المذاهب الأدبية والنقدية

عند العرب والغربين

تأليف: د. شكري محمد عياد
المذاهب الأدبية والنقدية

عند العرب والغربيين

تاليف: د. شكري محمد عياد

177 - ربيع أول 1414 هـ - سبتمبر/أيلول 1993 م
الشفار العام:
د. سليمان العسكري

هيئة التحرير:
د. فؤاد زكريا/مستشار
د. خليفة الوعيي
د. سليمان البادر
د. سليمان الشطي
د. سههام الفرريح
عبد الرزاق البصير
د. عبد الزاق العدواني
د. فهد الشاقيب
د. محمد المرميجي

سكرتيرة التحرير:
سحير الهنيدي

المرااسلات:
توجه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
فاكس: 48764 ص. ب: 13996 الصفا- الكويت 13100
المذاهب الأدبية والنقدية

عند العرب والغربيين
المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس.
المحتوى

<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>المقالة الأولى: في أن مناقشاتنا حول المذاهب الأدبية المعاصرة</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>7</td>
<td>تقديم</td>
</tr>
<tr>
<td>9</td>
<td>تعكس موقفا تاريخيا من ثقافة الغرب</td>
</tr>
<tr>
<td>12</td>
<td>1 - أزمة حضارة</td>
</tr>
<tr>
<td>19</td>
<td>2 - مولد الحداثة العربية</td>
</tr>
<tr>
<td>23</td>
<td>3 - الواقعية الاشتراكية</td>
</tr>
<tr>
<td>44</td>
<td>4 - الجيل الضائع</td>
</tr>
<tr>
<td>59</td>
<td>5 - الحداثة من جديد</td>
</tr>
</tbody>
</table>

المقالة الثانية: في أن اقتباس المذاهب الأدبية الغربية ملازم

<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>لاقتباس الأشكال الأدبية</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>70</td>
<td>1 - تاريخ مستعاد ... تاريخ جديد</td>
</tr>
<tr>
<td>78</td>
<td>2 - كلاسية ذات وجهين</td>
</tr>
<tr>
<td>88</td>
<td>3 - رومان ورومانيان</td>
</tr>
<tr>
<td>94</td>
<td>4 - واقعيون ولكن</td>
</tr>
<tr>
<td>128</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

المقالة الثالثة: في أن المذاهب الأدبية تعكس خصوصية تاريخية للثقافة الغربية

<table>
<thead>
<tr>
<th>رقم الصفحة</th>
<th>البحث عن الجذور</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>143</td>
<td>1 -</td>
</tr>
<tr>
<td>146</td>
<td>2 - الصراع بين الكلاسية والرومانية</td>
</tr>
<tr>
<td>160</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>رقم الصفحة</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>-------------</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>178</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>191</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

المقالة الرابعة: في معنى المذهب عند النقاد العرب

القدماء، واختلاف مذاهب الشعراء

1- مذهب الأوائل

2- منازع المحدثين

خاتمة

هوامش المقالة الأولى

هوامش المقالة الثانية

هوامش المقالة الثالثة

هوامش المقالة الرابعة
تقدم

ليس هذا أول كتاب عن المذاهب الأدبية يضاف إلى المكتبة العربية. فأقدم كتاب
عن هذا الموضوع "تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب" لروحي الحالدي يرجع
تاريخه إلى ما يقرب من قرن (ظهر في شكل كتاب سنة 1904، ونشر فصولاً قبل ذلك
فجعلا الهلال). والنهج الذي سار عليه من عقد المقاولات بين العرب والغربين هو
الذي اتبعه كل من تلذه، فالآداب الغربية هي التي أعطت "المذاهب" مدلولات
واضحة، وحين تتأثر بتلك الآداب تشع بعضنا مذهب من مذاهبها، وراح آخرون
يبحثون في آدابنا القديمة عنا يضاهاها. لا يوجد أيضا في الجماع بين الآداب والندق
في بحث المذاهب، فالندق هو الذي يمجرن مفهوم المذهب، وخط طريقه، سواء
اضطلع المبدئ نفسه بعرض ذلك المفهوم والدفاع عنه، أم تولى ذلك عنه الدارس
والمؤرخ.

غير أن كل كتاب يحمل طابع عصره، وهذا كتاب يكتب سنة 1992، إذا
التفتنا وراءنا هالتنا التغييرات التي مرت على بلادنا وعلى العالم، وإذا نظرنا أصابنا
امتلأت نفوسنا بالتساؤل عن مصيرنا ومصير العالم. الأدب، ومعه النقد، ليسا
والحمد لله ظلنا للسياسة، ولكن مانحن فيه الآن ليس مجرد سياسة. إنه أزمة
وجود، وجود العالم وجودنا في العالم، ونحن في قلب العالم. والأدب، ومعه النقد،
ليست محصئين لناشط الإنسان اليومي، إنها بعض الكيان الإنساني المتقدم في الماضي
إلى فجر التاريخ، والسارح في المستقبل إلى أفق بلا حدود، ولكنها يتحاوران دوما
مع الزمن الحاضر، ومتلهمها كل كلام عنها.

هذا الكتاب إذن ينطلق من الزمن الحاضر. وهو أدى إلى أن يكون كتاباً فلسفيًا
منه إلى أن يعد كتاباً تعليمياً. إنه كتاب مهم ومهم بالوجود والمصير. ولأنه يبدأ ويتهي
في الزمن الحاضر فقد وجدت أن السرد التاريخي لا يصلح له، ولم أقسمه فصولاً بل

٧
مقالات، مع أنه كتب جميعه دفعة واحدة، وتسلسل منطقي واحد.

حسب هذا تقديبي، وإليك عنوان المقالات:

المقالة الأولى: في أن مناقشاتنا حول المذاهب الأدبية المعاصرة تعكس موقفا تاريخيا من ثقافة الغرب.

المقالة الثانية: في أن اقتباس المذاهب الأدبية الغربية ملازم لاقتباس الأشكال الأدبية.

المقالة الثالثة: في أن المذاهب الأدبية تعكس خصوصية تاريخية للثقافة الغربية.

المقالة الرابعة: في معنى المذهب عند النقاد العرب القدماء، واختلاف مذاهب الشعراء والكتاب.
المقالة الأولى
في أن مناقشاتنا حول المذاهب الأدبية المعاصرة تعكس موقفا تاريخيا من ثقافة الغرب
ومن الخير أن تدرس المذاهب الفكرية بل الأزيات الفكرية كلاً شاع منها في أوربة
مهذب جديد. ولكن من الشيء أن تدرس بعناوينها وظواهرها دون ما ورائها من
عوامل المصادفة العارضة والتدبير المقصود.

عباس محمود العقاد(1)

وقد تبين أن الهوية الواقية كانت ألم للعالم العربي في هذا الدور (النصف الثاني
من القرن العشرين) مما كانت في جميع الأدوار الماضية منذ ابتداء النهضة في العصر
الحديث. فإن الدعوات العالمية خليقة أن تعود على كيان القومية وأن تؤول بها إلى فناء
كفاء المغلوب في الغالب.

عباس محمود العقاد(2)

أما أن يصبح العالم الحديث عالمنا، أي ألا يقوم بيننا وبينه حاجز، فلا يعني أننا
أصبحنا ناما فيه، أي أنت تبينا جميع معطياته ومفادهيه - الصالح منها والطالب - في
حياتنا. فلو كان الأمر كذلك لما كانت القضية المصرية التي نجدها العرب اليوم، على
اختلاف بياتهم، هي: كيف ننشئ مجتمعا حديثا في عالم حديث. هذا الانتقاض
بين كوننا شكلنا في العالم الحديث وكوننا جوهرنا في خارجه يضطرنا إلى معاناة قضايا
مجتمع قديم في عالم حديث، ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع قديم. ففي
التعبير عن معاناتنا تلك نعرض أنفسنا لإنتاج أدب يجده القارئ الحديث بعيدا عن
قضايانا ومشكلاتنا، وفي التعبير عن معاناتنا الأخرى نعرض أنفسنا لإنتاج أدب يجده
القارئ العربي مستوردا غربا.

يوسف الحال(3)

لم تطرح الحداثة في الثقافة العربية المعاصرة إلا ضمن إشكالية خاصة بها. فهي لم
تكن صورة عن الحداثة الغربية، بل كانت محاولة عربية لصياغة الحداثة داخل مبانى
ثقافية له خصوصياته التاريخية، وبعض مشكلات نشته، فкажات الحداثة العربية
حداثة مهذبة. إنها إطار التكرس الثقافي - الاجتماعي - السياسي، ومحاولة تجاوز هذا
tكرس بالذهاب إلى الأمام. الحداثة العربية هي محاولة بحث عن شرعية

-11-
المستقبل، بعد أن فقد الماضي شرعته التاريخية في عالم توحد الرأسمالية الغربية بالقوة، ويبقى عليه الغرب، وتفتى فيه الأطراف إلى الذاكرة التاريخية حيث لا تستعدين إلا بوصفها فلكلورا أو دليلا جديدا على توفيق الغرب وقردته على نفي الآخرين وإبادتهم. البحث عن الشرعية هو بحث عن محاولة التخلص من خطر الإبادة ومحاولة إيقاف تدمير الذات عبر القبول بدميرها الجزئي، إنقاذ اللغة إذا لم يكن إنقاذ الإسلام ممكنًا، الانطلاق من الحد الأولي من أجل إيقاف التدهور الشامل، ومحاولة البناء انطلاقا من هذا الحد الممكن.

إلياس خوري(4)

1- أزمة حضارة

هذه الاقتباسات الأربعة تدعونا لأن نفكر في المذاهب الأدبية بطريقة مختلفة عن تلك التي تعودناها عندما كنا نتكلم عن الكلاسيكية والرومانسية والواقعية وأيضا الرمزية - ونحن مستخرجون.

ربما كانت تلك الاصطلاحات الأعمية قد استؤنست وتم تعريبها وزال خطرها، والدليل هو عشرات الرسائل الجامعية - وربما مثاتها - عن القصيدة الرومانسية أو الرواية الواقعية هنا أو هناك، ولكن العقاد لا يكتمل بتبنيهansa أن هذه المذاهب وغيرها يباطن يجج الكشف عنها، بل يذكرنا في النص الثاني بأن الدعوات العالمية ظلت ترد على العالم العربي منذ إبتداء النهضة، وأن قوة الشعور القومي هي التي حافظت على كياننا من الذوبان فيها. ثم يذكرنا بحقيقة أخرى، وهي أننا أخذنا نشهد في النصف الثاني من هذا القرن مرحلة تاريخية جديدة، أصبح فيها الكيان القومي مهددا بالانهيار.

لقد كان التحديث جزءا متصلًا من مفهوم «النهضة» منذ بدأ العالم العربي يخرج من ظلال العهد التركي. فهل بقيت حركة التحديث مقصورة على القشر دون اللباب كيا يواجه نص ليسخف الخال؟ وماذا يعني ذلك بالنسبة للأدب الذي يعيش بفكره في العالم الحديث، مع أنه يتمي اجتماعيا إلى عالم قديم؟ أليس تعني ذلك أنه

- 12 -
يتمزق بين العالمين، فهو يعيش في العالم القديم يفكر حديث، ويعيش عقلياً في العالم الحديث بمشكلات عالم قديم! وإذا كتب فكيف يكتب؟ هل يكتب للفقراء العربي الذي يعيش مشكلات عالم القديم فيكون أديب بلا قيمة لدى القارئ الحديث (ويهو القارئ الغربي بطبيعة الحال) أم يكتب أدبًا «حديثًا» يجد القارئ العربي غريباً عليه، ويصف بأنه «مستورد»؟

أمام هذا النص نشعر بمزيد من الخيرة. فالقاعدة أن الكاتب يكتب لنوع واحد من القراء، وإذا وجد نفسه يفكر في نوعين مختلفين إلى حد التنافض فلا بد أن يشعر بالترمز حقاً، ولكن هذا التمزق لم يبدأ من وقت الكتابة. لقد وجد قبل ذلك حتى ويكمنا أن نقول إنه تمزق في الانتقاء. فالكاتب متمنى بفكره أو بالآنية العليا إلى العالم العربي الحديث، بينما هو متمنى بعلاقاته الاجتماعية، أي بالان، إلى المجتمع العربي. وبناءً على ذلك، فإن يكون أمره خيار حين يكتب، إلا أن يكتب لقارئه على شاكلته، قاريء عربي ينتهي بفكره إلى العالم العربي الحديث.

نص إلياس الخوري ينقلنا من حالة الخيرة إلى حالة الفلك الشديد، وبيننا أن أسوا ما توقعه العقاد قد أخذ يحدث بالفعل. هل يعني هذا أن العقاد أصبح في آخر أيامه رجعياً معتناً، يقاوم التحديث الذي كان في شبابه من أشد المتحمسين له؟ هذا ينفوق على توجهنا. هل نريد، كما كان يريد، أن نحافظ على كياناتنا القومية، بل أن نتمنى، فيما تتبقى من ثقافتنا الغرب؟ أم نريد أن نتبني هذه الثقافة بجميع عناصرها؟ وهل «القضية المصرية التي تجاه العرب اليوم» كذكر يوسف الخال هي كيف نشأ مجتمعنا حديثًا في العالم الحديث؟ أم كيف نشأ مجتمع عربا حديثًا في العالم الحديث؟ وهل بيننا من يجورون على التفكير في أننا قد نستطيع أن نضيف إلى العالم الحديث شيئاً عربياً ما إلى جانب النطاق?

إذ الخوري يقدم مقدمة تتناقض تنافضاً ظاهراً مع التبتية. إنه يعالج مفهوم "الحداثة" بوصفها مذهباً أدبياً وفكرياً، لا مقوله زمنية وحسب، وينفي مزاوم خصومه بأنها منقوله عن حداثة الغرب، مقرراً أن للحداثة العربية خصوصيتها.
المربطة بتاريخ النهضة العربية. هذه هي المقدمة، فكيف أدت إلى النتيجة القائلة بأن هدف الحداثة العربية وشرعية ووجودها يقومان على ضرورة التخلص من كل معوقات الماضي من أجل الانطلاق نحو المستقبل؟ إذا كانت "النهضة" استمراراً للنهضة، فهل تتمي هذه "النهضة" إلى الماضي الذي يجب علينا أن نتخلص منه، أم إلى المستقبل الذي نحاول أن نبنيه؟ هذا واحد من الأسئلة الجوهرية التي تواجه منظور الحداثة اليوم، وهم يجيبون عنه بالرجوع إلى الحلفية التاريخية. فالنهضة العربية، وقد تمثلت فيها سمي بحركات "التجديد" أو "العصرية" (هل يجب أن نقول "العصرنة") التي بُرِزت خلال العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن على وجه الخصوص، قد أدت مهمتها، بنجاح جزئي، ولكنها فشلت في إيقاف "التدهور الشامل" الذي نشده اليم في أثري صوره. ومن ثم نصل إلى هذه النتيجة التي تبدو مناقضة للمقدمة. ولكن منطق الكاتب يستقيم حين ننظر إلى المقدمة الثانية، التي تربط الحداثة بعالم اليوم، أي بالحلفية التاريخية التي نعيشها الآن، حقبة السيطرة المطلقة للرأسيالية الغربية.

إذن فقد كان من الممكن أن يفكر رجال النهضة في حلول وسطي، وربما بدأ أن هذه الحلول نجحت فعلاً في حل مشكلاتنا الحضارية على المدى القصير، ولكن العالم الغربي كان يتطور - ومازال - بسرعة تفوق سرعناً بكثير، ومن ثم وجدنا أنفسنا اليوم واجهنا خطر الإبادة، أو "النفي إلى الأطراف". لابد إذن من وقفة صارمة حاسمة. وفوقاً يمكن أن تستمر القضايا بأشياء عسير贮 علينا، حتى الإسلام، الذي كنا إلى عهد قريب، مسلمين ومسبحين، نعد مقدماً أساسياً من مقومات حضارتنا، (إذا قرأنا جيداً رشيد سليم الخوري، وجران خليل جبران، وحتى مارون عبود.

قد يبدو هذا الحل يائساً للوحدة الأولى (دعنا من أن بعض الناس قد يتهمون أصحابنا الشعورية أو الخيانة أو العيالة) ولكنه يشترك مع ملاحظة العقاد في أمر أساسي وهو أن عالم اليوم مختلف عن العالم الذي تعود العقاد أن يتعامل معه حين كان شاباً. ولكن العقاد يقف عند هذا الحد من الملاحظة والتأتي إلى الخطأ المثل، ولابد للأجيال التالية من أن تبحث عن حل ما. والحل الذي يطرحه إلياس الخوري
١٥

وصاحبة وشجاعة هو أحد الحلول المقترحة. وهو حل يبدو مستحيلاً لأن الأغلبية ترفضه بإصرار (الشعب الجزائري، في المائة والسنين ستة الأخيرة، مثل واضح)، وإنذن فهو حل فقط في خيال القلة التي تقبله، والقلة - وحدها - لا تصنع حضارة.

والثمن حل ثان، وهو الحل المضاد تماماً: أي رفض الخضارة الغربية ومقابلة قوته بقوة مماثلة، كانت في الماضي القريب قوة "القومية العربية" وهي اليوم قوة "الإسلام".

وهذا الحل الثاني، في صورته السائبة واللاحقة، هو نبع من رد الفعل العاطفي، العصوي، وكأنه سلوك "قهري"، بتعبير علم النفس المرضي، فهو لا يستند إلى معرفة علمية بقوة الإسلام، ولا يتقاطر ضعف الحقيقة في الخضارة الغربية، ولا بشروط الصراع وأهدافه في العالم المعاصر، حتى يمكنه أن يكون كفناً للمعركة.

وإذن فقد حل مستحيل مثل سابقه، فكلاهما فناء: هذا فناء بالسيف، وذلك فناء بالجوع. ولكن الجمع، في العالم العربي الإسلامي، تصرف بريح الغريزة ووجي التاريخ نصرفاً آخر: إنه ينتظرون، بصبر سبلي، أن يسقط الخصم وحده، أن تنهار الخضارة الغربية من الداخل، ولو أنها تدرك إدراكاً غامضاً أن هذا "الحل" الذي أثبت نجاحه مرة بعد مرة، سيكون له ثمن غالب هذه المرة، وهو فناء البشرية التي أصبحت متلاشية أمرها جميعاً يد الغرب. (ولأ أن هذه النهاية لا تبدو سخيلة عند الأغلبية المؤمنة - دعنا من المتطرفين! - التي أصبح التفكير في الحياة الآخرة يمثل الجانب الأكبر من معنى الدين عندها).

وربنا بدأ عند التأمل أن الأغلبية الجاهلة معدورة أمام استحالة الخُلُوق اللذين تطرحها القلة "العالمية"، وأن هذه القلة، بفوقتها، لا تزال عاجزة عن النهوض بدورها الحقيقي، وإذا لم يكن العجز قدراً مقدماً فهو لا بد راجع إلى نوع من الكسل العقلي أو الإرادي أو إلى مزيج منهما، وهو الأغلب. فهذه الأقلية التي يرددها كثير من أفرادها - على الجانبين - شعار "الأصلالة والمعاصرة" لا تحقق معنى هائتين الكلمتين، ولا كيفية الجمع بينهما بأكثر من حرف العطف. وربنا أصبح هذا الشعار مبتذلاً عند أكثرهم الآن، ولكنهم لا يقدمون لنا عوضاً عنه، شيئاً أفضل. إن الفريق الأول يقول الآن: "هذا زمن الشعر" والفريق الثاني يقول: "الإسلام هو
الشاعر:

الخليفة! وليس أحد الشعرايين خيراً من الآخر، فكلهما ماضي، ولكن يكون لأحدهما قيمة إذا إقامة الفريق الأول أي نوع من الشعر الذي ينتظر أن يغير حياة الجامع (ولا أظن أنهم يعودون أن شعرهم يخاطب الجامع، بل هم يتجارون من هذه الدعوى) أو بين لنا الفريق الثاني أي إسلام يعون، فقد تغير مفهوم الإسلام مرات كثيرة على مدى التاريخ، تغير أحوال المسلمين.

هذا التغيير الذي يطلب الجميع لا يتوقف فجأة. ل زمن الإسلام أو زمن الشعر لابد له أن ينتظرا حتى يفهم الناس ما نقصده بالإسلام، ويفعل الناس كيف يقرأون الشعر.

ولابد هذا وذاك من أن تنتهض القلعة العناصر بالإسلام بالواجب الذي ننساه أو نتساءله، وهو واجب البحث والعلم، وليس معنى البحث والعلم أن يعكف الإنسان على قراءة الكتب أو فحص الوثائق جسديا، فقد يفعل ذلك - بل هذا ما فعله في معظم الأجيال - كي يستخرج حجة يحتم بها خصمه، وهذا علم خير منه الجهل، فإن واجب البحث والعلم يتضني - قبل الصبر والثابتة - الموضوعية والأمانة.

لا بأس بالشعارات (مالم تكون مجرد شعارات) أعني أن الأصالة مثلما يمكن أن تفهم - وربما أن تفهم - على أنها فهم التراث فهذا مستقل. وهذا لا شك جهد شاق، يشفق معظمنا من القيام به، والأذكياء مما خالق - فقط - هم الذين يشعرون في المراجعة القديمة ليستخرجوا لنا يمكنهم الاستناد إليه في تأيد دعوى سبق أن اعترف بها دافع من الهوى أو المصلحة. والمعاصرة أيضاً كلمة طيبة. أليس معناها أن نفهم عصرنا فها جيداً كي نستطيع أن نتعابه معه وهل عصرنا إلا هذه النظم والمؤسسات التي جاءت بها الحضارة الغربية. فمن منعك عن دراستها وفهمها؟ والأخير أن الجمع بين الأصالة والمعاصرة يجب أن يكون شيئاً في صلب الثقافة المشتركة، فلو كان نصاً في «الأصالة» أي في قراءة التراث، وآخرون في المعاصرة، أي في دراسة الثقافات الغربية، لترى الأولون في الماضي، وذئب الآخرين في الأجنبي.

فهذا الإجهام أو الكسل عن الدراسة الجادة هو الذي يجعل الحليين المطروحين.
في مواجهة الحداثة الغربية مستحيلين في الواقع. وماهبا بمستحيلين - ولا بمنافسين على الحقيقة - لو عرفنا كم نحتاج إلى الدراسة والعلم كي نبني نضالنا، ولو صحت عزيزتنا على أن نعتني بما نطيعه لغيرهما من قصور الحضارة الغربية وقشور التراث.

قضية "المذاهب الأدبية والثقافية" هي إذن فرع من قضية أكبر: قضية العلاقة بين الثقافتين العربية والغربية. وقد أصبحت هذه القضية أهمية خاصة خلال العقود الأربعة الأخيرة لأن العالم سير موضوعيا نحو التوحيد، يتم ذلك أمام أعيننا في السياسة والاقتصاد، وتشمل حركة مماثلة في الثقاف، ومن يعزل - في أي شأن من هذه الشؤون - يجعل على نفسه الموت. هناك شعوب لا تواجهها المشكلة بملح هذه الحدة وهي الشعوب التي لا تملك ثراثا قوميا نحوه عليه، وهي شعوب قليلة في أفريقيا وآسيا، لم تحضر إلا منذ عقود قليلة، وعلى أيدي المستعمرين الغربيين، ثم الشعوب التي تتكون صلبها من المهاجرين الأوروبيين وبينت ثقافتها على تحقيقهم مثل شعوب أمريكا اللاتينية. ولكن المشكلة بالنسبة إلى الشعوب التي اكتملت لها شخصية ثقافية ناجحة قبل أن تنصل بثقافته الغرب هي أنها تجد نفسها معرضا للموت في الحالين: إذا انعزلت وإذا لم تعزل. وقد يكون الخيار الوحيد أمامها - وإن كان خيارا مؤلمًا - هو ما نوصينا به أنصار الحداثة، أي أن نندم في الحضارة الغربية مصطفين معنا فقط ما يمكنه أن يتعزى مع هذه الحضارة، لولا أن الحضارة الغربية تبدو، للنظر الموضوعي الصرف، نموذجا غير جدير بالاحترام إذا نظرنا إلى شخصية الإنسان على أنها الهدف الحقيقي والنهائي لأي حضارة. وقصة الأمراض النفسية الشائعة في العالم الغربي قصة معروفة، وهي علامة واحدة من علامات كثيرة على قصور هذه الحضارة.

لا شيء أصعب من أن ننظر إلى الحقائق كلها في وقت واحد، فكم يكون الاختيار سهلًا لو تعلمنا عن بعضها. وأصحاب الحداثة - كبارهم وصغارهم - يتجاهلون نقاصات الحضارة الغربية مع علمهم بهذه النقاصات، وكان إياهم بتفوق العقل الغربي ونجاح المجتمع الغربي بلغ حد الآيات بقدرتهم على التغلب على جميع
المشكلات، أو كان التفكير في نقاصر الحضارة الغربية يجب أن يؤجل إلى أن نصبح جزءاً من هذه الحضارة بالفعل. إن الحداثي العربي له حضوران يحرص عليهما قدر استطاعته: حضور في مجتمعه العربي وحضور أمام مراكز الثقافة الغربية. وحضوره في الثقافة العربية واضح: فهو يحارب التخلف والدموع في النظم والمؤسسات كما ي-http العقول اللغوية والفنية ويبرز أفقياً ما يستطيع من حرية في التشكيل، معبراً عن شهوة الإبداع وغرام الاكتشاف في كل تجربة جديدة. وهو هذه الصفات كلها بارزة ميز وأن يكون في كثير من الأحوال غير مفهوم. ولكن حضوره في الثقافة الغربية غير بارز ولا مميز، لأن هذه الثقافة تمر منذ فترة غير قصيرة ببعض من التجرب في كل ميادين الفكر والفن، يقابله انتشار غير مسبوق للثقافة المعلية عن طريق وسائل الإعلام الجماهيرية، ونجاح تجاري لأفكار من الكتابة والنثر تعد «ح단ة» فقط لأنها تنتهج المسميات. فالحدودي العربي في محيطه العربي يقف ضد الجموح والختال، وفي حضوره العربي يقف ضد الثقافة التجارية الرأسمالية، أو يـج أن يقف ضدها، الخطر، في بيئته العربية. وعند قراءته العرب، يأتيه من كونه غير مفهوم، في حين أن الخطر عند أنداده الغربيين يأتيه من إغراق الانحدار إلى السوقية، ويظل الحداثي العربي عنده وعند قراءتهم غير مفهوم أيضاً، لأنه يحكم قيوداً لا يشعرون بها، ويهاجم عموماً لم تعد عندهم بمحوره. يتمد الحداثيون الغربيون على حضاراتهم لأنها حين سهلت كل وسائل الحياة، جردت الحياة نفسها من كل معنى. وإذ قدست حربة القرن تركت بعض من الصراع في صحراء المدينة، أما الحداثي العربي فلا يعي أسباب هذا التمرد، ولا يقدر أن أساليب الحداثيين في الكتابة والنثر يمكن أن تكون ناشئة عن تلك الأسباب.

الحدودي العربي هو، في نهاية الأمر، جزء من موقف عالمي ملتبس: موقف عالم يريد أن يتودد، ولكن الاختلافات بين أجزائه هائلة بحيث يشكي أن يفرض التوحيد عليه فرضياً، وجزء من موقف قومي ملتبس: موقف ثقافة تريد أن تشارك في صنع العالم الواحد، ولكنها لا تدري كيف تدخله، ولا أين مكانها فيه. وكلا الموقفين نابع من ظروف تاريخية معينة.
2 - مولد الحداثة العربية

لعل الكثيرين يوافقون على أن الحداثة الغربية قد اكتمل نضجها في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وكان من مظاهر هذا النضج تعدد مدارسها بين سيراليونية وتعبيرية ومستقبلية الخ. ولاجادل على كل حال في أنها كانت وليا أوروبا خالص النسب. أما الحداثة العربية فيقول الواقع التاريخي إنها كانت فرعا من فروع الحداثة الأوربية (مستكلم عن نشأة الحداثة الأوربية وتطورها في مقالة تالية). لقد كان للأحداث التي سبقت الحرب العالمية الثانية ومهدت لها (خصوصا الحرب الأهلية الإسبانية التي انتهت بانتصار القوى الفاشية سنة 1939) صدى قوي في مصر بالذات. فمصر كانت مهيأة بموقعها لأن تكون هدفا مباشرا من أهداف المحور. وكان في مصر جاليات أجنبية كثيرة العدد، عظيمة الثراء، وكان بينهم عدد كبير من اليهود من جنسيات مختلفة، فكانا طبيعيا أن ينتموا، وأن يندرجوا موقعاً، وأن يحاولوا القيام بعمل ثقافي إعلامي يضم شملهم، ويقرب بين أفكارهم، ويجذب إلى التعاطف معهم من يمكن اجتذابهم من المثقفين الوطنيين. يصف لويس عوض هذه التجمعات فيقول:

وكان هذه الجماعات قد تجمعت في شكل نواد ثقافية، أكثر مرتدية منها للأجانب المحليين، وكانت نسبة اليهود بينهم عالية، يبلقون على حضارات ونودات تحدث فيهما بالفرنسية عن الفلاحين والعمال، وعن الرأسمالية والاشتراكية، وعن الفاشية والديموقراطية والحزب والسلام، إلخ. ولم يكن يختلف إلى هذه النواد أحد من الفلاحين أو العمال. وإنها كان قواها من المثقفين الأجانب، وقد نجحت في اجتذاب فئة صغيرة من المثقفين المصريين ولا سيما من طلبة الجامعات والفنانين والأدباء الشباب. وكان المثقفون المصريون يحاولون أن يرثوا بالفرنسية المهمة كما كان المثقفون الأجانب يحاولون أن يرثوا بالعربية المهمة. وعلى كل فقد كان جوهم غريبا وখانقاً(5)
كانت الماركسيّة قاسية مشتركة بين بعض هذه الجماعات، أو ربما معظمها، ولعلها كانت، بوصفها نظرية سياسية عالمية، القاسم المشترك الوحيد الممكن بين عناصر مختلفة كالتالي ووصفها لويس عوض، ولكنه لا يلبث أن يميز من بينهم جماعة معينة كانت تسمي نفسها "جمعية الفن والحرية" وترفع شعار "الخيار والحرية"، ويفضّل بها كانت مصرية صميمة وكانت مسؤولة عن أدباء وفنانين، "أكثرهم يتقن الفرنسيّة المثقفة وكأنهم جزء لا يتجزأ من الانتقاليّة العالمية"، وكانوا يميلون إلى الروتسيكية. وقد أصدرت هذه الجماعة مجلة شهيرة باسم "التطور"، لم تعمّر أكثر من بضعة أعداد (يناير- مايو 1940)، ثم شاركوا في تحرير "المجلة الجديدة" التي كان سلامة موسى يصدرها شهرية منذ سنة 1928، وتوقفت عن الصدور أيضا في سنة 1944.

على قصر عمر هانين المجلتين لا يثير دهشتنا، فقد كان شكك الورق في زمن الحرب يجعل عملية النشر عموما عملية صعبة، إلا أن الدائرة الضيقة التي كان يمكن أن تهمها تتشويه الجماليّة ربما كانت هي السبب الأهم لاتحتجازها، وعلّم الصحف والمجلات التي كانت تصدرها مجموعات مشابهة باللغة الفرنسيّة كانت أطول عمرا. إن الشيء الوحيد الذي كان يمكن أن يدعم مشروعا كهذا فضلا عن الإعانات التي كان يقدمها عضو ثري في الجامعة وهو جورج حنين هو مساهمتها للمؤسسات، ولكن كان من غير المقول أن تتجه جماعة ثورية إلى سلطات الاحتلال للدعم بمثابة أو الإمداد بالورق. لقد كانت الجماعة تضم إلى جانب راعيها الثري شبابا آخر من صحّي المجتمع المصري، منهم من نشأ في الريف أو الصعيد، ومنهم بعض أبناء الطبقة المتوسطة القاهرة، إلا أنهم لم يقوموا بقضايا حرية الفن وارتباطها بسياسة الدولة النازية نحو الفن الحديث لم تكن تعكس اهتمامات المجتمع المصري ولا مشاعر الفرد المصري في تلك الأونة بقدر ما كانت تعكس تخاوف تلك القلة من الأجانب والمتصريين.

قبل تأسيس جماعة "الفن والحرية" (1 يناير 1939) شارك ثلاثة من أعضاء هذه الجماعة البارزين، وهم أنور كامل وجورج حنين وكامل التلمساني، في توقيع
بيان عنوانه "يجيب الفن الممحط". يقول سمير غريب في تفسير هذا العنوان: إنه احتجاج ضد متع هتلر للرسوم الحديثة بحجة أن "محط" وقد جاء في هذا البيان: "من المعروف أن المجتمع الحاضر ينظر بعين الاستمتعاز إلى كل خلق جديد في الفن أو في الأدب طالما يهددنظم الثقافية التي تثبت قدم المجتمع سواء أكان من ناحية التفكير أم من ناحية المعنى.

ويظهر هذا الشعور بالاستمتعاز جلياً (كذا) في البلاد الإمبراطورية النازعة، وخصوصاً في ألمانيا حين يتمسك التعصب الشنيع ضد الفن الحر الذي دعا هؤلاء الفنناء "الفن الممحط".

فمن سيزار إلى بيكاسو وكل ما انجزته العبقرية الفنية المعاصرة، هذا الإنتاج الكثيف الحرية، والقوي الشعور بالإنسانية، قد قاوم بإشانة وديس بالأقدام. ونحن نعتقد أن التعصب للدين أو للجنس أو للوطن الذي يريد بعض الأفراد أن يفسح له مصر الفن الحديث ماهو إلا مجرد هزء وسخرية.

وإننا لا نرى في هذه الأساطير الرجعية إلا سجناً للتفكير. إن الفن بصفته مبادلة فكرية وعاطفية دائمة تشتهر فيها الإنسانية جامعة لن يقبل مثل هذه الحدود المصنعة.

ويمكننا أن نتخيل وقوع بيان كهذا لدى القارئ المصري العادي، حتى وإن كان مثقفاً بالمعايير المحلية لا بمعايير الأنجلوساكسونية العالمية التي يشير إليها لويس عوض. فالتعصب للدين أو الجنس أو الوطن لا يمكن أن يبدو خطإاً لأن البلد الذي يرى الأجنبي سيداً في وطنه، مستعلياً على جسده وديته. وكم يزداد نفوره عندما يقرأ أسماء المواقف على البيان ويري أن أكثرهم من الأجانب! وكذل هذا لأن هتلر معنى تعليق بعض الصور في المعارض.

إن هذا المزيد من الثورة الاجتماعية والفن الثوري يمكن أن يكون معقولاً ومقبولاً في بيئة غريبة، فهو حلقة أخرى في سلسلة من الثورات كان هدفها دائمًا مزيدًا من
الحرية للفرد. ولاشك أن الحرية مطلب إنساني، بل غرائزة فوق الغيرائزة، ولكنها مرتبطة دائمًا بغرائز أقل تربيًا. غرائزة المحافظة على الذات مثلاً. الحرية كانت تعني لقلة من المثقفين المصريين الانتقاد من قيود مجتمعهم، والخروج إلى عالم أرحب، ولو عن طريق الفكر فقط. وبعض هؤلاء كانوا لاتباعتهم إلى الطبقة المحظوظة يشعرون بنوع من العزلة، ويعالجون أن يتحروا من هذا الشعور مرة بالانتقال إلى عوالم خارجية، ومرة بالانتقال إلى الأغلبية المظلومة، عن طريق العمل الثوري.

ولكن هذا المزيج الآخر الذي يبدو طبيعيًا في بيئة غريبة، كي يبدو طبيعيًا لدى بعض الأفراد في بيئة كالمثليّة المصرية، بدأ لعامة الشعب الذين أعلنوا باسمهم الثورة غير مفهوم. فقلبًا وحرية عندما نقيضان لا يجتمعان. قد يشعر الكاتب أو الفنان بأن يكون حقًا حين يكتب أو يرسم، فبند هذه الحرية لا يمكنه أن يمارس عمله الذي يكسب منه خبرة. وقد يشعر المهني بأنه يحقق ذاته في عمله الذي اكتنبر بفعل إرادته، فهو يأكل خبرته ويشعر أنه حر. أما العمل أو الفلاح فلايد له من أن يعمل بثقل، وعمل مفروض عليه، نوعه وظروفه، ولم يشعر بأي درجة من الحرية إلا بالقدر الذي تحسنه به تصرف العمل، أو يتاح له، في الوقت المناسب، أن يختار نوعه. هذا هو معنى الحرية عندنا، وهو معنى لا علاقة له بالفن الحر.

يروي مجدي وهبة أن جماعة «الفن والحرية» كانت تقوم بالدعاية الانتخابية لرشح قدم نفسه على أنه ممثل العمال. وكان أحد أعضاء الجماعة، لطف الله سليمان، يخطب كل يوم في أبناء الحي الشعبي - حي السودة زينب - وهو دائرة الرئيس - ترى ماذا كان يقول لكسب أصواتهم؟ وقام عضو آخر - رمسيس يونان - بترجمة نشيد الدولية الشيوعية، وعندما سار أعضاء الجماعة آخر الليل في مظاهرة صغيرة، رافعين أصواتهم بالتشديد، فتح سكان الحي نواذهم وشعروا بهم منعهم من اللوم، وانتهت المظاهرة بتدخل البوليس.

إن الحداثة في الأدب والفن تعني التجربة المستمر. وقد كان أعضاء جماعة «الفن والحرية»، من كتاب ورسامين، يجدون في «السراجية» أفكاراً مناسبة للتعبير عن ذواتهم، بإبراز مكنونات العقل الباطن. ثم تحول بعضهم إلى التجريد، فترك لغة
الحلم، باختصار عن «المعنى» داخل لغة الفن نفسها. وربما كان جورج حنين منطقياً حين بعث باستقلاله من الحركة السيبرانية العالمية إلى أن يدريه بريدة صديقه القديم، وزعيم الحركة. فكيف يمكن للفنان أن يتناقض مع هؤلاء التقاليد السائدة، أن تصبح له هو نفسه قيادة ونظام وتقاليد؟ وتحول كامل الفلسفة عن النسخ إلى الإخراج السينمائي، لأنه اقتنع بأن فن الرسم غير قادر على خاطبة الجماهير، ولكن أفلامه لم تحقق نجاحًا.

ومع أن الجائزة تعرفت ولم تترك إلا أثاراً أدبية قليلة، ومع أن ارتباطها بالحركات المائلة في العالم جعلها أقل وعياً بواقع الحال في أرضها، فقد جاءت بظاهرة جديدة لم تلبث أن صارت ملازماً لكل تيار جاء بعدها، إذ جعلت الأدب تعبيراً عن هم فكري، ومغامرة في المجهول، لا مجرد صياغة لأفكار معروفة سلفاً. وبذلك بدأ الأدب العربي المعاصر رحلته الطويلة نحو اكتشاف الذات.

٣- الواقعية الاشتراكية

لم تخل السيراليون مكانتها للكتابة التقليدية مرة أخرى. لقد دخلت مصر، والعالم العربي كله، في ذروة الصراع العالمي ولم يعد يمكن أن يخرج منها. ومع هذا الدوران المهم، حول المركز، كانت محاولات اكتشاف ذات مستمرة بطرق مختلفة. فإذا كانت جالية «الفن والحرية» قد علقت أصابعه بالثورة العالمية ورأت في الفن الحر، غير المفيد بإيديولوجياً ما، طريقاً موصولاً إلى هذه الثورة، فقد ساعدت الظروف العالمية مرة أخرى على سطوع نجم السينمائي وفي ركاباً المذهب الذي أصبح مبدأ رسمياً للدولة السوفيتية منذ سنة ١٩٣٢، أعنى «الواقعية الاشتراكية».

إن المكان الذي احتفظت به السينما للفنون والثقافات القومية جعل الواقعية الاشتراكية أكثر قيولاً لدى المواطنين والقوميين العرب. فكل مذهب حداثي آخر كان ينتظره بالبنينه الأوروبي وينذر بمصير الطابع القومي والروح القومية. وسائل بعض الباحثين العرب بعد «الواقعية الاشتراكية» قسماً من الحداثة (٩)، مع أن أكثر الأدباء في الاتحاد السوفيتي والدول الاشتراكية كانوا يرونها تقييضاً بل عدوية (١٠).
كان مفهوم الحداثة — لا يزال — يتغير باستمرار، وكانت مغامراتها في "الشكل" لا تنتهي، إذ كانت عند التحليل الأخيرة — محاولتي — للبحث عن معنى، بعد أن فقدت الحياة معناها بغياب فكرة الله. أما الواقعية الاشتراكية فقد كان لديها إياه البديل، الإيان بانتصار الطبقة العاملة في العالم كله، وقيام المجتمع الاشتراكي الذي يضمن السعادة لجميع أفراده. ومثل كل نظام إياها كان للواقعية الاشتراكية أشكاها الفنية المستقرة أو قل "كلاسكيتها" الخاصة. فهي في مجموعة الدول الاشتراكية ملتزمة بتصوير "البطل الإيجابي" أو التمثيل الإنساني الجديد الذي اكتمل خلقًا وخلقً عندما تحررت البروليتاريا من سيطرة الطبقة الرأسمالية، وهي في البلدان التي لم تتحرر بعد من سيطرة رأس المال ملتزمة بتصوير واقعها بما فيه من إيجابيات وسلبيات، فهي لا تختلف في هذا عن "الواقعية النقدية" التي ورثها عن المجتمع البرجوازي، إلا أن هذه "الواقعية الجديدة" — كما سماها بعضهم — تстроен إلى النظرية الماركسية في تحليل المجتمع، وتشتهر بال موقف التقديمي التنازل مع الطبقة العمالية الصاعدة.

ويا أن الواقعية الاشتراكية تستند إلى الماركسية، والماركسية مذهب شامل، تجمعه أوصاف ثلاثة: فهو مادي جدلي تاريخي، فمن هنا كانت الواقعية الاشتراكية مذهباً تقليدياً شاملًا أيضاً. فالمضمون الطبيقي هو الذي يرسم المذهب الأخرى ويحدد قيمة الأدب. والتطور التاريخي للمجتمعات الإنسانية — وجوهر تطور التركيب الطبيقي — قد استبعد تطوراً مثالياً في المذهب الأدبي. ففي وقت من الأوقات كانت الطبقة الإقطاعية هي التي تهيمن على النظام الاجتماعي. ولذلك كان المذهب الكلاسيكي ببياناته واحترازه الشديد للفروع هو المذهب الأدبي السائد. ثم نشأت طبقة جديدة هي الطبقة البرجوازية، طبقة التجار والصناع ساكنو المدينة، اتسمت، في فترة صعودها، بال מגامرة وبراعة الخيال، فكان المذهب الروسي تعبيراً صادقاً عن طموحاتها ومثلاً لها، وكان — بهذه الثمانية — أدباً تقدميا. ثم ما تحولت إلى رأسية احترافية فقدت روح المغامرة، واستسلمت للأخلاق المرضية، وهكذا تحولت الروسية إلى عاطفية مائعة، ثم لم تلبث أن أخليت مكانتها لشبى التجارب الشكلية.
التي تجرد الحياة من معناها وقيمتها (وهذه هي السمة الرئيسية للحداثة من منظور الواقعية الاشتراكية). وكانت «الواقعية النقدية» التي لم يرغب عن وعيها إفلاس الرومانسية بتحول البورجوازية من طبقة نشطة مغامرة إلى طبقة طفيفة تعيش على كد العمال والفلاحين، حركة تقدمية، ولكنها وقفت عند حدود النقد إذ لم تكن تملك النظرية الاجتماعية التي تمكنها من رؤية احتياجات المستقبل كامنة في تلك الطبقات المطحونة.

كان لهذه الأفكار تأثيرها الكبير في لغة النقد عندنا منذ أواسط الخمسينيات، وأطلق اسم «النقد الإيديولوجي» على ذلك النقد الذي يلتزم بالنظرية الماركسية، ولكن التأثير بالفكر الماركسي لم يقتصر على الماركسيين المؤمنين، حتى إنه قد يصح القول بأن قدرًا من هذا الفكر دخل في الثقافة المعاصرة بوجه عام. على أن الواقعية الاشتراكية أو الواقعية الجديدة كانت تحفيز تكثيف بعضها ظاهرة مشكلات كثيرة صعبة، وعلى رأسها مشكلة خلو الأثار الأدبية العظيمة التي أنتجت في عصور الإقطاع أو حتى العبودية، فضلا عن البورجوازية. وكانت مثل هذه المشكلات تثار في مؤتمرات الكتاب في الأقطار الاشتراكية، أما في العالم العربي فقد كان بعض النقاد الماركسيين يحاولون أن يسعوا مفهوم «الواقعية» بحيث يشمل «الحداثة» أيضا. وأما العالم العربي الذي رائج فيه أفكار الوجودية ماوية للأنكار الماركسية فقد أفرز مزيجه الخاص من الآثرين، ولكن هذا المزيج ظهر في الإبداع الشعري بوجه خاص في حين بقيت لغة النقد أميل إلى البساطة النظرية، ودخلت في معارك جانبية غير مشتركة مع دعوة «النقد الجديد» التي حاولت أن توجه الاهتمام إلى قيمة «الشكل» في الأعمال الأدبية. ومع أن الفريقين ظلما يتحدثون عن وحدة الشكل والمضمون وارتباط الأدب بالحياة، فإن هاتين القضايتين ربيا لشدة عمومهما لم تضيفا شيئا يُعتبره قيمة إلى حركة النقد أو إلى حركة الإبداع.

أما الموضوعات التي برزت على ساحة النقد، ولعلها كانت أقوى تأثيرا في الإبداع (وإن كانت قد أثارت لدى المبدعين أيضا نوعا من التمرد ضد محاولة النقد أن يفرض عليهم مقاييس النظرية) فهي تلك الأقرب إلى الصورة الساذجة للواقعية الاشتراكية،

- ٢٥ -
مثل الدعوة إلى "الأدب الهدف" أو بعبارة أكثر رفقة، مطالبة العمل الأدبي بأن يقول شيئا، وهذا الذي يقبله يجب بالطبع أن يكون مضمناً تقدمياً، ومثل الهجوم على الرومانسية المتهرئة باسم الواقعية، وكان هذا الموضوع لمجلة الواسع في نقد الرواية والمسرحية والقصة القصيرة، وهي فنون أصبح لها رواج كبير بسبب زيادة عدد القراء ودعم الدولة لمسرح.

منذ أوائل الخمسينيات ظهر جيل جديد من النقاد وأقواها عهد "الشورة"، وكان انتفاهم الأصلي للحركة الماركسية، وبدا لهم أنهم يستطيعون أن يدخلوا في نوع من الشركة مع العهد الجديد، يمدهون بالنظرية الشرقية التي كان منفتحاً إليها، ويستمدون منه قدرًا من السلطة يأملون من خلاله أن يتمكنوا من تحويل المجتمع نحو الاشتراكية. وكانت السلطة السياسية على استعداد للتعاون مع جميع القوى لتحقيق أهدافها القومية، وكانت أهدافها دائماً قريبة، ولذلك كانت تتغير أحيانًا تبعاً لتغير موازين القوى في المنطقة العربية وفي العالم، وإن كانت الفكرة الغالبة عليها هي الفكرة القومية المعادية لليمنة الغرب. إن فترة الخمسينيات والستينيات التي تميزت عالمياً بإعداد الحرب الباردة بين المعسكرين الغربي والشيوعي كما تميزت إقليمياً بكثرة الانتفاضات في تلك الأطراف بالذات التي كانت أكثر تقدمًا من النواحي الاقتصادية والاجتماعية والثقافية – هذه الفترة المضطربة تركت آثارها العميقة في الأدب فغابت عليه في ظل الخمسينيات واقعية ساذجة متفائلة تغلب عليها بالسلام وتجدد الانتصارات القومية وتستمد موضوعاتها من حياة الناس البسطاء، ولم يكن هذا الاختلاف مقصورًا على الشعر دون الشعر، ولا على الأطراف التي حكمتها نظام "الثورة" دون تلك التي وقفت حكوماتها ضد محاولات التغيير. فقد كانت تلك الفترة من الفترات القليلة التي تعزى فيها العالم العربي نوعاً من وحدة الشعر تُحل الكثيرون فيها أن الوحدة السياسية أصبحت قربة المثال. في هذه الفترة بالذات كان الجو مناسبًا للواقعية الاشتراكية كي تحل مكان الصدارة في النقد الأدبي، وكان في استطاعة ناقد شاب أن ينادي على الكتاب المبدعين هذه الوصايا الزدانية:

" فمن واجب الأديب الواقعين أن يكون ذا نظرة متكاملة إلى العالم الذي يحيى..."
في داخله، نظرية تعبير عن فهم مترتب عن هذا الكون وأطواره، وبشكل خاص
يينغي أن يتضح هذا جليا في فهم مجتمعه الخاص وتجاربه معه. فالآديب
في مصر، مثلا، لا يكفي أن يقتصر فهمه على القرية مثلا، إذا كان قد نشأ
في القرية، أو على الحياة في القاهرة إذا كان أديبا قاهريا، وإنها الواجب أن
يكون ذا فهم ملهم متكامل للمجتمع المصري كوحدة، وعلى بيئة من القوى
المختلفة التي تتصارع في أحشائه (11).

لا شك أن مثل هذا الرأي كان يتم عن تبسيط مسرح للواقعية الاشتراكية. فإن الزام
القصص أو الشاعر أن يتسلج بوعي اجتماعي شامل حتى يكون قادرا على الكتابة
الجيدة، شرط يتجاهل اختلافات منابع الإبداع، واختلاف الخبرات بين كاتب
وكاتب. وبسبب تقسية هذا النص التقديمي: ترى هل كان نجيب محفوظ،
مثلًا، يعرف شيئا أكبر عن الحياة في القرية؟ وهل كان وهو مصور نفسه داخل
حدودها، التي لم تتجاوز، تقديرا عشرة كيلومترات مربعة، مع إيلامات
الإسلامات المчисленة، بالعاصمة الثانية، سامية له من أن يقرأ بوضوح شديد:
التغيرات العميقه التي كان يمر بها المجتمع المصري ككل؟ وسؤال آخر: ترى، لو
استمع نجيب لنصيحة الناقد الشاب، ماذا كان يكون من أمر؟

بالطبع لم يكن يخشى على نجيب محفوظ، ولا كل أديب الذي نضج فكره
وأسلوبه قبل سطوع نجم الواقعية الاشتراكية، من مثل هذه النصائح: فهذا أديب لم
يكن يقبل الواقعية لأول مرة ولا الاشتراكية لأول مرة، ولم يكن شعاره «الأدب
للحياة» غريبا عليه أيضاً. لقد شعر سلامته موسى بهذه الثلاثية طول حياة، وكانت
المجلة الجديدة في الثلاثينيات منيرة للفكر التقدمي الذي تجاوز دعوات التحديث
حين جمعت هذه عند موضوعات معينة وأشكال معينة، وفي العالم العربي كله كان
ثمة شعور لدى شباب تلك الأيام بأن الأدب «رسالة» نحو مجتمعه الذي تفتكر به
الأمراض جسيا وروحيا. وقد أراد جيزي حقيقي (1905-1992) أن يشعر الجيل
الجديد من النقاد الذين تبناوا الواقعية الاشتراكية أن لهم رئا في النقد الأديب الاجتماعي
نابعا من بينهم ومرتبط بأعمال أديبة أبدعها الجيل السابق، فضمن كتابه «خطوات
في النقد” مقالًا كان قد نشره في سنة 1944 في مجلة “الحداثة” الحلبية، وعنوانه “تنويق الحكيم بين الخشية والرجاء”، وقد أداره حول مسرحية “أهل الكفف” ورواية “عودة الروح” وفبه يقول:

هل لنعاثات التصفح عل في مصر؟ إنها في ميدان قتال مادي يستلزم منها أقصى الجهاد، وسلاحها فيه اعتقاد بالنفس والنساء بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلم المرود في الطين. قد يكون التصفح مفهوماً في إنجلترا وبلجيكا وفرنسا، فمن وراء جيوش وأساطيل نهضمة الكرامة، ولكن غير مفهوم في مصر، وهي على ما هي عليه من الضعف” (12).

ومع أن كتاب “في الميزان الجديد” يمثل المرحلة الجالية في مسيرة مندورة الناقد، فإنه، حتى في هذه المرحلة، لم يكن ينظر إلى “الجيل” أو “الزوق” كخبير في ذاته، بل كسبب لتنويع الحياة وتغيير الواقع، فهو يقول في مناقشته للكتاب “زهرة العمر” لتوفيق الحكيم:

“وتحسن في عصرنا الحاضر لن نستطيع أن نجد نهجاً للتفكير الأوروبي أو أن نضيف إليه إضافات حقيقية إذا اكتُشفنا بتفاصيل هذا التفكير، وذلك لأن الفكرة التي تنتمي على فكرة أخرى لا تثبت أن تحل متعلقة في فئات المنطق، وإنما التفكير الحصب هو الذي نستمد منه الحياة وبهبه الواقع، وعلى هذا لا يكون لنا بد إذا أردنا أن نجد حيانيتنا الروحية من أن نغير من مقومات تلك الحياة وتفاعلياتها وقيمها، وهذا لن يكون إلا إذا تغذيتنا بالآداب والفنون الأوروبية من تصوير ونحت ومنوقي” (13).

وفي مقالين قربين من العهد الذي كتب فيه مقالات “الميزان الجديد” (1939- 1944) تحدث مندورة عن “العالية الفكرية” أي مكان أهل الفكر (وقد تعوينا بعد ذلك أن نسمهم المثقفين) في المجتمع الحديث باعتبارهم طبقة اجتماعية جديدة تلتحق بأطبقة العمال “بها لهم من حقوق ومطالب ومشكلات” ثم عن “التوازن الاجتماعي” وهي أهم بنقطة للمقالة السابقة. فقد تبعت فيها تطور الوضع الاجتماعي.
للعمل على مدى التاريخ، من النظام العبودي إلى النظام الرأسمالي. (14)

في هاتين المقالتين عرف مندور ترجمة بالغ الموضوع بفهوم "العمل" باعتباره الخلاص الوحيد للقيمة، ودور "المفكرين" في التبنية إلى هذه الحقيقة، لكن هؤلاء المفكرين "نفير من الخاصية، والأمر لم يكن يوماً بيدهم لاستيعاب تقييمهم عملا، فهم طلائع البشر، ولكنهم ليسوا قادته الفعليين". وعلى خلاف النظرية الماركسيّة التي ترجع النظام الطبيعي في جميع العصور إلى علاقات الإنتاج - وإن لم يكن مناقضاً له - يعد مندور "الأمس الذي كانت تمكن من الرؤية الاجتماعية، فهي الحكمة والشجاعة ووراثة الدم والزعامه الروحية". إن هذه الأمس كلها تزول بقيام الثورة البرجوازية واستناد النظام الرأسمالي، حيث يصبح المال هو الأسس الوحيد للتقييم الاجتماعي، وهذا خطر عظيم، وأهم مظاهر الانحلال الخلقي. ولا سبيل لدرده هذا الخطر، كما يرد مندور، إلا بالاقتصاد الموجه.

يبدو مندور في هاتين المقالتين مفكراً أخلوقياً مثالياً في صيغ عقله ووجدانه، فإدانته لنظام الرأسمالي هي إدانة أخلاقيّة تستند إلى مثاليات أخلاقيّة. ولا تستند إلى حتمية تاريخية كان يقبل بها الماركسين. ويدعو نزعته المثالية بوضوح أكبر في مقالته التالية "مكاشفة الشكلية"، حيث يروي قصة لقائه، في أول عهده بباريس، مع رجل فرنسي يصفه بقوله إنه "جاوز الحسمين، يعمل وكيلًا للمحاكاة، وأكبر وظيفته أنه ينحدر من أمر المحاكاة، وكان رجلًا جافًا في جسمه وروحه، أنيقًا في لظه وملبسه، ولقد علمته أنه أبى الحياة وإبتهله بهدوءه النقال فتحملها في بطولته، ولقد خرج من نشأته وملابس حياته بسلسة قوية تقوم على مبادئ الخلق الصارمة كما تقوم على الاعتقاد بكرامة الإنسان وقدره على توجيه الحياة وإخضاعها لإرادته ويشتكي مندور مع هذه الشيخ الجليل في حوار، فقد كان عقله ممثلاً بما سمعه من أساطذة الاجتماع في السربون من أن مبادئ الأخلاق ليست إلا ظواهر اجتماعية فهي على الأفراد دون أن يكون لهم دخل في بنائها، أو فضل في الإياب بهما وإن إرادة الإنسان الحرة ليست إلا وما لأن الفرد لا يملك لنفسه شيئاً، وإنها هو مسير بغرائز وقوى دقيقة. فما يباد الرجل يسمع منه ذلك حتى ينفجر غاضباً.
ويسألن: أنظر أن حقائقنا البشرية من البشر بحيث تصادق نظريات أو يكشف عنها
التفكير المجرد؟ وهب أن هذا المرء حق، فأي فائدة ستجني منه الإنسانية؟ (15)
يروي مندور ذلك الحديث- وهو حديث طويل- ليتوجه به إلى كابيت شاب نضر
مقالا حول "مكافحة الأمية في ضوء علم الاجتماع" وزم فيفه أن هذه الحملة لن
تنجح إلا بعد أن تتشر الصناعة في مصر ويتغير "العقل الاجتماعي" تبعا لذلك. ثم
يذكر على ذلك الشاب دراسا كالمشاعر من الشيخ الفرنسي: "لا يبني ليس
هناك عقل جامعي كما زعمت أو زعم لك دركاييم، وإننا هناك عقل فردي، هناك
إرادة حرة. إرادة يجب أن تستيقظ في قلوب أمثالك فهذا المخاير، ويمثل هذه
الإرادة الحرة بالتغيير الهائل الذي استطاع مصطفى كمال وستالين أن يحدثوه في
بلديهما.
كان مندور يقول عن نفسه إنه "سان سيموني" والكونت دي سان سيمون منكو
فرنسي عراصر الوردة الفرنسية، واشتهر في حرب الاستقلال الأمريكية، واشتهر
بنظريته النظورية التي مزجت الاشتراكية بالديني، وبعده الماركسيون بين الاشتراكيين
الأخيرونين أو الطرفورين.
لم يكن مندور ماركسي إذن، ولكنه كان اشتراكيًا مثاليًا، وكان في أعقاب وجدانه
مصريا محاوظًا، وكذلك كان في نقده كلاسيكيًا مؤمنا بالقواعد، متمسكًا بالعقل
ومشاكلة الواقع» كما يفهمها الكلاسيكيون، لا كما يفهمها الواقعورين. وقد عاش
الواقعية الاشتراكية منذ بداية ظهور الماركسية في مصر على أثر الحرب العالمية الثانية
حتى وفاته سنة 1925، وقبله الماركسيون على مضض كما قيلوا صاحب لويس عوض
الذي توفي بعده بخمس عشرة سنة.
لم يكن هذا المزاج الكلاسيكي العقلاني الاشتراكي الشعبي المثالي، رغم صفاته
"المدورية" الخالصة، شيئا أنفرد به مندور دون مفكري جيله. لقد شهدت السنوات
السبع التي سبقت ثورة 23 يوليو صراعا متزايدا بين جماعة الإخوان المسلمين
والشيوعيين، ولكن هذا الصراع، في مجال الحركة السياسية الوطنية، كان تعبيرا عن

------
30------
نوع من الاستقطاب في مناخ فكري واحد، حاول المفكرون الطبيعيون، الذين مالوا نحو هذا الطرف أو ذاك، أن يتجاوزوا بشتى الحلول التوفيقية التي لم يستطع واحد منها أن يصل إلى درجة التبلور الواضح أو المذهب الفلسفي المتكامل. وكان من مظاهر هذا الانتقاد أن بعض الشبان الذين بزوا فين بعد في مجالات ثقافية مختلفة، أدباء أو مؤرخين أو كتابا سياسين، حولوا انتقاءهم من أحد الجانبين إلى الآخر. فلم يكن الفرق بينهما، على المستوى الفكري، بعيداً. ففي الوقت الذي كان مندور ينشر فيه مقالاته السياسية والاجتماعية التي تتحو نحو الإصلاح الجزائري كان سيد قطب يكتب مثل هذه الديدان، وعبيد الله محمد جودة السحر يكتب عن أبي تزهير الغفاري، وكانت هناك أشياء كثيرة مشتركة بين الفريقيين. كان الانتماء نحو أوروبا عند مندور لا يتفاوت استهلاهما عصر صدر الإسلام، وكان الرجوع إلى الصدر الأول عند الآخرين لا يتفاوت الإصلاح الجذري. ووسيط الانتقاء السكاني ملحوقا عند عبد الرحمن الشراري مشاماً. أما نجيب محفوظ الذي تقدم مجموعة أعماله أكمل شهادته على العصر من هذا الجيل، فلايزال حتى اليوم يتراصعه الاشتراكين الديموقراطيون والإسلاميون. أو لعل الأصح أن كلا الفريقيين يجد نفسه في أدبه (ذاعت كلمة لويس عوض عنه: إن اليمين واليسار والوسط أجهزنا على قبوله). وإذا كان الفن قد استطاع كعادته أن يجمع هذه الأطراف على صعيد واحد، فقد يكون هذا دليلاً على أن ثمة حقيقة جوهرية واحدة قد يعجز الفكر الصريح عن الإفصاح بها، وقد يتصرف الناس حولها، ولكن يبقى في أعقاب التفسير شعورهم بأنها هناك قوة موحدة.

كانت السلطة السياسية تشجع التوفيق، بل تكاد تفرضه، أو لعل الأصح أن يقال إنها لم تكن تسمح بأي صراع مذهبى، حتى لو كان مجاله الأدب. فقد كانت تزيد السوادة دائماً، ولم يكن حق الاختلاف مكفولاً على الأنصار. كانت القرارات تتخذ عادة بالإجماع، وكان على اليمين واليسار أن يسروا تحت علم واحد، حتى ولو تبادلا الطلائع خمسة من القائد (وأحياناً يرجم خفي منه). وكان هذا الانتقاء العام تأثه مباشرة على الحركة الأدبية، ورغم ما قد يوجد في ذلك من غرابة. فقد كانت

- 31 -
وسائل النشر جميعها فعلياً في بد الدولة، حتى قبل أن تؤول إليها رسمياً بقرارات التأسيس. وكانت الإذاعة والتلفزيون (الذي أدخل سنة 1961) مملوكين للدولة، وكانت في مصر - بعد احتجاج «الوفد المصري» ووقف صدور «المصري» وملاحقة أصحابه، وها جريدتان وفديتان - ثلاث صحف يومية مستقلة كبيرة: «الجمهورية» التي كان صاحب امتيازها جمال عبد الناصر نفسه، وأيضاً التي كان صاحبها مصطفى أمين وعلي أمين حريصين على استمرار علاقتها الحساسة بالساحة، كما كان أكبر محررين، محمد حسين هيكل، هو الصحفي المقرب إلى عبد الناصر. أما الثالثة «المساء» فقد كان يرأس تحريرها أحد أعضاء «مجلس قيادة الثورة» وهو خالد محافظ الدين، وكان خالد ماركسياً، وقد أستطاع أن يجمع حوله في أقطاب الماركسيين. وقد أضيفت إلى هذه الصحف الأربعة خامسة وهي «الشعب» التي حلت محل «المصري» بعد أن وضعت مشكليتها تحت الحراسة، وكانت تنزع في الأخرى منعاً يسارياً، وكان من أوائل كتابها محمد منصور، وأحمد عباس صالح، وهو يسري مرتضى، وقد انتقل كلاهما فيها بعد إلى جريدة «الجمهورية»، كما تولى ثانيها رئيسة تحرير مجلة «الكتاب الشهير»، التي كانت ذات ميول ماركسية واضحة مثلها مثل وسائلها مثل «الطليعة» التي أصدرتها الأهرام شهرية في الستينيات وأسندت رئاسة تحريرها إلى يسري مرتضى آخر وهو لطفي الخليفي. ولي جانب هذه الدور الصحفية أصبحت الدولة مالكة لأكبر دارين للنشر (الدار المصرية ودار المعارف)، وكانت دور النشر «الحرية» خاضعة لرقابة شديدة، وما رأته الدولة منها مريباً في أهدافه أو مصادر تموله فقد صادره بقرارات إدارية.

لقد استمر هذا الوضع منذ مارس 1954، أي بعد عشرين شهراً من قيام الثورة، عندما تحددت نظام الحكم بالقضاء على الديمقراطية والتعددية. وأصبح تجاوز الحدود التي وضعها النظام لكل فريق أمراً في غاية الخطورة، ومع أن اليساريين بدروا مسيترين على معظم أجهزة الإعلام، فقد كان بجانبهم، في كل موقع، من يراقبونهم ويلبنونهم جادة النظام. وبها أن النظام أصبح «اشتراكيًا» فقد كان على اليمينيين أيضاً أن يظهروا الانصباب ويتبنوا الإيديولوجية الرسمية التي أُدخلت تشكيك بسرعة.
في مواجهة البسار الماركسي والليمين السلفي، أخذت من كلها مساعد النظام على الاستقرار والازدهار. وهكذا تطبع عدد من أساتذة القانون والاقتصاد لرسم معالم "الاشتراكيّة عربية" بينما كان الماركسيون يتحدثون عن "الاشتراكيّة العلمية"، وظهر من علماء الدين من قدم تفسيراً اشتراكيّاً للإسلام، ووقع شعار "لا شرقيّة ولا غربيّة" (والمراد الكثيلات لا الخضارتان).

إن هذا المناخ السياسي والفكري لا يمكن تجاوذه ونحن نتحدث عن المذاهب الأدبية، ولاسيما أن تأثيره لم يتوقف عندما حثت النظام السياسي إلى افتتاح واسع للذّي في مجال السياسة والاقتصاد وحدود جدًا في مجال الفكر والأدب، ولم يقتصر هذا التأثير على مصر، فقد كان لما يجري في مصر انعكاسات على سائر العالم العربي مشرقة ومغربة، رغم اختلاف النظم السياسية، إذ كانت هذه النظم تجده نفسها مضطربة - على مختلف الأصعده - لانتباه النظام المصري أو على الأقل تشجعه لتقاسم محاولات الهميّمة المصرية. إن العالم العربي في الواقع مازال يعيش في ظلال ثورة 23 يوليو، وإن خيرا وإن شاء، والدعوة التي يرددها الكثيرون اليوم "الأصالة والمعاصرة" هي بنت الدعوة السابقة "لا شرقيّة ولا غربيّة". والمناخ العام سياسيًا وثقافيًا وفكريًا - مازال مناخًا يفضل تمس الخليافات والتفاسير على المشكلات بدلاً من الحوار الصريح البناء.

وعلى الرغم من أن "الواقعيّة الاشتراكيّة" هي الماركسيّة الليبية مطبقة في مجال الأدب، وأن النقاد الماركسيين كانوا بارزين على الساحة منذ أواسط الخمسينيات، فإن أحدًا لم يكن يتكلم عن الواقعيّة الاشتراكيّة، بل عن الواقعيّة فحسب. وحتى اصطلاح "الواقعيّة الجديدة" الذي اقترحه حسين مروة لم يكن شائع الاستعمال. لقد عرف مندوز بالواقعيّة الاشتراكيّة تعريفًا مدرسيًا مختصرًا في كتابه "الأدب ومذاهبه"، وكانت سمتها البارزة في نظره سمة أخلاقيّة تتفق مع نظرية الأفلاك الكلاسيكية. فالواقعيّة الاشتراكيّة تصور جانب آخر في الإنسان، على عكس الواقعيّة "البرجوازية" التي تصور جانب آخر، والواقعيّة الاشتراكيّة تستحق اسم "الواقعيّة" لأن "الواقعيّة" في الأدب لا يلزم أن يكون على ما هو كالتّان يصبح أن يشمل
«ما يمكن أن يكون»، وهذا هو على وجه التعبر ما يقوله أرسطو عن المحاكاة. (16) وهكذا أخذ النقاد المتكرسيون والمتمرسيون والمسايرون ما وافقهم من الواقعية الاشتراكية، كل على حسب ثقته واستعداده، أما السمات الأكثر شيوعا في الواقعية الجديدة العربية فكانتها هما السمات الأكثر مواقفته لتلك المرحلة: الدعوة إلى تصوير البطولة التابعة من صميم الشعب، أو على الأقل الشخصيات الإيجابية المتفائلة التي تعر عن الجانب المشرق في الإنسان، والتخلص من بقايا الرومانسكية المريضة الذابلة التي تصور الانسحاب من الحياة بالعجز عن مواجهة الواقع.

ومن الواجب أن يقال: إن الشيوبيين في نشرتهم كانوا أشد النزاما بالواقعية الاشتراكية في ثروة الستاليني، فأذونوا مثالاً - «الأرض» لعبدالرحمن الشرقاوي على اعتبار أنها كانت تعبير عن أيديولوجية صغر المالك في الروف، وعادوا على صلاح عبدالصبر، شيوط شعبي، الحزن في شعره، ولكنهم كانوا أكثر رفاقيا حين يتحدثون إلى جمهور القراء، وعله هذا الرفق كان راجعا في جانب منه إلى رغبة - قد لا تكون واعية تماما - في الاقبال من الوجودية وسائر اتجاهات الحداثة، كما كان راجعا في جانب آخر إلى سياسة النشر التي فرضت التخنيفات من الصراعات المجتمعية. وهكذا نجد محمود أمين العالم على سبيل المثال - يقف من مسرحية «اللحظة الحربية» ليوسف إدريس موقفا لنا متسعا. فقد قدم يوسف في هذه المسرحية بطلا من أبناء بورسعيد في أثناء العدوان الثلاثي سنة 1956، وقد أبدى الشعب البوسعيدي شجاعة وصلابة في مواجهة الجند الإنجليز والفرنسيين الذين نجحوا في احتلال المدينة لفترة قصيرة. ولكن بطل يوسف إدريس كان شابا خائر العزم، كثر الجمجمة مع عجز عن الفعل، وكبنت هذه هي الملاحظة التي دار حولها معظم مثير، من نقدي المسرحية (مع أن يوسف حرص على أن يبرج بطله من حالة السلبية والوقوع إلى الإقدام والفعل في نهاية المسرحية) فقد كان الحرص على تمجيد كفاح يوسف يجعل المسرحية نشازا في جو الاحتفال بها اعتبار نصا شعبيا على رموز الاستعمار القديم والجديد. وكان النقد الذي وجهه متدور إلى المسرحية متفقا من هذه الجهة - مع
نزعته الأخلاقية، كما كان اعتراضه على الخاتمة التي لم يهددها الكاتب التمهيد الكافي متسقًا مع ميله الثابت إلى تطبيق قوانين المسرح الكلاسيكية(17) أما عصوان أمين العام فقد لاحظ فيها نوعية وجودية إلى تصوير الصراع النفسي الذي يميز لحظات الحريق حيث يكون اتخاذ القرار عملاً فردياً محضاً، وقرر بينهما وبين مسرحية سارتر "موتى بلا قبر" من هذه الناحية. وهو يبدأ نقده بملاحظة تعبر عن نظرته إلى موضوع البطولة، نظرية لا تغفل الجانب الفردي الإنساني فيها، ولكنها مؤسسة على العلاقة بين الفرد (البطل) وبين مشاعر الجماعة وحكمتها وحيوتها (تتجنب العالم، في المقالة كلها، الحديث عن "الطبقة"). ولتعاون هذه النظرية المركبة من أن يقدر شجاعة يوسف إدريس الفنية والاجتماعية لاختياره هذا النموذج الخاطئ رغم أنه يسلمنا اعتزازًا وفرحنا بمواجهة البطلية في بورسعيد. «قوى أراد يوسف إدريس فيها أعتقد أن يتقدم بعمله الفني هذا أعمالاً فنية أخرى يغذي مؤلفوها في إسهام ثوب خرافي على شخصياتهم مما يجعلها أقرب إلى أبطال الأساطير المرئيين من كل نقص أو رذيلة. أراد يوسف إدريس أن يدافع عن إنسانية الإنسان، عن إنسانية البطل، عن ضعفه وقوته، عن حقيقته الصادقة. فهي أكثر مازلت معاني البطولة ومعاني الإنسان، فهو إما سلبي مهار، وإنما إيجاد عملاق يتفرع حزناً وحسرة ونقدها، ولا توسط بينهما. وقد لا يقل الصدق الفني غير هذه الإطالة وهذه التجريد في اختيار الشخصيات(18).»

ويبدو أن الأدباء والنقاد في تلك الأيام خبروا أن نظرت أيهم إلى "الرومانسية" على أنها تعت غير مقبول. ففي مقال عن عصوان حسن إساعيل كتب عبد القادر القط: "يقترب التاريخ الشعري لمحمد حسن إساعيل بظهور الحركة الرومانسية في الشعر العربي. وهو، في أعلامه، يضيف بأن نسيبه أحد إلى هذه الحركة، إذ يعتقد أنه اتجه منذ ديوانه الأول "أغاني الكوخ" إتجاهًا واقعياً واضحاً. وعلل ضيقه هذا راجع إلى النظرة التي نظر بها كثير من الدارسين عائدينًا إلى الحركة الرومانسية العربية. ويشير هذه النظرة بالإشارة إلى الجوانب السلبية في شعر تلك الحركة من تشائم وإسراف في الذاتية وإفراط في العاطفية وشقق..."
للطبيعة عشاق يتجاوز الإعجاب بها فيهما من جمال وجلال إلى اعتبارها ملجاً من شروط الحياة والناس، وإلى ما في التجربة الرومانسية من تهيجات ضبابية وبعد عن الاتباع بواقعي المجتمع الذي يعيش فيه هؤلاء الشعراء وقضاياهم السياسية والاجتماعية.

ثم يشرح خصائص الرومانسية بلهدية لا تقلو من أستاذية، فلا يربطها بعض معين أو أدب معين، وإنها هي المذهب الذي تمثل انتقال المجتمع انتقالاً حاساماً من مرحلة قديمة إلى أخرى تبايناً في كل كيلها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ومن ثم فإنها، كالمذهب، يعبر عن مثل هذا الانتقال، من أن تصور القيم الجديدة للمرحلة التي يشوك أن ينتقل إليها المجتمع.

وهو يرى أن بدور الحركة الرومانسية في المجتمع العربي ترجع إلى بدايات الانتهاء الحديثة في مطلع القرن التاسع عشر، وقد كان من أهم مظاهرها تقدم التعليم، وتحرير المرأة، ونمو الاقتصاد، والتعلم إلى الاستقلال الوطني. وبلغت قمتها في ثورة 1919، وإنشاء بنك مصر سنة 1920. ويميز القول من بين جوانب الانتهاء الجانب الاقتصادي، الذي يرى أنه كان أهم العوامل فينشأة الحركة الرومانسية، فإن التطور الاقتصادي يرفع من شأن الطبقة المتوسطة وخلق من أنجحها طفيفة من المثقفين تدفعهم تضافتهم إلى الإبيان بذواتهم وتحقيقهم في الحياة الحرة الكريمة، وإلى تبني المثل العليا والقيم الجديدة لمجتمعهم الجديد، ومن هنا كانت الذاتية المرفعة في الشعر الروماني، بما في أول الأمر، ووجهها مشتقاً من وجهه الإيجابية لأنها تتمثل الإبيان بقيمة الإنسان وفرحة الفرد بالابتعاد إلى ذاته التي ظل شعواء عصروا طوالاً تحت الحكم المطلق والنظم الإقطاعي.

ولكن على الناقص بين الرغبة والقدرة وبين المشاغل والواقع يؤدي إلى الشعر بالعجز والضياع، ومن هنا يأتي الجانب السلبي من الرومانسية، وصورة تجارب الحب الفاشلة التي كانت لوناً من الأشكال، يعكس عليها هؤلاء الشعراء إحساسهم بالفشل في الحياة. (19)
وفي مقال آخر "الرومانسية بين زينب وشمس الخريف" يصف عبد القادر القت الجوانب الإيجابية والجانب السلبي للرومانسية كما تتمثل في رواية هيلك التي يعدها سعاد الناقد أول رواية فنية في الأدب العربي الحديث. فالجوانب الإيجابية أو «حسنات الرومانسية» كما يعبر الناقد أيضا، تظهر في مادة الرواية واختيار شخصياتها، فهي "تمثل الجانب النقي في الأدب الروماني الذي يؤمن بالإنسان ويمجد شخصية الفرد وحريته وكرامته ويدعم العمل والعاملين وينتصر الطباق الطفيلة التي تعيش على حساب الكادحين من أبناء الشعب". أما الجانب السلبي فيتمثل في طبيعة تلك الشخصيات وما كان يقوم في نفسه من كبت وتبنت وتعبهم من عجز وحول. ويلاحظ الناقد أن المال يلعب دورا رئيسيا في حياة أبطال القصة الرومانسية بوجه عام، "ويعبر المؤلفون من خلاله عنها بطرق على قيم المجتمع من تجربة حين يخرج من النظام الإقطاعي إلى نظام الطبقة المتوسطة"، ويمثل لذلك بعجز إبراهيم التقي في قصة زينب - عن الزواج من الفتاة التي تجب وبنيها، على حين يظهر بها حسنها بها من ثراء نسيب.

ولكن الناقد يقف موقفا مختلفا عن رواية "شمس الخريف" للمهدي عبد اللطيف عبد الله. فقد "تطور المجتمع المصري بعد كتابة "زينب" تطورا بعيد المدى، وتحقق كثير من القيم التي كان الناس يقفون منها موقف الحريات والشيك، وأصبح الناس يدركونها ويعيشون بمisticaها". ولكن القصة الرومانسية لم تائف اختفاء تاما لأيها مازالت تدير عن بعض جوانب المجتمع وتصور إدراك كثير من الناس للحالة حين يقفون من مشكلاتهم موقفا عاطفيًا ليس فيه من الوعي مايوضح لهم حقيقة تلك المشكلات. ولذلك يجد الناقد في "شمس الخريف" مشابهة من "زينب"، فبطلاها قد كتب عليه الفشل في كل خطوة يخطوها، وهو يبدأ دائما إلى الطبيعة ليكون بمعدل عن شروط الحياة والناس. على أن هذا التبشير الاجتماعي لامتداد الدورة الرومانسية حتى وقت كتابة المقال لا يمكن الناقد من أن ينكش احتيازا واضحا للاتجاه الذي يراه أكثر تمثيلا لواقع المجتمع، وطموداته في الوقت الحاضر. ففيضيف: "وإذا كانت الرومانسية قد أدت دورها التقديمي حين بدأ تطور المجتمع في مطلع القرن، فإنها..."
توصى الآن أن تفقد وظيفتها الاجتماعية والنفسية إذا لم تتزوج بكثير من الواقعية التي تصور ما جد عند الناس من وعي بمشكلات الحياة والمجتمع. (20)

إن هذا الأسلوب في الكتابة النقدية يمكن أن يعتبر نموذجاً مثالاً لمعظم ما كان يكتب من النقد الجاد في الحسميات والرسومات. فإذا غضبتنا النظر عن التعليقات "الانطباعية" السريعة حول الكتب أو المسريات الجديدة، وكانت قد أصبحت موضوعاً من الموضوعات المطروقة لدى الكتاب الصحفيين، فقد كان معظم النقد متواصلاً إلى الواقعية، وكان الناس يسامح في قبول الاتهام الرومسي مرتبطاً بدوره التاريخي، والاعتبار الأول مرجعاً في كلا الحالين إلى "المضمون" لا إلى الشكل، ولعل هذا يظهر في اختلاف "النقد الإيديولوجي" الذي أطلقه مونرو على ما كان يكتب به وظيفون غيره في تلك الفترة، والكلام على "الدور النقدي" للرومستية نفسها يصلها من ناحية واحد تعريفات الأدب المحبة للأكاديميين، وهو تعريف ماتيو أرنولد "أنه نقد للحياة"، كما يصلها من ناحية أخرى باصطلاب "الواقعية النقدية" الذي أطلقه النقد الماركسيون على الواقعية التي عبرت عن نقد الهاوية لنفسها، مثل واقعية بلزاك، وإلى جانب هذه الملاحظين في أساليب القط النقدي، نلاحظ أنه يربط المذاهب الأدبية عندما يتطور المجتمع العربي منذ بداية النهضة، ومع أنه يجعل للجانب الاقتصادي المكان الأول في هذا التطور فإنه يميل إلى شيء من الإيجاب حين يحدث عن الوعي بمشكلات الحياة والمجتمع في هذا الزمن الآخر، فلا يمس الصراط الطبيب إلا مساً زيفها جداً، فالوعي هو وعي "الناس" وليس وعي الطبقة، ويكد يجعل "الملتحقين" موقفاً متميزاً عن موقف الطبقة التي ينتمون إليها، كما يحدث عن النشاط التعليمي والتفاوتات الاجتماعية والسياسية كما لو كانت جوانب متعددة، شبه متصلة عن التطور الشامل، ومن هذا يبدو أنه لا يأخذ بفكرة "الأنماط العميقة" التي يقول بها الماركسيون، كما يبدو من الطبيبي أن يتبع الأصطلاحات الماركسية مثل "البرجوازية" و"البروليتاريا" وحتى "الطبقة العاملة".

وفي تلك الأثناء كان لويس عوض يتمتع بمكانة خاصة لدى فئات اليساريين.
وجخصوصا حين اعتقل معهم سنة 1959 (وقد بقي في المعتقل زهاء سنة)، ومع أنه لم يكن ماركسيا فقد كانت دراسته في الأدب الإنجليزي الحديث(12) تنكّي كثيرة على علاقة الأدب بالمحيط الاجتماعي (+k) أشار هو نفسه في أكثر من مناسبة إلى تأثيره بين وبالمؤسسات الإنجليز الذين درسوا له تاريخ الفكر وتاريخ الحضارة(12) كما كان ديوانه الوحيد "بلوولاند" بمقدمته الطويلة دعوة جريئة إلى تجديد جذري في الشعر العربي. وكان الاتجاه الأول - على عمومه - مناسبا لنظر الماركسيين إلى الأدب على أنه سلاح في الحرب الطبقيه، ومصنع لبناء الإنسان الجديد، الإنسان المجتمع الاشتراكي، كما كان الاتجاه الثاني مشجعا للروح الشورية التي لا تنفع بمجرد "الإصلاح" أو "التجديد" بل تتطلب تغيير أساسيا يتناول الفكر والأدب كما يتناول نظام المجتمع. ولكن لويس عرض بعد أن أفرج عنه وأعيد إلى العمل حرا أديبا لحرية "الجمهوريه" كتب سلسلة من المقالات عن "الإشتراكية والأدب" كادت تطبع برصيده القديم عند الماركسين(12) فقد بدأها بأن ذكر قراء بالشعار القديم الذي اختاره حين تولى تحرير الصحفة الأدبية في الجمهورية لأول مرة سنة 1953.

وهو: الأدب في سبيل الحياة. لعل لويس اختار هذا الاستهلال حتى لا يتمكن حين يأخذ في شرح مفهومه لالأدب الاشتراكي بأنه يليه "الثوره" التي كانت، رغم اقتباسها للكثير من أساليب النظام الاشتراكي. وعلى رأسها تأمييم المؤسسات الاقتصادية الخاصة وتضمنها إلى القطاع العام، حريصة على أن يقال عنهما إنها لا تستمرد مذهبنا أشتراكيا معينا بل تتبع اشتركاتها الخاصة. ولم يكن لويس في حاجة لأن يذكر قراءه أو يذكر السلطات بأنه بعيد بفكره ويقومه عن الماركسية، ولكن السلطات التي اعتقلته كانت هي المسؤولة عن هذه الحساسية، فقد كانت على درجة من الجهل لا تسمح لها بتحديد خصومها الحقيقيين. ذلك أن لويس عوض في هذه المقالات لم يكن يختلف عن مندور فيما كان يكتبه في الأربعينيات، بل لم يكن مختلفا في الإطار العام، عن أساتذته: العقاد وطه حسّين وسلامة موسى. كان اشتراكيا "إنسانيا"، توفيقيا، يريد أشتركا تشغيل حاجات الجسم دون أن ننسى حاجات الروح، وحرص على رفاهية المجتمع دون أن تقضي حرية الفرد، وعليه من القيم الإنسانية دون أن تلغي القيم الوطنية أو القومية. وهو يجعل هذه المعان شريحا
شعاره القديم، مفضل هذا الشعراء على قوتهم "الأدب في سبيل المجتمع" لأن هذا الشعراء الأخير، حسب قوله - يضحي بالحاجات الروحية من أجل الحاجات المادية، ويحل القيم الإنسانية حسب القيم القومية، ويبحث عن حياة الفرد في سبيل مصلحة الجامعة. ولكن لويس لا يتفق به هذا الشعر، فهو المفكر ذو النزعة العالمية، ولذلك يجد أنه "لا مفر من دراسة موضوع الأدب والاشتراكي على ضوء تجربة الأدب والمجتمعات العالمية الأخرى" لأن هذه التجربة أكثر رسوخا منها في مجتمعنا الحديث، العهد بالاشتراكي. وهو بدأ باستعراض المذاهب الأدبية المناهضة لإشتراعية، والصفة التي تجمع بينها هي أنها "مذاهب مثالية" - ولو أن لويس لا يجد بالضبط ما يقصده بهذه المثالية. كن لا يوجد كثيرا من المصطلحات الفلسفية الأخرى التي ترد في شناها بحثه، مثل "الموضوعي"، وال"المجرد" وال"المطلق" وال"النبيسي". وربما كان من المناسب أن تعرف ما يقصده بـ "الثابت" والخاص بالأدب والفن، في الوقت نفسه. فمن هذه المذاهب مذهب الفن للفن والذبابة التأثري والمذهب الإنساني المحافظ ومذهب الكلاسيكي الجديد - وعلمها إلوت - ومدرسة اللاوعي (وأرام فروعها مدرسة ماراو الواقع أو السيراليونية) ثم الوجودية. وهذه المدارس جميعها مثلها الكبار في الفكر الإنجليزي والأمريكي، في غاية الوجودية التي لا يقف لويس عندده لها وبين وجه اعتبارها مناهضة للإشرافية مع أن قطعها الأشهر سارتيرا يبدو في مقالته عن الأدب مشابعا لثقافة الطبقة العاملة (2). ولكن هذا كله ليس إلا مقدمة للمقالات الثلاث الأخيرة التي يخصها لويس "لمدارس المادية التي يمكن أن تعيد خطرتا على الاشتراكية بمعناها الإنساني الحقيقي". ومع أنه ينشى مدارس أربعة يجمعها هذا الوصف، وهي "مدرسة الإشتراكية الوراثية" و"مدرسة الواقعية الاشتراكية" و"مدرسة الأدب المهدف" و"مدرسة الحممية الاقتصادية أو الجبر التاريخي"، فإنه يقول بعد بضعة أساطر: "حقيقة الأمر أنها لا تعبر إلا عن لون واحد من ألوان الاشتراكية وهو الاشتراكية الماركسية التي تطورت في النظام الشيوعي". ويمكننا أن نلاحظ كذلك أن "المدرسة الأولى" ليست إلا الوجه السياسي للإشتراكية الماركسية، والرابعة ليست إلا وجهها
الفلسفي والتاريخي، وأن "مدرسة الواقعيّة الاشتراكية" لا تعترف بأدب غير هادف. فالواقع إذن أن الكلام منصب كله على الواقعيّة الاشتراكية، وهي التسمية المعروفة للمذهب الأدبي السائد في البلدان الاشتراكية، والقائم على النظرية المركسية، أو على المادياتية والتاريخيّة، وهي التسمية التي يفضلها المركسيون للدلالة على هذه النظرية طبقاً لمحتواها. ويقول لويس عوض عن هذه "المدارس" مجتمعة:

ومن نقصها مدارس ملائمة للاشتراكية الحقيقية، الاشتراكية بالمفهوم الإنساني، لجملة أسباب أهمها أنها مدارس مادية صرفة، ثمها أنها مدارس آلية ميكانيكية تلق أكثر من اللازم في نظرية الجبر، وتجبر الإنسان من كل إرادة وذاتية أو تكاد أن تجرده، تقلها أنها بإصرارها على إضفاء الإنسان للعالم الخارجي إخضاعاً تاماً بيشتوض موضوعية العرف وموضوعية الفن وكل موضوعية إلى درجة السجاحة، ورابعها أنها تدفع شخصية الفرد إذهبة تامة في شخصية الجماعة مستندة إلى فكرة ميتافيزيقيّة وهمية عن الجماعة والمجتمع، وخامساً أنها تتربط الفكر والفن بالدعاية(25).

وإذا استثنانا خامسا هذه الأسباب - أو هذه الأخطئ أو آخرها، فإننا نلاحظ مرة ثانية أن لويس عوض يتحدث عن الاشتراكية المركسية بما هي مذهب فكري شامل، وهو ما يتفق مع تصنيفه السابق. على أنه لا يكاد يشرع في وصف "المدرسة" الأولى، وهي "مدرسة الاشتراكية الشيوعية" حتى تخلخل الأمور عنده، أو على الأصح تعود إلى وحدتها الطبيعية، ومع أنه لا يفرد "مدرسة الواقعيّة الاشتراكية" كما يفعل بالمدرسة الأولى التي يسميها "الاشتراكية الثوريّة" فإنه يذكر بعض سياتها المهمة مثل ارتبط الأدب بالصراع الطبقي والصعي لتتوطيد دعائم "أدب بروتيناري" يمثل في كتّاب بيرونا من بين صفوف الطبقة العاملة ويصور بطولاته هذه الطبقة ويعبر عن قيمها ويعتبر منجزاتها. وهو من موقفه الإنساني يحب إشاعة العلم والثقافة والموضوعي (ويلاحظ أن يريد الوعي من وصفه الطبقي الذي يملت به المركسيون) بين الجماهير، ولكنه من هذا الموقف نفسه يرفض أن تكون البروليتاريا قيمة على الثقافة، ويتوقف عند إشكال "خليد الأدب الرفيق" المثير عن عصور من التطور.

٤١
الاقتصادي والاجتماعي تعدد طبيعاً للهادية التاريخية دون العصر الحديث بمراحل.
ويأتي على هذا الإشكال، الذي لم ينجح النقد الماركسيون في حله خلاً مرضياً، القول بأن في الأدب في إنسانية جوهرية أن تتجاوز الحضارات وتبعد الطبقات». وهو في محاولته أن يتجنب الالتباس بهذين فلسفي معين يختار كليات أكثر براءة حسب تصوره، وينبنا إلى هذا الاختيار: "أقول إنسانية جوهرية ولا أقول إنسانية دائمة حتى لا تتقل من خلافة النسبية إلى خلافة الطبقات". ولا يلبث أن يتركنا تنساءً: هل يجب إذن أن نمنح فكرة النسبية والمطلق من الفلسفة والمعلم بامتثالها مجبوراً خرافتين؟ وهل يوجد حذ ثالث بين النسبية والمطلق؟

إن سأرى هذه المقالات يحكم بأن لويس عوض غازل الفلسفة دون أن يلتزم بمنطق الفلسفة. وخلاصة فلسفة أن الحياة تتألف من وحدة المادة والروح، وانفصالها يعني الموت. وكأنه يتخذ من الموت الفيولوجي نموذجاً للموت بجميع صوره. وطبعي إذن أن شعاره بالأدب في سبيل الحياة لينكون مساوياً للشعار نفسه حين يرفعه الماركسيون، فهم يريدون الأدب المتفائل، الذي يتعثر بانتشار الطبقة الكادحة، فهي الطبقة التي تملك المستقبل، أي التي تملك الحياة، ولذلك فالأدب في أدب الواقعية الاشتراكية للمشاعر المريضة التي تعتبر عن الأوضاع الاقتصادية الاجتماعية لطبقات في سبيلها للانبهار.

إن هذه الفلسفة العرضية التي سوبت على عجل لم تكن لتسهم بمناقشة هادئة للواقعية الاشتراكية أو أخرى. لقد بدأ لويس عوض مقالاته هذه بالإشارة إلى الخطوات الحاسمة التي خطتها الدولة في طريق الاشتراكية، والتي تتمثل فيها سياق الماركسيون المخلون "قوانين يوليو المبجحة". وقد أعقبها بعد خمسة عشر شهرًا (أكتوبر 1926) تغيير اسم الحزب الوحيد من "الاتحاد الشيوعي" إلى "الاتحاد الاشتراكي"، وكان لويس عوض، الخارج لثمره من المعتقل وقد أهين فيه وعذب وشهد مقتل الزعيم الشيوعي شهدي عطية الشافعي، يحلم في الحقيقة بالحقيقة باشتراكية لا علاقة لها بالواقع.
وكان مثل هذا الحلم هو أقصى ما يطعم فيه "مفكر" في تلك الأيام. فللم يكن
ثمة شيء في تلك الأيام، يمكن أن يسمى باسمه الصحيح، وبعض الأشياء أيضا
كان من الصعب أن نجد لها إسهاما ما. ومن ثم فلا يصح أن يعاب لويس عوض بأنه
كان "مفكر" بين أقواس صغيرة. فحين يكتب تاريخ أمين للكتلة الحقيقية، تاريخ
علميا، فيجب أن توضع الأسئلة المهمة كلها، من "الثورة" إلى "الاشتراكية"، إلى
"الان" (!) بين أقواس صغيرة، وذلك إلى أن يجد المؤرخون والمحللون الاقتصاديون
والاجتماعيون أشياء أخرى تصف الواقع بدقة أكبر.

كان بين المثقفين المصريين ماركسيون كثير، بعضهم لا يكاد يخرج من العقل
حتى يعود إليه، وبعضهم خضع للنظام وصنع له صورة مذهلة حتى لا يوصم
بالخيانة "الوطنية" ولا الخيانة للمبديا، وبعضهم تلقى برداة الأكاديمية وإنزيظام في ركن
أو راح يخطو بحذر بعيدا عن حقول الألغام. ولذلك لم يجبر الرد على لويس عوض
من مصر بل من لبنان. فكتب حسين مرسلاً سلسلة من المقالات تعقيبا على مقالات
لويس عوض حول الأدب الاشتراكي. وخلاصة ما قاله حسين مرسلاً أن لويس أخطأ
حين رد المدارس المادية جميعها إلى الاشتراكية الماركسية، وأطلق الحكم عليها جيما
بأنها تخلع عن المقولات التي يفضلها هو "الأدب للحياة" إلى مفهوم "الأدب
للمجتمع" بما فيه من تضيق على الفرد وإهمال للحياة الروحية، ولخصائص
القومية. ويضيف حسين مرسلاً:

"المادة التاريخية، لا يستقيم المفهوم العلمي منها إلا بمهمها تعبيرا عن حركة
تاريخية تطورية تدخل في قوام العمل الإنساني المتفاعل مع الأرض والطبيعة
من جهة والمتفاعل من جهة ثانية مع إرادة الإنسان وأشباه البشرة المتعددة
الأبعاد والزوايا" (26)

ومع أن الدليل العملي (البرجاحي) الذي يقدمه على صحة "المادة التاريخية" -
وهو اسم آخر لنظرية الاشتراكية الماركسية - من نجاحها عند التطبيق في بلدان العالم
الاشتراكي قد انهار الآن، وإنكار معه مارتبته حسين مرسلا على هذا النجاح من النظر
إلى “الواقعة الاشتراكية” على أنها المذهب الأيدي المتقدم الذي يصور ذلك المجتمع المتقدم، أو يعتبر حسب التعبر الماركسي — انعكاسًا عنه، مع ذلك فإنه، على المستوى النظري، يقدم فهما أقرب إلى مفهوم الواقعة الاشتراكية عند أصحابها حين ينفي ما نسبه إليها لويس عوض من إهمال للجانب الروحي في الإنسان وتمس للخصائص القومية للثقافة، مؤكدا أنها — على العكس — مرتبطة بالأرض والطبيعة من جهة وإبرادة الإنسان وأشواطه من جهة أخرى، وأها جدلية وتاريخية وإن كانت في جوهرها النهائي فلسفة مادية، وإلي نحو من هذا يذهب في مقدمة كتابه حيث يقول:

وأول ما ينبغي أن يكون واضحًا من أمر المنهجية النقدية أنها لا تستحق هذه الصفة إذا هي قامت على أسس أو مقاييس ثابتة ثبوت جود ونفع. وإنها تستحقها — صفة المنهجية — حين تكون الأسس والقياس هذه ثابتة من حيث الجوهر، محركية متطورة متجددة متنوعة من حيث التطبيق وصارمة الخصائص الذاتية القائمة في كل خلق أدي بخصوصه، إلى جانب الخصائص العامة المكتسبة من قوانين الحركة الشاملة المراقبة لكل عمل أدي

ذ غيفة فنية ما. من هنا يحتاج الناقد الأيدي المنهجي — بالرتبة الأولى — إلى توفير الحساسية الذاتية القادرة على اكتشاف القيم الخاصة في كل أثر أدي

بذاته، وبخصوصيته(27)

٤ - “الجيل الضائع”

كان عام ١٩٦٧ يترسب بعمق في نفوس المثقفين المصريين، لاسيما وأن عهد التحول الاشتراكي جعل الثقافة مهمة مخصصة بتدعم النظام القائم، فكان عليها أن تتخذ طابعا أيديولوجيًا، دون أن يسمح لها بالقيام بأي مغامرات أيديولوجية خاصة بها. وكانت “الثقافة”، بحكم ترات مهول من الاتجاه باللغة، تغني الأدب أكثر من العلوم والفنون مجمعة. ومع أن الشعراء والكتاب المبدعين بدأوا يعبرون عن تملهم منذ الستينيات، فقد كانوا يتجنبون الوضوح، دون أن تكون لديهم المهارة
التي تمكنهم من التعبير الرمزي الفعال. وهكذا نزلت بهم هزيمة 1967 وهم يشعرون بأحبهم متحدون ومتسلون، ومسؤولون أيضاً. وهذه أحوال ثلاثة قد يكون واحد منها داعيا إلى الثورة أو التمرد، ولكنها مجتمعة لا تنتج إلا حالة من العدمية المفروضة للسلاسة والأبامالة. وزاد من فظاعة الموقف أن النظام القائم لم يعتر بعوار الهزيمة إلا حين ظهر عبد الناصر على شاشات التلفزيون معلناً مسؤوليته عن الحادث وتحيه عن رئاسة الدولة، وذلك بعد أن وصل الإسرائيليون إلى قناة السويس واضطر إلى قبول الهدنة. في صبيحة اليوم التالي كان الاتحاد الاشتراكي يقوم قتال الشعب - ومنهم أساتذة الجامعات - التي خرجت تطالب عبد الناصر بالاستمرار. وصوحت هذه الحركة على أنها نوع من الانتصار، حتى أن أحد أعضاء مجلس الأمة راح يرفض أثناء الجلسة فرحًا بنزل الزعم عند رغبة الجاهل وقبائله على سرية الرياضة. أصبح عدم الاعتراف بالهزيمة هو الموقف الرسمي المعين، الذي بات في سمعي بحرب الاستنزاف، وتعني التراشق بالمدفعية من على شاطئ القناة. مع غارات مدمرة للطيران الإسرائيلي الموافق، وغارات متكررة تقوم بها مجموعات قذائف صغيرة عبر القناة. ولكن "ععد الاعتراف" كان يخفى عند بعض القيادة نوع من الاستخفاف، بينما كان أعزج من أن يحتوي المال على الأغلبية التي لا تستشار أبداً، ولكنها تقدم التضحيات دائما.

في مجال الأدب - موضوعنا الخاص - كان هذا المناخ الرمزي الكثيب تربة صالحة جداً للاستعراض والحداثة التي لن تصبح مقصورة على فئة صغيرة من الأدباء والفنانين الذين يعيشون بأجسامهم في مصر ويعيشون بفروضهم ومشاعرهم في أوروبا (أو يزورون ذلك) بل الوسيلة الوحيدة لدى جيل كامل من الأدباء الشبان الذين نشأوا في ظل شروة 12 لتحيي عن إحساسهم ورفاههم المطلق للمباضة وفهمهم في الحاضر وياتهم من المستقبل.

نشرت "الطبيعة" في عدد سبتمبر 1969 استطاعاً موسعًا جملت عنوانه "هذا يتكلم الأدباء الشبان" وقد بلغ عدد المشاركين فيه واحد عشرة وثلاثين، معظمهم يغلب على إنتاجهم الشعر أو القصة، ومنهم عدد قليل من النقد وكتاب المسار، ومنهم
من تجاوز الثلاثين ومن لم يبلغ العشرين، فأكبرهم سنًا كان في طور المراهقة عندما قامت الثورة، وقبل أكثرهم تفعلاً وعيه على سنوات المضطربة التي سبقتها، ولكن دون أن يشركون في أحداثها التي اقتصرت غالباً على طلبة الجامعة وقليل من العمالة. ولا يزال أن عهد الثورة بدأ لهم حافلاً بالوعود، لاسيما وأن أجهزة الإعلام كانت ذاتية على التذكير بمفاوضات العهد الماضي. كما أن العهد الجديد أشعل حماس الشباب ليعدّة اجتماعية لتسمح للقفر بأن يعوق طموحاته، ولقومية عربية تشعه بالانتقائي إلى كيان كبير وتشعله يفضّل الرجال بين شباب الأمم. ومعظم هؤلاء الكتاب عربوا في إنتاجهم السابق عن انتصارات العسكر الاشتراكي وحركات التحرر الوطني، وعن أمال الشباب في غد أفضل. أما هذه الشهادات فقد غلبت عليها التشاؤم، مع أن "حرب الاستفزاز" نجحت إلى حد ما في إشارة شعور بأن رفض الهزيمة لم يكن مجرد كلام، وأن كارعة ٦٧ لم تكن تعني نهاية الحرب.

على أن الملاحظة التي تشير دهشتنا حقاً هي أن هؤلاء الأدباء الشباب تكلموا عن موقفهم من الأجيال السابقة وموقف الأجيال السابقة منهم أكثر مما تكلموا عن الاحتلال الإسرائيلي جزء من أرض الوطن. لقد كان الاستطلاع مؤلفاً من أسلحة ثلاثة: أوّلها عن بدء استغلال الأدب الشباب بالكتابة، والثاني عن علاقاته المباشرة في محيط العمل الرسمي وفي محيط الأدب، والثالث عن موقفه من قضية مجتمعه وعصره. وقد طغى السؤال الشانى أو قسم منه وهو ذلك الخاص بعلاقة جيل الشباب بالأشياء السابقة على ماعده. ومع أن افتتاحية العدد نفسه كانت تتحدث عن الحرب الشاملة فإن شهادات الأدباء الشباب لم تكن تبنى عن ذلك. لقد أداها "العدوان الإسرائيلي" كما كان متوقعاً منهم – ولكن ثلاثة فقط هم الذين تحدثوا عن رفاقهم المتابعين على جبهة القناة، وتحدث أشخاص عن تشاركاً للجهة أثناء عملها الصحفي، وكانت الخطابة في هذا الحديث مخططة بالمرأة، إذ قال أحد همها (حسن محسب): "إذا بالفعل نحارب عدونا على الجبهة بكل سلاح إلا سلاح الفن". وأشار الشاب (جمال الغيطاني) إلى "الإحساس بالاهتنام لحظة رؤية الإسرائيليين" وضرورة التعبير عن هذه المعاناة "بامعة وصداق". وفي هاتين الكلمتين الأخريين إشاع بحرص هذا الجيل من الكتاب على أن يكون ما يكتب فناً بعيداً عن...
التعبير المباشر، وهو معنى رده معظم من شاركوا في الاستطلاع، ولعله كان كـ:

لاحظ لطفي المُولى رئيس تحرير المجلة في تعلقه على هذه الشهادات نتائج طبيعية
للدعاية الزائعة التي ميزت معظم ما كتب من أدب في الخمسينيات، معتبراً عن حركة
التغيير الاجتماعي وبرزت فكرة القومية العربية. ولكن نحن نحقق كتاب هذا الجيل إزاء
ما كان يمكن أن يسمى "أدب المعركة" أو "أدب المقاومة" لم يكن راجعا فقط إلى
الدروس التي تعلموها من تجارب جيل الخمسينيات، بل إلى أن الحقيقة الراوية التي
فضحتها 27 كانت أقصى وأشد تعقيدا من أن تعالج بنجاح في أي عمل في
في تلك الفترة بالذات، ولأسف إذا لم يكن الكتاب قد بلغ مرحلة النضج. هذا إذا
تمنينا وجود الرقابة، وما كانت الرقابة غاية حتى عن هذه الشهادات نفسها. ومع
ذلك فقد أقبلت بعض العبارات هنا وهناك، معبرة بدرجات مختلفة من الصراحة عن
المؤرق الذي وجد الكتاب الشباب أنفسهم فيه كلياً كنا نحاول التعبير عن هذه الحالة
بأسلوب وصدق كما أراد جال الغيطاني. يقول مصطفى بهجت مصطفى، وهو
كاتب مسرحي، كان يعمل مديرا في كلية العلوم بجامعة أسيوط:

"إن الهمزة العينية التي ارتجل بها عالامي، تأخذ بكلماتي التي أستطعها على ورق
طريقة جدلاً، يحمل وضوح الرؤيا، ويذيب عنها الضباب، فكل ما حدث
نتائج خلل كبير يستطع الرائي أن يراه واضحًا... والفنان يعبر عنها هو
كائن وعلاق يجب أن يكون... وهكذا أحد أن كلمة بعد 27 تسطر ولا تعبير
على نحن فيها هي كلمة خائنة... فإعادة البناء الداخلي والخارجي...
وشخصية الإنسان المصري، وشخصية مصر ذاتها... والأصدقاء على
القنال... والقناة الدائر على الضفتي... وانفصال من بقين على خط
المواجهة مع الموجودين بعيدا عن صوت الطلقات... و... و... كل هذا
وأكثر بكثير من المقاومة المسلحة التي تقف الآن داخل الأرض المحتلة...
والتي لا تستخدم الكلمة ولكن تعمل بالسلاح... والفكرة التي امتلأت بها
رؤوس الغرباء عن الإنسان العربي... كل هذه أشياء هي في الحق أول
الأشياء (بالكتابة) المستمرة... والدائم الدافع لأكتب... وأكتب...
وأكتب..."
على أن هذا الكاتب الذي بدأ بداية وأعدة مع أوائل السينينيات لم يحقق هذا الذي حلم به، ولهته «كتب وكتب وكتب»، ثم أحس أن هذا الذي كتبه لا يستطيع أن يؤثر في غيره، لأن الكتابة الفنية المؤثرة في مثل هذه الظروف، فوق طاقته بكثير، أو لعلها أصلا مستحيلة.

أمل دنقل شعر باستحالة الكتابة أو لا جدواها منذ وقت مبكر (بالقياس إلى كارثة الـ76، ولكن ليس بالقياس إلى 1000 كلمة الذي أشار إليه مصطفى بهجت مصطفى) توقف عن كتابة الشعر طيلة المدة من 1967 إلى 1986 (إثر أزمة حادة تشات ببني ويبي في علماد عن جدري الكلمتة في مجتمع بدا لي وقتها أنه لم يعد يصغي إلا لمدير الإذاعة وصاحبه الصحفة. وحين عاد إلى الكتابة لم يكن ذلك لأنه غير رأيه في ذلك المجتمع، بل لأنه وصل إلى مفهوم «قله وامض»). أحمد هاشم الشريف (كاتب قصة قصيرة) يقول أيضاً، بمزيد من الاعتداد بالنفوس يكاد يبلغ درجة المرض: «لكن القصة ليست كل شيء. فقد أهجرها في المستقبل. وقد أهجر الكتابة وأبحث عن (شكل) آخر بلائمني، عندما يضيئ نمو الجسم بالشوب القديم».

ولكن مواجهة النفس، ومواجهة الواقع الفاجع في الوقت ذاته، تحية قاسية لا قبل لمعظم هؤلاء الأدباء الشبان بها. إن «الشورة» فتحت لهم أبواب التعليم حتى الجامع، وأنشأت مؤسسات للنشر، ومساهمات، وإذاعات، أتاحت لكل صاحب موهبة منهم، ولو كانت متواضعة أو حتى موهوبة، أن يتجرب الكتابة إلى جانب عمله، بل وإن يحصل على «منحة تفريغ» قد تتعلق ببعض سنوات، كل ذلك ممكن إذا تخلى الأديب الشاب بصفة الإصرار. وقد أصبح هؤلاء الأدباء الشبان «طائفة» كغيرهم من أرباب المهن، يلتوقون في مواجه معينة، يتبادلون الابتسام والاتهامات، ويتحدثون عن ظروف «العمل» الذي يجمعهم، لا «العمل» الأدبي الذي يخص كل واحد منهم ولا يمكن أن يكتمل إلا في العزلة. ريا كان أقدر الناس على وصف هذا المجتمع الضيف هو من يكون جديدا عليه، مثل عبد الحق، قاضي الذي يقول:

إلى وقت قريب جدا لم أكن أعرف أحدا من زملائي الكتابة الشبان، ولم
أكمن أقرأ لهم، ثم بدأت مؤخرًا أعرفهم وأتدرد على نفس الأماكن التي يتكددون عليها، وأنا أحبهم، هؤلاء الذين لا يملكون إلا أفالهم ولا يقدمون إلا الصفحات المسودة – وهي ذات شيء مشكوك في قيمته – إنهم عصبيون ومتحاسدون وبيضرون في كل أجانب – والاجتهاد الخطأ في أحيان كثيرة – ولكنهم نباه يعيشون أصاباعهم بصدق وجرأة.

إنهم حقا يعيشون أصاباع، وبدون الحب لا يمكننا أن ندرك عمق هذه المأساة وتعدد أسبابها ووجودها. إذا كانت هزيمة الـ 17 قد أفقدت هذا الجيل توازنه فقد عانى قبلها من افتقد مهني الحرية التي نستم بعض أنفسنا مع الجيل السابق.

يقول الشاعر محمد إبراهيم أبوسة بأسى:

"إننا جيل محاصرين. لم ننتج جيلنا لقيمة مثل حاجته إلى الحرية. هذه الحرية التي ناضلت الجيل السابق من أجلها وبدو أنه خسر المعركة. ومطلب (الحرية) يتكفر في معظم هذه الشهادات. ولا يتركه مصطفى إبراهيم مصطفى عابد، مع أن الصفة التي يعرف نفسه بها هي أنه نادر تشكيك، وقدم تكون (الحرية) التي يطلب بها الفنان التشكيكي من نوع خاص بعيد الصلة بالسياسة (ولكننا لم نست بعد جيل "الفن والحرية") يقول: "لا يمكن للمرء أن يكف عن دفع الناس إلى الطالبة بضرورة التغيير، وأول خطوة في ذلك هي المطالبة بحرية التعبير لهؤلاء الذين يفكرون بطريقة تختلف عن تفكير النظام القائم". والحرمان من حرية التفكير والتعبير فضلا عن حرية العمل - يستتبع الحرمان من المسؤولية، والحرمان من المسؤولية مهنة العمل.

يقول الناقد السينمائي سامي السالموني إن الحدث الوحيد الذي يمكن أن يفخر به في حياته (26 سنة) هو اشتراك صبيا في معارض الفنانون في منطقة الفناء (قبل حركة الجييش). أما بعد ذلك ففيته "حياة باردت مثقلت سلبي. يكثر من الكلام بلا عمل حقيقي".

وإذا كانت السلبية لدى الجيل الأسبق والأكثر نضجا (الجيل الذي خسر معركة الحرية على حد قول محمد إبراهيم أبوسة) تعبر عن موقف ما، هو موقف الرفض الصامت، وعن فكر ما، هو الفكر الليبرالي الذي يحاول أن يعلن عن نفسه في غير
مجال السياسة، فقد كانت السلبية لدى جيل الشباب الذي لم يعرف سوى الفكر الاشتراكي الشمولي (بصرف النظر عن مدى الإخلاص في تطبيقه) تعني أنه "جيل بلا قضية" كما يعبر واحد من أقرب أبنائه هذا الجيل إلى "تراث الخمسينيات والستينيات". القصص محمد يوسف القعيد. ورغم النور أنه يعد فقدان القضية هو نفسه قضية: "قضية الجيل الجديد من الأدباء هي أنه جيل بلا قضية"، أي أن السلبية فرضت عليه فوضى، وواجهه أن يحاول الخلاص منها، وبعترف". القصص آخر، زهير الشاب، أنه "في مرات كثيرة يبدأ في أنني قد اقتربت من الوقوف على عقيدة ثم اكتشفت أنني لم يكن مايكون عنها. قد أكون ضد التطرف دون أن يعني هذا أنني محافظ أو حتى إصلاحي، لكنني أقسم أنه قد يكون كثير من الأفكار التي ترفضها جوانب صحية، وقد يكون فيها أخذها بانحراف كبير".

هذا إذن هي قضية الذين لا قضية لهم، أو صورة من صورها. التخلي عن موقف سابق، مع عدم القدرة على اتخاذ موقف جديد. ويعبر سمير فريد (ناقد سينمائي) عن الحيرة بين المذاهب في صورة أكثر تحديدا. فقد انطلقت اهتماماته الفنية من الانشغال بمسائل علم الجمال، وكان يفضل فصلا حادة بين الفن والحياة السياسية والاجتماعية، ثم اختيار الشيوعية "كحل غير سعيد ولكن لابد منه لمشاكل المجتمع المصري" وأخيرا اكتشف أن الاشتراكية هي الحل الوحيد.

هذا الفلك الفكري لدى الأديب الشاب، قلق يقرب من الشك في وجود الحقيقة أو إمكان الوصول إليها، يوازى به قلق فئي نابع من أن الشكل القادر على التعبير عن أفكاره، وهو شكل معقد بالضرورة، لا يصل إلى الجاهير العرضية (رضوي عاشور - كاتبة قصة) وكثر من الكتاب الشباب يشعرون بعذبية الكتابة عن قضايا الجاهيز في حين أن الجاهز لا تعرف القراءة، وثم ضرب ثالث من الفلك: 

قلق أخلاقي ناشيء من التناقض بين الصدق الذي يعيشه الكاتب مع فنه والتفاق الذي يعيشه مع أجهزة النشر. يقول زهير الشاب: "إن الكلمة التي نكتبها لا تكسب ولا سمعا ولا رداء - دفاعا عن كرامة الإنسان وحيزه، لا ينبغي أن تكون هي وسيلة لذلال صاحبها". ويقول عبدالعال الحامصي: "أنا شخصيا توقف

- 50 -
حاليًا عن التعامل مع الأجهزة المتصلة بها أكثراً، لأنني لست مستعداً لأن أبتذل
كبريائي في سبيل قصة تنشر أو تداعى في.

ومع ذلك فهل كان في استطاعته أن يستغلوا حقاً عن التعامل مع هذه
الأجهزة، التي أصبحت هي المفقود الوحيد لكل مشغل بالآداب أو الثقافة؟ من
الملاحظات المشابكة المركبة أن عدداً من الشباب الساخر على أجهزة النشر (كانت
هذلا سهلاً للسخط، فهي لا تمثل النظام، وربما كان توجه شيء من النقد إلى فنان
معين - كما لاحظ أحد هؤلاء الشباب - موضوعاً للمساءلة، ولكن انتقاد مؤسسة
النشر عمل مأمون العواقب، بل قد يدفع بعض المتشرينين عليها إلى استضاعة الأدب
الشاب الساخر) أقول: إن عدداً من الشباب الساخر أصدر نشرة أدبية سموها
"جاليري 68" ولكن جزءًا من تمويلها جاء من يوسف السباقي، ضابط الجيش
الذي بدأ كتابة القصة قبل حركة 23 يوليو، ثم أصبح ركنًا معها من أركان الثقافة التي
يعتمد عليها النظام في كبح جماح الإتجاهات المتمرة أو المتملقة. وكان "ضابط
الاتصال" بين هؤلاء الشباب ويوف السباقي كتبها حداثياً عضوراً، وهو إدوار
الخراط، الذي كان يعمل مترجاً في "إتحاد كتاب آسيا وأفريقيا" وهو واحد من
الهيئة التي أشرف عليها يوسف السباقي (كما تولي - في إحدى الفترات - وزارة
الثقافة، وفي فترة أخرى رئاسة تحرير الأهرام).

لقد كان هناك - ولا شك - منطق وراء هذه الممارسات العجيبة التي تبدو عبيرة
ومغروبة بالعديد. وكان الشباب الذي فقد إياه يندعو نفسه حول بعض، وكان
التحاسد والتباغض "الشلمانية" التي شاكلها الجميع هي بعض لوازم المنهج، وكانوا
يدركون أسباب محتومهم ولا يستطيعون دفعها. ويقول عبد الحليم قاسم: "وجد بين
الناس عشرات من الناس يأكلون عشيشهم من ترديد الدعاوى العالية الصوت عن
مجتمعنا الصناعي وعن التكنولوجيا في حياتنا، وصرح تلفات مزينة برفين
وعمال يقرون عطشة آخر الأسبوع في الحدائق الغناء". ويقول سامي السلمون:
"ضااعت كل محاولاتهم للكتابة الحقيقية في الصحافة كتبت عيني للأوامر
الاحتكارية الرهيبة التي تسود كل محاولاتهم الثقافية، وسياقة القيم التهريجية

٥١ -
والترزييفية. ..وبدأ في أحيانا أنه يمكن لأي إنسان في البلاد أن يصبح صحفياً ماعداً.

كانوا يدركون جيدا أن «الشلل» لا توجد إلا حيث تتفقد «المدارس» لفترات أساسها وهو التفكير الحر. هناك يصبح التجمع قانياً على أساس اقتسام الغنائم، بمنطقة العصابات، وتصبح الشكوك من «الشلل»، أو التنافز فيها بينها، أمراً حتمياً بهذا المنطق نفسه. يلاحظ أحمد الشيخ أن ظاهرة «الشلل» أصبحت...

تسيطر فعلاً على الجو الأدبي»، وضيف:

وإذا كان اختلاف الأجيال ومسلوبياتهم الاجتماعية والثقافية والاقتصادية تم موقفهم من القضايا العالمية والسياسية والفكرية يتطلب بالضرورة وجود مثل هذه «الشلل» فأنا أعني أن هناك واقعة آخر غير ذلك الخلاف الذي ربما يضيف إلى الفن من خلال الحوار .. وأعني بذلك وجود «الشلل» في حالات الشابة أو التطابق أو حتى النساوي، على الأقل في موقف من واقع العصر.

وهذا يؤدي بالضرورة - كما يقول أحمد الشيخ - إلى أن تتورى محاولات جادة للإبداع لا تتملك القدرة على اقتحام «الوسط».

ومن الطبيعي في مثل هذا المناخ الاجتماعي غير الصحي أن تقوى النزعة الفردية، وأن يصبح مطلب «الحرية» مقتيناً باحترام فردية الكاتب. ومع أن «الفردية» هي موضوعية، إحدى القيم «البروجوازية» التي ينادون بسقوطها، أو يزعمون أنها سقطت فعلاً أو في طريقها إلى السقوط من خلال ممارسات «الثورة» فإنها عند بعضهم مطلب أساسي لا ينفصل عن مطلب العدالة الاجتماعية. يقول أمل دنقل الذي يبدو حذراً في تحديد موقفه من قضية التغيير الاجتماعي في مصر: «ولكن ما لا شك فيه أن أغلب إلى جانب سيطرة الشعب على أهداف الإنتاج، وإلى جانب عدالة توزيع الثروة القومية، وإلى جانب حرية الفكر المطلق بشكل عام، والحرية الفردية بشكل خاص».
إن تأكيد الأكبرية لوقعهم بجانب الاشتراكية، ضد الإمبريالية والعنصرية، هو على الأرجح ما يقصده أحمد الشيخ بـ«الموقف من واقع العصر»، وهو مع التسليم بصدقته، محصل حاصل، لأنه موقف الرسمي للثورة، وقد تبتث أنه يعبر عن مصالح الطباطس المظلمة، التي ينتهي إليها معظم هؤلاء الأدباء الشبان، كما يعبر عن موقف ثابت للحركة الوطنية. ولكن كل إضافة إله تكتسب دلالات خاصة، ولن لم تنظر على مخالفة. والطابعية باحتراز الحرية الفردية هي إحدى هذه الإضافات، و«المبحث عن الذات» إضافة أخرى، وخصوصا حين يصبح هي القضية الكبرى التي تتبع في داخلها كل القضايا، وحتى تكون وسيلة الأديب في هذه البحث هي أن يغلى على نفسه باب حجرته ليتصارع مع الكليات، متخذا مبدأً الفن للفن شعراً له في هذا البحث، وإن زعم أن البحث عن الذات «عملية يمر بها مجتمعنا» (ماهر شفيق فريد - ناقد وكاتب قصة قصيرة). وهناك قضية أكبر وأعم: قضية الإنسان، يمكن أن يلجأ إليها الأديب الشاب عندما يعذر عليه أن يؤمن بشأية أخرى أكثر تحديدا (مثل زهر الشاب). وإذا كانت قضية الإنسان تحتاج إلى تحديد فهو الإنسان الضعيف المهر، وإذا احتاج إلى تحديد أكثر فهو الإنسان يأخذ ذلك في الاعتبار يأخذ عيان الأدب الشاب عندما ينعت عليه أن يؤمن بشأية أخرى أكثر تحديدا (مثل زهر الشاب). وإذا كانت قضية الإنسان تحتاج إلى تحديد فهو الإنسان الضعيف المهر، وإذا احتاج إلى تحديد أكثر فهو الإنسان يأخذ ذلك في الاعتبار يأخذ عيان الأدب الشاب عندما ينعت عليه أن يؤمن بشأية أخرى أكثر تحديدا (مثل زهر الشاب). وإذا كانت قضية الإنسان تحتاج إلى تحديد فهو الإنسان الضعيف المهر، وإذا احتاج إلى تحديد أكثر فهو الإنسان يأخذ ذلك في الاعتبار يأخذ عيان الأدب الشاب عندما ينعت عليه أن يؤمن بشأية أخرى أكثر تحديدا (مثل زهر الشاب). وإذا كانت قضية الإنسان تحتاج إلى تحديد فهو الإنسان الضعيف المهر، وإذا احتاج إلى تحديد أكثر فهو الإنسان يأخذ ذلك في الاعتبار يأخذ عيان الأدب الشاب عندما ينعت عليه أن يؤمن بشأية أخرى أكثر تحديدا (مثل زهر الشاب). وإذا كانت قضية الإنسان تحتاج إلى تحديد فهو الإنسان الضعيف المهر، وإذا احتاج إلى تحديد أكثر فهو الإنسان يأخذ ذلك في الاعتبار يأخذ عن حياة الفن في جوهرية وحرية. يحاول زهر الشاب ألا يتخذ موقفًا ضد النظام. إنه يشير إلى أخطاء النظام حين يصادر حرية بعض الأفراد دون حق «ولو بالاعتقاد ليلة واحدة» على أنها أمور تثير شعور الأديب الفنان، وذلك لأنه يطبغه، ضد السلطة، ولكنه لا يقاومها، إنه «تمتد»، وليس بثوري (صورة معدلة - لتناسب المقام - من تفوقها كامي المشكلة). أما «مصلحتي إبراهيم مصطفى فيرى أن الثورة قد تحولت إلى كليشي جامد بحيث أصبح من الضروري رفضها والثورة عليها». إنه إذ يختار دور الشاعر الأيدي (بدون شريطة فلكلية). ويحاول يسري خيس (شاعر وكاتب مسرحي) أن يجمع تحت اسم الإنسان أيضا كل القيم المرغوبة: حرية الإنسان على كل المستويات الاجتماعية.  

٥٣ -
والفردي - هي القضية الأساسية التي تشغل فكر الكاتب وتؤرقه باستمرار، ولكن
الرجوع النظرى، المثال، يتناقض مع الواقع: التغييرات العميقه التي حدثت في
مصر منذ عام 1952 (لا أعلم أنه لا يسمي هذه التغييرات ولا يصفها) جذبتنا إلى
الاهتمام والمشاركة في تبع العملية التاريخية التي تتم. العجز عن المشاركة الفعالة
والوقوف موقف المراقب بمرور الفنان.

يمكن أن يلاحظ إذن أن ثمة اتجاهات غالبا بين هؤلاء الأدباء الشباب نحو التعامل
مع مطلقات ميتافيزيقية: "الإنسان", "الحرية", "الذات المتفردة" والتتافر - في
الوقت نفسه - مع الواقع السائد، وليس هذا الواقع مقصورة على النظام السائد في
مصر، ولو أن بعضهم وجد من نفسه الجزء الكافيه لكي يبدعه إدانة صريحة - ولكن
ووقع العالم المعاصر الذي يصدر حرية الإنسان ويمتهن كرامته في كثير من بقاع
العالم. ولاشك أن صياغة السؤال الثالث كانت تساعدهم على مثل هذا التعميم.
وهذا الموقع الفكري الميتافيزقي - إلى جانب رفض الواقع أو العجز عن التلاحم
معه، وملين إلى الانكفاء على التراب - يؤثر الكثير منهم لأن يبينوا "الحداثة"
موقعا فكريا ومذهبا فنيا. ومع أن الكثيرين منهم يعلمنون أنهم تأثروا بالماركسية
والوجودية - مع إمكان القليلين فقط هم الذين يبدون اقتناقا فكريا والتزاما مذهبا.
بل إن هذه القلبة قد لا تتجاوز ثلاثة أو أربعة، منهم يوسف التعيد الذي يصف
"الالتزام" عنه بأنه شكل من أشكال القدرة الصارمة، وأبه فوق المناقشة والأخذ
والرد. وهذا وصف عجيب للالتزام يدخله في باب العقائد الدينية أو الأواخر
العسكرية، ويجريه من باب المواقف الفكرية أو الفلسفية، سواء أكانت ماركسية أم
وجودية. هي هذا السبب يقول القعيد بعد ذلك: "وقد أتحول إلى ملته مازوم".

الواحد بين هؤلاء المواقف والشلاشيين الذي يبدو مقتنعا تمام
الاستنتاج بموقف فكري معين هو الرسم والقصص عزازيلين نجيب.
فهرب يصيح:

"أعتقد أنني أكتب أو أصور لأقول رأي ما في الواقع الذي أعيشه. لقد عشت
هذا الواقع قبل أن أفكر في التعبير عنه، واهتدت مبكرًا إلى الفلسفة التي أستطيع أن أفهمه من خلالها. وقد قدمت في الإجابات عن كل أسئلي الحائرة أمامه وأمام العالم. وهي المادية الجذلية.

ومع أن عزلانين نجيب نشأ نشأة ريفية عادية كمعظم زملائه، فالظاهر أن رعيه بهذا الواقع لم يكتمل إلا حين عمل فترة من الزمن مشرفا على أحد قصور الثقافة في شهال الدلتا. وهو يلخص هذه التجربة بقوله:

واقع ثقافي يعكس عن بناء مازالت تحكمه علاقات الإنتاج الاقتاعية وتسلط البرجوازية، بناء يدور فيه الصراع الطبقي بأفعال أشكاله حيث لا تمن حياة الإنسان أو عرقة.

لذلك يقف موقف الرافض للحركة الأدبية في العاصمة "بطنيها الأجرف" ولا يعرض بها بسمته أزمة النشر "لم أعرف كاتبا تابعا، عم بعقول منا إلا ونشر معظم إنتاجه إن لم يكن كله بوسائطه الخاصة طبعا". ولكنه لا يصدق أن هذه "الوسائل الخاصة" كانت تنطوي على صراع نفسي عبرت عنه كثير من شهادات الأدباء الشبان (وبطريقة معاوسة على الأرجح). بل هو يرى الصراع بين جيل الشباب والأجيال السابقة تتمثل شبه متفاهما عليها:

كل الفقيد سيء في نظر الجدید على صفحات النور فقط، أما على المكتاب والمقال، فتنطلق قصائد المديح وسط دخان السجائر الأبدالة.
والغريب أن الفقيد لا يغضبه البنت هجوم الجدید، ويعتبره من الأمور الطبيعية، وهذا يستمر في رضاه عن نفسه، ويستمر الجديد في تمتزية مدى.

هذا موقف الرافض للمقدرين الجدید مما لا يمكن أن ينتهي بصحبه المادي الجذلاني إلا إلى إحدى نتيجتين: إما أن يكفر بالأدب كله ويلفظ كله، وينصرف إلى العمل المباشر بين الجراح المطحونة (التي يبدو أن اشتراكية النظام لم تصل إليها قط كواقيس ملهمين)، وإما أن يصبح هو نفسه حداثيا، يلمس خلاصه الشخصي في
الإيام بالفن وممارسته كمهمة وحيدة باقية. والواقع أنّه هو نفسه يلاحظ تقول في موقّعه الفني بين مجموعته القصصية الأولى ومجموعته الثانية. يقول:

وكانت قضية الصراع الاجتماعي هي القضية الرئيسية في معظم قصص المجموعة الأولى (أيام العز) بينما كان ضغط الظروف الخارجية على الإنسان الفرد ومحاصرته حتى الهزيمة (التأكيد من عندي) هو محور معظم قصص المجموعة الثانية (المثلث المزدوج) بعد ست سنوات. وفي القصص التي كتبها بعد ذلك، وفي اللوحات التي رسمتها، كان 5 يونيو يتصب أمامي دائماً...

لكني لم أقف مفصولاً في إطار القضية الاجتماعية: بل أسعى إلى أن أصل من خلالها إلى التعبير عن هوم الإنسانية وجودية، تعكس الضغوط التي يعانيها الإنسان في الحضارة المعاصرة...

إن موقف الفنان يظهر في طريقة معلجته لموضوعاته أكثر مما يظهر في مواضيعه نفسها، ومن ثم فإن «التعبير عن هوم الإنسانية وجودية» قد لا يخرج الكاتب تماماً من حدود المادية الجسدية وربما قدرتها الأدبية، الواقعة الاشتراكية، فإن دمت هذه الهوم انعكاساً لضغوط اجتماعية، فهي لا تزال حقلة ممكنة للكاتب الاشتراكي.

ولكن الإشغال بالهوم الإنسانية وجودية عن الصراع الطبقي سيتيح بالكاتب نسبياً إلى الحداثة، وهو ما أراه به الكاتب فعلا حين تحدث عن الإنسان الفرد المحاصر والمهدوم، وحين تحدث في هذا السياق نفسه عن شخصياته الذين اكتسبوا شيئا من التمرد... قد ينتمي بدمارهم.

كاتب قصصي آخر، ربما كان بحكم نشأته أوتوق (وإن لم يكن بالضرورة عمق) اتصالا بالطبقات الشعبية، فقد التحق... كما يقول... على فترات متباعدة بالأعمال التالية: صبي في مقاومة دودة القطن، عامل في تربية الدواجن، عامل صالة بإحدى شركات الأغذية المحفوظة، عامل بوابة في شركة، كاتب في الجمعية الاستهلاكية، سباح، أمين خزن. أشياء تذكنا بطفلة جورجي وصباح. ولكن محمد إبراهيم مبروك...
لا يرى أن هذه الأفكار تأتي في إنتاجه الأدبي، بل يعزو التأثير القوي إلى كل الصراعات والمشاكل التي تهدد عالمنا وتتعذر إمكانيات نجحه إلى جهيم حقيقي. هذه الصراعات: من الهتاف الموسيقي إلى الخوف الدائم والثورات الفاشلة والجروج سوء توزيع الشروات ومعها "الصراعات الـ عالمية بين قضية التقدم والرجعية" يشعشعها بقوله: "والكأن صنف التزييف والخداع التي تقف من معسكر إلى آخر بأشكال مزدوجة ومجهدة. كل هذا مضافًا إلى مشاكلنا المحلية القريبة جدا والشديدة الوخزة بعدها لورما لأنه يرى أيضا أن وقينا "جزء صغير جدًا من هذا العالم"، ويكنه أنه يتحكم في مصيره. هذه الصراعات هي التي تؤثر في إنتاجه "فخر وتميز" بالقهر، والخوف، والقسوة، والذعر، والإحباط، والرعب من القوى اللا إنسانية التي تحكم في عالمنا، والباحث من الخلاصات. وقد لا تتفق هذه السيناريو وكلها سلبية مع صوته لنفسه بأنه "تقدمي"، وإن حدد هذه التقدمية "بالمعنى الإنساني الشامل، وليس بالمعنى السياسي فقط فإن التقدمية" أي الإيان بالتقدم، لا يمكن أن تتفق مع اليأس من مجرد الخلاص.

إن ذكائه حداثي بخطرته وشعوره، وإذا كانت آراءه المعلنة غير متوقعة تماما مع موقفه النفسي ولا مع إنتاجه الأدبي، فهذا التضارب ذاته جزء من المناخ الثقافي الذي نتحدث عنه. وإذا كان كل ما كتبته أو تكتب الأجيال السابقة في مصر غير جدير بالاهتمام في نظره، مع أن لديه من سعة الأفكار ما يسمح له بقبل "إمكانات الإبداع لكل رحلة أدبية في الأدب والفكر العصلي" فلا يلزم من ذلك أنه واسع الاطلاع في الثقافات الأجنبية، فأغلب الأفكار أنه، كمعظم أبناء جيله، لا يعرفها إلا من خلال التجارب التي كانت تصلهم من لبنان، ومعظمها مشوه. ولكنه يعني أن سخطه النابع من ظروف حياته يدفعه إلى التأثر شيء من الإشاع في آفاق بعيدة، وهي سمة مميزة لكل الاتجاهات الذاتية من الرومانسية إلى الحداثة.

ولكن السخط على الأجيال السابقة وهو سخط يبلغ حد الازدراء الصريح أحيانا، وقد يستحق الإدانة أخلاقيا إذا لوحظ أن هذه الأجيال السابقة هي التي كانت تجلس في جنائ التغري لتقرر من هنا هؤلاء الشبان أنفسهم. هذا السخط يرجع إلى
أسباب كثيرة أخرى. فالشباب يرونهم مسؤولين عن «الخليع الكبير» الذي أصاب الحياة العامة، وأدى في النهاية إلى كارثة 27، أما الجيل الجديد فهو ذلك الذي يقف الآن على ضفاف قناة السويس ليمحو هزيمة الأجيال التي خرج من صلبها على حد تعبير سمير فريد. إن الكثيرين من أديب الشباب يظهرون نحو الكبار الاحترام التقليدي الذي جرى به العرف في البيئة المصرية، ولن يستطيع البيئات الأفريقية التي جاء منها معظمهم، ويعترفون هؤلاء الكبار بأنهم شقوا طرقاً جديدة للأدب العربي الحديث، فهم في الأصل دور تاريخي لا يجد، ولكننا نجد واحداً من هؤلاء الشباب، حتى أكثرهم إنصافاً، يشعر بأن هؤلاء الكبار يشاطرونهم نظريتهم إلى العالم، وأحسن ما يقول عن الجيل السابق أنه «لم يتجدد، وهو مايزال يعبر عن نفسه بطرق جديدة». ومع هذا أعتقد أننا نكتبن سوف نكتبن بطرق جديدة. إن المادة الإنسانية التي بين أيدينا والروايا التي نتناول منها هذه المادة هي التي تفرض وسوف تفرض أشكالا أخرى جديدة (رضوى عاشور). وقد أشارت كثير من الشهادات إلى الصراع التعري على مستوى العالم وتأثيرها في إنتاجهم، فمن الطبيعي أن يتجهوا في قراءتهم إلى ما يجدونه أقوى تعليما عن هذا العالم من فكر وأدب، يستوي في ذلك أن يكون علماً أو مرجعًا.

وإذا كانت بعض آراء الأدباء الشباب في الأجيال السابقة دافعة إلى الاكتتاب، سواء تلك التي تعبير عن غروات أحق أم تلك التي تعبير عن صراع على لقمة العيش، فإن شعورنا بالكتاب ليس بالاقل عندما نقرأ تعلقات الكبار. فإذا كان الشباب قد تحدثوا عن موقفهم من الكبار ضمن جديدهم عن موقفهم من الفن ووقفيتهم من عالمهم، فإن الكبار لم يعبروا ذلك كله شيئاً من الاهتمام، إلا ما كان من رئيس التحرير - لطفي الخيول - حين أرجع شعور الشباب بالإحباط إلى أسباب موضوعية أهمها هزيمة 27 (وهو الوحيد بين الكبار والشباب جميعاً، الذي جرى على أن يعطيها اسم هزيمة). أما النغمة السائدة فتترالج بين لوم هؤلاء الشباب على كفرهم بالنعم التي تغلق عليهم، وإهمالهم الاندفاع باقدامه الأجيال السابقة من إنجازات مهمة، واسترضائهم بالرعد بمزيد من العطابا التي تدل على اعتراف الأجيال (المستقرة).
بوجودهم. لعل التعليق الوحيد الذي عبر عن فهم أمم لحنة جيلهم هو ذلك الذي كتبه أحد أبناء ذلك الجيل نفسه، غانم شكري (وعلبه أسن قليلاً من معظمهم)، وعنوانه المعبر: "نحن جيل ضائع"، "موجود ولابه، إذا جردناه من الإضافات غير المهمة (وقد تكون مقصودة لتضليل الرقب) أن ثمة انقطاعا تاريخياً بين هذا الجيل والأجيال السابقة. "لقد تلقف مدردون في الماضي حلم طه حسين وطه حسين وطه حسين حلم تفوق الحكيم وطه حسين وطه حسين وطه حسين، ولكن الجيل الجديد أقبل بالأحلام تتساقط الواحد بعد الآخر". هذا إذن جيل ثورة 64 وهذا قدره التاريخي. لقد بدأ يلعب بالقليل حين كان الجو مليئا بالصياح والتهليل، وعندما ثبت القلم بين أصحابه كان الجو مليئا بالصرخ والعلم. وكان عليه أن يحمل أوزار الجيل السابقين، ويسير بلا دليل.

5 - الحداثة من جديد

كانت جماعة "الفن والحرية" حداثية سينمائية: تعني بالفن التشكيلي أكثر مما تعني بالأدب، وتؤمن بالثورة المستمرة التي دعا إليها تروتسكي، وكان مصر "ليست إلا قطرة في محيط التغيير"، كما عبر مجدى وهبة في مقاله عن جوزيف حنين (1962). ومن ثم كان تأثيرها ضعيفا في الثقافة العربية بقدر ما كان ارتباطها قريب بالثقافة العالمية. ولكن تيار الحداثة لم يمت، فقد كانت مصر أيضاً هذه الفترة الصغيرة! تنتشر من الداخل، وكان التغيير يتخذ أشكالاً كثيرة، كما كان يظهر في مجالات مختلفة، وكان التيار الحداثي، المستعار من الغرب، هو أهم هذه الأشكال في مجال الأدب. ويشتاء فشلياً أصبح من الضروري التمييز بين "الحداثة" والواقعية الإشتراكية، مع أن كلاهما كانت تهاجم الأشكال الأدبية السائدة كما كان لها وجهها السياسي الاجتماعي الذي يهاجم المؤسسات القيامة. كان أكثر الماركسين قد نفزوا أبدائهم من التروتسكية ومن التجارب الفنية الملوحة في السينما وأصبحوا واقعين إشتراكين، وبعد صراع سياسي مع تيار الإخوان المسلمين قامت حركة الجبهة لقطع الطريق على الجميع وبيش الماركسين السائليين على هامشها محاولين أن يحفزوا على المراكز الثقافية والإعلامية. أما الحداثيون فقد بحث لونهم السياسي شيئاً فشيئاً واستحالوا إلى...
حركة أدبية محضة، أي أنهم تجاوزوا مرحلة الثورة إلى مرحلة اليأس والعدمية، مثلها يحدث لنظرائهم في أوروبا.

في سنة 1947 أصدر جورج حنين بمساعدة رمسيس يونان مجلة باللغة الفرنسية (حصاة الرمل) وكتب في تقديمها: "هذا الكراس لا يجب على أي هدف محدد، إلا الاشتراك في تبادل أفكار، وعلى الأكثر الاشتراك في إحداث رواج شديد لرؤى عبر الأرض والنساء، في وقت يبدو فيه الانتهاء نفسه ليس أكثر بكثير من شكل من أشكال القنوط."

كانت الحداثة في حاجة إلى جيل جديد أكثر سنا، جيل مستعد لأن يفرح بالقنوط والعدمية، وأن يتخذها حليمة وشعرا، يفتض بها على الأكشرية التي لم تتع بعد حضارة العصر، وسيكونون في هذه المرة كتابًا، وسيكتبون بالعربية، ولكن يبدوا اهتمامًا يذكر بالسياسة، يكفيهم أنهم يتحدون مجتمعهم بطرقهم في الكتابة.

بعد عام واحد من صدور "حصاة الرمل" أصدر هؤلاء الحداثيون الجيد مجلتهم العربية "البشرية"، وتوقفت كسابقاتها - بعد بضعة أعداد، ولكن الصحفي الكبير محمد زكي عبد القادر فتح لهم مجلة "القصص"، كما فعل سلامه موسى من قبل حين فتح "المجلة الجديدة" لأسلافهم. ولم تعم "القصص" طويلا أيضا. ولم يثبت مشروع النشر المشترك أن توقف، وواصل بعضهم الكتابة في مجلات بيروتية، ولكن على ندرة شديدة، وإذ انتهت الكتابة الحداثية على أيدي "الجيل الضائع" في السبعينيات.

وكانت الرسالة اللبنانية هي الأكثر مناسبة لنمو "حصاة" عربية. فقد كان لبنان طوال الخمسينيات والستينيات، بل ويل إلى تمرد الداخلية في أواسط السبعينيات، معرضًا متجددًا وباهرا لكل المذاهب الفكرية والأدبية الجديدة، وذلك استطاع أن يتجذب الأصوات الشبابية في شتى الأقطار العربية، ومنهم الأدباء المصريون الذين
ضااقت بهم المنابر الرسمية وشبه الرسمية في مصر، دون أن تكون لهم في حقيقة الأمر، مواقف سياسية أو حتى فكرية معارضة للنظام. وكان لمجلة “الأدب” التي أسسها سهيل إدريس قبل قيام النظام الجديد في مصر ببضعة أشهر فقط (يناير 1952) النصيب الأكبر من هذه المساهمات. وقد استطاعت “الأدب” أن تلعب لعدة سنوات، دور المجلة الرائدة في العالم العربي، وحملت لواعين لا لواع واحدا مع حرصها في الوقت نفسه على ألا يتناقض مع التيار السياسي السائد، تيار القومية العربية). اللواء الأول هو لواء الشعر الحر، الذي بدأ تجارب عرضية خالصة، دعت إليها الرغبة في إطلاق التعبير الوجداني من إسارة البيت التقليدي، ولم يلبث أن راح يقدم حفاظاته النظرية مستندا إلى روح العصر، كما أظهرت نازك الملاكك في مقالاتها التي نشرت في تلك المجلة، وجمعتها بعد ذلك في كتابها “قضايا الشعر المعاصر”. ثم غلب عليه التيار الأديبي السائد، تيار “الواقعية الجديدة”， حتى أصبح في نظر بعض نقاده المحافظين في مصر، مثل الشاعر صالح جودت، مراذا للشمولية الحمراء، بينما رأى محمد مندور في هذا الشكل الشعري الجديد تطورًا في المضمون يناسب تطورنا الأخير نحو التفكير الجماعي والزراعة الاشتراكية الشعبية (30).

ولكن الطرقية الحرة في النظم احتفظت بالكثير من نبقيا الرومانسية، حين قدمت في سياق الموضوع الشعبي، صياغة جديدة للحزن الروماني، بتعريبها عن قسوة الحياة في المدينة (31). وربما كان في ذلك تعبير مقنع عن وطأة النظام السياسي. كما عبرت عن مشاعر ومواقف وجودية مثل التمدد والأشكال والاجتماع. وكانت الوجودية هي اللواء الثاني الذي حمله مجلته الأدب، وقد نمت حوله وارة نشر شبيهة، قدمت الكثير من أعمال الوجوديين الفرنسيين، وعلى رأسها مؤلف شارل الفيسلسكي الأساسي “الوجود والعدم” وقد تجمَّع الفيسلسكي الوجودي المصري عبد الرحمن بدوي، وثلاثته الروائية “درب الحرية” التي تجمَّعها سهيل إدريس نفسه.

وقد استطاعت “الأدب” أن تتعامل مع الأنظمة العربية المتعارضة، وأن تنفت في تيار “الواقعية الجديدة” روحًا ووجودية، ولعل هذا المزيج (وهو موجود عند شارل نفسه، الذي تأثر بالماركسية) كان مناسبًا بصورة خاصة للعالم العربي، الذي لم تكن
حاجته إلى الحرية الفردية بأقل من حاجته إلى العدالة الاجتماعية.

إن الشاعر الحر من حيث هو إبتكار عرضي، لم يولد مع الحركة التي عرفت بهذا الاسم، وما كان من الممكن أن يستمر في الحياة كابتكار عرضي فقط، فقد أظهرت المراجعة نصوصا للملازم، وخليل شيبوب، ومحمد فريد أبوحديد، وعلي أحمد باكير اعتمادوا فيها نظام التفعيلة بدلا من البيت، وأهملوا القافية، ولكن هذه النصوص لم يكن واحد منها بداية حركة، بل كانت تجارب متلوثة غيرها. أما الشعر الحر فقد أصبح منذ أواخر الأربعينيات نمطاً من النظم اتباع معظم الشعراء الشباب، وأقرب تفسير للأعمال المتميزة، فاصبح فصاحة عامة من الغليان الفكري والوجداني دفعت الكثيرين إلى هذا النمط الذي لا يحتاج إلى تمكن من أداء التعبير، لأن كل شكلاً جديدًا أقنعته حساسية خاصة. ثم إن التغييرات الاجتماعية المعاصرة التي شملت العالم العربي، وجعلت الاتجاه إلى الجماهير سمة من سمات النظم السياسية والإعلامية، مكنت لهذا النمط من النظم الذي يقرب من الشعر في سهولته وقريبية لغة الحياة العادية، ولكن هذا كله شيء، و»المذهب الأيدي« شيء آخر. فلا يتم معنى المذهب كحركة أدبية ما حتى تكون لها نظرة معينة إلى الكون والمجتمع وموقف الشاعر أو الكاتب المبدع منها، وهذا يقوم النقد بوظيفة مهمة في تكوين المذهب، إذ إنه يشارك الإبداع في تحديد النظرة والموقف. ورغم كثرة ماكتب من الشعر الحر فقد بقيت ظاهرة شديدة الاختلاف، أو على الأصح مجموعة من الظواهر صبت في وعاء واحد، ولم يثبت أن بدأ عليه المغالب حين تتبناه الكثير مما يسمى شاعراً حراً إلى مستوى الثر الصحفي، فجعل ذو الأصالة من شعرائه يبحثون عن مسالك أخرى، فمنهم من رجع عنه إلى طريقة النظم التقليدي (ناظر الملاكمة)، ومنهم من وظفه في المسرح (صلاح عبد الصرور) أو في أعمال شبه قصصية، يعبر الشاعر فيها عن نظرته وموقتته من خلال معادل موضوعي -قناع أو مراة (عبدالوهاب الإباني وأدوبينس). ولكن التحول للأمم، والقاسم المشترك بين أعمدة الشعر الحر، هو أنهم تنبووا -ولو بالتدريج وبدرجات متباينة - الحداثة نظرة وموقفاً. فالحداثة، مثل الواقعية الاستشراكية ويخلاف الشعر الحر، مذهب أدبي له جذوره الفكرية وليس مجرد نمط شكلي لغوي أو ظاهرة اجتماعية أدبية.
وقد ألمحا بموجات من موجات الحداثة في مصر ولأحاظنا ما بينهما من خصائص مشتركة، وناهجت به كل منها عن الأخرى. وينبغي علينا أن نعطي اسم "الحداثة" ليفة ميتافيزيقية متصلة عن الزمان والمكان، وإن كانت أمه صفات جوهورية واحدة في كل حركة أدبية حداثية، وأعمالها رفض الأشكال الأدبية المتعارفة - ومن ضمنها اللغة - طلبا للتعبير الحر عن مكنونات النفس. ومن هنا فإرادة هي الأخلاق الباشارة المتفردة البكر، تحاول اقتناصها باللغة الخاصة بها غير مبالة بالمنطق أو بما يسمى حقائق الحياة. وإنما تتجه الأدب هذه الوجهة حين يفتقد الأدب ويرى العالم الخارجي أشياء لا حقيقة لها. (سعود إلى هذا الموضوع بتفصيل أكبر في المقالة الثالثة). على أننا كلاً ما كنلنا عن حركة حداثية معينة وجدنا أنفسنا مضطربين إلى تخصيص هذه الصفات نفسها، ومن ثم يذكر كلاً من الحداثة ويوافق فيه بعض الاختلاف.

كما ارتبطت الوجودية بمجلة "الآداب" منذ أوائل الخمسينيات، ارتبطت الحداثة منذ أواخرها بمجلة "بيروتية أخرى هي مجلة "شعر". روى محمد جمال بارويث أن مؤسسا يوسف الخال كان مقيماً في بيروت لم يذكر تاريخا لبدء هذه الإقامة فيها أو في الولايات المتحدة عموما وعاد إلى بيروت سنة 1955 وصدر مجلة "شعر" في أول سنة 1957 (23). ويقول إنه أراد أن يقوم بدور شبيه بذلك الذي قام به إيزا باوند حين تبنى الأصوات الجديدة عن طريق مجلة "شيكاغو" في أوائل العشرينات، وكان باوند يوجه توجيهه رغم أنه كان مقيماً في أوروبا (وقد كان من بين هذه الأصوات التي نالت شهرة عظيمة بعد ذلك: روبرت فروست ووت. س. إليوت). وسيرة يوسف الخال في مجلة تؤكد ذلك. فقد بدأها بإعلان مبادئه، ضمنه في محاورة عامة ثم نشر في العدد الثاني من المجلة وربما كان أهم مبادئه العشيرة هي الأربعة الأخيرة، فإن السنة الأولى التحدث عن العمل الشعري بمعنى من تعبير وتصوير ولغة وتجربة إنسانية جديدة لا يختلف كثيراً عنها ذكره كلا المجددين من قبل من مطران إلى مدرسة أبويلوما: أما في الأربعة الأخيرة فهو ينص على "وصي التراث الروحي - العقلي العربي وفهمه على حققته وإعلانه هذه الخصيقة وتقييمها كما هي دون مأخوذ أو مسايرة أو تردد" و"الغوص إلى أبعاد التراث الروحي العقلي العربي وفهمه وكونه، والتفاعل معه" وكذلك "الإفادة من التجارب الشعرية".  

- 63 -
التي حققها أدباء العالم، والامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة 
لا تنضب أما الطبيعة فحالة زائدة» (٣٣).
والدعوة إلى «وعي التراث الروحي – العقلي العربي» دعوة جديدة بالنسبة إلى 
الحداثيين، فجماعة «الفن والحرية» لم يكن لها شغل بالتراث، وجماعة «البشر» 
أعلنت في إحدى افتتاحيات هذه المجلة – وقد أخذت شكل البيان - رفضًا شاملا 
وقاطعا لتراث الشعر العربي وكأنهم فرغوا من دراسته (٣٤).
ولكن الدعوة إلى أن يصبح الأدب العربي جزءا من الأدب الإنساني ولا يبقى 
منعزلا في تراثه، دعوة قديمة صرح بها صاحبها «الديوان» في تقديمهم لهذا الكتاب - 
المشروع سنة ١٩١٩، غير أنها نلاحظ اختلاف النبرة، فهي هنا أكثر حدة، مع شبه 
أثابه للتارث العربي، فالدعوه لفهم هذا التراث معتبره بالدعوه إلى تقييمه «دون ما 
خوف أو مسألة أو تردّد» وكأن المتوقي إذنًا لا تقييم، في حين أن الدعوة إلى الاتصال 
بالتراث الأوروبي لا تقع بها دون «الخوض إلى أعماق» بحيث ينتهي فهمنا إليها إلى أن 
»كونه« أي أن نصبح جزءا منه، وهذا أشد ما يكون من «التفاعل» (حتى إن كان في 
هذه الكلمة الأخيرة إشارة إلى المصطلح الكيميائي) وإذا أصبح إبداعنا الشعري جزءًا 
من التراث الفعلي الروحي العقلي الأوروبي فسيكون من الطبيعي أن نفيد من التجارب 
التي حققها الشعراء الأوروبيون، أي أن نحتذيها، لأنها، وقد «تحقت» أصبحت لها 
قوة النموذج بالنسبة لتجاربنا التي لم تتحقق بعد.
والدعوة الأخيرة إلى «الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة» تبدو تعلقا بمطلق 
مثالي، ولا يمكن فهمها إلا كصدأ لشعور قومي عام، أما كنه هذا الشعور، أو 
تعين «الشعب» المقصود. فقد يدل عليه أن البيان موجه إلى «الشاعر اللبناني 
الحديث».

يقول باروت:

"وبوصول عدد من الشعراء السوريين الشباب الهاربين من مطاردة الحزب 
السوري القومي الاجتماعي في سورية (إثر اغتيال عدنان المالكي على يد أحد.

٦٣ -
أعضاء الحزب) من أمثال أدونيس (علي أحمد سعيد أسير) ونذير العظمة
وحمد الماغوط، ظهر وكون الحركة جديدة جاهزة للانطلاق
والعمل». (٣٥)

وقد يبدو من هذه العلاقة أن حركة الحداثة ارتبطت بالنظرية السياسية التي قام
عليها الحزب القومي السوري مثلما ارتبطت الواقعية الاشتراكية بالنظرية الماركسية،
ولكن هذا القول غير صحيح على إطلاقه، فالواقعية الاشتراكية كانت تُقر صراحة
أن الأدب جزء من "البناء الفلسفي" للمجتمع، يعكس الظواهر المميزة للنظام
الاقتصادي بما يرتبط عليه من نشر الطبقات وتطورها والعلاقات بينها، تثار ذلك
كحقيقة علمية، وترى أن الوعي بهذه الحقيقة والتعبير عنها هو ما يجب أن يقوم به
الكاتب التقديمي في عالم اليوم. أما الحداثيون فلا يسيرون بكلمة انتهاكهم
السياسي، ولا يربطون ربطا صريحا بين نظريتهم الفنية ومبادئهم السياسية. والحزب
القومي السوري وإن كان قد أصبح علينا اليوم فإن منشأه كحزب سري يعتمد تنظيمًا
شبه عسكري قد جعل نشاطه - حتى على الصعيد الثقافي - غير واضح للجمهور،
فبها عدا دعوته إلى قيام "سوريا الكبرى" وطنا حرا مستقل يشمل الشام كله وقسا من
العراق، وهي الدعوة التي تجعله اليوم يقف في صفوف المناضلين ضد الصهيونية
وأحلامها التوسعية. أما بالنسبة إلى المؤمنين بمبادئ الحزب والاضطرواب تحت لواء
فالدعوة إلى سوريا الكبرى تستند إلى تاريخ شبه أولي، ومن ثم لا تخلو من نزعة
صوفية (٣٦)

ولكن مدرسة "شعر" لا تتنزل بأي خط سياسي، بل إن ارتباطها بالحداثة الأوروبية
يتضمن المبالغة في تأكيذ حرية الإبداع، وقبول فكرة الشعر الصافي. على أن حداثة
"شعر" لا تُضمِلها الحضاريات المهذبة التي تتلمع عليه المبدئ الأربعة الأخيرة في بيان يوسف
الخالد، وقد عبر عنه أدونيس بوضوح أكبر في كتاباته اللاحقة. وعبر عن وجودة
عالية بأعظم ما يمكن من الوضوح في أحدث مقال له عن الحداثة، إذ يقول:

وهكذا تطلع الشعر والنص الإبداعي عامة إلى النهوض بالدور الفلاسفي
والفكري والاجتماعي والكهنوت أو الأسرارى (ليس الدين). وإذا كانت

- ٦٥ -
الحداثة حركة تصاعدات وانزياحات معرفية - قيمية فإن واحدة من أهم
الانزياحات وأبلغها هو نقل حقل المقدس والأسراري من مجال العلاقات
والقيم الدينية والماضوية إلى مجال الإنسان والتجربة والمعيشة» (197).

وبعد أن هذه العبادات واضحة وصريحة، فإن دلالتها الكامنة لا تظهر إلا بملاحظة
إشاراتها داخل المقال ذاته من جهة، وفي إطار المجتمع العربي - أو المجتمعات
العربية - من جهة ثانية، ثم في إطار الفكر الأولي (أو الغربي عموما) المعاصر من
جهة ثالثة. فالكاتبة ترجع حركة الحداثة العربية إلى التصدع داخل الذات العربية بين
"الأنا الأوبروة" وهي المقدسات الموروثة وأنا الأوتاد" التي تعد امتداداً للأولى وتقاس
ها في الوقت نفسه. ومن ثم جاز للكاتبة أن تعتبر حركات التحديث السابقة منذ
بداية المنهضة (ولو أنها تشير إشارات خاصة إلى طه حسين وجبان) مقدمات
للمدرسة الحداثية التي تتمتع بها هي، مدرسة "شعر". وقد عبرت جماعة "البيثرة"
عن فكرة التصدع داخل الذات العربية بين الأنما الأوبروة وأنا الأوتاد عندما قالوا:
"نحن أبناء ضالون". ولهذه الفكرة يمكننا أن نرجع جميع المباديء الفكرية والفنية
التي تمثلها الحداثة العربية، وإن كانت ملاحظة الفروق الظاهرة أو الحفنة بين مفاهم
"الحداثة" في مختلف البيات العربية، مثل العناصر المشتركة، تستلزم نظرية شاملة إلى
هذه البيات والعواصم التي تجمع بينها أو تفرق. ففي البيات العربية عموما - حتى
تلك التي تتشكل بمقداسات الماضي دون تميز - هناك شعور بحثية التغيير، أي
بدرجة ما من التصدع أو الان처럼، ومحاولة للكشف عن ذات دينية أو خفية في
ذات مادة، و "الذات" المقصودة هنا هي بالضرورة ذات جمعية (أعم من كونها قومية
أو دينية أو غيرها). أما في لبنان - هذه البوة التي جمعت كل مناقشات العالم العربي
- فإن البحث عن الذات المجتمعية يبرز بصورة خاصة حتى ليصبح القول إنه المشكلة
الأولى في لبنان، أو إن لبنان صورة نموذجية منه.

والحل الذي يقدمه الحداثيون من مدرسة "شعر" مستلهم من الثقافة الغربية.
ويمكننا أن نصفها إجمالاً بأنها ثقافة "إنسانية" بمعنى أنها ربطت القيم كلها
بالإنسان (لا بمطلق غيب) ومن هنا جاء لبعضهم أن يقول إن الحداثة تبدأ من عصر
النهضة. وقد تدرجت هذه الثقافة في النظرية إلى الدين حتى أرجعه أيضا إلى الإنسان. وبذلك حلت الأساطير محل الدين، حتى أمكن أن يفهم العقيدة المسيحية حول صلب المسيح وقيامته فها أسطورة على أنها ترمز إلى تجدد الحياة، أو اقتران الموت بالحياة، وأن تربط بمجموعة هائلة من أساطير الملك المقتول. وقد كان للأساطير التي جمعها فرير في مؤلفه الضخم "الغصن الذهبي" (وقد ترجم جبر إبراهيم جبر قصاً منه، ظهر بين منشورات مجلة "شعر") تأثير كبير في "أسننة الدين، أو "أسرة الإنسان. على أن هذا التحول الفكري الخطير في الثقافة الغربية لم يقف عند هذا الحد، بل اندفع بتأثير التقدم المذهل في العلوم البيولوجية إلى حد إرجاع المقدسات والغيابات إلى "جسم الإنسان، بحيث حل "الجنس" في العالم الغربي المعاصر محل الدين.

كل هذا تبناه مدرسة "شعر" من الحداثة العربية، كما تبنى منها لغة شعرية غامضة، صادرة عن عقول الشعراء، أو اللاشعور، وكما تبنى قصيدة النثر، لأنها ترفض الإيقاع النمطي الجاهز وتبني إيقاعها الخاص المعرّف عن نفسية قائلها. إنها إذ تبحث عن ذات جماعية لا تجد سبيلا أفضل من الغوص في الذات الفردية. يقول أدونيس:

"الشاعر... لا تقول إن الفن الشعري هو فن المبدع، أو فن الإبداع الشخصي، إلا أن اللذات كانت غائبة: لم تكن ثمة ذات، بل أشياء ومنظومات وموضوعات، وإلا لأنها تريد إعادة الوحدة بين الذات الموضوع، ولكن هذه الوحدة لا تتحقق إلا بعد التهديد الشامل النهائي للبنى الشيوعية الإقطاعية وعلاقتها. وهذا التهديد يكون، على الصعيد الإبداعي الشعري، ذاتيا أو لا يكون" (38).

وإذا كان الإيغال في الموضع والتجريب (أي الابتعاد عن الأشكال الفنية المعروفة) سمة من سمات الحداثة عند الغربيين، راجعة إلى أن الشاعر - باعتباره منتجًا في مجتمع استهلاكي وليس رائيا أو نبيا - يحمل سلعة إلى جهور محدود من الأفراد الذين يميلون بطغائهم إلى العزلة، وقد يمكنهم أن يشاركون في لعبة البحث عن

- 67 -
معني وراء الصور المهمة التي يُفضّلها اللاشعوري، فإن الحداثة العربية تدافع عن التجرب أيضًا لأن الكتابة للجماهير في مجتمع لم تَنْتَهَى بناء القديمة الأساسية إنها يقود الجماهير حتّى إلى مزيد من التلاميح مع هذا النظام (39). ولا شك أن أدبيتس حين كتب هذا الكلام كان يفكر في بعض النظم الشورية العربية التي كانت تتكلم باسم الجماهير وتفسر بأنها تعمل لصالحة الجماهير ولكنها لا تسمح للجماهير نفسها بأن تتكلم أو تمارس العمل الثوري، كما كان يفكر في الشعر الخاطف الذي حفلت به المؤتمرات الإعلامية حين كتب:

الشعر الثوري لا يكون فعلا إلا في جهور يمارس العمل الثوري. دون ذلك
يتولى تظاهرة كلامية. والشعر - التظاهرة يوفر اللغة من طاقتها الفعالة.
ذلك أنه يتحدث بلغة تناقض لغة العمل. إنه، ظاهريًا، واقعيًّا مباشرة،
لكن جوهرياً بدلاً للفظي لواقع يعج أصحابه عن السيطرة عليه
(40).

ويخلص من ذلك إلى أن «الشعر التجريبي العربي هو وحده الشعر الثوري» لأنه لا يمثل قيالاً، بل تحركاً دائماً من أجل عام أفضل وحياة إنسانية أرقي.

هل كان أدبيتس يزج المشكلة من أمامه بدلاً من أن يبحث عن حل لها؟ إنها هي نفس المشكلة التي طرحتها كاتبة ناشئة (في ذلك الحين) من موقع الواقعية الاشتراكية التي تقلل التجارب الحداثية لأنها تسمح للكاتب بالتعبير عن رؤيته الخاصة، ولكنها تجعله غير مفهوم للجماهير التي يريد أن يكتب لها. ولم تقدم تلك الكاتبة حلاً للمشكلة (41). أما أدبيتس فيبدو أنه أسقطها من حسابه. ف포ض
شعر المحال الذي كانت تنظمها أجهزة الإعلام لا يستثني بالضرورة أن تبقى الجماهير بدون شعر، هناك يعد الشعراء الحداثة العربي عن الجماهير بمحض اختياره، مع أنه يعد نفسه شاعراً ثورياً، مثلاً ابتدأ زميله الأوروبي أو الأمريكي عن الجماهير مضطراً لأن هذه الجماهير أبتعدت عنه. هل نقول إذن إن الحداثة العربية نطوت على شيء من خداع النفس؟ هل نقول إن هذه الحداثة إذ تصف نفسها بالثورية لا تريد في الحقيقة إلا أن تتخذ واجهة مناسبة أمام النظام الثوري في العالم العربي؟ هل
نقول إن شعراء الحداثة العربية، وهم شعراء النخبة (واقعًا لا يبارون فيه) إنها يقدمون
زادة كلامًا لهذه النخبة (بمعنويات انتهائهم الطبقيَّة والوطنية) يغوص بها سخطها على
واقع اجتماعي يتعلم - رغم تعميَّها فيه - أنه فاسد ومشرش للانهيار؟ هل نقول أكثر من
هذا إن دعوة "عربيَّة" الحداثة - هذه الحداثة - دعوى زائفة، لأنها لا تزيد على أن
تقل إلى لنا مفاهيم الحداثة الغربيَّة، بل مفاهيم "حدودة" معينة، حداثة الغريب،
واللافت والثير، وصدُر أن التقيَّم على رواد الحداثة الحقيقيين، أمثال بودلي ورومو،
وإيزرا باوند، ود. ه. لورنس، وو. ب. بيس، وجيمس جويس، وث. س. إليوت، الذين شكَّكوا أبناء الحضارة الغربيَّة في قيم هذه الحضارة، وهي نفسها التي
يشر بها حداثيون هؤلاء باسم الحضارة الإنسانيَّة، وهي بالفعل حضارة إنسانيَّة،
لأنها جعلت الإنسان مصدر القيم كلها، فانتهى بأن أصبحت الآلَّة التي اختُبرها
الإنسان لتهيى له مزيدًا من القوة أو مزيدًا من السعادة، سببًا لشفائه وربما
لدموره؟

ولـ"النخبة" عندنا - حتى في مجال الثقافة - تقعن عادة بـ "آخر ما أنتجته المصانع
الأوروبية أو الأمريكية"، وقد تضع في أعز مكان من "الصالون" ما بلقيه الغربيون على
جانب الطريق.

لا عجب إذا انتهت الحداثة إلى دعوة صريحة للتنازل عن كل شيء، كما رأينا في
كلمة إلياس خوري في صدر هذا الفصل. ولعلها لم تعد تتجسد من ذلك، بعد أن
انتهى عهد "الحاجة الثورية" في العالم العربي. فمع أن الحداثة تمتعت في مرطونها
اللبناني بأنفاس ما كانت تستمتع به حركة أدبية في العالم العربي، فقد ازدهرت أثناء
العهد الشهابي حين كان لبنان، كما عبر الشاعر المصري صلاح عبد الصبور في
أحاديثه الخاصة: "فهيئة بين أربعة عشر سجنا" - فقد كانت مضطربة إلى أن تجارب
الدعوات الثورية السائدة، وكانت تستطيع أن تشير إلى تراتش ثوري في الثقافة
العربية، يمكن استثماره والبناء عليه (التراث الصوفي). وقد كان تعامل "الحداثة"
مع الاتجاهات السائدة في العالم العربي سبباً للخلاف بين مؤسسها ووصف الحال
وأكبر دعايات أدوميس، إذ نشر هذا الآخر في الطبعة الثانية من كتابه "زمن الشعر" رداً
على مقال انتقده فيه زميله القديم لأنه يعقد صلوات صداقة مع مختلف النظم في العالم العربي. ويبدو من الورد أن يوسف الخال كان ينتمي إلى تلك الكليون في ذلك الوقت. 1971... إلى درجة أنه أعلن "الانفصامه". أما أدوميس فيقرر انتهاه العربي كواقع «لا يغمر شيء: لا إمكانه اضطراضا ولا رفضه اختيارا». ثم يشرح موقفه بجانبه: الذاتي، وهو موقف شاعر يعرف كيف يستخدم على ثراه الداخلي حين يقفز العالم من حوله، والعالم، وهو حالتشق العربي الذي يتعلق بمثل أعلى... مهما يكن هذا المثل... ولكنه يضطر أن يحاكي أوضاعا لا يرضيها.

"إنني أرى العرب في نفسي... إنني أحسو وآمن نفس على الرغم من كل شيء في الجذر والتشغيل.

في هذه العبارة جانب مهم من الحداثة العربية، وفيها أدوميس كله، شاعراً وناقداً ومفكراً. فذاته المتفردة هي كل موضوعات شعره، لنقدم ليس إلا تعميقاً طولياً على اشعاؤه، وتأثيره للفكر العربي أو الشعر العربي ليس إلا خلقاً لتصوراته الخاصة على واقع الشعر وواقع التاريخ. لقد صنع شرقيته، ولابد لكل شاعر حداثي من شرقيته، ولكن هذه ليست مأساة في نظر أدوميس. إنها الأسئلة هي: كيف يحاول الجذر مع القشر؟ وهذه ليست مأساته وحده، بل "مأساة كل مبدع، مأساة العرب الرائعين الذين يتلألأون في ظلام الغام ولذين يريدون أن يغيراً: لا نقدر أن نصل إلى المعنى إلا عبر صورتهم الراهنة. فمن يريد أن ينقذ المطلق لأباد الله من أن يدخل في وحل التاريخ". (24)

للحداثة - إذن - جانبها إلايديولوجية الظاهر والخفيف، ويمكننا أن نوجز هذا الجانب في كلمتين: إنها شوربة النخبة. وإذا كان من الطبيعي أن يكون التعبير السياسي العملي عن ثورة النخبة بطولات فردية يمكن أن تتجه إلى تدمير عمد النظام القديم، فإن من الطبيعي أيضاً أن يكون التعبير الفني عنها رفضاً قاطعاً للتقاليد الفنية السابقة، بل رفضاً لفكرة التقاليد نفسها، وتأكيداً للحركة المستمرة في الفن، كالشورة المستمرة في السياسة. ومن هنا التاحة بين الحداثة - ممثلة في السريالية ثم رافضة للسريالية و بين الديونجية... كا التقت - بوصفها إيديولوجية النخبة...
بالفاغية، وإزرا باوند أوضح مثال.

ويتبنى الحداثيون من التفكير مفهوم "الكتابة" كنقيض جاهز للثقافة القولية (وهل ثمة ثقافة "قولية" أكثر من الثقافة العربية؟) كما يبنون مفهوم سقوط الأنواع الأدبية، اعتباراً أشكالاً تقليدية.

لم يكن ثمة مايعوق انتشار الحداثة كمهذب في معض من موطنها الأصلي في لبنان إلى سائر أقطار العالم العربي. لقد استطاعت الكتاب اللبنانية كسلعة تجارية أن يغزو الأسواق من المحيط إلى الخليج، مستفيدة من حرية الفكر وحرية التجارة معا، وكلاهما مفخرة من مفاخر لبنان، ولكن التوافق بينهما ضروري، ويمكن أيضاً بفضل مبدأ "النقية" الذي يمكن أن يرفض الحداثيون كل ما في الترات اية إلا إياه.

وهاكذا أصبحت الحداثة عقيدة فنية لأدئ النخبة الثقافية وشباب الفن في مشرق العالم العربي ومغربه. وقد تختلف صفات هذه النخبة في بلد عن آخر، ولكنها تشارك في شيء واحد على الأقل، وهو أنها تشعر شعوراً حاداً بسقوط الحلم العربي، وعجزها المطلق عن الحركة الفاعلة. هذه الحالة من الإحباط تدفعها إلى البحث عن الخلاف في الفن - بدون إيديولوجية، ولو أن للحداثة الأوروبية إيديولوجيتها العميقة الجذر، وللحداثة اللبنانية إيديولوجيتها كذلك. وفي مصر على الخصوص يمكن القول إن رفض الإيديولوجية يعتبر عن موقف إيديولوجي، فهو يعني رفض "الواقعية الجديدة" أو "الواقعية الاشتراكية"، التي كانت تعني إخضاع الأدب للسياسة. وهكذا أصبحت الحداثة خارجاً مناسباً من حالة الصراع التي سقط فيها جيل الثورة والأجيال التالية له. وقد استعاد حداثيو الأربعينيات نشاطهم، بل بعض أعمام القديمة التي لم تكن قد رأت النور أثناء سيادة الواقعية، ومن أهمها "كتاب حرف الـ"ح" الذي كتبه بدر الدبيبة سنة 1948، وكتبه في تقديمه "أنذاك - هذا (حرف) وليس بكتاب أو موضوع أو قصة أو شعر أو حدث... والحرف الذي هو وضع حر للتجربة هو حر لأنه يزيد أن يصل إلى ما قبل الإدرار للموضوع في قلب، ما قبل المعرفة الموضوعي في تسال، وإلى الحدث قبل أن يصبح تاريخاً منسجاً.(43) وهذا هو المذهب الحداثي في أخص خصائصه من جهة الموضوع (ولبد من استعمال هذه
الكلمة وإن نفها الكاتب) فالحداثية منذ الرمزيين أو «الانحلاليين» اختلفت أن يكون موضوعها هو المشاعر المباشرة الغامضة قبل أن تبتكر في فكرة محددة، ومن جهة اللغة، فاللغة بها هي أصول، وليا هي تركيبات غير مسبوقة، خضعت لتجربة لا نهاية لها، ولا سيما في النص الضخم الذي كتبه جيمس جويس «فنجانرويوك».

وقد أضاف الكاتب إلى هذه السطور كلمات مستانفنا حين قرر أن يدفع بالكتاب إلى المطبعة، ومن هذا الكلام ماهو استرجاع لحالة الكتابة، ومنه ماهو إضافة جديدة تعبر عن نظرة لاحقة، كقوله إن الكتاب تعبر عن «أزمة الفكر والحضارة في الأربعينيات وما كان يعانيه الوطن من تردد وخصوص أمام (الموجة الأمريكية العامة) للفكر الغربي بكاملها من تحليل وتفسير»(44).

وكان حداثي الأربيونيات يريدون أن يغيروا التاريخ، لا الحاضر فقط - أو لا يعجبون بالتاريخ أصلا (وهذا غير مستغرب) فهذا إدوار الخراب يكتب في مقدمة كتاب جديد لـ« מבש ア」، تلال من غروب: (أي تغير- بل أية ثورة- كان من الممكن أن تحدث في حياتنا الأدبية، وفي أسلوب تلقيني ومعرفتي بالأدب الحداثي، لو أن تلك النصوص نشرت على الناس في تلك الحقبة! وأية ثورة كان يمكن أن توقع عن تلك البذور المخصصة التي ما زالت حتى اليوم تسبق زمانها وتحمل بشارة في الوقت الذي تدق فيه أجراس النذيرا»(45).

نعم، هناك أدب، يمكننا أن نسميه حداثيا، يكتب وينشر الآن في مصر. ولكن دائرة القراء الذين يقبلونه لا تزال محدودة، ومعظمهم يعتمد على الفاجعة والإهداش كي يقبله القاريء العادي، وفي هذا التيار- إذا استمر- انحطاط بالحداثية، كما أشرنا من قبل. فالحداثية الحرة، وفي عصر التلفزيون!، مذهب أدب للنخبة، والذين يريدون تقديمها لـ«الناس» لا بد لهم من أن يخففوا ويتقلباتها عوضا عن التجربة المستمر. وهكذا يفعل بدل الديب نفسه في كتاباته الأخيرة.

ومع ذلك فلا جدال في أن الكتابة الحداثية، التجريبية، قد أصبحت تشغل حيزا كبيرا في إنتاج الأدباء الشبان، في مصر وفي غير مصر، والعامل الأكبر في رواجها.
بينهم (رغم كونها غير رائجة عند الجمهور) هو الشعر بالإباحة (للجمهور مسالة أخرى للتعبير عن هذا الإباحة). وهي، من المظهر الاجتماعي، ظاهرة صحية، لأن التعبير الحداثي عن الإباحة، كما لاحظ إدوار الخروات بذكاء، مختلف عن اليأس (46). الأدب الحداثي، منها يكمن مضمونه، أدب رافض، والرفض معناه ألا نستسلم للمواقف الكالحاء. والحداثة - من المظهر الفني أيضا - ظاهرة صحية، لأنها تعطي الفني قيمته الحقيقية، قيمة التنبؤية، الكشفية، الحسية، وتنشئه من ودها الدعابة الرائعة. ولكن ما فيها من صحة هو مارد ويوجد دائما في كل فن جيد، وما انتشرت به من غرابة أو إهداش أو غموض مفتعل هو بعض مظاهر حضارة القرن التي لن تدوم.

والحداثة تقتل نفسها عندما ترسخ قدمها. فمعنى ذلك أن تصبح لها قواعدها المتعارضة عند القارئ والكتب، أي أن تصبح تقليداً. وإذا أصبحت الحداثة تقليداً فإنها لن تفقد معناها فقط بل ستستثني في الجمهور اليأس من كل شيء. الحداثة معبر إلى تقاليد أفضل، أو نهاية لمذهب وبداية لمذهب آخر. ولعل جميع عصور الأدب شهدت حداثة من نوع ما، ولكن حداثة عصرنا طالت أكثر من العادة، لأننا نعيش في فترة مخاطر طويلة.
المقالة الثانية
في أن اقتباس المذاهب الأدبية الغربية ملازم
لاقتباس الأشكال الأدبية
وحملت الريحان التي تهب من أوروبا بذرة غريبة على المجتمع العربي، بذرة
القصة... ومن حسن الحظ أن الأسلوب في ذلك العصر كان قد خرج من الصناعة
الراجعة والباروزية الفارغة بفضل جهود تلاميذ الأفغاني... وقد وضع الشكل بالبذرة
القادمة، ونهاها الأسلوب العصري، ولكنه يبقى فؤاد هذا وذاك شيء غريب تمسكه
بالشعور الغرزي بروح الفن القصصي ويبقى ويزاد، لم يفز بهذا الإحساس بقدر
كبير أو صغير إلا التدخلون الثقافة العربية اتصالاً وثيقاً، وبقيت القصص التي
كتبها غيرهم - رغم استيفائها للمقومات كافة - مغمورة هذا العطر الحنفي الذي يجعل
من القصة فناً

يحيى حقي(1)

هكذا أيضاً سار الفن المسرحي لدينا... بدأ من النقل والابتداع عن المسرح
الأوروبي... وسارت عملية النقل عن أوروبا إبتداء من مرحلة السامر إلى مرحلة
الترجمة والابتداع إلى أن وصل إلى مرحلة التأليف الأصلية... وفي هذه المرحلة
الأخرى كان كل منصور إلى هؤلاء من مباغت أصالتا احتواء أعماقنا على قدر من
الطبع الخاص والراجحة التي تنم علينا، مع قدر من الإتقان الفني يشهد لنا به
الغير...

لكن، بقي مطلب أو مطعم مراوض الكثيرون: ذلك هو الشكل أو الفالب... وكان
السؤال هو: هل يمكن أن نخرج عن نطاق القـالب العامي، وأن
نستحدث لنا قابلنا وشكلا مسرحيا مستخرجنا من داخل أرضنا وباطن
تراثنا؟ ... توقيع الحكيم(2)

وهكذا يتضح كيف أن شوقي لم يقيد بتيار خاص ولا بمذهب معين، بل جمع
بين الشرق والغرب وبين مذاهب الأدب المختلفة... والواقع أن الفلسفات الأدبية
والمذاهب لا تترجل ولا تتصنع، وإنها تولدها تيارات فكرية وعاطفية خاصة أو
حالات نفسية واجتماعية معينة.

محمد متدور(3)

٧٧
وهيذا نجد أن المذاهب الأدبية الكبرى — "الكلاسيكية" و"الرومانسية" و"الواقعية" — التي عرفتها الأدب الأوروبية في مدى ثلاثة قرون اجتازها الأدب العربي الحديث في زمن يسير لا يتجاوز نصف القرن تقريبا. لقد كانت الأدب الأوروبية تتطور ببطء وتجدد بتجدد مجتمعاتها وأحوال عمرها، أما الأدب العربي الحديث فقد كان - ولا يزال - يمتاز المسافات قفزا ويتوبي الزمن طيا. فكانت النتيجة أن ضعفت الصلة بين دعوات التجديد في الأدب العربي الحديث وبين واقع المجتمعات العربية التي لا تستطيع - مع الأسف - أن تتطور فكرتها بالسرعة التي تطور بها نظريات الأدب المستورة.

منصور الحازمي(4)

1 - تاريخ مستعد... تاريخ جديد

حقا، من يقرأ اليوم "الجمع البصري" للشيخ ناصيف البازنجي، أو "صهاريج اللؤلؤ" للسيد توفيق البكري، بل من يقرأ "الساق على الساق" هذا الكتاب الفريد الذي أطلق فيه العالم الغربي، الصحفي، المترجم، أحمد فارس الشدابي، العنان، خياله الذي ربي تحت سباء لبنان، وأزروى من نيل مصر، فأدبنا، يحيى حقي snacks من يبدو، لأين ينحل، وعليها أن نقدر، فالشدياق كان أعرف بأوروبا ولدنا والحياة فيها من كثيرين من أثقوا فن القصة، كان يقرأ ثكرا، وسويقت، ورابيه... ولذين الآخرين على الخصوص إشراقات تبعكت على كتابه... ومع ذلك فقد كان كتابه - رغم نجابته - عقيبة لم يعقب خلفا صاحبه... أم إن هذا هو قدر الأدب العربي الحديث، كل جبل بدأ من جديد، اضطرارا أو عناية؟ ولكن القصة والرواية لها تاريخ ممد، الشكل يتراخي، وإن أتكر القلائل دينهم للمصابين، ولكن المحاولات التي أرادت أن تكون امتدادا للمقامة انطلعت بها السبيل، ووقفت حيث انتهى بها السير. ولم يكن في الأمر سرا ولا شيء غريب، ولا كان من المعقول أن تركب الغريرة رأسها فظهرت لدى "المتصليين بالثقافة الغربية اتصالا وثيقا" وترك من عداتهم. السر كله هو أن الإله القدوم تمح حين عاد الخمرة الجديدة، وكان لابد للقصة العربية أن تصنع شكلها الجديد، وكان الشكل القصصي الغربي أصلح لها.
فاضطعنا، وراحت تكتشف ذاتها من خلاله.

يستطيع مؤرخ الأدب العربي الحديث أن يقول إن هذا الأدب أعاد خلال سبعين سنة تاريخه الممتدة قرون قبل عصر الاستعمار، وكأن عبد الوهيد تاريخ جنش (لا نعترض على النجوم المشرقة التي أضاءت حتى في أحلام عهود الظلم) قبل أن يستجمع قوارئ ليطلق إلى العصر الحديث. وكان تاريخ ميلاده هو تاريخ لقائه بالثقافة الأوروبية عندما دوّن مبوخ أثره في شباب ملاحظاته خلال السنوات الأربعة التي قضىها في باريس(5). وكانت نقطة انطلاقه عندما فرغ موفد إداري شاب قضاء فترة من حياته في باريس أيضًا، من كتابته في النهاية لعهد الطفولة وبداية لعهد الشباب، وداعًا مؤثرا لمجتمع قديم، واستشرافا لا يغفو من قلق، لمجتمع جديد، نهاية لعهد القامة وبداية لعهد القصة والرواية(6).

أقول: لبت الأمر كان بهذه السهولة! فهذه التغييرات الملائحة قد تركت جيوبا كثيرة، وأعقبتها في بعض الأحيان، اكتشافات قوية وإن تكن عارضة. لاحقًا حتي أن يبدي أسله الشديد لأن محمد علي ولده الأزهر، وأنشأه في مسير نظاما تعليميا جديدا ملزمًا من أوروبا، فلم يدخل هذا العلم الجديد صحن الأزهر ليتمست فيه ويتآكل في طوره. وربما كانت هذه أمنية محمد علي نفسه، وعليه لم يكن خطأ، ولا كان أقل الأزهر خطأ، ولكن منطق التطور السريع، منطق الجيش الذي يريد أن يضمه إلى الإقليم كله ليقوم فيه نظاما جديدا، ولو ترك بعض الجيوش هنا أو هناك ولربما كان هذا خطأ محمد علي أو خطأ الأزهر ما تكرار ثلاث مرات بعد ذلك: حين أنشأ على مبارك دار العلوم، حين أنشأ عاطف بركات مدرسةقضاء الشرعى، حين أنشئت الجامعة المصرية. ولكن الاستثناء يتم، ولم تعد المشكلة أن هناك ثقافة، بل أن المزيج يمكن أن يكون مائعة، والملائكة هنار.

وكما كان الأمر في الأدب الإنشائي، كان في النقد أيضًا. فكتاب «الوسيلة الأدبية للمشير حسين المرصفي، لم يعجب خلفًا، لا هو ولا رصيف الأشده محافظات، المواهب الفتحية» وعلى العكس كانت مقدمة ترجمة الإحياء لسليم البستاني(7) - وهي أشبه بكتاب قائم برأسه - كما كان رصيفها "تاريخ علم الأدب عند الأفرنج.."
وأعمال وفكتور هوجو للمقدسي (روحي الخالدي) (8) بداية لجيل من المقدمات والمقالات والكتب فيها يطلق عليه الآن اسم "الندفة الأدبية" أو "الأدب العام"، ولعل أهمها ذلك الكتاب الأساسي، الذي لم يبذل ما يستحقه من الشهرة، "مقدمة لدراسة بلاغة العرب" لأحمد ضيف (9). ومازينا نقرأ مقدمة البساتني وكتاب روحي الخالدي إلى اليوم تجد فيها أفكارا جديرة بالتابع.

كانت "المقارنة" هي المنهج الذي اتبعه هذين المؤلفين. والمارد بالمقارنة هنا أوسع مما يسمى عادة "الأدب المقارن". ففلاذاد المقارن الآن ثلاثة معان: في أوساط أكاديمية مختلفة: فمعناه عند المدرسة الفرنسية دراسة الصلات التاريخية بين الأدب، فكأنه مؤلف من فصول متنوعة من توازي الآداب القومية، وهي تلك الفصول التي تتناول تأثير الأدب القومي في غياب أو تأثر به، ومعناه عند المدرسة الأمريكية دراسة التبادلات المشتركة (من فنون أو مدارس) بين مجموعة الآداب الغربية، وقد يرد به بعض التأثيرات المتبادلة بين الأدب وسائر الفنون والعلاءف. ولكن المقارنة لدى هذين المؤلفين غير مقيسة بالعلاقة التاريخية (إن وجد عند المقدمي الكثير من هذا) ولا بالاشتراك في تراث واحد أو ثقافة واحدة. إنها تجري أساسا بين الأدب العربي - با هو أدب إنساني - وسائر آداب العالم، ولاتسيا الأدب الغربي بالذات، وعلى الأخص الأدب القديمة عند البساتني، والأدب الفرنسي عند الخالدي (وهما يكتر من المقارنة بين فكتور هوجو والمعرفي في المعاني الجزئية).

وكأنهما وراء هذين المؤلفين أن يستوضحوا صفات الأدب العربي بوضعه جنب إلى جنب مع سائر آداب العالم، بحسب ما بلغه علمها. وعلى هذا النهج نفسه سار أحد ضيف عن كتابه الذهني النقد، نحن إذن أمام جهد نقدي نظري، جامعي، معاويا للجهد الإبداعي، نحو هدف واحد وهو اكتشاف الذات. فطبيعي أن يكون المصطلح، في هذه المرحلة الأولية، منحصرًا في المفاهيم الأساسية، وأن يتراوح التطبيق بين المنظورات العامة جدا والملاحظات الجزئية جدا. وإذا ترتكبا هذه القيم الأخير جنبا إلى جنب في النتائج النهائية تلاحظ تفسير، وفي تفسيرنا: هويهوروس وعندنا في تشبه أو المعرفي وهو بحور في فكرة نفيسيقى لدينا موضوعنا شغلا

٨٠٠
الجانب الأكبر من اهتمام هذين المؤلفين ومن تبعهما:

الموضوع الأول هو تصنيف الشعر المطلق، وحظ الشعر العربي من هذا التصنيف، والثاني هو المحسنات النحوية، والفرق بين الشعر العربي وغريبه من هذه الناحية. يقول البصتاني عن أبواب الشعر عند العرب وعود الغربيين: إن العرب قسموا الشعر إلى أبواب منها الغزل والمديح والهجلاء والرثاء إلى نحو ذلك، وعلي ذلك موجود في شعر جميع الأمم، ولكن الإفرنج يحرصون أبواب الشعر جميعا في بابين: الشعر الكوفي (أبيك) والشعر الموسيقي (ليبريك): وذلك أنه لابد في الشعر من أن يرمى به إلى أحد أمرين: إما بسط أحوال العالم بمظاهره البازرة وإما التعبير عن شعاعات (مشاعرات) النفس الحافية عن الأشعار وإجازة الصورات الكامنة في الصدر. فالشعر الكوفي بهذا الاعتبار يعبر عن شعاعات غيرة والشاعر الموسيقي (أبيك) يعبر عن شعاعات نفسه. 

ثم هناك قسم ثالث يلحقوه هذين القسمين لأنه متوسط بينهما، وهو ما يسمونه (دراما) ويستحسن البصتاني تسميته بالشعر التمثيلي.

المقال الرابعة.

ويناقش ادعاء الإفرنج أن العرب لم يعرفوا سوى الشعر الموسيقي، ويذهب إلى أنهم عرفوا القصص أيضا، ويستدل بالعديد من العبار مثل قصة حرب البسوس، ولا يستبعد أنها كانت في الأصل ملحمة ففقدت أجزاء منها وترفقها ما بقي. ثم يعود فيستعد أن يكون العرب قد نظروا في جاهليتهم ملحمة مثل الأدب، ويفسر تركهم ذلك بأن ذلك النسق من النظم لم يكن في طبعهم وأنهم كانوا رغم عبادتهم للأصنام يميلون إلى التوحيد. المقالة الرابعة.

ويظهر في هذا البحث أن البصتاني ميال إلى القول بأن العرب في جاهليتهم لم يكونوا مختلفين اخلاقيا أساسيا عن غيرهم من الأمم القديمة كاليونان والرومان والهندوس، من حيث أنغام الشعر التي وجدت عندهم (وما حيث طبيعة حياتهم كذلك) وإن كانوا قد اختفوا عن الآخرين في أمور غير جوهرية. أما المقدمي فيضيف إلى التقسيم الثلاثي الذي ذكره البصتاني أقسام فرعية فيذكر أقسام التمثيل وهي التراجيديا أو الرواية الفاجعة والأكوديديا التي تصور أخلاق الهيئة.
الاجتماعية ومساويهم ومعايهم بصورة هزيلة مضحكة» والدرام التي أضافها أحمد الطريقة الرومانية (وهي مزيج من الديانات) كما يذكر "الشعراء البدويون" المصور لأخلاق البدو والراعية، وهم في البادية والجبال. ومع أن هذا الشعر الرسمي لمصلحة الخصوصية وتراثه المتمثل عند الغربيين منذ العصور السكوندية إلى العصر الحديث فإن المقدسي يضيف: "ولقد أحسم لِبيد بن ربيعة العامري في تصوير أخلاق البدوية والمعيشة البدوية قبل الإسلام".

فالمقدسي ليس أقل من صاحبه حرضا على إظهار وحدة المصدر بين الشعر العربي وشعر الأمم الأوروبية. وقد سهل للبيت هذا الربط أن المفاهيم النقدية الأساسية، وعلى رأسها مفهوم "الشك `

ويعتبر أن المقدسي كان أكثر جرأة حين راح يراهن بين تطور الشعر العربي والفرنسي. فقد كره القدر بأن المتنبي والعربي خلصوا إلى التطورات النقدية (الكلامية) وهجها نهجا يشبه الطريقة الرومانية (الرومانسية) عند الفرنسيين، لولا أنها أفرطت في إبراز التشابه الغامض والألباظ اللغوية العربية في صار هو أيضا شاعرا مدريديا بسبب نسج المتأخرين على متوالى المقالات الرابعة.

وتدل هذه الملاحظة على أن الذي قعد بالشعر العربي عن التطور السليم - في رأي المقدسي - هو إفراز الشعراء العرب في العناية بالحساسات اللغوية على حساب المعاني، وتقليد المتأخرن للمتقدمين. ومن ثم كان الشعر الجاهلي أقرب إلى حقيقة الشعر لبعده عن التكلف، وكان شعر الإسلاميين عقل من الشعر الجاهلي لأنه مع سلامته من التكلف صدر عن فكر أقوى، أما المولدون والمتأخرين فقد شانوه بالإقرار في الصنعة من أنهم لم يخرجوا عن معاني المحترفين بل قلدوهم في نسج القصيدة رغم اختلاف العصر والبيئة. ولا ينبغي المقدسي من ذلك الحكم سوى الأندلسين الذين يرى أنهم "أتيطل عليهم الأمد في الحضارة وتعاقب الأدوار على اللغة وتوالت عليها الانقلابات لأنها تأنيض ما جاء به فكتور هيكو وإميل روزا من مصوح العقل وحذى الفكر البشري. ولكن عاجلتهم الانقراض وفاجأهم الاستبداد فانحلت عقوتهم وست فراقهم" (المقالة الثانية).
فالمقدسي مؤمن بالتطور، مؤمن بأثر الحرية في ترقية الحضارة وترقية الأدب. وهو مؤمن كذلك بأن اقتصار الأدب على خاطبة القلّة التي تفتق بالتعبير والزخرفة يضطجع والأدب. ولذلك يستحسن فن التمثيل ويري أنه من أكبر العوامل على ترقي فنون الأدب وإصلاح طرق التعبير، لأن الأدب يخاطب هذا الفن الجمهور وأصوات الناس فيتحرى في كلماته التعبير الذي يستطيعون فهمه والأساليب التي لها وقفي نفوسهم، بخلاف من يؤلف كلماته لم يحاول في التأليف ويتضمن ليظهر تفتقه واقتراده على إيراد النكت والدقائق التي لا يفهمها إلا أصحاب الغور على المعاني» (المقالة الثالثة)

هذا الشعور بضرورة الحرية، وضرورة الأدب للجاهز، وحيوية الأدب حين الخاطب الجاهز، كلهما تم تم عملياً اكتشاف الذات التي يقوم بها الأدب، ويقوم بها النقد، وتعني أن العالم العربي قد دخل فعلاً في العصر الحديث. وأهم من ذلك ما نحن فيه: أنها تعني اختلاف الأساليب تبعاً لاختلاف النوع الأدبي.

ويزداد هذا المعنى ويضحوها أمام أعيننا عندما نقرأ كتاب أحمد ضيف "مقدمة لدراسة بлагаة العرب" (10) وأحمد ضيف هو أول أستاذ للأدب العربي أوفّدته الجامعة المصرية الأهلية للحصول على الدكتوراه من جامعة باريس، وقد حصل عليها برسالة عن بлагаة العرب في الأندلس. وكلمة بлагаة تعني في اصطلاح ضيف النظم والشعر الفنون، وقد عدل إليها عن الكلمة التي كانت قد شاعت فعلاً للملائمة على هذا المعنى وهي كلمة "أدب"، نوعاً لأن هذه الأخيرة مشتركة المعنى، فهي تطلق على الأخلاقي الكريمة، كما تطلق على جميع العلوم والعناصر التي يتحرك بها المرء. ويظهر لنا كلمة سرنا مع المؤلف في فصول الكتاب أن أهم سبب لتفضيل كلمة "بلاغة" هو ما تشير إليه من معنى الفن. فهو يرى أن الفن قيمة في ذاته، حتى أنه لا يقبل تحكم المعاني الأخلاقية في قبوله أو رفضه، وهذه النظرة تعد جزءاً بالقياس إلى زمنه، وإن كان القاضي علي بن عبدالعزيز الجرجاني صاحب الوساطة قد انحاز إليها قبل ألف سنة.

إن المدة الفاصلة بين كتاب أحمد ضيف وسابقه تبلغ سبع عشرة سنة، وقد كان
للنشاط الأدبي خلال هذه الفترة... وكانت فترة حافلة، شهدت ظهور عدة دواوين ورسائل للثوار، شكري والمائي والعقاد، توجه بـ «الديوان» في العام نفسه أثر في وضوح كثير من المسائل التي كانت تلمح لها في أوائل القرن، ويساهم إلى هذا التأثير ما يبدو في أسلوب الكتاب من أنه موجه إلى جهور التأييد، إلى جانب طلاب الجامعة (لم يكن ثمة فاصل بينهما آنذاك) ومن هنا كان كتاب ضيف أحسن تنظيم من سابقه، وظلت المقارنة بين الأدب العربي والأدب الأوربي واضحة في منتهده ولكنها كانت موظفة دائما لوصف الأدب العربي ولم تكن مقصودة لذاتها. على أن المصطلح لاي.Zoom خلفا وناقصا، ومحاولة المؤلف الجمع بين التنظير النقدي للأدب الحديث وأحكم على الأدب القديم تجعل صفة الطموح أظهر في كتابته من الوضع. ولكن ينجح في إبراز عدد من القضايا الكبرى التي تتعلق بإضاحي الأدب العربي مستقبله، ومنها قضية المذاهب الأدبية، وعلاقتها بالنهضة الأدبية التي عاصرها المؤلف.

أحمد ضيف نصير قوي للأدب الجديد، فهو ي قول في افتتاح كتابه عقب البسملة إن الغرض منه هو التعريف بحركة الأدب الحديثة وطرق فهم البلاغة في هذا العصر». وسمة العصر - وهو يتحدث عن مصر بالذات - أنه عصر نهضة «وفي مثل هذه العصور يحدث في العقول كما يحدث في المجتمعات انتقلت وتغيرت وميل إلى الجديد في كل شيء» ثم يقول في المحاضرة التمهيدية: «نريد أن تكون لنا آداب مصرية تمثل حالتنا الاجتماعية وحركتنا الفكرية والعصر الذي نعيش فيه. تمت الزراع في حقله، والتاجر في حانته، والامير في قصره، والعالم بين تلاميذه وكتبته، والشيخ في أهله، والعامل في مسجده وصومعته، والشاعر في مجوهه وغرامه. أي نريد أن تكون لنا شخصية في آدابنا». ويهدف ذلك بقوله: «ولا نريد بذلك أن نهجر اللغة العربية وأدابنا لأننا إن فعلنا ذلك أصبحنا بلا لغة وبلا أدب».

فاللغة وتراثها الأدبيهما -إذن- جزء من الذات القومية التي تجاهد لكي تخرج من حالة الكمون إلى حالة الظهور. وهذا يقتضي أن تكون الطريقة التي ندرس بها الأدب العربي "طريقة نقدية". 

٨٤
وخلاصة رأي ضيف في الشعر العربي أنه لم يتطور تطورا حقيقيا، مما يوجد من الفروق بين الأشعار وطرائفها في العصور المختلفة أكثر أو كله يرجع إلى الاختلاف في الأسلوب والتشكيل، وإدخال بعض الألفاظ والعبارات التي لم تكن، ثم اختلاف طريق الخيال بالاختلاف المنظورات كالفرق بين وصف الصحراء ووصف السباثان والفرق بين وصف الأطلال والكلام في الحمر. وهذا لا يعد من الأطوار الأدبية المعروفة لأنه مبني على أصل واحد وهو تقليد القدماء في الشعر الوجداني. فالقدمي والحديث من نوع واحد، خصوصا أن الأدباء والنقاد حددوا الموضوعات وسموها تقسيها نهائيا، ووضعوا القواعد لأن يأتي بعدهم، وحرصوا أن النوع الفكر والخيال فيها فكر وتحليل القدماء.

وبعد أن يقارن بين شعر القدماء والحديثين يزيد على النتيجة السابقة أن المحدثين أبعدوا الشعر العربي عن طريقته الأولى، وحوا مشه خلتين كانتا من أكبر أسباب النزاهة والجمال فيه، فقد كان الشعر الجاهلي بختيات الخيال قريبا جدا من الشعر الاجتماعي، الذي يمثل صور النفس وأخلاقيات الأمم العامة.

فيضيف، مثل سابقه، يقسم الأدب (أو البلاطمة حسب إصطلائه) قسمين كبيرين، ويطلق على القسم الأول اسم "البلاطمة الوجدانية" وهي بينها الشعر الموسيقي عند سابقه. أو فيسميه "البلاطمة الاجتماعية" يدخل فيها أشعار الحكم، كحكم المتنبي وأبي العلاء، ويقول مع ذلك إن اللغة العربية تكاد تكون خالية من هذا النوع لأن العواطف هي أصل الشعر العربي (والأدب (تحليل) نفس من النفوس الإنسانية لا يكون ولا يمكن أن يكون إلا في القصص الطويلة التامة، والشعر العربي لا يعرف القصص الطويلة (12). ويفتقد ضيف بفضل "الأدب الاجتماعي"، أي القصص، وهو لا يفرق في هذا السياق بين القصص والتمثيل، ويستشهد بشعر "هومرود" كما يستشهد "بالقصص التمثيلية لكريتي ورسين وموليير (13). وحجه في هذا التفضيل
أن «العواطف محدودة، وشعر الإنسان بالفرح والسرور والغضب والرضي لا يكاد يتغير». على أنه يستمر في مزج بضعة أساطير: «على أن هذه المعاني مختلفة باختلاف شعور كل إنسان، وقد يجد فيها الشاعر مجالاً واسعاً ويعمل في الهاش: ك«الشعر الوحيداني عند الفرنسيين، المسمى بالرومانتيك» (Romantique) فإن طريقة فيكتور هيجو في أشعاره الوجدانية غير طريقة لامارتين، وغير طريقة ألكسندر دوميسيه، وغير طريقة أندريه شينيه الح. على سبيل هذا المجال وفجاف سرم في هذه الموضوعات التي لا تكون في الأشعار الوجدانية. (14)

وهذه الآراء قيمة كبيرة وخصوصا إذا راعين أن أحد ضيف كان يفتح باب النقد الملهجي لأول مرة في أدبنا الحديث، وأنه اجتهد في وضع عدد من المصطلحات المفاقحة. وإذا كان أحد مصطلحين عندنا هما «البلاغة الوجدانية» و«البلاغة الوجدانية» لم يقدر لها أن يعيش من بعدها فإنه عبرا بدقةً على نقلة مهمة للوعي النقدي في زمنه. فلم تحدد المقارنة بين الأدب العربي والأدب الغربي منصبة على موضوعات الأدب أو أنواعه، بل تناولت الطرق أيضاً، وهي أعم من الأسلوب (فالأدب العربي القديم يعرف اختلاف الأسلوب، ولكن لم يعرف أي اختلاف في الطرق). فالطريقة وثيقة الاتصال بالمذهب، وإن أمكن أن تتعدى طرق الشعراء الوجدانيين نتيجة لاختلافات الفردية في الأفكار والأدوار. وقد ينصب تفكينا على نهج معين من الشعر حين تتلمذ عن «البلاغة الوجدانية» وهو شاعر التعاطف، أو الشعر الغانم، ولكننا حين تتلمذ عن البلاغة الوجدانية لا نبتكر ذهنا إلى «نهج» بعينه، وإن كنا نفكر في الشعر القصصي والشعر التمثيلي قبل غيرهما، كما نعلم أن «شعر الحكمة» داخل أيضاً في «البلاغة الوجدانية».

وإذا فقد تمثل النقلة تقريبا من مساحة الفروق في الأنواع الأدبية إلى ملاحظة الفروق في الطرق أو المذاهب، وتم الربط بين الطرق أو المذاهب وبين المقبول الفردية. وفي الوقت نفسه نجد النظر في أطوار الأدب، أو عصوره، عند الأمم الحية، مرتبطا بالطريقة أو المذهب، لا بمجرد اختلاف الأساليب كما تعودنا أن ننظر إلى الاختلافات بين القديماء والمحدثين أو الولدين(15). فالطريقة أو المذهب مرتبط
باختلاف حركة الأفكار والعقل. ومن هنا كانت بلاغة الفرنسيين في القرن السابع عشر تقليداً لبلاغة اليونان والروماني، إلى أن انتشر مذهب ديكارت الفيلسوف وظهر أثره في البلاغة. وفي القرن الثامن عشر انتشرت الفلسفة وسقطت منزلة الشعر. ثم ابتدأت البلاغة في القرن التاسع عشر بالمذهب الوحيد، ثم بمذهب الطبيعين ثم بمذهب الحقائق (16).

وتشيع أحمد ضيف للآدب القصصي والتمثيلي - وهو الذي يسميه البلاغة الاجتماعية - يعد جرعة عظيمة من أستاذ في الجامعة الناشئة، بعد خمس سنوات سنجد محمود يسمور لابزاي يشكو من أن كبار الأدباء ينظرون إلى الآدب القصصي باستعمال (17). والواقع أن وضع كل من القصص والتمثيل كان وضع "الأبن الضليل" في أسرة الآدب العربي. وربما كان التمثيل أسوأ حالا. فالتمثيل نوع من "الفرجة"، وهذه الكلمة التي أخذها الدكتور علي الراوي من الاستعمال الناصري وأعطاه مكانة الاصطلاح التقديمي، عملية الدلالة على ما كان يجري في الآدب العربي - التمثيل فحسب -. في أوائل هذا القرن. فالذي يريد أن يعرف مفهوم "الآدب" حتى ذلك الوقت عليه أن يرجع إلى كتب "الوسيلة الأسببية" للمشيق حسين المصري أو "تاريخ الآدب" للشيخ محمد ديباب - وكلاهما كان له بعض الإطلاع على الآدب الفرنسي - ليعلم أن الاسم كان يطلق على مجموعة من العلوم اللغوية، منها الخط والإيلاء، وحذ الشعر والنظر فيها حذ الخذام لل نحو والصرف والبلاغة. لعل هذا المناخ الثقافي ما دعا أحد ضيف لأأن يشتق مصطلحاته من كلمة أخرى غير كلمة "آدب". ولعل ما كانت "القصص والأسام" تحظى به من ازدراء بين أهل الآدب، وحتى السوائين، من ابن النديم إلى الأب لويس شينجوس هو ما جعله يطلق على الآدب والتمثيل اسم "البلاغة الاجتماعية". في هذا المناخ الثقافي كان دخول عنصر "الفرجة" على الآدب - لولا فلما مثلاً ثورة حقيقية. كان هو الآدب الصحيح إلى الفن. فلا فن بدون إمتداع، أي بدون فرجة. ولعل هو السبب الذي جعل المثل والمتصلة، ومن يشتككون معهما في عروض "الفرجة" من المطربين والموسيقيين يستأثرون بلقب "الفنان" دون الكاتب والشاعر وحتى "الفنان التشكيلي" الذي لا يد

87
أن يشعر فقهاء هذه الصفة.

ولكن قلعة "الأدب" كانت محصنة بالدين والأخلاق والعرف، ولم يكن التمثيل
أو القصص يستطيعان دخولها إلا في صحبة ذلك الشيف المشكوك في أمره من
الجانيين: الشعر، أو ذلك الشيف الآخر الذي يقوم أحيانا بتحرير الرسائل لسكان
القلعة: النثر المسجوع، كما يقوم الشعر بالبهجة في الأفراح والعطية في الآلام.

2 - كلاسية ذات وجهين

. . . وكان يعني ذلك أن يدخل القصص والتمثيل - عن طريق الشعر - في
الدور المدرسي أو الكلاسي، كما دخلت الأدب الغربي في هذا الدور حين كانت في
المرحلة الأولى من تطورها. لم يطلق المدرسين أو الكلاسيين العرب هذا الاسم على
حركتهم، وكانت هذه التسمية في الحقيقة أشد إتزاما وتحديدا ما يريدون. هي
تصلمهم - تكاد تلصق بهم تهمة - إذ تضع على صدرهم شارة مجولية من بلد
الفرنجة. وهم يبخون من هذه الفوضى ولهؤم يتألقون أيضا أن يكونوا نابعين
للغربيين في الأدب أيضا. فهم متمسكون بأن الأدب العربي لا يقل عن الأدب
الغربي في شيء. وقد رأينا مترجم الإبلاحة يقيم الدليل تلو الدليل على كل ما في
الإبلاحة فعند العرب ما يناظره. ومع أن أحد ضيف لا يوافقه على أن هذا فهو لا يزال
يقرر أن أن الأدب العربي ليس دون الأدب الغربي وإن كانت له خصائصه المميزة.
وسيظل كثير من الكتّاب - حتى يوما هذا - حذرين متزدادين في استخدام
اصطلاحات المذاهب الغربية، من كلاسية ورومانسية وواقعية إلخ.، وكأنهم يتخغن
على أنفسهم من ضياع الذاتية. سوف تطرح - في أيامنا هذه - قضية الأشكال الأدبية
وأيضا الأشكال القصصية والمسرحية باسم البحث عن أشكال نابعة من ثقافتنا،
دون إشارة - إلا أن تقع سهولا - إلى كون هذا الاتجاه متسارا لاتجاه الغربي نحو
التجريب في مختلف الاتجاهات، ومنها الاستعانة بالأنماط الشعبية التي لم تدجن
بعد.

ولكن المدرسين العرب كانوا يدركون ولاشك أنهم يقاعون الكلاسيين الغربيين أو

88 -
يتعلمون منهم. وقد استمروا في إجراء المقارنات على سبيل التأييد لموافهمهم، دون أن يقولوا إنهم "كلاسيسون" أو حتى "مدرسين". ولو قالوها لأوقعوا قارئهم وأنفسهم في ارتباط شديد. فإذا كانت الكلاسيسية أو المدرسية تعني اتباع العلماء، أو سلوك التدريس الذي يؤدي إلى الاعتراف بكتاباتهم وإدراجها ضمن ما يتعلم التلاميذ في المدارس، وهو المعنى الأكثر رواجاً عنهم - فإذا عسى أن يكون هذا العلماء، أو تكون هذه التقاليد الأدبية المعترف بها في التعليم، أمي التقاليد الشائعة أو المشتركة في الأدب العربي، فإنهم في الحقيقة خارجين على تقاليد الكتابة العربية، أم في تقاليد الكتابة العربية، وهي لا تعرف هذا القصص أو هذا التمثيل الذي يحاولون إدخال إليها.

فإن الأدب العربي الحديث لم يكن أدباً مصطنعاً. لقد كان أديباً يحاول الاستجابة لحاجات جامحة جديدة من القراء (المتضفرجيين) بعد أن دخلت المطبعة إلى البلاد وأقيمت فيها دور للتمثيل. لقد كان عليه أن يرضي أذواق هذه الجامعات الجديدة دون أن يخرج من "النظام العام". وأن هذا النظام العام لم يكن متساكناً ولا ذا طبيعة واحدة فقد كان في استطاعته أن ينوعوا ويبدؤوا ويتصرفوا. ومعنى ذلك أنهم لم يكونوا يلتزمون "فلسفة" معينة وأن الكلاسيسية أو الرومانسية أو غيرها لم تكن تمثلوا لأدبيهم أكثر من "أشكال" يؤديون بها القصة المقرورة أو التمثيلية المشاهدة. وإذا كانت المرحلة الأولى من رحلة الأدب العربي الحديث (و lagiها "النهضة" "قلبيها أيضاً لأنها توجي بمطابقة النهضة الأوروبية مع أن بينها فروقاً كثيرة) قد أصبحت تسمى "كلاسيسية" عند عدد من مؤرخين الأدب، يستوي في ذلك أستاذ في جامعة أكسفورد مثل الدكتور محمد مصطفى بدوي وأستاذ في جامعة الأزهر مثل الدكتور محمد عبدعالم خفاجى، فإن هذا شأن مؤرخين الأدب دائماً من جميع الفصول المقاربة تحت جنوب واحد، ولا كانت بينهما اختلافات مهمة من وجهة النظر النقدية.

فوجهة النظر النقدية تبرز الاختلافات كما أن وجهة النظر التاريخية تبرز المشاهدات، لأن القاعدة في النقد ملاحظة الإبداع، والقاعدة في التاريخ ملاحظة القوانين المتطردة، وإذا كانت حركة التطور في تاريخ الأدب تبدأ محاكاة ثم تسعى للانكماش لتنتهي إضافة جديدة - كما أشار الحكيم والعقد من قبله - فمن شأن التاريخ أن
يلتقي على المرحلة الأولى اسماً واحداً، ولكن كلامية أو مدرسية أو اسماً آخر يدل على طبيعتها أو على وجه من وجوهها.

ولقد كان على المدرسين العرب أن يراجعوا نوعين من التقاليد الأدبية: تلك التي كانت شائعة لدى جمهورهم العربي - لدى قسم منه - وتلك التي عدت في وقت من الأوقات - قواعد للفن الأدبي الذي يعودون إدخاله في الأدب العربي. وبا أنهم مستجدون في هذا الفن، فسيكون للفناء إغراؤها وقيمتها أيضا.

كان البدء بالترجمة يتفق مع الاتجاه التعليمي الذي سلكه رافع الطهطاوي Les Aventures de Télémaque وتلاميذه في مدرسة الألسن. وكان اختياره لرواية التي ألفها القس فابلون ضمن منهجه في تربية وعلي تعليم لويس الرابع عشر مناسبة لهذا البرنامج أيضاً، وإن كان الغرض التدريبي الذي بني عليه قد أفقدها عنصر التشويق. وفَيَرُد أن الطهطاوي ألقى أثناء إقامته في السودان مغضوبا عليه من الحدثي نموذجاً في الرواية 1867 في بريوت. وقد اتبع الطهطاوي في ترجمتها أسلوب الأمر المسعور، وراعى ذلك في العنوان كعادة الكاتب في العصور المتأخرة، فجعله "مواقع الأفلاك في وقائع تليهاك" (لاكتشاف الجواسيس أيضاً). كما ترجم تلميذه محمد عثمان جلال عددًا من مسرحيات رايسين وموليير إلى زجل عالمي، وطبعت الأولى تحت هذا العنوان الدال: "الروايات المفيدة في علم الترجمة" (1311هـ).

وقد مثلت إحدى مسيرةه المتوجهة عن موليير - أو أعود تمهدها بنجاح كهر في السينمائيين من القرن الحالي. وترجم كذلك رواية بيزاندن دي سان بير الشهيرة "بول وفرجيني" وأعطاه عنوان مسجوعاً أيضاً، كما عصر أسيم بطولية من رعاية الجنسأ تاما وناقصاً: "النقول والملحة في حكاية قول ووردحتة".

فهذه جميع أعمال كلامية، تخضع على الفضيلة، أو تنقذ بعض الأخلاقيات الاجتماعية. وترجمة التمثيليات إلى اللغة العامة أو الدارجة له سنده من التراث، فضلاً عن أن "الزجل" كان يعد من الفنون المستخدمة المقبولة عند التأثيرين.

وفي لبنان كان سليم البستاني ينشر في السبعينيات روايات مؤلفة أو مقتبسة في
مجلة «ال٪الجا» التي كان يصدرها والده بطرس البيضاني، صاحب الموسوعة المعروفة باسمه. وتابعت «ال٪الجا» في ذلك معظم الصحف والمجلات في مصر والشام، ومنها «ال٪الجا» التي أخذت تتشارع روايات تاريخ الإسلام، مسلسلة، بفلما صاحبها الهلال جبريل زيدان. وقد خرجت من الأسلاك السنية ولم يتعود باللغة، إذ كان غرضه التعليمي منصبًا على التاريخ. وكان يدير الحدث الروائي عليه عقدة غرامية: حبيبنا تفرغ بيننا الأحداث أو دسائس الأعداء، إلى أن يلتقينا عندما تكون الأحداث التاريخية التي أختارها المؤلف لروايتها قد وصلت إلى نهايةها أيضًا.

وهكذا تجميع الرواية بين التشويق والإفادة، أو هكذا آراد المؤلف. وقد لاحظ بعض المدارسين في أيامنا نمطية الشخصيات والأحداث، وشبهوا روايات تاريخ الإسلام، من هذه الناحية، بالسرير الشعبية التي كانت وشيلة شائعة من وسائل الترفيه آنذاك. أما معاصر زيدان فلم يزعم ذلك لأن الفن القصصي كان لازال وليدة، وكان منح القصص بالتاريخ يمكن أن يقطع القاريء، لأن أقل قدر من الفن يكفي إذا توجد المحتوى العلمي. ولكن معظم النقد الذي وصل إلى هذه الروايات انصب على تشويه بعض الشخصيات التاريخية بزجها في مواقف الغرام، واختلال العقدة القصصية المتخيلة بالأحداث التاريخية، بحيث يصعب على القاريء العادي التمييز بينهما.

(18)

وأما يلفت النظر أن علي باتشيا مبارك، وزير المعارف المصري الذي يرجع إليه الفضل في إنشاء مدرسة دار العلوم ودار الكتب القومية، التي كانت تعرف بالتكتيكانة الخديوية تكتب أثناء توليه الوظيفة رواية وحيدة: العلم الدين، (1882) وكتب في مقدمتها أنه وجد أسلوب القصص نافعاً في تحبب القراءة العلمية إلى طلابها. والواقع أن تسميته علم الدين تواكب فيه تجوب كبير، ففيها عدد الصفحات الأولى التي تصور قدمه بطل روايته من قريته إلى القاهرة، وقد استمعها عليه مبارك من تجربته الشخصية، فكان «حمسرة» من المسامرات التي قسمت إليها الرواية يتناول موضوعاً علمياً، لا يميزه عن الكتبيات التعليمية مباشرة إلا أسلوب المحاور، وشيء من الإسلام بالبيئة الاجتماعية التي مخيط بالموضوع. وقد خصصت إحدى هذه
الساملات للمسرح (التقارير) وعن المؤلف بأن بين، على لسان صديق إنجلزي، أن التمثيلات التي تقدم في هذه السارح تخدم غرضاً أخلاقياً، إلى جانب ماهيته من ترويح عن النفس.

كان علي مبارك مصلحا ولم يكن كاتبا، فكان صيحة كلاسيا أو «مدرسيا» بالمعنى التعليمي الصرف، أكثر من انتزاه إلى مدرسة (بمعنى منتهى) أدبية ما. وإذا قارنا بين رحلة «علم الدين» ورحلة «النبرة» أدهشنا الفرق. لقد كان كلا الرجلين واعيا بها يفعل، فإذا كانت وظيفة القصص عند مبارك هي أن يكسب المعلومة بطبقة من السكر ليسهل إنشاعها، فكان الغرض من القصص فنها خالصا عند الشدياق، فهو يريد أن يقدم صاحبه بكل ما فيه من رزاقة أو حافة. ومعنى ذلك أنه لا يصور مشاهد من حياة الأقوام الذين ينزل ببلادهم، بل وقع هذه المشاهد في نفس صاحبه السجولة. وهو غير معني بالحقائق العلمية وراء هذه المشاهد، بل بدلالاتها على المجتمعات المختلفة التي يزورها، فمثل هذه الدلالات فقط - هي ما يمكن أن يبعث على الجسد أو العزل. إن الشدياق كلاسي» كـ كـ كـ كـ كـ كـ كـ كـ كـ كـ كـ كـ كـ كـ كـ كـ كـ كـ كـ كـ كـ كـ كـ كـ كـ K

وقد يتساءل المرء عن «توجه» البارودي في إبداعه الشعري: هل هو «الذوق» المحض الذي مال به نحو احتراء شعر الفحول الذين صنعوا مجد الشعر العربي في القرون الأربعة الأولى؟ إن «شعر الطبع» لم ينقطع تماما خلال القرن التاسع عشر، وكان من أبرز ممثليه عبد الخالق الأنصاري (1810 - 1873) ومحمود صفيوت الساعاتي المصري (1241 - 1298 هـ) ولا يعد أن يكون البارودي قد تأثر بهؤلاء. ولكننا نعلم أيضا أن البارودي قضى عدة سنوات من شبابه في تركيا، وأنه درس الفارسية وحاول التعلم بها. وقد حدثنا روحي الخالدي المدني عن حركة معاصرة في تجديد الشعر التركي. فهل كان هذا الحركة، أو حركة مماثلة في بلاد الفرس، توجه «كلاسي» يعتمد على احتراء التراث القديم؟ وهل تأثر البارودي بهذا الاتجاه، إن كان قد وجد؟ إن ما ذكره حسين المرصفي، أستاذ البارودي، عن ثقافته الأدبية خال من أي ذكر لذلك، ولم يتعرض أحد من الباحثين في العصر الحاضر لهذا الموضوع الذي
يحتاج إلى جهد كبير لكشف غواصيه.

ولكن أعظم خلفاء البارودي، أحمد الشوقى، كان متأثراً بدون أدنى شك، بالأدب الفرنسي، وقد نزع منزعاً كلاسيكاً كتدل المقدمة التي كتبها إلى الطبعة الأولى من ديوانه (1898) حيث شكا من غلبته النسيج على الشعر، ودعا الشعراء إلى التأمل في الكون، وهي دعوة يمكن أن تدل على تأثره بالكلاسيكية الرومانسية باردة. ولكن كان أميل إلى الكلاسيبين، كما يظهر من اتجاهه إلى نظم خرافات على نسق خرافات لافونتين حين كان يدرس القانون في باريس في مطلع سبعينيات، وهو يقول عن هذه التجربة:

وجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين) الشهير، وفي هذه المجموعة شيء من ذلك، فكتبت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث اجتمع بأحداث المصريين وأقرأ عليهم شيئاً منها فيهمونه لأول وهلة ويتأنسون إليه ويضحكون من أكثره، وأننا نستبه لذلك وأنتم لو وقفي الله لأجعل للفلسطينيين مثل ما جعل الشعراء للأطفال في البلاد المتمدنة مقطوعات قرية المتناول،

يا أخذرون الحكمة والأدب من خلاها على قدر عقولهم (19).

نحيل الكلاسيكية في مجد أنه حاكي لافونتين، بل في أن الغرض من هذه المحاكاة وأسلوبها كانا واضحين أمامه. فهو ينظم جمهور يريد أن يسعده، لا لمدموج يريد أن يتملقه، ويريد من وراء هذه السعادة أن يفيد جمهوره الصغير الحكمة، ويسهل إلى ذلك هو الوضوح والبساطة، لا الزخرفة والتعقيد.

هذا هو شوقى المجد، الذي دفع بالكلاسيكية خطوات بعد أن أتم البارودي الخطوة الأولى بتفحص لغة الشعر من الزخرفة الفارغة، واعتماد اللحمه بينها وبين الشعر والخيال، افتح شوقى الشعر القصصي في هذه الصرفة التي تبدو ساذجة وسيرة مع أن شعراء قليلين في مختلف الأدب العالمي استطاعوا أن يتقونها كل أطروتها شوقى، وقبل أن يدفع ديوانه للطبع كان قد أقدم على تجربة لا تقل خطراً عن الأولي، إذ نشر رواية مستوحية من التاريخ المصري القديم: "عذراء الهند أو تمدن".
الفراعة» (1897)، وأتبعها بثنائية «د. وتيان أو آخر الفراعة» (1899)، وقد نشر كُل من جرجي زيدان وإبراهيم اليازجي نقداً للرواية الأولى (التي لم يصل إليها نقصها)، ويمكن أن يعد النقدان متماثلين لبعض جوانب المفهوم الكلاسيكي العربي للقصص. أما جرجي زيدان فلا يتوقف عند شخصيات الرواية أو لغتها، مكتفيا بالقول إنها «غرامية تاريخية»، وكان ملاحظاته بعد ذلك منصبة على «معقولية» العقدة الغرامية، وهي أن البطلين تمكن الحب من قليهما ومع قصر مدة اجتيازهما وهم طفلان، مما لم نسمع بمثله (20)، ومطابقة بعض تفصيلاتها لحقائق التاريخ. وأما إبراهيم اليازجي - الذي سار على نهج أبيه الشيخ ناصيف اليازجي في علم اللغة، وتعلم الفرنسية، ولم يجيب كتابة القصة إلا أنه عأس في مجلة «الضياء» بابا للقصة المترجمة، فقد انتصب اهتمامه - كعادته - على بعض الآخذ اللغوية، واعترض النقاد على حشو الرواية بالخوارق وعجز المخلوقات. وتأكيد لنا هذان النقدان أن الكلاميين العرب، الذين قبلوا الرواية مترجمة ومؤلفة نظرا لكونها نوعا جميلا لعامة القراء - ولو أن الاعتراف بها ضمن دائرة قصاصة اللغة وصحة المعلومات التاريخية، وكان مفهومهم للصديق الفني منحرصا في «مشابهة الواقع»، والمراحل بالواقع هو المألوف من سنين الحياة، أو «ما يسمع بهم»، وهو مفهوم مطابق للكلاسيسة الجديدة التي سادت الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر على الخصوص، وكان عباده التمثيل، ولم يكن يعرف الأدب الملحمي الذي يسمع بالخوارق - كما استفاز أرسطو - وقد كان ركنا مهمة من الكلاسيسة القديمة ولا يعد أن شوقي أراد أن يجاجه في هذه الرواية المفقودة.

3 - رومان ورومان

الأحداث السياسية لا تحدد بداية عصر أدبي أو نهاية عصر، على هذا جرى معظم مؤرخين الأدب وإن كان لبعض الحكام الذين طال عهدهم وتجاوز تأثيرهم عالم السياسة حتى صبوا المجتع كله بصبغتهم، مثل لويس الرابع عشر والملك فكتوريا، ظل معتد على الأدب أيضا. ولكن لما لا شك فيه على كل حال أن الكاتب لا يكتب والقارئ لا يقرأ في حجرة محكمة الإغلاق لا ينفذ إليها شيء من ضحيج

- 94 -
الشارع. وهكذا يمكننا أن نقول إن الأحداث الجارية قد تمهد لعصر جديد، دون أن تنهي - بالضرورة - عصر سابقا، فالعصور تداخل، مثلا تعايش الأجيال. وقد تكلمنا في القسم السابق عن الكلاسيمة - نوع منها - في العالم العربي، أو مصر بالذات، خلال العقود الأخريين من القرن التاسع عشر. أي بعد كسرة عرابي واحتلال إنجليز لمصر، التي بقيت - من الجهة الرسمية - جزءا من الدولة العثمانية. وقد تعود الكتاب أن يذكرنا الحكم العثماني على أنه نوع من الاستعمار، والاستعمار مفهوم غربي لا علاقة له بمفهوم الدولة في التاريخ الإسلامي. فقد يكون الحكم العثماني ظالما ووحشيا، وقد يكون سببا من أسباب خلاف العالم العربي، أو أهم تلك الأسباب، ولكن الذي لا شك فيه أن قسا كبرا من المتقاتلين العرب - لا المصريين وحدهم - لم يكونوا ينظرون إلى الترك على أنهم مستعمرون، بل إن التشرفة الجنسية نفسها لم تكن بارزة، لأن الترك امتازوا بأهل البلاد («شاعر النيل» كأن تركي الأصل، مثل «شاعر العزيز»). ومعنى ذلك أن المناخ السياسي والاجتماعي منذ الاحتلال (1882) إلى الاتفاق الثنائي (1904) الذي أسفر فيه الاستعمار الغربي عن وجهة، كان مهما غير مستقر، وكانت الآمال فيه تعدل المخاوف، وربما بدأ المصريون يتساءلون عن هويتهم، وبدأ الفرد المصري يستشعر ذاته، ولكن الاندفاع لم يكن محمود العواقب، وإتخاذ القرارات - حتى ولو كانت أدبية - كان أصعب كثيرا من ترك الأمور تجريبها في أعنتها.

بعض النفوس القلقة كانت تشعر بضرورة التغيير، وتستشرف المستقبل. كان شوقي واحدا من هؤلاء، ولكن القصر طوأ تحت جناحه. وربما كان عدره أن الشعب الملغوب على أمره تهم الخدوي عباس حلمي منتقدا، ولكن شوقي داخل القصر أصبح مثلا للمحافظ في كل شيء، وربما في الأدب أكثر من أي شيء آخر، وبقي زميله، الذي استناد به حين كتب مقدمة «الشموقات» الأولى، شاعر القطران خليل مطران، سائرًا على نهج التجديد الخدوري. اشتمل الجزء الأول من ديوانه (1908) على قصيدة قصصية «فتناة الجبل الأسود»، لا نعرف الآن تاريخ نظمها على وجه التحديد، وقد سلك فيها مسلك الشعراء الرومانسيين في نظم
الحكايات الشعبية، ولكنه النزف وزنا ملحميا وهو "المتبادب"، الذي صاغ فيه الفردوسي ملحمته "الشاهنامة". كما التزم لغة أدبية بعيدة عن التراكيب والإيقاعات الشعبية (وربا كان حافظ إبراهيم أجرا من هذه الناحية). وفي الجزء نفسه مجموعة من القصائد والمقطوعات جعل عنوانها "حكاية عاشقين"، وأُرِخ بها من سنة 1897 إلى سنة 1902 وبعد أن كانت تحكي قصة حب انتهت نهاب غي سعيدة، ولكن مطران لم يعكر عليها عمل كامل، بل جميعها من المقطوعات والقصائد حاول أن يغني صيغتها الذاتية، ورغم أنه استخدم ضمير المتكلم كيلم يُعرف بطلاها الحقيقيان! وهذا يذكرنا بكلمة لأحمد ضيف عن طابع الشعر العربي القديم: "أنه "وجدادي قصري في أصله ونحذته، اجتياعي في صورته وتشكيله" (21). واستخدام ضمير المتكلم أو ضمير الغائب هنا غير ذي دلالة، بل تابّها كانت دلالة عكسية كيا في العمل المشارك إليه. ومجذا خرجت التجربة العاطفية العميقة في صورة كلامية فاترة.

ولكن المناخ العام - على ما يبدو - كان يستكشر حتى هذه الدرجة من التغيير الذاتي الصادق. فمطران في مقدمة ديوانه يرد على نقاده الذين وصفوا شعره بأنه "عرسي" - يعيونه بذلك - متحديا: "نعم هذا شعر عرسي وفخز أنه عرسي، وله سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر". وربما كان التحدي كله في هذه الجملة الأخيرة المسجودة، فالفرق بين المجددين والمحافظين داهم هو أن هؤلاء يمتصون بالماضي، وأولئك يفرحون بالحاضر ويشرون بالمستقبل.

كانت محاولات التجديد في الشعر مشدودة إلى الماضي، لأن الشعراء حين يأخذون في النظم يقع في أسرة اللغة الشعر التقليدية، التي كانت أكثر من مجرد صياغة للكليات إذ كانوا تعني، على حد تعبير أحمد ضيف الذي يصعب أن نجد خيرا منه وإن كنا نشعر بقصوره، اجتياعي الصورة والشكل، والغرب أن مطران ظل متزدا في أمر الشعر القصفي، ربا إلى آخر حياته. فهناك ذا في الجامعة الأمريكية في بيروت، في صيف 1924، ينشد قصيدته "ثيرون"، التي بلغت سنوات الأيات في وزن واحد وقافية واحدة، مماها لها يقوله: "وقد أردت بمجهود ختامي (التأكيد من عندي)"
أبنله أن أتبيح إلى أي حد تفادي قدرة الناظم في قصيدة مطرلة ذات عروض واحد ينتمي لها روايا وواحد، حتى إذا بلغت ذلك الحد تجربتي تبين عندئذ لأخواني من الناظمين بالضافت ضرورة نهج منهج آخر لمجاراة الأمم العربية فيها انتهى إليه وضعها شعرا وبيانا (27). والغريب أن يمثل لما انتهى إليه الأمم العربية في شعرها وبيانها "هومير ودانتي وملتون"، وأقدمهم سابق على أمرية القيس في الزمن بقربون عدة، وفي عمر الشعر بأكثر من ذلك، وأحدثهم من أبناء القرن السابع عشر. ولكن من الناقلات التي لم يكن يلتفت إليها مطران ومعاصروه، على ما يبدو، أنهم كانوا يرون كل ما لدى الغربيين "حديثا" مهما يكن زمنه، لأنه كان "حديثا" على الثقافة العربية.

وتعجب أيضا لأن مطران لم يقنع بإبعاد سليان البستاني قبل عشرين سنة، إذ تتقل بين الأزران والمصلى في ترجمته للإلياذة، ولم يلتفت إلى ما صنعه العقاد - قبل عدة سنوات - في ترجمة شيطان من صياغتها على طريقه المعتاد. ويدو مطران نفسه أكثر أخرا حين ترجم "عطاء" شكسبير نترا (1915)، ولويدي فيها "الأسلوب الوسط"، وهو الذي تكون بمقتضاء الألفاظ كلها فضيحة لكن سهلة، وتكفج الجملة تعكيكا يقرب مدلالاتها من الأفهام بمحاكاته لفنون المحادثات المستفجدة من غير أن يفوتنا الانتقادات في ذلك التفكيك إلى أشتبات ما صنع أدباء العربية من مثله لدواعي حال مخوضة وإن لم يأخذه جهور الكتاب الاحتفاليين (28).

ولعل خليل مطران، ومعه إبراهيم رمزي صاحب "أبطال المنصورية"، التي مثلت في العام نفسه قد نجحا في إرساء تقديم لم يخرج عليه إلا الفلبين بعد ذلك، وهو أن يكون الحوار في التمثيلات المترجمة، مثلها التمثيليات التاريخية، بلغة فصيحة تلتقط إيقاعات لغة الحديث الطبيعي بقدر ما تسمح مهارة الكاتب. ولكن القضية لم تكن محسومة قبل ذلك، كيا يتضح من مناقشة مطران العالمية سابقة حول استخدام العامية. ولا تعجب. فقد دعا سلفه محمد عثمان جلال إلى رأي مأخوذ، اعتنموا فيها ترجم من المسرحيات الكلاسيكية الفرنسية. وعلى كل حال فقد كان كلا الرأيين يستساحي بإبعاد الكلاسيكيون الأوروبيين، فهؤلاء كتبوا للمسرح باللغات القومية التي
تشعبت عن اللاتينية، ولكن بعد أن رفع أسلافهم تلك اللغات إلى مستوى الفصاحة، فكانت لغة كوري أو رأسين أو مولف فرنسي منقاة مصغرة.

على أن المشكلة الأساسية المشتركة بين لغة القص واللغة التمثيل، لم تكن في "محاكاة" لغة الحديث (فبادمت القضية قضية "محاكاة") كما عبر مطران، فليس من الممكن أن تتبع اللغة المحاكية اللغة المحكية في مفرداتها وقواعدها، إذا استطاعت أن تحدث الأثر المقصود بالكلام، بل كانت المشكلة هي ضعف القدرة على الاتجاه والتصوير، أي كانت اللغة المستعملة. وقد عالج مطران هذه المشكلة في وقت مبكر، فكتب سنة 1900 مقالاً في "المجلة المصرية" التي كان يصدرها، اقتنع بها باب الانتقاد، وأورد فيها خياب رواه الأصعيدي عن زواج الحارث الملك الكندي من الخنساء عندما سمع بها (وعليه غير الأخلاص الشاعرة). وقد أبدى استحسانه لنسج القصة من جهة أن المرأة الخاطئة تحدين إلى الملك، بما يتوقف من مثلها، وكذلك كان حديث الأم لابنها وابنها، غير أن ساق ملاحظة: "وهذه كانت طريقة العرب في أفاصيصهم وحكاياتهم، يتوحون فيها منتدى الإيجاز ويبدرون الذهب بكل ما يشوق إلى معرفته، حتى تكاد العبارة تزجم الأخرى بمنتبكها في سرعة جرية، وحتى لا يفسح مجال العرض بوصف إذا بلغ مبلغ الجوهر من الشأن، وهي طريقة قديمة مختلفة بنات لها ما أطلق على الفرينجة". ويشرح "ما أطلق عليه الفرينجة" بقوله: "قلو كتب أحدهم هذه القصة لافتحتها بذكر حال من أحوال الحارث تدل على أنه كان ذا رغبة في الطروج من نفثة ذات حسن وأدب، وربما أشبال فوصف مجلسا يسيم فيه الحارث ذكر الخنساء بها يشعر معه بالملك إليها، ثم أطلبه في دخول العجوز على أم الخنساء ووضع على لنفسها حديث يصبح أن تتحدث به كل منها في مثل هذا المقام، وأسند إلى الفتاة في مخاطبة أم عصام (الجوز) أقوالا تدل على مكانها، من المذكاء إلى ما يائل ذلك من الإيمان في الأخبار والتفصيل، حتى تكاد الحادة تتمثل للقارئ، كأنها بمرأى منه وسمع، وتخلص مطران إلى أن جوهير الحكاية ولدنا إيلاغها إلى ذهن السامع بأوجاز عبارة وأقوال إشارة، وجوهرها عندهم أن يتألقوا في حكاية كل حال من الأحوال التي يحمل ذكرها بحيث يخرج من
جميعها هيكل يرسم، وأشخاص يتحركون وتتكلمون. ومن هذا الفرق نشأت تقدمهم في تطور القصص التي تعرف بالرومان، وتختلف عنهم بعيدًا في هذا الميدان (٢٤) (التأكيد من عندي).

يظهر من هذه القرابة أن الاختلاف في أساليب القص راجع، في نظر مطران، إلى درجة التطور أو الإيقان في الفن. ولا بد أن نلاحظ هنا استعمال لكلمة "رومان" التي تعني في الاصطلاح المعاصر الرواية الواحدة، وإن كانت قد أطلقت من قبل على الروايات الخيالية التي شاعت في العصور الوسطى، مثل "رومان دي رولان" التي تقص أخبار أحد أبطال شارل، غير ملزمة بتصوير الواقع، شأنها في ذلك شأن السير الشعبي عندنا. وقد أشتق الفرنسيون اللقب "رومانتيك" من هذا المعنى القديم. ولكن المعربين لم يهتموا بهذا الفرق، فإذا إن المصطلح التقليدي كان في دور النشأة، ومن ثم وجدنا "المقدس" يعرب "رومانتيك" إلى "روماي". ومن شأن هذا أن يربط الكتاب والقراء بين جنس الرواية الطويلة والذنب الروماني، وأن يهتموا في الرواية بقوة التصور والاحترار والانطلاق في التعبير عن الوجدان، وهو ما أصبح مفهوما من الوصف "رومانتيك". على أن مطران ملاحظات قيمة أخرى تتعلق بلغة القصص، أهم من كونه "رومنسيا" أو "كلاسياس"، فهو يقول في تقديم رواية مترجمة:

ومن المعلوم أن اللغات الأجنبية بما طبعت عليه من التأزيم الوصف الحق ومن التباعد عن الخيال إلا بقدر ما يستطيع معه تجسيد المعنى الحقيقي في شكل مألوف ومن تصوير حركات النفس في كل حال من أحوالها أطاع بكثير من لغتنا لأغراض الكاتب فيها، وأتم تأدية للانفعالات الوجدانية والأفكار، بحيث إذا أراد أدب لنا أن يحتذى على مثلا في ذلك جل ما يعانيه وبعدت عليه الشاقة فلم يتسل له إدراك أمنيته إلا إذا كان مهينا عارفا بأسلوبي اللغة مغالو رأس القلم رياضية ومراسالة (٢٥)

هذه الملاحظات تنصب على الوضوح والتحديد في الوصف، كا تنصب على الصدق في التعبير عن الانفعالات والأفكار، وكلاهما لا يفسر معظم الكتاب العرب، وفي ذلك إشارة إلى شيعة الوصف المهم والإطاب غير المفيد، وما كان

- ٩٩ -
يعد إليه معظم المترجمين من الحذف والزيادة والفرار من التخصص إلى التعميم. وعمران يرى المخرج من هذه العيوب في الفقه بأسرار العربية، ولا شك أن المترجمين من أحوج الناس إلى ذلك، ولكن مختلف الروايات خرجون أيضا إلى لغة تتوافق الخيال لتجسيم المعاني فلا تقبل العبارة بالضوئة الفارغة (وهذا هو)، في أغلب الظن - الخيال الذي يستحسن مطاران الأبعاد عنه -، وتصور حركات النفس في كل حال من أحوالها، وهذا ما ينبغي أن يكون ذهن الكاتب مهما له مهما يكن حظه من فقه العربية. هذه الصفات الدينية هي ما على فرح أنطون إبرازه في مقال عنوانه: "إنشاء الروايات العربية" وقد أحملها في خمس: قوة الابتكارة، وقوة الحركة، ووحدة السياق، مع نمط الموضع، وقوة البيئولوجيا والسوسيولوجيا، وعاطفة الخيال. (26)

وهذه الصفات الخمس ناتجة كليها من وجدان الكاتب وخبرته المباشرة بالنفس الإنسانية والمجتمع البشري، أي أنها تؤلف في جميعها خصائص الكتابة الرومانسية في جنس الرواية، ومدارها على فهم الحياة والتعبير عنها تعبيرا جميلا جدا. وقد أضاف إليها أنطون دراسة الفن الروائي في ناقدة العليا وما كتبه كبار النقاد عنه، وهذا شرط لابد منه، ولكنه لا يتضمن الاحتذاء أو التقليد، كما أن الفائدة التعليمية أو الأخلاقية لم تعد غرضا يقصد إليه الكاتب الروائي، وقد حل محلها "ترقية المجتمع"، وهو غرض أكبر، وأكثر ارتباطا بمعتقدات الكاتب ووجهة نظره.

فكرا كانت الكلاسيسية تعبيرا أدبيا عن مناخ الانكماش والتسكون خلال العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، كانت الرومانسية انعكاسا لحالة الترسب والقلق التي ميزت العقد الأول من القرن العشرين، ويبدو أن يقال إنها كانت إعلانا لدخول العالم العربي، فكرا وشعراء، في العصر الحديث. في سنة وحدة (1980) أعلن الدستور العثماني وأعلن مصتفى كامل تأسيس الحزب الوطني. وكان كلا الحديثين نتيجة لنشاط عدد من الجمعيات السياسية في المنطقة كلها، بل بين بعض العرب المقيمين خارجها أيضا. ويدرك أن جرائد خليج جرائد حاول في شبابه تأسيس إحدى هذه الجمعيات السياسية في المهرج، قبل أن يقتنع بأن رسالتته هي تغيير مواطنيه بواسطة الأدب والفن. وقد تكلم "المقدسي" في كتابه "تاريخ علم الأدب"
عند الإفرنج والعرب وفكتور هركر.. وكان المقدسي، محمد رحيم الخليدي، موظفاً دبلوماسياً في حكومة الأستانة.. تكلم في مواطن عدة من هذا الكتاب عن الحرية باعتبارها المناخ الطبيعي الذي يتقدم فيه الفكر والأدب، وهاجمه الحكام المستبدن الذين يعزلون تطور المجتمعات. أما الكواكب وكتابه "طيات الاستبداد" (١٩٠٠) فليستا في حاجة إلى تنبيه.

كانت الأمة العربية قد عادت تتحمل باحثة عن ذاتها، ساعية إلى حقها في الحياة الكريم. وهذا التحرك الجامعي الذي بدأ قبل مجيء الحملة الفرنسية(٢٧)، أصبح له الآن تعبير فريد واضح، نجم في أدب روماني. ولم يكن للرومانية طابع واحد في العالم العربي، بل اشتملت على اتجاهات متعددة ومناحيم، وليس هذا يستغرب من تاريخ الرومانية.. ولا أي مذهب آخر.. في الآداب العالمية.

لقد كتب العقاد في تقديمه لكتاب "الغريب" جملة كثر الاستشهاد بها في هذا السياق: "وأكد أن أقول إنه لم يكتب قلم يُعى هذه الآراء التي نُمثّل للقارئ في هذه الصفحات لوجب أن أكتبها أنا"(٢٨). ولكن العقاد أخذ على المجرين.. في هذه المقدمة ذاتها.. قلة احترامهم بقواعد اللغة. ويتم مؤرخه الأدب بتاريخين: ١٩٢١ تاريخ طبع "الديوان" و١٩٢١ تاريخ طبع "الغريب". وربما نوهم بعض القراء أن هذين التاريخين مشابلان (أعلن حرب) (على جهتين) ضد المذهب القديم. ولكنها ليست إلا موافقة تاريخية، إذ يمكن أن بعد كتاب المازني "شعر حافظ" (١٩١٥) بداية المارك. والعقاد والمازني يقولان في تقديمهما "الديوان": "وقد سمع الناس كثيراً عن هذا المذهب في بضع السنوات الأخيرة ورأوا بعض آثاره وتهيأت الأدئان الفتية المهيئة لفهمه والتسليم بالعوامل التي تؤخذ على شعراء الجيل الماضي ومن سبقهم من المقلدين. فنحن بهذا الكتاب... وبها يليه من الكتب تم عملها مبدئاً، ونرجو أن تكون فيه مفوقين إلى الإفاده، مسددين إلى الغاية"(٢٩).

ومن المواقف التاريخية أيضاً.. وإن اختلفت الجهة.. أن معظم الآثار النقدية التي خلفتها الحركة الجديدة كانت تتناول الشعر، بل الشعر الغنائي بالذات، مع أن
الشعر بالحاجة إلى تجديد اللغة الفنية لم يقو إلا حين تعرض الكتب العربي لفن القصص ترجمة وتأليفها، كما رأيت فيها تقلدات عن مترجم، ومع أن أحد ضيف – وقد ظهر كتابه "مقدمة لدراسة بلاغة العرب" في مطلع السنة التي ظهر فيها الديوان – أكد مرة بعد مرة أن "البلاغة الاجتماعية"، بلغة القصص والتمثيل، تسع ما لا تسع له "البلاغة الوجدانية" من اختلاف الأذكار والأدوار. والسبب هو أن الشعر كان – حتى ذلك الحين – يحتل مكان الصدارة في فنون الأدب، ولم يكن كبار الناثرين قد أقاموا مجدهم بعد، وكان فهمهم الشعري المقالة فنا ثانويا، بلحق مرة بالمبحث الأدبي، مرة بالتأريخ. على أن معركة "المدرسة الحديثة" لم تكن منتصبة على الشعر بما هو قسم من أقسام الأدب، بل على "الشعرية" التي هي صفة في الفن اللغوي، ونا هي تعبير عن موقف الشاعر من الوجود. وقد أشار نوعية إلى وحدة المنبع في فنون الأدب المختلفة، بل في الفنون كلها – وهي إحدى الأفكار الجوهرية لدى التقالد الرومسيين – حين قال: "في أبواب الأدب سوى أساليب بنو المديح الأدب بالإضاح عن أفكاره وأعوانه، كما يتخذ الموسيقى هذه الآلهة أو تلك لنشر ماهو كامن في روحيه" (102).

ولكن جماعة "الديوان"kept المهاجرين – أو معظمهم – في قضية الوزن، أو علاقة "الشعر" بالشعرية. وإذا كان العقد قد أظهر نوعية محافظة في أمر القواعد، وأشار في إحدى مقدماته (132) إلى احتيال اختراق أوزان جديدة، فإن حقيقة "الوزن" لا تنال عندهم شرطا في الشعر، ومعنى ذلك أنهم لم يقبلوا "الشعر المنثور" الذي أدخله في أدبنا الحديث – على الأرجح – أمين الرحباني، ويبره في جبان (مع أن له شعراء منظومين)، وغزل على كتابات مي، وتبناه أديب وشاعر مصري محافظ وهو مصطفى صالح الرافعي. يقول المازني في راسته "الشعر" غاباتي ووسئتي":

وإذ قد عرفت ما تقدم في هذه مسألة ركز الناس فيها جهل عظيم ودخل عليهم منها خطأ فاحش وهي هل يمكن أن يكون الشعر شعرا؟ فقد ترى أكثر الناس في هذا البلد المنحوس على أن الوزن ليس ضروريا في الشعر، وأن من الكلام ماهو شعر وليس موزونا. حتى لقد دفعت السخافة والحِمَّة بعضهم إلى معالجة هذا الباب.
الجديد من الشعر وهم يحسبون أنهم جاءوا بشيء حسن وابتكروا فنا جديداً ... وقد فاته هو وأضربات أن الشعر قد يكون شعراً - أي شبيهاً بالشاعر في تأثيره - ولكنه ليس بشعر، وأنه قد تغلب عليه الروح الخيالية ولكن يعزوه الجسم الموسيقي، وأنه كا لا تصوير من غير ألوان، لا شعر إلا بالوزن» (32).

ونعمة يشارك المازني في هذا الرأي وإن أبدى قليلاً من التسامح. فهو يقول أن الوزن ضروري أما القافية فليست من ضروريات الشعر لأنها إذا كانت كالقافية العربية بروى واحد يلزمها في كل القصيدة، عندنا اليوم جمهور من الشعراء يكرؤون (بالشعر المطلق) ولكن سواء وافقت وتل هويتيان وأتباع أم لا فلا مناص لنا من الاعتراف بأن القافية العربية السائدة في اليوم ليست سوى قيد من حديد نربط به قرائح شعراً. وقد كان تجيهمه من زمان» (33).

فهو مقتنع بصلاحية ماسمي «الشعر الأبيض» (ترجمة للاصطلاح الإنجليزي) أي الشعر الوزن غير المفقي. ولكن الطريقة أنه لم ينظم عليه قط، بينما جربه عبد الرحمن شكري، أول الجاهز التي أطلق عليها اسم «جماعة الديوان»، مع أنه اختلف مع زميله قبل أن يصدره «الديوان». أما الشعر غير الوزن، (الشعر المتنور حسب النسخة التي شاعت في ذلك الوقت، وهو الذي يسمي نعمة الشعر المطلق) فيرفضه نعمة ولكنه لا يشدد الذكر على أنصاره. وربما كان الاختلاف بين الكاتبين في العبارة عن رأيها أظهر من الخلاف في الرياض نفسه. فقد دخل المازني في جبحة عبدالقاهر الجرجاني، بينما انطلق نعمة على سجيته. وسوف يتحور المازني من هذا الأسلوب، بل سيسجح رأياً ل sezhexm 중표의 수행사의 수행사해한 전서상과 확인에 대해. 

 sentinel نسر في زين الجرجاني والباحث وأبي الفرج.

لعل التالوين كان حريصاً على أن يثبت للمحافظين، وشوكتهم قوة في مصراً، أنهم ضيعون في العربية، لذا يسلكون الفتن والمثول وأمثاله في عداد المترجمين الذين تظهر على أقاليمهم آثار العجمة. أما نعمة فقد كان في المهجر بعيداً عن هذا التأثير بل كان عميد المهجرين جيران، وهذا ما يقوله نعمة عن جيران: «لم يقيق جيران
بالقواعد والسنن التي أذن لها شعراًنا وكتابنا منذ أجيال لأنه وجد نفسه أوسع منها. وعندما شعر بحاجته إلى البيان عينا في نفسه النهائية أرى أن يلجأ إلى الأساليب البينية المطروقة فأعرض عنها ثم تار عليها). (43)

وربما كان اختلاف القسمين حول الغموض والوضوح هما من قضية القواعد أو الوزن أو فصاحة العبارة. كتب العقد في تقديمه للجزء الثاني من ديوان شكري:

«قد يعسر على بعض القراء فهم شيء من شعر شكري، فهؤلاء هم الذين يريد أكثرهم من الشاعر أن يخلق فيهم العاطفة التي بها يفهمونه. وليس ذلك مما يطلب منه. وله حاولة لأنفس شعره بالتعامل والزيادة. ومن النقوس من لا يصح لتوقيع جميع أدوار الشعر عليه كلا لا توقع أدوار (الأوركسترا) على القيثار أو الموهرب. (45)

وهذا أدنى إلى أن يكون اعتذارا للقراء عن الشاعر، أو للشعراء عن القراء، لأنغام الأوكرسترا فيها جمال، وأنغام القيثار أو الموهرب فيها جمال أيضا، وإن كانت الأولى أفحمر وأقزغ. ففي هذه المقارنة معا من الاستغلال على قراء الشعر، يساوي ما صرح به العقد في هذه المقدمة نفسها من تفضيل «الأسلوب الآري» على «الأسلوب السامي»، وهو معنى ألح عليه أبو القاسم الشافعي – بعد نحو عشرين سنة – في محاصرته «الخليج عند العرب»، وهي العمل النظري الوحيد الذي نعرف له. وكل ذلك لا مدخل له في قضية الوضوح والغموض، وهي قضية تتجاوز الشعر وطبيعته وتصيب على الشعر ذاته. وقد عاب المازن الغموض لأن الكلام مجعل للإبادة عن الأعراض التي في النقوس. وإنما الألفاظ أوعية للمعاني فأحسنها أشخها وأشرقها دلالا على ما فيها). (46)

والفرق بعيد بين هذا الوصف للعلاقة بين الألفاظ والمعاني وبين ما كتبه نجمة عن أسلاو جبران:

إنه ليصعب على أن أعرز هذه المههات في كتابات شاعرنا، وهي كثيرة، إلى رغبة منه في مسح كل ما ينطق به بمسحة الهيئة التي ترافق كل ماهو مبهم

- ١٠٤ -
ومنذ، غير أي أقر بقصورته عن فهمها. ولا إخلال شاعرنا نفسه قادراً على
تفسير كثير منها. ولعل ذلك ناتج عن أن روحه تنتقل في حالة الإمام إلى
عالم غير عالمتنا فتعود منه برسوم وأشياء كثيرة تُحاول وصفها لسكان الأرض
بلاغة الأرض فتعتبر مهمة مشروعة. فيبقى الشاعر جديداً بها، طاعاً إلى
كشف أسرارها وإظهار معانيها. وفي جده وراء البعيد المحتجب تلازمته
وحدة قاسية ووحشة مروعة (37)

وكأن ظهرت بعد جيران ثلة من الشعراء اللبنانيين مالوا نحو الرمزية متآثرين
بأسلوبه، إلى جانب تأثرهم بالرومانسيين الفرنسيين، لنقل إن جيران مهد لهم بتلك
المهافت التي أشار إليها نعيمة. أما في مصر فقد كان الجيل الثاني من الرومانسيين،
جيل أليخو، أقرب من جاعة الدينوان ذاتها إلى الطابع الكلاسيكي، ومع أن شعورهم ظل
ذاتياً فقد غلب عليه نور في البايطة إذا قارننا بشعر جاعة الدينوان حتى أوائل
العشرينات. وأحيانا تكون البايطة مصطنعة. أما جاعة الدينوان فقد انصرفوا عن
قول الشعر، ومن ثم عند النظر له، إلا ما كان من العقاد، فقد ظل يكتب شعرًا
dون مستوى شعره الأول، واقتصرت معاركه النظرية على مقاومة الشعر الجديد،
شعر التفعيلة.

إذا لا نؤخذ للشعر ولا للثر، ولكننا نحاول أن نفسر ولادة المذهب الأدبية
وتطورها في مجهود واع مشترك بين الإبداع والنداء، يحاول الاستجابة للظروف المتغيرة
في المجتمعات العربية، ناشرًا إلى الأدب العربي الحديثة المعاصرة. وفي هذا السياق
نلاحظ أن عقلي الثلاثينيات والأربعينيات لم يشهد تقدماً يذكر في نظرية الأدب،
بلا ما كان من نقاش حول الرمزية بين شعراء لبنان، لم يثبت أن اتباع نطاقه وأصبح
نقاشاً حول الحداثة، فالرمزية في لبنان مثلت انسلاحة عن الرومانسية وتهيدها
للحداثة.

وكلما ذكروا من اختلاف بين طوائف الرومانسية في العالم العربي كان اختلافًا
في التطبيق لا في الجوهر كما وصفه العقاد (38). إلا أن اختلاف شعراء
الثلاثينيات عن الجيل السابق لهم كان ينبئ بتغير أعمق. ودون أن نبالغ في تقدير
أثر المناخ السياسي الاجتماعي في الاتجاهات الأدبية نلاحظ مرة أخرى نوعًا من الهدوء في النشاط الوطني امتدت من الثلاثينيات حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، وتميز بالعجز عن اتخاذ أي قرار أو تحديد أي موقف. وقد حدث هذا التغيير تدريجياً وبدون عي (مثلما حددت ثورة 19 تدريجياً وبدون عي). ويبدل على ذلك أن ظاهرة مقدمات الدواوين التي كانت ملمحا بارزاً منذ أوائل القرن حتى العشرينات كانت تختفي في الثلاثينيات، لتحود إلى الظهور مرة أخرى في أواخر الأربعينيات.

لكن على المستوى النفسي - كان الفكر الروماني قد نجح في تقرير عدد من المبادرات، ميزة الإبداع، لا في الشعر وحده بل في القصص والتمثيل أيضاً، طوال فترة ما بين الحربين عرف قبلها، ويمكننا أن نجمل هذه المبادئ في ثلاثة:

1 - إن العاطفة هي جوهر الشعر، وأجل ما في الإنسان.

2 - إن الخيال هو سبيل العاطفة لإدراك حقائق أسمى من حقائق العلم.

3 - إن الشعر الصحيح لا يكشف، وإذا بدأ غافلا للواقع فذلك لأنه يهتم بالباطن لا بالظاهر.

ولقد أفاد المازني في شرح المبدأ الأول في رسالة «الشعر غاويته ووسائطه» وهو ينطلق من «دفاع عن الشعر» (كما فعل شلي) فبرى على من زعموا أن الشعر «أضاغث أحلام» قائلاً: «لا يثبت الحياة نفسها حلاً تبَنخ خيوط الآمال والأوجال، وتسرجه الظلام والأمال؟... أليس الحب والبغض والحروف والرسوم واللياس والاحتقار والغيرة والندم والإعجاب والرحمة مادة الحياة؟ فأي غريبة في أن تكون مادة الشعر أيضاً؟ (49)!

العاطفة مادة الحياة، هكذا يراها الرومانيون. ولكن ما «الحياة» في نظر الشاعر الروماني؟ إن الشاعر هم الذي لا يعيش مثل أكثر الناس، مقبوراً في الأحوال التي تحوته... ولكن الذي يخلق فوق ذلك اليوم الذي يعيش فيه، ثم ينظر في أعقاب الزمن أخذها بأطراف ما مضى وما يستقبل (4) هو بين الناس غريب، بل هو غريب حتى عن نفسه، ولكن وجوده هو الوجود الحقيقي لأن «القصص من الوجود

- 106 -
هو الطموح إلى ما وراء الوجود(41)، فإن توخيه القصد فهو الألف حسا. «ولا
غنى لجسم الأمة عن هذه الأصصاب المرفضة في الإحساس، لتزعزع الأمة إلى أخذ
الحيطة بينها تجاه الأصصاب الصلبة في صميم البلادة والأثانية»(42).
لذلك كانت عواطف الشاعر الرومسي عواطف، تختلف فيها اللذة بالمأل، وحب
الحياة بالسخط على الأحياء، ولكن الشاعر العقبي (وهو داية العقبي!) يصنع
الجاهيل حتى من الفحص، لأنه «إذا استفاض صور الملاحظة التي في نفسه».(43)
يقول العقاد عن غزل المازني: «ليست الحرب فيها حبا نضرة على المحب كيا
تضرمه نفس المحب، وهي عاطفة تحيا ببغاء من حرائها، وملل هذه العاطفة يحلو
 لها تردد نفسها، وتقليب وجه ماضيها وحاضرا». (44) ويقول شكري: «والحب
أعلق العواطف بالنفس. ومنه نشأ عواطف كبيرة. .. ومن أجل ذلك كان للغزل
 منزلة كبيرة في الشعر، من حيث هو جامع العواطف. .. ومظهر دورها. .. ومن حيث
إن حب الآلاج حب للحياة، ترى فيه أراء الشاعر، وكل مايعثور في الحياة من
الخواطر، ويعنيه من التجارب»(45).
يجب ألا ننسى أن هذه الطبقة من الرومسيين كانوا فيها يعاملون منه الغزل يطركون
بابا هجر من قديم. بعد شعراء الغزل الأمورين لم يوجد إلا شعر قليل جدا يعبر عن
عاطفة حقيقية، إذ كان الغزل في العادة نسبيًا نتائجه القصائدة، وتشتقت معانه من
قصائد سابقة. وهذا القول ينطبق على شرعي أيضا، فليس في غزله إلا أبيات قليلة
تعبر عن عاطفة حقيقية، وإنما نظمه في «منحنى ليلي» على لسان قيس (وهذه من
المفارقات العجيبة). وكان الحب في المحاولات الروائية في صدر النهضة شبيها
بالمقدمات الغزلية في القصائد التقليدية، إذا كان مثل هذه المقدمات، قلبا متكرا
جذبًا بغرض التشويق. ويزيد من صعوبة الأمر أن الدواي الحقيقي لهذه العاطفة لم
تكون موجودة لدى الرومسيين الأوائل. فكان الحب مشتغلًا كما أشار العقاد بوقع
ذاتي من نفس الشاعر. ومن هنا كان أشبهه بنية تحللها عواطف الشاعر،
ولكنها نواة فارغة، وليس معنى ذلك أن شعراء هذه المدرسة لم يكن لهم سبيل إلى
اتصال فعلي بآرئته ولكننا غالبًا ما توجد في حب حقيقي، أو اتصال يرتبط في الحب بمشاعر اليأس والإحباط. ومن هنا هذه الفلسفة في الشعر الغزي.

وحتى عند جبران، الذي كانت له عدة علاقات حب بلا داعي داخل وطنه وخارج وطنه، تتحدث عاطفة الحب بسخطه على الشرائع الجماهيرية فتصبح في جانب منها ثورة اجتماعية وفي جانب آخر معبرا إلى التصوف. وسنجد عند هؤلاء الشعراء أنفسهم فيما بعد صوراً مختلفة للحب. في شعر أو قصص، ولكننا لا نؤمن لأدبهم، كما نحن أن أشياء، بل نحاول أن نتعاون مع المذهب الأدبي الذي كشكوه.

كان غزلهم في هذه الحقيقة مثاليا، ولكن أنه لم يكن شيئاً بغزول العذرين، إذ إن أولئك العذرين وولوا ظهورهم للحياة وآلامهم والشعور بوجودهم في الحب.

أما هؤلاء الرومانسيين فقد جعلوا الحب بؤرة لشكاومة وجودهم. وكان من الممكن أن تكون هذه العاطفة في شعر رومسي، ولكن القصص حين حاول أن يعبر عن عاطفة مشابهة، وجد نفسه يتأمل هذه العاطفة من الخارج، ويزعمها، إلى حد ما، عن المشكلات العاطفية الأخرى، بحيث يتبين أنها علاقة بصعوبة البطل الرومسي اصطناعاً (حب الحب) (4)، وهي التي يحسبها الشاعر الرومسي حباً حقيقياً، ولكن لا علاقة له بالمحبوب. في الحالتين هناك فرد يبحث عن ذاته، ولكنه يراها مرة في مرتان نفسه، مرة أخرى في مرتان غيرها، إذا إن عاطفة الحب عند الشاعر الرومسي.

نقول لها تدريجًا نفسها، كما عبر العقاد، أما عند الروائي فهي تخضع للتحليل.

وهكذا كان الشكل الروائي يمنح بالكاتب نحو الواقعة، وهذا غير مستغرب، فقد استولت الواقعية على الرواية في الآداب الأوروبية أيضًا، رغم نشأة هذا النوع في قصص الخيال الغرقي.

وكان تحول الرواية نحو الواقعة، في الوقت الذي ظل الشعر فيه رومنسيًا، تحول واعياً شاركت فيه النقد، وربما كان له بعض التأثير فيه. نشرت "البيان" نقدًا - بدون توقع - رواية "زينب" لمحمد حسين ميكة بدأ بباولة عامة عن قلة الروائيين في مصر، وعزا أحد أسباب هذا إلى نقص في التهوية الذهنية وهو ضعف الملاحظة، "ولو سألت أي رجل منا عن عدد نواяз دارته أو أبواب حجراته أو درج سلمه لتردد في 108"
الجواب غير عامٍ. وقَل مَثَل هَذِه الاهتمام بالتفصيلات المادية هو إحدى سِتات الأسلوب الواقعي، وهو مظهر من مظاهر تأثير الرواية في القرن التاسع عشر بالأسلوب العلمي، حين كان العلم قائما بالدرجة الأولى، على الملاحظة المباشرة. ويرفض الكاتب الاعتقاد بأن بيئة الطبيعية قليلة الاختلاف، موجها النظر إلى مشكلاتها الاجتماعية، وعلى الحصوص "بداً المحافظة على القديم المتأصل في نفس صيغنا وبعض شبانا"، وداعيا إلى معالجة هذه الموضوعات في أسلوب روائي يقوم على مبدأ "البريلزم" ولا أنه برى أن "وضع روايات خيالية على مبدأ الرومانز لتهذيب العواطف وتقويم أذى الأخلاق" يمكن أن يكون مفيدا أيضا. (47)

ولعلنا نلاحظ أن الناقد لا يتخلى عن الوظيفة الاجتماعية الأخلاقية للأدب، وهو أحد الشروط التي وضعها الكلاسيون، أو على الأصح هو البر.USER_BEST_01_03_10_01_10_01_10_01. وقد يبدو إبراز هذا الشرط، بهذى الصورة الفجوة، سمة من سمات التخلف في فهم طبيعة الفن، ولكن الواقع أن جميع المذاهب الأدبية، بما فيها مذهب "الفن للفن" تجعل للأدب وظيفة أخلاقية. ربما كانت نظرية النقد العربي القديم إلى هذه الناحية بعيدة كل البعد عنها تنوقه نظرا لسيطرة القيم الدينية على الحضارة العربية الإسلامية. فمن الثقاف العرب من قُرء مثل القاضي الجرجاني صاحب الوساطة، أن الأخلاق لا تدخل لها في الشعر، وأشدهم تزعموا، بما كانت تعمّرهم الأخلاقية على. ثم إن شعر الله ولجرون عبر عن حاجة من حاجات المجتمع، وجانب مهم من حياته، وإن كان لا يذهب إلى أن الجانب الآخر أو الأصداق بالضرورة، كذا ذهب طه حسين.

وعلة رؤى الفكرة الأخلاقية لدى المنظرين في أدبي الحديث، من الكلاسيون حتى الحداثيين، لا تخفي على المتأمل، فهي لا ترجع إلى التراشق إلى مناخ التهمة، فالنهضة العربية الحديثة لا يمكن أن تتجاهل أمر الأخلاق، ولكن تبدل المعايير الأخلاقية، بتدب ظروف الحياة، كان يجد التعبير الأولي عنه في الأدب. فيننا كانت المحافظة على القيم الأخلاقية الموروثة، والمعبر عنها بالتقاليد، تعني المحافظة على
الشخصية القومية لدى الكلاسيسين، كان استقلال الشخصية، والتعلق بمعنى أعم يتجاوز كثيراً واقع المجتمع المتخلف، هو معيار الفضيلة عند الرومنيين. وهذا واضح في قصص جبران الأولى على وجه الخصوص (عجاش الروم ۱۹۰۶، الأرواح المتجردة ۱۹۰۸) ولكن المازني يجعله جزءاً من نظرية الشعر عندما يقرر أن للشعر غاية وراء "مايعزونها إليه من إدخال اللذة على القلوب والملامح و'on the nouns"، فالصفة الغالية على الشعر في كل طور من أطوارها هي "الفكرة الدينية". وقصده من هذه العبارة أن كل فكرة (أنا عليها الشعر) عليها مسحة من الصبغة الدينية التي هي قاعدة كل حقيقة تدفع إلى تدبر النهاية تدبرًا جديدًا أو إلى مظاهر جديدة في صياغتها الاجتماعية ومن هنا يأتي فعل الشعر وتأثيره الأخلاقي. ولكن طريق الشعر غير طريق الدين "لا أن الشعر يظهر الروح من طريق العواطف والإحساسات لا بالصور والصلاة وغيرها من مراحل العبادة. و يقول في موضع آخر: "إن الشعر أساسه صحة الذات الأخلاقي والأديب، ليست بواجهة شعرًا إلا في مطاوعه مبدأ أخلاقي أدبي صحيح". و يذهب إلى أبعد من كل ما سبق حين يقول: "وعلى قدر نصيب الشاعر من صحة هذا الإرجاء الأديب تكون قيمة شعره(۸۴). وعن أبي نواس وأمثاله يقول: "إن أبي نواس أصح مباديء وألقى ضميراً من البهر حتى تقترح للأول مما يروع يتحجل، وكذلك أمرؤ الفليس أفطس إلى معاني الفضيلة وأعظم رجولة من أبي تمام وابن المعتز. و كأنه هذه المعابد والمظاهر الخادعة من لوازم الحياة، والشعر بعد لا يغني الحب، بل ينتج هذا ذلك، فإن ما لا شبهة فيه ولا ريب أن النفس الإنسانية ليست كخزانة الكتب نرى فيها الفضائل والرذائل مرصوعة مرتين لا تعدو واحدة مكاني ولا تعود إلى سواء، وإنها هي ميدان للاعلاقها وتبلاجمها، وعالم صغير تصادم فيه الغرائز والمكاسب وتعتبر على الحياة والبقاء كما يتحارب الناس في هذا العالم الكبير وينشأوا عليه البعض. يكتسب فيه الطابع بعضها، و يتحارب فيibre(s) على SPE. (۹)".

ولعلك لا تجد وصياً للقصص الرومني في أروع صوره أدق من هذا، قصص ديكنز، أو جورج إليوت، أو جورج صاند، ولا دعوة إلى الفضيلة، من خلال الرذيلة
والسقوط، أعظم حرارة وصدقا ما تاجد في قصص بول بورجيه الروماني (في قيمة سطوة المذهب الواقعى)، ولعلك تشعر أن المازن يهيا هنا للدخول في عالم القصة، لا لأن عالم الشعر نبا به، كما ادعى، بل لأن الشعر ضاق عن مثل هذا التصور العردي لنفس البشرية.

وكذلك كانت الوظيفة الأخلاقية للرواية في نظر ناقد "اليان" انحاز إلى الواقعية، منسجمة مع الاتجاه العقلاني الذي يمثله لطفي السيد، والذي تضمن الأخذ بمبدأ المتفعقة. فمن واجب الروائي، عند هذا الناقد، أن ينتظى إلى الواقع الاجتماعي، ويحدد أكثر، إلى أسباب الجمود التي تعرق النهضة، ليكشفها وبين ضرورها، باستلهام الفن الواقعى، وتلاحظ - رغم قلة ما بأيدينا من النقد الروائي في هذه الفترة - أن تقدم بخطى واسعة نحو النظرة الفنية إلى الأدب، وأنه بيننا كان يتعلم من المذاهب والأساليب الغربية، لم يكن يشعر بتضايق بين المذاهب، فالرومنية يمكن أن تعذب جنبا إلى جنب مع الواقعية، مداد الفن الروماني قادر على أن يفد في تهذيب العواطف وتقويم أود الأخلاق.

وتنشر "السفرة" نقدا منهما آخر - في ثلاث مقالات متتابعة - لرواية "مجدولين" التي عريها المفلوطي عن ألفونس كار، وهو كاتب رومنسي ثانوي، ولكن مجدولين العربي نالت من القبول والذين تبين عامية القراء العرب مما تناه رواية أخرى موضوعة أو معرفية. وكان هذه المقالات دايم الصعدي، غير معروف لدينا، ولكن الظاهرة من نقده أن كان حسن المعربة بالفرنسية، فهو يقارن التعريب بالأصل، لا يحكم على دقية الترجمة، فمن المعروف أن المفلوطي لم يكن يترجم، بل كان يتناول الترجمة التي يعدها له بعض الغربيين بالفرنسية، فيجعل فيها قلمه كيف شاء. ولكن الغرض من المقارنة هو النظر فيها صارت إليه الرواية على يد العرب. والنقاد معني بالشخصيات الرئيسيين، سيفن وحيدولين. فيما يقولون الأولى: "حلل المؤلف شخصية سيفن بطل الرواية تحليلا نفسيا فرأينا فيه شابا شعري النفس استقلالي النزعة أشرقت له صفحة الحب فندنها، وتمكن له الدهر فصدها، رأينا رجلا له عواطف الرجال وأعصابهم، يجب وينفو، ويلين ويسوء، لا ملاكا من الملاكية . .
فجاء الأستاذ المتفلوطي يمحو هذه الألوان النفسية التي لونها يذهب بطل روايته ليبزر لنا حيا يغمر في غلاجيل بيئة تحيط به هالة من نور «وعن مجدولين يقول الناشئ»: اختار المؤلف لمجدولين شخصية دسوقي حق الدريس ولونها بالألوان التي تشاؤها، وقد كنت وأنا أقرأ روايته أكاد أشعر بشيء تحلي بالتوفر والتريب حتى ليقف القارئ في موقف من الواقعة يرسم له عاطفته من العواطف أو يكشف له عن سر من أسرار النفس وهو أبعد ما يكون عن أفغان الخيال واللاعيب الألفاظ» (99). هذا الذي يشغف به المتفلوطي ولا يabıه لما عاده.

فهذا الناشئ لا يعارض مذهبا في القصص بمذهب آخر، وليس في المقتبسات التي ينقل عنها ما يشير إلى نماذج الكتابة، ولكن من قرأ الرواية في أصلها الفرنسي كان لإد عمارها بها هي الواقعة وماهي الرومانسية، فقد أراد إذن أن يعارض رومانسية فجوة برومنسية ناضجة، ومن المرجح أن يكون قد أطلب على النص الذي نقلته عن المازني، وأحسن مثله، وأدرك أنه ينطبق على القصص أكثر مما ينطبق على الشعر، وأتاحت له التعبير الذي قام به المتفلوطي فرصة نادرة للمدخل في تفاصيل الفن الروائي، وجماهير المتفلوطي المرجع بضحايا أسلاوته الفني، مع رونق لغته المضبعة: مثل هذا النقد بدعنا من جهةٍ على أن النهضة الأدبية كان لها دائرة مغامرة يتقاسمون الصفوف، ويجذبون الأكثرية خلفهم، ويعبرنا من جهة أخرى بالأسف لأن أحدا من أولي الماجستير والدكتوراه في جامعاتنا الكبيرة لم يقم بدراسة شاملة مفصلة لطريقة المتفلوطي في التعبير، لا هدف النقد هذه المرة، بل هدف التأريخ لتطور الدوق الأدبي عند القراء العرب.

2 - يأخذ المازني موقف الناشئ لموقيف الكلاسيسين الذين نظروا إلى الفن على أنه «تصوير» أو محاكاة لما في الطبيعة، ويقرر، في هذا السياق، بين الجاحظ وأرسطو، في وعي واضح بأن الكلاسيسة سمات فكرية إنسانية فواق اختلاف العصور والبيئات (وقد رأينا تأكيد مطران لقيمة التصوير أيضا). فهذا المازني أن الأصل في الشعر (الإحلال والاقتراح) لا التصوير - إحلال النفوذ على الصور واقتراح العاطفة أو الخاطر على القارئ (105) ويتوسع في الاستدلال بطبيعة اللغة،
مستشهدًا بأبحاث علياء النفس، فيقول إن "الألفاظ ليست في الحقيقة إلا رموز لما تأخذه العين من الأشياء" (1) وآن مثل واقع الكلام مثل من يأخذ قطعًا من الذهب والفضة، فيذهب بعضها في بعض حتى تسفر قطعة واحدة، بلتهما المثل جملة ولفن نحن كلفنا أن يجعل هذه القطعة أو أن يصور كل فئة ويحيل كل حرف لكان ذلك ضريباً من التعبير ووابياً من أبواب العنت، ولترأخت من جراء ذلك حركة الفهم وأبطأ سير الذهن، والكلام لا يقبل هذا التقسيم ولا يجعل هذا التجزيئة (2).

حتى الشعر الوصفي، وهو أقرب ألوان الشعر إلى التصوير، لا يصور لك الشيء، كا هو، بل كا يراه الشاعر، فهو "يخلع حلة من حلل الخيال بعد أن يطرق الإحساس" (3). ويستشهد المازني بأبيات لابن حذافة في وصف منظر طبيعي، ويعلق عليها بأنها مع براعتها لا تؤدي صورة واضحة للذهن، وأي لغة تبلغ أن تصور لك الشيء كالة التصوير الشمسي؟ ليس بدأ إلى ذلك حاجة لأن قة حظيرة اللغات المدعية لسعة مجال الخيال (4). وشعر يلذ القاريء، ليس ما يأخذ على الخيال مذهبه ولا يترك له مجالاً فهذا هو الغث الذي لا خير فيه، لأن حالات النفس درجات، فإذا أنت صورت أقصى درجاتها لم تبق للخيال من عمل إلا أن يسف إلى ما هو أحفظ وأدنى، ولذة الخيال في تغليقه، ون هنا قالوا في تعريف الشعر إنه لمحبة دالة ورمز لحقائق مستترة (5).

والمازني ميال في كتاباته النقدية إلى أن يصف تأثير الكلام أو العمل الأدبى في متلقيه (يتفق هذا اليل مع الألفة التي يشعر بها القارئ، لأعياء الإبداعية)، ويشير على الضرورة، معنى بحالة المبدع، وإن التقية في أن "الخيال" هو خاصية اللغة التي تعبر عن إحساس الشاعر بالحياة. يذكر شكري وصف الشاعر بالعبري، ويبرم غالبية القراء بفساد الذوق، لأنهم يطردون للمبالغات الفجأة، والأخيلة السقيمة، وتعجبهم كثرة التشبهات، وليس الخيال مقصرة على التشبيه، فإنه يشمل روح الفصيدة وموضوعها وخواطرها، والشاعر الكبير ليس هو ذا التشبهات الكثيرة الذي يكره من مثل وكأنه بل كان ليس بعدها إلا المعنى التضامن، والصورة المضطربة، غير التجانسة الأجزاء. فإن الخيال هو كل ما يتخيله الشاعر من وصف
جوانب الحياة، وشرح عواطف النفس وحالاتها، والفكر وتقاليده، ومواضيع الشعرية وتبابها، والبواعي الشعرية. وهذا يحتاج فيه إلى خيال واسع، وآثر، وكان شكري شعر بأنه يدور حول نفسه ولا ي.UtcNow تعريفا واضحا للخيال سوى أنه صنعة الشاعر الكبير أو العبقري، فعمد إلى تحديد، بالتميز بين التخيل والثنوم. والتمييز بين هما العمليتين العقليتين ركز مهم في فلسفة كورنيش الفنية. وشكري لا يلمحها... وقد يكون ذلك مستحيلا في سياق مقدمة صفاتها الغالبة هي الهجرة. ولقد تعريفا من عنده لكل من المصطلحين: فالتكخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق. ويشرت في هذا النص أن يعبر عن حق الوثنين أن يوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود. ويشمل للنوع الأول بقول الشريف الرضا:

ماللزمان رمى قومي فنزعهم تطيار القبول لما صكب الحجر

وسمي للثاني بقول المعري:

واهجم على جهن الدجي ولو أنه أسد صوهر من الهلال بمخلب(55).

ويبدو من هذه التفرقة وهذا التمثال أن شكري حصر نفسه في نطاق التشبيه، وأتي بكلام يشبه في ظاهره على الأقل - ما قاله النقاد القدماء عن "إصابة التشبيه"، وعددها داخله في "عمود الشعر"، ولهما لو شرح ما أراده "الحقائق والأخلاق" والعلاقة بينها وبين "العاطفة" التي جعلها - كثير من الرومسيين - جوهرا الشعر(56)، لفهم القراء الذين شبع فيهم ذما أنه يريد "بالتكخيل" شيئا آخر غير إصابة التشبيه. على أن هؤلاء القراء سيحاولون بينه وبين المازني الذي لا يعجبه تعرف شليجا للشعر بأنه "مرأة الخواطر الأبدية الصادقة" فيتساءل: "ما هو الحق؟ وكيف يوصف بأنه أبدى؟ وما هو مقياسه؟... إنه لا أبدى فيها نعلم إلا عواطف الإنسان. أثبت ترى أن أغاني المستوحشين التي يمتدحون فيها الحرب والشمر والقساوة والخبث والدهاء والخليفة هي غاية العقل عندهم وقصاص ماليغمهم الحزم والكياسة وإن استكبت منها أسام المتحضرين هذا العهد وبررت إلى الله منها نفوسهم، ولكنها شعر لا ريب فيه!(57)
أما العقود فقد سيطرت عليه فكرة الآرية والسامية، وهي فكرة أخذها عن رينان وحاول التصرف فيها حتى يخرج بها من نطاق العنصرية إلى نطاق المجدرات. ونحن نجد هذه الفكرة في مقدمته للجزء الثاني من ديوان شكري (1913) كما نجدها في كتابه عن ابن الرومي (1924). يقول في الأولى:

«الآريين أقوم خيال نشأوا في أقطار طبيعتهم هائلة، وحيواناتها غفيرة، ومناظرها فخمة رهيبة. فاتسع لهم مجال الوعم وكبر في أذهانهم جلال القوى الطبيعية. ومن عادة الأذن أنه تثير الخيالات في الذهن ويمشي له الوعم. فيصبح شديد التصور قوي التشخيص لما هو مجرد عن الشخص والأشباح والساميون أقوم نشأوا في بلاد صاحبة ضاحية، وليس فيها حورهم ملاطيفهم ويدعوهم، فقويتم حواسهم وضعف خيالهم. ومن ثم كان الآريان أقدر في شعورهم على وصف سراور النفس، وكان الساميون أقدر على تشبيه ظواهر الأشياء، وذلك لأن مرجع الأول إلى الإحساس الباطن، ومرجع هذا إلى الخس الظاهر. وهذا الفرق بين الآري والسامي في تصور الأشياء هو السبب في اتساع الميثولوجي عند الآريين، وضيقها عند الساميين. فليست الميثولوجي إلا إباس قوى الطبيعة وظاهرها ثوب الحياة، ونسبة أعماق إليها تشبه أعماق الأحياء. وتلك طبيعة الآريين فإنهم كما قلنا قد استواهم بقوة التشخيص والخيال على الساميين. وهذا أيضا هو السبب في افتقار الأدب السامي إلى الشعر القصصي، ووفرة أساليب هذا النوع من الشعر في الأدب الآري. فإننا إذا راجعنا أكبر قصص الهنود والفرس، وتقصينا الملامح العربية قديما وحديثا، وجدنا أنها تدور كلها على روایات الميثولوجي، وتستمد منها أصولها. وقد وسعت القصص منطقة الشعر العربي فكانت له تنوعا تفرعت منه أساليب وتشعبت أغرابه ومصادره. وحرم الشعر العربي منها وقفه التدرج عند أبواب لا ينتظاها. ولذكر لا يجمل الشاعر العربي المعاصر (مثل شكري والعقد بطبيعه الحال،
وصاحبها الحلياني) من فضائل الشعر الأرقي، يضيف العقاد: «وأيا شاعر كان واسع
الخيال قوي المتشخص فهو أقرب إلى الإفريقي في بيانه وأشبه بالأريبيان في مراهجه، وإن
كان عربيا أو مصريا» (85).

ولم تكن هذه أول مرة يتعرض فيها أدب عربي للمقارنة بين شعر العرب وشعر
الأمم الإفريقية، بل إننا رأينا الملامح الأولى لتقديم الأديب الحديث في مثل هذه
المقالات التي أجراها سليمان البتاني مترجم الإلهام، ولكن صدرت هذه العقد
اختلافا قليلا لأنه أدخل عليها نظرية الحلم العدري، ونظرية الأجناس البشرية،
وكذلكما غير مرسوم من الموهوب، وقد تذرع بها «الرجل الأبيض» كي يسيطر على سائر
شعوب الأرض. وقد تبرعت -وأيمن الكدر- إنما إذا تذكرنا قول العقد نفسه حين
جاوز مرحلة الشباب والكهولة إن المذهب الأبدي العاملي يمكن ان تحول الشخصية
القومية، أو قوله - حوالى ذلك الوقت - إن خمسين صفحة من القصة لا تعطيك
المحسوس الذي يعطيكه بيت واحد، أو إذا تذكرنا قول الجاحظ حين كانت الحضارة
العربية في أوج مجدها إن العرب اختصوا بالشعر دون سائر الأمم. ولكننا نحمل ذلك
كمله على تأريخ العدول، كما نحمل ارتفاع الأمم وانحطاطها على التاريخ بعوامله
المعقدة المتداخلة التي تبتكع الجغرافيا كما تبتكع الأجناس.

ويقى - من وجهة النظر العلمية البحثية - أن العقد لم يشرح لنا في هذا النص
طبعة «الخيال» باعتباره «قدرة عقلية» أو «التجديد» باعتباره «عملية» عقلية، وترك
الأمر فيها، سواء بالنسبة للخيال السامي أو الخيال الأرقي، كما تركه صاحبه
بالنسبة للخيال مطلقًا. على أن العقد يوجد بعد النص السابق بست وعشرين سنة
فتبتكع عن الخيال في مقال بعنوان «الفهم»، ويعرف بأنه ملكية تعين على استحضار
الصور والأحاسيس والإحاطة بالواقع من جميع نواحيه، توسعه لأفكار الحياة حتى
نستطيع أن نعيش في أكثر من مكان واحد أو أكثر من حقيقة واحدة، بما مستحضره
من الأماكن البعيدة والقريبة، وما نستحيه من الصور الحاضرة والماضية (86). ولا
شك أن العقد أقرب بهذا التعريف من فلسفة كروتزي في الخيال (وقد أثرت في كل
من جاء بعده من الرومانسيين، من صاحبها وردوزوث إلى كروتزي) فحال الخيال عند

- ١١٦ -
كولورنج قدرة - مهارة عقلية متوافقة للتفكير، وأساسها الطوري هو الربط بين المدركات بختيارات من قيد الزمان والمكان، أما من حيث هي عملي واع (أو بعبارة مهارة عقلية) فهي "خلق" مركبات جديدة من المعنى وهي بذلك تحاكي الخلق الأول. ويبدو أن العقد طوى هذا الجزء من نظرية كولورنج عامداً، لتقبيح هذه الكلمة الشائكة، كلمة "الخلق". على أنه حصل هذه القدرة بعيدا عن أساسها الطوري، ورتبها بالوعي أكثر مما أراد كولورنج أو ما له في شعوره. وعلل هذا التحول كان انعكاساً لمنهج العقد العقلي البصري، والوعي بصراسته، والذي ظهر في شعوره أيضاً، فتجلى على وجه المعتقدة أحياناً، وافقل موضوعات بعيدة عن روح الشعر أحيانا أخرى (كما في معظم قصائد "عابر سبيل").

وتتناول الفرق بين الخيال والوهام في مناسبة ثانية، فربط بين الوهم وبين الفن الرخيص الذي يرضي شهوة من الشعورات يفتقدها الإنسان في عالم الحس فيموها عليه في عالم الأحلام. ولهذا قريب من تفكير كولورنج أيضاً، إذ إنه يجعل التوهيم نوعاً من التذكر، أي استحضار الصور، فهو قريب من عالم الحس، ويعيد عن عالم الفكر المبدع. ونجد العقد في مناسبة ثالثة يتحدث عن الخيال على أنه يشبه الفن لطلب الحقيقة، فيقرر "أننا نزني في تقديرة الفن كلياً ارتقينا في تذوق الحس والبديهة وفي العلم بوصفية الخيال، فليس الفن مقصداً بالحس والمدركات الحسية، وليس الخيال اختراعاً منتهوًا عن حقائق الأشياء بل هو وظيفة مبدعة تتوفد من أسرار الحقائق إلى الصميم. (10) وإنا الفرق بين الفن والفلسفة أن الفن تجسيد أي تفكير بالصور، بينما الفلسفة تقوم على التجريد. ومن ثم فهو يرفض مبدأ المحاكاة الذي يعتمد عليه الكلاسيكيون. ويتراه لنا من خلال هذا الرفض تأثره بالفلسفة الأفلاطونية (التي تأثر بها الرومانسيون جميعاً) إذ إن المحاكاة - في المفاهيم الأفلاطونية - تبعدنا عن الحقيقة، غير أن الرومانسيين أضافوا فكرة الخيال المبدع، فأحولوا الفن أرفع مكان، بينما طرده أفلاطون من مدينته الفاضلة.

- لم يكن في تقرير مبدأ "العاطفة" صعوبة كبيرة، ولكن فهم طبيعة الخيال ووظيفته في الشعر والفن الأدبي عامة اصطدمت بكثير من المفاهيم الراسخة في البيئة

- 117 -
الثقافية. وهل ثمة ما هو أعقد من مفهوم “الحقيقة”? ليس الخيال مجرد نقيض للمحاكاة. فهو يفتح الباب لسؤال قد يبدو ساذجا، ولكن البيئة الثقافية كانت تلح في طلب الإجابة عليه، وهو: أليس الخيال مراذفاً للكذب؟ كان للنقاد العرب القدماء موقفان مختلفان من قضية الصدق والكذب. كان القول السائر عندهم أن “أعذب الشعر أكذبه”.

يقول صاحب الصناعتين - على سبيل المثال - إن الشعر “أكثره قد بني على الكذب والاستحالة. من الصفات المتمتعة، والتحقق الخارجة عن العادات، والأنفاظ الكاذبة، وقذف المحصنات، وشهادة الزور، وقول الياه، لأسيا الشعر الجاهلي الذي هو أقوى الشعر وأفحله، وليس يرد منه إلا حسن اللفظ، وجودة المعنى”.

وليس الأمر مقصوراً على الجاهليين، فإن “صاحب الرياسة والأبية” أي من معاصر أبي هلال لو خطب بذكر عشيق له، ووصف وجدته به، وحنينه إليه، وشهرته في حبه، وبكاءه من أجله لاستهجن منه ذلك، وتنقص به فيه، ولو قال في ذلك شعرا لكان حسناً. (١١)

وكان الانتقائيون أو الكلاسيكيون العرب سائرين على هذا المبدأ، يرون أن الخروج على الآداب العامة في الشعر ليس ما يعاب به الشاعر، لأن الشان في الشعر الكذب. وأذكر أنى كنت في صبي أقرأ في نسخة قديمة من ديوان حافظ إبراهيم، فوجدته فيه قصاً للخمريات، وقد مهد له صاحب الديوان بأنه جرى فيه على طريقة الشعراء، وقبله كان البارودي - وهو من أصحاب الرياسة - إذا نظم فيها يشبه ذلك قدم له جامع الديوان يقوله: "وقال يروى الكلام".

أما الكتابة "فعليها مدار السلطان" كما يقول أبوهلال. ولذلك تجاهل نقاد الأدب من فنونها ما قصد به الكاتب تصوير حاله، أو وصف جانب من الحياة الاجتماعية في أيامه، مثل كثير من نثر الجاحظ وأبي حيان التوحيدي، ومثل المقامات
التي احتاج الحريري أن يقدم لما صنعه منها بدفاع واعتذار، فهو لا يعد من الجهال أو المحققين من يتهمهم بمخالفة الشرع، مع أنه ما أراد هذه الحكabayات إلا التثبيت والتهذيب والتعليم.

فقد كانت هذه حجة المؤلفين الجادين من أقدموا على ترجمة الروايات أو تأليفها أو التعريف بها في أوائل هذا القرن، كما رأينا من قبل. فكانتم في محاولةهم الاستفادة من رواج فن القصص بين عامة القراء بعودتهم إلى رشوة القارئ، بقصة الحب في يقدموا له بعض المعلومات التاريخية أو بعض العظوات الأخلاقية، ورشوة الناقد بحث المستندات أو حصر المواعظ حتى يتسامح في قصة الحب. ونستدف من الكتبات النظرية القليلة في أواخر القرن الماضي اسم "الرواية الخيالية"، مع مرادف: "الفردية" و"الإفكية" (12). ومع ذلك يفرق هذا الكاتب بين نوعين من الروايات: نوع "غليب عليه الغول" في وصف الأمور الع burgeoning، والأحداث المستنفرة، والحروب العوانة، مما لا يسهل تصديقه، وتبعد عن العقل حقيقية؛ ونوع "فؤاد" في وصف الطبيعة والتشبيه بالواقعيات" (13)، أو "ذكر الحوادث التي حدثت أو يكون حدوثها ممكنًا" (14). ويظهر من هذا أهم استحسانا مبدأ "مشاعل الطبيعة" أو موافقة العقل وهو ما كان يحرص عليه الكلاسيون، وترد في هذا السياق إشارة إلى بويلو الشاعر الفرنسي الذي يعد واضع دستور الكلاسيس بكتابه "فن الشعر"، كما ترد أسماء الروائيين "روماندسن وبويلف في إنجلترا، وبرنار دي سان بير ورابليه في فرنسا" وهم جميعا معة يلكسون في الكلاسيون، وإن كانت بينهم فروق كبيرة.

وبقدر ما وجدت "المدرسة الحديثة" أو الرومنسيون العرب أن الشعر بحاجة إلى شورة تقطع ما بينه وبين "الكذب النقيدي" وتحلصه للتعبير الصادق عن أعمق عواطف الشعراء الذاتية، فأجزم من الضروريات كذلك أن يصححوا المفهوم الكلاسيكي للقصص الذي يحصر الصدق في موافقة طاهر العقل أو ماجرت به العادة.

يصف العقاد الشعر العربي بأنه شعر مطبوع، صادق، كشعر العرب القدماء، لا لأنه يعد ما قالوه، بل لأنه يعبر عن نفس أبناء هذا العصر، كما عبر
أولئك عياً كانوا يشعرون به في عصريهم. ثم يصف عصور الانحطاط بأنها عصور اندمع فيها الإنكار، وقلت روح البراعة والصدق، فظهر الكذب في الإحساس، والتقارب في سياق النظم، ثم بدأ الأدب ينجه من هذه الآفة حين بلغت دعوة الحرية مساعي الشريقيين، فشعر الفرد بذاتيه، أو على حد تعبير العقاد، "تتهيئ الطبع"، فكان من ذلك اختلاف الأساليب بين الكتاب والشعراء.

فالعقلاد يربط الصدق بدعوة الحرية ويربطها معا بالفكرة الأثيرة لديه، فكرة الفردية. ومن هذه العوامل الثلاثة وجد ما يمسي بالشعر العصري (٦) لا يعد عنه شكري حين يربط الشعر المطبوع الصادق بالفكرة الأثرية لدي وشاعر آخر، فكره العاطفة الفضوية التي تملك الشاعر، ومن أجل ذلك لا ينظم الشاعر الكبير إلا في نوتيات انفعال عصبي، في أثباتها تغلي أساليب الشعر في ذهنه، وتتضارب العواطف في قلبه. ثم تتفقد أساليب الشاعرة كالسج، من غير تعمد منه لبعضها دون بعضها. وإذا نظرت إلى الشعر العربي وجدت أن شعراء الجاهلية وصدر الإسلام كانوا أصدروا عاطفة من أثى بعدهم. والسبب في ذلك أن النفس كانت كبيرة، والعواطف قوية، لم يتفقها بعد، الترف والضعف.

فمفهوم الصدق بالنسبة إلى الشاعر الغنائي معناه أن يكون الشعر معبرا عن وجدان قوي وشخصية متفردة، ومن ثم فقد لا تكون الحصيلة كلاما يطمئن إليه القراء على أنه "حقيقية". بل إن "الشاعر الكبير" في رأي شكري، لا يكتفي بإفهام الناس، بل هو الذي يحاول أن يسبرهم ويجيبهم بالرغم منهم. فيخلط شعوره بشعورهم. وعواطفه بعواطفهم (٧). ولا شك أن شكري قد بلغ في هذا القول الحد الأقصى من تفرد الذاتية وهيجان الشعور الباطني، حتى اقترب - بالفعل - من التصور السيرالي الذي ينبغي أن يكون عليه الشعر (بعض شعراء يمكن أن يطبق عليه هذا الوصف) (٨).

ولكن إذا كان الخيال - كما من فكرته السابقة - هو القدرة المبدعة التي تشكل القصيدة وتبرز الخلقية، فسيجد في صورة محسوسة، كيف يتفق هذا مع كون الشعر
تعبيرًا ذاتيا عن عاطفتنا يمكن أن تكون خارجية عن حدود العقل؟ لعل الرومسيين العرب طرحوا على أنفسهم هذا السؤال، ولعله لم يكن ملحا بدرجة واحدة عند الجميع (أليسوا مختلفين؟) فليس لنا أن نتوقع، مثلاً، أن يزعم الأعقاب كما يمكن أن يزعم شكري. ولكننا نتوقع أنهم جميعا وجدوا ما يشبه الحلم (ولكننا أن يكون حلا نهائيا)، لأن القلق الدائم قد كرس كل الرومسيين في كلمة كيس التي لا يمكن أن تكون مجهولة لأي منهم: «أن الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هي جمال الفناء. فكلاهما جمال الحقيقة والحقيقة هي الحياة»، الحياة هي معروفة الشاعر، كل عواطفه مرجعها إلى حب الحياة، كما يقول شكري، أشدهم تشاءوا: «الحياة في نظر الشاعر الذي يعيش لفترة الجليل قصيدة رائعة تختلف أنغامها باختلاف حالاتها، فهي نغمة اليوس والشقاء، وفيها نغمة البقاء والبحث، وفيها أنغام المجد والإلهام، والشوق والاستعداد، والآمال والسماوات، والكره، والمحبة والحنين،وبرفع القصيدة، وأنغام الرحمة والجلاء، والأمل والرضا والحب. إن مزية الغزل سببها أن حب الجمال حب الحياة. وكلما كان تصور المزيد من حب الجمال أقرب، كان تصوره من حب الحياة أعمق. وليست المحبة الفردية لا مظهرًا من مظاهر هذه العاطفة الواسعة التي تختفي على كل جمال يستجلي في الحياة. وهذه العاطفة الشعرية تُضيق ضياءها على كل شيء، حتى على جوانب الحياة المظلمة الكريهة، فتحبها جمال فناء.»

هكذا يكون الجمال صادرا عن نفس الشاعر، معكنا على الحياة. (وهكذا هو أيضا عند العقد) (70). وشأن الحقيقة شأن الجمال: «إن وظيفة الشاعر في الإبانة عن الصلات التي تربط أعضاء الوجود ومظاهره، والشعر يرجع إلى طبيعة التأليف بين الحقائق» (17). وهذه الكلمات ليست إلا وصفا آخر للخيال، كما أن الجمال الفني الذي تقف عليه العاطفة على شتى جوانب الحياة هو من صنع الخيال، لأن الفن والخيال شيء واحد كما مرنا في كلام العقد. الجمال والحقيقة إذن - صنوان، كلاهما ولد الخيال، والعاطفة الكبرى التي تحرك الخيال الشاعر، العاطفة التي تشمل كل العواطف، هي حب الحياة. يشرح نعيمة هذا المعنى بأسلوب المثل:
«تسألوني: هل الشعر خيال فقط وتصوير ما ليس كائنا كائنا؟ وأنا أسألكم بدورى: ما هو الفرق بين الحقيقة والخيال، وهل من حد فاصل بينهما؟ أنتم واقون على ربيعة تشرف على البحر، تراقبون من هناك كيف تتبع الأمواج سلكا بعد سلك من أشعة الشمس المنحدرة، وينكم وبين البحر غابة عودة الأطراف من الصنوبر والأرز والسندان. في أسفل الريوة واد تراكت فيه الصخور بعضها فوق بعض، تجري بينها مدددة مياه جدول صغير. وفي نهر الذهب المكون من أشعة الشمس المتلاشية تروى بباحة يتصاعد منها عودة من الدخان إلى قلب الفضاء. الشمس والبحر والغابة والوادي والباحة فقأ شمك بهيئة صورة مناسبة الآلوان والخطوط، قؤاها الأفق وإطارها الفضاء. الصورة تحرك بينهما ودقة ترتيبه ودهنها وتناسب النور والظل فيها، أما حقيقة أم خيال؟ إذا قلتم حقيقة فاسمحوا لي أن أذكركم بالأفعى التي ألتقت على صخرة بالغرب منكم، وقد أمسكت بين فكها ضبا تحاول أن تزجره عشة يومها، أم باللعب الذي أنزوى بين الصخور القريبة منك ودمه يسيل من رصاصة أصابته من يد الصياد، أم بالديدان التي تتململ في برك الماء المتناثرة في الوادي. هل عددتم الأشجار في الغابة وميزتم الأز من الصنوبر والسندان من البلوط، وبالإجاح هل رأيتم كل ما مرت أعينكم فوقه من رأس الرابعة إلى خط الأفق وجعلتموه جزءا من الصورة التي تتمتع بهما؟ كلا. وماذا؟ أليست كل هذه التفاصيل جزءا من الحقيقة التي أمامكم والتي تتمكبن من رؤيتها لو شتمت - نعم (يقصد : بل). ولكن صورتكم كاملة بدمهما، وجمالها في أنها مركبة من جمال المجموع لا تفاصيل الفرد؟ (22) »

لندع مسألة التفاصيل جانباً، فالانتقاء قانون من قوانين الحياة لا الفن فحسب. ولكن سؤالنا الملح هو: ماذا عن الأفعي واللعب والديدان؟ أليست هي أيضا مادة صالح للفن؟ أو ما يمكن أن يصنع الفن منها «جمالًا»؟ هل الجمال مقتصر على مثبت لنا بالتجربة أو أطلتنا عليه أنه خير؟ إذا كان مرجع الجمال كله والفن كله والجمال كله والوجدان كله هو حب الحياة، والحياة فيها كل هذه الأشياء، فهل يجب أن
يقّل خِيام الشاعر أسيراً للرَبْوَة والبحر والغابة؟ وما كان نعمة ميالاً بطعبه إلى
كل ما هو طيب في هذه الحياة، لعله يقول، مثل زميله إيلي: أبي ماضي: "كن جيلاً
رّت الوجود جيلاً"، ربما كان زميله جيران، الذي تقصصته روح "النبي"، قادراً على
أن يستمل الخير والخير والجهل من كل موجود، ولكن سيأتي على أثرهم مواطنهم
إلياس أبو شبكية الذي تخز دوافع الشعر وتجهجه مثال الطهر، فيصوّغ من هذا
الصراع نمطه الضيء للجاهل. أما عبد الرحمن شكري الذي يقول إن "الشعراء
كاثولون" فهو يعرف أيضاً أن الشاعر "إذا نبذ عقيدته أقران الجاهل والخير إنها
شيءاً إليها، كما يهج المحب عشيته من هجرها إياه"(19). حقيقة عرفها بودليار من
قبل، وربما كانت هي المعطوف الذي انصرضت عنه الرمزية، ومن بعدها
السريالية، عن أمها الرومانية.

كانت قضية الصدق في الشعر، بجذورها الفلسفية العميقة من أعظم ما واجه
الرومانسيون العرب، ولستاً أنهم كانوا يطلقون من قضية ظاهرة السخف، وهي
قضية النزيفة الفكرية المقدمة التي عبر عنها أشعار القديم يقولهم إن أعذب الشعر
أكلبه. وربما كان هذا الغموض تأثيره في الطبقة التالية من الرومانسيين الذين لم يحتموا
 كثيراً بالنظرية، والذين كانت العاطفية هي ميزتهم الأساسية، ولما أن عواطفهم
كانت، في الغالب، منحصرة في الحبindi، ومن ثم كانت أقل عمقاً وعمولا
(لو أنها قد تكون أكثر اشتعالاً في عند إبراهيم ناجي).

ولكننا نجد لرواد الرومانية كلاً من الصدق والكذب في القصص أقل
فلسفية وأقرب إلى صناعة الكتابة، مع أنهم لم يباروا الكتابة القصصية إلا
قليلًا.

لقد أشار المازن إلى مساعدة الكلاسيون إسرافاً في الخيال من "الاعتبا على
ذكر الغرائط التي يتوزع الحجة وتقويعةها، ولثبيت عند الخاصة أنها ضرب من
المحال" كما في قصص الجنان والغيلان والطلاسما الخلفي. قال
المازن:

إذن فإن هذه الشياطين وعوائل البحر والغابة وما إليها ما يدعي خيال

- ١٣٣ -
الغريبين ووصفهم في شعرهم؟ من أين جاءوا باتهمي المحال؟ وكيف
عرفوه ووصفوه، ولا خبر لأحد من أبناء الدنيا بها ولا عهد؟ ولن يقوم
نفسه هذا الاعتراب بعض العذر، فلهؤه لا يدري أن هذه الشخصيات
ليست مخلوقة خلقا وإنما هي، على بعدها ورغبائها، مما استحدث الخيال
النشيط من ألواف بنات الدنيا وقصيدها. فهي أشياء مستعارة لشخصيات
مكونة من متفرق ما يلبس في ناس هذه الدنيا وهو خيال، ولكنه محلق في
سياق الشعر بجماعين من الحقيقة"(74)

والبايني، في هذا النص، لايزال يتكلم عن الشعر، ولكن كل شيء ينطبق على
القصص أكثر من الشعر، وعلى كل حال فإن انتقال مفهوم الحقيقة، كما يتصورها
الرومانسيون، من مجال الشعر الغنائي إلى مجال القصص يحل مشكلة الاعتقاد، فلا
يُنظر إلى الوقائع الجزئية في القصة أو الرواية أو المسرحية سواء الأحداث أو
الشخصيات، إن كانت "صادقة" أي منقولة عن الواقع، أو غير صادقة بهذا
الممعنى، بل ينظر إلى جمل هذه التفاصيل والعلاقات بينها، من حيث دلالتها على
حقيقة كلية من حقائق الحياة. ونقض الرومانسيون فكرة المحاكاة يؤكد هذه الحقيقة
التي يتمتع بها القصص في نسج الأحداث ورسم الشخصيات، على أن المتحنى
الرومانسي في الكتابة القصصية لم يكن جديدا في كل الجدة، فقد رأينا تباشير في مقال
لفح أنطون نشر قبل مقال البايني بسبع عشرة سنة، وفي مقال أنطوان دعوة إلى "قوة
الاعتقاد" و"قوة الحركة" ولكن نظر فيها إلى عنصر التشويق، لا إلى الحقيقة الفنية
التي يمكن أن يبرمي إليها القاص، بل إن دعوته لكتابة الرواية إلى التزود بمعرفة
واسعة في مختلف العلوم ولا سيما علم النفس والاجتماع (البيسكوستولوجيا
والسوسيولوجيا) كانت تستند إلى ضرورة كون التفاصيل مقنعة، وهو شرط لا أتم
للمؤلف، فضلا عن الانتقاء في كتابة الرواية - مهما يكن أسلوبها - كشرط التشويق، إلا أنه لا يتعهد للتواصل
خارجة عن مجالات العلوم المختلفة، والأخوذة من الحياة مباشرة، كما أنه لا يتعرض
للمؤلف الكبيرة التي تغيز الفن الكبير، ويتناول الماضي الفرق بين الفن والتشويق
المجرب في نص متأخر(75). فهو يقرر أولا أن العمل في القصة على طريقة التناول لا
على الموضوع، فربا كان الموضوع شديد البساطة، ولكن التناول الفني للمحادثة أو

- 124 -
الحوارات يرفع القصة إلى أعلى مرتبة، والعكس صحيح فرقة تسوية القارئ
حتى يعكف عليها ويلهمها لشدة حذقها صاحبها ببعض التشويق، ومن هذه
البوعثة: الاعتقاد على الوقائع ومايفها من غموض وإشكال وما تنطوي عليه من
مفاجات معقولية أو بعيدة الاحتمال، كما في الروايات البوليسية وقصص المغامرات.
وفن الكاتب هنا هو في التشويق. ومثل هذه القصص لا تعد من الأدب الرفيع.
ويبدو من هذه الملاحظات أن ما يسمي الفنون "التناول الفني" يختلف عن "فن
التشويق" وأن الأول أعلى مرتبة من الثاني. وفي ضوء المفهوم الرومسي للتناول الفني
تفهم أن المعنى لهذا هو نشاط الخيال في اختيار التفاصيل والربط بينها للوصول إلى
الخيال الفني الذي يطبأ وإدراك حقيقة من حقائق الوجود. أما "فن التشويق" فلا
يعدو جذب انتباه القارئ بتقبله بين حالات متعاقبة من الحيرة والدهشة، دون أن
يكون للكاتب هدف وراء ذلك.

فطبيعة الخيال ووظيفته تحددها قيمة العمل القصصي. فما إن كان الخيال أقرب
إلى "الشعور" - أي استحضار الصور لتحريك رغبة عند القارئ (76) فالعمل
القصصي دون مرتبة الأدب الرفيع، وأما إن كان "الخيال المبدع" هو المتصارف في
صياغة الأحداث وتصوير الشخصيات فتحن أمام عمل في مبلج جانبا من جمال
الحياة وحقائق الحياة، كما هو شأن الفن الجدير بهذا الاسم، والمتعة التي نحصل
عليها من مثل هذا العمل هي متعة راقية ولاتست şeyع لشهوة ما (77). لم تعد
القضية في القصة إذا قضية تبرير للكاتب بما يدعى في ثانيا من عظات أخلاقية أو
معلومات تاريخية أو تدريبات لغوية. لقد أصبح "الاختراق" في القصة شيئا مسيما
به، بل شيئا مطلوبا، ولكن كان على الناقد الرومسي أن يميز بين اختراق يقوم على
الخيال، واختراق يقوم على الإيمان. الأول "صادق"، كما يكون الفن الكبير صادقا،
والثاني "كاذب"، لا يعني أنه اختراق، بل يعني أنه لا يجلو حقيقة ما.

لقد كان هذا الفهم الجديد للفن للفناء والكاتب في الأعمال القصصية إضافة مهمة
إلى فن القصة، لم يغيرها التحول نحو الواقعية إلا من حيث نوع "الحقيقة" الفنية
ومدى ارتباطها بالواقع الاجتماعي. لذلك نصاب بشيء من الدهشة عندما نطلع
حوارا حول الصدق والكذب في القصة يرتدنا إلى مدلولها القديم قدم القصة في الأدب العربي، الذي يجعل الصدق مرادفا للأمانة في نقل الوقائع، والكذب مرادفا للاختراق. وينتبه أن هذا الفهم كان جزءا من التراكب الثقافي لا يريد أن ينجزح.

وعلمه غير خصوص بالبيئة الثقافية العربية التقليدية، بل عام في كل مستوى ثقافي بديئي. كما تشهد بعض المجلات الشعبية في العرب، التي تخصص فيها تسمية «القصص الحقيقية». ولكن الذي يثير دهشتنا أن هذا الحوار جرى بين ثلاثة من أقطاب الأدب في مصر، وهم الحكيم والعقائد والمالي. وقد يخفف من هذه الدهشة أن الحكيم بدأ هذا الحوار في مقال عابر، وأن صاحبه ردا بغير عناء إلى جادة الصواب في هذا الموضوع، وأن دلالة المقال الاجتماعية قد تكون أهم من قيمته النقدية.

كان عنوان المقال الذي نشر في مجلة «الثقافة» (وكانا تصدرها «لجنة التأليف والترجمة والنشر» وهي لجنة علمية وقبر مؤلفة من عدد من أساتذة الجامعة وكار رجال التعليم) هو: "أثر المرأة في أدبنا المعاصرين" (49). وكانت مناسبته أن العقاد حين أصدر روايته الوحيدة "سارة"، قبل مدة وجيزة، ظهر من تفصيل الرواية أن بطلها "همام" هو العقاد نفسه. فأخذ الناس يتساءلون سواء القراء العاديين والأدباء من هي سارة، لاسيما وأن الرواية قدمتها في صورة امرأة شديدة الأعراف، دخل معها همام - العقاد - في علاقة غرامية عنيفة. فكتب الحكيم أن العقاد في هذه القصة... يضع تحت أنظارنا صورة امرأة لا شك عندنا في أنها حقيقية، وأنه قد التقى بها وجعلها لوجه، وأنه انتفع بها كثيرا في دراسته لخلق المرأة وإطاعتها، وأنها قد أثرت في مجرى حياته بعض التأثير، وعدلت أو أضافت إلى علمه بالحياة الشيء الكبير، ووجه يقنع بكل هذا أن العقاد كاتب صادق قليل الابتسام إلى الحين والاختلاف (تأكيد الكلمات من عندي).

فمثل هذه الملاحظة ترد في سير الأدباء، كما ترد في سير غيرهم من المشاهد، والبحث عن "أثر المرأة في أدبنا المعاصرين" قد يلقي بعض الضوء على تطور شخصياتهم، وقد يلقي ضوءا أكبر على العلاقات الاجتماعية في فترة معينة، ولكنه لا
يقول شيئاً ما عن العمل الأديب الذي تستخلص منه هذه المعلومات. ولعل هذا هو ما يقصده الحكم بالضبط. فإن ترك الرواية والكلام عن دلالاتها الحقيقية يتضمن - فوق ما فيه عن إشارة لفضول القاريء العادي - استخفافاً ما كرا بقيمة الرواية كعمل أدبي (وهذا غير مستغرب من الحكم). ولم يتفق الحكم بهذا، بل زج بالمازي في الحديث من طريق المقارنة بينه وبين العقاد. فإذا كان العقاد كاتباً صادقاً فإن المازني ذو موهبة في الكذب. ويضيف الحكم: "وهنا لا أجد أعرضاً من البحث عن المرأة في حياة المازني. إن المازني أكثر الكتاب تصويراً لنفسه وحياته وبيته، ومع ذلك فلؤيل من يؤخذ له. إن قدرة المازني في الخيال والاختراع، وانطلاق حقه يباطله قد أسلده حجاباً كبيراً على وجهه الحقيقي. وأنا في الحقيقة غاضب من أن استخلص من بين رواياته الكثيرة الديلة التي تجمع للناس الجدل، والأوانى الشرقيات، امرأة واحدة أستطيع أن أقول إنها كانت صاحبة الشأن الأول في حياته. على أن الذي لا شك فيه عندي بل نوع أن هذه المرأة موجودة بالنفع ولولا ما استطاع المازني أن يكتب قصصاً" (80) (تأكيد الكمات من عندي).

وقد نشر في عدد تال من "الثقافة" رداً للعقيد وأخر لها. أما العقد فقد علقت على وصف الحكم بإيه بأنه "كاتب صادق قليل الالتجاء إلى الخيال والاختراع موضحا أن الخيال ضروري لفهم الشيء المادي بين أيدينا كضرورة لاختراع شيء غير موجود قياساً على شيء موجود (81). فهو إذن يستبعد كلمة الصدق، بمعنى حكاية الواقع، باعتبارها كلمة لا مكان لها في الفن. وأما المازني فاستبعد أن يردد بالصدق "أن يروى الكاتب قصة وقعت بجميلها وتتفصيلها بلا نقش أو زيادة... وإنما لما في الصدق والكذب على طريقة العرض وأسلوب التناول والإخلاص في التعبير والتصوير. ولا زنى لكون القصة مما وقع للكاتب أو لسواه، أو ما تقبل، وقد يأخذ الكاتب بعض الواقع بضيف فيه أو ينقص منه، وبيني قصتهما جرب وعرف وتحتيل أيضاً، ولا سبيل إلا إلى هذا المزج بين الحقيقية والخيال. وإذا فالفكيم فينف في إن ظن أن العقاد لم يفعل في رواية سارة أكثر من أن بروي حادثة كما وقعت، " فإن مزية سارة الغوص في لجنة النفس لا الحكاية بمجردها، والكشف عن أخزى
ال확باها، والتحليل الدقيق للخواطر» وهذا كله من عمل الخيال. وكذلك يستطيع الحكيم إن شاء أن يجد في «إبراهيم الكاتب» صفحات قليلة من حياة المازني، ولكن هذه الرواية لم تكن بسرعة واقعية، بل بتصوير حالات النفس، ونوع استجابتها للحوادث ورسم الشخصيات المختلفة (82).

إن هذا الحوار يبدو لنا اليوم أشبه بالفكاكة، ولعله لم يخل من شيء من ذلك في وقته. ولكنه لا يخلو أيضا من دلالة على بعض المفاهيم التي بقيت مشبعة بالثقافة العربية حتى بعد أن أفلحت بأفكار رومية، وفي مقدمة هذه الأفكار: أن الشعر يكشف»، وأن الشعر «يقول الحقيقة».

4 - واقعيون ولكن ...

من السياق الأساسية للكتابة الواقعيّة أنها «تنسل» الظواهر الاجتماعية من عادات وأخلاق، فتعني بالبشر العاديين، سواء أكانوا أبرياء أم أشرارا، وهم غالباً مزيج من الخير والشر. وبالحوادث التي تقع من أمثالهم أو تقع لهم، سواء أكانت سارة أم مؤلّة (إن كانت عين الكاتب الواقعي مفتوحة غالبًا على الأحوال) فهي لا تعرض «المشاكل» للأفكار والذائل، والساعة والذبابة، والقدرة والعجز. وكما أن الكتابة الواقعيّة النفسية تسعى لكشف «حقيقة» ما عن الإنسان أو عن وجوده في الكون، فالكتابة الواقعيّة النفسية تسعى لكشف حقيقة ما، ولكن عن إنسان معين في مجتمع معين. ومن هنا فهي المذهب الفني الذي يتعش في ظل النظام الديمقراطي (توجد له الإنسان العادي اعتباره السياسي والاجتماعي)، والفكرية الوطنية (التحذير نحو المجتمع الحاضر) والنظرية العلمية التجريبية (التطور من المبادئ). ومن هنا أيضاً كان محاذاة الأروسين في فنون القصة النشرية، كما كان مجال الرومانسية الأوسع في الشعر، والفناني منه بصورة خاصة.

وكان الشعر الروماني سوابق من تراث الأدب العربي، حتى ليصبح القول بأن مقدمات الرومانسية في أديبنا الحديث بدأت تطوراً طبيعيّاً لحركة الأغلب، ولم تنسخ منها إلا حين جاءت حركة الأغلب نفسها ورغب عليها التقليد، فكذلك كان للقصص الواقعيّة سوابق في التراث، استطاع المويلحي أن يبني عليها كتابه المهم.
حديث عيسى بن هشام (63)؛ ولكن القصة الواقعية اسلخت عن هذا التراث حين ثبت أن القالب التراثي أضيق من أن يتسع لأعضاها.
وهوذا اقترب المذهب الواقعي بظهور الفنون القصصية الحديثة وروسخ أقدامها. وظهور الحركة الوطنية الديمقراطية وتعاظمها. وصاحب ذلك كله إيان مدق عبلى بالعقل التجريبي والعلم التجريبية.
ولكن هذا لا يعني اختفاء الرومنسية، التي كان ينظر إليها في هذه الفترة نفسها على أنها "مثالية"، أي أنها تصور الأشياء على ما ينبغي أن تكون عليه. وفي كل ثورة، بالضرورة قدر من الرومنسية، ولذلك كتب جورجي، أدب الثورة الروسية التي كانت معاصرا للثورة المصرية، داعيا إلى أن يكون الأدب الشعبي مزيجا من الرومنسية "أيديالزم" (مثالية)، والواقعي «دريالمز»، وإن كنت لا نظري أن الكتاب والنقد تعمموا المدلول الفلاسفي لمظاهر الإصطلالين. ويدل على ذلك ما كتبه المازن في آخر مقاله "كلمة عن الخيال" (1942) فقد ناقش في صدر المقال الوعود الشائع بأن الخيال مبناه الإثبات لا أصل له في الواقع، فإنه شاعر جاء بما لا يعهد للناس بنهو أشعر من يدحهم على يدحه كل يوم. وقال إن مثل هذه الغرائب ليست من الخيال الفني في شيء. فالخيال الفني ينطلق من حقائق الحياة. وينبغي ما لا يضحي بل يزيده إشراقا وصحة أن نواجهه بالحقائق. ثم يقول:
ولا يتعجل القارئ فيما قد يحسبه أن أنصار (الريلزم) في الشعر، أي ما يمكن أن نسميه المذهب الحسي، أو نتناول الشيء كما هو واقع تحت الحس، ولكني نوضح هذا نقول كلمة صغيرة في موضوعه.
الأصل في الشعر وسائر الفنون الأدبية على اختلاف أنواعها وتبانين مراميها، وغيابهما، النظر بمتعة الشامل المحيط، وعلى قدر اختلاف النظر يكون اختلاف المعاني والأعراض. والشاعر لا يسعه إلا أن يصور ما "بري" بالمعنى الأعسق، وما يراه الواحد قد لا يراه الآخر، وربما أخذت عين الشاعر منظرا فأبدي الخيال تنويته، وأحسن ماشياء تزييفه وتزييفه. واعلم أن رؤية الشيء في أجل مظهر، وأسمى مجاله.
لا يملك المرء إلا أن يلاحظ همّة اللغة النقدية بها من "تطويق وترويق" بذكراكنا بأساليب الأدب والجرجائيين. ولا لوم على المازن فقد كان للنقاد في زمنه أنفسهم وهم الذين تحوّلوا والعصر قبل تحديد الفكر، ولا يزال بعض النقاد ومؤرخ الأدب عندما يفضلون هذه اللغة. ولكن إذا كان المازن قد اتفق من تعريف "الإيديازم"- الرومسيية- بأثرها النفعي في الملتقي، وكاد يقترب من التعرف من "الصنعة" الكلاسيكيّة تاركا "الإيديازم" فلا تعرف إلا أنها ضد "الإيديازم"، وإذا كان قد استشهد على مايقصده من "الإيديازم" بأبيات البكري المشهورة في وصف الريح وبيت واحد من وصفه إلينا كسرى- ولهذا ليس أدل ما في هذا الوصف على مايقصده المازن تاركا "الإيديازم" مرة أخرى بدون استشهاد، لأن هذا المذهب هو أن منظوره "من الأكاذيب"، فقد يدل ذلك كله على أن النقد في ذلك العصر - لدى "مدرسة الديوان" وغيرها لم يكن متمننا على الإبداع، وهذا ما يغرى معظم النقاد اليوم بإحمال النقد المعاصر للإبداع أو اتخاذه مجرد حاشية على الحركات الأدبية وإعمال مناهجهم النقدية الأحدث في الأعمال الإبداعية بصرفها. ولكننا قد نرى في غموض الحدود بين المذهب والأساليب في النصوص النقدية شاهدا على اختلاط هذه المذهب والأساليب في الإبداع، ومن ثم يتم النقد والإبداع المعاصر صورة العصر الأدبي للدارس المتاخر. وعليه يوضح ما يمثل اختلاط الرومسيوية بالواقعية فكرا وأسلوبا، في ذلك العهد، هو رواية "زينب" (1912) لمحمد حسن البكاء، هذه الرواية التي أجمع دراسو الأدب العربي الحديث على أنها أول رواية فنية في تاريخ هذا الأدب، وأنها كانت بالنسبة إلى ما سبقها قفزة كبيرة، وبالنسبة إلى ما تلاها سلفا نحرا، هذه الرواية الرائدة تخلط فيها سيات الرومسيوية والواقعية اختلاطا يندر مشهية. فالعقدة الرومسيه خالصة: حامد، شاب مثقف حساس، عازق بين مطالب الروح ونوازج الجسد، بين "حب الحب" والحب نفسه كحقيقة بيئة، ويتنهى أمه بأن يهجّج مجتمعه ليبحث عن ذاته الحقيقية.
وزينب: العاملة الريفية الجميلة إلى درجة أن حامد ابن صاحب الأرض يتعلق بها لا ليشبع نزوة جسدية طاهرة، والتي تعب عاملها مثلها ولكن أهلها يزوسطها من فلاح ميسور الحال. فتتمس بالسل- هذا المرض الرومسي المعروف - تموت مثل غادة الكاميليا، كما يقول يحيى حقي (٨٥). ولكن وصف حياة الفلاحين البومية واقعي جدا.

والعنصران الإضافيان اللذان يتخللان القصة سواء نظرنا إليها على أنها داخلان في بنية الرواية أم ملحان عليها، وهما وصف الطبيعة والنقدي الموجه إلى نظام الجمعية» أي المجتمع، والذي يحدث فيه المؤلف بسان حامد أو ينطق حامد بأذكار المؤلف، أو له رومنسي خالص، وثانية واقعي بمضمونه، ولو أنه ينتمي شكلا إلى النثر الإصلاحى السابق على عصر الرواية الفنية، ولا غاية في هذا، فهيكأن واقعنا تحت تأثير أسانذته وقوابه أحد لطفي السيد، وهو زعيم الاتجاه العلمي في مصر، إلا أنه كان في الوقت نفسه، ومتضامن شباب مصر في تلك الآونة ملتهب العواطف، ولكنه كان قد ابتعد بزعم عن ساحة المشفوعي، ولكن هل كان في استطاعته أن ينجو من تأثير مصطفى كامل، الزعيم الوطني الذي كان يشبه بالشعراء منه بالزعاع؟ إن هيكلا يروي لنا نفسه كيف هزت وفاة هذا الزعيم الشاب أعقاق كل مصر، حتى أسانذته لطفي السيد الذي كانت فلسفة في العمل الوطني مختلفة كل الاحتكاك (٨٦).

فلا عجب إذا تأخرت الواقعية إلى العشرينات، ولا عجب إذا ظلت الرومنسية تناسلها البقاء حتى الأربعينيات، وإن غلبت الواقعية على القصص، بينما كادت الرومنسية تنفرد بالشعر، ولكن التنظير النقدى كان يستخدم متى أواخر العشرينات إلى أوائل الأربعينيات، فسار المذهبان بقوة الاندفاع الذاتية إلى أن ظهرت تبشير الحداثة تنبأ بدخول عصر جديد لم يكن عصر التعلم من الغرب، مع السعي للاستقلال، بل عصر الاتحاد بالغرب، سواء أكان هذا الاتحاد إراديا أم غير إرادى، هنا أيضا لا يمكننا أن نغلب تأثير المناخ السياسي الاجتماعي. لقد كان مناخا مائعًا، تحقق فيه الاعتراف باستقلال مصر دون أن تصبح مستقلة فعلا، وتبث فيه الوعي الاجتماعي.
دون أن يستيقظ تماماً، وشغّل الناس بالأزمة الاقتصادية عن الحرية السياسية، ثم شغلوا بندار الحرب العالمية عن المطالب الوطنية، بل كانت معاهدة 1936 اعترافاً من الأغلبية بأن المطالب الوطنية يمكن أن تؤجل حيناً. في هذا المناخ المتزود المائع يمكن أن يشبّب الفكر، ويتحسس العاطفة في حدود الذات، وتضعف الإرادة عن مواجهة الواقع. ويتنازل الخبال عن طموحه والعقل عن شجاعته، فيصبح الاحتراء

"أنشطة مبهمة هو كل ما يستطيعه الأدب، وإذا نحن أمام خليط واقعي رومسي كلاسي لا نجد فيه المذاق الواضح لأي من هذه الألوان.

يجادلنا بحري حقي عن مولد الحركة الواقعية حديث من شهدته وشاغّل فيه، ثم تجاوز عصراً آخر، نحن عن دورة المدرسة الحديثة. كذلك سمو أنفسهم - محمد تيمور وعمرو تيمور وعمرو طاهر لاشين وحسن فوزي وإبراهيم المصري وحسن محمود، ويسع جميع حقي نفسه، ويفضل أن يتحدث عن أفكار المدرسة الحديثة بضمير الغالبين. ثم نحن مرة أخرى في الحديث عنهم في القبول التالية بضمير المتكلمين، نجدنا عن تبعهم - أول الأمر - لكتابة قصص مصرية مؤلفة، إذ كانوا يؤمنون بالترجمة للفرق القصص الأجنبي، لكننا عندما فقينا إننا نأمل أن نخلق أبداً جديداً، فإذا نترك هذا الشرف لغيرنا، وبعد جدل عنيف قررنا القيام بهذه المغامرة (87). ويجادلنا عن تطور فكر هذه الجماعة ونتمذهم الأديبة، فيذكر أنهم بدأوا بالانتماء بالأدب الإنجليزي والفرنسي، من شكسبير ورايسون إلى ديكنز ومايسى، ثم "قادهم جموعهم الثقافي إلى أفاق أخرى، فقررنا لكتاب يقترب مع لما في حياتهم من ماس أو لقرونهم على البهلولية، وهكذا عرفوا أوسكار وابيد او إدجار ألان بو وودلير ورامبو وقرينت، وقررنا للأبطاليا بيرنادا وتروما له، وتفكّروا بقراءة بوكاشيو وماكوند نوين. و كان من النادر أن تستمع باسم الجاحظ أو المتنبي، ولم تكن أشياء أعلام النقد تشغيل مكانا كبيرا في حديثهم، وكان التعصب لكتاب لا للذهب (88). هكذا كتب الشاعر حقي في "فجر القصة المصرية". ولكننا عاد فقاؤنا في تقديمه لمجموعة عمرو طاهر لاشين "سخرية الناي".

إن هذه المدرسة تولت التبشير بالمذهب الواقعوي وإدخال الفلاح ورجل الشاعر في
النطاق الإنساني (29) والواقع أن الدعوة إلى المذهب الواقعي واضحة وصرامة في المقدمة التي كتبها محمود تيمور لمجموعته القصصية الأولى («الشيخ جعفر» 1965). فهل استقر ألفاء المدرسة الحديثة عند المذهب الواقعي عندما أصبحوا أكثر نضجاً؟ فلا يوجد أن يجيء حقيقة عندما يتحدث عن هذه المرحلة الأخيرة في كتابه «فجرى القصة المصرية» لا يتحدث عن المذهب الواقعي أكثر مما تحدث عنه في المرحلة الأولى، إنها تشير إلى أن هؤلاء الشباب المتخصصين انتقلوا إلى المرحلة الثانية، مرحلة الغذاء الروحي التي حركت نفوسهم وأيتب عواطفهم ودفعتهم للكتابة بحرية الشباب عندما وقعوا تحت تأثير الأدب الروحي، والأدب الروسي أصبح بعد "آوبا واقعي".; بعد أن تجاوز مرحلة النشأة، مرحلة بوشكين وأليمونتوفر، ولكنها كانت واقعية من طراز خاص، كان هذا الأدب الروسي «الواقعي» كي يقال عنه عادة، ولو أن يجيء حقيقة قد تجنب هذا الوصف أيضا، شذى الانشقال بالأؤمات الروحية، وإن كانت نظرته الشاملة للمجتمع، بجميع طبقاته، باللغة الدقة في تصوير تفاصيل الحياة اليومية والسينات الخفيفة والخفيفة لاختلاف الشخصيات. يصف يحيى حقيقة هذا المزاج العجيب بشيء من التفصيل ثم يقول: كل هذه أجزاء توافق مزاج الشاب الشرقي المتهيء العاطفة، المبهمن من الحب، لذلك لا أكون بعيدا عن الحق إذا أرجعت إلى الأدب الروسوي الفضل الأكبر في إنتاج أعضاء المدرسة الحديثة (90).

إذن فقد كان هؤلاء الشباب واقعين بالطموح والرغبة، أو ربما بالاقتناع العقلي، ولكن واقعهم كانت مشوهة بكثير من الرومانيين في محاولاتهم الإبداعية. وعلى كل حال فقد توقف معظمهم عن الإنتاج بعد محاولات محدودة. ربما كان ألغزهم إنتاجاً في فترة التكوين هذه هو رائدهم محمد تيمور، الذي انتقل من الشعر الروماني - منظوراً من تمثيراً إلى المسرح والقصة القصيرة. وبعد كثير من مؤثر الأدب قصية في القطر (7 1917) أول عمل في اللغة العربية ينطبق عليه شكل القصة القصيرة، ولكنها كانت في الحقيقة أقرب إلى شكل «الصورة». أما من حيث الأسلوب الفني فإياها تستطيع أن نصفها بالواقعية دون تردد. وكذلك سائر قصص محمد تيمور التي
تضمها مجموعة الوحيدة "مأثرة العيون". إذن فقد توقف معظم أفراح هذه الجرعة عن الإنتاج بعد محاولات قليلة. ويمكن أن يعني ذلك إلى شعورهم بالإحباط لأن جهودهم أشتمل من قبل النقد الجاد كما أعرب عنها الجمهور الذي ظل ميلا إلى الرومانسية السهلة. وبعضهم عاود الكتابة - مثل يحيى حقي نفسه - على فترات متبدعة، ومع أنهم ظلوا خلفين لحريات القصة الواقعية إلى حد كبير، وتدريجا بنجاح من شكل الصورة إلى شكل القصة القصيرة المكتملة المعرفة، فإن "الروح الواقعية" - المرأة في تصور الواقع بكل ما فيه من نقائص - سرعان ما أصابها الوباء، وربما كان ذلك لأنهم هم أنفسهم قد تغيروا. وقد ظهر هذا التغيير جليا في أدب مهير نجم، الذي بدأ واقعيا وانتهى كلاسيكا (91).

على أن قضية "الواقعية" لم تكن بدعة أعجبت بها مجموعة صغيرة من الشباب الأصحاب، لقد عبرت عن حلقة اجتماعية معينة. وإذا كانت قلة من الشباب فقط هي التي تلقت إيجابات تلك اللحظة، فقد ترجوها بصدق، وأوجدوها لأول مرة في العربية - أدبا تقليصيا جادا ذاك شكل متطور، واستطاعوا أن يؤثروا في الأشكال القصصية المرادفة التي أصبحت تعني تصوير البيئة والشخصيات - وإن كانت نمطية إلى حد كبير - بدلا من السرد المباشر والتعليقات الفنية. وما يدل على أصالة الحركة أن أهم نص نقدية عبر عن أهدافها وقد سبق مقدمة نجم بعدة سنوات - لم يكن صادرا عن هذه المجموعة من الأدباء الأصدقاء بل عن كاتب آخر يصفه يحيى حقي بأنه اللغز المحير في فجر القصة المصرية، لأن حقي وأصحابه لم يتصلا به ولم يعرفوا عنه شيئا، وإن كانوا قد قرأوه له وأعجبوا به.

هذا الشعر بالذنب نحو شقيق لم نره، هو الذي جعل يحيى حقي ينزل من عن منصته ويعلق هذا الكاتب بدلا من أن يكتب عنه مؤرخا أو ناقدا. والواقع أن المعلومات القليلة التي أمكنه أن يعرفها عن عيسى عبيد، فضلًا عن كونه من السابقين الأولين إلى التبشر بمذهبه واقتحام ميدان الكتابة الإبداعية على مدى مده هذا المذهب، تجعله جديدا بكل هذا الحب. فهو - على الأرجح - شامي متمصر، ولكنه لا يقل غرائما بمرور واعتزازا بمصريته عن هيكل ذلك "المصرى الفلاح".
иjumlahه الأولي تنطلق بهذا الحب في إهدائها إلى سعيد زغول (وقد حذف من الطبعة الجديدة) وفي القصة الأخيرة، وهي أشبه بقسم من رواية وعده بإيامها في المجموعة التالية، وصور فيها أحداث الشورة الوطنية من خلال مذكرات فتاة بلغت سن العشرين ولا تزال تنتظر الزوج (شيء مقلق في ذلك الزمان) وذللك أمكن أن يربط بين تحرير المرأة وتحرير الوطن.

يجب أن تتنقل عن عواطفك، وتنظر إلى هذه القصة بمقاييس 1964، لتقول مع عباس خضر فيها "قصة وطنية صارخة" (92). أما إذا نظرت إلى المجموعة، وإلى المقدمة بوجه خاص، من المنظور التاريخي فيجب أن تقول بغير تحيز ولا محاية إذا نشهد هنا بداية عصر الهواية في كتابة القصة. وقد كان إلى جانب هؤلاء المرأة الذين أخلصوا لفنا القصة ولم يستبدوا به غيرهم من ألوان الأدب حتى حين عجزوا عن الاستمرار فيه، هواة آخرون من محترفي الأدب أو الصحافة أو التعليم أو المحاماة، الذين مارسوا كتابة القصص "بعض الوقت"، ومن هنا تقدر قيمة الملاحظة التي أبداهها هيكل في "ثورة الأدب" عن الحاجة إلى التخصص لكي يشدد عقود الفن القصصي (93)، كنا نقدر شجاعة محمود تيمور، ومن بعده توقيع الحكيم ثم نجيب محفوظ، محمد عبد الحليم عبد الله، الذين أعناهم شراء موروث، أو وظيفة حكومية قليلاً الأعضاء، على التفرغ للكتابة القصصية، ولكنهم مع ذلك كانوا في حاجة إلى قدر من الشجاعة ليقفوا حياءً على هذا اللون من الكتابة، الذي كان نظر إليه - حتى العهد الأخير - على أنه من أقل فنون الكتابة احتراماً، وإن كان الوضع قد انعكست الآن.

أول ما يستوقف النظر في كتابة عيسى عبيد، سواء في المقدمة أو القصص، ركاءة الأسلوب. إنه يطلب بالتوقف عن تقليدينا الأعمى الجامد الغبي لأدب العرب القديم، ويجارتنا لهم في الخيال والتشييع والاستعارة والمحسات البديعة والعبارات اللغوية (94) وهذا مطلب المجددين جمعاً بل والكلاميين الجدد أيضاً، وإن كانت "العبارات اللغوية" ذات مدلول ملبس عند من يعرفون اللغة، واضح فقط عند من يجدون عناية في استخدامها. فليس مشكلة عيسى عبيد أنه يريد أن
يكتب بلغة سهلة قريبة من اللغة الطبيعية، بل إنه يحاول أن يكتب بلغة فصيحة أنيقة ولكن مهاراته لا تسعفه. ولابد أن القاري الذي ألف أسفل المنشور باللغة المتقدمة وموضوعه الناعمة العذبة سيبتسم حين يقرأ عبارة مثل "الحربات الوطنية البديعة الجديدة" أو "الريح والنضوم المبكر البديع" (95).

ولا يشعر عبيد بأن ثمة مشكلة في لغة القصص والمسرح تعدل ضرورة الاختيار بين الفصيح والعامية. وهو من دعاة التوافقي، وكيفيته عندن أنه الحوار إذا طال فيجب أن يكتب بلغة عربية متوسطة، خالية حسب تعريفه من "التركيب اللغوي"، وهذا لا يمنع من استعمال العامية عند حكاية جملة واحدة أو جمل قليلة (96) وهو يدلي أسف أنه لم يستطع لضيق المجال، أن يخصص فصلا من هذه المقدمة "الدرس لغة التأثر والانفعال التي أخذ كتبنا الناشئة الجديدة يستخدمونها في كتاباتهم، تلك اللغة الحية الرمزية الشغوفة باختيار الكلمات الفنية وابتكار المعاني الجديدة التي تؤدي المعنى بقوة ودقة" (97). ويدل السياق على أنه أراد بلغة التأثر والانفعال ما نسبته الآن اللغة الإنشابية، لا اللغة الخيالية التي تعتمد على المبالغة، والتي عابها في أكثر من موضوع واحد. ولعل الوقت كان مبكرا بالنسبة خلق هذه اللغة الفنية الإنشابية، وعلل أقرب كتاب هذه الطبقة إلى النجاح في ذلك هو محمود طاهر لاشين في مجموعة "سخرية النايف" (1927) و"المحكي أن (1930) ولأساليب الثانية منها، ثم أصبحت قضية اللغة الفنية هي أهم ما شغل بهيحي، أصغر أفراد هذه الطبقة صنا، وقد استطاع بعد مكابرة طويلة، أن يخلق لنفسه لغة هي أقرب ما يكون إلى ما تخلله عيد، وعاقه عن تحقيقه، ولو جزئيا، ضعف أدائه اللغوي. ويكفيه على كل حال أنه به غيره إليه.

أما محمود تيمور، وعمرو تيمور من بعده، فقد حققا منذ وقت مبكر، أي من أوائل العشرينيات، ما يجب أن نعدد علاجًا صحيًا قاسيا للترهل اللغوي السائد، فكتب قصصهما بلغة مقتبسة إلى أقصى حد حتى نكاد تخلو خلوا تاما من النمسات الأسلوبية التي تفيد في نقل الظلال الدقيقة للمعنى، وقد عدل محمود أساليبه مع الزمن، ولكنه جنح إلى الرصانة الكلاسيكية أكثر من الدقة الإنشابية.
ولレビسي عبيد تصور واضح للبناء القصصي استلهمه على مايظره من جمل وشرحه زولا في كتابه "الرواية التجريبية". فالقصة أو الرواية يجب - في نظره - أن تقوم على دراسة دقيقة وعميقة للشخصيات، من حيث مرايا الشخصية وصفاتها الروائية وتأثير البيئة فيها. ومن ثم يكون وضع الشخصية في موقف معين، وتركيا تصرف في هذا الموقف بما يتناسب مع طبيعتها، هنا على الكاتب القصصي (98) ومن أجل ذلك ألح عبيد على المنبر، ثم جلس أبواب هذا الفن أن يعمق دراسة علم النفس، وأن يدرك نفسه على ملاحظة البيئة والشخصيات من حوله، وأشار إلى عدة قولاب معروفة في كتابة القصة، مثل قالب السرائل وقاب المذكرات وقاب الاعترافات (99)، ويبدو أنه تعبد التنويه بين قصص المجموعة، فكانت فيها أمثلة لكل الأساليب التي ذكرها في المقدمة. ولم يشترط سوى شرط واحد لجودة التأليف القصصي، وهو دقة الملاحظة مع عمق التحليل النفسي. وفإن شرط كان من أهم ما تبته إليه عميد المذهب الواقعي فلوبير، وهو أن يختفي الكاتب القصصي وراء شخصيته. ومن العجيب أن عبيد لم يذكر هذا الشريط في المقدمة، وكثيرا ما خالفه في قصصه، وإن اختلطت تعلقاته الم宿دة من ثقافته النفسية وأحكامه الأخلاقية التي يغلب عليها الشاشؤ عن الوعظ الخطابية التي عابها على أنصار القديم. ولا نفسد ذلك بالجهل بل بطفولة الفن، وشدة حرص الكاتب في تلك المرحلة المبكرة على إبداء آرائه بالتدخل المباشر في سياق القصة. لقد كان التعبير إلى الحرية أقوى لدى هؤلاء الكتاب المبتدئ من الروح الموضوعية المستفادة من الإيان بالعلم. ولذلك لا نذهب حين نرى عميد عبيد في هذه المقدمة يدافع عن المذهب الجديد، مذهب الحقوق أو "الリアルズ"، لا على أساس أنه المذهب الذي يتفق مع سيادة الروح العلمية بل على أساس "أننا نحكم على حسب أمرجنا وميلنا وأدواتنا، وأنزجة الناس متعددة، وميولهم متضاربة، وأذواقهم مختلفة ومتفاوتة، فلا يصح ولا يحق لنا أن نجد غيرنا على قول ما لا يسخجه ولا يضعوه (100) و จาก كل إنسان في إبداء رأيه بحرية مطلبة إنساني أساسي وجذوره من مفهوم الديمقراطية، ولكن صاحب الرأي إذا لم يستطيع أن يدعم رأيه بهجوم موضوعية لم يكن لرأيه قيمة، والهجة الوحيدة التي يسوقها عبيد لتأييد "مذهب الحقوق" وبيان سبب إبانه بأن
هذا المذهب سوف يسود يوماً هو تفاوته بأن الحركة الوطنية سوف تغير كل شيء في أحوالنا السياسية والاجتماعية والأدبية، والثورة المتضarra في عالم الأدب المصري المترابط إلى القضاء على الأدب القديم الجامد الشاب المحتفل، فتكون أشبه بالثورة التي قام بها فكتور هوجو ضد الأدب المدرسي، والتي نادى بها زولا وجماعته ضد المذهب الخيالي لإيجاد مذهب الحقائق أساس أدب الغد (101).

لا شك أن الجمع بين «المذهب الخيالي» (الرومنسي) و«المذهب الحقائق» (المذهب الواقعي) في حركة واحدة يراها الكاتب نموذجاً للثورة المتضarra في عالم الأدب المصري المترابط يثير رافض للنظر. ولا يبدو أن هذا الجمع كان مقصوداً تماماً، ولا كأن من المتضarra أن يصبح الكتاب دوافعه. ولا يمكن أن يكون غير مقصود أيضاً، لأن الكتاب يعرف الفرق بين المذهبين، وقد هاجم المذهب الخيالي في الفصول الأولى من مقدمةه (والواقع أنه ناقض نفسه هنا). ولا يجمع بين المذهبين، بنص كلامه هنا، إلا أن كليهما «ثورة»، وعلوه لا يعرف أن المذهب الخيالي أو «الإيديايم» كما وجد في زمنه كان جديراً بأن يعد موازياً لمذهب هوجو، وقد رأينا من النقاد تقبل من أخذ على المبديه تشويبه لشخصية ستيفن بطل رواية «تحت ظلال الريزفون» (91)، وهو يرد هذا النقد الآن، ويضيف إليه أن مذهب الإيديايم كما يمثله كاتب مثل المبديه، متفق مع مبادئ الشعب المصري، لأن الشعب المصري شعب محاوظ أخلاقي قبل كل شيء، يبعد قيمته ويقدسه ما صنعه الآباء مثواهماً أن ما وضعه أجداده العرب هو الحد النهائى للكيان الإنشائي الفني الذي يجب أن نترسمه باحترام وإجلال (97).

لعل ما يعنيه إذن، وإن لم يقله بوضوح، هو أن المذهب السائد في زمنه هو مزيج من «المدرسة» (الكلاسيكية) والمذهب الخيالي (الرومنسي)، وأن الثورة المتضarra ستكون كذلك مزيجاً من المذهب الخيالي ومذهب الحقائق.

وعدم الوضوح هذا هو الذي منع من ظهور مذهب أديب له خصوصيته المصرية أو العربية، وجعل النقد والإبداع يختلطان معاً بين المذاهب. وإن دهشتنا لتشدد حين نرى - بعد نحو عشرين سنة - ناقداً لا نشك في عمق ثقافته الأكاديمية والأدبية - 138 -
العامة يشارك في هذا الخليط. ذلك الناقد هو محمد مدنر، وتقال له "نداء المجهول والأدب الواقعي" (1945). يبدو أن هذا الناقد متمسكاً بالواقعية. فهو يصف رواية محمود تيمور بأنها "واقعية"، بل "نموذج دقيق للأدب الواقعي"، رافضاً بعدان فكرة تحول كتبها من المذهب الواقعي الذي عرف به نحو المذهب الروماني. وحجة تلخص في أن شخصياته الثانية تحمل قسمات دقيقة من الواقع. وهذا في نظر الناقد أهم من عقدة القصة، وهي مغامرة لاكتشاف قصر مجهول، وشخصياته الرئيسية وهي سائحة إنجليزية (مس إيفانس) استهدفاها سر الشرق الغامض، والشخصية المكملة لها وهي شخصية شاب جن بسبب الحب. كل هذا يعبر الناقد، أما فكرة الرواية، وهي قصة الرومانسية، فيتجاهلها الناقد تجاهاλاً، إلا إذا كان يمكن أن يجد من الواقعية في فكرة انتصار الخيال على الحقيقة، عندما تحل السائحة الإنجليزية محل حبيبة الشاب المفقودة؟

وكانت بدايات الخدمة رد فعل لعودة الكلاسيكية التي اقتربت نزاع الحرب، وما صاحب من نشاط ثقافي للدول الغربية والجزيرة العربية في مصر. لقد ظهر "الاستطلاع" الذي شكا منه يحيى فقيه، بين الثقافة التقليدية والثقافة الواقعة، ولم يكن ظاهراً قبل ذلك في بيئة المثقفين، فانهاذ الناقد الثقافية البارزة في الجيل السابق كانت تجمع بين الثقافتين، حتى من خضعوا فترة من الزمن للتعليم الذي فرضه الاستعمار. كان الاستطلاع، في الأجيال السابقة، بين الشعب الفقير بكل قيمه وعاداته وبين القلعة المثقفة، وفضل الإقامة نطاق التعليم - نسباً - وبدة الممارسات الديمقراطية - رغم عيبها - دخلت قطاعات جديدة من الشعب في الحياة العامة، والتفتح مع القوى السياسية المحافظة على مفاهيم سلفية حافظة. هنا أصبحت ظاهرة "الاستطلاع" شامل بكثير وأشد إصداراً لما عرف في العشرينات من صراع أدبي بين المجددين والمحافظين. ولنحصر أنفسنا في نطاق الأدب نذكر بظهور كتاب "البلاغة المصرية" لسلامة موسى والرد عليه "دفاع عن البلاغة" لأحمد حسن الزيات (1945). الأول يدعو إلى "بلاغة" جديدة تستند إلى العلم، والثاني يدافع عن البلاغة التقليدية، بلاغة الشعر. ويدعو من المقارنة الأولية بين كلمة "بلاغة" في الكتابين أن
المعنى مختلف. فهو في الأول طريقة الكتابة، وفي الثاني صنعة الشعر والكتابة كما
عرفت بين الشعراء والكتاب (المحترفين) في العصور السابقة، وتمثلت في "علم
البلاغة". وفي الكتاب الثاني دعاة ضمنية إلى "استطلاع" آخر، استطلاع بين
المتخصصين في اللغة وغيرهم، وقد كان من عوامل هذا الاستطلاع قيام المجمع
اللغوي فوق وظيفته الأساسية وهي وضع مصطلحات عربية للعلوم الحديثة، بنشاط
جديد في "تشجيع" الأدب عن طريق منح جوائز للشعر والقصة، وكان من الطبيعي
أن يلتزم المجمع بقواعد صارمة، لا في اللغة فحسب، بل في كل ما يتصل بالأعراف
والتقليد.

وإلى الإبداع الأدبي ليس حكراً لعلماء اللغة، فاللغة مملة لجميع أبنائها، والإبداع
موهبة يتبدي بها أفراد في جميع المهنيات، هؤلاء هم "الهواة" الذين لا يصبحون "محترفين"
إلا بعد أن ترسخ أقدامهم في فن الكتابة. وأعظم إنجازات الأدب العربي الحديث
تمت على أيدي هؤلاء الهواة، عندما انتقلوا إلى الاحتراف. ولكن من مشكلات الثقافة
العربية - وال مصرية خاصة - أن نسبة هواة بين محترفي اللغة، من علماء ومعلمين، وبين
عامة الثقافيين. وهذا النوع الأخير من الاستطلاع يحول الكثيرين من هواة الأدب إلى
أعداء اللغة، وقد ينقلون إلى الاحتراف أو ما يشبه الاحتراف، وهم كارهون للغة،
أو كارهون لتراثها الأدبي، لأن أساتذة اللغة قدموا إليهم صورة مشوهة عنها،
فأكثرهم لا يفرقون بين عصر الازدهار وعصر الانحطاط، ولا يقدرون اختلاف
الأذواق من عصر إلى آخر، بل يسرعون الأدب القديم كله بأنه شكل عقيم، أدب
الفاقث لا أدب أفكار. والذي يحمي بعضهم من الوقوع في "مقرب الكتابة بدون لغة،
أو بلغة يفترزونها لأنفسهم، أو التحول إلى العامية، أو إلى لغة أجنبية، هو أنهم
يجدون في أدب العربية ترازاً ما يمكنهم الاحتراف به، وهو غالباً تراز الجيل السابق
من المجددين.

نجد إحدى بواكي الفكر الحداثي في المقدمة التي كتبها المحامي عادل كامل
لروايته "ملم الأكبر" (1944). ونجد فيها ذكراً للمجمع اللغوي الذي كان قد
رفض الرواية، ومناقشة لمزيات حول آرائه في البلاغة العربية، وأفكاراً يقدمها كا
لا يمكننا اكتشافها لأول مرة، مع أن رواد الرومانسية أشياعوها شرحاً (مثل مسألة الصدق أو الأمانة في التعبير عن النفس)، وقد تكون من المبادئ المعروفة عند علماء البلاغة والمتكلمين (مثل قضية اختلاف المعنى باختلاف اللغة). وعمداً عن إدراك اختلاف المصطلحات بين عصر وعصر، وبين لغة وليغة، أدى به إلى الزعم بأن العرب لم يعرفوا هذا الفن اللغوي الذي نسميه الأدب لأنهم أطلقوا اسم «الأدب» أو علم الأدب أو علوم الأدب على طائفة من العلوم اللغوية.

كان عادل كامل قصصياً وعاذاً (وقد خسره أدمان الحديث بانصرفه عن الكتابة بعد هذه الرواية بالذات) ولم تخل مقدمته هذه من ملاحظات طيبة عن فن الكتابة، وإن كان قد أعطى عنصر «التشويق» أكثر مما يستحقه، ولا من اعتراف جليل بفضل الجيل السابق من المجددين، وإن لم يميز بين كتاب مدربي مثل (أصول النقد الأدب) لأحمد الشابو وكتاب نجدي رائد وهو (مقدمة لدراسة البلاغة العربية) لأحمد ضيف (العجز عن إدراك اختلاف المصطلحات مرة أخرى!). ولكن هذه المقدمة كانت، بكل فضائلها وعيوبها، باكورة من بواكير الحداثة، ونذيراً من نذر الصراع الذي نشهده اليوم، والذي لا يعد الأدب إلا واحداً من أهرام مظاهره.
المقالة الثالثة

في أن المذاهب الأدبية تعكس خصوصية تاريخية للثقافة الغربية

١٤٣
والسواقة بين المدارس الصحيحة والمدارس المختلطة كثيرة في النشأة والبدلانية. ولكن الفاصل الأكبر بينهما هو أن المدرسة الصحيحة ثمرة طبيعية نميزها بعد وجوها، وأن المدرسة المختلطة ثمرة صناعية يسبقها التذبذب والتضايق قبل أن يعرف لها وجوها وأصدق ما يعرف من المدارس الأبدية والفنية فإنها عرفت بعد الملاحظة والمقابلة بين نجوم الأدب والفن في عصر واحد أو عصور كثيرة، وقد تفرق أجزاء هذه المدارس في بلدان شتى على أنفجارات متقاربة أو متبااعدة، لأنها مظهر حالة طبيعية واحدة تشترك فيها جميع البلدان.

عباس محمود العقاد

في العصور القديمة لم تعرف المذاهب الأدبية، كما لم تعرف في العصور الوسطى، وإنما أخذت تتكون إبداء من عصر النهضة ... والذي نجح الفن الفناء إليه عند البحث في نشأة المذاهب الأدبية هو أن لا نستطيع أن نقصمه إلى خلقها، فوضع الشعراء أو الكتاتاب أو النقاد أصولها من العدم، ودعا إلى اعتناق تلك الأصول، وذلك لأن الحليقة التاريخية هي أن المذاهب الأدبية حالات نفسية عامة وليستها حوادث التاريخ وملابسات الحياة في العصور المختلفة، وفية الشعراء والكتاب والنقاد فرضوا للتعبير عن هذه الحالات النفسية أصولًا وقواعد تتكون من مجموعة المذاهب، أو ثاروا على هذه القواعد والأصول لكي يتحروا منها، وبدؤوا خلقوا مذهبا جديدا، على نحو ما ثار الرومانيكين على الكلاسيكية.

محمد مندور

تدل الكلاسيكية، في البلدان التي درستها، على ثلاث مجموعات أدبية متباينة: الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر، والأدب الإنجليزي في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر، والأدب الألماني في أواخر القرن الثامن عشر. وهي مختلفة فيما بينها اختلافًا واسعا من حيث المادة والشكل، ومن حيث دعوى المراجعة والعظماء، بل ومن حيث علاقتها بالأدب القديمة أيضًا.

رينيه ولك

يجب أن تنخلي تماما عن الدقة لكي نستطيع أن نعزز الرومانسية. بول فاليري

١٤٥
١ - البحث عن الجذور

البحث عن "المذاهب" في أدب كأدبنا العربي الحديث يثير مشكلة الأصلية.

وهي نفس المشكلة التي تثيرها البحث عن الأنواع الأدبية (القصة والرواية والمسرحية والمقالة إلخ). هل استطعنا أن نجعل هذه الأنواع والمذاهب التي اقتبساها من الغرب معرفة عن وجودنا الحقيقي (لا وجهنا المستعارة)؟ ولكن هذه المشكلة لا تقتصر على الأدب، أنواعه ومذاهبه. لقد اقتبسا من الحضارة العربية أشياء كثيرة أخرى، فهل حافظنا على "حقيقةنا" في هذا الاقتباس أو أضعناها؟ وقد يقال حينئذ إن الأدب يتقدم على غيره في الأهمية، إن لم يكن في الزمن، لأن الأدب هو التعبير الألصق بحقيقةنا، بأعماق وجودنا.

إذن فالمشكلة هي مشكلة حضارة، وهي مشكلة بالغة الخطر، لأنها في الوقت نفسه مشكلة وجود، ولكنها مشكلة واحدة.

أما حين نبحث عن المصدر، كأن نفعل الآن، فإننا نصادف مشكلات كثيرة:

ربما يكون أولها: كيف توضع هذه المذاهب؟ هل هي "ثررة طبيعية" كما يقول العقاد (إذا كان المذهب صحيحًا) أو نتيجة عمل وتفكير، كا يفهم من كلام مندور؟

و ربما يكون السؤال الثاني: لماذا وجدت هذه المذاهب في تلك المنطقة من العالم؟ وهذه الحقبة من التاريخ، دون غيرها من الأقطار، وفي غير هذا العصر الحديث بالذات؟

و ربما يكون السؤال الثالث: لماذا تنبت صور المذهب الواحد في أنحاء مختلفة من تلك المنطقة ذاتها، كما يقول ولك، وإذا كان بينها ذلك الالتفاف، فكيف كان التلاقين؟

ولعل هناك مشكلات أخرى، ولكننا سنكتفي ب بهذه الثلاثة، إذ يبدو لنا أنها أهمها. أما لماذا تتعرض لهذه المشكلات أصلاً، فالسبب هو أننا لا نرى من صواب
الأي أن نأخذ من أحد شيئاً دون أن نعرف أصل ذلك الشيء وفصله، وقد يتطلب ذلك منا أن نعرف أصل معطية وفصله أيضاً. ولا يصدها عن البحث في الأصول أن من سبقونا شغلوا عنها أو لم يقموا بها. كل ما يجب أن نحرص عليه إذ نقترب اللجة (ونحن لا نحسن السباحة) إلا نتجاوز قامتنا أو نقترب من دوامة. واللجة هي تاريخ الخضارة التي نبت فيها المذاهب الأدبية، فقد نجد أنفسنا مشددين إلى دوامة المباعفية، إذ إن الإنسان صانع الخضارة لا يمكنه أن يصنع شيئاً إن لم يفكر في نفسه وحاجاته ومعني وجوده في هذا العالم. أما الأدوات التي نحرص ألا تزول عنها أقدامنا فهي هذه القريبة من الشاطئ حيث يمكننا أن نرى البحر (بحر الأدب الغربي) دون أن نغوص فيه.

فأمام أن السؤال الأول فقول إن كلا من العقائد ومتدور أصاب جانباً من الحقيقة. فإن يكون المذهب نتيجة تأمل وتفكير لا ينافي كونه «ثمرة طبيعية»، ولا يستلزم كونه «مخالفاً» بالضرورة. العقائد وصاحبه مشا - حين أعلنا عن مذهبه في مقدمات دواوينهم كانوا كنا كأن كان مذهبهم «ثمرة طبيعية» لتطور الحياة العرية و الفكر العربي في القرن الأول من القرن العشرين. فلم «يخلت» هذا المذهب ليتفتَّد الأنظار إليهم فحسب. حَوَين أصد عقائد مع نبيلة المازني كتَابها المشترك «الديوان» بجزءه واختصار أسلوب الهجوم العنيف لم يكن تغيير الأسلوب علامة على اختلاف المذهب أيضاً. وهكذا الشأن في كل إبداع فكري أو أدبي، فلا شيء من ذلك يتم بصورة تلقائية، وليس المذهب الأدبي إلا حضيلة جهد مشترك ومتص في المشترين والنقاد. على أن ثمة فريق آخر من داربي الأدب هم مؤرخو الأدب. وهؤلاء يتأثرون في أعقاب الحركات الأدبية، ولا يقطع عملهم في التراث، شرحاً وتفصيلاً، وتصنيفاً وتبسيطاً. ثم إنهم يختلفون في مدى اقتراحهم من هذا الزائر أو ابتدادهم عنه، ولكن المساحة الزمنية التي تفصلهم عنه تمكنهم على كل حال من أن ينظروا إليه شيء من التجريد، فتصبح للمذاهب عندهم حقيقة مستقلة عندما قاله أصحاب المذهب أو منشئوه، وإن كانت مبنية عليه. وربما وضع هؤلاء المؤرخون اصطلاحات جديدة أو طوروا اصطلاحاً قديماً من جهة المعنى أو الاشتقاق، أو من
الجهتين معاً. ومن هذا التقبل مافعلوه بالمصطلح "كلاسيسي" فإن ذلك إذا بحت عن أصل هذا الاصطلاح في أي مجموع متوسط وجدت الوصف "كلاسيسي" قد ورد لأول مرة عند نحوي لاتيني اسمه ألونسو جليوس (من القرن الثاني الميلادي) نقلاً عن نحوي آخر اسمه كورنيليوس مورتيو، ويدل على الكاتب الذي يوجه للصفوة (سركنيتور كلاسيكيوس)، وضد الكاتب الذي يوجه للعامة (سركنيتور بولينتاريوس)، وكليتا الكلمتين (كلاسيكيوس وبولينتاريوس) متقولة من النظام الضربي الروماني، حيث يطلق الوصف الأول على الفئة التي تدفع أعلى نسبة من الضرائب، والثاني على الفئة المفيدة من الضرائب، ومسجح هذا التقل المجزي أن الكاتب الذي يكتب للفئة الأولى يستخدم لغة أرقي أو أكثر نقاء. وربما كان هذا التقسيم مفيداً اليوم، وإن كان من المشكوك فيه أن نعثر على كثير من النوع الثاني، فقد ظل مهجوراً محتزاً بينا اتبع مفهوم "الكتاب الكلاسيسي" ليطلق على الكاتب المعترف، الذي تؤخذ عنه اللغة، وتقرأ أعماله في المدارس (ومن هنا جاء الهم الشائع بأن الوصف "كلاسيسي" مشتق من "كلاسي" بمعنى الفصل الدراسي).

ولكن فهمنا فرقاً بين هذا الوصف "كلاسيسي" الذي لايزال يطلق في اللغات الأوربية على كل كاتب تدخل أعماله في التراث، مهما كان مذهبه في الكتابة، وبين المصدر الصناعي "التكلامية" (وما يقابلها في اللغات الأوربية) يبدأ تدل عليه من خصائص موضوعية وفنية، فليس فهماً علاقته بين المعنيين إلا ارتباط بالتراث.

وقد قام وكل باستقراء واسع لهذه المصطلحين في مختلف الثقافات الأوربية الكبيرة، وانتهى إلى أن العصور التي نسبيها "كلاسيسي" لم تستخدم هذا المصدر الصناعي قط، وأنه استعمل في إيطاليا لأول مرة سنة 1818، وفي ألمانيا سنة 1820، وفي فرنسا سنة 1822، وفي روسيا سنة 1830، وفي إنجلترا سنة 1831.

- أي بعد ثلاثة قرون تقريباً من بدايات الحركة في إيطاليا (5).

وأما اصطلاح "الرومانسية" فيقدر اختلافه عن "الكلاسيسية" من حيث المدلول، نجده مختلفاً من حيث التاريخ أيضاً، وأهم جوانب هذا الاختلاف فيها نحن بصددها

- 148 -
أن الرومانيين الأول سرعان ما أخذوا علماً على مذهبهم، وكان كتاب العصر الكلاسيكي في القرن الثامن عشر يطلقونه على قسم كبير من ثرات العصور الوسطى وعصر النهضة، وربما سموا الأول "الروماني القديم" والثاني "الروماني الجديد". ويدللون في هذا القسم الأخير قصيدة "ملكة الجبن" لسبس، ومسرح شكسبير وكالدرونز الذين لم يقيدا بقوانين المسرح الكلاسيكي. ومن ثم كتب سنتداي: "الشعر الروماني هو شعر شكسبير وشلر ولورد بايرون. والحرب حتى الموت هي بين مسرح راسين ومسرح شكسبير". وأعطي هذا التعريف المثير للمرونسية والكلاسية: "الروماني هي الفن الذي يقدم للناس أعجوبة أديبية قادرة على أن تهبهم أعظم قدر من النبوأة بالنظر إلى عاداتهم الحالية ومعتقداتهم الحالية. والكلاسية على العكس، تقدم لهم أدبًا كان يجب أعظم قدر من النبوأة لأجود هم الأغلب". ("رامين وشكسبير" 1833)

وهكذا وجد الرومانيون الأوائل هذا الوصف "رومني" جاهزًا بدلانه الموضوعية والأسودية على لون خاص من الأدب خالص تقليد الكتابة السائدة في وقتهم وسابق عليها، فأحولا هذا اللون من الكتابة وجعلوا الوصف الذي كان بعد عباه شعراً لمها وناساً لمذهبهم، ولاتشحت "الرومنية" بها ضمنها من تعبير عن حاجات عصرهم ونفوس معاصريهم.

ولكن المذاهب الشهيرة الأخرى، مثل الواقعية، والبرازيلية، والرومانية، والسيراليية (أو فوق الواقعية) مذاهب وردت مع أسهمها، بل إن اثنين من هؤلاء الأسئلة عدل إليها عن اسمين سابقين: فالرمزيون سموا أنفسهم أولاً "الانحلاليون"، والسيراليون هي المذهب الذي أذاعته جمعية سمت نفسها أولاً باسم "دادا". ولا ينبغي أن توصف هذه المذاهب، لهذا السبب، بأنها مذاهب "مختلفة" أو مفتوحة، أو بدع أدبية. فلو كانت بديعة مفتوحة لم تعاشت ولا أنتجت أبدًا، وكان مذهب جديد يسمى في أول نشأته بدعوته (وهذا يحصر على أن يقدم سوابق من الترادت وإن استند أولاً إلى حالة عصره).

وأقرب تفسير للفرق بين الكلاسيكية والمذاهب التي جدت بعدها من هذه
الناحية - أن الكلاسيكية نظراً لكونها الأولى لم تتحج من أصحابها إلى تسمية، وإنها بدأت هذه التسمية في الظهور عندما جد مذهب مختلف. وصادف ظهور الرومانية أيضاً بدء انتشر الصحف. وهذا السبب معا جعلا أصحاب المذاهب التالية أسرع إلى تسمية مذاهبهم وإذاعة بياناتهم.

وإذن فهذه المذاهب وغيرها حقائق تاريخية، لا يمكن استبعاد واحد منها بحجة أنه "مختلقة"، وإن كان من المعقول أنها ترتبط بأساس من أنها الحاضر ومنها الماضي، فيكون بعضها أصولا وبعضها فرعاً.

نتقل الآن إلى السؤال الثاني، وهو: لماذا وجدت هذه المذاهب في تلك المنطقة من العالم (القارة الأوروبية) وهذه الحقبة من التاريخ (العصر الحديث)؟

ونبدأ بالبحث إلى بعض الحقائق المهمة:

أولى هذه الحقائق أن ما تسمى الحضارة الأوروبية ليس هو الحضارة اليونانية الرومانية ولا امتداداً أو خلقاً لها.

فالحضارة اليونانية الرومانية تنتمي إلى حضارات البحر الأبيض، تأثرت بها وأثرت فيها، وجميعها واقعة، من حيث الزمن، في إطار العالم القديم. أما الحضارة الأوروبية فتلخصها يبدأ منذ ما يلي ابتداء التوسع، أو عصر البغداد (رينسانس)، وهذه التسمية الخاطئة (أو الغامضة) هي التي أوقعت في الأذهان أنها استمرار للحضارة اليونانية الرومانية، في حين أن الذي بث في الحقيقة هو أثر اليونان والرومان الذي استخرجت من بناطن الأرض، أو من خزائن الكتب، ولكن هذه السياقات تبعث في مجتمعات مختلفة كل الاحتكار عن مجتمعات العالم القديم.

والحقيقة الثانية المهمة هي أن فترة الحضارة لهذه الحضارة الأوروبية الحديثة امتدت لأكثر من عشرة قرون، والارتباط الأوروبى يعترف بأن أوروبا خلال هذه الفترة الطويلة كانت مغطية الصحة بالحضارة اليونانية الرومانية. ومع أنه لا يهم هذه الفترة إجمالاً كلياً فإنه يتجاوز أثرها في تكوين الشخصية الأوروبية. فلاهوت القديس
توما الأكوي، وصلاح العصور الوسطى، عنصران معنيان يضيفهما فريق من المتخصصين إلى صورة الإنسان الغربي عن نفسه، ولا تعطيانه من تاريخه الطويل في تلك "العصور المظلمة" إلا ما يضمن التواصل بينه وبين الآخر - العدو - وهو الشرق الإسلامي.

ولكن هذه العصور، التي تسمى مظلمة، كلها يتذكرها. وهي فترة التكوين للمجتمعات الأوروبية. وقد خصصت عامة: أولاً وأهمها أن الكنيسة قامت بعمل خارق، لا يمكن أن تنحرف به إلا قوة دينية، لتثبيت القبائل الهمئية التي اكتسبت أوروبا كلها، من بلاد الغال في الشمال إلى صقلية في الجنوب، والتي كانت مشغولة دائرًا بالحرب فيها ونهوضها، أو الدفاع عن نفسها ضد مزيد من القبائل الهملية القادمة من سهل آسيا أو من جبال إسكندربا. وقد استمرت هذه الغارات حتى القرن التاسع، وكثيرا ما أغارت تلك القبائل على مفتر البابوية نفسه، ومن ثم وجدت الكنيسة نفسها مضطربة إلى أن تضمن إلى مهامها في التبشير والتعليم مهمة الحرب، ودافعت عن استقلالها ضد سلطة أمراء الإقطاع الأقوياء، وادعت أنها مهولة من الإمبراطور قسطنطين الأول إمبراطور مسيحي (274-337م)، بالسلطة الدينية، وتحولت إلى كنيسة محاربة، ولكن سلطانها الروحي كان أقوى أسلحتها.

وفي القرن الثالث عشر كانت المجتمعات الأوروبية قد أصبحت أكثر استقرارًا وشرفاء، وأنتدبت طرق التواصل فنشطت التجارة وظهرت قوة المدن، وبدأ المكوك والأمور يتحرك من سلطان الكنيسة، وبدأ بعض آباء الكنيسة يتطوعون إلى ألوان جديدة من المعرفة إلى جانب اللاعب، وعلى رأس هؤلاء روج براون (1415م) - 1294م) وقد درس في جامعة أكسفورد ودرس فيها فترة، وظهر في تعاليمه المنحى التجريبي الذي اتصف به المفكرون الإنجليز يوجه عام. ومع أنه كان يقدم اللاهوت على سائر الدراسات (وهو المثير) فقد تأثر في فكره اللاهوتي بفلسفة ابن سينا الإشراقية، التي تجعل للصلة المباشرة بين العبد والخالق أثرا كبيرا في الآباء. وربما كان لهذه الفلسفة تأثير في احترامه للإنسان، واستحسانه لكل علم أو عمل يختصر الإنسانية من الشروق، ويجعل حياة البشر أكثر راحة ورفاهية، ومن هذا عني بالعلم...

١٥١
التجربي (وهو واقع هذه التسمية)، وهو كل علم يحولنا سلطانا على الطبيعة، ويوسيطنا الملاحظة والاستقراء وإجراء التجارب، ولا شك أنه كان متآمرا في ذلك بالفكر الغربي (الذي كان في أوج عظمته) وقد نقل عن ابن سينا في الطب، والحسن بن العقيم في علم النبات. (7)

أقصى روجر بيكون عن منصب التدريس، ولكنه لم يتعرض فيها يظهر للقتل أو التعليم أو التهديد بها، كما حدث للكثير من المفكرين والأحوار. ورواد العلم التجربي خلال القرن الثلاثة التالية، وربما كانت أعظم هذه الجرائم حرق جيورداني برونو، أعظم فلاسفة النهضة، سنة 1600، وهو مصير أقفل منه بالكاد. بعد هذا التاريخ بدلاً قصيرة، أعظم علاتها، جاليليو جاليلي.

لقد كانت المحاكمة الكونية (محاكم التعريش) نشطية منذ أوائل القرن الثالث عشر، ولكنها كانت مشغولة في أول أوانيها بتصنيف الفرق الدينية المختلفة. فقد كانت أوروبا في أواخر عهد الإمبراطورية الرومانية مرتعا لعدد كبير من الديانات التي وردت إليها من الشرق، ومنها عبادة إيزيس، ولكن أهمها المارونية التي كانت تدعو إلى الهدوء والتطرف. وقد دخلت المسيحية في صراع مع هذه النحل، ولكن الخلاف حول مسائل العقيدة، داخل الكنيسة نفسها، استمر قرون عديدة، ونعى أن ذلك أن ظهرت فرق مسيحية اعترفت بمبادئ أقرب إلى المارونية، ولم تكن البوهوا على ظهورها فكرية عضبة، بل كان لقصوة النظام الاجتماعي الذي حول الفقر والضعفاء إلى عديد للأرض، وجعل الثروة كلها تصب في بيت الشريف، يتأثر بها الكبير، إن لم يكن القادر الأكبر، ومن ثم اتفقت مصلحة الكنيسة وأمراء الإقطاع على التخلص من هذه الفئات.

لم تكن هذه الفضائح غائبة عن علم دانتي وهو ينظم «الكوميديا الإلهية» (فرغ من نظمها في أوائل القرن الرابع عشر). لقد كان لابثًا في رافنا، بعيدا عن وطنه فلورنسا، ولعله لم يكن يضايق انكارا لسلطنة الكنيسة على ضياء الناس كإلهانه للفساد السياسي الذي ظلمه وشرده. كان دانتي مسيحيا مؤمنا كما كان معجبًا بتراث الأدب اللاتيني. كان فرجيل دليله إلى رحلته في العالم الآخر كما كان توما الأکوني مرجعه
الفكري. وقد أشار بقصصته الكبرى إلى معاني كثيرة، ليس أقل هذه المعاني وحدة العالم تحت علم الكنيسة، هذا جعل فريج دليله إذ كانت الإدراك تمجيداً لوحدة العالم تحت زعامه روما. كانت الكنيسة تعاني جائحة لتحقيق هذه الوحدة. بالدعوة تارة وبالسياسة تارة وبالحرب تارة، وكانت تعاني لتحقيقها في الفكر أيضاً. بقول ما يمكنها قبوله من آراء الفلاسفة وإدراجه ضمن اللاهوت، وكان داني يريده هذه الوحدة للإنسان الفرد أيضاً، بظهير نفسه من شنو الانحرافات، حتى يحصل على النعمه الكبرى (من هذه الناحية - ضمن نواح كثيرة - يمكننا أن نعده كلاسيما).

لقد خلد داني هذه الصورة المثالى، ولكنها لم تكن لتمييش في الواقع. ضاقت الكنيسة ذرعاً بالفلسفة والعلم التجريبي (كيف تقبل أساساً للفصل سوى النص المقدس، وتفسيرها هل هي؟)، وضاقت رجاءها الأحرار هذا التزويم، كما ضاقت باختلاف الكنيسة عن مثل الزهد والعفة، وتقوها إلى مؤسسة مالية (قصة الكنيسة مع طائفة فرسان العبد) التي بدأت دعوة إلى الجهاد والتنفيف، وانتهت هي الأخرى إلى مؤسسة مالية، وتصنف المؤسسة الكبرى للمؤسسة الصغرى، قصة حافلة بالمعاني.

فظهرت حركات الاصلاح، وفي أعقابها الحرب الدينية بين البروتستانت والكاثوليك، وضاقت العلياء الإنسانيون بهذا كله، فانصرفوا إلى علمهم وفاسقتهم، متجنين إثارة المشاعر الدينية، وكان إمامهم في ذلك ديكارت (1566 - 1650) الذي بدأ فلسفة من الإنسان (أنا أفكر فأنا موجود)، ولكنه انحني بخشوع، ودون أي تفسير (فقد ترك اللاهوت لأهل اللاهوت) أمام فكرة الله.

وبذلك تم تصالح مؤقت بين المطامع «المسيحية» (= العالمية، الكونية) للكنيسة الكاثوليكية وفثحة العقل الإنسان بقدرته غير المحدودة، تصالح مضمونه: تجاهل الدين بأدب، أو تقبله كحقيقة اجتماعية فحسب. وكما كان عصر «الملك الشمس»، لويس الرابع عشر (وفد دام قرايبة اثنين وسبعين عاما من 1643 إلى 1715) خلوا من المنازعات الدينية(8)، كان هو نفسه العصر الذي شهد أعظم ازدهار للأدب الكلاسيكي، أدب العقل والذوق والاتزان.
هكذا ولدت الحضارة الغربية من أبوين مختلفي الطبع: الكنيسة التي تخض الناس على التطلع إلى السواء حيث يجدون العوض عن شقائهم على الأرض، ونموذج الحضارة اليونانية الرومانية التي عملت كل ما استطاعت للرقى بالإنسان في مسكونه الأرضي وتركت أثناها يختصمون على الأولين. أثرت الحضارة الغربية هذا النموذج الأخير (ربما لأنها رأت أفعال الكنيسة تكذب أقوائها) ولكنها اقتفدت الدين، ولم تستطع قط - رغم كثرة إبداعاتها - أن تبقى كلا مسجيا من المسيحية والهيمانزم. فقد كان كل تصالح بين الطرفين ينتهي بشقاق جديد، لأنه كان دائما تصالحا ينطوي على تجاهل، ومن ثم كان الطرف المغبون ينضف الانتفاض عندما تحين الفرصة، ويزيد الغالب عن العرش ليحل محله إلى حين - وإذا لم يحقق صلح مؤقت، ولا سيادة لأحد الطرفين على الطرف الآخر، فهي الفوضى.

هذا كاتب غربي معاصر يرى أننا نعيش الآن في حالة فوضى، ويصف عهد «البراءة الأولى»، ما قبل الهيمانزم، فيقول:

كان عصرنا ينسم بالضيق والجهل والوحشية إذا نظرت إليه من منظور معين - ولن نستطيع أن نعود إليه إلا إذا استطعنا أن ننوع بين الصواعق والقلاع والأوكلاج، ولكن العقل الغربي يجنيه الشعر وعشماري، فكن إليه ووجد السلام مع نفسه قصة قصيرة من الزمن، وعرف من الترايب والتكاميل في ذاته ما لم يعرفه قبل ذلك العهد. إنه ذلك العصر الذي أخذ يسيطر على أذهان الناس في عصور أخرى كما لو كان حلما وطيفا حين ينضفون إليه لا كنظام سياسي اقتصادي أو بنية إنسانية بل كحقبة من الزمان بلغ فيها العقل حالاً من الانسجام والشعور بالذات. ولقد طالما جاء عبقرية بعد آخر وسأل نفسه من يمكن أن تستعاد تلك الوحدة بينه وبين الله، وبيته وبين عالمه؟(9).

إنها شهادة رجل عاش هذه الحضارة تاريخا في آثارها الفكرية والفنية الكبرى، وحاضراً في صفحاتها ومسارحها وتلفزيوناتها. ولكن الغريب فيها أنه بصف ذلك

١٥٤
العصر - بعد أسطر قليلة - بأنه «آخر عصر في الغرب يصبح أن يوصف بأنه ديني».

فعن أي غرب يتحدث؟ إن كان يتحدث عن الغرب قبل المسيحيء فهو لم يحدث عن أديان القبائل الهيرجية التي اكتسبت ذلك الغرب ووجة بعد ووجة، وكانت قبائل من الرعاية لمستقر بعد في هذا الغرب حتى تعرف، أو يعرف بها. إن الكلام عن الحضارة يختلف عن الكلام على الوطن الجغرافي (الحضارة المعاصرة في المكسيك فلا علاقة لها بحضارة الأزتيك). إن «العصر الديني» الذي يتحدث عنه بريستلي لم يكن «الأخير» بل كان العصر «قبل الأول» في تاريخ الحضارة الغربية، إذا اتفقنا على أن هذه الحضارة تبدأ من عصر النهضة.

ولم تكشف هذه الحضارة قط عن السعي إلى الوحدة. ولا أعني هنا الوحدة السياسية أو الاقتصادية، سواء أكانت وحدة أوروبية أم غربية أم عالمية - وإن كان في استطاعة الدينين أن ينظروا إلى هذه الوحدة على أنها إطار أو وعاء للوحدة العالمية التي ينشدونها - ولكنني أتكلم عن الوحدة بمعنى الانسجام والتناغم بين المكونات المختلفة للمجتمع الواحد، وأيضاً للفرد الواحد، من حيث إن الفرد يتصق القيم الاجتماعية ويستمتع بتماس شعبيه على التراسك والتوافق بين هذه القيم كما يدل بصراعاته النفسية على التعارض فيها بعده. وعلى رأس هذه المكونات الأنسانية الغيرية المتواجدة في الدينين ناحية، والعقل التجريبي المتواجد في العلوم الدقيقة من ناحية أخرى. وبا أن الطرفين يمكن أن يلتقيا عند البحث في قواعد العقل ومعنى الوجود، وهو الموضوعان الأساسيان للفلسفة، فقد كان للفلسفة دائماً مكانها المحتوم في الثقافة الغربية. ولكن الجمع بين الطرفين في الثقافة الغربية ينطوي على صعوبة غير عادية. فالدرين بجانبه الأسراري الذي يوقع في النفس الرهبة والخشوع يتناقض مع العلم التجريبي الذي يعتمد على تحقيق نتائج ملموسة. الأول يقدم تصورات تشيع حُقائع مهمة في النفس والثاني يقدم إجابات محددة عن أسئلة محددة، إجابات يمكن اختبارها في الواقع لملاءمة صحتها أو خاطئها. وقد نجح الأول في ترويض القبائل الهيرجية حتى تحولت إلى مجتمعات مستقرة، ولكن الحاجات المتعددة والمتزايدة لهذه المجتمعات أدت إلى نمو الثاني. وبدأ المذهب الإنساني محاولة
لإثبات هذه الحاجات الحيوية باعتبار أن الإنسان هو مركز الخلقية، وهذه أيضا فكرة دينية. ولكن تخفيض الطبيعة خدمة أropriاذ الإنسان كان يتطلب استخدام إحدى طرفيتين: إما الاعتقاد على القوى الغيبية وإما الاعتقاد على العقل التجربي. وقد تراجعت الطريقة الأولى باطراد أمام الشانينية تراجع السحر، وترجع العلُج بالبيان، أمام الطب والعلوم التجريبية. وكان تنظيم الحياة الاجتماعية في محلها حينا، مشتركا، في عقد الصدام، وأصبحت البدبن البيني في العصور الحديثة للعقل التجريبي والسلطة المدنية. وفي عصر الصراع انطلق العقل التجريبي يهدم قدسية النصر، وهو القطب الذي يلف حوله المؤمنين.

ونحن نلاحظ أن التشكيك في الدين لا يلقى الأعراض المظلمة في باطن الإنسان ولا يجلو إلى قاعات فسحة مربة. من هذه الأعراض تصادع أسئلة لا يجد العلم حلا لها، أسئلة مغلقة بالغموض، كغمضة الطفل الرضيع. ومن هنا كانت المحاولات المستمرة لإيجاد دليل للدين يقبله العقل، يمسى دين العقل، أو دين الإنسانية، أو الدين البلا وحي. ومن هنا أيضا - وفي الاتجاه الآخر - كانت محاولة إعادة تفسير عقلي للدين. وفي هذين المجالين تعد على الخاطر أشياء كثيره: روبسبيير، أوجست كونت، جاك مارتيان، ت. س. البون، إلخ.

ولكن الأهم بالنسبة للأدب هو أنه أصبح مدعنا لماء الفغاط. ومعنى ذلك أن يشغفل في بعض الأحوال بالتعبير عن مشاعر مهملة لا تمكن ترجيحها إلى لغة يستجيبها العقل، وفي أحوال أخرى إلى تحكيم العقل في أعين العواطف الإنسانية، وفي جميع الأحوال إلى تكريم القيم التي تعد رؤيا للمجتمع.

وهكذا أصبح للمذاهب الأدبية ذلك المكان الكبير في الثقافة الغربية، وأصبح اختلافا مرآة لكل اختلاف مهم بطرأ على المجتمع.

وتبقى المسألة الثالثة المتعلقة بمدى الاختلاف في دلالة كل مصطلح من هذه المصطلحات، وعلل يصح، مع وجود هذا الاختلاف، أن نتحدث عن "الكلامية" أو "الرومنسية" إلخ، دون أن نقيدها بأدب قومي معين وعصر معين. مادينا نسلم.
أنا بصدد أشياء محددة فيجب أن نسلم أيضاً بأن الاختلاف وارد. فلابد أن
اجتمع عدد من الناس ليقرروا شروط معينة في الأعمال الأدبية التي تسمى كلسية أو
رومنسية إلخ. ولن فرضنا أن ذلك حدث فهل يمكننا أن نفرض أيضاً أن جميع
الكتب في اللغات التي تريد أن تدخل حلبة مايسمي الأدب العالمي أعلنا مواقفهم
على هذه الشروط والتفاهم بها في كتاباتهم؟ بنظر هذين الفرضين المستحيلين لا يمكن
أن يوجد نموذج واحد مشترك للكلسية أو الرومنسية إلخ. غير أن هذا لا يعني أن
هناك طرق أساسية للتعبير الأدبي، وإن تميز كل واحد من أهل الطريقة الواحدة
بأسلوب خاص، فضلاً عن تميز مجموعة الكتاب الذين ينتمون إلى أدب قومي معين
عن غيرهم من المجموعات بخصائص معينة. ولعل إجابةنا عن السؤال السابق تشير
إلى أن ثمة - الفعل - طريقتين بريزتا في الأدب الغربي، طريقاً تردد إلى الدين السيحي
وأخرى مصدرها الفكر اليوناني. ويدعو هذا التصنيف اعتبار عدد من الكتاب به.
على الصعيد الثقافي العام يحدثنا ماتيو أرنولد عن "العربية والهندية" (11) كا
يشدنا إلى إيوت من المجتمع المسيحي والمجتمع اليوناني كتحقيقين قائمتين
في العالم الغربي، على مستوى أعلى من الاختلافات السياسية (11)، وعلى الصعيد
الأدبي يحدثنا إليهؤت أيضاً عن أدب الرومان واليونان وأدب اليونانيين اعتبارهما تعابيراً
مشتركان مختلف الأداب الأوربية (12). وأخيراً على الصعيد الأدبي أو الشكل
 الفني يحدثنا إريك أورباخ عن أسلوبين ملحمين: أسلوب هوميروس في الإلياذة
والأسلوب النروتسي في سفر التكوين، ونستطيع تحليلاً مفصلاً لنصين متشابهين من
حيث الموضوع: ظهور أوديبوس مرضعته في آخر الأدبية، وظهور الله لإباهيم
في سفر التكوين، ليأخرو بذنب ولده، ليخلص إلى هذه النتيجة:
من الصعب إذن أن نتخيل تضاداً في الأسلوب أقوى من هذا الذي نجد بين
هذين النصين، وكلاهما قديم وكلاهما ملحمي. ففي أحيانه نجد ظواهر
خارجية، موضوعة كلها على السواء في النور، وحدود الزمان والمكان،
ومربوطة بعضها ببعض، بدون نجوم، وبارزة باستمرار في المقدمة،
ونجد بعضها وأدناه عن الأفكار والشعر، ونجد حرّاث تسير الهوائي ولا
- ١٥٧ -
لا تتعذر من الخارج إلا بالقدر الضروري لترمي إلى القصة، وكل ما عدا ذلك متزرك في الظلام، ولا تبرز إلا النقاط الحاسمة في القصة، أما ما وقع بينها فهو غير موجود، والزمان والمكان غير معروفين، فهي يتطلبان تفسيرا، وليس ثمة تعبير عن الأفكار والشعور، فقد اكتفى بها يوحي به الصمت والأقوال المنقطعة، والنص كله مشبع بالترقب المستمر، وموجه نحو هدف واحد (ومع هذه الناحية فالوحدة فيه أظهر)، ولذلك يظل غامضا، موجبا بخلفية حافلة (13)

نلاحظ أن هنا الكثير مما يمكن أن يقال عن الأسلوب الكلاسيكي والأسلوب الرومسي، وربما كان آرائنا متأثرا إلى حد ما بالفروق التي ظهرت من تراكم الخبرات الإدراكية والنقدية على مدى عدة قرون، ولكن هذا لا يضعف ثقتنا في صدق ملاحظاته، بل على العكس يجعلنا أكثر استعدادا للربط بين هذا التراث المزدوج والتاريخ التالي للآداب الأوروبية.

ومن ثم نشعر أن التحفظات الكثيرة التي أبداه الأتاد والمؤرخين حول وحدة المدلول في أسواء المذاهب لا تزيد على أن تقرر حقيقة مقررة سلفا، وهي أن الأعمال الأدبية لا يمكن أن تتضمن معيار واحد، وكما أن هناك كلاسيات مختلفة، ورومنسيات مختلفة في الآداب القومية المختلفة، فإن لكل كاتب كلاسي أو رومنسي خصوصيته، بل يجب أن نتوقع أن يكون لكل عمل من أعماله المهمة خصوصية تميزه عن سائر أعماله، بحيث يجب البحث عن المعيار الخاص لكل عمل داخل العمل نفسه، وحتى لا يكون هذا البحث شكليا صرفا يلزم الباحث أن يربط الأسلوب بالرؤية التي يستمدها الكاتب من ثقافته القومية - الإنسانية ومن تجربته الشخصية داخل هذه الثقافة. يقول كازاميان: "إذا حين نحافض على المصطلح (كلاسي) للمدللة على الجيل الذي يتوسطه بوب ويرمز إليه، فإذن ذلك إلا لسهولة الاستعمال، ومتبعية عرف جرى منذ أواخر القرن الثامن عشر. أما فيما عدا ذلك فإن هذا الاسم لا يكاد يلائم المسمى، لأن أدب هذا الجيل لا يمت بصلة قريبة، لا من حيث مواضيعه ولا من
حيث شكله، إلى الأدب القديمة ولا إلى النموذج الفرنسى الذي حاول كثيرا أن يتخذه. فمثله الأخلاقي والطرق التي اتبعها للوصول إليه كلاهما يختلف عن الكلاسيكية بالمعنى الفني المحض للكلمة (14).

ولكن هل هناك معنى «فنى محض» للكلاسية أو لأي مذهب آخر؟ ليس الأقرب إلى الصواب أن الكلاسيكية مثل حالة عقلية قبل أن تكون أسلاكا فنية؟ وهل يتذكر أن تكون حالة العقلية السائدة في بلد ما، في عصر ما، صورة مطابقة لحالة وجدت في مكان آخر وذالم آخر، وإن كان التشبيه بين الحالتين لا التهالك قد دعا المبدعين في الزمن المتأخر إلى استلهام الترسوس من تجارب نظرياتهم في الزمن المقدم، ومع ذلك فالحالة العقلية العامة ليست كل شيء. إن هذه الحالة جوانب متعددة، وكل عبقرية فردية تكشف الجانب الأسبق لها وتحل التعبير عنه بأكثر ما يمكن من الصدق، وكل مبدع جديد هو - هذا المعنى - ثائرًا حتى وإن مسي كلاسيكيا، كيا يقول هنري بير فين يشبه الدفاع عن أصالة الكلاسيكين الفرنسيين إن كلا منهم كان ثائرا بطرقته الخاصة، يصارع حتى ينتمي في مجال الخص: راسين في التجازيد، وموليير في الكوميديا، وبولو في النقد، إلخ (15).

على أننا يجب ألا نتوقع أن تظل «الحالة العقلية» التي نتحدث عنها ثابتة في المجتمع الواحد إلى أن يحدث انتقال فجائي يعقبه الانقلاب إلى حالة جديدة. فالتطور الإنساني لا يحدث بهذه الصورة، والجدير المذكور في التراث الثقافي تم جيلا بعد جيل من الأزهار والثمار، وإن كانت شجرة الفن كأشجار القصص الخيالية، مختلفة الشكل.

ومع ملاحظتنا للتعدد الذي لا حد له في الإبداع الأدبي، فإننا لا نجد سوى أصولين أثرين ترجع إليها الألوان المختلفة، سواء نظرنا إلى أفراد المبدعين أم إلى الآداب القومية المختلفة، مادعنا نتحدث في جميع الأحوال، عن الآداب الأوروبية، إذ من الجائز، في حضارة أخرى غير حضارة أوروبا، أن تختلف الأصول، وإن كان العقل والوجدان عنصران ثابتين في الطبيعة البشرية، فقد لا يوجد بينهما من التعارض مثل
ما وجد في الحضارة الغربية. هذان الأصلان هما الكلاسيكية (التي ترجع إلى المكوّن اليوناني) والرومنسية (التي ترجع إلى المكوّن المسيحي). ومن النقاد الكبير من يعترفون بهذا الخصائص: فمن الأحوال المشهورة في كتب النقد قول بروتندورف: إن من الكتاب الكلاسيكيين من هم أكثر واقعية من الكتاب الواقعيين أنفسهم. ويخالفه الناقد الإنجليزي لاس لازكر، إذ يقول إن المذهبين المتقبلين هما الرومنسية والواقعية، ولكنها خالقة ظاهرة فقط، فهو لا يجعل المواقف أصلًا والكلاسيكية فرعًا كأداً قد يظن، بل يحصر الكلاسيكية في الشكل، على اعتبار أنها تحقق التوازن بين الباطن والظاهر (الواقعي). فالاختلاف إذن فعلي، ويقلل من أهميته أيضاً أن الكلاسيكية (أو أي مذهب آخر) لا تتحضر في الشكل.

ومن السهل أن نلاحظ أن الحركات التالية كلها، من الرمزية والبرامبية إلى السيراليونية والكلاسيكية الجديدة والواقعية الاشتراكية، كانت إحياء لأحد الأصيلين: إما الكلاسيكية وإما الرومنسية. وكونها إحياء لا يعني أنها كانت تكراراً، فإنك لا تنزل النهر مرتين.

٢ – الصراع بين الكلاسيكية والرومنسية

كل تغير كبير ينتج عن صراع. وكل تغير في مجال الفكر والفن لا يحدث بمعزل عن القوى الأخرى الفعالة في المجتمع. فهل نحتاج إلى أن نكتب تاريخ أوروبا العام لتتحدث عن صراع المذاهب الأدبية فيها؟ بالطبع لا، ولكننا نشير إلى علاقة الأدب بغيره من العوامل، لا نجعل أحدها مسبباً الآخر نتيجة، ومع أن محور اهتمامنا هو الأدب الذي يرتبط ارتباطاً مباشراً بفكر الإنسان ووجودها، فإننا قد نجد من الضروري أن نرجع في فهم التغييرات الأدبية إلى الجوانب الاقتصادية أو السياسية أو الاجتماعية، ولكن دون أن نتشتت أفكينا بالبحث عن «الأسباب الأولى»، فهذا البحث ميتافيزيقي لا يتوقف عليه تحليل الظواهر الأدبية.

ومن المحقق أن المبادئ الرئيسي للصراع بين الكلاسيكية والرومنسية كان فرنسياً، وكثيراً ما يفسر ذلك بميل خاص لدى الفرنسيين إلى التجريد والتنظيم. ولعل ذلك
صحح. ولكننا يجب أن ننسى الظروف التاريخية أيضا. لقد كانت فرنسا أقرب من غيرها إلى تلقى مؤثرات الهيمنة من إيطاليا. ثم إنها خرجت من حرب الثلاثين سنة (1618-1648) أقوى دولة في أوروبا، وخرجت الملكة من حرب الغوام (1631-1653). ضد البلاء الاجتماعي وآراء حكومة مركزية، واستطاع لويس الرابع عشر الذي تولى السلطة الفعلية من 1659 إلى 1715 أن يحول البلاء إلى رجال بلا تصرح في القصر الهائل الذي شيدته في فرساي. في هذا الجو من الاستقرار، بعد عهد طويل من الضوضاء، وفي ذلك المناخ من الفخر بالحاضر والثقة بالمستقبل، وفي تلك البيئة الاجتماعية المهيئة المحتمزة، التي تعودت ضبط عواطفها والظهور في أحسن حالاتها في الفقراء الكبيرين، ومن وراء ذلك كله نظرة متميزة للإمكانيات، تصرف للذين حقهم (عُلم الإيطالي ماريان كريستيانا، مع أنه لم يكن رسميا قسيسا، حتى يكون لوزير الأول الذي خلف كريستيانا رشيديو في إدارة المملكة باسم الملك الفائز نفس اللقب الديني الجليل الذي كان لسلفيه) دون أن تساق وراء الحمية الدينية حين تتناقض مع المصلحة (كانت الحرب الدينية قد انتهت بصورة مرسومة إلى سنة 1658)، وكان الكرنيل رشيديو قد تفاصل مع دول بروتستانية ضد إسبانيا الكاثوليكية). (16)

وهذه الظروف مجتمعة كان من الطبيعي أن يقام أدب كلاسيكي.

ويميل الناقد الفرنسي هنري بينير في كتابه "ماهي الكلاسيكية" خصائص المذهب الكلاسيكي في عشرة: خمس منها تتعلق بالأسلوب، وخمس بالأسلوب. أما في جانب الأفكار فالسماة الأولى يرى الكلاسيكية. فالكلاسيكية موجهة بالهدف اللفظي ووضوح الفكر، قد لا تندمغ حيث نلاحظ ذلك في نشرهم (تأملات موتنيت وبيسكال وحكم لروشفووكو)، ولكن أبطال تراجيديات كوري ورمسي الذين يستطيعون أن يجاوروا أنفسهم بينهما في أشد المواقف إثارة لللاضطراب، هم بلا شك ناجحون لا 눈اع عليها في أدب آخر.

وتصدر بالعقلانية - وإن كانت متميزة عنها - صفة الموضوعية. فالشاعر الكلاسيكي (كلامنا دائما عن الشاعر المرح، فالشعر الغنائي الكلاسيكي لابدعوه له) لا يغني لنفسه، بل يحمل أمام جمهور. ومن ثم فمعانياته الفردية ورؤيته الفردية لا مكان

- 161 -
لهما في الشعر، إنه يتعامل مع أفكار مشتركة بينه وبين جمهوره، وعواطف إنسانية عامة (فلا أدب بدون عواطف). ولكي نوضح هذه الخاصية في المسرح الكلاسيكي الفرنسي تعود رأي ناقد إنجلزي في مسرحية (برينيس)، لرأسين، وهي عند النقاد الفرنسيين أية في إحكام البناء. يقول الناقد الإنجليزي ج. ب. بريستلي: "أين هو (الفعل العظيم) الذي يفخر به هذه المسرحية؟ هل تتبوع هذا إمبراطور روماني؟ وهل رئيس هذه ملكة؟ أين روما - تلك المدينة الجليلة الصاحبة الكثيرة المطالب - في ذلك الباب الهادئ بضوته الخافت؟ وأين العالم الحسي القامي الفظيع الذي تحكمه روما الإمبراطورية؟ إيه غير موجود هنا، حيث نشعر بأننا في دهليز من دهاليز فرساي، تنصت إلى ثلاثة من رؤيا لويس الرابع عشر، فيهم حساسية وحنزٍ، والخاصة الثالثة هي التزام القواعد، وكثيرا ما انتقدت الكلاسيكية هذا. لقد كان "كتاب الشعر" الأساسي هو عمدة الكلاسيسين. وعلمه أنه وضع شروطًا للتراجيدية الجيدة استفادة من المسرح اليوناني، ولاستمتعية مسرحية "أوديب ملكا" لسوفوكليس. ومن أهم هذه الشروط وحدة الفعل. و تعرض في أثناء ذلك لوحدة الزمن والمكان أيضا، دون أن ينص عليها نصا صريحا. ولكن الكلاسيسين الفرنسيين النزمنموها أيضا، وانتقدوا كوري حين خرج عليها. وحجة الكلاسيسين أن القواعد هي التي تحقق التوازن بين العاطفة والفكر، وبين الشعر والجمهور، وبين مادة العمل الفني، وطريقة التعبير. وهذا التوازن هو عندهم سر الجمال.

والخاصة الرابعة أو الدعامة الرابعة للكلاسيكية هي مشاهدة الحقيقة. وهذا أيضا مبدأ أساسي، بل إن أرسطو جعله الصفعة الجوهرية للفن حين جعل الفنون كلها أنواعا من "المحاكاة"، محاكاة الواقعي الخارجي. من هنا ذهب بروتير (1849 - 1906) حين كان المذهب الواقعي بسط سلطانه على الأدب الروائي والمسرحي، إلى أن الأدب الكلاسيكي يمكن أن يكون واقعيا أكثر من الواقعي نفسها، واستشهد بنصوص القديسين ولايسيئته. وفي ملاحظة بروتير بعض الصحة، بل إنما. من منظورنا الخاص، تعتبر الواقعي إحياء للكلاسيكية (وستعود إلى هذا الرأي بشرح واف) ولكننا لا نرى أن اتفاق المذهبين في "محاكاة الواقعي" يمحو الفروق بينهما، فالفن كله - 162 -
اختيار، والكاتب الواقعي يختار من الواقع ما لا يختار الكاتب الكلاسي: فهذا ليس
بينه وبين الواقع خصومة، ومتاعب الحياة. في نظره... إنها تنشأ من تعارض، غير
مقصود، بين النظم الاجتماعية، أو تعارض الانتهاكات في بعض الأحيان، ولذلك
فأل الواقع عندنا واقع معايد. أما الكاتب الواقعي فينبر بين الواقع أشد اختلاف: فقد
الواقع يلتفظ لنظم تستبد بحرية الفرد وتتحكم في مصر، منها ما هو من صنع
الطبيعة (والتعبئة الواقعي استبدل بالإلهان المضحي بإله حكيم عادلا شعرا ضنما
أو صريعا بأن قوانين الطبيعة لا تعامل الإنسان معاملة أفضل من الحيوان)، ومنها
ما هو من ظلم الإنسان لأخاه الإنسان. ومن هنا فقد يتشابه الكاتب الكلاسي
والتعبئة الواقعي في تصوير منظر معايد، أو شخصية ثانوية، ولكن عمليهما
مختلفان في الجملة والروح.
والديانة الأخيرة للموضوع الكلاسي هي الأخلاق. ونحن لا نعرف مذهب من
مذاهب الأدب لم يقل إن له تأثيري خلفيا نافعا. ولكن الأخلاق كما يفهمها الكاتب
الكلاسي، وكما يقصد الناقد الفرنسي بدون شك، هي العرف الأخلاقي (الكور)
المتحتم بين طرق البلاد. ومن ثم فقد يعد إلى فضح الأخلاق البورجوازيه (كما فعل
مولبيري في «البيجل» مشا) أو بعض الرذائل الهينة داخل المجتمع الأستقراطي نفسه
(كما فعل في «عدو البشر»). في حين أن الكاتب الرومنسي يهاجم الأعراف لأها ظلمة
أو مناقضة للطبيعة، فهو يدعو إلى ثورة لتصحيح الأخلاق، والكاتب الواقعي
يفضح نفاق الطبقة المتوسطة و짐ها. من داخلها، ولا يستهزي بها كما يفعل
الكاتب الكلاسي الذي ينجرع عليها من الخارج. فالموضوع الذي يخدمه الكاتب
الواقعي هي أيضا ثورة أخلاقيه.
يمكننا أن نجمع هذه الدواعي الخمس للوضوع الكلاسي تحت اسم واحد: 
الموضوعية الاجتماعية». كما يمكننا أن نجمع صفات الأسلوب الكلاسي تحت اسم
واحد وهو «الشكل المهدب»، نفصلها من بعد كـما فصلها الناقد الفرنسي في
الاختيار، والنظام، والبساطة، والقصد إلى العادي، والوضوع. وجمعنا تعني
تهذيب الشكل، وتخدم هذه الموضوعية الاجتماعية التي تحدثنا عنها. فالأختيار

- ١٣٢ -
يعني الوحدة التي لا تسمح بشيء من الفضول، ومن ثم يصل الموضوع إلى الجمهور، الذي يبنى العمل الأدبي من أجله، دون تهويش أو تضارب. والنظام، المستوحي من القواعد، يجعل للعمل الكلاسيكي صفة العيازة الجميلة، فهو ليس نظامًا أليًا، كما أن القواعد لم تعتمد لكي تطبق تطبيقًا أليًا، بل لكي تحقق جمالية العمل. وفي هذا السياق يستشهد بـ "بأخلاص" لابيور و"ال🥇رات" لافونتين، اللذين لم يصفا تصنيفًا موضوعيا رغم سهولة ذلك، أو ربما لسهولته.

والأسلوب الكلاسيكي ينافي التعقيد، وينفر من الذروة، ولا يحرص على شيء كـ يحرص على الموضوع، ولا يظهر ذلك فقط في اختيار الألفاظ والتركيب، بل في الصور البيانية أيضًا. فالشاعر الكلاسيكي يريد أن يجتمع جمهوره، ولا يريد أن يثير دهشته بشيء خارج عن المألوف.

ونحن نخرج من كتاب هنري بأن الكلاسيسية الفرنسية لم تكن مجرد تقليد للآداب "الكلامية" كما تسمي - وهي الآداب اليونانية والرومانية، وإن طمحت إلى أن توازي هذه الآداب. ولكن الكلاسيس الفرنسين المتأثرين بفلسفة ديكارت ورياضياته اعترفوا أن صفات الجمال ثابتة لا تتغير بتغير الزمن والوضع، فأرادوا أن يحققوا هذه الصفات كـ تحقق في أكمل النماذج التي وجدوها، في فن اليونان والرومان، لا في الأدب فحسب، بل في الحياة والتصوير كذلك. بل إنهم طمحوا إلى أن يبدأوا الشبابين، كما تدل المعرفة الفرعية في تاريخ النقد الأوروبي باسم "معركة القديم والحديثين".

ويبدو لنا أن الكلاسيسية الفرنسية كـ تمتلك في الشعراء الذين ازداد بهم بلاط لويس الرابع عشر كـ تمت مرحلة في تاريخ المذهب الإسباني (البزانتخصوص) الأوروبي أكثر ما كـ محاكاة للآداب القديمة اليونانية والرومانية. وقد لاحظنا في دراسة سابقة أن التراجيديا اليونانية على الخصوص كانت أقرب إلى روح الأسطورة، أي أقرب إلى الفن الفطري، من التراجيديا الكلاسيسية الفرنسية، وأن هذه الأخيرة تعبير عن ثقة مبالغ فيها بأن كل شيء يمكن أن يوضع في نور العقل. وعليًا نستطيع أن...
نصيف الآن أن حرص الكلاسيسين الفرنسيين على تجريد التراجعية من أي زيادة أو شريط يمكن أن يخدم وحدتها الصافية صفاء البلور، لم يكن إلا التشك التباين لرقبة الفنان الكامنة في استبعاد كل ما يزعزع الثقة في أن كل شيء في الواقع (اقرأ: في مجتمع فرساسي) يجري فعلاً كما يشهي العقل. وكان هذا يفرض عليه أن يغمض عينيه عن أمور كثيرة.

ولم يكن العقل نفسه مستعداً لقبول ذلك، فضلاً عن الرغبات والمخاوف الدفينة. والنتيجة أنه بينما كانت المبادئ الفنية الكلاسيسة تنتشر من فرنسا إلى سائر أقطار أوروبا خلال القرن الثامن عشر، كان الشك في القيم التي عبرت عنها هذه المبادئ قد بدأ يخلق مناخاً فكرياً جديداً، ويبقى المجتمعات الأوروبية لانفلاتات جديدة.

مرة أخرى نقول إننا لا نؤمن، فهذا ادعاء فوق طاقتنا بكثير، ولكنا نلزم، من خلال الأدب، خطأ رئيسي يمثل طموح الإنسان الغربي ومشكلاته. لقد كان فولتير - مثلًا - شاعراً مسرحياً مثل راسين (هذا حكم تصنيفي ليس إلا، ولا علاقة له بالقيم الفنية) وكان ملتزماً بالقواعد الكلاسيسة مثلاً، ولكن ثلاثين سنة تقريباً بين وفاة راسين (1169) ووفاة فولتير (1778) كانت تغيى الكثير في سير الأدب وسير الحياة، بدأ في أن فولتير وجد في القصة النثرية الفلسفية شكلاً أديباً أسبب للتعبير عياً كان يريد أن يقول، وبدلله أنه أدخل في المسرح تجديداً مدها بأن منع جلوس البلاوات على المسرح أمام الممثلين، وبدلله أن حادثاً جدلاً هز أوربا كلها بعد وفاته بتسع سنين فقط: الثورة الفرنسية.

لقد قام باحث فرنسي، بلجيكي المهندس، بدراسة مفصلة تحت عن أصول هذه التغيرات. وقد تدهش لأنه وجدته في السينما الحديثة والثلاثين الأخيرة من حكم "ملك الشمس"، أي في الفترة من 1685 إلى 1715. هذه الفترة، القصيرة نسبياً، تحمل - حسب تصريحه - بذور التغيرات المهنة التي حدثت للعقل الأوروبي خلال العصر الحديث (ظهرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب "أزمة الضمير الأوروبي" لبول...
آزار سنة (1365 - 18) ، وإن نمبل اليوم إلى التقليل من أثر الدين في الحياة الأوروبية والعقل الأوروبي، ولكن هذا غير صحيح. إن الأحداث الكثيرة التي طرأت على الكنيسة المسيحية في الغرب لا تعني أن الدين لم يعد جزءاً من وعي الإنسان الغربي. وعند آزار أن الحدث المركزي في هذه الفترة الحاسمة كان حداثاً دينياً. إن حركات الإصلاح الدينية أحدثت رد فعل ضخم لدى الكنيسة الكاثوليكية، بدأ إصلاح جديد من داخل الكنيسة الكاثوليكية نفسها، قامت بدور كبير في جمعة "الجرويت" الذي اعتبرت البابا بول الثالث ببعض سنة 1540، باعتبارهم جماعة دينية مستقلة تبعه مباشرة عن طريق كبارها الذي يقيم في روما. وقد استطاعت الكنيسة الكاثوليكية في أول الأمر أن تستند، عن طريق المناظرة والنقاش، الكثير مما خسرته، وكان بزوغها (1471، 1500) أسقف "مانو" الذي لقب "بنس" نجم الكنيسة الساقط في هذا المجال، ارتفع بعظته إلى مستوى رفع من البلاغة وقوة التأثير. ولكن الحدث الخطير الذي هز الصرم الأولي كان إقامة لويس الرابع عشر على سحب مرسوم تائت، وذلك سنة 1785، وكان معنى ذلك إلغاء التسامح المدني، وإجبار البروتستانت على اعتناق الكاثوليكية بالقوة (أي عودة محكمة التفتيش وما يتبينها من تعذيب وقتل).

لقد فر معظم علقاء البروتستانت إلى هولندا، البلد الذي كان يتمتع بأعظم قدر من الحرية في ذلك الوقت. وبدا أن الكنيسة الكاثوليكية كانت تعتمد بأنها وحدها صاحبة الحق في تفسير النصوص الدينية، فقد بدأ علقاء البروتستانت وعلى رأسهم بابيل وُلودرك حركة واسعة في دراسة تاريخ هذه النصوص، وكانت الأبحاث المتصلة تنشر تباعاً على الجمهور، وتصبح مهربة إلى فرنسا ذاتها. كان هؤلاء بحريين على أن يعلمنا أنهم مسيحيون صالحون، وأن يدفعوا اتهام خصومهم لهم بأنهم من أتباع سوسينوس، الذي أكرر التثليث والتجسد، أو الفيلسوف اليهودي سينيروس الذي أعلن كنف استمرار وفروضه من حظيرة الدين اليهودي سنة 1650 لأنه رفض التفسيرات التقليدية للكتاب المقدس. ولكن هؤلاء المصلحين المسيحيين وضعوا النصوص تحت مجزر البحث العلمي. في إنجلترا، حين كان القرن السابع عشر.
يقترب من نهايته، نشر نيوتن كتابه "الأصول" (1687) الذي شرح فيه قوانين الجاذبية، متماهيا بذلك عمل جاليليو وفتحا الطريق لتقديم جديد في الرياضيات.

وبعد ثلاثة أعوام نشر لوك كتابه "مقالة عن عقل الإنسان" الذي أرجع فيه كل علم يمكن أن يحصل الإنسان إلى الخبرة الحسية. وكان على عرض إنجلترا في ذلك الوقت وليم أوف أوبرنج (ويليام الثالث) الذي استخدمه الثور البروتستانتي من هولندا بعد أن خلّف الملك السابق جيمس الثاني، وكان قد تحول إلى الكاثوليكي، فذهب ملك كان يحكم بحق الملك المقدس، ووجه ملك ليحكم بإرادة الشعب.

وكان هذا المناخ العام انعكاساته المباشرة على التصورات الكلاسيكية للأدب والفن. فإذا كانت الكلاسيكية موضوعية اجتماعية فمعني ذلك أن العقل الذي تؤمن بسلطانه مقترن دائما بالسلطة التي يتعهد بها الجميع. أما إذا كان العقل هو القوة التي يتمتع بها البشر جميعا، طبيعة وذكاء، فإن القانون العقلي هو ما تثبت صحته بالتجربة، بل أكثر من ذلك، إن الفهم الذي نحصله بالتجربة ينطوي على معاناة وقلق. لا شك أن شيئا من هذا كان موجودا في منهج ديكارت، ولكن لوك، الذي درسه جيدا، خطأ خطرة أبعد: فالعقل أو الفكر ليس وصفا ثابتا بل وظيفة متغيرة تنشط أحيانا وتضعف أو تهدم أحيانا أخرى. وإذا كنا نسلم أيضاً بأن الحس ليس جوهر النفس فوجب أن نلاحظ شيئا آخر غير الحس والعقل، وهو "القلق" الذي يشعر به الإنسان عندما يفقد شيئا يرغب به. إن الذي يدفعنا إلى الفعل ليس هو ما نملكه، بل ما نفتقده. هكذا فتح لوك الباب لسياسته الوجدان بدلاً من سياسته الفكر، ولسياسته الفرد بدلاً من سياسته الأخلاق العامة. وإذا وجدنا في هذه الأفكار إرهاصاً قوياً بلهج عليه روسو، فلن تكون دهشتنا أكبر حين نقرأ في تأريخ توجه إلى تنمية موهبة الفرد الطبيعية، حتى إنه لرث أشده التلاميذ في المدارس غير مفيد، وأن الطريقة المثل في التربية هي أن يحول أمر الطفل مرب يقوم مقام الأب. كما يرى أن العقاب البدني لإزال يبط بالنفس. أليس هذه المبادئ قريبة جداً من النهج الذي يقترحه روسو؟

وودخل دائرة الفن والأدب مع كتاب الأب ديبو "تأملات حول الشعر والتصوير".  167
(1719) فهِر يتُنقَد مِبداً القواعد الثابتة التي لا تؤدي إلا إلى فن جامد متشابه. وهو يبُوجه هذا النَقد إلى لوبران مصور لويس الرابع عشر، وإن كانت طريقة هي الشائعة لأنها تتفق مع المبدأ السائد القائل بأن الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هي ما يقول به العقل مترجأ إلى خطوات محفوفة. ولكن هناك طريقة أخرى مختلفة عن هذا الفن الأكاديمي، طريقة الموائذ الذين يرون أن لهم الحق في أن يفسرون ما يريدون. والعبرة عند ديوب بالعبارة. «فالعصرة لا تكتسب بأي قدر من STUDIA أو الاجتهاد... والخروج على القانون أمر جوهري حتى إن يتجده في كل فن. فمثل هذه التجاوزات تخرق القواعد بمعناها الحربي، ولكن إذا نظرت إلى الروح وجدت أنها تصبح قواعد بدورها، عندما تكون الظروف مناسبة لها» (19).

لقد قال هنري بير: «يمكن تعريف الكلاسيسة بأنها اتصال على رومانسية سابقة. كامنة». وعليها نستطيع أن نقول الآن: إن الرومانسية تكمن وراء الكلاسيسة المتصرة. فليس بين هذه النافذة التي تَتَقَطها بول أَرار ويبن تالو، المَنْظَر الأكبر للكلاسيسة، فوق زمني يذكُر (حين ظهر كتاب ديوب لم يكن قد مضى على وفاة تالو غير ثمان سنوات). على أننا إذا ابتدأنا قليلاً عن فرنسا وجدنا في لسنن (1799-1817) مزيجاً ألمانياً من الكلاسيسة والرومانسية، ومن التصوير والإبداع. في مجال التصوير يعرض بعدها الشهير «لاوكون» الذي تأثر فيه بأسلوب، كما يتأثر التلميذ بأسلوب قدم الوضوء وترك لغيره أن يكتشفوا ما لم يكشفه. وأما ما زاده على أرسطو تقييم الفنون إلى مكانية على رأسها التصوير والهندسة، وزمانية وأهمها الشعر والموسيقى. وربط الشعر الموسيقى كان نقطة مهمة أخذته بعيداً عن النموذج العماري الذي وضعته الكلاسيسة نصب أعينها إلى نموذج أكثر إنسجاماً وحركة، وهو النموذج الروسي. وكتب لسنن - إلى جانب ذلك - نقداً مسرحياً كثيراً، تحسن فيه للمسرح اليوناني ومسرح شكسبير على حساب المسرح الفرنسي. ويلتقي الناقدي والمبدع في موقف لسنن من الدين. فقد نشر مقطعات من أعمال لمراهكي متحرر، فجة يجهلهاpu محفوظ، ورد لسنن بسلسلة من المقالات دافع فيها عن أنتِن التصور الدينية، ثم صدر قرار بوقف هذه المقالات فقال لسنن لذلك، وعُكّفت على كتابة مسرحية عنوانها...
ناثان الأنجلس «تعزز فيها عن موقف إنساني من اختلاف الأديان، وبذلك أصبح مثيراً بفهم جديد للمذهب الإنساني، فهو يسلم بنسجية الحقيقة، على عكس المذهب الكلاسيكي الذي يرى الحقيقة واحدة ونهائية كالخلق كرامة رياضية.
وإذا عبرنا البحر إلى الجزء البريطاني، وتركنا التنظير الذي كان يتولى صموئيل جونسون (1709-1784) مؤكداً القيم الكلاسيمة الأساسية: تصوير النوع لا الفرد، وكيج جاح الخيال بالعقل، واختيار السياق البازرة في الطبيعة كي تحضر في كل ذهن صورة الأصل - كان ثمة شعراء خارجون عن النظام، في مقدمتهم جيمس ماكفرسن (1736-1796) الذي كان يعرف شيئاً من الشعر الغالي القديم (الغال الكلتيون سكان اسكتلندا القديمة)، فقد قدموا قصائد غنائية وملحمة نسبها إلى شاعر غالي قد مسواة أوسيان، وقد عرف أن معظمها من نظمهم؛ وروبرت بيرنز (1750-1796) الذي كان عاملاً زراعياً يسوق الأدب، ونظم شعرًا غنائيًا بارعاً، بعضه باللغة الإسكتلندية. وقد كان هذا الإتجاه إلى الصناديق الشعبية سمة أخرى من سمات الرومانسية. على أن هذه السمة، إلى جانب السمة الأساسية في الشعر الروماني وهي كونه «تعبيرًا تلقائياً عن فيض مشاعر قوية» لم تأخذ صورة الإعلان عن مذهب أدبي جديد إلا حين صدرت الطبعة الأولى من السديوان الأول المشترك لودزورث وكهولدج، «حكايات غنائية» (1798) ثم الطبعة الثانية والثالثة اللتان كتبها وودزورث مقدمة طويلة (1802 و1805).

كانت هذه الحركة الرومانسية في إنجلترا مصاحبة للثورة الفرنسية. ولم تسكن ثمة غرابة في أن يحمس هؤلاء الشعراء للثورة على الأقل في سنواتها الأولى. فقد كان التغيير السريع سمة العصر كله. كانت الثورة الصناعية التي بدأت باختراق الآلة البخارية (1795) قد سبقت الثورة الفرنسية بأكثر من عشرين سنة، وأخذت تغير صورة المجتمع البريطاني أولًا، ثم المجتمعات الأوروبية بعد ذلك، من مجتمعات زراعية إلى صناعية، بكل ما صاحب هذا التحول من استقطاب سريع للغنى والفقر، في ظل فلسفة اقتصادية اجتيازية تقدم على حرية العمل («الثورة الأم» لأدم سمث 1776). ولم يكن آدم سمث يحسن الظن بأصحاب الأعيال أو حتى يحترونهم.
كشر، ولكن الركن الأهم في نظريته الاقتصادية هو أن قوانين السوق تتحكم في التطور الاقتصادي بصرف النظر عن إرادة الأفراد، وأن النشاط الخاص يؤدي إلى زيادة الثروة أكثر من سيطرة الدولة.

لقد بدأت التقييدة الكبرى في العصر الحديث: نقيضة أن "الحرية" يمكن أن تصبح قيدًا على "الحرية"، أن الأحلام الكبرى كثيرا ما تنتهي إلى خيبة كبيرة، أن السعي لتحقيق الرغبات، أساس النشاط الإنساني كا حدثنا لوك، يمكن أن يكون شروطاً مقصودة. كانت الثورة الصناعية، إلى جانب الثورة الفرنسية وما أعقبها من حكم نابليون الفردي وغزواته التوسعة ثم عودة الملكيات الرجعية، تقيم الدليل تلو الدليل على ذلك. كان هذا وضعنا إنسانيًا جديدًا، ولكنه كان يذكرنا بأواخ عصر النهضة، عصر شكسبير وسرفايتس، فقد كان هذا أيضًا عصر متناقضات، شعرت فيه الإرادات البشرية، التي لم تكن تستدعي، أنها تصدّد بشيء أكبر منها. عاد الشعر الدينى شيئاً غامضاً مفعماً بالقلق، لا يشبه في شيء تلك الثغرات الكلاسيكية في نظام كوني يملؤنا شعوراً بأننا على الحق، إلى درجة أننا قد نقتل الآخرين لتحملهم على قبول الحق الذي نراه، لأننا نحده يعمل في صلحتنا. هذه العاطفة الدينية التي تسبر عليها اللطفة سمة أخرى من سمات الرومانسية وإن اختلاف ملامساتها، فلم تكن لدى شلي التأثير أقل منها لدى بليك المتصوف، بل إنها توجد، بصورة حادة، عند بودلي (الشاعر الرجيم).

في ألمانيا أيضًا اتخذت الحركة الرومانسية شكلًا مختلفًا في وقت مبكر نسبيًا، وأضافت إليها سمة لم تعد، فيها بعد، مقصورة على ألمانيا. تلك هي السمة القومية. وكان قطب هذه الحركة الفيلسوف هركر (1744-1803) الذي انتقد في كتابه "تأملات في فلسفة التاريخ الإنساني" حركة التنبؤ الفرنسيّة لأنها اتخذت عبارة واحدة تقيس به تاريخ كل أمة، وذهب إلى أن لكل ثقافة خاصة طابعها المفرد المعبر عن بيتها. وكان يرى فوق ذلك أن الشعر، الذي أحرم به: هو اللغة الأم للبشرية، وأقوى ما يتمثل عبقرية كل شعب. وكان الشعر العظيم في نظره هو ذلك المفعّم بالحركة والعاطفة والإحساس، وهو الشعر الغزطي، ولذلك اهتم بالأساطير والأدب.
الشعبي، وأعجب بقصائد "أوسيان" التي انتقدت انتقادات عنيفة في موطنها.

تعلقت حول هردر جماعة من الشباب المحسنين تسمت باسم مسرحية لواحد
منهم، خل ذكرها بعد قليل، "العاصفة والاندفاع". وقد بدأت حين النقي هردر
وجوته في ستراوبيرج سنة 1870. ورغم الالتماس الشديدة لم تقدم هذه الجماعة
أعمالا ذات قيمة سوية، "الميرنج" الذي أكسبت جوته شهيرة واسعة بمجرد ظهورها
(1774) وعدت من أوائل الأعمال الرومانسية، "المصور" أول مسرحية مثلت
لشارل (1781)، وبعدما لم يعد للجماعة شأن يذكر، ولا سيما حين مال جوته وشر
نحو الكلاسية، حتى إن جوته قال في أحد أحاديثه سنة 1830 "إن الكلاسية صحة
والرومانسية مرض" (20). وكان قد ابتعد عن أفكار هردر القومية المتطورة وأصبح
يدعو إلى فكرة مضادة وهي فكرة الأدب العالى.

هكذا كانت الرومانسية تتبث تلقائيا في كل مكان تقريباً، وتضيف كل فرقة شيطا
ما إلى مفهومها على عكس الكلاسية التي كانت حركة فرنسية، ومتفاوتة
للفرنسيين أيضاً، ولأنها كانت كذلك فقد كانت فرنسا هي ميدان المعركة بين الكلاسية
والرومانسية، وفي فرنسا "عُقدت" التسميات "الكلاسية ورومانسية"، مع أن الرومانسية
كانت قد ظهرت بجلاء في أقطار أخرى (21).

بعد شنتوبيريان (1788 - 1848) - بحق - أبا الرومانسية الفرنسية، ولو أنه حين
بدأ الحركة بالفعل، لم تكن قد عرفت بهذا الاسم، لا في فرنسا ولا في غيرها. كان
شتنتوبيريان أستقرطاطياً، وكذلك كان بايرون وشلي، ولكن شنتوبيريان هو الذي مثل
الجناح الأستقرطاطي، الملكي، الكنسي في الرومانسية، وقد ظل هذا الجناح قويا في
فرنسا، وأصبح من تمثيله البازرين: لامبرتين، وألفريد غوته. وإذا كانت النزعة
الملكية في صفوف الرومانسيين قد ضعفت نتيجة لسياسة لويس الثامن عشر الميالة إلى
الاستبداد، فإن النزعة الكنيسية ظلت سمة غالية على الرومانسية الفرنسية، حتى حين
دخلت في صراع حياة أو موت ضد الكلاسيسية. وقد رأينا أن الصبغة الدينية كانت
ظاهرة أيضا لدى الرومانسيين، الإنجليز، ولكنها كانت نزعة دينية عامة، شخصية،

- 171 -
يمكن أن تظهر في تصريح بليك أو حتى في إحدى شيل، الذي قيل عنه إنه لم يكن في إلحانه منكر الله، بل غاصاً له. أما مسيحية شاتوبريان فهي مسيحية كنسية، ومع ذلك فهي مختلفة عن مسيحية الكلاسيكين. مسيحية الكلاسيكين تضع كل شيء في النور، وتجعل الأسرار الكنسية، مثل قواعد الإيام، ملكاً للكنيسة وحدها. أما مسيحية شاتوبريان فهي مسيحية عاطفية، لا تجد في سلطة الكنيسة ولكنها تجعل الأسرار والعقائد والنوصص مصدر إشعاع روحي للفرد. لقد راقب شاتوبريان من مهجره في إنجلترا أحداث الثورة في وطنه، وكتب حولت إلى إرهاب دموي، فقوى فيه ميله الأول إلى الانتقال والعزلة، وبحث عن خليمه في الدين، وكان إصلاح الكنيسة الكاثوليكية الذي جعله أعرب إلى عامة الشعب، قد اتهم منذ أكثر من قرن، عندما أصبح البابا اليسوعيون وهم الكنيسة الأولى في الإصلاح خلفاء المحاكم التفتيش في اضطهاد أخبار الفكر، وعندما وجه فلاسفة التنوير، وعلى رأسهم فولتير، سهم النقد القاسي إلى الكنيسة وحدها، بل إلى قواعد الإيام نفسها.

لم يكن قد مر على وفاة فولتير سوى أثنتي عشرة سنة (وقد ظل نشيطاً حتى أواخر أيامه) عندما ظهر كتاب شاتوبريان «عبقرية المسيحية» (1800) ليقدم مدخلاً آخر إلى المسيحية بعيداً عن المناقشات العقلية، معها أو ضدها. فقد كان هدفه إثبات أنه ليس ثمة ما يتبنا في أن تكون مؤمنين مع نيوتين ومع بوزويه، مع بسكال ومع راسين، وإن الواجب أن نجعل كل بدائع الخيال من روائع الفلسفة في خدمتنا هذا الدين الذي جندت ضده (22). إن الدين عندنا شعر وعاطفة وسر. إن الشاعر المسيحي لسعيد الحظ لأنه حين يتمشى في الغابة وحيداً يشعر بأن الله يمشي معه، فكلما باردات ملأها بقداسة عظيمة، وكان النبوءة والحكمة والسر والدين تقطن في أعماقه إلى الأبد.

وتقدم الشعوب في المدينة لا يعني ابتعادها عن الدين، بل على العكس، هناك يقول شاتوبريان، خطأً ما: فقد أن تنمو عواطفنا تكون قوانا كاملاً وشابة ونضجها ولكنها مغلفة على نفسها، بلا هدف ولا موضوع. ومع ازدياد التمدد تعلو سوية العواطف، ولكن الشيء المؤسف هو أنه كلاً زادت الكتب التي تتحدث عن
الإنسان وعواطفه ازداد مهارة دون أن يزداد خبرة. إنه يتعلم وهو لم يستمع. ويبقى الرغبات بيننا تذهب الأوهام. الخيال غني وسخيف ورائع، بنيا الوجود فقيء جاف، زمن. نعيش بقلب ملء في عالم حاو، لم نتمنع بشيء وحمنا من كل شيء.

ويجد شاتوبريان إلهامه في العصور الوسطى، ولا يخلو من نزعة وطنية (ولعله تأثر بهنر) عندما يقارن بين الأعمدة الفرعونية الضخمة التي تشبه أشجار الجمجمة، والأعمدة الكوريانية بروسها التي تشبه رؤوس النخيل، وبين الأعمدة القوطية التي تحكي غابات بلدنا، بلاد الخال، وتحكي بغموض الغابة في المحارب المظلمة والأجنحة العضبة والدهاليز الخفية والأبواب الواطئة، كل شيء في الكنيسة القوطية يشعر بالرهبة الدينية والأسرار الإلهية. وكان المعماري القوطية أدرآ أن يحاكي كل ما في الغابة حتى أصواتها الغامضة فوضع فيها الأرغن والتعامل البرئي لسمعك.

كانت فرنسا عندما صدرت الطبعة الأولى من "عبرة المسيحية" تمر بفترة قصيرة من الاستقرار النسيبي تحت حكم القنصل، فلقى الكتاب رواجاً عظيماً. وأضاف شاتوبريان إلى الطبعة الثانية 1801 رواية قصيرة "آرئيه" وهي ترجمة ذاتية يصور فيها "وجها العواطف" التي تحدث عنها في الكتاب الأصلي، وكيف كانت تحمله إلى أفق بعيدة عندما يتأمل فعل الزمن في الأشياء، وكيف ينتزع الموت بالحياة، ويشعر أنه ليس إلا مسافراً، ويخيل إليه أنه يسمع صوتاً من السماه يناديه: "أيها الإنسان، موسم هجرتك لم يكن بعد، انظر حتى تهب ريح الموت، عندئذ تبسط جناحيك وتطرد نحو تلك العوازم المجهولة التي يحن إليها قلبك.

ليس المهم أننا نجد عند شاتوبريان معظم الأفكار الرومانسية، إنهم أننا نجد عند روح الرومانسية ذاتها في ترجمة مسيحية. فلم تكن نتشر معرفة، مع أن نشر الشعرة الشعرة أثار إعجاباً شديدًا لدى الجيل الناشئ، حتى أن فكتور هوجو كتب في مذكراته "إنا أن أكون شاتوبريان أو لا أكون". أما المعركة فقد تكفل بها سيدة جرية، سعت في صالونها طائفة من الكتاب من أشهرهم الروائي بنجامين كونستانت والناقد الألماني وفليم شليج. وقد أثار كتابها "عن ألمانيا" غضب نابليون فصادر.
طبعته الأولى سنة 1810 ومع ذلك فقد كانت نسخها القليلة تتداعى سرا إلى أن خرجت طبعتها الثانية من لندن سنة 1813، بينما كانت المؤلفة منفية مع صالونها في سويسرا.

لقد تحدثت مدام دي ستيل عن هذا الأدب الجديدي الذي ظهر في ألمانيا وأصبح يعرف باسم الأدب الروماني. أدب أكثر جرأة وأقل التزاما بالقواعد، ولكنه أقرب إلى عواطفنا. فالأدب القديم الذي يكتبه المحدثون أدب محتسب، ولكن الأدب الروماني نابع من بيئتنا، ومصادره هي دينا ونظمنا، وتراثه هو شعر التروبادور وقصص الفروسية وعجائب العصر الوسيط، وهو يستعيد تاريخنا، ولا يستنبط أساطير الأزتيق. وهو وحده الأدب القادر على النهاء لأنه ينبت في أرضنا ويستمد من تراثنا. (123)

لم يكن في هذه الأفكار كلها شيء جديد إلا دعوتها إلى الانتشار على الأدب الأجنبية، وكان في نسبها عنصر ألماني، فأثارت دعوتها عصبنا الفرنسيين، وأصبح الدفاع عن الكلاسيما يعني الدفاع عن الشخصية الفرنسية والذوق الفرنسي. عبر عن ذلك لويس أوجيه رئيس المجتمع في كلمة ألقاها سنة 1824:

«هل يظل المجتمع الفرنسي ساكنًا على هذه الاصحاب؟ وهل تنزع أول مؤسسة أدبية في فرنسا عن الدخول في نزاع بين الأدب الفرنسي كل؟... يجب أن نمنع شعبية الرومانيّة (فهذا هو الاسم الذي نطلقه عليها).... من أن تكسف جميع قواعدنا، وتّصري روائع أدبنا، وتفسد الدوق العام، الذي يؤثر فيه النجاح دائمًا، بما تحصل عليه من نجاح غير مشروع... إن الرومانيّة لا وجود لها، إنها لا تتمتع بحياة حقيقية».(124)

ولكن الرومانيّة كانت موجودة في المجالات الأدبية، وفي الدواوين والمسرحيات والروايات التي أخذت تظهر في تتابع سريع، فإلى جانب مايبرزه الرواد، شانوبيريان، ولا مرين، والفرد دي فيني، وستندال، كان الجيل الجديد، الذي انعقدت زعامته لفكتور هوجو نشيطا أيضًا، وقد مثله بروسبير مريحه وجورج صاند.
والكستدر دياس وجيبرد في نفرال ولفرد دي ميسي ودآيوفيل جرته — أساء نالت شهرة عظيمة تضارع شهرة الكلاسيسين. كان والتر سكوت في الرواية، وبابير في الشعر قد بلغا شهرة عالمية بذلت كل ما سبقها، ولم يعد التأثير مقصراً على الكتاب والشعراء، فمن خلال الترجمات كانوا يصولون ذوق العصر. وعلل وجود الرومنية على الشارع الفرنسي نفسه كان أشد إزعاجاً للمحافظين من أشخاص أوبيه، فقد تعابشت الرومنية بسهولة مع الميلودراما التي ابتدعها بكركرير ليجمع جهوراً جديداً من رواد المسرح الذين كان معظمهم لا يعرفون القراءة.

وكانت المسرحية التاريخية هي النوع المفضل عند الرومنيين، متأثرين بش getRandom Words and Sentence Structures. فقد كان التاريخ يجمع الكاتب الروماني أحلق بعيداً عن الواقع الكريبي، دون أن يقيد خياله، إذ كان من المقرر عندهم أن "الفكره" لها المثل الأول قبل الواقع التاريخي.

انتصروت الرومنية إذن، وترجت انتصاراً يساوي في التاريخ الأدبي "معركة هرناني"، إذ إن شباب الرومنيين، وكأنوا قد تعودوا أن يتجمعوا في حلقات أدبية حلت محل الصالونات القديمة، فنظموا أنفسهم ليجعلوا ليلة افتتاح هذه المسرحية (1830) نصرًا للروماني في شخص زعيمها فكتور هوجو. وقد ساعد على هذا النجاح أنهم ضموا صفوفهم عشية ثورة الثلاثين، بعد أن كانوا فريقين: أحراراً وملكيين.

ولكن الانتصار لم يكن خالصاً. فقبل سنة 1857 كان سنت يبغض مضطراً لأن يدافعون عن الرومنية قائلأ للكلاسيسين: "لا طير لنا في وطننا فرنساً من أن نتعشى الحرب الأهلية. دانوا على ألسنتنا راسين وكرني نعوارهم بها المحدثين لحطمهم بهذه الأشياء... ليسخر بعضكم من بعض كما تشاءون داخل البيت، ولكن حلبزو بى خطبتكم عندما تدخلون المجمع، ولكن أمام أوربا... ياهلها من فجوة نيو خلا أدينا منها (26).

وهكذا رجعت الرومنية إلى النعرة الوطنية عودة على بدء. فقبل ثلاثين سنة كان...
الكلاسيون يهاجمون الرومسيين لأنها تعارض قمم الكلاسيكية الفرنسية. بما يتعجب من ألمانيا وإنجلترا. ولكن يدافع الرومسيين بأنه لولاهم لبدأ الأدب الفرنسي متخلفاً بالقياس إلى الآداب الأوربية الأخرى. ولكن جوته كان يقول أيضاً في سنة 1830 إن الكلاسيكية صحة والرومسيمة مرض. وبايرون، العالم الأشهر بين الشعراء الإنجليز المحدثين، لم يكن يعجبه من معاصره سوى شيل، ولعلها كانت مجاملة صديقه، أما الذي لا يمكن أن يعامله فهو بوب، إمام الشعراء الكلاسيسيين في القرن الماضي، وكان بايرون يعجب به أشد الإعجاب، ويتخذ إماماً، وكان أسلوب بايرون في الحقيقة أقرب إلى أسلوب بوب منه إلى أساليب المعاصرين.

كان تحكم الكلاسيين في العبارة، وهم للموضوح، واحتفاظهم باللمسة الذكية. لأنهم يملكون الفن، يتخلونه للمتعة وللتحقيق منهى ماف، فليس بينهم وبين الواقع خصام. أما الرومسيين فالفن يملكونهم. إنه مرضهم وخلاصهم. فهو يشعرون أنهم غير أفكا للواقع الجديد الذي تعيشه أوروبا، واقع الثورة الصناعية ونها الطبقية الرأسمالية. ومع أنهم - غالبًا - أحراز، يقفون في صف الطبقات المظلمة، ويستمدون إلهامهم من الآداب الشعبية التي تعب بانطلاق وعفوية عن عواطف فطرية غير مهذبة، فهم ينفرن من المجتمع بجميع طباقاته. يعتقدون البورجوازيا المادي الذي لا يقدر قيمته الفن إلا تشييته الفجوة أو تزويه داره الخالية من الذوق، ولا يتصورون في الوقت نفسه أنهم يمكن أن يندموا في الأهداف المائلة من عامة الشعب. لقد صدمهم الواقع فهربوا إلى داخل أنفسهم. حاولوا أن يرتبوا بشيء بعيد في الزمان أو في المكان، يجعلونه غداً لمشاعرهم المتألجة، دون أن يكونوا مطالبين بذلك. حاولوا أن يجدوا الذين في أعراض نفوسهم. فلم يجدوا إلا الحياة. هم الحل غير الموفق لمعضلة التعارض بين العنصر العقلي (اليوناني) والعنصر السوفيدي الأسرائي (المسيحي) في الحضارة الغربية، لقد بدأ الحل سهلا في أول الأمر: أليس العقل والوجدان جزءين من الطبيعة الإنسانية يكمل أحدهما الآخر؟ أليس في وسع الإنسان أن يكون مع بوزويو ونيوتن في نفس الوقت؟ ولكن هناك فوراً بين أن يتخيل ذلك وأن يكونفعل. النظرة التي وضعها الإنسان، والتي تتحرك.
حركة ذاتية على مايبدو (آدم سميث وقوانين السوق) هي التي تحكم في حياة الإنسان على الأرض. أمام الرومانيين خيارات محدودة بالواقع الاجتماعي: أن ينتمي إلى الكنيسة الكاثوليكية (الآباء) أو ينتمي إلى حزب (هوجر: الملوكين ثم الجمهوريين)؛ وأخيراً - وليكون صادقًا تمام الصدق مع نفسه - لا ينتمي إلى شيء: أن يختار الحياة البوهيمية، أي حياة كحية العجر الذين يعيشون على هامش المجتمع، فهم يجتمعون الخاص المحدود، وأعرفهم وأسألني حياتهم المستقلة عن سائر البشر.

كان هذا الحل الأخير هو الحل الأصعب للمستحقين، ولكنه حل المستحيل، أو الحل الذي لا تستطيعه سوى القلة القادرة على أن تواجه الجنون أو الجريمة أو تحترف التسول. وعندما اكتسبت الرومانيين شعبية لم يكن الرومانيين الصغار من سراد الناس قادرين على هذه الحقول الصعبة. ولذلك كان لابد لهم أن يعيشوا في الحلم، وأن يعيشوا على السوجه الذي يوهوه، أي كآسحين ما يمكن أن تكون، وأصبح في إمكان الرومانيين الكبير أن يعيشوا من صناعة هذه الأحلام للرومانيين الصغار.

انحدرت الرومانيين من منزلة الأدب الجاد إلى سوق الأدب الرخيص. تحولت إلى تكنولوجيا جاحز مجرد تعبئة الأحلام في روايات وأفلام رخيصة وتنازلت عن الرؤى المجنحة والتحليق في عالم الخيال، وأخذت الكثير من العاطفة المائعة التي انتشرت في روايات القرن الثامن عشر (رشاردسون، بريغوي، إلخ.) لترطيب الحياة الجافة لجمهور جديد من القراء الذين لا يستطيعون الاستماع بالأدب الكلاسيكي ولا يذهبون إلى المسرح، ومعظمهم من النساء.

ولكن ظروف العصر الحديث بإحباته الفظيعة ومغرياته الجملة – بعض آثار النمو السريع في المجتمعات الصناعية – أدت إلى رواج لون خاص من هذا القصص الخيالي: نمط الرواية التي تعتمد على بطل غاضب، يقوم بأعمال خارقة (ولكنها في العادة لا تخرج عن حبوب الممكن العقلي)، ولا يعوقه أي شيء ما يعرف البشر العاديين من التفكير في المصور أو حساب النتائج، ولا يربطه مكان (وهو عادة في
حالة سفر دائم) ولا أسرة (ويمكن أن يكون قد ترك أسرته في مكان ما لأن زوجته مريضة مرضا لا يريح شفاها). وهو بهذه الخصال كلها جذاب جدا للنساء. هذا النموذج – الذي يمكن أن يكون بعض الكتب قد وقعوا عليه مصادفة فيها مسما، لم تصبح له هذه الأهمية في الفن المجتمعي (الذي أصبح، بفضل القنوات الإعلامية، يجاجي الفن بدلا من العكس) إلا عندما أعطاه بايرون صفاته المميزة. فهو إذن نتاج رومنسي. وقد دعت متطلبات السوق إلى إيجاد مقابل أنثوي له، وهي المرأة المتحررة، القادرة ذات السحر الطاغي الذي لا يقاوم.

ستنصرف العقول الأكبر نضجا عن هذا العبث، وستحمل الرواية الواقعية منزلة الأب الروائي الجاد، وستكون رواية «مدام بوفاري» غلوير هي أول رواية يظهر فيها هذا المذهب الجديد ظهورا جليا، وسيكون موضوعها - بالضبط - هو هذه البطولة المهوومة التي تعيشها مدام بوفاري، والتي تنفع مقابلها على «عدد» من الرجال.

وستكون الواقعية - بوجه عام - نابية من الرومنسية ورد فعل لها في الوقت نفسه. ولكن المذهب الإنساني، الذي بسط سلطاته على الدين أيضا، سيظل سائدا. كيا سيظل سائدا في المذاهب الأخرى، التي قامت انحصار الرومنسية بالإيغال فيها.

كثيرا ما كان النقاد المعاصرون للرومنسية يشيرون إليها باسم «المذهب الحديث». وهذا صحيح، فالرومنسية هي الطور النهائي للمذهب الإنساني، عندما يصبح الإنسان الفرد، الذات، مصدرًا جميع القيم.

3 - خلفاء الكلاسيين

 لن نخرج هنا عن إطار الثقافة الأوروبية. نعم إذا حين نبلغ منتصف القرن التاسع عشر تكون أوروبا قد أخذت بتسامح ظلها على مختلف أقطار العالم، حتى لتشابه الظواهر الثقافية رغم اختلاف الأصول، ولكننا رأينا كيف يتنوع المذهب الواحد داخل أوروبا نفسها، وأتينا قبل ذلك كيف كان للمذاهب الأدبية الأوروبية حين دخلت إلى بلادنا تاريخها الخاص المرتبط بمسار ثقافتنا منذ النهضة. فهل تتوقع
أن تكون المذاهب الأدبية التي ظهرت في أوروبا بعد الرومانسية مذاهب "عالمية" من أول نشأتها، حتى يكون علينا أن نضعها في إطار عالمي، أي أن نخللها على ضوء الظروف العالمية المعاصرة، بدلاً من ردها إلى أصولها التاريخية، القريبة والبعيدة، في الثقافة الأوربية؟

نقول إن المسالك الأولى ويجها بل يكون هو المسالك الأنسوب لن أن العالم قد توحد ثقافياً بالفعل. ولكن الفروق بين الثقافات لانزال قائمة، الثقافة الأوربية لانزال وحدة متميزة، يؤهلها تقدمها المادي لأن تبقى متميزة عن الثقافات الأخرى. وإذا فكل تطور فيها يسير وفقاً لأدبياتها الخاصة. وقد أثبت أن تطورها ناتج عن اتحاد عنصرين مختلفين في تكوينها: عنصر مسيحي إثني أصلي، وعنصر يوناني إنساني عقلي، وأن أنتج تعاوناً للتوحد في التي جرت في عصر النهضة، ولكنها لم تثبت أن تتحول إلى مصلحة ناقصة في إطار المذهب الكلاسيكي، وكان الرابع هو العنصر العقلي لأن كان طابعاً على العنصر الأول، فقتل اعتراف به، وله كان جزئياً، يعد ريحباً، وكل تسلية منه بالعنصر الأول يعد قبولًا لواقعاً قائمًا. وكانت الأزمة التي انتهى إليها العصر الكلاسيكي ذات شقين: فمن ناحية كان تقدمه في معالجة الطبيعة وإخضاعها للاختلافات يجعله أقل استعداداً لقبول تفسيرات غريبة يمكن أن تخطر في الاعتقاد، ومن ناحية أخرى كان شعوره بأن التقدم العلمي لم يجلب له السعادة التي كان يتمناه يشعر بالضياع والحاجة إلى سند روحى، قوة أخرى فوق قوة البشر. فكانت النهبة إلى الدين كملجاً شخصياً عاطفيًا. وكان الدين على هذه الصورة، غير مناقض للاختلاف الإنساني الذي استطاع، على الصعيد الاجتماعي، أن يدعم الثقافات المدنية التي تكفل حرية العقيدة. ولكن الحرية المطلقة ضياع آخر، كما أن "الدين الفردي" يحتاج، مع "الوجوب العاطفي" التي تحدث عنها شاتوبيان، إلى قدرة فائقة على التجويد. ومن هنا ظل الدين مشكلة للإنسان الغربي الحديث، فهناك الدين العاطفي، وهناك الدين النظام، العاطفة شخصية، والنظام الاجتماعي، والمؤسسات الدينية... أي كان نوعها أو حجمه... تضمن الشأني ولكنها قد تجفف بالأول، وهناك بدائل لكل منها، وللمرء أن يختار، وإذا اختار فهو غير مطمئن.
وإذا قلد فهو غير واثق، وإذا أهل الأمر فهو ضائع، لا تسكنه إلا القرآن المدنية، وهي صياء بل عاطفة، والعلاقة بينها وبين "النظام" الطبيفي في المجتمعات الحديثة تكاد تكون منقطعة.

ولا شك أن هذا الوصف ينطبق على جميع المجتمعات الحديثة بدرجات مختلفة، ولكنه أكثر انطباقاً على المجتمعات الغريبة التي بلغ فيها المذهب الإنساني أقصى مداه، أي تم فيها الاعتراف بأن الإنسان الفرد هو مصدر جميع القيم. وليا أن الأدب هو مصدر القيم الإنسانية فقد كان عليه أن يتولج الجمع بين حاجات الإنسان المادية وحاجاته الروحية، حاجاته كائن اجتماعي وحاجاته ذات مستقلة. ومع أننا نستطيع القول، بشيء من الانتقال، إن الأدب الغربي الحديث بعد انحدار الرومسية أصح أكثر فلسفة، وإن تعدد المذاهب والاتجاهات داخل كل مذهب يدل على اجتهاد مستمر في البحث عن حلول، فإن الملاحظ أن هذه المذاهب على اختلافها لا تخرج عن أحد الأتجاهين السابقين: إما اتجاه النظام، القواعد العقلية (الاتجاه الكلاسيكي) وإما اتجاه الخريج، والذاتية، والعاطفة (الاتجاه الرومسي).

ليس ثمة موضوع للذين سوى الإنسان. بدأ كلاسيس قرره أرسطو من قديم، وكذلك كان الإنسان هو موضوع الأدب، شعر ونثر، مسرح وقصصه وتأملاته، طوال "القرن العظيم" وخلال القرن الثامن عشر، إلى أن جاء الرومسيون وخلعوا عواطفهم على الطبعة. وكان الإنسان العصر الكلاسيكي فكرًا وإرادته، وكانت العاطفة تابعة للإرادة، يتأمل القارئ أو المشاهد صراعها بإعجاب من خلال حركة منسقة منتظمة، وعبارات مشرقة مصغولة، ليخرج معنا، يدروس الحكمة وملك الأخلاق.

الفن يحدث عند التبخر سرور الإعجاب، بموضوعه وشكله معنا، ليحقق وظيفته المزدوجة وهي أن يتعلم ويعمل. فالمتعة تأتي من شعور بالرضي: نعم، هذا البطل يتصرف كما كان يمكن أن تصرف، أنا، كما كان يجب أن تصرف لو كنت مكانه. أو: هذه الشخصية الكوميدية تخطئ لأنها أجمل أو أغبي أو أشد حافة من أن تعرف قواعد السلوك السليم، وهذا يجب أن تنفي من المجتمع الراقي، والتعليم يستفاد من مشاهدة أمثلة النبل وأمثلة الضعف فلا ننسى قواعد الشرف التي يلهمها

- ١٨٠ -
عليّنا مركزنا الاجتماعي.

هذا فن مجتمع مطمن راض عن نفسه، يؤكد قوائتم هذا المجتمع ولا يعرف غيرها، فالطبقات الأخرى لا حساب لها، لا وجود لها، ولكن الحركة الرومانسية عندما بلغت أوجها كانت فترة الغموض قد زالت. كانت الملكية التي حاولت أن ترجع التهابا إلى عصر لويس الرابع عشر وتغيير المد الأستقراطية قد سقطت، وحلت محلها ملكية أكثر تفهما لطموحات الأحرار. وكان قيام العهد الجديد يعني انتزاع الأستقراطية وتنميم البورجوازية - الطبقة الصناعية الجديدة - قوة السلطة، ويبنّيها طبقة أخرى أضخم بعدا، وإن تكن أقل قوة، طبقة البروليتاريا، وكانت تحرك أيضا للدفاع عن مصالحها.

والأدب الذين كانوا من قبل حاليين لا يعرفون إلى من يتجهون بأدبيهم: إلى طبقة البلايا التي استعادت امتيازاتها ونفوذها، أو إلى الطبقات الجديدة المهمة التي يمكن الحصول على إعجابهم السري، في مسارح البوتفليقة، ولو أن ذلك يعني إشارة سخط الكلاسيين أكثر، هؤلاء الأدباء لم يعودوا الآن متزدان في الاختيار، وإن كان «الانتقاء» قضية أخرى، وقد تكون مشكلة.

وكان هناك مكان للأدب الجاد، عند من يريدون أن يفهموا حقائق ما يجري. وأصبحت «الرواية» هي الشكل الأكثر مناسبة، والأكثر رواجا. وكان المطلوب روايين لا يلجأون إلى تهويل الخيال، ولاعتمدون على الغريب والثير لجلب انتباه قراءاتهم، بل على الفهم العلمي للتغيرات الاجتماعية. أصبح بلـ(1999-1850) هو روائي هذا العصر، وإن لم يرسى أنه بدأ تلمسه لوازنته سكوت. ظل يعتني بالحربة الدرامية في رواياته، ولكن ميزاته الكبرى كانت في رسم الشخصيات. لم يكن يرسم الشخصية من الداخل، بل في طريقة الرومانسية في رواية النجاح الدرامية، ولكن كان يفعل الشخصية جزءا من مجتمعها وبيئتها. لقد أراد أن يكتب "تاريخا طبيعيا للمجتمع"(272)، يوضح وظيفة الفرد في جسم المجتمع. ومع أنه كانت له آراء السياسة الخاصة فقد التزم الموضوعية الكاملة في تصويرةه لمجتمع عصره. وقد لفتت المفارقة بين آرائه الشخصية وما تدل عليه أعماله الروائية أنظار النقاد الماركسيين بوجه...
خصص، وهم يستشهدون في هذا الصدد بقول إنجلز: «كان بلزاك - في آرائه السياسية - من أنصار الشرعية، وعمله الكبير نعى متصلاً بالانحلال المجتمعي الراقي، وعراطفه بالطبقة المحكوم عليها بالبقاء، ومع ذلك فإنه لا يبلغ قط في حدة هيجانه وسرارة سخريته مثل ما يبلغه حين يدرك هؤلاء الرجال والنساء أنفسهم، الذين يتعاطف معهم كأعمى ما يكون التعلائي - هؤلاء النبلاء - وهذا في نظري من أعظم انتصارات الواقعية».

علي أن بلزاك لم يكن رجحاً في وصفه للطبقة الصاعدة أيضاً. إن سلطان المال يبلغ عنه أبعاداً شبه أسطورية، و«العجل الذهبية» يصبح حقيقة أشد إثارة للرعاب مما كانت في العهد القديم. وهو يرى أن تراجع دنيته عن الحياة الورازية ومحورها هو المال - أشد قوة من التراجيديات البنتانية. فالسعي إلى المال والربح يمرخ الحياة الأسرية، ويوجد بين الزوجة وزوجها، والبنت وأبيها، ويجعل الزواج إلى جمعية لتبادل المنافع، والحب إلى تجارة، ويقيد الواعد إلى الآخر بقيد العبودية.

ومثل دانتي كان بلزاك مشروعاً العظيم: «الكوميديا الإنسانية». فقد خطط لأعماله الروائية بحيث تدخل كلها في إطار عمل واحد كبير، أراده تاريخاً واقعاً للمجتمع الفرنسي بين عامي 1816 و1848، وهو عمل لم يقدم على مثله واحد من الكلاسيسيين الجدد، ولم يكن هذا العمل الكبير يستمد وحدته - بضيفته الحال - من العقدة التي استقلت بها كل رواية، بل من تكرار ظهور الشخصيات في عدد من الروايات.

لم يعد الأدب ينظر إلى المجتمع من داخل طبقة أرستقراطية تعيش حياتها في ظل ملكية مطلقة مهينة وكنيسة متفاحة مع الملكية المطلقة. لم يعد «قانون الشرف» غير المكتوب هو النظام الموضوعي الذي يتحرك المبدع داخله لكي يتمتع ويتعلم. لم يعد الأدب كلامياً بهذا المعنى فعندما تغيرت بيئة المجتمع وعائلاته وأصبحت المادة (ورقها المال) هي القوة العليا اختفت القيم وأصبح «قانون الشرف» شيئاً محضارياً. يوجد الأدب نفسه خارج الطبقات. لقد أصبح، بمعنى مطلق ولا علاقة له بالتقسيم الديني، هو المركز الذي كان شعوره العميق بذاته، وقد تجلى في الحركة.
الرومانسية، غير مستند إلى أساس حقيقي خارج عن هذه الذات، فراح يتخذ بحثا عن "الخارج" يمكن أن يتحقق الذات نفسها فيه: الدين، الفن، الحب، مجتمع الفنانين. ولم يظهر بالتحقق الذي كان يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشذه، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشذه، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشذه، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده،因为他 يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، لأنه يشده، أنه
من تلك الأجزاء الغريبة التي يبحث عنها الرحلة (30)

كان هذا الفريق من الكتاب - إن ذن استمرارا لرومانسية، أيضاً، في بحثهم عن
الغريب والثير، ولكنهم كانوا يبحثون عنه في واقع مجتمعهم، وذهبون إليه بالوقت
والقلم ليسجلوا انجاعاتهم. وكا كانوا استمرارا لرومانسية كانوا إحياء للكلاسية.
فلم يكن حرص الكلاسيسين على التعبير الدقيق الواضح أشد من حرص فلوبير
الذي رفأ قضى اليوم يبحث عن "الكلمة الصحيحة". وإذا كان
برونتير قد اقترب من نصوص الكلاسيسين شرودت تدل على عنايتهم بتصوير الواقع -
ومثل هذه الشواهد موجودة عند هوميروس نفسه - فا كان أحدهم ليبلغ من الحرص
على تسجيل التفاصيل التي تضرر معلم بيئة أو شخصية مثل ما بلغ زولا، وقد أقتن
ستة أشهر بين عمال المنام لجمع مادة لرواية "جربيناس" وإننا شاكرين في اختلاف
العصر. فهؤلاء الكلاسيسين الجدد جاءوا في عصر الديمقراطية، ريا كانا نشأةهم
ومزاجهم أستقلال ثوراء مثل الآخرين جونكور، وريا كانا أقرب إلى عامة الشعب
مثل زولا، ولكنهم على كل حال مثقفون بهذه الطبقة الجديدة، هذه البروليتاريا - أو
هذا الدوء - التي أصبحت سمة من سمات المدن الكبيرة، وقد يكون انجذابهم
إليها تعبيرا عن اقتراح سياسي، ولكن فيه دلالة تحدي الحنان الحديث الذي يشعر أنه
مطالب باستخراج الجمال من معدن القبح.

هذه الجماعة من الروائيين الفرنسيين أرسوا دعائم الرواية الفنية بحيث يمكن أن
يقال إن جماعيات الرواية كيا ظهرت في أعمال هنري جيمس ومقدماته بدأت من
عندهم. وبذلك يعدون كلاسيسين من جهة الفن كيا يعدون خلفاء لرومانسية من
حيث الموضوعات والشخصيات، ومبشرين بالواقعية التسجيلية والواقعية الإشراكية
وеннص من بينهم زولا في هذه المجالين.

وزولا بالذات كاتب مشكل، وإذا كان الواقعيون بوجه عام - في فرنسا وغيرها
- قد طمحوا إلى أن يقوموا في مجال معرفة الإنسان بوظيفة شبيهة بوظيفة العلم
الطبيعي في معرفة الطبيعة، فإن زولا قد وصل بهذه المحاولة إلى الحد الذي انتهت
عنده الواقعية. فالإنسان في منظور الواقعية هو الإنسان الكلي، الإنسان

- ١٨٤ -
«الشخصية»، بجميع قواعده وجميع علاقته. هذا هو مشروع بل Zak الذي لم يكتف
مع ذلك - تقدم نماذج متعددة لهذا الإنسان بل أراد أن يكتب: "التاريخ الطبيعي" 
لمجتمعه، إذ كان يعد نفسه دكتوراً في العلوم الاجتماعية(1). ولكن زولا أغراء
التقدم الكبير في علوم الأحياء حول منتصف القرن التاسع عشر، ذلك التقدم الذي
أدى إلى إبراز تأثير العوامل السوサイاوية في تطور الجنس (دارون)، ومعرفة الآليات
النفسية التي تستخدم بطريقة تلقائية لتغيرات البيئة (كلود برنار)، فبنى تحليله
للمؤسسيات على أساس الجزيء السوサイاوي والنفسية، وتصور كتابة الرواية كنوع
من العلم التجريبي، مسترشداً بكتاب كلود برنار "مقدمة في الطب التجريبية".
وكأن الطبيب لا يجمع عفً مي(one) جزء من أجزاء الجسم أو مساحة مختلفة
أعراض المرض، لم يكن اعتبارات "الدوق" أو "اللياقة" أي اجتهام عنده. والنقاد
يقولون أن يستندوا في هذا السياق إلى وصف حالة امرأة تلد، وصفاً جسدياً استغرق
عدة صفحات. ومع أن أورباخ يقارن ألوانه الصارخة في اللوحات التي يملؤها
بالصور الحساسة بفن روبنس (126)، فإنه يكاد يتفق مع مقددي زولا الذين اتهموه
بالغلوطة وتجاهل القيم الفنية حين يقول: "إن فن الأسلوب عندما يتخلى عن طلب
التأثيرات السحرية حسب المعرف المعرف من هذه الكلمة، ويقدم في مكانها الحقيقة
الكلبية المبسطة المحيطة"(123). ويقول هاوزر: إن سكولوجيته نفسها تعمد على
أهداف عملية. فهي تخدم الصحة النفسية وتقوم على نظرية أن العواطف نفسها
يمكن التأثير فيها من خلال تأثيرات آلياتها ... إنه يعبر عن تأليه العلم، أو ترويض
العلم، الذي تميز به الاشتراكية بوجه عام، وعلى الأخص تلك الطبقات الاجتماعية
التي تنتظر أن يتحسن وضعها الاجتماعي بفضل العلم"(124). ويقول بريستلي: "إن
أقوى مناظره تأتي على التناقض الذي يوجد بين كل منهما، كهذا في كثيراً من أفرادا - كلا
بحاولا من الشعب في حالة حركة، كما في الأفلام السينمائية الهائلة(132). ويجمع
هؤلاء النقاد الثلاثة الكبار على أنه رائد للمواقف الاشتراكية، ويقول بريستلي: "إنه
يتمثل أكثر من أي كاتب آخر نموذج الروائي الذي يحاول الشعوبين داعياً أن يصنعوا
بواضعة التوجهات الحزبية وقرارات أحاد الكتب"(125).
ولذلك فقد ندهش عندما نجد واحدا من كبار النقاد الماركسيين في عصرنا هذا، إن لم يكن أكبرهم على الإطلاق، وهو جورج لوكاتش، ينتقد واقعية زولا انتقاداً شديداً، ويرى أنها كانت ذات تأثير سيبي في بعض اتجاهات الواقعية الاشتراكية. وهو يخصها باسم "الطبيعية" ويميز بينها وبين «الواقعية النقدية» دون أن يبين إن كان ثمة اختلاف جوهري بينها، وكأنه يقبل ضمنا التفاؤلة التي يقيمها بعض النقاد على البروجوازيين بين الواقعية الطبيعية على أساس أن "الطبيعية" أدخلت في الأدب وصف السلك الإنساني على أساس غريزي صرف. وهذا من باب التفاصيل في تعداد المذاهب وإلا فإن الفرق بين مذهب زولا ومذهب بلزاك مشاكلة إنها هو فرق في الدرجة لا في النوع، فكلاهما يعتمد موضوعية العلم الطبيعي أساسا لفهم الواقع، وإن كان من المسلم به أن اعتقاد نموذج "الشريخ الطبيعية" لا يساوي اعتقاد نموذج "الفسيولوجيا". ولكن هذا التطرف لا يعني إلا أن المذهب قد بلغ أقصى مداه مع زولا، وبها وجدنا بعد أن تأثر به إلى حد ما، أو في بعض أعماله دون بعض، فهل يقال عن مويسان أو موم أو درير إنه طبيعية وواقعي؟ على أن لوكاتش قد يكون لديه تصنيفه الخاص للمذاهب، وستعود إلى هذا بعد قليل.

لقد كان مذهب زولا امتداداته في عدة جهات، كما أشرنا من قبل، ولكن رد الفعل كان أقوى من الامتداد، وسنلاحظ ألوان من ردود الفعل في تجليات جديدة للمذهب الروماني. ولكن «الجيالية» و"النظمية" ربما كانتا درجتين من الاعتقاد على الذاتية تسببان غيرهما. ولا تزالان داخلتين ضمن الاتجاهات الكلاسيكية الجديدة التي تحاول أن تتميز حقيقة خارجية يرتبط بها وجود الإنسان ونشاطه. وقد كان البرنيناس أنواع تعبير عن المذهب الجالي، وهم معاصرون لزولا ومويسان، وهم جماعة من الشعراء انسلخوا عن الروماني، وتعلقوا حول توفيق جوتليب، ولونت دي ليل، وقد اتخذوا الفن بديلا من الدين، واحترموا التقاليد الكلاسيكية في النظم، واستخدمو موضوعاتهم من التاريخ، والعلم، والطبيعة، والحياة المعاصرة، إلا أن بعضهم مالوا إلى التأمل في مشاعرهم الباطنة، فافترقوا بذلك من المزئين. وقد غلب عليهم الشعر، ولكن كان منهم من كتبوا القصة والرواية أيضا، وعلى رأس
هؤلاء تيوفيل جوتبيه وفرنسيس كويليه. وقد كان للاتجاه الجهالي التأمل الاستطاني تأثيره لدى عدد من كبار الكتاب في أوائل القرن العشرين، ومنهم أناتول فرانس (المحلد) وويل برجيه (الكاتوليكي).

والعلم الأكبر للمذهب الإنساني في الآداب الأوروبية جميعها هو بلا شك أنطون تشيكوف. ووصفه بأنه الإنساني لا ينفي أن يساهم كأي، فإنه استُقبل بأنه طبيعي لا ينفي واقعية كذاك. فازلتنا في حدود المذهب الإنساني، الذي يعتمد في حقيقة العالم المحيط بنا، بكل ما فيه من قوى مادية وروحية، والذي نحاول أن نحيط به ما نملك من أدوات المعرفة، ولكن تشيكوف، والانطباعيين عموما، يسجلون حركة المادة في زمن يغمرها انتقال خفيف رجلاً يقطع الضوء في لحمة الإنسانية، يمكن أن نلاحظ ذلك في مونولوجه المشهور ب"بانكو الكرز" حيث يصور اهتراء الطبقة الاستعمارية ولكن بدون أي قدر من التأثيرات الميلودرامية التي يمكننا أن نجدها عند برازيل، فضلاً عن الألوان الصارخة التي نجدها عند زولا. وهكذا نقترب من الزمن، كما اقتربنا منها عند البراونس. إلا أننا مع الإنساني كغيرها من المذاهب التي تناولناها في هذا الفصل لا نزال قريين من شمس اليونان، بعيدين عن عالم الغموض والأسرار.

لا نجد مذهبًا نشأ في كنف الدولة بعد كلاسية "القرن العظيم" مثل "الواقعية الاشتراكية" بل إن هذا المذهب الأخير يختلف عن سابقه اختلافًا مهماً من هذه الناحية. فالكلاسية التي ارتبطت باسم لويس الرابع عشر وتمهيداً حكمه لم تشأ بقرار منه، بل إن بويلو لم يقرر قواعدها إلا بعد أن قطعت شوطًا طويلة من التطور. أما "الواقعية الاشتراكية" فقد أعلنت بقرار من اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي سنة 1932، وقد رافقها حل الجمعيات الأدبية القائمة وإنشاء اتحاد عام للكتاب السوفيتي.

وبالرغم أن مذهبًا أديبًا، أيا كان، لا يمكن أن ينشأ بقرار، ولكن هذا القرار كان معناه أن الدولة السوفيتية لم تكن راضية عن تيارات "الحداثة" التي كانت رائجة بين
الأدباء والفنانين في أقطار الاتحاد السوفيتي، وهي الصورة المتطرفة التي اتخذتها الرومنسية عندما تعمقت الهوة بين الواقع والمثال، وأصبح الأدباء والفنانون أشبه بقبيلة غريبة في قلب النظام الرأسمالي، يتكلمون لغة خاصة بهم، ويتعيشون، في الواقع، من إمكانيات الطبقة الرأسمالية بنزواتهم الفنية مع كومهم، في الوجه، شوارا متطرفين. لقد سكت الحزب طوال العشرينيات على نشاط هؤلاء، ولكنه عندما تبين عجزهم عن خاطفته تعالى قرر منح تأييد الدولة للانغماس في الاتجاه الواقعي الذي كان يستطيع أن يفقد قمة ثقافة كلامي من الأدب الروسي. وفعا الارتباط بين الكلاسيكي كمذهب فني لا مجرد تراث متعارف به - وفين الواقعية لم يكن قويا في أدب من الآداب الأوربية مثل قوته في الأدب الروسي. فروايتنا "نقوس ميتة" لجوجول وال"الحرب والسلام" لتولستوي جديرة بانتساب مساحاتها وتنوع شخصياتها وتصويرها الموضوعي للمجتمع الروسي في عهدها، أن تعدا ملحكنتين لثورتين. ولم يكن الخيار أمام الحزب الشيوعي سهلا، فقد كان دستوريفسكي، قرين تولستوي وتوجريف على قمة الأدب الروسي في القرن التاسع عشر، مشبعا بالمシュاع الدينية، كما كانت للفنان اعتراضات مهمة على تولستوي، بل إن جوركي نفسه، الذي أصبح عضوا في الحزب الشيوعي، لم يقبل من نزاعات مثلية، وقد اختلف مع لنين في وقت من الأوقات حول أهمية الدين في كتاباته.

ولكن الأدب الواقعي والفن الواقعي كانا - على الأقل - مفهومين للجاهز، وقد قاما بدور عظيم في كشف مساوئ النظام الرأسمالي، فالسير على نهجها أقرب إلى خدمة التغيير الشجعي في المجتمع الاشتراكي. ولكن ثمة حقيقة يجب أن تكون مسألة في الأذهان دائما، وهي أن أدب الواقعية يكتب في ظل نظام اشتراكي يجب أن يختلف - مضمونا إن لم يكن شكلاً عن الأدب الواقعي الذي كان يكتب، ولا يزال يكتب خارج روسيا، في ظل نظام رأسمالي.

ولعل ستالين كان صاحب قرار إلغاء الجمعيات الأدبية وإعلان "الواقعية الاشتراكية" مذهبًا ترضى عنه الدولة، ولكن هذا لا يعني أنه "صاغ" هذا المذهب، بل إن الواقعية الاشتراكية قد تعرضت - ربما أكثر من أي مذهب سابق - للنقاش.

---

١٨٨
واختلاف الآراء بين من يتмон إليها. وقد يكون من الصعب تحديد سببها بأكثر من
سماة واحدة وهي تبني النظرة الماركسية (الموادية الجذبنية) في تصوير الواقع. لقد
قامت الواقعية منذ نشأتها الأولى على تصوير شخصيات اجتماعية داخل علاقات
اجتماعية معينة، ولكنها كانت تستطيع أن تكتفي بالنظرة الجذبنية، أي برؤية
الإنسان في زمنان محدود في الحاضر أو الماضي، وفي ظروف بيئية معينة، أو داخل
طبقة معينة. ولكن الفكر الماركسى يجعل الكاتب الروائي على الخصوص أقدر على
النظر إلى موضوعه نظرة كليه شاملة. فالمافي يحمل في طياته الحاضر والمستقبل،
ووضع الفرد داخل طبقة معينة لا يعزله عن بنية المجتمع ككل، فوعيه الطبقي هو
نفسه وعيه الاجتماعي (36).

وربما كان من علاائم "مثالية" جوركي أنه يرفع الوعي الطبقي إلى مستوى قريب
من التجريد في مقالته "النحلا ة الشخصية" وقد نشرت لأول مرة سنة 1906 (37)،
الآن بأنا جذبية بأن نعد تمهيدا قريبا للواقعيتية الاشتراكية، من حيث إنها توجه تقدا
شديدًا إلى الواقعيتية البورجاوية. فمحرر المقالة هو تطور الشخصية الإنسانية من فرد
مندمج في الجالية إلى فرد مهموم ذاته يذله. ويعد تلافكاة سريعة بين
"برومثيوس"، الذي سرق النار من الأله لإعطائها للبشر وبين "مانفرد"، البطل
البيرون الذي فقد قدره على الإحساس بأي شيء في العالم سوى ذاته. ويعلق على
هذا العمل الأخير لبجوركي نقوله:

"مثل هذا الغناء يكون أحيانا قويا، ولكن القوة التي في صرخة ألم صادق
ويكون أحيانا جيلاً، ولكن كلا يمكن أن يكون البرك جيلاً حين يصوره
فلوثر.

وهكذا تعليم يذكرنا بقول جوركي إن الكلاسية صحة والرومانسية مرضاً.

ويبرى جوركي أن البورجوازية العالمية قد وصلت إلى الدخلك الأسهل من انحلال
الشخصية، وأن جماعة البروليتاريا هي المؤلفة اليوم برسالة خلق الحياة. وهو يكاد
يعلق الشعب عندما يتحدث عن قوته المبدعة التي استمد منها أكابر الشعراء في جميع

- 189 -
البلدان أروع أغناه، وأن العصر «الكلاسيكي» المجيد للأدب الروسي هو ذلك العصر الذي ارتبط فيه الثقافون بالطبقات الشعبية.

هذا الاحتفال على فكرة الجمعية من جانب جورجي، إلى جانب النظرة الماركسية الكليّة، وتأكيد نقاد كثيرين آخرين -حتى الأكثر اعتدالا منهم مثل لوكاشينكو - على أن الكاتب الواقعية الاشتراكية متزعم رؤية التغيير الاجتماعي من داخل الطبقة الصاعدة، لا من خارجها كما يفعل الكاتب البورجوازي، هذه العوامل الثلاثة مجاعة قد أدت إلى بروز صفة «الملحمية» - لا الكلاسيكية فقط - في القسم الأكبر من إنتاج الأدب السوفيتي. وأبرز ملامحها «البطل الإيجابي» الذي يطالعنا في الرواية والمسرح وحتى القصة القصيرة. فهنا يكسب شكل العمل أو طوله هماك في الخلفية دائرًا «وطن الاشتراكية العظيم الذي لا يستطيع البطل مجهوده ولا هنائه الشخصية ولا حياته نفسها إذا اقتضى الأمر من أجل حمايته وتقدسه. وقد تزدبت على هذا عيب خطير في هذه الأعمال، وهو خلوها من الصراع (37). وارتباط هذه السنة ولا سيما في الحلقة السانتاليّة، تسمية أخرى وهي إخضاع الأدب للدعاية السياسية.

وبعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفيتي (1956)، الذي حاول تحرير المجتمع السوفيتي بوجه عام من عيوب السانتاليية، أخذت المناقشة حول شكل الواقعية الاشتراكية ومضمونها بصورة أكثر تحركا. فمن النقاد السوفييت قلة دافعت عن الحداثة، على أساس البحث عن أشكال جديدة، ورأت أن مبدأ الواقعية الاشتراكية لا يعارض مثل هذا البحث. ولقد كان النقاد الماركسيون خارج الاتحاد السوفيتي آشاد ترحيبا بهذه التحديات (28). أما لوكاشينكو، الذي ارتبط بحركة "أنصار السلام" فقد دعا إلى تعايش بين الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية داخل البلدان الاشتراكية نفسها، وصب هلمه كله على الحداثة، وعهدى أن الطبيعية وجه من وجوهها، لأنها مرتبطة بالمرض النفسي، ولأن أسلوب الطبيعية عاجز عن إدراك "مكر الواقع وثرائه وجماله"، فالواقع، أو الوجود، أكثر تعقيدا مما يستطيع الفكر أن يعبر عنه، وهذه "الشعرية" كانت في صلب كل التطور الإنساني، وفي المصير الفردي للإنسان، وفي النمو والتفعيل (39).
إن هذه العبارات الأخيرة تبدو غريبة من ناحية ماركيزي. فإذا كانت الشعرية هي «ما لا يستطيع الفكر أن يعبر عنه» فهناك إذن منطقة تأتي على العلم، وعلى الإرادة، وعلى النمو والتغيير. هناك ما يزال يتم تجاهه في ذاته الذي تحدث عنه كانت، والذي يسميه المؤمنون "الله".

٤- خلفاء الرومانيين

كانت الرومانية هي آخر انتصار للمذهب الإنساني. جمع ازدياد قدرة الإنسان الغربي على التحكم في قوى الطبيعة منذ الثورة الصناعية، كان يتميز في الوقت نفسه - عجزه عن التحكم في النتائج الاجتماعية المترتبة على التقدم المادي. كان تدمير الريف، وسوء أحوال الطبقة العاملة في المدن، يحدث لدى الكثيرة شعورا بالضياع. وكانت تبدو في الأفق نذر صراع حتى الموت ("البيان الشيوعي" سنة ١٩٤٨). فكانت الحرب الأهلية، ولو لم تأخذ دائمًا شكل صراع مسلح، حقيقة مائلة دائمًا. لقد أخذت المؤسسات القديمة (الكنيسة، القطاعات، الملكية المستبدة) تفقد رويدا رويديا سلطاتها المطلقة على حياة الأفراد وأرواحهم، ولكنهم لم يشعروا بطمهم الحرية. كانت الحرية - كما قال تورجنيف في إحدى رواياته - كلمة عظيمة ترف كروح الله على الماء (٤٠). وكان هذا هو الانتصار الأكبر، ليس بعده إلا الخلق الجديد. فقد أصبح الإنسان سيد مصيره. كان في بعده العلم الذي فجر منابع جديدة للثورات، ولكنها كانت - كما قال ماركس - تحول بشكل ساحر مأكز إلى منابع للمحاجة (٤١). وكان هذا المزيج المحرر من القوة والضعف يدفع بالإنسان أحيانا إلى التقيض، إلى الإرادة بقوى خارقة تشكل مصيره، ولكن الذين كان قد تخلل للشعور ذاتي مخلط بمشاعر الحزن والعجز والإحباط. أصبح التقيض المنافس في أصل الحضارة الغربية: العقل اليسوعي والأمر السبيعي، أصبح كلاهما الآن في قلب الفرد، يتضاربان بلا هدوء، وإن نسبا أصلها، وأصبح الأول معلم: النجاح والثروة والقوة والتكنولوجيا، والآخر معلم: الفن أو توثيق الأشياء أو الإنسان الغامض.

ولو لم يذهب المرء فقط إلى كنيسة.

من طبيعة الكائن الحي أن يقوم بمحاولات لتوحيد التقيضين. من هذه
المحاولات ما يقوم بها الفرد بإمكانية الشخصية، وإن أنه تهي في كثير من الأحيان إلى
المرض النفسي «الشعر الشرعي للمذهب الطبيعي» كما يقول لوكاش، نقلا عن
الناقد الألماني ألفرد كيرلا (٢٢) ومنه ما يتخذ شكل نظرية صاحبته للتطبيق اجتماعيا،
كما يحاول إلبي، في كلاسيكيته الجديدة، أن يربطه بالدين الكاثوليكي، ولكن مع
نظرة اجتماعية ثقافية إلى الدين، تكاد تغفل جانب العقيدة.

ومن ذلك التحدث لوكاش عن "شعر الحياة"، رافضا الديانة لأنها تجرد الحياة من
شعرها، فهو يحاول أيضا أن يوحد. ولكنا نلاحظ أن حركات رد الفعل تكون غالبا
أقوى من التوحيد. فعندما تستنفد الحركة قوتها تكون الحركة المضادة على أبهة
الفعل. وهكذا رأينا الحركة الرومانسية التي كانت أظهر صفاتها التعبير عن النوازع
الذاتية المتضاربة تصل حوالي منتصف القرن التاسع عشر إلى ما يشبه العقلي (٣٢)
فيتحول بقية الرومانسيين إلى البنسب، بينما تسود الوضعية في الرواية. كلناها تبذل
الذاتية، وتعدد الأولى للفن، والثانية للعلم. ومع أن جوركي يرى أن عودة الفرد إلى
أحسان الجماعة هو العلاج الصحيح لانحلال الشخصية في الأدب البورجوازي،
فإن التأليف الغامض "للشعب" يتحول عنده، وسوف يتابعه ح شيئا من الكتاب
السوفيتي، إلى تأليفه المجتمع الاشتراكي، الذي كان يتجه، في واقع الأمر، إلى تأليفه
فرد واحد.

ولكن هذه الآلة لم تكن لتعيش طويلا، فالإنسان يعلم جيدا أنه هو صانعها،
فإذا ظهر له عجزه حطمها ورجع إلى ذاته. ومن المهم أن نلاحظ هنا أنه رغم حركة
الفعل ورد الفعل التي بدأت بالنهضة الأوروبية واستمرت إلى العصر الحاضر (لا يمكن
التبني بالمستقبل) - كان هناك حرك مستمر نحو مزيد من مركزية الإنسان، وهو
ممارسه المذهب الإنساني. وفي هذه المرحلة الأخيرة من رد الفعل نحو الموضوعية
كانت الموضوعات كلها - الفن، العلم، الاشتراكية - من خلق الإنسان، بحيث
يوشك أن يكون ارتداد الإنسان مرة أخرى إلى ذاته ارتدادا حاسما ونهائيا، فلا تعدر
حركة التطور بعد ذلك أن تكون تطورا في وعي الإنسان بهاته.
والإنسان الذي نقصده في هذا السياق هو الإنسان الغربي، لأنه يعيش في قلب هذه الحضارة التي صنعتها، ولا يزال يقوم بتطويرها. وليس منع ذلك أن الإنسان في أي مكان آخر من العالم يتنبأ من هذه التطورات، ولكن وهو الذي يعيش على الهامش - أقدر على رؤيةتناقصاتها، كما أنه أقل تأثرًا بهذا التناقض. ولنحو ذلك تناقضاتها الخاصة التي لا تسمح له بأن يغتر بسلامته مما يصيب جاهزه، أو يستسلم للصدفة والطمأنينة حين يرى السفينة تغرق، ناسيا أنه فيها. فهذا التناقض بين الإمكانية المادية من ناحية والأمان النفسي الاجتماعي من ناحية أخرى حالة تنتشر كالوباء وتطبق جميع أقطار الأرض، وأعراضها: طغيان الفردية وانحلال القيم، لا ينحو منها شعب من الشعوب، وربما كانت الشعوب الأشد فقراً وهي ذات الأقرب إلى الفطرة هي الأكثر معاناة.

وقد يقال عن الأدب والفن اللذين يتجانس عن هذه الحالة إنها مرضيان أو مرضبان أو منحلان.

ولكن الحكم على الأدب والفن لا يمكن أن يكون حكماً نفياً أو إخلاقياً. لقد كان هذا هو الخطا الأول الذي ترتط فيه الانتقاد الواقعين الإشتراكيين. حتى لوكاش الذي جزؤ فزم في وقت من الأوقات أن الأدب الواقعني الإشتراكي - أي الأدب الذي يكتب في الاتحاد السوفيتي - لا يتم أن يكون أرقى من الأدب الذي يكتب في ظل البروجوازية، واتهمه خصومه بالانحراف عن الماركسية لهذا السبب، لا يتردد في أن يصبر هذا الحكم الشامل إن الحركة الحديثة لا تؤدي إلى تخطي الأشكال الأدبية التقليدية فيحساس، بل تؤدي إلى هدم الأدب كأدب. وليس هذا صحيحًا عن جويس فحسب، أو عن أدب التعبيرية والسريالية. فلم يكن يطمح أندريه جيد، على سبيل المثال، هو الذي أحدث الأسلوب الجديد، بل كانت فلسفته هي التي أجرته على التخلي عن الأشكال التقليدية. وقد خطط (المزيون) كرواية، ولكن بناءها عانى من الانفصام الذي يميز أدب المحدثين (5).

ولكن ماذا يفعل الأديب إذا كان عالمه مرشذًا؟ هل أمامه سبيل آخر - إذا أراد أن يكون صادقًا في التعبير عن عالمه - إلا أن يصور هذا المرض؟ ولكن لوكاش يرى أن

- ١٩٣ -
الأدبيّ البورجوازي، في مجتمع بورجوازي أو في مجتمع اشتراكي، يمكنه أن يعطي صورة أكثر إشراقًا، أو أقلّ مروضاً، للعالم إذا لم يرفض المنظور الاشتراكي (ولو لم يعتقه). فالمنظور (أو رؤية الكاتب للإنسان والعالم) هو المهم، وليس الحرفيات الفنية التي يمكن أن تبلغ درجة عالية من الأتقان إذا روعي أداء المنظور دون اعتبار للمنظور نفسه، ولوكاتش يحلل هذه الحرفيات بمهارة فائقة. ولكن إذا كانت مهمة الأسلوب أو حرفية الكتابة أن يبدأ خلق نظرة الكاتب إلى العالم فلا بد أن تنتج النظرة الخاطئة أسلوباً خاطئاً، بما كانت براعته الشكلية.

ومنذ أن لوكاتش يجمع تحت هذا الوصف أبطالاً من جميع العصور: أخيل وفرتر وتوم جونز (من الرجال)، ونيكولس وأنا كارنيا (من النساء)، فصعبهم الفردية لا يمكن فصلها عن وجودهم الاجتماعي التاريخي. أما كبار الكتّاب المحدّدين فالإنسان عندهم حيوان انفرادي، ومن فشلهم في هذا بعرضه الواقع من خلال تيار الوعي لشخصية شاذة أو متخلقة (45).

إذن ففكرة "الفرد المرتبط بالجماعة" - كا عند جوركي - هي الفكرة الأساس عند لوكاتش أيضاً. وهي عندنا مسلمة لا تقبل المناقشة، ولا تحتاج إلى إقامة دليل على صحتها. وهو يعلم فيقرّ أن العزلة قد تفرض على الفرد، وكثيرما يصور كتاب الواقعية البورجوازية (النقديّة) هذه الحالة، دون أن يُتعدّها عن منظور "الأدب الواقعي العظيم"، لأن هذه العزلة عارضة، بعكس ما يبدل عليه منظور المحدد من كونها عزلة أصيلة، أو راجعة إلى حقيقة وجود الإنسان، أو حقيقة الأنثروبولوجيا، أو الميتافيزيقية بعبارة أخرى.

فجوعه الخلاف إذن أنظرونهجية أو ميتافيزيقي: فكرّة مسبقة عن الإنسان، ومحاولة لتصحيح الواقعية الاشتراكية - أو من الماركسية كمذهب فلسفي اجتماعي سياسي - للقضاء على المذهب الفرد الذي قام عليه نمو البورجوازية، والذي انتهى الآن إلى ما أسّسه جوركي "انحلال الشخصية".

١٩٤
والمنظور الماركسي، والواقعي الاشتراكي من ثمة يتضمن الاعتقاد بخبرية الجماعة الإنسانية، وخبرية «الإنسان» كمفهوم مجرد، والبوليتاريا كمفهوم مرتب بالتطور التاريخي، ولكنه على قدر من المثالية لأنه مرتب أيضاً بالمحورين السابقين، ومن خلال هذه المفاهيم تقدم الماركسية رؤيتها لخلاص العالم، أي أنها من منظورنا نحن نحاول أن توقف حركة الازدياد إلى الذاتية بالاعتماد على المبدأ الإنساني نفسه الذي نبعت منه الذاتية، وهذا فإن منافسها الحقيقي الآن في العالم الغربي (حين تغض النظر عن تقيبات السياسة) هو الكنيسة الكاثوليكية.

والواقع أن انتهاء الحقية الساتلانية (والمراة سيطرة الفكر الساتلاني على مجموعة الدول الاشتراكية، وأطارعع لا تزال هذا الفكر بقائمة في الوقت الحاضر) قد تلا تقبل مزايدي هذا الأدب الخلاصي. وإلى وقت قريب - روياؤنا إلى الآن - لا تعترف معاجم الأدب بهذه الكلمة على أنها علم على مذهب أدي كلاكسية والروستسية والواقعية، ومازالت في دائرة التحقيق كثيمية شاملة لعدد من المذاهب التي أعقبت الروستسية، وأهمها الرومزية والسيربالية، وقد تذكر أيضاً بعض المذاهب قصيرة العمر مثل "التعبيرية" التي كان لها بعض القوة في ألمانيا عقب الحرب العالمية الثانية.

فنحن إذن أمام امتدادات للروستسية. وقد يعدل النقاد مستقبلا عن إفادة هذه المذاهب بالدرس إلا كمرحل في تطور الروستسية أو كبدايات لذهب أكثر شمولًا وأعمق تاريخًا وهو الحداثة أو "الحداثية". فالكثرين يميزون اليوم بين المعني الزمني المحض لكلمة "حذاثة" ومعناها الفني، وإذ كانت "الحذاثة" أو "الحداثية" قائمة في الوقت الحاضر فإن تحديد سياقها الفني غير ممكن. فالرواية النزويقة والرواية الجديدة (أو اللاروية) ومسرح اللاقعقول كلها أنواع داخلية تحت اسم الحذاثية، والأعمال التجريبية في الشعر والقصة والمسرح لا تنتمي، فالتجريب سمة من أهم سياقات الحذاثية. ولكن مرجعها جميعاً إلى الانتهاض الذي حدث في نظرية الإنسان الأوروبي إلى العالم، وهو ماحدة منذ بدايات الروستسية. وهذا ما يقرر جارودي - الناقد الماركسي - بوضوح تام. فهو يقول عن شعر سان جون برس (جائزة نوبل 1919) :

"وشعر سان جون برس نهاية مطاف لتطور عرفه الشعر منذ بداية القرن التاسع عشر."
فحتى هذا التاريخ كان الفنان لا يطرح قضية وجود عالم خارجي أو داخلي بشكل نسبيًا، يجب على الفنان أن يوصل إلى إبداعه وبواسطته الخاصة. ومع ظهور الرومانسية أصبحت هذه البدية موضوعًا جدًا. (6)

ويوضح التطور الذي حدث منذ ذلك الحين بأنه "تباعد تدريجيًا عن الموضوع" واهتمام أكبر فأكبر بالذات" والمقصود بالرسوم هو كل ما "عرفته وثبتته بل وحجزه التقاليد والمجتمع واللغة". وكما لم يلاحظ على هذا الطريق الذكي: رامبو الذي كتب عن "عصر السفكاين" محاولاً الخروج من التناقض بين الحياة الواقعية والشعر. ولكن أختار آخر طريق السكوت، ورجل إلى حفر حيث اندفع في مغامرة يائسة وشائعة بالخاصة بسبب عجزه عن مواصلة حياته كإنسان وشعر "وجبار" ينراقه الذي "عثر في استغلال الأقصاب في الموت على مخرج له من الأزمة". وعند تجربة الذي راح يبحث عن عالم آخر (في الجنس والمخدرات) لعجزه عن الحياة في العالم القائم. إن هذه أمثلة متميزة بدلاً من شك، فكان جون بروس حل المشكلة بأن جعل نفسه شخصيتين: شخصية الدبلوماسي الكبير (وكيلا لوزارة الخارجية الفرنسية من سنة 1933 إلى سنة 1940) والشاعر، الذي افتتح له اسماً مستعارًا.

وربما جارودي عدة أمثلة أخرى لهذا التمثيل الواعي للأخوار.

وقد طمعت الأحزاب الشيوعية التي كانت تعتقد أنها تعرف الداء وتملك الدواء أن يتحقق على الأرض عالم خال من هذا التناقض، عالم يواصل فيه "الإنسان" انتصاراته، وذلك فإن جاردود يبحث في كتاب "كتاب" عن "الكافكا" عن العبارات التي تدل على "الإنسان المستقبل" الإنسان ليفلقل إنه كاُتب "واقعي" بمعنى أنه يصر الواقع المعادي، ويقبل تجديده ويديل عليه، هذا الرأي الذي يتمثل عنده وعند غيره من كبار الفنانين المحدثين في "أساطير". ففهم جارودي الأساطير كيراً بدء من كلامه هو أننا تعبير عن صراع الإنسان ضد واقعه.

وربما لاحظنا نقص من التناقض في وصف جاردودي لهذه الاتهامات بأنها "واقعة" رغم اعتقادات أنها تنفي "الموضوع" أي الواقع. ولكن بدأ الصراع بعد هذا التناقض، مع اعتزازه في الوقت نفسه بوجود عالمين منفصلين: عالم الواقع (الموضوع) وعالم الفن (الذات).
والتطور الذي نلاحظه منذ الرؤسية، وباستثناء واحد وهو الواقعية الاشتراكية، يمكن تلخيصه في أنه تقوية لعالم الفن في مواجهة عالم الواقع، وذلك بطرقين: تطوير أدوات الفن الخاصة، والاستعداد أكثر فأكثر من القوى الكامنة في أعقاب الذات. ويمكننا أن نقول، باختصار أيضاً، إن الطريق الأول هو طريق الرمزية والطريق الثاني هو طريق السيراليون، وليس لثمة تعاون بين الطريقين، ولذلك فإن المذهب يمكن أن تتعدد وتتنوع إلى غير نهاية.

فالرمزية ابتعدت إلى درجة تشبه القطيعة عن فكرة المحاكاة. فالمحاكاة تعني درجة ما من الخضوع للواقع. ولكنها، في الوقت نفسه، أختل الشرع من التعبير الساذج عن الذات. لا خطيبية. لاسرد. لا تعبير مباشر عن الأفكار. لا انسباب عاطفية. إن القصيدة "حُتلّق" عالماً منافساً للواقع، وإسهامهم في ذلك قول بو: "إن القصيدة تكتب من أجل القصيدة" لا من أجل المحاكاة ولا من أجل التعبير. وأداته القصيدة، اللغة، هي لغة خاصة مختلفة اختلافاً أساسياً عن لغة الاستعمال العادي. فهي لغة سحرية، تستخدم "كيمياء الكلمة" على حد تعبير راموز، أي أنها تحول الكلمة داخل القصيدة عن معاناتها المألوفة، كما تتحول المواد في تفاعليها الكيميائي، ووسيلاتها في ذلك الصور، التي ترمز لأحوال نفسيّة ولا محاكى العالم الخارجي، وتنطلق مباشرة من نبع الإحساس، حيث لا يوجد فواصل بين الحواس المختلفة، ثم الموسيقى، أي التألّيف بين أصوات الكلمات، حيث تتحرر الكلمات من معانيها، وتكتسب فاعلية الموسيقى المجردة، التي لا تمكن ترجمتها إلى كلام عادي.

هناك، بالطبع، واقع، هناك آلاف بر ملايين من المحوسات، ولكن الشاعر الرومي لا ينظر إلى هذه المحوسات لتعت أشكالها أو ألوانها أو أحنامها أو وظائفها، إنها في نظره "غابات من الرومز" كما يقول بودلير، رمز لعالم آخر غير عالم الأشكال والوظائف، عالم يجعل الشاعر في أعقابه وعليه أن يخلقه بالكلمات. ومعنى ذلك أن الإحساسات تنتظم وتتوحد وتجمع في نسق جدود، كما نرى في قصيدة راموز "حروف الحركة" وربما أن "المعانى" عمله مبنود، ندلاً لأصوله على الناس وقناعها بها، منها تكن تأفة ولا علاقة لها بالحالات، فالشاعر الرومي يتجهها جهده.
ويعمل فقط في دائرة الشعراء المهم، أو الإدراك نصف السوائي، حيث لا تزال الأشياء تنتظر أسئلها ومسماها.

وكما كانت الرمزية امتدادا أكثر عمقا وصلابة للرومنسية (وإن كان الرمزية بعيدة بين أعمال الرومسيين الأوائل: شاتوبريان وشبي كيتس وغيرهم إرهامات رمزية) فكذلك كانت السيرالية امتدادا للرومنسية تجاوز موقف إعادة تشكيل الواقع في إطار القصيدة إلى موقف تحرير العقل لنزول الواقع. فهم توريوه في السياسة كما أنهم توريوه في الفن، وقد تعاونوا مع الشيوعيين أحيانا، غير أن منطقهم كان مختلفا من منطق الشيوعيين، فهؤلاء يعملون لتغيير المجتمع بمختلف الوسائل العملية، وقد يكون للفن مكان في برنامجهم إذا لم يتعرض مع الوسائل الأخرى، وأولئك يحسبون أن الفن هو وسيلة التحرير الأساسية. وقد استعملت كلمة السيرالية (فوق الواقعية) وصفا لأول مرة سنة 1917، في عنوان مسرحية أبولينير، الذي يعد من الرعيل الأخير من الرومسيين. ثم أصدر أندريه بريتون «البيان الأول السيرالي» سنة 1924، ودعا فيه إلى إطلاق العنان للعقل الباطن كي يعبر عن خفاياه بحرية تامة، عن طريق الكتابة الألمانية. ومن الواضح أن السيراليين تأثروا بسيكولوجية فرويد، والمكان الكبير الذي جعله للعقل الباطن (أو اللاشعور) في توجيه السلوك الإنساني، كما تأثروا بالحرب العالمية الأولى، التي كانت مجزرة رهيبة بالقياس إلى كل الحرب السابقة، بما فيها الحرب النابليونية التي كان قد مضى عليها أكثر من قرن. لقد انتهجت جميع التنافسات التي ظلت تتفاعل طوال القرن التاسع عشر، وكان انفجارها مدويا، وثبت أن القيم التي يشدد عليها «أعمدة المجتمع» كتب كلها، فكان الفكر بالعقل والمنطق، والنظم الاجتماعية والتقاليد الأخلاق، يعني، في نظر السيراليين، البحث عن عالم جديد أكثر إنسانية، فأخذوا يفتشون عن "حافة" هذا العالم في كل مارضته النظام القائم وأوجدوا سجن العقل الباطن.

والتنافس الأساسي في السيرالية، كما يلاحظ برستلي، هو أنها تصطنع بواسطة العقل حالة منافية للعقل. وقد كان السيراليين مواجهين بخيارات: إما أن يكونوا

١٩٨
ثورين وإما أن يكونوا فنانين. لذلك تحوّل كثيرون منهم إلى الواقعية الاشتراكية. وبعضهم ذهبوا إلى التقبض، وعادوا إلى حظيرة الدين. وبعد أن فقدت السيريلامية اندفاعها الأول وبدأت تذوب في تيار الخداع، أصبحت أهم سياساتها الجمع بين المتناقضات، على حد قول بريتون: أن هناك نقطة في العقل يلتقي عددها الأضداد، الحياة والموت، الحقيقة والخيال، إلخ. ثم ما سمي بالكوميديا السوداء، أو السخرية المركبة، بمعنى أن الإنسان يسخر من سخريته، على نحو ما نجد في مسرح بكيت.

وعلى خلاف المذاهب السابقة، يبدو أن الخداعية، أو الخداعية، لا تمر بوردة حياة لها بداية ووسط ونهاية. فهي تتجدد باستمرار. فالغوص في أعماق النفس قد لا ينتهي. وبالإما أنها انتهت الآن إلى تأليه الجنس، ورجع.. من حيث الشكل - إلى هيئة النسيج الرومسي، مع تعمد للفوضى، ومن أمثلة ذلك ما أصبح يسمى "رواية المفككة" كرواية "الآيات الشيطانية" التي قرأها من لم يكن بيقراها لولا سمعتها السريئة.

- 199 -
المقالة الرابعة

في معنى المذاهب عند النقاد العرب القدماء
واختلاف مذاهب الشعراء والكتاب
 وقال الأصمعي: زهير بن أبي سلمى والخطيئة وأشباهه عبيد الشعر، وكذلك كل من جوّد في جميع شعره وقف عند كل بيت قاله وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة. وكان يقال: لولا أن الشعر قد كان استعبدهم واستغفروا جهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة ومن يلمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهوا رهو وتشتال عليهم الألفاظ أنبئاتهم. ومن تكسب شعره وتحسب صلاته الأشراف والقادة، وجوائز الملوك والسادة، في قصاصات السواطع، وبالطلال التي تنشد يوم الخال، لم يعد بما من صنعي زهير والخطيئة وأشباهه. فإذا قالوا في غير ذلك أخذوا عنو الكلام وتركوا المجهد.

الباحث (١)

أتيت الأحري أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأورث، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتسبب التعقيد ويفسكة الألفاظ ووحي الكلام. ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، وضع كما الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأورث ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة.

الآثري (٢)

وكانوا: أول من فتق البديع من المحدثين بشار بن برد، وابن هرمة، وهو ساقة العرب وأخر من يستشهد بشعره، ثم أتبعهما مفتشي بها كلهم بعمره العتائي، ومنصور النصري، ومسلم بن الموليد، وأبوب نواس. وابن هؤلاء حبيب الطائي، والوليد البكري، وعبد الله بن المعتز، فانتهى علم البديع والصنعة إليه، وخصمه به.

ابن رشيق (٣)

إن المنازع هي الهيئات الحاكمة عن كيفيات آخذ الشعراء في أغراضهم، وأنحاء اعتقادهم فيها، وما يميلون بالكلام نحوه أبدا، ويدعون به إليه، حتى يحصل للكلام بذلك صورة تقبلها الناس أو تتمتع عن قبولها. والناس يختلفون في
هذا فيستحسن بعضهم من المنازع ما لا يستحسنه آخر، وكل منهم يميل إلى ما وافقه.

حازم القرطاجي (4)

١ - مذهب الأوائل

ماذا أراد الآدمي بهذه العبارة؟

لم يكن الآدمي فيلسوفا مثل أرسطو، حتى يصف لنا أسلوب «الأوائل» في نظم القصيدة كما وصف أرسطو طريقة هوريروس في بناء الملحمات، أو طريقة سوفوكليس في بناء التراجيديا، فتصبح هذه الصفات قانوناً يتزعم كل من أراد أن يحتذى مثالهم، وتعاد صياغته مرة بعد مرة، حتى إذا هبت رياح التغيير وضع له اسمه المميز. ولكن الآدمي وضع بجانب هذا الاسم اسم آخر وهو «عمود الشعر» فلم يكن هذا الاسم أقل احتياجًا للتوضيح من سابقه. ولذلك كان على من جاءوا بعده من النقاد في العصور القديمة والعصر الحديث أن يستخلصوا من مناقشتهما ما رأى خروجاً على عمود الشعر، أو مذهب الأوائل، من أشعار أبي تمام مدلول عمود الشعر في نظريته. وبعبارة أخرى كان التطبيق سارفاً للنظرية. ولا شك أن المارسة تسبق النظرية دائماً.

نحن نجد أنفسنا في الدنيا قبل أن نعرف ما هي الدنيا، وهكذا إلى أن نموت. ولكن «العلم» يمثل وقفة أمام مجموعة من المعارف المتزامنة، يلم شعورها ويصوغها في نظرية. ومن هنا بدأ العلم. ومن حين حظ الآدمي أنه ناقش، وأن أكثر الناس لايعودون النقد عليها. ولكن سلك الطريق الذي سلكه الثقافة العربية عموماً، بل الحضارة العربية في جملتها: في السياسة، في الفقه، في الأدب، في الاقتصاد، حتى في النحو: المارسة ذاتية تسبق النظرية، والعلم عبارة عن تصنيف لمصل مفروضة (كلمة «النظر» ترد كثيراً في الكتابات العملية العربية، أما كلمة «نظرية» فلا أعرف تاريخها، وينبغي أنها محدثة).

أما المشاهدة التاريخية بين «مذهب الأوائل» أو «عمود الشعر» وبين «الكلاسية» العربية فهي أن التسمينات وضعتا براءة مذهب مختلف: فكما احتاجت الكلاسية إلى
اسم لتمييز عن الرومانسية الناشئة، فقد احتاج "عمود الشعر" أو "مذهب الأوائل" إلى اسم يكون مقابلا لما سماه ابن المعترف "البديع"، وإن كانت المقابلة، في هذه الحالة، غير ثابتة. فابن المعترف لم يضع هذا الاسم للدلالة على مذهب، بل على علم، كونه، وفقاً للمفهوم المتبوع، من عدد من العناصر المفردة، وقد صنفها قسمين: أصلية وإضافية. الأخيلة خسنة وهي: الاستعارة والتجنيد والمطرقة ورد الأعجاز على ما تقدمها والمذهب الشمالي. والإضافية ثلاثة عشر وهي: الانتقادات والاعتراض والرجوع والخروج وتأكيد الملاح بها يشبه الذم وتجاهل العارف والهزل يراد به الجد وحسن التضمين والكذبة والإفراط في الصفة وحسن الشبيه والإعنت وحسن الإبتداء.

وهو تقسيم تعسفي، ومع أن فكرة الأصول والنروج من الأفكار المهمة في المنهج العلمي عند العرب فإن الفرق بين القسمين غير واضح هنا، كما أنها قابائلاً للزيادة، وهذا ما فعله الذين تابعوا ابن المعترف في هذا النوع من التأليف مثل أي هلال العسكري وغيره (ولأني ابن رشيق متعصب لابن المعترف، وقد صرح بذلك في غير هذا الموضوع، سأجعله خاملاً لعلم البديع - وأبن يضع من جاءوا بعده إلى زمنه هو ابن رشيق؟)

ويقول إن المقابلة بين "البديع" و"عمود الشعر" أو "مذهب الأوائل" غير ثابتة لأن الأول - كما صرح ابن المعترف - "علم" يمكن أن يعد متماً لللغة والمثل والشعر والعروض بالنسبة إلى صنعاء الشعر، والمذهب "طرقية" في استعمال هذه الأشياء. ومن ثم فلا يعقل لفريق من الشعراء أن يتحلوا بهذا "البديع" على أنه طريقة خاصة بهم لمجرد أنهم أفرطا في استخدامها - والواقع أن هذا هو الموقف الثابت الذي اتخذه أنصار "مذهب الأوائل" دون أن يقابلها ادعاء من الفريق الآخر بأنهم دون غيرهم أصحاب "البديع". فنحن لن نملك نصا نقديا واحدا ينافض دعاوى الأندلس، لأن كتاب "أخبار أبي تمام" للصولي هو - كما يدل اسمه - مجموعة أخبار ضئيلة القيم في حساب النقد، وكتاب قدرية بين جعفر "في الورد على ابن المعترف فيها عاً به أبا تمام" مفقود، فعرفة حجج هذا الفريق الثاني لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال الشعر نفسه أو...
شروحه، ولاسيما ما ورد في شعرهم وصفاً للذهابهم.

على أن هذه التفرقة الأولى بين التسميين لا تستوفي جميع علاقات الجوار والتقابل في أي منها. ففي «مذهب الأئمة» إشارة واضحة إلى قضية ترجع إلى أواخر القرن الأول الهجري، وتلخصها كلمة مشهورة لأبي عمرو بن العلاء: «لقد كفر هذا المحدث وحسن حتى هممت أن أمير عمانًا براويته» واستمرت الحرب جذعية بين المحافظين - يمثلهم علماء اللغة - والمحددين - يمثلهم الشعراء والكتاب - طوال القرن الثاني، فألف ابن سلام كتابه المشهور "طبقات الشعراء" مقتصرًا على الشعراء الجاهليين والإسلاميين، ومع أن مقدمته تعد من أدنى ما وصل إلينا من النصوص النقدية كأنها أقادها، فقد كان مفهوم النقد عنده مرتبطاً برواية الشعر القديم، فلم يتعرض للمحدثين بكلمة، مع أنه توفي في العام ذاته الذي توفي فيه أبو تمّام (226 هـ) ولا يجلو هذا التجاهل من معنى، وخصوصاً إذا لاحظنا ما روى من أن الأصمعي (الشوفي سنة 141 هـ) كان يستنكر أن يستشهد بشعر بشار، إلى أن خاف معرة هجائه فاستشهد بشعرو...

فالبذرة الأولى لـ "مذهب الأئمة" ترجع إلى عصر العدولين وتقنين اللغة.
والفكرة التي بقيت مضمرة في النقد العربي (ربما إلى اليوم) هي أن ثمة علاقة متينة بين اللغة والمقاصد التي تؤديها اللغة. ومن هنا ينشأ التوتر بين ثبات اللغة وتغيير المقاصد التي تؤديها. ولم توضع المشكلة قط بهذا الوضع في النقد القديم، وعلو غموضها كان مسؤولو إلى حد كبير عن غموض سوفاق الشعراء والنقاد من قضية القدماء والمحدثين، التي يمكننا أن نعطيها اسباً آخر في هذا السياق وهو إمكانية التجديد (أو الإبداع أو الاختراق حسب مصطلحهم). فينها يقررنا إبداع من الجاحظ إلى ابن رشد، وعلي بن خلف أن المعاني لا تتناهي، ونراهم - وخصوصاً المتآخرين منهم - يعترفون بأن القدماء ذهبوا بكل المعاني المهمة، حتى لم يبق للمتأخرين إلا أن يعيدوا تقديمها في معرض حسن.

وتمة كلمة أخرى تقابل "الأئمة" وترادف "المحدث" وهي "المولد". وهذه
الكلمة دلالات عنصرية وحضارية تتجاوز مسألة اللغة باعتبارها أداة الفن الشعرى. فالعرب الأقحاح أو عرب البداعية هم الذين تؤخذ منهم اللغة، فتغدتهم كملت خصائصها حتى نزلت بها معجزة القرآن. ولكن العرب خرجوا من جزيرتهم وسكنوا الأمصار في شنى أقطار العالم الإسلامي واختلطوا بغيرهم من الشعوب وأصبحوا «مولددين»، وأصبحت لغتهم مملكة أيضاً لأنها فقِدت الكثير من خصائصها وخالطتها شوائب من لغات تلك الشعوب. وفي ظل ارستقراطية النسب التي احترمها المجتمع الإسلامي كان من الطبيعي أن ينظر إلى لغة المولدين مها بلغت منزلتهم في المجتمعات الحضارية الجديدة على أنها أدنى من لغة الأعراب. هذا سمعنا الآمدي يحب عبده الحجري لأنه «أعرابي الشعر»، يردد ذلك بأنه «طبيعى»، وحصيلة أنها «على مذهب الأوائل».

وهنأ كلمة أخرى تجاوزت «مذهب الأوائل» وهي «الطبيعة». وقد حملت هذه الكلمة معاني كثيرة، وبعضها متناقض، فهي عند أنصار «مذهب الأوائل» كالأمدي تعني شعر النفط، ذلك الشعر الذي يعبر عن حالة قائله فيثر في نفسه بسهولته وقرب مأخذه. ولم يكن الأدباء أنصار مذهب الأوائل هم وحدهم الذين يفضلون الطبع أو يقدمونه على الصنعة، بل كان معهم أو ربا قبلهم المتكلمون واللغويون، ولكن فريق أسبابه في هذا التفضيل. فاللغويون لا تعنون جودة الشعر، بل تعزيله مما نسبه الآن «اللغة الطبيعية»، وهذا ما يخرج به من كلام الأصمعي عن زهير والخطيئة ومن سلك طريقها. والمتكلمون يعيبون الصدق، وأية الصدق أن يصدر الكلام عن قائله بغير تعمل، «والشيء إذا صدر من أهل وبدأ من أصله وانتسب إلى ذويه سلم في نفسه وبعثت فخامتها وشوهد أثر الاستحراق فيه» كما يقول الباقلاطى.

ولكن هناك مشكلة لا تقل عن مشكلة تناهي اللغة واتساع المعاني إلى غير حد، وهي مشكلة الجمع بين كون الشعر أعربا يكوين مطبوعا في الوقت نفسه. فالشعر لا يكون كذلك إلا إذا صدر عن أعربا. فإذا تصنع بالمولدين؟ وقد يكون البحتري نفسه بدويًا في منشته أو في ذقه، ولكن لم يقل شعره للأعراب في بادية الشام بل قاله
للخلفاء والعظاء في بغداد، شأنه في ذلك شأن أي نواس مثلا، فكلاهما مولد لأنه يتمل إلى حضارة مولد، وإذا ذهب المولد مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهوا رهوا وتتنال عليهم الأناقة اثيالا على حد تعبير الجاحظ، فهل يكون مطبوعاً أي صادقاً في التعبير عن حاله - مثل أولئك الأعراب؟ أنها الأحق بأن يسمى شاعراً مطبوعاً البهتي أم ابن الرومي؟ قد لا ينكر أحد الآن في جواب هذا السؤال، ولكن أنصار مذهب الأوائل الذين يستحسنون "الطبع" لا يتفتون إلى ابن الرومي، إذا اتفقوا إليه، إلا ليذكروا "توليده" للمعاني. وهذا القاضي الجرجاني، وهو من أقوى المتشابعين للطبع، لا يذكر مع الكثير الذي استشهد به في هذا السياق من شعر البهتي، بيتاً واحداً لابن الرومي. فكأن أصحاب "مذهب الأوائل" حين استحسنوا الشعر "الطبع" كا يسمونه، كانوا في الحقيقة يضيفون مجال "الشعر" شعر بلام التعريف الدالة على حقيقة الجنس - على المحدثين تضيقاً شديداً. وعلل القاضي الجرجاني شعر بأن اعتقاد "الطبع" للشاعر المحدث قد يذهب به بعيدا عن "مذهب الأوائل"، بل هذا هو الأرجح، لذلك نراه يستبدل بكلمة "الطبع" كلمة مشتركة منها وهي "الطبع" يجعل هذا "الطبع" معيارا، لم يكن "الأوائل" ليتزموا. فهو يقول: "ومتي سمعنتي أختار للمحدث هذا الاختيار، وأبعده عن التطبع، وأحسن له التسهيل، فلا تظن أن أريد بالسمح السهل الضعيف الركيك، ولا باللطف الرشيق الحنين المؤنث، بل أريد المنط地域 الأوسط: ما ارتفع عن الساقط السموي، وانحظر عن البدوي الوعيسي"(1) ثم يقول: "وملاك الأمر في هذا الباب خاصة ترك التكلف ورفض العمل والاسترسال للطبع، وتجنب الحمل عليه والعفن به، ولست أعني بهذا كل طبع، بل المذهب الذي صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجنته الفطنة، وأهم الفصل بين الردي والجيد، وتصور أمثلة الحسن والمحج«(2).

و"النطاق الأوسط" يقبل التبوع كما يقبل الأبدكار، ويخلق "ذوق المالفوف"، وهذا شبه آخر بين "مذهب الأوائل" وبين الكلاسيكية الغربية، وكما كانت الكلاسيكية الغربية مختلفة اختلافا جوهريا عن الأدب "الكلاسيك" الحقيقى - أي أدب اليونان والروماني - فكذلك كان "مذهب الأوائل" كما صاغه نقاد القرن الرابع شديد البعد عن شعر
الأوائل من جاهليين وإسلاميين. وليس من الغموض في شيء أن يقول إن هذا المذهب
وهذا الدوق قد حالف بينهم وبين رؤية شعر الأوائل على حقيقة، كا حالف بين
المحدثين وبين الإبداع الشعري الحقيقي، وكجزءاً من هذه الشروح الكثيرة للشعر
القديم، شعر المعلقات مثل، فأتت لا تظهر من ابن الأباري، أو ابن النحاس، أو
الوزني، أو التبريزي بلحلة واحدة تكشف لك شيئا من جمال هذا الشعر.

كان أصحاب «مذهب الأوائل» محدثين مثل غيرهم، ولكنهم حددون يثابرون
المغامرة، ويطالبون السهولة، ولذلك استفزوا العرب من الألفاظ، كا استفزوا
الويعي من المعاني، فأمير جراني بتحدي ثبت أن أثير الخضرة في تدبير اللغة وتسهيلها
حتى أصبحت أنف على الأنسنة وألفت وقعاً في الآذان، وظهر ذلك في الشعر،
فهو مختلف عن شعر القدماء من هذه الناحية، وإذا رأى الشاعر المحدث الاقتداء
بالقدماء في ألفاظهم جاء شعره متكافزاً متماسكاً(8). والمعلاني كذلك يجب أن يتخرج عن
المغامرة في الطريق يرفعها الجمبي والعري والروي والبدوي(9)، فمن البديهي أن لا
يعتبر هاتين معايين الفلاسفة أو العلماء، بل المعني الذي يتناولها الشعراء، ولا ينبغي لهم
أن يتعدواها. وإذا أدفنا الذي يبقى الشاعر؟ يبقى له «إقامة الوزن وتخدير الفظ وسهولة
المخرج» أي الصفات التي ترجع إلى الصوت مطبقاً وسماً، والتضاوات في هذه
الصفات محدودة، إذ إنها لا تكاد تزيد عن درجة القبول، وإذا فيجب أن تكون
وراءها صفات أخرى أقرب إلى جمال الفن، وهي صحة الطبع وثرية الموافقة وجودة
السبك، وهي الصفات لا تشرحها الجاحظ ولا أحد من جاءوا بعده من أنصار
«مذهب الأوائل» إلى أن جاء عبد القاهر الجراني ترجها باصطلاح «النظيم». ولكن
هل دلت هذه الترجمة على كل ما أراده الجاحظ ونقاد الشعر من بعده؟ يبدو أن
المائة، وحسن السبك» صفات متناقضتين، وقد تكون من متانة وثبات في
تفعيل ضغ الجوف (التحدي)، كما تفيد الجراني (الحركة)، وسرعة التمثيل في
الجسم، والسيولة والشفافية بحيث تأخذ شكلاً إنساناً الذي توضع فيه ولونه (إذا كان
شفافاً)، أما حسن السبك فيعطي معنى التشكيل، والأرجح أنه مستعار من صنعة

- ٢٠٩ -
الصاغر، وسوف يصرح النقاد والبلاغيون بهذا التشبيه مرات كثيرة، ولسوف تذكر صفة "المائية" عند النقاد بدون شرح، اقتناها بأن من الصفات ما يدركها الفهم ولا تخطب بها الصفة. ولكننا قد نجد في هذه الصورة لأبي تمام عوضا عن التعريف:

كيف ولبوز الشعر ماء رفعت عليه ريحان القلوب

غير أن هذه "المائية" صفة ثانوية لا تدخل ضمن الأسس التي حاول أصحاب مذهب الأولى تثبيتها. و точ أنها مرتبطة بالسهولة فبذي إذن بعيدة عن الطابع العام للشعر الجاهلي، وإن كان لمعدن ابن زيد حظ منها، ولكنها تبدأ في الظهور في الشعر الإسلامي عند العذرین، وعند جرير إلى حد ما، وبلغ أقصى مداها عند مهيار الدين في القرن الرابع.

ولعل هذه المعاني لم تكن مثلة أمام الفلاح أو من أخذوا عنه الوصف، فهو من المجازات الكثيرة التي تعود النقاد القدماء أن يستخدموها في وصفهم للشعر، ونحن إنه نحاول تفسيرها وفقا للقواعد المألوفة في تفسير المجاز.

وعلى العكس كان أصطلح "جودة السبك" واضحا كل الوضوح، فالجاحظ يردد الكلام السابق يقوله: "إذا الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجزء من التصوير". وإن كانت مقايضة الشعر بالفنون الأخرى قد ذكرت هنا على وجه الإجمال، ولم بحثا النقاد بشيء من التفصيل كما بحثها عبدالقاهر الجراح على مستوى الأسلوب لكان للنقد العربي القديم شأن آخر.

وقد تبدو إشارة الجاحظ إلى "الصناعة" في هذا النص مناقضة لنصوص كثيرة مال فيها إلى جانب الطبع، ومنها النص الذي صدرنا به هذه المقالة. ولكننا إذا تأملنا هذه النصوص، ومنها النص المذكور، لم نجد تعارض، بل وجدناه يتكلم عن أنواع من الأسلوب الشعري، كما تحدث عن أنواع من الخطابة، بعضها يناسب الإيجاز، وبعضها يناسب الإطباق، وعلو في تخصيصه "قصائد السياطين". أو المدحة المطللة بالبلاغة في الصناعة ما كان خذيرا بأن يتابعه النقاد من بعده. ولكن النقاد العرب القدماء لم يحاولوا قط أن ينهجوا هجاء علميا، أو قريبا من العلمية، وكان البلاغيون

٢١٠
إذا أنسوا في بعض موضوعات النقد القابلية للتقنين العلمي أخذوها وعالجوا بطرقهم المدرسية، وعلى رأس هذه الموضوعات: البديع، والسرقات الشعرية، وقد جعلوها قساً من البديع.

وقد كان مشاهير النقاد إما قضاةً وإما كتابةً في دواوين الإنشاء، فابن قتيبة والجرجاني (علي بن عبد العزيز) كانا قضائيين. والأمدي كان كتاباً. وطبيبار أن يظهر تأثير الحرفية الثقافية والاجتماعية للاقادم في نقده. فقادمة بن جعفر، كان محار ومشارك كتب أسطرو. لم يكن ينتظر منه أن يحرص على مذهب الأولاء. ولا كذلك القاضي بثقافته الشرعية القائمة على الخبر والقياس. ثم إن القاضي ينظر إلى القضية النقدية على أنها خصومة بين طرفين. وهذا على وجه التحديد هو نهج الآمدي. إلا أن الفصل في الخصومة هنا لا يرجع إلى أدلة ثابتة، أو شهود مربعين من الموهوبة والقاضي، مهما يعتدل ويتوزع لأد أخر الأد أسد تح-validator الذي يقوم مقام النص. وهكذا كان معظم النقد الذي وصل إلينا من أقدم هؤلاء القضاة ذويه انتسهجا في ثوب نقاش موضوعي. ولم يكن ثمة مرجع نظري يستندون في أحكامهم إليه كأ كان الشاش عند الكلاسيكيات الغربيين، فكان اعتهادهم كله على تفسيرهم هو أنفسهم لطريقة الأولاء، وهو تفسير أثر بذوق عصرهم، حيث أصبح ينظر إلى الشعر على أنه حلية لإطارات العامة وتمايل الكبار، بعد أن كان في العصر الجاهلي «علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه» كما قال عمر بن الخطاب، كما كان في العصر الإسلامي أمضى سلاح في الحرب السياسية والقبلية.

ولعل تأثير طائفة الكتاب في توجيه «مذهب الأولاء» كان أقوى من تأثير القضاة، لأن هؤلاء الكتاب عبروا أعمل تعبير عن طبيعة الدولة المستبدة، وتأمل أي كتاب في صناعة النثر من «البرهان» لابن وهب (الذي نسب خطأ قديما باسم «إنهد النثر») إلى «صحيح الأعشى» تجده مرتبطاً أشياء الإبسطة بنظام الإدارة، ثم نزه خاطر كي يقول مؤلفوها عن الأمور التي تجب مراهمها في مخاطبة الرؤساء أو الكتابة عليهم إلى من دونهم ومن فوقهم. لتعرف كل كانت لغة الكتابة صورةً من نظام الحياة في الدواوين. وكم كان هذا النظام قادراً على الحذر والتزام القواعد المفروضة، وكم
كانت المكتبات نفسها تدور في دائرة ضيقة لا تحتمل الكثير الانتكاز. ومع أن
الباحثون يتحدثون عن تأثير الكتاب برواية الشعر، وحسن ذوقهم فيه، فإن مؤرخين الأدب
يميلون إلى أن يكون الكتاب من ورائهم النظام الابتكاري - في تطور الفنون
cولية بوجه عام، وعذرهم في ذلك واضح، وهو أن الشعر كان في بيئة الاهتمام
ذاتيا، إذ كان ذلك يمارس الكتاب، وغير الكتاب. وكان مجال الكتابة الفنية - أي
الكتابة لمجرد الإبداع - ضيق جدا، بما أن الجميع كانوا متفقين بأن الشعر يفضّل
الشعر بومية الوزن. على أن صياغة الدوز فصيحة أخرى، وهي غالبًا يبدد من يملكون
أرقاء المدعون من رغبة الأدب والفن. وبسبب ابن خلدون شيخ السبع في الكلايم
المثير إلى إبراهيم بن هلال الصائب كاتب بني بوبه (384 هـ)، وكان يتعاطى نظم
الشعر أيضا، مثل معظم الكتابين، ويعالج ابن خلدون استهتاره بالسجع حتى في
المكتبات السلطانية بأن أراءه كانوا أعظم. وقد روى أن المعتصم نفسه لم يكن
يضحك الأدب. ومعلوم أن الخيل اللطيفية المتمائل تشهيرها الضعفاء في ذوق اللغة
فبناه على هذا ينبغي أن نربط شيع الحيل اللطيفية الزخرفية في الشعر والنثر جميعا
بإيصال الحقائق العربية في بيتات الحكام، ولم يكن للكتاب والشعراء حياة إلا في
جيرهم. وهكذا تتحول «مذهب الأوائل» دون أن يشعر أحد - إلى مذهب الزخرف
اللطي في.

وأنصار مذهب الأوائل يقولون إن الذي «الفسد الشعر» كان ابن قيم (1)
وأبو تمام توفي سنة 332 هـ. أي قبل الصواب بقرن ونصف تقريبا. (لم يكن الصواب
وحيدا في الميدان بل كان بهيجه كتّاب لا يختلفون عنه كثيرا في ذوق اللغة مثل
الصاحب بن عباس المزييمه سنة 385 هـ، والذي تزعم حكايته مشهورة أنه عزل قاضيا
من أجل سجعه. ويعالجون ذلك بإفراطه في استخدام «البديع» وسُلسلون هذا
البديع صعودا إلى بشار بن برد، الذي يعد رأس المحدثين، أو المؤلفين. وهكذا
يمكننا أن نجمع أوصال نظرية تعتمد على ادعاء أطلقنه الباحث بأن «فضيلة الشعر
مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب» (11)، وأكمه بقوله: «والفضيلة
التي لا أحتش منها ولا أهاب الخصومة فيها، أن عامة العرب والأعراب والبدو
والخبر من سائر العرب أشعر من عامة شعراء الأمصار والقري من المولدة والتابعة، وليس ذلك يواجههم في كل ما قالوه. وقد رأينا ناسا منهم (أي من علماء اللغة) يبررون أشعار المولدین ويستقطبون من رواه، ولم أنظر ذلك قط إلا في رواية الشعر غير يسع بوجوه ما يري، ولو كان له بصر لحرف موضوع الجيد من كان وفي أي زمان كان. »(12)

فهذا النص الثاني يؤكد اختصاص العرب ومن تكلم بلغتهم بأمر الشعر من جهة أنه يجعلهم طبقتين: طبقة العرب الخالص وهؤلاء كطبقة أشعر من المولدین، وطبقة المولدین وهم دون الطبقة الأولى وإن كان من الجائز أن يصدر عنهم شعر أو ينسى من بينهم شعراء يبذلون معظم المتقدمين. والباحث ينظر على بعض الرواية المتقدمين أنهم كانوا يستقلون أشعار المولدین جملة، فمعنى ذلك أنه نظرن إلى الطبقة ولا ينظرون إلى حقيقة الشعر أو جوهره. وليس هذا الموقع منilihan أدبيا خالصا بل هو جزء من موقفه العام المتوسط بين الشعوروية والتعصب للعرب. فقد جعل للعرب الأفضلية على غيرهم من الأمم ولكن جعل للمولدین أو المولى الذين حلقوا بالعرب واكتسبوا لغتهم منزلة تقارب منزلة العرب وإن لم تعادها، وأجاز أن يتقدم النابغ من هذا الفريق الثاني على معظم أفراد الفريق الأول.

وهكذا قام «مذهب الأرئئل»، حين انتقل من آبادي علية اللغة إلى أيدي الأدبي، في مصلحة سياسية أمالا الواقع، ودعوى علمية لا سند لها. ويتبين كبار علية اللغة والأدب في القرن الثالث موقف الجاحظ، فقد البريد، وعلب، وابن قطرية شعر المولدین، ولكنهم أنزاههم المحافظة على نمط القصيدة الجاهلية الأولى، فقال ابن قطينة: «وليس لتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمین في هذه الأقسام (أقسام القصيدة المدحية) فليقف على منزل عام ويبكي عند مشيد البيان. لأن المتقدمین وقفوا على منزل الدائر والرسم الغافي، أو يرحل على حمار أو يغلب فيها: لأن المتقدمین رحلوا على الناقة والبحر، أو يرقد على الماء العذب الحاوي، لأن المتقدمین وردوا على الأواق الحماي، أو يقطع إلى المدود منابت النرجس والورد والآس، لأن المتقدمین جروا على قطع منابت الشبع والحندوة والعراز.»(13)
ولم يقتصر الأمر على تقليد القدماء في بناء القصيدة بل امتد إلى المعاني الجزئية من أوصاف وتشبيهات، فقد كان لكل كائن من حيوان أو جاذ، ولكل حال من رضا أو غضب نموذج لا يعدوه، ولهذه النماذج يعزى ما ساء نقاد القرن الرابع أخطاء المعاني، وإن كان بعضهم مرويا عن نقاد العصر الجاهلي نفسه. وفي القرن الثالث أيضاً بدأ ظهور الخياسات ودواوين المعاني، وأهمها حاستي أبي تمام والبحتري وكتب المعاني الكبير ابن تقيبة، وقد قررا أبو تمام مقطوعات لشعراء غير مشهورين. لتكون أكثر تحرا من النماذج المعهودة، فالشاعر غير المحتف بأقرب إلى التعبير عن هوئ نفسه وأبعد عن النموذج من الشاعر المحتف. وكان البحتري أكثر تفصيلا في أبواب حاستي وكأنه أراد أن يربط من مستوي الأجرام إلى مستوى المعاني الجزئية، حيث يمكن أن يكون الاختلاف أظهر، أما ابن تقيبة فقد قدم معهجا للمعاني وكأنها "أصول" يمكن الشاعر المتأخر أن يقالها أو يقيس عليها.

وهكذا تقرر المبدأ الأساسي في "مذهب الأوايال" وهو محاكاة المتقدمين، منذ تم الاعتراف بشعر المحدثين. أما المبدأ الثاني وهو "كون الشعر بدويا" فهو متفرد عن الأول، إذ كانت البداوة هي السمة الغالبة على شعر المتقدمين، من حيث كان المرجع على الأطلال ووصف الرحلة في الصحراة من أهم موضوعاتهم. ولكن البداوة ارتبطت أيضاً بمعنى "البادية" و"الزمان" و"الطبع" وكل هذه الصفات تنافع التعمق وإطلاق الفكرة، وإن كانت لا تنافي "الموضوع"، فالشعر في نهاية الأمر صنعة كالنسج والصياغة والتصوير، أي أنه طريقة خاصية في تأليف الكلام تحدث لنفس نوعاً من الارتباط أو الإبعاد أو الطرب. غير أن الصناعة درجات، وقد كان من القدماء من يبالغون فيها عندما ينشئون قصائدهم المدحية التي تلقى في المحافل وتكون عرضة لانتقاد المتقدمين. أما التعمق في المعاني فينافي "الطبع" لأن الشعر لا ينطبع المتلفسين بل الناس جميعاً (العبري والعجمي والقومي والبدو) وهؤلاء لا يربطون من الشعر أن يعلمهم بل إن يتعلهم، لذلك تقول أصحاب "مذهب الأوايال" عن تحكيم الأخلاق في الشعر، وقد ظهر ذلك في كلام الجاحظ (١٤)، ثم أجابه القاضي الجرجاني مستشهدا بشعر أبي نواس (١٥). ولكنهم ظلوا يتحدثون
عن "شرف المعنى" مقتنا (رحمه) كأنهم لا يعذرون بالشرف إلا ما يدل عليه بأصل معناه (وهو الارتفاع) من الظهور والوضوح، ولذلك يقره الجرخاني بصفات أخرى كلها تشير إلى النهج المتاريخ (الطبيعي) في تناول الموضوعات والكلام عنها بأسلوب يجمع بين الاستقامة والطرافة (16).

علي أن مسائل "الصنعة" وال"البديع" وعلاقتها بالمعنى بقيت مبهمة في هذه النظرية. فالباحث الذي يقول "أن النفس صناعة" ويستحسن في الوقت نفسه مذهب المطبوعين الذين يتأيهم الكلام سهوا روا وتشكل عليهم الألفاظ الذي يقول عن البديع أيضاً، والبديع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأرتب على كل لسان" (17). فما أراد أن يكون دعامة من دعائم مذهب الأولاء؟ ولكن الجامع - فها يبدو - أراد بالبديع الاستعارة، بل نوعاً خاصاً منها وهو ما ساءه البلاغيون فيما بعد "الاستعارة المكنية" وسميهم أيضاً مثل، وهو ما نسميه "الان تشخيص"، ويمثل له بقول أحد الشعراء "نم ساعد الدهر" وقول آخر "هم كاهل الدهر". (17)

ويذكر الجامع "المطبوعين على الشعر من المؤلفين" فيجعل أطباعهم يشار بن بصر. ثم يذكر كلاً من "عمران العتباي"، من كان يجمع الخطابة والشعر الجيد والرسائل الفاخرة مع البيان الحسن ويبرد ذلك بقوله: "وعلى ألفاظه وحذوه ومشاهله في البديع يقول جميع من يتكلف مثل ذلك من شعراء المولد، كنحو منصور النمري وصعب بن الوالي الأنصاري وأشاعها. وكان العتباي يحتذى حذو بشار في البديع، أما الآخري، فيقول: "ليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن النادي، وقرح المأذن، واحترام الكلام، وضعف الألفاظ في مواضعها، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعانها. فإن اتفاق مع هذا - معنى لطيف، أو حكمة غريبة، أو أدب حسن، فذلك زائد في بهاء الكلام، وإن لم يتفق فقد قام الكلام نفسه واستغني عنها سواء." (18)
فلم ينتقد الأندري من استيعارات أي تماما إلا ما أغرب فيه وإن لم يتجاوز ما أورده الجاحظ من تشخيص في مثل قولهم "ساعدو الدهر" و"كاهل المر".

وقد فتح ابن المعتز باب البديع على مصريه لأبي هلال ومن جاءوا بعده من تباعوا أنواع البديع في أشهر القدماء والمحدثين وزادوا عددها. وبذلك كان القرن الرابع في الحقيقة نهاية لـ "مذهب الأوائل" لا بداية له. وكان نقاده الكبيران، الآدمي والجرجاني، إذ يجمعان أوصافه إلا يكتبان نعيه. فقد ألموا الشاعر المحدث واجبا مستحيلا: أن يحاكي شعر المتقدمين الذي لم يكن إلا صورة من حياتهم ومشاعرهم. فلم يكن أسامة إلا أن ينسى حياته ومشاعره، ويكتب شعرًا لم يكن يشعر به، ولكن كأن كان يستطيع فقط أن يملأ فاته أو يتوقف أو يتألق أو يتأرجح. أصبح هذا هو المذهب الغالب الذي روى "مذهب الأوائل" ومذهب صورة القديم كأزيق الحديث. ومالنا لا نقول إنه زيف الإنسان العربي نفسه، فقد راح يؤكده لديه وحما لبعض الذين مازالوا يعيشون فيه حتى الآن، وهو أن هذا الإنسان هو أفضل البشر، كما أن تاريخه هو أفضل التواريخ. أليس هذا هو معنى قول الثعالبي:

(المتوفي عام 429 هـ.) في مقدمة "اليتيمة":

وأما كان الشعر عمدة الأدب، وعلم العرب الذي اختصت به عن سائر الأدب، وolisهم جامع كتاب الله المنزل، على النبي منهم المرسل، صلوات الله عليه وآله وسلم، كانت أشهر المسلمين أرق من أشعار الجاهليين وأشعار المحدثين أرق من أشعار التقدمين وأشعار المولدرين أبعد من أشعار المحدثين، وكانت أشعار العصريين أجمع لنوادر المحاسن، وأنظم للطائف البديع من أشعار سائر المذكورين، لانتهائها إلى أبعد غابات الحسن، وبلغها أقصى نهابات الجودة ونظرة، تكاد تشريها من باب الإعجاب إلى الإعجاز، ومن حاد الشعر إلى السحر، فكأن الزمان اتخذ لنا من نتائج خواطرهم، وثمرات قراءتهم، وأوسمة أفكارهم، أنتم الألفاظ والماني استيفاء لأقسام الدراسة، وأوفرها نصيبا من كمال الصحة ورونق الطلالة".
منازع المحدثين

ظل علماء اللغة والأدب في القرن الثالث، من ابن الأعرابي، إلى الجاحظ، وابن قتيبة، والمبرد، متزودين في قبول شعر المحدثين، بعد أن كان يشار وأبو نواس قد سلكا بالشعر طريقة أكثر ملاءمة للحياة الحضرية الجديدة، وكان من أبرز ما تميزا به الاهتمام بالمقاولات، ودليلها إلى تصور الحياة اللاهية من غزوة عابث أو وصف للخمر، مع التصرف في شكل القصيدة التقليدية حيث تصور طبيعة العصر، واجتهادا على لغة الشعر فأدخلوا فيها شيئا من كلام العامة. وليس هذا موضع الحديث المفصل عن طريقة كل منها، ولكننا نلاحظ أن النقد المعاصر لم يكن على مستوى تجربيتها الشعرية، ومن مظاهر هذا أن الجاحظ، على سعة أفقيه بالقياس إلى غيره، لم يلفت من شعر أبي نواس إلا إلى طردياته، وهي أراجي تستبن ظاهري أراجي الأعراب، ولم يلفت الجاحظ إلى أنها حضرية الأوصاف، حضرية الروح، حضرية الفن.

وأول كتاب تحدث به في التحديد عن مذاهب الشعراء المحدثين هو كتاب البديع، لاين المعتزز، وقد ذكر في ختامه أنه فرغ من تأليفه سنة 274 هـ. والشعراء الذين تحدث عنهم وعاب مذهبهم، وثاقفهم في زمنه أبو تمام، لم يأتوا حسب رؤيته لمذهبهم، بجيدين إلا أنهما أفطروا في استخدام أنواع البديع التي عددها في كتابه، وقد جاءت في كتاب الله العزيز وحديث رسوله الكريم في أشعار المتقدمين.

فليس ابن المعتز يرجع القول الشائع حتى عصرينا هذا، بل أبا تمام اصنع مذهبًا في الشعر يسمى البديع، ومع أنه لم يخترعه فإن ذلك القول الشائع بذهب إلى أنه أصبح إمامًا فيه. ومعظم النقاد القدماء الذين نقل الأنداد أقوالهم يرون أنه أفسد الشعر بهذا البديع.

ويجب ألا ننسى أن الأنداد كان يكتب في أواخر القرن الرابع، وبينه وبين عصر أبي تمام زهرة قرن ونصف. فالأنداد إذا يعبر عن ذوق أواخر القرن الرابع، حين سطر البديع على الشعر والكتابة جميعًا. ونجد هذه الحقيقة مالة في قول عائشة أبى
يتم مقارنة الآية ١٨٨، كما نجدها في قول أنصاره، إنه أصبح أصحم الآن الرباط؛ بل إن أبى بومئام، بل إن البديع الذي أخذ الشعراء والكتاب يتوسعون فيه بعد أبى بومئام وقت غير قصير.

وأنواع البديع التي أفرط فيها أبى بومئام - حسبه البراءة. أن أبى بومئام، وقيل يختلف، وأبى بومئام، وقيل يختلف، وقيل يختلف.

وأبى بومئام، وقيل يختلف، وقيل يختلف، وقيل يختلف، وقيل يختلف، وقيل يختلف.

وأبى بومئام، وقيل يختلف، وقيل يختلف، وقيل يختلف.

وأبى بومئام، وقيل يختلف، وقيل يختلف، وقيل يختلف، وقيل يختلف.

وأبى بومئام، وقيل يختلف، وقيل يختلف، وقيل يختلف، وقيل يختلف.

وأبى بومئام، وقيل يختلف، وقيل يختلف، وقيل يختلف، وقيل ي المختلف.

يبلغ أن يكون واضحًا الآن أن النقد القديم قصر في فهم مذهب أبي بومئام كما قصر في فهم مذهب بشار ومذهب أبي نواس. وليس في هذا أي غرابة. فالانفعال بالشعر إبداعاً وتلقياً أقرب إلى الأفعال الطبيعية من تفسير هذا الانفعال. وتصور أثره في النفس. زد على ذلك أن النقد العربي القديم شغل بالبيت والبيتين، وقيل نظر إلى القصيدة، أو القصيدة، أو القصيدة، أو القصيدة، أو الشعر الشاعر في مجموعه. ثم إنه شغل بالقصيدة، ولم ينظر إلى الدلالة، ودلالة الشعر على الزمن أو دلالة الشعر على الشاعر. وأخيراً فقد انتقل النقد العربي القديم بين طرفاً لم يتجاوزهما قط: كان في الطور الأول الذي ختمه وقته ابن سالم، ينوي إلى تميز أساليب الشعراء المقدسين حتى يبين الشعر الصريح من المقتول، وكان بذلك أقرب إلى المفهوم الشامل للنقد. ولكنه حين أخذ يعني بالشعراء المحدثين انتقل إلى طور ثان محوره ببيان الجذور والرداءة، أو الصحة والخطأ، والمناولة بين أداء الشعراء المختلفين للمعنى الواحد (السركيات الشعرية). أما التفسير أو الشرح فقد كان لهواً محضاً، وعلينا لتبعد إذا قلنا إن أبى بومئام ولكن نبنا لم يصطعبنا التراكيب المعقدة في الكثير من شعرها إلا ليعتمدنا اللغويون بالشرح.
ويستغنى نظرًا أن الأمددي لا يأخذ على أي تمام إسرافه في البديع، (ولعل ابن المعتز)
كان أكثر منه بديعاً كما يمكن أن يفهم من كلام ابن رشيق) بـ "خطأ" فيه، حتى
نجد أنه سابقاً يقترح عبارة أفضل يستخدم بها الطباق أو تستعمل استعارة، وينص
في بعض هذه الأحيان على أن أبا تمام لم يكن يرغب عن السوجه الأقرب إلى
الصور (۲۱۲)، والذين قالوا إن أبا تمام "يريد البديع فيخرج إلى المحلات" (۲۱۹) فاتهم
 أنه قد لا يريد الاستعارة القرية أو الطباق القريب، فليس في الصور القرية ما يهرب
السابعين، وكأنه رأى أن القياس على المعاني الغريبة التي وردت في القليل من الشعر
القديم غير معقول على الشاعر المحدث، ثم إنه عاش في فتاء الفكر الفلسفي،
عصر الأمويين والكنديين، فلكسب دقة في الفكر، واهتدى، في أغلب الظن، إلى
حقيقة أن خزون الأشعار في العقل لا يندفع، وقدرة العقل على التأليف بينها لا يهدد
فالأقرب إلى وصف مذهب أبي تمام أنه "الفسفي"، وهو وصف عرفه الأمدن في
لاحظه فيمن يميلون إلى شعره، وإن لم يحقق معناه في نقد له (۲۱). 

وقد كان أبو تمام يملؤه هذا المذهب ممما عن الحياة الجديدة في جانبها العقلي،
كما عبر عنها بشار وأبرونس في جانبها الاجتماعي. ومع أن القصيدة المدحية التي
استأثرت بمعظم شعره لم تكن تسمح له بقدر من الحرية اللغوية يشبه ما نجده
عندهما، فقد واصوا خطهما في قبول بعض الألفاظ العالية. وكان ذلك يفسر عادة
بحريمه على المعنى. على أن هذه الظاهرة لا تثبت أن تخاف، ولاسيما حين وجدت
ألوان من الشعر العامي فأصبحت "الفصاحة" ذات مدلول اجتماعي إلى جانب
مدلولها اللغوي الأدبي.

ارتاد أبو تمام بشعره الفلسفي أرضًا جديدة، وأنشأ لشعراء أقل جرأة - مثل
البجيري - أن يحزعوا عقولهم من أسر المعاني القديمة المستهلكة. وأخذ ابن الرومي
عنده أسلوبه في التشخيص وحول دقه الفلسفي إلى نوع من التساؤل والجدل. ثم كان
أقوى الشعراء تميزاً لذلك المذهب الفلسفي هما أعظم شعراء العربية على الإطلاق
(ولر أن ابن خلدون يعدهما حكيمين لا شاعرين): المتنبي والمعرزي.
ولم يكن كلما جاءنا به من تجديد مستحسننا من معاصرينا، ولا مستحسننا لدينا الآن. فالبالغة في شعر المنتطي (ولاسيها في قصائدها المدحفة قبل اتصاله بسيف الدولة) تجعلنا نتساءل أحيانا هل كان يريد بها نوعا من السخرية. وقد يشجعنا على هذا الظن أنه طور أساليبه الساخرة أثناء اتصاله بكافور. والكثير من شعر المعي مقترح بالزينة البديعة. على أن هذه النواحي التي ترجع إلى العصر لم تعمد روح الشعر عندنا.

وكان هذا كله إبتعادا عن العمود الشعرى الذي خشيته الآدمي. ولكننا رأينا في الفصل الماضي كيف كان الشعر والشعر جمعا قد دخل الأفعى بالعقل عصر البديع عندما كان الآدمي يقيم عموده، وكيف كانت أهم نتيجة لانزيمي هذا العمود أو «مذهب الأورائ» كسايا هي إبتعاد الشعر عن تصوير الحياة وخلو من أي شعور عميق، بينما أخذ الشعراء يتنافسون في الأكثر من البديع والبلاغيون الذين بدأوا علمهم بدراسة أسرار الإعجاز - يعودون أروعهم. وبعد أن كان أصحاب عمود الشعر يشتكون الإصابة في التشبيه والقرية في الاستعارة (أي أن يكون الشيء شيئا بالشبه به في أكثر أحواله)، نص بلاغيو القرن السابع على أن من أغراض التشبيه الاستطراح، وأن الاستعارة البعيدة أبلغ من القرية. ودخل في البديع باب واسع وهربان الجنس بأنواعه: التام والناقص والمرفوع، وترجع جنس الإشتقاق - وهو النوع الوحيد الذي أمره الآدمي إلى الدرجة الثانية. وأهم من ذلك باب التورية، التي جهدا حتى وجدوا لها مثالا من المشابه في القرآن: «الرحمن على العرش استوى». وقد أصبح أصحاب الجنس وأصحاب التورية أشبه بمدرستين شعريين في القرن السابع والثامن.

يمكننا أن نصور حركة الشعر العربي إلى بداية عصر النهضة بنبير عظيم نبع من العصر الجاهلي واندفاع أثبيه في أقاليم جديدة متبقلا بين هضاب ووديان، محتفزا بائه، مغيرة لونه ومنظره، دون أن يتلقى روافد جديدة ذات قيمة، إلى أن انسحب في أرض واسعة فأستحال إلى أصول وأوجاه. ولكنه في هذه المسيرة الطويلة تفرعت منه فروع صغيرة صنعت وديانا خصبة. وكان حراش النهر وهم النقاد اللغويون يحاولون...
إقامة السدود حتى يمنعوا هذه الفروع أن تشق طريقها المستقل، ولكنهم كانوا يفشلون خسرا حظ الشعر.

فنحن بعيدون عن الدقة إذا وصفنا هذه الفروع بأنها "مذاهب" ضارعت "مذهب الأوائل" أو خرجت عليه، كما خرجت الرومانية على المذهب الكلاسيكي. ولكن الدارسين المعاصرين يمكنهم أن يثبتوا مشابه بين بعض هذه الفروع وبعض المذاهب الأوروبية، بشرط أن لا يشعروا حتى يجعلوا أبا تمامًا مثلًا بشيرا أو "بابا" أو "عهدا قديما" لأدونيس! فهذا اغتصاب للتاريخ.

وأعدنا ما قبل عن هذه الفروع أنها "منازع" لشعراء أندلسيين، قد يتبعهم آخرون، ولكنها لم تبلغ أن تكون "مدارس" إذ أعوزها الموقف المتكامل من الحياة والشعر.

وليس اختلاف المنازع مقصورا على الشعراء المحققين دون المتقدمين، فالنبراء القديس في فكره وأسلوبه منزع متفاوت عن منزع زهير أو ليث أو طرفة، إلا أن منازع المتقدمين كان يشتمل عليها إطار عام من صنع البيتة والعصر، أما منازع المحدثين فكانت خاصة بهم، وإن استمدوها من رؤيتهم للتراث ورؤيتهم لعصرهم، وكأنها كانت نواحي من الروح الفردية في عصر سمعت فيه الفردية. ومن هنا ما يبدو من "حداثتها".

ونحن لا نختيرون اصطلاح "المنازع" بل نأخذها عن حازم القرطاجي، كما أخذنا اصطلاح "مذهب الأوائل" عن الآدمي.

ويقول حازم ( المتوفي سنة 84 هـ).

"إن المنازع هي الهبالت الحاكمة عن كثيارات ما أخذ الشعراء في أغراضهم وأنحاء اعتادهم فيها، وما يحيلون بالكلام نحوه أبدا، ويذهبون به إليه، حتى تحصل للكلام بذلك صورة تقبلها النفس أو تمنع عن قبولها...

ومن الشعراء من يمشي على نهج غيره في المنازع ويدفع في ذلك أثر سواه، حتى لا يكون بين شعره وشعر غيره من هذا حذوه، في ذلك كلام ميزة، ومنهم

- 221 -
من اختص بمنزع يتميز به شعره عن شعر سواه، مثل منزع مهيار ومنزع ابن خفاجة.

وواضح من هذا أن «المنزع» قسم من مقوله «الأسلوب»، الذي يختص، في اصطلاح حازم، بالمقاسة والم율ان اختيارا وتأليفاً، على أننا نجد «المنزع» مسلولاً آخر يدخل في باب العبارة وهو ما يسمى حازم باسم «النظام». ومن هذا يصح لنا القول بأن «المنزع» مقابل «المذهب»، إذا خصصنا هذا الاسم الأخير اصطلاحاً بالطريقة أو الأتباع الأدبي المستند إلى فهم معين لطبيعة الأدب ووظيفته، وهو ما قصدته الأميدي بينما «المذهب الأول»، وقد اختيرت هذه التسمية وفضلناها على عمود الشعر لأننا وجينا التسمية الأولى أجنب بصري للظهور للفصيح للمعاني التي دلت عليها الثانية بطرق الاصطلاح فقط، ولذلك لم نختار من بعض الاختلاف بين النقاد القدماء، والمقابلة بين «المذهب» و«المنزع» مع أخذ الموضوع ترجع إلى كون الأول عاماً في الأساس، والثاني خاصاً أو فردية. وقد مثل حازم للمنزع من جهة النظم بها اختصاصه البصري وكد بلغته من توظيف صدور الفصول للحكم التي تقع في نهايتها.

وأما من هذه الخصائص «ما يشترك فيه العبري والمحدث» (لاحت كملمة العبري) فإن عنها ما لا يكاد يوجد إلا في شعر المحدثين، ومن هذا القسم الأخير: إسنادهم وضافتهم ضد الشيء إليه، وإعابهم الشيء في مثله، وإقامتهم الشيء مقام ضده. ويمثل هذه الأساليب الثلاثة بأمثلة من شعر المتنبي، وكان أكثر منها، كقوله من الأولى:

صلة الهجرر في وحجة الموصلال

ومن الثاني:

أسمي على أسفي الذي دهتني عن علمه في علي خفاجة.

ومن الثالث:

وشكيتي فقد السقام لأنه قد كان لما كان في أعضاء

وقد يذكر أن هذه الأساليب لا تعد من البديع، إلا أن تحسب أنواعاً من المبالغة، وهي على كل حال من خصائص أساليب المتنبي.

٢٢٢
خاتمة

بدأنا من الحاضر وانتهينا إليه.

فلكن القصد من هذا الكتاب التعريف بالمذاهب الأدبية دون البحث في كيفية نشأتها وتطويرها، ولا فهم تاريخها في تصارعها أو تتابعها دون التطلع إلى علاقاتها بغية من جوانب الفكر والحياة. وإذا جاز لنا أن نعتبر الأدب محفاً أو مستودعاً للأفكار الحالية، هو كذلك حقيقة لا محالة. فلا أوجننا إلى أن نستطلع بين ثناياها مكنات الحاضر والمستقبل، ولا نخص حاضر الأدب ومستقبله دون حاضر الحياة ومستقبلها.

وقد كان شأن الحياة، منذ وجدت على سطح هذا الكوكب، التغير المستمر. غير أن الأجيال الحاضرة تشهد حقبة لم تعرف البشرية مثلها على مدى تاريخها المكتوب. فالمستقبل الذي نتحدث عنه اليوم قد يكون مختلفاً عن ما تبيننا مثل اختلاف حياة سكان القرى عن سكان الكهوف. وقد تحمي حضارات وتغري أمم. فلا عجب إذا كان حاضراً مفعماً بالقلق. ولا عجب إذا تساءل البعض: هل للأدب مستقبل ما في عالم المستقبل؟ وهل لأمثنا مستقبل ما بين الأمم المشرحة للبقاء؟ هذا الكتاب مكتوب لهذا كا أنه مكتوب لقراء الأدب الذين يرون كل شيء يبعث عليه الذين يجدون الحياة خالية من المعنى حتى يضيعوا في شكل رواية أو قصيدة. وهؤلاء وؤلاء مشتركون في صنع مستقبلنا، بوحي أو بدون وعي، ومها بدأ لهم أن العالم لا يحتف بوجودهم. وهؤلاء وؤلاء يستطيع الأدب العظيم أن يكلهمهم، وأن يمنحهم شيئاً من الثقة، وأن يغرسهم باقتحام المجهول. فكن الأدب على اختلاف مذاهبنا إلا حلياً بالمستقبل، حله على كراهيهم أناس أحرار، مخلّقاً بالشجاعة والأمل.
هوامش المقالات

المقالة الأولى

ملحوظة: م س = مرجع سابق - م ن = المرجع نفسه


2) «عصر النهضة في الأدب العربي الحديث» ضمن كتاب دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، القاهرة د. ت، ص 9.

3) «نحن والعالم الحديث» مدخل كتاب الحداثة في الشعر، بيروت 1978 (ومعظم فصول هذا الكتاب نشرت، كما يقول هامش في آخره، في مجلة "شعر" بين سنتي 1965 و1975) ص ص 5-6.

4) «ذاكرة المفقودة» المقال الأول في كتاب بهذا العنوان، بيروت 1982 (وذكر فيه أن المقال نشر أولا في مجلة "المواقف" ربيع 1979) ص 25.

Hommage à George Henein, Le Caire, 1974 p. 121

5) سمير غريب: السرية في مصر، القاهرة 1986، ص ص 26-27.

6) H. à G. H., p. 110

7) م ن، ص 148


9) انظر: "حدود الواقعية الاشتراكية" ضمن كتاب الأدب في عالم متغير القاهرة 10-20.
1971، للمؤلف.


(12) خطوات في النقد، القاهرة، د. ت. ص 99.

(13) في الميزان الجديد، ط 2، القاهرة د. ت. ص 48.

(14) كتبات لم تنشر، "كتاب الهلال" القاهرة، أكتوبر 1965، ص ص 46-17-57.

(15) م ن، ص 61.*

(16) الأدب ومذاهبه، القاهرة د. ت. ص 96.

(17) يوسف إدريس (كتاب تذكاري): هيئة الكتاب، القاهرة 1991، ص ص 440-448-44.

(18) م ن، ص 5.*

(19) عبدالقادر القط: في الأدب العربي الحديث، القاهرة 1978، ص ص 82-8.

(20) م ن، ص ص 151-159.

(21) نشر معظمها في مجلة "الكاتب المصري" سنة 1947 و1948، وجهت في كتاب سنة 1950.

(22) أوراق العمر، القاهرة 1989، ص ص 572، "ادب ونقد" مايو 1990- حوار مع غالي شكري، ص 68.

* م س = مرجع سابق - م ن = المرجع نفسه

- 226-
خشته المكتوبة على الآلة الكاتبة تندواد بين قلَّة من المثقفين في أوائل الأربعينيات (نظمت قضايئه بين 1938 و 1942) عندما كان لويس عوض طالب بعثة في جامعة كمبردج.

(24) ما الأدب، عنوان الترجمة العربية التي قدمها محمد غنيم هلال للقسم من مقالات سارتر في كتابه «مواقف» (القاهرة 1961 - الفصل الثالث: «لم نكتب؟»).

(25) الاشتراكية والأدب، كتاب الهلال، القاهرة، مايو 1968، ص ص 45-64.

(26) دراسات نقدية في ضوء المذهب الواقعي، بيروت 1972، ص ص 68.

(27) م، ن، ص 1

Hommage à George Henein, p. 107 (28) السريالية في مصر، ص ص 32.

(29) الشعر بعد شوقي، الحلقة الثالثة، القاهرة 1958، ص ص 101.

(30) الشعر بعد شوقي، الحلقة الثالثة، القاهرة 1958، ص ص 272-376.

(31) محمد جمال باروت: م، ص ص 166.

(32) ن، ص ص 167.


(34) م، ن، ص ص 166.
(36) حاولت أن أطلع على بعض وثائق الحزب القومي السوري، فلم أوفق إلا إلى مذكرات عبد الله قيرصي أحد أعضائه المؤسسين، وعليها اعتمدت في هذه الملاحظات.

(37) "الحداثة أو عقدة جلجمش" في "قضايا وشهادات" م، ص 84.
(38) زمن الشعر، ط 2، بيروت 1987، ص 273.
(39) م، ص 318.
(40) م، ص 289.
(41) انظر ص 31 فيا سبق.
(42) م، ص 241 - 242.
(43) بدر الديب: كتاب حرف الـ "ح"، القاهرة 1985 (3)، ص 9.
(44) م، ص 11.
(45) بدر الديب: تلال من غروب، القاهرة 1988، ص 12.
(46) م، ص 17 - 18.

هوامش المقالة الثانية

(1) فجر القصة المصرية، "المكتبة الثقافية" 6، القاهرة، ت، ص 17.
(2) قلابناء السرحي، القاهرة 1967، ص 11.
(3) محاضرات عن مسرحيات شوقي، القاهرة 1954، ص 20.
(4) في البحث عن الواقع، الرياض 1984، ص 85.
(9) أحمد ضيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، القاهرة 1921.

(10) م، ص 164.

(11) م، ص 174، ص 182.

(12) م، ص 37-39، ص 50 (هامش).

(13) م، ص 38 (هامش).

(14) م، ص 40-41.

(15) م، ص 175.

(16) م، ص 78، ص 80، ص 84.

(17) في تقديمه لمجموعته الثالثة «الشيخ Said el-Beyt»، القاهرة 1926.


علي شلش: نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث، القاهرة 1992، ص 426-427، 71-74، 75-99، 100.

(19) أعيد نشر هذه المقدمة في العدد التذكاري من «الهلال» (نوفمبر 1968).
الإشارة هنا إلى ص 11 ثم ص 12.
(20) علي شلش: م، ص ص 71-72.
(21) م، ص 49.
(22) ديوان الخليل، ج 3، القاهرة 1949، ص 48.
(23) عطيل ط 6، القاهرة 1976 ص ص 8-9.
(24) نقل عن: أحمد إبراهيم الهواري، م، ص ص 72-73.
(25) م، ص 89.
(26) علي شلش: م، ص ص 46-47.
(27) راجع تاريخ الجبر في أحداث سنة 1216 هـ (1755 م).
(28) ميخائيل نعيمة: الغربال، ط 9، بيروت 1971، ص 7.
(29) عباس محمود العقاد وإبراهيم عبدالقادر المazı: الديوان، القاهرة 1970، ج 1 ص 1.
(30) الغربال، م، ص 163.
(31) تقديمه للجزء الأول من ديوان المazı (ط 1961، القاهرة) ص ص 14-15.
(32) الشعر، غاياته ووسائطه، ط 2، القاهرة 1986، ص ص 75-76.
(33) م، ص 85.
(34) م، ص 26.
(35) ديوان عبد الرحمن شكري، الإسكندرية 1960، ص 104.
(36) السهور، غاياته ووسائطه، م، ص 79.
(37) م، ص 230.

- 230
148 (39) مقدمة الغربال، مس، ص 11.
139 (39) مس، ص 55.
40 (40) عبد الرحمن شكري: ديوانه، مس، ص 287.
41 (41) نعيمة الغربال، مس، ص 237.
42 (42) العقاد في تقديم الجزء الأول من ديوان المازني (مس) ص 21.
43 (43) عبد الرحمن شكري: ديوانه، مس، ص 291.
44 (44) تقديم العقاد لديوان المازني (مس) ص 24.
45 (45) عبد الرحمن شكري: ديوانه، مس، ص 290.
46 (46) عن هذه الظاهرة انظر: "الرواية المصرية في نصف قرن" ضمن كتاب الأدب في عالم متغير، القاهرة 1971 (المؤلف) - ص 49-52.
48 (48) الشعر، غاياته ووسائطه، مس، ص ص 91-92.
49 (49) المازني: ديوانه، مس، ص ص 118-119.
50 (50) حامد الصعيدي في نقد رواية المنفلوطي "مجدولين" العربية عن الفيروس كار "السفن" 28 فبراير 1918 ص 2، نقل عن أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر (القاهرة 1978) 181-192، هامش.
51 (51) الشعر، مس، ص ص 59-60.
52 (52) مس، ص ص 64-65.
53 (53) مس، ص 59.
(54) م. ن. ص ص ٢٦ - ١٠٠.
(55) شكري: ديوانه، م. س، ص ٣٦٥.
(56) م. ن، ص ٢٠٩.
(57) الشعر. .. م. س، ص ٥٦.
(58) ديوان شكري ص ص ١٠٥-١٠١.
(5٩) عن: أحمد إبراهيم الهوازي: م. س، ص ١٥٥.
(6٠) نقداً عن الهوازي ص ١٥٦ (من مقال للعقاد في "الكتاب" نوفمبر ١٩٤٧).
(6١) أبوهلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر - القاهرة، ١٩٥٢ ص ص ١٣٦-١٣٧، ص ١٣٩.
(6٢) علي شنش، م. س، ص ص ٢٥-٢٦.
(6٣) م. ن، ص ٤١.
(6٤) م. ن، ص ٤٥.
(6٥) مقدمة لديوان المazıني، ص ص ١٠-١١.
(6٦) شكري: ديوانه، م. س، ص ٢١٠.
(6٧) م. ن، ص ٢٠٩.
(6٨) انظر: "انكسار النموذجين الروحيين والواقع في الشعر" (المؤلف) عالم الفكر ديسمبر ١٩٨٨، ص ص ٥٣-٥٤.
(6٩) شكري: ديوانه، م. س، ص ص ٢٥٠-٢٩١.
(7٠) في مقال بعنوان "الفلسفة والفن" (دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ص ٢٣٧. -
167 يقدّم العقاد عرضاً موجزاً لأسس نظرية الجيال معيّناً عن انتهاز واضح للفلسفات المثالية.

(71) شكري: ديوانه، م، ص 287.
(72) م، ص 80-81.
(73) شكري: م، ص 437.
(74) المازني: "الكلمة في الخيال"، "اللواء" 1924 ضمن كتابه حصاد الهشيم، ط 2، القاهرة 1932، ص 308.
(75) فرح أنطون: "إنشاء الروايات العربية"، "الجامعة نوفمبر 1906"، ص 307.
(76) عن أحمد إبراهيم الهواري، م، ص 164، 165.
(77) تناولان أفكار المازني والعقائد حول موضوع الخيال والواقع ودور كل منها في الأدب القصصي. انظر: أحمد إبراهيم الهواري، م، ص 153-154.
(78) "الثقافة" 11 أبريل 1929 نسخة عا، الهواري، م، ص 163.
(79) م، ص 159-161.
(80) م، ص 163.
(81) م، ص 160.
(82) م، ص 167.

(83) انظر عن "حديث عيسى بن هشام" وتراث الواقعية في الأدب العربي: "الرواية المصرية في نصف قرن" ضمن كتاب الأدب في عالم متغير للمؤلف (القاهرة) 1434-1435 هـ.
(84) "كلمة في الخيال«، م، ص ص 130-311.

(85) نجاح القصة المصرية، م، ص 50.

(86) م، ص 22-27.

(87) م، ص 79.

(88) م، ص 81.

(89) محمود طاهر لاهين، ساخرية الناين، ط 2، القاهرة، 1964، ص 14.

(90) نجاح القصة المصرية، م، ص 82.

(91) أنظر: محمد خلف الله أحمد، معالم على طريق الكلاسيكية العربية الحديثة، طه حسين و محمود تيمور، القاهرة 1977.

(92) عباس خضر، مقدمة "أحسن هانم" مجموعة قصص مصرية عصرية، تأليف عيسى عبيد، ط 2، القاهرة، 1964، ص 16.

(93) "سبب نتائج القصص " ضمن كتاب "الشريعة الأدب"، القاهرة، د. ت. (ويبدو من المقالة نفسها أنها كتب في أواخر العشرينيات) ص ص 100-101.

(94) عيسى عبيد، م، ص "هٰ".

(95) م، ص "م".

(96) م، ص "س- ف".

(97) م، ص "ن".

(98) م، انظر على الخصوص ص ص "ب- ج".

(99) م، ص "ط".

234
هوامش المقالة الثالثة

(1) بين الكتب والناس، القاهرة 1952، ص 7
(2) في الأدب والنقد، القاهرة 1952، ص 104، 105
(5) Le Romantisme, p. 106
(6) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الأوروبية في العصر الوسيط، ط 3، القاهرة
(7) pp. 37-47, 71-7
(8) ج. ب. بريستلي: الأدب والإنسان الغربي – ترجمة شكري محمد عياد، القاهرة 1991، ص 15-16
(9) Mattew Arnold: Culture and Anarchy ed. by Dover Wilson, Cambridge, 1966, Ch. IV
(10) T.S. Eliot: Christianity and the Culture of Christian Society ...
etc., N.Y. 1968, pp. 5-19

(12) م. س. إلبروت: ملاحظات نحو تعريف الثقافة، ترجمة شكري محمد عيد،
القاهرة 1961 ص ص 135 - 145، 146 - 147.

Erich Auerbach: Mimesis, Eng. Trans., N.Y. 1957, p. 9


Henri Peyre: Qu'est-ce que Le Classicisme? Paris 1933, p. 36

(16) ن، في مواضيع متفرقة.

(17) م، ص 77

Paul Hazard: The European Mind 1680 - 1715, Pelican B., 1964

(19) نقلًا عن بول آزار، م، ص 458

(20) عن رينيه ولف، م، ص ص 79 - 80

(21) يقول بول فان تيجم: "إن الرومنسية الفرنسية... لا يمكن فهمها إلا إذا رأينا
فيها واقعية أوربية، اتخذت في فرنسا - مثلها مثل كل أمة أدبية - شكلاً ولوناً


(22) عن ميشو وفان تيجم، م، ص 20 - 22

(23) م، ن، ص 30

(24) م، ن، ص 57

Arnold Hauser: The Social History of Art (Eng. tr.) v. 3, New York 1958, p. 205

- 236 -
(47) هازور، مس، ج 4 ص 45
(48) م ن، ص 53
(49) م ن، ص 47
(50) عين أورباخ، مس، ص 439.
(51) هازور، مس، ص 45
(52) آورباخ، مس، ص ص 449 - 450
(53) م ن، ص ص 451 - 452
(54) هازور، مس، ص 86

G.B. Priestly: Literature & Western Man, London 1960 p. 211
(55) عن الواقعية الاشتراكية: انظر: "حدود الواقعية الاشتراكية" ضمن كتاب الأدب في عالم متغير للمؤلف (م س) ص ص 116 - 135، والمراجع المشار إليها هنا.

(56) جورج لوكاش: معنى الواقعية المعاصرة (ترجمة أمين العيوطي) القاهرة 1971، ص ص 159 - 161
(57) "حدود الواقعية الاشتراكية"، مس، ص ص 126 - 127.
(58) لوكاش، مس، ص ص 40 و 188.
(59) دخان، ترجمة شكري محمد عباد، روايات الهلال مارس 1977 ، القاهرة، ص ص 192.
هوامش المقالة الرابعة

(1) البيان والتبيين، (تكليف عبدالسلام هارون) ج 2، القاهرة 1948، ص 131
(2) المواقف (تكليف محمد محى الدين عبدالحميد) القاهرة 1954، ص 11
(3) العمدة (تكليف محمد محى الدين عبدالحميد) القاهرة 1955، ص 131
(4) منهاج البلاغة وسراج الأدباء (تكليف الحبيب بن الخوجة) تونس 1956، ص 365-366
(5) إعجاز القرآن، بهامش الاتفاق للسويطي، القاهرة 1935، ج 2، ص 176
(6) الوساطة، القاهرة 1948، ص 18
(7) م، ص 19
(8) م، ص 14
(9) الحيوان (تكليف عبدالسلام هارون) ج 3، القاهرة 1938، ص 131-132
(10) الموازنة، مس، ص 19

(11) البيان والتبين، مس، ج 4، ص 24

(12) الحيوان ط 2 القاهرة 1965، ج 1، ص 130

(13) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، بيروت 1964، ج 1، ص 22

(14) هذا ما يؤخذ من نقد الجاحظ لأبي عمرو الشيباني، وإبراهيم بعض شعر المجون في مؤلفاته.

(15) مس، ص 50-51

(16) مس، ص 27: «وكأعت العرب إنها تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحة وجزالة اللفظ واستفامتة».

(17) البيان والتبين، مس، ج 4، ص 55-56

(18) مس، ص 351

(19) الموازنة، مس، ص 16

(20) م، ص 115-116

(21) م، ص 11
المؤلف في سطور

من مواليد كفر شناو بمحافظة المنوفية عام 1921.
* ليسانس آداب (لغة عربية) من جامعة القاهرة عام 1940، ودبلوم المعهد العالي للترجمة عام 1942، وحصل على الماجستير عام 1948 والدكتوراة عام 1953.

عمل مديراً بوزارة التربية بالقاهرة ومحراً بالجمع اللغوي ثم انضم إلى هيئة التدريس بجامعة القاهرة عام 1954.
* عمل مديراً في جامعة الجرود والرياض.
* استقال من منصبه بجامعة القاهرة ومن عمله بجامعة الرياض عام 1977 ليتفرغ للكتابة.

من دراستاته النقدية:
- دائرة الإبداع (1985).
* معظم مقالاته النقدية جمعت في كتاب:

شارك في "موسوعة الثقافة العربية" (المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، و"المكتبة المستقبلات العربية البديلة" (جامعة الأمم المتحدة)، وله ست مجموعات قصصية.


الكُون
تأليف: د. كارل ساغان
ترجمة: نافع أبوب لبس
مراجعة: محمد كامل عارف
الكتب القادم
صدور عن هذه السلسلة

1- الحضارة
2- اتجاهات الشعر العربي المعاصر
3- التفكير العلمي
4- الولايات المتحدة والشرق العربي
5- العلم ومشكلات الإنسان المعاصر
6- الشباب العربي والمشكلات التي يستقبلها
7- الأحلاف والتكتلات في السياسة العالمية
8- تراث الإسلام (الجزء الأول)
9- أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة
10- جمعاء العربي
11- تراث الإسلام (الجزء الثاني)
12- تراث الإسلام (الجزء الثالث)
13- الملاحظة وعلوم البحار عند العرب
14- جمالية الفن العربي
15- الإنسان الحائز بين العلم والجغرافيا
16- النظم والأشكال المعاصرة للتنمية العربية
17- الكرنك والتهب السوداء
18- الكوميديا والتراجيديا
19- المخرج في المسرح المعاصر
٢٠- التفكير المستقبلي والتفكير الأعوج

١٢- مسئوئية إنتاج الغذاء في الوطن العربي

٢٣- الرق

٢٤- الإبادة في الفن والعلم

٢٥- المسرح في الوطن العربي

٢٦- مصر وفلسطين

٢٧- العلاج النفسي الحديث

٢٨- أفريقية في عصر التحول الاجتماعي

٢٩- العربي والتحدي

٣٠- العدالة والحرية في فجر النهضة العربية الحديثة

٣١- المواضيعات الأدبية

٣٢- تكنولوجيا السلوك الإنساني

٣٣- الإنسان والثورات المدنية

٣٤- قضائيات أفريقية

٣٥- تحولات الفكر والسياسة

٣٦- الحب في التراث العربي

٣٧- المساجد

٣٨- تكنولوجيا الطاقة البديلة

٣٩- ارتفاع الإنسان

٤٠- الرواية الروسية في القرن التاسع عشر

٤١- الشعر في السودان

٤٢- دور المشروعات العامة في التنمية الاقتصادية

٤٣- الإسلام في الصين

٤٤- اتجاهات نظرية في علم الاجتماع
48- التبني العلمي، ومستقبل الإنسان
49- صراع القوى العظمى حول القرن الأفريقي
50- التكنولوجيا الحديثة والتنمية الزراعية
51- المسيحية في الوطن العربي
52- النفط والعلاقات الدولية
53- البداية
54- الخروجات النافذة للأمراض
55- العالم بعد مئتي عام
56- الإمكانيات
57- البيروقراطية النفعية ومعضلة التنمية
58- الوجودية
59- العرب أمام تحديات التكنولوجيا
60- الأديولوجيا الصهيونية (الجزء الأول)
61- الأديولوجيا الصهيونية (الجزء الثاني)
62- حكمة العرب
63- الإسلام والاقتصاد
64- صناعة الجوع (خرازة الندرة)
65- مدخل إلى تاريخ الموسيقا المغربية
66- الإسلام والشعر
67- الإنسان
68- الثقافة الأباجية في الأبجدية العربية
69- ظاهرة العلم الحديث
70- نظرية النظم (دراسة مقارنة)
71- الاستيكانجنجي في الوطن العربي
72- حكمة الغرب (الجزء الثاني)
تأليف: د/ مجيد مسعد

январь 1984

تأليف: د/ أيمن عبد الله محمد

فبراير 1984

تأليف: د/ محمد بن سلمان

مارس 1984

ترجمة: كاميل يوسف حسن

أبريل 1984

مراجعة: د/ إمام عبد الفتاح

مايو 1984

تأليف: د/ أحمد عثمان

يونيو 1984

تأليف: د/ عوياط عبد الرحمن

يوليو 1984

تأليف: د/ محمد أحمد خلف الله

أغسطس 1984

تأليف: د/ عبد السلام الزوماني

سبتمبر 1984

ترجمة: شوفي جلال

أكتوبر 1984

مراجعة: صدقي حطاب

نوفمبر 1984

تأليف: د/ سيد الحفار

ديسمبر 1984

تأليف: د/ رضي زكي

يناير 1985

تأليف: د/ بدرية العوسي

فبراير 1985

تأليف: د/ عبد السلام إبراهيم

مارس 1985

تأليف: د/ توفيق الطويل

أبريل 1985

ترجمة: د/ عزت شعالان

May 1985

تأليف: د/ عبد الحليم

يونيو 1985

تأليف: د/ أحمد عمار

نوفمبر 1985

مراجعة: د/ سمير رضوان

أيار 1985

تأليف: د/ محمد عامر

يونيو 1985

مراجعة: د/ كافي رباب

أيار 1985

ترجمة: د/ هدى حجازي

يونيو 1985

مراجعة: د/ فؤاد زكريا

أغسطس 1985

ترجمة: د/ لطفي فطيم

سبتمبر 1985

تأليف: د/ أحمد مدحت إسلام

أكتوبر 1985

تأليف: د/ مصطفى المصمودي

- 246 -
تأليف: إبراهيم عبد الله خليج
ترجمة: أحمد فؤاد بلبع

تأليف: محمد عادل الدين عبد الحليم
ترجمة: خديجة حمدي

تأليف: هوريت. أ. شيلر
ترجمة: عبدالله رمضان

تأليف: محمد عبد السيد سعيد
ترجمة: علي حسين حاج

تأليف: شاكر عبد الرازق
ترجمة: عبيد الله رمضان

تأليف: محمد عبد الكافي
ترجمة: سعد إسحاق علي

تأليف: فاطمة عبد القادر المبارك
ترجمة: جمال عبد الوهاب

تأليف: أنور عبد المطلب
ترجمة: ربيبة الشريف

تأليف: كاظم رايلي
ترجمة: هدى حجازي

مراجع: م. تزكية

تأليف: حسين فهمي
تأليف: محمد عادل الدين عبد الحليم
تأليف: محمد علي الربيعي
تأليف: شاكر اعتوفي
تأليف: أحمد فؤاد بلبع
تأليف: هوريت أ. شيلر
تأليف: عبد الله رمضان
تأليف: محمد عبد السيد سعيد
تأليف: هوريت. أ. شيلر
تأليف: شاكر عبد الرازق
تأليف: فاطمة عبد القادر المبارك
تأليف: أنور عبد المطلب
تأليف: ربيبة الشريف
تأليف: كاظم رايلي

95  تغير العالم
96  الصهيونية غير اليهودية
97  الغرب والعالم (القسم الثاني)
98  قصة الأنثروبولوجيا
99  الأطفال مرآة المجتمع
100  الوهابية والإنسان
101  الأدب في البرازيل
102  الشخصية اليهودية الإسرائيلية
103  التنمية في دول مجلس التعاون
104  العالم الثالث وتحديات البقاء
105  المسرح والتعبير الاجتماعي في الخليج العربي
106  المتعاونين بالعقل
107  الشركات عابرة القومية
108  نظريات التعلم (دراسة مقارنة)
109  العملية الإبداعية في فن التصوير
110  مفاهيم تقنية
111  قلق الموت
112  العلم والمشغلون بالبحث العلمي
113  الفكر العربي الحديث
114  الرياضيات في حياتنا
115 - معالم على طريق تحديث الفكر العربي
116 - أدب أمريكا اللاتينية

117 - الأحزاب السياسية في العالم الثالث
118 - التاريخ التقليدي للمتخف
119 - قصيدة وصورة
120 - سياكولوجيا اللعبة

121 - الدواء من فجر التاريخ إلى اليوم
122 - أدب أمريكا اللاتينية (القسم الثاني)

123 - ثقافة الأطفال
124 - مرض القلق
125 - طبيعة الحياة

126 - اللغات الأجنبية (تعليمها وتعلمها)

127 - اقتصاديات الإسكان
128 - المدينة الإسلامية
129 - الموسيقى الأندلسية المغربية
130 - التنوع الوراثي

- 248 -
<table>
<thead>
<tr>
<th>السنة</th>
<th>اسم الفرد</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1980</td>
<td>محمد علي</td>
</tr>
<tr>
<td>1980</td>
<td>أحمد جمال</td>
</tr>
<tr>
<td>1981</td>
<td>سالم مصطفى</td>
</tr>
</tbody>
</table>

(التفاصيل الكاملة غير واضحة أو مفقودة في الصورة المقدمة.)
148 - علم الأحياء والأيديولوجيا والطبيعة البشرية

تأليف: ستيفن روز وآخرين
ترجمة: د/ مصطفى إبراهيم فهمي
مراجعة: د/ محمد عصمت

149 - ماهية الحرب الصليبية

تأليف: د/ قاسم عبد قاسم
(برنامج الأمم المتحدة للبيئة)
ترجمة: عبد السلام رضوان

150 - اجتماعات الإنسان الأساسية في الوطن العربي
(الجوانب البيئية والتكنولوجيا والسياسية)

تأليف: د/ شوقي عبد القوى شراني

151 - تجارة المحيط الهندي في عصر السيادة الإسلامية
تأليف: د/ أحمد مصطفى إسلام

152 - التثور مشكلة العصر

(ظهر هذا العدد في أغسطس 1990، ونالتها المسلسلة بسابع العدد 1991 بالعدد 13)

153 - الكرسي والتنمية الثقافية العربية

تأليف: د/ محمد حسن عبد الله

154 - النقطة المتحولة: أربعون عاما في استكشاف المسرح

تأليف: د/ مكارم الغمري

155 - مؤشرات عربية وإسلامية في الأدب الروماني

تأليف: د/ مسرح أرتي

156 - الفصامي: كيف تفهمه ونستفيد

Comparer: فاروق عبدالقادر

157 - الاستشراق في الفن الروماني الفرنسي

تأليف: د/ هاني السيد سعيد

158 - مستقبل النظام العربي بعد أزمة الخليج

Comparer: شوقي جلال

159 - فكرة الزمن عبر التاريخ

160 - ارتفاع القم (دراسة نخية)

161 - أعراض الفقر

162 - القوامة في موسيقا القرن العشرين

163 - أسرار التنين

164 - بالغة الخطاب وعلم النص

165 - الفلسفة المعاصرة في أوروبا

- ٢٥٠ -
سلسلة عالم المعرفة

عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت - وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير عام 1978.

هدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ بكفاءة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة، وكذلك ربطه بأخبار التغيرات الفكرية والثقافية المعاصرة. ومن الموضوعات التي تعالجها تأليف وترجمة:

١. الدراسات الإنسانية: تاريخ - فلسفة - أدب الرحلات - الدراسات الحضارية - تاريخ الافكار.


٣. الدراسات الأدبية واللغوية: الأدب العربي - الآداب العالمية - علم اللغة.

٤. الدراسات الفنية: علم الجمال وفلسفة الفن - المسرح - الموسيقا - الفنون التشكيلية والفنون الشعبية.

٥. الدراسات العلمية: تاريخ العلم وفلسفته ، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء، كيمياء، علم الحياة، فلك) - الرياضيات التطبيقية (مع الاهتمام بجانب الإنسان لهذه العلوم) والدراسات التكنولوجية. أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية - المترجمة أو المؤلفة - من شعر وقصة ومسرحية فأمير غير وارد في الوقت الحالي.

٢٠٣
ويحرص سلسلة عالم المعرفة على أن تكون الأعمال المترجمة حديثة
النشر.
وتطلب السلسلة باقتراحات التأليف والترجمة المقدمة من
المتخصصين، على أن تكون مصحوبة بنبذة وافية عن الكاتب
وموضوعاته وأهميته ومدى جدته، وفي حالة الترجمة ترسل صفحة
الغلاف والمحتويات، كما ترفق مذكرة بالفكرة العامة للكتاب. وفي جميع
الحالات ينبغي إرفاق سيرة ذاتية لمقترح الكتاب تتضمن البيانات الرئيسية
عن نشاطه العلمي السابق.
وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع / المؤلف أو المترجم - تصرف
مكافأة للمؤلف مقدارها ألف دينار كويتي، وللمترجم مكافأة بمعدل
خمسة عشر فلسًا عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي أو تسعة دينار
أيها أكثر بالإضافة إلى مائة وخمسين دينارًا كويتيًا مقابل تقديم المخطوطة
- المؤلفة و المترجمة - من نسختين مطبوعتين على الآلة الكاتبة.
الاشتراكات السنوية: وهو مقتصر على الفئات التالية:

- المؤسسات والهيئات داخل الكويت: 10 دنانير كويتية
- المؤسسات والهيئات في الوطن العربي: 12 ديناراً كويتياً
- المؤسسات والهيئات خارج الوطن العربي: 80 دولاراً أمريكيًا
- الأفراد خارج الوطن العربي: 40 دولاراً أمريكيًا

الاشتراكات:

ترسل باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب
صل. ب: 23996 الصفاة/ الكويت 13100
TLX. NO. 44554 NCCAL 4554
برقية: ثقفة... تلكس: 4873694
فاكسميلي: 4873694
طبع من هذا الكتاب أربعون ألف نسخة

مطابع السياسة - الكويت
هذا الكتاب
المذاهب الأدبية والتقديرية... موضوع طويل عريض، يتغلغل في نظرية الأدب من ناحية وفي تاريخ الأدب من ناحية أخرى، ويربط بين آداب الأمم المختلفة مبينا نواحي الاتفاق ونواحي الاختلاف. وإذا لم يقتصر على المذاهب الأدبية الحديثة التي نشأت وتطورت في أمم الغرب وتأثيرها الأدباء العرب المعاصرون، بل تتبع جذورها في التاريخ الأدبي، وراح يرصد ما يقابلها في تاريخنا الأدبي القديم، فقد تجاوز نطاق النقد الأدبي والتاريخ المقارن للآداب إلى البحث في تداخل الحضارات، وهو واحد من أهم الموضوعات التي تشغل اهتمام المفكرين في عالم اليوم، وفي العالم العربي على وجه الخصوص.

في هذا المجلد الصغير يقدم المؤلف حصاد أربعين سنة من التأليف الجاد في حقل الدراسات الأدبية المقارنة (بدءاً من رسالته للدكتوراه عن كتاب الشعر الأرسطي - سنة 1954) ليجلو لدارس الأدب وقارئه ولكل مهتم بهم العالم المعاصر عددا من القضايا المهمة التي لم يقطع الجدل حويا منذ بداية النهضة العربية.

<table>
<thead>
<tr>
<th>سعر النسخة</th>
</tr>
</thead>
</table>
| اليمن | 800 فلس  
| السودان | 10 جنيهات  
| الإمارات المتحدة | 10 دينار واحد  
| ليبيا | 15 درهما  
| المغرب | 15 دينار واحد  
| فلسطين | 10 ريالات  
| قطر | 10 ريال واحد  
| عمان | 20 دينارا  
| الكويت | 750 فلس  
| السعودية | 12 ريال  
| الأردن | 10 دينار واحد  
| سوريا | 50 ليرة  
| لبنان | 2000 ليرة  |