

**إِنَّ الْأَدبَ كَانَ مَسْئُولاً**

عنوان الكتاب : إن الأديب كان مسؤولاً

المؤلف : جلال فاروق الشريف

اختيار : د. نضال الصالح

تقديم : مالك صقور

سلسلة الكتاب الشهري (كتاب الجيب)

رقم/104 / شباط

الناشر : اتحاد الكتاب العرب

الإخراج الفني : وفاء الساطي

الحقوق كافة

محفوظة

لاتحاد الكتاب العرب

---

---

البريد الإلكتروني: aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت

<http://www.awu.sy>

---

---

جلال فاروق الشريف

# إنَّ الأَدبَ كانَ مسؤولاً

اختيار: د. نضال الصالح

تقديم: مالك صفور

---

سلسلة الكتاب الشهري (كتاب الجيب) رقم ( 104 )



## إن الأدب كان مسؤولاً

مالك صقور

عود على بدء:

كتب المرحوم الأديب جلال فاروق الشريف كتابه "إن الأدب كان مسؤولاً" عام 1978، أي قبل ما يقارب أربعين عاماً إلا قليلاً. وقد أخذ بدوره هذا العنوان، كما يقول في مقدمته، عن كراس نقله من الإنكليزية المرحوم الأديب رثيف خوري. يتضمن هذا الكراس خلاصة تقرير سكرتير الحزب الشيوعي السوفييتي حول قضية الكاتب زوتشنكو، والشاعرة آنا آخماتوفا.

ولأن قارئ هذه الأيام، خاصة، من الشباب، لا يعرفون هذه القضية، أرى أن أوجز قضية جدانوف، أو الجدانوفية في الأدب السوفييتي. وقضية جدانوف، أشبعت نقاشاً وجدالاً حتى القتل. وأنا، هنا، لا أريد أن أعيد ما كتب منذ

أكثر من سبعين عاماً، حول بعض الأدباء الذين ناهضوا ثورة أكتوبر الاشتراكية، ولم ترق لهم القرارات الثورية، فممنهم من فرّ خارج حدود روسيا إلى أوروبا وأمريكا، ومنهم من بقي ولكن لم يرضَ عن الثورة. ولأنني أعرف الموضوع عن كثب، أقول: إن النقد الأدبي الغربي ضخّم قضية جدانوف، وأعلن العداء السافر للثورة الفتية، وما طرحه جدانوف عن أدب الالتزام، لم يترجم إلى اللغة العربية ترجمة أمينة عن اللغتين الفرنسية والإنكليزية. وتلك المرحلة، ارتبطت بالعهد الستاليني حصراً. الذي أراد للأدب أن يكون في صالح الطبقة العاملة، والشعب عموماً. فأدب الالتزام، ترجم من الغرب، أنه تقييد للحريات، وعلى الأديب أن لا يكون ملتزماً، بحجة الحرية.

أعيد باختصار: إن بروز الطبقة العاملة، وانتصارها، طرح قضايا جديدة في حقول الأدب والفن، وكان على الأدب والفن أن يجريا مقارنة حديثة للواقع الجديد الذي صنعه الثورة.

والواقع الجديد، طوّر مفهوم الواقعية النقدية إلى الواقعية الاشتراكية..

يقول د. فيصل دراج: "شكّل هذا التيار الواصل بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية". ويتابع دراج قوله: "ولدت الواقعية الاشتراكية في التاريخ كأثر للصراع الطبقي في الأدب. فهي في شكلها التاريخي الطبيعي ليست "ظاهرة روسية" كما يدعي النقاد البرجوازيون، أو ظاهرة جدانوفية بدأت من العدم، فهي ذات تاريخ طبيعي قام جدانوف بتصفيته، مؤسساً لها تاريخاً جديداً، تظهر دراسة تاريخ الأدب جذوراً للواقعية الاشتراكية في الأدب الفرنسي والألماني والإنكليزي... وجذوراً عميقة في الأدب الروسي" (1).

لقد شكّلت ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمى، منعطفاً حاسماً في تاريخ البشرية، نادى الفنانون المدافعون عنها إلى أدب واقعي، أدب جديد - يقول دراج. وهذا، من الطبيعي أو المنطق، أن ينهض أدباء يدافعون عن ثورتهم، وعن واقعهم الجديد، بعدما سقطت عهد الإقطاع والعبودية، والاستبداد، أدب يناهض الأيديولوجيا الإقطاعية القديمة، والكنيسة في حينها.

ومفهوم الواقعية الاشتراكية، لم يتبلور، بعد الثورة إلا في المؤتمر الأول لاتحاد الكتّاب السوفييت. عام 1934، الذي جاء فيه: "صاغ الأدب السوفييتي والنقد الأدبي السوفييتي المسيران للطبقة العاملة التي يقودها الحزب الشيوعي مبادئهما الإبداعية الجديدة خلال سنوات ديكتاتورية البروليتاريا. ونتجت هذه المبادئ الجديدة عن تمثيل نقدي لتراث الماضي الأدبي من ناحية، وعن دراسة التجربة المنتصرة لبناء الاشتراكية وتفتح الثقافة الاشتراكية من ناحية ثانية، وقد وجد الأدب السوفييتي والنقد الأدبي السوفييتي تعبيرهما الأساسي في مبادئ الواقعية الاشتراكية".

في حينها طرح مكسيم غوركي نظريته ورأيه في مقولة الواقعية الاشتراكية، وبالمناسبة، ألقى أندريه جدانوف محاضرة "حول الأدب" وقد أوضح جدانوف في حديثه أن هدف الواقعية الاشتراكية هو "تقديم الواقع في تطوره الثوري".

في هذا السياق، يعلق د. فيصل دراج قائلاً: "ومن الطريف أن نشير إلى أن مداخلة جدانوف، وهو إنسان ذو



ثقافة عريضة ، لم تتسم بالجمود والدوغمائية ، فقد ركز على خصوصية الأدب وضرورة البحث عن أشكال إبداعية جديدة" (2).

ويستطرد دراج قائلاً: "قامت الواقعية الاشتراكية إذن على أرضية تاريخية ، تراث فني عريض وتجربة ثورية رائدة" (3).

ذلك باختصار شديد ، عن جدانوف من ناحية وعن الواقعية الاشتراكية من ناحية ثانية ، وذلك لإيضاح من أين انبثق شعار أدب الالتزام ، الذي ترجمه ربيف خوري ، الترجمة التي تليق به ، وأخذه أديبنا الراحل ، جلال فاروق الشريف ، مصاغاً على الشكل التالي:  
(إن الأدب كان مسؤولاً).



نعم..

إن الأدب مسؤول ، وهذا يعني ، أن الأديب مسؤول ، والمسؤولية ، هنا ، في رأيي تنحصر ، بالالتزام الأديب بقضايا

أمته ، وشعبه ، والمحيط الذي يحيط به. ولا يكفي، القول،  
إن الأديب شاهد على عصره، أو أن الأدب مرآة الحياة.

فإذا كان كل أديب يلتزم بطبقته، كما كان يقال،  
وإذا كان الصراع الطبقي هو المحرك (الأساسي،  
للسياسيين، والمناضلين، والكتاب في مرحلة من مراحل  
التاريخ، فإن الصراع الوطني، في هذه المرحلة، هو المعيار  
الحقيقي للفنان والأديب. ولا أريد هنا، أن أعيد معنى  
"الالتزام" لأن ذلك، نوقش كثيراً، وأدخلوا السياسة، إلى  
هذا المصطلح، والأديب المرحوم رثيف خوري، الذي ترجم  
تقرير جدانوف عن الالتزام بـ (إن الأدب كان مسؤولاً)، هو  
نفسه يقول: لا يوجد أدب من دون سياسة، ولكن هناك  
سياسات بلا أدب. وهذا خير ما يوصف به الوضع العالمي، في  
حدّة الصراع على سورية. إذ تكالبت قوى الشر والإمبريالية  
على بلد من البلدان النامية، يتطلع إلى مستقبل أفضل.

يقول جلال فاروق الشريف: "إن مسألة الالتزام التي  
كانت بدعة أثارت جدلاً طويلاً قبل ثلاثين عاماً، غدت  
اليوم من المفاهيم الأساسية التي تحكم تطور هذا الأدب بل  
أن البدعة اليوم أن لا يكون الأدب مسؤولاً والأديب ملتزماً.

إن مسألة التناقض الزائف بين الالتزام وبين حرية الكاتب التي أثارها جدلاً كثيراً في الماضي أصبح مكانها متحف تاريخ الأدب العربي المعاصر".

وبناء على هذا المفهوم، انطلق الأديب جلال فاروق الشريف في كتابة المقالات التي ضمها كتابه، من أجل تعميق التزام الكتاب والأدباء والفنانين بمصير الأمة والشعب، ولهذا، يرى الشريف: أن الكلمة ما زالت مسؤولة والحرية ليست مجانية.



نعم..

إن الأدب مسؤول، ولو كان باليد حيلة، لعقدت محكمة، كما فعل فرنسيس فتح الله مراش، في كتابه (غابة الحق)، وحاكمت اللصوص والفاستدين، والمتورطين الذين ولغوا بالدم السوري.

ستنتهي هذه الحرب، ومن الواجب أن يسلط السؤال كالسيف على رقاب المارقين والمتخاذلين، والخونة، الذين باعوا الوطن.

والسؤال: في أثناء هذه الحرب، أين كنت؟ وماذا فعلت؟ وبماذا وكيف ساهمت في الدفاع عن الوطن؟!

لقد سألت مرة، ولا يضير أن أعيد السؤال: كيف تكتب قصتك، وأنت تدخل مجلس عزاء لتخرج إلى مجلس عزاء آخر لشهيد أو للشهداء الذين سيجوا الوطن بدمهم ولحمهم، هل من المعقول، أو من المنطق أن تتفرج وتكتفي بالفرجة؟! وكيف تبدأ روايتك، وجارتك، قد اختطفت، وسلبت، وافترست واغتصبت أمام الكاميرات، وآلات التصوير تنقلها الفضائيات المعادية؟! وعلى أي وزن أو قافية ستنظم قصيدتك، وأنت ترى الضياع الهائجة تنهش بلحم أخيك؟ كيف ستكتب دراستك، أو بحثك، وأنت ترى تدمير البنية التحتية تدميراً كاملاً؟!

أين ضمير الكاتب، ولماذا أنت كاتب، إذن!!

أليست من المفارقات العجائبية، أن يقبل الشباب على الموت، ويرتقون إلى السماء شهداء، وأنت، أيها الكاتب، لا تجرؤ، ولا تغمس ريشتك، بمقالة تبلسم جراح المصابين الذين أصبحوا عاطلين عن العمل والحياة؟!



نعم..

إن الأدب مسؤول، ولأنني أؤمن بأن الكاتب يجب أن يكون صاحب قضية ورسالة، وفي الوقت نفسه هو: شاهد، ومبشّر، ومحرض، ومعلم ومنوّر، وثائر، يجب عليه أن ينخرط في الدفاع عن وطنه وشعبه وأرضه، وعرضه، وشرفه. عليه أن يكون القدوة للآخرين في توضيح الحقيقة، والقدوة في التصرف، والعمل والسلوك.

إن مسؤولية الكاتب، اليوم، هي المطلوبة، أكثر من أي وقت مضى، لأن هذه الحرب الظالمة على سورية: أن نكون أو لا نكون، والتاريخ، لن يرحم المتخاذلين، إن كانوا كتاباً أو غير كتاب.

من هذا المنطلق، يعيد اتحاد الكتاب في سورية إعادة طباعة كتاب المرحوم الأديب جلال فاروق الشريف: "إن الأدب كان مسؤولاً" ليطلع عليه الجيل الجديد، والله من وراء القصد.



### إحالات:

- 1- د. فيصل دراج: حوار في علاقات الثقافة والسياسة.  
منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الإعلام  
والثقافة، دمشق 1984، ص 171.
- 2- المصدر نفسه: ص 172.
- 3- المصدر نفسه: ص 172.

## تقديم

في عام 1948 نشرت "دار القارئ العربي" في بيروت خلاصة التقريرين اللذين ألفاهما "أندره جدانوف" سكرتير الحزب الشيوعي السوفياتي حول قضية الأديبين اللينينغراديين، الكاتب "زوتشنكو" والشاعرة "آنا اخماتوفا".

وقد نقل رثيف خوري هذه الخلاصة إلى اللغة العربية عن الإنكليزية، وقدم لها هاشم الأمين، كان عنوان الكراس بالعربية "إن الأدب كان مسؤولاً".

لم يكن مصطلح "الالتزام في الأدب أو "الأدب الملتزم" الذي شاع عند بدء انتشار أفكار سارتر الوجودية في البلاد العربية في نهاية الأربعينات ومطلع الخمسينات، قد انتشر بعد، وعلى الرغم من أن اصطلاح "الالتزام" كان وافيًا

بالغرض، دقيقاً في التعبير عن الفكرة المقصودة، دخل مفرداتنا الأدبية والسياسية من أوسع الأبواب، إلا أنني كنت أجد في عنوان "أن الأدب كان مسؤولاً" الذي وضعه رثيف خوري جمالية خاصة لعلها ناشئة عن تجاوبي الشخصي مع البلاغة التقليدية الخاصة باللغة العربية.

وعندما عزمت على تقديم مجموعة هذه المقالات التي نشرت معظمها في عام 1978، أي بعد ثلاثين عاماً من ظهور عنوان رثيف خوري، لم أجد ما هو أقرب إلى نفسي وأفضل من ذلك العنوان في التعبير عن الفكرة العامة التي تنتظم مجموعة هذه المقالات فاخترته لها.

لقد قطع الأدب العربي شوطاً طويلاً خلال هذه الأعوام الثلاثين، إن مسألة الالتزام التي كانت بدعة أثارت جدلاً طويلاً قبل ثلاثين عاماً غدت اليوم من المفاهيم الأساسية التي تحكم تطور هذا الأدب، بل إن البدعة اليوم أن لا يكون الأدب مسؤولاً والأديب ملتزماً، إن مسألة التناقض الزائف بين الالتزام وبين حرية الكاتب التي أثارت جدلاً كثيراً في الماضي أصبح مكانها متحف تاريخ الأدب العربي المعاصر، وكل محاولة لإعادة طرحها في الحاضر أو



المستقبل لن تكون سوى من قبيل محاولة إرجاع عجلة تطور هذا الأدب إلى الوراء، فقد تطور وعي الكتاب والأدباء والفنانين في بلادنا خلال هذه الأعوام الثلاثين لفنهم ومسؤولياتهم إلى درجة لم يعد من الممكن معها لهذا الوعي أن يتراجع، لقد قطع الكتاب والأدباء والفنانون العرب شوطاً في تفاعلهم مع الواقع الثقافي والسياسي والاجتماعي في بلادهم أصبحوا يحسون بعده أعمق الإحساس أن حريتهم الحقيقية إنما هي في التزامهم بمصائر شعبهم، وإنهم لا يمكن أن يكونوا إلا في الخط الأول من خطوط المواجهة مع التحديات التي تتعرض لها هذه المصائر في المرحلة التاريخية الراهنة الصعبة.

من هذا المنطلق كتبت هذه المقالات التي يضمها هذا الكتاب، ومن أجل تعميق التزام الكتاب والأدباء والفنانين بهذه المصائر عالجت هذه المقالات المواضيع التي عالجتها ومن أجل تنظيم فعاليتهم العامة على الصعيد الثقافي كله دعت إلى ما دعت إليه، ذلك أن دور المثقفين في بلادنا مازال أساسياً وقدرتهم على التأثير في مصائر من حولهم مازالت

أكيدة، وليس عليهم إلا أن يعززوا هذا الدور لتكون النتائج على المستوى المطلوب.

فالكلمة مازالت مسؤولة، والحرية ليست مجانية، ومسؤولية الكلمة ذات ثمن باهظ يجب أن يدفع، وبدون هذا الثمن تفقد المسؤولية محتواها لأنها تتحول من نضال في قلب الواقع إلى استسلام له، وفي زمن التحديات الكبرى جدارة الكتاب والأدباء والفنانين أن يكونوا على مستواها.

وكذلك دعت هذه المقالات في جملة ما دعت إليه، إلى فرز للكتاب والأدباء والفنانين يقومون به هم أنفسهم لتحديد مواقعهم الفكرية وانتماءاتهم الأدبية والفنية.

فقد آن الأوان لتبلور الإنتاج الأدبي والفني في اتجاهات واضحة ومحددة، لقد بلغ الأدب العربي المعاصر - كما نعتقد - في تطوره مرحلة تسمح بذلك، بل إن الالتزام نفسه لا يأخذ محتواه إلا من خلال اتجاهات أدبية وفنية واضحة ومحددة، إن هذا الفرز إذا ما تحقق سيؤدي بالتأكيد إلى نضج الأدب العربي المعاصر وانتقاله إلى مرحلة متقدمة من تطوره، وترى هذه المقالات أن الواقعية كمذهب في الأدب والفن هي الاتجاه الذي يجدر بالكتاب والأدباء والفنانين

الملتزمين أن يعززوه لأنه يتيح تعميق الالتزام بالشرط الإنساني في جميع مستوياته وطرح همومه وقضاياها المباشرة والبعيدة، وفي هذا الإطار تطرح هذه المقالات ضرورة متابعة تحديث اللغة العربية والانفتاح التام على الآداب العالمية المعاصرة وتفاعل الأدب العربي المعاصر في كل قطر عربي مع الأقطار العربية الأخرى.

إن الأفكار التي تطرحها هذه المقالات مستخلصة من معايشة الكاتب لحركة تطور الأدب العربي المعاصر خلال أكثر من ثلاثين عاماً ومن تحليل موضوعي لحركة هذا التطور في المرحلة الراهنة وما تقوم عليه من معطيات وما تفرضه من مهام ليس على صعيد الإنتاج الأدبي والفني وحسب وإنما على صعيد الحياة الثقافية العربية كلها بل على صعيد التحديات التي يواجهها النضال العربي من أجل تحرير المجتمع العربي وتطوره وتقدمه وبناء وحدته القومية، إن الأدباء مطالبون بأن يعوا التزاماتهم ويوفوا بها لأن الأدب لا يمكن إلا أن يكون مسؤولاً.

دمشق - تشرين الثاني 1978

جلال فاروق الشريف



## لماذا الواقعية في الأدب والفن؟ مَا الْعَمَلُ مِنْ أَجْلِ أَدَبٍ وَفَنٍ وَاقِعِيَّيْنِ؟

تكرس مجلة "الموقف الأدبي"<sup>(1)</sup> هذا العدد في محاولة لطرح مسألة الواقعية كمذهب في الأدب والفن وتناولها من مختلف الجوانب، وليس هذا من قبيل الصدفة، كما أنه ليس من قبيل البحث النظري المجرد، فهذا متاح دوماً، وإنما لاعتقادنا بأن طرح الواقعية كمذهب في الأدب والفن ومحاولة استكشاف أبعادها وآفاقها وتقييمها في الإنتاج الأدبي والفني بخاصة في القطر العربي السوري، مسألة رئيسية من بين المسائل التي يجب أن تطرح في المرحلة الراهنة من تطور الحياة الأدبية والفنية في قطرنا بخاصة وعلى صعيد الإنتاج الأدبي والفني في الأقطار العربية بعامة.

---

<sup>(1)</sup> الموقف الأدبي. العدد (85) أيار 1978.

بل إن تعزيز الواقعية وتجديدها - إذا صح التعبير -  
يبدوان في المرحلة الراهنة من التحولات والتحديات التي  
يواجهها الواقع الثقافي العربي، مهمة ملحة، على الرغم من  
أن المذاهب الأدبية لا تنشأ وتتطور بقرار فوقي، بل تجيء  
حصيلة لتطور مجمل الواقع الثقافي من خلال ارتباطه  
بحركة الواقع الاجتماعي ككل بجميع جوانبه ومعطياته  
التاريخية.

فإذا كان صحيحاً أن المذاهب الأدبية والفنية لا تنشأ  
بقرار وبقرار فوقي بخاصة، فلم إذن هذه الدعوة من  
الأساس؟ وإلى الواقعية بالذات؟ وإلى أي من اتجاهاتها؟ إن  
هذه أسئلة تفرض نفسها.

1 - إن العمل الفني إذا كان في مجمله حصيلة تجاوب  
الفنان مع الحياة ورؤيته للمجتمع والكون، فإن الوعي،  
وعي الفنان لهذه الرؤية، يشكل جزءاً لا يتجزأ منها، إن لم  
نقل أنه يجب أن يحكمها كلها، إذ أنه بمقدار ما يتطور  
الفنان من خلال إنتاجه، كي تكون له رؤيته الواعية  
والشاملة للحياة والكون، يستطيع أن يقدم إنتاجاً  
متماسكاً معبراً عن حصيلة تجربته، وبذلك يكون فناً  
حقيقياً. إن هذه الرؤية تشكل أساس موقفه الإيديولوجي -

إذا صح التعبير - وتحدد بالتالي انتماءه الفكري. إن هذه الدعوة موجهة إلى الوعي ووعي الفنان، أي إلى رؤيته للحياة والكون وليس إلى أي شيء آخر، وبهذا المعنى فإنها دعوة إلى الحوار حول الموقف الإيديولوجي وليس حول أي شيء آخر، أي حول محتوى العمل الفني، وليس ثمة ريب في أن هذا الحوار يغدو مستحيلاً إذا لم يكن ثمة وعي لدى الفنان أي ليست ثمة رؤية، أو إذا لم يكن الفنان على وعي لرؤيته. والدعوة للحوار، أي حوار، تعبير عن اعتراف بشخصية الفنان المتميزة وعن ثقة بأنه واع لرؤيته، قادر على وضعها موضع التساؤل وعلى تفسيرها وتبريرها وتقديمها في موقف متماسك، ومن هنا يستمد النقد دوره وأهميته، أنه ليس مجرد شرح وتفسير للعمل الفني، وإنما هو أيضاً عملية تقييم للشكل والمضمون من خلال وجهة نظر معينة. وبالتالي فإنه يجب أن يملك القدرة على التأثير في الفنان، سواء في رؤيته أم في تجربته الفنية، وبالتالي فإن النقد يمكن أن يلعب دوراً في تطور رؤية الفنان وتجربته الفنية.

2 - أما عن التساؤل لم الواقعية بالذات، فلأن الواقعية كروية للمجتمع والكون وكمتهج في العمل الأدبي والفني، تظل المذهب الأكثر التزاماً بالإنسان في واقعه التاريخي

الملموس، والأقدر على الكشف عن رؤيته للحياة من خلال هذا الواقع التاريخي. أي بالتالي الحكم على انتمائه الفكري والاجتماعي أي في أي موقع يقف، كل ذلك مع الاعتراف بأن الواقعية كأى مذهب لها إشكالاتها في حد ذاتها، كما أن لها اتجاهاتها ونقادها وخصومها وأنه تقوم إلى جانبها مذاهب "لا واقعية" لا تقل عنها رسوخاً في الأدب والفن وقدرة على التأثير. بل أن هذه المذاهب والاتجاهات "اللاواقعية" تزدهر في المرحلة الراهنة من الإنتاج الأدبي والفني في حياتنا الثقافية، وإذا كان ثمة ما يبرر تاريخياً هذا الازدهار، فإن الواقعية نفسها تملك أيضاً من المبررات الإيديولوجية، في المرحلة الراهنة ما يفرض جدارتها، لأنها كانت وما تزال المذهب في الأدب والفن الأكثر التزاماً بالإنسان وبقضاياها والأقدر على مواكبة نضاله من أجل تحرره وتقدمه.

3 - أما التساؤل عن أي اتجاه من اتجاهات الواقعية فليس ثمة ريب في أن التصاق الواقعية بالحياة يخصصها ويفنيها باستمرار خصب الحياة وغناها، وبالتالي فإنها لا يمكن إلا أن تتنوع وتتعدد اتجاهاتها كي تأخذ باستمرار شكل الحياة في حركتها وتطورها وتحولاتها، ولئن كانت



عظمة الفن تقاس بمقدار تعبيره عن الإنسان، فإن عظمة الواقعية تقاس بالمقياس نفسه، أي بقدرتها على استيعاب الحياة الإنسانية في واقعها التاريخي الملموس بجميع جوانبها، وبخاصة تلك الواقعية القادرة على الكشف عن الجوانب المظلمة والمضيئة في الحياة الإنسانية وتعزيز الثقة بقدرة الإنسان على دفعها إلى الأمام في طريق تطورها التاريخي باتجاه الحرية والتقدم.

#### 1 - بعض منطلقات الواقعية

ترتبط المذاهب الأدبية والفنية بالبنية الثقافية العامة السائدة في المجتمع وتتبعها في حركة تطورها فهي بالتالي لا تنشأ من العدم ولا تنمو في الفراغ وليست نوعاً من "العبث" وعلى هذا فإن الدعوة إلى مذهب أدبي أو فني معين يجب أن تأتي في أفق تاريخي صحيح، إن هذا الأفق التاريخي هو الذي يحدد هذه المذاهب الأدبية أو الفنية السائدة ويحدد معها إشكالاتها واتجاهاتها وقضاياها، ولما كانت الحياة العربية الراهنة تتسم بصراع قاس من أجل الحاضر والمستقبل أي حول المصير، فإن الواقعية كمذهب أدبي

وفني تجيء في أفق تاريخي صحيح، إنها المذهب الأقدر على الالتزام بهذا الصراع، والتعبير عنه في جميع مستوياته السياسية والاجتماعية والاقتصادية ودفعه إلى الأمام في طريق الانتصار على أعدائه التاريخيين، أي أنه ليس ثمة مذهب أقدر من الواقعية على التعبير عن النشاط الإنساني في الحياة العربية الراهنة وعلى دفع الإنسان العربي إلى الالتزام بمصيره وبالشروط التاريخية لهذا المصير.

آ - لما كان الأدب والفن جزءاً من الفعالية الثقافية العامة للإنسان فإنهما يظلان مرتبطين بالشرط الإنساني في مختلف مراحل تطوره التاريخية مهما تعددت وتتنوعت أشكال هذا الارتباط، فلا فن إلا بالإنسان، ولا فن إلا من خلال الإنسان، إن هذه الحقيقة ترقى إلى مستوى البدهيات.

ب - إذا كان لا فن إلا بالإنسان وإلا من خلال الإنسان، فإن أعلى أشكال هذا الفن هي تلك التي تكون أصدق تعبير عن هذا الإنسان، فلا فن حقيقياً بدون صدق التعبير، والفنانون إنما يرتقون في درجات الفن قدر صدقهم في التعبير عن الإنسان، وهم يهبطون إلى حضيض الزيف والاصطناع بقدر ما يتخلون عن صدق التعبير أو يعجزون عن بلوغه، إن

هذا الفن الصادق وحده هو الذي يبقى لأنه يصبح جزءاً من الإنسان ومن تاريخه.

ج - ليس الإنسان كائناً مجرداً، إنه كائن مشخص ملموس يعيش في التاريخ وليس خارجه، أنه يولد ويعيش ويتطور في مجتمع معين وفي شروط تاريخية محددة، وبالتالي فإن صدق التعبير عند الفنان لا يمكن أن ينفصل عن شرطه الاجتماعي التاريخي، مهما تعددت وتنوعت أشكال هذا التعبير، ومهما كانت درجة وعي الفنان لهذا الشرط، وأعلى أشكال هذا الصدق يتحقق عندما يعي الفنان هذا الشرط التاريخي ويتجاوب معه بكل كيانه ويستوعبه في فنه، أي عندما يستطيع التعبير عنه من خلال تجربته الإنسانية بأعلى درجات الموضوعية فكرياً وسيكولوجياً واجتماعياً، إن هذه الموضوعية تؤلف محتوى هذا الصدق ومضمونه، وبها تقاس نوعيته ودرجته.

د - لما كان بلوغ الحرية هو أعلى درجات تحقق الشرط الإنساني، لأنه ببلوغها يحقق الإنسان أسمى أشكال إنسانيته، لذلك فإن مهمة الفن الحقيقي هي الإسهام في النضال التاريخي لتحرير الإنسان من جميع أشكال القسر

والاستلاب الداخلية والخارجية. غير أن بلوغ ملكوت الحرية ليس مسألة فردية، كما أنه ليس حالة فكرية أو سيكولوجية، إنَّه بالأساس مسألة اجتماعية، مسألة تتحقق عبر تطور تاريخي طويل هو تاريخ تطور الحضارة الإنسانية نفسها، والواقعية في الأدب والفن كروية إنما هي التزام بالشرط الإنساني في صيرورته التاريخية، والواقعية في الأدب والفن كمنهج إنما هي الالتزام بهذا الشرط من خلال واقع تاريخي ملموس ومشخص يحدد هذا الشرط الإنساني، الذي يصنع الإنسان نفسه من خلاله.

هـ - إن أسمى أشكال الرؤية الواقعية عندما تكون التزاماً لا بالإنسانية في صيرورتها التاريخية وحسب وإنما بالقوى التاريخية التي تصنع هذه الصيرورة باتجاه الحرية، وأن أسمى أشكال الواقعية كمنهج، عندما تكون قادرة على أن تعكس الشرط الاجتماعي التاريخي الذي يناضل الإنسان من خلاله للتحرر بكل ما فيه من علاقات وصراعات وبخاصة القوى التي تصنع تحرره وتقدمه، ومن هنا تتبثق الواقعية الاشتراكية، إنها الواقعية الواعية لجدلية الصراع الاجتماعي القادرة على استيعابها والتعبير عنها في

شرطها التاريخي الملموس وبأعمق أبعاد هذا الشرط، إن هذه الواقعية هي الفن الاشتراكي في ذروة أشكال قدرته على استيعاب حركة الواقع والتعبير عنها والفنانون الواقعيون الاشتراكيون هم المناضلون الحقيقيون على جبهة الفن من أجل التقدم الإنساني وتحرر الإنسان.

## 2- الواقعية والظروف التاريخية الراهنة:

إذا كانت الواقعية كروية هي الالتزام بالشرط الإنساني في صيرورته التاريخية كما سبق أن أشرنا وإذا كانت الواقعية كمنهج هي الالتزام بهذا الشرط من خلال واقع تاريخي ملموس يحدد هذا الشرط الإنساني، فإن السؤال الذي يفرض نفسه والذي يرتبط بالإجابة عنه تحديد موقع الواقعية كمذهب في الأدب والفن في المرحلة الراهنة هو:

- ما السمات الأساسية لحركة تطور المجتمع العربي في المرحلة الراهنة؟ وبتعبير آخر: ما هي المواد التي يقدمها للفنان الواقع العربي الراهن والتي يفترض في الفنان الواقعي أن يعيد إنتاجها وأن يعكس من خلالها عالم الإنسان الداخلي في علاقته الجدلية بالعالم الخارجي؟

ليس من اليسير الإجابة عن السؤال، ولكن من الممكن مع ذلك تحديد بعض السمات الأساسية، فإذا كانت السمة الأساسية لعصرنا هي الانتقال إلى الاشتراكية وأن التناقض الرئيسي الذي يحكم هذا العصر هو التناقض بين الاشتراكية وبين الرأسمالية الاحتكارية الإمبريالية، فإن موقع المجتمع العربي محكوم بهذا التناقض وبخاصة لأن هذا المجتمع مجزأ متخلف تؤلف الإمبريالية العالمية عقدة تجزئته وتخلفه، وتتحكم مفاعيل الإمبريالية في حركة تطوره الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية مباشرة أو بصورة غير مباشرة، وبالتالي فإن المهمة التاريخية المطروحة على المجتمع العربي هي مسائل تصفية التجزئة والتخلف في إطار الوطن العربي بالانتقال إلى الاشتراكية كطريق وحيد لإنجاز هذه المهمة، ومن هنا تبدو المهام الملقة على عاتق الواقعية كمنهج في الأدب والفن، بل إن تفاوت درجات تطور الواقع العربي بين قطر وآخر يطرح مشكلات بالغة التنوع والتعقيد على جميع المستويات السياسية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية، ومن هنا تبتدئ مهمة الواقعية كمذهب ملتزم بالواقع في صيرورته التاريخية من خلال شروطه الملموسة، شاقة

وحاسمة في آن واحد، إنها مطالبة بأن تعكس هذا الواقع بكل معطياته من خلال حركة تطوره، وأن تكشف عن الشرط الإنساني القائم فيه وأن تدفعه باتجاه أن يلعب دوره في مواجهة سلبيات هذا الواقع، ويمكن القول بلا أدنى تردد إن أي مذهب آخر غير الواقعية عاجز عن أداء هذا الدور بكل عمقه واتساعه، وتبدو لنا جسامة هذه المهمة إذا ما علمنا مثلاً أن معظم إنتاج نجيب محفوظ إن لم نقل كله، لا يعكس غير جانب من جوانب المجتمع المصري في مرحلة تاريخية معينة وكذلك إنتاج حنا مينة مثلاً بالنسبة إلى المجتمع السوري والكثير من إنتاج الكتاب العرب الذين يمكن أن يصنفوا ككتاب واقعيين من لبنانيين وعراقيين وجزائريين ومغاربة وغيرهم، وتزداد هذه المهمة الملقة على عاتق الواقعية في الظروف الراهنة للمجتمع العربي مشقة وحسماً إذا ما نظر إليها من خلال القضايا الرئيسية والملحة التي تفرض نفسها على الواقع العربي وتشكل محاوره الرئيسية بخاصة على الصعيد النضالي كالقضية الفلسطينية وما يستجد باستمرار على هذا الصعيد من قضايا تعكس بعمق ظروف الواقع العربي الإيجابية منها والسلبية، إن الواقع العربي يبدو في المرحلة الراهنة كغابة

كثيفة من الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية  
تعكس مشكلات فكرية وسيكولوجية حادة تهز الشرط  
الإنساني هزاً عنيفاً وتكاد تقتلعه من جذوره.

وبعبارة واحدة يمكن القول أن الواقع العربي يواجه  
تحديات حضارية كبرى داخلية وخارجية على جميع  
المستويات تقدم للواقعية مادتها وتحملها في الوقت نفسه  
مسئولياتها في تأجيج وعي الإنسان العربي لهذه التحديات  
بكل أبعادها وفي أن تفتح أمامه آفاق العمل من أجل  
التغيير، إن المطلوب من الواقعية ليس فقط أن تعكس  
الواقع العربي في ظروفه الملموسة ثقافياً واجتماعياً  
واقتصادياً، وإنما أن تطرح أيضاً هذا الواقع بكل آفاقه  
المصيرية الشاملة.

### 3- ما العمل؟

إذا كانت مهام الواقعية كمذهب في الأدب والفن على  
هذا المستوى من الجسامة والخطورة بالنسبة إلى دور الأدب  
والفن في مواجهة التحديات القائمة في الواقع العربي فإن  
السؤال الذي يمكن أن يطرح:



- ما العمل لتعزيز الواقعية وتطويرها كي تصبح قادرة  
كنتاج أدبي وفني على أداء رسالتها؟
- هل يكفي أن يترك الفن الواقعي لتطوره العفوي  
كاستجابة تلقائية للظروف الموضوعية والذاتية للإنتاج  
الفني، أم ثمة شيء يمكن أن يعمل في هذا الصدد؟
- قد يبدو هذا السؤال مستهجنًا ولكن وضع النقاط على  
الحروف بصدده - كما يقولون - يظل مفيداً. والنقد الأدبي  
يظل هو المعنى بالدرجة الأولى في الإجابة عنه.
- إن هذا السؤال يطرح جملة من الأسئلة تقتضي تحديد  
جملة من المنطلقات النظرية:
- ما مفهوم الأدب والفن؟
- ما الواقع؟
- ما الواقعية؟
- ما اتجاهاتها؟
- أي من هذه الاتجاهات يجب تبنيه؟
- إلى أي مدى يمكن الربط بين حرية العمل الفني وبين  
الالتزام بالواقعية؟

يضاف إلى ذلك ضرورة تقييم شامل لاتجاهات الأدب والفن الراهنة وتحديد موقع الواقعية وممثليها والإمكانات المتاحة لتطويرها.

إن هذه الأسئلة من الأهمية بمكان كبير. وفي ضوء أجوبة واضحة ومحددة يمكن تقديم جواب عن السؤال الرئيسي:

- ما العمل من أجل الواقعية؟

أعتقد أن محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة مهمة جدية بأن يتبناها النقد الأدبي والمهتمون بقضايا الأدب والفن وبخاصة أولئك الذين يعتبرون أنفسهم في صف الواقعية.

- ترى هل نستطيع أن نطمح إلى مؤتمر للفن الواقعي؟

- هل نستطيع أن نطمح إلى بيان يلتزم به الواقعيون؟

إنه لطموح كبير، غير أنه طموح مشروع.

**بعض سمات المرحلة الراهنة  
في تطوّر الأدب العربي المعاصر  
دعوة إلى تحديد المواقع والاتجاهات**

طرحَت مجلة "الموقف الأدبي" من خلال عددها الخاص (85) عن الواقعية مسألة ضرورة إنتاج أدب وفن واقعيين يدعمان حركة تطور المجتمع العربي باتجاه التحرر والتقدم. ومن خلال هذه المسألة دعت الأدباء والفنانين والكتّاب الذين يعتبرون أنفسهم في صف الواقعية على تعدد مفاهيمها واتجاهاتها إلى التجمع وإصدار بيان مشترك يكون بمثابة دليل نظري وخطة عمل في إنتاجهم الأدبي والفني.

إن هذه الدعوة - كما نعتقد - تجيء في المرحلة الراهنة في أفق صحيح ليس بالنسبة إلى الواقعية وحسب وإنما

بالنسبة إلى حركة تطور الأدب والفن بعامة، فتبلور الإنتاج الأدبي والفني في اتجاهات واضحة ومحددة هو المؤشر على جدية تطور الأدب والفن وهو السبيل إلى دفع سريع إلى الأمام لحركة التطور هذه باتجاه وجود أدب وفن عربيين معاصرين مواكبين لحركة تطور المجتمع العربي بعامة ومعبرين عن واقعها وعن أهدافها وتطلعاتها.

إن إلقاء نظرة سريعة على نشوء الأدب المعاصر ومحاولة استخلاص السمات العامة لحركة تطوره تؤكد صحة هذه الدعوة وإنها تجيء في الأفق التاريخي الصحيح.

### **نشوء الأدب العربي المعاصر**

على الرغم من خصب الحياة الثقافية العربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وظهور مثقفين بارزين فيها بدءاً من رفاة الطهطاوي قدموا مختلف أشكال الإنتاج الفكري والأدبي والسياسي والاجتماعي إلا أن نشوء الأدب العربي في مجالي الشعر والنثر، كفن مستقل، وتميزه عن سائر أنواع الأنشطة الثقافية الأخرى، لم يتحقق إلا منذ مطلع القرن العشرين، لقد كان النصف الثاني من القرن

التاسع عشر مرحلة إحياء ثقافي عامة تداخلت فيها الأنشطة الثقافية في مختلف المجالات فشملت اللغة العربية والتاريخ العربي والشعر والنثر الأدبي والقضايا السياسية والاجتماعية. كان الكتاب في تلك المرحلة "موسوعيين" إذا صح التعبير، يطرقون في كتاباتهم مختلف المواضيع، إلى جانب أعمال الترجمة والاقتباس والتلخيص. كانت تلك المرحلة مرحلة مخاض حقيقي في جميع الاتجاهات قادها مثقفون من أصول طبقية مختلفة، وسيطر عليها بعامية الانتماء إلى الأصول التراثية في مختلف المجالات، الأدبية منها والفكرية والسياسية منها والاجتماعية، حتى بالنسبة إلى أولئك المثقفين الذين أتيح لهم تلقي مؤثرات أجنبية معاصرة، كانت تلك المرحلة خليطاً من الإنتاج الثقافي الذي يعسر فيه تصنيف الكتاب على أسس واضحة محددة كأدباء أو شعراء أو مفكرين أو مناضلين سياسيين أو رجال دين.

وكانت المسألة الحاسمة بالنسبة إلى نشوء أدب معاصر هي مسألة اللغة، مسألة إيجاد نثر فني معاصر، إنها ليست مسألة إحياء اللغة العربية في إطار قواعدها الكلاسيكية

وحسب، وإنما هي بالدرجة الأولى تطويع اللغة العربية في إطار هذه القواعد لإيجاد نثر يستجيب إلى مقتضيات حياة عربية تريد أن تتجدد، أي إيجاد نثر معاصر قادر على استيعاب هذه الحياة بمختلف أشكالها والتعبير عنها، وفي مقدمتها مسألة ظهور النثر الفني الذي هو مادة الأدب الأساسية، ويمكن أن يقال الأمر نفسه عن الشعر، فعلى الرغم من توافر أوزان الخليل كأساس له، إلا أن الشعر نفسه كان بحاجة إلى حركة تجديد لغوي تقدمه في قالب لغة عربية معاصرة قابلة للتداول في أوساط المثقفين وعند جمهور المتعلمين رغم قلته النسبية، ويمكن القول أن النصف الثاني من القرن التاسع عشر كان إرهاصاً بنشوء الأدب العربي المعاصر من خلال ما يمكن أن نسميه في الشعر والنثر على حد سواء، ظهور الكلاسيكية الجديدة. ومع المنفلوطي وطه حسين وعباس محمود العقاد ومصطفى صادق الرافعي وأحمد حسن الزيات ولدت الكلاسيكية الجديدة في النثر، على الرغم من تمايز النثر الفني عند هؤلاء. ومع محمود سامي البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم و خليل مطران وجميل صدقي الزهاوي ومعروف

الرصا في ولدت الكلاسيكية الجديدة في الشعر أي أن الأدب العربي المعاصر قد ولد. من هذا المنطلق يمكن أن نرجع نشوء هذا الأدب إلى النصف الأول من القرن العشرين. إن المقصود بصفة الكلاسيكية الجديدة التي أطلقناها على مرحلة نشوء الأدب العربي المعاصر هو أن محتوى الأدب في هذه المرحلة يقوم على الربط بين التراث اللغوي والشعري وبين المعاصرة، والمعاصرة تعني هنا التأثير بالأدب العالمي المعاصر وبخاصة الأدب الإنكليزي والفرنسي. (شوقي، طه حسين، العقاد..)، وبتعبير آخر يمكن أن نقول إن الكلاسيكية الجديدة تعني وضع التراث اللغوي والشعري موضع التداول في إطار الظروف الثقافية المعاصرة المحلية والعالمية، وهذا التداول يعني بدء تطويره من خلال متطلبات الشروط الثقافية والاجتماعية الراهنة، وهذا التطور يفرض بطبيعة الحال استخدام الأجناس الأدبية المعاصرة في الأدب العالمي أي تحديث الأدب العربي الكلاسيكي نثراً وشعراً.

وعلى أساس من هذا الفهم لمحتوى الكلاسيكية الجديدة كمرحلة في نشوء الأدب العربي المعاصر يغدو من

التعسف بمكان كبير كما نعتقد أن نقول بوجود تيارات أدبية واضحة ومحددة في هذه المرحلة. كان كل شيء في مرحلة الطفولة إن لم نقل في مرحلة الطفولة الأولى، كان كل شيء في مرحلة البداية. ويمكن القول بدون أدنى تردد أنها كانت مرحلة غنية صنعتها مجموعة من كُتّاب وأدباء وشعراء على مستوى المرحلة ومتطلباتها، كانوا رواداً بالفعل.

وفي هذا الضوء وحده يمكن أن نفهم الدور التاريخي لطله حسين وعباس محمود العقاد وأحمد أمين ومحمود سامي البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم وكذلك إبراهيم عبد القادر المازني وتوفيق الحكيم، في نشوء الأدب العربي المعاصر. بل إن مرحلة النشوء هذه تقدمت خطوة إلى الأمام باتجاه ارتياد آفاق جديدة في النشر والشعر بفضل توفيق الحكيم، في مجال النشر (الرواية والمسرحية) وبفضل مدرسة أبوللو في الشعر (النزعة الرومانتيكية) وفي هذا المجال لعبت مجلتنا "الرسالة" و"الرواية" دوراً هاماً. وإذا ما كان علينا أن نحدد بمزيد من الدقة بعض سمات هذه المرحلة أمكن القول أن النشر كان أكثر تأثراً بالمعاصرة في



حين كان الشعر أكثر تأثراً بالتراث، وبوسعنا أن نذهب إلى أبعد من هذا فنقول إنّ النثر ابتداءً بما يشبه الثورة على المفاهيم والأساليب السائدة في حين عجز الشعر عن ذلك، وهذا مرده بطبيعة الحال لطبيعة كل منهما. لقد سيطرت الكلاسيكية (الشعر العمودي) على الشعر، في حين عجزت الكلاسيكية في النثر عن السيطرة، بل إن تحطيم أطر هذه الكلاسيكية هو الذي أتاح للنثر العربي المعاصر أن يولد ويتطور كي يولد ويتطور فن كتابة المقالة والقصة القصيرة والرواية والدراسة، وكان هذا انتصاراً كبيراً لأنه أكد في مواجهة أعداء اللغة العربية قدرتها على أن تبعث من جديد وتصبح بالفعل لغة معاصرة.

### **تطور الأدب العربي المعاصر**

يمكن أن تعتبر مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية بداية تطور الأدب العربي المعاصر بعد مرحلة النشوء الأولى. إنها إذا صح التعبير مرحلة النمو الجاد والسريع. إن فترة الأربعينات والخمسينات أغنت الأدب العربي المعاصر على نحو غير متوقع بإنتاج غزير في جميع المجالات، ولعل ذلك يرجع إلى نجاح الدول العربية في إنجاز استقلالها السياسي

الأمر الذي أعطى الحياة الثقافية حرية الحركة والتطور لمواجهة متطلبات ظروف الاستقلال السياسي الجديدة، إن اتساع حركة النشر بسبب هذه الظروف فتح المجال واسعاً لظهور المواهب الأدبية، كما أن اتساع نطاق تعلم اللغات الأجنبية فتح الباب على مصراعيه لحركة الترجمة، والترجمة تعني مزيداً من التأثر بالأدب الأجنبية أي مزيداً من المعاصرة على جميع المستويات وبالتالي مزيداً من الانفتاح والتفتح للمواهب الأدبية.

لقد تم ذلك كله خلال عشرين عاماً على نحو سريع نقل الأدب العربي المعاصر الناشئ دفعة واحدة من الطفولة إلى الشباب الأول مختصراً مرحلة المراهقة إلى أقل زمن ممكن، ففي الوقت الذي كان فيه طه حسين ما يزال على قيد الحياة، أصبح الأدب العربي المعاصر ينظر إليه وإلى جيله من الرواد، كما لو أن بينه وبين هذا الجيل قرناً من الزمن. لقد تعاقبت الأجيال الأدبية بسرعة مذهلة كاد الأحفاد معها أن ينسوا الأجداد تماماً، حتى أولئك الذين من الرواد قدر لهم أن يعمرُوا فقدوا المعاصرة حتى أصبحوا جزءاً من التراث، تراث مرحلة النشوء، وتوفيق الحكيم دليل حي على ذلك وما ينطبق على النثر في هذا الصدد ينطبق على

الشعر، بل إن تجاوز الكلاسيكية الجديدة في الشعر كان أكثر جرأة وصخباً وحسماً من النشر حتى ليتمكن القول أنها سقطت نهائياً لتحل محلها معاصرة شبه كاملة يمثلها ما أصبح يسمى اليوم بحق الشعر العربي الحديث. إن عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وأدونيس و خليل حاوي وأحمد عبد المعطي حجازي غدوا رواد المرحلة الجديدة في الشعر، ونجيب محفوظ ويوسف إدريس وعبد السلام العجيلي وحنا مينة وحسيب كيالي وغيرهم غدوا روادها في القصة والرواية، إلى جانب عشرات النقاد ومئات الباحثين وألوف الكتب التي تقدم روائع الآداب الأجنبية، كان الإنتاج الأدبي يتسع وينتشر مع دخول الألوف من المثقفين الناشئين ساحة الكتابة ومع دخول الملايين من المواطنين العرب المتعلمين ساحة القراءة على امتداد الوطن العربي، وكان لا بد مع هذا كله ومع احتدام الساحة السياسية بالأيديولوجيات والنظريات والأفكار من بدء ظهور الاتجاهات الأدبية. لقد سقطت "الموسوعية"، لم يعد من الممكن أن يكتب الكاتب في كل شيء وأن يكون في كل الاتجاهات وأن ينتج مختلف الأجناس الأدبية والأنواع، أن يكون قاصاً وشاعراً وناقداً وباحثاً. إن نموذج طه حسين

والعقاد والمائتي قد ذهب، أصبح لابد من عبقرية أدبية كبرى كي يمكن أن تكون على مستوى جميع أجناس العمل الأدبي وأنواعه.

إن فترة الأربعينات والخمسينات قد حققت خطوة الانتقال المطلوبة من الطفولة إلى الشباب الأول، لقد أنجزت مهامها بجدارة.

#### **بعض سمات المرحلة الراهنة**

نقصد بالمرحلة الراهنة فترة الستينات والسبعينات، إنها أغنى وأخصب مرحلة في تاريخ الأدب العربي المعاصر منذ نشوئه، إنها مرحلة تفتح حقيقي لهذا الأدب في مختلف الأجناس والأنواع الأدبية، إنها تشبه الاخضرار الذي يكسو الأرض مع قدوم الربيع، اخضرار يعسر معه التمييز من بعيد بين الأرض المعشوشبة وبين الأرض المزروعة، إنها اخضرار شامل ليس يعلم بعد ما سيجنى منه ويحصد وبين ما سيستحيل هشيماً تذروه الرياح وبين ما سيبقى في الأرض ليخصبها في المواسم القادمة. إن حمى حقيقية من الإنتاج والنشر والقراءة تلهب هذه المرحلة، إن أكبر أعداد الكُتاب في تاريخ الأدب العربي المعاصر تتشكل الآن، ومختلف

الأجناس والأنواع الأدبية تتكون، ويزور مختلف الاتجاهات تنمو، ومع هذا كله ملايين القراء يدخلون إلى الساحة، لقد انتهى عصر العدد المحدود من الأدباء والشعراء والكتّاب، كما انتهى عصر الجمهور المحدود من القراء، إن الثقافة بعامة تحقق أوسع أشكال التفاعل مع أوسع نطاق ممكن من الجماهير المتعلمة، بل إن هذه الثقافة بواسطة أجهزة الإعلام المتطورة تحقق أوسع أشكال التفاعل مع الجماهير غير المتعلمة، فعن طريق السمع والمشاهدة بدأ الإنتاج الأدبي والفني الذي كان وقفاً على القلة يغزو الجماهير الواسعة، وأسماء الأدباء والفنانين والكتّاب التي لم تكن معروفة إلا في دوائر مغلقة أو محدودة بدأت تصبح أسماء شعبية مألوفة.

- فما هي السمات العامة لهذا التطور؟

- وإلى أين يسير؟

- وما هي مسؤوليات الكتّاب والأدباء والفنانين إزاء

هذا كله؟

### حول السؤال الأول

يمكن أن نحدد السمات العامة لهذه المرحلة في النقاط

التالية:

### أولاً: ديموقراطية الثقافة

إن اتساع نطاق الكتابة والقراءة يجعل السمة الرئيسية الأولى لهذه المرحلة هي ديموقراطية الثقافة، ونقصد بهذه الديموقراطية بدايات تفاعل واسع بين الثقافة وبين الجماهير، فمرحلة الاستقلال الوطني في الأربعينات والخمسينات التي دخلها العديد من الدول العربية أعطت ثمارها في الستينات والسبعينات على صعيد الثقافة نتيجة انتشار التعليم بمختلف مراحلها، بظهور فئات واسعة من الكتّاب والأدباء والشعراء من جهة، وبتشكل قاعدة واسعة من القراء، من جهة أخرى، كل ذلك على الرغم من أن الأمية ما تزال هي السائدة نسبياً بين الجماهير الواسعة، ويمكن القول أن هذا التفاعل بين الثقافة بعامته وبين الجماهير كان تفاعلاً كمياً بالدرجة الأولى، يقتصر على التعلم بالمعنى الواسع، وأنه من حيث النوع متباين المستويات والمحتوى يشمل مختلف الاتجاهات الفكرية بدءاً من أصلب أشكال الثقافة التراثية حتى أعلى أشكال الثقافة المعاصرة، ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى تفاوت درجات تطور المجتمعات العربية وتباين أنظمة التعليم تبعاً لتباين

الاتجاهات السياسية لهذه المجتمعات، وكذلك تفاوت درجات ديمقراطية التعبير تبعاً لتباين هذه الاتجاهات نفسها. من هذا المنطلق كان لابد من أن تتفاوت درجات تطور الأدب العربي المعاصر بين قطر عربي وآخر. وكذلك كان لابد لهذا التطور من أن يفرض تفاوتاً في نمو وانتشار الأنواع والأجناس الأدبية. فتظل السيطرة مثلاً للشعر في قطر بينما ينمو النثر بوتيرة أكبر في قطر آخر. وأن يتطور الشعر نحو الحداثة في قطر ويظل تقليدياً عمودياً في غيره. ويمكن أن يقال الأمر نفسه عن القصة القصيرة والرواية والمسرحية والدراسات وغيرها من فنون الكتابة. بل إن بعض الأقطار العربية ما يزال في مرحلة نشر اللغة العربية وتعميمها وجعلها لغة الكتابة الأولى في المجتمع. كما يمكن أن يقال الأمر نفسه بصدد وسائل النشر وتطورها الحاسم في مسائل نشر التعليم وتطوير الثقافة ونمو الحياة الأدبية. غير أن ديمقراطية الثقافة تظل على الرغم من هذا التفاوت الكبير في محتواها بين قطر عربي وآخر وعلى الرغم من تناقضات هذا المحتوى، هي المدخل الطبيعي لنمو الأدب العربي المعاصر وتطوره. إن مسألة الكم هنا مسألة حاسمة لأنها السبيل إلى

المزيد من الإنتاج الأدبي وإلى كشف المزيد من المواهب الأدبية أي بالتالي خصب الحركة الأدبية وتطورها.

### ثانياً: تحديث اللغة العربية:

تنشأ اللغة في المجتمع وتتطور محكومة بقوانين تطوره وبمراحل هذا التطور بالنسبة إلى بنيته الثقافية وبنيته الاجتماعية - الاقتصادية. فاللغة ليست بناءً متعالياً على هذا التطور لا يخضع لقوانينه ومعطياته.

بل إن حيوية اللغة إنما تستمد من ارتباطها بهذا التطور ومن قدرتها على التجاوب مع متطلباته ذلك أنها ليست أداة الثقافة وحسب وإنما أداة الاتصال الأساسية في المجتمع كله. ولئن كانت لكل لغة بطبيعة الحال قواعدها العامة، فإن اللغة وقواعدها إنما هي حصيلة التطور التاريخي للمجتمع. إنها ليست معطى قبلياً خالداً فوق الزمان والمكان على الرغم من دورها الأساسي في بناء المجتمع وتمايز شخصيته. وما ينطبق على اللغات بعامة ينطبق على اللغة العربية. لقد صنع المجتمع العربي لغته عبر مراحل تاريخية موعلة في القدم. ولقد أسهمت اللغة العربية بدورها في بناء



المجتمع العربي وإبراز تمايزه. وكما أن التطور التاريخي صنع اللغة العربية، وكذلك فإن المسيرة التاريخية لهذا التطور هي التي حكمت وجود عربية فصحي ولهجات محلية، وحكمت أن تكون الفصحى لغة الأقلية المتعلمة ولغة الثقافة والأدب، واللهجات المحلية "لغات" الجماهير الواسعة. وبلغ الشقاق بين الفصحى والعاميات مبلغ أن أصبحت الفصحى شبه غير مفهومة من قبل هذه الجماهير. وأصبح الأدب بالتالي وقفاً على النخبة. وكان الشعر هو أداة الاتصال الرئيسية بين الفصحى والعاميات. ولقد أدت سيطرة الأمية شبه التامة على المجتمع العربي خاصة في عصور الانحطاط التي تمتد حتى القرن التاسع عشر إلى انحسار كامل للغة العربية الفصحى عن الحياة اليومية. ولقد كان لابد للنهضة الثقافية العربية خاصة والنهضة العربية بعامه من أن تتطرق من مسألة إحياء اللغة العربية، أي وضعها موضع التداول. وهذا ما تحقق بالفعل في القرن التاسع عشر. وكان لابد من أن يكون تحديث اللغة العربية هو الخطوة التالية. ذلك لأن وضع اللغة العربية موضع التداول كان يعني مطالبتها بالاندماج في الحياة الاجتماعية

وبالتطور معها وبأن تكون أداة الاتصال في عملية التطور هذه. من هنا يمكن القول أنه بدأت تنشأ لغة عربية "جديدة" إذا صح التعبير. ليست هي الفصحى التراثية تماماً ولا العاميات السائدة.

إن هذه المرحلة تمتد على الأقل من رفاة الطهطاوي إلى طه حسين وجيله من الكتاب والشعراء. إلى جيل "الكلاسيكية الجديدة" في النثر والشعر، كما سبق أن أسميناه.

ويمكن أن نقول أن هذا الجيل كان آخر حلقة في مرحلة إحياء اللغة العربية. وأن المرحلة الراهنة هي مرحلة "تحديث اللغة". ونقصد بهذا التحديث نشوء لغة عربية واحدة تقضي على ثنائية الفصحى والعاميات ومتجاوبة تماماً مع متطلبات مجتمع عربي معاصر في طريقه إلى الحداثة. وهذا بالفعل ما هو آخذ بالتكون في المرحلة الراهنة. إن المسألة في طرحها العلمي ليست في تصفية العاميات لصالح الفصحى التراثية فهذا مستحيل. كما أنها ليست في إسقاط الفصحى التراثية لصالح عامية جديدة موحدة أو غير موحدة.

فإذا كان التراثيون يتشبثون بقداسة اللغة وتعاليمها على الزمان والمكان ويحاولون قسر التطور الواقعي لعملية إحياء اللغة العربية في إطار لغة عربية تراثية، فإن رفض هذه العربية التراثية أو القول باستحالة تطويرها من جانب أعداء اللغة العربية والانفصاليين عنها أو الذين يشكون بقدرتها العربية على التطور يعني أن هذين الطرفين يقفان ضد الفهم العلمي لمسألة اللغة. فإذا كان الطرف التراثي يقف في الموقف المثالي، فإن الجانب الآخر يقف الموقف البرغماتي.

والمسألة تجري في إطار هذين الموقفين. فمع القول بوجود قواعد عامة للغة العربية ولكل لغة فإن مسألة التطوير تظل مطروحة حتى ولو شملت هذه القواعد نفسها مع الاحتفاظ بقواعد شديدة العمومية. إن اللغة العربية لن تنتظر قرارات فوقية كي تتطور أو لا تتطور. إنها تتطور بالفعل والمسألة هي في فهم الظروف الموضوعية التي تفرض هذا التطور والتفاعل معها لتحقيق استمرار التطور التاريخي للغة العربية منذ آلاف السنين للوصول إلى لغة حديثة متجاوبة مع معطيات هذا العصر والتقدم. وهي أيضاً لغة واحدة للمتقنين والجماهير. وفي هذا الإطار يمكن فهم مسألة النثر الفني والشعر وكل ما يتعلق باللغة من مسائل

الثقافة بعامة في الفلسفة والعلوم وغيرها من الأنماط الثقافية.

إن بروز هذا التحديث في مسألة اللغة العربية هو سمة أساسية من السمات التي يتسم بها تطور الأدب العربي في المرحلة الراهنة. والشعر العربي الحديث يقدم لنا مثلاً صارخاً على هذه الحداثة في اللغة. هذه الحداثة التي لم تعرف في النصف الأول من هذا القرن العشرين. ولئن كان من الممكن الرد على هذا القول إن لغة الشعر مسألة خاصة محدودة بالشعر نفسه لا يمكن تعميمها على اللغة كلها، إلا أن النثر المبسط السائد الذي يقتصر على استخدام مفردات محدودة بالقياس إلى غزارة مفردات اللغة العربية، يمكن أن يقدم لنا مؤشراً على هذه الحداثة.

لقد سقطت تماماً جميع أشكال النثر القديمة. حتى نثر طه حسين نفسه قد عفى عليه الزمن. لقد كان مرحلة انتقالية لا يمكن أن تستعاد. إن مسألة البلاغة كما كانت مطروحة في اللغة العربية القديمة آخذة في الانقراض إن لم تكن قد انقرضت. إن مسألة الشكل في طريقها إلى السقوط نهائياً باتجاه نثر يحكمه المضمون بالدرجة الأولى.

أو على الأقل باتجاه شكل قد فصل على قدر المضمون. إن النثر التقليدي وبخاصة الموروث من عصور الانحطاط والقائم على السجع مثلاً قد أصبح مدعاة للسخرية بالفعل.

### **ثالثاً: الانفتاح على الثقافات المعاصرة:**

السمة الثالثة للمرحلة الراهنة هي الانفتاح الشديد على الثقافات المعاصرة. إن تاريخ هذا الانفتاح يرجع إلى مرحلة ما يسمى "النهضة العربية" في القرن الماضي.

وإذا كان هذا الانفتاح قد اتسع في النصف الأول من هذا القرن. فإن هذا الانفتاح يأخذ في المرحلة الراهنة أبعاده كلها في جميع المجالات وبخاصة على صعيد الأدب.

ويرجع هذا الانفتاح بطبيعة الحال إلى عوامل عديدة في مقدمتها انتشار وسائل الاتصال الجماهيري وتطورها على نحو مذهل لم يعرفه تطور المجتمع من قبل. واتساع وسائل المواصلات. ونمو الوعي بضرورة التقدم واللحاق بالعصر. وتعلم اللغات الأجنبية وتلقي العلم في الخارج. ويعبر عن هذا الانفتاح بأجلى أشكاله وشدة تأثيره سيطرة الترجمة بجميع أبعادها وآفاقها. بل إن الترجمة أصبحت تشكل غزواً ثقافياً

حقيقياً تجاوز أوساط المثقفين إلى الأوساط كلها على مختلف الأصعدة. في الأدب والفن كما في العلم والفلسفة وسائر المجالات الأخرى.

وإذا ما أردنا أن نكون أكثر تحديداً لسمة هذا الانفتاح الراهن على الثقافات المعاصرة فإنه بوسعنا القول أن سمته الأساسية في المرحلة الراهنة هي الانفتاح على مختلف أشكال الفكر والثقافة الاشتراكيين.

فلئن فرضت السيطرة الاستعمارية على الأقطار العربية أن يكون انفتاح الثقافة العربية على الثقافات البرجوازية في العالم الرأسمالي في مرحلة ما قبل الحرب العالمية الثانية، فإن زوال هذه السيطرة الاستعمارية فتح الأبواب على مصاريعها للتلقي الثقافي من مختلف الاتجاهات وفي طليعتها الثقافة الاشتراكية التي زاد خصبها وغناها بعد الحرب العالمية الثانية ظهور أسرة البلدان الاشتراكية وامتدادها إلى البلدان المتخلفة بخاصة في آسيا. إن أنماطاً جديدة من الثقافة الاشتراكية بدأت تظهر في هذه البلدان تؤكد أن تطوير ثقافات المجتمعات القديمة كالمجتمع العربي أمر ممكن وأن احتمالات قيام ثورات ثقافية ليست أمراً ممكناً

وحسب وإنما هو واقع قيد التحقيق كما في الثورة الثقافية الصينية.

إن مسألة التحديث الثقافي لم تعد بالنسبة إلى المجتمعات العربية في المرحلة الراهنة مسألة واجبة وحسب بل تجاوزت ذلك إلى طرح مسألة "التنوير" الثقافي. وهذا تطور بالغ الخطورة بالنسبة إلى الثقافة العربية المعاصرة، جاء به الانفتاح الشديد على الثقافة العالمية المعاصرة الذي تتسم به المرحلة الراهنة وبخاصة الانفتاح على الثقافة الاشتراكية.



ويمكن أن نلخص السمات العامة لحركة تطور الأدب العربي في المرحلة الراهنة بأنها تستند إلى ظاهرة أساسية هي أن الثقافة العربية تمر في مرحلة تحولات جذرية على جميع المستويات. إن جميع الأسس القديمة أصبحت موضع نقاش ورياح التغيير أصبحت تلف هذه الأسس جميعاً، والبحث عن أسس حديثة لثقافة عربية معاصرة قائم على أشده، وإذا كان أعداء التحديث في مرحلة نشوء الأدب العربي المعاصر بعد الحرب العالمية الأولى قد كان لهم الدور الأول المؤثر في الحياة الثقافية، فإن هؤلاء لم يعودوا قادرين

إلا بمشقة كبيرة على الوقوف في مهبط عاصفة التحديث التي تجتاحهم، إن الشعر العربي الحديث كان الطليعة التي استطاعت اقتحام أحسن معاقل التراث والسلفية في الأدب العربي ألا وهو الشعر العمودي للتقدم نحو آفاق الحداثة، وإن طلائع أخرى في الفكر والأدب والفن تتقدم لاقتحام معاقل أخرى، أننا نعيش في زمن النضال الطليعي من أجل أدب وفن عربيين حديثين.

#### حول السؤال الثاني

- إلى أين يسير تطور الأدب العربي المعاصر؟

هذا هو السؤال الثاني الذي طرحناه في مقدمة هذه الدراسة.

فإذا كانت التحولات الجذرية في الثقافة العربية هي الظاهرة الأساسية السائدة في المرحلة الراهنة وإذا كنا نعيش كما أسلفنا القول زمن النضال الطليعي من أجل الحداثة، فإن السؤال الذي يفرض نفسه على هذا الأساس:

- ما هي المهام التي يواجهها الأدب العربي المعاصر في المرحلة الراهنة؟



### أولاً: النضال من أجل الحداثة الكاملة

نقصد بالحداثة الكاملة تطوير الأدب العربي بحيث يصبح في مستوى الآداب العالمية المعاصرة، وبهذا المعنى فإن هذه الحداثة تفرض تطويره في اتجاهات متعددة أهمها:

1- استيعاب التقنيات الأدبية الحديثة: فالآداب العالمية الحديثة تتفاعل مع جميع الأنواع والأجناس الأدبية المعروفة وتبتكر المزيد منها باستمرار، ولكي يصبح الأدب العربي حديثاً بالفعل لا بد له من أن يتعامل مع هذه الأنواع والأجناس، فلئن استطاع مثلاً أن يقطع شوطاً كبيراً في طريق استخدام تقنيات القصة والرواية وأن يدخل في نطاق الإنتاج المسرحي، فما يزال أمام الأدب العربي المعاصر طريق طويل لاستيعاب التقنيات الجديدة في القصة والرواية والمسرحية، ويمكن أن يقال الأمر نفسه عن الشعر وعن الفنون الأخرى. إنَّ استخدام هذه التقنيات هو الذي يدخل الأدب العربي المعاصر إلى قلب الحداثة ويدفعه إلى أعلى درجات التطور.

2 - متابعة تطوير اللغة العربية: إذا كانت اللغة هي أداة النشر والشعر فإن مسألة تطوير اللغة العربية تظل ملحة

وحاسمة ولا يمكن أن تتوقف إذا أريد للأدب أن يكون حديثاً بالفعل، فلا بد من النضال من أجل حسم هذه المسألة نهائياً لصالح تطوير اللغة العربية، فلئن كانت من خلال الإنتاج الثقافي بمختلف أشكاله قد تطورت وما تزال تتطور بالفعل فإنه لا بد من الجهد الواعي المنظم في هذا السبيل ومحاربة جميع العقبات التي تعترض هذا التطوير، ومن نافذة القول أن هذا الجهد الواعي المنظم يجب أن يكون موحداً قدر المستطاع وأن فرض اللغة العربية وتعميمها وتوسيع انتشارها، مسائل تدخل كلها في هذا الإطار.

3 - تنظيم الترجمة والتوسع فيها: إن الترجمة هي الأداة الرئيسية للانفتاح على تراث الثقافة العالمية، وعلى الرغم من أننا نعيش في المرحلة الراهنة عصر الترجمة بأغزر أشكاله إلا أن هذه الترجمة يجب أن تتم من خلال تخطيط مدروس في منطلقاته وفي تقنياته، تقوم به مؤسسات رسمية وشعبية، وخاصة إنها يجب أن تخرج من قطاع الفعالية الاقتصادية القائمة على الربح لتدخل نهائياً قطاع الفعالية التي تقوم على أساس سد حاجات ثقافية.

فالترجمة هي الوسيلة لتحديث الأدب العربي المعاصر لأنها هي التي تتيح اطلاع الكُتَّاب والأدباء والشعراء وجمهور القراء على تراث الأدب العالمي، ولا بد من أن يكون هذا الاطلاع أميناً على الأفكار المنقولة وعلى تقنيات الكتاب، ولا يتحقق هذا إلا بترجمة واعية ومسؤولة، يضاف إلى ذلك أن الترجمة يمكن أن تلعب دوراً مؤثراً في تطوير اللغة العربية وتحديثها، فقراءة الكتب المترجمة تتيح الاطلاع على تقنيات جديدة للكتابة وعلى مصطلحات وتشابيه واستعارات من اللغات الأخرى تسهم في إغناء اللغة العربية، وفي جعلها أكثر معاصرة وحادثة.

إنّ هذه النقاط الثلاث الأنفة الذكر تشكل الأساس الذي لا غنى عنه لتحديث الأدب العربي المعاصر.

### **ثانياً: التفاعل مع حركة الواقع الاجتماعي**

يمر الواقع العربي في المرحلة الراهنة بتحويلات حاسمة على مختلف المستويات وفي جميع الأقطار العربية، ولعل الواقع العربي لم يواجه من قبل في هذا القرن تحديات مصيرية تحدد مستقبل تطوره إلى أجيال عديدة كما يواجه

في هذه المرحلة. إنّ هذه التحديات تهز أعماق هذا الواقع وتطرح تساؤلات لم تطرح من قبل عن الماضي والحاضر والمستقبل. بل يمكن القول أن هذا الواقع يبدو وكأنه يعاني أزمة عميقة تضع موضع التساؤل وجوده بالذات، ولما كان الأدب والفن نتاجاً إنسانياً لذلك كان لابد بمختلف الأشكال والمضامين من أن تتعكس هذه الأزمة على الأدب والفن، والأدب والفن يكونان طليعيين حقاً لا عندما يعكسان هذا الواقع وحسب وإنما عندما يقدمان أيضاً رؤية رحية لآفاقه كلها فيسهما بذلك في دفع حركة تطوره باتجاه تحرير الإنسان وتقدمه.

وهذا هو الدور الحقيقي للأدب والفن، وكل تطور جاد لا يمكن أن يكون إلا في هذا الاتجاه. من هذا المنطلق فإن نضج الأدب العربي المعاصر مرتبط بقدره الأدباء على التفاعل مع حركة الواقع الاجتماعي والتوصل إلى أعلى درجات التلاحم معها، وطبيعي أن هذا يتوقف أيضاً في جملة ما يتوقف عليه على مستوى وعي الأدباء والفنانين لحركة الواقع وآفاقها، أنه هو الذي يعطي لرؤية الأديب والفنان شمولها وموضوعيتها. وإذا صح أن الأدب والفن هما نتاج

الانفعال مع الواقع، فإنه صحيح أيضاً أن "الانفعال الواعي" إن صح التعبير هو الذي يهب هذا النتاج أنضج أشكاله ومضامينه، والأدب العربي المعاصر مطالب باستمرار بمزيد من التفاعل مع الواقع والتلاحم معه، فهذا هو السبيل كي يعكس الأدب الشرط الإنساني الراهن بكل مقوماته وأبعاده، وإذا كنا قد حددنا الواقع الاجتماعي بالذات، فإننا نقصد به مجمل معطيات الواقع بمختلف جوانبها، هذه المعطيات التي تحدد في التحليل الأخير مقومات الشرط الإنساني كله، وفي مقدمة هذه المعطيات المعطى السياسي الذي يبدو في المرحلة الراهنة مؤثراً وحاسماً.

### **ثالثاً: التوجه نحو الجمهور الواسع من القراء**

لقد ظل الأدب العربي المعاصر في نشوئه وتطوره حتى المرحلة الراهنة نخبوياً إن صح التعبير، تنتج القلة المتعلمة، ولئن كان هذا شرطاً تاريخياً حكم نشوء هذا الأدب فإن هذا الشرط التاريخي أخذ بالتحول كما أسلفنا عندما أشرنا إلى ديموقراطية الثقافة وبدء التحامها بال جماهير الواسعة، والإنتاج الأدبي مطالب بأن يواكب هذا التحول

وبأن يدفعه إلى الأمام، إنها مهمة مطلوبة من الأدب العربي المعاصر كي يكون له دوره الفعال في الحياة الثقافية والحياة العامة.

وهذه المهمة مرتبطة بطبيعة الحال بمسألة التفاعل مع حركة تطور الواقع الاجتماعي كما بينها.

ذلك لأن هذا التوجه نحو الجمهور الواسع من القراء لا يمكن أن يتحقق إلا إذا كان الإنتاج الأدبي مرتبطاً بقضايا الجماهير الواسعة ومشكلاتها وهمومها، فهذا الارتباط وحده هو الذي يتيح للأدب التغلغل في الأوساط الجماهيرية، وبالتالي يتحقق التفاعل المطلوب. ولعله من نافلة القول الإشارة إلى أن الواقع الاجتماعي في مختلف الأقطار العربية يؤلف في المرحلة الراهنة غابة كثيفة من المشكلات الملحة والمعقدة في جميع المجالات وأن هذا الواقع بالتأكيد أغنى وأخصب من أي خيال، وأن الفنان الموهوب يستطيع أن يستمد من هذا الواقع ملاحم ترتفع في محتواها إلى مستوى الأساطير.

## حول مسؤوليات الكتّاب والأدباء والفنانين

تفرض المرحلة الراهنة من تطور الأدب العربي المعاصر على الكتّاب والأدباء والفنانين مسؤوليات مرتبطة بمهام هذه المرحلة وبالمستوى الذي بلغه تطور الأدب العربي المعاصر، وفي مقدمة هذه المسؤوليات أن يحدد الكتّاب والأدباء والفنانون مواقعهم الفكرية وانتماءاتهم الأدبية والفنية. إن فرزا واعياً يحدد الكتّاب والأدباء والفنانون بأنفسهم على أساسه هذه المواقع والانتماءات يجب أن يتحقق.

إن مرحلة فوضى الانتماءات يجب أن تنتهي، فقد بلغ تطور الأدب العربي المعاصر مرحلة من النضج أصبح فيها الفرز ممكناً، إن لم يكن بالنسبة إلى الكثرة، فإنه على الأقل بالنسبة إلى القلة، وليست هذه مسؤولية النقد الأدبي والفني وحده وإنما هي بالدرجة الأولى مسؤولية المنتجين الواعين أنفسهم.

فلم يعد مبرراً لكاتب له موقعه في الإنتاج الأدبي والفني أن يقول إنه لا يعلم في أي موقع يقف، إنه يقف في موقع، شاء ذلك أم أبى، اعترف به أم لم يعترف، وتطور الأدب العربي المعاصر في المرحلة الراهنة يتوقف كما نعتقد إلى حد كبير على وعي الأدباء لمواقعهم والالتزام بها والدفاع عنها وتبريرها وتفسيرها، أي أن يحددوا بوضوح رؤيتهم الفكرية والأدبية والفنية، وإذا كان هذا مبرراً للناشئين فإنه لا يمكن أن يكون مبرراً للراشدين المعترف بإنتاجهم.

إن مرحلة عدم وعي الكُتَّاب والأدباء والفنانين لمواقعهم وانتماءاتهم هي بالتأكيد مرحلة متخلفة من مراحل تطور أي أدب أو فن، إنها المؤشر الرئيسي على هذا التخلف، إنها سمة من سمات مراحل الطفولة في نشوء الآداب وتطورها، إنها جزء من ظاهرة "الموسوعية" التي أشرنا إليها عند الكلام عن نشوء الأدب العربي المعاصر، بخاصة في مجال النشر، إنه لمن العسير حقاً أن نصنف طه حسين وتوفيق الحكيم وعباس محمود العقاد وأحمد أمين ومعظم جيل الرواد، بل لعله كان من العسير عليهم أن يقوموا بتصنيف أنفسهم، لقد كانوا مرحلة التمهيد لتطور الأدب ولنشوء الاتجاهات، وإذا كان هذا يبدو لنا ممكناً بعض الشيء



اليوم فإنه كان عسيراً في زمنهم، إن الأدب العربي المعاصر بدأ يدخل مرحلة ما يمكن أن نسميه "التخصص" في كتابة الرواية والقصة والمسرحية والمقالة والنقد والدراسة وغير ذلك من فنون الكتابة، ومع هذا "التخصص" لا بد من أن تكون المرحلة التالية هي تحديد المواقع الفكرية والانتماءات الأدبية والفنية، إنها الخطوة المطلوبة على طريق نضج الأدب العربي المعاصر، إننا نعتز سلفاً أن هذه الخطوة ليست يسيرة ولكننا نعتقد في الوقت نفسه أنها متاحة، وتطور الأدب المعاصر هو الذي يتيحها في هذه المرحلة، صحيح تماماً أن رؤية الأديب والفنان لا تلد دفعة واحدة وأنها تتطور وتتعدل وقد تتغير وأن بلوغها مرحلة النضج والوضوح يتطلب تطوراً طويلاً، ولكننا مع ذلك نعتقد أن من حقنا ومن حق أي ناقد أو مشتغل بالأدب بل وحتى أي قارئ أن يسأل أي شاعر أو روائي أو مسرحي أو قصصي مثل نجيب محفوظ مثلاً أو يوسف إدريس أو حنا مينه أو عبد الوهاب البياتي: أين تقف؟ أين موقعك الفكري؟ ما انتماءك الأدبي؟ ما هي مراحل تطور إنتاجك؟ ما هي آفاق تطور هذا الإنتاج؟ ونعتقد بالإضافة إلى هذا أن ثغرة كبيرة في شخصية الأديب والفنان تنفتح أمامنا إذا ما عجز عن أن يجيب عن هذه الأسئلة.

ليست المواقف الفكرية والانتماءات المذهبية في الأدب والفن بالتأكيد مواقع ثابتة، كما أن التنقل بين هذه المواقف والانتماءات ظاهرة فكرية وإنسانية أيضاً، ولكن ما لا يمكن أن يغتفر بالفعل أن يعجز الأديب أو الفنان عن أن يحدد موقفه في كل مرحلة من مراحل تطوره، وعن أن يرسم خطأً بيانياً لحركة تطوره كلها، وهذا يعني أننا نطالب الفنان بالوعي، ووعي موقفه الفكري وانتمائه المذهبي أي بعامة ووعي موقعه، إنها مرحلة متقدمة بالنسبة إلى أي أديب أو فنان.

وطموحنا إلى أن يبلغ كل أديب أو فنان هذه المرحلة طموح مشروع دوماً، إنه مؤشر على طموح إلى أن يرتفع العمل الأدبي والفني إلى مستوى الوعي والموقف الشامل المتناسك، وهذا الوعي في المرحلة الراهنة بدأ يتجاوز مرحلة الوعي الفردي، لقد بدأ يدخل مرحلة ووعي جماعي لدى الأدباء والفنانين، ومن هذه الخطوة يجب أن ينطلق التحول لنشوء مذاهب أدبية وفنية محددة واضحة المعالم والقسمات. إن المدارس الأدبية والفنية إذا كانت كما سبق أن ذكرنا لا تنشأ بقرار وإنما من خلال الإنتاج الأدبي والفني، إلا أن

العمل الواعي المشترك من قبل الأدباء والفنانين يمكن أن يدفع التطور بهذا الاتجاه إلى الأمام، وليس هذا بدعة في تاريخ الأدب والفن فإن له سوابق عديدة، إن العديد من الأدباء والفنانين قد تجمعوا وأعلنوا في بيانات واضحة محددة أنهم يمثلون اتجاهاً أدبياً محدداً ويناضلون من أجله على جبهة الأدب والفن.

(المستقبلون، السرياليون، الواقعيون الاشتراكيون... إلخ)، إن هذه التجمعات أصبحت لها وسائلها الخاصة في نشر أدبها وفنّها كمجلات تمثلها أو دور نشر تتبنى اتجاهاتها.

إن ظهور الجماعات الأدبية على أساس انتماءات محددة يمكن أن يقضي على العديد من أشكال فوضى العلاقات بين الأدباء والفنانين أنفسهم، وبينهم وبين المنظمات التي تمثلهم أو دور النشر، كما إنها تحدد العلاقات بين الإنتاج وبين النقد الأدبي الذي يمكن أن يأخذ اتجاهات محددة لها ممثلوها كمدارس في النقد ولها منطلقاتها ومناهجها. إن هذا التجمع في اتجاهات أدبية محددة يحدد بدوره العلاقات بين الأدباء أنفسهم ويضعف من طابعها الشخصي ليحولها

إلى علاقات قائمة على أساس الاتجاهات، أن هذه الفرز أصبح اليوم ضرورة ملحة لتطوير الإنتاج الأدبي ولدفع حركة تطور الأدب العربي المعاصر إلى المام ولاسيما إذا كان انطلق من تجمعات أدبية تضم الأدباء من الوطن العربي كله أو على الأقل من بعض أقطاره، إنها تعزّز العلاقات الأدبية العربية والفكرية والشخصية فيما بينهم وتقرب من تطور الأدب العربي المعاصر بين الأقطار العربية وتفاعله وتخفف من وطأة الانفصال الثقافي السائد الذي يجب أن يقضي عليه وعلى كل ما يحول بين الأدباء والكتّاب العرب وبين إنشاء أمّتن الروابط فيما بينهم، وهذا لا يتحقق بأعلى أشكاله إلا على أساس تحديد الانتماءات الأدبية والتجمع ضمن أطرها.

مرة أخرى نوجه الدعوة إلى ظهور تجمعات من هذا النوع، والكتّاب الذين يصنفون أنفسهم كواقعيين يمكن أن يكونوا نقطة البداية في هذا التحول. فهل نطمح إلى بيان منهم يحدد مفهومهم للواقعية وعزمهم على العمل المشترك لتعريفها، إنه كما قلنا طموح كبير ولكنه طموح مشروع لا بد منه.

## حول مستقبل الأدب العربي المعاصر

تطرح المرحلة الراهنة من تطور الأدب العربي المعاصر مسألة نعتقد أنها على جانب كبير من الأهمية، هي مسألة آفاق تطور هذا الأدب، فإذا كان يصح أن نصف المرحلة الراهنة ونقصد بها مرحلة الستينات والسبعينات، بأنها مرحلة الانطلاق نحو الحداثة بعد أن تجاوز الأدب العربي المعاصر في تطوره مرحلة النشوء والتأسيس في النصف الأول من هذا القرن، فإن محاولة استشراف آفاق هذا التطور وتحديد بعض ملامحه تصبح مسألة تفرض نفسها، بل يمكن القول أن محاولة بذل الجهد الواعي من قبل الأدباء والمشتغلين بالأدب لدفع هذا التطور باتجاه آفاق محددة هي محاولة مشروعة تماماً، بل إنها محاولة مطلوبة وتشكل جزءاً لا يتجزأ من المهام التي يفرضها على أنفسهم جميع

الذين يؤمنون بالدور الطليعي للأدب في دفع حركة تطور المجتمع العربي إلى الأمام باتجاه التحرر والتقدم وبناء وحدته القومية، ولعل هذا ما دفع المؤتمر الحادي عشر للأدباء العرب الذي انعقد في طرابلس (ليبيا) إلى طرح موضوع "الأدب العربي والمستقبل". وتبدو المهمة أكثر إلحاحاً إذا ما تذكرنا المخاطر التي يمكن أن تنشأ عن ترك الإنتاج الأدبي في الوطن العربي يخضع لحركة تطوره العفوية، أي أن يكون مجرد انعكاس لمجمل الظروف الثقافية والسياسية والاجتماعية القائمة في الأقطار العربية، فإذا كان صحيحاً تماماً أن الأدب كجزء من البنية الثقافية هو انعكاس للظروف الاجتماعية بالمعنى الواسع للكلمة، فإنه صحيح تماماً أيضاً أن مسألة وعي الأدباء لهذه الظروف تلعب بدورها دواً حاسماً في أن لا يكون الإنتاج الأدبي مجرد انعكاس أي في أن يكون طليعياً بمعنى أن يلتزم بأهداف ويأخذ على عاتقه بعض المهام المحددة، وهذا ما نقصده بالتحديد عندما نطرح مسألة استشراف آفاق تطور الأدب العربي المعاصر أي مسألة مستقبل هذا الأدب.

### أ- بعض المعطيات التي تحكم تطور الأدب العربي المعاصر

إن مسألة استشراف آفاق تطور الأدب العربي المعاصر تفرض قبل كل شيء محاولة تحديد المعطيات التي تحكم هذا التطور، إذ بدون تحديد بعض هذه المعطيات أو المعطيات الأساسية تصبح الرؤية المستقبلية متعذرة بالتأكيد، ونود أن نشير إلى أننا في محاولة تحديد هذه المعطيات أو بعضها لا نقصد تلك التي تتعلق بحركة الإنتاج الأدبي بالذات أي المعطيات التي تحكم حركة تطوره الداخلية وإنما المعطيات التي تحكم حركة تطور المجتمعات العربية، أي المعطيات الخارجية إن صح التعبير، وطبيعي أننا لا يمكن أن نفهم هذا الفصل إلا على أنه لتسهيل البحث، إذ ليس ثمة ريب يساورنا في أن جدلية عميقة تربط ما بين المعطيات الداخلية وبين المعطيات الخارجية. وإلا لاستحال علينا القول بأية مهمة طليعية للأدب في حركة التطور العام لأي مجتمع.

### أولاً: الانفصال السياسي بين الأقطار العربية

تخضع حركة تطور الأدب العربي لمعطاة أساسية هي الانفصال السياسي بين الأقطار العربية، إنَّ هذا الانفصال يلعب دوراً حاسماً في حركة التطور هذه.

وهذا الدور سلبي بطبيعة الحال، فتعدد الأنظمة السياسية يفرض على الأدب العربي المعاصر مناخات سياسية متعددة وبالتالي مختلفة تفرض بدورها مؤثرات مختلفة تدفع هذا التطور في اتجاهات غير موحدة إنَّ لم نقل متباينة ومتضاربة، وذلك تبعاً لتباين هذه الأنظمة وتناقضها وبالتالي فإنَّ الأدباء العرب يجدون أنفسهم كلُّ في قطره، أمام اعتبارات سياسية محلية لا يمكن تجاهلها تلعب دوراً سلبياً في تطور الأدب العربي المعاصر باتجاه حمل مهام مشتركة، يضاف إلى ذلك ما يمكن أن يخلقه الانفصال السياسي من نشوء نزعات فكرية إقليمية قد تصل إلى حد رفض انتماء الأدب المحلي إلى إطار أوسع هو الإطار العربي العام.

أو على الأقل إلى حد اعتبار أن القاسم المشترك بين الأدب المحلي وبين الإطار العام للأدب العربي المعاصر هو اللغة العربية فقط.



إنّ الآثار السلبية للانفصال السياسي على تطور الأدب العربي المعاصر عديدة وبالغة الخطورة على جميع المستويات ولا يستطيع تجاوزها إلا القلة القليلة من الكُتَّاب والأدباء لأن ذلك يتطلب بالإضافة إلى الموهبة الأدبية الكبيرة وعياً إيديولوجياً والتزاماً سياسياً يتجاوزان الانتماء القطري عن طريق وعي المحركات العميقة لحركة تطور المجتمع العربي ككل وللمهام التي يطرحها هذا التطور والتي يفترض بالكاتب الطليعي أن يعيها ويلتزم بها.

إنّ هذه المهام هي الأساس الذي يفترض أن تقوم عليه حركة تطور الأدب العربي المعاصر كي يسير هذا التطور باتجاه آفاق مشتركة وموحدة للإنتاج الأدبي في جميع الأقطار العربية.

يضاف إلى ذلك أن الانفصال السياسي يضع عملياً العراقيل في وجه انتشار الإنتاج الأدبي على مستوى البلاد العربية تصل أحياناً إلى حد العرقلة التامة لانتقال هذا الإنتاج من قطر عربي إلى قطر آخر.

فالقوانين والأنظمة المالية والجمركية والإدارية والسياسات الإعلامية والثقافية والتربوية المتعددة أو المختلفة والمتناقضة تقف حجر عثرة حقيقي في وجه انتشار الإنتاج الأدبي وتفاعله مع الجماهير والكتّاب والأدباء في مختلف الأقطار العربية.. وهذا يعني قيام شبه انفصال ثقافي، فقد أصبح من الثابت أن أسوار العزلة الثقافية قائمة بالفعل ولا تقل قوة عن الأسوار السياسية والاقتصادية وغيرها، إن هذه الأسوار لتشجع تطور الأدب العربي المعاصر في اتجاهات إقليمية محلية تشكل تهديداً جدياً لظهور أدب عربي معاصر ذي آفاق مشتركة بل أصبح من الواضح أن السياسات الثقافية في الأقطار العربية أخذت تتجه نحو ما يمكن أن يوصف بالاكتماء الذاتي عن طريق تشجيع الإنتاج الأدبي للاستهلاك المحلي وفق الاعتبارات التي تملها السياسية العامة لكل قطر.

وإذا ما أضفنا إلى هذا كله السياسات التربوية المتعددة والمختلفة نستطيع أن ندرك بوضوح أكبر أخطار الانفصال السياسي على حركة تطور الأدب المعاصر، إنها تعزل الإنتاج الأدبي عن القواعد الجماهيرية الواسعة التي يطمح

إلى الوصول إليها على مستوى الوطن كله وتفرض عليه أن يستهلك محلياً، وما يمكن أن يصل منه إلى الأقطار الأخرى لا يمكن أن يكون إلا النذر اليسير الذي لا يتيح الاطلاع عليه إلا للقلة المثقفة، وبالتالي فإن الانفصال السياسي بين الأقطار العربية يفرض على الأدب العربي المعاصر سمة أساسية هي حصيلة ظروف محلية تنتجها وتستهلكه ولا تتعامل معه على النطاق العربي ككل إلا نخبة محدودة.

### **ثانياً: التطور الثقافي اللامتكافئ بين الأقطار العربية**

يحكم قانون التطور اللامتكافئ الأقطار العربية، ويرجع ذلك إلى ظروف تاريخية طويلة معقدة ومتشابكة حكمت تطور المجتمع العربي منذ مئات السنين، وهذا القانون يفعل فعله على صعيد البنية الثقافية العامة للمجتمع العربي الأمر الذي أدى إلى اختلاف سمات البنى الثقافية للأقطار العربية، بل يمكن القول أن القطر العربي الواحد قد يتعايش فيه أكثر من بنية ثقافية واحدة، ونعني هنا البنية الثقافية بأوسع أشكالها ومقوماتها، وإذا كان صحيحاً تماماً أن هذه البنى الثقافية آخذة في التغير السريع

بعد ركود دام قروناً طويلة، إلا أن هذا التغيير يسير في اتجاهات غير موحدة تبعاً لظروف كل قطر عربي، والواقع أن ثمة علاقة تحكم هذا التغيير لا بد من وعيها لدفع البنية الثقافية للأقطار العربية باتجاه التماثل إذا أردنا أدباً عربياً معاصراً ذا آفاق موحدة في الاتجاه والمضمون.

فالتخلف الاجتماعي إذا كان يفرض على المجتمع العربي سمات مشتركة على الصعيد الثقافي إلا أنه يفرض في الوقت نفسه سمات متباينة، وكذلك الأمر بالنسبة إلى مسألة التغيير، فالتحديث إذا كان يفرض التغيير إلا أن هذا التغيير باتجاه التجديد يفرض في الوقت نفسه سمات مشتركة وسمات متباينة في آن واحد تماماً كما هو الحال في ظاهرة التخلف، ومن هنا فإن التغيير لا يمكن أن يؤدي بالضرورة إلى التماثل، بل قد يؤدي إلى نشوء بنى ثقافية جديدة متباينة أكثر صلابة من البنى القديمة، وهنا تكمن الخطورة في ظاهرة التغيير، أي أنها قد تؤدي إلى انفصال ثقافي جديد بين الأقطار العربية أرسخ جذوراً وأصلب في مواجهة مهام دفع البنية الثقافية لهذه الأقطار باتجاه التماثل، فما نراه من مظاهر التماثل الجديدة في البنى الثقافية

للأقطار العربية نتيجة لمفاعيل التغير الاجتماعية المشتركة، ترافقه في الوقت نفسه مظاهر انفصال لا تقل شدة عن مظاهر التماثل، بل إنَّ هذا التغير نتيجة مفاعيل داخلية وخارجية قد يؤدي إلى إعادة تكريس قيم متخلفة بصيغ جديدة معادية لتحديث المجتمع العربي أشد خطورة من الصيغ القديمة والإقليمية ليست إلا واحدة من هذه الصيغ التي قد تكرر سياسياً وثقافياً وإيديولوجياً.

إنَّ التطور الثقافي اللامتكافئ بين الأقطار العربية إذا ما ترك لحركته الميكانيكية أو العفوية فإنه لن يؤدي إلى تماثل البنى الثقافية في الأقطار العربية حتى ولو أدى هذا التطور إلى التغير في هذه البنى أو إلى تحديثها، وبالتالي فإن آفاق تطور الأدب العربي المعاصر لن تكون موحدة الاتجاه والمضمون بالضرورة، وهذا يعني أن هذا التطور الثقافي اللامتكافئ يجب أن يدفع نحو قفزة نوعية من أجل تحقيق تماثل البنى الثقافية في المجتمع العربي، أي من أجل ما أسميناه أدباً عربياً معاصراً موحد الآفاق والاتجاهات.

### ثالثاً: تباين المؤثرات الثقافية الخارجية

تلعب المؤثرات الثقافية الخارجية دوراً هاماً في الانفصال الثقافي بين الأقطار العربية. ونقصد بهذه المؤثرات، المصادر الثقافية الأجنبية المختلفة التي تسهم في تكوين البنية الثقافية لكل قطر من هذه الأقطار. وترجع هذه المؤثرات إلى مطلع القرن الماضي على الأقل. أي إلى مطلع الغزو الاستعماري. فالغزو التجاري والمالي للأقطار العربية من قبل الدول الرأسمالية الأوروبية وبخاصة فرنسا وبريطانيا ومن ثم ألمانيا وإيطاليا حمل معه الغزو الثقافي ومن ثم جاء الاحتلال العسكري والاستعماري المباشر. كانت غاية هذا الغزو الثقافي الأساسية تدمير البنية الثقافية التاريخية للمجتمع العربي تدميراً تاماً إذا أمكن بإزالة أبرز مقوماتها ألا وهي اللغة العربية وعلى الرغم من تفاوت درجات نجاح هذا الغزو في تحقيق أهدافه بالنسبة إلى كل قطر عربي إلا أن هذه المحاولة الاستعمارية العريقة تركت بصماتها على تطور البنية الثقافية لكل قطر عربي وخلقت استعدادات متباينة عند كل قطر لتلقي المؤثرات الثقافية الأجنبية. وقد أثر هذا وما يزال يؤثر بنسب متفاوتة في تطور الأدب العربي المعاصر

في كل قطر وذلك عن طريق أداة الاتصال الرئيسية وهي اللغة الأجنبية الأكثر انتشاراً في كل قطر عربي. فمن المعروف مثلاً أن الثقافة الفرنسية أكثر تأثيراً من غيرها من الثقافات الأجنبية في بعض أقطار المغرب العربي الكبير وفي لبنان. بينما لعبت الثقافة الإنكلوسكسونية دوراً مماثلاً في مصر والعراق وبعض الأقطار العربية الأخرى. والحق أننا هنا عندما نتحدث عن المؤثرات الثقافية الخارجية في تكوين البنية الثقافية للأقطار العربية، وبخاصة الأدب العربي المعاصر في نشوئه وتطوره، إنما نقصد في الحقيقة ليس عملية الانفتاح على الثقافة العالمية المعاصرة وهي عملية ذاتية تقوم بها المجتمعات الآخذة في التقدم وفي النمو الثقافي، وإنما المقصود المؤثرات الأجنبية الداخلية ذات الطابع الاستعماري التي تحاول فرض نفسها فرضاً كوسيلة من وسائل التدخل الإمبريالي في تكوين البنية الثقافية للمجتمع العربي.

إن هذه المؤثرات لعبت دوراً مخرباً كبيراً في مرحلة الاستعمار القديم للأقطار العربية. وهي ما تزال تلعب الدور المخرب الكبير نفسه في مرحلة الاستعمار الجديد. إنها لا

تستهدف كما في الماضي تفويض البنية الثقافية التاريخية وإنما تستهدف بالدرجة الأولى الحيلولة دون نشوء بنية ثقافية حديثة علمية ومتطورة، أي الإبقاء على التخلف الثقافي والحيلولة دون أي تطور جذري في البنية الثقافية العربية العامة. وإنّ هذا المفعول في المرحلة الراهنة من تطور الأدب العربي المعاصر يلعب دوراً مؤثراً كبيراً بحكم اتساع تأثير وسائل الاتصال الجماهيري، في الجماهير بعامة وفي المشتغلين بقضايا الأدب والفن.



لقد أردنا من استعراض هذه المعطيات الأساسية الثلاث ألا وهي:

- الانفصال السياسي بين الأقطار العربية.

- التطور الثقافي اللامتكافئ بين هذه الأقطار.

- تباين المؤثرات الثقافية الخارجية.

هذه المعطيات التي اعتبرناها بشكل من الأشكال مؤثرات "خارجية" أو "خارجة" عن نطاق حركة التطور الذاتية للأدب العربي المعاصر، أن نؤكد عليها بصفاتها



عوامل أساسية في حركة تطور الأدب يجب أن تؤخذ بعين الاعتبار لا عند محاولة استشراف آفاق تطوره وحسب وإنما يجب أن تدرس كيفية إلغاء مفاعيلها السلبية على تطور هذا الأدب باتجاه أن يكون موحداً في آفاق تطوره أي مواكباً لحركة تطور المجتمع العربي باتجاه تحرره وتقدمه ووحدته.



## 2- آفاق التطور باتجاه المستقبل

إن محاولة تحديد بعض آفاق تطور الأدب العربي المعاصر بصورة مسبقة ليست يسيرة ولكنها في الوقت نفسه ليست مستحيلة. بل إن محاولة استشراف بعض هذه الآفاق منذ الآن مسألة ضرورية وفي غاية الإلحاح.

لهذا رأينا من الضروري محاولة تحديد بعض المعطيات التي تفاعل في الواقع الراهن كي نستطيع تلمس بعض هذه الآفاق. إن هذه المعطيات التي ذكرناها وغيرها تقودنا إلى بعض الملاحظات الأساسية:

### الملاحظة الأولى: حول العلاقة بين الانفصال الثقافي

وبين الاتجاه نحو التوحيد.

سبق أن أشرنا عند الكلام عن الانفصال السياسي بين الأقطار العربية أنه يكرس انفصلاً مقابلاً له هو الانفصال الثقافي. كما سبق أن أشرنا عند الكلام عن التطور الثقافي اللامتكافئ بين الأقطار العربية أن التغيير باتجاه التجديد في البنى الثقافية للأقطار العربية يفرض، شأنه شأن التخلف الثقافي، على هذه البنى الثقافية سمات جديدة مشتركة وكذلك سمات متباينة. وبالتالي فإن ظاهرات التوحيد الثقافي الجديدة التي نلمسها في المرحلة الراهنة بين الأقطار العربية يرافقها في الوقت نفسه تكريس ظاهرات انفصال جديدة. ونستطيع أن نسوق على ذلك مثلاً بسيطاً هو ظاهرة محو الأمية وانتشار العربية الفصحى وشبه الفصحى نتيجة لانتشار التعليم. إن هذه الظاهرة مؤشر إيجابي على التقدم باتجاه الوحدة الثقافية بين الأقطار العربية غير أن محتوى التعليم ذو طابع محلي إقليمي يكرس استقلال كل قطر عن الآخر وانفصاله ويؤكد على هويته الإقليمية. وكذلك يمكن أن يقال عن الأدب المحلي في كل

قطر. إن ازدهاره مؤشر إيجابي. ولكنه في الوقت نفسه مؤشر سلبي لأنه يعني بداية تكون آداب ذات خصائص محلية لم تكن موجودة من قبل. فكل قطر عربي أصبح له نتيجة انتشار التعليم والثقافة وأجهزة النشر والاتصال الجماهيري، كتابه وأدبائه وشعراؤه الخاصون به وبالتالي أدبه المحلي. إن ظاهرة التوحيد الوحيدة هي اللغة العربية. إنها شرط لازم ولكنه غير كاف لأنه ليس باللغة العربية وحدها يمكن صنع أدب عربي موحد. من هنا يمكن القول أن العلاقة بين الانفصال الثقافي وبين الاتجاه نحو التوحيد الثقافي في الوطن العربي هي علاقة جدلية. إن التطور الثقافي يسير نحو الانفصال ونحو التوحيد في آن واحد. إن البنية الثقافية تحمل في آن واحد بذور التوحيد وبذور الانفصال. وهي في صراع. وبمقدار ما تتعاضم قوى التوحيد تتعاضم في الوقت نفسه قوى الانفصال. ومن قلب هذا الصراع ومن خلاله يمكن أن يولد الأدب العربي الموحد، وليس من خارجه أو بمعزل عنه. أي أن المسألة في جوهرها مسألة تاريخية، تشكل المسألة الثقافية أو مسألة الأدب جزءاً منها أو جانباً من جوانبها.

### الملاحظة الثانية: من أين سينبتق الأدب العربي الموحد؟

إذا كانت المسألة كما سبق أن ذكرنا مسألة تاريخية. وإذا كان النمو الثقافي يحمل في آن واحد عوامل الانفصال وعوامل التوحيد، وإذا كان الأدب العربي الموحد سيولد في قلب هذا الصراع ومن خلاله فإن هذا يعني أنه سيولد من قلب الأدب المحلي لكل قطر ومن خلاله. وبالتالي فإنه لن يكون أدباً لا محلياً أو "ضد - محلي" إذا صح التعبير أو "فوق - محلي".

وإلا فإنه سيكون منبت الجذور، معزولاً عن الشرط الإنساني والظروف الاجتماعية العامة التي تصنعه. إنه في هذه الحالة سيكون أدباً مجرداً، نخبياً، مترفاً. إن هذا الأدب العربي الموحد لا يمكن أن يكون إلا أدباً محلياً. ونحن لا نفهم هنا من صفة عربي، أنه مكتوب بالعربية، فهذه مسألة بديهية، ولكننا نعني مسألة المحتوى. إنه أدب محلي المنشأ استطاع بالغوص وراء الشرط الإنساني المحلي أن ينفذ منه إلى الهموم المشتركة للشرط الإنساني العربي كله. إن الأدب العربي المعاصر سيظل مجموعة آداب محلية عربية ما لم يتوصل إلى الكشف عن الشرط الإنساني

العربي العام في مختلف ظروف تطوره التاريخية. إننا نعتقد اعتقاداً راسخاً أن الشرط الإنساني العربي في مستوى القاعدة الجماهيرية العربية الواسعة تحركه شروط تاريخية تصنع له هموماً مشتركة باستمرار في مختلف مراحل تطوره السياسي والاجتماعي والاقتصادي وأن هذه الشروط التاريخية هي التي تصنع الأدب العربي الموحد. غير أن هذه الشروط التاريخية قد لا تبدو في بعض المراحل جلية واضحة. وإحدى مهام الأدب العربي المعاصر أن يكشف عنها ويبرزها للعيان كي يستطيع دفع تطوره باتجاه أن يكون أدباً عربياً شاملاً.

إن الأدب العربي الموحد المنشود سيولد من قلب الأدب المحلي ليكون نقيضه تماماً. نقيض همومه الخاصة التي صنعها الانفصال السياسي والتطور اللامتكافئ بين الأقطار العربية والمؤثرات الثقافية الأجنبية وجميع القوى المستفيدة من الانفصال والمصالح المحلية، ليرتفع إلى مستوى الهموم الكبرى، هموم الجماهير العربية كلها التي هي جزء لا يتجزأ من هموم الإنسانية في تطلعها نحو التحرر والتقدم وبناء حياة أفضل. إن هذا الأدب العربي الموحد

المنشود لا يمكن أن يلغي الأدب المحلي أو أن يكون بديلاً له إنه الأدب المحلي نفسه عندما يحقق قفزة نوعية في وعيه للشرط الإنساني المحلي فيرتفع به إلى مستوى الشرط الإنساني العربي الشامل في إطار عالمنا المعاصر ومعطياته وتناقضاته.

إنه لطبيعي إذن أن يكون المدخل إلى هذا الأدب العربي الموحد المنشود العمل على تطوير الإنتاج الأدبي في الأقطار العربية ودفعه إلى أعلى مستويات المعاصرة والحداثة والسعي الحثيث لتوسيع رقعة انتشاره ودعوة الأدباء والكتاب إلى التوجه نحو الهموم الجماهيرية محلياً وعربياً والالتزام بها في أعماق محركاتها. إن هذا التوجه هو الذي سيصنع أدب المستقبل الموحد. وإذا ما كان لنا أن نتساءل عن أسباب إخفاق الجماعات الأدبية المتعددة والمختلفة القائمة في الوطن العربي في إعطاء دفع جاد لحركة تطور الأدب العربي المعاصر، فإننا لا يمكن أن نرجع ذلك إلا إلى سبب رئيسي واحد هو فقدانها الاتجاه. إن الرؤية الواضحة لهدف واضح هي وحدها التي تحدد الاتجاه ومعه تحدد المهام وبالتالي يصبح التحرك متيسراً وجاداً وفعالاً.

### الملاحظة الثالثة: من الذي سيصنع أدب المستقبل؟

قبل كل شيء لابد من تأكيد واقعة أساسية هي أن أدب المستقبل ليس مسألة معزولة عن الظروف والشروط التي يرتبط بها المستقبل العربي نفسه. إن المجتمع العربي سيصنع أدبه الموحد من خلال مسيرته لصنع تحرره وتقدمه ووحدته القومية. ولا يستطيع الأدب العربي المعاصر أن يطمح إلى أكثر من ذلك. فالأدب يتطور بتطور مجمل البنية الثقافية للمجتمع. ومن العسير أن يطمح إلى ما يتجاوز هذا. فقد نشأ الأدب العربي المعاصر وتطور نتيجة للظروف المستجدة التي طرأت على المجتمع العربي في نهاية القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين. وستظل همومه مرتبطة بهموم المجتمع العربي كله، مجزئاً كان أم موحداً.

وسيظل تطوره رهناً به. إن عبقرية كبرى ذات وعي متألق هي وحدها القادرة على استشراف المستقبل وتجاوز الحاضر إليه في عملها الفكري أو الأدبي أو الفني. غير أن هذه العبقرية نفسها لا تنبثق من العدم. إنها إرهاب بآن

الواقع حامل باحتمالات المستقبل وأنه في سبيله إلى أن يظهرها للنور.

- ماذا تعني هذه الواقعة؟

إنها تعني بوضوح وبساطة تامة أن القوى التي تصنع المستقبل العربي الموحد هي القوى نفسها التي تصنع الأدب العربي المعاصر الموحد المنشود. إنها تصنعه كجزء من البنية الثقافية العامة المتطابقة مع الواقع الجديد. إن هذه القوى سيكون لها مفكروها وكتابها وأدباؤها وشعراؤها الذين يأخذون على عاتقهم هذه المهمة.

- ولكن ألا يعني هذا أننا ربطنا مستقبل تطور الأدب العربي المعاصر بمسألة سياسية؟ إن الأمر كذلك بالفعل، إذا ما فهمنا المسألة السياسية بمعناها الواسع الشامل أي أنها مسألة النضال من أجل بناء مجتمع عربي اشتراكي موحد. إن هذا النضال هو في الوقت نفسه مسؤولية جميع المفكرين والكتاب والأدباء والشعراء المؤمنين بالقضية العربية في استراتيجيتها النضالية وفي أهدافها المرحلية والنهائية.



إن هذا المحتوى السياسي - إذا صح التعبير - لمسألة مستقبل الأدب العربي المعاصر يفترض مسبقاً المسألة الإيديولوجية أي مسألة المنطلقات النظرية لحركة التحرر العربية في آفاقها الوحيدة الاشتراكية. مسألة النضال ضد الإمبريالية وحلفائها في الداخل من الرجعيين والانفصاليين والمستغلين وسائر قوى التخلف في المجتمع العربي.

إن هذه المنطلقات تشكل المحتوى الإيديولوجي لأدب طليعي يجب أن يسير الأدب العربي المعاصر باتجاهه. إن هذا الأدب سيكون نواة أدب المستقبل المنشود.

وهذا يربط نتائج بالغة الأهمية في نطاق الإنتاج الأدبي واتجاهاته. إنه يعني أن ثمة معركة مستمرة تفرض نفسها على الصعيد الأدبي بين الأدباء والكتاب والنقاد أنفسهم معركة تفرض تحديد المواقع وفرز الاتجاهات. معركة تفرض معرفة من هم مع أدب المستقبل العربي المنشود ومن هم ضده. من يؤمنون بأدب عربي طليعي ومن لا يؤمنون. من يرون في الالتزام بهذا الأدب الطليعي أعلى أشكال التعبير عن حريتهم كمواطنين وكفنانين ومن يرونه قيلاً عليهم.

من يقدرون بقوة وعيهم وموهبتهم على صنع هذا الأدب  
ومن يعجزون عن ذلك. بين الممثلين الحقيقيين لهذا الأدب  
وبين الأدعياء والمزييفين والمنحليين والمتسيبين. بين الذين  
يدركون أعمق الإدراك العلاقة التي لا تتفصم بين "أنا"  
الفنان الفرودية و"الأنا" الاجتماعية. ويعيشون هذه العلاقة  
بكل عمقها وعنقها أي بين أولئك الذين يمثلون الشرط  
الإنساني بجذوره الضاربة في الواقع السياسي والاجتماعي  
والاقتصادي وبين أولئك الذين يعجزون عن وعي هذا الشرط  
بكل أبعاده التاريخية.

إن هذه الملاحظات الثلاث تشكل كما نعتقد المدخل  
لمحاولة تحديد آفاق تطور الأدب العربي المعاصر.

### 3- من أين يجب أن نبدأ؟

إن ما أسلفنا من معطيات تحكم تطور الأدب العربي  
المعاصر، وما طرحنا من ملاحظات أساسية في محاولة  
لتحديد آفاق تطوره المستقبلية، كل هذا يفرض مهام بالغة  
الخطورة في المرحلة الراهنة يتوقف على حملها بوعي وجدارة

دفع تطور الأدب العربي المعاصر باتجاه تلك الآفاق المنشودة.  
وهذه المهام يجب أن تنطلق من الأسس التالية:

1 - الالتزام بمنطلقات حركة التحرر العربية وأهدافها  
المرحلية والنهائية. فإذا كان المطلوب في المرحلة الراهنة  
توافر أدب عربي طليعي فإن هذا الأدب لا يمكن إلا أن  
يكون ملتزماً. ومحتوى هذا الالتزام هو منطلقات حركة  
التحرر العربية وأهدافها. إنه يعني الالتزام بالجمهير العربية  
الواسعة وبمصالحها الأساسية. الالتزام بالمصير العربي  
بجميع أبعاده السياسية والاجتماعية والاقتصادية. إن أي  
إبداع أدبي لا يتمثل هذا الالتزام ويعبر عنه لا يمكن أن  
يكون إبداعاً هامشياً مهما كانت أصالته. وهذا يقتضي  
بطبيعة الحال درجة عالية من الوعي السياسي والاجتماعي  
وموهبة كبيرة قادرة على أن تعكس هذا الوعي بأصالة في  
الإنتاج الأدبي.

إن الأدب النضالي الميسس حتى العظم يجب أن يكون  
شعار الإنتاج الأدبي في المرحلة الراهنة. إنه الأدب الذي  
تطلبه الجماهير وتستجيب له أكبر استجابة. إنه الأدب  
الوحيد القادر على توعية هذه الجماهير وتحريكها باتجاه

قضيتها. بل لعله لم تمر بالأدب العربي المعاصر مرحلة أقبلت فيها الجماهير على الأدب الميسر كالمرحلة الراهنة، سواء كان إنتاجاً شعرياً أم روائياً أم مسرحياً. فالوعي الجماهيري قد ارتفع إلى مرتبة عالية لم يسبق له أن بلغها من قبل، باتجاه قضاياها الأساسية.

2 - الواقعية كروية ومنهج في الإنتاج الأدبي. فالأدب الملتزم لا يمكن إلا أن يكون واقعياً. إذ لا معنى للالتزام إذا لم يكن محتواه الشرط الإنساني الراهن بكل أبعاده الفكرية والسيكولوجية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية. إن الجماهير تبحث في المرحلة الراهنة عن أدب ترى فيه حياتها بكل قضاياها وهمومها المباشرة وغير المباشرة، الكبيرة منها والصغيرة. ومسؤولية الأدب الطبيعي أن يكون هذا الأدب الذي تشده الجماهير. ولن يكون هذا الأدب إلا من خلال واقعية في الرؤية والمنهج ترسي أسسها في الأدب العربي المعاصر وتصبح لها تقاليداً إنسانية العريقة المعبرة عن أعماق تطلعات الجماهير العربية.

3 - العمل المشترك على أساس الانتماءات الأدبية. لقد بلغ الأدب العربي المعاصر مرحلة من التطور أصبحت تسمح

كما نعتقد بظهور اتجاهات أدبية واضحة ومحددة. كما نعتقد أن من الممكن قيام تجمعات أدبية على هذا الأساس. وطبيعي أننا نعني بصورة أساسية الانطلاق من النقطتين السالفتين: الالتزام والواقعية. ولقد سبق أن دعونا الأدباء والكتاب الذين يعدون أنفسهم في صف الواقعية إلى التجمع وإلى إصدار "بيان" يحدد مفهومهم لها وأسس عملهم في إطارها. كما سبق أن أشرنا إلى أن التجمع على أساس الانتماءات الأدبية هو المنطلق الجديد الذي يجب أن يبدأ منه الأدب العربي المعاصر في المرحلة الراهنة. إن العمل المشترك على هذا الأساس يمكن أن يضم روائيين وقاصين وشعراء ونقاداً ومسرحيين وإلى ما هنالك من الأجناس الأدبية، وبذلك يحقق نوعاً من الوحدة بين هذه الأجناس نفسها وهذا ما ليس متوافراً حتى الآن. فضلاً عن أنه إذا اتسع ليشمل الأدباء والكتاب على نطاق الوطن العربي كله، فإنه سيؤدي بدون ريب إلى نوع من توحيد الرؤية الأدبية وبلورة الاتجاهات. وفي هذا ما فيه من دفع للإنتاج الأدبي إلى الأمام باتجاه تكوين أدب عربي معاصر موحد الاتجاهات والآفاق.

إن هذا العمل المشترك على أساس الانتماءات الأدبية لا يلغي العمل النقابي إذا صح التعبير أو يكون بديلاً له. بل يجب أن يسير معه جنباً إلى جنب ويعززه. إن للكتاب مصالح مشتركة أساسية لا يمكن التنازل عنها. وهم ملزمون بالعمل من أجل حمايتها والدفاع عنها لأنها منبثقة من وجودهم ككتاب وهي ضمانة قدرتهم على متابعة الإنتاج. وفي هذا المجال يجب أن يكونوا موحدين تماماً.



لقد انطلقنا في بحثنا هذا حول مستقبل الأدب العربي المعاصر من ضرورة وجود أدب طليعي يقود حركة تطور الأدب العربي المعاصر باتجاه أن يصبح موحد الآفاق والاتجاهات، وخلصنا إلى القول بثلاثة أسس لهذا الأدب الطليعي وهي:

- الالتزام بمنطلقات حركة التحرر العربية وأهدافها.
- الواقعية كروية وكمنهج في الإنتاج الأدبي.
- العمل المشترك على أساس الانتماءات الأدبية.

إن المشكلة الأساسية المطروحة في المرحلة الراهنة هي:  
كيف يمكن الخروج بالأدب العربي المعاصر من واقعه  
القطري المحلي إلى واقع عربي شامل. إن هذه مشكلة  
تاريخية فريدة في بابها، يرتبط حلها بحل مشكلات الواقع  
العربي الأساسية السياسية والاجتماعية والاقتصادية  
وبخاصة مشكلة الانفصال السياسي بين الأقطار العربية.  
غير أن العمل على جبهة الإنتاج الأدبي في الوطن العربي  
بأسره مطالب بالنضال لحل مشكلات الواقع العربي، شأن  
الجبهات الأخرى ومن هنا فإن الأدباء والكتاب لا يمكن أن  
يعفوا أنفسهم من المسؤوليات ومن هنا ينبثق دور الأدب  
الطليعي.

إنه الطليعة النضالية على جبهة الأدب والفن من أجل  
مجتمع عربي متحرر متقدم ومن أجل أدب قادر على مواكبة  
التحولات الفكرية والسيكولوجية والاجتماعية  
والاقتصادية والسياسية القائمة في سياق حركة التطور في  
هذا الاتجاه. إن هذا التطور في طريقه إلى صنع واقع ثقافي  
جديد وهو بقدر ما يخلق من عوامل التوحيد يخلق بالقدر  
نفسه عوامل انفصال جديدة.

لذلك لا يمكن لهذا التطور أن يترك لحركته العفوية. بل لا بد من تدخل الوعي والفعالية النضالية المنظمة للتغلب على هذه التناقضات. وهذه هي المسألة في التحليل الأخير كما يقولون. إن الطليعة النضالية على جبهة الأدب والفن مطالبة بالوعي وبالفعالية المنظمة، بأن تحول دون تكريس الأدب العربي المعاصر إلى آداب عربية محلية وبأن تدفعه باتجاه أدب عربي معاصر شامل موحد الآفاق والاتجاهات.

والمطلوب من هذه الطليعة أن تظهر إلى حيز الوجود. إنها لن تظهر بقرار بل باللقاء في ساحات العمل الأدبي من خلال وعي مشترك يصنع انتماءات أدبية موحدة ويفرز المواقع والاتجاهات. ونعتقد أن هذه الطليعة جديرة بأن تحمل اسم الكتاب والفنانين الواقعيين العرب. كما نعتقد أن مقومات هذه الطليعة المنشودة متوافرة في ساحة العمل الأدبي والفني على امتداد الوطن العربي.



## الأدب العربي والمستقبل في المؤتمر الحادي عشر للأدباء العرب

في نطاق جدول أعمال مؤتمر الأدباء العرب الحادي عشر طرح موضوع "الأدب العربي والمستقبل" ... وفي هذا الإطار قدمت أربعة بحوث هي:

- الأدب العربي والمستقبل - نور الدين بلقاسم - (تونس).
- الأدب العربي المعاصر وآفاق المستقبل د.محمد مصايف - (الجزائر).
- الأدب المعاصر والمستقبل - علي صدقي عبد القادر (ليبيا).
- الأدب والمستقبل العربي - محيي الدين صبحي - (سورية).

وعندما نصنف هذه المواد بأنها بحوث فذلك على سبيل التعميم وحسب. فهي تتراوح بين البحث (د.محمد مصايف) (15. ص. فولسكاب) (نور الدين بلقاسم) (9. ص. فولسكاب) وبين المقالة (علي صدقي عبد القادر) (8. ص. فولسكاب). (محيي الدين صبحي) (7. ص. فولسكاب).

فالموضوعان الأول والثاني يتسمان فعلاً بطابع البحث من حيث المنهج، في حين يتسم الآخران بطابع المقالة التي تطرح فكرة أو عدة أفكار تتصدى لشرحها وتوضيحها. وعندما نقول إنها قدمت في "إطار" موضوع "الأدب العربي والمستقبل" فنقصد بذلك أن كلاً منها تناوله بفهم خاص وبشكل مختلف باستثناء علي صدقي عبد القادر الذي خرج عن الإطار خروجاً تاماً عندما تحدث عن الإبداع الأدبي والفني بشكل مجرد دون أن يتطرق إلى الأدب العربي الذي هو محور البحث، لذلك سنخرجه من نطاق هذه المراجعة.

والحق أن عنوان "الأدب العربي والمستقبل" يفتقر إلى مزيد من التحديد أي إلى توضيح المقصود من العلاقة بين

الأدب العربي وبين المستقبل المطلوب بحثها. ويبدو أن هذا  
النقص في التحديد هو السبب في أن البحوث دارت في إطار  
الموضوع.

- من المقصود هنا بالمستقبل؟

- هل هو مستقبل الأدب العربي؟

- أم هو مستقبل المجتمع العربي؟

فإذا كان المقصود مستقبل الأدب العربي فهذا يعني  
التساؤل عن آفاق تطور الأدب العربي المعاصر. أي مستقبل  
هذا الأدب بالذات. وعلى هذا النحو فهم د.محمد مصايف  
هذه العلاقة.

لقد قال في مطلع بحثه:

"يتألف هذا الموضوع من شقين اثنين: حالة الأدب العربي  
في العهود الأخيرة والآفاق التي يطمح إلى بلوغها في  
المستقبل".

أما إذا كان المقصود هو مستقبل المجتمع العربي ودور  
الأدب في صنعه، فعلى هذا النحو فهمه نور الدين بلقاسم  
عندما قال في مطلع بحثه:

"إن موضوع الأدب العربي والمستقبل يقودنا إلى البحث في دور هذا الأدب ومدى مساهمته في تحرير المجتمع وتقدمه الاجتماعي والاقتصادي...".

على هذا النحو أيضاً فهم محي الدين صبحي هذه العلاقة عندما طرح موضوعه أصلاً تحت عنوان "الأدب والمستقبل العربي".

من هذا المنطلق، أي من النقص في وضوح عنوان الموضوع المطروح على جدول أعمال مؤتمر الأدباء العرب الحادي عشر، جاز لنا إن نقول أن البحوث التي دارت في إطار الموضوع قد تناولته من جانبين أي من خلال مفهومين للمستقبل. الأول هو المستقبل العربي والثاني هو مستقبل الأدب العربي. وعلى هذا الأساس سنقدم هذه المراجعة السريعة للبحوث التي قدمت للمؤتمر تحت عنوان "الأدب العربي والمستقبل" وسنتناول فيه بحثين أحدهما بحث نور الدين بلقاسم والثاني بحث د. محمد مصايف.



## نور الدين بلقاسم الأدب العربي والمستقبل

يرى نور الدين بلقاسم، وهو في ذلك على حق، أن البحث في دور الأدب في تحرير المجتمع العربي يقتضي دراسة مستفيضة لا يمكن تقديمها في إطار المؤتمر لأن ذلك يستغرق "سنتين عديدة" كما يقول. لذلك يعلن مقدماً في مطلع البحث أنه سيدلي برأيه "في الأدب الواجب إيجاده في المرحلة القادمة".

هكذا نرى نور الدين بلقاسم يضطر إلى القيام بخطوتين قبل الخوض في الموضوع لتحديد نطاق بحثه. وهو عندما يدخل في صميم الموضوع يقسم الأدب العربي المعاصر إلى مرحلتين: المرحلة الأولى، مرحلة "إحياء التراث" (أحمد

أمين وطه حسين) و"إثارة الشعور القومي" (الرصايف،  
السياب، الجواهري، الشابي). والمرحلة الثانية هي المرحلة  
الراهنة، مرحلة السبعينات.

ثم يتساءل:

- "هل أن الأدباء العرب في السبعينات وما بعدها من  
المراحل سيكون لهم نفس الدور الذي كان لسابقيهم؟  
ويجيب عن هذا التساؤل بعد أن يستعرض الظروف  
الصعبة التي يمر بها المجتمع العربي الراهن قائلاً:  
- "إن الأدب الذي يولد في مناخ كهذا أصبح فيه وجودنا  
في خطر - هذا الأدب لا بد أن يكون مخالفاً لما سبق ذكره  
من أدبنا العربي".

وهو يرى أن "هذه المخالفة تكمن في روح الأدب نفسه  
ومضمونه وفي الرؤية الحضارية التي يطرحها ونموذج المجتمع  
المستقبلي الذي ينحته" كما يقول. "فقد انتهى زمن الذاتيات  
والعواطف الملتهبة والمشاعر الفردية. لقد انتهى ذلك الزمن  
وجاء وقت الجد الفاصل بالنسبة إلى رجال الفكر  
المخلصين".

- ما هو إذن دور الأدب العربي "المستقبلي" كما يسميه؟  
- إنه "تحديد الرؤية الفكرية والاجتماعية والسياسية  
الخاصة بالفرد والمجتمع والتي تتخذ من قضايا العرب  
الأساسية موضوعاً لها".

إنه في رأيه "أدب فاعل" يجب أن يعيد الاعتبار للكلمة  
التي فقدت اعتبارها. وعلى "الأديب الواعي رسم الدور  
الحقيقي الذي يجب أن تلعبه الجماهير في التنمية وبناء  
المجتمع العادل... ذلك لأن مجتمعنا العربي الراهن يحتاج إلى  
تغيير بنيته... ورسالة الأدب المقبلة هي رسالة توعية وأخذ بيد  
القوى الجديدة التي تتحرك بنوازع حية لتغيير الواقع الراهن  
وإبداله بواقع جديد" (ص 4).

وينتقل نور الدين بلقاسم بعد ذلك إلى مزيد من التحديد  
فيعلن أن الشعر هو المؤهل أكثر من غيره من بين الأجناس  
الأدبية الأخرى ليلعب هذا الدور.

"إن الجنس الأدبي الذي سيكون جسر الوعي بين  
الأدب والأمة هو الشعر" ويعلل ذلك "بما للشعر من تأثير في  
العرب ولما في أنفسهم من استجابة له".

وهو يشترط على الشاعر أن تكون لغته سهلة بسيطة  
تأخذ الأفكار دون لفٍ ودوران - كما يقول - وتعبر عن  
المواجهة بشجاعة وتحذ.

ويستشهد على ذلك بشاعرين: نزار قباني من المشرق  
والميداني بن صالح التونسي من تونس. إن نور الدين بلقاسم  
في هذا ضد ما يسميه "التقنية في الأدب". إنه يرى فيها  
"الجبن والهروب". وهو مع ما يسميه "التقابل بين الأديب  
والواقع" ويقصد بذلك تصدي الأديب للواقع العربي المتخلف  
بكل سلبياته. وهو أيضاً مع ضرورة تحلي الأديب بما يسميه  
"الفكر الرائد" في مواجهة ما يسميه "الفكر الصدى" أي  
الفكر غير الفاعل في الحياة.

يقول نور الدين بلقاسم:

"ونحن في هذه الفترة الدقيقة من حياة أمتنا هذه الفترة  
التي نشاهد فيها الهجمة الإمبريالية والصهيونية الشرسة على  
ثرواتنا وحضارتنا وقيمنا وتراثنا، في هذه الفترة نحتاج إلى  
فكر رائد وشجاع يصفى الحساب مع أوضاعنا الاجتماعية  
والاقتصادية والسياسية.. إلخ..".



ويختتم بلقاسم بحثه قائلاً:

"باختصار شديد فإن الأدب في المرحلة القادمة يتمثل في وضع الإنسان العربي على عتبة المواجهة والتحدي لظروفه النفسية والاجتماعية والعالمية".

### تعقيب

يمكن تلخيص موقف نور الدين بلقاسم من مسألة "الأديب العربي والمستقبل" إن هذا الأدب يجب أن يكون ملتزماً. وإن الشعر هو المؤهل أكثر من غيره من الأجناس الأدبية ليلعب الدور الرئيسي في التوعية وفي الصدام. وهو يطالب الأدب بعامة بالابتعاد عن الذاتية وبالالتزام بالفكر الطليعي (الرائد).

إن التعقيب الرئيسي على هذا الموقف يتلخص في السؤال التالي:

- لماذا أعطي الشعر هذا الدور الطليعي دون غيره؟

ليس ثمة ريب في أن الشعر كان ديوان العرب الماضي. لكن هل يستمر هذا الشعر في القيام بهذا الدور في عصرنا الحاضر. إنه مستمر بالتأكيد. ولكن من المؤكد أيضاً أن

أجناساً أدبية أخرى برزت في الأدب العربي المعاصر وبدأت تلعب دوراً لا يقل أهمية عن دور الشعر. ولعل بعضها تخطى الشعر في تأثيره. وبمقدار ما تمحي الأمية وتزداد فعالية وسائل النشر والإعلام ستأخذ هذه الأجناس الأخرى كالقصة والرواية والمسرحية دورها الفعال في الحياة الثقافية والاجتماعية ولئن كان الفكر الطليعي مطالباً بأن يلعب دوره في تشوير الأدب المعاصر فما لا ريب فيه أن الأجناس الأدبية الأخرى مرشحة أكثر من الشعر كي يلعب الفكر الطليعي دوره من خلالها. أليس المطلوب "تشوير" الشعر العربي نفسه أي الخروج به من حيث الشكل والمضمون من قوالبه التقليدية؟ وإنه بدون هذا قد يفقد مستقبله؟

**د. محمد مصايف**

## **الأدب العربي المعاصر وآفاق المستقبل**

انطلاقاً من أن المقصود بالمستقبل هو مستقبل الأدب العربي بالذات، وعلى وجه التحديد، الأدب العربي المعاصر يجد د.محمد مصايف نفسه مضطراً منذ البداية إلى أن يقوم كما يقول "بمحاولة وصف تقريبية للمستوى الذي بلغه أدبنا في هذا القرن والمشاكل التي يعاني منها وبخاصة بعد الحرب الكونية.. وذلك من أجل أن يتوصل إلى طرح "التساؤل عما ينطوي عليه - الأدب العربي - من إمكانات ويمكن أن ينتظره من عقبات..".

إن أول حكم يطلقه على الأدب العربي الحديث هو "أنه انتقل نقلة عملاقة منذ ظهور التباشير الأولى للنهضة العربية".

أي منذ سامي البارودي إلى اليوم في نطاق الشعر وطه حسين والعقاد والرافعي ونعيمة في نطاق الرواية. والعامل الأساسي لهذا التحول كما يقول د.محمد مصايف هو "الاتصال الوثيق الواسع بين أدبنا والآداب الغربية الكبرى". "لقد التفت أدباؤنا في المشرق والمغرب إلى ما عند الغربيين من مذاهب وفنون وهو أمر هام ينبغي أن نلح عليه كلما أردنا أن نؤرخ للأدب العربي الحديث". إلا أن هذا الاقتباس كما يقول د.محمد مصايف أحدث "أزمة في الأدب العربي". ما هي هذه الأزمة؟ "في تصور الكثيرين من المفكرين العرب أن أزمة الأدب العربي إنما هي أزمة الأوضاع السياسية السائدة". و"طرح القضية في هذا الشكل يجعلنا نتساءل عن رسالة الأديب حيال أمته ووطنه. فليس منا من ينازع في أن معظم النظم القائمة في بعض البلدان العربية تجعل من الصعب على الأديب أن يؤدي رسالته الإنسانية والفنية على الوجه الأكمل".

ويعقب د.مصايف على هذا بالقول: "ولكن طريق الكلمة الحرة المدوية لم يكن في يوم من الأيام مفروشاً بالورود. فالأديب كان وينبغي أن يظل حراً يقول كلمته في

كل الظروف وهذا هو الأمر الوحيد الذي لم نستفده من الآداب الأجنبية الكبرى. لقد اقتبسنا منها تقريباً جميع المذاهب والاتجاهات الفنية. واقتبسنا أخيراً العقيدة الاشتراكية من العالم الاشتراكي ولكننا لم نقتبس لا من هؤلاء ولا من أولئك هذه اللهجة الحادة التي نعبر عنها في نقدنا بالصدق في بعض الأحيان فظل أديبنا في بعض البلدان العربية يرددون ما يرضي النظم القائمة في هذا البلدان".

#### - ما هي الأسباب الموضوعية لهذه الأزمة؟

إنها أولاً كما يرى د. محمد مصايف تقليد المذاهب والفلسفات الوافدة. إن الاقتباس لكي يكون مفيداً يجب أن ينطلق من أرض صلبة. "وهذه الأرض لن تكون غير التراث العربي الذي هو الضمان الوحيد لشخصيته وأصالته" ويستشهد على ذلك بما يسميه "أزمة الشعر العربي الحديث". وهي ثانياً ما يسميه "انفصال الأديب عن المحيط الذي يعيش فيه" والمقصود بذلك حيرته أمام الأزمات السياسية والانتكاسات وعدم قدرته على التأثير في مجرى الأحداث.

وهي ثالثاً تشجيع الدولة للفرع العلمية في التعليم والإعراض عن العلوم الإنسانية والدراسات الأدبية والفنية. غير أن د. محمد مصايف يعرب عن ثقته بقدرة الأدب العربي على الخروج من أزمته ويتساءل:

- ما هو الدور الذي ننتظره من الأديب العربي؟ ويجب عن ذلك:

- "الحياة الاجتماعية والسياسية والعقائدية التي يعيشها الشعب العربي من الخليج إلى المحيط تفرض على الأديب أن يكون واعياً بظرف عمله الفني أنه يعيش في وسط المجتمع العربي. فمن المفروض أن يعيش مشاكل هذا المجتمع وأن يعيشها بشكل إيجابي يدفعه إلى محاولة التعبير عند الحاجة وإلى دعم الاتجاه المفيد في المسيرة العربية".

"غير أن قيام الأديب بهذا الدور يتطلب منه جرأة كبيرة فقول الكلمة الحرة ليس متيسراً في البلدان العربية. وهو يحتاج إلى هذه الجرأة لا في الكلمة الحرة فحسب بل وفي طرح المشاكل الأساسية بالأسلوب المناسب كذلك".

ويختتم د.محمد مصايف بالقول:

"إذا كنا نتفق على أن أدبنا العربي المعاصر يوجد في منعرج خطير فإنه بإمكانه أن يجتاز هذه المرحلة الحرجة، وهذا لا يمكن إلا إذا أدرك الأديب دوره في المجتمع على وجه التحديد وامتلك جرأة كافية لأن يسير بفضه إلى آفاق أوسع، آفاق الحرية التي لا تتنافى ورسالته الوطنية والقومية والإنسانية. وإذا كان من واجب القيادات العربية أن تعترف للأديب بدوره الإيجابي البناء في المسيرة التي تسيرها مجتمعاتنا وأمتنا، فإن من حق الأديب ألا ينتظر من هذه القيادات أية منحة بل عليه أن يفتك حريته كاملة وأن يعمل على إنشاء أدب قومي يذكر بمجد الأمة العربية ويؤسس لحضارة عربية معاصرة خالدة".



### **تعقيب**

على الرغم من أن بحث د.محمد مصايف أكثر البحوث الأربعة المقدمة إلى المؤتمر منهجية وحرصاً إلا أن ثمة ملاحظات نرى أن لا بد من إيرادها كتعقيب على البحث:

- يتبنى البحث مبدأ وجود أزمة يعاني منها الأدب العربي المعاصر تذهب إلى حد أن تكون "أزمة وجود أو لا وجود" شاملة لا تتناول الأديب العربي وحسب وإنما الإنسان العربي المعاصر ككل، وأن أزمة الأدب هذه "إنما هي أزمة الأوضاع السياسية السائدة". وإذا كان صحيحاً تماماً هذا الربط بين أزمة الأدب وبين الأزمة السياسية، فإن مهمة الأدب المسؤول هي أن يعكس بصورة واعية هذه الأزمة من خلال الإنتاج الأدبي، لا أن يكون ضحية لها. وهنا يكمن الدور الإيجابي للأدب في العمل من أجل التغيير. وهو عندما يكون ضحية لها فذلك يعني أنه يعاني من قصور ذاتي لا يمكن تحميله على الظروف السياسية وبخاصة عدم توافر حرية التعبير. وموهبة الأديب وحدها هي التي تحدد قدرته على أن يعكس هذه الأزمة أو أن يعجز عن ذلك. ونظلم أدبنا العربي المعاصر إذا ما اعتبرناه قد قصر قصوراً كاملاً في طرح أزمة الوجود العربي الراهنة.

إن هذا يعني في حقيقة الأمر قصوراً في فهمنا لواقع أدبنا العربي المعاصر وطبيعة دور الأدب بعامة. إن التساؤل عن وجود أزمة في الدب العربي المعاصر وعن مدى هذه



الأزمة يمكن رده إلى تساؤل أكثر بساطة هو: هل ثمة الأدب طليعي أم لا؟ إن وجود هذا الأدب أو عدم وجوده هو الذي يحدد في التحليل الأخير وجود أزمة جدية في أدبنا أم عدم وجود مثل هذه الأزمة.

2 - بصدد الأسباب الموضوعية الثلاثة لأزمة الأدب التي طرحها د. محمد مصايف: وهي الاقتباس وانفصال الأديب عن المحيط وفقدان التوازن بين العلوم التقنية والعلوم الإنسانية، فإننا نعتقد أن السبب الموضوعي الرئيسي لأزمة الأدب التي تعطل دوره إنما هو عدم توافر القدرة على الإيصال أي ظروف النشر والتوزيع والامية التي تحد من رقعة انتشار العمل الأدبي على النطاقين القطري والقومي، فتحد بالتالي من قدرته على التأثير. إن أدبنا ما يزال إلى اليوم محصوراً في رقعة ضيقة من المثقفين والمتعلمين. إن هذا السبب هو بطبيعة الحال سبب اجتماعي واقتصادي تاريخي يحكم الإنتاج الأدبي في المرحلة الراهنة.

3 - إننا نوافق د. محمد مصايف موافقة تامة على أن الخروج من الأزمة لا يمكن أن يتم "إلا إذا أدرك الأديب دوره في المجتمع على وجه التحديد وامتلك جرأة كافية لأن يسير

بفضه إلى آفاق أوسع، آفاق الحرية التي لا تتنافى ورسالته الوطنية والقومية والإنسانية" إلا أننا نقول أيضاً مع الدكتور الجنحاني "أن القضية الملحة الجوهرية هي قضية المفاهيم الفكرية والتحديد النظري" إنها وحدها التي تحدد مستوى الوعي وبالتالي طبيعة العمل الأدبي.

#### **حول الأدب العربي والمستقبل**

إن تحديد دور الأدب في مستقبل المجتمع العربي أو تحديد مستقبل الأدب العربي يقتضيان قبل كل شيء تحديد مفهوم مسبق للأدب ينطلق منه البحث. وعلى هذا الأساس فإن فقدان هذا المفهوم يحكم على كل بحث في الأدب والمستقبل بأن يكون مبتور الجذور مهما بدا جاداً متعمقاً متحلياً بالمنهجية والروح الموضوعية. إنه يتحول في أفضل الأحوال إلى مجموعة آراء وانطباعات واستنتاجات تفتقر إلى قاعدة صلبة من الرؤية الواضحة للأدب كإنتاج ثقافي وبالتالي تفتقر إلى أساس لتصوير دور الأدب. هذا إذا أريد بطبيعة الحال وضع الإنتاج الأدبي سواء على طريق

تطوير نفسه أم على طريق أن يلعب دوراً فعالاً في التقدم الثقافي والاجتماعي للمجتمعات العربية.

بل كان لا بد من التساؤل بادئ ذي بدء عما هو المقصود بكلمة "الأدب العربي" التي طرحت سواء كبديهية أم كواقعة موضوعية. وبهذا المعنى لا نفهم طرحها على هذا النحو إلا على أساس واحد هو أن المقصود بالأدب العربي الأدب المكتوب باللغة العربية وفي مثل هذه الحالة لا يمكن مع ذلك إلا أن نتساءل عن محتوى هذا الأدب في كل قطر عربي وكذلك درجة تطوره من الناحية التقنية على الأقل. إن تناول الأدب العربي بعامة في الوطن العربي كله على أساس وحدة اللغة التي يكتب بها تعميم لا يمكن أن يؤدي إلى أحكام صائبة. إن حركة إحياء الأدب العربي التي قام بها الرواد في مصر على صعيد تجديد اللغة وبعث الشعر والإبداع في أجناس أدبية جديدة معاصرة كالقصة القصيرة والمسرحية والرواية وغير ذلك، هذا كله يمكن أن يعد منطلقاً لنشوء أدب عربي حديث وهو كذلك بالفعل، غير أن تطور الإنتاج الأدبي اتخذ أشكالاً مختلفة في الأقطار العربية بحيث لم يعد معه التعميم ممكناً للحكم على دور

للأدب العربي واضح ومحدد إلا على أساس موقف فكري أو إيديولوجي صرف. ولما كان الأدب العربي مطالباً بأن يلعب دوره في القضية العربية وهذا دور لا يمكن أن يعفيه أحد منه، فإن مسألة مستقبل هذا الأدب أو دوره في المستقبل لا يمكن أن تناقش إلا على أساس تقييم موضوعي جهد المستطاع لواقع هذا الأدب في كل قطر، وعن السبل المؤدية في النهاية إلى أن يكون ثمة أدب عربي على مستوى عالمي. إن قانون التطور اللامتكافئ لا يحكم الواقع العربي الاقتصادي الاجتماعي السياسي وحسب وإنما يحكم أيضاً الواقع الثقافي، والأدب جزء لا يتجزأ منه. وهنا فإن المسألة الرئيسية التي كان يجب أن تطرح هي: الأدب العربي ومستقبله في كل قطر عربي. ثم تستخلص من مجموعة هذه البحوث ملامح للأدب العربي الراهن ولآفاق تطوره. إن هذا لا يعني بطبيعة الحال عدم الإيمان بقضية مشتركة للمجتمعات العربية هي قضية صنع مجتمع عربي اشتراكي موحد. ولكنه يعني بالدرجة الأولى إن هذا المجتمع هو في طريق الصيرورة وأن الأدب يحمل جانباً من هذه المهمة التاريخية الصعبة التي تواجه أخطر التحديات.

إننا لا نستطيع أن نفهم قضية أدب عربي ومستقبله إلا على أحد من أساسين: إمّا أدب يكتب باللغة العربية لذلك فهو عربي. وإمّا أدب عربي في طريق الصيرورة يصنعه الأدباء العرب من خلال رؤيتهم الشاملة لتحديات العصر وقضاياها الرئيسية. وأظن أن التصور الأول كان الخلفية التي طرح مؤتمر الأدباء العرب الحادي عشر موضوع "الأدب العربي المستقبل" في إطاره، وفي هذا الإطار قدمت البحوث. في حين أن التصور الثاني هو التصور الواعي الذي كان يفترض في مؤتمرات الأدباء العرب أن تتوصل إلى صياغته لكي يكون أساساً لتفاعل الإنتاج الأدبي في الأقطار العربية كلها وتوصله إلى الانضواء في تيارات رئيسية يمكن أن يتحدث بعد قيامها عن الأدب العربي وعن مستقبله أو عن دوره في المستقبل العربي على نحو جاد.



## ل.ن. تولستوي في الذكرى الـ150 ميلاده

... لقد توفي تولستوي ومضت روسيا ما قبل الثورة.  
روسيا التي عبر هذا الفنان العبقري عن ضعفها وعجزها في  
فلسفته وصورها في مؤلفاته. إلا أن في تراثه أشياء لم  
تذهب مع الماضي بل بقيت للمستقبل. . .

ف.أ. لينين

ل.ن. تولستوي

1910/11/29

إنه لامتياز جدير بالاعتزاز أن تتاح لي فرصة الكلام  
في ذكرى مرور 150 عاماً على مولد الكاتب الروسي  
الكبير ليف نيقولايفتش تولستوي، بعد أن أتيح لي أن  
أتكلم في هذا المركز، قبل سبع سنين (1971) في ذكرى

مرور 150 عاماً على مولد الكاتب الروسي فيدور ميخائيلوفتش دوستوفسكي.

إن هذين الكاتبين العملاقين لا يشكلان قمتين من قمم الأدب الروسي الكلاسيكي وحسب، وإنما هما قمتان من قمم الأدب العالمي ومن تراث الإنسانية الثقافة. ولئن كنا اليوم نحتفل بذكره مرور 150 عاماً على مولد تولستوي بعد أن احتفلنا من قبل بهذه المناسبة نفسها، بالنسبة إلى دوستوفسكي، فليس هذا فقد تقديراً للكاتبين الكبيرين، وإكباراً لنضال الشعب الروسي الذي أنجبهما، وإنما أيضاً وبصورة أساسية للدروس التي تقدمها تجربة هذين الكاتبين في الأدب وفي الدور الذي يمكن أن ينهض به في حياة الشعوب.

### **لينين وتولستوي**

ويمكننا إدراك مكانة تولستوي في الأدب الروسي الكلاسيكي ودوره في ثقافة الشعب الروسي بخاصة في الفترة ما بين عام 1861 - 1904 أي مرحلة انهيار القنانة في روسيا الإقطاعية القديمة ونشوء الرأسمالية وصعودها عندما



نعلم أن فلاديمير إيليتش لينين قائد ثورة أكتوبر العظيمة ومؤسس أول دولة اشتراكية في عصرنا ، قد كتب عن تولستوي.

لقد كتب لينين عنه في عام 1908 عندما بلغ تولستوي الثمانين من عمره المديد واحتفلت روسيا القيصرية كلها بعيد ميلاده. وكتب لينين عنه عند وفاته عام 1910 وكان قد بلغ من العمر الثانية والثمانين. كما كتب عنه بعد وفاته.

وإن يكتب لينين عن كاتب في هذه المناسبات كلها ، فإن لذلك دلالة كبرى على أهمية الكاتب ودوره في الحياة الأدبية والفكرية والسياسية ، أي في حياة شعبه ، بل وفي مرحلة فاصلة من حياة هذا الشعب.

كتب لينين عن تولستوي ليحدد موقعه من التناقضات الكبرى التي كانت قائمة في عصره في مجتمع روسيا القيصرية ، ودور أدبه وفكره في الصراع التاريخي الذي كان يخوضه الشعب الروسي من أجل تطوره وتقدمه ، في مواجهة النظام القيصري الإقطاعي الاتوقراطي. ومن خلال

تقييم لينين لتولستوي حددت الإيديولوجية الاشتراكية مكان الأدب والفن في الصراع الاجتماعي ودور الأديب والفنان في هذا الصراع والمهمة التي يمكن أن ينهض بها، لصالح الثورة أم لصالح أعدائها. بل أن لينين بتحليله لأدب تولستوي وفكره قدم المنهج الذي يجب أن يحتذى في تحليل أدب الفنان وتحديد دوره.

لقد وصف لينين تولستوي في المقال الذي كتبه في عيد ميلاده الثمانين في عام 1908 بأنه "مرآة الثورة الروسية" وكان يقصد بذلك ثورة عام 1905، الثورة البرجوازية الفلاحية كما وصفها لينين. وتحدث لينين في المقال الذي كتبه عام 1910 عند وفاة تولستوي عن "تولستوي والحركة العمالية المعاصرة". كما كتب عنه في العام نفسه تحت عنوان: "تولستوي والنضال البروليتاري". وفي عام 1911 كتب عن "تولستوي وعصره".

إن هذه المقالات التي كرسها لينين لتولستوي تقف شاهداً له أهميته البالغة في تقييم أدب تولستوي وفكره.

### من هول.ن. تولستوي؟

ولد تولستوي في 28 آب 1828 في قرية "إيازنايا - بوليانا Iasnaia - ploiana التي ورثتها أمه الأميرة ماريا فولكونسكي Marie Volkonsky عن أبيها الذي يتحدر من أسرة روسية إقطاعية عريقة. كانت القرية في منطقة "تولا Toulou"، ولا تبعد عن موسكو أكثر من 110 من الكيلومترات. كان أبوه الكونت نيقولا ايليتش تولستوي ضابطاً في الجيش القيصري شأن جميع الإقطاعيين الروس، حارب ضد نابليون. أنجب ثلاثة أبناء ثالثهم ليف تولستوي، وابنتين.

فقد تولستوي أمه ولما يبلغ من العمر ثمانية عشر شهراً، عندما كانت تضع أخته الصغرى. وفقد أباه ولما يبلغ العاشرة. التحق بالجامعة في موسكو في سن الخامسة عشرة لدراسة اللغات الشرقية والقانون. وفي التاسعة عشرة ترك الجامعة دون أن يتم دراسته وعاد إلى إيازنايا - بوليانا.

### بين عامي 1851-1855

بين عامي 1851 - 1855 ، أي بين الثالثة والعشرين من عمره والسابعة والعشرين أصبح ضابطاً في المدفعية في الجيش القيصري وذهب للخدمة في القفقاس. في هذه الفترة كتب قصته عن "القوزاق" ، وقصته "ذكريات عن حصار سيياستبول". وقرأ القيصر نيقولا الأول هذه القصة الأخيرة وأعجب بها إلى حد أن أصدر أمراً بمنع تعريض حياة تولستوي للخطر كضابط في الجيش. فعاد إلى بطرسبرغ وبذلك انتهت عملياً خدمته في الجيش.

### بين عامي 1855-1857

دخلت حياة تولستوي في هذه الفترة في مرحلة جديدة هي مرحلة حياة مجتمع بطرسبرغ الراقى الاستقرائي، والاختلاط بالأوساط الأدبية. كانت قصته عن حصار سيياستبول قد منحه شهرة أتاحت له التعرف إلى كبار أدباء عصره من أمثال الشاعر نكراسوف Nekrassof والروائي غونتشاروف Gontscharof والكاتب المسرحي أوستروفسكي Ostrowski والناقد دروجيمين Drojimine

والقصصي تورغينيف Torguéniev غير أن حياة المجتمع الارستقراطي لم ترق له، كما لم ترق له حياة الأوساط الأدبية كما ذكر في اعترافاته. كان أبرز ما كتبه في هذه الفترة هو مذكراتي. (الطفولة، المراهقة، الشباب).

### 1857-1862

كانت حياته في هذه الفترة غير مستقرة. أخذ يتنقل من مدينة إلى أخرى ومن بلد إلى آخر في أوروبا. زار سويسرا وفرنسا وألمانيا والتقى بالموسيقين العالميين "ريتشارد فاغنر" و"ليست" وعاد إلى أيازنايا - بوليانا وإلى المدرسة التي أنشأها فيها. وأصدر مجلة باسم القرية نفسها. وعين قاضياً للصلح. ولكنه لم يفلح في كل ما أراد أن يحققه في أيازنايا - بوليانا. في المدرسة وفي المجلة وفي القضاء.

في هذه الفترة كتب تولستوي قصة "ألبيير Albert" و"من يوميات الاميرنكليودوف Necklioudof" و"السعادة الزوجية. كاتيا Katia" و"ثلاثة موتى" و"بوليكوشكا Polikouchka" و"كولستومير" (قصة حصان) Kolstonier كانت هذه

الفترة هي التي سبقت مباشرة كتابة مؤلفه الخالد "حرب وسلام".

في عام 1862 تزوج من ابنة أحد أطباء موسكو هي "سونيا بيرى Sonia Beres" وتحدت حياته في التنقل بين موسكو وبين أيزنايا - بوليانا.

### 1862-1874

تفرغ تولستوي في هذه الفترة لحياته الخاصة وللكتابة. انصرف بعد زواجه إلى الاهتمام بأملاكه وإلى الصيد وإلى العيش مع فلاحي القرية وأهم من هذا كله تفرغ للكتابة. بدأ يكتب "حرب وسلام" كما كتب "أنا كارنينا" وقصص للأطفال. وفي نهاية هذه الفترة كان تولستوي قد بلغ السادسة والأربعين. لقد حقق كل شيء، الأسرة، الأولاد (13 ولداً) الثروة، الثقافة، الشهرة الأدبية. لقد تجاوز نصف طريق حياته الجديدة.

## 1910-1874

يقسم "اندره كوسون A.Cresson" في كتابه عن فلسفة تولستوي حياة الكاتب الكبير إلى مرحلتين يفصل بينهما عام 1874. يقول كرسون: "في عام 1874 بدأ تولستوي يتساءل: لم أفعّل كل ما أفعله؟ لم أعيش كما أعيش؟ ما معنى وجودي؟ ما العمل؟ كل ما كان عليه. كل ما يقرره، كل ما ينفذه، بدا له فجأة عقيماً لا معنى له، جديراً بالازدراء. إنه القرف" والأزمة القاسية الأشد هولاً من تلك التي أفلقت شبابه الأول. أزمة نفسية - فيزيولوجية صرفة ستقلب توازن فكره وحياته معاً. كتب يقول في اعترافاته: "(أحسست أن ذاك الشيء الذي قامت عليه الحياة قد تحطم، وأن ليس ثمة ما أستطيع الاعتصام به وإن ما كنت عليه قد تلاشى وإنني معنوياً أصبحت عاجزاً عن الاستمرار في الحياة، لقد توقفت حياتي). لقد توقفت حياته إلى درجة لم يعد يفكر معها إلا بالانتحار. وبمقدار ما كان يرغب بصورة طبيعية في الحياة قبل أن يفقد معنى الحياة، فإنه بالمقدار نفسه أصبح يرغب تلقائياً بالموت منذ أن فقد منه هذا المعنى".

فإذا كانت المرحلة الأولى، ما قبل عام 1874 هي المرحلة العظمى في حياة تولستوي كأديب وفنان فإن المرحلة الثانية، ما بعد عام 1874 هي مرحلة تولستوي المفكر، المتأمل، المتدين إلى حد التصوف، المكافح من أجل عقيدة. كان التحول كبيراً وعظيماً. ولكن ما هذا التحول؟

#### **تولستوي المفكر والمتدين والواعظ**

ينطلق تولستوي في موقفه الفكري الذي عبر عنه في اعترافاته من رفض الفكر العلمي والفكر الفلسفي في آن واحد. فلا يرى أن الفكر العلمي يقدم لنا الجواب عن السؤال الأساسي: كيف يجب أن نعيش؟ فالإنسان في هذا الفكر جزء من الطبيعة يسوقه تطور حتمي. فلا معنى إذن للسؤال: كيف يجب أن نعيش؟ فلا أحد يستطيع أن يقدم جواباً. وحتى إذا أمكن تقديم جواب فلا يمكن تغيير شيء ما دام ثمة تطور خارجي حتمي يسوق الإنسان. وليس الفكر الفلسفي بأفضل حالاً من الفكر العلمي. فالمسألة الفلسفية الأخلاقية ليس لها ثمة أساس تقوم عليه. إنها ضرب من الوهم والعبث.



إذن أين يجد الإنسان الجواب عن تساؤله. إنه لا يجده حتى عند الميتافيزيقيين. إنهم يقولون بوجود شيء أو كائن أو جوهر والأنا جزء منه ولا شيء أكثر من ذلك.. إن الفكر عاجز عن إدراك هذا الشيء. إن العقل التأملي يصمت أمام مشكلة الحياة. إن كل ما يستطيع أن يقوله هو أن الحياة يجب أن تكون. هكذا لم يستطع تولستوي أن يجد من خلال البراهين العلمية والمحاكمات الفلسفية أي بصيص من الحقيقة يضيء له السبيل.

غير أن البشر موجودون. وهم يعيشون. وثمة من هم من بينهم سعداء. إذن فلنتوجه بالسؤال عن معنى الحياة لهؤلاء البشر الموجودين الذين يعيشون. إنهم عند تولستوي ثلاثة أصناف. صنف يعيش ويجهل المشكلة الفلسفية. إنه لم يطرح على نفسه أي سؤال عن الحياة وعن معناها. وصنف يعرف بوجود المشكلة إلا أنه يتجنب أن يفكر فيها ويعيش متجاهلاً وجودها. أما الصنف الثالث فهو الضعفاء الذين يعرفون تماماً أن لا معنى للحياة والذين يشتمنون من أنفسهم إلا أنهم يستمرون في الحياة لأنهم لا يملكون القدرة على وضع حد لحياتهم التي لا معنى لها.

وعندما تأمل تولستوي نفسه لم يجدها في أحد هذه الأصناف الثلاثة. فالمشكلة تفرض نفسها عليه ولا مفر له من مواجهتها. ماذا يفعل إذن؟ إن الملايين والمليارات من البشر الذين عاشوا ويعيشون من كد يمينهم وعرق جبينهم استطاعوا أن يتحملوا وطأة الحياة وما يزالون يحتملونها. بل إنهم يحبون الحياة. لأنهم يرون الانتحار شراً مستطيراً. فما القوة التي تدعم إرادة الحياة عند بسطاء الناس؟ إن هذه القوة ليست في جهلهم مشكلة معنى الحياة. إنها كما يرى تولستوي في الإيمان. فالشعوب جميعاً كما يقول كان لها دين وعاشت على الإيمان والمسيحية هي عقيدة الشعب الروسي. غير أن ما يدعو إليه تولستوي ليس المسيحية التقليدية كما تجسدها كنائسها ومذاهبها بما فيها الأرثوذكسية الروسية وإنما فهم جديد للمسيحية. ينفي مفاهيمها السائدة. وهو يذهب في هذا النفي إلى حد القول: إن المسيحية كما يفهمها هي النقيض التام لكل ما يمارسه المسيحيون وتمارسه الكنيسة. وعلى هذا الأساس يرفض القومية والنزعة الوطنية والحرب والمؤسسة العسكرية والدولة ومؤسساتها كلها. إنه يرى أن هذه المؤسسات كلها

قائمة على استغلال جهد الذين يعملون لصالح الذين لا يعملون وكذلك المجتمع الحديث كله. إن الإنجيل يدين في نظره النظام الاجتماعي المعاصر كله لأن هذا النظام قائم على العنف. كما يدين الكنيسة لأنها حليفة النظام ويقول إن المسيح لو عاد إلى الأرض لرفض كل ما يمارس باسمه. إن تولستوي يذهب في رفضه للنظام الاجتماعي القائم ولأسسه كلها، إلى حدود الفوضوية.

- ولكن بأي شيء يجب تولستوي عن سؤال: ما العمل؟

بعقيدة المسيح. إنها هي التي تكشف لنا معنى الحياة وتجعلنا نفهمها وبالتالي تفتح أمامنا الطريق لنعيش بسلام ولنحقق السعادة. وليس في هذه العقيدة شيء أكثر من هذا. إنها سعادة على الأرض فقط وليس هناك غيرها.

ويخلص تولستوي إلى النتيجة التالية:

"يجب أن نعيش كمسيحيين ليس لأن المسيح هو المسيح. وليس لأنه كائن فوق البشر. وإنما لأنه أول من عبر بأقصى ما يمكن من الواضح عما يجول في أعماق كل إنسان إذا ما أراد الإنسان أن ينظر حقاً في أعماقه".

والمسيح عند تولستوي "ليس هو الإله". وليس علينا أن نطيع كلامه. إنه إنسان. غير أنه إنسان فهم الطبيعة الإنسانية. لقد عثر على الحب في داخله فقال كل ما يقوله أي إنسان اكتشف نفسه وتعرف عليها".

وعلى هذا الأساس فإن تغيير الحياة لا يتم بتغيير الأشكال الخارجية وإنما فقط بالعمل الداخلي الذي يقوم به كل فرد في مواجهة نفسه.

"ويمكن القول أن تولستوي فهم عقيدة المسيح على أنها ضرب من مذهب السعادة Eudemonisme ومن المذهب الطبيعي Naturalisme".

إن أبرز مؤلفات تولستوي في مرحلة ما بعد عام 1874 هي: "اعترافاتي، الأناجيل، ديانتي، الكنيسة والدولة. موت إيفان إيليتش، ما العمل، لحن الكروتزر، حول حياتي، نيقولا باليكن، ما الفن؟ الأخلاق والدين، العبودية المعاصرة، البعث.... إلخ".

### تولستوي الأديب والفنان

سبق أن أشرنا إلى أن إنتاج تولستوي ككاتب يقسم إلى مرحلتين. ما قبل عام 1874 وما بعده. فإذا كان بعد عام 1874 المفكر والمتدين والواعظ في إنتاجه. فما هو تولستوي قبل هذا التاريخ؟ إنه الأديب والفنان. ولكن في أي اتجاه؟ ينطلق تولستوي الأديب والفنان في أفكاره من فلسفة هيغيل في التاريخ، قبل أن يتحول إلى واعظ ومبشر ديني وسياسي. غير أن هذا لا يعني أن تحولاً جذرياً تاماً قد تحقق في فكر تولستوي وأدبه، لقد كان أدبه منذ البداية متوجهاً نحو معرفة الحقيقة والكشف عنها. كتب يقول في قصة "ذكريات عن حصار سيياستبول": "إن بطل قصتي الذي أحبه بكل ما أملك من قوة في نفسي، البطل الذي حاولت أن أنقله بكل ما هو عليه من جمال، ذاك الذي كان وسيظل جميلاً، إنما هو الحقيقة". إن هذا الاتجاه إلى الكشف عن الحقيقة والتعبير عنها يسود جميع مؤلفات تولستوي قبل عام 1874. كان همه في تلك المؤلفات ملاحظة الطبيعة بجميع مظاهرها والحياة بجميع أشكالها الفيزيولوجية منها والسيكولوجية، الاجتماعية منها

والأخلاقية، ونقلها بأمانة تامة بكل ما فيها من جمال وقبح  
ومبكيات وتناقضات، كل ذلك دون محاولة إطلاق أية  
أحكام.

"إن العقدة إذا كانت موجودة في رواياته فإنها لا تحتل  
فيها سوى مكان صغير جداً. كذلك فإنه لا يبذل إلا أدنى  
جهد ممكن لإبراز إحدى الشخصيات واستدرا عطف  
القارئ على ما تعانیه. فليست له مواقف مسرحية ولا  
يسترسل وراء البحث عن الإثارة أو الدراما أو الكوميديا. إن  
تولستوي لا يبحث سوى عن أمر واحد هو رسم البيئة  
الطبيعية والاجتماعية الحية وحشد شخصيات فيها ورصد  
حركات هذه الشخصيات وقواها، ومواطن الضعف فيها،  
وأفكارها وعواطفها وأهوائها. ونحن نرى هذه الشخصيات،  
رجالاً ونساء ونتعرف عليها كما لو كنا قد التقينا بها في  
الطريق وبين الناس حيث تتحرك. أنا كارنينا، ليفين،  
فرونسكي، الأميراندره، ناتاشا، بيزوخوف،.. من ذا الذي  
يستطيع أن ينسى هذه الشخصيات بعد أن يقرأ أنا كارنينا  
والحرب والسلام! إن تولستوي يعتمد على تحريض الذاكرة  
ومنهجه متناه في بساطته. إنه شرائح من الحياة تقدم لنا

شخصياتها على التعاقب في ظروف مختلفة وبمظاهر متعددة. وعلى سبيل المثال فإننا نرى ليفين وهو يتزلج على الجليد، وفي الصيد، ومتحدثاً مع وكيل أعماله، وفي أراضيه، وعندما ترفضه المرأة التي أراد أن يتزوجها، كما كان حال تولستوي نفسه، ثم بعد ذلك عندما تقبل به زوجاً. وكل لوحة تستوفي وجهاً من الوجوه من نواحيه الطبيعية والفكرية والأخلاقية، دقيقاً وحيماً إلى درجة يرسخ معها في الذاكرة. من ذا الذي يستطيع نسيان الأميراندره الذي كان على شيء من اللين وشيء من الشموخ، ولكن ذا ذكاء فريد وفكر صاف ومشرق؟ من ينسى بيير بيزوخوف الذي كانت ناتاشا التي آل أمرها أن غدت زوجته، تراه "أحمر وأزرق" والذي كان في آن واحد متهوراً ولاهياً وأحمق وعنيفاً، ولكنه كان في أعماقه الرجل المستعد دوماً لأعلى أشكال الصنح والمغفرة؟ كتب ماللارميه يقول: "إنّ الدفقة الإبداعية التي تبقى هي تلك التي تبعد هياكل جميلة للماضي". وإنها لهياكل فخمة للماضي تلك الروايات التي أبدعها تولستوي قبل عام 1874.

كان فنه الفن الطبيعي الحقيقي. ذلك الفن الذي لا يظن أنه لكي يكون طبيعياً عليه أن لا ينظر إلا إلى أقبح وأقذع ما في الأشياء والإنسان، كما كان يفعل زولا وأتباعه في معظم الأحيان، وإنما الفن الذي لا يتردد، كي يكون معبراً تعبيراً حقيقياً عن الإنسان، من أن يقدمه بجوانبه العظيمة وجوانبه الخسيصة، تاركاً للقارئ أمر الحكم عليه. مع ذلك فإن هذا لم يكن يعني أن تولستوي قد نبذ من مؤلفاته قبل عام 1874 كل نظرة فلسفية. إن أساليبه في التفكير في ذلك التاريخ من حياته كانت تلك التي سمعناه يدينها فيما بعد. إن هذه الأساليب في التفكير كانت واضحة في النظريات التاريخية التي طرحتها رواية "الحرب والسلام". إنها تبدو مستمدة من بعض مقاطع من هيغل. فالأحداث التاريخية لا ترتبط مطلقاً بإرادة الأفراد الذين يلعبون دوراً فيها. فمن السذاجة بمكان إذن أن نظري أو ندم الأفعال التي يرتكبونها. وكذلك الحال في أمر التساؤل عما إذا كان من الممكن أن تحدث لو لم يفعلوا ما فعلوه. إنهم ليسوا في الواقع سوى أدوات بيد الضرورة الكونية التي تفعل فعلها بواسطتهم. فالبشر الذين ندعوهم



كباراً ليسوا الذين يصنعون الأحداث التاريخية. إن هذه الأحداث هي نتاج قوى كبرى خفية لا تدخل في الحساب توجه الأحداث بطريقة ما. وانطلاقاً من هذه النظرة ليس ثمة فن عسكري ولا يمكن أن يكون. إن دراسة معركة كمعركة "بورودينو" تكفي للدلالة على هذا. وليس ثمة دلالة أفضل عليها من معرفة نابليون الأول، الذي ظهر كأنه عبقرية من العبقريات. إنه ليس سوى ممثل، سوى أناني، سوى عنيف يفتقر لجميع الخصال التي يجب أن تتوافر في جنرال عظيم. إلا أنه وجد في لحظة كان فيها رجل القدر. واغتنم هذه الفرصة في لحظة من اللحظات. إنها أمجاد القدر التي تجلت من حوله وبواسطته. إن كل مذهب تقيد يلغي الدور الاجتماعي والإنساني لأولئك الذين يبدون وكأنهم أبطال الإنسانية هو ضرب من فلسفة التاريخ. إن تولستوي خيل إليه في مرحلة ما أن هذه الأفكار صحيحة. إلا أنه بعد عام 1874 رأى أنها زائفة، وأنكر كل الإنتاج الذي قدمه حتى ذلك الحين، مهما كان سموه. لقد ظل تولستوي محتفظاً بعبقريته إلا أنه استخدمها على وجه آخر. ما أراد بعد ذلك التاريخ ليس أن يكتفي بأن "يصور". أراد أن "يثير"

و"يقنع" بواسطة الإثارة. أصبحت كل قصة من قصصه بعد ذلك التاريخ أطروحة من الأطروحات".

### تقنية الكتابة عند تولستوي

إن أي حديث عن أدب تولستوي وفكره يفترض التحدث عن تقنية الكتابة عنده فعبقريته هي أيضاً في فنه ككاتب. تقول نيناغوفينكل Nina Fourfinkel إن تولستوي هو قبل شيء عبقرية كتابية وإن مفتاح موهبته يكمن في مفرداته. وهي تذهب إلى حد القول أن التولستوية (مذهب تولستوي) Tolostoisme كلها تكمن في هذه المفردات وأن علينا أن نعرف هذا إذا أردنا أن نقيم الهدف الصحيح للأبعاد الدينية والاجتماعية والأخلاقية للتولستوية. إن طريقة تولستوي في الكتابة كروائي واقتصاده في الزمن يفسران لنا فلسفته في التاريخ وبصورة خاصة موقفه الوطني. إن أسلوبه في تصوير الحياة واختيار موضوعاته وتوزيع الظلال وقيمة النبرات وموهبته النادرة جداً في تحويل سيرة حياته الخاصة إلى سلسلة من الوقائع الأدبية، كل هذا يتيح لنا مع ما يليق من ضوء على شخصيته، أن نستخلص تقييماً

عاماً لإنتاج تولستوي بالمعنى السوسولوجي. وفي هذه الحالة وحدها يبدو لنا هذا الإنتاج بكل قوته وقد انتصر على ذلك التعارض الذي يبعث على الضجر الذي يقام بعامة بين تولستوي – الفيلسوف وتولستوي – الفنان، تلك الثنائية العقيمة التي يجري المحاولات بواسطتها حينها لتفسير إنتاجه على حساب حياته وحيناً آخر لتبرير حياته على حساب إنتاجه.

وتمضي "نينا غور فينكل" إلى القول إننا عندما نعالج "الأفكار" كمادة أدبية، لا تأخذ معناها الاجتماعي إلا بصورة لاحقة. بنتيجة الزمن والجمهور والعوامل التاريخية وفي هذه الحالة يصبح من الممكن كما أرى الاقتراب من تولستوي إلى حد لم يبلغ من قبل دون أن تغشانا الرهبة وإنما بالاحترام الصريح الذي يجب أن يقابل به العمل الفني، إن مجد الرجل الذي كتب "الحرب والسلام" لا يمكن إلا أن تكون له الغلبة إذا ما نظرنا إليه على أنه كاتب قبل أي شيء آخر. فهو لم يكف في أي لحظة من حياته عن أن يكون كاتباً كبيراً. وفي هذا تكمن القيمة الحقيقية

لظاهرة تولستوي. فإذا ما أخذنا تولستوي من هذا المنطلق وحده، أي من كونه كاتباً وحسب ماذا نجد؟  
- ثورة في الأسلوب. في الشكل.

إنه يرى أن التأثير الجمالي لكي ينقل إلى الجمهور معاناة الفنان فإن ذلك يقتضي منه الصدق. والصدق عند تولستوي هو الوضوح في التعبير وبالتالي فإنه يستبعد الإيحاء وكل أشكال التعبير غير المباشر. إن الشرط الأساسي للعقل المبدع عنده هو أن يتحرر الفنان من جميع المدارس الأدبية وما تفرضه من قيود. وبالتالي فإنه يرفض القول بوجود فرق بين الحياة وبين التعبير عنها في الفن. ومن هذا المنطلق كان تولستوي يتجنب في بناء الجملة وفي المفردات كل ما يعتبره من خصائص النثر الفني. والجديد في أسلوبه يكمن في أن يفاجئ القارئ الذي ألف نمطاً من التعابير التقليدية في هذا النثر. وهذا يعني أن القارئ الأجنبي لا يستطيع فهم تولستوي ككاتب إن لم يقرأ أدبه في ترجمة حرفية تستبعد كل صنعة فنية في أدب اللغة المنقول إليها. إن أصالة تولستوي الفنية تضيع إذا لم تتحقق هذه الحالة في ترجمة أدبه. وهذا يعني بالتالي أن أدبه يجب أن ينقل عن

الروسية مباشرة كشرط أولي للإخلاص لهذه الأصالة. وعلى هذا الأساس يرفض تولستوي شكسبير لأنه يرى في أدبه تحدياً مطلقاً للحس السليم. إن تولستوي يريد تجديد النثر بإلغاء كل ما هو اصطلاحى فيه. وهذا المنهج إذا ما طبق على الأشكال الدينية للحياة استحال تجديفاً وإذا ما طبق على أشكالها الاجتماعية يصبح شيوعية وثورة، كما تقول نينا غور فينكل. إن إلغاء المصطلح الفني من الأسلوب يجرّد المقدسات من قداستها ويطرح الأشياء على حقيقتها العارية من الكساء اللغوي الذي لبسته. والواقع أن تولستوي بمطالبته بهدم النثر الفني السائد، إنما يريد إحلال أسلوب جديد في النثر محل الأسلوب القديم. وهذا الأسلوب الجديد يتطابق مع نظرة تولستوي الخاصة للحياة والكون. وهذا الأسلوب الجديد يتجلى منذ رواياته الأولى.

يقول بعض النقاد إن تولستوي عندما بدأ يكتب في عام 1850 كانت ثمّة ثلاثة أساليب في النثر الفني الروسي. الأول هو نثر بوشكين المتأثر بفولتير. النثر الشفاف المباشر، المنتظم. أما الثاني فهو نثر غوغول الذي انتقل من الغنائية إلى الملحمية. أما النثر الثالث فهو نثر تورغينيف الذي انطلق منه

الأدب، النشر السهل الرقراق، الأنيق بدون تكلف والجزل بدون جفاف. إنه النشر الذي يأسر بسحره الحسي الملون بالعاطفة. كان هذا النشر هو المثل الأعلى السائد للكتابة. ولم يكن أي من الأساليب الثلاثة في النشر ليروق لتولستوي لأنه في نظره نشر يتطلب الدأب والصنعة. ولئن كان نشر بوشكين أقرب إلى نفسه من غيره ويقدر موهبته في استعمال الكلمة في موضعها الصحيح إلا أنه مع ذلك كان يراه نتاجاً للشعر... والشعر عند تولستوي كالبلاغة فيهما حتف النشر. إن تولستوي يرفض أن يكون أديباً وأن يكتب أدباً أي أنه لا يعتبر ما يقدمه معادلاً موضوعياً للواقع. إنه يريد هذا الواقع بالذات وليس شيئاً آخر يمكن أن يكون له اسم آخر، أدب، أو فن مثلاً. وهذا جوهر موقف تولستوي كأديب وفنان. كان يريد أن يقول شيئاً مع رفضه واحتقاره لكل طريقة يمكن أن يقال لها. ومن هنا وصمه خصومه بـ"العامية". كان يريد أن يرد الكتابة إلى المألوف وبذلك يرتفع فوق الأدب لأنه يسمي الأشياء بمسمياتها. وعلى هذا الأساس يعتبر نفسه نقيض الشعر. إنه بدلاً من أن يستعمل كلمة ديكور مثلاً كمصطلح يقول لوحات مرسومة. وبدلاً

من العذراء يقول مريم. وبدلاً من القربان يقول قطع صغيرة من الخبز تؤكل وهكذا. إنه يريد من المفردات أن تتحرر من كل ما يلتصق بها من مفاهيم وتداعيات. ولكن تولستوي كما يقول بعض النقاد: أراد أن يهدم الشعر فكان شاعرياً!! إن التولستوية عقيدة كلامية، إنها ليست طرازاً من الحياة يحتذى ولكنها أسلوب حياة. لهذا السبب فإنه من العبث محاولة إزالة التناقض بين حياة تولستوي ودعوته التبشيرية إذ ليس ثمة تناقض. إن الأزمة الشهيرة المزعومة التي يقال أنها شطرت حياته إلى قسمين ليست سوى نتيجة قيامه بتوسيع دساتيره الجمالية التي طبعها على الحياة اليومية بحيث شملت أشياء من طبيعة أخلاقية واجتماعية. لقد قاده فنه إلى حدود الثورة الاجتماعية غير أنه لم يتجاوز هذه الحدود. إن التولستوية التي ولدت من مبدأ أدبي والتي ظلت خاضعة لهذا المنشأ تكشف في مواجهة الواقع عن عجزها الأصيل وعن طبيعتها اللفظية العديمة الفعالية.



في 28 تشرين الأول من عام 1910 وكان قد بلغ الثانية والثمانين. استيقظ ذات صباح، ركب عربته وتوجه إلى محطة القطار. كان يريد الرحيل... ترك لزوجته كلمة قال فيها: "إني لأهجر هذه الحياة لأقضي ما تبقى من أيامي في العزلة والصمت".

توجه إلى دير كانت تشرف عليه شقيقته التي تقاربه في السن وتبعته ابنته لتعيده إلى المنزل ولكنه رفض. إنه يريد الفرار إلى أبعد مكان ممكن حتى ولو إلى وراء حدود الوطن. إلى حيث لا يعرفه أحد. صعد إلى القطار مع ابنته ولكنه كان أشهر من أن لا يعرفه أحد. وعندما أمسكت ابنته بيده كانت باردة وعندما توقف القطار في محطة صغيرة لم يعد من الممكن متابعة الرحلة. حيث لا فندق ولا مشفى، ظل على مقعد في المحطة. وتجمع الناس من حوله. وفي الرابع من تشرين الأول مات بهدوء بين الناس. في المحطة كفقير، كما كان يشتهي.

عند وفاة تولستوي كتب لينين يقول:



"لقد برز تولستوي كفنّان كبير منذ عهد القنانة. ففي عدد من مؤلفاته العبقريّة التي كتبها خلال نشاطه الأدبي في فترة تزيد على نصف قرن، وصف على الغالب روسيا القديمة لما قبل الثورة، التي ظلت حتى بعد عام 1861 في حالة نصف قنانة، روسيا القرويّة، روسيا الملاك العقاري والفلاح.

إن تولستوي إذ وصف هذه الحقبة التاريخيّة من الحياة الروسيّة قد استطاع أن يطرح في مؤلفاته عدداً كبيراً من المسائل الهامة، وأن يسمو إلى درجة من القدرة الفنيّة بحيث أن مؤلفاته شغلت إحدى المراتب الأولى في الأدب العالمي. إن عهد إعداد الثورة في أحد البلدان الراضحة تحت نير القنانة قد خطا بفضل عبقرية وصف تولستوي خطوة إلى الإمام في مضمار التطور الغني للإنسانيّة جمعاء..".

".. إن تولستوي لم يبدع مؤلفات فنيّة وحسب ستقدرها الجماهير وتقرأها دائماً عندما تخلق ظروفًا جديرة بالإنسان لحياتها، بعد أن تطيح بنير الملاكين العقاريين والرأسماليين، بل أنه عرف أيضاً كيف يعكس بقوة رائعة الحالة الفكرية للجماهير الواسعة المظلومة من قبل النظام

القائم، ويصف وضعها ويعبر عن مشاعر العفوية مشاعر الاحتجاج والغضب. إن تولستوي إذ يعود إلى الحقبة الواقعة بين 1861 و1904 بشكل أساسي، قد جسّد في مؤلفاته كفنان ومفكر وواعظ، ببروز مدهش وأصالة خاصة السمات التاريخية التي تميزت بها الثورة الروسية الأولى بأكملها، بما فيها من ضعف وقوة".



في الذكرى المائة والخمسين لمولد ليف نقولايفتش تولستوي ثمة درس يمكن أن يستخلص لصالح الأدب والفن في مجتمعنا. هذا الدرس هو أن مهمة الأدب والفن الحقيقية إنما تحددها الظروف التاريخية لكل مجتمع. وإنه بمقدار إخلاص الأدب والفن لهذه المهمة التاريخية يستمد الأدب والفن قيمتهما الحقيقية. وإنه كلما غاص الأدب والفن وراء الشرط الإنساني من خلال الشرط الاجتماعي، كلما كان الأدب والفن أقدر على الارتفاع إلى مستوى الإنسانية كلها، وظروف الإنسان وشروطه التاريخية، أي بالتالي أصبح الأدب

والفن أقدر على دفع الإنسانية في طريق تطورها وتقدمها  
وانتصارها على كل شروط العبودية والظلم والاستغلال.  
إنها مهمة يجدر بكتابتنا وأدبائنا وفنانينا أن يعوها وأن  
يؤدوها بجدارة. إنها هي التي تجعلهم كتّاباً وأدباء وفنانين  
حقيقيين.



### بعض مصادر البحث

❖ في الأدب والفن، ف.ا.لينين. الجزء الأول. مقالات عن تولستوي. (ص 203 — 228) مطبوعات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

- \* Tolstoi Siefan Zweig, Editions Victor Attinger.
- \* Tolostoi Andre cresson presses, Universitaires de france 1950.
- \* Tolostoi Sans Tolosoisme Nina Gourfinkel, Editions du Seuil.
- \* Tolostoi Boris Metzel, Editions Talladier 1950.
- \* Les Grands Prosateurs Russes. Serge Michelson. (Jeune Pargue) 1946.

## ألف ليلة وليلتان مدخل إلى قراءة رواية هاني الراهب

- 1 -

- أعترف بأنني معجب بهاني الراهب كروائي!

قد لا يكون من المناسب لكاتب يحاول التحدث عن رواية بموضوعية أن يبدأ بمثل هذا الاعتراف. غير أنني أرى هذا الاعتراف جزءاً لا يتجزأ من محاولة الموضوعية في التحدث عن "ألف ليلة وليلتان" وعن كاتبها هاني الراهب. ذلك لأنه - أي هذا الإعجاب - إذا كان موقفاً ذاتياً إلا أنه نتيجة لاطلاع موضوعي على نتاج هاني الراهب يرجع إلى ما قبل سبع سنوات "أي إلى صدور" "شرح في تاريخ طويل".

كانت قراءتها كافية لأقتنع فيما بيني وبين نفسي أن هاني الراهب روائي، وروائي موهوب وجاد بالفعل، إنه إذا

ما أتيح له أن يتابع طريقه فسيشق للرواية في سورية درباً إلى القمة.

كنت مقتنعاً تماماً بما قاله صدقي إسماعيل عن تلك الرواية:

"تحقق شروط الرواية الجديدة كما نظر لها آلن روب غرييه". ترفض السرد وترغم جميع الحواس على العمل. تتميز بشاعرية وكثافة منفردة ولغة جيدة. تتسم بواقعية قاسية. وفيها مستوى جيد من الصدق والأصالة. تركز على مواقف ومشاعر هي الأساس في فن الرواية الجديدة<sup>(1)</sup>.

كنت بعد سبع سنوات من قراءة "شرخ" ما أزال أحمل انطباعاً حياً عنها استعدادته نابضاً منذ أن دخلت الصفحات الأولى لـ "ألف ليلة وليلتان". وأن يجعلك روائي تظل سنوات طوالاً، تحمل انطباعاً حياً عن روايته، فذلك يعني أنه موهوب، لأنه مسّ وترّاً حقيقياً في نفسك.

---

<sup>(1)</sup> شرح في تاريخ طويل. دار الأجيال (1970).

وأن تحيلك روايته الثانية إلى روايته الأولى، بعد تلك السنوات الطويلة والزمن الثقيل كما يقول عبد النبي حجازي، فذلك يعني أنه أصيل، أي أنه كاتب لديه شيء يريد أن يقوله.

## - 2 -

رحلة هاني الراهب. ما بين روايته "شرح.." وروايته "ألف ليلة.." كانت طويلة. وأستطيع أن أقول أيضاً أنها شاقة. كنا جلوساً، منذ فترة ليست بعيدة، هاني الراهب وأنا، ولفيف من الزملاء الأعضاء في اتحاد الكتاب العرب مع كاتب من ألمانيا الديمقراطية، ضيف على الاتحاد. وقد شرح لنا المراحل الطويلة والمعقدة لعملية النشر في بلده. فقلت مازحاً على الفور:

- على هذا الأساس يجب أن تعد هاني الراهب كاتباً من ألمانيا الديمقراطية!!

وضحكنا. غير أنني كنت أعني ما أقول.

لقد استغرقت رحلة هاني الراهب من "شرح.." إلى "ألف ليلة..." سبع سنوات. وهذه مدة طويلة. وعملية نشر "شرح.."

كانت معقدة، عانى منها هاني الراهب، كما أعتقد. وأظن أن "ألف ليلة.." كانت كذلك. ولست أدري لم أعد فيما بيني وبين نفسي، أن الرحلة الطويلة والمعقدة لكاتب ما بين إنتاج وإنتاج، هي نوع من الفضيلة في الكاتب. إنني أعتبرها مؤشراً على الجدية. على محاولة الالتزام بالحقيقة كما يراها الكاتب، وعلى محاولة الكفاح من أجل نشر هذه الحقيقة.

### - 3 -

ثمة ظاهرة في الإنتاج الروائي الجديد في سورية تستحق التوقف عندها ويمكن أن توصف بأنها ظاهرة أساسية في هذا الإنتاج، تلك هي ظاهرة الهجرة من الريف إلى المدينة وما تطرحه من مشكلات سيكولوجية وثقافية واجتماعية، ويمكن أن نقول أنها سياسية أيضاً، على مجموعات واسعة من الكُتّاب من ذوي الأصول الريفية الذين فرضت عليهم جملة من الظروف المعقدة والمتشعبة أن ينتقلوا إلى المدن ليمارسوا فيها حياة جديدة. وقد جاءت محاولات روائية جديدة نشرت مؤخراً لتعكس هذه الظاهرة وتحاول من خلال الإنتاج الروائي طرح أشكال من المعاناة لدى شرائح



واسعة من هذه المجموعات، وذلك من خلال نماذج قدمتها هذه الروايات. لقد حاولت من خلالها التعبير عن واقع سيكولوجي واجتماعي وثقافي في الحياة اليومية في مختلف جوانبها له دوره المؤثر.

ولقد وضعت الخطوط الأولية لمشروع دراسة هذه الظاهرة في عدد من الروايات التي صدرت مؤخراً عن اتحاد الكتّاب العرب. وقد أسميت هذه الدراسة اقتباساً عن الروائي الطيب صالح "موسم الهجرة إلى المدينة". أما الروايات فهي حسب التسلسل الزمني لنشرها: "حبيبتي يا حب التوت" لأحمد داوود و"الياقوتي" لعبد النبي حجازي، و"ألف ليلة وليلتان" لهاني الراهب. غير أنني وجدت أن رواية هاني الراهب تذهب في تسجيلها لهذه الظاهرة أبعد مما ذهبت إليه الروايتان الأخريان. إنها تتناولها بكل أبعادها السيكولوجية والاجتماعية والسياسية وتحاول الغوص في أعماق شخصياتها المتعددة المتضاربة المعقدة. لذلك رأيت أن لا بد من مناقشتها على انفراد. إنها تستحق وقفة طويلة متأنية.

- 4 -

لم تكن لدي أية فكرة مسبقة عن رواية "ألف ليلة وليلتان" قبل أن أراها مطبوعة وأقرأها منشورة. إن إشارة استفهام كبيرة ارتسمت في ذهني على الفور عندما قرأت العنوان. تماماً مثلما اعتراني عندما قرأت عنوان "شرح في تاريخ طویل".

العنوان كما هو مألوف عادة يقدم للقارئ مفتاح الرواية ويسهل عليه ليس دخولها وحسب وإنما الإمساك بالخيط الأساسي الذي يشد إليه جميع التفاصيل. كذلك معظم الروايات لكبار الكُتَّاب ولأقلهم شأنًا. وهاني الراهب يفعل ذلك أيضاً ولكن بطريقة مختلفة. إنه في العنوان يقدم لك المفتاح ولكنه مفتاح غريب غير مألوف، يحملك حملاً قبل أن تستخدمه على أن تتوقف وتتأمله وتتساءل:

- هل هو مفتاح حقاً؟

ولا تستطيع أن تتأكد من أنه كذلك إلا بعد أن تقلب  
آخر صفحة في الرواية. عندها فقط تثبت من أنه مفتاح ما  
قرأت.

- لماذا؟

إنه يريد منك أن تبحث في المفتاح نفسه الذي تريده أن  
يقودك إلى الرواية. المفتاح مشكلتك أولاً ، والرواية ثانياً. ثم  
عليك بعد ذلك أن تعود إلى المفتاح مرة أخرى بعد أن تقرأها ،  
لتناقش ما إذا كان المفتاح مفتاحها حقاً!!

غير أنك عندما تكتشف المفتاح قبل أن تبحث في  
الرواية فلا تظن أنك ملكت ما فيها. إنه ليس الكلمة  
السحرية التي تقدم لك دفعة واحدة كل مكنونات الرواية.  
إنما عليك أن تستخدمه لتفتح مغاليق كل شخصية من  
شخصياتها.

ويبدو أن هاني الراهب أدرك مقدماً غرابة مفتاحه  
فوجد أن لا بد منذ البداية من أن يرفق العنوان بتوضيح.

- "إن اختلاط الأزمنة في الرواية مقصود به الإشارة إلى  
استمرار عالم ألف ليلة وليلة العربي خلال ألف سنة وسنة.

وإن هذا الاستمرار بلغ ذروته عام 1967 عبر هزيمة حضارية أزاحت العرب من طرف الزمن ووضعتهم في الليلة الثانية بعد الألف. وهذا الزمن الجديد الذي تنتهي الرواية ببدايته سيكون سداة رواية قادمة".

بيد أن هذا التوضيح يبدو بحاجة إلى توضيح. إنه يقول للقارئ:

- ضع هذا المفتاح في ثقب مرحلة ما قبل عام 1967!  
فهل كان جاداً حقاً في هذا القول؟ هل أن مرحلة ما بعد عام 1967 هي حقاً زمن جديد؟ أليست استمراراً لألف ليلة وليلة؟ أليست هذه الحقبة "الساداتية" من تاريخنا المعاصر بكل معطياتها دليلاً صارخاً على ذلك؟! وذروة المأساة أن يكون ثمة من يعتقد خلاف ذلك.

أعتقد جازماً أن مفتاح هاني الراهب يفتح بسهولة تامة مرحلة ما قبل عام 1967 وما بعدها، وربما كل ما تبقى من القرن العشرين. كنت أتمنى لو أن هاني الراهب لم يقدم للقارئ هذه البطاقة المعلقة بمفتاح روايته. فالقارئ ليس بحاجة إليها. مفتاح "ألف ليلة وليلتان" يصلح للمرحلة كلها.

فليس ثمة ما قبل عام 1967 وما بعده. أن لها باباً واحداً  
وقفلاً واحداً ومفتاحاً واحداً.

وإني لأتساءل من جديد:

- هل كان هاني الراهب جاداً حقاً في بطاقته؟

لا أظن. إنه أكثر وعياً من أن يفعل ذلك.

أعتقد أنه دليل مزيف وضعه عامداً. لا ليخدع القارئ  
وإنما ليضلل المفتش.

#### - 5 -

أعترف عندما تناولت رواية هاني الراهب أنني أخفقت  
في قراءتها دفعة واحدة. تركتها وعدت إليها أكثر من مرة،  
على الرغم من أنني قارئ محترف لا يتعامل مع ما يقرأ  
بمزاجه وإنما بإرادته الواعية! هذا الاعتراف يسجل انطباعاً.  
الانطباع الأول عن الرواية.

والانطباع الأول عند القارئ المحترف لا يجايف  
الموضوعية كما أعتقد. بل إن الموضوعية الحقة إنما تكتمل  
به. إنه جزء لا يتجزأ منها. إنه مدخل هذا القارئ إليها. إلى  
"عقلنة" ما يقرأ. فإذا كان الهدف الأسمى من العمل الفني

بالنسبة إلى مبدعه هو أن يجعل القارئ يعيش الحالة النفسية والفكرية التي عاشها المبدع وسجلها في عمله الفني، فإن "عقلنة" هذا العمل، أي إدخاله إلى حيز الموضوعية من خلال مناقشته، هي الحالة الأساسية عند القارئ المحترف.

لقد قرأت في اليوم الأول قرابة 30 صفحة ولم أستطع المتابعة. وعدت في اليوم الثاني لأبدأ من جديد ولم أستطع أن أقرأ أكثر من اليوم الأول إلا قليلاً. وأعدت الكرة في اليوم الثالث. وكان لا بد من اليوم الرابع لأحس أنني أصبحت على الطريق لا لأتابع القراءة بسهولة وحسب وإنما بشوق يلتهم الصفحات ولم تكن بالقليلة. (385) صفحة.

- لماذا؟ أتساءل الآن بعد أن فرغت واستمتعت. الجواب: أظنه كما قال صدقي إسماعيل عن "شرح في تاريخ طويل" لأنها "ترفض السرد وترغم جميع الحواس على العمل". وأعترف أنني عندما بدأت لم أعمل جميع الحواس، وإنها اضطرتني إلى ذلك فيما بعد. بل اضطرتني إلى ما هو أكثر من ذلك، إلى التفكير والمناقشة لأستوعب. إن استعداداً أولياً عفويًا عند القارئ لا يكفي لأن يجعلك تدخل عالم "ألف ليلة وليلتان". إن فيها كثافة تصل إلى حد "اللزوجة"

أحياناً إذا صح الوصف تجعل الرؤية صعبة ولاسيما في البدايات، وبحاجة إلى أنوار كاشفة.

"ويتشاءب الليل. في زمن ما ينامون. في زمن ما يتعبون من الضوء والحركة أو يخافون. لكنهم لا يموتون. دمشق لا تموت. كلما استكانت فيها الأشجار وهمدت أنفاس الناس هبت عليها موجات الريح الشرقية ودغدغت جسدها الغيور برمال الصحراء. تثور الريح والصحراء فتغص المدينة بذريبات ميتة. ينعقد الغبار في الجو، ينسرق عبر النوافذ والمسافات ليلتصق بمسام البشر وأجفانهم. وأن يخلدون إلى النوم يغيم الغبار فوق أعينهم وينسج غلالات رقيقة قاتلة. يتحرك فيهم عكر قديم شبيه بلجة حبيسة فيحيل البطيخ الأصفر وزهر الياسمين إلى رؤى. يصير الناس غباراً. يجوبون فضاء المدينة كما تجوبه عينا عباس في بحثهما عن الصحوة الأكثر شبهاً لجسد غادة..." (ص 56). إن الشاعرية هنا واضحة بموسيقاها وصورها وألفاظها.

- ماذا؟ هل أطلب من هاني الراهب أن يحاول الشعر والشعر الحديث بالذات؟ لعله فعل. لست أدري. ولكن نفساً شاعرياً حقيقياً لا بد لك من أن تبحث عنه في ألف ليلة وليلتان". وإن لم تستطع - وهو عسير - تكون قد أخفقت في

التجاوب مع الإيقاع الذي يشد الرواية من أولها إلى آخرها. إيقاع أشبه شيء بموسيقى "برامز" الممتعة في البداية. وعندما تفلح في ربط أوتار أعماقك بها تشدك إليها وترفعك إلى أعلى مراتب النشوة.

## - 6 -

قال صديقي:

- لقد كتب هاني الراهب روايته تحت وطأة كابوس سيطر عليه من البداية إلى النهاية. كابوس نقد قال عنه: "إن هاني الراهب فرداني، لا هو مادي ولا جدلي بل يفكر تفكيراً مثالياً وجودياً وفرويدياً... وقد ظن هاني الراهب نفسه اشتراكياً، لكن اشتراكيته كانت اسمية وحسب. حتى في الأماكن التي عرض فيها أفكاراً اشتراكية كان التشويه جلياً. فالاشتراكية نقيض الطبقيّة والفردوية. ومن لا يرى المجتمع مقسماً إلى طبقات متناحرة. من يتغزل بالعمل كيفما اتفق. من ينظر إلى الفرد معزولاً عن طبقة. هذا الشخص ليس اشتراكياً بحال"<sup>(1)</sup>.

---

<sup>(1)</sup> الأدب والإيديولوجيا في سورية. (ص 147 - 147) منشورات دار ابن خلدون.



وتابع صديقي:

- كان هم هاني الراهب في روايته "ألف ليلة وليلتان" أن يثبت أنه ليس ما قاله هذا النقد الصارم عنه!!  
أعترف - كقارئ - أن كابوس هذا النقد قد سيطر عليّ أنا بالذات طيلة قراءتي للرواية. كنت عند كل شخص من شخوص الرواية أتساءل: هل هاني الراهب، هنا، في ألف ليلة وليلتان، مثالي وجودي فرويدي؟! هل ضاع بين "فرويد" و"رايش" حقاً؟

وأعترف أيضاً أن مثل هذا الانطباع سيطر عليّ عندما قرأت "شرح في تاريخ طويل" قبل أن يقول النقد كلمته في هاني الراهب بسنوات. ولكننا - والحق يقال - نظلّم كاتباً عندما نحاول ضغطه في إطار تصنيف ما، من روايته الأولى (إذا ما ضربنا صفحاً عن المهزومون) "فلا أعتقد أن من السهل في أدبنا الحديث أن نصنف هذا الأدب ضمن مدارس محددة. من الممكن التصنيف في اتجاهات. ولكنها تظل اتجاهات غير ثابتة المعالم، ولاسيما عندما يكون الأديب في البدايات. ولو استطعنا أن نفعل وكان إنتاجنا الأدبي حقاً

كذلك لحق لنا إذن أن نفخر. أن نرفع الرأس عالياً بأدب بدأ  
يسير على الطريق الصحيح.

وأعتقد ثالثاً أن النقد عندما صنف هاني الراهب كما  
صنفته في "شرح" كان لديه ما يبرر هذا التصنيف. غير أن  
معطيات "شرح" مهما كانت تدعم وجهة نظر النقد، لا  
يمكن أن تحمل على أنها ثوابت ترسم طريقاً لاتجاه محدد  
بمثل هذه الصرامة.

ثمة جدلية أعلى من الجدلية التي حكمت على هاني  
الراهب من خلال "شرح". لا أشك في تقديمية هاني الراهب،  
سياسياً وإيديولوجياً وإنسانياً ككاتب. وإن هذه التقديمية  
تحتوي فيما تحتويه النزوع الاشتراكي والواقعية في الفن.  
وهذه الجدلية الأعلى التي أقصدها والتي هي أكثر قرباً من  
الحقيقة الموضوعية تفرض لا أن نتناول هاني الراهب من  
خلال إنتاجه ككاتب وحسب وإنما من جماع شخصيته  
ككاتب وكمواطن. إذ ليس بوسعنا حتى على مستوى  
النقد الأدبي أن نفضل الكاتب كمواطن. إن القول  
بموضوعية العمل الفني واستقلاليتته بعد أن يولد حتى عن  
شخصية الكاتب، شرط لازم ولكنه غير كاف. إن

الكاتب في نهاية التحليل لا يحكم عليه من خلال كل أثر من آثاره الفنية وبمعزل أيضاً عن مجمل تكوينه الاجتماعي والثقافي، إن الذي يحكم على الكاتب هو مجموع نتاجه مأخوذاً من خلال جدلية علاقة هذا النتاج بمجمل تكوينه الذي أشرت إليه. وهذا بالضبط ما أقصده بالجدلية الأعلى التي لا يمكن أن ترسم ملامحها إلا بعد أن يكون الكاتب قد قطع الشوط الرئيسي في طريق تطوره ككاتب وكمواطن على حد سواء.

ولئن كان طبيعياً أن النقد لا يمكن أن ينتظر حتى نهاية هذا الشوط، إلا أنه من المؤكد أن على النقد أن يطور معطياته إن لم نقل يبدلها كي يظل ملتحمًا التحاماً حقيقياً بإنتاج الكاتب وبتكوينه خلال مختلف مراحل تطورهما. إن حكم النقد على هاني الراهب من خلال "شرح" لا يمكن أن يظل ساري المفعول بعد "ألف ليلة وليلتان". إن إعادة النظر مسألة تفرض نفسها على النقد بحكم كونه نقداً قبل أي شيء آخر.

- 7 -

ثمة ثالث يهيمن على رواية هاني الراهب، ينفصل في بعض شخوصها ويلتحم في بعضها الآخر. بل يمكن القول أن التحامه يجسد بلوغ أبطال الرواية أعلى مراتبهم كأبطال. هذا الثالث هو: السياسة، الجنس، الإيديولوجيا. ومن خلال هذا الثالث تستمد الرواية مضمونها وتعبق شاعريتها كلها دون أن يخل ذلك بفنييتها (من فن). بل أن هذه الفنية مستمدة من هذا المضمون بالذات. ولم يكن لهذه الفنية أن تولد لو لم يكن للرواية هذا المضمون.

وعلى هذا الأساس إذا أردنا أن نجاري أسلوب النقد في تصنيف هاني الراهب لقلنا عنه إنه: ماركسي فرويدي في "ألف ليلة وليلتان".

فإذا كانت السياسة ملتزمة بالإيديولوجيا في الماركسية (تغيير العالم) فإن هاني الراهب يضيف إليها الجنس. (الفرويدية). ولا نريد هنا أن نتناول مفهوم الجنس كما تطرحه الرواية فسنتركه لتحليل لاحق، بل سنكتفي بالقول أنه محرك ملح في مجتمعنا. وهذه الإضافة التي يقدمها هاني الراهب إن لم نقل أنها تعمق أبعاد شخوص

روايته، فإنها على الأقل تكشف عن البعد الثالث. سياسة، اقتصاد، جنس وعن تلاحم هذه الأبعاد. ويكاد الجنس أن يكون عندنا كما يطرحه هاني الراهب القاسم المشترك بين البعدين الطبيين المعروفين. وهذه الأبعاد الثلاثة محرمة. وكل جدارة رواية هاني الراهب أنها تحاول أن تحتال على هذه المحرمات لتكشف لنا عنها قدر المستطاع. وفي اعتقادي أن هذا هو محتوى الوعي الذي تطرحه الرواية. ومسألة الجنس كمحرم (تابو) لها تاريخ في الأدب والفن الاشتراكيين بعامة وبخاصة في التجربة السوفياتية في المرحلة الجدانوفية.

لقد هوجمت الفرويدية منذ المرحلة الأولى لنشوء الأدب السوفياتي. كان النقاد الماركسيون يقولون: "ليس هناك أي شيء مشترك بين الفرويدية والماركسية المادية. إن الفرويدية تحجب معنى صراع الطبقات وتخفف منه. وإن طابع العقيدة الفرويدية المعادية للبروليتاريا يتجلى في الطابع العام لمنهجها ومذهبها وفي تفاصيلها أيضاً"<sup>(1)</sup>.

---

<sup>(1)</sup> الأدب السوفياتي (ص 56).

"لقد كان الخوف من رؤية البروليتاريا تبتعد عن هدفها وهو بناء الاشتراكية، هو الدافع إلى ذلك الهجوم العنيف الذي شنّه النقاد الماركسيون على مذهب فرويد. إن التحليل النفسي يسبغ رداءً إنسانياً على أي وحش بشري كان. وبالتالي أيضاً على ألد الأعداء. وإن الوقت لم يحن لإعطاء الرأسمالي معنى إنسانياً. كما لم يحن فيما بعد عام 1930 وقت إعطاء هذا المعنى للكولاك"<sup>(1)</sup>.

وكان لا بد من انتظار عام 1934 وانعقاد مؤتمر الكتّاب السوفييت كي يبدأ طرح مسألة الحب في الأدب. قال الكاتب السوفياتي "لافرنييف":

فلنتحدث أيها الرفاق عن الغنائية والحب. منذ عامين دار حديث بيني وبين الرفيق كوساريف: لقد سألتني خلاله: "لم تكتبون عن الحب كأنكم خصيان أو أطباء بيطريون؟ إن الشبيبة الشيوعية التي هي دعامتنا ذات حس عميق قوي. إنها تحب وتغار وتتألم وتفرح وتتصر، بينما يسرح ويمرح في

---

<sup>(1)</sup> المصدر السابق نفسه (ص 58).

مؤلفاتكم خصيان قد حرموا على أنفسهم أقل إشارة إلى الحب في سجلات الاجتماعات التي يعقدونها". لقد ظل النقد يحارب الحب طويلاً بصفته نزعة بورجوازية، وكانوا يعتبرون مجرد طرح مشكلة الحب في أحد المؤلفات الأدبية عملاً إجرامياً وشيئاً شبيهاً بالسفالة. وأعلن الكاتب الغريب أنه على استعداد لأن يمر بعملية تعقيم حتى لا يتهم بارتكاب إثم الحب المميت"<sup>(1)</sup>.

وقد جاء جدانوف في مرحلة لاحقة، بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، ليقف من جديد في وجه الكتابة عن الحب. كان يرى في ذلك ترفاً غير مسموح به والاتحاد السوفيياتي بحاجة إلى إعادة بناء ما دمرته الحرب. وعلى هذا الأساس جرى حل فرع لينينغراد للكاتب السوفييت، وطرد الشاعر الغنائية "أنا اخماتوفا" منه. غير أن هذا التشدد الذي فرضته ظروف تطور المجتمع السوفيياتي لم يلبث أن زال بعد أن تغيرت هذه الظروف نفسها. ولاسيما منذ الستينات.

---

<sup>(1)</sup> المصدر السابق نفسه (66).

إن استخدام منهج فرويدي - ماركسي في الإبداع الأدبي اتجه قائم حالياً. إنه قائم كذلك في النقد الأدبي أيضاً وقد قدم دراسات خصبة أسهمت في الكشف عن المحتوى الإنساني للأعمال الأدبية بكل أبعاده.

إن تصنيف هاني الراهب في "ألف ليلة وليلتان" على أنه فرويدي - ماركسي وارد تماماً. والسؤال الجدير بأن يطرح: إلى أي حد كان هاني الراهب فرويدياً - ماركسياً حقاً في روايته؟! ومهما يكن من أمر. فثمة حقيقة لا بد من تسجيلها وهي أن مشكلة الجنس في مجتمعنا الراهن تقف جنباً إلى جنب مع المشكلات الأخرى الاجتماعية الاقتصادية السياسية. إن من العسير تجاهل دور الجنس في حياة الأفراد والجماعات عندنا كعامل أساسي موجه في السلوك. وبهذا المعنى فإن هاني الراهب بالضرورة فرويدي - ماركسي لأنه يتعامل مع معطيات الواقع. إن مشكلة الجنس تهز جميع شخصيات ألف ليلة وليلتان ولو كان ذلك بنسب متفاوتة، بدءاً من "عباس" و"أمية" و"غادة" و"أسمى" و"شيش بيش" وانتهاءً بالعامل الثوري "إمام".



بل إن أجمل الصفحات تألقاً في شاعريتها في رواية  
هاني الراهب في تلك الصفحات التي تطرح الجنس بكل  
قوته عندما يعصف بأبطال الرواية. ولكن رواية هاني  
الراهب ليست بالتأكيد طرحاً لقضية الجنس. إنها رواية  
سياسية بالأساس.





## المحتوى

5.....	إن الأدب كان مسؤولاً/ تقديم: مالك صقور
15.....	تقديم
21.....	لماذا الواقعية في الأدب والفن؟
35..	بعض سمات المرحلة الراهنة في تطوّر الأدب العربي المعاصر
63.....	حول مسؤوليات الكتّاب والأدباء والفنانين
69.....	حوّل مستقبل الأدب العربي المعاصر
97	الأدب العربي والمستقبل في المؤتمر الحادي عشر للأدباء العرب
119.....	ل.ن. تولستوي في الذكرى الـ150 لميلاده
149.....	ألف ليلة وليلتان مدخل إلى قراءة رواية هاني الرّاهب



## إصدارات سلسلة

### كتاب الجيب السابقة

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	م
2006	.	.		1
2006	.	.		2
2006	.	.		3
2007	.	.		4
2007	.	.	...	5
2007	.	.		6
2007	.	.	-	7
2007	.	.	. / - -	8
2007	.	.	- - .-	8
2007			/ ( ) ): (	9
2007		.		10
2007		.		11
2007		.		12
2007	.	.		13

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	م
2007	.	.		14
2008		.		15
2008		.		16
2008		.		17
2008		.	1944	18
2008		.		19
2008		.	-	20
2008		.		21
2008		.	-	22
2008		.		23
2008		.		24
2008		.		25
2009		.	-	26
2009	.	.	-	27
2009	.	.	-	28
2009	.	.	-	29

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	م
2009	.	.	-	30
2009	.	.	-	31
2009	.	.	-	32
2009	.	.	-1971	33
2009	.	.	- -	34
2010	.	.		35
2010	.	.	-( )	36
2010	.	.	( )	37
2010	.	.	- -	38
2010	.	.	-	39
2010	.	.		40
2010	.	.	-	41
2010	.	.	-	42
2010	.	.	-	43
2010	-	-	.	44

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	م
2011	.	.		45
2011	.	.	) (	46
2011	.	.	004 -	47
2011	.	.		48
2011	.	.		49
2011	.	.	: -	50
2011	.	.		51
2011	.	.		52
2011	.	.		53
2011	.	.		54
2012	.	.	-	55
2012	.	.	-	56
2012	.	.	- :	57
2012	.	.	1968 ) (	58
2012	.	.	1	59



سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	م
2012			2	60
2012			-	61
2012			-	62
2012				63
2012	.	.	-	64
2012				65
2012				66
2012				67
2013	.		( )	68
2013	.			69
2013		..		70
2013		..		71
2013				72
2013	.	.		73
2013		..		74
2013		.		75

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	م
2013		..		76
2013		..		77
2013		.		78
2013		.		79
2014		..		80
2014		..		81
2014		..		82
2014	..			83
2014	..			84
2014	..			85
2014	..			86
2014	..			87
2014		..		88
2014	..			89
2014		..		90
2014		..		91
2015		..		92

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	م
2015	..			93
2015	..			94
2015			( 1 )	95
2015			( 2 )	96
2015		..		97
2015				98
2015				99
2015		..		100
2015				101
2015	.		) (	102
2015	.			103