الفصل الأول

فى تاريخ الواقعية وجمالياتها

obeikan.com

obeikan.com

يمكننا القول بقدر كبير من اليقين بأن الفن عنصر اجتماعى فى جوهره. سواء أكان ذلك من حيث النشأة أو التكوين أو التطور. هذا اذا اعتبرنا أن الفن هو أحد أشكال الوعى بالذات والعالم، أى أنه مرتبط، بالتالى وعلى نحو مباشر، بوضعية الوجود المادى فى هذا العالم. بمعنى أن الوجود المادى بما يتضمنه من تشكيلة من الظروف الاجتماعية، بالمعنى الشامل للكلمة، يعد شرطا ضروريا لقيام الوعى. وبالتالى، لايمكن فهم طبيعة هذا الوعى أو أيا من نواتجه، مثل الفن والأدب، بدون معرفة عميقة بالوجود (الواقع الاجتماعى) الذى تم تحقق هذا الوعى فيه.

خاصة أننا نستطيع العثور على علاقة ما (مباشرة او غير مباشرة) بين الفن والواقع على مدار التاريخ، بحيث يرتبط تطور الفن وتغيره على نحو أو آخر بتطور وتغير هذا الواقع.

والسؤال الذى يمكن أن يطرح نفسه هنا: هل لهذا الارتباط علاقة بمصطلح "الواقعية"، من حيث كونها منهجا أومدرسة أدبية؟؟

والحقيقة، أن مجرد ارتباط الفن بالواقع لا يعنى الاندراج تحت منهج أو مذهب بعينه، فالأمر بالنسبة للانتماء الى أية مدرسة أدبية انما هو متعلق بمنظور الرؤية وزاوية الاهتمام ودرجة الوعى وتطور المعرفة وآليات التشكيل.. الخ.

وعلى هذا فانه ينبغى علينا منذ البداية أن نفرق بين عدة استخدامات لمصطلح الواقعية..

الأول: "الواقعية" بالمعنى اللغوى العام والشامل، التى تعنى مطابقة الفن للواقع، والناتجة عن الارتباط البدهى عن طريق المحاكاة بين الفن (أى نوع من الفن) والواقع.

الثانى: "الواقعية"، باعتبارها مذهبا أدبيا يمتلك ادوات جمالية وتصويرية وفكرية محددة، وهى تلك الناتجة عن اتخاذ موقف محدد (من لدن الفنان أو الكاتب) ازاء تحولات هذا الواقع، بمعناه المادى – الاجتماعى، وتبنى رؤية فكرية وجمالية ذات طابع جدلى كلى، الى جانب آليات التشكيل التى تحاول دائما أن تكون أمينة مع الحقيقة الاجتماعية والحياتية.

الثالث: "الواقعية"، بمعنى النظرية النقدية الاجتماعية، التى تنطلق من رؤية فلسفية وجمالية محددة، قوامها وحدة الذات والموضوع والعلاقة الجدلية بين الخاص والعام، وعلاقة الفن والأدب بالطور الاجتماعى التاريخى المحدد.. الخ، كما سيلى بالتفصيل فيما بعد. وهى، بذلك، تعد أداة تحليل ودرس أدبى يمكن من خلالها مقاربة كافة النصوص الأدبية من أية مدرسة أو زمن.

وبالنظر الى الاستخدام الأول لمصطلح الواقعية المذكور أعلاه، فاننا نستطيع الزعم بأنه قد كان هناك على الدوام ثمة اتجاه "واقعى"، فى الفن والأدب. سواء، أكان ذلك من ناحية أن معظم المنتجين للفن والأدب قد حاولوا تصوير مواقفهم الفعلية من الظروف التى أحاطت بهم فى الحياة وقاموا بتقديم تصورهم عنها وخبرتهم بها، أم من

ناحية أنهم قد سعوا الى تقديم نوع من الممارسة الجمالية المبنية على تلك الرؤية الفكرية "الجدلية الكلية".

وفى كل الأحوال فان الفن لا يستطيع الا أن يتعامل مع الواقع، مهما ضيقنا من معنى هذا الواقع، ومهما تعددت طرائق هذا التعامل.

غير أنه ينبغى علينا الاقرار بأن مفهوم "الواقع" يتسم بقدر هائل من التعقيد والتعدد فى المعانى والدلالات، مثله فى ذلك مثل العديد من الملفوظات ذات الاحالات الدلالية الكبرى، مثل مفهوم "الحقيقة" ومفهوم "الطبيعة" ومفهوم "الحياة".. الخ، سواء أكان ذلك فى مجال الفن، أم فى مجال الفلسفة، أو حتى فيما يتعلق بالحياة اليومية.

وعلى الرغم من أن كل الفنون عبر التاريخ قد استهدفت تصوير هذا "الواقع"، كما تبين سابقا، (مهما كانت طبيعة تصورها عنه) الا أن الفلاسفة والمنظرين المثاليين تعاملوا مع هذا "الواقع" على نحو تأملى مجرد، وبعيد عن كونه يمثل فى جوهره ممارسة انسانية ذات طابع اجتماعى، حتى وان كان بعضهم يتبع النظرة المادية فى مجال البحث فى العلوم الطبيعية، بيد أن ماديتهم، تلك، تميزت بكونها ذات طابع ميكانيكى، أى غير جدلى. مما جعلهم يصلون الى نتائج أقرب الى المثالية، فى الحقيقة، منها الى أى نوع من المادية. مثل فيورباخ الذى يعد من أبرز فلاسفة الوضعية الماديين فى القرن التاسع عشر.

وقد كتب كارل ماركس فى أولى موضوعاته المعروفة عنه (أى عن فيورباخ) قائلا: "ان التصور الرئيسى فى كل مادية (بما فيها مادية فيورباخ) ينحصر فى أنها لاتفهم الموضوع أو الواقع – وكل ما تدركه

حواسنا – الا باعتباره موضوعا وتأملا، لا باعتباره نشاطا انسانيا حسيا، كممارسة". [1]

فالموقف التأملى ازاء محاولة فهم الواقع، هنا، لابد أن يفضى تلقائيا الى التجريد، الذى يفضى بدوره الى نزع الانسانية عن هذا الواقع، ملحقا اياه بميكانيكية الآلات، ومحولا البشر الى فئران فى معمل التجارب. وهذا ما انتهت اليه فعليا المدرسة الطبيعية على أيدى ايميل زولا.

فالواقع ليس ميدانا منفصلا أو متميزا عن الإنسان انما هو كل ما يتميز بصفة مادية مدركة حسيا، أى الذى نستطيع ادراكه بحواسنا، بما فيها الإنسان ذاته. والإنسانية، تبعا لهذا، انما هى جزء لا يتجزأ من الواقع ، ووعينا ليس إلا نتيجة لانعكاس صورة هذا الواقع عبر ما نحصله من معرفة وخبرة من خلال نشاطنا العملى فيه.

وبما أن الفن، بدوره، انما هو جزء لايتجزأ من هذا النشاط العملى، من حيث كونه يعكس سعى الإنسان الذى لا يتوقف من أجل تحقيق فهم أعمق واشمل لهذا الواقع، بغية تحديد موقف أكثر وضوحا من تحولاته، أو تحقيق شروط أفضل فى العلاقة معه، فان الفنان، تبعا لهذه النظرة، يقف فى طليعة هذا السعى. لأنه، بفضل ما يمتلكه من خبرة حسية وشعورية متميزة، يتمكن بصفة مستمرة من اكتشاف جوانب جديدة من هذا الواقع، مستفيدا من تراكم مجمل الخبرة الإنسانية العملية والجمالية السابقة عليه، ومكثفا لها، ومطورا إياها.

لقد ترك الوضعيون أمر العالم، سواء من حيث وجوده المحسوس المادى أو وجوده الانسانى، مقصورا على العلماء، وقصروا مهمة الفكر الفلسفى، فيما يرى د. عبدالمنعم تليمة.. "على التحليل المنطقى للغة، وصار الأدب لديهم لا يحاكى عالما خارجيا – كما ذهب الكلاسيكيون – ولا يعبر عن عالم داخلى – كما ذهب الرومانسيون – بل هو (خلق) جديد لا صلة له بالعالمين معا. وكما أن الوضعية هى أبرز الروافد فى الفلسفة المثالية المعاصرة، فان (نظرية الخلق) – وفى الحق انها نظرة وليست نظرية، اذ أنها لا تقدم تفسيرا كاملا للظاهرة الأدبية – هى أبرز مجهود فى الفكر الأدبى البرجوازى الحديث".[2]

مما يدل، تبعا لرأى د. تليمة، على فقر هذا الفكر وبؤسه النظرى. وهو الأمر الذى يتفق مع ماذهب اليه كارل ماركس فى كتابه "بؤس الفلسفة"، والذى نعى فيه الفكر البرجوازى المتخبط بين الطبيعة والميتافيزيقا بما يجعله مضطرا، وبخاصة فى مجال العلوم الانسانية، الى أن يفسر الفكر بالفكر وليس بالواقع، كما يقتضى المنهج العلمى المنطلق من أولية الوجود المادى على أى وجود آخر، بل هو الذى ينتج كل وجود آخر. وبما أن هذا الفكر لايؤمن بالديالكتيك العلمى (يقول ماركس) ولا.. "يستوعبه استيعابا حقيقيا فانه لن يستطيع أن يستوعب سوى السفسطة.."[3]

ان هذا يعنى أن طريقة فهم العالم أو النظرة الى العالم هى التى تحدد موقف الفنان والأديب منه. وبتطور هذه الطريقة وهذه النظرة

وتغايرهما عن النظرات التى كانت سائدة فى السابق، تتطور وتتغاير المذاهب والمناهج الأدبية والأنواع الأدبية، على السواء. وهو الأمر الذى يؤكده توالى المذاهب والمناهج والأنواع الأدبية على مدار التاريخ.

والعنصر الحاسم الذى يمكن أن نتصوره حاكما فى هذا المجال هو تغير التشكيلة الاجتماعية التاريخية، وما يلحقها ويتفاعل معها من أشكال الوعى والفكر المستجيبة لهذا التغير. فهذا التفاعل هو الذى يحقق تراكم الخبرة الجمالية ويطور معرفة الانسان وقدرته على تحقيق درجات أعلى من الوعى بذاته وعالمه وتحديد أعمق لموقفه من هذا العالم.

ولعل هذا التراكم فى الخبرة والمعرفة هو ما يقف وراء حقيقة أن الجمال لا يحمل صفة ثابتة، أزلية، بل يتميز بطبيعة متغيرة باستمرار، وتتم عملية معاودة اكتشافه، بصورة دائمة لا تنتهى.. يقول كارل ماركس: "وإننى لأود أن أرى خياطا أطلب منه أن يخيط لى سترة باريسية فيصنع لى بدلا من ذلك حلة رومانية بحجة أنه استجاب فى صنعها إلى ما يمليه عليه قانون الجمال الازلى".[4] فلا يوجد فى الحقيقة ما يسمى بقانون الجمال الأزلى وانما هناك تحول وتغير دائمين.

وإذا كانت هذه هى الصفة اللصيقة بكل الموجودات، ومن بينها الجمال، فإن الواقعية هى التى ترصد هذا التغير وتجسد ممكناته وتجسداته عبر التاريخ الأدبى والفنى. ولذلك فهى تتعدى كونها مجرد

إسلوب أو تكنيك للتعبير الأدبى لتصبح منهجا لرؤية العالم ولتحديد موقف فكرى وجمالى منه، يقول لوكاتش: "فالواقعية ليست أسلوبا، فضلا عن أنها ليست تكنيكا للتعبير الأدبى، إن الواقعية هى فى الحقيقة نزوع إلى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعى والبشرى، فى صورة مخلصة للحقيقة وصادقة مع الواقع الاجتماعى والإنسانى بشكل نموذجى وفنى موح... (يواصل) إنها "منهج" التشكيل الفنى المناسب لمثل هذه الواجبات الملقاة على عاتق الأديب منذ عهد هوميروس إلى اليوم، ولهذا نجد أن الواقعية تجدد نفسها فى أعمال كل فنان عظيم"[5].

إن الواقعية حسب هذا المفهوم تعتبر أساس الأدب العظيم واطاره العام، من حيث أنها تنطلق من محاولة تحقيق ذلك الواجب الملقى على عاتق الأدباء، ألا وهو تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعى والبشرى.

وكلمة "تصوير" هنا لا تعطى سوى معنى الاكتشاف والابراز للعناصر الجوهرية من بين ركام التفاصيل والنثريات اللامتناهية الكثرة، والبالغة التشعب. لذلك فهى لا تعد عملا هينا بل يحتاج الى قراءة بالغة التبصر والتعمق فى فى الدلالات الحقيقية للكيفية التى يوجد عليها الواقع، والكائنة فى الزمان والمكان المحددين.

كما أن اكتشاف وتصوير "المشكلات الرئيسية" للجماعة البشرية بحسب سياقاتها الاجتماعية – التاريخية – الثقافية المحددة انما يجعل من عملية التلقى ممارسة أكثر حميمية وقربا من الهموم

الحقيقية للانسان. وذلك من خلال التصاقها بالهم الانسانى الأكثر جوهرية وعمومية وشمولا.

وهو ما يحقق من ناحية أخرى امكانية تداول هذا الأدب على مستوى انسانى أكبر وأوسع انتشارا. كما يكتب لهذا الأدب نوعا من الخلود والبقاء فى بؤرة الاهتمام لأزمان طويلة، جيلا وراء آخر. فالهم الانسانى المتمثل فى المشكلات الرئيسية للوجود لا ينتهى أثره ولا يبلى.

ولعل هذه السمات الكليانية هى التى تحدد ما نعرفه اليوم باسم الأدب العالمى، ذلك الذى يتجاوز أثره حدود الزمان والمكان ويتمتع بالقدرة على أن يحيا ويشع جمالا فى كل البيئات وعلى مدار الأزمان. ومن هنا يندرج تحت هذا الفهم للواقعية أعمال كثيرة جدا تبدأ من روائع العصر اليونانى حتى يومنا هذا، حيث.. "تجدد الواقعية نفسها فى أعمال كل فنان عظيم".. كما قال لوكاتش، وكما سيلى الحديث عنه تفصيلا.

الواقعية عند ماركس وانجلز

لقد استخدم ماركس وإنجلز مصطلح "الواقعية" باعتباره معيارا للصلاحية والجدارة فى ما يتعلق بتقييم العمل الفنى والحكم عليه.. يقول إنجلزفى رسالته إلى الآنسة مارجريت هاركنيس Harkness: "فالواقعية كما أعتقد تعنى بالاضافة الى أنها الصدق فى سرد التفاصيل، الصدق كذلك فى فى اعادة تصوير الشخصيات تحت

ظروف نموذجية جدا، بالقدر الذى تتحرك فيه القصة".[6] والمقصود بالصدق فى سرد التفاصيل هو التكوين الصادق الموحى بالملامح الحقيقية للسياق الاجتماعى – التاريخى الذى يدور فيه الحدث وتتحرك فى اطاره الشخصيات، بما يجعل من هذا السياق ممثلا لوجود "نموذجى". فبقدر ما يكون كذلك يمكن أن تكون الشخصيات ايضا "نموذجية". (وسوف تستخدم كلمة "نموذج" type فى ترجمة اخرى لأعمال جورج لوكاتش بمعنى "نمط"، حسب اختلاف الترجمات).

والقصد فى النهاية بالنسبة الى انجلز هو طرح خصوصية المكان الموحية بعموميته فى الآن نفسه، أى عموميته التى يتعين ابرازها من خلال الخصوصية. والأمر نفسه ينطبق على الشخصيات التى تمثل الهدف الأساسى من عملية القص برمتها، فهى تطرح من خلال خصوصيتها ما تشير به الى عموم الجنس البشرى. وذلك من خلال مفهوم "النموذجية" أو "النمطية" السابق الاشارة اليه.

والملاحظ أن مصطلح "الواقعية" فى ظل هذا الإستخدام يتسع حتى ليكاد يغطى تاريخ الفن الإنسانى بالكامل، وهو يتسع فى كلاسيكيات الماركسية ليشمل الأدب الإغريقى وعظماء ممثليه مثل هوميروس واسخيلوس وسوفوكليس وأدب عصر النهضة وعظماء ممثليه مثل شكسبير ودانتى وسيرفانتس وأدب القرن التاسع عشر وعظماء ممثليه مثل بلزاك وديكنز وتولوستوى وأبسن.

ويتعين علينا أن نلاحظ أن عبارة إنجلز السابقة لا تقدم تعريفا للواقعية، وإنما تقدم تعريفا للعمل الفنى الأصيل بشكل عام، بما يجعله

– حسب هدا الفهم – واقعيا من وجهة نظر المادية الجدلية. ومن ثم نستطيع أن نقرر العلاقة الوثقى بين "الواقعية"، باعتبارها منهجا فكريا وجماليا، والعمل الفنى الأصيل بالمعايير السابق ايرادها.

وهو المضمون نفسه الذى تحدث به جورج لوكاتش فى موضع آخر فى معرض حديثه عن عقائدية الحركة الحديثة أو الطليعية Avantgarde، واضعا على نفس الدرجة من الإنتماء إلى الواقعية أبطالا مثل "أخيلوس" و"أوديب" و"أنتيجون" و"فارتر" و"توم جونز" و"أنا كارينينا" و"دون كيخوتة"، منطلقا من مقولة أرسطو التقليدية (التى توصل إليها عن طريق إعتبارات مغايرة للإعتبارات الجمالية المحضة).. "الإنسان حيوان إجتماعى". وهو يرى أن تطبيق هذه المقولة يتحقق على يد على كل أدب واقعى عظيم، ومن ثم، يعدد أسماء الأبطال السابق ذكرهم. (7)

ولذا كانت الواقعية من أكثر المذاهب الادبية حيوية وأكثرها استمرارية. فإذا تذكرنا أنها قد ولدت فى منتصف القرن التاسع عشر، لأدركنا أنها قد عاصرت الرومانتيكية وورثتها، وشهدت الطبيعة وتجاوزتها، وتأملت مولد غيرها من المذاهب الأخرى التى لم تعمر طويلا، مثل الدادائية والمستقبلية والسيريالية.. الخ، دون أن تفقد قدرتها على التجدد والانبعاث وامتصاص ما فى التجارب الآخرى، المتزامنة معها واللاحقة عليها، من عناصر صائبة واضافات سديدة.

من هنا تعددت وجوه الواقعية وتنوعت أصولها، واتسمت فى تطورها بالخصوبة والثراء.

واذا كانت الواقعية تدين فى نشأتها لظروف تاريخية موضوعية مرت بها المجتمعات الأوروبية فى القرن التاسع عشر (ستلى الإشارة إليها) إلا أنها، بما تمخضت عنه من مبادىء جمالية أساسية، قد أصبحت ذات صبغة عالمية شاملة.

وهى بذلك تختلف جذريا عن غيرها من المذاهب الأدبية الكبرى، فلقد قامت الكلاسيكية الجديدة، مثلا، على أساس التأويل الأوربى للمبادىء الفلسفية والفنية الموروثة عن الأغريق فى مرحلة محددة من تطور الفكر الغربى (عصر النهضة)، ومن ثم، فقدت بانقضائها (أى بانقضاء هذه المرحلة، بشروطها الاجتماعية التاريخية) مبرر وجودها وأصبحت غير قابلة للاستزراع فى تربة أخرى. وكذلك فان الرومانتيكية قد تحركت فى دائرة التعبير الممرور عن تأزم المشكلة الفردية فى ظل الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية لأوربا الغربية فى القرن التاسع عشر، وبروز النزوع نحو التحررمن القيود الكلاسيكية على مختلف هذه الأصعدة، خاصة وأن هذه القيود قد أرهقت روح المبدع الفنان بشروطها المتعسفة وقيودها الصارمة وقواعدها الاطلاقية السابقة التجهيز.

أما الواقعية فإنها، ببنائها النظرى المتماسك والذى يشمل الانسان فى الزمان والمكان، وفى احاطتها الشاملة بالمعطيات التاريخية الاجتماعية الثقافية، وفى نظرتها الجدلية الشاملة للعالم والانسان، وقدرتها الدائمة على التجدد والتفاعل النشط مع كافة المتغيرات الاجتماعية والجمالية فقد تمكنت من معاودة الانبعاث مع أعمال كل

أديب كبير وموهوب. وباتت قادرة على طرح مفهوم متجدد وقادر على التواكب مع التحولات التى يمكن أن تطرأ على الوجود الانسانى.

ان الميزة الأساسية للواقعية، اذن، انما تكمن فى قدرتها على التحول من مذهب الى منهج، كما اتضح، فهى ليست مجرد مجموعة من المبادىء والتعاليم والاجراءات الفنية المقررة، والتى مهما بلغت من الدقة البنائية والجمال الفنى، لا مفر من ان تكون نسبية ومرتبطة بظروفها التاريخية (الزمانية والمكانية) الخاصة، ولابد أن يأتى اليوم الذى يتعين عليها فيه أن تفسح الطريق لغيرها من المبادىء الجديدة، تبعا للصيرورة الدائمة التى تكتنف الواقع الانسانى بمختلف مراحله الزمانية وأوضاعه المكانية. وانما تتجاوز الواقعية ذلك كله لتشكل رؤية شاملة ومتجددة للعالم والانسان، لا تزال تثبت صلاحيتها حتى الآن.

لقد أضحت الواقعية منهجا حرا فى الابداع الأدبى، لا يفتر التزامها باكتشاف الواقع والانسان. فهى لم تتميز فقط بطواعية ومرونة أساليبها، وانما أيضا بقدرتها الفكرية على رؤية وإستبصار المستقبل، حسب منظريها: .. "فخيوط الواقع لا تتكون فحسب من الماضى الذى يسبق لحظة تاريخية معينة وإنما أيضا من الأجنة التى مازالت تتخلق فى تربته وإن لم تكن مرئية بالوضوح الكافى"[8].. "وليس معنى هذا أن الواقعية من شأنها أن تقنع بالرؤى الغامضة التى ربما كانت تتمثل فى بعض لمحات التفاؤل الرومانتيكى، وإنما تتمثل مهمتها الأساسية

فى وصف مولد الغد إنطلاقا من اليوم وماينوء به من أحمال تنبىء عن مخاض عظيم وأليم."[9]

وإذا اعتبرنا أن الواقعية هى "التمثيل الموضوعى للواقع الاجتماعى المعاصر"، على الرغم من كل الاختلافات التى تحيط بهذا التعريف (حيث تثور التساؤلات حول معنى "الموضوعية" ومعنى "الواقع" حسب ماسيتم التعرض اليه فيما بعد)، فإننا يجب أن ننظر إلى الواقعية ليس باعتبارها مجرد سلاح جدل ضد الرومانسية، ولكن باعتبارها مظهر تطور جديد فى الوعى الاجتماعى وما نتج عنه من أبنية أيديولوجية متطورة عن ما كان فى السابق.

ولقد إهتز الاعتقاد فى الطبيعة المثالية – الخرافية والملتبسة بالأوهام الميتافيزيقية والخيالية للعالم والانسان، بفضل الثورة العلمية والتكنولوجية التى باتت تشكل ملامح عصر القرن التاسع عشر وما تلاه، والتى أوصلت الوعى البشرى الى مستوى كبير من التطور والارتقاء، بما يجعله دائم البحث عن التعليل العلمى – الموضوعى للظواهر الجزئية، والمقولات الكلية، على حد سواء. وتعتبر الواقعية واحدة من نواتج هذا الوعى الجديد، على الصعيد الجمالى والفكرى.

ولذلك فان الواقعية ترفض العجائب وقصص الجنيات، والتجريد والتزيين المجانى. ولا يعنى ذلك أنها ترفض الأساطير وعوالم الأحلام، بل ترفض الرؤى الغيبية والغارقة فى الأوهام الكامنة خلفهما. وهى كذلك ترفض المصادفات والأحداث غير الممكنة التحقق على صعيد الوعى المنطقى، مثل الأحداث الخارقة والمعجزات. ويرجع ذلك الى أن

الواقع فى زمننا قد أصبح أكثر قابلية للفهم الموضوعى القائم على العلة والسبب – عن السابق.

فلقد ظهرت آثار العلم الحديث المنضبط والمنظم، علم العلة والمعلول والسبب والنتيجة، فتراجع (على نحو نسبى بالطبع) الارتكان الى المعجزات والمفاهيم المثالية عن العالم والانسان والدولة وحلت المفاهيم والافكار والفلسفات المادية محلها، وذلك بالتوازى مع تطور علوم الفيزياء، والاحياء ونشوء وتطور الأجناس، وعلم الاجتماع، وعلم النفس.. إلخ.

وفى هذا التاريخ نفسه، حدث تدهور سياسى وإجتماعى بالغ، فبعد هزيمة نابليون فى معركة "واترلو"، حوالى 1815، إسترجعت معظم البلدان الاوربية نظمها السياسية الملكية السابقة، والتى كانت ممعنة فى الرجعية والمحافظة، وأصبحت شعارات الحرية والإخاء والمساواة التى جاءت بها الثورة الفرنسية، ألفاظا لا معنى لها. جنبا الى جنب مع ظهور الآثار السلبية للثورة الصناعية، فشاع الاستغلال الطبقى والقهرالسياسى، وانتشرت أمراض النظام الرأسمالى المزمنة: من فقر وجريمة ودعارة.. الخ.

وهكذا حدث الصدام بين الأفكار الجديدة القريبة إلى العلم ومناهجه وافكاره ، وبين الواقع الاجتماعى الملىء بالتعاسة والفقر والاستغلال بالإضافة الى الرجعية السياسية والتخلى المؤلم عن أحلام الحرية والعدل.

وقد عبر ماركس عن هذا التناقض الصارخ بين تقدم العلم وتطور الآلة، من ناحية، وفقر الانسان واستغلاله من ناحية أخرى. (وذلك فى خطبته بمناسبة الذكرى السنوية "لصحيفة الشعب" فى أبريل 1856) قائلا:

"هناك حقيقة كبيرة تميزالقرن التاسع عشر، ولا يستطيع أى طرف انكارها، فمن ناحية قفزت قوى صناعية وعلمية الى الحياة لم يتوقع امكان وجودها أى عصر من عصور التاريخ السالفة، ومن ناحية أخرى هناك أعراض الاضمحلال التى تتجاوز فى مداها بشاعات المرحلة النهائية للامبراطورية الرومانية، وفى أيامنا يبدو كل شىء مثقلا بحمل نقيضه: فالآلات التى تملك المقدرة المذهلة على تخفيف أعباء العمل الانسانى وعلى زيادة ثماره، نراها تزيد العمل اضناء ومشقة وتفرض على العاملين الاملاق، وتحولت مصادر الثروة التى تشكلت حديثا بتأثير سحرى غامض الى مصادر للفقر".[10]

ومن هنا أضحى البناء الفكرى والايديولوجى الذى أنتج الرومانسية بناء مثاليا وغير عملى، فالواقع أصبح قادرا على سحق كل "عرائس الأحلام" و"جنيات الرؤى" التى حفلت بها أدبيات الرومانتيكيين. وأخذ قطاع متزايد من المتابعين فى التخلى عن هذه الأحلام وتلك الرؤى التى تزيد من عجز الانسان عن فهم وتغيير عالمه، وعن البحث بطريقة منظمة عن حلول لمشاكله، مرتكزا على الحقائق المادية الملموسة، ومن ثم كانت هناك حاجة ملحة الى البحث عن طريقة جديدة فى مقاربة العالم تستطيع أن تأخذ فى الاعتبار هذا التحول

المهم فى الوعى الجمعى الانسانى الساعى نحو محاولة فهم هذا التناقض المرعب الذى نتج عن اختراع الآلة وزيادة البؤس الانسانى فى الوقت ذاته. فكان مصطلح الواقعية هو الأقدر على تلبية هذا الاحتياج للفهم.

لقد كانت الفلسفة أسبق من الأدب فى استخدام هذا المصطلح وتداوله الى زمن طويل، وإن كانت قد أضفت عليه دلالات تختلف عن المفهوم الذى استخدم به فى المجال الادبى الى حد كبير. فهو يدل فى الفلسفة، عموما، على الإعتقاد بفعلية الافكار وحقيقيتها، وهو ما يتعارض مع ماعرف ب"النزعة الإسمية"، والتى لاتعتبر الأفكار والوقائع سوى اسماء اومجردات.. "يتحدث كانت فى كتابه "نقد الحكم" 1790عن "مثالية الأهداف الطبيعية وواقعيتها"[11] ليضعنا، وجها لوجه، أمام المقابل الفلسفى ل"لواقعية"، وهو "المثالية" التى ترد كل شىء فى الوجود الى الذات. وكأنه بذلك قد قصد "المادية" بالواقعية.

ويعرف شلنج مفهوم ما يسميه ب"الواقعية المجردة"، فى بحثه المبكر بعنوان "حول الانا فى الفلسفة" (1795) قائلا بأنها.. "تفترض وجودا واقعيا للأنا – أى ماهو خارج الذات"[12].

فلازالت فكرة أن الواقعية هى نقيض مثالية القيم والمبادىء، ماثلة فى أذهان كثير من الناس، على الرغم مما فى ذلك من خلط وتزييف.

ولادة المصطلح وتطوره

لقد كان شيللر وفريدرك شليجل اول من طبق مصطلح الواقعية على الأدب، ففى عام 1798 أشار شيللر إلى أن.. "الفرنسيين باعتبارهم واقعيين أفضل من كونهم مثاليين" واستنتج من ذلك أن "الواقعية لا تصنع شاعرا"[13] فكرس بذلك الفهم الخاطىء أو المشوش لمصطلح الواقعية وبذر الفكرة التى ستجد فيما بعد صدى لها وجرى استعمالها لدى كل من حاربوا الواقعية بدعوى أنها لصيقة بالمادة والأرض فى مقابل كل ماهو روحى ورفيع ومثالى. فى الوقت نفسه الذى أكد فيه شليجل، بشكل تملؤه المفارقة، كما يقول رينيه ويليك، على أن.. "لفلسفة كلها مثالية، ولا واقعية حقيقية إلا واقعية الشعر"[14]

ثم لم يلبث أن شاع هذا المصطلح بين الادباء الرومانتيكين الألمان بمدلوله اللأولى البسيط، ثم التقطه منهم الكتاب الفرنسيون الذين احتفوا به بشكل بالغ، باعتباره منهجا متناميا وأكثر ملائمة فى الابداع الأدبى. وقد أطلقوه على الأدب منذ عام 1826. واستعمله الناقد الفرنسى جوستاف بلانش عام 1833 باعتباره مرادفا للمادية خاصة فيما يتعلق بوصف الأزياء والعادات فى الروايات التاريخية. اذ تهتم الواقعية، فيما يورد رينيه ويليك.. "بشكل الدرع الموضوع على باب قلعة من القلاع وبالرمز المرسوم على علم من الأعلام، وبالألوان التى حملها فارس يعانى من لواعج الغرام" [15]. وبذلك لم يتعد مفهوم الواقعية فى تلك المرحلة ما يمكن تسميته بوصف البيئة المحلية، وهو

التقنية التى يمكن أن نراها بوضوح لدى كتاب أبعد ما يكونون عن الواقعية، بل لدى كتاب رومانسيين مثل وولتر سكوت او فيكتور هوجو أو مريميه.

لكن سرعان ما أصبح هذا المصطلح يعنى الوصف المفضل لأنماط الحياة المعاصرة عند كل من بلزاك ومورجيه. ولم يتبلور معناه إلا فى المناقشات التى احتدمت فى خمسينات القرن التاسع عشر حول رسوم كوربيه، خلال النشاط الذى الكبير الذى قام به روائى نصف مشهور يدعى شامفلورى champhlory، حيث نشر عام 1857 مجلدا مكونا من مقالات، جمعها تحت عنوان "الواقعية"، وظهرت ما بين يوليو 1856، ومايو 1857. وقد تبلورت فى هذه المقالات النقدية المبادىء الأولى للواقعية، وأهمها أن الفن ينبغى أن يقدم تمثيلا دقيقا للعالم الواقعى، ولهذا يجب أن يدرس الحياة والعادات من خلال الملاحظة الدقيقة والتحليل المرهف. وينبغى أن يقوم بهذه المهمة بطريقة موضوعية خالية من العواطف والنزعات الشخصية.

وكان هناك اتفاق على أن مريميه وستندال وبلزاك ومونييه وشارل دى برنار هم المبشرون بهذا المذهب، بينما يعد ممثلوه هم شامفلورى ثم فلوبير، وفيرو، والاخوان جونكور، والكسندر دوما الابن. وذلك على الرغم من أن فلوبير – على سبيل المثال – أغضبته التسمية ولم يعترف بها كتسمية صحيحة لأدبه.

لقد حدث نوع من الإتفاق الجماعى حول الخصائص الأساسية للواقعية، وهو ما أخذ خصوم الواقعية يشنون عليها هجومهم متخذين

من هذه الخصائص بالذات ذريعة لهم، معتبرين اياها سمات سلبية وغير جديرة بالالتزام، خاصة فى صورتها المتطرفة مثل الإسراف فى استخدام التفصيلات الخارجية الصغيرة، والتقليل من شأن القيم والمثل العليا التقليدية. كما رأوا أن إدعاء الموضوعية والتجرد من النزعات الشخصية عند الواقعيين، فى ذلك العصر، يعد ذريعة للاستهتار وستارا لنزعاتهم المجافية للأخلاق. وقد وصل هذا النقد ذروته بمحاكمة فلوبير ومقاضاته على روايته: "مدام بوفارى" عام 1857، هذه المحاكمة التى جعلت من المعايير الأخلاقية للواقعية قضية العصر فى القرن التاسع عشر.[16]

وقد أورد المقارن الفرنسى فان تيجم van tieghm أن.. "الواقعية النظرية لم تظهر إلا على الحقيقة الدارجة والعقلية الشعبية، ولم يكن هذا فقط لأن ذوق شامفلورى Champhlory وأصدقائه كان يحملهم على الملاحظة فى هذا الحقل أكثر من المجتمع الراقى، بل كذلك لأن نظرية الواقعية يتم تطبيقها بطريقة أفضل على تواجدات اجتماعية أقرب الى الطبيعة والحقيقة الأنسانية البسيطة والعميقة،فى الآن ذاته، اكثر من أن تطبق على طبقة أكثر تطورا واقل اخلاصا. وأخيرا (يواصل تيجم) فمن الافضل أن يتوجه الروائى الى الشعب، لأن الشعب المحرر من كل حكم مسبق يستطيع أن يحسن تذوق الواقعية أكثر من الدنيويين المتشربين بالتقاليد الاجتماعية والنقاد الذين تغذوا بالتقاليد الأدبية" [17]

ولا شك فى صدق هذه الملاحظات من حيث اقتصارها على المراحل الأولى للواقعية والمبادىء النظرية التى اعتمدت عليها، خاصة اذا اخذنا فى الاعتبار أن قبول الواقعية وانتشارها كان يكمن، على وجه التحديد، فى ديمواقرطيتها ونزولها الى الطبقات الشعبية الدنيا التى كانت محرومة، حتى هذا الوقت، من حقها الطبيعى فى التعبير عن قضاياها زمشكلاتها أدبيا وفنيا.

لقد كان اثر بلزاك حاسما فى إنتصار الواقعية، إذ أنه هو الذى أدخل مصطلح (Milieu) باللغة الفرنسية، الذى يعنى البيئة أو الوسط، بكل ما يعنيه من عناصر موحية ومتداخلة فى الأدب. ونقله عنه علماء الإجتماع وكبار النقاد والكتاب مثل "هيبوليت تين" و"اميل زولا". وتعد مقدمة بلزاك التى كتبها عام 1842 لمجموعته الروائية الكبرى "الكوميديا الإنسانية"، والتى أذاع فيها هذا المصطلح لأول مرة، بمثابة الأعلان عن المذهب الواقعى، كما كانت مقدمة " كروموبل " لفيكتور هوجو" بمثابة بيان التدشين للمدرسة الرومانتيكية.

لقد تولى بلزاك تغيير مركز الثقل لدى الإنتاج الفنى فى هذا العصر من المسرح الى الرواية، ومن الخيال الى الملاحظة، كما حمل هذا الكاتب المسئولية المباشرة عن كشف أهم وأعمق جوانب الحياة الاجتماعية والروحية فى المجتمع الفرنسى، إذ يقول "إن المجتمع الفرنسى سيكون هو المؤرخ، أما انا فلست إلا مجرد سكرتير له"[18]، مما يوضح أنه كان يتصور رسالته على أنها مجرد وصف وتوثيق حقائق عصره. وهو بهذا يتوافق مع ما قاله "تين" من أن أعماله

"تتضمن أعظم قدر من الوثائق التى توفرت لنا عن الطبيعة البشرية [19]"

وقد كتب فريدريك انجلز فى خطابه الذى أرسل فى إبريل سنة 1888 الى الروائية البريطانية مارجريت هاركنيس (تمت الاشارة اليه سابقا) واصفا فيه بلزاك بأنه "سيد من سادة الكتابة الواقعية"، واضعا اياه فى مكان أكبر بكثير من زولا واتباعه. وقد اعتبر انجلز أن مجموعة الروايات المعنونة بـ"الكوميديا الانسانية"، إنما هى.. "تأريخ واقعى رائع جدا للمجتمع الفرنسى". من حيث وصف بلزاك للحياة الراقية الفرنسية، وكيف بدأت تختفى بقايا هذا المجتمع أمام زمر الوافدين الفقراء من الطبقات الأدنى. أو كيف كانت النساء الراقيات يخن أزواجهن، باعتبار ذلك نوعا من الانتقام لأنفسهن، احتجاجا على الطريقة التى تم تزويجهن بها، وكيف كن (هؤلاء النسوة) يسلمن انفسهن لرجال من الطبقة الوسطى، مقابل أنهم كانوا يقرضون أزواجهن أو يجرون عليهم المنح، حيث أن.. "هذه الصورة كانت تشكل حجر الزاوية فى كتابات بلزاك وحولها نسج لنا تاريخا كاملا للمجتمع الفرنسى".. إلى أن يقول إنجلز، أنه قد تعلم من روايات بلزاك أكثر بكثير من كل ما تعلمه.. "من كل المؤرخين والاقتصاديين والاحصائيين المحترمين، مجتمعين، الذين عاشوا تلك الفترة وكتبوا عنها. وتعلمت منه كل شىء حتى أدق التفاصيل الاقتصادية (مثل إعادة توزيع الملكية بعد الثورة..)"[20]

لقد انتشر مذهب الواقعية خارج فرنسا عن طريقين:

الأول، هو تحليل ابداعات الحركة الواقعية الفرنسية والتعليق عليها، مما أدى الى التعريف بها والاسهام فى إنتشارها فى البلدان الأوربية. مثلما حدث فى إنجلترا فى منتصف القرن التاسع عشر.

والثانى، هو محاولة النقاد والكتاب التأصيل للمذهب الواقعى فى بلادهم، ابداعا وتنظيرا. متابعين، مأخوذين فى ذلك، بهذا الصدى الذى أحدثه الظهور الأخاذ للواقعية الفرنسية. ولقد جاء هذا الطريق الثانى متأخرا، عن الأول، بعض الشىء. مثلما حدث فى أمريكا، حيث تحمس لها بعض النقاد بزعامة هنرى جيمس، حوالى عام 1864، ونصح بدراسة ما أسماه بـ "النظام الواقعى الشهير".[21]

ولم يأخذ المصطلح شكله المحدد والحاسم، فى ألمانيا، إلا فى كتابات ماركس وإنجلز، فى وقت متأخر نسبيا. بينما ظهر فى روسيا مبكرا جدا، عندما تبنى "فيساريون بيلنسكى" اصطلاح فريدريش شليجل عن "الشعر الحقيقى" منذ عام 1836 وأطلقه على شكسبير الذى.. "وفق مابين الشعر والحياة الواقعية"، وأطلقه كذلك على والتر سكوت، الذى عده بيلينسكى.. "شكسبير الثانى الذى حقق وحدة الحياة والشعر".[22]

وقد تحدث بيلينسكى عن الكتاب الروس، من أمثال جوجول، باعتبارهم ينتمون للمدرسة الطبيعية، ولكن ديمترى بيساريف كان الوحيد الى استعمل مصطلح (الواقعية) باعتباره شعارا ذا طبيعة محددة، وذلك عندما اعتبر أن.. "الواقع عامل مفكر"[23] بيد أن الواقعية، عنده، انما كانت تعنى مجرد تحليل ونقد المجتمع.

وقد هاجم ديستوفيسكى هؤلاء النقاد، أمثال بيلينسكى وبيساريف، مؤكدا قصور فكرهم، وان فهمهم للواقعية.. "يختلف تمام الاختلاف عن فهم واقعيينا ونقادنا لها، ومثاليتى أكثر واقعية من واقعيتهم، فواقعيتى نقية، واقعية العمق، بينما تنتمى واقعيتهم الى السطح". وقد روى ستراخوف فى السيرة التى كتبها عن دوستوفيسكى قوله: "يدعوننى سيكولوجيا: انهم مخطئون: الأصح أننى واقعى بمعنى أرفع، أى أننى أصور كل أعماق النفس الانسانية ".[24]

وعلى الرغم من أن كل أعمال تولستوى تعتبر من النماذج الواقعية العالمية، الا أنه لا يكاد يوجد أى أثر لمصطلح "الواقعية" فى كتابه (ماهو الفن)، بينما نجد تحليلا وافيا لمقولات "الصدق"، وخاصة صدق العواطف وضرورته المطلقة فى الأدب والفن.

والواقعية، باعتبارها منهجا أدبيا وفنيا، لم تنشأ دفعة واحدة، وإنما جاءت بعد مقدمات أدبية وفنية مهدت لها الطريق وأمدتها بعناصرها الفنية والموضوعية الأولى. وهذه المقدمات نجدها بشكل واضح لدى الأدب الأسبانى الذى امتلأ بنماذج واقعية ساخرة، وإن جاءت على نحو جنينى، وهو ما نجده خلال قصص "الصعاليك" picaresc التى قدمت نموذجا أوليا للواقعية، والصعلوك هو الخادم الذى ينتقل من سيد إلى آخر، ساخرا من مثالية النبلاء الكاذبة، ومادية رجال الدين التى تكمن تحت ثياب الورع والتقوى، والبخيل الحريص على المال، والمنافق، وكذلك جبروت الشحاذ الأعمى الغليظ الطبع.. الخ. وبهذا أضحت القصة وعاء للنقد الاجتماعى اللاذع.

ويمكن أن نلمح اسهام الأدب العربى فى خلق هذا النموذج حينما نرصد وجه الشبه بين هذا الفن وفن المقامة العربى، الذى يقوم على رصد مغامرات البطل الصعلوك الذى ينتقل من سيد الى آخر، ومن بلد إلى آخر، مكديا ومحتالا على الاعيان والأغنياء وساخرا منهم، متلاعبا ببراعته وفطنته[25] كما نجد، كذلك، فى قصص ألف ليلة وليلة نماذج متعددة من الصعاليك والمحتالين واللصوص الظرفاء الذين يوقعون بالمغرورين المتكبرين. بإلاضافة إلى نموذج "الفرفور" المصرى، الذى أعاد تقديمه يوسف ادريس فى مسرحيته المعروفة: "الفرافير"، انه ذلك الانسان البسيط، سليط اللسان، اللاذع، البارع براعة البهلوان، واسع الحيلة، الذى لايسلم أحد من هجائه وسخريته.

لقد انتقلت هذه العناصر الفنية العربية إلى اسبانيا عن طريق التواجد العربى بها، ومنها إلى فرنسا. وابتداء من "جيل بلاس" و"فيجارو" حتى بومارشيه، فإن الصعلوك قد أخذ على عاتقه مهمة أن يزرع الأدب الأوروبى كله بالنزعة الواقعية الصريحة.

وهناك مثال آخر بالغ النصاعة والقوة، يمكن ايراده فى سياق المقدمات التى مهدت للواقعية، وكان له فضل الريادة والسبق فى التبشير بها، ذلك هو رواية سرفانتس الخالدة: "دون كيخوته"، التى زودت الأدب العالمى بواحدة من أعظم نماذجه وأعمقها تأثيرا. وإذا كانت شخصية دون كيخوته تعد مثالية مغرقة فى الوهم فإن هذا النموذج يزدوج بالواقع المادى الخشن المتمثل فى خادمه البدين

"سانشو بانثا"، الذى يطلق، بسلوكه التلقائى البسيط، عنان مضاهاته التامة للحياة والواقع.

وأزعم أن شخصية البطل الفارس ذا القيم المثالية وتابعه الرجل البسيط، ذا الروح الواقعية والمزاج الدنيوى خفيف الظل، كما هو فى رواية سرفانتس، يمكن أن تتقاطع، على نحو ما، مع شخصية (عنترة بن شداد العبسى) وتابعه (شيبوب) فى الملحمة العربية القديمة: "عنترة"، من زاوية العلاقة الجدلية بين الروح المثالية الطامحة الى اقرار قيم الحق والعدل فى عالم لم يعد مهيأ، أو ليس مهيأ بعد، لاستقبال مثل هذه المفاهيم بسهولة، من ناحية، وروح الانسان الصغير الذى يمكن أن يساند ذلك الطموح ويسايره، ولكن مع ارتباط أقوى بالواقع وفهم فطرى أعمق لحقيقته، من ناحية أخرى.. يقول شلدون تشينى: "ومن العجيب أن الفن القومى الأسبانى قد اكتسب الكثير من ألوان خصوبته من العرب الذين قطع الأسبان دابرهم من بلادهم نهائيا."[26]

الواقعية والطبيعية

لقد اختلطت الواقعية فى بداية الامر بمصطلح آخر، لازمته ولم تتميز عنه تماما، إلا من خلال بعض الدراسات الأدبية الحديثة نسبيا، وهو مصطلح "الطبيعة". وهذا المصطلح، فيما يقول رينيه ويليك، انما هو.. "إصطلاح فلسفى قديم يعنى المادية أو الأبيقورية أو الدنيوية، أما معناها الأدبى فنجده أيضا عند شيللر فى مقدمته لكتاب "عروس

مسينا" 1803، باعتبارها شيئا يستحق المحاربة. لكن هذا الاصطلاح الذى استخدم استخداما واسعا بمعنى الولاء المخلص للطبيعة، لم يتبلور كشعار محدد إلا فى فرنسا أيضا، فقد أمسك إميل زولا بتلابيبه، وصار منذ نشر مقدمة الطبعة الثانية لروايته "تيريز راكان" 1868 يعتبر إسما لنظريته الخاصة بالرواية التجريبية العلمية".[27]

ويؤكد النقاد [28] استمرار الخلط بين هذين المصطلحين حتى الربع الأول من القرن العشرين، الى أن نشر الناقد بير مارتينيو Martinio Pier كتابين مهمين: أولهما عام 1913، بعنوان "القصة الواقعية"، والثانى عام 1923، بعنوان "الطبيعية الفرنسية"، وحدد فيهما التمييز القاطع بين المصطلحين.

فالطبيعة هى مبدأ زولا، وتقتضى عرضا علميا للأدب فى اطار فلسفة مادية محددة. أما الواقعية فهى ذلك التيار الزاخر الذى يجرى فى مساره الكثير من الأيديولوجيات والفلسفات، والذى التزم به معظم كبار الكتاب العالميين فى القرنين الأخيرين (التاسع عشر والعشرين). وقد حاول منظرو الطبيعية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، أن يبينوا أنهم يستبعدون العامل الذاتى من الفن، وأن مهمتهم هى تصوير الحياة كما هى عليه فى الواقع، بالتحديد، دون ان يضيفوا أية لمسة شخصية أو خيالية.. "فالحياة تملى وهم إنما يسجلون بأمانة ما تمليه. ومن هنا لا يستطيع العلم أو الفن – فى نظر الطبيعيين – ان يدينا أو يشجعا، وإنما فحسب أن يصورا أويفسرا" [29] وعلى الأخص عند عميدها اميل زولا.

ولعل "الطبيعية" فى الرواية، بهذا المعنى، تماثل "البرناسية" فى الشعر عند لو كونت دو ليل وتيوفيل جوتييه.

إلا أن الطبيعية، على الرغم من كثرة منتقديها، قد وجدت من يتلمس فيها بعض الجوانب الإيجابية، يقول الكسندر فادييف: "من زاوية الماركسية اللينية كثيرا ما ينظر إلى زولا (مثلا) باعتباره واقعيا مبتذلا زاحفا، لكنه لم يكن كذلك دائما بأى حال، فإلى الحد الذى نجح فيه فى تقديم تعميات واسعة، والذى نجحت فيه أعماله فى كشف عدم المساواة الاجتماعية والجشع والفسوق والتدهور الاخلاقى لبورجوازية عصره فى الامبراطورية الثانية فى فرنسا، فقد لعب دورا تاريخيا تقدميا، ومازالت له دلالته التربوية، غير أنه من الواضح أن واقعيته أدنى (مثلا) من واقعية بلزاك. وقد قال إنجلز ان بلزاك يساوى كل أشباه زولا مجتمعين معا".[30]

ولقد قابلت الطبيعية إنتقادات حادة من إتجاهات مختلفة اتهمتها جميعا بأنها تقف عند قشرة الواقع ومظهره الخارجى ولا تحاول إستكشاف دخائله وعوامل تطوره الكامنة. يقول هنرى لوفافر: "لقد كان التطور، بوصفه وسيلة لتخطى ماهو مباشر وتخطى قشرة الواقع يدخل الخلاقين العظام فى أعماق الحقيقة، وذلك أتاح لهم تمييز اتجاهاتها العميقة. إن تدخل العنصر التطورى هو أحد الوجوه التى تميز الواقعية عن المدرسة الطبيعية، فالكاتب ذو النزعة الطبيعية كان يميل إلى استبعاد العنصر التطورى لأن ماهو واقعى فى نظره يستبعد

التطور. ولأن التطور يخرج عن نطاق الواقع. وهكذا يبقى ذلك الكاتب على سطح الواقع."[31]

ويقول بليخانوف: "أن الواقع هو مادة الفن بالذات إلا أن الفنان يقوم على الدوام بالإختيار، وهو صاحب رؤية خاصة للواقع، وحتى عندما ينسج هذا الواقع فإنه يعيد خلقه. والكاتب الواقعى لا يمكن أن يجد نفسه بنسخة طبق الأصل، بل عليه أن يذهب إلى أبعد مما ذهبت إليه الطبيعية التى قصرت نفسها على الظاهر السطحى والزائل للاشياء."[32]

ويؤكد جورج لوكاتش على هذا المعنى قائلا: "إن الطبيعية سواء كانت اشتراكية أم غير ذلك، تحرم الحياة من شعرها وتهوى بها إلى مستوى النثر. ووسائل الطبيعية المنهجية عاجزة عن إدراك خبث الواقع وثرائه وجماله".[33]

مما سبق نستطيع القول بأن مفهوم الواقعية، وقد أضحى محددا من الناحية الجمالية، مدين بقوة الى الاتجاه الاجتماعى فى النقد الأدبى، بل هذا الاتجاه هو الأب الشرعى للنظرية الواقعية فى الأدب والفن، كما أنه بكل ما أسفر عنه من حصاد منهجى وأيديولوجى هو جوهر ما يتبقى منها بعد ذلك.

الفن والمجتمع

ان دراسة العلاقة بين الفن والمجتمع قديمة قدم فكرة المحاكاة الأفلاطونية، وفكرة الواقعى والمحتمل الأرسطية. ولعل أقدم تناول

مباشر حاول إيجاد بناء نظرى وفلسفى لهذه العلاقة، يعود إلى المفكر الإيطالى جيامبا تيستا فيكو (1664 – 1744) فى كتابه المشهور: "مبادىء العلم الجديد" (1725)، الذى تضمن نظريته الحضارية والفلسفية المعروفة بـ "نظرية الدورة التاريخية"، والتى بلور فيها الفكرة التى تقضى بأن لكل حضارة دورة حياة كاملة تشبه حياة أى كائن حى، من ميلاد ويفاعة الى موت وأفول. وسحب هذا التصور، نفسه، على كل مايدخل ضمن مكونات هذه الحضارة. وهو ما أسفر عن مفهوم نسبية الانجازات الإنسانية وتطوريتها فى مجال الفن والعلم والفكر، والذى ينبع من فهمه الواضح لدور الإنسان فى خلق عالمه الاجتماعى وعلاقاته ومؤسساته ومن ثم فنونه الإبداعية. ومن هنا يصل الى ضرورة تحليل هذا كله بمصطلح علمى ومادى، وليس بمصطلح لاهوتى أوكنسى. وأقام فيكو، على هذه الأرضية العلمية، أول محاولة منظمة للربط بين أشكال التعبير الأدبى وطبيعة الواقع الإجتماعى.[34]

ومع أن فكرة إبن خلدون حول الطبيعة التطورية للمجتمعات والحضارات أقل طموحا واكتمالا فى هذا المجال من فكرة فيكو، إلا أنها أسبق منها بأكثر من ثلاثة قرون، حينما اكتشف نظرية التطور الحضارى، وهى الفكرة ذاتها، التى قامت عليه فكرة فيكو. كما ربط ابن خلدون بين دور الأدب ومكانته ومراحل تطور الدولة.

وكما ظهرت فكرة ابن خلدون دون علاقة سببية واضحة فى ايطاليا، بعد أن أخذت صورة جديدة لها، ظهرت فكرة فيكو مرة أخرى على

الجانب الآخر من جبال الإلب، فى فرنسا. فقد قدمت مدام دى شتال (1766- 1817) فى كتابها المشهور "عن ألمانيا" dula almaine (1810) صورة جديدة لفكرتى إبن خلدون وفيكو، عندما تناولت الفروق الكبيرة بين الشخصية الفرنسية الشغوفة بالحوار (تكمل هى).. "الولوعة بالصياغات اللامعة الرشيقة، وبين الشخصية الالمانية الممعنة فى التفرد والمقدسة للعقلانية والمهتمة بـ"الموضوع"، ولو على حساب الشكل.

وناقشت مدى إنعكاس هذه الفروق الشخصية على الأدب وعلاقة ذلك كله بالمناخ الجغرافى والإجتماعى. وتعد هذه الفكرة تطويرا لفكرة أخرى، ظهرت فى كتاب سابق لدى شتال بعنوان: "علاقة الأدب مع المؤسسات الاجتماعية" (1800). وقد تلقف هيبوليت تين taine (1828- 1893) هذه الفكرة ليطورها مستفيدا من التقدم الذى أحرزته النظرية الاجتماعية منذ مونتيسكيو (1689- 1755) حتى أوجست كونت (1857- 1898).

وتعتمد النظرية النقدية لتين على اخضاع الأدب والفن لطراق البحث التى تم توظيفها فى علم الاجتماع [35]، بالصورة التى دفعت الكثيرين إلى اعتباره المؤسس الأول لـ"علم الإجتماع الأدبى". وقد أضاف تين إلى الأفكار السابقة الدائرة حول (تأثير العصر) و(الواقع الاجتماعى فى الأدب) بعدا جديدا هو الجنس أو العرق. مكونا بذلك مركبه الثلاثى المعروف بالبيئة والجنس واللحظة التاريخية.[36]

ولعل أهم اعتراض تم توجيهه إلى نظرية تين أنها لم تستطيع أن تميز بين شخصية وأخرى يخضعان لنفس المؤثرات ثم يختلف إنتاجهما الأدبى بشكل بين. لقد مهد تين لإيقاف علم الجمال على أرضية التاريخ، بيد أنه بقى مع ذلك تبسيطيا، ميكانيكيا، عاجزا عن إستيعاب تعقيد الواقع المتحرك. صحيح أنه يحتج، فى ما يحتج بالسيكولوجيا الاجتماعية قائلا: "يتحدد العمل الفنى بكلية تتمثل فى الحالة النفسية العامة والأعراف المحيطة."[37] لكن تين، فيما يلاحظ بليخانوف، ينتهى به الأمر إلى ضرب من اللغو وتحصيل الحاصل والمثالية، التى خيل إليه أنه قد طردها من مذهبه، فاذا بها تعاود الدخول، يقول بليخانوف: "كان تين ذلك الرجل الذى، بعد أن قال (أ) وجد نفسه عاجزا عن النطق بـ (ب)، قاضيا على هذا النحو على قضيته بالذات. وللخروج من التناقضات التى ورط نفسه فيها، لم يكن ثمة من منطق خارج المادية التاريخية."[38]

إن مفهوم "السيكولوجيا العامة" المميزة لعصر من العصور دون سواه، قد يكون مفهوم مغرقا فى الإلهام. ولكن لامناص من التوغل إلى أبعد من ذلك، وصولا إلى علاقات الإنتاج، إلى الأساس الاقتصادى.. يواصل بليخانوف.. "أرى أن الوعى الاجتماعى يتحدد بالشروط الاجتماعية، وواضح، بالنسبة إلى كل من يأخذ بوجهة النظر هذه، أن كل أيديولوجيا بما فيها الفن وما يسمى بالأداب الجميلة، إنما تعبر عن الميول والأحوال النفسية لمجتمع بعينه، أوإذا كان هذا المجتمع منقسما إلى طبقات، فلطبقة بعينها"[39]

إن تفسير الفن بـ"العرق" أو "الجنس"، كذلك، يعد تفسيرا زائفا. فالعرق مفهوم لا يقابله شيء في الواقع. من حيث أنه لا وجود لعروق خالصة. وكل عرق لا ينطوى بالضرورة على ذات القسمات البيولوجية. وحسب بليخانوف، فإنه.. "في شتى أرجاء المعمورة، ومهما إختلفت الأعراق فيما بينها، تتناظر أطوار مماثلة من تطور الفن مع أطوار مماثلة من تطور الإنسان البدائى، فهناك فن العصر الحجرى، وفن العصر الحديدى، ولا يوجد فن لعرق أبيض، وآخر لعرق أصفر... إلخ. وتظهر حالة القوى الإنتاجية حتى في التفاصيل... وإذا انتقلنا إلى الشعوب المسماة بالتاريخية، توجب علينا قبل كل شيء أن ننوه بأن كلمة عرق لا يمكن ولا يجوز أن تطبق عليها، فنحن لا نعرف شعبا واحدا، يمكن أن نقول عنه أنه من عرق طاهر. فكل شعب محصلة لمزيج كثيف ولتزاوج طويل الأمد بين عناصر إثنية متباينة، حاولوا إذن، بعد هذا، أن تحددوا تأثير (العرق) على تاريخ أيديولوجيا هذا أو ذاك من الشعوب".[40]

وفى الوقت الذى حدد فيه تين مفهوم البيئة على نحو وضعى مثالى، كان معاصره كارل ماركس (1818- 1883) يقوم، على الجانب الآخر، بصياغة فلسفية كاملة لمفهوم الواقع الاجتماعى وعلاقة الإنسان به وموقفه منه على نحو مادى جدلى. وكان من الطبيعى أن تؤدى هذه الثورة الفلسفية إلى إعادة النظر فى طبيعة العلاقة بين الفن والواقع الاجتماعى من خلال هذا المنهج الجديد فى الدراسة والتحليل.

لقد كان أثر جهود ماركس وإنجلز حاسما فى إنتصار الواقعية واثراء الأفكار حولها، من خلال انحيازهما لها، بشكل كامل، وذلك من خلال رافدين:

الأول: جهودهما الفلسفية، على وجه الإجمال، التى تربط مجمل عالم الأفكار والنتاجات الإبداعية بالواقع الاجتماعى المادى.

والثانى: هو كتاباتهما المتركزة على الأدب والفن، تلك الكتابات التى قاما، فيها، بتقديم دعم هائل للمذهب الواقعى، كما قاما باثراء الإجتهادات الرامية إلى تعميق مفهومه.

إن مجموعة المقتطفات والتحليلات التى تركها ماركس وإنجلز عن المسائل الجمالية، لا تنحصر أهميتها فى كونها تبلور نظرية عن الفن فقط، وإنما تتألف من مفهوم شامل ومتكامل عن العالم كما اكتشفه ماركس وإنجلز. ألا وهو نظرية المادية الدياليكتيكية والمادية التاريخية.

إن الإنسان الاجتماعى يخلق ذاته بنشاطه، بفعاليته، بعمله. وهو يتطور ويتغير أثناء تطويره الطبيعة وتغييرها. والتاريخ لا يعدو أن يكون.. "إنتاج الإنسان بواسطة العمل الإنسانى".[41] وهذا هو المبدأ الأولى عن التطبيق العملى الإجتماعى، "الممارسة العملية" praxis، الذى نجده ماثلا فى بعض نصوص هيجل، ولكن فى حالة تحسس أولى بكر، بما يشبه حالة العنصر المختنق تحت ركام من الأفكار التجريدية التأملية.

يتخذ هذا المبدأ الأول منذ أوائل مؤلفات ماركس وإنجلز أبعادا جديدة. من حيث إن العمل لا ينتج أشياء منعزلة، أو أدوات وحسب، وإنما هو ينتج أيضا العالم الإنسانى. وبدهى أننا نقصد الطبيعة الإنسانية فى مجموعها. إن النشاط الخلاق فى الفن ليس، ولا يمكن أن يكون، نشاطا مثاليا نظريا ولا نشاط منعزلا مقصورا على ذاته. إنه عمل خاص يتمتع بأسمى صفات العمل الرائع. ويرتكز، فى مجموعه، على مجموع الفعل الإنسانى الذى يغير الطبيعة ويطورها.

إذن فالعمل الفنى ناتج فريد واستثنائى يلخص الخبرة البشرية فكريا وجماليا.

وبذلك فهو يعد التعبير الأسمى عن الشكل المعطى والمطروح للعالم وللإنسان فى مرحلته التاريخية المعينة. وكما يقول المفكر الماركسى هنرى لوفافر: "إن اللحظة المحظوظة والومضة التى تضىء فى لحظة معينة، جزء مما أدركه الجنس البشرى بعد جهد بطىء عميق مختف أحيانا فى طيات الغموض والخفاء".(42)

فالفن بوصفه إبداعا يتم فى هذا الواقع، ولا يستطيع أن ينفصل عنه، من حيث أنه يستمد منه شكله ومحتواه وجوهره ورؤاه. إن أهم إكتشافات الماركسية هى إكتشاف وتحديد العلاقة بين الأبنية الاجتماعية والاقتصادية التحتية، والأبنية الفكرية والابداعية الفوقية. لأن فهم طبيعة هذه العلاقة هو الذى يجعلنا نتمكن من فهم عناصر العمل الفنى وطبيعته وقضاياه، باعتباره أحد التجليات الفوقية للواقع الإجتماعى.

وبعبارة أخرى فإن الأمر يتحدد على أساس دور الوجود الاجتماعى فى خلق الوعى الإجتماعى، ومن ثم فاعلية هذا الوعى فى عملية التغيير الإجتماعى.. وهكذا فى علاقة جدلية متطورة دائما ومغتنية بشكل مستمر. لقد أدى هذا التحديد إلى الإجهاز على المفهوم المادى الميكانيكى التبسيطى الخاطىء الذى إعتبر أن العامل الاقتصادى، وحده، هو العنصر الحاسم فى تحديد طبيعة البناء الفوقى ودوره بمختلف مؤسساته وتجلياته.

ولو أردنا ان نعبر بإيجاز عن تصور ماركس وإنجلز للعلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية لوجدناه يتكون من مايلى:

1. حالة القوى الاجتماعية.
2. العلاقات الاقتصادية المشروطة بتلك القوى.
3. النظام الاجتماعى والسياسى القائم على هذا الأساس الاقتصادى.
4. سيكولوجيا الإنسان الإجتماعى، المتحددة جزئيا بموقعه الاقتصادى وجزئيا بالنظام الاجتماعى والسياسى القائم عليه.
5. الأيديولوجيات التى تعكس تلك السيكولوجيا.

وهذه الصيغة الواسعة بما يكفى لتفسير جميع أشكال التطور التاريخى، تعد، فى الوقت ذاته مختلفة كل الاختلاف (يقول بليخانوف) عن.. "تلك النزعة الانتقائية التى لا تعرف كيف تتوغل إلى أبعد من الفعل المتبادل بين مختلف القوى الاجتماعية، ولا يخالجها حتى الشك فى أن الفعل المتبادل بين هذه القوى لا يحل بعد المسألة

من أصلها. إنها صيغة واحدية، وهى مشربة فى جوهرها بنزعة مادية"[43]

ويلح بليخانوف على أهمية السيكولوجيا الاجتماعية ودورها – فى حال فهمها على نحو جدلى – فى منحنا تفسيرا حقيقيا للعمل الفنى: "لا يمكن للعلم التاريخى أن يكتفى بتشريح المجتمع، بل يرى أن الظاهرات قاطبة مشروطة بصورة مباشرة أو غير مباشرة بالظرف المادى للمجتمع، لكم من الصحيح أيضا القول أنه ليس ثمة واقعة تاريخية واحدة لم تسبقها وترافقها وتعقبها حالة وعى معينة، ومن هنا كانت الأهمية الكبرى للسيكولوجيا الاجتماعية، ولئن يكن من الضرورى أن يحسب حسابها فى تاريخ الحقوق والمؤسسات السياسية، فإن يستحيل بدونها التقدم خطوة واحدة فى مجال تاريخ الأدب والفن والفلسفة... إلخ"[44]

وبالإضافة إلى ذلك فإن مختلف البنى الفوقية الأيديولوجية – الفلسفة – الأدب والفن – القانون – الأخلاق– الدين.. إلخ، على مابينها من قاسم اقتصادى مشترك، يؤثر بعضها فى البعض الآخر. وعلى الرغم من أن التبدلات الطارئة فى القوى الإنتاجية وعلاقات الإنتاج تتسبب فى تحولات فى البيئة السياسية والاجتماعية، إلا أن التغيير فى مجال الأفكار يتم ببطء كبير، لأن روابطها بعالم الإنتاج ليست مباشرة ووثيقة بالقدر نفسه. ولهذا تبقى على قيد الحياة تلك التصورات المناظرة لنمط سابق عن الحياة.

وكما كتب ماركس فى كتابه "18 برومير – لويس بونابرت": فإن.. "تركة جميع الأجيال التى قضت نحبها تثقل بباهظ وطأتها على دماغ الأحياء."[45] ومن هنا كانت الصراعات بين المدارس الأدبية والفنية وبين الفنان وعصره.

وفى ضوء ماسبق نستطيع أن نقول، حسب النظرية الماركسية، انه يستحيل فهم وتحليل ونقد العمل الفنى دون معرفة صحيحة بالأيديولجيا الاجتماعية السائدة، الناتجة عن السيكولوجيا الاجتماعية، الناتجة بدورها عن العلاقات والصراعات بين الطبقات. وحسب بليخانوف، فإن.. "صراع الطبقات ينتج عنه سيكولوجيا الأطراف المتصارعة، ولم يكن الحال هكذا فى العصر الوسيط وحده، أو فى فرنسا وحدها. فكلما إحتدم الصراع الطبقى فى قطر محدد أو فى عصر محدد، إشتد تأثيره على سيكولوجيا الطبقات المتصارعة.

ومن يتطلع إلى دراسة تاريخ الأيديولوجيات فى مجتمع منقسم إلى طبقات، يتوجب عليه أن يركز إهتمامه كله على ذلك التأثير، وإلا فإنه لن يفقه من الامر شيئا. حاولواأن تعطوا تفسيرا "إقتصاديا مباشرا" لظهور مدرسة دافيد فى الرسم الفرنسى فى القرن الثامن عشر، تصلوا إلى نتيجة هذا اللغو الممل والمضحك بعينه. أما إذا نظرتم إلى تلك المدرسة بوصفها إنعكاسا أيديولوجيا لصراع الطبقات الذى كان يدور فى داخل المجتمع الفرنسى عشية الثورة الكبرى، فإن مظهر المسألة يتبدل، فهذه أو تلك من خصائص فن دافيد، التى قد

يخيل إلى المرء أنها خارجة عن نطاق الاقتصاد الاجتماعى إلى حد لا يمكن الربط بينها وبينه، تغدو عند ذاك مفهومة تماما"[46]

لقد طور بليخانوف هذه الأفكار ودلل عليها بأمثلة فى دراسته عن الأدب المسرحى والرسم فى فرنسا فى القرن الثامن عشر من وجهة النظر السوسيو لوجية، حيث أبرز فيها الطابع الطبقى للفن والأسباب البعيدة الغور لتطوره. موضحا أن تعاقب المدارس والصيغ وارتباطها بسابقاتها، إما لمواصلة السير على نهجها وإما لالغائها.

ومن هنا يمكن القول بأن تطور الفن لا يمكن فصله عن التطور الاجتماعى.

obeikan.com