



محمد مندور ومنهج النقد الأيديولوجي

✽ الأديب الملتزم هو الذي يقدر مسؤوليته
إزاء قضايا الإنسان المعاصر ومشكلات المجتمع
الجديد ، والفنان الهادف هو الذي يسعى إلى
قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى •

obeikandi.com

سئل الدكتور مندور قبيل وفاته أن يعرف النقد الأدبي في كلمات قليلة فقال رحمه الله : « النقد الأدبي هو في تمييز الأساليب ، على أن نأخذ لفظ الأسلوب بمفهومه الأوروبي الواسع ، عندما نقول أن الأسلوب هو الرجل نفسه ، ووظائف النقد هي التفسير والتقييم والتوجيه ، ومن الممكن أن يصبح النقد مشاركة في خلق العمل الأدبي نفسه ، باضفاء مفاهيم وإبراز أهداف وتحديد قيم ، قد تكون كامنة في العمل الأدبي ، أو مستكنة في باطنه » .

والواقع أن هذه الكلمات على قلتها ليست اجابة عابرة ولا مجرد كلام ، وانما هي خلاصة وافية لقصة نفس وتاريخ ذهن وحياة قلم ، نفس حساسة سائلة لم تكف بتذوق معطيات الحياة بل حاولت أن تعرف مرامي هذه الحياة ، وان تتعرف على ما بداخلها من قيم ومضامين . وذهن كبير محيط لم يغب عنه أن الفكر صانع الحياة ، وأن الحياة صنعة الفكر فلم يباعد بين فكره وحياته ولا بين آرائه ومواقفه ، بل جعل من حياته وقودا فكريا في معركة التنوير والتحرير . وحياة قلم آمن بديمقراطية الرأي واشتراكية العيش وضرورة تهذيب الأدب لتطوير المجتمع وتوظيف الفن للتعبير عن أشواق الشعب ورؤى الانسان الجديد .

من هنا لم يكن الدكتور مندور ناقدا فحسب ، ولا مفكرا وكفى ، بل كان الى جوار هذا كله مناضلا ثوريا ، وكاتبا تقدما ، ومدافعا عن قضايا العدالة الاجتماعية ومبادئ السلام العالمي . وهو في هذه الجوانب المتعددة من مناشطه العلمية والعملية ، نموذج ثوري أصيل للمفكر العصري الذي لا يبتنى لنفسه قصرا فاخرا ويسكن الى جواره كوخا حقيرا ، على حد تعبير كيركجارد ، وانما يجعل فكره هو المسكن الذي يعيش فيه ، وفيه يلتقي بالعالم أجمع ، فالانسان وحيدا أو على حده ليس موجودا على الحقيقة وانما الموجود هو الانسان في اتصاله بالغير ، وفي تأثيره وتأثره بالآخرين

وعلى ذلك فالمفكر العصرى أو مفكر العصر هو العنصر المنتقى من باطن البيئة وأحشاء المجتمع ، ليتحمل مسئوليته فى تغذية الوجدان البشرى وتنمية الضمير الانسانى ، وليكون العامل المشع الذى يتعاطى التجربة لا للاستهلاك ، بل للتذوق والاستيعاب والتأثير فى المساحات العريضة من الجمهور العام .

هذه الرؤيا الجديدة هى أهم ما يميز المفكر العصرى عن غيره من مفكرى العصور السابقة ، وهى السمة البارزة على جبين القرن العشرين . ذلك القرن الذى أنجب « الأيديولوجيا » منهجا فى مناقشة الأمور ومعالجة الأشياء ، فالمنهج الايديولوجى هو الذى يركز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر ، وهو الذى يرى أن ما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن لفن ، لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر ، الذى تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة . وأن الأدب والفن قد أصبحا للحياة ولتطويرها باستمرار نحو الأنفع كاعمق وأشمل ما يكون ونحو الأرفع كأحلى وأجمل ما يكون . . . فقد انقضى الزمن الذى كان ينظر فيه الى الأدباء والفنانين على أنهم طائفة من الفردين الأبقين الشذاذ ، أو المنطويين على أنفسهم ، أو المجترين لأحلامهم وآمالهم الخاصة ، أو الباكين لضياهم وخيبة آمالهم فى الحياة . وحن الحين لكى يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها .

هذا هو المنهج الايديولوجى الذى انتهجه الدكتور مندور ، وارتضاه معيارا فى نقده لمنتجات الأدب والفن ، وظل يمارسه ويدعو اليه حتى أصبح بفضل معلمنا من أهم المعالم البارزة فى تاريخنا النقدى الحديث . أما كيف انتهى اليه حتى وفق فى ارساء دعائمه وتأصيل جذوره ، وكيف اكتملت لديه عناصره حتى تمكن من وضعه فى صياغته المنهجية ومنطوقه المذهبى . . فهذا ما سنراه الآن .

الصحيح ان اهداء الدكتور مندور الى المنهج الايديولوجى لم يكن حصيلة مجموعة من الأفكار الجاهزة ، والأحكام المسبقة التى استوردها هذا الناقد وراح يولف بينها ليطلع منها بصورة تركيبية لمنهج نقدى ، ولا كان نتيجة الوقوف أمام معرض المذاهب والآراء ، يفاضل بينها ويتخير منها ماينتهى اليه وما يدين له بالولاء . وانما كان المنهج عنده هو الرجل نفسه ، وكان الرجل بحق خلاصة نقية صافية لثقافات كثيرة عرفها ، وتجارب حية عاشها ، ومعارك مريرة خاض غمارها ، فنتج عن هذا كله

ذلك الناقد العصري الأصيل ، الذى لا يصدر فى كتاباته عن تصوراته
الذهنية وحدها ، ولا عن مدركاته الحسية فحسب ، وإنما صدر عن انفعاله
الحقيقى بمعطيات الواقع الأدبى ، وتفاعله الحى مع تيار عصره . لهذا
كان منهجه كأننا حيا ينمو ويتطور فى جو من الروية والأناة ، وفى كنف
التجربة الواعية أو الوعى التجريبي .

والمتتبع لتطور منهج النقد « المندورى » يجد أن هذا المنهج قد مر
بمراحل ثلاث ، كل مرحلة منها كانت سببا ونتيجة فى وقت واحد ، نتيجة
لما أحاط بها من مضامين اجتماعية ومفاهيم أدبية ، وسببا فى الوقت
نفسه لما تلاها من مرحلة ، كانت بدورها تعبيرا عن المضامين والمفاهيم السائدة
فى تلك الفترة . فثمة متصل ديكالتيكى واحد ، كان ينساب فى ثنايا
هذه المراحل الثلاث ، فلا يجعل كلا منها قفزة مفاجئة أو طفرة غير متوقعة ،
بل كل مرحلة تنذر بالمرحلة التى بعدها ، والتى تحمل فى طياتها بذور
المرحلة الجديدة . هذا الحس الديكالتيكى الواعى لدى الدكتور مندور ، هو
الذى حرره من النظرة الجزئية التى كثيرا ما تكون محدودة بحدود
الوعى الفردى ، ومكنه من ادراك أهمية العلاقات الوظيفية والعامل الاجتماعى
فى اقامة النظرة الكلية العامة التى ترتبط بالواقعين .. الحضارى
والانسانى .

أولى هذه المراحل هى مرحلة النقد الجمالى التأثرى ، والثانية هى
مرحلة النقد الوصفى التحليلى ، والأخيرة هى المرحلة التى اكتمل له فيها
منهج النقد الأيديولوجى . والتأمل فى هذه المراحل الثلاث يلاحظ أنها
وان لم تكن نتاج معركة بعينها خاضها هذا الناقد الكبير ، فلا أقل من أنها
استمدت من هذه المعارك ما يبلور ملامحها ، ويؤصل جذورها ، ويمنحها
شكلها الأخير . فالمعركة التى خاضها الدكتور مندور مع أستاذنا العقاد
حول المنهج النفسى فى النقد ، وكيف أن هذا المنهج فى رأى شيخ النقد
ينزل بالناقد الى مستوى الوثائق النفسية التى تحولته الى باحث نفسانى
بدلا من ناقد أدبى يركز على ما فى النص من قيم جمالية ، هى التى شكلت
الموقف الجمالى فى تطور مندور النقدي . والمعركة التى خاضها مع الدكتور
زكى نجيب محمود حول الاحتكام الى الذوق أم الى العقل فى الحكم على
العمل الأدبى ، وما ترتب عليها من مناقشات حول علمية النقد أو فنيته ،
كان لها أثرها فى انتقاله الى مرحلة النقد التحليلى . أما المعركة الأخيرة
التي نزلها مع الدكتور وشاد وشدى حول الشكل والمضمون وأيهما يكون
فى خدمة الآخر ، فهى التى أكدت اهتمام الدكتور مندور بمضمون العمل

الأدبي ، وضرورة ربطه بقضايا المجتمع وواقع الحياة ، وهى العناصر الأساسية فى منهج النقد لايديولوجى ، الذى ارتضاه الدكتور مندور فى آخر مراحل تطوره ، والذى ألقى على شاطئه مراسيه ، بعد أن أبحر فى خضم الأدب والحياة أميالا بعد أميال .

ولكى نقف على تفاصيل هذه الرحلة ، لابد لنا أن نتوقف عند كل مرحلة من مراحلها الثلاث ، لنعرف ما نصيب كل منها فى الكشف عن أصالة الرجل ، وفى التعبير عن حقيقة الواقع النقدى ، كما كان يراها فى ذلك الحين .

سافر الدكتور مندور الى أوروبا مزودا بأحلى وأشهى ما فى الأدب العربى من ثمار ، كان قد قرأ « الأغاني » للأصفهاني ، و « الكامل » للمبرد ، و « الأمل » لأبى على القالى ، و « العقد الفريد » لابن عبد ربه . وهى الكتب التى أدرك فيما بعد ، أنها بمثابة الجهات الأصلية فى خريطة الأدب العربى القديم ، على التاقد آن يبدأ بمعرفتها لكى يتعرف من خلالها على عبقرية اللغة العربية ، وعلى ما فى آداب تلك اللغة من أسرار الابداع ونواحي الاعجاز . وفى باريس لم يلتق مباشرة بالأدب الفرنسى الحديث ولكنه أثر أن يرتد الى متابعه الأولى ومصادره الأساسية ، فدرس اللغة اليونانية القديمة وآدابها ، وقرأ أروع وأبدع ما فى الثقافة اليونانية أو اليونانيات بشكل عام . وما أن تلاقى على يديه الثقافتان العريقتان . . العربية واليونانية ؛ حتى اتجه ب كله الى المناهج الغربية فى دراسة الأدب ونقده ، وبخاصة المنهج الفرنسى القائم على تفسير النصوص ، حيث كان أساتذة الأدب الفرنسى وتقاده يفسرون نصوصا مختارة لأعلام هذا الأدب فى عصوره المتتابة ، وحول كل نص كانت تتبلور دراسة الكاتب كله وأسلوبه الخاص ووجهة نظره فى الحياة ، مع المقارنة بخصائص الكتاب الآخرين .

وكان من فرط تأثره بمنهج النقد الفرنسى ، أن تجنب التفكير باللغة العربية على حد تعبيره ، حتى خيل اليه أن تغيير لغة التفكير الى لغة أكثر تحديدا ودقة ، وأقل ميوعة قد غير منهج تفكيره كله : « فمن المؤكد ان تغيير لغة التفكير لا لغة الكلام فحسب ، هى التى تكون النقلة الكبيرة فى منهج تفكيرى العام ، بل واحساسى أيضا . فاللغة هى ضابط الاحساس كما هى ضابط الفكر ، والانسان لا يعى احساسه ولا يتبينه الا اذا استطاع أن يسكنه اللفظ المحدد الدال » . ومن هنا نبت اهتمامه بالدراسات اللغوية ومناهج البحث فيها ، فالتحق فى باريس بمعهد الأصوات حيث

درس أصوات اللغة دراسة معملية ، وقام ببحث هام عن موسيقى الشعر العربي وأوزانه ، مسجلة ومقاسة بالكموجراف ، فضلا عن رسالة « علم اللسان » التى ترجمها عن أكبر علماء اللغات فى عصرنا الحديث ، وهو العالم الفرنسى « جورج ماويه » .

بكل هذه الشحنات الثقافية ، استطاع الدكتور مندور أن يتم مراحلته التعليمية ليبدأ مرحلته التعليمية ، التى جند لها كل فكره ، وجيش لها أكثر وجدانه ، فما أن فرغ من دور الطلب ودور التنقل ، حتى تهيأ لدور الأستاذية . . هنا على أرض مصر وفى معترك الأدب والحياة . وكان الحلم الذى راوده وتمنى لو عاش حتى يراه ، هو أن يجد الأدب العربى موصولا بتيار الأدب الانسانى العالمى : « منذ عودتى من أوروبا أخذت أفكر فى الطريقة التى نستطيع بها أن ندخل الأدب العربى المعاصر فى تيار الآداب العالمية ، وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومناهج دراسته على السواء » فقد أزعجه أن يجد أدبنا العربى – والبلاد فى عصر نهضة وإحياء – كسيحا لا يقوى على السير ، بعد أن أثقلته الزخارف البلاغية ، وأنهكته النبوة الخطابية ، وأطبق عليه الطلاء الخارجى ، فهب الرجل يطالب بالاهتمام بعمق التجربة الانسانية من حيث الموضوع ، ونضارة القيمة الجمالية من حيث الوسيلة ، والتأثر المبنى على الذوق المستنير من حيث منهج الدراسة . وتلك كانت أولى ارتباطات الدكتور مندور بنظرية النقد ، بعدما رأى بعقل الناقد وفكره ، وقلب الأديب وحسه أن أدبنا العربى المعاصر لن تقوم له قائمة ما لم يصدر عن نظرية تحدد له مساراته القائمة ، وتنسب له باتجاهاته المستقبلية ، لأنه بدون هذه النظرية لن يزيد عن انفعالات محمومة على صعيد الخلق والابداع ، ونزوات تحكمية على صعيد النقد والبحث .

على أن دعوة الدكتور مندور الى المناهج الأجنبية فى دراسة أدبنا وتدوقه ، لم تكن دعوة متحاملة تخضع الأدب العربى لمقاييس الأدب الغربى اخضاعا تاما ، ولا كانت دعوة مجاملة تعترف بالآداب الغربية على حساب غيرها من الآداب ، وانما كانت دعوة واعية بكنه أدبنا وجوهره ، عارفة بخصائصه الفذة وملامحه الفريدة ، مدركة تمام الادراك « أن فى الكتب العربية القديمة كنوزا نستطيع – اذا عدنا إليها وتناولناها بعقولنا المثقفة ثقافة أوروبية حديثة – أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التى لا تزال قائمة حتى اليوم » . لهذا كان التطبيق هو الوجه الآخر لهذه الدعوة ، لأن التطبيق أكثر من سواء هو الذى يجنبنا مخاطر الاطلاق

والتعميم ، وينأى بنا عن فوضى المبادئ العامة ، ويضعنا وجها لوجه أمام التفصيل والتحليل ، والتخصيص والمقارنة وغيرها من عناصر النقد الموضوعي ، اسمعه يقول في ميزانه الجديد : « هذا المنهج التطبيقي هو الذى استقر عليه ربي ، وإن كنت قد نظرت الى ظروفنا الخاصة وحاجتنا الى التوجيهات العامة ، فحرصت على بسط النظريات العامة خلال التطبيق ، كما اعتمدت على الموازنات لايضاح الفروق التى لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب » .

ومن هنا كانت نظرة الدكتور مندور الى الأدب ، على أنه شيء قائم بذاته له منهجه الخاص ، وعلى أنه فن جميل يكتسب وجوده المستقل عن صاحبه . . . الأديب أو الشاعر أو الفنان . ومن هنا أيضا كانت غلبة النزعة الجمالية على منهجه النقدي فى هذه الفترة ، حيث كان يركز على القيم الجمالية فى النص الأدبي وفى الشعر بصفة خاصة « لأنه الفن الأدبي الذى يعتبر أكثر جمالية من أى فن أدبي آخر » . ومن هنا أخيرا كانت تسميته « بالشعر المهموس » لقصائد بعض شعراء المهجر ، وتفضيله لهذا الشعر لما رأى فيه من مواضع الجمال ، ولما أحس فيه من الصدق والألفة ما وقع فى نفسه موقع الأسرار التى يتهامس بها الناس .

غير ان منهج الدكتور مندور بصورته هذه ، وفى هذه الفترة هو الذى أدى به الى خوض معركة عنيفة مع أستاذنا العقاد ، الذى كان له سبق الاحساس بحاجة أدبنا الى الإصلاح ، كما كان له سبق الدعوة الى التجديد . فأدبنا لم تكن تنقصه القيمة الجمالية كل النقصان ، ولا خلا كله من الشعر الهامس أو الشعر المهموس ، وانما الذى ينقصه هو أن يكون شعرا بالفطرة وليس شعرا بالمحاكاة ، وأن يكون من شعر السليقة والطبع العميق وليس من شعر الحس والألفاظ والأصداء . فعند العقاد أن الشاعرية الحسية شيء والشاعرية النفسية شيء آخر ، وأن الشعر عندنا دليل على شاعرية الحس وليس دليلا على شاعرية النفس والروح . فمعظم أشعارنا نظمت فى المعانى التى يلم بها الحس القريب من غزل أو مناداة أو فخر أو وصف أو مدح أو هجاء ، ولما نجد فيها شيئا من تلك السبحات العالية والمعانى الرفيعة التى تسمو اليها عبقریات الملمين من الشعراء . ومن هنا كان إيمان العقاد بأن أدب الأديب انما هو صورة من نفس صاحبه وتاريخ حياته الروحية ، وأن عمل الناقد هو البحث عن الأديب فى أدبه واستخراج صورته النفسية من هذا الأدب ؛ « فالشاعر الذى لا نعرفه بشعره لا يستحق أن يعرف » . وهذا هو المنهج النفسى الذى دعا

اليه العقاد واستخدمه فى دراسته عن ابن الرومى ، كما يشهد اسم كتابه نفسه وهو « ابن الرومى .. حياته من شعره » ، وفى دراسته عن أبى نواس كما يشهد أيضا اسم كتابه وهو « أبو نواس الحسن بن هانىء » . دراسة فى التحليل النفسى والنقد التاريخى ، ، هذا بالاضافة الى مقالاته عن كل من أبى الطيب وأبى العلاء .

ولكن الدكتور مندور أبى أن يفهم من هذه الدعوة الا أنها دعوة ضيقة الأفق محدودة النطاق ، من شأنها النزول بالأدب الى مستوى الوثائق النفسية التى تجعل هم الناقد الذى لا هم له سواء ، هو استخلاص العقد النفسية للشاعر من شعره ، وللأديب من إنتاجه الأدبى ، وبذلك يتحول الواحد منا - فى رأى الدكتور مندور - « الى باحث نفسانى لا ناقد أدبى ، له منهجه الخاص بعمله باعتبار أن الأدب شئ قائم بذاته له منهجه الخاص ، وفن جميل ، ووعاء لقيم انسانية وأخلاقية واجتماعية تكتسب وجودها المستقل عن صاحبها » . وفات الدكتور مندور أو شاء أن تفوته تلك التفرقة الهامة التى أقامها العقاد بين فن النفس وعلم النفس ففن النفس شئ أقرب الى منهجه النفسى الذى يستخلص حياة الشاعر من شعره ، ولا علاقة له بالمنهج النفسانى الذى يحاول فهم نظريات الأدب والنقد عن طريق اقحام نظريات علم النفس . ومع ذلك فقد أفاد الدكتور مندور من هذه المعركة ، وعاد فيما بعد ليطور منهجه الجمالى ، ويتصوره فى ضوء الذوق التأثرى المستنير ، الذى يستعين بالدراسات النفسية والاجتماعية والتاريخية ، باعتبارها من أهم أدوات التثقيف لكل من الناقد والأديب .

وهذا ما عبر عنه الدكتور مندور فى كتابه عن « النقد المنهجي عند العرب » بقوله : « الذوق لابد أن يكون من مراجع الحكم النهائى فى الأدب ونقده ، ما دام يستند الى أسباب تجعله - فى حدود الممكن - وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التى تصح لدى الغير » .

على انه سرعان ما يعود فى موضع آخر ليؤكد ما يقصده بكلمة « ذوق » ، فالذوق عنده ملكة تحصيل فى النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية ، وطول تدعيم هذه الممارسة بالأسس النظرية أو التطبيقية العامة وبذلك ينجو نقد الناقد من النزوات التحكيمية والأحكام المتسرة ، ويستطيع بحكم الدربة والمران فى ضوء ثقافته العميقة الواسعة ، واحساسه الصادق بالآثر الأدبى ؛ أن يصدر حكما ان لم يكن صوابا فهو الى الصواب أقرب . « فالذوق ليس معناه النزوات التحكيمية ، وجانب كبير منه ما هو الا

رواسب عقلية وشعورية ، نستطيع ابرازها الى الضوء وتعليقها ، وبذلك يصبح الذوق وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التي تصح لدى الغير .
ثم اننى وان كنت أومن بأنه ليست هناك معرفة تغنى عن الذوق التأثرى الا اننى مع ذلك أحرص على أن يكون الذوق مستنيرا » .

غير أن ذوق الدكتور مندور وان يكن قد عمق منهجه الجمالى الخالص فأنقذه من عيب البساطة والتسطح ، الا أنه لم ينأبه عن خطر الفنية ، وبذلك وقف منهجه النقدى عند حدود النظرة الفنية التي لا ترتفع الى أن تكون علما . وهذا ما يصرح به فى كتابه عن « النقد المنهجى عند العرب » اذ يقول : « والنقد ليس علما ولا يمكن أن يكون علما ، وان وجب أن نأخذ فيه بروح العلم . بل لو فرضنا جدلا امكان وضع علم له ، لوجب أن يقوم ذلك العلم بذاته » .

فعند الدكتور مندور أنه اذا كانت مادة الأدب هي النفس الانسانية فى أدق خلجاتها وأوهى أحاسيسها ، مما لا نجد له شبيها مع أية نفس انسانية أخرى ، فان وظيفة الأدب لابد أن تكون فردية معينة فى الفردية ، على العكس من وظائف بقية العلوم الانسانية الأخرى ، التي تميل الى التعميم بطبيعتها ، فعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ كلها علوم لا تتعامل مع وحدات جزئية مفردة ، وانما تتعامل مع القطاعات الجماعية العريضة ومن هنا كانت نوعية الاختلاف المنهجى بين طبيعة العلم وطبيعة النقد ، فالناقد لا يصح له أن يدعى منهج عالم النفس أو التاريخ أو الاجتماع ، ما دامت مهمته ليست ادراك أوجه التشابه بين المختلفات تمهيدا لاصدار القانون العام ، وانما هي الابصار والتبصير بالفوارق الخاصة والسمات المميزة لكل عمل فنى . « والذى نقصده بعبارة النقد المنهجى ، هو ذلك النقد الذى يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة ، ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات ، يفصل القول فيها ويبسط عناصرها ويبصر بمواضع الجمال والقبح فيها » .

والذى يهمننا من هذا كله هو ما يبدأ به الدكتور مندور من اعتبار الذوق الشخصى أساس كل نقد ، وتخويله كافة سلطات نقد الآداب والفنون مما انتهى به الى اعتبار النقد فنا لا علاقة له بالعلم « فأولى عمليات النقد هي التدقيق ، والتأثرية هي المنهج الوحيد الذى يمكننا من الاحساس بقوة المؤلفات وجمالها ، والقول بغير ذلك لانظنه يستقيم فى بداهة القول » .
أقول ان اعتبار النقد فنا لا علما ، هو الذى أدى الى نشوب المعركة الثانية بين الدكتور مندور والدكتور زكى نجيب محمود ، فالدكتور مندور لما

استقام له الذوق منهجا ، وراح يطبقه على حركة النقد الأدبي كما تتمثل في أعلامها القدامى ، متخذاً مركزاً لهذا البحث الناقد الكبارين . الآمدى صاحب كتاب « الموازنة بين الطائيتين » والجرجاني صاحب كتاب « الوساطة بين المتنبي وخصومه » . انتهى الى تفضيل ما أخذ الآمدى به نفسه من مطالبة الناقد بذوق أنتجه طول النظر فى روائع الفن ، حتى يضمن لنفسه سلامة الحكم فى التبصير بمواضع القبح والجمال ، فهو يعقب على طريقة الآمدى بقوله : « ومن الواضح أنه فى هذه الفقرة يريد أن يقرر الحقيقة الثابتة من أن النقد ملكة مستقلة لا بد من أن تدرب على تلك الصناعة » وينتهى من بحثه الى ما أثبتته فى مستهل كتابه من أن « أساس كل نقد هو الذوق الشخصى ، تدعمه ملكة تحصل فى النفس بطول ممارسة الآثار الأدبية ، والنقد ليس علماً ولا يمكن أن يكون علماً . وإن وجب أن نأخذ فيه بروح العلم » . وبين فنية النقد وعلميته نشبت المعركة بين الدكتور مندور والدكتور زكى نجيب محمود ، فالدكتور زكى لا يرى هذا الرأى ، ويصر على أن يقوم النقد على تدليل عقلى ، يصر على أن يكون النقد علماً ، فالتذوق وإن لم يكن منه بد فى عملية النقد الأدبي ، إلا أنه لا يجعل من المتذوق ناقداً ، يجعله مجرد متذوق للآثر الفنى لا يختلف عن غيره من المتذوقين « فلنا أن نتذوق القطعة الأدبية ، لكن هذا التذوق لا يكون معرفة . بالتالى لا يجعل الناقد ناقداً ، وإنما تبدأ عملية النقد الفنى بعد أن تنتهى مرحلة التذوق ، فالتذوق يأتى أولاً ، ثم يعقبه تحليل - إذا أمكن - لعناصر الموضوعية التى أثارها هذا التذوق ، وهذا التحليل الموضوعى هو المعرفة ، وهو النقد بأدق معناه ، ولو وقفت عند مرحلة الذوق لما نطقنا بكلمة واحدة . بل لما كنت شئياً على الإطلاق بالنسبة لسواك » . وهذا صحيح ، فكل جمهور النظارة فى المسرح متذوقون ، وكل مستمعى الأوركسترا السيمفونى متذوقون ، وكل زائر لأحد المعارض متذوق ، وكذلك قارئ أى كتاب ؛ وإنما الذى يجعل الواحد من هؤلاء جميعاً ناقداً هو ما يعلق به من كلام على ما يسمع أو يقرأ أو يرى ، وليس أى كلام بطبيعة الحال ، وإنما الكلام الذى يتناول الآثر الفنى بالتحليل العقلى ، ويخضعه بالتالى لمنهج البحث العلمى . فالعلم ما هو إلا منهج البحث كائن ما كان الموضوع ، وكائن ما كانت المادة ، لتكن أفلاك السماء أو أحجار الأرض ، لتكن ماء أو هواء ، لتكن ذهباً أو نحاساً ، لتكن أدباً أو تاريخاً ، لتكن ما تكون « فهى علم إذا اصطنعت فى بحثها منهجاً ، لأن العلم ليس حقائق بعينها ، وإنما هو ترتيب منهجى لما شئت من حقائق » .

وليس يعني أن تشبث الدكتور مندور بموقفه ، وإصراره على أن يكون النقد فنا عماده الذوق ، ولا ما اشترطه للذوق من تحفظات أربعة ، تعرفنا كيف « نميزه ونقدره ونراجع » ، وإنما الذى يعنيها هو ما أفاده الدكتور مندور من هذه المعركة ، حتى رأيناها فيما بعد وقد عاد ليطور منهجه الذوقى التائرى ، متصورا إياه فى ضوء التحليل العقلى والوصف الموضوعى ، ومن ثم كانت المرحلة الشافية فى تطور حياته النقدية ، وهى مرحلة النقد الوصفى التحليلي .

والواقع أن هذه المرحلة تشكل الفترة التى قضاهها الدكتور مندور أستاذا محاضرا بالمعهد العالى للدراسات العربية ، حيث كان قد بدأ بحثا طويلا عن الأدب وفنونه قسمة على حلقات ثلاث ، درس فى الحلقة الأولى نظرية الأدب وأقسامه الكبرى إلى فنون شعرية وفنون نثرية ، وفصل القول فى فنون الشعر وخصائصه ومقاييس كل فن ، وهى الفن الملحمي والفن الدرامي والفن الغنائي والفن التعليمي ، وفى الحلقة الثانية درس فنون كبريين من فنون النثر وهما المسرحية بمقوماتها وأصولها الفنية وأهدافها وتطور ذلك كله عبر العصور ، والنقد من حيث مناهجه المختلفة ووظائفه ، وفى الحلقة الثالثة والأخيرة درس الفنون القصصية الثلاثة المختلفة وهى للرواية والقصة القصيرة وما يسميه الفرنسيون بالقصة الإخبارية . ولقد نشر الدكتور مندور الحلقتين الأولى والثانية من هذه الدراسة فى كتاب بعنوان « الأدب وفنونه » ، فسجل بذلك المرحلة الثانية فى تطوره النقدي ، وهى المرحلة التى أطلق عليها اسم مرحلة النقد الوصفى التحليلي .

فى هذه المرحلة استطاع الدكتور مندور أن يعتبر منهج النقد الجمالى التائرى جزءا من العملية النقدية لا يمكن الوقوف عنده ولا الاكتفاء به ، لأنه وإن كان مرحلة ضرورية وأساسية وأولية فى النقد إلا أنه ليس النقد كله ، أى أن الذوق التائرى ما هو إلا نصف الطريق ولذلك فهو ليس منهجا قائما بذاته إلى أن يكمله النصف الآخر والأكثر أهمية ، وهو العقل التحليلي والوصف الموضوعي ، ذلك لأن التائري ما هو إلا إحساس ذاتي خاص لا يمكن نقله إلى الآخرين ، بعكس التحليل العقلي الذى يؤلف معرفة موضوعية يمكن نقلها إلى الغير « حتى نستطيع أن نقنع الغير بسلامة تأثرنا وصدقها وشرعيتها » ، أى حتى نستطيع أن نحول ذوقنا الخاص إلى معرفة موضوعية ، يستطيع الغير أن يقبلها أو يرفضها فى ضوء الإدراك الفكرى ، الذى هو أعدل الأشياء قسمة بين الأصحاء من البشر » كما قرر ذلك فى كتابه عن « الأدب وفنونه » .

المهم أن تحويل النقد من ذوق خاص الى معرفة موضوعية يمكن نقلها الى الغير ، هو من أهم خصائص المنهج العلمى الذى يسقط كل ما هو خاص من جوانب الموضوع الذى يبحته ، ولا يستبقى الا ما هو عام بين الناس . وهذا هو الفرق بين الفن والعلم ، فبينما الفن كما قال الدكتور زكى نجيب محمود يلتقط من الموضوع تلك العناصر التى تجعله فردا فريدا لا يتكرر فى أشباهه ، نرى العلم يستبعد هذه الجوانب الخاصة من موضوعه ليحصر نظره فى العام المشترك . ومن هنا عاد الدكتور مندور فلعبر النقد التائرى ملازما لنشأة فنون الأدب الأخرى ، لأنه منذ أن نضأت هذه الفنون والناس يتذوقونها ويتأثرون بها ، ولكن هذا التذوق التائرى لم يرتفع بالنقد الى أن يكون علما ، لأنه لم تكن قد استقرت للنقد مناهج ولا مبادئ ولا أصول ، ولا كانت قد نمت ملكة التفكير والتفعيد ، وذلك ظل النقد مجرد تأثيرات عفوية تلقائية لفنون الأدب الأخرى « ولكنه بضى الزمن ونمو ملكة التفكير عند البشر ، أخذوا يبحثون عن أصول ومبادئ عامة يفسرون بها التأثيرات التى يتلقونها عن الفنون الأدبية المختلفة ، وبذلك أخذ النقد يتطور من التأثيرية الذاتية ، الى الموضوعية التى أوشكت أن تحوله الى علم قائم على أصول محددة لكل فن من فنون الأدب » .

تلك هى مرحلة النقد الوصفى التحليلى ، التى قال عنها الدكتور مندور انه التزم فيها أسلوبا علميا محايدا ، يهدف الى الوصف والتحليل والتعريف والتثقيف أكثر مما يهدف الى التوجيه . واستهدف التوجيه منهجا فى النقد ، يؤدى بنا الى الكلام عن المرحلة الثالثة والختامية فى حياة مندور النقدية ، وهى مرحلة النقد الأيديولوجى .

والكلام عن هذه المرحلة يظل ناقصا أو مبتورا ما لم نوصلها بما سبقها من ارهاصات فكرية وشحنات وجدانية مهدت لها وأدت اليها ، وأعنى بهذه الارهاصات الفترة التى قضاها الدكتور مندور فى معترك الحياتين . السياسية والاجتماعية . ففى فترة الحرب العالمية الثانية بعدها أو قبلها بقليل ، انصرف الدكتور مندور بكامل هيئته الى النضال السياسى ، مرتبطا عميقا وشريفا بالكفاح السياسى للشعب ، مؤمنا بأن المفكر لابد أن يحمل مسئوليته بازاء تحرير بلاده من سيطرة الاستعمار ، وأن يأخذ مكانه الريادى فى توجيه الجماهير وقيادتها فى معركتها الكبرى ضد الرأسمالية والاقطاع ، فبدون القضاء على هذا العدو الثلاثى المشترك . . . الاستعمار والرأسمالية والاقطاع ، لن يصفو وجداننا بحيث نستطيع

أن نعرض صفحة روحنا لتلقى معطيات الأدب والفن ، يقول الدكتور مندور مؤكدا أهمية هذه اغترة في دفعه الى الأخذ بمنهج النقد الأيديولوجي : « وقد دفعت الى استناق هذا المنهج نتيجة لاهتمامي بالقضايا العامة والنواحي السياسية والاجتماعية في حياتنا . ثم لايماني بالفلسفة الاشتراكية . وازدياد ايماني بها كلما ازدادت معرفة بواقع مجتمعنا أثناء عمل في الصحافة والمحاماة والبرلمان ، ويحكم نشأتى الرغبة واستمرار صلتى الوثيقة بالريف وأهله وطبقات شعبنا الكادحة المظلومة » .

ومن هنا كانت المحاولات الأولى لتوظيف الأدب وتهذيب الفن وربطهما بالواقعين السياسى والاجتماعى « فوظيفة الادب فى التطوير السياسى، أن يستخلص القيم المحركة التى تكمن خلف مظاهر التطور المادى والاجتماعى للحياة ، وهو يكشفه عن هذه القيم الكامنة يحيلها الى توة ايجابية فعالة تدفع نحو مزيد من التطور فى نفس الاتجاه » . ومعنى هذا أن الأدب انعكاس لواقع الحياة ، ورد فعل لمواقفها ، وتعبير عن تطورها وحتمية استجابتها لهذا التطور ، لأن الأدب لايعكس الحياة على المستوى السلبى بل على المستوى الايجابى ، اذ يرتد ثانياً الى تلك الحياة فيغير من واقعها بالتطوير ، ويدفع انسانها الى التقدم والنماء . ومن هنا كان اتجاه الدكتور مندور الى استخدام منهجه الأيديولوجى فى مجال الأدب المسرحى والفن التمثيلى ، باعتباره المجال الذى يتم فيه اللقاء الحى المباشر بين قطبى التجربة . فضلاً عن أنه أخطر المجالات الجماهيرية على الإطلاق .

على أنه اذا كان هذا كله بمثابة البطانة الوجدانية التى دفعت الدكتور مندور الى الأخذ بالأيديولوجيا منهجاً فى النقد وموقفاً فى الحياة، فإن الذى حدد له انتماؤه الفكرى الأخير ، وبلور منهجه فى صياغته النهائية المعروفة تلك المعركة التى خاضها مع الدكتور رشادى رشدى وزملائه ، من دعا الى المحافظة على حرية الفن وقيمه الجمالية ، مخافة أن يتحول الى دعاوى سياسية وآراء اجتماعية ، وهى المعركة التى أخذت صورة صراع حول الشكل والمضمون فى العمل الأدبى وأيهما يكون فى خدمة الآخر . « فأنصار الشكل الذين يسمون أنفسهم أحياناً أنصار الفن ، يقولون انه ليس للنقاد أن يناقش أو يتحكم فيما يريد الكاتب أن يقوله للناس ، والا كان فى ذلك اعتداء على حريته ، وانما ينظر فى كيف قال الكاتب ما أراد قوله وعلى أى نحو سار ، وهل نجح فى تقديمه فى صورة جميلة تجذب اليها العقول والقلوب أم لم ينجح ؟ » . والواقع أن الدكتور مندور قد بالغ فى طرح المشكلة على هذا النحو ، الذى فيه فصل بين الشكل والمضمون

فصلا تعسفيا ، القصد منه استدراج خصومه الى العراء ، وشن الحرب الصريحة عليهم ، بدلا من اللجوء الى حرب العصابات ، فكل ما نادى به الدكتور رشدى هو ألا نخلط بين الأدب والحياة بحيث نطالب الأديب أن يزودنا بما تزودنا به الحياة نفسها ، فالأدب ليس معادلا للحياة أو بديلا عنها ، لأن ما يزودنا به يختلف عما تزودنا به الحياة ، وعلى ذلك لا يجوز لنا أن نفصل بين الشكل والمضمون في العمل الأدبي ، الذى هو أشبه مايكون بالكائن الحي لا يمكن شطره الى شطرين ، وفى هذا يقول الدكتور رشدى « لقد الحديث يؤمن بأن العمل الأدبي لا يستمد قيمته من موضوعه أو من شكله منفصلا ، بل من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلا يمتزج فيه الموضوع بالشكل فى وحدة موضوعية مهمتها خلق احساس معين لا التعبير عن ذاتية الكاتب » .

ولكن الدكتور مندور شاء أن يعمق مسافة الخلف الظاهري بين الشكل والمضمون ، على الرغم من أنهما يكونان معا فى العمل الأدبي وحدة متمسكة تجعل كلا منهما ينعكس على الآخر ، فهو يقول ما نصه : « ومع ذلك فلا تزال ضرورة البحث والعرض تستوجب الفصل بين المضمون والشكل فى العملية النقدية ، بما يتبع ذلك من صرف فئة كبيرة من النقاد اهتمامها الأكبر الى المضمون ، وصرف فئة أخرى هذا الاهتمام الى الشكل » وذلك كله تمهيدا لاتخاذ موقفه وعلان منهجه الأيديولوجى ، الذى يتهم بمقتضاه أنصار الشكل بالتخلي عن قضايا الانسان وقضايا المجتمع وقضايا الحياة الكبرى ، فهو يقول أيضا ما نصه : « وحللت مشكلة الجدل حول الشكل والمضمون بأن الشكل فى خدمة المضمون ، وهذا مفهوم جديد فى النقد الأدبي ، وقلت انه ليس هناك ما يمنع من أن تتغير المبادئ والأشكال الفنية لخدمة الأهداف الجديدة » .

والذى يهمنا الآن هو أن اهتمام الدكتور مندور المتصاعد بأولوية المضمون فى تقويم العمل الأدبي أو الفنى ، هو الذى أدى به الى تطوير منهجه النقدى فى ضوء الفلسفة الأيديولوجية الجديدة ، تلك التى تركز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر . ومن هنا كانت مناصرته لقضية الالتزام فى الأدب والفن ، ودفاعه عن الأدب الهادف والفن القائد ، « فالأديب الملتزم هو الذى يقدر مسئوليته ازاء قضايا الانسان الحضري ، ومشكلات المجتمع الجديد ، والفنان الهادف هو الذى يسعى الى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى .. أبعد من الحاضر وأفضل وأجمل وأكثر اسعادا للبشر » . وهذا فى صحيحه جوهر كل فلسفة

اشتراكية تستهدف تطوير المجتمع والحياة نحو هدف أكثر تقدما ، وغاية أكثر شمولاً » وانما للهدف عند الاشتراكية هو الهدف التقدمي الأبعد من الحاضر ، نحو العدل والخير والرخاء والسعادة للبشر أجمعين » .

وأخيرا فقد استطاع الدكتور مندور أن ينجز لنفسه ولنا منهجا متكاملا في النقد ، يجمع بين الاحساس الذوقي بجمال الفن ، والتحليل العقلي لعناصره ، وللتزام الأيديولوجي بقضاياها .. تفسيراً وتقييماً وتوجيهاً . كل هذا في ضوء ثقافة انسانية عميقة وواسعة ، وتمرس طويل بمنتجات الأدب والفن قراءة ونقداً ، والتزام صارخ بقضايا شعبنا الجديد ومجتمعنا الجديد في ارتباطهما بواقعنا الاشتراكي المعاصر ، مما ساعدنا على أن يكون بحق .. شيخ النقد .

البعد الرابع في النقد

* .. الاشتراكية نعم ، ولكن بتحفظات ،
أهمها المحافظة على جوهر الحرية ، وعلى حقوق
الانسان ، وعلى طاقات التفرد التي وهبتها
الطبيعة للبشر .

والديمقراطية نعم ، ولكن بتحفظات ، وهي
ألا تؤدي الى الفردية المطلقة ، والى الحرية
المعقدة ، وهي في وجه من وجوهها ترادف
الظلم .

obeikandi.com

الحقيقة التي تفرض نفسها على المتتبع لمسيرة الحركة الثقافية في واقعا المعاصر ، هي أنه بعد وفاة سلامة موسى ومن بعده العقاد ، وبعد أن توقف طه حسين عن العطاء ، ظلت خريطة الحركة الثقافية مهتزة المواقف ، مبشرة الاتجاهات ، لا تسجل سوى محاولات فردية تعبر عن ثقافة أصحابها الخاصة ومزاجهم الفردي ، أكثر مما تصدر عن وعي شامل بأبعاد التراث ، وتفاعل حي مع حركة المجتمع . وهي المحاولات التي تعبر أكثر ما تعبر عن جهود جماعة الأكاديميين ممن أسهموا ببحوثهم الأكاديمية في حياتنا الثقافية ، فجاءت هذه الاسهامات مجموعة من الاتجاهات المتباينة ، التي تعبر عن رسائل أصحابها الجامعية أو مجموعة ما تلقوه من دراسات ويلقونه اليوم من محاضرات ؛ دون أن تعبر عن مدى اعتركهم بعلمهم وثقافتهم في جوف هذه الحياة .

على أنه ليس الحكم الجامع المانع كما يقول المناطقة ، أعنى الحكم الذي يجمع كل أفراد الظاهرة ويمنع من عداهم ؛ فمن الأكاديميين من استطاعوا بحق أن يعبروا أسوار الجامعة ، وأن يقتلعوا الأفكار المعلقة في رؤسهم وفي أروقة الكليات ، لكي يطرحوها على أرض الواقع الخارجى ، ويقيموا حوارا بينهم وبين الاحتياجات الملحة التي يفرضها هذا الواقع ؛ فضلا عن تجاوز القلة الطالبة الى الكثرة العريضة من الجمهور القارىء .

وربما استطعنا أن نميز من المعاصرين الأحياء الدكتور زكى نجيب محمود والدكتور عبد الرحمن بدوى من ناحية ، والدكتور عبد الحميد يونس والدكتور عبد القادر القط من ناحية أخرى ، والدكتور على الراعى والدكتور رشاد رشدى من ناحية أخيرة . غير أن غلبة الاهتمامات الفلسفية على جهود الاثنين الأولين نات بهما عن المشاركة في قضايا الثقافة العامة؛ والكلام نفسه ينطبق على كل من الاثنين الآخرين ممن اقتصرنا على قضايا

الأدب ؛ ويعود ليتطبق كذلك على الاثنين الآخرين لاقتصار أولهما على مشكلات النقد المسرحي ، واهتمام الآخر بالتأليف الإبداعي في المسرح .

من هنا ألحت الحاجة إلى وجود الكتائب الشامل أو المفكر الشمولي الذي يحيط بأدب الثقافتين . . العربية الأصيلة والغربية الوافدة ، فضلا عن فلسفة العالمين . . القديم والحديث ، مع مزج لهذا كله برؤية جدلية لطبيعة الواقع وحركة التاريخ ، تفتيشا في أعماق الشخصية المصرية ، بحثا عن مكوناتها الفكرية والسياسية والاجتماعية ، وتحديدًا لأبعادها الحقيقية ، وانطلاقا بها نحو الأكثر اكتمالا ، والأقدر على الإبداع .

ومن هنا أيضا كانت المسيرة الحية والصاعدة التي حاولت أن تتعرف بطول الوادئ وعرض الدلتا وعمق التاريخ ، على ملامح الشخصية المصرية في الفكر والأدب ، وهي المسيرة التي تمثلت أكثر ما تمثلت في كل من العقاد وطه حسين وسلامة موسى ؛ ولم يكن لويس عوض إلا استمرارا وإعيا لهذه المسيرة ، وعلامة واضحة على الطريق ، وبعدها رابعا يضاف إلى هذا الثالث ، بل جهة رابعة تكتمل بها الجهات الأربع الأصلية .

على أن علاقة لويس عوض بكل من هؤلاء الثلاثة ليست علاقة تكميلية فحسب ، بل هي أيضا علاقة تكاملية ، فهو قد أخذ من كل ما يشكل ملمحا أساسيا من ملامح تفكيره ، بعد أن أخذ ثلاثتهم بيده عام بعد عام لكي يسير في طريق النضوج ، وكان الرجل في ذلك الحين مقبلا على العلم والمعرفة بعقل متقد ، ووجدان ملتهب ، ونفس جياشة بكل المعاني التي تجيش بها عادة نفوس الوطنيين الأحرار ، من هنا بدا ثلاثتهم في خياله الملتهب « كثالوث من الآلهة متوجين على دولة الفكر » ، وإن بدا له العقاد وحده « وكأنه كبير الآلهة غير منازع ، بسبب ضراوته التي لا تعرف الحدود في قتال أعداء الشعب والحرية » . أسمعه يقول في كتابه دراسات في النقد والأدب : « إن الذي حرث أرض فكري هو العقاد ، وإن الذي بذر نعيمها البذار هو سلامة موسى ، وإن الذي شق نبتتها وتعمدها حتى زكا وشذبه تشذيبا هو طه حسين ، وما جدوى الغرس والسقيا في أرض لم تحرث ، ولم يشقق أديمها ساعد الفلاح ؟ » .

وهكذا كان العقاد في عالم لويس عوض هو الفكر ، وكان طه حسين هو الجامعة ، أما سلامة موسى فقد كان هو الحياة ؛ وعلى ذلك فإن أية محاولة تقييمية لكتب لويس عوض وكتاباتة ، لابد لها من أن تقف وقفات أطول

عند كل من هؤلاء الثلاثة ، لكى يتسنى لها أن تتعرف على محاور فكره ، وعلى منهجه النقدى ، وعلى موقفه من ربط الأدب بالحياة .

أما **العقاد** فترجع معرفة لويس عوض به الى فترة باكراً ؛ الى تلك الأيام التى كان لا يزال فيها صبياً يسمع اسم العقاد يتردد على لسان أبيه ، ويقرأ العقاد السياسى قبل أن يتعرف على العقاد الأديب ، وتترأى أمامه صورة العقاد : « كهرقل الجبار الذى كان يسحق بهراوته الشهيرة الأفلكى والتنانين والمردة ، وكل عناصر الشر فى الحياة » .

ولم يقف افتتان لويس عوض بالعقاد عند قراءة مقالاته بالبلاغ والبلاغ الأسبوعى ، بل تعدى ذلك الى التشجيع له فى المدرسة ، حتى لقد شارك فى انشاء مجلة مدرسية كان يكتب فيها بتوقيع « **العقاد الصغير** » .

وكانت معارك العقاد السياسية هى الطقس الفكرى الذى استنشق فيه لويس عوض أريج الحرية ، ولو أنه الأريج الذى كانت تشوبه من حين لآخر رياح السموم ، وربما كانت أهم معارك العقاد هذه معركته مع محمد محمود الذى أقام ديكتاتورية « اليد الحديدية » عام ١٩٢٨ ، والذى عطل دستور ١٩٢٣ الى أجل غير مسمى ، ومعركته مع اسماعيل صدقى الذى أقام ديكتاتورية « أصحاب المصالح الحقيقية » ، والذى ألغى دستور ١٩٢٣ معلناً مكانه دستور ١٩٣٠ ، ومعركته مع الملك فؤاد الذى كشف عن ثوابه لحل البرلمان ، فتصدى له العقاد فى مجلس النواب ، وقال كلمته الخالدة بأن الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس فى البلاد من أجل صيانة الدستور .

والذى يهمنى الآن هو أنه بفضل هذه المعارك جميعاً تكاملت صورة العقاد فى نفس لويس عوض ، باعتباره شاباً من ذلك الجيل الأسمى المسحوق ، جيل المثقفين فى أواخر العشرينات ، الذى كان يرنو الى العقاد « بطلاً فرداً حمل وحده تبعات النضال الوطنى والدستورى فى قيادة المثقفين » الى أن انفصل عن الارتباط بالوفد وقاعدته الجماهيرية العريضة ، ليقف الى جوار حزب الأقلية من الأحرار الدستوريين ؛ تاركاً لواء الكفاح المثقف لمن انسلخ يومئذ من معسكر الأحرار الدستوريين ، متقدماً الطليعة الثورية ومقترباً أكثر من الجماهير ، وأعنى به طه حسين الذى لولاه لبقى العقاد وحده بحمل اللواء .

وكان من الطبيعى بالنسبة للمثقف الثائر لويس عوض ، أن ينفذ يده من العقاد ليلتفت حول طه حسين ، وكأن القدر الذى لم يشأ لهذين

العلاقين أن يلتقيا فى معسكر سياسى واحد ، لم يشأ لهما كذلك أن يجتمعا فى نفس ذك المثقف الشاب ، الذى سيحمل عنهما اللواء فيما بعد .

على أنه اذا كان لويس عوض قد تعلم فى فناء المدرسة العقادية ما تعلمه من قيم ومبادئ ومثل عليا تدور جميعا حول معنى الحرية ، فقد تعلم أن الحق واحد ، والخير واحد ، والحرية واحدة لا تتجزأ ، كما تعلم أن كل ما خرج على هذه الأقاليم المرسومة أو جزأها ، رجس من عمل الزبانية ينبغى أن تظهر منه الأرض ، فضلا عما تعلمه من أفكار اشتراكية دعا ليها العقاد ، وظلت حتى ثورة ١٩٥٢ أشيع نوع من أنواع الاشتراكية فى رأى العام المصرى ، حتى لقد وصفها لويس عوض بقوله : « ولولا أنى أحب الاحتياط فى القول لقلت ان العقاد أبو الاشتراكية المصرية » .

أقول انه اذا كان لويس عوض قد تعلم هذا جميعه فى فناء المدرسة العقادية ، فقد كان ما تعلمه بمثابة حرث الأرض . أما بذر البذور ، وسقى النبات فقد جاء فيما بعد ، عندما انتقل الى « رحاب الجامعة » لينعلم على طه حسين « آت الحق والخير والحرية أقانيم مركبة لا سبيل الى بلوغها الا من خلال نقاض الحياة ، ومن خلال الغير والأنا جميعا » .

فماذا يكون الحق ان لم يكن تحقيق العدل فى صفوف المجتمع ، وماذا يكون الخير ان لم يكن توزيع الثروة القومية على الشعب ، وماذا تكون الحرية ان لم تكن هى حرية العلم الذى هو « كالماء والهواء حق للجميع » .

وهكذا حاول طه حسين أن يترجم الفكر النظرى الحر الى واقع عملى حى ، تمثل فى الدعوة الى مجانية التعليم ، ونشر العدل بين المواطنين ، وتحقيق الكفاية لإبناء الشعب ؛ إيمانا منه بأن الحرية السياسية لا بد أن تسبقها حرية اقتصادية ، كما أن الحرية الاقتصادية لا قيمة لها ان لم تسبقها حرية التفكير .

من هنا أخذت ثورة طه حسين شكل الثورة التعليمية الشاملة ، التى تؤمن بأن التجديد عى الفكر لا بد له من التجديد فى المجتمع ، لأنه لا قيمة لتغيير الفكر بدون تغيير المجتمع ؛ ولم يكن عبثا أن حاول طه حسين توفير الطعام لكل فم ، فى الوقت الذى كان يوفر فيه العلم لكل ذهن !

وسرعان ما وجد لويس عوض نفسه ينصرف عن العقاد وأغواره الفكرية فى فلسفة الفن ، وفى الميتافيزيقا ، وفى إيمانه بالأفراد الأبطال الذين تتجسد فيهم روح العصر ، فضلا عن إيمانه بالقيم المطلقة كالحق

والخير والحرية ، ليصبح أكثر اقترابا من مشكلات المجتمع ، وأكثر التصاقا بنناض الحياة ، وكأنما الطائر الذى كان يحلق بجناحيه فى الفضاء ، نزل ليسير بقدميه فوق الأرض . أو « الهىولى » ناقصة التكوين ، وجدت « الصورة » التى تجعل منها شيئا له ملامح وله قسما .

وربما كان أهم ما تعلمه لويس عوض على يد طه حسين هو الايمان بانقل والتحليل ، واحترام التوازن فى الفكر والسلوك ، بل والتماس الجمال فى هذا التوازن ، فضلا عن ضرورة التسامح الشديد مع الأفكار المادية لأفكاره ، وضرورة اتباع المنهج العلمى سواء فى التعبير أو فى التفكير ، فبدون المنهج العلمى لا يصبح الأدب الا لغوا ، ولا تصبح الفلسفة سوى ثرثرة .

ولكن . . ليس بالحرث وحده تخضر الأرض ، وليس بالبذور وحدها ينمو النبات ، وانما لابد من الرى والسقيا لكى يؤتى الزرع ثماره ؛ وكان سلامة موسى هو المصرف المائى الذى روى منه لويس عوض حياض فكره ؛ حتى قدر لهذا الفكر أن يخرج من بطن الأرض المعتمة لكى يرى الهواء وضوء الشمس . أجل ، فقد تعلم لويس عوض من سلامة موسى الكثير ، والكثير جدا ؛ وربما كان أهم ما تعلمه عن هذه « الأقانيم » هو أنها لن يتون لها معنى الا اذا صفيت تماما من الغيبيات ، ولن تكون ذات قيمة الا اذا حيل بينها وبين كل تفكير غيبى .

وكان تخرج لويس عوض فى الجامعة ودخوله معترك الحياة ، وما لاقاه فى جوف الحياة من مشاكل وصعاب ، اذ احترف الأدب ، وتصلحك فى القاهرة ، وسكن فى حارة السقاين ، واكل سردين العلب فى الفطور وفى الغداء وفى العشاء حتى تلفت أمعاؤه ؛ فضلا عما عاناه وعاناه المثقفون من أبناء جيله من ارتباط الثقافة فى أذهانهم بالانعزال عن المد الثورى التحررى سواء فى وجهه الديمقراطى أو فى وجهه الوطنى ، وبحثهم عمن يتقدمهم من ذلك الحرج الخطير بأن يجمع فى نفسه بين الامامة الثورية وامامة المثقفين ؛ معلما اياهم الا تعارض هناك بين الثورية والثقافة ، بل معلما اياهم كيف يكون المثقفون طليعة الثوار .

أقول ان هذه الفترة الغربية فى حياة لويس عوض ، هى التى عجلت بنضاجه ثقافيا ، وكانت البوتقة التى انصهرت فيها معان كثيرة ، وتبلورت فيها أفكار عديدة ؛ وكان اكتشاف سلامة موسى بالنسبة له فى هذه الفترة « كاكشاف قارة بأكملها » على حد تعبيره .

فمن ذلك المعلم الكبير تعلم لويس عوض أن البطل ليس محرک التاريخ ، وإنما هو ابن المجتمع ، والمعبر عن ارادة المجتمع ؛ وليس هو الفرد المطلق ، وإنما هو نتاج ظروف مجتمعه وملابسات عصره ، وعلى ذلك فالحريات السياسية - جمعها بلا معنى اذا لم تتدزع بالضمانات الاقتصادية ، وليس الملك وأعوانه فقط هم المسؤولون عن ضياع حريات الشعب ، بل أيضا الكثيرون من أبناء الطبقة البورجوازية ، ذات النبرة العالية في الوطنية ، ومع ذلك فهي تقف موقف المستغل من الشعب ؛ ومن ثم فإن فهم هذه الطبقات لوطنية فهم مشوب ، ولا يؤهلها لقيادة الجماهير في معركة كاملة . سواء ضد السراى من الداخل أو ضد الانجليز من الخارج .

ومن هنا كان انصراف لويس عوض عن العقاد في الثلاثينات ، وهو الانصراف الذى بلغ ذروته في عام ١٩٣٦ ، حيث تم توقيع المعاهدة ، وتم تجميد الكفاح الوطنى والكفاح الدستورى ، وتم اشهار افلاس الديمقراطية الليبرالية ، وبدأ الاستقطاب الجديد ، حيث تبلورت بدايات الاخوان المسلمين فيما يعرف باليمين المتطرف ، وتبلورت بدايات الشيوعيين فيما يعرف باليسار المتطرف ، وراح المجتمع المصرى يعانى طرفى النقيض فى السياسة ، وعبث يحاول أن يجد المركب العقائدى الذى يجمع ما بين النقيضين . الى أن قامت ثورة ١٩٥٢ .

ومن ذلك للمعلم الكبير أيضا ، تعلم لويس عوض أن الأدب ليس مجرد بلاغة أو انشاء أو تعبير جميل ؛ وإنما الأدب فكر وفلسفة ومذهب سياسية واجتماعية ، وهذا معناه أن الأديب لا يمكن أن يكون أديبا الا اذا كان مثقفا ، وهو لا يمكن أن يكون مثقفا الا اذا اطلع على أهم منجزات العصر ، سواء فى العلوم أو فى الانسانيات .

وكان مما يتفق وطبائع الأشياء ، بعد أن اطلع لويس عوض على كل ما كتبه سلامة موسى عن فرويد وأدلر ويونج ، وما كان يكتبه عن علم الوراثة عند مندل ، وعن نظرية التطور عند لامارك وداروين ، فضلا عما كتبه عن الاشتراكية الفابية وعن الماركسية وعن عامة النظم السياسية السائدة فى ذلك العصر . أن يعيد النظر فى ماهية الأدب ، وغاية الأديب ، وطبيعة العلاقة بين شكل الأدب ومضمونه ، ليخرج من هذا جميعه بما لا يتفق وما كان ينادى به طه حسين من أن الأدب كالزهرة الجميلة تنمو فلا تسأل كيف نمت ، ولا ما سر جمالها ، وهل هى نافعة أو غير نافعة ! فعند لويس عوض أن الأدب وثيق الصلة بالحياة ، وأنه لا ينهض الا على مبدى الالتزام بقضايا المجتمع والانسان .

وهكذا بفضل سلامة موسى ذلك « الرائد الذى أيقظ العقول » استطاع لويس عوض أن يضع قدميه على عتبة القرن العشرين ، ليعيش بعقله ووجدانه فى القرن العشرين ، ويفكر فى اهتمامات القرن العشرين ، ويعيش بمشكلات القرن العشرين .

غير أن لويس عوض فى وقوفه فى مفترق طرق القرن العشرين ، لم يقف وقفة التائه الذى لا يدري من أين ؟ وإلى أين ؟ وإنما هى وقفة النوعى والواعد ، الذى أناد من معطيات من سبقه من الرواد ، وأدرك طبيعة الأرض التى يقف فوقها ، وحقيقة المرحلة التى يعيشها ، وحاول بوضوح بصيرة ، ولكن بارادة متعثرة أن يضع كلتا يديه على مفتاح الأزمة التى يعانها الوجدان الثقافى لدى أبناء جيله ، وأن يواجه « اللغز الأوديبى » الذى طالما ألقته المقادير فى طريق كل من حاول قتل الوحش واستنقاذ المدينة !

فعلى المستوى السياسى كانت « الشخصية المصرية » تعاني اضطرابا حادا واهتزازا عنيفا ، بعد أن فشلت الثورة العرابية ، واحتل الانجليز مصر ، وتأرجحت البلاد بين أحزاب سياسية متصارعة يقوى بعضها نارة ويضعف تارة أخرى ؛ ولكنها جميعا لا تقدر على إيجاد حل واحد يخرج البلاد من عثرتها ؛ فالحزب الوطنى وعلى رأسه « مصطفى كامل » كان ينادى بالثورة السياسية الشاملة ، ويقيم دعوته الوطنية على أساس دينى ، يتمثل فى ارتباط مصر بتركيا تحت راية الخلافة الاسلامية أو الوحدة الاسلامية ، وحزب الأمة وعلى رأسه أحمد لطفى السيد رغم دفعه شعار « مصر للمصريين » إلا أنه أقام هذه الدعوة على أساس من الإصلاح الاجتماعى الهادى ، والأخذ بأسباب الحضوة الغربية ، دون أن يجد بأسا فى أن يكون هذا كله سابقا على الاستقلال ، بل دون أن يجد حرجا فى الافادة من الانجليز بقدر الامكان . وحزب الوفد وعلى رأسه سعد زغلول رغم ارتباطه بالقاعدة الجماهيرية العريضة ، وتعبيره عن المصالح الحقيقية لدى أفراد الشعب ، إلا أنه كان قد بدأ يتخفف من نوريته الحادة العنيفة التى قاد بها ثورة ١٩١٩ ، الى أن وقع معاهدة ١٩٣٦ فكان ذلك إيذانا بانتهاء الكفاح الوطنى ، واشهارا لافلاس الديمقراطية الليبرالية فى مصر .

وعلى المستوى المواجه للمستوى السياسى ، على المستوى الاجتماعى ، كانت « الشخصية المصرية » تعاني مخاضا عنيفا ، وميلادا عسيرا ، كانت طبقة اجتماعية جديدة تنمو هى الطبقة الوسطى ، وتنمو معها

أخلاقياتها وتقاليدها وقيمها الاجتماعية الجديدة ، وكانت المرأة تسعى للتخلص نهائيا من بقايا الحريم ، والحصول على حريتها كاملة ؛ وكانت الأعراف الاجتماعية من خير وشر ، وفضيلة ورذيلة ، وأمانة وشرف تمتحن امتحانا جديدا فى أتون فورة اجتماعية أعمق أثرا وأبعد مدى . وكان هذا جميعا هو المخاض الذى يصور ميلاد الدولة الحديثة فى مصر ، منذ أن خرجت من ظلمات العصور الوسطى التى نشرتها الامبراطورية العثمانية ، الى أن دخلت لأول مرة فى علاقات مباشرة مع أوروبا والحضارة الأوروبية ؛ وقد تجسد هذا الميلاد فى ثلاثة أفكار محورية هى نشأة الفكرة القومية ، ونشأة الفكرة الديمقراطية ، ونشأة الفكرة الاشتراكية ؛ وهى الأفكار التى ارتبطت أول ما ارتبطت بثلاثة من قادة الفكر فى ذلك العصر ، هم **عبد الرحمن الجبرتي ، ورفاعة الطهطاوى ، وأحمد فارس الشديقي** الذين استطاعوا بحق أن يؤثروا فى مجرى الثقافة المصرية تأثيرا عميقا متصلا ، وأن يرسوا الأساس المكين الذى بنى عليه الفكر المصرى الحديث .

أما على المستوى الروحى أو الحضارى فقد كانت « الشخصية المصرية » تعاني ما عانته على المستويين السياسى والاجتماعى من زلزال باطنى عنيف ، كلف هناك فراغ عقلى أو خلاء فكرى خطير ، برز واضح فيما بعد الحرب العالمية الأولى ، وإن كانت جذوره قد امتدت الى « الزحف الصليبي الثقافى الأكبر » الذى سار جنباً الى جنب مع « الزحف الصليبي السياسى الأكبر » ؛ وقد تمثل الزحف الأول فى جهود بعض المستشرقين ممن حاولوا استلاب « الحضارة الاسلامية » كل قدرة على الخلق والابداع ، على اعتبار أن العقلية العربية عقلية « سامية » لا تملك بازاء العقلية « الآرية » **« لا أن تكون » متعاطية » غير معطية ، « مقلدة » غير مجتهدة ، « تابعة ، غير قلادة على الريادة »** .

وسط هذا الفراغ الروحى الخطير ، ظهرت الدعوة التى تنادى بانصهار الشخصية المصرية فى الحضارة الأوروبية ، على اعتبار أن العقلية المصرية عقلية « بحر أبيض » شأنها فى ذلك شأن الاغريق والرومان ، فإذا كانت الحضارة الأوروبية امتدادا للحضارة اليونانية ، فلم لا تسير الحضارة المصرية فى نفس الطريق ؟

وكرد فعل عنيف لهذه الدعوة ، ظهرت الدعوة التى تؤكد أصالة الفكر الاسلامى والحضارة الاسلامية قبل وبعد أن يتصل المسلمون

بتراث اليونان ، وهى الدعوة التى نظرت الى العقلية المصرية باعتبارها جزءاً لا يتجزأ من العقلية العربية ، تلك التى يستظلها تراث الاسلام .

وإذا كانت هاتان الدعوتان بمثابة الموضوع ونقيض الموضوع كما يقول الجدليون ، فقد كان من الضرورى ايجاد مركب منهما يدعو الى انسانية الفكر ، وعالمية العلم ، وبشرية المعرفة ، باعتبارها جميعاً مقومات الانسان المتحضر فى العالم الحديث ، الذى يرتفع على الاقليمية وعن الطبقية ويتجاوز حدود الزمان والمكان . وعلى ذلك ، فلا ضير على الاطلاق اذا أخذنا من الحضارة الغربية أسباب تقدمها العلمى والصناعى والتكنولوجى ، بل أسباب تقدمها الحضارى بوجه عام .

وهكذا نجد أنه اذا كان التعرف على أبعاد « الشخصية المصرية » هو الخلاص الحقيقى بالنسبة للانسان المصرى الذى يواجه كل هذه الزواجر والأعاصير ؛ وكان هذا التعرف قد أخذ عند طه حسين صورة ربط الشخصية المصرية بتراث الاغريق والرومان ، وأخذ عند العقاد صورة ربط الشخصية المصرية بالتراث العربى الاسلامى ، وأخذ عند سلامة موسى صورة ربط الشخصية المصرية بمنجزات الحضارة الانسانية بوجه عام . فقد جاء لويس عوض ليفيد من هؤلاء جميعاً فى تعرفه على ملامح الشخصية المصرية ، مع التأكيد على بعد التاريخ المصرى .. القديم والحديث ، تفتيشاً فى أعماق هذه الشخصية ، بحثاً عن مكوناتها الفكرية واسياسية والاجتماعية ، تأصيلاً لأسباب قوتها ، واستئصالاً لنواحي ضعفها ، استعداداً للدخول فى معركة الحضارة .

بكل هذه المعطيات الثقافية ، وصدوراً عن كل هذه الخلفيات ، دخل لويس عوض حياتنا الفكرية والأدبية ليقوم بدوره الريادى فى معركة التطوير والتجديد ، تطوير بعض المفاهيم التى رسخت عليها حياتنا سواء فى الشعر أو فى النثر ، وتجديد نظرنا الى التراث باعادة فتح باب الاجتهاد فيه على ضوء المنهج العلمى الحديث ، وشق تيار النقد التفسيرى الذى يقوم على الفهم والمعرفة ، وعلى أساس من التفكير الاشتراكى الذى يوجه الادب لخدمة المجتمع ، والفن لمنصرة الحياة .

وقد جاء لويس عوض فى فترة الفراغ الكبير الذى شهده تاريخنا الثقافى ، وهو الفراغ الذى شمل الفترة الواقعة بين معاهدة ١٩٣٦ وقيام ثورة ١٩٥٢ ؛ معبراً من « الناحية التاريخية » عن الهوة التى سقط فيها أدبنا العربى بين الازدهارين الثوريين الكبيرين ، الازدهار القديم

الذى صاحب ثورة ١٩١٩ ولازم مدها الثورى حتى توقيع معاهدة ١٩٣٦ ،
والازدهار الجديد الذى جاء بمجىء الثورة ، ولا يزال مستمرا حتى
الآن .

أما من « الناحية الفكرية » فقد عبر هذا الفراغ عن حالة التأزم
الشديد فى كثير من فنون الأدب ، بين ما يمكن أن يسمى بالأدب القديم
والأدب الجديد ، أو بين القوى المحافظة التى تمثل الأدب الرسمى ، والقوى
الثورية التى تمثل الاتجاهات الجديدة فى الأدب بوجه عام . وقد عبر
لويس عوض عن هذا التأزم الشديد الذى بلغ الذروة بقوله : « كان
هناك فى الفترة بين ١٩٣٦ و ١٩٥٢ قديم لا يريد أن يموت ، وجديد
لا يستطيع أن يولد » .

وتحليل ذلك نقديا أن أعلام الأدب من جيل ثورة ١٩١٩ ، وبخاصة
العقاد وطه حسين وسلامة موسى ، والمازنى ، فضلا عن الزيات وتيمور
وأبو حديد ، والصلوى محمد ، ومحمد عوض محمد ، كانوا جميعا قد
استنفدوا طاقتهم الثورية الخلاقة على امتداد الفترة الواقعة بين قيام
الثورة وتوقيع المعاهدة ، على اعتبار أن توقيع المعاهدة كان إيذانا بتجميد
الكفاح الوطنى والكفاح الدستورى ، وإيذانا أيضا بتحول هؤلاء الأعلام
الى قوى محافظة تمثل الأدب الرسمى ، والأدب الرسمى وحده .

صحيح أنهم ظلوا يهيمنون على حياتنا الثقافية هيمنة كادت أن
تكون كاملة ، ولكنها فى الواقع الهيمنة الرسمية التى تعبر عن موقف
الأجهزة أكثر من تعبيرها عن حركة الواقع ، والتى تطل على هذه الحياة
من الخارج بدلا من أن تعيشها من الداخل . أجل . . لقد كان مضمون
الحياة يتغير من تحت هؤلاء الرواد ومن حولهم بسرعة تجاوزت قدرتهم
على التطور والاستمرار ، فمنهم من تحصن بأجهزة الدولة الرسمية
وما إليها من تنظيمات أدبية محافظة ، ومنهم من انصرف صراحة الى
السياسة يعبر من خلالها عن معتقداته الأساسية فى الحياة . وكان من
جراء ذلك أن 'نفصلت صورة الأدب عن مادته ، وقوالب الفن عن
محتواها ، تماما كما انفصلت الحكومة عن الشعب ، والنظام الاجتماعى
عن المجتمع ، بل تماما كما انفصلت صورة الحياة عن مضمون تلك
الحياة .

غير أن الأزمة التى بلغت ذروتها فيما وصفه لويس عوض بالقديم
الذى لا يريد أن يموت ، والجديد الذى لا يستطيع أن يولد ، لم تكن

بالمشكل المطلق الذى يهدم ما بين الضفتين من جسور ، ويحطم ما قد
يشأ بينهما من اتصال ؛ فظهور توفيق الحكيم فوق مسرح تلك الفترة ،
وسلته لفراغها الضخم بانتاجه الادبى الوفير ، كان له أهميته التاريخية ..
« كقنطرة بين ثورتين وجيلين وازدهارين كبيرين » .

من فوق هذه القنطرة ، استطاع الأدب الجديد أن يعبر الى حيث
الرى والهواء وضوء الشمس وغيرها من عناصر الانماء والاثمار التى
كملتها الثورة ، والتى لولاهما لما قدر لهذا الأدب الجديد بذورا وجذورا أن
يخرج من بطن التربة الى ما فوق سطح الارض ، واذا كان قد قدر لهذه
اجذور أن تثمر فيما بعد ، وأن تكون ثمارها كتيبة كاملة من الأدباء
احدد الذين يشكلون اليوم المدرسة الجديدة فى كل فرع من فروع الأدب
.. فى الشعر ، وفى المسرح ، وفى النقد ، وفى الرواية ، وفى القصة
التقصيرة ، فانما يرجع ذلك الى ثلاثة كان لهم أكثر من غيرهم أكبر الفضل
فى بذر هذه البذور ، هؤلاء الثلاثة هم محمد مندور ، ونجيب محفوظ
والكاتب الذى نكتب عنه الآن .. لويس عوض .

أما محمد مندور فقد حاول جامدا أن يضع الأسس الأولى لنظرية
عامة فى النقد ، تترد بجذورها الى النقد المنهجى عند العرب ، وتمتد
بهذه الجذور الى النقد الأيدولوجى المعاصر ، وهى المحاولة التى جعلت
مه على مستوى التنظير والتطبيق شيئا حقيقيا للنقاد المحدثين ؛ وأما
نجيب محفوظ فقد ظل لسنوات طويلة يعمل فى صمت لكى يضع
الأسس الحقيقية للرواية المصرية ، فى أرض خلت تماما من كل سابقة
لهذا الفن المجيد ، حتى استطاع بفضل تأصيله لها أن يكون أباهما الشرعى
بدلا من جدها الروحى البعيد . وأخيرا يجىء لويس عوض متحملا مسؤولية
رصف الطريق أمام الأدب الجديد ، برفعه شعار «الأدب فى سبيل الحياة» ،
ومناداته بفكرة الأدب الإيجابى الهادف ، أو الأدب القسائد للمجتمع ،
وتركيز اهتمامه نحو توجيه الأدب والفن الى الحياة والمجتمع ، على أساس
فكرنا الاشتراكى وفلسفتنا الجديدة .

وكان مما يتفق وطبائع الأشياء ، ان لم نقل مما يتوافق والحتمية
اتاريخية ، أن يجىء اشراف الدكتور لويس عوض على الصفحة الأدبية
فى جريدة الجمهورية ، باعتبارها أول جريدة أنشأتها الثورة ، إذانا
بإستعداد الثورة لتحمل مسئوليات الأدب الجديد ، واعلانا بأن مرحلة
جديدة قد بدأت فى حياتنا الثقافية . وليس أدل على ذلك من شعار
« الأدب فى سبيل الحياة » الذى رفعتة صفحة الأدب فى ذلك الحين ،

فأثار ما أثاره من حفيظة الرجعيين واليمينيين ، والتف حوله من انتف من شباب المدرسة الجديدة فى الأدب ، وأهاج ما أهاجه من معارك أدبية حول انفصال الأدب عن الحياة ، والمطالبة بإقامة الصلة بين الأدب والمجتمع .

وكانت أول معركة أدبية شهدتها حياتنا الثقافية بعد قيام الثورة ، تلك المعركة الشهيرة التى قامت بين قطبى الأدب التقليدى : طه حسين والعقاد من ناحية ، وبين جناحى الأدب الجديد : محمود العالم وعبد العظيم أنيس من ناحية أخرى ، وكان مدار هذه المعركة حول ماهية الأدب ، وطبيعة العلاقة بين شكل الأدب ومضمونه ، ونوعية الصلة بين غاية الأدب ووسائله وبقيتهما وبين قضايا المجتمع ؛ وهى باختصار المعركة التى أخذت شكل صراع بين مذهبين كل منهما يقف على طرف النقيض من الآخر ، المذهب الذى تلخصه عبارة « الفن للفن » ، والمذهب الآخر الذى تلخصه عبارة « الفن للحياة » .

وكان المعسكر التقليدى فى ذلك الحين متحصنا بجدران جمعية الأدباء ، ونادى القصة ، والمجلس الأعلى للفنون والآداب يرفع لواء « الشكل » على المضمون ، ويفصل بين الأدب والحياة ، ويعفى الأديب من أى التزام بقضايا الواقع أو ظروف المجتمع ، وهو ما عبر عنه طه حسين تعبيرا صارخا فى مجلة « الرسالة الجديدة » عندما راح يقول : « ان الأدب يجب أن يظل عزيزا مترفا متعاليا ، والا يهبط ليكون فى متناول كل من هب ودب ، حتى يحتفظ بأصالة جوهره وطيب معدنه » ويومها شبه طه حسين الأدب بالمرأة الجميلة التى من الأفضل لها أن تظل مترعة عزيزة المنال ، من أن تهبط لتكون فى متناول كل يد ! ثم عاد وشبهه مرة أخرى بالزهرة الجميلة التى تنمو فلا تسأل كيف نمت، ولا ماسر جمالها ، ولا ما اذا كانت نافعة أو غير نافعة !

وعلى الوجه الآخر من هذا المعسكر ، كان شباب الأدب الجديد وعلى رأسهم العالم وعبد العظيم أنيس يرفعان لواء المضمون والالتزام بقضايا المجتمع ، ويتناديان بضرورة العلاقة بين شكل الأدب ومضمونه ، على أساس تقديم المضمون على الشكل ، باعتبار أن الموضوع أسبق فى الوجود ، وهو الذى يحدد الشكل الخاص به ، أو بالتعبير الفلسفى الهول أسبق على الصورة فى درجات الوجود ، وهذا الاتجاه النقصى الجديد الذى عبر عنه الناقدان الشائران فى المانيفستو الذى أصدرام

بعنوان « فى الثقافة المصرية » هو الذى تبلور بعد ذلك فيما يعرف باتجاه
الأدب الهادف أو الأدب القائد للمجتمع .

والذى يعيننا الآن من أمر هذه المعركة ، هو الموقف الذى اتخذته
الدكتور لويس عوض ومعها الدكتور عبد الحميد يونس الى جوار شباب
النقد الجديد ، وإيمانهما بضرورة توجيه الأديب أو الفنان نحو ما هو
أفضل وأنفع وأكثر فائدة للحياة ، فضلا عن إيمانهما بضرورة تحمل
الأديب أو الفنان لمسئوليته سواء فيما يعرض له من هموم العيش أو
فيما يصادفه من تجارب الحياة .

والواقع أن الدكتور لويس عوض طوال هذه المعركة ، كان يفضل
دائما عبارة « الأدب فى سبيل الحياة » بدلا من « الأدب فى سبيل
المجتمع » لأن الحياة فى رأيه أشمل من المجتمع ، وهى فى رأيه تضم
الجانبيين الفردى والاجتماعى . الفكرى والمادى . وهذا ما عبر عنه فى
مقاله القديم « الانسانية الجديدة » ، المنشور فى العدد الأول من مجلة
« الرسالة الجديدة » ، الذى أعلن فيه أن كل أدب إنما يكتب فى سبيل
الحياة ، والفرق بين أدب راقى وأدب منحط هو أن الأول يكتب فى سبيل
حياة عليا ، بينما يكتب الآخر فى سبيل حياة دنيا أو حياة ديدانية ؛
وأعلن الدكتور لويس عوض فى هذه المقالة أيضا أن الفن للفن خرافة
لا وجود لها ، لأن كل فن ينشأ فى سبيل الحياة . أما وظيفة الأدب
فهى تجديد الحياة بالخلق وترقيتها باستمرار ، بمعنى أن يزيد لها خصوبة
وتجددا واثراء ، وهذا يشمل المجتمع بطبيعة الحال ، ويشمل الانسان من
حيث هو انسان .

وواضح من هذا الموقف أن الدكتور يربطه الأدب بالحياة بدلا من
المجتمع ، وتوسيعه معنى الحياة بحيث يتجاوز الحياة الاجتماعية ليشمل
الحياة الانسانية بعامة ، فضلا عن تقديمه الخصائص الانسانية العامة
على الخصائص الطبقية الخاصة أو الفردية الخاصة أو حتى الاجتماعية
المرهونة بحدى الزمان والمكان ، إنما كان يضيق بفهم الناقدين الثائرين
لمعنى الالتزام ، ومعنى الأدب الهادف ، ومعنى توجيه الأدب لخدمة
المجتمع ؛ لذلك كان لابد بعد أن زال غبار هذه المعركة ، أن تستكمل
بمعركة أخرى كان طرفا النزاع فيها هذه المرة الدكتور لويس عوض
والدكتور محمد مندور فى جانب ، وأصحاب مدرسة الأدب الهادف فى
الجانب الآخر ؛ ولم تكن أسباب هذه المعركة أنهم ربطوا الأدب بالحياة ،
بحيث تصبح الحياة هدفا للأدب ، ولكن لأنهم غالوا فى الدعوة لتسخير

الأدب لأهداف جزئية مباشرة ، وشعارات تقريرية صارخة ، الأمر الذى حدا بالدكتور محمد مندور الى أن يسخر منهم تلك السخرية المريضة عندما وصفهم بأنهم أصحاب «الأدب الهاتف» بدلا من «الأدب الهادف» .

وكان من الطبيعى وسط غبار هذه المعركة ، أن يعاد النظر فى مفهوم « الالتزام » و«غرق بينه وبين « الالتزام » ، وهما المفهومان اللذان حدد الدكتور لويس عوض موقفه منهما وتفريقه بينهما تحديدا واضحا عندما أعلن إيمانه بضرورة الالتزام فى الأدب والفن ، تأسيسا على أن كل أدب وفن راق يحمل بالضرورة رسالة الى الكافة من بنى الانسان ؛ كما أعلن إيمانه بأن الالتزام ينبغى أن يقوم على المعرفة بمعنى الحكمة ، وعلى الاختيار الحر . فعند الدكتور لويس عوض أن الالتزام اذا خلا من المعرفة عرض الانسانية للفكر الرجعى ، واذا خلا من الاختيار الحر تحول الى الزام ، وهذا ما عبر عنه بقوله : « وعندى أن الالتزام بالانسان وقضاياه مقدم على كل نوع آخر من الالتزام ، تحرير الانسان عندى مقدم على تحرير أى طبقة من طبقات المجتمع ، ولا تناقض بين هذا وبين الدعوة الى تحرير الطبقات الشعبية ، لأن تحرير الطبقات الشعبية هو المقدمة اللازمة لتحرير الانسان . ولكن مجرد النظرة الى البروليتاريا على أنها مجموعة من المصالح المادية ، خلى بأن يلهى المفكرين عن أن أهم ما فى العامل والفلاح هو أنه انسان . فان كان المراد بالنسبة للبروليتاريا هو انقاذ الانسان فى للطبقات الشعبية ؛ فأنا موافق على هذا وأدعو اليه . . . وأعتقد أن كل الجهود يجب أن تسدد نحو تحقيقه ، سواء فى ذلك نظم التعليم أو الثقافة أو الفنون والآداب » .

غير أن السؤال الذى سرعان ما يثب الى ذهن الباحث ، ونحن بصدد التفرقة بين مفهومى الالزام والالتزام ، وتنقية المفهوم الأخير مما علق به من شوائب ، هو « الالتزام بماذا ؟ » أو بعبارة أخرى بم يلتزم الأديب أو الفنان ؟

عند الدكتور لويس عوض أن الفنان أى فنان لابد أن يكون ملتزما ، وحتى فى مدرسة لفن للفن نجد التزام الأديب أو الفنان بجمال الصورة ، والاحتفال بها أكثر من المضمون ، غير أن هذا النوع من الالتزام لا يمكن قبوله ، بل وينبغى رفضه فورا ، فهو التزام غير مشروع لأنه يقوم على اختلال التوازن بين الشكل والمضمون ، ويقوم كذلك على رفض الأديب أو الفنان لمسئوليته بلزاء المجتمع والحياة . بل أكثر من هذا ، فان مدرسة « الفن للفن » أسرفت فى الطريق الضال حين دعت الى عبادة

الجمال ، فلم تجرد الفن من الدعوة الى الفضيلة أو من الدعوة الى المجتمع
فحسب ، بل جردته من كل مضمون لا يثير الاحساس بالجمال فى نفس
الانسان .

والخطأ الفادح الذى وقعت فيه مدرسة « الفن للفن » هو عين الخطأ
الذى تتورط فيه أية مدرسة فنية أخرى تبسط اغن الى حد السذاجة
بعزلها مادة الفن عن صورته ، أو شكل الأدب عن فحواه . وقد عزلت
مدرسة « الفن للفن » الأدب عن المجتمع ، وعن سائر مقومات الحياة ،
وزعمت أن الفن دولة مستقلة ذات سيادة ، ليس فيها من سلطان الا سلطان
الجمال ، ولا رعايا الا عباد الجمال ، وليس فيها من حدود أو تخوم أو
شرائع الا ما رسمه الجمال . وفى مثل هذه الدولة تكون غاية الغايات
هى اللذة أو السعادة ، وعند الدكتور لويس عوض « أنها حقا لغاية من
غايات الحياة ، ولكن ان قلنا انها الغاية الوحيدة أو الغاية التى لا غاية
وراءها ، فقد جعلنا من الحياة شيئا ساذجا لا يستحق أن يعاش » .

هذا فى الوقت الذى نجد فيه أن الحياة أعمق وأشمل من هذا
بكثير ؛ فالحياة تيار مستمر يدخل فيه الماضى والحاضر والمستقبل ؛ وهى
تشمل الفرد والمجتمع جميعا ، وتحتوى كذلك على المجتمع القومى خاصة
والمجتمع الانسانى بوجه عام .

وتأسيسا على ذلك ، نجد عند الدكتور لويس عوض أن المضمون
مقدم على الشكل أو ينبغى أن يكون كذلك ، على اعتبار أن المضمون أسبق
فى درجات الوجود ، وهو الذى يحدد الشكل الخاص به ، وهو مايعبر
عنه فى الفلسفة بأسبقية الهيولى على الصورة ؛ وتأسيسا على ذلك أيضا
لا يكون الالتزام فى خدمة أى شيء ولا أى أحد بمقدار ما يكون فى خدمة
التغيير ؛ تغيير واقع الانسان نحو ما هو أفضل وأنفع وأكثر فائدة
للحياة ، وليس هو التزام بشيء أكثر من الالتزام بقضايا الانسان نفسه
والحياة نفسها ، فالانسانية لا تطرح من القضايا الا ما تستطيع أن تحلها
ظروف الحياة . وبذلك لا يكون الالتزام فى حقيقته الا موقفا حياتيا
يقفه الانسان محددا بأبعاد عصره الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .
يقول انجلز : « ان الموقف الاقتصادى وحده لا يكفى ، فالتناس هم صناع
التاريخ ، وهم فى صناعتهم هذه انما يتأثرون بمواقف متباينة ، والموقف
الاقتصادى ليس الا واحدا من هذه المواقف » وهذا معناه أن الالتزام
عمليا ليس أكثر من موقف تفاعل بين العمل والنظر ، أو موقف توحيد

بين النظرية والممارسة ، فهو نظريا مفهوم علمى يربط بوعى بين البشر وبين حقيقة واقعهم ، ويقبل نى تجدد وتطور كل تقدم للحياة وللانسانية أو للحياة الانسانية بوجه عام .

وتأسيسا على ذلك أخيرا تكون دعوة « الادب للحياة » عند الدكتور لويس عوض دعوة قومية ودعوة انسانية معا ، لأنها تجعل من الأدب وظيفة للحياة القومية ووظيفة للحياة الانسانية ، وبهذا أيضا تكون دعوة « الأدب للحياة » دعوة مادية ودعوة روحية معا ، لأنها تجعل من الادب وظيفة لنحية المادية ووظيفة لنحية الروحية ، وبهذا أخيرا تكون دعوة « الأدب للحياة » دعوة اجتماعية ودعوة فردية معا ، لأنها تجعل من الأدب وظيفة من وظائف المجتمع كما تجعل منه وظيفة من وظائف الفرد ، بحيث لا يخرج بفرديته خروج الجزء على الكل ، ويشط عن مجاله الشرعى فيخرب المجتمع .

وهذا فى يفين الدكتور لويس عوض : « هو جوهر اشتراكيتنا التى تتسع ويجب أن تتسع لكل هذه المعانى والوجوه » . وهذا فى يقينه كذلك : « م يجعل من اشتراكيتنا مذهبا انسانيا يسعى لخدمة الحياة الانسانية . المادية والروحية ، مجتمعا وأفرادا ، ماضيها وحاضرها ومستقبلها ، فى حدود هذا الوطن ولجميع بنى البشر » .

« الاشتراكية اذن كما نفهمها مذهب انساني ، والادب الاشتراكي كما نفهمه ادب انساني ، ويستوى أن تقول « الأدب للحياة » أو « الادب للانسانية » .

والكلام عن الالتزام والالتزام بالنسبة للأديب ، يقودنا بالضرورة الى الكلام عن الحرية والمسئولية بالنسبة للناقد ؛ فالى أى حد وبأى معنى يستطيع الناقد أن يكون حرا ، سواء فى تقييم أعمال الأديب أو فى توجيه قلم الكاتب ؟

عند الدكتور لويس عوض فإن الناقد له الحرية الكاملة فى اختيار المقياس الذى يقيس به الأعمال الأدبية والفنية ، بشرط أن يكون كاملا فى تكوينه الثقافى ؛ وأن يكون مقياسه مستندا الى أسس موضوعية ، وليس مجرد انطباعات وكفى !

وعلى ذلك فهو لا يحجر على حرية الناقد فى أن يتحرك داخل المفاهيم الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية أو غيرها من المفاهيم النقدية ؛ وانما الذى يعارضه ويحتج عليه هو أن يتحول النقد الى

« نقد بوليسى » يستعدى السلطة على الكتاب ، أو « نقد غوغائى » يستثير غرائز الجماهير أكثر مما يخاطب عقلها ، وبدلاً من أن يوضح المسائل يثير الغبار فى وجه كاتب بعينه أو فكرة بالذات .

وربما كان هذا هو المعنى الذى ذهب اليه روجيه جارودى بقوله فى « ماركسية القرن العشرين » ان « أشق الأمور ليس دائماً أن تحل العضلات .. بل هو أحياناً أن تطرحها » . بمعنى أن الناقد أو الأديب عندما يبدأ بالالتزام وينتهى به ، يصبح سلوكه محكوماً بنوع من الآلية والميكانيكية ، التى قد لا تقل فى عنفها وخطر نتائجها عن الموقف الآخر .. موقف الالتزام . فالناقد الملتزم أو الأديب الملتزم كلاهما مطالب بتنمية مفهوم الالتزام ، وإعادة النظر فى موقفه باستمرار ، ذلك لأن الالتزام ليس مفهوماً سياسياً ولا فلسفياً ، الا بمقدار ما تكون الفلسفة تفكيراً بوعى فى واقعنا ، وبمقدار ما تكون السياسة بعداً من أبعادنا لاجتماعية .

ومن هنا لا من هناك ولا من أى مكان آخر ، كان لزاماً على الناقد أن يتوخى الظروف التى يكتب فيها نقده على الأعمال الأدبية والفنية ؛ بنفس الكلام الذى يمكن أن يقال فى ظل فلسفة اجتماعية ليبرالية ، دون أن تكون له آثار وخيمة على الأدباء والفنانين ، اذا كتب فى ظل فلسفة اجتماعية موجهة ، قد ينتهى بعدوان السلطة أو باعتماد الغوغاء على الأديب أو الفنان .

وهذا معناه بعبارة أخرى أن الدكتور لويس عوض لا يقف ضد حرية النقد أو حرية التعبير ، لأن الحرية عنده معناها المسؤولية « مسئولية الكاتب والناقد عما نقد وكتب أمام رأى العام وأمام التاريخ » ، ولكن الذى يرفضه ويقف ضده هو « اقامة محاكم تفتيش أدبية تنتهى بتدمير الكتاب أو المفكرين أو النقاد أنفسهم » . تماماً كما أوشك أن يحدث لبعض الكتاب من بعض النقاد « باسم الخروج عن الخط القويم ، وباسم التفتيش فى ضمائرهم عن نواياهم الباطنية ، دون التقييد بنص ما يقولون » .

وهو ما حدث فى المعركة التى دارت بين الناقد محمود أمين العالم وبين الكاتب عبد الرحمن الشرقاوى بصدد مسرحية « الفتى مهران » ، واتخذ منها الدكتور لويس عوض ذلك الموقف الذى يجعل من حرية الناقد حرية للأديب بنفس المقدار وعلى نفس المستوى . فحرية الواحد

منهما من حرية الآخر ، وحريةهما معا كما السائل في الأواني المستطرقة،
إذا زاد هنا نقص هناك .. والعكس صحيح !

غير أنه إذا كان هذا جميعه يشكل الوجه التطبيقي للموقف النقدي
الذي اتخذه لويس عوض ، والذي استطاع من خلاله أن يقود كتيبة
بأكملها من الأدباء الشباب ، ممن يحتلون اليوم مكان الصدارة في حياتنا
الأدبية ، ومن استطاعوا أن يجددوا شباب الأدب والفن ، وأن يعبروا
بصدق عن الوجدان الجديد لمصر الجديدة ؛ فلا بد لنا وعيا بأبعاد هذا
الموقف أن نعود قليلا الى وجهه النظرى الذى يتمثل فيما أسماه الدكتور
محمد مندور بمنهج انقذ التفسيرى .

والواقع أن البديكير الأولى لهذا المنهج ، يمكن تلمسها فى الفترة
التالية لعودته من إنجلترا واشتغاله بالتدريس الجامعى ، وهى الفترة التى
اتسمت فيها كتاباته بالوقوف عند تفسير الظواهر الأدبية والفنية دون
اصدار أحكام تقريبية سواء بالمجودة أو بالرداءة ، فضلا عن أن تكون
هذه الأحكام مستمدة الى أى مضمون اجتماعى . وليس من شك فى أن
هذا الاكتفاء الموحى بالتفسير والتحليل كان نتيجة طبيعية لتكوينه
الأكاديمى ، الذى عوده أن يقف باحترام أمام مدارس الفكر العالمى مهما
كانت متعارضة ، ومما مذاهب الأدب الانسانى مهما كان رأيه فيها ،
فكثير من الأدب الانسانى العظيم الذى دخل تراث الانسانية أدب رجعى
أو أدب محافظ . ولكن هذا فى رأى الدكتور لويس عوض لا يغض من
قيمتها الأدبية باعتباره جزءا لا يتجزأ من تراث الانسانية .

وهكذا اقتضت هذه المرحلة على تناول الأعمال الأدبية والفنية
بالدراسة ، لاعادتها فحما وتفسيرها وتوليد الجديد منها فى ضوء ثقافته
الأكاديمية وخبرته النقدية العامة ، استنادا الى القول النقدي المأثور :
« ان شيئا لم يؤثر على الآداب القديمة كما أثرت الآداب الحديثة » ، بمعنى
أن الدارس المحدث قد يعيد فهم الأعمال الأدبية القديمة فى ضوء ثقافته
الحديثة ، فيضفى على تلك الأعمال قيما جديدة ومفاهيم جديدة ربما لم
تخطر ببال كتابها القدامى ، ولكنها مما يحتمله تفسير تلك الأعمال ، وهذا
هو ما فعله لويس عوض فى « مقدمات » الكتب الثلاثة التى وضعها قبلى
الثورة وهى : « بروميثوس طليقا » للشاعر الكبير شيللى ، وفى « الأدب
الانجليزى الحديث » ، وديوان « بلوتولاند » . وفى مقدمات هذه الكتب
الثلاثة نجد أن الدكتور لويس عوض مع مشاركته فى الوجدان الرومانسى
مشاركة حقيقية ، إلا أنه حاول أن يستقصى جذور الرومانسية فى

التحولات التاريخية الكبرى التى أصابت البشرية ، فقد استطاع أن يكتشف فى رومانسية شيللى مثلا تعبيرا عن التطورات والتشنجات المادية التى اجتاحت المجتمع الأوروبى فى القرن الثامن عشر ، ولا سيما فى عصر الثورة الفرنسية .

ومن هنا اتسم اتجاهه فى النقد التفسيرى بسمة الاتجاه الفكرى العام فى فهم الأدب ومذاهبه ، واتصالهما بالحياة العامة ، وما يطرأ على هذه الحياة من تطور اقتصادى واجتماعى ، وهذا الإدراك وحده على حد تعبير الدكتور لويس عوض « كاف لأن يجعلنا نقبل المثالية لا على الإطلاق ، ولكن اذا كانت مثالية ثورية وتعبيرا عن جذور اجتماعية فيها تقدم البشرية » .

والذى يعنينا هنا والآن ، هو ذلك الطابع التاريخى الذى اكتسب به منهج النقد التفسيرى عند لويس عوض ، والذى حدا ببعضهم الى اعتباره التزاما بالمنهج الماركسى فى الفكر ، وقبولا بالاحتمية التاريخية ، ولكنه فى الحقيقة يتجاوز هذا « لأنى مع ايمانى بسلامة المنهج الماركسى فى التفسير بمعنى التشخيص والتحليل ، لا أجده كافيا للتفسير بمعنى الالتزام والتبرير والقبول » كما قال لويس عوض نفسه . وتفسير ذلك نقديا أن الدكتور لويس عوض فى الوقت الذى استعان فيه بالماركسية فى الوقت الذى حاول فيه أن يتجاوزها الى ما هو أكثر شمولاً وتكاملاً ؛ فهو قد استعان بالماركسية فى التخلص من أوهام الفكر المثالى والميتافيزيقى تلك التى تصور التاريخ على أنه من صنع الأفراد ، وتصور الحركات الأدبية والفنية على أنها ثمار لعبقریات مفردة ؛ كما استعان بالماركسية فى تصفية أفكاره الليبرالية والايمان بالاشتراكية وبأن المادة والبيئة لهما أثر كبير فى تشكيل فكر الانسان .

ولكنه رغم هذا جميعه ، ظل على اعتقاده بأن الانسان ليس مجرد منفعل بالبيئة أو بالمادة ، وانما هو أيضا فاعل فيهما ، وقادر على أن يضيف اليهما من عنده شيئا بل أشياء . وتلك هى احدى المشكلات النظرية التى واجهها لويس عوض وهو بصدد الانتقال من المثالية الثورية الى المادية الجدلية ، أو من النقد التفسيرى الى النقد التاريخى ، اذ كيف يمكنه أن يجد حلا للتناقض المائل بين الجبر التاريخى وفكرة الاختيار الثورى ؟

واذا كانت هذه المشكلة هى نفسها المشكلة التى سبق أن تصدت

لها روزا لكسمبرج في محاولتها التوفيق بين الجبر والاختيار الثوريين ،
وانتهت فيها الى أن اختيار الفرد الحر للفكرة الثورية لا مفر منه ، لأن
الجبرية لا تعفى من مسئولية الفرد والا كانت جبرية ميكانيكية ، فقد
أضاف لويس عوض الى ذلك ان مسئولية المجتمع أيضا لا تعفى الفرد
من مسئوليته ، وإن لتزام الانسان بمسئوليته فردا كان أو جماعة .
انما هو جزء لا يتجزأ من جبرية التطور المادى بالنسبة للبشرية بوجه
عام .

فاذا نحن سلمنا بهذا وجب على حد قول الدكتور لويس عوض :
« أن نعطي اهتمام أكبر لدور الفرد في صياغة التاريخ ، دون أن نفع
في الحرافة المضادة ، وهي تأليه الفرد واعتباره صانع التاريخ » .

وهكذا نجد أن لويس عوض يواجه هنا من جديد نفس المأزق الذى
سبق أن واجهه العقاد ، حينما تم تجسيد الكفاح الوطنى بعد توقيع
معاهدة ١٩٣٦ ، وعاشت البلاد فى ظل فوضى عقائدية واجتماعية تبحث
عبثا عن أيديولوجية جديدة ، الى أن تم الاستقطاب الجديد بعد أن غدا
اليمن أكثر يمينية اليسار أكثر يسارية ، وتبلورت بدايات الاخوان
المسلمين وبدايات النيسوعيين كحركات فعالة ، فكانا بمثابة الموضوع
ونقيض الموضوع كما يقول الجدلون .

وفى هذا المأزق عاش العقاد ، غير قادر على أن يجد المركب الجديد
من كلا النقيضين ، فلا هو قادر على الاتجاه نحو اليسار المتطرف أو
ما يسمونه بالشيوعية ، لأن ايمانه بالقيم الفردية المطلقة يعصمه من كل
فلسفة تذيب الفرد فى الجماعة ، ولا هو قادر على الاتجاه نحو اليمين
المتطرف أو ما يسمونه بالاخوان المسلمين ، لأن تقديسه لذات الحرية
يعصمه من كل فلسفة تقوم على الغيبيات ، وتجرد المواطن من كل ارادة
الا ارادة الايمان !

أقول انه اذ كن لويس عوض قد عاش نفس المأزق العقائدى ،
الا أنه عرف كيف يستطيع أن يخرج منه : فعن طريق « الاشتراكية »
استطاع أن يصفى أفكاره الليبرالية دون أن يتخلى عن ايمانه بالحرية ،
وعن طريق « الديمقراطية » استطاع أن يصفى ما تتضمنه الاشتراكية
وكل تأليه للجماعة من مقومات الشمولية اللازمة عادة للفكر الاشتراكي ،
وهذا هو على حد تعبيره « سر وقوفه فى المنطقة الحرجة بين الاشتراكية
والديمقراطية » . وتلك هى كما يسميها « الفلسفة الاشتراكية
الديمقراطية » التى هى بمثابة المركب الجديد من كلا النقيضين .

وأسمعه يقول :

«فلاشترابية نعم ، ولكن بتحفظات ، أهمها المحافظة على جوهر الحرية ، وعلى حقوق الانسان ، وعلى طاقات الفرد التي وهبتها الطبيعة للبشر . والديمقراطية نعم ، ولكن بتحفظات ، وهي ألا تؤدي الى الفردية المطلقة، والى الحرية المعقدة وهي في وجه من وجوها ترادف الطغيان » .

وهكذا نجد أنه اذا كان لويس عوض قد استطاع أن يهتدى الى هذا المركب الجديد ، الذي واكب بفضل حركة الواقع من حوله باستمرار ، وإذا كان تعبيره عن هذا المركب قد ظل في المرحلة الأولى تعبيراً فلسفياً وندياً ، فقد استطاع في المرحلة الأخيرة أن يكسبه بعداً سياسياً ، وأن يعبر عنه كذلك تعبيراً سياسياً مباشراً .

انه مهما يكن من شيء ، فان لويس عوض بحق معلم ، وصاحب اتجاه ، وأحد البناة الكبار لصرح ثقافتنا العربية المعاصرة ، انه رائد شامخ ، وهو محطم أوثان ، وهو آخر من بقى من جيل مضى ، جيل الينائين ، ولن نخطئ في شيء ان قلنا هذا كله اليوم ، فهذا كله هو ما سيقوله التاريخ .

obeikandi.com

أزمة الأديب من أزمة الناقد

❖ هكذا أصبح النقد وسيلة للارتزاق
وحرقة يمارسها أى جريء ، بدلا من أن يأخذ
النقد دور الرقابة الصحية، وبدلا من أن تساير
الحركة النقدية قوى الانتاج الفكرى ، وبدلا من
أن يصبح النقد فى طليعة حياتنا الثقافية
ليميزوا بين الفن واللان، بين الأدب واللاأدب،
بين الشئ واللاشئ .

obeikandi.com

رجاء النقاش قطعة حية نابضة من حياتنا النقدية ، تمرس بعملية النقد منذ مطلع شبابه الصحفي ، وكان التطبيق عنده أسبق من التنظير ، أعنى انه لم يدخل الحياة الكتابية دخول أكثر الخارجين من أسوار الجامعة أو أغلب العائدين من الخارج ، أولئك الذين يتعاطون منتجاتنا الأدبية والفنية بأحكام جاهزة ومعايير جامدة ، استمدوها من ثقافات أخرى غير ثقافتنا ، فجاء تطبيقها على هذه المنتجات شيئا معتسفا جائرا مفروضا عليها من الخارج ، بدلا من أن يكون نابعا من داخلها ، معبرا عن عبقرية لغتنا العربية ومزاياها فى الفن والتعبير . وصحيح أن هؤلاء الأكاديميين لهم علمهم وثقافتهم ودراساتهم النقدية الجادة ، ولكنها العناصر التى لا تجعل منهم نقادا بمقدار ماتجعلهم بحانا ، يصدرون عن ثقافتهم الجامعية وفكرهم الذاتى ، دون أن يشكّلوا مرحلة حقيقية على الطريق نحو وضع نظرية عامة فى النقد ، تصدر عنها كافة المناشط الأدبية والفنية ، بل وكافة المناشط فى الفكر والحياة .

وإذا جاز لنا أن نصف أكثر «البحاث الأكاديميين» بأنهم دوائر منعزلة تعيش على هامش حياتنا النقدية ، دون أن تعترك بعلمها وثقافتها فى جوف هذه الحياة ، ودون أن تعبر بعلمها وثقافتها عن الاحتياجات الملحة التى تفرضها ضرورات هذه الحياة ، فما هكذا رجاء النقاش وغيره من كوكبه «النقاد الصحفيين» الذين استطاعوا بمعاشيتهم النقدية لأدبنا المعاصر ، أن يحرروا نظرية ، لنقد من حدود الوعى الفردى والنظرات الجزئية ، وأن يعبروا بكتبهم وكتاباتهم عن منطق التطور وحركة التاريخ ، وأن يدركوا أهمية العلاقات الوظيفية فى اقامة النظرة الكلية العامة ، التى ترتبط بالواقعين التاريخي والاجتماعي فى آن ، الأصيل والمعاصر فى وقت واحد .

وهكذا جاء رجاء النقاش خطوة فى المسيرة الصاعدة نحو اقامة نظرية عامة فى النقد ، تعبر عن أدبنا العربى الحديث ، وهى المسيرة التى بلغت

ذروة قصوى عندما دعا الدكتور محمد منصور الى المنهج الايديولوجى فى النقد ، وهو المنهج الذى يوظف الأدب لخدمة المجتمع ، ويهدف الفن لمناصرة الحياة ، ويؤكد على دور الأديب أو الفنان فى ارتكازه على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر . غير أنه اذا كانت دعوة شيخ النقد فى صحيحها هى الدعوة الى جوهر كل فلسفة اشتراكية تستهدف تطوير المجتمع والحياة فقد كان لزاما على الدعوة الى الجوهر أن تتفتت الى اتجاهات أكثر تحديدا وأشد مباشرة ، فى طليعة هذه الاتجاهات الاتجاه الذى يأخذ بالاشتراكية على المستوى العقائدى الهادف ، والذى تزعمه الدكتور **لويس عوض** ثم الاتجاه الذى يأخذ بها على المستوى الواقعى الملتزم والذى تبلور على يد **محمود أمين العالم** .

أما الاتجاه الأول فقد نادى بفكرة الأدب الإيجابى الهادف ، أى الأدب القائد للمجتمع دون أن يتجاوز ذلك الى تأكيد فكرة الالتزام ، وهى الفكرة التى نادى بها الاتجاه الثانى ، عندما دعا محمود أمين العالم الى ضرورة أن يكون الناقد حارسا على قيم الثورة والمجتمع ، والى ضرورة أن يتحمل الأديب أو الفنان مسئوليته ازاء مشاكل شعبه وتجارب مجتمعه وقضايا الحياة من حوله . من هنا كان لزاما على رجاء النقاش وهو سلالة مندورية أصيلة ، أن يمضى بالمسبة النقدية نحو الأكثر تحديدا والأشد تعينا ، أعنى أن يمضى نحو تأكيد البعد السياسى فى قضية الالتزام ، وهو البعد الذى تجلى بوضوح واضح فى كتاباته النقدية الكثيرة ، والذى تبلور فى كتابه الأخيرة « أدباء معاصرين » .

فعند رجاء النقاش أنه اذا كانت هناك سببية متبادلة بين الأدب والحياة ، من حيث تأثير الحياة فى الأدب وتأثير الأدب فى الحياة ، فان هذه السببية ليست علاقة ميكانيكية جامدة قوامها الأفعال وردود الأفعال ، ولكنها سببية دينامية قوامها العلاقات الوظيفية المتفاعلة ، التى ترتبط بالواقعين التاريخى والاجتماعى من ناحية ، والتى تساعد على اقامة النظرة الكلية العامة من ناحية أخرى . وعلى ذلك فالحياة التى يحياها الأديب ليست مدركا فى ذاته يستعصى على التعيين ، وليست مفهوما ميتافيزيقا نصادر عليه دون أن نعيشه ونتملاه ، وانما الحياة فى ترجمتها المعيشية مجموعة من العلاقات الاجتماعية المتشابكة ، والنظم الاقتصادية المتفاعلة فضلا عما وراءهما من واقع تاريخى ، هذه الجوانب مجتمعة هى التى تجد محصولتها النهائية فى مجموعة الظروف أو المواقف السياسية التى تؤثر تأثيرا مصيريا فى حياة الشعب ، وتؤثر بالتالى فى استجابة الأديب أو الفنان .

من هنا كانت دراسة الظروف السياسية التي وجد فيها الأديب وأوجد أدبه ، على جانب كبير من الأهمية لفهم الأدب والأديب جميعا ، فاذا لم يكن الأديب سياسيا بالمعنى الذي يمارس فيه نشاطه السياسى . . الحزبى أو التنظيمى ، فهو سياسى بالمعنى الذى يعبر فيه بفكره الأدبى ونتاجه الفنى عن موقفه من الأحداث . وإذا لم يكن للبعد السياسى تأثيره القوى الواضح فى العصور الماضية ، فهو أشد ما يكون وضوحا وتأثيرا فى العصر الحديث بعامة ، وفى تاريخنا المصرى بوجه خاص . فالباحث فى أدبنا الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر وعلى امتداد النصف الأول من قرننا العشرين ، لا يكاد يفصل بين الظاهرة الأدبية وبين الواقع السياسى الذى طفت فوق سطحه هذه الظاهرة ، والا كيف نستطيع أن نفهم كتابات جمال الدين الافغانى ومقالات محمد عبده مالم نربطها بسطوة المستعمر البريطانى فى ذلك الحين ، فرحيل الأول عن بلدان الشرق ونفى الثانى عن أرض مصر هو الذى أدى الى التقائهما معا فى باريس ، واصدارهما معا جريدة « العروة الوثقى » التى هى فى حقيقتها صورة من أدب المقاومة ، تدعو الى مقاومة الموجة الاستعمارية العارمة التى أخذت تطفئ على أقطار الشرق ، كما تدعو الى تحرير مصر من الاحتلال البريطانى الطاغى .

كذلك لا يمكننا أن نفهم أدب كاتب مثل عبد الله النديم من زجل الى شعر ، ومن مسرحية الى قصة ، ومن مقالة الى خطابة مالم نفهم قبلا الظروف السياسية التى ظهر فيها هذا الأدب . فاذا علمنا أنه ظهر لمقاومة الاحتلال الانجليزى من ناحية ، وللهجوم على خصوم الوطنية والعروبة والاسلام من ناحية أخرى ، أدركنا على الفور قيمة هذا الأدب ورسالة هذا الأديب .

وما يقال عن هؤلاء يقال مثله عن كاتب مثل قاسم أمين الذى لا يمكننا أن نفهم كتابيه العظيمين «تحرير المرأة» ١٨٩٩ و «المرأة الجديدة» ١٩٠٠ ما لم نفهم قبلا حالة الضعف السياسى التى انتهت اليها البلاد ، والتى استغلها بعض مفكرى الغرب لينقلوها من السياسة الى العروبة من حيث هى جنس كما فعل هانوتو ، ومن السياسة الى الاسلام من حيث هو دين كما فعل رينان ، ومن السياسة الى المصريين من حيث هم مجتمع كما فعل دراكور ؛ فهذا الأخير ذهب الى أن المصريين أمة متأخرة تحجب النساء عن موارد العلم وميادين الحياة ، وذلك فى رأيه راجع الى الطبيعة المصرية رجوعه الى الدين الاسلامى ، من هنا كان لزاما على قاسم أمين أن ينبرى للدفاع عن أهله ووطنه ، وأن يرد تأخرهم الى الحكم الاستعمارى الفاسد، وأن ينهض برسالة اصلاح الاجتماعى ، وبخاصة فى ميدان المرأة .

كذلك لا يمكننا أن نفهم حقيقة الدور الرياى الكبير الذى قام به أحمد لطفى السيد فى حياتنا الثقافية ، مالم نرده الى الظروف السياسية التى دفعت به الى القيام بهذا الدور ، فلم يصدر لطفى السيد صحيفة « الجريدة » عام ١٩٠٧ الا لتكون منبرا للفكر العصرى الحر ، ولسانا يطالب بالاستقلال والدستور ، كذلك لم يعمل لطفى السيد على انشاء الجامعة الاهلية عام ١٩٠٨ الا ايمانا منه بضرورة اشاعة الروح العلمية الجامعية ، دعما لحركة التحرر ووعيا بمضمونها الفكرى .

وهكذا ٠٠ هكذا الحال بالنسبة الى الكثرة المثقفة من رواد الفكر والأدب فى تاريخنا احدث ، سواء منهم من جاء فى المرحلة الأولى من مراحل نضالنا الثقافى ، وهى المرحلة التى امتدت من لحظة الاحتلال البريطانى الى نهاية الحرب العالمية الأولى ، وشملت من ذكرنا من الرواد ، أو من وقع منهم فى المرحلة الثانية، وهى المرحلة التى امتدت خلال فترة مابين الحربين، ولم تقف عند حد الكتابات الأدبية والسياسية المباشرة ، بل تعدت ذلك الى الدعوة الى قيم الحرية ومعانى الاستقلال ، بل وتناول سير أبطال الحرية سواء أكانوا من الشرق للإسلامى أو من الغرب للمسيحى ، وقد احتوت هاء المرحلة على كتابات العقاد السياسية وعبقرياته الاسلامية والمقالات التى كان يدعو فيها الى الحرية ، كما احتوت على كتابات محمد حسين هيكل سواء ما جاء منها فى صحيفة السياسة الأسبوعية ، أو ما تناول فيها سير أبطال الحرية ، وكذلك كتابات سلامة موسى عن حرية الفكر وأبطالها فى التاريخ سواء فى كتبه للعديدة أو فى مجلته الجديدة ، هذا فضلا عن طه حسين ودعوته الى حرية البحث العلمى ، الى جوار ثورته الكبرى فى ميدان التعليم .

اما المرحلة الثالثة التى امتدت من الحرب العالمية الثانية الى وقتنا الحاضر ، والتى تميزت بالبحث فى الأسس الحقيقية لبناء ثقافتنا الجديدة ، تلك التى تحمل خصائصنا القومية الأصيلة دونما انعزال عن إبداعات العالم من حولنا ، فهى المرحلة التى اشتملت على انجازات جيل الأدباء الخلاقين فى كافة مناشط الإبداع الفنى ، والتى برز فيها توفيق الحكيم فى كتابة المسرحية ، ونجيب محفوظ فى كتابة الرواية ، ويوسف ادريس فى القصة القصيرة ، وصلاح عبد الصبور فى قرص الشعر .

فهؤلاء جميعا ، وآخرون غيرهم ، لم يكن فكرهم منعزلا عن نشاطهم السياسى ، ولا كان لديهم مقطوع الصلة بواقعهم الاجتماعى ، بل كان الفكر عندهم تنظيرا لمشكلات الواقع ، بمقدار ما كان الأدب تعبيرا عن وجدان

المجموع . ومن فوق هذه القاعدة النقدية انطلق رجاء النقاش «بمنهج»
سياسى فى النقد، الذى يعد من أنسب الوسائل وأكثرها صلاحية، لتناول
هذه المساحة التاريخية الهامة من حياتنا الثقافية ، تناولا قوامه النقد
والترقيم .

وانا هنا استخدم كلمة المنهج تجاوزا ، لا لأن المنهج بتعريفه
الاصطلاحى لا نكاد نعثر عليه فى كتابات كثير من النقاد ، وهو التعريف
الذى يعنى مجموعة من الأفكار المتبلورة التى تمضى فى اتجاه واحد ،
وتؤدى الى تصور ذهنى شامل لمسائل الفكر والادب والفن، ولكن لأن المنهج
بالمعنى السياسى الذى أسلفناه لم يتبلور بعد فى يدى رجاء النقاش ، وان
كنا نعثر على شكله الأكثر تخلقا فى كتابه الأخير ، بمقدار ما نعثر على
مراحله الحقيقية فى كتبه الأخرى السابقة ، وبخاصة كتبه الثلاثة « فى
أزمة الثقافة المصرية » ١٩٥٨ و « أدب وعروبة » ١٩٦٢ و « أدباء ومواقف »
١٩٦٣ . والتى تنقل فيها من الفكر الوطنى الحالى ، الذى يوظف الأدب
والفن لحل مشكلات الواقع وتحمل مسئوليات الحياة ، الى الفكر الوطنى
لقومى ، الذى يؤمن بالانسان العربى أشد الايمان ، ويطالب الأديب أن
« يكتب » من أجل تعميق وجدان ذلك الانسان ، وأن « يعمل » أيضا من أجل
وحدته ومن أجل قوميته ومن أجل انطلاقه فى الحياة ، وأخيرا الى الفكر
الاشتراكى التقدمى الذى يؤمن بدور الأديب أو الفنان فى قيادة معارك
شعبه ، ومناصرة قضايا عصره ، والالتزام بمصير الانسانية من حوله ،
وهى المرحلة التى أخذت شكلها الأكثر تحديدا والأشد تعينا فى كتابه
« الأخير » أدباء معاصرون ، الذى اتضحت فيه ملامح ما أسميناه بالمنهج
السياسى فى النقد ، والذى يتخذ من السببية المتبادلة بين الأديب أو
الفنان ، وبين الظروف السياسية فى عصره ، مفتاحا لفهم كل من أدب
الأديب وظروف عصره .

أقول ان منهج النقد السياسى عند رجاء النقاش وان كان قد تخلق
فى كتابه الأخير ، الا أنه لم يتبلور بعد بلورة كاملة ، فلا يزال المنهج
القاصر عن استيعاب كافة أبعاد الظاهرة الأدبية ، أعنى انه فى الوقت الذى
يصدق فيه تطبيق ذلك المنهج على رائد مثل لطفي السيد ، ومفكر مثل
طله حسين ، وأديب مثل توفيق الحكيم ، وناقد مثل محمد مندور ، وشاعر
مثل محمود درويش ، لا نكاد نجد مصداقا له فى حالة أديب مثل يحيى
حقى ، أو روائى مثل الطيب صالح ، أو شاعر مثل أحمد رامى .

فالأديب يحيى حقى على الرغم من مكانته الكبيرة فى حياتنا الأدبية ،

وعلى الرغم من ريادته فى ميدان القصة القصيرة ، الا أن أدبه فى عموميه هو الأدب الانساني العلم الذى يحنو على الانسان ويتعاطف معه ، دون أن يعترك بأدبه فى مشكلات هذا الانسان ، ودون أن يشارك بفنه فى الحوار الدائر حول قضايا الواقع من حوله . وصحيح أنه يستهدف تعميق وجدان الانسان والارتقاء بذوقه الفنى وحسه الجمالى ، لكنه الهدف الذى يجعل منه أديب انفعال لا أديب فعل ، وفنان فكرة لا فنان رأى . ومن هنا كان لجوؤه الى الرمز ، وحرصه على اللفظ ، وعنايته بالأسلوب فضلا عن اهتمامه بما يمكن تسميته بشكل افكرة ، وهذا ما عبر عنه رجاء النقاش فى الفصل الذى جعل عنوانه « مصر بين ثلاثة أدباء » ، والذى عقده للمقارنة بين رواية «عودة الروح» لتوفيق الحكيم، ورواية «زقاق المدق» لنجيب محفوظ ورواية «قنديل أم هاشم» ليحيى حقى اذ يقول : « ان فاطمة النبوية فى رواية قنديل أم هاشم عى مصر ، ويحيى حقى لا يخفى هذا المعنى الرمضى بل يعطيك احساسا وضحا خلال صفحات الرواية بأنه يقصد الرمز ويعنيه ، وليس فى «فاطمة» حيوية «سنية» فى عودة الروح وذكاؤها وقدرتها على تحريك الآخرين ، وليس فيها جسد «حميدة» عند نجيب محفوظ وفتنتها ودمها الحار الفائر وخفة روحها وعدوبتها » .

ان يحيى حقى يحق هو آخر من بقى من جيل مضى ، جيل الرواد فى القصة القصيرة ، ذلك الجيل الذى ضم بين جنباته أحمد خيرى سعيد: ومحمود طاهر لاشين ، وابراهيم المصرى ، وحسن محمود ، ومحمود عزى: وحبيب زحلاوى، وغيرهم من أعضاء «المدرسة الحديثة» فى القصة القصيرة: الذين وصفهم يحيى حقى نفسه بأنهم «٠٠٠ كانوا جميعا من الهواة لا من المحترفين ، مخلصين لتقنهم مؤرقين به ، لم يسعوا الى الشهرة ولا الى الكسب المادى ، ولا أحسب ان أحدا منهم قد دخل جيبه قرش من عرق قلعه . كانوا يعملون وليس بجانبهم نقاد ، وان مثابرتهم على الانتاج فى هذه العزلة الخائفة عن النقد ، وعن المجاورة بينهم وبين جمهور القراء لتعد احدى العجائب » .

لهذا كله لم يكن المنهج السياسى فى النقد الذى التزم به رجاء النقاش ، هو المنهج الذى يمكن من خلاله تناول أدب يحيى حقى ، وبالتالي لم يكن مشروعا عقده مقلدة بينه وبين كل من توفيق الحكيم ونجيب محفوظ: لا لأنه أقل منهما فنا فهو لا يقل عنهما أصالة ، ولكن لأنه يشكل محتوى آخر المحتوى السياسى لذى يدور حوله أدب كل من هذين العملاقين .

أما الكاتب الروائى الطيب صالح ، فعلى الرغم من انه كما وصفه

رجاء النقاش « عبقرية روائية جديدة » ، وعلى الرغم من أن روايته «موسم الهجرة الى الشمال» تأخذك بين سطورها - كما أخذت رجاء لنقاش - فى دوامة من السحر الفنى والفكرى ، وتصعد بك الى مرتفعات عالية من الخيال الفنى الروائى العظيم ، على الرغم من هذا كله ، الا انه هو الآخر لا يمكن تناوله بمنهج النقد السياسى الذى ينظر الى أدب الأديب حتى ظروف مجتمعه ومن خلال الممارك التى تخوضها جماهير شعبه ، ليقف على مدى تأثيره وتأثيره فى مشكلات الواقع من حوله . ويكفى دليلا على ذلك غربة هذا الأديب عن أرضه وتمرسه بالحياة فى غير وطنه ، وهى ليست الغربة الجغرافية التى تقف عند حد العمل فى لندن ، ولكنها الغربة الاجتماعية أيضا التى تصل به الى حد الزواج من فتاة انجليزية ، ونشر زواياته فى احدى دور النشر الأجنبية ، الأمر الذى حدا ببعض مواطنيه الى وصفه بأنه أديب انجليزى من أصل سودانى ، وحدا بالبعض الآخر الى رفضه على الإطلاق .

وصحيح أن الطبيب صالح فى روايته يعانق فكرة ويبلغ رسالة ويناقش قضية ، هى قضية الصراع بين الشرق والغرب ، والكيفية التى تواجه بها شعوب الدول النامية هذه القضية ، بالاستسلام للحضارة الغربية والتخلي عن الماضى ؟ أم بالعودة الى التراث ورفض هذه الحضارة ؟ أم باتخاذ موقف ثالث مغاير لكلا الموقفين ؟ ولكن الصحيح أيضا أنها القضية الحضارية العامة التى تبقى صاحبها فى دائرة الفكر النظرى والصراع الوجدانى ، دون أن تخرجه الى أرض الجدل والفعل ، أو الى أرض الصراع والممارسة ، ليصبح أدبه أدب مقاومة وفنه فن نضال . ان «موسم الهجرة الى الشمال» على الرغم من عبقريتها ، الا انها من نسيج آخر غير نسيج رواية مثل « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى ، أو « أرض البرقال الحزين » لغسان كنفانى ، أو « نجمة » للكاتب الجزائرى كاتب ياسين .

وأما الشاعر أحمد رامى فهو الآخر ممن لا يمكن تناوله بالمنهج السياسى تناولا نقدياً ، فشعره بوجه عام ليس هو شعر القضية ولا شعر الموقف ولا حتى شعر الكلمة ، وانما هو فى أسعد الأحوال شاعر غنائى عامى ، ينتقى من الألفاظ مايسهل أدائه ، ليصب فيه معانى عن الحب ، لا الحب من حيث هو تجربة حياة وجودية تميز هذا الشاعر عن غيره من الشعراء ، لأنها تجربته هو لا تجربة أحد سواه ، وانما هو يتغنى عن الحب بمعناه العام ، وهو المعنى المألوف فى حياتنا المصرية . . حيث الهجر والوصال ، والسهد والفراق ، والصد واللقاء ، الى آخر هذه المعانى التقليدية العامة التى يعرفها الجميع . . شعراء وغير شعراء .

لهذا لا أكاد أجد لهذا الشاعر مكانا فى كتاب يتحدث عن مجموعة من الأدباء المعاصرين ، وبمنهج ملتزم يتخذ من البعد السياسى ركيزة محورية يدير حولها حديثه عن هؤلاء الأدباء . ولعل هذا هو ما أحس به رجاء النقاش، فحاول أن يتداركه فى مقدمة الكتاب، حيث يقول : ان الكتاب يقدم « دراسة عن رامى من الجانب الفنى فقط » .

ومع ذلك فاقا كانت هذه الدراسة قد انتهت الى أن قصائد رامى « مجموعة من الألفاظ البراقة والصور اللفظية اللامعة » ، وإلى أن شعره هو « شعر الصاجات التى ترن رنيناً عالياً يؤثر فى الآذان » ، وإلى أن آراءه « آراء مختلفة بل متناقضة فى الحياة والناس والأشياء » فما هو الداعى للكتابة عنه أصلا ، وفى كتابه يتكلم عن مجموعة من الأدباء المعاصرين ؟

على أنه اذا كان رجاء النقاش قد خان التوفيق فى تطبيق منهجه السياسى فى النقد على أديب مثل يحيى حقي ، وروائى مثل الطيب صالح ، وشاعر مثل أحمد رامى ، فقد كان موفقا غاية التوفيق فى تطبيق هذا المنهج على أدباء آخرين .

وكان رجاء النقاش أكثر توفيقا فى استهلال كتابه بمقال عن لطفى السيد ، لأنه اذا لم يكن لطفى السيد أديبا بالمعنى الاصطلاحي المعروف لهذه الكلمة ، فان ما تركه من بصمات فكره على حياتنا الأدبية ، كفيل بوضعه فى مستهل كتاب عن بعض أدبائنا المعاصرين . والواقع أننا لانستطيع أن نفهم طبيعة الدور الذى قام به طه حسين فى حياتنا الأدبية والمنهجية بدون الرجوع الى لطفى السيد ، باعتباره أستاذ طه حسين من ناحية ، والأب الروحى للجامعة المصرية من ناحية أخرى ، كذلك لا نستطيع أن نفهم بعض الأعمال الأدبية مثل « زينب » لمحمد حسين هيكل أو « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ، بدون الرجوع الى لطفى السيد باعتباره صاحب الصوت الجهرى فى الدعوة التى كان شعارها « مصر للمصريين » . « ومن أجل هذا كله كانت الصلة بين لطفى السيد وبين حياتنا الأدبية صلة وثيقة ، وكان تأثيره كبيرا على الشخصيات والتيارات الأدبية المختلفة فى بلادنا خلال النصف الأول من هذا القرن » .

وليس أدل على ذلك من الخلاف الحاد الذى نشب بين مصطفى كامل وبين لطفى السيد فى أوائل هذا القرن ، وكان محوره هو الكيفية التى تبعث بها مصر من جديد ، بعد أن فشلت الثورة العربية ، واحتل الانجليز مصر ، وباتت الذات المصرية تعاني حزنا مريرا ويأسا رائعا ، وتبعث

بالحاح عمن يخرجها من مرارة اليأس . أما مصطفى كامل فكان يرى بعاطفته المشبوبة وخياله الجامح انه لا خروج من الأزمة الا بالثورة السياسية .
لشاملة التي تغير كل شيء ، بينما رأى لطفى السيد بتفكيره العقلي المتزن
أن الخروج من الأزمة انما يكون بالاصلاح الواقعى الهادى ، والعمل 'المرحلى'
المتدرج ، الذى يمكن فى النهاية من تحقيق الأهداف الوطنية . والذى
يعيننا الآن أدبيا ، هو أن هذا الصراع السياسى الحاد قد انعكس على الانتاج
لأدبى فى ذلك الحين ، فظهر من القصص ما يؤيد مصطفى كامل ، كما
ظهرت قصص أخرى تعارض القصص السابقة ، وتؤيد لطفى السيد فى
منهجه الاصلاحى .

وليس من شك فى أن بعض الأخطاء التى سجلها رجاء النقاش على
جوانب بعينها فى شخصية لطفى السيد ، ومواقف بذاتها من الحياة
والمجتمع ، مثل موقفه من الزعيم الوطنى الثائر أحمد عرابى ، وقسوته فى
الهجوم عليه على الرغم من أن الكثير مما كان ينادى به عرابى قد نادى به
'لطفى السيد من بعد ، ومثل اشتراكه فى بعض الوزارات التى عطلت
الدستور ، ووقفت ضد الحياة الديمقراطية كوزارة محمد محمود سنة ١٩٣٨
التي عرفت بحكومة اليد الحديدية ، ووزارة صدقى سنة ١٩٤٦ التى
ناصبت الشعب العداء ، هذا على الرغم من ايمانه بالحياة الديمقراطية ،
ومناداته باقامة برلمان يمثل رأى الشعب . ومثل عزله لمصر عن المنطقة
العربية سياسيا واجتماعيا وعلى المستوى الثقافى ، وذلك بفضل شعاره
المعروف « مصر للمصريين » .

أقول ان مثل هذه الأخطاء التى أخذها رجاء النقاش على لطفى السيد ،
تعد أخطاء جسيمة فادحة اذا نظرنا اليها بمقاييسنا الراهنة ، ولكن المنهج
السياسى فى النقد الذى اتبعه رجاء النقاش ، والذى ينظر الى المفكر فى
تيار عصره ، وفى اطار الظروف السياسية الدافعة لهذا التيار . هو
وحده الكفيل بتفسير هذه الأخطاء ، ووضعها فى حجمها الطبيعى ، واطارها
الصحيح .

أما ما يأخذه رجاء النقاش على لطفى السيد من « أن انتاجه الفكرى
الخاص كان ضئيلا الى حد بعيد » ، وما يخلص اليه من ذلك الى « أن الذى
ساعده على أن يحتل مكانه فى حياتنا الفكرية والثقافية ، هو أنه كان من
أسرة كبيرة ومن طبقة اجتماعية عالية » فهذا فى تقديرى حكم جائر لا يتفق
وشواهد التاريخ ، لا عندنا ولا عند غيرنا ، فماذا كان انتاج فيلسوف مثل
سقراط ، أو ماذا كانت طبقته الاجتماعية ليحتل كل هذه المكانة الفكرية لا

فى وطنه فحسب بل وفى العالم كله من بعد ، وماذا كان انتاج داعية مثل جمال الدين الأفغانى ، أو ماذا كانت أسرته ليحتل هذه المكانة فى الشرق الاسلامى بأسره ، ان العالم بحق هو من يؤثر فى الآخرين بمنهجه لا بنتائجه ، وأمامنا من المؤلفين من تربو مؤلفاتهم على الحمسين كتابا ، دون أن يكون لهم أثر يذكر ، أمامنا على الوجه الآخر من العلماء من لا تزيد مؤلفاتهم على كتابين أو ثلاثة ، ولكنهم استطاعوا بهذا الكم القليل أن يحدثوا فى الحياة الثقافية آثارا مدوية . . من هؤلاء مثلا الامام محمد عبده الذى استطاع بكتابه « رسالة التوحيد » و « الاسلام والنصرانية مع العلم والمدنية » أن يشق هجرى عميقا جارفا فى حياتنا الفكرية ، وأن يكون له من التلاميذ والمريدين ما يزيد على عدد صفحات هذين الكتابين . ومنهم أيضا الشيخ مصطفى عبد الرازق الذى استطاع بكتابه « تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية » أن يشق تيارا جارفا فى ميدان الدراسات الفلسفية ، تنتمى اليه الكثرة من الأساتذة الجامعيين من أمثال محمود الحضرى وعثمان أمين وأحمد فؤاد الأهوانى وعبد الهادى أبو ريدة وعلى سامى النشار وغيرهم ، كنتك استطاع الدكتور يوسف مراد بكتابه « مبادئ علم النفس العام » أن ينشئ مدرسة بأسرها فى ميدان الدراسات النفسية ، تنتمى اليها صفوة من الكتاب من أمثال مصطفى سويف ومراد وهبة ومحمود أمين العالم وسامى الدروبي وبيديع الكسم ويوسف الشارونى .

أما لطفى السيد فلم يقتصر على خلق مرحلة التنوير العام فى السياسة والثقافة والتعليم فى عصر ، بل تعدى ذلك الى تطوير عقليتنا نفسها فى النظر الى أمور الحياة . . نظرة عصرية .

ومن لطفى السيد المفكر ينتقل رجاء النقاش الى طه حسين الأديب ، فيحلل شخصية عميد الأدب العربى وآثاره ، تحليلًا سياسيًا على جانب كبير من الروعة والبراعة . . فإذا كان لطفى السيد هو نمط المفكر الذى تأثر بالسياسة أكثر مما أثر فيها ، فعند رجاء النقاش ان طه حسين هو نمط الأديب الذى أثر فى السياسة أكثر مما تأثر بها ، ذلك أن طه حسين أديب ومفكر بالدرجة الأولى ، وهو عندما دخل ميدان السياسة دخله كأديب ومفكر ولم يدخله كسياسى محترف . ومن هنا لم تستطع القوى السياسية التى ارتبطت بها طه حسين أن تفرض عليه طابعها الخاص ، بقدر ما ترك هو طابعه على هذه القوى ، واستفاد منها لخدمة أفكاره وقضاياها ، التى كان يؤمن بها بطريقته العنيفة الجادة المتطرفة فى الايمان بالأشياء .

ويدلل رجاء النقاش على ذلك بارتباط طه حسين فى مطلع حياته

الثقافية « بحزب الأمة » ، فعلى الرغم من رجعية هذا الحزب وتمثيله لكبار الاقطاعيين فى مصر ممن عرفوا « بأصحاب المصالح الحقيقية » ، فان ارتباطه به لم يكن راجعا الى التكوين الاجتماعى للحزب ، وانما كان راجعا الى تأثيره بشخصية لطفى السيد أكبر رأس مفكر فى الحزب ، فضلا عن حرصه وهو الطالب الخارج من الأزهر ، على الآراء العصرية المتحررة فى الأدب والحياة . وليس أدل على ذلك من أننا « لانجد فى انتاج طه حسين الفكرى فى هذه الفترة المبكرة من حياته ، أى ميل الى تأييد الاقطاعيين أو النظام الاقطاعى الذى كان يمثل حزب الأمة من الناحية السياسية والاجتماعية » . وعلى الوجه الآخر من ذلك نجد أن طه حسين لا ينضم الى الحزب الوطنى الذى كان حزبا شعبيا فى ذلك الحين ، لأنها كانت الشعبية التى تتمثل فى الجانب السياسى دون الجانب الفكرى ، حيث كان الحزب يتخذ مواقف رجعية فى كثير من قضايا الفكر . من ذلك مثلا قضية «سفور المرأة» وتحررها ، وهى القضية التى آمن بها طه حسين كل الايمان، وخاض من أجلها معركة عنيفة ضارية مع الشيخ عبد العزيز جاويش أحد أقطاب الحزب الوطنى ، ممن رفضوا السفور ودافعوا عن الحجاب . ومن ذلك أيضا قضية العلاقة بين الدين وبين الدولة ، وايمان طه حسين بضرورة الفصل بينهما ، ورفضه بالتالى فكرة الارتباط بتركيا أو الدعوة للخلافة الإسلامية .

كذلك كان ارتباط طه حسين بحزب الأحرار الدستوريين الذى تم اتساؤه من بين أعضاء حزب الأمة القديم ، وكان يستهدف معارضة حزب الوفد والوقوف الى جانب السراى . فعلى الرغم من أن حزب الوفد كان أكثر الأحزاب المصرية قربا من الشعب وتعبيرا عن مصالحه ، بينما كان الأحرار الدستوريون بعيدين عن الشعب ومصالحه ، باعتبارهم مجموعة من الأعيان والاقطاعيين والمثقفين المنعزلين عن الحركة الشعبية ، فان رجاء النقاش يفسر موقف طه حسين أو يبرره « بأن الوفد بالتأكيد لم يكن يستطيع بسبب قاعدته الشعبية ، أن يتقبل مثل هذه الآراء الفكرية الجديدة العاصفة التى جاء بها طه حسين ، والتى كان من المؤكد أن تصدم الجماهير وتثير سخطها » .

ولكن هل يمكن لمثل هذا السبب أن يبرر ارتباط مفكر كبير مثل حه حسين بحزب الأقلية وانصرافه عن حزب الشعب ؟ وهل كان حزب الوفد فى ذلك الحين يستطيع أن يتقبل الآراء التحررية بل والثورية التى جاء بها العقاد ، ويقف فى وجه هذه الآراء عندما يجيء بها طه حسين ؟ .

صحيح أن حزب الوفد اتخذ موقفا عدائيا من طه حسين عندما أصدر كتابه « في الشعر الجاهلي » سنة ١٩٢٦ ، ولكن الصحيح أيضا أن العقاد الذي كان يمثل الجناح المثقف في الحزب ، كان من بين من تصدوا للدفاع عن كتاب الشعر الجاهلي ، ولا أدري لماذا أغفل رجاء النقاش اسم العقاد من بين قائمة المدافعين عن كتاب طه حسين . وصحيح أيضا أن رجاء النقاش يضيف الى سبب انصراف طه حسين عن حزب الوفد واتجاهه الى حزب الأحرار الدستوريين أسبابا أخرى ، منها علاقة طه حسين العميقة بلطفي السيد منذ بداية هذا القرن ، كذلك علاقته الوطيدة بأسرة عبد الرزاق التي كانت من دعائم حركة الأحرار الدستوريين ، ولكنها في النهاية أسباب شخصية لا ترتبط بموقف فكري أو وطني ، وربما كان هذا هو الذي حث رجاء النقاش الى أن يعود فيقول : « ولا شك أن هذا الموقف من جانب طه حسين وفي التقييم السياسي السليم ، كان موقفا خاطئا ولا بد من النظر اليه على أنه نقطة ضعف في تاريخ طه حسين مهما كان تبرير هذا الموقف »

وعلى وجه عام ، كان رجاء النقاش أكثر توفيقا في الفصل بين مرحلتين حاسمتين في تطور طه حسين السياسي ، المرحلة التي بدأت بارتباطه بحزب الأمة ومن بعده حزب الأحرار الدستوريين ، والمرحلة التي بدأت برفضه التعاون مع «حزب الشعب» الذي أنشأه اسماعيل صدقي ، والذي كان يمثل الرجعية الفكرية في ذلك الحين ، ثم انضمامه الى حزب الوفد الذي كان تعبيرا حقيقيا عن مصالح الصفوف العريضة من جماهير الشعب . وتفسير ذلك عند رجاء النقاش وهو التفسير الصحيح ، أن جماهير الشعب عندما وقفت ضد حكومة صدقي في قرارها باخراج طه حسين من الجامعة ، فضلا عن تأييدها لموقف طه حسين وهتافها بحياته وحياة كل مفكر حر ، بدأ تحول جديد يظهر في حياة طه حسين ، ويأخذ صورة ايمان بأن الحكومات والأحزاب الرجعية لا يمكن أن تؤيد الفكر الحر الا اذا ضمنت أن لها من وراء ذلك مصلحة كبيرة ، فاذا أحسنت أن هذا الفكر الحر يمكن أن يترجم عمليا في صورة الدعوة الى مجانية التعليم ، ونشر العدل بين المواطنين ، وتوزيع الثروة القومية على الشعب ، حاربته بكل ما تملك من أسلحة رجعية . ومن هنا كان اتجاه طه حسين الى حزب الوفد ، وارتباطه بصحافته وجماهيره ، وهو الارتباط الذي كان من نتائجه أن انتقل طه حسين من مجرد الدعوة الى التجديد في الفكر ، الى الدعوة الى التجديد في المجتمع نفسه ، وهكذا كان طه حسين بحق مقدمة هامة من مقدمات الثورة .

كان من الطبيعي بالنسبة لرجاء النقاش بعد أن تكلم عن لطفي السيد باعتباره المفكر الذى تأثر بالسياسة أكثر مما أثر فيها ، ثم عن طه حسين باعتباره المفكر الذى أثر فى السياسة أكثر مما تأثر بها ، أن يتكلم عن الضلع الثالث من أضلاع ذلك المثلث الفكرى ، وأعنى به العقاد الذى تأثر بالسياسة بمقدار ما أثر فيها ، فالعلاقة بين هؤلاء الثلاثة تشبه فى كثير من الوجوه العلاقة بين ثالوث الفكر الاغريقى ٠٠ سقراط وأفلاطون وأرسطو ، ذلك أن لطفي السيد مثل سقراط كان داعية أو صاحب دعوة شعارها : « مصر للمصريين » ، وكذلك طه حسين مثله مثل أفلاطون كان يحلم بجمهورية فاضلة هى جمهورية التعليم ، أما العقاد فشأنه شأن أرسطو كان يحاول اقامة فلسفة نظرية شاملة عمادها المنطق .

أقول ان اسقاط الكلام عن العقاد بعد الكلام عن كل من لطفي السيد وطه حسين ، كان خطأ منهجيا فى كتاب رجاء النقاش ، صحيح أنه كتب عن العقاد مقالا رائعا بعنوان « محامى العباقرة » أثبتته فى كتاب آخر ، ولكن الصحيح أيضا أن اعادة نشر هذا المقال ، كان ضرورة منهجية يستدعيها الكتاب الجديد .

ولقد كان رجاء النقاش على جانب كبير من التوفيق فى اكتشافه شخصية العقاد ، واتخاذها من حبه للعبقرية مفتاحا لفهم شخصيته ، فعند رجاء النقاش أن العقاد يطرب للعبقرية كما يطرب النحل بين الزهور ، وكما تطرب العصافير فى الربيع « وحتى فى مواقفه السياسية كان حبه للعبقرية دافعا أساسيا من دوافع العمل والتصرف فى حياته » . وعلى ذلك يفسر رجاء النقاش ارتباط العقاد بحزب الوفد على أنه كان أصلا ارتباطا بسعد زغلول ، بدليل ان العقاد ترك الوفد بعد وفاة سعد بسنوات قليلة ، لأنه لم يجد فى الوفد شخصا آخر يقوم مقام سعد فى نظره ، كذلك يستشهد رجاء النقاش على اعجاب العقاد بالانسان الفرد والعبقرية الفردية ، انه لم يكتب عن عصر من العصور أو عن شعب من الشعوب أو عن ثورة من الثورات الا من خلال عبقرى من العباقرة ، هكذا كتب عن ثورة ١٩١٩ فى مصر من خلال زعيمها سعد زغلول ، كما كتب عن شعب الصين من خلال زعيمه صن يات صن ، وعن شعب الهند من خلال زعيمه غاندى ، وما كتبه عن عصور الاسلام كان من خلال عباقرة الاسلام .

وتأسيسا على ذلك يفسر رجاء النقاش مواقف العقاد السياسية ، بأنها مواقف تتخذ من شخصية العقاد الفردية محورا لها ، فارتباطه مثلا بحزب الوفد لم يرغمه يوما على قبول كل ما يقول به الحزب ، بل لقد وقف العقاد

ضد حزب الوفد عام ١٩٣٠ خارجا على آرائه ، متخذاً منه موقفا عدائيا كاملا . كذلك كان موقف العقاد الى جانب دستور سنة ١٩٢٣ الذى حاول الملك فؤاد أن يحذف منه المادة التى تقول بأن «الامة مصدر السلطات» ، فقد أصر العقاد أن يعرض الدستور كاملا على البرلمان ليرى فيه رأيه ويعدل ما يشاء . ثم موقفه بعد هذا وذاك فى البرلمان عندما حاول الملك فؤاد تعطيل الدستور ، اذ انبرى العقاد يطلقها بأعلى صوته : « ان الامة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس يخون الدستور أو يعتدى عليه ! » وهى الصيحة التى دفع عنها العقاد فيما بعد تسعة أشهر قضاها فى السجن .

وكما ميز رجاء النقاش فى حياة طه حسين بين مرحلتين ، مرحلة جزر تلتهما مرحلة مد ، المرحلة الأولى هى التى ارتبط فيها بحزب الأقلية (الأحرار الدستوريون) مبتعدا فيها عن حزب الشعب . والمرحلة الثانية هى التى ارتبط فيها بحزب الجماهير (الوفد) مبتعدا عن حزب الأقلية ، نجده هنا أيضا يميز فى حياة العقاد بين مرحلتين تسيران فى اتجاه مضاد للاتجاه الذى سارت فيه حياة طه حسين ، المرحلة الأولى هى التى ارتبط فيها العقاد بحزب الوفد أو حزب الشعب ، والمرحلة الثانية هى التى انحسر فيها العقاد ليرتبط بحزب الأقلية أو حزب الأحرار الدستوريين ، وكان القدر على حد تعبير رجاء النقاش « لم يرد لهذين المفكرين الكبيرين أن يلتقيا فى معسكر سياسى واحد » .

والذى يعيننا الآن هو أن رجاء النقاش يفسر انحسار موجة النشاط الجماهيرى عند العقاد فى مرحلته الثانية ، بتصفية القضية الوطنية التى كان العقاد من أكبر المدافعين عنها ، أى أنه عندما كانت المعركة بيننا وبين الاستعمار ، وكان هدف الشعب هو أن يتحرر من هذا الاستعمار ، وقف العقاد وقفته العملاقة فى أقصى اليسار فكان وطنيا متطرفا . ولكن عندما تغير الموقف وأصبحت القضية الرئيسية هى القضية الاجتماعية ، لم يستطع العقاد أن يتبنى دعوة المساواة الاجتماعية والاقتصادية بين طبقات الشعب ، وبالتالي لم يستطع أن يحتفظ بموقعه فى أقصى اليسار ، فخرس العقاد المتصل التاريخى المتطور بالنسبة لحركة النضال الشعبى ، بمقدار ما خسر الفكر الاشتراكي مناضلا وطنيا من أنبل وأشرف المناضلين .

وبكل شجاعة الناقد ، وإيمانه بشرف الكلمة ومسئوليته أمام التاريخ . يقول رجاء النقاش فى ختام مقالة عن «محامى العباقرة» : «ولكننى أحب أن أقول هنا كلمة أؤمن بها للحقيقة والتاريخ ، فالعقاد لم يكن فى فكرة من

أفكاره مأجورا ، ومواقفه الفكرية التي لا يوافقها عليها الاشتراكيون لم تكن لحساب أحد كما قال البعض كثيرا .

على أنه إذا كان رجاء النقاش قد أسقط العقد من هذا الكتاب ليثبتته في كتاب آخر ، فلأنه فيما يبدو قد استبدله بمفكر آخر يشبه العقد في كثير من مواقفه السياسية ، وإن اختلف معه في الكثير من آرائه الأدبية، ذلك المفكر هو محمد مندور الذي عرف فيما بعد بشيخ النقاد .

وكما وجد رجاء النقاش في «حب العبقريّة» مفتاحا لشخصية العقد، وجد كذلك مفتاح شخصية مندور فيما أسماه «بيقظة الضمير العام» . وبيقظة الضمير العام نوع من الحس النقدي ظل ينبض في كتابات مندور ومواقفه ، كما ظل مصاحبا له في كل مراحل حياته . وكان مندور يستطيع أن يجد من الأعذار ما يبعده عن مسئولية المشاركة في القضايا العامة ، كان يستطيع أن يعتذر بدراساته «الأكاديمية» المتخصصة ، وكان يستطيع أن يكتفي بميدان النقد دون غيره من ميادين الفكر والعمل ، ولكن مندور كان رجلا . . الفكر والعمل عنده شيء واحد ، رجلا . . ارتفعت أعماله الى مستوى أفكاره فنتج عن هذا الاتساق الرائع في شخصه مثلا أعلى للمفكر العصري المتطور ، المشارك في مشاكل شعبه ، الملتزم بقضايا عصره . وهذا ما حدا برجاء النقاش الى أن يقول عنه « كان يندفع بصورة شبه «غريزية» الى المشاركة في الحياة العامة والمشاكل العامة ، ولم يكن يرى في هذه المشاركة واجبا ثانويا بل واجبا أساسيا لم يتردد أبدا في تحمله، ولم يكن يحاول أن يبرر هذه المشاركة، لأنه كان يرى فيها نوعا من البديهيّات التي لا تحتاج الى تبرير » .

وأولى مواقف مندور التي استدل منها رجاء النقاش على مفتاح شخصيته ، موقفه وهو طالب بالسوربون من معارضة الحكومة الفرنسية إلغاء الامتيازات الأجنبية في مصر ، فقد نشر مندور عدة مقالات في الصحف الفرنسية ينبه فيها الفرنسيين الى أن معارضة حكومتهم لإلغاء الامتيازات الأجنبية سيجعلهم يخسرون وضعهم في مصر وحب المصريين لهم ، وقد أسهمت هذه المقالات في اقناع الرأي العام الفرنسي بوجهة النظر الوطنية المصرية .

واحساس مندور بيقظة الضمير العام في نفسه ، هو الذي جعله يؤمن بضرورة ربط الثقافة بالحياة ، والا ماذا يعمل بالفكرة التي في رأسه ان لم يحملها الى الناس ويوصلها اليهم ؟ وعلى الرغم من تغير مفهوم الثقافة

عند مندور بتغير مراحل تطوره ، فقد ظل يؤمن بشيء واحد لا يتغير هو أن الثقافة يجب أن ترتبط بالحياة . ويميز رجاء النقاش في حياة مندور بين عدة مراحل ، أولاها ما أسماه بالمرحلة « الانسانية الجمالية » وهي المرحلة التي كان مندور فيها ينظر الى الانسان نظرة عامة خالية من التحديد ، فهو يؤمن بالحرية والخير والحب والعدل وكل الفضائل الانسانية الكبرى ، ولكن دون تحديد دقيق لمعاني هذه الكلمات . على أن أهم مافى هذه المرحلة هو دعوة مندور الى « الهمس » ، أو ما أسماه بالأدب المهموس ، فالهمس هو نقيض الخطابة التي ألفناها في الأدب العربي القديم ، وبخاصة في الشعر ، فاذا كانت الخطابة علامة من علامات الادعاء والحدة والغرور ، فالهمس علامة على الرقة والتواضع وتهذيب النفس . وقد طبق مندور دعوته الى الهمس على شعراء المهجر ، فكان بذلك من أسبق النقاد الى اكتشاف هؤلاء الشعراء ، والتعريف بهم على نطاق أدبي واسع .

غير أنه اذا كان الهمس في النهاية وكما يقول رجاء النقاش « أقرب الى الضمير والقلب والصدق من الصخب والعنف » وكان مندور « وهو يبحث في الأدب عن الجمال وتهذيب الروح المتواضعة السمحة » قد وجد هذا كله في « الهمس » لا في « لخطابة » ، فلا أدري كيف تتفق هذه الدعوى مع ما عاد رجاء النقاش ليؤيده في شخصية مندور من أنه كان « بطبيعته حارا عنيفا وصريحا في آرائه » ، وكان يحتاج الى جريدة متطرفة لتتحمل آراءه ، لا الى جريدة هادئة ودينة تميل الى المسالمة في أغلب الأحوال .

عموما ؛ فان الكلام عن الطبيعة الحارة العنيفة في شخصية مندور ، يقودنا الى الكلام عن المرحلة الثانية من مراحل تطوره الفكري والنقدي معا ، وهي المرحلة التي بدأت بخروجه من الجسامة بعد صدامات علمية مدوية ، واتجاهه الى الصحافة ليخوض معارك اجتماعية أكثر دويا ، فقد فصل من جريدة المصرى بعد ثلاثة أشهر من التحاقه بها ، ثم اتجه الى العمل في الصحف الوفنية فرأس تحرير « الوفد المصرى » و « صوت الأمة » و « البعث » لجعل منها على حد تعبيره منشورا ثوريا عنيفا .

والواقع ان اشتغال مندور بالصحافة السياسية اليومية أكسبه خبرة أكبر بالحياة ، ومعرفة أوسع بالواقع الاجتماعى ، ومن هنا تفتحت النزعة الجمالية الانسانية عنده لتتحول بالتطور لا بالطفرة الى نزعة يسارية واضحة ، قوامها الايمان بأن الانسان الفاضل يحتاج الى مجتمع فاضل تسوده العدالة ، بينما كان المجتمع المصرى فى ذلك الحين غارقا فى ألوان شتى من البؤس الاجتماعى ، والبؤس الاقتصادى ، والبؤس السياسى .

وهكذا كانت كتابات مندور فى هذه المرحلة « تعتبر نموذجاً ممتازاً للفكر اليسارى الوطنى ، بل لعلها فى الحقيقة تعتبر أعظم وثائق الفكر اليسارى الوطنى السابق على الثورة والمهد لها » . ففيها نلحى بمساهمة العمال فى الأرباح مناداة صريحة ، وفيها اعتبر العمل مصدراً أساسياً ووحيداً للثروة ، وفيها كشف عن أساليب استغلال الباشوات ، وكيفية حصولهم على الثروات بطرق ملتوية كلها ضد مصالح الجماهير الشعبية العاملة . وهى جميعاً من الأهداف التى حققتها الثورة ، والتى لولا قيام الثورة فى سنة ١٩٥٢ ، لما تحققت أحلام اليسار الوطنى سياسياً واقتصادياً . ولولا ذلك ، فإن التطور الطبيعى لمندور وجماعته فى « الطليعة الوفدية » هو أن ينفصلوا عن الوفد لإنشاء حزب اشتراكى ديمقراطى جديد . وهذه لفئة بارعة من رجاء النقاش تدل على وعيه السياسى ، كما تدل على احساسه بالحمية فى حركة التاريخ .

والذى يعنينا الآن هو أنه فى هذه الفترة من النضال السياسى والاجتماعى ، بدأ منهج مندور فى النقد يتبلور متجهاً من المرحلة الجمالية التأثيرية الى ما أطلق عليه مندور مرحلة « المنهج الأيديولوجى » ، وهو المنهج الذى وصفه بقوله : « يرى المنهج الأيديولوجى بحق أن ما كان يسمى فى أواخر القرن الماضى بالفن للفن لم يعد له مكان فى عصرنا الحاضر ، الذى تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفتها المتناقضة ، وأن الأدب والفن قد أصبحا للحياة وتطويرها الدائم نحو ما هو أفضل وأجمل وأكثر اسعاده للبشر » .

لقد قام مندور بدور عميق وعريض فى حياتنا النقدية ، وترك بصماته على أعلام الكثيرين من أبناء هذا الجيل ، كتاباً وأدباء وفكرين وصحفيين ، وكان رجاء النقاش من بين هؤلاء جميعاً امتداداً مندورياً أصيلاً ، فجاء مقاله عن مندور تحية وفاء لشيخ النقد .

ولا تقتصر دائرة الأدباء المعاصرين على الأدب العربى فى مصر وحدها ، بل تتعدى ذلك عند رجاء النقاش لتشتمل على الوطن العربى الكبير ، وما شاهده من حركات التحرر التى تردد صداها فى الأدب شعراً ونثراً ، لذلك حرص رجاء النقاش على أن يضم كتابه دراسات عن بعض الأدباء العرب خارج مصر ، تأكيداً لآيمانه بوحدة الأدب العربى من ناحية ، وتأكيداً لآيمانه من ناحية أخرى « بما يتم بين آداب الأمة العربية فى كل أقطارها من تأثير متبادل قوى » .

وهكذا اشتمل كتابه على دراسة عن الكاتب السودانى الطيب صالح ،

وأخرى عن الشاعر العراقي بدر شاكر السياب ، ثم دراستين احدهما عن الشاعر الفلسطيني سميح القاسم ، والثانية عن الشاعر الفلسطيني الآخر محمود درويش ، وعند هذا الشاعر الاخير نقف وقفة أطول .

أما محمود درويش فهو شاعر عربي شاب لم يتجاوز الثلاثين من عمره ، وهو واحد من الذين ظلوا مقيمين دخل فلسطين المحتلة بعد سنة ١٩٤٨ ، عندما تحولت للأساسة الفلسطينية الى اعلان رسمي بقيام دولة اسرائيل . وقد أصدر هذا الشاعر عدة دواوين هي : «عصافير بلا أجنحة» و «أوراق الزيتون» و «عاشق من فلسطين» و «آخر الليل» و «حييتي تنهض من نومها» و «العصافير تموت في الجليل» . أما كيف استطاع هذا الشاعر أن يصدر هذه الدواوين ، فهذا ما حاوله محمود درويش ورفاقه من شعراء المقاومة العربية في اسرائيل ، باستغلالهم الثغرة الموجودة في النظام الاسرائيلي ، والتي تسمح لكل مواطن باصدار نشرة واحدة في العام دون رقابة ، محاولة من اسرائيل لتغليف نفسها بغلاف ديمقراطي زائف ، يتحرك داخله عرب الأرض المحتلة .

وهكذا استطاع محمود درويش بدواوينه الستة ، أن يصبح في طليعة تلك الحركة لشعرية الجديدة ، التي تجسد روح المقاومة العربية وتغذيها وتشعلها ، كلما هبت عليها رياح اليأس من النصر القريب ، أو رياح الاستسلام لواقع الأساسة . أما الاتجاه الغالب على شعر المقاومة بين أبناء الجيل العربي الجديد في الأرض المحتلة ، فهو اتجاه «الشعر الجديد» الذي يعتمد على وحدة «لتفعيلة» بدلا من وحدة البيت . وتفسير ذلك عند رجاء النقاش «أن الجيل الجديد من شعراء الأرض المحتلة ، ليس معزولا عن الحركات الفكرية والفنية في الوطن العربي خارج الاسوار الحديدية التي خلقتها اسرائيل ، لتحول بين العرب في الأرض المحتلة ، وبين أي تأثير قد يأتيهم من الخارج» .

وصحيح أن من التسعراء من ترتفع قيمتهم بفضل مواقفهم النضالية حتى ولو كان مستواهم الفني أقل قيمة ، ولكن محمود درويش في تقدير رجاء النقاش «ليس من هؤلاء» ، فهو شاعر يمتاز بالأصالة الفنية الى جانب ولانه المطلق لقضية فلسطين : وطنه وأمسانه وجرحه الكبير . انه شاعر ترفعه قضيته وفنه معا . وعند هذا القدر من التقدير كنت أحب أن يكتفى رجاء النقاش - لها المبالغة في تقديره فنيا الى الحد الذي يوصف فيه بالعالمية ، ويقال ان شعره «نسيج فني» صالح تماما لأن يكون «نسيجا عالميا» ، بل والى اخذ الذي يطالب فيه بترجمة شعره وتقديمه على أنه

نموذج الشعر العبي العالمى ، فهذا من ناحية تهوين من قضية العالمية فى الأدب بحيث يمكن أن يدعيها لنفسه أى أديب شاب دون الثلاثين من عمره ، كما أنه من ناحية أخرى خلط بين العاطفة القومية وبين القيمة الفنية .

وصحيح أن المستوى العالمى فى الفن ليس لغزا من الألغاز ، وصحيح أن الطريق الى العالمية هو طريق البساطة والايمان والتعبير عن تجربة انسانية عاشها الفنان بأمانة ووجدان متيقظ ، ولكن الصحيح بعد هذا وذاك أن « العالمية » التى تعنى اطلاع لعالم على نموذج رائع من شعر المأساة الفلسطينية فى هذا الوقت بالذات شئ ، و « العالمية » التى تعنى اضافة هذا الشعر الى التراث الانسانى بعد عشرات السنين شئ آخر .

وهذا بعينه هو فارق ما بين والت ويتمان وبين محمود درويش ، الأول يوحى والآخر يقول ، الأول يخاطب الانسان والآخر يشهد العالم ، الأول يخاطب الكل ولا أحد ، بينما يخاطب الآخر افاسا بالذات ، وعندما يقول والت ويتمان :

« أنا آتى مع الموسيقى قويا ، مع زماميرى وطبولى ، أنا لا أعزف أناشيدى للظافرين فقط ، بل أعزف أيضا للقتلى والمقهورين ، فنحن نخسر المعارك بنفس الروح التى نكسب بها المعارك . فآلف مرحى للذين فشلوا ، للذين غرقت مراكبهم فى البحر ، للذين غرقوا هم أنفسهم فى البحر » .

نحس هنا بذلك الروح الكلى الشامل الذى حدثنا عنه أرسطو ، والذى يرتفع من المحسوس الى المعقول ، ومن البصر الموحى الى البصيرة الملهمة ، ومن الجزئى الخاص الى الكلى العام ، بل نحس بذلك الروح الكلى العام الذى يحتوى فى داخله على الشئ ونقيضه معاً ، أو على السلب والايجاب جميعا ، وأين هذا كله من محمود درويش عندما يقول :

نحن عرب

ولا نخجل

ونعرف كيف نمسك قبضة المنجل

وكيف يقاوم الأعزل

ونعرف كيف نبنى المصنع العصرى

والمنزل

ومستشفى

ومدرسة

وقنبلة

وصاروخا

وموسيقى

ونكتب أجمل الأشعر .

حيث الخطابية والمباشرة = التي تخرج من الجزئي الخاص لتعود فترتد إليه ثانية ، والتي لا تزيد كثيرا عن معاني الفخر والحماسة التي تجدها عند شاعر جاهل من طراز عرو بن كلثوم في معلقته الشهيرة ، وإن استخدم الشاعر الفلسطيني الفاظا عصرية ، ومضامين ساخنة ، وعزف على أوتار تهز أعماقنا من الأعماق . لأنها أوتار الجرح العربي الكبير . فلسطين .

إن شعر محمود درويش تعبير فني صادق عن مأساة الشاعر ومأساة وطنه وأهله وجيله ، وهو تعبير يمس القلوب حتى قلوب هؤلاء الذين لم يسمعوا شيئا عن القضية ، ولكن دون أن يكفي هذا لأن يوصف بالعالمية ، ودون أن يقلل هذا من أصالة هذا الشاعر وقيمه فنيا ووطنيا وعلى المستوى القومي .

في بحيرة من الزيف النقدي تسبح فوقها حياتنا الثقافية ، وفي مضطرب من اختلال القيم واندحار المعايير ، وبعيدا عن تجمعات « الشلل » تلك التجمعات تحت لبشرية ، يرتفع هذا الصوت الأمين ، الواضح في التعبير والتفكير وصفاء الرؤية ، يرتفع قنديلا يضئ في دهاليز الثرثرة الأدبية ، وخطوة فسحة على الطريق إلى منهج نقدي أكثر شمولاً وأكثر تطورا ، إن كتاب رحاء النقاش ، بالنسبة لمن تناولهم من الرواد ، تحية تقيم من جيل جاء إلى جيل مضى .