

الفصل الأول

وجوه الواقعية

- نشأة المذهب الواقعي وتطوره
- الرؤية الغربية للواقعية النقدية
- أصول الواقعية الاشتراكية

نشأة المذهب الواقعي وتطوره

كانت الفلسفة أسبق من الأدب فى استخدام مصطلح الواقعية وتداوله بزمن طويل ، وإن كانت تضافى عليه دلالة تختلف عن المفهوم الأدبى له إلى حد كبير ، فهو يتعارض مع النزعة الاسمية التى لا تعد الأفكار سوى أسماء أو مجردات ، ويتحدث « كانت » فى « نقد العقل الخالص » سنة ١٧٩٠ م عن « المثالية وواقعية الأهداف الطبيعية » فيضعنا وجها لوجه أمام مقابل الواقعية الفلسفى وهو المثالية التى ترد كل شئ فى الوجود إلى الذات ، كما يقدم « شلينج » فى احدى مقالاته سنة ١٧٩٥ تعريفا للواقعية الخالصة على أنها « هى التى تؤكد اللا أنا - أى ما هو خارج الذات »^(١) ويتداول الفلاسفة بعد ذلك مصطلح الواقعية لمعارضة المثالية بهذا المفهوم حتى الآن ، وكان هذا من أول بوادر سوء الفهم وعدم الدقة فى الفصل بين المستويات المختلفة ، ولازالت هذه الشبهة تعلق بالواقعية فى أذهان كثير من الناس دون أساس سليم ، فهم يعارضونها خطأ بمثالية القيم والمبادئ على ما فى ذلك من خلط شديد وزيف بين .

ويبدو لمن يتتبع تاريخ النقد الأدبى فى الغرب أن الكتاب الألمان هم أول من طبق هذا المصطلح على الأدب ، فيتحدث « شيلير » فى كتاباته عام ١٧٩٨ عن الأدباء الفرنسيين فيصفهم بأنهم « واقعيين أكثر منهم مثاليين » وينقل إلى ميدان الأدب نفس المقابلة الفلسفية ، ولكنه يذهب إلى أبعد من ذلك إذ يستقى منها ما يسميه « بالحجة الظاهرة على أن الواقعية لا يمكن أن تخلق شاعرا » فيكرس بذلك ما أشرنا إليه من الخلط بين المصطلحات ، ويذر الفكرة التى ستجد فيما بعد صدى واسعا لها عند كل من يحارب الواقعية على أنها لصيقة بالمادة والأرض فى مقابل كل ما هو روحى رفيع مثالى ، على أنه من المفارقات الطريفة أن نجد كاتباً ألمانيا آخر هو « شليجيل » يؤكد فى نفس هذا الوقت تقريبا أن « كل فلسفة إنما هى مثالية ، ولا توجد واقعية حقيقية إلا فى الشعر »^(٢) فبدافع بذلك عن الواقعية ويرد عنها الشبهة العارضة .

ثم لم يلبث أن شاع هذا المصطلح بين الأدباء الرومانتيكيين الألمان لكن بمدلوله المبدئى البسيط دون أن يعنى تحديدا لأية مدرسة أدبية أو إشارة إلى مذهب معين . وقد التقطه منهم الكتاب الفرنسيون ، وأقاموا منه - على عاداتهم فى تخمير البذور

(١) انظر : Wellek, Renc. Conceptos de Critica Literaria. Trad Al Espanol. Venezuela, 1968, p. 170.

(٢) نفس المصدر ، ص ١٨٢ .

الغرية واحتضانها - هيكلًا متناسقًا متناميًا ، فنجد أحدهم يؤكد سنة ١٨٢٦ « أن المذهب الذى يكتسب كل يوم أرضًا جديدة ، والذى يؤدى إلى المحاكاة الأسيئة - لا للأعمال الفنية الكبرى - وإنما لأصولها التى تقدمها الطبيعة يمكن أن يسمى بالواقعية »^(١) . ونلاحظ أن هذا الأراصاص المبكر بالمذهب الجديد لا يعارضه بالرومانتيكية التى كانت حينئذ فى مرحلة التشكيل بدورها ، وإنما يعارضه ضمنا بالكلاسيكية التى تحاكي الأعمال الفنية الكبرى ، ثم يتنبأ نفس الكاتب بأنه طبقا لكثير من المؤشرات الدالة فإن أدب القرن التاسع عشر سيكون أدب الحقيقة الواقعية .

* * *

وفى عام ١٨٣٣ استخدم هذا المصطلح كذلك الناقد الفرنسى جوستاف بلانش « Gustave Blanch » الذى كان معروفا بعدائه للرومانتيكية ، وإن كان قد لوحظ أن الواقعية عنده كانت لا تزال ترادف المادية وتعنى الوصف الدقيق للملابس والعادات ، خاصة فى القصص التاريخية لمطابقة العصر الذى تدور فيه أحداثها فهو يؤكد أن « الواقعية تعنى بتحديد الترس الحربى المعلق على باب القلعة والشعار المنقوش عليه ، وما هى الألوان التى يدافع الفارس عنها قبل أن يسقط صريع الحب » ، وعلى هذا فليست الواقعية عنده سوى مجرد اللون المحلى المميز والوصف الطبيعى الدقيق ، وبذلك لا تتعدى فى تلك المرحلة أن تكون خاصية يمكن أن نراها بوضوح فى منهج بعض الكتاب الذين يوصفون اليوم بالرومانتيكية مثل « وولتر سكوت » أو « فيكتور هوغو » .

* * *

ولم يتحدد مدلول كلمة الواقعية بدقة إلا من خلال خصومة حادة نشبت فى منتصف القرن الماضى بين بعض النقاد التشكيليين من جانب ، وكاتب قصصى من الدرجة الثانية هو « شامفلورى Champflour » جانب آخر ، إذ قام هذا الكاتب عام ١٨٥٧ بنشر مجموعة من المقالات الأدبية فى مجلد أطلق عليه اسم « الواقعية » ، كما أصدر مع أحد أصدقائه مجلة أدبية قصيرة العمر تحمل نفس التسمية « الواقعية » واستمر صدورهما قرابة عام فى نفس هذه الفترة ، وقد تبلورت فى هذه الكتابات النقدية المبادئ الأولى للواقعية ، وأهمها أن الفن ينبغى أن يقدم تمثيلا دقيقا للعالم الواقعى ، ولهذا يجب أن يدرس الحياة والعادات من خلال الملاحظة الدقيقة والتحليل المرهف ، وينبغى أن يؤدى هذه الوظيفة

بطريقة موضوعية خالية من العواطف والتزعات الشخصية ، ومن هنا فعلى الروائي أن يدرس قبل أى شىء مظهر الأشخاص ويسألهم ويمحص أجوبتهم ويتعرف على مساكنهم ويستجوب جيرانهم ثم يدون بعد ذلك حججه واضعا حدا لتدخل خياله إلى أقصى درجة ممكنة ، فيكون مثله الأعلى نوعا من اختزال مقاصد شخصياته وسلسلة من الصور لمظاهرهم المتنوعة ، وحيث أن الملاحظة الدقيقة هى عمل الروائيين الأساسى فقد زال الهوى والوهم^(١) .

وبلاحظ « فان تيجم » أن الواقعية النظرية لم تطبق إلا على الحقيقة المبتذلة والعقلية الشعبية ، ولم يكن هذا فقط لأن ذوق « شانفلورى » وأصدقائه كان يحملهم على الملاحظة فى هذا الحقل أكثر من الملاحظة فى حقل المجتمع الراقى ، بل كذلك لأن نظرية الواقعية تطبق بطريقة أفضل على مرتبة أكثر قربا من الطبيعة ومن الحقيقة الانسانية البسيطة العميقة أكثر مما تطبق على مرتبة أكثر تطورا وأقل اخلاصا . وأخيرا فمن الأفضل أن يتوجه الروائي إلى الشعب ، لأن الشعب المحرر من كل حكم مسبق يستطيع أن يحسن - فى رأيه - تذوق الواقعية أكثر من الدنيويين المتشربين بالتقاليد الاجتماعية ، والنقاد الذين تغذوا بالتقاليد الأدبية^(٢) .

ولا ريب أن هذه الملاحظات صادقة إن اقتصرنا على المراحل الأولى للواقعية والمبادئ النظرية التى اعتمدت عليها ، خاصة إذا أخذنا فى الاعتبار أن تجديد الواقعية كان يكمن على وجه التحديد فى ديموقراطيتها ونزولها إلى الطبقات الشعبية الدنيا التى كانت محرومة حتى هذا الوقت من حقها الطبيعي فى الوجود الأدبى ، أما الطبقات الراقية فهى التى كانت تحتكر هذا الوجود من قبل وليست بحاجة إلى من يؤكد له بل إلى الحد منه .

وإن أطلقت هذه الملاحظات لتعم النظرية الواقعية فى مراحلها المختلفة كانت مجافية للدقة والصواب ، لأننا سنرى أن الواقعية ليست سطحية ولا طبقية ، وأنها تقبض على الحياة بأكملها كجمرة ساحنة وتعكسها فى مرآتها بأمانة وصدق .



ونعود إلى تاريخ الواقعية لنجد أن ما كان فى بداياته كلمة عامة تعبر عن مجرد

Van Tieghem, Philippe, Les grandes doctrines littéraires en France

(١) رجع :

ترجمه إلى العربية فريد الطوينوس ، ونشر بيروت سنة ١٩٦٧ . ص ٢٤١ .

(٢) المصدر السابق . ص ٢٤٣ .

تمثيل الطبيعة أصبح مصطلحا دقيقا وشعارا لمجموعة من الكتاب الكبار على رأسهم في الجيل الأول « سندان » و « بلزاك » ، ثم جاء الجيل الثاني فوجد نفسه مدموغا بهذا المصطلح وإن لم يشعر بارتياح كامل تجاهه مثل « فلوير » الذي كان يرفض أن يسمى واقعا ، لكن حدث نوع من الاتفاق الجماعي حول الخصائص الأساسية للواقعية . وهي نفس الخصائص التي أخذ خصومها يشنون عليها هجومهم ويعتبرونها سلبية ، خاصة في صورتها المتطرفة مثل الاسراف في استخدام التفاصيل الخارجية الصغيرة ، والتقليل من شأن القيم والمثل العليا التقليدية ، كما رأوا أن ادعاء الموضوعية والتجرد من النزعات الشخصية عند الواقعيين في ذلك العصر كان يعد ذريعة للاستهتار وستارا لنزعاتهم المجافية للأخلاق .

وقد وصلت هذه الخصومة إلى ذروتها بمحاكمة « فلوير » ومقاضاته على قصته « مدام بوفاري » عام ١٨٥٧ ، هذه المحاكمة التي جعلت من الواقعية الأخلاقية قضية العصر في القرن التاسع عشر .

وقد كان أثر « بلزاك » حاسما في انتصار الواقعية ، إذ أنه هو الذي أدخل مصطلح "Milieu" الفرنسي الذي يعنى البيئة أو الوسط بكل موحياته المتشابكة في الأدب ، ونقله عنه علماء الاجتماع وكبار النقاد والكتاب مثل « تين » و « زولا » . وتعد مقدمته التي كتبها عام ١٨٤٢ لمجموعته القصصية الكبرى « الكوميديا البشرية » والتي أذاع فيها هذا المصطلح لأول مرة بمثابة الاعلان عن المذهب الواقعي ، كما كانت مقدمة « كرومويل » « ليفيكتور هوجو » هي إعلان الرومانتيكية .

وقد تولى « بلزاك » تغيير مركز الثقل ونقله من المسرح إلى القصة ومن الخيال إلى الملاحظة ، كما حمل الكاتب مسئولية مباشرة عن أهم وأعرق جوانب الحياة الفكرية إذ يقول « ان المجتمع الفرنسي سيكون هو المؤرخ ، أما أنا فلست الا مجرد سكرتير له » ومن الواضح أنه كان يتصور رسالته على أنها شهادة على عصره وتوثيق له ، وبهذا يفى بما قاله « تين » من أن أعماله « تتضمن أعظم قدر من الوثائق التي توفرت لنا عن طبيعة البشرية » ويصدق عليه ما أرادته لنفسه من أن يكون « دكتورا في الطب الاجتماعي » (١) . وكما سنرى من خلال هذه الدراسة كيف أصبحت أعماله أهم منبع يستقى منه النقاد والمنظرون المبادئ الجمالية للواقعية .

ولعل أهم إضافة في الجيل الذي تلا « بلزاك » كانت تلك التي قدمها « فلوير » لا بأعماله الإبداعية فحسب ، وإنما بكثير من تأملاته النظرية أيضا ، وقد حاول « فلوير » أن يقاوم الإفراط في العناية بالمضمون الاجتماعي للأدب على حساب غيره لا بالغض من شأنه وإنما بالاحتمام الواعي بالشكل في نفس الوقت للوصول إلى لون من التوازن الأدبي الضروري ، وكان يرى أن فن الناثر أشد صعوبة من فن الشاعر الذي تسنده قواعد محددة وتوجيهات تعتبر بمثابة علم كامل للصنعة ، بينما نجد أنه في النثر « يلزم احساس عميق بالايقاع الثائ بدون قواعد ، بدون يقين ، وتلزم صفات فطرية وقوة في التفكير ، وحس فني أكثر دقة وأشد رهافة لتغيير الحركة في كل لحظة ، وتغيير اللون ولحجة الأسلوب بحسب ما يراد قوله »^(١) .

وبالإضافة إلى الصعوبات الانسانية كانت هناك صعوبة أخرى أكثر أهمية هي التنظيم ، فمراعاة النسب في أقسام العمل الأدبي واضاءتها وتناغمها وسلاسة الانتقال من قسم إلى آخر ، كل هذا يمثل المهمة الأساسية للروائي الفنان ، ولقد حاول « فلوير » - بنجاح - أن يقترح مثالا أعلى أصيلا يجمع بين ميلين كانا حتى أيامه متناقضين هما وسوسة الواقعي وذوق الفنان الأصيل .

* * *

وعندما نتابع تاريخ الحركة الواقعية في تلك الفترة خارج فرنسا ينبغي أن نميز بين موقفين مختلفين في البواعث والنتائج ، موقف من يتعرضون لتحليل الحركة الواقعية الفرنسية ويعلقون عليها ، وموقف من يؤصلون للمذهب الواقعي في بلادهم ابداعا أو نظيرا ، وقد تأخر ظهور هذه الطائفة الثانية بعض الشيء ، ففي « إنجلترا » مثلا يظهر مصطلح الواقعية في تحليل بعض أعمال « بلزاك » عند منتصف القرن الماضي ، ولكنه يتحدد بعد ذلك في كتابات بعض النقاد الذين أخذوا يقارنون بين أسلوب « ديكنز » القصاص الذي ينتمى إلى المدرسة الرومانتيكية ، وأسلوب مجموعة أخرى من الشباب الذين أخذ ينمو وسطهم الروح الواقعي الصحي والعناية بدقة الملاحظة في وصف الأحداث والخصائص الشخصية والبيئات العامة مما يعطى لهم طابعا عالميا^(٢) . وفي هذا النص المتقام نرى بوضوح وتركيز خلاصة دعوة الواقعية كما تحددت في فرنسا وانتشرت منها إلى البلاد الأوربية والغربية الأخرى .

(١) انظر في المصدر السابق مؤلفه « فان نيجم » ص ٢٤٨ .

(٢) راجع : Masson, David, British Novelists and their Styles, Cambridge, 1859, p. 243.

أما في الولايات المتحدة الأمريكية فسرعان ما ترددت أصداء الواقعية الفرنسية حيث تحمس لها بعض النقاد الذين تزعمهم « هنرى جيمس » حوالى عام ١٨٦٤ ، ونصح بدراسة « النظام الواقعى الشهير » موجهها حديثه إلى أحد القصاصين الشبان « الذين لم يرهفوا حواسهم بالقدر الكافى لتلقى الواقع » ، ومن هنا فإن هذا الكاتب قد اعتبر بعد ذلك حامل لواء المدرسة الواقعية الأمريكية^(١) .

وتردد المصطلح بعد ذلك فى الأدب الألمانى ، لكنه لم يأخذ شكلا محددًا حاسمًا إلا فى كتابات « ماركس » و « انجلز » التى سنعود إليها بالتفصيل فيما بعد ، وإن كانت تبغى الإشارة هنا إلى ما كتبه « انجلز » عام ١٨٨٨ تعليقًا على إحدى القصص إذ يقول « انبأ ليست واقعية بالقدر الكافى ، لأن الواقعية فى رأى تقتضى بالإضافة إلى التفاصيل الجزئية تصويرًا حقيقيا للملابسات والظروف النموذجية » ثم يؤكد بعد ذلك رأيه مبرز أهمية نماذج « بلزاك » وتأثير نظريات « تين »^(٢) .

وقد بدأ استخدام مصطلح الواقعية فى روسيا فى الستينات من القرن الماضى حيث اتخذها بعض النقاد شعارا لهم ، على أنه كان يعنى لديهم حينئذ مجرد التحليل والنقد « فالكاتب الواقعى ليس إلا عاملا يفكر » على حد تعبير أحدهم ، وهو نفس التعبير الذى استخدمه « ماو » فيما بعد . وقد برز فى تلك الآونة موقف « دبستوفسكى » الذى كتب عام ١٨٦٣ يرفض الطبيعية الفوتوغرافية ويدافع عن اهتمامه أخص بالعناصر الخيالية الفريدة ، ويقول فى إحدى رسائله الشهيرة : « إن تصورى عن الواقع والواقعية يختلف إلى مدى بعيد عن تصورات نقادنا وكتابنا الواقعيين ، فمثاليتى أكثر واقعية من واقعيتهم » ثم يشير إلى عمق تناوله للقضايا إذا قورن بسطحية تصويرهم للحياة ويضيف قائلا : « يطلقون على خطأ الكاتب السيكولوجى ، بينما أنا فى حقيقة الأمر واقعى بأسمى ما تعنيه الكلمة ، إذ أننى أصور أغوار النفس البشرية العميقة »^(٣) .

وقد خاض « تولستوى » مثل هذا الصراع مع النقاد ، وبالرغم من أنه لم يخف ضيقه الشديد من منهج « فلوير » فى الكتابة القصصية فقد امتدح « موباسان » وكتب مقدمة لترجمة أعماله إلى الروسية ، وفى كتابه النظرى « ما هو الفن ؟ » لا يكاد القارئ يجد

(١) انظر كتاب « مصطلحات النقد الألبى » الذى سبقت لأشارة إليه مؤلفه Welck ص ١٧٤ من ترجمة الاستاذة .

(٢) نفس المصدر . ص ١٧٥ .

(٣) نفس المصدر . ص ١٧٥ .

أى أثر لكلمة الواقعية بينما يجد تحليلا وافيا للصدق ، خاصة صدق العواطف ، وضرورته المطلقة فى الفن والأدب ، بيد أن هذا لم يحل بين نقاد الواقعية المحدثين وبين أعمال « تولستوى » نفسها باعتبارها من أهم النماذج الواقعية العالمية كما سنرى طرفا من ذلك عند عرض الخصائص الفنية للواقعية .

وكثيرا ما يختلط لدى الكتاب - خاصة فى العالم العربى - مصطلح الواقعية بكلمة أخرى لازمتها فى بداية الأمر ، ولم تتميز عنه تماما إلا من خلال بعض الدراسات الأدبية الحديثة نسبيا ، وهى كلمة الطبيعية التى كانت بدورها تعبيراً فلسفياً قديماً ، ثم طبقت بعد ذلك فى مجال الأدب فى فرنسا على وجه الخصوص واتخذت معنى الالتزام الحرفى الأمين بالطبيعة ، وقد أعلنها « زولا » كشعار له عام ١٨٦٨ فى مقدمة إحدى قصصه وشرح بها نظريته فى القصة العلمية التجريبية كما سنفصل الحديث عنه فى موضعه من هذه الدراسة .

وقد ظل الخلط بين هذين المصطلحين قائما حتى الربع الأول من القرن العشرين ، إلى أن نشر الناقد « بير مارتينيو » PierMarino كتابين هامين ، أولهما عام ١٩١٣ بعنوان « القصة الواقعية » والثانى عام ١٩٢٣ بعنوان « الطبيعية الفرنسية » وحدد فيهما التمييز القاطع بين المصطلحين ، فالطبيعية هى مبدأ زولا وتنتضى عرضا علميا للأدب وفلسفة مادية محددة ، أما الواقعية فهى ذلك التيار الراخر الذى يجرف فى مساره كثيرا من الأيديولوجيات والفلسفات والذى اغتسل بمائه معظم كبار الكتاب العالميين فى القرنين الأخيرين .



وهناك بعض الأسئلة التى لا مفر من التعرض لها ومحاولة الاجابة عنها لالتقاء مزيد من الضوء على نشأة الواقعية ، من أهمها تحديد علاقتها الرومانتيكية ، وهل تعتبر ردا عليها أم معاصرة لها كما توحي بذلك بعض الدراسات الأدبية ، ونعود إلى « شيلير » فنجد أنه عندما وصف الاغريق بالواقعية كان يريد أن يقول ان رؤيتهم للعالم لم تكن مثالية مثل رؤيته ورؤية معاصريه من الرومانتيكيين ، ومن هنا فإن بدايات الواقعية تكمن بالذات فى التقابل بين وعى المحدثين وبساطة القدماء ، على أن النقاد قد أدركوا مؤخرا أنه لا توجد فى الفن بساطة فطرية حقيقية وإنما تبسيطات ذكية متعمدة ، وأن ما هو طبعى فى الأدب يقتضى جهدا هائلا لتحقيقه وإلا كان مجرد أشكال ساذجة فجحة .

وإذا اعتبرنا مثل بعض النقاد أن الواقعية تفترض مثالية تصحيحها وتقليدية تحل محلها

ونزعة محافظة تتقدمها فإننا ندرك مغزى قولهم انه لم توجد على الاطلاق مدرسة أدبية سوى الواقعية ، إذ لم يكن أحد على تمام الوعي بعمله مثلما كان الكتاب الواقعيون^(١) . وإذا كان من المستبعد نهائيا أن يجمع عمل أدبي واحد بين الخصائص الرومانتيكية والواقعية معا على ما كان بينهما من قرب وشبه معاصرة ، فلا ننسى أن ذروة الرومانتيكية كانت عرض مسرحية « هرناني » « لفيكتور هوجو » عام ١٨٣٠ ، بينما وصلت الواقعية لأوجها في قضية « مدام بوفاري » عام ١٨٥٧ كما أشرنا من قبل ، وإن كان من الطريف أن نذكر ما كتبه « بودلير » قبل ذلك بقليل تحت عنوان « ما هي الرومانتيكية » إذ يقول : « إن الواقعية قد وجدت قبل هذا النزاع بكثير ، وأن الرومانتيكية أحدث منها لأنها أحدث تعبير عن الجمال ، فعندما نقول رومانتيكية نقصد فنا حديثا »^(٢) .

وبينما نجد الرومانتيكيين في حماسهم من أجل الصبغة المحلية والموضوعات المثيرة اجتماعيا والقضاء على الأجناس الأدبية الكلاسيكية يشرون بوجود الواقعيين يتولى هؤلاء امتصاص عناصر رومانتيكية لا يمكن اغفالها إلى الحد الذي نجد فيه أن أحدث وجوه الواقعية وهي الاشتراكية تضيء على البطل صبغة رومانتيكية مميزة كما سنرى فيما بعد . تلك العلاقة المتبادلة هي التي تفسر لنا أشكالا عديدة من الواقعية ، مثل ما يسمى في النقد الغربي بواقعية « ديكنز » الرومانتيكية ، وواقعية « ديستوفسكي » الخيالية و « لودويج » الشاعرية .



السؤال الثاني الذي يطرح نفسه أمام النقاد هو : لماذا ازدهرت الواقعية - كمذهب أدبي - في فرنسا أولا ؟

والإجابة عليه لا تعني مجرد التحليل التاريخي فحسب ، وإنما تقتضي تسليط الضوء على الظروف والمناخات التي تزدهر فيها عادة بذور الواقعية ، مما يساعد بشكل فعال في أية محاولة جادة لاكتشاف أبعادها في المجتمعات الأخرى ، خاصة عندنا في العالم العربي الذي تم التلقيح الواقعي فيه بعد قرابة قرن كامل من نشأة المذهب في أوروبا ، واختلط بعناصر لا تزال متشابكة معه مما يتطلب جهدا كبيرا لتقطيره وتأصيله وبلورة منهجه بوضوح .

Moore, George, Confession of a young man.

(١) انظر :

فقلا عن كتاب « هاري ليفين » المشار إليه من قبل عن « الواقعية الفرنسية » ص ٨٩ .

Baudelaire, Oeuvres II, 66, Paris, 1956.

(٢) راجع :

على أن ازدهار الواقعة الفرنسية مرتبط بعاملين أساسيين :
 أولهما : تطور جنس القصة فى الأدب الأوربى الحديث .
 والثانى : طبيعة التركيب الفكرى والوجدانى للشعب الفرنسى .

وإذا كان صحيحا أن القصة الغربية قد ارتكزت على بدايات لامعة نبتت فى أسبانيا - مرتوية بعناصر عربية دافقة - وإيطاليا ، وأن القصة الانجليزية احتلت المكان الأول فى القرن الثامن عشر ، فلا شك أنه ابتداء من القرن التاسع عشر تصدرت فرنسا ميدان الابداع القصصى عموما ، ولم يتبعها فى ذلك إلا روسيا وأمريكا ، أما ألمانيا التى يظهر فيها كثير من كبار كتاب القصة فيبدو أن ملاحظة « أندريه جيد » التى مؤداها أن وطن القصة هو الذى تبرز فيه النزعات الفردية ربما تفسر السبب فى ذلك ، كما تفسره أيضا بعض الدراسات الاجتماعية التى انتهت إلى أن القصة الألمانية لم تلعب دورا حاسما فى الأدب الأوربى لأنها مثلت - بطريقة غير نقدية - مصالح الطبقة الوسطى ، ولا شك أن فرنسا من أكثر البلاد ولعا بنقد الذات وشغفا بالنزعة الفردية ، ولهذا فقد عبر الأدب الفرنسى فى كثير من الأحيان عن المشاعر الأوربية بأكملها ، كان « تولستوى » ينصح « جوركى » بأن يقرأ الواقعيين الفرنسيين ، وكان « هنرى جيمس » يقول انه لا يحترم من الانتاج المعاصر له إلا أعمال الكتاب الفرنسيين ، وكثيرا ما كان « جورج مور » يؤكد لكتاب القصة الانجليز أن يوسعهم تعلم الكثير من « بلزاك » و « فلوير » و « زولا » . وتقول إحدى بضلات « جيمس » مثلا « عندما اقرأ قصة فإنها عادة ما تكون قصة فرنسية ، إذ يبدو أننى أستطيع أن أعثر فيها على مزيد من الواقع والحياة مقابل ما أدفعه من ثمن »^(١) .

ومن ناحية أخرى فإن الأدب الفرنسى قد عنى بالفرد المنعزل بنفس القدر الذى اهتم فيه بالمجتمع كوحدة متكاملة وبمشكلة حفظ التوازن بينهما .

وقد اشترك علم النفس وعلم الاجتماع معا فيما بعد - عقب ظهورهما كعلمين حديثين - فى دعم التحاليل الأدبية ، بيد أنه من أعظم تقاليد الأدب الفرنسى أن النقد تعليق على الحياة ، وأنه إذا كان الأدب والمجتمع قد يفصلان أحيانا - فى بعض البلاد

(١) راجع كتاب « هارى ليفين » المشار إليه من قبل ص ٩٨ وما يليها .

والعصور - فإنهما كما كان يقول « رينان » دائما يتداخلان في « بلدنا » ، ومن هنا فإن القصص الفرنسي بطبيعته ناقد اجتماعي ممتاز ، وإذا كانت النظرية يمكن أن تستقل عن الممارسة في بلاد أخرى ، مثل الفلسفة الميتافيزيقية في ألمانيا ، والنزعة التجريبية البحتة في إنجلترا ، فإن الفلسفة الفرنسية في ظل ثنائية « ديكارت » المتعادلة بين الذات والموضوع قد أضرت على التمييز القاطع بينهما وحافظت بالتالي على التوازن الدائم بين الواقع للمادى وعالم الأفكار ، ولهذا فإن الواقعية في التحليل الأخير تكمن في طبيعة التركيب التقليدي للفكر الفرنسي في رأى هؤلاء النقاد .



يبد أننا لا ينبغي أن نغبط الآداب الأخرى التي لعبت دورا هاما في نشأة الأدب الواقعي حقها ، لا باعتباره مذهبا متميزا تبلورت مبادئه في القرن التاسع عشر كما رأينا ، وإنما بخلق النموذج الواقعي في القصة قبل أن تتحدد ملامحه في النقد ، وخاصة الأدب الأسباني الذي يعترف كثير من النقاد الآن بضرورة الرائد في هذا الصدد .

فقد أدت التناقضات التي احتدمت في المجتمع الأسباني خلال القرنين السادس والسابع عشر إلى نضج ملكة السخرية الواعية لدى الأديب الأسباني ، وبرزت هذه السخرية في اتجاهين رئيسيين كان لهما أبعد الأثر في اكتمال شكل القصة الأوربية فنيا من ناحية ، وتأصيل العرق الواقعي فيها من ناحية أخرى .

أما الاتجاه الأول فقد تم من خلال قصص الشطار أو الصعاليك التي هزت التقاليد الأدبية الأوربية ، وقدمت نموذجا جديدا واقعيا للأدب هو الصعلوك الخادم الذي ينتقل من سيد إلى آخر ويسخر بمثالية النبيل المفلس الكاذبة ومادية رجل الدين الحريص المنافق وجيروت الشحاذ الأعمى الغليظ الطبع ، وبهذا يجعل القصة لأول مرة وعاء للنقد الاجتماعي الحار ، وقد أسهم الأدب العربي ممثلا في جنس المقامات في تطعيم ونغذية هذا النموذج الأدبي الأسباني كما تثبت ذلك بعض الدرامات المقارنة^(١) . وبهجرة هذا النموذج من الأدب الأسباني إلى الفرنسي ابتداء من « جيل بلاس » و « فيجارو » فإن الصعلوك يزرع في الأدب الأوربي كله النزعة الواقعية المباشرة العميقة .

أما الاتجاه الثاني الذي كان له فضل الريادة في تأصيل الواقعية فقد مثلته قصة

(١) نأ دراسة موسعة عن هذا الموضوع نرجو نشرها قريبا إن شاء الله .

« سرفانتس » الخالدة « دون كيخوته » . أو « دون كيخوت » كما نعرفها في اللغة العربية نقلا عن اللغات الوسيطة ، وهي لم تكن ثورة على أدب القروسية الحياى المثلث فحسب ، وإنما تعتبر أول قصة أوربية مكتملة الأصول من الوجهة الفنية ، وقد زودت الأدب العالمى بواحد من أعظم نماذجه وأعمتها تأثيرا .

وبينما خلد الرومانتيكيون شخصية « دون كيخوت » المثالية الناحلة الهزيلة المفردة فى الوهم نجد الواقعيين يركزون بالذات على اصطدام هذا المثل بالواقع المادى المجسم فى خادمه البدين « سانشو بانسا » مما تتولد عنه شرارة المحاكاة الثامة للحياة . وقد برهنت الدراسات المقارنة أيضا على تأثير هذا النموذج فى رواد الواقعية الفرنسيين فى القرن التاسع عشر « ستندال » و « بلزاك » و « فلوير » كما تكشف عن ذلك أعمالهم نفسها ابتداء من قصة « الأبيض والأسود » إلى « مدام بوفارى » وكما اعترفوا هم بذلك^(١) . ولا يقل تأثير « دون كيخوت » عن هذا فى الآداب الواقعية الأخرى ، ويكفى أن « ديستوفسكى » كان يعتبرها آخر وأعظم تعبير عن الوجود الإنسانى .. وأمر سخرية يمكن أن يتصورها الفكر الإنسانى على الإطلاق ، كما أن « فوكر » فى الجانب الآخر كان يقول عنها « أنى أفروها كل عام مرة ، كما يفعل البعض مع الإنجيل » .

إذا كان هذا هو دور الأدباء الخلاقين فى الارهاص بالواقعية أولا ثم التشير بها وتقديم نماذجها الأساسية ثانيا فماذا كان دور النقد فى الاعداد لها والدعوة إليها ؟ الواقع أن الاتجاه الاجتماعى فى النقد هو الأب الشرعى للنظرية الواقعية فى الأدب ، كما أنه بكل ما أسفر عنه من حصاد منهجى وأيدىولوجى هو جوهر ما يتبقى منها بعد ذلك ، كما سندرسه فى حينه .

وبالرغم من أن هذا النقد الاجتماعى عموما تمتد جذوره إلى عصر النهضة عندما شبت معركة القديم والحديث ، وتركت فيما صيرته من أفكار المبدأ القائل بأن كل عصر يتميز بنتاجه الأدبى الخاص المبتق من ظروفه التاريخية والاجتماعية ، إلا أنه عقب الثورة

(١) نظر : Burdon, Maurice, Don Quichotte et le roman réaliste français, Revue de la Littérature Comparée, :

1936, XVI, p. 63 نقلا عن كتاب « هارى لينين » المشار إليه .

الفرنسية تبلورت هذه الفكرة فى كلمة جامعة : « إن الأدب هو التعبير عن المجتمع كما أن الكلام هو التعبير عن الإنسان » .

ولكن التطبيق النقدى لذلك بدأ بكتاب « مدام دى ستيل » « عن الأدب فى علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية » الذى صدر فى الأعوام الأولى من القرن التاسع عشر ، وكان من نتيجة صراع الرومانتيكية ومحاولتها القضاء على المذهب الكلاسيكى ، تمجيداً للتقاليد القومية للبلاد المختلفة ، وإحيائها لعاداتها من خلال المفكر « هيوليت تين » على رأس حركة نالته ترصد الأدب فى الدرجة الأولى من الوجهة الاجتماعية .

وتعتمد النظرية النقدية « لتين » على ممارسات الكتاب الواقعيين فى عصره ، كما أن أعمال هؤلاء كانت ذات طابع نقدى واضح ، ومن هنا كان تين يقول « إن البعد بين القصة والنقد أخذ يتلاشى فى العصر الحاضر » .

واعتراف تبين بالقوى الاجتماعية الماثلة وراء الأدب تلاقى فى حينه مع ما قرره كبار الكتاب الواقعيين من التعبير عن هذه القوى فى أعمالهم الأدبية ، وبينما كان « سان ييف » يظهر تعاطفه الشديد فى رسم كثير من كتاب العصور الأخرى ، ولا يخفى بروده وعدم اكترائه بمعاصريه ، ويبدى خيبة أمله لأنه يعيش فى عصر رومانتيكى كان « تين » يشارك الرواد الواقعيين فى تطلعاتهم ، فهو أول من اعترف « باستبدال » كأستاذ ، وتلقى « فلوير » كرفيق ، وعاش بالقدر الكافى كى يعتبر « زولا » من تلامذته ، يقول « زولا » عنه عندما يدرس « تين » « بلزك » « فانه يتناوله بنفس الطريقة التى يتناول بها بلزك » بطل قصته الشهيرة « بير جراند »^(١) ، وهنا تكاد تتلاشى - كما المعنا من قبل - المسافة الفاصلة بين النقد والقصة الواقعية .

ومنذ أن وضع « تين » أسس العلاقة الديناميكية بين المجتمع والأدب من الصعب على أى ناقد أن ينكر هذه الصلة مهما حاول التقليل من شأنها ، وقد قضى منهجه صفة قاطعة على السيادة المطلقة لفكرة الالهام والعبقرية عندما شرح جذورها الاجتماعية محتفظاً منها بالقدر اليسير المتمثل فى « الموهبة » لا أكثر ، وربما كان جازماً أكثر مما تسمح به طبيعة موضوعه عندما أكد « أن البيئة والظروف العامة للعادات وروح العصر هى العوامل التى تحدد نوع الأعمال الفنية فلا يبقى منها إلا ما يتوافق مع هذه الظروف »^(٢) . مما يتصل

(١) راجع المصدر السابق ص ١٧ .

(٢) انظر :

مباشرة بنظرية « داروين » فى أصل الأنواع وبقاء الأصلح . غير أن مبادئ « تين » فى عمومها قد لقيت قبولا عظيما فى عصره ، خاصة لما كان يتميز به من عقلية « ديكارتيه » باللغة الواضوح والترتيب ذات طابع منطقي عذب أنحاذ .

وقد عيب على نزعتة القطعية هذه أنها تحتوى على لون من الحتمية الجبرية ، ولا شك أن فى هذا مبالغة شديدة ، إذ أنه لم يكن يقصد بحال تقييد حرية الانسان أو استبعاد ارادته . على أن ما يعنينا الآن إنما هو تصويره الفذ لطبيعة الفن إذ يقول « إن هدف العمل الفنى هو التعبير عن بعض الخواص الجوهرية البارزة للأشياء الواقعية ، وبالتالى التعبير عن بعض الأفكار الهامة الأشد وضوحا واكتمالا من هذه الأشياء نفسها ، ويصل الفنان إلى هدفه هذا باستخدام مجموعة من الوحدات المترابطة ، معدلا من علاقاتها بطريقة منهجية ، وفى فنون المحاكاة الثلاثة وهى النحت والرسم والشعر تنطبق هذه المجموعات على أشياء واقعية »^(١) .

وغنى عن البيان أن كلمة الشعر فى المصطلح النقدى الغربى يقصد بها كل الأجناس الأدبية التى تعود عند « تين » إلى محاكاة الواقع ، كما كانت عند « أرسطو » ، لكن باختيار الخواص الجوهرية والتعبير عن الأفكار الهامة ، وفى هاتين الإضافتين تبرز أبوة « تين » لبعض ملامح النظرية الواقعية عند أبرز فلاسفتها المعاصرين وهو « لوكاتش » كما سنرى فيما بعد .

وبالرغم من ذلك لم يعد « تين » من يتهمه بأنه كان مثاليا لا واقعيا ، خاصة من جانب بعض الماركسيين الذين يصرون على نقد مكاسب الفكر الانسانى كلها لا فى اطارها التاريخى وإنما من خلال المنظور المادى فحسب^(٢) .

ويصدر « ساتر » عن وجهة نظره الوجودية فى تقييمه القاسى لجهود « تين » على أنها محاولة غير مثمرة لتأسيس هيكل واقعى للميتافيزيقيا^(٣) .

والحقيقة أن موقف « تين » هو نموذج لموقف كثير من الواقعيين فى عصره ، وإن

(١) نفس المصدر ، ص ٤٥ .

Plakhenov, George, Essays in the History of Materialism, London, p. 235.

(٢) انظر :

Sarter, Jean-Paul, L'Imagination, 1963, p. 27.

(٣) انظر :

كان يجنح في بعض الأحيان إلى تناول المسائل الأدبية والفكرية كما لو كانت معادلات كيميائية ، خاصة في مقدمته الشهيرة لتاريخ الأدب الإنجليزي التي حدد فيها عوامل البيئة والوراثة ، ونشرها أولاً في صورة بحث مستقل ، وعندما وضعها مقدمة للكتاب المذكور فوجئ القارئ - الذي كان يتوقع للكتاب أن يكون تطبيقاً حرفياً للنظرية - مفاجأة مدهشة ولطيفة في آن واحد إذ وجد أن المؤلف قد عرض لكل كاتب فأوفاه حقه الفردى بحرية كاملة لا يمكن أن يكفى لتفسيرها إطار البيئة الصلب ، ففي حالة « شكسبير » مثلاً يقول بعد شرح العوامل المادية :

« إنه ينبع كله من الداخل ، أريد أن أقول من داخل نفسه وعبقريته ، ولم يكن للظروف الخارجية إلا حظ الاسهام الطفيف في نموها »^(١).

وبهذا نرى أن « تين » يتدارك عند التطبيق بعض المقولات العامة التي أخذت على إطلاقها حتى أنه يعترف بعامل العبقرية الحاسم في بعض الأحوال كما رأينا ، وقد أسهم في هذا الكتاب نفسه في تأصيل المذهب الواقعي ، بالرغم من أنه يعطيه تسمية التقطها « زولا » بعد ذلك وهي « الطبيعية » ، وشرح بحماس ما كان « لستندال » من فضل في نشأة هذا الاتجاه الجديد ، « فهو أول من يراعى العوامل الجوهرية ، أعني القوميات والمناخات والأمزجة ، وبعبارة واحدة فإنه يعالج المشاعر كما ينبغي أن تعالج ، أى بطريقة عالم طبيعي أو فسيولوجي باقاة التصنيفات وموازنة القوى المختلفة »^(٢).



ولعل أهم اعتراض جاد وجه إلى نظرية « تين » في البيئة والوراثة أنها لم تستطع أن تميز بين شخصية وأخرى يخضعان لنفس المؤثرات ثم يختلف إنتاجهما الأدبي بشكلين . كما أنها لم تميز بين الشخصية والفن مما شجع الباحثين على كتابة مجلدات كبرى يصدق عليها وصف « « بروتشير » من أنها « معاجم زمنية لبيولوجرافية أدبية » وحال دون الاعتراف بتطور الأجناس الأدبية ، وعاق رؤية التاريخ الفني للأثار نفسها .

وعلى هذا فمبادئه العامة اللامعة قد وضعت الأساس لقواعد ثابتة من المؤلف أن تتحجر لديها عقول الصف الثاني من الباحثين ، إذ اتجهت الدراسات الجامعية بعده إلى التركيز على ظروف وملابسات الإنتاج الأدبي إلى درجة أهمل معها تماماً العمل الأدبي

Taine, Littérature anglaise, II, 164.

Levin. Harry, p. 22.

(١) راجع :

(٢) راجع الكتاب المشار إليه من قبل :

نفسه ، حتى تحقق ما تبا به « فلوير » المشائم من أن التاريخ سيمتص الأدب ، وذلك فى إحدى رسائله إلى « تورجنيف » التى يقول فيها : « إن ما يصدمنى من أصدقائى هؤلاء - سان ييف وتين - أنهم لا يولون عناية كافية للفن ، للعمل الفنى فى حد ذاته ، لتركيبه وأسلوبه ، وبكلمة واحدة لجمالياته » (١) .

ونستطيع أن نلخص من كل ما رجع إلى هذه النظرية من نقد وإضافة إلى أنها لا تفقد أصالتها كمنهج جدير بالبقاء إن أخذت فى اعتبارها أن العلاقة بين الأدب والمجتمع لا تقتصر تأثيرها على طرف واحد ، وإنما هى علاقة متبادلة ، فليس الأدب مجرد صدى للتغيرات الاجتماعية ، وإنما هو أيضا من أهم عوامل التأثير فى المجتمع ، وبوسع الناقد أن يقف عند الطرف الذى تقف فيه نظرية « تين » ولكن عليه أن يتم الدورة فيما بعد باتجاهين : أحدهما دراسة وظيفة الأدب وتأثيره على الواقع فى تفاعله الديناميكي مع المجتمع والثانى هو بحث عملية الابداع نفسها فى طابعها النفسى الاجتماعى ، وستعرض لذلك فى الفصل الخاص بـ « اجتماعية الأدب » .

ومهما اتبعت مدرسة « تين » بالقصور فى مبادئها فلا زالت تمارس تأثيرا عظيما فى النقد الأدبى ، وذلك بفضل تصورهما الحيوى للفن على أنه تعبير جماعى عن المجتمع ، ويداؤ الخداع فى هذا التصور عندما توازى بين الفن والمجتمع ، وتربط بطريقة مباشرة بين الكاتب والموضوع ، وتعتبر أن أدب مرحلة ما انما هو رد كامل ومباشر ودقيق على هذه المرحلة ، وهذا ما أطلق عليه بعض النقاد « خداع الأدب » (٢) . لأن الأدب الواقعى اذا كان مجبرا بشكل أو بآخر على أن يقول الحق فهو نادرا ما يقول كل الحق ، وربما لم يلتزم أبدا بأن لا يقول شيئا غير الحق ، ففى القصة لابد من اغفال بعض الأشياء وتعديل بعضها الآخر ، وتعود ضرورة الحذف أو الاغفال عموما إما إلى قصور حرية التعبير الفنى وإما إلى درجة عمق واتساع التجربة الأدبية ، كما أنها قد تعود إلى طبيعة المادة الأدبية ومقتضياتها الفنية .

يبد أن المهم فى عملية البناء الأدبى للواقع هذه هو النظام الذى يعتبر محور رؤية العالم الواقعى ، لأنه كما يقول أحد النقاد الألمان (٣) . لا يمكن تكديس قدر كبير من الحقائق

(١) انظر المصدر السابق ص : I. XI. V.

(٢) انظر :

De Voto, Bernard. The Literary Fallacy. 1944. p. 43

Hugo Von Hofmannsthal. Honoré de Balzac.

(٣) رجع :

Levin. Harry. p. 187

فلا عن كتب نوافية الفرنسية مؤلفه :

الجوهرية بغير تنظيم ، فملكة التنظيم خلافة مثلها مثل ملكة العرض ، أو هما بالأحرى مظهران مختلفان لملكة واحدة ، وانطلاقاً من حقيقة المظاهر المنعزلة التي لا تخصى تنبع حقيقة العلاقات القائمة فيما بينها ، وبهذا يتخلق العالم ، فعندما تقرأ « جوته » مثلاً تشعر أنك على علاقة وثيقة وحيمية بالمجموع ، إذ أن هناك بناء منظماً حتى وإن عز ادراكه للوهلة الأولى على الخواص ، فهو الذى يضمن توجيه المتلقى ، ولتقرأ أى شيء كان ، قصة من أمهات الأدب ، أو أقصوصة صغيرة ، أو بعض التأملات الفلسفية أو الخيالة التي تتعمق أغوار النفس البشرية أو تحلل خبايا الموقف السياسى ، أو التي تهدف لمجرد وصف مكتب أو محل تجارى ، فانك ستجد دائماً هذه العلاقة التي تربطك بالمجموع وستشعر أن من حولك عالماً منتظماً فى كل متكامل .

وعندما نعود إلى نشأة الواقعية لتتبع مسارها وتطورها نلاحظ أن « زولا » قد أصاب عندما اعتبر الرومانتيكية هي المرحلة الأولى للواقعية ولكنه أخفق عندما تصور أن الطبيعة التي كان ينادى بها هي الشكل المتطور للواقعية الذي تنتهى إليه^(١) .

ولو اعتبرنا - مثل بعض النقاد - أن الفن كان دائماً انعكاساً للواقع بشكل ما لوجب علينا أن نرى انعكاس الثورات دائماً فى الأدب بطريقة مباشرة ، ولكن الحقيقة أن الواقعية نفسها - كما أسلفنا - كانت تاريخياً حركة جديدة من القرن الماضى ، وقامت برصد التغييرات الاجتماعية وتأثيرها على المؤسسات الفنية ، وأدت إلى القضاء على كثير من المعتقدات الأدبية القديمة ، وإبراز الوسائل الفنية الجديدة ، كما أسرعت فى توجيه فن القصة على وجه الخصوص إلى ارتياد آفاق جديدة مرنه ، إلا أننا نصاب بخيبة أمل لو انتظرنا من الواقعية بعد اكتشافها للحقائق الجديدة وتخلصها من الأساطير القديمة أن تصل إلى هدف محدد ، إذ أن هذا الهدف فى حقيقة الأمر متحرك من عصر إلى آخر .

ويرى مؤرخو الحركة الواقعية^(٢) أن أولى مراحلها التي تسمى عادة بالواقعية العظمى قد سادت فى فرنسا وانتشرت منها إلى أوروبا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر ، ثم أعقبتها حركة جزر بعد ثورة ١٨٤٨ خاصة خلال حكم « نابوليون الثالث » وبداية الجمهورية الثالثة ، ويبدو أن هذا الربط فيه شيء من التعسف ومزاوجة الأحداث التاريخية بالحركات الأدبية بشكل مباشر غير دقيق ، لأن ازدهار الواقعية قد استمر خلال النصف

Zola, Roman expérimental, p. 60.

(١) انظر :

Lukacs, Georg, Significación actual del realismo crítico, Traducción al Español, Mexico, 1974, p. 17. : (٢) انظر :

الثاني من القرن الماضي كذلك ، وإن كان التأويل الطبيعي لما يعد هبوطا في مستواها وانخفاضاً في قوة حيويتها . ثم يوحّدون الموجة الواقعية التالية على أساس فكرة أن الحاضر هو الذي يوضح الماضي في الفترة التي وصلت فيها التنمية الاقتصادية الغربية إلى أوجها ، وهي الفترة الاستعمارية ، مما أدى بدوره إلى ازدهار جديد للواقعية من خلال ما يمكن أن يسمى بحركة التمرد الانسانية ضد الاستعمار .

وكانت جذور هذه الحركة التي نشبت في أوطان عديدة متنوعة إلى أقصى مدى ، واتجاهاتها الخاصة بالأسلوب أشد تنوعاً من ذلك ، ومن هنا نجد أنها تتسم بلون من التماسك الأيديولوجي الذي يدور حول التمرد الانساني ، وتكفي الإشارة إلى بعض أعلامها الذين ينتمون إلى آداب مختلفة مثل « أناتول فرانس » و « رومان رولاند » و « شو » و « توماس مان » لكي نرى بوضوح تلاقى اتجاهاتهم ، وليست الواقعية الغربية اليوم في موجتها الثالثة سوى امتداد لهذا التمرد من وجهة النظر الاجتماعية الموضوعية مما يؤكده بصفة قاطعة استمرار تأثير زعماء التمرد هذا على اتجاهات المرحلة الأخيرة . وقبل أن نستطرد في تناول مظاهر تطور الواقعية إلى تيارين أساسيين يلتقيان أحياناً ويفصلان أحياناً أخرى ، وهما الواقعية الغربية والواقعية الاشتراكية يجدر بنا أن نخلل بإيجاز مفهوم الواقع الذي يشتق منه اسم الواقعية والام يشير ، لنصل من ذلك إلى دراسة إمكانية التوصل إلى مفهوم موحد للواقعية إن كان من الميسور ذلك .

يلاحظ أن كلمة الواقع - مثلها في ذلك مثل كلمة الحقيقة أو الطبيعة أو الحياة - مشحونة بمعان كثيرة ، سواء على المستوى الفلسفي أو الاستعمال العادي ، ويدلنا تاريخ الفكر والأدب على أن كل الفنون في الماضي كان هدفها بشكل ما هو هذا الواقع حتى عندما تتحدث عن واقع أسمى أو واقع الجوهريات أو واقع الأحلام والرموز .

وقد كان العالم النفسي الكبير « يانج » يؤكد أن اللاشعور يعادل في واقعته العالم الخارجي ويقول إن هناك حقيقة علمية أثبتتها التجربة وهي أن محتويات اللاشعور المتصلة بوجوه النشاط المختلفة للوعي تتسم بنفس الصفات الواقعية التي تميز حقائق العالم الخارجي ، وذلك بفضل الحاحها وتواجدها الدائم ، مهما بدا هذا غريباً على العقلية المتجهة إلى الخارج ، ويشهد تاريخ النفس البشرية على حقيقة كلا الواقعيين ، فمن الحق الذي لا مبرر له عند « يانج » محاولة اعتبار أحدهما تابعا للآخر^(١) . وسنرى فيما بعد

أن لهذه الأسس نتائجها وامتداداتها عندما ندرس من ناحية محاولات تفسير تاريخ الأدب العالمي كله في ظل مفهوم الواقعية الموسع ، وعندما نرى من ناحية أخرى تيارا كاملا للواقعية المعاصرة يتكىء على اللاشعور الجماعى المتمثل فى السحر والأحلام .

من هنا لا يمكن لأى تعريف سريع قاطع للواقعية أن يلملم جميع أطرافها ، ولهذا لابد من ملاحظة السياق الذى ترد فيه ، يقول « كارل مانهايم » : « ان الواقعية تعنى أشياء مختلفة فى سياقات مختلفة »^(١) . ويشير « بينديتو كروتشيه » الى أن مصطلح الواقعية بينما يستخدمه بعض النقاد لامتداح عمل ما يستخدمه آخرون كنفذ واستهجان له ، وأن ما كان غذاء عند « زولا » تحول الى سم عند « برونشير »^(٢) .

ونتيجة لذلك يخلص بعض النقاد المحدثين إلى أن كل قصة انما هى واقعية فى بعض ظواهرها وغير واقعية فى بعضها الآخر ، ويجب على النقد أن يقتصر على تقييم نسبة الواقعية فى كل عمل بمقارنة ما أجهد الكاتب نفسه فى عرضه بما يمكن أن نراه بالفعل قد تحقق فى هذا العرض^(٣) ، غير أن هذا المعيار النسبى سيكتسب كثيرا من الموضوعية والدقة عندما ندعمه بالأسس الجمالية للواقعية .

Mannheim, Karl, "Ideology and Utopia", p. 228.

(١) راجع :

Croce, Benedetto, "Estetica", Traducion, Madrid, 1970, p. 132.

(٢) انظر :

Levin, Harry.

(٣) نقلا عن المصدر الذى سبقت الإشارة إليه لمؤلفه .

الرؤية الغربية للواقعية النقدية

لم يأت وصف الواقعية بالنقدية عفوا ولا اعتباطا ، وإنما جاء محصلة ناضجة لاعادة تقييم الاتجاه الواقعي واثرائه بمحصنات التجربة الفكرية الحديثة ، ثم استخدم هذا الوصف للتمييز بين الواقعية الغربية من ناحية والواقعية الاشتراكية من ناحية أخرى ، على ما بينهما من تلاحم يتجاوز كل أسباب التناقض الظاهرية .

وكان الفلاسفة - أيضا - هم أول من ميز بين الواقعية البسيطة والواقعية النقدية ، على أساس أن الأولى تتقبل الأشياء على علالاتها وعواهنها كما تبدو لنا في الظاهر دون أن تدرك الفرق بين هذا المظهر الخارجى والواقع الحقيقى . فى حين أن الانسان - حتى فى تجاربه اليومية - لم يلبث أن أدرك خداع الحواس ، فالأشياء البعيدة تبدو أصغر من حجمها الحقيقى ، وقضبان السكك الحديدية مثلا تلتقى على مدى النظر بينما هى فى الواقع متوازية أبدا ، مما أدى إلى بروز نظرية الظواهر فى المعرفة ، وانتهى إلى وحبوب تناول الواقع بالنقد والتحليل قبل التسليم به .

ثم طبق نفس هذا المنهج على بقية المعارف الانسانية لتفادى التقبل الساذج للأشياء دون معرفة الشروط والملازمات المحيطة بها ودون الإدراك الكافى لظروف هذا التقبل نفسه . فصنفت النقدية للواقعية - بهذا المفهوم الفلسفى - تجعلها أقرب إلى تمثيل الحياة وأعمق وعيائها ، وأبعد عن حالة الإدراك العفوى الذى يتم للوهلة الأولى إذ لا بد بعد ذلك من إخضاعه للنقد والتمحيص حتى يستوى فى شكل ناضج من أشكال المعرفة الواقعية الحقة^(١) .

بالإضافة إلى هذا البعد الفلسفى لنقدية الواقعية هناك بعد آخر ذو طابع أدبى اجتماعى فى نفس الوقت ، وهو يتصل برؤية الفنان فى العالم الغربى للواقع ، إذ أن الخاصية المشتركة بين جميع الفنانين وكبار الكتاب فى العالم الرأسمالى - كما يقول المفكر التقدمى « ارنست فيشر » هى عجزهم عن قبول الواقع الاجتماعى المحيط بهم والتسليم به .

وبالرغم من أن كل النظم الاجتماعية كانت لها أصواتها المعبرة عنها فى الفن - والمتمردة عليها والتي تدنيها أيضا - إلا أننا نجد أنه فى ظل الرأسمالية فحسب اتخذ كل فن رفيع موقف المعارضة والنقد والتمرد ، وأصبح اغتراب الانسان عن نفسه وبيئته شديد

الوظائف في ظل هذا النظام ، حيث تحولت جميع ثروات الأرض إلى سلع ، وطفئت النزعة للضعية البحتة والاتجار بكل شيء في العالم ، مما أثار اشتزاز جميع ذوى المواهب الخلاقة إلى درجة أنهم أصبحوا يرفضون كل هذه الأوضاع بعنف^(١) . وبهذا اصطفيح تشيئهم للواقع بصيغة أساسية نقدية وابتعد عن تكرسه وتبريره .

وإذا التمسنا لدى النقاد الغربيين التقليديين تحديدا نظريا لعالم الواقعية وجدنا قصورا بينا في تصورهم لها ، ومحاولة دائبة لحصرها في اطار زمني لا تتعدها ، ومع ذلك فلا يمكننا ادراك أبعاد الرؤية الغربية للواقعية بدون أن نقف عند تلك التحديدات النظرية ونشير إلى وجوه الضعف فيها التي ربما كانت تعود في أساسها إلى الصراع الأيديولوجي للعالم المعاصر منقولا إلى المستوى الجمالي .

والتعريف الذي يقدمه كبار هؤلاء النقاد للواقعية على أنها « التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر »^(٢) ، يخلو من الإشارة إلى العنصر النقدي الذي يعد لب الواقعية الحديثة ، ويكتفى بمجرد وضعها في اطار تاريخي مقابل للرومانتيكية ، ثم يفصلون القول في وجوه هذا التقابل طبقا لمنظورهم الخاص ، فالواقعية ترفض الاغراق في الخيال والاسراف في أوامره المجنحة ، وترفض في - رأيهم - المجازية والرمزية ، والأسلوب المصنفي الرفيع الذي ينتهي إلى التجريد والتهويم أو يصب في مجرد حلى لفظية منمقة . ومعنى هذا أن الواقعية لا تهتم بالأساطير ولا تخفل بعالم الأحلام - وسرى أن هذا غير صحيح على إطلاقه - كما ترفض غير المحتمل وما يحدث بمحض الصدفة ، ولا ترحب بالعجائب . كل ذلك لأن الواقع كما يتم تصويره في هذا العصر الذي نبت فيه الواقعية على أنه عالم العلم في القرن التاسع عشر ، وهو عالم يعتمد على مبدأ السبب والنتيجة ، عالم خال من المعجزات من كل ما يرتبط بما وراء الحس حتى ولو استطاع الفرد فيه أن يحتفظ بعقيدته الدينية .

وإذا كانت الواقعية عند هؤلاء ترفض مسبقا كل تلك العناصر التي لا حياة للشعر بدونها فهي تدخل لأول مرة في حسابها عناصر أخرى سلبية مثل الأشياء القبيحة والمؤذية والصغائر التي تجعلها ميدانا مشروعا للفن ، وتفتح باب الأدب للجنس والموت وقد كانا من الموضوعات المحرمة فيه .

(١) انظر : Fischer, Ernst, The necessity of art. Traducion al Español, Barcelona, 1973, p. 121.

وتجدر الإشارة إلى الترجمة العربية لهذا الكتاب التي قام بها أسعد حلیم ونشرت في مصر عام ١٩٧١

Welck, René, "Conceptos de crítica Literaria" Trad. p. 189.

(٢) راجع :

ولا شك أن هذا التصور المرحلي للواقعية هو المسئول عن سوء فهمها لدينا فى العالم العربى ، وما تنتهم به عادة لدى بعض كبرائنا من تشاؤم فى رؤية الحياة وتركيز على وجوه القبح فيها ، وهو اتهام لازال يردده بعض النقاد الذين وقفوا عند تعرفهم عليها وتقديمتهم لها ازاء واقعية القرن التاسع عشر - لا كما أولها الفلاسفة المحدثون - وإنما كما دمغتها الدراسات التقليدية التى أغفلت مراحل تطورها التالية ، وتجاهلت حقيقة هامة وهى أن عملية بعث الواقعية العظمى لم تنفرد بها الاشتراكية - وليست أحق بها - فى اطارها المذهبى الملتزم ، بل قام كبار الكتاب المبدعين فى الغرب بدور رئيسى فى الاستقاء من نبعها والاحتفاظ بعرقها الأساسى مع إرثائها بخلاصة تجاربهم الفنية والحوية ، ومن هنا فإن تقاليد « الواقعية النقدية » لم تنقطع ولم تتوار من الأفق وإن اختلفت الوجوه والتسميات .

ونمضى مع هؤلاء النقاد المحافظين فى تصورهم للواقعية فنجد أنهم يعمدون إلى تحجيم مشاكلها النظرية وإبراز تناقضاتها التى لا تقبل فى ظنهم الحل أو التجاوز ، فبدلاً من تناول مشكلة « الالتزام » فيها - باستخدام هذا المصطلح الأدبى الذى أصبح من الأدوات التى لا غنى عنها فى النقد الحديث - يطلقون عليه « النزعة التعليمية » .

يقول مؤرخ النقد الغربى العجوز « رينيه ويليك »^(١) أنه طبقاً لتعريف الواقعية فإنها تحمل فى ثناياها نزعة تعليمية ، وبالرغم من أن التمثيل الكامل الأمين للواقع يستبعد نظرياً أى هدف دعائى أو اجتماعى إلا أن هذا التناقض - فى زعمه - يعتبر مشكلة الواقعية الكبرى من الوجهة النظرية ، إذا اقتصرنا على ملاحظة تاريخ الأدب أدركنا أن مجرد التغيير إلى وصف الواقع الاجتماعى المعاصر يعنى تقديم درس انسانى ، وأن النقد الاجتماعى يعنى دعوة للإصلاح ورفضاً للمجتمع الموصوف ، فهناك توتر دائم بين الوصف والتقييم وبين الصدق والتعليم ، ويتجلى هذا التناقض - فى رأيه - من خلال « المصطلح الروسى » للواقعية الاشتراكية ، إذ أنه على الكاتب أن يصف المجتمع كما هو ، وفى نفس الوقت لا بد له من أن يصفه كما ينبغي أن يكون .

ولا شك أن الواقعية الاشتراكية لم تعد مجرد مصطلح روسى وإنما دخلت تاريخ الأدب العالمى وأصبحت ملكاً وتراثاً للجميع ، ولكنه الصراع الفكرى الذى يجعل الناقد الكبير يناصب الواقعية العداء وهو يرمى إلى حرب الاشتراكية ، ويدينها كمذهب

(١) راجع المصدر السابق ص ١٨٣ .

أدبي آفل فلا يجد أكبر مثالبها سوى أنها نقد الحياة ، وهى وظيفة الأدب والتفكير الأساسية .

أما التناقض الذى يشير إليه فقد تكفلت الدراسات الجمالية للواقعية بحله من خلال مفهوم النموذج ومنظور المستقبل كما سيأتى فيما بعد .

وهكذا نجد أن هذا التيار النقدي يحكم على الواقعية الغربية بالموت لأن لواقعية الاشتراكية تولدت جزئيا منها ، واحتضنت جملة من مبادئها ، فيعتبرها مذهب مرحلة مضت فى تاريخ الفكر الانسانى وعفى عليها الزمن ، ويسط نفس المؤلف وجهة نظره هذه فيقول ما فحواه : اننا لا نعد الواقعية هى المنهج الوحيد ولا الأخير فى الفن ، بل اننا نؤكد أنه مجرد منهج ، مجرد مذهب كبير له وجوه قصوره وعيوبه ، كما أن له مبادئه الخاصة . وبالرغم مما تعلنه الواقعية من النفاذ المباشر فى الحياة والواقع إلا أن لها من الوجهة العملية مبادئها الثابتة وحيلها المصطنعة واستعداداتها المسبقة ، فالمسرح فى ظلال الواقعية مثلا لم يكن إلا مجرد تقادى بعض الأشياء التى لا يحتمل وقوعها فى الحين المسرحية القديمة والاعتماد على محض الصدفة واستراق السمع من خلف الأبواب والتناقضات المفتعلة ، وما عدا ذلك فإنه يمكن مقارنة مسرح ابنس بمسرح راسين مثلا^(١) .

ومن يتأمل هذه العبارات يدرك تهافتها دون عناء ، فالواقعية أولا لم تنكئ على المسرح كجنس أدبي مفضل لتطبيق مبادئها ، بل قامت نظريتها أساسا على استخدام القصة كوعاء أصلي وأعمق وأكثر احتواء لمضمونها على أنها لم ترفض المسرح ، بل على العكس من ذلك ترشحت فيه جملة من أفكارها ومستحدثاتها وإن كان هذا قد تم فى مرحلة متأخرة وتبلور عند واحد من زعمائها الكبار وهو « برتولد بريشت » فى نظريته عن المسرح الملحمى التى لم يعارض بها أصول المسرح الرومانتيكى فحسب ، وإنما عارض نظرية أرسطو نفسها ووضعه فى لرحته المقارنة الشهيرة نقائض أو بدائل المذهب الكلاسيكى فى المسرح ، وحتى ابنس نفسه الذى يستشهد به الناقد تجاوز فى واقعيته جميع المظاهر السطحية التى يشير إليها ، مما جعل له تأثيرا عميقا - لا على تطور الأدب الغربى المعاصر فحسب - وإنما على تطور الحياة الاجتماعية نفسها حتى قيل إن « نورا » بطله مسرحيته

« بيت الدمية » عندما صفت خلفها الباب وهي تهجر منزل الزوجية العس حزت بذلك دعائم التقاليد العائلية ورسمت للمرأة المعاصرة طريق التحرر وتحقيق الذات الذى سلكته بعد ذلك . وعلى أية حال فإن طبيعة المشاكل الاجتماعية التى عالجها « ابسن » فى مسرحه مثل « عدو الشعب » و « بيت الدمية » ومنهجه الواقعى فى تمثيل الحياة المكتنف ، بل وشاعريته الملحمية التى لا تضاهى فى مسرحية « بير جينيت » كل هذا يضعه فى إطار يختلف جوهريا عن مسرح « راسين » وغيره من الكلاسيكيين .

ونعود إلى مثل هذا التيار النقدي لنجدهم يعمدون بصراحة موقفهم من الواقعية باعتبارها مصطلح فترة محددة ، زاعمين أن الرومانتيكية كانت تحمل فى طياتها بذور موتها ، فتولد شعور عام فى مختلف البلاد بضرورة انتهائها ، وذلك لبروز عهد جديد مهتم بالواقع والعالم الذى نعيش فيه ، وأنه « بنفس الطريقة يمكننا أن نقدم الوثائق الدالة على أنه فى نهاية القرن الماضى - ومنذ عام ١٨٩٠ على وجه التحديد أدرك الأدباء أن الواقعية والطبيعية قد حانت نهايتهما ، وأنه قد أخذ يعمل عليهما فن جديد قد يسمى بالرمزية أو الرومانتيكية الجديدة أو غير ذلك من الأسماء » (١) .

والحقيقة الهامة التى يتجاهلونها عندما يعمدون إلى تحرير شهادة وفاة مؤرخة بهذه الطريقة هى أننا لا تصدق سوى على مرحلة من مراحل الواقعية المتعددة ، وإلا فكيف يغفلون الأوضاع الأدبية فى بلادهم نفسها ؟ وأية تسمية تصدق على اثنين من كبار القصاصين الأمريكين وهما فوكنر « و « همنجواى » إن لم تكن الواقعية ؟ وأين نضع « آرثر ميلر » إن نزعناه من إطار الواقعية الحديثة .

وباستثناء الحركات الطليعية التى تجاوزت العناصر الواقعية الحرفية بعد أن تمثلتها واقتصت كل مقوماتها وتركبتها كخلفية ثابتة لها فإن جسم الأدب العالمى كله لا يمكن أن يتسع له ويجارى حيويته - دون أن يعوق حركته - سوى الثوب الواقعى الذى قد تختلف أطواله ومقاساته وأشكاله وألوانه ، ولكنه يظل مع كل ذلك - أو بفضل ذلك - أصلح الثياب وأقدرها على تشكيل هذا الجسم .



يبد أنهم يضربون على الوتر الحساس عندما يرون أن نقطة ضعف الواقعية لا تكمن فى

تصلب مبادئها واستبعاداتها بقدر ما تتمثل فى الاحتمال الراجح بأن تتلاشى فيها الحدود المميزة بين الفن من ناحية والاعلام الهادف من ناحية أخرى . « فعندما يحاول القصاص أن يكون اجتماعياً أو دعائياً فلن ينتج سوى أدب ردىء، يختلط فيه الابداع ويضيع بين قصاصات التحقيقات الصحفية الوثائقية ، ومن هنا نرى نزعة الواقعية لأن تتحول إلى مجرد تيار صحفى دعائى عند كتاب الدرجة الثانية من غير الموهوبين ، مهما ادعوا من الوصف العلمى الموثق ، أما لدى كبار الكتاب من أمثال « بلزاك » و « ديكنز » و « ديستوفسكى » و « تولستوى » و « هنرى » جيمس و « ايسن » - وحتى « زولا » - فإننا نجدهم دائماً يذهبون إلى أبعد مما تقتضيه النظرية لخلق عالم من الخيال ، فنظرية الواقعية ليست فى نهاية الأمر إلا مجموعة من المبادئ الجمالية السيئة الرديئة ، لأن كل فن إنما هو خلق وابداع عالم من الوهم والصيغ الرمزية »^(١) .

وإذا كان هذا يصدق من بعض الوجوه على إنتاج فترة محددة من الأدب السوفيتى فى عهد ستالين فإن ذلك لا يعود إلى عقم الواقعية كمذهب أو منهج أدبى ، وإنما إلى كثير من العوامل التى أداتها عديد من فلاسفتها أنفسهم ، كما ستناول ذلك فيما بعد . ويكفى أن نشير الآن إلى أن النظرية الواقعية مازالت فلسفياً فى طور التكوين وبدون كتابات « لوكاتش » الشامخة التى لا يمكن أن تكون « جملة من المبادئ الجمالية الرديئة » لأنها أقوى وأعظم ما كتب فى منتصف القرن العشرين لا نجد تحديدات نظرية كافية لها ، أما من ناحية تمثلها فى خلق أدبى فهى دائمة التجديد والحيوية عظيمة القدرة على إبداع عوالم من الخيال الحقيقى والصيغ الرمزية الفنية .

والواقع أن هذا الموقف العدائى من الواقعية - حتى واقعية القرن التاسع عشر - منظور فيه دائماً إلى الحرب الأيديولوجية بين الشرق والغرب ، ولا يمثل على الإطلاق الرؤية الغربية للواقعية التى اصطلح على تسميتها بالنقدية تمييزاً لها من الواقعية الاشتراكية ، فبالإضافة إلى استمرار التيار الأبدعى الواقعى هناك كثير من النقاد التقدميين الذين درسوا الواقعية فى منابعها الأولى منذ أن كانت امتداداً لتمرّد الفرد الرومانتيكى المنعزل ، وأمشاجا غريبة من الاستنكار الارستقراطى والشعبى معا للقيم البرجوازية العاتية ، إلى أن تحول هذا الاحتجاج الرومانتيكى ضد المجتمع البرجوازى بالتدرج إلى نقد عميق لقيمه ، وعلى هذا فلم يكن هناك تناقض حاد فى بداية الأمر بين الاتجاهين ، حتى أمكن القول بأن

(١) المصدر السابق ص ١٩١ .

الرومانتيكية كانت مرحلة أولية للواقعية النقدية ، إذ لم يكن هناك تغيير جوهري في الموقف ، بل في المنهج فحسب الذى أصبح أشد برودا وأكثر موضوعية . والدليل على التواصل التاريخي أن أهم أعمال « بيرون » الرومانتيكية مثلاً « دون جوان » خليط من الاحتجاج الرومانتيكى والنقد الاجتماعى الواقعى ، فليست من ابداع شاعر يحدث نفسه ، بل إن البطل يصطدم بالفعل بالبطل المضاد ويدخل فى صراع مع الواقع الاجتماعى ، ويعبر فى مغامراته عن نقد حى لعالم التفاهة والنفاق المحيط به .

وكان « بلزاك » و « ستندال » أقل استعداداً من « بيرون » للتوافق مع العالم البرجوازى الذى أعقب الثورة ، أو للمصالحة مع الدولة التى كان يحكمها الارستقراطيون ورجال المال والدين . وإذا كان « بلزاك » قد انتهى أحياناً إلى تقبل أنصار المجتمع الرأسمالى البرجوازى إلا أنه ظل أميناً فى موقفه من احتقار مثليه النموذجيين^(١) . كما كانت أحكام « ستندال » عن واقع عصره الاجتماعى فيما بعد الثورة أكثر دقة من أحكام معاصريه من الرومانتيكيين الذين لا ينظرون إلا إلى الماضى ، وذلك لا يعود إلى أنه كان أعظم موهبة فحسب ، وإنما لأنه استطاع أن يختار نقطة رصد تتيج له رؤية أبعد وأوضح ، على أنه من المؤكد أن « ستندال » نفسه - وهو أكبر كاتب تقدمى فى عصره - لم يستطع أن يعرض موضوعياً فى أعماله التطور الشامل للواقع ، ولجأ فى بعض الأحيان - على وعى تام - إلى الذاتية مما جعل بعض النقاد يستخلص من ذلك أن أقصى ما نستطيع أن ننتظره من نقطة الرصد التى يتخذها الفنان أن تتطابق - ولو جزئياً - مع تطور الواقع الاجتماعى^(٢) .

ومن المفارقات الطريفة أن عبارة « الواقعية النقدية » التى تميز الآن الواقعية الغربية من الاشتراكية كانت واسعة الانتشار فى الأدب الروسى ، وتطلق على التيار الواقعى الذى شغل النصف الثانى من القرن الماضى وأوائل القرن الحالى ، وهى تسمية تراعى - كما الحنا من قبل - ما يعتبر وظيفة الفن القصصى كأداة لنقد النظام الاجتماعى الذى كان قائماً حينئذ فى روسيا ، على أن بعض الكتاب كان يفضل تسمية واقعية « بوشكين » بالواقعية الفنية لتحديد مدى صلتها بالواقع الاجتماعى ، ولم يكن هو الكاتب الروسى الوحيد الذى تميز الواقعية عنده بصيغة خاصة ، بل إن كبار الكتاب الروس كان لكل منهم واقعيته . فلو أخذنا فى الاعتبار شخصيات مثل « جوجول »

(١) انظر الطبعة المشار إليها من « ضرورة الفن » لأرنست نيش . ص ١٢٤ .

(٢) المصدر السابق ص ١٣٢ .

و « تورجنيف » و « تولستوى » و « ديستوفسكى » و « تشيخوف » لأدركنا صعوبة جمعهم فى إطار واحد ، اللهم إلا على أساس التسامح الشديد ، والاعتداد فحسب بالعنصر الجوهرى وهو الانطلاق من الواقع وانعكاسه فى الأدب مع اختلاف كل واحد عمن سواه فى كيفية هذا الانعكاس وفى العناصر الأخرى التى تضاف إليه من سيكولوجية أو دينية أو غيرها ، هذا مع أن دارسى الأدب والنقد الروسين يسلّمون عادة بأن تأثير الحركة الأدبية الفرنسية وما أثارته من مشاكل قد ترك بصمات لا تخطئ على وجه الحياة الأدبية هناك^(١).

* * *

ولاستكمال صورة الواقعية النقدية الغربية يجدر بنا أن نستعرض آراء بعض المفكرين الاشتراكيين حولها حتى تتضح لنا معالمها من خلال الظلال التى يحرصون على إبرازها ، كما أننا عند عرض الواقعية الاشتراكية سوف لا ندخر جهدا فى تقييمها من وجهة النظر الغربية ، وبهذا نستطيع أن نكون فكرة نقدية موضوعية أقرب ما تكون إلى الصواب وأبعد عن الحماس المذهبى الذى كثيرا ما ينزلق إلى الشطط والتحيز . ولعل الكاتب الحجة فى هذا الصدد - إن لم يكن أكبر ناقد أدبى فلسفى فى العصر الحديث - هو « جورج لوكاتش »^(٢) الذى لم يكن على وفاق دائم مع الخط السوفيتى الرسمى ، بل عرف دائما بتحرره الفكرى الخصب . وقد أوجز « لوكاتش » المظاهر الأساسية لسلبية الواقعية الغربية ابتداء من منتصف القرن الماضى فيما يلى :

أولا : اختفاء حركة التطور الاجتماعى الدرامية الملحمية من الأعمال الأدبية لتحل محلها المصالح الخاصة والشخصيات المحرومة من العلاقات الغنية والتى تقتصر على الملامح العامة الباهتة ، مما يضعها فى إطار قد وصف بذكاء شديد لكنه ظل خاليا من نبض الحياة .

ثانيا : أخذت العلاقات الواقعية المتبادلة بين الأشخاص - وأساسها الاجتماعى الذى يجهلونه هم أنفسهم - وحتى أعمالهم وأفكارهم ومشاعرهم ، أخذ كل هذا فى التناقص التدريجى بحيث أصبحت كل يوم أشد فقرا من سابقه ، مما حدا بالكتاب إلى سلوك أحد طريقين : أما إبراز هذا الفقر فى الحياة بسخرية مرورة ، وأما إلى البحث عن بديل لهذه العلاقات الاجتماعية والانسانية يتمثل فى رموز ميتة أو مبالغ فيها بطريقة غنائية .

Lo Gatto, Ettore, La literatura ruso-soviética, Buenos Aires, 1973, p. 86.

(١) انظر :

(٢) انظر تعريفا موجزا بشخصيته وأعماله بمناسبة وفاته للأستاذ سمر كرم مجلة الظلمة عدد يوليو عام ١٩٧١.

ثالثا : وهذا وثيق الارتباط بما سبق - أصبح وصف الملاحظات الدقيقة المميزة وعرضها بذكاء تفصيلي واف يكاد يستغرق الآثار الأدبية ويشغل الحيز الذي كان مخصصا عند التصميم الفنى المتوازن للعالم الواقع الاجتماعى الجوهري ، وللتغيرات الديناميكية الفعالة التى كانت تحمل رسالتها الشخصية الانسانية المصورة^(١).

وطبقا لتحليل الكاتب المذكور فإن العالم البرجوازي فى أوروبا الغربية قد فقد لمدة طويلة عرق البطولة والمبادرة والاستقلالية ، حتى أن كبار الكتاب الذين حاولوا إعطاء رؤيتهم الشعرية للعالم مفعمة بروح المعارضة لم يستطيعوا أن يصفوا إلا تفاحة الدائرة اليومية المحيطة بهم فى بيئتهم الاجتماعية ، لأن الواقع الذى كانوا يعكسونه شعريا كان مدينا بضيق الأفق الطبيعى ، وعندما كانوا يودون الارتقاء على هذا المستوى من الواقع ، مدفوعين بطموحهم الحى إلى العظمة ، لا يجدون أمامهم مادة الحياة التى يستطيعون بالتركيز الشعرى أن يرتفعوا بها إلى مستويات عليا دون أن يتخلوا عن أمانتهم للواقع ، فإذا حاولوا خلق نماذج عظيمة وقعوا فى صور فارغة مجردة أو مثالية أو رومانتيكية بأسوأ معانى الكلمة^(٢).

أما فى روسيا واسكندنيايا فإن التطور الرأسمالى قد بدأ متأخرا بكثير عن أوروبا الغربية ، لهذا فإن انتصار الأديين الروسى والاسكندنيايى ارتبط ارتباطا عميقا بحقيقة أساسية وهى أن الجمهور أدرك انهيار الواقعية الأوربية العتيقة وأحس بضرورة قيام فن واقعى جديد على مستوى العصر ، ففى هذه الفترة كان المسرح مثلا قد تدهور واقتصر على عرض العادات والتقاليد ، فشرع « إيسن » فى بناء أحداث مكثفة صارمة ، وبعد أن كان الحوار يفقد كل يوم التوتر الدرامى ويصبح مجرد خطب يومية جوفاء أخذ يكتب حوارا تكشف كل جملة فيه عن مظهر جديد للشخصية وتخطط بالحدث الى الأمام ، حوار يعتبر - بالرغم من أنه ليس نسخة فارغة من الحياة اليومية - واقعا بأعمق مدلول الكلمة ، لهذا فإن أمل الطليعة الأدبية الأوربية تعلق بروسيا حيث ذاع صيت « تولستوى » واسكندنيايا حيث أخذ ينبع تيار كلاسيكى حقيقى يمثل فترة ازدهار واقعى جديد وأصبح « إيسن » و « تولستوى » هما الورثان الحقيقيان للواقعية العظيمة^(٣).

بيد أنه من الناحية الموضوعية نجد أن مبدأ الواقعية عند « تولستوى » إذا كان يعنى

(١) انظر : Lukacs. Georg, Ensayos sobre realismo, Traducion Al Español, Madrid, 1967, p. 185.

(٢) نفس المصدر ص ١٣٥ .

(٣) المصدر السابق ص ١٦٨ .

استمرار الحركة الواقعية العظيمة فإنه من الوجهة الشخصية قد ولد عنده عفويا من الممارسة الفنية ومن موقفه إزاء مشاكل عصره الكبيرة ، خاصة فيما يتصل بالعلاقة بين الاقطاعيين المستغلين وضحاياهم فى الريف ، وإذا كان أسلوبه قد تأثر فى مرحلة تكوينه بدراسته للواقعيين السابقين عليه فإن من الخطأ أن نرجع جميع حلوله الفنية إليهم ، إذ أنه قام بتنمية التقاليد الواقعية القديمة بطريقة أصيلة ومناسبة لعصره ، لا من ناحية المحتوى فقط وإنما من الناحية الفنية كذلك . لهذا توجد سمات مشتركة كثيرة بين طريقتيه الفنية وطريقة معاصريه الأوربيين ، ولكن الشيء الهام الذى يلفت النظر فى هذا التوافق هو أن الملاحم الفنية التى كانت فى أوروبا من دلائل انهيار الواقعية القديمة والتى عجلت بتدهور الصيغ الأدبية فى القصة والمسرح نظرا للأسس التى قامت عليها أصبحت عند « تولستوى » أشكالا تعنى نموا فريدا لتقاليد الواقعية وتتويجا مباشرا لها فى الأدب العالمى^(١) . على أنه بمرور الزمن تطورت كل وسائله الفنية الخارجية والداخلية الحميمة ، فقد اعتمد على تصورات مختلفة للعالم ثم لم يلبث أن تخلى عنها . لكن قدرته على عرض الوطنين : وطن الملاك الاقطاعيين ووطن الفلاحين ظلت دائما هى نقطة الارتكاز فى جميع أعماله ، وحسبنا أن نتعرف على هذه المشكلة الوصفية الجوهرية كى ندرك مدى تألف أعماله ، ومدى التناقض الواضح بينه وبين كتاب أوروبا الواقعيين فى عصره . وقد كان - كبقية كبار الأدباء الشرفاء - يعتمد رويدا رويدا عن الطبقة الحاكمة معتبرا حياتهم نموذجا للفراغ والخلو من المعنى والإنسانية ، لكن كتاب أوروبا الغربية كانوا يجدون أنفسهم مضطرين إلى الاكتفاء بموقف المراقب المنعزل - مع كل النتائج المترتبة على ذلك فنيا - لأن درجة وعيهم بالصراع الدائر بين الجماهير التى تسعى لحرية العمل ومستغليهم كانت تزين لهم هذا المخرج السهل الميسور . أما « تولستوى » الروسى الذى كانت بلده ما تزال تعاني عملية التطور البرجوازية فقد كان همه هو توضيح وإبراز تمرد الفلاحين ضد استغلال الملاك إياهم وامتصاص الرأسماليين لدمائهم ، وكان يفعل ذلك بوصف الوطنيين فى الواقع الروسى ، هذا الوصف الذى جعل منه أعظم كاتب واقعى برجوازى فى عصره^(٢) .

وقد استمر تطور الواقعية النقدية فى روسيا حتى وصل إلى ذروته عند « تشيكوف » الذى أوْشك أن يستنفذ ما كان متاحا عندئذ من وسائل المنهج الواقعى إلى درجة أن

(١) المصدر السابق ص ١٧١ .

Lutacs, Problemas del realismo, Barcelona, 1868, P. 211

(٢) انظر :

جوركى - بحسه التنبؤى وطريقته الحادة كتب إليه رسالة سنة ١٩٠٠ يقول فيها «هل تعرف ما أنت صانع ؟ لقد أخذت تذبح الواقعية وإنك لمجهز عليها عما قريب ، وستخمد أنفاسها إلى غير رجعة ، وفى هذا الخير ، لقد عمرت الواقعية أطول من زمانها ، هذه حقيقة وإن أحدا لن يستطيع أن يسلك هذا الطريق فى أثرك ، نعم ، لن يستطيع أحد أن يكتب فى مثل هذه البساطة عن أشياء بسيطة كهذى وأن يحسنها كما تحسنها أنت ، وأن كل شيء - بعد أية قصة من قصصك مهما قلت أهميتها - ليدور فجأ كأنا كتب بهراوة لا بقلم»^(١) . ولكن « جوركى » نفسه - وقد كانت تلك منه صرخة إعجاب لا يأس - قدر له أن يمثل مرحلة جديدة فى الواقعية وأن يكتشف لها آفاقا لم تكن تخطر على بال سابقيه ، بل وأن يصبح باعثها الجديد .

* * *

وعندما نتوغل داخل القرن العشرين ندرك تشابك وتعدد الخيوط التى يتكون منها نسيج الواقعية النقدية ، مما يؤدي إلى صعوبة تحديد معالم رؤية نقدية متماسكة لها ، وذلك لاعتبارات عديدة ، من أهمها جنوح النقد الأدبى - فى تطوره الدائب - إلى البحث عن صيغ تتبلور فيها معطيات الفكر الحديث ، ووضع التسميات الخاصة للثمار التى تتدل منه ، مغفلا أحيانا انتماءها إلى نفس الشجرة ، على اعتبار ما تعرضت له من عمميات تلتقيح لا تهدأ . ومن هنا جددت فى الحياة الأدبية مصطلحات حديثة نخدع عن حقيقتها إن اعتبرناها بديلا نهائيا عن الواقعية ، إذ أنها تفترض أساسا قيامها وتعتمد على تأصل مبادئها ، ثم تشير إلى الإضافة التى تعنيها ، وإن كانت قد أصبحت نتيجة لذلك أكثر تداولاً منها . ومن هذه الاعتبارات كذلك ، أن الأفكار الماركسية التى تجسمت بانثورة الروسية - وإن كانت قد جندت قطاعا خاصا بها من النظرية الواقعية والبسته زى الاشتراكية الرسمية - كانت لها امتدادات أيديولوجية كبيرة أصبحت قاسما مشتركا للفكر الإنسانى عموما ، من أهمها انعكاس البنية السفلى المادية فى البنية العليا الفكرية للمجتمع ، وقد أدى هذا كما سرى فيما بعد إلى الربط الصارم بين الظواهر الأدبية واللحظات التاريخية المحددة ، مما جعل من الصعب إطلاق تسمية أدبية واحدة على فترة بالغة الطول مثل تلك التى تمتد منذ نشأة الواقعية حتى الآن على ما ترزخ به من متغيرات شديدة التنوع والتناقض ، وأخيرا فإن انتشار المبادئ الواقعية - على المستوى العالمى - قد جعلها نكاد

(١) انظر : تعريف بالرواية الروسية ، تأليف « يانكو لافرين » وترجمة مجد الدين حفى ناصف - دار النهضة

تصطبغ فى كل بلد أو على الأقل فى كل لغة ، بلون خاص بها وعناصر مميزة لها كما سنلمس طرفا من ذلك عند الحديث عن التنوعات الإقليمية ، إلا أن كل هذا يجعل من الصعب على الناقد الذى يبحث دائما عن الفروق المميزة أكثر مما يقف عند العناصر المشتركة أن يحشر جميع مظاهر الواقعية فى إطار نظرى واحد ، أو يحتفظ لها بنفس التسمية ، إلا إذا كان هناك نوع من العناد المذهبى ، كما هو موقف الواقعيين الاشتراكيين ، يدعو إلى الالتزام بالتسمية ، أما الغالبية العظمى من كبار الأدباء العالمين فهم واقعيون وإن لم يصرحوا بذلك ، بل وإن جنحوا إلى التبرؤ من هذه التسمية وما أصبحت تختلط به من حسابات أيديولوجية دقيقة .



غير أن من الحق أيضًا أن نشير إلى أن كبار المفكرين التقدميين فى الغرب لا يميلون إلى اعتبار الواقعية هى الصيغة الفنية الوحيدة - وإن لم يحرروا لها شهادة وفاة كما يفعل ممثلو التيار المحافظ - بل يحاولون دائما أن يكونوا أشد أمانة للواقع الأدبى وأقل تقيدا بنظرية واحدة متجمدة ، فجد أحدهم يؤكد أن الأدب الواقعى - من قصة ومصرح - يرجع فى نشأته إلى مرحلة خاصة فى التطور الاجتماعى لم يكن فيها المجتمع مغنا على نفسه ولا جامد القيم ، وإنما كان برجوازيا منفتحا . ويقدر ما يتطور العلم يخطو المجتمع فى سبيل الكمال . وأن الأمر فى الفن لا يسير على هذه الوتيرة ، إذ أنه بالرغم من ثراء المضمون الفكرى واتساع الأفق الفنى لا يمكن الجزم بأن « ستندال » و « تولستوى » مثلا أقرب إلى الكمال من « هوميروس » ، بل إننا فى دراسة أعمال الفنان الواحد لا يمكن أن نزع من الواقعية تزيده من قيمة بعضها ، ففى مسرحيات « ايسن » مثلا لا تعتبر « بيت الدمية » على واقعيتها الأصلية أعظم من « بير جيبينيت » المفرقة فى الشاعرية والخيال ، ولتأخذ مرحلة تاريخية محددة هى عصرنا الراهن ، لا يمكن أن نقول أن المسرحيات الواقعية الحرفية أكمل من أساطير « بريشت » المسرحية التى قد لاتعد فى نظر بعض المترجمين ملتزمة بمبادئ الواقعية التقليدية ، وبهذا تكون الواقعية ببساطة طريقة ممكنة فى التعبير الفنى ، ولكنها ليست الطريقة الوحيدة^(١) . ويؤكد ذلك ما يمكن رصده داخل مجال الواقعية نفسها من اختلاف وجهات النظر وتباين النزعات مما يجعله ينتهى إلى أن الواقعية فى حقيقة الأمر ليست الآن سوى منهج للابداع الأدبى بعد أن أتى عليها

زمن كانت فيه مذهبا محدد المبادئ معلوم الأركان ، وأن النزعة النقدية إنما هي أحد المواقف التي يتميز بها هذا المنهج ، وسنعود إلى هذا فيما بعد .

* * *

وعلى ذلك فإنه يمكن تصور حاضر الواقعية الغربية على أساس ما كتبه « أندريه مالرو » تعليقا على دعوى « بلزاك » بأن قصصه تنافس السجل المدنى فى رصدتها الأمين للواقع . إذ يقول : « إن الصور الفوتوغرافية - ويمكن أن نضيف إليها التسجيلات الصوتية - هي التي تقوم الآن بفعالية بهذه المنافسة ، وأن القصص اليوم يفضل منافسة الرسام التعبيري الذي أعفاه اختراع التصوير الفوتوغرافي من المحاكاة الحرفية »^(١) . وعلى أساس أن فن القصة في تطوره مازال يأخذ الاتجاه الواقعي ، ويشند قريبا من الحياة بإعادة تفسيرها دائما اعتمادا على الأساليب والرؤى المختلفة لها ولا يمكن لهذه الحركة أن تترد إلى الخلف إلا إذا أصبح الطريق مسدودا أمامها ، وهذا لم يحدث في تاريخ البشرية حتى الآن .

ومع أن الواقعية بالمفهوم الغربي في صراع دائم مع الآراء والمعتقدات المسبقة إلا أنها لا يمكن أن تستغنى عنها ، وإن كانت لا تزهر في رأى كثير من النقاد إلا من خلال ما يسمى بالمؤسسات المتحركة في المجتمع المفتوح ، وهي المؤسسات التي لا تحول دون التطور ولا تحرم التجارب ، ولا تبغى صياغة الحياة والفكر في قوالب جامدة عاتية .

* * *

وهناك قضية هامة تتصل بالرؤية الغربية للواقعية النقدية الحديثة وهي محتواها الأيديولوجي ، ويمكن أن تصاغ في السؤال التالي : - هل لابد للكاتب الواقعي أن يعتنق الاشتراكية ؟ وأن يكون منظوره للمستقبل مصبوغا بالطابع المادى وأن يدين بختمية التاريخ ؟ .

ولا شك أن الإجابة على هذا السؤال تمثل حجر الزاوية في الصراع الفكري المعاصر ، ولا تنف عند حدود التناقض الحاد بين المعسكرين ، بل تتدرج من الرفض المطلق الذي لا يتورع التيار المحافظ عن رفع شعاره إلى التقبل الجزئى من جانب بعض التقدميين وعدم

استبعادهم لمبدأ الالتزام الاشتراكي وينتهى عند الطرف الآخر إلى موقف الواقعيين الاشتراكيين الذى يتميز على الصعيد الرسمى بالتعصب الشديد .

يبد أنه قد حدث تطور هام على يد بعض فلاسفة الواقعية حيث انتهوا إلى أنه للوهلة الأولى يبدو أن هناك تناقضا بين منظور المستقبل الاشتراكي فى الواقعية الاشتراكية من ناحية وانعدام هذا المنظور فى الأدب البرجوازي من ناحية أخرى ، ولكن الأمر ليس كذلك ، فإن اختلاف السبل يقع حقيقة الأمر داخل الأدب البرجوازي نفسه . حيث تمثل الواقعية النقدية التيار المعارض للأشكال الطليعية المتدهورة ، ونتيجة لذلك فإن القضية المثارة لا تصبح فى وضعها الحالى ضرورة اعتناق الكاتب للاشتراكية حتى يعثر على مخرج من الأزمة الاجتماعية والأيدولوجية المعاصرة ، وإنما ينبغى له ببساطة - لصالحه إنسانيا وفنيا ألا يتخذ موقف الرفض القاطع للاشتراكية بدون قيد ولا شرط ، لأنه لو فعل ذلك - وهذا هو الجوهرى فى الأمر - فسوف يحطم رؤيته الخاصة للمستقبل ويشوش على ملكاته كى لا تدرك الواقع كما هو ويحرم نفسه من إمكانية خلق أعمال ديناميكية تنبض فيها رؤية خصبة للإنسان^(١) . وإذا عرفنا أنه ليس هناك كاتب تقدمى واحد يواجه مشكلة الالتزام الاجتماعى ويعكس التطور المعاصر بأمانة يجروء على الرفض القاطع لمبدأ الاشتراكية أدركنا أن هذا الحد الأدنى موفور لدى الكتاب الواقعيين - مهما كان لهم من تحفظات بعد ذلك - وأن الحياة التى كانت تفصلهم فى ظاهر الأمر لا تعز على الالتحام والتماسك .

* * *

وليس معنى هذا أن الحد الفاصل بين كل من التيارين قد زال وأصبح فى ذمة التاريخ ، بل ينبغى أن تتضح أمامنا أسس اختلافهما حتى يبرز مجال الاختيار أمام كتابنا وأدبائنا على وعى وبصيرة ، فإذا كان النضال من أجل النموذج الاشتراكي وتنفيذه هو المحور الذى تدور حوله الواقعية الاشتراكية فى منظورها للمستقبل ، على ما يعترى ذلك من تغييرات ولمسات مختلفة طبقا للمرحلة الزمنية ولطبيعة العمل الأدبى نفسه ، فإن ما يميزها عن الواقعية النقدية ليس مجرد هذا المبدأ التمثيل فى تأكيد المجتمع الاشتراكي الذى قد تبشر به الواقعية النقدية أيضا . وإنما يبدأ الاختلاف بعد هذه النقطة الأولية .

فبينما يعتبر تأكيد الاشتراكية هو المحور الأساسى للواقعية المسماة باسمها لا يحتل مثل

هذا المركز فى الواقعية النقدية الغربية ، وبينما نجد أن هذا المنظور تمثل رؤيته من الداخل فى الواقعية الاشتراكية لا يتعدى أن يكون شيئاً خارجياً فى الواقعية النقدية . ومعنى هذا أن تحديد مبادئ المنظور الاشتراكي والقوى التى تؤدى إلى تنفيذه لابد أن يتم لدى الواقعيين الاشتراكيين من الداخل لا من الخارج ، لابد لهم من رصد هذه القوى فى تطورها وحركتها إلى الأمام ، ومن هنا فإن الفرق بين الاشتراكية المثالية والاشتراكية العلمية أن هذه الأخيرة تكشف فى تطور المجتمع نفسه عن الاتجاهات الموضوعية التى تبنى عليها ، فتأخذ الواقعية الاشتراكية فى تمحيص صفات الإنسان وملكاته من حيث ما يتمثل فيها من إرادة خلق الواقع الإيجابى الجديد والإيمان به .

والاعتراض على ما هو قديم - على الرأسمالية ونتائجها - هو الرابطة الأساسية التى تجمع الواقعية الاشتراكية فى صعيد واحد مع النقدية . ولكنه يعتبر فيها عنصراً تابعاً للاتجاه الرئيسى ذى الألق الإيجابى العريض وليس هو المركز الأساسى كما هو الحال فى الواقعية النقدية .

وبما أن منظور المستقبل - كما سترى فيما بعد - يعتبر أهم مبدأ يحدد النظام الداخلى للعمل الأدبى حيث يتوقف عليه تركيب الأحداث وترتيبها فى درجات من الأولوية وتكوين المواقف والشخصيات ، فإن هذا الفرق له نتائج عميقة الأثر فى التمييز بين كل من الاتجاهين الواقعيين .

يبد أن هذا التمايز لا ينفى وجود لون من التحالف بين الواقعية النقدية والاشتراكية ، وهو تحالف له أسسه الأيديولوجية العميقة ، ومن أهمها الطابع القومى لكل مظاهر الثقافة ، وهو لا ينبع فحسب من الروح الشعبى ، ولا مما يراه البعض خصائص الجنس الخالدة التى لا تخضع للعوامل التاريخية ، وإنما هو ثمرة للطريقة الخاصة المميزة التى ينمو بها كل شعب تاريخياً واجتماعياً بفضل المؤثرات التى تنصب عليه ، وعند التحليل الدقيق لا يأخذ التطور شكلاً واحداً فى جميع البلاد ، فكل شعب أوربى مثلاً مر بمرحلة الاقطاع بطريقة مميزة عن غيره . كما بدأ كل شعب يتخلص من الاقطاع ويدخل مرحلة التطور الرأسمالى بشكل مختلف عن غيره أيضاً بالرغم من الخصائص المشتركة فيما بينهم . وبمقدار ما يصوغ كل شعب الأسس الموضوعية الخاصة به - ضمن إطار القوانين

العامّة - فهو ينمو ويتطور حتى يكتسب ملامحه القومية المميزة ، وكل فرد يولد من أبناء هذا الشعب يصبح كائنا مفكرا مبدعا لكن تحت تأثير هذه العوامل القومية^(١) .

ومن هنا ينبغي أن نشير بوضوح إلى أن الأعمال الواقعية الكبرى تسهم إلى حد كبير في خلق هذه البيئة الروحية التي تنصهر فيها وبها الشخصية القومية ، فهي تنقل الإنسان بطريقة مباشرة ومصورة بوضوح إلى قلب المعالم المميزة لوجوده القومى بمختلف أشكالها وتقاليدها التي ينبع منها الضمير القومى ، وكلما كان ارتباط الفنان بهذا الضمير عميقا وحميما ومؤديا إلى التواصل القومى لثقافته كلما كان أكثر ثراء وأصاله .

والنتيجة الضرورية لهذا التطور العام للثقافات هي أن الواقعية التي تنبثق في كل أدب لابد وأن تكون عميقة الصلة بهذا الاستمرار الثقافى فى الشكل والمحتوى القومى مادامت لا تريد أن تصبح مجرد نتاج مصطنع فى المعامل التي توجهها قطاعات بعيدة عن الحياة ، ومن هنا فإنه لا مناص من أن تتلاقى طريقة الواقعية الاشتراكية فى النظر إلى الأشياء ورؤية المستقبل مع العرض الذى تقدمه الواقعية النقدية المعاصرة لها ، إذ أنهما يعكسان فنيا نفس الواقع الاجتماعى ، ويخوضان معركة مشتركة - كل حسب طاقته وفعاليته وقيمه - ضد الرجعية السياسية والثقافية .

وعلى ذلك يعتقد بعض فلاسفة النقد أن الحد الفاصل بين كل من الواقعية النقدية والاشتراكية دقيق للغاية ، حتى أنه يصعب خاصة فى مراحل الانتقال تحديد معالمه ، إذ أن الكاتب الذى يعكس بأمانة وصدق هذا الواقع المتحول سرعان ما يجد نفسه قد انتقل من صيغة إلى أخرى ، أو ربما تجاوزت الصيغتان فى عمل واحد لديه طبقا لدلالة المادة التاريخية التي يستخدمها ، ومصدر هذه المرونة يعود إلى أن الواقعية النقدية - كما سبق أن ذكرنا - لا ترفض منظور المستقبل الاشتراكى ، بل تترك الباب مفتوحا لهذه الرؤية التي تخصب مفهومها للتطور ، مما يجعل تحقق هذا التطور خلال مراحل الانتقال هو موضوعها الأثير الذى تلتزم به ، كما يعود أيضا إلى أنه حتى فى ظل النظام الاشتراكى ومع افتراض إخلاص الأدباء الشديد له فإنهم كثيرا ما يظلون على ولائهم العميق لمبادئهم الجمالية السابقة ، مما يصيب ضمائرهم بلون اقرب إلى البرجوازية منه إلى أشكال الحياة الاشتراكية الخالصة ، ونتيجة لذلك ليس من الغريب أن نرى استمرار الواقعية النقدية فى ظل النظم الاشتراكية .

(١) انظر المصدر السابق ص ١٣٥ .

ونعود إلى تحليل بعض عناصر التيار التقدمي في فهم الواقعية الغربية فنجد أنه يتدفق في اتجاهين كبيرين :

أحدهما : يعتبر الواقعية موقفا في الأدب والفن ، يعتمد على الاعتراف بالواقع الموضوعي والوصف الفني له ، دون التقيد بخصائص مذهبية محددة ، أو الوقوف عند فترة زمنية خاصة ، ولعل أكبر رواد هذا الاتجاه هو الناقد الألماني الكبير « أوبراخ وكتابه الفريد » المحاكاة » الذي وضعه خلال الحرب العالمية الثانية في منفاه بتركيا وطبق فيه مفهوم الواقعية الواسعة هذا على تاريخ الأدب الغربي كله ابتداء من « هوميروس » حتى الآن ، متخذاً محوره من دراسة مستويات الأسلوب كما سنشرح ذلك بالتفصيل عند تناول التنويعات الإقليمية .

وقد قام المفكر الفرنسي « روجيه جارودي » بفلسفة هذا الموقف بعد ذلك في خلال الستينات بكتابين أساسيين هما واقعية بلا ضفاف » و « واقعية القرن العشرين » وركز في هذا الكتاب الأخير على دراسة الواقعية في الفنون التشكيلية ، وهو على أية حال يعتبر أن كل عمل فني أصيل يعبر عن شكل للوجود الإنساني في العالم ، ومن هنا لا يوجد أبداً أي فن غير واقعي ، أي لا يوجد فن لا يستند إلى واقع متميز ومستقل عنه ، ويستشهد « بيرواير » الذي كان يقول : « نشعر أكثر الأشياء واقعية ، وهو الشيء الذي لا تكتمل حقيقته إلا في العالم الآخر »^(١) . وعلى ذلك فواقعية الفنان لا تعني على الإطلاق أنه ينقل صوراً للواقع بل محاكاة نشاطه ، ولا تقديم نسخة منقولة من خلال ورق مضاف ، بل المشاركة في البناء الخلاق لعالم لا يزال في طور التكوين مع اكتشاف إيقاعه الداخلي الحميم ، ولا تتمثل حرية الفنان في رسم الواقع كما هو مستقلاً عنه وبلا مشاركة منه . لأنه غير مكلف فقط بتقديم تقرير عن نتيجة المعركة ، بل هو واحد من المناضلين ، له نصيبه من المبادرة التاريخية ومن المسؤولية . هو مطالب لذلك - لا بالاكفاء بتفسير العالم والحديث عنه - وإنما بالمشاركة في تغييره .

وإذا كان هذا التأويل الموسع لمفهوم الواقعية يهدف إلى احتواء جميع التيارات الأدبية والفنية الحديثة . وتشجيع التجارب الجديدة واحتضانها وتعميدها باسم الواقعية مهما كانت درجة التزامها بالواقع ، فإننا ينبغي أن نفهم بواعث هذا الموقف في ظل الاطار

(١) انظر : « روجيه جارودي » - « واقعية بلا ضفاف » ترجمة حليم طوسون القاهرة ١٩٦٨ . ص ٢٢٥ .

العام للفكر الغربى المعاصر الذى يضيق بالمذهبية ويكره تحديداتها المتعسفة فى كثير من الأحيان ، خاصة موقف اليسار الأوربى الذى لا يكف عن مغازلة الاشتراكية دون أن يعفيها من النقد اللاذع فى نفس الوقت ، محاولا على جميع المستويات - الأيديولوجية والفنية - أن يخصصها برؤيته المتجددة حتى وإن أدى ذلك إلى تعديل بعض ملامحها البارزة بعمليات تجميل حاسمة ، ولم يكن موقف الحزب الشيوعى الفرنسى الأخير برفض مبدأ ديكتاتورية الطبقة العاملة إلا حلقة فى سلسلة هذا التطور الخصب . أما على الصعيد الأدبى فإن هذا الانفتاح كان ضروريا لكسر حدة التعصب المذهبى للواقعية الاشتراكية ، لكن عندما نتأمل نتائج البعده نرى أنه قد يؤدى إلى ذوبان الواقعية وحلولها فى غيرها من الصيغ الجديدة ، إذ أنه فى محاولته لتفخها حتى تحتوى كل شىء ينتهى بها إلى لون من الانفجار الذى تلاشى على أثره .

وأشد حصافة من هذا الموقف أنصار التيار الثانى الذين يعتبرون الواقعية منهجا متميزا فى الابداع الفنى ، يلتزم أسسا جمالية محددة ، - هى التى سنفصلها فيما بعد - بشىء غير يسير من المرونة والطواعية ، ويبدأ تاريخيا بحركة « الواقعية العظيمة » الفرنسية ، وامتداداتها فى مختلف الآداب ، ولكنه لا ينتهى بانحسار موجتها إثر الأزمات التى تعرضت لها فى مطلع القرن العشرين بل يستمر بعد ذلك متمثلا فى كثير من التحولات الفنية الهامة .

وقد استقى هذا المنهج جرعة كبيرة من الحيوية والمعاصرة برافد جديد له هو « الواقعية الاشتراكية » التى عكف فلاسفتها - خاصة المتحررون منهم - على بعثة وتقنيته ، ولكن أصابه من شظايا المعركة الأيديولوجية التى أثرت حولها كثير من الأذى أيضا . حتى أصبحت الواقعية تهمة فى بعض البلاد ، وإن اعتر كثير من الكتاب بها - على حيادهم السياسى - وأعلنوا حرصهم على التمسك بها كأهم منهج أدبى معاصر .

أصول الواقعية الاشتراكية

يتعين علينا منهجياً أن ندرس الأساس الماركسي للواقعية الاشتراكية ، لأنها ليست مجرد وجه برىء من وجوه الواقعية نبت عفويا واتخذ مساره فى التطور والتنامى بشكل أدبى مستقل ، بل احتشدت فيها وحولها كل الخصومات التى يتسع لها العصر ، فبينما وصل البعض فى تقديسها والالتزام الحرفى بها إلى اتخاذها ديناً لا ينبغي للأدباء أن يلحدوا فيه أو يكفروا به ، خرج عليها البعض الآخر ورفض من أجلها كل صيغ الواقعية لا لشيء إلا ليشبت حرته فى الاختيار وقدرته على التمرد ، وسلك فريق ثالث أسلوباً جديلاً فى تناول هذه القضية ، يتعد عن التبسيط والتطرف ويحتفظ منها بالجوهر ، ويرى ما فيها من إضافات تخصب الفكر الإنسانى فيقدرها ويستثمرها ، دون أن يتورط فى الالتزام الحرفى بالجانب السلبي الذى ينبغي تجاوزه .

وقد تبدو بعض المبادئ التى سنعرضها هنا - خاصة فى نظر المتخصصين المحترفين - من بديهيات القول التى شاعت معرفتها بين الناس ، ولكن عذرنا فى وضعها فى هذا السياق أنها لازمة لنهم تطور الواقعية الاشتراكية من ناحية وأنها تعرضها من أوثق مصادرها وهى كتابات « ماركس » و « انجلز » نفسيهما المعززة بتعليقات أهم الشراح^(١) . والتى اتخذت بعد ذلك انجيلاً لنظرية الأدب فى الواقعية الاشتراكية من ناحية أخرى .

طبقاً للمادية التاريخية فإن الإنسان من خلال الإنتاج - الذى يحكم وجوده الاجتماعى - يدخل فى علاقات إنتاج محددة ضرورية مستقلة عن إرادته . وهى علاقات تنطبق على مستوى معين من تطور قواه الإنتاجية المادية ، ومجموع هذه العلاقات يمثل البنية الاقتصادية للمجتمع ، وهى القاعدة الواقعية التى تقوم على أساسها البنية العليا التشريعية والسياسية والثقافية والتى تنطبق على أشكال محددة من الضمير الاجتماعى ، وعلى هذا فإن طريقة الإنتاج فى الحياة المادية هى التى تكيف عموماً التطور الاجتماعى والسياسى والروحي للحياة ، فليس ضمير الإنسان هو الذى يحدد كينونته ولكن على العكس من ذلك نجد أن وجوده الاجتماعى هو الذى يحدد ضميره . (وبلاحظ استفادة الوجودية من هذه المقولة فى قضيتها التى تؤكد أن الوجود هو الذى يسبق الماهية).

وفى مرحلة ما من التطور تدخل قوى الإنتاج المادية للمجتمع فى تناقضات حادة مع علاقات الإنتاج الموجودة ، أى مع علاقات الملكية التى تعد تعبيرها المشروع المتحرك

بداخلها ، ولا تلبث هذه العلاقات القائمة بين القوى الإنتاجية أن تصبح قيودها وسلاسلها ، وحينئذ تبدأ مرحلة أخرى من التطور الاجتماعى ، ويتغير الأساس الاقتصادى بتغير كذلك - بشكل أو بآخر - وبسرعة بالغة ، كل البنية العليا العملاقة^(١) .

وقد تعرض هذا التحديد الآلى للعلاقة بين البيتين : السفلى المادية والعليا الفكرية لكثير من النقد . خاصة على ضوء عديد من الدراسات التاريخية التى أثبتت أن ازدهار المادى لا يصحبه دائما ازدهار فكرى أو فنى ، لذلك تصدى بعض الشراح ليؤكدوا لنا أن البنية العليا الثقافية قد لا تعرق بطريقة آلية عندما تنهار من تحتها البنية الاقتصادية التى ولدتها ، بل كثيرا ما تعيش بعدها فترات طويلة ، حتى أنها تصل فى بعض الأحيان إلى قمة ازدهارها بعد أن تكون البنية الاقتصادية قد أذنت بالتدهور بوقت طويل ، كما حدث مثلا فى عصر النهضة الايطالى ، وهى بالإضافة إلى ذلك تنقل بعض خصائصها إلى البنية العليا الثقافية التى تتبع من القاعدة الاقتصادية الجديدة ، ويشرحون بذلك وجود بعض العناصر الثابتة فى مختلف مجالات الأشكال الثقافية التى أدت إلى الاعتقاد بالفكرة « الخيالية » عن وجود تطور مستقل لهذه الأشكال ، منفصل عن علاقتها بالبنية الأساسية ومنسجم بلون من الخلود^(٢) .

على أن المنطلق الأساسى عندهم هو الإنسان المحدد وواقعه المادى ، فإنتاج الأفكار والأعراض الممثلة للإنسان وضميره مرتبط فى الدرجة الأولى مباشرة بالنشاط المادى وبالعلاقات القائمة بين الأشخاص بلغة الحياة الواقعية ، وجميع التصورات والأفكار والتغيرات الروحية للإنسان تبدو هنا كانبثاق مباشر عن السلوك المادى ، وهذا ينطبق بنفس القدر على الانتاج الروحى كما يتجلى فى لغة السياسة والقوانين والأخلاق والدين والفلسفة وبقية مظاهر الثقافة عند الشعوب .

وتؤكد الماركسية أن الإنسان هو منتج عروضة وأفكاره ، الإنسان الواقعى ، وهذا بالضبط عكس ما كانت تقرره الفلسفة الألمانية المثالية على وجه الخصوص إذ تهبط من السماء إلى الأرض ، أما « ماركس » فىرى أنه يصعد من الأرض إلى السماء ، بمعنى أنه ينطلق من الناس العاملين فى الواقع وعلى أساس التدرج الفعلى للحياة يحاول شرح كل شىء ، حتى انعكاساتهم وتطورها ، وأصداء أفكارهم عن أنفسهم فى سير هذه الحياة ،

(١) المصدر السابق . ص ٢٦ .

(٢) انظر هامش النص السابق .

وحتى تلك الصور الغائمة التي تتكون في عقل الإنسان وتعتبر تصعيدات ضرورية في التدرج المادى للحياة يمكن في رأيهم اختبارها بطريقة تجريبية وإثبات ارتباطها بالفروض المادية ، ونتيجة لهذا يستخلصون أن الأخلاق والدين والفلسفة وجميع المظاهر الفكرية وأشكال الوعي التي تمثلها ليس لها أى استقلال إلا في الظاهر ، ليس لها تاريخ ولا تطور ، بل إن الناس الذين يطورون إنتاجهم المادى وعلاقاتهم بغيرون أيضا بجانب هذا الواقع أفكارهم ونتائجها^(١) .

* * *

ومن هنا يستخلص الشراح أن الأفكار ليست هي التي تولد أفكارا أخرى وليست الأشكال الفنية هي التي تخلق أشكالاً جديدة ، ولكن تغييرات الظروف الواقعية للإنسان هي التي تحدد أيضا التطور الذي يصيب تصورات الفلاسفة وتمثيلاته الفنية ، وهذا لا يعنى قطع كل علاقة بين المظاهر الثقافية لفترة ما وبين تلك التي تنتمى إلى الفترة السابقة عليها أو اللاحقة لها ، فالثابت أن بعض الخصائص تنتقل من مرحلة إلى أخرى ، ولكنه يعنى فحسب أنه - في نهاية المطاف - فإن العنصر المتحرك الفعال يتمثل في القاعدة الواقعية .

وقد شاع نتيجة للمبادئ السابقة أن الماركسية تعتبر العامل الاقتصادى هو المؤثر الوحيد في البنية العليا الفكرية ، ولكننا نجد « انجلز » نفسه يكتب محاولا تصحيح هذه الفكرة قائلا إنه طبقا للتصور المادى للتاريخ فإن العامل الحاسم في آخر الأمر في التاريخ هو الإنتاج وتكراره للحياة الواقعية « ولم يحدث أن قلت مطلقا - أو قال ماركس - أن العامل الاقتصادى هو العامل الوحيد الحاسم ، لأن هذا يحيل النظرية إلى عبارة فارغة مجردة وغير معقولة ، الموقف الاقتصادى هو الأساس ، لكن اللحظات المختلفة للبنية العليا - كالأشكال السياسية لصراع الطبقات ونتائجه ، والأنظمة التي تضعها الطبقة المنتصرة بعد سيطرتها ، والأشكال القانونية ، وجميع انعكاسات الصراعات الواقعية في عقول من يخوضونها ، حتى النظريات السياسية والتشريعية والتصورات الدينية في تطورها اللاحق ، كل أولئك يمارس تأثيره على مجرى الصراعات التاريخية ، ويحدد في كثير من الأحوال شكلها بطريقة قاطعة ، هناك فعل ورد فعل متبادل بين كل العوامل ، ومن خلالها يثبت عنصر الحركة الاقتصادية وجوده دائما كعنصر ضرورى ضمن مجموعة هائلة من الأشياء العرضية .

(١) انظر المصدر السابق ص ٢٨ .

وإذا كان بعض الشباب قد عزا أحيانا إلى الجانب الاقتصادى أهمية أكثر مما يستحق فإن الذنب فى ذلك يعود جزئيا على وعلى « ماركس » ، فقد كان علينا فى مجابهة المعارضين أن نبرز الأساس الجوهرى الذى ينكرونه . وحيث لم نكن نجد دائما الوقت ولا المكان المناسب لكى نعطى العوامل الأخرى حقها واشتراكها فى توجيه الأحداث ، لكن عندما كنا نصل إلى عرض مرحلة تاريخية - أى فى التطبيق العملى - فإن الموقف كان يتغير ، ولم يكن بوسعنا إذن أن نرتكب أى خطأ^(١) .

ومن ثم يرى الشارحون أن طبيعة العلاقة بين الأساس الاقتصادى والبنية العليا الثقافية ليست بالبساطة التى يظنها الناس ، فهى أولا ليست علاقة مباشرة بل تعتمد على عديد من الوسائط المعقدة ، وهى إلى جانب ذلك - وهذا هو الأهم - متبادلة ، فالبنية العليا لها بدورها رد فعل على البنية الأساسية ، خاصة وأن الأساس الاقتصادى ليس هو لعامل الوحيد الحاسم ، وترتب على ذلك فى ميدان النقد الأدبى الذى يعنينا هنا أن شرح الظاهرة الثقافية - ومن باب أولى أى أثر أدبى محدد - لا يمكن أن يتم بمجرد الإشارة المباشرة للبنية الاقتصادية للمجتمع الذى نبت فيه ، وإنما ينبغى أن يتم على ضوء كل العوامل التى نجدها ماثلة عند ظهوره ولا يظهر العامل الاقتصادى بينها كعنصر حاسم إلا فى التحليل الأخير^(٢) .

* * *

ويؤكد « انجلز » أنه كلما كان الحقل الذى يدور حوله البحث أبعد عن الميدان الاقتصادى وأقرب إلى المجال الفكرى البحث وجدنا أنه يشف عن عوامل عرضية عديدة ويتقدم فى خط متعرج « زقزاق » ، لكن لو رسمت خط المحور فى زواياه لرأيت أنه كلما كان العصر المدرس أطول كان خط التطور الثقافى أشد توازيا فى عموميه مع خط تطور الاقتصادى .

وهذا هو قانون العصور الطويلة الشهير ، ويمكننا أن نستخلص منه كما فعل الشراح قانون العصور القصيرة ، فإذا كان صحيحا أنه كلما طالقت الفترة التى نتخذها موضوعا للدراسة توازى خط النمو الأيديولوجى - والأدبى بالتالى - مع خط التطور الاقتصادى فإننا يمكننا أن نقول بناء على ذلك أنه كلما كانت الفترة المدروسة قصيرة ضعف توازى

(١) انظر المصدر السابق ٥٤/٥٥ .

(٢) راجع تعليق الشارح على نفس المصدر فى الخامس .

تطور الظاهرتين الاقتصادية والثقافية وبعد المحور الأخير عن الأول مكونا خطا منعطفًا ، وكاشفا - على حد تعبير « انجلز » - عن عوامل عرضية .

وأية حالة محددة لكاتب معين ليست سوى مرحلة وجيزة بالغة القصر في التطور التاريخي ، وهي لذلك لا تكاد تمثل إلا نقطة صغيرة في الزاوية الكبرى بحيث أن هذا الخط يصبح منعطفًا إلى الحد الذي يظل فيه من الصعب في معظم الأحيان أن نجد رابطًا بينهما دون التماس وسائط عديدة^(١) .

فالمشكلة إذن تتمثل في إعادة بناء السوابق التاريخية للعمل الفني وبيان ما فيه من ملامح خاصة وعالمية في نفس الوقت ، على أن تكون نقطة الانطلاق هي محصلة العناصر التي يقدمها الأثر الأدبي نفسه ، في محاولة لبناء هذا الخط المتعرج في حدود ما يمكن تقديم البراهين الدالة عليه ، وبدون أن نفرض في أية حال نتائج البحث في التاريخ الاقتصادي على تحليل العمل الأدبي فرضًا ، بل أكثر من ذلك يجب عند تقديم مؤلف محدد أن نعطي للعوامل العرضية التي لا تتصل بمسار التطور الاقتصادي والاجتماعي العام من الأهمية والتقدير ما يضعها على قدم المساواة في التأثير الحاسم مع العناصر التاريخية العميقة .



كذلك من المبادئ الجوهرية في نظرية الأدب الماركسية الاعتداد بالأساس الطبقي للثقافة والفكر ، فهم ينصون على أن أفكار الطبقة المسيطرة في كل عصر هي التي تصبح لها السيادة على ما عداها ، وكأنني بهم يتمثلون بالعارة العربية الشائقة « عادات السادات سادات العادات » إلا أنهم يقصدون أن الطبقة التي تمتلك القوة المادية في المجتمع هي نفسها التي تتحكم في وسائل الإنتاج المادية وتسيطر بالتالي على وسائل الإنتاج الفكرية بطريقة تضمن لها خضوع الآخرين من المستضعفين .

وعندما تحتل إحدى الطبقات مكان طبقة أخرى كانت مسيطرة تجد نفسها مضطرة لأن تتقدم مصالحها على أنها المصلحة العامة العليا للمجتمع ، بمعنى أنها لكي تعبر عن نفسها بصورة مثالية تعطى لقيمها الخاصة الصبغة العالمية ، وتعرضها على أنها أكمل القيم وأعقلها . وتقدم الطبقة الثورية نفسها على اعتبار أنها تمثل كل المجتمع في مقابل الطبقة

(١) راجع المصدر السابق - عن الفن للماركس وانجلز . ص ٦٠/٥٩ .

الحاكمة المنفردة ، ويتيسر لها ذلك فى الواقع لأن مصالحها فى البداية لا تزال مرتبطة بالمصلحة العامة للطبقات ، غير الحاكمة . وكل طبقة جديدة تنحو إلى إقامة سيطرتها على قاعدة أوسع من السابقة ، مما يجعل معارضة الطبقات المضارعة لتلك التى تقفز إلى الحكم تأخذ دائما طابع الشدة والعمق ، لهذا فإن تلك الظاهرة التى تتحدد سيطرة الطبقة بتغلب أفكارها لا تزول تلقائيا وطبعيا إلا عندما يتنحى النظام الاجتماعى عن اتخاذ الضبقات صيغته ووعاءه ، وعندها لا يصبح من الضرورى أن تعرض المصلحة الخاصة على أنها هى العالمية^(١) .

ويتدارك الشراح ما تؤدى إليه التعميمات السابقة من انكار للقيم المطلقة مثل قيم الحق والخير والجمال فيبدلون جهدا كبيرا فى توضيح « مقاصد » أصحاب النظرية على اعتبار أنهما لا يريدان انكار وجود أفكار ذات قيمة عالمية فى بعض العصور ، إذ أن من البديهي مثلا أن فكرة العدالة الاجتماعية لها فى عصرنا الحاضر قيمة عالمية ، لكننا إذا أردنا أن نغيّلها أو نطبقها على عصر مجتمع الرق لوقعنا فى خطأ فادح ، كما أنه من الخطأ - فى رأيهم - أن نطبقها فى المستقبل على مجتمع بدون طبقات ، حيث تخضع فيه علاقات الانسان لمشاكل وظروف أخرى ، وعلى هذا فليس هناك أفكار خالدة ، وإنما هى دائما ذات بعد محدد ، وصلاحيّة تاريخية موقوتة .

والآن ما هى علاقة هذا الطابع التاريخي للأفكار بقضايا الفن والأدب على وجه الخصوص ؟ .

لقد ثبت أن الفن فى بعض عصور ازدهاره لا يرتبط بالتطور العام للمجتمع ، وبالتالي لا يرتبط مباشرة بالأساس المادى أى بالهيكل العظمى لنظامه ، وهذا يتضح مثلا عندما نقارن عصر الإغريق أو حتى « شكسبير » بالعصور الحديثة ، ومن المعروف أن هناك بعض الأشكال الفنية - كالملاحمة مثلا - لا يمكن انتاجها الآن بشكلها الكلاسيكى الذى كانت عليه فى العصور الماضية ، فمنذ اللحظة التى تظهر فيها الأعمال الفنية - باعتبارها كذلك فقط ، أى من الجانب الفنى البحت - فإن بعض مظاهرها الهامة لا تكون ممكنة إلا فى حالة خاصة من التطور الفنى ، وإذا كان ذلك حقيقة فى العلاقات الأدبية بعضها يبعث داخل الميدان الفنى نفسه فلن يدهشنا إذن أن يصدق هذا على الحقل الفنى بكامله بالنسبة للتطور العام للمجتمع ، ولكن الصعوبة تكمن فحسب - كما يقول أصحاب

(١) راجع المصدر السابق فى الفن لما ركس واتجلز ص ٢٧ .

النظرية - فى الصياغة العامة لمثل هذه التناقضات ، أما عندما تتحدد حالة فحالة فإنها تكتسب وضوحها الكامل^(١) .



وهنا تبرز أمامهم مشكلة كبرى تنبت من هذا الطابع التاريخى للفن ويمكن أن نصوغها فى السؤال التالى : لماذا إذن نستمتع بفنون من نتاج عصور أخرى ؟ ، فليست المشكلة هى فى أن ندرك أن الفن والأساطير الاغريقية مثلا مرتبطان ببعض أشكال التطور الاجتماعى ، خاصة نظام الرق ، وإنما تكمن الصعوبة فى أنها لا تزال تثير فىنا لذة جمالية عظيمة بالرغم من اختلاف الظروف التاريخية ، وأنها تمثل من بعض الجوانب أسلوبا ونموذجا يعز تجاوزهما أو حتى مجرد الوصول إليهما .

ويحاولون الاجابة على هذا السؤال قائلين انه إذا صح إن الإنسان لا يمكن أن يعود إلى طفولته ، وإذا عاد إليها كان ذلك على أحسن الفروض بطريقة صيبانية ، فإن هذا لا يمنعه من أن يستمتع بسداجة الأطفال ، ويتمنى أن يتمثل حقيقتها على مستوى أعلى . ثم أنه فى المزاج الطفولى : ألا يعيش الإنسان فى حقيقة الأمر طبيعته الخاصة المميزة لكل عصر ؟ ، لماذا إذن لا تمارس طفولة الانسان التاريخية فى أجمل لحظات تطورها علينا سحرا خالدا كحالة لا يمكن أن تعود ؟ هناك أطفال سدج وآخرون حكماء مثل الشيوخ - وبعض الشعوب القديمة ينتمون إلى هذه المراتب - أما الإغريق فقد كانوا أطفالا طبيعيين . وعلى هذا فإن السحر الذى يمارسه فنهم علينا لا يتناقض مع الحالة الاجتماعية التى نضع فيها والتى لم يكن قد أصابها إلا أقل مظاهر التطور ، بل إن نتيجه بالأحرى لا تنفك ترى مرتبطة بالشروط الاجتماعية البدائية التى ما كان له إلا أن ينبت فيها ، كما لا يمكن لها أن تعود من بعده أبدا^(٢) .

فاذا كان الفن لا يزال يتيح لنا بعد قرون طويلة متعة جمالية فإن هذا يرجع إلى أن الروابط التاريخية والاجتماعية للعمل الفنى لا يمكن أن تضع شروطا آلية أو خارجية له ، لكنها يجب أن تمثل بشكل ما جزءا من المتعة الفنية التى يولدها فىنا الأثر نفسه ، هذه المتعة لا تحددها طبقا لذلك عناصر خالدة فى العمل الفنى ، ولا لأن الحاضر يخضع لتأثير تجارب الماضى ، بل هى نتيجة للتوالد المحدد الذى لا يقبل التكرار فى عصر ومكان

(١) نفس المصدر ص ٤٤ .

(٢) نفس المصدر ص ٥٧ .

معينين ، فالفن الإغريقى يجذبنا فحسب لأنه نشأ فى عصر طفولة الانسانية ، فى ظروف اجتماعية محددة التطور داخل اطار لا يمكن أن يتكرر مرة ثانية .

ومن ناحية أخرى يرى أصحاب النظرية أن صيغ الوعى الاجتماعى لا تحتوى كلها على قوانينها الخاصة بالتطور ، بل إن نفس العلاقة بين التطور الأيدىولوجى والاقتصادى التى شرحناها من قبل تمثل فى هذه الصيغ بأوجه مختلفة طبقا للخصائص التاريخية لكل عصر ، فمثلا ينتقد « ماركس » فى مقدمته لنظرية القيمة الفائضة الوهم القاتل بأن كل تقدم فى الانتاج المادى يصحبه آليا تقدم فى الانتاج الروحى قائلا انه إذا لم نسقط من حسابنا الوهم الذى استبد بالفرنسيين فى القرن الثامن عشر - والذى سخر منه ليسنج - بأنه مادنا متقدمين فى الجانب الآلى بأكثر من القدماء فلماذا لا نتج ملاحم مثلهم ، فإن نتيجة هذا الوهم لا يمكن أن تكون سوى قصائد ميتة مثل « الهيزيادا » « لقولير » التى قلد بها « الاليزاذا » .

وينبغى تطبيقا للمجدلية المادية أن تنطلق التجارب النقدية الأصيلة دائما مما هو محدد ، من قراءة الأثر الأدبى نفسه ، حتى لو بدت هذه القراءة للوهلة الأولى مجرد حشد انطباعات شخصية لا تعتمد على قيم عامة ، إذ أنه بواسطة الذوق - الذى يأخذ الطابع العالمى ويتكون على وجه الدقة من خلال العملية التحليلية - يمكننا أن نستخلص من الأثر عناصره المجردة ، ونلتقط من خلالها علاقاته بالمناخ الثقافى والتاريخى والاجتماعى واللغوى والمعلومات التى لدينا عن حياة المؤلف . وبعد هذه العملية التحليلية يعود الناقد إلى ما هو محدد ، إلى الشعر نفسه ، بمقدرة فائقة على فهمه وتعمقه . إذ أنه حينئذ لا يعتمد على الانطباعات الشخصية فحسب وإنما على معلومات موضوعية علمية . هذا المنهج الذى قد لا يكون الناقد على وعى تام به هو الذى أدى إلى أعظم الاكتشافات النقدية ، وهو ينبثق أساسا من وعى الدارس كلما مارس بحثا علميا أصيلا ، وقد أكمل حديثا الناقد الاجتماعى « لوسيان جولدمان » هذا التصور بنظريته التى سنعرض ها فيما بعد عن أسلوب « المكوك » فى الانتقال الدائب أثناء العملية النقدية من الجزء إلى الكل ثم العودة إلى الجزء وتكرار العملية هكذا دواليك .

ونعود إلى الأصول الاشتراكية الأولى للواقعية فنجد أن « انجلز » بالذات كان حريصا على تحديد كثير من القضايا ذات الأهمية الكبرى في تصور وظيفة الأدب في المجتمع ، وفي رسم بعض المعالم الهامة في طريقة قيامه بهذه الوظيفة من خلال قضيتين أساسيتين هما الالتزام والاستلاب . أما بالنسبة للالتزام فقد كان صريحا في الدعوة إلى أن يكون « الاتجاه » في الأدب نابعا من الموقف والأحداث نفسها ، بدون أن يشار إليه بشكل مباشر ، كما أنه لا ينبغي للشاعر أن يعطى القارئ حلا جاهزا لمستقبل الصراعات الاجتماعية التي يصفها ، فالقصة الاشتراكية كما يقول تحقق هدفها على الوجه الأكمل عندما تحطم الأوهام التقليدية الشائعة ، عن طريق الوصف الأمين للظروف الواقعية ، فهي بهذا تهز من الأعماق تفاؤل العالم البرجوازي ، مما يجعل الشك في القيمة المطلقة لما يحدث بالفعل أمرا لا مفر منه ، لكن دون أن نشير بأي شكل مباشر إلى حل ما ، بل على العكس من ذلك تتفادى اتخاذ موقف ينحاز بوضوح إلى الهدف الأصلي^(١) .

ويذهب « انجلز » إلى أبعد من ذلك في شرح طبيعة الالتزام النابع من الموقف إلى حد القول بأنه قد يكون غير مقصود من المؤلف في بعض الأحيان ، فهو بهذا الترام عفوى موضوعى لا يخضع للرأى الشخصى ، ونظرا لأهمية هذه الدعوة في مقاومة الدعاية الرخيصة في الأدب يجدر بنا أن نسجل كلماته نفسها وما أثارته من تأويلات وتعليقات ، يقول : إن الواقعية تعنى فى نظرى - إلى جانب الأمانة فى نقل التفاصيل - إعادة التصوير الدقيق للخصائص النموذجية فى الظروف النموذجية^(٢) ، وكلما كانت آراء المؤلف خفية كان هذا من صالح العمل الفنى ، كما أن الواقعية التى اتحدث عنها يمكن أن تعبر عن نفسها أيضا بالرغم من أفكار المؤلف الخاصة ، فبلزاك مثلا - وأنا أعتبره أستاذ الواقعية الذى ينوق بمراحل كل ما قدمه زولا - قد أعطانا فى الكوميديا البشرية تاريخا واقعا ممتازا للمجتمع الفرنسى ، وصف فيه بدقة بالغة الفترة ما بين عامى ١٨١٦ - ١٨٤٨ عاما بعام تقريبا ، حيث قدم لنا لوحة تاريخية تعلمت من تفاصيلها الصغيرة مادة اقتصادية أعظم من كل ما قدمه المؤرخون ومحترفو الإحصائيات عن هذه الفترة .

وحقا فقد كان بلزاك سياسيا من أنصار حركة « المشروعية » ، ولكن عمله العظيم يعتبر مريثة مستمرة للإنبيار الذى لا مفر منه لذلك المجتمع « الطيب » ، وينصب كل

(١) المصدر السابق - فى الفن الماركسى وانجلز ص ١٢٤/١٢٣ .

(٢) هذه أوضح إشارة لقضية النموذج فى الأدب التى ستعرض لها فيما بعد .

تعاطفه نحو الطبقة المحكوم عليها بالغروب ، ومع ذلك فلم يكن نقده وخازا على الإطلاق ، ولم تكتسب سخرته مرارة إلا عندما يدخل فى أحداثه الرجال والنساء الذين كان لهم أعمق التعاطف وهم النبلاء ، ولهذا فإن بلزاك عندما وجد نفسه مضطرا لأن يتصرف ضد تعاطفه الطبقي ومبادئه السياسية المسبقة رأى الضرورة الحتمية لغروب نبلائه المفضلين ، ووصفهم كأناس لا يستحقون مصيرا أفضل من ذلك ، كما رأى رجال المستقبل الحقيقيين فى مكانهم الوحيد الذى يوسعهم أن يجدهم فيه ابان تلك الآونة ، كل هذا اعتبره من أعظم انتصارات الواقعية ومن أهم ملامح « بلزاك » العظيم (١) .

وقد أولت هذه الفترات بطريقة تغلب عليها السذاجة فى بعض الأحيان ، فالنص طبقا لهذا التأويل يمكن أن يتعارض جذريا مع أفكار المؤلف التى يؤمن بها مادام الفنان لا يفتأ يمثل أمام ناظره قوة الواقع المستقل عنه ولا يطل الوظيفة الفعالة لمضمونه ، وهذا يؤدى إلى العودة إلى تصور منقسم ولا معقول فى الفن ، والواقع أن « انجلز » هنا يشرح ما قاله من قبل بمناسبة الأدب الحادف ، بمعنى أن الأفكار ينبغى أن تتجسم فى مجرى التكوين الفنى للأحداث دون أن تنفصل عنها بأى شكل ، وبهذه الطريقة نرى أن موقف بلزاك لم يكن متناقضا ، بل كان مركبا ومعقدا إلى أقصى درجة ، فهو من ناحية أمين لا يرقى إليه الشك لمثالية الملكية المطلقة والحين للأمجاد التاريخية القديمة ، ولكنه من ناحية أخرى - وهذا يتم على التوالى وليس بالعكس - يظهر المرارة والاحتقار للتدهور والتفسخ المائلين فى الطبقة التى كان يجب عليها القيام بهذا الدور ، مما يتعارض مع أى حل سياسى متوسط أو التزام غير كامل .

على أن بعض النقاد الآخرين (٢) لا يرون بأما من الاعتراف بلون من التناقض فى موقف « بلزاك » وغيره من كبار الواقعيين ، كما أثبت « انجلز » من أن « بلزاك » بالرغم من تصوره السياسى للعالم على أساس « المشروعية » فقد ضمن أعماله أعنف ما عرف من هتك الأتعة عن وجه فرنسا الملكية الاقطاعية ، ومثل بقوة هائلة وشاعرية بالغة ما كان ينتظرها من موت محتم . وقد تبدو حالات هؤلاء الواقعيين الكبار بما فيها من عدم لمبالاة بتصور العالم وتحمل المسؤولية السياسية فيه متناقضة مع واقعيتهم ، وهى فعلا كذلك إلى حد ما . بيد أنه بالنسبة للهدف الأساسى منها ، وهو معرفة النفس فى الحاضر وتحديد الوضع التاريخى ، فإن ما يكتسب أهمية حاسمة فى هذا المضممار إنما هو الصورة التى

(١) المصدر السابق - فى الفن - ص ١٣٧/١٣٨ .

(٢) راجع « مقالات فى الواقعية » مؤلفها Lukacs, Georg, p. 19.

يعطيها العمل الفني للعالم وما تعبر عنه . وهنا نجد أن آراء المؤلف الخاصة ومدى ما فيها من توافق مع هذا التصور الذى يقدمه العمل الفني تتراجع إلى الدرجة الثانية من الأهمية ، وبهذا تقوم بطبيعة الأمر مشكلة جادة وكبيرة فى علم الجمال ، فما يسميه « انجلز » « انتصار الواقعية » يصل إلى جذور الخلق الفني ويكشف عما تعنيه الواقعية من عطش للحقيقة وتعصب للواقع يجد كل كاتب شريف نفسه مسوقا إليه .

فأى كاتب واقعى فى عظمة « بلزاك » عندما تتناقض لديه التطورات الفنية الداخلية للمواقف التى يعرضها والشخصيات التى يخلقها مع الأحكام المسبقة الأثيرة عنده أو الأفكار المسلمة لديه فإنه لن يتردد لحظة فى طرح أفكاره جانبا ووصف ما يرى بأمانة فى واقع الأمر ، وهذا العنف فى مواجهة التصور الشخصى للعالم هو أعمق مظاهر الأخلاقية الأدبية فى الكاتب الواقعى التى تجعله يختلف عن صغار الكتاب ممن يستطيعون دائما أن يعقدوا صلحا ملفقا بين تصورهم للعالم من ناحية والحقيقة الواقعة من ناحية أخرى عن طريق فرض تصور زائف محرف عن الواقع ليتطابق مع التصور المسبق . هاتان الطريقتان المختلفتان فى أخلاقية الكاتب ترتبطان بمستوى الخلق الفني ومدى ما فيه من أصالة أو زيف ، فالشخصيات التى يدعها كبار الواقعيين عندما تكتمل رؤية المؤلف لها تكسب حياتها المستقلة عنه ، فهى تعمل وتنتج هذه الوجهة أو تلك وتعانى مصيرها الذى تفرضه عليها جدليتها الداخلية الجوهرية اجتماعيا ونفسيا ، ومن هنا فإن الكاتب الذى يعدل قسرا مجرى التطور الخاص لشخصياته ليس كاتبا واقعيا ، بل لا يمكن الاعتماد به على أى مستوى كان .

ويقرب هذا التأويل من الحل الآخر الذى يمكننا أن نعثر عليه فى شرح « جولدمان » لطبيعة تكوين الرؤية الفنية للعالم ، على أساس أنها ليست من عمل الفرد الذى ليس بوسعه أن يحمل مسؤوليتها ، وإنما هى من عمل الطائفة التى ينتمى إليها ، وليس الفرد إلا معبرا عن هذه الرؤية مهما كان دوره عظيما فى بلورتها وصياغتها ، ومن هنا فإن التناقض ينتقل إلى مستوى آخر جدلى بين الفرد وبيئته أو طبقته ، ولا يتحتم أن تكون الطبقة أكثر تقدمية من الفرد بل إن العكس هو الغالب دائما ، وعلى أية حال يظل ما يقوله « لوكاتش » عن أخلاقية الواقعية وأمانتها الموضوعية هو الفصل فى هذا الموضوع .



ويرى « انجلز » بالنسبة لبناء الشخصية أنه إذا كانت المعالجة مسرحية يجدر أن تمثل

كل شخصية طبقة اجتماعية أو تيارا محددا ، كى تمثل بالتالى أفكارا خاصة بعصرها ، وتجدد دوافعها ومحركاتها ، لا فى الرغبات الفردية المسكينة ، وإنما على وجه الدقة فى التيار التاريخى الذى يحملها .

يبد أن التقدم الذى ينبغى أن يتسم به بالإضافة إلى ذلك يكمن فى عرض هذه المحركات بطريقة فعالة وحية وطبيعية من خلال تطور الأحداث نفسها ، حتى يكون صراع الحوار أقل أهمية وأشد عفوية . كما يرى أن الشخصية لا تتحدد خصائصها ببساطة بما تفعل ؛ بل بالطريقة التى تمارس بها هذا الفعل ، وفى هذا الصدد فإن بروز الخصائص الفردية للشخصيات - حتى ولو كان بعضها منفصلا عن الآخر - لا يضير المضمون الفكرى العام للمسرحية ، بل إن التناقض قد يكسبها بعض الثراء^(١) .

ولعل هذه الملاحظات هى الوحيدة التى ظفر بها فن المسرح من أصحاب النظرية الذين ركزوا جهدهم - كما فعل نقاد الواقعية من بعد - على مجال القصة .

أما بالنسبة لقضية الاستلاب التى تعد طبقا « لماركس وانجلز » من خصائص المجتمع الرأسمالى ، فبالرغم من طابعها الاجتماعى والاقتصادى إلا أن لها تأثيرا كبيرا على مجال الإبداع الفنى مما يكسبها أهمية خاصة فيما نحن بصددده الآن . وهما يشرحانها طبقا لنظريتهما فى توزيع العمل ، إذ لم يكد يتوزع العمل فى المجتمع حتى أصبح لكل فرد مجال نشاط محدد وقاطع ومفروض عليه ليس بوسعه الهرب منه ، فهذا صائد أسماك أو طيور أو راع أو أديب ... ويجب عليه أن يظل كذلك إن لم يرد أن يفقد وسيلته فى كسب خبزه ، بينما فى المجتمع الشيوعى - على حد تصورهم - لا يوجد مجال قاصر للنشاط ، فيستطيع كل فرد أن يكمل نفسه على هواه فى أى مجال ، فالمجتمع هو الذى ينظم الانتاج العام ، وبهذه الطريقة على وجه التحديد يسمح لى أن أمارس اليوم شيئا وغدا شيئا آخر ، فبوسعى أن أذهب فى الصباح لصيد الطيور ، وفى المساء لصيد الأسماك ، وفى الليل لتربية الحيوانات ، وبعد الأكل لكتابة الأدب حسبما انتهى وبدون أن أصبح صيادا أو راعيا أو أديبا .

فتثبت مجال النشاط الاجتماعى وتصلب الانتاج الخاص وجعله قوة موضوعية تفوق

(١) المصدر السابق - عن النثر لماركس وانجلز . ص ١٤٦ .

قدراتنا وتنمو حتى تند عن سيطرتنا يتناقض جوهريا مع آمالنا وينسف تقديراتنا وحساباتنا ، وكل ذلك يعد حتى اليوم من المعالم المميزة للتطور التاريخي^(١) . وهذا الانتاج الذى يند عن تحكم الإنسان وسيطرته ويصبح قوة موضوعية تفرض نفسها عليه هو الخاصية الجوهرية لما يطلق عليه « الاستلاب » كظاهرة تكتسب كل يوم بالإضافة إلى ذلك خاصة فى مجال الإبداع الفنى المعنى للعام للعجز عن التواصل والاندماج فى النسيج الجماعى للمجتمع والاعتقاد فى قيمه الأساسية وتحقيق الذات فى إطاره الخائق .

وتبعا لأصحاب النظرية يمكننا أن نأخذ فى اعتبارنا مظهرين أساسيين للاستلاب فى النشاط الإنسانى العمل :

١ - علاقة العامل بإنتاجه كشئ غريب عنه له سيطرة عليه ، وهى العلاقة التى تصله فى نفس الوقت بالعالم المحسوس وبالأشياء التى تتحول إلى عالم مواجه له غريب عليه وعدوانى أمامه .

٢ - علاقة العامل بنفس عملية الإنتاج ، وهى علاقته به كشئ لا ينتمى إليه ، فيتحول النشاط إلى شئ سلبى والقوة إلى ضعف والتنازل إلى عقم ، وتصبح الحيوية البدنية والروحية للعامل فى حياته الشخصية نشاطا موجها ضد نفسه مستقلا عنه ، لا ينتمى إليه ، لأن العمل السالب :

(أ) يسلخ الإنسان من الطبيعة . (ب) ويسلب منه شخصيته نفسها .

أى يصيب بالعقم وظيفته ونشاطه الحيوى ، وبهذه الطريقة يسلب فى الإنسان كل الجنس البشرى . ويقتصر حياته النوعية على كونها مجرد وسيلة للوجود الفردى ، فهو فى المقام الأول يجعل حياة الأفراد تتسم بالغربة الشديدة ، وتصبح تجريدا مستلبا للهدف من حياة النوع ، وعند ذلك يصبح النشاط الحر مجرد وسيلة للوجود المادى^(٢) .

وإذا كان الفن ينتمى إلى مجال النشاط الحر الواعى الذى يسيطر به الإنسان على الواقع المحيط به ، وينتج عن طريقه عالما موضوعيا فإن استلاب الإنسان فى نشاطه الإنتاجى ينعكس بالثالى فى المهيوط بالفن من نشاط ابداعى حر إلى مجرد وسيلة لأى شئ آخر .

هذا مجمل الأساس المادى للواقعية الاشتراكية ، وهو كما نرى مجرد مبادئ ومسلطات تتصل بالفكر الاشتراكى عموما وبالظاهرة الثقافية على وجه الخصوص ، ولا تقدم منهجا

(١) راجع « كلمات عن الفن » لماركس وانجلز ص ١٥٩ .

(٢) انظر المصدر السابق ص ١٦٨ .

مقتنا للابداع أو رؤية متكاملة لعملية الخلق الفني ، وإن اشتملت على خمائر وقضايا سيطول بالباحثين تداولها فيما بعد .

وعندما قامت الثورة الروسية عام ١٩١٧ شغلت في بداية الأمر ببناء النظام المادى ولم يلتفت الحزب للجانب الأدبى إلا فى البيان الذى أصدرته اللجنة المركزية عام ١٩٢٥ والذى ينص على النقاط التالية :

إن مجتمع الطبقات لا يعرف الفن المحاييد ، وإن طبقة العمال التى استولت على السلطة قد فرضت ديكتاتورية « البروليتاريا » ، غير أنها خلال فترة الانتقال لا تتوفر له القوى الموجهة الكافية كى تؤكد سلطتها على جميع مجالات الحياة الروحية والاقتصادية ، ولهذا فلا غنى لها عن الشخصيتين المثقفين من البرجوازيين ، ولذلك تولى أهمية خاصة للمتعاطفين معها من الأدباء « لأن الحزب يرى فى كتاب الطبقة العاملة زعماء المستقبل الأيديولوجيين للأدب السوفيتى ، إلا أنه يجب أن يناضل بكل الوسائل ضد من يتخذون موقف متهاونا ويحرقون التراث الثقافى القديم والمتخصصين من الفنانين .. ويبدو من كل الدلائل أن الأسلوب الخاص بهذا العصر لابد وأن يخلق وسيخلق بوسائل أخرى ، وأن حل هذه المشكلة لم ينضج بعد ، ولهذا فإن أية محاولة لتحريك الحزب فى هذا الاتجاه خلال الفترة الحالية من التطور الثقافى ينبغى أن ترفض^(١) .

وكان هذا الاعلان المعتدل بمثابة هدية عظيمة للفائدة للجميع استمرت خلال سبع سنوات ، حتى قامت اللجنة المركزية للحزب عام ١٩٣٢ بحل كل الجمعيات الأدبية وإنشاء اتحاد الكتاب السوفيت كمنظمة وحيدة ذات سلطة مطلقة فى الأدب . وقد نصت لائحة الاتحاد على العناصر التالية :

إن الشرط الأساسى الحاسم لتطور الأدب وأستاذيته الفنية وقدراته الفكرية والسياسية وفعاليته العملية هو الارتباط الوثيق المباشر بين الحركة الأدبية والمشاكل المعاصرة الخاصة بسياسة الحزب والسلطة السوفيتية ، وذلك باشتراك الكتاب الفعلى فى تشييد البناء الاشتراكى ودراستهم الواعية العميقة للواقع ، خلال سنوات ديكتاتورية الطبقة العاملة فإن الأدب والنقد السوفيتى يزحفان بجانبها ، وعلى هدى الحزب الشيوعى لصنع مبادئ الإبداع الفنى الجديدة ، هذه المبادئ التى ستمخض عنها من ناحية عملية التمثل النقدى للتراث الأدبى القديم ، ومن ناحية أخرى ستولد من دراسة التجربة الطافرة لعملية التشييد

الاشتراكي وازدهار ثقافتها . إن الواقعية الاشتراكية كمنهج أساسي لكل من الأدب والنقد السوفيتيين تتطلب من الكاتب الصادق تمثيلا محددًا من الوجهة التاريخية للواقع في تطوره الثوري ، على أساس أن يتلاحم الصدق والجوانب التاريخية المحددة في التمثيل الفني مع مهمة التغيير الأيديولوجي لتربية العمال بالروح الاشتراكي . وتضمن الواقعية الاشتراكية للفن الخلاق امكانيات رائعة للتعبير عن جميع المبادرات الفنية واختيار الأشكال والأساليب والأجناس المختلفة^(١) .

بيد أن هذه الفقرة الأخيرة لم تنجح في حماية المبادرات الفنية الحقيقة إذ كان من أول نتائج هذه اللائحة القضاء الرسمي على المدرسة الشكلية في اللغة والأدب Formalism التي عدت خارجة على القانون وشرذ أنصارها ، وبدأت بعدها سلسلة من محاكم التفتيش الأدبية التي أخذت تستقصي ملامح البرجوازية لدى الكتاب غير مكترثة بمبدأ التسامح الذي كان البيان السابق قد شرعه . وبهذا جند الأدب نهائيا للخدمة « العسكرية » لأهداف الدولة السياسية المباشرة ، وفقد استقلاله عن السلطة الحاكمة وقدرته على نقدها أو حتى إثارة عناصر النقد الذاتي لديها مما كان له أخطر النتائج فيما بعد .

وقد تم الاعلان عن الواقعية الاشتراكية عقب ذلك خلال المؤتمر الأول للكتاب السوفيت سنة ١٩٣٤ ، وتحدد على لسان « أندريه شدانوف » على الوجه التالي :

ان الرفيق « ستالين » قد عين كتابنا مهندسين للنفس البشرية ، فما معنى هذا ؟ وأية واجبات تقع على عاتقهم بهذه التسمية ؟ معناه أولا : معرفة الحياة لا بطريقة أرسطية ميتة . ولا ببساطة كواقع موضوعي ، وإنما كواقع ينمو ويتطور ثوريا ، ولهذا لا بد من أن يرتبط العرض الفني الأمين للواقع وللتاريخ بمهمة التربية الأيديولوجية للإنسان العامل وصياغته بروح الاشتراكية . هذا هو المنهج الذي نسميه في الأدب والنقد منهج الواقعية الاشتراكية^(٢) .

وقد حاول « جوركي » باعتباره رئيس اللجنة التحضيرية لهذا المؤتمر أن ينفث فيه روحا تحرريا يحد من تعصب التيار الحزبي الجارف ، فأكد في خطاب الافتتاح « أننا لا نعلن في هذا الاجتماع اتحادنا الجغرافي فحسب ، وإنما اتحادنا في الهدف أيضا ، لكن هذا الاتحاد لا يعني بأي شكل انكار أو تحديد تنوع مناهجنا الفنية واختلاف مطامحنا

(١) راجع : Premier Congrès de l'Union des écrivains soviétiques, 1934, Stalins, Paris, 1974, p. 252.

Action Poétique, No. 52, Paris, 1974.

(٢) انظر المصدر السابق و

الأدبية»^(١) ولكنها كانت محاولة مدينة بالفشل مسبقا لأن « جوركى » نفسه لم يسنم من رذاذ التعصب الذى لاحقه وطارده وتعت معه ، ولأنه لم ينجح فى تقديم مفهوم مرئى موسع للواقعية الاشتراكية يعارض به الأفكار الرسمية المرهقة ، فنجده يحاول تحديد الواقعية الاشتراكية على اعتبار أنها تؤكد الوجود الإنسانى كمنشأ وابداع ، وأن هدفها الأساسى يكمن فى تنمية مواهب الإنسان كى ينتصر على الطبيعة ويصل إلى ما يفيد فى صحته وطول عمره (!!) ، ولكى يعيش سعيدا على الأرض التى يطمح إلى أن يجعل من أحوالها - طبقا لئمو حاجاته - مسكنا فسيحا للإنسانية المتحدة فى أسرة واحدة . ولا شك أن هذه الأفكار تمس صميم وظيفة الأدب والفن ولكنها لا يمكن أن ترسم معالم محددة لمنهج ما واقعيا كان أو غير واقعى ، وقد مهد « جوركى » لذلك بحديث مطول عن قيمة الأساطير فى التعبير عن القوى العاملة فى المجتمعات ، وكأنه يتنبأ بذلك بتيار واقعى أسطورى سيزدهر بعد ربع قرن تقريبا فى أمريكا اللاتينية ، ولكنه على أية حال لم يغب كثيرا فى حينه فى رسم معالم الواقعية الاشتراكية التى أوشكت أن تقضى على الأساطير القديمة لتحل محلها « أساطير » من نوع آخر وإن كانت أشد فقرا وخطرا وعقما .

كما حرص « جوركى » على أن يضيف أثناء مناقشات المؤتمر أنه « مع أننا لا نرفض بأية حال المهمة العظمى التى قامت بها الواقعية النقدية . ونقدر إلى أبعد مدى المكاسب التى حصلت عليها فى مجال الصياغة وفن الكلمة ، فإن علينا أن ندرك أننا لا نحتاج إلى هذه الواقعية إلا لفرض واحد هو أن تجعل من الممكن لنا رؤية آثار الماضى كى نكافحها ونقضى عليها ، لكن هذا الشكل من الواقعية لم يؤد مطلقا إلى تربية الشخصية الاشتراكية وليس بوسعه أن يفعل ذلك ، لأنه كان ينتقد كل شىء ولا يثبت شيئا محمدا ، بل قد يعود ليؤكد ما كان ينتقده من قبل »^(٢) .

وقد تداولت المراجع الروسية التحديد الذى قدمه « شدانوف » ، للواقعية الاشتراكية ، فجاء فى المعجم الفلسفى الصغير أن « رجال الفن السوفيتى هم مهندسو النفس البشرية ، يقدمون على تربية العمال بالروح الاشتراكى والحماس الذى لا حد له للحزب الشيوعى والروح الوطنية السوفيتية » .

ويرى النقاد الغربيون أن هذا التعريف لا يصل إلى مستوى المبدأ الجمالى الفنى

(١) انظر : M. Gorki, Discurso en el Primer Congreso de escritores Soviéticos. Trad. Mexico. 1968, p. 83.

(٢) المصدر السابق ص ١١٥ .

الواضح ، وأن كل ما يمكن للكتاب أن يستخلصه منه هو أن يتخذوا موقفا إيجابيا من الواقع الاشتراكي ومن مشكلة العمل فى إطاره ، وأن يراعوا الموضوعات التى يوحى لهم بها الحزب كل عام ، وأن يتسموا بالتفاؤل والايجابية فى وصفهم ، مع الأعراض عن التجارب الشككية لأنها تعوق شفافية التعبير عن المضمون الثورى المباشر . ولنعد إلى كلمات « شدانوف » نفسه لنجده يقرر أن « على كتابنا أن يستخرجوا المادة اللازمة لأعمالهم الفنية ، لموضوعاتهم وشخصياتهم وتعبيرهم الفنى من الحياة ومن تجارب رجال الحزب ومشروعات الصناعة والإنتاج » وبالفعل فإن كل مشروعات الصناعة والإنتاج قد أصبحت مادة للأدب السوفييتى ابتداء من التصنيع والمزارع الجماعية والكهرباء وشق القنوات والصرف واستصلاح الأراضى إلى بحوث الفضاء ومشروعات الصناعة الكيماوية ، وكان أول مظهر لذلك قد فرض نفسه على الأدب فى شكل خطة التنمية الخمسية التى أعلنت عام ١٩٢٩ وسخرت من أجلها جميع الأشكال الأدبية للدعاية المباشرة لها .

وهنا يبرز بشكل مبالغ فيه الالتزام الحزبى للأدب الذى كان « لينين » قد سبق إلى التعبير عنه عام ١٩٠٥ فى مقال بعنوان « تنظيم الحزب وأدبه » يقول فيه إن الأدب يجب أن يصبح أدبا حزبيا معارضا للعادات البرجوازية وللصحافة البرجوازية التى تخدم أصحابها وتخضع للسوق ، معارضا للانتهازية والفردية الأدبية البرجوازية ، معارضا للنقوضوية الارستقراطية واصطياد المصالح ، وعلى الطبقة العاملة الاشتراكية أن تؤكد مبدأ أدب الحزب ، وأن تنفذ وتنمى هذا المبدأ بأكمل وأتم صورة ممكنة .

وقد استشهد « شدانوف » بهذه الفترة عام ١٩٤٥ فى معرض فرض رأى الحزب على المؤسسات الأدبية واغلاق إحدى صحف « ليننجراد » لأنها سمحت بنشر أشعار « أخماتوفا » التى تجنح للصوفية وتمجد العشق ، كما سمحت بنشر كتابات « زوشينكو » الذى يعلن إعجابه بالأدباء الغربيين ، مما جعل اللجنة المركزية للحزب تندد به ، وجعل شدانوف - صوت السلطة فى عصر ستالين - يكتب بعنوان « الجبهة الأيديولوجية والأدب » : اننا نفرض على رفاقنا من موجهى الحقل الأدبى ومن الكتاب أن يهتدوا بشئ لا يمكن أن يقوم بدونه النظام السوفييتى وهو السياسة ، وذلك بالطريقة التى يتربى بها شبابنا - لا بروح شرير خاوم من الأيديولوجية - وإنما بروح ثورى حقيقى»^(١).

وإذا بحثنا في مبادئ الواقعية الاشتراكية التي ركزت على فن القصة عن دور الشعر والمسرح وجدنا أنهما لم يظفرا « بقرارات » حاسمة ، وإن اتضحت طريقة معالجتهم من بعض المناقشات التي دارت بين الشعراء والكتاب على اختلاف اتجاهاتهم . ومن أهم الخصائص التي انتهوا إلى ضرورة توافرها للشعر ما عبر عنه الشاعر « لوجوفسكى » في المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفييت بقوله « أرى قوة شعرنا الغنائي تتمثل في أقصى ما يصل إليه من أمانة وصدق تعبير ، فعلى الشعر أن يتقد بكل حماس الشاعر وأن تتوهج فيه جميع صفاته .. إن أهم شيء في الشعر هو أن يلتحم فيه العنصر النضالي بالعنصر الشخصي » وإن كان أعمق من ذلك ما قدمه « باسترناك » من تحديد أصيل لمفهومه للشعر والنثر بقوله « أن الشعر هو النثر ، لا بمعنى مجسوع الأدب الثرى ، وإنما هو النثر نفسه ، صوت النثر الذى يعمل لا الذى يعكس ، أن الشعر هو لغة الفعل العفوى ، أى الفعل ذى النتائج الحية ، وبطبيعة الأمر فإن الشعر - شأنه فى ذلك شأن كل شيء فى العالم - يمكن أن يكون جيدا أو رديئا ، تبعا لمخافتتنا عليه أو تدميرنا له ، لكن على أية حال فإننا نجد أن النثر الصائى المثالى فى توتره عندما يترجم إلى جوهره يعطينا شعرا^(١) .

وإذا كانت تلك التعريفات « الشعرية » لا تقدمنا كثيرا فى استبصار نوعية التزام الشاعر طبقا لمبادئ الواقعية الاشتراكية ، فقد تولى شاعر آخر - فى نفس جلسات هذا المؤتمر - صياغة النتيجة الأخيرة التي انتهوا إليها بهذه الكلمات : « أن أليات الشعر هى الأدوات التي تغير من شكل العالم ، إنه لا يتغنى بها فحسب ، وإنما يطرق ويصوغ ، وينى » . وقد تبلور هذا الاتجاه إلى تكريس « الفعل » فى الشعر فيما عبرت عنه قرارات المؤتمر من تبنى البطولة الايجابية فى الشعر الغنائي » .

وقد وضع « جوركى » هنا أيضا لمسة هامة فى تحديد الأسلوب الذى ينبغي اتباعه إذ قال « وبما أن حقيقة المستقبل واضحة وبسيطة ، فإن على الكاتب أن ينجح إلى البساطة والوضوح والابحاء » . كما أضاف عنصرا هاما ستكون له نتائج البعيدة فى نظرية الواقعية الاشتراكية عندما دافع بحماسة عن ضرورة ما أسماه بالرومانتيكية الثورية ، مبررا موقفه بأن هذه الرومانتيكية ليست فى حقيقة الأمر إلا اسما مستعارا للواقعية الاشتراكية^(٢) .

Lo Gatto. Eriore, La letteratura ruso - sovietica, Trad. Buenos Aires, 1973, p. 333.

(١) انظر :

(٢) المصدر السابق . ص ٢٨٩ .

أما فيما يتصل بالمرح فمِن الملاحظات التي برزت لسطح الحياة الأدبية في روسيا في العام التالي لإعلان الواقعية الاشتراكية ما عبر عنه الكاتب « نيكيتين » من أنهم قد أعادوا ترتيب أهمية الأجناس الأدبية ، واضعين المسرح في مقدمتها لأن الأشكال المسرحية هي أشدها حيوية ، وأسهلها في الفهم ، ومن هنا تأتي فضيلة المسرح التربوية التي اعترف بها كعنصر أساسي في النضال ^(١) . وإن كان على المسرح أن ينتظر كي يعثر على أهم مؤسس لنظريته الواقعية الاشتراكية في « برتولد بريشت » الذي ارتفع إلى مستوى أرسطو - بمعارضته الذكية - في بنائه لنظرية المسرح الملحمي المتباعد .

ومن الطبيعي أن تتوقع أن يختلف صدى هذه المبادئ النظرية الواقعية لدى الأدباء الروس أنفسهم من كاتب لآخر ، بل أننا لا ندهش إن رأينا بعضهم يبحث لنفسه عن إطار نظري مرن لا تحتقن فيه قدراته المبدعة ، ولعل أوضح نموذج لذلك هو الكاتب الكبير « إيليا اهرنبرج » الذي تعتبر قصته « ذوبان الجليد » بما فيها من رمز شفاف عن روسيا بعد « ستالين » نقطة تحول في مجرى هذا الأدب وبداية عصر جديد له ، يرى « اهرنبرج » أن العمل الأدبي لا بد وأن تتوفر له أربع خصائص أساسية هي :

- ١ - أن يكتب بطريقة يتضح فيها الاندماج العاطفي الحار .
- ٢ - أن يصف الإنسان الواقعي الذي يجوز عليه الخطأ والصواب وأن يمس وجوه التطور والصراع التي لم تعالج بعد في أى كتاب أو صحيفة .
- ٣ - أن يكون موضوع العمل مازال غير مائل في وعى الناس .
- ٤ - أن يكشف الأديب آفاقا جديدة من ناحية الشكل الفني ^(٢) .

ويتضح من هذه المبادئ محاولة الأدب الجاد التخلص من رقة التبعية السياسية القاهرة والتقاط زمام المبادرة الفكرية والأيدولوجية واستعادة أرضه التي فقدتها بالاحتلال الحزبي ومصادرته على حرية الابداع والنقد .

وحتى لا نقف عند مرحلة تاريخية متقدمة في عرض مبادئ الواقعية الاشتراكية ، وقبل أن نستعرض طرفا مما وجه لها من نقد ، من أتباعها وخصومها على السواء يهنا أن نتعرف على آخر صياغة جمالية لما طبقا لما ورد في المعجم الجمالي الروسي عام ١٩٦٥

Action Poétique. 1974.

Von SSachmo, Heien, P. 97.

(١) انظر العدد رقم ٥٩ من مجلة

(٢) انظر « الأدب الروسي بعد ستالين » لمؤلفته :

الذى جاء به أن الواقعية الاشتراكية عبارة عن منهج فنى يتمثل جوهره فى الانعكاس الصادق المحدد تاريخيا للواقع فى تطوره الثورى ، أى فى مسيرة المجتمع نحو الشيوعية ، وتقتضى الواقعية الاشتراكية من الفنان أن يحقق بوعى هدفا معينا هو تربية الإنسان بروح الشيوعية ، والعون الفعال فى التحول الثورى للواقع بوسائل فنية . وبناء مجتمع جديد ، والنضال من أجل السلام والديموقراطية والاشتراكية ، وصياغة الإنسان الجديد الذى يتمثل فيه تناسق الثراء الأيديولوجي والجمال الروحي والكمال الجسماني . وبعد أن يشرح المعجم الظروف التاريخية لنبأة الواقعية الاشتراكية يحدد مبادئها الجوهرية فيمايلي :

الأمانة للحقيقة التاريخية الحزبية والقومية ، والالتحام العميق بالحياة والواقع ، وإبداع شخصيات نموذجية فى مواقف نموذجية ، والبرهان على الطابع العام لعمليات التحول الاجتماعي من خلال صور فردية للأشخاص والأحداث ، وتحليل العلاقات الاجتماعية بطريقة لا تعكس فحسب اتجاهات الماضي والحاضر ، وإنما تشير أيضا إلى طبيعة تطورها فى المستقبل ، إذ أن الفنان الواقعي انطلاقا من رؤيته للحياة يستطيع أن يكشف القوى المحركة للمجتمع وأن يبنى منظوره للمستقبل على أساس واقعي علمي ، لا على أساس مثالي خيالي كما كان الواقعيون النثديون فى نظرتهم للتطور الاجتماعي ، ومن هنا نعتز على جوهر الرومانتيكية الثورية داخل الواقعية الاشتراكية وتناولها التاريخي الصادق ، وانطلاقا من هذه الرؤية فإن الواقعية الاشتراكية تعتز على الجوانب الايجابية وتبنى مثالها على أساس علمي يتجسم فى البطل الايجابي الذى لا يعد ثمرة للخيال الفنى وإنما ينتزع من الحياة نفسها ، على أن الأعمال الواقعية تعنى بتحليل العيوب الاجتماعية لتسهم فى واجب تجاوزها والانتصار عليها .

وبعد أن يشيد المعجم بما كان للواقعية الاشتراكية من أثر حاسم فى ظهور كتاب كلاسيكيين فى السنوات التى تلت اعلانها عام ١٩٣٤ - خاصة « مايكوفسكى » و « شولوخوف » فى مجال الأدب ، يندد بالآثار السلبية التى ترتبت على نزعة عبادة الفرد فى عهد « ستالين » وظهرت فى الميدان الفنى من خلال أفكار خاطئة أهمها غلبة الجانب العقائدى « الدوجماتيقي » وفكرة الأدب الخالي من الصراع والانعكاس الجزئي للحياة ، وهى أفكار لم تستطع على انحرافها أن تبعد الفن عن مسيرته التاريخية حتى جاء المؤتمر العشرون للحزب الشيوعي فوضع حدا للآثار الضارة لمرحلة عبادة الفرد .

ويؤكد المعجم رفض الواقعية الاشتراكية حاليا لفكرة التعايش السلمى الأيديولوجي مع الاتجاهات الرأسمالية وأدائه لمذهب « الشكلية » ويحتضن آثار كتاب الجمهوريات

الديمقراطية الاشتراكية وبعض آثار الكتاب الغربيين مثل « أراجون » الفرنسي و « أمادو » البرازيلي . ثم يحدد خصائص المرحلة الحالية للواقعية الاشتراكية فيما يلي :

- ثراء التجارب الواقعية التي يقوم بها فنانون ينتمون إلى بلاد متشابهة في مرحلة تطورها التاريخي .

- غزو أشكال ومناهج جديدة للإبداع الفني لتعدد وتنوع أساليب الفن الاشتراكي .

- القيادة الطليعية للثقافة التقدمية العالمية^(١) .

أما النقد الذي ووجه به مفهوم الواقعية الاشتراكية فقد تعددت مصادره ودوافعه ، ولم يقتصر على خصوم الاشتراكية ، بل تعدى ذلك إلى كثير من أنصارها في الشرق والغرب ، وقد اتخذوا من اختلافهم السياسي أحيانا مع السلطات الروسية تعلقة للهجوم على مبادئها التي استمرت بعد ذلك تمثل عصبها المركزي .

وقد كان « لوكاتش » أول من بدأ في إدانة الواقعية الاشتراكية من الداخل ، إذ أنه هاجر إلى الاتحاد السوفيتي عام ١٩٣٣ حيث ظل هناك أحد عشر عاما قبل أن يعود إلى وطنه الأصلي « المجر » ، وطبقا لمؤرخه^(٢) فإن ما يلفت النظر هو أنه في خلال أول عامين من إقامته في الاتحاد السوفيتي كان يعمل في بناء تصور الخاص عن « الواقعية العظمى » ويحفر بها تيارا معارضا بصفة غير مباشرة - وأن كانت ملموسة - ضد الواقعية الاشتراكية التي كان يحتفل النقاد والنظريون الروس عندئذ بإعلانها .

وليس الأمر مجرد استنتاج من المؤرخين « فلوكاتش » نفسه يهاجم بلا هوادة أهم عناصر الواقعية الاشتراكية عندما يقول :

إن تاريخ الفن يخطئ في مشكلة جوهرية عندما يتصور أن الواقعية والطبيعية يلتقيان في إطار واحد .. وقد كرست كثيرا من جهدي لهذه القضية ، وعندما أُنقد الواقعية الاشتراكية في عصر ستالين أعتبرها طبيعية مؤقتة ، فكل ما ورد تحت شعار الواقعية الاشتراكية وكل ما يستخدم اليوم (١٩٦٨) لتوريط مصطلح الواقعية لا يمت في رأيي بصلة لا إلى الواقعية الاشتراكية ولا حتى إلى مجرد الواقعية ، ولكنه على وجه الدقة طبيعية عصر محدد ، وهكذا فعندما أتحدث عن تصور الواقعية فإنني أطبقه على نماذج تمتد من « هوميروس » إلى « جوركي » ، أقول هذا بالمعنى الحرفي للعبارة وبدون رغبة في مقارنة « جوركي »

Petit dictionnaire d'esthétique, Moscou, 1965.

(١) انظر :

(٢) انظر :

Fritz, P., Raddatz, Georg Lukacs en testimonios Personales y documentos garficos. Madrid, 1975, P.82

« بهوميروس » لكن لأعبر عن فكرة أساسية وهى أننا نجد لديهما اتجاها مشتركا ، لا يتصل بوسائل التعبير الفنية ولا بالأسلوب وإنما بالنية المرتبطة بجوهر الواقع العميق للإنسانية الذى مازال يهدر فى مجرى متصل ، وهنا تكمن مشكلة الواقعية ، تلك الواقعية التى لا تعنى طبعا تصورا للأساليب ، فالفن فى كل عصر - وهذا بالغ الأهمية هنا - يشير إلى المشاكل المباشرة لزمته وللتطور العام للإنسانية ويرتبط بهما ، مع احتمال ألا يكون الكاتب نفسه على وعى تام بذلك ، ولا يحظر ببالي أن أزعّم أن « هوميروس » كانت لديه أية فكرة عن الإنسانية ، وبالرغم من ذلك فإن المشهد الذى نرى فيه العجوز « برياموس » يخف إلى معسكر « أخيل » ليحمل جثمان « هكتور » يعرض لنا مشكلة إنسانية عظيمة لا يستطيع أن يمر بها الإنسان من الكرام إن كان يريد أن يصفى حسابه مع الماضى ومع نفسه ، وإلى هذه المشكلة كنت أقصد عندما تكلمت عن إحياء ذكرى الإنسانية فى الفن الحقيقى الذى يعرض فى مضمونه ما هو جوهرى فى تطور البشرية ، ومن هنا خلود تأثيره^(١).

ويتابع هذا الفيلسوف هجومه على عنصر آخر من عناصر الواقعية الاشتراكية فيكتب أيضا فى الستينات منددا بأنه منذ قرابة ثلاثين عاما بدأ الاعتراف بالرومانسية الثورية كخاصية من خصائص الواقعية الاشتراكية ، ومتناسلا : كيف نفذت بهذه الطريقة المفاجئة إلى النظرية الجمالية الماركسية رومانسية مغلفة بهذا الوصف الخلاب : ثورة ، مع أن كلا من « ماركس » و « انجلز » لم يكونا يخفيان سخريتهما دائما من الرومانسية ، يعتقد بعض النقاد والواقعيين أن مبعث هذه الظاهرة يعود إلى الطابع الفردى الذى طغى على الفترة الستالينية ، فتعسف ديكتاتورية الفرد وتطويعه أحيانا النظرية الاقتصادية لأهوائه قد أفسح منفذا لتسرب النزعات الفردية الحادة إلى المجال الجمالى متمثلة فى فكرة الرومانسية الثورية ، وكثيرا ما يعتمد أصحاب هذه النظرية على ما ورد فى أحد مؤلفات « لينين » فى مرحلة شبابه وهو « ماذا تفعل ؟ » حيث يشير إلى ضرورة الحلم بالثورة ، إلا أنه يميز بوضوح فى هذا الكتاب نفسه بين الواقع ومنظور المستقبل ، وإن كان أحدهما لا يتفصم عن الآخر . فحلم « لينين » ليس سوى رؤية واضحة لما يمكن الوصول إليه من خلال عملية ثورية واقعية^(٢).

ومن الواضح أن القاء التبعة على عهد « ستالين » فى هذا النقد إنما هو تعلقة فحسب ، لأن المبدأ الخاص بالرومانسية الثورية مازال يمثل جزءا هاما فى التعريف

Varios Autores, Conversaciones con Lukacs. Madrid, 1969. P. 47.

(١) انظر :

(٢) انظر كتاب لوكاتش « المعنى المعاصر للواقعية النقدية » الطبعة المشار إليها . ص ١٦٤ .

الروسي الرسمي للواقعية الاشتراكية - كما نقلنا سابقاً عن المعجم الجمالى الصادر فى موسكو عام ١٩٦٥ .

* * *

ولعل نائراً عجوزاً آخر هو رفيق « لينين » المنشق « ليون تروتسكى » كان أشد صراحة فى مهاجمة الفكرة من أساسها ، وهى مدى مشروعية تدخل الدولة والحزب فى التوجيه المباشر للفنون والآداب ، وقد كتب خلال منفاه بالمكسيك عام ١٩٣٨ يقول :

إن الفن فى عهد « ستالين » سوف يدخل التاريخ كتعبير حاد عن التدهور العميق لثورة الطبقة العاملة ، ومع ذلك فإن سجن الفن الثورى فى برج بابل لا يمكن أن يستمر للأبد ، فليس للحزب الثورى أن يزعم بأية حال أن مهمته الأساسية هى توجيه الفن ، لأن مهمة بهذا الشكل لا يمكن أن ترد إلا على أذهان أثملتها السلطة - كتلك التى يتمتع بها زعماء البيروقراطية فى موسكو - إن الفن ، مثله فى ذلك مثل العلم - لا يسمعها تلقى الأوامر . لأن طبيعتهما لا تسمح بذلك ^(١) .

وفى بيان عدوانى اللهجة ، يعتبر رد فعل ضد الواقعية الاشتراكية وقعه كل من الكاتب الفرنسى الشهير « أندريه برتون » مؤسس السيرىالية ، والرسام المكسيكى « ديجو دى ريبيرا » - وكلاهما ماركسى - تحت عنوان « من أجل فن ثورى مستقل » ويقال إن كاتب البيان هو « تروتسكى » نفسه لكنه أثر ألا يوقع عليه ، يشنون هجوماً عنيفاً على تبعية الفن الدليلة للدولة فى عهد ستالين ، ويحاولون تغطية هذه الحروب الأيديولوجية الواضحة بالدعوة إلى استقلال الفن حتى يتحرر من كل التزام قائلين :

« إن الأمر الجوهرى الحام فى مسائل الخلق الفنى هو أن يتحرر الخيال من كل أنواع الضغوط ، وألا يستسلم لأى سبب لما يفرض عليه من قوالب مهما كان نوعها ، وإننا نعلن فى وجه كل من يحاول اليوم أو غداً أن يضغط علينا حتى نرضخ لأخضاع الفن لتعاليم نعتبرها غير ملائمة أساساً لطبيعته رفضنا المطلق لهذا الضغط وأرادتنا الحازمة على الالتزام بشعار « كل أنواع الرخص من أجل الفن » ، ونحن نعترف بطبيعة الحال بأن من حق دولة الثورة أن تدافع عن نفسها أمام الرجعية البرجوازية العدوانية التى تستر تحت شعار العلم أو الفن ، لكن هناك هوة سحيقة بين مثل تلك الإجراءات الدفاعية المؤقتة

(١) انظر :

Aragon, Louis-Breton, André, 'Surrealismo Frente a realismo socialista. Trad. Barcelona, 1973, P. 26

وبين محاولة توجيه الإبداع الفكرى للمجتمع ، وإذا كانت الثورة مضطرة - من أجل تنمية قوى الإنتاج المادية - إلى قيادة نظام اشتراكى مركزى فإنه ينبغي أن يضمن مبدأ حرية الإبداع الفكرى التابع من الحرية الفردية ، بدون أية مطلقة تفرض أو توجه ، بل على الجمعيات الأدبية والعملية أن تحل مشاكلها دون أى تدخل من جانب السلطة الحاكمة^(١) .

ومن الطريف الذى لا يخلو من دلالة خاصة أن تشير فى هذا الصدد إلى ما يحكيه « بریتون » عن تجربته الشخصية مع الحزب الشيوعى عندما أراد أن ينضم إلى صفوفه عام ١٩٢٦ فى باريس ، وكيف تم استجوابه أمام عدة لجان ساءلته عن لوحات « بيكاسو » و « ماسون » التى كان ينشرها فى مجلته حينئذ ، وكيف أنه حاول عبثا أن يناقش مفهومهم للواقعية الاشتراكية^(٢) بإذلا قصارى جهده كى يوضح لهم ضرورة المحافظة على تكامل البحث الفنى ، والحرص على أن يكون الفن هدفا فى حد ذاته دون أن يتحول إلى وسيلة ، وكيف أن أصدقاءه ألحوا عليه بأن هذا الموقف يتعارض جذريا مع الماركسية ، ولكنه شديد اليقين بسطحية هذا التعارض ، مما دفعه إلى أن يبحث عن « الرفيق تروتسكى » لمناقشته فى هذا الأمر ، ودهش إذ وجده متفهما بعمق لوجهة نظره ، وانتهيا إلى أن المبدأ الذى يلتقى على أساسه رجل الثورة والفنان هو مبدأ « التحرر الإنسانى » . وسوف نرى أن هذا التيار المتحرر قد استمر فيما بعد لدى كبار الفلاسفة والكتاب الواقعيين فى غرب أوروبا . كما سنعرض لبعض مبادئ السيريالية عند مناقشة المذاهب الأدبية الأخرى من وجهة النظر الواقعية العامة .

على أنه يعيننا الآن أن نوضح مسألة على قدر عظيم من الأهمية وهى أن رفض السيريالية للواقعية الاشتراكية كان نلبعا من التناقض بينهما لا من الواجهة الأيديولوجية وإنما من الواجهة الفنية أساسا إذ أن السيريالية - خاصة عند « بریتون » - تلتزم بالماركسية وإن كانت تؤولها بطريقة خاصة ويكفى أن نقرأ من بيانهم الشهير الذى أصدره عام ١٩٣٧ هذه الفقرات لنذكر طبيعة هذا الرفض المسبب :

« إننا نستكر بشدة أن يتمثل فن مرحلة ما فى مجرد المحاكاة المحضة للمظاهر البارزة للعيان فى هذه المرحلة ، وعلى ذلك نرفض مفهوم الواقعية الاشتراكية لأنه يخطئ عندما

(١) المصدر السابق . ص ٣٠ .

(٢) لاحظ أن إعلانها لم يكن قد تم بعد .

يزعم وجوب الزام الفنان بتصوير بؤس الطبقة العاملة فحسب وكفاحها من أجل التحرر ، بالإضافة إلى أن هذه المزاعم تناقض أساسا تعاليم الماركسية ولنقرأ ما كتبه « انجلز » فى رسالته إلى « مس هاركينس » عام ١٨٨٨ إذ يقول « كلما اختفت آراء المؤلف (النيباسية) أفاد هذا العمل الفنى » ونستكر بشدة إمكانية إبداع عمل فنى ، أو أى عمل مفيد فى التحليل الأخير - بالاقصرار على التعبير عن المضمون المباشر الواضح للعيان لمرحلة ما ، وعلى العكس من ذلك تهدف السيربالية إلى التعبير عن المضامين الخفية .

إن العنصر المفرق فى الخيال الذى كثيرا ما تلجأ إليه السيربالية يستبعد جذريا تطبيق شعار الواقعية الاشتراكية ويمثل لنا المفتاح الذى يفضى بنا إلى هذه المضامين الخفية ، والوسيلة الكفيلة بلمس وتفجير الخلفية التاريخية السرية التى تختبئ خلف ستار الأحداث ، ولا يمكن بدون القرب من هذا الخيال المفرق - حيث يفقد العقل البشرى قدرته الضابطة - أن نعثر على إمكانات ترجمة لأعمق مشاعر الانسان ، تلك المشاعر التى يستحيل عرضها فى إطار العالم الواقعى المسطح ، والتى لا مخرج لها - نظرا لتدققها وإنهمارها - إلا من خلال التطابق الخالد مع الرموز والأساطير^(١) ويستخدم « تروتسكى » أدوات شبيهة بذلك فى نقده للواقعية عندما يؤكد أنها ليست دائما سواء ، إذ أن الرمز يمثل جزءا هاما من جملة العمل الأدبى ، ويقول فى بحث له عن الشعراء الرمزيين ما فحواه أن الإبداع الفنى مهما اتسم بالواقعية فهو دائما رمزى وسيظل كذلك ، فالقن لم يكن أبدا نسخة عمياء من الحياة ، ويضرب المثل بالمدلول الخالد للنماذج الكبرى مثل « فاوست » و « هاملت » و « عطيل » ، وهؤلاء لا يمكن وصفهم بأنهم ابطال أيجاييون ، بل أنهم بلغوا من الفردية ما يجعل من الصعب تجسيم صفات خاصة فيهم تؤدى إلى اعتبارهم نماذج تحتذى فيها^(٢) .

وسنرى عند عرضنا للأسس الجمالية للواقعية واتجاهاتها المختلفة أن كثيرا من وجوه النقد هذه لا تعدو أن تكون من قبيل الخلاقات اللفظية التى تعتمد إلى تحريف الكلمات عن مواضعها لنجادل فيها ، فلم يزعم أحد من نقاد الواقعية أن محاكاتها للحياة ينبغى أن تكون حرفية أو أنها تخلو من الرمز أو تستنكر التراث الأدبى الإنسانى ، ولكن مكنم الخطر فى هذا الجدل هو أنه يتناول قضايا مذهبية سياسية ويضع عليها أفتة أدبية ،

(١) انظر نفس المصدر ص ١٥ .

(٢) انظر : « الواقعية الفرنسية » لمؤلفه « هارى ليفين » الطبعة المشار إليها من قبل . ص ٥٦٥ .

والواقعية الاشتراكية على وجه الخصوص تفرى بهذا السلوك لأنها حاولت جر الأدب إلى ميدان السياسة المكشوف .

وقد كتب أحد الأدباء الروس الخارجين عليها - وما أكثرهم في الغرب - في كتاب نشره باسم مستعار^(١) يقول إنه من المنطقي تمثيلا مع وصف الواقعية بإحدى الأيديولوجيات أن تكون هناك واقعية رأسمالية وأخرى مسيحية وثالثة إسلامية ، ثم أدانها لخضوعها لتوجيه الحزب قائلا أن الواقعية الاشتراكية تتخذ منطلقا لها صورة مثالية مفروضة عليها من الخارج ثم تحاول تكيف الواقع المعاش طبقا لها ، وبينما يعاني الأدب الغربي في هذه المرحلة من تطوره باختفاء الأبطال تقريبا نجد أن الروس يلزمون أدباءهم بأبطال إيجابيين ، وما داموا يكيّفون الواقع طبقا للصورة المثالية فلا بد وأن يعثروا عليهم . لكن في خيالهم .

هذا هو لب الواقعية الاشتراكية كما يراها الغرب الآن ، مثالية غير نقدية ، وموجهة غير أصيلة ، ومن هنا كان وصفها لدى الروس في لحظات الحرارة بأنها رومانتيكية ثورية ، كما أن الآثار التي تسفر عنها أو التي تتمثل فيها قد يصدق عليها - كالمجتمع المغلق الذي تنبعث منه - أن تكون جيدة حيناً أو رديئة حيناً آخر ، بيد أنها دائماً أقرب إلى الأماطير الملحمية منها إلى القصة كما هي معروفة في تطورها الأخير في الأدب الغربي . بل أن بعض النقاد يرون أنه إلى جانب التيار الإيجابي في الأدب الأوربي المتمثل في « القصة الجديدة » فإن التيار السلبي المضاد هو الذي يعطى للعصر مذاقه وطابعه وخصائصه المميزة ، وأن هناك انقساماً واضحاً بين ما يطلقون عليه الدال والمدلول أي الفن والحياة أو الدات والموضوع ، إذ أن من يرى إحدى شخصيات « بيكيت » مثلاً وهي تخرج من بين الأنقاض تشد نصاً تسخر فيه من كل شيء - حتى من المسرح نفسه - لن ينسى ذلك أبداً فيما بعد ، فإذا ووجه هؤلاء النقاد بدعاوى الواقعية الاشتراكية في البطل الإيجابي ومنظور المستقبل كان رد أحد كبارهم أنه « يبدو أن الرسالة التاريخية للواقعية الاشتراكية هي تكفين الفن وحمله إلى مقمره الأخير ، إذ أنه ربما كان لها قيمة دعائية كبرى ، لكن المؤكد - في نظره - أنها لا تتضمن أية قيمة فنية ، ومن هنا يبدو أنها - سواء كانت بضاف أم بدون ضفاف - تحتل المكان الأول على مسرح تدمير الفن وتصفيته لنفسه »^(٢) .

ولا شك أن هذه النظرة العدمية الساخرة لا تمثل أبقي ولا أجدى مظاهر الفكر

Tert, Abram, One Socialist Realism, New York, 1951, P. 76.

(١) انظر :

Lefebver, Henri, Literatura y sociedad. Trad Barcelona, 1971, P. 123.

(٢) انظر :

الغربي المعاصر ، بل أنها بوقوفها على طرف النقيض مع الوضعية الايجابية الاشتراكية إنما تهدف إلى إقامة توازن عادل معها للحد من تطرفها واكسابها نوعاً من الموضوعية الفعالة .

ولعل الدليل على ذلك أنه عقب آخر الهزات الغربية العنيفة التي تمثلت في ثورة الشباب في مايو ١٩٦٨ برز عامل جديد في مجال الأدب هو انبعاث الحركة الواقعية من جديد كأصدق إطار يستطيع أن يجسد الظروف الموضوعية لهذه المجتمعات القلقة المتقدمة أيضاً ، وأعيد تقييم الواقعية عموماً ، والاشتراكية على وجه الخصوص ، في عدة مجالات أدبية متخصصة^(١) ، وأحرقت بعض الاستفتاءات بين كبار الكتاب عن تقديرهم لهذا الانبعاث وأسبابه فكادوا يجمعون على أن محور هذه الظاهرة يعود إلى حاجة الشباب إلى التماس العناصر الايجابية البناءة التي لا تقدمها لهم أية نظرية أدبية بمثل ما تقدمها الواقعية .
