جورج بليخانوف

الفن والتصوّر المادّي للتاريخ

ترجمة
جورج طرابيشي

المكتبة التقدمية

دار الطليعة - بيروت

الفنُ
وَالتصوّر المادِّي لِلتاريخ

جورج بليخانوف

By: @SA9BB55

الفنّ
والتصوّر المادّي للتاريخ

ترجمة:
جورج طرابيشي

دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت

حقوق الطبع محفوظة لدار الطليعة
بيروت - ص.ب ١١٦٨١٣

الطبعة الاولى
تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٧٧

بليخانوف ومشكلات الفن

بقلم جان فريفيل

لم يترك بليخانوف مؤلفا خاصا مخصصا لعلم الجمال . فقد أعوزه الوقت ، واعرب قبيل وفاته عن شديد تحسره على ذلك . بيد ان ما كتبه في الفن والادب يشكل مع ذلك كلا متناسقا يتسم بالأصالة ويستأهل الاعجاب . وقد ارسى المداميك لعلم جمال ماركسي لم يكتمل الى اليوم تشييده .

علم جمال ماركسي ! «ماذا تعنون بذلك ؟ ـ يهتف بازدراء اتباع المثالية الفلسفية ـ افليس الفكر مستقلا وسيد نفسه ؟ الا يسوي بنفسه تظاهراته ، ولاسيما إبداعاته الفنية ؟ لتدرس الماركسية ـ ما شاءت ـ الظاهرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ! اما الفن فيبقى خارج حقل مباحثها ولا يعترف الا بقوانينه الذاتية» .

ولسوف نجيب : ان الماركسية تصور عام لجميع النشاطات الانسانية ، مدركة في حركتها ومعقولة في ردود افعالها المتبادلة . ولا يوجد بالنسبة اليها ميدان محظور ، ارض حرام ، اولب منيع . ومن افضال ماركس وجلّى مآثره انه قوض الاسوار التي كانت تطوق وتفصل شتى فروع العلم بعضها عن بعض .

لقد دشن مؤلف **الراسمال** عمله بربطه الفلسفة بالعالم الواقعي ، وبتحريره المعرفة من قيودها . اكتشف ان الظاهرات الاجتماعية ، نظير الظاهرات الطبيعية، خاضعة لتطور جدلي ، لصراع الاضداد ، مصدر كل حياة وكل حركة وكل تقدم ، ودمج على هذا النحو التطور الاجتماعي بالتطور الطبيعي . والتطور الاجتماعي نفسه لم يعد مقسما ، بعد ماركس ، الى دوائر متمايزة ومستقلة بذاتها : وانما بات يشكل كلا متناسقا من ظاهرات يفعل بعضها في بعضها الآخر ، وتتلقى جميعها قوتها الدافعة الاولية من العامل الاقتصادي . وقد أبان ماركس ، بإزاحته القناع

عن العلاقات بين القاعدة الاقتصادية وبين أعقد عمليات الفكر وادقها واخفاها ، انه ليس في المستطاع فصل الابداع الفني عن نمط الانتاج ، والحياة الفكرية عن الحياة الاجتماعية .

ويكف علم الجمال بدوره عن ان يكون نسقا عسفيا ، نظرية مجردة ترمي الى تحديد حس الجمال وفكرته وقواعده . بل يغدو علما عيانيا يرتكز عن وعي الى التاريخ كي يفسر تطور الفنون جميعا ؛ علما يفترض فيه ان ياخذ بيد الفنانين والكتاب الى وعي دورهم الاجتماعي .

***

صاغ مؤسسا الاشتراكية العلمية ، ماركس وانجلز ، قوانين المادية التاريخية وطبقا منهجهما على الاقتصاد وعلم الاجتماع والسياسة . ولئن أبديا رأيهما عرضاً في بعض الاعمال الادبية ، فانهما لم ينكبا على انشاء علم جمال جديد. وقد سنحت الفرصة لتلامذتهما ــ جورج بليخانوف وبول لافارغ وفرانز مهرينغ ــ كي يدرسوا البنى الفوقية الايديولوجية ، بينما لم يتمكن المعلمان ، المشغولان بمهام اخرى ، الا من تسليط بعض اضواء عارضة وباهرة عليها (ماركس : **المخطوطات الاقتصادية والفلسفية ، مدخل الى نقد للاقتصاد السياسي** ؛ انجلز : **السيد يوجين دهرينغ يقلب العلم** ، رسائل الى كونراد شميت وجوزيف بلوخ وهانس ستاركنبرغ وفرانز مهرينغ ؛ ماركس وانجلز : **الايديولوجيا الالمانية**) .

تؤلف كتابات بليخانوف في الفن جزءا من نضاله في سبيل الماركسية . وقد بحث في حقل علم الجمال عن حجج جديدة في تأييد التصور المادي للتاريخ .

«انني لعلى يقين راسخ بان النقد (وبمزيد من الدقة : النظرية الجمالية العلمية) لن يستطيع تقدما بعـــد الان الا اذا ارتكز الى التصور المادي للتاريخ . واعتقد ايضا ان النقد قد اكتسب ، في تطوره الماضي ، قاعدة كانت تزداد متانة طردا مع اقتراب ممثليه من التصور التاريخي الذي عنه احامي» (١) .

«تلك هي ، على وجه العموم ، وجهة نظرنا في التاريخ . فهل هي صائبة ؟ ليس هذا بيت القصيد هنا . انما سنكتفي في الوقت الحاضر بان نطلب الى القارىء ان يفترض انها صائبة وان يتبنى معنا هذه الفرضية كنقطة انطلاق في ابحاثنا عن الفن . وغني عن البيان ان دراسة مسالة خاصة كالفن ستتيح لنا في الوقت نفسه

---

١ ــ بليخانوف : «رسائل بلا عنوان» ، المؤلفات الكاملة ، الطبعة الروسية ، م ١٤ ، ص ٣٠ .

ان نتحقق من صحة تصورنا العام للتاريخ . وبالفعل ، اذا كان هذا التصور العام خاطئا ، فلن يجدينا فتيلا ان نتخذه نقطة انطلاق لتفسير تطور الفن . اما اذا اقتنعنا ، بانطلاقنا منه ، انه يفسر هذا التطور بأحسن مما يفسره اي تصور آخر ، فاننا نكون قد امتلكنا حجة جديدة وقوية تأييدا له ودعما» (٢) .

وفيما كانت تتبخر ، على ضوء المادية التاريخية ، اوهام الميتافيزيائيين الضبابية ، اراد بليخانوف ان يشيد على صخر المكتشفات الكبرى للماركسية نظرية جمالية علمية . فالابداع الفني ، الذي كان يعتبر فيما سلف امبراطورية غامضة للعبقرية الفردية وللمصادفة ولما هو غير قابل للتفسير ، يبدو له شكلا من اشكال النشاط الانساني الخاضع لقوانين التطور الاجتماعي . فمن الممكن ومن الواجب ان يدرس ويفسر علميا :

«على وجه التحديد لان الفن يصور الحياة ، فان علم الجمال العلمي ـ او بتعبير ادق نظرية صحيحة في الفن ـ ما كان مقيضا له ان يحظى بأساس متين الا في الساعة التي سيرى فيها النور تصور صحيح للحياة» (٣) .

«نحن متيقنون باننا نستطيع ، في الوضع الحالي لمعارفنا ، ان نسمع لانفسنا ، على غير العادة ، ان نستبدل النقد الفلسفي القديم، وبوجه عام علم الجمال ، بعلم جمال وبنقد علميين» (٤) .

ان علم الجمال العلمي ، كما يتصوره بليخانوف ، يتعارض وعلم الجمال «الخالص» الذي يزعم انه يتنزه عن الاحتمالات المادية ، ويدعي انه يحدد السنن الابدية للجمال . ويرتبط الفن والادب والنقد ، في نظر بليخانوف ، بالظاهرات الاجتماعية . وقد ركز تركيزا خاصا ، في مساجلاته كما في دراساته ، على هذه الحقيقة الاساسية التي يماري فيها خصومه :

«ان الادب والفن مرآة الحياة الاجتماعية» (٥) .
«ان الانتاجات الفنية ظاهرات او وقائع متولدة عن العلاقات

---

٢ ـ المصدر نفسه ، ص ٤ ـ ٥ .
٣ ـ بليخانوف : «نظرية تشيرنيشفسكي الجمالية» ، م٦ ، ص ٢٨٥ .
٤ ـ بليخانوف : «أ. ل. فولنسكي» ، م ١٠ ، ص ١٩٢ .
٥ ـ بليخانوف : «هنريك ابسن» ، م ١٤ ، ص ١٩٨ .

الاجتماعية . وبتحول العلاقات الاجتماعية تتحـــول اذواق الناس الجمالية ، وبالتالي انتاجات الفنانين . والانسان من عصر اجتماعي معين يحبذ على الدوام الانتاجات الفنية التي تعبر عن اذواق ذلك العصر . وفي المجتمع المنقسم الى طبقات ، كثيرا ما تتفاوت الاذواق الخاصة بكل عصر وتتباين تبعا للطبقات التي يتالف منها هـــذا المجتمع . وبما ان كل ناقد فني هو بذاته نتاج وسطه الاجتماعي ، فستحدد احكامه الجمالية على الدوام بخصائص ذلك الوسط . لهذا لن يكون في مقدوره ابدا ان يتحاشى إيثار مدرسة على اخرى، مناوئة لها ، في الادب او في الفن . هذا كله صحيح ، لكنه لا يبطل صحة ما قاله بيلنسكي او تين ، بل على العكس ، فهذا كله يظهر للعيان انهما كانا على حق تام حين نبذا اطلاقية المعايير الفنية . فعلم الجمال العلمي مستحيل حيثما لاقت امثال تلك المعايير قبولا» (٦).

لا معايير فنية مطلقة ، متعالية ، ازلية ! اما الذاتيون الذين يجاهرون بانهم يحكمون على الاثر الفني باسم ذوقهم الشخصي وحساسيتهم الخاصة واهليتهم التقنية ، فانهم انما يعبرون عن آراء زمانهم وزمرتهم الاجتماعية والاثنية. وبالمقابل، فان علم الجمال العلمي ، النابذ للمقولات الابدية وللنزعة الذاتية في آن معا ، يركز جهده على دراسة مفعول مختلف العوامل الموضوعية ــ وعلى الاخص العامـــل الاقتصادي الذي يتوجب الرجوع اليه على الدوام في التحليل الاخير ــ واثرها في البنى الفوقية الايديولوجية ، ويسعى في الوقت نفسه الى بيان نسب هـــذه الايديولوجيات ومنابتها وتاثيراتها المتبادلة وفعلها الارتجاعي في المجتمع .

***

بدا بليخانوف نضاله على الجبهة الادبية في زمن كانت تسود فيه في روسيا نزعة الشعبويين الذاتية ، وكان فيه ورثة الاتجاه «الواقعي» مـن رجال الصف الثاني من أمثال سكابتشفسكي ، المشبعين بنزعة ديموقراطية «بورجوازية صغيرة قانعة» ، يخلون الساح للمثاليين من شاكلة فولنسكي . وضد جميع فرســان الحقيقة المطلقة او الذاتية هؤلاء ، سدد بليخانوف سهامه . وفي زمن لاحق ، ركز هجومه على بشراء الوهم الديني والمتصوفين وغيرهم من اتباع المثاليـــة (ايفانوف رازومنيك ، فيلوسوفوف ، غيرشنسون) . ففي ميدان علم الجمال كما في سائر الميادين ، تجعل الماركسية وكدها الاول مكافحة الاحكام المسبقة المثالية

---

٦ ــ بليخانوف : «بيلنسكي» ، م ٢٣ ، ص ١٧٧ ــ ١٧٨ .

في شتى تظاهراتها وتحت مختلف اقنعتها ، وتعارض المناهج والقيم والتصورات البورجوازية بافكار الطبقة الثورية والتقدمية . وقد أوفى بليخانوف ، في خير صفحاته ، خير ايفاء بهذه المهمة .

مع بداية عهد نيقولا الاول لجا الفكر السياسي ، المراقب ، الملجوم ، المكموم، المطارد ، الى النقد الادبي لكي يعبر عن نفسه ، فاكتسب هذا النقد في روسيا بحكم ذلك دلالة واهمية لا نعرف نظيرا لهما في اي مكان آخر . وراح كل من بيلنسكي (١٨١١ ــ ١٨٤٨) وتشيرنيشفسكي (١٨٢٨ ــ ١٨٨٩) ودوبروليوبوف (١٨٣٦ ــ ١٨٦١) ، ممثلي الديموقراطية الثورية ، يتناولون بالبحث ، في معرض معالجتهم للادب، المشكلات الفلسفية والاجتماعية. وقد استانف بليخانوف وواصل هذا التقليد الروسي الذي يقوم على الدفاع عن مذهب سياسي وعلى الترويج له تحت ستار النقد الادبي وعلى ارضيته . بيد ان ما عبر عنه بليخانوف بروعة والق لم يكن ، كما في السابق ، صبوات الديموقراطية الفلاحية او افكار **الرازنوتشنتسي** ــ وهم مثقفون مخلوعون طبقيا ، متحدرون من جميع الاوساط وثائرون على النظام ، وكتّاب من عامة الشعب وما قبل ماركسيين ، وصلوا في تطورهم الى فيورباخ او حتى الى ما بعده ــ وانما كان فلسفة الطبقة الجديدة وتصورات البروليتاريا الثورية .

ان تبحره الواسع لم يبهظ قط بثقله على النص. وعلاوة على اعجاب بليخانوف بالادب الفرنسي وغرفه من معين نماذجه ، كان شغوفا بالوضوح والمنطق ، واسع الاطلاع على شتى الثقافات الاوروبية ، يجسد في شخصه تركيبها الحي . وقد اتقن ايما اتقان استخدام الحجج التي كان يزوده بها العلم البورجوازي ، وبث فيها الحياة بجدليته ، وقلبها على البورجوازية . ومن مؤسسي الاشتراكية اقتبس لا نظريتهما ومنهجهما فحسب ، بل كذلك طرائقهما في المجادلة والمناظرة ، وعلى الاخص الطريقة التي كانت تستاثر بتفضيلهما : فمن طريق نقد الايديولوجيات المعادية وادانتها كان يؤكد ويطور أفكاره الخاصة .

١ ــ الفن : طبيعته واصوله

لم يفصل الفلاسفة القدامى المشكلات الجمالية عن الاهتمامات الاخلاقية والسياسية .

فالجمال في نظر افلاطون تذكر لاشياء مقدسة كانت النفس الانسانية ، المتداخلة مع الاجواق السماوية ، قد تأملتها وتملت فيها اثناء وجود سابق لها ملؤه الغبطة والطوبى (محاورة **فيدروس**) . والفن يحاكي الواقع ، لكن عليه ان يختار ما يحاكيه وان يتمسك بما هو صحيح وعادل وجميل ومستقيم (محاورة **الشرائع**) . وفي **الجمهورية** يطالب افلاطون بأن يضع الفن نفسه في خدمة

السياسة والاخلاق والدين .

ويقول ارسطو : «كنه الجمال النظام والعظمة» (**فن الشعر**) . ويطالب مؤلف **السياسة** الفن بتحريك العواطف وتجييش الاهواء عن طريق تهييجها وتطهيرها .

ويروم افلوطين ، بعد افلاطون ، ان يمثل الفن طبيعة مثالية ، لا طبيعة معينة.

ويتطرق ديدرو ، الذي اوجد في **صالوناته** النقد الفني ، الى علم الجمال ، ويسقط في تناقضات ، لكنه يفتح آفاقا وياتي بحلول ويطرح مشكلات لن يلبث ان يعود اليها في نهاية القرن الثامن عشر كل من كانط وشيلر ، وفي القرن التاسع عشر هيغل وشيلنغ .

والمنظّرون الالمان لعلم الجمال مثاليون ، شانهم في ذلك شان المتقدمين عليهم من فلاسفة العصر القديم . بيد ان مثالية كانط الذاتية تختلف عميق الاختلاف عن مثالية هيغل الموضوعية .

يسم كانط بأربع سمات مميزة الحكم الذي الجمال موضوعه ، ويسميه حكم الذوق . وهذا الحكم مجرد عن كل غرض ، شمولي عام ، ولا يتضمن اي غائية ، ويفرض نفسه على الجميع بلا مفهوم . غير ان المبدأ الذي يحدد حكم الذوق ذاتي على الرغم من صفتي الشمولية واللزوم اللتين يتمتع بهما : «ليس الجمال على وجنتي الصبية ، وانما في ناظري عاشقها» . ومع ان الجميل لا يتضمن اي غائية ، فقد يكمن احيانا في الانسجام مع فكرة ما ، في توافقه واياها .

الفن في نظر كانط لعب ، نشاط فردي ، حر ، منزه عن الغرض . ويشكل العمل الفني كلا مستقلا عن الشروط التاريخية والاجتماعية .

وهيغل هو اول من سعى الى استيعاب جميع اشكال الفن في تطورها التاريخي.

لقد أقر هو الآخر للعمل الفني بوحدة عضوية ، غير ان هذه الوحدة لا تشتمل على اي طابع شكلي . اذ ان الشكل الجمالي يكسو ويعبر عن مضمون هو كلية العالم ، **الفكرة** . وكما تتجلى **الفكرة المطلقة** عبر الاطوار المتعاقبة للسيرورة التاريخية ، كذلك تتحقق فكرة الجميل عبر مختلف مراحل التاريخ . فالجميل هو «التناغم المتحقق بين حدين للوجود ، بين قانون الكائنات وتظاهرها ، بين الماهية والشكل» ، والجميل هو «التظاهر المحسوس **للفكرة**» التي تشع عبر الشكل . والتوافق والوحدة والاندماج بين **الفكرة** والشكل تخلق الجميل .

يرتكز الفن اذن الى التاريخ . وكلية الحياة ، المعقولة من قبل الفنان في آن من آناء التاريخ والمجسدة من قبله في شكل جمالي ، تهب العمل الفني مضمونه.

يميز هيغل ثلاث حقب كبرى في الفن ، ويسميها بالحقب الرمزية والكلاسيكية والرومانسية . وموطن الاولى الشرق ، والثانية اليونان ، والثالثة تشمل العالم المسيحي او الحديث.. وعلى مر هذه الحقب الثلاث تبحث **الفكرة** عن نفسها وتلقاها وتتجاوزها . في الرمزية الشرقية تهيمن الانشاءات الرحيبة للفن المعماري ؛ وفي الفن الاغريقي الكلاسيكي ينتصر النحت ؛ واخيرا ، ليس جمال العصور الحديثة الجمال المحسوس ، الذي رفعه النحاتون الاغريق الى درجة

الكمال ، وانما الجمال الروحي الذي تعبر عنه الفنون الرومانسية ، الرسم والموسيقى ، وعلى الاخص الشعر ، الفن الاسمى والاغنى والاكثر تنوعا ، الملحمي والغنائي والمسرحي بالتناوب .

يمثل الفن ، في نظر هيغل ، شكلا اعلى من النشاط العملي :

«يتوصل الانسان الى وعي ذاته عن طريقين ، واحدهما **نظري** والثاني **عملي** ؛ واحدهما يمر **بالعلم** ، والثاني **بالعمل** ... وهو يسلك طريق النشاط العملي حين يحفزه حافز على تطوير ذاته خارجيا ، وعلى تجسيد نفسه في ما يحيط به ، وعلى تعرف ماهيته في ما **يصنعه** . ويبلغ هذا الهدف بما يحدثه من تغييرات في الاشياء المادية التي يسمها بميسمه ويلاقي فيها تعينات ذاته . وترتدي هذه الحاجة أشكالا شتى ، الى ان تتوصل الى نمط تظاهر الذات في الاشياء الخارجية ، وهو نمط التظاهر الذي يشكل الفن» (٧) .

وقد وسّع ماركس وثوّر هذا التصور عن الانسان الذي يستملك الطبيعة ويحول نفسه بنفسه بالعمل في مجرى السيرورة التاريخية . فما التاريخ « غير انتاج الانسان بالعمل الانساني» **(المخطوطات الاقتصادية والفلسفية)** . والنشاط العملي ، الذي يكمن جوهره في العمل، لا يشكل مجرد استطالة للنشاط النظري، ولا يتقلص الى مجرد اسقاط وإظهار وتجسيد **للفكرة** ، ولا يكتفي بأن يعكس الوعي والفكر ، بل «يسمح بهما ويقدم لهما اساسهما» . وهذا الاكتشاف من اكتشافات الشباب ، يرجع اليه ماركس ثانية في **الراسمال** :

«الانسان يفعل في الطبيعة الخارجية ويغيرها ، وفي الوقت نفسه يغير طبيعته الخاصة ويطور الملكات الهاجعة فيه» (٨) .

هكذا قلب ماركس تسلسلية هيغل واعاد الى العمل اولويته ومعناه الثوري . كذلك فانه عندما تبنى نظرية الاستلاب التي عرضها هيغل في **فينومينولوجيا الروح**، ادخل عليها تعديلا جذريا . فاستلابات الانسان ــ الدولة ، الدين ، المال ، الخ ــ التي يجد لها هيغل حلا مثاليا ومجردا خالصا ، وان كان في الواقع يكرسها ،

---

٧ ــ هيغل : «علم الجمال» ، ترجمة ش. بيناد ، م١ ، ص ١٤ ــ ١٥ .

٨ ــ ماركس : «الراسمال» ، الكتاب الاول ، ص ١٨٠ ، المنشورات الاجتماعية، باريس ١٩٤٨ .

يزيح ماركس النقاب عن مدلولها الفعلي والعياني ، ويحلل السيرورة التاريخية التي ستضع لها حدا .

يرى ماركس في **مخطوطاته الاقتصادية والفلسفية** ، التي حررها في باريس في عام ١٨٤٤ ، ذلك العام البالغ الاهمية بالنسبة الى تطور فكره ، يرى في الابداع الفني محاولة لتجاوز الاستلاب وقهره .

ينصاع الفنان ، في نظر ماركس ، لضرورة داخلية تحدوه على تحقيق ذاته في موضوع محسوس . وهذا الموضوع هو نتاج لعمل مادي . لكن فيما تبقى سائر نتاجات العمل خاضعة للتجزئة والاستلاب ، يحاول الفنان بعمله الفني ان يصل الى الامتلاء ، وان يتجاوز الحدود التي يفرضها عليه الاستلاب الاجتماعي، وان يعبر عن «كلية تظاهرات الحياة» في شروط تاريخية معينة لا يملك ، بالبداهة ، أن يلغيها .

وحين تطرق ماركس في وقت لاحق ، الى المشكلات الجمالية في مقدمة كتبها **للمساهمة في نقد الاقتصاد السياسي** ولم تنشر الا في عام ١٩٠٣ ، أعاد الى الاذهان ان عصور الازدهار الفني لا تتوافق على الدوام وعصور الازدهار الاقتصادي ، وان الروائع الفنية تحافظ على قيمة دائمة وعلى سحر مستديم ، حتى بعد زوال الحضارات التي انجبتها .

يتحرك علم الجمال الماركسي على الارضية التاريخية لأشكال الملكية والطبقات وايديولوجياتها . ويرى في الفن شكلا من اشكال «تمثل العالم» (ماركس) ، اي فتحا ، وسيلة معرفة ، رابطة اجتماعية ، سلاحا طبقيا ، إغناء لما هو انساني ، فعل وعي ، واخيرا مرآة للمجتمع .

وكما لم يأخذ ماركس من جدل هيغل سوى «نواته العقلانية» نابذا قشرته المثالية ، كذلك لا يريد بليخانوف أن يستبقي من علم الجمال الهيغلي سوى العناصر القمينة بأن تخدم علما جماليا ماديا . انه يرى ان علم الجمال الهيغلي «خطوة كبرى الى الامام لفهم ماهية الفن وتاريخه» (٩) . الا انه لا يقبل النظام الهيغلي ، ويتهم المثالي فولنسكي بانه «لا ينقد هيغل» (١٠) . ولا يرتضي بليخانوف ان يقفو اثر هيغل الا في «المضمار التاريخي العياني» ، حين ينزل فيلسوف **الفكرة المطلقة** والصيرورة الابدية من أعالي التأمل ليطأ التربة الارضية .

«يغادر هيغل في مؤلفه **«علم الجمال»** بين الحين والآخر مملكة اشباحه المثالية ليتنسم الهواء الطلق للواقع الاجتماعي . وانه لمما يلفت النظر ان صدر الشيخ يتنفس عندئذ ملء رئتيه ، وكأنه لم

---

٩ ــ بليخانوف : «من المثالية الى المادية» ، م ١٨ ، ص ١٤٤ .

١٠ ــ بليخانوف : «فولنسكي» ، م ١٠ ، ص ١٦٧ .

يتنشق قط هواء آخر» (١١) .

يعيد بليخانوف الى الاذهان المقطع الذي يفسر فيه هيغل الرسم الهولندي بشروط المجتمع الاقتصادية وطابعه البورجوازي . ويستبقي بليخانوف من التعاريف العامة التي قدمها هيغل التعريف القائل ان «موضوع الفن هو عين موضوع الفلسفة» وان «الواقع يشكل مضمون الفن» (١٢) .

ويلح بليخانوف في اكثر من مناسبة على اهمية المضمون والفكر والمعنى في العمل الفني . «للمضمون في الفن ، كما في كل شيء انساني ، اهمية حاسمة» (١٣) . وفي موضع آخر كتب يقول : «بدون فكرة ، لا يستطيع الفن الحياة» (١٤) . وكان سبق لبيلنسكي ان قال : «الفن بلا فكرة انسان بلا روح ، اي جثة » .

لا يعبر الفن عن الحالات العاطفية فحسب ، كما يصرح تولستوي الذي لا يفسح له من مجال غير مجال المشاعر والعواطف . فللفن مضمون ايديولوجي ايضا . وبليخانوف يعرّفه على النحو التالي :

«ليس صحيحا ان الفن لا يعبر الا عن مشاعر الناس وعواطفهم وحدها . كلا ، انه يعبر عن عواطفهم وافكارهم معا ؛ يعبر عنها لا على نحو مجرد ، وانما بالصور (١٥) .

***

كان مفكران روسيان كبيران قد انكبا ، قبل بليخانوف ، على دراسة مشكلات علم الجمال : بيلنسكي وتشيرنيشفسكي .

كان بيلنسكي قد بدأ بمثالية شيلنغ وفيخته ، ثم شغف بفلسفة هيغل ، لينتهي اخيرا الى مادية فيورباخ . وفي حقبته المثالية بشر بالفن الخالص ؛ وبدءاً من عام ١٨٤٠ عزا الى الفن وظيفة اجتماعية .

لقد ارجع بليخانوف **دستور بيلنسكي الجمالي** الى القوانين الخمسة التالية :

---

١١ ــ بليخانوف : «فولنسكي» ، م ١٠ ، ص ١٧٩ .

١٢ ــ بليخانوف : «من المثالية الى المادية» ، م ١٨ ، ص ١٤٦ .

١٣ ــ بليخانوف : «تاريخ الادب الروسي الجديد » بقلم سكابتسكي» ، م ١٠ ك ص ٣١٠ .

١٤ ــ بليخانوف : «الحركة البروليتارية والفن البورجوازي» ، م ٤ ، ص ٧٧ .

١٥ ــ بليخانوف : «رسائل بلا عنوان» ، م ١٤ ، ص ٢ .

١ ــ الشعر هو الحقيقة في شكل التامل . الشاعر يفكر بالصور ؛ لا يبرهن على الحقيقة ، بل يبين عنها .

٢ ــ يدرج الشاعر ابداعاته الفنية في عداد الواقع ، اي يجعل ما يراه بمفرده مرئيا للجميع . الشاعر لا يجمّل الواقع ، لا يصف الناس كما ينبغي ان يكونوا، بل كما هم كائنون .

٣ ــ الشعر الجديد شعر الواقع ، شعر الحياة . والشعر هو الفكر بالصور: ولهذا حين لا تكون الفكرة ، التي تعبر عنها الصورة ، عيانية ، وحين تكون كاذبة او ناقصة ، فان الصورة نفسها تتاثر بنتيجة ذلك وتتاذى ، ولا تكون فنية .

٤ ــ من الشروط الرئيسية للعمل الفني التطابق المتناغم للفكرة مع الشكل ، وللشكل مع الفكرة .

٥ ــ يجب ان تشكل جميع اجزاء العمل الفني كلا واحدا متناغما متناسقا . فلا فن بدون وحدة الفكر ، وبدون وحدة الشكل ، وبدون وحدة هاتين الوحدتين.

ما راي بليخانوف في **الدستور الجمالي** لبيلنسكي ؟ انه يقر له بقيمتـــه التاريخية ، لكنه يأخذ عليه طابعه المجرد :

«لقد جعل بيلنسكي هدفه ، يوم كان يقبل بالواقع الاجتماعي ، ان يجد الاســس الموضوعية للنقد الجمالي وان يربطها بالتطور المنطقي **للفكرة المطلقة** . وهذه الاســس الموضوعية التي كان يجدّ في اثرها، عثر عليها في بعض قوانين للجمال ، سن العدد الاكبر منها بنفســه (وبالاشتراك مع معلمه) قبليا ، من دون ان يعير انتباها كافيا لمسيرة التطور التاريخي للفن . لكن الشيء الذي له اهميته الجلى ادراكه في السنوات الاخيرة من حياته ان النقد يجب ان يعتمد ، في آخر المطاف ، لا على **الفكرة المطلقة** ، وانما على التطور التاريخي للطبقات والعلاقات الاجتماعية» (١٦) .

اما تشيرنيشفسكي ، تلميذ فيورباخ ، فقــد ارسى ، في مؤلفه **العلاقات الجمالية بين الفن والواقع** (١٨٥٣) ، أسس علم جمال واقعي ، هدفه النفــع الاجتماعي . فالفن في نظره لا يجوز ابدا ان ينفصل عن الحياة . والجميل لا يرتد الى مجرد تعبير موفق عن الفكرة بالصور ، أو الى توفيق العبقرية . الجميل هو الحياة . وكل نظرية تشيرنيشفسكي الجمالية تقوم على اساس حب الواقــع والحياة .

---

١٦ ــ بليخانوف : «آراء بيلنسكي الادبية» ، م ١٠ ، ص ٣٠٢ ــ ٣٠٤ .

«انطلاقا من تعريف الجميل بأنه الحياة ، ينجم ان الجمـــال الاصيل ، السامي ، هو بالتحديد الجمال الذي يلاقيه الانسان في عالم الواقع ، وليس الجمال الذي يخلقه الفن ؛ ومـــن الواجب البحث عن اصل الفن في مكان آخر غير المكان الذي جرى فيـــه البحث عنه حتى الان ، اذا كان المنطلق هو مثل ذلك التصـــور للجمال ؛ واذا ما فعلنا ذلك تبدى لنا المدلول الاساسي للفن فـــي مظهر جديد» (١٧) .

ينحي تشيرنيشفسكي جانبا جمالية هيغل وفيخته المثالية ، ويتخذ مـــن فيورباخ مرتكزا له . فلئن يكن الجميل في نظر هيغل هو **الفكرة** في شكل وحي وإلهام محدود ، ولئن يكن تطور **الفكرة** في راي الفيلسوف الالماني يستغرق حس الجمال ، على اعتبار ان الفلسفة لا بد ان تستغرق الفن في خاتمة المطاف ، فان تشيرنيشفسكي يقيم البرهان على ان الفن يتغذى بالحياة ويجعل من الواقع عماد جماليته المادية .

كان علم الجمال المثالي الالماني قد دافع عن الاطروحـــة الرجعية القائلـــة بـ «تجرد» الفن و«تنزهه عن الغرض» . ومن هذا الموقف انبثقت نظرية «الفـــن للفن» . اما تشيرنيشفسكي فقد ربط ، على العكس ، الفـــن بنضال الشعب التحرري . فالفن لا يكتفي بتوفير متعة جمالية ، بل ينبغي عليـــه ان يخدم ، «باوسع معاني هذه الكلمة وانبلها» . وعن طريق الفن يصل الانسان الى الوعي . «المصلحة العامة : ذلك هو مضمون الفن» . ان الفن «وجيز للحياة» .

«لا تقتصر مهمة علم الجمال العلمي على ملاحظة ان الفن يعبر على الدوام لا عن «فكرة» الجميل **فحسب** ، بل عن صبوات اخرى ايضا للانسان (صبوات الى الحرية ، الى الحب ، الخ) . انما تكمن مهمته على الاخص في ان يكتشـــف **كيف تجد صبوات الانسان الاخرى هذه تعبيرها في تصوره عن الجمال** ، وكيف تحول «فكرة» الجميل في الوقت عينه الذي تحول فيه نفسها بنفسها من خلال سيرورة التطور الاجتماعي . ومن ذلك ، على سبيل المثال ، ان فكرة الجميل الخاصة بالقرون الوسطى والمتجسدة ، فرضا ، في صورة السيدة العذراء ، قد تكونت تحت تأثيـــر المثل العليـــا للاكليروس الذي لعب ، كما هو معلوم ، دورا هائلا في مجتمع ذلك العصر . اما في عصر النهضة ، فان «فكرة» الجميل ، المتجسدة

---

١٧ ــ تشيرنيشفسكي : «العلاقات الجمالية بين الفن والواقع» .

في الصورة ذاتها ، تكتسب طابعا مغايرا تماما ، لانها تمسي معبرة عن صبوات شرائـــح اجتماعية جديدة لها مثل عليا مغايـــرة تماما » (١٨) .

ان الصبوات الى الحقيقة ، الى الخير ، الى التقدم ، تؤلف جزءا لا يتجزأ من تصورنا للجميل .

«ان تصورنا للجميل يتاثر بتلك الصبوات ويعبر عنهـــا . ولا يجوز ان نفكك الى عناصر منفصلة ما يؤلف ، في الواقع ، كـــلا عضويا » (١٩) .

بيد ان تشيرنيشفسكي يجهل التطور التاريخي ، ويتخلف بالتالي بصدد هذه النقطة عن هيغل . ولا ريب في انه يقيم اعتبارا لعوامل التاريـــخ ، ويعتبر ان «تاريخ الفن هو اسّ نظرية الفن» ، ويخلص الى الاستنتاج بان «مختلف طبقـات المجتمع تكوّن لنفسها مثلا اعلى عن الجميل يتباين بتباين الشروط الاقتصاديـــة لوجودها» . ويحيي بليخانوف في ملاحظة تشيرنيشفسكي هذه إشراقة مـــن إشراقات العبقرية . بيد ان هذا الاخير ، وان تجاوز فيورباخ ، توقف عند عتبة علم جمال علمي .

هل كان في مقدوره ان يذهب الى أبعد من ذلك ؟ ، كلا ، في أرجح الظن .

«ان تشيرنيشفسكي هو الكاتب الروسي الكبير الوحيد الـذي استطاع ، بتنحيته جانبا سقط متاع الكانطيين الجدد والوضعيين واتباع ماخ وغيرهم من اصحاب الفكر المشوش ، ان يبقى منـذ ١٨٥٠ ــ ١٨٦٠ وحتى ١٨٨٨ على مستـوى المادية الفلسفيـــة المتماسكة . لكنه بالمقابل لم يعرف ، او بالاولى لم يستطع ، بسبب الحالة المتاخرة للحياة الروسية ، ان يرتفع الى مستوى ماديـــة ماركس وانجلز الجدلية» (٢٠) .

يجعل تشيرنيشفسكي اساسا لعلم جماله المبدأ الاخلاقي التالي : ان على الفن ان يسهم في تحسين العلاقات بين بني البشر .

---

١٨ ــ بليخانوف : «تشيرنيشفسكي» ، م ٥ ، ص ٣١٤ .

١٩ ــ المصدر نفسه .

٢٠ ــ لينين : «المادية والتجريبية النقدية» ، المنشورات الاجتماعية ، ص ٣٣٣ .

اذن فشاغل تربية الناس وتنويرهم هو الذي أوحى اليه بروايته **ما العمل ؟** بيد ان الاخلاق لا تكفي لا لتفسير العالم ، ولا لتغييره .

«كانت افكار تشيرنيشفسكي الجمالية تنطوي على مجرد بذرة لتصور صحيح عن الفن ، تصور يتمثل ويحسّن المنهج الجدلي للفلسفة القديمة وينبذ في الوقت نفسه اساسها الميتافيزيائي ويضع نصب عينيه الحياة الاجتماعية العيانية لا **فكرة** مجردة» (٢١).

***

ان ماركس وانجلز هما اللذان جاءا بذلك «التصور الصحيح للفن» . وقد بات المطلوب منذئذ تطبيقه على مشكلات علم الجمال وتطويره . وانما على ارضية ماركس وانجلز ، ارضية المادية التاريخية ، يقف بليخانوف بعزم وتصميم .

لقد تغير مفهوم الجميل على مر العصور . فلا وجود لجمال ثابت دائم لا يقع تحت مفعول قوانين التغير الابدي . اما الجمال الذي يتحدث عنه سقراط في **محاورة** افلاطون ، والذي لا يسطع بلالائه الا في أعلى درجات المعرفة غير المتاحة الا لقلة من المريدين المصطفين ، فما هو الا وهم :

«جمال ازلي ، لم يولد ولن يفنى ، منزه عن الانحطاط كما عن النمو ، ليس جميلا في هذا الجزء من اجزائه وقبيحا في ذاك ، وانما جميل فقط في زمان بعينه ، وفي مكان بعينه ، وفي علاقة بعينها ، جميل بالنسبة الى هؤلاء وقبيح بالنسبة الى اولئك...» .

ان الميول المثالية والاتجاهات الصوفية تزدهر كلما اصابت القوى الانتاجية نكسة . فبعد فشل ثورة ١٨٤٨ ، صرح الروائي تورغنيف ، ممثل الليبيرالية الارستقراطية ، ان «فينوس ميلو اقل قابلية للجدل والمماراة فيها من مبادىء ١٧٨٩ » .

«انني لا ارفض فحسب الاعتراف بوجود «جمال واحد غير قابل للفساد» ، بل لا افهم ايضا اي معنى يمكن ان يكون لهذه الكلمات : «جمال واحد غير قابل للفساد» . بل اكثر من ذلك ، اني لعلى يقين بان السادة المثاليين لا يفهمون ذلك هم انفسهم. ان جميع المحاكمات

---

٢١ ــ بليخانوف : «نظرية تشيرنيشفسكي الجمالية» ، م ٦ ، ص ٢٤٨ .

العقلية بصدد جمال كذاك ما هي الا كلمات بكلمات» (٢٢) .

لقد تمسكت الفلسفة الروحانية بـ «فكرة الجميل» ، ورات فيها برهانا على وجود الله :

«يتجلى الله لنا عن طريق فكرة الحق ، فكرة الخير ، فكرة الجمال . وهذه الفكرات الثلاث متعادلة فيما بينها ، وبنات شرعيات لأب واحد . كل واحدة منها تقود الى الله ، لانها منه اتت . والجمال الحق هو الجمال المثالي ، والجمال المثالي انعكاس للامتناهي » (٢٣) .

على هذا النحو تفترض الفلسفة الروحانية ان فكرة الجمال تنير ، كالضياء السماوي ، ابصار بني الانسان المبهورة ، من دون ان ترتبط بصورة من الصور بنشاطهم العملي .

وبناء عليه ، فان من المفروض ان يكون هناك معيار مطلق للجميل ، جمال مثالي . والحال انه لا وجود لشيء من هذا القبيل .

«لكن اذا لم يكن هناك معيار مطلق للجميل ، واذا كانت المعايير جميعها نسبية ، فهذا لا يعني اننا خلو اليدين من كل امكانية موضوعية للحكم في ما اذا كان هذا المقصد الفني او ذاك قد حقق ما ينشده ... وكلما تجاوب التنفيذ مع المقصد ، او اذا شئنا استعمال تعبير اكثر عمومية ، كلما تجاوب شكل التعبير الفني مع فكرته ، كان حظه من النجاح والتوفيق اكبر . ذلك هو المعيار الموضوعي » (٢٤) .

لا يمكن ان يكون لعلم الجمال من اساس غير علم الاجتماع .
فمضمون الفن وشكله يتحددان بالشروط الموضوعية للتطور التاريخي .

«من خواص الانسان ، وكثير من الحيوانات ، امتلاك حس الجمال ؛ وبعبارة اخرى ، ان الناس حريون بان يشعروا بمتعة من

---

٢٢ ـ بليخانوف : «الفن والحياة الاجتماعية» ـ المناقشة التي تلت المحاضرة، م ١٤ ، ص١٧٩ .
٢٣ ـ فكتور كوزان : «في الحق والخير والجمال» ، باريس ١٨٥٤ ، ص ١٨٧ .
٢٤ ـ بليخانوف ، المصدر نفسه ، ص ١٧٩ ـ ١٨٠ .

نوع خاص («جمالي») تحت‌تأثير بعض الاشياء وبعض الظاهرات... ان طبيعة الانسان تجعله قابلا لان يمتلك مشاعر ومدركات جمالية. والشروط التي يعيش في ظلها تحول تلك الطاقات الى وقائع ؛ وبدالة هذه الشروط يكون لانسان اجتماعي بعينه (او بالاحرى لمجتمع بعينه ، لشعب بعينه ، لطبقة بعينها) مشارب جمالية معينة ومدركات جمالية معينة دون غيرها من المشارب والمدركات الجمالية » (٢٥) .

ان الحس الجمالي يرتبط ارتباطا وثيقا بشبكة كاملة من الافكار . ويدرس بليخانوف ترابطات الافكار هذه لدى الشعوب البدائية التي كانت تتخذ من جلود الحيوانات ومخالبها واسنانها حليا لها .

«من البديهي انه من المستحيل في هذه الحال الافتراض ان جلود الوحوش ومخالبها وانيابها قد انتزعت من الوهلة الاولى اعجاب الهنود الحمر بفضل ما تتسم به من تراكيب في الخطوط والالوان لا غير . كلا ، ان الفرضية المعاكسة هي اقرب بكثير الى الصواب . اي ان تلك الاشياء لم تحمل في البدء الا كشارات على البسالة والمهارة والقوة ، وانها لم تشرع بإثارة مشاعر جمالية وتصبح حليا وادوات زينة الا في طور لاحق ، وبالضبط من حيث انها شارات بسالة وبراعة وقوة . وينتج عن ذلك ان الاحاسيس الجمالية قد لا تقترن عند المتوحشين بأفكار معقدة فحسب ، بل انها تنشأ في بعض الاحيان تحت تأثير تلك الافكار بالتحديد» (٢٦).

ويورد بليخانوف هنا بعض الامثلة الاخاذة . فالزنجيات يحملن في معاصمهن واقدامهن حلقات حديدية ثقيلة تربك مشيتهن ، لكنهن يحسبن انهن بذلك يزددن جمالا . والشغف بادوات الزينة الحديدية يتطور لدى القبائل التي تمر بعصر الحديد . فهذه القبائل تطلب الحديد ، والثمين يبدو في نظرها جميلا ، لانها تقرن بالجميل فكرة الوفرة والثراء . والزنجية التي تحمل عشرين رطلا من الحلقات الحديدية تعتقد انها تزداد حسنا عما كانت عليه حين كانت لا تحمل سوى عشرة ارطال منها ، اي حين كانت اقل غنى .

***

---

٢٥ ـ بليخانوف : «رسائل بلا عنوان» ، م ١٤ ، ص ١١ .

٢٦ ـ بليخانوف ، المصدر نفسه ، ص ١٧١ .

ما اصول الفن ؟

يرى بليخانوف منشأ النشاط الفني في اللعب (٢٧) . وهو يقتبس هذا التصور من الفلسفة المثالية ، لكنه يدخل عليه تعديلات هامة .

كان كانط وشيلر قد زعما ان الفن لعب . وليس للفن من غاية في نظر كانط سوى الفن ذاته ، سوى المتعة الجمالية ، مثلما ان اللعب لا غاية له سوى اللعب: فكلاهما منزه عن الغرض . والجميل عديم النفع في جوهره . ويجزم شيلر ان الفن ينبع من نزوع الانسان الى اللعب : فالفن يعبر عن الرغبة في الانعتاق من الواجب والضرورة ، ويقيم ملكوت الحرية والطمانينة والصفاء .

ويعارض المادي تشيرنيشفسكي اللعب المجاني الكانطي بالعمل ، منبع الفن . فبما ان للفن وظيفة نفعية ، فمن غير الممكن ان يكون لعبا او ان يصدر عن اللعب.

«يتجلى العيب الجوهري الذي تشكو منه فلسفة فيورباخ في تصورات تشيرنيشفسكي : غياب العامل التاريخي او ، بتعبير أدق، الجدلي . ولأن تشيرنيشفسكي لم يطور هذا الجانب الجدلي في الفلسفة التي تبناها ، لم يلحظ مدى اهمية فكرة اللعب من منظور تفسير مادي للفن» (٢٨) .

يقول بليخانوف : مصدر الفن اللعب ، لكنه ليس تسلية مجانية . فاللعب ينطوي على نفع اجتماعي : ففي المجتمعات البدائية يهيء المراهقين لمهامهم المقبلة :

«ان لاستنساخ الحياة في اللعب والفن اهمية سوسيولوجية كبرى . فالناس ، باستنساخهم حياتهم في اعمال فنية ، يعدون انفسهم لحياتهم الاجتماعية ، ويتكيفون معها» (٢٩) ...

ويميز بليخانوف دائرتين للنشاط ، الواحدة اقتصادية والثانية غير اقتصادية . ويندرج اللعب والفن في هذه الاخيرة . بيد ان كل النشاط غير الاقتصادي مشروط هو نفسه بالنشاط الاقتصادي ، اي بالعمل ، بإنتاج الاشياء النافعة . فالعمل يسبق اللعب .

«ان النشاط النفعي ، او بعبارة اخرى **النشاط الضروري**

---

٢٧ ـ بليخانوف : «تشيرنيشفسكي» ، م ٥ ، ص ٣١٦ .

٢٨ ـ المصدر نفسه ، ص ٣١٧ .

٢٩ ـ المصدر نفسه ، ص ٣١٦ .

للقيام باود الافراد والمجتمع قاطبة ، يسبق اللعب ويعين مضمونه.. ان اللعب هو ابن العمل الذي يسبقه وجوبا في الزمن» (٣٠) .

ان اللعب مرتبط بالعمل ، الا لدى الطبقات المتبطرة العاطلة عن العمل . لكنه لا وجود لطبقات متبطرة الا حيثما تتيح لها الطبقات الكادحة امكانية التبطر .

«لا يغدو اللعبمحض تسلية الا لدى الطبقاتوالشرائح الاجتماعية التي تعيش بلا عمل عيشة تبطر حتى في نشاطها . وحتى في هذه الحالة يبقى اللعب ، بصورة من الصور ، «ابنا لاشرعيا للعمل» ، لان وجود طبقة او شريحة متبطرة غير ممكن الا في حال وجـــود علاقات انتاج معينة ... وتعبر الطبقات المتبطرة عن خواء حياتها في اعمالها الفنية . وليس فنها في الحقيقة غير تسلية عابثة ؛ لكنه ليس تسلية عابثة لانه استنساخ للحياة مشابه للعب ، وانما لانه يستنسخ وجودا خاويا . وليس المهم «اللعب» ، وانما مضمـون اللعب» (٣١) .

يستند بليخانوف الى مباحث العلماء البورجوازيين الذين درسوا فنـــون القبائل البدائية والذين خلص بعضهم الى نتائج جديرة بالتقدير . ومن ذلك ان بوخر اكتشف اصل الشعر والغناء في الحركات الايقاعية والمتناسقة للاجســام البشرية اثناء العمل . وقد قال : «يكمن سر القريض في النشاط الانتاجي» .

ان الشروط المادية تحدد نشأة الفنون وتطورها . فقد نشد الانسان فـــي كفاحه ضد الطبيعة ، اول ما نشد ، اهدافا عملية . وقد كان لزاما عليه ، فـي المقام الاول ، ان يقتات ويكتسي ويجد لنفسه ملتجأ وملاذا . والفن البدائي موسوم بعمق بهذه الضرورات المباشرة :

«اثبتت دراسة الفن لدى الشعوب البدائية ان الانسان الاجتماعي ينظر في بادىء الامر الى الاشياء والظاهرات من زاوية منفعتها ، وانه لا يأخذ بوجهة النظر الجمالية حيال بعض من تلك الاشيـــاء والظاهرات الا في زمن لاحق» (٣٢) .

---

٣٠ ــ بليخانوف : «رسائل بلا عنوان» ، م ١٤ ، ص ٥٧ .

٣١ ــ بليخانوف : «الشيرنيشفسكي» ، م ٥ ، ص ٣١٦ .

٣٢ ــ بليخانوف : «الادب المسرحي والرسم في فرنسا في القرن الثامن عشر من وجهة النظر السوسيولوجية» ، م ١٤ ، ص ١١٨ .

«ان طابع النشاط الفني للقناص البدائي يثبت على نحو لا يقبل التباسا ان انتاج الاشياء النافعة ، وبوجه عام النشاط الاقتصادي، سبقا لديه ظهور الفن ووسماه بعميق ميسمهما» (٢٣) .

ان النشاطات الانتاجية تمارس تاثيرا مباشرا على الفنون :

«تستعير الزينة نماذجها من التقنية ، وغالبا ما يقتصر الرقص ــ ولعله اهم الفنون جميعا في مثل ذلك المجتمع ــ على استنساخ عملية من عمليات الانتاج . وهذا واضح كل الوضوح لدى قبائل **القناصين** المتواجدة في ادنى درجات التطور الاقتصادي المتاح لنا ان نرصده» (٢٤) .

لقد دفعت ضرورات الحرب بالاقوام البدائية الى التزيي باقنعة مخيفة ، والى كسو اجسامها برسوم مرهبة ، والى التزين بعدة مريعة بغية بث الذعر في قلوب الاعداء .

ويربط بليخانوف ربطا محكما مفهوم اللعب بالنشاطات الاقتصادية وبعملية الانتاج . ويخلص الى الاستنتاج :

«ان تصور الفن بوصفه لعبا ، مقرونا بتصور اللعب بوصفه «ابن العمل» ، يسلط ضوءا باهرا على ماهية الفن وتاريخه . ولاول مرة، تتاح لنا امكانية النظر اليهما من وجهة نظر مادية» (٢٥) .

٢ ــ البنى الفوقية الايديولوجية والبنية التحتية الاقتصادية

يتحرك علم الجمال المادي ، كما يتصوره بليخانوف ، على ارضية التاريخ وصراع الطبقات . ويدرس تبدل الاذواق والمثل العليا والتصورات الجمالية عبر التطور الاجتماعي . فالفنون مرتبطة بالمجتمع : انها تعكس وتعبر عن السمات النوعية لفئة اجتماعية معينة في زمان معين .

---

٢٣ ــ بليخانوف : «رسائل بلا عنوان» ، م ١٤ ، ص ٧٣ .

٢٤ ــ بليخانوف : «القضايا الاساسية في الماركسية» ، م ١٨ ، ص ٢٢٣ .

٢٥ ــ بليخانوف : «تشرنيشفسكي» ، م ٥ ، ص ٣١٦ ــ ٣١٧ .

وتتعلق شتى البنى الفوقية الايديولوجية ، في التحليل الاخير ، بالشروط الاقتصادية وعلاقات الانتاج .

«ان التطور السياسي والحقوقي والفلسفي والديني والادبي والفني ، الخ ، يقوم على التطور الاقتصادي . بيد ان هذه التطورات تؤثر ارتجاعيا ايضا في بعضها بعضا جميعا ، وكذلك على القاعدة الاقتصادية . وليس ذلك لان الوضع الاقتصادي هو **العلة**، ولانه هو **وحده الفعال** وكل ما عداه فعل سلبي . وانما هناك ، على العكس ، فعل ورد فعل على اساس الضرورة الاقتصادية التي ترجع كفتها على الدوام **في نهاية المطاف** » (٣٦) .

ومن بين سائر البنى الفوقية الايديولوجية تتعرض البنى الفوقية الجمالية ، من ادب وموسيقى ورسم ونحت الخ ، لتاثير العامل الاقتصادي بصورة غير مباشرة وعلى نحو بالغ التعقيد .

لا يصنع البشر تواريخ منفصلة بعضها عن بعض : تاريخا للفن ، وتاريخا للادب ، وتاريخا للاخلاق ، وتاريخا للفلسفة ، وانما يصنعون تاريخا واحدا يضمهم جميعا : تاريخ علاقاتهم الاجتماعية ، المشروطة بدرجة تطور القوى الانتاجية في كل عصر معطى .

«ان ما يسمى بالايديولوجيات ليس الا انعكاسات متعددة الاشكال في اذهان الناس لذلك التاريخ الواحد غير القابل للقسمة » (٣٧) .

يحذر بليخانوف من تبسيط خطاطي للماركسية ، اداة البحث والتنقيب العلمية ، الدقيقة والرائعة ، لكن التي تتطلب ايادي خبيرة ماهرة . فليس يجوز الارتداد بخط مستقيم من الاشياء الى الافكار ، او من القاعدة الى القمة . ومن يشأ ان يفسر ليوناردو دافنشي ببذخ البلاطات الايطالية في القرن الخامس عشر ، او شكسبير بنهضة التجارة الانكليزية في عهد الملكة اليزابيت ، ومن يرم أن يربط ربطا ميكانيكيا عبقرية ديدرو وفولتير بالثورة الصناعية في القرن الثامن عشر ، ومن يبغ ان يدرج في مخطط واحد المدرسة الانطباعية والقطارات ، المدرسة التكعيبية والطيران ، لا يكن قد طبق المادية التاريخية على الفن ، بل يكون قد رسم

---

٣٦ ـ انجلز : رسالة الى هاينز ستاركنبورغ .

٣٧ ـ بليخانوف : «في التصور المادي للتاريخ» ، م ٨ ، ص ٢٧٠ .

كاريكاتورا للماركسية .

كذلك، من يؤكد ان فن عصر من العصور يعكس بدقة درجة التطور الاجتماعي، او من يجزم ان اعمال فنان متحدر من البورجوازية هي بالضرورة ووجوبا إفراز للبورجوازية ، فإنما يدلل على رؤية مبتسرة للفكر ، وعلى قبلية متعنتة ، وعلى جبرية غريبة كل الغربة عن الفكر الماركسي . ولئن كان التاريخ يفسر البشر ، فلا يجوز ان ننسى ابدا ان البشر هم الذين يصنعون التاريخ .

«من يبغ تجريب منهج ماركس وانجلز ، فلا بد ان يتقن استخدامه اولا . بيد ان استخدامه بمهارة يفترض تهيئة علمية رصينة وجهدا فكريا مثابرا يتجاوزان من بعيد الخطب البليغة شبه النقدية عن الطابع «الاحادي الجانب» للماركسية» (٢٨) .

وقد رد انجلز سلفا على اولئك الذين يشوهون منهجه :

«بمقتضى التصور المادي للتاريخ فان العامل الحاسم الفعالية في التاريخ هو ، **في التحليل الاخير** ، انتاج الحياة المادية واعادة انتاجها . ولم نؤكد لا انا ولا ماركس اكثر من ذلك قط . فاذا ما جاء احدهم فيما بعد ولوى رقبة ذلك الى حد القول ان العامل الاقتصادي هو **وحده** الحاسم الفعالية ، فانه يكون قد حوّل تلك الصيغة الى جملة فارغة ، مجردة ، عابثة . ان الوضع الاقتصادي هو الاساس ، لكن مختلف اجزاء البنية الفوقية ــ الاشكال السياسية للصراع الطبقي ونتائجه ، الدساتير التي تسنها الطبقة الظافرة غب كسب المعركة الخ ، الاشكال الحقوقية ، وحتى انعكاسات جميع هذه الصراعات الفعلية في دماغ المتصارعين ، من نظريات سياسية وحقوقية وفلسفية وتصورات دينية وتطورها اللاحق في شكل معتقد جامد ممذهب ــ تمارس بدورها تأثيرها على مسار الصراعات التاريخية وتحدد ، برجحان كفة ، **شكلها** في العديد من الحالات » (٢٩) .

***

من العبث اذن السعي الى تأسيس علم الجمال على الجغرافية ، الطبيعة

---

٢٨ ــ بليخانوف : «القضايا الاساسية في الماركسية» ، م ١٨ ، ص ٢٣٦ .

٢٩ ــ انجلز : «رسالة الى جوزيف بلوخ» ، ٢١ ايلول ١٨٩٠ .

البشرية ، العرق ، العبقرية ، الفرد .

فما تاثير الجغرافية بمباشر او دائم . ويدلل فكتور كوزان على اعتداد غريب حين يهتف في **المدخل الى تاريخ الفلسفة** :

«أجل ، ايها السادة ، اعطوني خريطة بلد ، هيئته ، مناخه ، رياحه ، وكل جغرافيته المادية؛ اعطوني منتجاته الطبيعية ، نباتاته، حيواناته ، الخ ... فاتعهد بان انبئكم سلفا بما سيكونه انسان هذا البلد وبالدور الذي سيلعبه البلد في التاريخ ، لا عرضا واحتمالا ، وانما وجوبا ولزوما ، لا في هذا العصر او ذاك ، وانما في العصور جميعا ، واخيرا بالفكرة التي كتب عليه ان يمثلها» (٤٠).

لقد ازدهرت الفنون لحقبة وجيزة في يونان العصر القديم وايطاليا عصر النهضة ، مع ان الشروط التاريخية لم تتغير منذ قرون وقرون :

«ان الوسط الجغرافي يؤثر على تطور الفن **بكيفية غير مباشرة**، اي عبر العلاقات الاجتماعية المتشكلة على قاعدة القوى الانتاجية التي يرتهن تطورها دوما بقدر او بآخر بالوسط الجغرافي . ولا توجد اي كيفية منظورة للتاثير **المباشر** لهذا الوسط على الفن «٤١».

كذلك فان الاحتجاج بصفات الطبيعة الانسانية لتفسير تاريخ الفنون لا يقدم ولا يؤخر . وآراء مدام دي ستال ، التي ذهبت الى ان الملحمة تناظر الطفولة ، وان البلاغة والدراما تناظران الشباب ، والفلسفة سن النضج ، ان هي الا افتراضات عسفية :

«واحد من امرين . فإما ان تلك الطبيعة البشرية ثابتة لا تتغير ، ومن المستغرب في هذه الحال الرجوع اليها عند دراسة مشكلات التطور الاجتماعي ، اذ انه من المستغرب تفسير تبدلات كمية متحولة بصفات كمية ثابتة ، وإما ان طبيعة الانسان تتغير هي ذاتها ، ومن الواجب على عالم الاجتماع في هذه الحال ان يكتشف العلل التي تحدث تلك التغيرات . وبديهي انه يمكن الرجوع ، في هذه الحال،

---

٤٠ ـ فكتور كوزان : «مدخل الى تاريخ الفلسفة» ، المؤلفات الكاملة ، م ١ ، ص ٦٢ ، طبعة ١٨٤٠ .

٤١ ـ بليخانوف : «آراء بيلنسكي الادبية» ، م ١٠ ، ص ٢٩٦ ـ ٢٩٧ .

الى الطبيعة الانسانية : فخاصتها ان تتغير . لكن هذا يعني الدوران في حلقة مفرغة ، والتملص من المازق بكلمات حيثما يستوجب الامر حلا علميا » (٤٢) .

ان الانسان ، بتحويله الطبيعة بعمله ، يحول ذاته بذاته . وافكاره ومشاربه وصبواته وعاداته تتغير ، تبعا لشروطه الحياتية . وكل مجتمع يبني عالمه الفكري. وقد كتب ماركس في صفحة مشهورة (**مدخل الى نقد للاقتصاد السياسي**) ان الميثولوجيا ، التي تروض قوى الطبيعة بالخيال ، تزول متى ما جرى ترويض تلك القوى فعليا .

ويرد بليخانوف كذلك تفسير الفن بالعرق . فالعرق مفهوم لا يقابله شيء في الواقع . فلا وجود لعروق خالصة ، ولا نلتقي لدى الافراد خصائص عرقهم المزعومة . وبالاصل ، ينطوي كل عرق على ذات القسمات البيولوجية :

«في شتى ارجاء المعمورة ، ومهما اختلفت فيما بينها ، تتناظر مع اطوار متماثلة من تطور الانسان البدائي اطوار متماثلة من تطور الفن . فهناك فن العصر الحجري ، وفن العصر الحديدي ؛ ولا يوجد فن لعرق ابيض ، وآخر لعرق اصفر ، الخ . وتظهر حالة القوى الانتاجية حتى في التفاصيل ... واذا انتقلنا الى الشعوب المسماة بالتاريخية ، توجب علينا قبل كل شيء ان ننوه بأن كلمة عرق لا يمكن ولا يجوز ان تطبق عليها . فنحن لا نعرف شعبا واحدا يمكن ان نقول عنه انه من عرق طاهر ؛ فكل شعب محصلة لمزيج كثيف ولتزاوج طويل الامد بين عناصر اثنية متباينة . حاولوا اذن ، بعد هذا ، ان تحددوا تاثير «العرق» على تاريخ ايديولوجيا هذا او ذاك من الشعوب» (٤٣) .

هل الفن حصرا من صنع الفنانين الكبار الذين لا يقتبسون ، والحالة هذه ، شيئا من وسطهم ، بل على العكس يصوغونه كيفما شاؤوا ؟

لقد زعم هذا الزعم هانكان في مؤلفه **النقد العلمي** (١٨٨٨) . ففي رايه ان الفنان يخلق «اثرا هو بمثابة علامة روحه ، روح ليس طابعها بقومي ولا براهن». وبناء عليه ينبغي «النظر الى الشعب من خلال فنانيه ، والى الجمهور من خلال معبوديه ، والى الجموع من خلال زعمائها» . وعلى هذا الاساس ، يخضع الفن لصدفة ظهور العبقريات ، وتنوب هذه الصدفة مناب كل تفسير علمي .

---

٤٢ ـ بليخانوف : «بضع كلمات حول التاريخ» ، م ٨ ، ص ٢٢٧ .

٤٣ ـ بليخانوف : «مقالة في التصور المادي للتاريخ» ، م ٨ ، ص ٢٥٣ ـ ٢٥٤ .

لا يهون بليخانوف من شان دور عظام الرجال في التاريخ ، لكنه يضعهم في اطارهم التاريخي والاجتماعي . فالرجل العظيم عظيم لان طاقاته الشخصية تسمح له بان يستجيب خيرا من اى انسان آخر لحاجات زمانه . ولو لم يوجد لناب منابه آخرون ، وان جاءت ابداعاتهم اقل كمالا في التعبير . ان قسمات العبقرية تطبع الاحداث وروائع الفن بطابعها المميز وبكمالها الخاص . وارجح الظن ان الصدفة سيكون لها على الدوام مكانها في التاريخ وفي الخلق الفني . والعنصر العرضي لا يجرد التطور التاريخي والاجتماعي من طابعه اللزومي ، المتحدد بالشروط الاقتصادية . والعبقرية تظهر في الزمان والمكان اللذين يكون فيهما المجتمع ، بعد ان هيا الجو لقدومها ، على استعداد لاستقبالها .

«لو كانت اسباب ميكانيكية او فيزيولوجية لا تمت بصلة الى المسار العام لتطور ايطاليا الاجتماعي والسياسي والفكري قتلت في المهد رافائيل وميكلانجلو وليوناردو دافنشي ، لكان كمال الفن الايطالي قد لحقه ضر ما ، لكن اتجاهه العام في عصر النهضة كان يقي كما هو . فهذا الاتجاه لم يختلقه رافائيل وميكلانجلو وليوناردو دافنشي ، وانما كانوا خير ممثليه . صحيح ان مدرسة بكاملها تظهر عادة حول رجل عبقري يجهد تلامذته الى تملك حتى ادنى طرائقه ؛ وعليه ، كان موت رافائيل وميكلانجلو وليوناردو دافنشي المبكر سيترك في فن عصر النهضة الايطالي ثغرة ، وكانت هذه الثغرة ستترك اثرا بالغا في مظاهر ثانوية عدة من تاريخه . ولكن ما كان هذا التاريخ ليطرأ عليه تبدل جوهري اذا لم تحدث ، في مسار التطور الفكري لايطاليا ، تحولات عميقة ، مردها الى علل عامة .

«الا انه من المعلوم ان الفوارق الكمية تفدو في خاتمة المطاف نوعية . وهذا صحيح ايضا في مضمار التاريخ . فهذا او ذاك من التيارات في الفن لا يمكن ان يترك آثارا مرموقة اذا ما قصفت مصادفات غير مؤاتية اعمار اهل المواهب ، ممن كان يسعهم التعبير عنه ، الواحد تلو الآخر . بيد ان موتهم المبكر لن يمنع التيار المذكور من ان يجد تعبيره الا اذا لم يكن على قدر كاف من العمق ليبتعث مواهب جديدة . ولما كان عمق كل اتجاه ادبي او فني يتحدد بقيمته بالنسبة الى الطبقة او الشريحة الاجتماعية التي يعبر عن مشاربها ، وكذلك بالدور الاجتماعي لهذه الطبقة او هذه الشريحة ، فان كل شيء منوط هنا ايضا ، في التحليل الاخير ،

بمسيرة التطور الاجتماعي وميزان القوى الاجتماعية» (٤٤) .

يخلق المجتمع الشروط الموضوعية للعبقرية . وكل نقد يريد الاتسام بالعمق لا بد له ان يدرس السمات الشخصية لعظام الرجال والظروف الخاصة لحياتهم، من دون ان يعطي مكانة الصدارة مع ذلك للحوادث الفيزيولوجية والبيوغرافية العارضة او الاتفاقية .

«ان الشاعر الكبير لكبير لانه يسجل خطوة كبرى في تطور المجتمع . لكنه اذ يسجل هذه الخطوة لا يكف عن ان يكون **فردا** . وأرجح الظن ان طباعه وحياته تنطوي على سمات وظروف كثيرة لا تمت بصلة الى نشاطه التاريخي ولا تمارس عليها اي تأثير . ولكن هناك ، بكل تأكيد ، سمات تضفي على الطابع التاريخي العام لذلك النشاط ، ومن دون ان تغيره ، **لونا فرديا** . وهذه السمات يمكن ويجب ان يسلط عليها الضوء عن طريق الدراسة المدققة للطباع الشخصية والظروف الخاصة لحياة الشاعر . وهذه السمات هي التي درسها النقد **الاختباري** الذي اعترض عليه بيلنسكي . والحق ان ادانة هذا النقد واجبة حين يتخيل ان السمات الخاصة التي يقوم بدراستها تفسر الطابع **العام** لنشاط الرجل العظيم. لكنه حين يسلط عليها الضوء ليفسر الطابع **الفردي** فحسب لذلك النشاط ، فانه ينطوي على نفع.وفائدة . ومن دواعي الاسف انه صدرت عن ذلك النقد في شخص خير ممثل له ، سانت ـ بوف ، ادعاءات وتبجحات لا يبررها ذلك الدور المتواضع . وهذا ما تنبه له بيلنسكي ، ولهذا تكلم عن «الاختباريين» بسخط عظيم» (٤٥) .

لا يكفي ، حتى نفهم الاعمال الفنية والادبية ، ان نبحث عن السمات المميزة لمبدعيها (الوراثة ، السيكولوجيا ، الهيئة الجسمانية ، التربية ، الخ) . فهذه العوامل تلعب دورا ، لكنه ثانوي المرتبة . وقد وجد نقاد بحثوا في علم الامراض عن الجذور الخفية للابداع الفني . وقد ذكر في هذا الصدد عمى ملتون ، وسل شيلر ، وصمم بتهوفن ، وصرع دوستويفسكي ، وعته هولدرلن ولينو وجيرار دي نرفال ونيتشه ... وزعم بعضهم انه واجد في الكحول سر بو وموسيه وفرلين. وربط آخرون بين العبقرية وبين الادمان على المخدرات و«الجنات

---

٤٤ ـ بليخانوف : «حول دور الفرد في التاريخ» ، م ٨ ، ص ٣٠١ .

٤٥ ـ بليخانوف : «آراء بيلنسكي الادبية» ، م ١٠ ، ص ٢٩٩ ـ ٣٠٠ .

الاصطناعية» (٤٦) والجنون ...

ان الرجوع الى سمات الفنان الفردية ، سواء امن منظور علم النفس أم علم الامراض ، لا يمكن ان يفي بالمرام . هل تعبر حواسية بوشيه المتانقة واللبقة ، وبساطة دافيد المتكلفة ، وعاطفية ديلاكروا الحزينة عن امزجة هؤلاء الفنانين الخاصة لا غير ؟ يجيب بليخانوف : كلا ، فالتصورات الفنية لكل واحد منهم ما هي بشخصية وموقوفة عليهم ، وانما هي مشتركة بين حقب ومدارس بكاملها .

كتب غوستاف لانسون في راس مؤلفه : «**تاريخ الادب الفرنسي**» :

«لست أقصد بذلك ، كما حسب بعض القراء، انه ينبغي العودة الى منهج سانت بوف وتكوين مجموعة من **اللوحات الشخصية** ؛ وانما قصدت انه حين تستنفد جميع وسائل تحديد الاثر الادبي ، وحين يُرد الى **العرق والبيئة والعصر** ما يعود اليها ، وحين تؤخذ بعين الاعتبار استمرارية تطور النوع الادبي، يبقى في كثير من الاحيان شيء لا يستطيع وصولا اليه اي من تلك التفسيرات ولا تملك تحديدا له أية من تلك العلل ؛ وانما في هذه الرسابة اللامتمينة، اللامفسرة، تكمن الاصالة العليا للاثر الادبي ؛ وهذه الرسابة هي التي تمثل المساهمة الشخصية لكورناي وهيفو ، وهي التي تشكل فرديتهما الادبية » (٤٧) .

يدحض بليخانوف نظرية «الرسابات» الممتنعة على التحليل العلمي التي ذاد عنها لانسون ؛ ويظهر للعيان الى ما ترتد مساهمة كورناي الشخصية :

«ان كل اثر ادبي يعبر عن عصره . مضمونه وشكله يتحددان بمشارب ذلك العصر وعاداته وميوله ، وكلما كان الكاتب اعظم كانت اقوى واوضح تبعية سمة نتاجه لسمة عصره ؛ او بعبارة اخرى تضاءلت فرص عثورنا في آثاره على تلك «الرسابة» القابلة للوصف بانها شخصية . ان الخاصة الرئيسية ، «الاصالة العليا» (القارىء يتذكر ولا بد تعبير لانسون هذا) لرجل عظيم تكمن في كونه قد استطاع ان يعبر في مضماره ، قبل الآخرين وخيرا منهم وعلى نحو اكمل مما فعلوا ، عن الصبوات والحاجات الاجتماعية او الروحية لعصره . وازاء هذه الخاصة التي تشكل «فرديته

---

٤٦ ـ عنوان كتاب مشهور لبودلير عن مملكة الحشيش والافيون التي فيها يعانق الانسان اللامتناهي ويصير «إلها» . «م»

٤٧ ـ لانسون : «تاريخ الادب الفرنسي» ، الطبعة الثالثة ، ١٩٣١ ، المقدمة ، ص ٧ .

التاريخية» تتلاشى سائر الخواص الاخرى مثلما تتلاشى النجوم مع انبلاج نور الشمس» (٤٨) .

يعتصم لانسون وراء «العناصر غير القابلة للتفسير بعد في الاثر الادبي» ، وعلى الاخص وراء الدعوة الباطنية والعبقرية :

«انني افهم حق الفهم لماذا وجدت ماساة فرنسية : لكن لماذا كتب الفرد كورناي ، الفرد راسين ، مآسي ؟ انني لا ادرك سببا واضحا لذلك» (٤٩) .

ويجيبه بليخانوف :

«يستطيع علم القذافة ان يحدد بدقة مسار كل قنبلة ، ولكنه لا يملك ان يقول لماذا سقطت هذه الشظية من القنبلة هنا ولم تسقط هناك» (٥٠) .

ان بليخانوف ، بإدانته عن حق تصور لانسون المثالي الذي يرى في الفرد عاملا غير قابل للارجاع ويعلن ان غير المفسر غير قابل للتفسير ، يقف على ارضية سوسيولوجية صرف . هل يكفي هذا ؟ الحق انه مستحيل ، كما يلحظ بليخانوف في موضع آخر ، فصل الوسط الطبيعي والاجتماعي عن الظروف الخاصة والفردية . فالمسالة مسالة عقدة نفسية ـ اجتماعية غير قابلة للتفكيك ، وينبغي ان تدرس في مجملها وفي مظاهرها كافة .

يعزو سانت ـ بوف اهمية كبرى الى العامل الشخصي ، الى طبع الانسان ، الى حياته الخاصة . فتراه يراكم الملاحظات والوثائق ، ويضاعف الاستقصاءات ، ويتطلع الى معرفة سيكولوجيا الكاتب وسلوكه . ويرد تاريخ الفن الى مجموعة من اللوحات الشخصية ؛ فيؤكد ان الكلمة الاخيرة تبقى للفرد الذي يظل في وسعه على الدوام ان يفلت في «ركن منسي» من إسار الهيمنة الاجتماعية .

هذا البحث عن الفرد يفضي ، لدى اناتول فرانس ، الى نزعة ذاتية تولي

---

٤٨ ـ بليخانوف : «ملاحظات حول (تاريخ الادب الفرنسي) للانسون» ، «الميراث الادبي ، موسكو ١٩٣٨» ، م ٦ ، ص ٣٥٤ .

٤٩ ـ لانسون : «تاريخ الادب الفرنسي» ، ص ١٠٤٦ .

٥٠ ـ بليخانوف : «ملاحظات حول (تاريخ الادب الفرنسي) للانسون» ، «الميراث الادبي» ، م ٦ ، ص ٣٤٧ .

اهتمامها للناقد نفسه اكثر منه للكاتب المدروس . فالناقد لا يطلب الحقيقة الموضوعية ، بل يبوح بما في نفسه في معرض حديثه عن الآخرين :

«ان النقد ، نظير الفلسفة والتاريخ ، ضرب من الرواية برسم العقول النبيهة والفضولية ، وكل رواية هي في جوهرها سيرة ذاتية . والناقد الجيد هو ذاك الذي يروي مغامرات روحه وسط روائع الادب» (٥١) .

اما تين فقد نادى ، كرد فعل منه ضد منهج يعطي مكانة الصدارة للمساهمة الشخصية ، بنزعة جبرية مطلقة ترد العبقرية الى محض ظاهرة كيمياوية . فالعمل الفني نتاج ضروري يمكن لمنهج جيد انيفسر عناصره وتكوينه. وقد كان سانت بوف يطرح على نفسه ، بصدد كل حالة ، عشرين سؤالا . اما تين فيكفيه ، كيما يجد حلا لكل شيء ، ان يلجأ الى ثلاث علل عامة : العرق والبيئة والعصر .

«نستطيع ان نجزم بإيقان ان ردود الفعل المجهولة التي يجرنا اليها تيار الاجيال تستثيرها وتسويها بكاملها القوى الثلاث الرئيسية ؛ وانه لو كان في المستطاع قياس هذه القوى وترجمتها الى ارقام لكان امكن استخلاص خصائص حضارة الغد كما لو من صيغة كيمياوية ... وبعد ان ندرس العرق والبيئة والزمن ، اي نابض البيئة وضغط الخارج والاندفاع المتقرر سلفا ، لا نكون قد استنفدنا جميع العلل الفعلية فحسب ، بل كذلك جميع العلل الممكنة للحركة» (٥٢) .

يجهد نظام تين لإيقاف علم الجمال على ارضية التاريخ ؛ بيد انه يبقى مع ذلك تبسيطيا وميكانيكيا ، عاجزا عن استيعاب تعقيد الوقائع المتحرك . وصحيح انه يتعلل ، في ما يتعلل ، بالسيكولوجيا الاجتماعية :

«يتحدد العمل الفني بكلية تتمثل في الحالة النفسية العامة والاعراف المحيطة» (٥٣) .

---

٥١ ـ اناتول فرانس : «الحياة الادبية ، السلسلة الثانية ، السيد جول مينر» ، ص ١٥٥ ، طبعة ١٩٣١ .

٥٢ ـ هيبوليت تين : «تاريخ الادب الانكليزي» ، المدخل ، م ١ ، ص ٣٢ .

٥٣ ـ هيبوليت تين : «فلسفة الفن» ، م ١ ، ص ٤٩ .

لكن تين ، كما يلاحظ بليخانوف ، ينتهي به الامر الى ضرب من اللغو وتحصيل الحاصل . والمثالية ، التي خيل اليه انه طردها من باب بنايته المذهبية ، تعاود الدخول من النافذة :

«كان تين ذلك الرجل الذي ، بعد ان قال «أ» ، وجد نفسه عاجزا عن النطق بـ «ب» ، قاضيا على هذا النحو على قضيته بالذات . وللخروج من التناقضات التي ورّط نفسه فيها ، لم يكن ثمة من منفذ خارج المادية التاريخية» (٥٤) .

ان السيكولوجيا العامة ، المميزة لعصر من العصور دون سواه ، مفهوم مغرق في الإبهام . ولا مناص من التوغل الى ابعد من ذلك ، وصولا الى علاقات الانتاج ، الى الاساس الاقتصادي :

«ارى ان الوعي اجتماعي يتحدد بالشروط الاجتماعية . وواضح بالنسبة الى كل من ياخذ بوجهة النظر هذه ان «كل ايديولوجيا» ـ بما فيها الفن وما يسمى بالآداب الجميلة ـ انما تعبر عن **الميول والاحوال النفسية لمجتمع بعينه** ، او اذا كان هذا المجتمع منقسما الى طبقات ، **فلطبقة بعينها**» (٥٥) .

ان الشخصيات النمطية في الادب ـ سواء اصورت بواقعية ام شوهت بقصد هجائي ام جملت برداء من المثالية ـ تكون نموذجية حين تعبر عن سيكولوجيا طبقات باسرها او شرائح اجتماعية بكاملها :

«ان سيكولوجيا الشخصيات الادبية تكتسب في انظارنا اهمية هائلة، على وجه التحديد لانها سيكولوجيا طبقات اجتماعية بكاملها، او على الاقل شرائح اجتماعية بكاملها ، ولان العمليات التي تجري في نفوس شتى الشخصيات الادبية هي بالتالي انعكاس الحركة التاريخية » (٥٦) .

***

---

٥٤ ـ بليخانوف : «القضايا الاساسية في الماركسية» ، م ١٨ ، ص ٢٣٤ ـ ٢٣٥ .

٥٥ ـ بليخانوف : «مقدمة للطبعة الثالثة لمجموعة خلال عشرين عاما» ، م ١٤ ، ص ١٨٣ .

٥٦ ـ بليخانوف : «فولنسكي» ، م ١٠ ، ص ١٩٠ .

كيف تؤثر «الضرورة الاقتصادية» ، التي «ترجع كفتها على الدوام في التحليل الاخير» ، على البنى الفوقية الايديولوجية ؟ الحق انه ليس بين تلك الضرورة وهذه البنى من تطابق مباشر :

«درجة معينة من تطور القوى الانتاجية ؛ العلاقات المتبادلة بين البشر في عملية الانتاج الاجتماعية ، وهي علاقات متحددة بدرجة التطور تلك ؛ شكل المجتمع المعبر عن تلك العلاقات بين البشر ؛ ذهنية معينة واعراف معينة مطابقة لذلك الشكل من المجتمع ؛ والدين والفلسفة والادب والفن المطابقة للقدرات والميول الذوقية والنوازع المتولدة عن تلك الذهنية ـ اننا لا نريد ان نقول ان هذه «الصيغة» تجيب على الاسئلة جميعا ، كلا ؛ ليس هذا قصدنا بالمرة ؛ بيد ان من مزاياها التي لا مراء فيها ، على ما يخيل الينا ، انها تعبر احسن ما يكون التعبير عن روابط السببية القائمة بين تلك العناصر المتباينة» (٥٧) .

ويوضح بليخانوف ما الدرجات الوسيطة بين الاقتصاد والايديولوجيات :

«لو اردنا ان نعبر بإيجاز عن تصور ماركس وانجلز للعلاقة بين البنية التحتية الشهيرة وبين البنية الفوقية التي لا تقل عنها شهرة، لوجدنا ما يلي :

١ ـ **حالة القوى الانتاجية** ؛
٢ ـ **العلاقات الاقتصادية** المشروطة بتلك القوى ؛
٣ ـ **النظام الاجتماعي والسياسي** القائم على ذلك الاساس الاقتصادي ؛
٤ ـ **سيكولوجيا الانسان الاجتماعي** ، المتحددة جزئيا بالاقتصاد ، وجزئيا بالنظام الاجتماعي والسياسي القائم عليه ؛
٥ ـ **ايديولوجيات** شتى تعكس تلك السيكولوجيا .

وهذه الصيغة ، الواسعة بما فيه الكفاية لاحتواء جميع «اشكال» التطور التاريخي ، هي في الوقت نفسه غريبة كل الغربة عن تلك النزعة الانتقائية التي لا تعرف كيف تتوغل الى ابعد من **الفعل المتبادل** بين مختلف القوى الاجتماعية ولا يخالجها حتى الشك في ان **الفعل المتبادل** بين هذه القوى لا يحل بعد مسالة اصلها . انها صيغة واحدية . وهذه الصيغة الواحدية مشربة في

---

٥٧ ـ بليخانوف : «مخطط لتاريخ المادية» ، م ٨ ، ص ١٦٩ .

جوهرها بنزعة مادية» (٥٨) .

ويلح بليخانوف على اهمية السيكولوجيا الاجتماعية :

«لا يمكن للعلم التاريخي ان يكتفي بتشريح المجتمع ؛ بل يرى ان الظاهرات قاطبة مشروطة بصورة مباشرة او غير مشروطة بالاقتصاد الاجتماعي ؛ لكن من الصحيح ايضا القول انه ليس ثمة واقعة تاريخية واحدة لم تسبقها وترافقها وتعقبها حالة وعي معينة . ومن هنا كانت الاهمية الكبيرة للسيكولوجيا الاجتماعية . ولئن يكن من الضروري ان يحسب حسابها في تاريخ الحقوق والمؤسسات السياسية ، فانه يستحيل بدونها التقدم خطوة واحدة في مضمار تاريخ الادب والفن والفلسفة الخ» .

ان ادب عصر من العصور ورسمه وموسيقاه تمتح من سيولوجيا مشتركة ، وبدورها تؤثر عليها :

«كان فكتور هيغو ويوجين ديلاكروا وهكتور برليوز يعملون في ثلاثة ميادين فنية مختلفة كل الاختلاف . وكان ثلاثتهم بعيدين عن بعضهم بعضا . وعلى كل حال، لم يكن فكتور هيغو يحب الموسيقى، وكان ديلاكروا يزدري الموسيقيين «الرومانسيين» . ورغما عن ذلك يسعنا ان نسمي بحق هؤلاء الثلاثة المشاهير «الثالوث الرومانسي». ففي آثارهم انعكست سيكولوجيا واحدة . ومن الممكن القول ان لوحة ديلاكروا **دانتي وفرجيل** تعبر عن الحالة النفسية عينها التي املت على فكتور هيغو **هرناني** وعلى برليوز **السمفونية الخيالية**»(٦٠).

ان العامل الاقتصادي ، الشديد البروز في المجتمعات البدائية ، يتوارى عن الانظار في المجتمعات المتفاوتة التطور ويحتجب خلف العامل السيكولوجي .

«حتى نفهم رقص الاوسترالي من اهالي البلاد الاصليين ، حسبنا ان نعرف الدور الذي يلعبه في حياة القبيلة الاوسترالية

---

٥٨ ـ بليخانوف : «القضايا الاساسية في الماركسية» ، م ١٨ ، ص ٢٣١ ـ ٢٣٢ .

٥٩ ـ بليخانوف : «في التصور المادي للتاريخ» ، م ٨ ، ص ٢٥١ .

٦٠ ـ بليخانوف : «القضايا الاساسية في الماركسية» ، م ١٨ ، ص ٢٣٢ .

اجتناء جذور النباتات البرية من قبل النساء . لكن حتى نفهم ، على سبيل المثال ، رقصة «المونويه» (٦١) ، لا يكفينا البتة ان نعرف اقتصاد فرنسا في القرن الثامن عشر . ففي الحالة الاخيرة ، نواجه رقصة تعبر عن **سيكولوجيا طبقة غير منتجة** . والقسم الاكبر من الاعراف والمواضعات المرتبطة بما يسمى بحسن المعشر يجد تفسيره في ذلك الضرب عينه من السيكولوجيا . اذن فالعامل **الاقتصادي** يخلي مكانه هنا للعامل **السيكولوجي** . لكن لا تنسوا ان قيام طبقات غير منتجة في المجتمع يتاتى هو ذاته من التطور الاقتصادي لهذا المجتمع . وهذا معناه ان «العامل» الاقتصادي يحافظ على تمام قيمته الراجحة ، حتى حين يخلي مكانه لعوامل اخرى» (٦٢) .

ان مختلف البنى الفوقية الايديولوجية ــ الفلسفة ، الادب ، الحقوق ، الاخلاق ، الدين ، الرسم ، الموسيقى ، الخ ــ ، على ما بينها من قاسم اقتصادي مشترك ، يؤثر بعضها في بعضها الآخر . ففي المانيا في القرن التاسع عشر ، خضع الفن لتاثير الفلسفة . وفي عهد الثورة الفرنسية ، كان الادب مصدر إلهام البلاغة السياسية ، وتكلم الخطباء «كما يتكلم ابطال كورناي» . وفي عهد عودة الملكية ، مارست السياسة تاثيرها على الادب . ولا يكتفي بليخانوف بهذه الملاحظات ، بل يبحث عن اسباب هذه الغلبة او تلك ويحللها .

ان الايديولوجيين ، الذين يفصلون عن الحياة الاجتماعية والاقتصادية تطور البنى الفوقية ، يختزلون التاريخ الى تطور روحي واخلاقي . وهذا التعاقب من الانظمة الفلسفية والمدارس الادبية ، الذي لا رابط يربطه بالعالم الواقعي ، لا يمثل سوى مخطط مجرد وفارغ .

ان التبدلات الطارئة على القوى الانتاجية وعلاقات الانتاج تتسبب في تحولات في البنية السياسية والاجتماعية ؛ بيد ان التغير يتم ببطء اكبر في مضمار الافكار لان روابطها بعالم الانتاج ليست مباشرة ووثيقة بالقدر نفسه . لهذا تبقى على قيد الحياة تصورات مناظرة لنمط سابق من الحياة ؛ وكما كتب ماركس في **١٨ برومير لويس بونابرت** ، فان «تركة جميع الاجيال التي قضت نحبها تثقل بباهظ وطاتها على دماغ الاحياء» .

من هنا كانت ايضا الصراعات بين شتى المدارس الادبية والفنية ، والشقاق بين الفنان وعصره (سواء اتقدم أم تأخر عنه) ، والاهمية المتعاظمة التي تكتنف لاحقا بعض الآثار الادبية والفنية التي قوبلت بشبه لامبالاة عند ظهورها الاول ،

---

٦١ ــ رقصة من القرن السابع عشر الفرنسي تؤدى بثلاثة ايقاعات . «م»

٦٢ ــ بليخانوف : «القضايا الاساسية في الماركسية» ، م ١٨ ، ص ٢٢٣ .

والنسيان الذي يسقط في لجته كتّاب كانوا ملء النظر والسمع في مقاييس معاصريهم ...

ان المجتمع ، الذي يستعير من الماضي موضوعات وشخصيات ، يضفي عليها طابعا يناسب تصوراته وحاجاته الخاصة . قارنوا «الانياذة» (٦٣) بـ «الالياذة» ، او مأساة القرن السابع عشر الفرنسية بالمأساة الاغريقية . افليس ابطال **الانياذة** رومانيين من عهد اوغسطوس ؟ وآخيل راسين ، الا يشبه مركيزا من فرساي اكثر مما يشبه محارب هوميروس الذي لا يشق له غبار ؟ ومأساة القرن الثامن عشر الروسية ، التي تجهد لمحاكاة راسين ونسخه ، لا تتمخض الا عن عملية تنكر مضحك .

عبثا يحاول المقلد ان يقلد : فهو بعيد عن نموذجه بكل المسافة الفاصلة بين المجتمع الذي ينتمي اليه هو والمجتمع الذي ينتمي اليه نموذجه .

وتشابه البنى الاجتماعية هو الذي يفسح في المجال امام تأثير الادب والفن في قطر من الاقطار على الادب والفن في قطر آخر كي يكون خصبا حقا :

«ان تأثير ادب قطر من الاقطار على ادب قطر آخر يتناسب وتشابه العلاقات الاجتماعية في كلا القطرين . وينعدم هذا التأثير بالمرة متى ما انعدم ذلك التشابه . مثال : ان زنوج افريقيا لم يتأثروا قط ، حتى الان ، بالآداب الاوروبية . ويكون هذا التأثير احادي الاتجاه حين لا يستطيع شعب من الشعوب ، نظرا الى تأخره ، ان يعطي شعبا غيره شيئا ، ان من حيث الشكل وان من حيث المضمون . مثال: ان الادب الفرنسي في القرن الماضي ، الذي كان له تأثيره على الادب الروسي ، لم يتعرض هو لأي تأثير روسي. واخيرا ، يكون هذا التأثير متبادلا متى ما كان في استطاعة كلا الشعبين الداخلين في علاقة مبادلة ومقايضة ان يقتبس واحدهما من الآخر بحكم تشابه النظام الاجتماعي ، وبالتالي ، بحكم تشابه التطور الثقافي . مثال : ان الادب الفرنسي ، الذي كان له تأثيره على الادب الانكليزي ، وقع بدوره تحت تأثير هذا الاخير» (٦٤) .

من الممكن ان نأخذ على هذا الطرح نزوعه الى قدر من الآلية . فالادب الفرنسي قد اثر على ادب القرن التاسع عشر الروسي ، والعكس بالعكس (تأثير دوستويفسكي وتولستوي) ، على الرغم من الفوارق في البنية الاجتماعية . والمليونير الاميركي ،

---

٦٣ ـ ملحمة الشاعر الروماني فرجيل من اثني عشر نشيدا . «م»

٦٤ ـ بليخانوف : «بحث في تطور التصور الواحدي للتاريخ» ، م ٧ ، ص ٢١٠ .

في الوقت الذي يسحق فيه السود ، يشنف اذنيه بالاستماع الى الحان الجاز ذات النبر المؤخر والى العنفوان البدائي لموسيقى الزنوج .

لكن يبقى ان الشروط الاقتصادية والاجتماعية تستطيع وحدها ان تقدم اساسا وتفسيرا علميين لتاريخ مقارن للآداب والفنون .

٣ ـ الفن والطبقات الاجتماعية

في مجتمع منقسم الى طبقات ، يتجلى صراع الطبقات عاملا «اذا اهمية هائلة حقا» (٦٥) . فلا سبيل الى فهم الفلسفة والادب والفن لدى شعب معين في عصر معين ، بدون دراسة معمقة لسيكولوجيا الطبقات ولصراع الطبقات .

«يمارس هذا الصراع [صراع الطبقات] تاثيرا مرموقا وبالغ الاهمية على تطور الايديولوجيات . ويمكننا القول بلا مبالغة اننا لن نفقه شيئا في هذا التطور اذا لم ناخذ في حسابنا صراع الطبقات » (٦٦) .

ومن لا يحلل بوضوح ذلك الصراع، ومن لا يدرس علميا شتى العصور التاريخية، لا يمكن ان يكون ناقدا فنيا متماسك المنطق .

ان تطور الافكار يعكس تاريخ صراع الطبقات :

«ان القول ، اولا ، بان الفن ـ وكذلك الادب ـ انعكاس للحياة ، لا يعدو الافصاح عن فكرة هي ، على صحتها ، في غاية الابهام . فحتى نفهم **الكيفية** التي يعكس بها الفن الحياة ، ينبغي ان نفهم آلية هذه الاخيرة . والحال ان صراع الطبقات لدى الشعوب المتمدينة يشكل واحدا من النوابض الرئيسية لتلك الالية . وانما بعد ان نفحص هذا النابض ونأخذ في اعتبارنا صراع الطبقات وندرس تقلباته في شتى صيغها ، نمتلك المقدرة على ان نفسر تفسيرا مرضيا التاريخ **الروحي** للمجتمع المتمدين : ففي هذا المجتمع تعكس «مسيرة الافكار» تاريخ الطبقات وصراعاتها فيما

---

٦٥ ـ بليخانوف : «القضايا الاساسية في الماركسية» ، م ١٨ ، ص ٢٢٣ .

٦٦ ـ بليخانوف : «القضايا الاساسية في الماركسية» ، م ١٨ ، ص ٢٢٣ .

٦٦ ـ بليخانوف : «بحث في تطور التصور الواحدي للتاريخ» ، م ٧ ، ص ٢١٣ .

بينها » (٦٧) .

تعبر الطبقات المتصارعة عن صبواتها وتطلعاتها بافعالها وافكارها . وهي تتواجه وتتحارب في ايديولوجياتها مثلما تفعل في الميدان الاقتصادي :

«يرى سيسموندي ان «روايات الفروسية التي ما كانت فرنسا تطالع سواها في البلاط وفي القصور في عهد فيليب الخامس بدلت الاعراف القومية اذ ابانت للطبقة النبيلة ما الذي ينبغي عليها ان تصبو اليه صبوها الى الكمال» . لقد اثر الادب على الاعراف . لكن من اين خرج الادب نفسه ؟ لاي علة تدين روايات الفروسية بوجودها ؟ الجواب واضح : «دانت روايات الفروسية بوجودها لوجود أعراف الفروسية» (٦٨) .

«تصور الحكايا الشعبية المسجوعة الفرنسية في العصر الوسيط ، وعلى الاخص اغاني البطولة ، فلاح ذلك العصر بصورة منفرة للغاية . تقول عنه :

الرعاع قبحاء الشكل
في مثل قبحهم لم ار انسانا قط
كل منهم بطول ١٥ قدما
وليس بينهم من يشبه المارد
ولكن ما اكثر القبحاء بينهم
أحداب من الامام والوراء

«وبديهي ان الفلاحين كانوا يكوّنون عن انفسهم فكرة مغايرة تماما . كانوا يستنكرون عجرفة الاقطاعيين وينشدون :

نحن بشر مثلهم
وقابلون للتألم مثلهم

«وهكذا دواليك .

«وكانوا يسألون : «يوم كان آدم يفلح وحواء تغزل ، اين كان

---

٦٧ ـ بليخانوف : «الادب المسرحي والرسم في فرنسا في القرن الثامن عشر من وجهة النظر السوسيولوجية» ، م ١٤ ، ص ١١٨ .

٦٨ ـ بليخانوف : «بضع كلمات للدفاع عن المادية الاقتصادية» ، م ٨ ، ص ٢٠٤ .

السيد النبيل ؟» . وبمختصر القول ، كانت كل واحدة من تينك الطبقتين تنظر الى الاشياء من وجهة نظرها الخاصة المشروطة ، في طابعها الخاص ، بالوضع الذي تشغله كل من تينك الطبقتين في المجتمع» (٦٨) .

لا امكانية لتحليل ولنقد للادب والفن بدون معرفة صحيحة بالعلاقات والصراعات بين الطبقات :

«كان صراع الطبقات يسم بميسمه سيكولوجيا الاطراف المتصارعة . ولم تكن كذلك هي الحال ، بالطبع ، في العصر الوسيط وحده ، وفي فرنسا وحدها . فكلما احتدم صراع الطبقات في قطر بعينه وفي عصر بعينه ، اشتد تأثيره على سيكولوجيا الطبقات المتصارعة . ومن يتطلع الى دراسة تاريخ الايديولوجيات في مجتمع منقسم الى طبقات ، يتوجب عليه أن يركز اهتمامه كله على ذلك التأثير . وإلا فانه لن يفقه من الامر شيئا . حاولوا ان تعطوا تفسيرا **اقتصاديا مباشرا** لظهور مدرسة دافيد في الرسم الفرنسي في القرن الثامن عشر ، تصلوا الى نتيجة هي اللغو الممل والمضحك بعينه . أما اذا نظرتم الى تلك المدرسة بوصفها انعكاسا ايديولوجيا لصراع الطبقات الذي كان يدور في داخل المجتمع الفرنسي عشية الثورة الكبرى ، فان مظهر المسألة يتبدل راسا على عقب حالا . فهذه او تلك من خصائص فن دافيد ، التي قد يخيل الى المرء انها خارجة عن نطاق الاقتصاد الاجتماعي الى حد لا يمكن الربط بينها وبينه ، تغدو عند ذاك مفهومة تماما » (٦٩) .

لقد طوّر بليخانوف هذه الافكار ومثّل عليها في دراسته عن **الادب المسرحي والرسم في فرنسا في القرن الثامن عشر من وجهة النظر السوسيولوجية** . فقد ابرز فيها الطابع الطبقي للفن والاسباب البعيدة الغور لتطوره . فالمدارس والصيغ تتعاقب ، كل منها بالارتباط بسابقتها ، اما لتواصلها وإما لتبطلها وتلغيها. وتطور الفن هذا لا يمكن فصله عن التطور الاجتماعي . ولا تظهر التناقضات في الفن الا بالإرتباط بالتناقضات في الحياة . ويمثل الفن مظهرا من الحياة الاجتماعية المتحددة هي ذاتها بالشروط الاقتصادية :

---

٦٨ ـ بليخانوف : «القضايا الاساسية في الماركسية» ، م ١٨ ، ص ٢٢٤ ـ ٢٢٥ .
٦٩ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٢٥ .

«حيث لا يرى برونوتيير سوى تاثير بعض الاعمال الادبية على اعمال ادبية اخرى ، نرى نحن ، ناهيك عن ذلك ، تاثيرات متبادلة ابعد غورا بين فئات المجتمع وشرائحه وطبقاته ؛ وحيث يقول ببساطة : برز تناقض ، واراد الناس ان يفعلوا عكس ما كان يفعله المتقدمون عليهم ، نضيف نحن : لقد ارادوا ذلك لان تناقضا جديدا برز في علاقاتهم الواقعية ، لان شريحة او طبقة اجتماعية جديدة ظهرت متصدرة الصفوف ، وقد انعدمت لديها القدرة على الاستمرار في الحياة كما كان يحيا اهل العهد القديم» (٧٠) .

لقد كان كل من ماساة راسين الكلاسيكية ورسم لوبران الكلاسيكي ، في عهد لويس الرابع عشر ، نتاج المجتمع الارستقراطي والبلاط . و«قاعدة الوحدات الثلاث» ذاتها تعبر عن سيكولوجيا ذلك الوسط . وكورناي ، «اول ممثل عبقري للاتجاهات العقلانية» ، يتشكى في نصه «دراسة عن السيد» مما سببته له تلك القاعدة من إرباك .

«في الواقع ، دانت الماساة الفرنسية بشكلها لجملة كاملة من الاسباب التي تتاصل جذورها في تطور فرنسا الاجتماعي والادبي» (٧١) .

ما ان تعي البورجوازية نفسها كطبقة ، حتى تبتدع لذاتها ماساتها ورسمها . وقبل ان يتخذ التمرد على الطبقة السائدة طابعا سياسيا ، يرتدي شكلا عاطفيا . والرسم البورجوازي في القرن الثامن عشر كان متسربا ، في تصويره للواقع اليومي ، بروح الدعوة الى تهذيب الاخلاق . وقد كتب ديدرو ، الذي اطرى لوحات غروز على مضمونها الاخلاقي ، ان الفن يجب ان «يجعل الفضيلة محببة ، والرذيلة مستهجنة ، وان يبرز النقائص ... وان يخلد المفاخر والمآثر ، وان يبث الذعر في افئدة الطغاة» (٧٢) .

هكذا يغدو الفن «مؤدب الجنس البشري». الملهاة الدامعة تعارض الارستقراطية الفاسدة بالانسان المتوسط الحال وبفضائله العائلية. ويعكس الاسلوب المحاري (٧٣)

---

٧٠ ـ بليخانوف : «بحث في تطور التصور الواحدي للتاريخ» ، م ٧ ، ص ٢١٧ .

٧١ ـ بليخانوف : «آراء بيلنسكي الادبية» ، م ١٠ ، ص ٢٩٧ .

٧٢ ـ ديدرو : «بحث في الرسم» ، المؤلفات الكاملة ، طبعة مكتبة لابلياد ، ص ١١٨٣ .

٧٣ ـ اسلوب معماري شاع في فرنسا في عهد لويس الخامس عشر ويتميز بخطوط ملتوية تشبه اشكال المحار والصدف . «م»

والفن الايروسي سيكولوجيا النبلاء السؤومين والتجار المثرين الذين يبتاعون القاب النبالة . وفيما كان يحلو للارستقراطيين المخنثين تملي لوحات واتو (٧٤) عن حفلات الانس ، كان «الفن المحتشم» يحظى بإقبال الجمهور البورجوازي . وما كادت البورجوازية تشعر بانها على قدر كاف من القوة لتنقض على النظام القديم حتى اختفت الملهاة الدامعة والواقعية اليومية . فلم يعد المطلوب التنديد برذائل الارستقراطيين ، وانما طرد الارستقراطية . فاخلت الفضائل العائلية مكانها للفضائل السياسية . وعاودت الكلاسيكية ظهورها على المسرح وفي الرسم ، بعد تجردها من مضمونها التقليدي . واحتجت هذه الكلاسيكية الجديدة على الاستبداد الملكي وطغيان الاقطاعيين ورياء رجال الدين ؛ واشادت بالفضائل الجمهورية لابطال العصور القديمة . وخلف ماري ـ جوزيف شينييه ودافيد ، ديدرو وغروز . وظهر في ابان الثورة «علم جمال لامترول» عبر عن نفسه في الحفلات العامة والمسيرات الشارعية وتظاهرات الجماهير . غير ان حماسة البورجوازية لابطال العصور القديمة تبددت بعد تربعها على سدة السلطة . وظهرت الكلاسيكية المستعارة ، بعد ان تبخر عنفوانها الثوري ، بهيئة مزرية وكانها سقط متاع وتجميعة من طرائق عسفية واساليب بالية : والواقع انها امست غير ذات ضرورة اجتماعية وتراجعت امام اسلوب جديد يتجاوب والحالة النفسية للطبقة السائدة . وتعبر رومانسية العصر عن خيبة الامل التي تعقب حلما مجهضا ، وعن الهرب خارج إسار الواقع ، وعن كآبة الانهيارات الكبرى ، وعن انتصار اللاعقلاني على النزعة العقلانية ، والغريزة على العقل ، و«موجة الاهواء» على المطالب الاجتماعية . وهي تعارض الواقع الدنيء بالجمال اللاواقعي .

***

ان لغة الاثر الادبي واسلوبه وتركيبه وطابعه الجمالي تتحدد بمضمونه ، اي بالتصور الذي يكونه الفنان لنفسه عن الواقع ، وبالتجربة التي يمتلكها ، وبالايديولوجيا التي يعبر عنها .

في الحقب التي يدرك فيها التطور اوجه ، ويصل فيها الفن الى ذروة امتلائه، يؤلف الشكل والمضمون كلا متناغما لا فصام فيه . ومتى ما رجحت كفة المضمون على الشكل ، ومتى ما انفصل الشكل عن المضمون ، يسعنا الجزم بدون ان نجازف بالخطا ان المجتمع يمر بفترة ولادة او انحلال .

حين ظهر ادب العامة في روسيا في اواسط القرن التاسع عشر ، كان يتسم

---

٧٤ ـ انطوان واتو : رسام فرنسي (١٦٨٤ ـ ١٧٢١) اشتهر برسم مشاهد من حياة الارستقراطية اللاهية . «م»

بروح التمرد واولوية الاهتمامات الاجتماعية وازدراء التركيب والاسلوب . وجميع هذه السمات تعكس سيكولوجيا العامي :

«هوذا صاحبنا العامي يلتهم لا التحقيقات عن الحياة الاجتماعية فحسب ، بل يتولى ايضا ، وعلى الاخص ، كتابة هذه التحقيقات بنفسه . انه يتعرف الى الحرفي والبورجوازي الصغير من سكان المدن ، ويدرس العرف الفلاحي ، ويرقب المشاعة الزراعية والمهن الحرفية ، ويسجل الحكايا الشعبية والاغاني والامثال السائرة ؛ ويجري محادثات مع المتشيعين حول مواضيع دينية ، ويجمع شتى ضروب المعطيات الاحصائية والمعلومات عن حالة الشعب الصحية ، وبكلمة واحدة يدلف الى كل مكان ويهتم بكل شيء . هكذا يولد ويتعزز بسرعة اتجاه شعبوي جديد يظهر تأثيره ، في ما يظهر ، في ادبنا . ومع شتى ضروب التحقيقات الخاصة ، تظهر وفرة من المقالات والمسرحيات والاقاصيص والحكايا المستخلصة من حياة الشعب» (٧٥) .

حين تميل طبقة معينة الى الافول ، يأفل ايضا ادبها وفنها . فالانحطاط الاجتماعي يستتبع انحلال الثقافة ، والافراط في الارهاف يؤدي الى العجز ، فما أن تظهر موضة ما حتى تزول ، وتكتسي النزعة الفردية والصوفية اشكالا جديدة تعبر جميعها عن القرف من الواقع ، وعن الرغبة في الفرار ، وعن عصاب الطبقة المحتضرة . اما الطبقة الصاعدة ، التي كانت ما تزال حتى ذلك الحين ترزح تحت نير التبعية والجهل ، مقصاة عن عمد عن مضمار الثقافة ، فانها تولي اهتمامها ، على العكس ، للفكرة اكثر مما توليه للشكل :

«الشكل ، بوجه عام ، وثيق الارتباط بالمضمون . ولا ريب في انه ينفصل عنه بقدر او بآخر في بعض الحقب . بيد انها حقب استثنائية . وفي مثل هذه الحقب يتاخر الشكل عن المضمون ، او يتاخر المضمون عن الشكل . لكن ينبغي ان نتذكر ان المضمون يتاخر عن الشكل ، لا عندما يشرع الادب بالتطور ، وانما عندما يأفل ، وفي غالب الاحيان غب افول الطبقة او الشريحة الاجتماعية التي يعبر عن مشاربها وصبواتها . امثلة : الفن الانحطاطي ، المستقبلية ، وظاهرات ادبية اخرى مشابهة يبتعثها اليوم الافول

---

٧٥ ـ بليخانوف : «غليب اوسبنسكي» ، م ١٠ ، ص ١٠ .

الروحي لبعض شرائح البورجوازية . والافول الادبي يعبر عن نفسه على الدوام ، في ما يعبر ، في الميل الى اعلاء شان الشكل على حساب المضمون .

«غير ان المضمون وثيق الارتباط بالشكل الى حد ان ازدراء المضمون يستتبع اولا نهاية الجمال ، وثانيا قبح الشكل . وعلى سبيل الامثلة ، ساذكر ايضا الفن الانحطاطي ، والمستقبلية في الادب ، وفي ارجح الظن التكعيبية في الرسم .

«بيد انه تبرز الى حيز الوجود ، في حقب البعث والتجديد التي يشرع فيها الادب او الفن بالتطور ليس الا ، ظاهرة معاكسة تماما لتلك التي نلحظها في حقب الافول . ففي هذه الحال ، ليس المضمون هو الذي يتاخر عن الشكل ، وانما الشكل هو الذي يتاخر عن المضمون . وفي وسعنا ان نسوق كامثلة ساطعة أهاجي كانتمير (٧٦) . فالافكار التي تتضمنها هذه الاهاجي عميقة الى درجة ان بعضها قد حافظ حتى الساعة الراهنة على فائدته (الافكار بصدد التربية على سبيل المثال) . ولكن بسبب الشكل الذي ترتديه هذه الافكار ، لا يمكننا اليوم ان نقرأ كانتمير من دون ان نبذل مجهودا كبيرا . وقد توجب على الادب ، بعد كانتمير ، ان يعمل طويلا وكثيرا ليصير رشيقا حقا ، اي ليجد شكلا مطابقا لمضمونه، ذلك المضمون الذي كان يتحدد ، في كل حقبة ، بعلاقات المجتمع الروسي» (٧٧) .

ان التعارض بين الطبقة الآخذة بالافول وبين الطبقة الآخذة بالصعود لا يعبر عن نفسه على الدوام ــ في الادب والفن ــ في اتقان الشكل ونقص المضمون من جهة ، وفي غنى المضمون وتخلخل الشكل من الجهة الثانية :

«لا ينبغي ان ننسى انه اذا كانت الافكار السائدة لدى طبقة بعينها في عصر بعينه تتحدد ، من حيث مضمونها ، بالوضع الاجتماعي لتلك الطبقة ، فانها ترتهن ارتهانا آسرا ، من حيث شكلها ، بالافكار التي كانت تسود في العصر السابق لدى هذه

---

٧٦ ــ الامير كانتمير (١٧٠٨ ــ ١٧٤٤) : اشتهر باهاجيه ، نقل الى الروسية مونتسكيو وهوراسيوس . كان ينتمي الى العناصر المتقدمة من الطبقة النبيلة الروسية ، والمتطلعة الى «أوربة» روسيا . «م»

٧٧ ــ بليخانوف : «تاريخ الفكر الاجتماعي في روسيا» ، م ٢١ ، ص ٢٠٨ ــ ٢٠٩ .

الطبقة عينها او لدى الطبقة العليا . «ان المأثور قوة محافظة كبيرة في الميادين الايديولوجية كافة» (انجلز) » (٧٨) .

وحين تتشرب الطبقة الصاعدة ثقافة الطبقة السائدة ، كما كان شأن البورجوازية الفرنسية في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، فانها تقلد في البدء ، ثم لا تلبث ان تعارض :

«كان المواطنون المعاصرون لبومارشيه يتحدرون ، في غالب الاحوال ، من صلب اولئك البورجوازيين الفرنسيين الذين كانوا يقلدون بعناد ـ خليق بأن يوظف في مجال آخر ـ النبلاء ، مما جعل موليير ودانكور ورينيار وكثيرين غيرهم يتخذون منهم هزأة لهم . ولهذا السبب نعاين في روح البورجوازية الفرنسية واعرافها حقبتين على الاقل ، تختلف واحدتهما عن الاخرى جوهري الاختلاف : الحقبة التي قلدت فيها النبالة والحقبة التي عارضتها فيها ، علما بأن كلا من الحقبتين تناظر طورا محددا في تطور البورجوازية .

«ان ميول كل طبقة ونوازعها تتعلق ، بالتالي ، بدرجة تطورها، وعلى الاخص بعلاقاتها بالطبقة العليا ، وهي العلاقات المتحددة بذلك التطور » (٧٩) .

ليس قصور الشكل اذن سمة موقوفة على الدوام على آثار طبقة صاعدة . فالمفكرون والكتّاب المرتبطون بالبروليتاريا ، الذين عرفوا كيف يتمثلون تراث الماضي الثقافي ، يستطيعون ان يجمعوا دفعة واحدة بين غنى المضمون وكمال الشكل . وحسبنا ان نذكر هنا «البيان» الصادر في عام ١٨٤٨ ومؤلفات غوركي.

***

ان ايديولوجيي طبقة بعينها وكتّابها وفنانيها قد يختلفون معها احيانا ، فينتقدونها ويدينونها ، لانها لا تفعل او لا تفعل بقدر كافٍ ما ينتظرونه منها . ومثل هذه القطيعة بين الفنان ووسطه الاجتماعي ليست حجة في تأييد الاطروحة القائلة بأن الفن خارج الطبقات او فوقه . فلا وجود لفن فوق الطبقات . وحتى عندما

---

٧٨ ـ بليخانوف : «مخطط لتاريخ المادية» ، م ٨ ، ص ١٧٣ .

٧٩ ـ المصدر نفسه ، ص ١٧١ ـ ١٧٢ .

يزعم الفن انه غير ذي صفة اجتماعية ، يبقى يخدم على الدوام مصالح فئـــة اجتماعية محددة :

«يلحظ تيرسو على نحو سطحي ـ اي مثالـــي ـ واقع ان بورجوازية العصر ما كانت تفهم معظم الصبوات والعواطف التـــي كانت تنفخ الحياة عهدئذ ، عبر الادب والفن ، في ايديولوجييهـا بالذات . ومثل هذا الشقاق بين الايديولوجيين وبين الطبقة التـي يعبرون عن ميولها ومشاربها ليس بالنادر في التاريخ . وهـــذا الشقاق يفسر العديد من الخصائص في تطور البشرية الفكري . وقد تمخض ، في ما تمخض عنه ، عن الموقف الازدرائي لـ «النخبة المرهفة» ازاء البورجوازيين «البليدين» ، وهو موقف ما يزال الى يومنا هذا يضلل السذج من الناس ويفقدهم اي قدرة على فهـــم الطابع البورجوازي العتيد للرومانسية . لكن هنا كما في اي مكان آخر لا يمكن ان نجد تفسيرا لأصل مثل ذلك الشقاق وطابعه ، في التحليل الاخير ، الا بالوضع الاقتصادي للطبقة الاجتماعية التـــي يبرز في داخلها ذلك الشقاق . وهنا كما في اي مكان آخر ، لا يمكن لغير الوجود ان يسلط الضوء على «أسرار» التفكير » (٨٠) .

ان الفن للفن ، الذي اطلق الرومانسيون شعاره تحديا للمجتمع البورجوازي، يفيدهم في الواقع كدريئة واقية وكذريعة تبريرية . فمبلغا ما بلغ احتجاجهم من حدة وعنف ، يظل غير ذي مدى ثوري ، ولا يطال الاسس السياسية والاجتماعية للنظام . ولئن اشاحوا بوجوههم عن المجتمع البورجوازي ، فهذا لانهم يرونه غير لائق بعبقريتهم وبروحهم المرهفة . انهم يهربون من وسطهم ليلوذوا بحمى الماضي القروسطي والصوفية وغرائب البلدان الاجنبية ...

لقد نقد بليخانوف ، منذ عام ١٨٨٨ ، بالطابع الرجعي للفن«للفن» (٨١) . وعارض الفن للفن بالفن للحياة ، على اعتبار ان للفن غاية اجتماعية .

بيد ان الفنان الذي يتظاهر بلامبالاة تامة حيال وسطه وزمانه ، والكاتب الذي يتذرع بمقتضيات جمالية ، انما يمتثلان لاسباب متفاوتة واحيانا متناقضة ، ولا مناص من تحليل مضمونها الاجتماعي .

وللحكم على اثر ما ، ينبغي ان يعاد وضعه في شروط عصره كما ينبغي الحذر من التعميمات المتسرعة :

---

٨٠ ـ بليخانوف : «القضايا الاساسية في الماركسية» ، م ١٨ ، ص ٢٣٣ ـ ٢٣٤ .

٨١ ـ بليخانوف : «نبوءات الفن الرجعية والسيد ا.ف. شتيرن» ، م ١٠ ، ص ٤٠٨ .

«ولو كان ذهب الى ابعد من ذلك وحاول ان يفهم علة مثل تلك اللاابالية ، لكان تبين ان اللاابالية ترجع في عصور تاريخية متباينة الى اسباب متباينة للغاية ، بل متناقضة، وأن لهذه الاسباب جميعا جذورا اجتماعية ولا تصدر مباشرة عن طبيعة الفن او عن «قوانينه» او عن تقنيته» (٨٢) .

في ظل نظام استبدادي يبحث الفنان في الفن للفن عن ملاذ وملتجا . فرجل الفكر يتمترس خلف مبدأ ، وبذلك يشهر حريته في بلد بلا حرية . لقد «غفر» نيقولا الاول لبوشكين ، بعد ادانة اصدقائه الكانونيين . ولما وضع الشاعر تحت رقابة رئيس الشرطة بنكندورف ، صار يراوده احساس عارم بالشقاء في ظل المجتمع البطرسبورغي الراقي الذي كان لا يضمر له سوى المقت والازدراء ، فاكد تعلقه وشغفه بالفن الخالص . وكانت هذه المجاهرة تعني قطيعة . فبوشكين ، انهائم حبا بالنور والتقدم ، لن يقبل ان يصير ، في امبراطورية السوط والقنانة المقيتة ، شاعر بلاط ومبخرا للقيصر . وبوصفه معبرا عن الوجدان القومي الذي استيقظ اثناء حرب ١٨١٢ ، وعبقريا جبارا استقى من نهر الفولكلور ، جعل رسالة الادب الروسي ، الذي كان هو البادىء به ، ان يكون بشير امل وغد افضل ...

ان الفن ، الذي يجعل لنفسه غاية اجتماعية ، يكون عادة تقدميا . بيد ان هذه القاعدة ليست مطلقة ، والرجعية نفسها هي التي تفتت احيانا بمبدأ النفع في الفن . فنيقولا الاول ، الداعي الى ادب «اخلاقي» ، كان يريد ان يفيد هذا الادب في تأديب رعاياه . كذلك فان الكسندر ديماس الابن ، الذي ادان الفن للفن ، كتب **الابن اللاشرعي** و**الاب الضال** بهدف المحافظة الاجتماعية وبغية دعم الركائز المتقلقلة للمجتمع البورجوازي .

ليس الفنان طيفا لماديا يحوم فوق الصراعات الاجتماعية . بل يعبر فنه دوما ، اشاء ذلك ام ابى ، عن مصالح وميول طبقية .

***

الواقع هو مادة الفن بالذات . الا ان الفنان يقوم على الدوام باختيار ، وهو صاحب رؤية خاصة للواقع . وحتى عندما ينسخ ، يعيد الخلق . والمذهب الواقعي لا يمكن ان يحد نفسه بنسخة طبق الاصل . بل عليه ان يذهب الى ابعد مما ذهبت اليه الانطباعية التي قصرت نفسها على الظاهر السطحي والزائل للاشياء (٨٣) .

---

٨٢ ــ بليخانوف : «بيلنسكي ، تشرنيشفسكي ، بيساريف» ، م ٥ ، ص ٣٥٦ .

٨٣ ــ بليخانوف : «الحركة البروليتارية والفن البورجوازي» ، م ١٤ ، ص ٧٨ .

ثمة واقعيات شتى : واقعية سكونية ، رجعية ، وواقعية تريد تمثيل العالم في حركته وصيرورته . وهذه الواقعية ، المتطورة مع الوقائع الاجتماعية ، تجد في كل عصر أشكالها الخاصة .

على هذا النحو انطلق ممثلو الطبقة الثالثة في القرن الثامن عشر ، في مؤلفاتهم ، من وجهة نظر واقعية تامة ، نابذين في الوقت نفسه الواقع الذي كانت تفرضه عليهم الطبقة السائدة .

ويثبت بليخانوف في دراسته عن ابسن ان المؤلف المسرحي النرويجي لجأ الى الرموز لانه لم يتمكن من فهم العلاقات الاجتماعية الواقعية . ويفصح بليخانوف عما يقصده بالنزعة الواقعية . فما هي بالواقعية النقدية القديمة التي تنطلق في غالب الاحيان من مبدأ مجرد وتكتفي باستنساخ فوتوغرافي وبصورة كابية للواقع. بل تتمثل الواقعية المنشودة في :

«الطريق الذي ينهجه الواقع ذاته ـ **الواقع المعاصر** الذي يطور بقواه الذاتية مضمونه الخاص ليتخطى خدوده وليتجاوز نفسه وليرسي اسس **واقع الغد** » (٨٤) .

أفليس الفن الذي يظهر للعيان بذرة المستقبل في الحاضر وبعجل في الوقت نفسه بتفتحها ... أليس تعريفا اول للواقعية الاشتراكية ؟

يعارض بليخانوف بقوة تلك الواقعية الهجينة ، المبتسرة ، السطحية ، التي ترمي الى استنساخ المظهر الخارجي للاشياء والتي تعرض على القارىء «شرائح من الحياة» جرى اقتطاعها عسفا من الحياة الواقعية . والنزعة الطبيعية ، التي «ينم موقفها الموضوعي حيال الوسط الذي تدرسه عن انعدام تام للتعاطف» (٨٥) ، لا ترى خلف الاعراف النظام الذي تتولد عنه . ولقد آل بها الامر الى اخفاق لانها وقفت عند الفرد ، وفسرت الانسان الاجتماعي بالفيزيولوجيا والوراثة ، لا بالعلاقات الاجتماعية .

ان الطبقة السائرة على طريق الافول تبحث في المثالية عن طرق للهرب . فالرجعية السياسية تقترن بارتكاس فكري . وقد كان بليخانوف الشاهد على ذلك ابان السنوات التي اعقبت هزيمة ثورة ١٩٠٥ . ضروب شتى من العصاب ، تصوف ، ايروسية ، قنوط ، قلق ، تغن باللامعقول واللاشعوري والعبثي : لقد عرفت روسيا القيصرية المتصدعة جميع تلك الظاهرات التي باتت مألوفة لدى بورجوازية الغرب .

---

٨٤ ـ بليخانوف : «هنريك ابسن» ، م ١٤ ، ص ١٩٧ .

٨٥ ـ بليخانوف : «الفن والحياة الاجتماعية» ، م ١٤ ، ص ١٤٦ .

لقد تمخضت الردة المثالية في الفن ، في زمن بليخانـــوف ، عن ولادة انتكيبية . وقد ارتدى الطلاق عن الواقع منذ ذلك العهد اردية السريالية والشكلية والفن المجرد (٨٦) .

«ان ما نجده قبل اي شيء آخر في تلك المحاكمات العقلية هو الفكرة التي باتت معروفة لدينا والتي تريد ان يكون «أانانا» هـــو «الواقع الوحيد» ... فمؤلفونا ، في الوقت الذي يسلمون فيـه بوجود العالم الخارجي ، يبادرون على الفور الى التصريح بأنه غير قابل لان يعرف . وهذا يعني بالنسبة اليهم انه لا وجود لشـــيء واقعي خارج «اناهم» (٨٧) .

ان الفن غير التشخيصي يتحرك في عالم داخلي ، عسفي ، متعذر التحقـــق منه ، مداميكه الوحيدة هي خيال الفنان . فن باطني ، يستحوذ عليـــه وسواس انشكل وحده ، يؤكد اشمئزازه من الحقيقة والحياة ، ضائع في التجريد وفـــي التعقيدات العقيمة ، يتخبط في طرق مسدودة . يكف عن الكلام بلغة مفهومة من قبل الجميع ، يتحول الى مرموزات ، يغرق في التكلف والتصنع والغموض واللدعر من المشاركة في المعارك الفعلية التي فيها يتقرر مصير الانسان .

***

ان كانت البورجوازية ، التي تطورت على امتداد قرون عديدة في رحم المجتمع الاقطاعي ، قد اتيحت لها الامكانيات واوقات الفراغ لتبتدع لنفسها ادبها وفنها ، فليس كذلك هو شأن البروليتاريا . لقد كانت البورجوازية في ظل النظام القديم غنية وقوية ، وان كانت متأخرة عن النبالة والاكليروس : فكانت تشتري وتشجع وتحفز الاعمال الادبية والفنية التي تترجم ارادتها في التحرر والانعتاق . امـــا البروليتاريا ، الخاضعة للاستغلال الراسمالي ، العائشة في عدم اطمئنان للغد ، المهددة بالبطالة والمرض ، اللامالكة من مورد غير قدرتها على العمل ، فلا تستطيع الا عرضا واستثناء ان تبتدع آثارا تتجاوب وحاجاتها . وفي العصور جميعا ، خنق الفن والشعر والادب الشعبي ، وحقر ، وقوبل بالتنكر والاستنكار ، فـي كل مرة هدد فيها هيمنة الطبقة المالكة . ومنذ عام ١٨٨٥ ، توجه بليخانـــوف بالخطاب الى العمال يسألهم ان يكونوا لانفسهم ادبا يعاضد كفاحهم التحرري :

---

٨٦ ــ يدافع جان لريفيل هنا، كما هو ظاهر للعيان، عن وجهةنظر سنالينية خالصة ، والواقع ان عيب لريفيل الكبير انه كان على الدوام مثقفا وفيا للستالينية ، حتى في عهد الجدانوفية . «م»

٨٧ ــ بليخانوف : «الفن والحياة الاجتماعية» ، م ١٤ ، ص ١٧١ .

«يجب ان يكـــون لكم شعركم واغانيكم وقصائدكم . يجب ان تسعوا الى التعبير فيها عن آلامكم وصبواتكم . وكلما ازداد وعيكم بوضعكم ، وكلما ايقظ مصيركم الحالي فيكم غضبا اعظم ، سعت تلك المشاعر بمزيد من العناد الـــى التعبير عن نفســـها ، وزاد شعركم غنى .

«وليس الالم هو وجده الذي سيتجلى فيه ، ولا كذلك اليأس وحده . فبعد ان تفهموا ما كنه العامل ، ستفهمون ما يمكن ومـــا ينبغي عليه ان يصيره . ومع الاستياء من الحاضر والتبرم بـــه سيتعاظم فيكم الايمان بالمستقبل العظيم الذي ينفتح اليوم امـــام الطبقة العاملة في الاقطار المتمدينة جميعا . وسينعكس هذا الايمان ايضا في شعركم ، وسيضفي على اناشيدكم القا وقوة وكبرياء ، فيجعلها أشبه بالصيحة المنتصرة للحرية الشاملة والمساواة الحقـة والاخاء الصادق» (٨٧) .

وينهي بالكلمات التالية خطبته عن نكراسوف ، التي القاها في ١٠ كانـــون الثاني ١٩٠٣ في جنيف بمناسبة الذكرى الخامسة والعشرين لوفاة الشاعر :

«لقد اختطفت يد المنون نكراسوف منذ زمن بعيد . واختفـى شاعر **العامة** من المسرح الادبي منذ عهد طويل ، ويبقـــى علينا ان ننتظر ظهور شاعر جديد ، **شاعر البروليتاريين**» (٨٨) .

ان الفن الذي يعبر عن وجهة نظر طبقية فن سياسي . والروح الكفاحيـة التي تسري في عروقه تجعل منه سلاحا طبقيا :

«لا يبادرن احد الى القول ان فنا كذلك لا يمكن الا ان يكـــون عقيما . ففن قدامى الاغريق الذي لا يضاهى كان له ، الى حـــد كبير ، طابع سياسي . ولم يكن هو الفن الوحيد الذي اتصف بذلك الطابع . فقد كان الفن الفرنسي في عهد لويس الرابع عشر يخدم، هو الآخر ، بعض الافكار السياسية ، وهذا لم يحـــل بينه وبين الازدهار العظيم . اما فيما يخص الفن الفرنسي في عهد **الثورة** فقد

---

٨٧ ــ بليخانوف : «كلمتان الى القراء العمال» في «الميراث الادبي» ، م ٤ ، ص ٢٨ .

٨٨ ــ بليخانوف : «نكراسوف» ، م ١٠ ، ص ٣٩٥ .

أوغل به «اللامتسرولون» في طريق ما كان ليسلكها فن الطبقات العليا : فقد غدا من **اختصاص الشعب قاطبة»** (٨٩) .

لقد ساعد خبرة الكتّاب المرتبطين بالبروليتاريا الجماهير ، من خلال مؤلفاتهم، على وعي الوقائع الاجتماعية. كتب بليخانوف في معرض حديثه عن «**الاعداء**» غوركي يقول :

«رغما عن كل شيء ، يظل في امكان علماء الاجتماع ، بمن فيهم اعظمهم علما وتبحرا ، ان يتعلموا الشيء الكثير من الفنان غوركي . ومسرحيته الاخيرة لن تكون لهم الا بمثابة كشف عظيم . وما اجملها من لغة تلك التي ينطق بها بروليتاريو غوركي جميعا اولئك ! كل شيء جيد في تلك المسرحية ، لانه لا شيء فيها مختلق اختلاقا ، بل كل شيء فيها حقيقي واصيل» (٩٠) .

لقد كان الفن في الماضي انعكاسا لاواعيا لصراع الطبقات بينما تتيح الماركسية امكانية فن واع ، يعمل في اتجاه التقدم الانساني وإغناء الحياة وتجميلها .

والمضمون الايديولوجي والسياسي ، والنضال في سبيل انبل مثل اعلى اجتماعي ممكن ، لا يذلان الفن كما يزعم المتحذلقون والشكليون ، بل يسبغان عليه إرنانا ومدى خارقين للمألوف .

٤ ــ علم الجمال : سلاح طبقي وعلم حي :

في فترات الازدهار في العصور القديمة وفي القرون الوسطى وفي عصر النهضة ، يندمج الفن في الحياة العامة . ويفرض المجتمع على الفنانين ايديولوجيا وموضوعات واشكالا تعبيرية . فتكون الحميا الدينية مصدر إلهام للحرفيين المجهولين والنحاتين والرسامين الذين يشيدون الكاتدرائيات ويزينونها . ويستمد الفنان قوته من الاندفاعات الجماعية ، ويحقق ما هو ضروري اجتماعيا في مرحلة بعينها . ولا يلحق ذلك ضررا بحريته الابداعية ، بل على العكس يحفزها .

اما الرأسمالية فتقطع التماس المباشر بين الفنان والجمهور . فالفنان ، الذي

---

٨٩ ــ بليخانوف : «الادب المسرحي والرسم في فرنسا في القرن الثامن عشر من وجهة النظر السوسيولوجية» ، م ١٤ ، ص ١١٧ .

٩٠ ــ بليخانوف : «مكسيم غوركي : الاعداء» ، م ٢٤ ، ص ٢٧٦ .

تعلن الراسمالية حريته في ان يرسم او يكتب حسبما يحلو له ، انما يرسم او يكتب للسوق . وعليه ان يرضي تاجر اللوحات الذي لا هم له غير المضاربة عليها، والناشر الذي يروج للكتاب كما لو انه مستحضر صيدلاني ، والزبائن البورجوازيين المعادين لكل اصالة ولكل نتاج تقدمي . وحتى يحيا المنتج الفكري في مجتمع تعادل فيه الحرية ملكوت المال وتدعمه ، فلا مناص له من ان يبيح حريته للاسترقاق :

«الفن للفن صار الفن للمال ... فهل يمكن ان يأخذنا عجب اذا ما صار الفن يباع ويشرى في عصر يقبل فيه كل شيء البيـــع والشراء ؟ » (٩١) .

ولا ينغض الطرف عن تمرد الفنان على نظام مناوىء جوهريا للفن الا على صعيد مجرد ، وفي حال عدم تهديده المصالح الحيوية للراسمالية .

وفي مواجهة ذلك الفن المزعوم «حرا» ، والمرتبط في الواقع بالبورجوازية ، ينتصب فن يرغب في الارتكاز الى الشعب ونقد يبغي تشجيع ارتقاء القـــوى الصاعدة والتعجيل به .

يتبنى الناقد الماركسي ، نظير الكاتب الثوري ، وجهة نظر الطبقـــة الاكثر تقدما ، الطبقة التي تحمل في ذاتها المستقبل ، البروليتاريا . والهدف الـــذي يضعه نصب عينيه ان يربي الشعب وان يسلحه ايديولوجيا :

«ان النقد الفلسفي حقا هو في الوقت نفسه نقد نضالي حقا. «في جميع عصور التحول الاجتماعي ، يتشرب النقد روحـــا كفاحية ، ويغدو بصورة مباشرة وان جزئية ، ضربا من النجـــال والجدال . أهذا امر جيد ام سيء ؟ هذا يتوقف على الظروف ! لكن الشيء الاساسي هو ان ذلك محتم ، وما من انسان اكتشف بعـد دواء لهذا الداء » (٩٢) .

وقد سلط لينين باهر الضوء على هذه الروح النضالية للمادية : فالتحليـــل الموضوعي للتناقضات الطبقية يفرض اتخاذ موقف :

«تستتبع المادية بنوع ما روح التحزب وترغم المرء ، عند تقييمه لكل واقعة ، على الانطلاق علنا ومباشرة من وجهة نظر فئة اجتماعية

---

٩١ ــ بليخانوف : «الفن والحياة الاجتماعية» ، م ١٤ ، ص ١٧٧ .

٩٢ ــ بليخانوف : «ا.ل. فولنسكي» ، م ١٠ ، ص ١٩١ و١٩٢ .

محددة » (٩٣) .

وقد عرف بليخانوف ، بصفته ماديا متماسك المنطق ، كيف يخوض تلك الحرب ضد الايديولوجيين الرجعيين ، وتلك هي نقطة الاوج في كتاباته .

وتبقى دراساته عن لانسون وابسن نماذج للنقد الماركسي . عن بلزاك كتب يقول :

«فعل بلزاك الشيء الكثير لشرح سيكولوجيا مختلف طبقات المجتمع المعاصر» (٩٤) .

وبعد سنتين ، وتحديدا في ١٨٩٧ ، حدد على النحو الباهر التالي السمات المميزة لبلزاك بالتعارض مع فكتور هيغو وجورج صاند :

«كائنا ما كان اصل نتاج بلزاك ، فلا مجال البتة للشك في ان هوة تفصله عن الرومانسيين . عودوا الى قراءة المقدمات التي كتبها هيغو لمسرحياته ، تجدوا كيف كان الرومانسيون يفهمون التحليل السيكولوجي . فهيغو ينبئنا ، عادة ، بانه اراد في المؤلف موضوع البحث ان يبين لنا إلامَ ينتهي هذا الهوى او ذاك اذا وضع في هذه الشروط او تلك . وهو يتناول الاهواء البشرية في شكلها الاكثر تجريدا ، ويجعلها تفعل فعلها في وسط مخترع ، مصطنع ، بل ــ نستطيع ان نقول ذلك ــ خيالي تماما . وهذه «السيكولوجيا» نفسها نلفاها في اغلب روايات جورج صاند . اما مؤلفات بلزاك فلا يشوبها مثل هذا العيب . فقد «تناول» الاهواء كما عرضها عليه المجتمع البورجوازي في زمانه ؛ وبانتباه عالم الطبيعيات رصد الاهواء : كيف تنمو وكيف تتطور في وسط اجتماعي معطى . وبفضل ذلك صار واقعيا بأعمق معاني الكلمة، ويشكل نتاجه مصدرا لا يسد مسده اي مصدر آخر لدراسة سيكولوجيا المجتمع الفرنسي في زمَن عودة الملكية وعهد لويس فيليب. واذا كان في المستطاع تسميته ابا الواقعية الفرنسية ، فذلك فقط لانه لم يوجد في عداد الواقعيين الفرنسيين كاتب واحد قادر على ان يفهم المهمة الضخمة

---

٩٣ ــ لينين : «المضمون الاقتصادي للشعبوية ونقدها في كتاب ستروفه» ، المؤلفات الكاملة ، م ١ ، ص ٢٧٦ .

٩٤ ــ بليخانوف : «بحث في تطور التصور الواحدي للتاريخ» ، م ٧ ، ص ٢٣٧ .

التي اخذها على عاتقه المؤلف العبقري لـ «**الملهاة البشرية**» (٩٥) ، بكامل رحابتها : فقد اثبت الابناء انهم غير جديرين بوالدهم . وتبعة ذلك ينبغي ان تلقى لا على كاهل بلزاك ، وانما على كل تاريخ المجتمع الفرنسي بدءاً من ثورة شباط وايام حزيران ١٨٤٨ » (٩٦) .

ان كاتب هذه السطور ما كان يعرف برسالة انجلز الى الآنسة هاركنس عن بلزاك (٩٧) ، في نيسان ١٨٨٨ ، تلك الرسالة التي لم تنشر الا بعد وفاة بليخانوف بزمن طويل . والحكم الذي اصدره بليخانوف يؤكد حكم انجلز .

***

لا يكتفي النقد الماركسي بان يحدد تاريخيا واجتماعيا موقع النتاج الذي يدرسه . ويلح بليخانوف على اهمية مهمة ثانية : فعلى النقد الماركسي ، بعد ان يقدم تفسيرا ايديولوجياً ، ان يعطي تقييما جماليا :

«هذا النقد ، في مسعاه الى ايجاد المعادل الاجتماعي للظاهرة الاجتماعية المعطاة ، يخون نفسه بنفسه اذا لم يفهم انه لا يكفي اكتشاف ذلك المعادل وان علم الاجتماع لا يجوز ان يغلق الباب في وجه علم الجمال ، بل يجب على العكس ان يفتحه امامه على مصراعيه ... **ان الفعل الاول للنقد المادي لا يغني عن الفعل الثاني، بل يتطلبه بوصفه تتمته الضرورية**» (٩٨) .

وكان سبق لبيلنسكي ، في معرض صياغته لمهام النقد الادبي ، ان نوه بتعالق

---

٩٥ ـ الاسم العام الذي اطلقه بلزاك على مختلف رواياته ابتداء من طبعة ١٨٤٢ . «م»

٩٦ ـ بليخانوف : «ملاحظات على «تاريخ الادب الفرنسي» للانسون» ، «الميراث الادبي» ، م ٦ ، ص ٢٤٤ .

٩٧ ـ نص الرسالة منشور في العربية في «مراسلات ماركس ـ انجلز» ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ آب ١٩٧٣ ـ ص ١٩٧ ـ ٢٠١ . وقد قال انجلز عن بلزاك في تلك الرسالة انه «استاذ من اساتذة الواقعية اعظم اهمية بما لا يقاس من جميع اضراب زولا في الماضي والحاضر والمستقبل» ، وانه «يقدم لنا في «الملهاة البشرية» اروع قصة واقعية للمجتمع الفرنسي» البورجوازي «الذي اكتسبت من المعلومات عنه ، حتى على صعيد التفاصيل الاقتصادية ، اكثر بكثير مما اكتسبته من كتب جميع الاختصاصيين» . «م»

٩٨ ـ بليخانوف : مقدمة الطبعة الثالثة لمجموعة : «خلال عشرين عاما» ، م ١٤ ، ص ١٨٩ .

الدائرتين الاثنتين واحدتهما بالاخرى : «ان النقد التاريخي بدون النقد الجمالي ، وكذلك بالعكس النقد الجمالي بدون التاريخ ، احاديا البعد ، وبالتالي كاذبان» .

من الواجب اذن استخلاص المدلول الجمالي الصرف لأثر من الآثار الادبية او لشكل من الاشكال الفنية ، والسعي الى معرفة لماذا يظل هذا الاثر وهذا الشكل يحافظان على معنى وقيمة جماليين ، حتى بعد زوال البنية التحتية الاقتصادية والاجتماعية التي كانت تحملهما . ان التصور المثالي ، الذي يتذرع بخلود **الجمال**، لا يفعل من شيء في الواقع غير التملص من المشكلة ، بفصله الفن عن الانسان والتاريخ ، وبتجاهله الواقع الاجتماعي ، وبتنصيبه **الجمال** إلها بين الآلهة :

وحده يدوم ، ثابتا ، ازليا .
وقد يشتت الموت الاكوان الراجفة ،
غير ان الجمال يتوهج ،
وكل شيء يبعث فيه من جديد
وتظل العوالم تتدحرج
عند قدميه البيضاوين (٩٩) !

لقد اوضح ماركس في **المدخل الى نقد للاقتصاد السياسي** ان القيمة الجمالية لا تمت باي صلة مباشرة الى مستوى القوى الانتاجية ، وان تعاقب الاشكال الفنية لا ينطوي على تقدم متصل. ويطلب بليخانوف من النقد المادي ان يدرس لا شروط الفن فحسب ، بل الفن نفسه ايضا ؛ لا الـ «**لماذا**» فحسب ، بل كذلك الـ «**كيف**»، لا الولادة الاجتماعية فحسب ، بل الوجود الجمالي ايضا .

ان بليخانوف ، المستغرق في نضاله ضد النظريات المثالية ، قد الح على ما يسميه «الفعل الاول للنقد المادي» ، وجعل وكده التفسير السوسيولوجي . ولم يتح له الوقت ــ لسوء الحظ ــ للانتقال الى «الفعل الثاني» وللتطرق الى المضمار الجمالي الصرف الذي لا يشكل ، بالطبع ، دائرة متمايزة ، مستقلة عن الوقائع الاقتصادية والاجتماعية ، بل على العكس : فمن هذه الوقائع ينبع ، وعليها يسلط الضوء .

ان بليخانوف ، الرائد لعلم جمال مادي ، يبقى في المقام الاول عالم اجتماع.

بيد اننا نقارف خطأ فادحا لو اتهمناه بـ «نزعة سوسيولوجية مبتذلة» . فقد كان يتمتع بملكة حكم وبمعلومات موثوقة لا تسمح له بالافتراض بان دراسة الشروط الاجتماعية تستوعب مشكلات الفن، وبان الادب يرتد الى نسخ طبق الاصل او الى تلخيص . ولقد حاذر الخلط بين القيمة التاريخية لأثر من الآثار وبين قيمته الجمالية . ذلك ان الكاتب ، حتى عندما يعلن نفسه ، نظير بلزاك ، «سكرتيرا

---

٩٩ ــ الكونت دي ليل : «اشعار قديمة» .

للمجتمع» ، يضمّن كتبه عاطفة ونبرة شخصيتين تجعلان منها ابداعـــا اصيلا ، وهذا الابداع هو بالضبط المطلوب دراسته .

***

لقد نوقشت ابحاث بليخانوف في الادب والفن نقاشا واسعا وحاميا .

وقد لامه بعضهم على تخليه في بعض الاحيان عن النقد النضالي لصالح علم جمالي «موضوعي كالفيزياء» وميال الى السلبية والتامل . وقد اشاروا ، وعلى الاخص في الفترة التي انفجرت فيها خلافاته مع لينين، الى بعض المقاطع التي يبدو فيها بليخانوف وكأنه يقيم معارضة بين علم الجمال والايديولوجيا ، وهي مقاطع ينقضها مجمل نتاجه .

واخذ عليه آخرون اقامته علاقة اطلاقية ، بل مشوبة احيانا بنزعة ميكانيكية، بين البنى الفوقية الجمالية والسيكولوجيا الاجتماعية للطبقات المتصارعة ؛ فاتهموه بانه اعطى علم الجمال اساسا «سوسيولوجيا صرفا» واكتفـــى بنشدان انعكاس الايديولوجيا الطبقية في الاثر المنقود ، وقدم تفسيرات ضيقة وناقصة . واخذوا عليه ، بصدد رقصة «المونويه» ، انه عزا الى طبقة ما استعارته من طبقة اخرى : اذ ان المونويه كانت رقصة فلاحية قبل ان تتبناها النبالة التي عدلتها على ذوقها ، باضفائها عليها طابعا من الحذلقة . بيد ان بليخانوف يبقى على حق حين يرى في المونويه تعبيرا عن طفيلية اهل البلاط .

غير انه لا مناص لنا من الاقرار بأن تحاليل بليخانوف خطاطية احيانا ، تشكو من تعميم دوغمائي ، ولا تكفي لتفسير الميول المتباينة والاتجاهات المتناقضة التـــي تميز مختلف العصور والحقب . وقد كان من الصعب تحاشي هذه العيوب في سياق المسعى الى توكيد الموقف الاساسي وطرد المثالية من واحد من معاقلهـــا الرئيسية وسوق البراهين على ان الاثر الفني ليس ابن المصادفة ، بل هو متعين ومتحدد تاريخيا . وتعميق التحليل الاجتماعي وتوضيحه ، بالاعتماد على جميع المواد التي تقدمها المباحث الحديثـــة ، فمينان ببيان الارتباطات الاجتماعيـــة والايديولوجية الفعلية ، لا الشكلية ، للكاتب او الفنان . ودراسة الوسائل التقنية المستخدمة وتطورها قمينة بإزاحة النقاب احيانا عن تقدم موضوعي ، لا يمت بصلة الى نية الكاتب وارادته . ونحن اذ نثبت هذه التحفظات ، لا يسعنا الا ان نشير الى ان المهتمين بقضايا علم الجمال الذين يأخذون على بليخانوف «تبسيطاتـــه» و«محدوديته» لا يسعون في الحقيقة الا الى اعادة الاعتبار الى المثالية الشائخـــة والنيل من المواقع الاساسية للماركسية .

لقد بذل بعضهم قصارى جهوده ليكتشف بقايا من الكانطية لدى المنظّر الذي كافح بعناد وصلابة تلامذة كانط في اوساط الحركة الاشتراكية ــ الديموقراطية، وليتهمه بانه استغنى هنا وهناك عن الجدل بمنطق شكلي ... بيد اننا لا نستطيع، بحال من الاحوال ، ان نحمّله مسؤولية التعاليم الجبرية ، اللاماركسية ، التـــي

حاول المنظرون المناشفة الترويج لها في النقد والادب ، متسترين باسمه بعد ثورة اوكتوبر .

ولا ريب في ان اخطاء بليخانوف السياسية تركت اثرها في بعض أحكامه الادبية . فنظرا الى انه كان ينكر على الطبقة الفلاحية اي دور ثوري ، فقد كان منطلقه الثابت في مقالاته عن تولستوي الاطروحة القائلة ان مؤلف **الحرب والسلم** « كان ولبث الى آخر حياته مولى كبيرا » . اما لينين فقد راى على العكس في تولستوي، انطلاقا من تحليل الطبقات المتصارعة في روسيا في عامي ١٩٠٥ ـ ١٩٠٦ ، «مرآة الثورة الروسية» .

هل تشكل مجموعة كتابات بليخانوف في الادب والفن نظرية جمالية علمية تستوعب المشكلات جميعا وتجد لها حلا ؟ بديهي ان لا . والتاريخ ، الذي قطع شوطا طويلا في عصرنا هذا ، يظهر للعيان نواقص تلك النظرية الجمالية وثغراتها. فحين تتحول الحياة الاجتماعية ، تتعدل البنى الفوقية والمطالب الجمالية ، وتبرز مشكلات جديدة ما كانت مطروحة في ايام بليخانوف او ما كانت مطروحة بالكيفية ذاتها . وليس هذا ماخذا على بليخانوف ، ولكنه دعوة لكي نعيد وضعه في المنظور التاريخي ، فنبرز الجوانب التقدمية والثورية في كتاباته قياسا الى المتقدمين عليه والمعاصرين له ، ونقيس المسافات التي تم قطعها بفضله ، ونرتكز الى النقاط التي باتت بحكم الثابتة ، وندرس آراءه وتحاليله لنبحث فيها لا عن تعاليم نهائية ، وانما عن توجيهات ، عن نقاط انطلاق ، عن حوافز دائمة .

لقد استطاع بليخانوف ، في هداة صراع الطبقات وفي المنأى وراحة المنفى القسرية ، ان يلتفت نحو دراسة البنى الفوقية الايديولوجية . وبمسعاه الى تعيين الموقع التاريخي والاجتماعي للنتاج الفني والادبي ، وبتفسيره هذا النتاج بوسطه الاجتماعي ، شق الطريق الى علم جمال مادي . وتقر الاجيال القادمة لبليخانوف بالمأثرة المزدوجة لكبار الرواد الذين يستصلحون حقلا جديدا ويحضون على توسيع حدود المعرفة باستمرار .

الفن والتصور المادي للتاريخ

جورج بليخانوف

بمثابـــة تقديـــم

مهام النقد المادي

«انني ارى ان **الوعي** الاجتماعي يتحدد **بالشروط** الاجتماعية . وواضح بالنسبة الى كل من ياخذ بوجهة النظر هذه ان «كل **ايديولوجيا**» ــ بما فيها الفن وما يسمى بالآداب الجميلة ــ انما تعبر عن **الميول والاحوال النفسية لمجتمع بعينه** ، او اذا كان هذا المجتمع منقسما الى طبقات ، **فلطبقة بعينها** . وواضح ايضا ان الناقد الادبي الذي يريد تحليل اثر ما ملزم ، قبل كل شيء ، بان يدرك ما العنصر المعبر عنه في هذا الاثر من عناصر **الوعي الاجتماعي** (او **الوعي الطبقي**) . وقد كان النقاد المثاليون من مدرسة هيغل يقولون ان مهمة النقد الفلسفي تكمن في ترجمة الفكرة ، التي عبر عنها الفنان في نتاجه ، من لغة **الفن** الى لغة **الفلسفة** ، من لغة **الصور** الى لغة **المنطق** . وبصفتي نصيرا للتصور المادي للعالم ، ساقول ان الواجب الاول للناقد يكمن في ترجمة فكرة ذلك النتاج **من لغة الفن الى لغة علم الاجتماع** ، وفي تحديد ما يمكن ان نسميه **بالمعادل السوسيولوجي للظاهرة الادبية المعطاة** .

«... لقد قلت ان النقاد المثاليين من مدرسة هيغل كانوا يعتقدون انهم ملزمون بترجمة الفكرة المعبر عنها في لغة الفن الى لغة الفلسفة . لكنهم كانوا يفهمون حق الفهم ان عملهم لا يمكن البتة ان يقتصر على تلك المهمة . فمثل تلك الترجمة لم تكن تمثل في نظرهم سوى الفعل الاول في عملية النقد الفلسفي ؛ اما الفعل الثاني فالمفروض فيه ان يكون ، كما كتب بيلنسكي : «بيان فكرة الخلق الفني في شكلها العياني ، وتحليها في الصور ، واكتشاف الكلية والوحدة في اجزائها» . وهذا يعني ان تحليل فكرة اثر من الآثار الفنية يجب ان يعقبه تقييم **خصائصه الفنية**. فالفلسفة لا تلغي علم الجمال ، بل تشق له على العكس طريقا ، وتجهد لكي تكتشف له اساسا متينا . وينبغي ان يقال الشيء عينه عن النقد ذي النزعة المادية . فهذا النقد ، في

مسعاه الى ايجاد المعادل الاجتماعي للظاهرة الادبيه المعطاه ، يكون قد بحث اذا لم يفهم انه لا يكفي اكتشاف ذلك المعادل ، وان علم الاجتماع لا يجوز ان يغلق الباب في وجه علم الجمال ، بل يجب على العكس ان يفتحه امامه على مصراعيه . والفعل الثاني في نقد مادي متماسك منطقيا يجب ان يتمثل – مثلما فعل النقاد الماليون – في تقييم الخصائص الجمالية للاثر موضوع الدرس . اما اذا رفض الناقد المادي القيام بمثل ذلك التقييم بحجة انه سبق له العثـــور على المعادل السوسيولوجي للاثر ، فسيكون قد اثبت انه لا يفهم وجهة النظر التي يريد ان يعمل انطلاقا منها . فخصائص الخلق الفني في كل عصر ترتبط على الدوام وثيق الارتباط بالسيكولوجيا الاجتماعية التي يعبر عنها الخلق الفني . والسيكولوجيا الاجتماعية لكل عصر مشروطة على الدوام بعلاقات ذلك العصر الاجتماعية . وهذه واقعة يقيم عليها البرهان تاريخ الفن والآداب برمته . ولهذا لن يكون تحديد المعادل السوسيولوجي لكل اثر ادبي الا ناقصا ، وبالتالي غير صحيح وغير دقيق ، اذا ابى الناقد تقييم مزاياه الفنية . وبعبارة اخرى ، **ان الفعل الاول للنقد المادي لا يغني عن الفعل الثاني ، بل يتطلبه بوصفه تتمته الضرورية»** .

من المقدمة التي وضعها بليخانوف في عام ١٩٠٨ للطبعة الثالثة من مجموعـــة دراساته : **«خلال عشرين عاما»** التـــي صدرت في عام ١٩٠٥ ، والتي منهـــا استقيت معظم مقالات هذه المجموعة التي نقدمها الى القارىء العربي .

في الفن [1]

لنبدأ بالقول اننا ننظر الى الفن ، كما الى سائر الظاهرات الاجتماعية ، من منظور التصور المادي للتاريخ .

ما التصور المادي للتاريخ ؟ المعتقدات الاجتماعية ، قطاعات العمل المنتجة .

معلوم انه يوجد في الرياضيات ما يسمى ببرهان العكس . ونحن سنعتمد هنا طريقة يمكن ان تسمى بتفسير العكس او ، بعبارة اوضح ، سنستعرض اولا علام يقوم التصور **المثالي** للتاريخ ، ثم سنبين بم يختلف عنه التصور المعاكس له ، اي التصور **المادي** للتاريخ .

يقوم التصور المثالي للتاريخ ، في اصفى اشكاله ، على الاعتقاد بان تطور الفكر والمعارف هو العلة النهائية للحركة التاريخية للبشرية . ولقد ساد هذا الراي سيادة مطلقة في القرن الثامن عشر قبل ان ينتقل الى القرن التاسع عشر . وكان سان سيمون واوغست كونت لا يزالان يدعمانه بقوة ، بالرغم من ان وجهات نظرهما كانت تتناقض في بعض جوانبها تناقضا مباشرا مع وجهات نظر فلاسفة القرن السابق . وتمثيلا على ذلك نقول : كان سان سيمون ، حين يطرح مسالة اصل التنظيم الاجتماعي لدى الاغريق : يجيب بما يلي :

«لقد كان للنظام الديني والنظام السياسي لدى الاغريق اساس واحد متماثل تماما ، او بالاحرى... جرى استخدام النظام الديني

---

١ ــ نشرت هذه المقالة عام ١٨٩٩ تحت الاسم المستعار ن. اندريفيتش ، في العدد الرابع من المجلة الاشتراكية ــ الديموقراطية ناشالو (البداية) التي كانت تصدر في روسيا . وقد اعيد نشرها في مجموعة «خلال عشرين عاما» . «الناشر الفرنسي»

كأساس للنظام السياسي ، على اعتبار ان الاخير بني على اساس محاكاة الاول ونسخ عنه» (٢) .

وتدعيما لاقواله هذه كان سان سيمون يوضح ان «اولب الاغريق» كان «مجلسا جمهوريا» وان :

«الدساتير القومية لجميع الشعوب الاغريقية كان جامعها المشترك ، على الرغم من تباينها ، انها جمهورية» (٣) .

وليس هذا كل ما في الامر . فالنظام الديني ، الذي يشكل اساس النظام السياسي لدى الاغريق ، ينبثق ، على ما يرى سان سيمون ، من مجمل تصوراتهم العلمية ، من **نسقهم العلمي للعالم** . وعليه ، فان مدركات الاغريق العلمية تعتبر هنا وكأنها تشكل الاساس الاولي لحياتهم الاجتماعية ، مثلما يعتبر تطور هذه المدركات النابض الاساسي للتطور التاريخي لتلك الحياة ، والعلة الرئيسية للتحولات التي حدثت فيها على مر التاريخ .

كان اوغست كونت بدوره يرى ان «كل الاوالية الاجتماعية ترتكز في التحليل الاخير الى الآراء» (٤) . وهذا محض تكرار لوجهة نظر الموسوعيين الذين كانوا يقولون : «الراي هو الذي يحكم العالم» .

وثمة شكل آخر من المثالية يجد تعبيره الاكثر جذرية لدى هيغل . كيف يفسر المرء تطور البشرية التاريخي ان اخذ بوجهة نظر هيغل ؟ مثل واحد يوضح لنا ذلك . يتساءل هيغل عما كانته اسباب انحطاط اليونان . ويجد لهذه الظاهرة كثيرا من الاسباب ، لكن اولها في نظره ان اليونان لم تكن تمثل بحد ذاتها الا طورا من اطوار التطور نحو **الفكرة المطلقة** ، ومن ثم لم يكن مفر من سقوطها عندما يتم تجاوز ذلك الطور .

من الواضح اذن ان العلاقات الاجتماعية وكل مجرى التطور التاريخي للبشرية تتحدد في النهاية بحسب راي هيغل ــ الذي كان يعلم مع ذلك ان **سقوط اسبارطة ترجع علته الى تفاوت الثروات** ــ بقوانين المنطق ، **بمجرى تطور الافكار** .

اما التصور المادي للتاريخ فيتعارض مطلق التعارض مع هذه الكيفية في النظر الى الامور . فلئن كان سان سيمون يعتقد ، في نظرته الى التاريخ من الزاوية

---

٢ ــ كان سان سيمون يعزو الى الاغريق اهمية خاصة لانه كان يرى انه «عند الاغريق بدا الفكر الانساني بالاهتمام الجدي بالتنظيم الاجتماعي» .

٣ ــ انظر مؤلفات سان سيمون ، باريس ١٨٧٥ ، م ١٠ ، «مذكرة حول علم الانسان» ، ص١٤٢ .

٤ ــ اوغست كونت : «دروس في الفلسفة الوضعية» ، باريس ١٨٦٩ ، م١ ، ص ٤٠ ــ ٤١ .

المثالية ، ان علاقات الاغريق الاجتماعية تفسرها آراؤهم الدينية ، فاننـــا نقول ، نحن الذين ناخذ بوجهة النظر المادية ، عكس ذلك القول . ولئن كان سان سيمون يجيب ، في تساؤله عن اصل آراء الاغريق اليونانية ، انها تنبثق عن تصورهـــم العلمي للعالم ، فاننا نقول نحن ان علاقات الاغريق الاجتماعية هي التـــي حددت تكوين مدركاتهم الدينية وتطور تصورهم العلمي للعالم ، وانها هي نفسها قد تحددت في نشوئها وافولها عبر التاريخ بتطور القوى المنتجة التي كانت في متناول الشعوب الاغريقية .

تلك هي ، على وجه العموم ، وجهة نظرنا في التاريخ . فهل هي صائبة ؟ ليس هذا بيت القصيد هنا . انما سنكتفي في الوقت الراهن بأن نطلب الى القارىء ان **يفترض** انها صائبة وان يتبنى معنا هذه الفرضيـــة **كنقطة انطلاق في ابحاثنا عن الفن** . وغني عن البيان ان دراسة مسالة خاصة كالفن ستتيح لنا في الوقت نفسه ان نتحقق من صحة **تصورنا العام للتاريخ** . وبالفعل ، اذا كان هذا التصور العام خاطئا ، فلن يجدينا فتيلا ان نتخذه نقطة انطلاق لتفسير تطور الفن . اما اذا اقتنعنا ، بانطلاقنا منه ، انه يفسر هذا التطور باحسن مما يفسره اي تصور آخر، فاننا نكون قد امتلكنا حجة جديدة وقوية تأييدا له ودعما .

بيد اننا نستطيع ان نستشف هنا اعتراضا . فمن المعلوم ان داروين قد اورد في كتابه الشهير **اصل الانسان والاصطفاء النوعي** جملة من الوقائع التي تثبت ان «حس الجمال» يلعب دورا لا يخلو من اهمية في حياة الحيوانات . والحال انه في مقدور المرء ، اذا شاء ، ان يستنتج من تلك الوقائع ان اصل حس الجمال يجب ان يفسر **بالبيولوجيا** ، وان ربط تطور هذا الحس لدى الكائنات البشرية **باقتصاد المجتمعات** التي يعيشون في كنفها ، وبهذا الاقتصاد وحده ، امر غير مقبول وينم عن قدر من ضيق التفكير . وبما ان وجهة نظر داروين عن تطور الانواع هي بدون نزاع وجهة نظر مادية ، فقد يكون في وسع المرء ايضا ان يقول ان المادية البيولوجية تقدم حججا ثمينة لنقد المادية التاريخية («الاقتصادية») التي تتهم بانها حصريـــة اكثر مما ينبغي .

اننا نقر باننا امام اعتراض جدي ، ولهذا نريد ان نقف عنده . اضف الى ذلك ان من الاسباب الاخرى ، التي تحدونا الى الوقوف عنده ، اننا بتمحيصنا ذلـــك الاعتراض سنكون قد اجبنا في الوقت نفسه على مجموعة كاملة من الحجج المماثلة التي يمكن استقاؤها من الحياة النفسية للحيوانات .

لنحاول اولا ان نحدد على ادق نحو ممكن الاستنتاج الذي يجب ان نخلص اليه من الوقائع التي اوردها داروين . ولنبدأ بتمحيص الحجج التي استخلصها هو نفســه منها .

في الفصل الثالث من القسم الاول من كتابـــه عن **اصل الانسان والاصطفاء النوعي** ، نجد المقطع التالي :

«**حس الجمال** ــ يقال ان هـــذا الحس خاص بالانسان ... ؛

ولكن حين نرى طيرا ذكرا ينشر بزهو ريشه البهيج والوانه الأخاذة امام الانثى ، بينما لا تقوم الطيور الاخرى ، الاقل حظا منه ، باي عرض من ذلك القبيل ، يتعذر علينا الا نقر بأن الاناث تعجب بجمال الذكور . ان النساء في جميع البلدان يتجملن بذلك الريش ؛ فلا مجال للمماراة اذن في جمال تلك الزينة . ان العصافير التي تعرف باسم الضريس وبعض العصافير الاخرى تصف بقدر كبير من الذوق اشياء براقة لتزين بها اعشاشها واماكن اجتماعها ؛ وفي هذا برهان مؤكد على انها تشعر ، ولا بد ، بقدر من المتعة في تأمل تلك الاشياء ... وكذلك الحال فيما يتعلق بتغريد الطيور . فالالحان العذبة التي يصدح بها كثير من ذكور العصافير ، خلال فصل الحب، تحظى بكل تأكيد بإعجاب الاناث ... ولو كانت الاناث عاجزة عن تقدير الالوان الرائعة والزينات واصوات الذكور ، لكان ذهب هباء كل الغناء وكل الاهتمام اللذين يتحمل مشقتهما الذكور لعرض مفاتنهم امام الاناث ، وهذا ما لا يمكن التسليم به . وانه ليعسر علينا ، كما اظن ، ان نفسر البهجة التي تدخلها علينا بعض الالوان وبعض الاصوات المتناغمة بقدر ما يعسر علينا تفسير المتعة التي توفرها لنا بعض الاطعام والروائح ... ومهما يكن من امر ... فمن المؤكد ان الانسان وكثيرا من الحيوانات تهوى الالوان نفسها ، والاشكال البهيجة نفسها ، والاصوات نفسها» (٥) .

هكذا تدل الوقائع التي ساقها داروين على ان الحيوانات الدنيا قادرة على ان تشعر ، كالانسان تماما ، بالمتع الجمالية ، وانه يغلب ان تتفق مشاربها الجمالية مع مشاربنا . لكن هذه الوقائع لا تفسر لنا **اصل** تلك المشارب . واذا كانت البيولوجيا لا تفسر لنا **اصل** مشاربنا الجمالية ، فانها لاشد عجزا عن ان تفسر لنا **تطورها التاريخي** . لكن لندع الكلام لداروين نفسه :

«ليس حس الجمال ، فيما يختص بالجمال لدى المراة على الاقل ، مطلقا في العقل البشري ، اذ انه يختلف اختلافا شديدا عند العروق المختلفة ، ولا يتماثل حتى عند الامم المتحدرة من عرق واحد . واذا بنينا حكمنا بالاستناد الى بشاعة الزينة التي يعجب بها اكثر المتوحشين والوسيقى التي لا تقل عنها فظاظة ، فقد يجوز

---

٥ ــ تشارلز داروين : «اصل الانسان والاصطفاء النوعي» ، الترجمة الفرنسية ، باريس ١٨٨١ ، ص ٩٧ ــ ٩٨ .

لنا ان نستنتج ان الملكات الجمالية لدى المتوحشين لم تبلغ درجة التطور الذي بلغته لدى بعض الحيوانات ، كالطيور مثلا» (٦) .

«اذا كان الذوق الجمالي متباينا لدى الامم المتحدرة من عرق واحد ، فمن الواضح انه يجب ألا نبحث في البيولوجيا عن اسباب هذا التباين ! وداروين نفسه يطلب الينا ان نوجه ابحاثنا وجهة اخرى . واننا لنجد في الطبعة الانكليزية الثانية لكتابه ، وفي الفقرة التي اوردناها ، المقطع التالي الذي لم تنقله الترجمة الروسية التي اعتمدناها والتي قام بها إ. ستشينوف وفقا للطبعة الانكليزية الاولى :

«بيد ان تلك الاحاسيس (اي الجمالية) ترتبط عند الانسان المتمدين ارتباطا وثيقا بافكار معقدة وبجملة من الخواطر» .

انها لإشارة بالغة الاهمية . فهي تردنا من **علم الحياة الى علم الاجتماع** ، اذ من الواضح ان العلل الاجتماعية هي بالضبط التي تحدد ، بحسب داروين ، واقع ان حس الجمال يرتبط لدى الانسان المتمدين بافكار معقدة . ولكن هل يصيب داروين اذ يرتئي ان ذلك الترابط لا يوجد الا عند الانسان المتمدين ؟ كلا ، انه يجانب الصواب ، ومن السهل جدا ان نتحقق من ذلك . لنتأمل هذا المثال . من المعلوم ان جلود الحيوانات ومخالبها وانيابها تلعب دورا بالغ الاهمية في حلي الشعوب البدائية . فكيف نفسر ذلك ؟ ابتركيب خطوط تلك الاشياء والوانها ؟ كلا. إن القضية هنا غير ذلك تماما . فحين يتحلى المتوحش مثلا بجلد نمر ومخالبه واسنانه ، او بجلد ثور بري وقرونه ، فانه يرى في هذه الحلي آية مهارته الخاصة وقوته الذاتية : فماهر من تغلب على خصم ماهر ، وقوي ايضا من يجندل خصما شديد البأس . ولربما خالطت ذلك بعض الخرافات والمعتقدات الباطلة . يقول سكولكرافت ان قبائل الهنود الحمر التي تعيش في غربي اميركا الشمالية تثمن اكثر ما تثمن الحلي المصنوعة من مخالب الدب الاشهب ، وهو اضرى الوحوش التي تتصارع واياها . ويؤمن المحارب الهندي الاحمر ان شراسة الدب الاشهب وضراوته تنتقلان الى من يتحلى بمخالبه . وهكذا يستخدم مخالب الدب الاشهب، كما يلاحظ سكولكرافت ، حلية وتعويذة في آن معا (٧) . ومن البديهي انه من المستحيل في هذه الحال الافتراض ان جلود الوحوش ومخالبها وانيابها قد انتزعت من الوهلة الاولى اعجاب الهنود الحمر بفضل ما تتسم به من تراكيب في

---

٦ ـ المصدر نفسه ، ص ٩٨ وما يليها .

٧ ـ هنري روى سكولكرافت : «معلومات تاريخية واحصائية حول تاريخ قبائل الهنود في الولايات المتحدة وظروفهم وآفاق حياتهم» ، ١٨٥١ ، ج ٣ ، ص ٢١٦ .

الخطوط والالوان لا غير (٨) . كلا ، ان الفرضية المعاكسة هي أقرب بكثير الى الصواب . اي ان تلك الاشياء لم تحمل في البدء الا كشارات على البسالة والمهارة والقوة ، وانها لم تشرع بإثارة مشاعر جمالية وتصبح حليا وادوات زينة الا في طور لاحق ، وبالضبط من حيث انها شارات بسالة وبراعة وقوة . وينتج عن ذلك ان الاحاسيس الجمالية قد لا تقترن عند المتوحشين بأفكار معقدة فحسب ، بل انها تنشأ في بعض الاحيان تحت تأثير تلك الافكار بالتحديد .

لنأخذ مثالا آخر . من المعلوم ان النساء عند كثير من الاقوام الافريقية يحملن في ايديهن وارجلهن حلقات من الحديد (٩) . وتحمل نساء الرجال الاثرياء في بعض الاحيان اكثر من ستة عشر كيلوغراما من الحلي من ذلك النوع . ولا ريب في ان ذلك متعب ، ولكن التعب لا يمنعهن من ان يحملن بسرور ما يسميه شوينفورث «اغلال العبيد» . فلمَ يطيب للزنجية ان تحمّل نفسها مثل تلك الاغلال ؟ لانها تظهر بها **جميلة** في نظر نفسها ونظر الآخرين . ولمَ تظهر جميلة ؟ نتيجة لترابط افكار معقد . ان الولع بمثل تلك الحلي ينشأ ويتطور بوجه خاص عند القبائل التي هي الان ، حسب تعبير شوينفورث ، في العصر الحديدي ، وبعبارة اخرى ، عند الاقوام التي تعتبر الحديد اثمن المعادن اطلاقا . وما هو ثمين يبدو **جميلا** ، لان فكرة ما هو ثمين تقترن بفكرة الغنى والثراء . فعندما تحمل المرأة من قبيلة الدنكا عشرين ليبرة من حلقات الحديد ، تبدو اجمل في نظر نفسها ونظر الآخرين مما لو كانت لا تحمل سوى عشر ليبرات ، اي مما لو كانت افقر . واضح ان المسألة هنا ليست مسألة جمال الحلقات ، بل مسألة فكرة الثراء المقترنة بها .

وهذا مثال ثالث :

لدى قبيلة باتوكا في الزامبيز الاعلى يعتبر الرجل الذي لم تخلع قواطع فكه الاعلى قبيحا . فما منشأ هذا التصور الغريب عن الجمال ؟ لقد تكوّن هو ايضا نتيجة ترابط افكار معقد . ويجد تفسيره في رغبة الباتوكا في محاكاة **الحيوانات المجترة** . قد يبدو لنا ذلك عسير الفهم ، لكن دهشتنا ستخف حين نعلم ان تلك القبيلة تتعاطى تربية الابقار والثيران ، وان هذه الحيوانات مؤلهة تقريبا في تلك البلاد (١٠) . والجميل، في هذه الحال ايضا، هو الثمين، والمدركات الجماليةتتولد عن نسق مغاير من الافكار .

لنتأمل ، اخيرا ، مثالا اقتبسه داروين نفسه من ليفنغستون :

في قبيلة ماكالولو يثقبون شفة النساء العليا ويدخلون في الثقب حلقة من

---

٨ ــ ثمة حالات تكون فيها اشباه تلك الاشياء مثيرة للاعجاب بالوانها فقط ، وسوف نعود الى الكلام عنها لاحقا .

٩ ــ د. جورج شوينفورث : «في قلب افريقيا ١٨٦٨ ــ ١٨٧١ ، رحلات واكتشافات في المناطق غير الوسطى» ، باريس ١٨٧٥ ، م١ ،ص ١٤٨ . انظر ايضا بول باريس ١٨٦٣ ، ص ١٠ وما يليها.

١٠ ــ ج. شوينفورث ، المرجع السابق ، م١ ، ص ١٤٧ .

المعدن او من الخيزران تسمى **بيليلة** . وحين سئل واحد من شيوخ تلك القبيلة لماذا تحمل النساء اشباه تلك الحلقات ، اجاب وهو بادي الدهشة من سؤال سخيف كهذا :

ـ للتجميل ! انها حلية النساء الوحيدة . الرجال لهم لحاهم ، اما النساء فلا . لعمري كيف تكون هيئة المراة بدون **بيليلة** ؟

من الصعب ان نقول اليوم بثقة ويقين من اين جاءت عادة حمل **البيليلة** . لكن من الواضح انه ينبغي البحث عن اصلها في ترابط افكار شديد التعقيد ، وليس في قوانين البيولوجيا التي لا تمت اليها تلك العادة باي صلة البتة .

ازاء امثلة كهذه يخيل الينا انه من المباح لنا ان نجزم بأن الاحاسيس التي تثيرها اشياء تتمثل فيها بعض التناغمات في الالوان او في الاشكال تقترن ، حتى عند الشعوب البدائية ، بافكار مسرفة في تعقيدها ، وبأن عددا كبيرا على الاقل من هذه الاشكال وهذه التناغمات لا تبدو لتلك الشعوب جميلة الا بفضل ترابطات افكار من ذلك النوع .

ما الذي يثير تلك الترابطات ومن اين تاتي تلك الافكار المعقدة التي ترتبط بالاحاسيس التي يحركها فينا مرأى بعض الاشياء ؟ من البديهي ان الاجابة على هذا السؤال تقتضي ان يكون المرء ضليعا في علم الاجتماع ، لا في علم الحياة . واذا كان التصور المادي للتاريخ يتيح لنا على نحو احسن من اي تصور آخر ان نجد حلا لتلك المعضلة ، واذا توصلنا الى الاقتناع بان الترابطات والافكار المعقدة التي هي موضوع البحث هنا مشروطة ومتولدة في التحليل الاخير عن حالة القوى الانتاجية في مجتمع بعينه وعن اقتصاده ، وجب علينا ان نعترف بأن الداروينية لا تناقض البتة التصور المادي للتاريخ كما حددناه آنفا .

لا نستطيع ان نسهب في البحث في العلاقات بين الداروينية والتصور المادي للتاريخ ، الا اننا سنضيف بعض كلمات في هذا الموضوع .

لندرس عن كثب المقطع التالي :

«ينبغي عليّ ان اشير الى انه ليس في نيتي ان اؤكد انه من المحتم ان يكتسب الحيوان ، حتى على فرض ان ملكاته الفكرية غدت ناشطة ورفيعة التطور شأنها لدى الانسان ، حسا اخلاقيا مطابقا تمام المطابقة لحسنا الاخلاقي . وكما ان هنالك حيوانات شتى تملك حسا جماليا معينا وان اعجبت باشياء متباينة اشد التباين ، كذلك من الممكن ان تملك حس الخير والشر وان يقودها هذا الاحساس الى تبني خطوط مسلكية متباينة اشد التباين . فلو كان بنو الانسان على سبيل المثال ـ وهو مثال متطرف ـ يتناسلون في شروط مماثلة لشروط النحل ، لكانت اناثنا غير المتزوجات ، شأنهن بلا ريب شأن النحلات العاملات ، اعتبرن قتل

اشقائهن واجبا مقدسا ، ولكانت الامهات سعين الى إهلاك بناتهن الولودات من دون ان يفكر احد بالتدخل . لكن يخبل الي مع ذلك ان النحلة او اي حيوان اجتماعي آخر سيكتسب في الحالة التي نفترضها نوعا من حس الخير والشر ، اي وعيا» (١١) .

ماذا ينبغي ان نستخلص مما تقدم ؟ انه ما من شيء مطلق في مدركات الناس الاخلاقية ، وانها تتغير بتغير الشروط التي يعيشون فيها .

ومم تتولد هذه الشروط ؟ وما الذي يتسبب في تغيرها ؟ ان داروين لا ينبئنا بشيء عن ذلك . واذا قلنا واثبتنا انها تتولد من حالة القوى الانتاجية وانها تتغير طرداً مع تطور هذه القوى ، فلا نكون غير متناقضين مع داروين فحسب ، بل نكون على العكس قد اتممنا ما قاله وجلونا ما لبث غامضا عنده ، وذلك بتطبيقنا على دراسة **الظاهرات الاجتماعية** المبدأ عينه الذي ادى خدمات جلى في **علم الاحياء** .

انه من المستغرب جدا ، بوجه عام ، أن يجعل بعضهم من الداروينية ومن التصور التاريخي الذي نذود عنه ضدين . فمجال داروين مختلف مطلق الاختلاف عن مجالنا . فقد كان يبحث عن اصول الانسان بصفته **نوعا حيوانيا** . اما نحن ، انصار المادية التاريخية ، فقصدنا ان نفسر **التطور التاريخي** لهذا النوع . وابحاثنا تبدأ بالضبط حيث تنتهي ابحاث الداروينيين .

لا يمكن لأعمالنا ان تقوم مقام ما أنجزه الداروينيون لنا ، كما انه لا يمكن لأروع اكتشافات الداروينيين أن تسد مسد اعمالنا . فأقصى ما تستطيعه هو ان تمهد السبيل لنا ، مثلما تمهد الفيزياء السبيل للكيمياء من دون ان تقلل اعمال الفيزيائيين من ضرورة اعمال الكيميائيين (١٢) .

---

١١ ــ تشارلز داروين ، المرجع الانف الذكر ، ص ١٠٥ .

١٢ ــ لا بد هنا من توضيح . فنحن حين نعتبر ان ابحاث علماء الاحياء الداروينيين تمهد السبيل لابحاث علماء الاجتماع ، فاننا نقصد بذلك فقط انه اذا كان تقدم علم الاحياء ــ من حيث انه يهتم بدراسة سيرورة تطور الاشكال العضوية ــ يسهم بالضرورة في تحسين المنهج العلمي في علم الاجتماع ، فهذا فقط من حيث ان العلم الاخير يهتم بدراسة تطور التنظيم الاجتماعي ومنتجاته التي هي افكار الانسان واحاسيسه . لكننا لا نشاطر البتة الداروينيين من امثال هيكل Haeckel تراءهم الاجتماعية . وقد اوضحنا باستمرار ان البيولوجيين الداروينيين حين يصدرون احكاما على المجتمع البشري لا يستخدمون البتة منهج داروين ، بل يكتفون بتصعيد غرائز الحيوانات (وبخاصة الكاسرة منها) التي كانت موضوع ابحاث العالم البيولوجي الكبير . ما كان داروين ب «ضليع» في المسائل الاجتماعية، لكن الآراء التي ابداها بصدد المجتمع وطورها بنتيجة نظريته =

خلاصة القول ، ان نظرية داروين قد خطت بعلم الاحياء في ذلك العهد الخطوة الكبرى الى الامام الضرورية لتطوره ؛ فقد لبت تلبية تامة وكاملة أعسر متطلبات هذا العلم . فهل نستطيع ان نقول مثل هذا القول عن التصور المادي للتاريخ ؟ هل يمكن ان نجزم انه كان يبدو في عصره وكانه خطا الى الامام بعلم الاجتماع الخطوة الكبرى الضرورية لتطوره ؟ وهل هو حقيق بان يلبي جميع متطلبات هذا العلم ؟ على جميع هذه الاسئلة نجيب بدون ادنى تردد : اجل ، نستطيع ان نجزم بذلك ؛ اجل ، انه لحقيق بذلك . ونامل ان نبرهن جزئيا في هذه الدراسة على ان توكيدا كهذا لا يفتقر الى كل اساس .

لكن لنعد الى علم الجمال .

يتضح من مقطع داروين الذي اوردناه آنفا انه ينظر الى تطور **المشارب الجمالية** وتطور **المشاعر الاخلاقية** من وجهة نظر واحدة . فمن خواص الانسان وكثير من الحيوانات امتلاك حس الجمال ؛ وبعبارة اخرى ، ان الناس حريون بان يشعروا بمتعة من نوع خاص («جمالي») تحت تاثير بعض الاشياء وبعض الظاهرات .

ولكن ما هي على وجه التحقيق الاشياء والظاهرات التي توفر لهم متعة من ذلك النوع ؟ هذا يتوقف على الشروط التي نشاوا فيها والتي في كنفها يعيشون ويعملون . ان **طبيعة الانسان** تجعله **قابلا لان يمتلك** مشاعر ومدركات جمالية . **والشروط التي يعيش في ظلها** تحول هذه **الطاقات** الى وقائع ؛ وبدالة هذه الشروط يكون لانسان اجتماعي بعينه (او بالاحرى لمجتمع بعينه ، لشعب بعينه ، لطبقة بعينها) مشارب جمالية **معينة** ومدركات جمالية **معينة** دون **غيرها** من المشارب والمدركات الجمالية .

هذه هي النتيجة التي تنبثق في التحليل الاخير مما كتبه داروين في هذا الموضوع . ومفهوم ان هذه النتيجة لا يماري فيها احد من انصار التصور المادي للتاريخ . بل اكثر من ذلك : فكل واحد منهم سيرى فيها توكيدا جديدا لوجهة

= لا تشبه من قريب او بعيد النتائج التي استخلصها منها اغلب تلاميذه. كان داروين يرى ان «الغرائز الاجتماعية مفيدة للنوع كثيرا» (انظر داروين ، المرجع الآنف الذكر ، ص ٦٦٨) وانها «في اساس تطور الحس الاخلاقي» (المرجع نفسه ، ص ٦٧٧) . وهذه وجهة نظر لا يمكن ان يقره عليها الداروينيون الذين يقولون ب «حرب الجميع ضد الجميع» . صحيح اننا نجد عند داروين المقطع التالي : «يجب ان يكون هناك تزاحم سافر بين جميع البشر ، ويجب الغاء جميع القوانين والعادات التي تمنع من هم اقوى واقدر من النجاح ومن تربية اكبر عدد من الاطفال» (انظر داروين ، المرجع نفسه) . ولكن هبنا يستند انصار «الحرب الاجتماعية للجميع ضد الجميع» الى ذلك المقطع . واني لاذكرهم هنا بالسان ـ سيمونيين الذين قالوا بمثل ذلك تماما ، والذين طالبوا ، باسم المزاحمة ، باصلاحات اجتماعية كان هيكل نفسه وانصاره سيترددون في المناداة بها . هناك مزاحمة ومزاحمة، مثلما هناك اشخاص واشخاص في نظر سكانيادبل .

نظره . وبالفعل ، لم يخطر قط ببال احد منهم ان ينكر هذه الخاصة او تلك من الخواص الاساسية للطبيعة الانسانية ، او ان يؤولها تاويلا عسفيا . وانما اقتصروا على القول انه اذا كان المفروض بهذه الطبيعة الا تتغير ، فانها تعجز عن تفسير السيرورة التاريخية التي ما هي الا تتابع من ظاهرات دائمة **التغير** ؛ وانه اذا كانت على العكس من ذلك **تتبدل** هي نفسها اثناء التطور التاريخي ، فلا بد بالبداهة ان يكون هناك سبب خارجي لتبدلاتها . وعلى كل ، ومهما يكن من امر ، فلا مفر من الاقرار بان مشكلة المؤرخ وعالم الاجتماع تتجاوز كثيرا الحدود المرسومة للتاملات بصدد خواص الطبيعة الانسانية .

لناخذ ولو خاصة واحدة من تلك الخواص ، ولتكن على سبيل المثال **الميل الى التقليد** . يرى غبريل تارد في دراسته الشيقة عن **«قوانين التقليد»** في هذا الاخير روح المجتمع . فكل «جماعة اجتماعية» بحسب تعريفه هي

> «مجموعة من كائنات يقلد بعضهم بعضا ، او انهم بدون ان يقلد بعضهم بعضا في الوقت الحاضر يتشابهون ، وملامحهم المشتركة هي نسخ قديمة عن اصل واحد» .

لا مجال للريب اذن ، بحسب راي تارد ، في ان التقليد لعب دورا بالغ الاهمية في تاريخ افكارنا وموضاتنا وعاداتنا كلها ، وفي تاريخ مشاربنا كلها . وقد سبق لماديي القرن الثامن عشر ان لفتوا الانتباه الى اهمية التقليد البالغة ؛ فقد قال هلفيسوس : الانسان برمته مجبول من افعال التقليد . ولكن يظل صحيحا مع ذلك ان تارد انطلق ، في ابحاثه عن قوانين التقليد ، من مبدا خاطىء .

حين ادت عودة آل ستيوارت الى العرش الى اعادة توطيد سيادة طبقة النبلاء القديمة لردح من الزمن في انكلترا ، لم تكتف هذه الطبقة بعدم اظهار اي ميل الى **تقليد** الممثلين المتطرفين للبورجوازية الصغيرة الثورية ـ اي الطهرانيين ـ فحسب ، بل اعربت عن اشد الميل الى العادات والمشارب **المتعارضة مطلق التعارض** مع القواعد الطهرانية للحياة .

لقد حلت محل اخلاق الطهرانيين المتزمتة اشد انواع الخلاعة والفجور نكرا. وصار من المستملح ان يحب الانسان وان يفعل ما حرمه الطهرانيون . لقد كان الطهرانيون متدينين للغاية ، بينما راح سادة المجتمع في عهد عودة الملكية يجاهرون بالإلحاد . كان الطهرانيون قد حظروا المسرح والادب ، فكان سقوطهم ايذانا بإقبال حماسي جديد على المسرح والادب . كان الطهرانيون يقصون شعورهم قصيرة ويشجبون كل تانق في اللباس ، فراجت بعد عودة الملكية الشعور الطويلة المستعارة من طراز لويس الرابع عشر ، وصار الهندام من اكبر مشاغل المتانقين. كان الطهرانيون قد حظروا اللعب بالورق ، فاسرف الناس بعد عودة الملكية في

اللعب بالورق اسرافا شديدا ، الخ (١٣) . وبكلمة واحدة ، لم يكن الحافز هنا **روح التقليد** ، وانما روح **المخالفة** ، التي تؤلف هي ايضا ، بلا جدال ، جزءا لا يتجزأ من خواص الطبيعة الانسانية . ولكن لماذا سيطرت روح المخالفة ، الملازمة للطبيعة الانسانية ، مثل تلك السيطرة القوية على العلاقات ما بين البورجوازية والنبلاء في القرن الثامن عشر في انكلترا ؟ ذلك لان هذا القرن هو القرن الذي بلغ فيه التناحر بين النبلاء والبورجوازية ، او بتعبير ادق «الطبقة الثالثة» ، أوجه وذروته . وعليه ، نستطيع القول انه وان يكن لا مراء في وجود نزوع قوي لدى الانسان الى التقليد ، فان هذا النزوع لا يتجلى الا في **علاقات اجتماعية معينة** ، وعلى سبيل المثال في العلاقات التي كانت قائمة في فرنسا في القرن السابع عشر يوم كانت البورجوازية تهوى تقليد النبلاء بقدر كثير او قليل من التوفيق كما تشهد على ذلك ملهاة موليير **البورجوازي النبيل** . ويكون الامر على العكس من ذلك في ظل علاقات اجتماعية اخرى حيث يختفي النزوع الى التقليد ويخلي الساح للنزوع المعاكس الذي نسميه الان روح **المخالفة** ؛ او بالاحرى لا ، فنحن نسيء التعبير . فروح التقليد لم تختف لدى الانكليز في القرن الثامن عشر . بل كانت تتجلى بكل تأكيد ، بمثل القوة التي كانت تتجلى بها من قبل ، في العلاقات المتبادلة بين الناس الذين ينتمون الى طبقة واحدة . يقول بلجام في معرض حديثه عن الانكليز الذين كانوا ينتمون آنئذ الى الطبقة العليا :

«ان اولئك الناس ليسوا حتى بشكاكين ؛ فهم ينكرون قبليا حتى لا يحسبهم احد من ذوي العقول البليدة وحتى يوفروا على انفسهم عناء التفكير» (١٤) .

اننا نستطيع القول ، بدون ان نخشى الزلل ، ان اولئك الناس كانوا ينكرون بدافع روح **التقليد** ، ولكنهم بتقليدهم الشكاكين الحقيقيين وضعوا انفسهم في موقف المعارضة للطهرانيين . وهكذا يصبح التقليد ينبوع **مخالفة** . لكننا نعلم انه اذا كان الضعفاء في طبقة النبلاء الانكليز يقلدون الاقوى منهم في التشكك ، فذلك يرجع فقط الى ان التشكك كان قد غدا آنذاك موقفا مستملحا ، ولئن غدا كذلك فإنما فقط امتثالا لروح **المخالفة** ورد فعل ضد الطهرانية . ولم يكن رد الفعل هذا بدوره سوى نتيجة **الصراع الطبقي** المشار اليه آنفا . **لقد كانت اذن في اساس هذا الجدل المعقد من التظاهرات النفسية وقائع ذات طبيعة اجتماعية.**

---

١٢ ــ راجع الكسندر بلجام : «الجمهور والمثقفون في انكلترا في القرن الثامن عشر» ، باريس ١٨٨١ ، ص ١ ــ ١٠ . راجع ايضا تين : «تاريخ الادب الانكليزي» ، م٢ ، ص ٤٤٣ وما يليها .

١٤ ــ ا. بلجام ، المصدر الانف الذكر ، ص ٧ ــ ٨ .

يتبين لنا الان الى اي حد وباي معنى كان صحيحا الاستنتاج الذي استخلصناه آنفا من بعض اطروحات داروين : فالانسان **يمكن** ان تكون عنده ، بحكم طبيعته ، بعض المدركات (او بعض المشارب ، او بعض الميول) ، بيد ان الشروط التي يعيش في ظلها هي التي تحدد تحول هذه **الطاقات** الى **وقائع** . انها هي التـــي تقرر ان تتجلى عنده هذه المدركات (او الميول ، او المشارب) دون سواها . واذا لم نكـن مخطئين ، فهذا بالضبط ما قاله قبلنا نصير روسي للتصور المادي للتاريخ :

«ما ان تزود المعدة بكمية معلومة من الاطعمة حتى تشرع بالعمل وفق قوانين الهضم العامة . لكن هل يمكن بواسطة هذه القوانين العامة ان نجيب على السؤال التالي وهو : لماذا يدخل معدتك كل يوم اطعمة شهية ومغذية بينما يندر حضورها في معدتي ؟ وهـل تفسر هذه القوانين لماذا يأكل بعضهم الى حد التخمة بينما يمـوت الآخرون جوعا ؟ يبدو انه ينبغي البحث عن هذا التفسير في ميدان آخر ، وفي تأثير قوانين من نوع آخر . وكذلك الحال بالنسبة الى دماغ الانسان . فما ان يوضع في وضـــع معين ، وما ان يزوده الوسط الذي هو فيه بانطباعات معلومة ، حتى يجمعها ويوحدهـا حسب بعض القوانين العامة . ولكن في هذه الحالة ايضا تختلف النتائج اختلافا شديدا تبعا لتباين الانطباعات المتلقاة . لكن ما الذي يضع الدماغ في مثل هذا الوضع ؟ وبم ترتهن غزارة الانطباعـات الجديدة وطبيعتها ؟ هذه مسائل لا يمن حلها باي قانون مـــن قوانين الفكر » .

ثم يقول :

«تصوروا ان كرة من المطاط سقطت من فوق برج . ان سقوطها يتم وفق قانون **ميكانيكي** بالغ البساطة ومعروف من الجميع . ولكن ها هي الكرة تصطدم بسطح مائل ، فتبدل اتجاهها وفقا **لقانـــون ميكانيكي** آخر بالغ البساطة ايضا ومعروف من الجميع . وتنتج عن ذلك حركة ذات خط منكسر يمكن ، بل يجب ، القول انها تتاتى من العمل المتضافر للقانونين المذكورين آنفا . ولكن من اين جاء السطح المائل الذي اصطدمت به كرتنا ؟ لا يمكن لا للقانون الاول ولا للقانون الثاني ولا لعمل القانونين المتضافر ان يفسر لنا ذلك . وكذلك الحال تماما بالنسبة الى الفكر البشري . فمن اين جاءت الظروف التـي اوجبت خضوع حركات الفكر للعمل المتضافـــر لهذه القوانين او تلك ؟ لا يمكن تفسير ذلك بعمل واحد من تلك القوانين منفردا ، ولا بعملها متضافرة» .

اننا لعلى يقين بأن من داخلته هذه الحقيقة البينة هو وحده الذي سيكون في مستطاعه ان يفهم تاريخ الافكار .

لكن لنتابع . حين تحدثنا عن الميل الى التقليد ، اشرنا الى الميل المعاكس له ، واسميناه روح المخالفة .

وينبغي علينا ان ندرس هذا الميل المعاكس بمزيد من الانتباه .

اننا نعلم الدور العظيم الذي يلعبه ، وفقا لنظرية داروين ، **مبدأ النقيضة في** التعبير عن الانفعالات لدى الانسان ولدى الحيوانات .

«ان بعض الحالات النفسية تجر الى بعض الافعال المعتادة التي تكون نافعة عندما تظهر لاول مرة ، ولو حاضرا ... ثم عندما تقوم حالة نفسية معاكسة بصورة مباشرة ، يميل الانسان بقوة وبصورة لاإرادية الى القيام باعمال معاكسة تماما ، مهما تكن اصلا عديمة النفع » (١٥) .

ويعطي داروين بعد ذلك عددا من الامثلة التي تبرهن على نحو دامغ على ان «مبدأ النقيضة» يفسر ، بالفعل ، كثيرا من الاشياء في التعبير عن الانفعالات . والمطلوب في هذه الحالة معرفة ما اذا كان عمل هذا المبدأ لا يظهر ايضا في اصل العادات وتطورها .

عندما يتدحرج كلب على الارض عند قدمي صاحبه ، رافعا بطنه الى الهواء ، فان هذه الوضعية ، التي لا يمكن ان نجد وضعية اكثر منافاة منها لأي اثر من المقاومة ، انما تعبر عن الخضوع التام . ان عمل «مبدأ النقيضة» يبدو هنا جليا ظاهرا للعيان . وهوذا مثل آخر نقتبسه من الرحالة بورتون ، ويبدو لنا مماثلا للاول في قوة الاقناع . فزنوج قبيلة «فونياتويزيس» حين يمرون على مقربة من قرى ماهولة بقبائل معادية :

«لا يجرؤون على حمل الاسلحة خوفا من ان تستفز اعداءهم ؛ ولكنهم حين يكونون في مضاربهم ، حيث يتمتعون بأمان نسبي ، فانهم لا يخرجون ابدا بدون هراواتهم على الاقل» (١٦) .

اذا كان الكلب الذي يتدحرج ارضا ، بحسب ملاحظة داروين ، يبدو وكانه

---

١٥ ـ تشارلز داروين : «التعبير عن الانفعالات لدى الانسان والحيوانات» ، الترجمة الفرنسية، باريس ١٨٧٧ ، الفصل الاول ، ص ٢٩ وما يليها .

١٦ ـ ريتشارد فرنسيس بورتون : «رحلة الى البحيرات الكبرى في افريقيا الشمالية» ، باريس ١٨٦٢ ، ص ٦١٠ .

يقول لصاحبه او لكلب آخر : «انظر ، انني عبدك» ، فان الزنجي من قبيلة «فونياتويزيس» ، الذي يتجرد من اسلحته في اللحظة التي يبدو فيها ضروريا كل الضرورة ان يحتفظ بها ، يبدو وكانه يقول لاعدائه : «لقد نحيت كل فكرة للدفاع عن نفسي ؛ وانني لاوكل مصيري الى شهامتكم» .

ان الفكرة في الحالتين واحدة ، وكذلك طريقة التعبير عنها . اي ان هذه الفكرة جرى التعبير عنها بعمل معاكس تماما للعمل الذي كان سيبدو طبيعيا فيما لو كان للكلب او للزنجي ، بدلا من الخضوع ، نيات عدوانية .

ويمكن ان نلمس ايضا اثر «مبدا النقيضة» في الطقوس التي تعبر عن الاسى واللوعة . فبناء على اقوال دي شايو ، فانه في افريقيا ، ولدى غالبية قبائل الزنوج :

«حين يموت رجل خطير الشان ، تنزع القبيلة او القرية عنها حليها ، وتحرص على الظهور بملابس قذرة باعتبار ذلك مسالة شرف ونخوة» (١٧) .

ويروي دافيد وتشارلز ليفنغستون انه لدى بعض القبائل الزنجية :

«لا تخرج المراة ابدا بدون البيليلة ، الا في حالة الحداد» (١٨) .

يقول شوينفورث :

«اول ما يفعله الزنجي من قبيلة نيام ــ نيام ، حين يفقد واحدا من ذوي قرباه ، هو ان يقص شعره علامة على الحداد . فيقضي بذلك بلا رحمة على شعره المصفف بفن ، بعد ان كان مبعث سروره وزهوه وموضع عناية مخلصة من قبل نسائه ؛ ويبعثر في مكان مقفر جدائله الكثة وضفائره وخصلاته الطويلة» (١٩) .

في جميع هذه الحالات يعبر الانفعال عن نفسه **بعمل معاكس لما يعتبر نافعا او ملذا في مجرى الحياة المعتاد** . واذا كان في مقدورنا ان نورد كثيرا من الامثلة

---

١٧ ــ ب. دي شايو ، المرجع الانف الذكر ، ص ٢٦٨ .

١٨ ــ دافيد وتشارلز ليفنغستون : «استكشاف الزامبيز وروافده واكتشاف بحيرتي شيروى ونياسا ، ١٨٥٨ ــ ١٨٦٤» ، الترجمة الفرنسية ، باريس ، ١٨٦٦ ، ص ١٠٩ .

١٩ ــ ج. شوينفورث ، المرجع الانف الذكر ، ج٢ ، ص ٣٣ .

المشابهة ـ واينا لا يعرف بعضا منها ؟ ـ فمن الواضح ان قسما كبيرا من العادات يدين باصله ونشاته لعمل مبدأ التقيضة . واذا كان ذلك جليا بينا ، امكننا ان نفترض ان تطور تصوراتنا الجمالية يتم هو الآخر تحت تاثير ذلك المبدأ .

في سينيغامبيا :

«تنتعل الزنجيات الثريات الانيقات اخفافا يقضي الإسراف في التظرف والغنج الا تتسع للقدم كلها ، مما يجعل السير وئيدا عسيرا ؛ والسير يكون اشد اغراء في نظرهن بقدر ما يكون كسولا ومتعثرا » (٢٠) .

ما منشأ ذلك ؟ ينبغي علينا اولا ، كي نفهم الامر ، ان نشير الى ان الزنجيات الفقيرات واللواتي يشتغلن لا ينتعلن ذلك النوع من الاخفاف ، وان سيرهن عادي طبيعي . ولا يتاتى لهن اصلا ان يسرن سير الثريات المغناجات ، لان ذلك يقتضيهن وقتا طويلا . واذا كان سير النساء الثريات يبدو مغريا ، فهذا بالضبط لان وقتهن ليس ثمينا ، نظرا الى انعتاقهن من ضرورة العمل . ان سيرا كهذا ليس له اي معنى بذاته ، ولا يصبح له معنى الا **بالتعارض مع سير النساء المرهقات بالعمل (وبالتالي النساء الفقيرات)** . وعمل مبدأ التقيضة جلي بيّن في هذه الحالة . لكن يجب ان نلاحظ انه ناتج عن **اسباب اجتماعية** : وجـــود تفاوت في الثروة لدى زنوج سينيغامبيا .

لنذكر بما قيل آنفا في موضوع طبقة النبلاء الانكليز في عهد عودة ملكية آل ستيوارت ، ولن نواجه من مشقة ، على ما نامل ، كي ندرك ان روح المخالفة عند اهل البلاط اولئك هي حالة خاصة من حالات تاثير مبدأ التقيضة الداروينى فـي ميدان السيكولوجيا الاجتماعية . لقد كانت الفضائل مثل حب العمل والاعتدال وتزمت الاخلاق العائلية نافعة كثيرا للبورجوازية التي كانت تسعى جاهدة الـى احتلال مركز اجتماعي وسياسي ارقى . لكن هل كانت الرذائل المناقضة للفضائل البورجوازية نافعة للطبقة النبيلة المتصارعة مع البورجوازية ؟ كلا . فقد ظهرت تلك الرذائل لدى الطبقة النبيلة لا كوسيلة في صراعها من اجل البقاء ، بـــل **كنتيجة نفسية** لذلك الصراع ؛ فالنبلاء، الكارهون للميول الثورية لدى البورجوازية، كانوا ينفرون ايضا من فضائلها ، ولهذا طفقوا يتباهون برذائلهم التي تتنامى تناميا مباشرا وتلك الفضائل . هكذا نرى انه في هذه الحالة ايضا نجم عمل مبـــدأ التقيضة عن اسباب اجتماعية (٢١) .

---

٢٠ ـ ل. ج. ب. بيرانجيه ـ فيرو : «اقوام سينيغامبيا» ، باريس ١٨٧٩ ، ص ١١ .

٢١ ـ يجب ان ننوه ، علاوة على ذلك ، بان الطبقة النبيلة لم تتمكن من معارضة الفضائـل اليومية للبورجوازية برذائلها البراقة الا بفضل وضعها الاجتماعي . وما كان لعمل مبدأ التقيضة ان يظهر اثره على نحو مماثل في نفسية الطبقة الفلاحية او الطبقة العاملة الكافحة .

انا نعلم من تاريخ الادب الانكليزي مدى الاثر البالغ الذي كان للمفعول النفسي لمبدأ النقيضة ـ الناجم عن صراع الطبقات ـ على المدركات الجمالية للطبقة العليا. فقد تآلف الارستقراطيون الانكليز ، الذين عاشوا في فرنسا اثناء منفاهم ، مع المسرح والادب الفرنسيين وقد كانا كلاهما ينتجان نماذج فذة مما يمكن ان ينتجه مجتمع ارستقراطي مرهف ، وكانا بذلك يوافقان الميول الارستقراطية عند الطبقة النبيلة الانكليزية اكثر بكثير مما يوافقها الادب والمسرح الانكليزيان في عهد اليزابيث . وبعد عودة الملكية ساد الذوق الفرنسي سيادة تامة على المسرح وفي الادب الانكليزيين . وطفقوا ينظرون الى شكسبير كما نظر اليه فيما بعد الفرنسيون ـ حين عرفوه ـ الذين بقوا على عنيد وفائهم للماساة الكلاسيكية ؛ فقد اعتبروا شكسبير «متوحشا سكيرا» ، و«**روميو وجولييت**» «مسرحية رديئة» ، و«**حلم ليلة صيف**» «تافهة وسخيفة» ؛ اما «**هنري الثامن**» فقد ارتاوا انها دراما «ساذجة»؛ ولم تستحق «**عطيل**» الا وصفها بانها «عجفاء» a maen thing (٢٢) وحتى في القرن التالي لم يختف هذا الضرب من الاحكام . فقد كان هيوم

«يخشى ان يبالغ الناس في عظمة عبقرية شكسبير ، لنفس السبب الذي يجعل الاجسام تبدو هائلة لمجرد انها غير متناسبة الابعاد او شائهة» (٢٣) .

وهو ينحي باللائمة على المسرحي الكبير ويأخذ عليه «جهله المطبق بقواعد الفن المسرحي» .

وكان بوب يأسف لان شكسبير كتب للشعب واستغنى عن حماية الامير وتشجيع البلاط . وحتى غاريك الشهير نفسه سعى جاهدا ، على اعجابه الشديد بشكسبير ، الى **تنبيل** «معبوده» . فحين قدم «**هاملت**» على المسرح حذف مشهد حفاري القبور لانه وجده سمجا اكثر مما ينبغي . اما «**الملك لير**» ، فقد اضاف اليها خاتمة سعيدة . لكن ذلك لم يخفف من تعلق الشطر **الديموقراطي** من الجمهور في المسارح الانكليزية تعلقا حارا بشكسبير . وقد اقر غاريك انه بتغييره تمثيليات شكسبير جازف بان يجر على نفسه احتجاجات صاخبة من قبل جمهور المقاعد الخلفية .

وقد هناه اصدقاؤه الفرنسيون على «الجسارة» التي واجه بها ذلك الخطر .

---

٢٢ ـ بلجام ، المصدر الانف الذكر ، ص ٤٠ . لين : «تاريخ الادب الانكليزي» ، م٢ ، ص ٥٠٨ ـ ٥١٢ .

٢٣ ـ ج. ج. جوسران : «شكسبير في فرنسا في ظل العهد البائد» ، ١٨٩٨ ، ص ٢٤٦ وما يليها .

واضاف واحد منهم العبارة التالية : «اذ انني اعرف الغوغاء الانكليز» .

كان لانحلال اخلاق الطبقة النبيلة الانكليزية في النصف الثاني من القـــرن السابع عشر اثره ، كما هو معلوم ، في المسرح الانكليزي ايضا ، حيث اخذ ابعادا لا تصدق حقا .

فحسب تعبير ادوار انجل :

«تنتمي التمثيليات الهزلية التي كتبت في انكلترا ما بين ١٦٦٠ و١٦٩٠ جميعها تقريبا الى مضمار الادب الخلاعي » (٢٤) .

ازاء هذا الواقع يمكن القول قبليا انه لم يكن مناص ، وفقا لمبدا النقيضة ، من ان يظهر في انكلترا عاجلا او آجلا نوع مسرحي يكون هدفه الرئيسي تصويـــر الفضائل البيتية ونقاء الاخلاق البورجوازية والتغني بها . وبالفعل ، جرى ابتكار هذا النوع في وقت لاحق على ايدي الممثلين الفكريين للبورجوازية الانكليزية .

اننا نرى ان هيبوليت تين فهم بصورة افضل وادق من سواه اهمية الـــدور الذي يلعبه مبدأ النقيضة في تاريخ المدركات الجمالية (٢٥) .

فلقد اورد في كتابه **رحلة الى البيرينه** ، الحافل بالنظرات الثاقبة ، حديثا دار بينه وبين «جار له على المائدة» ، وهو شخص يدعى السيد بول ويعبر ، حسبما تدل الظواهر جميعا ، عن رأي المؤلف نفسه .

«قال السيد بول : انك ذاهب الى فرساي ، وانت تهاجم ذوق القرن السابع عشر ... افلا تكف ولو لهنيهة عن اصدار الاحكـام حسب عاداتك وحاجاتك الراهنة ... ان من حقنـــا ان نعجب بالاماكن الوحشية ، مثلما كان لهم الحق قديما ان يسأموا من الاماكن الوحشية . لم يكن اقبح من الجبل الحقيقي في القرن السابـــع عشر (٢٦) . فقد كان يذكر بألف ضرب من المصائب . وكان الناس

---

٢٤ ــ ادوار انجل : «تاريخ الادب الانكليزي من بداياته الى زمننا الحاضر» ، م٣ ، لايبزيـــغ ١٩٠٦ ، ص ٢٢٧ .

٢٥ ــ سنحت لتارد احسن فرصة لدراسة الفعول النفسي لهـــذا المبدأ حين كتب كتابه : «التناقض الكوني ، رسالة في نظرية الاضداد» الذي صدر عام ١٨٩٧ . ولكنه لم يغتنم تلـــك الفرصة ، ونحن لا نعرف سببا لذلك ، واكتفى بابداء بعض ملاحظات بصدد ذلك الفعول . صحيح انه قال (ص ٢٤٥) انه عند تحرير هذا الكتاب لم يكن يهدف الى ان يجعل منه بحثا كاملا في علـــم الاجتماع . ولكن ما كان ليسعه ان يدرك الهدف ، ولو في بحث مخصص بكامله لعلم الاجتماع ، اذا لم يتخل اولا من وجهة نظره المثالية.

٢٦ ــ لا ننسَ ان المقصود هنا جبال البيرينه .

الخارجون من الحروب الاهلية ومن شبه البربرية ، يفكـــرون بالمجاعات ، بالمسافات الطويلة على ظهور الخيل تحت المطر والثلج ، بالرغيف الاسود الرديء المزوج بالتبن ، بالمضافات الموحلة العاجة بالهوام المؤذية . وكانوا قد سئمـــوا البربرية ، مثلما سئمنـــا الحضارة ... ان هذه الجبال الهرمة ، المتهدمة ، تصرف عنا سأم طرقاتنا ومكاتبنا ومتاجرنا . انك لا تحبها الا لهذا السبب ، ولـــو زال هذا السبب لنفرت منها نفور السيدة دي منتونون» (٢٧) .

ان المناظر الوحشية تسحر البابنا لانها تعرض امامنا نقيض مشاهد المدن التي سئمناها . ولقد كانت مناظر المدن والحدائق الحسنة التقسيم والتنظيم تروق في عيون اهل القرن السابع عشر لتناقضها مع الاماكن الوحشية . ان عمل مبـــدأ النقيضة لا يرقى اليه شك هنا . ولكن لان ذلك هو واقع الحال على وجه التحديد، فان عمل هذا المبدأ يبين لنا بوضوح الى اي حد يمكن للقوانين السيكولوجية ان تكون بمثابة مفتاح لتفسير تاريخ الافكار بوجه عام ، وتاريخ الفن بوجه خاص . فقد كان مبدأ النقيضة يلعب في نفسية رجال القرن السابع عشر الدور ذاته الذي يلعبه في نفسية معاصرينا . فلماذا تتعارض اذواقنا الجمالية مع اذواق اهـــل القرن السابع عشر ؟ لاننا نعيش اليوم في ظل اوضاع مغايرة تماما . وبذلك نصل الى استنتاج سبق لنا ان عرفناه : فطبيعة الانسان الاخلاقية مجبولة على نحـــو يمكن ان يكون معه للانسان مدركات جمالية . ومبدأ النقيضة الداروينى (النقيضة الهيغلية) يلعب في أوالية هذه المدركات دورا بالغ الاهمية ، ولم يتم التوصل حتى الان الى تقديره حق قدره . ولكن لمَ يكون لهذا الانسان الاجتماعي هذه المشارب لا تلك ؟ ان ذلك يتوقف على الشروط التي يحيا في ظلها . والمثل الذي ذكره تين يدل دلالة حسنة على طبيعة هذه الشروط : فمنه يتضح بجلاء ان لها طابعـــا اجتماعيا، وانها تتحدد في مجملها ــ لا نعبر بعد عن فكرتنا الا على نحو غير دقيق ــ بمجرى تطور الحضارة البشرية (٢٨) .

---

٢٧ ــ هـ. تين : «رحلة الى البيرينه» ، الطبعة الخامسة ، باريس ١٨٦٧ ، ص ١٩١ ــ ١٩٣ .

٢٨ ــ ادى عمل مبدأ النقيضة السيكولوجي منذ قديم الزمان ، فـــي الاطوار الاولى مـــن الحضارة ، الى حدوث تقسيم في العمل بين الرجل والمرأة . ويذهب بوخلسون الى القول : «ان ما يبين بوضوح الطابع البدائي لتنظيم اليوجاخير هو التعارض القائم عندهم بين الرجال والنساء الذين يشكلون فئتين منفصلتين . فهو يتجلى في العابهم حيث يشكل الرجال والنساء معسكريـــن عدوين ؛ وفي لغتهم حيث تلفظ النساء بعض حروفها بصورة مغايرة للفظ الرجال ، وفي كون قرابة الام هي المعتمدة بالنسبة الى النساء ، بينما القرابة المعتمدة بالنسبة الى الرجال هي قرابة الاب؛ واخيرا في ذلك التقسيم للعمل حسب الجنس حيث يحدد لكل من الرجال والنساء ميدان عمل =

صحيح انه في وسع المعترضين ان يعترضوا علينا بما يلي : حتى في حـــال تسليمنا بأن المثال الذي اورده تين يثبت ان الشروط **الاجتماعية** هي التي تحرك القوانين الاساسية لنفسيتنا ، ومع افتراضنا ان امثلتنا تؤكد ذلك ، فليس من المتعذر العثور على امثلة اخرى يمكن الخلوص منها الى استنتاجات مغايـرة . الا يمكن ان نذكر ، بين ما نذكر ، حالات تشرع فيها قوانين نفسيتنا بالعمـــل تحت تأثير **الطبيعة التي تحيط بنا** ؟ ان لفي مستطاعنا حتما العثور على امثلة كتلك . وبيت القصيد في المثال الذي ساقه تين هو على وجه التحديد علاقتنا بالانطباعات التي تحدثها فينا **الطبيعة** . لكن المهم هنا ، وذلك هو لب المشكلة ، ان تأثـــير الانطباعات التي من ذلك النوع علينا يتغير بتغير علاقاتنا الخاصة مع الطبيعة ، وأن هذه العلاقات تتحدد بمجرى تطور حضارتنا .

بيت القصيد في المثال الذي اورده تين هو **المشهد الطبيعي** . ولا يغيب عن اذهاننا ان المشهد الطبيعي ، بوجه عام ، لم يحتل في تاريخ الرسم مكانة متماثلة على الدوام . فقد كان ميكلانجلو ومعاصروه يحتقرونه . ولم يزدهر في ايطاليا الا في آخر عصر النهضة وفي عهد افولها . كذلك لم يكن يمثـــل لدى الرسامين الفرنسيين في القرنين السابع عشر والثامن عشر نوعا مستقلا . الا انه حدث في القرن التاسع عشر تحول مفاجيء . فقد صار المشهد الطبيعي يلقى التقدير في حد ذاته ، وانطلق الرسامون الشبان من امثال فلير وكابا وتيودور روسو الى حضن الطبيعة ، في ضواحي باريس ، الى فونتينبلو ومودون ، يبحثون عن مصادر إلهام لم تكن حتى امكانيتها لتخطر في بال الرسامين في زمن لوبران وبوشيه . لـــمَ حدث ذلك ؟ حدث لان العلاقات الاجتماعية في فرنسا تغيرت ، وتغيرت تبعا لها ايضا نفسية الفرنسيين . هكذا يتلقى الانسان ، في مختلف عصور التطـــور

= مستقل» (راجع ف. إ. يوخلسون : «على طول نهري ياساتشنا وكوركودون ؛ الاخلاق والابجدية القديمة عند اليوجاغير» ، طبعة ١٨٩١ ، ص ٥٣) . ويبدو ان يوخلسون لم يلاحظ ان تقسيم العمل حسب الجنس كان بدوره واحدا من اسباب ذلك التعارض ، وليس العكس . ويروي الكثير من المستكشفين ان ذلك التعارض ينعكس في اختلاف الزينة بين الجنسين . نقرأ على سبيل المثال في كتاب ج. شوينفورث (المصدر الآنف الذكر ، م١ ، ص ٢٨١) : «هنا (اي عند البونغو) كما في كل مكان اخر يحرص الجنس الخشن على التميز عن الآخر ، فزينة الرجال تختلف اختلافا واسعا عن زينـــة النساء» . او كذلك (م٢ ، ص ٥) : «ان رجال قبيلة نيام ـ نيام يتكبدون الكثير من المشقة فـــي سبيل تصفيف شعورهم ، بينما تسريحة النساء بسيطة ومتواضعة الى ابعد حد ممكن» . وبصدد اثر تقسيم العمل بين الرجال والنساء على الرقص ، راجع كارل فون دن شتاينن : «حول الاقوام البدائية في وسط البرازيل» ، وصف ونتائج بعثة شنغي الثانية ، ١٨٨٧ ـ ١٨٨٨» ، برلين ١٨٩٤ . ومن المؤكد ان ميل الرجال الى التمايز عن النساء قد سبق ميلهم الى التمايز عن الحيوانات . ويجب الاعتراف هنا بأن الخواص الاساسية لطبيعة الانسان النفسية تعبر عن نفسها بطريقة ظاهرة التناقض.

الاجتماعي ، انطباعات متناقضة من الطبيعة ، لانه ينظر اليها من زوايا مختلفة .

لا ريب في ان عمل القوانين العامة لطبيعة الانسان النفسية يستمر خلال تلك العصور جميعا . لكن بما ان العقول تسجل في العصور المختلفة ، وبنتيجة تبدل العلاقات الاجتماعية ، انطباعات متنافرة ، فلا عجب ان تأتي النتائج المتصلة بها متنافرة ايضا .

هوذا مثال آخر : يرى بعض الكتّاب ان كل ما يذكّر من هيئة الانسان بملامح الحيوانات يبدو لنا قبيحا . وهذا القول صحيح بالنسبة الى الشعوب المتمدينة ، مع انه من غير المستبعد ان نجد هنا ايضا استثناءات عديدة ، ومن قبيل ذلك رأس الاسد الذي لا يستبشعه احد . بيد انه يسعنا مع ذلك ان نجزم ان الانسان المتمدين ، المدرك لكونه مخلوقا اعلى ولعدم جواز المقارنة بينه وبين اي من اقربائه من العالم الحيواني ، يخشى ان يشابه هؤلاء الاقرباء ، فيداب على ابراز الملامح التي تميزه عنهم وعلى المغالاة فيها وتضخيمها (٢٩) . الا ان ذلك غير صحيح قطعا بالنسبة الى الشعوب البدائية . فمعلوم ان بعضا من هذه الشعوب يخلع قواطع الفك العلوي ليشبه الحيوانات المجترة ، وان بعضها الآخر يشحذه ليشبه الضواري ، وان هنالك اخيرا شعوبا تضفر شعرها على نحو يجعله اشبه بالقرون، الخ ، الخ ، الى ما لا نهاية له (٣٠) . وكثيرا ما يكون لهذا النزوع الى محاكاة

---

٢٩ ـ في هذه العملية الرامية الى اضفاء طابع مثالي على الطبيعة ، استهدى النحت بالمؤشرات التي تقدمها اليه الطبيعة نفسها : فقد علق اهمية بالغة على الملامح التي تميز الانسان من الحيوان بوجه خاص . فانتصاب قامة الانسان ادى بالرسم الى المبالغة في رشاقة الساقين وطولهما ، ولما اخذت الزاوية القحفية في السلسلة الحيوانية تقترب من الزاوية القائمة ، طفق يصمم الوجه الافريقي . والمبدأ العام الذي وضعه ونكلمان ، وهو ان الطبيعة حين تعزم على خطة ما فانها تفعل ذلك صراحة وجهارا لا على نحو غامض ومتحير ، قاد النحت الى ابراز خط تجويف العين وارنبة الانف، وكذلك خط حافة الشفة (رودولف هرمان لوتزه : «تاريخ علم الجمال في المانيا» ، ميونيخ ١٨٦٨ ، ص ٥٦٨) .

٣٠ ـ يروي المبشر هيكرفيلدر انه ذهب ذات يوم الى واحد من اصدقائه الهنود فوجده يتهيأ للرقص الذي له ، كما هو معروف ، اهمية اجتماعية كبرى لدى الشعوب البدائية ، وكان الهندي قد صبغ وجهه بالطريقة البارعة التالية : «حين نظرت اليه جانبيا من احدى الجهات بدا انفه كمنقار نسر اقتنت محاكاته ، وحين نظرت اليه من الجهة المعاكسة بدا ذلك الانف نفسه شبيها بخطام خنزير ... وكان باديا عليه الانغباط بعمله هذا . وبعد ان اتى بمرآته راح يتملى نفسه فيها بسرور، بل بشيء من الزهو» («تاريخ واعراف وعادات الامم الهندية التي كانت تقطن سابقا بنسلفانيا والولايات المجاورة» ، بقلم المحترم ب. هيكرفيلدر ، المرسل الوراقي ، نقله عن الانكليزية الفارس دي بونسو ، باريس ١٨٢٢ ، ص ٣٢٤) . وقد اثبتنا العنوان الكامل للذلك الكتاب لانه يحتوي على قدر وفير من المعلومات المفيدة ولان بنا رغبة في ان نوصي القارىء بمطالعته .

الحيوانات لدى الشعوب البدائية علاقة بمعتقداتها الدينية (٢١) . لكن ذلك لا يغير البتة من وجه المسالة . ومن المؤكد انه لو قيض للانسان البدائي ان يرى الحيوانات بعيوننا **نحن** ، لما كانت وجدت لها من مكان في تصوراته الدينية . والحال انه ينظر اليها من منظار غير منظارنا . وهذا لانه موجود في طور مغاير من الحضارة . وعليه ، اذا كان الانسان في الحالة الاولى يحرص على ان يشبه الحيوانات ، ويدأب في الحالة الثانية على التميز عنها ، فان ذلك يتوقف على درجة تمدينه ، اي مرة اخرى على عين تلك الشروط **الاجتماعية** التي تكلمنا عنها آنفا . وبالاصل ، نستطيع الان ان نعبر عن قصدنا تعبيرا اوضح وادق ، فنقول : ان ذلك يتوقف على درجة تطور قواه الانتاجية ، **على وسائله الانتاجية** . ولئلا نتهم بالمبالغة او «التحيز» ، نترك الكلام للعالم والرحالة الالماني الذي اتينا بذكره آنفا ، فون دن شتاينن . قال متحدثا عن هنود البرازيل :

«ان نفهم هؤلاء الناس الا حين نعزم على النظر اليهم على انهم نتاج حياة القنص . فالشطر الاعظم من تجربتهم يرتبط بعالم الحيوان ، وعلى هذه التجربة ... يقوم تصورهم عن العالم . وهذا ما يفسر لماذا يقتبسون نماذجهم الجمالية ، برتابة عنيدة ، من العالم الحيواني . ويمكن القول ان فنهم ، الغني الى حد مدهش ، يقوم بتمامه على حياة القنص» (٢٢) .

كتب تشيرنيشفسكي في بحثه المعنون **العلاقات الجمالية بين الفن والواقع** :

«ان ما يعجبنا في النباتات هو نضرة الالوان ، وغنى الاشكال وغزارتها ، اذ تكشف لنا عن حياة طافحة بالقوة والنسغ . اما النبتة الذاوية فقبيحة ، والنبتة التي ليس فيها الا قليل من النسغ لا تروقنا» .

ان نص تشيرنيشفسكي يقدم لنا مثلا مثيرا للاهتمام وفريدا في نوعه على تطبيق مادية فيورباخ على المشكلات الجمالية . ولكن التاريخ كان على الدوام نقطة الضعف في هذه المادية ، وهذا بادٍ في المقطع الذي اثبتناه : «ان ما يعجب(نا)» في

---

٢١ ــ انظر ج. ج. فريزر : «دراسة في الانوغرافيا المقارنة» ، نقلها عن الانكليزية ا. دير وا. فون غينب ، باريس ١٨٩٨ ، ص ٣٩ وما يليها . وكذلك ج. شوينفورث : المصدر الآنف الذكر ، م١ ، ص ٣٨١ .

٢٢ ــ كارل فون دن شتاينن ، المصدر الآنف الذكر ، ص ٢٠١ .

النباتات ...» . ولكن ما معنى الـ «نا» هنا ؟ اننا نعلم ان اذواق الناس شديدة التنوع ، وهذا ما اشار اليه تشيرنيشفسكي نفسه بالاصل عدة مرات في كتابه . ومن المعروف ان الشعوب البدائية ــ كالبوشيمان والاوستراليين على سبيل المثال ــ لا تتزين بالازهار ابدا مع انها تعيش في بلاد وفيرة جدا بالازهار . ويقال ان التاسمانيين قد شذوا عن هذه القاعدة ، ولكننا لسنا في وضع يؤهلنا للتحري من صحة هذه المعلومات ، نظرا الى ان هذا العرق قد انقرض اليوم . ومهما يكن من امر على كل حال ، فاننا لا نجهل ان **الفن التزييني** لدى الشعوب البدائية ــ او لنقل بالاحرى لدى الشعوب **القناصة** ــ كان يستلهم نماذجه من الحياة **الحيوانية**، وانه كان يتميز بغياب كامل للنباتات . ولا يستطيع العلم الحديث ان يجد تفسيرا لتلك الواقعة الا انطلاقا من حالة القوى الانتاجية .

يقول ارنست غروس :

«ان النماذج التزيينية ، التي تقتبسها القبائل القناصة من الطبيعة ، تؤخذ من الاشكال الحيوانية او الانسانية وحدها دون سواها . انها تختار اذن الاشكال التي لها عندها اكبر قدر من الفائدة العملية . ويترك قناص القبائل البدائية للنساء امر قطف النباتات ، على اعتبار ان هذه المهمة من نوع ادنى ، ولا يوليها اي اهتمام ، مع انها ضرورية هي الاخرى لحياته . وهذا ما يفسر لنا لماذا لا نلفى في فنه التزييني ادنى اثر من نماذج مقتبسة من مملكة النباتات ، بينما تكثر هذه النماذج في الفن الزخرفي للشعوب المتمدينة ... وحين تحل نماذج مقتبسة من مملكة النباتات محل الزخارف الماخوذة عن مملكة الحيوان ، ينبغي ان نرى في ذلك اشارة الى حدوث اعظم تقدم في تاريخ الحضارة : نعني ان القنص قد اخلى الساح للزراعة» (٣٣) .

ان الفن البدائي يعكس على خير وجه حالة القوى الانتاجية ، بحيث يكون هو المعول عليه في الحكم على هذه الحالة اذا ما حصل التباس في الموضوع . ومن قبيل ذلك ، على سبيل المثال ، ان البوشيمان يرسمون بسرور وبإتقان نسبي الناس والحيوانات . وفي الاماكن التي يقيمون فيها ، ثمة مغاور تكاد ان تكون معارض لوحات حقيقية . وهم لا يرسمون اي نبات . والاستثناء الوحيد لهذه القاعدة رسم يمثل قناصا ينصب كمينا وراء دغل . والطريقة الخرقاء التي رسم بها هذا **الدغل** تدل احسن دلالة على قلة الفنان لهذا الموضوع . ويستنتج بعض الاثنوغرافيين من هذه الواقعة انه اذا كان البوشيمان قد بلغوا ذات يوم درجة ادق

---

٣٣ ــ ارنست غروس : «بداية الفن» ، فريبورغ ولايبزيغ ١٨٩٤ ، ص ١٤٩ .

من الحضارة ــ وهذا مستحيل بالاصل بصورة عامة ــ فمن الممكن ان نكون على ثقة انهم لم يعرفوا قط الزراعة (٢٤) .

اذا استبان ذلك كله ، نستطيع ان نصوغ على النحو التالي الاستنتاج الذي استخلصناه من كلمات داروين : ان الطبيعة النفسية للقناص البدائي كانت تتيح له ، بوجه عام ، ان تكون له مشارب ومدركات جمالية . ولكن ينبغي ان نرد الى حالة القوى الانتاجية ، اي الى طراز حياته ، واقع ان مشارب بعينها ومدركات جمالية بعينها هي التي تتكون عنده دون سواها . وهذا الاستنتاج ، الذي يلقي نورا باهرا على فن الشعوب القناصة ، يقدم لنا في الوقت نفسه دليلا آخر يؤيد التصور المادي للتاريخ .

اما لدى الشعوب المتمدينة فيندر ان يكون لتقنية الانتاج تاثير مباشر على الفن. وهذه الواقعة ، التي قد تبدو وكانها تنقض التصور المادي للتاريخ ، انما تؤكد صحته في الواقع على اسطع نحو . لكن عن ذلك سنعود الى التحدث في مرة قادمة .

---

٢٤ ــ انظر المدخل الهام الذي وضعه راؤول آلبيه لكتاب فريدريك كريستول المعنون : «في جنوبي افريقيا» ، باريس ١٨٩٧ ، ص ١٤ . ٤٣

الادب المسرحي وفن الرسم في فرنسا في القرن الثامن عشر من وجهة النظر السوسيولوجية (١)

تؤكد دراسة اعراف الشعوب البدائية ، على نحو فذ ، صحة ذلك المبدأ الاساسي من مبادىء المادية التاريخية الذي ينص على ان **وعي** البشر يتحدد **بطراز حياتهم** . وحسبنا هنا كي نثبت ذلك ان نعيد الى الاذهان النتيجة التي خلص اليها بوخر في دراسته المرموقة المعنونة : **العمل والايقاع** . كتب يقول :

«هكذا نرى انفسنا منقادين الى التوكيد بأن العمل والموسيقى والشعر كانت تؤلف ، في الطور الاول من تطورها ، وحدة لا تقبل انفصاما ، ولكن العنصر الرئيسي في تلك الثلاثية كان العمل ، بينما لم تكن للعنصرين الآخرين الا اهمية ثانوية» .

في رأي بوخر ، ينبغي البحث عن اصول **الشعر في العمل** (٢) . والمطلع على

---

١ ــ نص محاضرة لبليخانوف نشرت في العددين ٩ ــ ١٠ من المجلة الموسكوفية «الحقيقة» في عام ١٩٠٥ ، واعيد نشرها في مجموعة «خلال عشرين عاما» . «ن.ف»

٢ ــ يقول موريتز هورنس ، في معرض كلامه عن التزيين لدى الشعوب البدائية ، انه «ما امكن له ان يتطور الا بدالة نشاطها الصنعي» ، وان الشعوب التي لم تتماط بعد اي نشاط صنعي ، مثل الفيدا في جزيرة سيلان ، لا وجود عندها للتزيين («التاريخ الاول للفنون التصويرية في اوروبا من البداية الى العام ٥٠٠ ق.م» ، فيينا ١٨٩٨ ، ص ٣٨) . وهذا استنتاج مطابق لاستنتاج بوخر الآنف الذكر .

الادب الذي يعالج هذا الموضوع لا يستطيع اتهام بوخر بالمبالغة . والاعتراضات التي ابداها عليه اناس اكفاء لا تطال مبادئه بالذات ، وانما فقط بعض التفاصيل الثانوية . بوخر اذن محق بكل تأكيد بصدد جوهر المسألة .

الا ان استنتاج بوخر يقتصر على **اصول** الشعر . فماذا نستطيع ان نقول عن **تطوره اللاحق** ؟ ماذا عن الشعر ، وبوجه عام عن الفن ، في طور ارقى من التطور الاجتماعي ؟ هل يسعنا ان نميز فيه ــ وفي اي طور على وجه التحديد من ذلك التطور نستطيع ان نفعل ذلك ؟ ــ رابطة سببية بين **طراز الحياة والوعي** ، اي بين **تقنية** المجتمع **واقتصاده** من جهة ، وبين **فن** هذا المجتمع من جهة اخرى؟

اننا ناخذ على عاتقنا البحث عن جواب لهذا السؤال في هذا المقال ، عن طريق تحليل تاريخ الفن في فرنسا في القرن الثامن عشر .

لكن ينبغي علينا اولا ان نعطي الايضاح التالي :

كان المجتمع الفرنسي في القرن الثامن عشر يتميز من وجهة النظر السوسيولوجية بأنه كان على الاخص **مجتمعا منقسما الى طبقات** . وقد كان من المحتم ان يكون لهذا الظرف انعكاسه على تطور الفن . وبالفعل ، حسبنا ان نأخذ **المسرح** كمثال . ففي العصر الوسيط كان النوع المسمى **بالتهريج** يحتل مكانة راجحة على خشبة المسرح في فرنسا كما في سائر انحاء اوروبا الغربية .

«كانت التمثيلية التهريجية المؤلفة برسم الشعب والممثلة على الاخص امام الشعب ناطقة شبه دائمة بلسان الاحقاد والضغائن الشعبية . ومما تجدر ملاحظته ان مآخذ العامة على اصحاب الامتيازات لم تلق في اي مكان آخر ما لقيته هنا من حمية وحرارة في الاستقبال ، ومن حدة وعنف في التعبير» (٣) .

لكن «افول التمثيلية التهريجية بدأ مع تسنم لويس الثالث عشر سدة العرش». فقد نبذت جانبا يومئذ لتحتل مكانها «بين الملاهي الصالحة للخدم» (٤) وغير اللائقة بذوي الذوق المرهف من الناس . كتب مؤلف اخلاقي فرنسي في عام ١٦٢٥ يقول: «التمثيليات التهريجية يستهجنها حكماء الناس» . ومحل التهريج ظهرت **المأساة**. لكن المأساة الفرنسية لا تمت بصلة الى آراء الجماهير الشعبية وميولها وشكاواها. فهي من ابتكار الارستقراطية ، وتعبر عن آراء الطبقة العليا في المجتمع وعن مشاربها وميولها . وسوف نرى عما قليل مدى الاثر البالغ الذي تركه فيها هذا

---

٣ ــ ل. بوني دي جولفيل : «تاريخ المسرح في فرنسا . الملهاة والاخلاق في العصر الوسيط»، باريس ١٨٨٦ ، ص ٢١٤ . «ن.ف»

٤ ــ المصدر نفسه ، ص ٢٤٤ . «ن.ف»

الاصل الاجتماعي والى اي مدى حدد طابعها . الا اننا نحرص على ان نلفت انتباه القارىء اولا الى ان ارستقراطية فرنسا لم تكن تتعاطى اي عمل انتاجي في عصر ولادة الماساة في ذلك البلد . فقد كانت تعيش على نتاج النشـــاط الاقتصادي للطبقة الثالثة . وغني عن البيان ان هذه الواقعة كان لا بد ان تترك اثرا في النتاج الفني الذي راى النور في ذلك الوسط الارستقراطي والذي يعبر من هنا بالذات عن مشاربه وميوله .

لنتامل مثالا مستقى من حياة النيوزيلانديين . فهم في بعض اغانيهم يحتفلون بزراعة البطاطا ، وكثيرا ما تقترن هذه **الاغاني برقصات هي نسخة طبق الاصل عن الحركات التي يؤديها ابن البلد وهو يزرع تلك النبتة** . ويتضح لنا من هذا بجـلاء كيفية تاثير نشاط الناس الانتاجي على فنهم ، ومنه نفهم ايضا انه ما دامت الطبقات العليا لا تتعاطى اي عمل انتاجي فان **الفن المنبثق عن وسطها لا يمكن ان تكون له صلة مباشرة بعملية الانتاج الاجتماعية** . لكن هل يعني ذلك ان التبعية السببية التي تربط **وعي** البشر في مجتمع منقسم الى طبقات **بطراز حياتهم** تضعف وتتراخى ؟ بتاتا . فانقسام المجتمع الى طبقات مشروط هو نفسه بالتطور الاقتصادي لهـــذا المجتمع . واذا لم يكن للفن الذي تبدعه الطبقات العليا من صلة مباشرة بعمليـــة الانتاج ، فان ذلك يجد تفسيره بدوره ، في التحليل الاخير ، فـي اسباب ذات صفة اقتصادية . وينجم عن ذلك ان التفسير المادي للتاريخ قابل للتطبيق هنا على احسن وجه ؛ وكل ما هنالك انه من الطبيعي في هذه الحالة الا يكون من الميسور بالقدر نفســه اكتشاف الرابطة السببية ـ القائمـــة بلا ريب ـ بين **طراز الحياة والوعي** ، بين العلاقـات الاجتماعية المتكونة على اساس « العمـل » والفن . فهنا تتدخل بين العمل من جهة وبين الفن من جهة اخرى حلقات وسيطة غالبا ما تاسر انتباه العالم بكامله فتحول بينه وبين فهم الظاهرة على حقيقتها !

بعد بيان ذلك ؛ لننتقل الى موضوعنا ولنلتفت الى الماساة .

يقول تين :

«ظهرت الماساة الفرنسية في الوقت الذي اقامت فيه الملكيـة النظامية والنبيلة ، في عهد لويس الرابع عشر ، امبراطورية آداب اللياقة ، وحياة البلاط ، وجمـــال الاداء ، واناقة الخدمـــة الارستقراطية ، وزالت من الوجود يوم الفت الثورة مجتمع النبالة وآداب التزلف» (٥) .

هذا صحيح تماما . لكن السيرورة التاريخية لنشاة الماساة الكلاسيكية فـي

---

٥ ـ هـ. تين : «فلسفة الفن» ، باريس ١٨٩٣ ، م١ ، ص ١٠ . «ن.ف»

فرنسا ، وعلى الاخص **لانحطاطها** ، كانت اكثر تعقيدا بقليل مما يتخيل منظـــر الفن النابغة .

لندرس ذلك النوع الادبي من منظور شكله ومضمونه على حد سواء .

ان ما يسترعي انتباهنا ، اولا وقبل كل شيء ، من منظور **الشكل** في الماساة الكلاسيكية ، **الوحدات الثلاث** المشهورة التي اثارت مشاحنـــات كثيرة في وقت لاحق ، في العهد الخالد الذكر في حوليات الادب الفرنسي ، يوم نشب الخصام بين الرومانسيين والكلاسيكيين . وقد كانت نظرية الوحدات الثلاث معروفة في فرنسا منذ عصر النهضة ، لكنها لم تغد سنّة ادبية ، قاعدة لا يجوز انتهاكها من قواعد «الذوق السليم» ، الا في القرن السابع عشر .

وقد كتب لانسون في **تاريخ الادب الفرنسي** يقول ان كورناي ما كان يعـرف قط بقواعد الوحدات حين كتب **ميليت** في عام ١٦٢٨ (٦) .

وقد كان ميريه هو المروج في حوالي العام ١٦٣٠ لقواعد الوحدات الثلاث . وفي عام ١٦٣٤ قدمت مسرحيته **صوفونسبيا** ، وهـي اول ماساة كتبت بحسب «القواعد» . وقد اثارت مساجلة تقدم اثناءها خصوم القواعد بحجج مضادة تقدم اثناءها خصوم القواعد بحجج مضادة تذكّر الى حد بعيد بحجج الرومانسيين . وللدفاع عن الوحدات الثلاث ، انتضى العلماء «المتبحرون» من انصار الادب القديم السلاح وسجلوا نصرا حاسما ودائما . لكن بمَ دانوا لنصرهم ؟ على كل حال ، ليس لـ «تبحرهم» الذي ما كان الجمهور ليكترث له ، وانما دانوا به للمتطلبات المتزايدة للطبقة العليا التي ما عادت تستطيع ان تطيق التمثيليات الساذجـــة والبليدة الموروثة عن العصر السابق .

يقول لانسون :

> «كانت الوحدات تنطوي على فكرة تستهـــوي الباب اشراف الناس : فكرة محاكاة للواقع معادلة تماما له وقادرة بالتالي على الإيهام . ولقد كانت الوحدات ، في معناها الحقيقي ، تمثـــل **الحد الادنى** من المواضعة ... ومن هنا كان الاخذ بمبدأ الوحدات انتصارا في الواقع للواقعية على الخيال» (٧) .

على هذا النحو انتصر إرهاف الذوق الارستقراطي الذي كان قد تطور طردا مع «الملكية النظامية والنبيلة» . وكان التقدم اللاحق للتقنية المسرحية سيسمح بمحاكاة دقيقة للواقع، من دون ان تكون هناك حاجة الى التقيد بالوحدات الثلاث.

---

٦ ــ غوستاف لانسون : «تاريخ الادب الفرنسي» ، ص ٤٢٠ .

٧ ــ لانسون ، المصدر السابق ، ص ٤٢١ .

لكن فكرة الوحدات الثلاث كانت ترتبط في اذهان النظارة بسلسلة كاملة من تصورات اخرى كانت عزيزة عليهم ، ولهذا اكتسبت قاعدة الوحدات الثلاث ضربا من القيمة المستقلة ، وزعموا ان هذه القيمة ترتكز الى متطلبات الذوق السليم التي لا تقبل نقاشا . وفي زمن لاحق بقيت قاعدة الوحدات الثلاث سائدة ، كما سنرى عما قليل ، بفعل اسباب اخرى ذات صفة اجتماعية ، ولهذا نادى بها حتى اولئك الذين كانوا يبغضون الارستقراطية. ولقد كان الصراع ضد الوحدات الثلاث قاسيا للغاية ؛ واحتاج الرومانسيون للتطويح بها الى كثير من الاربة ، وكثير من المثابرة، والى طاقة شبه ثورية .

ولنضف ايضا ملاحظة بصدد التقنية المسرحية .

ان الاصل الارستقراطي للماساة الفرنسية قد وسم بميسمه ، في ما وسم ، فن الممثلين . فكل امرىء يعرف ، مثلا ، ان اداء ممثلي الماساة في فرنسا لا يزال يتميز حتى يومنا هذا بشيء من التكلف ، بل بضرب من التفخيم ، مما يترك بالاحرى انطباعا منفرا لدى المتفرج الذي لم يالف ذلك . ومن شاهد سارة برنار فلن يماري في ما نقول . والحال ان تلك الطريقة في التمثيل موروثة عن العهد الذي كانت فيه السيادة على خشبة المسرح الفرنسي للماساة الكلاسيكية . ولقد كان المجتمع الفرنسي في القرنين السابع عشر والثامن عشر سيعرب عن استياء شديد فيما لو طفق ممثلو المآسي يؤدون ادوارهم ذلك الاداء البسيط والطبيعي الذي فتنت البابنا به ، على سبيل المثال ، اليانور دوز . فالاداء البسيط والطبيعي كان يتنافى بلا مراء مع كل ما تقتضيه الجمالية الارستقراطية .

قال الاب جان باتيست ديبو متباهيا :

«ان الفرنسيين لا يتمسكون بالملابس ليعطوا ممثلي الماساة النبل والعزة اللذين يليقان بها . بل نريد ايضا ان يتكلم هؤلاء الممثلون بنبرة صوتية اكثر ارتفاعا ووقارا وجلالا من النبرة التي تدور بها الاحاديث العادية» .

ان هذه الطريقة في الالقاء لاصعب واشق على النفس ، لكنها تتسم بمزيد من الرفعة . ويتابع الاب ديبو فيقول : ينبغي ايضا ان توائم الحركات النبرة ، لاننا «نتطلب من ممثلي الماساة ان ياخذوا ظاهرا من العظمة ومن الرفعة في كل ما يفعلون » (٨) .

ولماذا يتوجب على الممثلين ان ياخذوا «ظاهرا من العظمة ومن الرفعة في كل

---

٨ ــ الاب جان باتيست ديبو : «تاملات نقدية في الشعر والرسم» باريس١٧١٩ ، ١ ، ص٣٩٨ وما يليها . «ن.ف»

ما يفعلون» ؟ لان المأساة بنت ارستقراطية البلاط ، ولان الشخصيات الرئيسية التي تظهر فيها هي شخصيات الملوك و«الابطال» ، وبوجه عام «اصحاب المقامات الرفيعة» الذين كانت مناصبهم بالذات تجبرهم على الظهور بمظهر اهل «العظمة» و«الرفعة» ، ان لم نقل انها كانت تجبرهم على ان يكونوا كذلك . وعليه ، كان المؤلف المسرحي الذي لا يضع في اعماله المقدار المطلوب من «الرفعة» الارستقراطية ، مقضيا عليه ، مهما اوتي من موهبة ، بان ينتظر سدى تصفيق الجمهور .

ولا شيء يمكن ان يعطينا عن ذلك فكرة اصوب من تلك التي تعطينا اياها الاحكام التي صدرت في فرنسا على شكسبير ، وكذلك في انكلترا بتاثير فرنسا .

فهيوم يتوجس خيفة من تضخيم عبقرية شكسبير لنفس السبب الذي يجعل الاجسام تبدو في كثير من الاحيان هائلة لمجرد انها مختلة التناسب او شائهة .

وكان يقال ان شكسبير يصلح لعصره ، ولكنه لا يوائم جمهورا مرهفا . ويعرب بوب عن اسفه لان شكسبير كتب للشعب ، لا لعلية القوم .

وقد قال : ان شكسبير كان سيكون كاتبا افضل بكثير لو انه حظي بحماية العاهل ومساندة البلاط .

وحتى فولتير ، الذي يبدو في نشاطه الادبي بشيرا بالازمنة الجديدة التي ستخلف العهد البائد والذي اضفي على عدد كبير من مآسيه مضمونا «فلسفيا»، حتى فولتير هذا ادى اتاوة جسيمة لتصورات المجتمع الارستقراطي الجمالية . فقد كان شكسبير يبدو له عبقريا ، لكنه كان يرى فيه ايضا «بربريا» فظا. والكيفية التي يعبر بها عن رأيه بـ «هملت» لها مغزاها الكبير . فقد كتب يقول :

«ان هذه المسرحية تزخر بالاشياء البائدة والمخالفة للعقل ... ومشهد دفن اوفيليا هو مشهد كريه للغاية الى حد ان «غاريك الشهير قد حذف مؤخرا على مسرحه مشهد حفاري القبور ...». وتربل المسرحية بالسفاسف ، ومنذ البداية يقول الحرس في المشهد الاول : «لم اسمع فارة تنطنط» . فكيف نقبل باشباه هذه السماجات ؟

«لا ريب في ان العسكري يستطيع ان يرد بمثل ذلك الرد ضمن فرقة الحرس ، ولكن ليس على خشبة المسرح ، امام نخبة الامة التي لا تتكلم الا بلغة راقية والتي لا يجوز ان يتكلم احد امامها الا بالكيفية نفسها ... تصوروا ، ايها السادة ، لويس الرابع عشر في رواقه في فرساي ، محاطا ببطانته النابهة ؛ فيشق مهرج متسربل بالاسمال صفوف الابطال وعظام الرجال والحسناوات الذين يتالف منهم ذلك البلاط ؛ ويقترح عليهم ان يتركوا كورناي وراسين وموليير لصالح بهلوان يهذر بالنكات الموفقة ويعرض بهلوانياته .

فكيف تتصورون الاستقبال الذي سيقابل به هذا الافتراض ؟» (٩) .

ان كلمات فولتير هذه تزيح النقاب لا عن الاصول الارستقراطية للمأساة فحسب ، بل ايضا عن اسباب انحطاطها (١٠) .

ان **الإرهاف** ينحط بسهولة الى **تكلف** ، والتكلف يحول دون معالجة الموضوع معالجة جدية وعميقة . لكن ليست المسالة هنا مجرد مسالة كيفية معالجة موضوع من المواضيع . اذ كان من المحتم ان تحد الاحكام المسبقة للطبقة الارستقراطية المغلقة من مجال **اختيار** المواضيع . ولقد كانت فكرة هذه الطبقة عن اللياقة تقص اجنحة الفن . ومن هذه الزاوية ، فان ما يطالب مارمونتل المأساة به له مغزاه الكبير . فقد كتب يقول :

«ان امة رقيقة ومهذبة ، يحرص فيها كل امرىء على مطابقة عواطفه وافكاره مع اعراف المجتمع ، وتكون فيها الاحكام المسبقة بمثابة مبادىء والعادات بمثابة قوانين ... ان امة كهذه لا يجوز ان تقدم سوى شخصيات ليّنت اعتبارات المجاملة من حدة طباعها ، ورذائل خففت آداب اللياقة من شدتها » (١١) .

على هذا النحو تغدو آداب اللياقة الارستقراطية المعيار الذي يحكم به على الاعمال الفنية . وهذا بذاته سبب كافٍ لنزوع المأساة الكلاسيكية الى الانحطاط. لكنه لا يفسر ظهور نوع جديد من الانتاج الدرامي على خشبة المسرح الفرنسي . ومع ذلك نشهد بين السنوات ١٧٣٠ و١٧٤٠ ظهور نوع ادبي جديد سمي بـ «اللهاة الدامعة» ، وحظي لحقبة من الزمن بنجاح مرموق . واذا صح ان وعي البشر يتفسر بطراز حياتهم ، واذا صح ان ما يسمى بتطور الانسانية الروحي تابع لتطورها الاقتصادي ، فان سبب ظهور اللهاة الدامعة على خشبة المسرح ينبغي البحث عنه ، هو الآخر ، في الشروط الاقتصادية للقرن الثامن عشر . لكن هل ذلك ممكن ؟

ليس ذلك ممكن الفعل فحسب ، بل سبق ان تم فعله جزئيا ، وان من غير

---

٩ ــ فولتير : رسالة تليت في ٢٥ آب ١٧٧٦ في الاكاديمية الفرنسية . «ن.ف»

١٠ ــ لنلاحظ بالمناسبة ان احكاما من هذا القبيل هي التي جعلت ليسنغ ، الايديولوجي النموذجي للبورجوازية الالمانية ، يقف موقف المعارضة من فولتير ؛ وهذا ما اوضحه ف. مهرينغ بجلاء في «اسطورة ليسنغ» .

١١ ــ مارمونتل : «عناصر الادب» ، م٢ ، ص ١٦٠ ، م٤ من المؤلفات الكاملة ، طبعة ١٧٨٧ . « ن.ف »

لجوء الى منهج صارم . حسبنا ان نذكر هتنر الذي يذهب في مؤلفه **تاريخ الادب الفرنسي في القرن الثامن عشر** الى ان اللهاة الدامعة قد تولدت عن تطور البورجوازية الفرنسية . والحال ان تطور البورجوازية ، شأنه اصلا شأن تطور اي طبقة اجتماعية اخرى ، لا يمكن ان يجد تفسيره الا في التطور الاقتصادي . ويترتب على ذلك ان هتنر ، من دون ان يداخله ريب في الامر ، بل رغما عنه ـ لانه خصم كبير للمادية التي يجب ان نقول ، ولو عابرين ، ان الفكرة التي يكوّنها عنها سخيفة للغاية ـ يلجأ الى التفسير المادي الى التاريخ . وليس هو الوحيد الذي يفعل ذلك . بل ان برونيتيير يذهب في كتابه المعنون **عصور المسرح الفرنسي** الى ابعد مما ذهب اليه هتنر في ازاحة النقاب عن علاقات السببية التي نبحث عنها هنا . اليكم بعض ما يقوله :

«منذ افلاس مصرف لاو ـ هذا اذا لم نشأ ان نرجع الى الوراء ابعد من ذلك ـ والارستقراطية تخسر يوما بعد يوم المزيد من مواقعها . وكل ما يمكن لطبقة ان تفعله لتسيء الى حظوتها كانت تهرع اليه هرعا ... ولكنها كانت على الاخص في سبيلها الى اشهار افلاسها ؛ وبالمقابل كانت البورجوازية ، اي الطبقة الثالثة ، تثري وتغتني ، وتتعاظم اهمية ، وتعي حقوقها من منطلق جديد . وصارت التفاوتات تبدو اشد جرحا للاحاسيس ، ومظاهر سوء استعمال السلطة اشد وطأة على النفوس . و«حبلت القلوب بالحقد» ، كما سيقول الشاعر عما قريب ، و«جاعت الى العدل» او المساواة بتعبير اصح ... فهل كان بالامكان الامتناع عن استخدام وسيلة متاحة من وسائل الدعاية والعمل ، اعني المسرح ؟ وهل كان بالامكان الا تحمل على محمل الجد ، بل على محمل الفجيعة ، التفاوتات التي كان لا يزال يتلهى بها مؤلف «**البورجوازي النبيل**» و«**جورج داندان**» ؟ بل هل كان بالامكان ، على الاخص ، الا تتحرج تلك البورجوازية ، التي باتت بحكم المنتصرة ، من مشاهدة الاباطرة والملوك يقدمون لها باستمرار على خشبة المسرح ، والا تستغل اول إنفاق تقوم به لما ادخرته من مال في الايصاء على رسم صورتها الشخصية اذا جاز لي القول ؟» (١٢) .

وعليه ، **ان اللهاة الدامعة هي الصورة الشخصية للبورجوازية الفرنسية في**

---

١٢ ـ فردينان برونيتيير : «عصور المسرح الفرنسي ، ١٦٣٦ ـ ١٨٥٠» ، باريس ١٩٠٦ ، ص ٢٨٧ . «ن.ف»

القرن الثامن عشر . وهذه حقيقة واقعة لا تحتاج الى ايضاح . وليس من قبيل العبث ان تسمى تلك المسرحية ايضا **بالدراما البورجوازية** . لكن هذا الحكم ، على ما فيه من سداد ، يرتدي لدى برونيتيير طابعا بالغ العمومية ، وبالتالي مجردا . لنحاول ان نمحصه عن كثب .

يقول برونيتيير ان البورجوازية كان قد بات من المتعذر عليها ان ترتاح لتقديم اباطرة وملوك على خشبة المسرح ابد الدهر . ويبدو هذا القول مطابقا جدا للواقع اذا اخذنا بالتفسيرات التي يقدمها في الشاهد الذي اقتبسناه منه . ولكنه حتى يصبح قاطعا لا جدال فيه ، فلا بد من معرفة نفسية الشخصيات التي شاركت بقسط موفور في الحياة الادبية في فرنسا يومئذ ، او بعضها على الاقل . وفي عداد هذه الشخصيات بمثل ، بلا نزاع ، الكاتب الكبير بومارشيه ، مؤلف بعض الملاهي الدامعة . فماذا كان راي بومارشيه بتقديم الاباطرة والملوك دون سواهم على خشبة المسرح ابد الدهر ؟

لقد كان خصما عنيدا ومتحمسا لذلك . وكان يسخر بمرارة من تلك العادة الادبية التي تنص على ان ابطال المأساة يجب ان يكونوا من الملوك او من غيرهم من جبابرة هذا العالم ، بينما لا تنهال سياط النقد اللاذع في الملهاة الا على وضعاء الناس .

«الا بئس العادة التي تصور المتوسطي الحال من الناس يرزحون تحت نير الارهاق والتعاسة ! وهل يجوز ان يصوروا على الدوام في صورة اناس مخدوعين مهزوء بهم ! المواطنون المضحكون والملـــوك التعساء : ذلك هو كل المسرح الموجود والممكـــن ؛ ولا مستزاد لمستزيد » (١٣) .

ان هذه الملاحظة اللاذعة من قبل واحد من ابرز ايديولوجيي الطبقة الثالثة تاتي لتعزز آراء برونيتيير السيكولوجية التي سقناها للتو . لكـــن بومارشيه لا يتمنى فقط ان يتقدم على خشبة المسرح اناس متوسطو الحال يتقلبون على فراش التعاسة . بل هو يحتج ايضا على عادة اختيار الاشخاص من ابطال العالم القديم في «النوع المسرحي الجاد» .
كتب يقول :

«ماذا تعني لي ، انا الرعية المسالم في دولة ملكية في القـــرن

---

١٣ ــ بومارشيه : «حلاق اشبيلية او الاحتراس اللامجدي» ، باريس ١٧٧٥ . «رسالة معتدلة عن سقوط حلاق اشبيلية ونقدها» ، ص ٤ .

الثامن عشر ، ثورات اثينا وروما ؟ واي اهتمام حقيقي يمكن ان تثيره فيّ وفاة طاغية من البيلوبونيز ؟ او التضحية باميرة شابة في اوليدا ؟ ليس في ذلك كله امر يعنيني ، او اي مغزى اخلاقي يمكن ان يناسبني» (١٤) .

ان اختيار الابطال من العالم القديم مظهر من المظاهر العديدة لذلك الافتتان بالعهد القديم ، الذي كان هو نفسه الانعكاس الايديولوجي للصراع الناشب بين العهد الجديد الطالع وبين **الاقطاعية** . وقد انتقل ذلك الافتتان بالحضارة القديمة من عصر النهضة الى عصر لويس الرابع عشر الذي شبه ، كما هو معروف ، بعصر اوغسطوس . لكن حين اخذت البورجوازية طريقها صراحة الى المعارضة ، وحين «حبلت القلوب بالحقد» و«جاعت الى العدل» في آن معا ، طفق الافتتان بابطال العهد القديم ــ وهو الافتتان الذي كان يخامر ايضا فيما سبق ممثليها المثقفين ــ يبدو لها في غير محله ، كما طفقت «ثورات» التاريخ القديم ايضا تبدو لها غير ثرة بالتعاليم . وسوف يغدو بطل الدراما البورجوازية عندئذ «الانسان المتوسط الحال» الذي تغنى واشاد به بقدر او بآخر ايديولوجيو بورجوازية ذلك العصر ، الامر الذي ما كان ليلحق الضرر بالطبع بـ «الصورة الشخصية» التي يتحدث عنها برونيتيير .

لكن لنتابع . ان المبدع الحقيقي في فرنسا للدراما البورجوازية هو نيفيل دي لا شوسيه . فماذا نجد في اعماله العديدة ؟ التمرد على هذا الجانب او ذاك من النفسية الارستقراطية ، والنضال ضد هذا الحكم المسبق او ذاك ، او اذا شئنا ضد هذه الرذيلة او تلك من رذائل الطبقة النبيلة . واكثر ما حظي في مسرحياته بتقدير المعاصرين له هو على وجه التحديد الوعظ، **المغزى الاخلاقي** الذي يستخلص منها (١٥) . والملهاة الدامعة كانت وفية ، من هذه الزاوية ، لأصولها ومنابتها .

معلوم ان ايديولوجيي البورجوازية الفرنسية الذين بدلوا ما بوسعهم لرسم «صورتها الشخصية» في مؤلفاتهم المسرحية **لم يبرهنوا على اصالة كبيرة** . فالمأساة البورجوازية لم تبدع على ايديهم ، وانما جاءتنا من انكلترا . وقد ولد هذا النوع المسرحي في انكلترا ــ في نهاية القرن السابع عشر ــ كرد فعل على النبرة الاباحية التي كانت سائدة يومئذ بصورة مريعة على خشبة المسرح ، والتي كانت انعكاسا لانحطاط الارستقراطية الانكليزية الاخلاقي . وكانت البورجوازية

---

١٤ ــ بومارشيه : «اوجينيا ، مع مقالة في النوع المسرحي الجاد» ، ١٧٦٧ ، ص ١٥ .

١٥ ــ يقول دالامبير في معرض كلامه عن نيفيل دي لا شوسيه : «كان مبدؤه في مسلكه الادبي وفي حياته جميعا ان الانسان الحكيم هو ذاك الذي تتناسب رغائبه وجهوده مع وسائله» . وهذا معناه تقريظ التوازن والاعتدال والتقويم .

تريد، في نضالها ضد الأرستقراطية الانكليزية، ان تكون الملهاة «لائقة بالمسيحيين»، وطفقت تبشر بواسطتها **باخلاقها هي** . وقد اقتبس مجددو الادب الفرنسي في القرن الثامن عشر عن الكتّاب الانكليز كل ما كان يوافق وضع البورجوازية الفرنسية الواقفة موقف المعارضة وكل ما كان يلائم مشاعرها وعواطفها ، فاخذوا بكامل وجهة نظر الملهاة الدامعة الانكليزية برسم فرنسا . وكانت الدراما البورجوازية ، في فرنسا كما في انكلترا ، تعظ بالفضائل العائلية للبورجوازية . وكان ذلك واحدا من اسرار نجاحها . ولكنه كان ايضا واحدا من الاسباب التي تفسر واقعة قد تبدو عصية على كل فهم للوهلة الاولى . فالدراما البورجوازية الفرنسية ، التي كانت تبدو في أواخر القرن الثامن عشر نوعا ادبيا راسخ الدعائم، ما لبثت ان تراجعت بسرعة الى الوراء لتفسح في المجال للماساة الكلاسيكية كي تحل محلها ، مع انه كان من المفروض ، بحسب الظواهر جميعا ، ان تتلاشى هذه الماساة امام تلك الدراما .

سوف نرى عما قريب ما تفسير هذه الواقعة الغريبة ، لكن بودنا قبل ذلك ان نبدي الملاحظة التالية :

ما كان لديدرو ، وهو المأخوذ بهوس التجديد ، الا يشعر بالانجذاب نحو الدراما البورجوازية ؛ ومن هنا كان اسهامه الشخصي ، كما هو معروف ، في اغناء ذلك النوع الادبي الجديد (نلخص بالذكر **«الابن اللاشرعي»** ، ١٧٥٧ ، و**«رب الاسرة»** ، ١٧٥٨) . وما كان يريد ان يرى على خشبة المسرح **طبائع** ، وانما **اوضاع** ،وبمزيد من التحديد **اوضاع اجتماعية** . وقد رد عليه معارضوه بان الوضع الاجتماعي لفرد من الافراد لا يكفي بذاته لتحديده . وسألوه : ماذا يعني اذن «القاضي في ذاته» ، وماذا يعني «التاجر في ذاته» ؟ لكن ما كان الامر يعدو ان يكون سوء تفاهم بالغ العمق . فما وضعه ديدرو نصب عينيه لم يكن لا التاجر «في ذاته» ولا القاضي «في ذاته» ، وانما تاجر عصره ، وعلى الاخص **قاضي عصره** . وكما تثبت ذلك الملهاة الممتازة ، **زواج فيغارو** ، ما كان القضاة المعاصرون لديدرو ليتخلفوا عن تزويده بانجع المواد لبناء مشاهده التمثيلية الحية . وما كانت رغبة ديدرو الا انعكاسا ، على صعيد الادب ، للميول الثورية للطبقة الثالثة الفرنسية .

بيد ان الطابع الثوري لهذه الميول هو بالضبط الذي حال بين الدراما البورجوازية الفرنسية وبين انتزاع الغلبة بصورة نهائية على الماساة الكلاسيكية .

كانت الماساة الكلاسيكية ــ بنت الارستقراطية ــ قد سادت سيادة مطلقة وبلا منازع على خشبة المسرح الفرنسي ، وذلك ما دامت اصبع الاتهام لما توجه بعد الى سيطرة الارستقراطية ــ بالطبع ضمن الحدود المرسومة من قبل الملكية المغلقة على نفسها طبقيا والتي كانت نتيجة تاريخية في فرنسا لصراع اشر وطويل الامد بين الطبقات . ولكن حين بدأت سيطرة الارستقراطية توضع في موضع التساؤل والتشكيك ، وحين اتخذ «المتوسطو الحال» من الناس موقف المعارضة،

طفقت التصورات الادبية القديمة تظهر غير كافية ، وشرع المسرح القديم يبدو غير «ذي فائدة» كبيرة . وعندئذ ظهرت بجانب المأساة الكلاسيكية ، التي آلت الى انحطاط سريع ، الدراما البورجوازية . فالانسان «المتوسط الحال» في الدراما البورجوازية يعارض انحلال الارستقراطية الخلقي العميق بفضائله البيتية . لكن الوعظ الاخلاقي لم يكن كافيا لحل التناحر الاجتماعي الذي كانت تواجهه يومئذ فرنسا . ولم يكن المطلوب القضاء على **رذائل** الارستقراطية فحسب ، وانما ايضا وبالاساس على **الارستقراطية عينها** . وبديهي ان ذلك ما كان ليتم بدون صراع ضار ، ومن نافلة القول ان «**رب الاسرة**» ، بالرغم من كل ما انطوت عليه اخلاقيته البورجوازية من وقار لا مرية فيه، ما كان يصلح لان يكون قدوة لأولئك الذين كانوا على وشك خوض غمار ذلك الصراع الضاري الباسل . وما كانت «الصورة الشخصية» الادبية للبورجوازية لتوحي بالبطولة ، وما كان ذلك هو الهدف من رسمها . بيد ان خصوم العهد القديم ما كان يسعهم الاستغناء عن البطولة ، وكانوا يدركون انه لا مناص من تنمية فضائل **المواطنة** لدى الطبقة الثالثة . وأين كان يمكن العثور يومئذ على نماذج تلك الفضائل ؟ بالضبط حيث جرى البحث سابقا عن نماذج الذوق الادبي : **في العصور القديمة** .

على هذا النحو عاد الى الظهور الافتتان بالعصور القديمة . فالآن ما عاد خصم الارستقراطية يقول كما كان يقول بومارشيه : «ماذا تعني لي ، انا الرعية المسالم في دولة ملكية في القرن الثامن عشر ، ثورات اثينا وروما ؟» . الان ، باتت «ثورات» اثينا وروما تبعث من جديد ، في الجمهور ، اعظم الاهتمام . لكن هذا الاهتمام بات يرتدي طابعا مغايرا تماما .

اذا كان ايديولوجيو البورجوازية الشبان يهتمون الان «بالتضحية باميرة شابة في اوليدا» ، فهذا على الاخص لانهم يجدون فيها مادة لفضح الخرافة وللتنديد بالمعتقدات الباطلة . واذا كان موت «طاغية من البيلوبونيز» يسترعي انتباههم ، فليس مرد ذلك الى مظهره النفسي، وانما الى مظهره السياسي . وما ياسر البابهم ليس عصر اوغسطوس الملكي ، وانما ابطال بلوتارك الجمهوريون . وصار بلوتارك الكتاب المفضل لدى ايديولوجيي البورجوازية الشبان ، كما لاحظت ذلك ، في ما لاحظت ، مدام رولان في **مذكراتها** . وهذا التحمس للابطال الجمهوريين بعث الاهتمام من جديد بكل العصر القديم بوجه عام . وصارت محاكاة القديم تقليدا دارجا ، ووسمت بعميق ميسمها كل الفن الفرنسي في ذلك العصر . وسوف نرى عما قليل الى اي حد انطبع تاريخ الرسم الفرنسي بذلك الطابع ايضا . ولنقتصر في الوقت الحاضر على التنويه بأن معاودة الشغف بالقديم الظهور قد اضعفت الاهتمام الذي كان يمكن ان تثيره الدراما البورجوازية التي بدا مضمونها دنيويا مبتذلا اكثر مما ينبغي ، وأخرت كثيرا بالتالي زوال المأساة الكلاسيكية .

كثيرا ما تساءل مؤرخو الادب الفرنسي بدهشة عن السبيل الى تفسير واقع ان اولئك الذين هيأوا ونفذوا الثورة الفرنسية الكبرى لبثوا محافظين في مضمار

الادب . كما تساءلوا بدهشة كيف لم ينته عصر الكلاسيكية الا بعد حقبة مديدة من سقوط العهد القديم . لكن النزعة المحافظة لدى مجددي الادب في ذلك العصر لم تكن في الواقع الا ظاهرية فحسب . فلئن لم تتغير المأساة في **شكلها** ، فقد طرا تحول جوهري على **مضمونها** .

لناخذ كمثال مأساة سوران ، **سبارتاكوس** ، التي ظهرت في عام ١٧٦٠ . ان بطلها سبارتاكوس لا يتنشق الا حب الحرية . وباسم مثله الاعلى الكبير يعزف حتى عن زواج من فتاة كان يعشقها ، ولا ني يتكلم على امتداد المسرحية باسم الحرية والانسانية . وغني عن البيان ان اولئك الذين كانوا يكتبون مثل تلك المآسي واولئك الذين كانوا يصفقون لها ما كان من الممكن ان يكونوا محافظين . كل ما هنالك ان دنان الادب القديمة صُب فيها **مضمون** جديد تماما وذو طابع ثوري .

ان المآسي التي من نوع مأسي سوران ولومير يذهب بي الفكر بوجه خاص الى مسرحيته **غليوم تل** تستجيب لواحد من المطالب الاكثر ثورية التي صاغها ذلك المجدد في الادب الذي كانه ديدرو . فهي لا تصف **طبائع** ، وانما تصور **اوضاعا** اجتماعية ، وتعبر بوجه خاص عن **الميول** الثورية ذات الطابع الاجتماعي التي راحت تبرز الى النور عصرئذ . ولئن صب ذلك النبيذ الجديد في دنان قديمة ، فذلك لان هذه الدنان ورثت عن نفس ذلك العصر القديم الذي اثار الحماسة العامة ، ولان هذه الحماسة كانت واحدا من ابرز مظاهر **الروحية الاجتماعية الجديدة** . ومن نافلة القول انه لم يكن بد من ان تظهر الدراما البورجوازية ، تلك «الاخلاقية المتحركة على خشبة المسرح» ، كما كان يحلو لبومارشيه ان يسميها تباهيا، شاحبة اكثر مما ينبغي وذاوية اكثر مما ينبغي **ومحافظة** اكثر مما ينبغـــي ، من حيث مواضيعها ، بالمقارنة مع ذلك الضرب الجديد من المأساة الكلاسيكية .

لقد ولدت الدراما البورجوازية من موقف **المعارضة** الذي وقفته البورجوازية الفرنسية ، لكنها امست منذ ذلك الحين غير كافية للتعبير عن الميول **الثورية** لتلك البورجوازية . فـ «الصورة الشخصية» الادبية ما كانت تؤدي الا الملامح المؤقتة والعارضة من النموذج الاصلي ؛ ولهذا تلاشى الاهتمام بها حين بدات تلك الملامح تمحي وتبيد ولا تنتزع الاعجاب . ذلك هو تفسير الانعطاف الذي حدث .

لبثت المأساة الكلاسيكية حية ترزق الى يوم احراز البورجوازية الفرنسيـــة نصرا حاسما ونهائيا على حماة العهد القديم ، والى يوم زوال كل دلالة اجتماعية في نظرها للتحمس لأبطال العصور القديمة (١٦) . وحين جاء ذلك اليـــوم بعثت

---

١٦ ــ يقول بوتي دي جولفيل : «لقد حمى شبح ليكورغوس الوحدات الثلاث» (ل. بوتي دي جولفيل : «المسرح في فرنسا . تاريخ الادب الدرامي من نشاته الى ايامنا ، باريس ١٨٨٩ ، ص٢٣٤». وليس ابلغ من هذا القول . لكن في عشية الثورة الكبرى ما كان ايديولوجيو البورجوازية يرون =

الدراما البورجوازية الى الحياة من جديد ؛ وبعد ان طرأت عليها بعض تغيرات مطابقة لخصائص وضع اجتماعي جديد لكن ليس لها اي طابع جوهري ، وطدت قدميها بصورة نهائية على خشبة المسرح الفرنسي .

وحتى اذا كنا نريد ان ننفي كل قرابة بين الدراما الرومانسية والدراما البورجوازية الخاصة بالقرن الثامن عشر ، فلا يسعنا ان نتجاهل ان مسرحيات ديماس الابن ، على سبيل المثال ، تمثل الدراما البورجوازية الحقة في القرن التاسع عشر .

ان السيكولوجيا الاجتماعية تنعكس في الانتاجات الفنية وفي المشارب الادبية لعصر بعينه ؛ والحال ان الكثير من الاشياء في سيكولوجيا مجتمع منقسم الى طبقات ستبقى عصية على فهمنا وظاهرة التناقض في نظرنا ، ما دمنا نداب ـ كما يفعل في الوقت الحاضر المؤرخون المثاليون ، مزدرين بذلك حتى منجزات العلم التاريخي البورجوازي ـ على تجاهل العلاقات التي تجمع وتفرق في آن واحد الطبقات الاجتماعية بعضها عن بعض .

لكن لندع الان منصات المسرح ولنلتفت نحو فرع آخر من الفن الفرنسي، نحو **الرسم** .

فتحت تأثير علل اجتماعية باتت الان معروفة لدينا ، حدث هنا تطور متوازٍ للتطور الذي رصدناه في الادب المسرحي . وهذا ما كان لاحظه هتنر حين قال بسداد ان ملهاة ديدرو الدامعة ، على سبيل المثال ، ليست سوى رسم شعبي منقول الى خشبة المسرح .

في عهد لويس الرابع عشر ، يوم ادركت الملكية المنغلقة على نفسها طبقيا اوجها ، كان الرسم الفرنسي تجمعه نقاط مشتركة كثيرة مع المأساة الكلاسيكية. ففي ذلك الرسم كما في هذه المأساة ، كان السؤدد لـ «الجليل» و«السامي». وكما في المأساة الكلاسيكية ، كان الرسم يختار ابطاله من بين اقوياء هذا العالم . وما كان شارل لوبران ، الذي كان يومئذ مشرّع الذوق الفني في موضوع الرسم ، يعرف ، والحق يقال ، غير **بطل واحد** : لويس الرابع‌عشر الذي كان يلبسه بالاصل زيا قديما .

لقد رسم لوحاته المشهورة ، **معارك الاسكندر** ، التي لا يزال في وسع المرء ان يتملاها في متحف اللوفر والتي تستأهل فعلا ان يتوقف عندها ، رسمها بعد حملة فلاندرا في عام ١٦٦٧ ، يوم كللت الملكية الفرنسية هامها بمجد باهر (١٧) . وقد

= في ذلك الشبح اي روح محافظة ، بل على العكس كانوا يرون فيه فقط انعكاسا لفضائل المواطنية لدى الانسان الثوري . وهذا ما لا ينبغي ان يغيب عن ذاكرتنا .

١٧ ـ توج حصار تورنيه بالنجاح بعد يومين من القتال ؛ كذلك لم يطل أمد حصار فورن وكورتريه ودويه ؛ وتم الاستيلاء على ليل في عشرة ايام ، الخ .

كرسها جميعها لتمجيد «الملك الشمس» . وكانت تتجاوب غاية التجاوب مـــع الاستعدادات النفسية للفرنسيين المعاصرين ، المشدودة انظارهم الى «العظمة» والمجد والانتصارات ، بحيث لم يكن مفر من ان تترك اثرها العميق في الراي العام للطبقة المالكة . وكان لوبران ينصاع ، ربما من دون ان يخالجه شك ، لتلـــك الحاجة الى التفخيم ، الى بهر الانظار ، الى مضاعفة البذخ ، الذي كان الماهل يحيط نفسه به ، بلاداء الرؤى الفنية الكبرى . وكانت فرنسا عهدئذ تتلخص في شخص مليكها . ولقد كان لويس الرابع عشر هو الذي يصفق له الجمهور فـــي لوحات الاسكندر (١٨) .

وحتى نعطي فكرة عن الاثر البالغ الذي خلفه رسم لوبران في عصره ، حسبنا ان نذكر صيحة اتيين كارنو المؤثرة : «الا كم تتالق ، يا لوبران ، بنور نقـــي صاف ! » .

لكن كل شيء يدول ، وكل شيء يحول ؛ وما ان يتم بلوغ القمة ، حتى يتوجب الشروع بالانحدار . وبالنسبة الى الملكية الفرنسية بدا الافول ، كما هو معلوم ، منذ ايام لويس الرابع عشر ، وتواصل بلا انقطاع الى حين اندلاع **الثورة** . بيد ان الملك ــ الشمس ، الذي كان يقول : «الدولة انا» ، كان مشغولا على طريقتـــه الخاصة بعظمة فرنسا . وبالمقابل ، ما كان لويس الخامس عشر يفكر الا بملذاته ، من دون ان يتخلى عن اي ادعاء من ادعاءات الحكم المطلق . ولم يكن من هم آخر ايضا للغالبية الساحقة من الحاشية الارستقراطية التي كان يحيط بها نفسه . وقد كان عهده عهد مطاردة لا يروى لها غليل للملذات ، ولم تكن الحياة في ظله الا صخبا مرحا . لكن مهما بدت تسليات الارستقراطيين المتبطرين مثيرة للاشمئزاز في بعض الاحيان ، فقد كانوا يتميزون مع ذلك بذوق ينم عن لباقة لا جدال فيها ، وبإرهاف رقيق جعل من فرنسا «مشرعة الدنيا» . وقد وجد ذلك الذوق المرهف واللبق تعبيره في التصورات الجمالية لذلك العصر .

«حين خلف عهد لويس الخامس عشر عهد لويس الرابع عشر... لبث المثل الاعلى للفن مثلا اعلى لحمته التكلف وسداه التصنع . لكن ذلك المثل الاعلى تدهور من الجلال الى المتعة . فانتشر في كل مكان إرهاف انيق ورقة مبهجة للحواس (١٩) ...» .

وتجسد هذا المثل الفني الاعلى احسن ما يكون التجسد في لوحات بوشيه .

---

١٨ ــ انظر انطوان جينيفي : «طراز لويس الرابع عشر . شارل لوبران مؤرخا ، آثاره ، تأثيره، معاونوه ، عصره» ، باريس ١٨٨٦ .

١٩ ــ ادمون وجول غونكور : «فن القرن الثامن عشر» ، الناشر شاربانتييه ، ١٢ ، ص ١٩٦ .

جاء في الكتاب الذي اقتبسنا منه الشاهد اعلاه :

«بهجة الحواس هي كل المثل الاعلى لبوشيه ، روح رسمه ... وما فينـــوس التي يحلم بها بوشيه ويصورهـــا الا فينـــوس الجسد » (٢٠) .

هذا صحيح مطلق الصحة ، ولقد فهم معاصرو بوشيه ذلك احسن الفهم . فصديقه بيرون Piron عبر عن رايه في شخصية الرسام الكبير في أشعار بعث بها في عام ١٧٤٦ الى مدام دي بومبادور على النحو التالي :

لست أنشد بمختصر الكلام
سوى الاناقة والظرف والجمال
والنعومة والكياسة والمرح ،
وبكلمة واحدة ، كل ما يتنسم
عبير الدعابة او عبير البهجة ،
دون اسراف في الحرية ،
تحت برقع تستدعيه
الاستقامة الموسوسة .

وليس ابدع من هذا الوصف لبوشيه ، فإلهة إلهامه هي **بهجة الحواس المتألقة** التي تنطق بها لوحاته جميعا . ويضم اللوفر عددا لا بأس به من لوحاته ، ومـن شاء ان يكوّن فكرة عن المسافة التي تفصل فرنسا الارستقراطية الملكية في عهـد لويس الخامس عشر عنها في عهد لويس الرابع عشر ، فما عليـــه الا ان يقارن لوحات بوشيه بلوحات لوبران ، ومثل هذه المقارنة ستكون اعظم فائدة مـــن قراءات مجلدات بكاملها من المحاكمات العقلية المجردة عن تاريخ تينك الحقبتين .

لقد اصاب رسم بوشيه نجاحا مدويا يضاهي ذاك الذي اصابه لوبران فـــي عصره . وكان تأثير بوشيه عظيما . وقد قيل بحق ان الرسامين الفرنسيين الشبان الذين كانوا يقصدون مهدئذ ايطاليا لاستكمال تثقيفهم الفني كانوا يغادرون فرنسا وملء عيونهم لوحات بوشيه ، ويؤوبون الى فرنسا وقد عمرت رؤوسهم ذكرى المعلم الباريسي ، لا ذكرى اعمال كبار اساتذة عصر النهضة . بيد ان سؤدد بوشيه وتأثيره لم يطل بهما الامد . فقد عارضته حركة تحرر البورجوازية الفرنسيـــة باحكام النقد المتقدم عصرئذ .

كان غريم Grimm قد حكم عليه بقسوة منذ عام ١٧٥٣ في **مراسلاته**

---

٢٠ ـ المصدر نفسه ، ص ٢١٠ .

الادبية . فقد كتب يقول : «بوشيه لا يتصف بالقوة في تصوير الرجال» . وبالفعل، غالبا ما تتمثل الذكورة في لوحاته في **مطارحات غرامية** لا تمت ، بكل بداهة ، باي صلة الى حركة التحرر في ذلك العصر . وقد اصدر ديدرو في **صالوناته** على بوشيه حكما فاق في الصرامة حكم غريم . قال :

«لست ادري ما ينبغي ان اقوله عن ذلك الرجل [بوشيه] . فانحطاط الذوق واللون والتركيب والطبائع والتعبير والرسم اقتفى خطوة خطوة اثر تردي الاخلاق» (٢١) .

لقد كف بوشيه ، في راي ديدرو ، عن ان يكون فنانا . قال في فقرة لاحقة : «في اللحظة التي كف فيها بوشيه عن ان يكون فنانا ، سمي رسام الملك الاول»(٢٢). بيد ان ديدرو يصب لاذع نقده على لوحات المطارحات الغرامية التي سبق لنا الكلام عنها بوجه خاص . فالموسوعي المتحمس يلاحظ ، على نحو غير متوقع الى حد بعيد ، انك

«لن تجد في كل تلك الاسرة الكثيرة التعداد [لوحات المطارحات الغرامية] واحدا يشغل نفسه باعمال الحياة الفعلية ، بدراسة درسه ، بالقراءة ، بالكتابة ، بجدل القنب» (٢٣) .

ان هذا المأخذ ، الذي يذكرنا الى حد ما بالاتهامات التي رشق د. إ. بيساريف بها بوشكين بخصوص يوجين اونيغين(٢٤) ، قد جعل الكثيرين من النقاد الفرنسيين المعاصرين يهزون اكتافهم ازدراء . فهؤلاء السادة يرون ان جدل القنب ليس بشاغل يناسب لوحات العشاق . لكنهم لا يتبينون انه عبر ذلك الاستهجان من جانب ديدرو بخصوص اولئك «الشهوانيين الاباحيين الصغار» يلمع بريق الحقد الطبقي الذي كانت البورجوازية الكادحة يومئذ تقابل به الملذات المتبطرة للارستقراطيين العاطلين عن العمل .

وما كان لديدرو ان يفتتن ايضا بما كانت تتمثل فيه بلا مراء قوة بوشيه ، اعني «نسائياته» .

---

٢١ ــ ديدرو : «المؤلفات الكاملة» ، باريس ١٨٧٦ ، م١٠ ، صالون ١٧٦٥ ، ص ٢٥٦ . «ن.ف»

٢٢ ــ المصدر نفسه ، ص ٢٥٧ . «ن.ف»

٢٣ ــ المصدر نفسه ، ص ٢٥٦ .

٢٤ ــ رواية شعرية لبوشكين . وقد ورد نقد بيساريف ذاك في كتابه عن «بوشكين وبيلنسكي» . «م»

«الم يمر حين من الزمن اخذته فيه رغبة جامحة في رسم عذراوات ؟ حسنا ! ما كانته اولئك العذراوات ؟ عاهرات جميلات صغيرات» .

كانت اولئك الممثلات الانيقات لعالم الفانيات حسناوات في نوعهن . لكن حسنهن ما كان يستهوي ايديولوجيي الطبقة الثالثة ، بل كان يثير نفورهم . وما كان ياسر الا الباب الارستقراطيين والباب افراد الطبقة الثالثة الذين اعتنقوا المشارب والاذواق الارستقراطية . يتابع ديدرو فيقول مخاطبا قراءه :

«غروز ، ذلك هو رسامكم ورسامي ، اول من خطر له بيننا ان يعطي الفن اخلاقا» .

ان هذا المديح يكشف عن ذهنية ديدرو ــ وكذلك عن ذهنية كل البورجوازية الواعية يومذاك ــ مثلما تكشف عنها المآخذ المريرة التي يرشق بها عدوه اللدود ، بوشيه .

وفي الحقيقة ، ان غروز Greuze هو ، الى اقصى حد يمكن تصوره ، رسام **اخلاقي** . فلئن كانت التمثيليات الدرامية البورجوازية لدى نيفيل دي لا شوسيه وبومارشيه وسودين وغيرهم «اخلاقيات على الخشبة» ، فمن الممكن القول ان لوحات غروز كانت «اخلاقيات على القماش» . **فوب الاسرة** يحتل لديه مكانة الصدارة ، يجذب انتباه الناظر ، يظهر في مواقف هي من اكثر المواقف تباينا وتاثيرا في النفس ، ويتميز بنفس الفضائل البيتية التي تخلع عليه في الدراما البورجوازية . لكن على الرغم من ان هذا الاب حقيق بلا مراء بكل احترام، فانه لا يثير **اي اهتمام سياسي** . انه ينتصب «تأنيبا متجسدا» امام الارستقراطية المتهتكة والآيلة الى انحطاط ، لكن الامر لا يجاوز البتة حد «التانيب» . وليس في ذلك ما يدعو الى العجب ، لان الرسام الذي خلقه يقصر نفسه ، هو الآخر ، على اللوم والتانيب . ان روح غروز الثورية تقف عند هذا الحد . فهو لا يتطلع الى ازالة النظام القديم ، وانما فقط الى تحسينه من منظور الاخلاق . فالخوارنة الفرنسيون هم في نظره «حفظة الدين والاخلاق الحسنة ، والآباء الروحيون لجميع طوائف المواطنين» (٢٥) .

بيد ان روح التمرد كانت قد شرعت بالبروز منذ ذلك الزمن في صفوف الفنانين الفرنسيين .

في حوالي العام ١٧٦٥ فصل من الاكاديمية الفرنسية للفنون الجميلة ، في

---

٢٥ ــ «جورنال دي بادي» ، ٥ كانون الاول ١٧٨٦ . غروز : «رسالة الى السادة الخوارنة» .

روما ، تلميذ ابى ان يصوم . وفي عام ١٧٦٧ تعرض تلميذ آخر في الاكاديمية نفسها ، المهندس المعماري ادريان موتون ، للعقوبة ذاتها على الجرم عينه . ولما تضامن النحات كلود مونو مع موتون ، فصل هو الآخر من المعهد . وفي باريس اخذ الراي العام بحزم وقوة بناصر موتون الذي رفع دعوى على مدير اكاديمية روما امام محكمة شاتيليه ؛ واصدرت هذه الاخيرة حكمها بان مدير الاكاديمية مذنب وغرمته بدفع ٢٠٠٠٠ ليرة الى موتون كتعويض وفائدة . وارتفعت حرارة الجو ؛ وطرداً مع استحواذ الروح الثورية على الطبقة الثالثة ، راحت تخف حرارة الحماسة للرسم الشعبي ــ تلك الملهاة الدامعة المكتوبة بالالوان الزيتية . وترافق هذا التحول ، الذي تم لدى الطليعيين من الناس ، بتغير في ميولهم الجمالية ، شبيه بذاك الذي حصل في تصوراتهم الادبية ، فحل عندئذ محل الرسم الشعبي على طريقة غروز ، الذي كان قد انتزع قبيل ذلك الحماسة العامة (٢٦) ، الرسم الثوري على طريقة دافيد ومدرسته .

في زمن لاحق ، وحين صار دافيد عضوا في الجمعية التاسيسية ، قال في تقرير امام تلك الهيئة :

«كان الهدف الوحيد للفنون قد امسى إرضاء كبرياء ونزوة بعض الشبقين المتخمين ذهبا ؛ وكانت الروابط الحرفية (هكذا كان دافيد يدعو الاكاديميات) تحصر العبقرية في الدائرة الضيقة لافكارها ، وتقصي عنها كل من ياتيها بافكار اخلاقية وفلسفية صافية » .

كان دافيد يعتقد ان على الفن ان يخدم الشعب والجمهورية . لكن دافيد هذا نفسه كان نصيرا راسخ اليقين للكلاسيكية . بل اكثر من ذلك : فقد بث الحياة من جديد ، بنشاطه الفني ، في الكلاسيكية الآيلة الى الافول واطال عمر سؤددها لبضع عشرات اخرى من السنين . ومثال دافيد يبين ، اكثر من اي مثال آخر ، ان الكلاسيكية الفرنسية في اواخر القرن الثامن عشر لم تكن محافظة ــ او ، اذا شئنا ، رجعية ــ الا في **الشكل** فحسب ، وذلك لان دافيد اتكأ الى الوراء واستلهم من جديد نماذج العصور القديمة . لكن **مضمون** لوحاته بالمقابل كان مترعا بروح ثورية مطلقة .

من هذا المنظور فان واحدة من ابرز لوحات دافيد وابلغها دلالة هي **بروتس** . فحملة الفؤوس يجلبون لبروتس جثمان ابنه ، بعد ان نفذوا به حكم الاعدام لاشتراكه في مؤامرة لصالح الملكية ؛ زوجة بروتس وابنته تبكيان ، لكنه هو مكث

---

٢٦ ــ حتى نعطي فكرة عن تلك الحماسة ، حسبنا ان نذكر النجاح الذي لاقته في «الصالون» لوحتا غروز المعروفتان باسم «رب الاسرة» (١٧٥٥) و«مخطوبة القرية» (١٧٦١) .

جالسا ، صارم النظرة، لا يطرف له جفن، والناظر اليه يدرك ان **قضية الجمهورية** هي بالنسبة الى ذلك الرجل **القانون الاسمى** . ان بروتس **رب اسرة** هو الآخر . لكن رب الاسرة هذا غدا **مواطنا** . وفضيلته هي فضيلة الثوري **السياسية** . وتنم هذه اللوحة عن مدى تطور فرنسا البورجوازية منذ ان كان ديدرو يكيل عظيم الثناء لغروز بسبب الطابع الاخلاقي لرسمه (٢٧) .

لاقت لوحة **بروتس** ، التي عرضت في عام ١٧٨٩ ، العام الذي بدا فيه زلزال الثورة الكبير ، لاقت نجاحا مدويا ، وجعلت الناس **يعون** ما آلت اليه اعمق حاجات **حياتهم** ، اي **الحياة الاجتماعية** في فرنسا عصرئذ ، واكثرها إلحاحا . يقـــول ارنست شينو بصواب في كتابه عن مدارس الرسم في فرنسا :

«كان دافيد يعكس ، بامانة ، الحس القومي الذي كان يصفق لنفسه في انعكاس ذاته ؛ كان الجمهور يأتي ليستمد لنفسه قوة من اولئك الذين يحظون باعجابه، متاملا بإعجاب لوحات ذاك الذي يرسم له الابطال الذين اتخذ منهم قدوة له. من هنا كانت تلك السهولة التي تمت فيها على صعيد الرسم ثورة موازية للثورة التي كانت قائمة على قدم وساق في الاعراف وفي النظام الاجتماعي» (٢٨) .

لكن القارىء يخطىء خطأ عظيما لو تصور ان الانعطاف الذي قام به دافيد في الفن لا يتعلق الا باختيار مواضيعه . فلو كان ذلك هو واقع الحال ، لما كـــان لنا الحق في الكلام عن **انعطاف** . كلا ، فالرياح العاصفة للثورة الوشيكة بدلت تبديلا جذريا جميع علاقات الفنان بفنه . ففنانو الاتجاه الجديد عارضوا حذلقة المدرسة القديمة وتكلفها ــ لنرَ على سبيل المثال الى لوحات فانلو ــ ببساطة تقشفية. وحتى عيوبهم كانت تنم عن الروح التي تحركهم . فمن المآخذ التي اخذت على دافيد ان اشخاص لوحاته يشبهون التماثيل . وهذا المأخذ لا يخلو على كل حال من اساس من الصحة . بيد ان دافيد كان يبحث عن نماذجه لدى القدامى ، والفن الراجع الكفة في العصور القديمة هو في منظور الازمنة الحديثة فن النحت . واخـــذ الآخذون على دافيد ايضا افتقاره الى الخيال . وهذا المأخذ له ما يسوغه . وقد اقر دافيد نفسه بأن **التفكير** هو الغالب على رسومه . لكن رجحان كفة التفكير على سائر ملكات الذهن كان هو بالتحديد ما يميز جميع ممثلي حركة التحرر عصرئذ.

---

٢٧ ــ «بروتس» موجودة في اللوفر . وكل روسي متواجد في باريس لا يمكن ان يتخلف عن الذهاب للانحناء امامها .

٢٨ ــ ارنست شينو : «الرسم الفرنسي في القرن التاسع عشر . قادة المدارس» ، باريس ١٨٦٢ ، ص ١٨ . «ن.ف»

وعلى كل حال ، ما هذه الميزة بموقوفة على ذلك العصر وحده . فالتفكير يجد لنفسه حقل عمل واسعا ويعرف تطورا كبيرا لدى جميع الشعوب المتمدينة ، حين تمر بحقبة ازمة ، وحين يتعرض النظام الاجتماعي القديم الذاوي للنقد من جانب ممثلي نظام جديد . ولم يكن فن التفكير لدى الاغريق في زمن سقراط بأقل تطورا مما كان عليه لدى الفرنسيين في القرن الثامن عشر . ومن المفهوم ان يهاجم الرومانسيون الالمان يوريبيدس بسبب الدور الذي يلعبه التفكير في مسرحياته . والتفكير هو حصيلة الصراع بين ما هو جديد وما هو قديم ، وهو لهذا الصراع بمثابة اداة . وقد تكلم جميع اليعاقبة الكبار وتصرفوا باسم العقل . وبجانب الصواب من يمنح هاملت وحده دون غيره امتياز التفكير (٢٩) .

والآن ، وبعد ان استبانت لنا الاسباب الاجتماعية التي عنها تولدت مدرسة دافيد ، لن يشق علينا ان نفهم ايضا اسباب افولها . ولسوف نرى تكرارا هنا لما حدث في الادب .

غب الثورة ، وبعد بلوغها اهدافها ، لم يعد يراود البورجوازية الفرنسية الشغف ذاته بالابطال الجمهوريين في العصور القديمة ، فتبدت لها الكلاسيكية عندئذ في مظهر مغاير تماما . بدت لها باردة واصطناعية . وفي الحقيقة ، كانت قد اصبحت كذلك . **فالروح** الثورية الكبرى ، التي بوأت الكلاسيكية مكانتها السامقة ، انفصلت عنها ، فاذا بهذه الاخيرة تتداعى جسما هامد الحياة . وصارت الطرائق الفنية الدارجة بالية وغير مناسبة بالمرة ، وما عادت تستجيب للميول والمشارب التي ولدتها العلاقات الاجتماعية الجديدة . وامسى تصوير آلهة العصور القديمة وابطالها نشاطا موقوفا على ادعياء مسنين ، وانه لمن الطبيعي جدا الا يعود الجيل الفتي من الفنانين يجد فيها ما يمكن ان يأسر انتباهه . وتجلى لدى اقرب تلاميذ دافيد ، لدى غرو Gros على سبيل المثال ، قدر من القرف والنفور من الكلاسيكية ، وميل الى سلوك طريق جديدة . وعبثا سيذكرهم المعلم بمثلهم الاعلى القديم ، وعبثا سيدينون هم انفسهم اهواءهم الجديدة : فمسيرة الافكار تغير لا محالة مسار الاشياء . بيد ان آل بوربون آبوا الى باريس مع «جوقة التاج» وارجيء الى حين من الزمن الزوال النهائي للكلاسيكية . واخرت عودة الملكية ، بل هددت بإيقاف المسيرة المظفرة للبورجوازية . ولهذا ايضا لم تحزم هذه البورجوازية امرها على الانفصال عن «ظل ليكورغس» الذي بقي يبعث بعض الحياة في التصورات السياسية والجمالية القديمة . وكان جيريكو قد شرع يرسم لوحاته . وطرقت الرومانسية الباب .

لكننا نمضي بسرعة اكبر مما ينبغي . وسوف نتكلم في مرة اخرى عن سقوط

---

٢٩ ـ لهذا يمكن توجيه اعتراضات كثيرة وقوية الى الاطروحة التي عرضها تورغنيف في مقاله المشهور المعنون : «هاملت ودون كيشوت» .

الكلاسيكية . اما الان فسنكتفي بإضافة بضع كلمات اخرى بصدد الانعكاسات التي كانت للانقلاب الذي احدثته **الثورة** في تصورات المعاصرين الجمالية .

ان النضال ضد الارستقراطية ما ان يدرك نقطة اوجه حتى يبث في القلوب بغض جميع المشارب وجميع التقاليد الارستقراطية . هاكم ما ورد في «كرونيك دي باري» في شهر كانون الثاني ١٧٩٠ :

«ان كل آدابنا السلوكية الآلية ، وكل كياستنا المشبوهة والموسوسة ، وكل مغازلتنا الثقيلة والكاذبة ، وكل تصريحاتنا عن الوقار والتواضع والطاعة والعبودية ، ان كل ذلك ينبغي ان يزول من لغتنا» .

فذلك كله يعيد الى الاذهان بالحاح العهد القديم . وقد ذهبت **الحوليات الوطنية** (كانون الثاني ١٧٩٢) الى القول بعد عامين :

«ان شعائر التهذيب وطقوسه قد املاها الخوف والعبودية ؛ وان هي الا خرافة يجب ان تطوح بها ريح الحرية والمساواة» .

وفي تلك الصحيفة نفسها ارتأى الفيلسوف الوطني سانيال ، من تورنون في فيفاريه :

«الا نخلع قبعتنا الا متى شعرنا بحر شديد ، او متى اردنا ان نخاطب هيئة عامة ، بحيث يكون خلعنا لها اشارة الى ان لدينا اقتراحا نريد ابداءه ؛ واقترح ان نقلع عن عادة الانحناءات التي ما هي الا انثناءات العبودية .

«ينبغي بالاضافة الى ذلك ان ننسى ونلغي من مفرداتنا عبارات من اشباه : «لي الشرف» ، «ستشرفني» ، الخ . كذلك ليس من المناسب اختتام الرسائل بالقول : «خادمك الوضيع والمطيع» . فجميع هذه التعابير قد أورثنا اياها النظام القديم ، وهي لا تليق بإنسان حر . انما ينبغي ان نكتب : «سابقى مواطنك» او «اخاك» او «رفيقك» او اخيرا «ندك» .

وقد اهدى المواطن شالييه الى الجمعية التأسيسية مصنفا كاملا في آداب التهذيب (٣٠) ، ينتقد فيه بصرامة التهذيب الارستقراطي القديم ، ويصرح بأن

---

٣٠ ـ العنوان الكامل لذلك المصنف : «آداب السلوك الجمهورية الحقيقية برسم المواطنين الشبان من الجنسين» ، «ن.ف»

فرط الاهتمام بنظافة الملابس «سخيف» لانه ارستقراطي . اما طلب الاناقة في الزي فجريمة حقيقية ، «سرقة بحق الدولة» . كذلك يرثي شاليبه ان على الناس جميعا ان يتخاطبوا بضمير المفرد . قال :

«ان التخاطب بضمير المفرد يتوج افلاس ... النهج القديم والقاسي ، نهج الوقاحة والطغيان» .

وقد كان لمصنف شاليبه ، بكل تاكيد ، اثره ومفعوله ، لان الجمعية التاسيسية رسمت في ٨ تشرين الثاني ١٧٩٣ ان «التخاطب بضمير المفرد إلزامي في الادارات كافة» . وقد حدث ان تلقى شخص يدعى لوبون ، وكان ديموقراطيا راسخ اليقين وثوريا يتاجج حماسة ، هدية من والدته ، وكانت عبارة عن لباس نفيس . وتحاشيا منه لإثارة استياء والدته ، قبل الهدية ، لكن قضت مضجعه وساوس ضميرية لا تطاق . هاكم ما كتبه الى اخيه :

«ها قد مضت عشر ليال وانا لا يغمض لي جفن تقريبا بسبب ذلك اللباس المنحوس . انا الفيلسوف ، صديق الانسانية ، ارتدي مثل ذلك الثوب النفيس ، بينما الالاف من اقراني يقضون نحبهم جوعا في اسمالهم البائسة ؟ كيف يمكن لي ، وانا في كل هذا البريق ، ان انتقل في المستقبل الى اكواخهم لأعزيهم عن نوائبهم ؟ كيف لي ان ارافع بعد اليوم عن قضية الفقير ؟ كيف ارفع صوتي بالاحتجاج على سرقات الاغنياء ، وانا اقلد بدخهم وفخفختهم ؟... ان جميع هذه الخواطر تلاحقني بلا توقف» .

وما مثال لوبون باليتيم . فقد كانت مسالة اللباس قد غدت عصرئذ ازمة ضميرية ، على نحو ما آلت اليه لاحقا في زمن العدمية . وهذا للاسباب ذاتها . جاء في مجلة **بريد المساواة** في شهر شباط ١٧٩٣ انه «على المرء ان يحمر خجلا لامتلاكه ثوبين ، بينما عراة هم الجنود» الذين يذودون على الحدود عن استقلال فرنسا الجمهورية . وفي الحقبة ذاتها صاغ الاب دوشين الشعير المطلب التالي :

«ستتحول متاجر باعة الازياء الى ورشات ؛ وسيصبح باعة العربات الفاخرة نجارين ممتازين ؛ وسينقلب الصاغة الى حدادين. «اما المقاهي ، ملتقى التنابل ، فسيحتلها فعلة نشيطون» .

وما دامت الاعراف قد شهدت مثل هذا التطور ، فمن المفهوم تماما لماذا تطرف الفن منتهى التطرف في رفض جميع التقاليد الجمالية التي أورثه اياها العهد الارستقراطي .

لقد سبق ان رأينا ان المسرح لعب في حقبة ما قبل الثورة دور سلاح روحي بين يدي الطبقة الثالثة في نضالها ضد النظام القديم ؛ وها هوذا الان يصب لاذع استهزائه ، وبلا تحرج ، على رجال الدين والنبلاء . ففـــي عام ١٧٩٠ اصابت المسرحية المعنونة باسم **الحرية المكتسبة او الاستبداد المطاح به** حظا عظيما مـــن النجاح . وراح جمهور النظارة ينشد في جوقة واحدة : «لقد هزمتم ايهـــا الارستقراطيون !» . اما الارستقراطيون فقد اقبلوا بدورهم على عروض المسرحيات الماساوية التي تذكرهم بالايام الخوالي ، مثل «**اقنيوس**» او «**اتالية**» الخ . وفـي عام ١٧٩٣ رقصت رقصة «الكرمنيول» على خشبة المسرح وانصبت فيها السخرية على الملوك والمهاجرين . وعلى حد تعبير الاخوين غونكور ، اللذين نقتبس عنهمـا المعلومات المتعلقة بتلك الحقبة ، صار المسرح «لامتسرولا» (٢١) . وبدا الاداء المفخم لمثلي مآسي الحقبة السابقة يبعث على الضحك في نظر الممثلين الذين اسقطوا كل تحرج في وقفتهم على خشبة المسرح . فصاروا يدلفون من النافذة بدلا من الباب ، الخ . ويروي الاخوان غونكور ان الممثل الهزلي دخل في احدى الامسيات، اثناء عرض التمثيلية المعنونة باسم «العالم الكاذب» ، عدة مرات من المدفـــاة Se Non è Vero, è Bene Trovato (٢٢) .

ولا غرو ان يكون المسرح قد اضحى لامتسرولا ، اذ ان **الثورة** سلمت مقاليـد السلطة ، لبرهة وجيزة من الزمن ، الى اللامتسرولين . لكن المهم بالنسبة الينا هو ان نلاحظ ان المسرح كان في زمن **الثورة** ــ كما في سائر الحقب السابقة ــ انعكاس الحياة الاجتماعية ، بجميع تناقضاتها ، وانعكاس **الصراع الطبقي** الناجم عن هذه التناقضات . ولئن كانت «العادات» في الايام الخوالي «قوانين» على حد تعبير مارمونتل الآنف الذكر ، ولئن كان المسرح في تلك الايام يعبر عن وجهـــات النظر **الارستقراطية** في ما يجب ان تكونه العلاقات المتبادلة بين الناس ، فقـــد صار في عهد اللامتسرولين يجسد المثل الاعلى لماري جوزيف شينييه الذي ذهب الى ان المسرح يجب ان يعلم المواطنين كره الخرافات وبغض المضطهِدين وحب الحرية .

كان المثل الاعلى الجديد يقتضي من جانب المواطن عملا نشطا ودائبا في سبيل الصالح العام ، وما كان مثل هذا العمل ليترك متسعا للمطالب الجمالية ، بوجه خاص ، لكي تحتل مكانا واسعا في مجمل حاجاته الروحية . اما ما كان يثـــير حماسة المواطن في ذلك العصر العظيم فكان ، اولا وقبل كل شيء ، **شعر العمل وجمال المنجزات المدنية** . وكانت هذه الحقيقة تسبغ احيانا طابعا طريفا للغاية على الاحكام الجمالية لـ «الوطنيين» الفرنسيين . يروي الاخوان غونكور ان احد اعضاء

---

٢١ ــ اللامتـــرولون : لقب الثوار الفرنسيين المدمين في عام ١٧٩٢ . «م»

٢٢ ــ مثل سائر ايطالي مؤداه : اذا لم يكن ذلك صحيحا ، فانه على كل حال موفق . «م»

هيئة التحكيم ، التي وقع الاختيار عليها للحكم ولتقييم الاعمال الفنية المعروضة في **صالون ١٧٩٣** ، وبدعى فلوريو ، اعرب عن اسفه لان «النقوش» المعروضة لنيل احدى الجوائز لا «تتسم بالعبقرية التي توقد جذوتها المبادىء الكبرى للثورة» . واضاف هاتفا :

«ثم ، اي رجال هم اولئك الذين لا شاغل لهم سوى النحت بينما اشقاؤهم يهرقون دماءهم في سبيل الوطن ؟» .

وختم كلامه قائلا :

«رايي ان تحجب الجائزة» .

وتولى الكلام عضو آخر في هيئة التحكيم ، وبدعى هاسنفراتز ، فقال :

«ساتكلم بصراحة . انني ارى ان كل موهبة الفنان هي في قلبه ؛ اما ما يأتي عن طريق اليد فصغير» .

ولما تجرا شخص يدعى نيفو على القول : «يجب ان اقول لهاسنفراتز انه ينبغي ان ناخذ بعين الاعتبار المهارة والتعبير» (لا ننسين ان موضوع النقاش كان النحت)، رد عليه هاسنفراتز قائلا :

«ايها المواطن نيفو ، مهارة اليد لا تساوي شيئا . لا يجوز لنا ان نصدر احكامنا بناء على مهارة اليد» .

وعلى اثر ذلك قررت هيئة التحكيم «انه لن تكون هناك جائزة للنحت» . ولما جاء حين منح جائزة الرسم ، ابان هاسنفراتز عينه وبالحماسة ذاتها ان خير الرسامين هم المواطنون الذين يقاتلون على الحدود في سبيل الحرية . وقد حمله احتداده واندفاعه حتى على التصريح بأن «جميع مواضيع الرسم يجب ان ترسم بالمسطرة والفرجار» . وفي الجلسة المخصصة لجائزة الهندسة المعمارية زعم شخص يدعى دوفورني أن

«جميع المباني يجب ان تكون بسيطة كفضيلة المواطن . فما الفائدة من زخارف لا طائل فيها ؟ ان فن العمارة يجب ان ينبعث ويتجدد عن طريق علم الهندسة» .

وغني عن البيان اننا نواجه هنا مبالغات فيها شطط ، واننا وصلنا الى حد لا

يستطيع العقل ان يتخطاه ، حتى في زمن يمكن فيه استخلاص أشد النتائج تطرفا من مقدمات جرى التسليم بها ؛ وانه لمن السهولة واليسر بمكان ان يسخر المرء، مثلما يفعل الاخوان غونكور ، من جميع المحاكمات العقلية المماثلة . لكن من يستنتج من ذلك انه يستحيل على الفنون ان تتطور في الحقب الثورية ، يقارف خطأ فادحا . واننا لنكرر ونعيد . فالصراع الضاري الذي كان يدور آنئذ لا «عند الحدود» فحسب ، بل فوق التراب الفرنسي من اقصاه الى اقصاه ، ما كان يترك للمواطن الا النزر اليسير من الوقت ليشغل نفسه بكل هدوء وطمانينة بالفنون . لكن ما كان لذلك الصراع ان يخنق حاجات الشعب الجمالية ؛ بل على النقيض من ذلك تماما ؛ فالحركة الاجتماعية الكبرى التي ايقظت في الشعب وعيا صافيا بعزته وكرامته ، اعطت في الوقت نفسه لتطور الحاجات الجمالية اقوى دفع قيض لها قط ان تحظى به . وحسبنا ، حتى نقتنع بذلك ، ان نزور متحف كارنافاليه في باريس . فمجموعات هذا المتحف المثير للاهتمام ، المكرس لعهد **الثورة** ، تثبت بلا جدال ان الفن لم يمت حين اضحى «الامتسرولا» ، بل تشرب على العكس روحا جديدة كل الجدة . ولما كان لفضيلة «الوطني» الفرنسي عهدئذ طابع **سياسي** في المقام الاول ، فكذلك كانت الحال بالنسبة الى فنه . ولا ينبغي ان يثير **ذلك** ذعرنا . فواقع الامر ان مواطن ذلك العصر ــ نقصد بالطبع المواطن الجدير بأن يحمل هذا الاسم ــ لبث لامباليا ، ان جاز التعبير ، بالاعمال الفنية غير المبنية على اساس فكرة سياسية تنزل من نفسه منزلة عزيزة (٣٢) . ولا يبادرن احد الى القول ان فنا كذاك لا يمكن الا ان يكون عقيما . ففن قدامى الاغريق الذي لا يضاهى كان له ، الى حد كبير ، طابع سياسي. ولم يكن هو الفن الوحيد الذي اتصف بذلك الطابع . فقد كان الفن الفرنسي في عهد لويس الرابع عشر يخدم ، هو الآخر ، بعض الافكار السياسية ، وهذا لم يحل بينه وبين الازدهار العظيم . اما فيما يخص الفن الفرنسي في عهد **الثورة** فقد اوغل به «اللامتسرولون» في طريق ما كان ليسلكها فن **الطبقات العليا** : فقد غدا من **اختصاص الشعب قاطبة** .

ان الاعياد المدنية والمواكب والاحتفالات العديدة في ذلك العصر هي خير شاهد واكثره اقناعا في صالح جمالية «اللامتسرولين» . كل ما هنالك ان هذه الشهادة لا تحظى بإقرار من الجميع قاطبة .

بيد ان شروط ذلك العصر التاريخية ما كانت لتسمح لفن ، غدا « من اختصاص الشعب قاطبة» ، بأن يقوم على اساس اجتماعي متين . فالسردة الترميدورية الشرسة سرعان ما وضعت نهاية لسيادة «اللامتسرولين» ، فافتتحت بذلك عهدا سياسيا جديدا ودشنت في الوقت نفسه مرحلة جديدة في الفن . مرحلة تعبر عن ميول ومشارب طبقة عليا جديدة تسنمت بدورها سدة السلطة :

---

٣٢ ــ نستخدم كلمة «سياسية» هنا بمعناها الواسع ، اي بمعنى ان كل صراع طبقي هو صراع سياسي .

البورجوازية . ولن نتكلم هنا عن تلك المرحلة التي تستأهل دراسة متبحرة ، ويجب ان تعالج على حدة .

وتلخيصا لما تقدم ، هاكم الاستنتاجات التي خلصنا اليها :

ان القول ، اولا ، بأن الفن ــ وكذلك الادب ــ انعكاس للحياة ، لا يعدو الافصاح عن فكرة هي ، على صحتها ، في غاية الإبهام . فحتى نفهم **الكيفية** التي يعكس بها الفن الحياة ، ينبغي ان نفهم آلية هذه الاخيرة . والحال ان صراع الطبقات لدى الشعوب المتمدينة يشكل واحدا من النوابض الرئيسية لتلك الآلية. وانما بعد ان نفحص هذا النابض وناخذ في اعتبارنا صراع الطبقات وندرس تقلباته في شتى صيغها ، نمتلك المقدرة على ان نفسر تفسيرا مرضيا **التاريخ الروحي** للمجتمع المتمدين : ففي هذا المجتمع تعكس «مسيرة الافكار» تاريخ الطبقات وصراعاتها فيما بينها .

ثانيا ، حين يقول كانط ان :

«المتعة التي تحدد حكم الذوق متجردة مطلق التجرد ، وانه اذا تدخّل في الحكم على الجمال اي اعتبار مفرض ، كان هذا الحكم متحيزا للغاية ، لا حكما ذوقيا» (٢٢) ،

فانه يكون قد نطق بعين الصواب ، ولكن فقط من حيث انطباق هذا القول على **الفرد المفرد** . فلئن اعجبتني لوحة من اللوحات لمجرد انني ابغي بيعها بربح ، فمن الواضح ان حكمي لا يرتدي في هذه الحال طابعا جماليا صرفا . لكن لا يصح ذلك اذا انطلقنا من وجهة نظر **مجتمع** بعينه . فدراسة الفن لدى الشعوب البدائية قد اثبتت ان الانسان الاجتماعي ينظر في بادىء الامر الى الاشياء والظاهرات من زاوية منفعتها ، وانه لا يأخذ بوجهة النظر الجمالية حيال بعض من تلك الاشياء والظاهرات الا في زمن لاحق . وهذا يلقي ضوءا جديدا على تاريخ الفن . وغني عن البيان ان الانسان الاجتماعي لا يعتبر كل شيء نافع جميلا ، لكن لا جدال في ان الاشياء النافعة ، او بعبارة اخرى الاشياء التي يمكن ان تفيده في صراع البقاء ضد الطبيعة او ضد اناس آخرين يعيشون مجتمعيا ، هي وحدها التي يمكن ان تبدو له جميلة . بيد ان ذلك لا يعني البتة ان وجهتي النظر النفعية والجمالية تتطابقان لدى الانسان الاجتماعي . فالمنفعة يتعرفها **العقل** ، اما الجمال فيتعرفه **الحدس** . ومضمار الاول هو **الحساب** ، اما مضمار الثاني فهو **الغريزة**. والحال ان مضمار الحدس اوسع وارحب بما لا يقاس من مضمار العقل ــ وهذا شيء لا غنى لنا البتة عن ادراكه واستيعابه ــ : فالانسان الاجتماعي ، اذ يتمتع بشيء يبدو له جميلا ، لا ينتبه البتة تقريبا الى ما ينطوي عليه من نفع ، وان

---

٢٢ ــ كانط : «نقد ملكة الحكم» ، القسم الاول ، الكتاب الاول . «ن.ف»

تكن فكرة هذا النفع مرتبطة لديه بفكرة ذلك الشيء (٣٤) . وفي غالب الاحوال ، لا يمكن اكتشاف هذا النفع الا عن طريق تحليل علمي . والسمة الاساسية للمتعة الجمالية تتمثل في طابعها **المباشر** . بيد ان النفع موجود ، وهو في اساس كل متعة جمالية . (لنكرر القول باننا نضع نصب اعيننا هنا الانسان الاجتماعي ، لا افرادا مفردين) . ولو لم يكن لذلك النفع من وجود ، لما كان امكن ان يبدو الشيء جميلا .

قد يعترض علي معترض بان لون شيء من الاشياء يعجب الانسان بصرف النظر عن الاهمية التي امكن آنفا او يمكن راهنا ان تكون له بالنسبة اليه في صراعه في سبيل البقاء . وعزوفا مني عن الاسهاب والاطالة في هذا الموضوع ، سأكتفي بتذكير القارىء بملاحظة ابداها فخنر . ان اللون الاحمر يعجبنا حين نراه ، على سبيل المثال ، على وجنتي صبية جميلة .لكن اي انطباع يتركه فينا هذا اللون اذا لمحناه لا على وجنتي حسنائنا الصبية ، وانما على انفها ؟

وفي مقدورنا هنا ان نقيم تناظرا تاما مع **الاخلاق** . فنحن لا نقول البتة ان كل ما هو نافع للانسان الاجتماعي لهو ذو قيمة اخلاقية . وانما نقول ان ما هو نافع لحياته ولتطوره هو وحده الذي يمكن ان يكتسب في نظره مغزى اخلاقيا . لا يوجد الانسان بدالة الاخلاق ، بل الاخلاق هي التي توجد بدالة الانسان . كذلك نستطيع القول ان الانسان لا يوجد بدالة الجمال ، وانما الجمال هو الذي يوجد بدالة الانسان . وذلك هو جوهر المذهب النفعي اذا اخذناه بأوسع معانيه وأكثرها حقيقية ، اي بمعنى ان النافع نافع لا للفرد للمفرد ، وانما للمجتمع : للقبيلة ، للشعب ، للطبقة .

وعلى وجه التحديد لاننا نضع نصب أعيننا الفرد المفرد لا المجتمع (القبيلة او الشعب او الطبقة) ، نستطيع ان نضم الى وجهة نظرنا في المسالة وجهة نظر كانط: **ان الحكم الجمالي يفترض بلا جدال غياب كل اعتبار نفعي لدى الفرد الذي يصدره.** وفي مقدورنا هنا ايضا ان نقيم تناظرا تاما مع الاحكام الصادرة من وجهة نظر الاخلاق . فلئن صرحت بان عملا من الاعمال اخلاقي لمجرد انه نافع لي ، **لي انا** ، فذلك برهان على افتقاري الى كل سليقة اخلاقية.

---

٣٤ ـ ينبغي ان نفهم الشيء على انه ليس الاشياء المادية فحسب بل ايضا ظاهرات الطبيعة والعواطف الانسانية والعلاقات بين البشر .

ملاحظات حول «تاريخ الادب الفرنسي» للانسون [1]

- ١ -

ان مؤلف لانسون المشهور : **تاريخ الادب الفرنسي** ، يمكن ان ينطوي على فائدة جلى للقارىء الروسي . فقد خطته يراعة رجل ذكي ورصين ، وعلامة متبحر بلا جدال . ولكن يحدث له احيانا ، بلا ريب ، ان يصدر احكاما ادبية مخالفة للمعقول . ومن قبيل ذلك اعتقاده بأن «جورج صاند أطول باعا في السيكولوجيا من بلزاك» .

وازاء قول كهذا لا يمكن لنا الا ان نهز كتفينا . وبوجه عام ، لا يقف مؤلفنا موقفا منصفا من بلزاك . ففي رأيه ان

«بلزاك كان رومانسيا مسعورا ، ولكن نظرا الى افتقاره الى الحس الفني والقريحة الشعرية والاسلوب، فانالروايات والمشاهد والاستلهام الرومانسي هي اليوم الاجزاء الميتة ، وقد كانت على الدوام الاجزاء الخائبة من آثاره . وبالمقابل ، فانه صوّر ابدع تصوير النفوس المتوسطة او العامية ، والأعراف البورجوازية او الشعبية ، والاشياء المادية والحسية ؛ وقد تواءم مزاجه خير ما يكون التواؤم مع المواضيع التي يبدو ان الفن الواقعي النزعة ملزم

---

١ ــ كتب بليخانوف هذا النص المؤلف من قسمين بصدد ترجمتين لكتاب لانسون الى الروسية. وقد ظهر في العددين ٩ و١٢ (حزيران وايلول ١٨٩٧) من مجلة نوفوي سلوفو (الكلمة الجديدة) بلا توقيع . «ن.ف»

على الدوام عندنا بأن يحصر نفسه ويحدها بها . وعليه ، فان بلزاك ، بمظاهر عجزه وقوته ، حقق في الرواية الانفصال بين الرومانسية والواقعية . بيد ان نتاجه يظل مشتملا على شيء ضخم ، على فيض غزير وإسراف مفرط ينم عن أصله الرومانسي» (٢) .

ان هذا كله لمستغرب حقا . فكائنا ما كان اصل انتاج بلزاك ، فلا مجال البتة للشك في ان هوة تفصله عن الرومانسيين . عودوا الى قراءة المقدمات التي كتبها هيغو لمسرحياته ، تجدوا كيف كان الرومانسيون يفهمون التحليل السيكولوجي . فهيغو ينبئنا ، عادة ، بانه اراد في المؤلف موضوع البحث ان يبين لنا إلام ينتهي هذا الهوى او ذاك اذا وضع في هذه الشروط او تلك . وهو يتناول الاهواء البشرية في شكلها الاكثر تجريدا ، ويجعلها تفعل فعلها في وسط مخترع ، مصطنع ، بل ــ نستطيع ان نقول ذلك ــ خيالي تماما . وهذه «السيكولوجيا» نفسها نلقاها في اغلب روايات جورج صاند . اما مؤلفات بلزاك فلا يشوبها مثل هذا العيب . فقد «تناول» الاهواء كما عرضها عليه **المجتمع البورجوازي في زمانه**، وبانتباه عالم الطبيعيات رصد الاهواء : **كيف تنمو وكيف تتطور في وسط اجتماعي معطى** . وبفضل ذلك صار واقعيا باعمق معاني الكلمة ، ويشكل نتاجه مصدرا لا يسد مسده اي مصدر آخر لدراسة سيكولوجيا المجتمع الفرنسي في زمن عودة الملكية وعهد لويس ــ فيليب . واذا كان في المستطاع تسميته أبا الواقعية الفرنسية ، فذلك فقط لانه لم يوجد في عداد الواقعيين الفرنسيين كاتب واحد قادر على ان يفهم المهمة الضخمة التي اخذها على عاتقه المؤلف العبقري لـ «**الملهاة البشرية**» ، بكامل رحابتها : فقد اثبت الابناء انهم غير جديرين بوالدهم . وتبعة ذلك ينبغي ان تلقى لا على كاهل بلزاك ، وانما على كل تاريخ المجتمع الفرنسي بدءا من ثورة شباط وايام حزيران ١٨٤٨ (٣) .

لا يفهم لانسون اهمية بلزاك . وهذا امر يدعو الى الاسف ، لكنه لا يحول بينه وبين ان يفهم حسن الفهم العديد من الكتاب الفرنسيين الآخرين وان يحدد سماتهم وميزاتهم برهافة كبيرة . ووصفه لهيغو لا تشوبه شائبة . وعن روايه ــ كولار يقول :

«لقد ابتكر الروحانية الجديدة ، وهي فلسفة خطابية ، وليبيرالية

---

٢ ــ غوستاف لانسون : «تاريخ الادب الفرنسي» ، الطبعة ٢٢ ، باريس ١٩٣١ ، ص ١٠٠٥ .

٣ ــ في شباط ١٨٤٨ سقطت ملكية لويس فيليب وقامت الجمهورية الثانية . وفي حزيران ١٨٤٨ حدث تمرد عمالي فاشل ، قمع بالجمهورية بين مخالب النزعة المحافظة والسلطة الشخصية المستبدة لنابليون الثالث ، وجرى قمع الحركة الشعبية قمعا شديدا . «م»

فلسفية ، ومذهب صحيح وموافق ومفصل احسن تفصيل حسب ذكاء البورجوازي الفرنسي ومصالحه» (٤) .

وهذه الكلمات القلائل تصف روايه ـ كولار وتحدد سماته وميزاته على نحو لم يبلغ شاوه كتّاب من امثال سبولر Spuller في مؤلفات ندروها لـــه بكاملها (٥) .

انه يفهم عميق الفهم ايضا غيزو Guizot :

«كان السيد غيزو قوي الشكيمة ، صادق العزم ، مستبدا ، قوي الحجة ، ضيق الافق ، دوغمائيا ، هادىء اليقين ، راسخه؛ فكانت الافكار النافعة لطبقته تبدو له على الدوام في ساطع جلائها، بوصفها قوة العقل بالذات ؛ وما كان يجدها متحققة قط بما فيه الكفاية في السياسة الحكومية الا على يديه شخصيا . وكان يرى ، وكأنما بتوجيه من العناية الربانية ، ان كل التاريخ الاوروبي ، بدءا من غزو البرابرة ، ينزع في كل مكان ، وبخاصة في فرنسا ، الى ان يكوّن ويرفع وينير ويغني طبقة متوسطة ؛ ولقد كان قوام عمله كمؤرخ ان يرسم تلك الحركة . وكان يرثي ان الديـــن ضروري للنظام ولصيانة المجتمع» (٦) .

وذلك هو الصواب بعينه ، والى حد لا يجارى . وفي مقطع لاحق يلاحظ لانسون ان غيزو ما كان يتخوف من :

«المطالب الاقطاعية لدعاة الشرعية(٧)؛ بل ركز السيد غيزو جهوده كلها ضد الديموقراطية. انه يثير الاعجاب والسخط معا في سياسة المقاومة التي انتهجها، والتي توحد بعناد فيالهوية بين البورجوازية وبين فرنسا ، بين مصالح البورجوازية وبين العقل ... وما كان يرقى الى مصاف الخطيب المفوه ويحكم التفكير إحكاما سديدا ويبعث دماء الحياة حارة في كلماته الا حين كان ينتصب بكل روعة ضد العدل وضد الضرورة ، وإلا حين كان يتشبث ، مجازفا بتهديم كل

---

٤ ـ لانسون ، المصدر الآنف الذكر ، ص ٩١٨ .

٥ ـ سبولر : «إ. روايه ـ كولار» ، باريس ١٨٩٥ .

٦ ـ لانسون ، المصدر الآنف الذكر ، ص ٩٢٠ .

٧ ـ لقب انصار ملكية آل بوربون «الشرعية» في فرنسا . «م»

شيء ، بجور مجتمع متداع » (٨) .

وفي هذا الكلام جملة من الهفوات والاغلاط . فحتى ثورة ١٨٣٠ **توجس غيزو خيفة كثيرا** من جهود دعاة الشرعية ؛ وقد كافحهم آنذاك بقوة وحزم ، ودلل في كفاحه ذاك على الصفات عينها التي عرفت عنه في صراعه ضـــد الديموقراطية . وقد برزت قوة حجته على اقوى ما تكون في النشرات الموجهة (في مطلع الاعـوام ١٨٢٠ ، بعد سقوط وزارة دوكازيس) ضد الميول الرجعية لدعاة الشرعية . لكن على الرغم من تلك الهفوات والاغلاط ، فان ذلك المقطع يسلط ضوءا ساطعا على دور غيزو وافكاره .

لنأخذ مثالا آخر من مضمار مغاير تماما ، مضمار مسرح الفودفيل الفرنسي. هاكم كيف يصف لانسون سكريب (٩) :

«سكريب فنان : اولا وقبل كل شيء بمعنى ان حبكاته الدرامية لا غاية لها الا ذاتها . المسرح عنده فن مكتف بذاته ؛ فلا حاجة به لا الى فكر ، ولا الى شعر ، ولا الى اسلوب ؛ انما حسب المسرحية ان تكون قوية البناء . الصنعة والتقنية هما كل شيء في نظره . وهو فيهما استاذ ... بيد انه وضع ، وان لم يتقصد ذلك عمدا ، ضربا من اخلاق في هزلياته الخفيفة ؛ فهي تعكس بسذاجة تصورا للحياة ، هو عينه تصور المؤلف وجمهوره ، وحكمهما الدارجة التي بموجبها كانا ينظمان نشاطهما ويحكمان على نشاط الآخرين . وهذه الاخلاق هي من اكثر الاخلاق سطحية وابتذالا : ففي كل مكـــان واينما كان **المال ، المركز ، المنصب ، الثروة** ، مثل اعلى بالغ الحطة للنجاح العملي واليسر المادي، وذاك هو ما يدعوه سكريب وجمهوره العقل ... ولا يملك المرء الا ان يتقزز حين يرى كل فعل من افعال النزاهة والطيبة والتفاني يكافأ على الدوام لا محالة بالمال ، ببائنة كبيرة او بإرث ضخم . ان سكريب لحقيق بأن يحبب اليك شذوذ الاطوار في الهوى الرومانسي» (١٠) .

هذا صحيح على نحو لا يقبل جدالا ، وليس لنا ان نضيف اليه شيئا اللهـــم

---

٨ ــ لانسون ، المصدر الآنف الذكر ، ص ٩٢١ .

٩ ــ اوجين سكريب (١٧٩١ ــ ١٨٦١) ، مؤلف مسرحي فرنسي ، خلف عددا من المسرحيـــات الهزلية الخفيفة التي تعتمد على الحبكة . «م»

١٠ ــ لانسون ، المصدر الآنف الذكر ، ص ٩٨٨ ــ ٩٨٩ . «ن.ف»

ـ كما يقول لانسون نفسه اصلا ـ الا ان الجمهور الذي كان يصفق لسكريب كان على وجه الدقة جمهورا بورجوازيا .

لعل القارىء قد لاحظ ، في الامثلة التي سقناها ، ان لانسون يعتبر الكتّاب الذين يصفهم ممثلين **للبورجوازية** . وبوجه عام ، نراه يربط عن طيب خاطر تطور الادب الفرنسي بتطور النظام الاجتماعي في فرنسا . ومن يقرأ بانتباه كتابه يجد فيه ادلة عديدة على الفكرة التي مؤداها ما يلي : بما ان الادب انعكاس المجتمع، وبما ان المجتمع حسب تعبير بيلنسكي ، **وحدة اضداد** ، فان وحدة الاضداد هذه تحدد مسيرة تطور الادب . لكن الامر الذي يدعو الى الاسف هو ان لانسون لم يدرك كل اهمية تلك الفكرة ومداها ، وانه لم يعرف بالتالي كيف يطبقها تطبيقا منطقيا ومتماسكا على دراسة تاريخ الادب . بل تراه في بعض المواضع مستعدا حتى للانقلاب عليها والوقوف ضدها . وفكره لا يقبل تمام القبول **الجبرية المطبقة** على الادب ، ولا حتى على الاحداث التاريخية بوجه عام .

«انني افهم حق الفهم لماذا وجدت ماساة فرنسية : لكن لماذا كتب الفرد كورناي ، الفرد راسين ، مآسي ؟ ان لافونتين ككاتب دلل على اصالة حللها تين : لكن لماذا كان من المحتم ان يدلل عليها في **«الحكايات»** ؟ انني لا ادرك سببا واضحا لذلك . ومن دون ان نقحم الحرية ، نقول انه يوجد هنا مفعول اخلاقي لا تقدم العلل الثلاث التي قال بها تين (١١) تفسيرا له » (١٢) .

هنا نجد انفسنا امام تخليط سافر وصارخ . فالمهم اولا بالنسبة الى تاريخ الادب ان نفسر **كيف ولماذا ظهرت** الماساة الفرنسية ، **وكيف ولماذا اختفت** ؛ اما لماذا كتب **كورناي على وجه التحديد ودون غيره** مسرحية **السيد** ، فهذا سؤال عديم الاهمية بالنسبة الى التفسير العلمي لتاريخ الادب . وفي الواقع ، لو ان **السيد** لم يكتبها كورناي وانما كتبها شخص آخر ، لأمكن لنا ان نقلب السؤال : لماذا كتبها هذا «الشخص الآخر» ، وليس كورناي ؟

ان لفي مستطاعنا مضاعفة اشباه هذه الاسئلة الى ما لانهاية ، وهي لا تستاهل اي اهتمام . ولا يبادرنا احد بالقول اننا اذا لم نكن قادرين على تعداد جميع الشروط التي انجبت فلانا او فلانا من الادباء ، فلن يكون في مستطاعنا ان نفسر نشاطه الادبي تفسيرا علميا . فهذه سفسطة بائسة . ماذا يحق لنا ان نتطلبه من تفسير **علمي** لتاريخ الادب ؟ ان يبين **الشروط الاجتماعية** التي تحدد هذا التاريخ.

---

١١ ـ العرق ، البيئة ، الزمن .

١٢ ـ لانسون ، المصدر الانف الذكر ، ص ١٠٤٦ .

وحين يسألنا سائل لماذا كتب كورناي بذاته ، دون غيره ، مسرحية «السيد» ، فانه يتطلع الى ان يحصل منا لا على تعريف لخصائص **البيئة الاجتماعية** التي كان يعيش في كنفها كورناي وسائر كتاب عصره فحسب ، بل ايضا على تعداد لجميع **ظروف حياتهم الخاصة** التي شرطت تطور شخصية كورناي وكتاب عصره جميعا .

نقول : «جميعا» ، لان التعداد المفصل لشروط تطور كل كاتب على حدة هو وحده القمين بأن يبين لماذا كان كورناي هو كورناي ، ولماذا لم يكنه وما كان في الامكان ان يكونه اي شخص آخر . ان العلم لن يمتلك ابدا المقدرة على تعداد جميع تلك الشروط . لكن لا يترتب على ذلك انه يفترض فينا ان نهب لنجدته متذرعين بـ «عنصر الحرية» . فعلم القذافة يستطيع ان يحدد بدقة مسار كل قنبلة ، ولكنه لا يملك ان يقول لماذا سقطت هذه الشظية من القنبلة هنا ولم تسقط هناك . فهل ينبغي ان نستنتج من ذلك انه يتوجب علينا ادخال «عنصر الحرية» لتفسير القصف المدفعي ؟

يقول لانسون في الفصل الاخير من كتابه :

«نخالف العقل لو اعتقدنا ان التحولات التي تحدث في العالم الاجتماعي والسياسي والاخلاقي ليس لها انعكاسها في الادب . فهل انتم مع الاشتراكية او ضدها ؟ ذلك هو السؤال الجوهري في الزمن الراهن . ولقد اصبحت نزاهة الفكر ووحدته في الوقت الحاضر ، اكثر منهما في اي وقت آخر ، ضرورة بالنسبة الى البورجوازية ؛ فعليها اليوم ان تتشرب روح التضامن القادرة وحدها على توسيع دائرة الافكار وقتل الانانية» .

حين تحدث لانسون عن غيزو ، كان يمكن ان يخيل لقارئه انه مناوىء للبورجوازية . لكننا نرى الان انه يريد انقاذها عن طريق اسداء بعض نصائح كريمة وخيالية . وهذا التناقض الظاهري يكمن تفسيره في ان لانسون مناهض في الواقع للامتيازات التي امكن للبورجوازية الكبيرة ان تمنحها لنفسها ، والتي منحتها لنفسها فعلا ، لكنه ليس مناهضا بحال من الاحوال للنظام البورجوازي . انه يعلم ان هذا النظام يتقصف في فرنسا من كل جانب ، لكنه لا يعلم بماذا ينبغي استبداله . لهذا تبدو له نهايته نهاية كل الحياة الاجتماعية ونهاية جميع ثمار الحضارة . وها هوذا يجهد لانقاذه مستنجدا بـ «عنصر الحرية» . فالايمان بهذا «العنصر» يوفر له قدرا من الطمانينة المعنوية . وبعبارة اخرى ، يستانف لانسون من الضرورة الى الحرية لانه يحس بمدى انقلاب الضرورة الموضوعية في فرنسا على «الطبقات الوسطى» وبمدى ضغطها عليها ضغطا متعاظما .

- ٢ -

يتوجب علينا ، اليوم ، اكثر من اي وقت مضى ، ان ندرس بدأب وانتبـــاه تاريخ تطور البشرية الروحي في جميع الميادين وحيثما وجد ؛ واليوم يدور كلام كثير عندنا عما يسمى (في لغتنا الادبية) بالمادية **الاقتصادية** ، التي ترى ان تطور البشرية الروحي مشروط في التحليل الاخير بالعلاقات الاقتصاديـــة ، **بعلاقات الانتاج** . ولا ريب في ان هذا الراي صحيح تمام الصحة : فمن وجهة نظر المادية الاقتصادية (اي بتعبير ادق **الجدلية**) وحدها يمكن تقديم تفسير علمي حقا لتاريخ البشرية الروحي . لكن هذا التفسير ــ مثله مثل اي تفسير **علمي** آخر ــ يفترض دراسة متانية للوقائع ومعرفة بالواقع لا يمكن ان تنوب منابهما اي نظرية او اي فلسفة ، حتى ولو كانت هذه الفلسفة وهذه النظريات صحيحة تمام الصحة بوجه العموم . فمن يقتصر ، في معرض كلامه عن تطور البشرية الروحي ، على الاشارة الى ان مرده في التحليل الاخير الى تطور القوى الانتاجية ، ذلك التطور الـــذي يحدد جميع التغيرات اللاحقة في العلاقات الاجتماعية بين الناس ، يكن قد افصح بلا مراء عن فكرة صائبة تماما . لكننا لا نعلم بعد ان كان يفهم حق الفهم تلك الفكرة التي لا مراء في صحتها ،ام انها تبقى في راسه تجريدا ميتا ، عقيدة جامـــدة عقيمة ، اشبه ما تكون بالعقيدة الدينية او بمومياء متحجرة في سكونها الجليل . ان المادية الجدلية تتاذى من الموقف الدوغمائي اكثر مما يتاذى اي نظام فلسفي آخر ، لان الدوغمائية هي العدو الاشرس للجدل . ليست المادية الجدلية بمجموعة من العقائد المومبائية ، وانما هي في المقـــام الاول **منهج تثقيب واستكشاف** . ومدلولها رائع حقا . لكنها ستبقى ابد الدهر عصية على الفهم وقليلة الوضـــوح بالنسبة الى اولئك الذين يكتفون بمحاكات عقلية منهجية ولا يسعون الى تطبيق المنهج الصحيح على دراسة الواقع .

نكرر القول : اليوم ، اكثر من اي وقت مضى ، يجب ان ندرس تاريخ البشرية الروحي. ولانسون خليق بأن يقدم لنا عونا كبيرا فيما يخص تاريخ الادب الفرنسي. صحيح ان آراءه الشخصية ، فيما يتعلق بالمهمة الرئيسية التي ينبغي ان ياخذها على عاتقهم اولئك الذين يدرسون تاريخ الادب ، لا يمكن ان تعتبر باعثة على الرضى؛ لكن هذا العيب الخطير تكفر عنه معرفة ضليعة بالموضوع ، وارهاف في الحس الادبي ، ووجدان لا يبيح للمؤلف ان يتعامى او ان يتجاهل كليا الوقائع التي تناقض على نحو صارخ آراءه المفضلة . ويكسب القارىء كثيرا بفضل ذلك الوجدان ، وان كان لانسون نفسه يخسر كثيرا في الوقت ذاته بسببه ؛ والتاريخ الذي وضعـــه للادب الفرنسي يكفي بذاته ، الى حد كبير ، لدحض آرائه المغلوطة ؛ بل اكثر من ذلك : فهو يدل على الطريق التي تمكن من يسلكها ، لا محالة ، من وضع اليـــد على اخطائه .

في عدد حزيران (١٣) اوضحنا بصفة جزئية الجانب الضعيف والجانب القوي في مؤلف لانسون . لكننا فعلنا ذلك جزئيا فحسب ، لان التمحيص الكامل له كان يقتضي مقالا نقديا طويلا . وسنغتنم فرصة هذا التعليق كي نقول ، ولو بصفة جزئية ، ما لم نقله آنفا .

«ان دراسة الادب لا يمكن ان تستغني اليوم عن التبحر : اذ لا بد من قدر كافٍ من المعلومات الدقيقة والبناءة لتسنيد احكامنا وإرشادها . ومن جهة اخرى ، لا شيء اكثر مشروعية من جميع المحاولات التي ترمي ، عن طريق تطبيق المناهج العلمية ، الى ربط افكارنا وانطباعاتنا الخاصة ، وتصوير مسيرة الادب ونمائه وتحولاته على اساس منهجي . لكن لا يجوز ان يغيب عن انظارنا امران : فغرض التاريخ الادبي وصف الفرديات؛ واساسه الحدوس الفردية. والقصد من ذلك الوصول لا الى نوع ، وانما الى كورناي ، الى هيغو ؛ والوصول اليهما لا يكون بتجارب او طرائق يستطيع كل امرىء ان يكررها ومن شانها ان تزود الجميع بنتائج ثابتة لا تتبدل، وانما بتطبيق ملكات تختلف من انسان الى انسان وتفضي الى نتائج هي بالضرورة نسبية وغير قطعية . فلا موضوع المعرفة الادبية ولا وسائلها بعلمية بالمعنى الدقيق للكلمة» (١٤) .

يسعى لانسون في هامش له في الطبعة الرابعة لكتابه الى تبديد بعض من سوء الفهم الذي نجم عن رايه بصدد هدف التاريخ الادبي ووسائل دراسته :

«لست اقصد بذلك ، كما حسب بعض القراء ، انه تنبغي العودة الى منهج سانت بوف وتكوين مجموعة من **اللوحات الشخصية** ؛ وانما قصدت انه حين تستنفد جميع وسائل تحديد الاثر الادبي ، وحين يُرد الى **العرق والبيئة والعصر** ما يعود اليها، وحين تؤخذ بعين الاعتبار استمرارية تطور النوع الادبي ، يبقى في كثير من الاحيان شيء لا يستطيع وصولا اليه اي من تلك التفسيرات ولا تملك تحديدا له اية من تلك العلل ؛ وانما في هذه الرسابة اللامتعينة ، اللامفسرة ، تكمن الاصالة العليا للاثر الادبي ؛ وهذه

---

١٣ ــ المقصود عدد حزيران ١٨٩٧ من مجلة «الكلمة الجديدة» . اما القسم الثاني من مقال بليخانوف عن لانسون ــ غير الموقع باسمه ــ فقد نشر في عدد ايلول من السنة نفسها . «ن.ف»

١٤ ــ لانسون ، المصدر الانف الذكر ، الصفحة ٧ من المقدمة . «ن.ف»

الرسابة هي التي تمثل المساهمة الشخصية لكورناي وهيغو ، وهي التي تشكل فرديتهما الادبية . وبقدر ما تكون هذه المساهمة عصية على التحليل العلمي ، لا يمكن اعتبار تاريخ الادب موضوعا لدراسة علمية صارمة» (١٥) .

ان وجهة النظر هذه غالبا ما تتردد لا في تاريخ الادب فحسب ، بل ايضا في التاريخ بوجه عام ، بله في العلوم الاجتماعية قاطبة . وفي الواقع ، لا يدلل لانسون هنا على ابتكار . لكن يوجد في كل مايقوله هذا الرجل الذكي والرصين قدر من «المساهمة الشخصية» يسبغ قدرا من الاصالة وقوة الاقناع على أفكار هي في الواقع عديمة الاصالة ومغلوطة . وفي الحالة التي تعنينا هنا تكمن هذه الاصالة في الشكل الذي يعطيه لانسون للاعتراض الدارج على محاولات التفسير العلمي للظاهرات الاجتماعية . فبفضل هذا الشكل يبدو الاعتراض ، للوهلة الاولى ، غير قابل للرد او للدحض : فنظرا الى ان قدرا من «المساهمة الشخصية» يكمن في اغلب الظن في مؤلفات اي كاتب ، كائنا من كان ، فلا مفر من الاستنتاج ، على ما يبدو ، بأن لانسون على حق ، اي ان «وسائل المعرفة الادبية ليست علمية بالمعني الدقيق للكلمة» .

لكن لنقلب الطرف في الامر عن كثب ولنتأمل لهذا الغرض واحدا من الكتاب الذين اتى لانسون بذكرهم : كورناي . فعشرون صفحة من الكتاب الذي نحلله مكرسة لكورناي . فلنمد قراءة تلك الصفحات ولنرَ ما «المساهمة الشخصية» التي لقيها مؤلفنا لدى ذلك الكاتب المسرحي الكبير .

لنبدأ بـ «سيكولوجيا البطل الكورنيلي» . ففي راي لانسون ان

«البطولة الكورنيلية ما هي الا اشادة وتعظيم بالارادة المصورة على انها مطلقة الحرية وكلية القدرة» (١٦) .

البطل الكورنيلي هو قبل كل شيء رجل محبو بإرادة فائقة القوة وواعٍ لهذه السمة الخاصة من سمات شخصيته . يقول اوغسطوس في **قنيوس** :

انا سيد نفسي ،
وسيد الكون .

وسائر ابطال كورناي سادة انفسهم ايضا ، وهذا ليس وقفا على الرجال

---

١٥ ـ المصدر نفسه . «ن.ف»

١٦ ـ لانسون ، المصدر الانف الذكر ، ص ٤٣٦ ـ ٤٣٧ . «ن.ف»

وحدهم : فنساء كورناي يتميزن بدورهن بمثل ذلك الاعتداد بقوة الشكيمة وبمثل ذلك الاسراف في كبرياء النفس . ومن حقنا ان نتساءل كيف السبيل الى تفسير هذه الظاهرة الادبية اللافتة للنظر . ويأتي جواب لانسون : «بفعل تاثير البيئة الاجتماعية » :

«ثمة تناغم مثير للاعجاب بين الابتكار السيكولوجي لدى كورناي وبين السيرة الواقعية للنفوس في ذلك العصر ؛ فحتى النساء لا يتميزن بفرط الانوثة ؛ وحياتهن الداخلية عقلية اكثر منها عاطفية » (١٧) .

ما علة ذلك ؟ معلوم ان النصف الثاني من القرن السادس عشر اتسم في فرنسا بقلاقل اجتماعية واسعة جدا وبصراع مسعور بين الاحزاب . وقد احدث هذا الصراع وتلك القلاقل توترا شديدا بين الارادات وسقى الطبائع . وقد ادى ذلك على صعيد الادب الى تعاظم الاهتمام بالاخلاق التي تبوىء الارادة مكانة الصدارة : فدي فير ترجم ابيكتيتس ، ودي بليسيس ـ مورناي واورفه وغيرهما شرحوا سينيكا ، الخ .

«في يقظة العزيمة الاخلاقية هذه تهيا الجو للنظرية الديكارتية في الارادة وللنظرية الكورنيلية في البطولة : وهنا يكمن تفسير الحظوة التي ستلاقيها الجانسنية ، ذلك الشكل المتشدد من الكاثوليكية » (١٨) .

وفي هذا الاتجاه نفسه تجلى تاثير الحياة الاجتماعية خلال النصف الاول من القرن السابع عشر :

«ان الجيل الذي نشأ بين ذكريات الماضي الرهيب وهزات حاضر لا يزال بين اخذ ورد ، ان اولئك الرجال الذين حاكوا الدسائس ضد ريشيليو وخاضوا غمار حرب الثلاثين سنة هم من اصحاب الطبائع القوية ، ان لم نقل الجلفة ، وغير مهيئين للتلهي بصبيانيات الحياة العاطفية... واهواؤهم اميل الى الفظاظة منها الى الرهافة ... واولئك الناس لا يتسمون البتة باي مظهر من مظاهر

---

١٧ ـ المصدر نفسه ، ص ٤٢٥ . «ن.ف»

١٨ ـ المصدر نفسه ، ص ٢٤٨ . «ن.ف»

الانوثة : فهم يدبرون امورهم بالعقل والارادة ... وبطولتهم الخيالية تستجيب لحاجة آسرة الى السعي والفعل» (١٩) .

ويواصل الادب عكسه لتلك السمات المميزة للسيكولوجيا الاجتماعية :

«ما الروايات والملاحم الا صور كاريكاتورية من النوع المتسم بالقوة ، يتولى كورناي رسمها لنا ، وديكارت تعريفها» (٢٠) .

وفي النصف الثاني من القرن السابع عشر ، حين توقفت القلاقل وأغلق الانتصار التام للملكية المطلقة لحقبة طويلة من الزمن الطرق التي كانت تسلكها فيما غبر طاقات الافراد المنتسبين الى طبقات او الى شرائح راتعة بقدر او بآخر في بحبوحة الامتيازات ، ظهرت نماذج جديدة واحتلت مكانة الصدارة في الحياة والادب على حد سواء . ولن نحدد هنا سمات هذه النماذج : انما كان كل مبتغانا ان نؤكد على الحقيقة الواقعة التالية ، البالغة الاهمية في نظرنا ، وهي ان سيكولوجيا ابطال كورناي ، **كما يقر بذلك لانسون نفسه** ، هي الانعكاس الدقيق للسمات النفسية للبيئة الاجتماعية في زمانهم .

والآن ، لنتابع مؤلفنا الى ابعد من ذلك ، ولنصغ الى ما يقوله لنا عن «شكل الدراما الكورنيلية»:

«المبدأ الاساسي في مسرح كورناي هو الحقيقة ، مشاكلة الحياة . ولقد تلمس طريقه في البداية تلمسا ، اذ انه نشأ في زمن ما كان يفكر فيه احد بتوجيه الفن المسرحي نحو تلك الغاية : فاطلق العنان لخياله في كل اتجاه ... لكنه ابتدع لنفسه منذ تلك البداية الاولى شكلا متزمتا، رصينا ، حقيقيا من الملهاة... ثم ابدع المأساة الحقة ، فما فارقها بعدئذ» (٢١) .

اننا نقف هذه المرة في اغلب الظن امام ما يشكل «المساهمة الشخصية» في مؤلفات كورناي . فلئن اتخذ كورناي بالفعل من الحقيقة مبدأ اساسيا لمؤلفاته المسرحية ، مع انه عاش في زمن ما كان فيه مثل هذا الخاطر ليخطر لأحد ، فمن الواضح في هذه الحال انه يدين بهذه السمة الاساسية والخاصة التي تميز

---

١٩ ـ المصدر نفسه ، ص ٣٩٨ ـ ٣٩٩ .

٢٠ ـ المصدر نفسه ، ص ٣٩٩ .

٢١ ـ المصدر نفسه ، ص ٤٢٩ ـ ٤٣٠ . «ن.ف»

مؤلفاته لنفسه ، وليس للبيئة الاجتماعية التي كانت تحيط به . بيد انه لا مناص لنا من الاقرار هنا بان مثل هذا الاستنتاج لا يبدو صحيحا الا من الوهلة الاولى. فالحقيقة ، في الماساة الكورنيلية ، تتمثل في انعدام ذلك التخليط الرومانسي الذي كان يغلب على المؤلفات المسرحية للمتقدمين عليه والتي كان سير الاحداث فيها يتحدد بنتيجة ذلك التخليط لا بطباع الابطال واوضاعهم ، وانما بتركيبات طارئة لاسباب طارئة (٢٢) .

يؤكد لانسون ان كورناي لم يلجا قط الى الطرائق الرومانسية . وفي هذا القول مغالاة . فقد سبق لليسينغ في **فن هامبورغ المسرحي** ان بيّن ان مسرحيات كورناي ، بما فيها افضلها ، نظير **رودوغينا** على سبيل المثال ، تنطوي على قدر من التخليط وحتى من التكلف . بيد انه لا مرية ايضا في ان تلك المسرحيات تنطوي على قدر من الحقيقة اعظم بما لا يقاس مما في مسرحيات هاردي او سكوديري الخ ... لهذا ينبغي ان نرى في كورناي الممثل **الاول** ، من وجهة نظر تاريخية صرف ، للنزوع نحو الحقيقة في الشعر المسرحي الفرنسي . لكن هذه الواقعة لا تؤيد اطروحة لانسون في الادب . ذلك ان نزوع كورناي نحو الحقيقة في الشعر المسرحي كان بكل بساطة انعكاسا للنزعات والميول العقلانية التي كانت تسم بميسمها المجتمع برمته عصرئذ والتي تجلت هي نفسها بوصفها ردة فعل طبيعية على الحالة الذهنية التي كانت سائدة في الحقبة التاريخية السابقة .

هاكم ما يقوله لانسون بنفسه عن ردة الفعل تلك حين يقوم بجردة اجمالية للقرن السادس عشر :

«مع عودة الملكية المطلقة والديانة الكاثوليكية ، استبعد الفكر الفرنسي المسائل الشائكة والخطرة ... وقد رسم مونتانيي بدقة حدود ما لا تمكن معرفته : لكنه لئن عاش في يسر من امره ضمن اطار نزعته الوضعية ، فان جميع العقول التي لا تستطيع استغناء عن اليقين تطلب من الايمان ان يتكلم حيث يسكت العقل ... والعقل ، المطمئن تماما من هذه الناحية ، والذي عرف طريقه الى النضج من خلال قلاقل العصر ودراسة القدامى ، يتعرف نفسه حكما مطلقا بشان الحقيقة التي يمكن ان تعرف ، ويتشبع الادب بنزعة عقلانية اختبارية وعلمية . اما مضمار الايمان فيبقى مصانا، وخارج نطاقه يتولى العقل تقرير كل شيء ... ويتجه الادب ، الذي ينزع العقل الى الهيمنة عليه ، نحو الشمولية : فهو يتعرف

---

٢٢ ــ لقد انطوى تصوير هذه الحقيقة بدوره على جانب انتقائي كان يناظر عادات مجتمع ذلك الزمان ومشاربه . لكن ليس ذلك بيت القصيد هنا .

موضوعه في ما يجد كل امرىء فيذاته حقيقتهوطريقة استعماله»(٢٣).

وفي هذه الشروط ، لا يمثل نزوع كورناي الى الحقيقة واقعا لا يمكن تفسيره بعلل اجتماعية ، واقصى ما يستطيعه المرء هو الا يبدي دهشته من ان الحقيقة لم يقيض لها ان تنتصر في الشعر المسرحي حتى قبل كورناي .

هكذا يبدو كورناي في الشعر المسرحي الفرنسي الممثل العبقري الاول للنزعات العقلانية التي كانت تميز بوجه عام عصره ، والتي عبرت عن نفسها ، جزئيا قبله وجزئيا في زمانه ، في فروع اخرى من الادب ، وعلى سبيل المثال في الفلسفة. واذا لم نكن نجانب الصواب ، فان اشباه هذه «المساهمات الشخصية» لا يمكن ان تعيق التفسير العلمي لتطور الادب العالمي .

لننتقل الى اختيار المواضيع .

«لقد فكر كورناي بالمواضيع الخاصة والبورجوازية ، بما نسميه **بالدراما** : فهو الذي قدم صيغتها ، لكنه لم يطبقها بنفسه» (٢٤) .

لماذا ؟ الا يشكل هذا الظرف «مساهمة شخصية» في نشاط كورناي الادبي ؟ يرى لانسون ان مرده الى عدة اسباب . قبل كل شيء لان «القوة تكشف الانسان»، كما كان يقول الاغريق : فهي تعتقه من شتى اصفاد الوضع الخاص وتفسح في المجال لدراسة الطبيعة الحقيقية للاهواء دراسة افضل . وهذا تفسير رديء . ولا يحل البتة المسالة المتعلقة بمعرفة لماذا كانت حجة القوة ، الكاشفة للانسان ، حجة مقنعة بالنسبة الى جميع الكتاب الكبار في القرن السابع عشر ، ثم لم تعد كذلك في القرن الثامن عشر حين وضع نيفيل دي لا شوسيه وديدرو وبومارشيه على خشبة المسرح اناسا عاديين ، عوض الملوك والابطال التقليديين . ترى الا تفسر لنا ذلك العلة الثانية من العلل التي عددها لانسون ؟

«ثانيا ، لان مصير مشاهير الناس في زمانه كان اكثر اثـــارة لاهتمام الجمهور من مصير البورجوازيين ، ويقدم اسبابا اكثـــر مطابقة لعظمة الاهواء» (٢٥) .

وهذا شيء يختلف . فلئن كان مصير البورجوازيين العاديين في زمن كورناي

---

٢٣ ـ لانسون ، المصدر الآنف الذكر ، ص ٢٤٧ ـ ٢٤٨ . «ن.ف»

٢٤ ـ المصدر نفسه ، ص ٤٣٢ . «ن.ف»

٢٥ ـ المصدر نفسه . «ن.ف»

لا يثير عظيم اهتمام جمهور المسرح ، فطبيعي الا يتخـذ الكتاب من اولئـك البورجوازيين ابطالا لمسرحياتهم . بل لنذهب الى ابعد من ذلك ولنقل ان الحياة البورجوازية في ذلك العصر لم تكن في الحقيقة مثيرة للاهتمام من وجهة نظـر الحركة الدرامية . ولئن امكن لمصير الابطال البورجوازيين في خلال القرن التالي ان يثير اهتماما واسعا لدى النظارة ، فمن الواجب ان نبحث عن علة ذلك ، وعن علة كافية تماما ، في الوضع الاجتماعي الذي كانت تحتله يومئذ او تسعى الى احتلاله البورجوازية الفرنسية .

«ثم ايضا لان الاهتمامات التاريخية تعطي الاهواء اساسا يحظى من الجميع بتفهم اوسع مما يمكن ان تتيحه الاهتمامات المهنية او المالية التي منها تنبثق الاهواء البورجوازية» (٢٦) .

هذا صحيح وغير صحيح . فالاهتمامات المهنية او المالية ليست على الدوام مصدر الاهواء البورجوازية : ومن قبيل ذلك ان «اهتمامات تاريخية» قوية حركت البورجوازية ايضا في نهاية القرن الماضي (٢٧) . لكن غني عن البيان ان تلـك الاهتمامات ما كان من الممكن لها ان تظهر الا على اساس شروط معينة ما كانت متوفرة في زمن كورناي . وعليه ... حسبنا ، كي نفسر اختيار ذلك الكاتب لمثل ذلك النوع من المواضيع ، وليس لنوع آخر ، ان نضع ايدينا على العلـة الاجتماعية .

من السهل علينا ، لو شئنا ، ان نبين ـ **بالاستناد الى الوقائع والاسباب التي ساقها لانسون نفسه** ـ ان «شكل الدراما الكورنيلية» يجد كامـل تفسيره ، بخصائصه كافة ، في سيكولوجيا الطبقة السائدة التي كانت تؤلف ، في الواقع، في زمن كورناي ، «جمهور» المسرح ، وفي اعرافها واخلاقها . لكن اين هي اذن تلك «الرسابة الشخصية» التي كان من المفروض ان تظهر ، لا محالة ، فـي مؤلفات كورناي ، فيما لو كانت نظرية لانسون صحيحة ؟ ان عيننا لا تقع على اثر لتلك الرسابة . وهذا لا يدهشنا .

ان كل اثر ادبي يعبر عن عصره . مضمونه وشكله يتحددان بمشارب ذلك العصر وعاداته وميوله ، وكلما كان الكاتب اعظم كانت اقوى واوضح تبعية نسمة نتاجه لسمة عصره ؛ او بعبارة اخرى تضاءلت فرص عثورنا في آثاره على تلـك «الرسابة» القابلة للوصف بانها شخصية . ان الخاصة الرئيسية ، «الاصالـة العليا» (القارىء يتذكر ولا بد تعبير لانسون هذا) لرجل عظيم تكمن في كونه قد استطاع ان يعبر في مضماره ، قبل الآخرين وخيرا منهم وعلى نحو اكمل ممـا

---

٢٦ ـ المصدر نفسه . «ن.ف»

٢٧ ـ اي نهاية القرن الثامن عشر ، على اعتبار ان بليخانوف كتب مقاله في عام١٨٩٧ . «ن.ف»

فعلوا ، عن الصبوات والحاجات الاجتماعية او الروحية لعصره . وإزاء هـــذه الخاصة التي تشكل «فرديته التاريخية» تتلاشى سائر الخواص الاخرى مثلمـا تتلاشى النجوم مع انبلاج نور الشمس . ومثل هذه الفردية التاريخية قابلة تماما لان تكون موضوعا لتحليل علمي دقيق .

«انني لا افهم اذن ان يُدرس الادب لغاية غير غاية تثقيـــف النفس ، ولسبب غير سبب الاستمتاع بتلك الدراسة» (٢٨) .

ان ذلك مفهوم تماما اذا اخذنا بعين الاعتبار نظرية لانسون في المساهمـــات الشخصية . ولكن من المفهوم تماما ايضا الا يوافقه على ذلك جميع اولئك الذين يرتؤون ، مثلنا ، ان تلك النظرية لا تستند الى اساس من الصحة . فمن الممكن ومن الواجب ان ندرس الادب لعين الهدف الذي ينشده عالم الاحياء حين يدرس الحياة العضوية . ولا تكاد تكون هناك حاجة لان نضيف بأن مثل تلك الدراسة لا تناقض في شيء الرغبة في تثقيف النفس ، وان المتعة الفكرية التي نجدها في تلك الدراسة لا تقل بشيء ، لا كما ولا كيفا ، عن المتعة الجمالية التي تتاتى من مطالعة روائع الادب .

---

٢٨ ــ لانسون ، المصدر الآنف الذكر ، ص ٩ من المقدمة . «ن.ف»

نظرية تشيرنيشفسكي الجمالية [1]

يقول تشيرنيشفسكي : الجمال هو الحياة ؛ وبالاستناد الى هذا التعريف يحاول ان يفسر لماذا نحب ، على سبيل المثال ، نبتة مزهرة :

«ما يعجبنا في النباتات نضارة الالوان ، وغنى الاشكال وغزارتها، لما تكشفه عن حياة مفعمة بالحيوية والنسغ . ان نبتة تذبل لقبيحة، وان نبتة لا يسري فيها نسغ كثير لتثير النفور» .

تلك ملاحظة مرهفة جدا ، والى حد ما سديدة تماما .

لكن هوذا الإشكال : فمعلوم ان الشعوب البدائية ، وعلى سبيل المثال البوشيمان والاوستراليين وغيرهم من «المتوحشين» الذين هم في طور متماثل من التطور ، لا يتجملون بالزهور ابدا ، مع ان المناطق التي يقطنونها ثرة بها للغاية .

لقد اظهرت آخر مباحث الاتنولوجيا ان تلك القبائل تستعير زخارف زينتها من العالم الحيواني وحده . وينبغي ان نستنتج من ذلك ان تلك القبائل لا تكترث البتة للنباتات ، وان تأملات تشيرنيشفسكي الاريبة ـ المذكورة اعلاه ـ لا يمكن بحال من الاحوال ان تنطبق على سيكولوجيا تلك القبائل . ما علة ذلك ؟ في مقدور المرء ان يؤكد ، اذا شاء ، ان تلك القبائل المتوحشة لم تمتلك بعد اذواق الناس المتطورة تطورا سويا . لكن هذا تهرب من الاجابة ، لا اكثر .

ما المعيار الذي يسمح لنا بأن نميز أذواق البشر السوية من اذواقهم غير السوية ؟

كان تشيرنيشفسكي سيجيب في أرجح الظن بأنه ينبغي البحث عن ذلك

---

١ ـ من بحث بالعنوان نفسه نشر في عام ١٩٠٥ في مجموعة «خلال عشرين عاما» . «م»

المعيار في طبيعة الانسان . لكن طبيعة الانسان تتغير مع مجرى التطور الحضاري: فطبيعة قناص بدائي لا تشبه من قريب او بعيد طبيعة باريسي من القرن السابع عشر ، وقد كانت طبيعة باريسي من القرن السابع عشر تنطوي على خصائص هامة عبثا نبحث عن نظيرها في طبيعة الالمان المعاصرين لنا ، الخ .

لكن ليس ذلك كل ما في الامر . ففي كل عصر ، تختلف طبيعة الناس المنتسبين الى طبقة بعينها من طبقات المجتمع اختلافا كبيرا عن طبيعة الناس المنتسبين الى طبقة اخرى . فكيف نخرج الى نتيجة جازمة ؟

لنمحص ما قاله مؤلفنا في كتابه (٢) :

«الحياة الجميلة ، الحياة كما ينبغي ان تكون ، هي في نظر الشعب الاكل الوفير والعيش في مسكن خشبي لائق والنوم ملء الجفون . بيد ان مفهوم «الحياة» مرتبط على الدوام لدى الفلاح بمفهوم العمل . فهو لا يستطيع ان يحيا من دون ان يعمل ، والحياة بلا عمل ستكون مضجرة . وهذه الحياة المتصرمة في ظل الوفرة والعمل ــ عمل كثير لا يتجاوز في الوقت نفسه قوى المرء ــ ستعطي الفلاح الشاب او الفلاحة الصبية سحنة نضرة جدا ، ووجنات ملونة ، وذلك هو الشرط الاول للجمال لدى الشعب .

«يكون بنيان الفلاحة الصبية ، التي تعمل وتكدح ، صلباً ؛ واذا كانت تلقى تغذية جيدة ، فانها ستكون ذات قوة وبأس : وهذا شرط آخر لا مناص من توفره للحسناء الريفية .

«اما حسناء المجتمع الراقي ، «الأثيرية» ، فستبدو بالضرورة عجفاء في نظر الفلاح ، بل ستترك لديه انطباعا مؤلما ، لانه تعود على اعتبار النحافة نتيجة المرض او الشقاء . بيد ان العمل لا يسمح بالسمنة .

«ان البدانة ، بالنسبة الى صبية من الريف ، ضرب من المرض، علامة على بنيان رخو ؛ والشعب يعد البدانة المفرطة عيبا . ولسنا نقع في الجمال الريفي كما يتبدى في الاغاني الشعبية على اي علامة من علامات الجمال لا تعكس صحة وعافية متدفقة ، وتوازنا في قوى الجسم ، نتيجة لحياة ميسورة في ظل العمل الدائب لكن غير المرهق .

---

٢ ــ تشرنيشفسكي : «العلاقات الجمالية بين الفن والواقع» : اشهر مؤلفات تشرنيشفسكي في علم الجمال ، واطروحته للحصول على لقب استاذ في العلوم . وقد نشر لاول مرة في عام ١٨٥٥ . (م)

«وغير ذلك تماما امر حسناء المجتمع الراقي : فاسلافها قد عاشوا منذ عدة اجيال من دون ان يتعاطوا اعمالا يدوية . وحياة الخمول لا تدع الدم يسري في الاطراف على الوجه المرام ، وتجعل العضلات والعظام تنحف وتدق ، فتكون النتيجة يدين صغيرتين وقدمين صغيرتين تشهد على طراز الحياة الوحيد الذي تتقبله الطبقات العليا في المجتمع : الحياة بلا عمل جسماني .

«اذا كانت سيدة المجتمع ذات قدمين كبيرتين ويدين كبيرتين ، فهذه علامة على عدم حسن تكوينها ، او على انها لا تتحدر من «اسرة طيبة» عريقة ... صحيح ان الصحة لا يمكن ابدا ان تفقد قيمتها في نظر الانسان ، لان الصحة ضرورية حتى في حال اليسر او الغنى ؛ من هنا فان الوجنات المتوردة والنضارة المتأتية عن عافية زاهرة لها جاذبيتها ايضا في نظر اعضاء المجتمع الراقي ؛ لكن المرض والضعف والارتخاء والذبول هي في نظرهم عناصر جمال ايضا ، لانها تبدو نتيجة لحياة متصرمة في ظل البذخ والتبطر والبطالة .

«وللشحوب والذبول والمرض مدلول آخر في نظر اعضاء المجتمع الراقي : فبينما يبحث الفلاح عن الراحة والطمانينة ، ينشد اهل الطبقة المثقفة ، الذين لا يعرفون العوز المادي والتعب الجسماني ، والذين غالبا ما يسأمون بنتيجة البطالة وخلو الاذهان من كل هم مادي ، ينشدون الاحاسيس التي تهز هزا ، ويطلبون القلق والاهواء التي تضفي على حياة المجتمع تنوعا وجاذبية يحررانها من رتابتها وفراغها .

«ان الاحاسيس التي تهز هزا والاهواء التي تستعر تضني الفرد وتبليه : فكيف لا يسحر المرء بذبول امراة حسناء ويفتن بشحوبها في الوقت الذي يشهد فيه ذلك الذبول وهذا الشحوب على كونها قد عاشت حياة صاخبة ؟» .

ماذا نستنتج من ذلك ؟ نستنتج ان الفن يصور الحياة ، وان الحياة ، «الحياة الجميلة» ، «الحياة كما ينبغي ان تكون» ، تتباين النظرة اليها بتباين الطبقات .

ما مصدر هذا التباين ؟ ان الشاهد الطويل الذي سقناه للتو لا يدع ريبا بهذا الخصوص : انها تتباين لان الوضع الاقتصادي لتلك الطبقات متباين . وقد اثبت تشيرنيشفسكي ذلك على خير وجه . من حقنا اذن ان نقول ان تصور الحياة ، وبالتالي مفهوم الجمال ، يتبدلان مع مجرى التطور الاقتصادي للمجتمع .

اذا صح ان هذا هو واقع الحال ، أمكننا ان نتساءل هل كان تشيرنيشفسكي محقا حين راح يدحض وينقض بمثل تلك القوة علماء الجمال المثاليين الذين اكدوا

ان الجمال الموجود في الواقع لا يحوز كامل رضى الانسان ، وأن ذلك هو الدافع الذي يحفزه على الانصراف الى الابداع الفني ؟

الجمال الذي في الواقع يتجاوز في نظر تشيرنيشفسكي الجمال في الفن . وهذه ، بمعنى من المعاني ، حقيقة لا مرية فيها ولا تقبل جدالا ، ولكن بمعنى من المعاني فقط . الفن يصور الحياة . لكننا راينا ان تصور الحياة ، «الحياة الجميلة» ، «الحياة كما ينبغي ان تكون» ، ليس واحدا ، حسبما يفترض تشيرنيشفسكي ، لدى اناس ينتمون الى طبقات مختلفة من المجتمع .

ماذا سيكون موقف انسان ينتمي الى طبقة دنيا في المجتمع من الحياة التي تعيشها الطبقة العليا ومن الفن الذي يصورها ؟ يمكننا الافتراض ــ بشرط ان يكون الفكر المطابق لوضع طبقته قد استيقظ فيه ــ ان ذلك الموقف سيكون سلبيا. فان كان يهتم ولو ادنى الاهتمام بالابداع الفني ، فستاخذه الرغبة في تغيير التصور السائد عن الفن ــ وتصور الطبقة العليا هو الذي يسود على العموم ــ وسيسعى الى ان يبدع «وفق نمط شخصي وجديد» . وبذلك يكون ابداعه الفني قد استثاره واقع ان الجمال المتواجد في الواقع لا يحوز على رضاه . وبديهي انه يسعنا التوكيد بأن فنه لن ينسخ الا الحياة وإلا الواقع اللذين يبدوان جميلين للطبقة التي ينتمي اليها . لكن السيادة ليست لهما ، وانما هي للحياة والواقع اللذين تبدعهما الطبقة العليا واللذين يعكسهما الفن الرائج . وعليه ، اذا كان تشيرنيشفسكي مصيبا ، فان المدرسة المثالية التي حاربها لم تكن مخطئة كل الخطا . لناخذ مثالا :

في المجتمع الفرنسي ، وفي عهد لويس الخامس عشر ، كانت تسود بعض مفاهيم عن الحياة كما ينبغي ان تكون ، وكانت هذه المفاهيم تجد تعبيرها في مختلف فروع النشاط الفني . وكانت هي مفاهيم الارستقراطية في زمن افولها. ولم تكن تلقى قبولا لدى الممثلين الروحيين للطبقة الثالثة المثربة الى الانعتاق ، بل على العكس ، فقد كان هؤلاء يخضعون تلك المفاهيم لنقد صارم وقاس .

وحين شرع ممثلو الطبقة الثالثة هؤلاء بتعاطي النشاط الفني ، بادروا الى تاسيس مدارسهم الفنية الخاصة بهم ، لانه ما كان لهم ان يرضوا ويقنعوا بالجمال الذي كانوا يلاقونه في الواقع كما ابدعته وكما كانت تتصوره وتذود عنه الطبقة العليا . ومن هنا ، فان الوقائع كانت فعلا كما كانت تصورها نظريات علماء الجمال المثاليين .

بل اكثر من ذلك : فحتى الفنانون المنتمون الى تلك الطبقة العليا كان من الممكن الا يكتفوا بالجمال الذي يلاقونه في الواقع ، لان الحياة لا تراوح في مكانها ، ولانها تتطور ، ولان تطورها يثير شقاقا ونزاعا بين ما هو كائن وبين ما يجب ــ في نظر الناس ــ ان يكون . لقد كان علماء الجمال المثاليون على حق اذن من وجهة النظر تلك . اما خطؤهم فكان من طبيعة مغايرة . ففي نظرهم كان الجمال تعبيرا عن **الفكرة المطلقة** التي يكمن تطورها في اساس كل السيرورة

الكونية ، وبالتالي في اساس كل السيرورة الاجتماعية .

لقد كان فيورباخ على حق حين كافح المثالية . وكان تلميذه تشيرنيشفسكي على حق هو الآخر حين دحض نظرية الفن المثالية واكد ان الجمال هو الحياة كما «ينبغي ان تكون» وان مهمة الفن بوجه عام هي تصوير «الحياة الجميلة» . وكان خطؤه الوحيد انه لم يفسر لنفسه تفسيرا كافيا الكيفية التي تتطور بها في التاريخ افكار الانسان بصدد «الحياة» . قال :

«ان تصور الفن الذي نتبناه ينبع من تصورات احدث علماء الجمال الالمان ، ويخرج منها بسيرورة جدلية تتحدد وجهتها بالافكار العامة للعلم المعاصر» .

هذا صحيح . لكن افكار تشيرنيشفسكي الجمالية كانت تنطوي على مجرد بذرة لتصور صحيح عن الفن ، تصور يتمثل ويحسّن المنهج الجدلي للفلسفة القديمة وينبذ في الوقت نفسه اساسها الميتافيزيائي ويضع نصب عينيه الحياة الاجتماعية العيانية لا **فكرة** مجردة .

لم يتمكن تشيرنيشفسكي من الارتفاع بنفسه الى وجهة النظر الجدلية ؛ ولهذا تنطوي تصوراته الخاصة عن الحياة والفن على عنصر لا يستهان به من الميتافيزياء.

انه يقسم حاجات الانسان الى حاجات طبيعية وحاجات صناعية : فـ «الحياة» تبدو له جزئيا سوية ــ بقدر ما تناظر الحاجات الطبيعية ــ وجزئيا ، والى حد كبير ، شاذة ، بقدر ما تكون مشروطة بحاجات الانسان الصناعية .

وبالاستناد الى معيار كذاك توصل بسهولة الى الاستنتاج بأن حياة جميع الطبقات العليا في المجتمع شاذة ، وبأن الفن الذي يعبر بالتالي ــ في مختلف العصور ــ عن تلك الحياة الشاذة هو فن زائف .

بيد ان المجتمع كان قد انقسم الى طبقات حتى في الزمن السحيق الذي كان قد شرع يخرج فيه من الحالة الوحشية . ويترتب على ذلك ان تشيرنيشفسكي كان مضطرا الى ان يعتبر كل الحياة التاريخية للبشرية زائفة وشاذة ، والى ان يعلن بالتالي ان جميع تصويرات الحياة التي رات النور طوال تلك الحقبة المديدة فوق تلك التربة الشاذة هي بدورها ، وبقدر او بآخر ، زائفة . ووجهة النظر هذه في التاريخ وفي تطور المدركات الانسانية كان من الممكن ان تكون وكانت فعلا **سلاحا كفاحيا** قويا في عصور التحويل الاجتماعي ، في عصور «النفي» . ولا غرو ان تكونَ وجهة النظر تلك قد وجدت مدافعين متحمسين عنها لدى «المربين» الروس في سنوات ١٨٦٠ . بيد انها ما كانت تصلح اساسا **لتفسير علمي للسيرورة التاريخية** . ولهذا السبب ما كان من الممكن ان تكون اساسا يقوم عليه علم جمال علمي كما حلم به قديما بيلنسكي ، علم جمال لا يصدر احكاما ــ فما ذلك من اختصاص «العقل النظري» ــ بل **يفسر** . وقد قال تشيرنيشفسكي بسداد عظيم

ان الفن ينسخ الحياة . لكن على وجه التحديد لان الفن ينسخ الحياة ، فان علم الجمال العلمي ــ او بتعبير ادق نظرية صحيحة في الفن ــ ما كان مقيضا له ان يحظى باساس متين الا في الساعة التي سيرى فيها النور تصور صحيح للحياة .

وما كانت فلسفة فيورباخ تحتوي الا على بعض ملامح من تصور كذلك .

لهذا كانت اي نظرية في الفن تتخذ من فلسفة فيورباخ اساسا لها ، نظرية تفتقر الى اساس علمي متين .

تلك هي الملاحظات العامة التي كان بودي ابداؤها بصدد نظرية تشيرنيشفسكي الجمالية . اما فيما يتعلق بالتفاصيل ، فساقول فقط ما يلي :

غالبا ما رفع النقاد الروس عقائرهم احتجاجا على تشبيه تشيرنيشفسكي القائل ان الفن قياسا الى الحياة هو كالنسخة قياسا الى اللوحة الاصلية . وكان قصد تشيرنيشفسكي من ذلك ان يمثل على الفكرة القائلة انه اذا كان النـاس ينشدون الابداعات الفنية ، فليس ذلك لان الجمال الذي في الواقع لا يحوز على رضاهم ، وانما لانه ــ لسبب او لآخر ــ عصي على منالهم .

ان تلك الفكرة لا تفتقر الى كل اساس من الصحة الى الحد الذي يتصوره نقاد تشيرنيشفسكي . ففي وسعنا ان نذكر في مضمار الرسم عددا لا يحصى من الاعمال الفنية التي تهدف الى تمكين الناس من التمتع ــ ولو عن طريق **النسخ** ــ بواقع يرتؤون ان له سحره وجاذبيته .

يستشهد تشيرنيشفسكي باللوحات التي تمثل مناظر بحرية . ولقد كان على صواب الى حد كبير . فالكثير من تلك اللوحات يدين بوجوده لكون الناس ــ الهولنديون على سبيل المثال ــ يحبون البحر ويشتهون تأمل مناظره حتى حين يكونون بمنأى عنه . واننا لنرى شيئا يضارع ذلك في سويسرا . فالسويسريون يحبون جبالهم ، لكن لا تتاح لهم الامكانية لتأملها على الدوام : فمعظم سكان ذلك البلد يحيون في الاودية او عند سفوح الجبال . ولهذا يكثر في سويسرا عدد الرسامين الذين يصورون مشاهد من جبال الالب . ولا يخطر في بال الجمهور او في بال الرسامين انفسهم ان تلك الاعمال الفنية اجمل من الواقع . كل ما هنالك انها **تحمل على التفكير** بالواقع ، وهذا كاف لكي تنتزع الاعجاب ولكي يطلبها الناس .

ان هذه لوقائع ثابتة لا تقبل نقاشا ، وتنطق بتأييد تشيرنيشفسكي . لكن ثمة وقائع اخرى تنطق بعكس رايه ، ولا بد لنا من التوقف عندها .

يقول الرسام الرومانسي الفرنسي الشهير يوجين ديلاكروا في يومياته ان لوحات دافيد الذي لا يقل عنه شهرة هي «مركب فريد من الواقعية والمثل الاعلى » (٣) .

---

٣ ــ انظر «يوميات» يوجين ديلاكروا ، باريس ١٨٩٣ ، م٣ ، ص ٣٨٣ .

وهذا صحيح تماما ، بل الاهم من ذلك ان هذا صحيح لا بالنسبة الى دافيد فحسب ، بل ايضا بوجه عام بالنسبة الى الفن الذي يعبر عن صبوات الشرائح الجديدة من المجتمع المتطلعة الى التحرر والانعتاق .

ان حياة الطبقة السائدة تبدو شاذة ، خليقة بالنقد ، في نظر الطبقة الجديدة، تلك الطبقة التي تصعد والتي ملؤها الاستياء والسخط . لذا فان اسلوب الرسامين الذين يصورون تلك الحياة لا يحوز على رضاها ، ويبدو لها **اصطناعيا**.

وهذه الطبقة تنتج بدورها رسامين يشهرون ، في صراعهم ضد المدرسة القديمة ، راية الحياة والواقعية .

لكن هذه الحياة هي «الحياة الجميلة» ، الحياة «كما ينبغي ان تكون» ... بحسب مدركات الطبقة الجديدة .

والحال ان مثل هذه الحياة لا وجود لها بعد ــ فالطبقة الجديدة تصبو في الواقع الى تحررها وانعتاقها فحسب ــ ولا تزال الى حد كبير مجرد **مثل اعلى** . لهذا يبدو الفن الذي يبدعه ممثلو الطبقة الجديدة «مركبا فريدا من الواقعية والمثل الاعلى» .

وبديهي اننا لا نستطيع ان نقول عن فن يمثل مثل ذلك الخليط انه يسعى الى تصوير الموجود في الواقع . كلا ، فاولئك الرسامون لا يكتفون ، ولا يمكن ان يكتفوا ، بالواقع . فهم يريدون ، شانهم شان كل الطبقة التي يمثلون ، ان **يحولوا الواقع** من جهة ، وان **يكملوه وفق مثلهم الاعلى** من الجهة الثانية .

ان فكرة تشيرنيشفسكي لا يمكن ، بحال من الاحوال ، ان تنطبق على **اولئك** الرسامين وعلى **ذلك** الرسم . بل يتكشف حيالهم خطؤها : لكن الجدير بالملاحظة ان الفن الروسي في زمن تشيرنيشفسكي كان يمثل هو نفسه خليطا فريدا ــ وجدابا للغاية ــ من الواقعية والمثل الاعلى . وهذا ما يفسر لنا لماذا تكشفت نظرية تشيرنيشفسكي ، التي كانت تطالب بواقعية صارمة ، عن انها **اضيق مما ينبغي** لدى تطبيقها على ذلك الفن .

لكن تشيرنيشفسكي كان ابن ــ واي ابن ! ــ زمانه . وما كان يقف من المثل العليا المتقدمة في عصره موقف اللامبالاة ، بل كان يذود ويحامي عنها بحماسة وقوة لامتناهيتين . ولهذا لبثت نظريته ، التي كانت تدعو الى **واقعية** صارمة ، تفسح مجالا **للمثالية** . يقول تشيرنيشفسكي ان الفن لا يكتفي بتصوير الحياة ، بل يفسرها ويكون لها دليلا ومرشدا . وكان يهتم هو شخصيا بالفن بوصفه ، على الاخص ، «وجيز» الحياة ، وكان يجعل هدفه في مقالاته النقدية ان يساعد الفنانين على فهم ظاهرات الحياة .

كذلك كان شان تلميذه دوبروليوبوف : تذكروا مقاله الشهير ــ والجدير بالاعجاب حقا ــ : **متى يجيء اخيرا النهار الحقيقي** ، الذي كتبه بصدد اقصوصة تورغنيف **السهاد** . في ذلك المقال يقول دوبروليوبوف :

«يعرف الكاتب الفنان ، من دون ان يشغل باله باي تفكير عام

حول حالة الفكر الاجتماعي والاخلاق ، يعرف على الدوام كيف يضع يده على الملامح الاساسية لتلك الحالة ، وكيف يسلط عليها باهر الضوء ، وكيف يضعها مباشرة تحت انظار اولئك الذين يفكرون . لهذا يبدو لنا انه ما ان يدلل الكاتب على موهبة ، اي على القدرة على الاحساس بالحقيقة الحية للظاهرات وعلى تمثيلها وتصويرها ، حتى تغدو كتاباته ، بفعل تلك الموهبة ، مرشدا امينا وموثوقا لدراسة البيئة والعصر اللذين الهما الكاتب هذا الاثر او ذاك من آثاره . وتقاس موهبة الكاتب عندئذ بالرحابة التي عانق بها الحياة ، وبقوة الصور التي ابدعها وبتنوعها» .

ووفقا لهذا التصور جعل دوبروليوبوف الهدف الرئيسي للنقد الادبي :

«تفسير ظاهرات الواقع التي ادت الى ابداع عمل فني معين».

هكذا كانت النظرية الجمالية التي ذاد عنها تشيرنيشفسكي ودوبروليوبوف هي نفسها خليطا فريدا من الواقعية والمثالية . ففي تفسيرها لظاهرات الحياة ، ما كانت تكتفي بملاحظة ما هو **كائن** ، بل تشير ايضا ــ وربما اساسا ــ الى ما **يجب ان يكون** . كانت **تنفي** الواقع كما كان قائما ، وكانت بالتالي التعبير عن النزعة «السلبية» عصرئذ ، لكنها لم تتمكن ، كما كان يقول بيلنسكي نفسه ، من ان «تطور فكرة النفي» ؛ لم تتمكن من ربط هذه الفكرة بالمجرى الموضوعي لتطور الحياة الاجتماعية الروسية ؛ وبمختصر الكلام ، لم تتمكن من اعطائها اساسا سوسيولوجيا . كان ذلك هو عيبها الرئيسي . لكن لم يكن بامكانها ، ما لبثت وفية لافكار فيورباخ ، لا ان تتحاشى ذلك العيب ولا حتى ان تلحظه . وما كان من سبيل الى استشفافه الا بتبني وجهة نظر ماركس .

لا يتسع المجال هنا لنقد أطروحات تشيرنيشفسكي الخاصة ، وعليه سنكتفي بإبداء ملاحظة واحدة اخرى .

كان تشيرنيشفسكي يرد ردا قاطعا التعريف المثالي للجليل بوصفه التعبير عن فكرة اللامتناهي . وقد كان على صواب لان المثاليين كانوا يقصدون بفكرة اللامتناهي **الفكرة المطلقة** التي ما كان لها من مكان في مذهب فيورباخ ــ تشيرنيشفسكي .

بيد ان تشيرنيشفسكي جانب الصواب حين أكد انه اذا كان مضمون الجليل قابلا لان يولد فينا افكارا شتى تعزز الانطباع الذي يحدثه فينا ، فان الموضوع الذي يثير ذلك الانطباع يبقى هو نفسه جليلا ، بصرف النظر عن تلك الافكار . ونستطيع ان نستنتج من ذلك منطقيا ان الجليل يوجد في ذاته بصرف النظر عن الافكار التي لنا عنه .

يعتقد تشيرنيشفسكي ان الموضوع هو نفسه الذي يبدو لنا جليلا ، لا الانطباع الذي يولّده فينا . لكن الامثلة التي يضربها تعاكس اتجاه اطروحته بالذات .

يقول ان الجبل الابيض والكازبك جبلان عظيمان ، لكن لن يقول احد انهما كبيران الى حد لامتناه . وهذا صحيح ، لكن لن يقول احد كذلك انهما عظيمان في ذاتهما ، بصرف النظر عن الانطباع الذي يحدثانه فينا .

كذلك الحال فيما يتعلق بفكرة الجميل : فالجميل الذي في الواقع هو في نظر تشيرنيشفسكي جميل بذاته ، لكنه يؤكد بالمقابل ان ما يبدو لنا جميلا هو فقط ما يطابق تصورنا عن «حياة جميلة» ، عن حياة «كما ينبغي ان تكون» . اذن فالاشياء ليست جميلة بذاتها .

بمختصر الكلام ، يكمن تفسير اخطاء مؤلفنا تلك ــ كما تقدم بنا القول ــ في غياب وجهة النظر الجدلية بصدد الاشياء . فهو لم يعرف كيف يجد الربـــاط الحقيقي بين الموضوع والذات ، وكيف يفسر مجرى الافكار بمجرى الاشياء . ومن هنا ، كان من المحتم ان ينتهي به الامر الى مناقضة نفسه بنفسه ، والـــى اضفاء اهمية موضوعية على بعض الافكار ، مخالفا بذلك روح فلسفته بالذات .

لكن معاينة ذلك الخطأ كانت تقتضي ان تمسي فلسفة فيورباخ ــ التي كانت في اساس نظرية تشيرنيشفسكي الجمالية ــ «مرحلة متجاوزة» .

ويبقى مع ذلك مؤلف كاتبنا ، قياسا الى عصره ، واحدا من اهم التآليف ومن اكثرها جدارة بالاعجاب والتقدير .

النقد المثالي والنقد المادي [1]

كتب السيد فولنسكي كتابا بعنوان : **النقاد الروس** . وقد اراد السيد فولنسكي ، بنشره كتابه ، ان «يقدم عملا مكتملا بقدر او بآخر حول تاريخ النقد الروسي في مراحله الرئيسية» .

ومن هذا «العمل» يتضح انه لم يتوفر لدينا حتى اليوم «نقاد حقيقيون» ، وانه اذا لم ينقدنا السيد فولنسكي ، فمن رابع المستحيلات علينا ان نتوقع خيرا او فلاحا في المستقبل .

ان «النقد الحقيقي» نقد «فلسفي» ، وبالاخص «مثالي». وبهذه الصفة يتوجب عليه ، بلا ريب ، ان يستند الى نظام مثالي . وفذلكة السيد فولنسكي لا تنبئنا بوضوح بالنظام الفلسفي الذي ينسب نفسه اليه . لكن يبدو انه يتعاطف كل التعاطف مع «الانسان الذي كان يفكر بالابدية» ، اي مع هيغل . ونحن نفترض ذلك افتراضا لان السيد فولنسكي ، في معرض حديثه عن ذلك الرجل المرموق ، يقوم بحركات بهلوانية والتواءات يزيد مقدارها بكثير عن تلك التي تصدر عنه حين يتناول بالكلام مثاليين كبارا آخرين . واذا صح افتراضنا ، فان مؤلفنا يمثل ظاهرة لافتة جدا للنظر وشبه فريدة في نوعها : فنادرون جدا هم الهيغليون في عصرنا الحاضر .

لكن منذ ان راى نظام هيغل النور تصرم ، كما هو معلوم ، ردح لا يستهان به من الزمن . ولم يقف الفكر الفلسفي عند النقطة ذاتها لا يبارحها . وحدثت

---

١ ــ اصل هذا النص دراسة نشرت في العدد السابع ، نيسان ١٨٩٧ ، من مجلة «نوفوي سلوفو» (الكلمة الجديدة)، كجزء اول من «مصائر النقد الروسي»، وبتوقيع مستعار هو ن. كامنسكي. وقد اعيد نشرها في مجموعة «خلال عشرين عاما» . «م»

في داخل المدرسة الهيغلية انشقاقات تسترعي الانتباه . وقد انتقل بعض من كان ينتمي اليها الى المادية . ومن جهة اخرى ، اغتنت العلوم الطبيعية والاجتماعية باكتشافات في منتهى الاهمية بحيث لا يوجد اليوم انسان رصين واحد يستطيع ان يعلن ، بدون تحفظات جوهرية ، انه تلميذ لهيغل . والحال اننا لا نعثر على اثر من تلك التحفظات في كتاب السيد فولنسكي . ان السيد فولنسكي لا ينقد هيغـل .

***

تتميز المحاكمات العقلية التي يجريها السيد فولنسكي بصدد «النقد الحقيقي» بافتقار شامل الى المضمون ، شأنها اصلا شأن سائر تمارينه الفلسفية .

... فعلى النقد في رأيه

«ان يدرس كيف ان الفكرة الشعرية ، التي ترى النور فـي الاغوار المجهولة من النفس الانسانية ، تشق طريقها عبر التنـوع المعقد لتصورات المؤلف الحياتية وآرائه» .

على رسله ! لنسلم بان تلك هي المهمة الرئيسية للنقد . لكن ذلك التنـوع المعقد ، الذي عبره «تشق الفكرة الشعرية طريقها» ، ينشأ عن الوسط الاجتماعي الذي يتواجد فيه الفنان ؛ ولا يمكن حتى للفكرة الشعرية نفسها ، كائنة ما كانت «اغوار النفس» التي رات النور فيها ، ان تتملص من تاثير ذلك الوسط . فافكار اسخيلوس الشعرية ما كانت تشبه افكار شكسبير الشعرية . ولئن اصاب السيد فولنسكي بالقول ان النقد مطالب بامتلاك الكفاءة والمقدرة على تقييم الافكار الشعرية وعلى اكتشاف عملية ابداعها في آن معا ، فما من ريب البتة في ان «عماده» الاول يجب ان يكون التاريخ . ولا تصلح «التصورات الفلسفية من نمط مثالي معين» لتفسير شيء ما اذا كان موضوع البحث **احداثا ووقائع ومسبباتها** . والحال انه لا مرية في ان من يريد ان يفهم عملية الابداع الفني فلا بد له ان يعرف الوقائع ، اي تاريخ الفن . ومن الضروري ان نلاحظ ان تلك العملية ليست عملية وحيدة النسق تشارك فيها على الدوام ملكات واحدة . **فهي تتحرك ، في عصور التاريخ المختلفة ، «قوى نفسية» شديدة الاختلاف** (نتكلم على هذا النحو ارضاء للسيد فولنسكي) ، بحيث يتصف فن كل عصر بطابع خاص .

تمثيلا على فكرتنا هذه ، لنتامل هذا المثال المستقى من تاريخ الرسم فـي فرنسا . ففي لوحات بوشيه تهيمن حواسية لبقة ورشيقة ؛ ولوحات دافيـد تسودها بساطة لا تخلو من تكلف ؛ واخيرا تتميز لوحات الرسامين الرومانسيين، من امثال ديلاكروا او جيريكو ، وهما فنانان لا يكترثان بالرشاقة واللباقة ويمقتان

البساطة المتكلفة ، بما يسميه الفرنسيون بـ Le Pathétique (٢) (حسبنا ان نذكر لوحتي «دانتي وفرجيل» و«طوف ميدوزا») . انهـا ثلاث مدارس متمايزة . وكل واحدة من هذه المدارس تختلف عن الاخريين بالرسم والالوان والتكوين . ومفهوم لدينا ان يكون بوشيه قد احتاج في لوحاته الى مجموعة من الصفات ، وان يكون دافيد قد احتاج الى مجموعة **اخرى** ، والرساميون الرومانسيون الى مجموعة **ثالثة** . لكن هذا التباين ، ما مصدره ؟ الا تفسره الخصائص الفردية لطباع كل واحد منهم ؟ كلا ، وهذا لاننا نتكلم لا عن الخصائص الفردية لكل واحد من اولئك الرسامين على حدة ، وانما عن السمات المميزة لمدارس ، او بتعبير ادق **لعصور بكاملها** (٣) .

كان علم الجمال المثالي يدرك ، بالطبع ، ان لكل حقبة تاريخية كبرى فنها الخاص . يميز هيغل ، على سبيل المثال ، بين الفن الشرقي والفن الكلاسيكي والفن الرومانسي ؛ لكنه كان ، اذ يلحظ هذه الوقائع البديهية ، يؤولها تأويلا غير كاف بالمرة . فتاريخ الفن كان يجد تفسيره عنده ، في التحليل الاخير ، في خصائص **الروح** ، في قوانين تطور **الفكرة المطلقة** . وحين تقدم اشباه هذه التفسيرات من قبل السيد فولنسكي او اي ند له ، فانها لا تمثل الا جملا تريد ان تكون فلسفية ، وهي في الحقيقة خاوية . اما اذا تصدى لهذه المهمة عملاق كهيغل ، فتنجم عنها احيانا ، بلا مراء ، انشاءات منطقية في منتهى الأرابة ، بله عبقرية . وثمة شيء واحد رديء ، وهو ان تلك الانشاءات العبقرية لا تفسر عادة شيئا البتة ، اي انها لا تفضي الى الهدف الذي شيدت من اجله . وبالفعل ، يقول لنا هيغل ان الفن الكلاسيكي يتسم بتوازن كامل بين الشكل والمضمون ، بينما ترجح كفة المضمون (الفكرة) على كفة الشكل في الفن الرومانسي . وهذه ملاحظة سديدة ، ومن صالح جميع دارسي تاريخ الفن ان يأخذوها بعين الاعتبار . لكن **لماذا** ترجح كفة المضمون على كفة الشكل في الفن الرومانسي ؟ ان علم الجمال المثالي الهيغلي لا يفيدنا شيئا بهذا الخصوص ، لاننا لا نستطيع ان نعتبر بمثابة جواب مقنع التوكيد القائل ان **اللامتناهي** (المضمون ، الفكرة) لا بد ان ترجح كفته بالحتم والضرورة ، في تطوره المنطقي ، على كفة **المتناهي** (الشكل) . ويردد

---

٢ ــ بالفرنسية في النص : «المؤثر» ، «المحزن» ، «المثير للعواطف» ، الخ . ــ هـ

٣ ــ كان دافيد يقول عن نفسه : «لا احب ولا احس بالعجيب المدهش ؛ فانا لا استطيع السير بيسر وراحة الا بمساعدة حقيقة واقعة» (ديليكلوز : «ل. دافيد ، مدرسته وعصره» ، باريس ١٨٦٥ ، ص ٣٢٨) . وهذا القول ينطبق على القرن الثامن عشر بوجه عام ، وعلى نصفه الثاني بوجه خاص. فقد كان جميع الناس يومئذ (وعلى الاخص المفكرون المتقدمون) **عقلانيين** . ولهذا كانوا يحبون بطريقة دافيد العقلانية وبمدرسته . لكنهم في القرن التاسع عشر لاموه على تلك العقلانية واتهموه بالافتقار الى **الخيال** .

هيغل هنا ما نقرؤه في مؤلفه **فلسفة التاريخ** : فالحركة التاريخية للانسانية تفسر بالقوانين المنطقية لتطور تلك **الفكرة المطلقة** عينها ، هذه القوانين المنطقية التي لا تفسر شيئا . وكما في **فلسفة التاريخ** ، يغادر هيغل في مؤلفه **علم الجمال** بين الحين والآخر مملكة أشباحه المثالية ليتنفس الهواء الطلق للواقع الاجتماعي . وانه قلما يلفت النظر ان صدر الشيخ يتنفس عندئذ ملء رئتيه ، وكأنه لم يتنشق قط هواء آخر . فلنستذكر تأملاته حول الفن الهولاندي .

معروف ان لوحات الرسامين الهولانديين لا تمثل البتة تقريبا مواضيع «جليلة» . ويبدو ان اولئك الفنانين قد اقسموا ان ينسوا المواضيع «السامية» والا يرسموا الا نثر الحياة . ويسأل هيغل : الا يخلون على هذا النحو بقواعد علم الجمال ؟ ويجيب ان لا ، وان مواضيعهم ، على وجه العموم ، ليست مبتذلة الى الحد الذي قد يتبدى للوهلة الاولى . يقول :

«لقد استقى الهولانديون مواضيع لوحاتهم من انفسهم ومن حياة عصرهم الاجتماعية ؛ ولسنا نستطيع لوما لهم على انهم صوروا بواسطة الفن الحياة الواقعية في زمانهم. فلو لم يصوروها، لفقدت لوحاتهم كل فائدة في اعين معاصريهم . وحتى نفهم الرسم الهولندي ، ينبغي ان نستذكر تاريخ الهولانديين . فقد انتزعوا من البحر الارض التي عليها يحيون ؛ وبفضل عنادهم وصبرهم وشجاعتهم ، افلحوا في كسر شوكة فيليب الثاني وفي نيل الحرية الدينية والسياسية ؛ وكفل لهم حبهم للعمل وروحهم الخلاقة رغدا عظيما . وقد تعلق الهولانديون بسجايا طبعهم تلك ، وكذلك برفاهيتهم البورجوازية المحترمة . والحال ان تلك السجايا وهذه الرفاهية هي التي صورها الرسامون الهولانديون . ونحن نتبينها في لوحات رامبرانت ، وصور فان ديك الشخصية ، ومناظر ووفرمان الطبيعية» (٤) .

ما يهمنا هنا ليس مسعى هيغل الى ايجاد الاعذار للرسامين الهولانديين : ففي راينا انهم ما كانوا قط بحاجة الى ان يتولى الدفاع عنهم احد . واننا لنلفت انتباه القارىء الى واقع ان المثالي الكبير كان يعرف حق المعرفة كيف يفسر بعض الظاهرات ، على الاقل ، من تاريخ الفن **بتطور الحياة الاجتماعية** . فحتى نفهم رسم الهولانديين ، ينبغي ان نستذكر تاريخهم . هذه فكرة سديدة كل السداد.

---

٤ ــ «محاضرات في علم الجمال» ، م١ ، ص ٢١٦ ــ ٢١٧ . وكذلك م٢ ، ص ٢٢٢ ــ ٢٢٣ .

لكن هذه الفكرة السديدة توحي بتأملات خطرة للغاية على علم الجمال المثالي .

هذه الفكرة ، السديدة والصحيحة في ما يتعلق بالرسم الهولاندي ، الا يمكن ان تكون سديدة وصحيحة ايضا بالنسبة الى الرسم في ايطاليا ، والى النحت في اليونان ، والى الشعر في فرنسا ، الخ ؟ وفي هذه الحال ، يمكن تفسير تاريخ الفن بتاريخ الحياة الاجتماعية ، ولن تعود بنا حاجة البتة الى الانشاءات المنطقية الاريبة للمثاليين الذين يستنجدون بخصائص **الفكرة المطلقة** . **وعندئذ سيموت علم الجمال المثالي من تلقاء نفسه** .

على هذا النحو جرت الامور بالفعل . ففيما كان علم الجمال المثالي يتشبث **بالفكرة المطلقة** ، كان ادب البلدان الاوروبية المتقدمة يشهد اكثر فاكثر ، ذيوع وتوطد اليقين بان تطور الانسانية **الفكري** ان هو الا انعكاس لتطورها **الاجتماعي** . وفي مطلع القرن التاسع عشر ظهر كتاب مدام دي ستال : **في الادب ، منظورا اليه في علائقه بالمؤسسات الاجتماعية** (باريس ١٨٠٠) . والمعضلة التي طرحتها مدام دي ستال على نفسها لم تجد في ذلك الكتاب الا حلا ناقصا جدا : اذ كانت تتجاوز من بعيد طاقات تلك المراة الكاتبة الشهيرة والسطحية معا ، التي ما كانت تدرك في ارجح الظن كامل اهمية تلك المشكلة ومداها . بيد ان المشكلة طرحت ، وهذا كان ينطوي في ذاته على اهمية جلى . وكان حلها الصحيح تضمنه الحياة الاجتماعية بالذات لاوروبا الغربية .

لقد اسهمت فرنسا في ذلك الحل اكثر من اسهام البلدان الاخرى ، ولم يكن احسن الفرنسيين فهما لتلك المشكلة هم بالضرورة ، وعلى الدوام ، من الكتاب المحترفين . ومن ذلك ، على سبيل المثال ، ان المؤرخ المعروف غيزو كان يفهمها فهما اصح واعمق بما لا يقاس من فيلومان او فكتور هيغو . يجزم غيزو ، في كتابه الجدير بالتقدير : **دراسة عن شكسبير** (١٨٢١) ، بلا تردد وبتماسك منطق ، ان التاريخ الادبي لبلد من البلدان هو نتاج تاريخه الاجتماعي . فشكسبير ابن مشروع تماما للاعراف والعلاقات الاجتماعية في عهد اليزابيث . كذلك يرى غيزو انه ان دالت دولة الكلاسيكية ، فهذا لان المجتمع الذي كانت هي تعبيره البراق لم يعد له من وجود . واخيرا يرتئي غيزو انه اذا كان «نظام شكسبير» هو وحده القادر على تقديم «الخطط التي بموجبها يتوجب الان على العبقرية ان تعمل» ، فان علة ذلك تبقى اجتماعية :

«انه النظام الوحيد القادر على احتواء جميع الاوضاع الاجتماعية والعواطف ... التي يؤلف تنازعها ونشاطها لوحة الحياة الانسانية في نظرنا» .

اذا قارنا دراسة غيزو تلكَ بالمقدمة الشهيرة لمسرحية **كروموبل** ، تلك المقدمة

التي تعتبر بمثابة بيان الرومانسيين الادبي ، وجدنا ان الشاعر (٥) ليس الا طفلا قياسا الى المؤرخ عندما يكون بيت القصيد تفسير التطور التاريخي للدراما . ولا غرو في ذلك . فالزاد الثر من المعارف **التاريخية** هو بحد ذاته شيء مستحسن جدا حين يكون موضوع البحث التطور **التاريخي** . بيد ان مؤرخنا لم يكن مؤرخا فحسب . فذلك العالم ، القادر على المثابرة على العمل في حجرة المكتب ، كان في الوقت نفسه رجل **عمل** (٦) . فقد كان غيزو واحدا من ابرز الممثلين السياسيين لبورجوازية القرن التاسع عشر . وقد ابان له العراك السياسي في زمن مبكر اين تكمن النوابض الخفية ،التي تعمى عنها العيون المغشاة ببرقع شعري ، للحركات الاجتماعية . وكان من اوائل من فهموا بوضوح وجلاء حقيقة ان العلاقات **السياسية** للشعوب تتبع لعلاقاتها **الاجتماعية** . ولم يكن الشوط طويلا بين هذه الحقيقة وبين الاقتناع بأن هذه العلاقات الاجتماعية هي عينها التي تفسر ايضا تاريخ الشعوب الادبي .

ليس هذا كل شيء . فقد فهم غيزو ، وهو يشارك بقسط موفور في الكفاح السياسي الذي كانت بورجوازية عصره تخوض غماره ضد النبلاء ورجال الدين ، فهم اهمية المنازعات بين الطبقات الاجتماعية بالنسبة الى الحركة التاريخية للبشرية . فبعبارات جريئة ، لا يكتنفها ادنى التباس ، اعلن ان كل تاريخ فرنسا كان نتيجة تلك المنازعات . وما ان اخذ بوجهة النظر هذه ، حتى بات من الطبيعي والمحتم ان يحاول تطبيقها على تاريخ الادب . وقد نفذ هذه المحاولة في **دراسة عن شكسبير** .

لقد رأى الشعر المسرحي النور في الشعب وللشعب. لكنه صار رويدا رويدا، وفي كل مكان ، التسلية المحببة لدى **الطبقات العليا** التي ما كان مناص من ان يغير نفوذها وتأثيرها طابعه ويقلباه راسا على عقب . ولم يكن هذا التغيير تغييرا نحو الافضل . فقد استغلت الطبقات العليا وضعها وامتيازاتها لتنأى بنفسها عن الشعب ولتصوغ تصوراتها وأعرافها وعواطفها وعاداتها الخاصة بها .

وحل محل البساطة والفطرة التكلف والتصنع ، وتخنثت الاعراف والاخلاق، وانعكس اثر ذلك كله في الدراما . فانكمش مضمارها وتقلص ، وجنحت الى الرتابة ووحدة النسق . لهذا نرى الشعر المسرحي لا يتفتح ويزدهر لدى الشعوب الحديثة الا حيث لم يتح الوقت بعد ، بفضل مصادفة مؤاتية ، للتكلف ، السائد دوما وابدا لدى الطبقات العليا ، لكي يمارس تأثيره الضار على ذلك الشعر ، وإلا

---

٥ ــ اي فكتور هيغو ، مؤلف «كرومويل» ومقدمتها التي عرض فيها مبادىء الدراما الرومانسية . «م»

٦ ــ معلوم ان غيزو شغل منصب وزير التعليم ، وكذلك منصب رئيس الحكومة بين ١٨٤٧ و ١٨٤٨ . «م»

حيث لم تبت بعد تلك الطبقات العليا بتا نهائيا روابطها بالشعب ، فبقيت محافظة على مشارب وحاجات جمالية مشتركة بينها وبينه . ومثل هذه المصادفة المؤاتية تلفاها تحديدا في انكلترا في عهد اليزابيث ، ذلك العهد الذي نهضت فيه ، فضلا عن ذلك ، القوى المعنوية والفكرية للأمة نهوضا عظيما بفضل انتهاء القلاقل وتنامي رفاه الشعب . ومنذ ذلك الحين راحت تتراكم تلك الطاقة الرائعة التي تجلت آجلا في الحركة الثورية ؛ بيد ان هذه الطاقة ما كانت تتجلى بعد ، عهدئذ ، الا على نحو مسالم . وقد عبر عنها شكسبير في مسرحياته الدرامية . الا ان وطنه ما كان يقدر على الدوام ابتكاراته العبقرية . ومع عودة الملكية جنحت الارستقراطية الانكليزية الى استقدام مشارب الارستقراطية الفرنسية الزاهرة وأذواقها وعاداتها الى وطنها ، وتناست شكسبير. وقد ارتأى درايدن ان لغته قد تقادم عليها الزمن، وفي مطلع القرن الثامن عشر اشتكى اللورد شافتسبوري مر الشكوى من اسلوبه الوحشي وروحه البائد عهدها . واعرب اخيرا بوب عن اسفه لان شكسبير كتب للشعب من دون ان يسعى الى انتزاع اعجاب نظارة من «مستوى اعلى» . وانما مع غاريك (٧) عادت المسارح الانكليزية الى تقديم تمثيليات شكسبير بنصها الحرفي (دونما تعديل او تصحيح) .

لن نثير الا الهزء لو قلنا ان غيزو عدد جميع الشروط التاريخية التي كانت وراء ولادة مسرحيات شكسبير . ومن يمتلك المقدرة على مثل هذا التعداد ، يكن قادرا على ان يصف للتاريخ وصفات لانتاج كتّاب عباقرة . لكن لا جدال في ان غيزو كان ينهج ، في دراسته ، نهجا صحيحا ، ولا مجال للشك في ان التاريخ اقدر فعلا من «الفكرة المطلقة» على توضيح مثل تلك الامور . ولو كان غيزو واصل عمله في هذا المضمار ، او لو كان السائرون على خطاه احسنوا تمثل نظريته ، لكنا نملك اليوم بالتأكيد مادة رحبة وثمينة لتاريخ عام للادب . لكن التطبيق المتماسك منطقيا لافكار غيزو سرعان ما غدا مستحيلا من الناحية المعنوية بالنسبة الى الايديولوجيين المتحدرين من الاوساط البورجوازية .

احتلت البورجوازية الكبيرة في فرنسا منذ عام ١٨٣٠ مركزا مهيمنا . انتهى كفاحها ضد الارستقراطية ؛ وقهر العدو ، المهاب الجانب آنفا ، وغلب على امره، وخارت قواه ؛ ولم تعد تخشى من جانبه اي ضربات جديدة ذات مفعول . لكن ، والاسفاه ، لا تدوم السعادة على هذه الارض . فما كادت البورجوازية الكبيرة تتخلص من عدو حتى برز لها عدو آخر اتى من الطرف المقابل . فقد طفق العمال والبورجوازيون الصغار ، الذين كانوا قد ساهموا ببالغ القوة والعزم في النضال ضد النظام القديم ، لكن الذين لبثوا كما في السابق في وضع اقتصادي صعب

---

٧ ــ دافيد غاريك : من مشاهير الممثلين الانكليز ، اشتهر في ادواره الشكسبيرية (١٧١٧ ــ ١٧٧٩) . م

ومحرومين من الحقوق السياسية ، طفقوا يرفعون الى حليفتهم بالامس مطالب لا تريدها هذه الاخيرة او لا تستطيع تلبيتها من دون ان تنحر نفسها بنفسها . ونشب صراع جديد اضطرت فيه البورجوازية الكبيرة الى ان تقف بدورها موقف الدفاع. والحال اننا نعلم ان المواقف الدفاعية لا تسهم في تنمية حب الحقيقة لدى الطبقات والشرائح الاجتماعية التي لم يبق لها من خيار غير الدفاع عن النفس .

«ان يعيش المرء بين ظهراني ابناء جلدته وكأنه بين ظهرانـــي اعدائه ، وان يعتبر شعبه خصما له وان يشن عليه الحرب، معتمدا الحيلة ومخفيا عداءه خلف برقع مصطنع بقدر او بآخر» ،

فهذا معناه ان يقول وداعا الى الابد لكل توثب شهم ولكل نزوع كريم ، وان يحب النافع لا الحق ، وان يحدد الخير وفق القاعدة التي سارر بها ، على مـا يقال ، واحد من المتوحشين واحدا من الآباء المرسلين : «الخير هو متى اسرق شيئا يخص غيري ، والشر هو متى يسرقني غيري» . لقد استهوى الفقهـــاء الممثلين للبورجوازية الفرنسية ، في دراساتهم عن المسائل الاجتماعية ، ان يطنبوا في الحديث عن الموضوعة القائلة ان الاذنين لا تنموان الى اعلى من الجبين وان الفقراء لن يدللوا على سمو في الاخلاق الا اذا نسوا وضعهم الصعب وتركـــوا اولئك الذين اتاحت لهم الاقدار امكانية الاغتناء يثرون بطمانينة . وبات الوسـط البورجوازي منذئذ يعتبر كل اشارة الى صراع القوى الاجتماعية امرا لا يعقل ، مثلما كانت هذه الاشارة امرا لا يعقل في اوساط النبلاء قبل عشرين سنة خلون . وغيزو عينه ، الذي كان اعلن فيما سلف ان كل تاريخ فرنسا يرتد الى ذلـــك الصراع ، وان المرائين هم وحدهم الذين يمكنهم ان يتستروا على واقعة معلومة للجميع ، صاحبنا هذا عينه طفق يعظ بالعكس بالضبط . وقد فعل ذلك علـى الاخص بعد عام ١٨٤٨ ، ذلك العام الذي اثار شديد فزع «طبقاته الوسطـــى» العزيزة على قلبه .

بما ان وجهة النظر السابقة كانت قد امست عمليا لا تطاق وغير مرغوب فيها بالنسبة الى البورجوازية الكبيرة ، فلا غرو ان ينفر ايديولوجيوها سريعا مـــن التسليم بها ومن وضعها موضع التطبيق على صعيد النظرية . ورويدا رويـــدا نسوا تماما ان المتقدمين عليهم كانوا ، قبل فترة وجيزة من الزمن ، قد تمسكوا بوجهة النظر تلك وطبقوها بنجاح عظيم . نسوها واقنعوا انفسهم بان تلـــك الفكرة قد اخترعها هدامون اشرار للاسس والمرتكزات البورجوازية لمارب مقيت هو تاليب الجماهير المستامنة والإضرار بشرفاء الناس . وما فتئوا ، في دراساتهم عن تاريخ الفن ، يرددون ان الفن انعكاس للحاجات والمشارب الاجتماعية ؛ لكـن صاروا نادرا ما يذكرون قراءهم بأن المجتمع يتالف من طبقات شتى ذات حاجات ومشارب تتغير بالضرورة طردا مع تغير العلاقات الاجتماعية . وحتى هـــذه

الاستثناءات النادرة ما كانت تبرز الى حيز الوجود الا متى تعلق الامر بوقائع ترجع زمنيا الى عهد نضال تلك الطبقة الثالثة عينها ضد النظام القديم ؛ على هذا المنوال يتذكر الطاعنون في السن طفولتهم وحداثتهم ، لكنهم ينسون ما حدث بالامس ولا يدركون المعنى الواضح لما يجري امام انظارهم في هذه الساعة ؛ ان لهم عيونا لكنهم لا يكادون يبصرون ، وان لهم آذانا ولكنهم لا يكادون يسمعون ...

كانت احداث ١٨٣٠ قد املت على البورجوازية الصغيرة وعلى الطبقة العاملة موقفا مغايرا تماما ازاء الحقيقة النظرية المتجردة . فالحقد على «الامتيازات» جعلهما تصبوان الى العدالة ، والسخط على نفاق البورجوازية الكبيرة ارغمهما على الشغف بالحقيقة بصرف النظر عن كل اعتبار عملي . وفي الحقبة الممتدة من ١٨٣٠ الى ١٨٤٨ انجبت البورجوازية الصغيرة الفرنسية ، في الميادين كافة ، مجموعة من اصحاب المواهب ، وحظيت مسائل الادب والفن باهمية عظمى في نظر القسم المتنور منها . وادى ايديولوجيوها في الوقت نفسه خدمات جلى لعلم الجمال العلمي . وما كان الوضع المرجرج لطبقتهم (او بالاحرى لشريحتهم الاجتماعية) بين البورجوازية الكبيرة والبروليتاريا يسمح لهم بالنظر الى العلاقات بين الطبقات بصحو الفكر الذي دلل عليه في حينه غيزو ومن كانوا يذهبون مذاهبه في التفكير . كانوا يريدون الارتفاع **فوق** الطبقات وحمل المسائل المتعلقة بالحياة الاجتماعية والعلم الى مملكة التجريدات الضبابية . اما عن المنازعات بين العناصر الاجتماعية فان اولئك الاشخاص ، الذين كان الكثيرون منهم مولعين بمذاهب الاشتراكية الطوباوية والشيوعية ، ما كانوا يريدون ان يسمعوا احدا يحدثهم عنها . ومن الجلي انهم ما كانوا يستطيعون ان يفهموا كل الاهمية العلمية للنظرية التي تبناها غيزو بحزم وقوة في **الدراسة عن شكسبير** .

هذا عن البورجوازية الصغيرة . اما البروليتاريا ... فقد كانت لها هموم اخرى غير علم الجمال .

***

لم تحقق نظرية الفن اذن ــ بل هيهات ــ لاسباب يمكن وصفها بانها خارجية، كل ما كانت تعد به في السنوات ١٨٢٠ . بيد ان ما فعلته كان كافيا لابطال جدوى علم جمال المثاليين الاطلاقيين .

لقد اغمض منظرو الفن اعينهم ، بتناسيهم المصادمات والاحتكاكات بين الشرائح والعناصر الاجتماعية ، عن عامل بالغ الاهمية وقادر على تفسير العديد من المشكلات في تاريخ الايديولوجيات كافة . وعلى هذا النحو ما امكنهم ان يفهموا العديد من التفاصيل في تاريخ الفن ، او ان يتخلصوا من الخطاطية والتجريد في النظرية . بيد انهم ما فتئوا يتمسكون بنظرية صحيحة . فما كان اي منهم يداخله شك في ان تاريخ الفن يجد تفسيره في تاريخ المجتمع ، بل ان

بعضهم ، نظير تين ، طوّر تلك الفكرة بموهبة نادرة . ان هذه الفكرة غير كافية لفهم تاريخ الفن فهما كاملا ، لكنها كافية تماما لطرد **الفكرة المطلقة** من التاريخ . لنتأمل المثال الذي استقيناه اعلاه من تاريخ الرسم الفرنسي . لماذا حلت مدرسة دافيد محل مدرسة بوشيه ، والمدرسة الرومانسية محل مدرسة دافيد ؟

لقد كان من المحتم ان تسير الامور على ذلك المنوال نزولا عند قوانين تطور **الفكرة المطلقة** ، كما سيقول لنا السيد فولنسكي . لكن بما اننا لا ننتظر شيئا صالحا البتة من الناصرة ، فلن نصغي الى السيد فولنسكي ، وسنحاول ان نحل تلك المشكلة على ضوء النظرية التي نحامي عنها .

لعلكم قرأتم في المجلد الاول من مؤلف الاخوين غونكور الشيق **فن القرن الثامن عشر** ، الدراسة عن بوشيه . وفي هذه الحال ، تذكرون ، على الارجح ، كيف فسر الاخوان غونكور ظهور ذلك الرسام :

«لا العصر الكبير (اي عصر لويس الرابع عشر) ولا الملك الكبير (اي لويس الرابع عشر نفسه) احبا الحقيقة في الفن . وقد دفع تشجيع بلاط فرساي وتصفيق الراي العام بمجهود الادب والرسم والنحت والهندسة المعمارية ، وبحميًا العقول والمواهب ، نحو عظمة كاذبة ونبل متكلف ... وقد خيل للمجتمع الفرنسي انه واجد في الجلال الوهمي قانونا اسمى لعلم الجمال ، مثلا اعلى مطلقا .

«حين خلف عصر لويس الخامس عشر عصر لويس الرابع عشر ، وحين خرجت فرنسا المولهة بالغزل والعشق من صلب فرنسا المولعة بالابهة والبذخ ، وحين اضحى الناس والاشياء اصغر حجما حول ملكية اكثر انسانية ، بقي المثل الاعلى للفن مثلا اصطناعيا ومتكلفا ، لكن الفن هبط من الجلال الى الامتاع والترفيه . وذاع في كل مكان ارهاف في الاناقة ، ورقة في بهجة الحواس . وعندئذ ظهر بوشيه . فبهجة الحواس هي كل المثل الاعلى لبوشيه ، وكل روح رسمه . ان فينوس التي يحلم بها بوشيه ويرسمها هي فينوس الشهوانية» (٨) .

يجب ان نضيف الى ذلك ملاحظة : ففينوس بوشيه ليست محض «فينوس شهوانية» . ففي عصرنا ايضا يرسم الرسامون عددا كبيرا من «الفينوسات الشهوانيات» لإرضاء الحس «الجمالي» لدى الفاسقين السمين من ابناء البورجوازية الغنية . لكن فينوس بوشيه مجلوة بالاناقة واللباقة . انها امراة

---

٨ ــ ج. وإ. دي غونكور : «فن القرن الثامن عشر» ، باريس ١٨٨٠ ، م١ ، ص ١٢٥ ــ ١٢٦ و١٤٥ .

مفتاح من القرن الثامن عشر على وجه التحديد ، تعرف حق المعرفة كيف تتمتع بمباهج الدنيا ، لكنها تعرف ايضا كيف تتقيد في سلوكها بجميع القواعد المرهفة لذلك العصر المرهف . صحيح انها لم تشب عن الطوق في الأولب ، لكنها لم تتلق تربيتها ايضا في دكان عطار . وعليه ، ليس بوشيه مجرد رسام لبهجة الحواس، وانما هو رسام مشاعر بهجة الحواس لدى **النبالة المتانقة في فرنسا** ، تلك النبالة التي آلت الى انحطاط في القرن الثامن عشر وانعدم لديها كل اهتمام بالجـــلال البارد الذي ميز ملكية لويس الرابع عشر التي كانت العصر الذهبي للنظام القديم. يعبر رسم بوشيه اذن عن فترة معينة من تاريخ المجتمع الفرنـــي ، او بعبارة ادق من تاريخ الطبقات العليا في فرنسا .

طرداً مع تنامي قوى الطبقة الثالثة ووعيها الطبقي ، كان يتعاظم استياؤها من النظام القائم وسخطها على النبلاء والاكليروس . وعلى الرغم من ان رجال المـــال الاثرياء انتقلت اليهم بكل تأكيد ، وبنسبة كبيرة ، عدوى إباحية الطبقات العليا وايثارها لـ «فينوس الشهوانية» ، فان الشطر الافضل والمعافى والسليم مـــن البورجوازية كان يرى بازدراء الى ارتخاء حبل الاخلاق لدى النبلاء ويدعو بحرارة الى التقيد بـ «الفضيلة» . لنسلم بان هذه الفضيلة ، حتى في مؤلفات **الفلاسفة** (٩) الاكثر تقدما ، كانت في كثير من الاحيان ذاوية بورجوازيا وخاوية من المضمون . لكن تطرق آذاننا ــ بمزيد من القوة كلما تقدمنا ــ نغمات جديدة ومفعمة رجولة حقا . فرسم مفاتن الحياة العائلية والحض على احترام ملكية الغير اخليا مكانهما لتعظيم عواطف المواطن المستعد دوما وأبدا للتضحية برفاهه الشخصي على مذبح مصالح الوطن المتوجع . ويومئذ بوجه خاص ذاعت وتعاظمت عبادة عظام رجـــال العصور القديمة . وانكبت الشبيبة تطالع بنهم بلوتارك وتتعلم «الفضيلة» عـــن طريق دراستها أبطاله .

من قرأ **صالونات** ديدرو ، يعرف المقت الذي كان يكنه لبوشيه ذلك الممثـــل العبقري للطبقة الثالثة . وهذا امر مفهوم . فبما ان بوشيه قد عبر عن مشارب الطبقات العليا الفاسدة ، فما كان من الممكن ان يتعاطف مع فنه اولئك الذين كانوا يبغضون النبالة ، ومشاربها ، وعلى الاخص فسادها . على هذا النحو ، كان من المحتم ان تؤدي مسيرة التطور الاجتماعي في فرنسا الى حدوث ردة فعل قويـــة ضد بوشيه .

كان بوشيه يرسم «فينوسات» و«جميلات» ، و رعاة وراعيـــات ، وكانت هؤلاء الراعيات هن ايضا من «الجميلات» ولكن متدثرات (او نصـــف متدثرات) بشيء يشبه الملابس .

وقد اوحى هؤلاء الفينوسات والجميلات والرعاة والراعيات بقرف عظيم الى

---

٩ ــ «الفلاسفة» : هو بالتحديد لقب فلاسفة الانوار الفرنسيين في القرن الثامن عشر . «م»

القسم الشغوف بأبطال بلوتارك من المجتمع الفرنسي الى حد ان مقت «نهج بوشيه المسيخ والمخالف للعقل» وازدراءه استمرا قائمين حتى في القرن التاسع عشر الذي كان في مستطاعه ، على ما يبدو ، ان يدلل على مزيد من الموضوعية تجاهه (١٠) . وبالانسجام التام مع التحول العام في المشارب ، طفق الرسم يحاكي هو الآخر **القدامى** ، سواء أفي التصوير ام في تركيب اللوحات التي باتت تقتبس موضوعها ، بالطبع ، من حياة عظماء رجال العصور القديمة . وحل محل «فينوس» و«ديانا» الاخوان هوراسيوس ، وبيليزيريوس ، الخ .

على هذا النحو رأت النور مدرسة داڤيد .

يقول كليمان :

«ان ملكة الفنان الرئيسية ، نعني المخيلة ، موجودة لدى داڤيد ، وعلى مستوى عال ، لكنها مختنقة تحت وطأة الارادة ، والاندفاعة تكبحها وتلجمها روح المذهب ؛ ويغتصب الذكاء والعقل ، او بالاحرى الراي القبلي ، دورا لا يخصهما ، ويهيمنان على الالهام والعاطفة » (١١) .

مخيلة قوية تلجمها ارادة اقوى ايضا ، واندفاع مجدد يسدد خطاه العقل الذي يتمسك بحزم بـ «مذهبه» : ما هذا ان لم يكن سيكولوجيا اليعاقبة ؟ واغلب الظن ان هذه السمات كانت تميز العديد من اعضاء الجمعية التاسيسية ، رفاق داڤيد . ولقد احسن نابليون فهم اتجاه المدرسة الجديدة في ميولها الى إحياء القديم في مضمار الرسم حين نصح داڤيد بأن يقلع عن ذلك وبأن يندر فنه لمواضيع «معاصرة» .

لكن هي ذي العاصفة الثورية تهدأ وتميل الى السكون ؛ فاذا بالمجتمع ، الذي «انقذه» انقلاب ١٨ برومير ، يرجع الى نشر حياة وادعة مطمئنة ؛ وعلى الرغم من ان «المنقذ» دلل على روح حربية مجاوزة الحد ، فان هزيم الرعد ما عاد يدوي في باريس ، وانما في مكان ما ناء وقصي ، في ميادين القتال في اوسترليتز وايلو . اما في باريس فالحياة هادئة مطمئنة نسبيا ؛ وبما ان جميع المطالب الاقتصادية الاساسية للطبقة الثالثة السالفة قد لبيت ، فان هذه الاخيرة ما عادت تحلم بالثورات ، بل صارت تخشاها . وواصل فنانوها رسم عظماء العصور القديمة ، لكن هؤلاء الرجال ما عادوا يوقظون في النفوس (١٢) المشاعر التي حركوها

---

١٠ ـ شارل كليمان : «جيريكو ، دراسة بيوغرافية ونقدية» ، باريس ١٨٦٨ ، ص ٢٤٣ .

١١ ـ المصدر نفسه ، المدخل ، ص ٤ .

١٢ ـ الاستثناءات نادرة للغاية ، ومن الممكن اهمالها .

فيها قبل ١٧٨٩ . وامسى تصوير اولئك الرجال العظام مجرد تقليد روتيني ، فيه من التكلف بقدر ما في رعويات بوشيه . ولئن واصل العقل في مدرسة دافيد هيمنته ، كما في الماضي ، على الخيال ، فان هذا العقل ما عاد يعمل في خدمة «مذهب» مسبق التصور من افكار متقدمة ، بل امسى يتكيف مع ما يحيط به ، بله متهيئا لتقديم بعض ضروب الاحترام والتوقير للنظام القديم . وتحول عن التجديد الى المحافظة . واختل الاستقرار في وضعه بنتيجة ذلك . فقد بات يكفي ان يحقق المجتمع تقدما جديدا في تطوره وان يدفع الى الامام بكتيبة جديدة من المجددين حتى تتمرد مخيلة هؤلاء الاخيرين على عقلانية المحافظين ، وحتى يكتشف الفنانون ، المنتقلة اليهم عدوى روح الزمن الجديد ، ما لم يسبق قط لأحد ان لاحظه : اعني ان اساليب دافيد ومدرسته الفنية لا تستجيب لجملة كاملة من متطلبات الفن «الابدية» (١٢) .

على هذا المنوال رات النور المدرسة الرومانسية في الرسم . ولن نتوقف عندها ، لكننا سنسال القارىء : أاحسنا فعلا بتناسينا التام ، لحين من الزمن ، وجود «الفكرة المطلقة» ؟ اننا لنامل الا يكون نسياننا قد سبب اي ضير للقارىء.

يخيل الينا انه لو كان للقارىء أن ينحي علينا بملامة ما ، لكانت التالية ؛ فقد يقول لنا : «انت لم تفعل شيئا ، في خاتمة المطاف ، سوى انك مسست الظاهرات مسا خفيفا . صحيح ان تطور الفن متحدد بتطور الحياة الاجتماعية ؛ لكنك لم تجشم نفسك مشقة بيان بماذا يتحدد ، بدوره ، تطور الحياة الاجتماعية ؟ وما لم تبين ذلك ، فانت مهدد في كل لحظة بالرجوع من جديد الى علم الجمال المثالي ، ليس في ارجح الظن الى مثالية شيلنغ وهيغل ، وانما الى مثالية بوكل والمريدين من شاكلته الذين يرون في تطور الافكار العامل الرئيسي للحركة التاريخية . والحال انك لو اخذت بوجهة نظر هذه المثالية ، لما عاد يمكنك الخروج من الحلقة المفرغة التالية : ان تاريخ الفن ، وبوجه عام ، تاريخ كل النشاط الفكري للبشر يتحدد بتاريخ التطور الاجتماعي ، لكن اسباب التطور الاجتماعي تكمن في نشاط البشر الفكري . واذا مضيت الى آخر الشوط ، فلا مفر لك ، بعد التخلي عن «التوريات والفرضيات الفارغة» ، من الرد مباشرة على سؤالي» .

لن نكون الا في غاية السعادة اذا وجه القارىء الينا في ذهنه مثل ذلك الخطاب . ولن نكون أقل سعادة بالاجابة على سؤاله الخيالي ، لكن ... «لا تجوز

---

١٢ ــ بعبارة اخرى ، كان رسم دافيد ــ تصويره ، الوانه ، تكويناته ــ قد انتزع اعجاب الاجيال التي اقترن في نظرها ببعض افكار محددة ، لكنه بدا غير كافٍ ، بل مستكرها ، في نظر اجيال اخرى قرنته ، بحكم المسيرة المتصلة للتطور الاجتماعي ، بافكار وتصورات مغايرة . ومن الممكن قول الشيء نفسه عن جميع المدارس الفنية التي لعبت في عصر ما دورا كبيرا ، والتي ازاحتها عن المسرح فيما بعد ردة الفعل التي قامت ضدها .

استثارة الوز» .

لكن ما همنا والوز ؟ سوف نرد ونوضح فكرتنا ؛ ولنترك تلك المجنحات الغبية تكاكي !

ان تطور المجتمع يتحدد ، في التحليل الاخـــير ، بتطوره الاقتصادي ؛ لكن لا يترتب على ذلك البتة ان علينا ان نحصر اهتمامنا كله بـ«الفتيل الاقتصادي»، على حد تعبير عالم الاجتماع الموقر ن. ك. ميخائيلوفسكي .

***

لقد بتنا نعرف ذلك : ان على النقد الادبي الحقيقي ان يكون كفؤاً في تقييم الافكار الشعرية التي لها على الدوام طابع مجرد . هكذا يتكلم السيد فولنسكي . ففي الصفحة ٢١٤ من كتابه ، ينحي هذا الناقد الادبي الحقيقي باللوم علـــى دوبروليوبوف لانه لا يدفع ابدا بتحليله الى لب موضوع الاثر الادبي بهدف :

«اكتشاف بعض مبادىء سيكولوجية عامة ، وتسليط الضوء ، بمساعدة تصور فلسفي محدد ، على العمليات المعقدة للابـــداع الانساني » .

من سوء الحظ ان السيد فولنسكي نفسه لم يبين لنا ولو مرة واحدة بمثاله ما المقصود ، بدقة ، بتقييم الفكرة الشعرية ، وبتسليط الضوء بمساعدة تصور فلسفي على العملية التي تجري في راس الفنان : فالصيحات الهستيرية التـــي يطلقها بين الفينة والفينة ناقدنا لا تسلط الضوء على اي شيء كان ،اللهم الا على بعض «العمليات» التي تجري في جهازه العصبي الخاص . لهذا يتوجب علينا ، طوعا ام كرها ، ان نتوجه من جديد الى «الانسان الذي يفكر بالابدية» .

فيم تكمن فكرة **انتيغونا** سوفوكلس ؟ يجيب هيغل : في التنازع بين حـــق الاسرة وحق الدولة : فانتيغونا تمثل الحق الاول ، وكريون الحق الثاني . وانتيغونا هي ضحية هذا الصراع العظيم الاهمية . وفكرة هيغل هذه اسهل فهما علينـــا بكثير من مواعظ السيد فولنسكي ؛ لكننا اذ ننوه بها نتابع تقدمنا ونسال : هـــل يمكن ان نعتبر ملحوظة هيغل هذه «اكتشافا لبعض مبادىء سيكولوجية عامة» ؟ ان هيغل نفسه سيجيبنا في هذه الحال بالقول : كلا ، لا تصدقوا السيـــد فولنسكي حين يقول ان تسليط الضوء على العملية الابداعية لدى الفنان بمساعدة تصور فلسفي معين هو في نظري مزاولة لعلم النفس. فانتم تعلمون انني لا اكن اعجابا شديدا لعلم النفس بوجه عام . وتسليط ضوء الفلسفة على اثر من الآثار الفنية يعني فهمه من حيث انه تعبير عن واحد من المبادىء التي تحدد مصادماتها

وتناقضاتها مجرى التاريخ الكوني . **والعمليات السيكولوجية** التي تجري في نفس فرد من الافراد لا تستأثر باهتمامي الا من حيث انها تعبير عن **الكل** ، انعكاس **لسيرورة تطور الفكرة المطلقة** .

يعرف القارىء ان وجهة نظرنا معاكسة تماما لوجهة النظر المثالية . بيد اننا نرجع هنا بسرور كبير الى هيغل . فآراؤه في الفن تنطوي بوجه عام على قدر كبير من الحقيقة ، لكن الحقيقة تقف عنده ، حسب التعبير المشهور ، وراسها الى الاسفل ، وينبغي ان نعرف كيف نوقفها على قدميها من جديد .

اذا اعتبرنا مع هيغل ان **انتيغونا** هي التعبير الفني عن الصراع بين المبدئين الحقوقيين ، نستطيع ، بالاستغناء هذه المرة عن هيغل ، ان نعتبر **زواج فيغارو** لبومارشيه ، على سبيل المثال ، تعبيرا عن نضال الطبقة الثالثة ضد النظام القديم. فبما اننا تعلمنا تمحيص الآثار الفنية على ضوء فلسفة **كتلك** ، فلن تعود بنا حاجة الى اللجوء الى **الفكرة المطلقة** ، وانما سيتوجب علينا ان نقر بأن الانسان الذي لا يعي بوضوح الصراع الذي يملأ بمساره العريق والمعقد جنبات التاريخ لا يمكن ان يكون ناقدا فنيا واعيا .

اذا اعتبرنا **زواج فيغارو** تعبيرا عن نضال الطبقة الثالثة ضد النظام القديم ، فلن نغمض اعيننا بالطبع عن **كيفية** التعبير عنه ، اي عما اذا كان الفنان قد قام بمهمته على الوجه المرام . ان مضمون الاثر الفني يتمثل في فكرة معينة عامة او (كما يقول السيد فولنسكي الذي نسي مصطلحات «الانسان الذي يفكر بالابدية») مجردة . لكن حيثما تظهر هذه الفكرة في شكلها «المجرد» ، لا يكن ثمة اثر للخلق الادبي . فعلى الفنان ان **يفرّد** العام الذي يؤلف مضمون عمله . وبما اننا نواجه هنا **الفرد** ، تظهر امامنا **بعض العمليات النفسية** ، ولا يكون **التحليل السيكولوجي** في محله فحسب ، بل إلزاميا ومفيدا للغاية . بيد ان سيكولوجيا الشخصيات الادبية تكتسب في انظارنا اهمية هائلة ، على وجه التحديد لانها سيكولوجيا طبقات اجتماعية بكاملها ، او على الاقل شرائح اجتماعية بكاملها ، ولان العمليات التي تجري في نفوس شتى الشخصيات الادبية هي بالتالي انعكاس الحركة التاريخية .

لعل السيد فولنسكي سيغضب علينا وسيتهمنا بتبني المذهب النفعي ، وسيقول اننا نقترب بخطى حثيثة من ذلك النقد الكفاحي الذي يمقته مقتا شديدا. بيد اننا سنتقي ضرباته وسنحتمي منها خلف الظهر العريض لـ «الانسان الذي يفكر بالابدية» . فليصب السيد فولنسكي اذن جام غضبه على هيغل نفسه !

من المؤكد ان هيغل كان سيعامل ، بأعظم الازدراء ، موهوبينا وموهوبينا الصغار الذين يجزلون لنا الوعود بإمتاعنا بـ «جمال جديد» ، لكنهم بانتظار ذلك لا يعرفون حتى كيف يتدبرون امرهم مع القديم . كان سيقول ان اعمالهم لا تنطوي على اي مضمون ذي اهمية . ولقد كان المضمون شيئا عظيم الاهمية في نظر

هيغل (١٤) . معلوم ، على سبيل المثال ، انه كان ينظر بشيء من الاستهجان الى الشعر الغزلي : فكان يحلو له ان يؤنب الشعراء الذين لا اهمية في نظرهم الا للحب الذي يضمره هذا لتلك ، وهذه لذاك ، من دون ان يرغبوا في النظر الى اي انسان آخر ، الخ . وبوجه العموم ، لا يكتسب الشعر في نظره مضمونا هاما اذا ما روى ان «نعجة ضلت ، وان فتاة وقعت في شراك الحب» . وارجح الظن ان هذا الكلام لن يعجب أنصار الفن للفن عندنا ، اذ سيرون فيه ميلا الى النقد الكفاحي ، بل قد يصاب السيد فولنسكي بنوبة هستيرية لو نسي لهنيهة من الزمن ان هيغل هو الذي يؤنب ويوبخ وليس «مصفّرا» من «المصفّرين» . ويخيل الينا بوجه عام ان السيد فولنسكي ، بعد ان اعلن نفسه مثاليا ، لم يدرك تمام الادراك عدد الهرطقات التي يمكن للمرء ان يعثر عليها في المجلدات الثمانية عشر من مؤلفات هيغل .

وتحاشيا لاستثارة الناقد الادبي «الحقيقي» ، ينبغي علينا ان نصرح عن النقد الذي نمحضه تأييدنا : أهو النقد الفلسفي ام النقد الكفاحي ؟ لكن مصيبتنا اننا لا نجد الى ذلك مستطاعا ، لاننا نعتقد ان **النقد الفلسفي حقا هو في الوقت نفسه نقد نضالي حقا** .

سوف نشرح ما نقصد ؛ لكننا سنبدي قبل ذلك ملاحظة سريعة بصدد المصطلحات . نقد اطلقنا صفة **الفلسفي** على نقد معين ، لانه يحلو للسيد فولنسكي استخدام اشباه هذه التعابير ، ولم نشأ ان نحيط شروحنا بالغموض باستخدامنا مصطلحا آخر . وفي الواقع ، نحن متيقنون باننا نستطيع ، في الوضع الحالي لمعارفنا ، أن نسمح لانفسنا ، على غير العادة ، ان نستبدل النقد **الفلسفي القديم** ، وبوجه عام علم الجمال ، بعلم جمال وبنقد علميين .

لا يعيّن النقد العلمي للفن اي وصفة ؛ لا يقول : عليك ان تتقيد بهذه القاعدة او تلك ، وبهذه الطريقة او تلك . بل يكتفي بأن يلاحظ **كيف ترى الثور** مختلف القواعد والطرائق التي تسود في مختلف العصور التاريخية . انه لا يعلن **قوانين ابدية للفن** ؛ بل يسعى الى دراسة **القوانين الابدية التي يحدد مفعولها التطور التاريخي للفن** . لا يقول : «الماساة الفرنسية الكلاسيكية جيدة ، والدراما الرومانسية لا تساوي شروى نقير» . ففي معياره ، كل شيء جيد في زمانه . في معياره ، لا يوجد راي مسبق يحد هذه المدرسة او تلك في الفن . واذا ما ابدى رايا او اتخذ موقفا (كما سنرى) ، فانه لا يبرر موقفه بالتذرع بقوانين الفن الابدية . وبكلمة واحدة ، انه موضوعي نظير الفيزياء ، ولهذا بالتحديد غريب

---

١٤ ــ «لان المضمون هو صاحب القول الفصل في الفن كما في سائر الاعمال الانسانية . وليس للفن من دعوة ، بحسب مفهومه ، غير ان يترجم مضمونه في واقع مطابق وحسي» («علم الجمال»، م٢ ، ص ٢٤٠) .

عن كل ميتافيزياء . وهذا النقد **الموضوعي** عينه ـ على مـــا نقول ـ نقد **كفاحي** بقدر ما يكون بالتحديد علميا حقا وفعلا .

شرحا لفكرتنا ، لنرجع الى غيزو الذي اكد ان «النظام الكلاسيكي» قد أوجدته الطبقات العليا في المجتمع الفرنسي . تصوروا انه لم يكتف في دراسته ببعـض ملاحظات واشارات منفصلة ، بل انه ، بعد تحديده الجانب المصطنع في اعراف الارستقراطية ، أوضح بدقة الارضية الاجتماعية التي رأت عليها تلك الاعراف النور ، ودرجة الهوان التي تترتب عليها بالنسبة الى الطبقة الثالثة . تخيلوا ايضا انه كتب ذلك كله بموضوعية كاملة ، كراهب طعن في السن في ديره الذي

يتأمل بطمأنينـــة العادلين والآثمين ،
يعير اذنـا لامبالية للخـــير وللشر ،
لا يعرف شفقـة او غضبا (١٥) ...

تخيلوا اخيرا ان هذا «السرد» الموضوعي بقلـــم النقد طالعه رجل ينتمي الى البورجوازية . فان كان هذا الرجل يهتم ولو ادنى الاهتمام لمصير طبقته التاريخي، لخامر قلبه بلا ادنى ريب بغض للنظام الذي كان يبيح للنبالة والاكليروس التظاهر بـ «الشهامة» على ظهر الطبقة الثالثة . وبما ان دراسة غيزو ظهـــرت في اوج الصراع الاخير بين النظام القديم والمجتمع البورجوازي الجديد ، ستطيع ان نقول بثقة وطمأنينة انه كان لها مغزى كفاحي ، وان هذا المغزى كان سيكون اعظم ايضا لو اطال المؤلف الوقوف عند رابطة السببية التاريخية بين العهد القديم و«النظام الكلاسيكي» . وفي هذه الحال كان من الممكن ان تتحول الدراسة التاريخيـــة والادبية بسهولة ، رغما حتى عن المؤلف ، ومن دون ان تكف عن الاستجابة لصارم متطلبات العلم ، الى نداء حار صادر عن كاتب سياسي ـ اجتماعي . قـــال فوسكولو (١٦) «ان الشاعر ، حتى حينما يعلّم الصبر ، ينكأ جراح القلب لانه يهزه على الدوام هزا عنيفا» . وفي وسعنا ان نقول ما يلي عن النقد العلمي : كلمـــا احدق هذا النقد بموطن الداء الاجتماعي ، كان تحليله اكثر موضوعية ، اي مثّل بمزيد من الجلاء والوضوح ذلك الداء .

ان الوسوسة للنقد بالقول : لا يجوز ان تكون نقدا كفاحيا ، لا تجدي فتيلا ، شأنها شأن الاطناب في الكلام عن قوانين الفن «الابدية» . ولئن وجدت من يصغي اليك ، فليس ذلك الا لحين من الزمن ، اي الى حين يطرأ ، تحت تاثير التطور

---

١٥ ـ بوشكين : «بوريس غودونوف» . «ن.ف»

١٦ ـ اوغو فوسكولو : كاتب ايطالي مؤلف رواية «رسائل اخيرة الى ايا كوبو اورتيس» التي كان لها تاثير عظيم على وطنيي القرن التاسع عشر (١٧٧٨ ـ ١٨٢٧) . «م»

الاجتماعي ، تغير على المشارب السائدة ويتم اكتشاف قوانين «ابدية» جديدة للفن . وعدو النقد الكفاحي، السيد فولنسكي ، لا يخامره ريب ، في اغلب الظن، في ان ثمة عصورا تتسرب فيها روح الكفاح لا الى النقد فحسب ، بل ايضا الى الابداع الفني بالذات . أفليست الروح الكفاحية هي التي املت ، ولو جزئيا، تلك الأبهة الجلمودية وتلك العظمة الملكية الجلمودية التي اتسم بها فن «عصر لويس الرابع عشر» ؟ الم يتم عن قصد ووعي تضمين الابداع الفني بهما لتمجيد فكرة سياسية معينة ؟ الا يوجد عنصر كفاحي في لوحات دافيد ، او في ما يسمى بالدراما البورجوازية ؟ بكل تاكيد ؛ بل يوجد منه ، اذا شئتم ، اكثر مما ينبغي . لكن هل باليد من حيلة ؟لو وجدت حقا قوانين أبدية للفن ، فهي تلك التي تجعل من الابداع الفني ، في بعض العصور التاريخية ، موطنا للروح الكفاحية وموئلا .

كذلك هي حال النقد . ففي جميع عصور التحول الاجتماعي ، يتشرب النقد روحا كفاحية ، ويغدو بصورة مباشرة وان جزئية ، ضربا من السجال والجدال . اهذا امر جيد أم سيء ؟ هذا يتوقف على الظروف ! لكن الشيء الاساسي هو ان ذلك محتم ، وما من انسان اكتشف بعد دواء لهذا الداء .

رويدكم ، رويدكم ! لقد اخطانا . ثمة علاج ! وقوامه تفهم كنه النقد العلمي. فمن عرف القوة الاجتماعية الهائلة لهذا النقد ، فلن تعود به رغبة في استخدام سلاح النقد «النضالي» ، مثله مثل الانسان الذي عرف البندقية فما عادت به حاجة الى الرجوع الى القوس البدائي .

أتتذكرون مقال بيساريف : **الماء الأسن** ؟ انه النقد الكفاحي باكمل معاني الكلمة . ولئن طبعت تحت عنوان المقال وبين قوسين عبارة **مؤلفات ا. ف. بيسيمسكي** ، الخ ... ، فليس موضوع البحث مؤلفات بيسيمسكي الا على نحو عارض وعابر ، وهذا ما ينبه المؤلف اليه القارىء من السطور الاولى على كل حال . بيت القصيد في ذلك المقال ، بوجه العموم ، تاخرنا ، افتقارنا الى الشخصية ، بكمنا ، عطالتنا ، احكامنا المسبقة ، وحشية علاقاتنا العائلية ، اضطهاد المراة ، الخ . وجميع هذه الصفات السلبية ، التي هي صفاتنا ، يعتبرها المقال محض نتيجة لتطورنا الفكري الضعيف الذي عليه يركز المؤلف هجماته المستمرة . وزبدة الكلام ، ينطلق بيساريف هنا ، كما في كل مكان آخر ، من وجهة نظر **الغربي** ، كما يقول الالمان ــ وهي وجهة نظر لا يستوقفها الا التناقض المجرد بين الحقيقة والخطأ ، بين المعرفة والجهل ، بين التاخر الفكري والتطور الفكري. ويصم بيساريف ــ هذا شيء لا يقبل جدلا ــ بالعار مجتمعنا المتاخر، ويندد به على نحو رائع ومثير للاعجاب ، لكن وعظه الحماسي ، الذي يدين الجهل وينعي الغباء، لا يشير الى الوسائل الحقيقية **للنضال ضدهما** . وان يقال : تعلموا ، طوروا انفسكم ، يعدل الهتاف : توبوا ، ايها الاخوة ! فالزمن يمر ، ونحن في غيّنا سادرون ، لا نحسن التوبة . والحق انه لا بد ان توجد اسباب عامة لافتقارنا الى

الثقافة والى التوبة على حد سواء . وما لم يتم اكتشاف هذه الاسباب العامة والتنويه بها ، فلن يؤتي الوعظ في سبيل المعرفة واحدا بالمئة من الثمار التي يمكن ان يؤتيها . بل ان الواعظ نفسه ، شاء ام ابى ، سيفعم بالشكوك . فمن الصعب ، كما قد يبدو ، ان يؤمن احد بالقوة التحريرية للمعرفة بمثل ما يؤمن بها بيساريف ؛ ومن الصعب ، كما قد يبدو ، ان نتصور رجلا اعظم استعدادا للنضال ضد الغباء والاحكام المسبقة من بازاروف (١٧) الذي نلقى لديه ، بحسب تعبير بيساريف ، **المعارف** والارادة معا . ومع ذلك ، كيف يفهم بيساريف نشاط بازاروف ؟ اعيدوا قراءة نهاية مقال «بازاروف» ، تستحوذ عليكم الدهشة من نبرته الحزينة والقانطة :

«بيد ان الحياة سيئة ، بالنسبة الى امثال بازاروف ، وان غنوا وصفروا . فهم لا يعرفون لا نشاطا ولا حبا ، ولا بالتالي لذة، كما انهم لا يعرفون كيف يتألمون ، فلا يئنون ولا يندبون ، وكل ما هنالك انهم يحسون بين الحين والآخر بأن الوجود خاو ، مسئم، تفه ، عبثي» .

لماذا لا يعرف بازاروف من نشاط اذن ؟ لانها عظيمة جدا قوة تأخرنا ، قوة افتقارنا الى الشخصية ، قوة بكمنا ،قوة عطالتنا وسائر صفاتنا السلبية التي غالبا ما اثارت غضب بيساريف البليغ . وما دامت هذه الصفات لا ينظر اليها على انها **مقولات تاريخية** ، وما دامت لا تفسر على انها **ظاهرات انتقالية** ، وما دام **ظهورها** ، وكذلك **زوالها** في الغد ، لا يرتبطان بالتطور التاريخي لعلاقاتنا الاجتماعية ، فانها ستبدو بالضرورة اشبه بقوة لا تقهر ، اشبه بواقع لا سبيل الى تجاوزه ، اشبه بـ «شيء في ذاته» لا يقاوم ، شيء لا قبل لبازاروف بمواجهته ، رغما عن معارفه جميعا وعن ارادته كلها . ولهذا يتوجب عليه ، اذ يدير ظهره للحياة الاجتماعية ، ان يبحث عن خلاصه في «المختبرات» .

كان **فلاسفة** القرن الثامن عشر الفرنسيون يؤمنون بحرارة ، هم ايضا ، بقوة العقل ، لكنهم كانوا هم ايضا يخلصون في كثير من الاحيان الى الاستنتاج المرير بأن الوجود خاو ، مسئم ، تفه وعبثي ، وأنه لا نشاط للانسان الذي يُعمِل فكره ، وبوجه عام يجب ان نتذكر ان الايمان الراسخ لدى جميع «المربين» (**Aufklaerer** كما يقول الالمان) بقوة العقل كان يقترن بايمان راسخ ايضا بقوة الجهل ، بحيث

---

١٧ ــ بطل رواية تورغينيف : «آباء وبنون» (١٨٦٢) . نموذج الثوري كما كان يراه الروائي الروسي : عدمي . وليس تورغينيف هو الذي ابتكر هذه الكلمة ، لكنه هو الذي اسبغ عليها مدلولها السياسي والاجتماعي . «ن.ف»

كان مزاجهم يتقلب باستمرار تبعا لرجحان كفة الايمان الاول او الثاني بصورة مؤقتة لديهم .

كان من المحتم اذن ان يؤول الامر بعمل بيساريف ونقده النضالي الى الضعف بحكم الموقف الذي اتخذه . لقد كان في وسعه ، اذا ما صمم ، ان يحرر قرار اتهام بالغ العنف ضد الجهل والغباء ، لكن ما كان في وسعه ان يسمي القوى الاجتماعية العنيدة ، الاقوى بما لا يقاس من الجهل والغباء ، التي اذ تفعل فعلها على غرار العناصر الطبيعية تمهد السبيل في الوقت نفسه للعمل الكريم والذكي الذي يقوم به اناس مسلحون بالارادة وبمعارف حقيقية . ولو كان بيساريف كتب، بدلا من مقاله الحماسي **الماء الآسن** ، تحليلا هادئا وباردا لقصة بيسيمسكي **الريش** ، رائيا في هذه القصة وصفا للجوانب القاتمة من وضع اجتماعي طوّح به التاريخ (نشر «الماء الآسن» في تشرين الاول ١٨٦١) ، لكان عرضه الهادىء فعل فعله في القراء على نحو أشحذ للهمم من محض التهجم ، وان المتفجر موهبة ، على خور العزائم والغباء .

لكن سيعترض علينا القارىء هنا بالقول : لقد كان المفروض في هذه الحال بيساريف ، بعد تغييره كل طابع نشاطه الادبي ، ان ينكب على دراسة علم الاجتماع .

ولسوف نجيبه : هذا صحيح . ففي زمن بيساريف ، ما كان لكاتب **روسي** ان ينطلق من وجهة النظر المشار اليها من دون ان يكون قد وجد قبل ذلك حلا في **فكره** بالذات لمجموعة كاملة من المعضلات الاجتماعية الاساسية . ومن كان سيتنطع للبحث عن حل لها ، كان من المحتم ان يخسره النقد الادبي . لكن لا يدور في خلدنا ان نوجه اصبع الاتهام الى بيساريف ؛ انما نقول فقط انه سيكون من المستغرب ان يتعاطى المرء اليوم نوع النقد الذي كان من المحتم عليه ان يتعاطاه بحكم ظروف زمانه .

ان نقدا ادبيا علميا لمكن **اليوم** ، لانه قد تم اليوم ارساء بعض **المقدمات** الضرورية للعلم الاجتماعي . وبما ان النقد العلمي بات ممكنا اليوم ، فان النقد الكفاحي يغدو ، بصفته نقدا مستقلا ومنفصلا ، شيئا بائدا ومضحكا . هذا كل ما رمينا ان نقوله .

لقد افترضنا حتى الان ان الناس الذين يشغلون انفسهم بالنقد العلمي يجب عليهم ويمكن لهم ان يبقوا في كتاباتهم باردين كالرخام ، هادئين كرهبان طعنوا في السن في اديرتهم ، لكن مثل هذا الافتراض لا طائل تحته بوجه الاجمال . فلئن اعتبر النقد العلمي تاريخ الفن نتيجة للتطور الاجتماعي ، فانه هو ذاته نتاج لهذا التطور . ولئن كان تاريخ طبقة بعينها من الطبقات الاجتماعية ووضعها الراهن يولدان فيها بالضرورة بعض المشارب الجمالية وبعض الميول الفنية دون سواها، ففي مستطاع النقاد العلميين بدورهم ان تكون لهم مشاربهم وميولهم المحددة ، اذ ان هؤلاء النقاد لا يسقطون من السماء، بل ينجبهم هم ايضا التاريخ . لنرجع مرة اخرى الى غيزو . فلقد كان ناقدا علميا ، بقدر ما كان يعرف كيف يربط تاريخ

الادب بتاريخ الطبقات في المجتمع الجديد . وببيانه هذه الرابطة ، كان يعلن حقيقة **موضوعية** علمية تماما . بيد ان هذه الرابطة كانت منظورة بالنسبة اليه لمجرد ان التاريخ وضع طبقته في علاقة سلبية معينة حيال النظام القديم . ولو لم تقم هذه العلاقة السلبية ، التي لا تقع نتائجها التاريخية تحت حصر ، لما كان اكتشف تلك الحقيقة **الموضوعية** ، البالغة الاهمية بالنسبة الى تاريخ الادب . ولكن بالضبط لان اكتشاف هذه الحقيقة كان هو ذاته نتاج التاريخ والمنازعات بين القوى الاجتماعية الفعلية ، فقد كان من المحتم ان يقترن بحالة ذهنية ذاتية معينة ، مثلما كان من المحتم ان تجد هذه الحالة تعبيرا ادبيا معينا . وفي الواقع ، لا يتكلم غيزو عن الرابطة بين المشارب الادبية والنظام الاجتماعي فقط وانما يدين ايضا بعض ملامح النظام الاجتماعي ؛ فيجزم بان الفنان **لا يجوز له** ان يرضخ لنزوات الطبقات العليا ؛ وينصح الشاعر بالا يضع قريحته في خدمة احد غير «الشعب» .

ان من ملء حق النقد العلمي في الزمن الحاضر ان يضارع من هذا المنظور نقد غيزو . والفارق لا يكمن الا فيما يلي : فالتطور التاريخي اللاحق للمجتمع المعاصر قد حدد لنا بمزيد من الدقة ما العناصر المتناقضة التي يتالف منها «الشعب» الذي كان غيزو باسمه يدين النظام القديم ، وبين لنا بمزيد من الوضوح ايا من تلك العناصر يتمتع حقا وفعلا بأهمية تاريخية تقدمية .

آراء بيلنسكي الأدبية (١)

ليست الاعتراضات التي يرد بها بيلنسكي على انصار الفن للفن بمقنعة غاية الاقناع . فهو يقول لهم انه اذا كان شكسبير يعبر عن كل شيء بالشعر ، فان ما يعبر عنه لا يدخل في نطاق الشعر وحده . كيف السبيل الى فهم هذا التوكيد ؟ هل يوجد مضمار هو وقف على الشعر وحده دون غيره ؟ ان مضمونه مطابق لمضمون الفلسفة : والفارق الوحيد بين الشاعر والفيلسوف ان اولهما يفكر بالصور ، والثاني بالأقيسة . أفليس ذلك صحيحا ؟ يبدو على بيلنسكي وكأنه يقول ان ذلك غير صحيح . لكنه يردد باقتناع تام ان مضمون الشعر مطابق لمضمون الفلسفة ، ويقول ذلك في المقال المتضمن توكيده الآنف الذكر بخصوص شكسبير. وواضح انه ما عرف كيف يقود محاجته الى حسن الختام .

كذلك فانه يتلبك عند توكيده بأن **فاوست** تعكس كل الحياة الاجتماعية وكل الحركة الفلسفية في المانيا في زمن غوته ، اذ يمكن لخصومه ان يسألوه : ماذا يترتب على ذلك ؟ ان الفن يعبر عن الحياة الاجتماعية والفكر الفلسفي لسبب بسيط ، وهو انه لا يستطيع ان يعبر عن شيء آخر : أفليس مضمونه مطابقا لمضمون الفلسفة ؟ لكن ذلك لا ينقض البتة النظرية القائلة ان الفن يجب ان يكون غاية ذاته ، بل لا يمت بأي صلة مباشرة الى تلك النظرية . ومن الممكن ان نقول الشيء ذاته عن افكار بيلنسكي بصدد الفن الاغريقي : فمن المؤكد ان هذا الفن استقى افكاره من الدين ومن الحياة الاجتماعية . لكن المسألة هي ان نعرف

---

١ ـ هذا النص هو القسم الثالث من دراسة بليخانوف : «مصائر النقد الروسي» التي ظهرت في العددين ١ و٢ (تشرين الاول وتشرين الثاني ١٨٩٧) من مجلة «نوفوي سلوفو» (الكلمة الجديدة) بتوقيع مستعار هو ن. نامنسكي . وقد اعيد نشره في مجموعة «خلال عشرين عاما» . «م»

كيف كان هذا الفن يفهم التعبير عن افكاره بصور تنبع من طبيعة الفـــن بالذات . فلئن كان الفن في نظر الفنانين الاغريق هدفا في ذاته ، فان قنهم كان فنا خالصا؛ اما اذا لم يكن التعبير عن الافكار بالصور في نظرهم سوى وسيلة لبلوغ اهداف اجنبية ــ كائنة ما كانت هذه الاهداف ــ فان ذلك كان يتعارض مع المثل الاعلى للفـــن .

لنتابع . حين يزعم بيلنسكي ان المضمون ترجح كفته بوجه عام على الشكـــل في الفن الحديث ، يعزو الى فكرة هيغل هذه معنى مغايرا لذاك الذي كان يعزوه اليها المفكر الالماني . فقد كان مدلولها الوحيد لدى هيغل ان الجمال يشكل في الفن الاغريقي العنصر الرئيسي ، بينما يخلي مكانه في كثير من الاحوال لعناصر اخرى في الفن الحديث . هذه الفكرة صحيحة ، ولنا اليها عودة . لكن لا يترتب عليها البتة ان الفن لعب او يجب ان يلعب في المجتمع الحديث دورا ثانويا ، كما لا يترتب عليها ان الفن لا يمكنه اليوم ان يكون لذاته غاية ذاته .

لنكرر القول : ان بيلنسكي يتلبك في محاجّته ؛ بيد ان اخطاء اهل النبوغ هي بذاتها احيانا مفيدة . فلماذا اخطأ ناقدنا ؟

ان مسالة معرفة هل في وسع الفن ان يشكل هدفا في ذاته وجدت حلولا شتى في شتى عصور التاريخ . لنتامل ، على سبيل المثال ، فرنسا . ما كـــان فولتير وديدرو والموسوعيون ، بوجه عام ، يساورهم اي شك في وجوب عمـــل الفن في خدمة «الفضيلة» . وفي نهاية القرن الثامـــن عشر ذاع بين الفرنسيين الطليعيين اقتناع بوجوب عمل الفن في خدمة «الفضيلة والحرية» . وكان مراد ماري ــ جوزيف شينييه(٢) ، الذي قدم في ١٧٨٩ ماساة **شارل التاسع او مدرسة الملوك** ، ان يوحي المسرح الفرنسي للمواطنين بالقرف من الخرافـــات والمعتقدات الباطلة ، وبيغض الطغاة ، وبحب الحرية ، وباحترام القوانين ، الخ (٣) .

في ابان الســنوات التالية صار المسرح ، نظير الفن الفرنسي قاطبة بوجه عام ، مجرد اداة للدعاية الســياسية . ففي مستهل القـــرن التاسع عشر نشـــــدت الرومانســية الوليدة ، عن وعي ايضا ، «اهدافا اجتماعية وسياسية» . قال فكتور هيغو: «لا يقدم تاريخ البشر من شعر الا مقيّما من عالي الافكار الملكية والمعتقدات» . وقد ابدت مجلة **لا موز فرانسيز** (٤) اغتباطها لان «الآداب ، كما للسياسة والدين، قانون ايمانها» . وفي حوالي العام ١٨٢٤ ، عقب حرب اسبانيا ، لوحظ تحـــول

---

٢ ــ مؤلف فرنسي وعضو في الجمعية التاسيسية التي حكمت فرنسا بين ١٧٩٢ و١٧٩٥ . (١٧٦٤ ــ ١٨١١) . «م»

٣ ــ راجع «خطابه التمهيدي» الذي يحمل تاريخ ٢٢ آب ١٧٨٨ .

٤ ــ «لا موز فرانسيز» (ربة الوحي الفرنسية) : المجلة الناطقة بلسان الرومانسيين الفرنسيين بين ١٨٢٣ و١٨٢٤ . «م»

محسوس في موقف الرومانسيين من العنصر الاجتماعي والسياسي في الشعر . فقد تراجع هذا العنصر الى المؤخرة ، وصار الفن «منزها عن الغرض» . وفي السنوات ١٨٣٠ بشر قسم من الرومانسيين ، وعلى راسهم تيوفيل غوتييه ، بنظرية الفن للفن بحماسة. وكان تيوفيل غوتييه يقول ان الشعر «لا يبرهن على شيء ، ولا يروي شيئا» . وكان الشعر يرتد كله في نظره الى الموسيقى والايقاع . وبعد ١٨٤٨ واصل بعض الكتاب الفرنسيين ، من امثال غ. فلوبير ، تشبثهم بنظرية الفن للفن ؛ وصرح آخرون ، على العكس ، من امثال الكسندر ديماس الابن ، ان تينك الكلمتين «الفن للفن» خاويتان من كل معنى ، واكدوا ان هدف الفن يجب ان يكون الصالح العام . من كان على حق : م ـ ج. شينييه او تيوفيل غوتييه ؟ غ. فلوبير او ديماس الابن ؟ نعتقد انهم كانوا جميعهم على حق ، لان كل واحد منهم كانت له حقيقته(٨) . ففولتير وديدرو وماري ـ جوزيف شينييه وسائر الممثلين الادبيين للطبقة الثالثة ، المكافحة ضد النبالة والاكليروس ، ما كان في مستطاعهم ان يكونوا من انصار الفن للفن لإن الامتناع عن الدعاية الاجتماعية والسياسية في مؤلفاتهم الفنية بقدر او بآخر كان سيعني بالنسبة اليهم التقليل طوعا وعمدا من فرص نجاح عملهم . **ولقد كانوا على حق كممثلين للطبقة الثالثة في درجة معينة من تطورها التاريخي** . اما هيغو ، الذي ما كان يقر بالصفة الشعرية الا للاحداث التاريخية التي تتوج الملكية والكاثوليكية ، فقد كان ، في تلك الحقبة من حياته ، ممثلا للطبقات العليا التي كانت تسعى جاهدة الى اعادة النظام القديم . **ولقد كان على حق من حيث ان الدعاية الاجتماعية والسياسية، بواسطة الشعر والفن ، كانت نافعة جدا لتلك الطبقات** . لكن سرعان ما اكتظت صفوف اتباع الرومانسية الفرنسية بأعداد متعاظمة من ابناء البورجوازية المتنورين الذين كانت لهم ، بالطبع ، صبوات مغايرة تماما. وقد انحاز الى جانب تلك البورجوازية بعض الرومانسيين الذين كانوا تغنوا سابقا بالنظام القديم . ومن هؤلاء ، على سبيل المثال ، هيغو . وفي هذه الشروط ، تبدل «قانون الايمان» الرومانسي بدوره . فبعد ١٨٣٠ صار بعض الرومانسيين ، من دون ان يدخلوا في نقاش حول الدور الاجتماعي للفن ، ممثلين للمثل العليا الفاضحة التحديد للبورجوازية الصغيرة ، بينما انصرف بعضهم الآخر الى التبشير بنظرية الفن للفن، وتناسوا احيانا المضمون تناسيا كاملا من شدة الاهتمام بالشكل . ولقد كان كل واحد من الفريقين محقا على طريقته . **فالبورجوازية الصغيرة لم تكن راضية ، فكان من الطبيعي ان تعبر عن استيائها في الادب** . ومن جهة اخرى ، كان انصار الفن الخالص على حق ، هم ايضا . فقد كانت نظرياتهم تمثل ، اولا ، رد فعل على الميول الاجتماعية والسياسية للرومانسية القديمة ، وتعبر ، ثانيا ، عن **الشقاق بين حياة التكسب والاتجار وبين الصبوات العاصفة للشبيبة البورجوازية التي هز اوتارها صخب النضال الذي خاضت البورجوازية غماره في سبيل انعتاقها ، ذلك النضال الذي لم يكن قد اتى اكله بعد بصورة نهائية .**

ودار في العديد من الاسر البورجوازية عصرئذ صراع فريد في نوعه بين «الآباء» و«الابناء» . كان الآباء يقولون : الزم الدكان ، اكسب مالا ، فتغدو رجلا ؛ وكان الاولاد يجيبون : نريد ان نتعلم ، نريد ان نرسم لوحات نظير ديلاكروا او ننظم الشعر نظير فكتور هيغو . كان الآباء يسوقون البراهين على ان الفن نادرا ما يغني سدنته ؛ وكان الابناء يردون بأن لا حاجة بهم الى شيء ، وأن الفن ترجح كفته على الامجاد والثروات ، وانه **يمكن ويجب ان يكون هدفا في ذاته** . ان البورجوازيين الفرنسيين يسخرون اليوم ، منذ حداثتهم الاولى ، من الازدراء الصبياني الذي كان الرومانسيون يقابلون به المال . وهم اليوم يتكيفون ، حتى وهم في القماط ، مع الشروط الركيكة والمسفة لوجودهم . لكن هذا التكيف كان يتم عصرئذ ببطء شديد . ويومئذ ابتدعت نظرية الفن للفن . ولم تكن تعبر عند ولادتها الا عن الرغبة في خدمة الفن بتجرد ، اي **تغليب المصالح الروحية على المصالح المادية لدى شريحة معينة من البورجوازية الفرنسية** .

لكن خلف البورجوازية كانت تاتي الطبقة العاملة ، وقد تولى الدفاع عن مصالحها سان سيمون وفورييه ، ومن بعدهما كتّاب آخرون ينتمون الى مدارس شتى ، ولكن الى اتجاه واحد . وكان اصحاب هذا الاتجاه يطالبون الفن بأن يخدم التقدم ، وبأن يسهم في تحسين مصير الجماهير الكادحة . وعندئذ اكتسبت نظرية الفن للفن على حين بغتة مدلولا جديدا : **فقد عبرت عن رد فعل على الصبوات التقدمية الجديدة في فرنسا** . وقد تحدد هذا المدلول الجديد بوضوح في مقدمة **الآنسة دي موبان** ، وان يكن المحافظون الفرنسيون ، الذين اذعرهم يومئذ المظهر شبه الثوري لطرائق تيوفيل غوتييه الادبية ، قد عجزوا عن تقدير الخدمة التي اداها ذلك الكاتب للبورجوازية الفرنسية حق قدرها . وحين تمرد الكسندر ديماس الابن على «صيغة الفن للفن» ، فعل ذلك **في صالح «المجتمع القديم»** الذي كان يتداعى ، كما قال ، من كل جانب . واغلب الظن ان مسرحيات ركيكة وغثة كمسرحيته **«الابن اللاشرعي»** و**«الاب الضال»** ، الخ ، لم تسهم كثيرا في توطيد دعائم المجتمع البورجوازي . الا ان الكسندر ديماس كان مع ذلك على حق. فبعد ١٨٤٨ ، امسى المجتمع الفرنسي في عوز فعلي الى ترقيعات وترميمات، وباتت نظرية الفن للفن لا توافق ذلك الوضع ؛ اذ ان المجتمع الفرنسي كان بحاجة فقط الى تبرير وتقريظ شعرا ونثرا على منصات المسارح وقماش اللوحات. ولئن لم ياخذ فلوبير بهذا الراي ، فهذا فقط لانه ما كان يكترث كثيرا لمصالح البورجوازية .

في روسيا ايضا ، لم يكن لنظرية الفن الخالص مدلول واحد على الدوام . ففي عهد بوشكين ، وبعد انهيار آمال مثقفينا في السنوات ١٨٢٠ ، كانت تلك النظرية تعبر عن الحاجة التي تساور خيرة المفكرين للهرب من الواقع المحز في النفوس نحو دائرة الاهتمامات العليا التي لم يكن امامهم من منفذ الى دائرة غيرها. لكن حين ثار بيلنسكي على تلك النظرية ، شفهيا وكتابيا ، **كانت قد شرعت تذل**

على شيء مغاير تماما . فالجمهور الكادح والفلاحون الاقنان ما كان لهم من وجود بالنسبة الى بوشكين الكاتب . في ايام بوشكين ، ما كان لهم وما كان من الممكن ان يكون لهم شأن او ذكر في الادب . بيد ان المدرسة الطبيعية «اغرقت الادب بالفلاحين» في السنوات ١٨٤٠ . وحين عارضها خصومها بنظرية الفن الخالص، جعلوا من هذه النظرية **سلاحا كفاحيا ضد الصبوات التحررية في ذلك الزمن** . ولقد وجدوا في سلطة بوشكين المعنوية واشعاره الرائعة لقية نفيسة حقيقية في ذلك الصراع ... وقد فهم بيلنسكي ومربو سنوات ١٨٦٠ احسن الفهم ذلك المدلول الجديد للنظرية الروسية في الفن للفن . ولهذا كافحوها بحماسة وحمية. ولقد كانوا في مهاجمتها على حق تام . الا انهم لم يلحظوا انه كان لها لدى بوشكين معنى مغاير تماما ، فحملوه تبعة خطايا الآخرين . وكانوا في ذلك على خطأ من امرهم . ولكنه كان خطأ محتوما لا مناص منه . وكان مرده الى عجزهم عن الاخذ، في نقاشهم مع خصومهم ، بوجهة نظر تاريخية . بيد ان الوقت لم يكن متاحا آنئذ للتفكير بصدد التاريخ ؛ وانما كان الواجب ، مهما كلف الامر ، الدفاع عن بعض الصبوات التقدمية والعمل على تلبية الحاجات الاجتماعية . وقد حارب مربونا ، نظير المربين الفرنسيين في القرن الثامن عشر ، بسلاح «العقل» و«المنطق السليم» ؛ وبعبارة اخرى ، استندوا الى **تصورات مجردة تماما**. ووجهة النظر المجردة هي السمة المميزة لجميع العصور التي نعرفها والتي التقت فيها الارادات على تنوير العقول ...

***

يتخلى بيلنسكي ، في مناقشاته مع المحامين عن الفن الخالص ، عن وجهة النظر **الجدلية** ، ليأخذ بوجهة نظر **المربين** . لكن خيل الينا انه كثيرا ما لبث على وفاء تام للمثالية الجدلية ، وانه كان ينظر الى تاريخ الادب والفن على انه تعبير عن القانون الكوني للتطور الجدلي . فلنمحص بعض آراء بيلنسكي في هذا الموضوع .

قال ان تطور الادب والفن يرتبط وثيق الارتباط بتطور سائر عناصر الوجدان الشعبي . واشار الى ان الفن يستقي افكاره ، في شتى درجات تطوره ، من مصادر مختلفة : اولا من الدين ، ثم من الفلسفة . وهذا صحيح مطلق الصحة. وتعزى عادة الى انصار المادية الجدلية التي نابت مناب مادية هيغل وخلفائه المثالية الفكرة التالية : ان تطور جميع عناصر الوجدان الشعبي يتم تحت تأثير «العامل الاقتصادي» وحده دون سواه . والحق انه يشق على المرء ان يعبر عن فكر انصار المادية الجدلية اسقم من هذا التعبير : فهم يقولون شيئا مغايرا تماما. يقولون ان الادب والفن والفلسفة ، الخ ، تعبر عن السيكولوجيا الاجتماعية ، وان طابع السيكولوجيا الاجتماعية يتحدد بخصائص العلاقات المتبادلة بين البشر الذين

يتالف منهم هذا المجتمع . وهذه العلاقات مناطة في التحليل الاخير بدرجة تطور القوى الانتاجية وكل تقدم في تطور هذه القوى يؤدي الى تغير في العلاقات الاجتماعية ، وبالتالي في السيكولوجيا الاجتماعية . والتغيرات التي تحدث في السيكولوجيا الاجتماعية تنعكس بالضرورة ، بقدر او بآخر من القوة ، في الادب، في الفن ، في الفلسفة ، الخ . بيد ان التغيرات الطارئة على العلاقات الاجتماعية تحرك اشد «العوامل» تباينا : فاي العوامل يؤثر اكثر من غيره ، في لحظة معينة، على الادب والفن ، الخ ؟ هذا يتوقف على جملة من العلل الثانوية والثالثية التي لا تمت بصلة مباشرة الى الاقتصاد الاجتماعي . وبوجه عام ، لا يلحظ الا فيما ندر جدا تاثير **مباشر** للاقتصاد على الفن وعلى الايديولوجيات الاخرى . وفي غالب الاحيان تفعل «عوامل» اخرى فعلها في هذا المجال : السياسة ، الفلسفة، الخ . وفي بعض الاحيان ، يكون تاثير واحدها ظاهرا للعيان اكثر من تاثير باقيها. ومن ذلك ، على سبيل المثال ، ان الفن في المانيا في القرن الثامن عشر تاثر تاثرا شديدا بالنقد ، اي بالفلسفة . وفي فرنسا ، في عهد عودة الملكية ، تعرض الادب لتاثير السياسة . اما في فرنسا اواخر القرن الثامن عشر فقد برز بحدة تاثير الادب على البلاغة السياسية . فقد كان الخطباء السياسيون عصرئذ يتكلمون كما يتكلم ابطال كورناي . على هذا النحو **يمكن للماساة ان تؤثر على السياسة** . وليس يسعنا ان نعدد التركيبات المتنوعة لمختلف «العوامل» في شتى الاقطار وفي شتى عصور التطور الاجتماعي . والجدليون الماديون يعلمون ذلك حق العلم لكنهم لا يقفون عند سطح الظاهرات ولا يكتفون بالرجوع الى التاثير المتبادل لمختلف «العوامل» . فحين تقول : ان العامل السياسي في هذه الحالة المعينة هو الذي يمارس تاثيره ، تراهم يفسرون فيقولون : هذا معناه ان العلاقات المتبادلة بين البشر في عملية الانتاج الاجتماعية وجدت اسطع تعبير لها في السياسة . وحينما تتذرع بـ «العامل» الفلسفي او الديني ، تراهم يجهدون لتحديد تركيب القوى الاجتماعية الذي حدد في التحليل الاخير رجحان كفة ذلك العامل . هذا كل شيء . ولقد كان بيلنسكي قريبا من الجدليين الماديين بمعنى انه ما كان يكتفي ، بوصفه هيغليا ، بالتعلل بالتاثير المتبادل لمختلف عناصر الحياة الاجتماعية والوعي الاجتماعي .

كان يدرج في عداد العلل الثانوية الفاعلة في الفن تاثير **الوسط الجغرافي** . ومن دون ان نتوسع في هذا الموضوع ، لنلاحظ ان الوسط الجغرافي يؤثر على تطور الفن **بكيفية غير مباشرة** ، اي عبر العلاقات الاجتماعية المتشكلة على قاعدة القوى الانتاجية التي يرتهن تطورها دوما بقدر او بآخر بالوسط الجغرافي . ولا توجد اي كيفية منظورة للتاثير **المباشر** لهذا الوسط على الفن . قد يكون في وسع المرء الافتراض بأن رسم المناظر الطبيعية قد تطور بالارتباط الوثيق مع الوسط الجغرافي ؛ اما في الواقع فلا شيء من هذا القبيل ، وتاريخ هذا النوع من الرسم يتحدد بتيارات الرأي التي ترتهن ، بدورها ، بالتغيرات في العلاقات الاجتماعية.

لن نحلل هنا دستور بيلنسكي الجمالي ، اذ لنا اليه عودة عند دراسة **العلاقات الجمالية بين الفن والواقع** . لكن لنقل فقط ان المسالة المتعلقة بمعرفة هل توجد قوانين ثابتة للجمال لا يمكن ان تحل الا بدراسة متروية للفن ، وليس بالتعلل بمبادىء مجردة . كتب بيلنسكي في مقاله عن دريافين (٥) يقول :

«لا تكمن معضلة علم الجمال الحقيقي في تقرير ما ينبغي ان يكونه الفن ، وانما في تعريف ماهية الفن . وبعبارة اخرى ، ليس المفروض في علم الجمال ان يجري المحاكمات العقلية بصدد الفن ، رائيا فيه هدفا او مثلا اعلى لا سبيل الى بلوغه او تحقيقه الا بالانصياع لنظريته ؛ كلا ، انما المفروض فيه ان يرى الى الفن باعتباره شيئا سابق الوجود عليه ، ولوجوده يدين بوجوده بالذات » .

ذلك هو رأينا ايضا . لكن بيلنسكي لم يتذكر على الدوام هذه القاعدة الذهبية، وهو يعمل الفكر في دستوره الجمالي . لقد سهى عنها ، مثلما كان سهى عنها هيغل نفسه . ومتى ما رأى المرء الى التاريخ بوجه عام ، والى تاريخ الفن بوجه خاص ، بوصفه منطقا مطبقا ، فمن الطبيعي جدا ان يتطلع الى ان يبني قبليا ما يفترض فيه ان يتاتى كحصيلة للوقائع . وقد استسلم بيلنسكي ، مثله مثل هيغل، لإغواء التجربة . لهذا كان دستوره الجمالي **ضيق الاطار** . فباسم هذا الدستور تتوجب ، على سبيل المثال ، ادانة المأساة الفرنسية ؛ وبالفعل كان بيلنسكي يرثي انها **قبيحة** . كان يرى ان «المنظرين» على صواب تام بمهاجمتهم شكلها ، وان عبقرية كورناي الجامحة ، بخضوعها لقاعدة الوحدات الثلاث ، اذعنت لعنف ريشيليو . لكن هل في مستطاع شكل ادبي معين ان يظهر وان يتوطد بمشيئة رجل واحد ، ولو كان وزيرا كلي القدرة ؟ لقد كان بيلنسكي نفسه سيعلن ، في حالة اخرى ، ان مثل هذا الراي ساذج . وفي الواقع ، دانت المأساة الفرنسية بشكلها لجملة كاملة من الاسباب التي تتأصل جذورها في تطور فرنسا الاجتماعي والادبي . فقد كان ذلك الشكل يمثل آنئذ انتصار الواقعية على مخلفات الخيال القروسطي الساذج في المسرح . ولئن ارتأى بيلنسكي انه متكلف وغير مشاكل للواقع ، فقد رأى النور ، في الواقع ، نتيجة المسعى المبذول لتقليص التكلف وللحد من عدم مشاكلة الواقع على خشبة المسرح الى ادنى حد ممكن . صحيح ان المأساة الفرنسية حافظت على مظاهر شتى من التكلف وعدم مشاكلة الواقع . لكن بما ان هذه القيود جرى تحديدها لمرة واحدة ونهائية وباتت معروفة لدى الجمهور ، فما كانت تحول بينه وبين **استشفاف الحقيقة** . وينبغي ان نتذكر ان الكثير من الامور

---

٥ ـ اعظم شاعر روسي في القرن الثامن عشر ، لقي بعاثر كاترين الثانية (١٧٤٣ ـ ١٨١٦)م.

التي تبدو في الوقت الحاضر متكلفة ومغالى فيها كانت تبدو بسيطة وطبيعية في القرن السابع عشر . لهذا فلن يكون الا مستغربا لو قيست آثار ذلك القرن الفنية بمقياس تصوراتنا الجمالية الراهنة. وعلى كل حال ، كان بيلنسكي يشعر بأنه في المستطاع التماس عدد كبير من الظروف المخففة للماساة الفرنسية . ففي مقاله عن **بوريس غودونوف** يلاحظ ان بوشكين اسبغ هالة من المثالية المشتطة على «بيمين» في المونولوج الاول ، ويقول :

«تلك العبارات الجميلة كذب اذن ، لكنه كذب يعدل الحقيقة ، لانه مفعم شعرا ، فاتن للافئدة والالباب ! ومما اكثر الاكاذيب المماثلة التي تلفظ بها كورناي وراسين ، ومع ذلك ما تزال الامة الاكثر ثقافة والاكثر استنارة في اوروبا تصفق الى اليوم لتلك الاكاذيب ! ولا عجب في ذلك : ففي كل ذلك الكذب فيما يتعلق بالزمن والامكنة والاعراف توجد الحقيقة فيما يتعلق بالقلب الانساني والطبيعة الانسانية» .

اما نحن فسنقول ان «كذب» كورناي وراسين كان الحقيقة ، لا من حيث انه يتعلق بالقلب الانساني بوجه عام وانما من حيث انه يتعلق بالاحرى بقلب الجمهور المثقف في فرنسا عصرئذ . لكن مهما يكن من امر ، فلا مجال للشك في وجوب تخصيص مكان ، ولو صغير ، لمثل ذلك الكذب الفريد في نوعه في اي دستور جمالي مبني على اساس تاريخي واسع .

اما راي بيلنسكي بصدد دور عظام الرجال في تاريخ الادب فلا يزال صحيحا الى يومنا هذا . فالى يومنا هذا لا نستطيع ان نمتنع عن الاقرار بأن الشاعر لا يكون كبيرا الا بقدر ما يعبر عن حقبة كبرى في التطور التاريخي للمجتمع . وعندما نحكم على كاتب كبير ينبغي ، كما نفعل عند الحكم على اي رجل عام كبير ، ان نحدد اولا ، بحسب تعبير بيلنسكي الموفق ، الموقع الدقيق للطريق الذي لاقى فيه الانسانية . ولا يزال الكثيرون يعتقدون ان مثل هذا التصور عن دور الفرد في التاريخ لا يفسح الا مجالا ضيقا للفردية . ان هذا الراي لا يقوم على اي اساس من الصحة . فالفرد لا يكف عن كونه فردا حين يعبر عن الصبوات الاجتماعية لعصره . وفي الحق ، لا يسعنا ان نعطي اساسا مقنعا لوجهة نظر بيلنسكي الهيغلية في دور عظام الرجال في تاريخ الفن ، وفي كل تاريخ الانسانية بوجه عام ، الا بمساعدة نظرية المادية التاريخية . لنفكر بما يقوله بيلنسكي في مقاله عن **شقاء من يفكر** (٦) : «المجتمع هو على الدوام اعلى من الفرد واقرب الى الحق

---

٦ ــ ملهاة مشهورة للكاتب الروسي غريبويدوف ، كتبت في عام ١٨٢٣ ، ومنعتها الرقابة القيصرية ، ولم تقدم على المسرح الا بعد وفاة مؤلفها . «م»

منه ، والفرد واقع ، وليس شبحا ، بقدر ما يعبر عن المجتمع» . باي معنى يتوجب على الفرد ان يعبر عن المجتمع ؟ حين شرع سقراط بتعليم فلسفته في اثينا ، كان يعبر بلا ادنى شك عن **آراء** ما كانت بآراء غالبية ابناء وطنه . وعليه ، لا يكمن جوهر المسالة في الآراء . فماذا اذن ؟ هل تمثل الغالبية المجتمع في **مجمله** ، ذلك المجتمع الذي يجب ان يخدمه الفرد ويتبع له ؟ لا يجيب بيلنسكي على هذه الاسئلة لا في مقالاته ولا في رسائله . فبعد ان تخلى عن وجهة النظر «المطلقة» ، نراه يعلن ببساطة ان الفرد في نظره اعلى من التاريخ ، اعلى من المجتمع ، اعلى من الانسانية . وما هذا بحل فلسفي للمشكلة . فسقراط بطل عند هيغل لان فلسفته تمثل خطوة الى الامام في تطور اثينا التاريخي . لكن اين يكمن المعيار لتحديد هذه الخطوة ؟ بما ان التاريخ ليس في نظر هيغل ، في التحليل الاخير ، سوى منطق مطبق ، لذا يتوجب البحث عن ذلك المعيار في قوانين التطور الجدلي **للفكرة** المحض . وهذه مهمة غامضة ــ وهذا اقل ما يمكن ان يقال . والماديون المحدثون يطرحون المشكلة على نحو مغاير تماما : فبقدر ما تتطور قوى المجتمع الانتاجية ، تتحول العلاقات بين البشر في داخل هذا المجتمع . بيد ان العلاقات الاجتماعية الجديدة لا تظهر للحال ومن تلقاء نفسها على اساس قوى انتاجية جديدة. بل ينبغي ان يكون هذا التطابق **من صنع البشر**، ونتيجة الصراع بين المحافظين والمجددين . وهنا ينفتح حقل واسع امام المبادرة الفردية . فالرجل العام النابغة يتوقع قبل الآخرين وخيرا منهم التغيرات التي ستطرأ على العلاقات الاجتماعية . ونفوذ البصيرة المرموق هذا يضعه في موقع التناقض مع وجهات نظر ابناء جلدته ، وقد يبقى في صفوف **الاقلية** حتى مماته؛ بيد ان ذلك لن يحول بينه وبين التعبير عن مصالح **المجموع** ، ولن يمنعه من ان يكون ممثل التغيرات المقبلة في التنظيم الاجتماعي ورائدها . وهذا **المجموع** يهبه قوته ، فلا يستطيع احد او شيء انتزاعها منه : لا السخرية ، ولا الاهانات ، ولا النفي ، ولا سم الشوكران (٧) . ولتقييم المجتمع في مجمله يعتمد الماديون المحدثون على حالة القوى الانتاجية ، ودراسة هذه القوى اسهل من دراسة **الروح الكوني** الذي قال به هيغل .

ان الشاعر الكبير لكبير لانه يسجل خطوة كبرى في تطور المجتمع . لكنه اذ يسجل هذه الخطوة لا يكف عن ان يكون **فردا** . وارجح الظن ان طباعه وحياته تنطوي على سمات وظروف كثيرة لا تمت بصلة الى نشاطه التاريخي ولا تمارس عليها اي تاثير . ولكن هناك ، بكل تاكيد ، سمات تضفي على الطابع التاريخي العام لذلك النشاط ، ومن دون ان تغيره ، **لونا فرديا** . وهذه السمات يمكن ويجب ان يسلط عليها الضوء عن طريق الدراسة المدققة للطباع الشخصية والظروف الخاصة لحياة الشاعر . وهذه السمات هي التي درسها النقد **الاختباري**

---

٧ ــ هو السم الذي قتل به سقراط . «م»

الذي اعترض عليه بيلنسكي . والحق ان ادانته واجبة حين يتخيل ان السمات الخاصة التي يقوم بدراستها تفسر الطابع **العام** لنشاط الرجل العظيم . لكنه حين يسلط عليها الضوء ليفسر الطابع **الفردي** فحسب لذلك النشاط ، فانه ينطوي على نفع وفائدة . ومن دواعي الاسف انه صدرت عن ذلك النقد في شخص خير ممثل له ، سانت ـ بوف ، ادعاءات وتبجحات لا يبررها ذلك الدور المتواضع. وهذا ما تنبه له بيلنسكي ، ولهذا تكلم عن «الاختباريين» بسخط عظيم .

سوف ننتقل الان الى الصفحات التي خصصها ناقدنا لبوشكين . فهي تظهر للعيان في آن واحد نفوذ بصيرته النقدية ومقدرته الفذة على استخلاص نتائج قصوى ومتماسكة تمام التماسك منطقيا من المقدمات المفترضة .

***

ينتمي بوشكين ، على ما يرى بيلنسكي ، الى مدرسة فنية دالت دولتها في اوروبا ، ولم تعد تستطيع حتى في روسيا ان تبدع اثرا كبيرا واحدا . لقد تخطى التاريخ بوشكين . جرد معظم ابداعاته من طابع الراهنية الذي تتلبسه مشكلات عصرنا الباعثة على الالم والقلق معا . وقد اسخط هذا الحكم ويسخط جميع انصار الفن الخالص ، بمن فيهم السيد فولنسكي : فرددوا ويرددون ان مضمون شعر بوشكين سيحافظ ابد الدهر على اهميته ذاتها في نظر القراء الروس . لكنهم لم ينتبهوا لهرطقة اعظم صدرت عن بيلنسكي ، هرطقة رهيبة للغاية حتى ان الراي المتقدم ذكره يبدو بالقياس اليها في منتهى البراءة . اقصد بذلك نظر بيلنسكي الى بوشكين على انه **شاعر للطبقة النبيلة** . قال :

«في اونيغين ولينسكي وتاتيانا صوّر بوشكين المجتمع الروسي في واحدة من مراحل تكونه وتطوره ، بصدق وامتلاء ومعنى فني فذ ! نحن لا نتكلم عن العديد من الشخصيات والوجوه التي ادرجها في قصيدته والتي تتمم لوحة المجتمع الروسي الراقي والمتوسط؛ لا نتكلم عن لوحاته التي صوّر فيها حفلات الريف واستقبالات المدن ؛ فذلك كله معروف جدا لدى جمهورنا وقد حظي بالتقدير على قدر استحقاقه ... لنلاحظ ما يلي : ان شخصية الشاعر، التي تنعكس على اكمل نحو واسطعه في تلك القصيدة ، بالفروسية والانسانية ، ولكنها في الوقت نفسه ارستقراطية ، بل في غاية الارستقراطية . فاني اجلتم الطرف رايتم فيه انسانا ينتمي جسما وروحا الى المبدا الاساسي الذي يقوم عليه كيان الطبقة التي يصفها ؛ وبكلمة واحدة، ترون فيه ملاك الاراضي الروسي... انه يهاجم في تلك الطبقة كل ما يناقض الانسانية ، لكن المبدا الطبقي في نظره حقيقة ابدية ... لهذا انطوى هجاؤه على قدر

عظيم من الحب ، وضارع نقده في غالب الاحيان الاستحسان والاعجاب الشديد ... تذكروا وصف اسرة لارين في الفصل الثاني ، وعلى الاخص صورة لارين نفسه ... لهذا السبب شاخت اشياء كثيرة في اونيغين» .

ان حكم بيلنسكي على المدلول التاريخي لـ «**يوجين اونيغين**» يظهر للعيان انه صار في السنوات الاخيرة من حياته يضع هذه الرواية لا في اطار تطور **الفكرة المطلقة** ، وانما في اطار تطور المجتمع الروسي ، آخذا بعين الاعتبار الدور التاريخي للطبقات وتعاقبها ونيابة الواحدة منها مناب الاخرى . وهذا تحول هام ، وهذا بالتحديد ما يوصي به الماديون ، الذين يعتمدون على الاقتصاد السياسي ، النقاد المعاصرين . والسيد فولنسكي محق تماما اذ ينادي بالويل والثبور ازاء مثل هذا الموقف غير الحميد من جانب بيلنسكي .

ان بيلنسكي ، الذي جعل من التطور عماد نقده ، اقترب من النقد الفرنسي الذي كان في بداية نشاطه الادبي قد خصه بازدراء عميق . وحتى نبين الى اي حد اقترب من ذلك النقد ، سنذكر القارىء بالفريد ميشييل ، وهو كاتب غير معروف كثيرا في فرنسا ومجهول بالمرة عندنا في روسيا ، لكنه يستاهل كبير الاهتمام ، لان تين **اقتبس منه جميع وجهات نظره في التطور التاريخي للفن** .

يقول ميشييل في **تاريخ الرسم الفلاندري** ، الذي صدرت طبعته الاولى في سنة ١٨٤٤ ، انه يريد

«ان يفسر تحولات الرسم بالرجوع الى الوضع الاجتماعي والسياسي والصناعي .

«ان الحقيقة المقررة الشهيرة القائلة ان **الادب تعبير عن المجتمع**، لها قيمة اخرى ايضا . وصحتها لا تقبل جدالا . لكنها ، ويا للاسف ، مجرد مبدأ ، ومبدأ مبهم . بأي كيفية يعبر الادب عن المجتمع ؟ كيف يتطور هذا المجتمع عينه ؟ ما اشكال الفن التي تطابق كل مرحلة من المراحل الاجتماعية ، وما اجزاء الفن التي تطابق كل عنصر من العناصر الاجتماعية ؟ وما القوانين الخاصة بها ؟ انها لمعضلات لا مهرب منها ، ومسائل خصية ورحيبة المدى ! والفكرة الاولى لن يكون لها من اهمية ، بل من دلالة حقيقية ، الا متى نزلت من الاعالي الغائمة التي تسبح فيها لتكتسي بالدقة وبالوفرة المفيدة وبالعمق المشع لنظام رحب ، معروض في تفاصيله كافة » (٨) .

---

٨ ـ ميشييل : «تاريخ الرسم الفلاندري من بداياته» ، ص ٢١ .

فسر بيلنسكي شعر بوشكين بحالة روسيا الاجتماعية ، وبالدور التاريخي للطبقة التي كان ينتمي اليها شاعرنا الكبير وبوضعها . وقد طبق ميشييل المنهج عينه على تاريخ الرسم الفلاندري . ومن المرجح ان بيلنسكي لم يتطرق الى جميع المشكلات التي طرحها ميشييل على تاريخ الفن بكل سعتها ورحابتها . ولعل ميشييل استبق بيلنسكي من هذا المنظور ، ولكنه تأخر عنه من منظور آخر وبالغ الاهمية . فميشييل ، عند تمحيصه لعلاقة الترابط القائمة بين أشكال الفن من جهة ومراحل التطور الاجتماعي من الجهة الثانية ، لم يتبين ان كل مجتمع متحضر يتألف من شرائح اجتماعية او طبقات يلقي تطورها وتصادماتها التاريخية ضوءا ساطعا للغاية على تاريخ الايديولوجيات قاطبة . ولقد فهم بيلنسكي منذ ذلك الزمن ، كما نرى ، الاهمية الجلى لتلك الظاهرة ، وان لم يستوعبها تمام الاستيعاب . وبقدر ما فهمها ، اقتربت آراؤه من آراء احدث الماديين .

ومن دون ان نريد اغاظة السيد فولنسكي ، نرى ان الحكم على بوشكين بانه شاعر انساني ومثقف ينتمي الى النبالة الروسية ليس حكما صحيحا فحسب ، بل يشكل ايضا وجهة نظر صائبة لفهم الموقف الذي سيقفه فيما بعد **مربونا** من بوشكين . ففي النصف الثاني من سنوات ١٨٤٠ كان بيلنسكي مقتنعا بدنو ساعة الغاء القنانة ، وبالتالي سقوط النبالة كطبقة مناوئة للطبقات الاخرى . وكان «مبدأ» النبالة في نظره مبدأ تقادم عليه الزمن . لكنه كان يعرف كيف يثمّن الدلالة التاريخية لذلك المبدأ . انه يتكلم عن عصر كانت فيه النبالة الطبقة الاكثر تثقفا و«**الفضلى من النواحي كافة**» . لهذا كان يمكنه ان يفهم أتم الفهم شعر حياتها وان يشعر ازاءها بالتعاطف . اما في النصف الثاني من سنوات ١٨٥٠ وفي مستهل سنوات ١٨٦٠ فلم يعد في مقدور مربينا ان يقفوا من النبالة مثل ذلك الموقف اللامتحيز . فقد ادانوا مبدأ الطبقة النبيلة ادانة صارمة . ولا غرو ان يدينوا ايضا الشاعر الذي كان ذلك المبدأ يمثل في نظره حقيقة ابدية . وما كان لشعر بوشكين طابع خيالي البتة ، بل كان تبسيطا لا غلو فيه ، وكان يمثل الواقع لا غير . وكان ذلك كافيا ليكسبه تعاطف بيلنسكي الحار . لكن كان من المحتم ان يساور بياريف السخط على ذلك التصوير لأعرافنا القديمة بالوان الشعر الساحرة الفتانة . وكانت سلبية موقف **المربين** الروس في السنوات ١٨٦٠ من بوشكين تتناسب مع عظمة موهبته . ولنا الى هذا الموضوع عودة ، على كل حال .

لنلخص ما تقدم : لقد جعل بيلنسكي هدفه ، يوم كان يقبل بالواقع الاجتماعي، ان يجد الاسس الموضوعية للنقد الجمالي وان يربطها بالتطور المنطقي **للفكرة المطلقة** . وهذه الاسس الموضوعية التي كان يجدّ في اثرها ، عثر عليها في بعض قوانين للجمال ، سن العدد الاكبر منها بنفسه (وبالاشتراك مع معلمه) قبليا ، من دون ان يعير انتباها كافيا لمسيرة التطور التاريخي للفن . لكن الشيء الذي له اهميته الجلى ادراكه في السنوات الاخيرة من حياته ان النقد يجب ان يعتمد ،

في آخر المطاف ، لا على **الفكرة المطلقة** ، وانما على التطور التاريخي للطبقـــات والعلاقات الاجتماعية . ولم يبتعد نقده عن هذا الاتجاه ، المطابق كل المطابقة للاتجاه الذي كان يسلكه تطور الفكر الفلسفي في المانيا المتقدمة في عصره الا في الحالات التي تخلى فيها عن وجهة نظر **الجدل** واخذ فيها بوجهة نظر **المربي** . ومثل هـذه الانحرافات ، المحتومة في شروطنا التاريخية آنئذ والنافعة للغاية ، وان علـى طريقتها ، لتطورنا الاجتماعي ، جعلت منه رائد المربين الروس .

الفن والايديولوجيا [1]
في مسرح هنريك ابسن

- ١ -

في شخص ابسن ، الذي رأى النور في عام ١٨٢٨ ، فقد العالم واحدا من ابرز كتّاب الادب العالمي الراهن ومن اعظمهم جاذبية . واغلب الظن انه ، كمؤلف مسرحي ، كان يبز معاصريه جميعا .

صحيح ان اولئك الذين يشبهونه بشكسبير يقعون في مبالغـــة ظاهرة . فمسرحياته ، منظورا اليها كأعمال فنية ، ليس لها ان ترقى الى علو مسرحيات شكسبير ، حتى ولو كانت له عبقرية شكسبير المعجزة . وعلى فرض انها رقت الى علوها ، يبقى في مستطاع المرء ان يعثر فيها على عنصر غير فني ، بل ساقول : مضاد للفن . ومن قرأ وأعاد قراءة مسرحيات ابسن بانتباه لا يمكن الا ان يلاحظ ذلك . ولهذا السبب بالتحديد تبدو لنا مسرحيات ابسن ، الآخاذة احيانا ، شبه مملة في بعض المواضع .

لو كنت خصما للايديولوجيا في الفن ، لعزوت العنصر المشار اليه الـــى الايديولوجيا التي تسم بميسمها جميع مسرحيات ابسن . وقد تبدو هذه الملاحظة،

---

١ ــ القسم الاول من هذا النص مأخوذ من الدراسة التي خص بليخانوف بها ابسن عقب وفاته في عام ١٩٠٦ . اما القسم الثاني منه فقد كتبه بليخانوف في وقت لاحق بناء على طلب مـــن كاوتسكي ليكون خاتمة للترجمة الالمانية لدراسة بليخانوف التي نشرت في عدد تموز ١٩٠٨ مـــن المجلة الاشتراكية ــ الديموقراطية «دي نيو زايت» . «ن.ف»

للوهلة الاولى ، صائبة جدا .

لكنها لن تبدو كذلك الا في الوهلة الاولى فقط . اما لو انعمنا النظر في المسألة عن كثب ، فسنجد انفسنا مكرهين على استبعاد ذلك التفسير بوصفه غير كاف بالمرة .

ما كلمة السر اذن ؟ هاكم اياها .

قال رينيه دوميك بسداد كبير ان السمة المميزة لابسن ، كفنان ، تكمن في «شغفه بالافكار : اقصد بذلك القلق الاخلاقي ، الاهتمام بمشكلات الوجدان ، الحاجة الى ارجاع جميع احداث الوجود اليومي الى رؤية عامة» . وهذه السمة ـ الشغف بالافكار ـ ليست في ذاتها عيبا ؛ بل على العكس ، فهي ميزة عظيمة.

هذه السمة هي التي تجعلنا نحب ابسن نفسه ، لا مسرحياته فحسب . ولهذا السبب بالضبط امكن لإبسن ان يقول ، في رسالته الى بيورنسون ، في ٩ كانون الاول ١٨٦٧ ، انه كان جادا ورزينا في تسيير دفة حياته . وبفضل تلك السمة على وجه التحديد صار ، بحسب تعبير دوميك ، واحدا من اكبر اساتذة «تمرد الفكر المعاصر» (٢) .

ان «تمرد الفكر المعاصر» ، المبشر به في عمل فني ، لا يقلل البتة من القيمة الجمالية لهذا العمل . لكن ينبغي ان تكون الكلمة المبشر بها واضحة ومنطقية ، وينبغي على من يبشر ان يعرف كيف يحسن اختيار افكاره ، وأن تصير هذه الافكار لحمه ودمه ، والا يترتب عليها لبس او ارتباك او تشويش لخطة الابداع الفني . اما اذا لم يتوفر هذا الشرط الذي لا غناء عنه ، واما اذا لم يحكم المبشر السيطرة على افكاره ، واما اذا كانت هذه الافكار، ناهيك عن ذلك ، قليلة الوضوح ومختلة المنطق ، فستؤثر الايديولوجيا في هذه الحال سلبيا على العمل الفني ، فتجعله باردا ، متعبا ، مملا . ولنلاحظ ان تبعة ذلك لن تقع على الافكار عينها ، وانما على الفنان الذي لم يتمكن من تمثلهاوالذي لم يصبح ، لسبب او لآخر ، **ايديولاوجيا متماسك المنطق** . وعليه ، وخلافا لانطباعنا الاول ، لا يتعلق الامر بالايديولوجيا ، وانما على العكس بنقص الايديولوجيا .

لقد اضفى التبشير بـ «تمرد الفكر الانساني» على آثار ابسن عنصر جلال وجاذبية . لكن حين كان ابسن يبشر بذلك «التمرد» ، ما كان يعرف هو نفسه الى اين سيقوده . من هنا كان شغفه ـ كما يحدث دائما في اشباههذه الاحوال ـ بـ «التمرد للتمرد» . والحال انه حين يشغف المرء بـ «التمرد للتمرد» ولا يفهم هو ذاته الى اين سيقوده هذا التمرد ، يصبح تبشيره بالضرورة **ضبابيا وسديميا.** واذا كان المؤلف يفكر بالصور ، في حال كونه فنانا ، فسيفضي غموض تبشيره لا محالة الى عدم وضوح صوره وعدم دقتها . وعندئذ يغدو العمل الفني مجردا

---

٢ ـ رينيه دوميك : «مسرح ابسن» ، «مجلة العالمين» ، ١٥ حزيران ١٩٠٦ .

وخطاطيا . ولا مجال للمماراة في تواجد هذا العنصر السلبي في جميع مسرحيات ابسن الهادفة ، مع كل ما يترتب عليه من ضر لها .

لنتأمل على سبيل المثال «براند» . يصف دوميك اخلاقية «براند» بالثورية. وانها لكذلك ، بلا جدال ، من حيث انها تمثل «تمردا» على الحطة والنذالة البورجوازيتين . ان براند عدو لدود لكل انتهازية ، ويشبه من هذه الزاوية عظيم الشبه انسانا ثوريا ، لكن هذا مجرد شبه ، ومحدود للغاية اصلا . لنستمع الى خطاباته وهو يقول :

«اهرعوا يا ذوي النفوس الفتية الغضة العود ، ليكنس نفسح الحياة الغبار المتراكم عليكم في ذلك الطريق المسدود المعتم ! اتبعوني ، لنمض معا الى النصر ! عاجلا او آجلا ، لا مناص لكم من ان تستيقظوا ! واذا ما طهرت نفوسكم وسمت ، حطموا سلسلة التسويات وانصاف الحلول ! هاجموا العدو بكل ما اوتيتم من قوة ، وحاربوه حرب حياة او موت !» (٣) .

هذا كلام جميل . ويطيب للثوريين ان يصفقوا لأشباه هذه الخطب . لكن اين هو اذن العدو الذي يجب ان يهاجموه «بكل ما اوتوا من قوة» ؟ ولماذا تتوجب محاربته حرب حياة او موت ؟ وفيمَ يكمن ذلك «الكل» الذي يعارض به براند ، وهو ماخوذ بحميا تبشيره ، «اللاشيء» ؟ براند نفسه يجهل ذلك . وعليه ، حين يهتف به الجمع : «قدنا ! اننا لتابعوك جميعا !» ، لا يستطيع ان يقترح عليهم سوى برنامج العمل التالي :

«عبر الجبال والسهول وبحار الجليد ، عبر البلاد من اقصاها الى اقصاها، سنتقدم لتدمير الافخاخ التي وقعت في شراكها نفوس الشعب . سنهوّي ، سنعتق ، سنبني ، سنزيل كل خور . وسنطبع ، رجال دين ودنيا معا ، خاتم الربِ حيثما امحى ، وسنحول المملكة برمتها الى معبد كبير !» (٤) .

لنرَ اذن ما ينجم عنْ ذلك .

يقترح براند على سامعيه ان يحطموا سلسلة التسويات وانصاف الحلول وان يعكفوا بكل قواهم على المهمة . ماذا ستكون هذه المهمة ؟ تجديد النفوس الحبيسة

---

٣ ــ ابسن : «براند» ، ترجمة بروزور ، ص ٢٣٨ .

٤ ــ المصدر نفسه ، ص ٢٣٨ ــ ٢٣٩ .

وتطهيرها ، محو جميع آثار الخسة والكسل ؛ وبعبارة اخرى ، تعليم الناس جميعا تحطيم سلسلة التسويات وانصاف الحلول . وماذا سيحدث بعد ان يحطموا تلك السلسلة ؟ لا يعرف ذلك لا براند ولا ابسن ؟ لهذا يغدو النضال ضد التسويات وانصاف الحلول هدفا في ذاته ، اي بلا هدف ؛ وتصوير هذا النضال في المسرحية ــ رحلة براند والجمع السائر وراءه «نحو القمم والامواج المتجمدة في بحار الجليد» ــ ليس فنيا ، وارجح الظن انه مضاد للفن . لست ادري ما الانطباع الذي تركته فيكم تلك الرحلة ؛ اما انا فقد ذكرتني بدون كيشوت ، فالملاحظات المتشككة التي يوجهها الحشد المتعب الى براند تشبه الى حد بعيد الملاحظات التي يوجهها سانشو بانزا الى الفارس معلمه . لكن سرفانتس يضحك، بينما ابسن يعظ . وعليه ، ليست المقارنة في صالح المؤلف النرويجي .

يجتذبنا ابسن بـ «قلقه الاخلاقي» ، باهتمامه بمشكلات الوجدان بالطابع الاخلاقي لارشاده . الا ان اخلاقه مجردة ، وبالتالي خاوية ، تجريد اخلاق كانط وخواءها .

كان كانط يقول انه من المضحك ان نسأل المنطق : «ما الحقيقة ؟» وان نحاول الفوز بجواب . فما اشبهنا هنا ، كما كان يقول ، برجل يحاول ان يحلب تيسا، بينما يقف الى جانبه رجل آخر يمسك بغربال .

وبهذا الصدد يلاحظ هيغل ، بدوره ، بسداد كبير انه من المضحك ايضا ان نسأل العقل العملي المحض ما الحق وما الواجب وأن نحاول الفوز بجواب بمساعدة ذلك العقل عينه .

كان كانط يرى معيار القانون الاخلاقي لا في مضمون الارادة وانما في شكلها ، لا في ما نريده وانما في الكيفية التي نريده بها . وهذا القانون خاو من كل مضمون .

في راي هيغل ان قانونا كهذا يشير فقط الى ما لا ينبغي ان نفعله ، لكنه لا يفصح عما ينبغي فعله . انه ليس مطلقا بالمعنى الايجابي ، وانما فقط بالمعنى السلبي ؛ اذ ان له طابعا لامحددا او لامتناهيا ، بينما المفروض في القانون الاخلاقي ، تعريفا ، ان يكون مطلقا وايجابيا . وعليه ، يفتقر قانون كانط الى «الطابع الاخلاقي» .

ان القانون الاخلاقي الذي يبشر به براند يفتقر هو الآخر الى الطابع الاخلاقي. وبما انه خاو من المضمون فانه يتكشف عن انه غير انساني بالمرة ، وهذا ما يتجلى بوضوح ، على سبيل المثال ، في المشهد الذي يطلب فيه براند من زوجته ان تتنازل ، باسم المحبة والرافة ، عن القلنسوة التي كان يلبسها ابنها ساعة وفاته والتي احتفظت بها منذئذ ، كما تقول ، على شغاف قلبها ، مرويةً بدموعها . فحين يعظ براند باخلاق لاإنسانية الى هذا الحد ، لانها خاوية من كل مضمون ، فانه لا يفعل شيئا غير انه يحلب تيسا . وحين يمثل لنا ابسن هذا القانون عينه في شكل كائن حي ، فانه يذكرنا بالانسان الذي يمسك غربالا والذي يخيل اليه

انه يساعد على هذا النحو على حلب التيس .

وفي مستطاع المعترضين ان يعترضوا علينا بان ابسن يتولى بنفسه اجراء تصحيح هام على موعظة بطله .

فحين يفارق براند الحياة ، وقد سحقه جرف ثلجي ، يهتف به «صوت» ان اللـه Deus Caritatis (٥) . لكن هذا التصحيح لا يغير شيئا في واقع الامر . ففي نظر ابسن يبقى القانون الاخلاقي على الدوام هدفا في ذاته . ولو كان شاء ان يمثل لنا بطلا يبشر بالرحمة والرافة، لجاءت موعظة هذا البطل مجردة تجريد موعظة براند . ولما كان هذا البطل الا نسخة من النوع الذي ينتمي اليه سولنس ، والبنّاء والنحات روبيك («**حين نقوم من بين الاموات**») ، وروسمر ، بل حتى ــ وهذه حقيقة تبعث على الاستغراب بالاحرى ! ــ صاحب الاعمال المفلس جان غبريل بوركمان ساعة وفاته .

ان جميع هؤلاء الاشخاص يتميزون بصبوهم الى الاعالي ، لكن ابسن يجهل ما ينبغي ان يصبوا اليه . انهم لا يفعلون شيئا سوى انهم يحلبون تيسا .

. سيعترض علي المعترضون : «انهم مجرد رموز !» . وسأجيب : «بالتأكيد ! والمسالة ، كل المسالة ان نعرف لماذا اضطر ابسن الى اللجوء الى رموز . وهذه مسالة بالغة الاهمية» .

يقول معجب فرنسي بابسن : «الرمزية هي الشكل الفني الذي يشبع في آن معا رغبتنا في تصوير الواقع ورغبتنا في تخطي حدوده . انها تجمع العياني الى المجرد» . بيد ان الشكل الفني الذي يعطينا في آن معا العياني والمجرد شكل ناقص ، وذلك بقدر ما تشحب الصور الحية التي يخلقها الفن وينسحب منها الدم حين يختلط بها التجريد ، ثم ما الفائدة التي يمكن ان تنجم عن مثل ذلك المزيج ؟ يبدو ، بحسب الشاهد المثبت اعلاه ، ان التجريد ضروري لتخطي حدود الواقع. والحال انه ثمة طريقان يمكن للفكر بهما ان يتخطى حدود واقع معطى ، لان ما نواجهه هو على الدوام واقع معطى : الاول هو طريق **الرموز** التي تقودنا الى مملكة التجريد ، والثاني هو الطريق الذي يسلكه الواقع نفسه ــ الواقع **الراهن** الذي يطور بقواه الذاتية مضمونه الخاص به ليتخطى حدوده وليتجاوز نفسه وليرسي اسس **الواقع المستقبلي** .

يبين تاريخ الادب ان الفكر الانساني يتخطى حدود واقع معطى تارة بالطريق الاول ، وطورا بالثاني . انه يتخطاها بالطريق الاول حين لا يعرف كيف يدرك معنى الواقع المعطى ، فيعجز بالتالي عن تعيين **اتجاه تطوره** ؛ ويختار الطريق الثاني حين يفلح في حل تلك المشكلة الفائقة الصعوبة احيانا ، بله المستعصية الحل ، ويكون قادرا ، حسب تعبير هيغل الموفق ، على النطق **بالكلمات السحرية**

---

٥ ــ باللاتينية في النص : الله محبة . «م»

التي تستحضر صورة المستقبل . لكن القدرة على النطق بتلك «الكلمات السحرية» علامة قوة ، والعجز عن النطق بها علامة ضعف . وحين يظهر فن مجتمع بعينه ميلا الى الرمزية ، فذاك دليل ساطع على ان فكر هذا المجتمع ـ او فكر الطبقة الاجتماعية التي تسم الفن بميسمها ـ لا يعرف كيف ينفذ الى المعنى العميق للتطور الاجتماعي الذي يتم على مراى منه . ان الرمزية اشبه بشهادة فقر حال. والفكر المتسلح بفهم الواقع لا حاجة به بتاتا الى التوغل في صحراء الرمزية .

يقال ان الادب والفن مرآة الحياة الاجتماعية . واذا صح ذلك ـ وهو بلا جدال صحيح ـ فمن الواضح ان النزوع الى الرمزية ، شهادة فقر حال الفكر الاجتماعي ، ينشأ عن هذا الشكل او ذاك من اشكال العلاقات الاجتماعية ، عن هذه المسيرة او تلك من مسيرات التطور الاجتماعي : ان الوعي الاجتماعي يتحدد بالحياة الاجتماعية .

ما اسباب الرمزية اذن ؟ على هذا السؤال بالتحديد اريد الاجابة ، وذلك من حيث انه يتعلق بإبسن . لكن بوديّ اولا ان اضع يدي على براهين كافية تؤيد اطروحتي : فإبسن ، الشبيه ببطله براند ، لا يعرف هو نفسه ما ينبغي ان يصبو اليه اولئك الذين عقدوا العزم على «تحطيم سلسلة التسويات وانصاف الحلول» . ان القانون الاخلاقي الذي يبشر به لخاوٍ من كل مضمون محدد .

لنمحص آراء ابسن الاجتماعية .

معروف ان الفوضويين يعدونه ـ او يكادون ـ واحدا منهم .

يؤكد براندیس (٦) ان «نسافا بالديناميت» أورد ، في مرافعته امام المحكمة، اسم ابسن باعتباره واحدا من أتباع النظريات الفوضوية . انني اجهل عن اي «نساف بالديناميت» يتحدث براندیس . لكني لاحظت بنفسي قبل بضع سنوات ، لدى تقديم «**عدو الشعب**» على مسرح جنيف ، مدى الاستحسان الذي قابلت به جماعة من الفوضويين الخطب الحماسية المسهبة التي كان يلقيها الدكتور ستوكمان المستقيم ضد «الغالبية الكتيمة» وضد حق الانتخاب العام . ولا مناص لنا من الاقرار بأن تلك الخطب المسهبة تشبه فعلا آراء الفوضويين . بل كثيرا ما تشبهها افكار المؤلف نفسه . تذكروا ، على سبيل المثال ، الكراهية التي كان يكنها ابسن للدولة . وقد كتب الى براندیس يخبره انه يطيب له ان يشارك في ثورة موجهة ضد تلك المؤسسة التي يمقتها اشد المقت . او اقرأوا قصيدته : «الى صديقتي ، الخطيبة الثورية» . فيها يصرح ابسن ان الثورة الوحيدة التي تستاهل ان يمحضها المرء تأييده هي الطوفان العام . لكن حتى في هذه الحال «وقع الشيطان ضحية الخداع ، اذ بقي نوح ، كما تعلمون ، سيد الامواج» . يصيح ابسن : قوضوا كل شيء ، اكون معكم ! وهذه فوضوية خالصة ! فلكان

---

٦ ـ جورج براندیس : فيلسوف وناقد دانمركي ، روّج للآداب الاوروبية الحديثة في البلدان الاسكندنافية ، وانتصر لعلم الجمال الواقعي . (١٨٤٢ ـ ١٩٢٧) . م

ابسن طالع ، بمثابرة ، مؤلفات ميشيل باكونين . لكن لا نتعجلن تصنيف مؤلفنا المسرحي في عداد الفوضويين . فالكلمات ، وان تماثلت ، كان لها معنى مختلف عند كل من باكونين وابسن . فإبسن نفسه الذي يعلن عن استعداده التام للمشاركة في ثورة موجهة ضد الدولة ، يوضح لنا بلا لبس ان المهم عنده ليس شكل العلاقات الاجتماعية وانما «تمرد الفكر الانساني» . ففي واحدة من رسائله الى براندس يقول ان خير شكل سياسي هو في نظره النظام السياسي الروسي ، لان هذا النظام يوحي للناس باعظم توق الى الحرية . وعليه ينبغي ، لصالح الانسانية بالذات ، تخليد ذلك النظام وتابيده ، وكل من يسعى الى الاطاحة به يجرم بحق الفكر الانساني . وبديهي ان ميشيل باكونين ما كان ليأخذ بمثل هذا الراي .

كان إبسن يسلم بان الدولة الدستورية الحديثة تتفوق ، من اكثر من زاوية، على الدولة البوليسية . لكن هذه المزايا لا قيمة لها الا بالنسبة الى المواطن ، والانسان لا حاجة به البتة الى ان يكون مواطنا . هنا يقارب ابسن اللاابالية السياسية ، ولا عجب ان يكون هذا العدو للدولة ، هذا الداعية الذي لا يكل ولا يسام الى «تمرد الفكر الانساني» ، قد ابدى رضاه عن دولة هي من ابشع الدول التي عرفها التاريخ . فمعلوم انه اعرب عن اسفه لاحتلال روما من قبل القوات الايطالية ، اي لإلغاء سلطة البابوات الزمنية .

انهم لا يفهمون البتة ابسن ، اولئك الذين لا يدركون ان «التمرد» الذي يبشر به لا يقل خواء عن قانون براند الاخلاقي ، وان هذا بالضبط ما يفسر عيوب مسرحياته .

- ٢ -

ما علة نجاحه ؟ للعثور عليها لا بد ، اولا ، من فهم الشروط الاجتماعية والسيكولوجية لنجاح ابسن فيإقطار الغرب حيث كان تطور العلاقات الاقتصادية والاجتماعية قد ادرك مستوى اعلى بما لا يقاس مما في اسكندنافيا .

يقول براندس :

«حتى يصيب المرء شهرة فيما وراء حدود بلاده ، لا يكفي ان يكون صاحب موهبة . ففضلا عن الموهبة ، ينبغي ان تكون الارض ممهدة . والمفكر النابغ اما انه يخلق بنفسه وببطء قابلية الاستقبال والتاثر تلك بين ابناء وطنه ، وإما انه يحسن التقاط واستعمال العواطف المسبقة الوجود او الآخذة بالنضوج . لكن ما كان في مستطاع ابسن ان يخلق قابلية الاستقبال والتاثر تلك في الاوساط

التي لا تتكلم لغته ولا تعرف عنه شيئا ؛ وحتى حيث كان يستشعر، في ظاهر الامر ، بما هو آخذ بالنضوج ، ما كان يلاقي في البداية اي صدى» .

هذا صحيح كل الصحة . ولا يكفي ، في اشباه تلك الاحوال ، امتلاك الموهبة. فسكان روما في القرون الوسطى ما كانوا يشيحون عن الآثار الفنية للعصور القديمة فحسب ، بل كانوا يتعدون ذلك الى احراق التماثيل القديمة لاستخلاص الكلس منها . وانما في زمن لاحق ، وفي عصر آخر فحسب ، شغف اهالي روما ، والايطاليون بوجه عام ، بالفن القديم وانصرفوا الى نسخه ومحاكاته . وعلى امتداد الزمن الذي كان فيه سكان روما ــ وليس روما فحسب ــ يبيدون على نحو همجي الآثار الكبيرة للنحت القديم ، كانت سيرورة وئيدة تتم في رحم المجتمع القروسطي وتدخل تغييرا عميقا على بنيته ، وكذلك ، وبالتالي ، على آراء الناس الذين يتألف منهم وعواطفهم ومشاربهم . وقد ادت تغيرات الحياة الى تغيرات في الوعي ، وهذه التغيرات الاخيرة هي وحدها التي اتاحت لسكان روما في عصر النهضة تذوق آثار الفن القديم ــ او ان تلك التغيرات في الوعي هي التي اتاحت ، بالاحرى ، امكانية قيام عصر النهضة بالذات .

كيما يتمكن الفنان والكاتب في بلد من البلدان من ممارسة تأثير على سكان بلدان اخرى فلا بد ، بوجه عام ، من ان تتطابق ذهنية ذلك الفنان وذلك الكاتب مع ذهنية الاجانب الذين يطالعون مؤلفاته . وعليه ، اذا كان تأثير ابسن قد امتد الى ما وراء حدود وطنه ، فهذا معناه ان مؤلفاته كانت تتجاوب ، من اكثر من جانب ، مع ذهنية الجمهور القارىء في العالم المتحضر الحديث . فما كانت تلك الجوانب اذن ؟

يشير براندس الى نزعة ابسن **الفردية** ، والى ازدرائه **للغالبية** ، فيقول :

«الخطوة الاولى نحو الحرية والعظمة تكمن في الشخصية . فمن لا شخصية كافية له ، ليس الا حطام انسان ، واما من لا شخصية له البتة فنكرة عادم الاهلية . بيد ان النكرات العادمي الاهمية هم وحدهم الذين يتعادلون فيما بينهم . وفي المانيا المعاصرة نلفى من جديد اتباعا لكلمة ليوناردو دافنشي : «ان جميع اصفار الكون تساوي في مضمونها وقيمتها صفرا واحدا» . وهنا فقط يتحقق المثل الاعلى للمساواة . والاوساط المثقفة في المانيا لا تؤمن بمثل المساواة الاعلى . وهنريك ابسن لا يؤمن به هو الآخر . وفي المانيا ، يعتقد الكثيرون ان عصر الايمان بالغالبية سيعقبه عصر الايمان بالاقلية ، وابسن هو من اولئك الذين يؤمنون بالاقلية . واخيرا ، يجزم الكثيرون من الناس ان طريق التقدم يمر بعزلة

الفرد . وهذا ما يعتقده هنريك ابسن ايضا » .

هنا ايضا نجد ان براندیس على قدر من الحق . ف «الاوساط المثقفة» في المانيا ليست ، بالفعل ، ميالة لا الى «مثل المساواة الاعلى» ولا الى «الايمان بالغالبية» . وقد احسن براندیس تحديد كنه هذا النفور . لكنه يسيء بالمقابل تفسيره . وفي الواقع يبدو ان التطلع الى مثل اعلى في المساواة يتنافى عنده والتطلع الى تطور الفرد ، وانه لهذا السبب بالضبط تشيع «الاوساط المثقفة في المانيا» عن ذلك المثل الاعلى . والحال ان هذا غير صحيح . فمن يجرؤ على الجزم بأن «الاوساط المثقفة» الفرنسية كانت ، في عشية **الثورة الكبرى** ، تهتم بمصالح الفرد اقل من اهتمام الاوساط المثقفة في المانيا المعاصرة به ؟ ومع ذلك كان «المثقفون» الفرنسيون عصرئذ يستقبلون فكرة المساواة بحماسة اكبر بما لا يقاس من استقبال الالمان المعاصرين لها . كذلك كانت الغالبية تخيف هي الاخرى اولئك الفرنسيين اقل بما لا يقاس مما تخيف «المثقفين» الالمان المعاصرين . ولن ينفي احد ان الاب سييس (٧) واولئك الذين يشاطرونه آراءه كانوا ينتمون الى الاوساط «المثقفة» الفرنسية عصرئذ ، ومع ذلك كانت حجة سييس الرئيسية في مساندة مصالح الطبقة الثالثة ان هذه المصالح هي مصالح **الغالبية** وانها لا تتعارض الا مع مصالح شريحة صغيرة من **اصحاب الامتيازات** فقط . وبناء عليه ، ليست المسألة بحال من الاحوال هنا مسألة طبيعة مثل المساواة الاعلى بالذات او فكرة الغالبية بالذات ، وانما مسألة الشروط التاريخية التي تتعامل في ظلها «الاوساط المثقفة» في هذا البلد او ذاك مع تلك الافكار . لقد كانت الاوساط المثقفة في فرنسا في القرن الثامن عشر تتمسك بوجهة نظر البورجوازية ، **الثورية بقدر او بآخر** ، التي كانت تشعر في سياق معارضتها للارستقراطية الاكليروسية والمدنية بالتضامن مع الجمهرة الضخمة من السكان ، اي مع «الغالبية» . وقد تبنت «الاوساط المثقفة في المانيا» المعاصرة ـ ليس فقط في المانيا ، وانما ايضا في جميع الاقطار التي يسود فيها نظام الانتاج الراسمالي ـ تبنت في الغالبية الغالبة من الحالات وجهة نظر البورجوازية التي **فهمت ان مصالحها الطبقية اقرب الى مصالح الارستقراطية** ـ التي تشربت بدورها اليوم الروح البورجوازية ـ **منها الى مصالح البروليتاريا التي تؤلف غالبية سكان البلدان الراسمالية المتقدمة . ولهذا السبب** يشير «الايمان بالغالبية» في تلك الاوساط افكارا منفرة ؛ **ولهذا السبب** يبدو لها ذلك الايمان منافيا لفكرة «الفرد» ، **ولهذا السبب** يتغلغل فيها اكثر فاكثر «الايمان بالاقلية» . كانت البورجوازية

---

٧ ـ عمانوئيل جوزيف سييس : مطران وسياسي فرنسي ، نشر في عام ١٧٨٩ كراسة مشهورة حول «الطبقة الثالثة» . نظم مع نابليون انقلاب ١٨ برومير (١٧٤٨ ـ ١٨٣٦) . «م»

الثورية في فرنسا في القرن الثامن عشر تصفق لروسو ، مع انها ما كانت تفهمه تمام الفهم آنئذ : اما المانيا البورجوازية المعاصرة فتصفق لنيتشه الـذي تعرفت فيه للحال ، وبغريزة طبقية موثوقة ، الشاعر الايديولوجي للسيطرة الطبقية .

لكن مهما يكن من امر ، فمن المؤكد ان نزعة ابسن الفردية تتجاوب حقا وفعلا مع ذلك «الايمان بالاقلية» المميز لـ «الاوساط المثقفة» البورجوازية في العالـم الراسمالي المعاصر . قال ابسن في رسالة منه الى براندیس في ٢٤ ايلول ١٨٧١ :

«اتمنى لك قبل كل شيء انانية صحية ترغمك على النظر الى كل ما يخصك على انه وحده ذو قيمة واهمية فعليتين ، والى كل ما عداه على انه غير موجود» .

ان الذهنية التي تفصح عنها هذه السطور لا تناقض ذهنيـة البورجوازي «المثقف» في زماننا ، بل تعبر عنها . كما تعبر عنها ايضا السطور التالية مـن الرسالة ذاتها :

«لم افهم قط التضامن . قبلت به قبولي بمعتقد موروث . ولو اوتينا الشجاعة لنبذه بتمامه ، لتخلصنا من عبء باهظ الثقل يربك الفرد » .

اخيرا ، ان كل بورجوازي «مثقف» ، واع لمصالحه الطبقية ، لا يمكن الا ان يشعر بتعاطف كبير مع الرجل الذي كتب الكلمات التالية :

«لا اعتقد ان الامور تسير في سائر البلدان الاخرى خيرا مـن مسيرتها عندنا . فالمصالح العليا غريبة ، في كل مكان ، عـن الجماهير » .

وبعد عشر سنوات قال ابسن في رسالة الى براندیس عينه :

«لن يسعني بحال من الاحوال ان انتمي الى حزب تقف وراءه الغالبية . يقول بيورنسون : «الغالبية على حق دوما» . وانا اقول: «الاقلية على حق دوما» .

ان لغة كهذه لا يمكن الا ان يوافق عليها ايديولوجيو البورجوازية الحديثة ذوو «النزعة الفردية» . وبمَ ان الذهنية التي تعبر عنها هذه الكلمات تنعكس في جميع مؤلفات ابسن المسرحية ، فلا غرو ان تسترعي هذه المؤلفات انتباه ذلك النمط من الايديولوجيين ، وان يبدي هؤلاء «حساسية» ايجابية تجاهها .

صحيح ان رومانيي العصور القديمة قالوا بسداد راي انه حين ينطق شخصان بكلام واحد ، فانهما لا يعنيان شيئا متماثلا Non est idem . فكلمة «اقلية» ترتبط لدى ابسن بفكرة مغايرة تماما لتلك التي ترتبط بها لدى القراء البورجوازيين في الاقطار الراسمالية المتقدمة . يبدي ابسن التحفظ التالي :

«يذهب بي الفكر الى تلك الاقلية التي تمضي قدما الى الامام ، تاركة وراءها الغالبية . واني لارى انه على صواب ذاك الذي يكون على وفاق مع المستقبل» .

لقد تكونت صبوات ابسن وآراؤه ، كما راينا ، في قطر لم يكن فيه ثمة وجود للبروليتاريا الثورية ، وكانت فيه الجماهير الشعبية المتاخرة هي نفسها بورجوازية صغيرة حتى نخاع العظم . وفي الواقع ، ما كان في وسع تلك الجماهير ان تغدو تجسيدا لمثل اعلى متقدم . لهذا كان من المحتم ان تبدو كل حركة الى الامام في نظر ابسن حركة «اقلية» ، اي مجموعة صغيرة من الافراد المفكرين . ولم تكن كذلك هي الحال في الاقطار التي اصاب فيها الانتاج الراسمالي تطورا . ففي هذه الاقطار كان من المحتم ، بالبداهة ، ان تغدو الحركة الى الامام ، او كان من المحتم بالاحرى ان **تتزع الى ان تغدو** حركة **الغالبية** الرازحة تحت نير الاستغلال . ان «الايمان بالاقلية» ، لدى الافراد الذين يترعرعون في الشروط الاجتماعية التي عرفها ابسن ، له طابع بريء تماما . بل اكثر من ذلك : فهو يعبر عن الصبوات التقدمية لواحة صغيرة من المثقفين تحيط بها صحراء بلقع قاحلة تمج بالادعياء الجهلة . اما بالنسبة الى «الاوساط المثقفة» في الاقطار الراسمالية المتقدمة فان ذلك الايمان يعني ، على العكس ، مقاومة محافظة النزعة للمطالب الثورية للجماهير العمالية . حين ينطق شخصان بكلام واحد ، فانهما لا يعنيان شيئا متماثلا . وحين «يؤمن بالاقلية» شخصان ، فان هذا الايمان لا يعني ، هنا ايضا ، شيئا واحدا . لكن عندما يبشر شخص من الاشخاص بـ «الايمان بالاقلية» ، فان دعوته يمكن ويجب ان تلقى صدى متعاطفا لدى شخص آخر يشاطره ايمانه ، وان شاطره اياه لاسباب سيكولوجية مغايرة تماما . وتلك هي حال ابسن . فهجماته العنيفة، التي تتقد بكل ما اوتي من عنفوان، ضد «الغالبية» ، صفق لها كثيرون من الناس الذين كانوا يرون قبل كل في «الغالبية» البروليتاريا التي تصبو الى انعتاقها . لقد هاجم ابسن «غالبية» تجهل كل تطلع تقدمي ، فاستحسن هجومه اولئك الذين يخشون التطلعات التقدمية لـ «الغالبية» .

لنمض الى ابعد من ذلك . يقول براندس :

«لو حللنا مع ذلك نزعة ابسن الفردية تلك تحليلا اعمق ، لما اكتشفنا فيها الا اشتراكية مستترة ، يستشفها المرء اساسا في

«**اعمدة المجتمع**» ، وبانت في الجواب الملهم الذي رد به ابسن على عمال تروندييم ، اثناء اقامته الاخيرة في الشمال» (٨) .

كما لاحظت آنفا ، لا بد لنا من قدر كبير من الارادة الطيبة حتى نكتشف اشتراكية ما في «**اعمدة المجتمع**» . وفي الواقع ، ترتد اشتراكية ابسن الى رغبة فاضلة ، لكن مشكوك فيها ، في «رفع الشعب الى مستوى اعلى» . الا ان ذلك لم يضر ، بل على العكس ساهم كثيرا في نجاح ابسن لدى «الاوساط المثقفة في المانيا» والاقطار الراسمالية الاخرى . ولو كان ابسن اشتراكيا حقا ، لما كان رحب به الناس الذين ينبع «الايمان بالاقلية» لديهم من خوفهم من حركة ثورية من جانب «الغالبية» . لكن على وجه التحديد لان «اشتراكية» ابسن كانت تعني مجرد رغبة في «رفع الشعب الى مستوى اعلى» ، فقد كان من الممكن والواجب ان تحظى بإعجاب اولئك الذين يبدون استعدادا للتشبث بحبل **الاصلاح الاجتماعي** تحاشيا **للثورة الاجتماعية** . وهنا حدث لبس مماثل للبس بصدد «الايمان بالاقلية» . فإبسن لم يتخط حدود الرغبة في «رفع الشعب الى مستوى اعلى»، لان آراءه كانت قد تكونت تحت تاثير المجتمع البورجوازي الصغير الذي ما كانت سيرورة تطوره قد طرحت بعد على جدول الاعمال المشكلة الاشتراكية الكبرى ؛ بيد ان ذلك الطابع المحدود لتطلعات ابسن كفل له النجاح لدى الطبقة السائدة (في «الاوساط المثقفة») التي تتحدد كل حياتها الداخلية بتلك المشكلة الكبرى .

ينبغي ان نعيد الى الاذهان اصلا ان القارىء لا يكاد يشعر في مؤلفات ابسن المسرحية بتطلعاته الاصلاحية التي هي بذاتها محدودة للغاية . وفكره يبقى فيها لاسياسيا بالمعنى الواسع للكلمة ، اي **غريبا عن المسائل الاجتماعية** . انه يدعو في مسرحياته الى «تطهير الارادة» ، والى «تمرد الفكر الانساني» ، لكنه لا يعلم ما الهدف الذي ينبغي على «الارادة المطهرة» ان تنشده ، وما العلاقات الاجتماعية التي ينبغي ان يكافح ضدها الفكر الانساني «المتمرد» . وهذا بذاته عيب كبير ، بيد ان هذا العيب الكبير اسهم بدوره بقسط وفير ــ شانه شان العيبين المشار اليهما آنفا ــ في ما اصابه ابسن من نجاح لدى «الاوساط المثقفة» في العالم الراسمالي . فقد كان في وسع هذه الاوساط ان تصفق لـ «تمرد الفكر الانساني» ما دام يتم باسم التمرد ، اي **ما دام بلا هدف وما دام لا يهدد النظام القائم** . كان في وسع «الاوساط المثقفة» للطبقة البورجوازية اذن ان تستمع بتعاطف كبير الى براند وهو يعلن :

---

٨ ــ قال ابسن لعمال تروندييم النقابيين في ١٤ حزيران ١٨٨٥ : «ان تحول العلاقات الاجتماعية الذي ينبيأ الان في اوروبا يستهدف على الاخص وضع العامل والمراة في الغد . انني انتظر ذلك التحول ، اعقد الرجاء عليه ، اريد ان اعمل وساعمل لصالحه بكل قواي مدى حياتي» .

«عبر الجبال والسهول وبحار الجليد ، عبر البلاد من أقصاها الى أقصاها ، سنتقدم لتدمير الافخاخ التي وقعت في شراكهـا نفوس الشعب ، سنهوّي ، سنعتق ، سنبني ، سنزيل كل خور».

اما لو كان براند هذا عينه قد ابان انه يجدد ويطهر النفوس ، لا لكي يرغمها على التجول فوق الامواج المتجمدة لجبال الجليد فحسب ، بل ايضا كي يحضها على القيام بعمل ثوري محدد ، لكانت «الاوساط المثقفة» رات فيه باستفظـاع **ديماغوجيا غوغائيا** ولكانت اعلنت ان ابسن **كاتب مفرض** . وعندئذ ما كانت موهبته برمتها لتفلح في انقاذه ، ولكان تبين بجلاء ان «الاوساط المثقفة» لا تملك قابلية الاستقبال والتأثر الضرورية لتقدير الموهبة حق قدرها .

الان نفهم لماذا لم يكن **ضعف ابسن** ، الذي يتمثل في عجزه عن ايجاد منفذ من الاخلاق الى السياسة والذي ينعكس في مسرحياته من خلال ادخال عناصر مجردة ومقتبسة من الرمزية ، عامل ضرر له ، بل كان على العكس عامل نفع وفائدة له في نظر القسم الاكبر من الجمهور المتعلم . ان «الابطال المثاليين» ، «الابطـال الخياليين» هم لدى ابسن صور مبهمة وبلا لحم . لكن هذا بالتحديد ما كـان يلزمهم لكي يصبحوا نجاحا لدى «الاوساط المثقفة» البورجوازية : فهذه الاوساط لا تستطيع ان تتعاطف الا مع «ابطال مثاليين» ، «خياليين» ، لا يعبرون الا عن تطلع مبهم ، لامتحدد ، الى «الاعالي» ، ولا يحملون وزر الرغبة في «تشييد مملكة السموات على الارض» .

تلك هي سيكولوجيا «الاوساط المثقفـة» لبورجوازية عصرنا ، وهـذه **السيكولوجيا** تجد تفسيرها ، كما نرى ، في **السوسيولوجيا** . ولقد وسمت هذه السيكولوجيا بميسمها **الفن** المعاصر كله . وفيها ينبغي ان نبحث عن علة النجـاح الواسع الراهن للرمزية . فالابهام المحتوم للصور الفنية التي يبدعها الرمزيـون يتجاوب مع الغموض المحتوم للصبوات ـ التي لا حول ولا قوة لها في الممارسة ـ التي ترى النور في «الاوساط المثقفة» للمجتمع المعاصر . فهـذه الاوساط لا تستطيع ، حتى في حال بلوغها الذروة في تبرمها بالواقع المحيط بها ، ان ترقى الى مستوى **نفيه الثوري** .

على هذا النحو تحكم ذهنية «الاوساط المثقفة» للبورجوازية ، تلك الذهنية المتولدة عن الصراع الطبقي المعاصر ، بالامساخ وكسوف الرونق على الفن الحديث. فالراسمالية عينها ، التي تشكل في مضمار الانتاج عقبة في وجه استخدام جميع القوى الانتاجية المتاحة للبشرية المعاصرة ، تشكل ايضا كابحا في مضمار الابداع الفني .

والبروليتاريا ؟ ان وضعها الاقتصادي لا يبيح لها اليوم ان تهتم بالفن كثيرا . لكن بقدر ما تهتم به «الاوساط المثقفة» للبروليتاريا ، يفترض فيها ـ هذا بغنى عن البيان ـ ان تتخذ موقفا معينا من مؤلفنا .

ان «الاوساط المثقفة» للبروليتاريا ، في الوقت الذي تقر فيه بالعيوب التي

اشرنا اليها في فكر ابسن وفنه وتتفهم اصلها ، لا تستطيع ان تمتنع عن ان تحب فيه **الانسان** الذي اضمر عميق البغض للانتهازية البورجوازية الصغيرة **والفنان** الذي سلط باهر الضوء على سيكولوجيا تلك الانتهازية . أوليس «تمرد الفكر الانساني» ، الذي يجد تعبيره اليوم في الصبوات الثورية للبروليتاريا ، تمردا على الخسة البورجوازية الصغيرة ، على «الجبن» الذي ساطه ابسن بلاذع هجائه على لسان براند ؟

نحن نرى اذن ان ابسن يقدم لنا مثالا غريبا ولا يخلو من مفارقة ظاهرة على فنان يستاهل ، بدرجة متماثلة تقريبا وان لاسباب متناقضة ، تعاطف «الاوساط المثقفة» التابعة لكلتا الطبقتين الكبريين في المجتمع المعاصر ، اللتين تناصب الواحدة منهما الاخرى العداء حتى الموت . وفنان كذاك ما امكن له ان يتكون الا في شروط لا تشبه الا من بعيد جدا الشروط التي يدور فيها الصراع الكبير بين طبقتي عصرنا .

رواية تشيرنيشفسكي : « ما العمل[1] ؟ »

ما علة النجاح الخارق للمألوف الذي اصابته رواية «**ما العمل ؟**» [2] ؟ انها العلة ذاتها التي تتسبب في نجاح الآثار الادبية بوجه عام : فنحن نلفى في هذه الرواية جوابا حيا ، وفي متناول الجميع ، على الاسئلة التي تحظى بعظيم الاهتمام من قبل شطر واسع من الجمهور المثقف . لم تكن الافكار التي عبرت عنها بالجديدة . بل استقاها تشيرنيشفسكي برمتها من الادب الغربي . وكانت جورج صاند قد دافعت قبله بحقبة طويلة عن اطروحة حرية الحب ، وعلى الاخص عن ضرورة قيام علاقات صادقة ومستقيمة بين الرجل والمرأة . والمتطلبات الاخلاقية للوكريس فلورياني بصدد الحب لا تتميز في شيء عن متطلبات فيرا بافلوفنا اوبوشوفا ــ كيرسانوفا [3] . وما اسهل علينا ، لو شئنا ، أن نقتطف من رواية «**اجاك**» مقاطع كثيرة تثبت ان رواية **ما العمل ؟** تنسخ احيانا بصورة تامة افكار وتأملات بطل جورج صاند ، وهو بطل كله تفانٍ ونكران للذات ونصير للحب الحر.

لكن جورج صاند لم تكن الوحيدة التي ذادت عن الحرية في العلاقات التي من تلك الطبيعة . فمعروف ان روبرت اوين وفورييه ــ اللذين كان لهما تأثير حاسم

---

١ ــ كتب بليخانوف هذا النص في عام ١٩٠٩ ونشره في عام ١٩١٠ ، وهو يؤلف جزءا من دراسة طويلة بعنوان «تشيرنيشفسكي» . «ن.ف»

٢ ــ كتب تشيرنيشفسكي هذه الرواية ــ التي منها اقتبس لينين اسم كراسته «ما العمل ؟» ــ في عام ١٨٦٤ اثناء اعتقاله في قلعة بطرس وبولس الرهيبة في سان بطرسبورغ . وقد كان لها تأثير عظيم على الجيل الفتي في سنوات ١٨٧٠ و١٨٨٠ . «م»

٣ ــ بطلة رواية «ما العمل ؟» . «م»

على تصورات تشيرنيشفسكي ـ كانا يروجان هما ايضا لفكرة حرية الحب (٤) .

في سنوات ١٨٤٠ كانت تلك الافكار قد وجدت انصارا متحمسين في روسيا. ومن قبيل ذلك ان بيلنسكي اعرب في عدة مناسبات ، وبحرارة عن تاييـــده للحرية والصدق في العلاقات الغرامية . ومن المؤكد ان القارىء لم ينس التأنيب المرير الذي وجهه «فيساريون الحانق» (٥) الى تاتيانا (٦) ، بطلة بوشكين ، لانهـا على حبها اونيغين وهبت نفسها لـ «رجل آخر» ، غير متبعة في ذلك هوى قلبها، وواصلت الحياة مع زوجها المسن الذي لا تحبه .

في ابان «السنوات ١٨٤٠» كان افاضل الرجال يتبعون مبادىء لوبوشـوف وكيرسانوف (٧) في علاقاتهم مع النساء . لكن حتى نشر **ما العمل ؟** كانت حفنة من المصطفين فقط قد تبنت تلك المبادىء . وما كانت غالبية الجمهـــور المتادب تفهمها البتة . وحتى هرزن في روايته **من الملذب ؟** لم يفصح عنها بكل الجـــلاء المطلوب . والسيد درويينين اكثر وضوحا في قصته المعنونة باسم **بولين ساكس.** لكن هذه القصة كانت رديئة ؛ علاوة على ذلك ، ما كان الاشخاص المنتمون الـى المجتمـــع الراقي ـ النبلاء وكبار الموظفين ـ يلقـــون اي اهتمام لـــدى الرازنولشنتسي (٨) الذين كانوا يشكلون ، منذ نهاية عهد نيقولا الاول ، الجناح اليساري من الجمهور المتادب .

مع نشر **ما العمل ؟** تغير كل شيء . وغدا كل شيء واضحا ، ساطعا ، محددا. ومنذ ذلك اليوم فصاعدا لم يعد ثمة مجال لشك او ريب . صار امام الناس الذين لهم مقدرة على التفكير الاختيار اما بين اتباع مبادىء لوبوشوف وكيرسانوف في حياتهم الغرامية ، وإما اللجوء الى الوسيلة القديمة المجربة ، الى المغامـــرات السرية اذا ما خامرتهم عاطفة جديدة مع الانحناء في الوقت نفسه امام قدسية الزواج ، وإما اخيرا خنق كل عاطفة حب فيهم خنقا تاما ، على اعتبار انهم مـا يزالون «يخصون» كائنا آخر مع انهم كفوا عن حبه . وكان من الواجب ان يتم اختيار المرء وهو على بينة تامة بالواقع . وقد وفق تشيرنيشفسكي توفيقا كبيرا في توضيح المسالة بحيث لم يعد ثمة مجال للطيش ـ الذي كان طبيعيا فيمـــا

---

٤ ـ لا جدوى من التذكير هنا بدعاية روبرت اوين النشطة في هذا الاتجاه . اما فوربيـــه فحسبنا ان نستشهد بكلماته البالغة العمق : «ما العادات في الحب ... الا أشكال مؤقتة ومتبدلة، وما هي بالثابتة الدائمة» . المؤلفات الكاملة لشارل فوربيه ، م٤ ، ص ٣٤ .

٥ ـ لقب تشيرنيشفسكي . «م»

٦ ـ بطلة رواية بوشكين الشعرية «يوجين اونيغين» . «م»

٧ ـ من ابطال «ما العمل ؟» وعاشقا فيرا بافلوفنا وزوجاها . «م»

٨ ـ الرازنولشنتسي : التسمية التي كانت تطلق في روسيا في اواسط القرن التاسع عشر على المثقفين من اصحاب الافكار المتقدمة ، والمنحدرين من اوساط شتى . «ن.ف»

سبق ـ وللعفوية في العلاقات الغرامية . وامسى الحب خاضعا لرقابة الوعي، وحظي تصور جديد للعلاقات بين الرجل والمراة بمؤازرة جمهور واسع .

كان لهذه الواقعة اهميتها الكبرى بالنسبة الى روسيا في سنوات ١٨٦٠ . فالاصلاحات (٩) التي كانت قد تمت لتوها لم تحدث انقلابا في المجتمع فحسب ، بل زعزعت ايضا اركان الاسرة وركائزها . وتسرب النور الى الزوايا والخبايا التي لم يدلف اليها قط من قبل . فغدا كل امرىء ملزما بأن يقلب ثاقب النظر في علاقاته مع ذويه، ومع المجتمع والاسرة ، وتهيا الجو لعنصر جديد: **القناعات** ـ التي ما كان لها وجود حتى ذلك الحين الا لدى حفنة ضئيلة للغاية من المثاليين ـ كي يلعب دورا كبيرا في العلاقات العائلية ، وفي الحب والصداقة . وصار التباين في القناعات يؤدي الى قطيعة لامتوقعة . وكثيرا ما صارت المراة تكتشف باستفظاع ان الرجل الذي كانت «تخصه» شرعيا هو داعية تجهيل ، موظف مختلس ، متزلف دنيء وذليل امام رؤسائه . كما صار الرجل ، الذي كان في منتهى السعادة حتى ذلك اليوم بامتلاكه امراة حسناء ، يلاحظ بيأس وقنوط اذا ما مسه على حين غرة ـ على نحو لا متوقع ـ تيار الافكار الجديدة ، ان كل اهتمام دميته الجميلة ينصب ، لا على «الرجال الجدد» او على «الافكار الجديدة» ، وانما على تسريحات الشعر الجديدة وعلى الرقصات وعلى ترقي زوجها وظيفة ومرتبا . وكانت جميع محاولات التصارح والتفاهم والنصح تضيع ادراج الرياح ، وتتحول الزوجة الى امراة شرسة سليطة اللسان اذا ما تجاسر بعلها على التوكيد بانه على استعداد عن طيب خاطر لان «يخدم» ، لكنه لا يريد ان «يسخّر» .

ما العمل ؟ لقد اوضحت الرواية المشهورة ما ينبغي عمله . تحت تاثيرها صارت مخلوقات ، كانت تعتبر نفسها حتى ذلك الحين ملكا مشروعا لمخلوقات اخرى ، تردد الان مع المؤلف : «عار والف عار على كل من يجرؤ على تنصيب نفسه سيدا على كائن آخر !» . واستيقظ في اولئك الناس حس الكرامة الانسانية ، فصاروا في كثير من الاحيان ، وبعد اجتيازهم ازمات اخلاقية وعائلية حادة ، يعودون الى استقلالهم ، وينظمون حياتهم وفق قناعاتهم ، ويتجهون عن وعي تام نحو هدف انساني رفيع .

هذا وحده يكفي للجزم بأن اسم تشيرنيشفسكي يخص التاريخ ، وان الناس سيظلون يتذكرونه بعرفان جميل بعد ان يكون قد فارق الحياة منذ زمن بعيد جميع اولئك الذين عرفوا **الربي الروسي الكبير** في حياته .

لقد اخذ التجهيليون على تشيرنيشفسكي ترويجه في روايته **لانعتاق الجسد.** وليس اغبى من هذا الاتهام واكثر نفاقا ورياء منه . تاملوا اي رواية تصف حياة المجتمع الراقي ، تذكروا المغامرات الغرامية للنبالة والبورجوازية في الاقطار كافة

---

٩ ـ وبوجه خاص الغاء القنانة . «م»

ولدى الشعوب كافة ، تروا ان تشيرنيشفسكي ما كان به من حاجة البتة الى الترويج لانعتاق الجسد ، ذلك الانعتاق المتحقق منذ طويل الآماد .

بل العكس هو الصحيح ، فما تدافع وتحامي عنه تلك الرواية هو انعتاق **الروح الانسانية** ، انعتاق **العقل الانساني** . وكل من مسه تأثير تلك الرواية لن تغريه بعدئذ مغامرات مخدع النوم ، تلك المغامرات التي بدونها لا تعود الحياة حياة في نظر النخبة «الراقية» المشبعة باحترام مراء وتوقير منافق للاخلاق الدارجة .

ان السادة التجهيليين يدركون حق الادراك الطابع الاخلاقي العميق لكتابات تشيرنيشفسكي ، وكراهيتهم له متأتية على وجه التحديد من صرامته وتشدده في تلك الاخلاق . انهم يدركون ان جميع اولئك الذين يشبهون ابطال **ما العمل ؟** ينظرون اليهم على انهم فساق ومتهتكون كبار ، ويكنون لهم اعمق الازدراء .

اننا نعرف ان الهدف الرئيسي ، بل يمكن ان نقول الهدف الاوحد واليتيم الذي وضعه مؤلفنا نصب عينيه في حياته هو نشر الافكار الكبرى ، افكار الحقيقة والعلم والفن ، في روسيا . وبهذا القصد كتب ، في ما كتب ، رواية **ما العمل؟** . ومن الخطأ الا نرى في هذه الرواية سوى دعاية لعلاقات اكثر معقولية في الحب.

ان الحب الذي تضمره فيرا بافلوفنا للوبوشوف وكيرسانوف ليس ، في الحقيقة ، سوى نواة ينسج حولها المؤلف افكارا اخرى ذات اهمية اكبر . والمثل العليا الاشتراكية التي يؤمن بها تشيرنيشفسكي تتجلى بزاهي الالوان في احلام فيرا بافلوفنا (١٠) . ولوحة المشاعة الاشتراكية مقتبسة بتمامها من فوريه .

هنا ايضا لا يأتي تشيرنيشفسكي بجديد لقرائه . انما هو يؤالف بينهم وبين النتائج التي انتهى اليها فكر اوروبا الغربية منذ زمن بعيد . وكما نوهنا اعلاه ، كانت افكار فوريه قد تسربت الى روسيا منذ سنوات ١٨٤٠ . وقد حوكم **البتراشفتسيون** (١١) واديتوا بصفتهم اتباعا لفوريه . بيد ان افكار هذا الاخير عرفت ، بفضل تشيرنيشفسكي ، انتشارا اوسع بكثير في روسيا . فقد اطلع عليها الجمهور العريض .

ان المعجبين بتشيرنيشفسكي انفسهم هزوا اكتافهم في وقت لاحق استخفافا

---

١٠ ـ تتضمن «ما العمل ؟» اربعة احلام تحلم بها فيرا بافلوفنا ، وتمثل هذه الاحلام اربعة فصول اساسية وهامة للغاية في الرواية . «م»

١١ ـ البتراشفتسيون : مجموعة من الشبان والطلبة اسسها بتراشفسكي . كانوا يجتمعون لمناقشة آخر الانباء السياسية والادبية ، ولانتقاد النظام ، ولقراءة الكتب الممنوعة ، ومنها مؤلفات شارل فوريه . وكان من اعضائها دوستويفسكي . وقد جرى اعتقالهم في نيسان ١٨٤٩ ، واديين لمانية وعشرون منهم بجرائم ضد امن الدولة ، وارسلوا الى المعتقل بعد محاولة كاذبة ورهيبة لتنفيذ حكم الاعدام فيهم ، الشيء الذي لم ينسه قط دوستويفسكي . «ن.ف»

باحلام فيرا بافلوفنا . فقد بدت المشارك (١٢) التي تخيلتها يوتوبيا ساذجة جدا . وارتاوا ان الكاتب الشهير كان يمكنه ان يحدث القارىء عن مواضيع عملية ومثيرة لاهتمام الروس على نحو اكثر مباشرة . وهذا ما ذهب اليه حتى اولئك الذين كانوا يقولون عن انفسهم انهم اشتراكيون .

وهنا يتوجب علينا ان نقر باننا لا نتبنى وجهة النظر تلك . فنحن نميز في احلام فيرا بافلوفنا سمة محددة لافكار تشيرنيشفسكي الاشتراكية لم يولهـــا الاشتراكيون الروس حتى الآونة الاخيرة اهتماما كافيا . هذه السمة هي ما كان يتمتع به مؤلفنا من وعي صاحٍ للغاية بان بنية النظام الاشتراكي لا يمكن ان يكون لها من عماد غير استخدام واسع لجميع قوى الانتاج التقنية التي تكون قد تطورت ابان المرحلة البورجوازية . وفي الاحلام المشار اليها ، تهتم جيوش العمل الجرارة بالعمل على اساس التشارك ، متنقلة من آسيا الوسطى الى روسيا ، ومن اصقاع حارة المناخ الى اصقاع باردة . وبديهي ان جميع تلك الافكار كانت موجودة لدى فورييه ، لكن من المؤكد ان الجمهور المتأدب الروسي كان يجهلها ، كما يشهد على ذلك التاريخ اللاحق لما يسمى بالاشتراكية الروسية .

وكثيرا ما كان ثوريونا يشطون الى حد يتصورون معه المجتمع الاشتراكـــي اتحادا من مشاعات فلاحين يحرثون حقولهم بنفس المحراث البدائي الذي كانـــوا يعزقون به الارض في زمن فاسيلي الاعمى (١٣) النائي . وغني عن البيان ان ليست هذه هي «الاشتراكية» . فتحرر البروليتاريا يقتضي ، كي يتم ، تحرر الانسان من «سلطان الارض» ومن سلطان الطبيعة بوجه عام . وهذا امر يقتضي بدوره جيوش العمل الجرارة والتطبيق الواسع للقوى الانتاجية الحديثة على الانتاج ، على نحو ما اشار اليه تشيرنيشفسكي في احلام فيرا بافلوفنا ، وهذه واقعـــة غيّبها عن اذهاننا تماما جرينا وراء «الممارسة» و«التطبيق» .

لقد شهد تشيرنيشفسكي ولادة نمط جديد من «الرجال الجدد» . وقد مثله في ملامح راخميتوف . وقد حيا مؤلفنا بفرح ظهور هذا النمط ، وما استطاع ان يقاوم لذه رسم صورة ظليلة له ، وان كانت بالاصل غائمة الى حد بعيد .

لكن قلبه كان يحدثه ايضا ، وبحزن ، بما ينتظر الثوري الروسي ، الذي لا يمكن ان تكون حياته الا حياة صراع مريرونكران باهظ للذات ، من عذابات وآلام . ويصور لنا تشيرنيشفسكي راخميتوف في صورة ناسك حقيقي يذيق نفسه بنفسه كاس الشهادة . انه «لا يرحم نفسه ولا يشفق عليها» كما تقول مؤجرته . بل انه يقرر ان يرى هل في وسعه ان يطيق التعذيب ويصبر عليه ، فيمضي لهذا الغرض

---

١٢ ـ حلمت فيرا بافلوفنا بمشاركها نقلا من النماذج التي تخيلها فورييه . «م»

١٣ ـ امير موسكو وفلاديمير (١٤٢٥ ـ ١٤٦٢) . «م»

ليلة بكاملها على لبدة مطرزة بالمسامير .

لم ير الكثيرون ، بمن فيهم بيساريف ، في ذلك الا مبالغة ومغالاة . ونحن بدورنا نرى ان بعض قسمات شخصية راخميتوف كانت ستبدو اكثر اقناعا لو رسمت غير ذلك الرسم . بيد ان تلك الشخصية امينة تماما للواقع بوجهه الاجمال : فلدى جميع اشتراكيينا البارزين في سنوات ١٨٦٠ و١٨٧٠ كان يوجد مقدار كبير من «الراخميتيفية» .

مكسيم غوركي: « الاعداء »
مساهمة في سيكولوجيا الحركة العمالية [1]

- ١ -

كثيرا ما طرقت سمعي احكام سلبية بصدد «**اولاد الشمس**» و«**البرابرة**» : «موهبة غوركي تنحط ؛ كتاباته المسرحية الاخيرة ضعيفة من وجهة النظر الادبية ولا تجيب اجابة شافية على المسائل التي يطرحها عصرنا» . على هذا النحو كان يتكلم حتى اولئك الذين يتباهون بأن افكارهم هي اقرب ما تكون الى افكار كاتبنا البروليتاري الكبير . والآن ، وبعد ان طالعت **الاعداء** ، اتوق فضولا الى معرفة ما يرتئيه بصدد هذه المسرحية اولئك الذين كانوا يهزون اكتافهم استخفافا عند الحديث عن «**اولاد الشمس**» و«**البرابرة**» . هل من الممكن ان تبدو لهم **الاعداء** ، هي الاخرى ، مسرحية ضعيفة وغير ذات طابع راهن ؟ ولكن اليسوا ، وايم الحق ، اناسا جديين وعارفين بقيمة الفن ؟

فيما يتعلق بي شخصيا ، سأقول بكل صراحة ان مسرحية غوركي الاخيرة ممتازة ، مضمونها ثر وغني جدا ، ولا بد ان يرغب المرء في التعامي حتى لا يتبين ذلك .

ولئن كنت اثمن هذا التثمين العالي **الاعداء** ، فليس ذلك بكل تاكيد لانها تمثل مرحلة من مراحل صراع الطبقات ، وبالتحديد في الشروط الخاصة التي يدور في

---

١ ـ ظهرت هذه الدراسة في مجلة «بوفريمينني مير» (العالم المعاصر) ، العدد ٥ لعام ١٩٠٧.
«ن.ف»

ظلها هذا الصراع عندنا ، في روسيا ، بفضل التفاني الذي لا يكل ولا يسام لقيادة متيقظة . هياج عام للعمال في واحد من المعامل ، مقتل واحد من اصحاب المنشأة، تدخل الجنود ورجال الدرك : ان ذلك كله يحمل بلا جدال طابعا دراميا و«راهنيا» اكيدا ، بيد ان هذه العناصر جميعها لا تكفي لكتابة مسرحية جيدة . والمسالة ، كل المسالة ، تكمن في معرفة هل ما تعد به هذه العناصر مجتمعة سيتحقق . والجواب على هذا السؤال يتوقف ، كما يعرف كل انسان ، على مدى فنية الطريقة التي سيُعالَج بها الموضوع . ما الفنان بصحفي . وليس دوره ان يحكم على الاشياء ، وانما ان يمثلها ويصورها . والفنان الذي يمثل صراع الطبقات مطالب بأن يظهر لنا الاستعدادات النفسية التي يخلقها هذا الصراع لدى ابطال المسرحية ، والكيفية التي يحدد بها افكارهم وعواطفهم . وميزة مسرحية غوركي الجديدة انما تكمن على وجه التحديد في تلبيتها ، من ذلك المنظور ، لأشد المقتضيات صرامة . كل قيمة **الاعداء** تكمن على وجه التحديد في ما تضيفه الى السيكولوجيا الاجتماعية . ولهذا لا يسعني الا ان اوصي بإلحاف جميع اولئك الذين يهتمون بسيكولوجيا الحركة العمالية الراهنة بان يطالعوا هذه المسرحية .

ان النضال في سبيل تحرر البروليتاريا حركة جماهيرية ؛ ولهذا ايضا فان سيكولوجيا هذه الحركة هي سيكولوجيا جماهيرية . وغني عن البيان ان الجماهير تتالف من اشخاص متمايزين ، وان هؤلاء الاشخاص غير متماثلين فيما بينهم . في عداد الجماهير يندرج العجاف والسمان ، الصغار والكبار ، الشقر والسود، الخجولون والجسورون ، الضعفاء والاقوياء ، الناعمون والخشنون . بيد ان الافراد الذين تكوّنهم الجماهير هم لحم لحمها ، دم دمها ، ولا يقفون منها موقف المعارضة كما يحلو للابطال الخارجين من الاوساط البورجوازية ان يفعلوا . انهم يعون انهم يؤلفون جزءا لا يتجزأ منها ، ويشعرون انهم في بيئتهم وبين ظهرانـي انفسهم ، كلما اتضح لهم بمزيد من الجلاء الرباط الاساسي الذي يشدهم اليها. ان البروليتاري هو قبل كل شيء «حيوان اجتماعي» ، اذا اردنا ان نستخدم هنا، بشيء من التفريق ، تعبير ارسطو المشهور . وهذه الحقيقة لا يمكن ان تغيب عن نظر كل من يخضع الناس للملاحظة ، ولو في اضيق الحدود . يقول فرنر سومبارت ، وهو ليس من الذين يطيب لهم أن يصفوا بحب روح البروليتاري ، ان القيمة التي يعزوها العامل الى نفسه لا تعني شيئا اذا ما نظرنا اليها في ذاتها، لكنها تكتسب كامل دلالتها متى ما اندمجت بجمهرة رفاقه (٢) . وما اكثر البورجوازيين المنتمين الى فئة «الانسان الاعلى» الذين سيجدون في انفسهم ميلا الى الاستنتاج من ذلك ان تلك القيمة باطلة بحد ذاتها ، وانه لا يمكن ان تخرج من الوسط البروليتاري شخصيات قوية . بيد ان هذا خطأ فادح يقع وزره على

---

٢ ــ فرنر سومبارت : «البروليتاريا» في «المجتمع» ، منشورات مارتن بوبر .

ضيق افق البورجوازي . فتطور الشخصية ، من حيث انها طبع ، يتناسب تناسبا طرديا مع تطور حس استقلالها فيها ، اي قدرتها على كفاية حاجاتها ، وهـذه المقدرة ـ كما يقر بذلك فرنر سومبارت نفسه ـ يكتسبها البروليتاري ويقدم الادلة على اكتسابه اياها قبل البورجوازي بزمن طويل . فالبروليتاري يكسب معيشته بعمله الشخصي ـ ومعروف لنا مدى قسوة هذا العمل وضراوته ـ ويكسبها في سن مبكرة بينما يكون اولاد «الاسر الطيبة» ما يزالون عالة في كامل معيشتهم على الآخرين . ولكن اذا كانت القيمة التي يعزوها البروليتاري الى نفسه تفقد بالفعل دلالتها ، حينما لا تكون مندمجة بجمهرة رفاقه ، فان مرد ذلك الى سببين : اولهما يرجع الى التنظيم التقني للانتاج المعاصر ، والثاني الى التنظيم الاجتماعي لهذا الانتاج ، او ، على حد تعبير ماركس ، الشروط الانتاجية المميزة للمجتمع الراسمالي . ان البروليتاري لا يملك وسائل الانتاج ولا يعيش الا ببيعه قوة عمله . والبروليتاري ، بصفته بائعا لقوة العمل ـ اي بصفته بائعا لا يملك من بضاعة لبيعها في السوق غير نفسه ـ يمثل بالفعل ، اذا نظرنا اليه فرديا ، شيئا بالغ الضعف ، بل يمكن ان نقول شيئا عاجزا لا حول له ولا قوة . فامره كله مرهون باولئك الذين يشترون قوة عمله والذين تتركز بين ايديهم وسائل الانتاج . وهذه التبعية ، التي يوجد فيها البروليتاري حيال من يملك وسائل الانتاج ، يبدأ بالاحساس بها بمجرد افتداره على كسب معيشته ، اي بمجرد تمكنه من كفاية حاجاته بدون مساعدة الآخرين . على هذا النحو تخلق ضرورة كفاية البروليتاري لحاجاته وعيا لديه بالتبعية للراسمالي ونزوعا الى خلع نير هذه التبعية عن كاهله ، او على الاقل الى التخفيف من وطاته . وللوصول الى هذا التحرر ، لا سبيل امامه غير سبيل الاندماج مع البروليتاريين ، ولا طريق غير طريق الاتحاد واياهم في النضال المشترك في سبيل البقاء . ولهذا يزداد البروليتاري ، طردا مع تعاظم تبرمه بتبعيته للراسمالي ، وعيا بضرورة التضافر مع الشغيلة الآخرين وبلزوم ايقاظ حس التضامن في جمهرة رفاقه جميعا . واجتذاب الجمهرة هذا له يتناسب تناسبا طرديا مع نزوعه الى الاستقلال ووعيه لكرامته الشخصية ، وبكلمة واحدة : مع تطور فرديته . وبديهي ان فرنر سومبارت لم ينتبه لهذه الحقيقة .

هكذا تبدو الاشياء منظورا اليها من وجهة نظر الشروط الاجتماعية التي يتم فيها الانتاج اليوم . واننا لنصل الى النتيجة عينها في حال اخذنا بوجهة نظر تقنية الانتاج الراهنة . فالبروليتاري الذي يشتغل في منشاة راسمالية لا يقدم منتوجا ناجزا مكتملا ، وانما فقط جزءا معينا من هذا المنتوج . والمنتوج الناجز المكتمل يمثل في ذاته ثمرة الجهود المتضافرة والمنظمة لعدد غفير ، واحيانا غفير جدا ، من المنتجين . وعلى هذا النحو تفضي التقنية المعاصرة هي الاخرى الى عزو البروليتاري الى نفسه قيمة لا تكتسب كامل دلالتها الا اذا دمجت بقيمة رفاقه . وباختصار ، تسهم التقنية هي الاخرى في تحويل البروليتاري الى

«حيوان اجتماعي» في المقام الاول .

ان هذين الظرفين ، بما لهما من تاثير حاسم على السيكولوجيا البروليتارية، يؤثران ايضا ــ بوساطة هذه السيكولوجيا ــ على تكتيك البروليتاريا في نضالها ضد البورجوازية . فحركة البروليتاريا حركة جماهيرية ، ونضالها نضـــال جماهيري . وكلما تضافرت جهود الافراد الذين تتالف منهم الجماهير والتحمت بمزيد من القوة ، كان النصر اقرب منالا . والبروليتاري يعرف ذلك بالتجربة ، ومنذ حداثته ، وهذا بالاصل ما يعبر عنه بساجة واحد مـــن ابطال غوركي ، العامل ياغودين ، حين يقول : «لنتحد ، لنلتف ، لنرص الصفوف ، فيغدو الامر جاهزا» . وهذا صحيح ، فالامر سيغدو «جاهزا» بالفعل ، وان لم يكن ــ هذا صحيح ايضا ــ بالسرعة التي قد توحي بها كلمات ياغودين ؛ لكن يترتب على ذلك ان ضرورة توثيق العمال للاواصر التي تربط بينهم ، حتى يغدو الامر «جاهزا» في نهاية المطاف ، لا تزداد الا إلحاحا .

وانما نحو هذا الاتحاد ، نحو هذا التنظيم للقوى البروليتارية ، يتجه بصورة طبيعية ، وشبه غريزية ، نشاط ممثلي الطبقة العاملة المكلفين بقيادتها . والاتحاد والتنظيم يبدوان بالطبع لهؤلاء الممثلين اقوى وسيلة تكتيكية واجداها واخصبها في النضال في سبيل غد افضل . وبالمقارنة مع هذه الوسيلة القادرة والخصبة تبدو لهم سائر الوسائل الاخرى ثانوية المرتبة وغير اساسية ، بل يبدو لهـــم بعضها ــ وان استخدم احيانا بقدر من النجاح العملي في شروط اجتماعيـــة مغايرة ــ غير صالح بالمرة لادراك الهدف الذي ينشدون . في مسرحية غوركـي الجديدة ، يبدي العامل ليشفين ، بعد ان يلاقي احد مالكي المصنع ، ميشيـــل سكروبوتوف المتحجر القلب ، مصرعه على يد رفيقه ياكيموف ، يبدي الملاحظـة التالية :

«لماذا اطلقت النار عليه ، يا اندريه ؟ ما الجدوى من قتله ؟ لا جدوى البتة . اذا ما لقي كلب مصرعه ، اشترى رب العمل كلبـا آخر ؛ ذلك هو كل ما في الامر» .

ان ما يسمى بالارهاب لا يشكل في نظر البروليتاريا وسيلة كفاحية. والارهابي الحق فردي النزعة ، اما بطبعه ومزاجه ، وإما بفعل «ظروف مستقلة» . وقد فهم ذلك احسن الفهم شيلر بما تميزت به عبقريته من فطنة وتمييز . فبطله غليوم تل فردي النزعة بكل ما في الكلمة من معنى . فحين يقول له ستوفاشر : «في وسعنا انجاز امور عظيمة لو كنا متحدين» ، يجيبه قائلا : «حين تغرق السفينة ، يكون من الاسهل خلاص المرء بمفرده !» . وحين يلومه ستوفاشر هذا عينه على ترفعه ببرودة عن شؤون الصالح العام ، يجيبه بانه ليس في مستطاع احد ان يعتمد بيقين وثقة الا على ذاته . ووجهتا النظر هاتـــان متعارضتان جذريا .

فستوفاشر يسوق الادلة على ان «الضعفاء اقوياء باتحادهم» ، وغليوم تل يكابر بالقول ان القوي لا يكون في اعظم اقتداره الا متى عمل بمفرده .

ويبقى غليوم تل وفيا لهذا المبدأ حتى النهاية . ف «بمفرده» يسوي قضيته مع جسلر . اما ستوفاشر فيصوره شيلر على انه نموذج الداعية والمنظم والزعيم لحركة جماهيرية . وهذا الرجل القوي الباس لا يتراجع ، مثله مثل غليوم تل ، امام اشد الوسائل تطرفا . ففي مجلس روتلي يلقي خطبة رائعة يقول فيها :

«حتى قدرة الطغاة لها حدودها ، وحين لا يستطيع المضطهَد ان يجد حقه في اي مكان ، وحين يغدو النير الذي يرزح تحته لا يطاق في نظره ، يرفع لواء حقوقه الابدية وغير القابلة للتصرف فيها ويشهر سيفه» .

لكن خير ضمان للنجاح انما يجده في الاتحاد ؛ فمن الواجب ان يشارك في النضال التحرري كل كانتون من كانتونات الغابات وان تعمل جميعها باتفـــاق مشترك :

حين يوجه اوري نداء ،
ويهب اندرفالد للمساعدة ،
سيفي كانتون شفيتنر
بالتزامات الاحلاف القديمة .

وعلى غير هذا الوجه ، لن يكون ثمة جدوى من الشروع بالنضال ، وستوفاشر يتوجس خيفة من ان تتسبب المبادرات الفردية في الاساءة الى فرص نجاح القضية المشتركة . بعد ارفضاض مجلس روتلي ، يلتفت نحو المتآمرين ليقول لهم بإلحاح:

الان ، وكل في طريق الاوبة
الى اصدقائه ومهنته ،
ليعمد الراعي الى زرب قطيعه ،
وليعمل بلا ضجة
على كسب اصدقاء لحلفنا !
وما سيتوجب علينا ان نتحمله
حتى ذلك الحين ، فلتتحملوه !
دعوا حساب الطغاة
يتزايد الى يوم ...

وهوذا تفصيل فصيح الدلالة . فحين يقتل تل جسلر ، يؤدي بذلك خدمة

للسويسريين جميعا ، لكنه لا يسعى الى ان يعرف كيف ولدت ورات النور ، في ساعة معينة ، حركة التحرير ؛ فحتى عندما صرع الطاغية البغيض آثر ان يتصرف «بمفرده» . وفعله كان فعل انتقام شخصي . وكان سبق للاسال ان لفت الانتباه الى الدافع الشخصي الكامن وراء تلك المأثرة . اما ستوفاشر فيقول على النقيض من ذلك :

من ياخذ حقه بيده
يسرق المال العام .

انه «يسرق المال العام» لان الصالح العام يقتضي ، لبلوغ الهدف المنشود ، ان يعمل الجميع بموجب اتفاق مشترك . وستوفاشر على مطلق الحق . فالافعال الفردية لا تحسم شيئا في التاريخ . وهذا ما يؤكد عليه ايضا شيلر . فمأثرة غليوم تل لا تفيد في نظره الا كنقطة انطلاق للثورة التي ستحرر سويسرا القروسطية من النير النمسوي . ونشاط رجال من اقران ستوفاشر ، منذور برمته للدعاية والتنظيم ، هو الذي يهيء الوسائل اللازمة لتلك الثورة . اما مقدرة اولئك الرجال الاقوياء ، الذين لا يدركون ذروة فعاليتهم الا متى عملوا «بمفردهم» ، فانها لا تدخل الا بصورة غير مباشرة في عداد الدوافع التي تحدد مسار التاريخ .

ان غليوم تل ، بطل شيلر ، فردي النزعة بطبيعته . لكن ، كما لاحظنا أعلاه ، ثمة فرديون بفعل «ظروف مستقلة» . ولا مناص لنا من الاقرار بأن ذلك هو حال العديد من الارهابيين الروس في أعوام ١٨٨٠ . فقد كانت غاية مرامهم ان يعملوا يدا بيد مع جمهرة الشعب ، ولقد حاولوا اصلا ان يفعلوا ذلك ، الا ان جمهرة الشعب لبثت في مكانها وما استجابت لندائهم . او انهم بالاحرى لم يصبروا على انتظار استجابتها لهم ، فمضوا قدما الى الامام «بمفردهم» . لقد كانوا رجالا اقوياء وذوي باس ، لكن الطاقة التي دللوا عليها في أفعالهم الارهابية كانت ، الى حد كبير ، طاقة اليأس . ولهذا غلب اولئك الرجال الاقوياء على امرهم .

ان البروليتاريين الواعين ، الذين يظهرون في مسرحية غوركي الجديدة ، هم بدورهم من الرجال الاقوياء . لكنهم ، لحسن حظهم ، لا مبرر عندهم البتة لان يساورهم الشك في الصدى الذي يوقظونه في جمهرة الشغيلة . بل على العكس من ذلك تماما . فجمهرة الشغيلة تتجاوب اكثر فاكثر مع ندائهم . يقول لفشين : «الشعب يرتقي بالعقل ، يستمع ، يقرأ ، يفكر» . هل يمكن لاحد ان يتمنى خيرا من ذلك ؟ الحق انه في عصر كعصرنا لا مجال البتة ، حتى بالنسبة الى «مثقفين» نافدي الصبر ، ان يعملوا خارج اطار الجماهير . وهذا ينطبق بوجه خاص على البروليتاريين الذين يتماطون اشغالا جسمانية والذين تطوروا مع الجماهير تطورا عضويا .

لكن ايا يكن العصر ، فمن المحقق ان «المثقف» اكثر استعدادا للاعتماد على

الدور الذي تلعبه «الشخصية» ، بينما يضع البروليتاري الواعي ثقته بصورة غريزية في الجماهير . ومن هنا كان تكتيكان . و«الاعداء» غوركي تقدم لنا معلومات غنية تساعدنا على فهم الاسس السيكولوجية للتكتيك العمالي .

- ٢ -

ليس في نيتي ان استعرض هنا جميع تلك المعلومات ، لكن لا يسعني ايضا ان اكتفي بما قيل حتى الان . سأتابع اذن .

معلوم ان الكثيرين كانوا وما يزالون في روسيا يعتبرون الارهاب خير وسيلة للكفاح البطولي . وغليوم تل ، بطل شيلر ، هو من الاساس برهان على العكس. هل يدلل غليوم تل على بطولة اعظم من تلك التي يدلل عليها ستوفاشر ؟ بالمرة . ولن يكون من الصعب علينا ، لو شئنا ، ان نثبت انه اذا كان لدى غليوم تل قدر اكبر من العفوية ، فان لدى ستوفاشر قدرا اكبر بكثير من نكران الذات الواعي من اجل الصالح العام . وحسبنا ان نعيد الى الاذهان كلمات ستوفاشر النبيلة ، الآنفة الذكر ، بصدد «سرقة المال العام» ، حتى نثبت ذلك . لكن اذا كان هذا هو واقع الحال ، فكيف نفسر ان اسم البطل يرجع الى غليوم تل ، وليس الى ستوفاشر ، في انظار الراي العام ؟ ان مرد ذلك الى ظروف عدة . وسوف نذكر منها اثنين :

في المآثر الشبيهة بمآثرة غليوم تل ينزاح النقاب في لحظة واحدة عن كل قوة الشخصية . ولهذا تخلف اشباه تلك الافعال انطباعا بالغ الشدة . واولئك الذين يرون هذا الفعل او يسمعون به لا حاجة بهم الى بذل مجهود انتباهي لتقدير القوة التي تتجلى فيه . فهم يحسون بها دفعة واحدة .

وليس كذلك حال نشاط ستوفاشر . فهذا النشاط ينسحب على زمن اطول بما لا يقاس ، ولهذا فان القوة التي تتجلى فيه اقل بهرا للبصر بما لا يقاس . ولتقدير قيمتها الحقة لا بد من بذل مجهود فكري معين ، ومثل هذا المجهود لا يطيب للجميع ان يقدموه ، بل يعجز بعضهم عن تقديمه .

واذا كنت اقول ان «بعضهم يعجز عن تقديم ذلك المجهود» ، فذلك لان موقفنا من مختلف اشكال النشاط التاريخي يتوقف على كيفية فهمنا للتاريخ بوجه عام. لقد مر ردح من الزمن كان الناس ينظرون فيه الى التاريخ من وجهة نظر المفاخر والاعمال الباهرة التي يقوم بها شخص بعينه ، وعلى سبيل المثال رومولوس او اوغسطوس او بروتوس . اما جمهرة الشعب ، اما جميع اولئك الذين كان يضطهدهم او يحررهم اقران اوغسطوس او بروتوس فكانوا عن انظار المؤرخين غائبين . من الطبيعي اذن الا يولي هؤلاء المؤرخون اهتمامهم الا للاشخاص الذين

تركوا اثرا في تاريخ بلادهم بفضل تأثيرهم على الجماهير . وليس هنا المجال للبحث في المصدر الذي تأتى منه ـ ولو في اوروبا الحديثة وحدها ـ مثل ذلك التصور للتاريخ . حسبنا ان نقول انه سبق لاوغستان تييري ان وضع يده على الرابطة السببية التي كانت تربط بي اقطار الغرب المتطورة بين ذلك التصور وبين وجود الملكية الارستقراطية . ولم يع المؤرخون وجود الجماهير ـ وكان اوغستان تييري من اوائل من فعلوا ذلك ـ الا حين اطاحت هذه الجماهير بالملكية الارستقراطية . وقد يكون من الصعب اليوم العثور على المؤرخ الذي يرى ان التاريخ يجد تفسيره الكافي في العمل الواعي لبعض الاشخاص الشرهين بقدر او بآخر من البطولة . ان العلم يدرك اليوم ضرورة تفسير يمضي الى غور الاشياء. لكن الشقة ما تزال واسعة بين «الجمهور العريض» وبين ادراك تلك الضرورة . وما يزال نظره يقف عند سطح الحركات التاريخية ، فلا يبصر منها الا اشخاصا قلائل : ومن البديهي ان غليوم تل هو من بين هؤلاء ، ومن البديهي ان فهم شخصيته اسهل على «الجمهور العريض» من فهم شخصية ستوفاشر . ولهذا يضفر الجمهور العريض لغليوم تل اكاليل الغار ، ويتابى عن ايلاء ستوفاشر «انتباهه المستنير» .

غير ان الجماهير لا تنظر هذه النظرة الى التاريخ الا ما دامت غير واعية وغير مدركة لما تعنيه وللقوة التي تحملها بين جنباتها . ولئن اصدر عالم متأثر بروح البورجوازية ، نظير اوغستان تييري ، مثل ذلك الحكم القاسي على المؤرخين الذين يرجعون كل شيء الى الملوك ولا يرجعون شيئا الى الشعب ، فبديهي ان الممثلين الواعين للجماهير العمالية لا يمكنهم الاكتفاء بتفسير للتاريخ يرجع كل شيء الى مفاخر بعض «الابطال» اللامعين ، ولا يرجع شيئا الى حركات الجماهير «الباهتة». لهذا ينصف ممثلو البروليتاريا الواعون ـ الذين يعرفون بتجربتهم الخاصة كم يقتضيهم من قوة الشكيمة وصلابة العزم انجاز عملهم الدعائي في الاوساط العمالية ـ اقول : لهذا ينصفون غليوم تل ويقرون له بحقه ، لكنهم لا يمحضون عطفهم وتاييدهم الا لستوفاشر .

زبدة القول : على هذا النحو يتكشف اختلاف وجهات النظر ، المتحدد بالاوضاع المختلفة للطبقات الاجتماعية . وهذا الاختلاف المحتوم هو بالضبط ما يبرزه غوركي للعيان . فالشغيلة الذين يقدمهم لنا في **الاعداء** مفمون بنكران نبيل للذات . ولن اضرب مثالا على ذلك سوى المشهد التالي الذي يقترح فيه لفشين وياغودين على العامل الشاب ربابتسوف ان يحمل نفسه وزر مقتل الراسمالي ميشيل سكروبوتوف .

ربابتسوف : لقد قر عزمي على ذلك .
ياغودين : انتظر قليلا . فكر اولا .
ربابتسوف : ما جدوى التفكير ؟ لقد حدث قتل . من الواجب اذن

ان يدفع الثمن احدنا .

لفشين : صحيح . ذلك واجب . اننا شرفاء في تعاملنا : لقـــد قتلنا واحدا منكم ، وعلينا بالتالي ان ندفع الثمن بواحد منا . واذا لم يقر واحد منا بمسؤوليته عن الجريمة ، فاننا جميعا سندفع ، وعلى الاخص رفاقنا الاثمن منك بالنسبة الى القضية ، يا باشوك!

ريابتسوف : أتراني قلت شيئا ؟ انني على صغر سني افهم . ينبغي ان يرتبط بعضنا ببعض كما لو بسلسلة . وعلى الدوام بمزيد من القوة .

ياغودين (باسما) : لنتحد ، لنلتف ، لنرص الصفوف ، فيفـــدو الامر جاهزا !

ريابتسوف : موافق . المسألة بحكم المنتهية . ثم ماذا ؟ انني وحيد فـــي هذه الدنيا . وعلي بالتالي ان اذهب . لكن الشيء الوحيد الذي يقززني هو ان افعل ما سأفعله من اجل دم نجس .

لفشين : انك تفعل ما ستفعله من اجل الرفاق ، لا من اجل الدم.

ريابتسوف : كلا ، رايي الشخصي انه كان حيوانا قذرا... شريرا للغاية ...

لفشين : قتل الشرير واجب . أما الطيب من الناس فيموت ميتة ربه ؛ انه ليس عقبة امام الآخرين .

ريابتسوف : حسنا ! اهذا كل شيء ؟

ياغودين : هذا كل شيء ، يا باشوك ! اتفقنا اذن ، ستذهب للادلاء بإقرارك غدا صباحا ؟

ريابتسوف : لمَ الانتظار حتى الغد ؟ ما دام الامر قد قضي ، فانني ذاهب من الان .

لفشين : كلا ، خير ان تنتظر الى الغد . الليل كالام، ياتيك بسديد النصح .

ريابتسوف : طيب ! اتفقنا ... ساغادركما الان .

لفشين : كان الله معك !

ياغودين : اذهب ، اذهب سريعا .

(ريابتسوف يغادر غير متعجل. يقلب ياغودين عصاه في يديه وينعم فيها النظر . يشخص لفشين ببصره الى السماء) .

لفشين (بصوت خافت) : ما اكثر البررة الذين ينبتون الان علـــى ارضنا ، يا تيموثاوس !

ياغودين : اذا ما استمر الطقس على ما هو عليه ، فان ...

لفشين : اذا سارت الامور على هذا المنوال ، فاننا سنعـــاود النهوض .

هل يمكن للمرء ان يتصور مخلوقا اكثر نبلا في تفانيه ونكرانه للذات من ذلك الفتى ريابتسوف ؟ وما اسمى الدوافع التي يفصح عنها رفيقاه الاكبر سنا لإرشاده الى طريق التضحية ! ان كل شيء عندهم لا هدف له ولا قصد غير «انهاض» الشعب . انهم ، بلا جدال ، ابطال . لكنهم ابطال من نوع خاص ، من عجينة خاصة ، ابطال نابتون من الوسط البروليتاري . وللتاكد من ذلك ، حسبنا ان نلاحظ الانطباع الذي يتركه طرازهم الخاص والجديد من البطولة في نفس الممثلة الكبيرة تاتيانا لوغوفايا التي حضرت استجوابهم . فردا على زوجها ، الذي ما امكنه ان يكتم اعجابه بهم ، تقول :

«اجل ، ولكن لمَ هم بسطاء الى هذا الحد ؟ لم هذا القدر الكبير من البساطة في كلماتهم ، في نظراتهم ، في كيفية تألمهم ؟ لماذا ؟ لا هوى لديهم ، لا اندفاع ، ولا بطولة !

ياكوف (زوج تاتيانا) : انهم يؤمنون بهدوء بحقيقتهم .

تاتيانا : كان يجب ان يكون عندهم هوى! كان يجب ان يكونوا ابطالا ! لكنهم هنا ــ الا تحس بذلك ؟ ــ يزدرون الناس جميعا !» .

ان الممثلة الجيدة تعرف مهنتها ولا بد . والمفروض فيها انها تفهم اهواء الآخرين ، وتعرف كيف تحدد طباعهم وامزجتهم . والمفروض في تاتيانا لوغوفايا انها مطلعة على ذلك كله هي الاخرى ، لكنها رصدت الاهواء كما تتجلى في وسط مغاير تماما . وهي لم تلاق حتى الان اي عامل واع ، لا في الحياة ولا في الادب المسرحي . وحين حضرت من قبيل المصادفة استجواب اولئك العمال الواعين ، الذين يمثلون طرازا من الرجال لم تلتق به قط حتى تلك الساعة ، لم تثبت انها على مستوى دعوتها الفنية . ومثلها مثل ذلك الشخص الغريب الاطوار الذي يتجول في متحف في حكاية كريلوف (٢) ، جعلت من نفسها هزأة . فهي لم تعرف كيف تميز البطولة التي تستلهمها جميع افعال المتهمين .

وبالفعل ، ان بساطة تلك البطولة هي بالتحديد التي تضفي عليها طابعها النبيل. تذكروا كيف كان لفشين يحض ريابتسوف . فعلى ريابتسوف ان يضحي بنفسه، لا لانه افضل من الآخرين ، وانما لان الآخرين ، على العكس ، افضل منه .

«اننا جميعا سندفع ، وعلى الاخص رفاقنا الاثمن منك بالنسبة الى القضية ، يا باشوك !» .

يخيل الي ان اي واحد من اولئك الابطال ، الذين تزعم الممثلة الكبيرة تاتيانا

---

٢ ــ كريلوف : حكايا «الفضولي» . «ن.ف»

لوغوفايا انها تفهم اهواءهم ، كان سيستاء غاية الاستياء لو خطر في بال احدهم ان يحضه على التضحية عن طريق تملقه وتقريظه ، ويخيل الي انه لو كان كذلك هو الحال ، لكان على رفاقه ، رغما عنهم ، ان يتخلوا عن كل امل في حثه على الاتيان بفعل من افعال نكران الذات. والواقع ان الابطال الذين تعرف تاتيانا كيف تفهمهم يحبون حبا جما الثناء والمديح .

والواقع ايضا ان هناك بطولة وبطولة . والابطال المتحدرون من الطبقات العليا لا يشبهون الابطال النابعين من صفوف البروليتاريا . وتاتيانا لا تعرف ذلك . وهذا مفهوم : فتاتيانا لا تكترث بالتاويل المادي للتاريخ . اما نحن وانتم، ايها القراء ، فاننا نفكر فيه احيانا . وحتى نحسن استيعاب الموضوع ، وللقيام بضرب من تجربة سيكولوجية ، ساقترح عليكم ان تتخيلوا ان تاتيانا لوغوفايا استوعبت الافكار الاشتراكية ــ الديموقراطية وصارت عضوا في الحزب العمالي . وهي مهياة مسبقا لذلك ، على كل حال ، من بعض الجوانب . فما هي بممثلة موهوبة فحسب ، بل انها ايضا شهمة وكريمة الشمائل . وليس امرا عادم الدلالة ان تهتف في نهاية الاستجواب بخصوص العمال الموقوفين : «ان هؤلاء الناس هم الذين ستكتب لهم الغلبة !» . لنفترض اذن انها عزمت على نهج نفس الطريق الذي ننهجه نحن . ماذا سيحدث ؟ هل تعتقدون انه ستتلاشى من نفسها وستمحى من روحها ، على اثر تلك الخطوة الحاسمة ، جميع آثار الانطباعات التي حملتها معها من وسطها البورجوازي ؟ هذا بكل بساطة مستحيل. وليس من حق اي انسان ، بكل تاكيد ، ان يطلب منها ذلك . فالتربية الاولى تترك اثرا يتعذر محوه . لهذا يصعب كل الصعوبة على الناس ان «يعيدوا آدم العجوز» . ولا مناص من ان ينعكس في نشاط تاتيانا لوغوفايا الجديد اثر من طريقتها القديمة في تصور البطولة . ولسوف يحدث لها اكثر من مرة ان تجد نفسها على خلاف مع رفاقها البروليتاريين بصدد الوسائل الواجب استخدامها لبلوغ الغاية التي ينشدها نضال البروليتاريا . فطريق الدعاية وتنظيم الجماهير ــ وهو الطريق الذي يسلكه بصورة شبه غريزية اقران ياغودين ولفشين ــ سيبدو لها مرارا وتكرارا غير بطولي بما فيه الكفاية . ومرارا وتكرارا سيصدمها البروليتاريون الواعون بسلوكهم الذي يبدو لها متجرءا اكثر مما ينبغي من الاندفاع والهوى الثوري ، والذي ستدمغه ، ولا بد ، بـ «الانتهازية» . ومن المحقق انها ستتخاصم مع رفاقها الجدد وستجهد لاقناعهم بأن الواجب يقضي بأن يكونوا ابطالا . هل ستلاقي فلاحا في جهودها ؟ لست ادري . هذا يتوقف على الظروف . من المحتمل ان تفلح اذا انتقل الى صف الشغيلة ، مع انتقالها هي، عدد غير قليل من مثقفين آخرين ، لهم بها شبه ، ويبين التاريخ انه كثيرا ما تقع الحركة العمالية في بدايتها تحت تاثير المثقفين . لكن ذلك لا يتم بدون صراع داخلي . وفي هذه الحال ، سيقوم من جديد في داخل الحركة «تكتيكان» ينافي واحدهما الآخر . لكن حين يشتد ساعد الحركة العمالية وتبلغ قدرا كافيا

من القوة ، وحين تتعود البروليتاريا على السير بدون مساعدة المثقفين ، تكتب الغلبة في خاتمة المطاف للتكتيك البروليتاري ... وعندئذ يشيح عنها رويدا رويدا المثقفون .

في الحديث الذي دار بين لفشين وياغودين من جهة وبين ريابتسوف من الجهة الثانية ، ثمة مقطع يخلق بنا ان نتوقف عنده ، كي نفهم الشروط السيكولوجية للتكتيك البروليتاري . هاكم اياه :

لفشين : لا ينبغي العمل على غير هدى . من الواجب ان يكون مفهوما لديك ... انك شاب ، وسيكون الحكم الاشغال الشاقة.

ريابتسوف : لا يهم . سوف اهرب ..

ياغودين : لكن من الممكن ايضا الا يكون الحكم الاشغال الشاقة . فانت صغير السن عليها .

لفشين : لا يهم . لنقل على كل حال انها الاشغال الشاقة ! ان اسوأ ما في هذه القضية هو احسن ما يمكن ان يكون . ولئن لم يتراجع الفتى حتى امام الاشغال الشاقة ، فهذا معناه ــ وربي ! ــ انه عاقد العزم على ما نوى !

وما اصح ذلك ! ان الشيخ ، الذي مر ، على حد تعبيره بالذات ، باشياء كثيرة وفكر في اشياء كثيرة ، يفهم ذلك عميق الفهم . ولكن لو حدث له مع ذلك ان دخل في نقاش مع تاتيانا لوغوفايا حول «البطولة» الثورية ، لما امكنه في ارجح الظن ان يحسن التعبير عن فكره ، على صحته وعمقه : «اسوأ ما في هذه القضية هو احسن ما يمكن ان يكون !» . هذا صحيح . لكن الا تصح هذه الفكرة الا بالنسبة الى الحالة التي يدور حولها النقاش في المحادثة بين لفشين وريابتسوف ؟ طبعا لا ! فهناك حالات اخرى كثيرة ، وكثيرة جدا يكون فيها «الاسوأ هو الاحسن» . وفي عداد تلك الحالات ينبغي ان ندرج النضال في سبيل تحرر البروليتاريا . فهنا على وجه التحديد يجدر بالمرء ان يتذكر باستمرار ان الاسوأ هو الاحسن . فلئن لم يتراجع اولئك الذين يناضلون في سبيل تحرر البروليتاريا حتى امام الاسوأ ، فهذا معناه انهم عاقدون العزم على ما نووا . وما اكثر ما يخيف في هذا النضال ؟ اهو التدمير الذي يتهدد كل واحد من الخائضين غماره ؟ كلا . فليس من الميسور تخويفهم بالحديث عما ينتظرهم من تدمير . حاولوا اذن ان تخيفوا الفتى ريابتسوف بتحديثه عما ينتظره من تدمير : فهل سيخاف وهو الذي يرد بهدوء وبساطة ، وبقدر من الغيظ ، على من يعتقد ان من الضروري تشجيعه ، بقوله : «ماذا اذن ؟ لقد تقرر الامر وكفى !» . والحق اننا حتى نتمكن من تخويف رجل من طينته ، فلا بد لنا من تهديده بشيء آخر غير هلاكه . وما الشيء الذي يمكن ان يخيفه اكثر حتى من هلاكه ؟ شيء واحد

لا غير : فشل القضية التي نذر لها فؤاده وافكاره جميعا . لن تكون هناك حاجة الى الفشل الكامل ، الى الانهيار التام للآمال المعقودة على تلك القضية ، وانما يكفي لكي يتملكه الخوف ان يدرك ان انتصار القضية ، الذي كان يبدو دانـي القطوف ، يتقهقر ويتراجع الى مستقبل ناء . ان هذا اليقين هو بلا ادنى ريب ، ومن منظور استعداد نفسي معين ، ابعثعلى الخوف حتى من المـوت . وحين تاتـي الوقائع لتؤكد ذلـك ، اي حين تاتـي الحياة لتقضي بالفنـاء على الفكـرة المسرفة فـي التفاؤل التـي يكوّنها الثوري عـن ميعاد النصر ، فـان اقوى الشكائم واشدها مراسا قـد تغرق في لجة اليأس والقنوط . لهذا يتوجب على اولئك الذين يشاركون في حركة تحرر البروليتاريا ان يتحاشوا تعليل انفسهم بالآمال البراقة اكثر مما ينبغي وان يحاذروا الوقوع في شراك تفاؤل سهل : « اسوأ ما في هذه القضية هو احسن ما يمكن ان يكون» . ومتى ما كان الرجال على اهبة للنضال ، حتى وان غير مدعومين بالامل في نصر داني القطوف ، ومتى ما كانوا على اهبة للنضال لردح طويل من الزمن ، ومتى ما صمموا على النضال من دون ان تزعزعهم فكرة انهم قد يبارحون الحياة قبل ان تكتحل اعينهم برؤية الارض الموعودة ولو من بعيد ، فهذا كله معناه انهم عاقدون العزم على ما نووا : «اسوأ ما في هذه القضية هو احسن ما يمكن ان يكون» . وغني عن البيان ان لفشين فهم ذلك على الفور . اما الممثلة السابقة تاتيانا فقد كانت ستدمغ هذا التصور على الفور ايضا بـ «المنشفية» و«الانتهازية» (وما شئتم من اسماء اخرى) . ان الثوريين المتحدرين من الاوساط البورجوازية يطيب لهم تعليل النفس بآمال مسرفة . فتلك هي ، في غالب الاحيان ، الوسيلة الوحيدة التي في متناولهم للحفاظ على طاقتهم وحيويتهم . اما العمل البطيء والشاق الذي يتطلبه النشاط المنظم بين الجماهير فيبدو لهم مضجرا مملا لا اكثر ولا اقل؛ وهم لا يجدون فيه لا هوى ولا بطولة . وما دامت البروليتاريا خاضعة لتاثيرهم، فانها تعكس جزئيا تفاؤلهم الرومانسي ؛ وهي لا تتحرر منه الا متـى استقلت بنفسها استقلالا كاملا. اما اذا كانالتفاؤل غير القائم على اساس متين ــ وبالضبط لانه غير قائم على اساس متين ــ يتناوب دوريا مع نوبات اكتئاب حادة ، فان ذلك يمثل في واقع الامر لعنة بالنسبة الى البروليتاريا ، اذ يندر ان تفلت حركـة عمالية ما في بدايتها من تاثير المثقفين . وبهذا النوع من التفاؤل نستطيـع ان نفسر معظم حالات الفشل التي تمنى بها الطبقة العاملة .

- ٣ -

لكن لنعد الى مسرحيتنا .

ان البورجوازي ، الناظر الى الطبقة العاملة من منظور آرائه المسبقة المتقادم عليها الزمن، لا يرى فيها غير جمهور «رمادي»، ولا يرى في الدوافع السيكولوجية

لنضالها الا بواعث فظة ، شبه حيوانية . كم مرة طرق مسامعنا قول القائلين ان وجهة نظر صراع الطبقات ، التي يجاهر بها البروليتاريون الواعون ، تتسم بضيق افق مسرف وتستبعد كل «حب انساني» ! ان مكسيم غوركي ، المتحدر هو نفسه من الوسط البروليتاري ، يعرف مدى خطل ذلك الادعاء ، ويوضح لنا ذلك عن طريق واحد من مخلوقاته الفنية الاكثر اثارة للاهتمام . فبطله لفشين ينظر الى جميع الناس بطيبة قلب وبرغبة في غفران كل شيء لهم مثلما فعل الشهيد الذي تكرسه الاسطورة والذي صلى من اجل اعدائه الالداء قائلا : «اغفر لهم ، لانهم لا يعرفون ما يفعلون» . فحين يصرخ مفوض الشرطة بلفشين بعد اعتقاله : « الا تخجل ، ايها الفاسق العجوز ؟» ، وحين يوجه العامل غريكوف كلامه الى المفوض سائلا اياه : «لماذا تهينه على هذا النحو ؟» ، يقول لفشين بهدوء : «دعه يفعل ! فانت تعلم ان اهانة الناس جزء من وظيفته» . ولن يكون في مقدور احد ان يوغر صدره وان يحرك فيه الرغبة في الاذية ، ولا حتى اولئك الذين يبطنون نية اهانته وشتمه . اما الصراع في سبيل البقاء ، كما تدور رحاه في المجتمع الراسمالي، فانه يترك فيه انطباعا باضطهاد لانساني . يقول لابنة اخي رب العمل ، ناديا :

«كل ما على الارض من بشر مسمم بالفلوس، ايتها الآنسة العزيزة، ولهذا يستحوذ الضجر على نفسك الفتية ... ان البشر جميعا يربطهم بعضا الى بعض رابط الفلوس ، لكنك ما تزالين حرة ولا مكان لك بين البشر . الفلوس توشوش في اذن كل انسان لتقول له : احببنا بقدر ما تحب نفسك ... اما انت فالامر لا يعنيك» .

ويعترض عليه العامل ياغودين اعتراضا لا يخلو من السخرية بالقول :
«انت ، يا افيميتش ، تبدر على الصخر . انك لنموذج عجيب . ترهق نفسك من اجل لا شيء . اتعتقد انهم سيفهمون ما تقول ؟ ان روح العامل ستفهمه ، اما روح البورجوازي فلا !» .

غير ان لفشين لا يرمي سلاحه امام هذه الحجة ، بل يجيب : «هناك روح وروح ، لكن الارواح جميعا تحوم حول المكان ذاته» . وواضح للعيان ان لفشين وصل ، حتى قبل التقائه باشتراكيين ، الى قناعة راسخة بأن الشر يكمن لا في الناس ، وانما في الفلوس . وآراؤه في الحياة بسيطة ، لكنها في غاية الانسانية ، كما يتبين من حديثه مع ناديا ومع الممثلة تاتيانا لوغوبافا ، التي سبق ان تعرفنا اليها .

فبعد مقتل ميشيل سكروبوتوف ، وبينما لا يزال جثمان المغدور في البيت بانتظار الدفن والتحقيق القضائي ، تسأل ناديا ، السريعة التأثر ، تاتيانا قائلة : «ايتها الخالة تانيا ، لماذا يتكلم الناس جميعا بصوت خافت اذا ما كان في البيت

ميت ؟» . فتجيبها تاتيانا : «لا ادري» . لكن لفشين ، الذي كان موجودا هناك وكانه حارس ، يسارع الى ابداء رأيه الذي لا يخلو من كآبة :

لفشين (مفترا عن ابتسامة) : لاننا جميعا ، يا آنستي العزيزة ، مذنبون امام الموت ، جميعا بلا استثناء .
ناديا : لكن ليس على الدوام ، يا افيميتش ... لم يمت الاموات كلهم قتلا ، ومع ذلك يتكلم الناس بخفوت امام كل ميت .
لفشين : اننا نقتلهم قتلا جميعهم بلا استثناء ، يا بنيتي العزيزة ، بعضهم بالرصاص ، وبعضهم الآخر بالكلام ، وجميعهم نقتلهم بأفعالنا . نطرد الناس من النور الى التراب ، من غير ان نعي ما نفعله ، بل من غير ان نتنبه له ... لكن حين نلقي بانسان من الناس الى احضان الموت، نفهم على حين غرة اننا مذنبون بحقه . عندئذ تاخذنا الشفقة عليه، ويتملكنا الخجل في حضرته ، وتمتلىء روحنا فزعا . فنحن بدورنا نطرد الى القبر طردا ، ونقف على اهبة الاستعداد للنزول اليه .
ناديا : هذا فظيع .
لفشين : لا ، لا ! انه اليوم فظيع ، ولكن غدا سيمر بسلام. وسيعاود الناس من جديد التزاحم بالمناكب ... واذا ما سقط انسان في غمرة الزحام ، لزم الجميع الصمت لهنيهة من الزمن ... استولى عليهم الارتباك والحرج ، واطلقوا تنهيدة ... ثم تستانف الحلقة دورانها ... ويمضي من جديد كل امرىء في سبيله ... وليس امام كل امرىء سوى سبيل واحد ... ضيق بعض الشيء ، هذا صحيح ... اما انت يا آنستي فلا تشعرين بالذنب . حتى الاموات لا يربكونك . وفي وسعك ان تتكلمي بعالي صوتك، حتى في حضرتهم ...
تاتيانا : ما العمل ليحيا المرء غير هذه الحياة ؟... هل تعرف ذلك ؟
لفشين (مسارا اياها) : يجب القضاء على الفلوس ، يجب دفنها... ان لم يعد لها من وجود ، فما الداعي لان يتحارب الناس ، وما الداعي لان يزاحم بعضهم بعضا بالمناكب ؟
تاتيانا : اهذا كل شيء ؟
لفشين : هذا يكفي كبداية .
تاتيانا : سنذهب الى البستان اذا شئت ، يا ناديا .
ناديا (متفكرة) : بلى .

ان نهاية الحديث تبدو لي ذات دلالة مميزة بالنسبة الى تاتيانا . فـ«المادية الاقتصادية» على طريقة لفشين لا يمكنها ، للوهلة الاولى ، الا ان تثير فيها الرغبة في الذهاب الى البستان . ونحن نعلم من قبل انها بحاجة الى الهوى والبطولة، فاين تجد لهما مكانا في تفكير لفشين بصدد الفلوس ؟ ان هذا الموضوع عادي الى درجة لا يمكن معها لكل ما يمكن ان يقال بصدده الا ان يبعث على السأم المميت، على الاقل لقلة الاعتياد ، لدى كل فرد «متثقف» ومرهف المشاعر . لكن هنا بالتحديد تكمن المشكلة كلها . فلفشين يرى الى الامور من منظور مغاير تماما . ويرجع تفسير ذلك الى كونه ينظر الى الفلوس من وجهة نظره الخاصة كبروليتاري.

هنا بودي الخروج عن الموضوع قليلا . فنكراسوف ، في واحدة من قصائده ، يضع على لسان فلاحة عجوز ، تندب موت ابنها ، الكلمات التالية :

يوم ستهترىء فروتي الصغيرة ،
من سيذهب لقتل ارانب
صغيرة اخرى لتعويضي عنها ؟

ثم تتكلم الفلاحة العجوز ، وهي تندب وتعول ، عن كوخها الصغير الذي يتداعى انقاضا . ويشاء سوء حظ شاعرنا الا ينال شعره هذا اعجاب بعض من نقادنا المعاصرين ، فحكموا على ذلك المقطع بـ «الفظاظة» ، وهتفوا قائلين : اي قيمة تبقى للفروة والكوخ في نظر تلك الفلاحة بعد ان فارق الحياة ابنها الحبيب ؟ واذا لم تختنّي الذاكرة ، فقد وجد بينهم من ينحي على نكراسوف باللائمة حتى بتهمة الافتراء على الشعب . وبالفعل ، قد تبدو تلك الاشعار للوهلة الاولى «مادية» اكثر مما ينبغي . فالمراة العجوز تبدو وكانها لا تبكي موت ابنها بقدر ما تبكي استحالة الحصول على فروة جديدة . واذا ما قارنا هذا النتاج الصادر عن ربة الشعر الروسية ، ربة «الثار والحزن» ، بقصيدة شبيهة ، على سبيل المثال ، بقصيدة فكتور هيغو عن موت ابنه ، فان اللوم الذي وجهه نقادنا الى نكراسوف لن يبدو الا مبررا اكثر واكثر . فليس لدى الشاعر الفرنسي الكبير ذكر لا للكوخ او الفروة ، بل لا اثر عنده لاي شيء مادي بوجه عام . انه لا يتكلم الا عن العواطف ، وقطعا ، عن اصدق العواطف واولاها بالاحترام . فالشاعر يذكرنا كيف كان في العشيات ، اثناء استراحته بعد عناء العمل ، يضع على ركبتيه طفله وياتيه بالعاب ودمى ، الخ . ويؤسفني كثيرا الا يكون تحت يدي الان تانك القصيدتان وانني لا احفظهما غيبا . وقد كان حسبي ان اورد منهما بعض شواهد لاوضح مدى اختلاف طريقة كل من فكتور هيغو ونكراسوف في تصوير الحزن . بيد انه لا يجوز لنا البتة ان نستنتج من ذلك ان النقاد الذين اتهموا عجوز نكراسوف المنكودة الحظ بالمادية الفظة كانوا على حق . وبالفعل ، بمَ يختلف حزن فكتور هيغو عن حزن المراة العجوز ؟ ان وجه الاختلاف هو ان ذكرى الكائن

العزيز المفقود ترتبط لدى فكتور هيغو بتصورات مغايرة تماما لتلك التي ترتبط بها لدى المراة العجوز . هذا كل ما في الامر . ان العاطفة واحدة ومتماثلة ، لكن تداعي الافكار المصاحب لها مختلف تماما . وكيف نفسر هذا الاختلاف في تداعي الافكار ؟ بظروف لا تمت بصلة البتة الى العاطفة . فالصبي الصغير ، اولا، لا يستطيع ان يعيد بناء كوخ او ان يصطاد ارانب . ثم ان فكتور هيغو ــ وهذا بالبداهة اهم ما في الامر ــ كان خلي البال من كل هم من وجهة النظر المادية، فما كان ليخطر له ان يربط بصورة من الصور مسالة موارد عيشه بمسالة حياة اولاده . وهذا الظرف الاخير لا ضلع له بتاتا بالعاطفة في اعتقادي . ومعلوم لدى القاصي والداني ان انعدام الهموم المادية لا يتحدد لا بالعواطف الانسانية بوجه عام ، ولا بعاطفة الاهل حيال اولادهم بوجه خاص . ان انعدام الهموم المادية لدى فرد من الافراد رهن بوضعه الاقتصادي في المجتمع ، وهذا الوضع يتحدد بدوره باسباب اخرى غير الاسباب السيكولوجية .

لكن لئن يكن وضع الناس الاقتصادي لا يتعلق بحال من الاحوال بعمق عواطفهم، فان الظروف التي يحيون في ظلها تتعلق بالمقابل بذلك الوضع ، وهذه الظروف تحدد طابع الافكار التي تقترن بها لديهم فكرة الكائنات العزيزة على قلوبهم . على هذا النحو يحدد اقتصاد المجتمع بذاته سيكولوجيا اعضائه .

ان الشروط التي كان يحيا في ظلها من جهة اولى فكتور هيغو ، ومن الجهة الاخرى الفلاحون الروس ، لا سبيل الى المقارنة بينها . لا ينبغي اذن ان ياخذنا العجب اذا اقترنت افكار فكتور هيغو بصدد الابن الذي فقده بافكار مغايرة تماما لديه للافكار التي تخطر في بال الفلاحين الروس حين يقضي واحد من اولادهم نحبه . لهذا ينبغي ان يجيء التعبير عن الحزن الذي يثيره موت واحد من ذوي القربى مختلفا لدى فكتور هيغو عنه لدى اناس يحيون في ظروف عجوز نكراسوف المنكوبة . ويترتب على ذلك بالبداهة ان نكراسوف ما كان مخطئا ذلك الخطا الذي يمكن توهمه للوهلة الاولى . لكن ما ينبغي ان نقرره هنا قبل اي شيء آخر هو ان نكراسوف لم تراوده البتة اي نية للافتراء على الشعب . فالحزن الناجم عن فقدان كائن عزيز لا يتضاءل عمقا اذا ما اقترنت فكرة هذا الفقدان بافكار تمت بصلة الى الحاجات التي تسمى بالمادية . ان عجوز نكراسوف تفكر بالارانب والكوخ المتهدم ، لا لان تلبية حاجاتها المادية اعز على قلبها من حب ابنها ، وانما لان حب ابنها ــ الذي هو اعز على قلبها من اي شيء آخر في الدنيا ــ كان يتجلى من خلال اهتمامه بتلبية الحاجات المادية لامه . اما لدى اغنياء الناس ، فان الحب البنوي يتجلى في اهتمامات من طبيعة مغايرة ، وذلك لان حاجات «السادة» المادية يقوم على خدمتها اناس ماجورون ــ وفيما سبق الاقنان .. لهذا قد تبدو عواطفهم للوهلة الاولى ، اذا لم يجر التعمق فيها ، اكثر ارهافا وارفع سموا من عواطف الطبقة الفقيرة . والنقاد الذين حاكموا نكراسوف كانوا معتادين بالتحديد على رصد العواطف «الارهف والاسمى» لاولئك «السادة والسيدات» ؛

ولهذا انقضوا بكل قوتهم على الارانب الصغيرة المسكينة التي تتحدث عنها عجوز نكراسوف ، مع ان هذه الارانب ، والحق يقال ، لا قبل لها بهم . ولهذا ايضا رفعوا عقائرهم بالاحتجاج على الافتراء .

لقد لجأت الى هذا الاستطراد كي اظهر مسالة « الفلوس » التي اثارها لفشين على حقيقتها . فالناس ، المنتمون بصورة من الصور ، الى طبقات المجتمع «العليا» تعودوا ان يروا تلك المسالة عادية ، بله مبتذلة . وهم محقون ، بمعنى ان الانسان متى ما أمن شر الهموم المادية ارتدت مسالة الفلوس بالنسبة اليه في معظم الاحايين الى مجرد مسالة تتعلق باحتمالات حصوله على فائض من المتع المادية . «شراء اريكة لوضعها قرب المدفاة ، استضافة اصدقاء على مائدته ، الخ» . وغني عن البيان ان من لا يهتم بمسالة الفلوس يعتبر في تلك الاوساط من ذوي الذوق البالغ الرهافة . اما بالنسبة الى الناس المنتمين الى الطبقات المسماة بالدنيا ، وعلى الاخص الى البروليتاريا التي استيقظ لديها حب التعلم والتثقف ، فان لـ «الفلوس» مدلولا مغايرا تماما . وفي مستطاعنا ان نثبت، بالاحصاءات ، انه كلما ارتفعت اجور شريحة معينة من الشغيلة زادت الحصة التي يخصصونها منها لتلبية حاجات الفكر . وعليه ، ان النضال في سبيل «الفلوس» هو من الان وبحد ذاته بالنسبة الى البروليتاري نضال في سبيل صيانة وتطوير ما يهبه كرامته وعزته كإنسان . وهذا بوجه عام ما لا يريد ان يفهمه اهل الطبقات «العليا» الذين يهزون اكتافهم بازدراء ازاء «نظافة» الاهداف التي تنشدها الطبقة العاملة في نضالها من اجل التحرر . وهذا ما يعيه اتم الوعي بالمقابل بروليتاريون من اقران لفشين ممن يعرفون ما معنى التفكير . لكن من المهم هنا ان نلاحظ ان ميل لفشين لا ينحد بالمطالبة بزيادة مقدار «الفلوس» التي يتالف منها دخل العامل. فالفلوس بالنسبة اليه رمز لتنظيم اجتماعي كامل . وقد توجعت روحه المحبة وانئت من مشهد العراك القاسي الذي يتصادم فيه بنو الانسان باسم الفلوس في ظل النظام الراسمالي . ولقد اخجله ذلك العراك ، عن نفسه وعن انداده . ولهذا ينضم الى الاشتراكيين الذين تتجاوب ميولهم مع ميول طبيعته المستقيمة والرقيقة : الغاء الفلوس ، اي وضع نهاية للبنية الاقتصادية الحالية . و لهذا تكتسب مسالة الفلوس تلك ، الباعثة على السام الشديد بالنسبة الى اهل الطبقات «العليا» الذين لا تخلو نفوسهم من قدر من النبل ، تكتسب اهمية اجتماعية كبرى في نظره . ف «الغاء الفلوس» يعني ، بالنسبة اليه ، الغاء كل خبث النفس الذي يولده لدى الناس الصراع الاقتصادي في سبيل البقاء .. اين النثر هنا ؟ فان يكون المرء كله تطلع واشرئباب الى ذلك الهدف ، فذاك هو ارفع الشعر ، الشعر الذي لا يستطيع بلوغ مراقيه غير انسان ذي مستوى اخلاقي سامق السمو .

- ٤ -

«الغاء الفلوس !» . وضع نهاية لذلك الصراع الوحشي والمخزي في سبيل البقاء الذي تدور رحاه في المجتمع الانساني !

ان نبل هذا الهدف يستطيع ان يهز اوتار النفس الانسانية حتى لدى الفرد المتمسك بوجهة نظر الطبقات «العليا» . لكن كسب الفلوس يعني بالنسبة اليه ، كما رأينا ، تدبر وسائل جديدة لتلبية حاجاته المادية ، لهذا تبدو له مسالة الغاء الفلوس داخلة في دائرة الاخلاق ، لا في دائرة العلاقات الاجتماعية . وإلغاء سلطان الفلوس يعني العيش في ظل البساطة ، وعدم التعود على الترف والرفاه، والاقتناع بالقليل ؛ والغاء الفلوس يعني الغاء الشره ورذائل اخرى في نفسه . كن على وفاق مع نفسك ،، يسره كل شيء على ما يرام . ان «مملكة الرب لهي في نفسك » (٤) .

ان مسالة الفلوس تغدو بالضرورة بالنسبة الى لفشين واقرانه مسالة اجتماعية . فلفشين ينتمي الى تلك الطبقة الاجتماعية التي لا تستطيع ان تتوقف عن النضال في سبيل الفلوس . وحتى لو قرر ان يتبع النصائح الطيبة التي يسديها الافراد الطيبون من الطبقات «العليا» ، لما وجد الى ذلك مستطاعا، وهذا لسبب بسيط وهو انه مضطر الى خوض غمار النضال لا في سبيل الكمالي والفائض عن الحاجة وانما في سبيل الضروري الذي لا غنى عنه . ان الشر لا يكمن بالنسبة اليه في كون الفلوس تفسده وتلوح لعينيه بالآلاء ملذات اصطناعية يستطيع وصولا اليها عن طريق الفلوس ، وانما في كونه مضطرا الى الخضوع لنيرها ، نظرا الى انه لو لم يفعل لما وجد اي وسيلة لسد حاجاته المادية والروحية الطبيعية والاساسية . ويترتب على ذلك ان المسالة لا ينبغي ان تطرح، بالنسبة اليه ، على الصعيد الاخلاقي ، وانما على الصعيد الاجتماعي . ان «مملكة الله» لهي ، بكل تاكيد ، «في انفسنا» . ولكن حتى نعثر عليها فينا فلا بد اولا من ان نحطم «ابواب الجحيم» ، وهذه الابواب ليست فينا ، وانما في خارجنا ؛ ليست في انفسنا ، وانما في علاقاتنا الاجتماعية . هذا ما كان سيجيب به لفشين لو جاءه واحد من اولئك السادة المفعمين بالنيات الطيبة ـ لنقل الكونت ليون تولستوي ـ يعظه ويبكته .

لئن غدا لفشين اشتراكيا ، فهذا لانه كان يعرف قوة الفلوس بكل دلالتها الموضوعية ، اي الاجتماعية . وعلى وجه التحديد لانه كان يعرف تلك القوة لم يتراجع ، وهو الوداعة مجسدة والمستعد لان يغفر كل شيء ، عن استخدام العنف . لقد علمنا آنفا انه لم يكن من انصار ما يسمى بالارهاب . ولكن لئن يكن ضد الارهاب ، فذلك لاعتبارات تكتيكية ، ولانه يؤمن بان الارهاب ليس وسيلة

٤ ـ لتولستوي كتاب عنوانه : «مملكة الله فينا» . «م»

بلوغ الهدف الذي ينشده البروليتاريون . حين يعرب ريابتسوف عن حسرته لاضطراره الى التضحية بنفسه بسبب رجل شرير ، يجيبه لفشين الطيب ، لفشين المستعد لمغفرة كل شيء ، يجيبه بقسوة يمكن وصفها فعلا بانها غير متوقعة : «قتل الشرير واجب ؛ اما الطيب من الناس فيموت ميتة ربه» . انه مفعم حبا ، لكن جدل الحياة الاجتماعية ينعكس في نفسه في شكل جدل عواطف ، والحب يجعل منه مناضلا قادرا على اللجوء الى اعنف الافعال . فهو يحس انه يتعذر ، بدون هذه الافعال ، قهر العدو ، وان الشر لن يزداد بدونها الا استفحالا ، ولهذا لا يتراجع امامها ، وان بدت له ضرورة الوصول الى هذا الحد بالغة القسوة .

يقول الكونت تولستوي معلما : «لا تقابل الشر بالعنف» ، وتعزيزا لموعظته يلجأ الى محاكمة عقلية شبيهة بعملية حسابية ابتدائية : فالعنف بذاته شر ، ومقابلة الشر بالعنف لا تعني وضع حد للشر ، بل اضافة شر جديد الى القديم . وهذه المحاجّة مميزة فعلا للكونت تولستوي . فمقابلة الشر بالعنف تعني في نظر صاحبنا الارستقراطي «الاستاذ في فن الحياة» اصدار حكم الموت مقابل جريمة القتل . وجريمة قتل + جريمة قتل = جريمتا قتل . واذا شئنا التعبير عن هذ المعادلة في شكل اعم ، قلنا : عنف + عنف = عنفان . ثم بعد ذلك جريمة قتل جديدة وعقوبة موت جديدة ، اي جريمة قتل اخرى . ان العنف لم يقض على الشر ، هذا صحيح . لكن لمَ كذلك هي الحال ؟ لان مبلغ الاجرام في كل مجتمع رهن ببنية هذا المجتمع ، وما دامت هذه البنية لم تتغير ــ او على الاقل ما دامت بعض معالمها لم تخفّ حدتها ــ فلا موجب البتة لان يتناقص مبلغ الاجرام . وهنا يمكننا ان نطرح مسالة الجلاد . هل يساهم في تغيير البنية الاجتماعية ؟ كلا ، بكل تاكيد . فالجلاد ليس ثوريا . بل ليس مصلحا . انما هو قبل كل شيء محافظ . ومن المستغرب ، ولا ريب ، ان يتوقع المرء ان يؤدي العنف الذي يمارسه جلاد الى انقاص الشر المتجلي في مبلغ الاجرام . لكن لو ادى العنف الى تحسين في التنظيم الاجتماعي ، ولو الغى من الوجود قسما هاما من اسباب الاجرام ، لساهم لا في زيادة الشر ، وانما في انقاصه . على هذا النحو تتداعى كل محاجّة الكونت تولستوي وكانها قصر من ورق اللعب ، بمجرد ان نطرح جانبا وجهة نظر العقوبة القضائية ونتبنى وجهة نظر التنظيم الاجتماعي . غير ان الكونت تولستوي ما كان ليرغب البتة في تبني وجهة النظر الاخيرة هذه ؛ فقد كان مشبعا بالنزعة المحافظة الارستقراطية . اما البروليتاريون من اقران لفشين ورفاقه ، فان وضعهم في المجتمع يرغمهم على الاخذ بها . فهم ليس عندهم ، كما هو معلوم ، شيء يخسرونه غير اغلالهم ، بينما سيغدو العالم باسره ملكا لهم اذا توصلوا الى تغيير التنظيم الاجتماعي على نحو موافق للاهداف التي عاهدوا انفسهم على بلوغها . وهم يتبنون وجهة نظر التغيير الاجتماعي غريزيا قبل ان يشرعوا بفهمها عقليا . وحقل رؤيتهم لا يضيق بفعل وضعهم الاجتماعي ، بل على العكس يتسع . ولهذا يسهل عليهم ان يروا ما تنطوي عليه اخلاق تولستوي من لااخلاقية باردة ، وهذا ما يجعل حبهم لبني الانسان ذا طابع

فعال ونشيط . فهم يشعرون بانهم ملزمون بابعاد الشر ، لا بالوقوف بعيدا عن الشر .

«اننا نقتلهم قتلا جميعهم بلا استثناء ، يا بنيتي العزيزة ، بعضهم بالرصاص ، وبعضهم الآخر بالكلام ، وجميعهم نقتلهم بأفعالنا . نطرد الناس من النور الى التراب ، من غير ان نعي ما نفعله ، بل من غير ان نتنبه له ... ونحن بدورنا نطرد الى القبر طردا ، ونقف على اهبة الاستعداد للنزول إليه» .

هكذا يخاطب لفشين ناديا . فهل يسعكم ان تجزموا بأن ما يقوله غير صحيح، وبأن «الفلوس» ليست هي السبب في حدوث ما يحدث ؟ فاذا لم يسعكم ذلك، واذا كان لفشين على حق حين يقول اننا جميعا قتلة ، فان الامتناع عن مقاومة الشر بالعنف يشكل بحد ذاته شكلا من اشكال المساندة غير المباشرة للحالة الاجتماعية القائمة وياخذ صورة مساهمة غير مباشرة في العنف . ومن الممكن لمعلمي الاخلاق الواقعين في اسار سيكولوجيا الطبقات «العليا» ان يجدوا العزاء والسلوان لانفسهم عند التفكير بأن تلك المساهمة في العنف ليس لها، على كل حال ، غير طابع لامباشر . لكن اشباه هذه الاعتبارات لا يمكن ان ترضي وجدان لفشين واقرانه الحي .

يقول معلمو اخلاق الطبقات «العليا» : «اشح بوجهك عن الشر ، تفعل خيرا». اما الاخلاق البروليتارية فتقول : «بإشاحتك بوجهك عن الشر تساهم على كل حال في الابقاء عليه ؛ وحتى يتواجد الخير فلا بد من افناء الشر» . وهذا الاختلاف في الموقف الاخلاقي تكمن جذوره في اختلاف الاوضاع الاجتماعية . ولقد سلط مكسيم غوركي ، من خلال شخصية لفشين ، باهر الضوء على هذا الجانب من الاخلاق البروليتارية الذي لفت اليه الانتباه . وهذا بذاته كاف ليجعل من مسرحيته الجديدة عملا فنيا مرموقا .

يقال ان **الاعداء** لم تصب نجاحا في برلين ، مع ان **الحضيض** (٥) لبثت تعرض فيها لحقبة مديدة من الزمن . ولا عجب في ذلك البتة . فالوصف الجيد للبروليتاري المتدثر برث الثياب يمكن ان يثير اهتمام البورجوازي هاوي الفن ، لكن الوصف الجيد للعامل الواعي يوقظ فيه ، لا محالة ، جملة من افكار غير مستحبة . اما فيما يتعلق ببروليتاريي برلين ، فان لديهم في هذا الشتاء شيئا آخر يفعلونه غير الاهتمام بالمسرح (٦) .

---

٥ ــ مسرحية اخرى لغوركي . «م»

٦ ــ مقال بليخانوف هذا يرجع الى عام ١٩٠٧ . وعام ١٩٠٧ هو العام الذي انعقد فيه في شتوتغارت مؤتمر الاممية الثانية لمواجهة خطر اندلاع الحرب نتيجة لأزمة مراكش . «ن.ف»

لكن لندع البورجوازي هاوي الفن يعمل معول الهدم في مسرحية غوركي او يشيد بها ويطنب في كيل الثناء لها ، حسبما يحلو له . فرغما عن كل شيء ، يظل في امكان علماء الاجتماع ، بمن فيهم اعظمهم علما وتبحرا ، ان يتعلموا الشيء الكثير من الفنان غوركي . ومسرحيته الاخيرة لن تكون لهم الا بمثابة كشنفءعظيم.

وما اجملها من لغة تلك التي ينطق بها بروليتاريو غوركي جميعا اولئك ! كل شيء جيد في تلك المسرحية ، لانه لا شيء فيها مختلق اختلاقا ، بل كل شيء فيها حقيقي و«اصيل» . لقد كان بوشكين ينصح كتابنا بأن يتعلموا اللغة الروسية لدى باعة موسكو الذين يحضّرون الخبز المقدس . اما مكسيم غوركي ، الكاتب البروليتاري الذي لم تهدهده «مربيات» اطفال مجلوبات من الخارج ، فلا حاجة به الى اتباع نصيحة بوشكين . فمن غير ان يعوزه اللجوء الى باعة الخبز المقدس، نراه يجيد ويبرع الى حد الكمال في استعمال اللغة الروسية العظيمة والغنيـة والقوية .

الفهرست

بليخانوف ومشكلات الفن ٥
الفن والتصور المادي للتاريخ ٥٧
بمثابة تقديم ٥٩
في الفن ٦١
الادب المسرحي وفن الرسم في فرنسا في القرن الثامن عشر من وجهة النظر السوسيولوجية ٨٤
ملاحظات حول «تاريخ الادب الفرنسي» للانسون. ١١٢
نظرية تشيرنيشفسكي الجمالية ١٢٧
النقد المثالي والنقد المادي ١٣٦
آراء بيلنسكي الادبية ١٥٧
الفن والايديولوجيا في مسرح هنريك ابسن ١٧٠
رواية تشيرنيشفسكي : «ما العمل ؟» ١٨٤
مكسيم غوركي : «الاعداء» مساهمة في سيكولوجيا الحركة العمالية ١٩٠

هذا الكتاب

في هذه النصوص ، التي تنقل لاول مرة الى العربية ، يرسي بليخانوف الاسس لعلم جمال مادي جديد ما يزال الى اليوم قيد الانشاء .

يحدد بليخانوف الوظيفة الاولى لعلم الجمال المادي بأنها ترجمة لغة الفن الى لغة علم الاجتماع ، وكشف المعادل السوسيولوجي للظاهرة الادبية . والكن بما ان عالم الفن والادب عالم له استقلاله الذاتي ، وبما ان السوسيولوجيا لا تلغي علم الجمال ، بل تجهد على العكس لتكتشف له اساساً علمياً متيناً ، فان الوظيفة الثانية لعلم جمال مادي هي تقييم الخصائص الفنية للأثر المدروس وتحليله من خلال الوحدة الجدلية بين الخلق الفني الفردي والسيكولوجيا الاجتماعية .

وانجاز بليخانوف في «الفن والتصور المادي للتاريخ» مزدوج: ١ ـ ان التصور المادي للتاريخ هو وحده الذي يقدم اساساً علمياً شمولياً لعلم جمال جديد . ٢ ـ ان علم الجمال المادي الجديد يقدم بدوره برهاناً آخر على صحة التصور المادي للتاريخ وشموليته .

دار الطليعة للطباعة والنشر — بيروت

الثمن: ١١ ل.ل. او ما يعادلها