الفصل الثانى

الأسس الجمالية للواقعية

- اتجاهان فى الفكر الجمالى
- من المحاكاة إلى الانعكاس
- النموذج والبطل
- منظور المستقبل وروح الملحمة والشعر

اتجاهان فى الفكر الجمالى

إذا كنا قد انتهينا عند دراسة الواقعية النقدية فى الغرب إلى تأكيد حضورها المتجدد وثرائها الخصب لدى كبار الأدباء المبدعين الذين لا تشغلهم العملية النظرية عن التقاط روح العصر ودمجها بعمق فى آثارهم ، فإن الأمر يختلف عن ذلك فى مجال النقد وأصوله الفلسفية ، إذ أن أحدث التيارات تطرح جانبا المصطلحات القديمة وترفض الانحصار فى اطارها المسبق . وتجنح دائما إلى إعادة عرض القضايا من زوايا مختلفة باسقاط ضوء جديد عليها ، فليس الأمر مجرد تجديد فى لغة النقد ، ولكنه أساسا تجديد فى رؤية الموضوعات ، ولهذا فمن العسير أن نعثر بين كبار النقاد الآن على من يجازف فى التعبير عن نفسه باستخدام مصطلح قد استهلك وتهرأ من كثرة ما حمل من اضافات ومشاكل ، بل يتجهون إلى طرح القضايا بشكل آخر مستفيدين من المكاسب النظرية للعلوم الانسانية المختلفة وعلاقاتها المتشابكة الغنية ، ويكفى أن ندرس مصطلحات « الخطاب » و « الكتابة » و « البنائية » لندرك أن لكل فترة أدواتها المرهفة المثقفة وأن التكرار هو آخر ما يلجأ إليه الناقد الحديث ، ومن هنا فإنك نادرا ما تجد فى الغرب الآن من يتعمق فى بحث نظرية جمالية ثم يستمر فى اطلاق اسم الواقعية عليها مهما كانت قرابتها الفلسفية والفنية بها ، هكذا بعكس الكتاب الاشتراكيين – خاصة ممن يعيشون خارج المعسكر الشرقى وضغوط الحياة فيه – فإنهم يعتزون بمصطلح الواقعية ، ويجدون فيه انتماءهم الأيديولوجى التقدمى ، ولا يعانونه كمذهب رسمى لا محيد عنه مهما ضاقت به الصدور أو ضاق هو عن تصوراتهم .

* * *

من هنا فإن مادتنا فى عرض الأسس الجمالية للواقعية سوف تستقى غالبا من أصحاب النظرية الواقعية ذات البعد الاشتراكى الملتزم ، لأنهم كانوا أكثر جدية فى تعميق نظرية الواقعية من الوجهة الفلسفية والفنية دون تنازل عن اسمها العريق أو قلبها على وجهها الآخر ، بيد أن مقولاتهم الجمالية هذه لا تنحصر فى اطار الواقعية الاشتراكية كما سنرى ، بل تتجاوز هذا المجال لتغطى الواقعية النقدية الغربية الحديثة فى أخصب مظاهرها وأهم آثارها ، وهم فى جملتهم خارج السلطة الرسمية للواقعية الاشتراكية مما يضعهم فى قلب

ما يتميز به المفكر الأمين وهو قدرته على الشك والنقد التى لا يستطيع بدونها أن يصل إلى نتيجة يعتد بها .

وينقسم كتاب النظرية الجمالية الواقعية فى تصوراتهم إلى مجموعتين رئيسيتين : المجموعة الأولى وهى التى تمثل الخط الأساسى للواقعية الاشتراكية كما حاول الفلاسفة والنقاد الروس وضعه منذ اعلانها حتى الآن ، والذى عبر عنه بطريقة منهجية منظمة « لوكاتش » ابتداء من الكتاب الذى وضعه فى مقتبل شبابه عن « نظرية القصة » والذى أعلن فيما بعد نقده له وعدوله عن أهم ما فيه ، ولكنه ظل بالرغم من ذلك من « خمائر » النظرية الاجتماعية للأدب خاصة عند « جولدمان » كما سنرى بعد ذلك ، حتى قمة أعماله عن « علم الجمال » معتمدا فى الدرجة الأولى على ثقافته العميقة وطول نفسه فى الدراسة لابراز عناصره النظرية الجوهرية ، والواقع أن كتابات « لوكاتش » هى المنبع الثرى لفلسفة الواقعية وخطوطها النظرية العريضة فحسب ، وإنما لكثير من المعالم الفنية التى يرجع الفضل إليه فى بلورتها وابرازها ، وقد يختلف قليلا أو كثيرا عن الخط الرسمى للواقعية الاشتراكية – كما ألمحنا من قبل – ولكنه يظل المنظر المنهجى الأول للواقعية فى القرن العشرين ، بل إنه أخذ على عاتقه رد اعتبار الواقعية واعادة تقييمها فى مظاهرها الأساسية فى القرن الماضى ، أما الاتجاه الثانى فى البحث الجمالى الواقعى فانه وإن كان لا يتميز بالتماسك النظرى الصلب ولا بالمقولات المحددة إلا أنه يستلهم فى ألمانيا أعمال « بريشت » وتأملاته النظرية ، ويرتكز فى فرنسا على أعمال « أراجون » الشعرية والقصصية والنظرية أيضا ، وقد عززته دراسات « جارودى » العميقة سواء فى مجال الفنون التشكيلية أو الأدبية ، ثم وجد فى « أرنست فيشر » التعبير المتكامل عن خطوطه العامة خاصة فى دراساته التطبيقية وكتابه النظرى عن الفن .

* * *

ومن العسير متابعة المناقشات الحالية عن الواقعية بدون الالمام الدقيق بأهم الخصائص المميزة لهذين الاتجاهين فى الفكر الجمالى ، إذ أن التعارض بينهما يتصل بتصورهما لطبيعة العلاقة بين الفنان وجماهير الناس ، مع كل ما يترتب على ذلك فى تحديد معالم الواقعية ، بل وفى جوهر تصورهم عن الانسان نفسه .

ونقطة الانطلاق فى الخلاف بينهما تكمن فى تصورهما عن طبيعة الفن ووظيفته ، فوجهة نظر المدرسة الأولى هى أن الفن ليس سوى صيغة من صيغ المعرفة ، إذ أنه طبقا

للتيار الذى خلفته فلسفة « هيجل » يعتبر الفن معرفة بالصور بينما تعد الفلسفة معرفة بالتصورات ، ونتيجة لذلك فإن الفن يعرف عندهم على أنه انعكاس للواقع الموضوعى ، لواقع تم حدوثه كاملا بالفعل ، والاتجاه الأساسى لهذا التيار الفكرى هو دائما ابراز ما أطلق عليه « ماركس » « الجانب الايجابى فى المعرفة » والمبالغة فى تقدير هذا الجانب أدت إلى نتائج جمالية انتهت إلى تحديد الواقعية ووضعها فى اطار خاص لا يعطى الاهتمام اللازم لفكرة أساسية أخرى فى نظرية المعرفة ، على أساسها تصبح الممارسة هى منبع المعرفة ومعيارها الأول .

وهذه بالذات هى الخاصية المميزة لفكر « فيشر » الجمالى ، إذ أنه يعتبر الفن صيغة من صيغ العمل فى الدرجة الأولى ، وبهذا الاعتبار فحسب قد يتضمن شكلا من أشكال المعرفة . وليس هذا الاختلاف هينا ولا تفصيليا ، ولكنه جذرى وخطير ، فعندما يكون الفن شكلا من أشكال العمل والفعل فإننا نتصوره حينئذ باعتباره أولا خلقا وابداعا وليس محاكاة للطبيعة ، على ذلك تصبح رسالة الفنان هى البحث وليس التعليم ، وأولوية الممارسة على الانعكاس هى التى تميز المادية الجدلية ، وتتيح الفرصة للمبادرة الخلاقة للانسان كى تتصدر المجال .

وقد كان « بريشت » على وعى برسالته الجمالية عندما عارض جميع الاتجاهات التقليدية فى أشكالها الأفلاطونية المثالية أو الوضعية الطبيعية ، وأطلق على محاولاته فى البحث فى « كتابات عن المسرح » اسما له دلالة هامة هو « علم الجمال غير الأرسطى » ، أى أنه لا يعتمد على ظواهر المحاكاة والتمثل والاندماج ، وحدد موقفه أكثر بقوله : « مهما كانت اعادة تصوير الواقع كاملة فإن هذا الواقع لا مفر من أن تمسه يد التغيير والتعديل ما دمنا نقوم بعمل محدد هو صياغته واعطاؤه شكلا ما »[1] .

* * *

ينبثق من هذا الخلاف الجوهرى فى تصور طبيعة الفن اختلاف فى تقدير وظيفته ، فإذا اعتبر الفن مجرد صيغة للمعرفة فإن معايير قيمه تقترب كثيرا من معايير المعرفة نفسها : أولا معيار الشمول ، يعتبر العمل الفنى أكثر جمالا وعظمة كلما عبر عن الواقع بأتم شكل وأكمله . فقصص « بلزاك » – وهى لوحة شاملة لمجتمع عصره – تصبح هى النموذج الأعلى لكل صيغ الواقعية ، وعلى عكس ذلك فان « كافكا » عندما يصوغ

(١) انظر : Brecht, Bertold, "Escritos sobre teatro". Trad. Madrid, 1970, p. 68.

فى « القلعة » أو « القضية » جانبا أساسيا – لكنه جزئى وتجريدى إلى حد ما – من علاقة الانسان بالعالم فى مجتمع مستلب فانه يستبعد من مجال الواقعية بمعيار الشمول ، وهذا التصور هو الذى دعا « لوكاتش » إلى عقد مقارنة بين « توماس مان » و « كافكا » فى كتابه الذى سبق أن أشرنا إليه « المعنى المعاصر للواقعية النقدية » فأدان « كافكا » بأقسى لهجة ، بينما نجد « فيشر » فى « ضرورة الفن » ينصف « كافكا » ويقرنه « ببرتولد بريشت » من حيث نزعتهما لبناء الواقع عن طريق الأمثولة ، ويوضح أن الفرق ينحصر فى أن « بريشت » يدرك منظور المستقبل بوعى ، بينما لا يتجاوز « كافكا » مجال الاستلاب والاحتجاج عليه ، وقد أدى اكتشاف كتابات ورسائل « كافكا » النظرية مؤخرا إلى إعادة تقييم هذا الجانب منه ، واتضح أن رفضه لمجتمعه لم يكن إلا رفضا أيديولوجيا مسببا .

* * *

وهنا نقترب من المعيار الثانى المبنى على اختلاف التصور فى وظيفة العمل الفنى ، فإذا اعتبر الفن مجرد صيغة من صيغ المعرفة فان وظيفته التربوية تنحصر عندئذ فى حدود التعليم المباشر ، ويقل الاهتمام بدوره فى مجال البحث والابداع ، كما يترتب على ذلك تصور خاص للنقد على اعتبار أن رسالته الأساسية تنحصر حينئذ فى مدى اتفاق العمل الفنى أو اختلافه مع الأهداف المباشرة لصراع الطبقة العاملة أو القوى التقدمية ، وعلى هذا فكل ما لا تتخلله عناصر المعرفة لأهداف هذا الصراع القريبة يصبح مهددا بالرفض بحجة أنه تحلل وانهيار ، وقد كشفت المناقشات الطويلة عن « البطل الايجابى » الناطق بلسان المؤلف والواعى بقوانين التطور التى تحكم عصره عن مدى خطورة هذا التصور .

وليس معنى ذلك أن أصحاب الاتجاه الثانى ينكرون الدور التربوى للفن ، فهم عندما ينادون بواقعية بلا حواجز لا يرمون من ذلك إلى أن تكون واقعية بلا مبادئ ، يقول « جارودى » صاحب هذا الشعار إنه لابد من التعرف على المستوى المحدد الذى يمارس فيه الفن دوره التربوى ، ويستنكر إقامة علاقة مباشرة بين المتطلبات السياسية والابداع الفنى ، بل يعطى كلمة السياسة مفهومها الواسع العميق من عون الطبقة العاملة على بناء مستقبلها فى المدى البعيد عن طريق بناء إنسان الغد ، والعمل العظيم عندئذ ليس بالضرورة هو ذلك الذى يصور أو يمثل الشعارات الحالية للصراع ، ولكنه هو الذى يعطى الإنسان أسمى درجة من الوعى بنفسه وبقدرته على تغيير الطبيعة والمجتمع ، وحتى على تغيير نفسه ذاتها .

فليست المشكلة إذن هى جعل الحاضر أو المستقبل مثاليا ، وإنما هى أن نوقظ فى الإنسان ضرورة التفوق على نفسه ، ولهذا فإن الأثر الفنى كلما كان عظيما فإنه يعبر فى لحظة تاريخية معينة عن عالم جديد فى طريقه إلى الميلاد ، ويجعلنا نحس بحضور الإنسان الذى يتفوق على نفسه ، وبهذا يستمر تأثيره العميق فينا ، حتى ولو كانت الملابسات التاريخية والاجتماعية التى يتولد فيها تختلف بصفة أساسية عن الملابسات التى تحيط بنا[١] .

وقد اتخذ الصراع بين « لوكاتش » و « بريشت » منطلقات أخرى كذلك ، من أهمها تصور « لوكاتش » للديموقراطية الثورية ، إذ يعتبر أن التزام الأديب بمبادئ التقدم والديموقراطية يمثل المحور الأساسى لموقفه الواقعى ، فهو لا يولى الكاتب الذى انفصمت صلته بطبقته جذريا نفس الأهمية التى يوليها للكاتب الذى يظل على أرض اللعبة الفكرية مناضلا من أجل الديموقراطية الثورية ، ومن هنا كان اعتراض « لوكاتش » على وسائل الابداع الجديدة التى دعا لها « بريشت » ووضعها فى خدمة الأدب الاشتراكى ، وبنفس الطريقة التى كان يستعد بها « لوكاتش » سياسيا لمرحلة انتقال طويلة المدى يتصور الواقعية أيضا باعتبارها استمرارا للاتجاهات التقدمية العظمى فى القرن التاسع عشر ، وبدلا من اكتشاف وسائل فنية جديدة على أساس العلاقات الاجتماعية المستحدثة – وهذا هو ما يحاوله «بريشت» فى نهاية الأمر – فهو يعنى بتحرير الأدب من عناصر التحلل التى تتسرب إليه .

وقد انتهى « بريشت » فى موقفه المتميز بالنسبة لمنهج الواقعية إلى ضرورة تمثل الامكانات الفنية الجديدة ، مستنكرا الحكم بتحريم استخدام تيار الوعى كوسيلة فنية أو رفض أسلوب « جويس » بحجة أن « تولستوى لو كتب بهذه الطريقة لكان له منهج آخر » . وكان « بريشت » يشعر دائما أن من الصعب عليه أن يدمج نظريته فى الاطار المعروف للواقعية الاشتراكية ، ويقول : « إننى أتلقى فى ذهنى تمثلا مبهما للألوان ، وانطباعات خاصة لبعض فصول العام ، أسمع ايقاعات بلا ألفاظ ، وأرى لغتات بلا معنى ، فتنمو لدى رغبة فى خلق تكوينات أشكال مجهولة ، هذه الأخيلة غير قابلة للتحديد بأى حال ، وأظن أنها على قدر كبير من السطحية لكنها موجودة ، إنها الصيغة الماثلة فى أعمالى »[٢] .

---

(١) انظر

Fischer, Ernest, "El Hombre sin Atributos". Prefacio de Roger Garaudy. Trad. Madrid, 1975. p. 15.

(٢) انظر : Fritz, Raddatz, "Georg Lukacs en testemonios documentos". Trad. Madrid, 1975. p. 74.

وكثيرا ما كان « بريشت » يسخر من تصور « لوكاتش » للواقعية ويصفه بالشكلية ، ويقول إنه يذكره ببعض مشاهد أفلام « شارلى شابلن » عندما يأخذ فى اعداد حقيبة سفره فتضيق عن جميع ملابسه مما يجعله يكدسها حشرا فيها ويغلقها كيفما اتفق ثم يتناول مقصا ويأخذ فى قص الزوائد الخارجة من الحقيبة .

ولا ننسى أننا هنا أمام نظريتين فى الفن تختلف احداهما جوهريا عن الأخرى بالرغم من اعترافهما بالأساس المادى الجدلى للواقعية .

« فلوكاتش » لا يريد أن يستبعد عنصر التناقض من نظريته التشخيصية فى الفن بل يرمى إلى التغلب عليه ويحاول طبقا لجدلية « هيجل » التوفيق بين الجوهر والمظهر ، فالسر عنده فى نجاح أى عمل عظيم يتمثل فى « اعطاء صورة عن الواقع يتوافق فيها – فى وحدة عضوية – كل تناقض بين الجوهر والمظهر ، أو بين الحالة الخاصة والقانون العام ، أو بين الوهلية والتصور ، من خلال الانطباع المباشر للعمل الفنى ، بحيث يشكل كل من العنصرين وحدة لا تنفصم أجزاؤها أمام عين المتلقى »[1] .

أما بريشت فهو يصل إلى درجة انكار لحظة المتعة الفنية ، ولا يحاول أى توفيق بين الجوهر والظاهرة ، بل على العكس من ذلك يبرهن على اختلافهما وعدم انسجامهما ، وعلى هذا فإن العمل الأدبى عنده ينبغى أن يشف – ولو هامشيا – عن اتجاهات وملامح أخرى ، وأن يقدم بذلك وثائق توضح نفس عملية التناقض فى التمثيل الفنى ، يقول فى كتابه « القانون الصغير » « إن العروض الفنية ينبغى أن تتراجع أمام ما تعرضه » .

ومن هنا يأخذ التعارض بين الاتجاهين مداه ، فبينما يحاول « لوكاتش » أن يدعم القصة الواقعية التى تعرض العالم البرجوازى المغلق كشكل تام التكوين ، يقوم على مبدأ تجاوز التناقضات ، ولا يعترف بالشكل المفتوح ، نجد أن « بريشت » على العكس من ذلك يؤكد على المدلول الاجتماعى لا الجمالى للعمل الفنى ، والتوافق الذى يهدف إليه من خلال نظريته فى المسرح الملحمى هو نوع من التوافق مع الواقع الحى الذى يلاحظ فيه كل من المبدع والجمهور معا لا هذا التوافق الذى يتم داخل العمل الفنى نفسه .

* * *

ويقدم « فيشر » صياغة جديدة تعتمد على رؤية مختلفة لهذا الصراع ينمى بها فلسفيا

---

(١) نفس المصدر . ص ٧٥ .

اتجاه « بريشت » حتى أنه يميل إلى التخلى عن مصطلح الواقعية ، ويعتبر الاشتراكية موقفا فى النقد والأدب وليست مذهبا ولا منهجا مرسوما ، فهو ينكر أولا فرض أفكار فنية بمراسيم حكومية أو حزبية ، ويدعو إلى تركها تتكون وتنمو من خلال الأعمال نفسها ، من خلال لعبة الحركات والمناهج الفنية الحرة وتعدد الحجج والمناقشات ، إذ أن « أرسطو » لم يسبق « هوميروس » ولا « سوفوكليس » وإنما استنبط من آثارهم نظرياته الجمالية ، وبقدر ما يتوفر أعظم قسط من الخصوبة والثراء فى وسائل التعبير يبرز بوضوح العنصر المشترك بينها ، فإذا عرفنا – فى رأى « فيشر » – الواقعية الاشتراكية بأنها منهج أو أسلوب قفز أمامنا على الفور السؤال التالى : منهج من ؟ أو أسلوب من ؟ منهج « جوركى » أم « بريشت » ؟ « مايكسوفسكى » أم « الوارد » ؟ ، إذ أن أساليب ومناهج هؤلاء الكتاب تختلف فيما بينها إلى حد كبير ، ولكن موقفهم الأساسى واحد . هذا الموقف الاشتراكى الجديد يأتى نتيجة لاعتناق الفنان لوجهة النظر المادية التاريخية . ثم يقترح « فيشر » اطلاق اسم « الفن الاشتراكى » بدلا من الواقعية الاشتراكية ، على أساس أن « جوركى » هو الذى تبنى هذا المصطلح الأخير ليعارض به الواقعية النقدية ، لكن مفهوم الواقعية الاشتراكية قد تعرض لكثير من التشويه والتحريف بتطبيقه فى الفنون التشكيلية مثلا على لوحات تاريخية أكاديمية تقليدية ، وفى الأدب على قصص ومسرحيات تعتمد فى حقيقة الأمر على الدعائية ، لهذا السبب يرى « فيشر » أن مصطلح « الفن الاشتراكى » أصدق فى التعبير ، إذ يشير بوضوح إلى موقف الفنان ، لا إلى أسلوبه ، ويبرز الرؤية الاشتراكية لا المنهج الواقعى ، وإذا كانت الواقعية النقدية والأدب والفن البرجوازيين عموما تتطلب كلها نقد الواقع الاجتماعى القائم فإن الواقعية الاشتراكية أو الفن والأدب فى البلاد الاشتراكية يتطلبان التوافق الجوهرى بين الفنان أو الكاتب مع أهداف الطبقة العاملة والعالم الاشتراكى[1] .

* * *

ويذهب الفيلسوف الفرنسى الاشتراكى « روجيه جارودى » فى هذا الاتجاه إلى مداه ، داعيا لواقعية جديدة منفتحة ، ومركزا على أسس فلسفية وجمالية تتوج الاتجاه الذى بدأه « بريشت » ونماه « فيشر » وقد أطلق عليها فى أحدث كتاباته « واقعية القرن العشرين » لأنها تعتمد على واقع محدث ، وعلى حساسية خاصة تكونت لدى الإنسان

(١) راجع كتاب فيشر « ضرورة الفن » الطبعة المشار إليها من قبل ص ١٢٨/١٣١ .

فى هذا القرن العشرين من خلال تصنيفه اليومى للأدوات التكنولوجية واستخدامها وتلقيها ، مما يؤدى به إلى تقييم جديد لدوره كإنسان[١] .

ومن أهم خصائص هذه الواقعية الجديدة أنها ترى تصور واقع ثابت قائم إلى الأبد قد رفض نهائيا نتيجة للعلاقات التى جدت فى هذا القرن بين الإنسان والعالم ، فليس الواقع هو الذى أصابه التغير والتحول فحسب ، ولكنه الإنسان الذى يعانيه كذلك ، الإنسان الإيجابى الذى لا يشوه بتدخله الطبيعة ، ولكنه على العكس من ذلك يصوغها ويوحى إليها باستمرار . فكل عصر ينجب واقعيته المختلفة عن غيره طبقا لما يجد فيه من أواصر بين الإنسان والعالم ، وكل عصر يخلق نموذجه الجمالى الخاص . وعلى هذا فالواقعية قيمة نسبية وليست مطلقة ، إنها نسبية الواقع الرائعة .

ويستشهد « جارودى » بما قاله الفنان التشكيلى « ليجيه » فى محاضرة ألقاها فى زيورخ عام ١٩٣٠ محددا مفهوم المعادل الضرورى للواقع « إن الفن لا يمكن أن يحاكى الطبيعة ، بل هو دائما يبحث عن معادل لها ، بمعنى أنه يضع فى لوحة ما الحياة والحركة والتناسق التى تنبعث كلها من مجموع الخطوط والألوان والأشكال بغض النظر عما تمثله هذه العناصر »[٢] .

إن ايقاع التاريخ السريع المتلاحق فى القرن العشرين قد أصبح من الشدة والعظمة بحيث أن الفنانين الذين تمثلوا رؤية جديدة للواقع تعتمد على تحول العالم نتيجة للتقدم العلمى والتكنولوجى والمتغيرات العميقة فى المجالات السياسية والاجتماعية كما تتراءى لنا فى الحياة اليومية ، فى وسط ليس هو الوسط الطبيعى القائم إلى الأبد ، ولكنه من صنع الإنسان . هؤلاء الفنانون قد يبدو للوهلة الأولى وكأنهم متعسفون قد شقوا عصا الطاعة على كل أشكال الواقعية ، بينما هم فى حقيقة الأمر رواد واقعية جديدة تعتبر ثمرة للرؤية الذكية التى تسمح بالتقاط الواقع الجديد والاشتراك فى تطويره تاريخيا .

وعلى هذا فإن تناسق العمل الفنى هو الذى يبرز جماليته ، لا مدى محاكاته أو قوة شبهه بالطبيعة ، وتعتبر فكرة « المعادل » المشار إليها من أهم أفكار الفن الحديث ، إذ أنها تهدف أساسا إلى إعادة بناء واقع جديد اعتمادا على معطيات ثقافية محددة كبديل للواقع القائم بالفعل « فلم يعد الفن مجرد احساس بصرى نتلقاه ، أو صورة فوتوغرافية

---

(١) انظر : Garaudy, Roger, "Un realismo del siglo" XX. Trad. Madrid, 1971, p. 55.

(٢) انظر المصدر السابق ص ٦٤ .

للطبيعة مهما بلغت من الاتقان ، بل هو من ابداع روحنا ، وليست الطبيعة سوى ذريعة نتوسل بها فى هذا الخلق »[1] . وهذه الواقعية المبدعة لا يمكن أن تختلط بواقعية المحاكاة ، وعليها أن تعثر على أسلوبها الخاص الذى يتوافق مع روح العصر ، وهى ترفض – خاصة فى الفنون التشكيلية – ما تسميه « بالواقعية البصرية » وتحل محلها نوعا آخر من الواقعية الفنية يطلقون عليها « واقعية التصور » وهى تعتمد أساسا على التباين والتضاد التشكيليين .

* * *

كذلك فإن من أهم خصائص هذه الواقعية المتفتحة الجديدة أنها فى نفس الوقت الذى تعبر فيه عن تصور حديث للعالم وعلاقاته الإنسانية والتكنولوجية تحقق نموذجا للأشياء ولممارسة الإنسان لها ، فلو كان هدف المعرفة هو اكتشاف « الواقع كما هو » بدون أية اضافات غريبة فإن وظيفة الفن المحددة التى لا يمكن لها أن تقتصر على مجرد مطابقة المعرفة هى تجاوز ذلك إلى العمل ، وتتركز أساسا فى تجسيم عمل الإنسان من خلال جهوده لتغيير العالم والمجتمع كما عبر عن ذلك أحد النقاد بقوله « إن موضوع الفن هو خلق النشاط الإنسانى » والفنان الأصيل هو الذى يدرك قبل جمهوره متطلبات هذه الواقعية الجديدة ويسبق إلى اكتشاف الأشكال الجمالية المحدثة بقدر ما ينتمى إلى مجال العمل أكثر مما ينتمى إلى مجال المعرفة ، وحيث أن الوعى كثيرا ما يأتى متخلفا عن الواقع فإن الفنان يعمل ويناضل أهل عصره قبل أن يدركوا حقيقة عمله ومشروعيته وطابعه الرائد .

* * *

ولعل أخطر النتائج التى تترتب على هذا الاتجاه هو توسيع مجرى الواقعية إلى الحد الذى تسمح فيه للفن التجريدى وأدب اللامعقول بأن يدخلا فى اطارها ، وليس هذا استنتاجا من جانبنا ، ولكن « جارودى » نفسه ينتهى إلى هذه النتيجة صراحة إذ يقول إن المحدثين قد حرروا اللون ، فاللون الأحمر أو الصافى أو الأزرق أو الأخضر يعتبر من الآن « واقعا فى حد ذاته » وهذا يتيح الفرصة لمولد الفن التجريدى ، ولدينا الآن لوحات مركبة من تناسق الألوان والأشكال فحسب دون أن تمثل أو تحاكى أى شىء ، وعلى هذا فهناك منذ تلك اللحظة واقعية جديدة على هامش النسخ والمحاكاة للطبيعة ، وفى ذلك تكمن أهم الجهود فى السنوات السبعين الأخيرة . ولكى يبرهن

---

(١) نفس المصدر ص ٧٩ .

الكاتب على واقعية هذا التجريد يفترض تجربة طريفة هى التقاط صورة فوتوغرافية لظفر امرأة ملون مع استخدام أقوى الأضواء ، ثم يفترض أنه قد عرض هذه الصورة على الشاشة بعد تكبيرها مائة مرة وقال لأحد المشاهدين : ألا ترى ؟ إنها قطعة من كوكب مازال فى دور التكوين ، ثم قال لآخر : إنها شكل تجريدى ، وعندئذ سوف يعبر كل منهما عن دهشته وحماسه مصدقين لما يقول دون دليل ، ولكنه لو أخبرهما فيما بعد بأن ما رأوه لم يكن سوى ظفر الأصبع الخنصر ليد زوجته اليمنى فسوف يصدمان ، ولن يطرحا على الاطلاق هذا السؤال المعروف : ماذا يمثل هذا الرسم ؟ إذ أنه قد أصبح بدون مبرر ، فالجمال يرقد فى كل جانب : فى الأشياء والقطع المجتزأة منها ، وفى الأشكال المبدعة ، لكن ما ينبغى أن نسعى إليه إنما هو تنمية حساسيتنا كى ندرك الجميل من سواه[1] .

* * *

ويمكننا أن نتصور ما قد يترتب على ذلك أيضا من احتواء كل الاتجاهات الطبيعية فى الأدب باسم لا نهائية الواقع ، مما قد يؤدى إلى أن تفقد الواقعية أهم أسسها الجمالية الأخرى التى سنعرض لها الآن معتمدين فى الدرجة الأولى على تحليلات زعيم الاتجاه الأول « لوكاتش » حتى نتعرف على الملامح الدقيقة لمنهج الواقعية قبل أن يذوب فى غيره من التيارات المحدثة .

---

(١) انظر المصدر السابق ص ١٠٢ .

من المحاكاة إلى الانعكاس الموضوعى

لقد أثيرت الطريقة التى يعمل بها الخيال فى الفن لأول مرة لدى « أرسطو » عندما أكد أن الحقيقة الشعرية أرقى من الحقيقة التاريخية ، مدافعا بهذا عن الشعر أمام نقد « أفلاطون » الذى كان بالرغم من فلسفته المثالية أقل تقديرا للأدب . فعندما نتصور أن الطبيعة – كما يرى « أفلاطون » – ليست إلا محاكاة للمثل الجوهرية فإن محاكاة الطبيعة حينئذ ستكون مجرد حلم يعكس الظلال ، أما « أرسطو » الذى اعتبر أن الطبيعة نفسها هى الواقع الحقيقى فقد رأى أن الفن إنما هو تجسيم لواقع أكثر رقيا ، فبينما يهتم المؤرخ بما هو خاص ، بما حدث بالفعل ، فإن الشاعر يهتم بما هو عالمى وبما يمكن أن يحدث ، أما تحديد العالمى وتمييزه عن العالم الخاص والفرق بين الممكن والمحتمل فهذه هى مهمة الناقد[١] .

وينبغى أن نتذكر أن « أرسطو » فى بحثه عن بواعث الشعر أو عزها إلى التعاون بين غريزتين لدى الإنسان ، إحداهما هى التقليد أو المحاكاة ، والأخرى هى التوافق والانسجام ، فهو يتعلم عن طريق الغريزة الأولى ويتلذذ ويستمتع بفضل الثانية ، وربما كان قد بالغ قليلا فى التأكيد على أهمية الغريزة الأولى باعتبارها هى التى تقيم بين الفن والواقع علاقة حميمة لا نكاد نعثر على نظير لها فى الفلسفة الكلاسيكية .

إلا أن « أرسطو » قد أعطى دفقة صحية دائمة إلى التطور الجمالى عندما وضع فى مركزه محاكاة الواقع الموضوعى لا الأفكار المثالية كما فعلت الأفلاطونية المحدثة ، فى نفس الوقت الذى حرص فيه على التمييز النشط بين هذه المحاكاة والتقليد الآلى للحياة ، ولقد كان له فضل لا يدانى لأنه أول من صاغ بوضوح التعميم المحدد الذى يحتوى عليه التصوير الشعرى الممثل للواقع ، هذا التعميم الذى رأى فيه جوهر الشعر وقيمته ، وهو عندما يقول بأن المأساة أكثر فلسفة من التاريخ – الذى لم يكن قد استقل تماما حينئذ عن فنون الأدب – فانه يشير بذلك على وجه الدقة إلى ما فى المأساة والشعر من عموم وسمو يفوق التاريخ[٢] .

---

(١) راجع فن الشعر لأرسطو ، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى ، الفصل رقم ٢٥ .

(٢) انظر: Lkaes, Georg, "Prolegomentas de una estetica Marxista", Trad. Barcelona, Mexico, 1969, p. 135.

وإذا كان أرسطو قد رسم الحدود بين التصوير الحقيقى الجمالى للواقع – كما بينته ونمته الواقعية بعد ذلك – والتقليد الطبيعى للمفردات الجزئية المحصورة فى مكان وزمان معينين فإن المركز الرئيسى الذى تشغله رتبة العالمية فى هذه العملية النظرية تنمحى فيه الحدود المميزة بين التعميم العلمى والفنى ، وهذا ما تتكفل بتوضيحه فلسفة الواقعية المعاصرة كما سنرى فيما بعد .

على أنه مهما كان المدلول الدقيق لمصطلح المحاكاة الأرسطى خصبا وعميقا فقد فهم كثيرا فى تاريخ النقد الأدبى على أنه النسخ الحرفى للطبيعة ، كما حدث فى النظرية الكلاسيكية التى اعتمدت فى وضع قواعد الوحدات المسرحية الثلاث على هذا التصور الطبيعى . فنجد كثيرا من النقاد الكلاسيكيين[١] ينادون بضرورة أن تكون مدة الحدث الحقيقى الذى يتناوله العمل المسرحى لا تتجاوز ثلاث ساعات وهى المدة الواقعية لعرض المسرحية ، ويدافعون عن وحدة المكان معتمدين على نفس التصور الطبيعى من أن خشبة المسرح هى أرض الواقع نفسه ، وقد بالغ فى هذا الكاتب الفرنسى « ديدرو » مثلا إلى حد أنه عند تلخيصه لمسرحية « رب الأسرة » يزهو بأنه « لا يكاد ينتهى عرض المنظر الأول حتى يظن المشاهد أنه فى المحيط العائلى وينسى أنه فى المسرح » ، ويبالغ كاتب مسرحى اسبانى معاصر فى هذا الاتجاه إلى درجة أنه يضع ساعة حائط كبيرة على خشبة المسرح تحدد بدقاتها الطبيعية التى لا يتدخل فيها أحد بداية الفصول ونهايتها ومدة الاستراحات ، وهى نفس التصورات الطبيعية التى دافع عنها كبار النقاد الكلاسيكيين مثل الدكتور « جونسون » و « ليسينج »[٢] . ولا ينبغى التغاضى عما كان لهذه التقاليد من قوة إذ أنها تصدر عن حقائق تبدو بديهية ، فالفن لابد له أن يكون موصولا بالواقع بالرغم مما قد يعانيه مفهوم الواقع من ضيق فى التصور أو يتطلبه من قدرة الفنان على الخلق والتحويل .

ومن هنا فإن الواقعيين قد بلوروا فكرتهم عن العلاقة بين الواقع والفن مستخدمين مصطلحا خاصا بهم هو « الانعكاس » تاركين مصطلح المحاكاة الأرسطى جانبا . على أن نفس هذا التعبير ليس جديدا ، ففكرة الانعكاس تعود فى الأدب إلى أصول قديمة ، فقد وردت لدى أفلاطون استعارة المرآة التى توضع أمام الطبيعة لتمثيل فكرة انعكاس

---

(١) انظر : Higher, Gilbert, The Classical Tradition. Trad. Mexico - Buenos Aires, 1954, 190.

(٢) انظر : Wellek, René, History of Modern Criticism. New Haven, 1955, Trad., p. 47.

الحياة فى الأدب ولكنه رفضها عقب ذلك ، بيد أنها لم تلبث أن أصبحت من العبارات المألوفة فى النقد ابتداء من عصر « شيشرون » الرومانى خاصة وأنها كانت تطبق على الكوميديا أو الملهاة التى تعتبر أول جنس أدبى انتهج الواقعية ، واعتبرت لهذا « مرآة للعادات » ، ثم تجاوزت الكلمة النطاق الوصفى وأصبحت لدى نقاد العصور الوسطى وسيلة للسخرية . وقد استخدم « شكسبير » استعارة المرآة والانعكاس فى مسرحه ، فى « هاملت » على وجه الخصوص ، وكان يوجه بذلك فى الفصل الثانى نقدا ضمنيا لطريقة الممثلين فى الأداء ويحثهم على واقعية التمثيل ، بل إلى واقعية الفن الذى يجب أن يكون – على حد تعبيره – « انعكاسا للحياة لا تحريفا لها » .

ويقول « أوسكار وايلد » إن مقاومة القرن التاسع عشر للواقعية مبعثها حنقه الشديد من تأمل ملامحه فى المرآة ، كما كان « جيمس جويس » يعتبر الفن الأيرلندى « مرآة ذليلة مشروخة » ، وكان « ستندال » يقول أن القصة تعتبر مرآة متحركة على طول الطريق ، ويتخذ ذلك شعار الواقعية . وقد اقترنت استعارة الانعكاس فى النقد الحديث باستعارة مصطلحات التصوير أيضا ، وكما تعددت الوجوه طبقا لتعدد المرايا وزوايا الرؤية كذلك تعددت الصور تبعا لاختلاف المنظور عن الرسام ، وعلى هذا فإن الفنان يمكن أن يعكس السماء أو الأرض تبعا لزاوية رصده من ناحية وللزاوية التى يقف فيها القارئ بدوره من ناحية أخرى[1] .

ومن الملاحظ أن معظم مؤرخى الأدب ممن يصطنعون المنهج الواقعى كثيرا ما يغفلون الخصائص الجمالية للعمل الأدبى ، إذ أنهم عندما يتتبعون بتبسيط شديد وصبر نافذ ما يسمونه بمحتوى العمل الأدبى أو مضمونه لا ينتبهون عادة لأكثر خواصه أهمية ، وهى الطريقة التى يتناول بها الأديب مادته ، ومن هنا يأتى تميز الكتاب الواقعيين عليهم عندما يعلنون عن نيتهم فى نقل الحياة ، إذ يفوقون حينئذ النقاد الذين ينتظرون من كل عمل فنى أن يكون نقلا حرفيا عن الحياة ، فإذا كان « ستندال » يتخذ شعاره السابق فإنه فى موقف يسمح له بأن يحققه ، أما عندما يعلن « تين » فى تعريفه للقصة – مرددا تصور « ستندال » – أنها « نوع من المرآة المتنقلة التى يمكن حملها إلى كل مكان ، والتى تصلح لأن تعكس جميع مظاهر الطبيعة والحياة » فإنه يبالغ فى التعميم إلى حد يضعه فى مأزق حرج عندما يكتشف أن تاريخ القصة لا يسعفه دائما فى تطبيق هذا التصور النظرى ، خاصة فيما طلق

(١) انظر كتاب « هارى ليفين » عن الواقعية الفرنسية . ص ٣١ من الطبعة المشار إليها .

عليه « قصص النظام الفرنسى القديم فى القرن الثامن عشر »[١] . بينما يكاد يستقيم له التعميم على المستوى النظرى عندما يشرح فكرته عن الخواص الجوهرية فى الحياة وانعكاسها فى الفن بشكل يؤكد التوافق بين الفن والطبيعة ، لأن هذه الخواص تحمل معها إلى العمل الفنى قيمتها التى لها فى الطبيعة ، وطبقا لما تتضمنه من قيمة – عظمت أو صغرت – تنقلها إلى العمل الفنى ، إذ أن هذه الخواص عندما تعبر عقل الكاتب أو الفنان كى تنتقل من العالم الواقعى إلى العالم المثالى لا تفقد شيئا من قيمتها وطبيعتها ، فنجدها بعد رحلتها هذه كما كانت من قبل ، تظل على قدرها من العظمة أو الضآلة ، من شدة المقارنة أو ضعفها ، عمق التأثير أو تفاهته . ثم يخلص « تين » من ذلك إلى نتيجة لا نظن أنه من السهل التسليم بها لما فيها من تعميم فضفاض إذ يقول : « والآن نستطيع أن ندرك لماذا نجد أن سلم القيم فى الأعمال الفنية يكرر سلم القيم الطبيعى ، فعلى قمة الطبيعة نجد القوى العظمى التى تسود ما عداها ، وعلى قمة الفن نجد الأعمال الكبرى التى تسمو على ما سواها ، ولكلتا القمتين نفس المستوى ، فقوى الطبيعة العظمى تعبر عن نفسها فى الأعمال الفنية الكبرى »[٢] .

على أن الحقيقة فى الفن والحقيقة فى الطبيعة لا يمكن أن يكونا شيئا واحدا ، فليس النسخ الدقيق عملا فنيا ، وقد كان « جوته » يسخر من الاسطورة القديمة عن الرسام « زيفكسيس » الذى صور الكرز تصويرا مماثلا تماما للكرز الحقيقى حتى حطت عليه العصافير تنقر حباته ، ويربطها بأسطورة أخرى شبيهة عن القرد الذى كان يقرض الخنافس من كتاب صور توضيحية للعلوم الطبيعية[٣] ، إذ أن أقصى ما تستطيعه أفضل محاكاة للطبيعة هو أن تجعل من الشىء اثنين ، فنحن إذا ما رأينا على لوحة صورة دقيقة تمام الدقة لكلب صغير فقد صار لدينا كلبان بدل الواحد ، أن المحاكاة البسيطة تجرنا إلى دائرة الوجود الفردى المغلق لدرجة كبيرة ، فنحن نعجب لهذه المقدرة ونشعر – دون ريب – ببعض اللذة ، ولكن هذا العمل لا يرضينا بشكل حقيقى إذ تنقصه الحقيقة الفنية التى هى سمة الجمال ، وما المحاكاة البسيطة للطبيعة سوى مدخل إلى الفن لا أكثر .

وهكذا يرفض « جوته » النسخ الحرفى مثلما يرفض التصرف الاعتباطى مع الطبيعة ،

---

(١) نفس المصدر . ص ٣٠ .

(٢) انظر كتاب « تين » المشار إليه من قبل عن طبيعة الفن . ص ١٥١ .

(٣) راجع : « الجمال فى تفسيره الماركسى » لعدد من الفلاسفة السوفييت – ترجمة يوسف الحلاق ، دمشق ١٩٦٨ . ص ٩٢ .

والطريقة الفنية الأكمل (الأسلوب كما يسميها) هى الطريقة التى تستند إلى أسس ثابتة وعميقة من المعرفة ، إلى جوهر الأشياء ذاته الذى نستطيع أن نتعرف عليه فى صورة مرئية وملموسة ، وتأتى قوة التعبير الحقيقية فى الفن من أن الفنان حين يصور شخصا رئيسيا يخضع لهذا التصوير كل ما عداه ، فانتباه الناظر يتسمر على ما هو أساسى ، وينشأ من خلال ذلك انطباعه عن الكل[١] .

* * *

وليس انعكاس الحياة فى الأدب عندئذ أمرا هينا ولا ميسورا ، ومن هنا تأتى صعوبة الواقعية ، وقد كان الكاتب الفرنسى « جيرارد دى نرفال » يتساءل : هل بوسع القصة فى حقيقة الأمر أن تصور التركيبات الغريبة للحياة ؟ بينما كان يقارن الأدب الخيالى بنوادر التحقيقات الصحفية ويقول إننا نخترع الإنسان لأننا نعجز عن ملاحظته[٢] .

وقد فضل الأدباء السابقون الابتكار على الملاحظة ، بينما يزهو كتاب القصة المحدثون بما لديهم من ملكة الملاحظة الدقيقة ، مع أنه فى كثير من الأحيان نجد « بلزاك » نفسه ذا طابع خيالى ، وقد كانت هذه المفارقة هى التى يصر عليها « بول فاليرى » فى حديثه عن « ستندال » عندما يؤكد أنه من غير الطبيعى اطلاقا بالنسبة للكاتب أن يقول الحقيقة الواقعة ، إذ سرعان ما يقع الذهن فريسة للعادات الكيخوتية ، فيجمل الأشياء ويجعلها مثالية ويخلق المنظورات الزائفة والتصورات الهندسية الخاطئة التى قاومها كثير من الفلاسفة[٣] .

ولم تكن نظرية المعرفة عند « تين » نفسه إلا محاولة لتقويم هذه النزعة ، ومن هنا ريادته للواقعية ، إذ يقول فى بحثه عن الذكاء « هناك عمليتان أساسيتان تستخدمهما الطبيعة لتولد فينا تلك الحالة التى نسميها بالمعرفة ؛ الأولى عبارة عن خلق الأخيلة : والثانية تصحيحها[٤] . وهذا مجرد مبدأ سيكولوجى معترف به الآن ، ولكنه يدلنا على أن الخيال يستطيع أن يعطى للصراعات الداخلية طابعا موضوعيا . فالأدب لا يرى الحياة

---

(١) لاحظ تأثر العقاد الواضح بمفهوم جوته للفن هذا فى نقده لشوقى فى الديوان ، وبالرغم من اقتصاره فى الحديث عن التشبيه إلا أنه يكاد يستخدم كلمات جوته نفسها .

(٢) انظر : De Nerval, La Bohème Galante, Paris, 1926, p. 124.
نقلا عن كتاب « هارى ليفين » المشار إليه من قبل عن الواقعية الفرنسية .

(٣) انظر : Paul Valéry, Varieté, 1930, II. p. 113.

(٤) انظر : نقلا عن « الواقعية الفرنسية ». Taine, De l'intelligence, II. 6.

بطريقة ثابتة ولا شاملة ، وإنما بطريقة انعكاسية ومجزأة من خلال عملية أليمة هى انحسار الخيال . ويمكننا أن نعتبر أن الواقع هو كمية مجهولة نرمز لها بحرف « س » مثلا ، وأن القصة تعتمد على رصيد موروث من التقاليد الأدبية ، وعندما ندرك أن بعض الأشياء إنما هى خيالات فإنها تصحح بعملية تعتمد على هذه الكمية المجهولة ، هذا التصحيح هو الذى يؤدى إلى الواقعية . وعلى هذا فالتعريف الذى صدمنا عن الواقعية باعتبارها « انكار المثال » يمكن أن يكون ايجابيا لو فهمنا المثال على أنه الأفكار الثابتة التى تخدع عقول الناس ، ولأنه كما يقول « اليوت » لا يستطيع الجنس البشرى أن يطيق كثيرا من الواقع »[1] فإن الواقعيين كثيرا ما اتهموا بالتشاؤم ، وبأنهم يرون الحياة من خلال منظار أسود ، إذ يبرزون الجانب الحيوانى ويغفلون المثل الجميلة . وقد كان ردهم دائما على ذلك هو أن طبيعة العالم الذى يعيشون فيه تغلب عليها القسوة والعنف ، وأنه ليس ذنب المرآة أن تعكس القبح .

* * *

والآن ما هى فلسفة الانعكاس الواقعية ، أن كل تصور للعالم الخارجى ليس إلا انعكاسا فى الوعى الانسانى لهذا العالم الذى يوجد مستقلا عنه ، هذه الحقيقة الأساسية فى العلاقة بين الوعى والكائن تنطبق كذلك بطبيعة الأمر على الانعكاس الفنى للواقع .

ويرى « لوكاتش » نتيجة لذلك أن نظرية الانعكاس تمثل المبدأ المشترك لكل صيغ السيطرة النظرية والعملية على الواقع من خلال الوعى الإنسانى ، وهى بالتالى أساس الانعكاس الفنى للواقع ، ويصبح هدف البحوث التفصيلية بعد ذلك تحديد الخواص النوعية للانعكاس الفنى داخل نظرية الانعكاس العامة . كما يلاحظ أن الأصل الدقيق المتعمق لنظرية الانعكاس لا يتوفر بجميع أبعاده إلا من خلال المادية الجدلية ، أما بالنسبة للضمير البرجوازى فلا يتصور منه ادراك دقيق لنظرية الموضوعية التى تقضى بانعكاس الواقع فى الوعى مع استقلاله عنه ، على أنه يحدث أحيانا من الوجهة العملية أن كثيرا من الفنون والعلوم البرجوازية تعكس الواقع بدقة أو تتقدم خطوات طيبة فى نطاق العرض الصائب للقضية والتصوير الدقيق لحلها ، بيد أنه بالرغم من ذلك لا يوشك الموضوع أن يرقى إلى المستوى الخاص بالمعرفة النظرية حتى نجد المفكرين قد اصطدموا بالمادية الآلية أو غرقوا فى المثالية الفلسفية ، وقد نقد « لينين » بوضوح تام خصائص هذا الحاجز الذى

---

(١) انظر : Eliot, T. S., our Quartets. New York, 1943, p. 14.

يصطدم به التفكير البرجوازى فى كلا الاتجاهين ، فهو يقول بمناسبة المادية الآلية أن عيبها الرئيسى هو فى عجزها عن التطبيق الجدلى لنظرية الصور على مسار المعرفة وتطورها ، ثم يصف المثالية الفلسفية بأنها من وجهة نظر المادية الجدلية تغرق فى التضخيم الجزئى المبالغ فيه لبعض المعالم الصغيرة أو الجوانب المحدودة فتقع بذلك فى التصلب والشخصية وعدم التوازن ، هذا القصور المزدوج فى نظرية المعرفة البرجوازية طبقا لتحليل « لوكاتش » يعلن عن نفسه فى كل المجالات ، ويتضح بالنسبة لجميع صور الانعكاس فى الوعى الإنسانى[١] .

* * *

وينطلق الانعكاس الفنى للواقع من نفس التناقضات التى تتسم بها جميع صيغ الانعكاس ، إلا أن خاصيته المميزة تتمثل فى أنه يبحث عن حلوله بطريقة تختلف عن المنهج العلمى ، ويمكن أن نرى هذه الخاصية النوعية بدقة إذا انطلقنا ذهنيا من الهدف المحقق لتصور من هناك مقدمات نجاحه ، هذا الهدف الذى يتمثل فى كل فن عظيم يتيح لنا صورة من الواقع تنحل فيها مشكلة التعارض بين الظاهر والجوهر ، بين الحالة الخاصة والقانون العام ، بين المدركات المباشرة والتصور ، حلا يعطينا انطباعا فوريا بأن العمل الفنى قد التقت فيه هذه المتناقضات فى وحدة عفوية تتكون لدى المتلقى بشكل لا تنفصم عناصره ، فيبدو العام كشىء يتمثل فيما هو خاص وفردى ، ويظهر الجوهر للنظر ويصبح قابلا للادراك فى الظاهر ، ويكشف القانون عن نفسه كسبب أساسى خاص بالحالة المحددة المعروضة ، وقد عبر « انجلز » بوضوح عن طبيعة هذا التصور للواقع الفنى بمناسبة تحديده لخصائص الشخصيات فى القصة قائلا : إن كل شخصية نموذج ، ولكنها فى نفس الوقت فرد محدد خاص يمكن أن يشار إليه باسم الاشارة «هذا» كما يقول « هيجل » وهكذا ينبغى أن يكون[٢] .

ومن هنا فإن كل عمل فنى ينبغى أن يكون وحدة متلاحمة مستديرة كاملة ، بالإضافة إلى أن حركته وبناءه لابد أن يكونا بديهيين مباشرة ، وتظهر ضرورة هذه البداهة المباشرة بشكل أوضح فى الأدب ، إذ أن الارتباطات الحقيقية العميقة فى القصة أو المسرحية مثلا لا يمكن اكتشافها إلا فى النهاية ، ومع ذلك فإن بناءهما يصبح مخطئا تماما وينفقد كل تأثيره لو لم يكن الطريق الذى يقود إلى هذا الهدف الأخير متضمنا فى جميع مراحله

---

(١) انظر : Lukacs, Georg. Problemas del realismo, p. 11.

(٢) انظر نفس المصدر ص ٢٠ .

بداهة مباشرة ، وهكذا فإن الحدود الجوهرية للعالم المعروض فى العمل الأدبى تكشف عن نفسها بالتوالى والتدرج الفنيين ، وكل ما هناك هو أن هذا التدريج يجب أن يتحقق ضمن وحدة لا تنفصم عراها بين الظاهرة والجوهر الموجود منذ البداية وينبغى لهذه الوحدة أن تكون أشد بداهة وأعمق ربطا بين كلا العنصرين كلما أخذت معالمها تتحدد وتتضح للناظر شيئا فشيئا حتى تتجسد فى نهاية الأمر .

* * *

ويبرز أمامنا سؤال هام هو : هل يؤدى الانعكاس إلى تكرار الصورة ؟ وللاجابة على هذا السؤال ينبغى أن نتذكر أن كل عمل فنى هام يخلق عالما خاصا به ، يتمثل فى الشخصيات والمواقف وتطور الأحداث ، ولكل هذه العناصر نوعية خاصة لا تشترك فيها مع أى عمل فنى آخر ، كما أنها تختلف أساسا عن الواقع اليومى ، وكلما كان الفنان عظيما نفذت مقدرته التصويرية بأصالة فى كافة عناصر العمل الفنى وأظهر بايجاز معجز التفاصيل المميزة للعالم الخاص بعمله الفنى . كان « بلزاك » يقول عن مجموعته « الكوميديا البشرية » أن عملى له جغرافيته وله أنسابه وعائلاته ، له أمكنته وأشياؤه ، له أشخاصه وأحداثه ، بنفس الطريقة التى يمتلك بها علم أشرافه ونبلائه وبرجوازييه وصناعه وفلاحيه ورجال السياسة والجيش فيه ، وبكلمة واحدة . له عالمه[1] . لكن ألا يطل مثل هذا التحديد لخاصية العمل الفنى طبيعته كانعكاس للواقع ؟ لا بطبيعة الحال ، بل على العكس من ذلك فهو يبرز بصفاء خصوصية الانعكاس الفنى الواقع ، فالوحدة الظاهرة للعمل الفنى لا تتعارض مع عدم قابليته للمقارنة بالواقع على أساس نظرية الانعكاس الفنى له ، إذ أن عدم قابليته لهذه المقارنة ليس إلا فى الظاهر فحسب ، حتى ولو كان ظاهرا ضروريا خاصا بجوهر الفن .

إن تأثير الفن ، وامتصاصه الكامل للمشاهد والأحداث ، واندماجه التام فى العناصر المميزة لعالمه الخاص ، كل هذا يعتمد أساسا على حقيقة هامة : وهى أن العمل الفنى يتيح لنا انعكاسا للواقع أكثر أمانة فى جوهره واكتمالا فى طبيعته ، وحيوية فى تفاصيله مما يتوفر للمشاهد عادة بصفة عامة ، بمعنى أنه يحمله – مرتكزا على تجاربه الخاصة وجمعه وتجريده للوقائع السابقة – يحمله إلى أبعد من هذه التجارب فى اتجاه رؤية أكثر تحديدا لنفس هذا الواقع .

---

(١) المصدر نفسه ص ٥٧٠ .

فإذا بدا العمل الفنى وكأنه ليس انعكاسا للواقع الموضوعى فإن هذا لا يكون إلا فى الظاهر فحسب ، لأن الإنسان لا يقارن بوعى بين التجربة الخاصة المنعزلة وبعض الملامح الجزئية للعمل الفنى ، ولكنه كمشاهد يستسلم للأثر الشامل للعمل الفنى وهو يصب فيه تجربته الخاصة . وعلى هذا تظل المقارنة بين هاتين الصيغتين لانعكاس الواقع لا شعورية ، وبينما يترك المشاهد نفسه منساقا وراء العمل الفنى تأخذ تجربته الخاصة فى الاتساع والعمق بفضل التصوير التشكيلى الذى يقدمه العمل الفنى له .

* * *

وإذا تتبعنا بدقة طبيعة التناول العقلى للواقع والشروط اللازمة لاحالته إلى عمل فنى وجدنا أن مهمة الفن هى افراز شىء محدد ليكون أمرا بديهيا قابلا للإدراك المباشر ، واكتشاف خصائصه التى تجعله كذلك واعلانها ، ففى الواقع الحى نجد أن كل ظاهرة شديدة الارتباط بما لا حصر له من الظواهر الأخرى المعاصرة لها والسابقة عليها ، والعمل الفنى – باعتبار محتواه – لا يعطى إلا جزءا أصغر أو أكبر من هذا الواقع ، ورسالة التصوير الفنى هى تقديم ذلك الجزء بحيث لا يبدو منتزعا من كل شامل يحتاج لفهمه ومباشرة فعاليته الارتباط بما يحيط به من زمان ومكان ، بل على العكس من ذلك يكتسب خاصيته ككل كامل لا يحتاج إلى أية إضافة من خارجه .

وإذا كان تحديد ظاهرة ما يتوقف ابتداء على الارتباط الشامل بين أجزائها فإننا نجد أن أى جزء أو حدث أو فرد – أو حتى لحظة فى حياة شخص ما – فى العمل الفنى ينبغى أن تمثل هذا الارتباط بما هو محدد ، بمعنى أنه يجب أن تتمثل فيه وحدة جميع مكوناته الجوهرية ، وهى مكونات محددة .

ونتيجة لذلك فإن هذه المحددات ينبغى أولا أن تكون تامة فى العمل الفنى ، وثانيا يجب أن تبدو فى أوضح صورها وأصفاها وأشدها نموذجية ، وثالثا ينبغى أن تكون العلاقة النسبية لهذه التحديدات متطابقة مع الجزئية الموضوعية التى تجىء فى العمل الفنى ، ومع ذلك – وهذه هى المسألة الرابعة – فإن تلك التحديدات التى رأينا أنها تتمثل فى أصفى أشكالها وأعمقها وأشدها تجريدا عن أية حالة خاصة للحياة لا يمكن أن تشكل اعتراضا مجردا على العالم المباشر المحسوس للظواهر ، بل يجب على العكس من ذلك أن تبدو كخواص محددة ومباشرة ومحسوسة لمختلف الأشخاص والمواقف . هذا الإجراء الفنى الذى ينطبق على الانعكاس العقلى للواقع بفضل عوامل التجريد قد يبدو

كما لو كان يحمل فى طياته عبئا على الحالة الخاصة بما يضفى عليها من ملامح نموذجية وصلت مداها فى الكم والكيف ، ولكن نتيجته الضرورية إنما هى زيادة تحديد الحالة الخاصة . ومهما بدا ذلك للوهلة الأولى تناقضا فإن من الثابت فى عملية التصوير الفنى فى الأدب أن طريق التعميم هو الذى يؤدى إلى زيادة التحديد بالمقارنة مع الحياة[١] .

* * *

ولندع جانبا هذا التناول الفلسفى لقانون الانعكاس لنقترب أكثر من نتائجه الملموسة فى مجال الممارسة الفنية ، خاصة فيما يتصل بقضية جوهرية فى منهج الابداع الواقعى وهى كيفية اختيار التفاصيل وضرورة أن تكون هذه التفاصيل ذات وظيفة فنية فى عملية الانعكاس بغض النظر عما إذا كانت قد وقعت بالفعل أم لا ، لأن التفصيل فى العمل الفنى يصبح انعكاسا دقيقا للحياة كلما كان عنصرا ضروريا فى التمثيل الصحيح للعملية الشاملة فى الواقع الموضوعى ، ويستوى بعد ذلك أن يكون الفنان قد لاحظه فى الحياة أو خلقه بخياله الفنى مستعينا بما اكتسبه من تجارب حيوية ، وكثير من التفصيلات التى تطابق الحياة حرفيا قد تبدو فى العمل الفنى صدفة متعسفة شخصية وذلك لأنها تفقد صفتها اللازمة كعنصر ضرورى للمجموع الشامل ومن هنا يصبح اختيارها تعسفا شخصيا .

وعلى هذا فمن الممكن أن يقوم عمل ما على مجموعة من الصور الفوتوغرافية الحقيقية المنتزعة من العالم الخارجى ، ومع ذلك لا يتعدى أن يكون انعكاسا زائفا للواقع ، لأن وصل آلاف الأشياء بالصدفة لا يمكن اطلاقا أن تتمخض عنه ضرورة ما ، ولابد من وضع الصدفة فى ارتباط دقيق بالضرورة ، وهذا يعنى أن التفاصيل يجب اختيارها وتصويرها على أساس ارتباطها الفعال بالمجموع ، كى تؤدى وظيفتها فى الانعكاس الموضوعى للواقع ، أما عزلها عن السياق المترابط للمجموع ، واختيارها من وجهة نظر التطابق الحرفى الفوتوغرافى مع تفاصيل الحياة فإن فيه اغفالا لمشكلة الفن العميقة وهى الضرورة الموضوعية .

وعلى هذا فإن العمق والاتساق ضروريان كى ننفى عن الصدفة فى الأشخاص والأحداث طابعها التعسفى، ولكى نجعل من الصدفة ضرورة لابد من اثراء العلاقات وخلق المجال

---

(١) راجع « مشكلات الواقعية » المشار إليه من قبل . ص ٣٣ .

الكافى لها حتى تستطيع أن تلعب دورها الموفق فى العمل الأدبى ولاتصبح مجرد صدفة بحتة لامعنى لها.

وقد يظن بعض الكتاب أنه فى اللحظة التى يشرح فيها أسباب الصدفة المباشرة – طبقا لقوانينها الخاصة – لا تصبح صدفة ، ولكن هذا التبرير لا يرقى إلى المستوى الفنى وإن كان واقعيا بشكل ما ، ولنتصور فى أى موقف مأساوى تدخل فعل يعتمد على الصدفة البحتة مهما كانت أسبابه معقولة فلن نجد له سوى تأثيرات فجة ، إذ يفتقد الارتباطات التى تعطى له طابع الضرورة ، مهما تذرع بأشد نزعات الولع بالوصف الحرفى تطرفا فلا يمكن أن نقبل مثلا أن يصاب « أخيل » وتكسر ساقه وهو يطارد « هيكتور » ، وذلك لأن هناك ضرورة ملتحمة بخط التطور الكامل للحدث هى التى تكفل ضمان الضرورة الفنية ، وأى موقف يمكن أن يكون مشحونا بما لا حصر له من الاحتمالات ، والفنان الحق هو وحده الذى يستطيع أن يختار بعضها ويرفض بعضها الآخر مع أنها جميعا تعتمد على الصدفة ، ولكنه يعرف كيف ينتقى منها ما يخدم الأثر الفنى الذى لابد من تعبئة جميع عناصر العمل الأدبى لتحقيقه طبقا للضرورة الموضوعية[١].

ومن هنا نرى أن الوجه الثانى للانعكاس هو الموضوعية ، مما يقتضى ضرورة التعرض التاريخى والفلسفى لها باعتبارها من أهم مبادئ الواقعية ، على أنها بدورها مرتبطة بقضايا النموذج والمنظور الاجتماعى للأدب مما سنعرض له فيما بعد . وتعنى الموضوعية فقدان الثقة فى النزعة الشخصية والحد من التمجيد الرومانتيكى للذات ، إلا أنها قد تؤدى فى بعض الأحيان إلى التهوين من شأن الغنائية فى الأدب ورفض المزاج الشخصى للأديب .

وقد حاولت البرناسية شيئا من هذا القبيل فى الشعر ، أما فى القصة فإن الموضوعية هى الشرط الأساسى الفنى فى النظرية الواقعية ، وهو شرط قد يبالغون فيه أحيانا إلى درجة الدعوة إلى اللاشخصية وغيبة المؤلف عن العمل الذى أبدعه ، أو على الأقل عدم تدخله فى مجرى الحوادث بأى شكل من الأشكال . ولما كان « بلزاك » هو الرائد الأول فى مجال الابداع الواقعى فقد كان على وعى بضرورة هذه الموضوعية ، وإن كان فهمه لها يختلف عن التحليل الفلسفى الذى أشرنا إليه الآن ، فهو يرى أن الكاتب « يعتقد اعتقادا جازما بأن التفاصيل وحدها ستؤلف ابتداء من الآن قيمة أعمال أدبية تدعى

---

(١) انظر : Lukacs. Georg, Ensayos sobre el realismo. p. 75.

اصطلاحا روايات »[١] . وهذه التفاصيل تؤخذ من الحقيقة المعاصرة . لا من التاريخ ولا من الخيال اللذين ليسا سوى إطار للعمل الأدبى ، إنها غريبة عن الكاتب ، يقدمها له العالم الخارجى مبعثرة فى الزمان والمكان ، ولا يعمل الروائى عملا شخصيًا إلا بتنظيمها وإعدادها حسب التصميم الأدبى ، ويجمعها ويكثفها حول حادثة خاصة أو من خلال شخص معين إذا اكتشف ما يبرر وجودها فى الرواية ، والتوفيق فى ترتيب التفاصيل هو الذى يؤدى عنده إلى « الدراما الكاملة » التى ينبغى أن تكون القوام الأساسى للرواية الحقيقية .

على أن جوهر الواقعية عند « بلزاك » يتمثل فى أنه يعرض الوجود الاجتماعى على وجه التحديد فى قلب التناقضات التى تعلن عن نفسها فى كل الطبقات بين الوجود والضمير الاجتماعى . لهذا فإن معه كل الحق عندما يقول فى قصته « الفلاحون » « قل لى ماذا تملك وأنا أقول لك كيف تفكر » . هذه الموضوعية العميقة على مستوى الإبداع هى التى تحدد طريقة « بلزاك » فى اختيار أدق التفاصيل ، وهو قبل كل شىء يتجاوز دائما الاتجاه الطبيعى الفقير الذى يعرض الواقع كأنه آلة تصوير ، وفى الأمور الجوهرية نراه صادقا دائما من الوجهة الموضوعية ، فهو لا يجعل أشخاصه أبدًا يقولون أو يشعرون أو يفعلون شيئًا لا يمكن استنباطه من وضعهم الاجتماعى أو لا يتوافق معه فى حدوده المجردة أو الفردية ، ولكنه كى يعرض هذا الفكر وذلك الشعور فهو ليس على استعداد بأية حال لأن يكيفه كى يتطابق مع إمكانية التعبير المتوسط لدى أشخاص ينتمون إلى طبقة معينة ، وهو يفعل ذلك بالذات. لأنه يأخذ فى اعتباره أولا المضمون الموضوعى ، وحتى يعبر عنه بدقة وعمق مركزين – من وجهة النظر الاجتماعية – نجده يبحث – ويعثر دائما – على أوضح التعبيرات وأشدها حدة وتطرفا .

وبهذا فإن الفنان القدير يقوم فى تعبيره الموضوعى عن الشخصيات وحقيقة مواقفها بما ليس فى وسعها أن تفعله عادة : مؤديا وظيفة الشاعر التى يحددها « جوته » بقوله .

وعندما يخرس الإنسان فى بلائه .
يمنحنى الله قدرة التعبير عن شقائه[٢].

وبعد « بلزاك » بلغ « فلوبير » درجة التطرف – النظرى على الأقل – فى بيان ضرورة

---

(١) انظر «المذاهب الأدبية الكبرى» تأليف: فان تيجم وترجمة فريد انطونيوس. بيروت ١٩٦٨ . ص ٢٣٧ .

(٢) انظر : Lukacs, Ensayos sobre el realismo, P. 60.

هذه النزعة الموضوعية الكاملة كتب إلى « جورج صاند » مثلا يقول « إن الفنان ليس له الحق فى أن يعبر عن رأيه تجاه أى شيء .. أعتقد أن الفن العظيم لابد وأن يكون علميا غير شخصى ، إننى لا أريد حبا ولا بغضا ولا رحمة ولا غيظا ، ألم يأن الأوان بعد كى يدخل العدل فى الفن ؟ إن عدم التحيز فى الوصف لابد إذن أن يصل إلى مرتبة القانون الجليل[١] » .

وقد تعددت الدراسات عن الموضوعية فى الأدب الألمانى وارتبطت بدراسة الملحمة ، وطالما تحدث « شوبنهور » عن شعراء الصف الأول الموضوعيين مثل « شيكسبير » و« جوته » ، وشعراء الصف الثانى – فى رأية – مثل « بيرون » الذين لا يتحدثون إلا عن أنفسهم على لسان شخصياتهم ، وقد عرض « هيجل » لنظرية الموضوعية هذه فى الملحمة وفى الفن الكلاسيكى بإفاضة بالغة[٢] .

وفى انجلترا استخدم « كولردج » كثيرا مصطلح « الموضوع – الشخصى » وميز « هازلت » بين الشعراء الموضوعيين أمثال « شكسبير » و « سكوت » والشخصيين مثل « بيرون » ، و « ورد زورث » إلا أن مهمة الأدب الفرنسى – كما راينا – تمثلت فى تحويل هذا التيار الموضوعى إلى ميدان القصة وربطه بنظرية الانعكاس التى بدأت بعبارة « ستاندال » الشهيرة فى مقدمة « الأحمر والأسود » التى شبهت « القصة بالمرآة المسلطة على الشارع لتعكس حتى ما فيه من طين ، إذ ليس ذنب المرآة أن يمر أمامها شخاص يثيرون الاشمئزاز فهى لا تدافع عن أحد » .

وقد اعتبر « هنرى جيمس » أن الدعوة إلى الموضوعية واستبعاد أى تدخل من جانب المؤلف هى الحد الفاصل بين القصة القديمة والحديثة ، وعلى هذا انتقد أحد الكتاب لأنه « يستلذ متعة الانتحار الفنى عندما يذكر القارئ بأن قصته ليست فى نهاية الأمر سوى حكاية متخيلة » ونعى عليه أنه يصرح بأن الأحداث التى يرويها لم تقع بالفعل ، وأن بوسع القارئ أن يعطى لها أى مسار يروق له ، واعتبر أن مثل هذه الخيانة لمهنة الكاتب تعد جريمة لا تغتفر .

غير أن هذه النزعة القاطعة تعتبر تطرفا حرفيا فى تطبيق فكرة الموضوعية و « فلوبير » نفسه اعترف فيما بعد باستحالة استبعاد كل أثر شخصى للكاتب من القصة ودمغ هذه

---

(١) راجع « ضرورة الفن » تأليف « أرانست فيشر » الطبعة المشار إليها من قبل ص ٩٢ .

(٢) انظر : Wellek. Conceptos de critica literaria, Ed. cit., p. 196.

المحاولات المتطرفة بالريف لأن أية رؤية لابد لها من شخص يحققها – ولو بشروط – وهذا الشخص هو المؤلف .

* * *

ويرى بعض النقاد الغربيين[١] خاصة أننا لو اعتبرنا الموضوعية التي تقتضي غيبة المؤلف شرطا أساسيا للواقعية لأدى هذا إلى استبعاد كثير من المؤلفين من مجال الواقعية . كما أن عناصر السخرية وظهور الأديب بشفافية وقطع حبل الوهم الفني ، ربما يؤى كل ذلك إلى تأكيد الانطباع الواقعي أكثر مما يعوقه ، هذا بالإضافة إلى أن تاريخ الأدب قد أثبت لنا أن الاسراف فى دعوى الموضوعية فى القصة ومحاولة تقريبها من الدراما عن طريق قصص الحوار الخالص – مثل قصة الكاتب الأسباني « بيريث جالدوس » المسماة « واقع » التي كتبها عام ١٨٩٠ – لا تؤدى إلى زيادة نسبة الواقعية باعتبارها تمثيل الواقع الاجتماعي ، بل إن ما كانت تهدف إلى تصويره من رصد تيار الوعى ونقل الدراما إلى روح القصة قد انتهى إلى مجرد انعكاس واقعي خارجي ، لأن تيار الوعى يعتبر بالأحرى تحولا داخليا إلى فن شخصي رمزى يقف على طرف النقيض مع الواقعية بمفهومها التقليدى .

* * *

والآن ما هى علاقة الظاهر بالجوهر فى المنهج الواقعى ؟

لابد لكل كاتب واقعى كبير ، كى يصل إلى قوانين الواقع الموضوعية ويدرك أعمق ارتباطاتها وأخفاها وأقربها مع أنها ليست من معطيات الواقع الاجتماعى المباشرة ، لابد له من أن يعمل بمادة المعايشة وبوسائل التجريد فى نفس الوقت ، وكلما بعدت هذه الارتباطات عن السطح المباشر ، وفتحت القوانين طريقها بشكل متشابك وغير مضطرد ، وعلى هيئة نزعة بحتة : كلما تمثل أمام الكاتب الواقعى عمل ضخم ومزدوج فنيا وفكريا وهو : أولا الاكتشاف العقلى والتصوير الفنى لهذه الارتباطات . ثم تكون الخطوة التالية التى تعقب ذلك على الفور هى التغطية الفنية لها بشكلى مجسم يمسح عنها مسحة التجريد . ومن خلال هذا العمل المزدوج تنشأ نزعة مباشرة جديدة تتمثل فى التصوير المتأنى لسطح بارز من الحياة يشف بوضوح فى كل لحظة عن الجوهر ، وهذا مالا نجده فى الحياة الواقعية نفسها ، فيبدو كما لو كان عرضا كاملا للحياة فى جميع عناصرها الأساسية ، لا مجرد عامل قد تلقاه الفنان ذاتيا ثم كثفه وعزله تجريديا عن تعقيدات

---

(١) نفس المصدر ، ص ١٨٨ .

الارتباطات المشتركة ، وهذا ما يمثل الوحدة الفنية بين الجوهر والظاهرة . وكلما كانت متنوعة وغنية ومعقدة وداهية وكانت أقدر على التقاط المتناقضات الحية فى الوجود كانت الواقعية أعمق وأعظم .

فالنضج الجمالى الحقيقى فى العمل الفنى يقوم على أساس العرض الكامل للعوامل الجوهرية فى المجتمع ، لهذا ينبغى أن يعتمد على تجربة مكثفة فى التطور الاجتماعى ، فعن هذا الطريق وحده يمكن كشف العوامل الاجتماعية الأساسية ، ووضعها بشكل طبيعى غير مصطنع فى قلب العرض الفنى ، ولا يتوقف التنوع الفنى لكبار الآثار الواقعية على مدى ما يتمثل فيها من خيوط مفردة للتشابكات الاجتماعية أو من وصف دقيق نفاذ لأكبر عدد من البيانات والمؤشرات الدالة ، بل يتوقف ابتداء على طابع الاكتمال المكثف فى عرض هذه العناصر الجوهرية دون حاجة إلى مثل هذه الاحصاءات التى لا يتسامح فيها ولا يتقبلها ، إذ أن أهم العوامل الاجتماعية يمكن عرضها بلا فجوات عن طريق اللقاء العرضى فى الظاهر بين الأقدار البشرية ، والحقيقة الحميمة فى بناء العمل الواقعى تتمثل فى أنه يقوم على أساس الحياة نفسها ، وأن أهم خصائصه الفنية هى ما يعكسه من البنية الاجتماعية للحياة التى شارك فى صنعها الفنان[١] .

وإذا كان الافتراض الأساسى فى الواقعية هو أن الكاتب يكشف بصدق بالغ ويعبر بأمانة كاملة عن كل ما يرى فى المجتمع دون التفات إلى العواقب التى قد تنجم عن ذلك ، فإنه ينبغى أن نحدد بدقة طبيعة هذا الصدق ، خاصة وأن الكتاب الواقعيين فى بعض مراحل ضعف الواقعية لم يفتقروا إلى الصدق الشخصى البحت ، ولكنه لم يكن كافيا لمنع تدهور تصورهم للعالم ، فالصدق الشخصى للكاتب لا يمكن أن يؤدى إلى الواقعية الحقيقية إلا إذا أصبح تعبيرا أدبيا عن حركة اجتماعية هامة تدفع الكاتب بمشاكلها كى يعرض عناصرها الجوهرية المتطورة بروح من الشجاعة والمهارة التى لا مفر من أن يخصبا رؤيته الصادقة للواقع . فالمعنى الموضوعى للصدق الشعرى هو القدرة على كشف وعرض المكونات الجوهرية فى التطور الاجتماعى ، وهذه القدرة يمكن أن تتلاءم مع أيديولوجية الكاتب التى قد لا تخلو من عناصر محافظة أو رجعية ، فصدق الكاتب فى هذه الحالة يتطابق مع حقيقة التطور الاجتماعى بقدر ما يتحرك فى نطاقه ويحل مشاكله . وبهذا لا يمكن أن نقيس صدق الكاتب بمدى تعبيره عن ممثلى الحركات الاجتماعية

---

(١) انظر : Lukacs, Georg, Ensayoss sobre el realismo. Ed. cit., P. 191.

المتوسطين ، ولا بتصريحاته المباشرة ، وإنما يتوقف الصدق على مدى العمق فى التناول الموضوعى للمشاكل الحاسمة فى التطور الإنسانى الناجمة عن الحركة الاجتماعية .

* * *

ومن أهم نتائج الاعتداد بالموضوعية فى المنهج الواقعى رفض المدرسة النفسية التى تدعو إلى النفاذ فى أعماق الكتاب الداخلية لتفسير أعمالهم . وتصور العمل الفنى على أنه نتاج أسرار الشخصية المبدعة وموروثاتها الخفية ، فنقطة الانطلاق الواقعية هى الأثر الفنى نفسه وعلاقته بالواقع الذى يعرضه ، ومعظم نقاد الواقعية لا يكترثون عادة بنوايا الكتاب ولا يخفلون بما كانوا يريدون التعبير عنه ، وإنما يقفون عند حدود ما عبروا عنه بالفعل – ربما دون وعى – عن طريق العرض الدقيق لأهم خصائص الواقع الحيوية .

وهذه الموضوعية على وجه التحديد هى التى تجعل بعض مؤرخى الأدب يرمون هذا الاتجاه بالفقر الجمالى ، وهذا غير صحيح على ضوء ما أوردناه حتى الآن ، لأن هؤلاء النقاد يلتقطون جوهر الخلق الفنى ويشرحونه نظريا دون لجوء إلى الوسائل النفسية التى تحيل الظواهر إلى تحليلات فردية لا تقدمنا كثيرا فى معرفة طبيعة العمل نفسه ، ومثل هذه النزعات لا تنمو إلا فى البلاد التى ينقد فيها الأدباء والنقاد بلا وعى شعورهم بالالتحام بين الصيغ الفنية والقوى الأم فى المجتمع ، فاختفاء الفن الواقعى أو الأسس الجمالية الواقعية يعتمد دائما على أسباب موضوعية وشخصية فى قطاعات كبرى من المجتمع الحديث .

* * *

وللمدرسة الاشتراكية الغربية فى فهم الموضوعية موقف خاص ، فيؤكد « فيشر » أنه إذا كانت الخاصية المميزة للواقعية الفنية هى الاعتراف بالواقع الموضوعى فلا ينبغى أن ينحصر هذا الواقع فى عالم خارجى بحت يقوم مستقلا عن الوعى الإنسانى ، فما يوجد مستقلا عن وعينا إنما هو المادة ، لكن الواقع يشمل تنوعا هائلا من الأحداث وعلاقاتها التى لابد وأن تمس الإنسان وقدرته على التجريب والفهم ، فعندما يرسم الفنان منظرًا طبيعيًا فهو يخضع للقوانين التى اكتشفها علماء الطبيعة والكيمياء والأحياء ، لكن ما يرسمه وما يصفه بفنه ليس هو الطبيعة المستقلة فى نفسها ، وإنما هو منظر طبيعى مرئى من خلال أحاسيسه وتجاربه الخاصة ، فما يدرك العالم الخارجى ليس مجرد أداة فى جهاز حساس ، وإنما هو إنسان ينتمى إلى عصر معين وطبقة خاصة فى بلد محدد ، إنسان له مزاج متفرد . وكل هذا يلعب دورا حاسما فى تكييف طريقة رؤيته وتجربته ووصفه للمنظر الطبيعى ، وجميع هذه العناصر تتآلف لخلق واقع أعظم اتساعا من مجرد كتلة الأشجار والأحجار والسحب وغيرها من الأشياء المادية البحتة . هذا الواقع يتكيف إلى حد كبير – طبقا لفيشر – بوجهة نظر الفنان الفردية والاجتماعية إذ أن الواقع فى جملته ليس إلا محصلة لجميع العلاقات المتشابكة بين الذات والموضوع ، لا الماضية فحسب وإنما المستقبلة أيضًا ، ولا ينحصر فى الأحداث الخارجية وحدها ، وإنما يشمل أيضا التجارب الذاتية والأحلام والتنبؤات والعواطف والأخيلة ، فالعمل الفنى يزاوج بين الواقع والخيال بالضرورة ، وساحرات « شكسبير » و « جويا » أكثر واقعية من معظم الفلاحين والصناع المثاليين فى اللوحات التقليدية ، كما أن التحليق فوق رتابة الحياة اليومية على المستوى الخيالى فى أعمال « جوجول » و « كافكا » يصلنا بالواقع بأعمق مما نجده فى كثير من الأوصاف الطبيعية[1] . وتأويل مفهوم الموضوعية بهذا الشكل المتوسع يعطى للواقعية الجديدة مرونة كبيرة وقدرة على استيعاب العوالم الداخلية للإنسان وتعميق صلته بالطبيعة والأشياء ويؤدى إلى تفادى كثير من المزالق التى طالما أخذت على الواقعية ووسمت بسببها بضيق النظرة وجمود التصور .

ونتيجة لهذه النظرة فإن العمل الفنى الواقعى يرى ملكة الملاحظة الدقيقة العميقة الواسعة المحببة ، لا للشىء الذى يقدم نموذجه فحسب ، وإنما للأشياء الأخرى كذلك ، فإذا كان فن الملاحظة ضروريا لأية تجربة فنية وللعثور على ما هو جميل والاستمتاع

---

(١) راجع « ضرورة الفن » لأرنست فيشر ، الطبعة المشار إليها من قبل . ص ١٢٦ .

بالعمل الفنى وتعشق روح الفنان فهو أشد ضرورة لفهم العناصر التى يعتمد عليها الفنان فى عمله ، إذ أن العمل الفنى كما يقول « بريشت » ليس مجرد تعبير جميل عن شيء واقعى ، سواء كان وجه إنسان أو منظرا طبيعيا أو حدثا فى الحياة البشرية ، ولكنه على وجه الخصوص تمثل هذا الشيء وشرحه ، فالفن يشرح الواقع الذى يعرضه ويشير إلى التجارب التى مرت فى حياة الفنان ويترجمها ، وفوق كل ذلك فهو يعلم على وجه الدقة رؤية الأشياء فى العالم[١] .

على أن هناك اتجاها ثالثا فى فهم الموضوعية يتسم بلون من الرومانتيكية وهو اتجاه الكاتب الفرنسى « لويس أراجون » الذى يقول : « إن معركة حياتى تتلخص فى التعبير عن أشياء خارج كيانى سبقتنى إلى هذا العالم وستظل بعد أن أتوارى عنه . وهذا ما تسميه اللغة المجردة « الواقعية » التى نحاول أن نتكلم عنها بلهجة غير مأساوية مع أنى مهيأ للانسياق وراء هذه اللهجة ، فالانسان الواقعى يقدم على رهان ، وهو نفسه موضوع ذلك الرهان ، وإذا خسر من انغمس فى هذا المضمار نفسه فإنه يفقد كل شيء لأنه لا يبقى منه أى شيء .. ومهما ادعيتم فإن كل إنسان يحتفظ فى قرارة نفسه برغبة دفينة وهى أن يبقى منه شيء يحيا بعده ويترك أثرا منه ، وما أكثر الذين ينقشون أسماءهم على الأشجار والأحجار ، إن مأساتى لا تختلف عن مأساتهم »[٢] . ولا ننسى أن « أراجون » شاعر قبل أى شيء آخر ، والأشواق التى تضطرم فى وجدانه لا تقتصر على الرغبة فى الانتصار على الواقع لصالح الذات ولكنها تمتد لتعانق فكرة الخلود التى مهما كانت مادية الإنسان قاسية فإنها تظل المحرك الأول لوجوده وإن جعلت منه مأساة ، وهى على أية حال نزعة فردية ذات مسحة رومانسية لا تمس جوهر الموضوعية الواقعية فى شيء خطير .

وقد تعرض مفهوم الانعكاس لكثير من النقد والتعديل والتثقيف ، فبعض النقاد المعاصرين يرى أن الأدب فى حقيقة الأمر لا يعكس الحياة وإنما يكسرها مثلما ينكسر الضوء عند مروره من وسط إلى آخر ، من الهواء إلى الماء مثلا ، وأن مهمة النقد إنما هى تحديد زاوية الانكسار ، وبما أن هذ الزاوية تتوقف على كثافة الوسط فهى دائما متغيرة وليس من السهل تحديدها ، ومع ذلك فإن لدينا اليوم جهازا نقديا أكثر مرونة ودقة مما كان لدى « تين » مثلا ، وبالإضافة إلى معرفة المواصفات الفنية – وأفضل سبيل

---

(١) انظر : Brecht, Bertold, Sinn and Form. Trad. Barcelona 1969, P. 213.

(٢) انظر مقدمة « أراجون » لكتاب « واقعية بلا ضفاف » ترجمة حليم طوسون ص ٩ .

لمعرفتها هو الدراسة المقارنة للوسائل الفنية – لابد من المعرفة التامة بالظروف الاجتماعية ، إذ أن « الأدب والحياة متكاملان » ، هذه الصيغة التي نادى بها « لانسون » في مطلع القرن الحالي لا تزال تسمح للفن بأن يتسع للمثل العليا وللخيالات والأشباح وبقية الأشكال والأصوات التي يتسع لها عادة عالم الواقع ، ولكن الاعتراف بأن الأدب يمكنه أن يضيف شيئًا للحياة أو يستخرج منها شيئًا ما لا ينبغي أن يصرفنا عن أهم حقيقة في هذا المجال وهي أن الأدب نفسه جزء لا يتجزأ من الحياة دائما ، وهو كذلك ذو وظيفة خاصة ومتميزة في الجهاز العضوي الاجتماعي[١] .

ويقدم الناقد « بوريس سارنوف » تصورا نظريا طريفا للانعكاس يطلق عليه « معدل الرسم الخرائطي » مستعيرا هذا المصطلح الجغرافي للأشارة إلى ما تقوم به الخريطة من تلخيص للطبيعة في لوحة صغيرة ، وبالنسبة للأدب فإن جوهر التجربة والواقع والحياة وشمولية المجتمع ، كل هذا لم يعد في رأيه قابلا لأن يعبر عنه في ملحمة كبرى مضمونة من الوجهة الأيديولوجية قادرة على أن تستوعب جميع المثل وأن تقيم سلم مبادئ مترجمة أدبيا ، ولكن يمكن أن توضع في لوحة سيكولوجية مصغرة يتعاقب عليها الضوء والظلال ، والتضاد بين الأشياء الصغيرة والعظيمة ، حيث تكتسب التفاصيل والجزئيات والزخارف الدقيقة أهمية تفوق الرؤية الشاملة أو ما يسميه الناقد البحار والمحيطات ، والقارات والمضايق ، أي تلك الآفاق الملحمية والمنظورات الشاملة المعممة التاريخية ، فمعدل رسم الخريطة لا يتسامح في أي شيء جاهز محدد ولا يضحي بأي بلد مهما صغر ، وكذلك في الأدب ، الموضوع هو الموقف الجزئي الصغير[٢] .

ولا يفوتنا أن نلاحظ ما في هذا التحديد لمجال الرؤية الواقعية من معارضة لمبادئها الفلسفية التي شرحناها من قبل والتي تدعو إلى التقاط جوهر الأشياء وتكثيفها في لوحة مصغرة تعيننا أولا على شمول الرؤية وتساعدنا على النفاذ إلى ما وراء التفاصيل من إطار متكامل متماسك .

* * *

وتصر المدرسة الواقعية الغربية – تمشيا مع منطلقاتها الفلسفية – على كسر قانون الانعكاس ، فيؤكد زعماؤها أن الفن دائما – أراد أم لم يرد – مواجهة للواقع بكل

---

(١) راجع كتاب « هارى لفين » عن الواقعية الفرنسية ، الطبعة المشار إليها . ص ٣٢ .

(٢) انظر : Von Sachno, Helen. Literatura sovietica posterior a Stalin. Trad. Madrid, 1963. P. 114.

أبعاده ، وأن العمل الفنى دائما – سواء بقصد المؤلف أو رغما عنه – إنما هو واقع جديد ، وبمعنى آخر فهو ليس إنعكاسا وإنما هو تحويل ونفاذ ، ويتساءلون : ما معنى تكرار شيء وجد بالفعل ؟ وما أهمية جعل الواقع مجرد إيهام بالواقع ؟ ثم ينتهون إلى أنه من الجوهرى فى الأدب ابتداء أن يمارس عمله كواقع جديد يضاف لما هو موجود بالفعل ، أى أنه لا يصبح مجرد لغة ، ولكنه يقول شيئًا فى هذه اللغة ، وهذا هو على وجه الدقة ما يجعل أصحاب السلطة لا يثقون فى الأدب ثقتهم فى أى فن آخر[١] .

ويصل « جارودى » بهذا الانكار لنظرية الانعكاس إلى مداه ، إذ يقول تعليقا على عبارة « أبوليير » عندما اراد الانسان أن يحاكى السير على الأقدام ابتكر العجلة التى لا تشبه الساق فى شيء » إن هذه الفكرة الرائدة التى تقول بأن الفن ليس محاكاة للواقع ولا انعكاسا له ، بل خلق إنسانى بحت ، امتداد لتطور راح يحث خطاه مع ظهور الرومانسية ، وهى تعيد النظر فى الواقع ، وفى الطبيعة الداخلية والخارجية باعتبارهما النموذج المطلوب من الفن تصويره[٢] .

* * *

تبقى أمامنا قضية فنية أخيرة تترتب على مبدأ الانعكاس الموضوعى فى الأدب هى العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون . ولعل أقوى صياغة لها منذ البداية كانت عبارة « هيجيل » التى فحواها أن المضمون يجب أن يتحول إلى شكل والشكل إلى مضمون ، ويوضح « لوكاتش » هذا بمثال يعتمد على مسرحية « هوبتمان » « النساجون » إذ استطاع المؤلف أن يدخل فى روعنا أننا لسنا بمحضر أفراد معينين ، بل أمام كتلة رمادية لا حصر لها من النساجين ، وتصوير هذا الجمهور بذلك الشكل هو سر نجاح المسرحية ، لكن إذا تأملنا عدد الأفراد الذين صورهم المؤلف فعلا من هذه الكتلة وجدنا أنه لا يتجاوز عشرة أفراد ، وهو عدد صغير بالقياس إلى ما يظهر فى مسرحيات أخرى كثيرة لا تحدث مثل هذا التأثير ، وهكذا فإن تأثير الكتلة نابع من أن هؤلاء الأفراد القليلين المصورين قد اختارهم المؤلف وحدد خصائصهم ووضعهم فى مواقف وربطهم بعلاقات فيما بينهم بطريقة تجعل من هذه العلاقات والنسب الشكلية منبع الوهم الجمالى بأننا أمام كتلة بشرية لا أفراد محددين ، وحتى ندرك أن هذا الوهم الجمالى لا يتوقف كثيرا على عدد

---

(١) انظر : Fischer Ernst, El Hombre sin Atributos. Trad Madrid. 1970. P. 98.

(٢) انظر أيضا « مشاكل الواقعية » الطبعة المشار إليها من قبل ، ص ٣٥ .

الأفراد يكفى أن نشير إلى مسرحيته الأخرى التى تدور حول حرب الفلاحين والتى يصور فيها عددا هائلا منهم مجسما إياهم كأفراد بطريقة ممتازة ، لكن دون أن يحدث بهم أثر الكتلة السابق إلا فى لحظات فريدة ، وذلك لأن المؤلف فى الحالة الثانية لم ينجح فى إعطاء شكل ملائم للعلاقات بين الأفراد يجعل من تجمعهم جمهورا عضويا ويحولهم إلى كتلة فنية بملامح نوعية تعطى أثرها المنشود .

وهكذا نرى أن المحتوى الكامل للعمل الفنى يجب أن يتحول إلى شكل حتى يكون للمضمون الحقيقى فعاليته الفنية ، فالشكل ليس إلا أقصى حالات التجريد وأعلى نماذج التركيز للمضمون ، وهو الذى يبلغ بمحدداته إلى أبعد مداها ، ليس الشكل إلا إقرار النسب الدقيقة بين المحددات المختلفة وإقرار مراتب الأهمية بين تناقضات الحياة المنعكسة فى العمل الفنى[1] .

وعلى هذا فإن جدلية الشكل والمضمون وتحولهما المتبادل عندما يصبح كل منهما هو نفس الآخر يمكن اعطاؤها التقدير اللازم فى جميع مراحل العمل الفنى ، فى أصله وبنائه وأثره ، ولكن لا مفر من الاقتصار على بعض النقاط الهامة . فإذا أخذنا مثلا مشكلة الموضوع فسيبدو للوهلة الأولى أننا أمام قضية المضمون ، لكن لو أمعنا النظر فى الموضوع وتأملناه مليا لوجدنا أنه يستحيل فى أبعاده وأعماقه إلى مشكلة حاسمة فى طبيعتها الشكلية ، بل نستطيع أن نرى بوضوح خلال البحث التاريخى لبعض الأشكال الخاصة أن ظهور موضوعات جديدة وغزوها للحياة الأدبية ينتج قوانين شكلية داخلية جديدة تمتد إلى قواعد التركيب الفنى نفسه ، وعندما ندرس مسألة الأثر الفنى للأدب فى مراحل طويلة من التاريخ نرى أن الأعمال التى يتمثل فيها هذا التحول المتبادل بين الشكل والمضمون هى التى تبدو أكثر تطورا وأعظم كمالا فى طريقة تنفيذها ، وهى التى يتضح أنها ذات أثر طبيعى أقوى ، ولنتذكر « هوميروروس » و « سيرفانتس » و « شكسبير » – لأن غيبة الصنعة من أكبر الآثار الفنية لا توضح فحسب هذه العلاقة المشتركة فى التحول المتبادل بين الشكل والمضمون ، وإنما توضح فى نفس الوقت أهمية هذا التحول ، إذ أنها أساس موضوعية العمل الفنى ، فكلما كان أقل صنعة ، وكلما مارس فعله مثل الحياة والطبيعة اتضح منه أنه انعكاس مركز لعصره ، وأن الشكل فيه ليس له من وظيفة إلا التعبير عن هذه الموضوعية وعن هذا الانعكاس للحياة بأكثر درجات التحديد والوضوح ، وعلى

---

(١) انظر أيضا « مشاكل الواقعية » الطبعة المشار إليها من قبل . ص ٣٥ .

العكس من ذلك فإن الشكل الذى يتلقاه المشاهد كشكل إنما يحدث لديه هذا الأثر لأنه يحتفظ بلون من الاستقلال عن المضمون ولا ينجح فى الاندغام به وبالتالى لايقوم بدوره كانعكاس صاف للحياة .

ومن ناحية أخرى فإن تحليل « فيشر » الذكى الفلسفى لقضية الشكل والمضمون وعلاقتهما الحميمة عن طريق نموذج « الزجاج » وتجسماته الشفافة يظل من أدق ما قدمته الواقعية فى هذا الصدد وتجاوزت به النظرة الثنائية التقليدية بالرغم – أو بفضل – معارضة صاحبه لمبدأ الانعكاس الجمالى كما رأينا[١] ، وهو التحليل الذى فتح الباب أمام « جولدمان » ليقدم نظريته عن تجسيم رؤية الفنان للعالم فى صيغة تعكس الضمير الجماعى وتحوله إلى شكل أدبى .

(١) راجع كتابه المشار إليه من قبل عن « ضرورة الفن » .

النموذج والبطل

يحتل مصطلح « النموذج » فى الآداب العالمية مكانة هامة ، اذ يرتكز على تاريخ عريض متشابك ، فقد استخدمه « شيلينج » فى ألمانيا بمعنى الشخصية العامية العظيمة التى تصل فى أبعادها إلى حد الأسطورة ، مثل : « هاملت » و « دون كيشوت » و « فاوست » ، ويلاحظ أنه قد انتقل بهذا المعنى إلى الأدب الفرنسى خلال القرن الماضى ليحل محل مصطلح قديم كان شائعا حينئذ هو "Caractère" أو الخواص الفردية ، كان الناقد الفرنسى الكبير « سان بيف » قد أخذ يدعو لنظريته فى النموذج أو العائلات الروحية مركزا انتباهه على دراسة القرابة الروحية بين مجموعات خاصة من الكتاب أكثر من دراسة الشخصية فى أدبهم ، حتى جاء « بلزاك » وكتب فى مقدمته للكوميديا البشرية سنة ١٨٤٢ يقول أنه يعتبر نفسه دارسا للنماذج الاجتماعية ، على أساس أن الحياة بالنسبة له « مجموعة من الظروف الصغيرة » على الروائى أن يضخمها حتى تبلغ حجم كرات مثالية ، وينبغى أن يختار من بين هذه الظروف العديدة ما كان طبقا للنتائج التى تترتب عليه – بغض النظر عن أهميته المطلقة – جديرا بتكوين عناصر هذه الدراما التى هى بالفعل قوام كل رواية ، فعليه أن يضخم الشخص حتى يبلغ مستوى الرمز وان لم يكن خليقا بذلك ، مثل « سيزار بيروتو » الذى هو فى ذاته مخلوق عديم الذكاء والأهلية . « فبلزاك » إذن يميز « الحقيقى فى الطبيعة » من « الحقيقى فى الأدب » ، والأول غالبا ما يكون شرسا فظا لا يمكن أن يدخل فى عمل فنى دون أن يصدم بعنف ذوق القارئ أو يبدو له غير معقول ، وعلى الكاتب أن ينقله بالتأليف إلى المستوى الأدبى مستعيرا لذلك عناصر متعددة من نماذج مختلفة وأن يشيد بناء جديدا يحمل طابع عبقريته كفنان[1] .

ومع هذا فإن نماذج « بلزاك » إذ ترسم الملامح الفردية لكل شخصية لديه فإنها تتير بنفس الدقة خصائصها المميزة من وجهة النظر الطبقية ، مما يجعل الطابع الفردى والخواص النوعية النموذجية لا ينفصمان فى أبطاله لأنهما كالنار والحرارة التى تشع منها ، ومن هنا يلاحظ النقاد أن نماذجه تبرز بقوة العناصر الشائعة فى الاتجاه الرأسمالى بين شخصيات تنتمى إلى مستويات طبقية مختلفة ، وعندما يقدم الظواهر العامة فإنه لا يفعل هذا فى حقيقة الأمر إلا بطريقة شاملة تبرز فيها الوحدة الحميمة لعملية التطور الاجتماعى التى

(١) انظر : « المذاهب الأدبية الكبرى » تأليف « فان تيجم » – الطبعة المشار اليها من قبل ص ٢٣٩ .

تنمو بشكل واضح مع الخواص الموضوعية للنماذج المتشابهة فى الظاهر . على أنه ينطلق أساسا من تصوره المتوازن للوجود الاجتماعى مما يجعله أستاذا لا يدانى فى اعطاء التيارات الروحية العظيمة تلك القوة الهائلة التى تحدد معالم الفكر الانسانى .

ويشير « بلزاك » هذه القوى الروحية عندما يعيدها الى جذورها الاجتماعية ويجعلها تمارس فعاليتها فى اتجاه نمو هذه الجذور ، وبهذا تفقد « الايديولوجية » استقلالها الظاهرى عن الحياة المادية للمجتمع وتصبح تعبيرا عنه وعنصرا من عناصره ، وبهذا أيضا يكتسب النموذج حياته .

ولعل أهم ناقد أدبى تصدى حينئذ لشرح مفهوم النموذج فى الأدب كان « تين » الذى ربطه بنظريته فى الخواص ، وإن كان من الملاحظ أن فكرة النموذج قد امتزجت لديه بفكرة المثال عند « هيجل » .

يرى « تين » أن اختلاف الفنانين فى أصلهم وروحهم وتربيتهم يجعل رؤيتهم مختلفة للشىء نفسه ، فكل واحد منهم يبرز فيه خاصية تختلف عما يبرزها سواه ، كل منهم يشكل فكرة أصيلة عنه ، هذه الفكرة عندما تتكشف فى العمل الجديد ينتصب على الفور فى أبهاء الأشكال المثالية عملا رائعا كأنه من آلهة « الأولمب » . « بلاوتو » مثلا أبدع « أو كليون » نموذج البخيل الفقير ، فالتقط « موليير » نفس هذه الشخصية ليصوغ منها « هارباجون » البخيل الغنى ، وبعد قرابة قرنين من الزمان نجد نفس هذا البخيل لم يعد غبيا ولا مناطا للسخرية كما كان من قبل ، بل أصبح قويا منتصرا تخشى سطوته فى شخصية « الأدب جراندیت » التى ابتدعها بلزاك ، ونفس هذا البخيل يتحول إلى مواطن باريسى ذى رؤية شاملة كونية على نزعته الشاعرية كما يرسمه « بلزاك » أيضا فى شخصية المرابى « جوبسيك » ، كذلك نجد موقفا واحدا هو موقف الأب الذى يسىء أبناؤه العاقون معاملته قد أوحى بأعمال مختلفة ابتداء من « أوديب » « لسوفوكليس » والملك « لير » « لشيكسبير » إلى الأب « جوريوت » « لبلزاك » ، وكل القصص وجميع الأعمال المسرحية تقريبا تعرض فتى وفتاة يقعان فى الحب ويريدان الزواج ، هذان العاشقان اللذان يظهران فى مسرحية « شكسبير » يعودان للظهور فى « ديكينز » وعند « مدام دى لافايت » و « جورج صاند » ، فالعشاق والأب والبخيل كلها نماذج كبرى يمكن تجديدها دائما ، بل هى دائبة التجديد والظهور وستظل كذلك ، ولا تتجلى عبقرية الكتاب على وجه الدقة إلا بصبغ هذه النماذج بصبغتهم الخاصة ، كما لا يشيدون أركان

مجدهم إلا على أساس الواجب الذى يرثونه ، والذى يحتم عليهم ابداع نماذج خارج دائرة العرف والتقليد[١] .

أما كيفية تكوين النماذج الأدبية فهى تسير – طبقا لنظرية تين – من الواقع إلى المثال ، إذ أن هدف العمل الفنى انما هو الكشف عن خاصية جوهرية أو بارزة بطريقة أكمل وأوضح مما تقوم به الأشياء فى الواقع ، لهذا فإن الفنان يكون فكرة عن هذه الخاصية ثم يحول الشىء الواقعى طبقا لها حتى يصبح تعبيرا عنها ، ومن هنا فإن الأشياء تتحول من الواقع إلى المثال عندما يصورها الفنان ويصوغها طبقا لفكرته باجراء التعديلات التى يتصورها فى نموذجه حتى يبرز فيه بعض الخواص الأساسية ، ويغير العلاقات القائمة بين الأشياء فى الطبيعة بطريقة منتظمة حتى يجعل هذه الخواص أوضح وأقوى[٢] .

وحتى لا نتهم « تين » بالمثالية الخيالية نتيجة لتصوراته السابقة ، ولكى نضعه فى موقعه التاريخى الصحيح كأحد مؤسسى الواقعية فى النقد الأدبى ينبغى أن نستعرض بايجاز نظريته فى الخواص لأنها هى مدخل دراسته للنماذج وضمان واقعيتها عنده .

يرى « تين » أن هناك سلما من القيم الأخلاقية هو الذى يتحكم فى سلم القيم الأدبية درجة بدرجة ، فتقاس أهمية كتاب ما بمدى ما يبرزه من خواص معنوية إذا تساوت الظروف الأخرى ، وكلما كانت هذه الخواص أساسية وثابتة كان هذا الكتاب جميلا ، فسلم الطبقات الأخلاقية هو الذى يضفى على الأعمال الأدبية التى تعبر عنه القوة ويهبها الخلود والبقاء ، فهناك أولا أدب الطرز المستحدثة العابرة الذى يعبر عن خاصية تعد بدورها طرازا مستحدثا عابرا ، وهو لا يبقى إلا ببقائها ، ولا يستغرق ذلك عادة أكثر من عدة أعوام ، وربما أقل ، وهو عموما ينمو ويذبل مثل أوراق الخريف ، كما أن هناك آثارا أخرى تعبر عن خواص أبقى إلى حد ما ، فتبدو وكأنها أعمال خالدة فى نظر الجيل الذى يشهدها ، بيد أنها بمرور الزمن تنتقل هى الأخرى إلى ذمة التاريخ ، وتصبح مجرد وثائق على عصرها ، مما يبرهن بطريقة لا شك فيها عند « تين » على أن قيمة العمل الأدبى تزيد وتنقص طبقا للخواص التى يعبر عنها .وقد يحدث أن يبدع الأديب عشرين عملا فلا يبقى منها على مر الزمن إلا عمل واحد ، مع أن الموهبة والتربية والاعداد والجهد هى نفس الشىء فيها جميعا ، ويمكن تفسير ذلك على أساس أن الكاتب فى الغالبية العظمى لم يركز إلا على الخواص السطحية العارضة ، بينما عمد فى العمل الفريد إلى

---

(١) انظر : Taine. "La naturaleza de la obra literaria". Ed. cit., p. 105.

(٢) نفس المصدر ص ١٠١ .

ابراز الخواص الخالدة العميقة ، وتاريخ الأدب ملىء بهذه الحالات ، مثل « ليسيج » الذى كتب اثنى عشر مجلدا من القصص التى تحاكى الأدب الاسبانى ، لكن أحدا لا يقرأ له سوى « جيل بلاس » وذلك لما تعرضه من نموذج ثابت يجد فيه كل انسان الملامح المميزة للمجتمع الذى يحيط به ، والمشاعر التى تتدفق من قلبه نفسه ، « فجيل بلاس » برجوازى نال نصيبه من التربية التقليدية ، وتقلبت عليه مختلف الأحوال الاجتماعية وظفر بالنجاح ، فأصبح ضميره مطاطا لم تفارقه طيلة حياته صفة الخادم ، كان صعلوكا فى شبابه يجارى الناس فى أخلاقياتهم ، مرحا جذابا لا يحب النفاق وإن كان يجنح إلى أن يأخذ حقه فى اللحظة المناسبة ،مثل هذه الخواص المتوسطة ، ومثل هذا المصير المتناقض يوجد اليوم وسيوجد غدا كما كان موجودا فى القرن السابع عشر ، وإذا كان « سيرفانتس » قد كتب عديدا من القصص والمسرحيات فلم يبق منها الآن سوى « دون كيشوت » ، كما أن « دى فوى « De Föe» قد كتب ما يربو على مائتى قصة ، لكن أحدا لا يذكر منها الآن سوى « روبنسون كروز » باعتبارها نموذجا خالدا ، ولهذا فإننا عندما ندرس الأعمال الأدبية الكبرى نجد أن كلا منها يعبر عن خاصية عميقة خالدة ، وكلما أمعنت هذه الخاصية فى العمق ارتقى العمل الأدبى إلى القمة وأصبح خلاصة للروح القومى فى شكل محسوس وموجزا للملامح الأساسية فى فترة تاريخية محددة ، وتصويرا للغرائز والملكات الثابتة لدى عنصر ما ، كما أصبح فى نفس الوقت قطعة من الانسان فى مختلف أنحاء العالم يمثل القوى النفسية الأساسية التى تعد – عند « تين » – المحرك الأخير للأحداث البشرية . مثال ذلك أكبر ملحمتين يفخر بهما الأدب الأوربى وهما « الكوميديا الإلهية » و « فارست » وهما تعدان تلخيصا لمرحلتين عظيمتين فى التاريخ الأوربى ، أحداهما تمثل الطريقة التى كانت تنظر بها العصور الوسطى إلى الحياة ، والأخرى تشير إلى كيفية النظر اليها فى القرن التاسع عشر فى عصر « تين » . إن أعمالا من هذا النوع هى التى تمتد – فى رأيه – عبر الزمان والمكان ، وهى التى يفهمها الانسان أينما كان ، شعبيتها لا تتحطم ، وخلودها لا ينتهى ، وهى الدليل على العلاقة التى تربط القيم الأخلاقية بالقيم الأدبية ، وعلى المبدأ الذى تنتظم به الأعمال الفنية أحدها فوق الآخر أو تحته طبقا لأهمية وثبات وعمق الخاصية التاريخية أو النفسية التى يعبر عنها[1] .

* * *

وإذا كانت هذه هى بداية دراسة « النموذج » فى الفكر الأدبى فلا ريب أن إضافة

---

(١) المصدر نفسه ص ١٣٢ .

العالم السويسرى « كارل يونج » فى دراسته لنماذج الشخصية من الوجهة النفسية كان لها تأثيرها فى بلورة النماذج الأدبية ، مما يحدونا إلى أن نستعرض خلاصة معنى النموذج عنده قبل أن نتتبعه فى مفهومه النقدى الحديث .

والنموذج عند « يونج » هو المثال أو النمط الذى يعكس بطريقة متميزة خواص نوع ما ، والمعنى الدقيق لهذا المصطلح هو النمط المميز لاستعداد عام يلاحظ فى عديد من الأشكال الفردية ، يقول « يونج » فى كتابه الشهير عن « النماذج النفسية » : « يهمنى أن أبرز فى هذا البحث – من بين كثير من الاستعدادات الموجودة والممكنة – أربعة أنواع أساسية ، وهى تلك الأنواع التى تتصل بالوظائف النفسية الأربع الرئيسية ، وهى التفكير والشعور والحدس والحس ، فعندما يكون أحد هذه الاستعدادات هو الغالب الذى يدمغ بطابعه خواص الفرد يصبح بوسعى أن أتحدث عن نموذج نفسى ، هذه النماذج التى ترتكز على الوظائف الأساسية نطلق عليها نماذج تأملية وعاطفية وحدسية وحسية ، ويمكننا أن نقسمها طبقا لنوعية الوظيفة الجوهرية إلى نوعين : نماذج معقولة وأخرى لا معقولة ، وتضم الأولى التأملية والعاطفية بينما تضم الثانية الحدسية والحسية ، وتسمح لنا الحركة المتصلة بالطاقة النفسية التى يطلق عليها « ليبيدو Libedo » بتقسيم هذه النماذج إلى انطوائية وانبساطية ، وجميع النماذج يمكن أن تندرج تحت أحد هذين النوعين طبقا لما يسيطر عليها من استعداد انطوائى أو انبساطى ، فالنموذج التأملى يمكن أن ينطوى أو أن ينبسط ، أى ينتمى إلى أحد النوعين ،وهكذا بقية النماذج ، أما تقسيمها إلى معقولة ولا معقولة فهو صادر عن نقطة انطلاق مختلفة لا شأن لها بالانطواء والانبساط »[1] .

أما عن السمات التى يمتاز بها كل نموذج فيكفى أن نورد هنا تلخيصا لسمات النموذج المنطوى حتى تتضح أمامنا طبيعته :

أولا : غلبة العوامل الذاتية على العوامل الموضوعية فى توجيه سلوك الفرد .

ثانيا : خضوع السلوك لمجموعة من المبادئ المطلقة والقوانين الصارمة دون مراعاة لما تقتضيه الظروف من مرونة فى التصرف .

ثالثا :افتقار الشخص إلى القدرة على التكيف السريع وتحقيق التوافق بينه وبين البيئة الاجتماعية .

---

(١) انظر : Jung. C. "Tipos Psicologicos". Trad. Buenos Aires, 1972, pp. 646-676.
وقد نشر هذا الكتاب بالألمانية لأول مرة فى زيورخ سنة ١٩٢١ .

رابعا : اسراف الفرد فى ملاحظة حالته الصحية ومعالجة أمراضه .

خامسا : تحقيق الشخصية لعملية التوافق عن طريق النكوص واللجوء إلى عالم الوهم والخيال .

سادسا : استهداف الفرد لنوع خاص من الأمراض النفسية ألا وهو « الوسواس »[١] .

* * *

ونستطيع بالتالى أن نتوقع النمط النموذجى الذى ينتمى إليه الانسان الواقعى عموما ، وهو ما يؤكده « يونج » بقوله : لا يوجد نموذج بشرى يدانى فى واقعيته النموذج التلقائى المنبسط ، فاحساسه الموضوعى بالأشياء متطور إلى أقصى درجة ممكنة ، إذ تتجمع فى حياته التجارب الواقعية عن موضوعات محددة وإن لم يستخدمها ، وربما لا تصل معايشته فى بعض الأحوال إلى المستوى الذى تستحق فيه صفة « التجربة » إلا أن ما يتلقاه عن الخارج من معطيات يفيده بالدرجة الأولى فى تقنين معطيات جديدة ، وكل ما يدخل فى دائرة اهتمامه يمكن اكتسابه عن طريق التلقى الخارجى الذى لابد وأن يفيده فى هذا الصدد[٢] .

إلى أى مدى يصدق هذا التعريف على الكتاب الواقعيين أنفسهم ؟ هذا هو أقرب سؤال يتبادر إلى الذهن بعد عرض نظرية « يونج » فى النماذج النفسية التى وإن كانت تعد خطوة هامة من الوجهة العلمية التحليلية فى دراسة الشخصية الانسانية الا أنها تتخذ منطلقات لها مختلفة عن النماذج الأدبية ، فهى تصب اهتمامها على الدائرة الفردية البحتة ، ولا تكاد تتجاوزها بعملية التجريد والتصنيف حتى تعود إليها مرة أخرى لتمحص حالة كل فرد على ضوء النوع وأعراضه أو خصائصه النفسية الداخلية الصرفة .

أما النماذج الأدبية فهى وإن لاحظت الأفراد لا تغفل علاقاتهم الديناميكية بالمجتمع ولا الظروف الخارجية التى ينغمسون فيها ، وعندما تخطو نحو التجريد والتكثيف لا يصبح من الممكن العودة مرة أخرى إلى النطاق الفردى الداخلى . إلا أن الذى لاشك فيه هو أن الاضافات العلمية التى قدمها « يونج » لفكرة النموذج عموما قد أثرته على جميع المستويات الفكرية والفنية .

* * *

ويعتبر الاهتمام بالنموذج عالميا فى نظرية الواقعية بأكملها ، وحتى ذلك النموذج المفروض مسبقا الذى عرفته الآداب الغربية فى شكل كثير من الأبطال قد تحول إلى

---

(١) انظر : د . يوسف مراد ، « مبادئ علم النفس العام » القاهرة ١٩٤٨ . ص ٣٤٨ .

(٢) نفس المصدر عن « النماذج النفسية » ليونج ص ٤٨٦ .

نموذج للحياة الواقعية نفسها ، ولم يعترض على النموذج فى بداية رواجه فى الأدب سوى الناقد الايطالى « دى سانكيتس » الذى علم « بنديتوكروتشيه » الاصرار على الطابع الفردى المحدد فى الفن ، ومن عباراته الأثيرة قوله : « ليس من الدقة فى شىء القول بأن أخيل كان نموذج القوة والشجاعة ، أو أن تيريتس كان نموذج الجبن ، فأخيل هو أخيل وتيرتس هو تيرتيس » ، كما كان نفس الناقد يعتبر أن النموذج ليس سوى عملية تحليل تتم بمرور الوقت ، ويرى بها الخيال الشعبى فى أفراد مثل « دون كيشوت » و« سانشوبانثا » و « تارتوف » و « هاملت » مجرد نماذج محرومة من فرديتها[١] . ومن الطريف أن بعض فلاسفة الواقعية فى ايطاليا الآن لايزالون يرون نفس الرأى ، يقول أحدهم : « ليس النموذج إلا شيئا مجردا ، فهناك مراب لكنه ليس « شيلوك » كما أن هناك رجلا شكاكا ليس « بعطيل » وآخر متردد حائم ولكنه ليس « هاملت »[٢] .

وقد تعددت الدراسات المخصصة للنموذج الأدبى فى روسيا أوائل القرن الحالى وارتبطت هناك بما يسمى تقليديا فى الأدب الروسى « البطل الايجابى » ومن هنا جاء التركيز عليه بعد اعلان الواقعية الاشتراكية باعتباره محور المشكلة السياسية للواقعية ، ولعل من أهم الدراسات فى هذا المجال البحث الذى نشره الناقد الروسى « جورج مالينكوف » عام ١٩٥٢ والذى عالج فيه من خلال النموذج مشكلة العالمية والخصوصية بالمفهوم الذى ورد عند « هيجل » للعالمية المحددة ، كما عرض لمشكلة البطل وتمثيله للواقع وبالتالى للتغييرات الاجتماعية الفعالة من خلال العمل الأدبى[٣] .

وعندما ندرس تطبيقات المنهج النقدى الروسى نجد أنه ركز بحثه فى امكانيات الكتاب وقدرتهم على خلق النماذج ، إذ أن العصور الماضية تحيا فى ذاكرة الانسانية عن طريق هذه النماذج الكبرى ، « فهاملت » و « دون كيشوت » و « فاوست » يمثلون أعمق مضمون للعصور السابقة ، وخلقها كنماذج عالمية يتيح الفرصة لانقاذ مافى الماضى من عناصر خالدة، وقيمة الكاتب أوالعمل الفريد تتوقف على مدى تعبيره عن آمال فترة من الفترات أو شعب من الشعوب لأن الكاتب يخلق نماذج حقيقية وخالدة عندما يحدس بما يحرك المجتمع فى أعماقه الخفية وعندما يكون قديرا على

---

(١) انظر : La Giovinezza di Francesco de Sancits, Napoles, 1962, p. 314.

(٢) انظر : Caupan, Luigi, Cli ismi contemporanei, p. 64.

(٣) انظر : Malenkov, Georg, Report to 19th Party Congress.

التعبير عن حدسه فى شخصيات بشرية محددة تتحرك داخل إطار الأحداث الإنسانية[١] .

والآن ما هو سر التركيب النموذجى للشخصيات ؟

إن الشخصية النموذجية ليست شخصية متوسطة ، اللهم إلا فى بعض الظروف العابرة ، كذلك ليست شخصية فذة تظن أنها محور العالم حتى وإن تجاوزت الحدود اليومية العادية ، وإنما تصبح نموذجية لأنها موصولة فى جوهر شخصيتها بالعوامل الموضوعية التى تحدد بعض الملامح الأساسية فى تطور المجتمع ، فعندما تنبع حقيقة موضوعية اجتماعية ذات قيمة عالمية من الأعماق الأصيلة لشخصية ما ينبثق لدينا أدبيا نموذج حقيقى ، على أننا لو نظرنا إلى هذه النماذج من الخارج لبدت لنا مبالغا فيها ، بيد أنها تكشف عن خصائص محددة لنموذجيتها إذ تتركز فى وجودها الملامح التى تحدد اتجاها تاريخيا واقعيا ، دون أن تكون مجرد خطوط تجريدية ، فعندما نجد نماذج حقيقة من هذا النوع نستشعر على الفور العملية الجدلية بين ما هو خاص ذو اطار فردى محدد وما هو فى نفس الوقت نموذجى عام .

فالواقعية تعنى الاعتراف بحقيقة هامة وهى أن الخلق الفنى لا يقوم على أساس فكرة التوسط المجردة كما تعتقد الطبيعية ولا على أساس مبدأ فردى ينحل فى نفسه ويتبخر فى الفراغ ، ولا على أساس التعبير عن الشيء الفريد الذى لا يتكرر ، وإنما المقام الأساسى والفيصل الجوهرى فى التصور الواقعى للأدب هو تكوين النموذج كتركيب خاص يجمع فى مجال الخصائص والمواقف معا العنصر الفردى بالعنصر النوعى بطريقة عضوية ، ولذلك يصبح نموذجا لا لطابعه المتوسط ولا لطابعه الفردى البحت مهما كان معمقا بطبيعة الأمر ، وإنما بالأحرى لما يصب فيه وينصهر به من كل اللحظات المحددة إنسانيا واجتماعيا بطريقة جوهرية ، لأنه يمثل هذه اللحظات فى أقصى فورانها ، وفى أشد حالات تحقق امكاناتها المحتملة ، تمثيلا تتجلى فيه الأطراف المسنونة المحددة ، سواء فى رأس الزاوية أو فى نطاق الحدود الشاملة للإنسان وعصره[٢] .

ولعل الفرق الحاسم فى الأسلوب بين الواقعية القديمة والحديثة – كما يلاحظ «لوكاتش» – يكمن فى تصور ما هو نموذجى فى وصف الأشخاص ، فقد لخصت الواقعية القديمة العناصر الجوهرية للنموذج فى الاتجاهات الانفعالية المتطرفة للأشخاص المتفردين بوضعهم فى مواقف مكيفة بشكل خاص لاظهار هذه الاتجاهات الاجتماعية المحددة فى نتائجها

---

(١) انظر : Lukacs, Ensayos sobre el realismo. Ed. cit., p. 149.

(٢) انظر : Lukacs, Ensayos sobre el realismo. Ed. cit., p. 113.

المتطرفة ، ومن الواضح أن مثل هذه الطريقة فى عرض الشخصيات لا يمكن أن تتحقق بدون الارتباط العضوى بحدث متحرك ومعقد ، لكن الحدث ليس مبدأ شكليا يختاره الكاتب على هواه ، وليس أداة فنية يستخدمها كما يريد ، وإنما هو الصيغة الشعرية المنعكسة عن الواقع ، وفيها تتحدد العلاقات المتبادلة بين الشخصيات الإنسانية فيما بينها أو تلك التى تربطها بالمجتمع أو الطبيعة ، والصيغة الشعرية ليست فوتوغرافية ، لأن التركيز الشعرى أو طريقة عرض الواقع يمكن أن تنحو إلى اتجاهات مختلفة ، ويمكن أن تبرز النزعات المتعددة ، ولهذا فهى تصبح أشد حيوية أو سطحية من الواقع الاجتماعى طبقا لاتجاهها ، كما أن وصف الانسان المتحجر فى بيئة تثير الاشمئزاز يجعل الأدب فى درجة أقل من المستوى الواقعى ، وهذا هو المصير الذى انتهى إليه كتاب النصف الثانى من القرن الماضى طبقا لنفس الناقد لأن غيبة الحدث ووصف البيئة واحلال الانسان المتوسط محل النموذج انما هى ظواهر مميزة لانحلال الواقعية الذى تسرب من الحياة نفسها إلى مجال الأدب . وبقدر ما كانت تقل وتضعف معايشة الكتاب للعالم الرأسمالى كعالم خاص بهم كانت تضعف قدرتهم على خلق أحداث حقيقية ، ولم يكن من الصدفة أن أهم الكتاب فى ذلك العصر الذين تمثلت فيهم على مستويات مختلفة وجهات تطور المجتمع قد كتبوا بلا استثناء قصصا خاليا من الأحداث ، بينما نجد أن القصاصين الذين كتبوا أعمالا تتسم بتكاثر الأحداث المنوعة لا يمثلون أكثر من حركة مضطربة محرومة من المضمون والمدلول الاجتماعيين ، وليست النماذج العرضية التى أبدعها هذا الأدب سوى أشخاص متوسطى القيمة ، منقولة عن لا حركية الطبيعة الميتة ، فهم أبطال مزعومون أشبه بالرسوم الكاريكاتورية أو المهرجون التافهون ذوو العبارات الفارغة الرنانة والمواقف السطحية ، وتتجلى فيهم بوضوح النزعة التبريرية الكاذبة التى تتميز بها المواقف البرجوازية التقليدية[١] .

وقد واجه كتاب النصف الثانى من القرن الماضى فى روسيا نفس المشكلة النابعة من الواقع الذى أصبح لا يتكيف لصياغة خصائص متطرفة انفعالية وأخذ يصطبغ بعمق بالتيارات الاجتماعية التى أدت إلى ظهور الطبيعية فى أوربا الغربية وإلى عرض الانسان المتوسط ، وقد حاول الكتاب اختراع الوسائل التى تساعدهم على الوقوف ضد هذا الاتجاه ، كى يعثروا من جديد – حتى فى هذا العالم المتصلب – على التكثيف الأقصى

(١) انظر نفس المصدر ص ٢١٧ .

الضرورى لتوضيح القوى الأم فى المجتمع ، وليجعلوا من الممكن خلق النماذج والتسامى على المستوى الوسط ، وتتمثل عظمة الكتاب الروس فى هذه الفترة فى أنهم – بالرغم من ظروف الحياة هذه – قد استطاعوا أن يكتشفوا نوعا من الامكانية القصوى رفعوا بتحقيقها شخصياتهم من المستوى المتوسط الجامد ، وأثروها بنوع من النموذجية المتحركة حقيقة والتى تلائم عرض جميع التناقضات الاجتماعية ، وكانت الأداة الأولى فى تجاوز هذا المستوى المتوسط هى ابتداع المواقف القصوى فى نفس الظروف اليومية ، وهى مواقف لا تبتعد عن محيط هذه الظروف فى مظهرها الاجتماعى ومضمونها الفنى ، وإنما هى على العكس من ذلك تبرزها بمهارة فائقة عندما تضغط بتوترها الأقصى على التنافرات الاجتماعية فتجسمها بأعظم قدر من الفعالية الحقيقة .

* * *

وإذا كان الحدث فى القصة نتيجة محددة للعلاقات المتبادلة فى الحياة العملية للأفراد فإن الصراع صيغة أساسية للتأثير المتبادل بين المتناقضات ، وما يقوم بينها من تواز أو تضاد هو الذى يدل على الاتجاه الذى تسير فيه العواطف البشرية ، وكل هذه المبادئ الأساسية للتكوين الفنى إنما تعكس بشاعرية مكثفة الصيغ العامة للحياة نفسها ، لكن الأمر لا يتصل بهذه الصيغ فحسب ، إذ أن التعبيرات النموذجية العامة لابد أن تكون فى نفس الوقت أحداثا خاصة فى المواقف النموذجية وعواطف ذاتية لأفراد محددين ، ومن هنا يخلق الفنان مواقف ووسائل تعبير يستطيع بواسطتها أن يبرهن على أن هذه العواطف الفردية تنمو خارج اطار العالم الخاص .

وهنا يكمن السر فى الارتفاع بما هو فردى إلى مستوى النموذجية دون حرمانه من بروزه الفردى ، بل على العكس من ذلك يبذل جهدا كبيرا لابرازه ، ويتيح هذا الوعى للفرد تفجيرا انسانيا للقوى الكامنة فيه ، مثل العواطف المنطلقة إلى أبعد مداها ، والتى لا نجدها فى الحياة نفسها إلا فى الاحتمالات الخاضعة للنية والامكانية ، وبهذا يعتمد الصدق الشعرى فى عكسه للواقع الموضوعى على شىء هام ، وهو الارتفاع بما كان عند الانسان مجرد امكانية إلى مستوى الواقع المصور .

وتتمثل العظمة الشعرية فى اعطاء هذه الامكانية المضمرة تحقيقا كاملا .

ومن الواضح أن القدرة على التعميم الفكرى للشخصية المصورة تقوم بدور هام ، إذ يصبح التعميم مجرد تجريد أجوف لو كان الارتباط بين الفكر المجرد والمعايشة الشخصية

غير ملموس ، أما فى حالة الفنان القدير على تصويرها بكل ما فيها من الحياة فان التحام عمله عندئذ بالأفكار لا يضير تحديده الفنى بل على العكس من ذلك يقويه ويخصبه(١) .

فمن الملامح الهامة للنموذجية – سواء فى الشخصيات أو فى المواقف – أنها خلق لا مجرد محاكاة ، وكلما تعمق المؤلف فى ادراك أبعاد عصره وكبريات مشاكله قل أن نجد فى وصفه المستوى اليومى للحياة ، اذ أن التناقضات الكبيرة تكل فى الحياة اليومية وتفقد حدتها وتتثلم عندما تختلط بالعوارض العديمة القيمة أو ترتبط بها ، وهى لهذا لا تصل اطلاقا إلى درجة صافية حقيقية متفتحة ، إذ أن هذه الدرجة لا تبدو أمام أعيننا إلا عندما نذهب بهذه التناقضات إلى أبعد مداها ونكشف عن أعمق محتواها . وهكذا فإن قدرة المؤلف العظيم على خلق شخصيات ومواقف نموذجية تتخطى حدود الملاحظة اليومية للواقع العادى ، لأن المعرفة العميقة بالحياة لا يمكن أن تقف عند هذا الحد ، وإنما تتمثل فى خلق شخصيات ومواقف ربما كان من المستحيل وجودها بهذا القدر من التكثيف فى الحياة اليومية ، واعطاؤها الملامح الجوهرية لهذه الحياة نفسها بطريقة تجعلها ممكنة الرؤية ، وذلك عن طريق الارهاف والتحديد المتطرف لما هو جوهرى ، ليكشف – على ضوء الأثر المتبادل الصافى للتناقضات – عن كل القوى والاتجاهات الفعالة التى لا تبدو عادة فى الحياة اليومية إلا بشكل مبهم وممسوخ .

فالنموذج يتميز بخاصية أساسية هى « التطرف » واذا كان « دون كيشوت » يعتبر من أكثر الشخصيات نموذجية فى الأدب العالمى فلا ريب أن هناك كثيرا من الموقف فيه – مثل صراعه الشهير مع طواحين الهواء – تعد من أعظم المواقف النموذجية الناجحة التى صورت على الاطلاق ، مع أنها توشك أن تكون مستحيلة فى الحياة العادية ، ومن هنا يذهب النقاد إلى أبعد من ذلك عندما يقولون إن ما هو نموذجى فى الشخصية والموقف يفترض مخالفة الواقع اليومى ، ويقارنون « دون كيشوت » بأهم محاولة استهدفت نقل المشاكل المصورة فيه إلى الحياة اليومية فى قصة « تريستريم شندى » تأليف « ستيرن » التى لا نلبث أن نرى من خلالها إلى أى درجة تقل فى العمق والنموذجية امكانية التعبير فى الحياة اليومية عن هذه التناقضات ، لأن اختيار المادة نفسها من الحياة العادية يعتبر دلالة عند « ستيرن » على افتقاره للعمق واغراقه فى الطابع الشخصى . وعلى هذا فإن خاصية التطرف فى المواقف النموذجية تأتى من ضرورة عرض أعمق ما فى الشخصيات

---

(١) نفس المصدر ص ١٢٩ .

الإنسانية وأبعد مضمونات الحياة بكل ما فيها من تناقضات ، ولاشك أن مثل هذه النزعة نحو التطرف فى الشخصيات والمواقف لا نجدها فحسب عند كبار الكتاب ، بل قد تتراءى فى بعض الكتابات المتوسطة كاعتراض رومانتيكى على الحياة البرجوازية ، لكن هذا التطرف يتحول فيها إلى غاية فى حد ذاته مما يكسبه طابعا غنائيا طريفا لا أكثر ، أما لدى كبار كتاب الواقعية فإنهم يختارون الخصائص المتطرفة الحادة للأفراد والمواقف كمجرد وسيلة للتعبير الشعرى المناسب عما هو نموذجى فى أسمى أشكاله .

ولا يمكن أن ينفصل تصوير النموذج عن عملية التأليف كلها ؛ فلو اعتبرنا شخصية بمفردها استحال علينا أن نجد فيها النموذج المطلوب ، لأن تصوير المواقف والشخصيات المتطرفة لا يتم ويتمخض عنه نموذج حقيقى إلا ضمن الارتباطات الشاملة التى تتكشف من خلال السلوك المتطرف للفرد فى مواقف مسنونة حادة تكتسب فيها التناقضات أعمق تعبير لها عن عديد من المشاكل الاجتماعية المعقدة ، وبهذا الشكل فإن شخصية الشاعر مثلا لا تصبح نموذجية إلا بالمقارنة والتضاد مع شخصيات أخرى تعبر عن مناحى التناقض معه بقدر غير يسير من التطرف كذلك ، والارتفاع بشخصية ما إلى مستوى النموذج لا يتم إلا نتيجة لمثل هذه العملية المعقدة المتنوعة المليئة بالتناقضات المتطرفة ، ولنأخذ مثلا شخصية معترفا بها كنموذج ناجح وهى « هاملت » فسوف نجد أنه بدون التناقض بينه وبين « ليرتز » و « هوارسيو » و « فورتيمبراس » لا يمكن للملامح النموذجية لهاملت أن تبدو على الاطلاق ، والسبب فى ذلك أنه خلال الحدث الغنى بالمواقف المتطرفة يمكن لمختلف الشخصيات أن تنبعث عنها انعكاسات فكرية ومزاجية متنوعة صادرة عن نفس التناقضات الموضوعية الجوهرية ، وبهذا الشكل يبرز أمامنا النموذج مجسما فى أتم أوضاعه .

* * *

وتتصل بذلك خاصية أخرى للنموذج هى « الطابع الاستثنائى » لأن الارتباط بما هو عام شائع يأتى نتيجة لضعف الثقة – الضرورية تاريخيا– فيما هو استثنائى كتعبير عن العظمة الانسانية ، إلا أن المجتمع كثيرا ما يقهر ويشوه الامكانيات الفردية الكبرى ، لهذا فإن شخصية غنية فى نموها مثل « نابليون » قد أيقظت حماسا لدى كبار الكتاب ، فأطلق عليه « جوته » « موجز الكون » ، إلا أنه لتصوير شخصية بمثل هذا الثراء لابد من الفهم الشعرى العميق لما هو استثنائى كواقع نموذجى اجتماعى ، وهذا يحتاج إلى ثقافة أدبية هائلة فى التأليف وخلق المواقف تعين الكاتب على اكتشاف التعبير الحقيقى

عن العنصر الاستثنائى فى الانسان المتطور وتصوير أبعاده الشخصية والنموذجية فى نفس الوقت .

وعندما يرتطم الوصف الأمين لجزء من الواقع – أو لركن من الطبيعة كما كان يقول « زولا » – بطريق مسدود فإن هذا يأتى ضرورة من العجز عن الفهم الشعرى والعقلى للواقع كوحدة حية شاملة ، وبذلك يؤدى الامعان فى الوصف الجزئى إلى مضاعفة التأثير العرضى وتفاقم فقر العمل الأدبى فى استقامته الخطية وبساطته التى تعجز عن احتواء الواقع بالرغم من أمانته الحرفية فى نسخه ، ولا يمكن لأية لوازم ذاتية أو نزعة مزاجية – على طريقة « زولا » – أن تتجاوز هذا الفقر ، لأن الشاعر الذى تنعكس لديه الحياة ككل حى زاخر وليست تلا ميتا من كسر محطمة هو الذى يصف قطاعا من الحياة بطريقة نجد فيها كل ما هو جوهرى فى الموضوع متلاحما فى وحدة متنوعة حية .

ولعل « جوركى » يعتبر مثالا واضحا على جرأة الكاتب فى اكتشاف البعد النموذجى فى العنصر الاستثنائى للشخصية ، وذلك لما سبغته عليه الحركة الثورية من ثقة فى الانسان وبغض لذل الفرد وتشويهه فى النظم المتداعية ، ولنأخذ أبسط مثال ممكن من أعماله « نيلونا » بطلة الأم ، المؤلفة بعفوية بالغة ، ويصفها المؤلف بالذات كحالة استثنائية مبعدا عنها جميع العوائق الخارجية ليسمح لها بالنمو الضرورى ، يموت زوجها مبكرا نسبيا ويندمج ابنها فى الحركة الثورية العمالية ، هذه الظروف تتيح « لنيلونا » أن تستيقظ من حالتها اللاواعية المنحصرة ، وتسمح لنا أن نتتبع طريق التعاطف الانسانى العفوى بغريزتها الثورية بعد أن يتزايد التقاؤها مع الحركة حتى تكتسب الروح الثورى الواعى ، هذا الطريق الذى تسلكه امرأة عاملة جاهلة ذات أصل ريفى يعتبر بلاشك طريقا غير عادى ، ويبرز المؤلف على وجه الخصوص هذا الطابع الاستثنائى فيه مبرهنا على أن الشباب فى المصانع أو الضواحى كانوا هم دائما حملة أعلام الفكر الثورى ، أما العجائز فهم يترددون فى الانضمام إليه بالرغم من محبتهم له ، وكما يقول « ريين » – أحد أبطال القصة – فان « نيلونا » ربما كانت أول أم تتبع ابنها فى طريقه .

ومع ذلك فان هذه الخاصية الاستثنائية هى التى تجعل موقف « نيلونا » نموذجيا من وجهة نظر تطور الثورة الكامل ، فقد كان طريقها هو أكبر طريق سيسلكه فيما بعد ملايين العمال والفلاحين ، هذا الطريق الثورى النموذجى فى انبثاق الحركة العمالية قد صور هنا بعمق مفعما بالحياة الشخصية الفردية ونموذجيا فى نفس الوقت دون أن يكون فيه شىء عادى مألوف ، وبهذه الطريقة نرى « جوركى » أمينا للحقيقة بأدق معانيها

وهو لذلك لا ينحصر اطلاقا فى تعبيره الشعرى بحدود الواقع السطحى المسكين الجارى فى الحياة اليومية ، بل يجتهد فى العثور على التعبير الكامل عن محصلة التطور الأخير[١] .

* * *

ويشترط فى تكوين الموقف النموذجى أن تكون الصدفة فيه ضرورية ، فإذا كان الأدب فى سعيه للوقوع دائما على ما هو جوهرى لا يستطيع أن ينبذ الظواهر العرضية فإنه ينتقى منها ما يساعده فى الوصول إلى غايته ، ولهذا فإن الصدفة فى الأدب لابد وأن تختلف عنها فى الحياة ، ففى الواقع تعمل ملايين الصدف ، وانطلاقا من مجموعها تتبلور الضرورة بالتدريج ، لكن الأدب فى مقابل ذلك ينبغى أن يجسم هذا العدد اللانهائى ويكثفه فى حالات محددة . فى الأدب لا يسمح إلا بالصدف التى تبرز المعالم الجوهرية للحدث والمشكلة التى يدور حولها فى خصائصها المركبة الماكرة ، فإذا قامت الصدفة بهذه الوظيفة أصبحت ضرورية مهما بلغت من الغرابة ، ولنتذكر مثلا منديل « عطيل » حيث نرى أن خاصية التطرف فى توافق الصدف وما يبدو على حيلة غريمه « ياجو » من طابع فظ هما اللذان يساعدان على إبراز الجوانب النبيلة فى شخصيتى « عطيل » و « ديدمونة » من ناحية ، وافتقارهما الكامل للحذر فى تناول الأمور من ناحية أخرى ، وكل هذا ضرورى لنمو الحدث وانتهائه إلى المصير الفاجع الذى انتهى إليه من خلال موقف نموذجى مكثف بالرغم من اعتماده الأساسى على الصدفة ، بل بفضل اعتماده بالذات على هذه الصدفة ذات الطابع الاستثنائى الخاص .

* * *

ويقاس عمق النموذج بمدى ارتباطه بالحياة كرصيده المباشر من ناحية ومدى تجسيم المصير الاجتماعى فى ظروفه الفردية من ناحية أخرى . وذلك لأن الرصيد الانسانى للشعر العظيم إنما هو الحياة الغنية المنعمة بالمحتوى . وهذا لا يصدق فقط على أساس وجهة النظر المادية للحياة وتجاربها وإنما باعتبار أعمق مشاكل الابداع الفنى كذلك ، فلابد للكاتب أن تكون حياته غنية حتى يستطيع أن يصور ما هو نموذجى حقيقة ، إذ أن الابتعاد عن الحياة لا يؤدى إلا إلى عجز الكاتب عن خلق شخصيات غير فردية ، وحتى لو استطاع أن يعبر الحدود الفردية فسوف يضيع وسط تجريدات فارغة غريبة عن الحياة .

---

(١) نفس المصدر ص ١٦ .

فالنماذج الواقعية تتكون فحسب عندما يتاح للكاتب أن يقوم بعملية مقابلة ،خصبة وصارمة ، معاشة فى الحياة العملية ومبررة من خلالها ، بين أفراد متعددين ، وعندما تكشف هذه المقابلة عن الأسباب والقوانين الفردية والاجتماعية وما بينهما من تشابه . وكلما كانت حياة الشاعر أغنى وأعمق استطاع أن يعقد أواصر القرابة بين الخصائص المتفردة ، وأن يجعلنا ندرك فى النموذج المصور الاتحاد بين اللحظة الفردية والاجتماعية ، وأن يصف الشخصية بشكل حقيقى مثير للاهتمام من وجهة النظر الشعرية نفسها . وإذا كان القارئ يتنسم وهو يتأمل لوحة واقعية من « جوجول » مثلا نفحة الحقيقة النابضة فإن هذا لا يحدث لأن الكاتب قد استخدم لكشف القناع عن هذه الحقيقة وسائل خارجية أو استطرادات أدبية أو شروح مغرضة ، وإنما لأن الحقيقة الرهيبة تفضح نفسها بنفسها من خلال الوسائل الفنية التى تتميز بها الواقعية ، يقول الممثل الهزلى فى ختام « المفتش العام » لجوجول « مم تضحك ؟ .. اضحك من نفسك ! » ومن وجهة النظر الجمالية فإن فلسفة هذا الأدب تعنى كفاحه ضد النظريات التقليدية التى تفصله عن رصيده الأعظم وهو الحياة . ولهذا فقد وجد النقاد أن الطابع العالمى عند « بلزاك » محدد وحى دائما ، ومرد ذلك إلى أنه يتصور شخصياته المتفردة فى لحظاتها المتميزة بطريقة عميقة لا تفقد فيها اللحظة الفردية أهميتها ، بل تتأكد وتتحدد فى نفس الوقت الذى تكتسب فيه تعقدا وخصوبة بالمناخ الاجتماعى الذى يحيط بها والذى تعتبر من نتائجه ومحصلاته ، وعلى هذا يتجلى خيال « بلزاك » بالذات فى أنه يختار ويحرك شخصياته بطريقة تضعها فى قلب الأحداث ، وتجعله دائما يتمثل خصائصها الفردية التى تنير الجانب الجوهرى فى التطور الاجتماعى مما يجعلها تصبح فى نفس الوقت تمثيلا كاملا عميقا للحظة العالمية .

وهناك سؤال هام يتصل بموضوع النموذج فى العمل الفنى وهو : هل هو نفس البطل أم لا ؟ ولماذا ؟ .

ولا شك أن تصوير الملامح الفكرية له أهمية كبرى من وجهة نظر التكوين الفنى ، فكل شاعر عظيم يضع فى أعماله نوعا من « المراتب » لشخصياته ، هذه المراتب لا تتحدد نتيجة لخصائص المحتوى الاجتماعى للعمل فحسب ، ولا لأيديولوجية الكاتب ، ولكنها تمثل فضلا عن ذلك الوسيلة الجوهرية لتجميع الشخصيات من المركز إلى الطرف وبالعكس ، وهى لذلك ذات أثر حاسم فى التكوين ، اذ أن كل عمل شعرى واقعى لابد وأن يتضمن مثل هذه المراتب ، فالمؤلف يعطى لشخصياته « رتبة » محددة عندما يجعلها

شخصيات أساسية أو ثانوية ، وهذه من أقوى ضرورات الصياغة والتكوين الفنى ، مما يجعل القارئ يبحث غريزيا عن هذه المراتب ويشعر بعدم الرضا الداخلى إن لم يجدها ، أو وجد الشخصية الرئيسية لا تحتل المرتبة اللائقة بها طبقا لضرورة التكوين .

وتتبع المرتبة التى تحتلها الشخصية الرئيسية جوهريا من درجة وعيها بمصيرها ، وقدرتها على الارتفاع الواعى بما هو شخصى وخاضع للصدفة فى مصيرها إلى مستوى معين من العمومية ، ولذلك فإن « شكسبير » بالرغم من أنه مارس فى مسرحياته طريقة توازى المصائر المتشابهة إلا أنه يعطى لشخصياته الرئيسية – من خلال قدرتها على التعميم الواعى – مرتبتها وكفاءتها كشخصية رئيسية فى مجموع العمل ، ويكفى أن نذكر حالاته المتوازية المعروفة مثل « هاملت – ليرتز » و « لير – جلوستر » حيث يرتفع البطل الرئيسى فوق الشخصية الثانوية بالذات لأن خصائصه الشخصية العميقة تتمثل فى أنه لا يحيا مجرد قدره الفردى بطريقة عضوية فى ظروف الصدف المباشرة المحيطة به ، كما أنها ليست ردود فعل عاطفية على هذا القدر ، بل لأن لب شخصيته يتمثل فى أنه يطمح بالحدس وبكل حياته الداخلية إلى أن يخرج مما فرض عليه ، يريد أن يحيا قدره الشخصى فى عموميته وارتباطه بالمجموع ، بطريقة تجعل الملامح الفكرية الثرية المنوعة تساهم جوهريا فى أن تحتل شخصيته الشعرية المركز الرئيسى المنوط بها فى التكوين الفنى بشكل بالغ الحيوية والاقناع .

بيد أن البطل النموذجى وإن مثل الواقع لا يشترك أن يمثل الصواب دائما ، لأنه إذا كانت الملامح الفكرية المجسمة فى الشخصية الرئيسية تعتبر شرطا ضروريا لتوضيح المركز الرئيسى فى التكوين الفنى فإنها لا تحتاج بالضرورة إلى أن تعرض التصورات الدقيقة من وجهة النظر المتصلة بالمضمون ، ومن هذه الناحية فإننا عند دراسة بعض أبطال « شكسبير » و « جوته » نجد أن « كراسيو » على حق دائما أمام « بروتو » و « كينت » أمام « لير » و « أورنين » أمام « ايجمونت » ومع ذلك « فبروتو ولير وايجمونت » هم الذين يصلحون للقيام بدور الشخصيات الرئيسية بفضل ملامحهم الفكرية المحددة ، إذ أن هذه المراتب لا تقوم على المعايير الفكرية المجردة وإنما تعتمد على التطور المعقد للعمل الفنى فى كل حالة ، فليست المسألة هى التعارض المجرد بين ما هو حقيقى وما هو زائف ، ومن أجل ذلك فإن المواقف التاريخية أكثر تعقيدا وتناقضا مما نتصور عادة ، والأبطال المأساويون فى التاريخ لا يرتكبون أخطاء بالصدفة ، وانما ترتبط أخطاؤهم ضرورة بأهم المشاكل فى الفترات الحرجة ، « فبروتو » بالذات هو الذى يمثل عند « شكسبير » مثل « ايجونت »

عند « جوته » الملامح النموذجيه المميزة للصراع المأساوى فى مرحلة معينة وبشكل خاص ، وإذا فهمنا هذا الصراع الاجتماعى بعمق كاف وحس دقيق أمكننا أن ندرك سبب التركيز على هذه ا شخصيات بالذات اذ تتمثل فى خصائصهم وملامح تفكيرهم كأفراد معالم الصراع المطلوب تصويره بأوضح الطرق وأكثرها ايحاء .

* * *

وقد قدم « أراجون » فى تحليله لبعض الأعمال الأدبية تصورا طريفا يمكن اضافته إلى النموذجية فى الشخصية والمواقف هو « نمذجة الروح »[1] وذلك عند دراسته لقصة « أندريه ستيل » « الصدمة الأولى » التى يبرز فيها خصائص شخصياته لا من خلال شكلها الخارجى – من أنف طويل أو أسنان بارزة أو ملابس معينة – أو غير ذلك من التحديدات المبسطة المألوفة فى الطبيعة التى تعنى بالمظهر الخارجى ، وإنما يتحدد الأبطال اجتماعيا ويتميزون فرديا بلون من « نموذجية الروح » يعتمد فيه المؤلف على طرائق التفكير ومضمون الاتجاهات الاجتماعية والخواص السلوكية المميزة لكل واحد منهم ليبرز صورهم ، وهى وسائل ماهرة فنيا ، فأمين التنظيم السرى مثلا ليس من الضرورى أن يكون مرسل اللحية أو حليقها ، لكن طريقته فى السلوك مع الآخرين ، ومقاطعته لأحد زملائه فى اجتماع التنظيم – إذ لا يطيق السكوت على أية فكرة زائفة تغرى الآخرين وتكتسب الأنصار – هو ما يميزه كنموذج لا يخطئ طول القصة ، مع ملاحظة أن هذا يختلف جد الاختلاف عن القصص السيكولوجى الذى يصبح هدف مؤلفيه التلذذ بتعرية جهاز النفس البشرية للتدليل على مدى معرفتهم بدقائق عمليات التفكير والشعور ، مما يمكن أن يعد من قبيل « الفن من أجل الفن » ، أما فى حالتنا فإن الشخصية تتحدد بفضل حياتها الداخلية ، لا عن طريق العقد النفسية ، وإنما عن طريق الاستبصار العميق للظروف التى تصنع فيها الحياة شخصا ما ، ومن هنا فإن نمذجة الروح لها عمقها المختلف عن التحليل النفسى ولا يمكن الوصول إليها بوصف الخواص الخارجية للشخصية كذلك .

على أن هناك وظيفة أخرى للمواقف النموذجية يشير إليها بعض النقاد المحدثين ، وهى أن هذه المواقف التى تتجلى فيها حدة الصور الفنية إلى أقصى مداها وتركز على أهم الظواهر فى نظر الفنان تكتسب دلالة خاصة هى التعبير عن الجانب العاطفى ، إذ أن

---

(١) راجع المصدر السابق لأراجون ص ٦٩ .

شبكة الصور التى يتكون منها مجموع العمل الأدبى لا تترجم فحسب تفسير الفنان للواقع الذى يصوره ، ولكنها تعبر أيضا عن علاقته العاطفية بهذا الواقع ومدى قوة وعمق تصوره له واحساسه الوجدانى به[١] .

وقد حاول بعض النقاد الغربيين نقد نظرية النموذج الواقعية وذلك بابراز ما يكمن فيها من عناصر مثالية أو سياسية ، يقول « ويليك » أنه إذا كان الفن لا يؤدى وظيفته إلا من خلال أنماط وأخيلة وأحداث ومشاعر فإن نقاد الواقعية قد ركزوا على تصور النماذج باعتبارها القنطرة التى تصل ما بين الواقعية والمثالية ، فالنموذج بهذا ليس معناه مجرد الحد الوسط أو الممثل للواقع ، وإنما على العكس من ذلك هو نموذج مثالى ، نمط أو بطل ينبغى على القارئ أن يحاكيه فى الحياة الواقعية ، وقد نادى عالم الجمال الاشتراكى « مالينكوف » بأن « النموذج هو المجال الرئيسى للكشف عن روح الحزب فى الفن ومشكلته دائما سياسية » وبهذا ينصب معظم النقد الأدبى فى روسيا على الشخصيات والنماذج حيث يعاب على المؤلفين عدم تصوير الواقع بطريقة سليمة أن أهملوا دور الحزب أو لم يبرزوا تعاطفهم مع بعض الشخصيات[٢] .

ولا شك أن هذا تبسيط شديد لطبيعة النموذج الأدبى ووظيفته الفنية فى الواقعية ، وهى أعمق وأخصب – كما رأينا – من مجرد التوجيه السياسى ، إذ ترتبط أساسا بالتكوين الفنى للشخصيات والمواقف ، وبالوسائل الجمالية الضرورية لتكثيف العناصر الجوهرية فى الحياة وتحليل قوانين وشروط عرضها الناجح فى الأدب ، وقد رأينا أن كتاب الواقعية نادرا ما يتخذون أمثلتهم من الأدب الاشتراكى وغالبا ما يتناولون أمهات الأدب الكبرى مما يؤكد لديهم طابع العالمية الأصيل .

---

(١) انظر : G. N. Pospelov. Literatura y sociologia. Trad. Buenos Aires, 1967, p. 83.

(٢) انظر : Wellek, Conceptos de critica-literaria. Ed. cit., p. 257.

منظور المستقبل وروح الملحمة والشعر

بقيت أمامنا بعض القضايا المتناثرة التى تكمل أسس الواقعية الجمالية نوجزها معا الآن باعتبارها متكاملة إلى حد ما وإن لم تكن تعتمد على وحدة موضوعية متماسكة كما رأينا فى الأسس السابقة التى تعد محور النظرية الجمالية الواقعية .

وانطلاقا من الأسئلة الفلسفية التقليدية التى طالما طرحها الإنسان على نفسه : من أين ؟ وإلى أين ؟ – ولندع جانبا السؤال الثالث وهو ولم ؟ – فإن الترتيب الطبيعى بين هذه التساؤلات هو أن يكون السؤال الأول هو الذى يحدد الثانى ، أى أن الماضى هو الذى يحدد الحاضر ويكيفه بشروطه وأن المستقبل ينبت من الحاضر ، ولكن الأمر فى الأدب يختلف عن ذلك ، بل هو على العكس من هذا تماما ، وهنا نلمس أحد الفروق الجوهرية بين الواقع وتصويره الجمالى فى الأدب .

فما يسمى « منظور المستقبل » فى الأدب يعنى من الوجهة الموضوعية الاتجاهات التى تحدد طريقة تطور الأحداث وتحكم مسيرتها ، وهى اتجاهات ماثلة فى الحاضر وإن كانت غير مرئية أو متميزة عن غيرها من العوامل العارضة ، كما يعنى من الناحية الشخصية قدرة الأدب على التقاط هذه الاتجاهات الأساسية وادراكها بوضوح وعرض الأحداث الماضية عليها لاختيار ما يتصل بها ويؤدى إليها ، ومن هنا كان المستقبل « إلى أين ؟ » هو الذى يتحكم فى الماضى « من أين ؟ » فى الأدب ، وكانت النتيجة هى التى تحدد الأسباب فنيا خلال عملية الخلق ، وكلما كان حدس الكاتب بالعوامل « الديناميكية » الفعالة قويا ورؤيته من منظور المستقبل واضحة ، كان أقدر على بناء عمله على أساس واقعى حقيقى ، واكتسبت جميع تفاصيله المنتقاة – مهما دقت – قيمتها فى تحديد مسار التطور والتنبؤ العميق الخفى بالنتيجة .

ولهذا عندما نتحدث عن منظور المستقبل يمكننا أن نعرفه بايجاز طبقا لفلاسفة الواقعية فيما يلى :

١ – يشير منظور المستقبل إلى ما لم يوجد بعد ، إذ لو كان قد وجد بالفعل لما أصبح منظورا بالنسبة للعالم الذى يجسمه .

٢ – هذا المنظور ليس عالما مثاليا وليس مجرد حلم ذاتى ، ولكنه النتيجة الضرورية

للتطور الاجتماعى الموضوعى الذى يعبر عن نفسه بطريقة شعرية من خلال خصائص نموذجية للشخصيات والمواقف .

٣ – وهو موضوعى لكنه ليس قدريا جبريا ، إذ لو كان قدريا متشائما لم يصبح منظورا مرجوا ، ولكنه منظور فى حقيقة الأمر لأنه لم يتحول إلى واقع بعد ، ولكنه اتجاه لا مفر من أن يتحول إلى واقع من خلال أفكار وأعمال الشخصيات التى يتمثل فيها التعبير العظيم عنه كاتجاه جماعى .

٤ – وهو اتجاه يتم بطرق متشابكة ، وربما مختلفة إلى حد كبير عما اعتدنا تمثيله فى الأدب .

ويضرب النقاد[١] مثلا على ذلك بنهاية « الحرب والسلام » « لتولستوى » حيث نجد أن قصة الحرب أو السلام نفسها قد انتهت عندما انتصر الروس فى الدفاع عن وطنهم ، كما تم التقاء الشخصيتين الأساسيتين وهما : « ناتاشا » و « بيبرى » ، وبهذا فقد انتهت القصة عمليا ولكن المؤلف يضيف إليها خاتمة لا يعرض بها فحسب التطور التالى لعلاقة البطلين ، بل يسس مصائر شخصيات أخرى رئيسية فى لون من التصوير المسبق للمستقبل الذى سيعقب القصة ، ونرى أن الحوار الذى قام به « بيبرى » فى « بطرسبورج » خلال عودته إلى وطنه يتحرك فى اتجاه ثورة داخلية فى روسيا ، ثورة يحمل لواءها النبلاء التقدميون ، هذه الحركة التى تتحقق تاريخيا فيما بعد ، ولكن حلم « بولكونسكى » الشاب يعرض لنا بوضوح إلى أين تتجه الأحداث فى هذا الصدد ، وهكذا نجد مثالا لمنظور له معنى تاريخى عميق بطريقة فنية صائبة ، لأن أهم ما ينبغى استنباطه من نموذج « تولستوى » هذا هو أن المنظور لا يكون واقعيا حقيقة وأصلا إلا إذا نبع من اتجاه تطور الأفراد المحددين الذين يتكون منهم العمل الفنى ، ولم يعرض كحقيقة اجتماعية عامة مستقلة لا تمت بصلة حميمة شخصية قوية بمجريات أحداث الرواية ومصائر شخصياتها الخاصة .

* * *

ويختلف منظور المستقبل أساسا عما يعرف فى الأدب والفن بالنهاية السعيدة ، إذ أن الـ « هابى اند » ليست إلا نهاية متفائلة لا تمتلك قدرة الاقناع الاجتماعى ولا تخضع

---

(١) انظر : Lukacs, Problemas del realismo. Ed. cit., p. 397.

لأى بداهة نابعة من التكوين الحقيقى للأفراد وللنماذج فى المواقف المحددة ، وأن الخطأ الفادح فى الهياكل الأدبية – مهما كان نبل مقاصدها – يكمن على وجه التحديد فى أنها غالبا ما تتعدى التفاؤل الصحيح المبرر إلى هذا التفاؤل التافه الذى يحاول عبثا تزيين الحياة بأصباغ النهايات السعيدة الساذجة ، ومسئولية الكتاب الكبرى تتمثل فى اكتشاف أعماق الواقع ودهائه ، فمن السهل عليهم أن يعرضوه كأنه يتحرك ويتحقق بمجرد التمنى وتحريك الشفاه بالدعاء ولكنه أشد تعقيدا بمنعطفاته ولفه ودورانه ومكره ، وإذا كان كل الأفراد يقومون بهذا اللف والدوران كى يحققوا أغراضهم الشخصية ، وبهذا الدهاء يصل الفرد تقريبا إلى ما يريد ، فإن الحكمة الشعرية تتمثل فى العثور من خلال هذا الدهاء على ما هو نموذجى وفردى معا من الأهداف العامة .

والمؤلفون الذين لا يستطيعون إدراك واستبصار الخطوة التالية التى لا مناص للمجتمع من أن يخطوها لا يفقدون قدرتهم على الاقناع فحسب ، بل يشيخون بسرعة مذهلة ، ولنلق نظرة على « المقابر الأدبية » حيث تتراكم مئات الأعمال التى طوى الموت صفحاتها ونسأل : لماذا ترقد هكذا ؟ وسنجد الجواب ماثلا فى منظورها الشعرى للمستقبل الذى لم يعد صالحا للحياة أو لم يكن صالحا منذ البداية ، إذ أن الشخصيات التى يتم تصورها على أساس زائف – من ناحية المنظور الإنسانى – لا تحمل سوى حياة الأشباح . إن الواقع يتابع مسيرته الخاصة مستقلا عن الكتاب وتفكيرهم ، وإذا لم يستطع الكاتب أن يدرك الخطوة الواقعية التالية وأخذ يتشدق بخطوات أخرى تسقط فى الفراغ الزائف ، فإن الواقع سيأخذ رغما عنه مجراه الصحيح ، وتصبح الشخصيات التى تم تصويرها بهذه الطريقة مجرد اشباح وهمية لا يمكن للحياة أن تتدفق فى عروقها .

* * *

وليس معنى هذا أن منظور المستقبل فى الأدب الواقعى يعتمد أساسا على النبوءة السياسية الصائبة عند تصويره لما هو جوهرى فى كل مرحلة تاريخية ، إذ لو كان الأمر كذلك لما استطاع كبار كتاب القرن التاسع عشر من أمثال « ستندال » و « بلزاك » و « ديكنز » و « تولستوى » أن يخلقوا النماذج الكبرى التى أبدعوها ، فكثيرا ما نجد تنبؤاتهم السياسية المباشرة غير صائبة ، إلا أن نماذجهم لا تخطئ فى تمثيلها للواقع وخمائر المستقبل ، ولا يمكن ارجاع صوابها إلى مجرد الصدفة أو الحدس المبهم ، ولكن هناك علاقة حيوية بالغة الأهمية بين المنظور والنموذج على أساسها يتمكن الكاتب الواقعى الموهوب من ادراك وتصوير الاتجاهات التاريخية والاجتماعية المنبثقة من الواقع بدون أن

يعنى ذلك على وجه الضرورة تطابقا كاملا مع التطور السياسى ، لأن المهم فى الأدب إنما هو رصد صيغ السلوك الإنسانى فى مجراها المتغير ، وتقييم تطورات النماذج الموجودة بالفعل وقيام نماذج أخرى ، وفوق كل ذلك التعرف على العناصر الجوهرية داخل العملية التاريخية نفسها[١] .

* * *

وعلى ذلك تعتبر الصيغة التاريخية من معالم الواقعية المميزة ، ويقصد بها على وجه التحديد وضع الأحداث — حتى المعاصرة منها — فى إطارها التاريخى الذى تكشف به عن التطور النشط للمجتمع فى مرحلة محددة ، وابتداء من « ستندال » فى قصته « الأحمر والأسود » يرى النقاد الواقعيون أنه يلتحم بالواقع الشامل ، سياسيا واجتماعيا واقتصاديا ، وأنه واقع تاريخى محدد ومتطور باستمرار ، وكذلك فان « بلزاك » يضع أحداثه فى قلب المجتمع الفرنسى المتغير عقب سقوط « نابليون » ، كما نجد نضال « فلوبير » « فيدريك مورو » يعيش ثورة ١٨٤٨ ، وبهذا لا مناص من أن نحذر على تعارض الألوان التاريخية فى إنتاج الواقعيين .

وقد حض فيلسوفنا الواقعية[٢] القصة التاريخية بدراسة مطولة استوعب فيها مراحلها ومؤلفيها ، وانتهى إلى نتيجة هامة من وجهة نظر الواقعية وهى أنه لا أساس لإقامة فوارق نوعية داخل فن القصة ، ولا معنى لاعتبار القصة التاريخية جنسا مستقلا بذاته ، وكأن الواقع الجوهرى فى الماضى يختلف عن الواقع المعاصر ، أو بتعبير أدق كان الانعكاس للسياق الشامل للحياة الاجتماعية الذى يعد هدف الكاتب الواقعى سيعدل أسسه طبقا للمراحل الزمنية ، وقد كان اعتبار القصة التاريخية جنسا مستقلا بذاته نتيجة لابتعاد الكتاب المبدعين عن الواقعية الأصيلة وعدم تبلور مبادئها الجمالية ، أما وقد اتضح ذلك الآن فلم يعد هناك مبرر لهذا التقسيم .

وقد حاول بعض النقاد العربيين ، خاصة « ويليك » فى مؤلفه الضخم « تاريخ النقد الأدبى الحديث » القاء ظلال من الشك على مبدأ التاريخية هذا بدعوى أنا نفرغ من قراءة كثير من الكتاب الواقعيين دون أن نجد لديهم الإطار التاريخى المحدد ، ويضرب مثلا لذلك أعمال « تولستوى » التى قدم فيها فكرته عن الإنسان « اللاتاريخى » مجردا من جميع ملابساته وذكرياته التاريخية ومنسلخا من المجتمع ، مقتصرا على حاضره

---

(١) انظر : Lukacs, ... significato attuale del realismo critico, Ed., cit., p. 72.

Lukacs, ... Essays on ... Merlin, 1963

الأولى ، غير أن هذا التجريد لأبطال « تولستوى » ليس صحيحا كما رأينا منذ قليل فى تحليل « الحرب والسلام » ، وحتى لو وجدناه فى بعض الأعمال الواقعية فإنه – فى نقده للتاريخية – لا يخلو من انعكاس تاريخى عميق لفترة محددة بدقة .

* * *

ويتصل بالطابع التاريخى للواقعية صبغتها السياسية الأصيلة بالمفهوم الذى كان يلمح إليه الكاتب السويسرى « كيلير » عندما قال « كل شىء سياسة » ، إذ ليس معنى هذه العبارة أن كل شىء يعود إلى السياسة بطريقة مباشرة فجة ، وإنما معناه أن القوى الاجتماعية فى قمة تفاعلها هى التى تحدد على مستوى الأحداث معظم القرارات السياسية كما تؤثر أيضا على كل مظاهر الحياة اليومية مثل العمل والصداقة والحب والزواج ، هذه القوى الاجتماعية تنتج فى كل مرحلة نماذج بشرية محددة نرى تحركاتها فى كل مجالات الحياة والأنشطة الإنسانية ، وإن تم ذلك بأشكال مختلفة ، وعظمة كبار الكتاب الواقعيين تتمثل بالذات فى عمق تصورهم وعرضهم لهذه الخصائص البشرية فى جميع قطاعات الحياة .

على أنه طبقا لكبار النقاد لوحظ أن نقطة الضعف الواضحة فى الأدب الحديث هى تذبذبه بين طرفين كلاهما زائف : فهو أما أن يضع على مسرحه الأحداث السياسية بطريقة عارية مجردة ، دون أن يعرض بواقعية جادة وعميقة العوامل الفعالة فى الحياة السياسية ، وأما أن يلهث فى البحث عن ملجأ له فى ظل فكرة منتحلة عن « الحياة النفسية » التى لا توجد منعزلة سوى على الورق ، وهى نزعة مصطنعة لا تلقى بالا للحياة الاجتماعية .

وبين هذين الطرفين الزائفين لا يبقى أمام محب الأدب الحقيقى إلا ترديد عبارة « كيلير » السابقة « كل شىء سياسة » والنفاذ معها إلى جذور الحياة لتحديد العناصر الأدبية الجديرة بالبقاء[١] .

أما الروح الملحمى للواقعية فيتمثل فى عدة خصائص من أهمها الشمول والرواية والاستبعاد ، وإن كان يخضع فى نهاية الأمر لمنهج كل مؤلف وطريقته فى الابداع .

فالواقعية الحقيقية ترسم صورة للإنسان فى شموله وللمجتمع فى عمومه دون أن تنحصر فى المظاهر الجزئية ، إذ أن انحصار زاوية الرؤية بمعايير ناقصة لا يؤدى إلا إلى الافتقار والتشويه . وإذا كانت الاتجاهات الفنية السائدة تتميز إما بطبيعتها الداخلية المتفردة

---

(١) انظر : Lukacs, Ensayos sobre el realismo. Ed. cit., p. 159.

وإما بالانعكاس الخارجي البحت فإن الواقعية تقتضى الاهتمام بالجانبين ، وتعنى الطواعية والوضوح والوجود المستقل للأشخاص وعلاقاتها فيما بينها ، وهذا لا يعنى بالضرورة انكار اللونية أو الحركة النفسية والأخلاقية ، وإنما يعارض فحسب المغالاة فى حب اللون الخاص أو تقدير الحالات النفسية الوهلية التى تضر بالطابع الشامل للأشخاص والنمذجة الموضوعية لها وللمواقف التى تتحرك داخلها ، فمشكلة الواقعية الجمالية هى إعادة التصوير الفنى المناسب للإنسان الشامل ، لكن لما كانت فلسفة الفن تنتهى دائما إلى تجاوز الجانب الجمالى المحض فإن المبدأ الفنى فى أصفى أعماقه سيكون مشبعا بلحظات اجتماعية وأخلاقية وإنسانية .

ويقتضى التكثيف الملحمى لشمولية الإنسان تقطير حياته الخارجية وتحويلها إلى شعر ، هذه الضرورة العليا فى القصص الملحمى هى التى عرفها « هيجيل » بأنها « شمولية الأشياء »[1] ومثل هذه الضرورة ليست تجريدا نظريا ، فكل قصاص كبير يدرك أنه لا يمكن أن ينشد الكمال فى آثاره إن كانت تفتقد هذا الشمول ، إذ لابد له من تصور كل أبعاد المجال الحيوى .

وكما قال « ايمرسون » ذات مرة أن الإنسان بكامله ينبغى أن يتحرك دفعة واحدة ، وهذا هو سر التصور العظيم للخصائص الإنسانية فى الأدب .

وأهم ما يميز الواقعية عن غيرها من المذاهب هو كيفية تصورها لشمولية الإنسان والأشياء معا ، وارتباط الأحداث بالمصائر الفردية للشخصيات . وقد انطبعت فى ذاكرة القراء مثلا صور السوق والبورصة وكهوف المجرمين والمسارح ومسابقات الخيل التى عرضها « زولا » ، فمن هذه الناحية الوصفية الموسوعية لا تنقصه شمولية الأحداث ، لكنها تتمتع بحياة مستقلة تماما عن مصائر الأشخاص وتمثل لوحات ومشاهد هائلة دون أن تكترث بالحياة البشرية التى تحتفظ باستقلالها الواقعى عنها ، وعلى أحسن الفروض فهى تمثل شرفات مسرحية تطل على مصير الإنسان لكنها لا تحدده .

فإذا قورن هذا بثراء وعمق شمولية الأشياء عند « تولستوى » مثلا أدركنا أهمية الطابع الملحمى عنده ، ولم يكن هو وحده الذى قارن « الحرب والسلام » بأعمال « هوميروس » ، لا لما تعرضه من كل مظاهر الحرب ، من البلاط وقيادة الجيش إلى العصابات والسجون العسكرية فحسب ، وإنما لشمولها كل مظاهر الحياة السلمية من المهد إلى اللحد ، فلوحات

---

(١) انظر : Lukacs, op. cit., p. 197.

« تولستوى » ليست مجرد حشيات يعرض فوقها صوره وأوصافه ، وإنما هى ذات خصائص محددة تحقق شمولية الأشياء ، ولهذا تعتبر شرطا أساسيا فى التطور الداخلى لأبطاله وتعقد صلة حميمة بين المصير الإنسانى والعالم المحيط به .

وقد كان « جوته » يرى أن من خواص التأليف الملحمى تناول جميع الأحداث على أنها ماض ، هذا على عكس التمثيل الحاضر المطلق فى الحدث الدرامى ، وفى هذا التقابل الدقيق يكمن أجد الفروق الهامة بين الشعر الملحمى والدرامى ، فبينما تضع الدراما أحداثها منذ البداية على مستوى تجريدى أعلى من الملحمة نجد أنها تركزها دائما حول محور أساسى للصراع ، فكل ما لا يتصل بشكل مباشر أو غير مباشر بهذا الصراع ينبغى ألا يبدو على الاطلاق لأنه عائق . أما فى الحدث الملحمى فإن رصد الوقائع على أنها ماض يهدف إلى الاختيار الشعرى لما هو جوهرى من خلال الثراء العريض لمادة الحياة نفسها ، وتقديمه بطريقة توقظ فينا الشعور بأنه تجسيم للحياة بأكملها فى جميع ارتباطاتها وأعماقها . ومن هنا فإن الحكم بأن تفصيلا ما يمثل جزءا من الموضوع أم لا ينبغى أن يكون فى الملحمة بنفس التشدد الذى يبدو عليه فى الدراما . ونظرا لأن تشابك الحياة لا يتضح إلا فى النهاية فإن التجربة البشرية هى وحدها التى تدلنا على الصفة الفردية التى لعبت دورا هاما حاسما دون غيرها من الصفات ، وليس هناك سوى الارتباط بالحياة العملية والاندماج المعقد فى أحداثها وعذاباتها أمام الأفراد كى يستطيعوا الكشف عن الأسباب التى تمارس تأثيرا أقوى على مصائرها ، كل هذا يمكن أن تشمله النظرة عند النهاية فحسب ، لهذا فالملحمة تحكى ما حدث فى الماضى انطلاقا من النهاية ، حيث يقوم المصير البشرى والعلاقات المتشابكة فى نسيج الأقدار الفردية بتوضيح عملية اختيار العناصر الجوهرية التى قامت بها الحياة نفسها أمام القارئ ، أما المراقب الذى يوجد دائما وبالضرورة فى نفس الوقت الذى تقع فيه الأحداث فإنه غالبا ما يضل فى شباك التفاصيل المتساوية فى حد ذاتها لأن الحياة نفسها لم تمارس فيها عملية الاختيار بعد . وهكذا فإن خاصية رواية الأحداث باعتبارها ماض تعتبر وسيلة أساسية يفرضها الواقع نفسه فى عملية التجسيم الفنية ، وبالتالى تعتبر إحدى الوسائل الهامة لإضفاء لطابع الملحمى على الأعمال الواقعية .

كما يترتب عليها أيضا نوع من « الاستبعاد » تجاه الأحداث المروية يعتمد أساسا على عنصر الزمن ، دون أن ينقص منه ما قد يلجأ إليه المؤلف من الحكاية بصيغة المتكلم . وحتى لو أخذنا قصة قد رويت على شكل يوميات مثل « آلام فرتر » « لجوته » فإننا

يمكن أن نلاحظ قيام بعد ما فى الماضى بين الأقسام المختلفة يساعد من ناحية على أحداث التأثير اللازم للوقائع والأفراد على شخصية « فيرتر » نفسه كما يساعد من ناحية أخرى على الاختيار الضرورى للعناصر الجوهرية ، وبهذا تكتسب القصة أطرا أكثر ثباتا دون أن تفقد قدرتها على التغير ، ويتجه التوتر الحقيقى فيها إلى اثراء وتوسيع مجال حياة الأفراد .

* * *

وإذا كان هذا هو مفهوم الملحمية عند « لوكاتش » ومدرسته فإن الجناح الآخر من الواقعيين الغربيين يعطيها أبعادا مختلفة إلى حد كبير ، فيدعو « بريشت » إلى المسرح الملحمى الذى وإن كان يعتمد هو الآخر على الرواية والاستبعاد إلا أنه يستخدم المشاهد الجزئية القصيرة ويهتم بالحكايات الخرافية والأساطير ، ويلور « جارودى » هذا الاتجاه عندما يؤكد أن الفن يرتبط فى جميع مراحل التاريخ بالعمل والأسطورة معا ، ويقصد بالعمل القدرات الحقيقية للانسان ، أى « التكنيك » والمعرفة والمبادئ والهيكل الاجتماعى ، أى كل ما تم فعلا أو هو فى طريقه إلى التمام . أما الاسطورة فيقصد بها التعبير الملموس والمجسد لادراكنا لنواحى النقص وما هو مطلوب عمله فى كل قطاعات الطبيعة والمجتمع التى لم نسيطر عليها بعد[١] .

وعلى هذا تقوم الأسطورة بدور الوسيط بين البناء السفلى للمجتمع والهيكل العلوى له ، ويتأكد دور الوجود الإنسانى كعنصر أساسى فى تعريف الواقعية الفنية واستبعاد كل مفهوم ضيق لها ، لأن الواقع الذى يشمل الإنسان لا يقتصر على ما هو عليه فقط ، بل يشمل أيضًا ما سيكون عليه فى المستقبل ، وأحلام الإنسان وأساطير الشعوب هى خمائر المستقبل ، وواقعية عصرنا – كما يرى « جارودى » – تخلق الأساطير لأنها واقعية ملحمية .

أما « فيشر » فإنه يعتبر النزعة الأسطورية فى الأدب الحديث هروبا من الواقع بتغليفه بالأسرار ، مما يعد نتيجة أولى للاغتراب ، إذ أن العالم البرجوازى المعاصر – على تقدمه الصناعى – قد أصبح شديد البعد عن أهله لدرجة أن الواقع الاجتماعى فى انعدام معناه وتفاهته الخطيرة قد اضطر الكتاب والفنانين إلى التشبث بأية وسيلة ملائمة لفلق قشرة الأشياء الصلبة ، وقد حدت بهم الرغبة فى تبسيط هذا الواقع المعقد الذى لا يطاق وقصره

---

(١) انظر : « واقعية بلا ضفاف » الترجمة العربية المشار إليها . ص ٢٣١ .

على عناصره الأولى إلى استخدام الأسطورة ، مع أن الرغبة فى تقديم الكائنات البشرية متلاحمة فى علائقها الإنسانية البدائية كانت هى التى أدت إلى ظهور الأسطورة فى الفن ، وقد كان استخدام الأساطير القديمة فى الكلاسيكية شكليا محضا ، فلجأت الرومانتيكية فى تمردها على نثرية المجتمع البرجوازى إلى الأساطير كوسيلة لوصف « العواصف النقية » ، والاتصال بكل ما هو متطرف وأصيل وغريب ، أما فى العالم البرجوازى المعاصر فإن هذه النزعة الأسطورية تمثل طريقة واعية للهروب من المواقف والقرارات الاجتماعية ، فتتحول الظروف والظواهر والصراعات الاجتماعية الماثلة فى عصرنا إلى « لا واقع » يتمثل فى حالة ثابتة لا تخضع للزمن ، وبهذا تزيف اللحظة التاريخية المحددة لتصبح فكرة عامة عن « الكائن » ، ويتم تقديم العالم الخاضع لظروف اجتماعية خاصة على أنه « كون مطلق » غير ملتزم بشىء[١] .

وسنرى فى الفصول التالية أن بعض الاتجاهات الواقعية تتكىء على الأسطورة لا للهروب من الواقع ولكن للهجوم عليه فى معاقله الأولى كما هو موقف الأدب فى أمريكا اللاتينية .

* * *

وتهدف الواقعية العميقة الحقة إلى تجاوز غثاثة المظاهر اليومية للحياة واكتشاف ما بداخلها من شعر ينبع من وجدان الفرد المنغمس فى علاقات حميمة بغيره خلال ممارسته الاجتماعية ، وبدون هذا الشعر الداخلى لا يمكن أن تتوفر أية روح ملحمية ، ولا يمكن إبداع أى تأليف ملحمى مناسب لا يقاظ وتكثيف حيوية الأفراد والاحتفاظ بها ، أن الفن الملحمى – وهذا يشمل القصة بطبيعة الحال – يتمثل فى اكتشاف الخصائص الإنسانية الدالة فى الممارسة الاجتماعية ، وهى خصائص تمس كل حالة على حدة . والفرد يريد أن يظفر فى الشعر الملحمى بانعكاسه الخاص فى أوضح صوره وأشدها كثافة وتمثيلا لتجربته الاجتماعية . وفن الشاعر الملحمى يعتمد على التوزيع العادل بين مختلف الأوزان ، والتركيز المضبوط على ما هو جوهرى ، وهو يصل إلى غايته بأقوى صورة وأكملها كلما كان هذا العنصر الجوهرى فى الفرد وتجربته الاجتماعية يبدو لا كنتيجة مصطنعة وزائدة ، وإنما كشىء قد ترك لنموه الطبيعى ، لا كشىء قد اخترع ، وإنما قد اكتشف ببساطة .

ومن الطبيعى أنه فى هذا العصر لا يمكن أن تزدهر الأشعار البسيطة الجميلة الصافية

---

(١) انظر : Fisscher. La necesidad del arte. Ed. cit., P. 114.

التى كان « هوميروس » يدخل الفرح بها على طفولة البشرية ، والنتيجة التى لا مُناص منها أن كبار الكتاب الأمناء على الحياة لا يستطيعون هجر عرقهم الواقعى أو خيانته ، فإذا أرادوا أن يقدموا الحياة الحديثة – خاصة فى المدن الكبرى – كان عليهم أن يصبوا فى شعرهم كل أشباح الحزن والفضائح اللا إنسانية التى تعج بها هذه المدن ، مما ينتهى بهم أحيانا إلى الشعر الساذج المفعم بالكآبة ، وقليل منهم يستطيع أن يكتشف الشعر الكامن فى طيات هذه الحياة الجافة الغليظة ويحمله معه إلى السطح الغنى لتصويره الجمالى فى الأدب الأصيل .

وقد كان « بلزاك » يعتمد على التركيز الدرامى لتفجير كل الطاقة الشعرية الحيوية فى أعماله ، وظل كبار الكتاب يكافحون فى سبيل التغلب على التفاهة والفراغ فى الحياة النثرية بطريقة بطولية ، وليست الحدة الدرامية المسنونة إلا طريقة للتفوق على هذه النثرية . كما أن التركيز النموذجى من أشد التعبيرات قدرة على تحويل النثر المسكين فى الحياة إلى عالم الشعر الإنسانى المفعم بالحركة واللون والعمق الأصيل .

وقد زعم الطبيعيون أنهم تجاوزوا هذه الرومانتيكية الذليلة بالوصف الأدبى لتفاهات الحياة اليومية وما تطفح به من غباء وحزن ثقيل ، بينما نجد فى الحقيقة أن الطبيعية قد انتصرت للنثر البرجوازى على شعر الحياة ، وأوشكت أن تلوث الواقعية معها فى أذهان كثير ممن يخلطون بينهما على غير علم ، بينما تهدف الواقعية فى حقيقة الأمر إلى غزو ما فى الحياة من شعر مرة أخرى ونفض الغثاء عنه .

* * *

وإذا كانت مراتب الجمال القديمة تتمركز حول محور أساسى هو الانسجام ، فما مدى اعتداد الواقعية بهذا المحور ؟

يرى فلاسفة الواقعية – خاصة من الجناح الاشتراكى غير الحزبى – أن كبار الواقعيين فى المجتمعات الرأسمالية الغربية المتطورة يرفضون باصرار – باعتبارهم المصورين الأمناء على الواقع والأوفياء له – أن يصفوا الحياة الفردية المنسجمة الجميلة . وليس أمامهم إذا أرادوا أن يجسموا ظروف عصرهم إلا أن يصوروا ما فى الحياة من التمزق وعدم الانسجام ، هذه الحياة التى تدوس بلا رحمة كل ماهو جميل وعظيم فى الفرد ، بل تفعل ما هو أسوا من ذلك عندما تشوهه من الداخل وتجره بعد ذلك فى الطين ، والنتيجة التى يصلون اليها هى أن المجتمعات الرأسمالية ليست إلا مقبرة للأصالة وللعظمة البشرية ،

وأن أفرادها ليس أمامهم فى ظل هذه الظروف كما قال « بلزاك » ساخرا إلا أن يكونوا صرافين أو نصابين ، أى أما أن يكونوا أغبياء يستغلهم الآخرون ، أو أنذالا يقومون هم بهذا الدور الاستغلالى . ولا يقف النقاد الغربيون مكتوفين تجاه هذا الهجاء لمجتمعاتهم من المعسكر الاشتراكى ، فهم مع تسليمهم المتحفظ دائما بعيوبه يرون أن « ماكينة » الدولة ليست أكثر رحمة بالأفراد ولا بمواهبهم وحريتهم فى ظل ديكتاتوريه الحزب أو رأسمالية الدولة ، وحالات القهر والمطاردة فى المجتمعات الاشتراكية تمثل الفضائح اليومية التى تتغذى بها الصحف الغربية اليوم ، وعلى أية حال فإن الانسجام الحقيقى ليس هو الطابع السائد هناك أيضًا وعلى هذا فإن مراتب الجمال التقليدية تكتسب مع الواقعية عموما بعدا جديدا هو المضمون الاجتماعى ، ولا يصبح الانسجام هو محورها بالذات وإنما يحل محله تصور آخر يقوم على أساس أن العمل الفنى إنما هو كون صغير يمثل الكون الكبير .

فهناك افتراض قائم فى علم الكائنات يقضى بأن كل كون لابد وأن يكون منظما وليس فى حالة فوضى . والعمل الفنى إنما هو كون خاص يمكن فهمه على أية حال فى إطار القرائن الدالة المنظمة فى نفسها ، فهو كون متناسق متلاحم الأجزاء ، حيث تقوم بينها علاقات الضرورة أو ما يترب منها ، وبهذا نتطلع من العمل الفنى باعتباره عالما صغيرا يمثل الكبير ويحتويه ويعكسه أن يعرض الواقع الأكبر فى حيز محدود معلق على نفسه بحيث يصبح من السهل على النظر احتواؤه والاحاطة الشاملة بأبعاده .

* * *

وقد أخذ على الواقعية — خاصة من تحليلات « لوكاتش » — إهمال الجانب الشكلى للصياغة الفنية ، إلى درجة أن المؤرخ الأنجليزى « أرنولد توينبى » عندما كتب عنه قال أنه يترك انطباعا عميقا عند قرائه بأنه لا يكتب بالكلمات أى أنه لا يكاد يمس جوانب الصياغة الفنية أو يولى عناية كافية للشكل الأدبى ، وقد واجهه فعلا بهذه التهمة فى حوار طريف أجراه معه أحد أنصار الواقعية بالذات ويهمنا أن نلخص جانب من هذا الحوار لنرى كيفية تغطيته لهذه القضية الجمالية الهامة :

سؤال : عندما تتكلم عن اللحظات الواقعية فى الأعمال الفنية تتحدث دائما عن المضمون ، عن هذا المضمون المصور ، أليس من الخطأ أن نجد أيضا نوعا من الواقعية يعبر عن نفسه فيما تكتشفه الإنسانية فى لحظات معينة من الصيغ الشكلية ؟ ألا تعتقد

مثلا أنه فى الأدب – حيث يتصل هذا بقضية اللغة – يمكن القول بأن غزو الإمكانيات اللغوية الجديدة والسيطرة على وسائل تعبيرية محدثة ينبغى أن يدخل ضمن تصور الواقعية ؟

وإذا كان « سرفانتس » بلا شك واقعيا ألا يعتبر « جونجرا » شاعر الصنعة – كذلك منذ اللحظة التى يبتدع فيها صيغا شكلية جديدة وامكانات لغوية تنتقل بعده إلى الأجيال اللاحقة كأشكال تعبير لغوية عن الفكر ؟

– جواب : هذا السؤال لا ينبغى أن يثار بهذه الطريقة الشكلية ، وأعتقد أنه من أشد الأخطار فى أيامنا هذه أن ننظر إلى الفن من زاوية شكلية محضة ، وبنفس الطريقة التى نميز بها فى « الموضات » بين « المينى والماكسى » نناقش أيضا آخر صيحة فى الفن على نفس مستوى الأزياء .

هذا التصور يعتمد على النظرية التى جاءت بها المدرسة التأويلية التى ضخمت مشاكل الصياغة والتجديد اللغوى حتى أصبحت تعد مشاكل مستقلة بذاتها .

لكن : هل هذا التجديد اللغوى يساهم جوهريا فى الفهم الكامل العميق الصحيح للعالم ؟ إنه إن كان كذلك فسيندمج فى اللغة العالمية ويفقد حينئذ طابعه التجريدى ، وإلا فسيذهب هباء . وعلى هذا فالمضمون هو أولا وقبل كل شىء ما يجب أن يؤخذ فى الاعتبار ، ولا يجب أن ننطلق من مشاكل « تكنيكية » ، لكن يجب أن نسأل دائما عن المحتوى العظيم لكل عصر ، هذا المحتوى الذى ينتج ويكيف أشكالا محددة من التعبيرات اللغوية ، وهو الذى يبقى بعد ذلك مؤثرا فى تطور الأجيال اللاحقة . ونتيجة لهذا فمشكلة الصنعة الفنية التى تقابل ناقدا معاصرا وهو يدرس لغة شاعر قديم ذات أهمية كبرى ، غير أن كيفية استخدامها اليوم هى التى تحدد قيمتها المعاصرة ، لأن المهم هو مدى ما يكتشف فيها من عناصر فنية يمكن أن تتحول لدى من يقدرونها ويحسنون استخدامها إلى شىء مختلف تماما ، إذ أنها تمارس بلا شك تأثيرا بارزا على غنائية كبار الشعراء المعاصرين ، لكن أعظم قصائدهم تختلف فى حقيقتها عن اللغة السيريالية ، إذ تتحول فيها هذه اللغة إلى عنصر واحد من مركب معقد خصب يعبر عن شىء هام بالنسبة للشخصية المعاصرة[١] .

وقد تجاوز النقد الواقعى المعاصر – كما سنرى ذلك بوضوح فى الفصل القادم – هذه

---

(١) انظر : Holz, Conversaciones con Lukacs, Madrid, 1971, PP. 51-53.

الثنائية التقليدية بين الشكل والمضمون ، اعتمادا على محور آخر هو رؤية العالم الذى يندغم فيه هذان العنصران نهائيا فى وحدة كاملة تسمح بدراسة مظاهر الصياغة والشكل الفنى باعتبارها العناصر البارزة من الكون الصغير المتماسك – العمل الفنى – الذى يعكس الكون الكبير ويحتويه .

* * *

وأخيرا : ما هو موقف الواقعية من عالمية الأدب ؟

يرى كبار النقاد أن الكتاب الذين يمارسون تأثيرا عالميا فى الأدب يظفرون بأثر قوى مزدوج . فهم من ناحية يصلون ثقافة أوطانهم بالعالم الخارجى ومن ناحية أخرى يجعلونها محببة مألوفة هناك مما يحيلها إلى جزء عضوى فى الثقافات التى احتضنتها وتغذت بها ، فليست المسألة هى الطابع الدولى المجرد ولا الأدب العالمى العام ، ولكنها المعرفة المحددة المتبادلة بين الشعوب المثقفة ، هذا بالاضافة إلى أن الطابع القومى الذى يعرف به بلد ما بطريقة سطحية غالبا ما لا يكون حقيقيا ، ولنتذكر الفكرة الزائفة عن مصر المنحصرة فى النخيل والجمال والصحراء كما تتمثل فى الفكر الغربى العادى ، كما أن هذا الطابع لا يطابق العناصر التى يرصد الكاتب فعاليتها فى وطنه ، ومن هنا فإن أهمية اتصال الآداب وتبادلها التأثيرات المختلفة تتجاوز النطاق الأدبى البحت لتؤدى إلى تعارف الشعوب على أسس متينة من الواقع الحقيقى والمعرفة المباشرة العميقة معا ، على أنه إذا كان من الصعب أن يحتفظ الكاتب بعد ترجمته بكل قيمته الفنية والاجتماعية الوثيقة الصلة ببيئته ، فإنه قد يكتسب فى بعض ملامحه الجوهرية بروزا أوضح وانطق مما كان عليه فى وطنه الخاص .

ولابد أن نأخذ فى الاعتبار أن العامل الأساسى هو دائما الضرورة الأدبية للوطن المنقول إليه ، فكل أدب عظيم وأصيل – مهما كانت قدرته الهائلة على امتصاص العناصر الغريبة عنه – له خط تطور خاص به محكوم بالظروف الاجتماعية والتاريخية التى يمر بها وطنه ، وبطبيعة لغته وتراثها وأشكال التعبير فيها .

وقد كان الكاتب الإنجليزى « برنارد شو » يعترض على من يحاولون تفسير أعماله على ضوء تأثيرات « ابسن » و « نيتشه » فيه ، وقد شرح كيف أنه يوجد كثير من الكتاب الانجليز أنفسهم الذين تمتلئ أعمالهم بكثير من الأفكار والعناصر دفعت النقاد إلى البحث لها عن مصادر أجنبية ، لكن ينبغى أن لا نخدع بهذا ، فإذا كان « شو » يشير إلى بعض الكتاب الانجليز كمصادر أقرب إليه مثل « صموئيل بتلر » فهل كان لهذا الأخير وهو المجهول تقريبا من معاصريه أن يمارس مثل هذا التأثير على « شو » لو لم

يكن الأدب الروسى خاصة « تولستوى » والاسكندينافى – خاصة « ابسن » قد نفذا إلى أعماق الثقافة الانجليزية ؟

على أن تأثير الأدب الأجنبى لا يمكن أن يكون جديا وعميقا إذا لم تعمل فى أرض الوطن – أو على الأقل فى طبقاتها الباطنة – اتجاهات مماثلة لما يأتى به هذا الأدب ، فهذا التطعيم يزيد فحسب من خصوبة التأثير ، وليس التأثير الحقيقى هو التقليد ، ولكنه تحرير الطاقات الكامنة فى الأدب المتأثر وإطلاقها من أعماقها ! وعلى هذا يصبح كبار الكتاب العالميين عناصر إيجابية تسهم عن قصد فى تكوين الآداب القومية الأجنبية ، إذ أنهم يساعدون على انبثاق وتنوير طاقاتها ، بعكس الكتاب الذين لا يظفرون إلا بنجاح موقوت عارض ، لأنهم لا يكادون يمسون سوى السطح الظاهرى لأدبهم نفسه[1] . على أن كثيرا من الدراسات النقدية الواقعية – خاصة تلك التى تعنى أساسا بالتحليل الاجتماعى الجمالى – ترى فى قضية التأثير الأدبى مشكلة تنصب فى الدرجة الأولى على الأدب المتأثر ، إذ أن أدعاء التأثير لا يزيد الأمر فى نظرها إلا تعقيدا وتشابكا ، لأن الأدب إنما هو الصياغة المثلى للضمير الجماعى ، فإذا لوحظت فيه استجابات خارجية اقتضى هذا تحليلا دقيقا لأسباب هذه الاستجابة وطبيعتها ومداها ودورها المساعد فى اكتشاف الذات .

هذا على المستوى المكانى للانتشار الأدبى ، أما على المستوى الزمانى فإن خلود الفن – فى نظر الواقعية – يتوقف على مدى تطويره الشامل للانسانية ، وليس صحيحا ما يزعمه بعض المفكرين من أن الماضى عندما يكتسب جدية ومعاصرة ينبثق من الماضى نفسه ، وإنما يتأثر أساسا بالحاضر ويثرى بعطائه ، وهناك حقيقة هامة وهى أن العنصر الخالد فى الأدب والفن أكثر استقرار فى الواقع مما تعودنا على تصوره ، وقد كان مقياس ذلك فى العصور القديمة ببساطة هو أن هناك كتابات تحرص الأجيال المتعاقبة على الاحتفاظ بمخطوطاتها وأخرى لا تظفر بنفس العناية ، أما فى عصرنا الحاضر فهناك عمليات اختيار معقدة تستبعد بشدة وصرامة الأشياء التى لا تمس من مشاكل العالم إلا سطحها الظاهرى فحسب ، فإذا كان عامل الفعالية المباشرة التى يمارسها الماضى على الحاضر هو خاصية مميزة للأدب والفن ، سواء كانت هذه الفعالية عميقة أو عارضة ، فأنه لا يخلد من الأعمال الفنية إلا تلك التى تتصل بتطور الإنسانية بأوسع معنى وأعمقه ، مما يجعلها تباشر فعاليتها بمختلف أشكال التأويل طبقا للظروف الخاصة بكل عصر .

---

(١) انظر : Lukacs, Ensayos sobre el realismo, cit., p. 334.