة الفصحى " أقدر على التعبير عن الكثير من الافكار والأحاسيس العميقة التي قلّما تستخدم

---

1) ـ مندور : المسرح النثرى . ص : 75.
2) ـ نفس المرجع . ص : 76.
3) ـ مندور : النقد والنقاد المعاصرون. مكتبة نهضة مصر.القاهرة /د.ت/ص ص : 46–47.
معال : مسائل نعيمه والعرسال.
4) ـ نفس المرجع . وانظر ايضا : المسرح النثرى. ص : 76.
5) ـ مندور : المسرح النثرى . ص : 92.

لهجاتنا العامية في التعبير عنها " [1]. وأن العامية من الناحية الفنية لغة "ضيّقة الآفاق "، نتيجة عوامل تاريخية معروفة فهي لغة شعوب حكم عليها الاستعمار والاستبداد والاقطاع بالجهل والتخلف قرونا طويلة ولم تعد تعبّر الا عن ضرورات حياة الانسان المادية أو العاطفية والروحية الضيقة الحدود فأصبحت عاجزة عن التعبير عن " جميع المعاني الفلسفية المجردة وعن الأغوار العاطفية والروحيّة "(2) وسيظل ما يكتب بالعامية الخالصة من المسرحيات في رأي مندور " سطحيا قريب الغور لا يخرج عن المألوف في الحياة اليومية الدّارجة "(2) فكان لا بد من اعتماد الفصحى في التعبير عن المعاني الفكرية والاجتماعية والاخلاقية والروحية الجديدة العميقة.

وممّا يرجح كفة الفصحى أيضا أمر لا يقل أهمية عما سبق ذكره وهو أن الكتابة بالفصحى خير ضمان لـ " خلود هذه الاعمال الأدبية ضمن تراثنا العربي الباقي على الزمن" (3) اذ الفصحى هي الباقية أما العامية فسريعة النطور خصوصا مع انتشار التعليم وتقهقر الامية في عالمنا العربي (3) وعلى هذا الأساس رفض مندور أن يعتبر ما يكتب بالعامية " جزءا من تراثنا الأدبي حتى ولو كانت تلك المسرحيات العامية متينة التأليف من الناحية الفنية البحته (4) وحتى ولو كان كتّابها من المجيدين. أضف الى ذلك أن الفصحى في رأيه أنسب في صف معين من المسرحيات مثل المسرحية التاريخية والمسرحية الذهنية والمسرحية المترجمة عن لغة أجنبية ففي هذه الاصناف لا مبرر لتفضيل العامية على الفصحى (5). هكذا يرفض مندور أن يكتب الأديب مسرحيته كلها بالعامية ولكن ما موقفه من أن تستعمل العامية في الحوار المسرحي لغرض فني وأن تعتمد وسيلة فنية لتحديد أبعاد الشخصية ؟ .

وفي هذه الحالة لا يرفض مندور العامية بل يقبلها ويحبذها ففي اللهجات العامية " اصطلاحات "، و "تعبيرات شعبية ذات لون خاص "، قد لا نعثر عليها في الفصحى وحتى أن عثرنا على مقابل لها في الفصحى فان التعبيرات الفصيحة لا يتحاور معها

---

1) ـ مندور : البعد والبعاد المعاصرون. ص : 47.
2) ـ مندور : الكلاسيكية ... ص : 70.
3) ـ مندور : في المسرح المصري المعاصر. دار نهضة مصر. القاهرة /د.ت/. ص : 205.
4) ـ مندور : المسرح النثري. ص : 25.
5) ـ مندور : الأدب وفنونه ص : 126.

الجمهور بمثل ما يتجاوب مع التعبيرات العامية ولا يتأثر بها بنفس التأثر" بحكم امتزاجها بحياة الشعب واختلاطها بروحه وتغلغلها في ضميره " (1) وغالبا ما تعبر هذه الاصطلاحات الشعبيّة عن فئة اجتماعية ما وتتحول الى ما يشبه البطاقة التي تحدد البعد الاجتماعي أو النفسي لتلك الشخصيّة (2). ومما يشير الى قيمة التعابير العامية في الحوار المسرحي ما ذكره مندور عن تجربة تيمور الذي أقدم على كتابة نفس الأثر المسرحي وعلى نشره باللغة الفصحى واللهجة العامية سعيا منه للخروج من حيرته ازاء الازدواج اللغوي . فمما قاله تيمور في تعليل تجربته : " مما لا خلاف عليه أن القصة اذا جلبت على المسرح بشخوصها يتحدّثون جهرة فانه مما يعين على تهيئة الجو الملائم لها واحداث التأثير المقصود منها أن ينطق الشخوص كما يتحدّثون في حياتهم العامة بل في حياتهم الخاصة ولهذا حرصت على أن أقدم المسرحيّات ذوات الموضوعات العصرية والجو العائلي في لهجتها العامية على أن أكتب نسختها بالفصحى حتى لا تظل حبيسة نطاق محدود في بلد عربي واحد " (3). وقد استحسن مندور هذا الحل الذي ارتآه تيمور ولكنه تساءل عن مدى توفيق تيمور وغير تيمور في " ترجمة التراكيب العامية الدقيقة المعنى والتلوين الى اللغة الفصحى مع المحافظة على الروح الشعبية للشخصيات " (4).

وهكذا يتضح لنا مما سبق عرضه موقف مندور من مسألة الحوار المسرحي بالفصحى أو بالعامية. فهو كما رأينا يؤثر الفصحى على العامية ولكنه يترك الباب مفتوحا ويقبل بل يشجع اثراء النصّ المسرحي بتعبيرات عامية لها نكهتها الخاصة بحيث يعسر تعويضها.

ننتقل الآن الى النظر في موقف محمود أمين العالم. فهو أيضا يطرح قضية الفصحى والعامية في الحوار المسرحي طرحا أدبيا وفنيا بعيدا عن الاعتبارات الايديولوجية. انه ينطلق من هذه الفكرة وهي ان لغة الحوار المسرحي هي "لغة منطقية" وحوارا بمعنى أن الحوار ينبغي أن يكون حوارا فنيا لأنّ لغة المسرح ليست هي لغة

---

1) ـ مندور : الكلاسكية . ص . 71.
2) ـ مندور : الأدب وفنونه . ص : 126.
3) ـ مندور : في المسرح المصري المعاصر. ص ص : 204 ـ 205.
4) ـ نفس المرجع . ص : 205.

محادثاتنا العادية وانما هي لغة ،، مركزة ،،تكاد تقترب من لغة الشعر من حيث الانتقاء والتركيز والموسيقى ذلك أن مهمتها ليست تقديم المعلومات بل " دفع حركة المسرحية خلال شخصياتها وابراز معالم هذه الشخصيات ونقل التجربة الى القارىء أو المشاهد نقلا فنيا " (1).

ويعتقد العالم على عكس مندور أن العامية قادرة على ذلك وليست اللغة الفصحى بديلا عنها. ولكنه يأسف على بقاء العامية عاجزة عن أن تكون ،، لغة فنية ،، في أدب المسرح ولا يعود ذلك الى اللغة العامية نفسها من حيث هي لغة وانما الى " منهج تناولها واستخدامها " (2). كما يعود أيضا الى ،، منهج الحوار المسرحي ،، وهذا ما ينطبق حتى على الفصحى ذاتها.

فأساس اللغة المسرحية وقوامها عند العالم ،،دراميّتها ،، سواء أكانت فصيحة أم عامية وليس كل حوار بالعامية ناجحا وموفقا حتى يكون دراميّا ولهذا آخذ العالم. ولهذا آخذ العالم (نعمان عاشور) في مسرحيته (الناس اللي فوق) و (الناس اللي تحت) على عدم صياغة عامّيته صياغة أدبية محكمة وعلى عدم استخدامه إيّاها استخداما فنّيا فلم يرتفع حواره العامي " الى مستوى الحوار الدّراميّ الدّافق بل كان كلاما عاديا لا حمال فيه ولا حركة بزخر بالتفاصيل والتّوافل غير الضروريّة " (3). وتوجه العالم بنفس النقد الى يوسف ادريس في مسرحيته (اللحظة الحرجة) اذ لاحظ أن الحوار ،،غير فني ،، و ،،فصفاص ،، ويقترب في بعض الاحيان من الحوار العادي (4).

ويفرّق محمود أمين العالم من ناحية أخرى بين مستويين من مستويات الكتابة المسرحية فهناك ،، التعبير المسرحي ،، وهناك ،، التعبير الأدبي المكتوب ،، فالتعبير المسرحيّ هو أن يخضع الأديب لغته لمقتضيات العرض المسرحيّ أمام الجمهور وأما التعبير الأدبي المكتوب فهو أن يكتب الأديب نصّه المسرحي يقصد من ورائه أن يذيعه بين الناس كأي نص ابداعيّ آخر. والعامية في رأي العالم أشد حيويّة من الفصحى في التعبير المسرحي أي على خشبة المسرح وفي مواجهة الجمهور ولكنها أضعف من الفصحى في التعبير الادبي

---

1) ـ محمود أمين العالم : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر. دار الآداب بيروت ص : 89.
2) ـ نفس المرجع . ص : 90.
3) ـ نفس المرجع . ص : 61 ـ 62.
4) ـ نفس المرجع . ص : 89.

المكتوب بل هي تسيء الى مستواه الأدبي (1).

وهكذا نرى أن العالم لا يحط من شأن العامية ولا يؤثر الفصحى عليها. ولكنه يشعر أن العامية لم تؤدّ بعد دورها الفني والدراميّ. وهو من ناحية أخرى لا يستغني عن الفصحى بل يذهب الى أنها على المستوى الأدبي المكتوب أفضل وأبقى ولكنه يشترط عليها ما يشترطه على العامية من حيث أنهما لغتان مسرحيّتان أي ضرورة اتصافهما بكل الخصائص الفنّية والدّراميّة.

وان ما يلفت انتباهنا عندما نراجع مواقف مندور والعالم من قضية الفصحى والعامية أنه على ما بينهما من اختلاف في بعض المسائل فان ما يؤلف بينهما هو هاجس البحث عن لغة مسرحية لذلك فانهما ما أن أطلعا على تجربة توفيق الحكيم اللغوية في مسرحيته المعروفة (الصفقة) (2) حتى أقبلا عليها ووقفا عندها ودرساها ونوّها بها ووجدا فيها حلا مناسبا لاشكالية الفصحى والعامية.

جـ. من أجل لغة ثالثة : تجربة الحكيم وموقف ناقدينا منها

نشر الحكيم في مسرحيته الصفقة ببانا قدم فيه تصوّره للغة مسرحية ثالثة وعبا منه بما يعترض العمل المسرحي من مشكلات فنية تأتي في مقدمتها مشكلة اللغة التي يجب استخدامها في المسرحية. ولقد كانت هذه المسألة ولم تزل موضع جدال وخلاف في رأي الحكيم. فلئن كان استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة فهي عند التمثيل " تستلزم الترجمة الى اللغه التي يمكن أن ينطقها الاشخاص " (3). فالفصحى بناء على ذلك ليست " لغة نهائية في كل الأحوال " (3). أما استخدام العامية فيقوم عليه اعتراض وجيه وهو ان هذه اللغة " ليست مفهومة في كل زمن ولا في كل قطر ولا في كل اقليم " (3) فهي أيضا ليست لغة نهائية في كل مكان أو زمان. فكان لا بد في نظر الحكيم من تجربة ثالثة " لإيجاد لغة صحيحة لاتجافي قواعد الفصحى وهي في نفس الوقت

---

1) ـ العالم : الوجه والقناع. ص : 90.
2) ـ مسرحية الصفقة لتوفيق الحكيم أخرجها المسرح القومي بالقاهرة في عام 1957-1958.
انظر : د. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي. سلسلة عالم المعرفة. عدد 25. الكويت 1980 ص : 124.
3)ـ توفيق الحكيم. الصفقة. مكتبة الآداب. القاهرة (د.ت). ص : 157.

مما يمكن أن ينطفه الاشخاص ولا ينافي طبائعهم ولا جوّ حيانهم، لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر وكل اقليم وبمكن أن تحري على الالسنة في محيطها " (1). تلك هي اللغة التي اهتدى اليها الحكيم في مسرحيته الصفقة.

وقد رحّب مندور والعالم بهذه التجربة اللغوية وقدّرا مجهود صاحبها لانه نجح في " أن يزيل من التركيب اللغوي الفصيح بعض ما يثقل خطواته من عناصر لم تعد تستخدم في المخاطبة ونجح في أن يزيل من التركيب العامّي بعض ما يباعد بينه وبين التركيب الفصيح وأقام من هنا لغة تجمع بين التركيب الفصيح والعامي وتقارب بينهما في غير افتعال " (2).

وقد حلل العالم ومندور بعض الوسائل النحوية والبلاغية التي استعان بها الحكيم لتحقيق تجربته اللغوية من ذلك مثلا أنه تخلص في جملته الفصيحة من " أن المصدرية " ومن " لم النافية " ومن حروف العطف والأسماء الموصولة وتجنّب التثنية في الأفعال والاسماء وتوسع في استخدام التقديم والتاخير (2). ولجأ الحكيم أيضا الى التنغيم الصوتي لكي لا يقع في مأزق استخدام أداة الاشارة الفصيحة التي توضع قبل الاسم وأداة الاشارة العامية التي توضع بعد الاسم وهي (دي) في اللهجة المصرية واستعنى عن(الشين) التي تستخدم في اللهجة العامية مقطعا مكملا للنفي (3). وخرج من هذا كله للغة " فصيحة العبارة الى حد كبير ولكنها في الوقت نفسه ليست غريبة عن العبارة العامية المتداولة بل تصلح للنطق بمختلف اللهجات الاقليمية " (4).

وهذا عين ما قصد اليه الحكيم عندما وصف لغته قائلا : "قد تبدو لأول وهلة لقارئنا انها مكتوبة بالعامية ولكنه اذا اعاد قراءتها طبقا لقواعد الفصحى فانه يجدها منطقية على قدر الامكان بل ان القارئ يستطيع ان يقرأها قراءتين : قراءة بحسب نطقه الريفي فيقلب القاف الى جيم أو الى همزة تبعا للهجة اقليمه فيجد الكلام طبيعيا مما يمكن أن يصدر عن ريفي ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربي الصحيح فيجد العبارات مستقيمة مع الأوضاع اللغوية السليمة". (5)

---

1) توفيق الحكيم. الصفقة ص ص : 157 – 158.
2) العالم : الوحي والعناع. ص : 19.
3) مندور : مسرح توفيق الحكيم. ص : 136.
4) العالم : الوحي والعناع. ص : 19.
5) توفيق الحكيم : الصفقة. ص : 158 ومندور: مسرح توفيق الحكيم. ص : 133.

ومن محاسن هذه المحاولة في رأي العالم أنها أتاحت لتوفيق الحكيم أن يجري على ألسنة شخصيّاته عشرات الامثلة والتعابير والحكم العشبة " وقد تلاحمت هذه التعابير الشعبية في سياق القصة تلاحما طبيعيا لا افتعال فيه ولا تعسف " (1)وبهذا الاعتبار أصبحت محاولة الحكيم حيّة خصوصا بفضل الاتجاه النفسي الذي نحسّه فيها وهو اتجاه الشعب في تفكيره ومعتقداته (2). فقد أكسبها هذا ،، العصير الشعبي،، كما يقول مندور نكهة خاصة ألبفة (3).

ومن النتائج التي سعى الحكيم الى تحقيقها في تجربته اللغوية بالصفقة نتيجتان أولاهما : " نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا تقترب بنا من اللغة المسرحية الموحدة في الآداب الاوروبية " (4) وقد أساء بعضهم فهم هذه ،، اللغة المسرحية الموحّدة ،، التي رغب الحكيم في تحقيقها وخلط بينها وبين محاولة اقامة لغة عالمية موحدة ،، كالاسبرانتو ،، وهذا غير صحيح في رأى العالم ومندور فهذه اللغة "ليست غريبة عن العربية الفحى غرابة تستحق معها أن تسمّى اسبرانتو عربي " (5). وقد يصحّ هذا الاعتراض لو كانت عندنا لغة عربية موحّدة اراد الحكيم أن يهجرها الى لغة جديدة يخترعها اختراعا. ولكن في الحقيقة نحن لا نملك هذه اللغة الجبة المفهومة من الجميع.

وثانيتهما - وهي النتيجة الأهمّ - : " التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم على قدر الامكان دون المساس بضرورات الفن" (6) وهذه غاية نبيلة وبالغة الاهمية في رأي مندور والعالم لا سيّما في هذه المرحلة المتميزة من حياة أمتنا العربية " التي نسعى فيها للتوحيد بين تجاربنا الفكرية والعاطفية كأساس للتوحيد الشامل بين أمتنا العربية " (7). ومن شأن استعمال اللهجات العامية - وهي عديدة ومختلفة في أقطار العالم العربي - أن يوسع الهوّة بين شعوبنا العربية في رأي مندور (8) في الوقت الذي تنتشر فيه الدعوة الى توحيد هذه

---

1) - العالم : الوحه والعصا. ص :19.
2) - مندور : مسرح توفيق الحكيم. ص : 135.
3) - نفس المرجع. ص : 137.
4) - توفيق الحكيم : الصفقه. ص : 158.
5) - مندور : مسرح توفيق الحكيم ص : 135 والعالم : الوجه والعصا. ص : 20.
6) - الحكيم : الصفقة. ص : 158.
7) - العالم : الوجه والعصا. ص ص : 20-21.
8) - مندور : مسرح توفيق الحكيم . ص : 135.

الشعوب وتنتشر فيه الدعوة الى " القومية العربية "التي تعتبر اللغة أهمّ مظهر من مظاهرها.

خلاصة وتقويم

تلك هي أهم آراء مندور والعالم في قضيّة الفصحى والعامية في الكتابة المسرحية. فقد رأينا كيف انطلق مندور من مفهوم ،، موضوعية الحوار الدرامي ،، أي ملاءمة الحوار للشخصية ملاءمة تامة فرفض الفكرة القائلة بأن تلك الموضوعيّة لا تتحقق الا اذا نطقت الشخصيات بلسان مقالها ومستوى ادراكها ولغة حياتها اليومية. فانما الواقعية الحقيقية هي الواقعية النفسية أو العقلية أو العاطفية لا الواقعية اللفظية وانما المسرحية ،، حكاية حال ،، لا ،،حكاية لسان ،، فقيمة الكاتب تظهر في مدى قدرته على أن يتحدّث بلغته الفصحى عن مكنون شخصياته.

ورأينا مندور ينتصر للفصحى أيضا اعتقادا منه أن العامية لغة ضيقة الآفاق فنّيا عاجزة عن التعبير عن الافكار والاحاسيس العميقة وكذلك عن المعاني الفكرية والذهنية المجردة فالفصحى هي الباقية والآثار المكتوبة بها هي الخالدة.

وبيّنا كيف أن مندور لم يعترض على استعمال العامية أحيانا في الحوار لغرض فني غايته تحديد بعض الشخصيات الشعبية بالخصوص لما لهذه العبارات العامية من نكهة خاصة يتحاوب معها الجمهور ونفتقدها في الفصحى .

أما العالم فقد رأينا انه على خلاف مندور لم يهوّن من شأن العامية ولم يعتبرها دون الفصحى ولكنه لاحظ أنها لم ترتفع بعد الى المستوى الفني المطلوب وليس ذلك لعيب في ذاتها بل لنقص في طريقة تناولها. ومهما كانت لغة الحوار المسرحي بالعامية أم بالفصحى فانها في نظر العالم لغة منتقاة ومركزة تتوفر فيها الشروط الفنية والجمالية. ولكننا رأينا العالم مع ذلك يفرق بين التعبير المسرحي والتعبير الأدبي المكتوب ويفضل الفصحى على العامية في النصوص المسرحية المكتوبة.

ولقد كان اهتمام كل من العالم ومندور بتجربة الحكيم في الاهتداء الى لغة مسرحية ثالثة دليلا آخر على ما أولياه للغة في المسرح من اهتمام خصوصا وأن فن

المسرح قد جهد في التغلب على هذه الثنائية ثنائية الفصحى والعامية حتى لا يبقى متأرجحا بين قطبيهما.

ويبدو لنا أن كل تلك الآراء والمواقف خير برهان على خطورة قضية اللغة في المسرح وعلى مكانتها بٱعتبارها أهم وسيلة في التعبير الدرامي رغم توفر وسائل فنية وتقنية أخرى ضرورية كالإضاءة والدّيكور والموسيقى وسائر وسائل الاخراج. فنجاح المسرحية وإخفاقها مرتبط بمدى توفق الكاتب المسرحي في خلق لغة مسرحية فنية.

ويحقّ لنا في الختام وقد بسطنا آراء ناقدينا في مسألة الفصحى والعامية في المسرح أن نتساءل إلى أي حدّ تستحق قضية الفصحى والعامية كل هذا الاهتمام وكل هذا الجدل أفلا يجوز أن نقول انها قضية زائفة أو على الاقل مبالغ فيها خصوصا اذا فكرنا في أن للمسرح لغة فنية خاصة به سواء أكانت عامية أم فصحى هي لغة "يتمثلها الكاتب المسرحي ويصوغها ويشكّلها بدافع من كيانه الذاتي وبوازع من دراسته لتقاليد المسرح من عصر سوفوكليس وأريستوفانس حتى عصر بيكيت وبونيسكو" (1). أليس من الاجدى أن تطرح القضية طرحا آخر فتستبدل قضية الفصحى والعامية بقضية الفن وانعدامه في لغة المسرح عامية كانت أم فصحى. ولقد كاد العالم يقترب من هذه المسألة ويتفطن اليها عندما أكد أهمية توفر العنصر الدرامي في لغة المسرح سواء أكان بالعامية أم بالفصحى لكنه يفي مع ذلك مؤمنا بأن العامية أصلح للعرض المسرحي وأنها اذا ما قورنت بالفصحى أساءت الى النص المسرحي المكتوب.

والحقيقة أن القضية ليست قضية فصحى أو عامية بقدر ما هي قضية لغة فنية وهذا عين ما ذهب اليه أحد كبار المسرحيّين العرب المعاصرين وهو الفريد فرج الذي نبه في كتابه: (دليل المتفرج الذكي الى المسرح) (2) الى وجود "لغة للحوار المسرحي" لها خصوصيّاتها فبعض المسرحيات تكون مكتوبة بلغة مسرحية جيّدة وأخرى تكون لغتها ضعيفة ركيكة هامدة مهما كانت اللغة التي كتبت بها فما النص المسرحي الا نص أدبي

---

1) ـ انظر: د.سيل راعب: لغة المسرح عند الفريد فرج. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1986. ص: 156.

2) ـ من منشورات كتاب الهلال. العدد 179 فبراير 1966 (391 ص).

وهو في النهاية " كلمات يخاطب بها الممثل مشاعر الجمهور فوق المنصة (1). ولهذا لا يفرق الفريد فرح بين اللهجة العامية واللغة الفصحى فكلتاهما صالحتان للكتابة المسرحية طالما توفرت فيهما الشروط الجمالية والتعبيرية فشتّان مثلا بين عامية سرم التونسي الخالدة وعامية السوق وشتان بين فصحى الحكيم والمازني وطه حسين وفصحى ،، باب الحوادث ،، في أي صحيفة.

ويبيّن الفريد فرج أن لغة المسرح تتوفر فيها - الى جانب الشروط الأدبية العامة - شروط خاصة فهي : " لغة ذات طابع مركز ومعبّر تعبيرا مباشرا بلا تعقيد ولا لفّ ولا دوران بلا استطراد ولا تطويل لغة تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة... والجمل المسرحية يحسن أن تكون قصيرة فذلك أدعى لراحة الممثل وعدم ارهاقه... ولا ينبغي أن يذهب عن بال الكاتب المسرحي أن كلماته ستصل الى الجمهور عن طريق السماع لا القراءة فلا بد أن تكون واضحة المقاطع عند النطق وأن تكون متناسقة الجرس في استرسالها... الخ" (2).

وباختصار فانّ أهمّ ما يميز لغة المسرح بالفصحى أو بالعامية هي أنها لغة يتكلمها متكلمون لا لغة يطالعها مطالعون أويخطبها خطباء. وهي بذلك لا بدّ أن تتميّز بصفات لغة التخاطب (3). ولذلك نوّه الفريد فرح بلغة الحكيم الفصحى التي عدّها نموذجا ،، للفصحى المسرحية ،، لاتصافها بالبساطة والسيولة المشرقة " حتى أن بعض الناس يظنون أن الحكيم يقصد بها وضع احدى قدميه داخل حدود اللهجة العامية ويعيبون عليه موقفه المتردّد بين العامية والفصحى وهو فهم عبر دقيق لموقف الحكيم الصحيح من اللغة فالحكيم قد أدرك بفطنته وخبرته أن فصحى المسرح لا بد أن تتميّز بموافقتها لمنطق اللغة المتكلمة (بفتح اللام) وبساطتها ووضوحها " (4). وهكذا يتضح لنا في نهاية الأمر أن المسألة هي في المقام الاوّل مسألة لغة فنية درامية. قبل أن تكون مسألة فصحى أو عامية.

---

1) - الفريد فرج دليل المتفرج الذكي الى المسرح. ص 114.
2) - نفس المرجع. ص ص : 114 - 115.
3) - نفس المرجع. ص ص : 120 - 121.
4) - نفس المرجع ص : 123.

2.2 قضيّة الفصحى والعامية في لغة القصّة

تعدّ اللغة في رأي نقادنا من دعائم القصة الاساسية فحانب كبير من تماسك هيكل القصة وبناء الشخصيات فيها يتوقف على اللغة. ويمكن لهذا الهيكل المتماسك أن يختل وأن ينهار اذا لم تسعفه لغة طيعة ملاءمة كما يقول محمود أمين العالم(1).

فالمقياس العام الذي اعتمده نقادنا هو ملاءمة اللغة للموضوع في القصة بناء على ما بين الشكل والمضمون من وحدة وانحام. ولهذا طالب العالم كاتب القصة بالحرص على أن ترتبط لغته بالحدث الذي يروم تصويره(2). وألحّ على أن " تلتزم اللغة الحدث الذى تعمل على تصويره فلا تعلو عليه ولا تسقّ دونه وانما ينبغي أن تكون أداة طيّعة وعاملا مساعدا على ابرازه " (2).

ففي ضوء هذا المعنى ويهدي من هذا المبدإ الفني مبدإ ملاءمة اللغة للحدث القصصى نظر محمود امين العالم في مسألة استخدام الفصحى والعامية في المجموعة القصصية التي يضمنها كتاب(ألوان من القصة المصريّة). فناقش أقصوصة محمود تيمور(فأرة)ملاحظا أنها تشكو من ،، تحانف صارخ،، بين أحداثها ولغتها. فعلى الرغم من تماسك هيكل هذه القصة ووحدة بنائها وروعة الحدث فيها الا " أن اللغة تحثم على أنفاس الحدث حتى تكاد تخنقه " (3). فقد ضخم نبمور بلغته الفصحى معالم قصته تضخيما مفتعلا حال دون تمتع القارئ بالألفة والبساطة المنشودتين واثقلها ،، ببلاغة ،، منعت القارئ أن يعيش تجاربها الساذجة وحرمت الحدث من شفافيته وبساطته وحيويّته (3).

ونظر العالم فى استعمال الفصحى في ،، المونولوج الداخلي ،، في أقصوصة (شرك) لاحمد عباس صالح فلاحظ أنه مثقل بالتصنع والبراعة وقارنه بالمونولوج العامّي في أقصوصة (مرسي افندى والشمعدان) لأحمد رشدي صالح فلاحظ أنه جاء " دافقا حيّا يتوهّج بالصدق " (3) ولئن لم يصرّح العالم بأن العامية أقرب الى التعبير الحيّ الصادق من اللغة الفصحى إلا اننا نعتقد أنه الى هذا الرأي أميل فهو يستخلص من دراسته لمجموعة

1) ـ ألوان من القصه المصريه . دار النديم . القاهره .ص : 181. وقد ضم هذا الكتاب مجموعه من القصص القصيره لسبعه عشر قصاصا معظمهم من الجيل الادبى الجديد.كتب طه حسين مقدمه ودبّجه محمود أمين العالم بدراسه القصص من صفحه 165 الى صفحة 187.
2) ـ نفس المرجع . ص : 182.
3) ـ نفس المرجع ص : 181.

(ألوان من القصة المصريّة) أن اللغة العربية الفصحى اعتمدت في القصص التي مواقفها أقرب الى التحريد وشخصياتها أبعد النّاس عن الواقع. في حين أن العامية اعتمدت في الحوار وفي "المونولوج الداخلي" في أكثر القصص تماسكا وصدقا وحيويّة (1). كما لاحظ العالم أن الحوار بالعامية أتاح للشخصيات "مزيدا من الصدق في التعبير عن ذواتها" (2). وضرب مثلا بقصة (العمرب) لعبد الرحمن الشرقاوي فبين أن الحدث القصصي قد برز وانضحت معالمه وتعدّدت قسوة المأساة فيه بفضل حوارها الريفي السليم. وكانت لغة كل شخصية من شخصياتها جزءا منها مطابقة لها وملاءمة لوضعها الاجتماعي في القصة وهكذا كان الحوار العامي عامل ترابطووحدة بين كافة عناصرأقصوصة الشرقاوي الفنية (2). وقد أشاد العالم بتجربة قام بها الفاضل محمد عفيفي في مجموعة من القصص القصيرة نشرها بعنوان (أنوار) سنة 1946 حيث كتب عدة قصص بالعامية "لا في حوارها فحسب بل في سياقها العام كذلك"(2) واعتبرها تجربة ناجحة.

فمن الواضح اذن أن العالم قد انتصر للعامية في لغة القصة وان لم يعاد الفصحى ولم يدع الى نبذها وعموما فان المبدأ الذي انطلق منه هو تنوّع التعبير واللغة بأختلاف الموضوع المعالج في القصة ومشاكلة الحوار لواقع الحياة. فهو يقول مثلا : "ولنكن العامية او الفصحى وسيلتنا في التعبير ولكن المهمّ الا تعوق اللغة انطلاق النحرية ولا نحدّ من حيويّتها وأن تتلاءم معها ما أمكن ذلك" (2).

ولم يحف حسين مروة اعجابه برواية (فارس آغا) لمارون عوّاد ولم يتردّد في الترحيب بها والتحمّس للهجتها العامية والثناء على صاحبها "الواقعي الاتجاه موضوعا وأسلوبا" (3) ففي هذه الرواية قدم مارون عواد "صفحة من حياة لبنان في تلك الفترة بمختلف نواحيها ومرافقها وناربخا حيّا لتقاليد شعبه وفلاحيه بالخصوص" (4). وطابقت لغة فارس آغا موضوعها وانسجمت معه فاذا هي - من الناحية اللغوية - "صفحة من تاريخ اللهجة اللبنانية الريفية في نطق الكلمة وفي أسلوب التعبيربل في طريقة التفكير أيضا أثناء فترة تبعد عنا اليوم نحو ثلاثة أرباع القرن" (4).وبناء على

---

1) - ألوان من القصة المصرية. ص: 181.
2) - نفس المرجع. ص: 182.
3) - حسين مروه دراسات نقدية... ص: 18.
4) - نفس المرجع. ص: 21.

ذلك اعتبر مروة ما تتسم به اللغة وما تصف به الأسلوب من روح البساطة والوضوح والصفاء مقياسا صالحا للحكم على قرب الرّوائية من قرائها أو بعدها عنهم.

وحرص عبد العظيم أنيس من ناحيته على أن يتحقق في القصة ضرب من التلاؤم والتناسب بين الشخصية ولغتها فأنكر على عبد الحليم عبد الله أن يدبر على لسان بعض شخصيات رواياته الثلاث : شمس الخريف ولقيطة وبعد الغروب حوارا لا يتناسب ومستواهم العقلي قائلا : " فنحن لو صدّقنا هذا الحوار لكان معناه أن الناس جميعهم مثاليون وان كانوا لا يكتبون ولا يقرؤون"(1) وضرب لنا مثلا بشخصية (ليلى) في لقيطة وشخصية (سكينة) الفتاة القروية الساذجة الجاهلة الفقيرة التي لا يمكن أن تعبر عن عواطفها في مثل ذلك " الوضوح والصراحة والشكل المصقول" (2) ولابراز هذا العيب الفني الذي وقع فيه عبد الحليم عبد الله قارن أنيس شخصية (سكينة) بشخصية (وصيفة) في أرض الشرقاوي مبرزا كيف أن الحوار الذي جاء على لسانها قد صوّر حقيقة شخصيتها شخصية المرأة الرّيفية فسذاجتها وخفة روحها.

نجيب محفوظ والحوار بالفصحى

وفي ضوء هذا "التلاؤم" و"المطابقة" بين الشخصية ولغتها نظر أنيس في روايات نجيب محفوظ الواقعية مركزا بالخصوص على الحوار الذى أجراه محفوظ بين شخصياته فساءه وأزعجه " اصرار نجيب محفوظ على إدارة الحوار باللغة العربية الفصحى " (3). وعدّ ذلك عيبا فنيا وذهب الى أنه لولا ذلك الاصرار من نجيب محفوظ " لكان حظه من النجاح الفني أوفر وأكمل " (3). بل انّ محفوظ في رأى أنيس يستفزّ القارئ بحواره الفصيح الذي يجريه على شخصيات تنتمي بالاحياء الشعبية وهي من صميم الشعب وضرب مثلا بالحوار بين (المعلم كرشة) صاحب القهوة في زقاق المدق وبين زوجته على الطريقة التالية :

---

1) ـ العالم أنيس في الثقافة المصرية ص : 190.
2) ـ في الثقافة المصريّة ص : 192.
3) ـ نفس المرجع . ص : 171 .

" ـ تكلمي. لماذا تضيعين الوقت سدى ؟

ـ أمستعجل أنت يا معلم ؟

ـ أتجهلين هذا

ـ ما الذي يدعو الى هذه العجلة ؟

ـ .....

ـ تب الى الله يا معلم وآرعو. الله يقبل التوبة ولو جاء متأخرة " (1).

فهذا الحوار المفتعل في رأي أنيس يتنافض مع مشهد شخصية (عباس الحلو (الحلاق) وهو يعتبر موّالا مصرّبا شهيرا في نفس الرّواية.

ولئن لم يعارض عبد العظيم أنيس حوار نجيب محفوظ الفصيح في روايته بداية ونهاية فلأن حواره ذاك ، أقل استفزازا ،للقارىء منه في زقاق المدق لسببين : أولهما : أن اللغة الفصحى في بداية ونهاية أسلس وأسهل منها في زقاق المدق وقد خلت من ، خسئت ، و ،بئس ، وغير ذلك من هذه الالفاظ. وثانيهما : أن البيئة التي صوّرها محفوظ في بداية ونهاية هي بيئة المثقفين من أبناء البرجوازية الصغيرة وهي بيئة تختلف عن البيئة الشعبية الأصيلة في زقاق المدق (2).

ومع ذلك فان أنيس ما فتىء يتساءل عن سرّ الحاح نجيب محفوظ واصراره على الحوار بالفصحى في كل رواياته وهو يعلم تمام العلم أن الناس لا يتحدثون هكذا وأن اعماد الفصحى " انما يضع بين القارىء وبين الغوص في أعماق الشعور بالموقف الدراماتيكي حاجزا واضحا " (2).

ثم يحاول أنيس أن يجد تعليلا لذلك الحرص فيذهب الى أن نجيب محفوظ قد اكتفى في رواية زقاق المدق ـ ، مراقبة ، الجو الشعبي المصري الأصيل من ، الخارج ، ولم ينفذ الى ، داخل ، شخصياته ولم يتغلغل في تجربتهم الانسانية فاذا هو لا " يتحرّك من خلال حركتهم ويشترك كأحدهم في مشكلاتهم ويعاني التجربة الذاتية في أعماقها " (2).

---

1) ـ في الثقافة المصرية . ص : 171.
2) ـ نفس المرجع . ص : 172.

ويضيف أنيس الى تعليله ذاك تعليلا آخر مذهبيّا وبيان ذلك أن نجيب محفوظ ـ في رأيه ـ روائى ،، مثقف ،، يرى الغاية من الخارج. وفي ظني أن صفة ،، مثقف،، في هذا السياق تعني في منطق أنيس ،،برجوازي،، وتقابلها صفة ،، شعبي ،، مثلا أوفي أبعد الحالات ،،روليتارى ،، . فهذا "المثقف البرجوازي " عاجز عن أن يرى ،، الغاية ،، أى المجتمع ،، من الداخل ،، وعاجز بالتالي عن ادارة حواره بالعامية فهذه ،، مسؤولية فنية ،، " لا قبل له بتحمّلها بحكم موقفه " (1). واذا بهذا الروائي ،، المثقف ،، من جنس نجيب محفوظ يتخذ الحوار بالفصحى وسيلة " لتغطية موقفه "(1). وهنا يحلو لانيس أن يقارن محفوظ بروائي آخر من طراز مخالف هو عبد الرحمن الشرقاوى الذى استطاع على عكس محفوظ " أن يقدم لنا حوارا عاميا شعبيا بين الفلاحين المصريّين يقنع الجميع بأنه حوار حقيقي لا زيف فيه " (1) فكأن نجيب محفوظ لم يكن صادقا مع نفسه ولا مع شخصياته عندما اختار الحوار بالفصحى في حين أن الشرقاوي الذي وصف شرائح اجتماعية أخرى وتغلغل في أعماق الرّيف المصري وآثر العامية اتسمت كتابته بالصّدق .

هكذا أصرّ أنيس على اعتبار الفصحى في غير محلها اذا نطقت بها شخصيات من وسط شعبي مثلا لانها لا تناسب مستواهم الاجتماعي والثقافي وكأن الأحرى بالكاتب أن يختار العامية التي تعبّر عن ملامح تلك الشخصيات تعبيرا صحيحا وتكون أقدر على تصويرها والابانة عن خواطرها فتتحقق بفضل ذلك واقعية الأدب .

ويبدو لنا أن أنيس قد قسا على نجيب محفوظ وأشط في الحكم عليه ولعل مردّ ذلك اعتقاده أن الحوار هو أهم ما يكشف عن طبيعة شخصية ما ويصور خصائصها ومميزاتها وفاته أن الحوار ليس وحده المظهر الأساسي لثقافة الشخصية الروائية أو عمقها الفكري اذ أن دقة ملاحظة الروائي واعتناءه برسم ملامح شخصيته الجسدية والنفسية وضبط علاقتها بالمكان وبسائر الشخصيات في نفس الرواية يجعلنا ندرك الفوارق الدقيقة بين الشخصيات مما يجعل لغة الحوار تكاد تكون ثانوية أفلم يستطع نجيب محفوظ بلغته الفصحى أن يكشف بعمق عن طبيعة شخصياته ونوعية تفكيرها وخلجات نفوسها أفلم يوفق في أن يجعلنا نشعر بهيئة كل شخصية من شخصياته ونتخيّل طبيعة

---

1) ـ في الثقافة المصرية ص : 173.

نطقها وطريقة انفعالها(1). ولقد سئل نجيب محفوظ عن سبب إيثاره الفصحى فأجاب بأن " المهمّ في الشخصية عناصرها الخلقية والمزاجية والثقافية والسلوكية وآخر ما تستعين به في ذلك هو كيفية نطقها الألفاظ،والدليل على ذلك أننا نتأثر بشخصيات عالمية مع أنها مكتوبة بلغة أجنبية " (2). فلغة الحوار على أهميتها ما في ذلك شك ليست وحدها التي تحدد ملامح الشخصية في رأي نجيب محفوظ .

ويتفق هذا التعليل الذي ذهب اليه صاحب الثلاثية مع ما انتهى اليه محمد مندور حول قضية الفصحى والعامية في لغة القصة والرواية. فقد عالج ناقدنا مسألة ،، واقعيّة اللغة ،، وبيّن أن الواقعية التي يقصدها لا تعني أن نترك كلّ شخصيّة من شخصيات الرواية تتحدث بلغتها الخاصة (الصعيدى بلغة الصعيد والبحرواي بلغة بحري مثلا).(3) وانما نترك لكل شخصية قصصية ،، حقيقتها الانسانية ،، بمعنى أن تلائم اللغة شخصيات القصة أو الرواية في مستواها النفسي والعقلي والعاطفي. وقد حرص مندور على أن يصحّح رأي من يعتقد أن استخدام لغة الحياة يعتبر عنصرا مهمّا وشرطا ضروريا للأدب الواقعي وعدّ ذلك الرأي وهما من الأوهام وعلّل موقفه بأن الواقعية التي تستند الى ،، واقعيّة لسان المقال ،، ليست الا واقعية ،، سطحية مبتذلة ،، في حين أن الواقعية الحقيقية العميقة هي تلك التي تستنطق ،، لسان الحال ،، لا ،، لسان المقال ،، وبناء على ذلك فان الكاتب الواقعي العميق هو " الذي يجري على لسان شخصياته ما يمكن أن ينطق به لسان حالها " (4) وأن الأدب الواقعي الحق هو الذي " يستهدف تصوير حقائق الواقع وليست اللغة الا وسيلة تعبير " (4) ما على الأديب الا أن يختار الوسيلة الأكثر اسعافا في صدق هذا التصوير.

---

1) ـ انظر : د. حلمي بدير. الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة. دار المعارف مصر 1981 صفحات : 196–197–229.

2) ـ حديث مع نجيب محفوظ في صباح الخير عدد 6 سبتمبر 1956 ص : 50 نقلا عن د. أحمد ابراهيم الهواري . نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر. دار المعارف .مصر 1978 ص : 286

3) ـ مندور : في الأدب والنقد. ص : 173.

4) ـ مندور : بين الفصحى والعامية في التعبير الأدبي. مجلة حوار. مارس– أبريل 1965 نقلا عن : الهواري : نقد الرواية ص : 275.

3. دراسة الشخصية ومفهوم البطولة

13. في أهميّة الشخصية

تعتبر الشخصيّة بدون شك من أركان الأدب الروائي والمسرحيّ الأساسيّة. وهي المحور الذي يستقطب كلّ ما يدور في هذا الأدب من أحداث يعبّر من خلالها الكاتب عن وجهة نظره ويفصح عن أفكاره وتصوّراته.

وقد قال رولان بارت (R.Barthes) : يمكن أن نجزم بأنه يستحيل أن توجد في العالم قصة واحدة بلا شخصيّات (1) وذكر تودوروف (T. Todorov) : أن الشخصية تقوم /في الرواية/ بدور أساسي ومنها تنطلق كل عناصر القصة (2). وتحدّث الرّوائي جبرا ابراهيم جبرا عمّا يحدثه الرّوائي عند خلق الشخصيات الفاعلة والمؤثرة في المجتمع من تأثير في النفوس فتغدو جزءا من نفوس الأحيال التي نقرأها وتصبح جزءا من تفكيرهم ونشاطهم اللاواعي المؤثر بدوره في تصرفاتهم. فاذا الشخصيات الروائية تساهم في نحت الانسان وفي تحديد بعض معالم طريق المستقبل عنده من خلال حركتها والصياغة الفكرية التي تقدمها (3). وعلى هذا الأساس اهتم نقادنا بدراسة الشخصيات والنماذج الأدبية واعتنوا بتحليل خصائص البطولة في الآثار الأدبيّة.

وبعود اهتمام محمد مندور بدراسة الشخصيات الأدبيّة الى فترة مبكرة من حياته النقدية. فمنذ الاربعينات أي بعد عودته مباشرة من فرنسا سنة 1939 كتب مندور سلسلة من المقالات درس فيها طائفة من أبرز شخصيات الأدب الاوروبي الحديث ثمّ جمع مقالاته تلك في كتاب عنوانه : " نماذج بشرية " (4) ولم تكن دراسته

---

1) – انظر : R.Barthes : Introduction à l'analyse structurale des récits. in : Poètique du récit Coll. Points. Editions du Seuil. Paris 1977. p. 33.

2) – انظر : T.Todorov : Les catégories du récit littéraire.in : Communication. N°8 1966. p : 131.

3) – انظر : ماجد السامرّائي : شخصيات ومواقف. الدار العربية للكتاب 1978. حوار مع جبرا ابراهيم جبرا. ص : 81.

4) – محمد مندور : نماذج بشرية (صدر سنة 1944) قدمت له السيدة ملك عبد العزيز روجة محمد مندور.

للنماذج البشرية مدرجة في اطار نقده للقصة او للمسرحية بل كانت تعبّر عن تشبّعه بتلك النظرة الانسانية الاخلاقية فاذا هو " يعود الى روائع الأدب العالمي ليستقي منها ،، نماذج،، انسانية تدل كل واحدة منها على فصيلة من الفضائل الكبرى " (1). فهو مثلا يدرس شخصية (أوليس) أحد أبطال (هوميروس) في الالياذة والاوديسا فيذكر أنه ،، أنموذج ،، للشعب اليوناني ذاته بما فيه من قوة وضعف وانه ،، صورة ،، واقعية للاخلاق اليونانية وللملكات اليونانيّة (2) وترى مندور يتتبّع شخصيّة أوليس في الاليادة أولا ثمّ في الأوديسا ثم في مسرحيّة (Philoctété) لسوفوكليس وتراه يواصل رحلته معه في الآداب الأوروبية الحديثة لأن الانسانية قد عادت الى تراث اليونان تعيد فيه النظر التماسا لوحي جديد وكان (أوليس) ممن استوقف نظرها بفصل الصفات التي اجتمعت فيه (3). فهو ليس انموذج الشعب الاغريقي في مراحله التاريخية فحسب بل ،، انموذج بشري ،، " فيه الكثير من نواحينا الانسانية التي نمتلكها أو نود أن نمتلكها ـ فيه الحنين الى الوطن.. فيه روح المغامرة ... فيه حب الاستطلاع والرغبة في المعرفة... فيه كلّ هذا وفوق هذا من المعاني التي ما زلنا نحرص عليها أو نقف دونها " (3). هكذا سعى مندور الى تقديم مجموعة من الشخصيات الشهيرة أو بالأحرى مجموعة من ،، النماذج ،، رسمها كما رسبت في نفسه وتحدّث عن أسرارها كما اوحت بها اليه (4) ساعيا في كلّ مرة أن يكشف عمّا يحمله كلّ انموذج من رمز من رموز الانسانية.

ثمّ تطوّر اهتمام مندور بدراسة الشخصية في فترة لاحقة ولا سيّما في محاضراته ودروسه التي ألقاها على طلبة معهد المسرح مبيّنا أنها مقوّم أساسيّ من مقوّمات المسرحية ومشيرا بالخصوص الى عناية المذاهب الأدبية بتصوير الشخصيات في أعمالها الأدبية والمسرحية.

---

1) ـ انظر : فاروق العمراني : تطور النظرية النقدية عند محمد مندور. الدار العربية للكتاب 1988، ص : 37.
2) ـ محمد مندور : نماذج بشرية، دار نهضة مصر القاهرة، الطبعة الرابعة (د.ت) ص : 158.
3) ـ نفس المرجع، ص : 181.
4) ـ انظر مقدمة ملك عند العرب لـ " نماذج بشرية "، ص : 6.

وقد برز المذهب الكلاسيكي على بقية المذاهب الأدبية واشتهر الكلاسيكيون بحرصهم الشديد على الدّقة في تصوير شخصياتهم المسرحيّة حتى تميّزوا بخلق نماذج بشريّة خالدة سواء في التراجيديا أو في الكوميديا (1). وآية ذلك في رأي مندور أن معظم المسرحيات الكلاسيكيّة اختارت من أسماء أبطالها عناوينها مثل (السّيد) و (أندروماك) و (فيدر) و(طرطوف) و (دون جوان) فضلا عن النماذج البشرية الأخرى التي أبدعها الكلاسيكيون في مسرحيات لا تحمل أسماء أبطالها مثل شخصية السست (Alceste) في كوميديا (كاره البشر) ونموذج الزوجة الساذجة في شخصية (أنيبس) في كوميديا (مدرسة الزوجات) لمولبير. وقد اكتسبت هذه الشخصيات طابع النموذج البشري وأصبح لها وجود مستقل وكأنها شخصيات تاريخية لا مجرد شخصيّات روائية محبوسة داخل الآثار الأدبية التي صورت فيها (2). ومن أسباب تفوق الكلاسيكية على بقية المذاهب في خلق النماذج البشرية أن الكلاسيكية "كانت تبحث عن العناصر الانسانية العامة المشتركة بين البشر حتى سمّيت لذلك بالمذهب الانساني (3) فاستطاعت أن تخلق نماذجها البشرية ذات العناصر الانسانية العامة المشتركة الممكنة الوجودفيكلمكان وزمان.

وقد أشار مندور الى أنه لا يمكن الحديث عن عنصر الشخصيات دون الحديث عن ،، الابعاد الثلاثة ،، التي ينبغي تحديدها حتى تكتمل صورة كلّ شخصية وتتحدد قسماتها العامة حتى ينجح الأديب في " الايهام بأنها شخصيّة حيّة بفضل مشاكلتها لواقع الحياة فتصبح شخصيات مقنعة " (4). وهذه الأبعاد الثلاثة هي البعد الجسمي والبعد النفسي والبعد الاجتماعي وهي ليست منفصلة عن بعضها بعضا بل متداخلة. وقد تفاوت الاهتمام بالابعاد الثلاثة للشخصية بحسب كلّ مذهب أدبي . ففي المسرحيات القديمة ذات الشخصيات الاسطوريّة لا محل للحديث عن البعد الاجتماعي لشخصياتها وخاصة في فن التراجيديا الذي كانت شخصياته من الآلهة وأنصاف الآلهة والملوك والابطال الاسطوريّين (5). أما التراجيديات الكلاسيكية فقد ركزت اهتمامها على البعد النفسي للشخصيات لان المذهب الكلاسيكي هو مذهب الانسانيات العامة وقد رسم لنفسه هدفا هو

---

1) ـ محمد مندور : الكلاسكيه والأصول الفنيه للدراما. ص : 84.
2) ـ مندور : الكلاسكيه ... ص : 85.
3) ـ نفس المرجع . ص 86.
4) ـ مندور : الأدب وفنونه . ص : 106.
5) ـ نفس المرجع . ص : 107.

فهم الانسان في ذاته وفهم الطبيعة البشرية في جوهرها العام الموحد بين جميع البشر في جميع عصورهم ومجتمعاتهم(1) وعندما تعدّدت المذاهب الأدبيّة والفنية في القرنين التاسع عشر والعشرين كان من الطبيعي في رأي مندور أن يركز كل مذهب على البعد الذي يوليه الأهمية الأكبر ويعتبره أكثر فاعلية في التحكم في السلوك والتصرفات (2).

فالواقعيّة النقدية ركزت على البعد الاجتماعي . والمذهب الطبيعي ركز اهتمامه على البعد الجسدي وحين ظهرت الفرويدية وتولد عنها المذهب السّريالي تحوّل اهتمام أنصار هذا المذهب الى بعد رابع هو العقل الباطن أو اللاوعي .ويتضح من هذا العرض ما لتصوير الشخصيات من أهمية وكيف أن تجديد الابعاد الثلاثة للشخصيات ضرورة الا أن هذه الابعاد " لم تلق بالفعل وفي ضوء المذاهب والاهداف المختلفة نفس الاهتمام بل ولم تكتسب نفس الحتمية " (2).

واهتمّ محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس كلاهما بدراسة الشخصيات الأدبيّة وألحا على أهميّتها وأكدا ضرورة وجود البطل وعدم الاستغناء عنه ولا سيما في الرّواية فمن مهام الروائيّ الأساسية " خلق الشخصية الانسانية " (3).

والبطل هو " الضرورة الحتمية لكل محاولة لخلق الشخصية الانسانية "(4).
وأشار أنيس الى أن البطل تاريخيّا قد نشأ مع نشوء الرواية في الأدب الغربي بداية من القرن الثامن عشر أي في المراحل الأولى لانتصار البرجوازية على الاقطاع فكان اتجاه الأدباء هو خلق الشخصية الانسانيّة وجعل البطل في قلب العمل الأدبي الروائي .

ولكن هذه التقاليد الأدبيّة لم تستمرّ فقد حصل تحوّل خطير في الرواية الغربية البرجوازية الحديثة لا يخلو من دلالة اجتماعية ذلك ان الرواية الحديثة لم تعد تهتمّ بإبداع الشخصية الانسانية ولم يعد ذلك من مشاغلها الرئيسيّة حتى اختفت أو كادت وأختفى بأختفائها البطل كذلك .

---

1) ـ مندور : الأدب وفنونه . ص : 107.
2) ـ نفس المرجع . ص : 108.
3) ـ العالم ـ أنيس : في الثقافة المصرية . ص : 200.
4) ـ نفس المرجع . ص : 201.

وتقوم فكرة القضاء على البطل في الرواية الحديثة على الافتراض التالي وهو ان على الروائيين الغربيّين أن يخلقوا ،، أناسا عاديّين في ظروف عادية ،، ولكنهم بهذا الادعاء قد تخلوا في رأي أنيس عن الواقعية وعن الحياة في آن واحد لأن تقديم أناس عاديّين في ظروف عادية لا يعني الا عزل الانسان عن قوى المجتمع المحركة ولا يعني الا " تضييع التفاعل بين الشخصية الانسانية والعالم الخارجي عن طريق تحطيم الزمن والمنطق الداخلي للحوادث وهو بمعنى آخر لا يعني الا قتل عملية الخلق بانكار الشخصية التاريخية للانسان " (1).

ولقد سعى عبد العظيم أنيس الى أن يحلل الدلالة الحقيقية للتحوّل الذي طرأ على الرواية الحديثة في الغرب فبيّن أن من الاسباب العميقة لـ ،،قتل البطل ،، هو أن البرجوازية لم تعد تقبل الانسان في الزمن ذلك الانسان الذي يعمل بجدّ ويغيّر العالم ويجاهد ليخلق نفسه من جديد أي باختصار ذلك ،، الانسان التاريخي ،، . ولو اعترفت البرجوازية بهذا الانسان وقبلته لكان ذلك يعني ادانة العالم البرجوازي والاعتراف بالمصير التاريخي للرأسمالية والاستعمار وبالقوى التي تعمل في المجتمع من أجل هذا المصير. ثم ان مواجهة مشكلة البطل عند الروائي البرجوازي تعني تحديد موقف وهذا في رأي أنيس ما يخشاه الكاتب البرجوازي ويفزع منه لانه " يخشى القوى الهائلة التي ستنطلق من عقالها في رواياته اذا حاول أن يخلق الشخصية الروائية الحبيبة أو الكريهة " (1) لذا آثر ان يتعرض لعالم هادىء من الحدائق وغرف الاستقبال والاحاديث الطويلة والتحليل الرّهيف للمشاعر.

وكأننا بعبد العظيم أنيس ينطلق الى بطل القرن التاسع عشر فهو يستشهد بما قاله مكسيم غوركي عن البطل : " يجب أن يظهر على المسرح المعاصر بطل واقعي بأوسع ما في هذه الكلمة من معنى وعلينا ان نظهر للناس الكائن المثالي الذي يرتقبه العالم منذ الأزل " (2). ويعلق أنيس على رأي غوركي بقوله : " وليس من الشك أن هذه الكلمة لغوركي لا ترتبط بالمسرح فحسب بل هي المهمّة الرئيسة للفن التقدمي الحديث فلنعد للبطل المثل الأعلى " (2) . واذا كان تحليل أنيس لمنزلة البطل في

1) ـ العالم أنيس في الثقافة المصرية ، ص : 201 ـ 209.
2) ـ نفس المرجع ، ص : 204.

الرواية الغربية الحديثة لا يخلو من مبالغة ومن شيء من التسرّع في الأحكام فانه لمن الواضح أن ناقدنا متمسك بظهور البطل وبروزه في الأثر الأدبي والروائي منه بالخصوص . ومصرّ على تنزيله المكانة السامية التي يستحقها والتي هو أهل لها .

فكيف حلّل نقادنا صورة البطل وكيف حدّدوا الشخصية الأدبيّة وكيف رسموا صفاتها الايجابية والسلبية ؟ سنحاول أن نتبيّن ذلك من خلال ثلاثة مصادر هي القصة القصيرة والرواية والمسرحيّة .

3ـ2 . دراسة الشخصية في القصّة القصيرة

نظر محمود أمين العالم في طائفة من القصص القصيرة (1) فاهتمّ بالشخصيات ودرس بناءها وخصائصها إيمانا منه بأن عملية بناء الشخصيات في القصة هي " أخطر عمليّة في بناء القصة جميعا "(2) . كما أن تحديد معالم الشخصيات الانسانية هو جوهر عملية بناء القصة بحكم أن القصة ذاتها هي موقف انساني ويعتقد العالم أن القصة ،، تتخلخل ،، اذا اكتفى القاصّ بإبراز الملامح الخارجية لشخصيّاتها فانما تبني الشخصية القصصية من داخل القصة ومن أحداثها ومواقفها وهكذا تصبح هي بدورها " عامل بناء وتركيب واثراء للقصة نفسها " (2).

ومن أمثلة ذلك شخصيّة (عوف) في قصة (في الليل)ليوسف ادريس فان تكوينها ونموّها مرتبط أوثق ارتباط ببناء القصة نفسها. ان (عوف) لم يتكون دفعة واحدة ولم يفرض نفسه فرضا "وانّما جاء رجلا عاديا باحثا عن حاجة ثم لم يلبث أن اندفع بمارس وظيفة أخرى بلغت شخصيته خلالها الغاية القصوى من النّماء وخلال هذا النموّ اتضحت معالم القرية بأفاصيصها وحياتها واحلامها وتقاليدها ومشاكلها في وحدة مترابطة " (3). وكذلك شخصية (أبو حنفي) في قصة (أبو حنفي) لعباس الأسواني فهي تبرز لنا في صفاء وروعة " وتتحرك معها القصة وبها حركة طيّعة سليمة " (4). ومن خلال هذه الشخصية ،، الواضحة المعالم ،، تتكشف تاريخ كامل له ولمهنته وتتحدّد علاقاته بوضوح مع بقية الشخصيّات. ومن الشخصيات البارزة الواضحة شخصية (بدوى أفندي) في قصة (بدوي أفندي وشركه) للطفي الخولي فهي من الشخصيات الكاملة " التي تنمو القصة على اكتافها ".(4)

وتبرز في هذه النماذج بعض الصفات الايجابية التي ينبغي أن نتحلّى بها الشخصيّة القصصية حتى تتجلّى ملامحها بكل وضوح وصفاء. ويخفق بعض القصّاصين في تحقيق ذلك فتصاب الشخصيّة عندهم بالجمود والجفاف فاذا هي شخصية ،، ميتة ،، وينسحب

---

1) ـ هي المجموعة القصصية المنشورة بكتاب(ألوان من القصة المصرية)دار الكتاب العالمية 1956 وقد كنا أشرنا اليها. وتقع دراسة محمود امين العالم من صفحة 165 الى صفحة 187.

2) ـ ألوان من القصة المصرية . ص : 173.

3) ـ نفس المرجع . ص : 174.

4) ـ نفس المرجع . ص : 178.

ذلك على بناء القصة ذاته . ويضرب العالم مثلا بقصة (الله محبّة) لاحسان عبد القدوس فشخصيتها ،، غير حيّة ،، و ،، غير مدروسة ،، وانما " مجرّد مركّبات مصنوعة تحمل الفكرة التي يريدها الكاتب " (1) ولا ينجح الكاتب في وصف بطله لانه وصف خال من الدلالة ولا يساعد على ابراز المأساة التي تدور حولها القصة وانما هي كلمات عابرة " أقرب الى أن تكون ،، سدخانة ،، في القصة لوصف البطل وتقديمه للقارئ"(1). كذلك الفتاة في هذه القصة يقدمها احسان عبد القدوس من خلال تساؤلاتها تقديما يثقله التجريد الفكري . وهذه التساؤلات الكبيرة " لا نبصر من خلالها شخصيّة حقيقيّة ذات معالم ملموسة نابضة " .(2) أضف الى ذلك أن هذه الشخصية تفتقر الى التماسك والتكامل " فكيف يصوغ /الكاتب/ صورة متكاملة لفتاة ترتضي يوما أن تذهب فتغير دينها من الاسلام الى المسيحية ولكنها لا تستطيع ان تقف موقفا حادّا من أخيها المتزمت عندما يرفض زواجها من مسيحي غيّر دينه من أجلها... بل تستسلم لتزمته وتنتحر " (2) ومن عيوب هذه القصة الفنية في بناء الشخصية أن الكاتب استخدم الشخصيات استخداما متعسّفا للادلاء بموقف من القضية فحلّ الزخرف التعبيري محلّ الصدق الحيّ في بناء الشخصيّات .

ومن ،، أحفت ،، الشخصيات و ،، أسهتها ،، شخصية (مصطفى) في قصة (ليلة رهيبة) لمحمود البدوي وشخصيّتا (العسكري) و(صاحبة الكلب) في قصّة (صراع الى الأبد) لأمين يوسف غراب . ففي القصّة الأولى لا تساعدنا الأحداث المرويّة على أن نحدّد لشخصيّة مصطفى ،، ملامح محدّدة ،، اللهمّ الا الاسم والعمل وبعض المشاعر العامة (3). أما في القصة الثانية فان شخصية العسكري" مجرد آلة صمّاء" . والسيدة والعسكري هما معا " رمزان كبيران اكثر ممّا هما كائنان حيّان ... ولهذا لم يبرز لهما الكاتب ملامح حيّة " (3).

ومن الأمثلة البيّنة أيضا على خفوت الشخصية وعدم وضوح معالمها شخصيّتا الشاب الصحفي والفتاة (ايفا) في قصة (لك جسدي) لاسماعيل الحبروك فنحن لا نتبيّنهما

---

1) – ألوان من القصة ... ص : 174.
2) – نفس المرجع ، ص : 175.
3) – ألوان من القصة ، ص : 179.

الا بصعوبة " خلال تعابير لبقة تحوي من الأناقة اكثر مما تفيض بالصّدق " (1) . ومن أسباب ،، جمود ،، الشخصية و ،،خفوتها ،،ما يسميه العالم ب،، الانغلاق الاستبطاني،، وذلك حين يقتصر الكاتب عن التجربة النفسية الاستبطانية وحدها في وصف الشخصية فسبقى جوانب أخرى متعددة غامضة (2). وهذا ما حصل في وصف شخصية (حسنين) في قصة (شرك) لاحمد عباس صالح فلم يساعد الانغلاق الاستبطاني على إبراز ملامحها الحقيقية ولا كشف مأساتها. وكان على الكاتب أن يجمع بين المعرفة الاستبطانية وبين العناصر الخارجية لحياة حسنين. ولو فعل ذلك لكانت قصته " أشد خصوبة وأرحب بناء " (2).

ومن العيوب الفنية التي ذكرها العالم أنه تكاد ،، تنعدم ،، الشخصية تماما في بعض القصص مثل قصة (زوجان شريفان) لعبد الرحمن الخميسي فالقاص لا يقدم لنا صورة واضحة عن الشخصية الرئيسيّة وهي (عبد الباسط أفندي) بحيث لا يستوي أمامنا " كائنا سويّا واضح المعالم " (3). فمن واجب القاص أن يقدم ملامح الشخصيّة حيّة محدّدة حتى تغدو كائنا حيّا فنتبيّنها بيسر.

3. دراسة الشخصية في الرّواية

اهتمّ نقادنا أولا بتحديد الشخصيّة النموذجيّة في الرواية ففرق محمود أمين العالم بين ما سمّاه ب ،، النموذج الروائي ،، وبين ،، الفرد الحقيقي ،، في المجتمع منطلقا من هذا السؤال : هل الصورة الفوتغرافية للسيد (أحمد عبد الجواد) الانسان الحقيقي أكثر تصويرا وأبلغ تعبيرا عن صورته الروائية كما صاغها نجيب محفوظ في ثلاثيته ؟ (4) وكان جواب العالم بالنفي فالصورة الروائية للشخصية اكثر تصويرا وأبلغ تعبيرا من الصورة الفوتوغرافية الحقيقية ان وجدت رغم أنها أي الصورة الروائية لا تمثله تمثيلا دقيقا وتنقصها بعض التفاصيل الجزئية عن حياته وشخصيته أو ربما تزيد عليها تفاصيل وجزئيات أخرى (5). فالصورة الروائية في نظر العالم

1) — ألوان من القصة ، ص : 179.
2) — نفس المرجع . ص : 176.
3) — نفس المرجع ، ص : 178.
4) — محمود أمين العالم : الثقافة المصرية والثورة ، ص : 43.
5) — نفس المرجع . ص ص : 43 — 44.

فريدة ومحلوفة ومصنوعة خلقها الروائي الفنان خلقا فهي " لا تنطبق على الصورة الحفيقية انطباقا دفيقا كاملا "(1) ولكنها مع ذلك تصور وتعبّر عمّا في السّيّد (عبد الجواد) الانسان الحقيقي من سمات وخصائص نموذجية . وهي سمات وخصائص موجودة فيه وفي غيره من الافراد صحيح أن شخصيّة عبد الجواد الروائية هي شخصية فرد وذات لها وجودها الكامل وكيانها المستقل وصحيح أيضا أننا لا نستطيع أن نشير باصبعنا الى خارج الرواية لنقول هذا هو السيد عبد الجواد بعينه وبتفاصيل تفاصيله كما صورها نجيب محفوظ ولكننا نستطيع كما يقول العالم أن نقول " انّ هذه الشخصية الفردة (كذا) وهذه الخصوصيّة الكاملة تعبّر عن نموذج من الناس نجده هنا وهناك ونتبيّنه بخبرتنا الحية " (1). ويدعّم العالم رأيه بشخصيّتي (هاملت) و(مدام بوفاري) فنقول اننا لا نستطيع أن نبصر كليهما يسيران أمامنا ولكننا نستطيع أن نتبيّن ،، الهاملتيّة ،، أو ،،البوفارية ،، في نماذج متعدّدة من الناس (1).

ويقدّم عبد العظيم أنيس في نفس السياق فرقا آخر بين النموذج الذي يصوّر الادب وبين الفرد الحقيقي في الحياة فكل شيء وكل جزء في النموذج الروائي "ذو دلالة لتصوير الصراع القائم في الرواية " (2). أي ان الشخصية الروائية في رأي أنيس "لا ينبغي ان تقول كلمة واحدة او تتحرك حركة واحدة لا تستهدف كشف جانب مهم ذي معزى من جوانبها " (2). وكل الاحكام التي تنلفظ بها الشخصية الروائية عن الحياة وعن البشر ذات دلالة ومغزى وبفضل ذلك تتحدّد طبيعة النموذج لدى القارىء.

وفي رأي محمد مندور ان الشخصيات التي اكتسبت طابع النموذج البشري هي تلك التي تتميز بقدرتها على " اقناع الانسانية كلها بصدقها وتركيزها للمعالم النفسية والاجتماعية لأنواع البشر "(3). فكأنّ الشخصية النموذجية تتحاور ذاتها وتحمل عبء التعبير الحرّ عن احدى الحالات النفسية ،الشائعة ،،المشتركة بين قطاعات انسانية عديدة أو التعبير عن احدى المراحل الحضارية في تاريخ الانسان كما يقول غالي شكري (4).

---

1) ـ محمود أمين العالم : الثقافه والثوره . ص : 44.
2) ـ العالم ـ أنيس : في الثقافه المصريّة . ص : 189.
3) ـ مندور : الكلاسكيه . . ص : 85.
4) ـ انظر : غالي شكري : محمّد مندور النّاقد والمبشر . دار الطليعه بيروت 1981 .ص:53.

بعد هذا التحديد شرع نقادنا في دراسة بعض النماذج وتحليل خصائصها وبيان صفاتها الايجابية والسلبيّة. فقد درس أنيس الرواية المصريّة (1). واهتمّ بالخصوص ببعض روايات نجيب محفوظ وعبد الحليم عبد الله وعبد الرحمن الشرقاوي. وركز تحليله على الشخصيات التي رسمها هؤلاء الرّوائيون في رواياتهم.

يعدّ نجيب محفوظ في رأي أنيس كاتب البرجوازية الصغيرة اذ عبّرت رواياته عن مأساة البرجوازية الصغيرة وحفلت بنماذج اجتماعية تنتمي الى هذه الطبقة التي صوّرها نجيب محفوظ. وهكذا فانّ البرجوازيّة الصغيرة في المدينة الكبيرة (وهي هنا القاهرة) هي الشريحة الاجتماعية التي درسها محفوظ بكل أوهامها وفرديتها وبكل آمالها وتناقضاتها وبكل رغبتها في التخلص من الجذور القديمة التي تربطها بالطبقات الشعبيّة الفقيرة (2).

ووجد أنيس في شخصيّتي (حسنين) في (بداية ونهاية) و(محجوب) في (فضيحة في القاهرة) (3) المثل الأعلى لهذه الطبقة الاجتماعية فكلاهما يمثل النموذج البشري الذي " يتحرك في اطار هذه الطبقة الاجتماعية ويحمل في قلبه كل أوهامها وفرديتها وعلى كتفيه كل أوزارها وتناقضاتها " (4). فكيف صور محفوظ نماذجه وما هي أبرز صفات شخصيّاته في نظر أنيس ؟

بدأ ناقدنا بدراسة شخصية (محجوب) بطل فضيحة في القاهرة فمما عابه أنيس على محفوظ في رسم شخصيّة بطله أنه شخصية " مستوية " بمعنى أنها غير نامية متطورة ولا تستجيب للمؤثرات الاجتماعية العامة فقد بدأت كريهة حقيرة وانتهت كريهة حقيرة (5). وهذا في رأي أنيس عيب فنّي كبير لأنّ من واجبات الكاتب ومن شروط اتقانه الفنّي " أن يقدم لنا النموذج البشري والشخصية الانسانية في حركتها وفي تأثرها وفي نموّها ككائن حيّ " (5). وهذا ما يسميه أنيس بـ " ديناميكيّة الرّواية " . فاذا حقق الكاتب هذا الشرط وأنجز هذه المهمّة الفنية أضاف الى فهمنا للحياة معنى جديدا وسما الى مستوى أرفع من الوعي بالحياة والواقع. وتلك مهمة

1) ـ انظر: في الثقافة المصرية. مقال : في الرّواية المصرية الحديثة. ص ص : 145-204.
2) ـ العالم أنيس. في الثقافة المصرية ص : 156.
3) ـ يعبّر عنوان هذه الرواية الى " القاهرة 30 "
4) ـ العالم أنيس : في الثقافة المصرية. ص : 158.
5) ـ نفس المرجع. ص : 169.

الكاتب النبيلة .

وقد استطاع نجيب محفوظ ان يتفادى هذه العيوب وان يتجاوزها فيصل الى " قمة روعته الفنية "(1) في زقاق المدق وفي بداية ونهاية فاذا بشخصيّاته الرّوائية تصبح ،، مقنعة ،، يقرأها القارئ فيقتنع بأنها مصريّة وتصبح كذلك ،،حيّة،، ولبست،، قوالب زائفة ميّتة ،، . وهذا ما يتجلى في رأي انيس في الشخصيات الشعبية مثل (زبطة) صانع العاهات و(الدكتور البوشي) مدّعي طبّ الأسنان و(عمّ كامل) بائع السبوسة (2) .

ثم ينتقل أنيس من دراسة شخصيات نجيب محفوظ في رواياته الواقعية الى دراسة شخصيات عبد الرحمن الشرقاوي. وهو انتقال لا يخلو من دلالة . فالشرقاوي في نظر أنيس يمثل الجيل الجديد من الأدباء المصريّين شعراء وقصاصين وروائيّين. انه واحد من هؤلاء الذين " آثروا أن يطلّعوا البرج العاجي وينكروه وأن يحملوا الجماهير الغفيرة من الشعب مصدر الهامهم وفنهم وان ينغمسوا في المعركة الوطنية الديمقراطية " (3) . ولم يتردد أنيس في ان يطلق على هذا الجيل الجديد من الأدباء صفة ،، الكتّاب الأحرار،، وقد عدّ رواية (الارض) للشرقاوي (4) أهم انتاج روائي صدر باسم هؤلاء الكتاب . ولهذا الاعتبار خصّ أنيس (الارض) بعناية كبيرة لانها في رأيه " وثبة في عالم الرواية المصرية الحديثة " (5) . فيم تمتاز شخصيّات رواية عبد الرحمن الشرقاوي في نظر أنيس ؟.

انّ أهمّ ما لفت انتباه أنيس في تحليله شخصيات (الارض) أنها شخصيات ،، واضحة ،، ،، متميّزة القسمات ،، لا تختلط في ذهن القارئ على ما بينها من قرب ووشيجة واتصال(6) وهي ليست شخصيات متميزة فحسب بل متجذرة في الواقع " مصرية

---

1) ـ العالم ـ أنيس : في الثقافة المصرية . ص : 170.
2) ـ نفس المرجع . ص : 171.
3) ـ نفس المرجع . ص : 181.
4) ـ صدرت رواية الارض لعبد الرحمن الشرقاوي سنة 1954. وكانت قد ظهرت مسلسلة في جريدة (المصري) سنة 1953.
5) ـ العالم ـ أنيس : في الثقافة المصرية ص : 182.
6) ـ نفس المرجع . ص : 184.

صميمة في عاداتها وتقاليدها ،في أحاديثها ولهجتها ، في هزلها وجدّها . وفوق ذلك كله مصرية في صفات المشاكل الاجتماعية التي تنحرك في داخلها "(1) . فأنت حين تقرأ (الارض) لا تخطىء في أن تعرف أن مصر هي " مسرح الحوادث " وأن المشاكل التي يتحدث عنها الشرقاوي وقعت في فترة ارهاب (صدقي) وحكم البلاد بالحديد والنار. وبقدر ما كانت الشخصيات واضحة متميّزة كان الاطار الزماني والمكاني محدّدا تحديدا دقيقا أو كما قال أنيس : " أسقط الشرقاوي بشكل حاسم إنسانه في الزمان والمكان"(1) . وان هذه الميزة الفنية أي تحديد الزمان والمكان تحديدا واقعيا دقيقا لميزة جديرة بالتقدير في رأي أنيس لان بعض الروائيين لا يلتزمونها فيكتبون و" كأنهم لا يعيشون في مصر في القرن العشرين فرواياتهم تصلح أن تدور حوادثها في أي زمان وفي أي قطر من العالم " (2) .

ولابراز مكانة شخصيات الشرقاوي الروائية عقد أنيس مقارنة بين أبطال الأرض وأبطال روايات عبد الحليم عبد الله . الذي صنّفه في عداد "الروائيّين البرجوازيّين الشبان" (3) . وهذا تصنيف لا يخلو من بعد ايديولوجي خصوصا اذا تذكرنا انه وضع الشرقاوي الى جانب " الكتاب الاحرار "،وقد علل أنيس اختياره لعبد الحليم عبد الله بأنه كاتب حاد " يحاول باخلاص أن يلعب دورا في حدود مفاهيمه في اثراء الرواية المصريّة " (3) وذلك على عكس احسان عبد القدوس ويوسف السباعي فهما في نظر أنيس لا يمكن مقارنتها بعبد الله ولا يتصفان بالجد المطلوب فلم ينالا رضاءه . فماذا تمتاز شخصيات عبد الحليم عبد الله وما الفرق بينها وبين ابطال الشرقاوي؟

وجد أنيس فرقا شاسعا بين أبطال الشرقاوي وأبطال عبد الله . فأبطال الشرقاوي " أبطال ايجابيّون " بمعنى انه تربطهم بالحركة الاحتماعية روابط فهم واضح واحساس بالمسؤولية الاجتماعية (4) . فهم يعرفون من أين الظلم ويعرفون من يمثله في قريتهم كما أنهم يعرفون في كثير من الأحيان كيف يحاولون أن يدفعوه .

---

1) ـ العالم ـ أنيس : في الشعافه المصريه . ص : 184.
2) ـ نفس المرجع . ص : 185.
3) ـ نفس المرجع . ص : 186.
4) ـ نفس المرجع . ص : 187.

انهم على سذاجتهم وفهمهم المحدود واعـــون . أما أبطال عبد الحليم عبد اللـــه فهم ،، أبطال سلبيّون ،، لأن الفجيعة الاجتماعية هي التي تجمع بينهم والسخط علـــى المجتمع وعلى القيم الاجتماعية في كل الظروف هو الذي يربطهم . ولكن مآلهـــم الهزيمة فهم " ينتهون بأن بطوبهم المجتمع ويهزمهم : يهزمهم في أفكارهم وفـــي مشاعرهم وحبّهم وفي ثورتهم على البالي من النقاليد والعادات والأفكـــار" (1)وهؤلاء الابطال بحكم أنهم سلبيّون " لا يحسون بأيّ وشيجة تربطهم بملايين الساخطين فـــي المحتمع المصرى"(1). وقد نتج عن هذا الموقف السلبي ان " ضحلت عواطفهم وضاقـــت وانطوت في داخل فجيعتهم الشخصيّة " (1). وأدّى انطواء هذه الشخصيات الى ،، موتها ،، فاذا هي " قوالب فنية مصبوبة " لا "شخصيات انسانية واقعيّة" (2). كما ضـــاق ،، مهاد ،، روايات عبد الحليم عبد الله حتّى لنحسّ ان شخصياتها تعيش في " صحراء حرداء أو في غابة عذراء لا داخل مجتمع يعج بالحركة والتطور والاندفاع "(3)ولقد أتيحت للمؤلف في رأي أنيس فرصة ذهبيّة لتوسيع هذا المهاد واثرائه بـ ،، عناصـــر الحياة الشعبية الرائعة ،،فـ(مختار) في (شمس الخريف) عمل ساعيا للبريد و(ليلـــى) الممرضة في (لقيطة) عاشت في الأحياء الفقيرة و(عبد العزيز) في (بعد الغـــروب) اشتغل ناظرا للزراعة في احدى القرى المصرية ومع ذلك فكل هذه الشخصيات منعزلـــة تمام الانعزال عن هذه الاوساط الشعبيّة . ويستخلص أنيس من ذلك كله أن عبد الحليم عبد الله لا يرفعنا الى مستوى جديد من ،، فهم الواقع والاحساس به ،، لما آتسمت به شخصيّاته من طابع سلبيّ .

---

1) ــ العالم ــ أنيس في القصة المصرية . ص 187.
2) ــ نفس المرجع ، ص : 188.
3) ــ نفس المرجع . ص : 187.

3.4. دراسة الشّخصيّة في المسرحيّة

سنعرض في هذه الفقرة خصائص الشخصية في المسرحيّة. فنبدأ أولا بدراسة محمد مندور لشخصيات المسرح الذهني عند توفيق الحكيم ونثنّي بتحليل محمود أمين العالم لبعض المسرحيات وبيان موقفه من البطولة.

أ) ـ دراسة مندور لمسرح الحكيم الذهني

حرص مندور على أن يبحث عن أسباب ضعف استجابة الجمهور لمسرح توفيق الحكيم الذهني وتساءل هل هذا راجع الى ضعف في مستوى الجمهور الثقافي والفني أم ثمة اعتبارات أخرى تضعف من القوة الدراميّة المؤثرة لمسرحيات الحكيم الذهنية ؟وقد استبعد مندور أن تكون القضايا الذهنية التي اختارها الحكيم هي السبب في ضعف استجابة الجمهور لمسرحياته الذهنية انما يكمن عيبها في " خلق الشخصيّات وتحديد أبعادها وتحميلها عبء الصّراع الذى يجريه داخل الذهن البشري كما يقول " (1).

فما عيب شخصيات الحكيم الذهنية في نظر مندور ؟ ان أكبر عيبها أنها "لا تبدو حيّة نابضة منفعلة بالصّراع متأثرة به ومؤثرة فيه "(1). وكأن الحكيم أراد أن يجد مبرّرا لذلك بكونه اختار شخصيّات اسطوريّة أو شبه اسطوريّة و"جعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز" (1). ولم يشاطر مندور الحكيم رأيه ولم يوافقه على تبريره ولم يعفه من تحمّل مسؤولية الضعف في نفث القوّة الدرامية الحية المؤثرة في شخصيات مسرحياته الذهنية وبين مندور أن الممثل لا يستطيع النهوض بدوره على خشبة المسرح ما لم يقدم له المؤلف شخصيّة حيّة " يستطيع أن يتقمّصها فيحرّك الجماهير مع ما يحوطه من صراع والا أصبح الممثل كقطعة من قطع الشطرنج أو بوقا للمؤلف " (1). وقد اتّضح لمندور أن من عيوب شخصيات الحكيم في مسرحه الذهني أنها تبدو " أبواقا " تردّد جوانب الرأى المختلفة في القضية التي

---

1) ـ محمّد مندور : مسرح توفيق الحكيم. ص : 37.

يعالجها المؤلف وهي كلها آراء المؤلف نفسه وهذا يعدّ عيبا فنيا كبيرا في رسم الشخصية المسرحية هذه الشخصيّة التي لا تؤثر فينا ولا نقتنع بها الا اذا نحح المؤلف نجاحا تاما في " أن يوهمنا بأنها هي التي تتحدّث وتسعى وتشفى ونصارع ونفكر لا هو واى تفكيرها ومشاعرها نابعان من ذاتها وطبيعتها وظروف الحياة التي اشتبك فيها "(1).

ومن نتائج هذا العيب الفني الذي وقع فيه الحكيم ان النقّاد والدّارسين يتحدّثون عن المشاكل والقضايا التي عالجها الحكيم ولكنهم لا يردّدون اسم شخصيّة خلقها الحكيم مثلما خلق شكسبير شخصيات (هملت) و(عطيل) و(الملك لير) وغيرهم أو مثلما أبدع موليير دون جوان (Dom Juan)والسست (Alceste) وهارباجون (Harpagon).

والتفت مندور الى المسرح الذهني في الآداب العالمية وخاصة عند " برنارد شو" فلاحظ كيف أن عمالقة هذا المسرح " يجمعون في مسرحهم بين الرمزية والواقعيّة ويجعلون الشخصيات الحيّة طرفا في الصراع حتى ولو كان هذا الصراع ذهنيا خالصا "(2). أفلم ينقل " شو" بجماليون من عالم الاساطير الى عالم الواقع و" جعل منه شخصية حيّة نابضة مع احتفاظه بفحوى المعاني الرمزية والذهنية التي تحملها الاسطورة الاغريقية القديمة "(3). وهكذا طل (شو) وكذلك بقية روّاد المسرح مثل (ابسن) و(سارتر) وغيرهما " داخل المفهوم الدرامى النقدي للمسرح منذ أن وضع الاغريق القدماء أصوله الفنّية " (4). أما الحكيم فانه ما دام يجرى الصراع بين ،،المعانى المجرّدة ،، وينقله الى مجال ما يسميه ب ،، المطلق من الافكار،، وما دام الانسان عنده لم يعد طرفا فى الصراع فان مسرحيته " تفقد حرارتها وتأثيرها أى قوتها الدرامية وتفتر بل تبرد أحيانا ولا تعود تهزّ النّفوس وتثير الشجون أو تولّد ما سماه أرسطو بالشفقة والرّعب في نفوس النظارة وبهما تطهّر نفوسهم " (4). لقد كان على الحكيم في رأي مندور أن يحتفظ بالطابع الدّرامى المؤثر وأن يحرص على أن يكون دور الانسان

---

1) ـ مندور : مسرح توفيق الحكيم . ص : 37.
2) ـ نفس المرجع . ص 38.
3) ـ نفس المرجع . ص :37.
4) ـ نفس المرجع . ص : 38.

وموقفه من الصراع واضحا وباررا " حتى يتعاطف الانسان مع أخيه الانسان وينفعل بصراعه ويهتزّ له "(1) لا أن تنحوّل المسرحية الى محرّد منافشة عقليّة خالية من العناصر الدّراميّة والمواقف التمثيليّة التي تثير الاهتمام وتحرّك الرّاكد من المشاعر والتأملات .

ب . دراسة العالم لبعض الشخصيات المسرحيّة

ننتقل الآن بعد أن نظرنا في رأى منذور المتعلق بعيوب شخصيات مسرح الحكيم الذهني الى ما درسه العالم من مسرحيّات ونتوقف بالخصوص عند ما وقع فيه بعض المسرحيّين من عيوب فنية في رسم شخصياتهم المسرحية . فمن الامثلة التى أوردها العالم مسرحية (رحلة الى الغدّ) لتوفيق الحكيم فقد رأى أن شخصيّاتها قد اتصف بالجمود فهي لا تنمو ولا تتطوّر(2). وكذلك شخصية (عزّب) في مسرحية (الناس اللي تحت) لنعمان عاشور فهي من أضعف شخصيّاتها لانها جامدة وقد وضع المؤلف على لسانها فلسفته الاجتماعيّة " بصورة مجرّدة أقرب الى الخطب الرنانة منها الى التعابير البسيطة الصادرة عن خبرة صادقة "(3). ومما يدعو الى الاستغراب أن أقل الشخصيات حظا من عناية المؤلف ومهارته الفنية تلك التي حمّلها فلسفته الاجتماعيّة .

واتسمت بنفس هذه العيوب مسرحيّة (الناس اللي فوق) لنفس الكاتب . فقد لاحظ العالم أن الطابع الغالب على هذه المسرحيّة هو طابع ،،الحالة القائمة ،، و ،،الوضع الجامد ،، لا طابع ،، الصراع ،، و ،، التفاعل ،، و ،،الحركة ،، وهذا ما جعل أغلب الشخصيات "على درجة كبيرة من الاستواء والتسطح والجمود فلا نموّ ولا تغيير ولا تطور ولا اختلاف"(4).

وتابع العالم تسقطه للعيوب الفنية من خلال دراسته لبعض الشخصيات المسرحية مثل شخصيّة (الفتى مهران) في مسرحية (الفتى مهران) للشرقاوي فعيبها في رأي العالم أنها لم ترسم رسما جيّدا (5) وقد أثر عدم وضوح مواقفها في رسم معالمها فهي تبدأ

1) ـ منذور : مسرح توفيق الحكيم . ص : 109.
2) ـ العالم : الوجه والقناع . ص : 35.
3) ـ نفس المرجع . ص : 62.
4) ـ نفس المرجع . ص : 64.
5) ـ نفس المرجع . ص : 115.

قويّة للغاية ثم تنكسر في النهاية. ولم يقتنع العالم بهذا الانكسار اقتناعا دراميّا. وكذلك لا تبدو سلمى الشخصية الثانية في نفس المسرحية واضحة المعالم ولا تبدو نموذجا " محدّد الملامح حاسم القسمات " (1).

ولكن هذه المسرحية رغم ذلك تضيف شيئا أساسيّا الى أدبنا المسرحي الا وهو نموذج ،، البطل الثوري ،،ممثلا ومجسّما في شخصية (الفتى مهران). يقول العالم: "... فلا شك ان الفتى مهران بطل ثوريّ يصعد الى منصة مسرحنا العربي وما أندر ما نجده على هذه المنصة " (2) واذا كان نعمان عاشور والفريد فرج وسعد الدين وهبة ويوسف ادريس قد قدّموا بعض هذه النماذج فانها في نظر العالم " لم ترتفع أبدا الى مستوى الوعي الثوري للفتى مهران " (3). وهذا الفتى ذو القسمات الثورية الواضحة القاطعة المحدّدة لا يخلو مع ذلك من طبيعة رومنطيقية فهو شاعر وحالم ومن البداية نحس فيه عناصر الاشفاق والضعف داخل نفسه ولكن هذه الطبيعة الرومنطيقية لا تضعف في رأي العالم من ثوريّة الفتى مهران فالبطولات الثورية فيها دائما هذا ،، العطر الرومنطيقي،، وليس البطل " كتلة صمّاء من الارداة والفكر والعواطف " (3). فبطولة البطل انما تنبع من قدرته على " حسم هذه العناصر المتنافضة داخل نفسه ومن حوله كذلك " (3).

وقد تعرّض العالم بهذه المناسبة الى تحديد خصائص البطل وضبط مفهوم البطولة مشيرا فيها الى نقطتين اثنتين :

النقطة الاولى تتمثل في أنه طرح جملة من المفاهيم الخاطئة عن البطولة من ذلك أن البطولة الانسانية ليست موقفا فرديّا " تحكمه المصادفة وتدفعه المشاعر العمياء وتتألق على ملامحه الخارجية أضواء زاهية بلهاء " (4) وهي ليست معجزة خارقة تندفع في خلال وكمال مطلقين لا يعتورهما خطأ أو نقيصة ولا تثقل اندفاعها معاناة لعقبة او ادراك لمسؤولية او وعي بهدف " انما البطولة في نظر العالم " جهد انساني متعقل فيه اندفاع وفيه صراع ،فيه تقدّم وفيه تردّد، فيه عذاب وأشواق ومخاوف ،فيه استسلامات وتضحيات ودموع، فيه قوة وفيه طيوف ضعف ،فيه اشراق وفيه ظلال"(4) .وهكذا

1) ـ العالم : الوجه والقناع. ص : 116.
2) ـ نفس المرجع. ص : 110.
3) ـ نفس المرجع. ص : 111.
4) ـ نفس المرجع. ص 75.

يتّضح أن البطل ليس جبّارا وليس خاليا من التناقضات البشرية .

والقضية الثانية التي أثارها العالم في تحليله لمعاني البطولة أن البطولة ليست بطولة فرد معزول يعيش لنفسه وانما هي بطولة جموع بشرية " تعيش وتبني وتتطلع وتجاهد " (1). بيد أن هذه البطولة الجماعية تتجسد دائما في فرد "وجذورها الضاربة في أعماق هذا الفرد لا تنمو ولا تتضح ولا تتفتح الا بمقدار ما تتغذى بما حولها من حكمة الجموع ودفئها وتراثها وحيويتها والا بمقدار ما تعي بما حولها من ضرورات اجتماعيّة " (1).

هكذا يبرز العالم الجدلية القائمة بين الفرد والجماعة ويحذر بعض المسرحيّين من أن يسبغوا ثوبا خرافيا على شخصياتهم مما يجعلها أقرب الى أبطال الاساطير المبرّئين من كل نقص أو رذيلة. وبهذا المعنى يدافع العالم عن انسانية البطل وعن ضعفه وقوته وعن حقيقته الصادقة فلا شيء يقتل الصدق الفنيّ " غير هذه الاطلاقية وهذا التجريد في آختيار الشخصيات فالفنان الذى يعزل شخصياته عن فرديتهم ويغرقهم فى بطولة جماعية خارقة والفنان الذى يعزل الفرد عن واقعه الاجتماعي ويجعله حبيس مناهات نفسه كلاهما يزيّف معاني الانسان ومعانى البطولة " (2)

وهكذا فانّ الناظر في دراسة النقّاد الوافعيّين الاشتراكيّين للشخصيات الأدبية والنّماذج البشرية في النصوص الابداعيّة قصة ورواية ومسرحية يتبيّن له أنهم قد صنّفوا الشخصيات صنفين كبيرين : صنفا سلبيّا وصنفا ايجابيّا.

فالشخصيات السلبيّة عندهم هي شخصيات مبّنة تنقصها الحياة وعبر منفعلة بالصراع من حولها وهي شخصيّات جامدة غير نامية ولا متطورة فقدت الحرارة والقوة فاذا هى قوالب زائفة ومصبوبة. وهي شخصيّات باهته ليس لها ملامح محدّدة وقسمات ممّيزة يعوزها الوضوح وهي منغلقة على نفسها عبر مقنعة ولا متجذّرة في الواقع بحيث لا ترتبطها بالناس علاقات ووشائج. ومن خصائص هذه الشخصيات السلبية أنها

1) ـ العالم : الوجه والقناع. ص : 75.
2) ـ نفس المرجع. ص : 76.

بمثابة " أبواق " حمّلها الكاتب أفكاره قسرا وبطريقة محرّدة وخطابة .

أما الشخصيات الايجابية فهي شخصيات تنبني من صلب الاثر الفني ومن داخل أحداثه ومواقفه فاذا هي حبّة : تنحدّث وتسعى وتشقى وتصارع وتفكر واذا هي واضحة القسمات محدّدة المعالم واذا هي متحرّكة نامية قد نفث فيها الكاتب روح الحياة وصوّرها في حركيتها وفي تطوّرها واذا هي منحذرة في الواقع تربطها بالحركة الاجتماعية روابط فهم واضح واحساس بالمسؤولية فهي ليست مهزومة بل منتصرة وثائرة .

وهي بأختصار شخصيّات انسانية واقعيّة ونموذجيّة كل ما فيها دو دلالة ومغزى قد جمعت سمات وخصائص نموذجيّة موجودة عند كثير من أفراد المجتمع واذا هي قادرة على اقناع الانسانية بصدقها وتركيزها لمعالم كافة أصناف البشر النفسية والاجتماعية .

خاتمـــــــة

اهتممنا في هذا الفصل الخاص بالنقد من الداخل بدراسة الجانب الفني في منهج النقاد الواقعيّين الاشتراكيّين فبحثنا في نصوصهم النقدية عما اختصّ بتحليل الصياغة الفنية في الشعر والنثر كليهما.

وكان ابتداء نظرنا بالشعر لانه الفن الذي تكون فيه الصياغة الفنية أحلى وأوضح ولذلك تنبه نقادنا الواقعيّون الى أهمية الصياغة في الشعر وحرصوا على ابرازها وانتهوا الى أنه لا معنى للشعر ما لم يتوفر فيه الجمال ولا قيمة له ما لم يكن خلقا للغة واستكارا للصور وقد نظروا في بعض النصوص الشعرية المعاصرة فأبرزوا ما لبعضها من قيمة فنية وانتقدوا ما في بعضها الآخر من عيوب جعلتها الى النثر أقرب وبه ألصق.

وعالج نقادنا الواقعيّون في النصوص النثرية التي درسوها قضيّتين فنّيّتين تتصل الاولى باللغة والثانية بالشخصيات. ففي القضية الأولى أثار نقادنا مسألة الفصحى والعامية في لغة المسرح والقصة وهي مسألة مرتبطة بظاهرة الازدواج اللغوي في العالم العربي. وكان المبدأ العام الذي اعتمده نقادنا هو ملاءمة اللغة للموضوع وللحدث القصصي والمسرحي بحيث يتنوع التعبير وتتنوع اللغة بتنوّع الموضوع فتتحقق مشاكلة الحوار لواقع الحياة وهذا معنى جوهري من معاني الواقعية في الأدب ولكن هذا المبدأ العام لم يخف كما رأينا اختلافا في المواقف وتباينا في الرّؤى خاصة بين العالم ومندور. فالعالم حريص على التزام الكاتب العامية في سرده القصص أو في حواره المسرحي اذ غالبا ما تقترن الكتابة بالعامية عنده بالصدق الفني. اما مندور فيعتقد أن الواقعية ليست في اللغة بل في التصوير النفسي للشخصيات ومدى مطابقة هذا التصوير لواقع الحياة. فالواقعية الحقيقية والعميقة عنده هي التي تستنطق "لسان الحال" لا "لسان المقال"، وعموما وبغض الطرف عن هذا التباين في المواقف فان نقادنا قد وعوا باهمية اللغة في القصة والرواية والمسرح والحوار على أن تتسم بمستوى فنّي راق سواء أكانت عامية أم فصحى.

واهتمّ نقادنا بدراسة جانب فني آخر في الأدب القصصي والمسرحي وهو تصوير الشخصيات والابطال. فألحّوا على أهمية الشخصيات الأدبيّة وأكدوا ضرورة وجود البطل وعدم الاستغناء عنه وانتقدوا من ذهب الى أنّ الرّوائيّ معنيّ بتصوير أناس عاديين في ظروف عادية اذ لا مناص من وجود البطل وهو المثل الأعلى وهو الشخصية النموذجية. وانتقد نقادنا كثيرا من الخشصيات السلبية التي عدوها فاقدة للحياة وللنمو وللتطوّر وشروا بشخصيات أخرى اعتبروها إيجابية لانها شخصيات انسانية وواقعية ونموذجية.

تلك اذن نماذج من طريقة النقاد الواقعيّين الاشتراكيين في نقد النصوص الأدبيّة من الداخل، أي بالوقوف عند بعض المظاهر الشكلية والخصائص التعبيريّة والفنية. فكيف نقدوا الأدب من الخارج وما هي القضايا التي طرحوها عند تناولهم هذا الوجه الثاني من وجهي النقد الأدبي.

الفصل الثّاني

النَّقْدُ مِنَ الْخَارِجِ

أَوْ

تَحْلِيلُ الْمَضْمُونِ

مـــــــدخل

خصّصنا الفصل الأول من قسم المناهج لدراسة طريقة نقادنا في تحليل جوانب من الشكل والصياغة ونخصّص الفصل الثاني من نفس هذا القسم لدراسة طريقة نقادنا في تحليل المضمون .

وقد ألحّ نقّادنا على أهميّة المضمون وعدّوه مقياسا في الحكم للعمل الأدبي أو علّه اذ المهم عندهم هو الدلالة الشاملة للعمل الأدبي وما يتركه من أثر عام في مشاهديه أو قارئيه ذلك أن " الاثر الموضوعي للعمل الفني هو مضمونه الحقيقي " (1) وقد انتقد محمد مندور الكاتب والناقد الجامعي رشاد رشدي انتقادا لاذعا لأنه دعا الى الاهتمام بالشكل والعناية به والتركيز عليه الى حدّ التضحية بالمضمون في سبيل الشكل وهذا في رأي مندور أقرب الى الصناعة البارعة منها الى الفنّ الانساني السّقاف (2). وكان على رشاد رشدى وأضرابه أن يقتدوا بالكاتب الايرلندي (شو) الذي استطاع أن يجمع بحقّ بين الفكر والفن في أعماله الدرامية .

وهذا الاحتفال بالمضمون عند نقادنا نابع من تصوّرهم لوظيفة الأدب وهي كما نعلم وظيفة اجتماعية في المقام الأوّل بمعنى أن الأدب والفن عموما يؤدي رسالة أخلاقية واجتماعية وقومية (3). فهذا محمود أمين العالم يتحدث عن المسرح فيقول : "/هو/ منصة رائعة للنقد الاجتماعى " (4) ويضيف في مكان آخر قائلا : " /هو/ مرآة حيّة ناقدة خلاقة تعبّر عن حياتنا وتطور قيمها وتشارك في صياغتها " (5).

ولهذا يدعوا مندور الى أن ننظر في ،، الهدف ،، الذى قصده المؤلف عند كتابة أثره الفني ذلك الهدف الذي يعدّ عاملا أساسيّا يفرض نفسه على كافة العوامل

---

1) ـ العالم : الوجه والقناع . ص : 142 و ص : 132.
2) ـ مندور : فى المسرح المصرى المعاصر. ص : 84.
3) ـ مندور : فى الأدب والنقد. دار نهضة مصر القاهرة /د.ت/. ص : 164.
4) ـ العالم : الوجه والقناع. ص : 126.
5) ـ نفس المرجع . ص : 146.

والمقومات الأخرى " فهو الذي يحدّد اختيار المؤلف لموضوعه أي للتجربة البشرية التي يصوغها... ذلك أن الفن اختيار،والهدف هو أساس هذا الاختيار". (1)

فدراسة المضمون عند نقادنا بحث في ما يتضمنه كل أثر فني من ،، مواقف،، و ،،رؤى ،، لا يخلو منها حتما وكيف يخلو منها وهو ذو دلالة احتماعية وجوبا.فهذا محمود أمين العالم يتحدث عن روايات نجيب محفوظ التاريخية فيذكر أنها تعبّر رغم موضوعها القديم عن ،، مضمون اجتماعي ،، وتعبر عن ،، رؤية فلسفية ،، كذلك (2)بل وحتى المرحلة الفلسفية من أدب نجيب محفوظ " لا تفتقر أبدا الى الطابع التاريخي أو الدلالة الاجتماعية " (3).

وهذا عبد العظيم أنيس يتحدّث عن ،، أيّام ،، طه حسين فيرى أنها "وثيقة اجتماعية مصرية خطيرة " (4) لا بفضل ما تقدّمه من صورة دقيقة عن الحياة المصرية في تلك المرحلة التي كتبت فيها بل من حيث هي " موقف اجتماعي محدّد " (4)لكاتبها.

انّ هذا الموقف الاحتماعي هو الذي يشكل في نظر نقادنا مضمون العمل الأدبي فدراسة المضمون دراسة لموقف الكاتب ورؤيته للحياة وبحث في مدى ارتباط هذا الموقف وهذه الرؤية بالواقع الاجتماعي .

وقد لاحظنا أن نقادنا يدرسون المضمون بوجهيه الايجابي والسلبي معتمدين على طائفة من المقابلات . فهم كثيرا ما يعقدون المقارنات بين من يمثل الوجه الايحابي ومن يمثل الوجه السلبي وذلك سعيا منهم إلى إبراز المضمون الايجابي أو التقدّمي ،، وتأكيد أهميّة في مقابل الحط من المضمون السلبي أو ،، الرجعي ،، والدعوة الى نبذه واسقاطه.

لذا رأينا أنه يحسن بنا أن ننظر في دراسة نقادنا لهذا المضمون من خلال هذه المقابلة بين الايجابيّ والسلبيّ أو بين التقدمي والرجعي وذلك من خلال الاجناس الأدبية التالية : الشعر والرواية والمسرحيّة.

---

1) ـ مندور : الأدب وفنونه . ص : 98.
2) ـ العالم : تأملات في عالم نجيب محفوظ. ص : 26.
3) ـ نفس المرجع . ص : 27.
4) ـ العالم ـ أنيس : في الثقافة المصرية . ص : 147.

1. المضمون في الشعـــــــر

1₁ . الرؤيـــة الايحاببـــة

انّ اهتمام نقادنا بدراسة المضمون الشعرى ناشىء عن فهمهم لوظيفة الأدب ونابع من تصوّرهم لبعده الانساني وصادر كذلك عن ايمانهم بدور الشاعر العظيـــم فى عصرنا الحاضر دور يشترك فيه مع سائر أفراد عائلة الأدب والفنّ الكبرى . فهـو " معنيّ بحمل رسالة تتجاوز حدود الابداع الجمالي المحض،هي رسالة تعبير مفاهيـم الحياة والمحتمع والاسهام بطريقته الخاصة مع سائر الظاهرات الثقافية من العلـــم والفكر والفلسفة في بناء الجديد من المفاهيم والأفكار والعلاقات الانسانية "(1).

أ.م.أ. العالم والشعر المصري الحديـد

بناء على ماذكرنا من وظيفة الأدب ورسالة الشاعر نظر محمود أمين العالـم فى مضمون الشعر المصرى الحديث وآهتمّ بالخصوص بشعر الخمسينات. وكان الأساس الـــذي آنطلق منه في تقويم الشعر المصري الحديد وابراز رؤيته الايحابية هو النظر في مدى ارتباطه بكفاح الشعب من أجل الحرية والاستقلال . وكان لا بدّ من انبعاث ذلك الحدث السياسى الوطني المعروف وهو تكوين " اللجنة الوطنية للطلبة والعمال " سنة 1946(2). حتى ينشأ في ظلها شعراء وأدباء ومفكرون يقفون اليوم على رأس الحركة الشعبيـــة الحديدة " (3) هكذا أخذ الشعر المصرى اتجاها جديدا في المضمون من خلال هـــذه العملات الكفاحية الحديدة (4) فلم يعد الشاعر الحديد " يرابط عند أحد من سراة البلاد وأعيانها أو يطبل حلوسه في النوادى ومقاهي السمر أو يحلق بأحنحته فيهـــا وراء العمام والبحار. بل انه هنا.اذا سألته أين ؟ أجابك :

هذا أنا عند الفنار وفي يدى أمـــل الخـــلود

هذا أنا والمدفع الرشاش والحقد المسيد ...." (4).

---

1) ـ مروة : دراسات نقديه . ص : 381
2) ـ كنا تحدثنا عن هذه اللجنه البارزة فى الفصل الثانى من الباب الأول من بحثنا .
3) ـ العالم ـ أنور في الثقافة المصريه . ص : 123.
4) ـ نفس المرجع ص : 124

هكذا عاد الشاعر المصرى الجديد الى مجتمعه بالامل وبالحياة وبالكفاح يشارك مع أمثاله من الأدباء والمفكرين في بناء الحياة الجديدة (1). وبرتبط بالحياة الاجتماعية العامة ويساهم في عمليات الكفاح مع مواطنيه مساهمة فعلية (2). وهو عندما يعرّض قضايا مجتمعه ووطنه في شعره لا يعرضها عرضا تقريريّا بل انّه "يتمثل هذه القضايا العامة خلال تجاربه الذاتية" (3) فاذا هو قد جمع بين التجربة الشخصية والقضية العامة فخلّص القضية العامة من "الجمود والتقريرية" كما خلّص التجربة الذاتية من "الخصوصية والانعزال" وضرب العالم مثلا بشعر عبد الرحمن الشرقاوى وكمال عبد الحليم وأحمد كمال زكي وصلاح عبد الصبّور واستشهد بنماذج من شعرهم الجديد الملتزم. وأشار الى أن هؤلاء الشعراء وان كانوا صغارا في أعمارهم وفي تجاربهم وفي تعابيرهم فانهم كبار حقا في هذه الأعباء الانسانية الكبرى التي يتحمّلونها والقيم العليا التي يؤمنون بها (4).

ب . حسن مروة وطائفة من شعراء لبنان

وفي نفس هذا السياق وضمن هذه الرؤية ذاتها درس حسن مروة شعر طائفة من الشعراء اللبنانيين المعاصرين نكتفي بايراد ثلاثة منهم :

ب1. الأخطل الصغير : الشاعر الوطني

درس حسين مروة شعر بشارة الخورى "الاخطل الصّغير" واهتمّ فيه بالخصوص بالجوانب الوطنية والاجتماعية رافضا ما ذهب اليه بعض النقاد من أن الاخطل الصغير شاعر ذاتي لانشغاله بالغزل : كلاّ انه في نظر مروة شاعر "اجتماعي" (5) وآية ذلك أن شاعرنا كان دوما "حاضرا" أحداث العالم العربي "متجاوبا" معها "منفتح القلب والفكر لكل ما تأتي به هنا وهناك من خوافز عاطفية وانفعالات وجدانيّة"

1) ـ العالم ـ أنيس : في الثقافة المصرية . ص : 125.
2) ـ نفس المرجع . ص : 141.
3) ـ نفس المرجع . ص : 126.
4) ـ نفس المرجع . ص : 125 ـ 126.
5) ـ مروة : دراسات نقدية . ص : 280.

فجاءت قصائده " تحمل أغاني الحراح وأهازيج الأماني المشتركة وتتغنى بالأخوّة العربية وقرابات العواصم ووشائج المحن بينها وتذكارات الامجاد القديمة وتطلعات المطامح الحديدة " (1).

وسعى مروة وهو يرافق الأخطل الصغير الى أن يتلمس " مدى اتصال الشاعر اتصالا وجدانيّا بحاية المجتمع اللبناني العربي من عدة حوانب " (2). وذلك منذ ما قبل الحرب العالمية الاولى أي منذ الانقلاب العثماني سنة 1908 الى ما بعد الحرب العالمية الثانية حتى فترة الانتداب الفرنسي على لبنان .

كان مروة يتناول هذه الفترات التاريخية فترة فترة فيعرض أبرز أحداثها على صعيد الوطن العربي ثم ينظر كيف ،، عبّر ،، الاخطل الصغير عن تلك الأحداث في شعره وكيف ،، تجاوب ،، معها. انه يبحث عن ،، انعكاسات ،، القضايا والمشكلات التي حدثت في العالم العربي خلال هذه الفترات الزمنية في شعر الأخطل الصغير.

فاذا كانت المرحلة التاريخية للحياة العربية قبل الحرب الأولى قد تميّزت بظاهرة سياسية بارزة هي وقوف الشعوب العربية ولا سيّما الفئات المستنيرة من الخلافة العثمانية وقفة العداء لأنها تعتبر الخلافة رمزا للطغيان والظلم واضطهاد الشعوب المرتبطة بها فانّ الاخطل الصغير قد سجل تلك الظاهرة وعبّر عنها في قصائده ولعل قصيدته (قصر يلدز) "كانت أوضحها اتجاها وأقربها الى جوهر الحركة العربية في ذلك الوقت " (3).

وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى برزت في الحياة السياسية العربية قضية حادة هي قضية العهود والمواثيق التي أغدقها الحلفاء العربيّون على الساسة العرب الذين وقفوا الى جانبهم في تلك الحرب ضد الامبراطورية التركية وخلبفتها لقاء الاعتراف باستقلال العرب وتحقيق سيادتهم الوطنية في أقطارهم (4). ولكن الحلفاء نكثوا العهود

---

1) ـ مروه ، دراسات عديدة ص ، 282.
2) ـ نفس المرجع . ص : 286.
3) ـ نفس المرجع ص : 287.
4) ـ نفس المرجع . ص : 290.

والمواثيق وغدروا بالعرب فاحتلّوا أراضيهم واستولوا على منابع الثروة " وكانت لهذه النتائج أيضا انعكاساتها الواضحة الصارخة في الأدب العربي وفي الشعر منه بخاصة " (1). وظهرت مشاركة الأخطل الصغير معبّرة عن مرارة الخيبةالتي أصابت آمال العرب وّ بكاد معظم قصائده في ذلك العهد - مهما كانت مناسباتها - لا تخلو من صرخة أو وشة أو لذعة أو تلويحة ساخرة تندبدا بما فعل أولئك الاصدقاء الاعداء(1). وفي عهد الانتداب اللبناني كان شعر الاخطل الصغير" من أصوات الحياة والطموح الوطني التي كانت تجلجل في أعماق لبنان وفي مواكب أفراحه "(2).

وهكذا سعى مروة إلى إبراز مدى التزام الاخطل الصغير بقضايا أمته خصوصا في أوقات المحنة وكان من أبرز ما لفت انتباه مروة حرص الاخطل الصغير في شعره على " أن يصل بين الارحام والقرابات وينفي عنها أوضار النزعات الاقليمية الانعزالية وأوضار العصبيّات الطائفية ويكشف العطاء عن بواعث المحبة ودواعي التضامن وتشابك المصالح والاهداف والمطامح تشابكا عضويّا وتاريخيا ونفسيّا " (3).

وكانت دراسة مروة لشعر الاخطل الصغير مناسبة ليعرج على الشعر العربي فيبرز العلاقة المتينة القائمة بينه وبين أبرز الاحداث التي مرّ بها العالم العربي وكذلك التجاوب العميق فكان الشعر العربي رجع صدى لهذه الاحداث . يقول مروة : " وبوم دقت البشائر في البلاد العربية بالانقلاب العثماني عام 1908 كان الشعر العربي يومئذ هو المزمار الأعلى صوتا ونغما في اذاعة البشائر... ثم حين جاءت الاحداث اللاحقة تخيّب الآمال بهذا الانقلاب كان الشعر العربي ايضا في طليعة الصحة المعلنة خيبة الآمال ... " (4). وعندما هبّت ريح الحرب العالمية الاولى على العالم العربي فأصبحت الحياة العربية " موجة عارمة في التيار المتلاطم بالارزاء والمآسي من جهة وبالآمال والبشائر من جهة أخرى "(5). كان الشعر العربي ،، في قلب الموجة ،، يذهب معها في كل وجهة .

---

1) - مروه : دراسات نقديه ص : 291.
2) - نفس المرجع . ص : 293.
3) - نفس المرجع . ص : 286.
4) - نفس المرجع . ص : 280.
5) - نفس المرجع . ص : 281.

ولم يكتف الشعر العربي بمواكبة الأحداث الكبرى بل كان له دور آخر بارز خصوصا زمن التجزئة السياسية فاذا هو لا يتأثر بهذه التجزئة التي اتسمت بها الحياة السياسية ونرى الشعر يحفل بالمناسبات في عواصم العالم العربي وخصوصا في مناسبات المآتم وحفلات التكريم " فاذا أهل الشعر والادب في كل قطر عربي يتلاقون في هذه المناسبات على ألم الجراح أو بهجة التكريم حزمة واحدة تمحّى دونها الحدود واذا هم في اللقاء يصلون القرابات بالقرابات ويعيدون الى الأذهان والنفوس رابطة الأسرة العربية الواحدة... واذا آلام العرب جميعا وأماني الاشقاء جميعا تنسكب هادرة صافية في قوارير من الشعر الأصيل " (1). تلك هي ميزة الشعراء العرب المعاصرين في الوقت الذي كان فيه الساسة غارقين في الانقسامات ولجج التنابذ مع الاغيار والدّخلاء.

ب2. بلند الحيدرى : من غربة الذات الى غربة ذات بعد انساني

ويتابع مروّة رحلته مع بعض الشعراء العرب المعاصرين مستجليا الرؤية الايجابية الانسانية في أشعارهم فيدرس مثلا موضوع الغربة في شعر بلند الحيدري فاذا هي أكثر من غربة واحدة (2). فيتتبّع معانيها حسب أطوار شعر بلند الكبرى ويحرص مروة على بيان ما تمّ في وعي الشاعر وفي رؤيته من تطوّر. فمن غربة بمعناها الذاتي الوجودى بتطور الشاعر الى غربة بمعناها الانساني والوطني .

فقد نغرّب الحيدري في العهد الاول من حيانه الشعرية بوحدانه الفني والروحي " حين كان غائما عنه وضح المصير وكانت تتلبّس دونه معالم الدّروب وتنتصب في وجهه عتمة ماسويّة " (3). الا أن مروة ميّز غربة الحيدري عن غربة بعض الشعراء المحدثين الذين " غرقوا في مجاهل الذات في عتمة مقفلة النواحي لا يتسرب اليها شعاع أو خيط من شعاع " (4). ذلك أن غربة بلند " بنبض في عتمتها لطف من الرؤيا الحنون ينتظر لطف الفجر أن يمرّ به... ومن هنا نحس كذلك نبض الربيع يختلج خلل هذه الغربة " . (4)

نرى مروة اذن حريصا على أن يتلمس في غربة (بلند) شيئا من التفاؤل وحبّ الحياة "نحسّ الحب أيضا يدغدغ في كهوف الغربة لهفة الشاعر وأعني هذا الحب بمعناه

---

1) ـ مروة : دراسات نقدية . ص : 282.
2) ـ نفس المرجع . ص : 338.
3) ـ نفس المرجع . ص : 337.
4) ـ نفس المرجع . ص : 339.

الاعمق والاوسع : حبّ الحياة وحبّ الفجر الذى تطلع البه ... هذا النوع من الحب هو الذي كان بنير رؤياه فتكون لها القدرة على أن تنمو في الأشياء" (1).

ويلخص مروة طابع الغربة عند الحيدري في مرحلته الأولى مع الاهتمام خاصة بجوانب التفاؤل والاشراق قائلا : " ... فهنا غربة تغرق في تأملات باطنية ترتاد مجاهل الوجود في داخل الذات ولكن اللهفة الحنون كثيرا ما تلطف ظلمة تلك المجاهل وكثيرا ما تنبض في عروقها تطلعات مشرئبة الى الفجر والرّبيع والحبّ والنموّ والتحوّل في داخل الأشياء حتى داخل ذرات الصمت " (2). ويعزو مروة هذه ،، النبضات ،، الى أن غربة الحيدرى نابعة من تجربة حيّة لها جذورها الواقعية في بلاده. فبلند كان في غربة حقيقية روحية ولكنها " خصبة بلهفتها الحنون الى الحياة الى فجر من الحياة ". كما أنّها لم تكن منقطعة عن تلك ،، الابعاد الانسانية ،، . وبفضل ذلك لم تقف في متاهة خرساء مغلقة الدّروب والمنافذ بل ان هذا أتاح لها أن تبحث عن مجال تتحرك فيه وتتحوّل وكانت خطوة حديدة وغربة من نوع جديد (3). وهكذا ينتقل بلند الحيدرى من غربة بمعناها الذاتي الى غربة بمعناها الوطني والانساني ويعود هذا التحول الى الظروف السياسية العامة بالعراق بين سنتي 1947 و 1957 فأضحت غربة الحيدري ذات صلة بغربة جيله كله " في رقعة واحدة لها أبعادها الفردية والاجتماعية متلاقية في أقنية وجدانية متشابكة " . ونحسّ وراء التوتّر الوجداني الفردي " حضور الانسان، الطين نفسه ، انسان المكان والزمان وانسان الشعب " (4).

ويستمرّ هذا التحوّل فى الشطر الثالث من ،، خطوات في الغربة ،، في القصائد التي نشرها بلند بين سنتي 1957 و 1964 فيجد فيها مروة " نماذج رفيعة لتحوّل الوجدان الشعرى والرؤى الشعرية من رقعة الصراع الذاتي الوجودي الى أرض السبعة ملايين : شعب العراق " (5).

ب 3. رضوان الشهّال : الحبّ المعافى والتعاطف الانساني

وفي الدراسة التي خصصها مروة لشعر رضوان الشهّال بيّن كيف أن هذا الشاعر

1) ـ مروة : دراسات نقدية . ص : 340.
2) ـ نفس المرجع . ص : 343.
3) ـ نفس المرجع . ص : 347.
4) ـ نفس المرجع . ص : 349.
5) ـ نفس المرجع . ص : 351.

اللبناني يصدر عن شاعرية أصلة يرفدها ويعزّزها " إيمان عميق بالقيم الانسانية التي هي بذاتها تحمل شحنات وحدانية للمؤمن بها تنير دنياه الفكرية بنور كاشف رائع " (1). وبفضل هذا الإيمان العميق بالقيم الانسانية اتصف شعر الشهال في ديوانه (حرار الصيف) بما سمّاه مروّة : ،، الحبّ المعافي ،، وهو في رأيه " أظهر مظاهر العافية النفسية والوحدانية لأنه لا تمزّق معه ولا قلق ولا أزمة ولا سأم ولا ضياع بل هو فرح كله ،هو الرغبة المنسامة في أن يزرع في كلّ قلب ورودا " (2). فاذا بشعر (جرار الصيف) كله بنبثق من هذه الحركة الخلفية المسيطرة أيمرهذا الحب المعافى. وفي هذا بكمن ذلك التجاوب بين الشاعر والقارىء ذلك أن رضوان الشهال " يحسّ وجود الانسان النوع في ذاته احساسا كاملا متساميا " وهو كذلك لا يستطيع أن يرى عالمه الداخلي الخاص في عزلة عن عالمنا نحن ولهذا آتصف شعره بخاصية " الصفاء والوضوح المتألق" (3) وقد جاءت هذه الخاصية " انعكاسا صادقا لايمانه العميق بالانسان"(4).

وسعى مروة الى أن بتعرّف على كنه الحبّ في شعر الشهال فاذا هو حبّ يتسامى عن أن بكون انفعالا ذاتيا فرديّا يحترق بنيران الشبق وينطفىء" (5) ومردّ ذلك في رأي مروة قوة الاحساس بالانسان النوع في وجدان الشاعر. فهذا الاحساس هو الذي يمنح شعره " تلك القدرة المشحونة بالوهج والتدفق لا تغلّفها أوهام الذات الفرديّة وأحلامها المبهمة " . كما أنّ هذا الاحساس الانساني هو منبع الفرح المشعّ لأنه يصدر عن استئناس الوحدان بالانسان كما يصدر عن بصيرة مدركة لقيم الحياة. ولهذا كانت رؤية الشاعر للحياة رؤية لا يسودها غموض ولا ضباب ولا تعقيد ويتحوّل عطاء الحياة في شعره " مصدرا للحبّ والعنى الجمالى والفرح الروحي وللتعاطف مع الكائنات كلها لا سيما الانسان " (6).

هده طائفة من الرؤى والمواقف الايجابية لدى بعض الشعراء العرب المعاصرين كما تجلت في بعض القصائد التي تناولها نقادنا الواقعيّون الاشتراكيّون بالدرس والتحليل. وهو مواقف ورؤى ذات أبعاد وطنية وانسانية احتمع فيها الخير الى جانب الحب والفرح وقد حرص نقّادنا على إبراز هذه القيم الفاضلة والمعاني السامية محتفين بها نافرين من كل نزعة تشاؤمية وعدمية رافضين لها رفضا .

---

1) ــ حسن مروه : دراسات نقدية ص : 307.
2) ــ نفس المرجع . ص : 310.
3) ــ نفس المرجع . ص : 312
4) ــ نفس المرجع . ص : 313.
5) ــ نفس المرجع . ص : 314

2 1 . الرؤيـة السّلبيّـــة

مثلما اعتنى نقّادنا بدراسة الرؤية الايجابية فانهم اعتنوا ايضا بتحليل الرؤية السلبية أو الموقف السلبي لبعض الشعراء العرب المعاصريـن .

فهذا محمود أمين العالم قد أدرج في دراسته عن الشعر المصري المعاصـــر(1) طائفة من الشعراء المصريّين ضمن تيّار من تيّارات الشعر المصري سمّاه ب،، تيار الانفصال عن الحياة ،، . وإنما سمّي كذلك لأنه صوّر انفصال الشاعر عن محتمعه وعن قضايا بلده انفصالا كاملا(2) فاذا بشعراء هذا التّيّار قد تخلّوا عن الايمان بمقدرة الشعـــب " واندفعوا الى سياحاتهم الخاصة داخل ذواتهم المفردة المنعزلة وامتلأت أشعارهـــم بالتهاويل والرؤى والاشاح والأرواح وتشنّجت بالموسيقى المفرغة من الدلالة وتعلقـــت بالانتصارات الموهومة والأحكام الفجة عن الحياة " (3).

هكذا رحل ناجي الى (ما وراء الغمام) وسبقه علي محمود طه الى (ما وراء البحر) مع (الملاح التّائه) وامتدت عمليات التخلي والانفصال بعد ذلك عند الصيرفي في (الالحان الضائعة) حتى وصلت الى آخر دواوين محمود حسن اسماعيل : (أين المفرّ). ورغم أن محمود حسن اسماعيل بدأ حياته الشعرية بديوان (أغاني الكوخ) غير أنه كان " يتمثل الرّيـف المصري... كرموز لانفعالاته وطاقاته الذاتية لا كواقع انساني حي لـه أبعاده الخاصـة وملابساته الموضوعية بتمثل رموزا لتهويماته الخيالية المفرطة " (4). أضف الى ذلـك أن محمود حسن اسماعيل جاهد دائما لكي يوظف قواه الشاعرة في ركاب عظيم شأن الشعـراء الأوائل ولكن القمم التي راح يتعلق بها أخذت تتداعى الواحدة بعد الأخرى " فساعـد هذا على تغذية انفصامه عن المحتمع وسقط الشاعر في هاوية ،،الشك ،، وعبّ من ،، خمـر الزوال ،، وطواه ،، نهر النّسيان ،، (5)

وألحق محمود أمين العالم بهذاالتّيارتيّار الانفصال عن الحياة شاعرين اثنين هما : لويس عوض وعبد الرحمن بدوي . فلويس عوض في ديوانه الوحيد (بلوتولاند. وقصائد أخرى)

---

1) ـ انظر : فيالثقافه المصرية . مقال : الشعر المصرى الحديث خصائصه واتجاهاته العامه . ص ص : 105 ـ 144 .
2) ـ نفس المرجع . ص : 118 .
3) ـ نفس المرجع . ص : 119 .
4) ـ نفس المرجع . ص : 121 .
5) ـ نفس المرجع . ص : 122 .

لم يقدّم ما يعدّ تجربة جديدة في الشعر العربي " وان تكن لبعض قصائده أهمّية كبرى في الشعر الشعبي العامي وفي تطوير اللغة العامية المصرية وتطويعها للتعبير الفني الناصح" (1) أما عبد الرحمن بدوي فهو صاحب تجربة شعريّة سمّاها هو بنفسه ،، الشعر الوجودي ،، كما يتجلى في ديوانه (مرآة نفسي) وليست هذه التجربة في رأي العالم أصيلة بل هي مثقلة بالافتعال والتجريد(1). هذا هو النيار الشعري الذي لم يوظف لخدمة الانسان والمجتمع والذي لم يقم بالدور الذي كان ينبغي عليه القيام به فعدّ في رأي العالم نيارا سلبيّا وتجربة فاشلة في مسار الشعر المصري المعاصر.

وراح حسين مروة يدوره يحلل ما بدا له سلبيا في رؤى بعض شعرائنا ومواقفهم فاعتنى بالخصوص بشعر : ايليا حاوي و أدونيس .

أ ـ ايليا حاوي : ظلال القتامة والفجيعة

نظر مروة في دواوين ايليا حاوي الثلاثة :(نهر الرماد) و(الناي والرّيح) و(بيادر الجوع) فلاحظ أن القاسم المشترك في شعر حاوي كله أنه يحمل همّا كبيرا من هموم عصرنا الحاضر وبوضح مروة هذا الهمّ بـ :" هذه المعاناة الجادّة لمعضلات انسانية فلسفية هي من مستلزمات الانسان الشاهد عصره الحاضر شهودا فعليا". والمهمّ في رأى مروة أن نبحث في نوعيّة هذه الهموم التي اقتحم حاوي ساحتها. والبحث في هذه النوعية هو جوهر القضية " لأنها تحدّد وظيفة الأدب والفن بعد أن تبدّدت اسطورة الغاية الجمالية الخالصة للأدب والفن " (3). فما هي نوعية الهموم التي عالجها شعر خليل حاوي ؟

لاحظ مروة أن حاوي في دواوينه الثلاثة يخوض غمرة هذا الصراع الوجودي بين مختلف الحتميّات الكونيّة والحضاريّة وبين رغبة التحرّر والخلاص من سيطرة هذه الحتميات على الانسان(4). وهو في هذه الغمرة يبحث عن منافذ الخلاص ويحاول النضال للتغلب على أزمة الوجود ولكن كيف يبحث ويناضل ؟ انه يفعل ذلك في رأي مروة وهو " رازح بوطأة (كذا) الرعب " (4). وهذا ما اوقع الشاعر في رؤية ،، مثالية ،، و ،،ميتافيزيقيّة ،،

---

1) ـ في الثقافه المصريه . ص : 122
2) ـ مروه : دراسات نقديه . ص : 378.
3) ـ نفس المرجع . ص : 380.
4) ـ نفس المرجع . ص : 381.

للاشياء أبعدته عن رؤية ما هو جوهري في أزمة الحياة والوجود فلم يقدر على استشراف " منابع الخصب حتّى في صحراء العقم والرعب التي تستدرجه الى الضياع " (1). وعندما يعالج حاوى قضية الصراع الانساني برؤيا مثالية وتجريدية فانه يعمق بذلك شعور الانسان بالعجز وبالقلق وبالرعب وهذا ما يحول بينه وبين اكتشاف " الجوهر الكامن في قوانين الحركة الكونية والحركة التاريخية " (2). فبفضل هذا الجوهر يستطيع الانسان أن يجد وسيلة الخلاص والتوفيق بين واقع الضرورة والحرية (3). فما دامت تناقضات الواقع حقيقية لا شك فيها فان الشاعر مطالب في رأي مروة بـ " أن يكتشف قوانين التناقض وأن يكتشف الأمر الجوهري في قلب التناقضات بطريقته الشعرية التي تعتمد الرّمز والايحاء " (4). فهل حاول خليل حاوي ذلك في تجربته الشعرية ؟... وجد مروة في ديوان (الناي والريح) أن محاولة الشاعر " ترتسم لها ظلال قاتمة في العالب " (5) وتسيطر على الشاعر ظلال الفجيعة وتتحكم فيه مشكلة الزمن ومشكلة الحاضر بالخصوص ففي قصيدته (السندباد في رحلته الثامنة) وهي آخر قصائد ديوان(الناي والريح) تسود تجربة القلق من الحاضر والضيق به نتيجة احساسه بتقائض المدينة وتناقضاتها وسلبيّاتها (6).

وتتجلى النزعة المثالية في ديوانه (ببادر الجوع) كأوضح ما يكون وذلك من خلال توظيف حاوي للأسطورة. والأسطورة من مقوّمات الشعر الحديث ومن أبرز سماته وهي لا تكون كذلك في رأي مروة الا اذا تحوّل بها الشاعر عن مضمونها الاسطوري المحض الى رمز حضاري ويفسر مروة هذا التحوّل بـ " أن تخرج الاسطورة عن دلالتها الاسطورية التاريخية البدائية الى دلالة جديدة يفتتح في قلبها مضمون وجداني فكري أو فلسفي أو اجتماعي يستمد عناصره من مكتسبات الحضارة بوجهها الايجابي ويتفتح في قلب هذا المضمون ينبع من الضياء الهادي الموجه الى مطارح الخصب والتجدّد والتطور الخالق في حضارتنا الرّاهنة " (7). فهل أستطاع حاوي أن يتحول بالأسطورة عن مضمونها الاسطوري المحض الى رمز حضاري ؟

---

1) ـ مروه : دراسات نقديه . ص : 381.
2) ـ نفس المرجع . ص : 382.
3) ـ نفس المرجع . ص ص : 382 ـ 383.
4) ـ نفس المرجع . ص : 383.
5) ـ نفس المرجع . ص : 387.
6) ـ نفس المرجع . ص : 388.
7) ـ نفس المرجع . ص ص : 396 ـ 397.

رأى مروة أن حاوى لم يفعل ذلك في قصيدة (الكهف) من ديوان (بيادر الجوع) اذ حافظ على دلالة الاسطورة القديمة ولم تضف قصيدته حلا جديدا لمشكلة الزمن ولا مفهوما حضاريّا يتناسب ومطامح انسان الحضارة القائمة (1). فقد صوّر حاوي الزمن في قصيدة (الكهف) وكأنه مشكلة مستقلة قائمة بذاتها أو كأنه منفصل عن حركة التاريخ والكون والمجتمع البشرى كلّ الانفصال فاذا هو " حركة دائرية مقفلة مفرغة من علاقتها بمادة الكون وحركة الحياة في امتدادها التطوّري صعدا الى مستشرفات الكمال " . وبهذه الرؤية يتحوّل الزمن فى رأي مروّة الى معناه المأسوي الفاجع ويتعمق الشعر بالمأساة " حتّى يبلغ مسطفة الرفض المطلق بكل ما هو ايجابي في الكون وفي الحياة وفي القيم الحضارية كلها " (2). ويؤاخذ مروّة حاوي بشدة على رؤيته المأسويّة للزمن معبّرا ذلك تراجعا عن مكتسباتنا الحضارية وانكفاء عن الآفاق الفسيحة المضيئة التي فتحها العلم وارتدادا الى بدائيات الحضارة أفلم يفك العلم طلسم الزمن فاذا هو " ليس سوى ظاهرة من ظاهرات الحركة في وجودنا فهو متحرّك بحركة حياتنا متطور بتطورها متحدّد بتجدّد المادة الكونية التى يرتبط بها ولم يبق دورانا على نفسه وعلينا يطحن أجسادنا ومطامحا وجهد أفكارنا " (3). هكذا رفض مروة نزعة التجريد الميتافيزيقية في شعر حاوي . وأسى عليه اللجوء باشواق الانسان ومطامحه الكبرى الى مأساة ،، الرفض ،، و ،، عبثية الواقع ،، (4) ولامه على أنه ،، ينفث في أعصاب حيلنا سحر اليأس وخدر الحياة " (5)

ب ـ أدونيس : الانكفاء على الذات والانفصام

ثمّ انتقل مروة الى دراسة شعر أدونيس (على أحمد سعيد) فنظر في ديوانه (كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل)فلاحظ أن شاعرنا قصد أن ينشئ ،، هجرة ،، في عالم الرّؤى الـ ،، ما فوق الواقعي ،، أو الـ ،،ما فوق العقلي ،، غير المتناهي الحدود الزمانية والمكانية ،هي هجرة صوفية في رأي مروة خلق منها الشاعر سلسلة من التحوّلات لا متناهية وغير خاضعة لأية ظاهرة عقلانية أو سببيّة (6).وما هذه الهجرة وما هذا

1) ـ مروه : دراسات سقدمه . ص : 382.
2) ـ نفس المرجع . ص : 398.
3) ـ نفس المرجع . ص : 399.
4) ـ نفس المرجع . ص : 406
5) ـ نفس المرجع . ص : 417.
6) ـ نفس المرجع . ص : 362.

الـــــــــتّحوّل خلال الهجرة في رأى مروة سوى نوع من الحركة الدائرية يلتقي طرفاها: بداية ونهاية وكأنما البداية هي النهاية وبالعكس (1).

وهنا توقف مروة ليعلّل سرّ هذه الحركة الدائرية المغلقة فذهب الى أن مصدرها " فقدان الرابطة بين الذات والموضوع أى بين العالم الداخلي والعالم الخارجي أو بيـــن الوحدان الفردي والوحدان الاجتماعي " (1). وهذا ما أوقع الشاعر في التحريديّة التـى أدت به الى " الضبابيّة " والدّوران في حلقة مفرغة لا يواتيها النمو والامتداد فضلا عن التحوّل ان هجرة الشاعر في رأى مروة كانت هجرة الى الدّاخل ، الى الذات ،الـــى مـــا يسميه الشاعر بـ"الصّدفة " صدفة الذّات .واعتبر مروة الارتداد إلى الذات " انكفاء أو انفصاما " بمعنى أن أدونيس في ارتداده الى هذا " العالم الجوّاني الذاتي " قـــد انفصل عن " العالم الموضوعي أو العالم الخارجي " وهو العالم الأكثر حقيقة ورسوخا لأنه هو العالم الذي تستمدّ منه الذات وجودها الكياني ،كينونتها الاجتماعية. انما هـــذا الانفصام هروب من العالم الأوسع الرّحب " عالم التحوّلات الكونية الجوهرية "الى " عالـــم الصدفة " الضيقة وعالم التحوّلات في حلقتها المفرغة (2).

د ـ ظاهرة الانفصام في الشعـــــر

وظاهرة الانفصام هذه أراد مروة أن يوسعها شرحا معتبرا اياها " مشكلـة " قائمة في أدبنا العربي المعاصر (3). وهي مطروحة في مستوى ما دعاه مروة بالعلاقـة الداخلية بين بنية الشعر التّعبيرية وصورة العالم كما ترسمها أوتنتجها هذه البنيـة. ذلك أنّ كلّ عمل أدبي في رأى مروة لا تتشكل بنيته التعبيرية وخصوصيّته الفنية الا على أنها " صورة ما عن العالم " أى علاقة ما بين الاثر الأدبي والعالم أو بين ذات الأديب المبدع ومصدر عمله الابداعي الذي هو العالم أي الواقع القائم خارج الذات (3). فالصفة المرجعيّة هي خاصيـة كل أدب. والمشكلة القائمة في أدبنا المعاصر في رأي مروّة هي مشكلة " انفصام بين صورة العالم كما هو في رؤيا (كذا) هذا الأدب وبين العالـــم نفسه كما هو في حركته التاريخية الموضوعية خارج وعي الاديب المبدع " (3). ولكـــن

---

1) ـ مروه : دراسات نقديه ص : 363.
2) ـ نفس المرجع. ص : 365.
3) ـ مروه : ماذا يعني مشكله المضمون في الأدب العربي المعاصر ؟ مجله " الآداب " (عدد خاص) السنه الخامسة والعشرون العدد العاشر. اكتوبر 1977. ص : 12.

أتكون العلاقة بين الفن والواقع علاقة تطابق تام ؟ أيكون العالم في واقعه الفني هو ذاته في واقعه المادي الموضوعي ؟ فأين الفرق بين الواقعين وأين خصوصية الأدب من حيث هو فنّ ؟ وما الذي يميّز العمل الفني عن الكناية الفوتغرافية ؟ (1)

هذه الاسئلة لم تكن غائبة عن وعي مروّة فهو قد أقرّ بأن للعمل الأدبي والابداعي ولا سيّما الشعر خصوصيته المتميّزة وان صورة العالم كما ينتجها وعي الأديب هي " غير حقيقة العالم في حركته التاريخية الموضوعية القائمة خارج هذا الوعي " (2). انما يكمن جوهر المشكلة في أن عالم الابداع الأدبي والشعري منه بالخصوص يتمحور في الغالب حول " الأنا " بخصوصيّاتها الضيّقة الفرديّة المنعزلة عن عالم الآخرين (3). ومن هنا لاحظ مروة في الابداعات الشعرية انكفاء الى عالم الذات. وكأنما العالم الذاتي هو عالمها الاوحد وغالبا ما تسود هذا الشعر نبرة استعلائية " كنبرة المهاجر من زمن " الآخرين " الى زمن صوفي تتوحد فيه " الأنا " بالمطلق المستحيل " (3).

وقد حدّد حسين مروة ظاهرة الانفصام الطاغية على الشعر العربي الحديث في نقطتين : أولاهما : عجز الشاعر عن رؤية خيط التواصل الجدلي بين وعي الحرية في الابداع الشعري ووعي الحرية الوطنية والاجتماعية في قوى مجتمعه الثورية.

وثانيهما : اعتماد الشاعر الرؤية العفوية والحدس الشعري المجرد من غير تمرس بالمعرفة العلمية لتكتسب عين الشاعر قدرة النفاذ الى مكمن الحركة الجوهرية لمسيرة التاريخ " (4).

كما ربط مروة ظاهرة الانفصام هذه بالفترة الزمنية الحرجة التي يمرّ بها العالم العربي وهي فترة الهزائم والانتكاسات والتّراجعات والانحرافات.

وهذا عين ما ذهب اليه محمود أمين العالم مطلقا على الاطار التاريخي الذي ظهر فيه الشعر الحديث اسم " الاطار التاريخي الفاجع " (5) وفيه انعكف الشاعر على ذاته " مجترّا أحزانه وجراحه الداخلية أو ذاهلا عمّا حوله في تعويض

---

1) ـ مروة : ماذا يعني مشكله المضمون.. ص : 12 و ص ص : 14–15
2) ـ نفس المرجع . ص : 12.
3) ـ نفس المرجع . ص : 13.
4) ـ نفس المرجع . ص : 14.
5) ـ محمود أمين العالم . لغة الشعر العربي الحديث ومدى قدرته على الوصول الحلقة الاولى. مجلة الفكر جوان 1981 ص : 31. يصف العالم هذا الاطار التاريخي بقوله : " لم يعد =

اغترابـــــي " (1).

د. ظاهرة الغموض في الشعـــر

ومن آثار هذا الانفصام وعلاماته انتشار ،، ظاهرة الغموض ،، في الشعر أو ما سمّاه مروة بـ " كثافة الجدار الحاجز بين القارئ وبين الشعر" (2) فما مصدر هـــذه الكثافة ؟ هل هي كثافة المضمون وعمقه وتعقّده وتخطيه المستويات الفكرية للقراء حتى المثقفين منهم ؟ أم هي كثافة الشكل وجدّة نظامه الجمالي ؟ .

لقد عالج محمود أمين العالم مسألة الغموض في الشعر في اطار دراسته لقضية التّوصيل أو الاتّصال في الشعر وقد ذهب في دراسته هذه الى أن الشعر غامض بطبيعته (3) وبيّن أنّ الغموض " صفة ذاتية فى البلاغة الشعرية من حيث أنها تعبير بلاغي تخيّلـــي وخروج ببنية الشعر عن مألوف اللغة العادية "(4) فالغموض ميزة الشعر وخاصيّة مـــن خاصيّاته لأن التوصيل الشعري غير التوصيل التقريري أو الاعلامي أو التثقيفي... وانما هو التوصيل الايحائي . ولهذا فان تذوّق الشعر يستلزم قدرا من الثقافة .

بيد أن ميزة الشعر هذه قد تصبح عيبا من عيوبه عندما يصبح الغموض ســـدّا يحول دون التوصيل بين النصّ وقارئه (5). وهنا يميّز العالم بين ،، التعقيد ،،وبيـــــن ،، الغموض ،، الذي هو من طبيعة الشعر كما ذكرنا . فيعتمد على الحرحاني في تفريقـــه بين المعاظلة وتتبع حوشي الكلام الذي هو التعقيد ،وبين الغموض الناجم عن جدّة المعنى وعمق الخبرة (6).

= فى مرحلة مدّ وطنى عارم بل نحن فى مرحلة ردّه وانتكاسه... بلغت الى حد حماية الثوره العربيه عامه والفلسطينيه خاصة والتسليم للعدو الصهيوني هذا فضلا عن شرور النـــاقصات واستغلالها بين الشعارات والتطلعات واحتدام الصراع الطبقى الداخلي .. واستشراء عمليات القمع والقهر وكبت الحريات الديمقراطيه بل التعذيب والتصفيات الجسدية التى لا تمحو منها المثقفون ان لم يكونوا من أشرس وقودها ،، نفس المرجع .

1) ـ العالم : لغة الشعر... ص : 31.
2) ـ مروة : ماذا يعني مشكلة المضمون.. ص : 14.
3) ـ العالم : لغة الشعر.. ص : 24.
4) ـ العالم : لغة الشعر... (الحلقه الثالثه)الفكر. ديسمبر 1981. ص : 80.
5) ـ العالم : لغة الشعر. (الحلقة الاولى). ص : 24.
6) ـ نفس المرجع . ص : 26.

وقد حاول العالم أن يجد تفسيرا لظاهرة الغموض المبهم في الشعر العربي الحديث فنظر في نماذج من قصائد بعض الشعراء الذين ينتمون في رأيه الى تيارين من تيارات الشعر الحديث وهما : " تيار التعقيد " و "تيار التجريد " فتبيّن له أنّ " رؤية " الشاعر هي المسؤولة عن الغموض المبهم في شعره . وضرب مثلا بأدونيس باعتباره من أبرز ممثلي تيار الحداثة الشعريّة في رأي العالم. فان الناظر في شعره يلاحظ أنه يتسم بـ " السمة التجريدية الثقافية ذات الدلالات الميتافيزيقية والصرفية فأغلب معطيات شعره وعناصره وصوره مجرّدات فكرية تكاد تخلو من أي تجربة ذاتية حيّة أو أية نبضة حسية بنبضات عالمنا المعاش " (1).وهذا مصدر الغموض في شعر أدونيس فأنت ترى أنه غموض معنوي لا غموض تعبيريّ بمعنى أنه ليس ناشئا من طبيعة الشعر وانّما ناشىء من " الطابع التجريدي والميتافيزيقي والصوفي لمعانيه ودلالته وما تفرضه أحيانا كذلك من بنية خاصة ملائمة " (1).

وهكذا نتبيّن أن قضية الغموض والتوصيل في الشعر الحديث ترتبط أساسا في رأي العالم بالدلالة الشعرية أو المضمون الشعري ذلك أن " الدلالات الميتافيزيقية والصوفية المجرّدة أبعد عن التوصيل والإبانة شعريا من الدلالات المعبّرة عن خبرات ذاتية حية ومواقف وطنية واجتماعية وانسانية عامة " (2). والاشارة هنا الى ذلك الشعر الواقعي الاجتماعي أو ما سمّاه العالم " تيار التجسيد الواقعي " (3). ومن ممثليه كما ذكرنا سابقا محمود درويش وسعدي يوسف وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل. فهذا الشعر وان لم يخل من غموض أحيانا الا أنه غموض التعبير الشعري وغموض الخروج عن المألوف "كشفا للحديد المتخلق في واقع الخبرة الاجتماعية والانسانية الحديدة" (4). وهذا الشعر بفضل دلالاته الوطنية والاجتماعية والقومية استطاع أن " يشقّ طريقه ـ ببسر أحيانا وبقدر من المعاناة والجهد في أحيان أخرى ـ الى وجدانات الناس ويحقق فعاليته الخلاقة" (4) .

وهكذا يتبيّن لنا أن محمود أمين العالم قد نظر في الحقيقة الى ما يكمن وراء الغموض والتعقيد في الشعر من فلسفة ورؤية للحياة وموقف من الوجود ومن الواقع الى درجة أن قضية الغموض في الشعر ومدى قدرته على التوصيل تصبح قضية ثانوية أما القضية

---

1) ـ العالم : لغة الشعر (الحلقة الاولى) . ص : 37.
2) ـ نفس المرجع . (الحلقة الثالثة) . ص : 79.
3) ـ نفس المرجع . (الحلقة الثانية) . الفكر. نوفمبر1981. ص : 85.
4) ـ نفس المرجع . (الحلقة الثالثة) . ص : 79.

الاساس فهي " مدى ارتباط الشعر بحياة الواقع التي بدونها لا يكون للشعر حياة في الواقع ولا يكون لواقع الشعر حياة متحددة حقا " (1).

---

1) ـ العالم : لعة الشعر (الحلقة الثالثه). ص : 83.

2. المضمون في القصة والرّواية

2.1. الرؤية الايجابية

للرّوائي وظيفة خطيرة تتمثل في السّموّ بالقارىء الى درجة عالية من الوعي بالحياة والى درجة سامية من الإحساس بالواقع وفهمه وإدراكه وهذا ما يحتّم عليه أن يختار الحوادث والحوار وسائر العناصر الفنية التي تعتمد عليها الرواية اختيارا واعيا وفي هذا المستوى بالذات تبرز أهمية فكرة الكاتب وتتجلى للعيان فلسفته الاجتماعية.

وقد حلّل عبد العظيم أنيس اعتمادا على هذا المفهوم بعض الروايات المصرية وقرأها قراءة اجتماعية متوقفا بالخصوص عند موقف الكاتب من الحياة مستجليا رؤيته للانسان وللوجود. فلنتأمل هذه الفقرة التي يتحدّث فيها أنيس عن مسار الرواية المصرية ومنعرجاتها قائلا :

" منذ أكثر من نصف قرن والرواية المصرية في ارتفاع وانخفاض، في مدّ وجزر تتقاذفها تيارات مختلفة من الوعي بالحياة الى فقدان الاتجاه... من الوطنية الى الخيانة من تقدير عميق للمسؤولية التاريخية التي تفرضها الظروف على كل ذي قلم الى تحلّل قاتم من المسؤوليات..." (1)

فهذا التصنيف ذو دلالة اجتماعية واضحة محوره النظر في مضمون الروايات ومداره التأمل في مواقف الرّوائيّين في ظرف تاريخي معيّن. وهكذا تسحبل بعض آثار طه حسين وتوفيق الحكيم الرّوائية عند أنيس الى " وثيقة اجتماعية مصرية خطيرة" (2) لا لأنها تصوّر الحياة المصرية تصويرا دقيقا بل لأنها - وهذا هو المهمّ - " موقف اجتماعي محدّد"(2) لكلّ من كاتبيها. فـ"أيّام" طه حسين " تعبير عن الأمل العميق الذي ساور المثقفين المصريّين.. فكأنّ طه حسين كان يقول لهم من خلال الأيام : انظروا الى الطريق الذي هو مفتوح أمامكم وان امتلأ بالعقبات، انه طريق المستقبل وانه لطريقكم" (3). والأيام أيضا "بسمة في فم الحياة الاجتماعيّة" (4) فحقّ أن ندعوها

1) - العالم أنيس : في الثقافة المصرية. ص : 146.
2) - نفس المرجع. ص : 147.
3) - نفس المرجع. ص : 148.
4) - نفس المرجع. ص ص : 147-148.

بالقصة الانسانية " لانك ستلمح من خلالها راية عالية رفعها طه حسين وكتب عليها: انّ طريق المستقبل لا يزال مفتوحا "(1).

وما قيل عن الأيام يقال عن " عودة الروح "، لتوفيق الحكيم. فقد ألقت الثورة المصرية ثورة 1919 بشخصيات الرواية الى السجن وهناك جمع بينهم حبّ أعمق من حب (سنبة) وهو حب بلادهم أو بالاحرى تحوّل حبّ سنيّة في نهاية الرّواية ليصبح بمثابة رمز لهذا الحب الهائل العميق للوطن وتنتهي الرّواية وأشخاصها الرئيسيّون في السجن ولكنهم فيه راضون مغتبطون يبتسمون ويضحكون ويحتّسون ويتطلعون الى مستقبل سعيد(2).

هكذا سادت روايتي الحكيم وحسين روح متفائله واصطبغتا بنظرة ايجابية للحياة فهما روايتان تبشران بالامل وتعبران عن روح العصر الذي عاش فيه مؤلفاهما أحسن تعبير وهما أيضا - وبفضل تلك الروح المتفائلة - يمثلان ويصوّران "روح المثقف المصري في المرحلة الاولى من الحركة الوطنية المصريّة " (3).

عبد الرحمان الشرقاوي ورواية الأرض

ومن أبرز الروائيّين الذين جسّموا في آثارهم الرؤية الايجابية أحسن تجسيم ومثلوها خير تمثيل الروائي المصري عبد الرحمن الشرقاوي الذي حظي بمكانة كبيرة عند العالم وأنيس وقد كنّا أشرنا الى منزلة صاحب " الارض "، عند حديثنا عن مفهوم الشخصية في الرواية وذكرنا ان العالم وأنيس يعتبران الشرقاوي واحدا من " الكتاب الأحرار "، من الجيل الجديد من الأدباء المصريين الذين انغمسوا في المعركة الوطنية الديمقراطية.

ورواية الارض التي اهتمّ بها عبد العظيم أنيس ضمن دراسته للرواية المصرية الحديثة في كتاب (في الثقافة المصرية) هي واحدة من الروايات التي صورت القرية المصرية وقد سبقتها الى ذلك روايات عديدة لكتاب كبار معروفين مثل هيكل والمازني وحسين والحكيم. ولكن رؤية الشرقاوي تبدو مغايرة لرؤية المؤلفين السابقين. ويتمثل هذا الفارق الأساسي في " أن قرية الشرقاوي تحاول أن تكون ذاتها وأن تتحرك حركتها الذاتية والمستقلة وأن قرية من سبقوه خامدة وميتة واذا تحركت فهي تتحرك رغم

1) - في الثقافة المصرية . ص : 148.
2) - نفس المرجع . ص : 150
3) - نفس المرجع . ص : 149.

ارادتها في اتجاه مشكلة المؤلف أو تصوره الفكري المفروض والمسبق " (1) وبفضل تلك الرؤية عدّ الشرقاوي " رائد الطريق الى رؤية واقعية للقصة المصرية " (2).

وهذا ما شدّ أنيس الى رواية الأرض فهي في رأيه قد حققت هدفا مزدوجا : انها " تعرض قصّة فلاحي احدى القرى المصرية يناضلون الاقطاع ويناضلون الحكومة من أجل الارض والماء والكرامة والحياة وهي في الوقت ذاته تروي طرفا من كفاح شعب في سبيل التحرّر من لعنة الاستعمار والدكتاتورية " (3). وتظهر قيمة الشرقاوي في أن روايته لئن صورت أحداث قرية معينة الا أنها " أوسع في أصالتها وأبعادها العاطفية واشراقها ودلالة حوادثها من أن تكون معبرة فقط عن هذا الحيز الاجتماعي المحدود" (3). فهي قصة كل قرية مصريّة وهي قصة ذات مضمون إيجابي بفضل ما أبرزته من تعلق الفلاح بأرضه وحرصه عليها ودفاعه عنها وهي كذلك رواية إيجابية بفضل روحها المتفائلة فقرية الشرقاوي ليست خاضعة ولا مستسلمة وليست قابعة في انتظار مصيرها القدري(4). ومن مميزات هذه الرواية الواقعية في نظر أنيس أنها رواية زاخرة بالأحداث فالشرقاوي " يعلمنا كثيرا من التفاصيل الاجتماعية والفكرية والسياسية للمجتمع المصري في هذه الحقبة التاريخية "(5) فكأنه قد نحا منحى بلزاك رائد الواقعية الذي قال عنه انجلز قولته المعروفة : " تعلمت من أعمال بلزاك أكثر من كل كتب المؤرخين المحترفين والاقتصاديين والاخصائيين جميعا في ذلك الوقت" وقد استشهد أنيس بهذه القولة ليبرز قيمة رواية الأرض (5).

---

1) ـ انظر: عبد المحسن طه بدر : الروائي والارض . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة 1971. ص : 118.
2) ـ نفس المرجع . ص : 119.
3) ـ في الثقافة المصرية . ص : 183.
4) ـ طه بدر : الروائي والارض ،سبق ذكره . ص : 118.
5) ـ في الثقافة المصرية . ص : 194.

2.2 الرّؤية السّلبيّـــة

تناول نقادنا بالدّرس بعض القصص والرّوايات التي تمثل في رأيهم رؤية سلبية للواقع. فنظر محمود أمين العالم فى أقصوصات مجموعة (ألوان من القصّة المصرية) وساءه بعد أن درس القضيّتين الرئيسيّتين اللتين دار حولهما أهم صراع وهما العمل والحبّ أن " سحابة قاتمة من القلق والضبعة (كذا) (1) والإحساس بالفجيعة تكاد تظلل جميع أقصوصات هذه المجموعة " (2) ولا ينكر العالم أن هذه الاقصوصات تعكس جانبا حقيقيا من واقع مصر وخاصة تلك التي تصوّر الفئات الشعبية وفئات صغار الموظفين والعمـــال والعاطلين. ولكنها لا تعبر في الحقيقة عن هذا الواقع المصري تعبيرا كاملا ويعلل العالم ذلك بأن كثيرا من الكتاب المصريّين " ينقصهم استيعاب هذا الواقع استيعابا دقيقا عميقا " (2). ويضيف موضحا : فانّ هذه الصورة الكالحة للموظفين والعمال تقف الى جانبها صور أخرى من حياتنا المصريّة الراهنة أكثر خطا من الاشراق والفهـــم والفعاليّـة " (2). ويأمل العالم في آخر تحليله أن تتمكن طائفة من الكتاب مـــن أن تصوّر " الجوانب الحية الصاعدة من حياتنا الاجتماعيّة " (3) وأن تكون اكثر التصاقـا بهذه الحياة وتمرّسا بأزماتها واحساسا ومشاركة بما يجري فيها من صراع ومجاهدة وانتصار وتفاؤل " (3).

ولم ينفرد العالم بالدعوة الى التفاؤل وتصوير الحياة المشرقة ونبذ التشاؤم فها أن طه حسين نفسه وهو الذي كتب مقدمة هذه المجموعة القصصية يلتقى مع العالم في نفس الموقف ويشترك واياه في نفس الرغبة. يقول طه حسين :

" وأكثر ما في هذا الكتاب من القصص مظلم حالك يبغض الى النـاس حياتهـــم وبؤسهم منها. وهو من أجل ذلك جدير الا يغريهم بخير ولا يرغبهم في اصلاح فما أجدر هؤلاء الشباب أن يشفقوا على أنفسهم ويشفقوا على قرائهم ويأخذوا أمور الحياة بالحو الباسم لا بهذا اليأس القائم المخيف " (4).

---

1) ـ لعله قصد المصنعه.
2) ـ ألوان من القصة المصرية. ص : 186.
3) ـ نفس المرجع. ص : 187.
4) ـ نفس المرجع. . المقدمة.

ويعلم طه حسين حق العلم أن التشاؤم عنصر من عناصر الفلسفة الانسانية التي تقوم عليها حياة الناس ولكنه عنصر ضئيل وحتى الأدب المظلم أو الاسود الذي انتشر زمنا في أوروبا " قد كان بدعا في بعض بلاد الغرب "(1) ولم تلبث أن انجلت هذه البدع بعد الحرب العالمية الثانية " واستأنف الأدب تفاؤله القديم ذلك أن حياة الناس لا يمكن أن تقوم على التشاؤم واليأس وأن المصلحين أطباء من أطباء الجماعات يعالجونها بالأمل والابتاسم للحياة والمصلح اذا تشاءم صار هجّاء لا أكثر ولا أقل والهجاؤون ليسوا أصحاب اصلاح " (1).

هكذا أبرز العالم وكذلك حسين ما اتسعت به هذه الاقصوصات من تشاؤم وقتامة واذا كتابها قد غفلوا عن صور الواقع المشرقة الوضاءة لأنهم في رأى العالم لم يستوعبوه استيعابا كاملا فجاءت نظرتهم مشوهة مبتورة.

وقد درس عبد العظيم أنيس بدوره بعض الرّوايات المصرية التي تمثل في رأيه رؤية سلبية للحياة فنظر في رواية (ابراهيم الكاتب) للمازني وتوقف بالخصوص عند شخصية (ابراهيم) بطل القصة ومحورها متأملا في موقفه من الحياة فألفاه شخصية متميزة ونموذجا لفئة من المثقفين السلبيّين فهو لا يفهم الحياة فينكرها وينكمش فرقا وخوفا منها ومن مسؤولياتها فيقلق ويتشاءم وييأس ولا يجد سبلا لمواجهة مشاكل الحياة الا بالهرب والاستسلام لذا فهو نموذج شري يستحق الرثاء أكثر ممّا يستحق الاعجاب بل هو في رأي أنيس شخصية ،، سيكوباتية ،، مرضية ويتجلى هذا خاصة في تجارب الحبّ الثلاث التي عاشها مع ثلاث نساء وهنّ :(ماري) و(شوشو) و(ليلى) (2).

وممّا عابه أنيس على المازني أنه حاول أن يدرس شخصيّته ،،من الداخل ،، أي أنه اعتبر ما تعرض له ابراهيم من تقلبات نفسية وشرود فكري وقلق وفزع من الحياة وكأنها " عمليات داخلية لا صلة لها بالاحداث الاجتماعية في البيئة الاجتماعية فكان هذه الحالة النفسية ليست مستمدّة من علاقاتها الخارجية بالمجتمع ولا متأثرة به " (3). وقد أدى ذلك الى ضعف قصة المازني فاذا هي " لا تكاد تضيف شيئا جديدا الى فهمنا للحياة ولا خصوبة جديدة في احساسنا بها " (3).

---

1) ـ ألوان من القصة المصريه . المقدمة .
2) ـ فى الثقافه المصريه ص ص : 77 ـ 78.
3) ـ نفس المرجع . ص : 78.

ثمّ سرعان ما يقفز أنيس من تحليل عيوب شخصيّة ابراهيم في الرواية الى المازني ذاته فيعلّل سلبيات الشخصية الروائية بحياة المازني نفسه فيقول : " وهذا أمر منهم وفي ضوء فهمنا لحياة المازني نفسه " (1). وهكذا يستمد أنيس موقف ابراهيم في الرواية من موقف المازني نفسه " وهو موقف قوامه التشاؤم واليأس والهروب والفردية المغرقة والتفكير دائما في القبر" (2). هكذا يتحوّل أنيس من نقد (ابراهيم) الى نقد المازني نفسه ومن خلاله ينقد رمزا من رموز الثقافة المصرية هو المثقف الرومنطيقي الحزين المتشائم والمنطوي على نفسه. واذ يندّد أنيس بفلسفة المازني في الحياة وموقفه " الهروبي " فانه يدعو المثقفين المصريين الى " المواجهة"،واستخلاص الدرس (3).

وختم أنيس حديثه عن المازني بعقد مقارنة بين(الأيام) و(ابراهيم الكاتب) فالرواية الأولى تمثل روح المثف المصري في المرحلة الاولى من الحركة الوطنية المصرية اما الثانية فانها " تمثل عزلة الكاتب وبعده عن الكفاح الوطني والاجتماعي(4). الأيام تحمل في النهاية كلمة " الأمل " وابراهيم الكاتب تحمل كلمة " اليأس ".

وواصل أنيس رحلته مع الروايات المصرية فنظر في روايات عبد الحليم عبد الله ونقد مضمونها السلبي لأنّ أبطالها قد"ضحلت عواطفهم وضاقتوانطوت في داخل فحبعتهم الشخصية " (5) وهذا ما يتجلى في شخصية (ليلى) في : اللقيطة أو (السيدة ف) في : شمس الخريف أو(أمبرة) في : بعد الغروب.

وبنفس هذا المنظار قرأ عبد العظيم أنيس رواية (الطريق المسدود) لاحسان عبد القدوس فناقش موقف الكاتب من المرأة وانتقد نظرته الى الخير والشرعند الافراد لانها في رأي أنيس نظرة تتصف بالمثالية الخاطئة (6). فاحسان عبد القدوس يقول لقرّائه ان طريق

---

1) ـ في الثقافة المصرية. ص : 78.
2) ـ نفس المرجع. ص : ص 78 و ص : 149.
3) ـ نفس المرجع. ص : 79.
4) ـ نفس المرجع. ص : 149.
5) ـ نفس المرجع. ص : 187.
6) ـ عبد العظيم أنيس : علماء وأدباء ومفكرون. مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت 1983. مقال : الطريق المسدود (نشر بالمساء بتاريخ 6 مارس 1957). ص : 177.

المرأة الى الشرف والاستقامة وكسب العيش الحلال في هذا المجتمع مسدود(1). وانه لموقف ساذج في رأي أنيس لأن عبد القدوس ينظر الى الخير والشر عند الافراد نظرة مثالية " فنحن نحسّ في الرواية أن الناس أشرار على طول الخط في كل مشاعرهم وتجاربهم وأفكارهم" (2). ويدحض أنيس هذه النظرة المثالية للحياة مبيّنا أنّ كل انسان تتنازعه عوامل الخير والشر " وهو يحمل انعكاسا لواقع مجتمعنا هذا التناقض الداخلي. ففي داخل نفوس معظمنا دوافع الصراع بين الجبن والشجاعة ،بين الاستهتار والاستقامة ،بين الكراهية والمحبّة ، بين النفاق والصراحة ، بين الأنانيّة ونكران الذات . وصحيح في رأي أنيس أن البعض يسقط في الهاوية ولكن " حتى هؤلاء الساقطين لا تخلو حياتهم عادة من لحظات خيّرة تعود اليهم فيها المحبة والشجاعة ونكران الذات " (2).

- وفي الختام يؤاخذ أنيس عبد القدوس على أنه لم يصوّر أولئك الذين تنتصر في نفوسهم الشجاعة والاستقامة والمحبّة ونكران الذات و " هؤلاء هم أملنا في الحياة ". هؤلاء ظلمهم عبد القدوس بنسيانهم وظلم الفن الأصيل لان الصورة التي قدّمها في روايته تدعو الى " اليأس من النفس البشرية "(3) وتدعو القارئ الى أن يستخلص نتيجة سلبية عن وضع المرأة في مجتمعنا فالمنطق الطبيعي للطريق المسدود هو أن المرأة لا ينبغي لها أن تخرج الى العمل وهذه فكرة متشائمة عن المجتمع فضلا عن أنها بعيدة عن أن تكون صورة حقيقية لمجتمعنا (4).

نجيب محفوظ والتصوير المأسوي للبرجوازية

ونختم رحلتنا مع عبد العظيم أنيس بالتوقف عند روايات نجيب محفوظ الاجتماعية وهي : فضيحة في القاهرة أو (القاهرة الجديدة) وخان الخليلي وزقاق المدق وبداية ونهاية وقد نزّل ناقدنا نجيب محفوظ في سياقه الأدبي موضحا انه روائي البرجوازية الصغيرة المصرية في وضعها الجديد عقب المرحلة الاولى للكفاح الوطني في مصر أي مرحلة

1) ـ عبد العظيم أنيس : علماء وأدباء ومفكرون.....ص : 176.
2) ـ نفس المرجع . ص : 177.
3) ـ نفس المرجع . ص . 178.
4) ـ نفس المرجع . ص 179.

الثلاثينات الى نهاية الحرب العالمية الثانية (1) فالناظر في روايات محفوظ يلاحظ بكل يسر ووضوح ان البرجوازية الصغيرة في المدينة الكبيرة هي الشريحة الاجتماعية التي انكب محفوظ على وصفها ودرسها " بكل أوهامها وفرديتها وبكل آمالها وتناقضاتها وبكل رغبتها في التخلص من الجذور القديمة التي تربطها بالطبقات الشعبية الفقيرة " (2). ووجد أنيس المثل الاروع لهذا الموقف متجسدا في شخصية (حسنين) بطل بداية ونهاية ذلك الشاب الذي لا يسوءه أن تعمل أخته خياطة ولا يسوءه أن ينقلب أخوه الى فتوة يعيش من أموال الدعارة والمخدرات ولكن يسوءه أن يعلم الناس ذلك وهو يعرف في قرارة نفسه أنه لولا ،، ما كينة ،، الخياطة ولولا أموال الدعارة والمخدرات لما أتم تعليمه (2). وهو ذاك الذي أراد أن يتنكر لطبقته بالتنكر لحبيبته ورفيقة طفولته وشبابه والتقرب من بنت الرجل الثري ورغم ذلك ظل ماضيه يطارده ورفضت الطبقة البرجوازية الكبيرة ان تقبله في صفوفها (3). هكذا كان حسنين " محور هذا التناقض الاجتماعي المحزن الذي لم يجرؤ أن يواجهه مواجهة عامة واعية " (4). لذلك لجأ في نهاية الرواية الى التخلص من هذه التناقضات " بحل فردي نموذجي عند كل فرد من البرجوازية الصغيرة يبحث عن حلّ لماساته معزول عن جذوره الشعبية الأصيلة " (5) الا وهو الانتحار. وموقف حسنين هذا هو الموقف العام الذي ساد سائر روايات محفوظ .

وتوقف أنيس عند خاتمة روايات محفوظ وشدّت انتابهه هذه النهاية الفاجعة لشخصياته وهي نهاية لا مفر منها حسب أنيس طالما بحثت البرجوازية الصغيرة عن حل فردي لتناقضاتها بعيدا عن الحلّ الاجتماعي (6) ولكن عيب نجيب محفوظ في رأي أنيس أنه اكتفى بتسجيل مأساة الطبقه البرجوازية ولم ير أبعد منها (7) فلم يفكر في تصوير مخرج لمأساة هذه الطبقة ولم يتصور بديلا ولم يرسم طريقا للنجاة لذلك

---

1) ـ في الثقافة المصرية . ص : 154 و ص : 163.
2) ـ نفس المرجع . ص : 156.
3) ـ نفس المرجع . ص : 157.
4) ـ نفس المرجع . ص ص : 156 ـ 157.
5) ـ نفس المرجع . ص : 158.
6) ـ نفس المرجع . ص : 160.
7) ـ نفس المرجع . ص : 166.

" يخرج كل قارىء لنجيب محفوظ والغمّ يملأقلبه والضيق يسيطر على مشاعره واليأس أو ما يشبه اليأس يجرى في دمه " (1). ويحاسب أنيس نجيب محفوظ لأنّه لم يصوّر من القاهرة الجديدة الا " قاهرة الافاقين والقوادين والمنافقين والوزراء والمرتشين " (2) فهو لم يعكس من القاهرة الا جانبا واحدا هو ، الجانب المظلم ، أما الجوانب الأخرى المشرقه والمتمثلة في مظاهرات الطلاب السياسية واضرابات العمال النقابية فلم نجد لها أثرا يذكر (2).

وحتى الاشتراكية التي تتحدّث عنها بعض الشخصيات هي اشتراكية حالمة باهنه " حدودها الحقيقية فكرة باهته عن العدالة الاجتماعية وليست فهما جديا لمضمون الاشتراكية " (3) وأرجع أنيس وجود هذه الصورة الباهته الحالمة عن الاشتراكية الى فهم نجيب محفوظ نفسه لمضمون الموقف الاشتراكي في بلد شبه مستعمر كمصر " فالاشتراكية لا تعني عنده موقفا وطنيا سليما من المعاهدة والدستور وانّما تعني موقفا اجتماعيا فقط كأن قضية الكفاح الاجتماعي في بلد كمصر وكأن الاستعمار ليس هو العقبة الاولى في القضاء على المظالم الاجتماعية " (4).

ويمضي أنيس في تحليله واستنتاجاته فيذهب الى أن مفهوم نجيب محفوظ للحياة والاشتراكية وللقضايا الوطنية هي التي قفت على شخصية علي طه في رواية (فضيحة في القاهرة) وقدمته لنا في تلك الالوان الباهته المبّتة " ولو فهم نجيب محفوظ أن الكفاح الاجتماعي غير معزول عن الكفاح الوطني لما عزل بطله ... عن المجتمع المصري ... ولكان من المحتمل أن نرى هذا النموذج البشري من خلال المعارك التي نخوضها أكثر حيويّة وأشدّ اقناعا كشخصية انسانية حقيقية " (4).

وهكذا انتقل أنيس من الأثر الى صاحبه ليستشف موقف نجيب محفوظ وحدود فهمه ونظرته الى مجتمعه والى العالم " والاحاديث التي تجري على لسان الأبطال كثيرا ما تكون أحاديثه وهمساته " (5) وينتهي أنيس الى القول بأن نجيب محفوظ حين يعبّر

1) ـ في الثقافه المصريه ، ص : 166.
2) ـ نفس المرجع ، ص : 168.
3) ـ نفس المرجع ، ص : 166.
4) ـ نفس المرجع ، ص : 167.
5) ـ نفس المرجع ، ص : 165.

عن مأساة البرجوازية الصغيرة فانما " يعبر بالدرجة الأولى عن مأساته هو " (1).

خلاصة وتقويـــــم

هذه هي أهمّ مآخذ عبد العظيم أنيس على روايات المازني وعبد الله وعبد القدوس ومحفوظ والمتأمّل فيها وفي ما وصمت به تلك الآثار الروائية من رؤيـــة سلبية يجد أنها قد انحصرت في النقاط التاليـــة :

1) ـ طغيان نزعة التشاؤم والاحساس بالفجيعة وتصوير الجانب القاتم مـــن الحياة .

2) ـ عدم استيعاب الواقع استعابا دقيقا واغفال الجوانب المشرقـــة والمتفائلة .

3) ـ عدم استشراف المستقبل وطرح البديل والتبشير بمستقبل أفضـــل .

كما نسجّل بالاضافة الى ما سق أمرا آخر مهما يتعلق بمنهج نقادنا في دراسة الرؤية السلبية وهو الحكم على موقف الكاتب وفكره اعتمادا على أبطـــال رواياته ثم بتمّ ربط كلّ ذلك بنشاط الكاتب السياسي والحزبي ان كان من ذوي المشاركة السياسية والحزبية في الواقع . ويبدو لنا أن نقادنا قد أسرفوا وعمّموا الأحكـــام ولم ينصفوا بعض الرّوائيّين الذين درسوا انتاجهم ولا سيّما نجيب محفوظ .

فما ذنب نجيب محفوظ اذا هو صور مأساة الطبقة البرجوازية ومصيرهـــا الفاجع وسقوط نماذجها وانهيار أبطالها . ألم يكن المجتمع المصري في الثلاثينـــات على ذلك النحو من التفسخ والانهيار فكيف نؤاخذ نجيب محفوظ على أنه لم يصـــور الجوانب المضيئة والمشرقة ألم يكن غرض محفوظ أن يهزّ مشاعر القارىء ووجدانـــه ويفتح عينيه على ذلك الواقع السّيّء (2). فجاءت صورة محجوب عبد الدائم البطـــل الانتهازي كاشفة ما يعانيه المجتمع من زيف سياسي ومن تفشي الانتهازية " فعافت

---

1) ـ في الثقافة المصرية . ص : 165.
2) ـ انظر : أحمد ابراهيم هوّارى : البطل المعاصر في الرواية المصرية . منشورات وزارة الاعلام . الجمهورية العراقية 1976. ص : 217.

نفسه الحسّاسة ما في الواقع الاجتماعي الهابط من زيف وعبّر عن ذلك في صورة تقطر أسى بحيث إتفق وكل ما في نفوسنا من ايجابية الثورة على هذا الواقع وعلى (محجوب) وأمثاله " (1).

فسواء أكانت الشخصيات سلبية أم ايجابية فان المهمّ كما يقول الناقد المصري أنور المعداوي هو ،، الموقف التأثيري ،، للكاتب وليس الموقف السلوكي لهذه الشخصية أو تلك . فـ " المعوّل في الحكم بالايجابية أو السلبية على العمل الروائي ليس تحقيق هاتين الصفتين في مسلك الشخصيات الروائية بأن يوصف العمل بالايجابية حين تتصرف أشخاصه بطريقة ايجابية يبدو فيها تحدّيهم للواقع الأليم الذي يحيط بهم وانتصارهم عليه كما يوصف بالسلبية اذا انتهت مقاومته بالعجز والاحباط"(2). وأضاف أنور المعداوي موضحا أن الكاتب من ناحية التأثير الانفعالي في قرائه ايجابي الهدف في حين تكون الشخصية التي يرسمها سلبيّة السلوك أو سلبية الاتجاه.

وقد اشار احمد ابراهيم الهواري الى هذا المعنى عندما ذكر أنه ليس عيبا أن يقدم نجيب محفوظ شخصياته في صورة مستوية اذ المهمّ أن نعرف هل أن هذه الشخصية مقنعة فنيا أم لا ؟ وهل أنّ سلوكها مبرّر ومنطقي مع طبيعتها وأبعاد شخصيتها ؟ وهل أشارت فينا السخط على التدهور أو التداعي الذي أصاب البناء الاجتماعي ؟ وأضاف هذا الباحث أن مطالبة الروائي بأن يزيدنا فهما للواقع واحساسا به لا تأتي عن طريق تقديم شخصيات متطورة دراميا فحسب بل انّ الشخصية المستوية قد تكون أمعن في الدلالة على المضمون الفني والاجتماعي الذي يهدف اليه الروائي وهذا ما حدث هنا (3).

ولا شك في رأينا أن التزام محفوظ الواقعية النقدية في كتاباته هو الذي يفسر لنا نزعة التشاؤم عنده وهي النزعة التي لم يرفض عنها نقادنا الواقعيون فانبروا يقارنون محفوظ بالشرقاوي. ولئن كانت الواقعية هي القاسم المشترك بين

---

1) ـ أحمد ابراهيم هوارى : البطل المعاصر... سبق ذكره . ص : 217.
2) ـ انظر : أنور المعداوى : كلمات فى الأدب . المكتبة العصرية . بيروت 1966 .ص:43.
2) ـ أحمد ابراهيم هوّارى . البطل المعاصر... سبق ذكره . ص : 218.

محفوظ والشرقاوي فانهما يختلفان . فصاحب الثلاثية لم يصوّر صراعا بين الطبقات وانما صوّر أوضاع الطبقة المتوسطة والصغيرة وما انتابها من انحلال وتفسخ بتأثير الظروف الاجتماعية العامة التي عاشتها . فمنهج محفوظ أقرب الى الواقعية النقدية التي تعتني أساسا بوصف نقائص المجتمع وسلبياته في حين أن واقعية الشرقاوي في (الارض) " تقوم على رصد حركة الصراع بين طبقة الفلاحين المناضلين البسطاء واعدائهم من طبقة الاقطاع والرجعية التي تحاول أن تسلبهم حقهم في الحياة الحرة الكريمة " (1). فليس الصراع هنا بين قيم مطلقة ولا بين نماذج اجتماعية وانما هو صراع بين طبقات متناقضة ومتقابلة وتلك هي الرؤية الواقعية الاشتراكية . فانصراف الشرقاوي الى تصوير الصراع بين الطبقات في القرية المصرية قد أضفى على منهجه في الابداع الروائي سمة جديدة تختلف عن منهج نجيب محفوظ. وهذا ما يفسر انتصار نقادنا الواقعيّين للشرقاوي واعتبارهم ايّاه ذا رؤية ايجابية وايثاره على محفوظ ذي الرؤية السلبية عندهم .

ولكن هذا الاختلاف بين الرجلين لا يبرّر في نظرنا عدم إنصاف نجيب محفوظ وإغفال بعض الجوانب الايجابية في رواياته الاجتماعية لا سيما وأن عبد العظيم أنيس نفسه قد ذكر أننا نظلم محفوظ " اذا لم نؤكد أنه روائي مصري قدير وفي تعبيره عن هذه الطبقة الاجتماعية /يقصد الطبقة الوسطى/ كان صادقا ورائعا في معظم الأحيان " (2). فأين تتجلى قدرته الفنية وأين يبدو صدقه الرائع ؟ هذا ما لم يشر اليه أنيس مقتصرا على ابراز ما في مضمون روايات محفوظ من عيوب .

ولقد كان أحد المثقفين المصريين المعاصرين قد انتبه الى هذه المزالق في منهج العالم وأنيس فردّ عليهما بمقال عنوانه : " حول كتاب في الثقافة المصرية : نقادنا الواقعيون غير واقعيّين " (3). والطريف في الامر أن هذا المثقف

---

1) ـ انظر : د. شفيع السيد : اتجاهات الرواية المصريّة منذ الحرب العالمية الثانية الى سنة 1967، دار المعارف مصر 1978، ص : 190.

2) ـ في الثقافة المصرية، ص : 154.

3) ـ ظهر هذا المقال في مجلة الرسالة العدد السابع والعشرون أول نوفمبر سنة 1956. ص ص : 14-17 وانني أتقدم بالشكر الجزيل الى الاستاذ أبو سيف الذي سلمني نسخة مرقونة من مقاله عند احتماعي به في القاهرة .

واسمه أبو سيف يوسف (1) ينتمي الى ذات المدرسة الفكرية التي ينتمي اليها كل من العالم وأنيس فهو من أولئك الذين يمثلون التّيّار الماركسي في الثقافة المصرية وهو من أولئك المناضلين التقدميّين المعروفين في مصر(2). فلم يحمله على مناقشة العالم وأنيس عداء ايديولوجي لهما بل كان دافعه ما لاحظه من قصور في منهجهما النقدي في كتابهما المشترك : "في الثقافة المصرية" .

وكان ممّا عابه أبو سيف يوسف على عبد العظيم أنيس بالخصوص أنه هضم حقّ نجيب محفوظ ولم ينصفه ،وذكره بالمناسبة بما فعله روجيه غارودي (R.Garaudy) وهو " من كتاب الواقعية الاشتراكية في فرنسا " عندما كتب مقالا عن الرّوائي الفرنسي المعروف : فرنسوا مورياك (F. Mauriac). فقد استهل غارودي مقاله بتقديم التحية الى مورياك الذي عرف كيف يقول : "لا" لأعداء فرنسا من المعتدين الالمان وشكره لانه أدان في روايته نماذج من النفاق الاجتماعي ولانه شجب العنف واحتج على كل ما هو غير انساني . كما أشاد بمقدرته الفنيّة . ولكن غارودي لم يكتف بذلك ولم يقف عند حدّ الاشادة بايجابيات مورياك بل انتقد الجوانب السلبية والضعيفة في انتاجه . ومع ذلك فالقارئ يحس عندما يفرغ من قراءة ذلك المقال بأن غارودي "الواقعي الاشتراكي" قد وقف من مورياك "البرجوازي" الموقف المنصف الصحيح " فهو يتحدث عنه باحترام فعلي وبتقدير كبير، انه يتحدّث عن مورياك كفنان عزيز... أثير لدى الكثير من الفرنسيّين " (3). فكأنما أراد غارودي بموقفه الصحيح ذاك "أن يضرب المثل على تفوق المنهج الواقعي واتّساع أفقه " (3). وكأنما أراد أبو سيف بدوره أن يضرب لعبد العظيم أنيس المثل على حسن معاملة النقاد الواقعيّين للأدباء وينبّهه الى أنه قد أساء الى أديب مصر وروائيّها على نقيض ما فعل غارودي بأديب فرنسا .

ثمّ أبرز أبو سيف في معرض ردّه على أنيس ما تتصف به روايات محفوظ الاجتماعية من جوانب ايجابيّة . فمن هذه الايجابيات التي تتّصل بموضوعنا أن إنتاج

---

1) ـ سنر المقال بوضع : (كمال يوسف) وهو الاسم المستعار للاستاذ أبو سيف يوسف .
2) ـ كما أشرنا الى دوره مع زمره من المثقفين التقدميين في مصر في الفصل الثاني من الباب الأول من هذا البحث .
3) ـ نقادنا الواقعيّون عبر واقعيّتهم. سبق ذكره . ص : 16.

محفوظ الرّوائي ليس انتاجا ،، هروبيا ،، على ما توحي به بعض شخصياته وعلى ما يلوح في سلوكها. فرغم حيرة أشخاص رواية بداية ونهاية ورغم فاجعة الانتحار التي ختمت حياة (حسنين) "لا يملك القارىء الا أن يحسّ بخيط يتغلغل في ثنايا الرواية كلها. طرفه الاول موت الأب وانعدام الضمانات التي تكفل الحياة الشريفة لعائلة موظف فقير لم يكن يملك غير مرتبه وأحداث الرواية كلها تنتهي بأن تضع يد القارىء على الهيكل الاجتماعي الذي يسحق الناس البسطاء. والرواية بهذا انما تمثل نقطة بدء لمن يريد أن يفكر في الحلول وهي بالفعل تدعوك الى التفكير" (1).

ورغم الظلام الذي يكتنف أشخاص رواية زقاق المدق فانّ محفوظ قد أفلح في ربط ذلك الظلام بالحرب العالمية الثانية التي عجّلت بطحن الفئات الفقيرة من الطبقات المتوسطة في المدينة وإفقارها.

ثم يخلص أبو سيف يوسف الى هذه النتجية العامة وهي ان روايات نجيب محفوظ رغم كونها "لا تقدم حلولا ولا ترسم طريق الخلاص الا أنها لا تقدم للقارىء ،، مخدرات ،، ولا تستدرجه بعيدا عن مشكلات الزمان والمكان وهذا في حدّ ذاته يمثل تقدما في الانتاج الأدبي المصري يحب أن يحتفى به النقاد الواقعيون ويثبتوا تفوقه على أدب الهروب والتخدير" (1).

---

1) ـ سعاد الواعظ عن واقعنا، ص : 17.

3. المضمون في المسرحيّـــة

3.1. الرؤيـة السّلبيّـة

ننتقل الآن الى دراسة المضمون في المسرحية بعد أن فرغنا مَن القصـــة والرواية . ونبادر بتحليل الرؤية السلبية فقد توقف نقّادنا في دراستهم لمضمون بعض المسرحيّات على جملة من المواقف والرؤى السلبية فنقدوها وناقشوها . وسنبدأ بعرض رأي العالم في عيوب بعض المسرحيات ونثنّي بتحليل مآخذ مندور على المسرح الكوميدي في مصر ونختم بدراسة مواقف نقّادنا من مسرح الحكيم الذّهني .

من المسرحيّات التي ناقش محمود أمين العالم محتواها مسرحية (اللحظة الحرجة) ليوسف ادريس فقد اهتمّ بالخصوص بابداء رأيه في ،، فلسفة ،، الكاتب فلاحظ أنهـا لا تختلف كثيرا عن فلسفة (سارتر) في مسرحية (موتى بلا قبور) وتجمع بينهمـا " لمسة فلسفية متقاربة " (1). وان اختلفتا في الموضوع. فالبطولة عند ادريس مجرّد توكيد للذات فمعالمها معالم نفسية بحته " لا نتبيّن جذورها وموجّهاتهـا الاجتماعية العميقة " (1). وهذا ما يذكرنا بمنهج الأدباء الوجوديّين. فقد غالى ادريس في الاهتمام بالجانب النّفسي لشخصيّاته مغالاة " أبعدت بهم وبه الى حدّ كبير عن الاطار الاجتماعي الذي تتحقّق به وحدة صحتهم النفسية وينبع منه وحده بطولتهم وخلاصهم الحقيقي " (2).

كما ناقش العالم مسرحية (الفرافير) ليوسف ادريس أيضا فأبدى اختلافـه الكامل مع مضمونها الفكري العام لأنها في رأيه " تشيع مفهوما وجوديّا فوضويـا للحرية " (3) وهو مفهوم خطير على حياتنا ،، الثورية الراهنة ،، حسب عبارة العالـم. وان يوسف ادريس في مسرحيّته هذه قد تورّط في مفاهيم مغلوطة مستمدة من ،،لعبة الأدب الوجودي ومسرح اللامعقول ،، فدعوة ادريس الى الحرية هي دعوة الى الحريـة الفردية المطلقة وهذا مفهوم سلبيّ للحرّية لانه ليس المفهوم الانساني الاجتماعـي الواقعي لها (3). وعيب ادريس أنه عرض قضية باعتبارها مجرد علاقة بين (سيّـد)

---

1) ـ العالم : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر. ص : 77.
2) ـ نفس المرجع. ص ص : 76 ـ 77.
3) ـ نفس المرجع . ص : 94.

و(فرفور) و" ارتفع بالتجريد المطلق عن تأمل طبيعة هذه العلاقة مكتفيا بشكلها الخارجي "(1) فجرّد قضيّة الحرية من مضمونها تماما واستبقى شكل العلاقة وبهذا " طمس المضمون الواقعي الاجتماعي لمفهوم الحرية " (1).

ونظر العالم في مضمون مسرحيّتي :(شفيقة ومتولّي) و(المستخبي) لشوقي عبد الحكيم فهاله ما في المسرحيتين من معاني " الاحساس بالعجز والاستسلام والرّعب والهزيمة والفجيعة القاتلة " (2). فمسرحية المستخبي " تعبّر تعبيرا مرضيّا عن رؤيا مرضيّة لعالم مريض " (2) لما فيها من يأس في مواجهة القدر والمحهول. أما مسرحية شفيقة ومتولي فانها تغذّي وجدان المشاهد بالاحساس بالرّذيلة والاستسلام للقصاص. وعاب العالم على المؤلف انه رفخ رفوخا أعمى لقيم الاسطورة الشعبية ورفخ لاحساس شفيقة بالاثم وبضرورة القصاص و " لم يستطع ان يكشف الأسرار الانسانية وراء مسلك شفيقة الشائن ولا ان يفع القصاص على أرضية أخرى الى جانب أرضية التقاليد القاتلة " (3). وكان على شوقي عبد الحكيم أن يضيف بعدا انسانيا وحضاريّا جديدا الى مأساة شفيقة ومتولي ولكنه على العكس لم يستطع " أن يتبيّن في صخرة الاحزان القاتمة عرقا واحدا من عروق الذهب يلمع بالبهجة ويتألق بمحبة الحياة والانسان" (3).

أ. مندور والمسرح الكوميدي

اهتمّ محمد مندور بالمسرح الكوميدي في مصر فبيّن في البداية ما للفنّ الكوميدي من أهمية باعتباره من ألصق فنون المسرح بواقع الحياة (4). فهو خلافا لسائر الفنون المسرحية ظل الفن الواقعي الصميم يستقي مادته مما في واقع الحياة من عيوب وفساد ومما فيه من انحراف عن مثل المجتمع وتقاليده السليمة. وسلاحه في محاربة الفساد والانحلال الضحك والسخرية وهما من أمضى الأسلحة. وقد نجح هذا الفنّ ولقي رواجا كبيرا في مصر واستطاع أن يكوّن لنفسه أساليب وتقاليد ولكنها

1) ـ العالم : الوحه والقناع، ص : 94.
2) ـ نفس المرجع . ص : 152.
3) ـ نفس المرجع . ص : 153.
4) ـ محمد مندور : في المسرح المصري المعاصر. ص : 76.

لسوء الحظ ليست خير التقاليد والاساليب بل هي ضارة وفتاكة لأنها تكوّنت في رأي مندور في عصور التخلف الثقافي وبين جمهور كان مجنيّا عليه قفت عليه الظروف السيئة بالجهل والتخلّف وصفاقة الذوق (1). ولم يتخلص المسرح الكوميدي من هذه التقاليد السيئة ومن تيار الاسفاف العارم في بعض مسرحياته وليس نجاح هذا المسرح الكوميدي في جذب الجمهور وتحقيق الارباح مقياسا للنجاح بل هو دليل الانحطاط لا الجودة والرّقي. (2) فمن أهم خصائص المسرح الكوميدي في مصر التفاهة في الموضوع والتهريج الرخيص في التمثيل .

فهذه مسرحية (حلمك يا شيخ علام) التي يتعجب مندور كيف صدرت عن كاتب مثقف كأنيس منصور يؤدي فيها دور الشخصية (ياقوت) الممثل الهزلي فؤاد المهندس فاذا هو قد حاد بالشخصية عن حقيقتها العميقه نتيجة تهريجه المسرف (3). وكان على هذا الممثل في رأي مندور أن يحملنا بأدائه العميق على التعاطف مع هذه الشخصية والرثاء لوضعها الاجتماعي لا على مجرد الضحك والقهقهة الصاخبة السطحية. وقد لاحظ مندور أن بعض الممثلين يضطرون الى مبالغات بالغة السخافة لتدارك ضعف النصّ وخلوّه من أي مضمون (4).

وكثيرا ما تكون المسرحية المقتبسة ذات مضمون اجتماعي واخلاقي رفيع ولكن بعض المخرجين وخاصة بعض الممثلين النجوم يحط من شأن هذا المضمون الانساني العميق ويحوّل الكوميديا العالمية الى مجرد (فارس Farce) تهريجية ممجوجة ضاع منها المضمون الاجتماعي والاخلاقي الرفيع مثلما حصل لمسرحية توباز (Topaze) لـ : بانيول (M. Pagnol) (5).

ويبلغ نقد مندور للمسرحيات التّافهة أشده ويصل به انزعاجه منها اقصاه عندما عرضت مسرحية (الأحياء المجاورة) لأنيس منصور فعلاوة على هذه الحقيقة المفزعة وهي أنها مسرحية ليست من تأليف أنيس منصور اذ اتّضح أنها مسرحية

---

1) ـ مندور : في المسرح المصرى ... ص ص : 76-77.
2) ـ نفس المرجع ، ص : 79.
3) ـ نفس المرجع ، ص : 223.
4) ـ نفس المرجع ، ص : 224.
5) ـ نفس المرجع ، ص : 225.

انجليزية ادّعى منصور أنها له فانها " تسخر بل تجرح وتمرغ في الوحل فلسفة حياتنا الجديدة وتؤذي ايذاء شديدا حسّنا الاخلاقي والاجتماعي " (1). ويتساءل مندور في مرارة : لمصلحة من يقدم لجمهورنا مثل هذه المسرحية التي " تسخر بشكل مخز جارح من ... انسانيّتنا ومن المرأة التي هي أمنا وأختنا وزوجتنا وشريكتنا في معركة الحياة "(1). هذا الانحطاط الأخلاقي أفزع مندور هذا بالاضافة الى ما تضمنه الحوار من استهتار وتندّر في غير محلّه وتظرف بالغ السماجة.

ب ـ مسرح الحكيم الذهنـــــي

لم تنل مسرحيات من النقد ما نالته مسرحيات توفيق الحكيم ولا سيما الذهنية وكان اهتمام نقادنا وخاصة العالم ومندور بهذه المسرحيات كبيرا فقد ركزوا دراساتهم على المضمون متأمّلين في آراء الحكيم ومواقفه أو ما درجوا على تسميته ب ،، فلسفة ،، الحكيم. فلننظر في طائفة من هذه المسرحيات مسرحيّة مسرحيّة :

ب 1 . أهـــل الكهف

قصد توفيق الحكيم ان يكتب مأساة مصرية في مسرحيته أهل الكهف فاذا كانت المأساة اليونانية تقوم على الصراع بين الانسان والقدر فان المأساة المصرية على خلاف ذلك انما تقوم على الصراع بين الانسان والزمن (2). وقد نشأت المأساة في أهل الكهف في نظر العالم عندما عادت الحياة الى أبطال المسرحية بمعجزة وانتهت عندما فقد هؤلاء هذه الحياة لعجزهم عن التكيف معها واعتمادا على ذلك يستخلص العالم أن الزمن في هذه المسرحية هو رمز للموت وللعدم وان الفقدان والحرمان والوحدة والضياع هي مفاهيم الزمن الاساسية عند الحكيم أما السعادة والحياة فلهما رمز آخر هو البعث الدائم أي الوجود خارج الزمن وفي الابد والمطلق(2). ويؤاخذ العالم الحكيم على أنه أفقد أبطاله عندما استيقظوا وخرجوا من الكهف كل ارتباط حيّ بواقعهم

1) ـ مندور : في المسرح المصري ... ص : 72.
2) ـ العالم ـ أنيس : في الثقافة المصرية . ص : 81.

الانساني الكبير بمعنى ان الحياة عندهم كانت " غنما يرعى الكلأ" و "زوجة وابنا" و" عشيقة "وليست جهدا ومشاركة . فعندما لم يعثر كلّ منهم على ما يخصه في حياته أحسّ بالزّمن والعدم. كما يؤاخذ العالم الحكيم على أنه لم يجعل أبطاله وقد خرجوا من الكهف يتساءلون هل استكملت معركة بناء المسيحية في (طرسوس) أم لم تستكمل ولم يبرز عندهم تساؤل جاد عن " حقيقة الحياة الجديدة كعملية ، كواقع متفاعل كبناء مشترك كعلاقات قوى " (1) فأمست حياتهم الجديدة ضيّقة للغاية بحدود رغباتهم المحدودة ولهذا كان الزمن في مسرحية أهل الكهف نقيضا للحياة فاذا هو موت وكهف مصمت . ويضيف العالم ان اقتران الزّمن بالعدم في مسرحية أهل الكهف معناه رفض الواقع المادّي وارتباط بالقلب وبالحلم (2) فـ(مشيلينيا) هو الوحيد الذي يتعلق بالزمن لانه أحبّ (بريسكا) وأحبته وكل منهما يموت منتظرا البعث الذي تأكد لهما عن طريق الحبّ فالقلب وحده قادر على هزيمة الزمن (3).

ويستخلص العالم من كلّ ما سبق أن الحكيم في هذه المسرحية رافض العقل في سبيل الحقيقة الروحية الصادرة من القلب (4). ولا يوافق العالم على أن الصراع في أهل الكهف هو صراع بين الواقع والحقيقة كما ذهب الى ذلك الحكيم نفسه فانما الواقع هو " الواقع المتحقق "أمّا الحقيقة التي يتحدّث عنها الحكيم فليست الا "الحقيقة القلبية أو الايمان " وهكذا يصبح الصراع في هذه المسرحية صراعا بين الواقع والايمان وبين العقل والقلب (4).

ويبلغ نقد العالم للحكيم أقصاه عندما يقرن ويربط تاريخ صدور أهل الكهف بالمرحلة التاريخية التي كان عليها المجتمع المصري آنذاك فاذا هو يجرّد المسرحية من اطارها التاريخي البعيد لينزّل كلّ أحداثها ضمن اطار تاريخي حديث واذا هو يحلل أوضاع مصر في ثلاثينات هذا القرن . يقول العالم : "ولكن مصر عندما أخرج توفيق الحكيم هؤلاء الثلاثه من كهفهم كانت تغلي بأمور أخرى " (5).

---

1) ـ العالم ـ أنيس : في الثقافة المصرية . ص : 85.
2) ـ محمود أمين العالم : توفيق الحكيم .. المفكر والفنان. دار القدس بيروت 1975، ص : 107.
3) ـ نفس المرجع . ص : 106.
4) ـ نفس المرجع . ص : 108.
5) ـ العالم أنيس : في الثقافة المصرية . ص : 86.

كانت أوضاع مصر في الثلاثينات متسمة بلحظات رهيبة واذا بالطاغية (صدقي باشا) هو ،، دقيانوس ،، مصر ففي عهده " كانت الحريات مكبوتة والصحافة مصادرة والدستور ملغى والسجون مكتظه ... وكان القتلى والجرحى ... وكانت الاعتقالات والمعارك ... وكانت الازمة تطحن فئات الشعب " (1). هكذا ظهرت مسرحية أهل الكهف في أخطر مرحلة من تاريخ مصر كانت محتاحة فيها الى العقلانية والى " فهم الزمن فهما ايجابيا وفهم العقل فهما خلاقا "(2). ولكن في هذا الوقت تماما كما يقول العالم خرج ثلاثة من كهف توفيق الحكيم الى الناس ولكنهم سرعان ما عادوا ثانية الى كهفهم وانغلق عليهم " لانهم استشعروا الزمن عدما لا حياة وفقدا لا عملية بنائية ونكوصا لا كفاحا " (3). وبناء على ذلك يستخلص العالم حقيقة المأساة المصرية فاذا هي :

" مأساة مصر من جانبها المأزوم الذليل ،مصر التي ترى الزمن عدما أسود لا حركة للتطور والنمو والنضوح،مصر التي ترى الزمن ثقلا وقيدا لا تيّارا دافقا خلاقا وعملية نامية ،مصر التي تؤمن بالبعث الخاوي من حركة الحياة لا مصر التي تؤمن بالواقع الحي المتطور،مصر التي تؤمن بمفهوم للزمن جاف أعجف لا مصر التي تؤمن بحركة الواقع الحيّ وتكافح من أجل تثبيت سيطرة أبنائها على حياتهم " (3).

فالمتأمل في هذه الفترة يلاحظ بيسر هذه السلسلة من المقابلات :

عدم ≠ حركة وتطور
قيد ≠ تيّار دافق خلاق
بعث خاو ≠ واقع حيّ
زمن جاف ≠ زمن حي متحرك من أجل السيطرة على الحياة .

هي مقابلات تلخص تصوّرين مختلفين ورؤيتين متناقضتين في مفهوم كل من العالم والحكيم للزمن والحياة والفعل. فلا غرو ان يحكم العالم على أهل الكهف فيعدّ ها من

1) ـ العالم ـ أمس : في الثقافة المصرية . ص : 86.
2) ـ العالم : توفيق الحكيم . ص : 108.
3) ـ العالم ـ أمس : في الثقافة المصرية . ص : 87.

" الأديب الرّجعي " (1) ما دامت تعكس في رأيه فهما مصريا للزمن "يرتبط بأشدّ العصور نكوصا ورجعية وتعسّفا ويتّفق مع مشاعر الهروب والهزيمة ويؤكد فلسفة التّخاذل والهروب ويحارب العقل والبصيرة ويدافع عن الغيب واللّامعقول " (2).

وقد أقرّ مندور من ناحيته رأي العالم وحكم على ،، فلسفة ،، الحكيم في هذه المسرحية بالفلسفة ،، السلبية بل الانهزامية ،، لان الحكيم " لا يؤمن بقدرة الانسان... وهو ليس من دعاة الارادة البشريّة التي لا تنهزم" (3).

ب 2 ـ شهرزاد

في مسرحية شهرزاد وهي في نظر العالم من أعمق اعمال توفيق الحكيم ومن أشدها تعبيرا عن فلسفته العامة (4) يتصارع الأبطال الثلاثة : السلطان شهريار والوزير قمر والعبد دون تعادل و لا توازن ولا استقرار فالعبد قد ينال الجسد ولكنه لا ينال شهرزاد والوزير قمر لا يبلغ به قلبه مرتبة الايمان فينتهي به الكفر بشهرزاد الى الانتحار وشهريار يرتحل في المكان بحثا عن معنى الحياة فلا يصل الى شيء (5). فاذا كانت شهرزاد هي رمز الحياة بكل متناقضاتها فما أبعد هؤلاء الابطال الثلاثة عنها وهذه هي مأساتهم : مأساة اختلال التوازن بين الجسد والقلب والعقل (6). ومن ثمة يستخلص العالم أن المأساة عند الحكيم تتلخص في " انعدام التعادل وانعدام القدرة على التوحيد والتوازن بين الاطراف المتناقضة في تجربة الحياة " (7).

وذهب العالم في تفسير مسرحية شهرزاد الى أنها ترفض العقل والتفكير العقلاني وتعلن عن انهزام العقل شأنها في ذلك شأن أهل الكهف فهي شبيهة بها من حيث أنها مسرحيّة رجعية مثلها (8). ولكن العالم عندما يقارن بين المسرحيتين يرى أن شهرزاد على خلاف أهل الكهف تعبّر بنتيجتها السلبية وهي هزيمة العقل عن دلالة ايجابية هي ضرورة التوازن بين العقل والقلب والجسد (8).

1) ـ العالم ـ أنيس : في الثقافة المصرية ص : 87 وانظر أيضا :العالم :توفيق الحكيم .ص 109.
2) ـ في الثقافة المصرية . ص : 88.
3) ـ العالم : توفيق الحكيم . ص : 44.
4) ـ العالم : الوحه والقناع . ص : 52.
5) ـ نفس المرجع . ص : 53.
6) ـ العالم : توفيق الحكيم . ص : 105.
7) ـ العالم : الوحه والقناع . ص : 53.
8) ـ العالم : توفيق الحكيم . ص : 109.

ب 3 ـ بجماليـــــون

المأساة في بجماليون هي مأساة اكتشاف التوازن بين الفن والحياة وبين الحلم والواقع (1). وان التعارض الذي أقامه الحكيم بين الفنوالحياة هو في رأي مندور " تعارض رومانسي موهوم " (2) والحكيم لا يجعل الفن والحياة متعارضين فحسب بل يؤثر الفن على الحياة و "الوهم الرومانسي" على الواقع الحي (3). وهذا في رأي مندور عيب كبير لأنّ الفنان لا يستطيع أن يهرب من الحياة وما ينبغي له " وهي لا بدّ نافذة خلاله بأشعتها المرئية وغير المرئية " (4) وعقد مندور مقارنة بين الحكيم و(برنارد شو) الذي اعتمد نفس الاسطورة اسطورة بجماليون ولكنه نحا نحوا واقعيّا وصبغ رمزيته بصبغة واقعية فاذا رمزيته " تلبس حقائق الحياة الحيّة " (4) في حين اتخذت طابعا رومانسيا عند توفيق الحكيم "الرومانسي المزاج والتكوين" .

انّ فضل برنارد شو يتمثل في أنه اتخذ من اسطورة بجماليون وعاء صبّ فيه فلسفته الاشتراكية الفابيّة أما مسرحية بجماليون للحكيم فما هي الا " صورة من خالقه الفنان الرّومانسي الحالم في برجه العاجي بعيدا عن معركة الحياة الخائف من رذاذها " (5).

ب 4 . أوديـــــب

ننتقل في مسرحية أوديب الى مأساة أخرى هي الصراع بين الارادة الانسانية والارادة الالهية وبين الحرية والقدر. ذلك هو جوهر المأساة اليونانية على أنالحكيم لم يلتزم روح المأساة اليونانية كما نجدها عند رائعة (سوفوكليس) فزعمْ أن الذي دبّر هذه المأساة هو كاهن أعمى يدعى (ترسياس) فاذا قصة الصّراع تصبح بين (ترسياس) والقدر وليست بين أوديب والقدر شأن المسرحيّة اليونانية (6). وأقحم

---

1) ـ العالم : توفيق الحكيم ص : 111.
2) ـ مندور : مسرح توفيق الحكيم. ص : 53.
3) ـ نفس المرجع. ص : 55.
4) ـ نفس المرجع. ص : 54.
5) ـ نفس المرجع. ص : 57.
6) ـ العالم : توفيق الحكيم. ص : 111.

الحكيم مأساة أخرى اعتبرها مصدر مأساة أوديب هذه المأساة هي : عقلانية أوديب وحبّه للمعرفة تأكيدا لفلسفته التي عرض لها في مسرحيّاته السابقة فإذا أوديب هنا شهريار آخر مأساته في تطلعه الى المعرفة وفي عقلانيته (1). وهكذا تصبح مأساة أوديب مأساة اختلال التعادل والتوازن بين القلب والعقل وهذا الاختلال يحدث بالجنوح الى العقل ويزول بالجنوح الى القلب (2).

ويعتقد العالم أن محاولة الحكيم التوفيق بين الارادة البشرية والارداة الالهية تمشيا مع التراث العربي القديم لم تشكل أي قيمة درامية (3). ويتفق مندور مع العالم في أنّ (أوديب) لم تنجح دراميّا و " كيف يريد /الحكيم/ أن يحتفظ لها بقوّة درامية بعد أن ابتدأ مسرحيته بتفسير كافة أسرارها ومفاجآتها " (4). ويضيف مندور أن هذه المسرحية لم تستقم حتّى من الناحية الذهنية التجريديّة فالصراع الذي أداره الحكيم بين " الواقع " و" الحقيقة " لا تبدو نتائجه مقنعة ولم ينقذ المسرحية من الانهيار الأخلاقي الشنيع الذي انحدر اليه بطلها أوديب ففقد عطفنا وأثار اشمئزازنا. وهذا لا يتماشى مطلقا وهدف التراجيديا (5).

وهكذا يتفق كل من مندور والعالم على أن مسرحية أوديب من أضعف مسرحيات الحكيم الذهنيّة فضلا عن أن مضمونها سلبي بحكم أنها كما يقول العالم " قدرية خالصة " بل لعل المعتزلة اكثر ايمانا بالحرية الانسانية (6).

ب 5. سليمان الحكيم

الصراع في مسرحية سليمان الحكيم ليس بين القدرة والحكمة فحسب كما قصد الحكيم بل انّ الصراع فيها حسب العالم هو بين القلب والعقل أو بين القلب والتدبير(7)

1) ـ العالم : توفيق الحكيم. ص ص : 112–113.
2) ـ نفس المرجع، ص : 114.
3) ـ نفس المرجع، ص : 115.
4) ـ مندور : مسرح توفيق الحكيم. ص : 75.
5) ـ نفس المرجع، ص : 74 و ص : 76.
6) ـ العالم : توفيق الحكيم. ص : 115.
7) ـ نفس المرجع، ص : 116.

لان القدرة لم تفشل الا في ميدان واحد هو ميدان القلب (1). وبهذا المعنى يرى العالم أنّ سليمان الحكيم تكرّر ما ورد في أوديب وهو عجز ارادة الفرد أمام ارادة القدر. ومسرحية سليمان الحكيم تكاد تسفه فكرة العمل... والنضال وتكاد تحط من شأن العمل والكفاح حين تدحض فكرة القدرة على حساب الحكمة (2).

ولا يوافق العالم الحكيم على فكرة ،، التوازن ،، بين القدرة والحكمة. فانّما العلاقة بينهما في نظر العالم هي علاقة فعل وتفاعل خلاق . فالطاقة الذرية مثلا ليست مجرّد قدرة خطرة اكتشفها الانسان وطوّرها بل هي قدرة يمكن أن توجه للخير أو للشرّ والعدوان. ولو تأملنا طغيان القدرة المتمثلة في القنبلة الذرية لرأينا أنّها تعبير عن وضع اجتماعي وطبقي وحضاري وليس مجرّد اختلال توازن بين القدرة والحكمة والسبيل ليس في اقامة توازن بينهما بل هو " حسن تعقيل القدرة أو تحكيمها (من الحكمة) لمصلحة الانسان... ولمصلحة التقدم والسّلام " وعموما فان تجريد الحكيم لثنائياته الذهنية " يحرمه من التصدّي لحقائق الواقع الانساني وتفهّم خبراته الحية المعقدة " (3).

ب 6. رحلة الى الغد

في مسرحية رحلة الى الغد تتمثل المأساة في اختلال التوازن بين القلب والعقل وبين العلم والايمان(4). ويؤول انتصار العلم والعقل الى هزيمة لانسانية الانسان وهزيمة لقلبه وايمانه ان الحكيم في هذه المسرحية يعارض التقدم العلمي ويزعم ان هذا التقدم العلمي سيجعل الحياة آلية جافة تنضب فيها ينابيع العاطفة والحرارة والخيال وهذا الموقف صادر في رأي منذور عن" روح رومانسية حالمة " (5).

---

1) ـ العالم : توفيق الحكيم. ص : 116 وانظر : منذور: مسرح توفيق الحكيم. ص : 67.
2) ـ العالم : توفيق الحكيم. ص ص : 117 ـ 118.
3) ـ نفس المرجع. ص : 119.
4) ـ العالم : توفيق الحكيم. ص : 122.
5) ـ منذور : مسرح توفيق الحكيم. ص : 50.

وهذه المسرحية في رأي العالم تجسيد لجوهر فلسفة الحكيم في أزمة العصر الحاضر وهو لا يدلنا على طريقة لتحقيق التوازن الايجابي بين العقل والقلب وبين العلم والايمان وانّما يكتفي بتسفيه معجزات العقل والعلم والتبشير بالخلاص بالايمان والقلب فاذا هو بنفسه يخلّ بذلك التوازن الذي ينشده (1).

وينطلق العالم من هذه المسرحية ليناقش الحكيم حول قضيّتين خطيرتين تتمثل الأولى في العلاقة بين العقل والقلب والثانية في العلاقة بين الانسان والآلة.

فبالنسبة الى القضية الأولى يعتقد العالم ان التناقض بين العقل والقلب هو تناقض مفتعل وهو ثمرة أوضاع اقتصادية واحتماعية متخلفة وليس العقل منطقة مستقلة من حياة الانسان ولا القلب كذلك كما أن العقل ليس قمة فكرية باردة وليس القلب كما يزعم الحكيم صندوقا من العواطف العفوية غير الواعية. ان العلاقة بين العقل والقلب في الحقيقة علاقة جدلية " فالعاطفة تغذي العقل كما يشذب العقل العاطفة " (1) فهما وظيفتان متكاملتان في حياة الانسان وفي حياة المجتمع ويضيف العالم مؤكدا ان التطور العلمي للفرد وللمجتمع على السواء لا يلغي حساسية الانسان ولا يطفىء عاطفته ولا ينفى ثقافته الوحدانية العميقة بل ينمّيها ويطوّرها هكذا يحارب العالم ويدحض الفهم الآلي الخالص للعلم وينادي بفهم اجتماعي أي باستجلاء الدلالة الاجتماعية للعلم. وفي رأي العالم ان التطور العلمي اذا لم يوضع بالفعل لمصلحة البشر المنتحبن جميعا لا لمصلحة ،،حفنة ضئيلة طفيلية ،، منهم واذا لم يستهدف ترقية الحياة وتنميتها لا استنزاف المكاسب والارباح فإنه يصبح بالفعل نقيضا للعاطفة وللقلب ونقيضا للقيم الوحدانية للانسان. أما عندما يصبح العلم وثمراته ملكا للجميع فلن يبرز هذا التناقض بين العلم ووحدان الانسان بل " سيوظف هذا العلم لاشباع هذا الوحدان واستنبات أفضل ما فيه واطلاق الطاقات الأخلاقية والعاطفية الكامنة فيه " (1).

ويمضي العالم في تحليله فيبيّن أن الأفكار التي تتضمنها مسرحيّة رحلة الى الغد تعدّ امتدادا لكثير من الكتابات في الآداب الغربية مثل كتابات شبنجلر (O.Spengler) وهكسلي (A.Huxley) و أورويل (G. Orwell)... تلك

---

1) ـ العالم : الوحه والقناع. ص ٠ 28.

التي " تسفه التّقدّم العلمي وتدركه ادراكا نقديا مجرّدا خاليا من مضمونه الاجتماعي ومن وظيفته الاحتماعية " (1) وهؤلاء الكتاب الغربيّون في رأي العالم يشيعون مفهوما رجعيا للعلم هو الذي يتبناه الحكيم في مسرحيته ويضيف قائلا : "... وما أخطر اشاعة هذا المفهوم الرجعي للعلم في محتمعاتنا المتخلفة التي هي أشد ما تكون في حاجة الى الوعي العلمي الصحيح لتجديد حياتها " (1).

أما القضية الثانية المتمثلة في العلاقة القائمة بين الانسان والالة فان الفكرة السائدة في المسرحية والقائلة بأن استخدام الآلة وانتشارها يعني اهدار انسانية الانسان فكرة خاطئة وقائمة على وهم كبير. والتناقض بين الانسان والآلة تناقض موهوم ويفسر العالم ذلك بأن الآلة " ليست الا امتدادا فسيولوجيا واجتماعيا لقدرات الانسان... وهي ثمرة لعمله ووعيه الاجتماعيّين وهي وسيلته للسيطرة على واقعه الاجتماعي والطبيعي وسبيله لتطوير هذا الواقع.. ولهذا فهي سلاحه من أجل الحرّية الحقيقية " (2). ثم يدحض العالم رأي الحكيم في ان استخدام الآلة في الحياة الاجتماعية يعني " أن تصبح عواطفنا ومشاعرنا آليّة ،قبلتنا آلية ومحبتنا آلية " ذلك أن الآلة لاتستعبد الانسان بل تحرّره ولكنها لا تكون أداة تحرير " ما لم تكن ملكا للناس جميعا ولهذا فان الملكية الفردية لوسائل الانتاج هي التي تجعل من الالات غريما للانسان وعدوّا ونقيضا لانسانيته ولقيمه الوجدانية " (2).

وينتهي العالم الى القول بأن التناقض الذي يبرزه توفيق الحكيم وغيره من الأدباء بين الآلة والانسان هو تناقض غير جوهري وهو مؤقت مستمدّ من طبيعة المجتمعات المتخلفة التي لم يتحرّر فيها الانسان بعد من عبودية العمل المأجور بين نظام الربح والاستغلال الرأسمالي ولا سبيل الى القول بأن الانسانية عندما تستخدم الآلة ستصل يوما الى اشباع كامل رغباتها فتستغني عن العمل وتسود حياتها البطالة والرغبة في الانتحار كما يقول الحكيم.

---

1) ـ العالم : توفيق الحكيم، ص : 122.

2) ـ العالم : الوحه والقناع، ص : 29.

ويأسف العالم في الأخير لارتفاع أصوات بعض الكتاب المعاصرين في مناطق من عالمنا حيث تسود الفاقة وسوء التغذية والبطالة والجهل " ليهتفوا بنا حذار من عالم الغد انه عالم تتوفر فيه كل ضرورات الحياة من غذاء ومسكن وراحة ولكنه عالم لا عمل فيه بل ملالة قاتلة وشحوب نفس وانتحار" (1). يعجب العالم كيف أن هذه الاصوات لا تلبث أن تسعى لتشويه ،، القيمة التحررية الثورية للآلة ،، باسم السعادة وباسم العمل وتدعو الى تحطيمها والعودة الى العمل اليدوي والحرفي وينتقد العالم في النهاية مسرحية رحلة الى الغد ومثيلاتها نقدا شديدا لاذعا لانها في رأي تصوّر فزع هؤلاء الكتاب من التقدم الانساني ولأنها " بآسم اصطناع التناقض بين التطور العلمي والتطور الوجداني توحي بان العقل جمود وأن العلم آلية وأن التقدم شقاء كما توحي بأن الاملاق والجوع والعبودية هي مصدر للحب والسعادة " (1). وهو يحمل عليها حملة شديدة لانها تعدّ في رأيه " تعبيرا ايديولوجيا عن أكثر الجوانب تخلّفا في المجتمع البشري المعاصر أو بتعبير أدق تعد فلسفات معادية للثورة الاجتماعية وللتقدم" (2).

هذه هي آراء نقادنا الواقعيين وتلك هي مواقفهم من ،، فلسفة ،،الحكيم في مسرحه الذهني. تلك الفلسفة التي قدح نقادنا في مضمونها ووصموها بنعوت سلبية. وقد ألف الحكيم في ما ألف من كتبه غير المسرحيّة كتابا أجمع الدّارسون على اعتباره من أخطر آثاره ومن أشدها تعبيرا عن فلسفته وآرائه المبثوثة في مسرحياته بصفة عامة والذهنية منها بصفة أخص ذلك هو كتاب التعادلية .ويتفق محمود أمين العالم مع الدارسين في قيمة التعادلية من حيث قدرتها على تفسير آثار صاحبها بل هي في رأي ناقدنا " تشكل القانون الأساسي لتوفيق الحكيم المفكّر والفنّان وهي أيضا حجر الزاوية في فلسفة الحكيم الانسانية والفنية" (3) تلك الفلسفة التي يتبيّنها المرء في جميع آثاره قبل أن يبلورها الحكيم في (التعادلية). لذا رأينا من المفيد أن نختم هذه الفقرة بعرض رأي العالم في ،، تعادلية ،، الحكيم لصلتها الوثيقة والحميمة بالأسس الفكرية التي بنى عليها الحكيم مسرحه الذهني .

---

1) ـ العالم : الوحه والعاع. ص : 30.
2) ـ نفس المرجع. ص : 32.
3) ـ العالم : توفيق الحكيم. ص : 71.

ب 7. التعادليّـــــة

ذهب العالم الى أن الاتجاه الفكري المسمى بالتعادلية يمتدّ بجذوره فـــي تربة التراث العربي الاسلامي (1). وتقوم التعادلية عند الحكيم على الأخذ والعطاء، على الفعل وردّ الفعل بين طرفين متعارضين كالعلم والإيمان أو العقل والقلـــب أو الحرّية الانسانية والارادة الالهية أو الحكمة والقدرة أو الفن والحياة. ولا توازن ولا تعادل في الحياة بغلبة أحد الطرفين على الآخر. فمأساة الغرب في رأي الحكيم هي اختلال التوازن لمصلحة طرف واحد كالعلم والعمل أو العقل والقدرة. لذا يدعـو الى أن تقوم الحياة على عمودين لا على عمود واحد (2). فالتعادلية " دعـــــوة للتواجد المشترك وللتعايش السلمي المتوازن في مختلف ظواهر الحياة الانسانية بين موقفين متعارضين " (3).

وبرغم الحاح الحكيم على هذه الحقيقة حقيقة التوازن والتعادل لا الصراع والمقاومة فان العالم يلاحظ أن الحكيم في تعادليته ،، متحيّز ،، دائما لطرف على حساب طرف آخر فهو مثلا يتحيّز للايمان على حساب العقل وهو يتحيّز للرّوحانية علـــى حساب المادية وللفن على حساب الحياة وللارادة الالهية على حساب الحرية الانسانية وللفكر على حساب العمل وللثلب على حساب العقل وهكذا... (4). وبعبارة أخـــرى ان الحكيم متحيّز للجانب غير العقلاني وهذا ما جعل تعادلية في رأي العالـــم " تعادلية مختلة سكونيّه وحبدة الاتجاه ".

وتتمثل نقطة الضعف في تعادلية الحكيم في " تجريده لكثير من الخبرات الانسانية تجريدا ذهنيا مطلقا ثمّ تصنيفها الى ثنائيات بشكل آلي ثم تحديـــد العلاقة بين هذه الثنائيات على أساس التوازن بين أطرافها " (5). وهذه النظـرة الى الحياة " غير جدليّة ". أضف الى ذلك أن الحكيم كثيرا ما يعرض هذه الثنائيات

---

1) ـ العالم : توفيق الحكيم، ص : 72.
2) ـ نفس المرجع ، ص : 74.
3) ـ نفس المرجع ، ص : 75.
4) ـ نفس المرجع ، ص : 77.
5) ـ نفس المرجع ، ص : 78.

بمعزل عن الخبرة الحيّة للحياة الانسانية فيخلط بين التناقضات الأساسية في الحياة والتناقضات الثانوية أو الشكلية فيها ولا يتبيّن الأساس الموضوعي والاجتماعي لها. فلنضرب مثلا بالعقل والقلب، انهما في رأي العالم بعدان من أبعاد الشخصية الانسانية، بينهما فعل وتفاعل وتداخل لا مجرّد توازن ما لعقل يوجه الحدس والعاطفة، والحدس والعاطفة بدورهما مصدران للخبرة الانسانية في صدامها بالواقع الحي وهما أيضا مصدران للابداع الأدبي والفني الذي يتضمن قدرا من العقلانية (1). ولنضرب مثلا آخر : الروحية والمادية. ان الروحية قد تكون معنى من معاني الغيبيّة وقد تكون معنى من معاني القيم الوجدانية الانسانية والمادية قد يفهم منها الجشع والاستغلال وقد يفهم منها النظرة الموضوعية العلميّة للحياة وللكون والتناقض الرئيسي هو بين المعنى الغيبيّ والمعنى الموضوعي وهو تناقض استبعادي أي يتحقق باستبعاد احدى النظرتين للأخرى وليس تناقضا توازنيا.. ولكن لا تناقض بين القيم الروحية بالمعنى الوجداني غير الغيبي والقيم المادية الموضوعية (2).

وهكذا وضع العالم اصبعه على الخلل الكامن في التعادلية وفي فكر الحكيم عموما وفي رؤيته للصراع بين الأشياء في "صورة توازنية مسطحة". ان الحكيم واجه الفن والحياة مواجهة "تجريدية مثالية" تقوم على البحث عن التوازن المسطح (3). فتوازن الحكيم توازن قلق يفتقر الى الجرأة والحيوية والانطلاق ولا يفضي بطرفيه المتنازعين الى مرتبة جديدة فوق التوازن والتعادل ولا يتيح نظرة خلاقة دافعة للحياة وللفن (4).

---

1) ـ العالم : توفيق الحكيم . ص ص : 79 ـ 80.
2) ـ نفس المرجع . ص : 81. نصرب العالم مثلا بالفلسفه الماركسه .
3) ـ العالم : توفيق الحكيم . ص : 82.
4) ـ العالم : الوحه والقناع . ص : 13.

3.2. الرؤيـة الايجابيـــة

حظيت طائفة المسرحيات المصرية وغير المصرية باعجاب كل من محمد مندور ومحمود أمين العالم فقاما بتحليل محتواها وعكفا على إبراز مضمونها الايجابي واحتضنا أعمال بعض الادباء الشبان الابداعية في مجال المسرح وساهما في التعريف بها ومن بين هؤلاء نذكر : نعمان عاشور وعبد الرحمن الشرقاوي وسعد الدين وهبة والفريد فرج وصلاح عبد الصبور وغيرهم... فلنبدأ بعرض آراء ناقدينا في آثار هؤلاء الكتاب الجدد ثم نختم بتحليل مواقفهما من مسرح الحكيم الاجتماعي .

أ. نعمان عاشـــور

نعمان عاشور في طليعة المسرحيّين المصريّين الذين تناولوا القضايا الاجتماعية في مسرحهم ورصدوا بذكاء وحنكة تحوّلات المجتمع المصري في عهده الجديد. وقد استقبله ناقدانا استقبالا حارّا واهتمّا بآثاره اهتماما كبيرا. فهذا محمود أمين العالم على سبيل المثال يتحدّث عنه قائلا : " ... وما أكثر الآمال الكبار التي نعقدها على نعمان عاشور ففي شبابه وذكائه وثقافته ووعيه وصفاء نفسه وصدق حسه الفني ذخيرة غنية لكل ما يتطلع اليه أدبنا المسرحي من تألق وازدهار " (1). ومن أشهر مسرحيّاته التي استأثرت باهتمام ناقدينا : (الناس اللي تحت) و (الناس اللي فوق) و (صنف الحريم) و(وابور الطحين).

وقد نظر محمد مندور في مسرحية (الناس اللي تحت) فصنّفها في صنف ،، الكوميديا الهادفة ،، فهي تثير الضحك ولكنه ضحك غير مقصود لذاته وليس التهريج بغاية من غاياته كما هو شأن بعض المسرحيات الكوميدية التي كان هاجمها مندور ونقدها نقدا لاذعا انّما الضحك في كوميديا عاشور ذو هدف " فهو سخرية من بعض النقائص النفسية والاجتماعية التي كانت سائدة في بلادنا والتي لا تزال بقاياها قائمة حتى الآن تصارع القيم الجديدة في الحياة " (2). ولهذا أطلق مندور على

---

1) ـ العالم : الوحه والعـاع... ص : 64.
2) ـ مندور : فى المسرح المصرى . ص : 87.

مسرحية (النّاس اللي تحت) اسم الكوميديا ذات الرسالة لأنها تريد " أن تدلّل على أن مصر الجديدة أي مصر ما بعد الثورة خير من مصر القديمة " (1). وهذه الرسالة النبيلة التي تضمنتها مسرحية نعمان عاشور لم تصبها بالاملال ولا بضعف الحركة كما أنها لم تحوّل المسرح الى منبر خطابة (1).

أمّا (الناس اللي فوق) فقد أثارت شيئا من الجدل وتضاربت حولها الآراء وقد حاول مندور أن يحدّد النوع الفني الذي يمكن أن تصنف فيه هذه المسرحية فذهب الى أنه ،، الاوتشرك ،، وهو لون من المسرح ابتدعه الروس وهم يقصدون به " كلّ عمل أدبي يتناول بالدراسة قضية من القضايا على الطبيعة ويعرض هذه الدراسة في صورة أدبية " (2). وبناء على ذلك لم يعتبر مندور مسرحية (الناس اللي فوق) مسرحية بالمعنى التقليدي وانما هي حسب اجتهاده ،، دراسة درامية ،، لقضية من القضايا " هي قضية التّغييرات التي أحدثتها ثورتنا الأخيرة في البناء الطبقي لمجتمعنا وفي عقلية وأخلاق كل طبقة من طبقات المجتمع الثلاث وبخاصة طبقة الناس اللّي فوق"(2). وقد استطاع عاشور في رأي مندور أن يستعين بروح الفكاهة المصريّة الخفيفة المرحة فيقدم دراسة ذكية للمجتمع المصري بعد الثورة دون ابتذال ولا تهريج (3).

ودرس محمود أمين العالم بدوره المسرحيّتين معا أي (الناس اللّي فوق) و (الناس اللي تحت) فاعتبرهما " استجابة فنية واعية لواقعنا الاجتماعي الجديد " (4) فهما تعرضان ،، فلسفتين ،، من حياة مصر الجديدة : فلسفة أولئك الذين ينتسبون الى الطبقة الارستقراطية والوسطى وفلسفة هؤلاء ،الذين ينتسبون الى الفئة الصغرى والطبقة العاملة (5). وقد حدّد العالم الصّراع الرئيسي في المسرحيّتين بـ" صراع الفرد الجديد للتحرر من ضغط طبقة أعلى منه وانطلاقة للتعبير عن نفسه في العمل وفي الحبّ تعبيرا حرّا " (5).

---

1) ـ مندور : في المسرح المصري . ص : 88.
2) ـ نفس المرجع . ص : 101.
3) ـ نفس المرجع . ص ص : 104 ـ 105.
4) ـ العالم : الوحه والقناع. ص : 55.
5) ـ نفس المرجع . ص : 56.

ولاحظ العالم مثلما لاحظ مندور من قبل أن نعمان عاشور لم يتسرّع " فيتلقّف الشعارات العامّة لثورتنا الاجتماعية ويقف عند ترددها وتكرارها والدعوة الى أهدافها دعوة خطابية جوفاء وانما /هو/ يتعمق علاقاتنا الاجتماعية ويتسلّل الى نسيجها الحيّ ويستشعر ما فيها من صراع بين قوى وقيم اجتماعية مختلفة ثم يجسّد هذا الصراع في نماذج وشخصيّات صادقة ويقيم منها أحداثا ومواقف حيّة يصوغ من هذا كلّه وحدة عمل فنّي على درجة كبيرة من الجودة " (1).

ونظر مندور في مسرحية أخرى لنعمان عاشور هي :(صنف الحريم) وهي مسرحية اجتماعية تعالج مشكلة مزمنة هي مشكلة تعدّد الزوجات وما تخلفه من آثار هدّامة على بناء الأسرة. وقد رأى مندور أن نعمان عاشور عالج هذه القضية من زاوية جديدة " تتمشى مع منطق المرحلة التي نعيشها اليوم" (2). فهو لا يحمّل الرّجال مسؤولية هذه المشكلة بقدر ما يحمّلها النساء أيضا. ولم يتخلّ عاشور في مسرحيته هذه عن روح الفكاهة والاضحاك اللذين لا يخلوان من هدف اجتماعي ونقدي .

وفي مسرحية (وأبور الطحين) قدّم لنا نعمان عاشور " دراما غنائية بسيطة ذات مضمون تقدّمي " (3). انها تصوّر انتصار الفلاحين والعمال على كبار ملّاكي الاراضي الاقطاعيّين ونضالهم من أجل العدالة والغاء الاستغلال (4).ولايوافق العالم بعض النقاد الذين عابوا على هذه المسرحية أنها تتحدث عن موضوع حصل في الماضي قبل الثورة وذلك لأن معركة الاستغلال في رأي العالم لم تنته في الرّيف المصري وفي الرّيف العربي عموما ثمّ انّ هذه المسرحيّة لا تخاطب سكان المدن من المثقفين ،، المتحذلقين ،، وانما تخاطب البسطاء من أبناء العمال والفلاحين(4).

---

1) ـ العالم : الوحه والقناع... ص : 56.
2) ـ مندور : فى المسرح المصرى ... ص : 180.
3) ـ العالم : الوحه والقناع . ص : 70.
4) ـ نفس المرجع . ص : 67.

ب ـ عبد الرحمن الشرقـــاوي

ومن مسرح نعمان عاشور ننتقل الى مسرح عبد الرحمن الشرقاوي ونتوقف قليلا عند مسرحية (جميلة) وهي في رأي مندور مسرحية هادفة غايتها الإشـــادة ببطولة الجزائريّين واشهاد الجمهور العربي على فضائع المستعمرين التي صمد لها الجزائريّون ولم تزدهم وحشيتها الا قوّة وتصميما (1) كما حرصت هذه المسرحيـــة في رأي مندور على ،، الصدق الانساني ،، الذي تشهد عليه الحياة. فالى جانـــــب الأبطال الجزائريّين نجد العميل من أبناء البلد الذي أصبح عيّنا للعدوّ على اخوانه. ومن علامات الصدق أنّ الكاتب لم يصوّر جميع الفرنسيّين أشرارا مجرمين ميّتـــــي الضمير فهذا الحارس (جان) قد انتهى به الأمر بعد أن شاهد فضائع التعذيب الـــى تقديم استقالته من الخدمة في الجيش الفرنسي ليستردّ راحة ضميره.

ومسرحية الشرقاوي الثانية التي اهتم بها العالم هي : (مأساة الفتـــــى مهران). وهي شاهدة على أن صاحبها فنان يدعو الى الالتزام بقضايا التقـــدم الاجتماعي . تستمدّ مسرحية الفتى مهران موضوعها من العصر المملوكي فتنقد الوضع الاجتماعي في ذلك العصر وتصوّر التناقض بين الحاكم والمحكوم وتكشف عن أشكال من العسف والظلم من جانب الحاكم وتصور أشكالا من التمرد والمقاومة من جانـــــب المحكوميـــن (2).

ولكن مسرحية الفتى مهران ليست مسرحية تاريخية وانما هي مسرحيـــة معاصرة رغم موضوعها التاريخي (3). فالمسرح في رأي العالم ليس تسجيلا تاريخيا ومهما كان التّاريخ دقيقا في الأعمال الفنية فهو ليس من قبيل التسجيل.. بل من قبيل الرّمز(4) وهكذا يتحوّل الموضوع التاريخي الى رمز التعبير عن حقائق باقيـــة في حياة الانسان، فالمؤلف المسرحي لا يتحدّث عن الماضي شأن المؤرخ بل " يستخلـص القيم الانسانية في كل عصر،انه ينتقد الحاضر ويبشر بالمستقبل خلال تصدّيـــــه لهذا الماضي البعيد " (5) وبهذا المعنى فانّ مسرحيّة الفتى مهران ليست مجـــرّد تسجيل تاريخي لما كان من ظلم المماليك ومقاومة الفلاحين وانما هي " تعبيـــر

1) ـ مندور : في المسرح المصري ، ص : 140.
2) ـ العالم : الوحه والقناع... ص : 107.
3) ـ نفس المرجع ، ص : 108،
4) ـ نفس المرجع ، ص : 133،
5) ـ نفس المرجع ، ص : 108،

رمزي عن واقعنا الاجتماعي والسياسي (1). فهي تعبّر عن مرحلة من حياة المجتمع المصريّ " سادت فيها الاتجاهات الادارية (كذا) وانتعشت العناصر المتخلفة وعانت الديمقراطية في التطبيق الاجتماعي " (2). وهي تتعرّض لبعض القيم فتنقدها وتندّد بها و " تعبّر عن سخط مشروع على عزلة القادة عن الجماهير وتدعو دائما الى الالتصاق بالجماهير والعمل بين صفوفهم باعتبارهم قلعة النجاة " (2). ومن أهمّ الآثار التي تخلفها هذه المسرحية أيضا التّفاؤل والثقة بالشعب وبالمستقبل وبفضل ذلك ترتفع المسرحية وتسمو لتصبح ذات دلالة تقدمية وانسانية (3).

ج . سعد الدين وهبة

رأى العالم في مسرحية سعد الدين وهبه الرمزية (بير السلم) نقدا بالغ العمق " لما يسود الكثير من جوانب حياتنا الاجتماعية من فقدان للقيم/ انها/ تفسر الفردية والانعزالية والانتهازية والتّكالب على المتع الجسدية بهذا الافتقار الى القيمة المعنوية في حياة الانسان (4). ولهذا يصبح الالتزام بالقيم المعنويّة طوق النجاة للانسان من التفسخ والضياع والغربة.

أما مسرحيّة وهبة الثانية :(المسامير) فبرغم أنها تستمد أحداثها بشكل مباشر من وقائع ثورة 1919 الاّ أنها " استجابة فنية لوقائع النكسة العسكرية التي عانت منها مصر في تلك الايام " (5). انّها تروي اجراءات القهر والعسف التي فرضتها سلطات الاحتلال البريطاني على الفلاحين بسبب مشاركتهم في تلك الثورة. ولم يكتف سعد الدين وهبة في رأي العالم بحكاية الوقائع التاريخية وصياغتها وانما حرص على إبراز دلالتها الانسانية والاجتماعية. وهكذا انتقل الكاتب من اطار التاريخ المحدّد للوقائع الى الدلالة العامة غير المحدّدة التي تضفي عليها طابع المعاصرة ذلك أن تصوير التاريخ والتعبير عنه تعبيرا أدبيا " يحمل بالضرورة قسمة انسانية ذات شمول واتّصال... فكل لحظة أصيلة صادقة من لحظات التاريخ

---

1) ـ العالم : الوجه والقناع . ص : 112.
2) ـ نفس المرجع . ص : 113.
3) ـ نفس المرجع . ص : 115.
4) ـ نفس المرجع . ص : 145.
5) ـ نفس المرجع . ص : 147.

لا تحمل منطق اللحظة الجزئية بقدر ما تحمل منطق القانون التاريخي العام(1). وتكمن أهميّة مسرحيّة (المسامير) في رأي العالم في أنها تخطت حدود لحظتها التاريخية القديمة المحدّدة الى لحظة حيّة من تاريخنا المعاصر فعبّرت بفضل توظيفها التاريخ والارتفاع به الى آفاق معاصرة عن الواقع الرّاهن اثر العدوان الصّهيوني الاستعماري تعبيرا رمزيا وصوّرت ما أصاب المجتمع من انكسار ومعاناة. وساهمت مسرحية (المسامير) في البحث عن مخرج فأكدت معنى من أخصب المعاني وهو أنّ المعركة الوطنية التحرريّة هي في جوهرها معركة اجتماعية(2). وهنا يلذّ للعالم أن يستطرد ليتحدث على هامش تحليله لهذه المسرحيّة عن قضية التحرير الوطني وعن ضرورة امتزاج هذه القضية بقضية الثورة الاجتماعية امتزاجا عميقا(3).

د. علي سالم

علي سالم هو مؤلف مسرحيتين شهيرتين :(أوديب أو أنت اللي قتلت الوحش) و(عفاريت مصر الجديدة). وتندرج المسرحيّة الاولى ضمن ،، المعالجات ،، المسرحية العديدة لمأساة الملك أوديب. وتختلف محاولة علي سالم عن محاولات سابقيه لانها " تخرج عن جوهر الصراع الأوديبي " (4) فليس فيها شيء من مأساة أوديب كما في المأساة اليونانية ولاضير في رأي العالم أن يختار الأديب من عناصر الأساطير والحكايات القديمة ما يشاء لخدمة موضوعه. ومسرحية علي سالم زاخرة بالايحاءات الواقعية فهي ترمز الى ما حدث في مصر عام 1956 بآعتباره تمهيدا ومدخلا لما حدث عام 1967 (5). فانتصار 1956 كان انتصارا موهوما وهو أقرب الى الهزيمة ،هزيمة للروح والانسانية الانسان بقهر ارادته وكبت طاقاته الخلاقة فلما ظهر ،، الوحش ،، مرة أخرى عام 1967 وتصدّت له الجماهير لم تتمكن من الوقوف في وجهه وسرعان ما هزمت لان ،،طاعون ،، الخوف قد تمكن منها وجعلها عاجزة عن الصمود والانتصار(5). ويستخلص القارىء من هذه المسرحية في نظر العالم

---

1) ــ العالم : الوحه والقناع. ص 148.
2) ــ نفس المرجع. ص : 149.
3) ــ نفس المرجع. ص : 150.
4) ــ نفس المرجع. ص : 213.
5) ــ نفس المرجع. ص : 217.

أنه لا سبيل للانتصار على الوحش الا بـ " زرع الثقة وبناء الانسان ومشاركة الجماهير الواعية في توجيه حياتها وتنميتها " (1). وهذا ما يجعل مسرحية علي سالم مسرحيّة جادّة ونبيلة.

أما مسرحية علي سالم الثانية وهي :(عفاريت مصر الجديدة) فانها في رأي العالم " دفاع عن انسانية الانسان وعن حريته وتأكيد على أنه لا سبيل الى الحرية الا بالمعرفة ولا سبيل الى المعرفة الا بالنضال " (2). وهي ايحاء رمزي بما يحصل في العالم العربي من " اجراءات تعسّفية وقمعية واهدار لانسانية الانسان بالسجن والتعذيب " . وقد أدان علي سالم هذه الممارسات وانتقد ما يعانيه المواطن العربي من عدم الطمأنينة عندما يفاجأ بالاعتقال أو يتعرّض للتّعذيب . وانتقدت المسرحية الى جانب ذلك موضوعا آخر هو مساوىء البيروقراطية في مصر والعالم العربي . وعموما فان مسرحية علي سالم مسرحية ايجابية وان علي سالم في كلتا مسرحيّتيه يدافع عن انسانية الانسان.

هـ . الفريد فرح

ننتقل الآن الى كاتب مسرحيّ آخر اهتمّ به العالم وهو الفربد فرج. وهو صاحب مسرحيات كثيرة من أشهرها (الزّير سالم) و(النار والزيتون) وغيرهما.

وقد عقد العالم عند تحليل مسرحية (الزّير سالم) مقارنة لا تخلو من دلالة بين مفهوم الزمن عند الحكيم وعند الفريد فرح. وما أشدّ اختلاف مفهوم الزمن في كلتا المسرحيتين. فالزمن الحيّ المتدفّق هو عدوّ أهل الكهف في مسرحية الحكيم أما في مسرحية فرح فانّ الزمن الجامد واللحظة الثابتة هما جوهر المأساة (3). وان ،، التغيير،، هو العدو في مأساة الحكيم ،، و ،، الجمود ،، هو العدو في مأساة فرج. والخلاص في مأساة الحكيم هو ،، الموت ،، وهو ،،العودة الى الكهف ،، أما الخلاص في مأساة فرج فهو الزمن المتدفق الحيّ وهو العقل والعدالة (3). وان هذه المقارنة

---

1) ـ العالم : الوجه والقناع. ص : 217.
2) ـ نفس المرجع. ص : 223.
3) ـ نفس المرجع. ص ص : 229 ـ 230.

ذات دلالة عميقة لأنها مقارنة بين مفهومين أو رؤيتين احداهما ايجابية والاخرى سلبية وهي كذلك مقارنة بين جيلين من أجيال الأدب المسرحي جيل الرواد ويمثله الحكيم وجيل الشباب ويمثله الفريد فرج .

ويثير محمود أمين العالم في حديثه عن مسرحيتي فرج :(عسكر وحرامية) و(النار والزيتون) موضوع ،، المسرح التعليمي والتسجيلي ،، مشيرا الى أهمّية هذا الصنف من المسرح في الأدب العربي . فمسرحية (عسكر وحرامية) مسرحيّة تعليمية جمعت ،، سلامة البناء الفني ،، الى ،، شرف الدّعوة الاجتماعية ،، (1). وقد استعان ألفريد فرج بمنهج بريشت الملحمي في بناء مسرحيته فهناك (الكورس) الذي يتحرك عبر المسرحية كلها ويفسر أحداثها ويعلق عليها و " يحيل انفعالاتنا الى أفكار هادئة ثمّ يمضي بنا بعد ذلك الى الحلّ الأخير مبرزا القيمة التعليمية الثورية للمسرحيّة " .(1)

أمّا مسرحيّة النار والزيتون فهي نموذج للمسرح السياسي . انها كما يقول العالم مسرحيّة سياسيّة مباشرة قد اجتمع فيها أمران : انها تتصدّى لقضية نضالية فتحلّل عناصرها وتوضح آفاقها ثم هي لا تكتفي بذلك بل تعالج هذه القضية السياسية بالتقبيم والحكم والدعوة الى اتخاذ موقف منها أي الدّعوة الى الفعل الثوري من أجل انتصارها(2)، ونقطة الارتكاز في هذا المسرح التسجيلي أو السياسي هو "التعقيل والتّحريض والتفجير " (3). فوظيفة المسرح السّياسي في رأي العالم أن "يتحرك مع حركة الحياة وحركة التاريخ يحمل السلاح ويلتحم في الصّراع ويصبح منبر للدعوة وساحة للحشد ومنطلقا للعمل الثوري . لا وقت للكلمات المباشرة ، البيت الانساني يوشك أن يحترق والجرح البشري ينزف ،لم تعد قضيّتي فحسب بل هي قضيّتنا جميعا قضية جنسنا البشري ، انسانيتنا " (4).

ولكن ما حظ المسرح السياسي من الفن؟ يجيب العالم على هذا السؤال مبيّنا ان المسرح السياسي استطاع أن يضيف الى فن المسرح اضافات خلاقة بابداع جمالية

---

1) ـ العالم : الوجه والقناع... ص : 243.
2) ـ نفس المرجع ، ص : 245.
3) ـ نفس المرجع ، ص : 246.
4) ـ نفس المرجع ، ص 247.

مسرحية جديدة فـ " في مسرح برخت السّياسي من الشعر الانساني الخالص ما لا يقل عن مسرح شكسبير الشعري ان لم يزد عليه في بعض الانحاء عمقا ورقة وخصوبة " (1). ففي هذا الاطار تتنزل مسرحية (النّار والزّيتون) التي يعدّها العالم من أفضل ما كتب في مسرحنا المعاصر عن قضية فلسطين مضمونا ومعالجة فنية (2). ويختم العالم بإبراز رسالة الفريد فرج في كل مسرحيّاته ألا وهي رسالة العدالة والحرية والحق(2).

و. صلاح عبد الصبـــور

وتعرّض العالم بالتحليل الى كاتب مسرحي آخر عرف شاعرا وهو صلاح عبد الصبوح الذي نشر مسرحيّتين شعريتين هما : (مأساة الحلاج) و(الاميرة تنتظر) وقد أعجب العالم بالمسرحيّة الاولى وعدّها من حيث المضمون " تخطيا وتجاوزا لمرحلة (أحلام الفارس القديم) ومرحلة التشاؤم والحزن القاتل واليأس العقيم الى مرحلة الفعل والمواجهة والمشاركة وصناعة العدالة والحق والحرية والمحبّة "(3) فهذه المسرحية تمجّد في تراثنا قيما باقية " تستنهض العمل والكفاح من أجل العدل والمحبة والحرّية "(3). أما مسرحية (الاميرة تنتظر) فانّها لا تخلو من بعد سياسّي. فصلاح عبد الصّبور يشارك بمسرحيّته مشاركة فعّالة وخصبة " في تأمل همومنا الوطنية والاجتماعية والقومية والانسانية في مرحلة ما بعد الهزيمة " (4) وهذه المسرحية في رأي العالم امتداد خلاق لذلك الموقف الذي يعبّر عن الاحتجاج والرفض ويحرّض على " التغيير الثوري " لمواجهة الهزيمة.

ز. سعد الله ونّـــوس

نختم عرضنا بمسرحية غير مصرية للكاتب المسرحيّ السّوري المعروف سعد الله ونّوس وهي :(حفلة سمر من أجل 5 حزيران). وهي مسرحية تفضح واقع العالم العربي المرّ وهي " صرخة نقد وتعرية واحتجاج بالغة النصاعة والصدق والحدبة والذكاء في مواجهة واقعنا العربي المريض " (5). ولاحظ العالم اننا في مسرحية (ونّوس) لانعيش

---

1) ـ العالم : الوحه والعـاع. ص : 247.
2) ـ نفس المرجع. ص : 256.
3) ـ نفس المرجع. ص : 265.
4) ـ نفس المرجع. ص : 271.
5) ـ نفس المرجع. ص : 209.

"إبهاما مسرحيّا "، ولا نشاهد عملا فنيا "، يشاكل الواقع "بل " نعيش الواقع نفسه بكل توتّراته الحادة واقع فجيعتنا ومحنتنا وهزيمتنا "(1) وبناء على ذلك يعتبر العالم هذه المسرحية " من أنصع مسرحياتنا العربية تعبيرا عن محنة هزيمتنا لا في واقع الأرض العربية بل في واقع الوجدان العربي وفي واقع الانظمة العربية كذلك " (1). وستظل هذه المسرحية جزءا عزيزا من تراثنا المسرحي العربي وعلامة بارزة من علاماته بفضل دفاعها عن انسانية الانسان (2).

ح . مسرح توفيق الحكيم الاجتماعي

رأينا كيف أنّ نقادنا لم يتوانوا في نقد رؤية توفيق الحكيم السلبية في مسرحياته الذهنيّة ولم يتردّدوا في نعت أدبه ذاك "، بالأدب الرّجعي "، ووصم فكره "، بالفكر الانهزامي "، . ولكنهم لم يحكموا على الحكيم حكما مطلقا فقد أنصفوه واعترفوا بفضله عندما لاحظوا أنه تطوّر في أدبه وتغيّرت رؤيته للأشياء وعندما رأوا أنه تصدّى في كتاباته غير التجريدية لمشكلات الواقع الاجتماعي والسّياسي (3). ولم يخفوا استبشارهم بهذا التحوّل. وقد عبّر مندور عن هذا الشعور قائلا : " عندما تحوّل الحكيم بعد ثورتنا الأخيرة /يقصد ثورة 52/ من المسرح الذهني الرّمزي الى الواقعي الحي المتحاوب مع ثورتنا العاتية في مسرحياته الكبرى ... فرحنا جميعا اذ رأينا أديبنا الكبير يستجيب لثورة الشعب ويضع عبقريّته الدرامية في خدمتها وتعميق مفاهيمها التقدمية الخير في النفوس " (4).

وقد لاحظ العالم أن الاعمال التي تناول فيها الحكيم القضايا والمشاكل الاجتماعية يرجع بعضها الى ما قبل ثورة 52 وذلك منذ أن كتب مسرحيّة (المرأة الجديدة) في مطلع حياته ولكن مسرحياته الاجتماعية التي نشرها بعد 1952" تعتبر أكثر نضجا من الناحية الفنية ومن ناحية المضمون السياسي والاجتماعي" (5).ولاحظ

---

1) ـ العالم : الوجه والقناع . ص : 209.
2) ـ نفس المرجع . ص ص : 210 ـ 211.
3) ـ العالم : توفيق الحكيم . ص : 86.
4) ـ مندور : مسرح توفيق الحكيم . ص : 150. وانظر أيضا : صفحات : 31، 56، 113، 114
5) ـ العالم ـ توفيق الحكيم . ص : 52.

العالم أن منجزات ثورة يوليو أتاحت للحكيم أن يطوّر أفكاره الفنية والاجتماعية على السواء بل تكاد تكون آثاره الفنّية بعد ثورة 52 " مرحلة جديدة في حياته الفنية " (1). وقد أثمر هذا الاتجاه الجديد مسرحيّات عديدة ناجحة مثل (الأيدي الناعمة) و(الصّفقة) و(أشواك السلام) وغيرها من المسرحيّات " ذات المضمون الانساني الصاعد الذي يواكب ركب الانسانية المتطوّر دائما الى الأمام "(2). فلننظر في بعض هذه المسرحيات الاجتماعية ولنتبيّن رؤية الحكيم الايجابية فيها.

1ـ الأيدي الناعمة والصفقة

يعتقد مندور أن هاتين المسرحيتين من أفضل ما كتب الحكيم من مسرحيات اجتماعية ففي الأيدي الناعمة تبرز لنا رؤية الحكيم للعمل من حيث هو قيمة انسانية وهي في رأي مندور " توضح معنى كبيرا من معاني ثورتنا الاشتراكية الأخيرة بل معنى من معاني التطور الانساني العام في العصر الحديث وهو أنه لم يعد في الحياة الحديثة مجال لمن سمّاهم الرئيس جمال عبد الناصر بـ" المتعطلين بالوراثة " الذين كانوا يعيشون على الاقطاعيات التي نهبها أجدادهم من الشعب واحتكروا ثرواتها وسخّروا في العمل بها أيدي الشعب الخشنة المحرومة " (3). أما الصفقة فهي في رأي مندور دليل على استجابة الحكيم للحركة الشعبية وللتطور العام في المجتمع المصري ففيها سعى الحكيم الى اظهار ايجابية الشعب الناتجة عن الوعي الجديد (4).

وتتمثل الصفقة في رأي العالم استقطابا لمرحلة في حياة الحكيم الفنية والاجتماعية وهو استقطاب للاتجاه الواقعي في أدب توفيق الحكيم وانعطاف نحو المجتمع. فالصراع في هذه المسرحية لم يعد صراعا ذهنيّا داخل الذات الانسانية بين قوى غامضة مجهولة أو بين مفاهيم مجرّدة وانما الصّراع في هذه المسرحية ضد قوى خارجية واضحة المعالم فالانسان في هذه المسرحية " يصارع ضد الاستغلال ويصارع

---

1) ـ العالم : توفيق الحكيم. ص 97.
2) ـ مندور : مسرح توفيق الحكيم. ص : 114.
3) ـ نفس المرجع. ص : 31.
4) ـ نفس المرجع. ص : 130.

من أجل حريته في امتلاك عمله وفي امتلاك أرضه " (1). وفي الصفقة احساس عميق بالأرض وتصوير لاحساس الفلاحين العميق بالحياة كما امتازت هذه المسرحية بتقديم صورة جديدة ايجابيّة عن المرأة فـ (مبروكة) لا تقارن بشخصيات الحكيم النّسائيّة الأخرى . انّها صنف من النّساء فيه صلابة وذكاء وتعاطف ومشاركة (2) .

ولقد توفر لهذه المسرحية في رأي العالم حظ كبير من الاتجاه الواقعي الجديد وذلك بفضل الاحساس العميق بالحياة وبالأرض وبفضل هذا الصّراع ـ على سذاجته ـ من أجل الحصول على الصفقة وبفضل هذه الشخصيات البسيطة الصادقة وبهذا النموذج الجديد للمرأة الريفية على شذوذه وأخيرا بفضل الانتصار الذي توّج جهود الفلاحين(2).

ح 2 . السلطان الحائر

رأى محمد مندور أن توفيق الحكيم وضع في مسرحية السلطان الحائر طاقته الفذة في استخدام الرموز الذهنية من أجل خدمة واقع الحياة الانسانية المعاصرة على نحو مزج فيه الرّمز بالواقع فأخرج ما يصحّ أن نسمّيه بـ "الواقعية الرمزية" التي تجمع بين قوّة الرمز وخلوده وبين واقع الحياة ومشاكلها الحية النابضة (3). وحاول الحكيم ان يعالج في هذه المسرحية قضيّة حيّرت الانسانية كلّها وتردّدها بل وتخبّطها بين القوة والقانون وهكذا عاد الحكيم في هذه المسرحية الى ثنائياته التي عرفناها في مسرحيّاته الذهنية ولكنها ثنائية واقعية كما يقول العالم: ثنائية السيف والقانون والتعسف والديمقراطية (4).

ح 3. شمس النّهار

ننتقل الآن الى مسرحية شمس النهار وهي مسرحية يعدّها العالم من " أرقى وأنضج ما وصل اليه توفيق الحكيم من ناحية الفكر الاجتماعي " (5). انها تصور

---

1) ـ العالم : توفيق الحكيم . ص : 13.
2) ـ نفس المرجع . ص : 18.
3) ـ مندور : مسرح توفيق الحكيم . ص : 150.
4) ـ العالم : توفيق الحكيم . ص : 144.
5) ـ العالم : الوحه والقناع... ص : 42.

رحلة بحث يقوم بها الانسان من أجل السّعادة والتّجدّد ومن أجل معرفة ذاته ومعرفة العالم من حوله . والمسرحيّة دعوة حارة للعمل وإدانة للا نسان الجاهز الذي لا يصنع نفسه وانما يصنعه الآخرون (1). لقد حقق توفيق الحكيم أخيرا في (شمس النهار) لقاء خصبا بين (جالاتيا) و(بجماليون)(2). لقد انتهت مأساة الصراع بين الفن والحياة " انّ المكنسة لا تقل عن الازميل وسيلة للخلق والابداع لان المكنسة عمل والعمل من صنع الانسان ولكنه يصنع الانسان كذلك " (3). وهكذا فانّ من أبرز المعاني الفكريّة لهذه المسرحية أنها تمجّد العمل وسيلة لخلاص الانسان وتجديد حياته انها تجسّد قيمة ايجابية أكيدة هي " قيمة العمل واعتباره شريان الحياة وعمودها الفقري " (4). وشمس النهار الى جانب ذلك كلّه تزخر بقيم بالغة الأهمّية فهي تمجّد الانسان العادي ،، بطل عصرنا ،، وتسخر من حياة القصور وحياة الكسل (5) كما تكشف هذه المسرحية عن بشاعة البيروقراطية وارتباطها بفساد الأخلاق وهي في نهاية الأمر نداء للحبّ . وهكذا فانّ هذه المسرحيّة بفضل مضمونها الايجابي " نموذج طيب للمضمون الثوري حقا لعمل أدبي ما أحوجنا اليه والى أمثاله في حياتنا الجديدة "(5).

ح 4. بنك القلق

ومن المسرحيات التي عدّها العالم من أنضج مسرحيّات الحكيم الاجتماعية وأكثرها جرأة مسرحية (بنك القلق) فهي في جوهرها " نقد صريح لسوء التطبيق الاجتماعي والاقتصادي والديمقراطي في التجربة الناصريّة "(6). وهي نقد للوضع الاجتماعي المائع وتنديد لـ " مجتمع برجوازي داخل قماط اشتراكي " هذا المجتمع الذي يمارس بآسم الاشتراكية كل أساليبه الرأسمالية في الاثراء والاستغلال . هذه بعض المسرحيات الاجتماعية التي اعتنى نقادنا بتحليلها ليبرزوا من خلالها رؤية

1) ـ العالم : الوحه والقناع ... ص : 42.
2) ـ العالم : الوحه والقناع ... ص : 37.
3) ـ نفس المرجع . ص : 43.
4) ـ منصور : مسرح توفيق الحكيم . ص : 176.
5) ـ العالم : توفيق الحكيم . ص : 43.
6) ـ نفس المرجع . ص : 146.

الحكيم الايجابية ويظهروا مدى مشاركته الفعالة في مواجهة مشكلات مجتمعه وعصره بواسطة فنه . وهكذا تطور الحكيم من موقف غلبت عليه " المحافظة والرجعية " الى موقف " اجتماعي متقدم " وان ظل هذا الموقف كما لاحظ العالم "محدودا بحدود إصلاحية ... هي حدود المفكر الوطني الديمقراطي الذي يتطلع بشكل عاطفي طوبويّ الى العدل والحرية والتقدّم " (1).

---

1) ـ العالم : توفيق الحكيم. ص : 149.

خاتمـــــــــة

رأينا في هذا الفصل الثاني كيف اعتنى النقاد الواقعيّون الاشتراكيـــون بتحليل مضامين بعض الآثار الابداعية. وللمضمون عندهم قيمة كبيرة ومكانة جليلة فهو معيار تقويم الأدب ومقياس الحكم للأثر الأدبي أو عليه.

وهذا الاحتفال بالمضمون في الأدب نابع كما هو معروف من تصوّرهم العام لوظيفة الأدب ورسالته في الحياة لذلك تراهم يرصدون ،، هدف ،، الفنان في أثـــره وتراهم يبحثون عن ،، موقف ،، الكاتب و ،، رؤيته ،، في انتاجه. فانّما كل أدب يعبّر بالضرورة عن مضمون اجتماعي وعن رؤية فكرية وهكذا يشكل الموقف الاجتماعي مضمون الأثر الأدبي فغدت دراسة المضمون دراسة لموقف الكاتب ولرؤيته للحياة.

وقد صنّف نقّادنا المضمون الى صنف ايجابي وصنف سلبي فميزوا بين الرؤية الايجابية التقدمية والرؤية السلبية الرجعية. ويمكن للناظر في جملة ما استخرجوه من مضامين ورؤى ان يرجعها الى زوجين كبيرين من المواقف :

الـزوج الأوّل ويتمثل في التحام الاديب بالواقع وتصويره هموم النـاس والتزامـــــه بالقضايا الاجتماعية والانسانية ويقابله انفصام الأديب عن مجتمعه وانكفاءه على ذاته. فالأديب الواقعي هو من تناول في أدبه قضايا بلده ومجتمعه ورصد التحولات الاجتماعية في وطنه رصدا ذكيا وهو من استجاب فنّيا وبصورة واعية للواقـــــع الاجتماعي الجديد وبشر به. هكذا فعل الشرقاوي في (الارض) ونعمان عاشور فـــي (وابور الطحين) عندما صورا تعلق الفلاح بأرضه وذوده عنها ضد كبار ملاك الاراضي من الاقطاعيّين داعين الى الغاء الاستغلال وتحقيق العدالة فقيمة الأديب والفنّـــان في مدى ارتباطه بمشاكل الناس والتزامه بقضاياهم والدعوة الى الكفاح من أجـــل الحرية والاستقلال وبناء الحياة الجديدة. ونقيض هذا الأديب من لم يوظف أدبه فـي خدمة الانسان والمجتمع وانفصل عن مجتمعه ولم يرتبط بقضايا بلده وانفصمت العلاقة بين عالمه الداخلي ووجدانه الفردي وبين العالم الخارجي والوجدان الاجتماعي فانكفأ على ذاته مجترّا أحزانه غارقا في التجريدية والضبابية وكأنّ عالمه الخاص هو العالم الأوحد فاتّسمت رؤيته للأشياء بصبغة مثالية ومتافيزيقية حالت دونه ورؤية ما هو

جوهري في الحياة فتعمّق عنده الشّعور بالعجز والاحساس بالهزيمة والفجيعة وبالقلق والرعب .

ويتمثل الزوج الثاني في التّفاؤل وحبّ الحياة والإيمان بالانسان ويقابله التشاؤم والقلق وذلك ان الاديب الواقعي عندما يرتبط بمجتمعه وتتعلق همّته بتصوير قضايا الانسان لا يجد قلبه متسعا للأحساس بالتمزق وبالقلق والشعور بالسأم والضياع بل يعمر قلبه التفاؤل وحبّ الحياة والاقبال عليها بكل شغف تمتلكه رغبة كبيرة في زرع الورود في كلّ قلب . أما الأديب المتقوقع داخل صدفة ذاته الحزينة فلا يقدّم في أدبه الا صورة كالحة سوداء واذا هو متشائم قلق وقد اتخذ من الفجيعة والهزيمة لبوسا .

هكذا تبوّأ المضمون مكانة كبيرة في تقويم العمل الأدبي عند النقاد الواقعيّين الاشتراكيين اذ المهم عندهم ما يتركه كل أثر أدبي من أثر في قرّائه وذلك الأثر هو الذي يؤلف دلالة العمل الأدبي الشاملة . وخلاصة الأمر أن الأديب عند نقادنا الواقعيين لا يخلو من أمرين اما أدب ذو علاقة حميمة بالواقع فهو اذن أدب ايجابي وتقدّميّ وامّا أدب يدير ظهره للواقع فهو اذن أدب مهزوم وسلبيّ ومرفوض .

الفصل الثالث

قراءة التراث الأدبي

مدخـــــل

انّ المكانة التي يحتلها التراث في حياة الانسان العربي وفي وجدانه هي التي قادتنا الى التفكير في دراسة علاقة النقاد الواقعيين الاشتراكيين بالتراث . فالناظر في كثير من المؤلفات الحديثة منذ عصر النهضة الى الآن لا يعسر عليه أن يلاحظ أن التراث لم يكن غائبا عن وعي المثقف العربي المعاصر بل كان ماثلا في ذهنه مثولا قويا وكان وعيه به وعيا حادّا لا سيما وأنه أحد طرفي تلك المعادلة الحضارية الدقيقة والشائكة معادلة التراث والمعاصرة . لذلك يحق لنا أن نتساءل هل كانت لنقادنا الواقعيّين صلة ما بهذا التراث الضخم ؟ وهل اقبلوا على درسه وفحصه ؟ وهل سعوا الى تحليل خصائصه واستخلاص أنماطه ؟ .

انّ الباحث في الحقيقة لا يكاد ينظر في آثار نقادنا الواقعيّين حتى يستبين له أن منزلة التراث عندهم منزلة صغيرة وضئيلة فلقد اتجهت عنايتهم بالخصوص الى النصوص الابداعية المعاصرة وبحثوا في ثناياها عما ينشدونه من آراء ومواقف وكانت معظم مراجعهم وحلّ مصادرهم حديثة وغربية . وهكذا لم يضع نقادنا التراث في موضع الصدارة من اهتمامهم الادبي ومن تفكيرهم النقدي باستثناء حسين مروة . وقد رأينا من المستحسن قبل أن نفصّل الحديث عن مروة أن ننظر في صلة بقية نقادنا الواقعيين بالتراث وهي صلة على ضآلتهاوصغر حجمها لابدّ من درسها فنبدأ بمندور ثم أنيس فالعالم ونختم بمروة الذي سنخصص له جزءا كبيرا بحكم تميّزه على سائر أصحابه بالتوسع في دراسة التراث الأدبي .

1. عند محمد منـــــدور

لم يعتن مندور في كلّ ما كتبه في مرحلته الجديدة بالتراث الأدبي فقد ركز نظره وقصر كتابته على الآداب الحديثة شرقيّها وغربيّها . ولكنّ التراث في الحقيقة لم يكن غائبا عن ذهن مندور ذلك أنه قبل أن يتحوّل الى الواقعية الاشتراكيةمبشرا بها وداعيا اليها كان قد اتّصل بالتراث النقدي العربي اتصالا متينا فأفاده افادة عظيمة في تكوين مفهومه للأدب وفي تحديد طريقته في نقد

النصوص الأدبية خصوصا عندما كان يتزعّم التيار التأثري، وقد ظهر ذلك في كتابيه النقد المنهجي عند العرب)(1) و(في الميزان الجديد).(2)

ويبدو لنا أن ما قام به مندور في هذين الأثرين مندرج في اطار اعادة النّظر في التراث النقدي وقراءته قراءة جديدة لا لإحياء القديم فحسب بل للمساهمة في توضيح الحاضر وتوجيهه أيضا (3) وهكذا واصل مندور جهود روّاد النهضة الأدبية الذين سبقوه من أمثال أحمد ضيف (4) وأمين الخولي (5) وطه حسين (6). وكان مندور قد أقبل على التراث النقدي العربي وهو متشبّع بالثقافة الاوروبية فسعى الى ابراز ما في التراث النقدي من كنوز فكانت دراسته للآمدي (ت : 370 هـ) وللقاضي الجرجاني (ت : 392 هـ) وعبد القاهر الجرجاني (ت : 471 هـ) بالخصوص ذات فائدة مزدوجة فهو من ناحية قد كشف الغطاء عن هؤلاء النقاد الكبار وهو من ناحية أخرى قد قرأهم قراءة جديدة بعين غربيّة قوامها ما استوعبه من آراء الناقد الفرنسي الجامعي المعروف لانسون (G. La son) ومن نظريات اللغويّين الكبار مثل دي سوسور (F. De Saussure) ومييه (A. Meillet) ومن المعروف أن منهجه النقدي اللغوي الذي كان اشتهر به قد تأسّس بفضل ما احتمع في ذهن مندور من أصول الثقافة العربية ممثلة في شخص الجرجاني بالخصوص والثقافة الفرنسية ممثلة في (دي سوسور) و (لانسون)(7). ولكن مندور مع الأسف لم يواصل هذا الطريق ولم يحدّد عهده بالتراث العربي ولعله لو فعل لكان في ذلك فائدة عظيمة.

---

1) ـ هو في الأصل بحث جامعي تقدم به محمد مندور لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب تحت اشراف الاستاذ أحمد أمين سنة 1943 وعنوان الأطروحة الاصلي : تيارات النقد العربي في القرن الرابع الهجري .

2) ـ تحوي " في الميزان الجديد " على مجموعة من المقالات حررها مندور بين سنتي 1939 ـ 1944 ونشر معظمها في مجلتي "الرسالة " و "الثقافة " . انظر بالخصوص مقالاته عن الجرجاني ص ص : 181 ـ 202 من طبعة نهضة مصر. القاهرة (د.ت) .

3) ـ انظر : فاروق العمراني : تطوّر النظرية النقدية عند محمد مندور. الدارالعربية للكتاب . ليبيا ـ تونس 1988 . ص : 116.

4) ـ انظر دراسته : مقدمة لدراسة بلاغة العرب سنة 1921.

5) ـ انظر دراسته : البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها، بحث تاريخي تحديدي ألقي في الجمعية الجغرافية بالقاهرة سنة 1931.

6) ـ انظر دراسته : تمهيد في البيان العربي من الجاحظ الى عبد القاهر سنة 1933.

7) ـ انظر فاروق العمراني : تطور النظرية ... سبق ذكره . ص 118.

2 . عند عبد العظيم أنيـــس

لم يعتن عبد العظيم أنيس بالتراث الأدبي ولم يدرس أي شخصية معروفة من شخصيّات أدبنا العربي القديم. ولكنه تعرّض في مقالة له واحدة فريدة (1) الى التراث العلمي العربي وقد ساعده تخصصه العلمي في الرّياضيات على طرح هذه القضية. ويهمنا من هذا المقال أن نشير بالخصوص الى موقف أنيس من قضية احياء التراث بصفة عامة. فهو يعتقد أن إحياء أروع أعمال الفكر العربي في أزهى عصوره ضرورة لازمة في الوقت الذي نحاول فيه من جديد " أن نبني حياتنا الاقتصادية والاجتماعية والفكرية والعلمية على أسس عقلية رشيدة " (2). فبفضل ذلك نصل ماضينا بحاضرنا و" ننفض الغبار عن القاعدة التاريخية التي يقوم عليها بناؤنا المجيد اليـــوم ونرسي الأساس المعنوي الفكري للقومية العربية " (3). ولا غرو في ذلك فانّ القومية العربية في رأي أنيس ليست نشاطا سياسيا فحسب ولكنها " تراث مشترك وتاريخ مشترك وأذواق ثقافية مشتركة أيضا "(3).

وهاجم أنيس المفكرين الغربيّين الذين أنكروا قيمة التراث العلمي العربـــي بدعوى أن العرب نقلوا عن اليونان ما كان معروفا عندهم في الرياضيات والكيمياء والفلك والبصريّات وغيرها. وهذا غير صحيح لأن العرب في رأي أنيس نقلوا عناليونان وعن الفرس والهنود ما نقلوا " لبطبّقوا هذا العلم على مشاكل مجتمعهم العربـــي الاقتصادية والاجتماعية والطبيعية " (4) وهي مشاكل تختلف كلّ الاختلاف عن مشاكل الأمم المنقول عنها ولهذا فهم ـ أي العرب ـ أضافوا وابتكروا ما كان "انعكاسا لمشاكلهم الخاصة وأوضاعهم المحدّدة " (4).

وتحدث أنيس عن فضل بعض الباحثين الغربيّين والعرب المعاصرين في احيـــاء التراث العلمي وأثنى على جهودهم العلمية المتسمة بالجدّ والحماس الخالص والرغبـــة الصادقة في " خدمة تراثنا وأمتنا " (5) ثم أثار قضية منهجية تتعلق بطريقـــه احياء التراث العلمي فلاحظ أن هذا المنهج أحادي الجانب " يركز على الانحـــازات

---

1) ـ وهي بعنوان : " احياء التراث العلمي العربيّ " كتبها سنة 1966 ونشرها في كتابه : علماء وأدباء ومفكرون . مؤسسة الابحاث العربية بيروت 1983 ص ص : 13 ـ 20.
2) ـ عبد العظيم أنيس : علماء وأدباء... ص : 13.
3) ـ عبد العظيم أنيس : علماء وأدباء... ص : 14.
4) ـ نفس المرجع . ص : 15.

العلمية في حدّ ذاتها دون اهتمام كاف بتوضيح وتقدير الصلة بين هذه الانجازات والظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمجتمعات العربية آنـــذاك أو دون اهتمام على الاطلاق بأثر التيارات الفكرية والفلسفية المختلفة في انجـــازاتنا العلمية ولا التأثير العكسي للعلم العربي في هذه التيارات الفكرية والفلسفية " (1).

وهكذا دعا أنيس الى وضع التراث ضمن اطاره الاقتصادي والسياسي والاجتماعي والفكري العام وقد ضرب مثلا بالعلاقة القائمة بين ازدهار العلم العربي في القرنين الرابع والخامس الهجريين وحركة التجارة (2). واقترح أنيس في نهاية مقاله توفير مجموعة من الباحثين متعدّدي الاختصاصات تجمعهم رغبة مشتركة وحماس مشترك في احياء تراثنا العلمي العربي (3).

3. عند محمود أمين العالـــم

كان محمود أمين العالم واعيا بأهمية التراث في فترة مبكرة من مسيرته النقدية ولكنه لم يواصل السير في هذا الدرب. فمنذ سنة 1956 كتب مقالا بعنوان: التفكير العلمي عند العرب (4) دعا فيه المثقفين الى أن يلتفتوا الى تراثنـــا القديم وأن يدرسوه درسا جديدا "في ضوء خبراتنا الانسانية والعلمية الحديـــدة واستلهاما للعبرة منه في انطلاقتنا نحو المستقبل" (5). ونزّل العالم دراسة التراث في اطار المرحلة الحاسمة التي كانت تعيشها الشعوب العربية في تاريخها الحاضـــر ألا وهي مرحلة توطيد الاستقلال وتثبيت أركانه.

وذكر العالم في مقاله أنه رغم ما حظي به التراث العربي القديم من عناية كبيرة ودرس عميق فانّه ما زال منفصلا عن وجدان العرب وعن حركتهم الفكريـــة الحديثة ولم يصبح بعد " غذاء يوميا في المعركة الفكرية والوطنية الراهنة التـــي تخوضها شعوبنا العربية " (5). ولا بد لتخطي هذا الوضع الشائن أن نضع التراث في

---

1) ـ عبد العظيم أنيس : علماء وأدباء. ص ص : 17 ـ 18.
2) ـ نفس المرجع . ص : 18.
3) ـ نفس المرجع . ص : 20.
4) ـ نشر محمود أمين العالم مقاله في مجلة كتاب مصرية سنة 1956 ثم ضمه الى كتابه : معارك فكرية. دار الهلال. القاهرة ط2. 1970. ص ص : 112 ـ 123.
5) ـ العالم : معارك فكرية. ص : 112.

موضعه الصحيح من حياتنا وتاريخنا وأن نتصدّى لمحاولات " استلاب التراث " و " التشكيك " في قيمته مشيرا بالخصوص الى محاولات المفكر الفرنسي (رينـــــــان) ومن نهج نهجه .

وقد دعا العالم في مقاله الى طرح قضية الفلسفة العربية الاسلامية طرحا جديدا مقترحا أن يعاد النظر في قضيتين متصلتين بها :

أولاهما : النظر الى الفكر العربي الاسلامي كوحدة مترابطة وذلك بعدم التفريق بين الفكر التأمّلي الخالص والبحث العلمي فهذه التّفرقة تفضي الى نتائج خاطئة وتمـــزّق " وحدة التفكير " تمزيقا ليس في العصر الواحد بل عند الفيلسوف والمفكر الواحـــد اذ كيف نميز مثلا بين ابن سينا الفيلسوف وابن سينا الطبيب أو بين الجاحـــظ الأديب والجاحظ العالم المجرّب . فبفضل هذه النظرة الى الفكر العربي باعتباره " وحدة مترابطة " نكتشف الرابطة التي توحد بين المدارس النحوية والبلاغية والمنطقيـــة والعلمية والفلسفية في رباط حضاري واحد " (1)

وثانيتهما : فهم حقيقة استجابة الفكر العربي الاسلامي للفلسفة اليونانية وتأثره بها . وقد انطلق العالم من هذه المسلّمة وهي أن لكل نظام اجتماعي فلسفته المعبّره عنه (2) وقد عبرت فلسفة افلاطون وأرسطو بدقة وتعمّق عن طبيعة المجتمع اليوناني العبودي ثم انتقلت الفلسفة اليونانية الى الحضارة الاسلامية الجديدة ولم تكن ترجمة هذه الفلسفة في رأي العالم استجابة لحاجة فردية أو ثمرة هوى شخصي أو نتيجة مصادفة عرضية بل كانت هذه الترجمة خاضعة لـ " احتياجات اجتماعيـــة " فرضتها أوضاع المجتمع العربي الاسلامي آنذاك (2). وكان من الطبيعي للفكر الاسلامي عندما ترجمت الفلسفة اليونانية أن يعكف في البداية على دراستها والتفاعل معها تلخيصا وحفظا ثم لم يلبث أن ناقشها واختلف معها (3). وكان من أهمّ مـــا اختلفت فيه الفلسفة الاسلامية عن الفلسفة اليونانية في رأي العالم أن الفكر العربي الاسلامي " لم يكن يفرق بين النظرة العقلية التأمّلية وبين الممارسة العملية "(4). وهذا ما دفع بالمفكر العربي الى الخروج عن حدود " النظرة الكيفيّة الغائية " الـــى " التحديد الكمّي " (5) فأصبح يدرس الظاهرة الموضوعية دراسة علمية لتحديدهـــا تحديدا كمّيا (5) كما يتجلّى في أعمال البيروني وجابر بن حيان. وغدا المفكـــر

1) ــ العالم : معارك فكرية ، ص : 113.
2) ــ نفس المرجع ، ص : 114.
3) ــ نفس المرجع ، ص 115 .
4) ــ نفس المرجع ، ص 116
5) ــ نفس المرجع ، ص : 117.

العربي المسلم بفضل نزعته التجريبيّة مدركا أهمية " الرابطة العلية بين الاشياء كأساس المعرفة العقلية " (1) كما يظهر بالخصوص عند ابن خلدون .

هكذا اختلف الفكر العربي الاسلامي عن الفكر اليوناني بفضل التوحيد بين النظر والعمل وبفضل النظرة المتطورة للكون والانسان ولم يكن هذا الاختلاف من باب الصدفة بل هو " نتيجة طبيعية لاختلاف التكوين الاجتماعي للدولة العربية وللحضارة اليونانية " (1).

وخلاصة الأمر أن الفكر الاسلامي العربي في رأي العالم قد تمثل الفلسفة الارسطية وحاول أن يوفق بينها وبين الافلاطونية والاتجاه الرياضي " ولكنه خرج من هذا الخليط غير المتجانس خلال تمرسه العملي بالتجربة خرج بعقل تجريبي يحترم الرابطة العلية ويحرص على الكمّ والمقدار "(2).

ولكن كيف نفسر أننا نجد الى جانب هذا الاتجاه العلمي الذي يمثل في رأي العالم جوهر الفلسفة العربية اتجاها آخر متناقضا معه كلّ التناقض هو الاتجاه الصوفي الاشراقي الذي حلّ فيه الحدس محلّ العقل ؟ يعلّل العالم ذلك بالرجوع الى طبيعة الواقع الاجتماعي للخلافة الاسلامية وهو واقع زاخر بالصّراع وكان هذا الصّراع مظهرا " للقلقلة الاجتماعية العنيفة وللثورات والمؤامرات والغارات الخارجية التي كانت تعانيها الحضارة العربية " (3) فكان الاتجاه الصوفي الاشتراقي " يمثل عناصر النكوص والتّخلف " (3) وعندما أخذ المجتمع العربي الاسلامي ينهار انهارت معه كلّ القيم التجريبية العقلية واتّسعت القيم الصوفية الحدسيّة وتعمّقت (4).

وهكذا سعى العالم الى أن يضع الفلسفة الاسلامية في موضعها الحقيقي من تاريخ الفكر الانساني مبيّنا أنها ليست امتدادا للفكر اليوناني بل إضافة جديدة ذات طابع كمّيّ تجريبي ،إضافة كانت نقطة انطلاق الى نشأة العلم التجريبي الحديث (5).

---

1) ـ العالم : معارك فكريه . ص : 118.
2) ـ نفس المرجع . ص : 119.
3) ـ نفس المرجع . ص : 120.
4) ـ نفس المرجع . ص : 121.
5) ـ نفس المرجع . ص : 123.

ولقد حرصنا على تلخيص أهمّ افكار محمود أمين العالم الواردة في مقاله (التفكير العلمي عند العرب) لإبراز وعيه المبكر بقضية التراث وبوجوب إعادة قراءته ولكن العالم كما أشرنا آنفا لم يواصل هذه المحاولة محاولة تفسير الفكر العربي الاسلامي في العصر الوسيط تفسيرا ماديا تاريخيا فقد شغلته عن ذلك قضايا الادب والنقد. ولكن الحنين الى التراث عاوده في السنوات الأخيرة فكتب بعض المقالات (1) تتعلّق جميعها بالفلسفة وبالفكر الاسلاميّين لا بالتراث الأدبي لذا رأينا أن لا نتوقف عندها ـ على أهميتها ـ لانها تخرج عن موضوعنا.

---

1) ـ من هذه الابحاث نذكر :

أ ـ مفهوم الرمز في الفكر العربي الاسلامي قديما وحديثا في :دراسات في الاسلام (مشترك) دار الفارابي بيروت ،ط.2.1981 ص ص : 105–136 وهذا البحث في الاصل بالفرنسية نشر به جامعه (فانسان) Vincenne باريس سنه 1979. وقد عربه المبحث عبدة ونشره بمجله الحياه الثقافيه عدد34 سنه 1984 ص ص : 52 – 58. دون أن ينتبه الى النص العربي .

ب ـ على هامش " النزعات المادية في الفلسفه العربيه الاسلاميه " . هذه الملحمه الفكريه التاريخيه في : حسن مروه ،شهادات في فكره وعصاله (مشترك) دار الفارابي . بيروت 1981 ص ص : 13 – 30. هذا بالاضافه الى بحثين بالفرنسيه نشرهما بمجله أفكار Pensée أحدهما حول "التراث في نظر ثلاثه مفكرين عرب معاصرين" عدد 223 سبتمبر ـ اكتوبر 1981 وثانيهما حول : ثنائيه " الارض والسماء " في الفكر العربي الاسلامي المعاصر عدد 229 سبتمبر ـ اكتوبر 1982 عدد خاص عن الاسلام والمجتمع والسياسه .

4. عند حسين مـــــروّة

4₁. حسين مروّة والتّراث العربيّ

انّ علاقة حسين مروّة بالتراث العربي قديمة العهد وان اهتمامه بـــــــه واقباله عليه بحثا ودرسا يعود الى فترة مبكرة من مسيرته النقديّة، فقد شرع مروة يتعامل مع التراث الأدبي والفكري في بداية الخمسينات وكان ينشر مقالاته بمجلة (الثقافة الوطنية) تلك المجلة الأدبية والفكريّة التي كان لها في ارساء معالم المنهج الواقعي في الأدب أثر عظيم بفضل التفاف نخبة من الأدباء والباحثين حولها من ذوي النزعة الماركسية والاتجاه الفكري التقدّمي .(1) وقد اعترف لها مروّة بالفضل فهي التي أوحت اليه بدراسة التراث وحرصت أن يوافيها من عدد الى آخر بمقالات يستجلي فيها جوانب مختلفة ومتنوّعة من التراث .

وقد اعتنى مروة في مقالاته تلك بكل وجه من وجوه التراث العربـــــي الاسلامي لغة وأدبا وفكرا وشريعة وفلسفة " بحثا في حقوله وكشفا عن كنـــوزه واستنباطا لينابيعه واضاءة لخفاياه واستضاءة بما يشعّ من "فلزّاتـــــه " الدفينة " (2).

وقد امتدّت مسيرة مروة مع التراث العربي على مراحل ثلاث :

فالمرحلة الاولى هي التي ولج فيها مروّة رحاب التّراث وزمنها قصير لم يتعدّ سنة 1953، انها مرحلة الرؤية الخاطفة كما يقول ، فيها درس بعض الشخصيات من الادباء والمفكرين دراسة سريعة وحرفية لم تخل ربّما من الارتجال والسطحية وأعوزهـــا العمق والاستقصاء. ولم يجمع مروة مقالاته التي كتبها في هذه المرحلة الأولى الا حديثا في كتاب بعنوان : "عناوين جديدة لوجوه قديمة في تراثنا الأدبـــي والفكري "، ونشره سنة 1984.

---

1) ـ كنّا أشرنا الى أهمية هذه المجلة وبحثنا عن دورها في ارساء المذهـــب الواقعي وفي التعريف بالتراث العربي واعادة قراءته في ضوء المنهج الواقعي. انظر : الفصل الثاني من الباب الأوّل من هذا البحث .

2) ـ حسين مروه : عناوين جديدة لوجوه قديمة في تراثنا الأدبي والفكري. الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع بيروت 1984 ص : 5.

والمرحلة الثانية استغرقت زمنا أطول من سنة 1954 الى سنة 1968 وتمتاز هذه المرحلة عن الاولى بالتأنّي والتعمّق في درس الشخصية التّراثيّة وبالسعي الى الاستقصاء ودقة التحليل بحثا عن مختلف الجوانب وكشفا عمّا هو مطموس أو مهمل أو مجهول من جوانب الشخصيّة. وقد ضمّ مقالات هذه المرحلة كتاب "تراثنا كيف نعرفه" الذي أصدره مروة سنة 1985.(1).

والمرحلة الثالثة والاخيرة هي مرحلة السّبعينات تفرّغ فيها مروة تفرغا كاملا لدراسة التراث الفكري والفلسفي بالخصوص فتميّز بحثه بميزتين : " الأولى : توفّر البحث الواحد على قضايا وموضوعات متماسكة ومتكاملة في عمل واحد صدر منه جزآن كبيران بآسم : "النزعات المادّية في الفلسفة العربية الاسلاميّة (2)" والثانية : شمول هذا البحث مسافة زمنية من تاريخ تطوّر المجتمع العربي والعربي الاسلامي تمتد من المرحلة الاخيرة لتاريخ العرب قبل الاسلام الى نحو القرن السّادس الهجري من تاريخ العرب بعد الاسلام" (3).

هذه هي المراحل الثلاث لمسيرة مروّة مع التراث. وسنكتفي هنا بدراسة ما نشر في المرحلتين الأوليين لأننا سنركز اهتمامنا على الجوانب الأدبيّة والفنّية من التراث العربي وأما ما نشره مروة في المرحلة الأخيرة والمتعلّق بالخصوص بجوانب الفكر الفلسفي الاسلامي فانه لا يعنينا ولا علاقة له ببحثنا.

ويشهد انتاج المرحلتين الأوليين من سنة 1953 الى سنة 1968 على مدى عناية مروّة بالتراث الأدبي. وليست هذه العناية بالامر العرضيّ ولا هي وليدة الصدفة وانما هي مندرجة ضمن مشروع كبير طموح استقرّ في ذهن مروة وعقد العزم على تحقيقه في فجر مسيرته النقدية فلقد كان في مقدّمة مهام حسين مروة الأدبية والفكرية الرجوع الى التراث الثقافي العربي في مختلف عصوره والكشف عن أفضل كنوزه المطموسة.

1) ـ صدر هذا الكتاب عن مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، في 378 صفحة.
2) ـ حسين مروّة : النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية، دار الفارابي بيروت، الجزء الأوّل 1979 ط2 (1024 ص) الجزء الثاني 1979 (775 ص).
3) ـ حسين مروة : عباوس حديده ... ص : 8.

وكان يدفعه الى ذلك أمران فكري ووطني . ففي ما يتعلق بالدافع الاوّل لاحظ مروة ما أصاب كثيرا من كنوز الارث الثقافي العربي من اهمال وطمس عن عمد وقصد في بعض أدوار التاريخ وعن جهل وسذاجة في أدوار أخرى (1).وصورة ذلك أن أفضل كنوز الفكر العربي في رأي مروّة هي التي كانت تعبّر عن الأفكار الجديدة لأنها أصدق دلالة على ما يكمن في قلب الحياة والمجتمع من طاقات الحركة الدافعة الى التجدد والنموّ والتطوّر (2). ومن الطبيعي أن تكون هذه الافكار الجديدة في صراع دائم مع الأفكار السائدة القديمة المحافظة والمعبّرة عن مصالح " الفئات القابضة على زمام المنافع والمغانم والسلطان " (3) فكان من نتائج ذلك أن أحيطت الأفكار المحافظة بالعناية والرّعاية في حين طمس من آثار المفكرين والأدباء " كل ما يعبّر في أي دور تاريخي عن الجديد النّامي في حياة الناس " (3). فبات من اللّازم أن تكشف هذه الكنوز الفكرية الحيّة للأجيال الحاضرة لتحقيق أمرين على غاية من الأهمية. أولهما : إقامة الدليل على ما في التراث من قيم صحيحة رفيعة وثانيهما : إغناء الفكر الانساني فيصبح التراث العربي جزءا عضويّا في وحدة البناء الثقافي العالمي المتنامي على الدوام جيلا بعد جيل (4).

ويتمثل الدافع الثاني ـ وهو دافع وطني ـ في تأكيد ثقة الشعب بحقيقة ذاته وهويّته فيكون بتاريخه معتزا وتكون وطنيّته صلبة متماسكة لا تميّع فيها ولا انحلال .

4,2. منهج مروّة في قراءة التّراث

ولم يكن تحقيق هذه المهمّة ،مهمّة احياء التراث الفكري العربي شيئا سهلا ولا الطريق اليها يسيرا بل وعرا شديد الوعورة ذلك أن حسين مروة وجد أمامه طرقا ممهّدة حاهرة فرفض عبورها ولم يعثر على ما يصلح منها لمسيرته مع

1) ـ حسين مروة : تراثنا كيف نعرفه ، ص : 9.
2) ـ نفس المرجع ، ص : 10.
3) ـ نفس المرجع ، ص : 9.
4) ـ نفس المرجع ، ص : 10.

التراث ولا على ما يوافق تطلّعاته. انها في رأي مروة طرق سهلة ميسّرة معبّدة ومستهلكة لكثرة من وطئها من مؤرخين وباحثين (1). وهي الى ذلك تقليديّة عاجزة عن أن تنفذ أعماق التراث وهذا هو عيبها الأكبر فالسمة الغالبة عليها هي الانغلاق المطبق بين التراث وبين مجريات التاريخ " لكأنّ هذا التراث نبت ونما وتطور من دون أرض ومن غير هواء وماء ودون ناس من الأحياء يتعاطون معه أسباب النشوء والنّماء والتطوّر ويتبادلون معه الفعل وردّ الفعل " (1). فهذه الدراسات التقليدية تنظر الى التراث وكأنه نصوص قائمة بذاتها ثابتة ساكنة مفرغة من دلالتها وأبعادها وعلاقاتها التي كانت منها حياة التراث.

ويأسف مروة على ما ترتّب من استخدام هذه الطرق التقليديّة من نتائج سلبية فكم أضاعت على الأجيال الحاضرة من كنوز تراثنا العربي وكم أحدثت من قطيعة بينها وبين تراثها الوطني والقومي " بحيث يخرج النّاشئون من المدرسة وهم لا يعرفون من ميراثنا الفكري الا ،، قوالب ،، مائعة لا يميّزها في أذهانهم أو في نفوسهم قوام أولون أو نكهة أو رائحة لانها منتزعة من مواقعها في حقل الثقافة العربية انتزاعا ساذجا أفقدها الحركة والحرارة والحياة أو لانها ،، متخيّرة ،، من مواقع قاحلة ليس شأنها أن تنبت غير الطفيليّات (2).

على هذا الأساس رفض مروة النفاذ الى التّراث عبر هذه الطرق التقليديّة الشائعة وأصرّ أن يشقّ طريقه الخاصّ. فما هي مميزات منهج حسين مروّة في قراءة التراث ودرسه ؟

انّ قضيّة التراث في جوهرها في نظر مروّة ليست في معرفة التراث بقدر ما هي في ،، كيفية ،، هذه المعرفة وبيان ذلك أنه لا معرفة للتراث بدون انتماء فكريّ معيّن وبدون منهجية تستمدّ شرعيّتها من ذلك الانتماء فما من باحث في التّراث الا وهو يحاول أن ينتج معرفة عن التراث تتكيّف مع نظام بنائه الفكري ومع منطلقاته الايديولوجية فالتراث في حدّ ذاته هو لا يتكرّر ولا يتعدّد انّما

---

1) ـ مروه : عاوس حدده ... ص : 6.
2) ـ مروّة : تراثنا ... ص : 12.

قراءته هي التي تختلف وتتعدّد باختلاف البنى الفكرية التي تنطلق منها هذه القراءة.

ولذا يدعونا مروة الى أن يكون لدينا تصوّر واضح عن مفهوم التراث الثقافي وعن طبيعة العلاقة بين الواقع المعاصر والثقافة المعاصرة وبين هذا التراث. وهناك في رأي مروة تصوّران متمايزان ومتغايران لمفهوم التراث الثقافي :

التصوّر الأوّل : ويسمّيه مروة بالتصوّر الذاتي المثالي لأنه يرى التراث " تراكما كمّيا لأشكال من الوعي تتجلى في تصوّرات وأفكار وتأملات ومفاهيم منبعها الاساسي ومحركها الأساسي هو الذات بوصفها هي الخالقة للموضوع وللقيم(1). وينتج عن هذا التصوّر أن يكون التراث مجموعة من الظواهر تفتقر الى وحدة بنيوية فهي منفصمة. واذا كان الذاتيون لا ينكرون تأثر الانسان بالواقع الذي يعيش فيه فانهم في الحقيقة يحصرون هذا الواقع في "الواقع الذاتي"، واقع الكائن الشخص أي تنحصر العلاقة بين ذات المفكر وذات المفكر الآخر وفي تأثر هذه الذات بتلك وهذا يعني في نهاية المطاف " نفي العلاقة بين الوعي الاجتماعي والوجود الاجتماعي" (2). وهذا ما يحرم التراث "حيويّة الحركة "فيصبح ساكنا جامدا دون صيرورة فهو تراث فحسب وماض لا علاقة له بالحاضر " متجلّدا في "وعائه" الزمني الخاص محروما من قابلية "السيولة" في مجرى التاريخ أي قابلية الوصول الى الحاضر والاتصال به والتفاعل معه بحيويّة متبادلة ويصبح الحاضر نفسه كذلك محروما من تاريخه... منقطعا عن أرضه الأمّ " (3).

والتصوّر الثاني للتراث هو الذي يقوم على المفهوم المادي التاريخي للعلاقة بين الوعي الاجتماعي والوجود الاجتماعي. وهو تصوّر يؤمن بأن التراث " بنيان متكامل من أشكال متنوّعة لهذا الوعي تتجلى في النظرات الجمالية والفلسفية والدينية والحقوقية والسياسية وغيرها لمجتمع معين تحلّيا يطابق بهذا القدروذاك

---

1) ـ حسين مروه : الموقف من التراث في الدين والفلسفه. في : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ط3، 1986، ص : 421.
2) ـ نفس المرجع. ص : 422.
3) ـ نفس المرجع. ص : 423.

وبهذا الوجه وذاك نمط الحياة المعين لذلك المجتمع والعلاقات الاجتماعية الملائمة لذلك النمط والمتناقضة معه " (1) فيصبح التراث كائنا حيّا متحرّكا بصيرورة دائمة صيرورة الحياة الواقعيّة التي ينبثق منها ويحيا فيها ومعها وهي بدورها تحيا فيه ومعه (1).

وينبّهنا مروّة الى ضرورة التمييز بين هذه النظرة المادية التاريخيّة في علاقة ماضي التراث بحاضره وبين النظرة المادّية المبتذلة التي تقوم على نفي العلاقة بين الوعي الماضي والوعي الحاضر وترى الوعي الحاضر انعكاسا للوجود الحاضر فحسب وهو انعكاس مرآوي (نسبة الى المرآة) محض (1). في حين أن الماديّة التاريخية تؤمن بالعلاقة الجدلية بين أفكار الناس وتصوّراتهم ومعارفهم وصلاتهم الفكرية ونتاح تفكيرهم في الأدب والفن والدين والفلسفة والعلم والسياسة وغيرها وبين نشاطهم الواقعي في انتاح الخيرات المادية وعلاقاتهم الاجتماعية التي يحدّدها هذا النشاط " (2). وهذا ما لميستطع فهمه أولئك المبشرون بنظرية ،، العودة الى الأصل ،، أي الى الماضي ورفض الحاضر اطلاقا. وهذه في رأي مروّة نظرية رجعيّة هدفا ومضمونا معا (3).

وفي ضوء هذين التصوّرين ،التصوّر الذاتي المثالي والتصوّر المادي التاريخي لمفهوم التراث الثقافي يبرز موقفان :

فالموقف الاوّل لا يمكنه أن يقف من هذا التراث غير موقفه من ،، المومياءات ،، الجامدة التي لا حركة فيها ولا حياة ويتعذّر على صاحب هذه النظرة أن ينطلق في موقفه حيال التراث من الحاضر الى الماضي وأن يجد العلاقة المنطقية بين هذا التراث وبين الواقع المعاصر(4). ما دام لا يرى العلاقة حتى بين الظاهرات التراثية وبين واقعها الاجتماعي والتاريخي في الماضي نفسه. فهو موقف مستمدّ من نظرة ميتافيزيقية مثالية لقضية الوعي والكائن (5).

---

1) ـ حسين مروه : الموقف من التراث في الدين والفلسفه ... ص : 422.
2) ـ نفس المرجع . ص : 423.
3) ـ نفس المرجع . ص : 424.
4) ـ مروه الموقف من التراث ... سبق ذكره . ص : 425.
5) ـ نفس المرجع . ص : 426.

والموقف الثاني ينطلق في فهم التراث من الحاضر الى الماضي " أي دراسة العناصر الحية للتراث ودراسة علاقاته التّاريخية بقضايا الماضي في ضوء القضايا والمشكلات والاسئلة التي يطرحها الحاضر للبحث والمعالجة وهذا بدوره يقتضي ربط الماضي بالحاضر بحكم التسلسل في منطق الحركة التاريخية حركة التطوّر والصيرورة التي لا تعرف الانقطاع الا جزئيا وظاهريا فحسب (1).

والطريقة التي اقترحها مروة لقراءة التراث ودرسه طريقة مزدوجة تتمثل أولا في كشف جوهر التراث من موقعه التاريخي وثانيا في كشف جوهر العلاقة الموضوعية بين حركة حاضرنا وحركيّة التّراث وفاعليّته من موقعه التّاريخي ذاك. فالطريقة الاولى تهدف الى تقديم صورة واقعية وصحيحة للتراث مستمدة من أصوله الاجتماعية الحقيقيّة اعتمادا على معرفة للتراث لا تقوم على الفكر الغيبي بل على الفكر العلمي وهذه المعرفة العلمية تنظر الى التراث في واقعيته أي في تاريخيّته بمعنى أنه واقع تاريخي تكوّن وتطوّر و «تمظهر» بفعل قوانين واقعية مادية موضوعية وكونية ضمن قوانين «الخصوصيّة» التاريخية للمجتمع المعيّن الذي ينتسب اليه (2). فبفضل هذه المنهجية العلميّة يتجلّى لنا المجتمع العربي الاسلامي في حركته الديناميّة، حركة التحوّل والصّيرورة التي تنبع من قوى الانسان العربي الاسلامي ذاته لا من قوى غيبيّة تحكمه بجبريّة صارمة مطلقة.

والطريقة الثانية تحاول أن تدرس علاقة التّراث بواقعنا الاجتماعي الحاضر، انها تسعى الى الخروج بقضيّة التراث من كونها قضية الماضي لذاته أو كونها اسقاطا للماضي على الحاضر الى كونها قضيّة الحاضر نفسه باعتبار الحاضر حركة صيرورة تتفاعل في داخلها منجزات الماضي وممكنات المستقبل تفاعلا ديناميا تطوريّا صاعدا.

وهكذا تصبح رؤية التراث رؤية عصرية تمكننا من اعادة امتلاك التراث ويكون ذلك على أساس أمرين : الانطلاق من منطلق التحليل العلمي المعاصر اعتمادا على أدوات معرفة تقدمية معاصرة والانطلاق من المواقف الايديولوجيّة

---

1) ـ مروة : الموقف من التراث ... سبق ذكره . ص : 426.
2) ـ مروة : تراثنا ... سبق ذكره . ص : 6.

الـــثوريّة داخل حركة التحرر الوطني العربية فبفضل ما سبق ذكره يعاد التراث الينا بصورة تختلف عن صورته التي تعرضها الطريقة السلفيّة الرّجعيّة وهي طريقة تقـــدم لنا صورة للتراث مزيّفة تقوم على نظرة غيبيّة قدريّة يبدو فيها الانسان العربـيّ فاقدا إرادته الفاعلة وطاقته المبدعة دون انسانية حاضرة في حركة تاريخـــه الخاص أو تاريخ البشرية العام. وهذه الطريقة في رأي مروة ليست سوى شكـــــل ايديولوجي يتشكل به فهم مفكري البرجوازيات العربية للتراث في الحاضر وفـــي مرحلتنا التاريخيّة هذه. وقد ألحّ مروة على تجاوز هذه الطريقة السلفية وتخطّيها.

وخلاصة الأمر ان هذه المنهجية التي اقترحها مروة تضيف الى الحركة الثورية العربية في مرحلتها الحاضرة أبعادا تارخية وتضفي على أبعادها المرحليـــة الراهنة أصالتها العريقة التي هي في معناها الحقيقي وحدة الحركة التاريخيـــة بين الحاضر والماضي .

وفي ضوء هذه المنهجية التي اقترحها حسين مروة لدرس التراث واعتمـــادا على مجموع ما كتبه في التراث الأدبي بدا لنا أن قراءة مروة للتراث توزّعـــت على ثلاثة محاور كبرى بارزة هي :

- أولا : دفاع عن التراث الأدبي العربي وعن الأدباء والمفكرين العرب القدامى.
- ثانيا : تركيز دقيق على علاقة الأديب بالسياسي في الحضارة العربيـــة الاسلامية.
- ثالثا : تفسير اجتماعي لمسائل وقضايا أدبية واعادة النظر في سيـــر بعض الأدباء العرب القدامى في ضوء العلاقة بين الابداع الأدبـــي والحياة الاجتماعية.

34. المحاور الكبرى في قراءة مروّة للتـراث

أ . المحور الأوّل : الدفاع عن التّراث العربي

ذكرنا آنفا كيف شغلت قضيّة احياء التّراث حيّزا مهما في تفكير مـــروة النّقدي واحتلّت مكانا بارزا في مشروعه الثقافي فلا جرم أن يدعو المثقفين الـــى أن ينظروا الى مسألة احياء التّراث نظرة جدّ لارتباطها بقضية " توطيد مركزنـا الحضاري في عالم اليوم " (1) خصوصا بعد أن أخذت القومية العربية تتخطى العوائـق في طريق تقدّمها نحو أهدافها التحررية الكبرى " وتدعونا هذه المرحلة مـــن تطوّرنا القومي الى احياء أفضل ما يحتويه هذا التراث من خصائص ثقافتنـــا العربيّة (2). ففي هذا الاطار تتنزّل مسألة الدفاع عن التراث عند مروة الذي لاحظ أن طائفة من المثقفين العرب يثيرون الشكوك في قيمة الحضارة العربية ويكثرون من الارجاف الذي غايته ،، التّهوين ،، من شأن تاريخنا الفكري والتشكيك في قـــدرة الأمّة العربية على آمتلاك أمرها بيدها (3). كما أنهم يبيّتون أمرا آخر خطيرا يتمثل في قطع الجيل العربي الحاضر عن تاريخه ونزع ما في نفسه من اعتزاز بماضي قومه وبلاده فتخمد جذوة الوطنية عنده " فلا يجد حينذاك ما يدعوه بقوة وأصالة وعناد لحماية وطنه من الدخلاء المستعمرين وللحفاظ على السّيادة الوطنية لبـــلاده وأمته " (4).

ويكشف مروّة عن وجود غايات استعمارية من وراء ذلك فثمّة ثقافـــات أجنبية ذات أهداف استعماريّة تحاول أن تدفع المثقفين العرب الناشئين الـــى أن يرتابوا في حقيقة الفكر العربي ويشكوا في قدرته وطاقته وأصالته ومدى تأثيره في تطوير الفكر الانساني (4) وهذا التشكيك في قدرة الامة العربية والثقافـــة العربية يخدم ذوي السيطرة الأجنبيّة " الذين لا يزال لهم قدر وافر من السلطـــان على مقدراتنا السّياسية والاقتصادية وهم يخشون عليها أن تخرج من أيديهم الـــى أيدي أهلها الأحقّ بها " (5). فالاعتزاز بالتراث واحياؤه عند مروة خروج من التبعيّة

---

1) ــ حسين مروة . تراثنا ... سبق ذكره . ص : 138.
2) ــ نفس المرجع . ص : 137.
3) ــ نفس المرجع . ص : 138.
4) ــ نفس المرجع . ص : 25.
5) ــ نفس المرجع . ص : 138.

وضرب لأهداف الاستعمار الثقافي وتجذير الشباب في بيئته وهو بالخصوص حفاظ على السيادة الوطنية من الذوبان والتـــــلاشـــي .

وفي هذا الاطار ردّ مروة على المستشرق كراوس (Kraus) الذي تحـــدّث عن العالم الكيميائي العربي المعروف جابر بن حيّان فشك في نسبة بعض رسائلـــه العلمية اليه بحجة أن النّسق العلمي المنهجيّ الذي تتسم به مؤلفات جابر بن حيّـان غريب عن ذهنيّة العصر الذي عاش فيه وأن القول بصحّة نسبة هذه المؤلفات اليـــه يستلزم أن نغيّر نظرنا الى تاريخ الاسلام أي تاريخ الفكر العربي(1). ولا يوافق مروة (كراوس) ويرى أن ما ذهب اليه ناشئ عن ضعف ثقته في قدرة المفكريـــن العرب على أداء دورهم الحضاري في عصر لا يشك باحث منصف في أنه كان عصر ابداع ثقافي خصيب وعظيم الأثر في تطوّر التاريخ الانساني الحضاري بفضل ما قام بـــه المفكرون العرب المسلمون من أعمال رائعة في ميدان النقل والترجمة وبفضل مـــا أضافوه من ابداعهم الى تراث الحضارة الفكري والعلمي اضافات تشهد بعظم طاقاتهم وجليل حرصهم على اغناء الفكر والثقافة الانسانيّين .(1)

وفي هذا الاطار نفسه تصدّى مروّة لجماعة من المرتابين الذين ينشـــرون آراءهم هنا وهناك ويقولون أنه لو كان للفكر العربي طاقة غنيّة ثريّة وكانت له أصالة راسخة ذات عمق وسعة لنتج منه للحضارة العربية العقلية نتاج أضخم وأعمق وأوسع من هذا الذي تحتفظ به خزانة التاريخ للاجيال الحاضرة (2). ولكن هـــؤلاء المرتابين أصحاب هذا الموقف السلبي ينسون أو يتناسون مسألة خطيرة وهي أن ما وصل الينا من نتاج الفكر العربي انما هو في الواقع ليس الا جزء ضئيلا من التراث الضخم الذي أنتجه الفكر العربي في مختلف عصوره الذهبيّة . وهذا الجزء اليسير "تلتمع في بعض جوانبه قبسات باهرة تكشف بالبداهة أن وراءها خصبا قويّا في التربـــة الفكريّة وطاقة هائلة للابداع " (3).

---

1) – مروه : تراثنا ... ص : 238.
2) – نفس المرجع . ص : 25.
3) – نفس المرجع . ص : 26.

وأورد مروة سببين آخرين علّل بهما عدم توفر جزء كبير من تراثنا. أولهما ما عاناه الفكر العربي من اضطهاد وما سلّط عليه من ارهاب ففي بعض الادوار المختلفة من تاريخ الحضارة العربية حالت الدولة العربية بين الفكرالعربي وبين أن تتهيّأ له أسباب الانتاح كلها من حرية وتسامح ورعاية وحماية (1). وهكذا ظلت طاقات الفكر العربي حتى في أزهى عصور الانتاح العقلي مكبوتة لا تعطي كلّ ما لديها من زخم وقدرة على العطاء لأنه لم يكن يتيسّر لها دائما من وسائل الحرّيّة ما يدعها تعمل في ميادينها وفق حركة ابداعها ونشاطها. ولئن لم يحل هذا الارهاب دون طهور عمالقة أبدعوا كبار الأعمال الفكرية فانه قد حال دون أن يصل ابداعهم الى الناس والى الأجيال بعدهم. وثانيهما ما عاناه الفكر العربي والتراث العربي من جحافل التّتار والمغول والاتراك يوم قذفوا الى المياه والنيران بكنوز الفكر الانساني التي كانت تحتشد بها مكتبات بغداد وغيرها (2). ولكن رغم موجات الطغيان التي تعرضت لها معاقل الفكر العربي بقى لنا من تراث هذا الفكر ما نعرف جميعا وتعرف المدنية الاوروبية نفسها أنه أدّى للحضارة البشرية فضل الاستمرار في سبيل التقدم من غير انقطاع.

واستخلص مروة من كل ذلك أنه لو لم يكن الفكر العربي من قوة الخصب والانتاج بحيث أبدع في العصور المؤاتية القليلة تراثا ضخما رائعا لما كان انتهى البنا منه هذا القدر الذي تحفل به خزائن الفلسفة والعلم والادب في العالم الآن (2). وفي هذا الإطار إطار الدفاع عن التراث العربي والغيرة على الثقافة العربية طرح مروّة مسألتين تتعلقان بابن المقفع والشعوبية.

أ ـ فقد لاحظ مروة عندما تحدّث عن عبد الله بن المقفع أن بعضهم قد سعى الى إخراجه من أدباء العربية بحجة أن أصله فارسي وقد آغتاظ ناقدنا من ذلك واعتبر هذه المحاولة محاولة رجعية لانها تستند الى نظريّة سائدة أثبتت العالم بطلانها أساسا وهي نظرية الدم والجنس في تحديد الثقافات القديمة ولانها

---

1) ـ مروه : تراثنا..، ص : 26.
2) ـ نفس المرجع، ص : 27.

تسعى أيضا الى تجريد أدبنا العربي القومي من أبن المقفع ومن أمثاله الذين يرجعون الى أصل غير عربي . ولكن الحقيقة في رأي مروة أن ابن المقفع وان كان فارسيا بالنسب فهو عربيّ الأدب والثقافة والفكر فقد صهرته الحياة العربية صهرا حتى ضعفت صلته بفارس وقد تلقح نصيبه من هذه الثقافة الفارسية بالثقافة العربية الجديدة التي انصرف اليها وبقى كامل حياته مرتبطا بها لحما ودما وشعورا وفكرا وسلوكا وأدى دوره الفكري والثقافي بكامله ضمنها ومارس العمل السياسي والادبي من خلال الحياة العربية واللغة العربية والثقافة العربية معا الى أن قضى شهيدا من شهداء النضال الفكري والسياسي .(1)

ب ـ وهاجم مروة النزعة الشعوبية التي لم تخلّف في مرحلتها المتطرّفة الرّجعيّة سوى الهدم والتزييف والتشويه البشع متخذة وسائل عديدة لتحقير شأن العرب وهي وسائل تضليل وكذب وتزييف للحقائق وتشويه التاريخ وابتداع الافكار والمفاهيم المناقضة لروح العلم والحق (2). ولكن كلّ الاساءات التي ألحقتها الشعوبية بالتراث العربي لم تستطع أن تنال من هذا التراث . وقد هال مروة أن توصم كل شخصية كبيرة من شخصيات تاريخ الفكر العربي بوصمة الشعوبيّة فنخرجه من مكانه الاصيل في تراثنا وتاريخنا معا وهذه الوصمة في رأي مروة دسيسة خبيثة " تنتقي جواهر متألقة من الكنوز الأدبية والفكرية التي أورثتنا ايّاها عصورنا الذهبية " (3). والذي دسّ هذه الدسيسة أقرب الى العدو منه الى الصديق في رأي مروة لانه أراد تحريف تاريخنا الثقافي وتشويهه والانتقاص من قيمته وتعطيل جيد ثقافتنا وحضارتنا من روائع البدع الفكرية والأدبية التي صنعها العقل العربي بأداة عربية خالصة (4) وانه لا يكفي في رأي مروة أن ينتهي نسب أديب من الأدباء الى أصل فارسي مثلا حتىّ يخرج من نطاق نسبه الفكري والثقافي والادبي الى نسبه العربي الذي نماه فكرا وثقافة وأدبا ولغة وحياة يومية هي حياة اللحم والدم حياة الذهن والقلب"(5).

---

1) ـ مروه : تراثنا ... ص ص : 131 ـ 132.
2) ـ نفس المرجع . ص : 262.
3) ـ نفس المرجع . ص : 263.
4) ـ نفس المرجع . ص : 263ـ264.
5) ـ نفس المرجع . ص : 264.

ب . المحور الثاني :

في علاقة الأديب بالسّياسيّ

من المفاهيم الرئيسية والأفكار المحوريّة التي اعتمدها مروة في قراءته للتراث علاقة الادب بالسياسة وصلة الأديب بالسلطان . فهو يعتقد أن التفاعل بين السّياسيّ والأديب تفاعل قوي ومتين مذ كانت السياسة ومذ كان الأدب في المجتمع العربي بحيث لا نجد موقعا للسياسي لا يحضره الأديب ولا موقعا للأديب يغيب عنه السياسي فهناك دوما تداخل وتصارع بين الطرفين (1) ويعتقد مروة أنه حتّى في عصر الانحطاط لم يحدث الانقطاع بين السياسي والأديب وعموما كلما فتحنا خزانة التاريخ العربي في عصر ازدهاره وتطوّره الحضاري انفتحت لنا عن " حشود من الأدب العربي نستعرضها جملة وتفصيلا فنرى الصراع الاجتماعي السياسي يتشكل خلال هذه الحشود لغة أدبية وفنا أدبيّا منخرطين في الصراع حتى التلاحم " (1).

وبدأت العلاقة بين السّياسي والأديب في تاريخنا الأدبي يوم شهر حسّان بن ثابت شعره سلاحا يدافع به عن دعوة الاسلام ويقاتل أعداء النّبيّ ويفاخر شعراء الجاهلية بمآثر الدين الجديد . ومنذ حسّان بن ثابت حتى الجواهري " كانت علاقة السّياسي بالأديب في تاريخنا ولا تزال تؤكد حضورها في كلّ يوم في إيقاع الأدب العربي متقاطعا أو متصارعا مع إيقاع المجتمع العربي " (2).

وقد أمّحت الفواصل بين الأدب العربيّ والسّياسة العربية في الفترة الممتدّة بين عصر الفتنة الكبرى وعصر الحكم الاموي " واذا الأديب العربي مدجّج بالسياسة الى ما فوق العنق ونشأت حينذاك معسكرات للأدب السياسي متحاربة طوال نحو قرن في ظل الدولة الأموية : فهنا أدب للخوارج وهناك أدب للعلويّين وهناك أدب أمويّ " (2)

ولم يكن الأدب العربي بكتفي بتلقي الاحداث والوقائع وألوان الصراع بل كثيرا ما كان يؤدّي وظيفة الفاعل المؤثر فيها حتى قيل إن الشعر في العصر الاموي

---

1) ـ حسن مروه : علاقه السياسي بالأدب في المجتمع العربي : في الموقف الادبي (دمشق) السنة الخامسه عشره العدد 171 تموز 1985 ص : 10.
2) ـ نفس المرجع . ص : 11.

" دخل ساحات القتال ورافق الجند في معاركهم وشغلهم في مضاربهم وسمرهم" (1). ونهض الأدب العربي في العصر العباسي حاملا رايات التحوّل الاجتماعي العميق وآرتبط الشعر خاصة بالسياسة منذ بشّار الى أبي الطيب . وهكذا تعامل الأدباء العرب القدامى مع المسألة السّياسية ولم يضعوا بينهم وبينها حاجزا يعزلهم عنها بل كانت حاضرة في ابداعهم الشعري وهاجسهم الفنّي (2). ولكن كيف كانت العلاقة بين الأديب والسياسي ؟ وما هي مكانة الأديب في عين السلطان ؟.

تحدّث مروّة عن هذه العلاقة في مقال له بعنوان : (الفكر العربي في عاصفة التاريخ (3) فروى فيه حكاية محنة عبد الحميد الكاتب حين فرّ مع مروان آخر خلفاء بني أمية وكيف أن مروان قال له : " انح بنفسك يا عبد الحميد فإنهم إن قتلوني خسرني أهلي وحدهم وإن قتلوك خسرك العرب جميعا " (4) فتوقّف مروة عند هذه الجملة باحثا في منزلة الأديب العربيّ في تلك العصور. فالخليفة الاموي مروان كان قبل أن يقول ذلك الكلام ممثلا للسلطة ورمزا من رموزها " وليس يجوز أن ينطق بشيء من هذا القبيل بعد أيام قليلة من زوال سلطانه الا اذا كان ما ينطق به مظهرا يكشف عن حقيقة تفكيره حين كان صاحب الحول والطول واللسان لانّ هذا الزمن القصير عسير أن يكون قد بدّل بعقله عقلا جديدا وبقيمه الفكرية قيما جديدة وبمقاييسه ومفاهيمه مقاييس ومفاهيم مستحدثة " (4) فماذا رأى الخليفة الأموي في عبد الحميد الكاتب ؟ رأى أنه مفكر ليس لوجوده حدود كحدود كل فرد وانما " تنبسط حدوده وتمتد حتى تكون في سعة مجتمعه كله وحتى يكون وجود فكره وجودا لقومه أنفسهم " . فلقد كان للفكر العربي شأن عظيم عند الساسة أيام مجد الدولة العربية ويزيدنا بهذه الحقيقة يقينا مصرع عبد الحميد الكاتب اذ راحت السلطة الجديدة سلطة العباسيّين تبحث عنه في جهد جهيد حتى اذا ظفرت به قتلته أشنع قتلة فلو لم يكن عبد الحميد ذا منزلة خطيرة عند المسيطرين السياسيّين الجدد ولو لم يكن للفكر ذلك الشأن لما اجتهدوا في البحث عن ذلك الاديب

---

1) ـ نفس المرجع والصفحه والعباره لولد عرفات من كتابه : الادب العربي في آثار الدارسين. دار العلم للملايين. بيروت .1961 ص : 79.
2) ـ نفس المرجع . ص : 13
3) ـ حسين مروة : تراثنا .، ص ص : 23ـ29. والمقال مؤرخ سنه 1955.
4) ـ نفس المرجع . ص : 23.

فاتضح أن ذوي السلطان في الدولتين الأمويّة والعباسية لم ينظروا الى المفكر العربي نظرة استصغار ولم يهوّنوه ولم يستخفّوا بأثره البالغ (1).

ولكن كيف نستطيع أن نوفّق بين إكبار الدولة شأن الفكر العربي وتقديرها أمره وبين الاضطهاد الذي لقيه المفكرون في مختلف أدوار الحضارة العربية ؟ يجيب مروة مبيّنا أن ما لقيه الفكر العربي من اضطهاد على مدى تاريخه لا يتناقض مطلقا وما سبق قوله من كون ذوي السلطان في الدولة العربية كانوا يعرفون قدر الفكر ويفهمون دوره العظيم في المجتمع ذلك أنه من طبيعة تقديرهم الفكر وفهم دوره الخطير أن يكون موقفهم حياله -- حين يستأثرون بشؤون الحكم والسلطان -- موقفا سلبيا فيحدّون من حرّيته ويضطهدون من ذويه من يفكر باستقلال ويعكس في تفكيره وابداعه حياة الناس وهمومهم(2). وأشار مروّة الى أن خوف ذوي السلطان من الفكر والمفكرين لم يتجلّ في صور الارهاب والاضطهاد الفكريّين فحسب ولكنه تجسّد غالبا في صرف المفكرين علماء وكتابا وشعراء عن رؤية مظالم السلطان في المجتمع باغداق النعمة عليهم حتى يجعلوا مواهبهم وقفا على مشيئة ولـيّ النعمة عليهم.

وهناك مفكرون تمرّدوا على دواعي الاغراء فسلك الاضطهاد سبيلا آخر لابعادهم عن ساحة المجتمع وساحة التاريخ معا باخفاء آثارهم الشامخة واخمال أسمائهم العبقرية ورغم ذلك ظهرت آثار الكثير منهم وتألّقت أسماؤهم وظل آخرون مغمورين (3).

ويذكر مروة أن الحكام المستبدّين كانوا يخشون ألسنة الشعراء ولا سيّما الهجائين منهم وذوي الخلاعة والمجانة لان هؤلاء يكشفون للناس عيوبهم ومساوئهم(4). وكانوا أيضا يرهبون لسان الشاعر مخافة أن يلقي ،، الفتيل ،، في مواطن النقمة من نفوس الجماهير فتشتعل وتنفجر (5). ولقد كان في علية القوم ممن كان يتعرض لهم الشعراء يومئذ بهجو أو سباب معايب كثيرة قد لا تراها عيون الاكثرية فهم

---

1) ـ حسن مروه : تراثنا ،، ص : 24.
2) ـ نفس المرجع . ص : 26.
3) ـ نفس المرجع . ص : 29.
4) ـ مروّة : عباس حديدة ... ص : 39.
5) ـ نفس المرجع . ص : 42.

يخشون أن تمتد اليها ألسنة الشعراء فتشيع في الشعب الناقم فيسرعون الى ،، حشو،، أفواه الشعراء الهجائين خاصة دراهم ودنانير(1).

هكذا كانت العلاقة القائمة بين السياسي والأديب علاقة يحكمها الصراع صراع بين السلطان الذي يمثل الطغيان والاستبداد وبين الشاعر الذي يصارع الطغيان ويعبّر عن احساس ،، الجماهير،، المضغوط عليها. هؤلاء الأدباء يسمّيهم مروّة بالجنود المجهولين الذين " أبلوا أحسن البلاء في صراع الطغيان السياسي واستبداد الحكام والولاة والقواد العسكريّين " (2).

ويعتقد مروّة أن قليلا من العناية نبذله بحثا عن هؤلاء ،، الجنود المجهولين ،، في الزوايا المنسية من تراثنا يكشف لنا عن ثروة من الأدب تتصل أشدّ الاتصال وأعمقه باحساس ،، الجماهير،، وظروف حياتها وقد عبّر الأدباء والشعراء عن هذا الاحساس بطرق فنية متنوّعة امّا هجاء أو سخريّة أو مجونا أو لونا من الرّمز والايماء أو أسلوبا من الحكاية أو الخرافة أو الحكمة وأعظم ما يكون أثر هذا الادب الذي يسمّيه مروّة ،، بـ" الأدب الجماهيري ،، "حين تكون الجماهير الشعبية في ظروف من الارهاب لا تستطيع معها أن تعبّر عن نفسها تعبيرا صحيحا صريحا فتلجأ الى هذا الأدب الجماهيري تنفس به عن غيظها المكبوت وكربها المكظوم ونقمتها الحبيسة المغلولة "(2).

وهكذا نشأ في رأي مروة بفضل هذه العلاقة بين الأديب والسلطان نموذج الأديب الحق ذلك الذي يصوّر أحوال الرعيّة ويشعر بآلامها ويحقد على أولئك الذين استأثروا بمغانم بيت المال دونها " فيصليهم من شعره نارا وشواظا ونقمة وثورة ويبدع في ذلك أدبا انسانيّا عميق النظر عميق الاحساس "(3) وعكس الاديب الحق من استسلم للهوه وعبثه ولمشاعره الذاتية وأحاسيس وجوده الفردي " يستمتع بكل ما تصل اليه يده من متع ذلك الوسط المتفسخ وينفق كل ذخائر فنه العظيم

---

1) ـ مروّه : عباوس جديدة ... ص : 59.
2) ـ نفس المرجع . ص : 37.
3) ـ نفس المرجع . ص : 77.

على تزويق برجه العاجي بهذه الصور الشعريّة اللطاف وهذه البدع الفنّية السواحر التي لا نـــــــزبـد ثروة الفكر ولا ثروة الحياة شيئا " (1).

ففي ضوء هذه المعاني وفي ضوء هذه العلاقة المشحونة نوتّرا بين الاديـــب والسياسي تنـاول مروة بالبحث والدّرس مجموعة من الأدباء والشعراء في العصرين الأمـوي والعباسي راسما لنفسه هدفا كبيرا هو رفع المظلمة عن هؤلاء الأدباء وردّ الاعتبـار اليهم بعد أن أساء اليهم قدماء المؤرخين أولئك الذين ما كانوا - في رأي مـروة - يعرفون من الناس والحياة والتاريخ الا ما يتحرك في قصر الخليفة وفي أبهاء البـلاط وفي رحاب الملك والجاه والسلطان (2). وما حقيقة التاريخ عندهم الا مجرّد تاريـــخ الملـــوك والامراء والوزراء ومن يدور في فلكهم من شعراء وندمان وكتاب وحجـاب وحوار وقيان ومغنّين " وانما تكبر عندهم أو تصغر قيمة شاعر من الشعراء أو مفكر من المفكرين على قدر ما يكون نصيبه من شرف الحظوة في مجالس المالكين والحاكمين... ويا لعنة التاريخ لشاعر أو مفكر أبعدته طبيعته أو ظروفه عن قصور الملـــــــوك وحاشياتهم "(3).

ولقد أساء هؤلاء المؤرخون الى بعض الادباء وصرفوا الاذهان عن نقائص رجال الحكم ومظالمهم وايقاعهم بالناس بدافع من الهوى الشخصي المستبدّ (4). فتعهد مـــروة بكشف النقاب عن حقيقة علاقة بعض الادباء بالساسة وبيان ما لقوه من عسف واضطهـاد.

ولئن كانت هذه العلاقة القائمة بين الأديب والسلطان مشحونة بالتوتر كمـــا ذكرنا فقد استثنى مروة نموذجا واحدا فريدا هو أبو الطيب المتنبي الذي كانـــت علاقته بالامير سيف الدولة علاقة انسجام وتفاهم عميقين. وسنرجئ الحديث عن هـــذا النّموذج الشاذّ بعد أن نفرغ من عرض نماذج مختارة من سير بعض الأدباء والشعـــراء الذين صارعوا السلطة فصرعتهـــم.

---

1) - مروه : عباس حدده ... ص : 77.
2) - نفس المرجع . ص : 130.
3) - نفس المرجع . ص : 116.
4) - نفس المرجع . ص : 67.

ب1 . الأديب والسّياسي : علاقة توتّر وصراع

أ ـ يزيد بن مفرّغ

ينتمي يزيد بن مفرّغ (ت 69 هـ/688 م) الى طائفة من شعراء العصر الأموي الذين اختلفت انتماءاتهم الحزبية ولكنها اتفقت على رفض الحكم الأموي ونظامه السياسي وأساليبه المالية والادارية جميعا. منهم الانصار والعلويّون والخوارج أمثال : النعمان بن بشير الانصاري (ت .65 هـ) وقطري بن الفجاءة (ت. 78هـ)والكميت بن يزيد الأسدي (ت. 126 هـ) فبعضهم احتمل عذاب التشريد أو السجن وبعضهم خاض المعارك دفاعا عن مذهبه وبعضهم الآخر اتخذ الشعر وحده سلاحا في المعارضة (1).

وقد اعتمد مروة على الأغاني (2) واستقى منه أخبار يزيد بن مفرغ ووقف بالخصوص عند أهاجيه الشعرية الموجعة لبني زياد أثناء امارة عبيد الله بن زياد على البصرة وامارة أخيه عباد بن زياد على سجستان في عهد يزيد بن معاوية. وقد كشف عوراتهم وشحذ لسانه في ذمّهم وهجائهم وكان يكتب أشعاره على حيطان الخانات وهو في طريق هربه من سجستان الى البصرة " واذا الجماهير تتناقل أهاجي الشاعر في آل زياد فتحفظها بسرعة البرق ... واذا أهل البصرة كلهم يتغنّون بأشعار ابن مفرغ في آل زياد ينفسون بها عن كربهم ويمطون بها ألسنتهم يتلمظون بمساوئ آل زياد مستطيبين هجاءهم لأنّه جاء تمثيلا لما في صدورهم من الضغينة عليهم ومن الحقد على ما يحدون من استبدادهم وطغيان أمرهم فيهم" (3). وحين وقع الشاعر في قبضة بني زياد أرغم على محو أشعاره بأظافره على الحيطان حتى حفيت أظافره وسالت الدماء من أصابعه.

ب ـ عبد الله بن المقفّع

هو نموذج آخر من نماذج الادباء الساخطين على الحكم الجائر. وقد أبدع ابن المقفع (ت.142 هـ) لونا من الادب والفكر والسياسة كان منعظمة شأنه وقوة أثره

---

1) ـ مروة : تراثنا... ص : 339.
2) ـ الأغاني . الجزء الثامن عشر. ص ص : 181 ـ 220. طبعة دار الثقافة .بيروت 1959.
3) ـ مروة : عباويس جديده... ص ص : 44 ـ 45.

أن جعل صاحبه من شهداء الفكر الخالدين (1). وقد اجتاحت الثورة نفسه وحسّه وعقله فتوازنت ثورته النفسية مع ثورته الأدبية وثورته العقلية " فاذا هذا التوازن العجيب النادر يستنبط من عبقريّة ابن المقفع ذلك الادب السياسي الفكري"(2).

وقد ثار ابن المقفع على استبداد المنصور وبطشه وعلى المظالم وعلى غطرسة الولاة الساسة وحياة الدولة وبطانة أولي الأمر في بغداد وسائر الامصار وثار على المال يتحكم في رقاب الناس وأقدارهم تحكّما ويستعبدهم استعبادا وقادته ثورته النفسية الى أن يخرج أدبا سياسيا واجتماعيا جديدا استعان فيه بالسنة الحيوانات تقول في الملوك والولاة وبطانة السوء ما يريد ان يقول هو فيهم دون تصريح. وهو يقصد بالملوك ملكا واحدا وهو المنصور عينه ويقصد بالولاة وبطانة السوء رجالا معيّنين في عصره هم أولئك الذين كانوا ينشرون الظلم والبغي والاستبداد في عصره. ولقد عرف المنصور ما يعنيه ابن المقفع بحكايات كليلة ودمنة فحقد عليه وقتله فذهب شهيدا من شهداء الفكر الخالدين(3).

ح. بشار بن برد

يعتبر بشار بن برد (ت. 167 هـ) في رأي مروة شاعرا مضطهدا مظلوما لذا دعا الباحثين الى أن ينصفوه ويدفعوا عنه الظلم(4). وقد كرهه أشراف البصرة ومقتوه فأشاعوا في العامة أنه ينتهك أعراض النساء ويفسد أخلاق الشبان بغزله الاباحي (5).

ويعتقد مروة أن غزل بشار لا يستحق كل هذا التشهير ولا يستحق من الخليفة المهدي ذلك العقاب الشديد العنيف وذلك المصير الرهيب الفاجع الذي انتهى اليه بشار فقد ظهر قبل بشار شعراء غزلون كثيرون " شببوا بالنساء وأشاعوا في الناس الانحلال والافساد(6) ولكن الذي يتثبت من الذين اتهموا بشارا بأن شعره اباحي

1) ـ مروة : عباس حدبدة... ص : 51.
2) ـ نفس المرجع. ص : 52.
3) ـ نفس المرجع . ص : 54.
4) ـ نفس المرجع. ص : 57.
5) ـ نفس المرجع. ص : 61.
6) ـ نفس المرجع. ص : 63.

مفسد سيجد عند كل واحد منهم سببا من الهوى الشخصي يدفعه الى اتّهام بشار مثل ما كان ببنه وبين واصل بن عطاء من خلاف فكري وعقائـــدي (1).

وانّ ما أصاب بشارا من ظلم وما سلّط عليه من سخط لبرجع في نظر مروة الى علاقته بوجهاء القوم وبالخليفة نفسه فقد كان ينال بلسانه وشعره وجهاء القوم والمترفين منهم ممن كان براهم ينعمون بأطايب الحياة وهو محروم. واستشهد مروة بما ذكره بشار لما قيل له : انك لكثير الهجاء. فأجاب : " انّي وجدت الهجاء المؤلم أأخذ بعضد الشاعر من المديح الرائع ومن أراد من الشعراء أن يكرم في دهر اللئام على المديح فليستعدّ للفقر والا فليبالغ في الهجاء ليخاف فيعطي " (2). وهكذا اتخذ بشـــار الهجاء وسيلة نقمه وابذاء. وانما قتل بشار لانه هجا الخليفة المهدي ووزيـــره يعقوب ولم يقتل بسبب تشبيبه بالنساء أو بسبب زندقتـــه وإلحاده فهذا في رأي مروة من الأساطير فكان مقتله ظلما وانتقاما لا عقابا وإقامة للحدود الشرعية (3) ولو شاء هؤلاء الحاكمون الظالمون أن يقيموا حدود الشريعة " لوجدوا في كل مـــن تقع عليه العين في قصورهم مستحقا لاقامة الحدود ولوجدوا في كل من يولونه أمور الناس مستحقا للعقوبة على ابقاع الظلم بالناس (4). ويهيب مروة في النهاية بدارسي الأدب العربي القديم أن ينتبهوا الى ما في تاريخ الأدب من تزوير كثير وعبـــث مقصود بحقائق الامور وصرف أذهان الاجيال عن نقائص رجال الحكم ومظالمهم وايقاعهم بالناس بدافع من الهوى الشخصي . (5)

د. دعبل الخزاعـــي

يعد دعبل الخزاعي (ت . 246 هـ) في رأي مروّة من شعراء العقيدة وصاحب مذهب سياسيّ فقد نشأ على عقيدة العلويّين . وكان أهل هذه العقيدة من ذوي المذاهب السياسية الحاملة عبء المعارضة للحاكمين وكانوا من أجل ذلك يحتملون النصيـــب الاوفر من ألوان الاضطهاد السياسي(6). ويعتقد مروة أن اتصال بعض رجال الأدب

1) ــ مروة : عباس حدده ص : 64 ــ 65.
2) ــ نفس المرجع . ص : 60.
3) ــ نفس المرجع . ص :- 67.
4) ــ نفس المرجع . ص : 68.
5) ــ نفس المرجع . ص : 67
6) ــ نفس المرجع . ص : 100

والفكر بهذه الطائفة قد هيّأهم أن يكونوا مدركين احساس الشعب ومطلعين على مواطن الظلم الاجتماعي في،،الاوساط الشعبية،، المحرومة (1).

وقد لاحظ مروة عندما نظر في سيرة دعبل أن المؤرخين قد أساؤوا لهذا الشاعر لأنهم كلما تحدثوا عنه اعتبروه خائنا لاولياء نعمته ونسبوا اليه عدم الوفاء ووصفوه بخبث اللسان والإساءة الى من أحسن اليه وضربوا الأمثلة على ذلك بموقفه من الرشيد والمأمون والمعتصم. ولكن مروة خالف هؤلاء المؤرخين وصحّح الاخبار مبيّنا أن دعبل في حقيقة أمره على مذهب سياسيّ معارض يأبى عليه أن يهادن السلطان لأنه كان يعتقد حسب مذهبه السياسي أنهم اعتصبوا السلطة اغتصابا (2). وبناء على هذه المعارضة السياسية رأى مروّة أن دعبل لا يهجم عن محض هوى ذاتي بل انتصارا العقيدة يعتقدها (3). ولهذا احتمل التشريد وطوّف في الآفاق هاربا وسائحا فرحل الى خراسان والى بلاد الشام ومصر والمغرب (4). ولم يقتصر الطابع السياسي في شعره على أهاجيه بل تحلّى أيضا في مدائحه لأهل البيت ورثائه شهداء كربلاء وسائر من قتل منهم في مختلف العهود السياسية (4).

وختم مروة رأيه فى دعبل فأكد أنّه كان بمدح لعقيدته ويهجو لعقيدته أيضا وكان في كلا الحالين جريئا وشجاعا وصريحا وقد مات قتيلا لهجوه السياسيّ (5).

هـ . ابن الرّومـــيّ

نظر مروة في ما قاله المؤرخون القدامى عن ابن الرومي (ت . 284 هـ) فلاحظ أنهم قد اقتصدوا في تاريخ سيرته اقتصادا بلغ حدّ الاجحاف والتقتير (6) وأنهم رغم هذا الاقتصاد العجيب أفاضوا في أخبار تطيّره وتشاؤمه " إضافة تحملك على الظنّ بأن القوم يأتمرون عمدا بهذا الشاعر لكي يمسخوا وجه حياته ويصوّروه للأجيال انسانا ضعيف العقل مهدّم الاعصاب خائر الهمّة تستعبده العاطفة وتستأثر به الشهوات الحسية الى الغلوّ والشذوذ " (7). فلماذا فعل المؤرخون بابن الرومي هذه الفعلة

1) ــ مروه : عباوس جديدة ... ص : 100
2) ــ نفس المرجع . ص : 104.
3) ــ نفس المرجع . ص : 106.
4) ــ نفس المرجع . ص : 107. يقول صاحب الاغاني : " فهو ــ دهره كله ــ هارب منوار،، .
5) ــ نفس المرجع . ص : 109.
6) ــ نفس المرجع . ص : 115.
7) ــ نفس المرجع . ص : 116.

ولماذا أساؤوا اليه وشوّهوا شخصيّتـــه ؟

أرجع مروة ذلك الى علاقة ابن الرومي بالخلفاء وصلته ببلاطهم ومجالسهم ولم تكن تلك العلاقة قوية متينة لانه لم يكن أهلا ،، للحظوة ،، لـدى الملـــــوك ولا أهلا لمنادمتهم(1). فكأن قيمة شاعر من الشعراء تكبر عندهم أو تصغر علـى قدر ما يكون نصيبه من شرف الخطوة في مجالس المالكين والحاكمين.

أمّا في ما يتعلق بما رواه قدماء المؤرخين عن حقد ابن الرومي ولـــؤم طبعه فانّ مروة يعتقد أن هذه الاخبار مبالغ فيها ولئن لم ينف مروة أن يكون ابن الرومي قد حقد فعلا فانه يعلل هذا الحقد تعليلا خاصا فيذهب الى أنه ليس طبعا متأصلا فيه وانما هو صادر عن ،، انسانيته الصحيحة السليمة ،، وعن "احساسه القويّ بالحياة وحبّه العميق لها ولمشتهياتها"(2) وان ابن الرومي في حقيقة الامر انما كان يحقد على الذين حرموه طيّبات الحياة وكان شعوره بالحرمان عنيفا "فكيف اذن لا ينقم على من يستمتعون بأطايب الحياة دونه ودون الفقراء والمعوزين من سائر فئات العشب مع أنه كان يرى أولئك أقل منه عقلا وعلما... كيف لا يحقد ابن الرومي على ذوي السلطان وعلى كلّ مستأثر بأسباب النّعمة من رجال الدولة وعلى كلّ محتكر لموارد الثورة من دون فئات المجتمع كلها" (2). فهل يكون الحقد علـــى الظالمين والمحتكرين لؤما أم تراه يكون نبلا ورحمة وسموّا (3).

هكذا ينفى مروة عن ابن الرومي ما وصمه به المؤرخون ويخلص الى أنـــه "كان ذا طبيعة انسانية رحيمة وكان ألمه لنفسه ولغيره أي لحرمانه ولحرمان الكثيرين من جماهير الكادحين في مجتمعه وكان احساسه بالظلم ليس احساسا ساذجا سلبيا ولكن كان احساسا واعيا يعرف الأسباب والمصادر ويحسن تعليل الظلم وتعليل النوازع النفسيّة التي تتأثر بالظلم "(4). ويضيف مروة ان ابن الرومي أبى أن يمالئ الملوك فنبذوه واحتقروه وتبعهم المؤرخون في ذلك.

ومن الانصاف في رأيه أن نعرف أن ابن الرومي كان من أعلام المفكريـــن الواعين الاحرار الذين اضطهدهم ذوو السلطان لوعيهم مصادر الظلم الاجتماعـــي

1) ـ مروّة : عباس جديدة... ص : 116.
2) ـ نفس المرجع . ص : 124.
3) ـ نفس المرجع . ص : 125.
4) ـ نفس المرجع . ص : 126

ولتعبيرهم عن هذا الظلم بمختلف ألوان التعبير. لهذا كان ابن الرومي في نظر مروة هجّاء لاذعا وكان هجاؤه على قدر نقمته وسخطه وحقده الانساني وعلى قدر شعوره بحقه وشعوره بحرمانه هذا الحق الطبيعي .(1)

و . أبو الفرج الاصفهاني وكتابه الأغاني

انّ أهمّ ما لفت انتباه مروة في شخص أبي الفرج الاصفهاني (ت 356هـ/967م) انه لم يتملق الحكام وأنه باستثناء صلته بالحسن المهلّبي وزير معزّ الدولة البويهي قد انقطع الى علمه وأدبه يعزّ شأنهما عن كل ابتذال وامتهان(2). فحفظ لنفسه كرامتها وحفظ لعلمه وأدبه عزّتهما وترفع عن موائد الملوك والخلفاء والوزراء اكراما للعلم واعزازا للأدب والفكر(3). وان في استقلال أبي الفرج الفكري وتحرّره من كل ما يقيّده بالحكام وفي اطلاعه على شؤون الحياة العامة ما هيّاه الى أن يكتب الأغاني " في استيعاب شامل وفي صراحة ليس معها محاباة ولا رياء" (4) وأن يحرّره بطربقه ،، موضوعية ،،دون أن تؤثر فبه دوافع ذاتيّة فلم يستسلم لعصبية من العصبّات ولم يذعن لخوف خليفة أو رهبة ملك أو خشية وزير. وميزة أخرى لأبي الفرح يذكرها مروة أنه قد سجّل في كتابه الحياة العربية فى عصره وفي العصور التي سبقنه تسجيلا أمينا صادقا شاملا " تحاوز به طبقة الخلفاء والملوك والوزراء الى فئات العلماء والشعراء والثقفين والمغنّينوالملحنين والندماء والى سائر فئات الشعب في مختلف أحوالهم" (5).

ورغم ما حظي به كتاب الأغاني من تقدير أهل عصره فانه لم يفلت من اضطهاد ذوي السلطان وذلك بسبب صراحته في وصف حياة الخلفاء والحكام" في مساذلهم وفي مظالمهم وفي مناعمهم دون تحفظ ولا احتياط " (6). وكان من وسائل اضطهاد كتاب الاغاني أن عمد بعضهم الى اختصاره فحذف منه هذه المساوىء والفضائح فجاءكل اختصار مسخا وتشويها له.

1) ــ مروّة : عباوس جديدة ... ص : 126.
2) ــ نفس المرجع . ص : 136.
3) ــ نفس المرجع . ص ص : 136 ــ 137.
4) ــ نفس المرجع . ص : 137.
5) ــ نفس المرجع . ص : 135.
6) ــ نفس المرجع . ص : 138.

هذه عيّنات من بعض الأدباء الذين اتسمت علاقتهم بالحاكم بسوء الظن والخوف والرهبة. وهي السمة الغالبة والسائدة حتى لا يكاد يشذ عنها أديب صحب السلطان. ولكن حسين مروة قد استثنى من الأدباء الذين درسهم أديبا واحدا يمثل ظاهرة فريدة هو المتنبّي. فكيف حلل مروة علاقته بسيف الدولة ؟

ب 2. الأديب والسياسي : علاقة اتّصال وانسحام

بعد أن تحدّثنا عن المظهر المتّسم بالتّوتر والمتلوّن بألوان الصراع والتحدّي في علاقة الأديب بالسياسي ننتقل الآن الى عرض مظهر آخر مختلف تماما تبدو فيه العلاقة علاقة حبّ ووصال وتفاهم وانسجام وأحسن من يمثل ذلك أبو الطيب المتنبّي (ت : 354 هـ) والامير الحمداني سيف الدولة.

وقد اعتنى مروة بدراسة هذه العلاقة واهتم بوصف صلة شاعرنا بذلك الامير الفارس (1). وقد بدا لناقدنا أن أمرا مهمّا هبّأ لقاء أبي الطيب بسيف الدولة وساعد على عقد تلك العلاقة الوحدانية القوية. ويتعلق هذا الأمر بما اتسمت به شخصية المتنبّي من ،، نزعة قومية عربية ،، ومن ثورة في النفس مكبوتة وقد أرجع مروة أمر هاتين السمتين الى عصر المتنبي والى حياته الشخصية. فلقد عاش المتنبي في عصر مضطرب سياسيا واجتماعيا وكان هذا الاضطراب ينبع من الداخل ويأتي من الخارج أيضا. ففي الداخل انقسام بين الممالك والامارات وحروب وثورات شعبية وانتفاضات اجتماعية ناقمة على نظام الحياة والدولة وفي الخارج غارات متوالية على الحدود يشنها الروم الطامعون في الفتح واكتساح الاراضي(2). ثم ان أبا الطيب ولد في بيت فقر وإعواز وفي بيئة كدح وارهاق وقد أيقظ اتصاله بالقرامطة شيئا من الثورة والنقمة، ثورة ونقمة أصابتا هوى في نفسه وهيّجتا فيه مشاعر الفتى البائس المحروم فعاد من البادية الى الكوفة وقلبه يعجّ بالثورة على الاوضاع العامة. (3)

---

1) ـ مروّة : تراثنا... عنوان المقال : المتنبي شاعر الجهاد العربي ص ص : 57–74 وانظر أيضا : المرحلة المأساة في حياة أبي الطيب المتنبي. نفس المرجع. ص ص : 75–80.

2) ـ نفس المرجع. ص : 59.

3) ـ نفس المرجع. ص ص : 59–60.

هكذا عاش أبو الطيب في مناخ اجتماعي ثوري وأتيح له في رأي مروة أن يكشف ما بين بؤسه وفقره وحرمانه وبين أحوال محتمعه المضطربة الفاجعة من صلة "فاذا هو يرى أن أمره الشخصي من أمر قومه وأن بؤسه من بؤس أعم وأشمل مصدره هذا الاضطراب العام السائد أوضاع الدولة العربية كلها واذا هو يرى بعد أنه متصل بهذه الاوضاع وأنه لذلك على ارتباط بقضية قومه وأنه اذا كان يطمح الى تغيير حاله فلا بد أن يرتبط طموحه هذا بطموح هذه الفئات الكثيرة المظلومة المحرومة في مجتمعه " (1).

وهذا الترابط بين قضيته الخاصة قضية بؤسه وحرمانه وبين قضية مجتمعه وقومه هو ما يفسر ويوضح ما سمّاه مروة بنزعة المتنبّي القومية وذلك باعتبار أن النزعة القومية هي " شعور المرء شعورا عميقا راسخا بأن كيانه الشخصي من نواحيه الانسانية والوجدانية مرتبط وجودا وحياة ومصيرا بهؤلاء القوم أو بهذا الشعب الذي تنمّيه اليه وشائج النسب والتاريخ والتراث واللغة والثقافة والمفاخر... فضلا عن وشائج الارض ومصالح العيش وبواعث الآمال الكبيرة والأشواق العليا " (2). وبنجم عن ذلك أن يرى الفرد أحزانه وأفراحه وبؤسه وسعادته منصهرة كلها في أفراح قومه وأحزانهم وفي انتصاراتهم وهزائمهم وفي سعادتهم وبؤسهم وعزّهم وذلهم (2).

وراح شاعرنا وهو يحمل بين أحشائه هده النزعة القومية بحين كل فرصة للتعبير عن ،، ثورته ،، وعن ،، نزعته العربية المكبوتة ،، وطفق يبحث عن الحاكم العربي الذي يحقق له رغباته الدفينة ويحسم له حلمه حتى التقى بسيف الدولة " فحظي شاعر العروبة الاكبر... بمجاهد العروبة الأكبر" كما يقول مروة (3). ووجد المتنبي في صحبة هذا الامير الفارس وفي جهاده المتواصل الدؤوب المظفر وجد في ذلك " ارواء وشبعا لثورته القديمة المكبوتة وارضاء وتحسيدا لنزعته القومية التي صحبت تلك الثورة وعاشت فيها (كذا) ونمت نموّها (كذا) وهي تتفاعل معها حتى تمازجتا تمازج الفة ووحدة " (4).

---

1) ـ مروّة : دراساتـ.. ص : 61.
2) ـ نفس المرجع . ص : 58.
3) ـ نفس المرجع . ص : 64.
4) ـ نفس المرجع . ص : 65.

ولهذا اختلفت أشعاره في سيف الدولة عن أشعاره في غيره اختلافا بيّنا. فسيفيّات المتنبي تنبض بالقوة والفرح والصدق والحرارة والحماسة وفيها تتحاوب تجربته النفسية العقلية الشخصية ذاتها مع أصداء نزعته القومية النامية دوما (1) فلقد كان المتنبي وهو يمدح سيف الدولة ويصف معاركه الملحمية مشغول الذهن والعاطفة " بأمر هذا الجهاد القومي المقدّس الذي كان أميره الحمداني يحمل نفسه على النهوض بأعبائه وحده " (2). فلا غرو أن تعد مدائح المتنبي في سيف الدولة في رأي مروة " من أعظم الشعر القومي في أدبنا العربي " (2).

وهكذا يلوح لنا أن صلة المتنبي بسيف الدولة صلة من نوع خاص فشاعرنا في رأي مروة ليس معجبا بذكاء أميره وبشجاعته وببطولته فحسب وهو لم يمدح لأجل المدح ولم ينظم شعره تزلفا وتملقا لصاحبه وانما هو شاعر عربي ،، صاحب قضيّة ،، و ،،شاعر أمة لا شاعر أمير،، (3). ولهذا رفض مروة في النهاية أن تحصر علاقة المتنبي بسيف الدولة في مجرّد طلب ضيعة أو ولاية وألحّ على اعتبار شاعرنا ،، صاحب نزعة قومية ثورية ،، واعتبار سيف الدولة قد أشبع فيه عروبته وثوريته (4).

وعندما انفصل المتنبي عن سيف الدولة كانت المأساة في حياة شاعرنا ففجع حينئذ في " أعزّ علاقاته الانسانية وأسمى تجربات حياته وأنبل قرابة وجدانية بينه وبين الناس" (5) ولقد حرمته القطيعة مع سيف الدولة محدا كان يحرّك في ذاته كل طاقات الخلق والابداع " هو محد الصداقة أولا ومجد الايمان بالبطولة ثانيا ومحد القضية التي كان يرى في سيف الدّولة بطلها ثالثا " (6).

---

1) — مروه : تراثنا... ص :66.
2) — نفس المرجع. ص : 70.
3) — نفس المرجع. ص : 73.
4) — نفس المرجع. ص ص : 73 — 74.
5) — نفس المرجع. ص : 75.
6) — نفس المرجع. ص : 80.

ج . المحـــور الثالـــث

تنزيل التراث في اطاره الاجتماعـــي

ننتقل الآن الى آخر محور من المحاور التي اعتمدها مروة في قراءة التراث وتتمثل في دراسة بعض الأدباء دراسة تنحو منحى اجتماعيا وتقوم على اثبات ما بين الأدب والمجتمع من صلة ممحّحا بعض الأخبار ومقلبا النظر في سير بعض الأدباء والشعراء وفي ما سار ذكره من نصوص الأدب وذلك في ضوء العوامل الاجتماعيـــــة والتفاعلات السياسية للمجتمع العربي الاسلامي . وسنسوق بعض النماذج البارزة :

أ. كليلة ودمنـــة لابن المقفـــع

انطلق مروة من رأي شائع مسلّم به وهو أن عبد الله بن المقفع ترجـــــم كليلة ودمنة ذا الأصل الهندي عن الفارسيّة وزاد فيه باب برزوبه (1) فبدا للنّاظر من الوهلة الأولى وكأن كليلة ودمنة لا يحسب من التراث العربي بل هو من« الأدب الدخيل فيه » .(2)

ولكن مروّة يدعو الى مراجعة هذه المسألة اعتقادا منه أن لدخول كليلـــة ودمنة في أدبنا العربي وجها آخر وبالتّالي فهو يريد أن يظهر أن " صلة هذا الأثر العظيم بتراث الأدب القومي العربي كيست كصلة الادب الدّخيل بالادب الاصيل بل هي أقوى من ذلك وأعمق حتى ليصح القول بأنها على شيء من الاصالة بالنسبة الى تراثنـــا العربي " (2).

واحتج مروة تدعيما لفكرته بحجج تتصل أساسا بالمنحى الاجتماعي فـــي تعليل الظاهرة الأدبية. فقد بيّن مروة أن الدوافع التي حملت ابن المقفع على نقل كليلة ودمنة الى العربية هي دوافع اجتماعية سياسية مشتقة من واقع الحياة العربية في عهد الخليفة العبّاسي أبي جعفر المنصور اذ كان ابن المقفع ينقم على المنصـــور لما اتّسمت به سياسته من طابع الشدة وكان بكره الولاة الذين يعملون لأبي جعفـــر في الاقاليم والامصار لبطشهم بالنّاس وافتكاكهم أموال الخراج.(3)

1) ـ حسين مروة : تراثنا... سبق ذكره. ص : 121.
2) ـ نفس المرجع. ص : 122.
3) ـ نفس المرجع ص : 125.

ويعتقد مروة أن اجراء مقارنة بين (الأدب الكبير) و(الأدب الصغير) و(رسالة الصحابة) وبين حكايات كليلة ودمنة كفيلة بتوضيح أن ابن المقفع كان يرمي يومئذ الى مقصد سياسيّ اجتماعي قبل التفكير في المقصد الأدبيّ .(1).

وهكذا عبّر كليلة ودمنة في ادبنا العربي عن ظاهرة اجتماعية سياسية كانت بارزة الملامح في النظام الاجتماعي السياسي الذي كان يسود عهد المنصور فهذا الكتاب " انعكاس موضوعي " لمرحلة تاريخية واقعية في حياة المجتمع العربي.. وهو انعكاس لطابع فكري كان هو طابع العصر العربي الاسلامي في تلك المرحلة التّاريخيّة بعينها (2).وأكد حسن مروة أن كليلة ودمنة مرتبط بتراث الثقافة العربية ارتباطا وثيقا متينا وهو بهذا المعنى جزء من تراث الأدب العربي (2). و " داخل في لحمة التراث العربي بالاصالة لا بالترجمة " (3)وخلاصة الأمر أن كليلة ودمنة وان لم يكن من وضع ابن المقفع فانّ معظمه أو كثيرا من فصوله قد وضعه من وحي الظروف الاجتماعية والسباسية التي عاشها وآكتوى بنارها (4). ولئن أفاد ابن المقفع مما وعى عقله من ثقافة الهند وفارس فانه لم ينقل ذلك الى لغة العرب نقلا " بل استوحى الطريقة وحدها للتعبير عن أوضاع مجتمع عربي استبدّ به أولو السلطان وصنع تلك الحكايات من واقع عربي كان هو أحد ضحاياه" (5).

ب . حول زهد أبي العتاهية

تساءل مروة وهو بنظر في حياة أبي العتاهية (ت. 211 هـ) هل أن هذا الشاعر زهد في الحياة حقا واعتزل طيباتها اعتزال الناسك المتبتّل ؟ فالرأى الشائع الذي تتناقله الاجيال الادبية بمحض التقليد والتلقين هو أن أبا العتاهية شاعر زاهد متبتّل . ولكن مروة يميل الى الشك في هذا الرأي ويذهب بالاعتماد على سيرة شاعرنا الى أن الزهد والتنسك ليسا من طبيعته فهو انسان " مستوفز الحسّ مستكمل كلّ عناصر الكائن الحيّ المدرك متأهب أبدا لتذوّق الحياة والاقبال على ما تستطيع أن تقدمه من

---

1) ـ حسن مروه ـ دراسات... ص : 125.
2) ـ نفس المرجع . ص : 126.
3) ـ نفس المرجع . ص : 129.
4) ـ نفس المرجع . ص : 134.
5) ـ نفس المرجع . ص : 136.

صنوف الطيّبات ومتع الحسّ والنفس والعقل جميعا "(1). وليس في حياته ما يدل على أنه زاهد حقا بالحياة فهو يحب المال ويحب عيش الترف والرخاء ويكنز الذهب والفضة ويمدح للعطاء وهو يحب المرأة ويحس لذعة الحبّ وغبطته معا وهو يقبل على الجمال ويتذوقه وتتهلّل له نفسه وهو أنيق الهندام حسن الهيبة والمظهر حتى اتهموه بالتخنث ومن كان حاله كذلك ليس بصحّ أن يذكر في الزاهدين قطعا (2) فاذا لم يكن أبو العتاهية زاهدا حقا فكيف نفسّر أنه ما أنفك يذكر الموت في شعره ويردد أنه مصير كلّ حي وأن أمجاد الحياة كلها صائرة الى الفناء ؟(3) وكيف آتفق لشاعر هذا المجد الأدبي وهو لا يمجد الا الموت ؟(4)

يعلّل مروّة ذلك بأن أبا العتاهية قد امتلكه خوف رهيب من بؤس الفقر وذله الحاجة فاذا هو يحرص على المال ويدأب في جمعه ويشح بانفاقه على نفسه فشبح الفقر لايبرح خياله وذل السؤال لا ينفك يساور نفسه (5).

وهذا الخوف من الفقر وما يتبعه من لحاجة في طلب المال وحرص عليه شديد انما كان في رأى مروة انعكاسا لحالة اجتماعية واقعية هي انتشار الفقر بين طبقات المجتمع واستئثار العلية وذوي السلطان بالغنى والترف حتى كان من هذا وذاك أن ساد جمهرة الناس شعور بالقلق الدائم واستعبدهم هذا الخوف الشديد من الفقر والاعواز الذي كان يمتلك أبا العتاهية نفسه وقد لخص أبو العتاهية حالة عصره في بيت له :

هذا زمان ألحّ الناس فيه على .'. تبه الملوك واخلاق المساكين

فهو في زمن ينقم الناس فيه على صلف الملوك واستئثارهم بأسباب النعمة والترف والسلطان في حين يعيش المساكين والفقراء في أسوإ حال وأنكد عيش وأبو العتاهية واحد من هؤلاء الناقمين الساخطين في رأي مروة (6).

وبناء على ما سبق نعتقد ناقدنا أن أبا العتاهية لم ينخذ شعر الزهد تعبيرا عن ذاته ،، وفرديته ،، أى عن حالة من التصوف أدركته فانصرف عن طيبات

---

1) ـ مروه : عباوس جديدة ... ص : 81.
2) ـ نفس المرجع . ص : 85.
3) ـ نفس المرجع . ص : 82 وص : 85.
4) ـ نفس المرجع . ص : 86.
5) ـ نفس المرجع . ص : 91
6) ـ نفس المرجع . ص : 92.

الدنيا الى التبتّل والتقشف والتنسك ولا يوافق مروة من يذهب الى أن الزهد أدرك أبا العتاهية في أخريات عمره وأن شعر الزهد عنده تعبير عن حالته هذه التي انتهى اليها في هذه المرحلة من حياته فقد استغرق شعر الزهد معظم شعره ان لم نقل كل شعره حتى شعر المديح وشعر الهجاء(1) إنما شعر الزهد عند أبي العتاهية في نظر مروة " تعبير عن احساس هذه الطبقة الفقيرة التي عاش حياتها وهو يصنع الجرار وعاش مأساتها وحمل ثقلها على ظهره "(2) فكان شعره تصويرا لاحوال هذه الطبقات الاجتماعية التي كانت تمتحن بالفقر امتحانا عسيرا وكان يستعبدها الخوف الدائم من الحاجة حتى كان الموت أحبّ اليها من الحياة واقترن في نفوسها وأذهانها بالرّاحة الدائمة.

وهكذا يخلص مروة الى أن شعر أبي العتاهية يعبّر عن ،، روح مجتمعه ،، وعن ،، نفسية جمهوره ،، في عصر الترف المفرط والفقر المدقع وقد أحسّ الشاعر بالخلل الاجتماعي أولا ثمّ تطوّر فصار احساسا بتفضيل الموت على حياة يسودها هذا الخلل الاجتماعي الفادح الفاحش. وهكذا لم تخل زهديات أبي العتاهية في رأي مروة من بعد سياسي ووعي اجتماعي تحلى في نقد الملوك وذوي الترف من أهل القصور والبلاطات.(2)

ج. ،، بخلاء ،، الجاحظ

تساءل مروة عما دفع الجاحظ الى الكتابة عن البخلاء. أكان مسوقا الى ذلك بدافع من محض طبعته المرحة أو مزاحه الفني كما يقول الدكتور طه الحاجري ؟ وهل كان تتبعه أحوال البخلاء ناشئا عن رغبته في سبر ما كان معروفا عنه أو متّهما به من صفة البخل كما يقول أحمد العوامري وعلي الجارم(3).

رفض مروة هذين الاحتمالين وذهب الى أن أمرين اثنين دفعا الجاحظ الى الكتابة عن البخلاء. أحدهما يرجع الى حياة الجاحظ نفسه وثانيهما متصل بأوضاع

---

1) ـ مروة : عباويس جديدة.. ص : 93.
2) ـ نفس المرجع. ص : 94.
3) ـ مورو : تراثنا... ص : 154.

المحتمع الجديد في عصر الجاحظ . ففي ما يتعلق بالأمر الأول بين مروة أن الجاحظ أدرك بنفسه أوضاع الفقر وأحوال الرخاء وخبرها بالتجربة والمعاناة وتغلغل في أوساط مجتمعه كلها وتعرف شؤون كل الفئات الاحتماعية تقريبا واتصل ببلاط الخلفاء وبالوزراء والولاة والقضاة (1). وأما الامر الثاني - وهو الأهمّ - فمتعلّق بأمر المجتمع نفسه ويتمثل ذلك في حدوث تغييرات اساسية في تركيب المجتمع العربي العباسي وقد حلل مروة خصائص الطبقات الاحتماعيّة التي برزت في هذا المجتمع تحليلا دقيقا وبيّن كيف أخذ الأساس القبلي يتقلص ويتقوّض ليحلّ محلّه أساس جديد للعلاقات الاحتماعية. فقد ظهرت طبقتان جديدتان : طبقة من المالكين الاقطاعيّين وطبقة أخرى من الاحراء الزراعيين واستفحل نموّهما سريعا وحدث فارق كبير بينهما وظهرت طلائع طبقة فقيرة من الفلاحين الصغار. وفي المدن برزت طبقة أخرى من الصناعيّين الحرفيّين والى جانب هذه الطبقات الجديدة النامية قامت طبقة من التجار أتيح لها في زمن قليل أن تكبر وتتضخم وفوق هذه الطبقات حميعا تتعاظم وتتفاقم تلك الطبقة ،، الرسمية ،، من الوزراء والقادة والولاة.. وكان يأتيها المال حزافا فتبذخ أيّ بذخ. ودون ذلك كانت كثرة من الناس ترسف في قيود الفقر والاحتياج ومن هذه الكثرة الاحراء الزراعيون والفلاحون وصغار الحرفيّين والجواري والغلمان(2).

وفي مثل هذا المحتمع على الصورة التي قدمها مروّة كان لا بدّ أن يكون المال ذا سلطان على الناس جميعهم وأن يكون لحائزيه جاه وقدر وكان من الطبيعي في رأي مروّة أن تظهر من بين بعض الطبقات الموسرة فئة تحرص على اكتناز المال لمجرد حيازته أو لمجرد الخوف من فقدانه والرجوع الى ،، قعر،، المجتمع حيث الشظف والذلة والمهانة ومن هذه الفئة ظهرت جماعة من البخلاء " المقترين على أنفسهم، المنقبضين عن سعة ،المنحرفين عن خلقة الكرم المفرطين في نقض الناس حقوقهم المبالغين في التحايل على الاحراء والكادحين والمعوزين لكسب المرابح من ثمار جهدهم حينا ومن عثهم في المعاملة حينا ومن أخذ الرّبا الفاحش منهم حينا " (3). وما كان الأديب الحاحظ الا أن تستثيره سوآت مجتمعه فيندفع الى نقدها والتشهير بها (4).

---

1) - مروّة : دراسات... ص : 160.
2) - نفس المرجع . ص ص : 160 - 162.
3) - نفس المرجع . ص : 162.
4) - نفس المرجع . ص : 163.

ويتضح مما سبق أن الحاحظ لم يقدم على تاليف (البخلاء) لغرض فنّي بل لغرض احتماعي وهو نقد هذه الفئة من الأغنياء البخلاء وتشنيعهم (1) ولهذا أيضا لم يقصد الجاحظ مجرد نقد البخل لذات البخل بل " للملازمات الاحتماعية التي تقترن به اذ حاء من أهل السعة والغنى " (2).

د. مقامات بديع الزمان الهمذاني

انطلق مروة من رأي شائع لدى بعض الباحثين والنقاد من متأخرين ومعاصرين ملخّصه أن أدب المقامات انما ظهر لغرض لغوي محض أي أن البديع ومن جرى على طريقته لم ينشئوا هذا الطراز من النثر الا وسيلة لاظهار المقدرة اللغوية أو لحفظ غريب اللغة في قوالب انشائية تكون نماذج للمتعلمين يحفظونها عن ظهر قلب (3).

فهل هذا الرأي صحيح ؟ وهل يثبته النقد العلمي القائم على ربط الأدب بالحياة ؟ يرى مروة أننا اذا سلمنا بوجود هذه العلاقة ـ علاقة الادب بالحياة ـ فمن البديهي أن نقول بأن صلة فن المقامات بعصره صلة " أقوى حياة وأعمق أصولا من محرّد كونه ظاهرة لغوية على هذا النحو الميكانيكي الذي يفسرون به ظاهرة نشوء " المقامات " (3).

فبديع الزمان الهمذاني لم يبتكر هذا الفن بمعزل عن حركة التطور الأدبي والاحتماعي خلال القرنين الثالث والرابع الهحريين. فلقد تطوّر الأدب العربي بتطور الحياة العباسية فنشأت فنون حديدة لاءمت الذوق الحضاري الجديد الذى كانت تنمّيه الحضارة العباسية والذي لا شك فيه أن الهمذاني أول من عبّر عن الذوق الفني وعن أوضاع عصره في مجتمعه الحديد بهذا النحو الخاص من التعبير الأدبي الذي سمّى بالمقامات(4) " فمن صلب مجتمع مشوّه يمتحن بألوان من الفقر والحرمان والجوع المشرف بأهله على الموت ولدت فئة المكدين ومن هذه الفئة ولد أبو الفتح الاسكندرى"(5).

---

1) ـ مروة : تراثنا ... ص : 164.
2) ـ نفس المرجع . ص : 165.
3) ـ نفس المرجع . ص : 209.
4) ـ نفس المرجع . ص : 212.
5) ـ نفس المرجع . ص : 213.

ومن الواضح لكلّ ذي عينين أن بديع الزمان لم يكتب مقاماته قاصدا الفنّ لذاته فتأمّل المقامة الرّصافية مثلا تر أنه " لم يترك شنيعةً ممّا يسود ذلك المجتمع المتفسخ الا وصفها بتلاحق وتسارع وكأنه يخشى أن تنتهي المقامة دون أن يحصي كل البشاعات الاجتماعية المتكاثرة "(1) وينطبق الشيء نفسه على مقامات أخرى مثل المضيرية والبغدادية وغيرهما وانه لمن الظلم في رأي مروّة أن نقول بأن كاتبا أنشأ تلك الفصول الزاخرة بالحياة والحركة والصور الانسانية المتنوعة لمجرّد العبث اللغوي والصيغة الانشائية.(2)

هذا من حيث المضمون أما من حيث الشكل الفني فقد أبرز مروة كيف تطوّر فن النثر بتطور الحياة الحضاريّة وازداد تعقيدا كلما ازدادت الحضارة العباسية تعقيدا(3).وفي عصر بديع الزمان بلغ النثر ذروة التطور وصار احتفاله بالصناعة والزخرف البديعي والبياني يوازي احتفاله بالمواضيع الاجتماعية والسياسية والعلمية والفلسفية بوجه شامل(3).فمن الخطإ في نظر مروة أن ننظر الى تطور النثر في ذلك العصر من جانب واحد أي جانب الشكل دون المحتوى اذ هما متلازمان " وما ندري حين نقرأ المقامة أيصحّ أن نقول فيها أنها مجرّد كلام لغوي وصبغ انشائية للحفظ والتعليم أم نقول أن هذه الحياة المتناقضة في مجتمع الهمذاني قد ألحت عليه ـ وهو الأديب الموهوب المرهف الاحساس ـ أن يصف هذا الوصف الحي الصادق بمثل هذه الصيغة القصصية الواقعية تتحرك فيها الحياة من داخل الحادث والمشهد ذاتيهما " (5).

وهكذا كان لا بدّ للنثر العربي فيعصر بديع الزّمان أن يبحث عن صيغة أو صيغ جديدة ينتقل اليها لاستيعاب حركة التطور الفني. فعلى هذه الصورة انبثق فن المقامات وكان بديع الزمان قد صاغ هذا الفن استجابة لكل تلك العوامل الفنية والاجتماعية. وخلاصة الامر أن نشوء فن المقامات على يد بديع الزمان في الثلث الأخيرمن القرن الرابع الهجري لم يكن قط محض ظاهرة لغوية و" انما كان ظاهرة احتماعية فنية ديالكتيكية لا ظاهرة لغوية ميكانيكية "(5).

---

1) ـ مروة : تراثنا... ص : 214.
2) ـ نفس المرجع. ص : 215.
3) ـ نفس المرجع. ص : 216.
4) ـ نفس المرجع. ص : 217.
5) ـ نفس المرجع. ص : 218.

هـ . حول تشاؤم أبـي العـلاء

بحث مروة في مسألة تشاؤم أبي العلاء المعري فانطلق من رأي لأحمد أمين علل فيه تشاؤم هذا الشاعر بأنه نتيجة ،، مزاجه ،، ونوع تفكيره اكثر مما هـو نتيجة ظروف خارجية (1) .ولم يطمئن مروة لهذا التعليل . ولئن لم ينكر اتصاف أبي العلاء بالتشاؤم فانه لم يوافق على أن تشاؤمه كان ،، مزاجا ،، أي طبيعة في ذاته ولازمة من لوازم تركيبه النفسي وآستند مروة في تفنيد هذه الفكرة الـى العلم الحديث الذي ينكر أن تولد الصفات النفسية مثل التشاؤم والتفاؤل مع الانسان وتبقى لازمة من لوازم ذاته لا تفارقه ما دام حيّا. ومن ناحية أخرى فان النظريات العلمية التقدمية تأبى أن تعزل ذات الفرد عن مجتمعه وبيئته بحيث يطبع بطابع نفسي معيّن دون أن يكون هذا الطابع من آثار المحتمع وانعكاسات البيئة الطبيعية أو الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية أو كل هذه البيئات مجتمعة . فمردّالسلوك الانساني في نظر مروة : " ما تتأثر به الذات من أوضاع وأحوال وظاهرات فـي العالم الخارجي الذي يحيط بها ويتفاعل معها " (2) .

وبناء على ذلك فانّ تشاؤم أبي العلاء لم ينبع في رأي مروة من باطـن نفسه بل انعكس على نفسه من خارجها أي من هذه الظروف التي كانت تسود أهل عصره ومن الاحوال السياسية التي كان يعانيها المجتمع العبّاسي في القرن الرابع الهجـري في حياته اليومية ظلما وفقرا وتفسخا وانحلالا الى جانب هذه الحروب الاقليمية بين الدّويلات العربية المنقسمة (3) .

وبحث مروة عن سرّ تشاؤم أبي العلاء فعلله بأمرين اثنين : أولهما خصائص شخصية أبي العلاء العقلية والادبية والنفسية وثانيهما : اتصاله القوي العنيـف بواقع الحياة التي كان يحياها المحتمع العربي في القرن الرابع حين كانت الخلافة العباسية تهوى الى الاغلال بسرعة عجيبة (4) .

---

1) ـ مروه : عباوس جديدة . . ص : 149.
2) ـ مروه : تراثنا . . . ص :106.
3) ـ مروه : عباوس جديدة . . .ص : 150.
4) ـ نفس المرجع . ص ص : 150 ـ151.

فتشاؤم أبي العلاء في نظر مروة " ليس تشاؤما بالمعنى الذي نجده في المباحث النّفسية وانما هو أقرب الى أن يكون ثورة عقلية سياسية لا مزاجا نفسيا طبيعيّا "(1) وبيان ذلك أن عقل أبي العلاء قد شغل بقضايا الفكر والفلسفة والديانات والآداب وطبعت هذه القضايا في ذهنه ونفسه مثلا انسانية عليا وقيما رفيعة للحياة ثم اتصل أبو العلاء بحياة الناس واطلع على مظاهر الفساد في مجتمعه وعرف مواطن الشر معرفة الخبير وأدرك العوامل الاجتماعيةوالسياسية التي تنشر الفساد وتنمّى الشرّ وتشبع الظلم فهاله ما رأى من فارق هائل بين مثله الانسانية العليا وواقع الامر في الحياة العربية فثار عقله على هذا الواقع وتألمت نفسه فكان هذا الذي سمّاه الدارسون تشاؤما.(1)

وقد رأى مروة أنه لو كان تشاؤم أبي العلاء تشاؤم مزاج لما لاحظنا في شعره وقرأنا ذلك الايمان العميق بالعقل الانساني وقدرته على حلّ معظلات الكون. فليس أبو العلاء الا ثائرا على الفساد وعلى الظلم والبغي وعلى الملوك والامراء الذين يكيدون لشعوبهم كبدا والناظر في " اللزوميات " يجد أفكارا وآراء ذات مقاصد سياسية واجتماعية متأثرة بجوهر الأوضاع السياسية والاجتماعية التي كانت تسود المجتمع العربي الاسلامي أفلم يصوّر أبو العلاء مظاهر الفساد والاضطراب والمظالم الاجتماعية التي أصابت الفئات الضعيفة من المجتمع وغيرها من " الانعكاسات الحقيقية الصادقة عن أوضاع المحتمع والدولة "(2).

---

1) – مروة : عباويس جديدة ... ص : 151.
2) – مروة : تراثنا ... ص : 112.

خاتمـــــــة

رأينا في هذا الفصل كيف أن النقاد الواقعيين الاشتراكيين بآستثنـــاء حسين مروة لم يهتموا بالتراث اهتماما كبيرا ولم يعتنوا بدرسه بل انصرفـــت جهودهم الى الأدب العربي الحديث يقلّبون النظر في نصوصه فيستخروجون منها مواقفهم ويمتحنون بفضلها مناهجهم.

بيد أنّ وعيهم بأهمية التراث واحساسهم بقيمته لم يكونا غائبيـــن عن أذهانهم لذلك لم يقف نقادنا الواقعيّون الاشتراكيون من التراث موقف عداء فما نادوا بإهماله ولا أمروا بالحط من قيمته مثلما فعل جماعة " البروليت كولـــت " (الثقافة البروليتارية) من قبلهم أيام الثورة الروسية في العشرينات من هذا القرن حيث دعوا الى هدم القديم وابادة التراث باسم خلق ثقافة بروليتارية جديدة وكان لينين قد أبى بفضل حكمته وتبصّره وبعد نظره أن يجاريهم في نزعتهم الضّالة.

ومن الظواهر التي تسترعي انتباه المرء في وقتنا الحالي اهتمام صفوة من المثقفين بالتراث اهتماما متعاظما واقبال عليه اقبالا متزايدا ولا سيما بعـــد هزيمة 1967. فاذا نحن أمام مرحلة جديدة من الخطاب الفكري والنقدي أخذت تتبلور في ثقافاتنا العربية المعاصرة متخذة من قضايا " التراث والمعاصرة " أو " الاصالة والخصوصية وتحديات المعاصرة " محور أبحاثها وتأملاتها (1).

ولقد كان للمثقفين والمفكرين الماركسيّين والتقدّميين العرب مساهمة كبيرة في طرح هذه القضايا والاشكاليات واثارتها بعد أن كانت القوى المحافظة قد استأثرت بموضوع التراث وكأنه ملك لها وحدها تؤوّله كما تشاء وتستغل عناصره في اطـــار ما يدور في المجتمع الراهن من صراع اجتماعي وايديولوجي (2). يقول غالي شكـــري في كتابه (التراث والثورة) (3) لم يعد الصمت ممكنا فشعار " التراث " الذي ترفعه الثورة المضادة في الوطن العربي ليس معزولا عما يضطرم به واقعنا من صراعات حـادة

1) ـ يذكر على سبيل المثال الندوة التي انعقدت في الكويت بدعوة من جمعية الخريجين في أبريل 1974 حول موضوع : " أزمة التطور الحضاري".
2) ـ يذكر على سبيل المثال لا الحصر أعمال طيب تيزيني ومهدي عامل وأمين يوسف وهادي العلوي دون اغفال حسين مروة في " رفعاته المادية "
3) ـ غالي شكري : التراث والثورة. دار الطليعة بيروت 1973 (347 ص).

على مختلف الجبهات ولقد صمت الفكر الثوري طويلا في هذه القضية حتى كاد يصبح التراث ميدانا مستباحا للرجعية وحدها.

هكذا اكتسبت قضية التراث عند المثقف العربي الماركسي أهمية متميزة في الآونة الأخيرة وغدت مقولة « الاستلهام » (1) استلهام الجوانب المشرقة من التراث حجر الأساس في رؤية الماركسيين العرب للتراث وقراءتهم المادية له (2).

واذا كان حسين مروة واحدا من فرسان هذه الصفوة الخيّرة فانه يفضلهم بريادته ووعيه المكّر باهمّية التراث وبضرورة اعادة النظر فيه واستلهام الجوانب المشرقة منه ولم تكن قراءة حسين مروة للتراث بريئة فهو قد أصرّ على أنه لا معرفة للتراث بدون انتماء فكري ما ومن هنا تختلف قراءة التراث باختلاف البنى الفكرية التي تنطلق منها تلك القراءة وتعتمدها فحقيقة التراث في نظر مروة لا تدرك الا بطبيعة موقفه منه وتوظيفه ايّاه وهذا يقودنا الى النتيجة التالية وهي اصطباغ قراءة مروة للتراث بالصبغة الايديولوجية فهو لم يهدف الى تحقيق التراث ووصفه وصفا علميا وتحديد معالمه تحديدا دقيقا ومضبوطا فتلك هي الطريقة الوصفية التقريرية والعلمية أما طريقة تقويم التراث وتوظيفه لأهداف معينة فهي الطريقة الايديولوجية لأنها تتعامل مع التراث انطلاقا من القضايا الراهنة للواقع العربي المعاصر.

ومن ثمة نفهم سرّ دفاع مروة المستميت عن الفكر العربي والادب العربي واصراره على « عروبة » انتاج بعض الأدباء الذين هم من أصل غير عربي كما تجلّى في المحور الأول من محاور قراءة مروة للتراث. فوراء الاعتزاز بالذات وتأكيد الهوية العربية يكمن دافع وطنيّ عميق. ويمكن أن ندرك أهمية ذلك الدافع الوطني عندما نفكر في وضع لبنان المأسوي وهو كما نعلم وضع طائفي يهدد وحدة لبنان

---

1) ـ انظر: سعد بنسعيد: المبادرات العلمية في الفكر العربي المعاصر والموقف من التراث: ملاحظات تمهيدية ضمن كتاب: الفلسفة في الوطن العربي. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت 1985 ص ص: 93 ـ 100.

2) ـ يقول عالي شكري في كتابه التراث والثورة في هذا المعنى: "... من هذه الزاوية فالدعوة الى إحياء التراث تصبح عبر ذات موضوع اذا لم نقترن باحياء جميع لأرهى عصور تراثنا وتراث العالم" ص: 32. ويقول في سياق آخر: "ومهمّة الثورى الثانية هي استخلاص الجوانب الايجابية بالمنظور الطبقي والقومي والانساني بهدف استلهامها في حياتنا" ص: 162.

ويعرضها للتمزق والضياع وكثيرا ما شككت الطوائف الرجعية في عروبة لبنان ودعت الى عزلها عن محيطها الحضاري العربي ولذلك تصدّى مروة لتلك المحاولات بإبراز قيمة التراث وكشف كنوزه الحيّة للأجيال الشابة والبرهان على احتوائه قيما صحيحة رفيعة تساهم في بناء حاضر الانسان العربي وتقوّي فكره وتدفع به الى الأمام.

واذا نظرنا فيالمحوربن الثاني والثالث فاننا نلاحظ بدون عناء أنهما قائمان على فكرتبن محوريّتين وأنه بمقدورنا أن نرجعهما الى مفهومين رئيسيّبن من مفاهيم الخطاب النقدي الواقعي الاشتراكي وهما الالتزام والانعكاس.

ففي المحور الثاني اهتمام بليغ بعلاقة الأدب بالسياسة والحاح على دورالاديب في محتمعه وابراز وعيه السياسي والاجتماعي بقضايا عصره. وقد حرص حسين مروة على بيان ما لقيه الأديب العربي من عنت واضطهاد من لدن السلطان القاهر. وما كان لهذا الأديب أن يلقى من السلطان ما لقي من ألوان العسف لو لم يعارض سياسة الحكام ويصارع الطغيان ويعبر عن احساس الناس وبفضل ذلكحقّ لهذا الأديب أن يغدو نموذجا للأديب الحق الملتزم بقضايا "الجماهير المسحوقة". وهكذا فالأعباء المطروحة على الأديب المعاصر كان قد ناء بها طهر الأديب القديم واصطلى بنارها فخلف للاحيال الحاضرة نصوصا رائعة ومواقف انسانية خالدة فكأن مروة يريد أن يثبت لنا ان الالتزام ليس بدعة بل موقف انساني قديم وقيمة من القيم الخالدة.

وفي المحور الثالث تتحلى مقولة الانعكاس واضحة جلية. فخلاصة كلام مروة أن الأدب العربي القديم ولبد بيئته لم ينشأ من فراغ وقد أثرت فيه مؤثرات اقتصادية وسياسية واجتماعية عرفتها الحضارة العربية الاسلامية في مختلف عصورها وحقبها. فكلمة ودمنة "انعكاس موضوعي" لمرحلة تاريخية معينة من حياة المجتمع العربي ورهد أبي العتاهية "انعكاس" لحالة اجتماعية انسمت بالتفاوت الطبقي الحاد فلم يكن شعر أبي العتاهية تعبيرا عن ذاته بل هو تعبير عن "روح محتمعه". والامثلة كثيرة وقد أفاض مروة في شرحها وكلها راجعة الى مقولة الأصل الاجتماعي للظاهرة الأدبية. وقد راح مروة على أساس تلك المقولة يصحّح بعض المفاهيم الذائعة في التاريخ الأدبي كقوله ان المقامة ليست مجرد ظاهرة لغويّة وقوالب انشائية بل

ظاهرة اجتماعية متصلة بتناقضات الحياة المعقدة في عصر الهمذاني أشدّ الاتّصال. ومن ذلك أيضا مراجعة أسباب تشاؤم أبي العلاء وبيان أنه تشاؤم ناحم عن أوضاع سياسية مضطربة فهو أقرب الى الثورة السياسية منه الى المزاج النفسي الخالص وغير ذلك من الامثلة والمراجعات التي تهدف الى دحض النزعة الذاتية والفردية في تفسير الأدب وانتهاج المنهج الاجتماعي في تعليل الظاهرة الأدبية وتفسيرها. وما تركيز مروة على معاني النّضال والالتزام في الأدب القديم الا دليل على ما يوليه صاحبنا من أهميّة عظيمة للمضمون ما في ذلك شك .

وقد بدا لنا أن الطريقة التي توخاها مروة في قراءة التراث وإعادة الاعتبار الى الجوانب التقدمية والمشرقة منه على أهميتها وثرائها لم تخل من عيوب ولم تعصم صاحبها من الوقوع في مزالق لعلّ أهمّها وأخطرها أن مرّوة بحكم ايمانه بأن تراثنا مليء بالتقاليد الثورية والديمقراطية الجديرة بالإحياء قد اتخذ من بعض أعلام التراث من الأدباء القدامى الكبار شواهد على صحة فروضه وسداد آرائه فاذا به ، يسقط ، على التراث أفكاره الخاصة . ، والاسقاط ، يعني في معجم النقد الأدبي " اقحام الناقد لقناعاته الذاتية أثناء تحليله لأثر ابداعي "(1) فتكون النتيجة أنه يحمّل النصّ أكثر من طاقته انطلاقا من بعض المقوّمات المنهجية والتمسّك بها مهما كانت طبيعة الأثر المنقود.

والنّاظر في تعامل مروة مع التراث الأدبي لا يعسر عليه أن يلاحظ انه قد بحث عن تبرير للأفكار وللمواقف النقدية التي يؤمن بها وانه استعان على نشرها وإذاعتها بطائفة من كبار الأدباء العرب وهم في اغلب الأحيان أبرياء من تلك الافكار والمواقف " لم يدركوا ظروف تمخضها وتكوّنها بل كانت لهم ظروف وأوضاع أخرى أملت عليهم مواقف أخرى " (2).

---

1) ـ انظر : الأستاذ محمود طرشونة : مشكلة الاسقاط. بحث مرقون في احدى عشرة صفحة. وقد فصل الاستاذ طرشونة بمذكرة نسخة منه. فله ما خالص الشكر والامتنان. وقد نشر هذا المقال أخيرا في كتاب : مباحث في الأدب العربي المعاصر. تونس 1989. ص ص : 47 ـ 59.

2) ـ نفس المرجع. ص : 8.

فلنتأمل مثلا في ما ذهب اليه مروة في حديثه عن علاقة الأديب العربي بالسياسة فهو يعتقد بأنها علاقة متينة لم ينصرم حبلها على مدى التاريخ العربي الاسلامي . وهذا قول صحيح في جملته ولكن ما المقصود بعبارة ،، السياسة ،، في كلام مروة ؟ وكيف نحدّد طبيعة علاقة الاديب بالسياسة من ناحية وبالرّعيّة من ناحية أخرى ؟ ان الأدباء الذين تعرض اليهم صاحبنا بالدرس صنفان : أدباء خاضوا غمار السياسة حقا وارتبطوا بالاحزاب السياسية ودعوا لها في أشعارهم بالخصوص وهؤلاء هم من الشّيعة والخوارج وغيرهم... وأدباء آخرون لم يرتبطوا بالسياسية وبالفعل السياسي ارتباطا مباشرا فلم يعرف عنهم نشاط سياسي أو حزبي . ولكن صلتهم بالملوك وبالامراء والوزراء قائمة وهي صلة معروفة قديمة قد اقتضتها ظروف العصر آنذاك حيث سادت ظاهرة ،، رعاية الأدباء ونصرتهم ،، (Le mécénat) وهي ظاهرة معروفة حتى عند أمم أخرى . ولعله ما كان لهؤلاء الأدباء والشعراء أن يبدعوا ما أبدعوا لو لم يتصلوا بالملوك وبالامراء والوزراء فيجزلوا لهم العطاء ويؤمّنوا حياتهم. ولكن لا بد أن نشير هنا الى أن الأديب أو الشاعر قد أصبح في هذه الحالة " أسير تناقض تصعب مجاوزته فهو من ناحية صار من بطانة الحاكم أي جزءا من فئة اجتماعية تتمتع بوضع مالي وطبقي متميّز وبوجاهة اجتماعية عالية ولهذا فان عمله يتحدد في صناعة ايديولوجيا السلطة وهو من جهة أخرى يحاول أن يكون شعره خالصا للشعر(1). ويكفي ان نستشهد على ذلك بأبيات لأبي نواس :

غيرأني قائل ما أتاني .·. من ظنوني مكذب للعيان
آخذ نفسي بتأليف شيء .·. واحد في اللفظ شتى المعاني
قائم في الوهم حتى اذا ما .·. رمته رمت معمى المكان
فكأني تابع حس شيء .·. من أمامي ليس بالمستبان

ولقد وقف مروة طويلا عند الهجاء وعدّه أحسن ما يصور موقف الشاعر من السلطة ولكن هل كلّ ما قيل في الهجاء كان ذا طابع سياسيّ صادرا عن عقيدة سياسية ؟

---

1) ـ انظر : محمد بدوى : الشاعر والدوله . ص : 76 فى محله : أدب وبعد. السنة الثانيه العدد الرابع عشر اغسطس 1985.

أفليس من الهجاء ـ وهو كثير ـ ما كان ناشئا عن دوافع ذاتية محض كالتكسب ودفع غائلة الفقر. اننا نشعر وكأن حسين مروة قد غلا في حكمه على « دور» الشاعر القديم الاجتماعي والسياسي وانه حمله أكثر مما يحتمل. أفتظن الشاعر القديم كان لسان حال « الجماهير » معبرا عن أحاسيسهم ؟ وهل يصحّ أن نستعمل كلمة « جمهور » في حديثنا عن المجتمعات العربية القديمة ؟ وهل يجوز القول في الأدب القديم أنه « أدب جماهيري » تلجأ اليه الجماهير « في ظروف الأرهاب تنفس به عن غبظها المكبوت وكربها المكظوم ونقمتها الحبيسة كما يقول مروة ؟ فما معنى « جماهير» في ذلك العصر ؟ وما حقيقة علاقة الشاعر بالناس أو بالرعية آنذاك ؟ .

انّ مروة في الحقيقة قد فرض أثناء حديثه عن الأدب القديم مصطلحات حديثة على سياق تاريخي مخالف لها. وهذا عيب منهجي ناجم عن التوظيف الايديولوجي للتراث . فوضعية الاديب في القديم ضمن المؤسسة الاجتماعية والسياسية العربية الاسلامية تختلف كليا عن وضعة الأديب في العصر الحاضر فلا يصح أن نتكلم عن بشار أو ابن الرومي او المتنبي مثلما نتكلم عن « الانتلجنسيا » أو عن «المثقف العضوي» في عصرنا الحاضر. فهذه مفاهيم حديثة تعكس بنى احتماعية واقتصادية تختلف اختلافا بيّنا عما كان عليه الامر قديما .

وخلاصة الامر أن تعامل مروة مع التراث قد قام أساسا على التأويل.والتأويل لغة " نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي الى ما يحتاج الى دليل لولاه ما ترك اللفظ"(1) . وقديما اعتمد الصّوفية واخوان الصفا والشيعة وبقية الفرق على التأويل ووجدوا فيه أداة صالحة لجعل آرائهم متفقة مع المعنى الحرفي للقرآن بل ذهبوا الى حدّ استنباط آرائهم من نصوصه (2) . ولا شك أن اعتماد مروة على التأويل هو الذي أوقعه في « الاسقاط » ودفعه الى تقديم النظرة السياسية للأدب على النظرة الأدبية له . ومهما يكن

---

1) ـ انظر : لسان العرب مادة : أول .
2) ـ انظر : دائرة المعارف الاسلامية (بالفرنسية) .الطبعة الاولى. مادة تأويل بقلم : R. PARET الجزءالرابع ص ص : 740 ـ 741. ويمكن أيضا في هذا الباب مراجعة بحث الاستاذ الحبيب النعمي : التأويل أسسه ومعاييه في المذهب الاسماعيلي (1) الغاصي النعمان. منشورات مركز الدراسات والابحاث الاقتصادية والاجتماعية تونس /د.ب/ .

الامـر ورغم العيوب التي ذكرنـا فـانّ حسين مروة في اعتقـادنـا قد خدم التـــــراث الأدـــي خدمة جليـلـة ونفض عن بعض الأدبـاء غبـار النسيـان وأعاد النظر في بعـــــض آثـارنـا الخالـدة فقدّمها في ثوب جدـــــد.

خاتمة القسم الثاني

اعتنينا في القسم الثاني من الباب الثاني بدراسة الجانب التطبيقي من النقد الأدبي فنظرنا في طريقة النقاد الواقعيّين الاشتراكيّين في ممارسة النصوص الابداعية شعرا ونثرا وقد قامت هذه الممارسة النقدية كما رأينا على دعامتين اثنتين : نقد الادب من الداخل أي دراسة خصائصه الفنية والشكلية ونقد الأدب من الخارج أي دراسة مضمونه والوقوف عند رؤية الكاتب المبدع.

وهذه الطريقة في نقد الأدب وليدة مفهوم الأدب عند النقاد الواقعيّين وحصيلة ما أكدوه من تكامل بين الشكل والمضمون فلا غرو أن يعتني نقادنا بالقضايا الفنية والجمالية وبدلالة الاثر الفني ومضمونه الاجتماعي في آن واحد.

وان ما نروم ابرازه هنا أننا حينما نراجع منهج نقّادنا في نقد الادب وطريقتهم في تناول النصوص الابداعية نلاحظ وجود سلك دقيق ينتظم جميع آرائهم وكافة افكارهم ومواقفهم في نقد الأدب من الداخل ومن الخارج على حد سواء.

فالفكرة المحورية الكبرى التي توجه نقادنا الواقعيّين وتهيمن على تفكيرهم ومنهجهم حين يتناولون النصوص الأدبية بالدرس والتحليل هي بروز المنحى الواقعي والطابع الاجتماعي للأثر الأدبي ذلك هو الجامع المشترك عندهم بين نقد الادب صياغة ومضمونا. فعندما نظروا في قضية الفصحى والعامية في السرد القصصي والحوار المسرحي حرصوا على مطابقة اللغة للموضوع وملاءمتها للحدث والحوار على مشاكلة الحوار لواقع الحياة فكان الحوار بالعامية عندهم دليل صدق الكاتب ومقياسا على واقعية الأثر واقترابه من الجمهور ووجدوا في اصطناع الحوار بالفصحى احيانا ما لا يناسب الشخصيات خصوصا الشخصيات المنحدرة من أوساط شعبية. فاللغة التي يختارها الكاتب متصلة بالواقع الاجتماعي اتصالا متينا.

وعندما درس نقادنا الشخصيات الأدبية وصنفوها الى شخصيات ايجابية وأخرى سلبية فانهم انطلقوا في الحقيقة من تصوّر معين لمسؤولية الأديب ودوره في توجيه فكر القارئ من خلال تصوير الشخصية الفاعلة في المجتمع ولهذا عدّوا الشخصيات الحية

والمتحذرة في الواقع والمنتصرة في الحياة والثائرة على الاوضاع الفاسدة هي الشخصيات الانسانية والواقعية والنموذجية. فالمرجع عندهم هو مدى توفيق الكاتب في رسم شخصيات تخدم مضمونا تقدّميّا وايجابيّا .

ويتجلى الامر بوضوح اكبر في دراسة المضمون فانّ تصنيف مواقف الكتاب الى تقدمية ورجعية وايجابية وسلبية إنما هو نابع من اقتناع نقادنا وإيمانهم العميق بوظيفة الادب في المجتمع وبرسالة الأديب الطلائعية. لذلك رأيناهم ساخطين على الاديب الذي انعزل عمّا حوله وانزوى عن معترك الحياة ورأيناهم مباركين الأديب الذي شعر بمسؤوليته في خدمة قضايا مجتمعه متبنّيا مواقف تقدّمية مدافعا عنها ومروّجا لها في أدبه. وهم بناء على ذلك صنّفوا الأدب الى ادب سلبيّ مهزوم وأدب ايجابي بنّاء.

وقد تجلت هذه النزعة الواقعية المهيمنة على فكر نقادنا في دراسة التراث الأدبي فقد رأينا مروة بالخصوص بعيد قراءة تراثنا بعين واقعية اشتراكية وبوظّفه توظيفا يتفق وفلسفته الاجتماعية ومواقفه السياسية منطلقا في تعامله مع التراث من القضايا الراهنة للواقع العربي المعاصر.

وهكذا نرى أن مسلك نقادنا في دراسة الأدب شكلا ومضمونا واحد لا نشاز فيه ولا تضارب بل هو في انسجام تام مع مفهومهم العام لماهية الأدب ووظيفته .

خاتمة البـــــاب الثانـــــي

لقد اشتمل الباب الثاني على مبحثين كبيرين شكلا معا لبّ البحث وأســـه فأولهما تعلق بتحليل مفهوم النقاد الواقعيّين الاشتراكيين للأدب وتحديد تصوّرهم للنقد ولمناهجه. واختصّ ثانيهما بدراسة طريقة نقادنا ونهجهم في ممارســـة النصوص الأدبية. وهكذا استهدفت الدراسة في الباب الثاني أمرين متكاملين يستند اليهما كل خطاب نقدي وهما الجانب النظري والمفهومي الذي يعتني بالبحث في مفهوم الأدب وماهيته والجانب التطبيقي المتمثل في الادوات الاجرائية المعتمد عليها في الممارسة النقدية ومقاربة النصوص الابداعية وكلا الامرين يفضيان الى ادراك كنـــه الظاهرة الأدبية فبينهما علاقة عضوية وترابط وثيق. فقد انطلق نقادنـــــــا الواقعيون الاشتراكيون من مفهوم معيّن للأدب بنوا عليه منهجيتهم وحدّدوا أهدافهم فاذا القسم الثاني ـ قسم المناهج ـ صدى لما ورد في القسم الاول ـ قسم المفاهيم ـ من آراء وتصورات وترديد لها.

فلما كان الأدب عندهم نتاجا اجتماعيّا لاتصاله بالمجتمع وارتباطه به شأن كل الظواهر الطبيعية والاجتماعية فاذا هو انعكاس للحياة في نموّها وتطوّرها واذا هو انعكاس جدلي لا مجرد محاكاة يتأثر بالحياة ويؤثر فيها، معلول للمجتمع الـــذي يحيا فيه الأديب وعلة فاعلة فيه في الآن نفسه. ولمّا كان الأدب بناء على ذلـــك ذا وظيفة اجتماعية والأديب ذا دور فعّال في مجتمعه بحيث يغدو كل تعبير أدبـــي أو فني تعبيرا ملتزما بالضرورة فتبرز عندئذ قيمة المضمون وتتجلى أهمية الوعـي وعي الفنان في تحديد دلالة الأدب الاجتماعية.

لما كان كل ذلك انصرف جهد النقاد الواقعيّين الاشتراكيّين الى دراســـة مضمون الآثار الأدبية والاهتمام برؤية الكاتب مصنّفين مواقف الكتاب الى ذينـــــك الصنفين الكبيرين: صنف ايجابيّ تقدّمي وصنف سلبيّ رجعيّ. ولم يكن هذا التصنيف الا بدافع من ايمانهم بوظيفة الادب الاجتماعية واعتقادهم في قدرة الاديب علـــى الاضطلاع بمسؤوليته كاملة.

ولما كان المضمون في الأدب لا يبرز الا في ارتباطه بالشكل الذي هو صياغة له ، اعتنى نقادنا بدراسة الأدب من الداخل بابراز مقوماته الفنية والشكلية . وهكذا كانت الصلة بين القسمين قائمة والعلاقة بينهما واضحة جلية .

ويحق لنا في الأخير أن نتساءل الى أي مدى كان نقادنا الواقعيّون أوفياء في الجانب التطبيقي من نقدهم لما أعلنوا عنه في قسم المفاهيم من آراء تتعلق بأهمية التكامل بين الشكل والمضمون وضرورة الربط بينهما ربطا عضويا . ألسنا نرى أن انزياحهم نحو المضمون كان طاغيا واهتمامهم بموقف الأديب كان غالبا ومهيمنا .

واذا نحن استثنينا ما ذكروه عن الشعر وهو قليل بدا لنا أن تحليل الصياغة الفنية عندهم هزيل وفي مرتبة ثانية بالمقارنة بتحليل المضمون ولا عجب في ذلك ما داموا يعترفون للمضمون بالأولوية على الشكل وطالما جعلوا المعيار في رفعة الادب وانحطاطه موكولا بمدى ما يحققه من أهداف تقدّمية نبيلة . فلا غرو أن تكون وظيفة التوجيه من أهم وظائف النقد وأبرزها .

واذا كانت مآخذ نقادنا الواقعيّين على المدرستين النفسية والبنيوية نابعة من شعورهم بالنزعة التكاملية في النقد بالجمع بين الشكل والمضمون وبتقصير تينك المدرستين في ذلك بتغليب جانب على آخر فهل وفقوا هم في ما لم يوفق فيه غيرهم ؟ وهل نجحوا في تحقيق تلك البغية ؟ يعسر في الحقيقة أن نحيب بالايجاب فالمرء يلاحظ بسهولة ما بين وعيهم النظري وممارستهم النقدية من فجوة . ولذلك غلبت على نقدهم النزعة المضمونية – إن صحّ التعبير – وسادت تفكيرهم النزعة الاخلاقية أيضا .

الخاتمة العامة

الخاتمة العامـــة

لقد سعينا في هذا البحث الى دراسة اتّجاه بارز في اتجاهات النقد العربي الحديث هو الاتجاه الواقعي الاشتراكي الذي برز الى الوجود منذ الخمسينات .

وقد حرصنا في البداية على تبيّن أصول هذا الاتجاه فاهتممنا بتعريف الواقعية الاشتراكية في سياقها الأوروبي ونظرنا في نشأتها وولادتها ورصدنا مسارها وتطورها وقدّمنا أبرز أعلامها وأئمتها من أدباء ونقاد.

ثمّ تتبعنا الواقعية الاشتراكية في رحلتها الى الوطن العربي فبدا لنا أن المنهج الواقعي في النقد الأدبي ليس بغريب على تراثنا النقدي الحديث فالمحاولات التي سعت الى تأصيله قد بدأت منذ أواخر الثلاثينات وبداية الاربعينات ولا عجب في ذلك فقد كانت هذه المرحلة من أخصب المراحل في تاريخ الفكر الأدبي في مصر والشرق العربي وكانت بفضل ذلك تمهيدا للازدهار الثقافي في الخمسينات والستينات . فالاتجاه الواقعي الذي برز في الخمسينات لم ينشأ من عدم وان لمحاولات مندور والعالم وأنيس ومروة بدايات ومقدمات فما من ظاهرة أدبية أو نقدية الاّ ولها جذور ولا تبدأ بداية مطلقة .

وقد اتضح لنا مما استقرأناه أن الاتجاه الواقعي في الثقافة العربية قد اقترن ببروز النزعة المادية في الفكر العربي تلك النزعة التي أخذت هي بدورها تظهر مع بداية احتدام الصراع الوطني والاجتماعي في الوطن العربي. ونكاد نجزم بأن تاريخ الاتجاه الواقعي في الفكر العربي قد ارتبط بتاريخ ذلك الصراع الوطني والاجتماعي فنما بنموه ونضج بنضجه (1).

هكذا ظفر الاتجاه الواقعي بمنظّريه ونقّاده ومفكريه الذين قرنوا دعوتهم الى التقدم والاشتراكية بدعوتهم الى الواقعية في الأدب فمهدو الطريق أمام مندور

---

1) ـ انظر : الواقعية والمستقبل، حوار مع الناقد محمود أمين العالم مجلة حطوه، العدد الخامس، ديسمبر 1983 ص : 24.

والعالم وأنيس ومروّة الذين لم يكونوا في الحقيقة الا امتدادا لذلك التراث النقدي والفكري الذي خلفه رواد من جنس سلامة موسى ومفيد الشوباشي ولويس عوض ورئيف خوري وعمر فاخوري . حتى اذا حلت الخمسينات و " مع مخاض النضال الوطني والاجتماعي للشعب في مرحلة تاريخية جديدة أخذت تتجلى في بنية الأدب وأساليبه مظاهر أخرى تتجاوز مدرسة المهجر ومدرسة أبوللو متواكبة (كذا) ومتفاعلة مع نهوض حركة وطنية ديمقراطية ذات آفاق اجتماعية جديدة طبعت هذا الابداع الجديد بطابع واقعي " (1).

هكذا بدا لنا الاتجاه الواقعي الاشتراكي منذ الخمسينات نقلة جديدة في تاريخ النقد العربي الحديث اتسم بالخصوص بوعي الطليعة المثقفة بارتباط حركة التحرّر الاجتماعي ضدّ الاستغلال بحركة التحرر السياسي ضد الاستعمار ارتباطا وثيقا لا فكاك منه .

ومنذ ظهور كتاب " في الثقافة المصرية " وظهور كتابات حسين مروة في "الثقافة الوطنية " أخذ جيل جديد من النقاد يسعى في ثبات الى أن يتجاوز النقد الانطباعي السائد والى أن ينتقل بالنقد الأدبي من التيار الرومانسي الفردي الى التيار الواقعي الاجتماعي ومن ثمّ كان هذا الاتجاه الجديد حريصا كل الحرص على إبراز الدلالة الاجتماعية الطبقية للأدب مستهديا بالنظرة المادية الجدلية فنحا في نقده منحى اجتماعيا جليا واستحال النقد الأدبي معه الى نقد اجتماعي للأدب .فهل كان الوعي بالجانب الجمالي والفني غائبا عن أذهان النقاد الواقعيّين الاشتراكيّين ؟ كلاّ لم يكن غائبا وخاصة على المستوى النظري في خطابهم النقدي. ومع ذلك فلا يسع الباحث إلا أن يلاحظ أن أهمّ ما اتّسم به منهج النقاد الواقعيّين الاشتراكيين هو تغليب الجانب الاجتماعي على الجانب الفنّي وإيثار التفسير المضموني الاجتماعي الخالص .

---

1) ـ انظر : محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية الطبعة الثالثة . دار الثقافة الجديدة . القاهرة 1989. مقدّمة جديدة بعنوان : هذا الكتاب أين نحن منه اليوم وأين هو منّا . ص : 17.

ولعلّ ذلك يعود الى أمريـــــن : (1)

يتعلق الامر الأوّل بطبيعة المرحلة التاريخية التي آزدهر فيها النقـــد الواقعي الاشتراكي فهي " مرحلة النهوض الوطني والقومي والاجتماعي الذي احتدم فيها الصراع بل الصدام بين القوى الوطنية والديمقراطية العربية من ناحية والقـــوى الامبريالية والصهيونية والرجعية من ناحية أخرى " (2). وكان النقد ـ والادب كذلك ـ بعدا من أبعاد الصراع المحتدم في تلك المرحلة التاريخية وسلاحا من أسلحة الصراع الفكري والسياسي .

ويتعلق الأمر الثاني بعدم امتلاك النقاد الواقعيين الاشتراكيين الوسائل والأدوات التطبيقية التي تمكنهم من كشف طبيعة الظاهرة الأدبية كشفا دقيقـــا وتساعدهم على تحديد العلاقة القائمة بين الصياغة والمضمون وبين القيمة الجماليـــة والدلالة العامة تحديدا موضوعيا .

وهكذا طغت على هؤلاء النقاد الواقعيّين الهموم السياسية والاجتماعيـــة فكانت معاركهم النقدية مع طه حسين أو مع غيره مشوبة بمسحة سياسية واضحة لم يستطع العقاد مثلا أن يصمت ازاءها فأخرجته في ردّه العنيف على العالم وأنيس من حدود النقد الادبي الى حدود الادانة " البوليسية "بقوله : " انني لا أناقشهمـــا وانما أضبطهما... انهما شيوعيّان " لذا كان النقد الأدبي بفضل المكانة التـــي تبوأها في الثقافة العربية ميدانا شاسعا تجرى فيه معظم المعارك الفكرية . فمـــن خلال قضايا الفن ودوره وعلاقته بالمجتمع كان الحديث يدور حول قضايا الناس والوطن وهكذا كانت معركة النقد حقا معركة ايديولوجية بالاضافة الى كونها نقديـــة .

---

1) ـ لقد تعرّض محمود أمين العالم الى هذه المسألة في موضعين : الاول في حوار معه في مجلة حطوه وقد سبق ذكره والثاني في المقدمة التي كتبها لكتابه : ثلاثة الرفض والهزيمة الصادر عن دار المستقبل العربي ، القاهرة سنة 1985.

2) ـ العالم : مقدمة كتاب : ثلاثة الرفض والهزيمة ، سبق ذكره ، ص : 9.

لهذه الاسباب يلاحظ الباحث قصورا في الجانب التطبيقي من منهج نقادنا الواقعيين الاشتراكيين فهم لافتقارهم الى منهج اجرائي محدّد لم يتعمقوا البحث في الجوانب الفنية والجمالية للظاهرة الابداعية.

وسنحاول في ما يلي أن ننظر في بعض الثغرات التي حصلت في منهج هؤلاء النقاد الواقعيين الاشتراكيين في ضوء ما تمت مراجعته حديثا في مجال القضايا الجمالية. ويمكن أن نجمل أبرز القضايا والأسس التي يقوم عليها الخطاب النقدي لهذه الجماعة في النقاط التالية :

1) ـ في صلة الأدب بالواقع أو قضية الانعكاس.
2) في رسالة الأديب في المجتمع أو قضية الالتزام.
3) في علاقة الشكل بالمضمون.

1) ـ في صلة الأدب بالواقع أو قضية الانعكاس

من المعلوم أن النقاد الواقعيين الاشتراكيين قد اهتموا بمفهوم الانعكاس اهتماما بليغا وألحّوا عليه إلحاحا كبيرا وجعلوه حجرالزاوية في بناء خطابهم النقدي ايمانا منهم بأن الكاتب المبدع لا يبني عالمه الفني من لا شيء واعتقادا منهم أن الابداع الأدبي والفنّي ليس خلقا من عدم أو " تأييس الأيس من ليس " على حد تعبير الكندي فلا قطيعة حينئذ بين الأدب والواقع ولا نفي لقانون العلية .

ولقد أضحت نزعة الانعكاس اتجاها راسخا في النقد الماركسي بوصفها كما قال أحد الباحثين الغربيّين (1) وسيلة لمقاومة النظريات الشكلية التي تحصر الأدب في نطاق ضيق منعزل عن التاريخ (2). وان الخطر الذي يهدد هذه النزعة هو الوقوع في تلك النظرة الساذجة القائلة بوجود علاقة سلبية وآلية بين الأدب والمجتمع كما لو كان الأدب أشبه بالمرآة الصافية أو الصورة الفوتوغرافية أي مجرد تسجيل جامد لما يحدث في الخارج. (3)

ولقد انتبه نقادنا الى ذلك الخطر وحذروا من مغبة الوقوع في الانعكاس المرآوي وطرحوا جانبا ذلك المفهوم القائل بالمطابقة والمماثلة الكاملة بين الواقع الأدبي المتخيّل والواقع الخارجي المعيش . ولكنّ حرصهم الشديد على ربط الأدب بالمجتمع ودفاعهم المستميت عن هذه المقولة والرّدّ على خصومهم لم يعصمهم من الوقوع في بعض المفاهيم القاصرة وارتكاب أخطاء منهجية جعلت تفكيرهم يكاد يقترب من القول بالمطابقة بين الواقع الفني والأدبي المتخيّل والواقع الخارجيّ المعيش .

---

1) ـ هو تيري ايجلتون Terry Eagleton واحد من أبرز دارسي النقد الأدبي من أبناء الجيل اليساري الجديد في انجلترا. يقوم بتدريس النقد الأدبي بجامعة أوكسفورد. ومن كتبه التي اعتمدنا منها واعتمدنا عليها : الماركسية والنقد الأدبي. تعريب : د. جابر عصفور منشورات عيون. الدار البيضاء ط 2 (1986). وكان جابر عصفور قد نشر النص العربي المترجم بمجلة فصول المجلد الخامس العدد الثالث 1985 عدد خاص عن الأدب الايديولوجيا ص ص : 20-43.

2) ـ ايجلتون : الماركسية والنقد الأدبي. ص : 52.

3) ـ نفس المرجع . ص : 53.

فاذا نحن سلّمنا بأن الاثر الأدبي مرتبط بالواقع يعكسه فهل معنى ذلك أنه يقبل أن يصوّر الواقع كما هو راضخا مستسلما له أم تراه يرفض الواقع السّائد بابداع عوالم متخيّلة بديلة وباعادة انتاج معطيات الواقع الموضوعي بمنطق الخطاب الفني ذاته. أليست الواقعية الاشتراكية وقد رسمت لنفسها هدف تصوير الواقع في تناقضاته ترفض منطقيا القول بعلاقة التوافق بين الكتابة الأدبية ومسار الواقع اذ الكتابة الأدبية في الواقع لا تنقل حركة الواقع بشكل صحيح ومستقيم(1).

ومن المعلوم أن انتقال الواقع الى النص يتمّ عبر الكاتب المبدع فهو مشروط بوعيه. ولهذا قال بعضهم ممّن ينتمي الى الجيل الجديد من النقاد الواقعيّين الاشتراكيين : انّ الأدب " انعكاس لانعكاس " ومن ثمّة فهو ليس " مرآة " للواقع ولكنه " بناء" له و "انتاح" " يتم عبر نمط خاص من الاستعمال اللغوي وعبر قواعد بناء محدّدة وفي هذا البناء وذلك الانتاج يقترب العمل الأدبي من الواقع ولكنه لا يصل اليه أبدا" (1). وهكذا فانّ الفنّان المبدع وهو يحاكي الطبيعة وينطلق من الواقع فانما يخلق حقيقة جديدة(2).

ولقد كان لوكاتش ينظر الى الوعي الفني بصفته " تدخلا خلاقا " في العالم وليس مجرّد انعكاس له. وذهب تروتسكي الى أن الخلق الفني " انحراف للواقع وتغيير له وفقا لقوانين الفن الخاصة" (3).وذهب ايجلتون (T. Eagleton) الى أن تروتسكي قد أفاد جزئيا في بلورة هذه الصيغة الممتازة من النظريّة الشكلانية الروسية التي نظرت الى الفن بوصفه " تعريبا " للتجربة.

وقد اعتمد بيار ماشري (P.Macherey) مقولة تروتسكي ومضى بمفهوم الانعكاس خطوة أبعد فذهب الى أن الفن يكمن أساسا في " تشويه " الواقع لا في محاكاته (3).

---

1) ـ انظر : فصل درّاج :أوهام وحقائق الواقعيه الاشتراكيه. مجلة الكرمل.العدد الثالث صيف 1981. ص : 103.

2) ـ العباره للناقد سوفيتي وردت في مقال لعالي شكري بعنوان: الواقعيه الاشتراكيه في النقد العربي الحديث في كتابه : مذكرات ثقافه تحت.دار الطليعة.بيروت 1970. ص : 142.

3) ـ نقلا عن ايجلتون . سبق ذكره. ص : 54.

وهو عين ما ذهب اليه الدكتور جابر عصفور متأثرا بمقولات (ماشري) فأكد أنّ الخلق الفنّي تحويل للواقع وتشويه له وفقا لقوانين الفن الخاصة وذهب الى أن أسر العمل الفنّي في سجن المشاكلة مع "الحياة الواقعية" واخضاعه المحكم لقانون العلية يؤكد أننا في قلب المحاكاة الذي ينبض دائما بالصدق . والصّدق تطابق بين طرفين وعلاقة يذعن فيها المعلول الى علّته وما دمنا في قلب المحاكاة النابض بصدق المطابقة فاننا لن نكون أصحاب فن وأدب بل أصحاب تسجيل وتصوير.(1).

وشبيه بهذا ما ذهب اليه الدكتور محمد الهادي الطرابلسي عندما أشار الى أن الكتابة الأدبيّة الجمالية لا تصف الواقع كما هو بل كما يجب أن يكون وقد علل ذلك بأن" حيويّة الكلام وتحرّك الأحداث في النّصّ يعوّضان حيويّة الأحداث وتحرّكها اللذين يلحظان في الواقع أما المعاني التي توجد في النصّ فهي وليدة تفاعل العلامات فيه لا وليدة تفاعل الأشياء ،،المعنيّة ،، في الواقع "واستخلص الاستاذ الطرابلسي مما سبق أنه من العبث البحث عن حقيقة الواقع في النصّ الأدبي " اذ كلّ ما نظفر به أمشاج منه وموقف خاص من صورته موظفة توظيفا جديدا تتحكم فيه قبل كلّ شيء الكلمات ودلالتها "ولا يعني ذلك أن صورة الواقع مفقودة تماما في النصّ الأدبي كلّا. ولكنها " ليست ماثلة فيه مثولا كاملا ودخولها فيه لا يكون دخول الفكرة المحرّرة المكتوبة بل دخول لبنة الفكر المحرّرة المقروءة قراءة جمالية طبعا"(2).

وبناء على ما سبق نستطيع أن نقول في اطمئنان أن الأثر الأدبي مع كونه يوجد في سياق أوسع منه فانه ليس مجرّد وثيقة اجتماعية ذات مضمون اجتماعي عام مجرد بل هو بناء له حدوده المستقلة ومنطقه الخاص فهو بناء مندرج في السياق الاجتماعي يتأثر به ويؤثر فيه في الوقت نفسه ولكنه يتخطاه ويستقلّ عنه فاذا هو متصل بالواقع ومنفصل عنه في الآن نفسه (3).

---

1) ـ انظر : د. جابر عصفور : المرايا المتجاورة . دراسة في نقد طه حسين. الهيئة المصرية العامة للكتاب . 1983. ص : 122.

2) ـ د. محمد الهادي الطرابلسي : نحو في النص الأدبي. الدار العربية للكتاب. 1988 ص ص : 85 ـ 86.

3) ـ عبد الوهاب محمد المسيري : العناية العرفاء الروح : دراسة في استحالة الوحدان الأدبي العربي لعملية التحديث . المستقبل العربي السنة الخامسة .العدد الثامن والاربعون. فبراير 1983 ص : 40.

ولقد كان حديث ماركس عن العلاقة القائمة بين البنية التحتية والبنية الفوقيّة واضحا ودقيقا فهما لا يشكلان علاقة متماثلة " يتراقص فيها الأساس /المادّي/ والبنية الفوقيّة في سيمتريّة بطيئة يدا في يد عبر التاريخ" (1)فلكلّ عنصر من عناصر البنية الفوقية كالفن والسياسة والقانون والدين ايقاعه الخاص في التقدم وفي هذا الاطار قال تروتسكي بأن للفنّ درجة عالية من الاستقلال وأنه لا يرتبط ارتباطا بسيطا بنمط الانتاج وهذا الرأي نفسه الذي نجده عند ماركس ولينين .

ولهذا فانّ فهم الظواهر الأدبيّة على أنها انعكاس مباشر لوقائع اجتماعية أو أفكار ايديولوجيّة يختزل العملية النقدية الى عملية "موازاة" بين الآثار الأدبية وما تعكسه وبين الموضوع وصورته في المرآة (2). وتتحوّل العملية النقدية أيضا الى مماثلة بين " الأدبيّ " و "الاقتصاديّ" مماثلة تامة كما فعل لوكاتش عندما جعل آثار (جويس) و(بروست) و(كافكا) آثارا " منحطّة" لانّه رأى فيها انعكاسا لانحطاط المجتمع البرجوازي .

وقريب من هذا أيضا ما قيل في تحليل قصيدة (اليوت) الشهيرة : الارض الخراب (THE WASTE LAND) فقد شاع عند بعض النقاد الماركسيّين أن هذه القصيدة قد " تحدّدت تحدّدا مباشرا بفعل العوامل الايديولوجية والاقتصادية أي بفعل الخواء الروحي والانهاك الايديولوجي للبرجوازية اللذين نبعا من أزمة الاستعمار الامبريالي التي عرفت باسم الحرب العالمية الأولى " (3).

وقد ردّ (ايجلتون) على هذا المنهج في التحليل ونعته بالمنهج " الماركسي الفجّ" الذي يشرح قصيدة الأرض الخراب بوصفها انعكاسا مباشرا لتلك الأوضاع الاقتصادية والايديولوجية وهو منهج قد أخفق في أن يدخل في الاعتبار السلسلة الكاملة من " المستويات " التي " تتوسط " بين النصّ نفسه والاقتصاد الرأسمالي (4).

---

1) – انظر : ايجلتون : الماركسية والنقد الأدبي، سبق ذكره، ص : 22.
2) – انظر : جابر عصفور : المرايا...، سبق ذكره، ص : 112.
3) – انظر : ايجلتون، ص : 22.
4) – نفس المرجع، ص : 23.

ومن هذه المستويات التي أحصاها (ايجلتون) : وضع المؤلف الطبقي والأشكال الايديولوجية وعلاقتها بالأشكال الأدبية والنزعة الروحانية ذات الجذور المسيحية والفلسفة وتقنيات الانتاج الأدبي والنظرية الجمالية .(1)

فالفهم الكامل لقصيدة الأرض الخراب يحتاج الى أن ندخل في الاعتبار كل تلك العوامل وغيرها لا أن نختزل القصيدة الى حالة من حالات الرأسمالية المعاصرة واذا كان من الممكن قطعا شرح الأرض الخراب بوصفها قصيدة تنبع من أزمة الايديولوجيا البرجوازية فانّه من الخطإ القول بأن هذه القصيدة تنطوي على صلة مباشرة بهذه الأزمة أو بالأوضاع السياسية التي أنتجتها وبمعنى آخر " انّ أثر الأساس الاقتصادي لا يظهر على نحو مباشر في الأرض الخراب ولكن هذا الأساس هو الذي يحدّد في التحليل الأخير حالة تطور كلّ عنصر من عناصر تشكل البنية الفوقية (الدينية والفلسفية..الخ..) ويحدّد العلاقات البنيويّة بين هذه العناصر التي تغدو القصيدة بمثابة تركيب فريد لها " (2). فعلاقة الارض الخراب بالتاريخ الفعلي لزمنها هي علاقة توسّط رفيع ، وهي في ذلك تشبه كل أعمال الفن الخالدة (3).

وان ما عابه ايجلتون على بعض النقاد الماركسيين هو عن ما يمكن لنا أن نعيبه على نقادنا الواقعيّين الاشتراكيين وخاصة ما ورد في كتاب في الثقافة المصرية حيث أدين عبد القدوس لأنه عكس أفكار طبقته الراقية فأشار الشفقة عليها وأدين البطل الروائي للمازني في ابراهيم الكاتب لأنه عكس أوهام البيئة الاقطاعية وأدين نجيب محفوظ لانه اكتفى بتصوير آلام البرجوازية الصغيرة ومآسيها الخ... فاذا بنقادنا هنا قد خلطوا بين النقد الأدبي والسياسة العملية وحعلوا الناقد على حد تعبير جابر عصفور " أشبه بقائد سياسي فرح بنفسه يوزع "الرجعية" و " التقدّمية " على من يشاء " (4).

---

1) ـ انظر : ايجلتون ص : 23.
2) ـ نفس المرجع . ص : 76 الهامش رقم 3.
3) ـ نفس المرجع . ص : 24.
4) ـ عصفور : المرايا .. ص : 112.

وان من شأن النقد الأدبي الذي يكتفي دائما بارجاع النص الى مرجعه ويعجز عن قراءة النصّ قراءة أدبية تكشف عنه في نظامه المستقبل أنّ يستسهل رؤية المرجع قبل تحوّله الى بنية الشكل فيميل الى شدّ النصّ الى مرجعه والى معادلته به ليرى في هذه المعادلة النصّ كله " (1).

وأشارت الباحثة يمنى العيد الى أننا حين نعادل النص بما هو سواه " لا يقتصر فعلنا على اسقاط النص الأدبي بل اننا نغفل عن تحوّل الواقعي الطبيعي والاجتماعي وصيرورته كونا من العلامات له وحوده المادي وله ميادينه التي يملك كلّ منها توجهه نحو الواقع فيكسر انعكاس حقيقته أو يحرفها بطريقته الخاصة "(1). وفي هذا الاطار حاولت البنيويّة التوليدية بفضل الجهد النظري الذي قام به لوسيان قولدمان (L.Goldmann) أن تقدم مفاهيم جديدة تجاوزت بها الدراسات الاجتماعية التقليدبة للأدب وسعت بالخصوص الى ان تقدم نموذجا تصوريا واجرائيا لدراسة التحوّلات الابداعية التي تباعد بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي الذي يتصل به وقدرت في هذا الجانب توسطات وتعقيدات لا يتجاهلها الاساذج أو جاهل بطبيعة العمل الأبي (2).

فلا يبدو العمل الأدبي من منظور البنيوبة التوليديّة انعكاسا لواقع اجتماعي بل صياغة متلاحمة لمطامح هذا الواقع فمضمون العمل الأدبي ليس مطابقا بالضرورة لمضمون فكر الجماعة التي يعبّر عنها ولكنه يتخذ صياغة منفردة ومتميّزة عمّا يجري في الواقع ذلك أن المبدع يصوغ عالما من العلاقات التي تدخل في نطاق التركيب الخياليّ الا أنّ تحليل هذا العالم يكشف في الغالب أن له بنية عميقة مقاربة لبنية تفكير الجماعة التي يعبر عنها المبدع (3). يقول قولدمان :" انّ الكاتب العظيم (أو الفنان) هو تحديدا الفرد الاستثنائي الذي ينجح في أن يخلق في مجال معيّن هو العمل الأدبي (أو الفني أو الفلسفة) عالما خياليا متلاحما أو قريبا من

---

1) – انظر : يمنى العيد : الواقعية : سؤال في معرفة النص . الكرمل العدد الخامس شتاء 1982 ص : 132.

2) – انظر : جابر عصفور : عن البنيوية التوليديّة (قراءة في لوسيان جولدمان). مجلة فصول . المجلد الاول. العدد الثاني. يناير1981.عدد خاص عن مناهج النقد العربي المعاصر. ص : 95.

3) – انظر : لحمداني حميد : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي. دراسة بنيوية تكوينية . دار الثقافة . الدار البيضاء 1985(مدخل عام . ص : 12).

التّلاحم بحيث تتجاوب بنيته مع ما تتجه اليه كلّ المجموعات الاجتماعية " (1) ويضيف صاحب البنيويّة التوليديّة : " من الضّروري قبل أن نبحث عن الصلة بين الأعمال الأدبيّة والطبقات الاجتماعية في الفترة التي كتبت فيها الاعمال أن نفهم أولا دلالة هذه الأعمال بلغتها الخاصة وأن نحكم عليها جماليا باعتبارها عالما موحّدا من الكائنات والأشياء يتحدث من خلالها الكاتب الذي خلق هذا العالم " (1).

ونودّ في الأخير أن نثير قضية أخرى تدعو الى النظر والتفكير وهي أن الأثر الأدبي لا يحتوي على تناقضات الواقع ومشكلاته فحسب ولكنه يحتوي أيضا على أشواق الانسان وأحلامه ويرنو الى امكانية تجاوز الواقع وهذا هو العنصر الخالد في الأدب وهذا ما يجعل المرء يقبل على (دون كيشوت) و(هاملت) وكامل أدب البرجوازية الأوروبية في مرحلة نهضتها الثورية (2).

فالأدب العظيم هو الذي يتخطّى الحاضر ويستشرف المستقبل ويتنبّأ به وكيف يمكن أن يتنبّأ الأدب بالمستقبل اذا كان أسير الواقع المعيش ؟ وكيف يمكن أن يكون الانتاج الأدبي صدى لحياة الناس ومشاكلا لقوانين الحياة الواقعية المحتومة ويكتسب القدرة مع ذلك على تغيير المجتمع أو تحقيق الثورة التي يحلم بها الأدباء؟(3)

وهذا ما غاب عن النقّاد الواقعيّين الاشتراكيّين عندما نظروا فيانتاج بعض الأدباء المصريّين في أواخر الستينات فأنكروا على صلاح عبد الصبور ويوسف ادريس مثلا تلك المسحة الحزينة التي طبعت أدبهم وعدّوا ذلك مخالفا لواقع النهضة المصريّة زمن تشييد السّدّ العالي وبناء الاشتراكيّة . ونسوا أن هؤلاء الادباء كانوا في قرارة نفوسهم يشعرون بشيء ما رهيب ينخر جسم المجتمع المصري وكانوا

---

1) ـ انظر : جابر عصفور : عن البنيوية التوليدية . سبق ذكره . ص : 96.
2) ـ محمد كامل الخطيب : السّهم والدائرة . دار العاراني بيروت 1979 ص : 23. وقد صرب الخطيب مثلا بالشعر الانجليزي الذي كتب أثناء الثورة الصناعية متّسما كيف أنه قد تصمن بعدا لادعا لهذه الثورة على الرغم من أنه هو نفسه قد جسّد كثيرا من القيم التي أتت بها الثورة الصناعية والعلمية .
3) ـ انظر : جابر عصفور : المرايا .. ص : 122.

حائريـــن مضطربين يصورون أزمـة حقيقية وكـانوا ينظرون الى البعيد حتّى اذا حلّت هزيمة 67 النكراء بمصر صدقت نـوءتهم وفهم النـاس آنذاك سرّ حزنـهم الدّفيـن .

بهذا المعنى يرتبط الأديب بواقعه ليتجاوزه في الآن نفسه مبشّـــــرا وحالما بواقع أفضل منه وتلك هي مهمّة الفنـان السامية ورسالته الخالدة.

2) – في رسالة الأديب في المجتمع أو قضية الالتزام

مثلما اعتنى نقادنا بقضية الانعكاس اعتنوا بمسألة الالتزام وقد كنا أشرنا في بحثنا الى علاقة هذه بتلك والى الصلة القائمة بين المفهومين. فربط الأدب بالمحتمع واعتبار الأدب ظاهرة احتماعية كسائر الظواهر قد أفضى بنقادنا الى تحميل الأديب مسؤولية اجتماعية كبيرة وبالتالي الى دعوته الى أن يلتزم قضايا شعبه ومجتمعه.

والحقيقة أن قضية الالتزام على نبلها تطرح اشكاليات عديدة :

منها أن صفة التحريض المقترنة بالأدب الملتزم كثيرا ما توقع الأدباء الملتزمين وهم يتوقون الى واقع أفضل في التبشيرية المفرطة والمبالغ فيها فيحجبون الواقع المعيش في واقع لا مرئيّ أو طوباويّ فلا يكون موقفهم من الواقع آنذاك موقفا صحيحا اذ التّبشير بواقع غائب يعبّر عن ادراك ناقص للواقع الموضوعي كما يقول فيصل درّاج ويؤول الأمر بهذه الكتابات الملتزمة الى انتاج "وهم الواقع " وبفضي بها الى تكريس هذا الواقع الوهميّ الطوباويّ وكأنه واقع موضوعي وفي هذه الحالة يغفل الأدب الملتزم التشبري عن الصراع الذي يضطرم به الواقع وبصمت أمامه (1).

ومنها أيضا أن يصح الالتزام مدعاة الى إخضاع الأدب للسياسة إخضاعا مطلقا فلا يتمّ التّمييز حينئذ بين دور الأدب في الممارسة السياسية الشاملة وبين الأدب السياسي التحريضي في معناه البسيط (2). فيصح المعيار في تحديد قيمة الأدب الرجوع الى أثره السّياسيّ فحسب وبذلك نختزل كلّ أبعاد الأثر الأدبي في بعد واحد هو البعد السّياسي فيتمّ " نقل الممارسة المكتوبة من حقلها الأدبي الخالص الى حقل متمايز عنها هو حقل السياسة " (2). وهنا يخشى على الأدب الواقعي الاشتراكي أن

---

1) – انظر : فيصل دراج : أوهام وحقائق الواقعية الاشتراكية . في ذكره . ص : 114.
2) – نفس المرجع . ص : 112.

يتحوّل مضمونه من مضمون فنّيّ الى مضمون سياسيّ مفهم بالشعارات .

وقد اعتمد نقادنا هذا المعيار الخاطئ عندما اعتبروا الموقف النضالي للأديب هو أساس الابداع وعندما ذهبوا الى أن الارتباط بكفاح الشعب من أجل الحرية والاستقلال هو أساس تقويم الشعر المصري الحديث فرفضوا شعر شوقي وحافظ لأنهما ارتبطا بأصحاب المصالح الحقيقية من سراة البلاد وأعيانها. ورفضوا شعر العقاد وشكري والمازني أصحاب مدرسة الديوان وكذلك شعراء أبوللو لأنهم جميعا صوّروا خوالج نفوسهم و " اندفعوا الى سياحاتهم الخاصة داخل ذواتهم الفردة (كذا) المنعزلة "(1) وانفصلوا عن تيار الحياة. والشعر الوحيد الذي رحّبوا به ونال رضاهم هو هذا الشعر الحرّ الجديد الذي ارتبط بالحياة الاجتماعية العامة وبقضايا الشعب .

والخطر في هذا الموقف هو الحكم على القيمة الفنية للشعر انطلاقا من مضمونه السياسي ومن صلة الشاعر بالطبقة التي يمثلها فشعر شوقي وحافظ مثلا اتصف بالتقريرية والجمود نتيجة مواقف الشاعرين السياسية وارتباطهما بالطبقة الارستقراطية الموالية للاستعمار. بمعنى أن شعراء هذه الطبقة لم يستطيعوا التجديد في شعرهم لارتباطهم بتلك الطبقة لا بقضية الشعب . فاذا كان ذلك كذلك فما سرّ اتّصاف شعر (الغاياتي)و(الكاشف) بالجمود والتقليد وهما شاعران ظهرا في الفترة التي ظهر فيها حافظ وشوقي واتجها على عكسهما " اتجاها وطنيا حاسما "(2) في حين لم يختلف شعرهما عن شعر حافظ وشوقي فالموقف النضالي الذي هو أساس الابداع لم ينفع هذين الشاعرين الوطنيّين في تجويد فنّهما في كثير ولا قليل (3). وهذا من شأنه أن يشكك في المقياس الذي وضعوه .

ومأخذ آخر يؤاخذ عليه نقادنا نتيجة التزامهم بذلك المعيار السياسي هو تحمّسهم لشعر ضعيف فنّيّا بل وسخيف أحيانا لا لشيء الا لأنه صوّر نضال الشعب

---

1) – انظر : العالم وأسس : في الثقافة المصرية . ص : 119.
2) – نفس المرجع . ص : 111.
3) – انظر : د. محمود الربيعي :في نقد الشعر. دار المعارف بمصر 1968. الفصل الثالث : أثر النظرية الهادفة في النقد العربي الحديث . ص : 93.

ومعركته ضد الهيمنة الاستعمارية " حتى لننسى أننا نتحدّث عن فنّ ونحسب أننا نتناول مواقف اجتماعية أو قومية يستوي فيها التعبير بالشعر والتعبير بالتقرير الدعائي " (1). وبنفس المعيار وقع اهمال قصائد أخرى لأدونيس أولابليا حاوي أو لغيرهما من أقطاب الشعر العربي المعاصر لانها لا تستجيب لمفهومهم للشعر الواقعي الملتزم.

أضف الى ما سبق أنك كثيرا ما تجد أدباء كبارا ليسوا معدودين في الأدباء الملتزمين ولكنّ كتاباتهم تزخر بالصّدق وتحمل رؤية اجتماعية عميقة وتكشف عن حبّ للانسانية قويّ وسعي صادق الى خدمتها وتجد الى جانب ذلك أدباء قد قصدوا الالتزام قصدا ولكن أدبهم لم يرتفع الى ذلك المستوى الانسانيّ الرّفيع.

فليس المقصود بالالتزام في الأدب أن يكون الأديب نفسه بالضرورة ملتزما بل ان يكون أولا وقبل كلّ شيء صادقا عميقا. والصدق في الفنّ يتعارض والولاء التام للسلطة وللمجتمع بآسم الالتزام فما من أديب صادق موهوب الا وهو متناقض مع الواقع القائم كما يقول الروائي المصري جمال الغيطاني لأنّ الموهبة الحقيقية تعني الصدق وعندما يعبّر الكاتب الموهوب عن الواقع بصدق فهذا يضعه في صف التقدّم بمعناه الانساني الشامل وأيّ وضع قائم انّما يدعو الى ثبات الحال والى تمجيده وتكريسه.(2) ويتفق يوسف ادريس مع الغيطاني في هذا المعنى عندما يقول انّ الكتابة نوع من التمرّد الخلاق ويفسر التمرّد بأنه النظر الى الواقع من زاوية مختلفة وناقدة (3).

وهكذا ففي الوقت الذي يجوز فيه للأديب بل ينبغي عليه أن يخدم قضية سياسية ما فان من الواجب عليه ألا يتحوّل الى داعية للسلطة. ومما يؤثر عن أحد

---

1) ـ انظر : الربيعي : في بعد الشعر. سبق ذكره. ص : 97.
2) ـ انظر : هموم الرواية العربية المعاصرة : حوار مع الروائي العربي المعاصر: جمال الغيطاني . مجلة المستقبل العربي السنة الثامنة العدد الخامس والسبعون مايو 1985. ص : 140.
3) ـ انظر : الثقافة العربية بين الأصالة والمعاصرة : مقابلة مع د.يوسف ادريس. مجلة المستقبل العربي السنة السابعة. العدد الثالث والسبعون مايو 1984. ص :139.

رواد الفكر السّياسي قوله : " من المهمّ أن يكون الأديب مع الحزب وليس ضروريا أن يكون في الحزب " (1).

وتحقيق هذه المعادلة صعب لا يقدر عليه الا الفنّانون الكبار الذين أخلصوا لعقيدتهم اخلاصهم لفنّهم.

---

1) ـ انظر : الأدب والمجتمع : مقابلة مع د.عبد العزيز المقالح، مجلة المستقبل العربي السنة الخامسة، العدد الثامن والاربعون فبراير 1983 ص : 162.

3 ـ في علاقة الشكل بالمضمون

من القضايا المركزيّة التي عالجها النقاد الواقعيّون الاشتراكيّون قضيّة الشكل والمضمون والعلاقة القائمة بينهما. وهي قضية وعاها نقادنا الواقعيّون منذ فجر مسيرتهم النقدية فكانت من أولى القضايا التي اعتنوا بتوضيحها وقد كان رد العالم وأنيس على مقال طه حسين حول (صورة الأدب ومادته) سنة 1954 بمثابة "بيان" أدبي جديد سرعان ما تفجّرت حوله خصومة أدبية خلقت حركية أدبية وكان مصدرا من مصادر اغناء النظرية الواقعية وان كان حصاد هذه الخصومة هزيلا لم يثمر.

والناظر في ما كتبه النقاد الواقعيّون الاشتراكيون حول هذه المسألة يلاحظ تأكيدهم المستمرّ لعدم الانفصال في بنية العمل الفني بين الصياغة والمضمون وان العلاقة بينهما تقوم على أساس التفاعل والجدل بيد أنهم في تطبيقاتهم قد حادوا عن هذا التصوّر الجدليّ وجنحوا الى شيء من التبسيط وجعلوا العلاقة بين الشكل والمضمون تقوم على الانفصال لا الاتّصال وهذا من نتائج تركيزهم على المضمون وعلى مغزاه السياسي المباشر(1). فكأنّ المضمون حاهز ثمّ يأتي الشكل ليصوغه وهذا غير صحيح فليس المضمون مضمونا كما يقول هيجل الا اذا تحوّل الى شكل وليس الشكل شكلا عند هيجل وماركس الا اذا تحوّل الى مضمون، فالشكل وحده خرافة اذا لم يكن شكلا لمضمون والمضمون وحده خرافة لأنه مضمون "متشكل" (2).

وفي الحقيقة اذا نحن وضعنا هذه القضية في اطار أعمّ وأشمل لاحظنا أن النقد الماركسي لم يبذل جهدا كافيا لمعالجة قضية الشكل في الفن بل حصر أغلب جهده في المتابعة المضنية للمضمون السياسي (3). ولعلّ من دواعي ذلك معارضة هذا

---

1) ـ انظر : محله حطوه. سبق ذكره. ص : 13.
2) ـ انظر : حوار مع الناقد الأدبي ابراهيم فتحي. مجله أدب ونقد. السنة الثالثه. العدد الثالث والعشرون يوليو 1986. ص : 118.
3) ـ انظر : انجلس. ص : 27.

النقد لكل أنواع الشكلية في الادب فهاجم التركيز على خصائص التقنية الخالصة التي تسلب الأدب في رأيه أهميته التاريخية وتحوّله الى مجرّد لعبة جمالية (1).

ولكنّ المسألة أكثر تعقيدا فعلى الرغم من أن ماركس نفسه قد آمن بضرورة وحدة الشكل والمضمون - ومما يؤثر عنه قوله في تعليق ساخر له بصحيفة (الرّاين " ليس للشكل أي قيمة ما لم يكن شكلا لمضمون " - وعلى الرغم من أن النقد الماركسي ينظر الى الشكل والمضمون من حيث ترابطهما الجدلي فانّ هذا النقد في النهاية يؤكد أولويّة المضمون وغلبته في تحديد الشكل (2) ذلك أن الاشكال في التصوّر الماركسي تتحدّد تاريخيا بنوع المضمون الذي تجسده أو تحققه وهذا ما يجعلها تتغيّر وتتحوّل عندما يتغيّر المضمون نفسه فالمضمون بهذا المعنى سابق للشكل، يقول ايجلتون موضحا ذلك : اذا كان تغيّر " المضمون المادّي للمجتمع " أي نمط انتاجه هو الذي يحدد شكل بنيته الفوقية فانّ المضمون في الفن هو الذي يحدّد الشكل ويسبقه فالشكل نفسه "ليس سوى ما ينتجه المضمون في مجال البنية الفوقية" كما لاحظ فريدريك جيمسون في كتابه (الماركسية والشكل) (3).

واذا عدنا الى نقادنا الواقعيّين الاشتراكيين لاحظنا أن المضمون قد أضحى عندهم هو الموقف الاجتماعي للمبدع ويتمثل في وقائع وأحداث اجتماعية أما الشكل فهو الكيفيّة التي يصاغ بها المضمون. ويتمثل الاشكال هنا - كما لاحظ بحق جابر عصفور - في أن المضمون يتحوّل الى أفكار تنتزع من الأدب باعتبارها كيانا سابقا على الشكل ليصبح الشكل بدوره انعكاسا آليا لهذا المضمون السابق المجرّد" مما يترتب عليه التوحيد بين الموقف السياسي الخارجي للأديب والعمل الأدبي وعدم الانطلاق من الطبيعة الأدبية للنص الأدبي بل الانطلاق من الكيان القبلي للوعي الايديولوجي المعترض سلفا " (4).

---

1) - انظر : انجلتون، ص : 27
2) - نفس المرجع ، ص ص : 28 - 29.
3) - نفس المرجع ص . 29.
4) - انظر جابر عصفور : المرايا ص : 111.

ومن هنا ندرك لماذا وصف العالم وأنيس مضمون (يوليس) لجويس بأنه " الانهيار والتناقض والتفسخ والانحلال الذي تتميّز به الحضارة الرأسمالية الحديثة " (1) ولماذا وازنا بين فلسفة الهرب من الحياة عند المارني والهرب من الحياة في (ابراهيم الكاتب) فوحّدا بهذه الموازنة بين موقف البطل الروائي وموقف المازني نفسه على أساس أنهما موقف واحد قوامه التشاؤم واليأس والهروب والفردية المغرقة .

وهكذا نرى كيف يميل نقادنا في نقد الأعمال الأدبية الى نقد الموقف السياسي للأديب وللممارسة السياسية الشاملة للطبقة التي ينتمي اليها سياسيا وفي هذا المنهج خلط بين الذات والموضوع وخلط أيضا بين نقد الأدب ونقد السياسة (2). وينتج عن ذلك أمر خطير هو تحوّل الصراع في الأدب الى صراع بين الافكار : بين أفكار أو مضامين تقدّميّة وأفكار أو مضامين رجعة وهكذا يحلّ الموقف السياسي للأديب محل أثره الأدبي ويغدو تقييم الاعمال الأدبية تقييما لمواقف أصحابها السياسية (3). ويترّتب على ذلك تداخل بين النقد الأدبي والبحث الاجتماعي وبين لغة النقد ولغة البحث الاجتماعي وتقمّص الناقد دور السياسي و" تحوّل الاستجابة النقدية الى البحث عن الصورة الاجتماعية التي صوّرها لنا الكاتب في كتابه ثم المطابقة بين هذه الصورة والأصل المفترض فاذا تحقق التطابق تحقق الصدق " (4).

وهكذا غدا الاغراق في السياسة ونقد الأدب بالمقولات السياسية عند نقادنا الواقعيّين الاشتراكيّين سمة منهجهم وعيبه الأكبر لذلك لم يوفقوا حين وضعوا في قفص الأتهام أدب موریاك وجويس والبوت ومحفوظ والحكيم وعبد القدوس وأدونيس وحاوي وغيرهم.. فانما المعيار في الحكم لأولئك الادباء أو عليهم هو الصّدق لا أن نستخلص الموقف الاجتماعي للفنان لمجرّد تعبيره عن طبقة معينة أو انتمائه

---

1) ـ العالم وأنيس في الثقافه المصريه ص : 45.
2) ـ انظر : فصل دراج : أوهام وحقائق ... سبق ذكره ص : 111.
3) ـ انظر فصل دراج : الواقعيه أم الواقع ؟ مجله الكرمل. العدد الخامس شتاء 1982 ص : 120.
4) ـ انظر : جابر عصفور : المرايا. ص : 129.

أو في الاخلاق) بوجهة نظر فئوية أو طبقية تحجب عن صاحبها الوجهة الحقيقية للأمور. أما الأدب فانّه يسعى الى تجاوز الايديولوجيا - وان كان بعمل في حقلها - ليمثّل في النهاية تعبيرا انسانيّا شاملا. فالذين يرون أن الاعمال الأدبيّة ليست سوى تعبير عن ايديولوجيات عصرها مخطئون وعاجزون عن شرح السبب الذي يجعل أغلب الأدب يتحدّى الفرضيات الايدبولوجية في زمانه (1). نعم انّ الفن الأصيل هو الذي يتجاوز دائما الحدود الايديولوحية لزمنه مقدّما لنا ادراكا عميقا للعلاقات التي تحجبها الايديولوجيا عن النظر كما ذهب الى ذلك ارنست فيشر في كتابه (الفن ضد الايديولوجيا)(1).

وقد بيّن الفيلسوف الفرنسي التوسير (L.Althusser) أيضا أن الفن لا يتحوّل الى ايديولوجيا انه يبدأ من داخلها ولكنه يسعى الى أن يبتعد بنفسه عنها الى النقطة التي تتيح لنا أن "نشعر" بالايديولوجيا التي نع منها و"ندركها "(2).

ويرى ماشيري أن العمل الأدبي لا يرتبط بالايديولوجيا عن طريق ما يقوله بل عن طرق ما لا يقوله فنحن لا نشعر بوجود الايديولوحيا في النص الأدبي الا من خلال جوانبه الصامتة الدالة أي نشعر بها في فجوات النص وأبعاده الغائبة وهذه الجوانب الصامته هي التي يجب أن يتوقف عندها الناقد ليجعلها " تتكلم " فالنّص قد يحرّم عليه ايديولوجيّا قول أشياء معينة (3).

ويرى ماشيري أيضا أن التناقضات الداخلية في نص ما قد تكون ايدبولوجيا معارضة للايديولوجية الصريحة ولذلك ينبغي للناقد أن يقرأ ما بين السطور وأن يبحث " عمّا لا يقوله " النص الادبي صراحة (4). ويضيف ماشيري مبيّنا أنه في

---

1) - انظر التحليل، ص : 25.
2) - نفس المرجع، ص : 26.
3) - نفس المرجع، ص : 40.
4) - انظر : كريستوفر نوريس : النقد والفكك والايديولوجيا، ترجمه : سهاد صليحه، مجلة فصول المجلد الخامس العدد الثالث 1985، ص : 91.

داخل العمل الأدبي تقوم بين العمل ذاته ومضمونه الايديولوجي علاقة لا تقتصر على التجاور وانما تقوم على التنازع فالعمل الأدبي في أعمق أعماقه غير متسق وهناك اذن عدة مرايا. والصور التي يقدمها ليس متكاملة والكتاب بجوانبه المتعدّدة يبث أصواء مختلفة (1).

وخلاصة الأمر أن الاثر الأدبي يتحدّد بالتأكيد بعلاقته بالايديولوجيا لكن هذه العلاقة ليست علاقة من التشابه (كما يحدث في حالة الصورة المطابقة لأصلها) وانما هي دائما علاقة من التناقض بدرجة أو بأخرى فالعمل الادبي يتألف ضدّ ايديولوجيا بقدر ما يتألف انطلاقا منها وهو يساهم على نحو ضمني دائما في فضحها لأنه على الاقل يرسم حدودها (2).

تلك هي بعض المآخذ التي حرصنا على ابرازها من خلال المفاهيم الكبرى التي طرحها الواقعيون الاشتراكيون والتي شكلت تفكيرهم النقدي. وان هذه الثغرات التي ناقشناها لتقوم شاهدا على ما يحفّ بتحليل الظاهرة الأدبية من صعوبات ومزالق. وان القضايا التي أثارها النقاد الواقعيون الاشتراكيون أو التي يمكن أن يستقرئها الباحث من المسكوت عنه في خطابهم النقدي ما زالت في الحقيقة قائمة وما فتئ النقاد على اختلاف مشاربهم يحرّرون ويثيرون الاسئلة للظفر بسرّ الظاهرة الأدبيّة وكأنهم يبحثون عن "لؤلؤة المستحيل الفريد" كما يقول الشاعر عبد المعطي حجازي .

وانّ المتأمل في المناهج التي تعاملت مع الظاهرة الأدبية بحثا عن حقيقتها وتحديدا لماهيتها يرى أنها على تنوعها وشعبها يمكن تصنيفها الى صنفين كبيرين وارجاعها الى ضربين من المناهج مختلفين :

---

1) Pierre Macherey : Pour une théorie de la production littéraire. F. Maspéro.Paris 1980. Lénine, critique de Tolstoï p : 147.

2) ـ نفس المرجع. ص ص : 155–156. وانظر : ترجمه عبد الرشيد الصادق محمودي لهذا المقال بمجلة فصول ، المجلد الخامس العدد الثالث 1985 ص ص : 140–155.

فالصنف الأول اتجه فيه نقاده الى دراسة الأدب بوصله بمنابعه وبما دخل عليه في نشأته من عوامل ومؤثرات فطفقوا يربطون النصوص الابداعية بمنطلقاتها ربط النتائج بالأسباب والظواهر بالعلل وأقبلوا على دراسة مختلف السياقات التاريخية التي أنشأت الظاهرة الأدبية فمنهم من قال بالمحاكاة كاليونان ومن نحا نحوهم أو بالخلق كالرومنطيقيين أو بالواقع الاجتماعى كالماركسيين(1). ويصحّ أن ننعت هذا المنهج بالمنهج العمودي في مباشرة النصوص الادبية كما قال الاستاذ الطرابلسي لأنه يبحث في النص من خارج النص انطلاقا من نظريات عامة " يرام دراسته في ضوئها أو لاختبار مدى العلمية في النظرية نفسها " (2).

والصنف الثاني ركز فيه النقاد نظرهم على الآثار الأدبية ذاتها واقتصروا على الخصائص الفنية الكامنة في النص الأدبي متجاهلين التاريخ ومتغافلين عما يربط النصّ الأدبي بسياقاته التاريخية فما يميز النصوص الأدبية عن غيرها كامن فيها فهي تفصح عن أدبيّتها لا في ما يحف بها من سياقات . فهذا المنهج الثاني منهج أفقي " يحكم النصّ في النّص ويدرس الأدب بواسطة الأدب نفسه " (2).

ومن الواضح أن الواقعية الاشتراكية بين هذين المنهجين الكبيرين اللذين سادا المفاهيم النقدية المعاصرة تلحق بالصنف الأوّل وتوضع في عداد الطرق النقدية التى تعاملت مع الظاهرة الأدبية من خارجها واهتمّت بمضمونها ووظيفتها في التاريخ والمجتمع .

نحن اذن أمام اتجاهين متقابلين يسعيان الى تعريف النصّ الأدبي وتحديده فهل بالامكان الجمع بينهما أي بين البنية والوظيفة فى وحدة جدلية ؟ انّ الظاهرة الأدبية على درجة كبيرة من التعقيد حقّا . فاذا كان الشكلانيون والبنيويّون يرون أن للأدب كيانا خاصا ويقيمون على ذلك الأدلة العديدة فانه من الخطإ الاكتفاء

---

1) - انظر بخصوص ذلك فى : حسن الواد : فى مناهج الدراسة الأدبية . سراس للنشر. تونس 1985 مقال : مسألة المناهج فى التعامل مع الظاهرة الأدبية ص ص : 37-53. ومقال : من قراءة النشأة الى قراءة النص . ص ص : 55 - 63.

2) - انظر : محمد الهادى الطرابلسى : بحوث فى النص الأدبى. سبق ذكره . ص : 125.

بعلاقات الأدب الدّاخلية وعدم اعتبار ماله من علاقات خارجية لأن البنية الأدبية ليست جوهرا سرمديّا بل حقيقة تاريخية تتغيّر من عصر الى آخر.

يقول الاستاذ توفيق بكار انّ كيان النص كالنافذة المفتوحة على غيره فالنص منفتح بطبيعته على غيره فهو اما منفتح على نصوص أخرى أو منفتح على هياكل اقتصادية واجتماعية. وهكذا ينردّد النص بين الآنية والزّمانية دون قرار ولا ثبات فكل نصّ يمثل في ذاته وفي تلازم أجزائه آنية سرعان ما تنكشف على أبعاد زمانية (1).

فالمنهج الجدلي ـ على حد تعبير الاستاذ بكار ـ يعتبر أن الأدب لا يمكن أن يكون مستقلا بذاته ولا مستقلا عن السياق التاريخي والاجتماعي ولكنه لا يرى علاقة الأدب بذلك السياق علاقة بسيطة تردّه الى مفهوم الانعكاس السلبي لاوضاع المجتمع بل هي علاقة جدلية تتمّ من خلال الوسائط. والمنهج الجدلي يقيم علاقة الكاتب بمحتمعه على أساس تجاوز الواقع الراهن شعورا منه بعدم التلاؤم مع البنية والمجتمع وهكذا يغدو الأدب متفاعلا مع المجتمع على أساس التناقض.

وليس تحقيق هذا الموقف الجدلي الذي يسعى الى اكتشاف أسرار البنية الداخلية للعمل الأدبي اكتشافا متكاملا بكل عناصرها في ارتباطها بذاتها وبواقعها المحيط وبتاريخها تاريخ المجتمع وتاريخ الظاهرة نفسها بالأمر اليسير بل هو عمل شاق بعيد المنال. ولكن تحقيقه كفيل بتجاوز عثرات كلا المنهجين الرئيسين اللذين ذكرناهما أي المنهج البنيوي والمنهج الاجتماعي.

---

1) ـ من محاضرة للأستاذ توفيق بكار بعنوان : جدلية الآنية والزمانية من خلال المقامة المصرية ألقاها في ندوة (علم النص) الثالثة بالمعهد القومي للعلوم التربية (تونس 17 ـ 18 ديسمبر 1982) وموضوع الندوة : النص الأدبي بين الآنية والزمانية.

ولا ننكر أن هذا الحلم قد رواد نقادنا الواقعيّين الاشتراكيّين ولا سيّما أمين العالم ولكن حال دون تحقيقه رجحان احدى الكفّتين الاخرى أي رجحان كفّة المضمون على كفّة الشكل فغابت الجدلية وتوارت وظلت عدة أسئلة مطروحة وقائمة تحتمع كلها عند معرفة حدّ الابداع في حدّ ذاته ومعرفة كنهه وكشف حقيقته وفك أسراره. وقد نهض لهذا الامر جيل جديد من النقاد كانوا أكثر حظا من نقادنا الواقعيين الاشتراكيين في معرفة المناهج النقدية الحديثة والاطلاع على أدواتها وخفاياها. ومهما يكن الامر فان التيار الواقعي الاشتراكي في النقد الأدبي قد مثل مرحلة مهمة وبارزة في تاريخ النقد العربي الحديث. فقد سعى الى تجاوز المفاهيم النقدية التي اختصت بها المدارس النقدية السابقة والمتقدمة عليه وبذل في سبيل تطويرها جهدا واضحا منطلقا من رؤية معرفية مغايرة ومن تصور فلسفي مختلف. وكان من مآثر هذا التيار مشاركته في تأسيس نهضة أدبية جديدة بتشجيع أدب الشباب واحتضان تجاربهم وابداعاتهم والتعريف بها فارتبط اسمه بهذا الأدب الواقعي الجديد في الشعر والرواية والمسرح. واندمج النقد عند أصحاب التيار الواقعي الاشتراكي في صلب العملية الاجتماعية فأصبح الناقد صاحب رسالة وحامل مشروع وراسم هدف الاصلاح المجتمع والارتقاء به. فتداخلت العملية النقدية بالرسالة الاصلاحية والثوريّة.

وانّ الناظر في مصير هذا التيار الآن يلاحظ أنه في الواقع لم يهجع ولم يخفت صوته وان غاب أغلب ممثليه فمات من مات وسكت من سكت (1). فقد برز منذ منتصف السبعينات جيل جديد حمل المشعل وواصل المسيرة ومن رموز هذا التيار الجديد نذكر على سبيل المثال لا الحصر الأساتذة : فيصل درّاج(2).

---

1) ـ يستثنى محمود أمين العالم الذى لم ينقطع صلته بالنقد الأدبي، فهو مستمر فى الكتابه وفى تطوير أدواته النقديه يشهد على ذلك كتابه : ثلاثيه الرفض والهزيمه وما تلاه من مقالات شارك بها في عدة ملتقيات ونشر بعضها فى الصحف والمجلات ولكنه لم يجمعها بعد، وهذه المحاولات الجديدة تحتاج الى بحث مستقل.

2) ـ لفيصل دراج بحوث كثيره أغلبها منشور في المجلات وخاصه في (الطريق) و(شؤون فلسطينيه) و(الكرمل) و(الحريه) و(الهدف). ومعظمها يبحث فى مراجعه الواقعيه الاشتراكيه وفى صله الأدب بالايديولوجيا وعلاقه الكتابه بالسياسة. وقد جمع بعض مقالاته فى كتاب بعنوان : الواقع والمثال مساهمه فى علاقة الأدب بالسياسة ضمن سلسله الكتاب الجديد عدد 6 عن دار الفكر الجديد فى بيروت عام 1989 (336 ص). وهو بصوم الآن بانتظار كتاب بعنوان : ايديولوجيا الاحتراف وهو اعاده كتابه بعديه لكتاب (فى الثقافة المصريه) للعالم وأنيس.

وسيد البحرواوي (1) وابراهيم فتحي (2). فقد بادر هؤلاء النقاد الى تطوير الواقعية الاشتراكية في النقد الأدبي وعملوا على النهوض بها بتجاوز سلبيّاتها وتخطي عيوبها ونقائصها وبالتحاور مع ما جدّ من مناهج نقدية والاستفادة منها ومناقشتها.

فهل يشهد التيار الواقعي الاشتراكي نهضة جديدة ؟

---

1) ـ لسيد البحراوي بحوث اهمّ فيها بالدفاع الشعر العربي كما كتب مقالات اهم فيها بقضية الشكل والمضمون مثل : الشكل التابع كمعوّق لوظيفة الأدب (مجلة أدب ونقد 1986) ومن أجل محتوى قوميّ للأشكال الأدبية (مجلة أدب ونقد 1988). أصدر أخيرا دراسة بعنوان :في البحث عن لؤلؤة المستحيل : دراسة لقصيدة أمل دنقل.مقابلة خاصة مع ابن بوح.مع فصل تمهيدي بعنوان.بحو منهج علمي لدراسة النص الأدبي.بشرب ضمن سلسلة الكتاب الجديد عدد 3 عن دار الفكر الجديد في بيروت عام 1988.(248 ص).

2) ـ اهتم ابراهيم فتحي بدراسة الواقعية الاشتراكية وأثار عدّة تساؤلات عن النظرية في ضوئها بالماركسية وعن الشكل والمضمون والابداع الأدبية المعاصرة.(انظر حوارا معه في مجلة أدب ونقد يوليو 1986 ص ص :112 – 129). وقد أعدّ معجما للمصطلحات الأدبية بشرته المؤسسة العربية للناشرين المتحدين سنة 1986(416 ص).

مصادر البحث ومراجعه

1. المصادر

* عبد العظيم أنيس

1. في الثقافة المصريّة (بالاشتراك مع محمود أمين العالم)
دار الفكر الجديد. بيروت 1955
2. علماء وأدباء ومفكرون. مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت. 1983
مقال: الطريق المسدود ص ص: 169-171 (وقد نشر في الأصل بـ "المساء" بتاريخ 6 مارس 1957.)

* محمود أمين العالم

أ- الكتب

1. في الثقافة المصرية (بالاشتراك مع عبد العظيم أنس)
دار الفكر الحديد. بيروت 1955.
2. قصص واقعية من العالم العربي. دار النديم. مصر 1956
(المقدمة ص ص: 7 - 32)
3. ألوان من القصة المصرية. دار النديم. القاهرة. 1956
دراسة العالم بعنوان: هذه المجموعة من القصص. (ص ص 165-187)
4. معارك فكرية. دار الهلال. ط 2 1970
5. الثقافة والثورة. دار الآداب. بيروت 1970
6. تأمّلات في عالم نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1970
7. الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر. دار الآداب. بيروت 1973
8. الرحلة إلى الآخرين. كتاب روز اليوسف عدد 18. القاهرة 1974
9. توفيق الحكيم المفكر والفنان. سلسلة المعارف الحديثة عدد 3
دار القدس. لبنان. بيروت 1975

10. البحث عن أوروبا . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. لبنان بيروت ط1 1975
11. ملاحظات حول نظرية الأدب و علاقتها بالثورة الاجتماعية منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي . الجزائر .[د.ت]
12. ثلاثية الرفض والهزيمة . دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله ابراهيم. تلك الرائحة . نجمة اغسطس . اللجنة . دار المستقبل العربي القاهرة 1985 (المقدمة ص ص: 5-30)

ب. المقالات

13. لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل (محاضرة القاها في ندوة: قضايا الشعر العربي المعاصر. بالحمامات . سنة 1981 ونشرتها مجلة الفكر في ثلاث حلقات 1) جوان 1981 ص ص: 22-37
2) نوفمبر 1981 ص ص: 85-91
3) ديسمبر 1981 ص ص: 77-83

* حسين مروّة

أ- الكتب

1. مع القافله . دار بيروت . 1952-1953
2. دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي . مكتبة المعارف بيروت 1972. (الطبعة الثالثة . بيروت 1986)
3. عناوين جديدة لوجوه قديمة في تراثنا الأدبي والفكري الدار العالمية للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت 1984
4. تراثنا .. كيف نعرفه . مؤسسة الابحاث العربية. بيروت 1985

ب - المقالات

5. رسالة الأديب العربي في مكافحة الاستعمار الجديد. في مجلة الآداب العدد الرابع. أفريل 1968 (ص ص 50-53 و 94-96.)
6. ماذا تعني مشكلة المضمون في الأدب العربي المعاصر. في مجلة الآداب. العدد العاشر اكتوبر 1976 (ص ص. 12-15)
7. علاقة السياسي بالأديب في المجتمع العربي في مجلة الموقف الأدبي عدد 191 جويلية 1985 (ص ص: 7-21)

* محمّد مندور

أ. الكتب

1. الشعر المصري بعد شوقي . دار نهضة مصر.
الحلقة الأولى 1954
الحلقة الثانية: جماعة أبوللو 1955
الحلقة الثالثة: روافد أبوللو 1957
2. محاضرات في الأدب ومذاهبه . معهد الدراسات العربية العالية القاهرة 1955
3. جولة في العالم الاشتراكي . سلسلة البعث الجديد القاهرة 1957
4. قضايا جديدة في أدبنا الحديث . دار الآداب بيروت 1958
5. المسرح سلسلة فنون الأدب العربي. الفن التمثيلي عدد 1. دار المعارف بمصر (حوالي 1959)
6. المسرح النثري . دار نهضة مصر للطبع والنشر. 1960
7. مسرح توفيق الحكيم. دار نهضة مصر للطبع والنشر 1960
8. الأدب وفنونه . دار نهضة مصر للطبع والنشر (حوالي 1962-1963)
9. في المسرح المصري المعاصر. دار نهضة مصر للطبع والنشر. (حوالي 1963 - 1964)
10. المسرح العالمي . دار نهضة مصر للطبع والنشر [د.ت]
11. الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما. مطبعة نهضة مصر [د.ت] (حوالي 1963 - 1964)
12. النقد والنقاد المعاصرون . مطبعة نهضة مصر. [د.ت] حوالي 1964
13. معارك أدبية . دار نهضة مصر للطبع والنشر [د.ت] (صدر بعد وفاة مندور ويضم مجموعة كبيرة من مقالاته الصحفية التي لم تنشر في كتاب)

ب. المقالات

14. نحن واعيّون . مجلة الرسالة الجديدة عدد 26. أول مايو 1956

2. المراجع (بالعربية)

أ. الكتب

1. د. سعدالدين إبراهيم : ثورة يوليو وإعادة تفسير التاريخ. في : مصر والعروبة وثورة يوليو. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. 1982 (ص ص : 7-23)

2. ـــــ : المشروع الاجتماعي لثورة يوليو. في: مصر والعروبة وثورة يوليو. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. 1982 (ص ص : 121-146)

3. ـــــ : الأصول الاجتماعية - الثقافية للقيادة القومية : نموذج جمال عبد الناصر في: مصر والعروبة وثورة يوليو. (ص ص 217 - 244)

4. د. عبد الكريم أحمد : بحوث في الاشتراكية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت 1972

5. أمير اسكندر : حوار مع اليسار الأوروبي المعاصر. دار الهلال. القاهرة 1975

6. ـــــ : تناقضات في الفكر المعاصر. بغداد 1974

7. ـــــ : صراع اليمين واليسار في الثقافة المصرية. دار ابن خلدون بيروت. 1978

8. فريدريك انجلز : نصوص مختارة. ترجمة وصفي البني. دمشق 1972.

9. د. محمد حابر الأنصاري: تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي. سلسلة عالم المعرفة الكويت 1980.

10. فرح أنطون : المؤلفات الروائية. قدم لها د. أودنيس العكرة. دار الطليعة بيروت 1979.

11. عبد العظيم أنيس: ذكريات مع طه حسين في: علماء وأدباء ومفكرون بيروت 1983 (ص ص: 159-170)

12. م. أوفسيا نيكوف و. ز. سيرنوفا : موجز تاريخ النظريات الجمالية. ترجمة باسم السقا. دار الفارابي. بيروت 1979

13. ت. ايجلتون T. Eagleton : الماركسية والنقد الأدبي. ترجمة د. جابر عصفور منشورات عيون. الدار البيضاء ط 2 1986.

14. د. حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة. دار المعارف بمصر. 1981

15. محمّد برّادة : محمّد مندور وتنظير النقد العربي. دار الآداب. بيروت 1979

16. د. حليم بركات : المجتمع العربي المعاصر. منشورات مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت 1984

17. جورج بليخانوف: الفن والتّصور المادّي للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة. بيروت 1967

18. سعيد بنسعيد : التيارات الفلسفية في الفكر العربي المعاصر والموقف من التراث في: الفلسفة في الوطن العربي. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت 1985 (صص 93-100)

19. س. بيتروف : الواقعيّة النقدية. ترجمة شوكت يوسف. دمشق 1983.

20. ف.غ. بيلنسكي: نصوص مختارة. ترجمة يوسف حلاق. دمشق 1980.

21. د. عبد المنعم تليمة: مقدّمة في نظرية الأدب. دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة 1976

22. بول فان تيغم P. Van Tieghem : الرّومانسية في الأدب الأوروبي. ترجمة صباح الجهيم جزآن دمشق 1981.

23. فيليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا. ترجمة فريد انطونيوس منشورات عويدات. بيروت ط 2 1975

24. جماعة من الفلاسفة السّوفييت. الجمال في تفسيره الماركسي. ترجمة يوسف حلاق. دمشق 1968

25. جماعة من الأساتذة السوفييت. أسس علم الجمال الماركسي اللّينيني. ترجمه فؤاد مرعي. جزآن دار الفارابي. بيروت 1978

26. د. عماد حاتم: مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية. الدار العربية للكتاب 1979

27. د. جمال مجدي حسنين. ثورة بوليو ولعبة التوازن الطبقي. دار الثقافة الجديدة القاهرة 1986

28. د. طه حسين: في الأدب الجاهلي دار المعارف. مصر. الطبعة العاشرة 1969

29. ——— : خصام ونقد. دار العلم للملايين. بيروت ط 4. 1966.

30. عصام الدين حفني ناصف: عاصفة فوق مصر وقصص أخرى. مقدمة نقدية بقلم ابراهيم فتحي. دار العالم الجديد القاهرة 1980 [الطبعة الاولى سنة 1939]

31. توفيق الحكيم : الصفقة. مكتبة الآداب. القاهرة [د.ت]

32. جمال حماد : 22 يوليو. أطول يوم في تاريخ مصر. كتاب الهلال. أبريل 1983

33. لحمداني حميد : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي. دراسة بنيوية تكوينية. دار الثقافة-الدار البيضاء 1985.

34. عبدالله حنّا : من الاتجاهات الفكرية في سورية ولبنان (النصف الاول من القرن العشرين) الأهالي للطباعة والنشر. دمشق [د.ت].

35. البرت هوراني : الفكر العربي في عصر النهضة (1798-1939). دار النهار للنشر بيروت 1968.

36. د. مجيد خذوري : الاتجاهات السياسية في العالم العربي. بيروت 1972

37. محمد كامل الخطيب: السهم والدائرة. دار الفارابي. بيروت 1979

38. محمد خلف الله : من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده. معهد البحوث والدراسات العربية 1947

39. محمد دكروب : الأدب الجديد والثورة كتابات نقدية. دار الفارابي بيروت 1980

40. ـــــ : جذور السّندیانة الحمراء (حكاية الحزب الشيوعي اللبناني 1924-1931) دار الفارابي. بيروت 1984

41. ـــــ : شخصيّات وأدوار في الثقافة العربية الحديثة. مؤسسة الأبحاث العربية لبنان. بيروت 1987

42. عبد الحي دياب : العقاد نافدا. الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة 1966.

43. د. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي. سلسلة عالم المعرفة. الكويت 1980

44. د. نبيل راغب : لغة المسرح عند الفريد فرج الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة. 1986

45. د. محمود الربيعي : في نقد الشعر دار المعارف بمصر 1968

46. د. عبد العظيم رمضان: صراع الطبقات في مصر (1837-1952). المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت 1978

47. بول روبنسون : اليسار الفرويدي. ترجمة لطفي فطيم وشوقي جلال . تقديم: قدري حفني) . دار الطليعة . بيروت 1974

48. ماجد السامرائي : شخصيات ومواقف . الدار العربية للكتاب 1978

49. أحمد صادق سعد : صفحات من اليسار المصري في أعقاب الحرب العالمية الثانية (1945 - 1946). مكتبة مدبولي . القاهرة 1976

50. د. رفعت السعيد : اليسار المصري (1925-1940) دار الطليعة . بيروت . 1972

51. ——— : تاريخ المنظمات اليسارية (1940-1950) دار الثقافة الجديدة . 1976

52. ——— : الصحافة اليسارية في مصر . الجزء الأول (1925 - 1948). مكتبة مدبولي القاهرة ط2 1977

53. ——— : المؤلفات الكاملة . المجلد الأول . دار الثقافة الجديدة . القاهرة 1978 . (الكتاب الأول : تاريخ الفكر الاشتراكي في مصر) .

54. ——— : تاريخ الحركة الاشتراكية في مصر (1900 - 1925) دار الطليعة بيروت ط4 . 1980

55. ——— : منظمات اليسار المصري (1950 - 1957). دار الثقافة الجديدة [د.ت]

56. نبيل سليمان : النقد الأدبي في سوريا . الجزء الأول . دار الفارابي . بيروت 1980

57. ——— : أسئلة الواقعية والالتزام . دار الحوار . سورية . اللاذقية 1985

58. بوريس سوتسكوف : المصائر التاريخية للواقعية . ترجمة محمد عيتاني وأكرم الرافعي دار الحقيقة . بيروت 1974

59. د. شفيع السيد : اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية الى سنة 1967 دار المعارف بمصر 1978

60. شهدي عطية الشافعي : تطور الحركة الوطنية المصرية (1882 - 1956) . دار شهدي القاهرة 1983 (الطبعة الاولى سنة 1957)

61. جلال فاروق الشريف : لمن الأدب كان مسؤولا دمشق 1978

62. ——— : في الأدب السوفياتي . دراسة تاريخية تحليلية موجزة . منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي . دمشق 1983

63. غالي شكري : سلامة موسى وأزمة الضمير العربي . منشورات المكتبه العصريّة بيروت 1965.

64. ——— : مذكّرات ثقافة تحتضر . دار الطليعة بيروت 1970

65. ——— : ذكريات الجيل الضائع . بغداد 1972

66. ——— : التّراث والثورة . دار الطليعة بيروت 1973

67. ——— : مدخل تمهيدي إلى الفكر النّاصري في : مصر من الثورة الى الرّدّة . دار الطليعة . بيروت 1981

68. ——— : النّهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث . دار الطليعة بيروت 1978

69. ——— : الثورة المضادة في مصر . دار الطليعة . بيروت 1978

70. ——— : الماركسية والأدب . المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1979

71. ——— : محمّد مندور الناقد والمنهج . دار الطليعة . بيروت 1981

72. ——— : سوسيولوجيا النقد العربي الحديث . دار الطليعة . بيروت 1981

73. ——— : ثقافتنا بين "نعم" و"لا" . الدار العربية للكتاب . 1984

74. م. مفيد الشوباشي : الأدب ومذاهبه . من الكلاسيكية إلى الواقعية الاشتراكية الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1970.

75. د. حمّادي صمّود : التفكير البلاغي عند العرب . أسسه وتطوّره إلى القرن السادس (مشروع قراءة) منشورات الجامعة التونسية . 1981

76. د. محمد الهادي الطرابلسي : بحوث في النص الأدبي . الدار العربية للكتاب 1988

77. د. محمود طرشونة : مشكلة الإسقاط في مباحث في الأدب التونسي تونس 1989 (ص. 47 - 59)

78. عبد المحسن طه بدر : الرّوائي والأرض الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة 1971

79. كمال عبد اللطيف : سلامة موسى وإشكالية النّهضة . دار الفارابي بيروت والمركز الثقافي العربي الدار البيضاء . المغرب 1982.

80. د. محسن حسن عبد الله : الواقعيّة في الرّواية العربية . دار المعارف بمصر 1971

81. أنور عبد الملك : دراسات في الثقافة الوطنية . دار الطليعة . بيروت 1967
82. ——— : المجتمع المصري والجيش. ترجمة محمود حداد وميخائيل خوري دار الطليعة . بيروت 1974
83. ——— (وآخرون): الجيش والحركة الوطنية . ترجمة حسن قبيسي . دار الطليعة . بيروت [د.ت]
84. جمال عبد الناصر: فلسفة الثورة . القاهرة . الطبعة العاشرة 1960
85. ——— : الميثاق . دار المسيرة . بيروت [د.ت]
86. حنا عبّود : المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث . دمشق 1978
87. مارون عبّود : جدد وقدماء . دار الثقافة . بيروت 1954
88. جلال العشري : ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971 .
89. د. جابر عصفور: المرايا المتجاورة . دراسة في نقد طه حسين . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة 1983
90. عباس محمود العقاد : أبو نواس . الحسن بن هانئ . دار الهلال [د.ت]
91. ماهد علاء الدين : الواقعية في الأدبين السوفييتي والعربي. دمشق 1984
92. فاروق العمراني : تطور النظرية النقدية عند محمد مندور. الدار العربية للكتاب 1988
93. د. رمسيس عوض : الأدب الروسي قبل الثورة البلشفية وبعدها. سلسلة الألف كتاب (ثاني). الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1987
94. د. لويس عوض : برومثيوس طليقا (ترجمة كتاب شلي) . مكتبة النهضة المصرية سلسلة الروائع المائة . عدد 6. القاهرة 1947
95. ——— : بلوتولاند وقصائد أخرى (من شعرا الخاصة) مطبعة الكرنك . القاهرة 1947
96. ——— : العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح . دار الطليعة . بيروت 1966
97. ——— : الثورة والأدب . مطبوعات روزاليوسف . الكتاب الذهبي . القاهرة 1971
98. د. شكري عيّاد : الأدب في عالم متغير . مصر 1971
99. روجيه غارودي: واقعية بلا ضفاف. ترجمة حليم طوسون. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر القاهرة 1968
100. ——— : الماركسية وعلم الجمال ترجمة . هورح طراشي دار الطليعة . بيروت 1975

101. ي. غروموف : الواقعية الاشتراكية : المنهج والأسلوب . ترجمة عدنان مدانات
دار ابن خلدون . بيروت 1975.

102. الرشيد الغزّي : النظرية الاجتماعية في الأدب . التعريف بها ومحاولة تطبيقها
في: قضايا الأدب العربي. نشر مركز الدراسات والابحاث الاسعادية والاجتماعية
الجامعة التونسية . 1978

103. عمر فاخوري : الباب المرصود . دار المكشوف . لبنان 1938

104. ——— : الفصول الأربعة . دار المكشوف . بيروت 1941

105. ——— : لا هوادة . منشورات الأديب . بيروت 1942

106. ——— : أديب في السوق . منشورات دار المكشوف . 1944

107. الفريد فرج : دليل المسرح الذكي إلى المسرح . كتاب الهلال العدد 179
فبراير 1966

108. جون فريفيل: الأدب والفن في ضوء الواقعية . ترجمة محمد مفيد الشوباشي
J. Freville
دار الفكر العربي. القاهرة 1970

109. د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي . الهيئة المصرية العامة
للكتاب . القاهرة 1978

110. ارنست بيشر: ضرورة الفن . ترجمة ميشال سليمان . دار الحقيقة . بيروت [د.ت]

111. ديمين ثرانت : الواقعية . ضمن موسوعة المصطلح النقدي . عدد 9. ترجمة
د. عبد الواحد لؤلؤة . دار الرشيد . بغداد 1980

112. عبد الرحمن الكواكبي: الأعمال الكاملة . تحقيق محمد عمارة . بيروت 1975

113. جورج لوكاتش : معنى الواقعية المعاصرة ترجمة أمين العيوطي . دار المعارف
بمصر 1971

114. ——— : دراسات في الواقعية الأوروبية . ترجمة أمير اسكندر. الهيئة
المصرية العامة للكتاب . 1972

115. لينين : في الأدب والفن ترجمة يوسف حلاق . حمآن . دمشق 1973
: تولستوي. ترجمة أسعد حليم دار الثقافة الجديدة. القاهرة 1980

116. كارل ماركس : الأدب والفن في الاشتراكية. ترجمة عبد المنعم الحفني . مكتبة مدبولي
القاهرة ط2. 1977.

117. خالد محي الدين : أثر التراث الاشتراكي في التكوين الفكري للضباط الأحرار
في: رفعت السعيد . المؤلفات الكاملة. المجلد الأول. القاهرة 1978 (ص. 11-19)

118. عمر محي الدين : اشتراكية الدولة والنمو الاقتصادي . في: مصر من الثورة إلى الردّة . دار الطليعة . بيروت 1981 (ص ص: 83 - 109)

119. (مشترك) : موسوعة الهلال الاشتراكية . دار الهلال. القاهرة 1970

120. (مشترك) : مصر من الثورة الى الردّة . دار الطليعة . بيروت 1981

121. (مشترك) : مصر والعروبة وثورة يوليو. مركز دراسات الوحدة العربية بيروت 1982

122. د. محمد مصايف : جماعة الديوان في النقد . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ط2 1982

123. محمد مستجير مصطفى : الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن (مجموعة نصوص مترجمة) دار الثقافة الجديدة . القاهرة 1976

124. أنور المعداوي : كلمات في الأدب . المكتبة العصرية . بيروت 1966

125. سلامة موسى : الأدب الانجليزي الحديث . المطبعة العصرية . القاهرة ط2. 1948

126. ——— : الأدب للشعب . سلامة موسى للنشر والتوزيع . القاهرة 1954

127. ——— : مقالات ممنوعة . دار العلم للملايين . بيروت 1959

128. ——— : مختارات سلامة موسى . مكتبة المعارف . بيروت ط3 1974

129. ——— : الاشتراكية . سلامة موسى للنشر والتوزيع ط4 1977 [ط1 1913]

130. ——— : تربية سلامة موسى . سلامة موسى للنشر والتوزيع . [د.ت]

131. حنّا مينه : هواجس في التجربة الروائية . دار الآداب بيروت 1982

132. ——— : كيف حملت القلم . دار الآداب . بيروت . 1986

133. د. سيّد حامد النساج : في الرومانسية والواقعية . مكتبة غريب. القاهرة 1969

134. د. محمد النويهي : نفسية أبي نواس . 1953

135. د. علي الدين هلال: تطور الايديولوجية الرسمية في مصر: الديمقراطية والاشتراكية في: مصر من الثورة الى الردة بيروت 1981 (ص ص: 37 - 57)

136. د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث . دار الثقافة ودار العودة . بيروت 1973

137. أحمد ابراهيم هوّاري: البطل المعاصر في الرواية العربية. وزارة الإعلام. العراق 1976

138. ——— : نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر. دار المعارف بمصر 1978

139. د. حسين الواد : في تاريخ الأدب. مفاهيم ومناهج. دار المعرفة. تونس 1980

140. ——— : في مناهج الدراسات الأدبية. دار سراس للنشر. تونس 1985

141. رنيه ويليك René Wellek : مفاهيم نقدية. ترجمة د. محمد عصفور. سلسلة عالم المعرفة عدد 110. الكويت 1987.

142. هاشم ياغي : النقد الادبي الحديث بلبنان. الجزء الثاني. (المدارس النقدية المعاصرة) دار المعارف بمصر. 1968.

143. السيد يسين : التوازن الطبقي في فكر النخبة السياسية بين الادراك والممارسة. في: مصر من الثورة الى الردة. دار الطليعة 1981 (ص ص: 58 - 82).

ب. المقالات

144. سمير أبو حمدان: "رئيف خوري وتراث العرب" لسماع إدريس مجلة الآداب العدد 7 - 9. ايلول - سبتمبر. 1987

145. بدر الدين أبو غازي. القنون في عهد عبد الناصر. مجلة الهلال اكتوبر 1971

146. د. أحمد أبو مطر: الواقعية الاشتراكية. مجلة المعرفة. السنة العشرون. العدد 231 مايو 1981.

147. تيري ايجلتون T. Eagleton : الماركسية والنقد الادبي ترجمة د. جابر عصفور. مجلة فصول المجلد الخامس العدد الثالث 1985. عدد خاص عن الأدب والايديولوجيا

148. "باحث عربي": تراث عمر فاخوري. مجلة الطريق العددان 4 و5. نيسان - أيار 1950

149. محمد بدوي : الشاعر والدولة. مجلة أدب ونقد. السنة الثانية العدد الرابع عشر اغسطس 1985

150. برتولد بريشت: شعبية الأدب وواقعيته ترجمة رضوى عاشور. مجلة خطوة. العدد الخامس. ديسمبر 1983

151. رمضان بسطاويسي محمد : العناصر التكوينية في رؤية جورج لوكاتش الجمالية
مجلة المهد . السنة الثالثة . العدد 9-10 . 1966

152. كريستوفر بطلر : التفسير والتفكيك والايديولوجية . ترجمة نهاد صليحة
مجلة فصول . المجلد الخامس العدد الثالث . 1985

153. يوري بوريف : التفكير الفني في القرن العشرين . مجلة الموقف الأدبي .
العدد 82 . فبراير 1978 .

154. جي بوريللي : اجتماعية الأدب : حول إشكالية الانعكاس . مجلة فصول
المجلد الأول . العدد الثاني . يناير 1981

155. عماد حاتم : الواقعية بين الفن والحياة . مجلة الثقافة . السنة الخامسة . العدد الرابع
أفريل 1978

156. طه حسين : واقعيّـــون . مجلة الرسالة الجديدة . عدد 25 . أبريل 1956

157. سامي خشبة : نعمان عاشور . تأمّلات متأخرة في الرّحيل والعمل والحياة .
مجلة إبداع . السنة الخامسة . العدد الخامس . مايو 1987

158. فيصل دراج : أوهام وحقائق الواقعية الاشتراكية . الكرمل العدد الثالث صيف 1981

159. ـــــــ : الواقعية أم الواقع ؟ الكرمل . العدد الخامس . شتاء 1982

160. ـــــــ : الواقع وصحيح الواقعية . أدب ونقد . السنة الثانية . العدد السابع عشر
نوفمبر 1985

161. د. مصطفى دندشلي : مصر الناصرية والتجربة الوحدوية . الفكر العربي السنة الاولى
العدد 4-5 . 1978

162. د. رفعت السعيد : ميراث عبد الناصر : الأسطورة والطموح . دراسات عربية
العدد السادس . أبريل 1986

163. يوسف السّيسي : الإبداع بين الحرية والالتزام : الموسيقار السوفياتي (شوستاكوفتش)
عالم الفكر . المجلد الخامس عشر . العدد الرابع . 1985

164. د. جمال شحيد : في خصوصيّة الأدب الواقعي . مجلة الفكر العربي . العدد 25
يناير - فبراير 1982

165. جلال فاروق الشريف : الثورة وقضايا الأدب والفن والثقافة
القسم الاول : الموقف الادبي العدد 81 . 1978.
القسم الثاني : " العدد 82 . 1978

166. خلدون الشمعة : تقاسيم تحت مظلة الواقعية . المعرفة عدد 179. كانون الثاني 1977

167. جورج طرابيشي : من المثقفين إلى الانتلجنسيا . الوحدة . السنة الرابعة العدد 40 يناير 1988

168. نعمان عاشور : من الرواد : مفيد الشوباشي . الهلال . العدد الحادي عشر نوفمبر 1986

169. محمود أمين العالم : لم تجاز الثورة الوطنية الديمقراطية لا يزال مطروحا . الطليعة اكتوبر - نوفمبر - ديسمبر 1984

170. د. اسماعيل صبري عبدالله : مستقبل مصر . امتداد متطور لمشروع يوليو القومي الطليعة . اكتوبر . نوفمبر . ديسمبر 1984

171. جلال العشري : لويس عوض النقد والمنهج . المجلة عدد 173 مايو 1971

172. د. جابر عصفور : عن البنيوية التوليدية (قراءة في لوسيان جولدمان) . فصول المجلد الأول العدد الثاني يناير 1981

173. يمنى العيد : الواقعية : سؤال في معرفة النص . الكرمل العدد الخامس شتاء 1982

174. نبيل فرج : الدكتور لويس عوض يتحدث عن تجربته النقدية والأدبية المجلة عدد 160 أبريل 1970

175. سهير القلماوي . الثقافة والثورة . الهلال . 10 اكتوبر 1971

176. الطاهر لبيب : العالم . المثقف والانتلجنسي . الوحدة . السنة الرابعة . العدد 40 يناير 1988

177. جورج لوكاتش : فريدريك انجلز منظرا للأدب وناقدا أدبيا . ترجمة جورج طرابيشي دراسات عربية . السنة السابعة عشرة . العدد 9 يوليو 1981

178. نيكولاي ليزروف . مجال الواقعية وحدودها ترجمة أحمد عبد العال . الثقافة السنة السابعة . العدد الرابع . نيسان 1977

179. بيير ماشري P Macherey : لينين ناقدا لتولستوي . ترجمه وقدم عبد الرشيد الصادق محمودي فصول المجلد الخامس . العدد الثالث 1985.

180. حسين مروة : بين الكرملين وقاعة الأعمدة في موسكو. الثقافة الوطنية السنة الرابعة العدد الثاني. نيسان 1955

181. ——— : من وجوه الواقعية الأدبية في مؤتمر الكتاب السوفياتي الثاني. الثقافة الوطنية. السنة الرابعة. العدد الثالث 1955

182. ——— : من قضايا الأدب السوفياتي. الثقافة الوطنية. السنة الرابعة. العدد الرابع. 1955.

183. عبدالوهاب محمد المسيري : الفنيان الغرباء الروح دراسة في استجابة الوجدان الادبي العربي لعمليه التحديث. المستقبل العربي. السنة الخامسة العدد 48 فبراير 1983

184. محمد المعصراني : الحقيقة العمرية (عمر خورشيد) الطريق. العدد 4و5. 1950.

185. أبوسيف يوسف : هول كتاب في الثقافة المصرية : نقادنا الواقعيون غير واقعيين الرسالة الجديدة. العدد 27. أول يونيو 1956

3. المراجع (بالفرنسية)

أ. الكتب

1. Henri Arvon : L'esthétique marxiste . P.U.F. Paris 1970
2. Balzac : La Comédie humaine . L'intégrale . Tome 1 Ed. du Seuil. Paris 1965 (Avant-propos .1842)
3. R. Barthes : Introduction à l'analyse structurale des récits . in: Poétique du récit coll. Points Seuil .1977
4. F. Champarnaud : Révolution et Contre-révolution Culturelles en U.R.S.S de Lénine à Jdanov . Ed. anthropos . Paris 1975
5. Collectif : Mouvement ouvrier et nationalismes dans le monde arabe . Les éditions ouvrières Paris 1978
6. F. Engels : Le réalisme de Balzac (Lettre à Miss Harkness) in : Lukács : Ecrits de Moscou pp: 285_290
7. ——— : La tendance en littérature (Lettre à Kautsky) in Lukács : Ecrits de Moscou pp: 282- 285
8. R. Fayolle : La Critique . Arman Colin . Coll. U. Paris 1978
9. R. Garaudy : D'un réalisme sans rivage . Plon . Paris 19
10. A. Jdanov : Sur la littérature, la philosophie et la musique Editions de la Nouvelle Critique . Paris 1950
11. G. Lukács : La signification présente du réalisme critique Gallimard. Paris 1972
12. ——— : Ecrits de Moscou . Textes inédits, traduction et introduction de Claude Prévots Ed. Sociales Paris 1974

13. G. Lukács : Problèmes du réalisme . Ed. L'Arche . Paris 1975

14. P. Macherey : Pour une théorie de la production littéraire F. Maspéro . Paris 1980. (notamment · Lénine, critique de Tolstoï pp: 125 - 157)

15. K. Marx : Contribution à la critique de l'économie politique Editions sociales. Paris 1957

16. K. Marx et F. Engels : L'idéologie allemande . première partie Feuerbach . Traduction : René Cartelle et Gilbert Badia Ed. Sociales . Paris 1968

17. ———— : Lettre à Ferdinand Lassalle sur sa tragédie historique Franz von Sickingen in : Lukács : Ecrits de Moscou . pp 269 - 282

18. G. Plekhanov : L'art et la vie sociale (précédé de deux études par Jean Fréville) Editions Sociales . Paris 1949

19. R. Robin · Le réalisme socialiste, une esthétique impossible Payot. Paris 1986.

20. I. Watt Réalisme et forme romanesque in : Littérature et réalité . coll. Points Ed du Seuil Paris 1982

ب . المقالات

21. Action poétique n° 44 . 3ème trimestre 1970 . numéro spécial : Du réalisme socialiste, un inventaire, des documents.

22. M. ben Zineb : Influence du réalisme socialiste, jdanovisme dans les littératures soviétiques et allemande in : les Cahiers de Tunisie T. XXVIII n°s 111-112 1980.

23. H. Delucy : Note a propos de Jdanovisme
in Action poètique nº 43 1970

24. La Grande Encyclopèdie (Larousse) Vol XVI .1975
art. "réalisme"

25. R. Matvejevic : L'engagement en litterature, vu sous les
aspects de la sociologie de la création
in L'Homme et la société nº 26 1972

26. T. Motylova : Autour de la R.A.P.P. souvenirs et reflexions
in : Europe . nºs 575-576 Mars-Avril 1977
numéro spécial · La litterature prolétarienne en question

27. J. Perus : De l'usage du mot "prolétariat" en
litterature . in . Europe nºs 575-576 . Mars-Avril 197

28. A. Sola : Les futuristes russes et la litterature prolétarien
in : Europe nºs 575-576 Mars-Avril 1977

29. A. Swingewood et D. Snolet : La Théorie de la litterature de
Lukács in L'Homme et la société nº 26. 19

30. T. Todorov · Les catégories du récit litteraire
in · Communication nº 8 1966.

4. فهرس الدّوريّات

1. الآداب 1987
2. إبداع 1987
3. أدب ونقد 1985
4. الثقافة 1978
5. الثقافة الوطنية 1955
6. خطوة 1983
7. دراسات عربية 1981 - 1986

8. الرسالة الجديدة 1956
9. الطريق 1950
10. الطليعة 1984
11. عالم الفكر 1985
12. فصول 1981-1985
13. الفكر العربي 1978-1982
14. الكرمل 1981 - 1982-1985
15. المجلة 1970-1971
16. المستقبل العربي 1983
17. المعرفة 1977-1981
18. الـــمـهد 1986.
19. الموقف الأدبي 1978
20. الـــهلال 1986-1971
21. الـــوحـدة 1988

تفصيل محتويات البحث

المقدّمة ..... أ- ظ

الباب الأول : مفهوم الواقعية الاشتراكية وظروف نشأتها وانتشارها في العالم العربي 1- 238

الفصل الأوّل : مفهوم الواقعية الاشتراكية ..... 2 - 122

أولا : مفهوم الواقعية النقدية (4 - 27)

1- صعوبة تحديد مصطلح "الواقعيّة" (5)

2 - العوامل التاريخية التي ساهمت في نشأة الواقعية النقدية (7)

3 - خصائص القرن التاسع عشر (10)

4 - تاريخ ظهور الواقعية (13)

5 - انتشار الواقعية (16)

6 - خصائص الواقعية النقدية الجمالية والقيمية (19)

ثانيا : مفهوم الواقعية الاشتراكية (28 - 118)

تمهيد : من الواقعية النقدية إلى الواقعية الاشتراكية (29)

المبحث الأول : العامل الأول : التصوّر الماركسي للأدب والفن (30 - 43)

1) الأدب والتاريخ (31) 2) نظرية الانعكاس (37)

3) نظرية الالتزام (38)

المبحث الثاني : العامل الثاني : الفكر الجمالي الروسي قبل ثورة 1917 وبعدها (44 - 80)

تمهيد (44)

1) الفكر الجمالي الروسي قبل ثورة 1917 (45)

1.1 فكر النقاد الديمقراطيين الثوريين الجماليّ (47)

أ بيلنسكي (48) ب. تشرنيشفسكي (51)

ج دبروليوبوف (54)

2.1 بليخانوف وآراؤه في الأدب والفن (57)

3.1 لينين وآراؤه في الأدب والفن (60)

أ لينين ومقاله "التنظيم الحزبي والأدب الحزبي" (62)

ب لينين وتولستوي (66)

2) الفكر الجمالي الروسي بعد ثورة 1917 : انبثاق الواقعية الاشتراكية (70)
1.2 المرحلة الأولى (1917-1925) (71)
2.2 المرحلة الثانية (1925-1932) (75)

المبحث الثالث : المؤتمر الأول لاتحاد الكتّاب السوفييت وخصائص الواقعية الاشتراكية

1) المؤتمر الأول لاتحاد الكتّاب السوفييت (1934) وتكريس الواقعية الاشتراكية مذهبا رسميّا. (81)
2) خصائص الواقعية الاشتراكية (85)
1.2 الواقعية الاشتراكية والفلكلور وروح الشعب (85)
2.2 " " والتحزّب وروح الحزب (86)
3.2 " " وتصوير النموذجي (88)
4.2 " " والرومنطيقية الثورية (90)
5.2 " " والأساليب الفنية (91)
6.2 " " والجدانوفية (93)

المبحث الرابع : تطور مفهوم الواقعية الاشتراكية (101-118)

1) جورج لوكاتش (104)
2) ارنست فيشر (111)
3) روجيه غارودي (113)

خاتمة الفصل الأول (119-122)

الفصل الثاني : ظروف نشأة الواقعية وعوامل انتشارها في العالم العربي 123-235

تقديم الفصل الثاني (126)

1) - طوالع الفكر الاشتراكي من النهضة إلى مشارف العشرينات (128-140)
1.1 . شبلي شميل (128) 2.1 . عبد الرحمن الكواكبي (129)
3.1 . مرقس أنطون (131) 4.1 سلامة موسى (134)

2) - انتشار الفكر الاشتراكي وتعدد المنابر الثقافية (فترة الثلاثينات) (141-150)
1.2 . في مصر (141)
2.2 . في سوريا ولبنان (143)
أ . مجلة الطليعة (1935-1939) (144)
ب . رئيف خوري (1912-1967) (146)

3) - مرحلة النضج والصراع (فترة الحرب الثانية وما بعدها) (151-190)

13. في مصر (151)

أ. الصحف والمجلات (156) = مجلة التطور (1940) مجلة العصر الجديد (1945) مجلة الجماهير

ب. دور النشر والجمعيات (164) = دار الفجر - دار القرن العشرين - لجنة نشر الثقافة الحديثة - دار الآداب العلمية

جـ. النقاد الروّاد (167)

جـ1 سلامة موسى (167) جـ2 محمد مندور السوداني (173)

جـ3 لويس عوض (177)

23. في لبنان وسورية (183)

أ. مجلة الطريق (1941-1945) (184)

ب عمر فاخوري (1895-1946) (185)

4) - مرحلة جني الثمار: فترة الاستقلال وبناء الدولة الوطنية (191-231)

14. في مصر (191)

أ- الحدث السياسي - ثورة يوليو 1952 (191) ب- أصول الضبّاط الأحرار الاجتماعية والفكرية (193) جـ- مراحل ثورة يوليو (199) د- اتجاه "ثورة يوليو" الثقافي (208). هـ- المعركة النقدية الأولى وولادة الجديد (212) و- علاقة المثقفين بثورة يوليو (217).

24. في لبنان وسورية (221)

أ- رابطة الكتاب السوريين - رابطة الكتاب العرب (221)

ب - مجلة الثقافة الوطنية (1952) (224)

خاتمة الفصل الثاني (232-235)

خاتمة الباب الأول (236-238)

الباب الثاني: الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث 239-571

القسم الأول: المفاهيم 240-399

الفصل الأول: وظيفة الأدب 243-277

1) مفهوم الانعكاس (244-260)

أ- الانعكاس في مختلف المدارس النقدية (245)

ب- الانعكاس عند نقادنا الواقعيين الاشتراكيين (248)

2) مفهوم الالتزام (261-274)

أ- الأدب ملتزم أو لا يكون (261) ب- الالتزام والسياسة والثورة (265)

ج- الالتزام والحرية (270) د- الالتزام والفن.

خاتمة الفصل الأول (275-277)

الفصل الثاني: ماهية الأدب 278-341

تمهيد (279)

1) مفهوم الشكل والمضمون (280-311)

أ- طرح قضية الشكل والمضمون (280)

أ1- نشأة اللفظ والمعنى في تراثنا العربي. أ2- مسألة الشكل والمضمون عند نقادنا

أ3- طه حسين وصورة الأدب. أ4- رد العالم وأنيس على طه حسين.

ب- مفهوم الشكل (287-290)

ج- مفهوم المضمون (291-294)

د- العلاقة بين الشكل والمضمون (295-311)

د1- الوحدة العضوية. د2- العالم وأنيس... والعقاد د3- محمد مندور... والعقاد

د4- المعيار الفني في روايات نجيب محفوظ.

2) مفهوم الواقعية الاشتراكية (312-336)

أ- لماذا الواقعية؟ (312)

ب- مفهوم الواقعية الاشتراكية على مستوى المضمون (318)

ب1- ما كل أدب واقعي. ب2- النظرة الشاملة والمتكاملة للواقع ب3- الوعي والاختيار

ب4- الإيمان بالإنسان والتفاؤل بالحياة.

جـ. مفهوم الواقعية الاشتراكية على مستوى الشكل (329)
جـ1 - التصور الواقعي جـ2 - الواقعية الاشتراكية وتنوع الأساليب والأشكال
جـ3 - الواقعية الاشتراكية والرومانسية
خاتمة الفصل الثاني (338 - 341)

الفصل الثالث: مفهوم النقد الأدبي وموقف نقادنا من بعض المدارس النقدية (وخاصة المدرسة النفسية) 342-394

1) مفهوم النقد الادبي ووظائفه (343 - 363)
1. في تعريف النقد وبيان أهميته (343 - 346)
النقد بين الذاتي والموضوعي
2. وظائف النقد الأدبي (347 - 363)
أ- وظيفة التفسير (347)
أ1 تدرج وتطور المسرح الغربي . أ2- تدرج وتطور العالم وتطور الشعر المصري المعاصر
ب- وظيفة التقييم (355)
جـ - وظيفة التوجيه (359) - النقد الايديولوجي (362)
2) موقف النقاد الواقعيين الاشتراكيين من بعض المدارس النقدية (364 - 393)
تمهيد (364)
12. موقف نقادنا من المدرسة النفسية (366 - 384)
أ. محمد مندور وتطبيق علم النفس على الأدب (366)
ب. حسين مروة وعلاقة النقد بعلم النفس التحليلي (370)
ب1 - دراسة أبي نواس عند العقاد . ب2- دراسة أبي نواس عند النويهي ب3- مناقشة مروة آراء العقاد والنويهي النفسية ب 4 - مآخذ مروة على الفرويدية . ب 5- تفسير شخصية أبي نواس في ضوء النقد الواقعي
جـ . محمود أمين العالم والمدرسة النفسية (382)
جـ1- رأي العالم في مدرسة النقد النفسي عند شارل مورون (Ch. Mauron)
2. موقف نقادنا من البنيوية : موقف أمين العالم (385 - 389)
خلاصة وتقويم (389)
خاتمة الفصل الثالث (394)
خاتمة القسم الأول من الباب الثاني (395 - 399)

القسم الثاني : المناهج 400-569

الفصل الأول : النقد من الدّاخل او تحليل الصياغة الفنية 403-453

1) في أهمّية الصياغة في الشعر (404-411)

2) قضية الفصحى والعامية في لغة المسرح والقصة (412-431)

2.1 . قضية الفصحى والعامية في لغة المسرح (412)

أ - حجج أنصار الفصحى وأنصار العامية . ب - موقف مندور والعالم من قضية الفصحى والعامية . ج - من أجل لغة ثالثة : تجربة الحكيم وموقفنا قديمًا منها . خلاصة وتقويم

2.2 قضية الفصحى والعامية في لغة القصة (426)

نجيب محفوظ والحوار بالفصحى

3) دراسة الشخصية ومفهوم البطولة (432-451)

3.1 . في أهمية الشخصية . 3.2 . دراسة الشخصية في القصة القصيرة .

3.3 دراسة الشخصية في الرواية . 3.4 . دراسة الشخصية في المسرحية (أ. دراسة مندور لمسرح الحكيم الذهني ب . دراسة العالم لبعض الشخصيات المسرحية)

خاتمة الفصل الأول (452-453)

الفصل الثاني : النقد من الخارج أو تحليل المضمون 454-517

مدخل (455)

1) المضمون في الشعر (457-472)

1.1 . الرؤية الايجابية (457)

أ - العالم والشعر المصري الحديد ب - حسن مروة وطائفة من شعراء لبنان (ب.1 الأخطل الصغير الشاعر الوطني . ب.2 بلند الحيدري . من غربة الذات إلى غربة ذات بعد إنساني ب.3 رضوان السمّاك الحد الشعائي والتعاطف الإنساني)

1.2 . الرؤية السلبية (464)

أ - البطولي خلال القتامة والفجيعة ب - أدونيس الانكفاء على الذات والانفصام ج - ظاهرة الانفصام في الشعر د - ظاهرة العموض في الشعر

2) المضمون في القصة والرواية (473-486)

2.1 الرؤية الايجابية (473)

عبد الرحمن الشرقاوي و"الأرض"

2.2 الرؤية السلبية (476)

نجيب محفوظ والتصوير المأسوي للمرجوازية

خلاصة وتقويم (484)

3) المضمون في المسرحيّة (487-515)
13 الرؤية السلبية (487)
أ- مندور والمسرح الكوميدي ب- مسرح الحكيم الذهني (أهل الكهف - شهرزاد - بيجمالون - أوديب - سليمان الحكيم - رحلة الى الغد - النعادلية)
23 الرؤية الايجابية (502)
أ. نعمان عاشور ب. عبدالرحمن الشرقاوي جـ. سعدالدين وهبة د. على سالم.
هـ الفريد فرج. و- صلاح عبد الصبور ز- سعدالله ونوس.
ح. مسرح الحكيم الاجتماعي (الابدى الناعمة والصعفة - السلطان الحائر - شمس النهار - بنك القلق)
خاتمة الفصل الثاني (516-517)
الفصل الثالث : قراءة التراث الأدبي 518-567
مدخل (519)
1) عند محمد مندور (519)
2) عند عبد العظيم أنيس (521)
3) عند محمود أمين العالم (522)
4) عند حسين مروّة (526)
14. حسين مروة والتراث العربي (526)
24. منهج مروة في قراءة التراث (528)
34. المحاور الكبرى في قراءة مروة للتراث (534)
أ. المحور الأول: الدفاع عن التراث العربي (534)
ب. المحور الثاني في علاقة الأديب بالسياسي (538)
ب1 الاديب والسياسي علاقة توتر وصراع (أ يزيد بن المقرغ ب. عبدالله بن المقفع
هـ بشار بن برد د. دعبل الخزاعي هـ. ابن الرومي و الاصفهاني وكتابه الاغاني
ب2. الأديب والسياسي: علاقة اتصال وانسجام: المتنبي وسيف الدولة
جـ. المحور الثالث تنزيل التراث في إطاره الاجتماعي (552)
أ- كليله ودمنه ب- حول زهد أبي العتاهية. جـ- بخلاء الجاحظ
د- مقامات بديع الزمان الهمذاني هـ- حول تشاؤم ابي العلاء

خاتمة الفصل الثالث (561 - 567)

خاتمة القسم الثاني (568-569)

خاتمة الباب الثاني (570 - 571)

الخاتمة العامة 573-598

مصادر البحث ومراجعه ..... 599 - 618

الفهارس ..... 619 - 641

فهرس عام للمحتويات

المقدمة ..... أ - ظ

الباب الأول : مفهوم الواقعية الاشتراكية وظروف نشأتها
وانتشارها في العالم العربي ..... 1 - 238

الفصل الأول : مفهوم الواقعية الاشتراكية ..... (2 - 122)
الفصل الثاني : ظروف نشأة الواقعية الاشتراكية وعوامل
انتشارها في العالم العربي ..... (123 - 235)

خاتمة الباب الأول ..... (236 - 238)

الباب الثاني : الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث .... 239 - 571

القسم الأول : المفاهيم ..... (240 - 399)

الفصل الأول : وظيفة الأدب ..... (243 - 277)
الفصل الثاني : ماهية الأدب ..... (278 - 341)
الفصل الثالث : مفهوم النقد الأدبي وموقف نقادنا
من بعض المدارس النقدية ..... (342 - 394)

خاتمة القسم الأول ..... (395 - 399)

القسم الثاني : المناهج ..... (400 - 569)

الفصل الأول : النقد من الداخل او تحليل الصياغة الفنية .... (403 - 453)
الفصل الثاني : النقد من الخارج أو تحليل المضمون ..... (454 - 517)
الفصل الثالث : قراءة التراث الأدبي ..... (518 - 569)
خاتمة القسم الثاني ..... (568 - 569)

خاتمة الباب الثاني ..... (570 - 571)

الخاتمة العامة ..... 573 - 598

الفهارس ..... 599 - 641