الفصل الثالث

الموضوعية فى الفكر الأوروبى الحديث وأثرها فى العمل الأدبى الأجنبى

وفى العصر الحديث ، وجدنا بعض المفكرين وقد اتجهوا بفلسفة علم الجمال إلى المجتمع ، وتمثلت هذه الفلسفة فى عدة أشكال . فكانت الفلسفة الاجتماعية أو الاشتراكية التى تهدف إلى تقويم المجتمع من أجل رفاهية الإنسان وحياة أفضل للفرد ، والفلسفة الوضعية (التجريبية) ثم الفلسفة المادية التى ترى أن حياة الإنسان انعكاس لأسباب مادية ، ثم الفلسفة الوجودية وأخيرا مدرسة النزعة الإنسانية .

ومن رواد الفلسفة الاجتماعية «سان سيمون» و«جوزيف برودون» ويرى الأول أنه على الدولة أن تهتم بأفراد المجتمع ، وأنه على أبناء الوطن ألا يستغل أحدهم الآخر . ونادى «جوزيف برودون» بالمساواة بين جميع الأفراد . ويرى أن يكون للفن وظيفة اجتماعية[١] .

وتأثر الكاتب الفرنسى (بلزك) بفكر «سان سيمون» و«جوزيف برودون» فاتجه فى أعماله الأدبية إلى تجسيد شرائح عريضة من قطاعات مجتمعه الفرنسى .

وفى روايته «الفلاحون» رأينا «بلزاك» يعرض معاناة صغار الملاك من الفلاحين ، وقدم فى القصة صورا تعكس حياة هؤلاء الذين كانوا يعيشون فى الريف الفرنسى وأنهى عمله الأدبى بهزيمة كبار الملاك وتقسيم اقطاعياتهم على الفلاحين .

«على أن بلزاك فى رواية الفلاحين قد استطاع بعد جهد طويل أن يصور للمرة الأولى الآثار الفعلية التى حدثت للطبقات الاجتماعية فى الريف ، فهاهنا نشهد بشكل واقعى سكان الريف من خلال نماذج غنية ومتعددة ، لا كما قدمتها تجاربه الخيالية ، كشخصيات مجردة وسلبية ، بل من خلال بطل الرواية الذى يقاسى ويعانى ويعمل .

---

(١) Joseph proudhon : Du principe de I, art et dose destination sociale 1865.

«وعندما عالج بلزاك فى أوج قدراته الإبداعية وبمنهجه الشخصى الخاص هذه المشكلة ، قدم من خلال قدراته ككاتب نقدا صريحا للأفكار التى تمسك بها بكل شدة حياته كمفكر سياسى . ذلك أنه حتى فى هذه الرواية ظلت وجهة نظره هى الدفاع عن الملكيات الكبيرة وبقيت (ليزيح) مقر الكونت مونت كورنيه الأرستقراطى ، البؤرة التى تتركز فيها الحضارة التقليدية القديمة ، وهى الحضارة الوحيدة الممكنة عند بلزاك .

«ويشغل الصراع من أجل الحفاظ على هذه القاعدة الحضارية المركز الأساسى فى القصة ، وهو ينتهى بالهزيمة الكاملة لأصحاب الملكيات الكبيرة ، وتقسيم هذه الملكيات على صغار الملاك . وهذا يمثل مرحلة أكثر تقدما فى الثورة التى بدأت عام ١٧٨٩ والتى كان مقدرا لها أن تنتهى بتدمير الحضارة .

«هذا التصور هو الذى يحدد لحن القرار الذى يتردد فى كل صفحات الرواية مشيعا فيها جو المأساة والتشاؤم . ولقد كان هدف بلزاك أن يكتب مأساة طبقة ملاك الأراضى الكبيرة الارستقراطية وأن يكتب من خلالها مأساة الحضارة ، وعند نهاية الرواية . يقول لنا بلزاك بكآبة عميقة ، إن القصر القديم قد أزيل ، وإن الحديقة قد اختفت ، وإنه لم يبق من مظاهر العز القديم سوى هذا الفسطاط الصغير فحسب .

«هذا الفسطاط الصغير يسيطر على المنظر كله ، أو بالأحرى فإن الملكيات الصغيرةهى التى تسود المنظر الريفى كله . وبعد أن أزيلت القلعة الحقيقية تراءى الفسطاط كما لو كان قلعة ، ولكم تدل الأكواخ المتناثرة التى تحيط به والتى بناها الفلاحون كما تعودوا أن يبنوا على البؤس والفقر . ولكن أمانة بلزاك ككاتب واقعى تعبر عن نفسها حتى فى هذا اللحن الختامى الحزين . وعلى الرغم من أنه يقول بنبرة أرستقراطية كارهة : (لقد كانت الأرض تشبه قطعة القماش أمام الخياط) فإنه يضيف : (بأن الفلاحين قد استولوا على الأرض مثل المنتصرين .

لقد تم تقسيم الأرض إلى أكثر من ألف قطعة صغيرة وتضاعف عدد السكان الذين يعيشون بين كونشيز وبلانجا ثلاث مرات) »[٢] .

ويرى بلزاك أن الثورة الفرنسية التى قام بها الثوار الفرنسيون عام ١٧٨٩ هى التى أدت إلى أحداث هذه الرواية . ويعتقد أن أفراد الطبقة (البورجوازية) الذين كانوا يعانون من طبقة الحكام والملوك والأمراء ولعبوا دورا هاما فى الثورة ، ثم استولوا على إقطاعيات الطبقة الأرستقراطية بعد نجاح الثورة ، يمثلون العامل الرئيسى فى مأساة هؤلاء الفلاحين من صغار الملاك فى أربعينيات القرن التاسع عشر[٣] .

أما الفلسفة الوضعية فمن روادها «أوجست كونت» و«سانت بيف» و«هيبوليت تين» .

وكان فلاسفة هذه المدرسة (التجريبية) يهتمون بمعرفة الحقائق ، ونادوا فى فكرهم بضرورة الابتعاد عن الذاتية .

وراح «كونت» فى فلسفته يدعو إلى إصلاح المجتمع وسعادة أفراده، ويرى أن هذا لن يتحقق إلا بالتمسك بالقيم الخلقية .

«أوجست كونت هو زعيم المدرسة الواقعية الحديثة التى ترى أن موضوع المعرفة الإنسانية هو الواقع المدرك بالحواس ، وماعدا ذلك فلا يصلح موضوعا لأى علم ، فهو إذن لا يعترف بالفلسفة ولا يعتبر إلا العلوم التى تقوم على الملاحظة والتجربة .

«كان الهدف الذى يقصد إليه كونت فى بادىء الأمر هو إصلاح المجتمع الفرنسى فى عصره . وقد رأى أنه لا يمكن إصلاح هذا المجتمع

---

(٢) لوكاتش : دراسات فى الواقعية الأوروبية ـ ترجمة أمير اسكندر ـ القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ ص ٤٩ ـ ٥٠ .

(٣) عن بلزاك أربع إلى :

A) Alain : Avec balzac. Gallimard 1937.

B) Baudelaire : Balzac romancier, plon 1945.

إلا إذا صلحت أخلاقه . وقد انتهى إلى أن مبادىء الأخلاق المثالية أو المسيحية لم تعد تشبع حاجات المجتمع من هذه الناحية . وحاول البحث عن تفسير للاضطراب الخلقى السائد فى عصره ، فأرجعه إلى اضطراب عقلى ، فلم يكن هناك أى اتفاق عقلى يتحقق بين الأفراد على هيئة مجموعة من العقائد المشتركة ، وقد تساءل عن مصدر هذا الاضطراب العقلى ، فانتهى إلى أن ذلك يرجع إلى تخبط الناس فى تفكيرهم لتعدد مناهج التفكير ، فالناس يتبعون مناهج ثلاثة للتفكير ، التفكير اللاهوتى والتفكير الميتافيزيقى والتفكير الوضعى . فحاول كونت أن يوجه الإنسانية إلى التفكير الوضعى وبذلك يرتفع الإضطراب العقلى ويتم إصلاح المجتمع ، وإذن فإصلاح المجتمع يتم فى نظره عن طريق شيوع التفكير العلمى أو الوضعى . وقد اعتقد كونت أن هذه الحالات الثلاث حالات تطورية تمر بها المجتمعات ويمر بها الذهن الإنسانى وأخيرا ينتهى إلى الحالة الوضعية حيث يدرك العقل امتناع الحصول على معارف مطلقة فيقتصر على معرفة الظواهر واستكشاف قوانينها فتحل الملاحظة محل الخيال والاستدلال المجرد ، ويستعاض عن العلل بالقوانين التى تنظم الظواهر ، فكل مالا يقع تحت الملاحظة فهو خارج عن دائرة العلم . وفى العلم الواقعى نحن نسأل عن (كيف لا عن) (لم) وتتميز هذه الحالة الوضعية بظهور علم الاجتماع»[٤] .

وقد أثرت هذه الفلسفة الوضعية (التجريبية) فى النقد والفن والأدب ، ووجدنا الفنان الفرنسى «جوستاف كوربه» وقد اتجه برسمه نحو المجتمع واتخذ من البيئة ينبوعا اغترف منه موضوعات فنه .

ورأينا النقاد يطلبون من الفنانين تصوير أحاسيس أفراد مجتمعهم ومشاعرهم فى أعمالهم الفنية ، ويكون فنهم صورة مستوحاة من واقعهم الذى يعيشون فيه[٥] .

---

(٤) محمد على أبو ريان : الفلسفة ، أصولها ومبادئها ، الإسكندرية دار المعرفة الجامعية ١٩٨١ ص ١٢٢ ـ ١٢٣ .

(٥) Kost : Courbet, souveniers Intimes paris 1880 P 31.

وترك هذا الفكر الوضعى (التجريبى) انعكاسا على بعض رواد المدرسة الطبيعية فى النقد والأدب وعلى رأسهم «سانت بيف» و«هيبوليت تين» و«فرومنتان» والأخوين «دى جونكور» و«إميل زولا» .

وجعل «بيف» و«تين» و«فرومنتان» الأعمال الأدبية نتيجة لثلاثة عوامل هى :

أولا : الجنسية التى ينتمى إليها الأديب والفنان .

ثانيا : العصر الذى يحيا فيه صاحب العمل الأدبى أو الفنى .

ثالثا : البيئة التى خرج منها الأديب أو الفنان .

ويزعم محمد مندور بأن لهيبوليت تين قصب السبق فى التوصل إلى هذه النتائج[٦] .

ونرى أن «بيف» هو صاحب هذه الإتجاهات وأن «تين» عمق فيها وبلورها وأسهب فى تحليلها .

وهذا ما يؤكده «ستانلى هايمن» الناقد الأمريكى .

«كذلك فإن المعايير الثلاثة الكبرى التى وضعها تين وهى : الجنس والعصر والبيئة قد سبقه إليها سنت بيف نقلا عن ثلاثية (هيجل) ، واستمدها هيجل بدوره من (هردز) ومعنى هذا أن تين بلور كثيرا من النزعات السابقة ليجعل منها نقدا علميا ، فلا عجب إذا أصبح عمله هدفا لكل الهجمات الموجهة إلى تلك النزعات»[٧] .

ومن أهم كتب «بيف» النقدية كتاباه «بور رويال» و«أحاديث الإثنين» .

وكتابه «بور رويال» عبارة عن مجموعة من المحاضرات كان يلقيها فى سنة ١٨٣٧ فى جامعة «لوزان» .

---

(٦) محمد مندور : الأدب وفنونه ، القاهرة . جامعة الدول العربية ١٩٦٣ ص ١٣٩ .

(٧) هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة - ترجمة احسان عباس - بيروت ، دار الثقافة ١٩٥٨ ص ٢٦ - ٢٧ .

وأما «أحاديث الإثنين» فهو مجموعة من المقالات كان ينشرها فى عدة مجلات فرنسية ثم جمعها فى مجموعتين ، تحتوى كل مجموعة على عدة مجلدات .

وفى الكتابين عرض «بيف» لنماذج متعددة من الأفراد ينتمون إلى طبقات وجنسيات مختلفة ، ووجدناه يتحدث عن الوزراء ورجال الفكر والأدب والقواد وأفراد الطبقة العليا من المجتمع ، وجعل يحلل نفسيات هؤلاء وتأثير البيئات الفرنسية والانجليزية والألمانية فى بناء شخصياتهم.

وفى كتابه «بور رويال» أخذ يسلط الأضواء على المجتمع الفرنسى فى القرن السابع عشر ويعرض للأسباب التى أثرت فى أدب ذلك العصر(٨) .

وكان «ماثيو أرنولد» الناقد الانجليزى من أشد المعجبين بفلسفة «بيف» واستشهد بفكره فى بعض آرائه النقدية .

ويرى «ماثيو أرنولد» أن الشعر نقد للحياة وله وظيفة أخلاقية وغاية تعليمية وتربوية ، وأنه على الشاعر أن يتمثل فى عمله الأدبى بالأفكار والقيم الخلقية والأعراف وأن مهمة الأديب فى القصيدة الغنائية تعليمية وتربوية وتتجسد فى توجيه البشرية توجيها سليما .

«ولسوف يكتشف الجنس البشرى على المدى الطويل ، أنه يتعين علينا أن نلجأ إلى الشعر لكى يفسر لنا الحياة ويهدىء من روعنا ، ويشد من أزرنا . ولسوف تبدو علومنا ناقصة بدون الشعر ، ولسوف يحل الشعر محل معظم ما نجتره الآن فى باب الدين والفلسفة ، أقول : إن العلم سوف يبدو ناقصا بدون الشعر ، ولقد عرف «ورد زورث» الشعر فى

---

(٨) عن سانت بيف أرجع إلى :

A) Lanson : Article sainte - beuve dons Grande Encyclopedie.

B) Michaut : saint - beuve auant les lundis, Fontemoing. 1903

(ج) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى - ترجمة محمود قاسم - الجزء الثانى ص ٣٨٢ ومابعدها .

براعة وصدق ، بأنه (التعبير المفعم بالانفعال والعاطفة المرتسم على وجه كل العلوم) . وما قيمة الوجه دون التعبير المرتسم عليه ؟ كما يعرف «ورد زورث» أيضا الشعر فى براعة وصدق ، بأنه (أنفاس المعرفة قاطبة وروحها العلية) خذ ديننا الذى يستعرض شواهده التى يستند عليها عقل الناس عامة ، وفلسفتنا التى نتفاخر باستدلالاتها عن السببية والكينونة المحدودة واللانهائية ، ما هذه جميعا إن لم تكن خيالات وأحلاما ومظاهر زائفة للمعرفة ؟ ولسوف يجىء اليوم الذى نعجب فيه من أنفسنا لأننا وضعنا ثقتنا فيها وحملناها محمل الجد . وكلما أدركنا حقيقتها الجوفاء . كلما أعلينا من قدر (أنفاس المعرفة وروحها العلية) اللتين يهبهما لنا الشعر .

«ولكن إذا كنا نتطلع هكذا عاليا إلى مصائر الشعر ، فيجب علينا لذلك أن نسمو بمقياس الشعر ، إذ أن الشعر ، لكى يكون قادرا على تأدية مثل تلك الوظائف ، الرفيعة ، ينبغى أن يكون شعرا من طبقة ممتازة . علينا أن نأخذ أنفسنا بمستوى عال وحكم صارم ويحكى (سانت بيف) أن نابليون قال ذات مرة ، حين ذكر شخص فى مجلسه على أنه (مشعوذ) : (مشعوذ أى نعم ، ولكن أخبرنى بمكان ليس فيه شعوذة) ، فأجاب سانت بيف : (قد يصدق هذا فى السياسة وفى فن حكم الجنس البشرى ، أما فى طبقة الفكر والفن والمجد والشرف الخالد فإن الشعوذة لا تجد لها منفذا ، وهنا تكمن حرمة ذلك الجانب المقدس من كيان الإنسان) . لقد أحسن قولا ، فدعنا إذا نتشبث بهذا القول .

«ومن دواعى المجد والخلود اللذين يتسم بهما الشعر ، ذلك المركب من الفكر والفن ، إن الشعوذة والتهريج لن يجدا لهما منفذا إليه ، وإن هذه المنطقة الجليلة الشأن سوف تظل طاهرة منيعة . وغالبا ما تستخدم الشعوذة فى خلط أو محو الفواصل المميزة بين الأرفع والأدنى ، بين السليم والناقص أو شبه الناقص . بين الصحيح والزائف أو شبه الزائف ، وهى توجد دائما حيث يتم الخلط بين هذه الفواصل أو محوها . وليس من المصرح به فى الشعر ، أكثر من أى شىء آخر ، أن نخلط بين هذه

الفواصل أو نمحوها ، إذ فى الشعر خاصة يعتبر التمييز بين الأرفع والأدنى والسليم والناقص أو شبه الناقص ، وبين الصحيح والزائف أو شبه الزائف ذا أهمية مطلقة ، نظرا للمهام العليا التى يؤديها الشعر .

«ولما كان الشعر نقدا للحياة مشروطا بقانونى الصدق الشعرى والجمال الشعرى فإن روح جنسنا البشرى سوف نجد فيه ـ كما ذكرنا ـ نعم السلوان والسند على مر الدهر وحين تحقق وسائل العون الأخرى . ولكن قوة السلوان والسند سوف تتناسب مع مدى قدرة الشعر على نقد الحياة ، هذه القدرة التى تتناسب بدورها مع مدى امتياز الشعر الذى ينقل هذا النقد إلينا ، ومع مدى سلامته وصدقه»[٩] .

ونزعم بأنه كانت لحياة «ماثيو أرنولد» أثر فى فكره هذا ، فقد كان أبوه من كبار رجال التربية والتعليم فى انجلترا ؛ وكذلك أمضى «ماثيو أرنولد» فترة قصيرة فى بداية حياته العملية فى وظيفة مدرس . وبذلك أثرت بيئته الخاصة وحياته العملية فى آرائه النقدية ورؤيته إلى وظيفة الفن والأدب .

وجعل «هيبوليت تين» للنزعة النفسية والتكوين «الفسيولوجى» دورا هاما فى الأعمال الأدبية .

ومن أهم كتبه النقدية كتاباه «تاريخ الأدب الانجليزى» و«فلسفة الفـــن» .

وفى تاريخ الأدب الانجليزى يقرر أن الجنس الذى ينتمى إليه الأديب أو الفنان والبيئة الجغرافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية التى يعايشها والعصر الذى يحياه بنهضته العلمية والفكرية من عوامل تشكيل أدب الأمة وفنها .

---

(٩) ماثيو أرنولد : مقالات فى النقد ـ ترجمة على جمال الدين عزت ـ القاهرة الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦ ص ٢٠ ومابعدها .

ويعنى «تين» بالجنس هذه الخصائص الفطرية التى تتميز بها جماعة من البشر تنتمى إلى أصل واحد . وتتصل هذه الخصائص بالفروق التى نراها فى مزاج الفرد وتركيبه (الفسيولوجى) . ويرى أن الجنس السامى يتميز بصفات فكرية تتمثل فى أعماله الفكرية والفلسفية والفنية برغم اختلاف بيئات أفراده المدنية والسياسية .

وعنده أن الجنس أقوى الأسباب الثلاثة لأنه يخضع للبيئة والعادات والمواضعات . وهناك جنس كبير يخرج من أجناس خاصة ، كالجنس السامى الذى يشمل العربى والعبرى والأشورى والبابلى ، والجنس الآرى والجنس الهندى والأوروبى والإيرانى ، ويخرج من الأوروبى اللاتينى والسكسونى .

ويرى «تين» أن لعامل الجنس آثارا تنعكس على الأدب وتترك بصماتها المتميزة على إنتاج الأدباء .

وتفترق بنا السبل مع «تين» فى هذا العامل ، وحجتنا فى هذا تلك الهجرات والاختلاطات والغزوات التى وقعت عبر القرون وبخاصة فى التاريخ القديم .

وأما عن البيئة فيعنى بها «تين» كل ما يحيط بالجنس من أسباب طبيعية تعود إلى ظروف الإقليم الذى يعيش فيه ، والمؤثرات الاجتماعية والسياسية التى يخضع لها فكريا .

وعنده أن طبيعة الإقليم من علمية وسياسية وفكرية واجتماعية تؤثر فى الجنس تأثيرا كبيرا ، وهو بذلك يرى أن الأديب يعد الإبن الشرعى للبيئة ، بكل صورها ومؤثراتها .

ونقول ، إننا نتفق مع«تين» فيما ذكره عن البيئة الخارجية التى ينتمى إليها الأديب والفنان من حيث تأثيرها فى الأدب والفن ، ذلك لأن البيئة الحضرية لها تأثيرها المتميز الذى يختلف عن البيئة الصحراوية أو بيئة من يعيشون فى السهول الزراعية .

وأنت واجد هذا عند الشعراء الأندلسيين ، وشعراء المهجر ، وكتاب القصة الذين عاشوا فى أحضان الريف .

وأنا زعيم ، بأنه كان لقدامى النقاد من العرب قصب اللفت فى الإشارة إلى هذا العامل ، فقد ذكره ابن سلام فى كتابه «طبقات الشعراء» كما تحدث عنه ابن الأثير فى كتابه «المثل السائر» . وابن رشيق فى كتابه «قراضة الذهب فى نقد أشعار العرب» .

ولا نغالى إذا قلنا إن «تين» قد تأثر بآراء ابن سلام وحديثه عن البيئة وإن كان ناقد القرن التاسع عشر الميلادى «تين» قد أكسبها بعدا فى الفكر وعمقا فى العلم .

وإذا كان الأديب هو الإبن الشرعى للبيئة ، فإنه يمثل كذلك إبنا للعصر عند «تين» .

وفى كتاب «تاريخ الأدب الانجليزى» نجد «تين» قد اتخذ من انجلترا مثلا لتحقيق نظريته ـ الجنس والبيئة والعصر ـ لأنه كان يرى هذا البلد من البلاد التى أنتجت أدباء منذ مئات السنين(١٠) .

أما «فرومنتان» فهو رسام مستشرق حقق فى أعماله الفنية ما عجز تين عن تحقيقه ، حيث جسد فى كتبه طابع الأصالة فى ذات الفنان .

وفى كتابه «أساتذة الزمن الماضى» تناول دراسة الفن فى عدة بلاد ، وفى الجزء الأول من الكتاب تناول الفن فى «بلجيكا» وسلط عدساته على فنانها «ريباس» وتلميذه «فان ديك» وكانا من رسامى القرن السابع عشر ، ثم تحدث عن الفن الفلامندى وفنانيه «فان ايك» و«ميملنج» من رسامى القرن الخامس عشر .

---

(١٠) عن تين ارجع إلى :

A) Lanson : Article, taine dans la grand Encyclopedie.

B) Faguet : politiques, et moralistes du xIx, siecle 3e serie 1899.

(جـ) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ـ ترجمة محمود قاسم ـ الجزء الثانى ص ٣٨٧ ومابعدها .

(د) هاين : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ـ ترجمة احسان عباس ـ ص ٢٦ ـ ٢٧ .

أما الجزء الثانى من الكتاب فقد تناول فيه الفن الهولندى .

ويتحدث «لانسون» عن الكتاب فيقول :

«فالكتاب لايحتوى إذن على مايشعر بوجود فكرة مذهبية ، ولاريب أن ذلك كان أحد مفاتنه الكبرى ، فالمؤلف يتكلم عن كشوفه ، وألوان دهشته ، وحنقه وانبهاره أمام اللوحات ، وهو رسام يحيط علما بدقائق الصنعة ووسائلها ، ويبلغ مرتبة الأساتذة العباقرة فى تحليله لأساليب الفن ، وليست لديه مزاعم المؤرخ أو المفكر ، وإنما يستعين بالتاريخ والفلسفة كلما اضطر إلى ذلك . حتى يستطيع فهم مايرى .

«وهو مرهف الحس جدا فى تسجيل الخصائص العامة التى يحددها جنس الرسام وبيئته وعصره ، وهو يشرح لنا هذا التضاد الواضح بين الفن الفلامندى والفن الهولندى ، ويرى فى كل مجموعة من الرسامين تلك العناصر المشتركة أى التى تقارب مثلا بين «بول بوتر» و«رويسدال» و«رمبرانت»[١١] لكنه لم يفطن بصفة خاصة إلى ما يميز أحدهم عن غيره أى إلى الطابع الشخصى الفريد لإنتاج كل منهم .

«ولما درس حرفة الفن وأساليبها ، أعاد إلى النقد الفنى ذلك العنصر الذى كثيرا ما أغفله (تين) ، وهو أصالة الفنان ، فهو يسلك مسلك (سانت بيف) فى نقده فى الكتب ، ذلك أنه إذا درس لوحة من اللوحات، عثر فيها على صاحبها وتطوره الشخصى ، وضروب تردده ، ومحاولاته واكتساباته ، وعن جميع العوامل التى أثرت فى تغيير فنه»[١٢] .

وتأثر الأخوان «دى جونكور» - «أدمون جونكور» الأكبر و«جول جونكور» الأصغر صاحبا المدرسة الطبيعية فى الأدب الفرنسى . واللذان عرفا فى الأدب العالمى باسم الأخوين «دى جونكور» - بهذه الفلسفة

---

(١١) من رسامى هولندا الذين عاشوا فى القرن السابع عشر .

(١٢) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى - ترجمة محمود قاسم - الجزء الثانى ص ٣٩٤ - ٣٩٥ ، وارجع إلى :

L. Gonse. E : Fromentin paintre et ecrivain Quantin 1881.

الوضعية وكانا يشتركان معا فى تأليف الأعمال الفنية والأدبية التى أنتجاها وهما على قيد الحياة . ومن هذه الأعمال التى قاما بتأليفها .

«الفن فى القرن الثامن عشر»

«رينيه موبران»

«جرمينى لاسرتيه»

«معانى وأحاسيس»

وكان «أدمون» و«جول» يختاران شخوص أعمالهما الأدبية من الأفراد الذين يتصلون بهما فى مجتمعهما ويعرضان هذه الشخصيات فى الروايات عرضا طبيعيا بلا زيادة أو نقصان ، كما جسدا فى أعمالهما الأدبية الرذيلة والمنكر والفحشاء ، ولهذا انصرف كثير من القراء عنهما[١٣] .

وتأثر الأديب الفرنسى «إميل زولا» بالفلسفة الوضعية ، وصور فى أعماله الأدبية الفكر التجريبى ، وأثرت آراء رجال علم وظائف الأعضاء «الفسيولوجى» فى كتاباته ، وزعم أن للجوانب الجسمية انعكاساتها على الجوانب المعنوية .

ونرى «زولا» قد راح يدعو فى مدرسته الطبيعية التى كان أحد روادها إلى التجربة الأدبية فى العمل الأدبى وبخاصة فى القصة والمسرحية وأنه على الأديب أن ينهج فى إنتاجه الفنى الذى يتناول فيه واقع مجتمعه منهج العالم والطبيب فى تجاربهما العلمية فى المعامل ، بحيث تتمشى تجربة الأديب وما انتهى إليها من آراء مع نظريات رجال العلم والطب .

«أما (زولا) فيزعم أنه رجل علم ، وأنه من تلاميذ (تين) و(كلود برنارد)[١٤]، فهو يؤكد بلهجة جدية،لاأثر فيها للهزل، أنه يكتب قصصا

(١٣) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ـ ترجمة محمود قاسم ـ الجزء الثانى ص ٤٣٥ .
(١٤) «كلود برنارد» عالم وظائف أعضاء فرنسى .

تجريبية . ففى رأيه ، ليست القصة مجرد ملاحظة تصف لنا المركبات التلقائية التى تتشكل بها الحياة ، وإنما هى تجربة تثير الظواهر بطريقة مصطنعة ، حتى يمكن أن يستنبط منها قانون أكيد وضرورى . وتلك فكرة خاطئة غريبة تدعو (زولا) إلى المماثلة بين التجربة العلمية التى يجريها العالم فى المعمل ، وبين هذه التجارب المزعومة التى تدور فى رأس كاتب والتى لا تعتبر فى التحليل الأخير ، سوى فروض تعسفية إلى حد كبير أو قليل ، لكن هذه المزاعم الغريبة لم تقنع كثيرا من الناس مطلقا »(١٥) .

لقد كان «زولا» يعنى تطبيق النظريات ونتائج التجارب المعملية على واقع مجتمعه وبيئته ويزعم أنه يعنى بهذه الواقعية العلمية التجريبية أن تكون للأديب وظيفة ورسالة إنسانية ، لكنه لم يقنعنا بهذه المزاعم العلمية حيث كانت شخصيات قصصه مسطحة جدا ، وكان أبطال أعماله الأدبية من المجانين ومن بهم لوثة وكانت أحداث رواياته وأفعالها تثير الشهوات والغرائز المكبوتة . وكان هذا نتاج تأثره بآراء رجال علم وظائف الأعضاء، وفكره الذى راح يدعو فيه إلى التجربة الأدبية فى المعمل الأدبى وبخاصة فى القصة والمسرحية وأنه على الأديب أن يسلك فى عمله الأدبى الذى يتناول فيه واقع مجتمعه مسلك العالم والطبيب فى تجاربهما العلمية فى المعامل بحيث تتمشى تجربة الأديب وأفكاره مع نظريات رجال العلم والطب وتجاربهم .

وتفترق بنا السبل مع فكر «إميل زولا» لأنه كما تحدثنا من قبل فى تمهيد هذا الكتاب أن الحقيقة العلمية تختلف عن الحقيقة الفنية أو الأدبية ، لأن الحقيقة العلمية منطق بينما الحقيقة الأدبية منطق كاذب (خيال) كذلك فإن التجربة الأدبية تختلف عن التجربة المعملية التى يقوم بها العالم أو الطبيب .

---

(١٥) لانسون : تاريخ الأدب الفرنسى ـ ترجمة محمود قاسم ـ الجزء الثانى ص ٤٣١ .
وارجع إلى :

A) Zola : Le roman experimental, paris 1928.

B) Zola : Les romanciers naturalises, paris 1914.

أعنى أن التجربة الأدبية تخضع للحقيقة الأدبية بينما تخضع التجربة المعملية للحقيقة العلمية .

إن «زولا» بفكره هذا لم يفرق بين الحقيقة العلمية والحقيقة الأدبية لأنه جعل الحقيقة الأدبية كالحقيقة العلمية ولا تختلف عنها ، وكذلك الحال فى التجربة الأدبية والتجربة المعملية، نراه وقد جعل التجربة الأدبية كالتجربة المعملية ولاتختلف عنها.ولهذا فإن السبل تفترق بنا معه .

ولقد تأثر «زولا» بالأخوين «دى جونكور» وكانت أعماله الأدبية صورة مستوحاة من أعمالهما الأدبية ، وجسد فى قصصه هو الآخر فضائح القوم فى عصره وعرض لحياة اللصوص والسكارى ونساء الليل وكل من لا خلاق لهم فى المجتمع .

ومثلما فهم الأخوان «دى جونكور» و«زولا» الطبيعية فهما خاطئا ، نجد «موبسان» هو الآخر يسير على نهجهم ، وصور أناس مجتمعه بكل حركاتهم فى الحياة الطبيعية .

لقد نقل إلينا أدباء الطبيعية الفرنسية أفراد مجتمعهم نقلا ميكانيكيا ، وكانوا أقرب بذلك إلى آلة التصوير ، حيث جسدوا أنماط بيئتهم التى كانوا يعيشون فيها تصويرا فوتوغرافيا(١٦) .

ونرى أنهم بهذه الأعمال الأدبية كانوا يقودون الإنسان إلى الشر والعبث والعربدة ، ولم يكونوا دعاة بناء كما كانوا يزعمون ، بل كانوا من دعاة الدمار والانهيار وتحطيم آدمية الفرد .

وجاز لنا القول بأن واقعيتهم كانت تشاؤمية وليست بناءة ، لأنهم كانوا سطحيين فى تجسيدهم ظواهر البيئة ومشكلات المجتمع ،

وإذا كان الأخوان «دى جونكور» و«إميل زولا» و«موبسان» من أصحاب الطبيعية الفرنسية قد عرضوا فى أعمالهم الأدبية لفضائح القوم،

---

(١٦) ارجع إلى كتابنا ، القصة القصيرة فى الأدب المصرى الحديث ، الإسكندرية دار المعارف ١٩٨٦ الطبعة الثالثة ص ٣١ .

وكانت هذه الحركة الطبيعية واقعية تشاؤمية تدفع الفرد إلى ارتكاب الرذيلة ، فإننا نرى أصحاب الطبيعية الروسية كانوا أقرب إلى الواقعية وأثروا فى الأدب العالمى .

وفى أعماله الأدبية ، رسم «تولستوى» لوحة للإقطاعيين الذين كانوا يمتلكون الأراضى ، وكانوا يعيشون عيشة البذخ والثراء بينما كان الفلاحون الذين يعملون فى خدمة إقطاعياتهم يحيون حياة العبيد . وبذلك كانت أعمال «تولستوى» سلاحا موجها إلى مجتمعه وحكامه ، كما كانت تجسيدا لمشاعر الملايين من الشعب الروسى .

«وربما كان مفهوم الإنسانية الذى تنطوى عليه النزعة الإنسانية الفلاحية العامية عند تولستوى ، ضيقا جدا وقصير النظر فى بعض الأحيان ولكنه يتضمن مع ذلك ، ملامح جوهرية جدا من صراع إنسانى أصيل ضد ما تنزع إليه الرأسمالية وكل الطبقة الحاكمة من سلخ الناس عن إنسانيتهم . إن إنسانية تولستوى تقتضى تكامل الشخصية الإنسانية وتحريرها من الاستغلال . ومن القهر ، ومن عبودية التقسيم الرأسمالى للعمل ، وليس ثمة من هو جدير برؤية الجوانب الرجعية فقط فى هذه المعارضة للرأسمالية الاليبرالى أو اشتراكى زائف من علماء علم الاجتماع الدارج ، مفتون بالشكل الرأسمالى للتقدم مهما أتسمت هذه بغضبة قانطة أو عمياء .

«لقد رفع تولستوى صوته بالاحتجاج فى زمان كان فيه التدهور أشد وطأة وإذلال الإنسان أشد عمقا ، بأكثر مما فعل الكتاب الإنسانيون الكلاسيكيون . ولهذا السبب كان صوته أشد قنوطا ، وأكثر بدائية وإرغاما وأقل رقة وتنغيما من أصواتهم ، ولكنه كان فى الوقت نفسه أوثق ارتباطا بالاحتجاج الحقيقى الواقعى للفلاحين ضد لا إنسانية الحياة التى كانوا مجبرين على أن يعيشوها .

«أنقذ تولستوى التقاليد الخاصة بالواقعيين العظماء ، وواصلها ، وطورها إلى مدى أبعد فى شكل مجسد ومحورى ، فى عصر تدهورت

فيه الواقعية إلى نزعة طبيعية أو شكلية ، وهاهنا تكمن عظمته ككاتب. لقد أنقذ الفكرة القائلة بأن الفن العظيم يضرب بجذوره فى نفوس الجماهير بطريقة لا يمكن انتزاعه منها ، وأنه لابد أن يموت إذا ما اقتلع من تربته ، وأن سمو الشكل الفنى يرتبط بشعبية الشكل والمضمون ارتباطا لا يمكن أن ينفصم . هاهنا تكمن الجدارة الخالدة لمذهبه الجمالى»(١٧) .

ولهذا أنكر تولستوى العمل الأدبى الذى لا يهتم بقطاعات الشعب العريضة التى تجسدت فى جماهير الفلاحين والعمال الذين كانوا يعيشون فى روسيا ، وراح يصور هذه الشرائح فى أعماله الأدبية من رواية ومسرحية ، وعرض فيها لقضايا مجتمعه الروسى ومشكلات بيئته بأناسها وطبقاتها وأنماطها .

لقد رسم تولستوى فى أعماله الأدبية صورة لمجتمعه فى ظل حكم القيصرية التى راحت تضطهد الشعب ، وانتقد النظام الرأسمالى الذى كان يستغل الجماهير العاملة ، ورأيناه فى قصصه يعرض لهؤلاء البيروقراطيين الذين يتميزون بالخداع والنفاق والعبث .

«الآن أصبح المدلول التاريخى لأعمال ليوتولستوى مفهوما لدى الجميع باعتبارها تلخيصا لكل ما عاشه المجتمع الروسى فى القرن التاسع عشر ، وستظل كتابات تولستوى شامخة عبر العصور كنصب خالد لعمل العبقرية ومثابرتها ، وستظل كتبه وثائق تشير إلى كل الأبحاث التى قامت بها تلك الشخصية الجبارة فى القرن التاسع عشر وهى تصنع لصاحبها شأنا ومكانا فى تاريخ روسيا .

«... تبقى بعد كل هذا تلك الصور العريضة الواعية ، الحافلة بالحياة والألوان . التى رسمها تولستوى لكل جانب من جوانب الحياة الروسية ، وتبقى نظرته العميقة فى الحياة الإنسانية ، والتجارب الروحية التى وصفها ببساطة رائعة وصدق ، وهذه الناحية من مؤلفاته بالغة

---

(١٧) لوكاتش : دراسات فى الواقعية الأوروبية ـ ترجمة أمير اسكندر ـ ص ١٩٥ ـ ١٩٦.

الأهمية وليست محل نقاش ، وباستطاعتنا أن نعتز بها حقا ، ونتعلم منها كيف نحترم الإنسان ، ونفهم الحياة ، وكيف نواجه مشكلاتنا بشجاعة .

«إن تولستوى روسى حتى أعماقه ، فقد اندمجت فى روحه كل خصائص عقليتنا الروسية المعقدة بدرجة مذهلة .

«إن تولستوى عالم بأسره فى شخص واحد ، وإنسان خير إلى أبعد حد ، وهو غال علينا»(١٨) .

ويرى تولستوى أن مصدر الجمال فى العمل الأدبى إنما يعود إلى تأثيره فى القارىء أو المشاهد أو المستمع ، بمعنى أنه عندما يؤلف أديب رواية أو مسرحية أو ينظم قصيدة غنائية وهو يهدف إلى تجاوب القراء وتعاطفهم مع مشاعره وأحاسيسه فإنه بذلك يكون قد حقق نجاحا ، أو بالأحرى إذا كانت هذه المشاعر صادقة ونابعة من الحياة التى يعيشها مجتمعه ، فقد اكتسب عمله الأدبى الأصالة ، أما إذا كان الفنان يزعم أنه يعنى الجمال بينما نراه فى عمله الأدبى مندفعا إلى اللذة فقد فشل فى فنه وافتقد الأصالة .

ولهذا يرى أن الذين أعجبوا بأغانى الفلاح الروسى لا يقل عددهم عن هؤلاء الذين تأثروا بمسرحية «الملك لير» لشكسبير(١٩) .

وأنا زعيم بأن أعمال تولستوى قد مهدت الطريق لثورة الفلاحين الذين كانوا يمثلون شرائح عريضة من المجتمع الروسى وكانوا يعانون الفقر والحاجة .

لا غرابة إذن أن نجد قادة الثورة البلشفية فى روسيا يعجبون به ، لأنه فى أعماله الأدبية وجه النقد اللاذع إلى مجتمعه وحكم القيصرية .

---

(١٨) جوركى : الأدب والحياة - ترجمة فؤاد دواره - القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ص ١٠٩ - ١١٠ .

(١٩) توفيق الطويل : أسس الفلسفة ، القاهرة ، دار النهضة العربية ١٩٧٦ الطبعة الثالثة ص ٤٥٨ .

وصور «أنطون تشيكوف» فى أعماله الأدبية المجتمع الروسى فى عهد السلطات القيصرية التى أذلت الشعب بحكمها الديكتاتورى وأذاقته فنون العذاب وجعلته يعانى الفقر والحاجة وفى حديث للكاتب مع رفيقه «مكسيم جوركى» يعرض تشيكوف لوحة عن حياة بعض فئات مجتمعه الروسى وأمله فى النهوض بها .

«.. لو كنت أملك ثروة كبيرة لبنيت هنا مصحة لمدرسى القرى المرضى ، ولبنيت منزلا يدخله ضوء كثير .. ضوء كثير ، أتفهم ؟ .. وله نوافذ ضخمة وسقف عال ، وأزوده بمكتبة فخمة ، وبكل أنواع الآلات الموسيقية ، وأخصص فيه مكانا لتربية النحل ، ومزرعة للخضر ، وحديقة للأزهار وأنظم لهم محاضرات فى علوم الزراعة والأرصاد الجوية ، لأن المدرس يجب أن يعرف كل شيء ، كل شيء يابنى .

«.. أتضيق بالاستماع إلى أحلام يقظتى التى أحدثك عنها ؟ ... ولكنى مشغوف بالتحدث عنها ، فقط لو استطعت أن تدرك مدى حاجة القرية الروسية إلى مدرس ممتاز زكى ، ومثقف ثقافة حقة ! إننا هنا فى روسيا ينبغى أن نبذل قصارى جهدنا كى نعد لمدرسى القرية وضعا خاصا تماما ، ويجب أن نضع ذلك بأسرع ما يمكن ، لأن شعبنا إذا لم يتعلم على أوسع نطاق فستنهار الدولة كلها وتتفتت إلى قطع صغيرة مثل البيت المبنى باللبن الهش .

«يجب أن يكون المدرس فنانا وخبيرا ، ومغرما بعمله إلى أبعد حد . أما المدرس فى بلادنا فهو عامل فنى ، أو نصف متعلم يقوم بتعليم أطفال القرية على كره منه ، وكأنه ذاهب إلى المنفى . إن مدرسينا جوعى مفزعين يعيشون فى خوف دائم من أن يفقدوا كسرة الخبز التى يحصلون عليها . فى حين أننا فى حاجة إلى رجال يقومون بدور القادة فى القرى ، ويستطيعون الإجابة على كل أسئلة الفلاحين بحيث يصبحون فى نظر الفلاح رجالا أقوياء جديرين بالاحترام والاهتمام ، وينبغى ألا يكون لأحد الحق فى الصراخ فى وجوههم أو إذلالهم على النحو الذى يمارسه الجميع

الآن . ابتداء من رجل البوليس حتى صاحب المتجر الثرى والقس وناظر المدرسة والعمدة وذلك الموظف المسمى (مفتش المدارس) . وإن كان كل اهتمامه لا ينصرف إلى تحسين أحوال التعليم بقدر ما ينصرف إلى التأكد من تنفيذ كل حرف من تعليمات الجهات العليا . أليس من الغباء ألا نبذل إلا هذا النزر اليسير من العناية لمن وكلنا إليه تعليم الناس ؟ .. تعليم الناس .. أتفهم .. كيف يمكننا أن نترك مثل هذا الشخص فى أسماله البالية ، يرتعد من البرد فى مدارس رطبة آيلة للسقوط ، فيصاب بالبرد ، ويحترق بالحمى ويعانى من الروماتيزم والأمراض الصدرية أو السل وهو لم يتجاوز الثلاثين من عمره ؟ يجب أن نخجل من أنفسنا . هل تعلم أنى كلما رأيت مدرسا شعرت بالخجل من شدة فزعه ورثاثة ثيابه ، وأشعر دائما كأنى المسئول عن بؤس مدرسينا ـ أنا أعنى ما أقول حقا !»[٢٠] .

وجسد تشيكوف فى أعماله الأدبية تفاهات مجتمعه ، ووجه نقدا لاذعا ومرا إلى أفراد الطبقة المتوسطة ، وعرض فى قصصه لهؤلاء التجار الذين يسرقون ويغشون ورجال الشرطة (البوليس السرى) الذين يزيفون العملات الروسية بقصد الإثراء . وكشف النقاب عما يتميز به بعض أنماط مجتمعه من نفاق ورياء .

ولعبت الطبيعة دورا هاما فى أعماله الأدبية ، حيث نراها وقد عكست فى مسرحياته وقصصه صورة حية لمضمون واقعيته وموضوعية الجمال عنده .

وأنت واجد هذا فى مسرحيته «طائر البحر» .

نيتـــــــا : الرجال ، السباع ، النسور ، الغزلان ذات القرون . الأوز . العناكب . الأسماك الصامتة فى أعماق البحار . قناديل البحر والمخلوقات التى تخفى على العين . وصفوة القول

(٢٠) جوركى : الأدب والحياة ـ ترجمة فؤاد دواره ـ ص ١١١ ـ ١١٢ .

فجميع الأحياء ، جميع الأحياء بعد أن تكمل دورتها الحزينة تفيض أنفاسها ، ولآلاف السنين لم تحمل الأرض أى شىء حى . وهذا القمر المسكين . عبثا يضىء مصباحه الآن . ولم تعد طيور الكركى تنهض صائحة فى المراعى . ولم تعد الخنافس تطن بين أشجار الزيزفون . إن الجو بارد . بارد . بارد .. والمكان مقفر ـ مقفر ـ مقفر ـ إنه مفزع . مفزع . مفزع ..

لقد تحولت كل الأجسام الحية إلى تراب ، وحولتها المادة الأبدية إلى أحجار . إلى ماء . إلى سحاب . بينما اندمجت أرواحها كلها فى روح واحدة . هذه الروح العامة هى أنا ـ أنا . فأرواح الاسكندر الأكبر وقيصر وشكسبير ونابليون وأحط علقة ، أحتويها فى نفسى . ففى يندمج شعور الناس بغرائز الحيوان . إنى أذكر كل شىء . أذكره كله .. وكل حياة على حده .

أحياها من جديد بوجودى .

(تظهر أضواء أشباح متحركة)

أركادينـــا : (فى صوت منخفض)

إن هذا يوحى بمذهب الانحلال .

تربيليـــوف : (فى توسل وتأنيب)

أمـــى

نيتـــــا : إننى فى عزلة ، أفتح شفتى لأتكلم مرة كل مائة عام . ثم يرن صوتى موحشا فى هذا الفضاء لا يسمعه أحد .. وأنت أيضا أيتها الأرواح الشاحبة لا تسمعينى . بلدك المستنقع الآسن قبل الفجر . وتحومين حتى مطلع النهار ـ

عن غير قصد وبغير إرادة . وبغير بادرة حياة . وخشية أن تعود الحياة إليكم فإن الشيطان أب المادة الأبدية . قد خلق منكم - كما خلق فى الصخر والماء - فيضا دائما من الذرات بحيث تتغيرون على الدوام .

أما الروح فهى وحدها التى تظل ثابتة لا تتغير فى العالم بأسـره .

(فـــترة صمـــت)

وكالسجين الملقى فى أعماق بئر خال لا أعرف أين أنا . أو ماذا ينتظرنى هنا . كل ما أعرفه هو أنه قدر لى أن أناضل الشيطان وأن أهزم مبدأ القوة المادية فى معركة قاسية عنيدة»[٢١] .

وهكذا وجدنا (تشيكوف) وقد طور من واقعيته فى المسرحية فجعل الطبيعة صورة لحياة مجتمعه الروسى .

وقد أثرت فلسفات - سان سيمون - الذى كان من أوائل الذين نادوا بالاشتراكية - وجوزيف برودن - الذى كان يدعو فى فكره بضرورة المساواة بين الأفراد - وأوجست كونت - رائد الفلسفة الوضعية الذى وجه فكره إلى إصلاح المجتمع وسعادة أفراده - فى مدرسة الواقعية الاشتراكية بمذهبيها «المادية» و«الوجودية» .

مذهب الواقعية المادية

ويطلق على هذا المذهب أحيانا «المادية الجدلية» وراح أصحاب هذه الفلسفة وعلى رأسهم زعيمهم «كارل ماركس» يفسرون واقع المجتمع تفسيرا ماديا .

---

(٢١) تشيكوف : طائر البحر ومسرحيات أخرى - ترجمة حنا مرقس - القاهرة مكتبة النهضة المصرية (طائر البحر) ص ٢٠ ومابعدها .

«وترى الماركسية أن المذاهب الفلسفية المختلفة إنما تعبر عن طبقات اجتماعية ينطق أصحابها من الفلاسفة باسمها . أى أن كل مذهب إنما يأتى ليعبر عن آراء طبقة اجتماعية معينة ، وما هذه المذاهب الفلسفية كلها إلا انعكاسات أيديولوجية لبعض المواقف والأوضاع الطبقية . فأفلاطون مثلا وضع فى جمهوريته نظاما خاصا لتربية حراس المدينة واختار من بينهم من يصلح لدراسة الفلسفة لتأهيلهم لحكم المدينة .

«ويعبر أفلاطون فى نظريته ـ كما يقول كارل ماركس ـ عن آراء الطبقة الأرستقراطية الحاكمة ، أى أنه يرى إنشاء جيل من الحكام أرستقراطى الفكر والنزعة ، يؤمن بالفلسفات المادية بالحق المطلق للملوك.

«ويرى الماركسيون أن هذه النظريات هى نوع من التآمر الفكرى الموجه ضد مصالح الطبقة العاملة .

«وفى نطاق فكرتهم المادية الجدلية يرون أن وجود الأشياء المادية سابق على وجود الذات المدركة أى الأنا العارفة أو النفس التى تعرف هذه الموجودات ، بل هم يذهبون إلى أبعد من هذا الترتيب الزمنى ، إذ أنهم يغالون فى هذا الموقف قائلين : إن الذات المدركة هى صورة من صور المادة أو هى انعكاس لها .

«فالفكر عند الماركسيين هو مجرد مظهر من مظاهر المادة ، فأسمى الأفكار وأعلاها كفكرة الألوهية لا تعد فكرة واقعية لأنه لايوجد لها مقابل فى عالم المادة ، وهم لا يغفلونها فحسب بل يقولون إنها غير موجودة أصلا وإن الموجود هو انعكاسات مادية فحسب .

«ويرى الماركسيون أن المذاهب الفلسفية القديمة اقتصرت على تفسير العالم بطرق شتى ، أما الفلسفة المادية فمهمتها العمل على تغيير العالم ، ويتغير العالم بتغير الناس أنفسهم ويستحدثون قوانين جديدة تهيمن على مجرى التاريخ. والمادة هى المفسرة أو المحركة للتاريخ ، وهذا التاريخ ليس سوى حصيلة مواقف متتابعة من صراع طبقى ناشىء عن

عوامل فتتكون حكومة منهم ، لا تلبث أن تذبل وتتلاشى بعد قيام المجتمع الشيوعى الكامل .

«ولما كانت هناك عوائق تمنع الوصول إلى هذه المرحلة الحتمية من تطور المجتمع البشرى - أى تلك المرحلة التى يتولى العمل فيها السلطة - فإن الماركسيين يرون أنه للتعجيل بوصول البروليتاريا إلى الحكم يتعين أن تقوم ثورة دموية وهذه هى إحدى نقط الخلاف بين الاشتراكية المتطرفة والمعتدلة . وإذن فوظيفة الفلسفة عند الشيوعيين أو الاشتراكيين المتطرفين ، هى أن تصبح أداة للدفاع عن حقوق الطبقة العاملة ، ولتحقيق مبادىء الدولية الثالثة (أى قيام الشيوعية العالمية) ، وذلك عن طريق تنوير الطبقة العاملة وتوجيه أنظارها إلى حقيقة وضعها فى المجتمع الرأسمالى حتى تستطيع أن تغير هذا الوضع جذريا . وعلى هذا لم تعد الفلسفة عند الماركسيين احتكارا للأستقراطيين أو لذوى الفكر الرفيع أى الصفوة فى المجتمع كما كان الحال من قبل ، بل أصبحت الفلسفة غذاء ضروريا لازما لقوى الشعب العاملة .

«يجب إذن أن تنزل الفلسفة من عليائها كما كانت فى الأزمنة القديمة لتصبح مرشدا وسلاحا أيديولوجيا للطبقات الكادحة ، وهذا هو وضعها عند الماركسيين»(٢٢) .

ونقول ، إننا ننكر فكر كارل ماركس ومن واكبه من الماركسيين الذين وصلت بهم ماديتهم إلى إنكار وجود الله سبحانه وتعالى وأن الموجود تجسيد لانعكاسات مادية فقط .

نحن ننكر هذه الفلسفة التى تقوم على الإلحاد والكفر ونرفض فكر أصحابها الذى يغفل الخالق العزيز ، وكان على هؤلاء أن يعلموا أن الحق سبحانه وتعالى فوق فكرهم وعلمه جل شأنه هو الأعلى .

---

(٢٢) محمد على أبو ريان : الفلسفة ، أصولها ومبادئها ص ٣٤ ومابعدها .

وارجع إلى :

Marx et Engles : Sur la litterature et 1, Art. Paris 1954 P. 142 - 149.

وانعكس أثر الفلسفة الواقعية المادية على الفن والفكر ، ووجدنا المدرسة الاشتراكية الثورية تنادى بأن يكون العمل الأدبى بجميع إجناسه مقصورا على الطبقة العاملة وحدها . «البروليتاريا» ويكون تجسيدا لحياتها وكفاحها .

لهذا فهم يزعمون بأنهم أصحاب مذهب الأدب الكفاحى وأن لهم قصب السبق فى هذا الاتجاه الأدبى .

ويرى أنصار هذه المدرسة أن أدب الطبقة العاملة هو أدب الكادحين، وأن العمل الأدبى البروليتارى بعامة ورواية الطبقة العاملة بخاصة يجب أن يكونا وسيلة من أجل الدفاع عن هذه الطبقة وحمايتها ، بل عاملا هاما من عوامل تشييد بنية المجتمع البروليتارى(٢٣) .

وتفترق بما السبل مع أصحاب المدرسة الاشتراكية الثورية عندما يزعمون بأن لهم قصب السبق فى العمل الأدبى الكفاحى ، وأنه لم تسبقهم فى تجسيد هذا الاتجاه الأدبى مدرسة أخرى من المدارس الأدبية على مر العصور المختلفة .

أعنى أن العمل الأدبى الكفاحى قد تجسد من قبل عند الطبقة البورجوازية فى العصر الرومانسى ، فكان الأدب البورجوازى أدبا كفاحيا ، وكانت هذه الطبقة البورجوازية التى ظهرت فى فرنسا ـ قبل الثورة الشعبية الفرنسية التى قامت فى فرنسا عام ١٧٨٩ ـ قد أخذ نفوذها يزداد بمرور الأيام وراحت تؤثر فى المجتمع الدولى بعامة ، ووجدنا أنصار هذه الطبقة من مفكرين ونقاد وأدباء يزعمون بأن المجتمع الدولى قد تجاهلهم وكان قاسيا عليهم منذ مئات السنين ، وأنه قد آن الوقت للاعتراف بهم وتجسيد مشكلاتهم وقضاياهم فى الأعمال الأدبية ، وكفى الأدب ما عاناه فى أعماله من تصوير حياة الملوك والأمراء والإقطاعيين .

---

(٢٣) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ، القاهرة . دار الهلال . الطبعة الثانية ص ٤٦ ومابعدها .

كما زعم مفكرو البورجوازية بأن قضايا النفس الإنسانية لا تتمثل فى طبقة هؤلاء الملوك والأمراء وكبار القوم فحسب ، وإنما تتجسد فى إنسان الطبقة البورجوازية .

ولهذا ، فإننا نرى أنه كان للأدب البورجوازى قصب السبق فى هذا الاتجـاه .

أقول إن العمل الأدبى البورجوازى ، كان أدبا كفاحيا وسلاحا وجهته المدرسة الرومانسية إلى الملوك والأمراء والإقطاعيين ، شأنه فى هذا ، شأن سلاح الصراع الطبقى عند الماركسيين .

وكذلك تفترق بنا السبل مع أصحاب المدرسة الاشتراكية الثورية عندما يجعلون العمل الأدبى مقصورا على طبقة العمال «البروليتاريا» وينكرون الطبقات الأخرى فى المجتمع .

أعنى أن الطبقة العاملة تصور شريحة عريضة من المجتمع ، ولكنها لا تمثل كل شرائحه ، ومن حق هذه الشرائح العريضة الأخرى التى لم تعترف بها المدرسة الاشتراكية الثورية أن تلعب دورا فى العمل الأدبى .

وتأثرت الثورة البلشفية التى قام بها الشعب الروسى عام ١٩١٧ بالفلسفة الواقعية المادية وزعيمها «ماركس» وراح رجال الثورة يطلبون من الأدباء أن يجعلوا أعمالهم الأدبية مقصورة على العمال فقط ، أو قل للدعاية للطبقة العاملة .

«ولقد وضعت (الواقعية الاشتراكية) التى فرضتها السلطة المركزية على الفن فى روسيا حدا للطبيعية المنحرفة من ناحية وللتنظيمية المنحرفة من ناحية أخرى . وتركت مجالا لا بأس به فى طريقة عرض المسرحيات . إلا أنها فرضت قوانين ثابتة على الكتاب أنفسهم . فجاء فى البيان الصادر عن (الاتحاد العام لمؤتمر كتاب السوفيت) عام ١٩٢٣ ما يلى :

(لما كانت الواقعية الاشتراكية المنهج الأساسى للكتابة السوفيتية ـ إبداعا كانت أم نقدا ـ فإنها تتطلب من الكاتب تمثيلا صادقا تاريخيا

مجسما للواقع فى تطوره الثورى . وفوق هذا يجب أن تتحد هذه النظرة الصادقة التاريخية المجسمة للواقع بمشكلة التشكيل الروحى للعمال وتلقينهم مفهوم الاشتراكية) .

«ومتى طبق هذا على الفن المسرحى فمعناه أن المسرحيات كلها يجب أن تكون للتلقين والدعاية . فهى للدعاية لأن هدفها تثقيف العمال»(٢٤) .

وكما انعكس أثر الفلسفة الواقعية المادية على أدب المدرسة الاشتراكية وفنها ، فقد وجدنا هذا الأثر وقد انعكس أيضا على مدرسة الحتمية الاقتصادية أو الجبر التاريخى ، وراح أصحابها يزعمون أن الأدب والفن هما نتاج الاقتصاد وحده ، وعندهم أن الاقتصاد هو الذى يلعب بعصاه السحرية فى جميع الأجناس الشعرية وأنه العامل الذى يؤثر فى الإبداع الفنى(٢٥) .

وتفترق بنا السبل مع أصحاب مدرسة الحتمية الاقتصادية الذين يزعمون بأن العمل الأدبى مقصورا على المشكلات الاقتصادية وحدها . ونرى أنهم قد أسرفوا فى زعمهم هذا لأنهم بذلك قد أهملوا مشكلات أخرى لها تأثيرها فى قطاعات وشرائح عريضة من المجتمع ، ونعنى بها المشكلات الاجتماعية والسياسية والقيم والعادات والتقاليد والمواضعات.

أنت واجد أصحاب الواقعية المادية يهتمون فى أعمالهم الأدبية بالمضمون ، ويغفلون ذات الأديب صاحب العمل ، وأزعم أنهم يهدفون بذلك أن يكون للعمل الأدبى دور كبير فى الحياة الاجتماعية وبخاصة ما يتصل بالطبقات العاملة والمشكلات الاقتصادية .

ولهذا فهم يعتبرون الأديب الذى لا يصور فلسفتهم فى عمله الأدبى إنسانا غريبا ومنسلخا عن مجتمعه .

---

(٢٤) تيكول : المسرحية العالمية ـ ترجمة نور شريف ـ القاهرة الدار المصرية للتأليف والترجمة ـ الجزء الخامس ص ٩٧ .

(٢٥) لويس عوض : لاشتراكية والأدب ص ٤٩ ـ ٥٠ .

وتأثر «مكسيم جورجى» الأديب الروسى بفلسفة «ماركس» والواقعية المادية ، وجسد فى أعماله الأدبية الطبقة العاملة ، وهذا ما تصوره قصته القصيرة (ستة وعشرون رجلا وفتاة) .

«كنا ستة وعشرين رجلا ـ ستا وعشرين آلة حية محبوسة فى سرداب رطب حيث كنا ، من الصباح حتى المساء ، نعجن العجين ، ونصنع السميط والأرغفة المشكلة . ونوافذ سردابنا مغروزة فى ثغرة حفرت أمامها مرصوفة بآجر مخضوضر من الرطوبة . كانت أطر النوافذ محجوزة من الخارج بمشبك حديدى كثيف ، بحيث لم يكن ضوء الشمس ليستطيع النفاذ إلينا من خلال الزجاج المغطى بدقيق الطحين . سد صاحب مخبزنا النوافذ بالحديد حتى لا نتمكن من إعطاء قطعة من الخبز للمتسولين أو الذين كانوا يتضورون جوعا من رفاقنا ، وهم بلا عمل . كان صاحب مخبزنا يصفنا بالمحتالين ، ويقدم لنا فى الغذاء المصارين الفاسدة بدلا من اللحـــم...

«كنا نحس بالضيق واحتباس الهواء ونحن نعيش فى العلبة الحجرية تحت سقف واطىء ثقيل مغطى بالسخام ونسيج العنكبوت . وكنا نحس بالرهق والغثيان فى الجدران السميكة المغطاة بلطخات القذر والتعفن ... كنا نستيقظ فى الخامسة صباحا دون أن نشبع نوما ، وفى السادسة نكون جالسين ـ فاترى الهمة لا مبالين ـ إلى منضدة نصنع الأرغفة ـ المشكلة من العجين الذى أعده لنا رفاقنا ونحن مانزال نائمين . وطوال اليوم من الصباح حتى العاشرة مساء كان بعضنا يجلس إلى المنضدة بارما بيديه العجين اللدن مهتزا لكيلا يتخشب ، وكان البعض الآخر ، أثناء ذلك ، يعجن الدقيق بالماء . وطوال اليوم كان الماء الفاتر يغرغر فى تأمل حزين فى المرجل الذى يسلق الأرغفة ، (جارود) الخباز يحك فى الفرن بحنق وسرعة ملقيا قطع العجين المسلوقة الزلقة على الآجر المحمى . ومن الصباح حتى المساء كان الخشب يحترق فى جانب من الفرن ، وانعكاس اللهب الأحمر يتراقص على حائط السرداب ، وكأنه يضحك منا

بلاصوت . وكان الفرن الهائل يشبه رأسا مربعا لوحش خرافى ـ بدا وكأنه انسل من تحت الأرض ، وفغر شدقيه العريضين المملوئين نارا ساطعة ، وزفر علينا حرارة ، ونظر إلى عملنا اللامتناهى بوقبين سوداوين هما فتحتا الهواء فوق فوهة الفرن . كانت هاتان الفتحتان العميقتان ، مثل عينين ـ عينى وحش خاليتين من الرحمة والعاطفة ـ تنظران إلينا نظرة قاتمة واحدة ، وكأنما تعبتا من النظر إلى عبيد ، واحتقرتاهم بحكمة باردة مزرية دون أن تتوقعا شيئا إنسانيا منهم .

«ومن يوم إلى يوم ، فى غبار الدقيق ، وفى القذر الذى تجرجره أقدامنا من الخارج ، من الوغرة الكثيفة العبقة كنا نقتل العجين ، ونصنع مشكلات الرغيف ، مبلليها بعرقنا ، وكنا نكره عملنا كراهية شديدة . ولم نأكل قط ما كان يخرج من بين أيدينا ، مفضلين الخبز الأسود على الرغيف المشكل .

«ولم يكن لنا ما نتحدث عنه ، وقد ألفنا ذلك ، فكنا نصمت طوال الوقت إذا لم نتشاتم . لأن هناك دائما سببا للتشاتم ، ولا سيما مع رفيق إلا أننا نادرا ما كنا نتشاتم ، وماذا يمكن أن تكون جريرة الإنسان ، إذا كان نصف ميت»[٢٦] .

فى هذه القصة القصيرة التى كتبها جوركى فى أسلوب شعرى نراه يرسم لوحة ناطقة عن حياة هذه الطبقة من العمال الذن كانوا يعملون فى المخابز ، ويحيون حياة لا تليق بالبشر .

وعلى الرغم أنهم يصنعون الخبز المشكل والسميط ، نجدهم يأكلون الخبز الأسود . كما نراهم يعيشون فى سرداب رطب مظلم لا يصل إليه ضوء الشمس .

---

(٢٦) جوركى : مولد إنسان وقصص أخرى ـ ترجمة غالب طعمه فرمان ـ موسكو ، دار التقدم (ستة وعشرون رجلا وفتاة) ص ٢٨٠ ومابعدها .

وأنت واجد فى النص المعاملة السيئة التى كان صاحب المخبز يعاملهم بها حيث يقدم إليهم الفاسد من الغذاء .

وإذا كان جوركى قد عرض فى قصته «ستة وعشرون رجلا وفتاة» لحياة عمال المخابز ، فإننا نراه فى القصة القصيرة «كيف أصبح جيوفانى اشتراكيا» يصور حياة النقاشين والخراطين ، كما يجسد صورة لطبقة البورجوازيين .

«أخذ الخراط يضحك فاغرا فاه ، بينما عيناه تدوران فى محجريهما .. وقال من خلال ضحكه :

ـ فى تلك الأيام ، وفى ذلك المكان ، كان البلاط والأحجار والعصى تحيا حياة خاصة بها ، وقد أورثتنا بعض النتوءات الطريفة فى رءوسنا .. فقد يذهب جندى إلى مكان ما ، أو يقف ساكنا ، وفجأة تنقض عليه عصا من تحت الأرض وتصيبه .. أو يسقط عليه حجر من السماء .. لقد جعلنا هذا فى غاية الغضب طبعا .

«ولاحت فى عين النقاش الصغير نظرة حزينة ، وتحول وجهه إلى صفرة باهتة . وقال برقة :

ـ من المؤلم دائما أن نسمع هذه الأشياء !! ..

ـ لا يمكن تحاشيها ، فالناس يتعلمون ببطء شديد ، ولكن لنرجع إلى قضيتنا .. .

«صحت طالبا النجدة ، وحملت إلى بيت .. كان أحد زملائى راقدا هناك ، وقد شج رأسه بحجر ، سألته عن كيفية وقوع الحادث .. قال بابتسامة متأففة :

ـ طعنتنى امرأة عجوز ، ياصاحبى ، امرأة ذات شعر أشيب ، ثم دعتنى إلى قتلها ! .. سألته :

ـ هل قبض عليها ؟ ..

ـ كلا .. قلت إنى قد وقعت فأصبت .. لم يصدقنى القائد لكن كيف أعترف بأن التى طعنتنى امرأة عجوز .. إن حياتهم شاقة وأستطيع أن أفهم سبب كراهيتهم لنا !

«وفكرت .. نعم . إن الأمر لكذلك ، وبعد وقت قصير ، وصل طبيب ومعه سيدتان : إحداهما كانت جميلة جدا ، لها شعر أشقر ، أظن أنها فينيسية . أما الأخرى فلا أذكرها . فحصوا كتفى .. كانت الإصابة تافهة بطبيعة الحال ، ثم ثبتوه بجبيرة وذهبوا ..

«وتعطب وجه الخراط ، وتوقف عن الكلام ، وفرك يديه ، وأعاد صديقه ملأ الأكواب . كان يحمل إبريق الخمر عاليا عندما يصب النبيذ حتى يهتز سيل الخمر الأحمر الفاقع فى الهواء .

«واستمر الخراط يحكى قصته بانقباض :

ـ وكنا ، وزميلى وأنا ، نجلس بجوار النافذة .. جلسنا فى الظل بعيدا عن الشمس ، وسمعنا صوت السيدة الشقراء الحلو ، بينما كانت هى وصديقتها تتمشيان فى الحديقة مع الطبيب .. كانوا يتحدثون بالفرنسية التى أتقنها .. سمعتها تقول :

ـ هل لاحظت عيناه ؟ .. إنه فلاح أيضا ، بالطبع ، وقد يصبح هو أيضا اشتراكيا كالآخرين عندما يخلع حلته ، وعندما نظن أن رجالا لهم عيون كتلك يريدون أن يغزوا العالم ، وأن يغيروا كل شىء وأن يطردونا ويحطمونا جميعا .. كل هذا باسم عدالة عمياء غبية !

«قال الطبيب :

ـ إنهم فتيان أغبياء ، نصف أطفال ، ونصف حيوانات ! ..

ـ حيوانات .. نعم ! .. لكن ما الصبيانى فيهم ؟ ..

ـ آه .. تلك الأحلام عن المساواة بين الناس جميعا .. (صاحت)

ـ تصور أن أكون متساوية مع ذلك الفتى ذى العينين اللتين تشبه

الثور . ومع ذلك الرجل الآخر ذى الوجه الذى يشبه وجه الطائر أن نكون كلنا .. أنت ، وأنا ، وهى ، متساوين معهم ، هؤلاء الناس الذين يجرى فى عروقهم دم شعبى ! .. رجال يمكن أن يؤجروا ليقتلوا آخرين ليقتلوا حيوانات مثلهم !

«سألت زميلى إن كان قد فهم حديثهم .. لكنه كان لا يفهم الفرنسية وعندما أخبرته بما قالته السيدة الشقراء ، اشتعل غضبا .. انتصب واقفا وعيناه تبعثان بالشرر ، أو بمعنى آخر عينه الواحدة ، لأن الأخرى كانت مختفية وراء الضمادات ! .. وخرجت الكلمات منه مندفعة :

ـ إذن فالأمر كذلك .. هى تستخدمنى لكنها لا تعتبرنى مخلوقا آدميا من أجلها أقاسى عبودية الجندية ، إنها تنكر على أن تكون لى كرامة إنسانسة وفى سبيل حمايتى لأملاكها أخاطر بفقدان روحى ..

«لم يكن غبيا ، أصابته الإهانة فى الصميم ، وفى اليوم التالى تحدثنا صراحة عن تلك السيدة ، دون أن نختصر الكلمات .. كان (ليوتو) هو الوحيد بيننا الذى كان يتكلم بصوت خفيض .

ـ لا تنسوا ياأطفالى ، أنكم جنود ، وأن هناك شيئا يسمى النظام ! لم نكن قد نسينا ، لكن منذ ذلك اليوم أصبح كثير منا ، وفى الواقع كلنا تقريبا أصبحنا عميا وصما ، ولم يبطىء أولئك الفلاحون فى الإفادة من تراخينا المفاجىء ... وكسبوا معركتهم»(٢٧) .

وكتب «جوركى» هذا العمل الأدبى أثناء إقامته فى إيطاليا فى أعقاب هزيمة الثورة الروسية الأولى التى جعلته يهجر بلده روسيا إلى بعض البلاد الأجنبية .

وفى القصة جسد الكاتب حياة طبقة العمال وما كان يعانيه أفراد هذه الطبقة ، كما قدم فى هذا العمل الأدبى صورة لأفراد الطبقة البورجوازية الذين كانوا يسخرون من العمال ويسخرونهم لمصالحهم الذاتيـة .

---

(٢٧) جوركى : مثير الشغب وقصص أخرى ـ ترجمة فوزى جرجس ـ القاهرة دار الهلال (كيف أصبح جيونانى اشتراكيا) ص ٨٧ ومابعدها .

وكشفت هذه القصة القصيرة عن رغبة العمال فى ثورة اشتراكية تنتشلهم من الحياة القاسية التى يحيونها إلى حياة أفضل .

وإذا كان «مكسيم جوركى» فى القصتين القصيرتين «ستة وعشرون رجلا وفتاة» و«كيف أصبح جيوفانى اشتراكيا» قد رسم صورة للعمال الذين كانوا يعانون صنوف العذاب وألوان العنف ، فإننا نراه فى قصته «أغنية عن طائر النوء» قد جعلهم قوة لها ثقلها ووزنها وقادرة على الثورة .

«فوق منبسط البحر الأشيب تجمع الريح السحب ، وبين السحب والبحر يرفرف طائر النوء فخورا شبيها ببرق أسود .

«إنه تارة يمس الأمواج بجناحيه وتارة يحلق نحو السحب كالسهم ، ويصرخ والسحب تسمع الفرحة فى صياحه الجرىء .

«فى تلك الصيحة ظمأ العاصفة ! والسحب تسمع فيها قوة الحنق ، ولهب الهوى ، والثقة بالنصر .

«النورس يئن قبيل العاصفة ـ يئن ويندفع فوق البحر متقاطعا ، مستعدا على أن يطوى خوفه أمام العاصفة ولو فى قاع البحر .

«والطيور الغواصة آكلة الأسماك تئن أيضا ويعز عليها الاستمتاع بمعركة الحياة إذ الرعد يفزعها بقصوفه .

«وطائر البطريق الأحمق يخفى جسمه السمين بوجل فى أسياف الصخور ... إلا طائر النوء الأشم وحده يرف بجناحيه بجرأة وحرية فوق البحر الأشيب بالزبد ..

«وتنحدر السحب فوق البحر أكأب وأوطأ باطراد ، وتغنى الأمواج وتندفع نحو الأعلى للقاء الرعد .

«ويقصف الرعد . وتئن الأمواج فى زبد الحنق ، متجادلة مع الريح وتمسك الريح سرا من الأمواج بقبضة قوية وتقذفها بوجدة وحشية إلى صخور السواحل ، محطمة الكتل الزمردية إلى زبد ورشاش .

«طائر النوء يرف بجناحيه صارخا ، شبيها ببرق أسود ، ويخرق السحب كالسهم ، ويخطف زبد الأمواج بجناحيه .

«ها هو ينطلق كالعفريت ـ عفريت العاصفة الأشم الأسود ـ ويتضاحك ، ويجهش .. يضحك على السحب ، ويجهش من الفرح !

«إنه لعفريت حساس يسمع التعب منذ أمد ، فى زمجرة الرعد وهو موقن بأن السحب لن تحجب الشمس ـ لا ، لا تحجبها .

«الريح تعول ... والرعد يهدر ...

«وتطوف أسراب السحب مثل لهب أزرق ، فوق لجج البحر الذى لا قعر له ، والبحر يصطاد نبال البروق ، ويطفؤها فى أعماقه ، وانعكاسات هذه البروق مثل أفاع نارية تتلوى فى البحر ، وتختفى .

ـ العاصفة ! ستنطلق العاصفة قريبا !

«ذلك طائر النوء يرفرف فخورا بين البروق فوق البحر المزمجر حنقا ، ذلك رسول النصر يصيح :

ـ لتنطلق العاصفة أشد ! .. »[٢٨] .

وفى قصته الطويلة «الأصدقاء الثلاثة» يجسد جوركى الواقع الرأسمالى الذى كان يعيش فيه المجتمع الروسى فى عهد القيصرية .

وفى الرواية ، نجد شخوصها «ياكوف فيليمونوف» ابن صاحب المطعم ، الهادىء المضطهد ، و«باشكا غراتشيف» ابن الحداد المحكوم عليه بالأشغال الشاقة ، و«إيليا لونيف» الذى هجر القرية ورافقهما فى الدار التى يقيمان بها ، يحلمون بحياة جديدة أفضل من تلك الحياة الشاقة التى يعيشون فيها .

وفى هذا العمل الأدبى يواصل «جوركى» تجسيد طبقة العمال ، وما كانت تعانيه هذه الشريحة العريضة فى عهد القيصرية .

---

(٢٨) جوركى : مولد انسان وقصص أخرى ـ ترجمة غالب طعمه فرمان ـ (أغنية عن طائر النوء) ص ٣٠٢ ـ ٣٠٣ .

«وفيما بعد أعطوا الصبى بلطة ثقيلة ، وبعثوا به لينزل إلى القبو ليكسر هناك الثلج فكانت شظايا الثلج تنهال على وجهه وتترامى إلى الياقة وكان القبو باردا معتما ، فكانت البلطة تصيب السقف لدى الضربات غير الحذرة . وبعد بضع دقائق خرج (إيليا) من القبو وأعلن لصاحب العمل قائلا :

ـ كسرت علبة هناك ...

«فنظر إليه صاحب العمل بانتباه ، وقال :

ـ للمرة الأولى أغفر لك ، أغفر لك لأنك قلت بنفسك ... أما فى المرة الثانية ، فسأقلع آذانك ...

«وبات (إيليا) يدور مغمورا على وتيرة واحدة كالبرغى فى آلة صاخبة كبيرة . فقد كان يستيقظ فى الخامسة صباحا ، فينظف أحذية صاحب العمل وأسرته والمستخدمين ، ثم يذهب إلى الحانوت ، فيكنسه ويغسل الطاولات والموازين ، ويأتى المشترون ، فيقدم البضاعة ويحمل المشتريات ، ثم يذهب إلى البيت ليجلب الغذاء . وبعد الغذاء لم يكن ثمة من عمل ، فإذا لم يبعثوا به إلى مكان ما ، يقف على باب الحانوت فيتأمل حركة الأخذ والعطاء فى السوق ، ويفكر فى الناس كم هم كثيرون فى الدنيا وكم يأكلون من السمك واللحم والخضار ، ولقد سأل ذات مرة المستخدم الشبيه بالبومة :

ـ ميخائيل اغناتيتش !

ـ أيـــوه ؟

ـ وماذا سيأكل الناس حين يتم اصطياد جميع الأسماك وذبح جميع المواشى ؟

«أجابه المستخدم ..

ـ أبلـــه

«وتناول مرة جريدة من على منصة البيع وراح يقرأها ، وهو واقف فى الباب ، ولكن المستخدم انتزع الجريدة من يده ، نقره على أنفه بإصبعه وسأله مهددا :

« ـ من سمح لك ؟ ، ياحمار ..»[٢٩] .

فى هذا النص يعرض «جوركى» صورة لإيليا الذى كان يعمل عند أحد الرأسماليين الذى سخره لخدمته وجعله عبدا له ولأسرته ..

وفى الرواية جسد الكاتب نوعة لأصحاب العمل من الرأسماليين الذين كانوا يتميزون بالقسوة والعنف والنفاق ويعاملون العمال معاملة فظة .

وذات الصورة التى عرضها «جوركى» لإيليا تتمثل فى الصديق «بافل غراتشيف» ابن الحداد ، الذى عمل أولا فى إحدى المطابع ثم انتقل للعمل عند أحد الرسامين .

«وفى شارع من المدينة عامر بالنشاط ، أبصر إيليا ، باشكا غراتشيف كان ابن الحداد يمشى على الرصيف مشية شخص يتنزه ، غير مستعجل ، ويداه مدسوستان فى جيبى بنطلونه العتيق ، وفوق كتفيه قميص أزرق طويل كبير عليه ، ممزق وسخ هو أيضا ، ونعلاه الكبيران المهترتان يقرعان بكفيهما على الرصيف الحجرى ، والكاسكيت المهترىء الحافة مائل بغطرسة على أذنه اليسرى . ونصف رأسه معرض للسع الشمس ، وأما وجه باشكا ورقبته فتغمرهما صبغة كثيفة من الوسخ المتشحم ، وقد عرفه إيليا من بعيد ، فحياه تحية مرحة بحركة من رأسه ، ولكنه لم يحث خطاه للقائه فقال له إيليا :

ـ يالك من معنقص ...

«وشد باشكا على يده بحرارة وانطلق يضحك ، وراحت أسنانه وعيناه تلمعان بمرح تحت قناع وسخ .

---

(٢٩) جوركى : الأصدقاء الثلاثة ـ ترجمة وصفى البنى ـ موسكو ، دار التقدم ص ١٠٢ ـ ١٠٣ .

ـ كيف حالك ؟

ـ ماشى الحال ، قدر المستطاع ، حين يوجد طعام ، نأكل ، وحين لا يوجد نبكى ، وننام ونحن جياع ! وأنا مسرور للقائى بك .

«سأله إيليا مبتسما ، وقد كان هو أيضا مسرورا برؤية رفيقه القديم على هذه الحال المرحة الوسخة ، وقد راح ينظر إلى نعل باشكا ، ثم إلى حذائه الجديد هو ، وثمنه تسعة روبلات ، وابتسم بارتياح

ـ ولماذا لا تأتى إلينا أبدا ؟

قال غراتشيف

ـ وكيف أعرف أين أنت ساكن ؟!

ـ ما أزال هناك ، عند فيليمونوف ...

ـ ولكن باشكا قال إنك تبيع السمك فى مكان ما ...

ـ وأنا أيضا طردونى من المطبعة بسبب الشيطنة فرحت أعمل عند رسام فى مزج الأصباغ وماشاكل ذلك ... وقد قعدت ذات مرة على لافتة رطبة ، ليأخذها القرد ... أيوه فأخذوا يجلدوننى ! جلدونى أوشكوا معه أن يموتوا من التعب .. وأنا الآن أشتغل عند سمكرى ، ستة روبلات بالشهر ... وقد كنت ذاهبا للغذاء ، وأما الآن فأنا ذاهب إلى الشغـل»(٣٠) .

وعلى الرغم أن «بافل عراتشيف» قد عانى كثيرا من أجل لقمة العيش ، وانتقل بين كثير من المناطق الروسية . بحثا عن عمل له . فإن حياته الذاتية الخاصة لم تصرفه عن حياة أخيه الإنسان فى المجتمع الروسى فوجدناه وقد راح يعمل من أجل تحقيق حياة كريمة لأبناء وطنه وانضم إلى جماعة المثقفين الطليعيين الذين كانوا يعملون من أجل انتشال أبناء مجتمعهم من الواقع العفن الذى يعيشون فيه إلى مستقبل أفضـل(٣١) .

---

(٣٠) الرواية ص ١٢٥ ـ ١٢٦ .

(٣١) الرواية ص ٢٦٩ .

وأنا زعيم بأن حياة مكسيم جوركى قد لعبت دورا كبيرا فى أعماله الأدبية وكانت مرآة عكست هذه الحياة .

أقول ، لقد عمل الكاتب وهو فى مرحلة صباه فى محل أحذية ، وكان صاحب محل الأحذية الذى يعمل فيه يجعله يخدم أسرته فى منزله، حيث ينظف أوانى المطبخ ويشترى له ولزوجه السلع من الأسواق .

وبعد ذلك انتقل للعمل مع رسام ، ووجدنا هذا الأخير صورة مستوحاة من صاحب محل الأحذية ، وكان الرسام يأمره بتنظيف بيته ، ويعامله معاملة سيئة ، فكان يرقد على البلاط فى مكان قريب من دار المياه وكثيرا ما عانى جوركى من هذا المكان وضاق به ذرعا فتركه وراح يعمل عاملا فى الميناء .

ثم انتقل جوركى إلى مدينة (فازان) وهناك اشتغل عاملا فى أحد المخابز ، وراح يعانى مع رفاقه من عمال المخبز الحاجة ، والفقر ، وكان يقيم فى مكان مظلم لا يصل إليه ضوء الشمس .

وكان رفاق هذا المكان المظلم طائفة من اللصوص والحمالين والمتسولين ومدمنى السموم ، وفى (فازان) راح جوركى يقرأ الكتب السياسية والتاريخية والاقتصادية والثورية ، وانضم إلى رفاق الثورة ، وبدأ ينشر فكره الاشتراكى الثورى بين الناس مما جعل السلطة الحاكمة فى ذلك الوقت تقبض عليه ، وأفرج عنه بعد ذلك(٣٢) .

وأنت واجد الكاتب فى قصته القصيرة «ستة وعشرون رجلا وفتاة» يقدم صورة لحياة عمال المخابز .

وفى رواية «الأصدقاء الثلاثة» وجدنا (إيليا) ابن الحداد الذى كان يعمل مع أحد الرسامين ، و(بافل) الذى انضم إلى جماعة المثقفين الطليعيين .

---

(٣٢) عن حياة جوركى إرجع إلى المقدمة التى كتبها «بيوريس بياليك» للمجموعة القصصية القصيرة ـ مولد إنسان وقصص أخرى ص ٣ ومابعدها .

أما حياة حمالى الميناء وصانعى الأحذية فقد جسدها الكاتب فى مسرحيته الحضيض .

وأقول ، لقد كان جوركى هو أحد هؤلاء الأفراد الذين كانوا يعملون فى المخبز فى أقصوصة «ستة وعشرون رجلا وفتاة» وهو (إيليا) ابن الحداد الذى كان يعمل مع أحد الرسامين فى رواية الأصدقاء الثلاثة ، وهو (بافل) الذى انضم إلى رجال الثورة فى ذات الرواية وهو أيضا (أليوشكا) عامل الأحذية ، و(التترى) و(جويتر) الذين جسدهم فى مسرحية «الحضيض» يعانون ظلم السلطة الحاكمة وعنفها[٣٣] .

وأقول ، إنه على الرغم من تأثر جوركى بفكر «ماركس» لكن التزامه نبع من ذاته ولم تفرضه عليه سلطة .

أما «ميخائيل شولوخوف» الذى عاصر الثورة البلشفية فقد عرض فى أعماله لفكر الثورة ، وهذا ما نراه فى قصته القصيرة «الراعى» .

«وفى مساء يوم سبت ساق (غريغورى) القطيع إلى الزريبة وأشعلت «دونياتكا» النار عند العريش وطبخت عصيدة من الدخن والحماض العصفورى العاطر .

«وجلس غريغورى قرب النار وقال وهو يحرك الزبل الجاف ذا الرائحة الواخزة . بمقبض سوطه :

ـ عجل غريشاكا مرض . يجب إخبار صاحبه ...

«وسألت (دونياتكا) مصطنعة عدم الاكتراث :

ـ هل يجب على أن أذهب إلى القرية ؟

«فابتسم وقال :

ـ كلا . لن أستطيع رعى القطيع وحدى ... اشتقت للناس . ؟

---

(٣٣) جوركى : الحضيض ـ ترجمة فؤاد محمود دواره ـ الاسكندرية ، نادى خريجى كلية الآداب بالإسكندرية ١٩٥٣ ص ٣٨ ، ٤٩ .

ـ أشتقت ياغريغورى ياحبيبى ... ها نحن منذ شهر نعيش فى البادية ولم نر إنسانا إلا مرة واحدة . إذا مر علينا الصيف ونحن هنا نسينا حتى الكلام ...

ـ إصبرى يادونيا .. فى الخريف سنذهب إلى المدينة ، وسنتعلم أنا وأنت . وبعد أن نتعلم نعود إلى هنا ونبدأ بحرث الأرض على أساس علمى . الجهل هنا ضارب أطنابه والشعب نائم ... الجميع أميون ... ولا توجد كتب ...

ـ لن يقبلونا فى المدارس ، فأنا وأنت جاهلان أيضا ...

ـ سيقبلونا ، فى الشتاء ، عندما ذهبت إلى القرية ، قرأت عند سكرتير الخلية كتابا للينين ، وقد جاء فيه أن السلطة للبروليتاريين . وجاء فيه بصدد التعليم أن الفقراء يجب أن يتعلموا .

«ونهض غريغورى على ركبتيه ، وتراقص على وجنتيه وهج النار النحاسى .

ـ يجب أن نتعلم حتى نعرف كيف ندير جمهوريتنا . فى المدن ـ العمال يدعمون السلطة»[٣٤] .

فى هذا النص يصور «شولوخوف» فلسفة الواقعية المادية ، هذه الفلسفة التى وضعها «ماركس» ورفاقه ووجهوا فكرهم إلى الطبقة العاملة (البروليتاريا) وضرورة الاهتمام بها وتثقيفها وتعليمها لتحتل مكانتها العالية فى الدولة والمجتمع .

وفى القصة القصيرة «قسمة إنسان» يصور «شولوخوف» الواقع العفن الذى كان يعيش فيه المجتمع الروسى فى عهد القيصرية[٣٥] .

---

(٣٤) ميخائيل شولوخوف : قصص ، موسكو . دار التقدم (الراعى) ص ١٢٢ وما بعدها .

(٣٥) المرجع السابق م (قسمة إنسان) ص ١٦٥ .

وتأثر الشاعر الروسى «فلاديمير مایاكوفسكى» .. الذى عانى جرثومة الفقر والحاجة بالفلسفة الواقعية المادية ، وكان على رأس أربعة شعراء ينتمون إلى حركة أدبية أطلق عليها «الفوتوريزم» أو «المستقبلية» وظهرت قبيل الحرب العالمية الأولى فى روسيا .

وجعل شعراء هذه الحركة يهاجمون من سبقوهم من أدباء روسيا لأنهم يمثلون الماضى بينما هم أعضاء الحركة المستقبلية ينبذون هذا الماضى بتقاليده السيئة وعاداته العقيمة ، لأنهم أصحاب معاصرة فى الشعر وأملهم فى المستقبل .وراحوا يوجهون النقد اللاذع إلى الشاعر «بوشكين» و«دوستوفسكى» و«تولستوى» و«جوركى» وغيرهم من كتاب القصة .

وبعد نجاح الثورة البلشفية فى روسيا راح يلقى شعره فى كثير من المدن الروسية(٣٦) .

ومن شعره الذى نظمه فى الطبقة العاملة :

«كلها لكم

كل أشعارى الجبارة الأصداء لكم

أيها العمال ، أيتها الطبقة الزاحفة(٣٧) .

ويقول فى أبيات له يحيى فيها بحارة الأسطول الأحمر

«ضموا الصفوف

لا وقت للكلام أو للهذر

اصمتوا يا خطباء !

أيتها البندقية يا رفيقتى !

الكلمة لك الآن

---

(٣٦) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ص ٨٥ ومابعدها .

(٣٧) المرجع السابق ص ٩٠ .

شمـــال :

شمـــال :

شمـــال :

«اطبقـــوا

على خناق العالم

بأصابع بروليتارية

ابرزوا الصدور

ارفعوا الرايات لترفرف فى السماء

من ذا الذى يمشى مع اليمين ؟

شمـــال :

شمـــال :

شمـــال»(٣٨) .

فى هذه الأبيات نجد الشاعر يثير روح النضال فى نفوس جنود الأسطول الأحمر من أجل ثورة البروليتاريا التى قام بها الثوار من الشعب الروسى .

ويقول أيضا :

«أيها الفلاحون ، أنظروا إلى هذه الصور

تفهموا لماذا ارتفعت أجور المواصلات

المواصلات أفسدها التدخل الأجنبى

أما الآن فقد أصلحت بعضها مشروعات السوفيت ...

هذا هو الجوهر .. لإصلاح وسائل النقل

---

(٣٨) ذاتـــه ص ٩٨ .

لابد من رفع أجور المواصلات»[٣٩] .

وقد نظم «مایاکوفسکی» هذه الأبيات عقب ارتفاع أجور المواصلات فى عهد الثورة الروسية ، ووجدنا الشاعر فيها يدافع عن الثوار معللا للأسباب التى أدت إلى ارتفاع الأسعار فى عهد قواد الثورة البلشفية الذين تولوا سلطة البلاد .

ومع اقتناعنا بأن الشاعر قد جعل أعماله الأدبية من أجل المجتمع والحياة ، وأنه كان ينبذ مشكلة الفن للفن والجمال للجمال والأدب للأدب لكننا نأخذ عليه هذا الهجوم الذى شنه هو ورفاقه من شعراء الحركة المستقبلية على أدباء الماضى فى روسيا وبخاصة تولستوى وجوركى اللذين تحدثنا عنهما من قبل وأشرنا فى الحديث عنهما أنهما عالجا فى أعمالهما الأدبية الواقع العفن الذى كان يعيشه المجتمع الروسى فى عهد القيصرية .

لهذا ، فإن السبل تفترق بنا معهم فى هذا الرأى ، فلا تعنى المعاصرة أو المستقبلية الإساءة إلى تراث الماضى .

وأقول ، إن أصالة العمل الأدبى عند الواقعيين الماديين تتمثل فى الجنس الأدبى الذى يصور فيه الأديب عالمه الذى يعيش فيه ، ولا يجعل لذاته حرية التدخل فيه بالشرح والتفسير ، وبلا زيادة أو نقصان .

ولهذا ، فقد أعجبوا بالشاعر الألمانى «جوته» الذى جسد فى أعماله الأدبية طبقة النبلاء ، والكاتب الفرنسى بلزاك الذى عرض فى قصصه لكبار أصحاب الأراضى والبورجوازيين وما كان يعانيه صغار الملاك من هذه الطبقة وثورة الفلاحين ضدهم وتقسيم إقطاعياتهم عليهم[٤٠] .

وتفترق بنا السبل مع أصحاب الواقعية المادية عندما كانوا يطلبون من الأديب أن يصور فى عمله الأدبى أفراد مجتمعه بلا زيادة أو نقصان أو شرح أو تفسير لأنهم بهذا جعلوا الأديب كآلة التصوير .

---

(٣٩) ذاتـه ص ٩٩ .

(٤٠) Marx, Engels : Sur la litterature et 1, Art p 315 - 317.

وجاز لنا القول بأن موضوعية العمل الأدبى التى تحدث عنها أصحاب الفلسفة الواقعية الجدلية قد أثرت بعد ذلك فى أصول النقد الأدبى ، ووجدنا النقاد يطلبون من الأدباء أن تتميز أعمالهم بالموضوعية ومعالجة القضايا الاجتماعية .

ورأينا هؤلاء النقاد يوجهون الأدباء إلى المضامين الواقعية فى الأعمال الفنية والأدبية ، ولا يلحون فى أعمالهم على عرض مادية الماركسيين فلا يكون أدبهم مقصورا على ماديتهم فقط ، وإنما عليهم أن يجسدوا القضايا والمشكلات الاجتماعية الأخرى التى تعانيها مجتمعاتهم فى أعمالهم الأدبية .

وفى بريطانيا اتخذ «برناردشو» الاشتراكية مذهبا له فى أعماله الأدبية ، لكن اشتراكية الأديب الأيرلندى «شو» تختلف عن اشتراكية «ماركس» على الرغم أنه قرأ فلسفته الواقعية المادية ، وبينما نرى اشتراكية «ماركس» شيوعية نجد اشتراكية «شو» فابية .

ويرى العقاد أن هذه الفابية تنسب إلى قائد رومانى قديم .

«وتنسب الفابية إلى القائد الرومانى القديم «فابيوس» المتوفى سنة ٢٠٣ قبل الميلاد .

«وقد فوض إليه الرومان الحكم بأمره فى سنة ٢١٧ قبل الميلاد بلقب (ديكتاتور) مكافأة له على بلائه فى خدمة الدولة وتزويدا له بالسيطرة اللازمة لمحاربة «هانيبال» بأسلوبه المعروف .

«وكان أسلوبه هذا قائما على الحرب المتقطعة والمناوشات المفاجئة التى تنهك العدو وتجبره وتجره إلى المواقع التى لا ينتفع فيها بمزاياه العسكرية قبل الاشتباك معه فى موقعة فاصلة :

«وقد نسبت إليه الجماعة الفابية فى انجلترا لأنها ارادت أن تجرى على هذه الخطة فى الدعوة إلى مبادئها ومحاربة العناصر التى تعاديها . فهى لا تعول على (الضربة القاضية) كما يعول عليها الماركسيون

الشيوعيون ، ولا تيأس من إصلاح المجتمع بالمناوشات والمساجلات فى غير عنف ولا اضطرار إلى سفك الدماء .

«والفابيون لا يؤمنون بالعداء بين الطبقات ، ولا يرون ضرورة لإعلان الحرب بينها وإثارة البغضاء فى نفوس أبنائها . ومن تحقيقاتهم التى يسجلونها ويذيعونها أن أحوال العمال والأجراء تتحسن بالوسائل التشريعية والإصلاحية ولا تسوء على الدوام كما يرى الماركسون الشيوعيون»(٤١) .

وكان برناردشو من أبرز أعضاء الجمعية الفابية فى بريطانيا الذين أسهموا فى إعداد نشرات تشرح أهداف الجمعية ، بل إنه كان المسئول الأول عن هذه النشرات ، وكان «سدنى وب» هو المسئول الثانى .

وقد تأسست هذه الجمعية فى عام ١٨٨٤ وتجسدت فلسفتها الاجتماعية فى تحسين مستوى المعيشة للعمال والأجراء ، وإصلاح المجتمع والحكومة وتوفير المال فى أيدى أبناء المجتمع .

ويقول شو عن المال :

«إن حب المال هو الحقيقة المشجعة فى حضارتنا ، والنقطة السليمة الوحيدة فى ضمائرنا الاجتماعية . إن المال بلاشك أهم شىء فى هذا العالم فهو يمثل الصحة والقوة والشرف والكرم والجمال بشدة ووضوح بقدر ما يمثل العوز والضعف والعار والحقارة والمهانة والقبح . وإلى المال يرجع الفضل فى أنه يحط من قدر السفلة من الناس بقدر ما يقوى ويرفع من شأن الأفاضل .

«إن المال يصبح لعنة فقط عندما يصبح فى قيمة التراب عند البعض وعزيز المثال على البعض الآخر . وباختصار فإن المال لعنة فى مجتمع تسوده نظم اجتماعية فاسدة حيث تصبح الحياة نفسها لعنة ما بعدها لعنة

---

(٤١) عباس محمود العقاد : برناره شو ، القاهرة : دار المعارف ١٩٥٠ ص ٧٠ ومابعدها .

ذلك لأن الحياة والمال متلازمان تمام التلازم ، فالمال هو شريان الحياة للآدميين ، إنه الحياة نفسها تماما مثلما أن العملات الذهبية وأوراق البنكنوت هى المال . وواجب كل مواطن أن يصر على الحصول على قدر معين من المال مقابل اشتراطات معقولة»(٤٢) .

وفى ٨ فبراير ١٨٨٦ قام العمال العاطلون بمظاهرة ، وكان من نتاج هذه المظاهرة أن انقسم الفابيون إلى فئتين ، وراح أفراد الفئة الأولى يتعاطفون مع العمال ، وأطلق على هؤلاء الفابيين «الفوضويون» وراحوا يدعون إلى مثل هذه المظاهرة والقيام بها . أما أعضاء الفئة الأخرى فقد اختلفوا معهم فى الرأى .

وفى ١٨ نوفمبر ١٨٨٧ قامت مظاهرة أخرى ، أشد تخريبا وصخبا من مظاهرة غبراير ١٨٨٦ ، وعرفت مظاهرة نوفمبر ١٨٨٧ فى تاريخ الاشتراكية البريطانية بيوم «الأحد الدامى» ، واشترك جميع الفابيين فى هذه المظاهرة وكانوا فى مقدمة المتظاهرين ، وقاوم رجال الشرطة المتظاهرين بالعنف والشدة .

وأحدث يوم الأحد الدامى تغييرا فى فكر الاشتراكيين الفابيين بسبب إهانات رجال الشرطة لهم ، وقرروا ألا يتخذوا العنف والشدة وسيلة لهم فى نشر فكرهم وأن يلجأوا إلى التعديلات الدستورية .

وأخذ شو فى نشراته ينكر الثورة المسلحة وسيلة لمنح حقوق الأفراد وجعل يدعو إلى ضرورة الالتزام بالتدرج والطرق السليمة لمنح هذه الحقوق ، وهو بهذا يختلف مع الماركسيين الذين يدعون إلى الثورة والعنف فى فلسفتهم .

«ومهما يكن من أمر فقد اعتنق شو الفابية ، وآمن بالمبدأ الذى ذهبت إليه، ألا وهو أن التطور الاجتماعى لابد أن يتم تدريجيا ، وبالوسائل

---

(٤٢) برناردشو : الميجور باربره - ترجمة أحمد النادى - القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦ ص ٥٤ - ٥٥ .

السلمية ، وعن طريق التسرب إلى كل الطبقات ، إذ من واجب الفابيين أن يوجهوا دعوتهم إلى الطبقات جميعا ويشرحوا لأفرادها قضية الاشتراكية آملين أن يجندوا لهذه القضية فئات منهم . ولقد قبل شو مبدأ التطور السلمى للمجتمع لأنه على خلاف الماركسية ، كان لا يؤمن بالصراع الطبقى ولا هو كان يرى أن البروليتاريا هى الطبقة الثورية الوحيدة ، أو أن قطبى القضية فى معركة التطور الاجتماعى هما العمال والرأسماليون . إنه كان يعتقد أن النضال إنما يدور بين الكسالى وتابيعهم (وقد أدرج بين هؤلاء التابعين نفرا من العمال وأصحاب الحوانيت) وبين أولئك الذين ينتجون الثروة القومية ، وقد أدرج بين هؤلاء العاملين النشطين من رجال الصناعة .

«ولقد استوحى شو هذا التقسيم للقوى الاجتماعية من نظرته الأخلاقية للمجتمع . ذلك أن شكوى شو من المجتمع الرأسمالى كانت فى أساسها شكوى أخلاقية . لقد أفزعه ذلك التبديد المريع للطاقات البشرية والطبيعية الذى يتسبب فيه المجتمع الرأسمالى . وكل مساهمة فى توطيد أركان هذا المجتمع ، سواء جاءت عن طريق رأسماليين أو عن طريق عمال يستأجرهم الرأسماليون كانت أمرا كريها بالنسبة إليه . لهذا لم يستطع شو أن يتقبل الماركسية التى تقول إن العمال هم ، بحكم وضعهم ، أنصار الفردوس العالمى المقبل ، بينما رجال الصناعة هم أعداء هذا الفردوس .

«ولعل هذا التفسير الذى ذهب إليه شو لمنشأ الشر فى المجتمع أن يكون منشقا من عدم إيمان الكاتب بالقدرات السياسية والعملية للرجل العادى ، وبخاصة العامل الذى يعيش فى المجتمع الصناعى»[٤٣] .

وقد انعكس هذا الفكر الذى سجله شو فى نشراته على أعماله الأدبية ووجدناه يهاجم النظم الرأسمالية والرأسماليين هجوما عنيفا فى مسرحياته .

---

(٤٣) على الراعى : مسرح برناردشو ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٥٥ ص ٣٥٦ ـ ٣٥٧ .

وفى مسرحيته «بجماليون» يعرض الكاتب لطبقتى المجتمع العليا والدنيا ، وفيها ينقل شو لوحة لأناس الطبقتين ، ورؤية أفراد الطبقة العليا إلى أناس الطبقة الدنيا .

ليـــزا : آه ! عارفه الأصول . واحده صاحبتى بتاخد درس فرنساوى من أستاذ فرنساوى أصلى بشلن ونص فى الساعة ، وطبعا مش جيجيلك دم تاخد منى فى درس انجليزى زى ما بياخدوا فى الفرنساوى أنا مادفعش أكثر من شلن ، تاخده ولا ماتخدوش ؟

هجنـز : أتعرف يا بيكرنج إذا لم تعتبر الشلن مجرد تلك العملة الصغيرة، بل كنسبة مئوية من دخل هذه الفتاة ، لكان هذا الشلن يعادل ستين أو سبعين جنيها من مليونير .

بيكرنج : كيـف ؟

هجنـز : احسبها ، يكسب المليونير حوالى مائة وخمسين جنيها فى اليوم ، أما هى فتكسب حوالى نصف كراون .

ليـــزا : مين قال لك إنى بس

هجنـز : إنهـا ... تعرض علـى خمسـى دخلهـا اليومـى فـى مقابـل الدرس.. إن خمسى دخل المليونير فى يوم يقدر بحوالى ستين جنيها ، إنه مبلغ محترم ، والله إنه لضخم ! إنه أكبر مبلغ عرض على فى حيـاتى .

ليـــزا : (تقف مرتاعة)

ستين جنيها ، إنتو بتقولوا إيه ؟ أنا ماقلتش ستين جنيه ، منين أجيـب .

هيجنـز : إخرسى

ليـــزا : (باكية)

مسزبيرس : لاتبك أيتها الحمقاء ، لن يمس نقودك أحد .

هجنز : ولكن سيمسك أحد بيد المقشة إذا لم تكفى عن هذا النحيب إجلسى .

ليزا : آه ، آه أو أو أنت فاكر نفسك أبويا ؟

هيجنز : إذا قررت أن أعلمك سأكون أسرأ من أبوين معا خذى (يقدم لها منديله الحريرى)

ليزا : وده عشان إيه ده ؟ !

هجنز : لتجففى عينيك وتجففى أى جزء آخر مبتل من وجهك : تذكرى أن هذا منديلك ، وهذا كمك ، فلا تخطىء فى التفريق بين هذا وذاك إذا أردت أن تكونى سيدة محترمة فى متجر .

مسزبيرس : لا فائدة من أن تكلمها بهذه الطريقة يامستر هيجنز ، إنها لا تفهمك .. ثم إنك مخطىء ، فهى لا تستعمل كمها كما تظن (تأخذ المنديل)

ليزا : (تختطف منها المنديل)

إيه ! هاتى المنديل ، هو ادهولى ولا ادهولك ؟

بيكرنج : فعلا ، يجب أن يعتبر ملكا لها يامسز بيرس .

مسزبيرس : (مستسلمة)

الحق عليك يامستر هجنز

بيكرنج : هجنز ، قد أثارت الفتاة اهتمامى ، ما رأيك فى الحفل الذى سيقام فى حديقة السفير ؟ إذا أمكنك ذلك شهدت أنك أعظم معلم على وجه الأرض ، أراهنك بكل تكاليف التجربة على أنها لن تنجح . وأنا سأدفع لك أجرك على الدروس .

هجنز : (ينظر إليها وقد أغراه العرض)

لا يمكننى مقاومة هذا الإغراء ، إنها على درجة لذيذة من الصنعة ، وقذرة لدرجة مثيرة .

ليـــزا : (محتجة بشدة)

آه . آه . أو !! أنا مش قذرة . دنا حتى غاسلة وشى وإيدى قبل ماجى . والله غسلتهم كويس خالص .

بيكرنج : لا تدر رأس الفتاة بالمديح ياهجنز

مسزبيرس : (بقلق)

لا تقل ياسيدى ، هناك سبل كثيرة لتدير رأس فتاة ، لا أحد يعرف ذلك أكثر من مستر هجنز ، أرجوك ياسيدى ألا تشجعه على إتيان أية حماقة .

هجـــنز : (يزيد انفعاله وقد نمت الفكرة فى رأسه)

ما الحياة إلا سلسلة من الحماقات الملهمة ! الصعوبة هى فى أن نجدها ، لا تدع الفرصة تفلت منك فلن تأتى كل يوم ، سأحول هذه المتسكعة التى تجرجر أذيال ثوبها القذر إلى دوقـــة .

ليـــــزا : (تحتج بشدة على هذا الوصف)

آه . آه . أو . أو

هجنـــز : (وقد أخذه الحماس)

نعم وفى ستة أشهر ـ بل فى ثلاثة إذا كانت أذنها حساسة ، وكانت سريعة التقليد ، سآخذها إلى أى مكان أقدمها على أنها أى شىء . سنبدأ اليوم ، الآن : هذه اللحظة ! مسز بيرس . خذيها ونظفيها بصابون الزفر إذا لم تنفع طريقة أخرى ، هل النار موقدة فى المطبخ .

مسزبيرس : (محتجـــة)

نعـم . ولكـن ..

هجنـــز : إخلعى عنها كل ملابسها واحرقيها .. إتصلى بمحلات وايتلى أو أى متجر آخر واطلبى لها ملابس جديدة وإلى أن تصل ملابسها لفيها فى ورق اللف البنى .

ليـــــزا : بقى أنت جنتلمان انت ؟ مش عيب تتكلم عالحاجات دى ؟ أنا بت شريفة وفاهمة الرجاله اللى زيك . آه

هجنـــز : لا نريد عقد ليسوف جروف هنا يا فتاة . عليك أن تتعلمى أن تسلكى كدوقة ، خذيها يامسز بيرس وإذا أبدت مقاومة إديها علقـــة .

ليـــــزا : لا ! دنا أندهلك البوليس . أنت فاكر إيه ..

مسزبيرس : ولكن ليس لدى مكان أضعها فيه .

هجنـــز : إذن ضعيها فى صفيحة الزبالة .

ليـــــزا : آه . آه . أو . أو

بيكرنج : أوه ياهجنز ! كن معقولا .

مسزبيرس : (بحـــزم)

يجب أن تكون معقولا يامستر هجنز ، يجب ، لا يمكنك أن تدوس على جميع الناس بهذا الشكل»[٤٤] .

وهكذا ، وجدنا شو وقد طور فى مسرحيته الأسطورة اليونانية (بجماليون) بحيث تتمشى مع فكره ومذهبه وهو الفكر الذى كان الكاتب يعمل على نشره ، فكان هذا العمل الأدبى وعاء صب فيه الفكر الذى

---

(٤٤) شو : بجماليون ـ ترجمة جرجس الرشيدى ـ القاهرة ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧ ص ٧٢ ومابعدها .

يرى فيه أن الفوارق القائمة بين شرائح المجتمع لا أساس لها ، وأن الطبقة الدنيا فى المجتمع ليست أقل من الطبقة العليا أو بالأحرى ليست الطبقة العليا بأفضل من الطبقة الدنيا .

وهذا النص الذى نقلناه من المسرحية يعكس صورة شو وفكره الاشتراكى الفابى الذي اعتنقه بعد حياة مريرة عاناها وشو فى مقتبل العمـر .

وفى مسرحية «الميجور باربرا» يجسد شو صورة للعمال الذين يمثلون الطبقة الدنيا وكثيرا ما كانوا يعانون من الرأسماليين الذين يمثلون الطبقة العليـا .

«برليس : لا جدوى من الشكوى ، فما أنت إلا عامل مضطهد عجوز طريد كمريض فى مستشفى استعصى علاجه فمن سيهتم بأمرك ؟ أتنتظر من اللصوص الخنازير وجبة طعام ، لقد سرقوا منك وجبات كثيرة . إذن استرد بعض حقك .

(تعود جينى بالوجبة المعتادة) .

هاك يا أخى : قل باسم الله وضع هذا فى جوفك

شيرلى : (ينظر إلى الأكل بنهم ولكنه لا يمسه ثم يصرخ كالطفل)

لم أقبل إحسانا من قبل .

جينى : (تربت عليه)

هون عليك ، لقد أرسله الرب إليك ، فلماذا ترفض أنت ؟»[٤٥] .

وأقول ، لقد جعل شو عمله الأدبى بديلا من النشرات التى كانت تفسر فلسفته الاشتراكية الفابية ، وراح يكتب المسرحيات التى تجسد هذه الفلسفة التى اعتنقها وجعل المسرح منبرا يعتليه لإلقاء فكره ونشره[٤٦] .

---

(٤٥) شو : الميجور باربره ـ ترجمة أحمد النادى ـ ص ١٤٥ ـ ١٤٦ .

(٤٦) على الراعى : مسرح برناردشو ص ٣٦٩ ـ ٣٧١ .

وأزعم بأن شو أراد أن يجعل للمسرح رسالة ووظيفة اجتماعية ، ويؤسس مسرحا جديدا يقوم على الفكر الواقعى بقصد تغيير مجتمعه إلى مستقبل أفضل .

ولعل الكاتب كان يرى أن المسرح أكثر رواجا لفكره الاشتراكى الفابى من النشرات ذلك لأن أسلوب النشرات جامد بينما المسرحية بما تتميز به من خصائص ووسائل وفكاهة ودعابة ومرح تجعل جمهور المشاهدين والقراء أكثر اقتناعا بمذهبه من النشرات التى تخلو من هذه المميزات .

وأقول ، إن الفكاهة والدعابة والمرح فى مسرحيات شو لم تكن من أجل التهريج أو الضحك ، وإنما كانت من أجل البناء . ولهذا نجد الأديب فى أعماله جادا فى فكاهته ودعابته ومرحه .

مذهب الوجودية :

أثارت كلمة «وجود» الجدل والنقاش بين الفلاسفة على مر العصور منذ قدامى الإغريق حتى العصر الحديث .

وعلى الرغم أن المذهب من المدارس الفلسفية والنقدية الأدبية الحديثة ، فقد تناول المفكرون مفهوم كلمة «وجود» منذ «بارمنيدس» و«سقراط» حتى «سارتر» و«مارسيل» ، وكان لكل منهم رأى فى مفهوم اللفظ «وجود» .

وتعنى الكلمة الإحساس أو الشعور بالوجود ، وقد تعنى جزءا من الوجود ويفسرها البعض بالواقع .

ويعنى البعض الآخر بالوجود ، العلاقة بين الكل والجزء ، ووجود الأشياء المرئية والآلات .

«ما الذى نعنيه عندما نطلق لفظ الوجود ؟ .. هل نعنى به مقولة كلية على نسق المثل الأفلاطونية تشارك فيها الموجودات الجزئية ، وتكون كجنس الوجود الذى أشار إليه أفلاطون فى محاورة السفسطائى ؟ أم أن الوجود نوع من الإحساس أو الشعور بالتواجد مع الأشياء أى مع الغير أى بالمعاصرة الزمانية مع الغير سواء كان هذا الغير جمادا أم أفرادا آخرين ؟ وهل ترتبط فكرة الوجود على هذا النحو بالزمان النفسى أم بزمان الذاكرة أم بالزمان التحكمى أو أخيرا بالزمان المطلق وهو الأبدية ؟

«وهل نعنى بالوجود أيضا وجود الأشياء فى ذاتها أو وجود الجواهر أم وجود الظواهر ؟

«وهل هذا الوجود مجرد رابطة منطقية ، بين الموضوع والمحمول ؟ وأخيرا هل النفس هى التى تتدخل فتضع معنى الوجود ـ وهذا هو الموقف التصورى ـ أم أن الوجود منفصل عنا وعن حياتنا الشعورية وأن الأشياء الخارجية تفرض علينا وجودا مقاوما أو معترضا لمجرى شعورنا ـ وهذا هو الموقف الموضوعى ـ وهل ترتبط فكرة الوجود بالتغير أم وجود شعور متدفق كالوثبة الحيوية عند برجسون ؟

«وأخيرا ما علاقة الوجود بالشعور الإنسانى ـ أو بمعنى آخر هل ثمة علاقة تحليلية أو تركيبية من أى نوع بين الوجود والحرية أو بين العدم والحرية أو بينهما وبين القلق ، أو بين الوجود والمعانى الأخلاقية ؟

«وثمة مشكلة هى ـ إذا كان هناك وجود بأى معنى من هذه المعانى فكيف بدأ وهل هو أزلى أم أنه حادث منتهى ؟ ومشكلة الانتهاء والفناء إنما تقودنا إلى بحث مشكلة . المصير . على أن استقصاء معنى الوجود ودلالاته ـ وإن كان يتفرع إلى البحث فى مصير الموجودات أى العالم ـ إلا أن المشكلة الأساسية التى يتعين على الباحث بالتأمل فى أبعادها ـ فى هذا المجال ـ هى مشكلة الإطار أو الصيغة الكلية التى تنتظم فيها هذه

الموجودات جميعا وهى الوجود . فإذا انتهى بنا هذا التأمل إلى الكشف عن مقولة تجمع الموجودات فى نطاق واحد شامل . فستظهر حينئذ الحاجة الملحة إلى معرفة مصير هذه الصيغة الكبرى ، إذ أنها ترتبط فى تجربتنا الحيوية بمصير الموجودات نفسها .

«ولاشك أن النظر فى مشكلة المصير يرتبط بالبحث عن المبدأ أى عن مصدر الوجود ومنبعه ، ولكننا نشير هنا أيضا إلى أننا نبحث عن حقيقة فكرة الوجود ومصدرها وليس عن مصدر الوجود نفسه . وفى الغالب نجد هذه الفكرة مرتبطة بغايات نفعية أو دينية أو أخلاقية أو تستند إلى تفسيرات جمالية أو اقتصادية أو علمية ـ أى تفسير طبيعى ، رياضى لمجموعات الظواهر الكونية»(٤٧) .

وأول من تحدث عن الوجود من فلاسفة قدامى الإغريق «بارمنيدس» الذى قال عنه أنه كل واحد كامل الثبات .

وكان الوجود عند سقراط محمولا حقيقيا ، فهو لا يعنى عنده معنى ذهنيا بل إنه حقيقى يشترك فى الوجود المثالى .

ويرى أفلاطون وجود أجناس عليا ، وأرفعها مكانة هو جنس الوجود فهو عنده مثال(٤٨) .

ويختلف أرسطو مع أفلاطون فى مفهوم الوجود ، ويزعم أنه يعنى الواقع الحسى ، بينما المثل معانى ذهنية ، ويرتبط الوجود عند أرسطو بالفلسفة الأولى (ما بعد الطبيعة) كما أطلق على هذه الفلسفة (العلم الإلهى) لأن أهم بحوثها هو الله باعتباره الموجود الأول والعلة الأولى للوجود .

«ولايزال المعنى الأرسطاطاليسى يلازم هذا الحد ـ ما بعد الطبيعة ـ فهو البحث فى الوجود ولواحقه بما هو كذلك ؛ فأما الوجود فيراد به

(٤٧) محمد على أبو ريان : الفلسفة ، أصولها ومبادئها ص ١٣٧ ـ ١٣٨ .
(٤٨) المرجع السابق ص ١٣٩ .

الوجود باعتباره معنى مجردا يطلق على كل موجود ولا يقتصر إطلاقه على ماهية معينة ، وهو وجود لا مادى ينشأ إما عن التجريد الذى يقوم به العقل باستخلاص الوجود الذهنى من الوجود المادى للموجودات ـ أى الوجود اللامحسوس ـ وإما أن يكون وجودا روحيا بطبيعته غير مجسم فى الأعيان ـ المحسوسات ـ كالله والنفس البشرية .

«وأما لواحق الوجود فيراد بها المعانى التى تلائم الوجود بما هو كذلك لا لكونه ماهية معينة ، كالجواهر والفرض والعلة والمعلول والوجود بالقوة أو بالفعل ...

«وترددت آراء أرسطو عند الكثيرين من خلفائه قديما وحديثا . فشاعت تعبيراته عند المدرسين وفلاسفة الإسلام على السواء ، ومن ذلك أن يعبر (الكندى) أول فلاسفة الإسلام عن الميتافيزيقا بالفلسفة الأولى وعلم الربوبية ، ويصرح (الفارابى) فى كتابه (الجمع بين رأيى الحكيمين) بأنها العلم بالموجودات بما هى موجودة ، ويقول مع (ابن سينا) ـ أكبر فلاسفة الإسلام ـ إنها العلم الإلهى ، ويقول ابن رشد ـ أكبر شراح أرسطو ـ فى كتابه ما بعد الطبيعة : إنها النظر فى الموجود بما هو موجود ... وهلم جرا»(٤٩) .

وهكذا نجد الكندى والفارابى وابن سينا وابن رشد من الفلاسفة المسلمين فى العصور الوسطى قد تأثروا بآراء أرسطو واتفقوا معه فى فلسفته الأولى ـ ما بعد الطبيعة ـ ومناقشاته وبحوثه فى الوجود والعلم الإلهـــى .

وفى العصر الحديث يعد الفيلسوف الدانمركى «كير كجارد» الذى ظهر فى النصف الأول من القرن التاسع عشر أب الوجودية المعاصرة .

---

(٤٩) توفيق الطويل : أسس الفلسفة ص ٢٣٤ ـ ٢٣٥ .

وارجع إلى :

محمد على أبو ريان : الفلسفة ، أصولها ومبانيها ص ١٤٦ ومابعدها .

وصب كيركجارد اهتمامه على الوجود الإنسانى الواقعى ، ويزعم أن الإنسان فى البداية لحظة مولده وخروجه إلى الحياة من رحم أمه لا ماهية له ، لأنه وهو فى بطن أمه لم ينمو بعد ، أو أن نموه مازال ناقصا ، وأنه عقب ولادته مباشرة عاجز عن الحركة والتفكير .

لذلك ، يهمل كيركجارد ماهية الإنسان الآدمى ، ويوجه عنايته إلى ذات الفرد ، ويرى أن الإنسان هو الوحيد من بين جميع الكائنات التى خلقها الله الذى يتمثل وجوده فى حريته ، وهذه الحرية هى التى تجعله يعمل أو لا يعمل كيف يشاء(٥٠) .

وتأثر «هيدجر» بفلسفة كيركجارد فى الوجودية ، وأسس فلسفته الوجودية على أساس الوجود المشخص المفرد ، كما تأثر «كارل ياسبرز» بفلسفة كيركجارد ، وتحدث ياسبرز كثيرا عن التحليلات الجزئية لظواهر الوجود(٥١) .

ومع أوائل القرن العشرين نجد الفيلسوف الوجودى «جبريل مارسيل» الذى يؤمن بوجود الله سبحانه وتعالى ، «وجان بول سارتر» الوجودى الملحـد .

وكل هؤلاء الفلاسفة من المؤمنين بالله سبحانه وتعالى والملحدين يتفقون مع كيركجارد فى أن وجود الإنسان يسبق ماهيته ، وأنه الوحيد من بين جميع الكائنات التى خلقها الله جل شأنه الذى يتمثل وجوده فى حريته وأنه هو وحده الذى يختار لنفسه .

«..... فهناك الوجوديون المسيحيون ، وعلى رأسهم (جابرييل مارسيل) و(يسبرز) ، والإثنان مسيحيان كاثوليكيان مخلصان لكاثوليكيتهما ، وهناك الوجوديون الملحدون وعلى رأسهم (هيدجر) والوجوديون الفرنسيون ، وأنا .

---

(٥٠) محمد على أبو ريان : الفلسفة ، أصولها ومبادئها ص ١٧٦ ومابعدها .
(٥١) المرجع السابق ص ١٨٠ ومابعدها .

«الوجوديون عموما ، المسيحيون أو الملحدون يؤمنون جميعا بأن الوجود سابق على الماهية ، أو أن الإنسان يوجد أولا ثم تتحدد ماهيته من بعد ..

«إن الإنسان يوجد ثم يريد أن يكون ، ويكون ما يريد أن يكونه بعد القفزة التى يقفزها إلى الوجود .

«والإنسان ليس سوى ما يصنعه هو بنفسه . هذا هو المبدأ الأول من مبادىء الوجودية ، وهذا هو مايسميه الناس (ذاتيتها) مستخدمين هذه الكلمة ليوجهوا بها النقد إلينا ، لكننا لا نعنى بها سوى أن الإنسان كرامة أكبر مما للحجارة أو المنضدة .

«فإذا كان الوجود حقيقة أسبق على الماهية فالإنسان مسئول عما هو عليـه .

«وإذن تكون أولى آثار الوجودية المترتبة على ذلك هى وصفها كل فرد وصيا على نفسه مسئولا عما هو عليه مسئولية كاملة .

«وعندما نقول إن الإنسان مسئول عن نفسه فنحن لا نعنى أنه مسئول فقط عن شخصه ولكنه مسئول كذلك عن كل الناس .

«وعندما نقول إن الإنسان يختار لنفسه ، لا نعنى أن كلا منا يجب أن يختار لنفسه ، بل نحن نعنى أنه يختار ، وهو إذ يختار لنفسه يختار لكل الناس .

«... واختيارنا لنمط معين من أنماط الوجود هو تأكيد لقيمة ما نختار وإعلاء لشأنه ، وكأننا نقول لكل الناس : اختاروا مثلما اخترنا ، فنحن لا يمكن أن نختار الشر لأنفسنا ، وما نختاره دائما خير لنا ، ومن ثم فهو خير لكل الناس .

«.. وإذا كان الوجود سابقا على الماهية ، وإذا كنا سنشكل الصورة التى سنكون عليها أثناء عملية وجودنا ، فهذه الصورة لن تكون واقعنا

نحن فقط ، ولكنها ستكون كذلك واقع كل الناس المحيطين بنا ، والعصر كله الذى نجد فيه أنفسنا ، وبهذا تكون مسئوليتنا أكبر مما نظن ، لأن الصورة التى سنكون عليها ليست شيئا يخصنا نحن وحدنا ، ولكنها شىء يخص الناس جميعا ، والعصر كله الذى تواجدنا فيه مع هؤلاء الناس»(٥٢) .

وبناء عليه فإن أصحاب الوجودية لا يعترفون إلا بالوجود فقط ، وجسدوا هذا الوجود فى عبارة «ديكارت» المشهورة «أنا أفكر وإذن فأنا موجود» .

وهم لم ينكروا الماهية فحسب ، بل نراهم يرفضون القيم والمثل والأخلاق المتوارثة ، وراحوا يتحررون منها ، ووجدنا الملحدين منهم وعلى رأسهم (سارتر) وقد وصل بهم الإنكار إلى عدم الاعتراف بوجود الله سبحانه وتعالى وجبرية القضاء والقدر .

ولما كانت الحرية والمسئولية والالتزام من أهم أسس الفلسفة الوجودية ، فإننا نجد بعض المشاعر الخاصة التى نشأت نتاج هذه الأسس ونعنى بها القلق والسقوط واليأس . كانت عندهم من السلوكيات المتميزة لإنسان العصر .

ويفسر سارتر الشعور بالقلق فيقول :

«... ماذا نعنى بالقلق ؟ إن الوجود ليعن صراحة أن الإنسان يحيا فى قلق ويكابد القلق ، وهو يعنى من هذا أن الإنسان عندما يلزم نفسه تجاه أى شىء ما ، ويدرك فى نفس الوقت أن اختياره سيكون اختيارا لما سيكونه وأنه لا يختار لنفسه وحدها ، بل هو مشروع لنفسه يختار للإنسانية كلها فى نفس الوقت ـ فى لحظة كهذه لا يمكن للإنسان أن يهرب من الإحساس بالمسئولية الكاملة العميقة . وهناك كثيرون لايحسون

(٥٢) سارتر : الوجودية مذهب إنسانى ـ ترجمة عبدالمنعم الحفنى ـ القاهرة . مكتبة راديو ١٩٦٦ ص ٧ ومابعدها .

مثل هذا الإحساس ، لكننا نستطيع أن نؤكد أن مثل هؤلاء يخفون قلقهم ويربون منه . وكثيرون منهم يظنون أنهم بعملهم هذا لا يلزمون سوى أنفسهم ، فإذا سألناهم ، ولو تصرف الناس كما تتصرفون ؟ أجابوا لكنهم لا يتصرفون كما نتصرف»(٥٣) .

ويفسر الشعور بالسقوط فيقول :

«والسقوط فرار من القلق ، لأن القلق يتهدد وجوديا بأسره ، ويعزلنا أمام أنفسنا بحيث نشعر بهذه العزلة شعورا حادا يختفى معه كل ما يمكن أن يعتمد عليه الإنسان فى وجوده ، وتجثم عليه الوحدة ويحس بالغربة إحساسا عميقا ، وينتابه شعور بعدم الاستقرار ، فيجد نفسه مرغما على اختيار ذاته ، وأن الوقت قد حان لتحمل المسئولية الملقاة على عاتقه .

«إن السقوط يتضمن اختيارنا لذاتنا بذاتنا ، والسقوط يصاحبه القلق ...»(٥٤) .

ويفسر الشعور باليأس فيقول

«أما اليأس فمعناه بسيط بساطة غريبة : معنى اليأس أننا نقصر إمكانياتنا على مجموعة منها ، هى المجموعة التى فى نطاق إرادتنا ، أو التى فى نطاق الاحتمالات التى تجعل عملنا ممكنا . ونتكل عليها ؛ فعندما يريد الإنسان شيئا ما ، تكون أمامه هذه العناصر الاحتمالية المتعددة ، فإذا كنت أنتظر زيارة صديق لى . آت بالقطار أو بالترام ، فإننى أفترض مسبقا أن القطار سيصل فى الوقت المحدد أو أنه لن يتأخر : إنى أبقى فى نطاق الممكن . ولكن الإنسان لا يتكل على أية ممكنات ما عدا الممكنات المتصلة بعمله التى لها أثر فيه . فإذا لم تكن هذه الممكنات لها أثر فى عمله انتهى منها ولم تعد له بها صلة .

وعندما قال ديكارت (انتصر على نفسك قبل انتصارك على العالم ، كان يعنى نفس الشىء : إننا يجب أن نعمل بلا أمل)(٥٥) .

---

(٥٣) المرجع السابق ص ١٢ ـ ١٣ .
(٥٤) ذاتـه ص ٢٤ .
(٥٥) ذاتـه ص ٢٤ ـ ٢٥ .

وهكذا يزعم سارتر أن هذه المشاعر من النوع البسيط الذى لا خطورة فيه وأنها نتاج إحساس الوجودى بالمسئولية والالتزام ، ويرى أنه من الحتم اللزام أن يتحملها الوجودى دفاعا عن مجتمعه ، ولهذا فعليه أن يلتزم بالعمل والقول من أجل أفراد وطنه .

وفى كتابه «ما الأدب» وجدنا سارتر وقد جعل فلسفته الوجودية تنعكس على العمل الأدبى وبخاصة القصة والمسرحية . وعنده أن القصيدة الغنائية ما هى إلا صورة من فنون الموسيقى والرسم والنحت حيث يرى أن الشاعر فى قصيدته الغنائية يصور مشاعره الذاتية وعواطفه .

وبينما يجد سارتر فى القصيدة الغنائية صورة تجسد ذات الشاعر يؤكد أن الكاتب فى القصة والمسرحية ينسلخ عن ذاته لأنه يجعل أحداث عمله الأدبى لوحة تصور شرائح عريضة من مجتمعه بأناسه ومشكلاته الاجتماعية والسياسية .

لهذا ، لا يطلب سارتر من الشاعر فى شعره الغنائى أن يكون ملتزما لأنه ـ كما قال عنه ـ يصور فى شعره أحاسيسه الذاتية ومن ثم وجه سارتر عدساته إلى النثر فى كتابه وجعله بجنسيه القصة والمسرحية محور كلامه عن الأدب وأهمل الحديث عن الشعر الغنائى فى دراسته لأنه استبعد الالتزام فى القصيدة الغنائية .

«ونستطيع ، إذن أن ندرك فى يسر مدى حمق من يتطلب من الشعر أن يكون (التزاميا) نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ، ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحنق الاجتماعى والحفيظة السياسية ؟ ولكن هذه الدوافع لا تتضح دلالتها فى الشعر كما تتضح فى رسالة هجاء أو رسالة اعتراف . فالناثر يجلو عواطفه حين يعرضها ، أما الشاعر فإنه ... بعد أن يصب عواطفه فى شعره .. ينقطع عهده بمعرفتها . إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها ونفذت خلالها وألبستها أثوابا مجازية ، فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى فى نظر

الشاعر نفسه . فقد أصبح الانفعال شيئا له كثافة الأشياء ، وبدت عليه مسحة الغموض ، إذا اكتسب الخصائص الغامضة للألفاظ التى صار جبيسها . وفوق هذا يوجد دائما .. فى كل جملة وكل بيت من الشعر ما هو أكثر بكثير من مجرد إحساس ، كما يوجد فى مزقة السماء الصفراء فوق جبل - الجلجلة - ما يتجاوز مجرد كربة حبيسة أو ضيق نفسى . فحين أصبحت الألفاظ والجملة بمثابة شيء من الأشياء تعددت دلالتها إلى ما لا نهاية كالأشياء ، فطغت بذلك من كل جهة على العاطفة التى أثارتها ، وكيف يرجى إهاجة الغضب أو إثارة الحماسة عند القارىء فى حين يراد منه أن ينسلخ من حالته الإنسانية ، إذ يدعى لينظر إلى اللغة بنظرة الخالق لها ، لكى يراها على وجه مقلوب .

«فالناثر إذن ، هو الذى سلك للعمل طريقا من الطرق غير المباشرة ، يصح أن نسمية العمل عن طريق الكشف ، وإذن فلنا أن نسأله ثانيا هذا السؤال : أى مظهر من مظاهر العالم تريد أن تكشف عنه ، وأى تغير تريد تحقيقه عن طريق هذا الكشف ؟ ويدرك الكاتب الالتزامى أن الكلام عمل ، ويعلم أن الكشف نوع من التغيير ، وأنه لا يستطيع الكشف عن شيء إلا حين يقصد إلى تغييره ، وقد تخلى عن ذلك الحلم المتعذر التحقيق من رسم صورة للمجتمع أو للحالة الإنسانية دون تحيز فيها . فالإنسان هو المخلوق الذى لايحتفظ موجود ماحياله بالحيدة ، حتى الله ، لأن الله ، كما رآه بعض الصوفية ، ذو وضع خاص فى علاقته بالإنسان. والإنسان كذلك هو المخلوق الذى لا يمكن أن يرى حالة دون أن يغيرها . لأن نظرته تسجل أو تهدم أو تصور أو تفعل فعل الأبدية فى تمثيل الأشياء إلى حالتها هى ، وإنما بالحب والبغض والغضب والخوف والسرور والحنق والإعجاب والأمل واليأس يتكشف الإنسان والعالم عن حقيقتهما ، فإذا تكلم الكاتب فإنما يصوب قذائفه . فى مكنته الصمت ، ولكنه إذا اختار أن يصوب فيجب أن يكون له تصويب رجل يرمى إلى أهداف . لا

تصويب طفل على سبيل الصدفة مغمض العينين ومن دون غرض سوى السرور بسماع الدوى»[٥٦] .

ويرفض سارتر قضية الفن للفن أو الأدب للأدب ، لأن الأدب عنده التزام ، والأديب ملتزم ، كما أنه مرآة تعكس قضايا عصره ومشكلاته ، وليس بالفرد الذى ينسلخ عن مجتمعه بقطاعاته العريضة .

لهذا ، فإن الأديب عند سارتر يبدع فى عمله الأدبى من أجل الآخريـن .

وإذا كان سارتر فى فلسفته الوجودية راح يدعو إلى الحرية ، نجده وقد راح يتحدث عنها فى الأدب ويرى ضرورة منحها (الحرية) للكاتب والقارىء . فالأديب عنده حر ، يكتب لقراء أحرار .

«إذن كل محاولة ـ يقصد بها الكاتب إلى استبعاد قرائه ـ خطر يهدده فى فنه نفسه»[٥٧] .

إن موضوعية العمل الأدبى عند سارتر تتجسد فى وظيفته الاجتماعية التى تتمثل فى الحرية الإيجابية التى تدعو إلى إذابة الفوارق بين طبقات المجتمع ، والقضاء على ديكتاتورية السلطة الحاكمة ، وتغيير نظام الحكم بقصد مستقبل أفضل للبشرية .

ونرفض بعض الآراء الفلسفية والنقدية التى ذكرها سارتر فى كتبه وبحوثه وننكرها ، وتفترق بنا السبل مع البعض الآخر منها ..

إننا ننكر فلسفته الإلحادية ونرفضها ، وقد يكون باستطاعة سارتر أن يؤثر بفكره الإلحادى هذا فى نفوس أتباعه ، هذه النفوس التى تمكن منها الشيطان وسيطر عليها فجعلها ضعيفة الإيمان ، لكنه لا يمكن أن يؤثر فينا نحن أصحاب النفوس القوية الإيمان لأن شخصياتنا أقوى من الشيطان الذى تمكن منه ومن أتباعه .

---

(٥٦) سارتر : ما الأدب ـ ترجمة محمد غنيمى هلال ـ القاهرة . مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦١ ص ١٦ ومابعدها .

(٥٧) المرجع السابق ص ٧٦ .

إن حرية بلا إيمان ، لا معنى لها ، بل إنها حرية أقرب ما تكون إلى الهمجية لأنها تعدت حدودها إلى الإلحاد وإنكار للمعتقدات الدينية .

ونحن في حياتنا نتخذ من إيماننا بالله سبحانه وتعالى والمعتقدات الدينية السماوية التي من عند الحق جل شأنه دعائم متينة لمواجهة الحياة بما فيها من مشكلات وقضايا .

إن الإيمان بالله سبحانه وتعالى يعني الإيمان بالخير والحق والعدل ، لأنه سبحانه وتعالى حق وعدل وإيماننا به جل شأنه يمنحنا القوة والقدرة وحياة بلا حق وعدل وخير هي أقرب ما تكون إلى العدم .

كما كما أننا نرفض هذه الحرية المطلقة التي راحوا يمنحونها للإنسان ، وهي - كما قلنا - تجاوزت حدودها ووصلت إلى الهمجية .

ويسوق خصومهم هذا المثل للرد عليهم .

«لنفرض أن جنديا في فرقة من الجيش في معركة من المعارك وأن قائده أصدر أمرا إليه بإطلاق النار ... فإذا طبقنا النظرية الوجودية رأينا هذا الجندي يجمد ولا ينفذ أمر قائده حتى يفكر في هذا الأمر الذي صدر إليه من خارج ذاته .. هل هو معقول ؟ .. ولماذا معقول ؟ وقد يسأل الجندي نفسه ما الفائدة التي يمكن أن يسفر عنها إطلاق الرصاص ... وقد يصل القائد فيجد الجندي متلكئا في تنفيذ أوامره بإطلاق النار ... وهنا يحدث أمر من الأمور .. فإما أن يقتله القائد لعصيانه ... وإما أن يحيله إلى مجلس عسكري لمحاكمته ، وإما أن يسأله عما يؤخره عن إطلاق النار . فإذا كان قائدا غرا راح يشرح للجندي موقف الجيش وأن هذه خطة القيادة العامة التي أصدرت الأوامر بإطلاق النار .

ولكن القيادة العامة مصدر خارجي ، ولا شأن لها بذاتية صاحبنا الوجودي . ومن ثمة فهو لا يطيعها ولا يخضع لأوامرها .

«فإذا كان القائد رجلا شديد البلاغة ، راح يناقش الجندى الوجودى ليقنعه بأن مصلحة الوطن هى فى إطلاق النار وتنفيذ أوامر القيادة العامة»(٥٨) .

ولك أن تتخيل عقبى التمرد إذا كان جيشا بأكمله من الوجوديين ، ويقينا أن مثل هذه الوجودية ستودى بهذا الجيش ، وتؤدى إلى هزيمته والقضاء عليه ، ويحدث هذا كله تحت شعار الحرية المطلقة التى راحت الفلسفة الوجودية الإلحادية تدعو لها .

ونأخذ على سارتر وأتباعه ما ذهبوا إليه من ضرورة التحرر من القيم والمواضعات والمثل المتوارثة . واتخذوا من «أنتيجونا» إبنة «أوديب» التى رفضت تنفيذ أوامر خالها الحاكم «كريون» مثلا لهم .

«أسمينا : بماذا تريدين أن تنبئينى ؟ يخيل إلى أن أمرا ذا بال قد شغلك واستولى عليك .

أنتيجونا : ماذا ؟ ألم يمنح كريون أحد أخوينا ما حرمه على الآخر من شرف القبر ؟

لقد وفى بحق العدل والقانون كما يذيعه أبناء ثيبة فأمر أن يوارى إيتيوكليس فى التراب . وأن يؤدى إليه من الواجبات الدينية ما يسر نفوس الموتى . بينما أعلن الأمر أن لا يدفن الشقى بولينيس ولا يبكى ، وأن يترك - من غير أن يقبر أو تؤدى إليه فروض الدين - نهبا لسباع الطير التى تتأهب لافتراسه هذا ما أنبئت أن كريون ذا القلب الكريم سيعلنه إليك وإلى . أجل إلى أنا . وسيأتى هنا ليثبت أمره أمام من يجهله . وهو أمر ليس بذى الخطر القليل ، فإن من خالفه أو حاول الخروج عليه فهو واثق بأنه سيلقى أقصى أنواع العذاب

(٥٨) دريني خشبه : أشهر المذاهب المسرحية ، القاهرة . مكتبة الآداب ١٩٦١ ص ٢٩٩ - ٣٠٠ .

وسط المدينة ويمشهد من مواطنيه . هذا ما يعدون لك ، وعما قريب ستظهرين أنك خليقة بهذا الدم الطاهر الذى منحك نعمة الوجود ...

أسمينا : واحسرتاه ! إنى لشقية تعسة ! ماذا عسى أن أوثر بعد أمر كهذا ؟ أأذعن له أم أنبو عليه ؟

أنتيجونا : روى ، أتريدين أن نعمل معا ؟

أسمينا : إلى أى خطر تريدين أن تلقى بنفسك ، وماذا تديرين فى خلدك ؟

أنتيجونا : روى ، أتعيننى على أن ندفن هذه الجثة ؟

أسمينا : أتزعمين مواراة من حظر على الناس هنا أن يخصوه برحمة وإشفاق ؟

أنتيجونا : أريد أن أوارى أخى وأخاك ، أجل هو أخوك وإن جحدت ذلك وأنكرته ، كذلك لن يلومنى الناس لأنى تركته غير مقبور .

أسمينا : ماذا ؟ أى أنتيجونا التعسة ! أتقدمين على ذلك برغم أ كريون ؟!

آه ! تدبرى أيتها الأخت ... والآن وقد مكثنا وحيدتين فى أسرتنا فانظرى أى آخرة سيئة تنتظرنا إذا اجترأنا خارجتين على القانون أن نخالف أمر السلطان ذى القوة والبأس .

أنتيجونا : لن ألح عليك بعد ، ولئن أردت الآن أن تشاركينى فيما أريد أن أفعل فأنا لهذه الشركة رافضة ، إفعلى ماتؤثرين ، أما أنا فماورية أخى ، فإذا أديت هذا الواجب فما أجمل بى أن أموت ، ولئن مت فإنما صديقة لحقت بصديقها . سأؤدى واجبا عدلا ملؤه التقوى .

أسمينا : بعيد ما بينى وبين هذا الازدراء ، ولكنى أضعف قوة من أن أخرج على الدولة .

أنتيجونا : اتخذي لك من هذه المعذرة وقاء ، بينما أحاول لك تأدية الواجب ، وإقامة القبر لهذا الأخ العزيز»[٥٩] .

وأقول إن سوفوكليس في مأساة (أنتيجونا) جعل شخصية (كريون) تجسيدا للعدالة التي تحافظ على القوانين الأرضية ، بينما صور في شخصية (أنتيجونا) عدالة من لون آخر ، ونعني بها العدالة التي تتمثل في عواطف البشرية ، ومشاعر النفس الإنسانية ، وصلات ذوي القربى والرحم ، وهي من العادات الدينية الموروثة .

ولهذا وجدنا أنتيجونا قد ضحت بحياتها من أجل أن تواري جثة شقيقها (بولينيس) حتى لا تتركها بالعراء تنهشها الكلاب والحيوانات ، ووجدت في موتها من أجل مواراة جثة أخيها سعادة وخيرا لها .

ونحن مع أنتيجونا في موقفها هذا ، ذلك لأن الأحشاء التي حملتها هي ذات الأحشاء التي حملت بولينيس . وما فعلته أنتيجونا هو ما أمرنا به الله سبحانه تعالى .

يقول الحق جل شأنه في سورة المائدة .

* واتل عليهم نبأ ابني آدم بالحق إذ قربا قربانا فتقبل من أحدهما ولم يتقبل من الآخر قال لأقتلنك قال إنما يتقبل الله من المتقين لئن بسطت إلي يدك لتقتلني ما أنا بباسط يدي إليك لأقتلك إني أخاف الله رب العالمين إني أريد أن تبوأ بإثمي وإثمك فتكون من أصحاب النار وذلك جزاء الظالمين * فطوعت له نفسه قتل أخيه فقتله فأصبح من الخاسرين * فبعث الله غرابا يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوءة أخيه قال يا ويلتى أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب فأواري سوءة أخي فأصبح من النادمين *[٦٠] .

---

(٥٩) طه حسين : من الأدب التمثيلي اليوناني ، القاهرة ، دار المعارف ـ أنتيجونا ـ ص ١٢٠ وما بعدها .

(٦٠) سورة المائدة الآيات ٢٧ ـ ٣١ .

وهكذا يؤكد النص القرآنى أن مواراة الجثة ودفنها فى التراب وحى من الحق سبحانه وتعالى ، ومن ثمة فهى من الشرائع والتقاليد الموروثة منذ عهد ابنى سيدنا آدم عليه السلام .

ولهذا ، فعلى الرغم أن موقف أنتيجونا يختلف مع موقف خالها كريون الذى يمثل القوانين الأرضية ، فإن ما صنعته يتمشى مع الشرائع الدينية الموروثة التى ينكرها سارتر وأنصاره .

لهذا ، فإننا نأخذ على هؤلاء الوجوديين الملحدين إسرافهم فى فكرهم ونرفض دعوتهم التى تنادى بالتخلص من جميع الأعراف والمواضعات الموروثة ، ذلك لأن بعض هذه المثل والعادات لها علاقة وثيقة بالقيم الروحية والمبادىء الدينية السماوية .

وتفترق بنا السبل مع سارتر فى تفسيره لمشاعر القلق والسقوط واليأس التى تحدث عنها ، ونشأت نتاج أسس فلسفته . ونرى أن مرجع هذه المشاعر يعود إلى بعض الأسس السلبية التى قامت عليها الوجودية وأخطرها إنكار وجود الله سبحانه وتعالى ، وعدم إيمانها بالغيبيات والقضاء والقدر ، والتحلل من القيم والمثل والتقاليد المتوارثة والأعراف .

وكذلك تفترق بنا السبل مع سارتر فى رأيه عن القصيدة الغنائية واستبعادها من دراسة الأدب . لأن القصيدة الغنائية جنس من الأجناس الأدبية لها مكانتها بين أجناس الأدب على مر العصور الأدبية منذ قدامى اليونان وحتى عصرنا الذى نعيش فيه . والشاعر الغنائى ليس شاعر الوجدان الذاتى فحسب ، بل إنه شاعر الوجدان الجماعى كذلك ، ونراه ينظم شعرا غنائيا فى القضايا الاجتماعية المحلية ، بل العالمية أيضا .

مدرسة النزعة الإنسانية

وهى إحدى المدارس النقدية الأدبية الحديثة التى ظهرت فى أمريكا ، وكان من روادها الناقد الشاعر ت.س. إليوت ، الذى تحدثنا عنه من قبل فى الفصل الأول من هذا البحث وأشرنا إلى أن نظرته إلى الجمال فى مرحلته الأولى كانت تميل إلى النزعة الذاتية .

وفى مرحلته الثانية ، كان إليوت أقرب إلى الواقعية فى فلسفته الجمالية ، وقد أطلق على نظريته فى هذه المرحلة الأخيرة النظرية الموضوعية فى الأدب .

وفى هذه النظرية راح يرفض النظرية الرومانسية فى الشعر التى كانت تتمثل فى التعبير عن المشاعر الذاتية للشاعر وأنه لا مكان لهذا الشعر فى الأدب(٦١) .

ويرى إليوت أنه على الشاعر أن ينسلخ عن مشاعره الذاتية ويتجه إلى الواقع فى فنه وبذلك يكون موضوعيا فى عمله الأدبى ولن يتحقق هذا إلا بتخلى الأديب عن التعبير عن التجارب الذاتية المباشرة ، لأن مثل هذه التجارب الذاتية المباشرة ليست مقياسا لصدق التجربة كما أنها ليست من عوامل نجاح الأديب وإبداعه فى العمل الأدبى(٦٢) .

ويرى إليوت أن الأديب الذى يصور فى أعماله الأدبية تجاربه الذاتية المباشرة وحدها التى تعكس مشاعره الخاصة أديب عاجز .

أما الأديب المبدع فهو الذى ينجح فى تجسيد مشاعر الكثير من الشخصيات فى العمل الأدبى .

لهذا ، كان إليوت يعنى بالمعادل الموضوعى ألا يتحدث الأديب فى عمله الأدبى عن آرائه حديثا مباشرا ، وإنما يكون عمله فنيا يصور فيه عوامل الفنية الداخلية .

Eliot : Selected prose London 1963.

٦) المرجع السابق ص ٢١ ومابعدها .

والمعادل الموضوعى عنده موقف تكمن فيه مشاعر تمثل عاطفة الأديب وتثير عاطفة مشابهة فى نفس القارىء[٦٣] .

(٦٣) ارجع إلى :

(أ) المرجع السابق ص ١٠٢ .

(ب) ستانلى هايمن : النقد الأدبى ومدارسه الحديثة - ترجمة احسان عباس . ص ١٤٨.

(جـ) محمد زكى العشماوى : قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث . الاسكندرية الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ص ١٩ وما بعدها .

(د) محمود الربيعى : فى نقد الشعر ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٧٧ ص ١٥٤ .