الجدليّة والنقد الأدبيّ
أضواء نظريّة ومقاربات عمليّة

الدكتور نبيل أيّوب*

١ ـ مقاربة المجال النظريّ

تمهيد

يقدّمُ هذا المبحث عرضًا موجزًا للديالكتيك الهيغليّ الماركسيّ، ونقدًا للنقد الأدبيّ الذي سلك مسالك الديالكتيك الماركسيّ، في ضوء نظريّتين: واحدة تنظر إليه من الزاوية نفسها التي نُظر إليه من خلالها، وثانية من زاوية الديالكتيك الهيغليّ، كون إعادة الاعتبار لهذا الديالكتيك تمثّل ظاهرة تكاد تكون عالميّة، بعد انهيار الأنظمة الشيوعيّة، وذلك ليدفين: واحد منهجيّ سعيًا نحو مزيد من الموضوعيّة والمنهجيّة العلميّة واستبعادًا لما تتركه الأيديولوجيّة من أثر في التقويم، وثانٍ لإعادة الاعتبار إلى الموجودات النصّيّة التي أسقطتها الديالكتيكيّة الماركسيّة، والعكس قد يكون صحيحًا.

١ ـ الديالكتيك والشعريّة

قد تشكّل الحركيّة والمجاوزة والتدرّج اللولبيّ المطّرد سمات مشتركة تطبع كلًا من الجدليّة والشعريّة. وهذا ما تبيّن لجان بيار لوفيڤر (Lefebvre) عندما كان يدرس آثار هولدرلن، فقد قال: «إنّ اهتمامي

(*) أستاذ النقد الأدبيّ في الجامعة اللبنانيّة – الفرع الثاني.

بهيغل هو جزء من اهتمامي بالفكر الألمانيّ عمومًا وبالشعر خصوصًا. لقد سنحت لي الظروف أن أعمل على آثار هولدرلن حين اكتشفت البعد العالميّ لهذا الفكر الذي تكلّمت عليه، والطبيعة المرهفة والشعريّة للديالكتيك الهيغليّ. إنّ الديالكتيك يقوم بمسار مزدوج: إنّه تحليل، تقسيم، تمييز وتفسير. وقرّاء هيغل يجزمون أنّهم لا يفهمون الفصل الأوّل إلّا بعد ولوجهم الفصل التالي إذ يدركون عندئذ إلى أين يفضي، ولكن لا نعرف دائمًا أين نذهب لنخلق حركة مهمّة شعريّة نوعًا ما»[1].

٢ ـ حدّ الديالكتيك

٢ ـ ١ في العصر اليونانيّ

الديالكتيك (διαλεκτικός)، في أساسه، مفهوم إغريقيّ قام على فنّ المناقشة حسب مبادئ المنطق. فهو العقل (λόγος) في حالة انشقاق (δια) بسبب اختلاط الصواب بالخطأ[2]. ومجاوزةً للانشقاق الحاصل في العقل، وبحثًا عن الحقيقة ينشأ حوار بين طرفين. ومن هذا المنظور كانت محاورات أفلاطون. فقد عنى الديالكتيك عنده الحوار الذي يرتفع به العقل من «المحسوس إلى المعقول»[3]. فالوجود، برأيه، نزوع حركيّ شموليّ نحو الأعلى والأكثر صفاء وحقيقة ومعقوليّة، وهذا النزوع يتجلّى في الجدل الصاعد. إلّا أنّ الديالكتيك عند أفلاطون بقي حائرًا في إيجاد الصلة مع المُثُل. المُثُل ثابتة وغريبة عن الحركة والتغيّر فيما يقتضي الديالكتيك التحوّل. أمّا الديالكتيك مع أرسطو فقد عنى «الاستدلال على وجه الاحتمال» إذ أطلقه على مجال الأقوال المتضاربة والاحتماليّة، واستخدمه لمواجهة الخصم بالنقائض (القول الدحضيّ)[4]. ومنظور

(١) جان بيار لوفيڤر، العرب والفكر العالميّ، ١٩٩١، عدد ١٥/١٦، ص ٨٦ (النصّ مترجم).

(٢) Jos. Planche, *Dictionnaire Grec-Français*, 3e éd., Le Normant, Paris, 1853, n° 1, F.S.G.

(٣) جبّور عبد النور، المعجم الأدبيّ، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤، طبعة ٢، ص ٨٣ .

(٤) المرجع نفسه، ص ٨٣، ١١٣ .

أرسطو هذا أبقى الجدليّة في دائرة السلبيّة بينما هي تقتضي وجهًا إيجابيًّا، لأنّها في حقيقتها هي فنّ التوصّل إلى معرفة الحقيقة معرفة صحيحة لا احتماليّة، أي تقتضي التيقّن من رأي الطريحة، ومن الرأي المخالف أو النقيضة، وصولًا إلى إنشاء الحقيقة من صيرورتهما معًا وكتأليف منهما. وهذا النوع من المقاربة يقوم على التدرّج والحركيّة والنموّ...

٢ ـ ٢ في الهيغليّة

يركّز هيغل مثاليّته الموضوعيّة على الواقعيّة المطلقة تحقيقًا للوحدة الحيّة بين الفكر والواقع داخل عمليّة التفكير نفسه. من هنا المعادلة التي أوردها في المدخل إلى فلسفة الحقّ، والتي لم يتخلّ عنها مطلقًا: «كلّ ما هو واقعيّ (فعليّ) عقلاني، وكلّ ما هو عقلانيّ واقعيّ (فعليّ)»[٥]. ذلك أنّ العقل الفلسفيّ يعرف أنّ العالم الخارجيّ ليس واقعًا قائمًا بذاته، إنّما هو إنتاج وإسقاط للروح ذاته. وعلى هذا، فإنّ ديالكتيك هيغل هو ديالكتيك الفكرة المطوّرة نفسيا بنفسها، هو مشروع شموليّ يضبط حركة الكون والوعيّ، وينشّر صيرورة العالم والفكر، ويجعل القول في مستوى الوجود، ويستوعب التاريخ الإلهيّ البشريّ الذي يؤكّد وجوده خلال تطوّره الفعليّ، ويتظر اكتمال حلقاته الجدليّة عند تحقيق وحدة الفكر والمادّة، العقل والواقع. من هنا، فإنّ فلسفة هيغل هي فلسفة الكلّ الحقيقيّ المتناسق، وتطوّر هذا الكلّ وتحوّله بخطّ صاعد بلوغًا للمطلق[٦]. وأنّ منهجه الديالكتيكيّ ليس شيئًا آخر غير «بنية هذا الكلّ المعروض في أساسيّته الخالصة»[٧].

---

(٥) Hegel, *Principes de la Philosophie du Droit*, Trad. A. Kaan, Paris, 1983, Ed. Gallimard, p.41.

(٦) Hegel, *La Phénoménologie de l'Esprit*, Trad J. Hyppolite, Paris, 1987, Aubier, I, p.p. 18 -19.

(٧) *Ibid*, p. 41.

٢ ـ ٢ـ ١ تتمّ الحركة الجدليّة عند هيغل في مراحل ثلاث[٨]:

أ – إثبات الطريحة، أو الوضع، حيث الكائن كائن، (في ذاته) ← A

ب – نفي الطريحة، أو المضيّ من الذات ووضعها في آخر، حيث الكائن ليس كائنًا (من أجل ذاته): A → - A

ج – نفي النفي، وهو إثبات، أي تصبح الذات الآخر وتعيده إليها، حيث الكائن في صيرورة (في ومن أجل الذات) ← (–A). حيث يمكن اختصار الحركة الجدليّة بما يأتي:

$$A \rightarrow -A \Rightarrow = (-A)$$

فالحركة الجدليّة محايثة ومنسجمة مع التخطّي، تتطلب المضيّ إلى الآخر من غير ضياع الأوّل، ممّا يحقّق وحدة الذات والآخر، بما يعني أنّ الحركة الجدليّة تتخطى الطريحة ونقيضها، وتحتفظ بما هو قابل للحياة، أي بما هو من قبيل الحقيقة. وكلّ ذلك يميّز الحركة الجدليّة بحركة لولبيّة مطّردة كتقدّم واتساع.

٢ ـ ٢ ـ ٢ يقدّم لنا هيغل مشروعه الشموليّ من خلال التجربة التي يجريها الفكر في جدل الكينونة وجدل الماهية وجدل المفهوم التي تشكّل معًا تعيّنات المطلق وتعرّفه[٩] وتؤسّس لتجلّي الروح الشامل.

أ – إنّ تجربة الفكر تؤسّس، في المرحلة الأولى، لظهور الروح الذاتيّ. إنّ الخطوة الأولى نحو هذا التجلّي هي الوعي الحسيّ الذي يرتبط بمجرّد الكائنيّة أو الحضور[١٠]، حيث إنّ الكينونة

---

(٨) Hegel, *Science de la Logique*, Trad. Jankélévitch, Paris, 1971, Aubier. *«Logique de l'être», «Logique de l'essence», «Logique du concept»*.
— *Encyclopédie des Sciences Philosophiques*, Trad H. Bourgeois, Paris, 1970, J.Vrin

(٩) *Logique de l'essence*, p.7,

(١٠) *La Phénoménologie de l'Esprit*, I, p.81

تعيّن مستوى المعرفة الأوّل. والكينونة مجرّدة من أيّ علاقة أي من أيّ عقلنة، لأنّ ما لا يرتبط بغيره لا يمكن التفكير فيه. ولأنّ معرفة أيّ شيء تقتضي وجود توسّط أو كلّيّة كانت الماهية هي المرحلة الثانية من تشكيل الروح الذاتيّ، فضلاً عن أنّ إدراك الكلّيّات يقتضي إدراك الماهيّات. ومسار الماهيّة هو عمليّة تفكّر تقود من مجرّد التفكّر إلى الظهور، أي إلى الواقع الفعليّ. وما يتبقّى من الكينونة هو ظاهرها فقط[١١].

ب – تظهر الماهية في طابعها المباشر كموجود، وفي توسّطها كظاهرة[١٢]، وفي حقيقتها كعلاقة تخترق كلّ ظاهرة كقانون لها[١٣]. تدفع الأجزاء إلى الارتباط بالكلّ، والقوّة إلى التمظهر. وحيث يبرز الاختلاف شفافًا بين لحظات ماهويّة واحدة يتقدّم المفهوم مملكة الذاتيّة والحرّيّة[١٤]. وبالمفهوم نصل إلى بنية تسلسل الفكر من الكلّيّ إلى الجزئيّ مرورًا بالفرديّ، وإلى مستوى المعرفة عبر استخدام التحديد الجدليّ الشموليّ، وإلى تعيّن الفكرة باستخدام المنهجين التحليليّ والتأليفيّ[١٥]، وإلى التمييز بين الواحد والكثرة حيث إنّ الواحد (الكلّيّ) هو الفكرة الشاملة التي هي بالضرورة الذاتيّة، لأنّ الذات هي ما هو حقيقيّ في الموضوع، أي أنّ الذات ترى صورتها منعكسة في مرآة الموضوع. وهذا هو الوعي الذاتيّ[١٦].

ج – يكشف هيغل أنّ الوعي الذاتيّ يتطوّر وفقًا لمراحل ثلاث: الرغبة ـ الوعي المعرفيّ ـ الوعي الكلّيّ. ويكشف الوعي عن نفسه أوّلاً

---

(١١) *op.cit.*, p.p. 10 et 442

(١٢) *Ibid.*, p.p. 141 - 142

(١٣) *Ibid.*, p.p. 145 - 159

(١٤) *Ibid.*, p.p. 217 - 238

(١٥) *Logique du concept*, p.p. 502 - 526

(١٦) ولتر ستيس، فلسفة هيغل، ترجمة إمام عبد الفتّاح إمام، بيروت، ١٩٨٣، دار التنوير للطباعة والنشر، المجلّد الثاني، طبعة ٣، ص ٣٧ .

بصورة الرغبة، وهذا ما يشيء التناقض بين الذات والموضوع، وما يدفع الذات إلى تدمير الموضوع (الجوع والطعام). أي تعمل الذات إلى تدمير أي مظهر استقلاليّ عنها[١٧]. إلّا أنّ الذات تجد نفسها، في مرحلة لاحقة، أنّها أمام ذوات أخرى مثلها تسعى إلى الهدف نفسه؛ وهذا ما يقع إلى صراع الحياة والموت، وتاليًا إلى الاعتراف المتبادل. والواقع، فلقد مثّل بلوغ الوعي هذا المستوى بداية المجتمع، ومهّد لقيام الدولة والمؤسّسات والقوانين، ولحركة التاريخ. ولقد مثّل هيغل عن ذلك الصراع بالمعركة الأولى بين السيّد والعبد[١٨] حيث إنّ المهزوم منهما هو الذي لم يعرّض نفسه كفاية، فخضع للقوّة وأخذ مكانة العبد وحافظ على حياته، بمقابل أن يعمل بقسوة، فيما ينعم السيّد من غير أن يعمل.

إنّ محرّك التاريخ كان على الدوام «الصراع من أجل الاعتراف»[١٩]. فالإنسان الهيغليّ يختلف عن الحيوان بشكل جذريّ كونه لم يرغب فقط رغبة للحيوان بالمأكل والمأوى والمحافظة على البقاء، إنّما رغب رغبة الآخرين في أن يكون معترفًا به من قبل وعي بشريّ آخر، وباعتباره إنسانًا[٢٠]. بما يعني أنّ ما يشكّل هويّة الإنسان الأكثر إنسانيّة هو تعريض حياته للخطر من أجل القيمة المعنويّة المحضة[٢١]. من هنا نفهم قول هيغل: «إنّنا فقط في مخاطرتنا بالحياة نحفظ الحرّيّة»[٢٢]. ذلك أنّ القبول الإراديّ بخطر الموت في معركة من

---

(١٧) المرجع نفسه، ص ٤٢

(١٨) *La Phénoménologie de l'Esprit*, I, p.p. 161 - 166

(١٩) فرنسيس فوكوياما، العرب والفكر العالميّ، ١٩٩١، عدد ١٥/١٦، ص ٨٩ (النصّ مترجم).

(٢٠) المرجع نفسه، ص ٩١ .

(٢١) المرجع نفسه، ص ٩١ .

(٢٢) *La Phénoménologie de l'Esprit*, I, p.159

أجل الاعتبار المحض هو ما يجعل الإنسان إنسانيًا، وما يشكّل ركيزة الحرّيّة الإنسانيّة.

٢ ـ ٢ ـ ٣ يشكّل الروح الموضوعيّ المرحلة الثانية من مراحل ظهور الروح المطلق، فالروح الذاتيّ قد خرج من جوانيّته عبر المؤسّسات والقوانين والدولة ليوجد نفسه في العالم، بما يعني أنّ الوعي الذاتيّ يُصبح موضوعيًّا. فالروح الموضوعيّ يقوم على الإرادة الحرّة، ومن منتجاتها القوانين. ويوصف الإنسان محكومًا بالقانون يعني أنّه محكوم بالكلّيّ، أي بما يسقطه هو نفسه في العالم[٢٣]، وبذلك تكون الدولة في الديالكتيك الهيغليّ قمّة المعقوليّة، وتكون الموضوعيّ والكلّيّ والحقيقيّ والروحيّ مترادفة. ولكن، إذا كانت القوانين جائرة فإنّها تكون من تجلّيات اللاحرّيّة، بما يعني أنّ مصلحة فئة أو شخص هي التي أنتجت القانون لا الروح. وإنّ إطاعة الفرد لمثل هذا القانون تعني خضوعه للعبوديّة لأنّ القانون الحقيقيّ يتضمّن الكلّيّة أي أنا نفسي[٢٤]. من هنا تقدير هيغل للحرّيّة التي تقوم على مبدأ الكلّيّ ورفضه لمبدأ الحرّيّة الفرديّة، فالكلّيّ هو الذي ينتج القانون الحقيقيّ، ويلزم الخضوع له لأنّه خضوع للذات الجوهريّة الحقيقيّة[٢٥] ولقد ظهر أنّ الذات الحقيقيّة هي الذات بوصفها كلّيّة في الإرادة والفكر.

٢ ـ ٢ ـ ٤ ومثلما لم يكن الروح الذاتيّ يمتلك الحقيقة لأنّه كان داخليًّا وحسب، فإنّ الروح الموضوعيّ لا يمتلكها بدوره لأنّه خارجيّ وحسب. إنّ الطرفين متضادّان فيما من طبيعة الروح أن يكون مؤتلفًا، وهما متناهيان ومن طبيعته أن يكون لا متناهيًا. ولذلك على الروح أن يتخطّى التقسيم الذي خلقه لنفسه داخل نفسه فيضمّ الجانبين في وحدة عينيّة فيكون ذاتًا وموضوعًا في آن، وبذلك يتشكّل الروح المطلق الذي لا

(٢٣) ولتر ستيس، أعلاه، ص ٦٣ .
(٢٤) المرجع نفسه، ص ٦٣ .
(٢٥) المرجع نفسه، ص ٦٥ـ ٦٦ .

يوجد إلّا بوصفه الوعي البشريّ الذاتيّ. ومضمون الروح البشريّ الأساسيّ هو الحرّيّة. والروح الذي يعرف نفسه بأنّه الحقيقة الواقعيّة بكاملها، والذي يرى في ذاته الوجود كلّه، هو الروح الحرّ كلّيًا. وما دامت الحرّيّة والتعيّن الذاتيّ واللاتناهي تعبّر عن فكرة واحدة فإنّ الروح بوصفه روحًا مطلقًا يصبح لا متناهيًا. وعلى هذا فإنّ العقل أيضًا يصبح لا متناهيًا ويعبّر عن نفسه في الفنّ والدين والفلسفة[٢٦].

يتعرّف الروح المطلق إلى نفسه، في الفنّ بشكل تأمّل، على أنّ الشعر هو أسمى مراحله[٢٧]، وفي الدين بشكل تمثّل، على أنّ المسيحيّة هي الديانة المطلقة لأنّ مضمونها هو الحقّ المطلق. فضلًا عن أنّ هذا المضمون يتّحد بالفلسفة الهيغليّة. إلّا أنّ الفرق بينهما هو أنّ المسيحيّة تعرض المضمون على هيئة تمثّل فيما تعرضه الهيغليّة بصورة الفكر الخالص[٢٨] وهذه الصورة تجد اكتمالها في الفكرة الشاملة كما يمثّلها المشروع الهيغليّ الشموليّ، وكما يعرضها الديالكتيك عنده.

٢ ـ ٣ في الماركسيّة

ورث ماركس عن هيغل فكرة العلاقة الجدليّة بين المادّة والفكر، لكنّه أجرى تعديلًا لهذه العلاقة فنسب الأوّليّة للمادّة والواقع، واعتبر أنّ الأفكار الحاصلة في الوعي هي انعكاسات الأشياء والأحداث الواقعيّة معاكسًا بذلك الرؤية الهيغليّة، يقول: «إنّ طريقتي الديالكتيكيّة لا تختلف عن الطريقة الهيغليّة من حيث الأساس فحسب، بل هي ضدّها تمامًا. فحركة الفكر، هذا الفكر الذي يشخّصه هيغل ويطلق عليه اسم «الفكرة» هي في نظره خالق الواقع وصانعه. فما الواقع إلّا الشكل الحادثيّ للفكرة. أمّا في نظري فعلى العكس، ليست حركة الفكر سوى انعكاس

---

(٢٦) المرجع نفسه، ص ١٢٩ .

(٢٧) Hegel, *Esthétique*, 4, Paris, 1974, Flammarion, p.17

(٢٨) المرجع السابق، ص ١٩٦ .

لحركة الواقع منقولة إلى دماغ الإنسان ومستقرّة فيه»[٢٩]. ومع كلّ ذلك، بقي ماركس وفيًّا لأستاذه إذ اعترف له بعظمة فكره، وإن يكن قد أخذ عليه نزعته الصوفيّة، فقلب جدليّته رأسًا على عقب، قال: «أعلنت نفسي بصراحة تلميذًا لهيغل هذا المفكّر العظيم... وعلى الرغم من أنّه يشوّه الديالكتيك بالصوفيّة، فهو على كلّ حال أوّل مَن عرض حركة الديالكتيك الشاملة: الديالكتيك عند هيغل يسير على رأسه، ويكفي إعادته على قدميه لكي ترى له هيئة معقولة تمامًا»[٣٠].

شكّلت المعادلة للديالكتيكيّة الهيغليّة حول «الواقعيّ العقلانيّ» محور انقسام طلّابه[٣١]، فاليسار الهيغليّ أخذ الشطر الأوّل منها «كلّ ما هو عقلانيّ واقعيّ (فعليّ)»، فقال بما أنّ الواقعيّ (واقع ألمانيا آنذاك) اليمينيّ الاستبداديّ الاطلاعيّ الدينيّ ليس عقلانيًّا لأنّه مستبدّ وشرّير، وجب أن يصبح معقلنًا وشرعيًّا وعادلًا بتوسّط الثورة، فتحدّدت هكذا وظيفة الفلسفة الماركسيّة اليساريّة بتغيير الأوضاع وتحرير الإنسان بوساطة عمليّة نضاليّة تقلب الواقع الاجتماعيّ لتجعله يتماشى مع الجوهر الإنسانيّ كما تراه. أمّا اليمين الهيغليّ فقد تبنّى الشطر الثاني: «كلّ ما هو واقعيّ عقلانيّ». أي إنّ الواقعيّ قانونيّ ونظاميّ، ولذلك تصبح الثورة فوضى وتستدعي ضبطًا تقوم به الدولة باسم القانون والطبقة الحاكمة. فتحدّدت هكذا وظيفة الفلسفة اليمينيّة بتبرير الواقع، وفهمه، والانسجام مع متطلّباته.

٢ ـ ٣ ـ ١ الديالكتيك المادّي والتاريخيّ

تعلن المادّيّة أنّ المادّة هي الواقع الأوّل، وأنّ الفكر هو الثاني، وتاليًا، لا يستطيع الفكر أن يوجد دون شروطه المادّيّة وهي الطبيعة ودماغ

(٢٩) ماركس، رأس المال، ترجمة محمّد عيتاني، بيروت، ١٩٥٦، منشورات مكتبة المعارف، ج ١، ص ٢٣ ـ

(٣٠) المرجع نفسه، ص ٢٣ ـ

(٣١) محمّد الزايد، الفكر العربيّ المعاصر، ١٩٨١، عدد ٨/٩، ص ١٦١ .

الإنسان[٣٢] أمّا الصلة بين الطبيعة والإنسان فهي النشاط العمليّ الاجتماعيّ. وهكذا قامت الديالكتيكيّة المادّيّة لتفسّر الكون والأشياء تفسيرًا نقديًّا يدرك حركتيها من غير تجريد، بينما قامت المادّيّة التاريخيّة لتدرس المجتمع، وقوانين تطوّره، ونشاط الناس العمليّ[٣٣]. فلقد كان شاغل ماركس أن يجد قانون الظاهرات: قانون تغيّرها ونموّها وانتقالها من شكل إلى آخر، من نظام إلى آخر، ليقيم الدليل على ضرورة نظم معيّنة للحياة الاجتماعيّة، يواجهها بوصفها سياقًا طبيعيًّا من الظاهرات التاريخيّة. وهو سياقٌ خاضع لقوانين، ليست فقط مستقلّة عن إرادة الإنسان وإدراكه ومقاصده، إنّما تعيّن وعيه وإرادته ومقاصده[٣٤]. من هنا الصيغة الأساسيّة للمادّيّة التاريخيّة: «ليس وعي الناس هو الذي يحدّد وجودهم الاجتماعيّ، إنّما وجود الناس الاجتماعيّ هو الذي يعيّن وعيهم»[٣٥]. إنّ الإنسان، في المفهوم الماركسيّ، هو نتاج للطبيعة جسدًا وفكرًا، وهو تاليًا تاريخيّ ومحرّك للتاريخ، ينمو جدليًّا نموًّا يرتبط بوسائل الإنتاج وبالعلاقات الانتاجيّة، بما يعني أنّ الإنسان الذي يحوّل الطبيعة تعمل الطبيعة على تطويره وتحويله. يكشف، حكذا، الديالكتيك الماركسيّ تحوّل الإنسان من المستوى الطبيعيّ إلى الاجتماعيّ فالإنسانيّ.

أ - في المستوى الطبيعيّ[٣٦] هو ديالكتيك حاجة وإرضاء حاجة بتوسّط العمل، حيث يشكّل ديالكتيك الاحساس بالحاجة لحظة المعرفة الأولى (الحاجة تدفع الإنسان إلى العمل).

---

(٣٢) روجيه غارودي، ما هي المادّيّة، ترجمة محمّد عيتانيّ، بيروت، دار المعجم العربيّ، لا طبعة، ص ٤٢ .

(٣٣) بودوستيك وسيركين، عرض موجز للمادّيّة التاريخيّة، دار التقدّم، موسكو، لا ت، ص ٤٢ .

(٣٤) ماركس، رأس المال، ج ١، ص ١٩ـ ٢٠ .

(٣٥) Marx et Engels, *Sur la Littérature et l'Art*, Paris, 1954, p.p. 142 - 149

(٣٦) محمّد الزايد، أعلاه، ص ١٦٢ .

ب - في المستوى الاجتماعيّ[٣٧] هو ديالكتيك قوى منتجة وعلاقات إنتاجيّة بتوسّط الثورة من أجل عقلنة علاقات الانتاج، حيث يشكّل ديالكتيك البراكسيس لحظة المعرفة الثانية (العمل يدخل الإنسان في علاقات اجتماعيّة...)

ج - في المستوى الإنسانيّ هو ديالكتيك البنيات التحتيّة (الاقتصاديّة والإنتاج للحياة...) والبنيات الفوقيّة (المؤسّسات السياسيّة والتشريعيّة والدينيّة والفنّيّة، والإيديولوجيّات)[٣٨].

٢ ـ ٣ ـ ٢ الصراع الطبقيّ والتطوّر

تبيّن الماركسيّة أنّ تصارع الطبقات الاجتماعيّة كان، على الدوام، محرّك التحوّلات التاريخيّة، وفي هذا الصراع تناقضات لا حصر لها: الحر ≠ العبد، النبيل ≠ العامي، الاقطاعيّ ≠ القِنّ، صاحب العمل ≠ العامل. أي القاهرون ضدّ المقهورين. وبين الطرفين حروب لا تهدأ إلّا لتعود فتستعر، بما يعني أنّ قوى العمل التي كانت تتطوّر في قلب المجتمع كانت تخلق، على الدوام، الظروف المادّيّة لتقويض المجتمع. فالتناقض الجدليّ الماركسيّ هو إذن تناقض اجتماعيّ، وهو الذي دفع المجتمع إلى التغيّر والتطوّر والانتقال من الشيوعيّة البدائيّة، إلى النظام الأسرويّ، إلى نظام الرقّ، إلى نظام الإقطاع، إلى النظام الرأسماليّ، إلى النظام الأخير الذي ترى الماركسيّة أنّ المجتمع صائر إليه وهو نظام الاشتراكيّة المعاصرة. وكلّ مرحلة تاريخيّة سلب لسابقتها، والسلب الجدليّ نفي واحتفاظ في آنٍ معًا، وليس إفناء. إنّ النفي لا يكون جدليًّا إلّا إذا كان مصدرًا للتطوّر، أي أن يحتفظ بالعناصر الأساسيّة للمرحلة السابقة، وهذا التطوّر يسير بخطٍّ لولبيّ، وبمعزل عن إرادة الإنسان.

يرتبط التطوّر التاريخيّ إذن بنضال الطبقات ضدّ الاستغلال،

---

(٣٧) المرجع نفسه، ص ١٦٢ .

(٣٨) كارلوني وفيللو، للنقد الأدبيّ، ترجمة كيتي سالم، بيروت ١٩٧٣، منشورات عويدات، طبعة ١، ص ١٢٦ـ ١٢٧ .

وبدراسته خَلُصَتْ الماركسيّة إلى مجموعة من المبادئ[٣٩]:

أ - إعتبار الثورات الاجتماعيّة ضرورة تاريخيّة، تمتدّ جذورها في حياة المجتمع الاقتصاديّة، وتصدر من النزاع بين القوى الانتاجيّة الجديدة والعلاقات الانتاجيّة القديمة. ولذلك تقف الماركسيّة مع الثورة ضدّ السلطة الحكوميّة، وضدّ الدولة، وضدّ ديموقراطيّة البرجوازيّين والأغنياء، وضدّ القوميّة والأمّة لأنّهما التاج والشكل الحتميّان للمرحلة البرجوازيّة من التطوّر. وتدعو إلى قيام الاشتراكيّة الأمميّة (يا عمّال العالم اتّحدوا)، وتحدّد إيديولوجيّتها بأنّها نظام الأفكار المدافع عن مصالح الطبقات البروليتاريّة، والحامل إليها القيم الإنسانيّة كالأخوة والصداقة بين الشعوب، فضلاً عن أفكار السلم والسعادة على الأرض.

ب - إعتبار النضال سببًا للتطوّر والتحوّل التاريخيّين، واعتبار الطبقة البروليتاريّة، في تصارعها مع الطبقة البرجوازيّة، أكثر الطبقات وعيًا وتنظيمًا ووضوحًا في نضالها وكفاحها وأهدافها.

ج - تحديد قضايا العصر الأساسيّة بحركات التحرّر الوطنيّ، وبالحركات العمّاليّة، وبقضايا الحرب والسلم، وبالنضال من أجل السلم والديموقراطيّة الشعبيّة، ومن وسائله الثورات والاضرابات والتظاهرات.

٢ ـ ٣ ـ ٤ النشاط الفنّيّ والأدبيّ

أ - إعتبار الأدب ثمرة فئة من البنية الفوقيّة يعكس جدليّة العلاقات بين البنية الفوقيّة الأيديولوجيّة، والبنية التحتيّة. وتحديد وظيفته بخدمة مصالح الشعب وبالتعبير عن المثل العليا للطبقة الكادحة.

ب - عكس الأدب حقيقة الصراع الطبقيّ والواقع الموضوعيّ، وكشفه عن تناقضات العصر الأساسيّة، وعن تصارع القوى الاجتماعيّة،

(٣٩) عرض موجز للعقيدة التاريخيّة، ص ٧٧ـ ١٤٠ .

وتصويره الأخلاق النموذجيّة بما هو عامّ وأساسيّ، ذلك أنّ الأدب وسيلة لمعرفة العالم وتغييره[٤٠].

ج - تصوير الواقع بصدق، وقياس الصدق الفنّيّ بمدى ارتباط الأدب بالحياة الاجتماعيّة، وبإظهار حقيقتها، وبعكسه وعي العصر، وبوقوفه إلى جانب نضال قوى المجتمع التقدّميّة.

د - تحديد وظيفة النقد الأدبيّ بوضع الكاتب وسط الصراع الطبقيّ، على أن ينظر إلى المنتج الأدبيّ كحدث اجتماعيّ لا فردي، فيبحث الناقد عن الواقع الاجتماعيّ، وعن العوامل الاجتماعيّة الاقتصاديّة المتمكّنة.

هـ - قياس الإبداع الأدبيّ بكشفه عن مفاصل التغيير، أي عن مرحلة انتقال بين مرحلتين، وعن القيم التي توشك أن تولد[٤١]. وقياس الأصالة بالتقاط المزايا والظواهر المهمّة في العصر، وكشف حقيقتها، وبمعرفة الجوانب الأساسيّة في الواقع. إنّ الأصيل يتضمّن حكمًا الحقيقة الموضوعيّة.

٢ ـ مقاربة المجال العمليّ

١ ـ عندما تقول الإيديولوجيّة في الشاعر

عندما تقول الإيديولوجيّة في الشاعر تسقط القصيدة ويسقط الشاعر. وهذا ما يتكشّف لنا في «تجريب» الكثير من الشعراء الجدد. ومثالاً لذلك جميع القصائد التي كتبها السيّاب في مرحلة التزامه المبادئ الماركسيّة[٤٢]، ومن تلك القصائد «الأسلحة والأطفال»[٤٣].

---

(٤٠) أسس علم الجمال الماركسي للليتيني، تعريب فؤاد مرعي، بيروت، دار الفارابي، ١٩٧٨، طبعة ٢، ص ١٩٧ و٢٦٣.

(٤١) كارلوني وفيللو، أعلاه، ص ١٣٠.

(٤٢) نبيل أيّوب، البنية الجماليّة في القصيدة العربيّة الحديثة، بيروت، ١٩٩٣، منشورات المطبعة البوليسيّة، الطبعة الأولى، ص ٤٦٣ـ ٤٧٥.

(٤٣) ديوان بدر شاكر السيّاب، بيروت، دار العودة، ١٩٧١، ص ٥٦٣ـ ٥٩١.

يريد السيّاب أن تكون قصيدته تجسيدًا للحرّيّة الإنسانيّة التي يفهمها بمنطق الضرورة والخضوع لحتميّة التطوّر الاجتماعيّ والعالميّ وفقًا لما لقّنته إيّاه الإيديولوجيّة الماركسيّة آنذاك، كما يريدها تمثيلاً حيًّا للفعل الإنسانيّ الهادف إلى تغيير الواقع بتوسّط الثورة.

يبني السيّاب القصيدة على الازدواج التناقضيّ: «الحرب والسلم»، وهذا الازدواج التناقضيّ يعكس الصراع بين إيديولوجيّتين متصارعتين تطبعان العصر: الرأسماليّة الاحتكاريّة والاشتراكيّة العلميّة، وهو بناءٌ يعكس ابتناء الشاعر الإيديولوجيّ والسياسيّ من الخارج.

يستهلّ الشاعر القصيدة برسم صورة الحياة يضفيها الأطفال في علاقات عائليّة سعيدة، في بيئة ريفيّة مريحة. ولكن سرعان ما يحوّل الطغاةُ الأطفال إلى جنود يخوضون ساحات الموت بدلاً من اقتناص سعادة الحياة من ساحات الطفولة. وإذا الشرّ ينذر:

«عصافير؟ أم صبية تمرحُ؟
أم الماء من صخرةٍ ينضحُ
ولكن على جثّة دامية؟
وقبّرةٍ تصدحُ
ولكن على خربةٍ بالية؟
عصافير؟!
بل صبية تمرحُ
وأغمارها في يد الطاغية»(٤٤)

إنّ في الساحة جثّة وخرابًا، وإذا صوت يصيح:

«حديد عتيق
رصا. . . ص
حد. . . يد»(٤٥)

---

(٤٤) المرجع نفسه، ص ٥٦٨ .
(٤٥) المرجع نفسه، ص ٥٦٩ .

إنّه صوتٌ دمويّ شبيه بصوت حفّار القبور. ويتنامى الصوت، ويتنقل من مكان إلى آخر، ليشمل روابي الأرض كلّها، وهكذا بين صوت الأطفال وصوت التاجر تبتنى القصيدة وتنمو وتتطوّر:

«حديدٌ عتيقٌ..
حديدٌ عتيقٌ!
رصاصٌ، وحتّى كأنَّ الطريق
حديدٌ عتيق.
وينقضُّ، كالمعول الحافر،
صدى راعب من خطى التاجر»[٤٦].

إنّ الإيديولوجي هو الذي يقول هنا في الشاعر، وهو الذي يرسم حدود الصراع. فصوت الأطفال يرمز إلى البراءة والسلام، ويتّحد بالأمّ «بائعة السرير»، وبعمّال المناجم، وبالفلّاح، بغاية بناء حضارة سلميّة، وبالمقابل صوت التاجر هو صوت خراب، يقوّض السلم، يزرع الحروب، ويتّحد بالغزاة والطغاة. وعلى سبيل التفاؤل الذي تفرضه الإيديولوجيّة الماركسيّة المؤمنة بحتميّة التطوّر إلى الأفضل، يأمل الشاعر بتحويل رموز الشرّ والحرب إلى دعاة سلام في العالم.

إنّ الشكل السياسيّ: «أمميّة ـ ماركسيّة ـ سلميّة» يطغى على الشاعر من الخارج، فتفرض عليه الإيديولوجيّة أن ينهي القصيدة بانتصار السلم على الحرب، والحياة على الموت:

«سلامٌ على العالم الأرحب،
على الحقل والدار والمكتب،
على معمل للدمى والنسيج»،[٤٧]

من غير أن ينسى الشاعر التعريج على الكنج والصين وفلسطين،

(٤٦) المرجع نفسه، ص ٥٦٩.
(٤٧) المرجع نفسه، ص ٥٨٤.

ثمّ على لندن وباريس وتونس والرباط وإيطاليا، ممّا يحوّل الأطفال بالنهاية إلى مصابيح تنير البشريّة، وممّا يحوّل أيضًا طغاة البشريّة إلى مسالمين:

ونرقى بها من ظلام العصور
إلى عالم كلّ ما فيه نور
(رصاص، رصاص، رصاص، حديد
حديد عتيق)..
لكون جديد![٤٨]

إنّ الشعريّ في هذه المطوّلة يفقد شعريّته، وتاليًا فنّيته. وإزاء ذلك لا يجد القارئ ما يثيره ويدهشه، فهو يغرق في التفاصيل والتكرير والاسترسال والتداعي الرتيب المملّ، يضيع في رحاب العالم وفي تشعّبات القصيدة التي تفقد الدهشة والتوتّر والجاذبيّة والسحر، وتدور دورتها في الخارج الاجتماعيّ والسياسيّ، وتصبح مجرّد نقل للإيديولوجيّ، فلا تعكس رؤيا ولا تخلق عالمًا ولا تؤسّس حقائق، إنّما تكتفي بنقل مجرّد رؤية مسطّحة وأفقيّة. إنّ القصائد الخاضعة لسلطة الإيديولوجيّ هي جزء من النظريّة ومن الرؤية السياسيّة والحزبيّة، وليست تمثيلات حيّة لتجارب شعريّة أو رؤى خلّاقة. إنّها انعكاس لموقف سياسيّ عامّ وليست تعبيرًا عن موقف وجوديّ خاصّ، وعلى هذا لا يتجاوز الشاعر الذي تقول الإيديولوجيّة فيه المعطى، ولا يرقى إلى تأسيس الحقائق الحركيّة الصراعيّة، وتاليًا، يبدو شعره مرآة عاكسة للواقع العامّ المبتذل. إنّه الشعر ـ الصناعة ـ التركيب وليس الخلق الجديد للكون.

إذا كنت قد اخترت هذه القصيدة، فلأنّها ممّا يعتد به من إبداعات الشعر الحديث، غير أنّنا اكتشفنا نزعتها التقريريّة السرديّة المباشرة، وعكسها للواقع كما هو في العالم كلّه، وتوافقها التامّ مع ما تقوله

(٤٨) المرجع نفسه، ص ٥٩٠ـ ٥٩١ .

الإيديولوجيّة الماركسيّة، ممّا جعلها تسقط، وتسقط القصائد مثيلاتها، وليس لنا سوى أن نذكر دواوين بعض الشعراء، ونتجوّل بين قصائدها، مع أنّ عملنا هذا يعيد إحياءها وإيقاظها من الشيئيّة الثقيلة المثقّلة فيها، لأنّ متتجيها أنفسهم ما عادوا يذكرونها، نذكر منها: «أوراق في الريح»[٤٩] لأدونيس وخصوصًا قصيدة الفراغ، و«سفر الفقر والثورة»[٥٠] للبيّاتي وخصوصًا القصيدة المعنونة باسم الديوان نفسه، و«الناس في بلادي»[٥١] لصلاح عبد الصبور وخصوصًا قصيدة هجم التتار.. وغير ذلك كثير من الدواوين، وممّا سمّي قصائد...

٢ ـ عندما يقول المنهج في الناقد

عندما يقول المنهج في الناقد، على اعتبار أنّه الحقيقة الوحيدة الجانب، يسقط النصّ ويسقط المنهج ويسقط الناقد. وعندئذٍ لا يرى الناقد في النصّ سوى ما يقوله ظاهر المنهج، فينطلق هكذا من المفهوم الواحد إلى الكثرة، استنادًا إلى أحكام مسبقة ومبادئ قبليّة، أو هو يسقط الإبداعيّ من النصّ لمجرّد أنّه لا يقول قولة المنهج، أو هو يزيّف الحقيقة حفاظًا على الإيديولوجيّة.

يعلن حسين مروّه التزامه المنهج الواقعيّ في دراسته النقديّة[٥٢] وبالتحديد، المنهج الجدليّ الاجتماعيّ الماركسيّ، وهو يسوق جملة اتّهامات ضدّ النقد العربيّ عمومًا واللبنانيّ خصوصًا، فيشير إلى اتّسام النقد بطابع الفوضى، «فوضى القيم والمقاييس والأهداف» وبالأحكام الاعتباطيّة، وبالتخلّف، وبالذاتيّة، وهكذا «قد يرتفع العمل الأدبيّ نفسه هنا إلى ذروة ذرى القيم. وينحدر هناك إلى الدرك السحيق من التفاهة»

(٤٩) أدونيس، الآثار الكاملة، بيروت، دار العودة، ١٩٧١ .
(٥٠) ديوان عبد الوهّاب البيّاتي، بيروت، دار العودة، ١٩٧٩ .
(٥١) ديوان صلاح عبد الصبور، بيروت، دار العودة، ١٩٧٧ .
(٥٢) حسين مروّه، دراسات نقديّة في ضوء المنهج الواقعيّ، بيروت، ١٩٨٨، مكتبة المعارف، لاط، ص ٩ .

ذلك أنّ النقد قد قام عندنا على نوع العلاقة التي تربط الناقد بصاحب العمل الأدبيّ، وليس على العلاقة الفنيّة بين الناقد والعمل الأدبيّ نفسه[٥٣]. ولا يجد مروّه منقذ خلاص سوى باعتماد النقد المنهجيّ الذي بقي غائبًا غيابًا تامًّا، وإذا كان بعضهم يعتبر أنّ النقد المنهجيّ يؤدّي إلى نوع من «الميكانيكيّة» في عمل الناقد فإنّ مروّه يرى «أنّ المنهجيّة النقديّة لا تستحقّ هذه الصفة»، لأنّ الأسس والمقاييس النقديّة المنهجيّة ثابتة، برأيه من حيث الجوهر، إلّا أنّها متحرّكة متطوّرة متجدّدة متنوّعة من حيث التطبيق[٥٤].

يحدّد مروّه وظيفة النقد «بتثقيف القارئ». «وبتبصير الكاتب بالقيم الحقيقيّة التي يحتويها عمله ليكون على بيّنة ممّا يصنع ويخلق»... أي «إنّ النقد الموضوعيّ المنهجيّ يقوم بوظيفة مزدوجة تؤدّي إلى تطوير حركة النقد وحركة الأدب وحركة الثقافة الوطنيّة»[٥٥]. وباختصار أنّ وظيفة النقد هي البحث عن الحقيقة، وهذا البحث لا يكون «دون منهج، ودون أسس نظريّة يقوم عليها المنهج»[٥٦]. ممّا يعني أنّ مروّه يحدّد مسبقًا الحقيقة التي يبحث عنها في المؤلّفات كما يحدّد الزاوية التي ينظر من خلالها إلى تلك الحقيقة. فكيف تعامل مروّه عمليًّا مع النصوص؟

٢ ـ ١ إذا كان في الموضوع ما يتوافق مع ما يقوله الإيديولوجيّ، استخرج منه الناقد ما يرضي المنهج، وأغدق على صاحبه الاطراءات، وهذا ما نراه في رواية فارس آغا[٥٧] لمارون عبّود. وهكذا، بعد ذكر النوع الأدبيّ[٥٨]، يركّز الناقد على النظرة الشموليّة، أي على رفض عزل أي ظاهرة عن الحركة الشاملة لكشف الصلات بين الزمان والمكان وبين

(٥٣) المرجع نفسه، ص ٧ ـ ٨ .
(٥٤) المرجع نفسه، ص ٦ .
(٥٥) المرجع نفسه، ص ٩ .
(٥٦) المرجع نفسه، ص ٩ .
(٥٧) المرجع نفسه، ص ١٣ .
(٥٨) المرجع نفسه، ص ١٤ .

الناس والأشياء، وللنفاذ بعد ذلك إلى ما في صميم الواقع، «واقع الناس والأشياء من حياة نامية متطوّرة ومن صراع تناقضات ومن إيجابيّة في هذا الصراع»[٥٩]، فضلًا عن ارتباط الرواية بالعصر، أو بالواقع اللبنانيّ، وعلى هذا أشار مروّه إلى العلاقات الصراعيّة التي تعكسها الرواية بين مختلف الفئات، الشعبيّة منها والاقطاعيّة أو شعب الاقطاعيّة، فجاءت تاريخًا حيًّا للصراع الخفيّ والسافر بين الفلّاحين والحاكمين، وللتناقضات الاجتماعيّة التي كان يخلقها هذا الصراع في كلّ قرية وضيعة، فيتّخذ منها الحاكمون قوّة احتياطيّة تسعفهم في خنق روح التمرّد أو الثورة الفلّاحيّة...»[٦٠] وينتهي الناقد إلى الحكم فيغبط مارون عبّود لأنّه يلتزم دائمًا جانب الفئات الشعبيّة ـ والفلّاح اللبنانيّ هو ممثّلها الأوّل في الرواية ـ مناهضًا بذلك كلّ فئة أخرى تتناقض مصالحها مع مصالح الفلّاحين»[٦١]. وأنّه لا يسم شخصيّاته بطابع «الفرديّة الشاذّة إنّما بطابع النموذجيّة والتعميم»[٦٢]، أمّا مواقف الكاتب من الواقع اللبنانيّ الذي تصفه الرواية فقد كان لها تثمينٌ بارز عند الناقد[٦٣]. بما يعني أنّ المنهج النقديّ رأى في رواية مارون عبّود (فارس آغا) ما تقوله النظريّة، ولم يلتفت إلى شيء آخر فانحصر الروائيّ في بعض ما يطلبه الإيديولوجيّ.

٢ ـ ٢ إذا كان مروّه قد التزم ببعض ما يقوله النصّ عند مارون عبّود، خصوصًا بما يتوافق مع الرؤية النقديّة، فإنّه في مسرحيّة توفيق الحكيم (الطعام لكلّ فم)[٦٤] قد خرج على النصّ وعلى النقد المنهجيّ إلى التبشير والتبجيل والاستدلال على صحّة العقيدة والإيديولوجيّة بما

(٥٩) المرجع نفسه، ص ١٦ـ ١٧ .
(٦٠) المرجع نفسه، ص ٢١ .
(٦١) المرجع نفسه، ص ٢٥ .
(٦٢) المرجع نفسه، ص ٢٥ .
(٦٣) المرجع نفسه، ص ٢٢ .
(٦٤) المرجع نفسه، ص ٣٣ .

يمكن أن يتساق ضدّه حاليًا، ونزع إلى أحكام إطلاقيّة حادّة يتبرّأ منها كلّ نقد منهجيّ.

تتمحور مسرحيّة توفيق الحكيم حول إلغاء الجوع في المجموعة البشريّة كلّها، وهو مشروع يعدّه شابّ مصريّ في زيوريخ، ويصفه بأنّه سيحدث عند تحقيقه أعظم انقلاب في تاريخ البشر: «الطعام لكلّ فم»... والفكرة فيه «إنّ تحطيم الذرّة لا قيمة له عند الناس إذا لم يؤدّ إلى تحطيم الجوع»[٦٥]. وإلغاء الجوع، كما يقول توفيق الحكيم على لسان بطله، يلغي في الوقت نفسه «استثمار الإنسان للإنسان»، وهو يحتاج إلى تكاتف العالم كلّه وهذا غير متوافر الآن لسبب بسيط وهو «أنّ مَن لهم مصلحة في السيطرة على الناس والشعوب، لا يناسبهم إلغاء الجوع. إنّ الجوع هو سلاحهم في السيطرة الاقتصاديّة، وهم يفضّلون بذل الجهد والمال في دعم أسلحة الدمار التي تزيد في انتشار الجوع»[٦٦] وإلغاء الجوع، كما يقول توفيق الحكيم على لسان بطله، لا يلغي فقط «استثمار الإنسان للإنسان»، إنّما يلغي أيضًا العبوديّة «عبوديّة الأفراد وعبوديّة الشعوب»... ويحقّق بذلك الحرّيّة، «الطعام هو الحرّيّة»[٦٧]. ويبرز من خلال تدريج هذا العمل المسرحيّ موقفان: واحد من العدالة، وثان من التطوّر، فالأمّ، أم الأب والفتاة، كانت قد قتلت زوجها لتلحق بابن عمّها، ولمّا عاد الشاب من سفره ألهبت أخته مشاعره وحرّضته على الانتقام من أمّه مثلما كانت قد فعلت الكترا مع أخيها أورست في العصر اليونانيّ، إلّا أنّ الشاب عند توفيق الحكيم يرفض مجاراة أخته في الانتقام من أمّه وتحقيق العدالة بنفسه، لأنّه يرى ضرورة مجاراة العصر والانسجام مع تطوّر الزمن، فضلًا عن انصرافه إلى أبحاثه، خصوصًا في إلغاء الجوع، وعندما سألت الشقيقة إذا كانت قادرة على تغيير رأي

(٦٥) المرجع نفسه، ص ٣٧.
(٦٦) المرجع نفسه، ص ٣٧ـ ٣٨.
(٦٧) المرجع نفسه، ص ٤٠.

شقيقها أجاب: «نعم في استطاعتك يا نادية، لو كان التغيير إلى الأمام... أمّا أن تلوي رقبتي إلى الوراء، فمستحيل»[٦٨]. ويبرز موقف آخر لتوفيق الحكيم. حين يشير على لسان حمدي إلى أنّ «الناس لم تحلم ـ بعد ـ هذا الحلم (إلغاء الجوع) بالقوّة التي كانت تحلم بها من قديم للوصول إلى القمر»، وتجيب سميرة: «لماذا يا حمدي؟ أترى الإنسانيّة كالطفل الذي يفكّر في لعبته قبل لقمته؟»، ويقول الحكيم على لسان حمدي: «ولماذا لا تقولين إنّ الذين يفكّرون للإنسانيّة ويحلمون لها لم يجوعوا، ولم يشعروا بجوع الآخرين»، ثمّ يقول الحكيم على لسان سميرة: «إنّ أعجوبة الرحلة إلى القمر أو المرّيخ تلهب خيال الناس أكثر من أعجوبة إلغاء الجوع»[٦٩].

٢ ـ ٢ ـ ١ تقويم مروّه لهذا العمل المسرحيّ:

يقدّر مروّه في توفيق الحكيم معالجته «قضيّة إنسانيّة نبيلة وعظيمة» وجعلها موضوعًا محوريًّا لعمله المسرحيّ، كما يقدّر موقفه من أنّ إلغاء الجوع يلغي العبوديّة ويحقّق الحرّيّة، ومن أنّ الذين ليس له مصلحة في إلغاء الجوع، يفضّلون بذل الجهد والمال في تدعيم أسلحة الدمار التي تزيد في انتشار الجوع، لأنّ الجوع هو سلاحهم للسيطرة الاقتصاديّة[٧٠].

وعلى الرغم من نزعة الحكيم الإنسانيّة العميقة، يسوق مروّه ضدّه ملاحظات يعتبرها خطيرة، «إنّه أمرٌ خطير الشأن في وضع قضيّة إلغاء الجوع من العالم، على النحو الذي جاء في تفكير الحكيم هنا... إنّ الحكيم عالج هذه القضيّة بذهنيّة تجريديّة منفصلة عن الزمان وعن تطوّر العصر»[٧١] كما يأخذ مروّه على الحكيم جهله أو تجاهله لسمة العصر، وهي الصراع بين الإيديولوجيّتين: الاشتراكيّة العلميّة والرأسماليّة

(٦٨) المرجع نفسه، ص ٣٨ـ ٣٩ .
(٦٩) المرجع نفسه، ص ٤٢ .
(٧٠) المرجع نفسه، ص ٤٠ .
(٧١) المرجع نفسه، ص ٤٠ـ ٤١ .

الاحتكاريّة، «الإيديولوجيّة الأولى قائمة في جزءٍ فسيح مديد من الأرض، لا يمكن أن يجهل مثل توفيق الحكيم وجودها في البلدان التي اسمها البلدان الاشتراكيّة، ولا يمكن أن يجهل توفيق الحكيم أيضًا أنّ هذه البلدان قد ألغت الجوع فعلًا، وأنّ أكثر من ثلث البشريّة قد فارقهم الجوع إلى الأبد، وهم يبعثون بمنجزاتهم المادّيّة إلى العديد من بلدان العالم لمحاربة الجوع وإلغائه من على وجه الأرض كلّها، كما أنّ إيديولوجيّتهم تجتذب فعلًا أفكار الملايين من الناس، فيندفعون، فعلًا أيضًا، بالنضال المرير في سبيل الطعام لكلّ فم، في سبيل إلغاء استثمار الإنسان للإنسان، في سبيل أن تكون الحرّيّة للجميع حين يكون الطعام لكلّ فم»[٧٢]. وبالمقابل فإنّ الإيديولوجيّة الثانية، إيديولوجيّة الرأسماليّة الاحتكاريّة، إيديولوجيّة مَن لهم مصلحة في السيطرة على الناس والشعوب، يفضّل أصحابها بذل الجهد والمال في تدعيم أسلحة الدمار التي تزيد في انتشار الجوع[٧٣]. أمّا فيما يتعلّق بأحلام الناس، وبنزعتهم إلى اللاتناهي والمجاوزة والقيمة المعنويّة، فيأخذ مروّه على الحكيم الالتفات إلى القيم المعنويّة وتفضيلها على القيم المادّيّة، ويقول: «كان يصحّ مثل هذه الأقوال قبل ظهور أفكار ماركس وأنجلز.. أو قبل ثورة أكتوبر الاشتراكيّة... أمّا بعد هذا فلم يبق يصحّ لمثل توفيق الحكيم أن يتجاهل أنّ قضيّة إلغاء الجوع قد قطعت عهد الحلم منذ زمن طويل، وأصبحت حقيقة واقعة تتجسّد في قسم شاسع من العالم، يشعّ ضياؤها ملء الأرض، وأنّ أعجوبة الرحلة إلى القمر لم تلهب خيال العلماء السوفياتيّين إلّا بفضل أن ألهبت خيال شعوبهم أعجوبة إلغاء الجوع، بل أعجوبة الرخاء الروحيّ والمادّيّ التي صارت جزءًا عضويًّا في حياتهم اليوميّة»[٧٤]. وينتهي مروّه إلى الحكم القاطع: «إنّه لعجب أن يفكّر توفيق

---

(٧٢) المرجع نفسه، ص ٤١ـ ٤٢ .

(٧٣) المرجع نفسه، ص ٤١ .

(٧٤) المرجع نفسه، ص ٤٣ .

الحكيم في هذه القضيّة، بطريقة ذهنيّة تجريديّة منفصلة عن العصر»[٧٥].

٢ ـ ٢ ـ ٢ لم نورد تقويم مروّه مفصّلاً، إلّا لنترك للمتلقّي فرصة التأمّل الذاتيّ، وتاليًا فرصة ممارسة عمليّة النقد لهذا النقد. فمن غير بذل جهدٍ بالغ في المجادلة، يكفي أن يكون الردّ على هذا التقويم هو العودة إلى الواقع نفسه الذي تكلّم عليه مروّه، إنّ الجائعين اليوم هم وحدهم مَن اعتبرهم مروّه قد ألغوا الجوع إلى الأبد بفضل مبادئ ماركس وأنجلز، وأمّا الذين يشاء مروّه أن يمنع عنهم الأحلام، هم الذين نزلوا إلى الشارع، على الرغم من فقدانهم الرخاء الروحيّ والماديّ، وعلى الرغم من جوعهم، حلموا بالقيمة المعنويّة، فطالبوا بالحرّيّة، وطالبوا بالتقدير والاعتبار والاعتراف وليس بالطعام.

إنّ الخروج على النصّ والاستناد إلى قيم من خارجه أوقعا الناقد بأحكام اعتباطيّة، وهكذا نظر إلى داخل النصّ من خلال حماسه العقائديّ ومن خلال الحقيقة التي تلقّنها قبل الدخول إلى النصّ، أمّا اتّهامه لتوفيق الحكيم بعدم الارتباط بواقع العصر، وبتجاهل سمة العصر، وبالتجريد الفكريّ، فاتّهام باطل، لأنّ القضيّة التي يعالجها الحكيم جذريّة وهي قضيّة حياتيّة إنسانيّة دائمة كانت وستبقى محور هموم الجماعات البشريّة، أمّا إشكاليّة الحلم عند الإنسان، فهي فعلاً جوهريّة، وقد أظهرت مكتشفات علم النفس أهمّيّة أحلام النوم واليقظة ودورها في الكشف عن الحقيقة النفسيّة والمكبوت في اللاوعي، ولم يرفضها مروّه إلّا لأنّها تكشف حقائق لا تعترف بها الإيديولوجيّة الماركسيّة، وهي تاليًا لا تعترف بأيّة حقيقة لا تتوافق مع ما تقوله، من هنا قول مروّه: «نحن نرفض فعلاً الأسس التي يقوم عليها علم النفس من حيث كونها تناقض قوانين التطوّر في الحياة والإنسان»[٧٦]. يرفضها لأنّها تقدّم حقيقة مختلفة عن الحقيقة التي تقدّمها الماركسيّة.

---

(٧٥) المرجع نفسه، ص ٤٣ .

(٧٦) المرجع نفسه، ص ٢٥٥ .

إنّ المنهج هو الذي كان يقول في مروّه، ولو اعتمد هذا المنهج الجدليّ ناقد غير ماركسيّ لما وقع في المغالطات التي وقع فيها مروّه، لأنّ الحماسة والعاطفة والإيديولوجيّة دفعت الناقد إلى تبنّي أحكام جاهزة ومطلقة، ومنعته من التقدير الموضوعيّ السليم.

إنّ المنهج جعل الناقد يلتفت إلى زاوية واحدة من الحقيقة، وكذلك تجاهل الناقد بنائيّة المسرحيّة. وتدرّج العمل صعودًا نحو مآزمه وهبوطًا نحو حلّها، تجاهل علاقات الشخصيّات بعضها ببعض، تجاهل لغة النصّ. إنّ المنهج الجدّيّ الماركسيّ يصلح كعمليّة نقديّة تمارس في النصوص، ولكنّه على ألّا تكون هي العمليّة الوحيدة الجانب، وألّا يستدلّ الناقد على صحّة مواقفه بما تلقّنه إيّاه الإيديولوجيّة، بعيدًا عن جوانيّة النصّ، ممّا يحوّل الجانب الإبداعيّ فيه إلى ابتذال، ويرتفع بالابتذال إلى حدّ الإبداع.

٢ ـ ٣ إذا كان مروّه يرفض أيّ حقيقة إنسانيّة، يساعدُ أيُّ منهجٍ آخر، غير المنهج الجدليّ المعتمد، على كشفها في النصوص، فإنّه أحيانًا، إذا لم يكن قادرًا على دفع المآخذ عمّا تقوله الإيديولوجيّة يعدّل في الإيديولوجيّة نفسها نظريًّا وليس عمليًّا عند التطبيق. وهكذا، على عكس ما تقوله الإيديولوجيّة الماركسيّة، يرفض أن تكون المادّيّة تخضع الأدب للجماعة، أو أن يذوب الفرد في الجماعة، فالواقعيّة الاشتراكيّة تعارض، برأيه عبادة الفرد والجماعة معًا. ولذلك، يميّز هنا بين المادّيّة الجدليّة والمادّيّة التاريخيّة، الأولى تتضمّن التعبير عن قوانين الحركة الكونيّة بوجه عامّ، في حين أنّ الثانية تعبّر عن قوانين حركة التطوّر الاجتماعيّ البشريّ، وهذا يعني التفريق علميًّا بين آليّة الحركة الطبيعيّة وإراديّة الحركة الاجتماعيّة[٧٧]. غير أنّ هذا القول الذي يسوقه مروّه، ردًّا على مآخذ الدكتور لويس عوض، لا يدفع تهمة إخضاع الفرد لجبريّة الكلّيّ، وتاليًا تهمة آليّة الحركة العامّة، ذلك أنّ الحرّيّة في الماركسيّة هي

(٧٧) المرجع نفسه، ص ٦٦ـ ٦٧.

في منطق الضرورة، ومنطق الضرورة يعني إخضاع الجزئيّ والفرديّ لمنطق حركة الكلّيّ، أو للقوانين العامّة لحركة التطوّر الاجتماعيّ. ولعلّ الخضوع لجبريّة الكلّيّ التي تقول بها الإيديولوجيّة الماركسيّة جعل مروّه يرفض ذاتيّة الذين يعبّرون عن تجاربهم الخاصّة معتبرًا أنّ غزوة الرومنسيّة الجديدة هي ضدّ التحرّر، وأنّها ظاهرة انتكاس في عصرنا، لأنّ الأدب، برأيه، «ليس نشاطًا فرديًّا، إنّما هو نشاط اجتماعيّ إنسانيّ لينبع من الفرد بوصفه كائنًا إجتماعيًّا يمارس الحياة الاجتماعيّة»[٧٨]. وهكذا عاد مروّه وأفصح عمّا تقوله الإيديولوجيّة في الحقيقة مناقضًا نفسه بنفسه.

لقد كان الانزلاق إلى التفكير المثالي، أو إلى التجريد الذهنيّ هو التهمة التي يوجّهها مروّه إلى كلّ مَن يرى أنّ منتجاته الأدبيّة لا تقول ما يتصالح مع المادّيّة التاريخيّة، وإلى كلّ مَن حاول أن يعدّل من أحكامها المسبقة ومن قوانينها الجاهزة، وإلى كلّ مَن لا ينظر نظرة إيجابيّة تفاؤليّة للحياة، لأنّ الواقعيّة الاشتراكيّة «ترتكز إلى مفهوم شامل عن العالم الموضوعيّ يرينا الطبيعة والمجتمع في حركة دائمة ذات محتوى تطوّريّ ثوريّ تتصارع داخله قوى متضادة على نحو خلّاق، لا ينفكّ يتمخّض بولادة قوى جديدة من صلب قوى قديمة، وهذه الولادة هي سمة التطوّر والتحوّل من الأدنى إلى الأعلى»[٧٩].

٢ ـ ٤ يرى ميشال عاصي أنّ مصادر «المنهجيّة الواقعيّة» التي يعتمدها مروّه «موفورة في معطيات الفكر الماركسيّ ومنظومته الفلسفيّة في وجهيها المادّيّ الديالكتيكيّ، والمادّيّ التاريخيّ»[٨٠] وبعدما يعرض ميشال عاصي الكتب التي تناولها مروّه في نقده المنهجيّ، يقول: «إنّ أكثف وأظهر فصل تتراءى فيه الأصول العامّة للنقد المنهجيّ هو،

(٧٨) المرجع نفسه، ص ٩٣ .

(٧٩) المرجع نفسه، ص ١٠٤ .

(٨٠) ميشال عاصي، دراسات منهجيّة في النقد، بيروت، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر ١٩٧٠، لاط. ص ١٧٨ـ ١٧٩ .

عندي، الفصل المخصّص لشعر خليل حاوي»[٨١]. أمّا نحن فنعتبر أنّ ذروة ما وصل إليه مروّه من خضوع لظاهر ما تقوله الإيديولوجيّة تمثّل في نقده ديوان «بيار الجوع» لخليل حاوي، ممّا غيّب النقد الإبداعيّ، وسخّف الرؤيا وألقها وزيّف الشعر، وتجاهل الديالكتيك في تدرّجه اللولبيّ المطّرد وتحوّلاته ليخضع فقط إلى أحكام جاهزة ومسبقة.

يشير مروّه، في البداية، إلى نجاح حاوي في «دقّ باب الحياة الفكريّة والفلسفيّة، ودخول هموم الناس الذين يعانون كثافة الحياة ومشكلاتها بلغته ورؤياه ورموزه»[٨٢]. إذ يساوي حاوي بين الشعر والفلسفة، فيعبّر بشعره عن «المعاناة الجادّة لمعضلات إنسانيّة فلسفيّة هي من مستلزمات الإنسان الشاهد عصره الحاضر شهودًا فعليًّا»[٨٣]. وكما أشرنا سابقًا، فإنّ مروّه، على عادته واستنادًا إلى ما لقّنته إيّاه الإيديولوجيّة الماركسيّة، يغبّط حاوي حيثما أظهر شعره وجهًا إيجابيًّا تفاؤليًّا، ويصبّ عليه اللعنات حيثما يكشف عن وجه سلبيّ تشاؤميّ[٨٤]. وهكذا يتحوّل الناقد إلى مقوّض وإذا الشاعر الذي جسّد شعره هموم الإنسان والعصر كما ذكر الناقد، ينطلق من «مواقع مثاليّة ميتافيزيقيّة»، أبعدته «عن رؤيا ما هو جوهريّ في أزمة الوجود»[٨٥]، وهذا التهميش «لرؤيا الشاعر ولتجربته الشعريّة يعود إلى بحث حاوي عن منافذ خلاص من المعضلات الإنسانيّة ومن الهموم الكبرى انطلاقًا من رؤيا تشاؤميّة أظهرت له الحياة نهرًا من رماد الموت والعقم، أو ركامًا من عفن الجثث، جثث الأفكار والتقاليد والحضارات والآدميّين...» وقد خلق الشاعر بنفسه عالم الرعب هذا: فأثقل به، ورزح تحت وطأته، وتراءى له «أنّه ينهار، أو أنّه استحال إلى ضجيج انهيارات»[٨٦].

---

(٨١) المرجع نفسه، ص ١٨٢.

(٨٢) حسين مروّه، دراسات نقديّة، ص ٣٨٠.

(٨٣) المرجع نفسه، ص ٣٧٨.

(٨٤) المرجع نفسه، ص ٣٨٧، ٣٩٥، ٣٩٦.

(٨٥) المرجع نفسه، ص ٣٨١.

(٨٦) المرجع نفسه، ص ٣٨١.

وهذه النظرة التشاؤميّة للشاعر، دفعت الناقد إلى اتّهامه بأنّه يعالج المعضلات الحضاريّة «برؤيا مثاليّة تجريديّة تكرّر رؤيا الفلاسفة المثاليّين القدامى في هذا المجال»، وإلى اتّهامه أيضًا بالعجز من اكتشاف «الجوهر الكامن في قوانين الحركة الكونيّة والحركة التاريخيّة، الجوهر الذي باكتشافه يستطيع الإنسان أن يجد وسيلة الخلاص والتوفيق بين واقع الضرورة والحرّيّة[٨٧]»، وهو قولٌ كما نرى يكرّر ما تقوله الإيديولوجيّة الماركسيّة.

وإذ يعود الناقد إلى استعراض دواوين الشعر، يطلق أحكامًا إيجابيّة حيثما مثّلت قصائد الشاعر التفاؤل بالخلاص من مثل قصيدتي «الجسد» «وعودة إلى سدوم»، حيث نقع على «ما يفتح باب الرجاء لبزوغ جيل جديد متحرّر من كوابيس الضعف والعجز والانخذال[٨٨]»، ومن أجل ذلك حكم الناقد على الشاعر بأنّه قارب كشف قوانين التناقضات في ديوان «نهر الرماد» لأنّه التقط ما هو قريب من جوهر القضيّة في زحمة التناقضات[٨٩]. ولا نفاجأ، بعد ذلك، كيف أنّ الناقد يقوّض ديوان «بيادر الجوع» لمجرّد أنّه ينطبع برؤيا سلبيّة. فالشاعر، بنظر الناقد، عجز أوّلًا عن تحويل الأسطورة عن مضمونها الأسطوريّ المحض إلى رمز حضاريّ، وهو يفهم بذلك أن تخرج الأسطورة عن دلالتها الأسطوريّة التاريخيّة البدائيّة إلى دلالة جديدة في قلبها مضمون وجدانيّ فكريّ أو فلسفيّ أو اجتماعيّ يستمدّ عناصره من مكتسبات الحضارة بوجهها الإيجابيّ[٩٠]. ويستدلّ الناقد على صحّة وجهة نظره بقصيدة «الكيف» من ديوان «بيادر الجوع»، حيث يرى أنّ الزمن فيها ما يزال «مشكلة مستقلّة قائمة بذاتها منفصلة كلّ الانفصال عن حركة التاريخ والكون والمجتمع البشريّ. . . لا يزال هنا حركة دائريّة مقفلة مفرغة من علاقتها

(٨٧) المرجع نفسه، ص ٣٨٢ـ ٣٨٣ .
(٨٨) المرجع نفسه، ص ٣٨٣ـ ٣٨٤ .
(٨٩) المرجع نفسه، ص ٣٨٦ .
(٩٠) المرجع نفسه، ص ٣٩٦ـ ٣٩٧ .

بمادّة الكون وحركة الحياة في امتدادها التطوّريّ صعدًا إلى مستشرفات الكمال[٩١]. وهو قول، كما نرى، يكرّر ما تورده المادّيّة التاريخيّة، من هنا تأكيد الناقد بأنّ العلم «فكّ طلسم الزمن، وأظهر أنّه متحرّك بحركة حياتنا، متطوّر بتطوّرها، متجدّد بتجدّد المادّة الكونيّة التي يرتبط بها»[٩٢]. ولذلك يسأل الناقدُ: لماذا ينكفىء الشاعر عن مكتسبات الحضارة ويرتدّ إلى بداءتها.. وكيف يكون الشعر مرتبطًا بالإنسان والأرض والواقع بكلّ تناقضاته، إذا هو تجاوز حقائق الإنسان والأرض والواقع على نحو ما هو في «الكهف»[٩٣]. وينتهي الناقد إلى اتّهام الشاعر «بالتزوير في الرؤيا»[٩٤].

إنّ التزوير عند حاوي، برأي مروّه، لا ينحصر في الرؤيا السالبة فقط، إنّما هو ينسحب على إيهامه الناس بأنّه يعبّر عن تجربة شموليّة، أي عن وحدة الذات والموضوع، الجزء والكلّ، فيما هو، برأي الناقد، لم يكن يعبّر سوى عن كلّيّة تجريديّة من ضمن المثاليّة الميتافيزيقيّة، أو عن غنائيّة فرديّة، ومردّ كلّ ذلك هو فصل حاوي للحقيقة عن عصب الواقع[٩٥].

إنّ ذروة الإثارة النقديّة الخاضعة لظاهر الإيديولوجيّة تمثّلت بنقد شاهقة حاوي الشعريّة «لعازر عام ١٩٦٢»، فلقد توهّم الناقد أنّ هذه الشاهقة ستحمل بشارة الخلاص والانبعاث، وتعكس بذلك حقيقة الواقع الذي يقرأه مروّه استنادًا إلى إيديولوجيّته، لما يمثّله لعازر من رمز دينيّ انبعاثيّ أوّلاً، ولما يبشّر به عام ١٩٦٢ من انتصارات وإمكانات خلاص بنظر الناقد، غير أنّه فوجىء (أي الناقد) بحاوي يؤسّس للانبعاث السلبيّ، وبأنّه يفرض رؤياه السلبيّة على جيله كلّه، وعلى الكلّيّ

(٩١) المرجع نفسه، ص ٣٩٧ .
(٩٢) المرجع نفسه، ص ٣٩٩ .
(٩٣) المرجع نفسه، ص ٣٩٩ .
(٩٤) المرجع نفسه، ص ٣٩٩ .
(٩٥) المرجع نفسه، ص ٤٠٠ .

الشموليّ، إذ يذكّرنا بمقدّمة القصيدة الشاهقة: «لئن كنت وجه المناضل الذي ينهار في الأمس، فأنت الوجه الغالب على واقع الجيل، بل واقع أجيال، يبتلى فيها القوي الخير بالمحال فيتحوّل إلى نقيضه... وبعد فأنت لا تختصّ بجماعة دون جماعة.. كنت شاهدًا ورأيتك في صفوفهم جميعًا»[٩٦]. وقد تبيّن للناقد، وهو يطالع القصيدة، أنّها كانت ضجيج انهيارات يصدر عن مناضلين أدركتهم حالة اليأس وعصفت بهم ريح الانهزام، وهم في مراحل النضال[٩٧]. حتّى أنّ المعجزة نفسها عاجزة عن بعث ميّتٍ حجّرته شهوة الموت، وهذا الميّت (البطل العربيّ) في حال بعثه، لن تكون حياته الجديدة خيرًا من موته[٩٨]. أمّا سبب اليأس الكلّيّ من الخلاص فهو انبعاث البطل العربيّ من جيب السفير وليس من عصب الأرض أو معدن الشعب[٩٩] وهنا يسأل مروّه: «حسنًا.. ولكن لماذا يطلع البطل من جيب السفير ولم يطلع من قلب شعبنا وأرضنا»[١٠٠].

وإذ يعيد مروّه تقويم هذه الشاهقة الشعريّة، يرفض أن يبثّ الشاعر «في أعصاب جيلنا سحر اليأس، وأن يقيم في دربه هذا الجدار الأصم المعتّم الممتنع حتّى على المعجزة»[١٠١]. ويرفض ثانيًا أن تكون رؤيا حاوي شموليّة، إنّما هي ذاتيّة وحسب، كما أنّها برأيه غريبة عن حركة الواقع. ولأنّ «الرؤيا في الشعر ليست من صنع الشاعر، بل من صنع واقعه وعصره»، يسأل مروّه الشاعر: «هل هذا هو واقع إنساننا وعصرنا حقًّا»[١٠٢]. ويجيب مروّه بأنّ الأمر ليس كذلك، فيتّهم الشاعر بأنّه «إمّا

---

(٩٦) المرجع نفسه، ص ٤٠٧ .
(٩٧) المرجع نفسه، ص ٤٠٩ .
(٩٨) المرجع نفسه، ص ٤١١ .
(٩٩) المرجع نفسه، ص ٤١٥ .
(١٠٠) المرجع نفسه، ٤١٥ـ ٤١٦ .
(١٠١) المرجع نفسه، ص ٤١٧ .
(١٠٢) المرجع نفسه، ص ٤١٧ .

لا يعيش في هذا الواقع وهذا العصر، وإنّما أنّه لا يملك القدرة في رؤياه على اكتشاف ما هو الحقيقيّ والجوهريّ في قوانين الواقع وخصائص العصر. . .»[١٠٣]

٢ ـ ٤ ـ ١ ولأنّي كنت قد قدّمت مقاربة نقديّة تحليليّة تأليفيّة معًا، أي جدليّة، لدواوين حاوي مجتمعة[١٠٤]. بيّنت فيها بالتفصيل والشواهد، كيف تكوّن دواوين حاوي مجتمعة، كلّيّة حيّة نامية لوليّة مطّردة، تكشف عن الحقيقة في محطّاتها الأخيرة، وكيف يحسن حاوي قراءة الواقع، وكيف يرصد التحوّلات ويكشف عن الحقائق التي ستقع مستقبلًا، وكيف يظهر شعره بيننا كحدث، أو ينكشف كنبوءة، وكيف يتأسّس على جدليّة الفجيعة:

[(الذاتي/ الموضوعيّ) + (الداخل / الخارج) + (الخاصّ / العامّ)] ⇐ حتميّة الصيرورة الداخليّة أو جدليّة الفجيعة[١٠٥]، لكلّ ذلك أحيل القارئ إلى كتابي ذاك فيستدلّ على خطأ مروّه في قراءة شعر حاوي، كما يستدلّ على استخدام المنهج الجدليّ في حركيّته وتدرّجه اللولبيّ المطّرد في تحليل القصائد.

٢ ـ ٤ ـ ٢ لا يبدأ الحاوي من الغيب، إنّما يبدأ من الواقع الراهن الفعليّ المعاش، قرأه بعمق، حلّله، أدرك قانون حركته، فتبيّن له أنّ جوهر هذا الواقع، واقعنا، سالب، نفي، عدمي، يؤدّي حتمًا إلى السقوط والانهيار. وإذا كان قد عمد، في ديواني «نهر الرماد»، و«الناي والريح»، إلى اقتطاع مظاهر العفن والاهتراء المتكدّسة في دهاليز الذات الخاصّة والعامّة، فلأنّهما جعلا الحضارة، بالحالة التي وصلت إلينا بها، تحمل جميع أسباب الانهيار. وإذا ما تخيّل البعض أنّ الجلبة في الخارج هي جلبة أبطال ثوريّين، فإنّ حاوي، سرعان ما أدرك، أنّها جلبة

(١٠٣)المرجع نفسه، ص ٤١٧ .
(١٠٤)نبيل أيّوب، البنية الجماليّة في القصيدة العربيّة الحديثة، ص ٥١١ـ ٥٤٥ .
(١٠٥)المرجع نفسه، ص ٥١١ .

مخادعين. البطل يطلع من عصب الشعب ومن معدن الأرض وليس من جيب السفير، إنّ الطالع من جيب السفير عميلٌ يخون الأمّة ويغتالها، ولا يحقّق لها الانتصارات. أمّا طاقة الحيويّة والإخصاب في مساحة الجغرافيّة العربيّة والبيادر العربيّة فهي لتغذية الإنسان الوحش في البطل المزيّف الذي كشفه حاوي، وليس هو البطل الموعود والمنتظر الذي خدع مروّه. وإذا كان حاوي قد قدّم لنا رائعته «بيادر الجوع» فإنّ ظهور هذا الديوان، كان كشفًا وجوديًّا مسبقًا لما يمكن أن يحدث عندنا، كان كتابة للتأريخ الآتي، أو تأريخًا للتأريخ، لأنّه حصيلة قراءة عميقة للواقع وليس تضليلًا وتزويرًا في الرؤيا كما يتوهّم مروّه. بما يعني، أنّنا قرأنا تاريخ السقوط العربيّ شعريًّا قبل أن يسقط العرب فعليًّا. ولو كان عندنا، مَن يحسن قراءة النبوءات الشعريّة، من أمثال شعر حاوي، لعمل على كشف الحقائق ومجابهة الواقع، غير أنّ الزيف والخداع هما اللذان يتحكّمان بالذات العربيّة، وإذا كنّا ننتظر من أصحاب الإيديولوجيّات المثقّفين أن يحسنوا قراءة الواقع، فإنّنا صدمنا بهم لا يقرأون سوى ما تمليه عليهم الإيديولوجيّة وليس الواقع.

٢ ـ ٤ ـ ٣ وديوان بيادر الجوع يشكّل كلّيّة، وهو إذا ما ابتدأ بقصيدة «الكهف» فلأنّ الشاعر، أرادها، برؤياه الثاقبة، أن تكون تجسيدًا حيًّا شعريًّا للحال العربيّة الراهنة، ذلك أنّه أبصر انسلاخ العربيّ عن اللحظة التاريخيّة العالميّة الراهنة، وبات كمَن هو معلّقٌ في الهواء، في اللازمنيّة، لتكريريّة هذا الزمن عنده، بل لاستعادته هويّته المجرّدة كما هي حتّى صار فراغًا وعدمًا، وهكذا، عبّر الروح الذي يتجلّى في هذا الوجود، من خلال شعر حاوي، عن فجيعته بالعربيّ الذي يعيش الزمن التكريريّ، زمن اللازمنيّة، زمن الموت والعقم، زمن الكينونة المحض التي هي وجه آخر للعدم المحض، فيما الروح العالميّ يسير نحو اكتماله، نحو المطلق. أما كان بالأحرى على الناقد أن يسأل: لماذا انكفأ الزمن العربيّ في قصيدة «الكهف» إلى تجريده الفارغ، في الكينونة المحض، أو في العدم المحض، عوض أن يتّهم حاوي بالتزوير في

الرؤيا. أو، لو هو تساءل كما فعل حاوي، لماذا لا ينبت زماننا الانتصارات، ولا يسهم في بناء الحضارة الكونيّة العاملة على تحقّق الروح وتجلّيه المطلق، لفهم ما يهدف إليه حاوي من قصيدة «الكهف» ومن «بيادر الجوع عمومًا». وإنّني أرى أنّ تعامي مروّه عن رؤية الحقيقة التي يقدّمها النصّ، واستدراجه حقيقة أخرى تقدّمها له الإيديولوجيّة جعلاه ينسلخ عن الواقع إلى التجريد الذهنيّ، فسقط في التضليل وحكم على الشاعر بما كان يجب أن يحاكم نفسه به، ذلك أنّ الشاعر رفض الانزلاق إلى خداعنا بتصوير الانتصارات الموهومة التي يرغب بها الناقد، ومن أجل كشف الحقيقة التي يقدّمها النصّ، بالاستناد إلى المنهج الجدليّ، أكتفي بتقديم مقاربة نقديّة للنشيد الرابع من مطوّلة «لعازر عام ١٩٦٢» مبرزًا العلاقة بين الذات والموضوع، الجزء والكل، الخاصّ والعامّ، علمًا أنّ المقاربة تقتضي في الأساس تناول الديوان بأكمله.

٣ ـ زوجة لعازر بعد أسابيع من بعثه[١٠٦]

كانَ ظلًّا أسودًا
يغفو على مرآةِ صَدْري
زورَقًا مَيْتًا
على زَوْبعةٍ منْ وَهْجِ
نهديّ وَشعري
كانَ في عَيْنَيْهِ
ليلُ الحفرة الطينيُّ يدوي ويموجْ
عَبْرَ صحراءَ تُغَطّيها الثُلوجْ
عبثًا فَتَّشْتُ فيها
عنْ صدى صَوْتي وعنْ وَجْهي
وَعَيْنَيَّ وَعُمْري.
كانَ مِنْ حينٍ لحينٍ

(١٠٦) ديوان خليل حاوي، بيروت، دار العودة، ١٩٧٩، طبعة ٢، ص ٣٢٠ـ ٣٢٣.

يعبرُ الصحراءَ فولاذٌ مُحَمَّى.
خنجرٌ يلهثُ مجنونًا وَأعْمى
نَمِرٌ يَلْسَعُهُ الجوعُ فَيَرغي ويهيجْ
يَلْتَقيني عَلَقًا في دَرْبِهِ
أُنثى غَريبَهْ
يَتَشَهّى وَجَعي، يُشْبِعُ
مِنْ رُعبي نُيوبَهْ،
كُنْتُ أَسْتَرْحِمُ عَيْنَيْهِ
وَفي عَيْنَيَّ عارُ امْرَأَةٍ
أَنَت تَعرَّتْ لِغَريبْ
وَلِماذَا عادَ مِنْ حُفرتِهِ
مَيْتًا كئيبْ
غيرُ عرقٍ
يَنْزِفُ الكِبْريتَ مُسْوَدَّ اللَّهَبْ.

إنّ السقوط والانتصار لا يؤسسهما فعل خارجيّ، إنّهما جدليّان في الذات الجماعيّة. ومن هذا المنظور الجدليّ كانت شاحقة «لعازر عام ١٩٦٢» نعيًا للبطولة العربيّة، وتمثيلًا للفجيعة على مستوى الحاضر والماضي، فجيعة العربيّ بواقعه وبأبطاله العملاء.

يستعير الشاعر شخصيّة لعازر من الإنجيل. فلقد مات لعازر وبعثه المسيح بعد أيّام من موته، إلّا أنّ الشاعر يكسب هذه الشخصيّة أبعادًا جديدةً (على عكس ما يدّعيه مروّه من أنّ حاوي لا يعدّل من دلالات الأسطورة) فيرمز بها إلى الفجيعة، فجيعة الفاعليّة في البطل العربيّ، الفاعليّة المدمّرة التي تنبئ بأنّ موت صاحبها خيرٌ من بعثه، وأخيرًا يرمز بها إلى فجيعة انبعاث الحضارة المشوّه والعقيم.

وإذا كان لعازر يرمز إلى الانبعاث العقيم للحضارة العربيّة، وللبطولة المخادعة فإنّ الزوجة تمثّل هذه الحياة العربيّة المادّيّة الفعليّة

الراهنة التي تحوي طاقات الخصب كلّها، الكامنة في داخلها، لكنّها تنتظر الخلاص على يد الزوج ـ الحضارة ـ البطل، تنتظر الخصب والانتصار على زمن العقم والهزيمة، زمن اللازمنيّة المتحكّمة بالواقع العربيّ الراهن، غير أنّ الزوج ـ البطل المنتظر لا يحقّق مبتغى الزوجة ولا يساعدها على تحقيق شهوتها الوجوديّة وكمالها المطلق. وهو بدلاً من أن يبثّ في كيان الزوجة ـ الحياة العربيّة ـ الروح العربيّ الراهن، نُسغ الحياة والإخصاب، ينزف الكبريت المسوّد اللهيب، يَبُثّ سمّ العقم والموت المحتقن في داخله. وعلى الرغم من محاولاتها المتكرّرة في تحويله إلى البطولة المنتظرة فإنّها تفشل، فترتدّ حينئذٍ عليه بالناب والمخلب، أي تتحوّل إلى طبيعته الحيوانيّة. فيكون حينئذٍ ما في البيادر العربيّة من طاقات حيويّة وإخصاب عاملاً على تدمير هذه الحياة من الداخل، لأنّها تغذّي الوحش في الإنسان وليس الإنسانيّ فيه.

وبعد هذا التقديم الضروريّ لفهم الشاهقة الشعريّة كلّها ننتقل إلى تحليل النشيد المذكور كجزء من القصيدة، إستنادًا إلى ما تمثّله الرموز، وإلى المنهج الجدليّ، علمًا أنّني أسقط هنا المستوى الإيقاعيّ، فقد أثبتت مقاربتي النقديّة تفوّق حاوي فيه، ولذلك أحيل القارئ إلى كتابي المذكور سابقًا.

يتشكّل النشيد من أربعة محاور، تبدأ الثلاثة الأولى بالعبارة نفسها (كان. . .) أمّا المحور الرابع فيحوّلها إلى (كنت. .)، ويبنى كلّ محور منها على علاقة جدليّة صراعيّة بين الزوج والزوجة، وتاليًا بين البطل العربيّ الموهوم والحياة العربيّة التّائقة إلى الخلاص، ويمكن رصد التحوّل الجدليّ من خلال تحوّل التركيب نفسه في المحور الأخير من (كان هو) إلى (كنت أنا) ممّا يدلّ على انتهاء النسق، وتاليًا النشيد.

يبدأ النشيد بفعل الكينونة (كان ظلًّا أسودًا). وكينونة الزوج ـ البطل الموهوم، تكشفه كشيء فارغ عدميّ لا حقيقيّ (ظل أسود)، فيما كينونة الزوجة تكشفها موجودًا فعليًّا حقيقيًّا إنسانيًّا متشهّيًا الإخصاب والحياة

(مرآة الصدر). وهكذا تجمع الصورة التركيبيّة بين الكينونة المحض، أو العدم المحض، أو الحياة الفارغة، المرموز إليها بالظلّ الأسود، وبين قابليّة الإخصاب والحياة الممتلئة الكثيفة (الوجود) المرموز إليها بمرآة الصدر:

الزوج=ظلّ أسود≠عدم أو موت

الزوجة=مرآة صدر≠وجود أو حياة.

وبين الظلّ الأسود والصدر المرآة يسيطر سكون مطلق (يفضو). وما إغفاءة البطل المنتظر سوى جمود أو وجه آخر للموت يمتدّ ويأخذ بعده الكامل عبر «زورق ميّت»≠«زوبعة من وهج نهديّ وشعري». حيث الزورق، رمز الهروب والرحيل، يبدو هنا مستسلمًا عاجزًا ساكنًا، لا يستجيبه للحيويّة المتفجّرة داخل كيان الزوجة الممثّلة هنا لكنوز البحر، للأمّ الكبرى، للأرض الفتيّة الغنيّة. وهكذا تزداد الصورة ـ التركيبيّة وضوحًا، وتتكثّف، عبر البناء الجدليّ، علاقة الغربة والتباعد والتناقض بين الطرفين. هو كبطل منتظر (ظلّ أسود ـ زورق ميّت)= فراغ وعدميّة، وهي (مرآة صدر... زوبعة نهدين وشعر) = (طاقة حيويّة وتشهٍّ للحياة والإخصاب، ووجود حركيّ ممتلئ وكثيف). وهكذا ينتهي المحور الأوّل بسكونيّة الزوج واستسلامه وعدميّته بمقابلِ حركيّة الزوجة وتشهّيها الإخصاب.

يبدأ المحور الثاني بوصف الحالة العدميّة الخالصة عند الزوج ـ البطل، فالعين في الذات جزءٌ منها، وقد امتزجت ذات لعازر بليل «الحفرة الطينيّ»، أي بليل الموت والقبر، فلقد بعث البطل إذن وهو ما زال يحمل صور الموت والعدميّة في عينيه وتاليًا في ذاته. وسرعان ما يتحوّل إلى شبح ينذر بالكارثة، إذ تحوّلت سكونيّته إلى حركيّة وفاعليّة، حيث ليل القبر في عيني لعازر البطل الموهوم «يدوي ويموج»، إنّها إذن فاعليّة العدميّة وحركيّة الموت، وعلى هذا يمنح الفعلان «يدوي ويموج» السياق مزيدًا من الغربة والتمزّق، ويحوّلان سكونيّة الزوج إلى حركيّة،

ويكثّفان حال العدميّة عبر الثلوج التي تغطّي الصحراء، حيث الصحراء هنا هي مساحة هذه الأمّة مع ما توحيه من غياب الحياة التي يزيدها اغترابًا ثلج الموت البارد، وهكذا يلعب الشاعر لعبة الجزء والكلّ، الذات والموضوع، عبر تكثيف الحالة العدميّة المسيطرة. وهكذا تفاجأ الزوجة ـ الحياة العربيّة بمَن سمّي منقذًا وبطلًا يضجّ بحركة صاخبة وبفاعليّة مدمّرة هي فاعليّة العدميّة والموت، فيما هي تنتظر ضجيج الحياة والانتصارات، من هنا العلاقة الانفصاليّة والتباعديّة بين الزوجة ـ الحياة، والزوج، البطل الموهوم «عبثًا فتّشت فيها عن صدى صوتي وعن وجهي وعينيّ وعمري». وهكذا يحقّق حاوي عبر الصور والرموز والإيحاءات وحدة الذات والموضوع، الخاصّ والعامّ، ليتّحد البعد الفرديّ بالبعد الإنسانيّ والحضاريّ العربيّ، ويعبّر الروح العربيّ (الزوجة) بذلك عن اغترابه وانفصاله، عن فجيعته بمَن كان يجب أن يتجلّى من خلالهم ليسعد إلى جنب الروح العالميّ في تجلّياته وظهوراته.

وتتطوّر الصورة في المحور الثالث لتضيء تحوّل لعازر القائم قيامة فاسدة. من إنسان ـ بطل إلى مادّة تحمل طبائعها، إلى شيء قاتل، إلى وحش جائع، فيتكثّف المشبّه به ويتعدّد (فولاذ محمّى ـ خنجر ـ نمر هائج...) يتحوّل فيه لعازر البطل الموهوم إلى شرّ فظيع، إلى ساديّ مرعب، إلى حالة جنون يسيطر فيها التصرّف البهيميّ، إنّه تحوّل إلى وراء من الإنسانيّ إلى الشيئي والحيواني، من الشيئي الساكن إلى الشيئي المتحرّك، وعندما يتشيّأ الوعي الإنسانيّ، ويكون في حوزة صاحبه القدرة والقوّة والسلاح والفاعليّة، تصبح هذه جميعها عامل تدمير وتقويض للحياة وللمجتمع وللإنسان، عامل عدميّة مطلقة، وهذا ما ترسمه الصورة الجدليّة هنا، حيث يتحوّل لعازر، بجدليّة داخليّة من المنفعل إلى الفاعل، من السكونيّة، إلى الحركيّة، من التلقّي السلبيّ إلى الوحش المفترس، من هنا صيرورة الزوجة ـ الحياة أمامه علفًا تغذّي الوحش فيه، وتاليًا من هنا شعورها بالغربة، واستحالته هو إلى عاشق لحالات عذابها، وهكذا رسم حاوي صيرورة تحوّل الطاقة الحيويّة في

الحياة العربيّة إلى غذاء للوحوش، غذاء لقوى العدميّة والموت، وفيما يزداد الإنسان ـ الوحش قوّة يزداد نزعة تدميريّة، وبالمقابل، تزداد الزوجة ـ الحياة غربة ورعبًا، وتتحوّل من الوجه الإيجابيّ إلى وجه سلبيّ خالص، لأنّ الطاقة الكامنة فيها يجب أن تخرج، أن تظهر، أن تتجسّد في ظاهرات، أمّا العامل على إخراجها فهو الزوج ـ الوحش، ولذلك يحوّلها من ظاهرات حياة وإخصاب حياة، إلى ظاهرات موت وإخصاب موت، فلقد أقام المسيح لعازر من غير إنسانيّته، أقامه عندنا إنسان البترول، وليس إنسان الروح، ولذلك يصبح مصدرًا للموت والعدميّة والهزائم، من هنا المحور الأخير الذي يصوّر صيرورة الفجيعة في الزوجة ـ الحياة العربيّة، فجيعتها بأبطالها، ممّا يشعرها بالغربة الوجوديّة المطلقة، فيصبح لعازر عرقًا ينزف الكبريت الأسود (البترول ⇐ الموت) وتستحيل هي إلى علف له، للموت والشرّ، تعاني من الخطر والرعب والجوع، فتسأل: لماذا عاد؟ لماذا طالما أنّه لا ينقذ حيويّتها؟ وماذا تفعل الأمّة عندما يكتب النصر للموت؟ أتستسلم للحلم؟ أم تخدع نفسها بالمظاهر، فتعلن زمن الانتصارات فيما الزمن العربيّ هو زمن الهزائم، أتقابل شعبها بالزيف والخداع، أم تدقّ نواقيس الخطر؟!...

إذا كانت تجربة الفكر هي التي تعكس حركة الواقع وترسم تجلّيات الروح، فإنّ ذلك يتحقّق فعليًا في بيادر الجوع لخليل حاوي، حيث يُمثّل الروح تمثيلًا حيًّا شعريًّا فجيعته، فجيعة البيادر العربيّة الجائعة إلى أبطالها وشعرائها وعمّالها وثوّارها وعلمائها وحكّامها الفعليّين الحقيقيّين، فجيعة البيادر العربيّة بأنّ القيّمين على طاقاتها الحيويّة يستمدّون سلطانهم من جيب السفير، وليس من شعبهم، وهذا هو الواقع الذي رسمه حاوي وصوّر حركته الجدليّة شعرًا، وأبدع. ولا أظنّ أنّ هناك مَن كان أشدّ فهمًا للواقع، وتحسّسًا لأزمات العصر من خليل حاوي، لأنّه أحسّ مسبقًا بالفجائع التي يمكن أن تصيب الجسم العربيّ، فصرخ، وكانت صرخته مدويّة في ديوان «بيادر الجوع»، ولكن مَن يسمع الصوت المتذر بالكوارث، مَن يحسن قراءات النبوءات الشعريّة في الشعر العظيم! إنّ

مدّعي الثقافة في هذا الوطن العربيّ يريدون أن يسمعوا فقط أصوات النصر المزيّف من «نداء القاهرة»[١٠٧] متعامين عن الحقائق، مضلّلين بالأكاذيب.

(١٠٧)جليل كمال الدين، الشعر العربيّ الحديث وروح العصر، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٦٤، طبعة ١، ص ٤٣٤ .