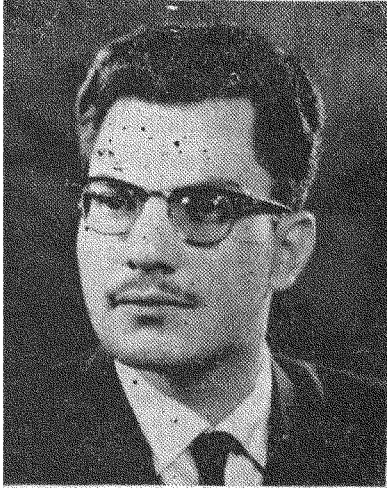


الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث

بنام غالي حكري



ليست مجموعة ثابتة من الاصول الجمالية بقدر ما تهدف الى رؤية الواقع من زاوية خاصة .

نخطى اذن في اطلاق كلمة مدرسة على اي اتجاه ادبي او فني ، فكل اديب وفنان يتفرد بسمات فنية خاصة به رغم انتمائه الى اتجاه عام يشتمل على رؤية قطاع معين من الناس في بيئة معينة من المكان في عصر معين من التاريخ . الفن هو المدرسة الكبرى ، والاتجاهات المختلفة بمثابة السنوات الدراسية ، والاتجاه الكلاسيكي يمثل درجة ما في تطور الفن ، والاتجاه الرومانسي يمثل درجة تالية . وهكذا .

ولقد حدث منذ تسمت احدى هذه المراحل بالواقعية لمجرد ان روادها ينسخون الواقع كما يرونه بالعين السطحية الجامدة ، ان بلغت الاتجاهات الفنية درجة عالية من التشابك والتعقيد والتفرد ، جعل من المستحيل - اذا شئنا الدقة - تعميم اية تسمية على اتجاه او فنان (٢) .

الفن بين الواقع والواقعية

بهذه المقدمة نلتقي مع الواقعية الاشتراكية كاتجاه اطلقت عليه هذه التسمية مع ظهور الحركة الاشتراكية في مجال تحقيقها الاجتماعي بالانحد السوفيتي . فما قاله ماركس وانجلز في كتابهما الضخم عن الادب والفن ، لم يشتمل على هذا التعبير . ولم يرد ايضا في تاريخ النقد الروسي رغم الميول الثورية التي تنضح في اعمال بيلنسكي وتشيرتشفسكي وهرزن ودوبرليووف . وهم الرواد الذين مهدوا للحركة النقدية في الادب السوفيتي المعاصر .

وانما جاءت هذه التسمية مع الاتجاه الادبي الذي ولد مع الاعمال الادبية للكاتب مكسيم جوركي . ولم يولد التعبير مع المضمون الثوري لاعمال جوركي دفعة واحدة ، بل نعتت بالواقعية الجديدة اولا تمييزا

بدات تسمية الاتجاهات الادبية والفنية منذ اواخر عصر النهضة . انتعشت حينذاك حركة جماعية تفتني اثار القدامى من الاغريق والرومان وتستمد اصولها النظرية من ارسطو ، فسميت بالحركة الكلاسيكية لترسمها خطى الاقدمين فيما ابدعت من اثار ظل الطابع المدرسي سميتها الرئيسية . ولم يكن هذا الاتجاه الا تعبيراً فنياً عن يقظة العالم الاوروبي من وهاد القرون الوسطى ، وقد تجسدت اليقظة في اجترار القديم احتجاجاً واعيا على ظلام تلك الفترة التي سادت فيها ادب الكنيسة وفنونها . وكانت الكلاسيكية تعبيراً موفقاً لعملية الاجترار هذه .

غير ان المجتمع - كبقية اشكال الطبيعة - لا يعرف حالة السكون . فالتفاعلات المستمرة بين جنبانه تتطور به من صورة الى اخرى ، والعودة الجديدة للمجتمع البشري فور انهيار النظام الاقطاعي اوضحت ملامح الفرد وبرزت خطوطه واحلامه لدرجة كبيرة . تمثلت هذه الاحلام في الطموح والتزوع القائم الى التفوق ، مهما اعترضت طريق الفرد عقبات واهوال . ومن الاحلام والطموح وخيبة الامل امام الصعاب ، تلونت عيون قطاع عريض من البشر في بداية القرن التاسع عشر بالوان غائمة باهتة سميت رومانسية فأوجزت التسمية روح العصر بتلخيصها سمات فرد ذلك العصر ، وتمييزها بينه وبين انسان المجتمع الاقطاعي ، انسان عصر النهضة ، ولم تثل التسمية غير هذه الاهداف حتى دعاها بعض النقاد بالحالة النفسية اقرب منها الى الاتجاه الادبي والفني (١) بينما دعاها آخرون بكلاسيكية المحدثين (٢) . اي ان الرومانسية لا تعني مجموعة من القواعد الفنية ، بقدر ما تعني الخصائص العامة لعصر معين . وجاء الابداء والفنانون واثارهم خلاصة تعبيرية لذلك العصر .

وفي موازاة الاتجاه الرومانسي ، كان هناك قطاع اخر استقبل التغير الاجتماعي على نحو مختلف . تتلمذت انسانية هذا القطاع على قوانين نيوتن في الجاذبية وقوانين مالتس في الاقتصاد ، وغيرهما من علماء ومفكري الاتجاه الميكانيكي لفهم الانسان والكون والمجتمع . وتبلورت نظرة هذا الاتجاه في الادب بان ينقل الفنان الواقع المرئي المباشر صورا طبق الاصل اطلق عليها لقب الواقعية كتعريف دقيق لتصوير الواقعية بطريقة آلية . واطلق عليها مرة اخرى الواقعية النقدية تعريفا لما قد توحى بل الصورة الفوتوغرافية للواقع من نقداً تلقائية له . وحين ظهرت قوانين الوراثة العضوية برزت في الادب والفنون محاولات تأخذ من تلك القوانين سندا لها ، ودعت نفسها بالواقعية الطبيعية . رفضت نظرة الاخذين بالجبرية الاقتصادية في محيط الواقع الاجتماعي ، وتبنيت الجبرية العضوية لرؤية ذلك الواقع .

ونلاحظ بعدئذ تسميات عديدة ، يرتكز بعضها على عنصر المصادفة كالبرناسية التي شاعت بين بعض الشعراء في فرنسا اصدرها ديوانسا لهم يحمل هذا الاسم « وهو لاحد جبال اليونان ، وكان مهبط لالهة الشعر والوحي والالهام كما تفيد الاساطير » . ولعله كان رمزا لتخليقهم بعيدا عن ارض الواقع ، تماما كما حدث للرمزية والسريالية والدادية ، فجميعها

(١) Readt-The Meaning of Art, p. 81

(٢) المصدر السابق

(٣) وذلك تما لتعقد حياة المجتمع الانساني الحديث بعد اجتيازه عقبات البداوة الى الحضارة النهائية التعقيد .

لها عن الواقعية القديمة في الادب الاوروبي، ودعيت حيناً بالواقعية الثورية لما تحنوه من قيم ايجابية في بناء المجتمع . ثم دعيت بالواقعية الاشتراكية للفرقة بينها وبين الواقعية في فنون الغرب .

هذه هي اسباب التسمية ، وهي في النهاية لا تشكل تياراً فنياً معيناً ، وإنما تؤكد اتجاهاً جديداً في رؤية الواقع يستند اساسه الفلسفي على الماركسية كنظرية في الطبيعة والمجتمع . ولقد كانت الاتجاهات الادبية جميعها تستند على دعوات فلسفية عبر العصور . ولكن الرؤية الاجتماعية للماركسية تحتم على الاخذين بها في المجال النظري ، الاخذ بها في مجال التطبيق . وهكذا تحتم على الفنان الذي يستنير بالرؤية الماركسية للمجتمع ، ان يعكس هذه الرؤية بعقوبة وتلقائية في عمله الفني .

وينبغي ان نشير في البداية الى انه ليست هناك نظرية theory ماركسية في الفن ، وإنما هناك نظرة outlook ماركسية للفن ، والماركسية نفسها ليست مذهباً doctrine وإنما هي منهج method للتفكير . وحينئذ يصدق لوفافر بقوله : ليس ثمة فن ماركسي (٤) .

والمتبع لتطور النقد الادبي في المجتمعات الاشتراكية من جهة ، وعلى يدي النقاد « الماركسيين » في الغرب من جهة اخرى ، يحس تماماً بضرورة تغيير الواقعية الاشتراكية بعد جريانه على الالسنه دون مراجعة وبغير تمحيص . فاذا قرأنا للنقاد الانجليزي رالف فوكس فصلين كاملين عن « الماركسية والادب » و « الواقعية الاشتراكية » لم نخط بتفسير فني للتعبير ، بل يؤكد لنا اهمية الدلالة الاجتماعية للعمل الادبي ومعنى انبثاقها من الفلسفة الماركسية (٥) . ونطلع في كتاب جورج طومسون عن « الماركسية والشعر » على تطور فن الشعر منذ فجر التاريخ .

ونفيد من المؤلف كيف استخدم المنهج العلمي في بحث موضوعه على نحو رائع (٦) . ولكننا لانحصل من اية بحوث نقدية في الواقعية الاشتراكية على تدليل مقنع لهذا التعبير ، بما في ذلك كتابات جوركي .

اما الكاتبان اللذان تعمقا هذه النقطة فهما اندريه جدانوف وجورج بليخانوف . اكتفى الاول بقوله ان الفن (لا يعكس الواقع بصورة مدرسية جامدة ، او على اعتباره واقعا موضوعيا فقط ، بل يقدمه في تطوره الثوري) . وهو يفرق بذلك بين الرؤية الميكانيكية للواقع ، وبين الرؤية العلمية . واكتفى الثاني بتحليل الصلة القائمة بين الفن والحياة تحليلاً عميقاً يعتمد المنهج الجدلي . ولم يبدل الكاتبان كلاهما على صحة الواقعية الاشتراكية ، بل ان احدهما - بليخانوف - لم يستخدم التعبير على الاطلاق .

والاهمية القصوى التي تضطرنا الى التساؤل في بحث هذه النقطة ترجع لسببين : اولهما ان هذه التسمية لا تتفق مع تطور التمايز الفنية . فالاتجاهات السابقة مثل الكلاسيكية والرومانية والواقعية كانت تمثل رؤى معينة للواقع . فاذا جاءت الماركسية بنظرة جديدة للفن والواقع فانها تشكل اتجاهاً يمثل رؤية فلسفية للواقع ، ولا نقول رؤية اشتراكية لان هذه اللفظة تعني التحقيق الاجتماعي للرؤية الفلسفية وليست هي الرؤية نفسها . وهكذا نخطئ بتعبير الواقعية الاشتراكية لاقتضاره على دلالة العمل الفني وحدها . ذلك ان الاساس الفلسفي للتعبير - وهو الماركسية - يعطينا النظرة الاجتماعية دون النظرية الجمالية ، فيستحيل اذن ان نعم تسمية فلسفية او اجتماعية على اعمال فنية . والفرقة الحاسمة بين هذه الاعمال وبين غيرها هي مجموعة الخصائص الجمالية للعمل

(٤) راجع كتابه « في علم الجمال » ترجمة محمد العيتاني - دار المعجم العربي بيروت (ص ٥١)

(٥) انظر كتابه The Novel and the people عن دار النشر باللغات الاجنبية - موسكو - ١٩٥٦ .

(٦) Thomson (G) «Marxism & poetry» , London L.W. 1945

الفني ، والتي يختلف بواسطتها كل فنان عن الآخر ، او التي يختلف بها اتجاه فني عن الآخر . والماركسية ليست الا منهجاً للتفكير . ومن الخطأ الفادح اذن ان نطمح تسمية الدلالة الاجتماعية لهذا المنهج على تسمية الاتجاه الفني الاخذ بنفس المنهج .

والسبب الثاني الذي يدعنا ندقق في بحث هذه النقطة كونها تفصح عن تيارين متناقضين ، فاد اولهما انجلز حين قال صادقاً « ان الاعمال الفنية تعبر جميعها عن رأي في الوجود ، وترجم عن موقف حيال النظام الاجتماعي القائم ، وعن نقد ، وامل ، واتجاه . . ولكن ذلك الاتجاه متولد من العمل الفني نفسه ، ومن كونه صورة للحقيقة ، اذ ليس للمؤلف ان يتدخل ليملي حكمه او يفرضه ، لان الوقائع التي جاء بها وعرضها لا تحتاج قط الى شفيع » . وقاد لينيئس التيار الآخر حين قال : (على الابداء والفنانين ان ينتجوا للملايين من الايدي العاملة ادبا حزيباً بكل ما تحمله الكلمات من معان قوية) (٧) . وما يزال التياران على قيد الحياة بين النقاد السوفييت المحدثين ، بينما نقرأ لاحدهم « انه لمن الصعوبة ان نحدد عملاً فنياً واحداً في الغرب لا يدين المجتمع الرأسمالي » (٨) أي بعقوبة وتلقائية ، يردد ناقد آخر قول بليخانوف : (ان قيمة الانتاج الفني تحدده بشكل نهائي قيمة مضمونه) .

والخطورة في التيار الاخر سوف نلمسها في عرضنا للقضايا التي اثارها نفس الاتجاه في نقدها العربي الحديث .



والتأثر بالاتجاهات الاجنبية ليس جديداً على النقد العربي . فقد تأثر النقاد العرب القدامى بما وضعه ارسطو من كتب في الشعر والخطابة (٩) وتأثر نقدها الحديث منذ نشأته بثمرات النقد الانجليزي عن هازلت ووردزورت كما يتضح في « الديوان » . وبرز مع تطور مجتمعنا اتجاه اكثر تقدماً ومنهج اكثر علمية في كتاب « التجديد في الادب الانجليزي » لسلامة موسى ، ويتطور هذا الاتجاه رويداً فسي مؤلفات اسماعيل ادهم عن الزهاوي والحكيم وطه حسين . ولم يقف الاتجاه الاول عند خطواته الاولى ، بل استعان بالابحاث السيكولوجية الوافدة كما نلمح ذلك في كتاب العقاد عن ابن الرومي ، وفي كتاب معهد خلف الله عن الادب من الوجة النفسية . وكانت آراء محمد مندور حول الشعر المهوس وكلمات انور المعداوي حول الاداء النفسي ، امتداداً اكثر تطوراً لنفس الاتجاه . كما عثر الاتجاه الاخر على امتدادات معمقة في دراسات لويس عوض ، وبخاصة في مقدمته لكتاب « بروميتيوس طليقاً » و « الانجليزي الحديث » (١٠) .

ولقد مضى تطور النقد في ادبنا الحديث - الى حد ما - في خط مواز لحركة التطور الاجتماعي في بلادنا . بحيث كان التباين المتخلف في نقدها الادبي يرتبط تلقائياً بالوان متخلفة من الابداع الفني . والتخلف هنا في الرؤية الاجتماعية والقيمة الجمالية على السواء . فالنقد الذي كان يعنيه الثروة اللفظية للقصيد فحسب ،

(٧) قد لا يفي النصان بالتعبير عن الخلاف الشديد بين انجلز ولينيئس ، ولن يريد التوسع ان يطالع اعتراضات لينيئس على انجلز في كتابه المسمى ب (روح الادب الحزبي) والمدرج في اعماله المختارة . (٨) فاديم كوزنوف - مجلة الادب السوفييتي - الطبعة الانجليزية - عدد ٣ سنة ١٩٦٠ .

(٩) شوقي ضيف - مقدمة كتاب (النقد) - دار المعارف بالقاهرة (ص ٦) .

(١٠) لست انسى الاعمال النقدية الممتازة التي صدرت في البلاد العربية الاخرى ككتاب (الغرابة) لميخائيل نعيمة . كما لست انسى الاعمال المبكرة للدكتور طه حسين كاحد معالم نقدها الحديث . ولكني افضل في هذه النقطة ان ابين الخطوط الرئيسية الميسرة للبحث بصفة خاصة .

في السياسة ، وكانت عواطفه كلها تنجس الى الطبقة القضى عليها بالزوال ، ورغم ذلك - يقول انجلز - « فقد صورت اعماله الراهمة حتمية انهيار هذه الطبقة ، فكان بلزاق من اكبر انتصارات الواقعية» . ويعلق الاستاذ حسين مروه بأنه (لا ينتقص من قيمة اديب من هذا الطراز ان تكون عاطفته الى جانب القوى المتهارة ما دام اديبه يفضح انهيارها ويكشف اغلالها) (١٢) . وكان بودي ان يقول « ما دام اديبه صادقا » ، لان الصدق وحده هو الذي قاد بلزاق - بغير الفلسفة الماركسية - لان يؤكد بالتعبير الفني انهيار طبقته الاجتماعية . . تماما كما اشار ماركس الى اعمال شكسبير . و خلاصة هذه النظرة الصائبة ان « الصدق » هو المعيار الوحيد للفن الاصيل . وصدق الفنان لا يرتدي ثوبا اخلاقيا ، وانما يكتسب دلالة فنية . بمعنى ان الفن « هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن هذه العاطفة » (١٤) فلا نملك ان نطلب اليه الا شيئا واحدا هو التكافؤ التام بين ما ينتج وما يشعر به . والصابغ الحقيقي للاحساس بهذا التكافؤ هو الوحدة الدينامية التي نستشعرها في النسيج الفني ، فتصبح الصياغة الجمالية هي الفيصل في تقييمنا للفن ، اذ هي التي تغطي نوعيته الخاصة . اي ان الفن يستمد مادته من الحياة ، ولكنه يهب هذه المادة شكلا نوعيا خاصا هو الشكل الفني (١٥) وبذلك لا نستطيع ان نصف عملا ادبيا ما بالرجعية او التقدمية اذا شئنا ان نكون نقادا للادب . اما الباحث الاجتماعي والكاتب السياسي فيمتلكان هذا الحق . وعندئذ لا يكون عملهما نقدا ادبيا . يقول هنري لوفافر ان الفنون الدينية ليست سلبية على الاطلاق « . . لان كل فن انما هو فن انساني ، والفن الذي لا يتضمن نزعة انسانية ، ليس لنا ان ندعوه فنا غير انساني » (١٦) . ولما كان الصدق هو المعيار الوحيد لنجاح العمل الادبي فنيا ، فاننا لا ندهش حين يؤكد فاديم كوزينوف « بان من الصعوبة ان نجد عملا ادبيا واحدا في الغرب لا يدين المجتمع الرأسمالي بطريقة او باخرى » .

وهكذا لم يوفق نقاد الدعوة الجديدة في ادبنا الحديث ، حين وضعوا ادب مورياك وجويس واليوت ومخفوظ والحكيم وعبد القدوس في قفص الاتهام . ونحن نواجه بذكر هذه الاسماء مشكلة الطبقة الاجتماعية التي ينتمي اليها الفنان ، لان اولئك النقاد كادوا يجزمون بأن كل من ينتمي الى الطبقة المتوسطة او العليا ينزل بالضرورة الى مهاوي الرجعية (١٧) فيقول عبد العظيم انيس في مقدمة حديثه عن الرواية المصرية : (ان من المهم ان نؤكد قبل الاستطراد ان نجيب محفوظ كاتب البرجوازية الصغيرة) (١٨) ويصبح هذا الحكم التفريري المسبق هو القاعدة التي ترتفع فوقها كافة احكامه التالسية ، ويوضع اسم الفنان تبعا لذلك في خانة كتاب البرجوازية وهي التعبير الذي يفرق به بين هؤلاء والآخرين من الكتاب « الاحرار » فهذا ما توصل اليه الدكتور انيس حين قال عن نجيب محفوظ (. . والحقيقة انه حين يعبر عن مأساة البرجوازية الصغيرة ، فانه يعبر بالدرجة الاولى عن مأساته هو ، وحدود فهمه هو ، وهو موقف عام لكل كاتب) (١٩) . ويضرب لنا مثلا على ذلك باحدى شخصيات رواية القاهرة الجديدة

(١٣) المصدر السابق (ص ٢٣) .

Hudson : Introduction to the Study of Literature, p 349 (١٤)

(١٥) هنري لوفافر - المصدر السابق - (ص ٣٥) .

(١٦) المصدر السابق (ص ٥١) .

(١٧) نسوا ان ابناء هذه الطبقات في ميدان السياسة - لا

الفن - هم الذين قادوا حركات التقدم الثورية في العالم .

(١٨) انظر كتاب « في الثقافة المصرية » - دار الفكر الجديد

بيروت - (ص ١٥٤) .

(١٩) المصدر السابق (ص ١٦٥) .

او الاحساس العاطفي الذي تشعه آبياتها فقط ، انتهى بان اقام حاجبا بين الفنان والتجربة الانسانية التي تكسب عمله الفني دلالة الشمول . بينما راح النقد الذي تعنيه الدلالة الاجتماعية والقيمة الجمالية معا ، يعمل جادا على تطوير فنوننا وآدابنا الى مستوى ارفع . كان سلامه موسى ينادي بان يرتبط النقاد الروس بالدراسة والتحليل ، كي يقدم نموذجا لما يجب ان يكون عليه نقدنا المحلي . وجاء لويس عوض اكثر تحسما ، فاستعرض تاريخ الحركات الادبية في اوربا مدلا على ان الفن مرآة التطور الاجتماعي . وعلى هذا النحو مضى الاتجاه التقدم في نقدنا ناقصا ، اذ اعتمد بصورة مطلقة على رسم الخطوط العريضة « العامة جدا » كما فعل سلامة ، وعلى بضرب الامثلة من الخارج كما صنع الشوباشي ، واكتفى بالتحليل التاريخي كما نرى في اعمال لويس . لذلك كان ينقص الاتجاه دعائمان غاية في الاهمية (وبغيرهما لا يصبح متكامل) وهاتان هما : الدعامة الفلسفية اي المنهج النظري ، والنقد التطبيقي على ادبنا المحلي . ولم يبدأ هذا التكامل بصورة منظمة الا منذ عشر سنوات حيث بلغت الحركة الوطنية في تطورنا الاجتماعي درجة عالية من التقدم . وتنبه رواد المرحلة الجديدة الى كل ما يملأ سوق القراءة باسم الانتاج الادبي . كانت هناك مئات الاعمال الهابطة من شأنها تبيع الوجدان الاجتماعي للمواطنين باسم الفن ، والفن منها براء . وهكذا توجهت عناية اولئك الرواد الى مضمون العمل الادبي ، كي يؤدي وظيفته الاجتماعية في المسار التقدمي للمجتمع . وهنا برزت - على الفور - اولى قضايا الاتجاه النقدي الجديد في المجال النظري :

١ - الفن بين التقدم والرجعية

تساءل الاتجاه : ليس للادب والفنون دور اجتماعي ؟ وبالتالي الا ينبغي ان نصنف الاعمال الادبية الخالية من الهدف الاجتماعي المتقدم في خانة الثقافة الرجعية ؟ ثم ما هو واجب الناقد ؟ هل يقتصر على دراسة الاشكال الفنية من حيث قيمتها الجمالية ، ام ان واجبه الآن كشف القيمة الاجتماعية للعمل الادبي ؟ . وتوالت امثال هذه الاسئلة كنتيجة منطقية لاشنداد حركة التحرر الوطني ، وانتماء اصحاب النظرة النقدية الجديدة الى انجساح سياسي تقدمي ، وغلبة الكتابات الهابطة في السوق باسم الادب والفن ، وانتشار الوان مذمعة من الانحلال في اخطر مرحلة وطنية من تاريخنا الحديث .

كانت هذه هي الاسباب المباشرة وراء تقسيم الدعوة الجديدة للادب الى قسمين : رجعي وتقدمي . لم يكن هناك الاساس الفني او الفلسفي للتقسيم ، وانما كانت اندفاعا تلقائية بمثابة رد فعل عفوي لما آلت اليه سوق القراءة من عفونة وهبوط . لكن هذه الاندفاعات سرعان ما استولت على وعي اصحابها فصاغوها في مبادئ فنية فلسفية وقلوا بان (العمل الادبي يكون تطورا تقدما بمقدار ما يكون اقرب واصدق تصورا للحركة التاريخية التي تدفع القوى الجديدة الى التطور ، وبمقدار ما يكشف عن الصراع القائم بين هذه القوى وبين القوى القديمة البالية التي يريد التطور الاجتماعي اقتلاعها من مكانها في المجتمع ، بعد ان انتهت مهماتها التاريخية) (١١) . اما الادب الرجعي فهو (الذي يتجاهل - عن قصد او عن غير قصد - فعل حركة التاريخ هذه ، يتجاهل القوى الجديدة النامية ، وينصرف همه في العمل الادبي ، الى الفئة التي تعوق حركة الولادة والتجديد ، يؤكد مصالحتها ويزيد « فضائلها ») (١٢) .

وليس شك ان هذه الكلمات تفيد الباحث الاجتماعي او الكاتب السياسي ، اما طبيعة العمل الفني فتستوجب حديثا آخر حول كيفية تحقيق هذه الفلسفة في الفن . لقد كان بلزاق « محافظا »

(١١) حسين مروه - قضايا ادبية - دار الفكر بالقاهرة

(ص ١٢) .

(١٢) المصدر السابق (ص ٢١) .

فيقول (ان مفهوم نجيب محفوظ عن الحياة والاشتراكية والقضايا الوطنية هي التي قضت على علي طه في الرواية وقدمه لنا في هذه الألوان الباهتة الميتة) (٢٠) . لماذا ؟ .. (. . لان نجيب محفوظ لم يعكس لنا اساسا الا جانبا من القاهرة الجديدة ، اما جوانبها الاخرى المتمثلة في مظاهرات الطلاب السياسية ، واضرابات العمال النقابية ، فلن نجد لها امرا يذكر عنده) (٢١) .

ولا ريب ان طبقة الفنان عنصر هام في تكوينه الذاتي ، ولكنها ليست بالعنصر الوحيد . واكثر الادباء اصالة - يقول لا نسون - هو الى حد بعيد راسب من الاجيال السابقة وبؤرة للتيارات المعاصرة وثلاثة ارباعه من غير ذاته (٢٢) . وابناء الطبقة الواحدة يستجيبون لاجوالها الاجتماعية حسب ظروفهم الفردية الخاصة ، فلن تكون الطبقة - اذن - فيصلا في التكوين الفلسفي للفنان ، ولن تكون الاعمال الادبية تابعة لطبقات اصحابها بطريقة عفوية . والكاتب نفسه يعتبر الشرفاوي من الادباء الاحرار وهو من ثروة الريف ! ولم تكن (الارض) قصة الفلاحين ، بقدر ما كانت قصة (القرية) بما تشتمل عليه من مستويات اجتماعية مختلفة .

ولم اكن اود مناقشة الدلالات الاجتماعية في الاعمال الادبية منزلة عن اشكالها التعبيرية ، فليس هذا هو النقد الادبي . ولكن قصدت الى ايضاح القصور الذاتي في ذلك المنهج لدرجة ان النتائج المتولدة عن هذا القصور تلغي قيمة المنهج . فرغم انتساب فرانسوا

(٢٠) المصدر السابق (ص ١٦٧) .

(٢١) المصدر السابق (ص ١٦٨) .

(٢٢) منهج البحث في الادب - ترجمة محمد مندور - دار

العلم للملايين (ص ٢٣) .

صدر اليوم :

الثوري العربي المعاصر

للاستاذ ناجي علوش

* يبحث بتفصيل وبدقة تطور الفكر القومي منذ عصر النهضة حتى نهاية الحرب العالمية الاولى .

* وهو القسم الاول من دراسة موسعة للفكر الثوري العربي المعاصر .

دار الطليعة للطباعة والنشر

بيروت - ص.ب. ١٨١٢

موريلك ونجيب محفوظ الى الطبقة الوسطى او العليا ، جاء فهما زلزالا فاسيا لهذه الطبقات . لانهما كانا يمتلكان ذلك المييار الوحيد في نجاح العمل الفني : الصدق ! ومن الخطأ اذن ان نستخلص الموقف الاجتماعي للفنان بمجرد تعبيره او انتمائه الى طبقة معينة ، او لان احد شخصوه له نظرة اجتماعية معينة . وانما نستخلص ذلك الموقف من الاثر العام للعمل الفني . ولما كانت هذه العملية تقتحم مجالات جديدة غير النقد الادبي ، فان وظيفة الناقد تتحدد بقدرته على استخلاص عنصر الصدق من العمل الادبي من خلال تقييمه له .

ولا تستند عملة التقييم هذه على موضوعات او مضامين الاعمال الادبية الا من حيث اتصالها وارتباطها بالنسيج الفني ككل . فلا ندين احسان عبد القدوس لانه يطرق موضوعات بذاتها تهبط في الموازين الخلقية الى الحضيض ، بل لان هذه الاعمال تهبط في موازين النقد الادبي الى القاع ، فمستوى النسيج الفني لاعمال هذا الاديب - بما تحتويه من قيم فنية واجتماعية - ما تزال رابضة في طور متخلف من اطوار التاريخ الادبي . وعندما نتحدث عن مسرحية « اهل الكهف » لتوفيق الحكيم ، فاننا نذكر على الفور انها اول دراما مصرية ، ولا نسارع الى القول بانها « من الادب الرجعي لفلسفتها المشائمة » (٢٣) .

بل يعتمد الناقد الى تحليل نسيجها فيتبين مصادر هذه الفلسفة من بنائها الدرامي وظروف كاتبها وتفاصيل مرحلتها الحضارية . ولا نستطيع ان نطلق الحكم على الادباء والفنانين الذين لم يتناولوا قضايا اجتماعية محددة في ادبهم وفنهم ، لان هناك قضايا اخرى كثيرة لم يصل المنهج الماركسي نفسه الى حلها ، فهل يمكن ان نقيم حاجيا بين الفنان وهذه القضايا ؟ اذا تساءل اديب ما في انتاجه عن

مصير الجنس البشري ، او تخصص في التعبير عن دلالة الوجود الانساني ، فبأي ميزان نحكم على ادبه بالعزلة والانطواء والرجعية ؟ يخيل الي ان جيمس جويس و ت. س. اليوت حين عبرا عن مأساة الانسان الحديث ، كانا اكثر التصاقا بهوموم البشرية من الذين يصورون آلامها في جزئيات تقريرية ساذجة . واذا قيل بأن مضمون رواية يوليسيس (هو الانهيار والتناقض والتفكك والانحلال التي تتميز بها الحضارة الحديثة ، وأبطال الرواية عناصر مريضة مهزومة يعرکہا الانحراف والشذوذ ، وتجمعها الفجعة الحضارية الواحدة) (٢٤) . اذا قيلت هذه الكلمات الا تكتمل بقولنا « وهذه رؤية صادقة للحضارة الحديثة » بدلا من تصنيفها باحدى خانات الادب الرجعي !؟ . واذا قيل عن اليوت (سواء بسواء كجويس) يحمل على الحضارة الصناعية الحديثة ويتهمها بانها ارض خراب لا خصوبة فيها ، وبان انسانها كان اجوف مليء بالفراغ والقش والتفاهة) (٢٥) الا يجدر بنا حينئذ ان نضيف الاسباب الكامنة خلف هذا الاحساس الحقيقي الصادق ، ولا نتورط في ان نضع بين فكي المفصلة حلقة رائعة من تطور الشعر الاوروبي بأكمله !؟

ولكن هذه الاخطاء جميعها جاءت نتيجة طبيعية لفهم قاصر لوظيفة الناقد الادبي . لقد تحدث الدكتور عبد العظيم انيس عن مجموعة من الروائيين المصريين ، فلم يتحدث عن خصائصهم الفنية قط ، وكانه يتحدث عن اعمال سياسية محض . وقد توهم في بعض الاحيان انه يتحدث عن القيم الفنية حين يصف الشرفساوي قائلاً « فانت معك وتبكي كأنك في الحياة نفسها » (٢٦) وكانت هذه الجملة - وامثالها - اعترافا حاسما بان الدكتور لم يستهدف ابدا دراسة نقدية ، وانما اراد ان يهدينا بحثا في السياسة والمجتمع . . وفي حدود هذا الهدف المتواضع لم يتمكن من استقراء النظرة الصحيحة والحكم الصواب .

(٢٣) محمود امين العالم - في الثقافة المصرية - (ص ٨٨٠٨٧) .

(٢٤) المصدر السابق (ص ٤٥) .

(٢٥) المصدر السابق (ص ٤٦) .

وكانت هذه الأخطاء جميعها - مرة أخرى - نتيجة طبيعية لفهم النقد والفن فهما خاطئا . ومن ثم يتحتم ان ندرس هذه النقطة من خلال القضية الثانية في المجال النظري لهذا البحث :

٢ - الشكل والمضمون في العمل الأدبي

وما كانت هذه القضية لتكون على جانب من الخطورة ، لولا اننا ظلنا فترة طويلة سجناء مرحلة متخلقة في تعريف العمل الأدبي . اذ اقتدت مؤلفاتنا النقدية الحديثة بترائنا القديم في تقسيم الأدب الى صورة ومادة او شكل ومضمون . فظلت الاختلافات التي تميز بين ناقد واخر في هذه الدائرة المحدودة المغلقة . فريق من انصار القديم راو يردد بان صورة الأدب هي اللفظة ومادته هي الموضوع . وفريق اخر يرى القالب الفني لا يقتصر على المعنى ، ويضيف اليه اسلوب القائل ، فيصبح ذلك القالب هو المنهج التعبيري للكاتب ، ومضمونه هو الفكرة التي يصوغها القالب .

وجاء رواد الدعوة الجديدة في نقدنا الحديث ، وقالوا بان التعريفات القديمة يعثرها القصور . فالاشكال التعبيرية ليست هي اللفظة واسلوب المعالجة فحسب ، وانما صورة الأدب (هي عملية داخلية في قلب العمل الأدبي لتشكل مادته وابرز مقوماته . ونحن لا نصف الصورة بأنها عملية ، مشيرين بذلك الى الجهد الذي يبذله الاديب في تصوير المادة وتشكيلها ، بل لما تتصف به الصورة نفسها في داخل العمل الأدبي نفسه ، فهي حركة متصلة في قلب العمل الأدبي ، تنبصر بها في دوائره ومحاوره ومنعطقاته ، وتنتقل بها داخل العمل الأدبي من مستوى تعبيري الى مستوى تعبيري اخر حتى يتكامل لدينا البناء كائنا عضويا حيا) (٢٧) . اما مادة الأدب (فهي أحداث ، لا من حيث انها أحداث وقعت بالفعل ويشير العمل الأدبي الى وقوعها ، بل هي أحداث تقع وتحقق داخل العمل الأدبي نفسه ، ويشارك التدفق الأدبي في وقوعها وتحققها ، وهي بدورها عمليات متشابكة متفاعلة يفضي بعضها الى بعض افضاء حيا لا تصسف فيه ولا افتعال) (٢٨) . والعمل الأدبي اذن (هو تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملا عضويا حيا) (٢٩) .

وأدت هذه التعريفات باءى الامر الى حدوث التباسات كثيرة في اذهان الادباء ودارسي الأدب . غير ان الامثلة العديدة التي ضربها الاستاذ محمود السالم والدكتور انيس اوضحت الى حد كبير ما يعنيه بكل من هذه التعريفات . وكان مثلها الاول هو رواية جويس اذ قال بان الوسائل الصياغية التي استخدمتها هذا الفنان كالمونولوج الداخلي اسهمت في الوقوف بالصورة الادبية عند مضمونها الرابض (٣٠) . كذلك حالت الخصائص الجمالية في شعر البيوت بينه وبين (الكشف عن الجهود الصادقة للكفاح والتحرر والبناء) (٣١) . وتحدث الدكتور انيس عن « خطأ » نجيب محفوظ في احد مضامينه ، وبملاقى الاستاذ حسين مروة (. . وقد ادى هذا الخطأ في المضمون الى خطأ في تكوين شخصية انسانية من شخصيات الرواية وهذا معناه الخطأ في الصياغة الروائية) (٣٢) . ويقرر العالم بصدد مسرحية « اهل الكهف » : (ان مصدر عجزها الفني ان فلسفة المسرحية مستمدة لا من نبض الواقع الحقيقي ، وانما من فلسفة تأمل الواقع دون ان تتحرك معه ودون ان تشترك فيه ودون ان تصيف اليه) (٣٣) . كيف ذلك ؟ (لان الواقعية لا تتمثل فقط في اختيار الموضوع ، وانما في

الشكل الذي يصب فيه هذا الموضوع ، في الاسلوب الذي يعبر به (الكاتب عن هذا الموضوع) .

اوضحت هذه النماذج ان الاتجاه النقدي الجديد لم يصف جديدا الى الفهم القديم لطبيعة العمل الفني . فهو يتحدث عن (الصورة) و (المادة) كشيئين منفصلين رغم تأكيده التقديري بوحدة عضوية بينهما . كان تأكيده تقريبا لان الوحدة التي اشار اليها تختلف عن الوحدة الدينامية في العمل الفني ، للدرجة التي لا ينبغي معها ان نقول بان هناك وحدة ، وانما هناك عمل فني . فالتفاعل الذي يتخلله الاتجاه في العمل الأدبي اقرب الى الميكانيكية منه الى التفاعل التلقائي ، ويبدو هذا واضحا عندما يتوهم انه (لو استعان اهرنبرغ بالصورة الادبية لرواية جويس لتحولت احداثه الروائية من حركة نامية صاعدة الى حركة ناكسة داخل ابطاله ولجمدت الحركة وتقلت ومات الاتجاه) (٣٤) او انه (لو اتخذ مايكوفسكي نهج البيوت الشعري سبيلا له ، لاراق دماء شعره واسكت نبضاته ، ولانطوى مضمونه مريضا عاجزا) (٣٥) ، وكان ادوات التعبير الفني تحمل في كيانها المرض والعجز او الصحة والكمال . ان الخطأ البدهي في هذه الفكرة يعود لسببين : اولهما ان الذين قالوا بها فهموا التفاعل بين الشكل والمضمون على اساس ميكانيكي ، فظنوا ان نوعية الاداة الفنية تشكل نوعية المضمون . بينما الفهم الصحيح يقول ان مهارة الفنان في استخدام اية وسائل تعبيرية يسهم بصورة ممتازة في توصيل القيمة الانسانية للعمل الفني . وربما كان السبب الثاني هو ذلك الاعتقاد بان نمة اسلوبا واقعا واخر ليس كذلك . ويحسم النقاد السوفييتي فلاديمير دنبروف هذه المشكلة عندما يؤكد بانه ليس هناك شيء يدعى الاسلوب الواقعي ، وللفنان مطلق الحرية في استخدام اساليب القدامى والحديثين على السواء (٣٦) . ومن يتذرع بالماركسية ، فليعد الى الفكر الكبير هنري لوفافر ليستمتع اليه كيف يستنكر ان يتحدث « عن وصفات ماركسية ليبدع الفنان جماليا (٣٧) .

وقادهم ذلك التفسير الميكانيكي للتأثير المتبادل بين الشكل والمضمون الى ادراك الصلة بين المضمون والشك بنفس المنهج . يذكر الدكتور انيس ان المضمون الباهت الميت لشخصية علي طه في رواية نجيب محفوظ صاغ لنا هذه الشخصية في الوان باهتة ميتة (٣٨) . تورط الدكتور بهذا الرأي بفعل الفهم الميكانيكي للعلاقة الداخلية بالعمل الفني بين عناصره المختلفة . ان الشخصيات السالبة والباهتة في المجتمع الانساني ليست الا « خامة » بالنسبة للادب ، لا تملك التأثير في قيمة الجمال الفني او نوعية المضمون الانساني . لان هذه جميعا تعتمد بصورة نهائية على نوعية الفنان نفسه : أي ما نسبة ذلك الشيء الرائع في وجدانه ، والذي ندعوه بالفن ؟ . اننا نغامر بالحقيقة حين نتطرق مع بليخانوف من هذه السلطنة القائلة بان مضمون العمل الفني يحدد بصورة حاسمة قيمة هذا العمل . انها نظرة قاصرة عن ادراك طبيعة العمل الفني ، المليء بالحركة الحية المتفاعلة على غير هذا النحو الميكانيكي الذي عارضه انجلز « حين اعترض على تلك الامثلة التي لم تكن الصورة فيها التعبير العضوي عن الفكرة ، يعني حين كانت الفكرة مضافة من الخارج وبشكل متعسف » (٣٩) . ويقترب النقد الاوروبي الحديث خطوة نحو الادراك الصحيح لهمة الناقد الأدبي عندما يقرر احد

(٣٤) المصدر السابق (ص ٤٦) .

(٣٥) المصدر السابق (ص ٤٧) .

(٣٦) كان اراجون من دعاة السريالية ، ثم تحول الى الماركسية ،

فأحسنا في اشعاره الجديدة كيف افاد من الخبرات الجمالية في ظل السريالية .

(٣٧) في علم الجمال (ص ٥٥) .

(٣٨) في الثقافة المصرية (ص ١٦٧) .

(٣٩) ج . نيدو شيفين - علاقة الفن بالواقع - منشورات الفكر

الجديد بيروت - (ص ١٨) .

(٢٧) المصدر السابق (ص ٤٤) .

(٢٨) المصدر السابق (ص ٤٥) .

(٢٩) المصدر السابق (ص ٤٩) .

(٣٠) المصدر السابق (ص ٤٦) .

(٣١) المصدر السابق (ص ١٣) .

(٣٢) المصدر السابق (ص ٨٩) .

(٣٣) نفس المصدر .

الرداء نتيجة اختلال التوازن الوظيفي بين مجموعة العناصر المكونة للعمل الأدبي ، وربما كانت الخبرة أو الرؤية الاجتماعية من بين هذه العناصر المختلفة ، إلا أن واجب الناقد هنا هو دراسة هذا الاختلال والتوازن ليضع يده في النهاية على الأسباب التي لم تجعل من هذا العمل فنا . وعلى ضوء هذا المنهج تناقش القضية الأخيرة في المجال النظري لهذا البحث :

٣ - صلة الفن بالحياة

لم يقل أحد من فلاسفة الجمال بغير الصلة الوثيقة بين الفن والحياة . حتى افلاطون - اله المثالية - جعل من الأشياء الجميلة في دنيانا ظلالا للجمال الاسمي في عالم المثل . أما ارسطو فدعا المأساة « تقليدا لعقل الانسان ، تستمد وجودها من عالم الحياة البشرية » . وقال شوبنهاور « ان الموسيقى تعبير مباشر عن ارادة الحياة ، والشعر اصدق تصويرا للطبيعة البشرية من التاريخ » (٤٢) فإذا كانت هذه هي آراء الفلاسفة المثاليين ، فإنه جدير بنا ان نقنع بما وصف به هربرت ريد الصلة بين الفن والحياة بأنها « ليست مقصودة ولا متكلفة ، ولكنها تلقائية ، فالفن مظهر من مظاهر النشاط الاجتماعي المتعددة ، فإذا جرى على تلك المظاهر تغيير أو تبديل تبعاً لضرورة ملحة ، فكل هذا التغيير يجري على الفن أيضاً ، ما دامت كل المظاهر قائمة على اساس دينامي واحد » (٤٣) . ولعل لفظة « التلقائية هنا اقرب الى بدهييات العلم القائلة بان افكارنا واحساساتنا احد اشكال المادة . واعمالنا الفكرية والفنية - اذن - جزء لا ينفصل عن الواقع المادي للحياة والكون والمجتمع والانسان ، وبالتالي فهي ليست انعكاساً لحركة هذه الأشياء ، بل هي نشاط متفاعل بالضرورة مع نشاطها . ولكل من هذه النشاطات سماتها النوعية المميزة : « الفن مثلاً يتضمن نتائج معرفتنا للواقع ، لا بشكل مفاهيم كما هي الحال في العلم ، بل بشكل صور ، بشكل تمثيل جديد للحقيقة ، يكون تمثيلاً متخصاً حسيماً ، فردياً بصورة لا تضاهي (٤٤) » . وهذا التمثيل الجديد للحقيقة لا يتجزأ عن الحقيقة نفسها ، وان اُضيف إليها شيئاً جديداً .

لذلك لا ندعو ادباً ما بأنه هادف ولا نتخيله مرآة للحياة ولا نطلب اليه ان يكون في خدمة المجتمع . ان تلقائية الصلة الوثيقة بين الفن والحياة - كأحد اشكال واقعا المادي - تلقي تلك الصفات التفسيرية ، وتعلمنا ان نستشعر بعمق الصلة القائمة بالفعل بين اشكال الحياة المختلفة - ومن بينها الفن - وهي صلة حية متفاعلة على الدوام . فإذا سألنا : ولكن المراد من التعبيرات السابقة هو (على أي وجه) تكون الصلة بين الفن والحياة حتى يكون للادب والفنون دور قيادي في حياة الناس ، بدلا من قيامها بهذا النشاط التلقائي العفوي؟ هنا يدخل التساؤل في نطاق مختلف عن ميدان النقد الأدبي والإبداع الفني هو الصعيد الاخلاقي . ولا شك ان الاخلاق - بأي تعريف او دلالة - عنصر حي من عناصر العمل الفني، إلا ان الآثار الخلقية والاجتماعية والسياسية للفن ، يتعدى على الناقد ان يضمها مجال اختصاصه . يقول لانسون « انه لوهم بعيد ان تعرض دفعة واحدة لتأثير مجموعة من المؤلفات على مجموعة من الوقائع ، فتأثير الادب الفرنسي في الثورة لا يمكن ادراكه الا عندما تكون قد رصدنا في صبر ، المبادلات المعقدة التي حدثت بسلا انقطاع بين الادب والحياة منذ سنة ١٧١٥ بل منذ سنة ١٦٨٠ الى سنة ١٧٨٩ . واذا كان للادب تأثير فيها ، فان ذلك لم يكن منه ككتلة واحدة ، ولا على كتلة من الوقائع ، وانما كان بعدد لا حصر له من النفوس الفردية خلال اكثر من قرن » (٤٥) . على ذلك يستحيل ان تقرر في ثقة بان

- التتمة على الصفحة ٩١ -

اساتذته « اننا حين نحكم بجودة الفكرة في قضية مثلا ، وننسى الاطار الفني القصصي الذي عرضت فيه هذه الفكرة يكون حكمنا ناقصا . لاننا قبل كل شيء لسنا بصدد الحكم على فكر مجرد » (٤٦) . اقول ان هذا التعريف قرب من الوعي الصحيح بطبيعة النقد والفن ، اذ اصبح السؤال الاساسي امام الناقد هو : الى أي مدى - وكيف - تحققت هذه الوحدة الدينامية في العمل الفني ؟ والاجابة سوف تفصح عن العناصر التي اسهمت موضوعيا في كيان العمل ، ويبقى الصديق الفني عنصرا وحيدا من بينها جميعا ، نشترك في الاحساس به احساسا ذاتيا مطلقا . فما نسيمه ذوقا هو مزيج من المشاعر والعادات والاهواء « ومن ثم يدخل في تأثيراتنا الادبية شيء من اخلاقنا ومعتقداتنا وشهواتنا » (٤٦) . وبذلك ينتهي الاطلاق في الحكم على الآثار الخلقية والاجتماعية والعقائدية للعمل الفني .

ومن طبيعة العمل النقدي تبيين طبيعة العمل الفني . فلم يعد هو ذلك البناء الجمالي متضمنا دلالة اجتماعية ، وانما هو ذلك النسيج الفني المتكامل يكتسب دلالته الخاصة لكونه عملا فنيا فقط . وعندئذ لن يتحدث الناقد عن (اقسام) العمل الاولي فيحلل مضمونه الاجتماعي ثم صياغته الجمالية ، ويحلم بأنه تحدث عن العمل الأدبي كاملا . ان الفهم السليم لطبيعة الفن يفرض على الناقد ان يتناول العمل المنقود ككل ، بل ويفرض على طبيعة العمل النقدي - بدوره - ان يكون نسيجا متكامل غير مقسم الى خانات للدلالة الاجتماعية والقيمة الجمالية والمضمون السياسي . الخ .

هل معنى ذلك اننا نرى العمل الفني كأننا ميتافيزيكيا معلقا في الهواء ، فلا نتبصره في تفاصيله الذاتية والموضوعية ؟ اننا في حدود هذا المعنى لا نتجاوز العقبات الاولي في تاريخ التفكير الفني . لا ريب ان العمل الأدبي مزيج من العواطف والافكار والخبرات الاجتماعية والفنية ، ولكنه مزيج بصورة خاصة فريدة تحدد مهمة الناقد في دراسة هذه العناصر والخبرات في نسبتها الى العمل الفني ، لا الى الدور الاجتماعي الذي يمكن ان يقوم به ، ولا الى الموقف الاجتماعي للفنان (كما تنادي الواقعية الاشتراكية) ، فهذا اللون يؤدي بنا الى نوع من النقد الاجتماعي او السياسي . كما انه ليس من مهمة الناقد ان ينسب تلك العناصر والخبرات المكونة للعمل الفني الى تقاليد فنية معينة ، او ينحصر في تحليل الصور البيانية والعلاقات الجمالية في العمل الأدبي (كما يردد رشاد رشدي انجيلا ممسوخا لاليوت) فهذا اللون من البحوث يؤدي بنا الى دراسات في علوم البلاغة والبيان واللفظ ، ولكنه لا يعطينا نقدا ادبيا . فالنقد الأدبي يختبر هذه العناصر والخبرات مجتمعة في نسيج واحد متكامل هو الفن لا باعتبارها فكريا اجتماعيا او استعراضيا بيانيا . اي ان كمال العمل الفني يتحدد - بالإضافة الى ما سبق - بقدرة كل من عناصره على تادية وظيفته الخاصة ، والاسهام في تكوين العمل الأدبي ككل اي اكسابه نوعيته . وهكذا لا يصبح الادب صورة ومادة او شكلا ومضمونا ، لان هذين التعبيرين بلقبا من التعميم درجة يستحيل معها فهم العمل الفني والعمل النقدي على وجههما الصحيح ، ولان الفن في حقيقته مجموعة كبيرة من الخصائص المتفاعلة فيما بينها بصورة متناهية التعقيد . بحيث اذا لاحظنا صيغة تقريرية او حماسا هاتفا بالعمل الأدبي ، لن نقول بان الاديب عنى بالمضمون اكثر من عنانيته بالشكل ، بل سنؤكد ان هذا العمل الفني ككل لم يكن متكامل . فالكتاب لم يعن ابدا بمضمونه على حساب الشكل ، وانما هو لم يتكامل بعد كفن . وواجب الناقد هنا الا يكون ميكانيكيا في تصويره للادب والنقد ، فيقول ان القيمة الاجتماعية ممتازة والقيمة الجمالية هابطة ، بل يبشنا باننا ازاء عمل فني رديء فقط ، وبدا رحلة شاققة مضمينة داخل العمل الأدبي ، ليدرس كيف كان هذا العمل رديئا . ربما كانت

(٤٢) Collingwood, (R.C.): The Principles of art, p. 61

(٤٣) كتابه السابق (ص ١٤٩) .

(٤٤) ج. نيدوفيشين - كتابه السابق (ص ١٣) .

(٤٥) كتابه السابق (ص ٤٢) .

(٤٠) Wellek (R.) and Warren (A.):

Theory of Litterature , p. 392

(٤١) المصدر السابق - نفس الصفحة .

الواقعية الاشتراكية

– تمة المنشور على الصفحة ٥٤ –

تجربة ذاتية واخرى موضوعية لدى الاديب والفنان . هناك تجربة صادقة – فنيا – فحسب . ولذلك نضع القضية وضعا خاطئا حين نتفقد بان فشلا في حياة توفيق الحكيم في تجاربه الشخصية مع المرأة ، ادى به الى موقفه العدائي منها (٥٠) . اننا – بهذا الاعتقاد – نفعل حقائق موضوعية كثيرة منها ان ذاتية الفنان لا تعتمد على التجربة الشخصية وحدها ، وانما تتبلور من رؤية الاديب للمشكلة ، وواقع المجتمع الذي لم يتمتع جانب كبير من نساؤه بالحرية ، ولم يتمتع جانب مماثل من رجاله بالايمان بهذه الحرية . . وهكذا

ولتقرأ هذه الابيات :

مات زهران وعيناه حياه
فلماذا قرئسي تخشى الحياه

يقول الاستاذ العالم (ان الفارق واضح بين مفهوم هذه الصياغة المتحركة ، وبين مفهوم الصياغة التقريبية الجامدة في قصائد شوقي وحافظ الخاصة بحدثة دنشواي نفسها) (٥١) . ومعنى ذلك ان القضية العامة المشتركة ليست هي السبب فيما كان عليه حافظ وشوقي من جمود وتقريبية ، كما انها ليست السبب فيما اصبح عليه الشاعر الجديد من صياغة حية متحركة . ان السبب هو (مفهوم هذه الصياغة) الذي اختلف بين جيل وجيل تبعا لاختلاف القدرات الفنية والظروف الخاصة بالمستوى الثقافي لكل مجتمع .

وفي دراسة الاستاذ العالم عن الشعر يؤكد مفهومه السابق لطبيعة العمل الفني بقوله (لقد اخذ الشعر المصري انجاسا جديدا من خلال هذه العملية الكفاحية الجديدة ، انجاسا جديدا في المضمون ، وانجاسا جديدا كذلك في الصياغة) (٥٢) . بسينما لا تزال القوالب القديمة تعيش بيننا الى اليوم . (بعض هذه القوالب تتفق دلالاته الاجتماعية – اذا استخدمنا تعبير نفس الاتجاه – مع اهداف رواد الدعوة الواقعية) . وكيف نفسر عندئذ ما نراه ظاهرة بديهية نلاحظها في عدم تطور الاشكال الادبية مع تطور حياتنا الاجتماعية في خطوط موازية حاسمة ؟ . وسوف نعرض على الجواب من سؤال يطرحه الدكتور عبد العظيم انيس : لماذا لا يرى الناس غالبا حياتهم في مرآة الادب الحديث ؟ (٥٣) . وهذه مسلمة خاطئة ما دام الناس يرون انفسهم – على نحو ما – فيما ينتجه الابداء من فن – مهما كان اتجاهه – لان الفن، كما قلنا ، جزء لا ينفصل مطلقا عن الوجود المادي للعالم . ولكن الدكتور يهدد بسؤاله لما اثاره فيما بعد حول اهمية وضوح الجذور الاجتماعية لاحداث وعلاقات وشخص العمل الادبي ، فيقول ان المازني لم يوفق في رسم ابراهيم الكاتب لاكتفائه بدراسة هذه الشخصية من الداخل كان لا صلة لها بالاحداث الاجتماعية في البيئة الاجتماعية (٥٤) . ثم ينقل موقفا اخر لشخصية محبوب عبد الدايم في رواية نجيب محفوظ «الفاخرة الجديدة» ويتساءل (. . اما لماذا يقف محبوب هذا الموقف فأمر لا نعلم نحن عنه شيئا) (٥٥) ثم يهتف لما اسماه بعقوبة الابداع الفني عند الشرفاوي، مستشهدا بقول انجلز عن الروائي الفرنسي بلزاك « . . حتى فيما يختص بالتفاصيل الاقتصادية تعلمت من اعمال بلزاك اكثر من كل كتب المؤرخين المحترفين والاقتصاديين في ذلك الوقت . (وما اجدرنا ان نقول قولا مشابها عن الشرفاوي ، فانه يعلمنا كثيرا من التفاصيل الاجتماعية والفكرية والسياسية للمجتمع المصري في هذه الحقبة التاريخية) . . » (٥٦) ونسي الكاتب الحرف الاول من عبارة بلزاك –

رواية (كوخ العم توم) هي التي اشعلت نيران الحرب الاهلية بين الزوج والبيض في جنوب الولايات المتحدة . ان ملايين الاشياء الصغيرة والكبيرة – من بينها هذه الرواية – تفاعلت فيما بينها على نحو غايبة في التقيد ، فاثرت تلك الحرب ومع هذا يلح السؤال ثانية في صورة جديدة : الا تصبح (كوخ العم توم) رمزا لما يجب ان يكون عليه الفن القيادي . اذ ما الذي احدثته قصص رعاة البقر – مثلا – في تلك الحرب التحررية ؟ . وبالإجابة على هذا السؤال يتحتم ان نعي الفروق النوعية بين الفن ، وبين غيره من ملايين العناصر التي احدثت الحرب ، كما يتحتم ان ندرس صور العلاقة بين هذه العناصر جميعها ، ثم يتحتم ان نبحث في دقة وامعان كيفية الفاعل القائم بينها وبين الفن وحينئذ فقط يحق لنا ان نجيب ما الذي اسهمت به (كوخ العم توم) او قصص رعاة البقر في الحرب الاهلية .

اننا اذن نتجاوز الحقيقة اذا قلنا ببساطة ان (الناس في مصر لا يحتاجون الى من يشككهم في الفرق بين الخير والشر ، لان الحياة الواقعية قد علمت الناس معنى الخير ومعنى الشر) فالعلاقة المتساهلية التقيد بين اشكال الحياة المتعددة – ومن بينها الفن – تدع مسن السير للفاية ان نعين الآثار الخيرة والشريرة للاعمال الفنية ، وان كانت طبيعة هذه الاعمال تملن مقدما انها ترفض الميزان الاخلاقي لتقويمها ، لان هذا الميزان لا ينتسب اليها في المعدن والنوعية .

انها علاقة تلقائية ، تلك التي بين الفن والحياة ، ولكنها ليست علاقة ميكانيكية فنقول (نشأ شعرنا المصري الحديث ريكا في بدايته كعوارك العلماء ، مفككا حينما كاحتجاجات التجار وتحركات اصحاب الحرف الصغيرة ، قويا عارما – اخيرا – كحركاتنا العربية ، حزينا بالغ الحزن كهذا المصير الذي انتهت اليه) (٤٧) . انها ليست علاقة ميكانيكية فنقول ان ارتباط شعرائنا الرواد بالقضايا العامة (هو مصدر ما في صياغتهم التعبيرية من جمود وتقريبية ، ومصدر ما في شعرهم من انعدام للتجربة الشخصية) (٤٨) ذلك ان تعبير الفنان عن القضايا العامة لا يحتم عليه الصياغة التقريبية ، كذلك من قبيل المجازفة تقربنا بانعدام التجربة الشخصية عند اي فنان ، مهما بلغت قضاياها من التعميم او التجريد ، ومهما بلغت صياغته التعبيرية من التقرير . وربما كان شعر الرواد ضعيفا ريكا تقريبا ، ولكن هذه الصفات لم تكن نتيجة لضعف الحركة الوطنية « اذ ما الصلة النوعية بين النشاط الانساني المتمثل في حركة التحرر الوطني وبين النشاط الاخر المتمثل في الفن ؟ » وانما يمكن ان نعود بهذه الصفات الى الاستعداد الفسي الهابط عند اولئك الرواد ، والذي كان بدوره نتيجة لانعدام الثقافة الفنية والخبرات الجمالية حينذاك في ظل تخلفنا الحضاري . كما يستحيل ان يكون الارتباط بالقضايا العامة علة الجمود والتقريبية في العمل الادبي ، لان هذه القضايا كتسب سماتها الذاتية من خصائص الفنان المنفردة . ولا تقتصر ذاتية الفنان على الغالب الفني دون مضمونه كما يقال خطأ ، فالاديب الحق – يقول لوفافر – يصبر عن الحقيقة الجوهرية بتعبيره عن ذاته (٤٩) بل يبلغ الفنان ذروة الروعة حين يصل بفرديته اعلى درجات الحيوية والافئاع (٤) . وهكذا لا تكون هناك

(٥٠) عبد العظيم انيس – في الثقافة المصرية – (ص ٣٧)

(٥١) في الثقافة المصرية (ص ١٣٦)

(٥٢) المصدر السابق (ص ١٢٤)

(٥٣) المصدر السابق (ص ٣٦)

(٥٤) المصدر السابق (ص ٧٨)

(٥٥) المصدر السابق (ص ١٧٠)

(٥٦) المصدر السابق (ص ١٩٤)

(٤٦) في الثقافة المصرية (ص ٤٠)

(٤٧) محمود العالم – في الثقافة المصرية – (ص ١٠٦)

(٤٨) المصدر السابق (ص ١١١)

(٤٩) كتابه السابق (ص ١١٨)

حتى هذه - وأغفل ما قبل (حتى) حيث يبدي انجاز اعجابه بروعة الفن في اعمال بلزك . ورغم ذلك تجاهل ان صاحب الحديث هسو انجلز رجل العلم والفلسفة والتاريخ ، وليس الناقد الادبي . لان النقد الادبي لا يعنيه ما تحتويه الاعمال الفنية من معلومات في التاريخ والفلسفة والمجتمع الا من حيث كونها عناصر داخل العمل الادبي . لان النقد الادبي لا يعنيه ما تحتويه الاعمال الفنية من معلومات في التاريخ والفلسفة والمجتمع الا من حيث كونها عناصر داخل العمل الادبي تتأزر مع غيرها لتكوينه فنيا اما ما يمكن ان تفيد منها في غير مجالات الفن، كاحتوائها شيئا في العلوم الاجتماعية، فان الكتب الخاصة بهذه العلوم، تكون اكثر وفاء بالفرض من الفن . فالشخصية الروائية او الحدث القصصي لا ينقل آثار المجتمع والتاريخ المعاصرين له حسب التصور الميكانيكي للعمل الفني . الشخصية الروائية - مثلا - تتجسد في العمل الادبي بسماتها الذاتية الجديدة ، والحدث القصصي يتحرك في العمل الادبي بخصائصه النوعية الجديدة ، فلا تصح وظيفة ابهما ان تكون مرآة شديدة الحساسية للواقع المباشر ، وانما تسهم هذه الوظيفة باستقلالها النسبي في تكوين العمل الادبي وتنميته واثرائه ، حينئذ تنقطع بها الصلة التقريرية المباشرة بالواقع في صور جديدة تماما ، تميز الفن عن الطبيعة . ولعل احداث المجتمع والتاريخ تتطور داخل العمل الفني في صورة احساس ومشاعر وخلقات نفسية معينة ، فتختلف بذلك عن الصورة التي كان عليها الاحساس والشعور والخلجة النفسية قبل انتقالها الى الفن . ولعل هذه الاحساسات السيكلوجية او الاخيلة الذاتية كانت احداثا اجتماعية واحوالا تاريخية في الواقع . وهنا تكمن عملية الخلق الفني . ولتردد ثانية ما قاله الناقد السوفيستي من ان الفنان وهو يحاكي الطبيعة ، انما يخلق حقيقة جديدة ، وبذلك تتضح مسألة الاختيار في الفن . . انه ليس اختيارا ميكانيكيا ، فنقول ان الفنان يتخير طبقة معينة وموضوعا معينا ، واشخاصا معينون ، ويصنع من هذه جميعا عمله الفني . ان الفنان يتخير عمله الفني كاملا من الاف الاشياء والعناصر والمكونات ، فمكسبه بذلك سماته الذاتية الخالقة للحقيقة الجديدة ، والتي بدورها تحقق وجوده الخاص .

في مجال التطبيق

كان بودي - بعد ان استخلصنا ما يدعونه باتجاه الواقعية الاشتراكية في نقدنا الحديث - ان ادرس في مجال التطبيق فروع هذا الاتجاه في البلاد العربية الاخرى . فالكتابات النقدية للدكتور صلاح خالص ومقدمات الدكتور علي سعد ومقالات غائب طعمة ورثيف خوري وحسين مروة وغيرهم خامة تطبيقية لا يوضح الاصول النظرية لمنهجهم في التفكير النقدي . ولكني اكتشفت ان اعمال هؤلاء جميعا تدور في فلك واحد ، يدعوننا لدراسة نموذج واحد فقط يمثل الاتجاه خيبر تمثيل هو الاستاذ محمود امين العالم . اما الدكتور عبد العظيم انيس فلم يكتب في الحقيقة ما يمكن تسميته بالنقد الادبي في حدود اي مفهوم للنقد والفن ، اذ هو يناقش العمل الادبي على انه عمل سياسي محض .

وكتابات الاستاذ العالم تتميز باصالة الفكر النقدي ، وان اختلفت مفاهيمه في الادب والفن عن مفاهيمنا . فهو يعي واجب الناقد على اساس رؤيته الاجتماعية والفنية معا ، ثم يتورط عند التطبيق في الخطا الذي سبق ان نبه بشأنه الفنان الا يسقط فيه ، اذ نجد اعماله النقدية تنقسم بشكل واضح الى :

- تحليل تاريخي للقطاع الاجتماعي او البيئة الانسانية للاديب وادبه .
- ايضاح الدلالات الاجتماعية للاعمال الادبية .
- التحدث عن القيمة الفنية للعمل الادبي بصورة عامة وفي صيغة احكام .

ولناخذ مثلا في مقدمته المسهبة مجموعة محمد صدقي القصصية المسماة ب (الانفجار) - الصادرة عام ١٩٥٦ - تقع الدراسة في ثلاثين صفحة : الثماني الصفحات الاولى تفسر كيف انبتت الحركة الوطنية ادباء وفنانين من ابناء الطبقة العاملة . وفي الست صفحات التالية تلخيص لقصة حياة المؤلف وكفاحه الوطني . ثم يتحدث الناقد في اربع عشرة صفحة عن (القيم الوطنية والسلامية والكفاحية) في المجموعة . وفي صفحتين اثنتين بعد ذلك تحدث عن (بعض المآخذ البسيطة والهئات الفنية) لا لانها اصابت العمل الفني بسوء ، بل لانها (تكاد تصيب في بعض الاحيان المضمون الاجتماعي المشرق) (ص ٢٧) . ولربما قيل ان هذا التقسيم ليس ميكانيكيا كما نظن ، وانما هو « للتوضيح » ، تماما كطالب الطب الذي يدرس الجسم البشري مجزأ الى القلب والرئتين . الخ بينما الجسم البشري لا يتجزأ . اننا نجازف بحقيقة علمية لو اخذنا بهذا المبدأ . هذه الحقيقة هي اننا عندما نقوم باية مقارنة للتشبيه ينبغي ان تكون مقارنة نوعية ، فلا يصح ان نأخذ مثلا من مجال يختلف نوعيا عن مجال بحثنا . فتسيع العمل الفني يختلف عن طبيعة الجسم البشري بحيث تنتفي المقارنة ويتعذر التشبيه . وسوف يتضح ذلك من التطبيق . فالاستاذ العالم كان يستطيع ان يعثر على كافة العناصر الاجتماعية داخل العمل الادبي لو عرف العمل النقدي بأنه :

- التعرف على العناصر المكونة للعمل الفني . .
- كيفية تكوين هذه العناصر .

■ السبب او الاسباب في نجاح او فشل الوحدة الدينامية بالعمل الفني . لو عرف ذلك لتبين ان العنصر الاجتماعي موجود في العمل الادبي ، وواجب الناقد ان يدرس كيف ادى هذا العنصر والعناصر الباقية الوظيفة الابداعية الخالقة . ولكن الاستاذ العالم كان يبحث عن القيم - لا العناصر - الاجتماعية ، ليتحدث عنها كشيء مستقل ، كشيء يعنيه هو شخصا في المجال السياسي . حتى عندما لاحظ اللهجة الخطابية في بعض القصص بررها قائلا : (ولعل منشأ هذه الخطابية، الحماس السياسي الذي يرتعش به وجدان الكاتب) (٥٧) والعلاج ؟ (هو مزيد من النضج الاجتماعي) (٥٨) . وانحصر البند الاخير من بنسود الدراسة النقدية الخاص ب « فنية » الكاتب في (نهايات بعض القصص التي اقمحت اقحاما على احداثها دون منطق يبرره النسيج الانساني للقصص) (٥٩) . . فمثلا قصة « البقرة » يموت عم رضوان في نهايتها من كثرة الاكل . . لماذا ؟ . واي معنى لهذه النهاية ؟ (٦٠) . ورغم ذلك فالمجموعة (تعبر عن مرحلة من مراحل نمو القصة العربية في اتجاهها نحو الواقعية ، وفي حملها لرسالة الانسان والتقدم والسلام) (ص ٢١) . . وهكذا يتحول الحديث عن فنية الكاتب الى النسيج الانساني للقصص ، ومعنى نهاياتها . وبنفس هذا المنهج يختتم نقده لكتاب « الوان من القصة المصرية » (٦١) بعد ان لخصه في نقطتي الوحدة الفنية والدلالة الاجتماعية ، يقول (لو راجعنا ما سبق ان ذكرناه من الوحدة الفنية لاتضح لنا ان ثمة علاقة وثيقة بين الدقة في الصياغة الفنية وبين الدلالة الاجتماعية لهذه القصص . فكلما اقتربت القصة من الشروط الفنية السليمة كلما كانت اكثر استيعابا واشد تعبيراً عما يصطرع في الواقع من مجاهدات واتجاهات) (ص ١٨٧) . وفي مقاله عن رواية (المصايح الزرق) للكاتب حنا مينة (٦٢) لخص لنا الرواية في صفحتين ، وافرد الصفحة الباقية للعملية النقدية حيث قسمها الى خمس نقاط ، اربع منها دلالات اجتماعية ، والاخيرة انقلها كما هي: (كان المؤلف يعرض لنا بعض احداثه الفرعية بطريقة

(٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠) الانفجار - دار سعد مصر للطباعة بالقاهرة (ص ٢٩)

(٦١) صدر عن دار النديم بالقاهرة في يناير سنة ١٩٥٦
(٦٢) مجلة الرسالة الجديدة - عدد ابريل سنة ١٩٥٨

أخبارية وذلك لعدم امتزاج هذه الأحداث امتزاجاً فنياً بالأحداث الرئيسية ، فكان يقول مثلاً « اما ما حدث لعبد المصمود افندي فهذا تفصيله » او عرف فارس تجارب كثيرة هالك بعضها : (ص ٤٥) .
اما دراسته مسرحية توفيق الحكيم «رحلة الى الضد» (٦٣) فانها حديث طويل بلغ سبع صفحات ونصفاً حول الصراع بين آراء الماديين والثاليين بصدد اهمية العلم وخطورته في مستقبل البشر . وفي النصف الاخير من الصفحة الثامنة يقول الناقد (وما اجدرنا ان نقول كلمة اخيرة سريعة عن البناء الفني لهذه المسرحية) . وينتهي من الكلمة الاخيرة السريعة بأنه (يسود المسرحية كلها طابع الدعوة المجردة ، او التلميحات الرمزية السريعة ، وتخلو من النماذج الإنسانية الحية ، وهذه ثمرة طبيعية لفلسفتها العامة . الا ان المسرحية شأن كل مسرحيات توفيق الحكيم جميعها تكشف عن القدرة الفنية الفائقة التي يتمتع بها توفيق الحكيم في صياغة الحوار المسرحي المركز ، وفي بلورة الافكار وتحديدها دون ذبول او تفاصيل مخلّة) (ص ١١١) . وبهذه الكلمة الاخيرة السريعة اصدر الناقد احكاماً سريعة مطلقة ، وسقط في التناقض السريع المطلق بين قوله ان المسرحية تفتقد الى النماذج الإنسانية الحية وبين اعترافه بالقدرة الفنية الفائقة لدى توفيق الحكيم .

وفي ميدان الابداع الفني كانت قصص الشرقاوي والخميسي وغيرهما امثلة يقدمها نقاد الاتجاه الى الجيل الجديد من الابداء ، فاقبلت اغلب قصص هذا الجيل تعبيراً صادقا عن الازمة ، فلم تكن الا تحقيقات صحفية وعظات منبرية ، ولم تعرف شيئاً اسمه الفن . لماذا ؟ . لان الابداء الشباب ممن ينتمون - في مجال السياسة - الى الاتجاه التقدمي ، دخل في روعهم ان نقد الادب الذين ينتمون الى نفس الاتجاه هم قادتهم الحقيقيون ، في مجال الفن . وجاءت اعمالهم صدى لآراء هؤلاء القادة من جانب ، وتقليداً للنماذج السيئة التي استهدمت شهرتها من اتباع اصحابها لذلك الاتجاه السياسي .

اما الجيل الجديد من النقاد والدارسين فقد واكب هذه الدعوة من بدايتها باستجابات متباينة . واطب فريق على احتذاء اصول الدعوة على يدي اسانذتها ، كما نرى في المقدمة الطويلة عن (تطور القصة الأمريكية) للكاتب مازن الحسيني ، والتي لم نقد منها الا شيئاً عسى تطور قضية الزواج في المجتمع الأمريكي (٦٨) وقال فريق آخر ان « الواقعية ليست منهياً يفرض على الفنان اتجاهاً جامداً او احكاماً وقواعد مقررة من قبل ، بل هي دليل للانتاج الفني (٦٩) ، وقريب من هذا التعبير ما علق به الاستاذ كمال انجمي عما ينادي به الواقعيون في مصر « من البقاء على السطح والوقوف عند المستوى المباشر للحوادث والاشياء (٧٠) » . وصرخ نجيب سرور في وجه الجيل لكي يبحث عن قيادة جديدة (٧١) . ودعا الاستاذ عبد المحسن طه بدر الى ادب واقعي مخلص « لا يفرض علينا بطولات زائفة » (٧٢) . ومن المفيد ان يسجل كاتب هذه السطور انه قد تأثر بمقاييس هذا الاتجاه . وما زلت اعاني مشقة كبيرة في احتذاء الفهم الصحيح لطبيعة النقد والفن .

واذن ، فقد احس جيلنا بعمق الازمة ، وان عبر عنها تعبيرات متباينة . غير اننا لا ننسى من حصاد المرحلة كذلك ما اثاره الاتجاه من معارك ادبية بين الاجيال الشابة وجيل الرواد ، كان من نتائجها الإنسانية اشتعال حركة فكرية عميقة خصبة ، ما اشد حاجتنا الى مثيلاتها دائماً . وكان من هذه النتائج ايضاً ان هيات لنا المعركة نقطة جديدة للانطلاق في ابحاثنا النقدية . وارتست في قلوبنا واجباً مقدساً للاحاطة التقييمية الشاملة ، بترائنا القديم والحديث وتراث العالم كله . وبعد ، فانه عزيز على نفسي ان اقول ما قلت في ظل الظروف الراهنة لبعض من جاء ذكرهم في البحث . وعزائي الوحيد اني - مثلهم - احد طلاب الحقيقة .

غالي شكري

القاهرة

وفي ميدان الابداع الفني كانت قصص الشرقاوي والخميسي وغيرهما امثلة يقدمها نقاد الاتجاه الى الجيل الجديد من الابداء ، فاقبلت اغلب قصص هذا الجيل تعبيراً صادقا عن الازمة ، فلم تكن الا تحقيقات صحفية وعظات منبرية ، ولم تعرف شيئاً اسمه الفن . لماذا ؟ . لان الابداء الشباب ممن ينتمون - في مجال السياسة - الى الاتجاه التقدمي ، دخل في روعهم ان نقد الادب الذين ينتمون الى نفس الاتجاه هم قادتهم الحقيقيون ، في مجال الفن . وجاءت اعمالهم صدى لآراء هؤلاء القادة من جانب ، وتقليداً للنماذج السيئة التي استهدمت شهرتها من اتباع اصحابها لذلك الاتجاه السياسي .

اما الجيل الجديد من النقاد والدارسين فقد واكب هذه الدعوة من بدايتها باستجابات متباينة . واطب فريق على احتذاء اصول الدعوة على يدي اسانذتها ، كما نرى في المقدمة الطويلة عن (تطور القصة الأمريكية) للكاتب مازن الحسيني ، والتي لم نقد منها الا شيئاً عسى تطور قضية الزواج في المجتمع الأمريكي (٦٨) وقال فريق آخر ان « الواقعية ليست منهياً يفرض على الفنان اتجاهاً جامداً او احكاماً وقواعد مقررة من قبل ، بل هي دليل للانتاج الفني (٦٩) ، وقريب من هذا التعبير ما علق به الاستاذ كمال انجمي عما ينادي به الواقعيون في مصر « من البقاء على السطح والوقوف عند المستوى المباشر للحوادث والاشياء (٧٠) » . وصرخ نجيب سرور في وجه الجيل لكي يبحث عن قيادة جديدة (٧١) . ودعا الاستاذ عبد المحسن طه بدر الى ادب واقعي مخلص « لا يفرض علينا بطولات زائفة » (٧٢) . ومن المفيد ان يسجل كاتب هذه السطور انه قد تأثر بمقاييس هذا الاتجاه . وما زلت اعاني مشقة كبيرة في احتذاء الفهم الصحيح لطبيعة النقد والفن .

واذن ، فقد احس جيلنا بعمق الازمة ، وان عبر عنها تعبيرات متباينة . غير اننا لا ننسى من حصاد المرحلة كذلك ما اثاره الاتجاه من معارك ادبية بين الاجيال الشابة وجيل الرواد ، كان من نتائجها الإنسانية اشتعال حركة فكرية عميقة خصبة ، ما اشد حاجتنا الى مثيلاتها دائماً . وكان من هذه النتائج ايضاً ان هيات لنا المعركة نقطة جديدة للانطلاق في ابحاثنا النقدية . وارتست في قلوبنا واجباً مقدساً للاحاطة التقييمية الشاملة ، بترائنا القديم والحديث وتراث العالم كله . وبعد ، فانه عزيز على نفسي ان اقول ما قلت في ظل الظروف الراهنة لبعض من جاء ذكرهم في البحث . وعزائي الوحيد اني - مثلهم - احد طلاب الحقيقة .

حصاد المرحلة

لم يكن لينين هو اول من نادى بالادب والنقد الحزبيين ، فقد سبقه بودلين حين قال « يجب ان يكون النقد حزبياً ، فيصدر عمن وجهة نظر حاسمة ، ولكنها تكشف عن اوسع الافاق » (٦٤) وهذا اللون من الحزبية يختلف تماماً عما قصد اليه لينين بقوله : (ينبغي للنشاط الادبي ان يصبح جزءاً من القضية البروليتارية العامة) (٦٥) ولعل

- (٦٦) راجع مجلة « الشهر » - عدد يناير سنة ١٩٥٩ .
(٦٧) راجع مجلة « العلوم » البيروتية - عدد يناير سنة ١٩٦٠ .
(٦٨) راجع كتاب (انت اسود) - دار القديم بالقاهرة - صدر عام ١٩٥٥ .
(٦٩) انظر مجلة (العالم العربي) - القاهرة - عدد اكتوبر سنة ١٩٥٥ .
(٧٠) « العالم العربي » - عدد يناير سنة ١٩٥٦ .
(٧١) راجع مقالة « نحو صف ثالث » بمجلة الاداب - المدة ٦ ، ٧ ، ٨ ، عام ١٩٥٨ .
(٧٢) راجع مقالة « نحو ادب واقعي مخلص » بمجلة الشهر ، عدد ٧ عام ١٩٥٨ .

- (٦٣) مجلة « الشهر » - عدد يناير - سنة ١٩٥٩ .
(٦٤) Boudlaire, The Portable, (P. 432)
(٦٥) Lenin, Selected Works, vol. IV (P. 527)