الفصل الأول

وجوه الواقعية

- نشأة المذهب الواقعي وتطوره
- الرؤية الغربية للواقعية النقدية
- أصـول الواقعيـة الاشتراكية

obeikandl.com

obeikandl.com

نشأة المذهب الواقعى وتطوره

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

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

ثم لم يلبث أن شاع هذا المصطلح بين الأدباء الرومانتيكيين الألمان لكن بمدلوله المبدئى البسيط دون أن يعنى تحديدا لأية مدرسة أدبية أو إشارة إلى مذهب معين .

وقد التقطه منهم الكتاب الفرنسيون ، وأقاموا منه – على عادتهم فى تخمير البذور

---

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

(٢) نفس المصدر ، ص ١٨٢ .

الغربية واحتضانها – هيكلا متناسقا متناميا ، فنجد أحدهم يؤكد سنة ١٨٢٦ « أن المذهب الذى يكتسب كل يوم أرضا جديدة ، والذى يؤدى إلى المحاكاة الأسينة – لا للأعمال الفنية الكبرى – وإنما لأصولها التى تقدمها الطبيعة يمكن أن يسمى بالواقعية »[١] . ونلاحظ أن هذا الارهاص المبكر بالمذهب الجديد لا يعارضه بالرومانتيكية التى كانت حينئذ فى مرحلة التشكيل بدورها ، وإنما يعارضه ضمنا بالكلاسيكية التى تحاكى الأعمال الفنية الكبرى ، ثم يتنبأ نفس الكاتب بأنه طبقا لكثير من المؤشرات الدالة فإن أدب القرن التاسع عشر سيكون أدب الحقيقة الواقعية .

* * *

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

* * *

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

---

(١) راجع : Bogerhoff. "Realism and Kinred Words". 1938. p.17.

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

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

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

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

* * *

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

---

(١) رجع :
Van Tieghm, Philippe, Les grandes doctrines littéraires en France
ترجمه إلى العربية فريد انطونيوس ، ونشر بيروت سنة ١٩٦٧ . ص ٢٤١ .

(٢) المصدر السابق . ص ٢٤٣ .

تمثيل الطبيعة أصبح مصطلحا دقيقا وشعارا لمجموعة من الكتاب الكبار على رأسهم فى الجيل الأول « ستندال » و « بلزاك » ، ثم جاء الجيل الثانى فوجد نفسه مدموغا بهذا المصطلح وان لم يشعر بارتياح كامل تجاهه مثل « فلوبير » الذى كان يرفض أن يسمى واقعيا ، لكن حدث نوع من الاتفاق الجماعى حول الخصائص الأساسية للواقعية . وهى نفس الخصائص التى أخذ خصومها يشنون عليها هجومهم ويعتبرونها سلبية، خاصة فى صورتها المتطرفة مثل الاسراف فى استخدام التفصيلات الخارجية الصغيرة، والتقليل من شأن القيم والمثل العليا التقليدية، كما رأوا أن ادعاء الموضوعية والتجرد من النزعات الشخصية عند الواقعيين فى ذلك العصر كان يعد ذريعة للاستهتار وستارا لنزعاتهم المجافية للأخلاق .

وقد وصلت هذه الخصومة إلى ذروتها بمحاكمة « فلوبير » ومقاضاته على قصته « مدام بوفارى » عام ١٨٥٧ ، هذه المحاكمة التى جعلت من الواقعية الأخلاقية قضية العصر فى القرن التاسع عشر .

وقد كان أثر « بلزاك » حاسما فى انتصار الواقعية ، إذ أنه هو الذى أدخل مصطلح "Milieu" الفرنسى الذى يعنى البيئة أو الوسط بكل موحياته المتشابكة فى الأدب ، ونقله عنه علماء الاجتماع وكبار النقاد والكتاب مثل « تين » و « زولا » . وتعد مقدمته التى كتبها عام ١٨٤٢ لمجموعته القصصية الكبرى « الكوميديا البشرية » والتى أذاع فيها هذا المصطلح لأول مرة بمثابة الاعلان عن المذهب الواقعى ، كما كانت مقدمة « كروميل » « لفيكتور هوجو » هى إعلان الرومانتيكية .

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

* * *

(١) انظر: Lévin, Harry. The Gates of Horn (A Study of Five French Realists). Oxford University Press, 1963.

ولعل أهم إضافة فى الجيل الذى تلا « بلزاك » كانت تلك التى قدمها « فلوبير » لا بأعماله الإبداعية فحسب ، وإنما بكثير من تأملاته النظرية أيضا ، وقد حاول « فلوبير » أن يقاوم الإفراط فى العناية بالمضمون الاجتماعى للأدب على حساب غيره لا بالغض من شأنه وإنما بالاهتمام الواعى بالشكل فى نفس الوقت للوصول إلى لون من التوازن الأدبى الضرورى ، وكان يرى أن فن الناثر أشد صعوبة من فن الشاعر الذى تسنده قواعد محددة وتوجيهات تعتبر بمثابة علم كامل للصنعة ، بينما نجد أنه فى النثر « يلزم احساس عميق بالايقاع التائه بدون قواعد ، بدون يقين ، وتلزم صفات فطرية وقوة فى التفكير ، وحس فنى أكثر دقة وأشد رهافة لتغيير الحركة فى كل لحظة ، وتغيير اللون ولهجة الأسلوب بحسب ما يراد قوله »[١] .

وبالإضافة إلى الصعوبات الانسانية كانت هناك صعوبة أخرى أكثر أهمية هى التنظيم ، فمراعاة النسب فى أقسام العمل الأدبى واضاءتها وتناغمها وسلاسة الانتقال من قسم إلى آخر ، كل هذا يمثل المهمة الأساسية للروائى الفنان ، ولقد حاول « فلوبير » – بنجاح – أن يقترح مثالا أعلى أصيلا يجمع بين ميلين كانا حتى أيامه متناقضين هما وسوسة الواقعى وذوق الفنان الأصيل .

* * *

وعندما نتابع تاريخ الحركة الواقعية فى تلك الفترة خارج فرنسا ينبغى أن نميز بين موقفين مختلفين فى البواعث والنتائج ، موقف من يتعرضون لتحليل الحركة الواقعية الفرنسية ويعلقون عليها ، وموقف من يؤصلون للمذهب الواقعى فى بلادهم ابداعا أو تنظيرا ، وقد تأخر ظهور هذه الطائفة الثانية بعض الشىء ، ففى « انجلترا » مثلا يظهر مصطلح الواقعية فى تحليل بعض أعمال « بلزاك » عند منتصف القرن الماضى ، ولكنه يتحدد بعد ذلك فى كتابات بعض النقاد الذين أخذوا يقارنون بين أسلوب « ديكنز » القصاص الذى ينتمى إلى المدرسة الرومانتيكية ، وأسلوب مجموعة أخرى من الشباب الذين أخذ ينمو وسطهم الروح الواقعى الصحى والعناية بدقة الملاحظة فى وصف الأحداث والخصائص الشخصية والبيئات العامة مما يعطى لهم طابعا عالميا »[٢] . وفى هذا النص المتقدم نرى بوضوح وتركيز خلاصة دعوة الواقعية كما تحددت فى فرنسا وانتشرت منها إلى البلاد الأوربية والغربية الأخرى .

---

(١) انظر : المصدر السابق لمؤلفه « فان تيجم » ص ٢٤٨ .

(٢) راجع : Masson. David, British Novelists and their Sstyles, Cambridge, 1859, p. 248.

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

وتردد المصطلح بعد ذلك فى الأدب الألمانى ، لكنه لم يأخذ شكلا محددا حاسما إلا فى كتابات « ماركس » و « انجلز » التى سنعود إليها بالتفصيل فيما بعد ، وان كانت تبغى الإشارة هنا إلى ما كتبه « انجلز » عام ١٨٨٨ تعليقا على احدى القصص إذ يقول « انها ليست واقعية بالقدر الكافى ، لأن الواقعية فى رأيى تقتضى بالإضافة إلى التفاصيل الجزئية تصويرا حقيقيا للملابسات والظروف النموذجية » ثم يؤكد بعد ذلك رأيه مبرز أهمية نماذج « بلزاك » وتأثير نظريات « تين »[٢] .

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

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

---

(١) انظر كتاب « مصطلحات النقد الأدبى » الذى سبقت الاشارة إليه لمؤلفه Wellek ص١٧٤ من الترجمة الاسبانية .

(٢) نفس المصدر . ص ١٧٥ .

(٣) نفس المصدر . ص ١٧٥ .

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

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

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

* * *

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

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

ونزعة محافظة تنتقدها فإننا ندرك مغزى قولهم انه لم توجد على الاطلاق مدرسة أدبية سوى الواقعية ، إذ لم يكن أحد على تمام الوعى بعمله مثلما كان الكتاب الواقعيون[١] .

وإذا كان من المستبعد نهائيا أن يجمع عمل أدبى واحد بين الخصائص الرومانتيكية والواقعية معا على ما كان بينهما من قرب وشبه معاصرة ، فلا ننسى أن ذروة الرومانتيكية كانت عرض مسرحية « هرنانى » « لفيكتور هوجو » عام ١٨٣٠ ، بينما وصلت الواقعية لأوجها فى قضية « مدام بوفارى » عام ١٨٥٧ كما أشرنا من قبل ، وإن كان من الطريف أن نذكر ما كتبه « بودلير » قبل ذلك بقليل تحت عنوان « ما هى الرومانتيكية » إذ يقول : « إن الواقعية قد وجدت قبل هذا النزاع بكثير ، وأن الرومانتيكية أحدث منها لأنها أحدث تعبير عن الجمال ، فعندما نقول رومانتيكية نقصد فنا حديثا »[٢] .

وبينما نجد الرومانتيكيين فى حماسهم من أجل الصبغة المحلية والموضوعات المثيرة اجتماعيا والقضاء على الأجناس الأدبية الكلاسيكية يشرون بوجود الواقعيين يتولى هؤلاء امتصاص عناصر رومانتيكية لا يمكن اغفالها إلى الحد الذى نجد فيه أن أحدث وجوه الواقعية وهى الاشتراكية تضفى على البطل صبغة رومانتيكية مميزة كما سنرى فيما بعد .

تلك العلاقة المتبادلة هى التى تفسر لنا أشكالا عديدة من الواقعية ، مثل ما يسمى فى النقد الغربى بواقعية « ديكنز » الرومانتيكية ، وواقعية « ديستويفسكى » الخيالية و « لودويج » الشاعرية .

* * *

السؤال الثانى الذى يطرح نفسه أمام النقاد هو : لماذا ازدهرت الواقعية – كمذهب أدبى – فى فرنسا أولا ؟

والإجابة عليه لا تعنى مجرد التحليل التاريخى فحسب ، وإنما تقتضى تسليط الضوء على الظروف والمناخات التى تزدهر فيها عادة بذور الواقعية ، مما يساعد بشكل فعال فى أية محاولة جادة لاكتشاف أبعادها فى المجتمعات الأخرى ، خاصة عندنا فى العالم العربى الذى تم التلقيح الواقعى فيه بعد قرابة قرن كامل من نشأة المذهب فى أوربا ، واختلط بعناصر لا تزال متشابكة معه مما يتطلب جهدا كبيرا لتقطيره وتأصيله وبلورة منهجه بوضوح .

---

(١) انظر : Moore, George, Confession of a young man.
نقلا عن كتاب « هارى ليفين » المشار إليه من قبل عن « الواقعية الفرنسية » ص٨٩ .

(٢) راجع : Baudelaire, Oeuvres II, 66, Paris, 1956.

على أن ازدهار الواقعية الفرنسية مرتبط بعاملين أساسيين :

أولهما : تطور جنس القصة فى الأدب الأوربى الحديث .

والثانى : طبيعة التركيب الفكرى والوجدانى للشعب الفرنسى .

* * *

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

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

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

---

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

والعصور – فإنهما كما كان يقول « رينان » دائما يتداخلان فى « بلدنا » ، ومن هنا فإن القصاص الفرنسى بطبيعته ناقد اجتماعى ممتاز ، وإذا كانت النظرية يمكن أن تستقل عن الممارسة فى بلاد أخرى ، مثل الفلسفة الميتافيزيقية فى ألمانيا ، والنزعة التجريبية البحتة فى انجلترا ، فإن الفلسفة الفرنسية فى ظل ثنائية « ديكارت » المتعادلة بين الذات والموضوع قد أصرت على التمييز القاطع بينهما وحافظت بالتالى على التوازن الدائم بين الواقع المادى وعالم الأفكار ، ولهذا فإن الواقعية فى التحليل الأخير تكمن فى طبيعة التركيب التقليدى للفكر الفرنسى فى رأى هؤلاء النقاد .

* * *

بيد أننا لا ينبغى أن نغمط الآداب الأخرى التى لعبت دورا هاما فى نشأة الأدب الواقعى حقها ، لا باعتباره مذهبا متميزا تبلورت مبادئه فى القرن التاسع عشر كما رأينا ، وإنما بخلق النموذج الواقعى فى القصة قبل أن تتحدد ملامحه فى النقد ، وخاصة الأدب الأسبانى الذى يعترف كثير من النقاد الآن بدرورة الرائد فى هذا الصدد .

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

أما الاتجاه الأول فقد تم من خلال قصص الشطار أو الصعاليك التى هزت التقاليد الأدبية الأوربية ، وقدمت نموذجا جديدا واقعيا للأدب هو الصعلوك الخادم الذى ينتقل من سيد إلى آخر ويسخر بمثالية النبيل المفلس الكاذبة ومادية رجل الدين الحريص المنافق وجبروت الشحاذ الأعمى الغليظ الطبع ، وبهذا يجعل القصة لأول مرة وعاء للنقد الاجتماعى الحار ، وقد أسهم الأدب العربى ممثلا فى جنس المقامات فى تطعيم وتغذية هذا النموذج الأدبى الأسبانى كما تثبت ذلك بعض الدراسات المقارنة[1] . وبهجرة هذا النموذج من الأدب الأسبانى إلى الفرنسى ابتداء من « جيل بلاس » و « فيجارو » فإن الصعلوك يزرع فى الأدب الأوربى كله النزعة الواقعية المباشرة العميقة .

أما الاتجاه الثانى الذى كان له فضل الريادة فى تأصيل الواقعية فقد مثلته قصة

---

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

« سرفانتس » الخالدة « دون كيخوته » . أو « دون كيشوت » كما نعرفها فى اللغة العربية نقلا عن اللغات الوسيطة ، وهى لم تكن ثورة على أدب الفروسية الحيالى المثالى فحسب ، وإنما تعتبر أول قصة أوربية مكتملة الأصول من الوجهة الفنية ؛ وقد زودت الأدب العالمى بواحد من أعظم نماذجه وأعمقها تأثيرا .

* * *

وبينما خلد الرومانتيكيون شخصية « دون كيشوت » المثالية الناحلة الهزيلة المغرقة فى الوهم نجد الواقعيين يركزون بالذات على اصطدام هذا المثال بالواقع المادى المجسم فى خادمه البدين « سانشو بانثا » مما تتولد عنه شرارة المحاكاة التامة للحياة . وقد برهنت الدراسات المقارنة أيضا على تأثير هذا النموذج فى رواد الواقعية الفرنسيين فى القرن التاسع عشر « ستندال » و « بلزاك » و « فلوبير » كما تكشف عن ذلك أعمالهم نفسها ابتداء من قصة « الأبيض والأسود » إلى « مدام بوفارى » وكما اعترفوا هم بذلك[1] . ولا يقل تأثير « دون كيشوت » عن هذا فى الآداب الواقعية الأخرى ، ويكفى أن « ديستويفسكى » كان يعتبرها آخر وأعظم تعبير عن الوجود الإنسانى .. وأمر سخرية يمكن أن يتصورها الفكر الانسانى على الاطلاق » كما أن « فوكنر » فى الجانب الآخر كان يقول عنها « أننى أقرؤها كل عام مرة ، كما يفعل البعض مع الإنجيل » .

* * *

اذا كان هذا هو دور الأدباء الخلاقين فى الارهاص بالواقعية أولا ثم التبشير بها وتقديم نماذجها الأساسية ثانيا فماذا كان دور النقد فى الاعداد لها والدعوة إليها ؟

الواقع أن الاتجاه الاجتماعى فى النقد هو الأب الشرعى للنظرية الواقعية فى الأدب ، كما أنه بكل ما أسفر عنه من حصاد منهجى وأيديولوجى هو جوهر ما يتبقى منها بعد ذلك ، كما سندرسه فى حينه .

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

---

(١) انظر : Bardon. Maurice. Don Quichotte et le roman réalist francais. Revue de la Littérature Comparé, 1936. XVI, p. 63. نقلا عن كتاب « هارى لبفين » المشار إليه .

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

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

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

واعتراف تين بالقوى الاجتماعية الماثلة وراء الأدب تلاقى فى حينه مع ما قرره كبار الكتاب الواقعيين من التعبير عن هذه القوى فى أعمالهم الأدبية ، وبينما كان « سان بيف » يظهر تعاطفه الشديد فى رسم كثير من كتاب العصور الأخرى ، ولا يخفى برودة وعدم اكتراثه بمعاصريه ، ويبدى خيبة أمله لأنه يعيش فى عصر رومانتيكى كان « تين » يشارك الرواد الواقعيين فى تطلعاتهم ، فهو أول من اعترف « بستندال » كأستاذ ، وتلقى « فلوبير » كرفيق ، وعاش بالقدر الكافى كى يعتبر « زولا » من تلامذته ،يقول « زولا » عنه عندما يدرس « تين » « بلزاك » فانه يتناوله بنفس الطريقة التى يتناول بها بلزاك » بطل قصته الشهيرة « بير جراند »[1] ، وهنا تكاد تتلاشى – كما المعنا من قبل – المسافة الفاصلة بين النقد والقصة الواقعية .

ومنذ أن وضع « تين » أسس العلاقة الديناميكية بين المجتمع والأدب من الصعب على أى ناقد أن ينكر هذه الصلة مهما حاول التقليل من شأنها ، وقد قضى منهجه صفة قاطعة على السيادة المطلقة لفكرة الالهام والعبقرية عندما شرح جذورها الاجتماعية محتفظا منها بالقدر اليسير المتمثل فى « الموهبة » لا أكثر ، وربما كان جازما أكثر مما تسمح به طبيعة موضوعه عندما أكد « أن البيئة والظروف العامة للعادات وروح العصر هى العوامل التى تحدد نوع الأعمال الفنية فلا يبقى منها إلا ما يتوافق مع هذه الظروف »[2] . مما يتصل

---

(١) راجع المصدر السابق ص ١٧ .

(٢) انظر :

Taine. Hippolyte. Philosophie du art. Traducion al Espanol. Mexico, 1963. p. 63

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

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

* * *

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

وبالرغم من ذلك لم يعدم « تين » من يتهمه بأنه كان مثاليا لا واقعيا ، خاصة من جانب بعض الماركسيين الذين يصرون على نقد مكاسب الفكر الانسانى كلها لا فى اطارها التاريخى وانما من خلال المنظور المادى فحسب[٢] .

ويصدر « سارتر » عن وجهة نظره الوجودية فى تقييمه القاسى لجهود « تين » على أنها محاولة غير مثمرة لتأسيس هيكل واقعى للميتافيزيقيا »[٣] .

* * *

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

---

(١) نفس المصدر ، ص ٤٥ .

(٢) انظر : Plakhenov, George, Essays in the History of Materialism, London, p. 235.

(٣) انظر : Sarter, Jean-Paul, L'Imagination, 1963, p. 27.

كان يجنح فى بعض الأحيان إلى تناول المسائل الأدبية والفكرية كما لو كانت معادلات كيماوية ، خاصة فى مقدمته الشهيرة لتاريخ الأدب الانجليزى التى حدد فيها عوامل البيئة والوراثة ، ونشرها أولا فى صورة بحث مستقل ، وعندما وضعها مقدمة للكتاب المذكور فوجئ القارئ – الذى كان يتوقع للكتاب أن يكون تطبيقا حرفيا للنظرية – مفاجأة مدهشة ولطيفة فى آن واحد إذ وجد أن المؤلف قد عرض لكل كاتب فأوفاه حقه الفردى بحرية كاملة لا يمكن أن يكفى لتفسيرها اطار البيئة الصلب ، ففى حالة « شكسبير » مثلايقول بعد شرح العوامل المادية :

« إنه ينبع كله من الداخل ، أريد أن أقول من داخل نفسه وعبقريته ، ولم يكن للظروف الخارجية إلا حظ الاسهام الطفيف فى نموها »[١].

وبهذا نرى أن « تين » يتدارك عند التطبيق بعض المقولات العامة التى أخذت على اطلاقها حتى أنه يعترف بعامل العبقرية الحاسم فى بعض الأحوال كما رأينا ، وقد أسهم فى هذا الكتاب نفسه فى تأصيل المذهب الواقعى ، بالرغم من أنه يعطيه تسمية التقطها « زولا » بعد ذلك وهى « الطبيعية » ، وشرح بحماس ما كان « لستندال » من فضل فى نشأة هذا الاتجاه الجديد ، « فهو أول من يراعى العوامل الجوهرية ، أعنى القوميات والمناخات والأمزجة ، وبعبارة واحدة فإنه يعالج المشاعر كما ينبغى أن تعالج ، أى بطريقة عالم طبيعى أو فسيولوجى باقامة التصنيفات وموازنة القوى المختلفة »[٢].

* * *

ولعل أهم اعتراض جاد وجه إلى نظرية « تين » فى البيئة والوراثة أنها لم تستطع أن تميز بين شخصية وأخرى يخضعان لنفس المؤثرات ثم يختلف انتاجهما الأدبى بشكل بين . كما أنها لم تميز بين الشخصية والفن مما شجع الباحثين على كتابة مجلدات كبرى يصدق عليها وصف « « برونتيير » من أنها « معاجم زمنية لبيليوجرافية أدبية » وحال دون الاعتراف بتطور الأجناس الأدبية ، وعاق رؤية التاريخ الفنى للآثار نفسها .

وعلى هذا فمبادئه العامة اللامعة قد وضعت الأساس لقواعد ثابتة من المألوف أن تتحجر لديها عقول الصف الثانى من الباحثين ، اذ اتجهت الدراسات الجامعية بعده إلى التركيز على ظروف وملابسات الانتاج الأدبى إلى درجة أهمل معها تماما العمل الأدبى

---

(١) راجع : Taine, Littérature anglaise, II, 164.

(٢) راجع الكتاب المشار إليه من قبل : Levin, Harry, p. 22.

نفسه ، حتى تحقق ما تنبأ به « فلوبير » المتشائم من أن التاريخ سيمتص الأدب ، وذلك فى احدى رسائله إلى « تورجنيف » التى يقول فيها : « إن ما يصدمنى من أصدقائى هؤلاء – سان بيف وتين – أنهم لا يولون عناية كافية للفن ، للعمل الفنى فى حد ذاته ، لتركيبه وأسلوبه ،وبكلمة واحدة لجمالياته »[١] .

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

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

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

---

(١) انظر المصدر السابق ص : I. XLV

(٢) انظر :
De Voto. Bernard. The Literary Fallacy. 1944. p. 43

(٣) رجع :
Hugo Von Hofmannsthal. Honoré de Balzac.
Levin. Harry. p. 187

نقلا عن كتاب الواقعية الفرنسية لمؤلفه :

الجوهرية بغير تنظيم ، فملكة التنظيم خلاقة مثلها مثل ملكة العرض ، أو هما بالأحرى مظهران مختلفان لملكة واحدة ، وانطلاقا من حقيقة المظاهر المنعزلة التى لا تحصى تتبع حقيقة العلاقات القائمة فيما بينها ، وبهذا يتخلق العالم ، فعندما تقرأ « جوته » مثلا تشعر أنك على علاقة وثيقة وحميمة بالمجموع ، اذ أن هناك بناء منظما حتى وإن عز ادراكه للوهلة الأولى على الحواس ، فهو الذى يضمن توجيه المتلقى ، ولتقرأ أى شيء كان ، قصة من أمهات الأدب ، أو أقصوصة صغيرة ، أو بعض التأملات الفلسفية أو الخيالة التى تتعمق أغوار النفس البشرية أو تحلل خبايا الموقف السياسى ، أو التى تهدف لمجرد وصف مكتب أو محل تجارى ، فانك ستجد دائما هذه العلاقة التى تربطك بالمجموع وستشعر أن من حولك عالما منتظما فى كل متكامل .

وعندما نعود إلى نشأة الواقعية لنتتبع مسارها وتطورها نلاحظ أن « زولا » قد أصاب عندما اعتبر الرومانتيكية هى المرحلة الأولى للواقعية ولكنه أخفق عندما تصور أن الطبيعية التى كان ينادى بها هى الشكل المتطور للواقعية الذى تنتهى إليه[١] .

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

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

---

(١) انظر : Zola, Roman expérimental, p. 60.

(٢) انظر : Lukacs,Georg, Significacion actual del realismo critico,Traducion al Español. Mexico.1974,p.17.

الثانى من القرن الماضى كذلك ، وان كان التأويل الطبيعى لما يعد هبوطا فى مستواها وانخفاضا فى قوة حيويتها . ثم يرصدون الموجة الواقعية التالية على أساس فكرة أن الحاضر هو الذى يوضح الماضى فى الفترة التى وصلت فيها التنمية الاقتصادية الغربية إلى أوجها ، وهى الفترة الاستعمارية ، مما أدى بدوره إلى ازدهار جديد للواقعية من خلال ما يمكن أن يسمى بحركة التمرد الانسانية ضد الاستعمار .

وكانت جذور هذه الحركة التى نشبت فى أوطان عديدة متنوعة إلى أقصى مدى ، واتجاهاتها الخاصة بالأسلوب أشد تنوعا من ذلك ، ومن هنا نجدها تتسم بلون من التماسك الأيديولوجى الذى يدور حول التمرد الانسانى ، وتكفى الاشارة إلى بعض أعلامها الذين ينتمون إلى آداب مختلفة مثل « أناتول فرانس » و « رومان رولاند » و « شو » و « توماس مان » لكى نرى بوضوح تلاقى اتجاهاتهم ، وليست الواقعية الغربية اليوم فى موجتها الثالثة سوى امتداد لهذا التمرد من وجهة النظر الاجتماعية الموضوعية مما يؤكده بصفة قاطعة استمرار تاثير زعماء التمرد هذا على اتجاهات المرحلة الأخيرة .

وقبل أن نستطرد فى تناول مظاهر تطور الواقعية الى تيارين أساسيين يلتقيان أحيانا وينفصلان أحيانا أخرى ، وهما الواقعية الغربية والواقعية الاشتراكية يجدر بنا أن نحلل بايجاز مفهوم الواقع الذى يشتق منه اسم الواقعية والام يشير ، لنصل من ذلك إلى دراسة امكانية التوصل الى مفهوم موحد للواقعية إن كان من الميسور ذلك .

* * *

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

وقد كان العالم النفسى الكبير « يانج » يؤكد أن اللاشعور يعادل فى واقعيته العالم الخارجى ويقول إن هناك حقيقة علمية أثبتتها التجربة وهى أن محتويات اللاشعور المتصلة بوجوه النشاط المختلفة للوعى تتسم بنفس الصفات الواقعية التى تميز حقائق العالم الخارجى ، وذلك بفضل الحاحها وتواجدها الدائم ، مهما بدا هذا غريبا على العقلية المتجهة إلى الخارج ، ويشهد تاريخ النفس البشرية على حقيقة كلا الواقعين ، فمن الحمق الذى لا مبرر له عند « يانج » محاولة اعتبار أحدهما تابعا للآخر[1] . وسنرى فيما بعد

---

(١) انظر : Jung, C., "Psychologische Typen", Traducion, Buenos Aires 1972, p. 227.

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

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

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

---

(١) راجع : Mannheim, Karl, "Ideology and Utopia", p. 228.

(٢) انظر : Croce, Benedetto, "Estitica", Traducion, Madrid, 1970. p. 132.

(٣) نقلا عن المصدر الذى سبقت الاشارة اليه لمؤلفه . Levh, Harry.

الرؤية الغربية للواقعية النقدية

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

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

ثم طبق نفس هذا المنهج على بقية المعارف الانسانية لتفادى التقبل الساذج للأشياء دون معرفة الشروط والملابسات المحيطة بها ودون الادراك الكافى لظروف هذا التقبل نفسه . فصفة النقدية للواقعية – بهذا المفهوم الفلسفى – تجعلها أقرب إلى تمثيل الحياة وأعمق وعيابها ، وأبعد عن حالة الإدراك العفوى الذى يتم للوهلة الأولى اذ لابد بعد ذلك من اخضاعه للنقد والتمحيص حتى يستوى فى شكل ناضج من أشكال المعرفة الواقعية الحقة[1].

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

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

---

(١) انظر : Messer. Augusto "El Realismo Critico" Traducion del Aleman, Madrid, 1927, p. 25.

الوطأة فى ظل هذا النظام ، حيث تحولت جميع ثروات الأرض إلى سلع ، وطغت النزعة للمنفعة البحتة والاتجار بكل شىء فى العالم ، مما أثار اشمئزاز جميع ذوى المواهب الخلاقة إلى درجة أنهم أصبحوا يرفضون كل هذه الأوضاع بعنف[١] . وبهذا اصطبغ تمثيلهم للواقع بصبغة أساسية نقدية وابتعد عن تكريسه وتبريره .

وإذا التمسنا لدى النقاد الغربيين التقليديين تحديدا نظريا لمعالم الواقعية وجدنا قصورا بينا فى تصورهم لها ، ومحاولة دائبة لحصرها فى اطار زمنى لا تتعداه ، ومع ذلك فلا يمكننا ادراك أبعاد الرؤية الغربية للواقعية بدون أن نقف عند تلك التحديدات النظرية ونشير إلى وجوه الضعف فيها التى ربما كانت تعود فى أساسها إلى الصراع الأيديولوجى للعالم المعاصر منقولا إلى المستوى الجمالى .

والتعريف الذى يقدمه كبار هؤلاء النقاد للواقعية على أنها « التمثيل الموضوعى للواقع الاجتماعى المعاصر »[٢] ، يخلو من الاشارة الى العنصر النقدى الذى يعد لب الواقعية الحديثة ، ويكتفى بمجرد وضعها فى اطار تاريخى مقابل للرومانتيكية ، ثم يفصلون القول فى وجوه هذا التقابل طبقا لمنظورهم الخاص ، فالواقعية ترفض الاغراق فى الخيال والاسراف فى أوهامه المجنحة ، وترفض فى – رأيهم – المجازية والرمزية ، والأسلوب المصفى الرفيع الذى ينتهى إلى التجريد والتهويم أو يصب فى مجرد حلى لفظية منمقة . ومعنى هذا أن الواقعية لا تهتم بالأساطير ولا تحفل بعالم الأحلام – وسنرى أن هذا غير صحيح على اطلاقه – كما ترفض غير المحتمل وما يحدث بمحض الصدفة ، ولا ترحب بالعجائب . كل ذلك لأن الواقع كما يتم تصويره فى هذا العصر الذى نبتت فيه الواقعية على أنه عالم العلم فى القرن التاسع عشر ، وهو عالم يعتمد على مبدأ السبب والنتيجة ، عالم خال من المعجزات من كل ما يرتبط بما وراء الحس حتى ولو استطاع الفرد فيه أن يحتفظ بعقيدته الدينية .

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

---

(١) انظر : Fischer, Ernst, The necessity of art. Traducion al Español, Barcelona, 1973, p. 121.
وتجدر الاشارة إلى الترجمة العربية لهذا الكتاب التى قام بها أسعد حليم ونشرت فى مصر عام ١٩٧١

(٢) راجع : Wellek, Rene, "Conceptos de critica Literaria" Trad. p. 189.

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

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

يقول مؤرخ النقد الغربى العجوز « رينيه ويليك »[1] أنه طبقا لتعريف الواقعية فانها تحمل فى ثناياها نزعة تعليمية ، وبالرغم من أن التمثيل الكامل الأمين للواقع يستبعد نظريا أى هدف دعائى أو اجتماعى الا أن هذا التناقض – فى زعمه – يعتبر مشكلة الواقعية الكبرى من الوجهة النظرية ، اذا اقتصرنا على ملاحظة تاريخ الأدب أدركنا أن مجرد التغيير إلى وصف الواقع الاجتماعى المعاصر يعنى تقديم درس انسانى ، وأن النقد الاجتماعى يعنى دعوة للاصلاح ورفضا للمجتمع الموصوف ، فهناك توتر دائم بين الوصف والتقييم وبين الصدق والتعليم ، ويتجلى هذا التناقض– فى رأيه – من خلال « المصطلح الروسى » للواقعية الاشتراكية ،اذ أنه على الكاتب أن يصف المجتمع كما هو ، وفى نفس الوقت لابد له من أن يصفه كما ينبغى أن يكون .

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

---

(١) راجع المصدر السابق ص ١٨٣ .

أدبى آفل فلا يجد أكبر مثالبها سوى أنها نقد الحياة ، وهى وظيفة الأدب والفكر الأساسية .

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

* * *

وهكذا نجد أن هذا التيار النقدى يحكم على الواقعية الغربية بالموت لأن الواقعية الاشتراكية تولدت جزئيا منها ، واحتضنت جملة من مبادئها ، فيعتبرها مذهب مرحلة مضت فى تاريخ الفكر الانسانى وعفى عليها الزمن ، ويبسط نفس المؤلف وجهة نظره هذه فيقول ما فحواه : اننا لا نعد الواقعية هى المنهج الوحيد ولا الأخير فى الفن ، بل اننا نؤكد أنه مجرد منهج ، مجرد مذهب كبير له وجوه قصوره وعيوبه ، كما أن له مبادئه الخاصة . وبالرغم مما تعلنه الواقعية من النفاذ المباشر فى الحياة والواقع إلا أن لها من الوجهة العملية مبادئها الثابتة وحيلها المصطنعة واستبعاداتها المسبقة ، فالمسرح فى ظلال الواقعية مثلا لم يعن إلا مجرد تفادى بعض الأشياء التى لا يحتمل وقوعها فى الحين المسرحية القديمة والاعتماد على محض الصدفة واستراق السمع من خلف الأبواب والتناقضات المفتعلة ، وما عدا ذلك فإنه يمكن مقارنة مسرح ابسن بمسرح راسين مثلا[1] .

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

---

(١) انظر : Wellek. Rene. Conceptos de critica literaria. Traducion. p. 190.

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

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

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

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

* * *

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

---

(١) نفس المصدر . ص ١٨٢ .

تصلب مبادئها واستبعاداتها بقدر ما تتمثل فى الاحتمال الراجح بأن تتلاشى فيها الحدود المميزة بين الفن من ناحية والاعلام الهادف من ناحية أخرى . « فعندما يحاول القصاص أن يكون اجتماعيا أو دعائيا فلن ينتج سوى أدب ردىء يختلط فيه الابداع ويضيع بين قصاصات التحقيقات الصحفية التوثيقية ، ومن هنا نرى نزعة الواقعية لأن تتحول إلى مجرد تيار صحفى دعائى عند كتاب الدرجة الثانية من غير الموهوبين ، مهما ادعوا من الوصف العلمى الموثق ، أما لدى كبار الكتاب من أمثال « بلزاك » و « ديكنز » و « ديستويفسكى » و « تولستوى » و « هنرى » جيمس و « ابسن » – وحتى « زولا » – فإننا نجدهم دائما يذهبون إلى أبعد مما تقتضيه النظرية لخلق عالم من الخيال ، فنظرية الواقعية ليست فى نهاية الأمر إلا مجموعة من المبادئ الجمالية السيئة الرديئة ، لأن كل فن إنما هو خلق وابداع عالم من الوهم والصيغ الرمزية »[1] .

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

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

---

(١) المصدر السابق ص ١٩١ .

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

وكان « بلزاك » و « ستندال » أقل استعدادا من « بيرون » للتوافق مع العالم البرجوازى الذى أعقب الثورة ، أو للمصالحة مع الدولة التى كان يحكمها الارستقراطيون ورجال المال والدين . وإذا كان « بلزاك » قد انتهى أحيانا إلى تقبل أنصار المجتمع الرأسمالى البرجوازى إلا أنه ظل أمينا فى موقفه من احتقار ممثليه النموذجيين[1] . كما كانت أحكام « ستندال » عن واقع عصره الاجتماعى فيما بعد الثورة أكثر دقة من أحكام معاصريه من الرومانتيكيين الذين لا ينظرون إلا إلى الماضى ، وذلك لا يعود إلى أنه كان أعظم موهبة فحسب ، وإنما لأنه استطاع أن يختار نقطة رصد تتيح له رؤية أبعد وأوضح ، على أنه من المؤكد أن « ستندال » نفسه – وهو أكبر كاتب تقدمى فى عصره – لم يستطع أن يعرض موضوعيا فى أعماله التطور الشامل للواقع ،ولجأ فى بعض الأحيان – على وعى تام – إلى الذاتية مما جعل بعض النقاد يستخلص من ذلك أن أقصى ما نستطيع أن ننتظره من نقطة الرصد التى يتخذها الفنان أن تتطابق – ولو جزئيا – مع تطور الواقع الاجتماعى[2] .

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

---

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

(٢) المصدر السابق ص ١٣٢ .

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

* * *

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

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

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

---

(١) انظر : Lo Gatto, Ettore, La literatura ruso- sovietica. Buenos Aires, 1973, p. 86.

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

ثالثا : وهذا وثيق الارتباط بما سبق – أصبح وصف الملاحظات الدقيقة المميزة وعرضها بذكاء تفصيلي واف يكاد يستغرق الآثار الأدبية ويشغل الحيز الذى كان مخصصا عند التصميم الفنى المتوازن لمعالم الواقع الاجتماعى الجوهرية ، وللتغييرات الديناميكية الفعالة التى كانت تحمل رسالتها الشخصية الانسانية المصورة[١] .

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

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

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

---

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

(٢) نفس المصدر ص ١٣٥ .

(٣) المصدر السابق ص ١٦٨ .

استمرار الحركة الواقعية العظيمة فإنه من الوجهة الشخصية قد ولد عنده عفويا من الممارسة الفنية ومن موقفه إزاء مشاكل عصره الكبيرة ، خاصة فيما يتصل بالعلاقة بين الاقطاعيين المستغلين وضحاياهم فى الريف ، وإذا كان أسلوبه قد تأثر فى مرحلة تكوينه بدراسته للواقعيين السابقين عليه فإن من الخطأ أن نرجع جميع حلوله الفنية إليهم ، إذ أنه قام بتنمية التقاليد الواقعية القديمة بطريقة أصيلة ومناسبة لعصره ، لا من ناحية المحتوى فقط وإنما من الناحية الفنية كذلك . لهذا توجد سمات مشتركة كثيرة بين طريقته الفنية وطريقة معاصريه الأوربيين ، ولكن الشيء الهام الذى يلفت النظر فى هذا التوافق هو أن الملامح الفنية التى كانت فى أوربا من دلائل انهيار الواقعية القديمة والتى عجلت بتدهور الصيغ الأدبية فى القصة والمسرح نظرا للأسس التى قامت عليها أصبحت عند « تولستوى » أشكالا تعنى نموا فريدا لتقاليد الواقعية وتتويجا مباشرا لها فى الأدب العالمى[1] . على أنه بمرور الزمن تطورت كل وسائله الفنية الخارجية والداخلية الحميمة ، فقد اعتمد على تصورات مختلفة للعالم ثم لم يلبث أن تخلى عنها . لكن قدرته على عرض الوطنين : وطن الملاك الاقطاعيين ووطن الفلاحين ظلت دائما هى نقطة الارتكاز فى جميع أعماله ، وحسبنا أن نتعرف على هذه المشكلة الوصفية الجوهرية كى ندرك مدى تآلف أعماله ، ومدى التناقض الواضح بينه وبين كتاب أوربا الواقعيين فى عصره . وقد كان – كبقية كبار الأدباء الشرفاء – يبتعد رويدا رويدا عن الطبقة الحاكمة معتبرا حياتهم نموذجا للفراغ والخلو من المعنى والإنسانية ، لكن كتاب أوربا الغربية كانوا يجدون أنفسهم مضطرين إلى الاكتفاء بموقف المراقب المنعزل – مع كل النتائج المترتبة على ذلك فنيا – لأن درجة وعيهم بالصراع الدائر بين الجماهير التى تسعى لحرية العمل ومستغليهم كانت تزين لهم هذا المخرج السهل الميسور . أما « تولستوى » الروسى الذى كانت بلده ما تزال تعانى عملية التطور البرجوازية فقد كان همه هو توضيح وابراز تمرد الفلاحين ضد استغلال الملاك إياهم وامتصاص الرأسماليين لدمائهم ، وكان يفعل ذلك بوصف الوطنين فى الواقع الروسى ، هذا الوصف الذى جعل منه أعظم كاتب واقعى برجوازى فى عصره[2] .

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

---

(١) المصدر السابق ص ١٧١ .

(٢) انظر : Lukacs, Problemas del realismo, Barcelona, 1868. P. 211

جوركى – بحسه التنبؤى وطريقته الحادة كتب إليه رسالة سنة ١٩٠٠ يقول فيها«هل تعرف ما أنت صانع ؟ لقد أخذت تذبح الواقعية وإنك لمجهز عليها عما قريب ، وستخمد أنفاسها إلى غير رجعة ، وفى هذا الخير ، لقد عمرت الواقعية أطول من زمانها ، هذه حقيقة وإن أحدا لن يستطيع أن يسلك هذا الطريق فى أثرك ، نعم ، لن يستطيع أحد أن يكتب فى مثل هذه البساطة عن أشياء بسيطة كهذى وأن يحسنها كما تحسنها أنت ، وأن كل شىء – بعد أية قصة من قصصك مهما قلت أهميتها – ليبدو فجا كأنما كتب بهراوة لا بقلم »[1] . ولكن « جوركى » نفسه – وقد كانت تلك منه صرخة إعجاب لا يأس – قدر له أن يمثل مرحلة جديدة فى الواقعية وأن يكتشف لها آفاقا لم تكن تخطر على بال سابقيه ، بل وأن يصبح باعثها الجديد .

* * *

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

(١) انظر : تعريف بالرواية الروسية ، تأليف « يانكو لافرين » وترجمة مجد الدين حفنى ناصف – دار النهضة – القاهرة ١٩٦٢ . ص ١٦٨ .

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

* * *

غير أن من الحق أيضًا أن نشير إلى أن كبار المفكرين التقدميين فى الغرب لا يميلون إلى اعتبار الواقعية هى الصيغة الفنية الوحيدة – وإن لم يحرروا لها شهادة وفاة كما يفعل ممثلو التيار المحافظ – بل يحاولون دائما أن يكونوا أشد أمانة للواقع الأدبى وأقل تقيدا بنظرية واحدة متجمدة ، فنجد أحدهم يؤكد أن الأدب الواقعى – من قصة ومسرح – يرجع فى نشأته إلى مرحلة خاصة فى التطور الاجتماعى لم يكن فيها المجتمع مغلقا على نفسه ولا جامد القيم ، وإنما كان برجوازيا منفتحا . وبقدر ما يتطور العلم يخطو المجتمع فى سبيل الكمال . وأن الأمر فى الفن لا يسير على هذه الوتيرة ، إذ أنه بالرغم من ثراء المضمون الفكرى واتساع الأفق الفنى لا يمكن الجزم بأن « ستندال » و « تولستوى » مثلا أقرب إلى الكمال من « هوميروس » ، بل إننا فى دراسة أعمال الفنان الواحد لا يمكن أن نزعم أن الواقعية تزيد من قيمة بعضها ، ففى مسرحيات « ابسن » مثلا لا تعتبر « بيت الدمية » على واقعيتها الأصلية أعظم من « بير جينيت » المغرقة فى الشاعرية والخيال ، ولنأخذ مرحلة تاريخية محددة هى عصرنا الراهن ، لا يمكن أن نقول أن المسرحيات الواقعية الحرفية أكمل من أساطير « بريشت » المسرحية التى قد لاتعد فى نظر بعض المتزمتين ملتزمة بمبادئ الواقعية التقليدية ، وبهذا تكون الواقعية ببساطة طريقة ممكنة فى التعبير الفنى ، ولكنها ليست الطريقة الوحيدة[1] . ويؤكد ذلك ما يمكن رصده داخل مجال الواقعية نفسها من اختلاف وجهات النظر وتباين النزعات مما يجعلنا ننتهى إلى أن الواقعية فى حقيقة الأمر ليست الآن سوى منهج للابداع الأدبى بعد أن أتى عليها

(١) انظر المصدر السابق لمؤلفة : Fischer, Ernist, P. 127.

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

* * *

وعلى ذلك فإنه يمكن تصور حاضر الواقعية الغربية على أساس ماكتبه « أندريه مالرو » تعليقا على دعوى « بلزاك » بأن قصصه تنافس السجل المدنى فى رصدها الأمين للواقع . إذ يقول : « إن الصور الفوتوغرافية – ويمكن أن نضيف إليها التسجيلات الصوتية – هى التى تقوم الآن بفعالية بهذه المنافسة ، وأن القصاص اليوم يفضل منافسة الرسام التعبيرى الذى أعفاه اختراع التصوير الفوتوغرافى من المحاكاة الحرفية »[1] . وعلى أساس أن فن القصة فى تطوره مازال يأخذ الاتجاه الواقعى ، ويشتد قربا من الحياة بإعادة تفسيرها دائما اعتمادا على الأساليب والرؤى المختلفة لها ولا يمكن لهذه الحركة أن ترتد إلى الخلف إلا إذا أصبح الطريق مسدودا أمامها ، وهذا لم يحدث فى تاريخ البشرية حتى الآن .

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

* * *

وهناك قضية هامة تتصل بالرؤية الغربية للواقعية النقدية الحديثة وهى محتواها الأيديولوجى ، ويمكن أن تصاغ فى السؤال التالى : – هل لابد للكاتب الواقعى أن يعتنق الاشتراكية ؟ وأن يكون منظوره للمستقبل مصبوغا بالطابع المادى وأن يدين بحتمية التاريخ ؟ .

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

(١) انظر المصدر السابق لمؤلفه : Fischer, Ernest. P. 127,

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

بيد أنه قد حدث تطور هام على يد بعض فلاسفة الواقعية حيث انتهوا إلى أنه للوهلة الأولى يبدو أن هناك تناقضا بين منظور المستقبل الاشتراكى فى الواقعية الاشتراكية من ناحية وانعدام هذا المنظور فى الأدب البرجوازى من ناحية أخرى ، ولكن الأمر ليس كذلك ، فإن اختلاف السبل يقنع حقيقة الأمر داخل الأدب البرجوازى نفسه . حيث تمثل الواقعية النقدية التيار المعارض للأشكال الطليعية المتدهورة ، ونتيجة لذلك فإن القضية المثارة لا تصبح فى وضعها الحالى ضرورة اعتناق الكاتب للاشتراكية حتى يعثر على مخرج من الأزمة الاجتماعية والأيديولوجية المعاصرة ، وإنما ينبغى له ببساطة – لصالحه إنسانيا وفنيا ألا يتخذ موقف الرفض القاطع للاشتراكية بدون قيد ولا شرط ، لأنه لو فعل ذلك – وهذا هو الجوهرى فى الأمر – فسوف يحطم رؤيته الخاصة للمستقبل ويشوش على ملكاته كى لا تدرك الواقع كما هو ويحرم نفسه من إمكانية خلق أعمال ديناميكية تنبض فيها رؤية خصبة للإنسان[1] . وإذا عرفنا أنه ليس هناك كاتب تقدمى واحد يواجه مشكلة الالتزام الاجتماعى ويعكس التطور المعاصر بأمانة يجرؤ على الرفض القاطع لمبدأ الاشتراكية أدركنا أن هذا الحد الأدنى موفور لدى الكتاب الواقعيين – مهما كان لهم من تحفظات بعد ذلك – وأن الهوة التى كانت تفصلهم فى ظاهر الأمر لا تعز على الالتحام والتماسك .

* * *

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

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

---

(١) انظر : Lukacs, Georg. Significacion actual del realismo. Traducion. Mexico, 1974. P. 76.

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

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

* * *

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

* * *

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

العامة – فهو ينمو ويتطور حتى يكتسب ملامحه القومية المميزة ، وكل فرد يولد من أبناء هذا الشعب يصبح كائنا مفكرا مبدعا لكن تحت تأثير هذه العوامل القومية[١] .

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

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

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

* * *

(١) انظر المصدر السابق ص ١٣٥ .

ونعود إلى تحليل بعض عناصر التيار التقدمى فى فهم الواقعية الغربية فنجد أنه يتدفق فى اتجاهين كبيرين :

أحدهما : يعتبر الواقعية موقفا فى الأدب والفن ، يعتمد على الاعتراف بالواقع الموضوعى والوصف الفنى له ، دون التقيد بخصائص مذهبية محددة ، أو الوقوف عند فترة زمنية خاصة ، ولعل أكبر رواد هذا الاتجاه هو الناقد الألمانى الكبير « أوبرباخ وكتابه الفريد « المحاكاة » الذى وضعه خلال الحرب العالمية الثانية فى منفاه بتركيا وطبق فيه مفهوم الواقعية الواسعة هذا على تاريخ الأدب الغربى كله ابتداء من « هوميروس » حتى الآن ، متخذا محوره من دراسة مستويات الأسلوب كما سنشرح ذلك بالتفصيل عند تناول التنويعات الاقليمية .

وقد قام المفكر الفرنسى « روجيه جارودى » بفلسفة هذا الموقف بعد ذلك فى خلال الستينات بكتابين أساسيين هما واقعية بلا ضفاف » و « واقعية القرن العشرين » وركز فى هذا الكتاب الأخير على دراسة الواقعية فى الفنون التشكيلية ، وهو على أية حال يعتبر أن كل عمل فنى أصيل يعبر عن شكل للوجود الإنسانى فى العالم ، ومن هنا لا يوجد أبدا أى فن غير واقعى ، أى لا يوجد فن لا يستند إلى واقع متميز ومستقل عنه ، ويستشهد « بودلير » الذى كان يقول : « الشعر أكثر الأشياء واقعية ، وهو الشيء الذى لا تكتمل حقيقته إلا فى العالم الآخر »[1] . وعلى ذلك فواقعية الفنان لا تعنى على الاطلاق أنه ينقل صورا للواقع بل محاكاة نشاطه ، ولا تقديم نسخة منقولة من خلال ورق شفاف ، بل المشاركة فى البناء الخلاق لعالم لا يزال فى طور التكوين مع اكتشاف إيقاعه الداخلى الحميم ، ولا تتمثل حرية الفنان فى رسم الواقع كما هو مستقلا عنه وبلا مشاركة منه . لأنه غير مكلف فقط بتقديم تقرير عن نتيجة المعركة ، بل هو واحد من المناضلين ، له نصيبه من المبادرة التاريخية ومن المسئولية . هو مطالب لذلك – لا بالاكتفاء بتفسير العالم والحديث عنه – وإنما بالمشاركة فى تغييره .

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

(١) انظر : « روجيه جارودى » – « واقعية بلا ضفاف » ترجمة حليم طوسون القاهرة ١٩٦٨ . ص٢٢٥ .

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

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

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

أصول الواقعية الاشتراكية

يتعين علينا منهجيا أن ندرس الأساس الماركسى للواقعية الاشتراكية ، لأنها ليست مجرد وجه برىء من وجوه الواقعية نبت عفويا واتخذ مساره فى التطور والتنامى بشكل أدبى مستقل ، بل احتشدت فيها وحولها كل الخصومات التى يتسع لها العصر ، فبينما وصل البعض فى تقديسها والالتزام الحرفى بها إلى اتخاذها دينا لا ينبغى للأدباء أن يلحدوا فيه أو يكفروا به ، خرج عليها البعض الآخر ورفض من أجلها كل صيغ الواقعية لا لشىء إلا ليثبت حريته فى الاختيار وقدرته على التمرد، وسلك فريق ثالث أسلوبا جدليا فى تناول هذه القضية ، يبتعد عن التبسيط والتطرف ويحتفظ منها بالجوهر، ويرى ما فيها من اضافات تخصب الفكر الانسانى فيقدرها ويستثمرها ، دون أن يتورط فى الالتزام الحرفى بالجانب السلبى الذى ينبغى تجاوزه .

وقد تبدو بعض المبادئ التى سنعرضها هنا – خاصة فى نظر المتخصصين المحترفين – من بديهيات القول التى شاعت معرفتها بين الناس ، ولكن عذرنا فى وضعها فى هذا السياق أنها لازمة لفهم تطور الواقعية الاشتراكية من ناحية وأننا نعرضها من أوثق مصادرها وهى كتابات « ماركس » و « انجلز » نفسيهما المعززة بتعليقات أهم الشراح[1] . والتى اتخذت بعد ذلك انجيلا لنظرية الأدب فى الواقعية الاشتراكية من ناحية أخرى .

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

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

---

(١) انظر : Marx, K. Englis F,. Sur la littérature et l'art, Paris. 1954. Trad. Barcelona. 1971.

بداخلها ، ولا تلبث هذه العلاقات القائمة بين القوى الإنتاجية أن تصبح قيودها وسلاسلها ، وحينئذ تبدأ مرحلة أخرى من التطور الاجتماعى ، وبتغير الأساس الاقتصادى تتغير كذلك – بشكل أو بآخر – وبسرعة بالغة ، كل البنية العليا العملاقة[١] .

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

* * *

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

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

---

(١) المصدر السابق . ص ٢٦ .

(٢) انظر هامش النص السابق .

وحتى تلك الصور الغائمة التى تتكون فى عقل الإنسان وتعتبر تصعيدات ضرورية فى التدرج المادى للحياة يمكن فى رأيهم اختبارها بطريقة تجريبية واثبات ارتباطها بالفروض المادية ، ونتيجة لهذا يستخلصون أن الأخلاق والدين والفلسفة وجميع المظاهر الفكرية وأشكال الوعى التى تمثلها ليس لها أى استقلال إلا فى الظاهر ، ليس لها تاريخ ولا تطور ، بل إن الناس الذين يطورون إنتاجهم المادى وعلاقاتهم يغيرون أيضا بجانب هذا الواقع أفكارهم ونتاجها[١] .

* * *

ومن هنا يستخلص الشراح أن الأفكار ليست هى التى تولد أفكارا أخرى وليست الأشكال الفنية هى التى تخلق أشكالا جديدة ، ولكن تغييرات الظروف الواقعية للانسان هى التى تحدد أيضا التطور الذى يصيب تصوراته الفلسفية وتمثيلاته الفنية ، وهذا لا يعنى قطع كل علاقة بين المظاهر الثقافية لفترة ما وبين تلك التى تنتمى إلى الفترة السابقة عليها أو اللاحقة لها ، فالثابت أن بعض الخصائص تنتقل من مرحلة إلى أخرى ، ولكنه يعنى فحسب أنه – فى نهاية المطاف – فان العنصر المتحرك الفعال يتمثل فى القاعدة الواقعية .

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

---

(١) انظر المصدر السابق ص ٢٨ .

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

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

* * *

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

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

---

(١) انظر المصدر السابق ٤٥/٥٥ .

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

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

وأية حالة محددة لكاتب معين ليست سوى مرحلة وجيزة بالغة القصر فى التطور التاريخى ، وهى لذلك لا تكاد تمثل إلا نقطة صغيرة فى الزاوية الكبرى بحيث أن هذا الخط يصبح منعطفا إلى الحد الذى يظل فيه من الصعب فى معظم الأحيان أن نجد رابطا بينهما دون التماس وسائط عديدة[1] .

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

* * *

كذلك من المبادئ الجوهرية فى نظرية الأدب الماركسية الاعتداد بالأساس الطبقى للثقافة والفكر ، فهم ينصون على أن أفكار الطبقة المسيطرة فى كل عصر هى التى تصبح لها السيادة على ما عداها ، وكأنى بهم يتمثلون بالعبارة العربية الشائقة « عادات السادات سادات العادات » إلا أنهم يقصدون أن الطبقة التى تمتلك القوة المادية فى المجتمع هى نفسها التى تتحكم فى وسائل الانتاج المادية وتسيطر بالتالى على وسائل الانتاج الفكرية بطريقة تضمن لها خضوع الآخرين من المستضعفين .

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

(١) راجع المصدر السابق – عن الفن لماركس وانجلز . ص ٥٩/٦٠ .

الحاكمة المنفردة ، ويتيسر لها ذلك فى الواقع لأن مصالحها فى البداية لا تزال مرتبطة بالمصلحة العامة للطبقات غير الحاكمة . وكل طبقة جديدة تنحو إلى إقامة سيطرتها على قاعدة أوسع من السابقة ، مما يجعل معارضة الطبقات المصارعة لتلك التى تقفز إلى الحكم تأخذ دائما طابع الشدة والعمق ، لهذا فان تلك الظاهرة التى تحدد سيطرة الطبقة بتغلب أفكارها لا تزول تلقائيا وطبيعيا إلا عندما يتنحى النظام الاجتماعى عن اتخاذ الطبقات صيغته ووعاءه ، وعندها لا يصبح من الضرورى أن تعرض المصلحة الخاصة على أنها هى العالمية[1] .

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

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

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

---

(١) راجع المصدر السابق فى الفن لماركس وانجلز ص ٣٧ .

النظرية – فى الصياغة العامة لمثل هذه التناقضات ، أما عندما تتحدد حالة فحالة فإنها تكتسب وضوحها الكامل[١] .

* * *

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

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

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

(١) نفس المصدر ص ٤٤ .
(٢) نفس المصدر ص ٥٧ .

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

* * *

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

* * *

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

* * *

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

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

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

---

(١) المصدر السابق – فى الفن للماركس وانجلز ص ١٣٣/١٣٤ .

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

* * *

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

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

بيد أن التقدم الذى ينبغى أن يتسم به بالإضافة إلى ذلك يكمن فى عرض هذه المحركات بطريقة فعالة وحية وطبيعية من خلال تطور الأحداث نفسها ، حتى يكون صراع الحوار أقل أهمية وأشد عفوية . كما يرى أن الشخصية لا تتحدد خصائصها ببساطة بما تفعل ؛ بل بالطريقة التى تمارس بها هذا الفعل ، وفى هذا الصدد فإن بروز الخصائص الفردية للشخصيات – حتى ولو كان بعضها منفصلا عن الآخر – لا يضير المضمون الفكرى العام للمسرحية ، بل إن التناقض قد يكسبها بعض الثراء[1] .

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

* * *

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

فتثبيت مجال النشاط الاجتماعى وتصليب الانتاج الخاص وجعله قوة موضوعية تفوق

---

(١) المصدر السابق – عن الفن لماركس وانجلز . ص ١٤٦ .

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

(٢) انظر المصدر السابق ص ١٦٨ .

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

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

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

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

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

---

(١) انظر : Von Sachno, Helen. Literatura sovietica. Trad. Madrid, 1968. p. 38.

الاشتراكى وازدهار ثقافتها . إن الواقعية الاشتراكية كمنهج أساسى لكل من الأدب والنقد السوفيتيين تتطلب من الكاتب الصادق تمثيلا محددا من الوجهة التاريخية للواقع فى تطوره الثورى ، على أساس أن يتلاحم الصدق والجوانب التاريخية المحددة فى التمثيل الفنى مع مهمة التغيير الأيديولوجى لتربية العمال بالروح الاشتراكى . وتضمن الواقعية الاشتراكية للفن الخلاق امكانات رائعة للتعبير عن جميع المبادرات الفنية واختيار الأشكال والأساليب والأجناس المختلفة[١] .

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

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

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

وقد حاول « جوركى » باعتباره رئيس اللجنة التحضيرية لهذا المؤتمر أن ينفث فيه روحا تحرريا يحد من تعصب التيار الحزبى الجارف ، فأكد فى خطاب الافتتاح « أننا لا نعلن فى هذا الاجتماع اتحادنا الجغرافى فحسب ، وإنما اتحادنا فى الهدف أيضا ، لكن هذا الاتحاد لا يعنى بأى شكل انكار أو تحديد تنـــوع مناهجنا الفنية واختلاف مطامحنا

---

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

(٢) انظر المصدر السابق و Action Poétique, No. 52, Paris, 1974.

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

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

* * *

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

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

---

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

(٢) المصدر السابق ص ١١٥ .

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

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

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

* * *

(١) انظر : A. Zhhanov, Literatura, Filosofia y Marxismo. Trad. Maxico, 1963, p. 86.

وإذا بحثنا فى مبادئ الواقعية الاشتراكية التى ركزت على فن القصة عن دور الشعر والمسرح وجدنا أنهما لم يظفرا « بقرارات » حاسمة ، وإن اتضحت طريقة معالجتهما من بعض المناقشات التى دارت بين الشعراء والكتاب على اختلاف اتجاهاتهم . ومن أهم الخصائص التى انتهوا إلى ضرورة توافرها للشعر ما عبر عنه الشاعر « لوجوفسكى » فى المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفييت بقوله « أرى قوة شعرنا الغنائى تتمثل فى أقصى ما يصل إليه من أمانة وصدق تعبير ، فعلى الشعر أن يتقد بكل حماس الشاعر وأن تتوهج فيه جميع صفاته .. ان أهم شىء فى الشعر هو أن يلتحم فيه العنصر النضالى بالعنصر الشخصى » وإن كان أعمق من ذلك ما قدمه « باسترناك » من تحديد أصيل لمفهومه للشعر والنثر بقوله « أن الشعر هو النثر ، لا بمعنى مجموع الأدب النثرى ، وإنما هو النثر نفسه ، صوت النثر الذى يعمل لا الذى يحكى ، أن الشعر هو لغة الفعل العفوى ، أى الفعل ذى النتائج الحية ، وبطبيعة الأمر فإن الشعر — شأنه فى ذلك شأن كل شىء فى العالم — يمكن أن يكون جيدا أو رديئا ، تبعا لمحافظتنا عليه أو تدميرنا له ، لكن على أية حال فإننا نجد أن النثر الصافى المتألق فى توتره عندما يترجم إلى جوهره يعطينا شعرا[١] .

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

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

---

(١) انظر : Lo Gatto. Ettore, La literature ruso - sovietica. Trad. Buenos Aires, 1973, p. 333.

(٢) المصدر السابق . ص ٢٨٩ .

أما فيما يتصل بالمسرح فمن الملاحظات التى برزت لسطح الحياة الأدبية فى روسيا فى العام التالى لاعلان الواقعية الاشتراكية ما عبر عنه الكاتب « نيكيتين » من أنهم قد أعادوا ترتيب أهمية الأجناس الأدبية ، واضعين المسرح فى مقدمتها لأن الأشكال المسرحية هى أشدها حيوية ، وأسهلها فى الفهم ، ومن هنا تأتى فضيلة المسرح التربوية التى اعترف بها كعنصر أساسى فى النضال »[1] . وإن كان على المسرح أن ينتظر كى يعثر على أهم مؤسس لنظريته الواقعية الاشتراكية فى « برتولد بريشت » الذى ارتفع إلى مستوى أرسطو – بمعارضته الذكية – فى بنائه لنظرية المسرح الملحمى المتباعد .

* * *

ومن الطبيعى أن نتوقع أن يختلف صدى هذه المبادئ النظرية الواقعية لدى الأدباء الروس أنفسهم من كاتب لآخر ، بل أننا لا ندهش إن رأينا بعضهم يبحث لنفسه عن إطار نظرى مرن لا تختنق فيه قدراته المبدعة ، ولعل أوضح نموذج لذلك هو الكاتب الكبير « إيليا اهرنبرج » الذى تعتبر قصته « ذوبان الجليد » بما فيها من رمز شفاف عن روسيا بعد « ستالين » نقطة تحول فى مجرى هذا الأدب وبداية عصر جديد له ، يرى « اهرنبرج » أن العمل الأدبى لابد وأن تتوفر له أربع خصائص أساسية هى :

١ – أن يكتب بطريقة يتضح فيها الاندماج العاطفى الحار .

٢ – أن يصف الإنسان الواقعى الذى يجوز عليه الخطأ والصواب وأن يمس وجوه التطور والصراع التى لم تعالج بعد فى أى كتاب أو صحيفة .

٣ – أن يكون موضوع العمل مازال غير ماثل فى وعى الناس .

٤ – أن يكتشف الأديب آفاقا جديدة من ناحية الشكل الفنى[2] .

ويتضح من هذه المبادئ محاولة الأدب الجاد التخلص من ربقة التبعية السياسية القاهرة والتقاط زمام المبادرة الفكرية والأيديولوجية واستعادة أرضه التى فقدها بالاحتلال الحزبى ومصادرته على حرية الابداع والنقد .

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

---

(١) انظر العدد رقم ٥٩ من مجلة Action Poétique. 1974.

(٢) انظر « الأدب الروسى بعد ستالين » لمؤلفته : Von SSachno. Heien. P. 97.

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

الأمانة للحقيقة التاريخية الحزبية والقومية ، والالتحام العميق بالحياة والواقع ، وإبداع شخصيات نموذجية فى مواقف نموذجية ، والبرهان على الطابع العام لعمليات التحول الاجتماعى من خلال صور فردية للأشخاص والأحداث ، وتحليل العلاقات الاجتماعية بطريقة لا تعكس فحسب اتجاهات الماضى والحاضر ، وأنما تشير أيضا إلى طبيعة تطورها فى المستقبل ، إذ أن الفنان الواقعى انطلاقا من رؤيته للحياة يستطيع أن يكتشف القوى المحركة للمجتمع وأن يبنى منظوره للمستقبل على أساس واقعى علمى ، لا على أساس مثالى خيالى كما كان الواقعيون النقديون فى نظرتهم للتطور الاجتماعى ، ومن هنا نعثر على جوهر الرومانتيكية الثورية داخل الواقعية الاشتراكية وتفاؤلها التاريخى الصادق ، وانطلاقا من هذه الرؤية فإن الواقعية الاشتراكية تعثر على الجوانب الايجابية وتبنى مثالها على أساس علمى يتجسم فى البطل الايجابى الذى لا يعد ثمرة للخيال الفنى وإنما ينتزع من الحياة نفسها ، على أن الأعمال الواقعية تعنى بتحليل العيوب الاجتماعية لتسهم فى واجب تجاوزها والانتصار عليها .

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

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

الديمقراطية الاشتراكية وبعض آثار الكتاب الغربيين مثل « أراجون » الفرنسى و « أمادو » البرازيلى . ثم يحدد خصائص المرحلة الحالية للواقعية الاشتراكية فيما يلى :

– ثراء التجارب الواقعية التى يقوم بها فنانون ينتمون إلى بلاد متشابهة فى مرحلة تطورها التاريخى .

– غزو أشكال ومناهج جديدة للابداع الفنى لتعديد وتنويع أساليب الفن الاشتراكى .

– القيادة الطليعية للثقافة التقدمية العالمية[١] .

أما النقد الذى ووجه به مفهوم الواقعية الاشتراكية فقد تعددت مصادره ودوافعه ، ولم يقتصر على خصوم الاشتراكية ، بل تعدى ذلك إلى كثير من أنصارها فى الشرق والغرب ، وقد اتخذوا من اختلافهم السياسى أحيانا مع السلطات الروسية تعلة للهجوم على مبادئها التى استمرت بعد ذلك تمثل عصبها المركزى .

وقد كان « لوكاتش » أول من بدأ فى إدانة الواقعية الاشتراكية من الداخل ، إذ أنه هاجر إلى الاتحاد السوفيتى عام ١٩٣٣ حيث ظل هناك أحد عشر عاما قبل أن يعود إلى وطنه الأصلى « المجر » ، وطبقا لمؤرخيه[٢] فإن ما يلفت النظر هو أنه فى خلال أول عامين من إقامته فى الاتحاد السوفييتى كان يعمل فى بناء تصوره الخاص عن « الواقعية العظمى » ويحفر بها تيارا معارضا بصفة غير مباشرة – وأن كانت ملموسة – ضد الواقعية الاشتراكية التى كان يحتفل النقاد والنظريون الروس عندئذ بإعلانها .

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

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

---

(١) انظر : Petit dictionnaire d'esthétique, Moscou, 1965.

(٢) انظر :

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

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

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

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

---

(١) انظر : Varios Autores, Conversrsaciones con Lukacs. Madrid, 1969. P. 47.

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

الروسى الرسمى للواقعية الاشتراكية – كما نقلنا سابقًا عن المعجم الجمالى الصادر فى موسكو عام ١٩٦٥ .

* * *

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

إن الفن فى عهد « ستالين » سوف يدخل التاريخ كتعبير حاد عن التدهور العميق لثورة الطبقة العاملة ، ومع ذلك فإن سجن الفن الثورى فى برج بابل لا يمكن أن يستمر للأبد ، فليس للحزب الثورى أن يزعم بأية حال أن مهمته الأساسية هى توجيه الفن ، لأن مهمة بهذا الشكل لا يمكن أن ترد إلا على أذهان أثملتها السلطة – كتلك التى يتمتع بها زعماء البيروقراطية فى موسكو – إن الفن ، مثله فى ذلك مثل العلم – لا يسعهما تلقى الأوامر . لأن طبيعتهما لا تسمح بذلك »[1] .

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

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

---

(١) انظر :

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

وبين محاولة توجيه الإبداع الفكرى للمجتمع ، وإذا كانت الثورة مضطرة – من أجل تنمية قوى الإنتاج المادية – إلى قيادة نظام اشتراكى مركزى فإنه ينبغى أن يضمن مبدأ حرية الإبداع الفكرى النابع من الحرية الفردية ، بدون أية سلطة تفرض أو توجه ، بل على الجمعيات الأدبية والعملية أن تحل مشاكلها دون أى تدخل من جانب السلطة الحاكمة[١] .

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

على أنه يعنينا الآن أن نوضح مسألة على قدر عظيم من الأهمية وهى أن رفض السيريالية للواقعية الاشتراكية كان نابعا من التناقض بينهما لا من الوجهة الأيديولوجية وإنما من الوجهة الفنية أساسا إذ أن السيريالية – خاصة عند « بريتون » – تلتزم بالماركسية وإن كانت تؤولها بطريقة خاصة ويكفى أن نقرأ من بيانهم الشهير الذى أصدروه عام ١٩٣٧ هذه الفقرات لندرك طبيعة هذا الرفض المسبب :

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

---

(١) المصدر السابق . ص ٣٠ .

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

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

إن العنصر المغرق فى الخيال الذى كثيرا ما تلجأ إليه السيريالية يستبعد جذريا تطبيق شعار الواقعية الاشتراكية ويمثل لنا المفتاح الذى يفضى بنا إلى هذه المضامين الخفية ، والوسيلة الكفيلة بلمس وتفجير الخلفية التاريخية السرية التى تختبئ خلف ستار الأحداث ، ولا يمكن بدون القرب من هذا الخيال المغرق – حيث يفقد العقل البشرى قدرته الضابطة – أن نعثر على إمكانات ترجمة لأعمق مشاعر الانسان ، تلك المشاعر التى يستحيل عرضها فى إطار العالم الواقعى المسطح ، والتى لا مخرج لها – نظرا لتدفقها وإنهمارها – إلا من خلال التطابق الخالد مع الرموز والأساطير[1] ويستخدم « تروتسكى » أدوات شبيهة بذلك فى نقده للواقعية عندما يؤكد أنها ليست دائما سواء ، إذ أن الرمز يمثل جزءا هاما من جملة العمل الأدبى ، ويقول فى بحث له عن الشعراء الرمزيين ما فحواه أن الإبداع الفنى مهما اتسم بالواقعية فهو دائما رمزى وسيظل كذلك ، فالفن لم يكن أبدا نسخة عمياء من الحياة ، ويضرب المثل بالمدلول الخالد للنماذج الكبرى مثل « فاوست » و « هاملت » و « عطيل » ، وهؤلاء لا يمكن وصفهم بأنهم ابطال أيجابيون ، بل أنهم بلغوا من الفردية ما يجعل من الصعب تجسيم صفات خاصة فيهم تؤدى إلى اعتبارهم نماذج تحتذى فيها[2] .

* * *

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

---

(١) انظر نفس المصدر ص ١٥ .

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

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

وقد كتب أحد الأدباء الروس الخارجين عليها – وما أكثرهم فى الغرب – فى كتاب نشره باسم مستعار[١] يقول إنه من المنطقى تمشيا مع وصف الواقعية بإحدى الأيديولوجيات أن تكون هناك واقعية رأسمالية وأخرى مسيحية وثالثة إسلامية ، ثم أدانها لخضوعها لتوجيه الحزب قائلا أن الواقعية الاشتراكية تتخذ منطلقا لها صورة مثالية مفروضة عليها من الخارج ثم تحاول تكييف الواقع المعاش طبقا لها ، وبينما يعانى الأدب الغربى فى هذه المرحلة من تطوره باختفاء الأبطال تقريبا نجد أن الروس يلزمون أدباءهم بأبطال ايجابيين ، وما داموا يكيفون الواقع طبقا للصورة المثالية فلابد وأن يعثروا عليهم . لكن فى خيالهم .

هذا هو لب الواقعية الاشتراكية كما يراها الغرب الآن ، مثالية غير نقدية ، وموجهة غير أصيلة ، ومن هنا كان وصفها لدى الروس فى لحظات الحرارة بأنها رومانتيكية ثورية ، كما أن الآثار التى تسفر عنها أو التى تتمثل فيها قد يصدق عليها – كالمجتمع المغلق الذى تنبعث منه – أن تكون جيدة حينا أو رديئة حينا آخر ، بيد أنها دائما أقرب إلى الأساطير الملحمية منها إلى القصة كما هى معروفة فى تطورها الأخير فى الأدب الغربى . بل أن بعض النقاد يرون أنه إلى جانب التيار الإيجابى فى الأدب الأوربى المتمثل فى « القصة الجديدة » فإن التيار السلبى المضاد هو الذى يعطى للعصر مذاقه وطابعه وخصائصه المميزة ، وأن هناك انفصاما واضحا بين ما يطلقون عليه الذال والمدلول أى الفن والحياة أو الذات والموضوع ، إذ أن من يرى إحدى شخصيات « بيكيت » مثلا وهى تخرج من بين الأنقاض تنشد نصا تسخر فيه من كل شىء – حتى من المسرح نفسه – لن ينسى ذلك أبدا فيما بعد ، فإذا ووجه هؤلاء النقاد بدعاوى الواقعية الاشتراكية فى البطل الإيجابى ومنظور المستقبل كان رد أحد كبارهم أنه « يبدو أن الرسالة التاريخية للواقعية الاشتراكية هى تكفين الفن وحمله إلى مقره الأخير ، إذ أنه ربما كان لها قيمة دعائية كبرى ، لكن المؤكد – فى نظره – أنها لا تتضمن أية قيمة فنية ، ومن هنا يبدو أنها – سواء كانت بضفاف أم بدون ضفاف – تحتل المكان الأول على مسرح تدمير الفن وتصفيته لنفسه »[٢] .

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

---

(١) انظر : Tertz, Abram, One Socialist Realism, New York, 1951, P. 76.

(٢) انظر : Lefebver, Henri, Liteatura y sociedad. Trad Barcelona, 1971, P. 123.

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

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

* * *

(١) انظر : Action Poétique, No. 44. Septembre 1970.

obeikandl.com