وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور خنشلة

كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي وأجنبي

الواقعية الاجتماعية بين الرواية العربية والغربية

أطروحة مقدمة لقسم اللغة والأدب العربي
لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (LMD)

إعداد الطالبة:
- سلاف زراري

إشراف الأستاذ الدكتور:
هاشمي قشيش

لجنة المناقشة

الإسم ولقب الأستاذ	الرتبة العلمية	مؤسسة الإنتساب	الصفة
أ.د عمرو عيلان	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور خنشلة	رئيسا
د. هاشمي قشيش	أستاذ محاضر –أ–	جامعة عباس لغرور خنشلة	مشرفاومقررا
د.حمزة بسو	أستاذ محاضر– أ–	جامعة سطيف–2–	ممتحنا
د.دلال فاصل	أستاذ محاضر –أ–	جامعة أم البواقي	ممتحنا
د.عليمة حمزاوي	أستاذ محاضر–أ–	جامعة عباس لغرور خنشلة	ممتحنا
د.خميسة مزيتي	أستاذ محاضر –أ–	جامعة عباس لغرور خنشلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2025/2024

شكر وعرفان

قال تعالى: ﴿وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ ﴾ سورة النمل الآية 19

بادئ ذي بدء أحمد و أشكر المولى جل شأنه بديع السماوات و الأرض، على أن سمعي و بصري بحوله و قوته و فضله و توفيقه، في إخراج هذا الجهد و العمل الى النور.

كما أتفضل بشكري الخالص وجزيل الامتنان للأستاذ الدكتور"عمرو عيلان " الذي لم يبخل عليّ بتخفيزه و جهده المتواصل وتوجيهاته وإرشاداته السديدة، من أجل إثراء و اكمال هذا العمل فجزاه الله عني خير الجزاء و أكرمه ورفع من شأنه.

كما أتوجه بخالص الشكر والتقدير للأستاذ الدكتور المشرف "هاشمي قشيش "على توجيهاته القيمة ودعمه لي باستمرار في بحثي هذا فجزاه الله عني خير الجزاء ورفع من شأنه.

كما أتقدم بجزيل الشكر للدكتور" السعيد قاسمي" على فضله وكرمه معي وتوجيهي وتحفيزي أكثر، كما لا يفوتني أن أشكر لجنة المناقشة على تفضلهم بمناقشة هذه الأطروحة و إثرائها بنصائحهم وملاحظاتهم، التي سيكون لها أثر في تصويب هذا البحث، فجزاهم الله خيرا ووفقهم وسدد خطاهم وزادهم علما.

إهداء

نحمدك ربي حمدا يليق بجلال وجهك و عظيم سلطانك، إنه لا يسعنا في هذا المقام إلا أن نهدي ثمرة جهدنا هذا

إلى من رعتني بعينها وكستني بحنانها وعطفها، إلى أحب الناس؛ إلى أمي حفظها الله وأطال عمرها

إلى من عرفني الحرف وأحسن تربيتي، وأوصلني أحسن المر اتب؛ أبي العزيزرحم الله روحه الطاهرة

إلى من كان دائما بجانبي ور افقني حتى نهاية هذا البحث إلى زوجي العزيز أدامه الله لي

إلى إخوتي واخو اتي رعاهم الله

إلى كل الأصدقاء و الزملاء

الطالبة زراري سلاف

مقدمة

مقدمة:

يعد الأدب العام والمقارن النافذة التي نطل منها على آداب الشرق والغرب، وهو المرآة الصادقة للتفاعل العام بين الآداب العالمية على اختلاف أنواعها، فالشعوب كانت وما تزال تتبادل الروائع الأدبية، في إطار التأثر الثقافي والحضاري لذا تنتقل الآثار الخالدة من جهة إلى جهة ومن شعب إلى شعب، لا تصدها عوائق ولا تقف دونها عقبات، فبقدر ما ينفتح أدب قومي معين على الآداب العالمية الأخرى تتوسع آفاقه وتتعمق علومه، والأدب المقارن يهتم بدراسة العلاقات المتبادلة بين أدبين مختلفين أحدهما قومي والآخر أجنبي، والصلات التي تقوم بين الآداب القومية والعالمية المختلفة.

لا يوجد أدب منغلق على ذاته تماما فبشكل أو بآخر لابد من أن يتأثر بآداب العالم، ولابد من أن يؤثر هو أيضا في هذه الآداب، حتى يتمكن من التبادل المعرفي والثقافي ومن ثم التطور الحضاري، فلا يمكن لأمة ما أو لشعب ما مهما بلغ من الرضا، أن يكتفي بتراثه وآدابه وأن يستغني عن التراث الإنساني العالمي، وإن عاش بمنأى عن التبادل الحضاري، يكلفه العيش والانعزال في برج عاجي، مترفع عما يجري في عالم البشر، بينما اطلاعه على تراث غيره يقوي صداقته، ويرشح دعائم الأخوة/الصداقة، والتبادل/التفاهم، ما يفتح أمامه نوافذ شتى يطل منها على آداب وثقافات العالم أجمعه، فتتسع آفاق فكره.

تأثر الأدب العربي بالآداب الأوروبية، على خلفية أن تاريخ الأدب العربي الجديد، في جزء كبير منه متأثر بالآداب الأوروبية، التي تمخضت عن المثاقفة التي نشأت بين العرب وأوروبا ولم تزل مستمرة منذ أواسط القرن التاسع عشر

ميلادي، فنهل أدبنا العربي من آداب الآخر واستشف رحيقه، كما أثرت فيه آداب كثيرة سواء من ناحية أجناسه الأدبية، أو من ناحية اتجاهاته الفنية والفكرية، هذه الأخيرة التي انتقلت عبر جسور متنوعة وحلقات وصل شتى، فهضم كتابنا تلك الثمرات العالمية ونهموا بشكل عقلاني ورشيد أفكارها وخصائصها ومبادئها، ذلك أن الأدب العالمي المعاصر، قد تعددت فيه الاتجاهات الأدبية، كالرومانسية والكلاسيكية والواقعية على اختلافها.

لعل من أبرز أنواع هذا الاتجاه الأدبي، الواقعية الاجتماعية التي تعد من أحد فروعها الأدبية، لأنها تعنى بمشاكل المجتمع الاقتصادية والسياسية وخاصة الاجتماعية، وتحاول أن تكيف المنتج الأدبي خدمة للمجتمع، كما تستمد مادة موضوعاتها من حياة عامة الشعب، ووتنقل مظاهر الحياة خاصة تلك المتعلقة بالسياق الاجتماعي الموسوم بمظاهر البؤس والشقاء والظلم والاضطهاد، وتلاحظ الواقع الاجتماعي وتسجله، بعيدا عن عالم الأوهام والأخيلة وأهواله المعهودة في التيارات السابقة.

يعد التيار الواقعي الاجتماعي مولودا جديدا للواقعية الأم التي نشأت في الغرب، وكان لها صداها في مدارس الأدب العربي الحديث واتجاهاته ومهامه الفنية، ومما لا شك فيه أن هذا التوجه الواقعي قد أثار اهتمام الأدباء والكتاب العرب وخاصة الروائيين منهم، نتيجة التأثر بالثقافة الأوروبية والأمريكية، فلم تعد المذاهب الأدبية الغربية مقتصرة على آداب الغرب وحدها، بل أضحت مادة علمية مشتركة، ومن ثم تأثر أدبنا بمختلف التيارات الفنية العالمية، وتعددت فيه الاتجاهات الواقعية.

من هنا تولد اهتمام بحثنا بهذا الاتجاه الواقعي الفني الذي يرتبط بالواقع الاجتماعي، والذي يصور فيه كاتبه مظالم المجتمع، ونوازع الشر وأوحال الوجود، والعلاقات التناحرية بين طبقات المجتمع، في ظل عالم تسوده الأفقية والتسيد والظلم، وغياب القيم الروحية والاجتماعية والأخلاقية، فينفذ كاتبه إلى أغوار مجتمعه، ويكشف عن تصدعاته ناقلا حالة أناسه، وواقع الكادحين البسطاء الفقراء كما حفزتنا الأهمية البالغة التي يكتسيها المنهج الواقعي الاجتماعي في الرواية العربية والغربية، فازداد انشغالنا بالموضوع والذي وسمناه **بـ الواقعية الاجتماعية بين الرواية العربية والغربية.**

يقف وراء اختيارنا لهذا المنحى الواقعي المتميز لما يتسم به من دقة وعرض واطلاع، وغوص في أعماق الواقع الإنساني خاصة واقع الفرد الكادح والبسيط المهمش بأساليب كتابه وأهدافهم، ورغبة حادة لدى أتباعه في تصوير ونقل الواقع بمفارقاته، وكشف ذلك بحيادية وموضوعية، بغية تأسيس عالم روائي يزخر بواقعية اجتماعية أساسها الفرد البسيط وما يعانيه.

ومن هنا؛ ينطلق البحث من إثارة إشكالية الواقعية الاجتماعية بين الرواية العربية والغربية، ويهدف إلى الإجابة عن التساؤلات الآتية:

-ما الاستراتيجية التي تتبناها الروايات من خلال اختيار هيكلها الواقعي الاجتماعي؟

-إلى أي مدى ساهمت الأبعاد الاجتماعية في الكشف عن الواقع الاجتماعي العربي والغربي؟

-ما الخيارات الجمالية والأسلوبية والتقنية المستثمرة والمدونة للوجود الاجتماعي، وتشخيص أسئلة الواقع؟

-كيف جسد كل من الروائيين العرب والغرب، ثيمات الواقعية الاجتماعية في الرواية الواقعية؟

وغيرها من الأسئلة التي فتحت لنا آفاقا رحبة للبحث، كنا قد حاولنا الإجابة عنها في غير ما وضع من فصول هذا البحث، قصد استجلاء والكشف عن مميزات الواقعية الاجتماعية وخصائصها الفنية، ولمقاربة تيماتها وكشف دلالاتها وما تصبو إليه، فيما اختير من نماذج روائية، منطلقة من كشف البنى الفنية للواقعية الاجتماعية وتحليلها، للوصول إلى دلالاتها الخاصة في المتون المختارة ومن ثم العودة إلى العالم الخارجي، الذي تنفتح عليه البنى الكلية للروايات.

تشعب بنا البحث وانقسم إلى جانب نظري وآخر تطبيقي، وعليه بُنيت الدراسة على مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، كان الفصل الأول نظريا إذ تعرض لإضاءات مفاهيمية شملتها مباحث؛ تناولنا فيها مفهوم الواقع في بعديه اللغوي والاصطلاحي، وإبراز أهميته في إقامة دعائم الرواية، ولأن هذا المكون اللغوي لا يمكنه أن يتمظهر في الرواية إلا مصحوبا بأبعاده الخارجية، ومفاهيمه في ظل بعض العلوم الإنسانية، ومن ذاك تطلب البحث فيه ضرورة تحديد مفهومه اللغوي والاصطلاحي، وكذا التطرق إليه كمقولة فلسفية شغلت فكر الإنسان منذ زمن بعيد، إذ أي حديث عن الواقعية يكون مجديا إذا ما تم التطرق إلى جذوره، لكن في حدود ما تسمح به الاستفادة من فلسفته وتطوراته، في بناء تصور جمالي متكامل للواقعية في الرواية.

ولأن مفهوم الواقعية ينشأ مع الواقع، فسيتم متابعة رحلة تطورها، وكذا الإبانة عن مفهومها في الموروث العربي والأجنبي، فتطرقنا إلى مفهومها ومرجعياتها كالمرجعية الفلسفية والمرجعية الأدبية والثقافية، وانتقلنا من خلال هذه العتبة إلى عوامل قيامها،

فعمدنا إلى تحديد العامل التاريخي ثم الفلسفي ثم الأدبي، وتتبعنا من ورائه مسيرة تطور الاتجاه الواقعي، كما تعرض الفصل لأهم الاتجاهات الواقعية، وامتداداتها في أوروبا أمريكا وفي مقدمتها الواقعية النقدية ثم الواقعية الطبيعية، ثم تطرقنا إلى الواقعية الاشتراكية والسحرية ثم الواقعية الاجتماعية، التي وزعت على المدار العام للبحث باعتبارها موضوعه.

أما الفصل الثاني الموسوم بالواقعية الاجتماعية بين رواية الفلاحون **لأنطون تشيخوف** والأرض **لعبد الرحمن الشرقاوي**، فتمت الاستعانة في هذا المقام بتيمات هذا الاتجاه ودراستها وتحليلها، في المتون المختارة والتي بدت موزعة في تشكيلاتها، فرصدها الفصل وكشف دلالاتها وآليات تصويرها.

يتناول الفصل الثالث الموسوم بعنوان الواقعية الاجتماعية بين رواية عناقيد الغضب **لجون شتاينبك** والمصابيح الزرق **لحنا مينا**، إذ توسلت هذه النماذج الروائية المختارة تشكيل المنحى الواقعي الاجتماعي ورسم معالمه، وذلك الذي نرومه في هذا الفصل من وراء رصد وعرض خصائصه، وتحليل آليات التصوير الواقعي الاجتماعي، بحيث انطلق هذا الفصل من فكرة تأثر الآداب العربية بالغربية، ومن فكرة تشاكل الرواية والواقع وما يوفره هذا التشاكل من أبعاد واقعية لعناصر الروايتين. أما عن الآليات التي اهتم بها الفصلان فتشمل تقنية الوصف، وقد خص الأماكن وأهم ما تحويه من أثاث وأشياء أسهمت في تفسير حالة الشخوص، وكشفت عن جوانب حياتها وواقعها المعيشي والثقافي أيضا، إضافة لعنصر الوصف وركز البحث أيضا على الملامح العامة للشخصيات والأماكن، فاهتم بتحديد مميزاتها الداخلية

والخارجية، وحاول الإبانة عن إسهاماتها في تجسيد البعد الواقعي الاجتماعي للروايات المختارة.

كما تناول الفصلان تقنية الحوارية (التفاعل النصي) من خلال معالجته لتفاعل الروايات المدروسة، مع محيطها الاجتماعي ضف إلى ذلك ساهمت تقنية التحليل في الإبانة عن تيمات هذا التوجه الفني الواقعي في المتون المدروسة.

وأنهينا بحثنا بخاتمة أجملنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها حول الواقعية الاجتماعية، والاستفادة من زخم الدراسات النظرية والتطبيقية التي تطرقت للموضوع، وحاولنا الانفتاح على كل نص إبداعي، فأحصت الدراسة عددا من الثيمات الهادفة لذلك.

استدعى البحث المنهج الاجتماعي الذي يرتكز على آليتي الوصف والتحليل في جهة المباحث، التي تحتضن كل ما يمكن أن يفتح النصوص الروائية الغربية والعربية، فاستنطق جمالياتها وهذا ما تطلبه موضوع البحث أي: العمل على النص وعلاقته بأسيقة المنظومة الاجتماعية، وإن كان هذا لا يعني عدم تداخل مناهج أخرى مكملة في هذه الدراسة عند اقتضاء الضرورة مثل المنهج المقارن الذي اقتضته الدراسة والتخصص، ابتغاء ابراز القسمات المشتركة وأوجه الاختلاف في المتون المختارة، ولأن موضوع البحث بدوره أحيانا يفرض طبيعة المنهج الملائم.

يحسن التأكيد أن البحث استفاد من مراجع فنية ومعرفية كثيرة، اتصل بعضها بمفهوم الواقعية وما يدور في فلكها من عوامل نشأتها وتيماتها، واهتم بعضها الآخر باتجاهاتها في أوربا وأمريكا، إلى جانب بعض الدراسات التطبيقية التي اشتغلت على الواقعية، سواء في الرواية الغربية أو العربية ويمكن أن نشير إلى المراجع الآتية:

-الرشيد بوشعير: الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية.

- محمود أمهر: التيارات الفنية المعاصرة.

- مكارم الغمري: الرواية الروسية في القرن19 م.

-ليلى عنان: الواقعية في الأدب الفرنسي.

ومن الكتب المترجمة التي استفاد منها البحث وأمدته بمعلومات كثيرة، حول تطور هذا الاتجاه في النص الروائي العربي والغربي نشير إلى الكتب الآتية:

-بيتروف سيرغي: الواقعية النقدية في الأدب.

-تشارلز -أ-موزر: تاريخ الأدب الروسي.

لم يخل هذا البحث من بعض الصعوبات تعلق بعضها بتشعب موضوع الواقعية، وصعوبة الإلمام به، والبعض الآخر في صعوبة إيجاد المادة المعرفية المتعلقة بالاتجاه الواقعي الاجتماعي، وإن توفرت فهي باللغات الأجنبية ما أدى إلى ضياع وقت وجهد كبيرين في سبيل الحصول على مادة فكرية قليلة، ساعدت على فهم تمظهراته وخصائصه، في الروايات المختارة بعد وقت طويل.

ولكن طرافة الموضوع وحيويته، إضافة إلى مساعدات الأستاذ المشرف، ودعمه وتحفيزه غير المحدودين، قد هون علي كثيرا من الصعوبات والمشاق التي اعترضت سبل البحث، ونؤكد مرارا أن هذا العمل لم يكن ليستوي على صورته هذه، لولا توجيهات أساتذتي و أخص بالذكر الأستاذ البروفيسور **عمرو عيلان** وعلى دعمه و منحه لنا فرصة البحث في إطار دكتوراه الطور الثالث، ضمن مشروع الأدب العربي والأجنبي و أخص بالذكر أيضا الدكتور المشرف **قشيش هاشمي** على كل

ما قدمه لنا من دعم وتوجيه و الدكتور**يوسف لطرش** فلهم مني كل الشكر والامتنان، وإن كانت كل كلمات الشكر لا تفي أساتذتي حقهم من التقدير والاحترام.

وفي الأخير ونحن نرى ثمرة جهدنا قد أينعت، لا يسعنا إلا أن نتقدم بخالص الشكر والعرفان للدكتور **عمرو عيلان** والمشرف الدكتور **هاشمي قشيش** الذي كانا نعم الموجهان والمرشدان، والذي لولا تشجيعاتهما وتوجيهاتهما وملاحظاتهما، لما كان هذا البحث بهذه الصورة، كما نتوجه بالشكر الخالص لإدارة قسم اللغة والأدب العربي وكلية الآداب واللغات بجامعة عباس لغرور خنشلة، وأعضاء لجنة المناقشة الذين تكبدوا عناء القراءة، ولكل من جدد جذوة البحث في نفسنا كلما وجد الملل طريقه إليها، ولكل من أضاء لنا قنديلا في دروب البحث ورغبنا فيه.

الفصل الأول:

إضاءات مفاهيمية

* توطئة

المبحث الأول: مفهوم الواقع والواقعية ومرجعياتها الفلسفية والأدبية

أولا-مفهوم الواقع

1- الدلالة اللغوية

2- الدلالة الاصطلاحية

ثانيا-مفهوم الواقعية ومرجعياتها الفلسفية والأدبية

1- المرجعية الفلسفية

2- المرجعية الأدبية

3- المرجعية الفنية

المبحث الثاني: عوامل نشأة الواقعية واتجاهاتها في أوربا وأمريكا

1- البيئة التاريخية

2- البيئة الثقافية

3- البيئة الفنية والأدبية

المبحث الثالث: الاتجاهات الواقعية وامتداداتها في أوربا وأمريكا

1- الواقعية النقدية (في فرنسا بخاصة)

2- الواقعية الطبيعية (في فرنسا بخاصة)

3- الواقعية الاشتراكية (في أوروبا الشرقية)

4- الواقعية السحرية (في أمريكا اللاتينية)

5- الواقعية الاجتماعية (في أوروبا وأمريكا)

توطئة

جراء عجز الرومانسية التي لم تستطع مسايرة التحولات الحياتية المتنوعة، واللحاق بالتغيير الذي تشهده الحياة الإنسانية في جميع المجالات، إضافة إلى إغراقها في الذاتية والأوهام والأخيلة، وفي ظل التحولات التي يشهدها العالم كافة، والتي تعتبر مخلفات القرن العشرين، أنتجت جدلية الفكر والتاريخ حركة فنية وأدبية وفكرية جديدة، بعدما بدأ نجم الرومانسية يأفل في نهاية العقد السادس من القرن التاسع عشر، مما أدى إلى ظهور نزعات جديدة في سماء أوربا، ولعل فرار الأديب من البرجوازية وعالم الكلاسيكية الجاف، وكما لزم عليه ترك أوهام الرومانتيكيين باحثا عن لسان الواقع، متناولا الكلام عن الحقائق التي تدور حوله، وأمام هذه التحديات وقف الأديب باحثا عن بديل الذي يساعده في التعبير عن مشاكل الفرد والجماعة، وعن أفكاره وواقعه، بعيدا عن خيال مفرط وبرجوازية كلاسيكية، ومنه جاءت المدرسة الواقعية التي كرست جهودها للاشتغال على المجتمع والإنسان، وقد وجدت في الرواية التربة المناسبة.

اشتغلت أقلام المبدعين والروائيين بهذا الجانب وقد نفذت إلى عمق الواقع وعملت على استنطاقه، فكانت تيمة من أبرز الثيمات التي طبعت الرواية العربية وأعمال المبدعين في شتى الفنون، إذ جسدت كل لحظات الإنسانية، وكان الأدب واجهتها وولجت إلى عوالم الأفراد والمجتمعات وعوالم النصوص الأدبية أيضا، واستطاعت من خلالها أن تبرز غور المجهول، وتكشف المستور وتعمل على خلق تجارب إبداعية جديدة، تغاير ما شاع قبلا في الكتابات التقليدية.

نشير بعد هذه التوطئة البسيطة إلى مفهوم الواقعية، ولعلّ كثيرًا من الباحثين في حقل الدراسات النقدية يجدون كمّا وزخما هائلا من تعريفات ومفاهيم الواقعية، كلٌّ حسب توجهه الفكري، بحيث "لا نكاد نعرف لفظا أو اصطلاحا حديثا في اللغة العربية، وقد اضطربت دلالته وتنوعت مفاهيمه مثل لفظ الواقعية، التي ترجمت بها لفظة **(réalisme)** الأوروبية، وكل ذلك

بسبب الأصل الاشتقاقي للكلمة وهي لفظ الواقع"،[1] فيمكن القول مما سبق ذكره أنّ لفظ الواقعية يتسم بمعانٍ عديدة ودلالات متنوعة ومفاهيم مختلفة، وذلك حسب توجهات النقاد والخلفيات والمرجعيات التي يستندون ويتكئون عليها في الوقوف على حقيقة هذا المصطلح.

وتعدّ الواقعية من أهم الاتجاهات/المذاهب الأدبية أو النقدية التي تعالج قضايا مأخوذة من الواقع المعيش؛ شعرا أو نثرا، وعليه ليس من السهل أن نعرف معنى لفظة "الواقعية" قبل التوقف عند مصطلح الواقع، باعتبارها قامت أساسا على مفهوم الواقع، وكونها لا تنفصل انفصالا كليا عن المدلول الاشتقاقي من كلمة واقع وهو من أبرز مفاهيمها، إذ اختلف النقاد والدارسون في تقديم تعريف موحد ومحدد له، وبدايةً يحسن بنا أن نناقش مقولة الواقع من وجهة نظر لغوية، معتمدين بعض المعاجم والآراء الفكرية المتخصصة.

[1]– محمد مندور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر، القاهرة، د، ط، د، ت ص90.

المبحث الأول: مفهوم الواقع والواقعية ومرجعياتها الفلسفية والأدبية

أولا-مفهوم الواقع

1 -الدلالة اللغوية

تناولت المعاجم العربية (الواقع)، ولعلّ أبرزها لسان العرب **لابن منظور** الذي ذكر في مادة (وقع): "وقع على الشيء ومنه وقع، وقعا ووقوعا، سقط والواقع الذي يشتكي رجله من الحجارة، والواقع والواقعة الداهية النازلة من صروف الدهر، ووقع الشيء هنا، دال على السقوط والنزول".[1] كما ورد في مقاييس اللغة **لابن فارس** "الواقع، من وقع الطائر، ويقال النسر الواقع، ويراد به أنه قد ضم جناحيه فكأنه واقع بالأرض، ويقال أنه: وقع الشيء ثبت كأن يقول: وقع عليه بمعنى وجب".[2]

ويشير **الفيروز آبادي** إلى المعنى ذاته، محددا الوضع اللغوي للفظ الواقع في قوله: "وقع، يقع، وقوعا، سقط، والقول عليهم وجب الحق: ثبت ولا تقال: سقط والطير إذا كانت على شجرة أو أرض، فهن وقوع، ووقع، وقد وقع الطائر وقوعا، وإنه لحسن الوقعة بالكسر"،[3] أما في معجم الوسيط، يشرح لفظ (وقع) لغويا فيقول: "وقع، يقع، وقعا ووقوعا، سقط، ويقال: وقع الطير على أرض أو شجرة... والواقع الذي ينقر الرحى وهم الوقعة...".[4]

تعزيزا لذلك وردت صيغة (وقع) في القرآن الكريم، الذي يمثل ذروة ما وصل إليه الخطاب اللغوي القديم من فصاحة اللغة وجودة التعبير والدلالة، بمختلف مشتقاتها، في مواضع كثيرة تشترك في إبراز الإطار اللغوي المفهومي لهذه الصيغة، وهي تعني العذاب والحساب، ويوم القيامة في قوله تعالى من سورة الواقعة [الآية 1-2]: «**إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ ۝ لَيْسَ لِوَقْعَتِهَا كَاذِبَةٌ**»، كما وردت لفظة واقع في مواضع أخرى من آيات الذكر الحكيم في قوله تعالى في

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (وقع)، دار صادر، بيروت، مج8، ط4، 2005، ص403-404.

[2]- ابن فارس، مقاييس اللغة، دار الفكر للطباعة، القاهرة، ح6، ط1، 1998، ص140.

[3]- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ج3، ط1، 1999، ص126.

[4]- مصطفى إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط (مادة وقع)، المكتبة الإسلامية للطباعة، تركيا، ج1، (د ط)، (د ت)، ص1050.

سورة الشورى [الآية 22]: «**تَرَى الظَّالِمِينَ مُشْفِقِينَ مِمَّا كَسَبُوا وَهُوَ وَاقِعٌ بِهِمْ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فِي رَوْضَاتِ الْجَنَّاتِ لَهُمْ مَا يَشَاءُونَ عِنْدَ رَبِّهِمْ ذَلِكَ هُوَ الْفَضْلُ الْكَبِيرُ**»، فهنا إشارة إلى جزاء الظالمين فهو يقع وواقع بهم وعليهم لا محالة نتيجة أفعالهم وأقوالهم.

تجمع قواميس اللغة على أن مدلولات مادة (وقع)، تحيل إلى معنى واحد وهو السقوط، وبالتالي يحيل إلى أذهاننا إلى كل ما يقع على حياة الإنسان وما يحيط به، وما يعيشه في جميع الحالات والمجالات والظروف، ويترتب عن هذا التصور المعجمي، توافر عناصر السقوط والنزول والحساب، فوقع تعني سقط ونزل (نازلة)، ووجب، والوقعة الداهية والنازلة من مصائب الدهر، واسم من أسماء يوم القيامة.

وخلاصة القول حول ما تم بسطه هو أن الاختلاف الجزئي قائم بين المعاجم العربية فيما بينها، كما أنه قائم أيضًا مع مثيلاتها من المعاجم الغربية في تناول المفهوم من الناحية اللغوية، إلا أنها تتفق جميعا على أن مصطلح الواقع له دلالة وسمه متماثلة وهي السقوط والنزول، وبعد هذه الوقفة في عالم المعاجم العربية والغربية، يظهر أن لفظ (الواقع) له معاني متعددة لغويا، وكل هذه المعاني التي يستخدم فيها لفظ الواقع من الجانب اللغوي، لا تدل على المعاني التي يستخدم فيها مفهوم الواقع في السياقات الأدبية الاصطلاحية، وهذا ما سنوضحه فيما يأتي:

2-الدلالة الاصطلاحية

بخصوص ما أفادت به الدراسات العربية في هذا المضمار، بعد أن خصت الواقع بإيضاحات، أزالت بذلك عنه العموميات وبعض التصورات التي ألحقت به، وقد نال حظه في كتابات الدارسين، وفي مجالات عديدة منها المجال الفلسفي، وسنتوقف عند بعضها على سبيل المثال لا الحصر، وبوجه خاص التعريف الذي قدمه الفيلسوف الوجودي **(كارل تيودور ياسبرس،1883-1969 Karl Theodor Jaspers)** والذي يقول: "نسمي واقعا ما نصادفه في أثناء الممارسة، وما يصدنا أو يساعدنا مساعدة مادية في علاقتنا بالأشياء

وبالكائنات الحية والآدميين".[1] فسياقه هذا يحيلنا إلى الجانب الحسي والتجريبي لمفهوم الواقع، وذلك من خلال لفظتي المادية والممارسة.

وقد وردت تعريفات أخرى (للواقع) مسايرة لذلك، فـ"الواقع هو الذي يدل على المتحقق في الأعيان ويقابله الوهم والممكن والمثالي".[2] ويحيلنا هذا السياق إلى أن مراد وهبة قد ربط الواقع بالموجود والوجود الفعلي والحقيقي وما يتحقق للعين المجردة، وبتفكير سليم نجد ما يقابله الوهمي أو المثالي، وهذا ما أكده معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، إذ يقول مؤلفه: "الواقع هو الموجود حقا والمتحقق في الأعيان، فمن ناحية منطقية الواقع يقابله الممكن وأيضا الضروري ومن حيث إدراكنا الحسي للعالم، الواقع يقابله الظاهر والوهمي، وعموما فالواقع يقابله اللاواقع والخيال".[3]

نفهم مما سبق أن التعريفين قد اتفقا في تقديم مفهوما للواقع، إذ جعلاه مطابقا للموجود حقيقة وفعلا، وما غير ذلك فهو مقابل له لأنه يبقى في عالم الأوهام والأخيلة والمثالية، ويعد مصطلح الواقع **(Réal)** من المصطلحات الغامضة والمستعصية على الفهم والتفسير، ذلك لارتباطه بتعدد المدارس والنظريات التي تعرفه وفق منظورها الخاص، فهو مفهوم يصعب الإمساك به كمفهوم "لأنّ مفهوم الواقع مفهوم غريب، فأول ما نبدأ به هو إطلاق لفظ الواقع على ما نراه ونلمسه، إلا أننا في مرحلة ثابتة نطلق هذا اللفظ على ذلك الذي يظهر فقط من خلال الوجود المحسوس، والذي لا يظهر لا يمكن أن يكون هذا الواقع، لأن الواقع هو الموجود في ذاته، والأغرب من ذلك أن ما نقره في المرحلة الثانية لا ينفي ما أثبتناه في المرحلة الأولى، وهكذا فإن الحضور البديهي يصبح في نفس الوقت معيارا للواقع واللاواقع"،[4] فالنقطة الأساسية التي نستشفها من كل ما قيل أنّ ما هو ملموس ومرئي هو واقع في ذاته والعكس صحيح.

---

[1]– عبد الكريم جندي، مفهوم الواقع في العلوم الإنسانية، مجلة دراسات فكرية نماء للبحوث والدراسات، القاهرة، لبنان، ط1، 2021، ص23.

[2]– مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2007، ص677.

[3]– جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب، تونس، (د ط)، (د ت)، ص478.

[4]– عبد الكريم جندي، مفهوم الواقع في العلوم الإنسانية، ص15.

يقول الكاتب السوري **نبيل سليمان** ناقلا مفهوم **(فريدريش ثيودور فيشر، friedrich theodor vischer 1807-1887)** للواقع: "إنه حصيلة العلاقات بين الذات والموضوع، بين الماضي والمستقبل، على أنه الأحداث والتجارب الذاتية، والأحلام والانفعالات والتخيلات..."[1] ومنه يصبح الواقع مادة للفنان، هذا الأخير الذي يستعين بملكة الخيال وقدراته الإبداعية والتخييلية التي تتعالق مع الواقع، فيتم حبك وقائع تنتج عن متخيل يتنوع بين زاويتي الواقع والخيال، وهذه خصوصية الفنان، كما يتوافق ويناسب الواقع بالواقعية بحكم "الواقعية نسبة إلى الواقع **(le réel)**، وهو الموجود حقيقة في الطبيعة والإنسان، والواقع نوعان: حقيقي وفني، والأول إذا وصفه الإنسان كان صادقا وأمينا لموافقته لما هو موجود وكائن، إنه بوصفه يأتي بنسخة عن الواقع كالصورة الفوتوغرافية، والثاني هو المعول عليه في الأدب، يقوم على خلق إبداعي لا يشترط أن يكون حقيقيا بحذافيره، صحيح أنه يغترف عناصره من الواقع الحقيقي؛ لكنه يحور، ويزيد وينقص ويعيد التكوين ليأتي بواقع ليس نسخة أمينة للواقع الحقيقي بل هو محاك به..."[2] ويطرح من هذا نوعان من الواقع؛ حقيقي وهو الموجود حقيقة وفعلا، وفني وهو ما ينقله إلينا الفنان، ويتداخل مع الواقع ولكنه ليس الواقع عينه؛ لأنه من ابتكار المؤلف رغم أن مرجعه واقعي، يخول إليه فيه الزيادة أو النقصان والتعديل والإعادة.

إن ما تم تقديمه واستحضاره من خلفيات لغوية وفلسفية وأدبية حول مفهوم الواقع، وتبسيط ملاحظاتنا وقراءاتنا التي وردت فيها معاني ودلالات الواقع، وعلى الرغم من قدم البحث في ماهيته ومن كثرة استعمال هذا المفهوم في حقول معرفية مختلفة وأيضا في المعيش اليومي؛ فإنه يظل من أكثر المفاهيم غموضا وتعقيدا، بحيث يعسر تقديم تعريف جامع له، يستوفي مختلف أبعاده ومستوياته الاصطلاحية، لاسيما عندما يرتبط بتعدد المدارس والخلفيات المعرفية والمرجعيات الفلسفية والأدبية لدى النقاد والباحثين.

---

[1]–حورية بن عتو، خصوصية الخطاب الروائي الواقعي في روايات محمد مفلاح، (تيمة الثورة في رواية زمن العشق والأخطار)، مجلة جسور المعرفة، الشلف، الجزائر، مج5، ع1، مارس 2019، ص241.

[2]– الرشيد بوشعير، الواقعية في الآداب السردية الأوربية، دار الأهالي، دمشق، ط1، 1996، ص133.

ثانيا–مفهوم الواقعية ومرجعياتها الفلسفية والأدبية

تناولت الدراسات مفهوم الواقعية على نطاق واسع، وبرز الاهتمام بمصطلح/مفهوم الواقعية فيها، فتنوعت التعاريف بتنوع مرجعياتها وتباين أفكار ممثليها، والرؤى والزوايا التي ينظر منها إليها، ولارتباطها الوثيق بكلمة الواقع، التي شهدنا اختلافا في تحديد دلالاتها، وتناول الفكر الإنساني لظاهرة الواقعية قديما وحديثا وأدرك أثرها في حياته ودورها الفاعل في رسم العلاقة بينه وبين العالم المحيط به، ومن هنا ندرك قيمة هذا المصطلح الذي اجتهد الدارسون عليه من أجل وضع مفهوم محدد له، فاختلفوا في ذلك وتعددت المفاهيم من باحث لآخر "لما كانت كلمة الواقعية توحي بأكثر من دلالة، وتحمل أكثر من معنى، نظرا لاختلاف المراحل التاريخية التي مرت بها وتعددت وجهات النظر إليها، وفق ظروف كل بلد والخصال التي يتميز بها عن غيره، وربما يكون هذا هو الذي كساها ثوبا من الغموض في الأدب عنها في الفلسفة"،[1] فهذا الاقتباس يدفع إلى الحديث عن حضور مصطلح الواقعية بوفرة عند الكتاب والعلماء والفلاسفة وغيرهم ممن أولوا اهتماما متزايدا بالقضية التي ارتبطت بظروف زمكانية وتاريخية وطبيعة كل بلد، إذ يستندون على ذلك من كلمات كثيرة، تشير إلى المناسبة الطبيعية والاجتماعية والتاريخية وما تدل عليه.

يرى في هذا الصدد الأديب **الرشيد بوشعير** "أن الواقعية من المصطلحات الواسعة والمطاطة، حيث يختلف مفهومها باختلاف مجالات النشاط الإنساني من جهة، ومن جهة أخرى باختلاف رؤى النقاد ومفكري الأدب".[2] وعليه ليس من السهل أن نعرف معنى الواقعية وكيفية دلالة اللفظ على المعنى؛ إذ يختلف تعريف اللفظة باختلاف معرفيها واختلاف معاجمهم وعلومهم، فالعلوم التي لها صلة وثيقة بالواقعية كبيرة، وكل علم يتناولها من جهته، فقديما نجد الفلاسفة وعلماء الاجتماع والأنثروبولوجيين، ومنه سنبحث عن الصورة الاصطلاحية وفق المجالات التي نشطت وحظيت بنصيب أوفر فيها منها:

[1]– سيد حامد النساج، في الرومنسية والواقعية، مكتبة غريب، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص73.

[2]– الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص07.

1-المرجعية الفلسفية

تعد الدراسات الفلسفية سباقة في استخدام مصطلح الواقعية من الأدب، حيث تناولته بزمن طويل وأضفت عليه دلالات متنوعة، وظل هذا المفهوم يتطور تاريخيا في بعده الفلسفي، مسايرا التحديدات المختلفة الاستعمال، فعدت الواقعية عند الفيلسوف" **(فريدريك فيلهيلم يوزف شلينج 1775 -1854 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling)** في إحدى مقالاته عام **1795**م بأنها "هي التي تؤكد اللاأنا، أي ما هو خارج الذات"،[1] مبينا أن من شروط الواقعية الموضوعية والحيادية في العمل المتناول، ويسانده في الرأي الناقد الأمريكي**(رينيه ويليك 1903- 1995 René Wellek)**، إذ لا يمكن إنكار الموضوعيةلأن "اصطلاح الواقعية كان موجودا في الفلسفة منذ وقت طويل، وبمعنى مختلف عندنا، فقد كان معناه يوحي بواقعية الأفكار، وكان نقيض السيميائية التي اعتبرت الأفكار مجرد أسماء وتجريدات".[2] فمن هنا ينبثق التصور الفلسفي للواقعية، إذ التصقت بوجود الأفكار على عكس السيميائية التي تؤمن بعالم الإشارة أكثر.

يوضح الكاتب **(بيار شارتيه 1941-2024 Pierre Chartier)** في كتابه (مدخل إلى نظرية الرواية) مفهوم الواقعية بالمعنى الفلسفي الحديث، إذ يجدها" تقوم على الفكرة القائلة بأن الفرد بمستطاعه اكتشاف الحقيقة عن طريق حواسه، وباعتبارها صادرة عن **رينيه ديكارت (René Descartes 1596-1650)** و**وجون لوك (John Lock 1632-1704)** فهذه الواقعية هي واقعية نقدية مناهضة للتقاليد ومجردة، ومنهجها هو دراسة التجربة بواسطة فرد متحرر مبدئيا على الأقل من مفاهيم الماضي، ومعتقدات التراث، وتولي أهمية خاصة للمشكلة، الدلالية بين الكلمات والواقع".[3] باعتبار أن الواقعية تجسدت من مبدأ أنا أفكر إذن أنا موجود، وهذا ما تناوله **نجم حيدر** في حديثه عن الواقع والواقعية وفق رؤية فلسفية تدل على أن "النزعة إلى الواقع كما هو عليه نزعة لها أهمية كبيرة في الفكر والفن، فهي تؤمن بأن لا وجود لفكرة

---

[1]- الرشيد بوشعير، الواقعية في الآداب السردية الأوربية، ص07.

[2]- المرجع نفسه، ص07.

[3]- حورية بن عتو، خصوصية الخطاب الروائي الواقعي في روايات محمد مفلاح، ص237.

أو تصور نابع من لا شيء، بل بالعكس كل صورة لها مهما كانت غريبة هي ذات أساس له وجوده وكيانه، فإنك مهما حاولت أن تتجاوز الواقع ذاته، وذلك لأن وجود الأشياء والظواهر ما هي إلا حقيقة مستقله عن الوعي ومنعكسة فيه في آن واحد"،[1] فالقول يوحي أن الأدب والفن ينزعان إلى مبدأ الانعكاس من الفن إلى الواقع، والعكس صحيح، والفنان مادته الواقع ووجود الأشياء مرتبط بالواقع، وخلجاته هي التي تترجم كل ذلك.

حظيت الواقعية بعناية كبيرة من لدن الفلاسفة، حيث تماثلت فكرة الواقعية إلى الوجود، بعد اكتمال الأساس الفلسفي للنظريتين الوضعية والتجريبية، حيث كان اصطلاح الواقعية موجودا في الفلسفة منذ وقت بعيد وطويل، وبمعنى مختلف عما يتبادر في أذهاننا، فقد كان معناه "الإيمان بواقعية الأفكار، حين اتصلت هذه المفاهيم الأولى بجهود عالم **أوغست كونت (Auguste comte 1798-1857)** ثم **فريدريك شلينج** في بحثه عن الواقعية المجردة".[2] وفي تمثيل كهذا يبرز اهتمام الفلسفة وأنواع نظرياتها بمصطلح الواقعية، إذ ربطت بوجود الأفكار، فالدراسات الفلسفية وضحت المفهوم -الواقعية-إذ عرف بعضهم الواقعية بقوله: "الواقعية في الفلسفة معناها ذلك المذهب الذي يقره وجود العالم الخارجي مستقلا عن الفكر، ويتمثل في فلسفة أرسطو وجميع الفلسفات التي تأثرت بها".[3] وعليه تكون الواقعية مطابقة لما هو موجود في العالم الخارجي، إذ المفاهيم المخصصة لها والتي جاء بها الفلاسفة بعد **(أرسطو Aristotle**، 384 ق.م - 322 ق.م) وتأثروا به، فالفلسفة الواقعية لأرسطو "تقوم على المحاكاة للواقع للوصول إلى رسم حقيقة، وليس النقل عند أرسطو محاكاة للمظهر الحسي للأشياء، كما تبدو في الواقع كأنه تصوير فوتوغرافي، بل الواقع وما يجب أن تكون المحاكاة في الفن تصويرا لحقيقتها الداخلية".[4] فوجهة نظره أسست إلى رواية مفادها الواقعية ليست نقلا

---

[1]- المرجع السابق، ص238.

[2]- أحلام بن الشيخ، الواقعية وصناعة رواية المهمشين في المنظورين الاجتماعي والنقدي، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، العدد 14، 2018، ص238.

[3]- وليد قصاب، المذاهب الأدبية (رؤية فنية وفكرية)، مكتبة فلسطين، (د ط)، (د ت)، ص55.

[4]- عواطف آدم رزق الله سعد، مدارس الأدب في العصر الحديث دراسة تأصيلية، المجلة العلمية، كلية اللغة، أسيوط، ج1، ع37، 2018، ص707.

حرفيا وآليا للواقع والمجهودات الحسية، بل جوهرها يكمن في التصوير الحقيقي والفعلي الداخلي.

ظل التشعب في النظر إلى المصطلح وماهيته من منظور فلسفي خلال كل الأزمنة المشار إليها سلفا، يلوح يمنة ويسرة إلى اختلافات فلسفية جذرية تتحكم بها طبيعة الكتابة في الأقطار الغربية على حد سواء، بدءا من الرعيل الأول المؤسس لهذا النوع من الكتابة الإبداعية، إذ نجد الواقعية تناولتها فلسفة (**الإسكولاستيك Ischolastic**)، والتي تعرف بفلسفة المدرسيين والقائلين في هذا الصدد: "بأن الكلي واقعا مستقلا عن الأفراد أطلق عليهم اسم الواقعيون، أما الذين أنكروا وجود الكلي في الخارج والذهن، واعتبروا الكلي لفظا فارغا، فقد أطلق عليهم الاسميين (**nomaliste**)، أما القائلون بأن للكلي وجودا ذهنيا ووجودا خارجيا ضمن الأفراد، فقد أطلق عليهم اسم التصويريين أو المثاليين".[1]

بناء على ما تقدم انشق الفلاسفة حسب تصورهم إلى اسميين (**Nomaliste**) وهم الذين ينكرون وجود مفاهيم مجردة أو كليات للواقعية، ولذلك فهي مجرد أسماء، أما الواقعيون فهم على نقيض من ذلك، فهم يؤمنون بأصالة الذهن والتصور، تلك هي النقطة الأساسية التي انطلقت منها هذه الفلسفة ورغم كون عنصر الواقعية عندها، فإن الكلمة لها بعدا تتجاوز فيه النظرة السطحية والمفهوم التقليدي، فإن الفلسفة الظاهراتية يعتبر مصطلح الواقعية "كباقي الأسماء المجردة غير الموجودة".[2] أما المثالية فترى بأن "الواقعية مصطلح دال على الأفكار المجردة أو الموجودة فعلا في الواقع".[3]

يتضح مما سبق أن الفرق بين الفلسفتين في المفهوم، كما نجد أن مصطلح الواقعية في الفلسفة ينطبق بكل دقة على "رؤية للواقع متعارضة كليا مع الاستعمال المشترك، إنها رؤية الواقعيين المدرسيين في العصر الوسيط، فالكليات أو الأصناف أو التجريدات وليس مواضيع

[1]– السيد محمد حسين الطباطبائي، أسس الفلسفة والمذهب الواقعي، دار المعارف، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص78.

[2]– المرجع نفسه، ص78–79.

[3]– المرجع نفسه، ص79.

الإدراك بالحواس، التي هي مواضيع خاصة أو ملاوسة قد تكون هي الوقائع الحقيقية".[1] فالواقعية في الفلسفة على هذا النحو كما يقول الفيلسوف **ديدرو** هي: "مذهب يجعل للواقع المادي الدور الأول، وتقول بحقيقة الإنسان في ذلته مستقلا عن العقل والفكر".[2] وما يجمع التعريفين أنهما انصراف إلى المنحى الملموس والمجسد.

نجد بعد هذه الوقفة في عالم الفلسفة أن الواقعية قد نالت اهتماما كبيرا، ما نالته في باقي الدراسات، وقد اتضحت معالمها ووجودها منذ وجود الزمان والإنسان، وتميز مفهومها بشساعة الدلالة الرمزية والجمالية، فتوفرت في تشغيله العديد من الفلسفات والفلاسفة لإضفاء سطحية وبساطة عليه، وأن الاختلاف في مفهومها فلسفيا عائدا لا محالة، إلى تعدد الدراسات الفلسفية وكثرة مناهجها وأقسامها، ومن ثم فإن مفهوم الواقعية في الفلسفة يتحدد تبعا لطبيعة الدراسة ومنهجها، وبعد أن بينا جانبا بسيطا من الواقعية في المجال الفلسفي، سنتطرق الآن إلى جانب آخر يتعلق بمفهوم الواقعية من الأدباء والنقاد، الذين حاولوا أن يواكبوها، وقد دخل مصطلح الواقعية مجال النقد الأدبي عبر مجال الفكر الفلسفي.

2-المرجعية الأدبية

جذب هذا المفهوم الأدباء واستقروا عليه في أذهانهم، وقد كثرت التعاريف واختلفت لاختلاف توجهات ومشارب النقاد والدارسين الذين تناولوها، كل حسب وجهة نظره ومرجعيته الأدبية والفكرية. ويرى في هذا الصدد الناقد **محمد مندور** أننا نعثر على اجتهادات كثيرة لها، ويؤكد وجهة نظره بقوله: "لا نكاد نعرف لفظا أو اصطلاحا حديثا في اللغة العربية، قد اضطربت دلالته وتنوعت مفاهيمه مثل لفظة الواقعية التي ترجمت لها لفظة ريااليزم الأوروبية **(réalisme)**، وكل ذلك بسبب الأصل الاشتقاقي للكلمة وهو لفظ واقع **(réel)**".[3] ما يلفت

[1]- رولان بارت وآخرون، الأدب والواقع، تر: عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003، ص12.

[2]- ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب وانعكاسات (الواقعية، الكلاسيكية الرومانتيكية)، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص312.

[3]- محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص91.

انتباهنا أن مصطلح الواقعية قد احتل مساحة كبيرة لدى الكتاب والنقاد، كما أنه مصطلح فضفاض ومطاط ويتميز بالغموض والاضطراب لاختلاف الرؤى والتوجهات، ولارتباطه الوثيق بكلمة الواقع التي شهدنا اختلاف في تحديد دلالتها، كون"هذا المصطلح يقصد به أحيانا ملاحظة الواقع وتسجيل تفاصيله، وتصويره تصويرا فوتوغرافيا، وإبعاد عناصر الخيال المجنح وتهاويله، ويقصد به أحيانا أخرى الحيادية أو الموضوعية الصارمة، التي تمنع تسرب أفكار الكاتب وعواطفه ومزاجه الذاتي إلى أعماله الأدبية".[1] إن المتأمل إلى المقتبس السابق يجد نفسه أمام مفهومين للواقعية الأدبية حسب رأي الناقد السابق، فالأول قصد به نقل الواقع وتصويره، والثاني عني به الحيادية في العمل الأدبي.

أفاد النقاد والدارسون بأن مفهوم الواقعية يعد من أهم المصطلحات النقدية التي دخلت عالم الدراسات والبحوث والتي تتخذ العلوم الإنسانية مجالا للتنظير والممارسة، وقد نشأ عن هذا الاهتمام بروز دراسات كثيرة جعلت من دراسة هذا المفهوم شغلا أساسيا لها، وفي هذا الإطار يورد الناقد **عز الدين إسماعيل** تعريفا للواقعية حسب ما ألقاه المؤلف الفرنسي**(جورج مليه،1938-2021 Georges-méllés)** في المؤتمر الدولي لتاريخ الفن في عام 1930م ببروكسل عندما قال: "يوجد واقعيتان الأولى تفهم على أنها معاناة حرفية للواقع، وأخرى تفهم من حيث هي تثوير لمناظر الحياة المنحطة، والملاحظ هنا هو أن الواقعيين تركوا خيالات الرومنسية وأحلامها وراحوا يلتمسون الواقعية والحقيقة في الواقع الملموس".[2] وما يجدر ذكره من خلال المقتبس السابق، أن الواقعية كاتجاه أدبي تسعى إلى إدراك الواقع وتعبر عنه، وتخص بالتحليل والنقد، وتجسيدا للحياة الإنسانية بكل ما فيها من ظواهر إيجابية وسلبية، مبتعدة عن عالم الخيال المفرط، ولعل المفهوم السابق أكده **عبد الرزاق الأصفر** في صفحات كتابه (المذاهب الأدبية الكبرى) حينما عرف الواقعية الأدبية بأنها: "تصوير المبدع للإنسان والطبيعة في صفاتهما وأحوالهما، وتفاعلهما مع العناية بالجزئيات والتفصيلات المشتركة

[1]– محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر، القاهرة، ط5، (د ت)، ص82.

[2]– محبة حاج معتوق، الواقعية في الرواية العربية الحديثة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1994، ص78.

للأشخاص والأشياء والحياة اليومية، ضمن الإطار الواقعي المألوف، إنه واقع لا يشترط فيه الأمانة والصدق في النسيج، بل كل ما يشترط فيه الصدق الفني، وبهذا يتحول إلى فنان مبدع، لا إلى نساخ أو كاتب تقريري".[1] فبهذا المعنى تصبح الواقعية ذلك النتاج المنطلق من واقع الإنسان وطبيعته ونقل تفاصيلهما وجزئياتهما، وما يقرب الكاتب إلى فنية الواقعية هو صدقه الفني، الذي يبعده عن النقل الآلي والفوتوغرافي.

صار مؤكدا أن الواقعية مدينة بشكل أو بآخر بالانتساب إلى الواقع بالدرجة الأولى، وإلا ما معنى لجوء المبدع في أغلب الأحيان إلى استقاء مادته من الواقع المعيش؛ وإسقاط ذلك في عمله الإبداعي شكلا أو نثرا، وإن كان يضفي عليها بعض الاختلافات، وهذا نابع من خصوصية كتابته وأفكاره إلى أن مرجعية عمله الفني للواقع، وجاءت الواقعية تعبيرا عن الروح الجديدة التي سيطرت على الحياة وعلى الأدب في ذلك الوقت، وعلى هذا النحو يتشظى مفهومها بأنها "محاولة تهدف إلى تصوير الحياة الطبيعية الإنسانية بأوسع معانيها، وبأدق أمانة ممكنة، وهي بهذا المعنى ترفض أن ترفع الواقع إلى مستوى المثال؛ أو بمعنى آخر ترفض أن تصور الواقع في هيئته المتكامل أو المثالي، كما ترفض أن تعالج الموضوعات التي تسمو من عالم الواقع إلى ما وراء الطبيعه".[2]

والحاصل مما تم عرضه في السياق السابق، أنّ الواقعية تسعى إلى التصوير والوصف الساحر الحياة بمختلف جوانبها وتمظهراتها، وأنها تنطلق من مطلبين هما التصوير الحقيقي والأمانة، كما ترفض المثالية والكمال في التصوير، وتسعى إلى كشف الواقع وفضحه، وهذا ما يذهب إليه أن الواقعية في الأدب "ضرورة أن تكون الكتابة الأدبية بأسلوب أقرب إلى الموضوعية بعيدا عن المبالغة والإسراف في التخييل وحسب، وإنما تعني أيضا الاهتمام بالمجتمع وليس بالفرد وبالصراع على المصالح وليس بالعواطف والمثالية".[3] ومن هنا فالأدب

---

[1]– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية الكبرى لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 1999، ص133.

[2]– محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1994، ص47.

[3]– محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية السعودية، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص96.

الواقعي يستمد موضوعاته من حياة عامة الشعب ومشاكله، وكما يعارض أخيلة وأوهام الرومانسيين المفرطة، يعارض أيضا أدب الأبراج العاجية؛ أي أرستقراطية الفكر والخيال، فهو يستجيب لمثيرات الواقع في كل أبعاده، ويتقاطع والرومانسية في تعبيره عن حياة الفرد والجماعة، اللذان يتفاعلان مع الواقع وما يعترضهما في الحياة.

يتضح على هذا الأساس العلاقة بين الفرد والجماعة والواقع، والنتاجات الأدبية الواقعية معظمها تتبلور من مادة الواقع، مشخصة مساوئه ومحاسنه وعلله، متحاشية النقل الفوتوغرافي والمحاكاة الآلية، حينما تتوغل في داخل الواقع لكشف خباياه وأسراره، "والفكرة التي تنطوي عليها الواقعية، باعتبارها الملمح الأول والأساسي من ملامحها هي فكرة مشاكلة الواقع، سواء في المادة أو التقنية، بمعنى أنها تلجأ إلى التفاصيل الدقيقة والحاسمة، من أجل تصوير الأحداث والشخصيات بصورة صادقة قدر الإمكان...".[1] ولعل ما يرمي إليه وهو مبدأ الواقعية في تسجيل الواقع وتصويره تصويرا تقنيا، فالروائي يوظف ما لديه من امكانيات وأساليب عديدة لإعادة صياغة وانتاج هذا الواقع الذي انطلق منه والذي يعد نصه الأول الذي استقى منه مادته ليعيد بلورته وصياغته صياغة ملائمة وموافقة للنص الأول ومن خلال التخيل والتخييل يتولد واقعا صادقا سماه مشاكلة الواقع. فالروائي بقدرته وملكته الفنية يبعث الحياة في الشخصيات ويرسمها رسما صادقا، عامرة بالحياة والإيجابية، بغية إلهام القارئ عما تعبر عنه بواقعية أكثر، فالنص الحقيقي الأول هو واقع المبدع والفنان (الواقع)، بينما النص التشكيلي الفني الثاني هو نص القارئ المتلقي، وفي ضوء هذا التصور يجد الباحث نفسه أمام اتجاهات عديدة في كتب الأدباء بناء على فهم لمصطلح الواقعية، ويربطون بين الواقعية والموضوعية.

أشار الناقد المصري **محمد مندور** للواقعية والموضوعية وفهم المصطلح إذ "يلوح لنا أن بعض الكتاب يقصد أحيانا من الأدب الواقعي إلى الأدب الموضوعي وكأن واقع النفس الفردية لا يصلح مادة الأدب الواقعي، وهذا المفهوم يسلمنا إلى المفهوم الاشتراكي لمعنى

[1]– السيد إبراهيم (نظرية الأدب) نقلا عن حورية بن عتو، خصوصية الخطاب الروائي الواقعي في روايات محمد مفلاح، ص238.

الواقعية، إلى تناول الأدب لمشاكل المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة، التي ترزح تحتها طبقات الشعب العامة"[1] إن هذا السياق يوحي إلى المفهوم الاشتراكي للواقعية، أو اتجاه من اتجاهاتها التي تعنى بطبقات الشعب الكادحة والدفاع عنها.

خلاصة القول حول ما تم بسطه فيما يتعلق بمفهوم الواقعية، والذي توجه كما أشرنا سابقا صوب كل ما هو حقيقي وواقعي وموجود فعلي، وبعدا عن خيال الرومانسيين المفرط والتنميق اللفظي الكلاسيكي والأسلوب المصفى والرفيع، فالخاصية المشتركة بينها أنها تنطلق من الواقع ومشاكلته، وتركز على الفئات الفقيرة التي ترزح تحت وطأة الظروف الاجتماعية القاهرة، وهذا ما تقاطعت معه المفاهيم الغربية للواقعية، إذ عرفها الفيلسوف الألماني **فريدريك إنجلز (Friedrich Engels ,1820-1895)** بأنها "شخصيات حقيقية في مواقف حقيقيه"،[2] كما أعطى الفيلسوف الفرنسي **رولان بارث (Roland Barthse, 1915-1980)** تعريفا وفهما جديدا لها، بعيدا في ذلك عن الفهم السائد والمنتشر، حيث ركز على تأثير الواقعية معتبرا أن النص الأدبي يشكل انعكاسا تاما أو كليا للواقع، بل "يحوي أشياء تعارض الواقع على شاكلة تفاصيل مادية صغيرة، وهذه التفاصيل تولد الوهم الذي يقوم عليه جمالية الممكن".[3] ويقول الناقد الروسي **(غيوركي غاتشف Georgy Gatchev, 1929–2008)** (في كتابه الوعي والفن)، وفي مبحثه الخاص بواقعية القرن العشرين: "إن الواقعية هي إعادة إنتاج الواقع في شكل الحياة نفسها..."[4] فقوله هذا يوحي بطبيعة الواقعية لديه وإن ما هو واقعي لديه هو إعادة حرفية لفعل حقيقي موجود مسبقا، ووافقه الرأي الناقد الأدبي الروسي **(رومان جاكبسون،Roman Jacobson 1882-1896)** فالواقعية في نظره "إعادة إنتاج الواقع بأكبر ما يمكن من الأمانة، وتيار فني يطمح إلى قدر كبير من الاحتمالية... وأن الأدب واقعيته

---

[1]– محمد مندور، الفن ومذاهبه، ص93.

[2]– أحمد شوقي، دراسات نقدية وأدبية واستشراقية باللغة الإنجليزية، دار العلوم العربية، بيروت، ط1، 1990، ص34.

[3]– أحلام بن الشيخ، الواقعية وصناعة رؤية المهمشين في المنظورين الاجتماعي والنقدي، مجلة مقاليد، ورقلة، الجزائر، عدد 14، جوان 2018، ص27.

[4]– حورية بن عتو، خصوصية الخطاب الروائي الواقعي في روايات محمد مفلاح، ص237.

خاصة وهي واقعية التأثير والإقناع والتعبير والإمتاع".[1] فالواقعية الأدبية من خلال السياق السابق تطمح إلى إعادة إنتاج الواقع بصدق وتأثير إلى درجة الإيهام.

3-المرجعية الفنية

تناول الفن ظاهرة الواقعية، وأبرز الفنان في رسوماته العلاقة بينه وبين العالم المحيط به، ناقلا واقعه المعيش والتفاف نحوه والعكوف عليه، هذا العكوف فرضته الظروف الاجتماعية والسياسية والتطورات العلمية، وبذلك لم تكن الواقعية حكرا على مجال العلوم الإنسانية، وإنما تعدت إلى الفنون التشكيلية، وقد بدأت الواقعية في الفن في القرن 18م، حيث بدت كحركة واضحة المعالم والأهداف في الفن في منتصف القرن 19م، كما أنها قوبلت باهتمام من قبل الفنانين والنحاتين، فعملوا على تصوير واقعهم، ونقل مشاكل أفراده بأدوات مغايرة مثل الألوان واللوحات، مرسلين عبرها رسائل اجتماعية واقتصادية بشكل فردي أو جماعي، فهم الآخرون عبروا بطريقتهم عن واقعهم وبأدوات ووسائل تخصهم إما بالرسم أو النحت، "فلقد انتقل الفن خطوة كبيرة أكثر التصاقا بالطبيعة والحقيقة، في الحركة الفنية للواقعية الحديثة، إنما قامت للعمل على هدم الحركة الرومنسية، إذ أن هذا هو الطريق السليم للوصول إلى الحقيقة والجمال".[2] فكل ذلك يجعلنا نتمسك بالقول إن الواقع هو مرجعية الفنان، فيعيد خلقه برسومات وتشكيلات فنية، عادة ما تكون نسخة عن الواقع الحقيقي، فالرسام يصور الحياة اليومية بكل صدق وأمانة، دون أن يدخل ذاتيته في عمله الفني.

وذهب أحد الرسامين الإيطاليين إلى الواقعية في الفن باعتبارها "هي أساس ومنطق كل الاتجاهات الفنية الإبداعية التأملية، وهي المحتوى الذي يستند عليه كل فنان ويمر من تحته، وهي رصيد الفنان وهي مدرسته الأولى، وهي المنبع الذي انطلق منها كبار الفنانين لينطلقوا ويأتوا بالجديد".[3] فهذا المقتبس يحيلنا إلى أفق الواقعية الشاسع، فهي أساس ومصدر كل

---

[1]- المرجع السابق، ص240.

[2]- صاحب جاسم حسن البياتي، وائل نجم عيد، الواقعية في رسومات فناني كردستان العراق، مجلة الأكاديمي، العراق، العدد 2، 2021، ص179.

[3]- المرجع نفسه، ص180.

الاتجاهات الإبداعية، وقد أشار الكاتب الفرنسي **روجيه جارودي** في كتابه (واقعية بلا ضفاف) بأن الواقعية في الفن هي "الوعي بالمشاركة في خلق وتجديد الإنسان لنفسه باستمرار، كما أشار أن هذا الوعي أرقى أصناف الحرية، أي أن يكون الإنسان واقعيا، وهذا لا يعني إطلاقا نقل صورة الواقع".[1] فالواقعية في الفن من هذا المنطلق ليست مشروطة بمحاكاة الواقع، والتعامل معه كما هو، بشكل يبقى محافظا من خلالها على طابعها الواقعي.

يرى الروائي الفرنسي **(جان ديزيريه غوستاف كوربيه Jean Désiré Gustave Courbet, 1819-1877)** أن الواقعية في الفن "تجسيدا لما ندركه ونشاهده ورفض إذن لتخطي الواقع، مؤكدا أن جوهر الواقعية هو نفي للمثال، وأن لوحته دفن في أورنان دفنا للرومنسية".[2] لأن الواقعية كما فهمها **غوستاف كوربيه** لا تقتصر على تصوير المناظر الطبيعية ومظاهر الحياة اليومية، بل تتناول أيضا القضايا الحياتية التي تولدها الأزمات والتناقضات الاجتماعية.

اكتسبت النزعة الواقعية في مجالي الفنون والأدب أهمية خاصة في فرنسا، ومن ثم انتشرت على نطاق واسع في جميع أواسط أوربا، وهيمنت الواقعية على تصوير التشكيل الأوروبي في القرن 19م، وظهر جليا في رسومات فنانين فرنسيين مثل **(جان باتيست كاميل Jean-Baptiste Camille Corot ,1796-1875)** ، **غوستاف كوربيه، (جان دومينيك بوبي Jean Dominique Bauby) (جان فرانسوا ميليه ،François Millet 1814-1875 Jean)** ولقد جاءت الروايات الأوروبية في الرسم المعاصر بثورة اقتلعت أسس المحاكاة في الفن التي امتدت لعصور طويلة".[3] وبهذا يتراءى لنا أن هؤلاء عملوا في لوحاتهم بأدوات وإجراءات متنوعة، على رسم وتصوير الواقع ومشاكله اليومية بقدر ما أمكن، فأعطوا مفهوما وبعدا فنيا للواقعية من خلال انعكاس الواقع عبر لوحاتهم، فأتاحت لنا رؤية حياة الفرد والشعب، وحاجاتهم ومعاناتهم، كما بينت طريقة عيشهم في ظل عالم تحكمه الملكية الخاصة والقوى

[1]– المرجع السابق، ص179.

[2]– محمود أمهر، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2009، ص51.

[3]– صاحب جاسم حسن البياتي، الواقعية في رسومات فناني كردستان العراق، ص180.

الكبرى، و"من أهم ممارسيها في الفن في مرحلة مبكرة **سمولبت فيدلنغ، سويفت، ستيلي، إدوارد مانيه**...)".[1]

المبحث الثاني: عوامل نشأة الواقعية واتجاهاتها في أوربا وأمريكا

لا يمكن إنكار أثر الوقائع والأحداث الحياتية المختلفة في أدب أمة ما، فهي تساهم في دفعه وتغذيته مما يولد أدبا معبرا عنها وعن أفرادها وآمال وآلام شعبها، وهذا ما يؤكد الصلة الوطيدة بين الواقع اليومي وما يسري فيه، والنصوص الروائية بمختلف أجناسها ونزعاتها أو التيار الأدبي الذي يمثله هذا الأخير الذي لم يخلق من العدم أو من فراغ، فلابد من جو ملائم وأرضية تؤكد نشأته ومرجعيته، وهذا ما ذهب إليه **الرشيد بوشعير** في كتابه (الواقعية وتياراتها) بقوله: "إنه لمن السذاجة الاعتقاد بأن الكتاب أو النقاد يستطيعون أن يصنعوا قواعد وأسس مذهب أدبي ما، دون مراعاة لملابسات الحياة ولظروف العصر الفكرية والنفسية والاجتماعية والتاريخية".[2] فمهما يكن من أمر فإن أدب أي أمة لابد أن يتبلور ويظهر للوجود والعيان، إذا توافرت عوامل شتى مشكلة بذلك أساسه ومرجعيته، معبرا –الأدب–عن ظروف الحياة وملابساتها المتنوعة، وعلى سبيل المثال فإننا لا نستطيع أن نتصور نشأة المذهب الواقعي (**réalisme**) بمعزل عن الأسس الفلسفية والظروف التاريخية والاجتماعية.

وفي مستهل الحديث يجدر بنا أن نشير إلى جذور الواقعية التي قيل إنها استنبتت من طبائع البشر على مر العصور ومختلف الحضارات، "ولاشك أن الواقعية كمذهب أدبي وفني كلمة جديدة، لكن دلالاتها بمعنى تصوّر الواقع والتعبير عنه قديمة قدم الأدب والفن؛ أي أنها كانت موجودة قبل أن يكون لها أنصار وخصوم، فالإنسان مذ بدأ يعبر عن وجدانه، إنما كان يتناول واقعه وواقع من حوله من الناس والأشياء"،[3] فمن هنا نجد أن المتتبع لأصل الكلمة وحدودها في الأدب وعصوره لابد أن يلمح طرفا من هنا وعرقا من هناك، وهذا ما يجعلنا أن نتفهم نظره

---

[1]– بوريس سوتشكوف، المصائر التاريخية للواقعية، تر: محمد عيتاني، أكرم الرافعي، دار الحقيقة، بيروت، ط1، 1974، ص17.

[2]– الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص15.

[3]– فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص194.

محمد مندور في كتابه (في الأدب والنقد) حينما قال: "إذا عارضنا الواقعي بالمثالية، استطعنا أن نقول أن المذهب الواقعي قديم جدا، وذلك لأننا نظن أن من الواضح وجود نوعين متميزين من طبائع الناس، فمنهم المثال ومنهم الواقعي...".[1] فالحدود بين الصنفين من خصال الناس، باعتبار المثالي والواقعي هو الذي جعل الكاتب يؤصل للواقعية منذ القدم، فطبائعهم هي التي تجعل منهم إما أن يكونوا مثاليين أو واقعيين، فالواقعية "ليست بدعا كلها، ولم تأت طفرة دون جذور متأصلة، فمعظم أفكارها ومبادئها كانت معروفة خلال العصور السابقة، فاعتبار الإنسان أمر قديم، وطالما اعترف بقدره وقدراته".[2] فمن هذا الطرح تؤكد فكرة تجذر الواقعية منذ القدم باعتبار وجود ملامحها في طبائع البشر، أو من خلال انعكاس والتصوير للواقع، وهنا إشارة إلى اختلاف الباحثين في تحديد تاريخ ظهور الواقعية، لكنها بدأت "تتأصل منذ التوجه الجمالي الذي كرسته البرجوازية فتبلور على يد الفيلسوف الفرنسي **(دنيس ديدرو 1713-1784 Denis Diderot)** حينما دعا مع التنويريين إلى ربط الأدب بالواقع".[3] أما الكلمة (الواقعية) بالفرنسية "**(réalisme)** "ظهرت بصورة رسمية في تاريخ الأدب مع الروائي الفرنسي **غوستاف كوربيه** عام **1855**م، لكنها لم تكن جديدة، فظهرت اسما عام **1803**م بالرغم أن صفة واقعي كانت معروفة منذ أكثر من قرنين من الزمان قبل هذا التاريخ".[4] وانطلاقا من هذا المعطى فإن حضور الواقعية كان منذ القديم، كونها تجلت في طبائع الناس وبقدم الإنسان عبر مختلف الأزمنة والحضارات، إلا أنها كمصطلح استعملت مع الرسام **كوربيه** لأول مرة على لوحاته، فاعتبرت مفهوم مستحدث وقتئذ.

---

[1]- محمد مندور، في الأدب والنقد، مؤسسة هنداوي، (د ط)، 1949، ص76.

[2]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 1999، ص134.

[3]- رائد سهيل الحلاق، مقولات المدرسة الواقعية في الأدب (دراسة في النشأة والتوجه الجمالي)، مجلة الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، مج 5، ع 12، سبتمبر 2018، ص285.

[4]- ليلى عنان، الواقعية في الأدب الفرنسي، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص04.

يرى البعض في هذا الصدد أن "الروائي الفرنسي "**(شمفلوري"1821-1889 Champ Flaury)** أول من استخدم مصطلح الواقعية".[1] فوفق ما طرح آنفا وبالنظر لاختلاف جوهر مفهوم الواقعية، نجم عنه اختلاف في جذورها وتأصلها، ليظهر هذا المذهب كمدرسة مستقلة واضحة السمات، "إلا بعد منتصف القرن التاسع عشر؛ إلا أن معالمها بدأت بالتكون والظهور منذ عام 1826م؛ أي إبان الفترة الرومانسية، ولم يكن اصطلاح الواقعية قد ظهر بعد، لأن الاصطلاح يأتي متأخرا"،[2] فالواقعية من المقتبس السابق أصبحت حركة متبلورة في الأوساط الأوروبية في النصف الثاني من القرن 19م، لكن الاصطلاح جاء متأخرا.

صار مؤكدا أن العلاقة القائمة بين الواقع والتوجهات الجمالية والأبعاد الفلسفية قارة وقائمة بالقوة، والمذاهب الأدبية رؤى للحياة والأدب والكون، وفي ظل الظروف والأحداث السياسية والاقتصادية وكذا الاجتماعية والعلمية التي شهدتها أوربا، والتي تعتبر مخلفات القرن 18م وبداية القرن 19م نشأ تيار جديد وهو التيار الواقعي الذي عبر عنه الكاتب من خلال التحامه وإحساسه بقضايا وهموم مجتمعه وأمته، بل والعالم الإنساني أجمع، والبحث عن العوامل التي أفرزت الواقعية، سيوقفنا على العديد منها، وعلى تنوع البيئة التي نشأت منها وفيها.

1-البيئة التاريخية

يقتضي البحث في مذاهب الفن المعاصر تسليط الضوء على طبيعة الحياة في القرن 18م وبداية القرن 19م، وما احتوته من أحداث وتطورات ومتغيرات جعلت الاتجاه الواقعي انعكاسا لكل ذلك وللحياة الأوروبية، فمن الناحية التاريخية "وبعد أن تسلمت الطبقة الوسطى الحكم في فرنسا عام 1830م ووقفت عائقا أمام طموحات الطبقة العاملة، التي كان نضالها قد ساهم إلى جانب البرجوازية في ثورة تموز وملكية تموز من العام 1830م، ويرى

[1]- فائق مصطفى، عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث (منطلقات وتطبيقات)، دار الكتب، جامعة الموصل، العراق، ط1، 1989، ص72.

[2]- الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص135.

أرنولد هاوزر ،**Hauser Arnold 1892-1978**) أن التطورات اللاحقة قد أدت إلى انتصار رأس المال النقدي، كما أدى بالمقابل إلى وعي الطبقة العمالية لمصالحها الخاصة، حيث بدأ الخلاف بين أصحاب المال الصناعي من جهة والعمال والبرجوازية الصغيرة من جهة أخرى"،[1] فالخلفية التاريخية تظهر في صراع اجتماعي وسياسي بين رجال البنوك الذين يحكمون فرنسا ورجال الصناعة الذين يمثلون ملكية تموز، وازدادوا ثراء حينما تسلموا الحكم على حساب الفئة العامة الكادحة، وهنا تلميح إلى التوسع الاستعماري الأوروبي فيما بعد، وفي هذا الجو الذي يسود فيه المال ويحتل أصحابه الصدارة، يقف الجانب الآخر الفقراء والعمال الذين لا يملكون شيئا، لأن الرأسماليين يحتكرون سوق الأجور ويحتركون المجتمع ويتحكمون بكل شيء.

ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر " النزعة الواقعية كرد فعل للتحولات السياسية التي أثارت الروح الديمقراطية بين أفراد الشعب، تلك الروح التي نادى بها أيضا رواد الفكر والأدب، وكانت الحياة اليومية بما تحتويه من مشاكل المجتمع الطبقة الكادحة هي خير معين تناول منه الفنانون موضوعاتهم الفنية"،[2] فهذا الصراع التاريخي بلور الواقعية كاتجاه أدبي لها طابعها الخاص في أوربا، واحتلت الصدارة وقتئذ، كل هذا كان عقب الثورة الفرنسية في عام 1830م.

شهد النصف الأول من القرن العشرين حروبا كبيرة كالحرب العالمية الأولى والثانية، بالإضافة إلى ثورات محلية عبر دول العالم غيرت من أنظمة الحكم وأنشأت أخرى منها "قيام الثورة الشيوعية عام 1917م ثم الثورة الصينية، وانتشار الماركسية والاشتراكية، وقيام أنظمة عالمية تتبنى هذه المبادئ وتدعو إليها، وهي جميعها تدعو إلى أدب واقعي يعبر عن مشكلات الحياة الاجتماعية ويصدر عنها، وترى المادة هي الأصل، والفكر تابعا لها".[3] وبهذا الطرح اقترب الأدب والأديب من الواقع ليعبر عنه وعن طبقته وهمومها، ورصد مظاهر الطبقية

---

[1]- محمود أمهر، التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للنشر، بيروت، ط2، 2009، ص52.

[2]- إحسان محمد العر، أثر المدارس الفنية الحديثة في الميدالية الأوروبية المعاصرة، رسالة دكتوراه، جامعة حلوان، القاهرة، 2004، ص11.

[3]- وليد قصاب، المذاهب الأدبية الغربية (رؤية فكرية وفنية)، مكتبة فلسطين للكاب المصورة، (د ط)، (د ت)، ص56.

والاحتكار، وتمثل واقع إنسان القرن التاسع عشر وصورت أزمته وقلقه أمام القوى المهيمنة، وما صاحبها من تغيير من مفاهيم وثوابت، وعلى هذا التصدع والتشقق الطبقي الذي فرضته الظروف السابقة، ووسمت الواقعية بارتباطها بالواقع الاجتماعي، وما زادها التصاقا به أكثر تلك الثورات المجسدة للإنسانية والديمقراطية، والتي لوحت بشعارات كل ذلك، ومن ثم فالواقعية تعتبر نتاج مجتمع برجوازي قوي حقق تقدما صناعيا هائلا، ولما كانت الطبقة الوسطى هي العنصر الأساسي في حدوث هذا التقدم، فكان لابد من نشوء نوعا خاصا من الأدب يعبر عن الطبقة العاملة وعن أفكارها وقضاياها المختلفة، فكان غرضها الأساس "الاهتمام بالطبقات الاجتماعية المتعددة بما فيها الوسطى والفقيرة والمهملة، وعدم الاقتصار على شرائح النبلاء والأرستقراطيين وكبار البرجوازيين، فالواقعية اتجاه نحو الإنسان بشكله المخلص لا الكلي، كما كانت تفعل الكلاسيكية وهي عودة ديمقراطية باتجاه الشعب العريض، صادقة التصوير والتمثيل للواقع الفردي والاجتماعي".[1]

تنبثق من هنا حركة التحرر من النظام الإقطاعي ونظام الاستعباد الذي نجم عنه، وهي من أهم أسباب قيام الثورة الفرنسية الهادفة لتدمير قلاعه، منادية بالاهتمام بطبقات الشعب العامة جاعلة منها بؤرة ثورتها، "ولقد كانت حركات التحرر الوطني خلال الربع الأول من القرن التاسع عشر مرتبطة ارتباطا عضويا مع الحركات الديمقراطية، التي كانت تجهد للمضي بنجاح، وإلى آخر الشوط في تدمير قلاع النظام الإقطاعي".[2] وعليه يمكن القول إن الواقعية بمثابة رد فعل للمتغيرات السابقة، وكانت هي المعيل الذي انتقل عبره صوت الفئات المظلومة وترجمت واقعهم الذي يعيشونه من ظلم وفقر وبؤس وتهميش.

2-البيئة الثقافية

تساير الظروف والبيئة التاريخية التي سهلت في إرساء أرضية الاتجاه الواقعي والذي ظل يتطور تاريخيا، وقد ساهم في ظهورها أيضا نشوء أو ازدهار الفلسفات التجريبية والوضعية

[1]- الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص134

[2]- بوريس سوتشكوف، المصادر التاريخية للواقعية، تر: محمد عيتاني وأكرم الرفاعي، دار الحقيقة، بيروت، ط1، 1974، ص20

وغيرهما التي اتجهت نحو الواقع، واتخذت لذلك صورا وأشكالا مختلفة، ويورد الناقد المصري **محمد حسن عبد الله** قولا يلوح ببوادر وعوامل ظهور هذا المذهب من وجهة فلسفية بحيث "يمكن القول بأن الواقعية نتاج لعصر يتجه من العام إلى الخاص، أو من الكليات إلى الجزئيات... وإذا سلمنا بأن المنهج المتجه هو عطاء العصر في نشاطاته المختلفة، وأن هذه النشاطات تتبادل التأثير والتأثر، فإنه يمكن النظر إلى التجديد الديني والتمرد على السلطة الكنسية، وكذا الثورة على الأسر الملكية المتحكمة، ورفض النظام الإقطاعي، والفلسفات التي تبرره والآداب التي تمثله وتسانده على أنها سمات عصر يوشك أن يتخلق هو عصر الواقعية".[1] وتلك الأسباب والدوافع التي على إثرها ظهر اتجاه ينادي بالثورة والتجديد ونبذ الإقطاع، فالأدب والأديب يتأثران بالاضطرابات الحياتية السياسية والاقتصادية وخاصة الثقافية ، ولم تخرج الفلسفات التي نشأت حينئذ عن هذه التصورات منها الفلسفة الاشتراكية الاجتماعية التي تعنى بإصلاح المجتمع لإسعاد الفرد "وتدور فلسفة هؤلاء حول مصير الإنسان في علاقته بأخيه الإنسان ثم بالعالم، وهم يرمون في تنظيم المجتمع إلى القضاء على الأثرة في الفرد بتربية الشعب، وتعويد الأفراد في هذه التربية على التضحية... وبحيث يقضي تعاون الأفراد تعاونا إنسانيا على استغلال الإنسان للإنسان... وهؤلاء لا يلغون الملكية ويعتمدون على العقيدة في تنظيم المجتمع وفي التعود على التضحية، ومن هؤلاء الفلاسفة **سان سيمون وجوزيف برودون**".[2] وما يحيل إليه هذا المقتبس أن توجه هذه الفلسفة اجتماعي اشتراكي، فالفرد الصالح يصلح بصلاح الجماعة والمجتمع والعكس صحيح، إذ تقوم تربيته على تغليب مصلحة الكل على الجزء، والتبادل المبني على المساواة والتلاحم بين الناس، وهذا ما أكده الفيلسوف**(بيير جوزيف برودون، Pierre Joseph Proudhon 1809-1865)** في كتابه (مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية)، إذ يرى أن الفن يجب أن يخدم هذه المبادئ، وهؤلاء يأملون في إقامة المجتمع

[1]– حورية بن عتو، خصوصية الخطاب الروائي الواقعي في روايات محمد مفلاح، ص239.

[2]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، مصر، (د ط)، 1997، ص311.

على مبادئ علمية، وكان لهم الفضل أنهم خطوا بالفلسفة نحو الواقع، وكان لها فضل كبير في ظهور الواقعية، كونها تهتم بالفرد وواقعه، وتفسر سلوكاته اجتماعيا وعلميا.

ارتبطت نشأة الاتجاه الواقعي "بانتشار الفلسفات الوضعية أو التجريبية على يد الفيلسوف الفرنسي **أوجست كونت** و**(جون ستيوارت ميل، 1806-1873 John Stuart Mill)** و **(إيبوليت أدولف تين، (1828-Hippolyte Adolphe Taine** والمادية الجدلية في أوربا، وقد امتد تأثير هذه الفلسفات إلى الفنون والآداب، والاهتمام بالواقع وتطويره وتصنيف النظريات العلمية في إصلاحه وفي فهم الإنسان وتوجيه الفن والأدب خدمة المجتمع، ونتيجة لذلك اهتم الأدباء بتصوير الحياة الاجتماعية، وبالطبقات الدنيا التي أعرض عنها الكلاسيكيون الرومانسيون، فتكون من أعمالهم الأدبية ما يسمى بالمذهب الواقعي الأدبي"،[1] والملفت للنظر من موجز قضايا تلك الفلسفة أن المعرفة الحق هي الحقيقة والتي نتوصل إليها بالعلوم التجريبية، والفكر الإنساني لا يعصم من الخطأ في الفلسفة والعلوم بالتجارب، ولا يمكن أن يدرك عقله إلا ما هو حقيقي ويقيني، ومن هذا التحديد يستبعد المثالية لأنها بنت قضاياها على التجربة ورفضت الغيبيات والقضايا الميتافيزيقية، وآمنت بدور العلوم والحواس في إيصال المعارف بالأدب الواقعي وأثرت فيه تلك الفلسفات، "فجعلته نتاج لظروف حياتية مختلفة، ونتاج الكاتب نتاج اجتماعي بالضرورة، وهذا ما ذهبت إليه نظرية الناقد **هيبوليت تين** التي تربط بين الأدب والمجتمع، باعتبار أن الأدب نشاط اجتماعي يبدعه مبدع عضو في كيان اجتماعي كبير، يؤثر فيه عوامل معقدة، فالمبدع فرد ينضوي تحت لواء المجتمع، ونتاجه بالضرورة نتاج اجتماعي"،[2] ومن هنا فإن الواقعية قد تناولت الأدب على أنه تعبير لما حوله من الحقائق الاجتماعية، ولكل عصر موضوعاته المتصلة ببيئته الاجتماعية.

تعد الفلسفة الواقعية المادية من أهم الفلسفات التي تشربت منها هذه الأخيرة، فالواقعية لها أيضا أثر كبير في انتشارها والتي أسسها" **كارل ماركس، 1813-1883 Karl Marx)**

---

[1]- عبد الباسط بدر، مذاهب الأدب الغربي (رؤية إسلامية)، شركة الشعاع للنشر، الكويت، د، ط، 1985، ص54.

[2]- ديفيد ديفنتيتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد توفيق، دار صادر، بيروت، (د ط)، 1968، ص94

(وفريديريك إنجلز، Friedrich Engels 1820-1895) ثم طورها **(فلاديمير لينين، Vladimir Lenine 1870-1921)** فيما بعد والتي تعتقد بأن هناك بنية دنيا وبنية عليا في الحياة الاجتماعية، والبنية التحتية هي المادة بكل مظاهرها الاقتصادية والإنتاجية، أما البنية العليا أو الفوقية فهي كل ما يمثل الفكر والثقافة والتاريخ والنظم وما إلى ذلك... وتعتبر البنية الدنيا هي القاعدة الواقعية التي تقوم عليها البنية الفوقية وتتأثر بها، وتتشكل وفقا لقوانينها، والعمل الأدبي ينتمي إلى البنية العليا في المجتمع لأنه جزء من المذهب الفكري لكل طبقة من طبقات المجتمع".[1] فهذا الاقتباس يدفع إلى الحديث عن حضور الموضوعات التي من شأنها تبرير الواقع، والموضوعات هي المادة بشتى أنواعها، والتي تمثل البنية التحتية والتي ترتكز عليها البنية العليا لتضع العمل مكانه في البنية الاجتماعية، وتبين العوامل المتحكمة فيه.

ومن الفلسفات التي كان لها الأثر البالغ على تشكل المذهب الواقعي فلسفة" **إيمانويل كانط، Immanuel Kant 1724-1804)** خصوصا عندما فرق بين الجمال في ذاته والمنفعة، وجمال العمل الفني عنده يتمثل في الشكل لا المضمون، فالرسام الحقيقي هو الذي يعجب بالفاكهة لكنه لا يفكر أبدا في أكلها أو بيعها، وقد أرسى دعائم هذه النظرية **(فريدريك هيجل، Friedrich Hegel 1770-1831)** وكان يطالب بضرورة تجريد الفنون والآداب من غاياتها الاجتماعية"،[2] وبالتالي فإن جمالية العمل الفني من منظور هذه الفلسفة تكمن في ذاته، مستقلا بذلك عن الغاية من ورائه، وتؤكد على جمالية الفن فقط وضرورة استقلاله عن المنفعة أو خدمة المجتمع.

نخلص القول إلى أن الفلسفات الواقعية التي شكلت الأرضية والتربة الخصبة في تأسيسها ونشأتها تنوعت، منها الوضعية أو التجريبية والاجتماعية الاشتراكية والمادية وفلسفة الفيلسوف **إيمانويل كانط،** إضافة إلى فلسفات أخرى لا يكفي المقام لإيرادها نذكر منها الوجودية والطبيعية، مما يبين مدى اتساع الواقعية ودخول اتجاهات فلسفية ومعرفية ضمنها كما

[1]– الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص14.

[2]– زبير دراقي، محاضرات في الآداب الأجنبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص121.

""ساهمت فلسفات العصور الحديثة بطرق مختلفة في ترسيخ الواقعية كمصطلح، فالفلسفة الاجتماعية تؤكد أن الفن وجهته هي المجتمع، ولقد ظهر أثر الفلسفة الوضعية في آراء **هيبوليت تين**، أما الفلسفة المادية فقط نظرت إلى الأدب بوصفه تعبيرا عن رواية الكاتب لما حوله من وجهة نظر تتصل بحقيقة من الحقائق، وهذه الحقيقة في طبيعتها اجتماعية وليست فردية، ونظرت إلى الإبداع بوصفه منتجا يخدم المجتمع".[1] وما يحيل إليه هذا السياق أن للواقعية مرجعية فلسفية شكلت بذلك معالمها وطبعتها بطابع فكري فلسفي.

أثر الثراء الاقتصادي والتطور الرأسمالي الذي عاشته أوربا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر على صعيد الفكر الموضوعي ومختلف المجالات العلمية، و"ترك أثرا مباشرا على الفنون وأعاد النظر في مسألة الفن للفن على ضوء الأفكار الجديدة المطالبة بالفن الاجتماعي، وكان من شأن تقديم العلوم وأثرها المباشر في مختلف المجالات أن مهد لتغليب العلم في كل شيء، وحث الفنانين على مواجهة الرومانسية والتأكيد على النزعة الطبيعية في الفن، وكل ذلك لم يكن إلا مظهرا من مظاهر انتصار الروح العلمية على المفاهيم المثالية"،[2] باعتبار أن الروح العلمية كانت مساندة لتطور العلوم، وبما حققته من كشوفات واختراعات، وتوهم الناس أنه الحل لكل المعطيات الحياتية، ومن ثم اصطبغ الواقع بصبغة علمية جديدة، فالعلم ينشد الحقيقة والمعرفة ويعبر عن الواقع، هذا ما أدى إلى نبذ أوهام وأحلام الرومانسيين وانبهر الناس بإنجازات العلم وتقرير الظواهر الاجتماعية والنفسية وفق التجربة، والدليل عكس مثالية وإغراق وانطواء الرومانسيين في الأوهام.

نشأت في النصف الثاني من القرن 19م حركة فنية ثورية موضوعية، في وصفها للإنسان والطبيعة، معادية لمبادئ الرومانسية والتقاليد الكلاسيكية المهيمنة في الفن والأدب، والأعراف الاجتماعية ألا وهي الواقعية، وكان للثورة العلمية والتقنية في مختلف المجالات فضل في تشكلها، فما دعا إلى نشوئها "التقدم العلمي، والإنجازات والكشوفات الهائلة في مجالات العلوم

[1]– سيد الوكيل، مدارات في الأدب والنقد، الأمل للطباعة، (د ط)، 2002، ص18.

[2]– محمود أمهر، التيارات الفنية المعاصرة، ص50–51.

كالبيولوجيا وعلم الطبيعة والوراثة، وفي الدراسات التجريبية والاجتماعية والمنحى الوضعي في الفلسفة"،[1] فهذا القول يثبت أن الفضاء العلمي وقتئذ استندت عليه الواقعية في الظهور واصطبغت به، وصارت مدينة له ومنتسبة إليه بشكل أو بآخر في تفسير ظهورها على اختلاف طبيعتها، كون "الأدب الواقعي سليل عصر المنهج العلمي والتجريبي والصراع الطبقي، وهو أدب أزمة صدر عن واقع الحضارة الأوروبية في النصف الثاني من القرن 19م، عصر التقدم العلمي، والرخاء والقوة والمنهج العلمي".[2] فالروح العلمية أوجدت الواقعية وجعلتها أكثر تقبلا لدى جمهورها.

3-البيئة الأدبية الفنية

يجد المتتبع في أسباب نشوء التيار الواقعي حافلا بعوامل شتى تاريخية وحضارية من جهة، وفلسفية وعلمية من جهة أخرى بصفة عامة، أما بخاصة فهناك عوامل أدبية وفنية، ولأجل ذلك يورد الناقد اللبناني **ياسين الأيوبي** سببا لظهور الواقعية من الوجهة الأدبية "فالأسباب والعوامل التي أدت إلى نشوء الرومانتيكية هي نفسها تقريبا وراء ظهور الواقعية، خاصة الثورة الاجتماعية... وتمثيلا للواقع الفردي والجماعي، ولكن إسراف الرومانسية أدى إلى الانكماش والتراجع وسئم الناس من ذلك العالم، عالم الخيال والأحلام، وأخذوا يتوقون إلى عالم الحقيقة والواقع".[3] والدعوة إلى اشتراك كل من التيارين في أسباب ظهورهما، إلا أن الرومانسية أسرفت في الأخيلة والمثالية، وهذا ما سئمت منه النفس وقتئذ باعتبارها تشربت من الروح العلمية من جهة، وما نادت به فلسفات الواقعية من جهة أخرى.

تنازل الفنانون والأدباء عن عالم الرومانسية، وما أن حل النصف الثاني من القرن 19م حتى "شرعت أوربا تشهد اتجاهات ودعوات فكرية وأدبية تعبر عن ضيقها واستيائها بما آل إليه وضع الأدب والفكر، في ظل تيارات الرومانسية، التي أغرقت الأدب بالأوهام والخيال،

---

[1]- ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب (معالم وانعكاسات)، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص112-113.

[2]- محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص97-98

[3]- رفعت زكي محمود عفيفي، المدارس الأدبية الأوربية وأثرها في الأدب العربي، دار الطباعة، المحمدية، القاهرة، ط1، 1992، ص61

مما خلق هوة كبيرة بين الأدب والواقع، من أجل هذا أخذ فلاسفة وفنانون وأدباء ينادون بعودة الأدب إلى الواقع، وتصويره تصويرا واقعيا بعيدا عن الخيال والرؤى المثالية".[1]

إن هذا السياق يحيلنا على أن الواقعية نشأت ردا على الرومانسية وهدما لها، "الموغلة في الأوهام والهواجس والأحلام، والانطواء على الذات والفرار من الواقع الاجتماعي، منزوية في الأبراج العاجية، ومبتعدة عن الواقع المعيش، ومنصرفة تماما عن معالجة شؤون الإنسان وشجونه في صراعه اليومي ضمن مجتمعه المصطخب وظروفه اليومية، وهكذا جاءت الواقعية كرد فعل على الرومانسية، واحتجاجا عليها من الناحية الموضوعية".[2]

لعل نظرة متأنية لما قبل؛ يوحي بأن الواقعية نمت في قلب الرومانتيكية عينها، التي مل الناس من إغراقها في الخيال وبعدها عن الواقع والحقيقة، وأن الفنان ملزم بتصوير الواقع وكشفه وما يجابهه من مشكلات مبرزة سلوكيات أفراده تجاهها، وعلى إثر ذلك ظهرت الواقعية تصور آلام الشعوب المستعبدة وتدعو إلى الثورة على الإقطاع، وكان لزاما على الفنان أن يصور كل ذلك بواقعية، وإبراز صور التشاؤم التي تطبع الحياة الاجتماعية.

ذهب بعض النقاد بخلاف الرأي السابق، إلى أن ظهور الاتجاه الواقعي كان من أجل صراع بين الأفكار وبين الأدباء في العصر الحديث، ونجد **عز الدين إسماعيل** يقول في ذلك: "ومن المألوف عند الناس، أن ينظروا إلى المذاهب الثلاث: الكلاسيكية والرومانسية والواقعية، على أساس أن بينها صراع، والحقيقة أن كل مذهب منها يمثل الحد الأقصى للون فقط من ألوان النشاط الإنساني".[3] واستدراكا لما سبق ذكره، فبداية كل تيار جديد هو هدم وإسقاط لتيار سبقه، والواقعية خلفت الرومانتيكية و"ظهرت معاكسة لها في الأسلوب، والاتجاه الرومانسي

---

[1]– فائق مصطفى عبد الرضا علي، في النقد الحديث (منطلقات وتطبيقات)، دار الكتب، جامعة الموصل، العراق، ط1، 1989، ص71.

[2]– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص134.

[3]– عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، القاهرة، د، ط ،1949، ص31.

كان أدب عاطفة وخيال، أما الواقعي فأدب مشاهدة وحقيقة".[1] وتناسقا مع ما قيل سابقا نجمع أن الواقعية كانت هدما للرومانسية، وفي ظل هذا الصراع تكون العامل الأدبي والفني.

لعل ما يستقر في الذهن أن العامل الأدبي لابد من أن يسحب ويجر خلفه عاملا فنيا، والذي كان له حضور قوي ويد في نشأة التيار الواقعي، فوجه خطوطه ورسم معالمه فنيا، فارتبطت اللوحات والرسومات بالواقع، وحملت رسائل اجتماعية إنسانية، مركزة بذلك على الفئات الهشة من الشعب، باعتبار أن الفن ملتصق بالحياة وملابساتها، وفي ذلك يقول الفنان **(هنري ماتيس، 1869-1954 Henri Matisse)** "أن العمل الفني ينطلق من الواقع، وأنه لا يستطيع أن يستغنى عنه"[2] وبهذا الطرح يقترب الفن من الواقع، وعمل الفنان مستمد من المجتمع وقضايا الواقع اليومية والمتنوعة، ملتزما بالكشف والتوضيح والتبرير عما يكون عليه الواقع في خضم التغييرات التي طرأت عليه، في إطار علائقي تأثيري وتأثري.

أضحت الواقعية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، حركة فنية مسيطرة في الأوساط الأوروبية، مهدمة بذلك التيارات التي سبقتها، واتسعت لتشمل جميع المجالات بما في ذلك مجال الفن بل "الواقعية الفنية هي الحركة المهيمنة في الأدب والفن في النصف الثاني من القرن 19م، وتلتقي في إطارها العام ضمن التيارات الفكرية المعاصرة، بعد أن تناولت للمرة الأولى في تاريخ الفن الغربي المسائل الاجتماعية، معلنة أن للفن دورا وظيفيا اجتماعيا"[3]، من هنا يتراءى لنا أن الفن الواقعي بكل أشكاله، يسعى لتسجيل كل ما هو اجتماعي من أحداث ووقائع الشعوب، ولم يقتصر على المناظر الطبيعية فحسب، بل تناول القضايا الحياتية خاصة بعد إخفاق الثورة وخيبة آمال الديمقراطيين والشعور باليأس بعد استيلاء **(شارل لويس نابليون بونابارت، 1808-1873 Louis-Napoléon Bonaparte)** على السلطة، "ولعل هذا الإخفاق السياسي وجه الحركة الفنية نحو الالتزام بالواقع، وتوجهت أعمال الفنانين إلى وصف

---

[1]– نجدة فتحي صفوة، مذاهب الأدب الغربي، بغداد، د، ط، 1943، ص46.

[2]– روجيه جارودي، واقعية بلا ضفاف (بيكاسو، سان جان بيرس، كافكا)، تر، حليم طوسون، مؤسسة هنداوي، د، ط،2007، ص09.

[3]– محمود أمهر، التيارات الفنية المعاصرة، ص55.

مظاهر الحياة بأساليبهم المختلفة، مثل أعمال الفنان (**أونوريه دوميه، Honoré Douned 1808-1879**) التي تصف بأسلوب كاريكاتوري ساخر للطبقة البرجوازية".[1] وتطرح البيئة التاريخية التي وجهت الفن نحو الواقع وتستند إليه، معبرا عن واقع مجتمع طبقي، مستلهمة إنسان العصر كمفرده للتعبير عن مشاكله بأكثر عمق ودلالة فوتوغرافية، فجاء الفن بمثابة رد فعل للمتغيرات السابقة، وكانت الواقعية هي المعبر الذي انتقل بفن التصوير والذي تحقق بفضل مثابرة بعض فناني العصر على المضي في فضح أساليب الطبقة البرجوازية على رأسهم **دوميه**.

انطلاقا من أن "الفن ليس إلا أسلوب حياة وأسلوب حياة الإنسان وهو عبارة عن عمليتي انعكاس وخلق لا ينفصمان بعضهما عن بعض، لأن الإنسان ليس منعزلا، وعندما تواتيه فرصة التفتح والانطلاق، فإنه يتحول إلى عالم صغير يحمل في طياته ثقافة الجنس البشري السابقة عليه، أما حاضره فيتمثل في تواجد عصره في كيانه".[2]

فالفن هو أسلوب حياة، وبما أن هذه الأخيرة انعكاس وخلق ينطلق منها الإنسان إذا ما أراد أن يبدع، لأنه اجتماعي وابن بيئته على حد تعبير ابن خلدون، وخلق اعتبارا من أنه ابن زمنه مسجل لحظه بلحظة لعصره، كاشفا عيوبه مؤثرا ومتأثرا بها.

صور فنانوا أوروبا الحياة اليومية بواقعية، وهذا يدل على تركهم مسحة الرومانتيكيين الخيالية المفرطة والتحرر الزائد وأساليب الكتابة التقليدية، متصلة بشكل دائم بالناس العاديين، هدفها الأساس التعبير على آلامهم ونقد أعمال البرجوازيين، ولعل أهم ممثلي كل ذلك نجد **غوستاف كوربيه** الذي أكد ذلك وأقر في رسالة كتبها عام 1850م قائلا: "إنني لست ثوريا واشتراكيا فحسب، بل أيضا ديمقراطي وجمهوري مؤيد لكل ثورة وأنا قبل كل شيء واقعي صديق للحقيقة الحقة".[3] لأن **كوربيه** رجل من صميم الشعب، مرتبط بالطبقة العاملة ويحتقر البرجوازية ومثلها العليا، ولا يؤمن سوى بالديمقراطية، مسخرا عمله كله ليصف حياة عامة الشعب، رافضا

[1] – المرجع السابق، ص55.

[2] – روجيه جارودي، الواقعية بلا ضفاف، ص 14.

[3] – محمود أمهر، التيارات الفنية المعاصرة، ص56.

للتقاليد والقوانين الأكاديمية، لأن كل ذلك في الحقيقة ما عايشه وأحس به، "فواقعيته رفضت قواعد الفن الأكاديمي ونظرياته، وقدمت طريقة جديدة للتصوير تتلخص في تمثيل العالم بصورة قريبة من التي يعرفها المشاهد، وهي واقعية في حقيقتها مقدمة بموضوعية مبسطة، بل هي ما عايشه **كوربيه** وأحس به، ونفس الأمر بالنسبة لـ **دومينيه** و **(إدوارد مانيه،1883- 1832 Édouard Manet) و (بول سيزان، 1839-1906 boul sisan)**".[1] وهنا إشارة إلى أن **كوربيه** قدم في أعماله ولوحاته أولا الموضوعات الحياتية للفئات الكادحة، وعندما ينقل واقع ينقله بصدق وأمانة وموضوعية، متجاوزا بذلك كل ما سنته الأكاديمية، والموضوعات الميتافيزيقية متجاهلة الطبقات الأرستقراطية، لقد كرس فنه لكل ذلك، مؤيدا كل ثورة أو انتفاضة تغير حياتهم إلى أحسن، مكسرا القوانين المتعارف عليها والمنوط بها، وخير دليل على ذلك لوحته (كسارو الحجارة) ولوحة (الغازلة)، والتي أراد بهما التعبير عن موقفه الاجتماعي والسياسي الملتزم، وموقفه أيضا من الطبقة البرجوازية، مقدما مفهوما جديدا للإنسان والواقع والفن، جاعلا موضوعاته حياة العمال والفلاحين ونساء من الطبقة البروليتارية، ويتجلى كل ذلك في قول صديقه **كاستانياري:**"على رسام عصرنا أن يحيي حياتنا فيما لها من عادات وأفكار خاصة بها، وعليه أن يسجل مشاعره التي يحصل عليها نتيجة لنظره في أمور مجتمعنا، فيردها ثانيه إلينا في صور نعرف فيها ذات أنفسنا، وما يحيط بنا، وألا يغيب نظره حقيقه أننا نحن مؤلفو الفن وأننا موضوعه".[2] فمن هنا الفن يلتقط مبادءه من الواقع ويرصد وقائع الأفراد والمجتمع بطريقة موضوعية، ويروم إلى الانفتاح على روح العصر وسيرته التاريخية، مركزا على الطبقات الكادحة فهو كالكاميرا، غير منقطع عن حياتهم ليعيد كل ذلك في شكل لوحات ورسومات تعكس حياة الطبقة العادية.

كان لتأثير **كوربيه** على فناني أوربا وعلى الحركة الفنية صدى واضحا، وهو ما نجم عنه تأسيس مدرسة **(الباربيزون)** في فرنسا في عام 1860م وكان **(جان فرانسوا ميليه**

[1]– سامي أحمد إبراهيم أبو العزم، الواقعية النقدية في التصوير المعاصر (مدخل لإثراء التعبير في التصوير)، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، مصر، ص03.

[2]– سيد حامد النساج، في الرومنسية والواقعية، ص75

Jean-François Millet 1814-1875) أحد ممثليها، فحاولوا أن يقدموا من خلالها وجها آخر للواقع، وجعل **مييه** من الفلاح وإنسان الريف الصورة النموذجية لأعماله الفنية، كما أنه انتقد البرجوازية الحاكمة وممارساتها بأسلوب ساخر كاريكاتوري، "ونجد الأمر عينه عند الفنان **مانيه**، إذ جعل مقاييس اللوحة الكبيرة وحدها، تميزها عن اللوحات الصغيرة المخصصة عادة لتصوير الموضوعات المستمدة من الحياة اليومية".[1] والفكرة هنا إلى جانب كونها تمثل مبادئ تلك المدرسة مواقع الإنسان وتصورات أزمته وقلقه وآلامه وآماله، بنزعة اجتماعية عميقة تدل على استيعاب الفنانين أسرار واقعهم، وجوانب حياة الإنسان والمجتمع، صاغين الواقع من جديد بشكل خلاف، مجسدة لوحاتهم الحقيقة الكاملة للحياة بانحرافاتها الراجعة لعصر الكاتب، ومن أهم ممثلي كل ذلك **(جان بابتيست كامي كورو،1796–1875 Jean-Baptiste Camille Corot)** و **(هنري روسو، 1844–1910 Henri Rousseau)**، **مييه، دوبنيي، (غوستاف كوربيه، Gustave Courbet)** (**إدوارد مانيهÉdouard Manet**).

جسد الفنانون الواقعيون في مجموع لوحاتهم والصور التي أبدعوها خصائص وسمات عصرهم، وعبروا عن مشاعر الناس وأفكارهم ورغباتهم وآمالهم، كما جسدوا قيمهم الإنسانية والديمقراطية، واستطاعوا من خلال واقعيتهم أن يؤثروا في غيرهم، فنجد على سبيل المثال "النحاتين عبروا بطريقتهم العامة عن واقعهم بواقعية التي تسربت لحياتهم وأعمالهم النحتية، لأن الفن على حد تعبير الفيلسوف **(هنري برغسون، 1859-1941 Henri Bergson)** هو "المقدرة على رؤية الواقع، ولا يهم بعد أن يكون هذا الفن أدبا أو تصويرا أو موسيقى".[2]

برزت في هذا الإطار الأعمال النحتية لبعض المصورين البارزين من القرن 19م أمثال "**(دوميه تورنر، دوغا، رونوار، بونار، غوغان**...) وكذلك أعمال من ساروا على خطاهم، من رواد الحركة الفنية المعاصرة أمثال **(بابلو بيكاسو، 1881–1973Pablo Picasso)**، **(هنري ماتيس،1869–1954 Henri Matisse)** و**(جورج براك، 1882–1963**

[1]– محمود أمهر، التيارات الفنية المعاصرة، ص58.

[2]– نجدة فتحي صفوة، مذاهب الأدب الغربي، ص49.

Georges Braque)، إلا أن أعمال **أونوريه دوميه** تخطت التقليد المتبع في النحت التي كانت تفرضها الكلاسيكية الأكاديمية على فن النحت، ومن النحاتين الأكثر شهرة عالمية في القرن **19**م **(كوربيه، مونيه، جورج بيير سورا،1891- 1859 Georges-Pierre Seurat)** و **(جون كونستابل،1837-1766 John Constable)** و **(فرانثيسكو دي غويا إي لوثييتيس، 1828 -1746 Francisco de Goya y Lucientes)** و **(فينسنت ويليم فان خوخ،1890-1853 Vincent Willem van Gogh)**، **(أنطوان بورديا،1929- 1861 Antoine Bourdelle)**".[1] فهؤلاء سعوا وراء أعمالهم إلى تصوير جوانب الواقع سلبا أو إيجابا، مما يعبر عن وعيهم بعصرهم وملابساته، فقط تختلف الطريقة والمتمثلة في التشكيل والتجسيد.

يتضح مما سبق أن القرن 19 م شهد العديد من التحولات التي غيرت وجه أوربا على مختلف الأصعدة (تاريخيا، اجتماعيا، علميا، فلسفيا واقتصاديا)، كان لها الأثر على الفلسفة والأدب والفن، مما أدى إلى الرغبة في تحول التيار القديم إلى تيارات أخرى جديدة أقرب إلى إحساسهم وأكثر تماشيا مع ملابسات حياتهم، ومن ذلك ظهرت الواقعية واستندت على خلفية تاريخية وفلسفية وعلمية وفنية، وحدثت مفاهيمها وأطرت أدواتها الإجرائية في معالجتها للواقع، وعد إنتاجها اتجاها جماليا وفنيا عاما، يشمل الكثير من نواحي النشاط الروحي، فهو يوجد في التصوير والنحت والسينما والفلسفة، هذا ما جعلها ترتسم بداخلها واقعيات متعددة لا واقعية واحدة.

[1]– محمود أمهر، التيارات الفنية المعاصرة، ص63.

المبحث الثالث: اتجاهات الواقعية وامتداداتها في أوروبا وأمريكا

تناول الفكر الإنساني الواقع وأدرك أثره في حياته ودوره الفاعل في رسم العلاقة بينه وبين العالم المحيط به، فأخذت تلك العلاقات الواقعية المتبادلة بين الكتاب وأساسها الاجتماعي تزداد صلابة والتصاقا، مما وثق الارتباط والصلة للواقعية وتطبيق مبادئها ونظرياتها أساسا على الواقع فاستقت مادتها منه، ومن ذلك ترشحت فيه كثير من أفكارها ومستحدثاتها، وفي نقل كتابها للواقع، إذ تتجلى رؤيتهم له بتمحيص وتحليل ونقد لما خلفته ملابسات الحياة، ومن ذلك استفحال الرأسمالية وكل النظم الاجتماعية البرجوازية، واغتراب الإنسان عن نفسه وعن بيئته، واستنكار الشعب للأرستقراطية والقيم البرجوازية، فتحول الاحتجاج الرومانتيكي والواقعي إلى مواقف المعارضة والنقد والتمرد، فطغت على أعمالهم نزعة نقدية يرفضون من ورائها كل الأوضاع المزرية بعنف، وكنتيجة للظروف الآنفة، اصطبغ الاتجاه الواقعي بروح نقدية صبغتها النضج الفكري والوضع الاجتماعي، ما نجم عن ذلك مولود أدبي جديد للواقعية، يستوعب الواقع أكثر وبنزعه انتقادية، ألا وهي الواقعية النقدية.

1-الواقعية النقدية (critique réalisme)

لعل الواقعية النقدية كانت التيار الذي سبقت إلى الحضور والتأثير طوال الأربعينات، خصوصا مع المتغيرات الحاسمة للحرب العالمية، وهي متغيرات ساهمت في إشاعة الفكر اليساري، فالظاهرة الأدبية تنشأ في ظل المؤهلات والدوافع القومية السياسية والاجتماعية، أو"كرد فعل للتحولات السياسية التي أثارت الروح الديمقراطية بين أفراد الشعب، تلك الروح التي نادى بها أيضا رواد الفكر والأدب، وكانت الحياة اليومية بما تحتويه من مشاكل المجتمع الطبقة الكادحة هي خير معين تناول منه الفنانون موضوعاتهم الفنية"،[1]وهي لا تظهر فجأة، إنما تظهر في تدرج موضوعي وفني، ويكون منشؤها الموضوعي تعبيرا عن حاجة فردية أو اجتماعية، وذلك لتحقيق نوازع نفسية أو اجتماعية أو إنسانية، أو لتحقيق حاجة سياسية أدبية.

[1]- إحسان محمد العر، أثر المدارس الفنية الحديثة في الميدالية الأوروبية المعاصرة، ص11.

إن المبدع في تحرير الظاهرة الأدبية شعرا أو نثرا، لا شك وأنه يكون أولا قد دفعته إلى ذلك الموضوع قيم ثقافية علمية وفنية، فسعى إلى تحرير أفكارها ومعانيها في إبداعه، ليعطي لمجتمعه القومي أو الإنساني هويته وحقيقته، ويكشف حوله ضمن التحولات التي فرضتها الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، بنفوذها المادي أو الحضاري، وهي التي كان لها فرض الأذواق الفنية الجديدة اعتقد أصحابها بقيمها الإصلاحية الاجتماعية، واقفين بها في وجه السلطة الرأسمالية الإقطاعية، فصاغوها نظرا ودعوا إلى تمثيلها تعبيرا أدبيا إبداعيا روائيا، بتحرير الفرد بنضال البروليتارية التي كانت وقتها أكثر الطبقات إسحاقا من سلطة الواقع المادي والاقتصادي الرأسمالي، إلى درجة التفكير الحر الدافع إلى التنامي بالتوعية والخلاص من الإقطاعية الثقافية، وفي ظل هذا التلاطم استوعبت الواقعية النقدية وكتابها الذين ما انفكوا يعبرون عن قضايا مجتمعاتهم وهرعوا إلى تصوير الواقع.

كلما وجهنا النظر إلى الواقعية النقدية، نجد أنها "اتجاه أدبي أو نقدي يعتمد على النقد في الأثر الأدبي، باعتباره ظاهرة اجتماعية تعبر عن الواقع بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وتعبر عن المجتمع والتاريخ، وتتخذ منهما أساسا لمادة الناقد أو الكاتب".[1] فمن هنا يظهر أمامنا، أن هذا الاتجاه يرتكز أساسا على نقد الواقع من خلال كشف عيوبه ورفض الخطأ فيه، فالأدب من منظور واقعي نقدي، يبحث في أعماق وأسرار الواقع الإنساني بمختلف الجوانب الحياتية، فهذا المولود الواقعي المستحدث بعبارة أوسع هو "الأدب والفن البرجوازي بمجموعهما، يتضمنان نقدا للواقع الاجتماعي المحيط".[2] وتأسيسا على ما سبق يفترض في هذا الجنس الأدبي انعكاس حياة المجتمع البرجوازي بكل تناقضاته وفضحه للوجه الاجتماعي والأخلاقي لهذه الطبقة.

كلما نظرنا إلى فن الواقعية من زاوية التصوير الفني لطبقات المجتمع الإقطاعي، نجد أنّ الأضواء قد سُلّطت على كل طبقة اجتماعية، وكل خلق سلبي برجوازي مناقض ومتعسف،

---

[1]– سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001، ص114.

[2]– فائق مصطفى عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث (منطلقات وتطبيقات)، ص75.

بمقابل طبقة البسطاء فإننا نجدها "تمثل رؤية الغرب الليبرالي للأدب".[1] ما يعني أنها تمثل الأوساط الغربية التي لقيت بها انتشارا واسعا لاكتساح وتطور النظم الرأسمالية الإقطاعية والبرجوازية، وأن محاولة التقصي المعرفي في مفهوم الواقعية النقدية تتجلى رؤية أحد النقاد لها " إنها ليست الأخذ عن واقع الحياة وتصويره بخيره وشره كالآلة الفوتوغرافية، كما أنها ليست معالجة لمشاكل المجتمع ومحاولة حلها، أو التوجه نحو هذا الحل، وإنما هي فلسفة خاصة في فهم الحياة والأحياء وتفسيرهما، أو هي وجهه نظر خاصه ترى الحياة من منظار أسود، وترى أن الشر هو الأصل فيها، وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر ببني البشر لا المثالية والتفاؤل".[2] فالحمولة المعرفية والتاريخية المقدمة سابقا لهذا الاتجاه، تقتضي من كاتبه أن يكون على فهم ووصف صحيح للوقائع وللحياة وما يحيط بهما.

لعل البحث في أتون مصطلح الواقعية النقدية، يحيل بشكل أساسي على التعدد الاصطلاحي الذي تمشهد فيه هذا الاتجاه، "فيطلق عليها الواقعية الأوروبية، ويراد به النقدية أو المتشائمة، فهي أوروبية لأنها من صناعهم، ونقدية لأن هدفها تحليل المجتمع، وقد انتهى هذا التحليل إلى التشاؤم لأنها مجتمعات مأزومة حققت الرخاء المادي، ولم تحمل على التوازن الروحي، فاكتسبت صفتها الأخيرة أنها متشائمة".[3] من هنا ترسم الصيغ الترادفية للواقعية النقدية عند ظهورها، وقد برز الاختلاف والتباين حول مسمياتها منها الناقدة والانتقادية، والنقدية والأوروبية، والمتشائمة والواقعية الأم، ودلالة هذا الاختلاف في التسمية كاف لجلاء منطلقاتها، فصار يحق لها هذا التنوع الاسمي، ويوحي بأن مسميها قادهم الفهم العميق للواقع وحقائقه، فيبرز التقاطع بين كل تلك التسميات من نقطة انطلاق واحدة وهي نقد للواقع.

ونحن ندرس الواقعية؛ تقتضي الضرورة أن نقف عند أحد أعضائها وتفرعاتها، اعتبارا أنها أجنتها وكلها نشأت من رحم وأحشاء الواقع، فاستمدت مادتها منه وانطلقت من عتبته، فجاء ميلاد الاتجاه الواقعي النقدي في"أواخر العشرينات في القرن التاسع عشر، أما ازدهارها

---

[1]– وليد قصاب، المذاهب الأدبية الغربية (رؤية فكرية وفنية)، ص55.

[2]– المرجع نفسه، ص59.

[3]– محمد حسن عبد الله، مداخل النقد الأدبي الحديث، ص97.

فكان في أوربا الغربية في الثلاثينات والأربعينات،"[1] ومن هذا المنزع يعتبر القرن التاسع عشر هو القرن الذي توضحت فيه الرؤية النقدية الواقعية، أما عن شهادة ميلادها فأرخت في ثلاثينياته وأربعينياته، وإذا كنا نبحث عن بذور النوع الأدبي نجدها في أدب عصر النهضة، حيث "تمتلك أعمال الروائي (**ويليام شكسبير، 1616 -1564 Shakespeare William**) الإبداعية أهمية كبرى بصفتها قمة واقعية... إذ يعطي لوحات حقيقية صادقة للصراع على السلطة الملكية في إنجلترا في عصر الإقطاع، مجسدا ومشيرا إلى اتجاهات الاستبداد المطلقة والإقطاعية القديمة في التاريخ السياسي للبلاد، وتبرز الواقعية وتتطور في أدب عصر النهضة لا كشكل فني لعملية معرفة حياة الإنسان والمجتمع بل وسيلة للتأثير عليها، وبالذات كسلاح لفضح الباطل والكفاح ضده، كما أن **رابليه** بسلاحه الساخر اللاذع، فضح العصور الوسطى ورجال الكنيسة، ويعتبرون دون كيخوت نصير المهانين والمعذبين والمشردين والمدافع عنهم"[2] فهنا نقف على ضفاف طرفين متنازعين بين الحق والباطل، وبين القوي والضعيف، بين الصالح والطالح، ونصيب الأديب أن يتناول هذه الحوادث، واعتبر نفسه لسان الضعفاء، وهذا ما عكسته أعمال **شكسبير** و**رابليه** من خلال العرض السابق.

يلح السرد الواقعي العودة إلى نهاية القرنين 17 و18م، إذ نجد في "أهاجي **سويفت وبينفي** وروايات **ديفو**، وفي أدب الفكاهة في الأدب الفرنسي، وروايات الشطار* في الأدب الإسباني بذورا وملامحا للواقعية النقدية"[3]، إذ كشفت الفوارق الاجتماعية في مجتمعاتها، وكشفت الواقع وحللته، أما فيما بعد فقد اتسع انتشار هذا الاتجاه في رحاب أواخر القرن التاسع عشر، ويعلن ميلاده في ثلاثينياته وما بعدها.

---

[1]- فؤاد المرعي، المدخل إلى الآداب الأوروبية، منشورات جامعة حلب، سوريا، ط2، 1996، ص200.

[2]- سيرغي. بيتروف، الواقعية النقدية في الأدب، تر: شوكت يوسف، منشورات الهيئة السورية للكتاب، دمشق، (د ط)، 2012، ص22.

* **رواية الشطار: (الرواية البيكارسية):** ظهرت أول مرة في فرنسا نهاية الربع الأول من القرن السادس عشر، وهي جنس أدبي جديد انتشر في إسبانيا لأول مرة، وتعنى بدراسة حياة البيكارو أو الشطاري المهمش.

[3]- المرجع نفسه، ص22.

تلعب الظروف المحيطة والوقائع الحادثة دورا هائلا في إبداعات الكاتب الواقعي، ومن هنا أصبحت الواقعية منهج متبلور بأسسه الفلسفية والجمالية والأدبية، متربعا على عرش التيارات الأدبية، فحرص على الارتباط بالواقع وسجل خباياه وأسراره ورصد شتى المظاهر الاجتماعية داخل وعاء مرجعي ثقافي وفلسفي وفني جديد، وسعى إلى كشف القوانين التي تتحكم في المجتمع في ظل فلسفات تجريبية ووضعية ومادية، وآمنت بالعلم والديمقراطية وحتمية تغيير المجتمع، رافضة أوهام الرومانسية والأكاديمية الكلاسيكية، في ظل هذه الظروف ولدت الواقعية النقدية، و"تطورت على أرضية تطور التشكيلة الاجتماعية البرجوازية الرأسمالية، وعندما حلت الأزمة العامة للرأسمالية، التي دخلت مرحلتها الأخيرة مرحلة الإمبريالية، حل بالمجتمع البرجوازي خواء روحي نجم عنه أزمة في تطور الأدب العالمي، مما أثر على مصير الواقعية".[1] فهنا تتنزل أهمية تشكل اللبنة الأساسية التي انطلق منها التيار الواقعي النقدي، فأرخى هذا العصر ظلاله على الأدب، إذ فجرت البرجوازية الزاحفة والمنتصرة في القرن 19م نمط الحياة التقليدي، المبني على الانتماءات التقليدية وعلى التوازنات الاجتماعية، مما أثر كل ذلك على حياة الإنسان آنئذ المتأزم والقلق من فقدان الإحساس بالقيم الأصيلة، ومن هناك أضحت المدونات الواقعية سجلا تاريخيا معبرة عن صراع الإنسان مع قوى الرأسمالية.

شكلت الواقعية النقدية عصرا جديدا في تطور الأدب العالمي لأنها "عكست في تصويرها الصادق على ضوء المثل الإنسانية الديمقراطية، عصرا كاملا مهما من التاريخ العالمي، عصر الثورات البرجوازية وصعود الرأسمالية، ثم بداية انحطاطها ونضال الطبقة العاملة وانتصار الاشتراكية، وهذا ما جدد المضي المضمون الحياتي الجديد للواقعية النقدية".[2] ما يجعلنا نتمسك بأن الأدب يساير ويوائم متغيرات الحضارة، فالزحف الرأسمالي والتمدد البرجوازي الإقطاعي والثورات الرافضة لها، جعلت من الإنسان حينئذ يقف أمامهم، ويكون كاتب ذلك الزمن والمكان

[1]– المرجع السابق، ص82.

[2]– المرجع نفسه، ص121–122.

ناقلا واقعيا لتلك الحقب السوداوية فاضحا عيوبها وخباياها، فآثر تعرية الواقع بكل جرأة وموضوعية.

حاول كاتبوا الاتجاه الواقعي النقدي أن ينقلوا لوحاتهم عبر واقعهم فصوروا ما فيه، وركزوا على الفئات الكادحة المهمشة مؤرخين كل لحظات الإنسانية من زوايا اجتماعية وتاريخية ورؤية نقدية للرأسمالية البرجوازية المستبدة بأنانيتها المفرطة، وبالتوغل في حقب القرن العشرين ومنه "تدرك تعقد الخيوط التي يتكون منها نسيج الواقعية النقدية، إذ كان لها امتدادات أيديولوجية كبيرة أهمها انعكاس البنية السفلى المادية في البنية العليا الفكرية للمجتمع، وقد أدى هذا فيما بعد إلى الربط الصارم بين الظواهر الأدبية واللحظات التاريخية المجددة".[1] ويتراءى القصد من هنا إلى أن ما يحدث للبنية السفلى للمجتمع من صراعات ووقائع تعكسه البنية العليا، إذ هي البنية الفكرية والثقافية للمجتمع، ولعل هذا ما امتصته الواقعية النقدية وعكست الصراع بين الفرد البسيط الكادح ورأس المال الإقطاعي، ومن الاعتبارات الأخرى التي سهلت امتعاض ثم إفراز هذا الاتجاه "الأفكار الماركسية التي تجسمت بالثورة الروسية، وإن كانت قد جندت قطاعا خاصا بها، من النظرية الواقعية وألبسته زي الاشتراكية".[2] ما يحيل إلى أن الأفكار الاشتراكية استوعبها الاتجاه النقدي الواقعي.

تعد الواقعية النقدية وليدة انفجار مفعول عوامل شتى، وصورة من صور الواقعية التي لقيت انتشارا في الوسط الفرنسي أكثر في النصف الثاني من القرن 19م، وبدأ الذوق الواقعي النقدي يرتفع وهب إبداعه ينمو شيئا، فدخل عوالم جديدة ليعطي هوية جديدة لمحيطه بشكل أكثر جمالية وفنية، متحدثا بأصوات كتابها وناقلا عبرها رسائل اجتماعية واقعية نقدية، لاذعة للوضع المنتشر، يخطون بأقلامهم حياة الفرد المكتظة بصخب الأنظمة الإقطاعية، فاتخذوا من صور الواقعية طريقا جديدا للغوص في عوالم الفرد البسيط الكادح، طارقة مواطن البوح عن سلبيات المجتمع وأخلاقه.

---

[1]– صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار الكتب، مصر، (د ط)، 1987، ص53.

[2]– المرجع نفسه، ص53.

اكتمل نمو هذا المولود الفني المنتشر في فرنسا بخاصة، وجاء ذلك في إعلان الروائي **أونوريه دي بلزاك** مفتخرا "أن الأدب الفرنسي كان السباق من بين الآداب الأخرى، في إعطاء نموذج الإنسان الاجتماعي في أكثر حالاته تجليا، ومن ثم فإن فهم الوسط الاجتماعي وتأثيره على مصير الإنسان استوعبه أدب القرن 18م، هنا تتحدد الأرضية التاريخية والاجتماعية التي دفعت بالواقعية النقدية إلى التوسع بأوساط فرنسا وأوروبا أكثر، فانعكاس الثورة البرجوازية والإنجليزية والانقلاب الصناعي... عزز بدور المجتمع في كشف العلاقات السببية بين الوسط والإنسان...".[1] إذا فالهزات السياسية والاجتماعية والتحولات الكبرى في فرنسا، جعلت العقول تجيش وتتماشى والمنعطفات الحياتية، من ذلك فهو "المذهب الواقعي الأصلي الذي ساد في فرنسا وبلاد أوربا، ولدى معظم الكتاب بشكله العام".[2] فالوسط الفرنسي الأوروبي هيأ الأرضية لانتشار وتوسع التيار الواقعي النقدي، كما أن تمكن كتابها وتقبل فكرة الوسط وأهميته ودراسة مسار تطوره ساهم في انتشاره أكثر.

إن أول ما يتبادر إلى أذهاننا بذكر الاتجاه الواقعي النقدي في الوسط الفرنسي بخاصة وأوربا عامة، "اسم أشهر أعلامها وممثليها (**أونوريه دي بلزاك، 1799-1850 Honoré-De Balzac**) الملقب بأبي الواقعية النقدية في الأدب الفرنسي، بل يعتبر الرائد الحقيقي للمذهب الواقعي النقدي".[3] إذ يفسر (**فلاديمير إيليتش أوليانوف لينين، 1870-1940 Vladimir Ilyich Ulyanov Lenin**) سبب الريادة "أن بلزاك كاتب امتاز بفهم عميق للعلاقات الواقعية لعصره، وحددت هذه النقطة بالذات القوة العظيمة للواقعية".[4] **فبلزاك** يبدو من خلال الطرح السابق أن واقعيته انطلقت من الفهم الصحيح في التاريخ الفرنسي، إضافة للفهم العميق للحياة وقدرته النقدية لتوصيل ذلك بروح انتقالية.

---

[1]– سيرغي. بيتروف، الواقعية النقدية في الأدب، ص76.

[2]– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص137.

[3]– فائق مصطفى عبد الرضا، في النقد الأدبي الحديث، ص73.

[4]– المرجع نفسه، ص73

نجد كل من الفيلسوفين **كارل ماركس**، و**فريدريك إنجلز** توصلا إلى أن فكر **بلزاك** قد دخل في عمق العلاقات الاقتصادية لطبقات المجتمع المعاصر، فهو الذي كتب في رواية (الفلاحون) "قل لي ماذا تملك، لأقول لك بماذا تفكر".[1] هنا ترسم صورة إعجاب واعتراف كل من **إنجلز وماركس** بقيمة أفكاره وأعماله التي أضفاها على هذا الاتجاه، "فقد برع في تصوير جشع البرجوازية وهيمنتها على كل الفضاءات الثروة والسلطان، كما فضح الممارسات القمعية والاستغلال لهذه الطبقة التي خانت ماضيها المجيد، إذ هي التي قامت بالثورة الفرنسية والتي كان شعارها (الحرية، الديمقراطية، العدالة)، وتنكرت لحقوق الإنسان ولمبادئ الحرية والديمقراطية والعدالة".[2] **فبلزاك** قد ركز على التحليل الاجتماعي الطبقي للمجتمع والجانب الاجتماعي للواقع في ظل التعسف البرجوازي، وما ارتد عنه هذا الأخير.

تعد واقعية **أونوريه دي بلزاك** "نقدية لم يتكلف فيها تطبيق النظريات العلمية والرؤئ الفلسفية الجاهزة وإنما قامت على النقد البناء والتحليل الواقعي للبيئة والشخوص، ".[3] فتصريحه الموجز يكشف لنا أن الأدب لصيق بالحياة، وصار الواقع الأرضي المتطور موضوعا له، ومنعكس فيه وأساس التصوير الفني، مما مهد الفكر الواقعي كنموذج إبداعي فني، إذ يعترف **بلزاك** في مقدمة إحدى مجموعة أعماله الصادرة عام 1838م، إذ يقدم وصفا معبرا عن منهجه الإبداعي على الشكل التالي "يعترف المؤلف أنه قد سيطرت عليه فكرة لحوح، وهي وصف لمجتمع بكامله وكما عليه بكل فصائله، بكل جوانبه الرفيعة والمعيب، بكل فئاته المختلفة وتشابك وتعقيد مبادئه بمتطلباته الجديدة وتناقضاته القديمة".[4] ومفاد الفكرة من هنا أن الروائي **بلزاك** قد أشار من هذا الخطاب إلى كل المبادئ الرئيسة والعامة لواقعيته وللواقعية كمنهج فني، محددا مهماته التحليلية والنقدية الموضوعية.

---

[1]– المرجع السابق، ص72.

[2]– سيرغي بيتروف، الواقعية النقدية في الأدب، ص73.

[3]– الطيب بودربالة، السعيد جاب الله، الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد السابع، 2005، ص60.

[4]– فؤاد المرعي، المدخل إلى الآداب الأوروبية، ص204.

تحرى الأديب الواقعي الصدق في نقله للواقع، فآثر الأمانة بغية الوصول إلى الجمالية الفنية للواقعية، وهي الحقيقة بعيدا عن أي منفعة أكاديمية أو دينية أو براغماتية، ومع الواقعية النقدية تتفجر أبنية العالم القديم، وتهتز أركان اليقينيات البرجوازية، فتشكل لدى الإنسان وعي مأساوي بالحياة، وساعدت "مؤلفات الكاتب الواقعي **بلزاك** وآراؤه وملاحظاته النقدية بخصوص مبادئ التمثيل الواقعي للواقع، على معرفة الأدب الفرنسي واكتشافه لذاته جماليا".[1] فدلالة هذا المقطع تتضح فيه قيمة أعمال **بلزاك** وتجاربه العملاقة في الأدب الفرنسي، وللأمة الفرنسية والأجيال القادمة، فعكس منهجه الإبداعي الواقعي حياة المجتمع البرجوازي بكل تناقضاته، وسيكولوجية أفراده وأخلاق الإنسان المالك، وحقيقة الناس البسطاء، وهذا ما يؤكده قول أحد نقاد الانعكاس **(جورجي فالانتينوفيتش بليخانوف، 1856-1918 Plekhanov Georgie Valentinovich)** " إلى أن **بلزاك** "فعل الكثير لتوضيح سيكولوجية طبقات المجتمع المعاصر له".[2] ويتجلى كل ذلك في أكبر موسوعة في الأدب الواقعي أطلق عليها (الكوميديا البشرية) في 94 جزء "صور فيها الحياة الفرنسية ما بين عامي (1829-1848) تصويرا دقيقا".[3] وهي تشمل "نحو مائة وخمسين قصة في حقيقتها مأساة الإنسانية، وصور فيها صراع البرجوازية الأوروبية، في سبيل الثراء والسلطان وتحول ضمائر أفرادها من الإيمان بالمثل الأخلاقية الكريمة إلى الإيمان بالثروة، وفضح فئة معينة أضلها اتجاهها الاستغلالي الجشع، وغرس في نفوس أفرادها عيوبا اجتماعية ضارة بالشعب قاطبة، ومعوقة للتطور التاريخي".[4] فمن هنا يتراءى لنا أن **بلزاك** اتسمت واقعيته بالصدق والتحليل ورؤية دقيقة لتفاصيل الحياة الفرنسية بكل زواياها وخفاياها،

جعله تصويره الصادق بمثابة الكائن العالم، الناشئ في كل أسرة فرنسية، ومحيط بالبيئة الكلية وعارف بأدق تفاصيلها، وما ساد في المجتمع الفرنسي من تدهور أخلاقي واجتماعي،

---

[1]- سيرغي. بيتروف، المرجع السابق، ص75.

[2]- المرجع نفسه، ص73.

[3]- عبد الباسط بدر، مذاهب الآداب الغربية (رؤية إسلامية)، شركة الشعاع للنشر، الكويت، (د ط)، 1985، ص55.

[4]- السيد حامد النساج، في الرومانسية والواقعية، ص88.

وتسلط برجوازي رأسمالي، وويلاتها على الطبقات البسيطة الكادحة، إذ كان **بلزاك** "يعتقد في قدرة الكاتب على أن يصبح رساما للنماذج البشرية، صبورا أو شجاعا وراوئيا لمآسي الحياة الخاصة، وعالما أثريا فيما يتعلق بالأمور الاجتماعية، ودليل المهن ومسجل الخير والشر، إنه ثلاثة روائيين أو عشرة في آن معا".[1] إن الكاتب الواقعي بناء على ما سبق يكون مؤرخا ومصورا وعالم اجتماع وناقدا وسيكولوجيا، يسجل حياة الناس المجتمع بدقة وصدق، ومن هناك فإن الواقعية لدى **بلزاك** ليست نقلا آليا للواقع، بل فهم الواقع وتحليله ونقده، انطلاقا من الفرد أو المجتمع، والتركيز على جل طبقاته، وهذا ما أكده "بأن المهم بالنسبة للكاتب هو الوصول إلى العالم المركب عن طريق التحليل، فتحليل المجتمع وبنيته والعالم الداخلي للإنسان، ليس النقد فقط هو الذي يؤلف الخصيصة الإيجابية الأساسية للواقعية".[2] ما يطرحه من هنا أن المنحى الواقعي الذي يرومه **بلزاك** يسعى كاتبه سعيا حثيثا لمعرفة تاريخ قومه والإحاطة الشاملة به، محاولا كشف الكاتب لتحليل بيئة الفرد، في ترابط وثيق مع الوسط الاجتماعي الذي تربوا فيه، وفي هذا قوة للواقعية.

تتأسس الواقعية التي قصدها الروائي **بلزاك** ورام إليها في مؤلفاته، بالنظر إلى الحياة بمنظار مدهش معبرا عن دقائقها، دارسا الطبائع الفردية، مطلعا على تاريخ قومه، والأنظمة السائدة والحاكمة المتعجرفة، وعالما بدسائسها، وعارفا بظلمها وتوغل جشعها في كافة جوانب ودوائر الحياة، فاتسمت بالصدق في التصوير والتحليل والرؤية، لأن الصدق كل هدفه الأساس في كل إبداعاته، حتى ولو تناقض في هذا الواقع الذي يكتب عنه مع آرائه ورغباته الشخصية، وخير دليل على ذلك روايته (الفلاحون)، حيث صور مأساة صغار الفلاحين الذين أصابتهم ويلات الرأسمالية في الصميم، وقد أدرك **بلزاك** بفضل حدسه التاريخي وروحه الاستشرافية أن دوام الحال من المحال، وأن الرأسمالية عرضة في المستقبل لعواصف قوية، ومن ثم كانت أعماله العظيمة بمثابة قصيدة رثاء يرثي فيها السقوط الحتمي للرأسمالية، "وقد أعجب الفيلسوف

[1]– المرجع السابق، ص78.

[2]– سيرغي. بيتروف، الواقعية النقدية في الأدب، ص110.

(جورج لوكاتش، 1885-1971 György Lukács) أيُّما إعجاب **ببلزاك**، وخص كتاباته الواقعية بالدراسة والتحليل، وعده أب الواقعية النقدية في العالم".[1] فمن هنا نستشف أن هوية الواقعية البلزاكية، تنفتح على رؤى متنوعة اجتماعية ونفسية، ووصفية ونقدية، عبر من خلالها عن عالم البرجوازية الجائر وجشع الطبقات الرأسمالية وسيطرة النظم الديكتاتورية الفاسدة، فكشفت انتاجاته حركة الحياة والنفس في المجتمع الفرنسي ساد فيه آنئذ المادة وسيطرة المال، وتراجعت أخلاق المجتمع الجديد الأوروبي الذي يحتل أصحابه الصدارة، في مقابل الجانب الآخر، يقف العمال والفقراء لا يملكون شيئا وينهش أجسادها الفقر والاقطاع والاستغلال لأن الرأسماليين الإقطاعيين يتسلطون ويحتكرون سوق الأجور ويحركون مجتمع ويتحكمون بكل شيء.

أسست واقعية **بلزاك** حضور نوع من الكتابة الخاصة بها، "فقد أدخلت الأشياء في الأدب، كما أدخلها التطور الاجتماعي والاقتصادي في الحياة العامة، وكانت مؤلفاته الفاضحة لهذه الصورة الجديدة لإرهاصات مجتمع تخلص من سلطة النبلاء وقيمهم الأخلاقية بثورة 1879، وبدأ في إفراز سلطة اجتماعية جديدة، لم تكتمل صورتها بعد في زمنه، فانتقلت واقعية الوصف سواء كان نفسيا أو مظهريا إلى واقعية جديدة شديدة الدقة في وصف الأشياء، ومظهر الشخصيات شديدة الحساسية للحركات الخفية المجتمع يتغير في هيكله الداخلي".[2] هذا يدل على أن كتابات **بلزاك** شكلت لنفسها حيزا قرائيا ونقديا جديدا، فهي كتابات تتلون بحسب قدراته ورؤيته النقدية لظرف نقدي اجتماعي، إنها كتابة تتصل بالواقع لتنشئ نصا مستحدثا له خصوصيته وإجراءاته ومرجعياته، مرتهن بالمجتمع ومستندا إلى قيمه، مقدم من ورائه دراسة نفسية موسعة، فضلا عن أنها دراسة تحليلية للمجتمع، نقدية لعيوبه ولأخلاق عصره، حواها كتابه الموسوم بـ (الكوميديا البشرية).

---

[1]- الطيب بودربالة، السعيد جاب الله، الواقعية في الأدب، ص61.

[2]- دين لخضر، تمثلات الواقعية في الرواية الجزائرية الحديثة (نماذج مختارة)، مجلة دراسات وأبحاث، مج16، ع 3، 15 ماي 2024، ص295.

إن الواقعية النقدية يفلسف حضورها في إنتاجات ضخمة لكتاب كبار، إذ نجدها في كثير من قصص **جوستاف فلوبير، 1821-1880. Gustave.Flaubert)** و**(توماس هاردي، و (إرنست همنغواي 1899–1961 Ernest. Hemingway** و **(ألفونس دوديه 1840-1897. Alphonse.Daudet)** و**(شارل ديكنز1812-1870 Charles.Dickens)** حيث عبر كل هؤلاء عن أزمة الحضارة الأوروبية والإنسان الغربي الذي فقد الإيمان بكل شيء، ولم ير الحياة إلا بهذا المنظار، وموازاة مع الأمثلة السابقة، نجد أعمالا أخرى ثقيلة يعول عليها الأدب الواقعي النقدي، تختلف في الهوية المحلية، مشتركة في الحجر الأساس الذي انطلقت منه مؤكدة غزارة الإنتاج، واستهواء صناعها لهذا الاتجاه دفعهم إلى تدبيج مؤلفات احتضنته.

يقف هذا الاتجاه الواقعي بحرص شديد وحذر على مجموع مبادئ وثيمات ألبسته ثوبا وفق مقاييسه ومعاييره، جعلته يربأ بهويته عن التصنيف عن باقي الواقعيات، فصور كتابها "الحياة الممزقة، الحياة التي تسحق كل ما في الإنسان من جميل وعظيم بلا رحمة، ولهذا غلبت على إبداعاتهم نزعة التشاؤم والسوداوية، إذ رأت الواقعة شرا كله، وهو وبال ومحنة، ورأت الحياة من منظار أسود، فشككت في القيم الإنسانية والمثل الواقعية، ورأت كل ذلك زيفا ودجلا".[1] فمسحة التشاؤم والحزن ولدتها ملابسات الحياة المختلفة، كانت بالأساس ظلم وتعسف النظم الرأسمالية، فمزقت وأزمت وأقلقت الإنسان وأدخلته في عوالم الضياع والاغتراب والزيف.

زود أصحاب الاتجاه الواقعي أنفسهم بذخيرة مستمرة، "فنزلوا إلى الواقع الطبيعي والاجتماعي وانطلقوا منه؛ أي ارتباط الإنسان في محيطه البيئي وتفاعله وصراعه مع المحيط الطبيعي والاجتماعي، فاستمد منه كاتبها موضوعاته وحوادثه وأشخاصه وكل تفصيلاته، إنه ينزل إلى الأرض والبشر، ويصرف النظر عما عدا ذلك من المثاليات والخياليات".[2] ومن هذا المنزع يأخذ الكاتب الواقعي مادته من الواقع بعيدا عن الأوهام والموضوعات الميتافيزيقية فالواقع لبنته الأساسية ومنهله الذي لا ينفذ.

---

[1]– وليد قصاب، المذاهب الأدبية الغربية، ص58.

[2]– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأوروبية لدى الغرب، ص138.

صب هذا الاتجاه "اهتمامه بقضايا المجتمعات وتركز اهتمامها بشكل خاص على جوانب الفساد والشر والجريمة، فهي تنتقده بإظهار تناقضاته وعيوبه وعرضها على الناس".[1] ومنه فإنه يمعن النظر في الجوانب السلبية وينقلها بنقد دون اقتراح حلول لها أو علاجها، وراح الرواد المتبنون هذا الاتجاه "يذكرون واقعهم كما هو دون تجميل لقبيح أو تقبيح لجميل".[2] ومنه نفهم أن هذه الواقعية تحمل في أحشائها واقعية إصلاحية بدعوتها إلى كشف عيوب المجتمع ومساوئه وبسطها، "فالفنان الواقعي هنا يصور جوهر الأشياء ويهمل السطح المبتذل الذي لا يحدث إلا مصادفة، محققا في ذلك معادلة ناجحة ما بين الموضوع العام والموضوع النموذجي في العنصر الأول".[3] ومن ذاك كاتبه يرتقي بموضوعاته متحاشيا السطحي المبتذل، محققا معادلة كان تركيبها بالأساس الواقع ونتيجتها واقعا فنيا جماليا.

يتبين مما سبق طرحه، أن هذا الاتجاه الواقعي النقدي بسط عروقه في جو مليء بالخوف والطمع والقلق والظلم، ليكون فيما بعد اتجاها نقديا، كاشفا عيوب المجتمع وطبقيته التي يعيشها الآلاف من أفراده في كنف برجوازي إقطاعي، فهب مدافعا عن البسطاء وكان لسانا للبؤساء، فالتقط صغير الحياة وكبيرها، دقيقها وجليلها، جدها وهزلها، بؤسها وفرحها، فأخذت إنتاجات مؤلفيه واقعية تحليلية نقدية، تعكس آهات الطبقات الكادحة، وأخذت رياحها تهب في كل بلد تجد لها فيه تربة خصبة لعروقها وأوتادا لقيمها، مؤكدة على النزوع إلى الواقع ورسم صورة للإنسان في شموله وللمجتمع في عمومه، ما أدى إلى تمخض الواقعية وإفراز واقعيات أخرى اشتراكية، سحرية، طبيعية.

2-الواقعية الطبيعية(Naturalisme):

تشربت الواقعية من الواقع وتكيفت مع كل المواقف، وتعقبت الظروف التي تحيط بالإنسان، ولقد أدت جوانب شتى منها تعزيز البورجوازية وازدهارها، وولوج النزعة المادية في الحياة اليومية، والتغيير الجذري لسلم القيم، الناجم عن كل ذلك والروح العلمية، ووعي ليبيرالي

---

[1]- عبد الباسط بدر، مذاهب الأدب الغربي (رؤية إسلامية)، ص54

[2]- عواطف آدم رزق الله سعد، مدارس الأدب في العصر الحديث، ص711.

[3]- عيد كمال الدين، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، (د ط)، 2006، ص741.

متيقظ باستمرار إزاء واقع حقيقي يحيط به، أدى إلى تشبث الواقعية بمذهب الحركة الطبيعية، فتمر بطور آخر وبطرح مغاير، متكئة على الواقعية الأم، لكنها تتعالق في منبع واحد لتكون بمجملها عائلة أجناسية واحدة.

يفهم من ذلك أن الحديث عن التحولات السريعة التي شهدها العالم في خضم العلوم، فهمها الأدب، كونه يكتسب حيوته والتغيرات وفي ضوء المعارف الجديدة، التي أدت إلى خلق أشكال حديثة، أرغمته الخوض في غمارها، والكتابة وفق مستجداتها معلنة ولاءها لكافة أشكال التطور، وإبانة ذلك على المستويين الفكري والأدبي، والتفاعل على صعيد العلاقات مع البشر، وتأسيسا على ذلك، فإن الواقعية أخذت تقوم بنفسها بمهمة صعبة، وهي التعبير عن الحياة والواقع، فأخذت تسمو إلى فروع واتجاهات أدبية أخرى، وصولا إلى الأهداف والنتائج التي تتغياها من وراء تفعيل هذا الطرح، بخطى سريعة وطرائق متباينة، على يد بعض أقلام الاتجاه الواقعي، فأخرجوها من مظلة الواقعية النقدية، للتلون في عباءة جديدة عباءة التحليلات العلمية والطبيعية، التي تغذيها العلوم والتجريب، فانفتح النص الواقعي على لون واتجاه جديد امتزج بالواقع والتجارب العلمية، وكنتيجة لذلك ولدت الواقعية الطبيعية.

راح الأدباء يستفيدون من المعطيات العلمية ونتائج الفلسفات الواقعية، وكل مقومات الإبداع المادي والفكري للفترات الآنفة، فوظفوا الآليات والتعديلات التي أملتها الحياة الحاضرة وكان لهم جولات في شتى العلوم، أدى إلى بلورة فكر الواقعية في ذلك العصر، ومن أجل السير بها قدما، وترسيم جملة من المفاهيم العلمية والتطورات العلمية والإيديولوجية، التي رامت الطبيعية بهما فتنفست الواقعية، وبزغت بثوب واقعي جديد، يشكل ظاهرة خاصة في مسيرتها الفنية والموضوعية، فهبت ريح علمية عليها تحت رهافة التحليلات، ومضى بها الروائيون لتتجسد في أجمل صورها متشربة روحا علمية، وفي زمن صاخب بالجدل العلمي والاجتماعي جعلها واقعية طبيعية تنزع للتحليل والتجريب والملاحظة، متخذة منهم مطية ووسيلة قصدت تحليل الواقع ومن هنا، تبرز إلزامية تقديم إطار نظري موجز عن مفهوم مصطلح الطبيعية، الذي لازم الواقعية والتصق بها، مشكلا بذلك اتجاه واقعي قائم بذاته.

يحيط بكلمة الطبيعية مفاهيم عدة فهي "اصطلاح فلسفي قديم يعني المادية أو الدنيوية"[1]، فهذا البسط يفضي إلى المجسد تعمق المصطلح الطبيعية واتصل بالواقع والحقيقة لذلك حدث "ارتباط مصطلح بين المدرسة الواقعية والمدرسة الطبيعية، لعدم وضوح الفواصل بين الاتجاهين وخاصة في أواخر القرن 19م وبداية القرن العشرين، لأن منطلق أدب الطبيعة كان من الواقع، ولكن أسلوب المعالجة كان مختلف تمام الاختلاف عن الواقعية التقليدية، التي لا تحاول أن تقول شيئا، من خلال التصوير والوصف، بعكس الطبيعية التي كانت تهدف إلى بلورة الواقع حتى يراه الناس في ضوء جديد، وليس كما هو في الواقع التقليدي"[2]، فهذا المفهوم يظهر ملمحين للواقعية، أحدها تصوير ووصف للواقع والآخر بلورته وتقديمه بشكل جديد، بعيدا عن التصوير الفوتوغرافي والوصف الظاهري.

وعلى هذا الأساس لابد من توفر حد أدنى من التجانس الذي يشمل الواقع من جهته وتفاصيله وملابساته، وارتباط هذا الاتجاه بجملة من التحولات والتغيرات، التي مارست أثرها على الكتابة فانعطفت بها إلى العلمية وجعلتها لصيقة بالتجربة والملاحظة، فانفتحت على شتى العلوم ،وظل توقها المتواصل والمتجدد لكل ذلك، فجاء يحمل مفاهيم مختلفة تنطلق من رؤى متنوعة، "فهو يحمل معنيان ظاهري وباطني: الأول يستشف من الوصف المباشر للواقع، والثاني من الملاحظة العلمية الدقيقة للسلوك الإنساني، قصد استنباط القواعد التي تحكمه بنزاهة"[3]، وذلك على اعتبار أن صيغة الطبيعية هي المقولة المحددة لهذا المذهب، ومن جهة أخرى لأنها المقولة الجامعة التي تلتقي بواسطتها البعد الواقعي والعلمي ومن هذا المنطلق ما لبث أن تطور مفهومه ،إلى معنى أهم وأشمل بحيث أصبح يطلق عليها "الطبيعية في الأدب هي إمعان شديد للواقعية"[4]، فالطبيعية إذا نسيجها من الواقع وإمعان وتقصي ذلك، من خلال

---

[1]– سالم أحمد الحمداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، جامعة الموصل، د، ط، 1989، ص 194.

[2]– نبيل راغب، المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، دار الكتب، مصر، د، ط، 1977، ص 39.

[3]–سالم أحمد الحميداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، ص 197

[4] –المرجع نفسه، ص 195.

تتبع ملابساته، كما أن الواقعية يفلسف حضورها ماهو طبيعي ولا يمكن الانغلاق بعيدا عنه، ما يجعلها أكثر ملاءمة لاحتضانه.

ارتكزت التجربة الواقعية على ما ينطوي عليه الواقع من قضايا ومشكلات، وتصورات ورؤى وارتبطت الموضوعات المطروحة بحصيلة التغيرات واصفة إياها، فامتزج المذهب الواقعي بالطبيعية، نتيجة مجموعة من الظروف كالتقدم السريع الذي حققته العلوم الطبيعية، والتطور الصناعي، وما نتج عنه من تحولات معتبرة في بناء المجتمع، جعل من الواقعية تستقي مادتها الخام من الواقع، بثوب علمي مستحدث فأصبح مادة الحكي ومرجع الأساس للكتابة، من خلال اقتران الواقعية بالطبيعية ما نجم عنه واقعية طبيعية، وهنا جاء جوهر الحديث عن طبيعة هذا الاتجاه، باستعراضنا مفاهيما له فإننا نجده "شكل حاد من أشكال الواقعية، يلتصق بالمادي والملموس التصاقا مبالغا فيه، ويحاول أن يطبق على المجتمع، والنفس الإنسانية المناهج العلمية التحليل والتشريح، وذلك بأن يجعل الإنتاج الأدبي، شريحة من الحياة بمنتهى التفصيل والدقة ودون أية اصطفائية، وكان **إميل زولا** هو الذي أطلق عليه اسم الطبيعية على هذا الاتجاه، حتى يميزها عن ذلك الحشد، ممن يريدون أن يصفوا كتاباتهم الأدبية، المختلفة بالواقعية "،[1] فهذا التوجه الفكري الأدبي يركز على تفسير الواقع وقراءته وفق قواعد التجربة العلمية ومراحل العلم الجديد، التي تتجرد من التصورات الميتافيزيقية، فامتلكت الواقعية امتلاكا معرفيا للراهن الذي تصدر عنه زمانا ومكانا، بحيث أنها تشكل لنا جزء من الحياة، بمختلف ظروفها، التي ساعدتها على أن تكون ذات عمق وتطور بعد أن بذر فيها العلم بذوره.

يستدعي الحديث عن مفهوم الواقعية الطبيعية رؤى أخرى، ما يؤكد أن هذا التيار شكل قفزة نوعية في هذا المضمار، وتناغم بين الإنسان والطبيعة ونتاج العلوم، فقد أفرزت هذه الأخيرة واقعية طبيعية، التي يرى **إميل زولا (Emil-Zola 1840-1902)** "أن الأدب الواقعي، هو الذي يصور الواقع الثاني، ويشخص أمراض الجماعة ويكشف عن العلل الكامنة، وراء

[1]-حسام الخطيب، محاضرات في تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية، جامعة دمشق، د، ط، 1975، ص 233.

الظواهر التي تخضع لسلطان العلم، وإنه لا ينبغي للأديب أن يقحم عواطفه الشخصية إلا في الظواهر التي لم يهتد إلى تعليلها"[1]، فرؤية **زولا** للواقعية تقوم على محاكاة للواقع، وتغترف منه موضوعاتها، وتقف على وصف علل أفراده مفسرا إياها بالعلم، بعيدا عن الذاتية وكتابها رسموا نهجا خاصا بهم، استوحوه من الواقع وقضاياه الاجتماعية والسياسية والعلمية.

يعد تذليل بوادر هذا الاتجاه وبواكيره الذي أفرزته عوامل متلاطمة خاصة الحس العلمي، جعل **إميل زولا** يقر في هذا السياق أنه "لا توجد بحصر المعنى مدرسة طبيعية، ولا يمكن إيجاد رئيس مرموق لها، فالطبيعية عنده ماهي إلا منهاج أو تطور يندرج ضمن التطور الاجتماعي والفكري العام، وبعبارة أدق فهي نتيجة حتمية لأعمال ومجهودات، بعض الأدباء والعلماء الرواد نحو (**بيار مونتيه، 1885-1966 Pierre Montet**) (**ماري هنري بيل ستندال، 1783-1842 Marie Henri Beyle**)، **بلزاك، فلوبير، (تشارلز روبرت داروين، 1809-1882 Charles Robert Darwin**) وهي الحاصل الطبيعي لحالة جديدة"[2]، فما يفسره الحديث السابق رؤية **إميل زولا** حول منشأ هذا التيار فيبرر بأنه جاء كنتيجة إلزامية لمجهودات وأعمال وتجارب من سبقه، من قمم الأدب الواقعي والنظريات اللصيقة به، وفي مقام آخر نجده يستدرك محاولا أن يكون منصفا، فيرى أن بذوره في الأدب الفرنسي "قديمة وحديثة ويخص بالذكر **دنيس ديدور** الذي أتاح بعلموتيه، لمنهج العلوم التطبيقية الولوج في الميدان الأدبي فيمدحه قائلا: يبرر مع **ديدور** سلف الوضعيين، منهاجا الملاحظة والتجربة، المطبقان على الأدب"[3]، فخطابه هذا يفرز فضل "**ديدور**" الذي أدخل آليات العقل من ملاحظة وتجريب على الأدب، مما يجعل روحه علمية واعتبر "**زولا**"، **هنري مونييه**" أول باكورة للواقعية الطبيعية، إلا أن الأخوين **جول وأدمون غونكور**، يعدان كذلك بالنسبة للمذهب الطبيعي، فهما اللذان مهدا له الطريق بفضل مقالاتهما النظرية ومؤلفاتهما، وقد آتيا بطريقة غير مألوفة من

---

[1]– فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر، فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983، ص 55.

[2]– زبير دارقي، محاضرات في الأدب الأجنبي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د، ط، د، ت، ص 74.

[3]– المرجع نفسه، ص 74.

التأليف القصصي....، ونشأت معهما ما أسمياه بمدرسة الوثيقة الإنسانية"[1]، فاعتراف "**زولا** بفضل هؤلاء الذين ساهمت أعمالهم ومجهوداتهم في ميلاد هذا المذهب ورسم معالمه، ومن الواجب القول أن الأخوين **دي كونكور أمون وجول**، قد سبقا إلى هذه الدعوة، حتى لقد عدهما بعض الكتاب مبتكري هذا المذهب في الأدب الفرنسي" كونهما تخصصا في وصف البؤس، والانحلال والمرض والشقاء في الطبقات الدنيا للمجتمع الفرنسي وقت ذلك، إنهما من أشهر معاصري **فلوبير** الذي ساهموا مثله في إعلان شان المدرسة الواقعية، وألفا من القصص ما كان له أكثر من صدى، واهتمام بالطبقات السفلى للمجتمع الباريسي على وجه الخصوص"[2]، وبفضل أعمالهم وتسليطهم الضوء في رواياتهم على ما يهم ويؤلم الطبقات الدنيا الفرنسية وتصوير ذلك بحقيقة عارية، ومجردة من كل تنميق كما عايشها أصحابها، أسفر شكلا فنيا واقعيا.

لامست الإبداعات مختلف الأجناس والمذاهب الأدبية، ما أكسبها صبغات فنية جديدة، من خلال تقنيات حداثية، وآليات تمردت على القوالب والمضامين التقليدية، فسارت الواقعية باتجاه نقدي يستظل تحت مظلة الواقع وسلبياته، فارتدت الواقعية في كل مرة زيًّا مختلفا، تماما عن الزي الذي سبقه، وفي وعاء يمتلئ فيفيض بشرارة جديدة، طابعها التطوير والتجديد لأنها تنبع من تجربة العقل وقلق النفس، محاولة بتواتر السير للتجدد والخروج عن التقليد، إلا أن هناك من يرى بأن هذا التيار "فرع للواقعية الأم –النقدية– تكون في نهاية القرن 19م على يد **إميل زولا**"[3]، فهذا الاتجاه وفق ما طرح سابقا امتداد للواقعية الانتقادية، وتدخلت في تشكل خصائصه مكملة بناءه فنمى وتربى، وتمرغ وتخصب من تربتها، وهذا ما أكده بعض النقاد في "أن هذا المذهب الذي يتزعمه "(**إميل فرانسوا زولا، 1840 –1902 Émile Francois Zola**) يعد تطورا طبيعيا للواقعية النقدية، وأصحابه يؤمنون بأن المسيطر على البشرية هو حقائق حياتها العضوية، كالغرائز وحاجات البدن المختلفة، وأما الروح فظاهرة ثانوية لا سلطان

[1]– المرجع السابق، ص 74.

[2]– سالم أحمد الحمداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، ص 196.

[3]– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 142–143

لها على البشر؛ ومن هنا يردون تصرفات الإنسان إلى عمل الغرائز".[1] فالبسط السابق أصل مبدأ من مبادئ هذا الاتجاه الذي تلاقح فيه الواقع والعلم، فأدى إلى خلق المختلف إبداعيا بامتياز، كما كشف الموقف الأدبي لصاحبه، اتجاه نشأة الواقعية الطبيعية وردها في الحقيقة إلى الواقعية الأم –النقدية–، كل ذلك من خلال الانطلاق من الواقع وخصائص واقعية معاشة، ومستقبلية مأمولة، ليولد هذا المولود الأدبي الجديد ويعايش عصر جديد.

نجد الأمر عينه بالنسبة إلى الناقد **محمد غنيمي هلال** والذي يفهم من سياق كلامه، عن نشأة هذا المذهب فيرى أنه "يعد مواصلة لتطور الواقعية النقدية، بل إنه لا يكتفي بهذا وإنما يجزم بأنه لا فرق بين الواقعيين والطبيعيين إلا في المبدأ الذي تمسك به **زولا**، في الانتماء بالقصص إلى نتائج أيدها العلم من قبل"[2]، فهنا نلاحظ موقف واحد لكل من الكاتبين، على أن الواقعية الطبيعية امتداد وتطور للواقعية النقدية، في حين نرى نقيض ذلك لدى كتاب آخرون على أن الواقعية الطبيعية " ليست امتداد للنقدية إطلاقا إن لها منهجها وأسساها وخلفيتها، التي تعتمد على محاكاة أسلوب لعلوم التجريبية والأبحاث العضوية والفيزيولوجية التي تأثرت بها بشكل مباشر، كما أنها لا تختلف عن النقدية بميزة واحدة فحسب بل تختلف بعدة ميزات"[3]، وبناء على طبيعة هذا الاتجاه الواقعي الطبيعي، واعتماده على العلوم والأبحاث التجريبية والمبادئ التي تحكمها، اختصت عن باقي الواقعيات.

يكاد يجمع الدارسون على أن الواقعية الطبيعية ولدت من رحم الواقعية النقدية، فتنطلق من داخلها وتتقاطع معها وترتكز عليها، بل هي امتدادا وتطور لها كما ذكرنا سالفا، كونها استعارت مجمل الأفكار النقدية، وبناء على ذلك عدها الكثير من المتابعين للمشهد الأدبي والنقدي أنها خيط ممدود للاتجاه الذي سبقها، فهي مكملة له متقفية خطاه، آخذة شطرها الأعظم منه، فاستمدت حضورها من طاقته الداخلية، فهي "مدرسة جديدة كانت امتدادا وتطويرا للواقعية النقدية إلى نهايتها المنطقية، فطرحت طريقة علمية لتنفيذ مناهجها، فالطبيعية تكمل

[1]– محمد مندور، في الأدب والنقد، ص 77.

[2]– الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها السردية في الآداب الأوروبية، ص 69.

[3]– المرجع نفسه، ص 69.

الواقعية، تؤكدها وتزيد فيها، وبعبارة أخرى تبدو الطبيعية أكثر موضوعية وعلمية من الواقعية، إذ أنها تأثرت بنظريات وحقائق وعلوم الحياة والطب والنفس وطبقتها في ميادين الأدب والفن".[1]

تتجلى البؤرة التي تميز الواقعية الطبيعية من هذا التصور عن سابقتها، في كونها أدخلت علوم الحياة المتنوعة وحقائقها لمجال الأدب والفن، فبرزت سمة العلمية والمنهج العلمي وبنت مقاييسها على أصول وقرائن عقلية، ما سهل لها شق طريقها إلى الساحة الأدبية، مرتدية عباءة التحليلات المضمونية التي تغذيها العلوم والمناهج التجريبية التي لطالما تغنت واحتفت بهما كثيرا، هذا ما أعطاها رؤى مغايرة في طرح النص الأدبي ومعالجته من قبل روادها.

مهما يكن من أمر هذا الجدال، الذي فرض وطرح حول طابع نشأة الاتجاه الواقعي الطبيعي، فإنها لبت حاجات بيولوجية واجتماعية وعلمية للفرد والمجتمع، هذا الأخير لم ينشأ من فراغ، فهناك جملة من العوامل تعقدت فيما بينها، فأفرزت لنا هذا الاتجاه الذي "نشأ في فرنسا في أواخر القرن 19م على يد **إميل زولا**، ولم تتحدد ملامحه إلا في القرن العشرين، وقد تأثرت بالنظريات العلمية، ودعت إلى تطبيقها في محل العمل الأدبي"[2]،فهذه الواقعية ظهرت واضحة المعالم في فرنسا، خلال أواخر القرن 19م، لكن معالمها الأساسية تبلورت وحددت في القرن الذي يليه، إذ تسلقت سلم التطور في الساحة الأدبية الفرنسية، التي عرفت من خلال ماضيها الحافل والطويل بظروف وتداعيات متنوعة، تختص بما كان لها تأثير واضح، وبشكل مباشر على مستويات الفكر والعلم والفلسفة "ففي فرنسا تبدو أن الواقعية متنوعة بمرحلة طبيعية متميزة لاحقة أمر ثابت، وقد زاد من ثباته بوجه خاص الطبيعية الفرنسية، وهي مذهب **زولا** بما تتضمنه من معالجة علمية وتطلبه من فلسفة مادية حتمية"[3]، فهذه الواقعية استطاعت أن تربأ بهويتها عن التصنيف، كون مصادرها من ناحيتين: نظرية منطلقة من فلسفة مادية حتمية،

---

[1]– فائق مصطفى عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث (منطلقات وتطبيقات،)، ص 58.

[2]–سيد حامد النساج، في الرومانسية والواقعية، ص 70–71.

[3]– رينيه ويلك، مفاهيم نقدية، تر: جابر عصفور، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير، العدد 110، 1978 ص 159.

وعلمية مستندة على علوم وتجارب فاستطاعت تطعيم عملها الإبداعي، بمحمولات الثقافة الفلسفية والعلمية فتمكنت من فرض حضورها الثقافي صوتا وفكرا.

يعد **إميل زولا** من أبرز رواد هذا المذهب الذين أرسوا قواعده حتى وإن كانت إرهاصاته بدأت قبل كما سبق وأشرت، والحديث عن هذا الاتجاه يعود بنا إلى العوامل التي أفرزته، حيث يري بعض الكتاب قيام هذا المذهب في كل من القصة المسرحية خاصة في فرنسا إلى "المشاكل السياسية والاجتماعية التي ألمت بها، قد ساعدتها على رفد منهجها بالموضوعات الكثيرة، التي تناسب اتجاهها العلمي، ومكنهم ذلك من الغوص في أعماق مشاكل الطبقة المنحة، وتشريح طبيعتها في ظل منهجهم العلمي، واتجهوا في تصوير الإنسان إلى تحليل العوالم الطبيعية والفيزيولوجية والحسية، وقد نجحوا كذلك في تصوير قيم العالم الفكري التافه لهذا الإنسان وغرائزه السافلة التي تلعب دور في كل تصرفاته، واتجهوا إلى تصوير الجوانب المظلمة والغريزية من هذا الطبيعية"،[1]، لقد أرخى ذلك العصر ظلاله على الكتاب، مما جعلهم يعالجون الظواهر السلبية ويركزون عليها بمقابل الأخلاق الرفيعة، هذا ما أثار حفيظة كتاب آخرون انطلقوا من عين الموضوعات، لكن من رواية علمية جعلتهم يتعمقون في منهجهم العلمي في واقعيتهم.

يعد العصر الذي احتضن الثورة الصناعية والانتصار العلمي والعقلاني، سليل انتشار العلوم والمعارف، والابتعاد عن التقليدية الكلاسيكية والأخيلة الرومانتيكية، والحساسية المثالية، وكل ذلك عبر عنه الأديب الألماني (**أرنو هونز، 1863-1929Arno holz**) "لم يعد عالمنا كلاسيكيا فعالمنا عصري وحسب، وفي أعقاب العديد من النجاحات المذهلة، في العلوم الفيزيائية خلال عقود القرن الأول، أتى دور الأحياء والطب، بفضل أعمال شارل داروين وكلود برنار، وكانت تطورات هذه الأعمال، خاصة بالإنسان، وعينت النزعة الطبيعية لنفسها بمثابة مهمة وضع الآداب في علاقة بهذا الواقع على الصعيد الاجتماعي والعلمي".[2]

---

[1]- سالم أحمد الحمداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث ص 198.

[2]- مجموعة من المؤلفين، تاريخ الآداب الأوروبية (الواقعية، الحداثة ما بعد الحداثة)، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق، ج 3، د، ط، 2013، ص 33.

ومن ذلك تأرجحت الواقعية الطبيعية، –تبعا لذلك–بين نقد يملؤه الاهتمام بالجوانب السلبية للإنسان، موظفة حصيلة العوم والمعارف المتوصل إليها وبين استلهامات النزعة الطبيعية وقوة المنهج العلمي، ورحاب التفسير والتحليل، فأصبحت بذلك ثمرة التطور الطبيعي، وهي الخيط القائد الذي تكفل بكل الذخيرة العلمية والفنية الذي استغله رواده في مجال الأدب بحماسة ووعي عميق.

ضمنت الواقعية الطبيعية بعد أن عرفت ساعة مجدها، لنفسها مكانا وغذت اتجاهها في الدراسات الأدبية وفي الساحة الواقعية، حيث ضمنت المد العلمي والفلسفي والاجتماعي والطبيعي، انطلاقا من أن العمل الأدبي عالم خيالي وواقعي خارج من العالم المعاش، عالم يجسد وعي الكاتب في تشكيل فريد من نوعه، وأهم ما ميز القرن 19م سعة انتشار العلوم وهو "عصر العلم قبل كل شيء، أن الروح العلمية في جميع المعارف هو العامل حتى في القرن 19م، والطبيعية هي الثمرة الحتمية للمجتمع الديمقراطي، ومن الواضح أن الكاتب بعبقرية مماثلة، يخلق عملا أوفر غني بالمعارف من أعمال الذين سبقوه، وأكثر صوابية وأشد قربا من الواقعية"[1]، وبذلك يمكننا القول –في كل الأحوال– أن الاتجاه الطبيعي لازم العلم، ونصه طبع بنسخه علمية، مستجيبا للغة العصر وظروفه ومتطلبات القراءة كما أن بعض "المؤثرات الفكرية التي قاد فيها **ديدرو** منهجه العلوم التجريبية للدعوة إلى الطبيعية بأثر من الفلسفة التجريبية والداعية إلى معرفة المثمرة هي الحقائق وحدها، أن العلوم التجريبية هي التي تمد بالمعارف اليقينية"[2]، كل ذلك يحيل إلى أن هذا التيار الواقعي ثمرة من ثمرات التقدم العلمي الذي استثمره **زولا** وزملاؤه لصالح الأدب الروائي فكانت الملاحظة الدقيقة مكان التخيل الفني، وكان الحس الحقيقي مكان الحس الانفعالي وتحول كل ذلك إلى وضع أدبي يخضع لمستجدات التجربة المعيشية والمعاناة على السواء.

[1]– فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 501.

[2]– سالم أحمد الحمداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحدبث، ص 195.

تعد الصلة بين الأدب وعلم الوراثة التي "وضع مبادءها **هيبوليت تين** في نظريته القائمة على تحقيق السيرة بين الأدب من جهة وبين الوراثة والبيئة والزمان واحدة من العوامل التي تركت آثارها في المذهب الطبيعي"[1]، فهذا الاتجاه نمى وتطور مثل الكائنات العضوية حتى استقر على قواعد وخصائص مميزة مر بها عبر مراحل طويلة وحاسمة، سبغها النضج الفكري وتوجهات فلسفيه، وروح العصر بتفاصيله الداخلية والخارجية فوصلت إلى صورتها المعروفة في العصر الجديد، حيث تبلورت أفكارها من خلال جدودها الشرعيين، بداية ومفكريها الذين جعلوها تتزين بغير زي الواقعيات الأخرى فكانت الواقعية الطبيعية، نتيجة تلقائية لهذا العصر الذي عرف أيضا بعصر المجتمع، والطبقات الكادحة وعصر العلم والمادية، في سبيل بناء جسر بين العلم والإنسانيات" فالمنهج الطبيعي كما طرحه منظروه، كان نتيجة رغبة جامحة في التحرر من قوانين الكلاسيكية الصارمة القاتلة لأي خلق جديد، لقوالب أخرى غير القوالب الموروثة عن اليونانيين والرومانيين، وكان كذلك نتيجة رغبة صادقة في الاتصال بواقع حي يرفض الخيال كما يرفض الهرب من الحاضر"[2]، لو نظرنا إلى عوامل نشوء هذا الاتجاه الواقعي من خلال ما سبق طرحه لوجدنا، الاهتمام منصبا على الاستجابة لمعطيات العصر، وروحه العلمية من جهة، وردا على الأكاديمية الكلاسيكية والأخيلة الرومانتيكية من جهة أخرى.

قام الاتجاه الواقعي على أسس معرفية ومساءلات تروم الاقتراب من العمل بقناعات مختلفة، ومرجعيات متعددة فهي من أهم النواتج الأدبية التي تعتبر عن واقع الإنسان، فبتعدد المجتمعات وتأزم ملابساتها تعددت اتجاهاتها في شكلها ومضمونها، فشكلت بذلك جدلية التأثير والتأثر بين واقع الفرد وأدبه، فانتهج هذا الاتجاه نهجا واقعيا جديدا، حينما لجأ إلى التجربة العلمية ليغترف من بحورها العميقة باحثة عن آليات جديدة، قادرة على كشف خبايا المجتمع مستعيرة تقنيات جديدة "وكانت فرنسا المهد الأول لنشوئه وتحديد مفهومه خصوصا بعد أن انتهت إلى **إميل زولا** الذي صار الأب الشرعي له، منذ نشر الطبعة الثانية لرواية

[1]– المرجع السابق، ص 196.

[2]– ليلى عنان، الواقعية في الأدب الفرنسي، ص 22.

"تيريز راكان" عام 1867م، بل صار منذ آنئذ رائد الرواية التجريبية العلمية دون منازع، وانطلقت هذه النزعة الطبيعية من فرنسا، حيث ظهر في المرة الأولى في عقد 1870م وانتشرت في جميع أوربا طوال العشرين السنة التالية"[1]، تدعيما للرؤية السابقة تأسست وتأصلت الواقعية الطبيعية على يد **إميل زولا** وإليه يعود الفضل في بلوره اتجاهها وحقيقتها كما صرح **جان لميثر** عام 1891: "الطبيعة هي **زولا زولا** وحده، فزولا يعتبر خالقها وواضع قواعدها بفضل ما أوتي من موهبة عظيمة وإطلاع علمي لا يستهان به"،[2]من هنا يلح الحديث على أن له وجود للطبيعية دون **زولا**، الذي أسس بنيانها وكينونتها، وحضورها على أرض الواقع، بحسه المعرفي الفائق، وذوقه العلمي المتميز حتى لو كانت نظرية الطبيعية قد اختمرت في ذهنه منذ الستينات فإن **زولا** لم يفض بها إلى خواص المثقفين إلا في عام 1866م، بمناسبة انعقاد المؤتمر العلمي "بايكس"، ومن ثم تتواتر مقالاته النظرية بانتظام، قبل أن تنشرها جريدة الفيجار كاملة عام 1880م، تحت عنوان "حملة" وبإصدار الرواية التجريبية عام 1880م، وروائيين طبيعيين عام 1881م، والطبيعية في المسرح عام 1881م، تكتمل آراء زولا النظرية، وفي هذه الفطرة يتقلد **زولا** زمام المدرسة الطبيعية"،[3] وعليه يمكن الجزم بأن **زولا** مؤسطر للاتجاه الواقعي الطبيعي ومنظرا له عبر مقالاته العديدة، إضافة إلى أعمال سابقيه، كل ذلك توج بكتابي حملة والرواية التجريبية.

يستقيم القول من هذه الانطلاقة؛ أن هذا الاتجاه وجد سبيله في الساحة الأدبية، من خلال محفزين على الإبداع في التنظير والتطبيق قصد إبرازه، والذي ما انفك يبحث عن تقنية جديدة يفسر بها سلوكات الأفراد وواقعه وربطها بالأدب، فقد استطاع **زولا** "أن يستفيد من تجارب السابقين عليه، فأخذ من آراء وفلسفة الواقعيين والوضعيين وتأثر بآراء **هيبوليت أدولف تين** كما استفاد من آراء ومناهج التجريبيين وعلماء الطب وعلوم الحياة".[4]

---

[1]– مجموعة من المؤلفين، تاريخ الآداب الأوروبية، ص 33.

[2]– زبير دراقي، محاضرات في الأدب الأجنبي، ص 74.

[3]– المرجع نفسه، ص 75.

[4]– رفعت زكي محمود عفيفي، المدارس الأدبية الأوروبية وأثرها في الأدب العربي، 1992، ص 59.

يلوح من هنا أن هذا المنحى الواقعي، استقطب العديد من العلوم ويضعنا في بوتقة أساسها ثنائية العلاقة بين الواقع، والنظريات العلمية والتفاعل الحاصل بينهما والتي كانت ثمرة أقلام مفكرين وفلاسفة وعلماء واجتماعيين، فاقتبس **زولا** من نظرياتهم وأفكارهم لاتجاهه الأدبي، فارتقت به وبأسسه فعد رائد هذه الواقعية، وقد كتب قصته الشهيرة "الكوميديا البشرية ليجسد مبادئها، وليطبق نظريات "**أرون**" في التطور و"**مندل**" في الوراثة "**وكلود بنارد**" في الطب، ويثبت أن سلوك الإنسان وفكره ومشاعره، نتائج طبيعية لما تقوله هذه النظريات".[1]

قادت الكتابة الواقعية الطبيعية الكثير من المؤلفات المهمة والأفكار والنظريات السابقة في علوم شتى، وأتاحت لها ترسيخ جذورها وامتداد عروقها، فالجهود السابقة لم تكن غائبة عن مضمونها وما تصبو إليه، فهي تقنية تتذرع بالتجريب والتحليل والعلم، ونصها تراكم أبحاث متعددة ومزيج من أفكار سابقة، واستعان "**زولا**" بنظريات سابقيه في الوراثة والطب والتطور وعلم النفس، ووظفها في مجالي الأدب والفن، إذ "سعى في مذهبه إلى تطبيق النظريات العلمية الاجتماعية والإنسانية، ويرمي في واقعيته العلمية إلى أن تكون للفن رسالة هي قيادة الإنسانية"[2]، ولعل استعانته بذلك سمح له بالتعبير عن الواقع أكثر، في ظلال التقدم العلمي، وكشف لتجربته التي استقى في سبيل بلورتها مناهل عديدة، زادتها نضجا وثراء وإطعاما بآليات تجريبية كثيرة، بل وجعل منه في كثير من الأحيان، وسيلة فنية لتمرير حمولات دلالية كبيرة مصطبغة بروح علمية.

لا ريب أن الطبيعية التزمت بإنتاجها أقلام وقمم أدبية ومبدعين، أخذت على عاتقها مسؤولية إخراجها للعالم، وتطبيقها في ميادين شتى، أدى ذلك فيما بعد إلى إيقاظ الوعي بإيجابياته من التعاطي معها برؤية تغييرية مؤثرة، ومن ثم لا يمكن إغفال الجهود والمرجعيات لها وللنوع الأدبي، وهنا يوضح **زولا** بأن "الطبيعية في الأدب ليست اختراعا مجردا مضحكا، يخرج من خيال مشرح، يطمع برئاسة مدرسة...، إن الطبيعية ليست سوى طريقة، أو هي على

[1]– عبد الباسط بدر، مذاهب الأدب الغربي "رؤية إسلامية"، ص 56.

[2]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، د، ط، 1997، ص 56.

الأقل تطور إنها من جهة نهاية المطاف لبعض أعمال السابقين، ومن جهة أخرى النتيجة الطبيعية لحالة جديدة للتمدن"[1]، فهذا الاتجاه استوعب حمولات متنوعة، تتداخل فيها مختلف العلوم والمكونات الثقافية، واتخذت دلالتها من التحام وتسرب أفكار سابقة كانت بداية آخرين، فساروا بها واستكملوا طريقها، من جهة ومن جهة أخرى، نجد التمدن الحضاري قد أعطاها عصرنتها وعلمانياتها إذ يعود "**زولا** بالطبيعية إلى **(دينيس ديدرو، 1713-1784 Denis Diderot)** أبو الإيجابيين، اليوم تولد طرق الملاحظة والمعاناة المطبقة على الأدب، وبينما ينحدر الرومانسيون من **(جان جاك روسو،1712-1778 Jean-Jacques Rousseau)** مرورا **(فرانسو رينيه الفيكونت دوشاتوبريان،1768-1848 François-René de Chateaubriand)** و**(الفونس دي لامارتين، 1790-1869 Alphonse de Lamartine)** و **(فيكتور ماري هوغو،1802-1885 Victor Marie Houg)** **(لأمانتين أورور لوسيل دوبين،1804-1876 Amantine Aurore Lucile Dupin)** فإن الطبيعيين ينحدرون من **ديدروا**، مرورا بـ **ستندال** و**بلزاك** و**فلوبير** و**الغونغور**"[2] فالطبيعية من هنا لها جدودها، هذا ما يثبت أن لها جذور منذ القدم، لكنها انفتحت على مستجدات النظريات والعلوم في رحلة لمواكبة العصر، ولتفعيل ثمار المعارف والتمدن، فتحققت الاستفادة من هذا الاتجاه، وتم استثمار الآليات والإجراءات التي أثبتت كفايتها في تطوير بحثها وذائقتها الأدبية والعلمية.

ارتبطت الطبيعية بالمذهب الطبيعي ويعتبر "**(أدموند دي غونكور،1822-1896 Edmond de Goncourt)** أحد مؤسسيه في الأدب، وأحد بناة أصوله...، ولأن إنتاجه يمثل حملة أخلاقية علمية على ظروف الحياة الاجتماعية، كما يبدو في قصته (جيريمي نيلاسرتو 1865م) أو (السامية الشرسة)، فإن **زولا** مع ذلك يكاد يكون الرائد الحقيقي لهذا المذهب، الذي لا يكتفي بالملاحظة، بل يستدعي التجارب والأبحاث العضوية والفيزيولوجية،

[1]- فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 249.

[2]- المرجع نفسه، ص 250.

لمعرفة حقائق الإنسان وحقائق الوجود العميقة"[1]، وهو الأمر الذي ينبئ بالقدرة الفائقة **لزولا**، وفهمه العميق لواقع الإنسان وكل ما سبق من أفكار وتغييرات مختلفة، واستيعابه جهود سابقيه، ليلفت هذا المذهب مخاض التشكل في كتاباتهم لكن "**زولا**" استطاع أن يوسم به ويعتلي قمته، ليصبح اسمه مقترنا به وبالواقعية الطبيعية، ولعله من الجائز القول"أن إسهامات الأخوان **جونكور**، ودورهما البالغ في تطعيم هذا الاتجاه، ذلك أن ما نادى به نداء جديد، في القرن 19م، في تصوير آفات بؤساء المجتمع الباريسي في الطبقات الدنيا، هو الذي فتح الباب لهذا النوع من المؤلفات وشجع كتاب المدرسة الطبيعية في تطرقهم، والبحث عن شواذ الطبيعية والالتزام به"[2]، وعلى هذا الأساس حصد العديد من الكتاب الكثير من جهود الأخوين – **جونكور**– في سبيل تصوير الفئات الكادحة والدنيا اجتماعيا ونفسيا، فاندمجت هذه الأفكار الواقعية، في نصوص الجيل الجديد كونهم تأثروا بها وفهموها فهما سليما، وتخدم نزعهتم الجديدة "فآراء **الجونكور** التي عبرا عنها في مقدمات بعض رؤياتهم تصلح في الواقع للتعبير فعلا عن آراء **إميل زولا** وأصدقائه، برغم أن هذا الجيل الجديد من الكتاب، زادت عليه نزعة جديدة لم يعرفها جيل 1850م وهي نزعة العلم في الأدب ونزعة القصة التجريبية"[3]، فجذور الطبيعية وإرهاصاتها، كانت فيما بعد إضاءات أولية لكتاب الجيل الثاني وقتئذ، فقط ما يميزه عن سابقيهم نزعتهم العلمية في الأدب والفن.

لاح نجم الاتجاه الواقعي الطبيعي على يد "**زولا**" الذي كتب معبرا: "لا أريد أن أقرر شأن **بلزاك**، كيف يجب أن يكون نظام الحياة البشرية، ولا أن أكون سياسيا أو فيلسوفا أو أخلاقيا، إن اللوحة التي أرسمها تحليل بسيط لشريحة من الواقع كما هو"[4]، والبين من هنا اعتراف "**زولا**" وتأكيده على واقعية **بلزاك** الفذة، في دراسته نظام الحياة البشرية، أما ما يصبو هو إليه ببساطة تسليط الضوء على شريحة معينة من المجتمع كما هي حقيقتها، ويسير الكاتب ذاته أنه استفاد

[1]– سيد حامد النساج، في الرومانسية والواقعية، ص 82.

[2]– ليلى عنان، الواقعية في الأدب الفرنسي، ص 42، ص 43

[3]– المرجع نفسه، ص 45.

[4]– سالم أحمد الحمداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، ص 194.

من تجارب" **(كولد برنارد، 1813-1878 Claude Bernard)** وما ذهب إليه "أن الطريق العلمية الصارمة المطبقة على الأجسام الخام، يجب أن تطبق على الأجسام الحية، ويجب كذلك بحسب **زولا** أن تطبيق هذه الطريقة على الحياة العاطفية والفكرية"[1]، ويستشف مما ذكر أن هذا الاتجاه ينهض على أساس العلم وتجاربه في الأدب حتى أن روايته الطبيعية هي "تجربة حقيقية يجربها الروائي على الإنسان مستعينا بالملاحظة"[2]، وهذا غير خاف أن رواية المنهج التجريبي، تستند على قرائن العقل، وتتجلى فيها سمة العلم، حتى أن "الروائي يتكون من مراقب ومن مختبر وقي مقدمة تيريز راكان وأيضا مذهب الطبيعية في المشرح، والروائيون الطبيعيون، ولا سيما في الرواية التجريبية **(Expérimentale)** صاغ **زولا** نظريته حول الرواية التي يصفها اختباره، وسعى طموحه إلى منحه مذهب الطبيعة، وإلى منح الأدباء الأداة لنهج دقيق ملزم"[3]، يبدو من هنا أن **زولا**، استطاع فتح عهد جديد للواقعية، مؤسسا لكتاباته على فكرة التجربة والملاحظة، بدل الحياة والصنعة والإلمام الرومانسي، وتحول الأديب إلى مختبر وصانع ومنتج، ينحت من الواقع عوالم أدبية حسية وواقعية.

تعد الممارسة الإبداعية التي رمى إليها **زولا** "شبيهة إلى حد كبير بنشاط كل من الطبيب والمحضر والقاضي فإن العالم هو مستنطق الطبيعة، فالروائي مستنطق الناس وأهواءهم، وكان الروائي أن يمتلك آلية الظواهر عند الإنسان، وأن يظهر وسائل عمل التظاهرات الفكرية والشهوانية، كما يشرحها لنا الفيزيولوجي تحت تأثير الوراثة والظروف المحيطة بها، ثم يظهر الإنسان الحي في البيئة الاجتماعية"[4]، فالروائي من منظور **زولا** يجب أن تكون له مقدرة المحلل والمختبر والملاحظ، ويعمد إلى إسقاط كل ذلك في عمله الروائي، المنتهج فيه التشريح والمؤثرات الاجتماعية والنفسية.

---

[1]- فيلب فان تيغيم، المذاهب الأدبي الكبرى في فرنسا، ص 251.

[2]- المرجع نفسه، ص 251.

[3]- مجموعة من المؤلفين، تاريخ الآداب الأوروبية، ص 35.

[4]- فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 264.

كانت الواقعية التي سعى **زولا** إلى تعميقها "تقوم على التجربة الأدبية وإلى تحطيم ماهو فوق الطبيعي، ميتافيزيقيا وما ليس عقليا وذهب أن الكاتب يجب أن يذهب في دراسته الفنية، مسلك العالم في معلمه، والطبيب في تجاربه على أن تتفق تجاربه في القصة والمسرح مع النتائج والنظريات التي انتهى إليها العلماء، ودعا أيضا إلى التمسك بالتحليل النفسي وإعطائه الأهمية اللائقة"[1]، وبهذا استطاع **زولا** أن يحضر غمار الروائي الشبيه بعمل العالم والطبيب والقاضي، القائمة على التجربة والبرهان والعلم، ورفض كل ما هو غير حقيقي، والروائي يجب أن يصل بعمله إلى نتائج انتهى العلماء إليها وأيدها العلم، إذ لجأ **زولا** في كتابة ورياته إلى "تجارب علم الطبيعة واخذ بقوانين علم الوراثة، وعني بالمظاهر الفيزيولوجي لشخوصه"[2]، وهنا يتراءى لنا الهدف من واقعيته، بإدخال منهج مزدوج من الملاحظة والتجريب للارتقاء بالعمل، وإعطائه صنف العلمية.

يرمي الروائي **زولا** في واقعتيه العلمية إلى أن تكون للفن رسالة هي " قيادة الإنسانية وقد سبقه **بلزاك** إلى تأليف قصص اجتماعية محضة، لم يتكلف فيها التطبيق للنظريات العلمية في أدبه، كما فعل **زولا**، فكان أكثر عمقا وأخص أثرا، وقد وصف في واقعيته المجتمع الفرنسي في عصره، وولع كما ولع "**زولا**" بتصوير الشر كما هو في الواقع، وغرضها كليهما هو الوقوف على هذا الشر للثورة عليه، وما يترتب على ذلك من تغير نظام المجتمع من وراء هذا التصوير"[3]، بهذا الفهم يتقاطع كل من **بلزاك** و**زولا** في تصوير الجوانب السلبية للفرد والمجتمع، وما يميز الثاني أن واقعيته مصاحبة للملاحظة والتجديد العلمي، ومن هنا تظهر أن "الطبيعية تتبع الواقعية فيما يتعلق بالملاحظة، و**بلزاك** هو الشديد الذي يعترف به **زولا** دائما ولكن يجب على الملاحظة – وهذا هو نصيب المذهب الطبيعي– أن يقودها افتراض ينبغي تدقيقه"[4]، من

[1]– سيد حامد النساج، في الرومانسية والواقعية، ص 80.

[2]– سالم أحمد الحمداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب الغربي الحديث، ص 195.

[3]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 313.

[4]– فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 256.

هنا فإن الفنان الواقعي استلهم أفكاره من مرجعيات واقعية، وتعمقه في سلبيات المجتمع وفضحها، قصد إصلاحها أكثر، وكل ذلك يرتكز على الملاحظة الدقيقة.

إن الانفتاح الذي عرفته الواقعية انفتاح إيجابي لأنه وسع من دائرتها، مستعينة بالنظريات الحديثة، إلى أن انبثق شكل جديد ظهر مع **إميل زولا** الذي "هاجم الرومنسيين وانتقد أعمالهم في البلاغة والخيال وتقديس الفرد، وأسطرة الخلق الأدبي والعزوف عن مادية الواقع، كما هاجم الغنائية المفرطة.... فالعلم هو الذي يعد العدة للقرن العشرين.. كفى غنائية، كفى كلمات كبيرة جوفاء عليكم بالحقائق، ثقوا بالحقائق وحدها، الحاجة الوحيدة الآن هي قوة الحقيقة"[1]، من هذا المفهوم يتضح أن إغراق الرومانسيين في الأخيلة هاجمها "**زولا**" في بناء واقعيته لاعتماده المناهج العلمية الصارمة، التي أعطت ثمارها في شتى مجالات المعرفة العلمية وخاصة مناهج التحليل والملاحظة والتجريب، والتوثيق والمقارنة التي عدها أساسا متينا لواقعتيه، إذ نجده مدين "لعلم الوراثة وعلم الأحياء وعلم البيئة والطب التجريبي، فرأى أن كاتب "المدخل إلى الطب التجريبي **لكلود برنادر**، هو بمثابة إنجيل تيار الواقعية الطبيعية، نظرا لما أودعه صاحبه في ثناياه من نظريات علمية ثورية، والذي وجد فيه **زولا** تعبيرا كاملا "لنظرياته"[2]، وهنا يتأكد أن **زولا**، قد استلهم واستحضر علوما شتى ما يخدم نظريته وملاحظاته، بخاصة أفكار **كلود برنارد** في الطب التجريبي.

استطاع **زولا** تجسيد نظريته، وتراكمه المعروف في سلسلة من الروايات، منها "رواية (آل روغونماركار)، التي وصف فيها التاريخ الطبيعي والاجتماعي للعائلة خلال نظام الإمبراطورية الثانية أما رواياته التي سمت به إلى دورة العالمية، فنذكر رواية (الفلاحون) ورواية (جيرمينال) 1885م، التي ارتجف قراؤها حين يقرؤون وصف حياة عمال المناجم في شمالي فرنسا، ومحاولاتهم الفاشلة في إصلاح مستوى مهنة تقتل الأطفال ، قبل أن يكبروا ...ووصف إضراب العمال في المنجم، وردود الفعل المختلفة، ونتيجة كل هذا التحرك العنيف بكل تفاصليه على

[1]– الطيب بودربالة، السعيد جاب الله، الواقعية في الأدب، ص 62.

[2] – المرجع نفسه، ص 62.

سكان المدينة التي لا تحيا إلا بفحم هذا المنجم، جاعلا شخصيات الموضوع رمزا صريحا للمأساة التي صورها"[1]، فروايته هذه تغلغل فيها بتصوير متفحص، لحياة الكادحين وسط المناجم، فهي تعد بحث ملحمة البروليتاريا في القرن 19م، إذ جاء تأثير هذا العمل القيم **لزولا**، ليحول مجرى تاريخ كتابة القصة بعد ما مهد لهذا التحول كل من **بلزاك** و**فلوبير**، فقد سلط الضوء **زولا** على الواقع المأساوي والمعاناة اليومية للطبقات الشعبية والعملية البسيطة مع الفقر والجوع والمرض وجد ذلك عبر مجموعة من العائلات في القرن التاسع عشر، أي أثناء الثورة الصناعية والأزمة السياسية والاقتصادية بفرنسا، وكانت هذه القصص في الحقيقة "هجوما عنيفا على مجتمع إمبراطورية نابليون الثالث، الذي تسبب في خلق هذه الرواية **لزولا**، بانهيار وهزيمة 1870م، وقد اعترف أن قصصه تصور انفجار الشهوات في مجتمع يتمرغ باللذات".[2] فروايته كشفت حركة الحياة والنفس، من خلال الكشف عن الدوافع التي تسير أمور عصره ونقلت العالم الذي يعيشه الكادحون في المناجم وكيف ينهش الفحم أجسادهم، وصراعهم المستمر من أجل التغلب على الجوع والتحرر من قيوده، كما كشفت صورة البذخ والانحلال والظلم وأثاره على الصعيد الجسدي للعمال كما صور فيها مأساة الفرد التي ترده اللاعدالة الاجتماعية واللامبالاة، إلى عامل مضرب مطالب بحقوقه منطلقا من المنجم القبو ما رشح **زولا** إلى اعتلاء كرسي الرئاسة والزعامة دون جدال لهذا المذهب.

لا تتوقف أعماله عند هذه الرواية التي لاح اسمه من ورائها في سماء الواقعية الطبيعية فكلفت له إمارة هذا المذهب إضافة إلى أعمال أخرى منها "(ثروة آل روكون 1871) و (الأرض 1887) و(الدابة البشرية1890م)،و (الدكتور باسكال 1893م) و(نانا 1880م)"[3] التي برهن فيها على دور البيئة الحاسم في الطبيعة والمجتمع وعلى دور الوراثة في حياة الإنسان، كما أنه أدخل علوما أخرى، محاولا تفسير الظاهرة الفكرية الأدبية من خلالها، فاضحا الاستغلاليين والانتهازيين، مؤكدا على واقعية أسلافه وعلى طبيعته لم يتراجع التي كان فيها

[1]– ليلى عنان، الواقعية في الأدب الفرنسي، ص 47.

[2]– المرجع نفسه، ص 47.

[3]– مجموعة من المؤلفين، تاريخ الآداب الأوروبية، ص 36.

فنانا وعالما ومحللا وإنسانا، فجاءت رواياته قنبلة في سماء المثقفين، إضافة إلى تجارب سردية جمة بحث فيها عن آليات جديدة رسخت مذهبه وأفكاره ودفعت بهما إلى الارتقاء.

لا يمكننا في هذا السياق أن نعزل من حيز الاتجاه الواقعي الطبيعي أعمال الروائي **غوستاف فلوبير** نظرا لتنوع الموضوعات التي طرحها ولقيمها الجمالية، خاصة روايته (مدام بوفاري) الذي كان حريصا على أن ترى النور، في أبهى حلة حتى وإن طال مخاضها، وقد كتبها ما "بين عامي (1851-1857م) فروايته خرجت من رحم الإبداع الواقعي، وكان لها صدى كبير عندما نشرت لأول مرة في مجلة ريفودي باري عام 1856م، قبل ظهورها في كتاب، والقصة تصور واقع الحياة في مدينة عادية من الريف الفرنسي، إذ ذاك حياة الكآبة والملل والقبح، لقد صور **فلوبير** تأثير هذا المناخ على شخصية ضعيفة هي آما بوفاري، هذا العالم اليائس الذي لا تجد فيه غير الخيانة الزوجية للهروب من قبحه، وكان هذا التصوير لحياة البورجوازية بزيف في هذا العصر وهي أول قصة قيمة لهذا الاتجاه الجديد، سبب اتهام مؤلفها قضائيا بكتابة رواية مخلة بالآداب.....أفزعت واقعيتها أخلاقيات السلطة الفرنسية عند نشرها"،[1] إن روايته سلطت الضوء على الريف الفرنسي، وركزت على شخصياته بواقعية، وما تعانيه انطلاقا من بطلة روايته أما بوفاري في ظل بؤس وقهر العالم وتسلط البورجوازية.

هدف من وراء روايته "نقل القبح دون تجميل، وجعل روايته بأسلوب جميل مع موضوعية واعتبر الأسلوب أمر حياته الوحيد وعقيدة فنة والضرورة الوحيدة التي يقبل قيودها ونجح في إقناع قرائه وشباب الكتاب من بعده، و أن الكتابة تستطيع نقل صورة حقيقية من الواقع دون أدنى تدخل من المؤلف الذي ينقل للقارئ ما حدث وأن بطل القصة يستطيع أن يكون مثل آما، أو شارل بوفاري، فشخصيات قصته من غالبية الناس"،[2] **ففلوبير** أقام عماد روايته على واقع الناس البسطاء، إذ جسد فيها شيئا من إحساس الشعب واقعية وموضوعية شديدة، وملاحظته الدقيقة وعلى توصيف النماذج البشرية العادية من الذاتية، كما أنه استطاع أن

[1]- ليلى عنان، الواقعية في الأدب الفرنسي، ص 32،34.

[2]- المرجع نفسه، ص 39،40.

يرسم التطورات النفسية التي عاشتها بطلة الرواية بدقة متناهية واصطدامها القاسي بالواقع، حتى قال البعض:" إن وصف **فلوبير** للقرية التي عاشت فيها البطلة كانت غاية في الدقة، لدرجة أنهم تعرفوا على الاسم الحقيقي لمسرح الأحداث"[1]، وهذا وإن دل على شيء إنما يدل على قدراته الفائقة على الوصف وتفاصيله وهذا نراه سبب رئيسيا في نجاح روايته وواقعيته.

يمضي الروائي**غوستاف فلوبير** مصورا قسوة العالم، الذي فرض على الناس الكادحين، فجاءت روايته لتدل على أن الواقعية تستطيع خلق تحفة رائعة، ولدت من رحم الواقع الاجتماعي إذ صاغ روايته في أحسن بيان، وتعبير وصياغة وحيادية، وكذا واقعية الزمان والمكان هذا ما جعلها أشهر ما كتب قطعا وقتئذ، وقد كتب في هذا الصدد قائلا:" لقد كتبت مدام بوفاري لأضايق **شامفلوري**، ولأبرهن له أن التعسف البورجوازي والأحاسيس الرخيصة تستطيع هي أيضا، أن يتضمنها أسلوب جميل" [2]، فروايته صورت الحياة الريفية في ظل التعسف البرجوازي، وما نجم عن هذا الأخير من تأزم وقلق وألم، مولدا هو الآخر أحاسيس رخيصة متقصيا في ذلك الموضوعية ،إذ يرى أن الروائي لا يبلغ الكمال ما لم يبعد أفكاره وانفعالاته وعواطفه الخاصة، ويبقى جامدا إزاء المادة التي يصورها، إنه أشبه بالعالم إزاء الطبيعة التي يدرسها وأشبه بالقاضي في عدالته إزاء تجرده أمام الخصمين، إن **فلوبير** موضوعي" يعنى بالبيئة التي تجري فيها الأحداث وينظر إلى الناس كما يبدون في حياتهم اليومية الطبيعية، ملاحظ حركاتهم وسكناتهم ،"والفن الواقعي صحيح من الوجهة العلمية، فإنه لا يقدم شيئا غير مضبوط وفير قائم على التقصي"[3]، فواقعيته تتجلى في نقل وتصوير واقع الناس على طبيعتهم، بعيدا عن الخيال والزيف، متقصيا الموضوعية في النقل، وهنا تتلخص زاوية الحقيقة وميله إلى المذهب الواقعي الطبيعي.

---

[1]– المرجع السابق، ص 34.

[2]– ليلى عنان: الواقعية في الأدب الفرنسي، ص 37.

[3]– علي جواد الطاهر، الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، منشورات دار الجاحظ، بغداد، العراق، د، ط، 1983ص 30–31.

حصدت الواقعية الطبيعية في مسارها ومراحل تطورها، العديد من الثيمات التي تفردت بها، ولا بد لنا من هذا السياق أن نعدد بعضا منها" كاهتمام هذا الاتجاه بتصوير العالم من الوجهة العقلانية المادية فقط والابتعاد التام عن المثالية والإخلاص الكامل للعلم الطبيعي، والفلسفة المادية والوضعية وقد أضاف **زولا** إلى هذا السيجمون فرويدية، وتأثير البيئة في تكوين السلوك والطباع"[1]، فيبرز من هنا الطابع العلمي لهذه الواقعية ما تتسم به أيضا "المبالغة في التزام الواقع الطبيعي، إلى درجة الاهتمام بالأمور القبيحة والمقرفة والوضعية والألفاظ البذيئة بدعوى أن ذلك من تصوير الواقع الحقيقي تصويرا علميا أمينا، لا موزاية فيه فلا داعي للترفع عنه"[2]، ومن هنا يتضح أنها ركزت على الجوانب السلبية في الفرد والمجتمع، وجعلتها أساس موضوعاتها، مسايرة في ذلك العلم الذي يقتضي الأمانة.

ركزت الطبيعة أيضا على "معالجة أمراض المجتمع وسلبياته وذهبت إلى أن الطبقة الفقيرة أو العناصر الدنيا هي بيت الداء، فراحت تشرح تلك الطبقة، وتبسط آفاتها من فقر مدقع وظلم ... الخ، أي: أنها اختارت من الواقع أسوأ ما فيه ومن الحياة شر عناصرها".[3] فجل موضوعاتها تختص وتحتوي الفئة البسيطة.

تمتاز أيضا "بتأكديها على تصوير البيئة الاجتماعية، وعاهات الجبلة البشرية، ومفاسد المجتمع البورجوازي، وتحاول أن تجعل من الأدب شيئا صادقا، مهما يكن فظا وتؤكد على وصف الشقاء الاجتماعي مهما كان مؤلما، ليكون الإبداع وثيقة إنسانية وتستعين في ذلك بالتجارب والأبحاث العضوية والإحيائية، وتحليل الغرائز الأولية لمعرفة حقائق الإنسان العميقة".[4] فمكونها الخطابي أساسه تعرية وكشف فساد طبقة البورجوازية ونقل معاناة وبؤس المادحين رامية في ذلك توظيف ثمار العلم.

---

[1]– عواطف أدم، رزق الله سعد، مدارس الأدب في العصر الحديث (دراسة تأصيلية)، ص 712.

[2]– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 143.

[3]– وليد قصاب، المذاهب الأدبية الغربية (رؤية فكرية وفنية)، ص62.

[4]– رفعت زكي محمود عفيفي، المدارس الادبية الأوروبية وأثرها في الأدب العربي، ص 59.

حملت الواقعية الطبيعية في طياتها، "جميع مبادئ الواقعية النقدية، وتزيد عليها في تأثيرها الشديد بالنظريات العلمية ودعوتها إلى تطبيقها في المجالات الإنسانية وإظهارها في العمل الأدبي".[1] من هنا فإنها تتفق مع الواقعية الانتقادية إلى أنها تعني بإدخال الطبيعية والطرق العلمية للأدب أما عن روادها فقد أورد **برونتير** في كتابه الرواية الطبيعية عام 1883م، مجموعة من الأسماء على أنهم رواد هذا المذهب، أمثال **فلوبير، دوديه، موباسان، (جورج إليوت،1819-1880 George Eliot)** فضلا **عن زولا**، وإن كان هنا من سبقه من الأدباء، الذي ربطوا الأدب بهذا الاتجاه العلمي مثل **شامفلوري** و(**ويليام جيمس ديورانت، 1885- 1981 William James Durant**) فإنهم لم يستطيعوا اللحاق بمحاولته ولا الوصول إلى مستواه الفني في معالجاته الروائية ولذلك وجد من الكتاب من يقول:" إن الطبيعة هي مذهب **زولا**، بما تتضمنه من معالجة علمية وفلسفة حتمية مادية".[2] فاستلهام الكتاب موضوعات نصوص مؤلفاتهم من واقع الحياة جعل من أحداثها منطلقاتهم وتأسيس أسئلتها الخاصة من صميم إشكالات المجتمع كفلت لهم ريادة من المذهب.

إن تمكن الظروف التاريخية والاجتماعية الصعبة المتوترة، أثرت على رؤى وتوجهات الكتاب خصوصا وتصاعد موجات العلم، فأفضت هذه الأزمات بالأدباء بالبحث عن اتجاه أدبي يبدع فيه الأديب ويملي عليه رواج العلوم وتقفي خطاها، فتنفست الواقعية الطبيعية، وخرجت من معطف الاتجاه الواقعي النقدي، فاستقطب خطابها الواقعي اهتمام النقاد والباحثين الذين اشتغلوا على بنيانها المؤسسة لها، وكان لا بد لها أن تترصد الظواهر الاجتماعية، وتكشف عن عللها التي تسببت في خلق تأزم، وانقباض وتشاؤم الفرد، فتوغلت في التفاصيل اليومية لرصد أدق جزئياته، وتسجيل أعمق لحظاته، والتماهي مع حيثياته الراهنة، معتمدة أحدث العلوم والنظريات في شتى المجالات لتفسير وفهم سلوك وطبيعة الأفراد ،ووجدت طريقها مع جدودها لتنطوي فيما بعد على كثير من مظاهر الفرادة، أهلتها لترتقي إلى سلم الواقعيات

[1]– عبد الباسط بدر، مذاهب الأدب الغربي، ص 55.

[2]– سالم أحمد الحمداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، ص 194.

في زمنها مع الأدب الشرعي لها **(إميل زولا)**، وببزوغ أقلام أدبية ماهرة أمثال **فلوبير**، **ستندال**، جعلت القاصي والداني يعرفها، فالواقعية لم تجمد أبدا بل ظلت تقي الأدب وتقدمه في طروحات جديدة، ما أدى إلى ولادة واقعيات أخرى نحو الواقعية الاشتراكية.

تمكنت الواقعية من فرض مكان لها في الحقل الثقافي، فشقت طريقها في مضماره، لتكتسب شرعية التمثيل الاجتماعي وتصبح مرجعية معرفية، يمكن للباحث أن يستعين بها في فهم حركية مجتمعه وآماله وخيباته وانكساراته وانتصاراته، ولم تخرج عن هذه الحركية والفاعلية، فهي لازمت منذ نشأتها الأولى التغيرات التي يعرفها البناء الاجتماعي وتكيفت تبعا لحركة الحياة والمجتمع، فتطورت وتعددت مراحلها واتسعت مساحتها أكثر على خريطة الأدب العالمي، مما دل على قوتها وديمومتها وعلى تأثيرها الجمالي، والذي ضمن لها كل ذلك علاقتها الدائمة والوثيقة بالواقع، فهي لم تغادر موضوعا يتصل بحياة الفرد والمجتمع إلا وطرقته في إطار رؤى فلسفية وأيديولوجية واضحة المعالم، فلم تكد تمضي سنوات قليلة حتى ظهر اتجاه آخر للواقعية ينسج مادته من الأيديولوجيات السائدة آنذاك، وبدأ التفتيش عن سبل تقدمية حقا للتطور الاجتماعي وعن مثل أعلى جمالي يقرب الواقعية تدريجيا من أفكار الاشتراكية، فقامت هذه العملية كمضمون فكري للواقعية الاشتراكية.

3-الواقعية الاشتراكية (socialist réalism)

حرص الروائيون على أن تكون أعمالهم تعكس توجهاتهم الأيديولوجية وكل المستجدات، لتخرج بذلك عن دائرة الاجترار المغلقة إلى طريق التفاعل والانفتاح، بتزويدهم تقنيات جديدة، فعملوا على استيعاب قضايا الشعب الثائر، ووجدوا في النص الشعبي النموذج والمثال والملاذ ليعبر بواسطته عن جرح الذات والجماعة، وتصدعات الواقع الذي ظلت تحكمه المفارقات وتهيمن على يومياته المثقلة سحابة قاتمة من التناقضات، حيث الإقطاع الرأسمالي والانحلال الخلقي، فصار لزاما على الأدب أن ينفتح على قضايا ومواضيع جديده ينبغي معالجتها، منها قضية الاشتراكية.

يجدر بنا المقام هنا أن نلقي نظرة حول مصطلح الاشتراكية أولا، والذي عرفت بأنها هي بالأساس نتاج إدراك الصراعات الطبقية القائمة في المجتمع الحديث بين الملاك وغيرهم. فهي من هذا المعطى تنطوي فكرتها ضروبا متنوعة من التمثيلات الاجتماعية مثل الطبقية وظواهر الواقع، والواقعية لم تكن يوما بمعزل عن تلك السياقات، والتي عملت على تشريح الواقع والاهتمام بقضاياه، واقفة في وجه الإقطاعية والرأسمالية مناديه بنضال البروليتاريا، فولت واقعية اشتراكية مشكله من كل ذلك بؤرة تنطلق منها.

حري بنا بداية أن نقف على دلالتها في المحدد المفهومي المعجمي، مثل ما قدمه المعجم الجمالي الروسي عام 1965م أن "الواقعية الاشتراكية عبارة عن منهج فني، يتمثل في جوهره في الانعكاس الصادق المحدد تاريخيا للواقع، في تطوره الثوري أي: في مسيرة المجتمع نحو الشيوعية".[1] وهنا يتضح أنها تلك الموجة الأدبية المعبرة عن الفكر الاشتراكي الثوري، وقد تداولت المراجع الروسية التعريف الذي ورد بشكل رسمي في إحدى مواد دستور اتحاد الكتاب السوفيتي، الذي وضعه أول مؤتمر لهذا الاتحاد عام 1934م، ونص المادة هو أن "الواقعية الاشتراكية هي المنهج الأساسي للأدب، والنقد الأدبي السوفياتيين وهي تتطلب من الفنان أو الأديب تمثيل الواقع في حالة نموه الثوري تمثيلا صادقا".[2] فهذا التعريف يقوم على صدقية فكرة الواقعية الاشتراكية، التي نشأت في رحم ثوري سياسي اجتماعي، متبعا الأمانة والحقيقة، كما أنها "حصيلة النظرة الماركسية* للفن والأدب، كما هي حصيلة التجربة الأدبية المعاصرة لكتاب الاتحاد السوفييتي والبلدان الاشتراكية الأخرى وأقطار أخرى في العالم".[3] فمفهومها هنا استوعب المعطيات الحزبية والاجتماعية والثورية أيضا، فقام على أساس الجماعة لا الفرد.

إذا انطلقنا من أن الواقعية الاشتراكية في أبسط تعاريفها نجدها تختلف باختلاف الأدباء والأمكنة والأزمنة وطبيعة الممارسات الإبداعية، "إذ نجد الناقد الروسي **كاجان** الذي يراها بمثابة

---

[1]– صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص85.

[2]– وليد قصاب، المذاهب الأدبية الغربية، ص63.

*– الماركسية: مذهب اقتصادي وسياسي واجتماعي، نسبة إلى صاحبه كارل ماركس وأعماله الفكرية.

[3]– حسام الخطيب، محاضرات في تطور الأدب الأوروبي، ص29.

إعادة الخلق الصادق للحياة، وفق معيار المثل الأعلى الاشتراكي، و**غرموف** يرى أنها "منهج فني يتخذ المبادئ الماركسية اللينينية أساسا فكريا وفلسفيا له، أما الأديب الروسي **(ميخائيل شولوخوف، Mikhail Shulukhov 1905-1984)** فيرى أنها نظرة إلى العالم، ترفض مجرد تأمل الواقع والانسحاب منه، وتدعو إلى النضال من أجل تقدم البشرية".[1] مؤكدا على أن هذا المنحى الواقعي ليس له تعريف جامع ومانع، فهو يختلف باختلاف مشارب الأدباء واتجاهاتهم، إلا أن مفهومها أفرغ في قالب سياسي إيديولوجي مشدود بوصال ثوري فكري، إذ نجد كاتبها يرسم ذلك بمنطق فكري سياسي اجتماعي ويدسه في إبداع واقعي اشتراكي، وتدعيما لرؤيتنا السابقة فإنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نتجاهل تلكم الدراسات البحثية القائمة التي تعالج مسائل الواقعية الاشتراكية داخل الخطاب الأدبي، فكان تقصيها حفريا داخل غياهب المعجم العامي، والمؤلفات تستنطق مدلولات دواله القابعة بداخله.

انطلقت فكرة الاتجاه الواقعي الاشتراكي من نطفة ثورية التي أحدثت نقلة نوعية في المسار الواقعي، المستهدفة لتغيير البناءات الفوقية السائدة، كل ذلك في خضم ثقافة جماعة متعدية بمرجعيات اجتماعية وسياسية واقتصادية فتشربت منها، ويعود الفضل في تبني هذه التسمية إلى "المؤتمر الأول للأدباء السوفيات الذي انعقد بموسكو من 17 أوت إلى 01 سبتمبر 1934م، ويعد هذا المؤتمر تحولا تاريخيا في مسار الثقافة السوفياتية وقدمت له جملة من التسميات، تسعى كل واحدة منها إلى التعبير عن المنهج الاشتراكي الجديد في الإبداعات الأدبية والفنية".[2] فهو يقود بالضرورة إلى حركية وتحول الأدب في حضن أوضاع سياسية واجتماعية، فأسفر عن ميلاد وضعية جديدة لمفهوم جديد يحتضن العناصر السابقة، فاقترح له تسميات عديدة نذكر على سبيل المثال لا الحصر بعض هذه العينات التي أثارت نقاشا ساخنا داخل قاعة المؤتمر، مثل شعار "المنهج الواقعي الجدلي المادي، الذي اقترحه ممثلو الأدب البروليتاري، كما اقترح بعضهم تسمية المنهج الجدلي المادي، واقترح ستالين تسمية

[1]- الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص87.

[2]- الطيب بودربالة، السعيد جاب لله، الواقعية في الأدب، ص64.

الواقعية الشيوعية، وذهب آخرون إلى اقتراح الواقعية الثورية والعظيمة، لكن في الأخير استقر الرأي على اعتماد التسمية التي اقترحها **مكسيم غوركي** وهي الواقعية الاشتراكية".[1] والملفت للنظر أن هذه التسميات تقوم على عنصرين هما الشيوعية والثورية، كاشفان بذلك غوار الطبقية الرأسمالية وفقدان سبل الحياة الإنسانية السليمة.

حاز هذا الاتجاه على حقه في الحياة "بعد عام 1932م، لكنه استعمل في الأدبيات السوفيتية منذ العشرينات، عندما كان يجري البحث عن اسم للفن الجديد الذي ولدته الثورة".[2] فحسب المقتبس نجد أن دراسات عدة عكفت على تحديد التسمية التي تشمل كل ما يدعون إليه، والذي كان ميلاده في صفة رسمية عام 1932م، ليستخدم في عشرينات القرن، وهذا يكشف عن نقطة تحول وعن صحوة عقول وفطنتها ونهضة فكر ووعي أمة.

يعد هذا المصطلح الضخم الذي "استخدمه للمرة الأولى **ليون تروتسكي، 1879-1940 Leon Trotsky)** رئيس تحرير صحيفة الأزفيستيا (الأخبار)، لسان حال الحكومة السوفيتية، ورئيس اللجنة التنظيمية لاتحاد الكتاب السوفييت، الذي كتب عام 1932م النهج الأساسي للأدب السوفييتي، هو الواقعية الاشتراكية".[3] من هنا لاحت التسمية لدى النقاد والكتاب وأخذوا يستعملونها في جل مقالاتهم، هذا يدل على الاتفاق في المبادئ وأهمها الثورية الحزبية، فاستقطب من وراء ذلك العديد من المسميات، فهي "الواقعية الملتزمة، ويخصون هذه التسمية بذلك اللون من الأدب الواقعي الذي ظهر بعد الحرب العالمية الأولى، ملتزما فيه الأدب برسالة اجتماعية".[4] فالأديب هنا مرجعيته الشرعية المجتمع كما أنها "واقعية المعسكر الشرقي في أوربا، وتؤمن بالمجتمع والجماهير وتعبر عنها".[5] إضافة لذلك فهي "الواقعية الجدلية أو

---

[1]- المرجع السابق، ص64.

[2]- ي غروموف، الواقعية الاشتراكية (المنهج والأسلوب) تر: عدنان مدانات، دار ابن خلدون، بيروت، ط1، 1975، ص33.

[3]- تشارلز. أ. موزر، تاريخ الأدب الروسي، تر: شوكت يوسف، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د ط)، 2011، ص575.

[4]- رفعت زكي محمود عفيفي، المدارس الأدبية الأوروبية وأثرها في الأدب العربي، ص62.

[5]- المرجع نفسه، ص61.

الاشتراكية".[1] ما يظهر أن هذا الاتجاه الواقعي في حقيقة الأمر لم يكن إغلاقا للعين المجردة على بنى الواقع المتغير بقدر ما كان انفتاحا على أزمات سياسية لاحقة لها علاقة بالحزب، وعلى وثيقة بالفكر والوعي وحركتها في العالم الإنساني، ثم "تطورت الواقعية تدريجيا، وبعد أن ارتبطت بالماركسية واعتمدت أساسا على البروليتاريا، بحثت عن اسم لها فوجدته في الواقعية الاشتراكية، والتي أعلنت ميلادها الرسمي عام 1934، وعد **(ماكسيم غوركي أليكسي مكسيموفيتش بيشكوف، ويعرف باسم Maxim Gorky 1936-1868)** ممثلا لها وأباها، وارتبطت بالدولة والحزب بعد الفلسفة والأدب".[2] ومنه لا يمكن أن يقرأ هذا المصطلح المتفق عليه دون دراسة البنى الاجتماعية، وبالأحرى تتبع وتيرة التغير الاجتماعي الذي على صلة بالماركسية والحزبية هو ذاته.

تجدر الإشارة إلى أن هذا الاتجاه الفني الأدبي توجه إلى ركوب موجة التجديد، موضوعاتيا وفنيا، مدفوعة إلى ذلك بتغيير اهتمامات الكتاب وتغيرات متونه، وقد "وضع **ماكسيم غوركي** مصطلح الواقعية الاشتراكية، ليميز هذا الاتجاه الأدبي عن الاتجاهات الأخرى، ولا سيما الواقعية النقدية، وعلى الرغم أن هذا المصطلح لقي قبولا واسعا، إلا أن دلالته ظلت مضطربة، وأطلقت على أعمال أدبية تتفاوت قيمتها الفنية تفاوت شديد، فهو يطلق في آن واحد على تلك المؤلفات الدعاوية الفارغة التي ألفت في الفترة الستالينية، وكذلك على الروائع الاشتراكية العظيمة مثل الدون الهادي لـ **شولوخوف** والأم **لماكسيم غوركي**".[3] فهذه الأعمال المجيدة بإنسانية موضوعاتها وعيارها الأدبي الثقيل، كفل لها أن تميز عن غيرها وتحمل اسمها، وكان **غوركي** السباق في وضع المصطلح، بعد أن اقترحت العديد منها التي لم تنشأ من براءة، وإنما مصطلح أرادته فلسفة مادية وضعية ماركسية.

---

[1]- محمد خرماش، إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر (الواقعية والواقعية الجدلية)، فاس، المغرب، ج2، ط1، 2006، ص11.

[2]- علي جواد الطاهر، الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، ص33.

[3]- حسام الخطيب، محاضرات في تطور الأدب الأوروبي، ص235.

استدعى الخطاب الواقعي الاشتراكي قضايا وانشغالات المجتمع في مختلف تحولاته، كما استدعى المرجعيات والمصادر التاريخية عند تشكل هويته النصية، ويعد المرجع الأساسي والاجتماعي من أهم التكوينات التي بلورت منظوره الفكري وخطت نظريته، ليجيء فيما بعد المد الاشتراكي كأداة ورواق إبستيمولوجي معرفي، فدق أبواب المجتمع وألم بحيثياته، ويعد الناقد الروسي "**(فيساريون جريجوريفيتش بِلينسكي، 1884- 1811 Belinsky Vissarion Grigoryevich)** هو أول من نظر لهذا المنهج وهو مؤسس علم الجمال الواقعي، ومن الاشتراكيين الخياليين، وقد ناضل في الصحافة والأدب لإخراج روسيا من نير العبودية والاستبداد، ثم يأتي(**نيكولاي غافريلوفيتش تشيرنيشيفسكي 1889-1828، Nikolay Chernyshevsky Gavrilovich)** وهو الثوري الذي عاد إلى ثورة الفلاحين، ونادى بوجوب النضال ومواجهة السلطة والنظام القائم والسلطة التقليدية، والدفاع عن الطبقات المسحوقة ولا سيما الفلاحين المستعبدين الفقراء".[1] من هذا التطور الخطي التبسيطي وقف نقاد روس على قدم وساق منظرين لهذا الاتجاه ورأوا فيه مشروع بعث إنسانية جديدة، وسعوا لتطويره وذلك بمده نفس جديد وبمناهج جديدة إبداعية رغم القمع الستاليني المسلط على الرقاب.

إن الرحم الزمني الذي أنتج فيه هذا التوجه الواقعي كان "في القرن العشرين الذي ظهرت فيه مدرسة واقعية جديدة تختلف عن الواقعية النقدية، وهي الواقعية الاشتراكية التي عرفت في الاتحاد السوفييتي بعد ثورة عام 1917م، وترتبط هذه المدرسة بتأسيس الاتحاد السوفيتي العام للكتاب عام 1932".[2] إذا فهي مسايرة للاتحاد السوفييتي ولا تخرج عن نطاقه، ولم تتم بمعزل عن أحداثه الثقافية والصورية والاجتماعية التي بعثت به فيما بعد والذي نشأ "بعد قيام الثورة الشيوعية في روسيا عام 1917م، وهي تجسد الرؤية الماركسية للأدب، وتعبر عن نظرتها إلى الواقع الذي اهتمت به".[3] فهذا الاتجاه هو المسار والفكر الماركسي، وكذا وجود النظام الاقتصادي الماركسي الذي استغله الكتاب بوعي اشتراكي، فلا يمكن سلخ العلاقة بين هذا

[1]- محمد دحروج، مناهج النقد الأدبي (المناهج الكلاسيكية)، دار البداية، عمان، ط1، 2015، ص311.

[2]- فائق مصطفى عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث، ص74.

[3]- وليد قصاب، المذاهب الأدبية الغربية، (رؤية فكرية فنية)، ص63.

التوجه الواقعي وملابسات الحياة وأنظمتها التي اقتضت تلاحما وشائجيا بين الطرفين بغية إفرازه فيما بعد.

لعل من أساسيات القول: أن نعرج على أن معظم الكتاب يقررون بأن "الواقعية الاشتراكية اقترنت برواية (الأم) **لماكسيم غوركي** وأنها ولدت في أحضان الثورة الروسية وأعلن عن ميلادها عام 1934م، إلا أن بذور التيار قد وجدت في أعمال غير السوفيات من الكتاب أمثال (**فيديريكو غارثيا لوركا،1898-1936 Federico García Lorca**) و(**برتولد بريخت** الألماني **1898-1956، Bertolt Brecht**) وآخرون، بل يمكن القول إن الواقعية النقدية هي "المهاد الأول الذي قامت عليه الواقعية الاشتراكية قبل ظهور الماركسية في أوربا".[1] فبقراءة متفحصة لما سبق، نجد بذور هذا الاتجاه قد بزغت في آداب عالمية متنوعة لدى كبار الكتاب، وهذا يقود بالضرورة إلى التأكيد على جذورها قبل اقترانها بالأدب الغوركي السوفييتي، إذ نجد (**سيمون فريبليخ، Freblich Simon**) "يلح على أن الواقعية الاشتراكية لم تولد في مقالات المنظرين، وإنما في اللوحات والتماثيل والقصائد والكتابات والأفلام التي أنتجها الفن الثوري الجديد".[2] فهو يؤكد من هنا أن هذا التيار الأدبي ظهر في مجالي الفن والتمثيل أولا قبل فن الأدب، إلا أن بعض النقاد يقرون ويؤكدون على أنها نشأت في "فن الأدب قبل غيره من الفنون الأخرى كالرسم والنحت والموسيقى، وذلك عائد بالدرجة الأولى إلى تلك العلاقة الوثيقة بين الأدب والفكر والفلسفة".[3] وهذا ما يثبت قوة الواقعية على خارطة الأدب العالمي في علاقتها الدائمة والوثيقة بالواقع، وتلاقحها معه في علاقة وشائجية مستدعية ظواهر الحياة القديمة والجديدة.

مما لا يخفى على أحد أن الأدب ينسج مادته من الأوضاع والظروف السائدة، فهو كترجمان للواقع بمسراته ومطباته إذ أن بطاريته شحنت به، وأحداثه ارتقت بالسياقات المجتمعية، ولكل نص أدبي سياق تاريخي أثر وأسهم في إنتاجه، كذلك المذاهب الأدبية "لا

[1]- أحمد سالم الحمداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، ص181.

[2]- الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص90.

[3]- المرجع نفسه، ص87.

تنشأ بإرادة فنان فرد ولا باتفاق مجموعة من الفنانين، وإنما هي جزء من بناء ثقافي عام معبر عن مراحل اجتماعية من مراحل تطور المجتمع".[1] فسياقات المجتمع أقحمت نفسها في تشكيل النسق العام والفكري لأدب أمة ما، وكأي ظاهرة أدبية لم تنبع الواقعية للاشتراكية من فراغ، إذ أن هناك ظروف تضافرت فيما بينها فأفرزت لنا أسلوب ومنهج هذا الاتجاه، فمنذ البداية نشأ ردا "على الرومانسية والواقعية الانتقادية المتشائمة، والطبيعية السطحية، ونما وانتشر مع اتساع الدراسات الاشتراكية والتطبيق الاشتراكي، ولما كانت الاشتراكية نظرة فلسفية واجتماعية تشمل كل فروع المعرفة والحياة، واهتمت بالأدب الواقعي ووجهته وجهة خاصة تناسبها، ووجدت فيه خير مصور للواقع وباعث للوعي، وحافز إلى التغيير باتجاه التقدم، ومن هنا نشأت الواقعية الاشتراكية في الأدب وأصبحت مدرسة عالمية".[2] باعتبار أن هذه الظاهرة الأدبية في فنها الروائي قد باتت تشكل الآراء النظرية فيها بموجب الحاجة السياسية والإيديولوجية والعلمية الأدبية، فتدافع الكتاب للتنظير لها ردا على اتجاهات سبقتها من جهة، ومن جهة أخرى أن هذا الإسهام الإبداعي الأدبي الحديث كان مواكبا للدراسات الاشتراكية والفلسفية وسيولة علمية، غلفت إطارها، وصار لها من السرعة كسرعة الإشعاع البرقي في الفلك الإبداعي العلمي.

يعد الأدب جزءا لا يتجزأ من الحياة الإنسانية، والمبدع ابن محيطه يتفاعل معه يرصد تغيراته الإيجابية والسلبية، الماضية والحاضرة، فالصلة القريبة المباشرة بين الأدب والمبدع وأحداث المجتمع، كونت أفكارا جديدة ومستجدات أدبية حديثة، "فتطور العلاقات البرجوازية الرأسمالية وتطور الواقعية في البلدان الرأسمالية المتطورة، التي دخلت الإمبريالية وبرزت أزمة الديمقراطية البرجوازية وإيديولوجيتها بشكل واضح...أبرزت بشكل واضح التناقضات الاجتماعية والانقسام الطبقي للمجتمع، وتأثير المال على الأخلاق والواقع وعلى التطور الأخلاقي للإنسان في المجتمع البرجوازي".[3] فذلك التوجه حمل بحمولات إيديولوجية وسياسية واجتماعية، المعبر عن المرحلة السياسية في القرنين 18 و19م، فكثرت المفردات ذات الصلة، مثل الديمقراطية

[1]– المرجع السابق، ص88.

[2]– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص144.

[3]– سيرغي بيتروف، الواقعية النقدية في الأدب، ص88

والنضال والبرجوازية والإمبريالية* وكلها نجمت عن تطور الرأسمالية، ما انعكس على التوجه الواقعي.

انتصر انتشار الواقعية الاشتراكية في روسيا بخاصة نظرا لتواجد أرضية خصبة هيأت نفسها لزراعة هذا التوجه الفني، وتكمن في "الظروف التاريخية والاجتماعية في المرحلة التالية من مراحل تطور الحركة الثورية في روسيا إبان القرن 19م، وكذلك في المستوى الفني الذي بلغه تطور الأدب الروسي خلال ذلك القرن".[1] ففي ظل الحركية الثورية التي ولدتها الأزمة السياسية والاجتماعية التي ضربت بأطناب البلاد الروسية وتفاقم الرأسمالية، وتطور النزعات الاجتماعية ضد النظام الإقطاعي الاستبدادي، وحق الشعوب في تقرير مصيرها، ولدت الواقعية الاشتراكية مستحضرة وممتصة كل تلك السياقات بمختلف ألوانها وأشكالها والأنساق الفكرية والإيديولوجية المتعددة، مصورة الواقع الكائن والواقع الممكن ضمن سيرورة المجتمع.

اتسمت ظروف الحياة في روسيا في القرنين 18 و19م "بكفاح الطبقة التالية ضد النظام الإقطاعي الاستبدادي، المطلق أساسا ومنطلقا لتطور الإنسانية، واتخذت مجرى واحد، معها الحركية التنويرية بإيمانها العميق بقدرة العقل وبأفكارها الديمقراطية، ومعلوم أن النظام الاستغلالي الإقطاعي يتسم باضطهاد واسترقاق شخصية الإنسان الكادح، وسوغت الكنيسة هذا الاسترقاق، هذا ما جعل الإنسانية والتنوير والأفكار الديمقراطية للحرية والمساواة والأخوة في الأدب الطليعي، تصبح نضال الشعوب من أجل تحررها".[2] فهذا التصور يظهر توصد الرأسمالية، وتفاقم التناقضات الاجتماعية وخروج البروليتاريا* كطبقة مضطهدة بشكل خاص، متخذة الحرية والمساواة وسعادة الإنسان طابعا اجتماعيا شعارا لها، كل هذا التطور الناجح لواقعية القرن 18 و19م، هيأ لنشوء وتطور الفكر الاشتراكي.

---

*– الإمبريالية: شكل من أشكال الاستعمار الحديث، تفرض بسط الهيمنة سياسيا، واقتصاديا وعسكريا، تعتبر أعلى درجات الرأسمالية

[1]– فؤاد المرعي، المدخل إلى الآداب الأوروبية، ص223.

[2]– سيرغي بيتروف، الواقعية النقدية في الأدب، ص106.

*– الطبقة العاملة: باللاتينية proletarius: مصطلح ظهر في القرن 19، ضمن كتاب بيان الحزب الشيوعي لكارل ماركس وفريدريك إنجلز.

نشأ هذا المنهج بشكل طبيعي كمطلب من مطالب الحياة، "فقد ظهر في روسيا خلال القرن 19م، وزاد قوة وانتشارا بعد انتصار ثورة 1917م، وانتقلت إلى البلدان الاشتراكية الأخرى في القرن العشرين".[1] ففي روسيا وجدت تربة روحية واجتماعية، فضربت جذورها هناك لتزدهر وتقوى على أرضيتها فيما بعد، كون بؤر التوتر والاختلال لاحت هناك في أكثر من مناسبة، فالإقطاع يتواصل بأرقامه، وظلت أخبار التعسف تشكل الحدث الأبرز بصورة يومية، وفوق كل ذلك كله فدوائر الفقر والفاقة والإقصاء والتسلط المنتجة للتجاهل والظلم وسعت فجوة انتشارها، وما إن "حلت الماركسية في روسيا، معبرة عن هذه الأفكار، نظمتها وأضفت عليها صبغة علمية، ورفدتها بفهم جديد للمستقبل، يرتكز على تجارب الماضي والحاضر، فطرحت المجتمع الاشتراكي لا كحكم بل كنتيجة لتناقضات العهد الرأسمالي، وبعد ارتباط الماركسية بالشيوعية واعتماده على الطبقة المنتجة –البروليتاريا– بداية لظهور الواقعية الاشتراكية، منذ آنئذ ارتبطت بالحزب والدولة، بعدما كانت مرتبطة بالأدب والفن".[2] فتلك العوامل تصدرت فزعزعت الفكر والوعي الإنساني، وشكلت الثورة الشغل الشاغل في كتاباتهم، وأسست لنهوض وإسقاط الرأسمالية* الجشعة، وإدانة وتعرية أنظمتها الفاسدة المضطهدة.

رصدت الواقعية الاشتراكية التحولات الاجتماعية والسياسية بكل تعثراتها، وكانت الحاجة الملحة هي الباعث والمحرك في بعث نصوصها التي يعبر بواسطتها عن جرح الذات والجماعة، وتصدعات الواقع، كما تجسد من خلالها القهر الروحي الناجم عن اختلال القيم والفساد الاجتماعي، فبنت تطورها وفق مبادئ عرضتها، كاشفة أشكال الفكر والصور الفنية العامة لها، واعتبرتها مراسيما لها ولأتباعها، فاستظلوا بها وساروا وفقها، والتي "تم الإعلان عنها في الجلسة الموسعة للجنة التنظيمية لاتحاد الكتاب السوفييت (29 أكتوبر – 03 نوفمبر م1932) ورفعت إلى المؤتمر العام الأول لعموم كتاب اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفييتية المنعقد في أغسطس 1934م بموسكو، وكان الخطاب الرئيسي في المؤتمر **لأندري جدانوف** الذي

---

[1]– سيرغي بيتروف، الواقعية النقدية في الأدب، ص106.

[2]– سالم أحمد الحمداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، ص181.

*– **الرأسمالية:** تعرف أيضا باسم التموّل، نظام اقتصادي يقوم على الملكية الخاصة لوسائل الإنتاج.

أخبر المؤتمرين بأن الرفيق **ستالين** وصفهم بمهندس العقول البشرية، وحثهم على تصوير الحياة ليس فقط في إطار الواقع الموضوعي، بل وفي تطوره الثوري... وسعى المؤتمر إلى تبصير كتابها وأتباعها إلى مبادئ هذا التوجه".[1] فمن هذا التصور يظهر المبدأ الأساسي لهذا التوجه الفني المتمثل في تصوير الواقع في شكله الثوري والتاريخي تمثيلا صادقا، هذا ما يقربهم من الشعب أكثر والتعمق في قلب الظاهرة برؤية استشراقية مدركة بوعي كامل لأسباب تأسي الإنسان.

تجدر الإشارة أننا لا نبغي اقتحام هذا الحقل الواسع بإطناب –مبادئ الواقعية الاشتراكية– وإلى حيثيات مسائله وخبايا قضاياه، إلا أننا نجد أنفسنا مضطرين إلى ولوجه باقتضاب، فارتأينا أن نستعرض مبادءها الأساسية، التي رسمت معالمها، ويستطيع القارئ من ورائها تمييزها عن غيرها من الواقعيات، "فبنيت على مبادئ النمذجة التاريخية والالتزام الإيديولوجي، وأولا وفي المقام الأول على الحزبية، وعنت النمذجة استبعاد من الأدب والفن بصورة عامة، كل ما هو عارض قائم بحكم المصادفات أو استثنائي، وعنت أن كل ما يحكم به الحزب أو يراه غير نموذجي في الواقع السوفييتي، ينبغي أن يستبعد من الأدب، وافترضت التاريخية أن الواقع ينبغي أن يفهم الواقع السوفييتي من منظور تطوره الثوري، وعلى ذلك يجب تقديمه كحركة متجهة بحيوية نحو الاشتراكية بصرف النظر عن الوقائع الفعلية، وتطلب مبدأ الالتزام الإيديولوجي أن يقارب العمل الأدبي الحياة بحرية، متسلحا بالإيديولوجيا الصحيحة المحددة من قبل الحزب وعنى مبدأ الحزبية المستمد رسميا من مقالة **لينين*** (المنظمة الحزبية والأدب الحزبي 1905م) بوجوب أن يتفق موقف الكاتب مع موقف الحزب، ويكمن أساسا مبدأ الحزبية في أن الحزب كطليعة للبروليتاريا الطبقة الأكثر تقدمية، هو المالك الوحيد لحقيقة التاريخ".[2] وانطلاقا من هنا فإن هذا التوجه قد وضع أمام كاتبيه وممثليه، جملة من الدعوات الفنية والإنسانية والحزبية كقواعد يلتزمون بها في مقدمتها التحزب الشيوعي، والالتزام بالواقع السياسي

[1]– تشارلز. أ. موزر، تاريخ الأدب الروسي، ص575.

*– فلاديمير إليتش أوليانوف لينين: ثوري روسي، زعيم الحزب البلشفي وحزب الشغل الاشتراكي الاجتماعي.

[2]– تشارلز. أ. موزر، تاريخ الأدب الروسي، ص575.

والاجتماعي، والأمانة والصدق في التصوير، والارتكاز على قواعد الماركسية والاهتمام بالبروليتاريا والنمذجة.

يمكن اعتبار أن أهم مبادئ هذه الواقعية هو "تجسيدها الرؤية الماركسية للأدب، وتحمل مبادئ الفلسفة الجدلية التي تقوم عليها الشيوعية، ويرى أنصارها أن الأدب مبني على البنية الاقتصادية في نشأته ونموه وتطوره، وأنه يؤثر في المجتمع بقوته الخاصة، لذلك ينبغي توظيفه في خدمه المجتمع وفق المفهومات الماركسية، وتقضي هذه المفهومات أن يهتم بالطبقات الدنيا ولاسيما العمال والفلاحين، وأن يصور الصراع الطبقي بين الرأسماليين والبرجوازيين وبين العمال، ويجعل الرأسمالية والبرجوازية مصدر الشرور في الحياة فيدينها ويكشف عيوبها وينتصر للكادحين ولغلبة اشتراكيتهم".[1] من هنا تتضح شعاراتها التي تعكس توجهاتها الإيديولوجية، كونها تشتغل على المجتمع بكل تناقضاته أو ما يعرف في الأدبيات الماركسية بالصراع الطبقي، فهي العضد المساعد للعمال والفلاحين الكادحين، فسل الكثير من أتباعها أقلامهم كترياق لهم ولهمومهم، فبنت مختلف فرضياتها حول كيفية تماهي الأقمع السياسية في الفكر الماركسي، وكذا ضرورة وجود نظام اقتصادي اشتراكي كبديل لليبرالية الرأسمالية التي ضاقت منها الشعوب ذرعا لما لها من سلبيات واستغلالية على الفرد.

يعد مبدأ "تبعية الأدب للسياسة إلى حد الخط الذي تتخذه سياسة الدولة الرسمية... ومن ثم فهي تشغل المحل الأول في حياة أبطال المسرحيات وروايات الواقعية الاشتراكية وليس السياسة بوجه عام، بل السياسة التي يقررها المذهب السياسي الوحيد المعترف به، المذهب الماركسي اللينيني، وكما يطبقها التفسير الوحيد المعترف به لذلك المذهب، وهو تفسير الحزب الشيوعي الذي يكون خطا أشبه بالصراط ولا يجوز الانحراف عن يمنه أو يسره، وإلا وقع الإنسان في الهلاك الأبدي".[2] وانطلاقا من هذا العرض، نشأت وترعرعت الواقعية الاشتراكية وفق مبادئ جيوسياسية وإيديولوجية، واصطبغت بالحزبية الشيوعية والماركسية المادية.

---

[1]– عبد الباسط بدر، مذاهب الأدب العربي، ص56–57.

[2]– شكري محمد عياد، تجارب في الأدب والنقد، دار الكاتب العربي، بيروت، ط1، 1967، ص189.

قصد كل كاتب هذا التوجه مندفعا بقرارة نفسه ومن واجب وطنيته أن يضع رواياته، وهي مادة تفكيره وتحليله في رحم إبداعي فني واقعي إسهاما منه في خدمة المجتمع والأدب، قصد تجليه الواقع واتكاء القروح السياسية، حتى يخرج سقمها الذي يؤلم الأوصال الاجتماعية، نتيجة الوضع الآسي المزري، "فارتبط اسم **ماكسيم غوركي** بالواقعية الاشتراكية، وسرعان ما أصبح قائدا رسميا للجناح اليساري من أدب الطبقات الكادحة، كونه كان اشتراكيا وصديق **لينين**، ومن زعماء المستقبل الشيوعيين".[1] وكان أيضا "من أوائل من أرسوا قاعدة الواقعية الاشتراكية، حتى فرق بين الواقعية الناقدة والواقعية الاشتراكية عام 1909م، فجعل الأولى تدور حول الفردية اليائسة المتشائمة، لأنها صادقة في تصوير واقع المجتمعات المؤلم، أما الواقعية الاشتراكية في محورها الفردية الإيجابية المتفائلة، لأنها تهتم بتصوير الشر وبث دواعي الأمل نافذة للتفاؤل ولو بتغيير الموقف".[2] فانحاز الكاتب من البداية إلى هذا التوجه بقناعاته الإيديولوجية والثقافية والاجتماعية أيضا، حتى صارت متكونة بهواجسه الثورية الاشتراكية، فانتسب إلى النهج الاشتراكي.

يعتبر الروائي **مكسيم غوركي** من أهم مؤسسي ومرسخي هذا التوجه الأدبي الواقعي، كونه "ينتمي فكريا وفنيا إلى التيار الرئيسي للأدب الروسي، ولما كان كاتبا قوميا مهتما بآلام شعبه ومصير وطنه، فقد شارك في اليوتوبية والتعاطف الاجتماعي لأسلافه العظام، ونظر إلى فنه على أنه خدمة للبشرية، فقد أظهر نزعة يقينية شديدة وإيمانا بالتقدم أخذه مباشرة من الستينات، فقد أقام **غوركي** ككاتب له اهتمامات اجتماعية وممثل لجماهير الشعب وإنسان صنع نفسه بنفسه، وشاعر للثورة والعمل جسرا بين الماضي والكتابة في العصر الشيوعي، وقد وجد جيل الكتاب الشباب الذين درجوا تحت الحكم السوفييتي، فيه معلما وأستاذا للواقعية الاشتراكية".[3] فمن هذا التحديد لسمات واقعية **غوركي**، يتضح أن أعماله شكلت علامة شامخة

---

[1]– مارك سلونيم، مجمل تاريخ الأدب الروسي، تر: صفوت عزيز جرجس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د، ط)، (د، ت)، ص،179.

[2]– مجمع اللغة العربية، معجم مصطلحات الأدب، القاهرة، ج1، 2007، ص175.

[3]– مارك سلونيم، مجمل تاريخ الأدب الروسي، ص179–180.

أضاءت مختلف دروب المسيرة الروائية الواقعية، كما أن رحلته الإبداعية شكلت بوصلة أشرت على معطيات الإبداع، الباحث في الخصوصية الإيديولوجية الفنية بشكل عام.

تكمن قيمه وتأثير كتاباته في "خصوبة التفاصيل وحواره المتنوع اللاذع، والضربات الجريئة في تصوير الشخصيات من فوق كل شيء في إيمانه الخالص، وفي ديانة الإنسان ذات التأثير الرومانسي المكتسح، وكثيرا ما ينادي به كخالق نوع أدبي جديد، وعلى الأقل فقد كان ظهور متشرديه وثواره تغييرا مستحبا، إذ حلوا محل المفكرين الضعفاء والنبلاء النادمين... وكان يدعى **ستالين** و**غوركي** أبوي الواقعية الاشتراكية".[1] من هنا يتبين أن مصداقية أفكاره نشأت في رحم ثوري سياسي واجتماعي، فاهتم بالكادحين وصور همومهم، وعبر عن معاناتهم بوعي وطني وإنساني، إذ ربط فيه بين نضال الشعب بوعي اشتراكي في سبيل الحرية، ونضاله في سبيل البناء، وبروح واثقة استطاع أن يعبر عن الانتماء الإنساني بمعناه الحضاري والوجودي، فاستحق الوسام والاسم والامتياز.

ارتبط هذا الاتجاه الواقعي باسم **مكسيم غوركي** "كونه خلق إبداعات محملة بمرارة الحياة التي عاناها وعاشها في بلده روسيا إبان الحكم القيصري الديكتاتوري الفاسد، وقد دفعه التوجه الماركسي نحو هذه المدرسة وتطوره في تردي الأوضاع الاقتصادية، وغياب العدالة الاجتماعية وصراع الطبقات".[2] فكان **غوركي** أحد رواده وأشبه بالمثقف الحضوري الذي لم يكتف بمراقبة الواقع، بل حاول أن يكون فاعلا ومعبرا عنها، فأشار إلى أعماله الكثير من الكتاب منهم عبد الرحمن الشرقاوي مصرحا: "أن أعمال **غوركي** تعلم الثقة بالإنسان حتى عندما تحيط به الصعاب، ولا يجد باقة من الأمل، فكل كتبه هي حقيقة الحياة، إن موهبته اللامعة لا تقارن".[3] وهنا تظهر رؤية الآخر العربي المعترف بقوه كتابات **غوركي** ومدى حقيقتها لقربها من حياه الإنسان، إذ تبعث التفاؤل والأمل، وعنه يقول أيضا عبد الرحمن الخميسي "إننا في حاجة إلى

---

[1]– المرجع السابق، ص180.

[2]– المرجع نفسه، ص180.

[3]–حلاق بركات وائل، الواقعية الاشتراكية (المغامرة والصدى)، مجلة الموقف الأدبي، وزارة الثقافة دمشق، (د ط)، 1997، ص43.

أدب **ماكسيم غوركي**، ذلك الأدب الذي يفضح أنظار العالم بشاعة وانحلال الاستعمار، وفي نفس الوقت يعلم الشعوب كيف يمكن أن تحطم هذه الأغلال".[1] فجل اهتمامات كتاباته تتمحور حول حياة العمال والفلاحين والكادحين في روسيا بخاصة، ما يثبت ارتباطه الوثيق بعصره وقضاياه.

لم يكن الروائي **مكسيم غوركي** من "مؤسسي الواقعية الاشتراكية فحسب، ولا يكفي أن نقول عنه: أنه خرج من الشعب وتعاطف مع الحركة العمالية، **فغوركي** هو الشعب نفسه، **غوركي** والثورة الاشتراكية يشكلان وحدة عضوية، ولهذا صار معبرا عن الطموحات الفنية عند الجماهير الشغيلة".[2] ما يضيئه الطرح السالف أن أفكار **غوركي** أسفرت عن إيمانه بالإنسان وحريته وقضيته العادلة، وهب أعماله في سبيل ذلك انطلاقا من إيمانه بالفكر الاشتراكي وقدرة الإنسان على التغيير.

لعل أفضل نموذج في هذا المجال هي "**(رواية الأم Die/mather)** التي صدرت عام **1906**م، ومن المعلوم أن قوة رواية (الأم) **لغوركي** هي المؤلف الأول للواقعية الاشتراكية، فأبطالها إيجابيين –نيلوفنا وبافل لقد عبر **غوركي** من خلال هذه النماذج عن أفكار العصر الطليعة، وملأ شخصياته بالمثل الشيوعية، تلك المثل المختلفة عضويا وطبيعيا من الواقع نفسه، والتي تعمم أفضل اتجاهات العصر وأكثر تقدمية".[3] وأمام هذه المعطيات بمجموعها، أسقط **غوركي** أفكاره وتوجهاته ومبادئ هذا التيار الأدبي إضافة لسماته.

كان لرواية (الأم) "تأثير كبير وفعال في توجيه الوعي السياسي والثوري للعمال والفلاحين في روسيا، الذين ترجموا ذلك الوعي في ثورة أكتوبر 1917م، كما امتد تأثيرها إلى كثير من الأعمال الأدبية التي جاءت بعده في بلاده وغيرها من بلدان العالم، فقدر **غوركي** القدرات والإمكانات الكامنة التي تحتاج مخلص ومسير ليطلق إلى حمل راية التغيير، وبناء مستقبل

---

[1]– المنجي بن عمر، الفضاء في رواية الثورة (دراسة مقارنة بين الآن ..هنا لعبد الرحمن منيف والأم لغوركي)، الدار التونسية للكتاب، تونس، (د ط)، 2015، ص225.

[2]– ي. غروموف، الواقعية الاشتراكية (المنهج والأسلوب)، ص38.

[3]– المرجع نفسه، ص38.

مشرق وعالم ملؤه العدالة والمساواة والسلام".[1] فروايته من هنا، تظهر السياقات الاجتماعية التي ولدت فيها، فاشتد الصراع الطبقي في روسيا القيصرية، وصعود أرقام البروليتاريا، وتبلور المفاهيم الإيجابية المتمثلة في الإيمان بمقدرة الفرد على التغيير من خلال قدراته الكامنة، ومن خلال أهداف الجماعة، مؤمنا بالإنسان وقضيته العادلة وهي الحرية.

عبرت روايته من الناحية الاجتماعية عن وضع بلاده الآسي والمزري الذي يسوده التسلط والظلم والفقر، فكشف عن العلاقات المتناحرة بين الطبقة الغنية والعاملة، وعن التبعية الطبقية وجميع ممثلي الطبقات الرأسمالية وعن سمات البرجوازية، فزمن روايته "كان زمن روسيا القيصرية، فجاءت روايته تعكس التحول الإيديولوجي، وتعليم كيفية تشرب روح الاشتراكية، وكذلك كان الأدب أن يغدوا منحازا، ذا عقلية حزبية متفائلا وبطوليا، كما كان عليه أن يكون مشربا برومانسية وثورية، تصور الأبطال السوفيات وترهص بالمستقبل".[2] كما أن "انعكاس النهوض الديمقراطي العام في روسيا مع حلول ثورة **1905**م، في أعمال (**سيرافيموفيتش، Serafimovich**) و (**ألكسندر كوبرين،1870-1938 Aleksandr Kuprin**) (**ليونيد أندرييف،1871-1919 Leonid Andreyev**) وغيرهم، الذين اشتركوا في إصدار مجموعات بشكل دوري بعنوان (المعرفة)، بإشراف **ماكسيم غوركي**، وكانت تجمعهم الميول الديمقراطية، ومعارضة النظام الإقطاعي الاستبدادي، والتعاطف مع الجماهير الكادحة، والاهتمام بالتحولات الحاصلة في المدينة والقرية".[3] فالمقتبسين السابقين يظهران أن هذا المنحى الواقعي جاء كوسيلة للنضال، ونقد الأنظم الرأسمالية وفضح للأساليب الاستغلالية، ويكون كاتبها بذلك مستجيب بشكل طوعي لواقع عصره ومقتضيات مجتمعه إبان تناقضات الحكم القيصري الديكتاتوري الأسود.

---

[1]– برهان أبو عسلي، سبل التغيير وأشكاله في (رواية الأم لماكسيم غوركي وقصة أغاتة شقايقرت لأنا زيغرس)، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، دمشق، مج37، العدد1، 2021/03/31، ص15.

[2]– إيجلتون تيري، الماركسية والنقد الأدبي، تر: جابر عصفور، مجلة فصول، مجلد 5، ع3، أفريل 1985، ص32.

[3]– سيرغي بيتروف، الواقعية النقدية في الأدب، ص79.

نجد حين نقرأ رواية (الأم) **لغوركي** التي "اعتبرت الرواية النموذجية في الواقعية الاشتراكية، والتي أعجب بها **فلاديمير لينين** إعجابا لا حدود له، الشخصيات لا تتعدى كونها أبواقا للآراء والمبادئ التي يعتنقها **غوركي**، كما نجد هذه الشخصيات ليس لها هدف سوى نشر تعاليم الاشتراكية وتلقينها للعمال والفلاحين والطلبة والجنود، مثل الأم بيلاجيا نيلوفنا تكبت عاطفة الأمومة، وتجند نفسها لتوعية العمال والفلاحين، وتوزيع المنشورات في المعامل والأرياف... وما يقال عنها يقال عن بافل وساشا ونيقولاي وصوفيا..."[1] فروايته من هنا تشع بروح إنسانية من خلال معالجته قضايا الإنسانية، والتي تصب في مسألة واحدة وهي تحقيق العدل والمساواة، مؤكدا على أن الأفكار الاشتراكية لا تقهر وأن الإنسان العامل الاشتراكي يفوز والجماعة، فكانت الفئة البسيطة الكادحة أساسا لرواياتهم وأرضية لتوصيف حياتهم ومدخل لتشريح واقعهم المعاش، صانعا منهم وبقية شخوصهم مثالا لكل ثورة، وفاعلا إيجابيا مؤثرا في مجتمعه فاستأثرت روايته بالحصة الكبرى.

أضحت حياة الكادحين وأبناء الطبقة المتوسطة وضحايا الفاقة والعوز وغيرها من القضايا والمشاكل مادة صرفة ملأت الروايات الغربية، إذ قاموا من خلالها بتقديم روح العصر بتفاصيله الداخلية والخارجية، ومنهم الروائي الروسي (**الكونت ليف نيكولاي افيتش تولستوي، 1828-1910 Le comte Liv Nikolayevich Avitch Tolstoï**) الذي "وجد **لينين** في آرائه ملامح الاشتراكية الإقطاعية، فكتب حول ذلك اندفع يهاجم بعنف، كل الأوضاع والأنظمة الحكومية والدينية والاجتماعية المعاصرة، القائمة على اضطهاد الجماهير وعلى إفقار الفلاحين والملاكين الصغار عموما، وعلى الاغتصاب والرياء الذي يسم كل الحياة المعاصرة من أعلاها إلى أسفلها... ورأى في الاستغلال الرأسمالي للطبقة العاملة عبودية عصرنا".[2]من هنا تتشكل الأبعاد الإنسانية لأعماله، التي تبنت خطابا واقعيا وصفيا إيديولوجيا، وكشفت المستور و"قدم من وراء رواية البعث لوحة دراماتيكية صادقة للحياة الروسية، مازجا في فنه ديالكتيك النفس،

[1]– الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص91–92.

[2]– سيرغي بيتروف، الواقعية النقدية في الأدب، ص161.

بالتحليل الاجتماعي النقدي العميق للمجتمع الروسي في مرحلة ما قبل الثورة".[1] فيتبين من هنا أن روايته كانت استجابة واعية لتحولات سياسية واجتماعية وتاريخية.

رفض الروائي **تولستوي** " البرجوازية الأرستقراطية النبيلة واعتقد عموما أنه يجب أن يعقب نظام الملكية نظام اشتراكي آمن بالاشتراكية، وهذا ما ميزه عن **دوستويفسكي**".[2] فالكاتب من هنا مشدود بوصال فكري وحديث مركزي اجتماعي وحتى يسهل الأمر عليه، راح يؤطر ذلك في لوحاته المجسدة لإمكاناته المختلفة، وقدرته على المزج بين القيم الإنسانية التي تؤسس لمجتمع عادل خال من الاستعباد والاستغلال، في ظل العدالة التي بشرت بها دول الاستقلال والحرية، "إذ تدور معظم كتاباته حول الفلاحين والكادحين وأشهرها قصص الحرب والسلام، البعث، آنا كارنينا، الفقراء".[3] وكل مؤلفاته "لممارسة أخلاقية اجتماعية، فالمغزى الجوهري للحرب والسلام هو معارضة الناهي للمتواضع، وانتصار الإخلاص على الرياء والطيبة الفطرية على الجشع والخيلاء، ويختفي أشباه **نابليون** و**ألكسندر**، بينما يظل نسيج الحياة الأبدي الحب، الأسرة، الحنين إلى العدل والإخلاص".[4] **فتولستوي** من خلال المقتبس السابق برزت قدرته على الإبداع الفني، بمعالجته الواقع والتعبير عن معاناة الإنسان اليومية الكادح والبسيط بوعي فني وإنساني، وبروح واثقة استطاعت أعماله أن تلمح إلى الواقع من خلال رؤية نافذة إلى ما وراء الحدث الروائي أو الحدث الواقعي.

غير بعيد عن اسم **تولستوي** اللامع في الرواية الواقعية "أن يسبقه **(فيودور ميخائيلوفيتش دوستويفسكي، 1821-1881 Fyodor Mikhailovich Dostoevsky)** أول رواياته وقصصه وخاصة في أناس فقراء، والمزدوج وفي مرحلته الأخيرة لتطور أدبه، اختار

---

[2]–المرجع السابق، ص162.

[2]– المرجع نفسه، ص162

[3]– حسام الخطيب، محاضرات في تطور الأدب الأوروبي، ص285–286.

[4]– مارك سلونيم، مجمل تاريخ الأدب الروسي، ص141

في روايته الجريمة والعقاب 1865م الثورة الصريحة على أنها الوسيلة الوحيدة لتغيير مصيره".[1] فأرخت أعماله للواقعية ومبادئها.

تقودنا مضامين الواقعية الاشتراكية المطروحة، ومبادؤها التي ارتكزت عليها إلى جملة من الثيمات التي أرخت بطريقة ظاهرة أو خفية هذا التيار الأدبي، "فجاء أدبهم هادف يهدف إلى تغليب عامل الخير، وثقة بالإنسان وقدرته، وإن واقعيتهم وإن كانت تتخذ مضمونها من حياة عامة الشعب، إلا أن روحها متفائلة تؤمن بإيجابية الإنسان وقدرته على أن يأتي بالخير أو أن يضحي في سبيله بكل شيء، في غير يأس ولا تشاؤم، ولا مرارة مسرفة".[2] فما دام أدبهم هادف، فإنه يستدعي الالتزام بالواقع السياسي والاجتماعي ومحاولة تغييره إلى واقع مشرق، بنزعه تأملية وتفاؤلية.

تتسم أيضا "بانطلاقها من الفهم العميق للمجتمع والتحليل الماركسي للصراع الطبقي، والوصول إلى كنه التناقضات الجدلية في هذا الصراع، الذي يقوم على التأثير والتأثر الناتج".[3] فالفنان هو الكاتب الاشتراكي يتبنى الفكر الماركسي، وملزم في إنتاجه بالدفاع عن البروليتاريا.

يرتكز الاتجاه الواقعي الاشتراكي وينادي "بانتصار الإرادة الجماهيرية، التي تتجه دوما في طريق الحق والخير، وتتمكن من إعادة بناء المجتمع الجديد، وتؤمن بوحدة قضايا الشعوب ووحدة نضالها في سبيل التحرر الاجتماعي والسياسي، ووحدة الخط التاريخي، وتدين الاستعمار والاستغلال والتمييز العنصري... والدين".[4] لأن نظرة الواقعية الاشتراكية لمهمة الأديب "لا تكمن في تصوير الواقع في جهوده وسلبيته وبراءاته، إنما تتعدى إلى النفاذ إلى بنيته التحتية، وتعرية ما يخترق نسيجه من صراعات في مظاهرها الاجتماعية والنفسية المتولدة في الواقع من الظروف والأوضاع الموضوعية، الحافة بحياة الأفراد والجماعات".[5] فمن هنا

---

[1]– المرجع السابق، ص123، 127.

[2]– محمد دحروج، مناهج النقد الأدبي، ص311.

[3]– عواطف آدم رزق الله سعد، مدارس الأدب الحديث، ص713.

[4]– سالم أحمد الحمداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، ص183.

[5]– محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، صفاقس، سوسة، تونس، ط1، 1998، ص111.

يقوم الأديب بصياغة حركية المجتمع ومساره، وإبراز العناصر الفاسدة والمتحكمة وأن الأدب من منظور هذا التوجه الأدبي "تابع للنشاط الاقتصادي هي: أن الأدب والفن هما انعكاس للبنى التحتية، أي الحياة الاقتصادية والاجتماعية فكانت المادة هي الأصل، وهي تسبق الوعي".[1]

لا تسعى هذه الواقعية "في تصوير الواقع إلى فهم جديد للمجتمع، بل تسعى إلى إعادة بنائه بناءا جديدا، وفق فلسفتها القائلة بأن التطور يكمن في صراع التناقضات الداخلية للمجتمع".[2] وهنا تبرز النزعة التفاؤلية لبناء مجتمع جديد وفق رؤى اشتراكية جديدة.

ترتبط الواقعية الاشتراكية "ارتباطا شديدا بنمو وعي الطبقة العاملة ورسالتها التاريخية، ومن هنا كانت هذه الواقعية فن الشعب المتحرر من الاستغلال، وصار الشعب هو المبدأ الأساسي فيها، بل وصارت قضاياه الرئيسية محور المضمون الأدبي لديها، والإنسان عندها هو المبدأ الفعلي للتطور الاجتماعي، بل هو إحدى القوى المحركة لسير التاريخ".[3] ومن هنا محورها الأساسي الجماعة لا الفرد.

يدعو هذا التوجه الأدبي "إلى الالتزام بقضية الجماهير، وحصرت اهتمامها بطبقات الفقراء، والعمال والفلاحين، وراحت تتوجه بالخطاب إليها، وتقصر كل أحكامها على تمجيد العامل والكاتب العمالي وتدعو إلى تركيز الأدب في أناشيد العرق والكدح، وفي تمجيد الجماهير أو الجماهير الكادحة، والتبشير بأمجادها وجهادها ومستقبلها، وفي الدعوة لقضاء حاجاتها المادية".[4] ومنه فهي ترتكز وتصور اضطهاد الإنسان لأخيه الإنسان واسترقاق الإنسان الكادح.

يتبين مما تقدم أن الواقعية الاشتراكية ولدت لتعكس أحداثا مركزية في الواقع المعيشي في الزمن الاستعماري، واكتسبت تطور أفكارها في حركية المجتمع، ودور كتابها المتنامي في تصويرهم للتناقضات الاجتماعية، والتسلط الرأسمالي، والنضال المتنامي للطبقة العاملة التي

---

[1]– وليد قصاب، المذاهب الأدبية الغربية (رؤية فكرية وفنية)، ص63.

[2]– سالم أحمد الحمداني، مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، ص183.

[4]–المرجع نفسه، ص183.

[4]– وليد قصاب، المذاهب الأدبية الغربية (رؤية فكرية وفنية)، ص64.

ترزح تحت وطأته، فعانت اغترابا وتمزقا، وتلونت لوحاتها وتصدرت أعمالها الفذة هذه الظواهر، وتكشفت عن عينها، فبزغ نجمها في أعمال كتابها، وافتك **ماكسيم غوركي** الصدارة، هادفا وساعيا من وراء رواياته إلى حياة أفضل وغد مشرق، وذاك هو سعي الواقعية الاشتراكية، فيا ترى إذا مزجنا الواقعي بالعجائبية، فإلى أين يأخذ هذا الجمع بين عنصرين جماليين مختلفين؟

كان من الطبيعي أن يتابع النص الواقعي التطور والازدهار في ظل تطور الفن الروائي، فاتسعت وتباينت فنونه وأفكاره وأهداف كتابته، رغبة في المزيد من الإبداع والتحليق في آفاق فكرية أكثر رحابة واتساعا، فكانت الرغبة في الكشف عن ذلك التطور في النص السردي، لاسيما اتجاهاته الحداثية، وبتباينها لدى الروائيين والنقاد حول بنيه النص السردي، هذا الأخير الذي استثمر المادة العجائبية باختلاف طريقة تشكيل تلك المادة وبنائها وفق ما يلائم النص السردي، وقد سمحت مرونته على الجمع بين الفانتازي والواقعي، من خلال الانطلاق من الواقع والولوج إلى عالم مناقض له يُبنى على واقعية سحرية.

4 -الواقعية السحرية:(Réalisme magique)

تحاول الرواية الواقعية أن توجه فنياتها وفقا لمتطلبات العصر وقضاياه، وذلك من خلال استراتيجيات سردية، تمكن الروائي من استخدامها كجسر لتمرير أفكاره، فاستطاعت استيعاب واحتواء العالم الغرائبي والسحري، دونما تعثر وتشنج، هذه الأخيرة التي شهدت تعريفات متنوعة منذ ظهورها، بتنوع المنظرين ونظراتهم إلى ماهو سحري وأبرزها أنها "اتجاه إبداعي يقوم على الاعتقاد في المزج بين العناصر الواقعية والعناصر الخيالية أو الفانتازية للوجود الإنساني"[1] فهي من هنا جمع بين المألوف واللامألوف، وبين الواقع واللاواقع، فهي "نمط أدبي يجمع بين عناصر الفانتازيا اللامعقول من الأسطورة والسحر وغيرها من الظواهر الخارقة للعادة، وعناصر الواقع المعيش"[2]، فهي إذن تزاوج بين الواقع والعجائبي في أسلوبها، وكذا الجانب الأسطوري بالمفهوم الفني والأدبي والثقافي.

---

[1]- حامد أبو أحمد، دراسات في الواقعية السحرية، د، ط، د ت، ص 43.

[2]- داود نجاتي، آليات السرد ودورها في تشكيل بنية النص السحري (مقارنة أسلوبية لرواية حارث المياه لهدى بركات)، مجلة الخطاب، مج13، ع02، جامعة أصفهان، إيران، ص 194.

يعد مصطلح الواقعية السحرية من المصطلحات التي عانت التباسا مفاهيميا، مما أثرى الساحة النقدية بتعاريف متنوعة، وتحديدات تراوحت بين الجدية والدقة حينا ، وبين الاستهزاء والرفض حينا آخر فهي "نوع من الرواية الحديثة، يتضمن السرد فيها أحداثا خرافية وخيالية، تظل محتفظة بطابع الموثوقية في المروي الواقعي الموضوعي، وهي تدل على ميل الرواية الحديثة للوصول إلى ما وراء الواقعية وإعادة صياغة قدرات الخرافة، والحكاية التراثية والأسطورة، في الوقت الذي تظل محتفظة بصلة ارتباط اجتماعية قوية"[1]، فهذا التعريف يشير إلى ميل تيار من الروائيين الجدد، إلى كسر رتابة السرد الواقعي العادي، من خلال احتواء روايات الواقعية السحرية، على عناصر خارقة للواقع وقوانين الطبيعة، ونجدها تعني في معجم المصطلحات الأدبية، عبارة عن "قص حديث يضم أحداثا غرائبية فنتازية"[2]، فهذا القص الحديث أفاد من الغرائبية والفانتازيا في إبداع واقعية جديدة، هي الواقعية السحرية.

إن الإشكالية التي يثيرها مصطلح الواقعية السحرية، تبدو من خلال كثرة تعريفاتها المتشابهة، وهذا يصعب عملية الإجماع على تعريف واحد لها، فهي "انصهار للواقع وللخرافة أو الوهمي وهي نوع من الهروب نحو عوالم يغلب عليها الطابع الفانطاسيكي السحري، وهي أيضا انتقاد جريء وساخر، للواقع المتأزم بغرض تغييره، من خلال تقنيات خاصة يتم توظيفها في مثل هذه النصوص"[3]، فهذا يؤكد ارتباطها بغير المألوف، عند البعض وبالسحر عند البعض الآخر، ومنه نشأ هذا المصطلح الذي يجمع بين عنصرين مهمين هما الواقعي والعجائبي، ما يؤكد العلاقة الوطيدة بين الواقع الذي انطلقت منه وعبرت عنه، وولوجها عالم السحر، كما أنها "تقنية روائية تقوم أساسا على مزج عناصر متقابلة، في سياق العمل الأدبي فتختلط الأوهام والتصورات الغربية بسياق السرد، الذي يظل محتفظا بنبرة حيادية، موضوعية

---

[1]– سيد أحمد عبد الرحمن محمد، اتجاهات البنية الحداثية للسرد في الرواية العربية (الواقعية السحرية أنموذجا)، مجلة الذاكرة، مج 09، ع02، جوان 2021، جامعة الجوف، السعودية، ص 104

[2]– المرجع نفسه، ص 104.

[3]– مختارية الزاوي بوزريبة، تجليات العجائبي واستراتيجيات ترجمته في مائة عام من العزلة لماركيز، مجلة المترجم، مج18، ع1، جوان 2018، جامعة وهران، الجزائر، ص 204.

كتلك التي تميز التقرير الواقعي"[1]، فهي من هذا الطرح ليست أكثر من الدخول إلى عالم الغريب والعجيب والأسطورة والسحر، وغيرها من الظواهر الخارقة للعادة.

لعل تركيزنا في هذا الاتجاه الواقعي السحري، الذي يفتح المجال عن سيرة العجائبي والأسطوري والفانتازي، إذ تعد أبرز الأشكال التي يلتقي بها هذا الاتجاه، فنجد مصطلح العجائبي يكتب فيه الكاتب الفرنسي(**روجيه كايوا، 1913-1978 Roger Caillois**) "إنما العجائبي كله قطيعة أو تصدع للنظام المعترف به، واقتحام من اللامقبول لصميم الشعرية اليومية التي لا تتبدل"[2]، فهو يطلق أيضا على كل "ماهو خيالي كما يرتبط بالأشياء الخارقة، والخارجة عن المألوف، ويطغى عليه عنصر الخيال"[3]، فالتعجيب/ العجائبي مظهر من مظاهر التغيير في الشكل الروائي ومكوناته حقيقة وخيال، واقع ولاواقع، وتجاوز للمألوف، والخروج من حدود الواقعي، إلى اللاواقعي، أما الفانتازيا أو الجانب الفانتازي" فهو خرق لقوانين الطبيعة والمنطق، بيد أنها من ناحية أخرى تؤسس منطقها الخاص بها الذي يعكس جوانب من منطق الواقع والحقيقة، ويبالغ في افتتان خيال القراء"[4]، فقد لعبت الفانتازيا دورا رئيسيا في تشكيل بنية هذا التيار الأدبي، ما يجعل القارئ مندهشا من طبيعة تلك الأحداث إضافة إلى الجانب السريالي الذي أحدث ثورة في الأدب المعاصر الباحث في الماورائيات، والأغوار النفسية للإنسان وانعكاسها على نظرته لما حوله"[5]، فهو يعد ركيزة رئيسة لهذا التيار الذي ارتبط وتعالق معه، "إثر صياغة مصطلح الواقعية السحرية، حيث كانت السيادة الطاغية للدادائية والسريالية، وحدثت خلال عقد العشرينات من القرن الماضي... وأن هذه الصياغة في حد ذاتها تعكس

---

[1]– مجمع اللغة العربية، معجم مصطلحات الأدب، ص 176.

[2]– تزيفيتان تودورف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر، الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993، ص 50.

[3]– أحلام الواج، بلقاسم زوقار، العجائبي في رواية يوتوبيا (لأحمد خالد توفيق)، مجلة الخطاب والتواصل، مج2، ع8، نوفمبر 2021، ص 37.

[4]– ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي الغربي، المغرب، ط3، 2002، ص 349.

[5]– نور الهدى حلاب، الواقعية السحرية في الرواية المغاربية المعاصرة، (رواية الفينيكس لمحمد المغبوب نموذجا)، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج4، ع2، 2022/09/15، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، ص 503

الصلة القوية بين الواقعية السحرية والسيريالية"[1]، ومن هنا تتبدى هذه الواقعية من خلال هذه العناصر (الفانتازيا، الأسطورة، السريالي) فسحرها مكون من نتاج تلك العناصر.

انفتحت الواقعية على أنماط سردية تعبيرية مبتكرة والواقعية السحرية هي أسلوب سردي مبتكر تداخل عالمها بين الواقعي والتخييل الموغل (الفانتازيا) وقد "ارتبطت بالفن قبل ارتباطها بالأدب، حيث لاحظ **(إنريك أندرسون إمبر، 1910-2000 Enrique Anderson Imbert)** أن مفهومها قد ظهر في مجال نقد الفنون التشكيلية، قبل أن يطبق بعد عقود من الزمن على الأدب، وخاصة الأدب الإسباني الأمريكي عام 1925م لتمييز جماعة من الرسامين الطبيعيين الألمان"[2]، أي أن المصطلح ولج عالم الرسم، وتجلى في الرسومات والتشكيلات الفنية قبل ارتباطه بالأدب، حيث أجمع غالبية النقاد "أن أول استخدام وصياغة للمصطلح كان في ميدان الرسم، فاستخدمه الناقد الألماني، **فرانزروه** عام 1925م، في كتابه (ما بعد التعبيرية، الواقعية السحرية مشاكل الرسم الأوروبي المعاصر)، للإشارة إلى شكل من أشكال اللوحات ما بعد التعبيرية، التي اهتمت بالتفاصيل الدقيقة، وتمثيل الجوانب الصوفية غير المادية للواقع في محاولة لالتقاط لغز الحياة وراء الواقع السطحي"[3]، فيظهر من هذا أن هذا المنحى الواقعي، وجد فضاء رحبا في الفن التشكيلي خاصة الرسم، لما له قدرة واسعة على استيعابه، فتقوى زخمها في اللوحات والرسومات، ولعل الفضل في صياغة هذا المصطلح وبروزه بشكل ملاحظ "يعود للناقد **فرانزروه، 1890-1965 Franz Roh** الذي استعمله في عنوان كتاب ناقش فيه بعض خصائص وتوجهات الرسم الألماني، في مطلع القرن تم تواصل استعماله فيما بعد في حقل الفن التشكيلي بوجه خاص، لدلالة على نوع من الرسم القريب من السريالية، حيث تكون الموضوعات المرسومة، والأشياء قريبة في غرابتها من عوالم الحلم، وما

---

[1]- حامد أبو أحمد، دراسات في الواقعية السحرية، ص 40.

[2]- ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ص 349.

[3]- حواء عبد اللطيف (فيصل حصيد)، الواقعية السحرية في الرواية الإسلامية المعاصرة، (رواية تسعة عشر لأيمن الكتوم نموذجا)، مجلة إشكالات، مج10، ع4، 2021، جامعة تامنغست، الجزائر، ص 717.

يخرج عن عالم المألوف من رموز وأشكال"[1]، إن هذا المتن الواقعي السحري حمل بين طياته كل العناصر العجائبية، فامتدت إلى عالم التشكيل محاولة لذلك القبض على معنى الحياة وفهمها من اللوحات التشكيلية، إلى آداب أمريكا اللاتينية وأدبائها، الذين استطاعوا أن يأتوا بكل جديد، وبتيار جديد فالرواية اللاتينوأمريكية فساووا في هذه الإستراتيجية السحرية، بين الأحداث الواقعية واللاواقعية، أي تارة يخرج من الواقع ويدخل في اللاواقع وتارة يدخل في الواقع، ويخرج في اللاواقع ويبقى يتراوح بين هذين العالمين.

اتجه بعض النقاد ورجحوا عودة استخدام مصطلح الواقعية السحرية "للكاتب الكولومبي **أليخو كاربنتيير ي. فالمونت 1980-1904Alejo Carpenter y Valmont** الذي وظفه عام 1947م، للدلالة على أدب أمريكا اللاتينية، إذ اعتبر هذا التيار نهجا أدبيا، للإفصاح عن الواقع المدهش، حيث يتشابك فيه الخيال والأسطورة، ويقال أنه هو: أول من صاغ مصطلح الواقعي العجائبي، حيث ورد هذا المصطلح في تقديمه لروايته المهمة (ملكة هذا العالم 1949)، وهي رواية تجمع بين الواقع والحلم، والعقل والخيال، والتاريخ والحكاية الخرافية، كأنها لوحة فاخرة سحرية ومجازية حاملة مفاهيم تضرب في عالم ثقافي شديد التمايز"[2]، فروايته تلك رجحت له صياغة مصطلح الواقعية السحرية، لما تضمنته من عناصر خارقة للعادة.

تعد الواقعية السحرية أهم مذهب أدبي عرفتنه أمريكا اللاتينية، واشتهرت به ومثل نتاجاتها الأدبية بصورة فعلية، والتي سعت لإعادة صياغة الواقع المرئي وفق عناصر متخيلة، واستحضار العوالم الأسطورية "فقد كانت أمريكا – حتى من قبل أن تكتشف– مرتعا خصبا لأشكال خيالية، نبتت من أرضها الآملة بالسحر والأساطير والمعتقدات الخرافية، التي تعكس طريقة شعوبها الخاصة، في تفسير الأحداث والظواهر، وبالرغم من أن هذه الرواية للواقع تتجاوز الإطار الأدبي، فإن القصة على وجه الخصوص، قد التقطت أهم مظاهرها التي أسماها

[1]– إيمان كرفاح، زهيرة بارش، الرواية بين واقعية التاريخ والواقعية السحرية (رواية السمارو والعالم الخرب لعصام منصور نمودجا)، مجلة المدونة، مج9، ع1، ماي 2022، ص 54.

[2]– المرجع نفسه، ص 56.

النقد بالواقعية السحرية"[1]، فأرضية أمريكا اللاتينية هيأت وأوجدت هذا الاتجاه كون آلياته وأدواته من خيال وتعجيب وأساطير واردة بكثرة في أدب شعبها فتسربت في شريان آدابها، كون تلك العناصر العجائبية ساهمت في تبلور ونضج السرود الغربية الذي استعارته الواقعية السحرية في منهجها.

مما هو معلوم أيضا، أن هذه الرؤية الأسطورية للواقع قامت "كذلك مع تيار عام في الأدب العالمي، والذي قام على ما يسمى بالوعي الأسطوري، حتى لقد قيل إن أهل القرن العشرين والحادي وعشرين على أنه قرن الأسطورة...ونظرة على أدب هذا القرن –العشرين– تدلنا على أن الأسطورة كانت شيئا لازما، في أعمال كبار الكتاب والشعراء أمثال **فيديريكو غارثيا لوركا Federico García Lorc1898–1936**، و **جيمس أوغسطين ألويسيوس جويس، James Augustine Aloysius Joyce 1882–1941**،و **فرانس كافكا، Franz Kafka 1883–1924** و **غابرييل غارسيا ماركيز،Gabriel 1927–2014 García Márquez**..."[2] فهذا التيار الروائي الجديد لقي جوا مناسبا، فخرج لدائرة مشبعة بالمعاني الممتزجة بين العجائبي والواقعي، فانفتح على السجلات الثقافية والأسطورية ممهدا له طريقا لولوج عوالم العجيب ولا مألوفية، منطلقا من رحم الثقافة الأمريكولاتينية.

يبدو أن الأسلوب المتوهج والمشاهد المبنية على المغايرة والمفارقة المدهشة والمتحول الواقعي، الذي حضر فيه الأسطوري والفانتازي وطعم بغير ماهو مألوف ومعروف "وتجلت فيه الفانتازيا وتنوعت معالجتها في أدب أمريكولاتينية، ودارت حول تكوين الديكتاتورية وكشف ممارساته حيث عبرت عن الطغيان العسكري، وصفت أوضاعا سياسية واجتماعية طالت الشعوب قهرا بلا رحمة ومن خلاله أوجد كبار أدباء عوالم تكشف هذا الواقع الرديء، وتبعث في الإنسان توقا إلى إمكانات أخرى أكثر تحررا".[3]من هنا نلاحظ أن الغرائبية في أمريكا

[1]– صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 310.

[2]– حامد أبوأحمد، دراسات في الواقعية السحرية، ص 103.

[3]– آمال شوقي، محمد يحي، ملامح الواقعية السحرية (رواية ليس الآن لهالة البدري)، مجلة كلية التربية، جامعة عبين شمس، ج3، ع27، ص 25.

اللاتينية، مالت إلى عوالم مجهولة أقرب إلى السحر، لكن روعتها تكمن في كونها لم تهرب إلى عالم الفانتازيا، ولم تحلق بعيدا عن هموم ومشاكل الإنسان وقضاياه.

تعد الواقعية السحرية تراثا ثقافيا إنسانيا، ظل يتطور حتى أخذ كتاب أمريكا اللاتينية، زمام المبادرة وأبدعوا فيه إبداعات قوية في القرن العشرين، أدهشوا من ورائها كتاب العالم، وحضرت بقوة في أعمالهم تجارب ناجحة في التجريب والتنويع السردي، فتنوعت مادتهم ومواضيعهم تعبيرا عن الأوضاع الراهنة لأوطانهم "فظهور الأوضاع المتناقضة، والتي نجم عنها الدكتاتورية وتفشي الفساد نتيجة الظروف القاسية التي مرت بها أمريكا اللاتينية أسهمت في خلق تيار الواقعية السحرية من الاستعمار الأوروبي والأمريكي، والتهميش والاسترقاق الذي تعرض له جمهورياتها إذ يصف **ماركيز**، أن الواقع الحقيقي للقارة ومنطقة البحر الكاريبي أكثر وأكبر غرابة وعجائبية مما تنتجه من أدب غرائبي*"[1]، فهذا اللون من الأدب قد غزا الساحة الثقافية والأدبية معتمدا على محاكاة الواقع الأمريكولاتيني من جهة، ومضيفات تقنيات حديثة وعناصر فنتازية جديدة إلى عالمه من جهة أخرى.

أدى التجاوز الذي يبدو تعسفيا لمصطلحي الواقعية والسحرية في تركيب مفهومي واحد، إلى تنوع الفروع البحثية حولها" فتم اعتبارها مكونا من مكونات ما بعد الحداثة القائمة على تداخل الحروب، كما نسبت لثقافات ما بعد الاستعمار، نتيجة سعيها الدائم للتحرر من التمثلات السلطوية الاستعمارية القائمة، فكانت بذلك وسيلة سرد شعبية، لأنها تقدم للكاتب الراغب في الكتابة، ضد الأنظمة الشمولية وسيلة لمهاجمة التعريفات والافتراضات التي تدعم هذه الأنظمة (مثل الاستعمار) عن طريق مهاجمة استقرار المفاهيم التي تعتمد عليها"[2]، نستشف من خلال هذا الطرح أن الرواية الواقعية السحرية، لها قدرة واسعة على احتواء العالم الغرائبي والواقعي، من حيث أنها نقلت وصورت ملابسات الواقع، وصاغت كل ذلك في جو أسطوري عجيب،

[1]– حامد أبو أحمدي، دراسات في الواقعية السحرية، ص 26–35.

*هو كل أمر عجيب، قليل الوقوع، مخالف للعادات المعهودة، والمشاهدات المألوفة.

[2]– حواء عبد اللطيف، الواقعية السحرية في الرواية الإسلامية، ص 718.

وكل تلك العوامل، سواء الطبيعية أو الثقافية أو الاجتماعية جعلت أدب أمريكا اللاتينية، شلالا يتدفق بالسحر والأساطير لتجسيم الواقع الملموس، ومواجهة الإنسان للظروف المحيطة به.

استنطق هذا التيار الواقعي السحري، مختلف السياقات التي ينهمر منها الواقعي، والفانتازي والأجواء الغربية الساحرة على امتداد زمني متصل، ومرتبط في الأساس بخصوصية التنوع الثقافي "فازدهر في ستينات القرن الماضي، على يد عدد من كتاب أوربا وأمريكا اللاتينية، الذين استطاعوا أن يبدعوا فيه إبداعات قوية، أثارت دهشة القراء في أنحاء العالم، وقد كان تيار الواقعية السحرية أكثرها جنب جنبا للقراء في أمريكا اللاتينية".[1]

كان كتاب أمريكا اللاتينية السباقين في بلورة هذا التيار وبتحديث أسلوب كتابة واقعية، تجاوزت بذلك النمط التقليدي جاعلة من النص الروائي نصا ثريا، من حيث الدلالات الشعبية السحرية، ومهدت بتعابيرها الخيالية طريقا لدخولها في العالم اللاوقعي ومع "بداية الستينات بدأ روائيوا أمريكا اللاتينية بتجديد جماليات السرد، فاهتموا بتوسيع نظاق الواقعية السحرية والغرائبية من أجل تجاوز واقعية القرن 19م، فاستطاعوا أن يوجهوا الأنظار إليهم خاصة بعد أن عاشت أوروبا جمودا أسلوبيا"[2]، فمثلت هذه الفترة فترة انتعاش أدب أمريكا اللاتينية وخروجا عن المواضيع المستهلكة، إلى مواضيع جديدة شدت أدباء العالم ويبدو وأن هذا التيار، قد بلغ عصره الذهبي في ستينات القرن 20م حيث أسهم كتاب أمريكا اللاتينية، في إثراء الثقافة العالمية وتعميقها، ومنحها أبعادا جديدة.

تجدر الإشارة إلى أن الواقعية السحرية، ليست تراثا خاص بأدب أمريكا اللاتينية، "ففي إسبانيا نجد في قصص الفرسان، فانتازيا كثيرة ملثما نجد عند **ماركيز**، كذلك نجد في الأدب الألماني وفي الأدب الفرنسي، والأدب العربي الذي استخدم **(خورخي لويس بورخيس،1986-1899 Jorge Luis Borges)** كثيرا من العناصر الموجودة في ألف ليلة وليلة لصياغة

[1]– سيد أحمد عبد الرحمن محمد، اتجاهات البنية الحديثة، ص 103.

[2]– إيمان كرفاح، زهيرة بارش، الرواية بين واقعية التاريخ والواقعية السحرية (رواية السمارو والعالم الخرب لعصام منصور نمودجا)، ص 56.

أدبه"[1] وهنا فإن هذا الاتجاه، ليس حكرا على أدب أمريكا اللاتينية فحسب فقد عرفته ثقافات أهم مختلفة كالأدب الإسباني والألماني وكذا العربي، والهندي والفارسي.

يعتبر النتاج الروائي والقصصي في أمريكا اللاتينية من أهم الآداب العالمية، "لقد اكتشف كتاب هذه القارة، غواية السرد السحري ورمزيته، وراحوا يبدعون على منوال تجارب سابقيهم، مأثرين ومتأثرين، ولما نقول أدب أمريكولاتيني، فإننا نقول الكاتب العالمي **غابريال غارسيا ماركيز** الكاتب الذي استطاع أن يوسم هذا الأدب ويعتلي قمته، ليصبح اسمه مقترنا بالرواية اللاتينوأمريكية بامتياز تتميز بعبقرية أسلوبه ككاتب، وموهبته في تناول الأفكار السياسية على نحو يحتوي على خصوصية شخصية **ماركيز** الأدبية وقناعاته الإيديولوجية"[2]، فاعتبره الكاتب الأرجنتيني **خورخي لويس بورخيس** "الأديب الذي استطاع أن يضع ويضمن لكولومبيا وأمريكا اللاتينية بروايته مائة عام من العزلة **(Cienañosde soledad)**، التي صدرت في طبعتها الأولى عام **1967**م، درجة مرموقة في سلم الأدب العالمي، فقد استطاعت روايته هذه أن تكون سببا في تغيير مسار الرواية اللاتينوأمريكية إلى العمل، على تغيير مستقبل القارة ككل"[3] وتأسيسا على ذلك، فإن **ماركيز** له فضل كبير بالنهوض بهذا الاتجاه وفي إرساء معالمه، التي اتكأ عليها من جاؤوا من بعدهم في بلادهم أو خارجها، "ولم تأت شهرة **ماركيز** العالمية من فراغ فمنذ أن نشر أول قصة له، وهي الأرواق المتساقطة عام 1955م، أخذ نجمه يصعد، بصورة مستمرة، ثم توالت أعماله المهمة (الكولونيل لا يجد من بكاتبه 1957م)، (جنازة ماما الكبيرة 1959م)، (الوقت السيء 1961م)، أما في عام 1967م صدرت رائعته المشهورة مائة عام من العزلة، التي جعلت الناس، في كل مكان من العالم ينظرون إليه، على أنه واحد من أهم كتاب هذا العصر"[4]، فالمقطع السردي الآنف يوضح قدرة وقيمة وفضل **ماركيز** وأعماله،

---

[1]– حامد أبو أحمد، درسات في الواقعية السحرية، ص 25.

[2]– سهام بوبي، مريم فلاق عريوات، عوامل نجاح الرواية اللاتينو أمريكية، مجلة المفكر، مج7، ع1، جوان 2023، ص 122.

[3]– المرجع نفسه، ص 122.

[4]– حامد أبو أحمد، دراسات في الواقعية السحرية، ص 66.

على أدب أمريكا اللاتينية بخاصة، ما منحه شهرة وقدرا من الحيوية والخصوبة عبر مساره الإبداعي، الذي أصبح غنيا بالمواقف والأفكار والموضوعات والأحداث فكونت له التميز والفرادة والإبداع.

المتأمل في مائة عام من العزلة "بتجذرها وصخريتها وتدفقها هي رواية أرض، وراوية أسرة، ورواية أرض البشر، ورواية الدورات المضطردة الجحيمة، التي تحملنا من الفردوس والبراءة إلى الموت، ورواية سحر، سحر مصنوع من الأرض والحكم وهو أيضا خرافة وأسطورة أكثر منه تاريخيا، وربما كان أكثرها في مائة من العزلة، خروجا عن المألوف، هو القدرة على القصص بواقعية دقيقة وأحيانا عارية لدرجة تحويل الواقع، إلى أسطورة دون أن نتفقد لمستها الواقعية".[1] فروايته تجلت فيها معظم الوسائط السحرية، والأساليب الغرائبية المحاكية لغرابة الواقع المجتمعي وانعطافاته العجائبية.

تنبع أهمية أعمال الروائي **ماركيز** من "قدرته على إعادة خلق التصورات والأحاسيس الخصبة بالتراث الأدبي والفضاءات لأمريكا اللاتينية، ثم إن ما هو رائع في أعماله لا يتمثل فقط في قدرته على إقامة أو صنع عالم خرافي، وإنما يتمثل فضلا عن ذلك في أن أعماله الأدبية، تدخل بضرورة حاسمة في واقع أمريكا اللاتينية، التي كانت تعاني تداخل العصور، فكما يقول الأديب المكسيكي**(أوكتافيو باث 1914-1998 Octavio Paz)** :"أن أكثر بلدان أمريكا اللاتينية تقدما يعيش واقع الحداثة المتناقضة"[2]، **فماركيز** انطلق من واقع بلاده المتناقض فأعاد صياغته وتحوريه، بشكل زواج فيه الأسطورة والخيال والإيمان بالسحر والجن والأشباح، فكانت روايته أكثر جذبا ولمعانا في وسط دائرة الواقعية. حيث يعد السبب في نجاح روايته على باقي الأعمال الروائية هو "التوصل إلى الخيال العام فقد بيعت منها الآلاف من النسخ في أمريكا اللاتينية وإسبانيا، كما ترجمت لعدة لغات، وقد تبين أنها استحوذت على

[1]- سيزار فرناندث مورينو، أدب أمريكا اللاتينية، (قضايا ومشكلات)، المجلس الوطني الثقافي للفنون والآداب، تر، أحمد حسان عبد الواحد، مجلة عالم المعرفة، ص ج1، ع116، 1987، ص 321.

[2]- حامد أبو أحمد، دراسات في الواقعية السحرية، ص 66-68

اهتمام معظم القراء في أمريكا اللاتينية"[1] فروايته هذه لقيت تحميسا كبيرا، وقراءة موسعة في بلاده خاصة.

يعد السبب الرئيس لنجاح روايته هو "إمكانية قراءتها من عدة مستويات ثقافية، إضافة إلى المستوى العام الذي يمكن قراءته بمزيد من المتعة، ويمكن القول أن مدينة ماكنودو التي اخترعها **ماركيز**، لعدد من السنين هي مكان مضطرب وغير اعتيادي، يقطنه أناس غرباء الأطوار، تكون تصرفاتهم الغريبة موضع الضحك والسخرية، فجاءت روايته مليئة بالمشاهد المضحكة ويتركز الموضوع الرئيس للرواية، في مسار الفتاة الجميلة (ريميدوس) من أفراد عائلة بونديا، وحياتهم خلال مائة عام من الزمن"[2]، فروايته من هنا توجد فيها حمولات وأشكال سحرية ممتعة، مقنعة يملؤها جو الضحك والسخرية، كل ذلك متعالق فيما بينه في نسيج واقعي سحري.

جاءت روايته هذه لتفتح ورشا جديدا حول توظيف السحري مع الواقعي، وتجربته في السرد الروائي، فاستلهم مختلف العناصر الأسطورية والعجائبية الشعبية أولا، وفي اختياره لهذه الواقعية بالذات صرح بأن: "الواقع في أمريكا اللاتينية، يموج بأشياء غريبة لا يصدقها العقل، وضرب مثالا لذلك بما جاء في مخطوطات رحالة أمريكي هو **أوب دي جراف**، الذي قام في نهاية القرن الماضي برحلة لمنطقة الأمازون، شاهد فيها مجرى مائي تغلى مياهه، ومكانا يؤدى فيه صوت الإنسان إلى حدوث وابل من المياه..."[3] فنص روايته من الطرح السابق قوامه العقلاني الموضوعي، الممزوج باللاعقلاني الحالم والمتماهي بالموروث الشعبي الساحر، وخصب أجواؤه من مخزون تراثي حكواتي، مشدودا بما فيه من إثارة للأهوال متأثرا "بالكتاب الذين كانت لهم إبداعات مهمة في مجال المزج بين الواقعي والأسطوري أو الواقعي والخيالي،

---

[1]– د، ب، غالغر، أدب أمريكا اللاتينية الحديث، تر، محمد جعفر داود، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط2، 1986، ص 190.

[2]– المرجع نفسه، ص 190.

[3]– حامد أبو أحمد، قراءات في أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د، ط، 1993، ص 186.

مثل **فكونر**، و**كافكا**، و**همنجواي** وغيرهم"[1]، هذا ما يؤكد أن الكتابة السحرية عنده، لم تنشأ ولم تنبثق من فراغ، إنما تشكل لديه نتيجة مجموعة عوامل مؤثرة وفاعلية، فجمع بأسلوبه المتموج بين القديم والحديث، القومي والعالمي، منتجا بذائقته ومهارته الفنية، واقعيته السحرية.

كانت الإبداعات الروائية السحرية، التي كتبها **ماركيز** نتيجة عوامل سخرت الأرضية اللبنة، لتبني نماء هذ المولود الواقعي عنده، منها ما أشار إليها قائلا: "في المنطقة التي ولدت فيها توجد أشكال ثقافية، ذات جذور إفريقية مختلفة عن الأشكال السائدة في المناطق الاخرى، ذات الثقافات الأصيلة في منطقة الكاريبي التي أنسب إليها، اختلط الخيال الفياض للعبيد الأفارقة، بخيال أبناء البلد الأصليين من الكولومبيين السابقين، ثم جاءت شطحات الأندلسيين وممارسة الجليقيين للشعائر الخارقة للعادة"[2]، فهذا الواقع الأسطوري الكاريبي امتزج بغرائبيات وعجائبيات لثقافات مغايرة استلهمها **ماركيز** في روايته، فاستحضر مرجعيات متنوعة مشكلا بذلك واقعية سحرية لروايته مائة عام من العزلة "فجاءت شديدة الخصوبة والثراء والتنوع وروافد كثيرة ولكن أهم من ذلك هو تلك العقلية الفذة وهذا الخيال الخلاق، الذي شكل من كل هذه الرؤى، والخيالات والأفكار والأعمال الإبداعية ليس فيها عمل واحد، يمكن أن يقال عنه أنه ضعيف وأنه جاء مخيبا للآمال"[3]، **فماركيز** استحضر روافد عدة، تشربت منها روايته وبخياله الفذ وقدرته الروائية، وصلت أعماله إلى القمة والنضج والتميز، وكل ذلك استطاع الوصول إليه، بماضيه وذكريات طفولته وثقافته وثقافة وأدب شعبه وشعوب أخرى، استطاع أن يؤسس لأدب قارة بأكمله وأدبا عالميا بالترجمة.

تعد رواية مئة عام من العزلة، أكثر مؤلفات **غابريل غارسيا ماركيز** طموحا وشهرة، فهي ملحمة أمريكا اللاتينية، وبفضلها اكتسح الساحة العالمية، كونها "جسدت لنا الحياة بكل تأزمها وصراعاتها، والمعارك السياسية التي أدت إلى حروب أهلية طويلة، بين حزب المحافظين (الدولة)، وحزب الأحرار (أوريليانو)، يفضح هذا الصراع أساليب الغش التي يبتعها هذا الحزب

[1]– حامد أبو أحمد، دراسات في الواقعية السحرية، ص 53

[2]– المرجع نفسه، ص 125.

[3]– المرجع نفسه، ص 61، 62.

للفوز في الانتخابات، كما يفضح الثقافة الفكرية لدى الأحرار، وتقاتلهم من أجل مكاسب شخصية"[1]،فروايته فضحت سلوكيات السياسيين، وأعمالهم القذرة للوصول إلى مصالحهم الخاصة على حساب عامة الشعب، هذا ما يثبت ارتباطها بملابسات الحياة الواقعية.

لم تتوقف الرواية عند هذا الصراع بل عكست لنا "صراع الأفكار بين الفكر العلمي الذي يدافع عنه (جوزيه أركايدو) والفكر الديني الذي ينشره (الأب نيكاتور)، وكلاهما يرى فكره منفذا لأهل قرينه من الضياع، إضافة إلى الصراع العاطفي بين الشابتين (أمارانتاوروبيكا) على الشباب (بيتر وكرسبي) وصراع بين (بيتروكريسبي وجوزيه أركاديو على روبيكا)"[2]، هذا ما يظهر أن الرواية تضمنت أحداث متنوعة ومضامين تعكس الحياة ووقائعها، كما امتلأت الرواية بالحوادث المشوقة، ذات الطابع الدرامي الغرائبي، أدت إلى جذب المتلقي بالمتابعة سيرورة سردها الروائي، "كما زخرت بأحداث دراماتيكية غريبة ومذهلة تبدأ من الغربة التي عاشتها قرية ماكوندو، لتتلاشى هذه الغربة شيئا فشيئا، وتتوالى الأحداث وتتسلسل لتعيش خلالها الشخصيات نوعا من الهوس، في البحث عن اكتشافات جديدة والخروج من بؤرة التخلف، مع سعيها لتحقيق رغبات وميولات نفسية، وكذا عاطفية في نظرهم، تسد واجهة من واجهات الحياة التي يعيشونها[3]. فحوادث الرواية، تنوعت عبر صفحاتها وفصولها، ما أدى إلى التعبير عنها بطرق متنوعة، مبرزة الصيغ السحرية والواقعية كل ذلك أسهم في خلق جو من الإثارة والتشويق، عبر طابعها الدارمي الذي عكس الجانب الواقعي، وطابعها الغرائبي الذي عكس العجيب والسحر والفانتازيا في الرواية.

زود الروائي **ماركيز** روايته بعوامل تشويق أخرى مثل "النبوءة في بداية روايته، التي تقلق أو رسولا على أسرتها، والتي لن تتحقق إلا في صفحاتها الأخيرة، كما يدخلنا الراوي عالما

---

[1]– ماجدة حمود، رحلة في جماليات رواية أمريكا اللاتينية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، د، ط، د، ت، ص 77، 78.

[2]– المرجع نفسه، ص 78.

[3]- فاطمة الزهراء عطية، حركية الزمان والمكان في رواية مائة عام من العزلة لغابريال غارسيا ماركيز مجلة دراسات وأبحاث، مج 14، ع4 أكتوبر 2022 بريكة، الجزائر، ص 125.

متخلف يرى السحر في منجزات علمية بسيطة"[1]، فتضمنت بين طياتها حكايات لا تعبأ بحدود الزمان والمكان، التي لا تكاد تخلو من وجود السحر، والتي جاءت ملائمة لظروف فكرية وثقافية لشعبه، إذ كانت قرية ماكوندو هي الفضاء، بامتياز لمجموع العوالم والأغوار التي تزخرها الرواية، وقامت نظريته في السرد على "التغلغل في أرض متخيلة والتخلي عن الزمن العادي لصالح زمن أسطوري، يتفق مع رؤيته السحرية للواقع، ولهذا نجد الأشياء العجيبة في رواياته، وفي هذه الرواية تتعايش مع اليومي أو الآتي، من خلال لغة مثيرة ومحددة"[2]، فالمكان والزمان سحريات، يتماشى والأحداث السحرية للرواية ويتفق مع أدواتها وميكانيزماتها، ورؤى وأفكار الروائي.

أما إذا عدنا إلى طريقة السرد في نظريته الروائية السحرية فإنه يصرح:"إن أفضل القصص هو ما يكون تعبيرا شعريا للواقع، لأن القصة التي يتناولها ماهي في الحقيقة إلا تمثيل للواقع، نوع من الأحجية للعالم، فالواقع الذي نتناوله في قصة مختلف عن واقع الحياة، على الرغم من أنه يركز عليه على نحو ما يحدث في الأحداث"[3]، ومن هنا فهو يجعل الغرائبي والسحري بطاقة ائتمان يضمن خلالها تميز عمله، واتخاذه إجراءا تجريبيا لفك لغز الواقع.

تعد اللغة من مكونات العالم الواقعي السحري عند **ماركيز** "فاللغة عنده بريق وثراء وعمق وهو يرى أن التكتيك واللغة أداتان يحددهما موضوع العمل... وصرح قائلا": أما في رواية مائة عام من العزلة، فكنت أحتاج إلى لغة أكثر ثراء لكي أعطي مدخلا لهذا الواقع، الآخر الذي اتفقنا على تسميته الواقع الأسطوري أو الواقع السحري"[4]، فقد أعطى لها موقعا مركزيا في تشكيل البينة السحرية، لكل رواية، إذا اعتبرها قوة جوهرية لازمة، في إحداث التفاعل والتواصل لدى المكونات الأخرى في النسيج السحري، ويستخدم **ماركيز** "تقنية الوصف العميق للأشخاص والأحداث غير العاديين، فهو أهم الخدع التي تمارسها الرواية لتحقيق التأثيرات

---

[1]– ماجدة حمود، رحلة في حماليات رواية أمريكا اللاتينية، ص 77.

[2]– حامد أبو أحمد، دراسات في الواقعية السحرية، ص 155.

[3]– المرجع نفسه، ص 154، 155.

[4]– المرجع نفسه، ص 59.

والمؤثرات الساحرة، فقد تم تضخيم الأحداث والصفات الشخصية لدرجة أكبر من موقعها الاعتيادي في الحياة، في أسلوب يعتمد كون التضخم هو الحقيقة التفصيلية"[1]، فوصفه من هنا يستخدمه بشكل موسع، وعلى مستويات مختلفة، فنجده وصفا حقيقيا ينقل من ورائه حالة الموصوف كما هي، ووصف سحري تنقله اللغة إلى عالم السحر والعجيب، وذلك حسب طبيعة الموصوف من جهة، والحدث من جهة أخرى.

برزت الواقعية السحرية خاصة في أدب أمريكا اللاتينية في إبداعات وكتابات كتابها إلا أن "هذه الرؤية الفانتازية للواقع، برزت في أدب **ماركيز** منذ البداية، وتبلورت بصورة خاصة، في روايته مائة عام من العزلة وخريف البطريرك، وهي رؤية تتوافق مع الواقع الأسطوري الكاريبي"[2]، "فعُد **غابرييل غارسيا ماركيز** من كبار مؤسسي هذا الاتجاه، وفي نشوء ورقي الواقعية السحرية في الرواية الأمريكولاتينية"[3]، فمن هنا عد **ماركيز** أبرز كتابها، لتعدد رواياته في هذا الاتجاه، وقدرته الواسعة على تجريب نسيج فني مبتكر يجمع بين نقيضتين متكاملتين بين أحداث الواقع المعيشي، وعناصر الفانتازيا مشحونة بأساليب وأفكار متنوعة، ومن أعماله أيضا التي جسدت هذا المنحى الواقعي "الحب في زمن الكوليرا، الجنرال في متاهة الحب، شياطين أخرى، خريف البطريرك"[4]، وغيرها من الأعمال المهمة التي أثارت إعجاب الأدباء والنقاد عبر العالم، وتلمع أسماء روائيين آخرين مثلت هذا الإتجاه بقوة في أمريكا اللاتينية، وهي عادة تركز في ستة هم "**(خورخي لويس بورخيس، Jorge-luis-borge)** في كتابه الرمل **1975**م، و**(ميجيل آنخل أستورياس، Angel–Asturiasm igalm 1899-1974)** من أعماله السيد الرئيس **1946**م، عيون الميتين **1960**م، و**(خوليو فلورينثيو كورتاثر ديسكوتي، Julio Florencio Cortázar Descotte 1914-1984 و(خوان رولفو، Juan ،1918–1986)**

---

[1]– د، ب، غالغر، أدب أمريكا اللاتينية الحديث، ص 191.

[2]– حامد أبو أحمد، دراسات في الواقعية السحرية، ص 125.

[3]– وسن حسين ليلو، الواقعية السحرية في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، ع42، شباط 2019، ص 1340.

[4]– حامد أبو أحمد، دراسات في الواقعية السحرية، ص 39.

Rulfo و**(أليخو كاربانتيير ي فالمونت، Alejo Carpentier)** وتعد أيضا **(إيزابيل الليندي يونا، Isabel Allende Llona 1942)** من أشهر رواد هذا الاتجاه في مجموعها القصصية حكايات إيفالونا"[1]، هؤلاء هم من مثلوا ورفعوا راية هذا التيار في بلادهم.

يمتلك تيار الواقعية السحرية جملة من الخصائص جعلته متفردا بنتاجاته الأدبية والفنية، وشكلت بناه ودلالته الفكرية، فكان من الضروري الوقوف على أهم ملامحه الأساسية فأسلوبها يتميز "بسرد أحداث ووقائع غير عادية، أو خارقة في ثنايا أحداث مغرقة في الواقعية، وفي التفاصيل العادية بحيث تبدو وكأنها جزء لا يتجزأ من الواقع اليومي المعاش للشخصيات".[2]

تقوم هذه الواقعية على أساس "مزج عناصر متقابلة في سياق العمل الأدبي، فتختلط الأوهام والمحالات والتصورات الغربية بسياق السرد، الذي يظل محتفظا بنبرة حيادية موضوعية، كتلك التي تميز التقرير الواقعي، وتوظف هذه التقنية عناصر فنتازية كقدرة الشخصية الواقعية على السباحة في الفضاء، والتحليق في الهواء بغرض احتواء الأحداث السحرية الواقعية المتلاحقة، وتصويرها بشكل يذهل القارئ وحواسه، فلا يستطيع التمييز بين ماهو حقيقي وماهو خيالي، وتستمد هذه العناصر من الخرافات والحكايات الشعبية والأساطير، وعالم الأحداث والكواليس"[3]، فهي تتركز أساسا على كل ما هو غريب وعجائبي، هذا ما يميزها عن باقي الواقعيات و من إحدى دعاماتها الأساسية "الشخصية السحرية وهي مساحة مشتركة، يجتمع فيها الواقع واللاواقع...إنها شخصية غنية تتضافر في خلقها، كثافة تخييلية فوق العادة، موجبة من حيث الدلالات التي يمكن أن تنبئ بها في كل موقف حدثي"[4]. فهي تضطلع الشخصية السحرية بدور هام في النص السحري وتختلف تماما عما غيرها من الشخصيات في الروايات الأخرى.

---

[1]– المرجع السابق، ص 32، 38.

[2]– ماهر البطوطي، الرواية الأم (ألف ليلة والآداب العالمية)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005، ص 262.

[3]– معجم مصطلحات الأدب، ص 176–177.

[4]– داود نجاتي، آليات السرد ودورها في تشكيل بنية النص السحري، مجلة الخطاب، مج13، ع2، جامعة أصفهان، إيران، ص 209.

تمتاز الواقعية السحرية أيضا "بسحرية اللغة ومستوياتها إذ أن أصعب شيء بالنسبة للكاتب في أمريكا اللاتينية ليس هو اختراع عالم ما، لأنه موجود أمامه ومكتمل، لكن الصعوبة كامنة في السيطرة على لغة تتناول كل هذا الواقع اللاتيني الأمريكي الذي لا يمكن تصديقه"[1]، فاللغة في النسيج السحري تناسب وتوافق بناءه، وتعبر عن عوالم خيالية، وأحداث خارقة للعادة فتخرج من نطاقها، الفني إلى استعمال خاص وفقا لخصوصيته هذا الجنس الأدبي.

الواقعية السحرية "هي أكثر من أي شيء موقف إزاء الواقع ومن ثم يمكن التعبير عنها في أشكال شعبيته أو مثقفة وفي أساليب مصوغة بدقة أو عامية، وفي أبنية مقفلة أو مفتوحة"[2]، فهي بذلك تتخذ أشكالا متنوعة كالواقعي السحري الذي "لا يحاول أن ينسخ كما يفعل الواقعيون أو يجرح الواقع كما يفعل السيرياليون، وإنما يحاول أن يقتنص السرد الذي ينبض في الأشياء"[3]، فكتابتها يتجنب التقرير والنسخ أو التجريح فيما هو واقعي، إنما يبحث عن جوهر الشيء، ليبدع منه عوالم مغايرة.

استوحى هذا التيار موضوعات نصوصه من مخزون متنوع، فاستحضر رواده وهم كتابّ أمريكا اللاتينية، مخزون الذاكرة والموروث الشعبي لثقافتهم وثقافات أخرى غربية وعربية وأنتجوا أعمالا فذة، خاضت عوالم مختلفة تماشيا ومتغيرات العصر، من خلال استثمار عناصر أسطورية خارقة وسحرية المرتبطة بفوق الطبيعي والمثير للدهشة، فاستنطقت مختلف السياقات التي ينهمر منها اللامألوف والأساطير والسحر لتشكيل مادتها، فاتسمت أعمالهم بالمرونة وبقابلية الانفتاح على نصوص وتصورات جديدة، وجنحت إلى عوالم متخيلة وأجواء غريبة ساحرة، معبرة بذلك عن واقعهم ومذهبهم فتبدت الواقعية السحرية لديهم وأضاء نجمها في سماء بلادهم أكثر يسعى الفن الواقعي بكل أشكاله إلى الوصول إلى كل ما يحدث أو يقع في حياة الناس والشعوب، ويهتم بالدرجة الأساس بالواقع المادي المحسوس، ذلك الواقع الذي يتم رصده من المجتمع بطريقة موضوعية، وتماشيا مع مساق هذا الطرح، نجده التصق بهموم وملابسات

[1]– المرجع السابق، ص 199.

[2]– حامد أبو أحمد، دراسات في الواقعية السحرية، ص 43-44.

[3]– المرجع نفسه، ص 44.

المجتمع وتصوير ذاكرته الجمعية، وموضوعاته الراهنة ورؤاه المستقبلية المشتركة من أجل فهم أكثر عمقا لأحوال المجتمع، وهو الاهتمام نفسه الذي أسس لواقعية جديدة، واقعية اجتماعية وجدت صداها مع المجتمع، وتعكس حقائق واقع الحياة، محاولة بذلك الجمع بين مضمون العمل والانتماء الاجتماعي، ليصبح الإبداع الروائي الواقعي أكثر تميزا وتألقا، إذا عبرت عن الآمال الاجتماعية وطموحاتها.

5-الواقعية الاجتماعية (Réalisme social)

ارتبط الأدب بالتغيرات التي تطرأ على الواقع، فجاء النص امتدادا للواقع الذي يعيشه الأديب، لذا فإنه يتأثر بطبيعة القضايا السياسية والاجتماعية التي تطرح وقت إنتاجه، ومنه فإن العلاقة بين الأدب وعصره ظاهرة لا تخطئها النظرة السريعة و"لا ريب في أن العلاقة بين الأدب والمجتمع متينة، فإذا ما انتقلنا مثلا من ميادين الفكر الفلسفي والديني، والنفسي إلى ميادين الأدب والفن، رأينا تأثيرات الجوانب الاجتماعية في مختلف ظروفه، في كثير من الاتجاهات الأدبية، آية ذلك أنه لا فن في حياة منعزلة، ولا أدب خصوصا إلا في جماعة".[1] فعلاقة الأدب بالمجتمع قضية هامة، ومعرفتها تقودنا إلى القول بأن الأديب يعي بعده الاجتماعي ويسلم بالظروف الخارجية على النشاط الأدبي، ولا يمكن أن ينفصل الأدب عن سياقه المجتمعي، "فالعمل الأدبي لا يتكون من فراغ، إنما ينشأ من حاجة فردية واجتماعية، هذه الحاجة هي علة وجوده التي تحفظ له علاقته بأصله الذي نشأ عنه، كما تجعل منه صورة لاحقة للموضوع الذي يصوره".[2] ومن ثم فإن الظاهرة الأدبية عند فهم طبيعتها، يجب أن نفهم صلتها أولا التي تربطها بالمجتمع الذي نشأت منه.

تكونت وشائج وطيدة بين الأدب والمجتمع، كونه لم يكن بمنأى عن تقديم رؤيته للواقع وعرض تصور للمشكلات الاجتماعية، "فيجب أن ينظر إلى الأدب في علاقته غير المنفصلة

---

[1]- أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الأدبي (منهج سوسيولوجيفي القراءة والنقد)، دار النهضة العربية، القاهرة، د،ط د،ت، ص45.

[2]- محي الدين أبو شقرا، مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص46

عن حياة المجتمع وخلفيته، وفي العناصر التاريخية والاجتماعية التي تؤثر في الأديب".[1] من ذلك فالأديب يتأثر بالمجتمع تأثرا تلقائيا باعتباره كائنا اجتماعيا، فلا حياة له خارج المجموعة البشرية التي ينتمي إليها وإلى مشاكلها، "فالإنسان دمية تتحرك بخيوط الظروف الاجتماعية".[2] كما أن "العلاقة بين الأديب والجمهور والبيئة علاقة جدلية مستمرة، ذاك أن الأديب والجمهور ينتميان إلى ثقافة واحدة، وظروف بيئية واحدة، ويعانيان من المشكلات نفسها".[3] فالأديب كائن اجتماعي بطبعه، فلم يستطع الخروج من عباءة سلطة المجتمع ولم يمنعه أي ظرف من تصوير ذلك الواقع المعيش، ليعبر بذلك عن صلته الحية مع مجتمعه وواقعه، وجسد كل ذلك عبر أعماله الإبداعية في أسيقة المنظومة القيمة الاجتماعية العامة، "فربطت أعماله الأدبية فعليا بالسياق الواقعي الاجتماعي الذي أنتجت فيه".[4] فهو بصورة أهم فاعل مجتمعي، إذ وجد نفسه متورطا في الانشغال إبداعيا بالعطب الاجتماعي، ومن ثم يقرأ نصه الإبداعي بقراءة البنى الاجتماعية أولا، أو بالأحرى تتبع وتيرة التغير الاجتماعي الذي أنتج هذا العمل الفني.

أصبحت الرواية أقدر الأشكال الكتابية على التعبير عن تناقضات حياتنا المعاصرة، كونها مثلت العديد من الاتجاهات والتيارات الفكرية والحضارية والاجتماعية، وبما تمثله من بعد معرفي، يعد انعكاسا للواقع الاجتماعي في مراحله، "فتنوعت أساليب الروايات تنوعا كبيرا، حسب الصلة التي يعقدها الروائيون بين هذه الصورة الفنية وبين الواقع المصور من ناحية، وبينها وبين فكر الكاتب من ناحية أخرى، فاقتربت الرواية من الواقع حينا، إلى الدرجة التي جعلتها تسجيلا حرفيا لأحداث هذا الواقع".[5] من هنا أصبح النص الروائي مهموما بأدواء العصر، متدافعا إلى عكس الواقع، آخذة مادتها الإنسان في المجتمع وأحداثها.

---

[1]– روبير إسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، تر: آمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ص25.

[2]– سهام هاشم، الالتزام عند الكتاب المصريين، مصر العربية، ط1، 1993، ص421

[3]– أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الأدبي، ص57.

[4]– قصي الحسين، سوسيولوجيا الأدب (دراسة الواقعة الأدبية على ضوء علم الاجتماع)، دار البحار، بيروت، (د، ط)، 2009، ص19.

[5]– عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية، دار الحقيقة، بيروت، ط1، 1990، ص03-04.

جاءت الرواية مرآة عاكسة للواقع "فهي تواكب حركة الحياة المتطورة دائما، والإبداع الأدبي يمثل حقلا فكريا للتفاعل الأيديولوجي، وهي أكثر اهتماما برصد تحركات الإنسان داخل المجتمع، فالرواية الواقعية ارتبطت بحياتنا من أجل تعرية الواقع وإبرازه في صورته الحقيقية".[1] فالرواية تشربت بملامح التيارات الفكرية التي يموج بها المجتمع وتكيفت مع المواقف، وتعقبت الظروف المحيطة بالإنسان، ومن ذاك عدت أهم الوسائل التي يمكن من خلالها قراءة الأحوال الاجتماعية.

نظرا للصلة الوطيدة بين الأدب ورسائله وحتى تشكيله الجمالي بالقضايا الفكرية الحياتية الاجتماعية، تكونت وشائج قوية بين الأدب وعلم الاجتماع لدراسة الظاهرة الأدبية، فإننا نجد له ظلالا مصطلحية عديدة على الساحة النقدية العربية عموما بداية من "سوسيولوجيا المضامين أو الأشكال، في النقد السوسيولوجي وعلم اجتماع الأدب، وعلم اجتماع النص الأدبي، السوسيوبنائية نصوص نصية...".[2] وفي هذا الإطار تسعى هذه المقاربات إلى تتبع أهم التطورات والمقترحات التحليلية لسوسيولوجيا النص، وقيام هذا التخصص كفيل بأن "يبين العلاقة بين الأدب والظروف الاجتماعية المحيطة به، ومثل هذا العمل يفيد في إلقاء أضواء متعددة على الظاهرة الأدبية، كما يفيد فهم المجتمع".[3] فالأدب حتما يتجذر في واقعه ومحيطه، ويرتبط أشد الارتباط بالحياة الخاصة لكل مجتمع، ومن ثم خصص علم السوسيولوجيا للبحث في الأبعاد الاجتماعية للنص الأدبي.

يطرح تحليل الأثر الأدبي بخصائصه المعقدة، على أنه انعكاس للواقع الاجتماعي ببنياته المختلفة، جملة من الإشكاليات حول طبيعة هذه العلاقة بين المجتمع وحدود التأثير، ومن المحاولات الرائدة التي حاولت ربط الأدب بالواقع الاجتماعي "تعود إلى القرن 18 م للمفكر الإيطالي **جيامباتيستا فيكو، 1668-1744Giambattista Vico** في كتابه مبادئ العلم

---

[1]- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999، ص66.

[2]- مريم شويشي، محمد وهاب، المنهج السوسيولوجي في الخطاب النقدي الجزائري، (عبد الحميد بورايو ومحمد ساري أنموذجين)، مجلة المرتقي، المجلد الرابع، العدد الثاني، أوت 2021، جامعة مصطفى اسطمبولي، معسكر، ص08.

[3]- أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الأدبي، ص111.

الجديد الصادر عام 1725 م، وفيه ربط بين الأنواع الأدبية والواقع الاجتماعي".[1] وهذا ما يؤكد أن النظرة الاجتماعية للأدب ليست وليدة القرن الحالي أو الماضي، وإنما تعود إلى عهد قديم، فقد وعى الفلاسفة والنقاد ضرورة البعد الاجتماعي للأدب، غير أنهم لم يصلوا إلى بلورة نظرية نقدية متكاملة قائمة على أسس المنهجية وأصول معرفية، على أيدي جملة من النقاد والباحثين، حيث يتفق معظم الباحثين أن الإرهاصات الأولى للمنهج الاجتماعي في دراسة الأدب ونقده "بدأت منهجيا منذ أن أصدرت الكاتبة الفرنسية (**آن لويز جيرمين دي ستايل هولشتاين، Anne Louise Germaine de Staël Holstein1766-1817**) كتابها المعنون بالأدب في علاقته بالأنظمة الاجتماعية الصادر عام 1800م، وتحدثت فيه عن العوامل المؤثرة على الأدب الدين والنظام والقانون، وعادات وثقافات معينة".[2] وأكدت من خلاله "على أننا لا نستطيع فهم الأثر الأدبي وتذوقه تذوقا حقيقيا، في معزل عن المعرفة بالظروف الاجتماعية التي أدت إلى إبداعه وظهوره".[3] فسعت دراستها للبحث عن العلاقات المتبادلة بين أفراد المجتمع والقوانين المتحكمة فيها والمؤثرة في الأدب.

تواصلت الدراسات الباحثة في العلاقة بين الأدب والمجتمع، وفي القرن 19م "برز **هيبوليت أدولف تين** الذي كثيرا ما يشار إليه بوصفه مؤسس سوسيولوجيا الأدب الحديث، فقد حاول دراسة الأعمال الفنية، ليس على أنها مجرد لعبة خيالات فردية أو نزوة معزولة العقل، بل باعتبارها ترجمة للعادات المعاصرة وتعبير عن نوع من التفكير، وأن الأدب حصيلة عوامل ثلاثة: المعرفة، الزمن، الوسط".[4] لقد تقدم خطوة إلى الأمام في مضمار الربط بين الأدب والواقع الاجتماعي، إذ أنه أضاف العامل الجغرافي لفهم الأدب وتفسيره.

تعبر هذه الآراء والنظريات عن الالتفات إلى الصلة بين الظاهرة الأدبية والمجتمع، فتطور الدراسات ظل مستمرا فجاءت الماركسية "التي استدل تحليلها بأن الأعمال الأدبية قد أنتجت

---

[1]- قصي الحسين، سوسيولوجيا الأدب، ص19.

[2]- المرجع نفسه، ص20.

[3]- إبراهيم محمود خليل، للنقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، ط1، 2003، ص67.

[4]- قصي الحسين، سوسيولوجيا الأدب، ص19.

تعبيرا عن الحالة المادية للمجتمع عند نقطة زمنية معينة، ويريد **كارل ماركس** بالحالة المادية العلاقات الاجتماعية التي تحكم المجال الاقتصادي للمجتمع، التي تشكل طبيعة المجتمع الفوقي".[1] إذن لابد من وجود علاقة حتمية مباشرة بين القاعدة والبنية الفوقية، فأي تغيير في قوى الإنتاج المادية لابد أن يحدث تغييرا في العلاقات والنظم الفكرية.

خلافا للنظريات الأدبية التي سبقتها، جاءت نظرية الانعكاس وتقوم "على علم الاجتماع، بحيث ترى أن تطور الأبحاث والنظريات في هذا الأخير سينعكس حتما على الدراسات الأدبية، باعتبار الأدب على علاقة وثيقة بالواقع الاجتماعي... وحاولت أن تفسر الظاهرة الأدبية باعتبارها جزء من الظاهرة الثقافية عامة".[2] فهذه النظرية قدمت تفسيرات اجتماعية للأدب، واتخذت من الأحوال الاجتماعية والاقتصادية منطلقاتها، مجاوزة بذلك التفسيرات النقدية التي سادت قبلها.

ظهرت في القرن العشرين جهود كثيرة في مجال علم الاجتماع الأدبي شكلت تطورات مهمة للنقد الاجتماعي، تأسيسا على الموروث التاريخي الذي خلفته نظريات وأفكار الفلاسفة والباحثين سابقا، وقد برزت منها "دراسات **جورج لوكاتش، 1885-1971 (György Lukács)** إذ ركز في كتابه الثاني من أجل إنشاء علم اجتماع الرواية على المشكلات المتعددة التي يثيرها، والجديد الذي أتى به هو أنه ركز على الشكل الروائي نفسه وعلاقته بتاريخ الحياة الاقتصادية في المجتمعات..."[3] فدراساته تربط بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره، وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع ما، "إذ يعتبر النص الروائي كبنية مدلولات تحيل مباشرة إلى الواقع الاجتماعي، في حين أن الرواية هي مجموعة من البنى الدلالية التركيبية والسردية التي تتفاعل مع القضايا الاجتماعية والاقتصادية".[4] فالنص الروائي عنده انطلاقا من الطرح السابق بنية متولدة عن بنية أشمل وأعمق هي البنية الاجتماعية للجماعة أو الطبقة التي يمثلها

---

[1]- المرجع السابق، ص24.

[2]- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1986، ص14.

[3]- السيد يسين، التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، (د ت)، ص36.

[4]- بيير زيما، النقد الاجتماعي، تر: عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1991، ص155.

المبدع، ولهذا لابد من دراسة العمل الأدبي للكشف عن مدى تجسيده للبنية الفكرية للطبقة الاجتماعية التي يعبر عنها.

عد عالم الاجتماع **بيير زيما (Pierre V. Zima 1946)** من أهم منظري ومؤسسي علم الاجتماع الأدبي، "إذ تأمل المناهج النقدية وقرأها بطريقة واعية في ضوء القاعدة العامة التي انطلق منها، والتي يتم خلالها النظر إلى الأديب والاجتماع نظرة جدلية، والتعامل مع النص الروائي كتجربة جمالية سوسيولوجية في الآن نفسه".[1] فالمطلوب في هذه الحالة من الناقد وهو يتعامل مع إنتاجه الأدبي ألا يبقى بحثه محصورا في الإطار الضيق لعلم الاجتماع فقط، مثل ما ينبغي ألا يبقى في حدود التعامل مع الإبداع في سكونيته.

كل هذه الإضاءات و دراسات و أبحاث عالم الاجتماع **لوسيان غولدمان** والمنظر الأدبي الروسي **ميخائيل باختين Goldman Lucien 1918-1970 et Mikhaïl Bakhtine 1895-1975)** تطل على الظاهرة الأدبية إبداعا ووظيفة وطبيعة، وعلى العوامل المؤثرة في تطور الأدب، وفي ظهور أنواع أدبية جديدة كونها ركزت على ضرورة البعد الاجتماعي للأدب، ومنحته قيمة في تحليلاتها النقدية والواقعية، ومن ثم اكتسح الساحة الأدبية تيار واقعي جديد يلف بكل الدراسات السابقة المركزة على العلاقة بين الأدب والمجتمع والواقع، فتبلور اتجاه واقعي في عباءة جديدة ملونة بفسيفساء فرضها الواقع الاجتماعي، وهو الواقعية الاجتماعية.

ضمن هذا السياق نحا النقاد والباحثون في محاولات عديدة إلى تقريب مفهومها، فهي "اتجاها أدبيا يضاف إلى سائر الاتجاهات للتعبير عن ملامح الواقعية، وهي لا تختص بالقضايا الاجتماعية فحسب، بل تناقش كل ما يخص المجتمع، إضافة إلى كونها واقعية تحاول أن تجد حلولا لهذه القضايا والمشكلات المطروحة، بعيدا عن النظرة التشاؤمية للواقعية النقدية ومن دون أي تركيز على المبادئ الاشتراكية المفروضة من قبل الاتجاه الماركسي للأدب".[2] فمن

---

[1]– حبيبي خديجة، إشكالية المنهج السوسيولوجي (بين بيير زيما وكلود دوشي)، مجلة المعيار، مج12، ع2، ديسمبر 2021، جامعة تيسمسيلت، الجزائر، ص219.

[2]– نور الهدى محسن ناصر المعموري، تجليات الواقعية في الشعر الرومنسي، (الشاعر حازم التميمي أنموذجا)، رسالة ماجستير، آذار 2002، ص33.

هنا فهي اتجاه واقعي آخر، يعكس الظروف الحياتية المعيشة مركزة على الفئات البسيطة، مقترحة حلولا لمشاكلهم باعثة الأمل في ذلك، وتكون بذلك قد ابتعدت عن تشاؤم الواقعية النقدية من جهة، وعما تؤمن به الواقعية الاشتراكية.

عرف بعض النقاد هذا التوجه الفكري الأدبي على أنه "نزوع إلى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعي والبشري، في صورة مخلصة للحقيقة وصادقه مع الواقع الاجتماعي والإنسان بشكل نموذجي وفني".[1] كما أنه "نوع فرعي صادر عن المذهب الواقعي بشروطه الجمالية والفنية، وهو بصفته الاجتماعية يتوجه تحديدا لمعالجة مشكلة اجتماعية".[2] ومن ثم فإن هذه الحركة الواقعية ترتبط بالرواية والأسلوب الاجتماعي، وبشكل أعمق وأوسع بالواقع الاجتماعي فيصور مشكلاته وقضاياه، معبرا عن الحقيقة والواقع بشكل صادق.

إن ميلاد هذا التوجه الواقعي نراه ظهر "بين سنوات 1920 و1924م، وكان همه الأساسي هو مناهضة عدم المساواة بين شعوب أمريكا اللاتينية من خلال محاربة التمييز العنصري الممارس ضد السكان الأصليين، واهتم هذا التيار بوضعية الهنود الحمر، حيث سلطت الرواية الواقعية الاجتماعية الضوء على معاناتهم في الماضي والحاضر وطموحهم لمستقبل أحسن، كما تعرضت للواقع المفزع لأمريكا اللاتينية من خلال الحديث عن مشاكل الفلاح في ضوء الواقع السياسي والاجتماعي المتأزم، وتحدثت عن أزمة إنسان المدينة وفقره الروحي".[3] يفضي بنا هذا الطرح النظري إلى تأكيد رؤية الواقعية الاجتماعية من منظور الخطاب التاريخي، وفي الوقت نفسه يعني الوقوف عند حدود طرح التوجه الاجتماعي، والرؤى الفكرية والكشف عن معاناة الذات المأزومة في واقعها الاجتماعي.

تزايدت النصوص التي تخاطب الواقع وتقدم رؤيتها للعالم والواقع الاجتماعي، وتؤكد الوعي بالتحولات التي طرأت على المجتمع، "فنشأت الواقعية الاجتماعية في أمريكا، لأن

---

[1]– أبوسيف، ساندي سالم، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، ط1، 2008، ص86.

[2]– المرجع نفسه، ص87.

[3]– إفيرس حنان، الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية، مذكرة ماستر، تخصص آداب عالمية ومقارن، تيزي وزو، 2021، ص31-32.

العلاقات بين الواقع الأمريكي والأدب، ولأن الحياة والأدب في أمريكا يخدمان بعضهما البعض بصورة متبادلة وذلك بدرجة كبيرة، أو على الأقل بشكل أكثر تواترا و استمرار، ويتظافران ويمتزجان باستمرار في وحدة لا تنفصم، ومنذ بدايتهما ظل الشعر والنثر يكشفان عن موقف تجاه الظروف المحيطة، ويجهدان في التأثير فيها، وما من كاتب أو عمل هام لا يدور حول الواقع الاجتماعي الأمريكي، ويعكس ويحفز الحياة الأمريكية المعذبة".[1] فالتفاعل الجدلي بين الأدب والمجتمع والواقع، جعل الأديب يسعى لإظهار الملامح الاجتماعية في أعماله ويحرص على ضرورة إحداث التغيير في المجتمع، كونه لا يعيش عزلة تامة وحيادية مطلقة.

تضافرت عوامل عدة فأفرزت لنا هذه الحركة الواقعية، وقد "أشار **(كارلوس ماريا خوسيه إي دي لا كينتانا، 1841-1907 Carlos María José de la Quintana** في مقالاته، في تفسير واقع أمريكا اللاتينية وواقع البيرو، ففي ظل النظام الاقتصادي الإقطاعي الناشئ عن الغزو، تبقى رواسب ما زالت حية للاقتصاد المشاعي الهندي، وظل ينمو اقتصاد برجوازي فوق أراضي الساحل... فكان هذا الوضع يسم كل أمم أمريكا اللاتينية التي ترك فيها غزو رأس المال الإمبريالي نظام الأرض الإقطاعي، ووجود إقطاعيات ضخمة ظل فيها الفلاح الأبيض والهندي والسود أو الخلاسي قنا من أقنان الأرض... فأخذت الكتابات في شجب ذلك الواقع".[2] ومن ثم فإن واقعيتهم الاجتماعية انفجرت من الوضع الآسي الذي عاناه البسطاء والكادحين، في ظل النظم الإقطاعية الرأسمالية الفاسدة.

نجد عاملا آخر ساهم في إنتاج هذه الواقعية في الساحة الأدبية الأمريكية هو "الإمبريالية، وهي حقبة رأس المال المالي، والاحتكارات التي جلبت معها في كل مكان الميل إلى السيطرة وليس إلى الحرية، ونتيجة ذلك هي الرجعية والتفاقم البالغ للتناقضات، وفي هذا المجال أيضا يتكيف بوجه خاص الاضطهاد القومي والميل إلى الإلحاقات؛ أي انتهاك الاستقلال القومي وتلتها ثورات في أرجاء القارة ولدت تعبيرا أدبيا غنيا ذا طابع تحرري ومناهض للإمبريالية،

---

[1]- سيزار فيرناندیث مورينو، أدب أمريكا اللاتينية، تر: أحمد حسان، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ج2، جانفي 1978، ع122، ص254.

[2]- المرجع نفسه، ص255.

منها الثورة الفلاحية المكسيكية عام 1910".[1] فنقل الأديب في صورة فنية تعبر عن مدى تأثير الظروف الاقتصادية والاجتماعية فيه وفي أدبه، مستحضرا الثقافة المسيطرة على ديمومة المجتمع.

إن تلك الظروف التي مر بها المجتمع الأمريكي "جعلت من أمريكا الشمالية البلوتوقراطية* الإمبريالية، وقد وصلت بلدانها إلى المنافسة الرأسمالية، ومصير هذه البلدان في إطار النظام الرأسمالي هو مصير مستعمرات بسيطة، وتعارض اللغات والأجناس والأمزجة... فبدأت الحياة والآداب في القارة وخارجها في اتخاذ اتجاهات جديدة في الأدب".[2] فالتحولات التي طالت الأمريكي، والتغيرات الطارئة على واقعه، من توسع الأنظمة الإقطاعية والرأسمالية الاستعمارية أنتج ذلك رغبة في البحث عن اتجاه أدبي واقعي يتماشى والتغيرات الراهنة، ويعبر عن الواقع المأزوم بدقة.

أرخت وصورت إبداعات الكتاب الواقع المعيش الأمريكي بكل تفاصيله وتناقضاته، فكانت سببا في الالتفات وراء الواقع المزري، "إذ تضمن كتاب (**casa grande senzala**) لأقوى الباحثين السوسيولوجيين البرازيليين **جيلبرتو فريري، 1900-1987، gelberto-freyre** صدر في 1933م، وكان بعثا جديدا أصاب الإقليمية مع أعمال الواقعيين بالذات، فتضمن الصفات العامة للاستعمار البرتغالي للبرازيل، وتكون مجتمع زراعي عبودي وخلاسي، ودرس الوجود الهندي في تكوين العائلة البرازيلية والمستعمر البرتغالي في أجداده وفي استعداداته ثم الرقيق الأسود، وتكوين الأسرة البرازيلية على ضوئها... واختلاطها المادي الجسدي والفكري والاجتماعي، كل ذلك التقت فيه الموهبة الأدبية والتحليل السوسيولوجي، بالتفاصيل الواقعية الأخاذة".[3] فهذا الكتاب صور المتناقضات الطبيعية والعرقية والاجتماعية والحضارية التي

---

[1]- المرجع السابق، ص255-256.

*- البلوتوقراطية: أو حكم الأثرياء، هي أحد أشكال الحكم تكون فيها الطبقة الحاكمة مميزة بالثراء.

[2]- سيزار فيرناندیث مورينو، أدب أمريكا اللاتينية، ص258.

[3]- شاكر مصطفى، الأدب في البرازيل، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، جانفي 1978، ع101، ص107.

مزقت وخنقت المجتمع والعائلة الأمريكية البرازيلية، والتي أثرت في الكتاب الواقعيين وقتئذ، فارتبطت نصوصهم بالواقع والسوسيولوجيا، مما ولد اتجاه الواقعية الاجتماعية.

تعد الأوضاع الاجتماعية المزرية في البرازيل "من تباين الطبقات الاجتماعية، فبسطاء الناس لم يكونوا مسحوقين فقط، ولكن غارقين في التخلف، يعيشون دنيا الأسطورة الهندية الزنجية وينامون على الطوى، ويموتون على دروب الجوع... وظهور أرستقراطية المال، فبدأ العفن الاجتماعي يطفو على السطح وترافق ذلك مع وصول **جيتوليو فارجاس-getuilio varges1882-1954** الحكم عام 1930م، وأزمة البن التي خنقت البرازيل، وطبقتها الحاكمة الاقتصادية والاجتماعية... وكان سوء الشروط الاجتماعية سببا (أثار الأفكار ووجه الأعين إلى الواقع الاجتماعي المر، إلى شروط حياة الزنوج وشقاء الهندي البدائي، وموت الكابوكلو على أثلام الحقول، كل ذلك دخل إلى الأدب من الباب العريض، وفهم الناس هناك حركة التحديث، واكتشاف البرازيل وأساطيرها الخلاسية على أنها كشف لهذا الواقع الفاضح".[1] فالمتغيرات الحاصلة في المجتمع البرازيلي، الثقافية والسياسية والاقتصادية وكذلك الاجتماعية انتهج من ورائها ممارسو الأدب أساليب واتجاهات فكرية، هدفها العام نقل قضايا المجتمع وتوثيق تلك الحقب والواقع الاجتماعي.

كان عالم الحياة اليومية في أمريكا وقتئذ مزريا، فقد كان القمع الشديد الدائم الذي يتعرض له المتمردون منهم، وعتمة السجون وألوان الإرهاب، تغطي على من يعملون بجانب النظام السياسي، ويضعون أقلامهم في خدمة أهدافهم، ولن نجد مثل هذه الجمهرة في الستينات، حيث جاءت الديكتاتورية العسكرية الثانية... من خلال كل ذلك تفرعت عن حركة التحديث حركة متصلة الجذور، متناقضة في الوقت نفسه لها، يمكن أن نسميها بالواقعية الطبيعية الجديدة، أو الواقعية الاجتماعية أو التجريبية".[2] فتعرض الشعب البرازيلي لضغوطات خانقة خنقت حريته، وعوائق كثيرة كبلت إرادته، وذلك بوقوعه تحت تأثير تجاذب قوى استعمارية ديكتاتورية

[1]– المرجع السابق، ص101.

[2]– المرجع نفسه، ص101.

من جهة، ومن قساوة الواقع الاجتماعي من جهة ثانية، فاستدعى ذلك التفاف الأدب بكل ما يعانيه الأمريكي آنذاك، ونقله في خط فكري واقعي اجتماعي.

لعب الأدباء والباحثون دورا هاما في نقل الواقع الاجتماعي، فاستجابت نصوصهم له، وبحثت في الأبعاد الاجتماعية للحياة الإنسانية، وكذا علماء السوسيولوجيا، إذ نجد أول من نصر هذا التوجه الواقعي من العلماء "ولم يكن الكاتب الذي نصر هذا الخط الفكري الأدبي أديبا أو شاعرا، ولكنه عالم اجتماع كرسته البرازيل كلها أديبا بالرغم منه وهو **(Gilberto Freyre)** الذي كتب عام 1925م البيان الإقليمي للشمال الشرقي **manifesto regionalista de motesta** مسجلا فيه اختلافاته مع الحركة التحديثية التي قامت في سان باولو، الروايات التي صدرت في عقد الثلاثينيات فكانت تستجيب لهذه الواقعية الاجتماعية التي سجل نصرها **فريري** في كتابه السوسيولوجي **كازا كرنده** عام **1933**، فكانت وثائق اجتماعية كما أسماها **جورجي أمادو**".[1] فهنا تتضح العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي، فجاءت هذه الحركة الإبداعية الجديدة جامعة بين مضمون العمل الروائي والانتماء الاجتماعي عاكسة الواقع الاجتماعي، كما تتضح دور سوسيولوجيا الأدب التي عددت قراءات المجتمع في شتى حركياته وتناقضاته، والتي ساعدت في ميلاد جيل أدبي جديد كرد فعل على الواقع الاجتماعي.

تعد نقطة ظهورها "كحركة فنية كانت في أمريكا، فكانت بدايتها في عشرينيات وثلاثينيات القرن الماضي، وتبلغ نهايتها في إحدى السنوات التي تقع ما بين 1940 و1950م بعد الحرب الأهلية الأمريكية حتى أوائل القرن العشرين".[2] وفي هذا الإطار تسعى هذه المقاربة الأدبية إلى تتبع أهم الإشكالات الجوهرية التي تمس حياة الإنسان البسيط بشكل مباشر، فحملوا كتابها مشعل البوح عن قضايا واقعهم الاجتماعي، ومثلت واقع الطبقة الوسطى والدنيا في المجتمع خاصة حياة وظروف الفقراء والعاملين، واستوحت أعمالها من الجداريات النشيطة، في المكسيك

[1]– المرجع السابق، ص102.

[2]– روبرت سبلر، الأدب الأمريكي (1910–1960)، تر: محمود محمود، مكتبة النهضة المصرية، مؤسسة هنداوي، د، ط، (د ت)، ص59.

بعد الثورة المكسيكية 1910م، وبلغ التصوير الواقعي الاجتماعي ذروته في أعمال **(دوروثي لانج،1895-1965 dorthea-lange)** صور لوحته المشهورة (الأم المهاجرة)، وفي حوالي **1900** تأسست مدرسة أشكان بقيادة **(روبرت هنري، 1865-1929 Robert Henri**) إذ ركز فنانوها على تصوير الواقع الأمريكي وحيوية نيويورك، مع التركيز على الأحداث الجارية والخطاب الاجتماعي والسياسي للعصر، ومن روادها **إدوارد هوبر، توماس هارت بنتون، ألتكون ويليام غروبر**، إذ تميزت جدارياتهم بدلالاتها السياسية والاجتماعية للوضع المكسيكي ما بعد الثورة وحالة الطبقات الدنيا والفقيرة".[1] فهذا الاتجاه الأدبي ارتبط بخلفيات متعددة، وحركات سياسية واجتماعية وعرقية وحروب أهلية، أثرت في ممثلي الأدب والرسم خاصة، فصوروا كل ذلك في جدارياتهم.

نشأت الواقعية الاجتماعية في أمريكا في سياقات متعددة منها "الهجرة في نهاية القرن التاسع عشر ميلادي، والاحتجاج الثوري نتائج الحربين العالميتين، والثورات المزدوجة في القرن 18م، الثورة الصناعية والفرنسية، الانهيار الاقتصادي والزراعي، الكساد الذي وقع في الثلاثينيات من القرن الماضي، استراتيجيات النشاطات من أصل إفريقي في تحقيق المساواة العرقية".[2] كل ذلك عاشه المواطن الأمريكي ما جعل الكتاب يصورونه ويصورون البؤس الاجتماعي الذي بات واقعا معيشا، وظاهرا استتبعه رد فعلي روائي، فبدت الهشاشة الاجتماعية واقعا يوميا، ولاحت بؤر التوتر والاختلاف، وفوق كل ذلك فدوائر الفقر والإقصاء والتسلط والاستدمار واصلت اتساعها.

وهو الشأن في الواقعية الطبيعية الجديدة –الواقعية الاجتماعية في البرازيل– والتي "صورت الآلة الزاحفة والتصنيع والطبقات الجديدة على أرستقراطية المال، لا على امتلاك الأرض والعبيد وانسحاق البروليتاري، والهجرة إلى المدن، ومطاحن انطفأت نيرانها وقفت دواليبها، وتساقطت الجدران والعمال من الأقنان يفرون من المزارع إلى المدن، وقطاع الطرق

---

[1]– مقال إلكتروني، مفهوم الواقع والواقعية الاجتماعية، موقع مؤرشف من الأصل: imawdosdos.vocabgetty.edu، بتاريخ 2022/06/31.

[2]– مقال إلكتروني ترجمة www.web..google. widaho. eau12page./. 2022/06/20.

ورجال العصابات يتكاثرون، والعمال الخلاسيون يتسكعون، ومدعوا القداسة والنبرة يحملون المباخر ويدجلون على البسطاء، والآلة تفترس الأضاحي الجديدة، والجوع يزحف بكل مكان، كل ذلك سهل انتشار هذا الخط الفكري في البرازيل".[1] فلم يتردد الكاتب الأمريكي في تلك الظروف القاسية باعتباره عضو منغمس في وضع اجتماعي، أن يعكس واقعه في أدبه ويبحث عن اتجاه فكري حاضن لملابسات واقعه بدقة، وجامع للقيم الاجتماعية، دون إغفال القيمة الفنية والجمالية.

لعل العودة إلى أدب أي أمة كفيل بأن يرسم في أذهاننا صورة واضحة عن ذاك المجتمع وملابسات واقعه، من خلال ما أبدعوه وكتبوه كتابه، وما ترومه كتاباتهم واتجاهاتهم الأدبية، إذ نجد الواقعية الاجتماعية تروم إلى "تجذير الأدب في أرض البلاد، في طبيعتها الوحشية، في أرض ماسابي السوداء، في أرض السرتون التي شققها الجفاف، في أرض الكاكاو والبن والقصب والغابات... يريدون أن يكون الأدب أكثر برازيلية، تجذير الأدب في واقع الناس البسطاء، بالتصوير السوسيولوجي للشرائح الاجتماعية باقتطاع وثائق انطباعية عن استغلال الخلاسي، في أرض الكاكاو وزحف الجائعين من الشمال، وانسحاق العمال في آلة سان باولو".[2] فغايتها من هذا الطرح النظري نقل واقع البسطاء الكادحين البؤساء دون تزييف أو تجميل، حتى وهو في طبيعته الوحشية، وأساس فلاحها خدمة أدبها وكتابها لهموم هؤلاء السياسية والاجتماعية والاقتصادية، بغية التغيير والإصلاح وصياغة حقيقية لخدمة الحياة والمجتمع.

إن ما تصبو إليه هذه الواقعية لدى الكتاب الأمريكيين هو "ترك التفكير بالعالمية عن طريقها، لا عن طريق القيم الأدبية الساذجة المثالية، وعن طريق الجموع المسحوقة لا عن طريق وصفها من الخارج".[3] فهي تنزع نزعة محلية إقليمية أولا عن طريق النقل الحقيقي للواقع المزري، متجنبة التخييل والتزييف والمثالية التي لا رجاء منها في ظلها.

---

[1]– شاكر مصطفى، الأدب في البرازيل، ص103–104.

[2]– المرجع نفسه، ص102.

[3]– المرجع نفسه، ص102.

يعد الروائي **(جورجي أمادو دي فاريا 1912-2001 Jorge Amado de Faria)** من عمالقة الواقعية الاجتماعية الأمريكية " الذي عرف في لحمه التراب المر، من خلال نضال أبيه في المزارع وعرف ناسه، وبلاده المعرفة المباشرة من خلال طفل باهيا... إن **أمادو** ليس شيئا آخر غير باهيا... لقد جمع الإنسان كله في تلك الفئة من الزنوج والخلاسين الذين يعيشون في الهامش الحياتي المداري هناك، جنوبها للكاكاو وشمالها للفقار الجائعة ونباتها البشري لتزيف في سيارات الشحن في الجنوب، هاجر منها ثلاثة ملايين إنسان، إرثها إفريقي، أولئك العبيد الذين تكدسوا أنفاسا مختنقة في أسفل المراكب ليباعوا في باهيا".[1] فالدلالة الظاهرة من هنا، هي انعكاس للبيئة على الأديب وعلاقته بها، **فأمادو** هو باهيا، وليس شيئا آخر غيرها، فانطلق أدبه وأفكاره وإبداعاته منها.

انعكست منطقة باهيا على الأديب **أمادو**، فتشكلت واقعيته المصورة للمشكلات الأساسية في الوجود الاجتماعي الأمريكي بخاصة، بصدق رؤية ووعي فني، وفي إبراز لحركة الواقع وأحداث تصوير الاجتماعي، "فارتبط في أولى خطواته الأدبية بالشعب وتراثه، وبتلك الحركة التحديثية التي انتشرت عام 1922م من سان باولو إلى جميع أنحاء البرازيل... لقد كان أدبه مجانيا، ما كان من أدب الفن للفن، كان الإخلاص يقتضيه أن يكون أدبا ملتزما جدليا مشاركا واقعيا، ولكن واقعية جديدة لا تكتفي بتصوير الواقع ولكنها تصر على تغييره... وهكذا اختار **أمادو** روايته الأولى (بلاد الكرنفال 1931م) الصرخة التمردية والكلمة الثورية، وسجل فيها مأساة حياته في التحري عن سبله".[2] فعلاقته بمحيطه وموقفه من الحياة والمجتمع، هما اللذان حددا وعيه بواقعه وانتمائه الطبقي، فأصدر أفكاره عن طبقته وهمومها بنزعه تمردية وصرخة ثورية تجلت في بواكير أعماله الروائية، وهي رواية بلاد الكرنفال.

إننا إذا ما بحثنا عن العناصر التي دفعت به إلى العالمية وأسهمت في شهرته فيبدو أن "خليطا من البواعث قد فعل فعله، وما أعطاه التفرد والاستمرار في السمعة هما أمران: أسلوبه

---

[1]- المرجع السابق، ص146-148.

[2]- المرجع نفسه، ص150.

الخليط من الواقعية الاجتماعية والشعر الملحمي من جهة، والطبيعة الفريدة لهذه المنطقة – باهيا–التي يستقي منها رواياته رائحة أرضه، رائحة القرفة والقرنفل، ونكهة الكاكاو، ثمة حس أرضي عميق في سطوره، وارتباط حميمي بترابه الخاص".[1] إن نظريته الواقعية الاجتماعية وضعت في ظروف اجتماعية وسياسية مستمدة لأحكامها من منطقة باهيا، التي تمثل انتماءه وتجذره، ومنها عبر الروائي عن وجدانه وأفكاره ومعتقداته وتوجهاته، فهي نواة وحياة أعماله.

لا يتسع المقام لذكر أعمال **أمادو** الروائية العديدة التي صورت واقعه الاجتماعي و لتوصيفها وتوصيف أحداثها، نذكر أهمها بداية "برواية الكرنفال، كاكاو، دروب الجوع، خنادق الحرية، الحصاد الأحمر، باهيا، وكلها ملاحم تصف الإقطاعية الزراعية والرأسمالية، وحياة الفلاحين في السرتون، أولئك الذين يهربون من جهنم الشقاء والموت جوعا في الشمال إلى سان باولو التي يتصورونها أرض الميعاد، فلا يجدون سوى الحمى الراجفة، والأسمال القذرة، وأكواخ التنك، وسعال السل".[2] فعناوين رواياته تحمل مضامينها وتكشف عن توجهه الأدبي، إنها تنطلق من أحوال مجتمعه البرازيلي، وتكشف عن أسباب زعزعته وتفكيكه.

أتاحت له قدرته الأدبية وأمانته في تصوير وكشف علل واقعه الاجتماعي بحق، وبهذا التصوير يكون قد وضع ذلك العالم الخفي أمام مرأى المجتمع الأمريكي والعالم، لأن "كل إنسان هو موضوع **أمادو**، إنه لا يتحدث عن الإنسان البرازيلي في المدار، من خلال ذلك يتخطى الواقعي إلى المثالي وينفذ من المحلي إلى الإنساني، إن حسا إنسانيا مكثفا لزجا يلصق بسطوره، وهو يكتب في تعاطف صميمي عن الإنسان البرازيلي في ضعفه وقوته، في عقده وأزماته، في محاولاته وردود أفعاله".[3] فتعبيره عن الإنسان المحلي والعالمي، يكون بذلك قد خرج من دائرة محلية ضيقة إلى دائرة عالمية أوسع، وهذا يدل على النزعة الإنسانية العالمية، فأعماله كرسها للنضال الاجتماعي الثوري، وخصها للإنسان الكادح البسيط، الذي يعيش تحت وضع آس وواقع قاس، فجاءت معظم رواياته تنبع من معاناة البرازيلي الكادح.

---

[1]– شاكر مصطفى، الأدب في البرازيل، ص158.

[2]– المرجع نفسه، ص151.

[3]– المرجع نفسه، ص152.

يتواصل الاهتمام بتصوير الواقعي الاجتماعي الكادح الفقير والبسيط العليل، وتصوير مشكلاته وتفاصيلها وأمكنتها وأزمنتها، وما آلت إليه أحوال أبناء الطبقات المسحوقة في المجتمع، مع "أكبر روائي في اللغة البرتغالية، الذي أحدث انقلابا في النثر البرازيلي، وفي الرواية وفي اللغة، في الوقت الذي رفع فيه الإقليمي المحلي ليجعله في مستوى عالمي، إنه **جواو غيماريش روزا، (João Guimarães Rosa 1908-1967)** والذي انعكس في أعماله واقع ذلك العالم الريفي السياسي والثوري، جاعلا من هذا الواقع وسيلة لرؤية روائية متعددة الأبعاد، تذهب إلى ما وراء المعطيات والأحداث".[1] فرواياته من الطرح النظري السابق، وليدة الوعي بالمعاناة الإنسانية في طبقات المهمشين الذين تتقاذفهم أوضاعهم المأساوية من زاوية لأخرى.

إن روايته "السرتون الكبير **grand serlao** الصادرة عام 1956م تعتبر أعظم رواياته وأكثرها عمقا وتمثيلا لأدبه، إذ التقط مادتها من شفاه عمال المناجم أيام عمله طبيب ريفي في ولاية ميناش جيرايش... واستمد موضوعاته من السرتون المعشش في ذاته، ولقد تنكب **غيمارايش** دروب الواقعية الاجتماعية والثقافية، لقد كتب صورا دقيقة مثيرة للواقع المأساوي".[2] فاستطاع أن يقف على قضايا الإنسان الأمريكي ومشكلاته المختلفة، فصور ما التقطت عيناه وما أبت نفسيته أن ترضاه، مفرغا نتاجه في عمل روائي متعدد، واقعه المستقرة في اللاوعي الجمعي المشكلة اتجاهه الواقعي الاجتماعي.

تعد العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة تمازج وحوار في العمق، وهذا ما عكسه **غيماريش** من خلال إبداعاته الروائية، "ليعطي كثافة جديدة لمعنى الواقع... فاندفع قلبا وروحا في الرائع الإقليمي يغرق في أبعاده المثيرة الثورية، ويجد فيها عناصر تصلح مادة اهتمام عالمي، وبذلك نجح في أن يلغي الواقع الإقليمي لينقله إلى المستوى العالمي... مستقي مادته

[1]- المرجع السابق، ص167.

[2]- شاكر مصطفى، الأدب في البرازيل، ص168-169.

من منبعي الواقع واللغة".[1] فواقعيته نقلت وصورت العنف الثوري والأسر والتمزق وقسوة الواقع وتناقضاته، كما ارتبطت بالإقليمي.

نجد الأعمال الروائية الواقعية في الأدب الأمريكي وفيرة لوفرة الكتاب الذين أبدعوا في هذا التوجه الفكري، فحملوا على عاتقهم قضايا حياة الأجيال العديدة ومشكلاتها، منهم "**وليام دين هاولز،1837-1920William Dean Howel)** الذي عالج موضوعات مستقاة من الواقع المعيشي، وهذا ما نراه مجسدا في جل رواياته، التي نجد فيها أصولا واضحة للواقعية، وأصولا وثقة بالواقع... منها رواية أخطار الثروات الجديدة".[2] والتي أضاف فيها قانون آخر لواقعيته، وهو "على الفن والفنان أن يخدم فقراء المجتمع، وبعدها هاجم الرأسمالية الأمريكية من أجل الشفقة ووحدة الناس في المجتمع، والتفت في روايته نحو أوضاع الناس والفقراء".[3] فالكاتب أبدع من خلال خياله في محاكاة المجتمع وإعادة قراءته بتوظيف وسائل ورؤى فنية مغايرة للمعتاد اتجاه رسم الواقع الاجتماعي، مسخرا قلمه للتعبير عن قضايا الإنسان البسيط، فبدأ يركز في المظالم الاجتماعية التي نشأت عن الرأسمالية، والتي راح ضحيتها الإنسان البسيط، فتفاعليه وقضايا واقعه زادت انتماءه وإحساسه.

يستنطق الواقع الاجتماعي المزر كُتابا كثر، فحفلت إبداعاتهم بنقله وتصويره من جهة، ومن جهة أخرى فهم يمثلون اتجاهاتهم الأدبية التي ينتمون إليها، فمن أهم كتاب تيار الواقعية الاجتماعية في أمريكا "**ليوبولدو ألاس كلارين جالدوس، Leopoldo Alas Clarín 1852-1901) (خوسيه ماريا أرجيداس، José María Arguedas 1911-1969)، و(المكسيكي كارلوس فوينتيس ماسياس، Carlos Fuentes Macías 1928- 2012**) وأيضا **(خورخي ماريو بيدرو بارغاس يوسا Jorge Mario Pedro Vargas Llosa)**

---

[1]- المرجع السابق، ص170.

[2]- بيتر هاي، موجز تاريخ الأدب الأمريكي، تر: هيثم حجازي، دار المسيرة، عمان، ط1، 2003، ص10.

[3]- سيدني فنكلشتاين، الواقعية في الفن، تر: عبد المنعم مجاهد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، (د ط)، 1981، ص100.

1936".[1] ونجد أيضا " **أستورياس جراثيليا، نوراموس رولفو، جاك لندن، Jack London 1852-1901، و هنري جيمس،1843-1916 Henry James** ففي أعمالهم نجد الأبعاد الإنسانية للواقعية الاجتماعية، كما نجد آخرون مثلوا أفكارها منهم (**ميجيل أوترو سلفا Miguel Otero Silva** 1908-1985) في فنزويلا و**نيكوميدس جوثمان** في تشيلي".[2] فأعمالهم في أغلب الأحيان في خدمة المجتمع يكشفون فيها واقعهم، كما نجد روايات "ترتبط بخط القضية الاجتماعية وبالأوضاع الاقتصادية البرازيلية، مثل روايات **باولو فرنسيس،1930-1997 Paulo Francis) إيفان أنجلو، إغناسيو دي ليولا براندون،** فكلهم كشفوا تناقض الحياة البرازيلية، وبؤسها الرهيب وتعقدها ذا الذيول والمآسي".[3] فواقعيتهم اهتمت أكثر بحيثيات واقعهم الاجتماعي وتفاعلاته وتطوراته.

يعد من أهم ممثلي الواقعية الاجتماعية في الساحة الفرنسية "**إميل زولا** و**بلزاك** الذي عد رائدها، فتأثر بأفكار الفيلسوف السياسي **(الكونت كلود هنري دي سان سيمون دورفروا Claude Henri de Rouvroy comte de Saint-Simon 1760-1825)** الداعية إلى إصلاح المجتمع وتجديد الفرد فيه، فاتجه **بلزاك** بقصصه ورواياته ومسرحياته وجهة واقعية اجتماعية، وصرف الكتاب عن الاتجاه الرومانسي إلى التصوير الأمين للمجتمع الفرنسي بجميع طبقاته وبكل أخلاقه، وصور تفاعل المجتمع مع طبيعة الناس متخذا من الإنسان نموذجه المدروس، فهو من الواقعيين المعتدلين، لأنه يرى أن يكون الأديب مع واقعيته فيلسوف ورجل أخلاق".[4] فواقعيته ركزت على الحالة الاجتماعية الكاملة لقطاع كامل، إذ يدل النقاد على ذلك "بأن دارسي تاريخ فرنسا في زمن **ماري هنري بيل ستاندال** قد لا يحتاج إلى أكثر من الرجوع إلى قصصيهما لمعرفة كل حقائق هذا الزمن، سواء من الناحية الاجتماعية أو

---

[1]- حامد أبو أحمد، دراسات في الواقعية السحرية، ص15.

[2]- سيزار فرناندیث مورينو، أدب أمريكا اللاتينية، ج1، ص334.

[3]- شاكر مصطفى، الأدب في البرازيل، ص113.

[4]- زكي محمود عفيفي، المدارس الأدبية الأوروبية وأثرها في الأدب العربي، ص54.

الأخلاقية أو حتى الاقتصادية".[1] فهذا يدل على أن النظرية الواقعية في الأدب الفرنسي احتلت مكانة هامة في الآداب العالمية المعاصرة، مع أعظم كتابها **بلزاك**، فمن أراد الاطلاع على تاريخ فرنسا فيكفيه أدب **بلزاك** المستفيض والمصور للواقع الاجتماعي والاقتصادي وكذا الفكري والأخلاقي الفرنسي.

يعتبر الكثير من النقاد " **بلزاك** الواقعي الحق والوحيد في تاريخ الواقعية الفرنسية، وقد كان تأثيره بالفعل غاية في الخطورة، خاصة على الروائيين الروس الذين نبغوا في كتابة القصة، مثل **تولستوي، دوستويفسكي...** فقد قدم صورا لكل فئة نموذجا بعينه في عالم واحد، هو عالم قصص **بلزاك** الذي أسماه الكوميديا".[2] فنظرته الشاملة لواقعه السياسي والاجتماعي ورغبته في تعريته، وفضح القوى الخفية التي تديره لمصلحتها، عكسها وعرضها بصورة مقنعة، وبنظرته الخاصة في واقعيته الحقيقية الفذة.

صور **بلزاك** واقعية مجتمع بأسره بشخصيات تجسد الواقع، "فبسرده حياة كل شخصية من شخصياته، وصف للحالة الاجتماعية الكاملة لقطاع كامل من قطاعات المجتمع، حتى يكون مؤلفه أكثر تكاملا ووضوحا وبيانا للحقيقة من السجل المدني، وهكذا ظهرت في رواياته كل التيارات السياسية والاجتماعية والفكرية التي عاشتها فرنسا حتى وفاته، فصور بقصصه ورواياته المجتمع الفرنسي بعد نهاية الثورة الفرنسية... وتحولت قصصه من مغامرات وأحاسيس عامة الشعب إلى مآس ترمز إلى قوى اجتماعية جارفة... إذ نجد روايتي الأب غوريو، والفلاحون تصوران واقعية مجتمع بأسره بشخصيات تجسد الواقع الاجتماعي".[3] فواقعيته واقعية اجتماعية انطلقت من الأنظمة الديكتاتورية المتعسفة والبرجوازيات التي ولدت طبقة كبيرة من الشعب مقهورة ومظلومة، الأمر الذي لقي تجسيده الفني في صور الشخصيات الإيجابية التي قدمها **بلزاك** في أعماله، ممثلة طبقات المجتمع الفرنسي بأسره.

---

[1]– ليلى عنان، الواقعية في الأدب الفرنسي، ص19.

[2]– المرجع نفسه، ص38.

[3]– المرجع نفسه، ص18–19.

إن هذا الاتجاه ارتبط بجملة من الثيمات أفردته عن باقي الاتجاهات فامتاز "بعنفه الثوري والنضالي، وبعده عن الأسى والتمزق الانفعالي السلبي".[1] فالنزعة الثورية والنضالية أداة ووسيلة لرفض الواقع السلبي وتغييره.

ينزع هذا التيار الواقعي إلى "تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعي والبشري في صورة ملخصة للحقيقة، وصادقه مع الواقع الاجتماعي والإنساني بشكل نموذجي وفني، والكشف الشامل عن العالم الداخلي للإنسان كما يطرحه الواقع الاجتماعي".[2] فهو يتحرى الصدق في الوصف والتعبير.

يبرز أيضا من سمات هذه الواقعية أنها "الامتداد الطبيعي للواقعية السابقة –النقدية–مع الاختلافات العميقة التي جاءت بها عمليات التجديد، مثل عمق الفكر، وثورية اللغة وتأنق الأسلوب".[3] فخطها لصيق بالواقعية النقدية، مع تفردها بخصائص تميزها عن الواقعية الأولى والمذهب الواقعي الاجتماعي في النقد "يحارب نظرية الفن للفن التي أشاعت مذهب النقد الفردي في الأدب الأوروبي".[4]

يتميز خطابها "بترك التفكير بالعالمية في الأدب، والتفكير بالعكس في الإقليمية والبؤس القريب، أو بمعنى آخر البحث في العالمية عن طريقها، لا عن طريق القيم الأدبية الساذجة المثالية، بل عن طريق معايشة الجموع المسحوقة، لا عن طريق وصفها من الخارج".[5] فهي بذلك تركز على المحل الذي يستحق الدراسة حقيقة قبل العالمي.

يرتكز هذا الخط الأدبي الفكري على "الرواية الاجتماعية، فشكلت وثيقة جمالية اعتمدها نقاد الواقعية لاستخلاص المبادئ النظرية والفنية لهذا الاتجاه، فانغمست في المجتمع ولم

---

[1]– شاكر مصطفى، الأدب في البرازيل، ص106.

[2]– أبو سيف، ساندي سالم، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، ص86.

[3]– حامد أبو حمد، قراءات في أدب إسبانيا وأمريكا اللاتينية، ص185.

[4]– محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995، ص158.

[5]– شاكر مصطفى، الأدب في البرازيل، ص102.

تستطع تجاهل المشكلات والسياسة التي أخذت تمور فيه".[1] فالرواية الاجتماعية أسست جماليا لهذا النوع الروائي الواقعي لعلاقتها الوطيدة بالمجتمع.

الواقعية الاجتماعية "وإن ظلت واقعية نقدية نظرية، لا تتخلى أبدا عن المضمون الاجتماعي، لارتباطها الوثيق بالواقع والالتزام به، فكانت شعبية في اختيار نماذج، وكانت تصور الحقيقة المبتذلة حسب التعبير السائد آنذاك، وذلك لقرن النماذج الشعبية من الطبيعة والواقع الحي، وبالتالي تصدق مشاعرها وأحاسيسها وعفوية تصرفاتها، مما يسهل اكتناه أسرارها بسهولة ويسر".[2] فروح الواقعية تلك وارتباطها بالمجتمع والفئات الكادحة المسحوقة، يأتي أدبها ومضمونها مسلما نفسه لعالم الواقع الاجتماعي فيفتح أبوابه للنماذج البسيطة من عامة الشعب ويخضع وصفها للصدق والحقيقة، ما يعمق تأثيرها وتوسعها.

يركز الواقعيون الاجتماعيون على "الوجه الاجتماعي وعلى صلات الفرد بمجتمعه، وليس لأبطال مؤلفات الواقعيين أي شأن بطولي، فهم على عكس ذلك كائنات بشرية مألوفة، يتلقفها شرك الأمور اليومية بكل ما تشتمل عليه من شؤون مبتذلة ومأساوية".[3] فموضوعها متصل مباشرة بحياة الفرد بمجتمعه، لذلك تختار شخصياتها من الواقع الحي ومن التجربة المباشرة، بعيدة عن نسج الخيال والمثالية. وينحو هذا التيار الواقعي إلى "لغة مباشرة دقيقة بعيدة عن أثقال التراكيب المصطنعة، وتحمل في ذات شحنتها المستمدة من الحياة اليومية، فهدفها إصابة الغرض بالتعبير على المحتوى، والواقع بأبسط الأساليب ومن أقصر الطرق".[4] فغايتها النبيلة استدعت لغة مباشرة بسيطة للاقتراب من الواقع أكثر.

الأدب الواقعي الاجتماعي "موضوعي يدعو إلى تسجيل الملاحقات والمشاهدات من غير أن يلونها الأديب أو الكاتب بأحاسيسه وعواطفه، مع رعاية تامة للموضوعية الخالصة واستيعاب

---

[1]– أبو سيف، ساندي سالم، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، ص85–86.

[2]– ألفت عبد الحميد حسانين شافع، الواقعية الاجتماعية في المسرح الصيني الحديث، مسرحية لاوشة (المقهى نموذجا)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الإسكندرية، العدد 42، ج2، ص208.

[3]– المرجع نفسه، ص209.

[4]– محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة، مصر، 2000، ص356.

دقيق لها في الحادثة والتزام نزيه موقف الحياد".[1] فوصفه لوقائع المجتمع وإبرازه على حقيقته في أمانة وصدق، استوجب الابتعاد عن الخيال والعواطف وإبداء الآراء.

تمتاز أيضا "بتجذير الأدب في واقع الناس البسطاء، وبالتصوير السوسيولوجي للشرائح الاجتماعية، وزحف الجائعين وانسحاق العمال".[2] فاهتمامها تخصه لطبقة الناس البسطاء الكادحين.

لعبت الواقعية الاجتماعية دورا كبيرا في رصد وضع المجتمع وتجسيد أزماته، وتحليل قضاياه الأساسية، كما صورت حركية الإنسان في علاقته بمجتمعه، فوعى أصحابها بضرورة البعد الاجتماعي للأدب، ومنحوه قيمة في رواياتهم فنقلوا وصوروا فساد الأنظمة الإقطاعية والرأسمالية والتسيد والتسلط وافتكاك الجوع والبؤس والفقر، الذي نهك الفئات البسيطة الكادحة، بمقابل فئة تعيش رخاء ورفاهية، فتمكن روائيوها من تشرب مرارة الواقع جرعة جرعة، محاولين من إبداعاتهم الوصول إلى التغيير أو الإصلاح بحس ثوري نضالي، مقتلعين العلل والأمراض التي سدت أوصال الفقراء الكادحين والمسحوقين.

[1]– نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الاتباعية، الرومنسية، الواقعية، الرمزية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1984، ص289.

[2]– شاكر مصطفى، الأدب في البرازيل، ص102.

الفصل الثاني: (تطبيقي)

الواقعية الاجتماعية بين رواية الفلاحون لأنطون تشيخوف ورواية الأرض لعبد الرحمان الشرقاوي

*** توطئة**

1-الالتزام بالواقع الاجتماعي والسياسي

2 -نمذجة الشخصيات.

2 – 1 – نموذج الفلاحين.

2 – 2 – نموذج رجال الإقطاع وأتباعهم.

2– 3 – نموذج الموظفين.

2 – 4 – نموذج الحرفيين.

3 – الصراع الاجتماعي والنفسي.

3 – 1 – الصراع الاجتماعي (الطبقية)

3-1-1-الصراع بين القوي والضعيف

3-1-2-الصراع بين الغني والفقير

3-1-3-الصراع بين المدينة والريف

3 – 2 – الصراع النفسي.

4 – القضايا الاجتماعية.

4– 1 – الطبقية.

4– 2 – الفقر.

4– 3 – العامل المضطهد والقمع السياسي.

4– 4 – الفساد الأخلاقي.

4-5 – الهجرة.

5-واقعية اللغة

6 -واقعية المكان

توطئة:

يرتبط ظهور الواقعية بالعصر الحديث والتي صبت جل اهتمامها على المجتمع والفرد، باعتباره العنصر الأساسي فيه، فركزت على معاينة ورصد أسباب ألمه ومعاناته، كما حرصت على تصوير ونقل طموحاته وتطلعاته، وفي هذا السياق "عدت الرواية الغربية أداة للصراع الاجتماعي ضد قوى الإقطاع والاستغلال والقهر، وقد تحولت كذلك إلى سلاح شعبي خطير، لمناهضة الظلم والاستبداد وإدانة الواقع المتردي، وتسفيه قيمه المنحطة والتغني بالقيم الأصلية والتطلع إلى واقع إنساني أفضل، تعم فيه السعادة والعدالة والفضيلة والحرية"،[1] فاستقراء الواقع المعيش الأساسي والممارسات الاجتماعية في الحياة اليومية، منه جاء حمل هذه الفكرة في رحم الابداع الواقعي ذلك العالم الذي تلاقح فيه سمات النقل والتصوير والأمانة .

كان رواد الرواية الواقعية الاجتماعية منذ ظهورها ونشأتها على اطلاع بمختلف انشغالات الفرد فحاولوا مسايرة التغيرات، الذي تشهده مجتمعاتهم الحضارية مبينين من خلال نتائجهم الفنية انعكاسات التطور العلمي الحاصل على الفرد والمجتمع، وهنا تجدر الإشارة إلى أن هناك علاقة متبادلة بين تطور الرواية والمذهب الواقعي "فازدهار الرواية هو ازدهار للواقعية، بالإضافة إلى أن المذهب الواقعي قد لقي خير تعبير له في فن الرواية، ولذا فإنه ليس بالصدفة أن يصاحب ظهور النماذج الأولى للرواية الاجتماعية في روسيا، في ثلاثينات القرن الماضي، عملية التحول التاريخية من المذهب تجاه المذهب الواقعي"[2] فالرواية من كثرة التصاقها بالواقع المعيش، تمكنت من تبوأ مكانة سامية في العصر الحديث، فاستطاعت بفضل مرونتها أن تحتل مكانة عالية، فارتقت في سماء الآداب الغربية والعربية، وما زالت الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على التقاط مشاكل الذات والواقع.

تمكنت الرواية الروسية من تحقيق مكانة بارزة قاطعة شوطا كبيرا في مضمار التطور، ما كفل لها دقة التصوير وجودة النفاذ لعالم الشخصيات المستمد من رحم المجتمع، بيد أنها

---

[1]– جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، شبكة الألوكة، سوريا، ط1، 2011، ص 12.

[2]– مكارم الغمري، الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 40، أفريل، 1981، ص257.

لم تستطع التربع على عرش الرواية إلا في العصر الحديث، خاصة إذا تحدثنا عن الرواية الواقعية "فكانت الرواية الروسية في القرن 19م، دائما الرفيق المخلص للواقع في تغيره وتطوره، فكانت تغير شخصياتها ومضامينها وكذلك أساليبها الفنية، مع تغير الفترات التاريخية المختلفة المهام التي تطرحها أمام الأدب"،[1] فاصطبغت الرواية صبغات متنوعة سياسية واجتماعية، فكانت حريصة على نقل وتصوير الواقع وتغيراته الطارئة، وحرصت على النهوض بالفرد الفقير وتصوير حياتهم، فجاءت مرآة عاكسة لأحداث المجتمع، وما يشغل اهتمام أفراده.

يحتل الأدب الروسي بوجه عام والرواية الروسية مكانة سامية بين مختلف الروايات العالمية، فهي غنية بمواضيعها المتنوعة، ثرية بأدبائها المبدعين "وكان بروز الاتجاه الواقعي والرواية الاجتماعية في الأدب الروسي، في الثلاثينيات من القرن 19م، نتيجة عوامل وظروف موضوعية محددة في الواقع المعاصر وفي التيار الأدبي، فمن جهة كان لانكسار الحركة الديسمبرية* الشهيرة، أثر بالغ في الواقع الذي زاد به حدة التوتر، وتفاقمت فيه أزمة نظام القِنانة** الذي هبت الحركة من أجل القضاء عليه مما بعث شعورا من اليقظة لدى جماهير الشعب، التي بدأت تسقط بها مشاعر العزة الوطنية والاحتجاج على الواقع، ومن جهة أخرى خلقت الظروف الاجتماعية وعيا قرائيا جديدا، ينتظر من الأدب شمولا أكثر في معالجة مشاكل الواقع ... فبدأ انعطاف الأدب الروسي في هذا العقد تجاه المذهب الواقعي"[2] فالظروف التاريخية وقتئذ اتسمت بالتوتر، كما أن النهضة الأخلاقية والعلمية العامة ونمو وعي الجماهير، أدى إلى ازدهار حركة التحرر الشعبية في روسيا، فجعل الأدب يرتبط ارتباطا وثيقا بالواقع، ما جعل من الرواية الاجتماعية مرآة عاكسة كذلك ومسرحا لأحداثه.

---

[1] – المرجع السابق، ص 13.

*أولى مراحل النضال الشعبي في روسيا، أو انتكاسة الديسمبريين تلك الانتكاسة، التي أدت إلى تفجير أزمة نظام الإقطاع الحاكم، وازدياد حدة التوتر والتناقضات الاجتماعية.

**هو وضع اجتماعي واقتصادي لطبقة الفلاحين في ظل الاقطاع كانت حالة من الرق والعبودية المعدلة، ظهرت أولا في أوروبا خلال العصور الوسطى، وكان القن يجبر على العمل في حقول ملاك الأراضي، في مقابل الحماية والحق في العمل في الحقول المستأجرة.

[2]– مكارم الغمري، الرواية الروسية في القرن 19م، ص 13.

إنه وعلى الرغم من كل الضغوطات الاجتماعية والسياسية والأحداث المؤلمة، وما تنوء به من عوامل ثقافية ولغوية وسياسية قاهرة، لم تمنع تلك الأحداث بعض الأدباء من الإحساس بضرورة الخروج على الأجناس الأدبية المهيمنة في ذلك الزمن "فقد كان الروائيون الروس موجودين في خضم النضال الوطني ويعيشون اهتمامات العصر، ويشاركون في الصراع الاجتماعي الدائر، ولم يثبط عزيمتهم الاضطهاد أو التعقب السياسي، أو ظروف الرقابة المشددة في عصرهم، وتمكن الروائيون العظام من أن يصوروا في رواياتهم، أهم المشاكل الجذرية للواقع، في تغيره وتطوره وكذا مشاكل الفرد في ارتباطها مع ظروف الواقع بدرجة جعلت من الرواية الروسية مرآة ناصعة لأهم مراحل الحياة الاجتماعية والنضال التاريخي"[1]، من هنا استمدت الرواية الروسية قوتها ومسحتها القومية الواقعية الاجتماعية، فارتبطت أعمال أدبائها بالواقع الروسي وأفراده وملابسته.

الحقيقة التي لا مناص من تجاهلها أو إنكارها هي أن "النقد الأدبي أبرز في مقدمة **(فيساريون جريجوريفيتش بِلينسكي ،1811-1848 (Visarion Grigorevich Belinsky** ضرورة النظر إلى الإنسان في علاقته بالحياة الاجتماعية، وهو ما لقي صداه في الرواية الاجتماعية الجديدة التي ظهرت في الثلاثينيات، فجاءت هذه الرواية الجديدة مختلفة عما سبق وذلك في شمولها الواسع المتعدد الجوانب للواقع، وفي إبرازها للعلاقات الاجتماعية للناس وطبائعهم وصورتهم الحية، وبنيان أفكارهم ومشاعرهم في ارتباط لا ينفصم بالعصر"،[2] لذا فإنه من الصعب علينا أن نفهم الأدب وخاصة الرواية دون ربطها بالقضايا التي فرضت نفسها على الواقع المعيش، فجاءت الرواية الاجتماعية تمثيلا للواقع الروسي، وتعنى بالتفصيلات الكثيرة لهذا الواقع الاجتماعي، ووجهت اهتمامها إلى تكييف موضوعاتها مع مقتضيات العصر ومتطلباته، واضعة يدها على الجراح التي يعاني منها أفراد المجتمع، وعاينتها بعين فاحصة بغية تشخيصها ووصف دواء للداء الذي أنهك المضطهدين.

---

[1]- المرجع السابق، ص 258.

[2]- المرجع نفسه، ص 30.

اتخذت الرواية الاجتماعية الروسية لنفسها طريقا جديدا سبرت من خلاله أعماق المجتمع، فثارت على ما سبقها من روايات مشكلة لنفسها عبر مراحل، ارتأتها مناسبة للسير قدما في إطار تشييد صرح الرواية الروسية المزدهرة ومع "بداية القرن 19م دخل الأدب الروسي عصرا جديدا هاما في تطويره، وتكونت الظروف المواتية لبروز أول رواية واقعية اجتماعية في عام 1830م وسار الأدب الروسي على طريق الأصالة والتجديد،"[1] وهنا نجد أن الرواية الاجتماعية الروسية اقتربت من الواقع الاجتماعي في محاولة منها لاحتضان الفرد، وتشخيص مشكلاته والبحث عن الحلول الناجعة للأزمات التي تؤرقه، في ظل معاناته المستمرة نتيجة استفحال الظلم الاجتماعي، وتفشي الطبقية والبرجوازية والاضطرابات السياسية والاقتصادية وغيرها من الصراعات الأيديولوجية، التي تحدث تغييرا بالغا في المجتمع.

يحتل الأدب الروسي والرواية الروسية مقاما عظيما ضمن مختلف الآداب العالمية، فهو يعتبر "أحد أوسع الآداب العالمية وهو بمستوى الأدب الانجليزي إذا لم يكن أعلى منه مستوى، وازدهرت الرواية الروسية لا سيما في القرن 19م، وظهرت العديد من الأقلام الروسية التي أثرت وأغنت الأدب الروسي بمؤلفاته فأبدعوا في رواياتهم وأتحفوا بها الجماهير الروسية والعالمية"،[2] فالكتاب الروس لم يكونوا بمنأى عن دائرة الحياة التاريخية والاجتماعية لواقعهم، والأحداث القومية التاريخية الأوروبية العالمية، فجاءت أعمالهم من أروع وأشهر الأعمال، مستلهمين أحداثها من رحم المجتمع الروسي برؤية واقعية اجتماعية .

يمكننا القول من هذا النص بأن الواقع والشعب هو المنطلق والمنبع، بالنسبة للروائيين الروس فتناولوا واقع الشعب وأفراده، والظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية التي عاش في ظلها، إذ نجد ثلة من الروائيين عالجوا في أعمالهم كل ذلك، بل كانت أعمالهم مشكلة ومؤسسة لأسس الرواية الواقعية الاجتماعية "وتصدر بفترة الأربعينيات ثلاث روايات رائدة هي **(يفجيني أوتيجين لألكسندر سيرغييفتش بوشكين،-Alexander Sergeievich Pushkin 1799**

[1]– المرجع السابق، ص 22.

[2] – المرجع نفسه، ص 102–103.

1837) و(بطل العصر ل**ميخائيل يوريفيتش ليرمنتوف، Mikhail Yuryevich Lermontov (1814-1841** و(الأرواح الميتة **لنيكولاي فاسيليفتش غوغول 1809-1852 Nikolay Vasilyevich Gogol)**، إذ عكست الأولى السمات العامة التي حددت مفهوم الرواية الاجتماعية، وقد ظهر بوضوح في بطل العصر السمات المميزة للرواية الاجتماعية...أما الكلمة الجديدة في الرواية الروسية في الأربعينيات فقد كانت للكاتب الكبير **نيقولاي غوغول** في روايته الأرواح الميتة، فارتبط اسمه في هذه الفترة بالخطاب الواقعي النقدي في الأدب الروسي"[1]، فهؤلاء انتقلوا برواياتهم وتصاميمها ومضامينها من رواية القرن 18م، إلى الرواية الاجتماعية الرفيعة في القرن 19م، فأبرزوا حياة الإنسان وتفاعلها مع الظروف المتعددة المحددة للعصر.

تغلغلت الرواية الروسية الاجتماعية في صميم الواقع فهي "لا مثيل لها في رسم الأجواء القاتمة والمظالم الباغية، وتصوير الشخصيات المرعبة والثائرة والمريضة نفسيا في رسم المشكلات التحتية والصراعات الاجتماعية والأيديولوجية"،[2] وفي هذا السياق لقد شيد الاتجاه الواقعي الاجتماعي الروسي كبار من الكتاب الذين أضحت أسماؤهم لامعة في سماء الآدب العالمية بفضل أعمالهم، وهنا تستوقفنا أسماء عظيمة شكلت خصوصية لنفسها ولبلدها "فأعطت الأرض الروسية البشرية عددا غير قليل من عباقرة فن الكلمة الأفذاذ، ويكفي أن نشير إلى بعض القمم من عصور مختلفة والتي يمكن أن يكون أي أحد مدعاة فخر أي أدب وأي أمة منهم **(ميخائيل فاسيليفيتش لومونوسوف، Mikhail Limonosov Vasilyevich 1711- 1765)** و **(إيفان تورغنيف، 1818-1883 Ivan Torgnev** و **(ميخائيل شولوخوف، 1905-1984 Mikhail Cholokhov)**، و **فيودور دوستويفسكي FiodorDestoievski)**، و**(أنطون بافلوفيتش تشيخوف، Anton Tchikhov**

[1] – المرجع السابق، ص 32– –33.

[2] – الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن (أصوله وتطوره ومناهجه)، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1987، ص 559.

Pavlovich)"[1] فهؤلاء قدموا إنتاجات ضخمة تحمل في مكنوناتها تجارب فذة عملت على صقل مواهبهم من جهة وعرفت العالم بماهية المجتمع الروسي .

أثر الأدب الروسي في مختلف الآداب العالمية ومن أبرزها الأدب العربي، حيث نهل هذا الأخير من منبع الأدب الروسي ووظفه في أدبه مستلهما منه نظرياته، وأحيانا مواضيعه التي توافق البيئة العربية، ولقد "تسربت الواقعية الروسية وكذلك الفكر اليساري والماركسي واللينيني، إلى بلدان العالم الثالث والبلدان العربية عبر بوابة الثورة البلشفية في روسيا، وعبر وجود الاتحاد السوفياتي وإنجازاته وكذلك تجذر الفكر اليساري، بعد انتصار روسيا في الحرب العالمية الثانية، وانتصار المعسكر الاشتراكي إضافة إلى الانتصار التاريخي على النازية في الحرب العالمية الثانية... كل هذا أدى إلى ظهور التيار الواقعي الاجتماعي في البلدان العربية، ولا سيما مصر والتي تقوم أساسا على مساندة قضايا الكادحين ضد المستغلين"،[2] كل تلك المعابر كانت جسرا متراصا لوصول المنحى الواقعي الاجتماعي للآداب العربية.

وصلت الواقعية في القصة والرواية العربية "بعد أن قام رواد الأدب الفلسطيني ممن برعوا في ترجمة الأدب الروسي إلى العربية، ومن اللغة الروسية لغة الأم ويعود الفضل إلى خليل بيدس وسليم قبعين ومحجله الإخاء، في تعريف الأدباء العرب أمثال جرجي زيدان وطه حسين ومحمود تيمور في تعريفهم بأدب عظماء روسيا أمثال **أنطون تشيخوف** أب القصة القصيرة، و**دوستويفسكي** أب الرواية العالمية ونتاج الشعر **فلاديمير فلاديميريوفيتش مایاكوفسكي Vladimir Jovic Mayakovsky1892-1930)** و**(سيرغي يسينين Sergei Yesinin1895-1925)** الرومنسي الثوري، قد أصبحت محل إعجاب معظم

[1]- تشارلز -أ-موزر، تاريخ الأدب الروسي، تر، شوكت يوسف، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د، ط 2011، ص 05.

[2]- محمد بداري ثابت، الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر، مكتبة النهضة المصرية، مصر، د، ط، 1980، ص 77.

الشعراء العرب بعد اجتياح الثورات معظم ربوع العالم العربي"،[1] من هنا تسربت الواقعية الاجتماعية الروسية إلى الآداب العربية عن طريق عامل الترجمة فهو أحد نواقلها.

التمست الواقعية العربية "أسسها النظرية من الأدب الروسي والفرنسي والأوروبي والإنجليزي، فتأثر الروائيون العرب إبراز المجتمع ومشكلاته بالتأثر من **جوجول** و**دستويفسكي** و**تشيخوف** و**تولستوي** وبالطبع تأثرت الرواية العربية بالأدب الروسي وبالذات بالنظرة التشاؤمية، لأن دواعي الحياة المصرية دفعت الكتاب إلى هذا الموقف الذي رأيناه واضحا في قصص الطاهر لاشين وزكي مخلوف وعادل كامل ونجيب محفوظ"[2]، إذ أن الظروف المعيشة هي التي فرضت على العرب تبني المنحى الواقعي، وبالتالي لم يكن هذا الأخير وليد الصدفة أو التقليد الأعمى.

يخول لنا هذا القول بأن "الرواية العربية تأثرت بالأدب الواقعي الروسي، والواقعية أول أصالتها ونشأتها في روسيا هي المنبع والأصل للواقعية، وهذه الثورة أثرت على إحداث ثورة أدبية تحررية في العالم العربي"،[3] وفي هذا الصدد نشير أن "الواقعية العربية قبل أن تظهر على صورة تعبير أدبي خاضت معارك عديدة إذ تأثرت بالرواية الروسية وما حدث من ثورة هناك، كذلك تأثرت بالأدباء الروس والحملة الفرنسية وهذه الفترة هي بداية النهضة الحديثة"،[4].إذن تأثر الأدب العربي عامة والمصري خاصة بالواقعية الروسية وقد انعكس تأثرهم على أعمالهم الأدبية.

تعد الواقعية العربية وليدة التأثر بالواقعية الغربية، إذ نشأت الواقعية العربية متخذة من الواقع الاجتماعي العربي ومشكلات مجتمعه مادة خاما لها، بيد أننا لا ننكر اتخاذها للمبادئ الواقعية الغربية إلى منطلقات أو مسلمات ارتكزت عليها في إطار تبنيها لها، "ومع

---

[1]– عمر محاميد، مقدمة في الأدب العربي والاستشراق الروسي والمراسلات بين أغناتي كراتشوفسكي والكتاب الفلسطينين وغيرهم من العرب، دائرة المعارف، فلسطين، ط1، 2015، ص 49.

[2]– المرجع نفسه، ص 51.

[3]– المرجع نفسه، ص 50.

[4]– المرجع نفسه، ص 51.

بداية القرن 20م بدأ الحديث عن المذهب الواقعي كمذهب أدبي بكل أبعاده النظرية ونتيجة التأثر بالثقافة الغربية، دون أن يكوّن مفهوم فني تجريبي واضح"[1]، فالجدير بالذكر أن ولادة أي مذهب أدبي مرتبط بخلفيات اجتماعية وظروف راهنة، فرضت بدورها ضرورة التعبير الاجتماعي والسياسي وحتى الفكري.

عرف نقادنا "مختلف الاتجاهات الواقعية الغربية بمفهومها القديم والمعاصر، وبالتالي أخذ الاتجاه الواقعي الاجتماعي يدخل في صميم الأدب العربي، إلا أن الأدباء الواقعيين العرب، لم ينتهجوا منهج الواقعية الغربية بل سلكوا لأنفسهم مسلكا خاصا، مستوحى من واقع المجتمعات العربية بمشكلاتها الاجتماعية والسياسية،"[2] فبعد أن تفاعلت الرواية العربية مع مستجدات الواقع الذي أضحى لها مجالا خصبا استلهم منه مادتها، ووجهت اهتمامها إلى تكييف مقتضيات العصر ومتطلباتها، فاقترنت بالواقع الاجتماعي واحتضنت الفرد وشخصت مشاكله باحثة عن حلول أو تغيير.

تجدر الإشارة إلى بدايات الواقعية الاجتماعية في المشرق العربي، والتي صعب تحديد السنة التي ولد فيها هذا المذهب في التربة العربية، فهناك شبه إجماع على أنه "ظهر قبل الخمسينات في عام 1948م إثر خسارة العرب فلسطين، وهذا ما يؤكده حنا عبود في قوله: "إن إنتاج الخمسينات الأدبي والنقدي، كان في أغلبه نتاجا واقعيا"[3]، فتمثل الواقعية الاجتماعية في الرواية العربية كان في الخمسينات، بعد أن أصبحت الرواية تمثيلا صادق للأحداث الاجتماعية، المحصلة والمرتبطة بتركيبية جماعي سياسيا واجتماعيا وفكريا وثقافيا.

إن ميلاد هذا المنحى الواقعي هناك من يشير إلى أن ظهوره "كان في سوريا منذ أوائل الخمسينات على أيدي موهوبين من الكتاب السوريين، وكان قد سبقهم إلى ذلك بعض اللبنانيين

---

[1]– حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2000، ص 75.

[2] – محمد مندور، الفن ومذاهبه دار نهضة مصر، القاهرة، د، ط، 1974، ص 93.

[3] – محي الدين صبحي، دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص 11-12.

من أمثال **رئيف خوري** ثم انشغل المصريون بظهور ديوان حصائد القتال لكيلاني سند لمعالجته قضايا المجتمع"،[1] ومع ذلك فبالرغم من اختلاف منشأ الظهور ووقته إلا أن المقتبسين يثبتان تغلغل هذا التوجه في الأدب العربي.

جاء الاتجاه الواقعي الاجتماعي العربي" ملتبسا مختلف القضايا السياسية المطروحة، وبالأخص قضية الاستعمار والتخلف، وقضية الاصلاح والتغيير، كما اهتمت رواياته خاصة بالقضايا الاجتماعية بل أغرقت في تلك القضايا وفي دقائقها وتفاصيلها فنزعت الرواية، ومنذ تبلوراتها الأولى في الخمسينات منزعين كبيرين منزعا سياسيا ومنزعا اجتماعيا"،[2] ما يثبت أن الخطاب الواقعي الاجتماعي العربي استدعى قضايا وانشغالات المجتمع بمختلف تحولاته ويعد المرجع الاجتماعي والسياسي من أهم التكوينات التي تجسد وتشكل عبر بنيتها الدلالية المنظور الفكري الروائي "فاستعملت الواقع محاولة لفت الأنظار إلى ما يتخبط فيه الإنسان العربي، من فقر وجهل وتخلف واستعمار، ومن خلال ذلك تروح تلك الرواية بناء وعي تمتزج فيه المقاصد والهواجس السياسية بالهواجس الاجتماعية والذاتية"،[3] فاقتراب الرواية العربية من المشاكل المجتمعية بكل امتداداتها ضمن أفقها السردي الواقعي الاجتماعي.

تعددت مواضيع الأدب الواقعي الاجتماعي العربي غير أن الهدف كان واحدا ، يتجلى في البحث عن الحلول الناجعة للمشاكل التي يتخبط فيها المجتمع العربي، وهنا يمكننا القول بأن "الواقعيين العرب يختلفون بالمبادئ الوطنية والقومية والإنسانية، فيطالبون بتحرر الأوطان من المستعمر ووحدتها كما طالبوا بتحرر الشعوب من التخلف الحضاري المزري، وهم يعتنون بالجانب المادي للفرد، ويتطلعون إلى غد أمثل تسوده العدالة الاجتماعية بين المواطنين"،[4]

---

[1] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، ط3، 1964، ص 486.

[2]– منصور قيسومة، اتجاهات الرواية العربية الحديثة، في النصف الثاني من القرن 20م، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2013، ص 84-85.

[3] – المرجع نفسه، ص 81.

[4]– نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د، ط، 1984، ص 321.

فجاءت الواقعية الاجتماعية العربية مركزة على الجوانب السلبية، فوضعت يدها عليه مثل قضايا الفساد والظلم والإجرام والفساد الأخلاقي والاستعمار والاقطاع والتسلط.

استوعبت رواية المنهج الواقعي الاجتماعي مشاكل المجتمع وما يعانيه، فحملت تناقضاته وملابساته وكامل أحداثه، فكانت بذلك مرآة عاكسة لما يعانيه ووسيلة للنهوض من جديد، ومن ذاك ذهب النقاد إلى أن "الرواية الاجتماعية هي المعاد النظري والجمالي للاتجاه الواقعي الاجتماعي، فشكلت في القرن 19م وثيقة جمالية اعتمدها نقاد الواقعية، لاستخلاص المبادئ النظرية للواقعية في الأدب إلا أن عقب الثورة الفرنسية تبلورت هذه الفكرة في كلمة جامعة أن الأدب هو التعبير عن المجتمع، كما أن الكلام هو التعبير عن المجتمع"،[1] ففي هذا المقام أكدت الواقعية صلتها الوثيقة بالرواية الاجتماعية هاته الأخيرة التي دفعت بالاتجاه الواقعي، قدما إلى الارتقاء بمضامينها الخاصة الموصولة بحبل الواقعية الاجتماعية.

تعد الرواية من أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالواقع المعيش، ذلك أنها اهتمت ومنذ نشأتها الأولى بتصوير حياة الإنسان بجوانبها المختلفة، واصفة ما يطرأ عليه من تغيرات من خلال الصراعات التي تحدث فيها فسميت تلك الروايات بالروايات الواقعية ولم يخل الأدب العربي، من هذا النوع الروائي "فجاءت في بداية خمسينات القرن 19م أعمال قليلة تمثل هذا الاتجاه، تمثلت في عذراء نشواي (1906م) **محمد الطاهر حقي** وحديث عيسى بن هشام و وادي الهموم **لمحمد لطفي جمعة** (1905) والتي حملت بعض ملامح الاتجاه الواقعي دون أن تقدم نموذج كامل لمفهومه، كاتجاه متبلور بصورته الفكرية في القرن 19م ، فهي لا تتعدى أن تكون تجريب للمنهج الواقعي"[2]، فتلك الأعمال كانت بداية لتجريب هذا المنحى فحملت بعض ملامحه، قبل أن يتبلور كاتجاه فني قائم في الرواية العربية كما "اعتبرت رواية زينب **لمحمد حسين هيكل** أول رواية واقعية، كونها حققت فيها سمات اقتربت من الحس الواقعي، فقد جاء تبني العامية والفصحى وجعلت من الحياة المصرية في أبرز قطاعاتها وأشملها هو

[1]– أبو سيف، ساندي سالم، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، عمان، ط1. 2008، ص85.

[2]– المرجع نفسه، ص 88.

القطاع الريفي واستهدف الكاتب الشريحة الاجتماعية، التي كانت مهمشه في السابق وهي قطاع الفلاحين"،[1] فالروايات السابقة استعان كتابها فيها بأدوات فنية متعددة لقراءة الواقع العربي وكشف عناصره، ما جعلها تتسم بالواقعية أكثر.

شهدت الرواية الشامية هي الأخرى " أول رواية ذات ملامح واقعية اجتماعية عام 1939م وهي رواية الرغيف للروائي اللبناني **توفيق يوسف عواد**"،[2] وننوه هنا إلى وجود أسماء عديدة مثلت هذا الاتجاه الواقعي الاجتماعي بقوة في شرقنا العربي أهمهم "**عمر فاخوري، رئيف خوري، هارون عبود، أمين الريحاني، عبد الرحمان شكري، محمد أمين، محمود تيمور، عبد الرحمان الشرقاوي، طه حسين**"[3] وأسماء أخرى بارزة منها **توفيق الحكيم** "الذي صور في يوميات نائب في الأرياف حال الفلاحين المصريين، الذي أثقل كاهلهم المرض وذل الاقطاعيين، كما صور الحياة المصرية وطموحات الثورة المصرية في روايته عصفور من الشرق وعودة نائب من الأرياف"،[4] فهؤلاء جميعا استوحوا موضوعات رواياتهم الواقعية من واقعم، فأخذوا الشخصيات رواياتهم من الطبقة الوسطى أو طبقة العمال همومهم هذا ما قربهم من الواقعية الاجتماعية أكثر.

تجدر الإشارة إلى أن تجربة المشرق العربي خاصة مصر، كان لها تأثير واضح في هذا النطاق وخصوصا فيما بعد الخمسينات، "فالمعارك التي خاضتها الثورة المصرية، مع الرجعية المحلية ومع الاستعمار والصهيونية والإمبريالية، وتفتحها الزائد التقدمي العالمي جعل الأيديولوجية في الساحة العربية تتغير تغيرا عميقا، وقد كان لذلك أثره في انتشار أفكار التحرر الواقعي الاشتراكي والوحدة في العالم العربي"[5]، فهذه التطورات لعبت دورا بارزا في التحول

---

[1]– المرجع السابق، ص 70.

[2] – المرجع نفسه، ص، 82.

[3]– شفيق البقاعي، أدباء عصر النهضة، دار العلم، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 235.

[4]– محمد مندور، الفن ومذاهبه، ص 110.

[5]– محمد غرناط، الرواية والواقع (دراسة في تحليل الأبعاد والاتجاهات)، مقال من جريدة كتب ومذكرات القدس، 2006، ع 5183، 27 جانفي، ص 3–4.

الفكري العربي فانسجم الأدباء معها وصوروها في ابداعاتهم، ذات الصبغة الاجتماعية والإنسانية .

يعد الواقع الاجتماعي المادة الخام للرواية الواقعية فجاءت أعمال الكتاب المصريين، مراعية القراءة الواعية للمتغيرات المجتمعية الاجتماعية والسياسية وكذا الاقتصادية، وبقيت متابعة لكل تحول طارئ يصيب المجتمع "إن **نجيب محفوظ** مثل معظم الكتاب... فقد امتلك أعلى المهارات الروائية المحكمة برصد دقيق لأحوال المجتمع المصري، وتناقضاته وأزماته على نحو محكم، ورصين ودقيق... واهتمامه الأساسي الذي كان موجه إلى فئة محددة من فئات المجتمع المصري، وهي شريحة البرجوازية الصغيرة في مدينة القاهرة بالتحديد"،[1] فهذا التمايز المحفوظي يكفل له أن يصور التناقضات السياسية والاجتماعية في مصر من سنة 1942 م ما سمح له "بالدخول مباشرة في معمعة الواقع، في تسع روايات شكلت صلب عمل **نجيب محفوظ** وقيمته وشهرته وهي (القاهرة الجديدة 1946)، (خان الخليلي 1945)، (وزقاق المدق (1947) والسراب(1948)، وبداية ونهاية(1949)، وأولاد حارتنا(1959)، (وبين القصرين وقصر الشوق والسكرية) والتي كتبت في الفترة من 1945-1957م"[2].

أرست كتابات **نجيب محفوظ** معالم الواقعية الاجتماعية في الرواية العربية، وأولت أهمية بالغة بالطبقة الكادحة فعبرت عنها وعن علاقاتها المختلفة "فكان بحق قلب مجتمعه النابض، وتناولت رواياته قضايا الواقع الاجتماعي المصري بكل دقة وتفصيل بصيغة أدبية فخمة، والأعمال السابقة أكثر الأعمال التي أطلق عليها وصف المرحلة الواقعية في أدبه، لأنها رصدت بدقة أحوال المجتمع المصري وتناقضاته وأزماته"[3]، فرواياته على مختلف مشاربها وتنوع مادتها ماهي إلا جزء أساسي في تركيبة المجتمع المصري.

---

[1]- سيد البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر (أجيال وملامح)، ج1، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د، ط، د، ت، ص 17.

[2]- المرجع نفسه، ص 17.

[3]- المرجع نفسه، ص 34.

عالجت رواياته السابقة وعرضت الكثير من القضايا الاجتماعية منها "الانحلال الخلقي، الانتماء السياسي والعقائدي، الهيكل الطبقي الازدواجية السلوكية، الإقليمية الطائفية فحرصت الثلاثية على القيم الكاملة لكل مظاهر المجتمع المصري"[1]، فرواياته وجدت أرضية صالحة للبروز والنمو أكثر، لما شهده الوطن العربي من انتقالات وتحولات داخل بنيته الاجتماعية "فصورت كل من القاهرة الجديدة 1946م وخان الخليلي 1945م وزقاق المدق م1947، القضايا المعاصرة والقديمة بمزيجها السكاني صغار الموظفين، التجار، مالكي المقاهي، الوسطاء والزوجات والأمهات"[2] فرواياته تظهر الأحداث الخارجية والداخلية في المجتمع المصري والعائلة المصرية .

دخل الروائي **نجيب محفوظ** "المرحلة الواقعية الاجتماعية والتي اعتمدت أعماله فيها على الخوض في الواقع، ورؤية التفاصيل بعين كاشفة والاقتراب من الحياة اليومية، واتخاذ أسلوب المعالجة البسيطة والمباشرة، والمتسمة بالتركيز الحاد على الجزئيات الخارجية، واتخاذها وسيلة لإضاءة الموقف وكشف كل أبعاده".[3] ومنه فإن هذه المرحلة من الواقعية التي ولجها **نجيب محفوظ،** يمكن عدها ترجمان البيئة الراوي وبالتالي تعكس أحداثها، وظروف محيطه وعصره، كما "انشغل الكتاب العرب المعاصرون بمواضيع، تتعلق بالنضال والثورة والتحرير، وتحرير المرأة والتمرد والاغتراب إذ لا يمكن للكاتب العربي، أن يكون جزءا من المجتمع العربي، دون أن يكون مهتما بالتغيير فتناسى الاستبداد والظلم والفقر والخداع والكبت".[4] فكل المظالم الباغية والأجواء القاتمة، والصراعات الاجتماعية والأيديولوجية، صورتها روايات المنحى الواقعي الاجتماعي العربي، على اختلاف كتابها وأفكارهم وبلادهم.

---

[1] – شفيع السيد، اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1976 (دراسة نقدية)، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1978، ص 130

[2]– عبد العزيز السبيل وآخرون، الأدب العربي الحديث، النادي الثقافي الأدبي، جدة، السعودية، ط2، 2002، ص 344.

[3] – محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية (الشعر، المسرح، القصة، النقد الأدبي)، دار المعرفة الاسكندرية، مصر، د، ط 2000، ص 348.

[4]– روجن آلن، الرواية العربية، تر: حصة ابراهيم منيف، المجلس الأعلى للثقافة، د، ط، 1997، ص 106.

تهتم الواقعية الاجتماعية باعتبارها أدبا ديموقراطيا بالنزول إلى واقع الهامش الاجتماعي، وبنقل المعاناة التي يحياها أبناء الطبقة المحرومة، وفي عملين أدبيين عالميين هما رواية الفلاحون (**لأنطون بافلوفيتش تشيخوف Anton Chekhov1860-1904**) والأرض(**لعبد الرحمان الشرقاوي** ، 1920-1987) نسعى من خلالها إلى تعميم رؤى أدبية عن هذه المعاناة التي يعيشها جل المجتمعات في عالم فقد حسه الإنساني، بهدف ابراز السمات المشتركة أو التي يتقاسمها كل من الأدبيين، انطلاقا من المبدأ الأساسي الذي يقر بتعدد التوجهات الفكرية، والمرجعيات الفلسفية المختلفة، التي يستند عليها كل كاتب، مما جعل تيار الواقعية في الأدب تيارات ومدارس، بناء على خصوصيات الكتاب التاريخية والثقافية، وبالتالي فإن واقعية الرواية سواء أكانت عربية أو غربية أو نقدية أو اشتراكية، هي في صميمها رؤية اجتماعية، فاهتمت بالمجتمع وارتبطت به ومن ثم نقلت صورته في جميع مستوياته الفكرية والاجتماعية والاقتصادية.

لعل من أُولى المبادئ الفنية لهذا الاتجه الأدبي الواقعي التي وضعت أمام كل أديب يسعى لإيجاد بديل لما هو قائم في مجتمعه، أو على الأُقل تعريته وفضحه أملا في تغييره هو الالتزام.

1-الالتزام بالواقع السياسي والاجتماعي بين روايتي الفلاحون لأنطون تشيخوف، والأرض لعبد الرحمان الشرقاوي:

ارتبط الأدباء بواقع مجتمعاتهم أوثق الارتباط، وتأثرت رؤيتهم الفنية بالمتغيرات العديدة التي يمر بها المجتمع، وهم على وعي تام بأحواله ومشكلاته فاحتوت الواقعية الاجتماعية الواقع وملابساته والظروف التي تخضع لها، فرأوا أن الفن رسالة لا تقر عين الأدبي إلا بها، فسيطرت عليهم هذه الفكرة إلى درجة أنهم تخلوا على قضاياهم وتفرغوا لقضايا أوطانهم وشاع مفهوم الالتزام لديهم، وقد قصد به النقاد "التزام الأديب بمعالجة قضايا المجتمع، فالأديب لا يكتب لذاته وإنما يكتب للجماعة، بحيث يكون أدبه متكافلا مع مصالحها، فأساس وعي الكاتب هو تصوير لما هو جوهري بعيدا عن السطحي فكلما انغرس الأديب، بتصوير

العلاقات الاجتماعية من الداخل حقق لأدبه ارتقاء وسموا فنيا، وبالمقابل فإن تصويره للهامش والسطحي أمر يهبط بالأدب والفن".[1] فأساس وعي الكاتب هو تصويره لما هو جوهري، وأن يعبر عن واقعه الاجتماعي، ويوجب ذلك الاطلاع على أوضاع مجتمعه المتنوعة ويشارك ويعبر عنها.

يعتبر الالتزام بالأساس قضية إنسانية اجتماعية، قبل أن يكون قضية نقدية أدبية، يوضح ما وصل إليه الوعي الإنساني بقضايا مجتمعه، الذي هو جزء يعيش كل مشكلاته وهمومه وقضاياه ، وفي العصر الحديث ظهر اتجاهان فلسفيان، سعيا لتنظير وبلورة مفهوم الالتزام في الأدب والفن وهما "الواقعية الاشتراكية واتجاه الفلسفة الوجودية ويرى أصحاب هذين الاتجاهين أنه لابد للأدب من دعوة اجتماعية يلتزم منتجه، إذ يريد لهذا الأدب أن يشكل دعامة من دعائم بنية المجتمع، وللأدب أن يكون جزءا لا يتجزأ منه"[2]، فالأديب بالنسبة لأصحاب هذين الاتجاهين هو كائن اجتماعي يمتزج بمجتمعه، ويصدر عن وعيه الكامل به، صدورا طبيعيا، ما يجعله يعبر عن عواطفهم، ومواقفهم وطموحاتهم ومشاكلهم، وعن كل ما يعجزون عن التعبير عنه، محققا بذلك الشعور بالسعادة والراحة.

تتضح الرؤية الواقعية للالتزام في حديث الكاتب النمساوي **إرنست فيشر Ernest otto-fisher 1899–1972)** عن أهمية الفن، حيث يرى "أن الفن لازم الإنسان حتى يفهم العالم ويغيره وهو لازم أيضا، بسبب السحر الكامن فيه".[3] وإشارته لذلك إنما تشير بعبارة أخرى على السمة الجمالية الفنية للأدب والوظيفة الاجتماعية، كما تتضح أهمية الالتزام في الرؤية والواقعية في "ربط **جورج لوكاش** عظمة الأدب بأداء مهمة تجاه المجتمع حيث يؤكد أن الأدب العظيم بحق يكشف للإنسان عن الأشياء التي تجعل من الناس إنسانيين حقا وصدقا، يكشف

[1]– شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1986، ص 16.

[2] – صالح هويدة، النقد الأدبي (قضاياه ومناهجه) كتب عربي للنشر، د، ط، د، ت، ص 104.

[3] – إيمان إمام عبد العظيم حسانين، الالتزام في نقد الواقعية، مجلة هرمس 27، مج 8، ع1، 2019، ص 102.

له عن الإمكانيات والملكات الكبرى الكامنة، في أعماقه والتي يمكنها أن تتحول من خلال أفعاله إلى واقع"[1]. فحديثه يشير إلى دور الأدب في دفع الإنسان نحو تغيير واقعه إلى الأفضل.

ونحن نتصفح أوراق رواية الفلاحون **(لأنطون تشيخوف)** نجدها ترتبط بأحوال عصره، وتتطرق إلى الحياة اليومية للفلاح الروسي في الحقبة القيصرية، فتطرق إلى قضايا تمسها وتمس مجتمعه، واهتم بالطبقة الفقيرة المسحوقة من فلاحين وعمال وفقراء، كما صور ظلم وقسوة الملاك ورجال السلطة إلى قطاع، فمن المجتمع ينطلق ولأجله يكتب، وقد ساعده في ذلك "تلك الفترة التي قضاها وسط الفلاحين في أحد القرى القريبة من موسكو، وأخذ يشرك في أعمال البر لمساعدة الفلاحين الفقراء وفي بناء المدارس، فرأى بعينه عن كثب هول حياة الفلاح الروسي، الذي كان يقاسي الفقر والجوع والمرض"،[2] فروايته تعد نموذجا للواقعية الاجتماعية، التي عكست لنا واقع روسيا في وقت روسيا الإقطاعية ومعاناة فقرائها، في ظل الإقطاعية الممارسة على الفلاحين البسطاء وفي ظل البؤس الذي يرزحون تحت وطأته، فصور الإنسان الهارب من مجتمعه نتيجة الظلم والاستغلال الذي عاث في البلاد فاختار طبقة أشد بؤسا هم الفقراء من الفلاحين الكادحين، فنزل الكاتب إليها بطرح قضاياهم من ذل و إهانة "**الإقطاعي المحلي الذي يمثل الدولة الإقطاعية وأنظمتها الفاسدة، المتمثل في أحد ممثلها (السيد) هكذا يسمونه أهل القرية**"،[3] فذاك الوضع المأساوي الإقطاعي الممارس عليهم يعيشه الكادح البسيط.

عكست روايته الفلاحون التزامه بواقعه الاجتماعي والسياسي، فانطلقت من الطبقات الفقيرة وهمومها ومشاكلها وآلامها، بل عدت مؤلفاته "مرآة الحياة الروسية في نهاية القرن 19م".[4] فروايته ولدت من رحم واقعه، بجماله وبشاعته، بتناقضاته وسلبياته، وهي كذلك وصف واقعي بأسلوب أدبي لشخصيات من الواقع، فجاءت ضرورة الالتزام بالواقع الروسي "آخذا مادته

---

[1] – المرجع السابق، ص 103.

[2] – أنطون تشيخوف، رواية الفلاحون، تر: مرسي سيد مرسي، دار الكاتب العربي، مصر، د، ط، 1976، ص 8.

[3] – المصدر نفسه، ص 40.

[4] – ماهر نسيم، لمحات من الأدب الروسي، دار المعارف، مصر د، ط، 1958، ص 141.

الخام من صميم واقعه، فقد كان يغشى المحاكم والأسواق، وحلبات السباق وأماكن اللهو الشعبية، باحثا عن مادة الكتابة ومن ثم استطاع أن يقف على حقيقة البوهيميين والكتبة، وصغار الموظفين والقساوسة والفلاحين والعمال".[1] ومن ثم جاءت ضرورة الالتزام بالعالم الروسي، في حقيقة واقعية بعيدا عن الأخيلة والأوهام.

التزم **أنطون تشيخوف** بتسخير روايته خدمة لقضايا شعبه السياسية والاجتماعية، فجاء إحساسه العميق بالواقع، الذي أدى به إلى اتخاذ موقف إنساني، فكانت نتيجة أعماله الأدبية، تقديما لعصر، فهو عايش أفراد مجتمعه فلم يكن منعزلا عن واقعه بل كان جزءا منه، يؤثر ويتأثر به، "فالنظرة الشاملة والواسعة للواقع الاجتماعي، والتحليل الفلسفي العميق، وشرح لمسائل شعبه مع الإحساس بشعور المهانين والمضطهدين، جعل الكتاب وفي طليعتهم ممثلي الأدب الروسي في قصة الواقعية أمثال **تشيخوف**"،[2] فصور في روايته الفلاحون من خلال وعيه العميق بقضايا مجتمعه، عالم الفقر والحرمان الجائر والمرعب، وعذاب أناس الحضيض، "**فكل الأجساد الكبيرة والصغيرة، تتحرك على الحصائر وفي الأمهاد القذرة وفي كل الأركان، ورأى العجوز والنسوة، يأكلن الخبز الأسود، بعد غمسه في الماء أدرك نيكولاي أنه أخطأ في العودة إلى القرية**".[3] كما أن **تشيخوف** أدان من خلال روايته عالم البرجوازية الجشع، المتمثل في طباع الشخص السلبي (العمدة، السيد) الذي يحاول أن يمتص دماء الفقراء فحاول الكاتب التعمق في مصائرهم وحياتهم وفي سماتهم وأخلاقهم وسيكولوجيتهم.

عمل **أنطون تشيخوف** بريشة مغمسة في واقع الفلاح الروسي أثناء روسيا القيصرية، فجاءت روايته الفلاحون صورة عاكسة لواقعه الذي التزم به، لما لها من تصوير وقدرة كبيرة على تشخيصه ونقله بطريقة تجعل القارئ يعتقد مع كل صفحة بقلبها من صفحات روايته، أنه يرى لوحة وصفية متقننة لواقع عاشه مجموعة الأفراد، فقرأه مجسدا في صورة مرسومة بالكلمات

---

[1]– المرجع السابق، ص 132.

[2]– ماجد علاء الدين، الواقعية بين الأدبين الروسي والعربي، دار ومؤسسة رسلان، سوريا، دمشق، جرمانا، د، ط ،2015 ص19

[3] – أنطون تشيخوف، الفلاحون، ص 15.

أوجد من ورائها مكامن ألم الفلاح الكادح الروسي، داخل مجتمعه فقد أعلن **تشيخوف** "أن هدف الفن هو الحقيقة غير المشروطة وانطلاقا من ذلك فضح الرياء والخداع حيث ما وجد أو كشف ذلك، واحتوى عالمه على سلسلة من النماذج الروسية من الفلاحين وحتى القساوسة"،[1] فجاءت روايته وثيقة تاريخية تؤرخ لفترة روسيا القيصرية من خلال توثيق طريقة العيش، دون تزييف أو إدخال ما هو زائف، فصور لنا بدقة معاناة الفلاح الروسي أثناء فترة الإقطاع في روسيا القيصرية وصور الاستغلال والسرقة والاضطهاد، ومصائب الضعفاء والعاجزين عن فعل أي ثورة.

التزم الروائي بواقعه منطلقا من القرية **(جوكوفو)**، التي يعيش فيها أناس مختلفون ولكنهم متشابهون، من حيث المصير البائس والمعاناة، مصير التعاسة والبؤس ونضال سواد من أجل لقمة العيش، صغيرهم وكبيرهم "**فوالد ووالدة نيكولاي النحيفان المنحنيان الأهتمان، بقامتهما المتساويتين في الطول، وزوجتا الأخين وماريا وفيكلا، كان الجميع يعملون عند السيد على الشاطئ الآخر**"[2]. هذا الواقع المزري الذي استوعبته والتزمت به روايته، كونها استوعبت عالم روسيا، نزولا بكل الدرجات الاجتماعية "إن **تشيخوف** هو أولا وقبل كل شيء روسيا المتعددة الأوجه بتفاصيلها التي لا تنفذ ولا توجد فئة اجتماعية واحدة الا ينفذ إليها **تشيخوف** باعتباره فنانا، وليس هناك مهنة إنسانية أو مرحلة عمرية لم يسبر أغوارها نساء ورجال، أطفال وشيوخ فلاحون ونبلاء، مدنيون وعسكريون، شحاذون وفنانون، نقاشون ... مئات الأشخاص، والمصائر مثلوا أمام رؤيته الشاملة، ليدخلوا في عالم قصصه ورواياته التناول المستمر من أجل إدراك واقع روسيا هذا هو نثر **تشيخوف**"[3].

تمثل روايته أحسن تمثيل الوضع السوداوي الريفي بمشاكله ومأساته والواقع المظلم، الذي عاشه الفلاحون، في ظل قساوة الفقر والمرض، "**فأخذ تشيخوف يهاجم الوضاعة والنذالة**

---

[1]– تشارلز أ موزر، تاريخ الأدب الروسي، ص 423.

[2]– أنطون تشيخوف، الفلاحون، ص 16.

[3]– فلاد يمير أكيموف، مائة عام من الأدب الروسي (دليلك في الأدب الروسي في القرن العشرين)، تر: أنور ابراهيم وعلي غالب أحمد، مؤسسة هنداوي، د، ط، 1995، ص 85.

أينما وجدت، وصار يكشف الفساد المستشري، في جميع نواحي أركان المجتمع الروسي، ويلقي الأضواء عليه."[1] فالتزم بواقعه الاجتماعي القروي دون إنقاص أو حذف أو تلوين، تلك القرية –**جوكوفو**–التي تعاني جدرانها وحيطانها وطرقاتها هشاشة وبؤسا، تكاد تتحدث ألما وفقرا، فالمكان فيها "**ضيقا مؤلما وقذرا... لقد كانت القرى بها سوداء من السناج والذباب المهول، مثلها كمثل القوائم الخشبية التي تقوم عليها الجدران، ما يوحي بأن المنزل سينهار في الحال.**"[2] ذلك حال القرية وحال المنازل المتشابهة.

التزم **تشيخوف** بواقعه ويتجلى التزامه أيضا حينما صور علاقة شخوصه بأرضها، التي تمثل هويتها وانتماءها انطلاقا من عودة نيكولاي تشيكلييف "**فقد ملَ الحياة بلا عمل في موسكو، وأصبح لا يملك ما يقتات به، فقرر العودة إلى قريته فالمعيشة والمرض نفسه أسهل عندما يكون الإنسان في موطنه.**"[3]

أنشأ الروائي روابط وأوثقها بين المواطن المهاجر الروسي، الذي ظن بهجرته لأراضي موسكو هي الأرض الميعاد والمخلص من فقره وآلامه وضنكه ، بمقابل فئة تعيش بذخ ورخاء، فالتزم **تشيخوف** في انحيازه إلى اختيار فضاء القرية، المشحونة بدلالات عميقة سياسية واجتماعية، ووطنية تخدم روايته وأهدافها، وفي سبيلها تمثل مفهوم الالتزام بما يعنيه من اتخاذ موقف اتجاه قضية ما، وتسجيلها في أدب مصلح هادف ذي رسالة إنسانية اجتماعية، فتحضر القرية محققة أبعادا في أفعال وأقوال الشخصيات فبالرغم من قساوتها إلا أن أبطال روايته نيكولاي وأولجا،"**عادا إليها بعد سفر طويل، لأنها تمثل هويتهم وانتماءهم، فشخوصه تردد "في بيت حتى الجدران تساعدك".**[4] فعلى الرغم من قساوة العيش في القرية، فضلتها الشخوص على غيرها، ونفرت اشمئزاز البورجوازيين وعليه جاءت شخوص روايته واعية بحال واقعها "**فمن الوهلة الأولى أدرك نيكولاي وأولجا كيف تكون الحياة، في القرية ولكنهما لم يتبادلا**

[1] – أنطون تشيخوف، الفلاحون، ص 68.

[2]– المصدر نفسه، ص 12.

[3]– المصدر نفسه، ص 12.

[4]– المصدر نفسه، ص12.

أي كلمة، وألقيا بمتاعهما وخرجا...وكان منزلهم يوحي منظره بأنه أفقر البيوت وأقدمها".[1] فقد جعل **تشيخوف** القرية ومنازلها فضاء لمجموعة من الأحداث الهامة واعترف بمكانة الشخصية وبموقعها الاجتماعي داخل القرية.

عالجت روايته قضايا اجتماعية كثيرة مثل (الفقر، المرض، الجوع، العنف، معاقرة الخمر، التسلط، الإقطاعية) في ظل السلطة والاستبداد وقت روسيا القيصرية، فجسدت آلام الفلاحين، وما يعانونه جراء العيش القاسي، فجاءت روايته مسرحا للأحداث الاجتماعية والسياسية مثل نظام القنانة "**كان الفلاحون في روسيا أقنانا للأرض أي مثبتين إليها، ويعتبرون من أملاك صاحب الأرض الذي يملك عملهم، وحق بيعهم وشرائهم وحق عقابهم بالسجن أو الجلد أو النفي إلى سيبيريا، وحق إرسالهم إلى الجيش كمجندين.**"[2] فذلك الوضع الآسي والمزري كان مسلطا على الإنسان البسيط فما كان على الأديب أن يلتزم به وينقله بغية التغيير أو الإصلاح، ومن ذاك رصد السارد بل التزم بتصوير أحوال مجتمعه السياسية والاجتماعية، واقتصر على شريحة الفلاحين الكادحين في حيز جغرافي محدود، الذي عادة وأن يمارس فيه التسلط والاضطهاد والقهر، فكانت شخوصه تعكس فساد أخلاق البرجوازيين ومعاملاتهم.

يعد موضوع الالتزام قضية من أهم القضايا الواقعية الاجتماعية التي حظيت باهتمام الأدباء والشعراء سواء عرب أو غرب، وإذا عدنا إلى رواية الأرض **لعبد الرحمان الشرقاوي**، نجده ملتزما فيها وذلك بتسخير قلمه وإسقاطه على تصوير واقع الفلاحين في القرية المصرية، ومعاناتهم ومعارك الفلاحين ونضالهم، ضد كبار الملاك وأصحاب رؤوس الأموال، في بداية العقد الثالث من القرن العشرين، فإن الخطاب الروائي فيها قد التزم بنقل واقع الطبقة المسحوقة، والكشف عن طبيعة صراعها المستميت مع الطبقة المستغلة، فقد كانت المأساة الإنسانية الفجة التي صورها **عبد الرحمن الشرقاوي** في تلك الرواية وليدة فترة تاريخية مهمة في تاريخ مصر "وقد أثارت إبان ظهورها ضجيجا بصراحة تعبيرها عن المجتمع المتنامي، وإدانتها لمصادر

[1]– المصدر السابق، ص13.

[2]– المصدر نفسه، ص 24.

الإحباط والفساد في الماضي والحاضر"[1]، فقد عانق قضايا شعبه وطبقة الفلاحين بهدف خدمتها وتوجيهها مشاركا بذلك في الحياة السياسية والاجتماعية لعصره، ولمجتمعه وطبقته التي ينتمي إليها.

اختار الكاتب لرواية "الأرض" قريته وفلاحيها ومواجهتهم قرارات حكومة إسماعيل صدقي وإقطاعي القرية، موضوعا لتصوير الواقع الاجتماعي والسياسي، كاشفا عن موقفه الملتزم، ذا رسالة وهدف، فأعلن الكاتب في روايته عن حب الفلاح لأرضه، التي هي عرضه وشرفه **فعبد الرحمن الشرقاوي** قد دفع "**بالبدوي علواني إلى حياة القرية، في الأرض لم يكن يملك منها شيئا، لأن الشرقاوي حصر مفهوم الكرامة في ملكية الأرض والعمل فيها ، فقد حرم علواني الكرامة والشرف، وهذه وصيفة فتاة القرية، بنت الشيخ الحفراء تسمع أن علواني يتمناها زوجة له، فتنهره وترده إلى مكانه بين الأجراء، قائلة إن الذي لا يملك في القرية أرضا، لا يملك فيها شيئا على الإطلاق حتى الشرف.**"[2] فقدم علاقة الشخصية بالأرض التي هي وسيلة إنتاج للفلاح، وقدمها أيضا كعلاقة تاريخية طويلة، تنتسج من فعل الوراثة عن الآباء والأجداد ومن ثم يكون فعل الشخصيات مرتبطا بموقعها من الأرض.

رصدت روايته واقعا اجتماعيا حيا للأدب الواقعي الذي يعنى برصد هموم المجتمع ومعاناته، وتقديمه في أقرب صورة لما هو عليه في الواقع، فقد أعلن الكاتب فيها اتجاه حب الفلاح لأرضه التي هي عرضه وشرفه، ورسم فيها ما يعيشه الفلاح البسيط من ظلم وقهر وطبقية، تحت سلاسل الإقطاع والأنظمة الفاسدة التابعة له، فوجد **الشرقاوي** في الريف المصري ضرورة روايته "فأهله مسخرون مستلبون فمظالم الاقطاعية والطبقية تتجسد في أهله أقوى تجسيد، وسكانهم الأكثر عددا والأخف وزنا في توجيه سياسة الدولة و ظلم الحكومة، ومنزعها الطبقي ليظهر أن في قراراتها التي تنظم الحياة في الريف، أكثر مما يظهر أن في أي مجال

[1] – محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت مؤسسة هنداوي، ع 143، تشرين 2، 1989، ص 112.

[2]– عبد الرحمان الشرقاوي، الأرض، د ط، د ت، ص 77.

آخر والريف ضحية المدينة، وكلما تطرحه رؤى العذاب والقهر والقلق"،[1] **فالشرقاوي** انتقل بالأرض إلى ملحمة عنيفة في تاريخ الكتابة، عن الفلاح والريف والأرض مظهرا التزامه بذلك وبواقعه الاجتماعي.

يشكل التفاوت الطبقي قيمة أساسية في الرواية في إطار ما التزم به الكاتب، لمحاربة الفقر والجوع والسنوات الطاحنة التي مارس فيها الإقطاع في القرى المصرية كل أشكال الاستبداد، فصار مالك الأرض مستعبدا من مصادرة أراضيه، وبسياسة العمل المأجور في الأراضي الزراعية، كما نقص عدد الفلاحين المالكين في القرية، وهزمت الأزمة الاقتصادية وظروف الاحتلال الناس في المدينة إذ يصور **الشرقاوي** حال أهلها قائلا: "**وكنت أعرف من المدرسة أن كثيرا من التلاميذ يقبلون بأحذية ممزقة، وكنت أرى زملائي في المدرسة المحمدية يدارون جواربهم المثقوبة في أحذيتهم...وكان بعضهم يسير بحذر حتى لا تبدو آثار الثقوب في البنطلونات وكان أبي في أول كل عام ، يصلح لي بدلة أحد إخوتي الكبار، ولم يعد أحد التلاميذ يعرف البدل الجديد في أوائل المدرسة أو الأعياد إلا قليل.**"[2]

يحسب اختيار الروائي لموضوع الأرض والفلاح مسؤولية والتزام بالواقع الاجتماعي والسياسي، فالتزم بمناهضة الظلم والاستبداد وانخراطه في قضايا عصره، وهموم الفلاحين وكل المقهورين في الأرض من أجل الحق والعدالة فجعل شخصياته "**تهتف بالحرية والدستور والاستقلال وسقوط الإنجليز، فطلاب المدرسة الابتدائية اندفعوا مع طلاب الثانوي، يتصايح بهتاف واحد، وشعر كل واحد بقلبه ينبض وبجسمه الحمي، والدم يغلي في العروق... وصاح فتى الاستقلال التام أو الموت الزؤام**".[3] فروايته صورت تلك المعارك الكفاحية حول الحرية، وهي حين تقع بين الفلاحين بعضهم بعض، وحينا آخر تقع بينهم، وبين رجال الحكومة.

---

[1]– محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، ص62

[2]– عبد الرحمان الشرقاوي، الأرض، ص 68–69.

[3] – المصدر نفسه، ص 30.

يكتب **عبد الرحمن الشرقاوي** عن قريته وعن مصر "خلال عهد حكومة صدقي باشا"[1] الذي حكم البلاد بالحديد والنار، إذ كانت وزارته موالية للإنجليز ومصالحهم بجانب طبقة الرأسماليين والإقطاعيين على حساب الشعب سواء أكان في الريف أو المدينة، ومن هنا جاء دوره الملتزم ككاتب واقعي في رصد معاناة واقع قريته الواقعة تحت ظلم سياط الحكومة وتجبرها وتحكمها في أراضي الفلاحين من الفقراء والمعدومين، الذين لم يكن منهم حينها يملك أكثر من فدان وإظهار موقف الحكومة والإقطاعيين ذوي النفوذ السليطة من الفلاح الفقير المعدم وصراعه معهم، ومع أتباع حكومة صدقي باشا، مثل "**حزب الشعب الممثل للحكومة التي أرسلت رجلا يغصبون الفلاحين على انتخاب رجالها، هي فنسها التي تحرم أرض الفلاحين من الماء، وترسل مستخدمين من أقارب الفلاحين لينفذوا أوامرها.**"[2] فقدم الروائي موقفه الملتزم، بتوجيه روايته نحو الواقع الاجتماعي والسياسي الذي يعيشه شعبه والمشاكل التي يتخبط فيها الفلاح الكادح، ملتزما بقضايا شعبه من فقر واستغلال واقطاع واضطهاد خلال فترة الثلاثينات.

يظهر التزامه السياسي أكثر؛ حينما ندد بحكومة صدقي وبالمرحلة التاريخية التي كان فيها وزيرا ومجد بالمقابل أمجاد الثورة العرابية وثورة 1919م وحزب الوفد وسعد زغلول، إذ يقول بلسان أبي سويلم مستلهما أيام أحمد عرابي وزمن الثورة العرابية كزمن تاريخي "**طيب لما أقول لك...اركب من الفجر وروح عالمركز فهمهم أنهم مش أشطر من الإنجليز... مش أقوى من الإنجليز...قول لهم كده...لا هم أكثر من الإنجليز اللي إحنا بهدلناهم، ولا إحنا أقل من أبهاتنا، اللي بهدلوهم أيام عرابي واحنا بتوع سنة 19.**"[3] شكل إذن زمن حكومة صدقي باشا زمنا تاريخيا مؤطرا لأحداث رواية الأرض، الزمن الذي عانى فيه الفلاحون وجاعوا وضربوا وسجنوا وقهروا وصودرت أراضيهم وفي اختيار الزمن، سعى الكاتب أن يكشف عن التزامه بواقعه السياسي وإظهار بشاعة الدستور الجديد، الذي جاءت به حكومة حزب الشعب

[1]– أنور المعداوي، كلمات في الأدب، مؤسسة هنداوي للنشر، د، ط، 1965، ص 125.

[2]– عبد الرحمان الشرقاوي، الأرض، ص 123.

[3] – المصدر نفسه، ص 282.

الممثلة لحكومة صدقي باشا، ومن ثم جاءت روايته مظهرا من مظاهر التزامه، وانعكاس أحداث واقعة في رأيه.

اتضح لنا وبجلاء أن كل واحد منهما مثل صوت بلده وزمنه وشعبه وسياسة مجتمعه، فقد اشتركا معا في كتابة معاناة أفراد مجتمعيهما بمشكلاتهما، فجاءت الروايتان تحملان في ثناياهما، رسالة اجتماعية سياسية مثقلة بهموم وآلام ومآسي شعبيهما، والتي أثقلت كاهل الفئة المستضعفة خاصة.

2-نمذجة الشخصيات:

تعد النمذجة من أهم الأساليب التقنية التي يستخدمها الروائيون الواقعيون، في تعبيرهم عن واقعهم الإنساني، والتي تحتل المكان الأبرز في بنية الرواية، حيث تعتمد عليها جميع عناصر الرواية والنمذجة هي مقولة أخرى للواقعية الاجتماعية وهي "تلك الحالة المفردة التي تحوي أشياء كثيرة متشابهة في الواقع، وهي هنا تشترك مع الشخوص الحياتية الحقيقية ولكنها في الوقت نفسه، تبقى متميزة عن الشخصية الواقعية"[1] فهي من هذا الطرح تضارع الشخصية الحقيقية، فتحمل صفاتها الجسدية والخلقية.

يحرص الروائي الواقعي الاجتماعي على استحضار شخصيات نموذجية في أعماله، فهذا يجلب اهتمام القارئ ويجعله متعلقا بشخوصه، وأحداث روايته ويزيد في درجة قناعاته، "وقد يكون الفرد في المذهب الواقعي نموذجا لكنه نموذج نوعي وليس عاما، إنه نموذج يضم كل الأفراد الذين هم على شاكلته، والمجتمع يتكون من نماذج كثيرة، منها الإقطاعي والرأسمالي والعامل والفلاح والبرجوازي ورجل السلطة والمرأة ... الخ وقد حرص الواقعيون على هذه النماذج، وخلقها لا من العدم والخيال بل من الواقع."[2] فالروائي الواقعي الاجتماعي يظل يحرص على تقديم شخصية حقيقية من الواقع، فيرسم في عمله شخصيات تماثل الموجودة في الواقع، فيختارها من قلب وصميم واقعه، بعيدا عن الشخصيات الخيالية الأسطورية، مشكلا

[1] – عبد الله رضوان، النموذج وقضايا أخرى (دراسة نقدية للقصة القصيرة في الأردن 1970 – 1980)، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، د، ط، 1983، ص 33.

[2]– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية الكبرى لدى الغرب، ص 138.

لكل نموذجا نوعا يناسبه ويقابله مع الشخصية النموذج في صفاتها الجسدية والنفسية وحتى الفكرية.

يختلق الكاتب في إنتاجه للنموذج شخصية موضوعية، تكثف موقفه الذاتي ليدخل معها في حوار يبلورها ويبلور موقفه أيضا، والميل إلى إنتاج النموذج ينهض أساسا من استيعاب الروائي للواقع الإنساني "لأن تلك الشخصية النموذجية تعرض جميع التناقضات، بين مختلف القوى في الحياة الاجتماعية وتبرز الاتجاهات الفاعلة في المجتمع"[1]، فهي موصولة في جوهر شخصياتها بالعوامل الموضوعية التي تحدد بعض الملامح الأساسية في تصوير المجتمع، لذلك يحرص الروائي على تحقيق شروط النموذج "فالنمذجة تتصل بفكرة الإيهام بالواقعية، وتجعل عالم الرواية يبدو جزءا من العالم الحقيقي، بحيث تشير الرواية إلى مظاهر من الواقع تكون مألوفة لدى القراء"،[2] فالكاتب الواقعي لا يأتي بالواقع فقط بل يدخل وعيه، ويحلل ما في الواقع من العلاقات، وهذا التعميق يزيد في الإقناع في النتيجة وبالتالي تحدث النمذجة، أي تنتج الشخصيات النموذجية التي يدرس عالمها الداخلي والخارجي بالصدق الموضوعي.

تصبح الشخصية النموذجية "كونها موصولة في جوهر شخصياتها بالعوامل الموضوعية، التي تحدد الملامح الأساسية في تطور المجتمع فعندما تتبع حقيقة موضوعية اجتماعية، ذات قيمة عالية من الأعمال الأصلية لشخصية ما ينبثق لدينا نموذج واقعي أدبي"[3] فالروائي الواقعي يحرص على التغلغل في أعماق النفس البشرية والسبر في أغوارها و معاناتها، بغية التمكن من وصفها بدقة ومن ثم القدرة على تحليلها وفهم خفايا نفسيتها، وما يجيش فيها من اصطدامات التي تكون في غالب الأحيان مصدر تعاسة الفرد "ويجب أن تكون الشخصية النموذجية مطابقة لنماذجها في الحياة الواقعية، يكفي أن تكون ذات ميزات قابلة للتصديق

[1] – محمد عبد الله القواسمة، البنية الروائية في رواية (الأخدود – مدن الملح لعبد الرحمان منيف)، دار الينابيع، عمان، د، ط، 1998، ص 39.

[2]– مريم أكبرى موسى أبادي، دراسة ملامح الواقعية في رواية صيف العدو لشهلا العجيلي، مجلة إضاءات نقدية، ع 42، سنة 11 حزيران 2021، ص 12.

[3]– نبيل يوسف حداد، نظرات في الرواية المصرية، دار الكندي، عمان، ط1، 2016، ص 12.

للشخصيات النموذجية لواقع تبدو معاشة وطبيعية للقارئ، وهي تلم بأعمال الشخصية وأقوالها، ثم الشخصيات الرئيسية تتأثر بالأحداث، وتتعرض روايته للعالم للتحويل إثر الأحداث"[1]، فالشخصية النموذجية يجب أن تكون لها صفات قابلة للتصديق، إذ يلجأ القارئ إلى المقارنة بينها وبين الشخصية الواقعية من وراء صفاتها وسلوكاتها، وهي التي تجعله يحكم عليها بالتصديق أو التكذيب بواقعيتها.

تعجّ روايتي الفلاحون **لأنطون تشيخوف** والأرض **لعبد الرحمن الشرقاوي** بعدد هائل من الشخصيات النموذجية رجالا ونساء، كبارا وصغارا، إذ التقط الكاتبان شخوص روايتيهما من واقع الحياة، بعيدا عن عالم الخيال والأوهام والمثالية، ولهذا أعطى كل منهما أفعال وأقوال لشخوص روايتيهما ملامح الإنسان العادي وجعلها تتماثل مع واقع الحياة اليومية، ولا تتخطى إطارها فقدما نموذج الفلاحين، والنموذج الإقطاعي والعمالي، ونموذج رجال السلطة...الخ.

تأتي نماذج رواية الفلاحون **لأنطون تشيخوف** مليئة بالحيوية والنشاط، إذ أن تصرفاتها وأفعالها وأحاديثها تكاد تتفق مع ما هو موجود حولنا في الواقع، من نماذج بشرية "والواقع أن **تشيخوف** عرف روسيا جيدا، وملأ صفحاته بممثلين لكافة دروب المجتمع من الفلاحين إلى النبلاء، في رواياته وقصصه يعرض علينا الموظفين وكتبة الأقاليم، والتجار الحاذقين والمدرسين، والقساوسة المتواضعين وضباط البوليس، وشخصيته الرئيسية هي الإنسان العادي"[2]

يُولي الكتاب الروائيون أهمية كبيرة للشخصية النموذجية لذلك نجدهم أمام مهمة كبيرة تتجسد في قدرتهم على تشكيل الشخصيات، وتجسيمها من أجل أن يصلوا بها إلى نماذج أدبية لها القدرة على التعبير عن رؤيتهم تجاه الحياة والناس وتبين من خلال الاطلاع على رواية الكاتب – الفلاحون **لتشيخوف**– أنه قدم نماذج مليئة بالحيوية والنشاط، إذ أن تصرفاتها وأفعالها وأحاديثها تكاد تتفق مع ما هو موجود حولنا في الواقع من نماذج بشرية، فالكاتب كان حريصًا على أن يتحرك رجاله ونساؤه على صفحات الرواية حركة الأحياء الذين نعرفهم أو نعلم

[1]– مريم أكبرى موسى أبادي، دراسة ملامح الواقعية في رواية صيف العدو لشهلا العجيلي، ص 12.

[2] – مارك سلونيم، مجمل تاريخ الأدب الروسي، "ص 148.

بوجودهم ويحافظون على مثل هذه الحركة طول الرواية، وقد حرص الكاتب على تقديم صور متنوعة شملت معظم النماذج البشرية المتواجدة على أرض الواقع والتي تنتمي إلى واقعه حيث نوّع في شخصية الرجل والمرأة ومهنه المختلفة، كما أنه أخرج نماذج متنوعة لكل طبقات المجتمع العليا والمتوسطة والدنيا على النحو الآتي:

(نموذج الفلاحين، نموذج أصحاب النفوذ وأتباعهم، نموذج الموظفين).

2-1 نموذج الفلاحين

يمثل الفلاح الروسي شاهدًا حقيقيا على تاريخ الريف والمجتمع الروسي في الحقبة القيصرية وفي نظام الأقيان، الذي كان يعتبر الفلاحين عبيد لدى الإقطاعيين أو في روسيا الإقطاعية فعاش في ظل الفقر والبؤس والقمع السياسي وفي ظل الواقع السوداوي، الذي كان يرزح تحت وطأته الفلاح الروسي آنذاك، حيث يبرز الجشع كسلاح يستخدمه الأقوياء ضد المستضعفين من الفلاحين الفقراء ومن نماذج الفلاح الروسي:

*** العجوز**

يمثل الفلاح العامل، لا رجاء منه فإذا لم تدفعه المرأة العجوز للعمل لما عمل شيئا، يعاني من قسوة العمدة واستغلاله أثناء موسم الحصاد، لم يكن له هدف في الحياة سوى الأكل والشرب وكيفية حصوله على المال لاقتناء الخمر، لا يخاف من الموت إلا أنه "**ينظر للمرض برعب حقيقي**"[1].

تعكس شخصية العجوز شاهدًا حقيقيا على قمع الفلاح الروسي في أرضه، فهو بالرغم من كبر سنه يظل متمسكًا بأرضه وبمهنته حتى أنه يتمنى لابنه كرياك أن يصبح فلاحًا.

2-2 نموذج أصحاب النفوذ وأتباعهم:

يتبع شخوص هذا النموذج كل الطرق غير الشرعية من أجل تحقيق مصالحهم المرجوة، وإن كان ذلك على حساب الآخرين ويعارض مصالحهم، وقد عمد الروائي إلى رصد العديد

[1]- المصدر السابق، ص 25.

من الشخصيات الانتهازية التي تعتبر قوة ضاغطة على الفلاحين والفقراء لما تتمتع به من نفوذ لدى السلطة ويمتد جذورها الى الفرد والعائلة والقرية ككل.

نجد شخصيات هذا النموذج تتميز بالسلطة والاستغلال والانتهازية وظلم العامل المضطهد بالحيل الماكرة، في سبيل تحقيق غايتها فظهر نموذج الإقطاع في الشخوص الآتية:

*** العمدة أنتيب سيديلنكوف**

تظهر صفات هذه الشخصية إقطاعية منصاعة لأوامر الدولة ضد أفراد قريته حفاظا على كرسيه، يمارس سلطة الاستحواذ باستحواذه على السّموار مشبعًا نفسه باستيلائه على ممتلكات الغير، يضرب الفلاحين الصغار والكبار مثل شخصية العجوز، من أمثلة تسلطه في الرواية "**يحمل فأسه يحطّم بها النوافذ الواحدة بعد الأخرى لسبب غير معلوم، ثم حطّم مدخل المنزل كثيرًا ما يعتمد المناورة والابتزاز، في سبيل استغلال الفلاحين واسترجاع ممتلكاتهم**"[1].

*** المحضر**

يجسد رمز السلطة والظلم والقسوة التابع للحكومة المنفذ لأوامرها السياسية على سبيل قريته، يفضل سلطانه وموقعه السياسي معجبا بها، صارم يأخذ جانب الحكومة دائمًا، بالرغم من أنه كان فقيرًا ومدنيا هو الآخر، "**يروق له الشعور بالسلطان، ولا يعرف طريقا آخر لإظهاره إلا الصرامة**".[2] بغية تخويف الفلاحين فكان إذا تكلم في الاجتماعات يخافونه، لم يستوطن المدينة أبدًا ولم يقرأ كتابا مع ذلك تعلم بعض الكلمات والعبارات الذكية التي كان دائما يستغلها في حديثه، مما جعل الفلاحين يحترمونه بالرغم من أنهم لا يفهمونه، يمارس سلطة على دفتره مسجلا أسماء الفلاحين، الذين لم يسدّدوا الضرائب يسمّونه أهل القرية الإقطاعي المحلي، فيجسد سلطته بالكتابة في دفتر الحسابات، يلجأ دوماً إلى الترهيب والتخويف من أجل دفع ضرائب الدولة.

[1] – المصدر السابق، ص 27.

[2]– المصدر نفسه، ص40.

يمكن القول في ضوء ما سبق أن النماذج السابقة من أصحاب السلطة وأتباعهم لهم نفوذ لا يستطيع أحد أن يمدَّ قدميه فيه، يمتلكون قوة شاملة فاعلة الأثر لا تقتصر صورها على فرد أو جماعة بل تمتد إلى القرية كلها وأحيانا إلى البلاد بأسرها، لأنها تجسد قوة الشر والإقطاع وتطورت إلى طور السيطرة على ممتلكات الفلاح وأغراضهم وتسعى في الواقع للتمتع بملذات الدنيا على حساب الآخر الفقير.

2-3 نموذج الموظفين

التزم الفلاح الروسي بالوظيفة على قدر صغرها من أجل كسب ما يقتاته رغم القمع السياسي الممارس عليه، فظل متمسكًا بوظيفته في أرضه ودكانه ومنصبه فتنوعت نماذج وظيفته وهذا ما سنعرضه:

*** نيكولاي تشيكلديف**

يعكس صفة الخادم في فندق "**سلفيا نسكي بازار في موسكو أصبحت قدمان تنمل، وتغيرت مشيته كثيرًا ما كان يقع حاملاً صينية اضطر إلى ترك العمل، نفذت كل نقوده فملّ من الحياة هناك بلا مال، فقرر العودة إلى قريته**"[1] فهو يمثل الشخصية العاملة يرضى بمبلغ زهيد من أجل قوتها وقوت عائلتها.

يحتل مكانة وسط عائلته فهو الموظف الوحيد في العائلة، كما أنه يمثل الشخصية الرافضة للظلم، المقتنعة بمرضه وسوء معيشته، مقررًا العودة إلى قريته مؤمنا بالمثل الشعبي القائل: "**في بيتك حتى الجدران تساعدك، المعترف بفضل عائلة آل ماتفيش عندما ألحقوه بالعمل**"،[2] **قائلا: "إن لايفان مكارتش فضل كبير عليَّ وسأعود له طوال عمري لأنه هو الذي ساعدني في أن أصبح إنسانا جيدًا".**[3]

[1]-المصدر السابق، ص 20

[2]- المصدر نفسه، ص12.

[3]- المصدر نفسه، ص42.

رصد السارد مع شخصية نيكولاي تحولاتها وصراعاتها والسلوكات النفسية للموظف الروسي الطموح، الذي لم يعد يرى قيمة لحياته سوى في الوظيفة وعالمها عالم الصراعات والمعارك والمؤامرات.

*** كرياك**

يعمل خفيرًا لدى التاجر كان من الممكن أن يصبح فلاحًا جيدا إلا أنه يشرب كثيرًا، لم يكن له هدف ولا دين في الحياة، عديم الفائدة فكثيرًا ما تصفه والدته بأنه رجل لا يمدُّ بالمال للبيت بل يأخذ منه، لأنه يعرف الطريق جيدًا للحانة، رجل طويل القامة أسود اللحية، يشعر بالخجل حينما يستفيق من سكره قائلاً: "**يا للفودكا وما تفعله الفودكا، يا إلهي اعذرني يا أخي بحق المسيح، أنا نفسي غير راض عن أفعالي**".[1] فهو بهذا التصرف يمثل الشخصية غير المتزنة فلا يعرف كيف يتحكم أو يضبط إيقاع تصرفاته ومعه تظهر أخلاقيات المجتمع وقتئذٍ.

تكون نتيجة سكره دائمًا وخيمة على زوجته ماريا فهو الزوج العنيف معها فيرضى بذلك إذ يشعر بنفسه مخيفا كلما كان عنيفا اتجاه زوجته، فعندما يكون ثملاً يأتي ليأخذ ماريا وعندئذ يرتفع صياحه عاليا، ويضربها بلا شفقة، فهو يحمل الكثير من التناقضات مثل الاتزان مرة والضياع مرة أخرى، كما أنه يجسد صفة مذمومة ومرفوضة دينيا واجتماعيا.

2-4 نموذج الحرفيين

قدَّم **تشيخوف** نماذج عدة للحرفيين شملت صورًا متنوعة لهذه الفئة نذكر منها:

*** المرأة العاملة (أولجا)**

تعمل عند السيد على الشاطئ الآخر من القرية، مؤمنة بقيمة الصبر "**تتكلم يبطئ وتنغيم، تمشي كالراهبات بسرعة واتزان، تقرأ في الإنجيل كل يوم بصوت مرتفع وبطريقة القساوسة ولم تكن تفهم الكثير مما تقرأه، لكن الكلمات المقدسة تؤثر عليها تأثيرًا بالغا، كثيرا ما كانت تنطق بالكلمات السلافية التي لا تزال تستعمل في الإنجيل بقلب واهب مملوء بالرضا مؤمنة بالله وبالأم المقدسة كما تؤمن بأنه لا يحب إغضاب إنسان على وجه الأرض**

[1]- المصدر السابق، ص28.

سواء أكان هذا الإنسان عاديا، أو ألمانيا أو من الغجر".[1] إنها شخصية تعبّر عن الرضا والسكينة تجسد قيمة الصبر في قولها: "**إذا ضربك أحدُ على خدِّك الأيمن أدر له خدَّك الأيسر**"،[2] فصبرها على قساوة المجتمع وما تعانيه جعلها تؤمن بالانفراج والتحرر منطلقة من نزعتها الدينية.

صبغ الكاتب شخصياته بما يتماشى مع الشخصيات الحقيقية فاختار نموذج الفلاحين وما يتسمون به من صفات خَلقية وخُلقية التي تعكس الواقع المرير، مرورًا بنموذج الإقطاعيين المستغلين للطبقات الوسطى والدنيا، رغبة في تنفيذ مصالحهم الشخصية من جهة ومن جهة أخرى مصالح الدولة الفاسدة بأنظمتها الداخلية والخارجية.

ونقارن شخوص رواية **تشيخوف** بشخوص رواية **الشرقاوي** فنجده هو الآخر قدم نماذج مليئة بالحيوية والنشاط، لكل طبقات المجتمع العليا والمتوسطة والدنيا منها:

2-1 نموذج الفلاحين

يمثل الفلاح المصري شاهدًا حقيقيا على تاريخ القرية والمجتمع القروي والإنسان المصري على أرض مصر، لقد أصبح الفلاح المصري في بداية القرن العشرين يمثل موضوعًا مهما ومناسبا للأدب الرفيع في تلك المدة، بوصفه الموضوع الصحيح لفن وطني حديث وقد عمد الكاتب الى وصف أدق التفاصيل في حياة الفلاح المصري ومعاناته للحصول على قوته اليومي، مع ربط هذا الواقع المؤلم بالظروف السياسية التي كان يعدها الروائي من أهم أسباب قهر المواطن المصري ومن نماذج الفلاح:

*** عبد الهادي**

يمثل بطل رواية (الأرض)؛ "**مثقف يقرأ كتب المواويل وألف ليلة وليلة، ويقطع الوقت بغناء المواويل الطويلة، التي تحكي قصص أبطال الحياة والحب**".[3] وهو رجل القرية وأشجع رجالها، يتسم بالثبات والرسوخ، مصدر قوته الأرض التي يملكها إنه يملك فدان من الأرض،

---

[1]- المصدر السابق، ص21.

[2]- المصدر نفسه، ص43.

[3]- عبد الرحمن الشرقاوي، الأرض، د، ط، د، ت، ص44.

وهذا الفدان يجعل له مكانة خاصة في القرية، يسمح له إذا ذهب إلى عاصمة الإقليم، أن يجلس على مقهى الخواجة الأرمني الذي يجلس عليه عمدة البلد والكبار هناك.

تُظهر الرواية أن "**أقدامه مغروسة في أرضه، يشعر بقوته لا يعرفها أخوه الموظف في مصر، والأرض أساس ثباته وقوته.**[1] فعند حدوث أي اعتداء عليها أو تعرضها للخطر نجده يثور ويندفع مسرعًا للدفاع عنها، ويرى أن المواجهة هي أفضل الوسائل لمقاومته الظلم والاقطاع في سبيل الأرض، بينما يرفض أساليب الشكوى والطرق الملتوية ويسانده في ذلك قوتة البدنية المتميزة وجرأتة، "**فعندما قررت الحكومة خفض دورة الري إلى خمسة أيام بدلاً من عشرة، خاف على زرعه من الذبول، ويصمم على استمرار الري ضاربا بأوامر الحكومة ضرب الحائط**".[2] وهو في كل مواقفه مع أهل القرية وقضاياهم، مشارك في صراعاتها حريص على مواجهة الصعاب والتغلب عليها للوصول إلى الحقوق المسلوبة.

يتضح أن شخصية عبد الهادي تمثل نموذج الإنسان الذي يحاول أن يتحدى وسائل القمع كلها مهما كانت ويحاول تجاوزها، فنموذج الفلاحين الذي قدمه الروائي يتصف بالوطنية المخلصة والإيجابية في مواجهة المواقف، ورفض الواقع السلبي والتمرد عليه ومحاولة إصلاحه.

2-2 نموذج أصحاب النفوذ وأتباعهم:

نجد شخوص هذا النموذج تتبع أبشع الطرق من أجل الوصول إلى غاياتهم وحتى وإن تعارض ذلك مع المبادئ والقيم، فهذه النماذج تعتبر قوة متسلطة على الفلاحين الفقراء من أفراد الشعب نظرا لما تتمتع به من نفوذ وحماية واسعة، فهي تجسد السلطة الإقطاعية التي تتسم بقدرات غير محدودة بحيث تصبح قادرة على إلحاق الضرر والأذى على الفئات الفقيرة والمسحوقة، كثيرا ما تلجأ الى التخويف والترهيب والخداع والمكر في سبيل تحقيق أهدافها وتشمل هذه الفئة نماذج كثيرة ومتنوعة منها الاقطاعي وظهر في شخصية محمود بيه الذي يمتلك ضيعة كبيرة وهو معجب بنفسه، يمشي معجبا بجلبابه الكشميري الفاخر، وشعره اللامع

[1]- المصدر السابق، ص50.

[2]- المصدر نفسه، ص67.

كما أنه إنسان طماع فاسد يعتمد على المناورة والابتزاز، "**فيأخذ من أحد أبنائي القرية مبلغا من المال مقابل توسط لدى الحكومة، لتعديل مدة الري، ولا يفعل شيئا كذلك يأخذ منه مبلغا آخر لإخراج رجال القرية من السجن دون تنفيذ وعده، وأيضا يأخذ المال** نفسه **من الشيخ يوسف ليساعده على الترشيح للعمودية ويخدعه ويتقدم وهو للمنصب**".[1] يستغل سذاجة القرية وأميتهم، "**عندما قدموا له شكوى ليرسلها للمسؤولين في الظاهرة، لتعديل الري ويستبدلها طلبا آخر ويؤكد فيه على موافقتهم على شق الزراعية**".[2]

*** الباشا:**

يجسد رمز السلطة والظلم والقسوة لتحقيق أهدافه وأغراضه الشخصية انضم عن طريق تزوير الانتخابات إلى حزب الشعب، وبفضل سلطته وموقعه السياسي يتدخل لدى الحكومة لتقليل مدة الري لدى الفلاحين، حتى تصل المياه إلى أرضه ولم يتوقف ظلمه عندها بل نجده بقوة نفوذه ومن موقعه كنائب في حزب الشعب يجبر الحكومة على شق طريق فرعي يصل إلى قصره منتزعا حدود هذا الطريق من الفلاحين المغلوبين على أمرهم، ويتآمر مع الحكومة لينتزع منهم ملكية أرضهم.

يتبين مع نموذج شخصية الباشا فساد الحكومة والحياة السياسية في مصر وقت حكومة إسماعيل صدقي باشا.

*** العمدة:**

– يمثل الشخصية صاحبة السلطة والنفوذ هو الآخر له أساليب المكر والخداع والطرق الملتوية المتحكمة في مصائر أهل القرى الفقراء الضعفاء، "**فكثيرا ما يلقي التهم على أهالي القرية كذبا وبهتانا وزورًا ومن خالفه اعتقلها**"،[3] و"**يساعد الحكومة في تزوير الانتخابات ويكذب على الناس مدّعيا أن دستور حكومة الشعب سيجلب لهم الخير والبركات، فإذا بالدستور الجديد يحرمهم من كل الخير، بل يسمح للحكومة بوضع يدها على أرض الفلاحين**

[1]– عبد الرحمن الشرقاوي الأرض، ص55.

[2]– المصدر نفسه، ص270.

[3]– المصدر نفسه، ص71.

باسم الحجز من أجل الضرائب المتأخرة".[1] وكذلك يحرم القرية من ماء الري وفي الانتخابات **"كان العمدة يعدُّ كشوفا الانتخابات ويكتب أسماء الموتى والغائبين من القرية ويجمع الرجال بالقوة لتأييد مرشحي الحكومة".**[2] ويدفع الكثير من الفلاحين الى المركز ليعذبوا عندما قاطعوا انتخاب حزب الشعب، كما تسبب بفصل شيخ الخفراء من منصبه لرفضه سوق الفلاحين لصناديق الانتخابات وهو حريص على منصبه، يفعل أي شيء في سبيل المحافظة عليه مهملاً مصلحة قريته **"ينحني للحكام في المركز والذين يملكون الكلمة على هؤلاء الحاكمين...ويسمع أي شيء وهو يبتسم...وكان همه كله هو أن ينفذ أوامر الحكومة مهما تكن، أما ما يمكن أن يصيب القرية من هذه الأوامر فلم يكن يعنيه على الإطلاق...فهو كما تعلم في الأزهر يطيع أولى الأمر، ويؤمن أن هذا من أركان الدين ولان طلبوا منه أن يسلِّمهم أهل القرية جميعًا لضربهم بالرّصَاص لما تأخر لحظة...ولقدمهم بنسائهم ورجالهم وضميره مطمئن إلى أنه أرض ربه".**[3] فهو يخدع القرية بمساعدة كبار الدولة فجميع أختامهم لتقديم شكوى تعديل موعد الري، بينما في الحقيقة يجعل التوقيعات على عريضة الشق الطريق الزراعي إلى قصر باشا.

*** الشيخ شناوي**

يمثل الشخص الذي يتلبس منهج التدين لمصالحه الشخصية، **"فقيه القرية وخطيبها ومؤذنها ومعلم الأولاد الصغار وواعظ الكبار، يعيش في القرية بلا أرض ولا جذور يقرأ خطبه من كتابه الأصغر العتيق".**[4] وله مواعظ غفا عليها الزمن، فعندما تقل أيام الري يطلب من الجالسين أمام بيت محمود أبي سويلم قراءة عدية (يس)على من قصّر مواعيد الري لينتقم منه الله، **"كذلك يرى أن القرية حرمت من الماء لينعم به الباشا لأنه يؤدي الزكاة بينما القرية**

---

[1]– المصدر السابق، ص73.

[2]– المصدر نفسه، ص88.

[3]– المصدر نفسه، ص67.

[4]– المصدر نفسه، ص79.

تمنع الزكاة".[1] وأيضا "**عندما سقطت جاموسة مسعود في البئر، يطلب من الواقفين قراءة الفاتحة لإنقاذها".**[2]

يقف في صفِّ كبار رجال الدولة ضد أبناء القرية ويدافع عن أفعالهم وينفذ طلباتهم دون تفكير مثال ذلك عندما طلب منه العمدة التوقيع على العريضة وقع عليها دون السؤال عما فيها، ويشجع الفلاحين على التوقيع فيها ويسبُّ من يطلب قراءتها، إن هذا النموذج يمثل رجل الدين السلبي الذي يبيع دينه بدنياه، وما أكثر في الرواية نماذج الإقطاع منها رئيس الأنفار، شيخ البلد خفير، شاويش، صول، مأمور مركز حكمدار، الذين لهم السلطة من أَصحابها وأتباعها، حيث يمتلكون قوة شاملة فاعلة الأثر يمتد أثرها على الجماعة بل المجتمع ككل، فهي في حالة صراع دائم وقوي مع كل من يخالفها، أو يقف أمام أوامرها المجحفة المتسلطة ومطامعها الواسعة، فكل هذه الشخصيات تستغل مركزها إما الديني مثل الشيخ الشناوي أو الوظيفي مثل شيخ البلد نائب الحكومة منفذا لقراراتها "**يهدد الفلاحين الذين يخالفون نظام الري، بإرسال أسمائهم ليسجنوا في سبيل تحقيق مطامعه، على حساب مصلحة أهل القرية".**[3]

ووجدنا رجل الدين الذي يتزعم أنه كذلك فيتصف بصفات مذمومة دينيا واجتماعيا مثل الطمع، الرشوة، السعي وراء متاع الدنيا مما أدى إلى زوال هيبته في القرية

2-3 نموذج الموظفين

حاول الروائي رصد شخصية الموظف وتحولاتها وصراعاتها، وتفسير السلوك النفسي للموظف المصري الذي لم يعد يرى قيمة لحياته سوى في علم الوظيفة فتنوعت فئة الموظفين واهتم الروائي بتقديم نماذج متعددة من فئة الموظفين منهم:

*** المعلم (محمد أفندي)**

منحه السارد مكانة اجتماعية معتبرة بالقرية، "**فهو الموظف الوحيد في القرية الذي يقبض أربع جنيهات، وله أرض يشرف على زراعتها، وهو شخصية غير محبوبة تظهر**

[1]- المصدر السابق، ص68.

[2]- المصدر نفسه، ص81.

[3]- عبد الرحمن الشرقاوي، الأرض، ص387.

صفة البخل والحرص الشديد على المال يدخر مرتبه، ويقرض الفلاحين عندما تشتد بهم الحاجة"،[1] وهو جبان يخشى السلطة وأهلها، لكنه في الأخير حينما خدعه أحد الإقطاعيين ونصب عليه جعله ذلك يرى ظلم الحكومة لقريته وأبنائها فيختار قريته وينسى ضعفه واستسلامه، ويتغير بعد ذلك ليصبح شخصية قوية إيجابية في مواجهة المواقف "**عندما سجن أبناء القرية لم يفكر في الذهاب إلى الإقطاعي الظالم، إنما أرسل له تلغراف يشكو فيها من القبض على رجال القرية وحبسهم بلا سبب إلى النائب العام والكتاب**".[2] ورئيس محكمة الاستئناف ونقيب المحكمين، وقتها شعر الجميع أنه فعل ما كان يجب أن يفعله من زمن طويل.

*** الشيخ حسونة:**

يمثل "**ناظر المدرسة في قرية مجاورة، مثقف واع، درس في الأزهر وله تاريخ ثوري كبير، فقد شارك في المظاهرات ضد الإنكليز سنة 1919م**".[3] وهو شجاع رافض للظلم، حريص على مواجهته والتصدي له فعندما أعلنت حكومة حزب الشعب إجراء انتخابات المدرسة ليشجعوا الناس على مقاطعتها، و"**نتيجة لمواقفه السياسية الجريئة ضد حكومة الفساد يتعرض للظلم وينقل إلى بلد بعيد عن قريته**"،[4] وعندما علم بمشروع الزراعية التي تشق أراضي الفلاحين وتحطم ملكياتهم الصغيرة "**يقرر مواجهة المشكلة، فيذهب إلى عاصمة الإقليم لمبادلة المسؤولين حول الطريق الزراعي واستقر على إرسال برقيات إلى صحف المعارضة، وقام الشيخ بجمع المال اللازم لهذا**".[5] فهو يمثل رجل السياسة المثقف الواعي بأعمال الإنجليز والحكومة والباشا والعمدة.

---

[1]– المصدر السابق، ص115.

[2]– المصدر نفسه، ص404.

[3]– المصدر نفسه، ص214–215.

[4]– المصدر نفسه، ص190.

[5]– المصدر نفسه، ص225.

تنوعت شخوص الموظفين في روايته فجاء المحامي، الطبيب، القاضي، ساعي البريد، مساعد مهندس الري، عامل هندسة الري، وتميزت هذه الفئة بالاستقرار المادي، ما يجعلها تحقق متطلبات الحياة، فهذه النماذج لا يشغل بالهم لقمة العيش بقدر ما تهتم بقضايا التوعية داخل المجتمع ومحاولة إيقاظه وتوجيهه وجهة السداد والصواب.

2-4 نموذج الحرفين

قدم الشرقاوي نماذج عدة للحرفيين شملت صورًا متنوعة لهذه الفئة تذكر منها:

*** البقال**

الشيخ يوسف "**بقال القرية، قرأ في الأزهر بضع سنين ولم يكمل تعليمه وأثناء الدراسة شارك في مظاهرات 1919م وفي توجيه لضربات الإنجليز**".[1] وهو مثقف "**يقرأ جريدة حزب الشعب وقصص البطولات الشعبية أحيانا، يقف مع أبناء القرية وأحيانا أخرى يحاول الانضمام إلى صفوف السلطة، يبقل شراء الذرة على علوان رغم علمه أنها مسروقة**"،[2] يتسبب بالفساد عندما يخلو مقعد العمودية يطمع في الوصول إليه و"**يرشو أحد كبار الدولة ليسهل له تولي المنصب وفي آخر الرواية يندم على موقفه وينضم إلى صفوف القرية**".[3]

*** المشعوذ:**

ظهر في رواية الأرض (شعبان المجذوب) "**إنسان فاسد الخلق له ماض سيء من سرقة وخطف ومتاجرة في الممنوعات**".[4] يغيب عن القرية، ثم يعود في صورة شيخ له بطولات زائفة، وبمساعدة العمدة له يصبح له شعبية كبيرة في القرية فيتخذوه عونا له وجاسوسًا على الفلاحين، وينشر بينهم الخلاف، ويمزق وحدتهم وأخيرا يكشف أمره فيلقونه الفلاحون ليلا في النزعة.

---

[1]- المصدر السابق، ص230.

[2]- المصدر نفسه، ص224-225.

[3]- المصدر نفسه، ص302.

[4]- المصدر نفسه، ص302.

نلاحظ في ضوء ما عرضناه سابقا أن هذه الفئة من الحرفيين، تتميز بالسعي المستمر للبحث عن الرزق ومحاولة توفير قوتهم اليومي مقابل الجهد الكبير الذي يبذلونه فمنهم من هو راض بحياته ومنهم من هو متمرد على واقعه، يسعى لتحسين ظروفه بشتى الطرق الشرعية وغير شرعية.

يتضح من كل ما سبق طرحه، أن شخصيات كل من الروايتين قد أدتا دورا بارزا في بلورة الرؤية الواقعية الاجتماعية، فحرص الروائيان على جعلها تتضح بأبعاد وجودية إنسانية، فدققا في أسمائها ووظائفها، ورسما ملاحها الخارجية الظاهرة وسماتها الداخلية، وجعلاها منغرسة في بيئتها المحلية ومرتبطة بالذاكرة ومعبرة عن العمق الشعبي المحلي (كأولجا ونيكولاي وكرياك في رواية **تشيخوف**، والشناوي، ووصيفة وعلواني في رواية **الشرقاوي**) تلك الأسماء توسلا بها الروائيين إلى القارئ لإيهامه بمدى مطابقة النموذج الشخصي في الرواية للواقع، وتحلينا أيضا على خصوصية ثقافتها وتعبر عن هوية كل مجتمع.

3- الصراع الاجتماعي والنفسي

3-1 الصراع الاجتماعي

كان الصراع الاجتماعي ولا يزال مجال إهتمام من جانب أصحاب الحكمة والفلسفة والمفكرين الاجتماعيين، والمتخصصين في العلوم الاجتماعية بصفة عامة، وعلم الاجتماع بصفة خاصة، ولعل ذلك يعد أمرا طبيعيا ما دام الصراع الاجتماعي، حقيقة تاريخية وجدت في الماضي ولا زالت توجد في الحاضر في مختلف المجتمعات، ويعتبر موضوع الصراع الاجتماعي، من أهم الموضوعات التي يهتم بها علم اجتماع الأدب ولهذا فإن للأدب دورا رياديا في تجسيده، ولا سيما الصراع الطبقي بين طبقات المجتمع المختلفة هو "سمة من السمات التي تفرضها الحياة على الإنسان كغيره من الكائنات الحية، وكما ورد في معجم العلوم الاجتماعية، "أنه الموقف الذي يكتسب فيه موقف ما قيمتين متناقضتين، أحدهما إيجابية

والأخرى سلبية"[1] فظهوره ينم عن وجود طبقتين متنازعتين أو متضادتين فرضتها قوى الحياة وظروفها.

يرتبط بالمجتمع ارتباطا حيا، ومن ثم فهو نتاج اجتماعي حيث يشكل رؤية صادقة عنه، فيسعى الأديب إلى تقديم عالمه وعصره الذي يعيش فيه، بما فيه من قلق وتأزم وصراعات بين طبقاته، ويعكس في عمله القوى المتصارعة داخله، وكما ذكرنا أن **تشيخوف** و**الشرقاوي** انطلقا والتزما بواقعهما السياسي والاجتماعي، وقاما بصياغة أحداثه ووقائعه صياغة فنية، ومن ذاك فقد تبنا في روايتيهما الصراع الاجتماعي والنفسي، وكشفا عن العلاقات الاجتماعية والتاريخية، بين فئتين متنازعتين فتشكل عنه صراعا طبقيا.

عكست رواية الفلاحون **لأنطون تشيخوف** معاناة الإنسان الكادح البسيط، ومدى صموده أمام ديكتاتورية رجال السلطة والإقطاع، وظلمهم لهؤلاء تحت وطأة الجوع ولقمة العيش، فجاء نتيجة ذلك الصراع الطبقي، الذي ظهر في الرواية على عدة أشكال:

3-1-1 بين القوي والضعيف

تجسد القوي في رواية **أنطون تشيخوف** الذي يمثل رمز السلطة والاضطهاد والإقطاعية المتمثل في الدولة، ورموزها المختلفة من العمدة إلى السيد المحضر، اللذان كانا يمارسا السلطة والعنف والتعذيب الاجتماعي والسياسي على الفلاحين عن طريق الضرائب، وان لم تدفع تلك الضرائب يتم الاستيلاء على ممتلكات الفلاحين من أراضي ودواجن الى أن تمتد الملكية إلى أثاث البيت البسيط، فكل من العمدة والمحضر يمثلان رمز القوة على الفقراء الفلاحين، إمَّا بأمر من الأنظمة السياسية أو حبًّا في ممارسة سلطان السلطة، وفي هذا القول يتجلى ذلك: **"جاء محضر المدينة، ويبدو أنه معجبا بسلطانه، ولا يعرف طريق آخر لإظهاره إلا الصرامة، فإذا تكلم كان الجميع ينصتون له لخوفهم منه كثيرا، وكان يهجم على أحد الرجال بالقرية، ويوثق يديه ويعتقله لمدة يوم أو اثنين في غرفة المطلوبين عليهم".**[2]

---

[1]– نادية عيشور، الصراع الاجتماعي بين النظرية والممارسة، دار بهاء الدين، قسنطينة، ط1، 2005، ص 270

[2]– أنطون تشيخوف، الفلاحون، ص52.

نجد أشكال القوى تنوعت فمورست على فئة المسحوقين الفقراء الذين يعيشون في بؤس تحت سلطة القمع ففئة العمال، هي الأخرى تمثل شكلاً من أشكال القوة وتظهرها على فئة الضعفاء "**فجاء آخرون من عربة السادة ولما دخلوا للقرية أرادوا تحطيم أكواخ، واحضروا معهم مكينة أخرى ونقدم تحريات من أحدهم بثقة من أجل منعهم من ذلك العمل ولكن أحد العمال، لوى ذراعه وأداره للخلف وصفعه على قفاه**"،[1] هذه الفئة –فئة الخولي– تمثل فئة أقلية حكومية تمارس هي الأخرى قمعها على الفلاحين فجاء الصراع متنوعًا، فالعمدة والمحضر لطالما شكلا سلطة متعاونة ضد الفلاحين، فهما يستعملان نفس الأسلوب حيث كلما زادت بشاعة جرائهم نادوا بالتعاون لامتصاص قوة الفلاح الروسي، فاستعملا سلطتهم لتمرير جرائمهم، إما كما رأينا بالعنف الجسدي أو العنف اللفظي، فالمحضر عادة ما يتوجه بكلامه اللاذع للفلاح أو سبب في مسألة تسديد ديونه "**اذهب إلى الشيطان، أن أسألك أن أتوجه إليك بالسؤال، لماذا لم تدفع ما عليك من ديون**".[2] وكثرت أمثال ذلك في الرواية التي تتحدث عن الصراع بين العامل والحاكم وأرباب ووسائل العمل، فهذا الصراع يتم عن علاقة اللامساواة بين أفراد الشعب، فهذا الأخير يمكِّن الطبقة البرجوازية من تزايد ثروتها والعيش في رفاهية مقابل المزيد من تفقير الطبقات الاجتماعية المستضعفة بهذا المجتمع.

3-1-2 بين الغني والفقير (الفلاحون، البرجوازيون)

أفرزت الطبقية في المجتمع الروسي ظواهر متعدّدة تفشَّت فيه، بسبب السياسات التي تنفذها السلطة السياسية في روسيا، ومن بين إفرازاتها تضرر الطبقات الاجتماعية المسودة داخل المجتمع بفعل الفساد الذي استشرى وسطها ووسط المؤسسات، والذي ينخر جسد الفلاح الفقير الروسي فقد ظهرت الطبقية بين الغني والمتمثل في رجال الدولة والتابعين لها من أصحاب النفوذ، مقابل طبقة الفقراء التي تعيش في تردي للأوضاع الاجتماعية مما أدى إلى نشوء الطبقية في العالم المادي بمختلف مظاهرها منها الطبقية في:

---

[1]– المصدر السابق، ص41.

[2]– المصدر نفسه، ص54.

*** اللباس**

تظهر الطبقية والاختلاف في اللباس عندما تأثرت إحدى شخصيات رواية **تشيخوف** أولجا، بفتاتين من عائلة السادة فهي لم تتعود على ذلك المظهر الذي يدل على جمالهم وأنهم من طبقة غنية فانعكس ذلك في قولها: "**إنهم أناس مهذّبون مثقفون محترمون، وعلى جانب كبير من الجمال في لباسهم**".[1]

*** الأماكن**

تعدّدت الطبقية وظهرت أيضا في الأماكن، وتظهر بين أكواخ الفقراء ومساكن الميسورين حالاً مثل المحضر "**الذي يبدو منزله مزينا بالصور المقصوصة من المجلات الملونة، وفي أهم ركن من منزلة علّقت صورة للأمير باتنبرج أحد أمراء بلغاريا سابقا**".[2] بينما تقابلها أكواخ الفلاحين والتي تظهر على" **بعد منحنى شديد الانحدار يوصل إلى النهر، تظهر فيه بعض الصخور العارية وفجوات من أثر حفر صناع الأواني الفخارية**".[3] هذا ما يظهر أن الطبقة الغنية تميزت عن الطبقة الفقيرة في طرق عيشها في لباسها ومساكنها حتى في أكلها، الذي يدل هو الآخر على الطبقية بين الفئتين فهذا طاهي الجنرال جوكوفو يقص بعض ذكرياته وكان نيكولاي يلقي بأسئلته عن أصناف الطعام التي كانت تطهى للسادة فدار الحديث عن أنواع اللحوم والمرق والصلصات، فأخذ الطاهي يذكر أسماء الأصناف التي لا تطهى في الريف الروسي مثل ضعف أعين العجول وكفتة المارشال.

يتجسد مع نيكولاي الطبقية في الأكل كونه عمل في الفندق فلاحظ ما يطبخ للسادة من شتى أصناف الطعام، بينما نجد الطبقات الفقيرة لا تجد حتى ما تسدُّ بها رمقها.

3-1-3 بين المدينة والريف

يؤكد الواقع السوداوي لظروف الرواية أن هناك فرق بين الحياة الريفية ونظيرتها المدينة وهناك اختلاف بخصوص الإنسان وقدراته وقيمه في كل من المحيطين وقد حكمت المدينة

---

[1]- المصدر السابق، ص43.

[2]- المصدر نفسه، ص52.

[3]-المصدر نفسه، ص13.

الريف بأخلاق الإقطاع، وكانت تنظر إليه على أنه ملكية خاصة ليس له الحق الكامل في خيرات البلاد هي في الأصل بلاده، وهنا تكمن المواجهة بين الريف والمدينة والتي تأخذ أشكالا مختلفة منها الصراع وانعدام الثقة اللذين يؤديان إلى صعوبة الاندماج والتواصل والصراع بين المكانين، ولقد تجلى هذا الصراع في صور شتى من سخط وغربة واختلاف وغيرها من الصور الفارقة.

يظهر صراع المدينة والريف جليا في رواية **أنطون تشيخوف** من خلال رسم البساطة في القرية، وفي التفكير وطرق العيش والمسكن والمداشر، وكيف ينتصرون لخدمة أراضيهم، مبتعدين عن التنوّع والثراء والرخاء في مقابل المدينة التي تمثل الحيوية والتمدن، ففي القرية صوّر الكاتب حياة الفلاحين الروسية وظلم الطبقة الحاكمة وكشف عن حياة البذخ والترف الذي كانت ترفل به هذه الطبقة وتقابلها صور حياة الريف، حياة البؤس والحرمان وحياة الكادحين من الفلاحين والعمال البسطاء.

فلم يفوّت الكاتب من خلال رصد المشاهد القروية فرصة التقاط صور الفلاحين في فرحهم ومرحهم وفي أغانيهم، كما صوّر صعوبة العيش في القرية قائلا: "**فإذا خيّم الظلام على القرية بعد هبوط المساء، كانت الصدور منقبضة لدرجة أنه من الصعب أن يتفوه أحد بكلمة**".[1] في حين المدينة (موسكو) المختلفة عن القرية في تركيب أزقتها وطريقة العيش فيها وحضارتها وجمالها المادي، فأخذت أحد شخوص الرواية في وصف موسكو قائلة:" **الكتابين في موسكو كثر، والبيوت كثيرة ومتينة يسكن فيها السادة المحترمون، على جانب كبير من الجمال**".[2]

صوّر **تشيخوف** طبقة الفلاحين وما تحمله من تناقضات في الحياة بين مجتمع فقير يمثله فئة الفلاحين يقابله مجتمع اقطاعي يتمتع بجميع أساسيات الحياة، فرصد لنا طبيعة

[1]– أنطون تشيخوف، الفلاحون، ص35.

[2]– المصدر نفسه، ص15.

الصراع الاجتماعي ومظاهره وكذا آثاره ونتائجه، ومظاهر الصراع تشير إلى التناقض الحاصل بين الطبقة العاملة والبرجوازية الذي يعبر عن التصادم والتعارض في المصالح.

نقارن ذلك في رواية الأرض **للشرقاوي** التي تصور على طول خطها الدرامي، صراع الفلاحين المرير مع سيطرة الإقطاع، وذلك من خلال أشكال مختلفة، من النضال والكفاح الثوري التي خاضوها في مواجهة خطة انتزاع الأراضي ومصادرتها وتكريس السيطرة الاقتصادية والاجتماعية ومراكمة الثورات، كل ذلك صورته الرواية من خلال المحكي والفضاءات والشخوص والحوار والوصف، فتفجر الصراع الطبقي بين الفلاحين الثوريين، وبين الاقطاع المستبد المكون من سلطة الدولة وعملائها، و"يحدد بؤرة الصراع وطرفاه الباشا الاقطاعي وتؤازره أجهزة الدولة والفلاحون، والرواية تحدد المكان بقرية والزمان بوزارة حزب الشعب، التي استولت على الحكم بعد انتخابات مزيفة يرفضها الفلاحون، الذين أعطوا أصواتهم لخلفاء سعد زغلول زعيم الكادحين، وقد اتخذ الكاتب من موضوع شق طريق إلى قصر الباشا وما يستلزم من نزع ملكية بعض الأراضي الزراعية المملوكة للفلاحين الفقراء محورا يدور عليه الصراع، بث من خلاله رؤيته للقوى الاجتماعية الصانعة للمستقبل وهي الفلاح العامل في الأرض، المالك لهذه الأرض المدرك لعلاقة العضوية التكاملية مع سائر الفلاحين"[1]، ومن ذاك اشتبكت أحداث الرواية وتنوعت صراعاتها، فانفجر الصراع الطبقي الذي جاء على النحو الآتي:

*** بين القوي والضعيف**

يمثل القوي الاقطاعي المتملّك لوسائل القمع والاضطهاد التي أسقطها على الفقير الضعيف، فتنوعت أساليب اضطهاده فمثلا لجأ إلى فصل شيخ الخضراء من وظيفته الذي رفض الاقطاعية "**فلم يذهب إلى الصناديق ليعطي صوته، فيطالبونه كل مرة بأن يرسل أسماء الأموات، توضع أسماؤهم في انتخابات جديدة يجريها حزب الشعب**".[2] ولفق له التهم من أجل

[1]–محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، ص 113–114.

[2]– عبد الرحمن الشرقاوي، الأرض، ص22.

الزّج به في السجن دون النظر إلى معقولية التهمة، ومصداقيتها مثلما فعلوا مع أبي سويلم، هذا الأخير الذي حاولوا بشتى الطرق سلبه أرضه ففعلوا به ما فعلوا، من تلفيق تهم كالرشوة والتحريض السياسي إلى أن وصلوا به للتعذيب، لأنه أحب أرضه وتمسك بها إلى مرحلة عميقة ومهمة وطلبوا منه أن يقول عن نفسه أنه امرأة، فالفلاح المصري لا يملك من آليات القوة والقدرة ما ينفذ به الاّ التنفيس بعبارات ملتهبة محدود القوة والقدرة في مواجهة السلطة المسلحة، بأدوات القهر والقمع والإذلال، فأمروه رجال الهندسة بأن يسدَّ الترعة وعندما اعترض، هدّدوه بعقاب شديد ولمحوا بأنه رجل مشاغب ضد الحكومة وفي ذلك يقول أبو سويلم: "**هزؤوا وسكتنا لهم ورفدونا من مشيخة الخفر وسكتنا لهم، كسروا لنا السواقي وقطعوا المَيَّة وسكتنا لهم...ولسة بعد ياما نشوف طوال ما إحنا ساكتين يعملوا فينا إيه...**".[1] فالقوي المتمثل في رجال الحكومة يجعلون أهل القرية يرهنون الأرض من الفقر، ويسمح للحكومة فيما بعد أن تضع يدها على أرض الفلاحين مستعملة رموزها من القرية مثل الباشا الذي كانت مياه الري تجري في أراضيه بعد أن تؤخذ من الفلاحين فهي تعتمد على رجال المركز، فتفصل عمدة من قرية وشيخ خفراء من أخرى، وتنقل ناظرا من هناك هذه الحكومات هي التي تصنع للباشا ما يريد، هي حكومة انتزعت منذ أعوام قلائل الأرض من أيدي الفلاحين من عشرين قرية، لتنشئ طريقا يمرُّ بعربة الباشا القرية من المركز وطريق القاهرة، تلك الحكومة المتمثلة في شخصية العمدة الذي لا يملك أرضا ولكن أكملت له عائلته زمام العمودية بعقود صورية، كل المصائب من رأسه، فهو يعرف بأن الحكومة أمرت بإنقاص مواعيد الرّي من خمسة عشر يوما إلى خمس أيام ولكنه لم يقل لأحد في القرية، ولم ينبّه القرية وكلٌّ هنا لكي تفاجأ القرية، وهي تخالف أوامر الحكومة فيحكم على رجال فيها بالغرامة، كل هذا ويساعد الحكومة على الانتخابات بعد أن قاطعتها الدنيا كلها، ولم تتوقف يد الحكومة مع شخصية الباشا بل امتدت لتشمل شخوص أخرى، مثل محمود بيك الإقطاعي فيمارس تظلمه على الفلاحين، ويرسلهم إلى المركز والسجون دون أسباب فسجن أبو سويلم وأقامه أياما هناك "**فطلبوا منه أن يشرب**

[1] – المصدر السابق، ص166.

بول الخيل بعد أن حلقوا له نصف شاربه، وظلوّا يضربونه ثم ما برح بد ذلك يضرب حيث قالوا له أنه امرأة".[1] فمحمود بيك يخبط الناس من يمين وشمال، ويضرب الفلاحين ويرسل من لا يروق له من أهل القرى المجاورة إلى المراكز ليذوقوا العذاب.

يتحمل العمدة كل مسؤوليات الدولة ويطبقها بحذافيرها، وينحني أمام الحكام والذين يملكون الكلمة ويسمع أي شيء وهو يبتسم "**وهو ينفذ أوامر الحكومة، فهو تعلم في الأزهر يطيع أولي الأمر ويؤمن أن هذا من أركان الدين... ولئن طلب منه أن يسلمهم القرية وأهلها لضربهم لما تأخر لحظة ولقدمهم بنسائهم ورجالهم وضميره مطمئن".**[2] فدفع بكثير من الفلاحين إلى المراكز ليعذبهم، عندما قاطعوا انتخابات الحكومة حزب الشعب، وامتنعوا عن دفع ضريبة الأرض ومن هنا تسبب في فصل أبو سويلم من مشيخة الخفراء.

جسدت رواية الأرض الصراعات الداخلية بين أهالي القرية فيما بينهم مثل الصراع الذي جرى بين عبد الهادي وأهالي القرية، بسبب مشكلة الري "**فكانت من الممكن أن يصنع كل واحد بجسد أخيه أي شيء، وأن يقذف به إلى أعماق الماء والنساء أيضا كُنَّ يفعلن نفس الأشياء، ويتصفن بنفس القسوة في المعركة حيث سحب النساء رؤوس بعض الرجال بالحجارة وسال الدم واختلط على الأحياء وعصيٌّ مازالت تدور والنساء يصرخن".**[3]

*** بين المدينة والريف**

جسد الريف والمدينة الطبقية بدرجة كبيرة في رواية الأرض، إذ ظهرت من خلال المقهى المتواجد في عاصمة الإقليم الذي يسمح لكبار الحكومة الجلوس فيه مثل الخورجة الأرمينية، وعمدة البلد والكبار، ولا يسمح لغيرهم بالجلوس فيها ماعدا الذي يملك أرضا أوفدانا منها:" **إنّ الذي يملك فدان يجعل له مكان خاصا في القرية، ويسمح له إذا ذهب إلى عاصمة الإقليم أن يجلس على مقهى الخواجة الأرمني، الذي يجلس عليه العمدة والكبار هناك".**[4]

---

[1]– المصدر السابق، ص169.

[2]– المصدر نفسه، ص181.

[3]– المصدر نفسه، ص312.

[4]– المصدر نفسه، ص66.

تجسد المقهى الطبقية بين فئات المجتمع الواحد المصري، فهو يمثل رمزا من رموز الإقطاعية الغير مباشرة كما يظهر الصراع الطبقي في تجسيد الفلاح المصري بساطتة وترابطه فيما بينهم، وفي عاداتهم وتقاليدهم فظلت سمة من سمات الفلاح وقتئذ، وأهم ما ميزه حسب ما جاء في روايته "**إن أهل الريف يتحدثون بصوت خشن مرتفع، وان احتمت بهم العواطف وهم يستعملون دائما كلمات قاسية، فلم يتح لهم أبدا، أن يعرفوا لين الحياة الذي ينسكب لينا في الطبع والمعاملة، ولم يتح لهم أن يكونوا رقاقا عذَّبا**".[1] فالريف المصريّ كما وصفه الروائي معزول مستنزف مجهول الدور مع أنه مصدر رزقهم؛ أبناؤه هم عماله ومتعلموه هم سكان المدينة المتنكرون لها أو المهاجرون منه، وأهله مستغلون مهانون من موظفين لا يعرفون الرحمة ولا يحكمهم قانون أو نظام، فالطبقية بين الريف والمدينة تتجسد في كثير من المظاهر كما تظهر في عاصمة الإقليم، وفي مستوى شخوص الرواية، فهذا محمد أفندي بكتابته العريضة ابن الحمار لأنه درس في عاصمة الإقليم، بين محمود بيك كان يشعر في أعماقه بأنه أجدر من محمد أفندي بكتابة العريضة لأنه درس في الأزهر.

نلاحظ مما سبق ذكره أن الفلاح المصري كان يعاني من الطبقية بشتى أنواعها طبقية في (اللباس، المكان، طريقة العيش، المعاملة) فهو نتيجة تمارس في حقه الإقطاعية والتسلط والطبقية، حتىّ أن الطبقية ظهرت بين المرأة المدنية والريفية في لباسها وأكلها ويظهر ذلك بتفصيل أكثر "**إن النساء في شوارع مصر يسيرون منحنية وعلى الوجوه وجوم، أما النساء في القاهرة لا يكاد أحد يرى وجوهها من تحت الحجاب، ولكن النحور العالية والفساتين ترتفع إلى ما فوق الركبة لتكشف أول السيقان**".[2] ومن خلال هذا المقتبس تظهر الطبقية والاختلاف بين المرأة الريفية المتسمة ببساطتها وتحفظها في لباسها المحتشم وهي به تمثل نزاهة ونقاء المرأة الريفية المصرية آنذاك، كذلك نجد نموذج آخر يمثل الفارق بين المرأة التي عاشت في المدينة والمرأة الريفية، فوصيفة بنت الريف تظل متمسكة بأرضها إذ تردد: "**الذي لا يملك أرضا**

[1]– المصدر السابق، ص131.

[2]– المصدر نفسه، ص68.

لا يملك شيء على الإطلاق حتى الشرف".[1] فوصيفة "**تمضي بجلبابها الملون لتملأ من كل الجسر**".[2] فالفارق بينهما بارز والأمثلة في الرواية كثيرة التي تتدرج تحت عنوان الطبقية بين المرأة الريفية والمدنية.

صور **عبد الرحمن الشرقاوي** في روايته الأرض الصراع ضد الظلم، في مجتمع ما قبل الثورة فإذا كان الفلاحون يدافعون عن أراضيهم فهذا يعكس صراع الشخصيات المتواضع والصراع الطبقي الموجود في المجتمع، فالإقطاعية لا تزال تدافع عن وجودها الاقتصادي والاجتماعي، والطبقة الفلاحية الصاعدة تكون نفوذها لأنها طبقة المستقبل، وعلى هذا النحو أتت رواية الأرض **للشرقاوي** لتصوّر شخوصها من خلال أفعالهم وانتماءاتهم الطبقية، ويتحركون في الرواية وفق مصالحهم الشخصية، فقدم الكاتب واقع الريف المصري في الثلاثينات إبان تولي إسماعيل صدقي باشا رئاسة الوزراء، وينصرف في واقعيته إلى تصوير الصراع بين الطبقات طبقة ذوي النفوذ من الإقطاعيين، ورجال الحكم قبل الثورة وصغار المزارعين والمعدمين من جهة أخرى، إلى أن يمتد هذا الصراع فيخلف آثارا نفسية على شخوص الرواية.

*** بين الفلاح والإقطاعي**

كشف **عبد الرحمان الشرقاوي** في روايته، عن صراع أهل القرية من أجل القوت، وعن معاناتهم مع قوى الاقطاع وأجهزة الدولة والحكومة التي تلزم الفلاحين بضرائب مرتفعة على الأرض، وتصادرها إن لم يؤدوها فتذهب ملكيتها إلى كبار ملاك الأراضي، وموظفي الدولة الكبار لتستمر معاناة الفلاحين مع الجوع والفقر والقهر والاستغلال وكل أشكال الظلم والتهميش يقول الراوي: "**وأنا أعرف القلائل الذين يملكون أرضا في القرية، كانوا وحدهم يشغلون بالضرائب المتجمدة على الأرض، وبالصراف الذي يطالبهم بمال الحكومة، ويهددهم دائما بالحجز على الأطيان**"[3].

---

[1]– المصدر السابق، ص77.

[2]– عبد الرحمن الشرقاوي، الأرض، ص34.

[3]– المصدر نفسه، ص 9.

تشكل المواجهات التي صورتها الرواية من خلال عناصرها، تفجرا للصراع بين الفلاحين الثوريين الضعفاء، وبين الاقطاع المستبد المدعوم بسلطة الدولة وعملائها، وجيش الاحتلال والبرجوازية، لكن شخوص الرواية رفضوا سياسة الاستغلال الاقطاعية، وكل أشكال الاستبداد التي تمارسها على طبقة الفلاحين، "**فحكومة حزب الشعب الفاسدة التي تعيش منذ عامين، على الرغم أن العمال والطلبة يتظاهرون ضدها في القاهرة، ويضربون بالرصاص، هذه الحكومة التي تطرد العمال من المصانع لأنهم امتنعوا من العمل وهتفوا بسقوطها، فتسلط عليهم المياه الساخنة**"[1].

بدا الفلاحون في مستهل الرواية، أنهم لا يملكون إلا الحديث والخوف من الممارسات البرجوازية الإقطاعية التي استطاعت أن توسع ممتلكاتها على حسابهم، هذا الأخير الذي وسع فجوة البؤس والتهميش والفقر، لكنهم سرعان ما بدأ أسلوب المقاومة وتحدي السلطة والإقطاع يظهر، بل هو مخرج أهل القرية وفلاحيها من مشاكلهم، فقاطع الفلاحون الانتخابات التي تجريها حكومة صدقي باشا ويشارك فيها حزب الشعب.

عذبت قوى السلطة والاقطاع الفلاحين ورمت بعضهم في السجون، وضربت آخرون بالسياط، وعذبوا المساجين بلاإنسانية بسبب رفضهم للدستور الجديد يقول السارد: "**فحدثني هو عن فلاحين سجنوا وضربوا في المركز من أجل الدستور، وعن الشيخ حسونة، ناظر المدرسة في القرية المجاورة وقال لي أنه نقل إلى بلد في آخر الدنيا من أجل الدستور، واقترب من أذني ولد آخر وهمس أن شيخ الخفراء أبو سويلم قد فصل من وظيفته جراء الدستور، فالقرية قاطعت الانتخابات التي يجريها صدقي ويدخل فيها حزب الشعب، ولم يذهب رجل إلى الصناديق ليعطي صوته**"[2].

تصور الرواية أيضا أساليب مواجهة الفلاحين للحكومة والإقطاع بين العنصر الرجالي والنسوي، فلعبت نساء القرية دورا لا بأس به في مواجهة أتباع الدولة الظالمة، ونجد فيهم

[1]– المصدر السابق، ص 365.

[2]– المصدر نفسه، ص 32.

وصيفة ابنة أبي سويلم التي ثارت على عمدة القرية بشتمه ورميه بالروث والطوب ومن بين المقاطع السردية التي تكشف عن هذا النوع من الصراع "**وصرخت النساء واضطر بن، وأمسكت وصيفة قبعة العمدة بيدها ... وبدأت الفتيات يلقين بما في أيديهن في وجوه الخفراء ... والتقطت وصيفة مقطفا ملطخا بالروث، وألقته بكل حنقها على رأس العمدة**"[1] **وفي مشهد آخر "النساء يضربنه بروث البهائم، وفتاة تمزه من جبهته، وقفطانه وفتاة تخنقه."**[2]

يبرز الصراع أكثر بين الطرفين ضد الفلاح المصري المتمسك بأرضه وقريته، التي تحمل معاني حضارية وقيم دينية وهذا يؤكد مدى تمسكها بذاتها وهويتها، التي ترفض الاستلاب والتغريب، وسبل إحكام السيطرة عليها من طرف الإقطاع، فتناولت الرواية مشاكل الفلاحين، وصورت ما يلقونه من استبداد وظلم من طرف الملاك، وفي سبيل تحقيق أغراضهم، تسقط قيم الأخلاق والإنسانية فهذا أحد أتباعها العمدة "**الذي جمع أختام وتواقيع القرية في العريضة، ظنا منهم أنها عريضة لكنه ضحك على القرية باتفاق مع محمود بيك،... ووضع كل هذه الأختام على عريضة، جاء فيها أن الأهالي الموقعين يحتاجون إلى شق سكة زراعية، تمر في أرض الذين وقعوا على العريضة .**"[3]

لعل الصراع الاجتماعي في الرواية لا يأخذ أبعاده التاريخية فحسب، وإنما يأخذ بعده الجماعي، حين يخرج من دائرة الذاتية الضيقة إلى فضاء جماعي أرحب للواقع والأرض، فكان هدفهم المشترك هو الحفاظ على الأرض مكسب قيميا، وهم في صراعهم ونضالهم هذا يستمدون تجاربهم الطويلة، في الكفاح والنضال ضد الاقطاع وأتباعه الذي دمر البنية الاجتماعية للمجتمع وشرد الفلاحين، وعن المشهد يسرد الراوي قائلا: "**طلب الشيخ حسونة أهالي قريته والقرى المجاورة، بأن يثوروا كما صنعوا عندما ينفي الإنجليز زعمائهم** ".[4] وفي مقطع آخر نجد روح المقاومة في شخص الشيخ حسونة، ضد الحكومة وأتباعها فيصرح: "**لو القرية والقرى**

[1]– المصدر السابق، ص 451.

[2]– المصدر نفسه، 468.

[3]– المصدر نفسه، ص 328.

[4]– المصدر نفسه، ص 347.

المجاورة، تقف في وجه الحكومة، فلن يستطيع أحد أن ينزع منها أرض حوض الترعة"[1]، وهنا يظهر ارتباط الشخوص بالمكان الأرض وتجذره بها، ما زاد من حدة الصراع بين الطرفين.

3-2 الصراع النفسي

فرضت الظروف المتنوعة ومتناقضات الحياة المتعددة، واقعا مأساويا متأزما والذي انعكس طبعا على نفوس أفراد المجتمع، باعتبار أن الإنسان ابن بيئته يتأثر ويؤثر فيها، فنجم عن متناقضات الواقع صراعا اجتماعيا، الذي بدوره يولد من رحمه صراعات نفسية لدى الأفراد، هذا الأخير الذي يعنى به "الصراعات الشخصية الناتجة عن وجود الأنين أو أكثر من الرغبة، أو الأفكار المتعارضة ويربط الفرد، مما يؤثر على سلوكه، وموقفه وعملياته، وقراره ... وينشأ نتيجة تعارض دافعين لا يمكن في وقت واحد إرضائهما لتساويهما في القوة، أو هو الحالة النفسية المؤلمة التي تنشأ عن هذا التعارض"[2] فهو تصارع الشخصية مع ذاتها، إثر عوامل مختلفة "وما يكشفه داخل الخطاب الروائي هو الحوار الداخلي الذي يعتبر عنصرا فنيا له، الدور الفعال في رفع الحجاب عن عواطف الشخصية، وفي الكشف عن جوهرها، وما يجيش في أعماقها"[3]، الأمر الذي جعل الروائيون يركزون على هذا الجانب، في عرض نفسيات الشخصيات وأهوائها وهذا ما ذهب إليه كل من **أنطون تشيخوف** و **عبد الرحمن الشرقاوي** في روايتيهما.

ركز **تشيخوف** على تصوير شخوص روايته داخليا، بل كان شديد الحرص على ذلك كون الحالة النفسية لشخصيات العمل الأدبي تعكس الواقع المتأزم من جهة، وقلق وضغط ويأس في نفوس أفراده من جهة أخرى، وخير من تجسد فيه هذا التوصيف في روايته الشخوص الآتية:

*** موتكا**

---

[1]- المصدر السابق، ص 352.

[2]- عباس محمود عوض وآخرون، علم النفس الاجتماعي (نظرياته وتطبيقاته)، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، د، ط، 1994، ص 377.

[3]- شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبعة الجامعية، الجزائر، ط1، 1985، ص 150.

تمثل **موتكا** ابنة ماريا الكبرى البائسة من الحياة، تقف في الحر متعرضة لأشعة الشمس التي تكاد تحرقها، تنظر إلى الكنيسة بلا توقف لكنها لم تلاحظ ذلك بل كانت كالتمثال، تؤمن بيوم القيامة وبقيم الخير والشر، إلا أنها كانت تعاني من ضعف في مواجهة نوائب الحياة، غير واعية لها، ولإخفاء تعاستها وصراعها بينها وبين ذاتها خلقت قناعا من الهروب والتشبّع من المجتمع والواقع، إنها تتحول إلى حطام منهارة الأعصاب والأفكار، مستسلمة للواقع في صراع نفسي داخلي يوحي بعدم التغيير.

مثلت موتكا الشخصية المتصارعة نفسيا فكثيرًا ما كانت "**تلجأ إلى الكنيسة، تحدّق بها طويلا وتأمل في احتراق الغاضبون في نار أبدية، فكل هذا حوار داخلي تعانيه موتكا جرّاء الظروف القاسية التي عاشتها**".[1] فموتكا عبرت بصراعها النفسي عن قسوة الألم والفقر وبؤس الحياة فلجأت إلى دخولها إلى دائرة الوحدة والتقوقع على نفسها متخذة ذاتيتها ملجأ لها أثناء حزنها وكرهها للواقع السوداوي.

*** أولجا**

عادت الفتاة أولجا من موسكو المتعوّدة على حياة أفضل في شتى الجوانب الحياتية لتجد قرية جوكوفو متغيرة وتجد حياة لم تتعوّد عليها "**لمّا دخلت أولجا إلى المنزل اندهشت، لقد كان مظلما، ضيقا، قدرًا، فأخذت تنظر بتعجب**".[2] فمن هنا بدأ الصراع بين أولجا وذاتيتها، فهي لم تتكلم ولم تبدأ أي موقف يوحي بالقبول أو الرفض بل ألقت بمتاعها وخرجت إلى الشارع وصمتت مرّة أخرى.

*** نيكولاي**

يعاني هو الآخر بصمت، يتعذب من الصراخ والألم الدائم ومن الجوع والروائح الكريهة، كان يكره ويحتقر الفقر ويشعر بالخجل من والدته أمام زوجته وابنته، فضاق ذرعًا من معاناته عادة ما يرى بناته (ساشا، موتكا) خلف ظهره ينصتن إلى الحديث في صمت وخوف، يرى

[1]– أنطون تشيخوف، الفلاحون، ص30.

[2]– المصدر نفسه، ص12.

نيكولاي تلك الفترات العصيبة في عائلته وهم يرغبون في موته بخجل وفي أعماق أعماقهم، أما أطفالهم فهم وحدهم الذين يخافون موته وعندها تلوح هذه الفكرة تمتلئ قلوبهم بالرعب، كل ذلك أحسّه نيكولاي وعاناه بصمت دفين، حتى أنه رأى تلك اللحظات ونظرات بنتيه على وجوههن سواد يظهر حزن عميق.

فكان نيكولاي يردد دومًا بصوت خفيض مرتجف: "**لا أستطيع مواصلة هذه الحياة، لقد انهارت قِواي، يتمنى من أن ترسل ابنته مالا ليغادر القرية**".[1] فنيكولاي شخصية متصارعة مع مرضه، وواقعه يائسة من الحياة ومن فقرها ووضاعة الظروف الاجتماعية وقساوتها، فاستطاع الروائي من خلاله والشخوص التي ذكرناها سابقا أن يصوّر تأثير الواقع المعاش وما خلفه من سلبيات على نفسيات شخوصه.

ونقارن ذلك في رواية **الشرقاوي** والذي نجده يتجلى في شخصيات متعددة منها:

***عبد الهادي**

عاشت هذه_الشخصية في صراع نفسي الذي يتجسد في تلك المشاعر والضيق النفسي، وكثيرا ما يبرز ذلك عن طريق الحوارات الداخلية فمرّة يظهرها الخوف على محاصيله لبقائها بلا ماء، ولو بقيت مواعيد الرّي كما حدّدتها الحكومة فمن الممكن أن تبور الأرض، فنجده يتألم لذلك لأنه متعلق بأرضه ومحاصيله فكانت حواراته الداخلية إما على أرضه ومواعيد الرّي ومحاصيله فكلامه وحواراته فيها تحدّي وصمود، هذا الأخير الذي يعكس الصراع الذي يواجهه نجده أيضا يعاني من قمة الشك اتجاه وصيفة المرأة التي أحبها إذ بدأت الظنون تثقله كلمًا فكر في ذلك "**بدأت الظنون تثقله، إن معرفة خضرة بمكان محمد أفندي، وظهور وصيفة على الباب لتصبَّ بنفسها القهوة، كل هذا جعل عبد الهادي يفكر في أشياء مرعبة... ألم يكن بينها وبين محمد أفندي موعد دبرته خضرة...**".[2] إنه لا يعرف إن كانت وصيفة هناك أم لا.

---

[1]– المصدر السابق، ص34.

[2]– عبد الرحمن الشرقاوي، الأرض، ص229.

فعبد الهادي كثيرًا ما كانت الصراع يمزق نفسيته، ولا يجعله يصل إلى نتائج نفسية مع ذاتيته من جهة، ومن جهة أخرى مع علاقاته الخارجية.

*** الشيخ يوسف**

يجسد صراعه مع ذاتيته فنراه يلقي اللوم على نفسه، لذا يرى بأن مشاكل قريته كان السبب فيها إذ نجده يعبّر خائفا من لوم الفلاحين قائلا: "**في أن محمد أفندي كتب العريضة لكن هذا الأخير لم يسجلها بأسلوب يتماشى ويساير الأهداف**"[1] من ذاك انطلق صراع الشيخ يوسف مختارًا، ورأى بأنه لو كتب العريضة بأسلوبه لعبَّر فيها أكثر عن مشاكل القرية وأوصل أهدافها، كل هذا جعله ينقطع عنها فاعترف بحسرته وندمه على ذلك قائلا: "**جررت البلد إلى مصيبة**"، فهو يعاني أيضا من خوفه الدائم على أرضه ويبديه في قوله: "**أخاف أن تعطش حقول القطن على النزعة كما عطشت حقول الذرة، وإن حدث ذلك ظهور حزب**".[2] **فالشرقاوي** ربط انعكاسات الظروف الاجتماعية والسياسية على نفسية شخوصه مع واقعية الحياة.

كأنّ الصراع الذي احتدم بين أهالي القرية وعبد الهادي انفجار يائس من أصحابه نتيجة لبؤسهم وتظلمهم الذي انعكس على شخصياتهم، فكأنه يعكسون استعباد الإقطاعيين وعبوديتهم، والصراع الطبقي بينهم وبين الرأسماليين والبرجوازيين وأن يجعلهم مصدر الشَّر في الحياة ويكشف عيوبها، فبهذا الصراع يمثل الكاتب تمثيل موضوعي للواقع الاجتماعي بالنفاذ مباشرة في الحياة والواقع وتصوّر قوِي الكفاح من أجل الاستقلال، وضد الاحتلال الأجنبي فهذا الصراع سواء أكان داخلي أو خارجي فهو يعكس مأساة المجتمع بأكمله.

جاءت الروايتان لتصورا واقعا اجتماعيا متناقضا، أفرزته التحولات الاجتماعية والسياسية، تختصره فئتان فئة الأغنياء التي تمتلك كل شيء (الاقطاعيون وأتباعهم)، وفئة الفقراء التي تفتقر لأبسط متطلبات العيش الكريم، وكان ذلك نتيجة تعقد الواقع الاجتماعي والسياسي، فاستطاعت الروايتان أن تجسدا عالما كاملا من الصراع، بكافة شروطه وملابساته التاريخية

[1]–المصدر السابق، ص 168.

[2]– المصدر نفسه، ص225.

والاجتماعية، فجاءت شخوص العملين تشتمل على قيم معينة تحركها قوى متنوعة، وفق مصالحها الطبقية والسياسية، المولدة للصراع الطبقي أو الاجتماعي، فكان خليفه بأن ينتهي بالمرء نحو التشاؤم والقلق والضغط، فحضر بشدة الصراع النفسي في الروايتين، المصاغ بلغة داخلية والكاشف عن هوية صاحبه.

4-القضايا الاجتماعية:

عني الأدباء منذ القدم بالقضايا الاجتماعية التي تمس مجتمعاتهم خاصة السلبية منها، فراحوا يشخصونها ويبحثون عن عللها، ويصورونها في كتاباتهم، التي تظهر علاقتهم بواقعهم المعاش، ومنه علاقة الأدب بالواقع، وانعكس هذا الأخير في أعمالهم الإبداعية، هذا ما راحت تنحوه الواقعية الاجتماعية، التي خصص كتابها أُقلامهم بتسجيل الظواهر الاجتماعية خاصة الحساسة منها.

تواجد كل من **أنطون تشيخوف و عبد الرحمن الشرقاوي** في حقبتين زمنيتين مضطربتين على مختلف الأصعدة وقد كانت نتائجها وخيمة على الفئات الشعبية البسيطة، ومن هنا قام كل من هذين الأديبين بتسليطهما الضوء على الواقع المأساوي والمعاناة اليومية القاسية، الشعبية والعمالية البسيطة فصوروا الفقر والمرض والجوع، والتسيد والظلم.....الخ وجسدا ذلك كله عبر روايتيهما التي عكست جملة من القضايا الاجتماعية، نستهلها برواية الفلاحون **لتشيخوف.**

4-1 الطبقية

كشفت رواية الفلاحون عن طبقتين اجتماعيتين هما:

***الطبقة الوسطى الصغيرة**

تمثل هذه الطبقة فئة الفلاحين الفقراء المتمسكين بأراضيهم والعاملين للأرض وأبسط المهن من أجل كسب قوتهم، هي طبقة اجتماعية مثلت المجتمع الروسي في مبادئه وقيمة الرافضة لسلطة الإقطاع والظلم والاستغلال وصولاً إلى المعاناة والفقر والاضطهاد، هو الأمر الذي دفع ببعض أبطالها إلى التمرد على الواقع عن طريق التحرر أو الهجرة إلى بلاد آخر،

طالما أنها تسلّط عليها أبشع طرق التعذيب من سلطة فاسدة، فقد حرمت من ممتلكاتها وعاشت في ظل الحرمان والفقر متطلعة إلى غد أفضل.

***الطبقة العليا الأرستقراطية**

تمثلها الحكومة ورجال الدولة وأصحاب النفوذ وأتباعهم، هي طبقة اجتماعية راقية، تملك كل متطلباته الحياة الرغيدة، مما جعل الطبقة الأولى تحت جناحها هذه الطبقة تمارس سلطتها بشتى الأشكال على الفلاحين بكل ظلم وتعسف، وقد أكثر السارد من المقاطع وصفية لهذه الفئة منها"**جاء محضر المدينة ويبدو أنه معجب بسلطانه، ولا يعرف طريقا آخر لإظهاره إلا الصرامة، وكان الجميع ينصتون له إذا تكلم في الاجتماعات ويخافونه**".[1] فمظهره يوحي بالفوقية والطبقية على نواحي عديدة بغض النظر عن معاملاته للفلاحين السيئة ، ومن هنا يتجسد لنا الواقع الروسي المتأزم الذي تسيطر عليه الظروف السياسية والاقتصادية القاسية وقت غياب العدالة الاجتماعية، لأن المجتمع هو المحرك الرئيس لسقوط في ميدان اللامساواة والتمايز الذي يولد صراعات بين الطبقتين على دوام، بل يولدّ هذا الأخير صراعات اجتماعية، نفسية على أفراد المجتمع الواحد وهذا ما لاحظناه في رواية **تشيخوف** فالتفاوت الطبقي هو من دفع بأبطاله إلى الضياع والدمار وأدى إلى ظهور الفوارق في السلوك واللباس والعادات وكل المظاهر الحياتية "**فالأميُ الذي لا يعرف القراءة من أهل جوكوفو يهاجر إلى موسكو للعمل كخدم في فنادقها ومقاهيها أوكخبازين** ".[2] إضافة إلى أعمال أخرى يسعى من ورائها الكادح البسيط لسد جوعه

نقارن ذلك في رواية الأرض **للشرقاوي** هي الأخرى كشفت عن طبقتين اجتماعيتين متباينتين هما:

*** الطبقة المهمشة الصغيرة (الفلاحون)**

[1]– أنطون تشيخوف، الفلاحون، ص52.

[2]– المصدر نفسه، ص23.

تمثل هذه الطبقة فئة الفلاحين والمتكونة من أهالي القرية، وهي طبقة اجتماعية فقيرة متمسكة بأرضها، هذا التمسك الناتج عن توافق وترابط الفلاحين ومنه يستمدون قواتهم هذا الفلاح البسيط العامل في أرضه الذي يعاني من الظلم الصارخ للإقطاعيين الذين كانوا أعوانا للاستعمار كما أن الأحزاب السياسية قبل الثورة لم تكن تعبر عن إرادة الشعب ولا الفلاحين، وإنما كانت تعمل على تدعيم مصالح الحكام والطبقة الإقطاعية، حيث كان الحاكم يتكاتف مع هؤلاء الإقطاعيين الرأسماليين ويبذل قصارى جهده من أجل المحافظة على مصالحهم ولو كانت على حساب الفلاحين المعدومين، وبالتالي فالحكومة هي الأداة التي يستخدمها الإقطاعيون في مصر للسيطرة على الريفيين، مما غرس في نفوسهم كرها للحكومة حيث بلغ بطش الحكام والإقطاعيون إلى الحد الذي تحطمت في كل محاولة بين الريفيين بالسجن والضرب والتعذيب ونقل موظفيهم والديون التي كانت ترهق كاهلهم، إضافة إلى الفساد الإداري بشتى صوره كل هذا أدّى إلى اللاتكافؤ، فثمَّة أقلية صغيرة للغاية تعلو قمة المجتمع وهي تملك معظم الأراضي والموجودات الإنتاجية في البلاد، "**فالفلاحون حينما يتذكرون حرمانهم من الماء من أجل الباشا، يهزون الرؤوس وفي النفوس منهم تختنق الحسرات، وقلوبهم تخفق بخوف حزين** ".[1]

*** الطبقة العليا الأرستقراطية**

تمثل هذه الطبقة فئة الإقطاعيين المتمثلة في رجال الحكومة (محمود بيك، العمدة، الباشا، صدقي باشا) هي طبقة اجتماعية راقية تملك كل متطلبات الحياة الرغيدة مما جعل الطبقة الأولى تحت جناحها.

إن وجود هاتان الطبقتان داخل المجتمع هو تجسيد الواقع المصري تسيطر عليه الظروف الاجتماعية، وبالتالي فإن المجتمع هو السبب والمحرك الفعلي للسقوط في ميدان التمايز وعدم المساواة والشعور بعدم الاهتمام، والذي لا يولدّ التمرد فحسب بل يولدّ صراعا نفسيا قاتلا هذا الصراع هو من دفع بشخوص الرواية إلى الضياع فالطبقة الفقيرة هم الذين يعانون من الظلم

[1]– عبد الرحمن الشرقاوي، الأرض، ص169

والاضطهاد، من قبل الطبقات التي تمتلك وسائل الإنتاج والثروات أدى إلى طبقية بين فئتين فئة الفلاحين التي تسقط عليها السلطات قمعها سلطة صدقي إسماعيل باشا وماله من أيادي أخرى تمارس التسلط على هذه الفئة المقهورة "**صدقي هذا كائن عجيب، يغلب مئة من عبد الهادي ولكن في غير لعب العصا، وأنه يأكل خبزا كله من القمح، وهو لا يعرف خبز الذرة الذي يأكلونه في القرية وهو يشرب من الحنفية لا من الزير**".[1]

صور**عبد الرحمن الشرقاوي** في روايته كل التناقضات والمفارقات والتفاوت المادي والاجتماعي بين أفراد المجتمع، جاعلاً شخوص روايته مدركة الانهيار والفساد في المجتمع بسبب التفاوت الطبقي بين فئات وطنه، وهيمنة العلاقات الإقطاعية والكشف عن الشعب الكادح وعن الفقر الذي عاشه، فرفع الغطاء عن شريحة من البرجوازية الصغيرة لتصور السلبية والضياع اللذين كانت مصر تعيشها أثناء حكومة صدقي إسماعيل، والإنكليز وفترة حكم حزب الشعب، وبطشه وقوته وقدرته على إدارة زمام الحكم، فالطبقية جاءت نتيجة صمود الفلاحين أمام ديكتاتورية هؤلاء الأغوات الحكام، و الباشاوات وظلمهم للفلاحين، تحت وطأة الجوع ولقمة العيش.

4-2 الفقر

لم يكن الهم الأكبر عند كتاب الواقعية الاجتماعية تصوير الفقر وتجسيد آثاره السلبية القاتلة، لأن الحديث عن الفقر باعتباره مشكلة اجتماعية وأزمة اقتصادية أوسع دلالة عندما تتناوله الأعمال الإبداعية، والملفت للنظر أن الكتاب أصبحوا يعبّرون بشجاعة عن الصلة الوثيقة بين الفقر ومآسي الحياة والمظالم الموجودة على أرض الواقع، وخاصة المتعلقة بالجوانب السياسية، فالأزمة السياسية تكون في الغالب هي المسؤولة عن الأزمات الأخرى ونجد أن معظم الأزمات السياسية مرتبطة بالتواجد الاستعماري أو الفساد السياسي، والروايتان ركزت على انعكاس الفقر على الفئة البسيطة الضعيفة المنهارة، أو الأحياء و الدُّور البسيطة التي

[1]- المصدر السابق، ص31.

يقطنها هؤلاء، أو الملابس الرّثة التي تلبسها هذه الفئة أو الأمراض الجسدية والعقلية الناتجة عن حالة البؤس والحرمان.

كشف **أنطون تشيخوف** عن درجة معاناة الفلاح الروسي والمدى الذي وصل إليه الفقر والجوع في القرية، فاختياره أولا بوصف نيكولاي الذي تجلّت فيه الظاهرة بوضوح، الذي كان يمثل الممول الوحيد للعائلة وبمرضه فقدت العائلة جميع متطلبات الحياة، فنجد أسرته تعاني عقب مرضه من فقر أكثر وشقاء أكبر خصوصًا مع عدم وجود أي دخل وهو ما يبرز في حديث نيكولاي: "**إن عودته للقرية تصوّر له بيتا مضيئا مريحًا لطيفا، ولكنه عندما دخل المنزل بهت، لقد كان المكان ضيقا ومظلما قذرًا، وكانت الفرن التي تشغل نصف المنزل سوداء من السناج والذباب، يا لعدد الذباب المهول، وكانت القرية مائلة مثلها كمثل القوائم الخشبية التي تقوم عليها الجدران، مما يوحي بأن المنزل سينهار قريبا**".[1] هذا ما يوحي بالفقر المخيف الذي يفتك بالأسرة بكاملها، ويظهر في منازلهم وألبستهم وأكلهم، هذا ما يبرزه الوصف الآتي "**على الفرن جلست طفلة في الثامنة غير مغتسلة، ولما دخل نيكولاي البيت رأى العائلة وكل هذه الأجساد الكبيرة والصغيرة تتحرك على الحصائر**".[2] وفي الأمهاد القذرة رأى العجوز والنسوة يأكلن الخبز الأسود بعد غمسه في الماء، حينها أدرك نيكولاي أنه أخطأ في العودة إلى القرية مع مرضه وحاجته للمال.

حاول الروائي نقل كل المظاهر التي توحي بفقر هذه العائلة التي أهلكها الجوع إن الأم العجوز "**تغمس قطعة من خبز الشوفان في فنجان ماء وتمتصها، وتظل تمتصها لمدة ساعة كاملة... بعدما خرجت إلى الكوخ ثم عادت وواصلت مصَّ الخبز**".[3] فالجوع أهلك العائلة صغيرها وكبيرها وفي جميع مظاهر حياتهم (أماكنهم، لباسهم، أكلهم...الخ) وعائلة نيكولاي تمثّل هذه الظاهرة كما أنها تمتد وتمس جميع شرائح المجتمع من الفلاحين والفقراء وسط القرية قرية جوكوفو، وقت روسيا الإقطاعية محاولين تجاوز ذلك عن طريق احترافهم لأبسط المهن

[1]– أنطون تشيخوف، الفلاحون، ص12.

[2]– المصدر نفسه، ص15.

[3]– المصدر نفسه ص35.

داخل وخارج أكواخهم أو في محاصيلهم البسيطة الموجودة في حدائق الدار فهذه العجوز التي كانت تتخيل أحيانا أنها تسمع صياح إوز، ومن يتهجم على الزروع الموجود في حديقة الدار، وأحيانا تتخيل أن الغراب يتهجم على الكتاكيت فتجري صارخة للدفاع عنها، كل هذا يعد بصيص أمل لدى العجوز المرأة، إذ تبعث روحها تفاؤلا لأسرة كاملة حيث لا يمكن تجاوز الفقر بدخل قليل، ورضوخ للحياة الجديدة بسهولة فعلى الرغم من التعب النفسي الذي خلفه الفقر لدى أفراد الأسرة، فهم يحاولون تجاوز ذلك بصمود.

نقارن ذلك في رواية الأرض **لعبد الرحمن لشرقاوي** فنلاحظ أن الأوضاع الاجتماعية والسياسية في مصر لا تقلُّ فسادًا ورداءة من الأوضاع السياسية والاجتماعية في روسيا، فكانت الفئة الكبيرة من سكانها تتمركز في أيديهم ثروة سواء في مجال القطاع الزراعي أو الرأسمالية التجارية، بينما الغالبة العظيمة من جماهير الشعب تعيش تحت ظروف بالغة الصعوبة والمرارة.

انطلق **الشرقاوي** من الريف المصري فصور المشكلات الاجتماعية في مرحلة من مراحل الشقاء واليأس والظلم والفقر، التي تضافر فيها الاستعمار مع الإقطاعية في تمزيق الأسرة المصرية، التي تعيش ظواهر اجتماعية سلبية مختلفة مثل الفقر والذي كان مقتصرًا على شريحة واحدة من شرائح المجتمع و سببه الرأسمالية الغاشمة التي طالت على الفلاحين وجارت على حقوقهم فجاءت عبارات الفقر على لسان شخوصه "**وكنت أفر من المدرسة كثيرا من التلاميذ يقبلون بأحذية ممزقة، وكنت أرى زملائي في المدرسة المحمدية يدارون جواربهم المثقوبة في أحذيتهم، وكان بعضهم يسير بحذر حتى لا تبدو آثار الثقوب في البنطلونات...**".[1] إذ لم يعرف أحد من التلاميذ البدل الجديدة في أوائل الدراسات أوفي الأعياد إلاّ قليل، فظاهرة الفقر مسّت الريف المصري وقت ثورة 1919 م والذي أنتجته قطبية الصراع، بين مالكي وسائل الإنتاج الإقطاع والمزارعين الفقراء المحرومين من أساسيات الحياة وهذا ما يبثه السياق الآتي: "**ورأى من أبواب الدور المفتوحة بعض العجائز يستلقين على الأرض**

[1]– عبد الرحمن الشرقاوي، الأرض، ص68.

تحت العتبات، ولم يرتفع طوال النهار غير صوت أرغفة الذرة، التي تتكسر وصوت البصل عندما يقضم...".[1] فالفقر تجلّى في ألبستهم وأكلهم وشربهم وطرق عيشهم ومع ذلك ظلت هذه الفئة صامدة أمام الظروف الاجتماعية القاهرة، فحاول الفلاحون أن يروُوا أراضيهم ويتمسكوا بها من أجل كسر الفقر والبؤس، اللذان لطالما ظل كابوسًا يخنق المجتمع المصري وقتئذ.

هدد كل من الفقر والجوع الريف الروسي والمصري إثر أوضاع ولدّتها عوامل سياسية اقتصادية، بيد مستعمر من جهة، وبيد عربية من جهة أخرى، فترك المجتمع عرضة لنخر الفقر والجوع جسده، ومنه حاول الكاتبان نقل مجموعة من الصور المؤلمة المعبّرة عن حال شعبيهما، فتشابكت هذه الصور لترسم لنا لوحة اجتماعية ترمز لكل الأوضاع الاجتماعية والسياسية القاسية، التي عاشها الشعبان والذي كان هدفهما الوحيد التمتع بحياة كريمة.

4-3 العامل المضطهد والقمع السياسي

تقسو الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي يمرَّ بها شعب معين في فترة من فترات التاريخ، على أفراد المجتمع خاصة وإن كانت الأنظمة السياسية والدولة فاسدة، والقانون والمساواة غائبة والعدل مختفي، والثراء مقتصر على شريحة واحدة من شرائح المجتمع، كل ذلك يؤدي إلى نتيجة حتمية وهي اضطهاد فئة أخرى من المجتمع وتنويع أساليب القمع والاستغلال، وهذا ما نجده جليا في روايتي الفلاحون والأرض فكلما تنوعت الأساليب كلما زادت واتسعت بؤرة وفجوة القمع السياسي والاجتماعي.

مال الروائي **تشيخوف** إلى الرواية الاجتماعية التي تحمل أبعادًا إنسانية، فكتب عن الفلاح الروسي الذي يعاني من مشاكل تجعله يتخبط في صراعات مع نفسه، ومع الآخر ورواية الفلاحون أحسن نموذج لذلك، حيث وصفت معاناة الفلاح الروسي، ويتجلى هذا من خلال شخصية الرجل العجوز الذي كان يعاني من ظلم رجال الدولة الذين كانوا دومًا يغضبونه ويظهر ذلك في السياق الآتي: "**فبعد الحصاد بأسبوع؛ وأنا أنقل التبن بمحض إرادتي فإذا**

[1]- المصدر السابق، ص 269.

بالعمدة أنتيب خارجا هدّدني وضربني".[1] فرسم الروائي هذه الشخصية للدلالة على الظلم والاضطهاد الذي عاشه الفلاح الروسي، فقدم لنا وصف لهؤلاء الذين تنهك قواهم في سبيل لقمة عيشهم "**فبعد انتهائهم من هذا العمل الشاق، وبعد ساعات متأخرة من اليوم... فبدأ ليل طويل ممن ليالي الخريف... توجهت نسوة وفيكلا إلى الشاطئ الآخر يغزلون الحرير".**[2] فالعاملة أو العامل وقتئذ كان يعاني من إنهاك وتعب مضني من أجل تسهيل العيش، لكن الدولة بخيلة معهم أشد البخل، مقابل أن يتمتع هو بالخيرات والثروات حتى لو انقرض هؤلاء العمال، فهناك فقراء كثيرون يمكن جلبهم من مختلف بقاع القرية والبلاد وليحلّوا مكانهم لاستغلالهم واضطهادهم، فهذا محضر القرية كثيرا ما يهجم على الفلاحين ويوثق أيديهم ويعتقلهم من أجل دفع الضريبة مثلما فعل مع أوسيب، ضف إلى هذا الاضطهاد القاسي، فهم يعيشون في أكواخ ويقومون بأعمال شاقة وينامون على الطوى، وأجسادهم متألمة جرّاء العمل المضني "**فالحياة في القرية المليئة بالعمل المضني الذي يملأ كل الجسد بالآلام ليلا، و الشتاء القاسي والمحصول القليل، الزحام في البيوت ولا يساعدهم في ذلك الغني، والقوي، فظ غير شريف مخمور ويسبُ ببذاءة ويعامل الفلاح معاملة الشّحاذ، فهم أنانيون شواذ كسالى، فهم يأتون للقرية فقط ليحرقوا وليسرقوا ويخدعوا ويرهبوا الفلاح".**[3] فتوظيف الروائي العديد من السياقات التي تدل على اضطهاد العامل وقمعه بشتى الأساليب، إما بنهب ممتلكاته أو الحرص على خدمة أراضي الدولة دون مبلغ، وإن كان فهو زهيد، وفق أنظمة فاسدة مثل نظام القنانة الذي كان فيه الفلاحون أقنانا للأرض أي مثبتين إليها، ويعتبرون من أملاك صاحب الأرض الذي يملك عملهم وحق بيعهم وشرائهم وحق أتعابهم بالسجن أو الجلد أو النفي إلى سيبيريا، وحق بيعهم وإرسالهم إلى الجيش كمجندين تلك هي صورة العامل الفلاح الفقير المضطهد.

---

[1]– أنطون تشيخوف، الفلاحون، ص37.

[2]– المصدر نفسه، ص45.

[3]– المصدر نفسه، ص62.

نقارن ذلك في رواية **عبد الرحمن الشرقاوي** فنجد تلك الحكومة حكومة حزب الشعب الفاسدة التي تعيش منذ عامين، على الرغم أن العمال والطلبة يتظاهرون في القرية ويضربون بالرصاص هذه الحكومة "**التي تطرد العمال من المصانع لأنهم امتنعوا عن العمل وهتفوا بسقوطها، فتسلّط عليهم أنابيب المياه الساخنة... وتصدر قوانين باسم حماية الصحة العامة وتغلق بضع المصانع بحجة أنها مقلقة للراحة وتنقلها بعيدة عن المدينة...**".[1] فالحكومة نوعت أشكال اضطهاد العامل فلم تكفها تعذيبه بأبشع الطرق، بل توجهت إلى غلق أماكن عمله بحجج مُلفقة، فحاولت نزع أراضيهم من أيديهم لتشق طريقا زراعيا لمجرد أن الباشا يريد ذلك، وامتدت أشكال الاضطهاد بأيادي رجال الدولة وأتباعها، فمارسوا ذلك على العامل والفلاح البسيط فهذا محمد أفندي تعوّد أن يُقرض الفلاحين عندما تلحُّ عليهم الحاجة أو يسَدَّ الصَّراف في طلب المال، ولكنه يرتهن الأرض في مقابل الدين حتى إذا عجز مدينه عن السداد اشترى الأرض المرهونة مثلما فعل مع الشيخ يوسف.

عاد السارد بشخوصه المشاركة في حروب وما لقيته من تعذيب مثلما ما حدث مع أبي سويلم الذي يسرد طريقة تعذيبه "**خذونا مع بعض وحطّوا الحديد في أيدينا... وفي بر الشام شفت الموت بعيني دي ألف مرة، زحفنا على الثلج على بطننا وتزحفنا على الطين، نسأل بعضهما إحنا بنعمل إيه يا ولاد إحنا مالنا وما زاد كله محدش يعرف يرد بنحارب مين وليه...**"[2]. فلم يكف المستعمر أنه يضطهد العمال ويسجنهم ويعذبهم في مراكزه وسجونه، بل أرسله ليلقى تعذيب أكبر وذلك في ممارسته في حروب لا دخل له فيها، كلّ هذا من أجل اضطهاده وقمعه لأنه أراد أن يتحرّر من ذلك فعوقب أكثر من مرّة.

استمرت أشكال العنف والاضطهاد الممارس على الفلاح المصري من قبل الإقطاعيين الإنجليز ورجالهم، إلى حدّ انتزاع أراضيهم وهذا ما يثبته السياق الآتي "**أنت بتخالف يا أبا سويلم أوامر الحكومة وبتتعدّى بالقوة على أملاك أميرية اطلع من الأرض، اطلع أحسن لك!**

[1]– عبد الرحمن الشرقاوي، الأرض، ص 365.

[2]– المصدر نفسه، ص 200.

فردّ أبوسويلم قطني وأرضي يا أفندي شقاية! أنا بسرق الحكومة ولاَّهي اللي بتسرقنا... فهوى الصول على وجه ورنت الضربة في فضاء الحقول على الارض التي تظل راسخا عليها مدى خمسين عامة...".[1] كل هذا من أجل تفقير الفلاح العامل واضطهاده، فلجأت الى أشكال عدة مثل تغيير مواعيد الري لخدمة مصالح كبار الملاك المزارعين من رجالها، فتستدعي أشكال التعنيف كلها حتى السجن، فيسجن أبو سويلم ورجال القرية من أجل العمدة الذي خدمها في الانتخابات وزوّر لها أصوات الأحياء والموتى، فأمرت الحكومة أن تنتزع أراضي الفلاحين وتشق طريقا في أوساطها، وتنتزع الحقول وتسحق أعوادها الخضراء، إلى أن أغلقت نقابة المحامين كل هذا أدى إلى رفع أصوات الفلاح منهم أبي سويلم "**فاهتز الصول في وجه أبو سويلم، ووجه له مسدس الأفندي، لأنه واجه بقوله تاخذوا أرضنا وتضربوا بالرصاص**"[2]. فهذا القمع والاضطهاد الذي استمد كل صورة من المؤسسات العسكرية والأمنية التي اعتمدها هيكلها الخارجي ومحورها الداخلي، على تمجيد الحاكم أو المستبدّ الظالم الذي هيمن على مقدرات ومصائر أبناء الشعب، ورفض بوضوح كامل حق المشاركة وانتزاع الأمان وسيطرة الخوف، أضف إلى ذلك القضاء على العناصر الفذّة في الريف المصري وضياع أحلام البسطاء ومعاناة العمال واضطهادهم.

ارتبطت الرواية ارتباطا قويا بالواقع المعيشي فرصدت أدق تفاصيله وكتبت آلامه وأحلامه شعبه، فهي بهذا التناول تمثل التاريخ والتحليل السوسيولوجي وسجل الأصداء النفسية والاجتماعية، فتجولت في جوانب اللوحة العريضة للمجتمع وأرخت وسجلت حركة الريف المصري.

4-4 الفساد الأخلاقي

نجم كنتيجة حتمية لتردّي الأحوال السياسية والاجتماعية هذا ما أكدّته رواية الفلاحون **لأنطون تشيخوف**، فشخصيات الرواية التي جمعت بين الرجال ونساء اختاروا الحياة العابثة

---

[1]– المصدر السابق، ص725.

[2] –المصدر نفسه، ص 201.

اللاهية طريقا لمواجهة تناقضات غريبة خلفتها ظروف سياسية واجتماعية سيئة أحاطت بهم وفي غمرة عَبثهم ناقشوا تلك التناقضات وأعلنوا تمردهم ورفضهم فاختلط الجدُّ بالهزل في كلامهم وفي تصرفاتهم حتى صار ذلك عملة لشيء واحد، ومن خلال الاطلاع على الرواية تم رصد مجموعة من اللأخلاقيات التي جسدتها شخوص الرواية منها:

*** معاقرة الخمر**

ظهر ذلك في شخصية **كرياك** الذي يجسد الانحراف الأخلاقي بتعاطيه الخمر، فكان يبيع كل ما يملك ليشرب الفودكا مثل طاقيته وحذاءه فقد كان كرياك والفلاحون "**يشربون في يوم عيد النبي إلياس وفي عيد العذراء وفي عيد مولد قديس الكنيسة، يشربون ثلاث أيام متوالية وصرفوا على ذلك خمسين روبه...**".[1] وكثيرا ما كانوا يصرفون النقود العامة والمدرسية والكنائسية على الخمر، بل كانوا يعرفون الطريق جيدًا إلى الحانة فبمعاقرتهم الخمر يعكسون هروبهم من الأوضاع المزرية بلهو وعبث بالرغم ما تناقضات في سلوكاتهم.

*** سباب وشتائم**

يظهر هو الآخر كنتيجة حتمية لتلك الفئة التي تتعاطى الخمر فهذا الشيء منطقي، إذ كان سبابهم بذيئا، لدرجة أن أحد شخوص روايته **أولجا** التي كانت ترتجف من سماعه فكانت "**تتعجب من أن السباب لا ينقطع لحظة ومن أكثر من يسبّون وأعلاهم صوتا...**".[2] فكانت العجائز والأطفال تستمع إلى هذا السباب دون خجل وفي منتهى الهدوء، ويبدو أنهم قد تعوّدوا عليه من المهد، فهي ظاهرة لا أخلاقية ظهرت في المجتمع الروسي مثله مثل باقي المجتمعات على اختلاف أسبابه وعوامله.

***العنف ضد المرأة**

تعد من بين القضايا الاجتماعية التي نقلها لنا **تشيخوف** فصورة المرأة وما تعانيه من عنف من قبل زوجها، صورها لنا السارد وكنموذج لذلك نذكر ماريا التي كانت تتلقى عنفا من

[1]– أنطون تشيخوف، الفلاحون، ص60.

[2]–المصدر نفسه، ص29.

كرياك زوجها حتى أصبحت تخاف أن تشاركه الحياة "**وعندما يكون هذا الأخير ثملاً يأتي لأخذها، وعندئذ يرتفع الصياح عاليا ويضربها بلا شفقة، ولمّا جاءت الصرّخة من وراء الباب تماما قالت ماريا متضرعة باهتة الأنفاس، احموني بحق المسيح**".[1] فكرياك يبدو راضيا إذ يكون مخيفا كل وقت ممارسته العنف ضد زوجته ماريا" **فكان يقترب منها بقبضته على وجهها بكل قوة ولم تخرج من فمها أي صرخة، بل بهتت من هول الضربة وركعت على ركبتيها والدم يسيل من أنفها...**".[2] فماريا تعاني من قساوة الظروف إضافة إلى قساوة زوجها فهي بذلك تمثل المرأة الريفية الروسية المضطهدة المقيدة لأنها ليست لها الحرية التامة في اختيار طريقها، فهي تنفذ ما طلب منها كما أنها شخصية مفعمة بالمعاناة والقهر وتعاني الإهمال والعنف والتهميش المتمثل في غياب الزوج المتنقل من حانة لأخرى، وإن عاد عنفها هذا ما جعلها محطمة نفسيا وفي نفس الوقت راضية بصمت، فماريا ترمز لكل النساء الريفيات الفقيرات اللواتي يعشن الإهمال والعنف من طرف أزواجهن، عنف جسدي وعنف لفظي الموجه للمرأة وهذا ما جسده الروائي.

***التحرش الجنسي**

إن المرأة الريفية الروسية لم يكفها قساوة الظروف وتعنيفها بل تعدّى ذلك الى التحرش الذي ينمّ عن فساد الفرد والمجتمع وقتئذ، وحدث هذا مع فيكلا العائدة من العمل متأخرة كان نتيجة وخيمة "**فكانت فيكلا بجوار الباب ملتصقة بالجدران عارية قائلة: لقد نزع عني الشباب على الضفة الاخرى كل ثيابي وتركوني هكذا...**".[3]

نقارن هذه الظاهرة في رواية **الشرقاوي** –الأرض–التي نجدها حافلة بالمظاهر اللاأخلاقية المنتشرة في الوسط المصري على اختلاف شرائحهم، وكان هو الآخر نتيجة ضرورية لتردّي الأوضاع بمختلف جوانبها والحكومة والأنظمة الفاسدة وقتئذ ومن هذه المظاهر اللاأخلاقية التي انعكست في الرواية:

---

[1]– المصدر السابق، ص17.

[2]– المصدر نفسه، ص18.

[3]– المصدر نفسه، ص49.

***الاستغلال**

مثله كبار ورجال الدولة والحكومة على اختلاف وظائفهم وأهدافهم منهم محمد أفندي الذي "**تعوّد أن يقرض الفلاحين عندما تلحُّ الحاجة عليهم، أو يسدُّ الصرّاف في طلب المال، ولكنه يرتهن الأرض في مقابل الدين، وإذا عجز مدينه عن السَّداد اشترى الأرض المرهونة...**".[1] فمحمد أفندي كثيراً ما كان يستغل الفلاحين بطريقه غير الشرعية، فهو صورة عاكسة للحكومة، وظهر أيضا مع محمود بيك الذي حمل العريضة لرئيس الوزراء مستغلاً بذلك الفلاحين في قضاء مصلحتهم "**فعلى كل بلد أن تدفع شيء وعلى بلد محمد أفندي أن تتحمل عشرة جنيهات من أجل مصاريف الرحلة وأتعابها...**".[2] فاستغلال رجال الدولة أسقط على الفلاحين والفقراء.

*** الخيانة**

تتجسد في شخصية العمدة من أهالي القرية، والذي أصبح إقطاعي فكان مخادعا لقريته وأهاليه قائلاً: "**بأن دستور حكومة الشعب سيجلب معه البركات، فإذا بالدستور الجديد يجعل أهلها يرهنون الأرض من الفقر وسيسمح للحكومة، بأن تضع يدها على أرض الفلاحين باسم الحجر من أجل الضرائب...**".[3] كما تظهر صفة الخيانة مرة أخرى مع محمود بك الذي زوّر العريضة، فأمروه رجال القرية بأن يقرأها قبل إن تقدم للحكومة، فوجدوها تحتوي على التماس يشق طريق زراعي، وهو ليس مطلبهم في الحقيقة لوجود أهداف مادية وشخصية وراء ادعاء تحرير العريضة المزورة، وأكمل تزويرها العمدة بأخذه العريضة من محمود بيك وأوهم الناس أنها للري، ثم وضع فيها أختاما مزورة وكتب فيها أن القرية تلتمس طريق زراعي على خلاف مضمونها.

***سباب وشتائم**

1-عبد الرحمن الشرقاوي، الأرض، ص219.

2- المصدر نفسه، ص233.

3- المصدر نفسه، ص137.

تفرض واقعية الواقع على الكتاب أنه عندما تتعرض الحياة الإنسانية خاصة الطبقات الدنيا للاضطهاد أن يصوّروها، بكل تفاصيلها لا لشيء إلاّ ليصل إلى هدفه الذي يريد إلقاء الضوء عليه، فكما أنه يعرض لنقاط القوة في الشخصية الإنسانية وإيجابياتها فإنه لابدَّ أن يعرض نقاط الضعف في الشخوص الإنسانية وسلبياتها.

وظف الروائي العديد من المفردات والعبارات التي تندرج في سياق السَّب والشَّتم، قد يكون مرتبطة بعادات المجتمع وتقاليده، فما قد يظهر سبًّا وشتما في مجتمع قد لا يكون كذلك في مجتمع آخر، وهذا ما جسّده الروائي في روايته من خلال الآتي "**عملها الواد شعبان شوفوا ابن الحرام ضربها بالبليغة... هو أنتوا آه يا أنجاس، يا خنازير**".[1] وكثيرا ما نجده وظف عبارات أخرى التي تندرج وفق هذا السياق مثل "**مين ابن الحمار اللي كتب العريضة...**".[2] فتنوعت هذه الأخيرة لأنها مرتبطة بعادات الريف المصري وبعقلية شعبه.

*** العنف ضد المرأة**

ظهر جليا مع رجال الإقطاع الذين يتسلطوا على نساء القرية، فهذا الخفير عبد العاطي "**قابلته امرأة فسألته عن ابنها فنهرها الخفير، وتعلقت عجوز فنحاها بعصاها، وانقضت امرأة سائلة عن زوجها فدفعها بقوة، ثم تابعها بكلمات مفضوحة...**".[3] وفي مقطع آخر يتحدث فيه السارد عن تعنيف المرأة الريفية خاصة من قبل عبد العاطي، الذي مدَّ يده على نساء القرية كافة فمثلاً مع وصيفة "**خبط عبد العاطي في وصيفة بالعصا على ذراعها وظل يضربها، وركلها وضربها على رأسها وكتفها، فصرخت وصيفة وهي تبكي من الألم، فتذكرت أباها وهَوَانُها بعده...**".[4] وهذا يجسد قهر وظلم المرأة الريفية المصرية وصراعها ومعاناتها، بل كانوا يعنّفونهم لفظيا بالسَّبِّ والشَّتم وغيرهم من الألفاظ التي تهين المرأة وتحطُّ من قيمتها.

4-5 الهجرة

---

[1]- المصدر السابق، ص121.

[2]- المصدر نفسه، ص129.

[3]- المصدر نفسه، ص320.

[4]- المصدر نفسه، ص450.

عالج **أنطون تشيخوف** قضية الهجرة في روايته وجسدها نيكولاي الذي اضطر للهجرة الى موسكو من أجل العمل، إذ كان هذا السلوك هو الملجأ الوحيد والأمر النهائي من أجل إنقاذ أسرته من هاجس الفاقة، متيقنا كل اليقين أن بقاءه في القرية سيجعل المعاناة تتضاعف.

يؤكد الراوي أن دوافع نيكولاي للغربة والهجرة نحو بلد بعيد مادية بحتة فإننا نجد دوافع أخرى مختلفة، فرحيله من قريته جوكوفو ومن الوطن، كان من بين أسبابه الفقر وظروف الحياة البدائية، ومن أجل تحسين وضعيته ووضعية عائلته، تلك الدوافع الذي جعلت نيكولاي ورغّبته في الهجرة التي يمكن عدّها هروبا من اليأس والبحث عن الذات الإنسانية، وهذا السياق يؤكد ما قلناه "**لقد هاجرت من القرية عندما كان عمري في الحادية عشرة، والحقتني بالعمل رجل يدعى إيفان مكارتش...**".[1] فدافع نيكولاي للهجرة هو العمل من أجل كسب مبلغ زهيد لتحسين ظروف عائلته ووالديه، فلقد كان من الصعب الحصول على وظيفة في قريته بل من المستحيل لذا استوجب عليه أن يتجاوز ذلك عن طريق الهجرة.

نجد السبب نفسه عند المهاجرين من القرية الواقعة على الشاطئ الآخر فهم يهاجرون للعمل فقط كخبازين، فحينما لا يحقق الفلاح ذاته وسط أسرته وفي مكان عمله فإنه يبحث عن البديل ويقرر المغادرة، فالرحيل يقضي على التناقضات حتى وإن كان لا يحقق السعادة، وإذا لم يبادر الشخص التعيس إلى الهجرة مثلا فينتهي إلى احتقار نفسه واحتقار الجميع وربما إلى موت معنوي أو مادي.

يتضح أن البحث عن المكانة المفقودة في الوطن؛ هو السبب الرئيس للهجرة إذ يغدو الوطن الأم الذي غادره المهاجر هو البلد الوهمي المتخيل، حيث كان دومًا يشعر بأنه حقير لا قيمة له، أما البلد المستقبل فيحقق ماله من الوهلة الأولى فكل الأمور تناسبه وتلائم تفكيره والأشخاص والأشياء المادية، وهناك يشعر بأهميته وقدرته على الإبداع والتعامل الصحيح والتواجد في المكان المناسب.

[1]– أنطون تشيخوف، الفلاحون، ص25.

تعددت أسباب الهجرة بين المادية والمعنوية بين الفلاحين، لكنهم يتوجهون إلى أرض أو بلاد يدّعون كرهها، هروبا من الشقاء ليقعوا في شقاء أعظم، فحياتهم هناك أكثر بؤسًا وعذاب وإلى جانب ذلك تلازمة ظروف صعبة، فمنهم من يعمل كخادم في الفندق مثل نيكولاي في بداية أمره ومنهم من يعمل كطاهي لكن الأغلبية تشتغل في المقاهي، وقد حاول الكثير منهم أن يلتزموا بالتقاليد خاصة المتعلقة باللباس والعادات والتقاليد والنجاح، والفشل في الغربة مرتبطا بالشخص المهاجر، فالوسيلة الوحيدة هي تحمل أعباء الرحيل والهجرة وقسوة الآخر.

بعد عودة المهاجر هناك تقاليد متبعة في قرية جوكوفو لاستقباله من الغربة فعودته تشكل حدثا استثنائيا في القرية، فيسعى الجميع إلى تداول هذا الخبر والتقرب منه فيهتمون به هذا من جهة، ومن جهة أخرى يسألونه عن أبنائهم المتواجدين في بلاد الغربة "**فبمجيء نيكولاي إلى القرية سمع به أهالي القرية، فحضر الأهالي ليسألوا عن أخبار ذويهم الموجودين في موسكو، من أجل العمل هناك...**"،[1] فماهجروا جوكوفو التحقوا بالعمل في موسكو، عن طريق لوكا إيفانوفتش وهؤلاء بدورهم يستدعون أقاربهم ومعارفهم، فالالتحاق بالعمل في المطاعم والمقاهي وخدما في الفنادق فقط تلك هي صورة العامل المهاجر التي رسمها لنا **تشيخوف** في روايته.

نروح إلى رواية الأرض **لعبد الرجمن الشرقاوي** فنجدها عالجت موضوع الهجرة، ويمكن القول إن نفس الأغراض والأسباب التي أدت لذلك، فنشأت إما هروبا من الواقع الاجتماعي والسياسي المزري الذي فرضته حكومة صدقي باشا، وإما لتحسين الظروف المادية أو العملية، فكثيرًا ما نجد شخوص روايته تتحدث عن الهجرة من أجل التحصيل العلمي "**وسافرت إلى القاهرة بعد ذلك بعام لأقيم مع إخوتي الكبار، استعدادًا لدخول المدرسة الابتدائية...**".[2] فموضوعه هنا هو العلم، وقد اتخذت الحكومة إجراءات سياسية مثل القمع اتجاه الفلاحين والموظفين الرافضين لقوانينها الظالمة، فهي تتخذ القوانين كذريعة من أجل اضطهاد الفلاح

[1]– أنطون تشيخوف، الفلاحون، ص 27.

[2]– عبد الرحمن الشرقاوي، الأرض، ص27.

فتفصل جميع الموظفين من مناصبهم وتشرّد آخرون إلى بلاد بعيدة أو تنفيهم، فهنا تجلّت الهجرة التي تفرضها الدولة الفاسدة على شعبها

يتضح من كل ما سبق طرحه أن كتاب الواقعية الاجتماعية، اهتموا بصدق وعمق بالواقع اليومي بكل تفاصيله انطلاق من عرض مشكلات الأفراد وتطلعاتهم المستقبلية، وقد نقلت لنا الروايتان الفلاحون والأرض قسمات كثيرة، من تجربة **تشيخوف** و**الشرقاوي** في الجوانب الأساسية التي استند عليها الكاتبان، فطرحا عدة قضايا اجتماعية عانى منها شعبيهما الروسي والمصري، خاصة الفئة البسيطة الكادحة فحديثهما كان عن خبرة واطلاع معايش للواقع الاجتماعي، فصورت الروايتان المشاكل الاجتماعية بكل امتداداتها المختلفة، وبحثت في حضورها فنيا وسياسيا وتاريخيا واجتماعيا ما ضمن أفقها الواقعي الاجتماعي.

5- واقعية اللغة:

تبحث الفئات المسحوقة في كل المجتمعات وفي كل الثقافات لنفسها عن منابر متنوعة لتبليغ صوتها المقموع، ولتمثيل مصالحها وأشكال وجودها الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، فلطالما كانت هذه الفئات عرضة للنسيان والتهميش من طرف أنظمة فاسدة ومضطهدة، فعمل الكتاب على إيصال أصوات المسحوقين والمسجونين والمضطهدين، من قبل مؤسسات الاستبداد الاجتماعي والسياسي، كل ذلك استقطبه الخطاب الروائي الواقعي بأقلام أصحابه على إيصاله "بلغة واقعية ترسم الحياة اليومية لأناس بسطاء، فيجب أن تكون بسيطة تقترب من اللغة الدارجة، التي يستعملها الناس طوال الحياة اليومية ومطابقة بين الشخصيات والطبقة المنتمية إليها"[1]، ومن ذاك يلتزم من ورائها السارد، بإسقاط لكل شخصية لغة تناسبها وتناسب طبعها ومستواها ومحيطها.

استقت الواقعية الاجتماعية مادتها من الواقع الفعلي، فجاءت لغة كاتبها قريبة من لغة الحياة اليومية، راسمة ومصورة حياة الناس في المجتمع، وهذا ما نتغيا كشفه في لغة الروايتين.

[1]- مريم أكبرى موسى أبادي، دراسة ملامح الواقعية في رواية صيف العدو لشهلا العجيلي، ص 30.

تطالعنا رواية الفلاحون **لأنطون تشيخوف** على لغة واضحة مفهومة دقيقة ومصورة لبيئة الفلاح الروسي وقريته، عاكسة ظروفه المعيشية و التزم فيها السارد البساطة في التعبير، مبتعدا عن الانسراف الزخرفي واللفظي والتراكيب المعقدة، فجاءت منطقية خالية من الغموض فنراه نزل بلغته إلى الواقع، معبرا بها عن حالة الفلاح الروسي البائس الفقير المهمش، فاحتوت على الكثير من الصور المعبرة عن حالهم، وحال واقعهم وعن تفاصيله الاجتماعية، وفي ذلك يقول السارد "**كانت ماريا تعتبر نفسها تعيسة، وكانت تتمنى الموت ولكن هذه الحياة بفقرها وقذارتها، وسبابها البذيئ كانت تروق لفيكلا، فكانت تأكل كل ما يقدم لها وتنام في أي مكان، وعل أي شيء، وكانت تدلق الماء القذر المليء بالنفايات أمام باب البيت، بل وتسير عليه بقدميها**"[1]. فالسارد شخّص الحالة التي آلت إليها شخوصه، بل حالة الفلاح الروسي بلغة بعيدة عن الأخيلة.

تتراءى لنا لغة السارد من خلال روايته؛ لغة فصحى بعيدة عن التكثيف والإيحاء والصنعة مباشرة وبسيطة، مطابقة لمحيطها الاجتماعي والسياسي والحضاري المحلي الخاص، فأبرزت الأوضاع الاجتماعية المختلفة، التي تكتنف الأسرة الروسية خاصة الأسر الفلاحية الكادحة منها، مؤدية بذلك رسم ملامح عامة لأحوال وأوضاع الواقع الروسي الريفي وقتئذ، مبنية على الجمل القصيرة والطويلة، ومرد كل ذلك بساطة السياق الاجتماعي المنطلق منه وهو القرية أو الريف وذلك يتمظهر في المقطع السردي الآتي "**أخرج الفلاحون بهائمهم من الحظائر، كما أخرج الجميع صناديقهم وحاجياتهم من الدور، وانطلق فرس شرس مشهور، وجرى ذهابا وإيابا بطول القرية، حاملا ضاربا بالأرض بأقدامه.**"[2] فبساطة السياق الاجتماعي (الريف) تطلب لغة بعيدة عن الغموض والتعقيد والخيال.

جاءت لغة **أنطون تشيخوف** وصفية لجوانب شتى من واقع الفلاح الروسي فأدت أدوارا عدة، معبرة عن معاناتهم وفضحت آلامهم بخطاب واقعي يلم بمتطلباتهم، مدركا الواقع

[1]– أنطون تشيخوف، الفلاحون، 43-44.

[2]–المصدر نفسه، ص 37.

الاجتماعي "**كان المصباح الوحيد، يدخن ويضيء المكان إضاءة ضعيفة، وإذا حجب أحدهم ضوء المصباح، كان ضوء القمر يرى بوضوح**"[1]. فالخطاب الواقعي للسارد شمل متطلبات ومعاناة وقساوة الواقع الاجتماعي، بصورة أعمق وأبعد من تصور خطابات أخرى.

نقل الروائي بلغته الفصحى البسيطة، حالة شخوص روايته وتأزمها وتمزقها النفسي، نتيجة الواقع المزري الذي يرزحون تحت وطأته، وقد كان وصفه تمثيل واقع موجود فالتقطت لغته الجانب النفسي المتمزق إثر سوداوية الواقع فنجده يذكر ذلك "**تتوارد على رأسك أفكار سوداء عن الموت، فإذا انقلبت على الجنب الآخر تنسى الموت، ولكن يمتلئ رأسك بالأفكار القديمة، المملة المعتادة عن الحاجة والفقر وعن علف البهائم، وعن ارتفاع أسعار الدقيق، وبعد قليل تصل بأفكاره، إلى أن حياتك قد انتهت ولن تستطيع أن تعيدها.**"[2] فانتقل بلغته الساردة إلى وصف شخوصه داخليا وخارجيا، مستثمرا بذلك كل المعطيات النفسية والاجتماعية للوصول إلى عمق واقع شخوصه ونقل حواراته الباطنية.

عاش الإنسان الروسي ظروفا اجتماعية وسياسية واقتصادية قاسية وقتئذ، حتمت الروائي أن يغوص بعمق في تقصي معالم قريته وأحوالهم، وذلك عبر جهازه اللغوي الواقعي، فصورت بؤس القرويين **وفقرهم** "**فكان نوم القوم قلقا، فكل من البيت شيء يضايقه ويمنع نومه فالعجوز يقاسي من آلام الظهر، والأطفال يشعرون بالجوع ولدغ الحشرات**".[3] فيهدف عبر خطابه الواقعي إلى استحضار أبنية الواقع الاجتماعي وقراءة الراهن، وكشف عناصره المتغيرة، فنراه يصف ويسرد لأطلال القهر والفقر الاجتماعي، من وراء خطابه الواقعي الاجتماعي.

أسقط الروائي لغة مناسبة على شخوصه فنراه اعتمد لها البساطة والسهولة، والابتعاد عن الغرابة والصعوبة مستمدة من الواقع المعاش ومن فضاء الريف الروسي، مناسبة لمستواها الثقافي والفكري والاجتماعي، فقدم لنا فصحى وسطى مقربة من أوساط المثقفين، فصحى لا ترتفع إلى حد الإفراط أو الزخرف اللغوي، ولا تصف ولا تنزل إلى الركاكة، فحتى الحوار الذي

[1]–المصدر السابق، ص 46.

[2]– المصدر نفسه، ص 48.

[3]– المصدر نفسه، ص 49.

جرى بين الشخصيات ذات المستوى الثقافي البسيط لم يجر بالعامية وهذا ما يظهره المشهد السردي "**كتب المحضر بضع كلمات في دفتر، وقال لأوسيب بهدوء وبلهجة عادية، كمن يطلب مثلا كوب ماء، اذهب إلى الشيطان**"[1] وفي مشهد آخر "**قال العمدة كل هذه الكلمات، كما ترون سيادتكم دون نتيجة، صحيح أن آل تشيكلييف من الفئة التي لا تتمتع بالكفاية، ولكن اسمح لي أن أسأل الباقين عن السبب في عدم السداد**"[2].

أطلعنا **تشيخوف** من خلال لغته، على صورة أخرى للواقع الروسي القروي برؤية اجتماعية تظهر جلية في تصوير الشخصيات والأحداث والطبيعة، لغة تتراوح بين قصر الجمل وطولها لما يقتضيه السرد، والوصف والمقام، فنجده يوظفها دون إيحائية أو جمالية أو شاعرية، بغية الوصف الواقعي وإيصال آلام وهموم الفقراء والفلاحين البسطاء، فنجد ذلك يظهر في هذا المقطع "**كثيرا ما يدور الحديث عن نزلات البرد، وعن ديدان البطن، وعن الثعابين التي تتجول فالأمعاء، فتصعد إلى القلب فتنفخه، ولكن نزلات البرد كانت أكثر ما يخيفهم، لذا فإنهم يرتدون ثيابا ثقيلة، ويتدفؤون حول الفرن حتى في الصيف.**"[3] فتفاصيل الحياة وواقعها المأساوي السوداوي، جاء في صورة دقيقة عبر جسر لغوي، راسما لوحات بجميع زواياها والتي تعكس الحياة من جميع النواحي.

استعمل الروائي اللغة الفصحى البسيطة جدا، نظرا لغايتها التعبيرية عن حياة أناس عاديين، تنطلق كلماتها من صميم الحياة اليومية، ويدل ذلك على دقة تشخيص وتصوير السارد لتفاصيل الحياة من ورائها، فاعتمدها بصدق فني في مشاعره وأفكاره، مكتسبا إياها من واقعه، ويحدث أحيانا أن يستخدم بعض العبارات الشعبية أو بعض الألفاظ العامية من ذلك " **قالت ساشا مهدئة: معلهش معلهش يا صغيرتي**"[4].

---

[1]–المصدر السابق، ص 54.

[2]–المصدر نفسه، ص 54.

[3]–المصدر نفسه، ص 62–63.

[4]–المصدر نفسه، ص 33.

تحدث الروائي عن الواقع الاجتماعي وعرض تفاصيله، ما جعله يعبر عن الحياة الواقعية، في مجتمعه انطلاقا من قريته المحدودة التي تعيش تحت وطأة الإقطاع، في فترة زمنية تاريخية، فاعتمد اللغة الواضحة المفهومة، من أجل نقل تفاصيل الواقع وظروفه وملابساته وتناقضاته، فجاءت لغته واقعية وصفية لحال الفلاحين وبؤسهم وشقائهم، وسط ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية، تمر بها روسيا آنذاك.

نقارن ذلك في رواية الأرض **للشرقاوي** التي صورت واقع الريف المصري وصراع ومعارك الفلاحين، ومدى صمودهم أمام سلطة فاسدة، ورصدت هموم المجتمع ومعاناته، وتقديمها في أقرب صورة لما هي عليه في الواقع، "فرصد معاناة قريته الواقعة تحت ظلم سياط الحكومة وتجبّرها وتحكّمها في أراضي الأهالي الفقراء المعدومين، فنجد روايته رواية متعددة الأصوات أو رواية التعدد اللغوي"[1]، فقد استطاع أن يسقط اللغة كل حسب شخصية، ومنحها خصوصية وعقلانية مصطبغة بها، إذ تجول في مسبح واحد هو الاختلاط اللغوي.

يظهر البناء الفني لرواية "الأرض" محكم ومتعدد الشخوص والأمكنة ومختلف الرؤى، ووعي أبطالها أعطى للرواية تعددا في مستويات اللغة المتحدث بها، وفي حوار الشخصيات التي حافظ فيه الشرقاوي على لهجتها ومستوى ثقافتها، وأخلاقها وأعمارها ومحيطها، فأظهر بذلك تنوعا وتعددا لغويا متمايزا في روايته "وأهمية التنوع اللغوي تتجسد في تحرير النص الأدبي من سلطة اللغة الواحدة، نير الرواية الواحدة، إضافة إلى ذلك فهو يفسح مجال محاورة اللغات بعضها بعض، من جهة وتحطيم صورة النموذج من جهة أخرى"[2]، ومنه اللجوء إلى استعمال التعدد اللغوي.

شكل التعدد اللغوي سمة بارزة ومكونا جوهريا لرواية الأرض فرضه التزام لكاتب بتصوير الواقع الموضوعي، باختلاف لغاته وأصواته ورؤياته، ومن ثم فإن النص الأدبي عموما والروائي على وجه الخصوص "أصبح نصا حواريا مهجنا، تتعدد فيه اللغات والأساليب والأصوات

[1]–محمد برادة، أسئلة الرواية، أسئلة النقد، الدار البيضاء، شركة الرابطة، ط1 1996، ص 32.

[2]–ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ط1، 1987، ص 32.

والرؤى الأيديولوجية، والملفوظات اللسانية التي تعكس تنوعا واقعيا واجتماعيا وطبقيا"[1]، وهذا ما اعتمده الروائي.

اعتمد **عبد الرحمن الشرقاوي** لغة حوارية متعددة التي استلزمتها روايته المتعددة الشخوص، فاستنطق شخوصه حسب المنطقة الجغرافية، فجاءت لغتها تناسب أسلوب حياتها ومستواها العلمي والثقافي، ليكسب عمله موضوعية ما يقربه من واقعية اللغة، فنقول: أنه استطاع أن ينفلت من التقاليد اللغوية، من حيث عدم اعتماده على لغة واحدة فقد استطاع أن ينفلت من التقاليد اللغوية وانفتح على المستويات اللغوية المختلفة، ذلك أن الخطاب الروائي هو أكثر الأشكال الأدبية تحرّرًا واستيعابا لعديد من الأجناس التعبيرية الأخرى، فامتازت روايته بالتنوع والتعدد اللغوي الذي شكل سمة من سمات الواقعية الاجتماعية من خلال الخروج عن نمطية اللغة باستخدام أدوات تعبيرية جديدة، ومن خلال تتبع التعدد اللغوي واختلاف مستوياته في الرواية فجاءت لغته روايته تقريبا بالعامية أي: باللهجة المصرية فقد حرّر شخصياته من ثقل اللغة وجماليتها فهو يلتزم على سبيل المثال لشخصية العلواني وهو من البدو النازحين يرعى غنم أخيه، لغة عامية بدوية يذكرنا باللهجة البدوية التي يستخدمها أهل البدو وسكان البوادي، لأنه شخصية غير مثقفة وليس له أي اطلاع بالعلم ولم يعش إلاّ في القرية بلا أعمام ولا أخوال وبلا أرض، لا يعرف غير البندقية ومهارة التحطيب والأجرة اليومية التي يتقاضاها كحارس، فلهجته بدوية عامية تناسب مقامه وموقعه الجغرافي ومن أمثلة لهجة علواني البدوية "**يا مرحبا يا زين الفتيان، مرحبا يا جدعان، اتفضل هنا يا زين العرب والله شرفتنا.....ما حدش عنده فلوس، غير اللي نفسه من بطني اللي دي نفسه مكروش، يا دوبك الحكاية مستورة يادي السنة سودة يا رجال**".[2] فعرباوي شخصية بدوية مصرية تجلت لغته في اللهجة البدوية المصرية فالسارد هنا التزم بواقعية اللغة ونزل بلغته إلى واقعية لغة شخوصه، وواقع الريف المصري ومناطقه، كما وظف تصويرة وتصوير الحياة البسيطة لشخوصه.

[1]–جميل حمداوي، مفهوم التهجين وآلياته في الرواية، دار النابغة، مصر، ط1، د، ت، ص 38.

[2]– عبد الرحمن الشرقاوي، الأرض، ص60.

التزم في روايته العامية المعبرة والمصورة للواقع المصري وأوضاعه الاجتماعية والسياسية والإقطاعية، فجاءت حواريه معتمدة على الجمل القصيرة في مقامات الحوار، والجمل الطويلة في مقامات السرد، منها ما جاء على لسان أحد شخوصه وصيفة التي تربّت في الريف فهي ابنته، لذلك جاءت جلّ حواراتها باللهجة المصرية العامية في قولها: "**والنبي ما أنا فاهمة حاجة من الكلام اللي أنت بتقوله، حاكم أناما اعرفتني كلام المدارس والأفنديات**"،[1] وفي موضع أخر: "**اسمع وحياة أبوك، وحياة ربنا وحياة النبي، وحياة ترب المّيتين بتوعك، أوعى تقول اللي حصل اوعى وحياة أبوك وأمك وأبوك**".[2] فكثيرا ما كانت حواراتها تتجلّى فيها الثقافة والموروث الشعبي المصري من أغاني شعبية منها:

"**قدّام بيت اللّي بحبه *** أيا عاشق البنات البيض تقتل**

شجرة وطلة ومغنى وهوا * ولا ليك ديـة**

إن كنت خايف من أبويه * أيا عاشق البنات السمر خضر**

دانا أبوي يحبك زي انـا * بلا ميه**".[3]

اختار السارد لعبد الهادي الفلاح البسيط الذي ينفق ليله وحيدًا مع الفأس، فكثيرا ما يختلط عرقه بترابه، هو الآخر يتغنى بمواويل شعبية بلهجة مصرية "**صاحبت وصاحب أتاري صاحب مصاحب قاضي الغرام، فوق جبل وصاحب اثنين على صاحب**".[4] فاختار لعبد الهادي اللهجة المصرية لأنه غير متعلم وغير مثقف لا يعرف إلا لغة الأرض، فمن غير المعقول أن يتخذ لفلاح بسيط خطاب المعلم أو الطبيب، فلكل شخص لغته انطلاقا من وظيفته ومستواه الثقافي ومنطقته الجغرافية فيكون بذلك، قد نزل بلغته إلى لغة شخوصه لغة الواقع اليومي المصري، معبراً عن أوضاعه الاجتماعية والسياسية والإقطاعية.

---

[1]– المصدر السابق، ص71.

[2]– المصدر نفسه، ص62.

[3]– المصدر نفسه، ص 63.

[4]– المصدر نفسه، ص297.

اعتمد والتزم لرجال البندر لهجتهم أيضا مثل ذلك "**ترجع لمرجوعنا بقى بقى يعني ما فيش لا حيا ولا كسوف، بقى يعني يا بلد، يعني تضربوا بعض قدامي**".[1] فيكون بذلك قد تعدّد لغويا.

كان للغة الفصحى حضورها الفاعل في تكوين بنية اللغة الروائية، إلا أنه عرف كيف يوزع لغته في خطابه، فاعتمدها في حوار الشخصيات المثقفة والأكاديمية التي تدخل في الرواية، إذ يستخدم لغة أدبية فاخرة فصيحة بحسب المقام والمستوى العلمي، فهذا محمود أفندي متعلم وَكلوه أهالي القرية بأن يكتب العريضة إلى وزير الأشغال فرضي وقال: "**ها اكتب العريضة حا كتبها مقنعة تجمع بين الرجاء الهادي والاستنكار الصارخ، حا كتبها بأسلوب المنفلوطي إن الفلاحين إذا قطعت منهم خمسة أيام زي سيف يفترشون الغبراء ويلتحفون السماء، وهذه الجملة من أساليب المنفلوطي**".[2] فمحمد أفندي باعتباره مدرسًا في القرية، مقلدًا لأسلوب المنفلوطي ذاكرًا إياه في خطاباته، فالتزم له الروائي بهذا الأصل فالشخصية المتعلمة القادرة على القراءة والكتابة اختار لها السارد لغتها المناسبة لمستواها الثقافي ووظيفتها.

نجده أيضا يزاوج بين الفصحى والعامية عارفا كيف يوزعها في روايته ويكشف ذلك عن توق **الشرقاوي** الزاخر إلى المغايرة والبحث عن لغة حديثة، تتجاوز اللغوية التقليدية، وتتفتح على العديد من اللغات فوظف الفصحى بنقائها وتعاليمها، كما استطاع أن يخضع العامية إلى نوع من التفصيح في مستوى التعامل معها، فتجاوبت اللغة الطريقة التقليدية واشتغلت معها العامية داخل لغة واحدة فتعدّت المستويات اللغوية التي يعمد إلى تشخيصها أدبيا في لغة خطابه، وتجلّى هذا المزج بين اللغتين في حوار دار بين الشيخ يوسف وعبد الهادي قائلا: "**عليهم الآن أن يتفقوا على توزيع الماء في الأيام الخمسة، فردّ عبد الهادي دي أحسنها حاجة بدل ما نزعل من بعض**".[3] فحاول الروائي في كثير من المقاطع تفصيح العامية والجمع بينهما وبين الفصحى لتضيف على النص خصوصية جمالية مثل (القبقاب، الشبشب،

[1]– المصدر السابق، ص318.

[2]– المصدر نفسه، ص160.

[3]– عبد الرحمن الشرقاوي، الأرض، ص323.

الجلباب) وفي مواضع آخر شملت الرواية على العديد من صيغ الحديث اليومي المتداول في الشارع المصري، ولاسيما تلك المقاطع الحوارية التي جاءت تارة بلغة فصيحة وتارة أخرى باللهجة، وهو ما يفصحه المقطع الآتي: "**الضفر ما يخرجش من اللحم، تقتل القتيل وتمشي في جنازته، حاكم ضرب الحبيب زيّ أكل الزبيب، العقل زينة**".[1] وتعددت المقاطع التي تؤكد مزيج العامية بالفصحى الأمر الذي يفسح المجال للتعددية اللغوية، والتي تعتبر من أهم سمات الواقعية الاجتماعية.

كان للهجة العامية حضورها المتميز والقوي داخل الرواية كونها اللهجة الأولى لأفراد المجتمع، فهي لغة الشارع والسوق والمجتمع، وهي تعكس بعمق أكبر الأفكار والأحاسيس فتقوي النص وتزيده أصالة واقعية، من خلال تصويره الواقع الاجتماعي المصري وثقافتة كما وظف الروائي روافد اللغة الشفهية فوظف الإيماءة والنظرة وتعبيرات الوجه ومعه الأصوات التعبيرية غير اللغوية، من ضحك وصمت وتجلت في الرواية لغة الأصوات غير اللغوية في أمثلة نذكر منها "**ولمعت عينيا وصيفة، وأشرق محياها، وهي تسمع قصة عبد الهادي**".[2] فبهذا تكون رواية **الشرقاوي** متسمة بالتهجين اللغوي فاكتست بذلك خصوصية متفردة، تتمظهر في التعدد والتداخل اللغوي فكانا ضروريين من ناحية البناء الفني للرواية، لأنها تضمنت مجموعة من الشخصيات التي تختلف مناطهم الجغرافية، كما تختلف مستوياتهم العلمية وبالتالي اضطر إلى استنطاق الشخصية باللغة التي تناسب منحدرها الجغرافي، ومستواها العلمي، ليضفي على عمله مصداقية ويكسبه منطقية ويقربه من الواقعية – واقعية اللغة – فكان ضروريا من ناحية إثراء النص والعمل على إغنائه لغويا وفكريا.

يتضح من كل ما عرضناه آنفا أن لغة روايته هجينة بخلاف اللغة الواحدة، أو الأحادية الصوت، إذ انطلق من مجتمعه الذي يضم مجموعة أفراد، تنتمي لطبقات متنوعة، يتفرع عنها لهجات ولغات طبقية وعامية منها لغة الطلبة والأسياد والفلاحين والفقراء، فواقعية لغته تظهر

[1]– المصدر السابق، ص327.

[2]– المصدر نفسه، ص331.

من خلال استنطاق شخوص روايته، حسب المنطقة الجغرافية والمستوى العلمي والثقافي وكذا الطبقي، فجاءت لغة شخوصه تناسب أسلوب حياتها ومستواها، فوظف الفصحى والعامية ولهجة الصعيد واللهجة المصرية، فيكون بذلك قد حرر شخوص روايته من ثقل اللغة وجماليتها فتكلمت كل شخصية في الرواية وفق ثقافتها وطبعها، فبدا كل منهما- **تشيخوف** و**الشرقاوي** عالمين بواقعهما وهموم وآلام مجتمعيها، فساعدهم جهازهم اللغوي الواقعي، في عرض واقع الحياة المصرية والروسية بكل تفاصيلها الواقعية.

6-واقعية المكان

يعد الفضاء المكاني المكون الأساسي لبناء الرواية من خلال تشكيل الأحداث، فهو يوهم القارئ من خلال عملية الوصف الدقيقة، حيث أن ما يميز المكان طريقة الوصف "فالمكان ليس عنصرا رائدا في الرواية، بل يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل الروائي كله، إذ تحركه لغة الكاتب ومخيلة المتلقي، ويتفق معظم النقاد أن المكان بالنسبة للعناصر الأخرى، هو النقطة الأساسية لكل الأبعاد التي يجمع بينهما الكاتب."[1] فهو يمتلك أهمية كبيرة في المستوى الدلالي لأنه يعكس حقيقة العمل الابداعي وشخوصه.

يظهر أن المكان له علاقة بالشخصيات بل من "الضروري أن تكون هناك تأثير وتبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها، بحيث يصبح بإمكان الفضاء الروائي أن يكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، بل وقد يساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها"[2]. فهنا تبرز أهميته المكان إذ يعكس الحالة الاجتماعية والفكرية للشخصية.

تعمل اللغة الروائية على الاستفادة من المكان الواقعي كما أن "الكاتب الواقعي يصف المكان بكل تفاصيله، ليرسم صورة دقيقة للحياة، هذه الدقة التي تسمح للمشاهد أن يشاهد

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 90.

[2]- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، د، ط، 2000، ص 24.

ويكشف عن مشاعر الشخصية وأفكارها."[1] فعبر تزويده المكان ببعض العلامات عن طريق آليات اللغة، كأن نسميه بالاسم أو نذكر شوارعه أو خصائصه، والمعالم التاريخية الموجودة به، كل ذلك يقربنا إلى المكان الواقعي وبعده الواقعي، التي يسعى المبدع إلى رسم معالمه الموضوعية، عن طريق حرصه على تصوير الواقع المكاني، كما هو دون زيادة ولا نقصان، والابتعاد عن المكان التخييلي.

تطالعنا رواية الفلاحون **لأنطون تشيخوف** منذ بدايتها على عالم القرية، أو الريف مثلما يسميها السارد موازيا بذلك اسمها الحقيقي، حتى تكون معادلا لكل قرية من قرى الريف الروسي في تلك الفترة، وتعبيرا عن مرحلة اجتماعية وحضارية حرجة يمر بها الريف الروسي، بعد أن شهد أحداث تاريخية وسياسية وواقع مزري.

تقف قرية **جوكوفو** مكانا إطاريا عاما، تبسط أمامنا الحياة الإنسانية في طبيعتها الأولى، في شعبها وبساطتها وعفويتها وعمقها، من خلال شوارعها ومرتفعاتها ومنخفضاتها، وحركة أناسها الذين يملؤون المكان بحركاتهم يتحدون صلابة الواقع والإقطاع ويسعون إلى تغييره، فترد القرية في روايته في الصفحات الأولى من الرواية من خلال وصف الروائي لطبيعتها ومجيء البطل نيكولاي "**وصل قريته جوكوفو مساء، كانت ذكريات الطفولة تصور له، فبعد بيوت الفلاحين يبدأ منحنى شديد الانحدار، يوصل إلى النهر، تظهر فيه بعض الصخور العارية وفجوات من أثر حفر صناع الأواني الفخارية، كما نجد طريقا ضيقا، مليئا بأكوام من بقايا الأواني الفخارية المهشمة.**"[2] فتلك الظواهر تبرز حركية أناس القرية، والحرف التي يمارسونها ما يدعم المكان الواقعي أكثر.

يتواشج تقديم المكان الواقعي في الرواية في علاقته برموز الطبيعة، وتشديد السارد الوصف على غطائها النباتي الذي تبدو عليه القرية، "**وعلى شاطئ النهر، تنبسط مروج واسعة، ذات لون أخضر، زاهٍ قد جزت حشائشها وتتجول عليها قطعان ماشية الفلاحين،**

[1]– مريم موسى أبادي أكبر، دراسة ملامح الواقعية في رواية (صيف مع العدو) لشهلا العجيلي، ص 25.

[2] – أنطون تشيخوف، رواية الفلاحون، ص 13.

ويقع هذا النهر الكثير من المنحنيات على بعد فرسخ واحد من القرية"[1]، تضعنا هذه الصورة أمام كل من بساطة المكان وشخوصه وحرفهم.

نلاحظ في الصفحات الأولى من الرواية تقديم الروائي لطبيعة القرية، وعلاقة شخوصه بها، ولعله فعل ذلك قاصدا من ورائه وضع القارئ في الحيز الجغرافي الواقعي، الموجود هناك وزمان القرية المناسب كذلك لشخصيات روايته، فيستعين السارد بارتفاعها وجهاتها وتضاريسها، التي تتلاءم والجو الطبوغرافي للمكان "**فعلى الشاطئ المقابل أيضا، نجد المروج الواسعة، عليها القطعان وطوابير الإوز الأبيض، ثم يرتفع التل ارتفاعا مفاجئا، وعلى هذا التل تقع قرية أخرى صغيرة**".[2] فهذه الرموز الطبيعية، تسهم في مساعدة القارئ على تصوير الحياة في القرية وما يعبر عنها.

يتوازن الحديث في الرواية المختارة "الفلاحون" فيستعين ساردها بأحوال منازل القرية، لإبراز سوداوية واقع الحياة من جهة، ورسم المكان وملامحه بتصوير دقيق، فقد كان منزل نيكولاي "**أفقر البيوت وأقدمها، ولم يكن البيت الثاني أحسن حالا، أما المنزل على الطرف، فكان ذا سقف معدني، ونوافذه ذات ستائر ولم يكن به سور، كان به حانة**"[3]. فجوكوفو تبدو من تصوير السارد لها أنها قرية صغيرة تعيش على هامش التاريخ، شغلها الأغنياء فمن خلال هذا المشهد الدرامي لتلك البيوت، التي توحي بدلالات الفقر والبؤس والاكتظاظ، كما أظهر السارد من ورائه وصفا للمكان والمنازل القائمة على الانحدار، وعدم الاستواء الدال على غياب العدالة الاجتماعية، وتفشي الفروقات الطبقية.

نحصل على تمظهرات مختلفة للمكان الواقعي من خلال رموز الطبيعية مجددا، التي تآلفت معها نفسية الشخوص والتي تعكس واقعها وحالتها الاجتماعية وبساطتها، فيركز السارد على التصوير والتفصيل الخارجي لمظهر الطبيعة، وإننا نلمس في ذلك صدق في الوصف، ونقل الواقع كما هو، دون زيادة أو نقصان أو تحريف، وهذا ما يؤكده قول السارد "**فعبر النهر**

[1]– المصدر السابق، ص 14.

[2]– المصدر نفسه، 14.

[3]– المصدر نفسه، 13.

كانت هناك قنطرة مبنية من قوائم الأخشاب المتعامدة، يرى من تحتها الماء الصافي، الذي تظهر فيه قوافل السمك وصار الجو دافئا لطيفا"[1]. فهذه الرموز الطبيعية إنما وظفها **تشيخوف** لملاءمتها الجو العام للمكان.

تكتسي القرية الهدوء من وراء المشاهد التي ذكرناها آنفا، إلا أن وتفاقم الليل الذي يحط بأثقاله على كاهل هذه القرية المنسية، فيوقظ جراح الفقراء وحالة البؤس التي تعيشها القرية، ويضخم من معاناة الشخصية النفسية والاجتماعية، ما يجعلها عرضة للضياع والتمزق النفسي وهذا ما جاء على لسان نيكولاي قائلا: "**أولجا عزيزتي لا أستطيع مواصلة هذه الحياة، لقد انهارت قواي، بحق الرب وبحق المسيح، اكتبي لأختك كلافديا إبراموفنا أن تبيع أو ترهن أي شيء، وترسل لنا نقودا لنغادر هذا المكان"**[2]. فقساوة واقع القرية وظروفها الوعرة انعكست سلبا على سكانها، فعانت قلقا وضغطا وتمزقا نفسيا.

يسود القرية واقعا مزري وظلمة وصمت مطبق ليلا، كشفت بذلك عن مشاعر وأحاسيس الشخصية وما يزيد من سوداوية حياتها، وهذا ما يجسده المقطع الآتي "**فلما خيم الظلام على البيت بعد هبوط المساء، كانت الصدور منقبضة لدرجة أنه من الصعب أن يتفوه أحد بكلمة"**[3]. فالمكان تبدو صفاته تلك منسجمة تماما مع العالم الداخلي للشخصية، وما ينتابها من قلق وضياع فكشف عن مشاعرها، وبالتالي فحضور المكان الواقعي يدل على العالم الداخلي والخارجي للشخصية والمحيط الذي يكتنفها.

يواصل الروائي **تشيخوف** تجسيد الفضاء الواقعي المفتوح من خلال المظاهر الطبيعية، التي تؤكد على واقعيته أكثر فرصد التفاصيل المادية لأهاليها، التي تؤكد بدورها على ريفية وقروية المكان، ومنه المقطع الآتي "**كانت الجدة المنحنية الظهر، ممسكة بعصا طويلة، يطرد بها الإوز من الحديقة."**[4] وفي مشهد آخر يأتي السارد على وصف محليها أثناء عملهم "**فكان**

---

[1]– المصدر السابق، ص 22.

[2]– المصدر نفسه، ص 34.

[3]– المصدر نفسه، ص 35

[4] – المصدر نفسه، ص 37.

صانع الفخار يحرق الطمى، عند شاطئ النهر والبنات تغني في المروج، والشباب يعزف على الأكورديون وعلى الشاطئ الآخر، كانت ترى فرن آخر لصنع الفخار، والبنات أيضا تغني"[1]. **فتشيخوف** من خلال وصفه لهذه الحياة وبساطتها، وبساطة أمكنتها المختلفة من شوارع ومنازل يحاول أن ينقل الواقع، وإيقاع الحياة الإنساني وقتئذ.

لم يكن أمرا غريبا أن يأتي الروائي على ذكر أماكن كثيرة مثل الكنائس والحانات والقرى المجاورة، ووصفها جاء مجملا من الخارج فقط، لأن التركيز لا يقصد به المكان بذاته وإنما المكان أتى مسرحا للأحداث، والمقصود أكثر بالوصف إعطاء لوحة مكانية واقعية، لكن تبقى القرية المكان المقصود بالوصف بدقة.

يتضح مما سبق أن القرية والمدينة –مدينة موسكو–هما النماذج الروائية المختارة كمكانين رئيسيين اللذين تدور في إطارهما الأحداث وتتحرك فيهما الشخصيات، وقد قدما للقارئ صورة ظاهرة الملامح لتمثل فيها مختلف الخصائص الاجتماعية والعلاقات الاقتصادية والقيم الثقافية، التي تميز كل مكان عن الآخر، فتعبر بذلك صورة القرية أو المدينة على واقعيتها، فشكلت القرية المكونة من البنى الصغرى إطارا لروايته، والتي تراءى من ورائها واقع الفلاحين الروس والتي تنأى أن تكون مكانا أسطوريا أو خرافيا.

ونقارن واقعية المكان في رواية **أنطون تشيخوف** بواقعية المكان في رواية "الأرض" **لعبد الرحمن الشرقاوي**، فنجد "القرية المصرية تحتل مساحة كبيرة في خريطة فن القص والدراما، خاصة ما يرتبط فيها بالفن الروائي، انطلاقا من غلبة البيئة الاجتماعية الريفية على البنية الأساسية للبيئة المصرية على إطلاقها ... فانغمس فيه المبدعين، ليصوروا الريف المصري بحدة الإنسان المصري على أدبية وموقع الاقطاع والسلطة"[2]. فكثيرا ما شكلت القرية/الريف المصري، محل ابداع لأعمال كتابية فصورت التناقضات والواقع الأساسي، الذي يرزح تحت وطأته خاصة البسطاء "لقد كانت القرية المصرية بتضاريسها الاجتماعية وطموحاتها

[1] – المصدر السابق، ص 28.

[2]– شوقي بدر يوسف، الرواية والروائيون (دراسات في الرواية المصرية)، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية، مصر، ط2، 2006، ص 57–59.

واهتماماتها، والواقع المزري التي كانت ترزح تحت وطأته... بحيث أضاءت هذا النوع من الكتابة واقع الحياة ووهجت لحظات التأزم، وموقف الصراعات المتجددة على أديم القرية، التي كانت تمثل بالضرورة المكان النموذجي"[1]. فانطلق الكتاب المصريون من واقع قراهم، التي ساد فيها اللاعدل فقدموا من ورائها واقعية الزمان والمكان.

انحاز **الشرقاوي** في روايته "الأرض" إلى اختيار فضاءات معينة مشحونة بدلالات عميقة تخدم رسالته التي من أجلها كتب الرواية، وفي سبيلها تمثل واقعية المكان، إذ يبدو ومن خلال العنوان "الأرض" أن عنصر المكان هو أهم مكون تثبته الرواية حيث يشير إليه النص من عتبته، ويؤمن بأهمية فضاء الأرض، بجميع مكوناته المكانية الأخرى لأنها تعني لهم الملكية والكرامة، والانتماء والشرف والسلالة، والإرث والامتداد، "**فالذي لا يملك أرضا، في القرية، لا يملك فيها شيئا على الإطلاق حتى الشرف**"[2].

تجلت أحداث الرواية في فضاء القرية والحديث عنها يستدعي السياقات المعرفية والدلالية، التي جسدتها تلك الصراعات حول الأرض هذه الأخيرة شكلت فضاء روائيا واقعيا زاخرا بأبعاد اجتماعية ودلالية، الأرض التي كانت محل الصراع بين الحكومة والفلاحين فدلالتها كانت حاضرة وملحة طوال الرواية، لأن المكان الذي وقع فيه الصراع بين حكومة فاسدة ومدافعون عنها مثل الشيخ الشناوي والذي "**قام وأخذ حفنة من تراب الأرض، راميها على العريضة التي مدها محمد أفندي**"[3]. إنما تصرفه هذا دليل على حبه الشديد وتعلقه الكبير بأرضه، التي لا تساوي شيئا أما سياستهم وتهديداتهم.

لا يهتم السارد بالأبعاد الجغرافية للأرض، كونها لا تشكل اهتماما أمام حياة أو موت الفلاح المصري مقابل الدفاع عن أرضه، التي يعرفها شبرا شبرا فالأرض رمز الوطن بالنسبة له، وهي عنده حياة أو موت، فهذا عبد الهادي "**ينفق ليله وحيدا مع الفأس والماء والزرع،**

[1]– المرجع السابق، ص 58.

[2]– عبد الرحمن الشرقاوي، الأرض، ص 77.

[3]– المصدر نفسه، ص 144.

وكثيرا ما يختلط عرقه بالأرض وترابها، ولو رآها تجف وتتشقق من الجفاف لحزن"[1]. فتعلق الفلاح المصري بأرضه رمز للآباء والأجداد (الأصالة) من جهة، ومن جهة ثانية رمز للقوة والهوية والوجود والملكية.

التزم **الشرقاوي** بهموم طبقة الفلاحين وقضايا الكرامة والحق والعدالة الاجتماعية، فاختار فضاءاته من واقع قريته، الذي يعيد كتابته بمسؤولية في إطار العلاقات الاجتماعية داخلها، والتي تدخل فيها الشخصيات والزمن وباقي المكونات، لإظهار وكشف الصراع الطبقي، وجشع وظلم البرجوازية والاقطاع منحازا إلى فلاحي قريته وعمال المدن وطلبة المدارس والجامعات، وكل المقهورين والضعفاء، فهذا "**عبد الهادي أقدامه مغروسة في أرضه، يشعر بقوة لا يعرفها أخوه الموظف في مصر مدينة الحكومة.**"[2] والآخر أبو سويلم " **يهز رأسه وهو ينظر إلى الحقول الممتدة أمامه، في ضوء القمر، كانت تترامى وراء النخيل... وقال في حزن بقى عايزين يعطشوا لنا العيدان.**"[3] فالمشاهد تلك تسرد لنا حب الفلاحين لأراضيهم.

تعددت فضاءات "الأرض" باعتبارها أهم مكونات البنية الحكائية للرواية، وعنصرا أساسيا لفهم الإطار العام للأحداث إذ فيها تتم أغلب مشاهد وفقرات وحوارات الرواية، فتحضر الأرض والقرية والشارع والصيدلية، ودكان الشيخ يوسف، والقطار والمصطبة والمركز، والسجن والحقول، والمسجد، وبئر الساقية ودار أبي سويلم والمدرسة، والشوارع، وغيرها من فضاءات التي تتفاعل فيها العوالم، وتختلف بين كونها فضاءات مغلقة وفضاءات مفتوحة، وبين فضاءات أليفة وأخرى عدائية، وتتفاوت طبقيا في الرواية كما في الواقع الذي يفرض حضور أمكنة مرجعية.

لا تحضر الأرض في رواية "الأرض" بأبعادها الفيزيقية، ولم يقدم السارد أي أوصاف دقيقة ومحددة للأرض في القرية، وما تم التركيز عليه هو مدى ارتباط شخصيات الرواية بالأرض من الفئة الفلاحية البسيطة والفقيرة، التي تريد الدولة وممثليها افتكاكها منهم لكنهم

[1]– المصدر السابق، ص 154.

[2] – عبد الرحمن الشرقاوي، الأرض، ص 93.

[3] – المصدر نفسه، ص 205.

اختاروا المقاومة والثورة فنجد الشيخ حسونة يقول "**لن يستطيع أحد أن ينزع منا، في القرية والقرى المجاورة أرض الترعة**"[1]، وفي مشهد آخر يدل على تعسف الحكومة وظلمها "**إن الحكومة هي التي تحرم أرض الفلاح من الماء، وتميت أعواد الذرة الغضة، وهي التي تصنع المصائب، وهي التي قللت من موعد الماء، والري على الفلاحين، لتعطي خمسة أيام، التي حرموا منها لأرض الباشا، القريبة من المركز العاصفة الإقليم**"[2]. فتلك الصراعات والتمزقات التي تعرض لها فلاحو القرية والريف المصري، ما كان على الأرض والقرية إلا أن تحتويها فتكون فضاء واقعيا، وحضور القرية مرتبط بوصف السارد للأرض، من جهة والصراعات التي حدثت من أجلها والتي خزّنت الكثير من الذكريات.

جعل **عبد الرحمن الشرقاوي** فضاءات أخرى صغرى تشكل البنية الكبرى للمكان، مثل المنازل مثل ما جاء في روايته ذكر منزل أبي سويلم والمصطبة، فضاء لمجموعة من الأحداث الهامة، واعتراف بمكانة الشخصية وموقعها الاجتماعي داخل القرية.

نلاحظ أن الكاتب يختار من عناصر الفضاء الريفي ما يخدم رؤيته، ويعمق الإحساس بالمأساة لدى القارئ، مركّزا دوما على عناصر الطبيعة ورموزها، لما لها علاقة بطبيعة المكان وواقعيته وقروية الريف، وإبانة حقيقته ومن ذلك المقتبس الآتي "**وفي الحقول كانت الأعواد الصغيرة الخضراء، تتمايل مثقلة بحبات الندى والأنام الرطبة، تسري خفيفة، لينة مفعمة بعطر الحقول...فكان الفضاء ساكنا بديعا**".[3] فالأرض حملت دلالات وإيحاءات عبرت عن واقع المجتمع المصري مع الإقطاع المستغل والمضطهد، في سعيه إلى الاستيلاء عليها ولمصالحهم، ومصالح ممن يتبعهم، وقد دافع الفلاح المصري عنها بكل ما أوتي من قوة ما زاده مقاومة وصمودا، ومن ذلك ربط الأرض بالطبيعة، التي تمثل للأديب الأرض، التي يكنّ لها كل الحب فهي تستهويه بكل ما فيها من عناصر لأنها تمثل الجذور، التاريخ، العقيدة الانتماء وكل ما فيها يشير إلى الأرض ومنه إلى الريف المصري.

---

[1]– المصدر السابق، ص 352.

[2]– المصدر نفسه، ص 76.

[3]– المصدر نفسه، ص 295.

جعل الروائي من السجن فضاءً لمجموعة من الأحداث الهامة، واعتراف بأن الفلاح المصري لم يقبل الذل وسلب أرضه وسواقيها، ورافضا كل الرفض سياسة الحكومة وألاعيبها في انتزاع الأراضي وزرع الخلاف بين الفلاحين، فارتبط السجن في الرواية بالمدينة كمكان للدفاع عن الأرض والشرف، فشخوص الرواية تكسر أوامر الحكومة، وممثليها الفاسدة "**في ليلة زيارة الوزراء، فوجئ كل من في سجن المركز بشباب كثيرين من المدينة، يحشرون في الحجرات المجاورة، كان بعضهم يلبس جلابيب والبعض الآخر يلبس البدل، وكانوا يهتفون ضد حزب الشعب، وتطلق حناجرهم باسم مصر والحرية والدستور، والأمة مصدر السلطات والاستقلال.**"[1]

يحمل السجن في هذا المقطع، عبارات التحدي والصمود التي تهتف بها شخوص الرواية، في سبيل التغيير، فوظفه الشرقاوي كمكان عدائي منغلقا لفضح قمع الحكومة في تحالفها مع الاقطاع بتطور الوعي الثوري عند عبد الهادي وأبي سويلم ودياب، فقد جمع السجن أحاديث الطلبة والموظفين، والتجار ورجال القرية والقرى المجاورة "**وفي كل ساعة من الليل كانت حجرات المركز تستقبل آخرين، كانوا خليطا من طلاب المدرسة الثانوية، ومدرسة المعلمين الأولية، ومدرسة الزراعة المتوسطية في عاصمة الإقليم، وكان من بينهم بعض الطلبة الذين يدرسون في الجامعة بالقاهرة، وكان من بينهم بعض التجار، وماسحوا الأحذية والباعة المتجولون والمحامون، وعمال مصنع خليج القطن والذين يمشون في الطرقات.**"[2] فالسجن شمل مختلف الفئات الرافضة لسلطة حزب الشعب وأوامرها.

يحمل السجن دلالة القهر والتعذيب والشعور بالاختناق والضرب فهذا المشهد الذي يؤكد به السارد على تعذيب السجناء من قبل سجانيها وأتباعهم "**فتقدم المأمور في الحجرة يدوس بحذائه الغليظ أقدام الرجال بلا مبالاة، ومن ورائه بعض الجنود**".[3] وفي مشهد آخر "**فهم عبد الهادي كثيرا من الأسرار، فهم أن الإنجليز الذين يحكمون في مصر الآن، وأن هؤلاء الإنجليز**

[1]– المصدر السابق، ص 476.

[2]– المصدر نفسه، ص 476–477.

[3]– المصدر نفسه، ص 480.

والذين يستخدمونهم، سيزولون تحت الضربات. "[1] حمل هذا المقتبس دلالات التعسف والقهر الممارس من طرف الاستعمار، وممثليه ضد الثوار، فهو مكان مغلق يفتقد إلى أبسط شروط الحياة الكريمة، فالسمات التي أسقطها السارد عليه، تطابق حقيقة السجن في واقعه، ما قرب واقعية المكان.

يحمل السجن أيضا دلالات مفارقة لدلالته الأصلية السلبية المرتبطة بالقهر والتعذيب والشعور بالاختناق، فقد ظهر في نظر قاطنيه مكانا للأمل ويثير الشعور بالسعادة، وتحدي سلطة القمع "**فذهل عبد الهادي مما سمع وأحس بدفء خالص جديد، يدب في أطرافه ويمنحه العنفوان، وعجب للهجة المحبوسين، ولإيمانهم الخارق بأنهم سيطردون حزب الشعب، والذين وراء حزب الشعب**"[2]. فالسجن مثل ساحة نصية في الرواية، إذ أنه يمثل حلقة من حلقات المسيرة النضالية للشخوص، فارتبط بلحظات القلق والتوتر، والأمل والمشاركة فقد جاء في إحدى المشاهد "**سمعوا المسجونين الجدد، يتحدثون باستهزاء عن الرصاص والموت والحكومة في مصر، وأحس عبد الهادي أن هؤلاء الناس، هم أقوى من الحكومة في مصر**"[3]. فمخفر الشرطة والسجن الذي أقتيد إليه هؤلاء ظلما، زادهم قوة وأملا ونصرا.

وصف السارد السجن من وراء التعنيف والإذلال الذي تمارسه عناصر الشرطة وممثليهم، ضد الموقوفين، كما أنه مكان للتعذيب بدل الدفاع عن حقوق وحفظ حياة وكرامة المواطنين، وشخوص الرواية نراها تشعر بالضيق والنفور من المكان من جهة؛ والأمل والتفاؤل والتحدي من جهة ثانية.

اختار الروائي أيضا المسجد فضاء لإبراز موقفه من التحرر من عبودية الفهم الخاصة للدين، البعيد عن واقع المجتمع وتغيراته وتأكيدا على دوره في الصراع القائم بين طبقتين الفلاحين والاقطاعيين، وعلى أن التحرر من الخرافة والأوهام التي تختلط بالفهم الضيق للدين، وبتفسير الظواهر غيبيا هو أساس وضرورة للتحرر من الظلم والاستغلال الطبقي، فنجد **الشيخ**

[1]– المصدر السابق، ص 477.

[2]– المصدر نفسه، ص 478.

[3]– المصدر نفسه، ص 479.

الشناوي في أحاديثه يمثل ذلك، وكثيرا ما نجده "**يلوم القرية في مشاكلها لسبب لأنها تعصاه فلا تصلي، وفي كل مقطع يذكّر الفلاحون، بأن الله قادرا على أن ينزل من السماء ماء فيحي الأرض.**"[1] وفي مشهد آخر له يرى "**بأن اللعنة تحل على القرية لأنها لا تصلي وتعصي أوامر الله، فتعوّد أهل القرية أن يسمعوا نفس الحكايات والأحاديث في كل ليلة، وتتابع من فمه آيات العذاب والنار والأحاديث التي لا نهاية لها، والتي تصف الجحيم وحكايات من فرعون وموسى**"[2].

ليس المكان في الرواية مقصودا في ذاته، وإنما في علاقته بالشخصية الروائية، ولذلك لم يحتف **الشرقاوي** بوصف أبعاده ومؤثثاته ولا بمعالمه الجغرافية والعمرانية، بل المهم كونه مجالا للصراع الاجتماعي، تحقق للشخصية بامتلاكه والهيمنة عليه، فهو عندها قيمة لا تتحقق إلا بواسطة الصراع، وهو عند السارد قيمة تاريخية إنسانية لا تتغير بتغير الزمن.

يتضح مما سبق؛ أن الكاتبين وظفا أمكنة كثيرة في الروايتين والملاحظ أن **تشيخوف** اختار عناصر الفضاء الريفي، ما يخدم رؤيته ويعمق الإحساس بالمأساة لدى القارئ فركز على الأمكنة ذات مظاهر ريفية من طبيعة وجداول ومروج ومزارع، ولعل تركيز الكاتب على فضاء الريف، يكشف لنا عن العيش والتأقلم به "**فرأى الكاتب بنفسه عن كثب هول حياة الفلاح الروسي، الذي كان يقاسي الفقر والجوع والجهل.**"[3] فصور كل ذلك ما جعل المكان واقعي، أما **الشرقاوي** فحضور الفضاء الريفي حاضر وواضح بقوة في روايته، اعتبارا من أنه ابن الريف ولذلك فقد استطاع أن يرسم لنا كل تفاصيله، بل نشعر بأن الريف مسيطر على وجدانه وشعوره ما جعل الأرض محورا جوهريا في الرواية بل عنوانا لها، والتي حملت في طياتها رؤية اجتماعية، تظهر صورة كاملة ومعمقة عن الظلم والاقطاع والصراع والنفاق وانهيار الأخلاق، والأمل الممزوج بالقلق في الريف المصري وقت الثلاثينيات.

---

[1]– المصدر السابق، ص 149.

[2]– المصدر نفسه، ص 150.

[3]–أنطون تشيخوف، الفلاحون، ص 8.

الفصل الثالث (تطبيقي):

الو اقعية الاجتماعية بين رو اية عناقيد الغضب لجون شتاينبك والمصابيح الزرق لحناميا

* توطئة

1-الالتزام بالواقع السياسي والاجتماعي

2 -نماذج الشخصيات

2 -1 نموذج الفلاحين

2-2 نموذج رجال الإقطاع وأتباعهم

2 -3 نموذج رجال الدين

2-4 نموذج العمال

3-الصراع الاجتماعي والنفسي

3-1 الصراع الاجتماعي

3-1-1 الطبقي

3-1-2 الفلاح/الأرض والحلم الاشتراكي

3-2-1 الصراع من أجل البقاء

3-1-4 الصراع بين الأنا وغطرسة الآخر

3-1-5 الصراع بين الماضي والحاضر

3-2 الصراع النفسي

4-القضايا الاجتماعية

4-1 الهجرة

4-2 التحقير والكراهية

4-3 الفقر والجوع

4-4 التشرد والشتات

4-5 التسلط والاستغلال

4-6 التلاحم والتآزر

4-7 المرأة

5-التصوير الواقعي

5 -1 وصف المكان الواقعي

5-2 وصف الأشياء

5-2-1-الملابس

5-2 -2 الأثاث

5-2-3 المأكل والمشرب

توطئة

دعت الواقعية إلى التعامل مع الواقع كمادة خام، فابتعدت عن عوالم الخيال والأوهام، التي لا تعبر عن حقيقة الوجود ومعنى الحياة الحقيقية التي يحياها البشر، فاتجه كتّابها العرب والغرب، إلى تصوير واقعهم الاجتماعي بمختلف ملابساته، وكانت الرواية الأمريكية ضمن الأنشطة الأدبية التي سجلت الواقع، إذ كانت على صلة دائمة به، لتعبر عنه وسط مختلف الآداب العالمية، فكانت قضايا الأجيال الجديدة ومشكلاتها، من أبرز القضايا التي أثارت اهتمام الأدباء الأمريكيين المؤسسين للواقعية "فخضعت الرواية الأمريكية لأثر الدقة في تصوير الواقع، والأمانة في نقله كما هو لزمن طويل، حتى أصبح المزاج الفني الأمريكي في الرواية هو النقل الأمين للواقع"[1]. هذا ما يثبت التصاقها بالواقع وبملابساته.

أخذت الواقعية تنتشر عبر الوسط الأوروبي، وتمتد إلى أوطان عديدة متنوعة إلى أقصى مدى، وباتجاهاتها المتنوعة "لتأخذ بعدها الإنساني، ولتصبح النتاج الشرعي للتاريخ البشري، في تطوره بكل ما يحصل من تناقضات، فاتجه الكتاب الأمريكيون في حلول عام **1875**م نحو الواقعية في الأدب، ووضعت أول نظرية للواقعية الأمريكية على يد **وليام دين هاولز (William Dean Howells 1837-1920)**، وكان له عدة أتباع، وعلى يديه أصبحت هي الاتجاه السائد في الأدب الأمريكي"[2]. فالواقعية شقّت طريقها في النتاجات الأدبية الأمريكية، فكانت رائدة وسائدة مقارنة بباقي الاتجاهات الأدبية.

خص أدباء أمريكا على رأسهم **وليام دين هولز** اهتمامهم الواسع بهذا الاتجاه الأدبي، فأصدر "مجلة هاربر عام **1891**م، فاستخدمها لتكون سلاحا موجها ضدّ الرومانسية الأدبية،

[1]– روبرت سبلر، الأدب الأمريكي (1910–1960)، تر: محمود محمود، مؤسسة هنداوي للنشر، د، ط، 1961، ص 83.

[2]– بيتر هاي، موجز تاريخ الأدب الأمريكي، منشورات وزارة الثقافة، تر: هيثم حجازي، سوريا، دمشق، د، ط، 1990، ص 97.

لأنه كان يشعر أن مثل تلك الأعمال الرومانسية، تخلق رؤى زائفة حول الحياة"[1]، فغلوّ خيال الرومانسي انطلق منه أدباء ونقّاد، مؤسسين بذلك لاتجاه جديد.

توغل الكتاب الأمريكيون في واقعهم الاجتماعي بغية رصده ونقله للعالم، مبتعدين عن خيال الرومانسيين وتزييف أخيلتهم للواقع، وغلبة طابعها الفردي فنجد "**وليام دين هاولز**، بدأ يركز اهتمامه على المظالم الاجتماعية التي نشأت عن الرأسمالية، منذ منتصف الثمانينات من القرن الماضي، وقد سبقت واقعيته المذهب الطبيعي عند **لندن ونوريسو دريزر**"[2]. فسوداوية الواقع الأمريكي استثار الكتاب فانطلقوا منه، مصورين تناقضاته وأحداثه.

عمل "**هولز**" على وضع نظرياته الواقعية موضع التطبيق العملي في روايته مثل "رواية (مثال حديث) عام **1882**م طرح فيها موضوعا أصاب الناس بصدمة وهو موضوع الطلاق... وفي روايته الثانية ارتقاء سيلاس لابام **1885**م، فصور فيها محاولة رجل عادي الفاشلة للانضمام إلى الطبقة العليا في مجتمع بوسطن... أما روايته الثالثة "أخطار الثروات الجديدة **1890**م" وهي قصة إنسان يتعرف شيئا فشيئا على المعاناة الرهيبة للناس الفقراء"[3]. فرواياته تظهر الواقعية الممزوجة بالفن والفنانين التي تخدم فقراء المجتمع الأمريكي.

انتشر وتوسع هذا التيار على يد مجموعة من الشباب الكتاب الذين كانت موضوعاتهم مستقاة من الواقع المعاش، وهذا ما نراه مجسدا في روايات "**إدوارد بلامي**" **(1850-1898 Edward-Bellamy)**، في رواية الالتفات إلى الماضي...**وستيفن كرين (1871-1900 Stephen-Crane)** في روايته ماغي فتاة الشوارع، ووسام الشجاعة الأحمر"[4]. فرواياهم امتصت قضايا الواقع، وكشفت عنها في أعمال ابداعية اجتماعية راقية.

---

[1]- المرجع السابق، ص 97.

[2]- المرجع نفسه، ص99.

[3]- المرجع نفسه، ص 100-101.

[4]- المرجع نفسه، ص 101.

واصل طائفة من الروائيين الأمريكيين أعمالهم والتي تصور الواقع بحقيقته، وبجميع شرائحه، فنجد "روايات **(هاملن غارلاند، 1860-1940 Hamlin Garland)** المليئة بالتعاطف العميق مع الناس العاديين، وكان أدبه شكلا من أشكال الاحتجاج الاجتماعي إذ يحتج في روايته "شوارع رئيسية مطروقة**1891**م على الظروف التي جعلت حياة المزارعين في الوسط الغربي مؤلمة وتعيسة"[1]، ومن ذاك فقد خدم **هاملين** الرواية الواقعية.

هدف الواقعيون الأمريكيون على خلاف نظرائهم في الأقاليم الأوروبية إلى "تصوير روح أمريكا"[2]، ومن ثم فإن مادتهم استقوها من واقعهم الاجتماعي، فظهرت في الأفق طائفة من الكتاب المحدثين همهم الأول أن يصوروا الحياة الأمريكية بكل ما فيها من مزايا وعيوب، "وأبرز روائي هذه الفترة الذين ارتقوا فوق المستوى العادي **جون رودريجو دوس باسوس (John Dos Passos 1896-1970)**، **وجيمس تي فاريل (James T Farrel 1899-1961)**، **وأرنست همنجواي (Ernest Hemingway 1899-1961)**، **و توماس وولف (Thomas Wolff 1900-1988) وجاك لندن (Jack London 1876-1916) ومارك توين (Mark Twain 1835-1910) وجون شتاينبك(John Steinbeck 1902-1968)**"[3]، فرواياتهم انبثقت من رحم الواقع المعيش الأمريكي بكل أبعاده الاجتماعية والسياسية.

مرت أمريكا بظروف سوداوية في سنوات الثلاثين "فالانهيار الاقتصادي الذي حل بأمريكا عام 1929م أدى إلى تدمير السعادة، وحالة الثقة بالنفس اللتين عرفتها أمريكا خلال عصر الجاز في العشرينات، وكان نتيجة ذلك أن فقد الملايين من الأمريكيين أعمالهم، نتيجة دخول أمريكا في عهد الكساد، مما كان يعني دخولها فترة جديدة من الغضب الاجتماعي والنقد الذاتي، وبدأت كتابات **دريزر** ثيودور **(Theodor- Dreiser 1871-1945)**

[1] – المرجع السابق، ص 103.

[2]– روبرت سبلر، الأدب الأمريكي، ص 91.

[3]– طه حسين، دراسات في الأدب الأمريكي، فرانكلين للنشر، القاهرة، نيويورك، د، ط، د، ت، ص 77.

جون دوس باسوس، 1896-1970 john-Doss-Passo و (إبتون بيل سنكلير 1878-1968 Upton Beall- Sinclair jr) تأخذ طابعا يساريا واتجه معظم الكتاب إلى نوع جديد من الواقعية الاجتماعية والطبيعية، حيث تظهر هذه الكتابات نضالات ومآسي الناس العاديين"[1]، فرد كل الكتاب على الأوضاع الاقتصادية تلك، فكانت بنزعة ثورية احتجاجية على الوضع الآسي والمزر.

ظهر في مطلع الثلاثينات كرد فعل على هذا الكساد الاقتصادي "أدب الاحتجاج الاجتماعي، حيث وجدت حركة أدبية بروليتارية ماركسية... ومن الذين لمع اسمهم في تلك الفترة **ميشال غولد**، وقد كان زعيما قياديا في هذه الحركة، وكتب عام (1930م يهود بلا أموال)، لتكون نموذجا يحتذ به الكتاب البروليتاريون الآخرون، حيث يصور في الكتاب الواقع الرهيب لعالم طفولته والشوارع القذرة، والبيوت الفقيرة والعصابات والمعامل وشروط العمل المرعبة، وتعد رواية **(إدوارد دالبرغ 1900-1977 Edward Dahlberg)** بعنوان كلاب القاع ورواية جاك كونروي عام **1933**م بعنوان المحرمون من روايات السير الذاتية في الواقعية الاجتماعية"[2]. فالظروف الاقتصادية انعكست على واقع الحياة الأدبية، كون الأديب يتأثر ويؤثر في المجتمع ومن ثم، راجت الأعمال ذات النزعة الاحتجاجية الاجتماعية.

ارتبطت كتابات واقعية الثلاثينيات بالاحتجاج الاجتماعي الذي نجم عن الكساد الاقتصادي الأمريكي، فجاءت أعمال الكتاب تصف ذاك الواقع، وواقع الأسر الفقيرة فنجد كتابات "**جون شتاينبك** فإنها تمثل محاولة أخرى مشابهة، من أجل التدوين على الورق، فخلال الثلاثينيات كانت شخصياته طبيعية، حيث نراهم مسيرين من قبل قوى كامنة في أنفسهم، وفي المجتمع فيه الخوف، كوارث طبيعية، مفاسد الرأسمالية وشرورها"[3]، فرواياته صورت أحوال

[1] –بيتر هاي، موجز تاريخ الأدب الأمريكي، ص 196.

[2] –المرجع نفسه، ص 197.

[3] – المرجع نفسه، ص199.

المهمشين الكادحين الفقراء، وما يحيط بهم من أوضاع مزرية، من جهة ومن جهة أخرى صور المظالم الاجتماعية التي يتعرضون لها.

تعلقت رواياته بالاحتجاج الاجتماعي في الأدب الأمريكي فنجد "كتاب الثلاثينات أمثال **دوس باسوس وتوماس وولف** و **شتاينبك**، حاول مرارا رسم صورة كبيرة تصور الروح القومية، فنراه من أجل تحقيق هذا، يجمع بين الأسطورة وبين النزعة الطبيعية"[1]، وفي أروع رواية "أصدرها **شتاينبك** عام **1939**م **بعنوان عناقيد الغضب (the grapes of wrath)** نجد أن الشخصيات هي أوسع من الحياة، إنه لا يصف ببساطة تجارب عائلة مكونة من أفراد، ولكنه يروي قصة مأساة قومية كبرى من خلال تجارب عائلة واحدة"[2]، وبذلك تكون واقعيتهم تعاملت مع الواقع الاجتماعي بطريقة واعية، ومنظمة، فترجمته وهاجمت العنف والعنصرية، وأحداث التمييز، كما هاجمت القوى الكبرى التي قسمت الناس إلى طبقات، فعبرت تلك الأعمال عن الوضع السائد.

اتصلت الواقعية بالحقيقة الإنسانية، فنزعت إلى حياة الإنسان وما يحيط بها، هذا المنزع الذي قد لا يختلف فيه المشرقي والمغربي بل الغرب والشرق، ومنه سعى الكتاب إلى الاعتماد على هذا التيار الواقعي الاجتماعي في تقديم رواياتهم لتقديم صورة موسعة للمجتمع، أو الحياة في حقبة معينة.

تتلاقح الآداب وتتأثر فيما بينها، ولقد "شهد القرن 19م حركة احتكاك ملحوظة بين العرب والغرب نتيجة حملات هذا الأخير على المناطق العربية، وشهد الاحتكار أصعدة سياسية وثقافية وأدبية، وتأثرت الآداب العربية عامة والروائية خاصة بهذا الاحتكاك، وشكلت ترجمة الأدب الروائي، الغربي أول ملامح هذا التأثير ومهدت الطريق لظهور روايات ذات

[1]– المرجع السابق ص 200.

[2]– المرجع نفسه، ص 201.

طابع حديث"[1]، ففكرة التأثر بالآداب الغربية والتلاقح، سهلت انتقال آداب الغرب في الوسط العربي.

انتقلت الآداب والاتجاهات الفكرية الغربية إلى البلدان العربية كافة مثل (مصر، الجزائر، فلسطين، لبنان، سوريا...) هذه الأخيرة التي سهلت تأثرها بالتيارات الأدبية الغربية عوامل عدة منها "الدور الكبير الذي قام به أدب المهجر، فمن بين قوافل السوريين واللبنانيين الذين هاجروا إلى الأمريكيتين، هربا من جور الأتراك، وطلبا للرزق منذ مطلع هذا القرن"[2]، وقد وجد التطور الأدبي والفكري الذي لامس حياة المجتمع السوري في شتى مظاهره تعبيره في النقاشات الأدبية الغنية، التي انغمس فيها كل الأدباء على مختلف اتجاهاتهم وميولاتهم.

ساهم عامل الترجمة بدوره في تسريب وزحف الآداب الغربية، في الأوساط العربية والسورية بوجه خاص، فظهرت عدد من دور النشر "التي تسابقت على ترجمة عيون الأدب العالمي، وقد عرف القراء أسماء الشعراء والكتاب الغربيين مثل **جي دي موباسان، إرنست ميلر همنجواي 1899-1961)، (لويس أراغون Louis Aragon 1897-1982)، (فرانس كافكا Franz kafka 1883-1924)** ، **(ولويجي بيراندلو Louigi 1867–1936 Pirandello)** والمتتبع للأعمال المترجمة، آنذاك يلاحظ أن معظم روائع الأدب الروسي قد ترجمت في الخمسينات، وظهرت سلسلة أعمال روائع الأدب السوفييتي، وأصبح القراء السوريون عشاقه يطّلعون على أدب **ألكسندر بوشكين، ونيقولاي غوغول، وفيودور دوستويفسكي، وإيفان تورغنيف، وبوريس باسترناك"[3]**، فأعمال هؤلاء أصبحت محل قراءة ودراسة بشغف عربي سوري ما زاد حدة التأثر، وانعكاسه في أعمالهم وأفكارهم.

---

[1]– حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، دار بيروت الكبرى، بيروت، ط1، 2012، ص 733.

[2]– سيف الدين القنطار، الأدب العربي السوري بعد الاستقلال، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، د، ط، 1998، ص 21.

[3]– المرجع نفسه، ص 38.

شاركت عوامل كثيرة في سحب الآداب الأوروبية في القطر السوري "فتزايد التواصل بين القراء والأدباء السوريين وبين الأدباء العرب في الأقطار الأخرى... وظهور التجمعات والروابط والنوادي الأدبية والثقافية... وانتشار التعليم واتساع قاعدة المثقفين والمهتمين بالأدب وإشاعة الديموقراطية في الفترة (1954-م1958)، ساهم في النشاط الثقافي والأدبي"[1]، فهذه الروافد ساهمت في تغذية الحياة الأدبية السورية وإغنائها أكثر بالآداب الغربية والتأثر بها مثل باقي الآدب العربية.

تصاعد تيار الواقعية في الأدب السوري "بتأثر عاملين هامين، أولهما تعاظم نفوذ هذا التيار بعد الحرب العالمية الثانية على الصعيد العالمي، وثانيهما تلاؤم هذا المذهب مع المرحلة التاريخية التي تعيشها سوريا، فالحاجة إلى الواقعية كانت تنبعث في شتى الحياة المختلفة، فواقعية في السياسة، وواقعية في الفكر وواقعية في الأدب وواقعية في الفن"[2]، فالواقعية السورية انتعشت في ظل نتائج الحرب العالمية الأولى من جهة وعواقبها على البلدان العربية، فتوغلت في مجالات الحياة السورية بعد ذلك.

تطورت الرواية السورية الفنية في "مرحلة ما بعد الاستقلال نظرا لحالة الفراغ السياسي والاجتماعي، ونتيجة الفقر والجوع توجهت النخبة الأدبية إلى الفن الروائي، محاولة التخلص من الفوضى والضعف، ونهضت الرواية الحديثة في مرحلة الستينات، وازداد الانتاج الروائي بشكل ملحوظ نتيجة زيادة انفتاح المجتمع على الأدب العالمي، وقد أثرت التيارات الفكرية المختلفة التي ظهرت في الساحة السورية على توجهات الرواية الحديثة والقصة، لذلك كانت موضوعات النضال والكفاح، وذكرت بطولات الثوار ضد المحتل حاضرة بقوة في الرواية، وكذلك ممارسات المحتل... كما لا يخفي أثر الحالة الاجتماعية والاقتصادية في تلك الفترة

[1] -المرجع السابق، ص39.

[2] -المرجع نفسه، ص 63.

على الرواية"[1] فكل ذلك انعكس في جملة من الأعمال الابداعية البارزة والتي تظهر تأثرهم وتأثيرهم بمحيطهم الداخلي والخارجي.

اختارت الرواية السورية الواقعية كإحدى الاتجاهات الأدبية التي عكست الواقع السوري، داعمة كتابها على تصوير ونقل الواقع، فجاءت أعمالهم عاكسة لهموم وقضايا مجتمعهم، ومسجلة لوقائع وأحداث واقعهم السياسي والاجتماعي ومثلت الرواية الواقعية إلى درجة كبيرة الواقع والتصقت به فاختارت "الواقعية الجوانب السلبية في المجتمع، وركزت على القيم الفاسدة والمختلفة وقدمت صورة عن الواقع الممزق والمسحوق، وحاولت معالجة الواقع من خلال نقد جوانبه المختلفة"[2]، فاستطاعت الرواية الواقعية الولوج بقوة إلى داخل الواقع السوري، ففضحت بشكل كبير عيوبه، كما أنها تناولت قضايا ذات أبعاد متعددة اجتماعية وسياسية.

تتواصل الأعمال الروائية الواقعية؛ بظهور عدة أعمال أدبية قريبة في بنائها الفني من التسجيلي، تطرقت إلى الموضوعات الاجتماعية بالدرجة الأولى "فالسمة العامة للأعمال الروائية التي ظهرت خلال فترة الخمسينات هي الواقعية فالرواية السورية، حرصت على تجسيد الحياة في المجتمع السوري و شخوصها وحوادثها وقضاياها وإبراز الطابع المحلي"[3] فهذا يظهر استقاء الرواية الواقعية مضامينها من صلب الواقع السياسي والاجتماعي السوري، فراجت أعمال روائية تنحو هذا المنحى بنزعة اجتماعية ونجد ذلك "عند الروائية **وداد السكاكيني** في روايتها الحب المحرم 1952م، ورواية أزهار الحزن **لفاضل السباعي**، ورواية مكاتيب الغرام **لحسيب الكيلاني** 1956م، إذ نجد تشابها في مجمل الروايات الواقعية من حيث الموضوعات

[1]– مسعود دالبوداك، التيارات الحديثة في الرواية السورية (1946–1967)، مجلة إلاهيات، جامعة دجلة، تركيا 1021 ،2019 ص 212.

[2]– المرجع نفسه، ص 217

[3]– سيف الدين القنطار، الأدب العربي السوري بعد الاستقلال، ص 288.

التي تناولها الكتاب في أعمالهم"[1]، فتعاملت تلك الأعمال مع مشاكل وموضوعات سياسية واجتماعية ذات أبعاد قومية محلية سورية.

أضحى الاتجاه الواقعي الاجتماعي مسيطرا في القطر السوري " في سنوات الستينات بصورة متوازية مع تنامي التيار الوجودي من جهة وانتشار الأفكار الماركسية من جهة أخرى، ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية، فارتبط الأدب بالواقع برباط مرجعي والكاتب الواقعي، يرى أن الكلمات قادرة على التعبير على الواقع المعيش للناس، وأن هناك تطابقا بين الكلمات والواقع"[2]، فالتصاق الأدب بالواقع رسخ جذور الواقعية في الأدب السوري الذي تزامن مع ظهور تيارات أخرى كالوجودية، ففضل الكاتب الواقعي السوري المنحى الواقعي لأنه وجد فيه ضالته من حيث التعبير عن واقع كل سوري وما يحيط به.

استتب أمر الواقعية الاجتماعية في الرواية السورية الحديثة "بعد نهاية الحرب الثانية حتى وقوع كارثة يونيو 1967م تقريبا، وقد شهدت ازدهارا فنيا لافتا، ويعود ذلك إلى أسباب عديدة منها زيادة الاهتمام بهذا الشكل من التعبير النثري والإيمان بقدرته على الخلق والتوصيل... وأن الكتابة السردية الواقعية الحديثة في سوريا، اهتمت بالقضايا والموضوعات الوطنية والقومية والاجتماعية"[3]، فالخطاب الواقعي الاجتماعي السوري منذ بدايته غلّف بالقضايا الاجتماعية والسياسية والموضوعات الوطنية، وفق الواقع السوري ومقتضياته الراهنة. فعالج الأدباء السوريون موضوعات من واقعهم الاجتماعي والسياسي فأنتجت أعمال روائية تعكس ذلك، ومن جملة الأدباء البارزين في تلك الحقبة "**حسيب كيلاني، جورج سالم، وليد**

[1] – مسعود دالبوداك، التيارات الحديثة في الرواية السورية، ص 212

[2]– عبد المجيد الأندرابي، حنا مينا والرواية الواقعية في سوريا، مجلة أُقلام الهند، نيو دلهي، السنة التاسعة، العدد 2، أ فريل 2024، ص 4.

[3]– المرجع نفسه، ص 02.

إخلاص، فارس زرزور، مطاع الصفدي، شوقي بغدادي، كوليت الخوري، بديع حقي وحنا مينا"[1].

تمثل روايات **حنّا مينا** "تجربة متكاملة يرصد بها جذور الواقع، ويتبع بها حركة تطوره، ويرهص بمجتمع جديد، يعيد للإنسان إنسانيته التي سلبها المجتمع الطبقي المتناحر، القائم على استغلال الإنسان، وهو ينطلق في رواياته من مفهوم الإنسان، يتمثل في كونه كائنا طبقيا"[2]، فهو يركز على الطابع الإنساني العميق، التي يقيمها الأدب مع الواقع حيث يقول :"في البدء علي أن أقول ما أعتقد وما أثبتته التجربة الروائية التي عشتها، وهذا الاعتقاد هو أنه لا شيء يدخل الذات أو ينعكس فيها، ويخرج منها بنفس الشكل الذي دخل الذات كمعمل داخلي كيميائي، يمزج العناصر الواردة إليه ويطورها بطريقة أخرى، ولهذا قلنا وسنظل نقول: "أن الانعكاس عملية معقدة بأكثر مما يتصور المرء للوهلة الأولى"[3]، **فحنّا مينا** يأخذ بنظرية الانعكاس الماركسية، ولكنه يؤكد أن هذا الانعكاس لابد أن يمر على غربال الذات البشرية.

اشتغل المتن الأدبي العربي عامة والسوري خاصة في السنوات الأخيرة، على إنجاز نص أدبي ينطلق من النكبات والويلات التي حلت بالأمة العربية والإسلامية، بدءا من الغزو الأمريكي للدول المجاورة، فجاء الأدب آخذا على عاتقه نقل صورة واقعية عن مأساة الشعوب ومنه الشعب السوري، وعبر **حنّا مينا** عن تلك المأساة كونه "روائي واقعي ولنا نحن الذين نكتب في النقد الأدبي، أن نرى أشكال تجليات الواقعية ومنجزاتها في رواياته"[4]، فقد أطلقت رواياته العنان لمعالجة موضوعات الواقع ومشاكله الإنسانية المتعددة.

---

[1]– مسعود دالبوداك، التيارات الحديثة في الرواية السورية، ص 212.

[2]– محمد هادي مرادى، محسن خوش قامت، دراسة تحليلية لرواية الثلج يأتي من النافذة لحنا مينا، مجلة إضاءات نقدية، السنة 2، العدد 8، كانون الأول، 2012، ص 120.

[3]– المرجع نفسه، ص 120.

[4]– محمد دكروب، حنّا مينا، حوارات وأحاديث في الحياة والكتابة الروائية، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1992، ص 8.

تعد الرواية الواقعية السورية في فترة الخمسينات من الانتاجات التي عكست الحياة ومشاكلها، وعبرت عن قضايا المجتمع وطموحاته، ودعّمت آمال الطبقة الكادحة، وقدّمت ذلك للعالم والواقع الاجتماعي، منها روايات **حنّا مينا** "التي غطت شطرا مهما من تاريخ سوريا القريب...واستعرضت مرحلة الاحتلال الفرنسي لسوريا، ورسم كيف تمرد الفلاحون على بعض الاقطاعيين"[1]، كما أن أدبه "تميز بالواقعية من جهة والتزام قضايا الطبقة الفقيرة المستغلة، والبائسة في آن واحد، وضمّن هذه الرؤية صور كل الصراعات والتغييرات الاجتماعية واستخدم أساليب الرمزية الرومانطيقية، فضلا عن بعض التقنيات الحديثة الشائعة في السرد الروائي، وسعى إلى التجديد بتجديد واقعيته بحيث لا يفترق عن هذه الواقعية"[2]، فالظروف السياسية والاجتماعية التي عاشتها بلاده، وعاش في كنفها جعلت طبيعته الروائية تفرز أعمالا تشع بواقعية وبانتماء اجتماعي سوري.

يفضي بنا الطرح السابق النظري إلى تأكيد وفرة انتاجاته الروائية ذات المنحى الواقعي الاجتماعي "فروايات حنّا مينا الواقعية، اشتهرت بجمالها وكمالها في الفن الروائي والتي تجذب القارئ جذبا عميقا وهو المبدع العربي السوري، الذي قدم لنا أربعين رواية فتحت للرواية السورية آفاقا واسعة لتمتد وتنتشر في أغلب أرجاء الوطن العربي، وأحس أغلبهم وبخاصة الطبقة الفقيرة، فرواياته تحكي واقعهم وكاتبها عايشهم لحظة بلحظة"[3]. فرواياته تعكس جوانب متنوعة من الحياة، إذ تبنّت واقع الإنسان السوري والعنف الثوري والقهر الاجتماعي، والمأساة والآلام التي عانى منها الشعب السوري إبّان الاحتلال الفرنسي.

يأتي الروائي **حنّا مينا** في مقدمة الروائيين السوريين الذين رصدوا الواقع السوري، وعرضوا مشاكله وقمع وقهر المستعمر، و"تعد رواية المصابيح الزرق الصادرة عام 1954م والتي كتبها

---

[1]– مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنّا مينا (حكاية البحار، الدقل، المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د، ط، 2011، ص 14.

[2]– المرجع نفسه، ص 15.

[3]– عبد المجيد الأندرابي، حنّا مينا والرواية الواقعية في سوريا، ص 4.

حنّا مينا على مدى ثلاث أعوام وكان ينشر أجزاء الرواية ويعرضه لرياح النقد... والرواية تصور الحياة في مدينة اللاذقية خلال الحرب العالمية الثانية، بينما كانت سوريا تحت الانتداب الفرنسي"[1]. وقد كان أثر الحرب على الحياة البشرية والمجتمعات محورا هاما من محاور الكتابة لدى كبار الكتاب العرب والغرب، لذا كان محورا جوهريا لروايته.

تركز دراستنا على عملين أدبيين مختلفين إحداهما يمثل الرواية الأمريكية والمتمثل في رواية عناقيد الغضب **لجون شتاينبك** والآخر يمثل الرواية السورية والمتمثل في رواية المصابيح الزرق **لحنّا مينا**، ونحاول من وراء دراستهما إماطة اللثام عن الواقع الاجتماعي والسياسي الذي كان شعباهما يرزحان تحت وطأته، كاشفين عن حيثيات بيئتهما التاريخية والاجتماعية والسياسية والواقعية ومآسي ومعاناة شعبيهما، في إطار التأثر والتأثير.

يحيلنا مضمون الروايتين إلى معالجة القضايا الاجتماعية والواقع الاجتماعي لكل بلد، فمن ورائهما نشعر من خلال صوت الكاتبين، أنهما وقعا في براثين واقعهما وإن ذاك كان نتيجة لظروف واقعية قاهرة، وهذا يقودنا إلى فكرة تشترك فيها الروايتان المدروستان، ومن هنا أصبحت الواقعية الاجتماعية مسوغا شرعيا لدراستهما وفق ما ترومه هذه الواقعية، وما تؤطره كخصائص وتيمات لها، إذ نضع سمة الالتزام بالواقع السياسي والاجتماعي في مستهل الدراسة.

1-الالتزام بالواقع السياسي والاجتماعي

عانت أمريكا ظروف اقتصادية مزرية "فخلال شهر محموم حدث فيه انهيار البورصة في أكتوبر **1929**م وانخفضت فيه الأسهم في بورصة نيويورك بمعدل 37% وعانت أمريكا طيلة اثنتي عشرة سنة بعدها من كساد اقتصادي حاد وانخفض مقياس قيمة الأسهم لصحيفة نيويورك، وتدهور الدخل الفردي بما يزيد عن 50% بين عامي (1929 و1932م)، كما بلغ معدل البطالة حوالي 15% عام 1932 وبلغ عدد العاطلين 13 مليون، وفي عام 1919 كان سعر بوشل القمح 216 دولار، لكنه هبط إلى 38 سنتا، ثم هبط إلى حوالي خمس سنتات

[1]- سيف الدين القنطار، الأدب العربي السوري بعد الاستقلال، ص 279.

للرطل، وارتفع سعر القطن حوالي 42 سنتا، وفيما بين عامي (1930 و1934) بيع ما يقارب من مليون مزرعة مرهونة ضاعت على أصحابها، وتعرضت طرق المعيشة الزراعية التقليدية للخطر الجسيم طيلة فترة الكساد، وعندما تولى السياسي **فرانكلين روزفلت** منصب الرئاسة في مارس **1932** كانت أربعة أخماس البنوك في البلاد مغلقة، ويوشك النظام المالي إلى الخراب، فكشف الانهيار عن عدم سلامة الأعمال الرئيسية في البلاد، وكان أشد الأمر ضررا قدرة قطاع الأعمال على الاحتفاظ بمستوى الأسعار وجني الأرباح مع خفض الأجور، مما أدى إلى أن يذهب ثلث دخل الفرد في البلاد إلى 5% فقط من السكان"[1] وتراكم رأس المال واختلال توزيعه في العشرينات عن تضخم الأرباح وضخامة العائد والتوفير الكبير في الضرائب بالنسبة للأغنياء، كما أن الوفرة المالية الكبيرة التي أعقبت ذلك أدت إلى عهد من المضاربة المحمومة وفي نفس الوقت أدت كثرة المدخرات المفرطة إلى تدهور الطلب، ومن ناحية أخرى "اتسم الاقتصاد بالانخفاض وارتفاع الأسعار، وتركز رأس المال والاحتكارات مقارنة بضعف تطبيق اللوائح المضادة للاحتكارات وتشكل نقابات العمال الواسعة النطاق، وباختصار انعدام وجود أية آليات حكومية لمواجهة المظالم الاقتصادية".[2] ما يوحي باضطراب الوضع الاقتصادي الأمريكي، والذي عادت نتيجته بالدمار على الفلاحين والأسر البسيطة.

ابتدأ الكساد الاقتصادي الكبير في "ألمانيا وزحف إلى أوربا وطال آسيا ثم امتد إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وبين ليلة وضحاها أغلق خمسة آلاف مصرف وأصبحت الأزمة دولية، وقد تزعزع الاقتصاد العالمي بين عامي (1929 و1933م)، فابتدأت البنوك الكبيرة تبتلع البنوك الصغيرة، وفي ذلك يقول **ستالين**:"سيطرة الشركات الرأسمالية الكبيرة على الأسواق

[1]– فنســـنت. ب. لبتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر": محمد يحي، المكتب الأعلى للثقافة، د ط، د ت، ص21–22.

[2] – المرجع نفسه، ص22.

مما اضطر إلى إغلاق الشركات الصغيرة وإخراجها من السوق، فعمت البطالة وكثر الإفلاس فانهارت أسواق البورصة".[1] تلك الأوضاع مزقت ونخرت أمريكا وأجزاء أخرى منها.

جاءت رواية **جون شتاينبك** عناقيد الغضب "مركزة اهتمامها على المظالم الاجتماعية التي نشأت عن الرأسمالية منذ منتصف الثمانينات من هذا القرن، فقد تعرضت لظروف الحياة التي سادت في أمريكا في السنوات العشر الأولى من هذا القرن، فيعرض **جون شتاينبك** عرضا مسرحيا (كارثة الأوكي) أو الفلاحين في الغرب الذين فقدوا مزارعهم، فروايته "تمخضت عن واقع اجتماعي وسياسي مأزوم، محملة بوعي التنديد بقضايا واقع أمريكا، ناشدة بطابعها الالتزامي والنضالي، وللكشف عن بشاعة النظم السياسية الديكتاتورية ومآسي المجتمعات المدقعة والمقموعة، فروايته مفتاحا لعهدها وتاريخا ملحميا لبعض الوجوه لسنوات الأزمة الغربية الزراعية."[2]

بدأت أزمة الكساد الاقتصادي في الثلاثينات في الجنوب وعمت أمريكا، كلها دفعت لتأليف هذه الرواية الهامة لتصوير التأثيرات المدمرة للكساد الأعظم في الثلاثينات.

قال عنها المخرج **جون فورد:** "لو لم يكتب **شتاينبك** رواية عناقيد الغضب لكان كافيا لنستفيق على سراب الحلم القديم، وقال عنها كاتبها: "لقد فعلت كل ما في وسعي لأحطم أعصاب القارئ إلى أقصى حد ذلك أنني لا أريده أن يكون راضيا".[3]

صدرت روايته **the Epape of wrath** عام 1939م ونحت الكاتب عنوانها باقتراح من زوجته (كارول) في إشارة إلى قصيدة للشاعرة الأمريكية **جوليا Julia Word howe** بعنوان (معركة النشيد من أجل الجمهورية)، فمنزلة الرواية في عصرها تعود إلى تعرية الحقيقة القاسية كما يقولون وكشف زيف الحلم وأكذوبة (الإلدورادو**Eldorado**)، ويقول جون عن روايته في إحدى إجاباته عن تأثير الماركسية في كتاباته: "رواياتي تقوم على قضايا ذات صلة

[1]– مقبل الميلغ، رواية مقبرة العظماء، د ط، د ت، ص164.

[2]– روبرت سبلر، الأدب الأمريكي (1910–1960)، تر: محمود محمود، مؤسسة هنداوي، د ط، د ت، ص51

[3]– عبد الرزاق السومري، جون شتاينبك صوت الأرض والقساوات، http://wt3.anfasse.org//2020.

بالإصلاحات الاجتماعية، إنها قصص الإنسان لا غير" **(The novels of the them of social reforme are not politicaltreaties, but they are first and foremost humain stores.)**[1]

توضح باختصار التزامه بواقعه وبظروفه القاسية التي واجهت العوائل المهاجرة في عام الانتكاسة، كما تكشف ولعها بالأرض ورفضها للفساد، الذي نتج من النظرية المادية وإيمانه بقدرة الإنسان على التغلب على بيئته القاسية وبتنافس معاناة الطبقة الفقيرة، وتشردها بسبب الضغوط الاقتصادية ورفض البنوك إنقاذ الأراضي، وإجبار المزارعين على ترك مزارعهم، فغادر الآلاف واتجهوا غربا إلى كاليفورنيا ظنا منهم أن كاليفورنيا أرض الوظائف والتلال الخضراء ووديان وأشجار الفاكهة، فقطعوا آلاف الأميال بحثا عن حياة أفضل.

يعالج مضمون الرواية السياسي الصارخ والقائم ضد الرأسماليين والاقطاعيين والدولة المتسلطة وكل رموزها، بل وينقل الرسالة السياسية التي وقفت مع المعدمين ضد المستغلين وأصحاب المصالح والبنوك "**البنك هذا الغول لا بد له من الربح طول الوقت، لا يمكنه الانتظار سيموت، لا الضرائب شيء آخر، ولكن الغول يموت إذا توقف عن النمو**".[2] فالأحداث السياسية حقيقية وقلم **جون شتاينبك** الملتزم كان تسجيليا وتلك سنوات الكساد الكبير، كانت منبع الرواية منطلقة من الطبقة السياسية وما تعانيه.

أظهر السارد في كتابتها "تحولا عن خيبة الأمل، حيث عرض فيها صورة كلية للأوضاع الاجتماعية والإنسانية، وتضمنت إيمانا بإمكانية العمل الجماعي في تلك الفترة فترة الكساد الاقتصادي التي انتشرت فيها التغيرات الاجتماعية، أن يأخذ عدد من النقاد بعين الاعتبار علاقات الأدب بالمجتمع والسياسة، فقاموا بتقسيم الكتب على أساس ثابت باعتبار انعكاسات

[1] – عبد الرزاق السومري، جون شتاينبك صوت الأرض والقساوات، 2020//http://wt3.anfasse.org

[2] – جون شتاينبك، عناقيد الغضب، ص50

المجتمع أو تعبير عن الحقيقة الاجتماعية".[1] فروايته فحواها اجتماعي ملتزمة بقضايا مجتمعه مركزة على الطبقات الفقيرة الكادحة.

التزم **جون شتاينبك** في روايته بوصف سوء أحوال العمال المزراعيين، الذين كانوا يئنون تحت وطأة الكساد الاقتصادي الذي اجتاح أمريكا في الثلاثينات عقب كارثة 1919م المالية، وركز الروائي على فئة عمال (التراحيل) الذين نزحوا من مختلف الولايات خاصة أوكلاهوما ،بحثا عن العمل في كاليفورنيا ذات الأراضي الخصبة، فوقعوا في براثن كبار الملاك وممثليهم الذين استغلوا أولئك العمال أسوأ استغلال واستثمروا جهودهم لقاء مبالغ قليلة، حتى أن الكثير منهم ماتوا جوعا، "وقد تجهز المؤلف لكتابة روايته بأن صاحب العمال في حياتهم وتجوالهم بحثا عن عمل عدة سنوات، وقد أثارت الرواية عند صدورها عاصفة من الغضب والاحتجاج على كاتبها من الأثرياء والإقطاعيين إلى الحد الذي جرى إلى إحراق نسخ من الكتاب في عقر دار الروائي وهي بلدة ساليناس بكاليفورنيا، لكن الرواية دفعت أيضا أعضاء الكونجرس الأمريكي إلى إجراء تحقيقات أبدت صحة ما رواه **شتاينبك** عن أحوال العمال وأدت إلى سن تشريعات جديدة لتحسين أوضاعهم والحفاظ على حقوقهم، وقد لاقت الرواية بعد ذلك تقدير المجتمع".[2]

يوثق **جون شتاينبك** بهذا العمل الأوقات الصعبة التي مر بها الشعب الأمريكي أثناء فترة الكساد، من خلال الأحداث الصعبة التي مرت بها العوائل الأمريكية المهاجرة، كما تصور الرواية اضطهاد المزارعين للمستأجرين الفقراء من قبل مؤسسات الميكنة الزراعية، فهو يصور الظلم والمصاعب التي يواجهها هؤلاء المزارعون على أيدي ملاك الأراضي والأثرياء الجشعين، بالإضافة إلى أن (عناقيد الغضب) هي أيضا قصة صراع الإنسان ضد البيئة، حيث أن الأسر التي تصورها الرواية قد اضطرت إلى الفرار من ظروف الجفاف، التي عانت منها الأراضي

[1]– نخبة من الأساتذة المختصين، تاريخ الأدب العربي، دار طلاس، دمشق، ج2، د ط، ص769.

[2]– ماهر البطوطي، قاموس الأدب الأمريكي، ص118

الزراعية بعد أن أجبرتهم الشركات الكبيرة على ترك أراضيهم، فجمع المزارعون أسرهم وممتلكاتهم متجهين إلى ولاية كاليفورنيا، لكن من المؤسف لم يجدوا هناك حياة أفضل تنتظرهم وعليهم الكفاح ضد مصالح الشركات الكبيرة من جديد.

كشفت رواية (عناقيد الغضب) أيضا عن الصعوبات التي يواجهها الفقراء ومن لا أرض له، ودافعت بشكل مقنع عن الحاجة إلى تنظيم للقوى العاملة في شكل نقابات عندما كان يستعد لنشر الرواية قال **جون شتاينبك:** "أريد أن ألطخ بالعار الأوغاد الجشعين المسؤولين عن هذا الظلم، ومن هنا يتضح أن روايته اجتماعية سياسية توضح المصاعب والاضطهاد الذي عانى منه المزارعون وتناصر العمل الجماعي من قبل الطبقات الدنيا، كما أن الرواية تنتقد بشدة النظرة القصيرة للبنوك والمؤسسات العملاقة التي تتبع سياسة الربح بكل الطرق، مما يؤدي في النهاية إلى انتشار البطالة بين الطبقات العاملة الفقيرة ومن ثم العوز والحاجة".[1]

تلتزم روايته الحديث عن أوضاع العوائل المهاجرة التي سافرت غربا بحثا عن حياة أفضل و بعيدا عن جشع الشركات وملاك الأراضي الأثرياء الذين لا يرحمون ويفعلون أي شيء من أجل الربح، وبسببهم يعيش المزارعون حياة صعبة يرثى لها بالكاد، فالظروف التي يواجهونها مروعة، والمظالم التي يعانون منها على أيدي الشركات الاحتكارية الكبيرة وظلمهم واستغلالهم للفئات الفقيرة، طالما لا توجد منظمات أو نقابات تمنع من فعل ذلك، ومن تلك الأجور الضعيفة غير العادلة والتي لا يستطيع المزارع إعالة أسرته وشراء الطعام بعد يوم طويل من العمل، ومع ذلك استمر انخفاض أجر العامل على هوى مالك الأرض و في ذلك يقول السارد:"**إنهم يجمعون القطن كلهم حتى الأطفال والجد، ويجمعون النقود حتى يمكن أن ينطلقوا إلى الغرب، في نيتهم شراء سيارة والذهاب إلى الغرب حيث المعيشة سهلة لايوجد شئ هنا**".[2] فالروائي أظهر في روايته التزامه بواقعه السوداوي الذي كانت ترزح تحت وطأته الفئات الكادحة البسيطة.

---

[1]- محمد زكريا توفيق، الالتزام الاجتماعي (عناقيد الغضـــب) الحوار المتمدن (المحور الأدب والفن)، العدد 6828، على الموقع: www.alhiwar.org.debat/show.art.asn710684، اطلع عليه بتاريخ: 2021/03/11.

[2]– جون شتاينبك، عناقيد الغضب، ص70.

عكست روايته التزاما عميقا بآلام العمال المزارعين، هؤلاء الذين اضطروا للكفاح بشكل متواصل وعنيد ليقتربوا من وهم الحلم الأمريكي حلم الحياة المرهفة، ومن خلال هذا الصراخ القاسي يبرز الروائي **شتاينبك** الكرامة الكاملة في نفوس الفقراء والمضطهدين، مُصرًا على التعاطف مع أبطاله في عالمهم القاسي المذل الساحق لإنسانيتهم، **فشتاينبك** بروايته كان ملتزما اجتماعيا ومعنى بالكفاح الإنساني العنيف ضد الفقر والظلم والإجحاف، وتسليط الضوء على الجانب الآخر الأكثر إظلاما بحجة التطور والتحسين.

نقارن ذلك برواية المصابيح الزرق **لحنا مينا**، نجده هو الآخر التزم بواقعه السياسي منطلقا منه في روايته، "فبعد الحرب العالمية الأولى عام 1918م سقطت الولايات العربية التي كانت تحت السلطة العثمانية بأيدي دول الحلفاء، وكانت سوريا ولبنان من نصيب فرنسا بموجب اتفاقيات سايكس بيكو التي وقعتها مع بريطانيا عام 1916م، وجاء الانتداب الفرنسي وفي نيته تجزئة حصته من بلاد المشرق على أساس طائفي، ووضعت المنطقة تحت الانتداب الفرنسي والبريطاني عام 1920م، وتوافق دول الحلفاء (بريطانيا، فرنسا، إيطاليا وروسيا) على تقاسم دويلات الدولة العثمانية بعد هزيمتها، فامتدت مرحلة استعمارية طويلا منذ القرن 18م، والتي شهدت زحف أوربا متواصلا على أراضي الدولة العثمانية من سائر الجهات".[1] فالاستعمار وسياسته امتد للبلاد العربية وتمزيق وحدته.

سلخت فرنسا "أجزاء من حلب ومنحتها لتركيا عام 1921 ثم منحت فرنسا مسارات لتركيا في منطقة أنطاكيا، هذا ما قلص مساحة سوريا والحدود التركية، ثم تنازلت نهائيا عن الإسكندرون وأنطاكيا لتركيا عام 1939، وفي عام 1920 شرعت فرنسا بتقسيم ما تبقى من سوريا إلى أربعة كيانات مذهبية وعمدت إلى جزأرة سوريا واكتمل جلاء الجيش الفرنسي عن سوريا في 1946م".[2]

[1]– كمال ديب، تاريخ سوريا المعاصر من الانتداب الفرنسي إلى صيف 2011، دار النهار، بيروت، ط1، 2011، ص37–38.

[2]– المرجع نفسه، ص43.

انطلق التزام الروائي **حنا مينا** من الأحداث السياسية الاستعمارية لواقعه، وعدت روايته واقعة اجتماعية مصورة البؤس السياسي العربي، فعكفت على تعرية مظاهر الاستبداد الاستعماري وتجاوزات الطبقات الرجعية الحاكمة للغرب، داعية إلى تغيير الأوضاع، فصورت موضوع تسلط وقمع الحريات الفردية والجماعية في فترة الاستعمار الفرنسي "الذي تعود أصوله إلى سياسة الدولة المنتدبة من (1920 إلى 1946م)، وهي فترة حرص الحكم الفرنسي من خلالها على إحكام سيطرته على جميع أطياف المجتمع السوري".[1] فجاءت روايته موثقة ومفصلة في تقديم الواقع السوري آنذاك والقمع الفرنسي الذي تعرض له المجتمع السوري.

صور لنا الروائي في روايته المعاناة التي كان يتلقاها السوريون وبشاعة الانتداب الفرنسي، وفي ذلك يقول الروائي: "**جاء بالكثير من الناس أخلاطا، ويسر لهم سبل النهب والثراء، واستدعتهم القيادة حينما اندلعت الحرب وموطنهم اللاذقية.**"[2] فروايته صورت وحشية فرنسا وتدافع عن سوريا ملتزما بقضية واقعه، فأظهر من خلالها لشخصيته الوطنية الثائرة والمخلص للوطن، وصور كل أنواع الظلم والاستبداد ومظاهر العبودية وكشف عن أهم المجازر التي ارتكبتها فرنسا.

تحدث الروائي **حنا مينا** في روايته عن آثار الانتداب الفرنسي (الحرب) وما أحدثته من تغيير في قلوب الناس، فقد أخذت عشرات الآلاف من الضحايا، فحركت مشاعر الروائي فعبر وتأسف عن هذه الأحداث وكشف بشاعته، ومن روايته يظهر مدى الوعي والتزامه السياسي، فذكر الروائي في قوله: "إن الحدث الواقعي بالضرورة ما دام الواقع أساس الأحداث، وما دام لا شيء يخرج من لا شيء، إن هذا الحدث لا تشفع له واقعيته إذا لم ينعكس انعكاسا فنيا ويصاغ بعد ذلك صياغة فنية يقدم دليلا جديدا مع كل عطاء جديد".[3] ومن ذلك فرواية

---

[1]- أغناطيوس غوتيريث دي تيران، أدب السجون وتداعيات الثورة السورية (الالتزام المجدد مقال)، جامعة أوتونوما، مدريد، ص47.

[2]- حنا مينا، المصابيح الزرق، للهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د ط، 2002، ص31.

[3]- حنا مينا، الرواية والروائي، دار البعث، دمشق، د ط، د ت، ص36.

(المصابيح الزرق) تصور اليأس والعذاب والموت وقمع المستعمر بوحشية للمتظاهرين الذين خرجوا من أجل المطالبة بالحرية والعدالة.

جسدت روايته صورة الوطن المغتصب والأعداء والحرب وما أفرزته على الوسط السوري من مصاعب وظروف سيئة، فروايته انفجرت من الواقع السياسي والاجتماعي ومن جراء معاناة سكان اللاذقية لوطأة الاستعمار الفرنسي، والنهب الاستعماري وسيطرة العملاء وتجارب الحرب، وضعف القوى الاجتماعية انطلاقا من الطبقة الكادحة، حيث تم تحديد زمن الرواية منذ أول سطورها وهو وقت بدء الحرب العالمية الثانية1939م، ولعل ذلك يهدف من ورائه الروائي إلى التركيز على زمن أحداث روايته، ويؤكد **حنا مينا** بدوره أن الأحداث السياسية لها تأثير خاص في حياته الأدبية هي نفسها التي مر بها الوطن العربي إذ يقول: "الثورة ضد الاحتلال الفرنسي النضال لأجل القوات المحتلة، الاستقلال وما تلاه، العدوان الثلاثي عام 1956م على مصر، حرب حزيران 1967م، حرب تشرين 1973م، القضية الفلسطينية".[1] هذا ما يكشف أخذ أحداث روايته من الواقع بتصوير أحداث واقع سياسي واجتماعي.

تعبر رواية المصابيح الزرق عن انعكاس الواقع في عمله الأدبي، ومدى تأثيره على الأدب "فالرواية تصور الحياة في مدينة اللاذقية، خلال الحرب العالمية الثانية... وقد اختار حنّا الحرب إطارا زمنيا لروايته وذلك للأثر البعيد الذي تتركه في حياة البشر، لقد كان تصوير المجتمعات الإنسانية وهي تنوء تحت وطأة الحرب مدار ومحور روايته"[2]. فقد انطلقت من الواقع السوري الذي كان يعيش في فترة الاستعمار والانتداب الفرنسي وأثر الحرب العالمية والثانية.

يرتبط الأدب بالواقع برباط وشائجي؛ والكاتب الواقعي قادر على أن يصوره ويعبر عنه وعن واقع الناس المعاش فروايته "تمثل تجربة روائية تصور حياة جماعة من الناس البسطاء

[1]– حنا مينا، السيرورة والحقيقة، مجلة مواقف، لبنان، العدد 69، 1992/11/01، ص79.

[2]– سيف الدين القنطار، الأدب العربي السوري بعد الاستقلال، ص 279.

أيام الحرب العالمية الأخيرة، ومن ورائها حياة اللاذقية وسوريا، أو بكلمة واحدة تصور الجو المحموم، الذي كانت تعيشه بلادي أيام الحرب، فغذا صح أن تكون لكل قصة عقدة، فعقدة المصابيح الزرق هي أزمة الحرب"[1]. هذا ما يثبت التزامه بواقعه.

التزم الروائي **حنّا مينا** بواقعه السياسي الذي كان يسوده الحرب والانتداب، وعلى إثره قام من ورائه بتصوير الواقع الاجتماعي لبلاده، وقد جعل الفئات البسيطة والشخوص العادية الكادحة أبطالا لروايته، والأحياء الفقيرة التي تسكنها تلك الأحياء التي أسمتها فرنسا بمسمياتها، تعبيرا عن غاياتها وسياستها ومسح للهوية العربية، وعن ذلك يقول الروائي: "**ومن سفح القلعة إلى البحر يمتد شارع طويل، أسمته سلطات الانتداب، شارع فرنسا، لكن هذا الاسم لم يهبط إلى الواقع**"[2].

انطلق السارد من واقعه الاجتماعي والسياسي والسعي إلى الكشف عن ملابساته، وصور المأساة التي أصابت أبناء شعبه، وقت الانتداب الفرنسي وفي ذلك يصرح:" الإنسان ابن تاريخه الاجتماعي والتاريخ حقب ومراحل، ونحن الآن في مرحلة المجتمع الاستهلاكي، مكتوب علينا أن نواصل الكفاح في سبيل التحرير، واسترداد الحقوق وضد التطبيع"[3]. ومنه يظهر موقفه السياسي الرافض للحرب وأثرها على حياة الأفراد والشعوب.

يعتبر عمله الروائي – المصابيح الزرق – انعكاسا لواقعه السياسي والاجتماعي، وبنواحيه الأخرى في أدبه، منطلق ومستمد مادتها بما يمليه واقعه ومرتبط به برباط مرجعي، إذ سلط الضوء على الأحياء الموجودة باللاذقية، وعن أحيائها يصف "**وكان الحي في نهاية هذا الشارع الحديث، يتجمع ويتراص ويتفرع إلى أحياء أخرى، متراصة فقيرة كثيرة السكان، وكانت سوقه الصغيرة تتمركز عند عنق الشارع، وترتفع منه بحوانيت متفرقة إلى سفح الهضبة، ولم تكن فيه متاجر ولا معابر، بل دكاكين بسيطة خاوية، فيها لحم وخضار وعرق،**

[1]–حنّا مينا، المصابيح الزرق، ص 09.

[2]– المصدر نفسه، ص 29.

[3]–حنا مينا، الرواية والروائي، ص 27.

وتقوم عند تقاطع الشارع، وفي زوايا الأزقة الرئيسية أفران ومقاهي بلدية".[1] فهو انطلق من واقع أحياء اللاذقية الفقيرة والبسيطة، وما هي إلا جزء من سوريا التي كانت تعاني من مأساة الحرب.

تصور الرواية بيئة شعبية فقيرة وقت الاحتلال الفرنسي، فنجد شخوص روايته يعانون من الاستغلال والقمع والقهر الاستعماري من الأطراف المتحالفة معه، فهو يلتزم بالزمن زمن الاستعمار الفرنسي على سوريا، والذي حدده بشكل مباشر في منذ أول سطر من سطور روايته "**لم يكن فارس في بدء الحرب العالمية الثانية شيء يذكر**"[2]. وبعد قليل يتحدد الزمن باليوم والشهر والسنة "**وقد ذهب صبيحة الثالث من أيلول 1939م، إلى بيت معلمه**"[3]. ولعل في ذلك هدف الكاتب إلى التركيز على البؤرة الزمانية والمكانية لأحداث روايته وشخوصها، وهذا يؤكد أيضا أن الروائي يصور واقع بلده بشخوصه وأحداثه وصراعاته، فزمن روايته يساير الزمن الواقعي الاجتماعي لبلده هذا ما يؤكد التزامه بواقعه.

تؤرخ رواية المصابيح الزرق أثر الحرب العالمية الثانية على المجتمع السوري، فاختار لها شخوص واقعيون، ليكون أكثر التزاما "**فأبطال رواية حنّا أحياء يرزقون وكلهم من سكان اللاذقية، في فترة الحرب العالمية الثانية، وكثيرون هم الذين يعرفون جريس المختار، حتى المختار نفسه، كان يحدث أم حنّا كلما رآها، مفاخرا بابن بلده الذي رباه على يديه، وصار شهيرا تنشر اسمه الصحف العاصمة.** "[4] فهي قصة حياة مجموعة من الناس أخذت أحداثها في فترة تاريخية معينة، التزم بها الروائي وإن كان هدفها الأول هو الحديث عن الحرب "**إن**

[1]–المصدر السابق، ص 30.

[2]– المصدر نفسه، ص 18.

[3]– المصدر نفسه، ص 19.

[4]– المصدر نفسه، ص 8.

الأشخاص أحياء لدرجة مذهلة، وخاصة جريس المختار، والحلبي والصفتلي والقندلفت وأبو فارس، هؤلاء الذين أكثر ما يرينا إياهم الكاتب، في الشارع والدكان أو في عرض الطريق"[1].

أكد الروائي **حنّا مينا** على اختيار الزمن والشخوص الواقعية لروايته منطلقا منهما، جاعلا إياهما مدارًا لأحداث روايته، والتزم أيضا بالمكان الواقعي الذي اختاره كفضاء تسبح فيه أحداث وشخوص متنه الروائي، فاختار اللاذقية المدينة السورية بشوارعها وحاراتها وأزقتها، بمثابة مدخلا للتعرف على وجه المدينة الآخر، وعنها يقول السارد: "**فما إن اندلعت الحرب حتى استدعتهم القيادة، وفي ذلك الصباح رأت اللاذقية منظرا عجيبا، فقد تحول لكل هؤلاء المدنيين إلى عسكريين محترفين ذوي رتب واختصاصات"**[2]. هذه المدينة الواقعة إلى الشمال الغربي من البلاد – سوريا – قديمة بعض القدم في بنيانها وعاداتها، إلا أن أناسها يرزحون تحت كابوس الاستعمار، فالإقطاع السيد وفي ظله تتسم الحياة بالفقر والتخلف وتنقسم الحياة الاجتماعية على نحو متفاوت، تلك هي المدينة التي التزم بها حنا كمكان لروايته، فهو لم يصورها كمدينة آمنة ومستقرة بأحيائها وشوارعها وبيوتها المتلاصقة، وإنما كمدينة محافظة في فترة ما بين الحربين الأولى والثانية، وما تحمله في أحشائها من قمع وقهر وفقر وتسعف ممارس على أناسها.

إن اللاذقية التي التزم بها **حنا مينا** كمكان لروايته، بشوارعها وأزقتها وأحيائها قد "**كانت المدينة الصاخبة، قد اعتراها الوجوم، فهي كل مكان يتحدثون عن الحرب"**[3]. فهي ذلك المكان الذي يحتضن صورة الاقطاعي المستعمر السيد وأياديه، والذي تتناحر فيه جهتان مختلفتان في ميزان القوى، يتنافس فيه الأقوياء للسيطرة على الضعفاء، فأحاطها الحزن وانقضت فيها أيام السعادة والفرح "**فمنذ اليوم الأول بدأت أنين كل بيت وغاضت البسمات، مخلفة جهمة**

[1]– المصدر السابق، ص 12.

[2]– المصدر نفسه، ص 21.

[3]– المصدر نفسه، ص 47.

كئيبة فنامت البلدة على هم وظلام"[1]. نستشف من خلال هذا الوصف أننا إزاء مدينة فقيرة حزينة، يعمها اللااستقرار وتنعدم فيها الراحة والطمأنينة، فوصف المكان في الرواية لا يتم بصورة عشوائية، وليس ذكر هذه التفاصيل بالأمر العفوي فسكان المدينة يعانون حقيقة من مأساة واستدمار الفرنسي.

التزم الروائي **حنّا مينا** بواقعه السياسي والاجتماعي فانطلق من شخوص واقعية لأحداثه، مختارا وملتزما بزمن اجتماعي أو زمن واقعي يؤرخ لأحداث روايته، وهذا إن دل على شئ إنما يدل على انعكاس واقعه على أدبه وعلى شخصه، وتأثر الأدب به وتأثيره فيه، ولم يلتزم بهذا فقط، بل استحضر المكان الواقعي – اللاذقية – فكانت محل لأحداث والصراعات بين المحليين والمستدمرين "فالحدث الروائي يكون واقعة معاشة أو مسموعة، أو حتى متخيلة بما يقاربها، ولا بد أن يكون الروائي على معرفة بالبيئة التي وقع فيها الحدث، ومعرفة بالشخصية الروائية التي ليست أكثر من نطفة تنمو في رحم اجتماعي، ومتكامل ثم لا تكون إلا جنينا عند الولادة، مبدعها بعد ذلك هو الذي ينميها وينشئها، يدعها تنزرع في شرطها البيئي والاجتماعي وفي شرطها الجغرافي والتاريخي أي في شرطها الإنساني"[2].

راح الروائي **حنّا مينا** متخذا من واقعه الاجتماعي والسياسي مسرحا لأحداث روايته – المصابيح الزرق – بل ملتزما به، فهو الذي يصرح:"بأن الحدث الواقعي بالضروري ما دام الواقع أساس الأحداث، ومادام لا شيء يخرج من لا شيء، إن هذا الحدث لا تشفع له واقعيته إذا لم ينعكسانعكاسا فنيا ويصاغ بعد ذلك صياغة فنية، يقدم دليلا جديد مع كل عطاء جديد، على أن واقعيته قد أضافت قيمة ابداعية".[3] فإقراره بتأثير المجتمع وما يحويه من ملابسات في أدبه انكشف في أقواله وأعماله.

[1]- المصدر السابق، ص 38.

[2]– حنا مينا، الرواية والروائي، ص 38–39.

[3]– المرجع نفسه، ص 36.

انعكس على الروائي واقعه بكل حيثياته، وأحداثه السياسية والاجتماعية ومن ثم راح يلتزمه في روايته مصورا فيها "**أثر الحرب في الناس وتجاوز هذه الفكرة إلى تصوير حياة كاملة تلعب فيها أزمة الحرب دورا كبيرا، ولكن الدور الأكبر هو لمجموعة هؤلاء الناس الذين يضطربون في ثنايا الكتاب... كيف يحيون وكيف يعامل بعضهم بعضا، وكيف يكافحون في سبيل العيش وكيف تربطهم مصالحهم الخاصة بقضايا أمتهم، وكيف يفهمون النضال**"[1]. ومنه فهي – روايته – تصور حياة مجموعة من الناس إبان مرحلة تاريخية.

يظهر التزامه الاجتماعي أيضا من وراء انطلاقه من فترة الاستعمار الذي ساهم بشكل كبير في ضعف وتذبذب لأوضاع المجتمع السوري، فاستمد الروائي بؤرة روايته من المعاناة الفعلية من أرض الواقع والصراع الطبقي الممارس على الأراضي السورية، "ويأتي تطور روايته الفنية والفكرية مسايرا لحركة التحولات الاجتماعية التي كانت ذات أثر كبير في غزارة إنتاجه".[2] فجاءت روايته مصورة بيئة شعبية فقيرة في زمن الاحتلال الفرنسي، ونجد شخوصها يعانون من الاستغلال والقمع الذي يمارسه الإقطاع المتحالف مع الاستعمار، "وصور الصراع ضد الظلم الاجتماعي والسياسي، هذا الذي ولد وعيا بالنضال المستمر من أجل وضع أفضل يعيد إليه ما انتزع منه وسماته الإنسانية المستلبة، من خلال تصوير القوى الشعبية في نضالها ضد قوى الظلم، ويؤكد العلاقة بين القضيتين الاجتماعية والوطنية وتصور المجتمع بجوانبه المتعددة، واتخذت روايته البيئة الشعبية المسحوقة إطارا مكانيا لأحداثها وشخوصها.[3] فالتزام الروائي الاجتماعي ظاهر من خلال تقديمه صورة للحياة في مدينة اللاذقية السورية خلال فترة الحرب العالمية الثانية، وصور أثر الحرب على الناس الذين ينتمون إلى الطبقة الشعبية الكادحة، وكيف يكافحون في سبيل العيش والحرية، وكيف ترتبط مصالحهم بقضايا أمتهم.

---

[1]– حنا مينا، المصابيح الزرق، ص 9–10.

[2]– بوعلي ياسين ونبيل سليمان، الأدب والأديولوجيا في سوريا، دار الحوار، بيروت، ط2. 1985، ص300.

[3]– المرجع نفسه، ص300.

صور الروائي **حنا مينا** في هذه الرواية حياة قطاع كبير من البسطاء (الإسكافي، الصياد، ماسح الأحذية، الخباز، حارس الكنيسة وغيرهم) ،ومن يتصلون به مثل المختار الإقطاعي وعبد المقصود وقوات الاحتلال وكيف فعلت بهم الحرب، وكيف كانت ردة فعلهم من خلال علاقاتهم الاجتماعية المتشابكة، فيبرز ذلك التزام الروائي بقضايا واقعه، "فالرواية تعبير عن واقع متعدد المسوخ والستارات المركبة من الزيف والوهم والحقائق المدمرة، وعن عالم انسحقت فيه نفسية الكائن حتى باتت مشوهة تفرز أمراضا متعددة... وحروب وخيانات وفقر وتخلف وجهل في هذا الحقل المخضب بالفقد ترعرعت الرواية العربية".[1] فكر أديب ابن طبقته ومعبر عن مصالحها.

يوضح السارد أن الدوافع الذاتية والنفسية والثقافية خاصة التاريخية لها تأثيرها إذ يقول: "مع أنني لست باحثا اجتماعيا بأي معيار، فإن تطور معين في ظرف معين... لابد للكاتب أن يدرسه ويحاول تفهمه انطلاقا من أن الكاتب يستمد من المجتمع ويصدر عنه في كل ما يكتب".[2] فانعكس الواقع السوري وملابساته في روايته فجاءت تجربته الروائية منطلقة منه وانفتح عمله على كافة ميادين الحيز الاجتماعي، لتحديد مشاكل الشعب وتصوير معاناته وآلامه وأثر الانتداب الفرنسي، فكانت حياته وواقعه مرآة لروايته ما يظهر أن الروائي التزم بواقعه السياسي والاجتماعي، والتأريخ لنضال الطبقة البسيطة العاملة في سوريا ضد الاستعمار الفرنسي، في فترة الخمسينات فصور أشكالا عديدة لنضال شعبه ضد حكومة الانتداب التي عملت على نهب الثروات الوطنية، ما أدى إلى تردي الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية في الوطن كل هذا دفعه الى تصويره في عمله الإبداعي، ملتزما بالزمن و المكان الواقعيين ليركز على معاناة الطبقة الكادحة بعين دقيقة فاحصة، فقدم صورة ولوحة فنية للحياة الاجتماعية والقومية والثورية في مدينة اللاذقية.

---

[1]– خيرة مسلم، البعد الاجتماعي في المنجزات الإبداعية لدى حنامينا، مجلة آفاق الفكرية، المجلد العاشر، العدد01، ماي 2022، ص594.

[2]– حنا مينا، السيرورة والحقيقة، ص80.

ما يمكن قوله مما عرضناه آنفا في سمة الالتزام عند كل من الكاتبين اللذين نراهما صورا الظروف السياسية والاجتماعية والتحولات، التي شهدها كل من المجتمع الأمريكي والسوري التي أوجبت على الأديبين تسجيلها فغذت أدب الالتزام لديهما في شكلها الروائي، ووهبتهما مواضيع واقعية كما أنها ألهمت قريحتهما الإبداعية، فنطقت روايتهما بهموم وطنيهما، فأخذا على عاتقهما مسؤولية التعبير عن واقعيهما الاجتماعي المعيش.

2-نمذجة الشخصيات

ارتبطت الشخصية بالحدث والحدث بالشخصية من خلالها تتشكل الأصوات، وعن طريقها يقدم الحوار وتنفث الروح في الفكرة والمضمون، فنقلت لنا حيوات أشخاص يبدون ماثلين أمامنا، ويتجسد عالم قوامه أشخاص يشعرون المتلقي بالواقعية، والوجود الفعلي في ذلك العالم المشيد لتصبح الشخصيات النموذجية أهم هدف يسعى المبدع إلى تحقيقه من خلال إجادة بنائها ووصفها.

تعتبر النمذجة المقولة الأخرى في الواقعية التي تتصل بفكرة "الإيهام بالواقعية وتجعل عالم الرواية يبدو جزء من الواقع الحقيقي، بحيث تشير الرواية الواقعية إلى مظاهر من الواقع تكون مألوفة عند القراء، فالكاتب الواقعي لا يأتي بالواقع فقط بل يدخل وعيه ويحلل ما في الواقع من العلاقات، وهذا التعميق يزيد في الإقناع في النتيجة تحدث النمذجة، أي تتيح شخصيات نموذجية التي يدرسها العالم الداخلي والخارجي بالصدق والموضوعية، الشخصيات التي هي حصيلة الظروف النموذجية".[1]وهذا ما يشير إليه الناقد الألماني **فريدريك أنجلز(1820-1895، friedrich engels)** "فالواقعية تقتضي إلى جانب صحة وصدق التفاصيل، التجسيد الصادق للشخصيات النموذجية في الظروف النموذجية التي تحيط بها

[1]- مريم أكبر موسى أبادي، دراسة ملامح الواقعية في رواية صيف مع العدو لشهلا العجيلي، مجلة إضاءات نقدية، العدد 42، 2021، ص04.

وتضطرها للفعل".[1] فمقولة النموذج في الأدب الواقعي تعد نتاجا علميا بارعا، ينم عن نضج الموضوعية والانطلاق من الواقع، إضافة إلى وعي الكاتب الواقعي بواقعه وبعلاقاته المختلفة.

هدف الكاتب الواقعي **جون شتاينبك** في روايته عناقيد الغضب إلى التصوير العميق للواقع مستعينا بنمذجة الشخصيات والعلاقات بينها، انطلاقا من اعتماده نماذج متنوعة في روايته كل حسب مهنته، تفكيره ومستواه فارتأينا تقسيمها وفق الآتي:

2-1 نموذج الفلاحين

عالجت الرواية قضية الفلاح والأرض الفلاح الأمريكي البسيط ومعاناته في المنطقة مع مندوبي الدولة، فهي تعبير عن وضع ريفي تسوده مشاكل إقطاعية والطبقية والاستغلال في ظل التحولات التي يشهدها المجتمع الأمريكي، الذي فرضته طبيعة مرحلة الكساد، فمن خلال عائلة (ويلسون) يحاول الروائي أن يعكس هموم طبقة بكاملها منذ أن فتحت عينها لم تذق ثمار العدالة الاجتماعية ولا ثمار الرفاهية، فهو يصور لنا حياة الفلاحين المسحوقين في محيط تسوده البطالة والجفاف، فالفلاح الأمريكي البسيط يعيش تحت وطأة الفساد وظلم الإقطاع، ويتخبط في ضغوطات اجتماعية، إلا أنه يهتم بأرضه ويكافح لأجلها، فوصف الروائي معاناتهم وحالة الفلاحين حينما انتزعت منهم الدولة أراضيهم، ومن شخصيات الرواية التي تمثل هذا النموذج:

*** الجد (أب توم)**

يمثل كبير العائلة وحاكمها، متمسك بأرضه ووطنه، عجوز نحيف يمشي بسرعة يقفز بخطوات متعجلة، من أقواله "**هذه هي بلادي أنا منها**".[2] فالأرض أرضه مسكنه وموطنه، وهذا ما يثبت ارتباطه بها منذ صغره وانتمائه لها مثل آبائه وأجداده، فهو لا تغريه أضواء المدينة أمام أرضه التي تمثل له الحياة ويقول: "**أنا لا أهتم أبدا بالرحيل، وبذلك البرتقال والعنب الذي**

[1]- المرجع السابق، ص04.

[2]- جون شتاينبك، عناقيد الغضب، تر: سعد زهران، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2008، ص65

يملأ بيوت الناس في كاليفورنيا".[1] لقد فضل البقاء بأرضه وعدم الذهاب مع العائلة إلى كاليفورنيا، فالبلاد تلك ليست طيبة في نظره، فهو بذلك يثبت الانتماء والهوية لأرضه ووطنه من خلال جملة من الممارسات والأقوال، فهو يعرف متى تحتاج هذه الأرض إلى ماء، ومتى تحتاج إلى سماد، إنه يفتخر بها بالرغم أنها ليست خصبة كما يريد، وهذا ما يثبت ارتباطه العميق بينه وبين الأرض، فقد اشتق لقبه من فلاحة الأرض التي منها تستمر حياته وعائلته، ويقول: "**هذه البلاد ليست طيبة ولكنها بلادي، فلتذهبوا جميعا أما أنا فسأبقى هنا حيث أنتمي**".[2] فالجد يمثل نموذج الشخصية التي تعكس صورة الفلاح المحب لأرضه والمكافح لأجلها.

*** الأب (توم ويلسون)**

يعيش بشرف لا يأخذ شيئا لا يستطيع دفع ثمنه، ولم يأكل يوما خبز صدقة، لا يتبع أحيانا القانون، خاصة في مسائل السلوك الأخلاقي، من مبادئه أن في بعض الأحيان يضطر الإنسان إلى خرق القانون، يمثل سلطة عائلته بعد الجد، طموحه المحافظة على شمل العائلة من أقواله: "**لم يكن لدينا النقود ونحن الرجال جميعا سنحصل على عمل، ثم أجور طيبة، سنجمعها معا**".[3] إنه بذلك يرمز للبساطة والهدوء، خائف على رزقه ورزق العائلة وعلى أرضه فيقول يتحسر: "**لقد طردنا، لقد مرروا جرارا على أنقاض البيت، وعن هذه الأرض هذه الأرض الحمراء، نحن سنوات الفيضان وسنوات الغبار وسنوات الجفاف، نحن الذين طلب منا أن نرحل، نحن المنازل التي حطمتها الجرارات، وسنظل كما نحن حتى نموت**".[4] فبأقواله هذه يثبت انتماءه لوطنه وأرضه، وشده علاقته بأرضه.

---

[1]– المصدر السابق، ص 70

[2]– المصدر نفسه، ص 67.

[3]– المصدر نفسه، ص291.

[4]– المصدر نفسه، ص133.

تعد شخصية نموذجية للفلاح الواقعي المصر على الحفاظ على أرضه وعائلته بها رافض لكل وسائل القمع من ملاك الدولة، كما أن أفراد عائلته يمجدونه ويقدرونه، فالكل يتمنى رضاه وكسب ثقته كونه يعكس واقع الأب الأمريكي والوضع الذي آل إليه الفلاح الأمريكي البسيط، وما يميزه عن غيره من تجليات وصفات سيكولوجية وفيزيولوجية التي تحدد هويته، وتجسد ملامح واقع الحياة لشعب وفلاحين يعانون ويتألمون لكنهم يتحدون أشكال العنف والقهر، ومن التعابير الدالة على ذلك: "**ذات يوم ستدب جحافل المرارة كلها في نفس الدرب، سنسير معا عندئذ سينتشر رعب قاتل**".[1] فهو بهذا يرفض الواقع المر الذي يعيشونه على يقين بأن يوما سيأتي للمواجهة والتحرر.

*** مولي جريفز**

يمثل جار عائلة توم رجل نحيف يتحرك بسرعة وعصبية، يعرف دقائق مسقط رأسه وأرضه بأدق تفاصيلها، بلونها ومساحتها، متحسر على رحيل جيرانه وعلى منازلهم التي كانت تملؤها الاحتفالات والصلوات والتهليلات مثل منزل بنزو، جاكوب، جود. "**إنه يعرف أنهم طردوا إلى الغرب، لكنه يحرس كل شيء ويرعى كل شيء، حتى يجدها الأهل سليمة حين يعودون**".[2] فهو بذلك يمثل شخصية متجمدة في الأرض لحبها والانتماء لها بالرغم من رحيل جيرانه وعائلته، فيقول في ذلك: "**سأظل هنا حتى تتجمد جهنم من الصقيع، لا يوجد من يستطيع أن يخرجني، أو أن يمحو اسم جريفز من هذه الأنحاء**".[3] فلا يعرف غير ذلك والتجوال في الأنحاء، محب لأرضه لأنها تحمل ذكرياته، معتاد عليها فيها نشأ وتربى، كما أنها ترمز لإرث أجداده "**محب لأرضه وأرض آبائه، التي صارت دماؤهم جزءا منها**".[4] كل

[1]– المصدر السابق، ص134.

[2]– المصدر نفسه، ص64.

[3]– المصدر نفسه، ص65.

[4]– المصدر نفسه، ص78.

ذلك يبث في نفسيته حب الأرض والوطن، هذا ما يميزه كفلاح بسيط أمريكي ونموذج له كما صوره الروائي.

*** الحائزون:**

الرجال المفكرون والمتأملون بأراضيهم والمتمسكون بها قطرة قطرة، العاملون في محصول القطن، الذين حاربوا من أجل أراضيهم الهنود الحمر كما حاربهم آباؤهم وأجدادهم وطردوهم، فقتلوا الحيات من الأرض واقتلعوا حشائشها، لكنه اقترض بعض المال من الدولة، فكانت سببا في امتلاك البنك لأرضه، إنه يعرف أرضه بأدق تفاصيلها، فهو العامل الفلاح البسيط بفكره وأدواته وطريقة عمله، فهو يتفرق عن الفلاح الذي صنعته الدولة، إنه يعرف الأرض ويثق بها، ويتضرع إليها، ويعرف حرث الأرض من جراحتها ويقول في ذلك: "**تدفع الأرض المجروحة إلى اليمين فيشقها الصف الثاني من المحاريث ويدفعها إلى اليسار، وتأتي خلفها مسالف تمشط الأرض بأسنانها الحديدية تحرك الكتل الصغيرة، وخلفه الأمشاط تأتي البذرات الطويلة، إنه اغتصاب للأرض منهم بلا عاطفة**".[1] فيصف كل ذلك باغتصاب الأرض، لأن البذرة لم تمسها يد الإنسان والناس تأكل ما لم تزرع، وليس ثمة ما يربطها بخبزها، والأرض في نظره تئن تحت الحديد وتموت ببطء، لأن أحدا لم يحبها ولا صلى من أجلها، فيتصدى هؤلاء الحائزون لكل مغتصبي الأراضي، مستعدين للقتل من أجلها ويقول أحدهم: "**أحب أن أموت جوعا، قبل أن أقتل الرجل الذي أهلكني جوعا**".[2] فهو في سبيل أرضه مستعد للقتل والدفاع عنها بأي وسيلة كانت.

يمثل نموذج الفلاح وجها من أوجه الصراع والتأزم والمعاناة لشعب برمته، إذ يمثل الأرض ويرمز لها، فهو كما صوره الروائي مجسدا الانتماء والهوية والتضحية في سبيلها –الأرض– كما يجسد التوتر الشديد بشكل صارخ عليها، فهو بذلك يمثل المأساة الأمريكية للفلاح البسيط

[1]– جون شتاينبك، عناقيد الغضب، ص55.

[2]– المصدر نفسه، ص59.

على حقيقته وسط غياهب الظلم والاستغلال والخيبة، والتملك التي عاشها الفلاحون البسطاء في مسيرة عذابهم وتمزقهم أمام مصيرهم، ولعل بذلك نلمس واقعية الشخصية، فهم رمز ودلالة واضحة لمعاناة الفلاحين الأمريكيين آنذاك، ولمعاناة الأرض والشعب وهم تصوير لواقع الحياة بتناقضاتها وتفصيلاتها.

2-2 نموذج رجال الإقطاع وأتباعهم

عكست رواية عناقيد الغضب مرحلة الكساد الاقتصادي عام 1929م وعكست فكرة المعاناة والتأزم والظلم والشقاء، فكانت شخصيات روايته صورة صادقة لتلك المرحلة وجسدت ملامح الواقع، فعرض نماذج بشرية أمريكية واقعية منها نموذج الإقطاع وأبرز من يمثله:

*** رجال الشرطة**

تعد رمزا من رموز الدولة وأحد أيديها، وتمثل فئه من فئات الظالمين المسقطين المسلطين ظلمهم على الفقراء والبسطاء ظلمهم أمثال فلويد وجود، اللذان ألقوا عليهما القبض دون سبب، إنهم يزجون في السجن أي أحد يدافع عنهما قائلون: "**ما عليكم أن تفتحوا أفواهكم مرة أخرى، ستواجهون نفس المصير**".[1] فكلامهم يلوح بالتهديد والتخويف، إنهم كل مرة يلقون بتهم كاذبة على الفئات الضعيفة والبسيطة ويجوبون المخيمات من أجل ذلك "**خطرون كالزنوج وإذا تجمعوا معا فلن يوقفهم شيء، يعنفون الغاضبين والمقاومين لظلمهم، يطلقون برصاصاتهم حتى الأطفال، فالبندقية جزء منهم، لقد حملوها منذ أن كانوا أطفالا، إنهم جوعى على الأرض**".[2] وبحكم مهنتهم أعطوا الحق لأنفسهم بضرب وشتم وقتل من يريدون وزجهم في السجن.

يجيد هؤلاء الرجال الملاك للسلاح القراءة، ولهم عقول تدرك الحقيقة التاريخية، حقيقة أن تتركز الملكية في أيادي قليلة جدا، وأن أغلبية الناس جوعى ومع ذلك يستمرون في قهرهم، بصم آذانهم عن تلك الحقائق فوصفهم الروائي: "**باللومبرديون في إيطاليا، والجرمان في بلاد**

[1]- المصدر السابق، ص411.

[2]- المصدر نفسه ص367.

الغال، والأتراك في بيزنطة، لا يستطيع أحد أن يوقفهم ولا يعرفون الخوف، ولا يسكن الجوع في أحشائهم".[1] فكل جهودهم وجهود ملاكهم تتلخص في أعمال القهر والظلم، فغاراتهم وأسلحتهم مجهزة دائما على مخيمات المهاجرين، "**لقد أشعلوا تلك المنازل المصنوعة من الورق والكرتون، والأسقف المغطاة بالقش ورحلوا هؤلاء الناس إلى طرق أخرى**".[2] فتسلطهم يمارسونه بشتى أصناف أسلحتهم في ظل غياب إنسانيتهم، مستغلين أكبر قدر من الفرص لممارسة أعمالهم الشنيعة.

*** مندوب الملاك (جود ديفز)**

تعبر هي الأخرى عن مظاهر عديدة كالتسلط والنهب المتفشي في الوسط الأمريكي آنذاك، شخصية تمثل الدولة وقراراتها، إنها نموذج لأصحاب النفوذ وأتباعهم فهي مجرد جزء من الغول الذي صنعته الدولة ومن يمثلها في الرواية جود ديفز، تابع لها منفذا لأوامرها، إنسان آلي يجلس على المقعد، استطاع الغول بوسيلة ما أن يمتلك يديه كسائق، "**فعقله وعضلاته عصبه وكممه، غمم عقله وكمم لسانه، وغم أحاسيسه وكمم إرادته**".[3] لأنه لا يستطيع أن يرى الأرض ولا الفلاح ولا يعرف ذلك على حقيقته، حتى أن أقدامه لم تطبع الأرض ولا يحس بدفئها وقوتها، ويقول الروائي في ذلك: "**ليس في مقدوره أن يشجع الجرار أو يلعنه، فهو لا يعرف الأرض ولا يتضرع إليها، ولا يعنيه أن تثمر بذرة، وإذا أهلك الجفاف النبت أو أغرقه السيل، فإن ذلك لا يعني السائق أكثر مما يعني الجرار**".[4] فالسائق جود ديفز عبد مأمور وأحد أتباع الدولة، لا يحب الأرض أكثر من حب البنك لها، إنه يد البنك التي تنفذ بها أوامرها، مفكر في لقمة عيشه وأطفاله، والأرض لا يمكن أن يعيش منها إلا إذا امتلك ألفين أو ثلاثة آلاف دولار، فهمه إطعام أطفاله، ولا يقلق بشأن ممتلكي الأراضي وكيف اغتصبت منهم.

---

[1]– المصدر السابق، ص367.

[2]– المصدر نفسه، ص369.

[3]– المصدر نفسه، ص55.

[4]– المصدر نفسه، ص55.

مثل الروائي **جون شتاينبك** لنموذج الإقطاع من خلال كل ما سبق من شحوص، وعكس من ورائه واقع المجتمع الأمريكي وحال شعبه وما تعانيه الفئات الهشة من ظلم وإقطاع الدولة ورجالها، وما يميزهم من صفات نموذجية تقترب من الشخصية الواقعية بظلمهم وإقطاعيتهم وجبروتهم وأنانيتهم في ظل معاناة الطرف الآخر واضطهاده.

2-3 نموذج رجال الدين

يمثل هذا النموذج في الرواية كيزي، تلك الشخصية التي تحوم بين العائلات المهاجرة، مرتديا رداء الدين باعتباره واعظا وقس من أقواله: "**لقد اعتدت أن أجعل الناس يقفزون ويرضون بالألسن، ويصيحون ممجدين الله حتى يسقطوا صرعى**".[1] في كل مرة يعترف بعظاته وبمذهبه وأفكاره المزدحمة وبمذهبه قائلا: "**كثيرا ما شققت حنجرتي، وأنا أصيح باسم يسوع من أجل المجد**".[2] فهو شخصية ترصد واقعه الديني بفكره وإرشاداته، فنجده يقدم المساعدة بأفكاره للناس خاصة الفقراء والضعفاء، وكثيرا ما كان يردد أن الناس الذين عدلوا عن الطريق سيحتاجون للمساعدة والتي لا يمكن أن يقدمها إلا شخص مثله كونه نموذج الدين وممثلا له.

إن شخصية كيزي بآرائه ومساعداته للفئات المتوسطة يمثل الشخصية المتزنة والتي تجسد المصلح والمرشد الديني في بيئة انتشر فيها الفساد الأخلاقي.

*** إليزابيث ساندرا**

أسقط الروائي **شتاينبك** نموذج الدين على الرجل والمرأة، هذا الأخير التي تمثله المرأة ساندرا المتجولة بين المخيمات، وتظل هناك لتبقي كل شيء على أنظارها، مركزة على الخطايا المنتشرة هناك قائلة: "**أنا أساعد يسوع في مراقبة الأمور**".[3] كون ذلك يفضح الرذائل الممارسة هناك، فهي تتجول وسط المخيمات والمعسكرات وترى ما يحدث هناك، مركزة على أخلاقهم

[1]- المصدر السابق، ص30.

[2]- المصدر نفسه، ص31.

[3]- المصدر نفسه، ص484.

وأفعالهم، وترى من يسكن هناك "**مخطئين سيحترقون في جهنم**".[1] نظرا لأفعالهم المتمثلة في الرقص والغناء، وتتوقف مرة أخرى وتؤكد كلامها بقولها: "**إنهم يفعلون أكثر من ذلك، إن الشيطان يجوس في هذا المخيم**".[2] فترى في مسرحياتهم التي فيها عناق خطيئة، كونها أوهام وأفعال شيطانية، "**يستعرضون ويتكلمون كأنهم أناس آخرون، ويرقصون ويحضنون ويحتضنون**".[3] فموقفها هذا منبثق من أفكارها الدينية وحواراتها حول العقيدة، فتقول عن كل ما تراه في المخيم وعنمن يقطنه: "**إن الله يحاسب خطاياهم في لوح محفوظ خطيئة خطيئة، إن الله يرقبهم ولا يظن أبدا هؤلاء الخطاة، قادرون على أن يغالطوا الله**".[4] فهي بأقوالها تلك تثبت رداء الدين الذي ترتديه في وسط انتشر فيه الانحلال والفساد الأخلاقي.

ربط الروائي أبطال روايته بخيط واقعي ووجداني وفني، كل حسب لغته وعلمه الفكري، ودوره على صعيد تحريك الحدث، تلك العناصر البشرية تتلاحم من أجل أن تضفي على الرواية حيوية، والتي تساعد على إعطاء صورة واقعية للحياة برتابتها وتناقضاتها، وكل شخصية لها خصوصياتها اكتسبتها من وحي واقع التأزم والتشرد والثورة التي عاشت في كنفها، فعكست الواقع بصدق وموضوعية مترجمة حال الشعب الأمريكي في مراحل معاناة ومأساوية حياته من جانب، أو تصوير مراحل نضاله وتحديه للتشرد والظلم والمرض.

نقارن ذلك في رواية المصابيح الزرق، التي نجد ساردها قد جعل نماذج متنوعة من الشخصيات والتي شغلت حيزا كبيرا من روايته، وقد جعلها تمثل لمظاهر عديدة "فمثل شخصية أبو فارس الشخصية النموذجية والنمط الاجتماعي الذي يعيش في ذاكرة القارئ، مجسدا كل القيم والسجايا الرائعة والنبيلة التي يجب أن يمتلكها الإنسان وثمة أشخاص آخرون في الرواية هم نماذج للبطولة الوطنية مثل عبد القادر محمد حلبي... وفي الرواية أشخاص من طينة

---

[1]– المصدر السابق، ص502.

[2]– المصدر نفسه، ص483.

[3]– المصدر نفسه، ص484.

[4]– المصدر نفسه، ص484.

أخرى ضعاف يتعاونون مع المحتل، يتضامنون معه في سبيل مصالحهم كرجيس المختار... وتظهر شخوص أخرى مثل محمد الحلبي... ومصطفى الصيداوي وأم صقر وعبد القادر"[1]، فهو في سعيه في هذا التقديم، ينحو إلى إعطاء صورة شاملة للحياة الاجتماعية بجوانبها المتعددة في مدينة اللاذقية خلال فترة الانتداب الفرنسي.

نجد شخصيات روايته تعيش في بيئة شعبية فقيرة في زمن الاحتلال الفرنسي، يعانون من الاستغلال والقمع الذي يمارسه الإقطاع المتحالف مع الاستعمار، وشخوص روايته هم أبناء مرحلة تاريخية، وأكثر شخصيات البيئة الشعبية أبطال وطنيون يتصفون بالحماسة والاندفاع، وشخصيات روايته إنسانية واقعية تنتمي في معظمها إلى بيئة شعبية فقيرة، تتسم بالبساطة، وفي الرواية ثلاثة أنواع من الشخصيات التي تحرك الأحداث، فهناك الشخصيات الفرنسية والشخصيات المحلية الثرية، الشخصيات الفقيرة الكادحة، ولهذا ارتأينا أن نقسمها وفق النماذج الآتية:

2-1 نموذج الإقطاع وأتباعهم

تمثله الشخصيات الفرنسية وأتباعهم من السكان الأصليين، فمنهم الضباط والجنود الفرنسيين، والروائي يصورهم بصوره وحشية لأنهم محتلون ومستغلون، فهو لا يهتم بإبراز صفاتهم المادية، ربما يعود إلى موقفه المعادي وحقده الدفين الذي يكنه نحوهم، فكأنه لا يستطيع أن ينظر إلى وجوههم أو قامتهم، وأهم من يمثل هذا النموذج:

*** رجال الشرطة، العسكر، مدير السجن**

تعددت مظاهرهم في الرواية كل حسب منصبه وتسلطه فيه، وتنوعت مشاهد قمعهم وإقطاعيتهم، وأول شكل من أشكال الإقطاع الرقيب الفرنسي "**عسكري فرنسي ومسؤول سياسي إداري، كان هذا حليق الشارب دقيق تقاطيع الوجه، ناعما كآنسة، ترك بعض شعيرات تنبت**

[1]- سيف الدين القنطار، الأدب العربي السوري بعد الاستقلال، ص (284-285).

فوقه"[1]. تلك الصفات التي تسقط على مثل تلك الشخصية في الواقع، يمنع التجمعات والمظاهرات عنوة بشتى أنواع أسلحته وسلطته القمعية.

يصور الروائي رمز آخر من هذا النموذج إنهم رجال الشرطة، فهم على أتم الاستعداد للهجوم وكأنهم يتوقعون هجوم عدو لهم، من أجل اصطياد ضحاياهم، يطلقون رصاصاتهم في كل الأنحاء، ومن أجل إشباع رغباتهم القمعية يطلقون اتهامات باطلة، فهم يمارسون قمعهم وظلمهم وتسلطهم على السكان وخاصة على السجناء، فبخطواتهم وقوتهم ولامبالاتهم يحتقرون أضعف منهم، فهذا المحقق الفرنسي "**ينقر جزمته بكرباجه ويتفحص السجناء، بعينين خضراوين قائلا: بون من الذي حرضكم على مهاجمة الفرن وشتم فرنسا.**"[2] فاستعماله القوة وحكمه الظالم، والضرب المبرح المستعمل ضد المساجين دون رادع يحكمه أو قانون يمنعه مثلما حدث مع عبد القادر "**لقد شكل شلل عبد القادر بضربه، ولقد أصر أن يوجه له ضربته القاضية صائحا خانقا لوفو lefeu النار**".[3] فالسجن فضاء يستغله أمثاله الإقطاعيين، من أجل إسقاط أبشع أنواع التعذيب خاصة عندما يتعلق الأمر بالسجناء السياسيين، فكل القهر الجسدي يمارس هناك.

نجد في الرواية نموذج للإقطاع مع مدير السجن الرامز للظلم والانتقام من السجناء لفرنسا، يخترق أي عذر ليثأر لها "**يضرب ويشتم عجوز، ليرهب سجينا شابا، أو ينتهر سجينا أعرج**".[4] فهو يستغل منصبه لممارسة أعماله الدنيئة في وجه الضعفاء، ومن أجل أن تنتصر سلطته يقهر السجناء باستفزازه قائلا: "**لم يبق سجن إلا عرفك**".[5] منهالا عليه بالضرب والاعتقال المجرم في زنزانة، ولم يكفه ذلك "**مزق العريضة في وجه مقدميها، مفادها تقديم**

[1]–المصدر السابق، ص 198.

[2]– حنا مينا، المصابيح الزرق، ص137

[3]– المصدر نفسه، ص133.

[4]– المصدر نفسه، ص160.

[5]– المصدر نفسه، ص168.

جرذان في الطعام بدل اللحم".[1] وكل من عارضه أشفى فيه غليله ويذيع خبره بتمرده من أجل قمعه في سجن آخر، مثلما حدث مع عبد القادر.

تمثل هذه النماذج الوجه الآخر للمحتل ويده التي يبطش بها، كما أنها تعمل ساعية لقمع الذات الطموحة إلى الحرية والعدالة والمساواة.

*** مختار جريس**

اختار لها الروائي هذا الاسم ليؤشر على سلطته، لقبه بجريس لتأخذ الشخصية بعدها الفيزيولوجي ودلالتها الشعبية الرمزية.

الشخصية الفرعنة/الفرعونية المتجبرة مدعيا أن ذلك كله موهبة وراثية، وبذكائه يتباهى بذلك أمام سكان الحي، ثرثار إذا جاءه زبون جديد، حدثه عن مركزه الخطير ومخترته وسطوته وذكائه، أما إذا كان بينهما معرفة سابقة حدثه عن قوته الجسدية ويحلل هذه القوة ويردها إلى قوة بنيته "**فيشمر على عضل ساعده، ويضم قبضته ويشدها ويفلتها، وعن لونه يقول إنه أصفر سفرجلي، لأن الأجناس السورية داخلها اختلافات كثيرة، بسبب الفتوحات التي تعرضت لها البلاد**".[2] أما عن مزاجه "**عصبي لأنه من الفصيلة اللمفاوية**".[3] كل هذا يثبت أصل ومنبت الشخصية.

يمثل المختار الشخصية الداهية ذئبا وحملا في وقت واحد "**يستطيع عند اللزوم أن يعكر الماء، ويتهم سواه بتعكيرها، مشعرا الآخرين أن ليس من شأنه أن يخطئ وينخدع**".[4] فذكاؤه يستخدمه بحيلة الثعلب، كما يظهر الشخصية الانتهازية المصلحية في علاقاته بغيره، وتظهر له هذه الصورة التعسفية الاحتكارية حتى مع سكان حيه، "**له أوقات يخدم فيها الحي خدمة وجدان يخلوها من الفوائد المغرية، وإذا ذهبت وجاءت غيرها أوقات أكثر ملاءمة للاستغلال،**

[1]- المصدر السابق، ص160.

[2]- المصدر نفسه، ص46.

[3]- المصدر نفسه، ص46.

[4]- المصدر نفسه، ص69.

بسلخ جلود الناس، وينشر هذه الجلود بغير ملح في الشمس، ثم أقنع أصحابها أنه يفعل ذلك لمصلحتهم".[1] فهذه البراجماتية تظهر خاصة وقت الحرب والتي عدها مختار خير فرصة بعد انتظار طويل، مبررا ذلك "**الظروف الاستثنائية**".[2] محاولا أن يطبق قاعدته الاستثنائية هذه كلما تراءت له مصلحته، حتى أصبحت لازمة وحديثه اليومي، لتتسع ويزيد شمولها يوما بعد يوم، فأصبح معروف بها وسط حيه مستغلا الظروف للسيطرة على الفئات الهشة البسيطة، التي لا تستطيع كشف أوراقه ولو كانت مكشوفة تماما.

كان يمنح مختار جريس بطاقات الخبز واحدة والآخر اثنتين أو ثلاثة متباهيا بمشاعر المختر قائلا: "**آه ما أكثر مشاعر المختر، وما أخطر مركز المختار وأفدح واجباته، حين يكون مشيرا وناصحا لرجال الحكم**".[3] إن ظلمه ظاهر حتى أن امرأة عبرت عن ذلك فقالت: "**تعطي لناس بطاقة خبز وتمنع عن ناس، فكلما أتاحت له فرصة إلا استغلها، لكنه إذا سلبت منه القدرة شعر بالضعف ولا وأظهر الخنوع والفكاهة والدراما، يجيد التمثيل بالرضى والقبول عندما يسترشدون به سكان الحي، ويمدح من قبل كبار السلطة فيحس بعظمته، ويظهر ذلك في ملبسه ومسيرته وكلامه، إذ يقول: "شفتم؟ رئيس البلدية طلبني، أتصدقون ليس من عادتي أن أمتدح نفسي، بل أحب أن أصارحكم أنني يده اليمنى مختاركم نصف حاكم**".[4] فيخيل إليه أنه السيد الأعلى في الحي، فيعطي لنفسه حقوق وصلاحيات أكثر مما ينبغي، فيقوم بدور معاون المفتش والباحث الاجتماعي، والمرشد، والطبيب، بحكم تعيينه رئيسا للدفاع السلبي في الحي من قبل البلدية "**فاتخذ بصدور التعليمات صفة الضابط بكل صلاحيتها، باعتباره مسؤولا عن الأرواح، وكأنه ينتظر هذه الفرصة لاستغلال مزيد من الأرواح**".[5]

---

[1]– المصدر السابق، ص70.

[2]– المصدر نفسه، ص70.

[3]– المصدر نفسه، ص78.

[4]– المصدر نفسه، ص80.

[5]– المصدر نفسه، ص100.

فسلطته ونفوذه هذا يبرزه كرجل إقطاع تابع للمحتل وخادم له، مستغلا للفقراء قائلا الظروف الاستثنائية.

يظهر تعاونه مع المحتل؛ فكان يطفئ شمعة التظاهرات والإضرابات بقوله: "**إننا نمثل السلطة... العمى الحكومة**".[1] فقناعته بأنه منهم أوجزت له أن لا يكون معاديا لهم على حساب وطنه وانتمائه ومبادئه، مشبعا نفسيته الجائعة بقذارة ودناءة المحتل وسماته، خوفا من فقدان عمله، ويساوي ذلك عنده فضيحة ودلالة ووقوعه بين مطرقتي الفقر وفقدان السلطة، لذلك يبدو أكثر تذللا وتواضعا وانصياعا أمام أمرين .

*** عبد المقصود أفندي**

يمثل رمز آخر للإقطاعية والظلم والتسلط التابع لأصحاب النفوذ، نموذج مستغل للفئة الكادحة، بالرغم من جسمه المتهدل وكبر سنه، يرسمه الروائي بصفته الأرستقراطية الإقطاعية، "**صلعته ملساء، نقية الحليقة، شاربه المخفي تظل هيئته كروية لحمية، يتهدل حاجباه، لا شعر عليهما، ومن كل أطراف يطالعك جلد فضفاض**".[2] تلك الصفات تلازم الشخصية الإقطاعية التي حاول الروائي أن يوهم بها القارئ على أرض الواقع فمقصود أفندي لم تمنعه أي وسيلة لإيذاء العمال واستغلالهم في المعمل (القبو)، قبو الاضطهاد والظلم، فأقواله آمرة متنمرة للعاملات قائلا: "**اجردوا اجردوا الذهب**".[3] يتحكم ويسيطر عليهم ويلعن ويشتم الواحد منهم أو يلعن أباه، وينعته بغير اسمه مثل العاملة زنوبة والتي يناديها "**بلوطة، كلبة، قردة**".[4] وجل كلامه شتم وسب وعن جرد الذهب، لا يعرف سواه على حساب معاناة وشقاء الملايين من العمال الكادحين، واضعا الذهب والتبغ القاعدة العمياء لاستغلالهم على حساب جهدهم ووقتهم وإنسانيتهم.

---

[1]- المصدر السابق، ص141.

[2]- المصدر نفسه ص118.

[3]- المصدر نفسه، ص118.

[4]- المصدر نفسه، ص119.

يمثل عبد المقصود أفندي نموذج للشخصية التي تجردت من كل قيمها الإنسانية بتملكه واستغلاله وظلمه للعمال، ظنا منه إنهم آلات جارفة للذهب والتبغ، غير متسامح بتأخرات أو غياب العمال، يتلذذ بسلطته ويمارسها في دفتر خصومات الذي يسرع إليه قائلا: "**حسم نصف يوم وشغل على وردة رزق الله**".[1]

لم يدر أحد أ قلب ما بين جنبيه أم حجر؟ فهو نموذج للشخصية المتغطرسة المتسلطة بوحشيتها وقساوتها وقمعها ضد الفئات الهشة، وشخصية محلية ثرية مستغلة، رسمها الروائي بشكل ينم عن كرهه وحقده الدفين بكل أشكال الإقطاع والظلم.

2-4 نموذج العمال

توافر هذا النموذج في الرواية، فكان نصيبه وحظه أوفر في المتن الروائي، كونه ركز على الفئات البسيطة، فجاءت أصناف العمل متعددة منها الإسكافي (عازارا)، الصياد (أبو رزوق الصفتلي)، الصباغ (نايف الفحل)، الفران (حسن حلاوة)، الجزار (محمد الحلبي)، العامل الفني (نجوم)، لكن نكتفي بأخذ نماذج من ذلك منها:

*** أبو رزوق الصفتلي (الصياد)**

قدم لها **حنا مينا** ملامحا فيزيولوجية تتمثل في أنه "**عجوز ناهز الستين شائب، رأسه الصغير أبدا ممطوط إلى الأمام، خطواته واسعة ومتزنة، في رأسه ورم شوهت مرآه، يداه طويلتان عيناه حادتان، تومضان خبثا وحسدا**".[2] فالروائي قدم ورسم هذه الشخصية من خلال صفاتها المادية، ويريد أن يشير إلى أن الظروف الاقتصادية السيئة لا تمكن شخصياته من العناية بأنفسهم وتجعلهم عرضة لشتى الأمراض والعاهات.

تعكس شخصية (أبو زروق الصفتلي) مهنتها كصياد، والذي تجسد معه شخصية الروائي البحار، ويقول على لسانه: "**هذا هو؛ الصيد أفيون، ثم إنه وهذا المهم مصدر لقمتنا، فلولا**

[1]- المصدر السابق، ص119.

[2]- المصدر نفسه، ص55.

الصيد كنا نموت".[1] تلك الشخصية تنم في الحقيقة عن هوس للروائي وحبه وتعلقه الشديد بالصيد، والذي كان يحزنه "**أن يرى أكوام السمك فوق العربات الجوالة، وكلما رآها هز رأسه ولعن زوارق الصيد، والمسافة التي جاءت فيها للبلد والقرد الذي اخترعها**". [2] فالصَّفتلي يمثل الفئة البسيطة المسحوقة التي لا يراها أحد، الخائف على رزقه، المتطلع للعيش بكرامة في ظل أوضاع لا تسمح بذلك، فهذه الشخصية باعت أملاكها وهاجرت للأرجنتين، فعاشت هناك حياة فاشلة، وبعد أن كبرت عادت للوطن، لذلك نجدها في الرواية متصارعة والماضي، فكلما وجدت وقتا فتحت الدفاتر القديمة لسرد الماضي ووقائعه، "**فيجتمع حوله الرجال، فيأخذ هذا في سرد بعض ذكريات عن بيونس أيرس، مرآة مثل البدر.. تعالى آلى غرفتين، لكن آخ ما النفع**".[3] فشخصيته متذكرة الماضي، كادحة من أجل لقمة عيشها حافظة كرامتها، متحدية ظروف العيش وقساوتها، والفقر للعمل والمسكن والمال والأمن والاستقرار كل هذا تجسيدا للشخصية السورية الواقعية التي تكابد ظروف الحياة والحرب معا.

*** محمد الحلبي (الجزار)**

يمثل نموذج البطل الشعبي، يعيش ملحمة وطنية وهو بدكانه، لا يفوته شيء في الحي، يملك حسا وطنيا عاليا، يحضر فجأة في أي وقع أو حدث يمس كرامته وشعبه ووطنه، وحين يسمع صوت التظاهر "**يمشي غير مبال يكتفي فقط بتحريك رأسه، ويمضي دون التفات لئلا يباغته عسكري بضربة مفاجئة**".[4] ومن خلال مظاهره الخارجية تظهر ملامح الشخصية الشعبية السورية "**القامة الطويلة المنتصبة، والمشية المعتدة مع الملبس الخاص، سروال ذا ألية، حذاء معقوق، زنار حريري وخيزرانته**".[5] تلك ملامحه المادية.

---

[1]- حنا مينا، المصابيح الزرق، ص66.

[2]- المصدر نفسه، ص96.

[3]- المصدر نفسه، ص51.

[4]- المصدر نفسه، ص144

[5]- المصدر نفسه، ص144.

يمتلك دكان لحم، مقدام عفوي، تأدب عن المشاكل، بسبب ماضيه غير الصالح، الذي كان سببا في توبته وبعده عن المصائب، هذا الماضي الذي يجمعه بصلة والتي يقول عنها أنها صلة الرأفة بكل متشرد وخارج من السجن، فجعل دكانه مأوى لكل صنوف المتشردين، "**ويلتقي عنده عادة بضعة رجال لا جامع بينهم سوى جامعة التشرد، ولا قرابة إلا التي تنشأ بين سجين وسجين**".[1]

محمد الحلبي نموذج يصلح ذات البين انطلاقا من رهبته من السجن، كما يمثل النخوة السورية والشهامة والأنافة بوطنيته ورجولته، كونه ثأر لأخت الشاب المغتصبة من قبل الجنود الإنجليز، فأحس الحلبي بوخزة أليمة في قلبه قائلا للشاب الأخ: "**أنت أعزلهم وهم مسلحون، فإذا هجمت قتلت... هدئوا أعصابكم إلى الليل فقط**".[2] فهذا السلوك ينم عن اتزان الشخصية وتأجيل الثأر لوقت آخر إلى أن "**نسي الحي الحادث أسبوع، ثم أفاق على جثة من جنود الإنجليز، فقال الجميع هذه ضربة الحلبي**".[3] فالحلبي يمثل النموذج الواقعي السوري الغيور على نساء وطنه، والمدافع بأنف عن شرف عشيرته، كون الفرد هو الجماعة التي تمثل الكيان السوري بأكمله.

*** العامل الفتى**

تناول الروائي هذا النموذج من خلال شخصيتي نجوم وفارس، هذا الأخير الذي ينال الحظوة الكبيرة في الرواية بل بطلها، الشخصية الطاغية على الباقي في الرواية، "**كان صبيا في 16 من العمر، مولعا بالروايات والحوادث الفظيعة، يحلم بالمغامرات الخارقة**".[4] لكن البيئة الفقيرة حتمته للبحث عن العمل للعائلة كمعين لها من جهة، وينمي نفسه ويطورها من جانب آخر، العامل الذي توسطت له زوجة المعلم (الأرملة) من أجل الحصول عليه في

---

[1]– المصدر السابق، ص165.

[2]– المصدر نفسه، ص169.

[3]– المصدر نفسه، ص170.

[4]– المصدر نفسه، ص18.

مصلحة الدفاع السلبي كملاحظ شرط أن يلبي رغباتها، عمل كعامل بسيط ثم كعامل في القبو "**كان يضرب الأرض بفأسه من الصباح إلى المساء، ويغوص في الخندق، ضاربا بكل ما فيه من قوة**".[1] فالعمل شاق بالنسبة لعمره الفتي، فتلك الملاجئ وذلك القبو إنها تجهد أنفاسهم وراحتهم، "**وعلى امتداد سواعدهم، تنفر شرايين زرق مختنقة، وعلى جفونهم طبقة سميكة من الغبار والعرق يسيل من أفواههم وعيونهم تطرق في تثاقل**".[2] فالفتوة لا تستوعب مثل هذا العمل، وإن تركه فلن يجد غيره.

يمثل نجوم العامل الفتى أيضا مع فارس ذو الثامنة عشر، يعمل في الملجأ يفضل حفر الملاجئ وقساوتها على الحرب، قروي صغير لديه أسلوب في الحديث والإقناع، معاناته الشديدة من الفقر والبطالة وسوء المعيشة جعلته يعتزم الذهاب بعيدا ليعود بالمال، ففكر بالتطوع والالتحاق بالجيوش المحاربة في ليبيا قائلا: "**هناك الطعام موفور، المعايش مضاعف، الكساء جيد والموت... بعد سهل مرة واحدة**".[3] ففارس ونجوم يمثلان نموذجا واقعيا للعامل الفتي الذي فضل شقاوة العمل وبؤسه على السرقة والتشرد من أجل إعالة أسرهم.

صور الروائي العامل السوري ولم يحصره في فئة الكبار فقط، وإنما تعداه إلى الفئة الفتوية الشجاعة، التي تحملت أعباء الفقر والبؤس من أجل الرغيف، كل ذلك تعبيرا عن الوضع السائد في المدن والأرياف السورية، الذي ألح على السوري متطلبات واحتياجات كان بسهولة الحصول عليها.

2-4 نموذج الدين

تغاضى الروائي على هذا النموذج فقد مثله في شخصية واحدة، وهي شخصية بشارة القندلفت خادم الكنيسة، لم يكن يتناسب ومهنته، فلا هو متقي ولا هو رجل عادي، ولم يكن "**ينقطع عن السكر إلا في أيام الآحاد وأمسيات السبت، كي لا تفوح منه رائحة الخمر، من**

[1]- المصدر السابق، ص247.

[2]- المصدر نفسه، ص246.

[3]- المصدر نفسه، ص251.

خلال صلاة الأحد".[1] فهذا ينم عن الشخصية المزدوجة، فنراه مرة يمارس شعائر الكنيسة باعتباره خادما لها، ومرة نجده يتعرى ويتجرد من ذلك إلى رجل يعاقر الخمر، ومع السكر يجمع خصالا أخرى، "**يضرب زوجته، ويعشق أية امرأة أخرى صادفها، ويروي جميع أسرار الناس دون تحفظ**".[2] تعبر شخصية القندلفت عن مستواه الديني غير المستقر، وصراعها الدائم في الحياة ومتاعها من أجل تحقيق رغبة اللذة الدنيوية، باستخفاف رداء الدين الذي يرتديه، فالقندلفت تصرفاته وأفعاله عكس الشخصية ومهنته كخادم للكنيسة، الورعة التقية التي تبث القيم الدينية والأخلاقية في النفوس والمجتمع. إن ازدواجية السلوك هذه واللاتوازن في هذه الشخصية، إنما يدل على أن الرواية تحوي مختلف الفئات من الناس التي تعبر عن تأزم المواقف.

قلما ما تنبعث الحكم الدينية والأخلاق السمحة، والقيم الروحية من هذه الشخصية، وهذا ما يجعله ضعيف الإيمان، ومع ذلك نجده يقدم عظات لسكان الحي مثل أم فارس، ويقول: "**أشعلي شمعة وقدمي قداسة**".[3] فشخصيته القندلفت مضطربة دينيا أينما وجدت لذاتها اتبعتها، سواء نساء أو خمرا أو فضح أسرار الناس، وهذا لا يتماشى والإنسان السوي ما بالك مع رجل دين، فمرة يمارس وظيفته الدينية ومره نجده يترنح بما يجول في خاطره من أطياف ذكريات اللهو والغناء والخمر، ويقول عنه الروائي: "**تشق جفنيه المهمومتين سكر، ثقيل اللسان، يظل صامتا حين يذكر، ثم تنحل عقدة لسانه فيثرثر دون توقف، حتى ينام ويصحو من جديد**".[4] فهو بذلك يبحث عن المتعة الروحية بسكره، ليتحول لشخص يمتاز بالوقار والعفة ومراقب وناصح عندما يصحو، وأراد الروائي – **حنا مينا** –بوصفه هذا عكس صورة المتدين الذي شاع في الوسط السوري آنذاك، المحصور في فئة معينة.

---

[1]- حنا مينا، المصابيح الزرق، ص83.

[2]- المصدر نفسه، ص84.

[3]- المصدر نفسه، ص285.

[4]- المصدر نفسه، ص84.

صورت روايته الحياة الاجتماعية والسياسية الشعبية السورية مختارا أحد أحياء اللاذقية – حي القلعة – منطلقا من معاناة الطبقة البسيطة الكادحة "فجسدت شخوص وأبطال روايته الرجولة والقيم الكبيرة، وتمسكت بأشرعتها الكبيرة وهي الصدق والكرامة والشجاعة، والمحبة والدفاع والتضحية في سبيل الآخرين، وفي سبيل الوطن وكرهت الكذب والنفاق والخيانة"[1].

يلمس الملاحظ من كل ما تقدم، أن **حنا مينا** قدم الشخصيات في إطارها الواقعي من خلال تفاعلها مع باقي العناصر، فأخذت الرواية شلالا رحبا بانورامیا متسعا تتعدد فيه الشخصيات وتتنوع فيه الأحداث، فأبدت الرواية لوحات وصور مختلفة ونماذج متنوعة منها الإقطاعي والثوري والخائن، والحرفي، والمتعلم، كل ذلك من واقع الحياة السورية فتبرز النضال والطموح والوعي القومي السوري. وجعل هذه النماذج في الروايتين بينهما علاقة صراع دائم وهذا ما يتضح من خلال الآتي:

3-الصراع الاجتماعي والنفسي

3-1 الاجتماعي

3-1-1 الصراع الطبقي

اهتم الروائيون الواقعيون الاجتماعيون بالطبقات الدنيا،لا سيما طبقات العمال والفلاحين، وهذا ما اختص به الروائي **جون شتاينبك** في روايته عناقيد الغضب، إذ صور الصراع بينهم وبين الرأسماليين البورجوازيين أصحاب المزارع والمحاصيل الكبرى، فجعلهم مصدر الشرور في الحياة، وكشفت عيوبهم وانتصر لطبقة البسطاء والعمال الفلاحين، وأظهر ما فيها من جوانب الخير، التي لطالما جسدها بشكل متصارع مع الطبقة المالكة، الممارسة للاحتكار والضغط والقهر، والذين خلقوا شرورا عميقة في نفوس المهاجرين، ما نجم عنه صراع داخلي نفسي، وتمزق داخلي عانت منه شخوص رواية عناقيد الغضب، وإنما ذاك يدل على التناقض، والتفاوت الذي فرضته ملابسات الحياة الاقتصادية والاجتماعية.

[1]– مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، ص 14.

تعد رواية عناقيد الغضب من الروايات التي تحمل كما هائلا من التفاصيل الحياتية الدقيقة التي عمل عليها الروائي **جون شتاينبك** في وصفها وإظهارها، خاصة الظواهر الاجتماعية من تهميش وفقر وبطالة، والطبقية الواضحة على الشخصيات والأمكنة واللباس، وكل هذه المتغيرات الاجتماعية زادت الرواية بعد وصفيا لأدق تفاصيل حياة المهاجرين الأمريكيين، وما عانوه من قمع وعنف وكد لنيل قوت يومهم، في مقابل ذلك سرد لحالة الطبقة المتعالية التي تبسط نفوذها وقهرها على باقي أفراد المجتمع، وقد تمكن الروائي من الولوج داخل تفاصيل الطبقتين –الطبقة الأرستقراطية والطبقة الكادحة– من مميزات تكشف الفروق الواضحة بينهم في ظل الصراع الطبقي من خلال الآتي:

*** الطبقة الأرستقراطية**

تعد هذه الطبقة في الرواية متحكمة في باقي أفراد المجتمع من خلال توسيع ملكيتها، بالاستغلال والاستبداد والظلم، ويمثلها رجال البنوك والشركات وكبار المزارعين وملاك الأراضي، التي خلقت بينها وبين الطبقات الأخرى فجوة واسعة في المجتمع الأمريكي، وتسعى إلى جمع المال ولا شيء غيره بشتى الطرق على حساب الكادحين الفقراء، "**إنهم ما يفزعهم هم المزارعون الصغار، ويدركون أنهم لو استطاعوا أن يحكموا أنفسهم، فربما استطاعوا أن يفعلوا أشياء أخرى**".[1] فبأساليبهم المتنوعة من ضغط وعنف ونهب وسلب أراضي الفلاحين الصغار بالقوة بحجة البنوك "**الغول إنه ليس من الرجال، ولكن يستطيع أن يجعل الرجال يتحركون بحسب إرادته**".[2] هذا التحكم الذي ضرب بيد قاسية ضعفاء المزارع وسلب مزارعهم ويفعلون كل ما تصل إليه أيديهم متحكمين في الاقتصاد والأجور.

تبدو عليهم ميزات الرفاهية والغنى "**فالسيارات الفخمة والمهن الحرة، يرتدون بنطلونات ركوب وأحذية برقبة، وأحزمتهم ذو ذخيرة**".[3] ومظاهر الأرستقراطية خاصة بهم دون غيرهم،

---

[1]– جون شتاينبك، عناقيد الغضب، ص465.

[2]– المصدر نفسه، ص53.

[3]– المصدر نفسه، ص306.

وسيارات "**من طراز بويك، نانش، دوي، سوتور، بلايموثوالأبرتون، والادك والشاندلر، والشالمرز**".[1] كل هذه المظاهر تبرز التمايز والفروقات عن الباقي، كما أن أكلهم "**فاصولياء محفوظه وخوخ محفوظ، وخبز مغلف وكعك مصنوع في الفرن**".[2]

يمثلون رمز القوة بممارستهم ضد المزارعين الضعفاء فيقدسون الحسابات ويجدون فيها ملاذا ومتعة وإحساسا بالسلطة، فهي مخلوقات لا تعرف الأحاسيس إنما الأرباح، وتتغذى على فوائد النقود، "**فالبنوك والشركات شيئ أكبر من الرجال، قلت لك إنه الغول والرجال صنعوه، ولكنهم لا يستطيعون السيطرة عليه...لا يمكنه الانتظار سيموت،**".[3] إنها حقيقة أصحاب الشركات والبنوك، التي تجعل من الفلاحين يقترضون وبعدما تفشل محاصيلهم يطردونهم منها ويتنصلون من مسؤولياتهم بحجة البنك، ذلك الغول الذي يتغذى على فوائد وأراضي الفلاحين.

تظهر رفاهيتهم في أطعمتهم مثلما يذكر السارد في روايته على لسان أحد شخوصه فأكلهم "**سندويشات ملفوفة في ورق مشمع، خبز أبيض طرشي، جبن ولحم خنزير محفوظ، وقطعة من فطيرة**".[4] إضافة إلى مميزات أخرى ظاهرة في كلامهم وراحة بالهم ومناصبهم.

*** الطبقة الكادحة.**

يمثلها الفلاحون من شرائح بسيطة ومن مدن وأرياف متنوعة، تم استغلالهم وظلمهم، وطردهم من أراضيهم وسلبهم ممتلكاتهم، وهجروا من أراضيهم وبلادها لتقع في بئر العوز والحاجة والبؤس فعانت الفقر "**يأكلون طوال الوقت الفقر، ويأكلون بوفيهات السجق المنتشرة على الطريق**".[5] هذه الطبقة التي حملت هموم ومعاناة المهاجرين المهمشين الذين يتم استغلالهم من قبل الطبقة الأولى، فصور الروائي في روايته معاناتهم في كسب قوتهم، وما عانوه من

[1]– المصدر السابق، ص94.

[2]– المصدر نفسه، ص307.

[3]– المصدر نفسه، ص50.

[4]– المصدر نفسه، ص56.

[5]– المصدر نفسه ص18.

استغلالهم في خفض أجورهم وإن طالبوا بذلك طردوا، مندهشين في المدينة الحلم بالنسبة إليهم وفي كل تجلياتها واختلافاتها عن الريف، وهم لا يستطعون توفير تكلفة أكلهم لأنها مكلفة بالنسبة لهم، يعيشون في معسكرات قذرة "**لا يكادون يحصلون على ما يسد رمقهم، والأجور منخفضة، ومن الصعب الحصول على عمل**".[1] فحتى أطفالهم برزت عليهم مظاهر الفقر والبؤس "**إن الصبيان يتجهان إلى قاترينة الحلوى يحملقان فيها، في اشتهاء ورغبة**".[2] تلك العائلات تتمنى أدنى شروط الحياة "**كصنبور ماء، ومراحيض لكل السكان وماء ساخن**".[3] هذه المظاهر وتلك تكشف عن الفروقات بين الطبقتين والتي تعكس المجتمع الأمريكي آنذاك.

3-1-2-الفلاح/ الأرض والحلم الاشتراكي

اهتمت الرواية منذ صفحاتها الأولى بموضوع الأرض، فكان لها أن تناولت موضوع حيازتها وسبل إحكام السيطرة عليها من طرف الدولة وقطاعها وملاكها الفلاحين، ولا تحصر الأرض في رواية عناقيد الغضب بأبعادها الفيزيقية ولم يقدم أي أوصاف محددة لها، وما تم التركيز عليه هو مدى ارتباط الشخصية بالأرض من الفئتين: الفئة الكادحة الفاقدة للأرض بفعل الكساد الاقتصادي والجفاف ونظام الحيازة، والفئة المستفيدة من الأرض وهي الفئة الإقطاعية، وكل التركيز انصب على الأرض التي افتكتها الدولة من عائلة توم جود وباقي العائلات الأمريكية.

استغلت هذا الحادث الدولة وأتباعها من إقطاعيين مثل البنوك وشركات ومزارعين كبار، فرحلت العوائل "**وجرار واحد فقط يحل محل عشر عائلات، والجرارات في كل مكان تقتحم الأرض وتقذف بالمزارعين خارجها**".[4] الأرض التي تمثل مصدر رزق وحيد للعوائل الكادحة

---

[1]- المصدر السابق، ص139.

[2]- المصدر نفسه، ص245.

[3]- جون شتاينبك، عناقيد الغضب، ص52.

[4]- المصدر نفسه، ص15.

فيتفانون في الدفاع عنها كمكسب زراعي يضمن حياة أسرهم، فاشتد الصراع مع الإقطاع وجبروته.

قدمت تلك العوائل تضحيات مثل عائله جود، والتي تمثل باقي العوائل الأمريكية من أجل إنجاز وإصلاح الأرض، بوسائلها البسيطة من فأس وجاروف ومحراث وجرارات قديمة، تحت شعار الأرض نقتل عليها ونموت عليها، وهذا ما يبرزه موقف الجد "**لقد استولى الجد على الأرض، ومن أجل ذلك قتل الهنود الحمر وطردهم، والأب اقتلع الحشائش الضارة وقتل الحيات، نحن ولدنا هنا، هنا خلف هذا الباب، أطفالنا ولدوا هنا**".[1] من هنا تبرز عمق صورة حب الفلاح للأرض والانتماء لها، والتجذر فيها واعتناقها حتى الموت المفضي إلى التوحد بذرات ترابها، والنضال من أجل الأرض متوارث أبًا عن جد بوعي بذاتهم وبأرضهم.

يظهر الارتباط بالمكان/الأرض أن له امتداده التاريخي البعيد يرثه الأبناء عن آبائهم، والآباء عن أجدادهم، وفي ذلك يعبر أحد شخوص الرواية "**ربما كان علينا أن نحارب من أجل الاحتفاظ بالأرض، كما فعل أجدادنا وآباؤنا**".[2] فهذه النماذج تمثل نموذج الفلاح المرتبط بأرضه والمناهض لسياسة الإقطاع التي تمارسها البنوك وأنظمتها التوسعية القمعية، الرامية إلى انتزاع الأراضي وامتلاكها بحجة القروض، مثلما حدث مع جود الكبير "**الذي اضطر إلى اقتراض النقود حينئذ امتلك البنك الأرض**".[3] ومن هناك بدأت العائلة تعاني الاضطهاد والبؤس.

تؤرخ رواية **جون شتاينبك** بطريقتها الخاصة لعلاقة الفلاح الأمريكي بالأرض، وتجذر هذا الارتباط في عمق التاريخ، إذ يصرح أحد الفلاحين قائلا: "**لكننا أرضنا فعلا، نحن الذين سقيناها وحرثناها، نولد عليها ونقتل عليها ونموت عليها، حتى لو أصبحت أرضا غير طيبة**

[1]- المصدر السابق، ص51.

[2]- المصدر نفسه، ص52.

[3]- المصدر نفسه، ص51.

فإنها أرضنا، ذلك ما يجعلها ملكا لنا، لا قطعة من الورق مسطرا عليها ببضعة أقلام".[1] فهذا يوحي ويؤكد على الوعي بالانتماء والهوية المتغلغل في نفوس الفلاحين.

لا يأخذ الصراع الاجتماعي أبعاده التاريخية فحسب، وإنما يخرج من دائرة الذاتية الفردية المغلقة إلى حيز الجماعة، باستقطاب حشد كبير من الفلاحين الكادحين الذين وحدتهم رؤيتهم للواقع والأرض، وكان هدفهم المشترك هو الحفاظ على الأرض، مستمدين عزيمتهم وإرادتهم في الذود عن المكان من تجارب آبائهم وأجدادهم في النضال والكفاح ضد كل مستعمر، الذي دمر البنية الاجتماعية وشرد الفلاحين داخل الوطن وخارجه.

فقدمت الرواية في تناولها لموضوع الأرض، صورة لما يجري في الريف الأمريكي من صراعات بين القوى التقدمية ومزارعين صغار والأوضاع القائمة على الاستغلال وإدانة الإقطاع الذي أسهم في تردي الوضع، لكن الفلاح دافع عن أرضه مستعملا وسائله البسيطة التي يمتلكها، "**فوقف الجد ممسكا ببندقيته، وأطلقها على كشافات الجرار الأمامية، وتزداد الأصابع الخشنة تشبثا بالعصي، التي ترسم على الأرض بلا توقف**".[2] كل هذا ينم بالارتباط الحميمي بالأرض التي تجعل الفلاح ينقم على مغتصبيها.

يستمد الفلاحون الحس بالأرض والإنتماء من الآباء والأجداد، وامتد ليضرب جذوره في عروق ودماء الأبناء، فالأرض تمثل لهم الرجل ذاته، وفي ذلك يعبر أحد الحائزين: "**إن الرجل حين يملك ملكية صغيرة، فإنها تصبح الرجل نفسه، تصبح جزءا منه وتشبهه، إذا ما امتلك الإنسان أرضا فإنه يستطيع أن يمشي فوق ممتلكاته، وأن يتصرف فيها، يحزن إذا لم تكن على ما يرام، ويفرح حين يهطل عليها المطر، هذه الممتلكات هي الرجل نفسه، وبشكل ما يصبح الرجل كبير لأنه يملكها، حتى إن لم يكن ناجحا، فإنه كبير بملكيتها، هذا هو الواقع**".[3] ومن هذا فالأرض بالنسبة للفلاح الأمريكي هويته، انتماؤه، حضوره، رجوليته، مكانته، مصدر

[1]- المصدر السابق، ص52.

[2]- المصدر نفسه، ص50.

[3]- المصدر نفسه، ص57.

قوته في مقابل السياسة القائمة على القهر والاستغلال وامتصاص دماء الفلاحين، وانتزاعهم أراضيهم بحجة القروض، فقوة البنوك تستمد من ضعف الفلاحين المقترضين، المتأملين في الدفع، "**إذ يمكن للإنسان أن يحوز الأرض، إذا ما استطاع أن يأكل أو يدفع الضرائب**".[1] تلك طريقة السلب، إضافة إلى نظام الحيازة، "**فرجل واحد يمكنه أن يحل محل اثنتي عشرة أو أربع عشرة عائلة تدفع له أجرة، وتأخذ كل المحصول لأن الغول مريض، فلابد أن تخرجوا من الأرض**".[2] فالدولة تشل حركة الفلاحين بطرقها القمعية من أجل بسط سلطانها على الأرض ورقاب الفلاحين.

لا تجسد الرواية من هذا المنطلق الدلالة الاجتماعية للصراع على الأرض فحسب، وإنما تجسد أيضا قواعد حيازة الأرض وطرق الاستحواذ عليها من قبل رجال الدولة، وتصور علاقة الفلاح الأمريكي بأرضه، فرصدت العلاقة بين الإقطاعيين والفلاحين في ظل الظروف الاجتماعية القاهرة طارحا موضوع الأرض في ضوء رؤية واقعية متفائلة بالمستقبل رغم سوداوية الواقع، وهي الرؤية ذاتها التي انتهت إليها صراعات الواقع الاجتماعي في أمريكا في رواية عناقيد الغضب.

3-1-3 الصراع من أجل البقاء

تقدم رواية عناقيد الغضب صورة حية للواقع الاجتماعي الذي تعيشه الأسر الأمريكية في تلك القرى المرمية بأوكلاهوما، إنها صورة بانورامية يتمفصل فيها الوضع الاجتماعي والسياسي لأمريكا، يتمظهر من خلال ذلك الفقر والبؤس والقهر ويطالها التهميش والنسيان، وما يعتري هذا الواقع من رداءة وتدهور، وتجتهد الرواية في أن تبرز ممارسات صناع هذا الواقع الآسي من المسؤولين والسياسة من خلال عرضها لقصة عائلة (توم جود) ومعاناتهم وصراعهم من أجل البقاء.

---

[1] - المصدر السابق، ص50.

[2] - المصدر نفسه، ص51.

نشأت هذه الأسرة البسيطة تمتهن خدمة الأرض، دافعت عنها منذ الأزل وتجرعت بفقدانها مرارة الحرمان وقساوته من قبل المستعمر –الهنود الحمر–لكنهم صمدوا واستطاعوا أن يخلصوها من قبضتهم، لكن هذا الفزع والهاجس ظل يلاحق الآباء والأبناء، شأنهم شأن أجدادهم، وكأن السارد في الرواية يؤكد امتداد الماضي في الحاضر، وأن هذا الأخير ما هو إلا استنساخ للماضي الاستعماري بكل وسائله وقمعه.

فاضطرت العديد من العوائل إلى المهاجرة إلى كاليفورنيا، التي لم تجد مأوى هناك يأويها سوى الطرقات والشوارع والخيمات، وصناديق السيارات إثر قمع الدولة والبنوك التي انتزعت منهم أراضيهم، إضافة إلى المديونية التي هجرتهم من أراضيهم "**المديونية مست المزارعين الصغار، إنهم يرشون الأشجار ولا يبيعون أي محاصيل، لا يمكنهم جمع المحاصيل، ولا بيعها لأن الدين يزحف صاعدا كالمد**".[1] فهؤلاء اضطرتهم كل ذلك إلى الهجرة نحو كاليفورنيا، وأتوا من كل منطقة، "**فالزحف ممتد عبر لسان، ممتد عبر أراضي تكساس، شمرود، ألفاريد، جروم... هناك مئات من العائلات مثلنا تمضي جميعها نحو الغرب**".[2] هذه العائلات التي تصارع من أجل لقمة عيشها، تكافح الظلم والقهر والاستغلال الممارس عليهم من قبل الملاك الكبار ورجال الشرطة فظلوا صامدين ينتقلون من مكان لآخر متحدين ظروف العيش تلك، معهم اتحادهم مع باقي العوائل، وفي ذلك تقول الأم: "**سنتعاون كي نتحمل الطريق، لقد قلت أن المساعدة، واجب على كل إنسان**".[3] فبالتعاون تتقي آلام التشرد والخوف.

لم تلجأ تلك العوائل إلى السرقة، وإنما فضلت البحث عن عمل محترم من مكان لآخر يؤمن للأسر حياة كريمة، لكن "**الفشل يحوم فوق الولاية والحزن والمرارة، إما نتيجة سحب المحاصيل التي تأخذها الدولة أو البنوك، أو الأسعار المنخفضة لها**".[4] هذا العمل والبحث

---

[1]– جون شتاينبك، عناقيد الغضب، ص545.

[2]– المصدر نفسه، ص250.

[3]– المصدر نفسه، ص253

[4]– المصدر نفسه، ص546.

عنه يقتضي أسابيع، أشهر، النوم في العراء "**منازل خيش مسقوفة بالقش، بيوت من الورق وأكوام كثيرة من النفايات**".[1] والحصول عليه يضعهم في زنزانة الاستغلال والهلاك، وقد عبر أحد شخوص الرواية عن كل ذلك – فلويد – قائلا: "**لقد جبت هذه الولاية أنبشها منذ ستة أشهر، محاولا أن أجد عملا، هلكت نفسي كالأرنب البري، بحثت عن عمل حتى تحت ألواح الخشب ولم أفلح في توفير هذا**".[2] فتحملت تلك العوائل الخطر والموت، المطاردات المفاجئة من رجال الشرطة، الجوع، التشرد، العنف، "**سيأتي الدرك ليلا ويتعبونكم، فقانون الولاية يمنع النوم في العراء**".[3] هؤلاء لقد آذوا كيزي، جود، وفلويد، "**آذوه حتى فقد عقله، وأطلقوا عليه النار كالحشرة**".[4] وقد مات فلويد وكيزي من جراء ذلك، أما جود أصبح مطاردا كذئب البراري من قبلهم.

زادت تلك الممارسات القذرة القمعية، والظروف السوداوية من فقر واغتراب وتهجيرو تشرد وتجويع وقتل تحملوها، صمودا وتحديا من أجل حياة مجيدة، وعبرت الأم لابنها عن ذلك في قولها: "**ليس من حقك التخاذل**".[5] فاتحدوا وانصهروا الأنا مع نحن من أجل الصراع والبقاء والصمود من أجل التغيير.

3-1-4 الصراع بين الأنا وغطرسة للآخر (الوطن والهوية)

رصدت رواية عناقيد الغضب **لجون شتاينبك** الصراع الدائر بين الأنا (الذات الجمعية) والآخر (المستعمر المحلي) الذي لم يتوان منذ دخوله المكسيك في بسط هيمنته على المكان ومسح هويته، من خلال قهره واستلابه لأراضي كاليفورنيا التي كانت تابعة للمكسيك وأرضها للمكسيكيين، "**فتدافع عليها حشد من الأمريكيين، محمومين فكان جوعهم إلى الأرض ضاربا**

[1]- المصدر السابق، ص364.

[2] - المصدر نفسه، ص398.

[3]- المصدر نفسه، ص288.

[4]- المصدر نفسه، ص116.

[5]- المصدر نفسه، ص549.

فأخذوها، سرقوا أرض سوتر وأرض جويريرو، فأخذ هؤلاء الجوعى المتهوسون الوسايا وقسموها، ووقفوا يحرثون الأرض التي يسرقونها، وأقاموا البيوت والحظائر قلبوا الأرض، زرعوها غلالا وأصبحت كل هذه الأشياء حيازة، والحيازة أصبحت ملكية".[1] هذه من صور المستعمر وغطرسته، والذي توالت ضرباته الموجعة بزحفه المستمر وسلبه أراضي المحليين واستعباده لهم من أجل خدمة الأرض، "**فالأمريكيون يتهوسون لهفة على الأرض، ومع الوقت أصبحوا ملاكا، فكبروا أطفالهم وولى عنهم الجوع**".[2] هذا ما يوحي بالوضع المرير الذي يكابده السكان الأصليين والمكسيك تحت وطأة الغزاة للمحليين.

تظهر غطرسة الآخر من أجل إزالة الأنا ومحوه مع العوائل المهاجرة في ظل التمييز والطبقية والظلم، وفي ذلك يعبر أحد شخوص الرواية: "**لقد جعلونا نزحف على بطوننا من أجل عشائنا، يسلبوننا كرامتنا**".[3] وكل ذلك من أجل ممارسة أفقيتهم وغطرستهم إما بالعنف الجسدي أو اللفظي بألفاظهم (أبناء العاهرات، أبناء الزواني، أوكيون، قذر، أرذل الناس)، فهناك الناس "**تحمل في عيونها نظرة تقول أنا لا أحبك يا ابن العاهرة، هناك رجال بوليس سيطردونك، سترى في وجوه الناس كيف يكرهونك، إنهم يكرهونكم لأنهم خائفون، فهم يعلمون أن الرجل الجائع، لابد أن يحصل على طعام حتى لو اضطر إلى أخذه**".[4] فهذا الآخر يعمد إلى زرع الخوف والعنف والكره والظلم بمطارداته في كل هجوم بسلاحه ومنصبه، يمتص دماء وعروق المهاجرين، ويبسط هيمنته ويسمح هوية الأنا المهاجرة، هذه الأنا والذات الريفية المصارعة للقهر والاستلاب وخيبة الأمل وعمق الوحدة.

---

[1]- المصدر السابق، ص359.

[2]- المصدر نفسه، ص359.

[3]- المصدر نفسه، ص499.

[4] - المصدر نفسه، ص318.

3-2-1 الصراع النفسي

تتأثر النفس البشرية وتؤثر في المحيط الخارجي حاملة متغيرات بيئتها، ولقد تقصى الروائي **جون شتاينبك** شخصياته من جميع النواحي، باحثا في سلوكاتها وتمظهراتها النفسية، وصراعها النفسي إثر الواقع المأساوي المحيط بها، فكشفت شخوصه تصدعات نفسية وتناقضات ذلك من خلال الآتي:

*** التعرية الدينية (الازدواجية السلوكية)**

جعل **جون شتاينبك** بعض شخوصه تتناقض بين الحقيقة ومعرفتها، وبين نكران الحقيقة وتصديقها، وبين التعايش معها وتجنبها وتمثل ذلك شخصية (الواعظ كيزي) والذي نراه في بدايات الرواية أنه نموذج الدين وكثيرا ما يردد قائلا: "**يسوع مخلصي وعلى العرش لا يجلس الشيطان، بل يسوع ويسوع مخلصي**".[1] نجده يقدم عظات دينية مرتديا رداء الدين والأخلاق، كما نجده معاقرا للخمر إذ في ذلك يقول الروائي: "**تناول كيزي الزجاجة واحتضنها ثم قال: أنا لا أعظ الآن كثيرا، لم يعد لدي إيمان، واستمر في الشرب**".[2] فكيزي شخصية تتأرجح بين الخير والشر، والغريب من ذلك نجده متخوفا نادما على فعلته قائلا: "**لا أحد يراني وحيدا وأجلس لأفكر، أن الإيمان قوي في داخلي، ولكنه ليس نفس الإيمان، لم أعد متيقنا من عديد الأشياء**".[3] فهذا الاضطراب والصراع الداخلي يظهر سلوكه المزدوج فينغمس ويتجرد مرة أخرى من رداء الدين ويقول: "**عندما كنت واعظا، لم يكن في إمكاني أن أضحك وأن أسب وألعن، أما الآن أفعل هذا**".[4] كما نجده في كثير من المقاطع الروائية في معاملات حميمية، فيمارس الجنس مع الفتيات قائلا: "**كنت آخذ واحدة من الفتيات إلى الغيط وأضاجعها**".[5] ولكنه

---

[1] - المصدر السابق، ص29.

[2] - المصدر نفسه، ص31.

[3] - المصدر نفسه، ص31.

[4] - المصدر نفسه، ص107.

[5] - المصدر نفسه، ص134.

بعد ذلك يحس بالخطيئة ويقول معبرا عن ندمه: "**أصلي، أصلي لكن دون جدوى ويملؤني الإيمان مرة أخرى، ونكرر الخطيئة ثانية**".[1] كل ذلك يعبر عن اضطرابه النفسي وتعريته الدينية، مبررا بأن نفسه محصنة وممتلئة بروح يسوع.

*** القلق**

أنتجته المواقف المثبطة والمحزنة؛ وتتعدد أوجهه بتعدد المواقف والشخصيات، مثل قلق عائله (توم جود) وانتقالها إلى كاليفورنيا من أجل تحسين المعيشة، محاطين بحلم الرفاهية، حيث ظهر قلقهم في مواقفهم وتصرفاتهم المنبعث من الخوف الممارس من قبل رجال الشرطة الذي يزرعونه في المخيمات، ومن التعابير الدالة على ذلك ما جاء على لسان توم قائلا: "**سيحرقون المعسكر يا أمي، لا أستطيع أن أقف، وهم يأخذونني ويضربونني**".[2] فمظاهر القلق متعددة في الرواية، فمرة على الأرض ومرة على العمل ومرة عن الطعام، فعبرت شخوص الرواية قائلة: "**ليس لدينا إلا القليل من الطعام**".[3] ومرة من تعب المشي "**إننا نمشي ثمانية أميال، لمنزل العم جون**".[4] ومرة من الظلم المسلط عليهم والعنف، وفي ذلك يقول جود: "**في كل مرة كانوا يأتون ويجلدوننا، وكنا كل مرة نحس بالخيبة والعار**".[5] فجل الشخوص تعاني القلق الذي أدخلها في حالة صراع داخلي يقربها أو يبعدها من الواقع.

*** أحلام اليقظة**

تعد من بين عناصر التخيل في الرواية كونها مبتعدة عن الواقع، فبدأت هذه الأحلام نحو كاليفورنيا مع العائلات المهاجرة من شتى نواحي أمريكا، لتحسين المعيشة والحصول على عمل، متحدية كل الظروف من أجل حياة جديدة "**كاليفورنيا الحلم**"[6] لحركتهم الدائمة نحو

---

[1]- المصدر السابق، ص34.

[2] - جون شتاينبك، عناقيد الغضب، ص426.

[3]- المصدر نفسه، ص244.

[4]- المصدر نفسه، ص73.

[5]- المصدر نفسه، ص480.

[6] - المصدر نفسه، ص318.

الغرب والرغبة في الوصول تتملكهم "**فيولون وجوههم نحو الغرب، ويندفعون إليه بسيارتهم الصاخبة على مواصلة السير**".[1] فالرواية ترصدت مسيرة تلك العوائل التي تواجه في ظل هجرتها الفقر والحرمان والمعاناة، في سبيل تحقيق حلم الحياة المرهفة، فلم تعد أذهانهم مشغولة بتلك الأراضي ولا بما تجود به، وإنما تركيزهم الأجمع على السيارات والبنزين لمواصلة السير وكل العائلات لها حلم واحد وهو حلم كاليفورنيا، فنجد **سيارتهم "تزحف كأسراب البق على طول الطريق، وأمامها يمتد شريط من العائلات، تاركين المخيم الجاهز لعالم جديد في ليلة جديدة**".[2] ظنا منهم أن كاليفورنيا هي الانتصار والملاذ والرخاء.

حالما يصلون لكاليفورنيا يجدون الشركات الأمريكية مسيطرة على جميع الأراضي الزراعية، و"**كل شيء هناك له صاحب، لم يتبق شيء، وهؤلاء الذين يملكون سيتشبثون بما يملكوا ولو اضطروا لقتل كل إنسان في العالم**".[3] هؤلاء المهاجرون يجدون أنفسهم في موضع الاستغلال من قبل الكبار، خاصة عندما تلتقي عائلة (توم جود) بالرجل ذو الأسمال، فيحدثهم عن كيف تجري الأمور في البلاد الذي خاب أمله قبلهم ولم يحقق حلمه قائلا: "**إنهم يستغلون العمال هناك بجهد كبير وبأجر قليل، إنني لا أريد أن أفزعكم اسألوا كم سيدفع لكم، اطلبوا منه أن يكتب ما سينوي دفعه، ستخدعون إن لم تفعلوا ذلك**".[4] فهنا يتجلى الصراع بين المالك والعامل المهاجر.

تحولت كل الأحلام إلى صراع نفسي بين الشخصية وذاتها وبين الحقيقة والحلم الذي يقول عنه الرجل ذو الأسمال: "**إنه لعمل شاق أن تجد عملا في كاليفورنيا، أحاول أن أجد عملا ليس مقابل نقود ولا أجور، بل مقابل كومة من الدقيق فقط وملعقة من الدهن**".[5] وفي

[1] - المصدر السابق، ص304.

[2] - المصدر نفسه، ص360.

[3] - المصدر نفسه، ص319.

[4] - المصدر نفسه، ص295.

[5] - المصدر نفسه، ص295.

سياق آخر يقول: **"لن تحصل على عمل ستنبش من أجل غذائك يوما بعد يوم، وستفعل ذلك مع أناس يعاملونك بدناءة، وعلى العموم أننا لا نستطيع أن نفعل شيئا".**[1] كل هذا واقع يعكس الحلم والتخييل المبالغ للعوائل المهاجرة.

نقارن ذلك في رواية المصابيح الزرق **لحنا مينا** فنجد الصراع فيها يبدأ مع الاستعمار الفرنسي من خلال صراع أهالي الحي مع حكومة المستعمر الفرنسي، نتيجة لما عاناه الشعب السوري من ضيم وهوان وفقر وجوع وجهالة، فجاء الصراع تحديا لوسائله القمعية العصرية، وروحه التدميرية الممارسة على سكان المدينة، فثار صراع المناضلين ضد السلطات الفرنسية، وانتشرت كالنار في الهشيم، فكان كفيل في خلق صراع كله بطولة وشهامة، من أجل الحرية والعدالة وكسر دوامة الفاقة والخصاصة، فامتزج الصراع الداخلي بالخارجي وسارا جنبا إلى جنب، مشتركين في تشكيل عقدة البناء الروائي.

لا يمكن للأديب أن يخلو عن حال مجتمعه لأنه المكان الذي ينمو ويتطور فيه، فالصراع في روايته كشف التفاوت بين قوتين (القوي، الضعيف) ونتج عن فقدان العدالة الاجتماعية، هذه القوى المعادية للخير والفطرة الإنسانية، تسعى إلى طمس المستضعف والتغلب عليه بشتى الوسائل، حتى وإن كلف ذلك فقدان المبادئ والقيم، ويتجلى الصراع الطبقي بين:

*** الطبقة الأرستقراطية**

تمثلها الفئة المهيمنة فئة الإقطاعي والبرجوازي في المجتمع، تميزها بنيةً وشكلاً ومركز قوة مالكه للحارة والمال، تتميز بالثراء وبسطها نفوذها وقهرها على باقي فئات المجتمع، وتتمتع بالحرية والمنافع التي تكسبها من سلطتها الحاكمة، محاولة سلخ جلود الطبقة الكادحة، وتمثلها في الرواية الشخوص العربية (عبد المقصود، رشيد أفندي، مختار جريس)، أما غير العربية (رجال الشرطة، الرقيب الفرنسي، الجنود الإنجليز)، هؤلاء جسدتهم الرواية من خلال لغة الروائي الوصفية أو السردية، فرسم حيثياتهم المادية والمعنوية فظهر ثراؤهم في ملابسهم

[1] - المصدر السابق، ص319.

ومناصبهم وكلامهم وأخلاقهم وأعمالهم، فالرقيب الفرنسي وترجمانه مع سكان الحي، ورجال الشرطة مع السجناء، ورشيد أفندي مع عمال القبو، وشراسة رجال الشرطة مع السجناء والسكان، وكذلك نلحق تصرف المرأة الأرملة مع فارس بتصرفاتها المتجبرة وخيانتها الزوجية.

تميز هذه الطبقة الإقطاعية فيصف الروائي أحدهم بقوله:"**عصبي إلى درجة الجنون، كافر لا يعرف الإيمان، فإذا جاء الشتاء وسكن المدينة ارتاح الفلاحون من شره، أما إذا جاء الصيف فقد حلت عليهم مصيبة كاللعنة**".[1] تلك مميزاتهم المعنوية ضف إلى أن ممتلكاتهم لا يحدها حد، هذا ما يوسع الفجوة بينهم وبين الطبقات الأخرى، ويوضح التمايز والفرق أكثر، "**فكل المنطقة من قبل بساعة له، وحتى بعد النهر كله له للإقطاعي**".[2] فالمظاهر الطبقية بارزة في خلقهم وممتلكاتهم.

سعى الروائي لإظهار مظاهر الطبقية عبر توظيفه الألقاب التي ترجع للطبقة المالكة في سوريا، والتي تحمل دلالات شعبية تبين مستوى ومقام صاحبها، منها ما ذكر في الرواية (أفندي لشخصية رشيد، جريس لشخصية المختار، المعلم لصاحب الدكان).

تظهر الطبقية في لباسهم وفي ذلك يقول الروائي: "**الملابس تتألف من السراويل للرجال والملايات للنساء، وثمة من يلبس البنطلونات، وبعض النساء المسيحيات خرجن من التقاليد، فبدأت أكمام الفساتين وأذيالها تنحسر عن السواعد والسيقان، وزينة بائسة بينها، وأصباغ ناقعة صارخة**".[3] فملابسهم تنم عن الاختلاط واختلافاتهم الاجتماعية.

ركز الروائي على إظهار معالم الطبقية في بيوتهم، ونلحظ التقسيم الطبقي من خلال الصورة التي قدمها قائلا: "**الطوابق العليا للأغنياء، والطوابق السفلى والأقبية للفقراء، وكان عدد الأغنياء يتناقص عام بعد عام، وعدد الفقراء يتضخم سنة بعد أخرى**".[4]

---

[1] - حنا مينا، المصابيح الزرق، ص50.

[2] - المصدر نفسه، ص56.

[3] - المصدر نفسه، ص30.

[4] - المصدر نفسه، ص30.

يظهر أسلوب العيش برفاهية لأصحاب تلك الطبقة، وتبرز عليهم بهرجة الحياة والتمتع بملذاتها، فانعكس على تصرفاتهم الدونية مثلا رشيد أفندي الذي في نظره العمال ليسوا إلا نموذجا تقليديا في مظاهرهم الخارجية، كما أن تعامله معهم يبرز الطبقية من خلال ألفاظه، ألفاظ السب والشتم، منها (قردة، كلبة...).

*** الطبقة الكادحة**

جسدتها معظم شخوص الرواية بل سكان الحي أجمع (من الأب ميخائيل وابنه فارس وأمه وأبو رزوق الصفتلي، عازار الإسكافي، مريم السود، الست بربارة، أم صقر الغسالة...)، هذه الفئات تسعى يوميا لكسب قوتها، والتي ركز عليها الروائي فكانت موضوعا لروايته في ظل ما تشهده سوريا من تحولات اجتماعية وسياسية، والتي تتميز بالبساطة والشقاء والفقرو الضعف وأهم ما يميزها الشجاعة.

تبدو مظاهرهم المادية المتمثلة في لباسهم مثلا، الذي معظمه لباس قديم متكرر بشكل يومي كما جاء في وصف الروائي للباس الصفتلي قائلا: "**لباسه يتكون غالبا من سروال أزرق وقميص كاكي، وينتعل صيفا وشتاء بوطا عسكريا ضخما، ويدخن بغليون من قصب أجوف**".[1] فلباسه صيفي وشتوي في آن واحد، وهذا ما يوحي بالفقر وعدم القدرة على التجديد.

اختار **حنامينا** نموذجا آخر للباس، للرجل السجين الذي يرتدي "**سروال فيه مزق كبير يبدأ من الزنار، وينتهي عند منتصف الساق اليسرى، تبرز منه بروزات من ركبتيه القائمة**".[2] ولباسه معبر عن حالته الاجتماعية والمادية.

تظهر معالم الطبقية من خلال بيوتهم أيضا، فمثلا بيت أبو فارس: "**لم يكن سوى غرفة واحدة، تقع إلى يمين الداخل في دار كبيرة، متعددة الغرف، تقطنها أسر العمال والعاطلين والقرويين النازحين حديثا إلى المدينة**"[3]، وهذه الدار صورة للدور الموجودة في الحي والتي

[1] – المصدر السابق، ص52.

[2] – المصدر نفسه، ص30.

[3]– المصدر نفسه، ص 33.

تصور مظاهر الشقاء والفقر في العوائل السورية البسيطة وقتئذ، ولدت الصراع الطبقي الأحداث السياسية في المجتمع السوري، فركز عليه وصوره الروائي لتسجيل تاريخ سوريا.

***الصراع بين الأنا والآخر**

يتمثل الأنا من خلال الرواية في عامة الشعب السوري، ومن خلال الطبقات المتوسطة والفقيرة، وتظهر تمثلات الآخر في الرواية من خلال الفرنسيين، والأتراك، والإنجليز والألمان والإيطاليين، والرواية جسدت ورسمت الصراع الدائم بين الأنا العربي مع الآخر الغربي في الأرض السورية، ويظهر شكله عبر الحرب والاستعمار، والعلاقة القائمة بينهما على العداء المميت، مما ينتج عنه رفض وقطع شبه تام للآخر، ويتمثل في محاربته ومقاومته بشتى الأساليب

صور **حنا مينا** في روايته (المصابيح الزرق) وكشف فيها صورة الأنا والآخر، كما أنه سرد انعكاسات وآثار الحرب، والاستعمار على الشعب السوري، هذا الأنا الذي يحاول دائما الحفاظ على شخصيته من خلال القتال والمواجهة في مختلف المجالات في ظل المواجهة والعداء.

*** الأنا وانعكاساته في الرواية**

تتضمن رواية المصابيح الزرق على العديد من الأمثلة التي تعكس الأنا، وتحملت شخصيات الرواية مسؤولية انعكاس الأنا في الرواية، وإن من أبطال روايتنا هذه (المناضل، والعاشق، والطامع، والبرجوازي، والرأسمالي، والباغي والعاهرة)، والذي من خلالهم حاول الروائي تصوير واقعهم أثناء الحرب العالمية الثانية، وكيفية تعاطيهم مع الانتداب الفرنسي وأصنافه (كإيطاليا، الأتراك والعثمانيين والإنجليز)، فهؤلاء هم الآخر بالنسبة للأنا السوري، وفيما يلي نحاول رصد بعض النماذج التي تصور الأنا على مختلف أشكاله وأصنافه:

*** شخصية فارس تعبيرا عن الأنا السورية**

تعتبر شخصية فارس الشخصية الرئيسية التي تدور معظم الأحداث حولها، والتي تجسد الكثير من المشاهد المقلقة والمضطربة والرافضة لواقعها، حيث نجد وصفا لها وذلك حين الارتباط مع قصة حسن حلاوة: "**أنت صغير، فتى، شاب، قل ما شئت، أنت رجل ولا تجارب لديك فما النفع، لقد وجدت نفسك في وضع صعب، حرب معركة مع الفران، سجن، بطالة، يأس، استخفاف بكل شيء**".[1] فهذه الصورة تعبر عن ماضي فارس وواقعه.

نرى في الرواية الصراع الدائم بين أبناء الوطن مع الأعداء والمحتل الفرنسي، لإبعادهم وإخراجهم من أرضهم بشكل مستمر، وسعيهم للحرية وتحقيقها على أرض الواقع، ومن بين هؤلاء نجد (فارس) حين يدخل في صراع مع الفرنسيين، حيث يقول الروائي: "**قال فارس أما الفرنسيون فلم يطلعوا، وسأله والده أتظنهم باقين؟ وأضاف دون أن ينتظر الجواب، لن يبقوا، نحن نكرههم، وإذا قلت اخرج من بيتي فمعنى هذا أنك ستخرج، أنا أقوى لأنني صاحب البيت، لا أحد يستطيع البقاء في أرض برغم أهلها ما رأيك؟ صحيح ولكن إذا لم يخرجوا؟ نحاربهم**".[2] ففارس يمثل الشخصية التي تمثل الأنا، لكنها متغيرة ومضطربة بين مراهقتها وبين النضج الذي أظهر منه رجلا، وذلك بعد خروجه من السجن وبعد تسريحه من العمل من مصلحه الدفاع السلبي، فبعد الضغوط النفسية تلك، تقبل فكرة التجنيد في صفوف الجيش الفرنسي للحرب في ليبيا، وبعدما تقبل الفكرة واستعد للرحيل يتحدث مع نفسه ويقول: "**فقال صوت بداخله: وأنت ستخون سيد سيدك الذي مات! وقال في نفسه: تخونه مع عدو وطنه! فأجابه الصوت الداخلي: وأنت جندي عند هذا العدو**".[3] فسلوكياته تظهر الاضطراب وعدم الاستقرار في اتخاذ القرارات، أمام تقبل ورفض فكرة العمل مع المحتل، التي رفضها والده

[1]– حناميا، المصابيح الزرق، ص204.

[2]– المصدر نفسه، ص206.

[3]– المصدر نفسه، ص288.

ومجتمعه، نتيجة ظروفه المادية وحلمه الزواج برندة فنجده أمام كم هائل من الخيانات، خيانة وطنية، وخيانة مع رمز من رموز الاستعمار أرملة معلمه.

*** شخصية أبو فارس تعبيرا عن الأنا السورية**

تمثل إحدى الشخصيات الإيجابية الثابتة والفاعلة في الرواية المعبرة عن الأنا الوطنية، ومواقفها الراسخة بصفاته الوطنية، من فحولة وصمود وقوة وثبات وأنافة، فلا يتردد في الذودعن أهله وسكان حيه إذا ما تطلب ذلك، ونجد ذلك في موقفه مع مختار حينما يحاوره حول اعتقال فارس بعد شجار مع حسن حلاوة الفران، فصاح أبو فارس: "**ما لنا ولهذا الحديث... لا نريد وساطة وكفى... إذا كان الموت جزاء من يطالب بالخبز فدعهم يشنقونه**".[1] فهنا تظهر صفات أبو فارس، فيرفض أي وساطة لأنه يجد ابنه مذنبا، فالحصول على الخبز ليس جريمة التي يعاقب عليه، وترفض فرنسا وساطة جريس المختار، هذا ما يعلي من الظلم الفرنسي، ويبقي أبو فارس ثابت على موقفه ملتزم بقيمه ومعتقداته الأخلاقية التي يؤمن بها، بغض النظر عن الظروف التي يواجهها وإن أدى ذلك إلى شنقه، فهو من الشخصيات الوطنية التي لم تتقبل الانتداب أو الاحتلال فيبقى ثابت في قراراته، و ذاك ما يضمن له شعورا بالرضا والسلام الداخلي، على الرغم ما مر به من فقر وحاجة وظلم واضطهاد، وعندما علم بقرار التحاق ابنه بالجيش الفرنسي، ثارت حميته وغصته معبرا قائلا: "**بهدل شيبتي ليته مات، انتهى فارس... لم يعد لي ابن والسلام**".[2] فهنا يبرز موقف الأب الوطني بالرفض والتبرؤ من ابنه كونه خان وطنه بالتحاقه بجيش المحتل.

كما رفض التحاقه بالتجنيد في ليبيا، فيقول الروائي في موضع من الرواية: "**فألقى فارس أمر والده كحكم مبرم... وها هو والده يتبرأ منه ويحكم عليه بقساوة**".[3] فأبو فارس ظل على

[1]- المصدر السابق، ص141.

[2]- المصدر نفسه، ص285.

[3]- المصدر نفسه، ص286.

مواقفه وأصالته وصلابته حين تبرأ من ابنه بشكل قاطع، كل ذلك نابع من مواقفه الوطنية والأنا السورية الرافضة للاستعمار بجميع أشكاله المباشرة وغير المباشرة.

*** الاعتزاز والتمسك بالوطن والدين**

يعتبر شعور الاعتزاز بالوطن والدين من أرقى الأحاسيس، والذي يعكس إنتماء الإنسان لأرضه وهويته الدينية، ولقد أظهرت شخوص رواية (المصابيح الزرق) هذا الشعور من فئة المعدمين والفقراء، مع وجود الفقر والحاجة وسقوط الكرامة وتحمل المآسي، كل ذلك زاد الأحاسيس قوة، وهنا يبرز الأنا الرافض لكل أجنبي يريد النيل منه ومن وطنه وكرامته ودينه، لأن وطنه تاريخهم وهويتهم وجذورهم العميقة ضاربة في تربته، ومن الأمثلة على ذلك نجد (بيرم) يتحدث عن مدينة أنطاكيا واللواء الإسكندرون وهو يحاور فارس معتزا بها قائلا: "**اللواء ليس لعبة وأنطاكيا هل تعرفها؟ تصور أنها أجمل من كل ما رأيت في حياتك من مدن، وأفكر بعد ذلك بخسارتها... أحب أنطاكيا كما تحب أنت اللاذقية وكثيرا ما أجرب أن أتعزى فأفتح عيني على ما حولي، جمال ما شاء الله، جمال اللاذقية جميل، عروس، لكنها ليست كأنطاكيا، بلدنا تختلف، فيها نهر العاصي والشلالات والبساتين، وجميع الأولياء**".[1] فالروائي **حنامينا** استخدم شخصية بيرم، بالرغم من بساطتها للتعبير عن الحزن والتمزق على أرضه المسلوبة التي ليست مجرد قضية سياسية، بل هي جرح إنساني عميق عمق أرض وطنه، وأثناء الحديث عن المدن الأخرى وهي اللواء والإسكندرون التي ألحقتها تركيا بأراضيها في فترة الانتداب الفرنسي في العقود الأولى من القرن العشرين، كل ذلك دفع مدينة اللاذقية وسكانها إلى تحمل عبء ثقيل من الممارسات التي يفرضها المستعمر من التشرد والبؤس والاعتداءات الجسدية التي يتعرضون لها من طرف المحتل. وكل ذلك يمثل صراع العدالة مع الظلم والحرية مع الاحتلال الغاشم.

ومن أمثلة الاعتزاز بالوطن والعروبة ضد المحتل الفرنسي في الرواية نجد هذا المشهد:

[1]- المصدر السابق، ص221.

"فصاح محمد الحلبي: افتحوا الأبواب الخلفية واستمر النشيد

فجر أنوار الهدى.

دمت يا مهد العروبة.

بسلام للمدى".[1]

تثبت هذه المشاهد اعتزاز المواطنين بوطنهم، فيرددون النشيد الوطني ويتذكرون أبرز معالمه وهي الفجر، العروبة والأنوار والهدى في ظل الممارسات القمعية والطامسة لهويتهم. أما فيما يتمثل في الاعتزاز بالدين وتعاليمه، فجاءت مشاهد مماثلة حول المظاهرات التي خرجت دعما لفارس وقال قائل: **"العساكر دخلت الجامع... فصاح جل من في المؤخرة:**

"يا عزة محمد، قال آخر

اللهم أيدنا بنصرك وصاح الثالث

كبروا يا مؤمنين... وتعالت الأصوات من كل فج وبانطلاقة واحدة (الله أكبر، الله أكبر)".[2]

يدل هذا المقطع على أن الناس في هذا الحي، إضافة إلى اعتزازهم بوطنيتهم وعروبتهم وقوميتهم، اعتزوا بدينهم وإسلامهم فتلاحمت صيحاتهم في المظاهرات بعد دخول المحتل المسجد، فتعالت صيحات الاعتزاز بالدين والنبي محمد صلى الله عليه وسلم، ودعوا الله لنصرتهم، فيجدون بذلك ثباتا وفوزا وقوة بالرغم من اختلاف شرائحهم الدينية من مسيحية وإسلامية إلا أن الروائي أبرزاهم بشكل متجمع متلاصق في مطالبهم ومظاهراتهم".

إثر اعتقال فارس في السجن بعد خصام مع حسن حلاوة، يجد فارس على جدران الزنزانة كتابات للسجناء سابقا منها:

"يا ظلام السجن خيم * إننا نهوى الظلاما**

ليس بعد السجن إلا * نور فجر يتسامى".**[3]

---

[1]- المصدر السابق، ص145.

[2]- المصدر نفسه، ص146.

[3]- حنا مينا، المصابيح الزرق، ص151.

يرسم هذا النموذج صورة الظلام من أجل الانتصار والحرية، ويقرأ فارس من جديد عبارات كثيرة، قوية استهوته كلمة كبيرة مكتوبة بالدم (الحرية)، وعاد للجدران من جديد وقرأ ما يلي:

"وللحرية الحمراء باب * بكل يد مضرجة يدق".**[1]

ينادي السجناء بالحرية، ويسعون إليها في سبيل وطنهم اعتقلوا على مر السنين، وهنا تبرز حجم التضحية وحجم الصبر المقدمان من أجل الوطن وحبه، كل ذلك بعث العزيمة وحرك نفسية فارس لحب الوطن أكثر بالرغم من صغر سنه ليفهم معانيها، وكأن الروائي يريد أن يعكس الأنا الساعية لحريتها وحرية وطنها.

*** الالتزام والتمسك بالتراث والتاريخ عند الأنا**

يدل الالتزام بالتراث والتاريخ على التمسك بالأصالة والهوية والقيم والانتماء وتعبير عن الأنا، كما يعزز التمسك بالتراث حب الوطن والانتماء له، وعبرت الرواية عنه من خلال شخصياتها بمختلف مستوياته، منها ما جاء في حوار بين (نجوم وفارس)، **"كان الصبي يدعى نجوم، وقد سأله فارس لماذا لا يسموك نجم أو نجم الدين فأجابه، اسم نجوم أحلى، جدي كان اسمه نجوم، ونحن في القرى نحب هذا الاسم، وأنت ما اسم جدك؟ فارس أيضا... وقد مات منذ زمن بعيد".**[2] من خلال هذا المقطع يتضح أن أهالي سوريا بشكل عام (القرى، المدن) يتمسكون بالتراث والتقاليد، فنجد الآباء يسمون أبناءهم بأسماء أجدادهم ليحافظوا على ذكراهم بينهم وعلى القيم والعادات والموروثات الثقافية التي تشكل هويتهم وتميزهم عن غيرهم، وهنا يثبت الروائي أن الشعب السوري متمسك بتراثه ضد كل من يهدد كيانه وهويته الثقافية من التلاشي.

[1]– المصدر السابق، ص153.

[2] – المصدر نفسه، ص62

يظهر نموذج آخر يعكس الالتزام بالتراث والتاريخ مع أبو رزوق الصفتلي، فنجده يقرأ التراث العربي في سهراته مع سكان الحي كل ليلة وفي مجامعه أيضا، المتمثل في قصص (الزير أبي ليلى المهلهل)، وفي ذلك يقول الروائي: "**وفي الليالي العاصفات حين يرغم المطر والبرد الناس على السهر في البيوت، كان أبو رزوق الصفتلي يقرأ لأهل الحي، قصة الزير أبي ليلى المهلهل**".[1] ومن هنا يظهر أن هناك أبناء يعتزون بتراثهم العربي ويتمسكون به، فهو يحافظ على الجذور التي تمدهم بالقوة والثقة، وهو سبيل للتقدم بين الماضي والحاضر وهذا وما يظهره تذكير الروائي بتمسك الناس بحضارتهم وثقافتهم وكل ماضيهم من أجل التواصل بين الماضي والحاضر، لإزالة معالم الانتداب والاحتلال وغرس القيم التراثية لربط الاجيال.

نجد بعض المواقف التي تثبت هذا الالتزام عندما حاول المحتل تغيير بعض الأسماء التي لها طابع ثقافي وجذور تراثية، "**ومن سفح القلعة إلى البحر يمتد شارع طويل، حيث أسمته سلطات الانتداب شارع فرنسا، لكن هذا الاسم لم يهبط إلى عالم الواقع... وقد حاول المستشار أن يثبت أنه السيد في هذا المجال، فأمر بوضع لوحة تحمل اسم الشارع، لكن اللوحة التي كانت تثبت في المساء تنتزع في الصباح، ومرة طمسها السكان بالأقذار، ومنذ ذلك الحين، أدرك أن سياسة الانتداب لا تتعدى المفوضية والسرايا**".[2] ويبدو من ذلك أن سمة العلاقة بين الفرنسيين والسوريين، تحكمها العداوة، والعلاقة تعبر عن نفسها من خلال المصادمات والمواقف التي تحدث بينهما من أجل الحفاظ على الثقافة والتاريخ والتراث، والأهم الوطن.

2-الآخر وانعكاساته في الرواية

تصور الرواية في مجملها تصور قضية الشعب السوري الذي يعيش تحت وطأة الانتداب الفرنسي والسلوكات التي تقهر وتسحق حقوقهم، وانطلاقا من هذا الوضع يظهر الآخر

[1] – حنا مينا، المصابيح الزرق، ص166.

[2]– المصدر نفسه، ص29.

في الرواية في تصرفاته وسلوكياته وأعماله من خلال الآخر الفرنسي، الإيطالي، التركي والعثماني والألماني، ومن نماذج ذلك:

*** الآخر الفرنسي**

يعد الإحتلال الفرنسي لسوريا واحدا من أبرز المحطات في تاريخ المنطقة خلال القرن العشرين، وكان لها حضور في المنطقة بما في ذلك لبنان وغيرها من الدول، وقد عملت في السنوات التي احتلت فيها هذه البلدان إلى ضرب كل القيم الإنسانية، حيث قتلت وشردت الشعوب وأذاقتهم المر في سبيل بسط نفوذها، ومن هذا انطلق **حنا مينا** وصور في روايته واقع حال السوريين وما يتعرضون له من قمع وظلم وانتهاك من قبل الانتداب وسياسة الضغط، ويظهر الآخر في الرواية من خلال اعمالة الشنيعة التي تركت انطباعا سيئا في نفوس السوريين، ونجد الشخوص في الرواية مستاءة منه فمثلا فارس يعبر في أحد مقاطع الرواية مستاء منهم محاورا نفسه: "**كان تفكيره يدور على نقطة واحدة الجندية، وإذا استعاد القرار... يقول في نفسه أبدا لا يمكن أن أتطوع مع الفرنسيين**".[1] ونجده يستمر في التفكير في الموضوع حيث يقول في مكان آخر: "**وفي طريقه للشغل تمثل في خاطره الرجال الذين رآهم عند محمد الحلبي، وقد وجد أن الرجل الطويل انطبع في ذهنه أكثر من سواه، كان كرمه للفرنسيين عنيفا، وهذا ما ساعد فارس على استبعاد التفكير في التطوع، فمن الجائز أن يراه ذات يوم، عندئذ لابد أن يبصق في وجهه يا نذل**".[2] ففكرة التجنيد مع المحتل أرهقت تفكير فارس، فهو لا يتجرأ وأن يقابل رجال الحي أمثال أبو زروق والحلبي وأبو جميعة، شخصيات وطنيه فلا يجد تبريرا لنفسه، غير مستقر على قراره قائلا: "**العمى أمجنون أنا؟ وماذا يقول عني هؤلاء الرجال**".[3] فموقفه من أكثر مواقف تذبذبا وتضاربا في الرواية اتجاه رأيه في الفرنسيين، فمرة

[1]– حناميا، المصابيح الزرق، ص261.

[2]– المصدر نفسه، ص161.

[3]– المصدر نفسه، ص161.

يريد التجنيد في صفوفهم، ومرة نجد ضميره يؤنبه فيعتبر نفسه مجنون، ونجده يترك كل ذلك عندما لا يجد أي تبرير.

نجد موقف (مختار جريس) حينما أتى فارس إليه ليستشيره في الأمر فقال له: "**أريد أن أتطوع، فرشق المختار وجه فارس بنظرة فاحصة وتساءل مذعورا أأقول له تطوع؟ وهل ينصب لي هذا الشيطان فخا**".[1] فهذا الموقف يعبر عن عمق العداوة بين السوريين والمحتلين الفرنسيين، ولكن ذلك عزز الروح النضالية وعمق الانتماء للوطن.

*** -الآخر التركي**

سلخت "فرنسا أجزاء من ولاية حلب ومنحتها لتركيا عام 1921، ثم فتحت فرنسا المسارات، خاصة لتركيا في منطقة أنطاكيا (الإسكندرون) ما قلص مساحة سوريا والحدود التركية، ثم تنازلت نهائيا عن الإسكندرون وأنطاكيا لتركيا عام 1939".[2] وتظهر في الرواية إشارات إلى هذه القضية، بحيث تعبر عن العلاقة بين السوريين والأتراك، فمثلا نجد أبا فارس يتحدث عن تجنيده في الجيش التركي رغما عليه وهو يفصل القول في هروبه من المعسكر حين يسأله ابنه فارس: "**لماذا هربت؟ فأجاب: وعلام أبقى لأجلهم سأموت، الأتراك يستعبدوننا فهل أموت**".[3] فنظرة أبو فارس للأتراك هي استنزاف لقوى السوريين واستعباد للناس التي أجبرتهم على التجنيد تحت وطأة التهديد، فيهربون في أول فرصة لهم، وفي مثال آخر يوضح العلاقة العدائية بين الطرفين أكثر حينما نجد (بيرم) يتحدث و(فارس) قائلا له: "**أنطاكيا نعم، كانت وراحت أخذوها مع أننا الأكثرية، وسأل فارس من أخذها؟ الأتراك... أخذوها، الفرنسيون سلموها، مؤامرة، نعم مؤامرة**".[4]

---

[1]- المصدر السابق، ص281.

[2] - كمال ديب، تاريخ سوريا المعاصر من الانتداب الفرنسي إلى صيف 2011، ص43.

[3]- حنا مينا، المصابيح الزرق، ص23.

[4]- المصدر نفسه، ص222.

ويقول في مقطع آخر: "**فرنسا أعطت اللواء للأتراك، والخبز لا يؤكل، لقد أصبحنا عدم المؤاخذة نشتهي ريحة الخبز الأبيض، أما الكبة المحشوة**".[1]

تثبت هذه المقاطع أن أنطاكيا والإسكندرون قد هجرهم العنصر التركي واستعمر أهلها، من خلال مؤامرة محكية وخطة اتبعتها الدول الاستعمارية –بين تركيا وفرنسا –في سبيل السيطرة عليها وتهجير أهلها وأرضها ونهب واستنزاف ثرواتها، و انتهاك أراضيها والمقطع الآتي يجسد ذلك حيث يقول الراوي: "**أخذوها، وداسوا على قبورنا، داسوها باحتقار، قد جرى ذلك ببساطة، ذات صباح وبعد ليالي من القلق والرعب قالوا: الأتراك دخلوا، ركضنا نحو المدينة ومدخلها ورجعنا باكين، وبكت السماء فأمطرت، لقد دخلوا وصادروا الحانات والمدارس، ولم يعد العاصي لنا، ولا الشلالات، ولا حقول الخضار والفواكه... وبدأ الناس يهاجرون**".[2] وجاء في مقطع آخر من الرواية: "**لكن من يظن أن أنطاكيا أصبحت غير أنطاكيا، آه من الأتراك، بدلوها، سرقوها، هدموا البيوت، ونقلوا حجارة القبر، وساقوا أولاد العرب إلى الأناضول... الأتراك، آه من الأتراك**".[3] ومن هذه المقاطع تتضح جملة الأعمال الدنيئة في تركيا تجاه السوريين فهجرتهم من ديارهم، وهدمت منازلهم، وداست على قبور موتاهم، وانتهكت حرماتهم، كل هذا من صفة المستعمر المحتل الوحشي.

***–الآخر الإنجليزي**

أضحت سوريا في تلك الفترة مستباحة من القوى الدولية العظمى، فمزقت أراضيها أياد شتى، متحالفة منتهجة سيلسة واحدة في انتهاك أرضها وظلم أهلها، واستنزاف خيراتها من قبل أيادي العدو الغاشم، فإضافة إلى الآخر الفرنسي والتركي، صورت الرواية الآخر الإنجليزي، ومن نماذجه ما قاله محمد الحلبي، إذ يشير للجنود ويبصق قائلا: "**كانت مصيبتنا بالفرنسيين،**

[1]– المصدر السابق، ص220.

[2]– المصدر نفسه، ص222.

[3]– المصدر نفسه، ص30.

فأصبحت بالفرنسيين والأستراليين أيضا".[1] فهذا التعبير دال على التدخل الأجنبي في الأرض السورية والأهداف التي جاؤوا من أجلها، والتي كان لها دور غير مباشر في السيطرة على سوريا حلال هذه الفترة، إذ نجد شخوص الرواية كارهة ومستاءة مثل الحلبي فيرى بأن النوائب لا تكاد تنقطع عن بلده، مصيبة فرنسا تتلوها مصيبة الأتراك، يضاف إليها الإنجليز والأستراليين من أجل مبتغى واحد وهو الاحتلال والتسيد في الأراضي السورية.

وهناك بعض النماذج التي يظهر بها الآخر الإنجليزي منتهكا الحرمات، وقد جاء في الرواية: "**وذات يوم عصفت عاصفة من غضب جموح... ذلك أن بنت مصطفى الصيداوي عادت إلى البيت ممزقة الملاية، لقد اعتدى عليها جندي إنجليزي ثمل**".[2] فهذا العمل المجرم للإنجليز، جعل الناس في مخافة من الخروج، وقد عبر الروائي عن ذلك قائلا: "**يخاف إخراج نساءه.. ففي ظلمة الأزقة أخذ الجنود يتربصون ويعتدون، ويقذفون الصبايا بزجاجات الخمر الفارغة، ويزدحمون على الأرصفة، ويغتصبون ما تطاله يدهم، وهم يقهقهون**".[3] فهذه الأعمال البشعة للمستعمر الإنجليزي لم تقتصر على الاستغلال الاقتصادي، بل امتدت لتشمل القمع السياسي والاستعباد، والتدمير الثقافي والتعذيب وتفكيك للعائلات.

تعد ألمانيا آخرا بالنسبة للسوريين كونها طرفا رئيسيا في الحرب العالمية الثانية، وما تجنيد فارس في ليبيا ليعمل ضمن القوات الألمانية إلا نموذجا عن ذلك، إضافة أن الآخر الإيطالي والعثماني الذي كان لهما حضور في الرواية اللذان لا يقلا شأنا في قمعهما للشعب السوري، فعلى اختلاف هوية الآخر، إلا أنه يشترك في غرض واحد هو احتلال الأرض السورية، وكأن الشعب السوري كتب علية شقاء الاستعمار والحروب.

---

[1]- المصدر السابق، ص168.

[2]- المصدر نفسه، ص168.

[3]- المصدر نفسه، ص171.

***-الصراع بين الماضي والحاضر**

يمثل عالم الروائي **حنا مينا** عالم الإنسان في صراعه مع الواقع، وفي صراعه مع التاريخ، باعتبار التاريخ صيرورة وتقدما، فإن ذلك بفعل الفعل الإنساني ووعيه، كما أن حركته تستولد التاريخ بين ما مضى وما هو حاضر، فلم ينس الروائي الواقع المرير لبلاده والحياة القاسية لأهلها، فصورها بملامحها ودقائقها بين ماضيها وحاضرها، قبل وبعد الاستعمار الفرنسي، فالإنسان السوري في ظل الاحتلال لا يزال محافظا على ماضيه بتراثه وذكرياته، وكلما واتته الفرصة يسترجع ذلك السجل التاريخي بصوره المتنوعة، ومن أبرز النماذج المعبرة عن الماضي المشترك لسكان الحي، تلك الأغاني التي كان أبو فارس ينشدها قائلا:

"ثلاث غزلان مروا يا سلاما * وعلى المجروح ما رميوا سلاما**

لو أن الحلم يصدق في المناما * ليالي كثير صادفنا الحبابا"**[1]

تنم هذه المقطوعة عن طبيعة العلاقة الطيبة، التي تعكس صورة المناخ الاجتماعي الواحد، الذي تشترك فيه العوائل السورية من خلال الرواية.

نوع السارد في الأمثلة التي تمثل وتجسد الماضي الواحد بين سكان الحي البسط، "**فكانوا يخرجون بالحاكي إلى ساحة الدار، وفي الصيف يذهبون إلى الحقول، ويذهب كل من في الدار والدور المجاورة، أطفالا، نساء، رجال، أم صقر والإسكافي عازار**".[2] فمن خلال تجمعاتهم، ينمى الحس الوطني الواحد، وتزداد العلاقات صلابة من خلال ممارستهم لكل ما يثبت ماضيهم، في ظل ما يعايشونه من قمع وحزن وتشرد، وفي الوقت ذاته هروبا من الواقع المرير الأليم الذي يعيشون تحت وطأته.

تظهر صوره الماضي في تلك الأحياء التي تحمل طابع ثقافي خاص دال على الهوية السورية، والتي لم تكن في الحقيقة إلا صورة لأبنيتها وأسواقها للدور المتبقية في الحي، وفي

[1]- حناميا، المصابيح الزرق، ص35.

[2]- المصدر نفسه، ص36.

ذلك يصف السارد: "**الدار صورة عن الحي، ففيهما معا يتمثل الماضي، على أحسن شكل وتبرز خصائصه بروزا متفاوتا يكمل بعضه بعضا، ويؤلف لوحة تحمل الطابع الشرقي القديم**".[1] فالحي والدار في الرواية يمثلان الألفة والأمن وسجل من الذكريات المحفوظة هناك.

تجمع هذه الأحياء أرواحا واحدة، بنفس واحدة، يجمعهم ضمير جمعي واحد، فتمثل بذلك تاريخ كل سوري، في اجتماعاتها وطبيعتها وأزقتها، فهي رابط بين السكان متوارث من الآباء والأجداد، كونها تحمل ماضي كل سوري بغنائها وأفراحها وتجمعاتها، كل ذلك كان ماضيا، أما حاضر سوريا تغير إثر الانتداب الفرنسي وشركائه، واختفت تلك الملاذ التي كان يعيشها السوري مع أخيه السوري، فيعبر الروائي قائلا متحسرا: "**فقد انقضى ذلك كله، فلم يعد هناك لا رقص ولا غناء، ولم يعد سرور ومنذ اليوم الأول للحرب بدأ تقنين كل شيء، وغاضت البسمات جهمة كئيبة، ونامت البلدة على هم وظلام**".[2] فحياتهم تغيرت باعتبار واقعهم الملتصق بالأحداث السياسية والاجتماعية، فغاب عن السوري الجذل والأمن ورداء الهناء، وحل محله رداء سُود ظلام، وقهر، وخيبه أمل وحزن، بفعل بشاعة أعمال المحتل، محاولا طمس الماضي، مثبتا وجوده وهويته على حساب الآخرين، فتغيرت أحوال العباد وطابع البلاد، وعبر الروائي عن ذلك عند خروج فارس من السجن قائلا: "**لما بلغ أطراف الحي توقف، توقف يجوس ظلل الأطلال، ويستلهم ذكريات الأيام، ويتطلع في كل خطوة إلى الأبنية المجاورة وواجهات الحوانيت والمصابيح الزرق**".[3] تلك الحالة التي وجد فارس عليه الحي وما طرأ عليه من تغيير من قبل المحتل العاكس لبؤس وشقاء أهله.

تتضح هذه الصورة أكثر مع متجر (معلم فارس) الذي ذهب إلى الحرب، فزاره فارس بعد خروجه من السجن قائلا: "**جو المكتبة يوحي أن روح المرحوم، لا تزال تحوم والكتب المصفوفة في المكتبة تترقب عبثا، تاركة للعنكبوت أن ينسج حولها خيوط النسيان، وحتى الأرض**

[1]– المصدر السابق، ص28.

[2]– المصدر نفسه، ص38.

[3]– المصدر نفسه، ص173.

والزوايا والسقف تنفث عبقا ثقيلا فيغطي غامرا كل شيء".[1] هذا الدكان مستودع ذكريات فارس، فعاد إليه ليتذكر طفولته وبمجرد الوصول إليه استبعد أنه نفس المحل، فعلامات الماضي زالت وصبغ بالحاضر الأليم، وكأن الروائي هنا يعكس صراعا بين ماضي الشخوص والبلاد وحاضرها البائس.

يتذكر أبو فارس هذا الماضي حينما جند للحرب، وقد صور الروائي ذلك من خلال قوله: "**كان بيتهم يقوم على خاصرة، ربوة عالية نبتت عليها بغزارة أشجار الحور والدُلب والرمان، وامتد على جانبها بستان كبير... ويختبئ البيت في غابة من الأوراق والأغصان، وهنا كان يجلس ويلعب، هذه التينة تعرفه، وتلك التفاحة غرسها بيده، والحورة كم كبرت؟ وشجرة الآس؟ والساقية**".[2]

يدل ذلك على الواقع الماضي والحاضر والذي كان سببه يد المحتل، فظل السوري يتذكره وإن بعدت المسافة والزمن، يبقى الانتماء والهوية شعاع يومض في قلب كل سوري.

*** الصراع النفسي**

نال البعد النفسي حظه في العمل الروائي (المصابيح الزرق) باعتبار أن الإنسان ابن بيئته يتأثر ويؤثر فيها، فأثر الواقع السوري السوداوي على مواطنيه، وطغت ظواهر نفسية تعكسها شخوص الرواية منها:

*** القلق**

تفشى هذا الشعور ولزم الشخصيات لما تتعرض له من أزمات وتصدعات نفسية وعقد، كل هذا ولدته سياسة المستعمر، مما نتج عنه قلق دائم يساير ويسيطر على شخوص الرواية وكأنه كابوس يلاحقهم، وكلما تذكروا أعمال المحتل ضاقت نفوسهم، فهذا الاحتلال بجميع

[1] – المصدر السابق، ص194.

[2]– المصدر نفسه، ص294.

صوره شكل حالة من الاضطراب بين رفض للواقع وظلمه وقهره، فتولد لدى السوري قلقا حول مصيره ومستقبله ووطنه في ظل الظروف المحيطة به.

عاش السوري حالة القلق جراء ممارسات العدو العنيفة والمتواصلة، والتي جعلته غير مطمئن، خاصة بعد رؤيته للمجازر والاضطهاد، إذ يشعر بقلق دائم أمام مستقبل غامض وصباح مؤلم، وعبر الروائي عن ذلك قائلا: "**ومنذ ذلك الحين طفق القلق، يشل أعمال الناس ويحطم أعصابهم، وكثيرا ما قطعوا حديثهم وأنصتوا إلى صفير عابر، وكل منهم يمد يده إلى حذائه، حيث إذا تبينوا الصوت اطمأنوا، فاستأنفوا ما كانوا فيه**".[1] فبمجرد سماع صفير يستعدوا للاختباء والهروب.

يبلغ القلق مرحلة أكبر مع صفارات الإنذار، فحين سماعها جعلتهم "**يخشون كل صفير، ويقلقون من كل تحرك، فذات ليلة علق زمور سيارة، فاندفع في صفير متصل، حسبه الناس صفير الإنذار، فهبوا يتصايحون وهرع بعضهم بألبسة النوم إلى الملاجئ**"[2]هذا يوحي بالقلق الشديد الذي يعيشه السوري بشكل دائم في وضعه المؤلم ذاك.

رافق القلق السوري ورافق أيضا مسيرة شعبه، وكلفه ذلك راحته الذهنية والنفسية وكلما سمع صفارة الإنذار، أعلن فيه فكره بداية الحرب والقتل والمواجهة مع العدو، وكل الممارسات العدوانية للمحتل جعلت القلق يتفاقم لدى سكان الحي، فإذا خيم الهدوء على حيهم ازداد قلقهم وخوفهم، "**فغير مألوف يخيم على الحي بأجمعه سكوت، فكأن سكانه يترقبون حدثا مفجعا مع الليل**".[3] فالشعور بالقلق شيء طبيعي منبعث من نفس سورية، تواجه يوميا الظلم والاستغلال والقمع وترسانة مدججة بسلاح تداهم أرضه وعرضه ومنزله.

عايش **حنا مينا** شخوص روايته التي جسدت هذا الشعور بشكل متصارع ونفوسها، انطلاقا من مرارة الواقع الذي تعيشه، فعبر عن ذلك من خلال شخصية أبو فارس فيقول السارد

---

[1]– المصدر السابق، ص102.

[2]– المصدر نفسه، ص102.

[3]– المصدر نفسه، ص68.

عنه: "**يتصارع في عالمه الداخلي نوازع شتى، مشوش لا يعرف مصدرها ولا مغزاها، أشياء تركب في نفسه شعور كئيب مبهم**".[1] في الحقيقة هي مشاعر القلق المبهمة التي يتعرض السوري لها، محاولا المواجهة والتصدي للانتصار لنفسه ولوطنه في آن واحد.

*** الخوف**

نتج هذا الشعور عن قمع المحتل الفرنسي وبشاعة أعماله اتجاه السوري، المتولد أيضا من القلق، فأصبح الخوف يومئ بفعل اضطراب واقعهم وظروف حياتهم، تلك الأعمال التي جعلتهم يعيشون خوفا ورعبا من كل شيء يتحرك، خوفا على الطعام وعلى الغاز وعلى الأهل والعرض والأكبر على الوطن، وتتضح هذه الصورة من خلال قول أبو فارس عند فراره من رجال الحكومة: "**مضت الدقائق خلتها دهرا، كان قلبي يدق بسرعة غريبة، وركبتاي ترتجفان، وريقي قد جف، حينئذ أيقنت أنني هالك لا محال، فارتميت مستجيرا وتوسلت كثيرا، لقد أصروا على قتلي، كنت أخاف الموت ولا أريده**".[2] تلك الشخصية وفي ذاك الموقف جعلتها تتمنى الموت مناشدة الخوف، خوف من التعذيب والقتل.

أصبح هؤلاء محاصرين بمخاوفهم رافضين الموتة الشنيعة من قبل أيادي حرفتها القتل بلا رحمة، فالروائي جعل شخوصه تعيش مشاعر القلق والخوف مع الوضع المحيط بهم، جعلهم ذلك يتقون ويصطنعون أي وسيله لتجنب هاجس الخوف، خاصه عندما تفاقم وضع الحرب، ويقول الراوي واصفا هذا الموقف: "**فبعضهم قال أن الوسيلة الوحيدة هي الإسراع إلى الملاجئ، وقال آخرون: أن الاستلقاء على الوجه كما يفعل الجنود أفضل، وقال آخر: بل الوقوف بين زاويتين، أو تحت العقود في الأبنية أسلم، لكن خطرا مداهما أخافهم، أشد الخوف وروعهم أشد الترويع ذلك هو الغاز السام**".[3]فالخوف أرقهم ليلا، نهارا لدرجة أنهم أصبحوا يخشون كل صفير وكل صمت حتى مرة سمعوا صفير الغارة، "**وضعوا أيديهم على رؤوسهم**

[1]– المصدر السابق، ص68.

[2]– المصدر نفسه، ص50.

[3]– المصدر نفسه، ص151.

لاتقائها، وفروا في جهات معاكسة، يتدافعون على أبواب الملاجئ، وتباكى الأطفال، وتمتمت الشفاه بالدعاء، وتولد ذعرا لا حد له، والشفاه أيبسها الخوف".[1] فخوفهم طال وتوسع ليشمل صغيرهم وكبيرهم، حتى أنهم من شدة خوفهم كما يصفهم السارد "**حتى ظنوا أن الغمام بالون من الغاز السام، الذي ألقته المقاتلات، وأمسك الباقون قلوبهم بأيديهم، وظلوا هكذا، ولم تكن سوى لحاف كبير يقطر ماء**".[2] فالخوف قطع أنفاسهم وأصبحت لا تقاومه مفضلة الموت عليه، والمختار نموذج لذلك، الذي يصيح ويقول: "**الغارة لم تنته... لم ت...ن... ته، لم... ت...ن...ت...هـ**".[3] فانقطعت نفسه من شدة خوفه، الذي يظهر من كلامه المتقطع الدال على صعوبة الشعور والموقف معا.

يصف الراوي في موقف آخر ذعر السجناء منهم (فارس) الذي كان يمثل كل واحد منهم "**إنسانا راسخا في القيود، مطروحا في قعر القبو المظلم**".[4] فخوف فارس انتقل من خوفه من السجن إلى خوفه من الخوف أيضا، حينما تصور حالة رجال حيه، ووالده وكل الآخرين إذا سمعوا أنه بكى من خوفه، فالخوف هو رأس الخوف بالنسبة له، وفي ذلك يقول: "**لو سجن الناس جميعا، هل يبقى في الدنيا ما يخافونه**".[5] فالسجن هو الخوف لدى فارس، وراء قضبانه يعيش ظلما وتعذيبا، فسلبت منه راحته الجسدية والنفسية من قبل المحتل الغاشم.

يتضح من كل ما عرضناه آنفا، أن الكاتبين كشفا عن الصراع القائم بين الطرفين الذي أوضحته الروايتان، الناجم عن سوداوية الواقع وتصلب الظروف الاجتماعية والسياسية، والذي عاشت في ظله الفئات البسيطة والكادحة، وتخبطت في شباكه، متحدية وحشية الإقطاعي المصطاد، الذي ما ترك شيئا إلا وأسقطه على أجساد هؤلاء وعلى بلادهم، فنقل لنا كل من

[1]– المصدر السابق، ص102.

[2]– المصدر نفسه، ص104.

[3]– المصدر نفسه، ص104.

[4]– المصدر نفسه، ص150.

[5]– المصدر نفسه، ص150.

جون شتاينبك وحنا مينا الصراع القائم بينهما، وعرضاه بأنامل فنان، فسهلا على القارئ الولوج إلى عالم وتاريخ شخوصهما وبلديهما وقتئذ، فصورا أشكال عدة للصراع استنتقطته الروايتان، والذي أفرز بدوره قضايا اجتماعية مستفحلة في المجتمعين و هذا ما نعرضه في الآتي.

4-القضايا الاجتماعية

استطاع الروائيون الواقعيون من خلال لغتهم وأسلوبهم السهل البسيط، أن يرسموا الحياة اليومية بأقلامهم وأن يسجلوا بها تاريخ أمهم، ولم يكن الروائيان **جون شتاينبك وحنا مينا** بمنأى عن كل ذلك كونهما ينحوان في كتاباتهما المنحى الواقعي، وبأخص الاتجاه الواقعي الاجتماعي وهذا ما وجدناه ضمن متنيهما الروائيين عناقيد الغضب والمصابيح الزرق، فركزا على وصف الأوضاع التي آلت إليهما العوائل المهاجرة الأمريكية والسورية ورصدا مشاكلهما الاجتماعية وقضاياهما أثناء رحلتهم ووقت الانتداب، وسلطا الضوء على جملة من المظالم والقضايا الاجتماعية، التي نشأت من تأزم الواقع، وقت الكساد الاقتصادي والاحتلال وكان الفلاح والإنسان البسيط ضحيتها، فقد أرضه ووقع في مصيدة الأزمة الزراعية وفي سلسلة نتائجها العظيمة، فوجد الفلاح الكادح نفسه خارج وطنه، متنقلا من أرض لأخرى ليسد رمقه وجوعه في نضال وصراع اجتماعي طويل مع الطرف القوي، من جهة وقساوة الطبيعة من جهة أخرى، محاولا تحقيق حلمه المتمثل في الحياة الكريمة في كاليفورنيا، وفي بلده الأم ومن أهم القضايا الاجتماعية التي رصدناها في رواية عناقيد الغضب:

4-1 الهجرة

تعد الهجرة الموضوع الأساسي لرواية (عناقيد الغضب)، وذلك بتنقل الآلاف من الأسر الأمريكية وهروبهم من الواقع المرير وتدهور الظروف الاجتماعية والسياسية والطبيعية، التي اجتاحت أوكلاهوما فاضطرت العوائل الأمريكية للبحث عن ملجأ يأويها من كل ذلك، يضمن لقمة عيشها بعمل كمكسب رزق، ويمكن أن نصنف تلك الهجرة بالهجرة الداخلية من بلد إلى

آخر في نفس الوطن، هروبا من بطش الظالمين وشبح الجفاف الذي حارب أراضيهم، وتردي الخدمات الاجتماعية.

مثلت الهجرة في رواية (عناقيد الغضب) رمزا للخلاص من كل ذلك بالنسبة لتلك العوائل، والتخلص من الفقر والجوع والجفاف والظلم وقسوة العيش، إضافة إلى الكساد الاقتصادي ونظام الحيازة المفروض وقتئذ، كلها ساهمت في الهجرة واندفاع الأسر الأمريكية إلى موطن آخر، وملاذا لما حرموا منه وهي كاليفورنيا، فبعد تلك الظروف غرقت الأسر في بحر الفقر، وشبح البطالة أصبح يهددها بسبب ضعف الإنتاج والدمار الذي لحقها على جميع الأصعدة، فكانت الوجهة كاليفورنيا بحثا عن ظروف أفضل وراحه أكبر، وفي ذلك عبر أحد شخوص الرواية قائلا: "**الحياة في كاليفورنيا، ليس هناك برد أبدا، والفاكهة في كل مكان، والناس يقيمون في أحسن الأماكن، منازل صغيرة بيضاء بين أشجار البرتقال، إن التفكير فيها يريحك**".[1] فظروف تلك البلاد من عيش رغيد، وأمن وعمل جعلهم يهاجرون إليها أو يهجرون إليها.

لم تكن الهجرة كرها للوطن، بل ابتعاد عن موطن حرم مواطنوه من أدنى ظروف العيش، بسبب ملاك الدولة للأراضي واستيلائهم عليها، التي تمثل مصدر رزق لهم، فحاول المهاجر الأمريكي بهجرته بناء نفسه وتغييرها وتحسين ظروفه، فكانت الهجرة نحو الغرب بالآلاف وفي ذاك يصف السارد " **هناك مئات العائلات تمضي جميعا إلى الغرب، منهم من هو ذاهب إلى الشرق، بل مئات منهم كأنهم يفرون من جنود وراءهم، فكأن البلد كله يتحرك**".[2] فهذا الوصف يبين عدد المهاجرين الذين طردتهم الظروف القاسية من وطنهم، فكل الأسر الأمريكية شهدت وعاشت الهجرة أو التهجير إذ يقول الروائي في ذلك: "**فهناك مائة ألف طردوا من أراضيهم، ومن قاومهم فسيطاردونه كالذئب**".[3] تلك حالة العائلات التي انتزعت منها أراضيها

[1]- جون شتاينبك، عناقيد الغضب، ص139.

[2]- المصدر نفسه، ص266.

[3]- المصدر نفسه، ص266.

وممتلكاتها، ترحل وتطرد، فتقول الجدة في ذلك: **"لم يحدث من قبل أن أخذوا منزلي أبدا، لم أشهد عائلتي تطرد إلى الطريق أبدا، ولم نضطر إلى بيع كل شيء أبدا"**.[1] فطردوا إلى الغرب من ولايات مختلفة من **"كنساس وأوكلاهوما وتكساس، واكتسحتها الجرارات، سيارات محملة، قوافل جوعى ومشردون، عشرون ألف، خمسون ألف، مائة ألف ومائتان، إنهم أعداد بل قبائل هائلة"**.[2] تلك العوائل ضحية الظروف، منها عائله (توم جود) التي ذاقت نتائج قساوة الظروف، ومرارة العيش نتيجة فساد الحكم وانعدام العدالة، وقمع حرب الثلاثينات، هذا ما أدى إلى نزع الممتلكات، والحريات، والأراضي من أصحابها، كل ذلك دفع الأسر البسيطة تلك فراحوا **"يزحفون عبر الجبال جوعى، لا يستقرون كالنمل، ينطلقون بحثا عن عمل يقومون به، يحمل أي شيء يجره أو يلتقطه أو يقطعه من أجل الطعام"**.[3] فكان أملهم أن يجدوا وطنا يأويهم وعملا يطعمهم، فتدفقوا بأعداد هائلة مئات الآلاف، موجات جديدة على الطريق، كل يوم سراب وراء سراب، لا ملكية ولا مأوى ولا طعام لهم، **"كل ما يشتمونه على جنبات الطريق، طعام وأرض زراعية، وماء في باطنها، حقول خضراء وأعشاب عطرة"**.[4] فرحيلهم نتيجة حتمية الظلم الذي تعرضوا له من قبل الملاك الكبار، وأعدادهم تتزايد بطردهم يوميا من أراضيهم، **"إن عدد الجرارات التي تطرد العائلات والرجال يتزايد، ومزيد العائلات تفر إلى الطرق، ويكون الملاك الكبار جمعياتهم، لكي يحموا مصالحهم، ويجتمعون ليناقشوا وسائل إثارة فزع وأساليب القتل... وفي أركنساس وأوكلاهوما وتكساس، تدخل الجرارات لتطرد المستأجرين، ثلاثمائة ألف في كاليفورنيا، وسيأتي المزيد، والناس هناك كالنمل تحمل أو تجر، أو تدفع أي شيء"**.[5]

---

[1]– المصدر السابق، ص117.

[2]– المصدر نفسه، ص362.

[3]– المصدر نفسه، ص362.

[4]– المصدر نفسه، ص362.

[5]– المصدر نفسه، ص370.

تلك الأسر إما هاجرت أو هجرت من قبل غيرها فأصبحت أكثر مرارة وفقر، فتدفع أو تحمل شيء من أجل طعامها.

4-2 التحقير والكراهية

ظن المهاجر الأمريكي من وراء هجرته سواء بإرادته أو بالإجبار، تحسين وضعه في كاليفورنيا أو غيرها، جعلته يلقى عكس ذلك في بلاد غريبة عنه وأناس رفضوه رفضا تاما، هؤلاء السكان المحليين عاملوهم بكراهية وحقد، ويجسد الروائي هذا الموقف معبرا بإحدى شخوصه قائلا: "**حسنا لست في بلدك الآن، أنت في كاليفورنيا، ونحن لا نريدكم، أيها المواطنون الأوكيون**".[1] فالكراهية أعمتهم وظهرت في تمييزهم وألفاظهم التي تنم عن ذلك مثل أوكيون.

لم تكن هاته العائلات المرُحَّلة بالآلاف، تبحث إلا عن عمل ووطن يأويهم ويحميهم من قساوة وطنهم، لكنهم وجدوا غير ذلك، فسمَّوهُم أوكيون إهانه وذُلا، والملاك يكرهونهم وفي المدن يكرهونهم، وأصحاب المحلات كذلك لأنهم لا يملكون نقودا ينفقونها، وأصحاب البنوك الصغار يكرهون الأوكيين، إذ ليس وراءهم ما يمكن أن يربحوه، والناس العاملون يكرهون الأوكيين لأنهم جوعى، والرجل الجائع يجب أن يعمل، وإذا عمل سيعطيه صاحب العمل أجر مقابل ذلك.

يرادف وضع المهاجر هناك واسمه ألفاظ عدة (أوكي، أوكيًون، أوساخ، أبناء العاهرة، أبناء الزًواني)، هذا ما يوحي بالاحتقار والعنصرية والإقصاء والهمجية، فيصف السارد هذا الموقف في قوله: "**أوكًيً ماذا تعني، كانت تعني فيما مضى أنك من أوكلاهوما، أما الآن فهي تعني أنك ابن زانية، قذر، تعني أنك من أرذل الناس**".[2] فالروائي **جون شتاينبك** صور وضع المهاجر الأمريكي وهو يعيش التهميش والتحقير والعنصرية.

[1]- جون شتاينبك، عناقيد الغضب، ص331

[2]- المصدر نفسه، ص318.

تمارس الكراهية والتحقير في الرواية من قبل نماذج رجال البوليس، بردههم كل عائلة أتت إلى كاليفورنيا قائلين: "**نحن لا نقبل أي أوكّيين ملاعين في هذه المدينة**".[1] فبتضاعف المهاجرين، يتملك السكان المحليين الفزع على ملكياتهم، فانتشروا في المدن وضواحيها صائحين: "**هؤلاء الأوكّيون ملاعين جهلة، إنهم منحَلّون وعندهم شذوذ جنسي، لصوص سيسرقون أي شيء ليس لديهم**".[2] فطابع القسوة لديهم يزداد بتشكلهم كوحدات وفصائل مسلحة، "**إنهم سيأتون بالمرض، إنهم موبوؤن ولا يمكن أن ندخلهم المدارس، إنهم غرباء لا يمكن أن نسمح لهؤلاء الأوكّيين، بأن يفلتوا من سيطرتنا**".[3] فكل ذلك يرمز للعنصرية والرفض القاطع للمهاجرين، وتحقيرا لهم أصبحت تلك الألفاظ يستعملونها لنعتهم ونعت أبنائهم بها، مثل الطفل الذي قال عنه أحد الأطفال أوكيون ملاعين، فمثل هذه التعبيرات تنم عن رفض الآخر إما بالأقوال أو الأفعال والتهديدات وطردهم، هذا ما جسدته أحد شخوص الرواية قائلا: "**هؤلاء الأوكيون لابد أن نراقبهم، طوال الوقت ونطاردهم**".[4] كل ذلك يشير إلى العلاقة المضطربة بين المهاجرين والسكان الأصليين، في ظل غياب العدالة والأمن، فتظهر معالم العنصرية والكراهية للمهاجرين، "**الأوكيون قساة المظهر، لا يملكون عقلا ولا شعورا، ليسوا آدميّن، فالآدمي لا يمكنه أن يعيش كما يعيشون، لا يمكن أن يتحمّل الإنسان أن يكون على هذا الحد من القذارة والتّعاسة، إنهم لا يتميزون عن الغوريلا في شيء**".[5] فهذا يظهر الكره الشديد للمهاجرين.

[1]– المصدر السابق، ص437.

[2]– المصدر نفسه، ص437.

[3]– المصدر نفسه، ص441.

[4]– المصدر نفسه، ص596.

[5]– المصدر نفسه، ص343.

كشفت الهجرة عن علاقات بين المهاجرين والسكان المحليين الذي تبنى سياسته على الإلغاء بعدوانيته واستعلاء وتحقير، وعدم اعترافه وقبوله للطرف الآخر، كل هذا بين قطبي الهجرة والتهجير اللذان يعكسان واقع أمريكي مضطرب.

4-2 الفقر والجوع

اهتم الروائي بتشخيص ظاهرتي الفقر والجوع في روايته (عناقيد الغضب) بحكم الحقبة الزمنية المضطربة على جميع الأصعدة والتي كانت نتائجها وخيمة، ومقتصرة على الفئات البسيطة الفقيرة الكادحة، مجسدا ذلك من خلال العائلات الأمريكية المهاجرة وقت الأزمة الاقتصادية الكبرى.

جمع **شتاينبك** هذه العوائل المهجرة في الطرق العامة وفي المخيمات التي تنعدم فيها شروط العيش الكريم لقله إمكاناتها المادية، ولأن مصائرها واحدة ومعانتها القاسية مشتركة، وحتى طموحاتها وأحلامها موحدة، وعن هذه المخيمات يقول الروائي: " **إن المخيم هادئ في الحرارة الغاشية، بأصوات العشب الساخن، وصراصير الغيط، وطنين الذباب**".[1] إنه فضاء جد معبر عن حالتهم ومعاناتهم.

يعتبر الجوع بطل الرواية بالنسبة للقضايا الأخرى فهو سبب في الهجرة، لقد بات الخبز عملة نادرة وثمينة لتلك العوائل، فيضطرون إلى بيع أي شيء من أجله، فمثلا نجد شخصية (تيموث) الذي اضطر لبيع سيارته من أجل الطعام، وفي ذلك يقول: "**هناك رجال يأتون كل أسبوع يشترون السيارات، كنت جائعا، وإذا كنت جائعا جدا فلن يدفعوا فيها سنتا**".[2] فالجوع جعل شخوص الرواية تبيع أي شيء تملكه، فهناك تحولت حياة الناس إلى "**خردة، والأكبر من ذلك أنك تشتري المرارة**".[3]

[1]- المصدر السابق، ص87.

[2]- المصدر نفسه، ص457.

[3]- المصدر نفسه، ص132.

أصبح الفقر والجوع حوار يومي لدى العوائل المهاجرة، لقد أهلكت مئات العائلات وشرد ملايين الأطفال، الذي كان سببه ظلم دولة وطبيعة وسياسة، هذه الأسر كانت بالأمس تأكل مما تجنيه من أراضيها، واليوم أصبحت دون مأوى وطعام، "**إن الرجل الجائع الذي لا مأوى له، سيارته على الطريق، زوجته بجواره وأطفاله الذين أصابهم الهزال، إنه ينظر إلى الحقول المهجورة التي يملكها، أن تنتج الطعام لا الربح، وهو متيقن أن الأرض المهجورة خطيئة في حق أطفاله الجياع، بل جريمة**".[1] إنهم يشتهون تلك الحقول لأنها أملهم في إطعام أطفالهم.

يقودون سياراتهم مغيرين وجهاتهم، أملهم الوحيد الطعام والعمل لسد حاجياتهم، وبين الحين والآخر يقوم أحدهم محاولا بزحفه على الأرض كاللص "**أن يسرق ما يمكن أن تجود به الأرض، بساتين سرية مخبأة بين الأعشاب، بعض ثمار اللفت، إنه يزحف سرا كي يغرق الأرض المسروقة، إنه يرى برتقالا ذهبيا متدليا من الأشجار، وحراس ذو بنادق، حتى لا يستطيع أي رجل أن يلتقط برتقالة، الطفل هزيل، والبرتقال يقذف إلى أكوام القمامة، إذا كان سعره منخفضا**".[2]

يرى المهاجر بعينه ظلم ملاك الأراضي الذي يرمي محصوله إذا انخفض سعره، لكنه لا يعطيه للفقراء والجياع مثلهم ولا يمكنهم الدفاع عن أنفسهم بسبب قوانينهم الظالمة، والذي يرفع صوته بسبب الجوع سيوضع في القائمة السوداء، "**سيأخذون صوره ويوزعونها في كل مكان، عندئذ لن يجد عملا في أي مكان**".[3] تلك المشاهد المروعة للجوع والظالم صورها الروائي انطلاقا من واقعه المضطرب، وقد عاشه معظم المجتمع الأمريكي، وتحملته الفئات الفقيرة، وقد ظهرت صوره وأعراضه على أطفالهم، وفي ذلك يصف الروائي مشهدا لهم قائلا: "**إن هؤلاء الأطفال الراقدين في الخيام، قد انتفخت بطونهم، ولم يعد غير الجلد على عظامهم،**

[1]– المصدر السابق، ص363.

[2]– المصدر نفسه، ص364.

[3]– المصدر نفسه، ص383.

يرتعدون ويئنون، وبطونهم أمامهم مثل مثانة الخنزير من الجوع".[1] فهؤلاء وإن رفعوا أصواتهم سيموتون ليس جوعا، وإنما ظلما واستغلالا من أرباب العمل، من أجل أجر زهيد يعمل لساعات طويلة، وإن رآه مضطرا لذلك يستغله أكثر ويعطيه الأجر الذي يريده، ويقول الروائي في ذلك على لسان أحد شخوصه: "**أنا جائع سأعمل مقابل خمسة عشرة، سأعمل مقابل طعامي، سأعمل مقابل قطعة صغيرة من اللحم".**[2] فلشدّة جوعهم يستغلونهم لساعات طوال مقابل أجر منخفض، وإن رفع صوته يُحرم منه.

خلّف هذا الجوع أمراضا نخرت أجسادهم منها مرض (تيفود)، فهم لا يعانون الجوع والفقر فقط، وإنما المرض الناجم عنهما، ويصف الروائي قائلا: "**ذلك الطفل في الخيمة الرابعة، إنه مصاب بما يسمّونه باللّسان الأسود، وهو طعام ينتج عن عدم أكل الطعام الجيّد لدرجة أنه مات".**[3] كما يقول: "**الأطفال تكبر مصابة بالكساح، ودمامل البلاجر تملأ جنوبهم".**[4] تلك نتيجة سوء وانعدام الطعام الذي أصبح مجرد حلم في تلك العائلات التي يضطر للهجرة من أجل الطعام، لكنها تقع في فخ الحاجة والمسغبة لدرجة أن أحد الشخوص تقول: "**لقد كنت آكل الضفادع، والسنجاب والكلاب الضالة، ولم يكن أمامي غير هذا".**[5] فالحصول على الوجبة أصبح يستدعي وقت ربما أيام وأسابيع لتضطر تلك العائلات أكل كل شيء "**لقد كنسنا الدقيق من على أرضية السيارة النقل، وأكلناه".**[6] فالجوع كثُر والجوع حتّمهم "**للعمل بلا مقابل بل إلاّ الخبز الجاف".**[7]

4-4 التشرد والشتات

---

[1]- المصدر السابق، ص296.

[2]- المصدر نفسه، ص442.

[3]- المصدر نفسه، ص371.

[4]- المصدر نفسه، ص367.

[5]- المصدر نفسه، ص74.

[6]- المصدر نفسه، ص367.

[7]- المصدر نفسه، ص294.

نجم عن الهجرة الفتاكة والأليمة آفتي التشرد والشتات لتلك العوائل المهاجرة، التي تغير طابع معيشتها من عيشة هادئة وكريمة إلى حياة تعاني فيها التمزق والتشتت، بعد أن فقدت كل شيء تقريبا و أصبحت مقتصرة على الفئات والأسر الفقيرة، فقد أجبرتهم الظروف الاقتصادية والسياسية والمتغيرات الطبيعية أن تتجرع من كأس الفقر والجوع والتشرد، فقامت حياتها في تلك المخيمات والطرقات، وغاب عنها كنف الجو الأسري في بلد ومجتمع غاب عنه الأمن والراحة، فظلت الأسر والجماعات المهاجرة دون مأوى وسكن يأويهم، فاتخذوا بيوتا من الشوارع والوديان وجوانب الطرقات وضفاف الأنهار والقناطر.

تجلت هاتان التيمتان في الرواية، وجسدتها شخوص عدة منها (العم جون) "**أكبر رجل وحيد، قد تراه في أي مكان في شونى يسكر، أو يزور أرملة على بعد عشرين ميلا، أو يعبر حقل على ضوء فانوس**".[1] إن شخصيته رمتها الظروف في أيدي التشرد والذي كان مقتصرا على ترحيل أصحاب الأراضي.

يكثر عدد هذه العائلات بل هي حشد كامل من الأوكيِين متجه إلى هوفرفيل، "**فعلى أطراف كل مدينة توجد هوفرفيل، لأنهم يرقدون هناك، منازلهم خيام مسقوفة بالقش أو بيوت من ورق الكرتون، وأكوام كبيرة من النفايات**".[2] والتشرد هيأت له ظروف عديدة من جهة، وكان نتيجة الفقر والبطالة والجوع من جهة أخرى، لذا استفحل وسط تلك الأسر المهاجرة، "**إنهم يبحثون نهارا عن عمل ويعودون ليلا إلى هوفرفيل، ليقيمون خيمتهم هناك، وإن لم تكن خيمة يذهب إلى مقلب زبالة المدينة، ويعود بعلب كرتون، ليبني بها بيتا من الورق**".[3] لقد جعل بيته من ورق أو قش بعد جهد كبير نهارا من أجل العمل.

مست هاتان الظاهرتان معظم الشرائح الاجتماعية المهاجرة، وتفاقمت فأصبحت الأسرة الواحدة بأكملها تختار أمتارا من الطريق من أجل النوم هناك، فهذا توم جود يقول: "**يا للجحيم**

[1] – المصدر السابق، ص85.

[2] – المصدر نفسه، ص364.

[3] – المصدر نفسه، ص364.

بإمكاننا أن ننام في المنخفض، بجوار الطريق ولن يكلفنا شيء".[1] لقد اختارت ذلك نظرا لقدرتها المالية المنعدمة.

نجم عن تلك الآفتين اختفاء أفراد من عوائل وتشتت الأسر، وفي ذاك يعبر الروائي "**يبدو أنكم تفقدون إنسانا على الدوام، أكثر من عشرة مرات، يدخل أحدهم ويقول: إذا رأيت رجلا اسمه كذا، وشكله كذا**".[2] فالشتات ظاهر عليهم، فلا أمل ولا طعام ولا مأوى يجمعهم فهذا نوح من أسرة توم جود قرر العيش بعيدا عن العائلة، وفي ذلك تقول الأم: "**العائلة تتفتت لا أعرف، لا أستطيع التفكير، هذا كثير لقد مضى نوح ليعيش على النهر**".[3] فالأسرة تتفرق وتتشتت دون علم بالوجهة، إنهم لم يختاروا ذلك بل أجبرتهم الظروف وهذا ما عاشته أسرة (فلويد) والذي يقول عن ذلك: "**خرجت أنا وزوجتي مع أهلي، وكنّا جميعا في كاليفورنيا، ثم جئنا إلى هنا، وهم أيضا سافروا والآن لا يعلم إلا الله أين هم، ومنذ ذلك الوقت وأنا أبحث عنهم**".[4] فالروائي جعل شخوصه تعكس الواقع الأمريكي بجميع قضاياه وآفاته من خلال تصويره واهتمامه لأدق التفاصيل والقضايا.

4-5 التسلط والاستغلال

فتح باب الهجرة أبواب أخرى أمام المهاجرين، منها التسلط والاستغلال من قبل السكان المحليين أو كبار ملاك الأراضي والمعامل، ومن هذا المنطلق تضمنت رواية (عناقيد الغضب) مظاهر شتى للاستغلال والتسلط كونهم مهاجرين أولا وفقراء ثانيا، فدعتهم الحاجة إلى توفير طعامهم وحتى وإن كان ذلك بأجر أقل وجهد مضاعف للتغلب على قساوة العيش.

جاءت مشاهد التسلط والاستغلال في صفحات الرواية من قبل ممارسات البنوك وأصحابها وأرباب المعامل، خاصة وإن تعرض صاحب الأرض للدين، ففي مقابل عدم دفعه

---

[1]- المصدر السابق، ص288

[2]- المصدر نفسه، ص428.

[3]- المصدر نفسه، ص335.

[4]- المصدر نفسه، ص407.

تذهب أرضه وتطرد عائلته منها، وفي ذلك يعبر السارد: "**فملاك الأراضي يمارسون تسلّطهم على أصحابها، إنهم مجرّد عبيد أو رجال، بينما البنوك آلات وسادة في الوقت نفسه، وبعض المندوبين الملاك كان يفخر أنه عبد لهذا السيد القوي**".[1] فقمع الحقوق والملكيات والتسلط واضح من هذا المشهد، ورغبة السيطرة بارزة عند هؤلاء الذين وجدوا الفرصة السانحة لذلك كما يقول أحد المستغلين في الرواية: "**لكي تكون مالك، ينبغي أن تكون بارد الأعصاب، تتلفظ دوما بالبنك أو الشركة، تحتاج، تريد، تصر، يجب أن تحصل على... كأن البنك غول يفكر أو يحس**".[2] فمندوبو الملاك وكبار المحاصيل دون أحاسيس تجردوا منها، أصبحوا بنوكا ليسوا آدميين، بأفعالهم الشنيعة يجعلون أصحاب الأرض الصغار البسطاء يقترضون منهم ثم ينهبونهم ويسلبون أراضيهم، فالبنك يمكن الإنسان أن يحوز الأرض إذا استطاع دفع الضرائب، وإن فشلت محاصيله يقترض، وإن لم يدفع تؤخذ أرضه وممتلكاته ويطرد منها، "**بجراراتهم التي تقتحم الأرض، وتقذف بالمزارعين خارجها**".[3] للاستيلاء عليها عنوة أو تُباع بأسعار منخفضة.

يمثل ملاك الأراضي وأرباب العمل وجه من وجوه الاستغلال، استغلوا المهاجرين المتضررين المضطرين للعمل من أجل طعامهم، من أجل خبزهم في بلد يصعب الحصول على عمل، ضف إلى أنه مهاجر لا يملك سوى خردة سيارة ينتقل بها بحثا عن ذلك، "**فيصنعون الإعلانات، إنهم يحتاجون للعمال فيأتي الآلاف والأعداد التي طلبوها بزيادة، وهكذا يحصلون على العمال بالأجر الذي يريدونه هم، فإن لم تقبل الأجر الذي يدفعونه، فهناك ألف رجل في انتظار مَحلك، وبعد ذلك لا يحتاج إليك الملاك، ولا يوجد عمل آخر**".[4] فالملاك بهذه الإعلانات سعداء، فالأجور منخفضة والأسعار مرتفعة، فيوزعون مزيدا منها للاستغلال أكثر، بينما تلك النقود التي يجب أن تنفق في الأجور تنفق في الإعلانات والجواسيس والقوائم.

---

[1]- المصدر السابق، ص49.

[2]- المصدر نفسه، ص49.

[3]- المصدر نفسه، ص15.

[4]- المصدر نفسه، ص382.

نجد شخصية (توماس) محركا أساسيا لعجلة الاستغلال الذي قرر أن يوظف (توم) قائلا: "**سأستخدمه، سأستخدم كل إنسان، وفي مقابل ذلك ينخفض الأجر**".[1] فالأجور يحددها دون ارتفاع، وإن لم يتقبلوها يتركوا العمل، وإن طلبوا ودافعوا عن ذلك يسمونهم "**متمردون، ملاعين، يسوقون البلاد للخراب، أبناء الزّواني**".[2] فاستغلالهم نجم عنه عنف جسدي ولفظي وتحقير وكره.

نجد أيضا نموذجا آخر يمارس تسلطه واستغلاله هو (هوبر) صاحب شركة للأراضي، الذي لا يخشى صغيرا ولا كبيرا في العمل مقابل راتب زهيد، فمن شروط العمل يقول: "**يجب أن يكون الجمع بعناية، لا فاكهة مخدوشة ولا سقط، إذا قيست الثمار لن يسجلها الصندوق، وتسقط من أجرك**".[3] فهذا عمل مجبر عليهم، وإن رفضوه لا يوجد دونه، ومن أجل الجوع يتحملون وتدفع سنتات أو شبيهُها، وتخفيض الأجر وجه من الاستغلال والتسلط على هؤلاء العمال، "**إن طنا من الخوخ يجمع ويحمل بدولار واحد، ولا يمكنك أن تحصل على طعامك بهذا الأجر، لا يمكن أن تأكل الخبز بهذا الأجر، فإما أن تقبله أو يقبله شخص آخر، وإن لم يريدون العمل فلن يكون لهم مكان في هذه البلاد، سيطردون بسرعة**".[4] إن هذا الاستغلال للجهد والبشر وحشي، والأجر غير قابل للزيادة، كل ذلك الجهد والتَّحمَّل لسد الجوع وتوفير الخبز، فلا يعرفون هؤلاء الرحمة، قست قلوبهم وغابت إنسانيتهم، "**إنهم يشطرون الناس نصفين، من أجل الحدَّ الأدنى للربح**".[5] تلك هي وجوه استغلال كبار العمال والأموال للمهاجرين، إضافة إلى تسلط رجال البوليس على السجناء واستغلالهم.

4-6 التلاحم والتآزر

[1]- المصدر السابق، ص459.

[2]- المصدر نفسه، ص465.

[3]- جون شتاينبك، عناقيد الغضب، ص584.

[4]- المصدر نفسه، ص412.

[5]- المصدر نفسه، ص79.

تعُد رواية عناقيد الغضب شريطا يعرض أحداث واقعية في المجتمع الأمريكي، بالرغم من القساوة والمرارة التي عانتها الأسر المهاجرة، إلا أن هناك خيط شعوري يجمعها في تلك المخيمات والطرقات وغربة البلاد، انطلاقا من الحس الإنساني والبعد الوطني والانتماء للأرض، تلك قواسم مشتركة هي التي جمعت بينها، بالرغم من اختلاف موطنها الأصلي، فاشتركوا في حلم واحد هو الحصول على عمل، والتخلص من حياة البؤس والفقر والاستغلال، فانصهروا في بوتقة واحدة تجمع بينهم لحمة واحدة، وهي لحمة التآزر والتلاحم العائلي الجماعي بغية كسر المعاناة، لأن معاناة عائلة معاناة عائلات جمعاء، فكلهم تجرعوا من كأس واحدة وفي أرض واحده ويقول الروائي في ذلك: "**ولأنهم ذاهبون جميعا إلى مكان جديد غامض، كانوا يتلاحمون معا ويتكلمون معا، يتشاركون حياتهم وطعامهم وآمالهم في الأرض الجديدة**".[1] فبتلاحمهم وقربهم أكثر جعلهم يتناسون وضعهم المؤلم.

وقعت العائلات المهاجرة في مصيدة الظلم والاستغلال، والجوع والتهميش والتهجير لكنًها استطاعت أن تخلق لنفسها حسا إنسانيا واحدا وبعدا وطنيا مشتركا، والذوبان والتساوي في واقع واحد، ويعبر الروائي **شتاينبك** عن ذلك قائلا: "**بتبادلهم الحديث والتعارف عن الولايات والأصدقاء، وقبل أن يحل الظلام تكون العائلة الجديدة جزءا من المخيم، تجمعهم كلمة واحدة، تمر على كل العائلات، إنهم قوم معروفون، قوم طيبون**".[2] فالعلاقة طيبة بين العوائل المهاجرة على اختلاف طبائعهم وشرائحهم ووطنهم وديانتهم، وذلك ينم بالمقاومة الواحدة ضد كل ظلام مستغل، فبتلاحمهم اختفت الغربة من قلوبهم وفكرهم، "**فالعائلة عائلة واحدة، والأطفال أطفال الجميع، وخسارة البيت تصبح خسارة واحدة، والأحلام الذهبية عن الغرب حلم واحد**".[3] فالروائي عمل على تقريب الأبعاد الاجتماعية والوجودية من خلال تآزرهم وتلاحمهم.

[1]– المصدر السابق، ص300.

[2]– المصدر نفسه، ص306.

[3]– المصدر نفسه، ص301.

تنشد شخوص الرواية الخلاص والانتصار من كل مأساة عانتها، مبتعدة عن تلك المخاوف والضغوطات بعملها الجماعي وتعاونها، تجتاز الإحباط والضياع والقلق والتشاؤم، ولعل أهم تعبير يمثل هذه المشاهد، ما جاء في قول الأم: "**ماذا بقي لنا في العالم، لا شيء إلا نحن، لا شيء إلا الأهل، فكل ما نملكه هو وحدة العائلة، كقطيع البقر بتجمعها عندما تهجم الذئاب، أنا لا أخشى شيئا، ونحن جميعا هنا، كلنا أحياء ولن أسمح للجماعة أن تتبدد**".[1] فهذا التلاحم الذي تدعو إليه الأم لتحمي أسرتها فهي كباقي أمهات العائلات الأخرى اللاتي ترغبن في لَم العائلة والأسرة الصغيرة لتكتمل الأسرة الكبيرة (المجتمع).

4-7 المرأة

عاش المجتمع الأمريكي مرارة وقساوة أثرت على الفرد والمجتمع، ولكون المرأة بطبعها ضعيفة، فهي أكثر تأثرا عن غيرها، والمرأة الأمريكية عاشت كل ذلك، فجاءت بصورها المتنوعة (المرأة الأم، المرأة الحزينة، المرأة الشجاعة، المرأة السلطة، المرأة المراهقة)، ومن نماذج ذلك:

*** المرأة الأم**

تعتبر الأم ركيزة البيت، كونها تتحمل مسؤوليات العائلة، فهي محافظة على وحدتها وتماسكها في كنف واحد، إنها الأم كما صورها الروائي **جون شتاينبك** قوة العائلة فتعبر قائلة: "**إننا قوم بتماسكنا وعدم الانهيار، يحتاج إلى رجال ونساء، ونحن دائما نحاول أن نتماسك**".[2] تلك الأم المتحدية للواقع السوداوي بظروفه القاهرة، فهي الخائفة والحزينة على أفراد عائلتها، منهم ابنها (توم) فتقول: "**أنا على الدوام خائفة أن يراك أحد... حتى في الظلام تعرف ابنها إن كان قد شفي**".[3] لقد عبرت عن حزنها ويأسها كون ابنها قد سجن ثم أصبح مطاردا، فقد واجهت وكافحت الفقر والجوع وقهر الظروف بصبر قائله لابنها: "**لابد يا توم أن نصبر... نحن الناس الذين سنعيش، لن يمحونا الوجود، فالأغنياء يكبرون ويموتون وأبنائهم لا نفع**

[1]- المصدر السابق، ص261.

[2]- المصدر نفسه، ص215.

[3]- المصدر نفسه، ص663.

فيهم وهم يندمون، أما نحن يا توم فنظل أحياء، لا تيأس يا توم".[1] فبتعابيرها وملامحها تلك تمثل رمزا للصبر والنماء والبقاء، فهي الأم التي تعيش ضربا وظلما، وجوعا وتحقيرا بلادا غير بلادها، رغم ذلك تقول: "**إنما نحن من عائلة جود، لا نتكل على أي أحد، جدُنا كان في الثورة، وكنا من ذوي المزارع**".[2] فهي بذلك تتحدى ظروف الحياة وقساوة العيش.

*** المرأة المراهقة**

تتعرض المرأة المراهقة في سنها أكثر للمشاكل النفسية منها تقلب المزاج، فينقلب مزاجها ألف مرة في اليوم الواحد، فتراها سعيدة أحيانا، وأحيانا أخرى كئيبة، ومرة هادئة ومرة عصبية، وتمثل في الرواية كل ذلك شخصية (روزا شارن)، فتصرفاتها متقلبة من مراهقتها ومن طفلها الذي لم يولد بعد، وهذه الشخصية "**أصبحت تفكر في كل شيء، مثل معايير التكاثر والأمومة**".[3] لكنها أحيانا نجدها طموحة متفائلة تصطنع ذلك هروبا من واقعها الأليم، وتقول: "**أتمنى العمل في الحضانة، فتطمع في حياة المدينة، وعمل لزوجها في مصنع أو مخزن، أو ربما سيدرس زوجها في البيت، أو الراديو ليصبح خبيرا**".[4] تلك المراهقة التي صورتها (روزا شارن) في الرواية بين صور الطفولة والأمومة الطموحة.

*** المرأة السلطة**

مثلتها الأم من جديد التي صورها الروائي بالشخصية المركبة لأهميتها في الرواية، فتتطور مع أحداثها وتصبح ذات سلطة، تولدت في داخلها امرأة سلطوية نتيجة الضغوط الصعبة التي واجهتها وتفاقم الأزمات، فأصبحت لها سلطة، وتجردت من مخاوفها للمحافظة على أسرتها، وهذا ما يجسده قول الأب (الزوج) فيها: "**يبدو أن الزمن قد تغير، ويبدو أنه قد حان الوقت، إن النساء هن اللائي يحددن الآن، وقد حان الوقت الذي يسلم فيه الرجل**

[1]– المصدر السابق، ص438.

[2]– المصدر نفسه، ص477.

[3]– المصدر نفسه، ص146.

[4]– المصدر نفسه، ص252.

عصاه".[1] ومن هنا يتضح أن الزوجة قد ولد منها الزمن امرأة ذات قوة وسلطة، فانتصرت لنفسها ولأسرتها، ولم تعد بحاجة لغيرها لحمايتها، ومن ذاك فضل الزوج إخلاء السبيل لها، كونها قادرة على تسيير أمور عائلتها، فهي المرأة التي لم تشأ "**أن يكون الرجل الذي يقف في سبيلها**".[2] تلك المرأة بصورتها الخاضعة للعادات والتقاليد التي يفرضها الزوج من جهة، والمجتمع من جهة أخرى، ورفضت أي وسيلة تستغلها مدافعة عن نفسها بشتى الوسائل، تلك هي امرأة رواية عناقيد الغضب التي اختلقتها الظروف ومرارة الواقع، فولدت بداخلها كائنا بشريا مغايرا لجنسها، في سبيل النماء والبقاء بكرامة.

نقارن ذلك برواية **حناميا** (المصابيح الزرق) الذي استمد رؤيته الواقعية من المعاناة الفعلية على أرض الواقع، فاهتم بقضايا مجتمعه في تلك الحقبة التي فرضت على الروائي للغوص في جذورها، وما يسود مجتمعه من قهر وظلم وجوع وانتداب وحرب، وفيما يلي عرض لأهم القضايا التي عالجها في روايته.

*** الانتداب والحرب**

قويت شوكة المحتل الفرنسي بوسائله المتنوعة، إضافة إلى تعاونه مع وجوه أخرى مستعمرة مثل تركيا، ألمانيا، إيطاليا، هؤلاء اجتمعوا فمزقوا الأراضي السورية، ونشر الرعب وسط أهاليها في الأماكن العامة، كما سلبوا ونهبوا وقتلوا دون رادع وقانون يحكمهم، و في ذلك يقول الروائي: "**الانتداب جاء بالكثير من الناس أخلاطا، ويسر لهم سبل النهب والثراء، واستدعتهم القيادة حينما اندلعت الحرب، وموطنهم اللاذقية فقد تحول كل هؤلاء المدنيين إلى عسكريين محترفين، ذوي رتب واختصاصات يترددون على الحانات، يشربون ويتعانقون ثم يلتحقون بثكناتهم ومراكزهم**".[3] فهذا المقطع يثبت استفحال المحتل في أرض غير أرضه، هدفه السرقة والقتل والاغتصاب، والمجتمع السوري لم يؤذه بشيء، متمتعين مترنحين بسكرهم،

[1]– المصدر السابق، ص551.

[2]– المصدر نفسه، ص352.

[3]– حنا مينا، المصابيح الزرق، ص31.

مغتصبين أراضيهم وأعراضهم، فقام المحتل بفرض سيطرته بموجب صك الانتداب عام 1920 فزرعت رعبها عن طريق أتباعها ووسائلها لبسط نفوذها، وتحقيق مصالحها، فكانت تطفئ شمعة المظاهرات وتُخمد نيران الاحتجاجات، وتتبع كل أساليب التعذيب والتنكيل بحق شعب آمن بحريته ومظلوم، لتنفجر بعد ذلك النفوس السورية وتندلع الحرب السورية التي تعد معلما بارزا في تاريخها من أجل الحرية، فالمواجهة والتصدي طريق اتبعه البلد المحتل، وهذا فطري ومنطقي، لأن كل نفس ترفض الاحتلال والتقتيل، ويقول (أبو فارس): "**الحرب لا تعرف أغنياء ولا فقراء، حين تهوى القنبلة هادرة كالرعد، لا تفرق بين قصر وكوخ**".[1] فالمحتل منذ أن وطأت قدماه تلك الأرض وهو يعيث فيها فسادا وظلما واستبدادا وانتهاكا للحقوق، ومجازر مرتكبة في سبيل التخويف والاستسلام، ويقول الروائي واصفا ذلك: "**إن صفارة الإنذار تزأر زئيرا حادا، ثم انطفأت الأنوار، فغمرت المدينة ظلم شاملة، وتراكض الناس في ذعر شديد، يحملون الرضع ويجرون نحو الملاجئ، وأصوات الدعاء تنبعث من شفاههم التي أيبسها الخوف، وصرخات الصغار تختلط بولولات الكبار، وتخترق ظلمات الليل، وتسري أصوات من إطلاق الصفارات رعاشات باردة في الأجساد**".[2] فالغزاة بسطوا الرعب في أرواح الشعب وسلبوا أمنهم في وطنهم.

تدعي فرنسا أنها بلد الحريات والمساواة، بل هي رمز للظلم والاستبداد في سوريا وقتئذ وفي غيرها، فهي لم ترحم صغيرها ولا كبيرها بقمعها وقهرها، لإخضاعهم وسلبهم أرضهم وموطنهم بترهيبها وتخويفها المستمر، وفي ذلك يقول السارد: "**بينما هدير الطائرات يجلجل كالغضب، في الجو ومن الأرض، تندفع قذائف المدافع المضادة، وطلقات الرصاص التي لا تحصى، وفي السماء تلتمع القنابل، وهي تهوي كالصواعق، يسبقها صفيرها الحاد**".[3] فهمجيتها وحقدها الذي تكنه للسوريين جعلها تعلن جرائمها بأبشع وسائلها دون رحمة ولا إنسانية

[1]- المصدر السابق، ص101.

[2]- المصدر نفسه، ص103.

[3]- المصدر نفسه، ص103.

لبسط قوتها وسلطانها، فتستمر بجرائمها وقتلها واضطهادها، ضد شعب آمن أعزل ضعيف وحيد، واصفا الروائي تلك المشاهد قائلا: "**فأزت الرصاصات وصفرت، ولمع البرق أعقبه دخان، ثم رائحة بارود وزئير سخط الآذان، واخترقت الرصاصات السقف، وتساقط التراب والحجارة**".[1] تلك الأعمال الشنيعة للمحتل في حق السوري البريء، فقتلت أهاليه ونكلت بأبنائه واضطهدت إخوانه، وعذبت سجناؤه، ومزقت أراضيه، واستغلت رجاله دون قانون ويقظة لجيرانه، فظل يعاني الحرب فتعرض كما يقول الروائي: "**لرصاصات ورشاشات، وظلت المدينة كمعسكر، فوقع قتيل في الحي، ووقع آخرون، وفي الأحياء الأخرى أُعدِم رجل في الساحة العامة للإرهاب، وفي ظُلمة الأزقة أخذ الجنود يتربصون ويعتدون ويسلبون المارة، ويترنحون من السكر، ويغتصبون ما تطاله أيديهم**".[2] فهؤلاء الجنود السكارى ينشرون رعبهم خوفهم تحت أجنحة الظلام، حتى لا يتجرأ أحد على المواجهة، دون نسيان اعتقالاتهم ومداهماتهم وعبثهم بالممتلكات وعزل رجالهم، وقد وصف ذلك الروائي: "**وقد تمكن الفرنسيون من ضرب نطاق واسع حول الفرن، وعزلوا الذين بداخله، وقيدُوهم ثم جروهم، مكبلين إلى المخفر وكان بينهم فارس، وحسن حلاوة الفران والخباز...**".[3] فالمحتل يقيد الكبير ليخشى الصغير، ويكبل الشجاع ليتراجع غيره، وبعد الغارات والمداهمات، "**تضيء المصابيح الزرق، وتفرز الملاجئ ما في أمعائها، ويعُج الشارع بالمخلوقات**".[4] تلك حياة السوري التي تحيط به الصفارات والغارات والاعتقالات، والأقبية والملاجئ، تحتضنه من غزو المحتل.

*** الجوع**

[1]- المصدر السابق، ص133.

[2]- المصدر نفسه، ص171.

[3]- المصدر نفسه، ص176.

[4]- المصدر نفسه، ص105.

كانت نتائج الحرب وخيمة على البلد السوري، فعكست رواية المصابيح الزرق واقعا مأساويا وسوداويا، عانى شعبه ظلما وطبقية وفقرا وجوعا لتتالي الأزمات السياسية والاجتماعية راح ضحيتها المواطن السوري.

جمع السارد تلك العائلات البسيطة في حيز مكاني واحد وهو اللاذقية، التي جمع فيها المعاناة الواحدة والوضع المشترك في فضاء يعكس همومهم وآلامهم، وقد لعب الجوع دوره في الرواية وقدم الروائي صورة مفصلة ودقيقة لتلك الأحياء وما عانته إثره، وفي ذلك يعبر الروائي قائلا: "**فبعد أن فقد الطحين والقمح من الأسواق، اشتد طلب الناس للخبز، وأصبح الحصول عليه أعز الأشياء، ومع أنه أصبح مزيجا من النخالة، ونشارة الخشب فإن الناس يتزاحمون عليه خلال ساعات طويلة من النهار**".[1] فمن خلال هذا المشهد الذي صورته الرواية، أصبح الخبز عملة نادرة وثمينة، بالرغم من قلة جودته بالنسبه للسوري،

حدث كل هذا جراء انتكاس الأوضاع، وهذا ما عبر عنه أبو فارس قائلا: "**في الحرب لا يشبع الناس، فإذا لم يموتوا جوعا، فمعنى هذا أنهم محظوظون**".[2] فالسوري يطمح لإيجاد ما يسد رمقه، طيلة النهار حلمه أن يحصل على رغيف خبز في ظل الطرف الآخر الذي يعيش برفاهية، مستظهرا ذلك نكاية في المواطن المستضعف، وتزداد شراهة السوري بالخبز في ظل ذلك التزاحم والتدافع الذي يعيشه لساعات طويلة في دكان حسن حلاوة الفران، فالكل يريدونه ويقول **حنا مينا** في ذلك واصفا: "**الكل يردد، المهم أن تصل قبل غيرك إلى الفرن، فالمزيد من الشارين والخبز قليل، ومئات الأيادي ترتفع في الفضاء، متوسلة ضارعة للرغيف**".[3] فأصبح الخبز من خلال ذلك حلم كل سوري، يظل يشكل تفكيره، فالخبز غائب وإن وجد قليل، وغير طيب ولا يكفي لجل الأسر السورية، لذلك "**تبرز الأيادي، تتعارك عراكا قاسيا حول كل رغيف، وفي غمرة هذا العراك تتحول الأصابع إلى مخالب، والأسنان إلى أنياب، وتعصف**

[1]- المصدر السابق، ص111.

[2]- المصدر نفسه، ص69.

[3]- المصدر نفسه، ص112.

بالجميع عاصفة جامعة من حب القتال، وتثور في نفوسهم كل مآسي الماضي، قاذفة برواسب الذل والخنوع".[1] فالجوع غاضب وهائج، يهم بصاحبه إلى عراك وقتال من أجل رغيف، فالسوري كأنه كتب عليه شقاء الحرب، فلم تكفه مصيبة واحدة إلا وزادته مصيبة وشقاء الجوع.

بلغ **حنا مينا** في تشخيص وقولبة الجوع في شكل مادي، كأنه عدو آخر للسوري فيقول: "**وأثار مرأى الدم فيهم جوعا مزمنا إلى القتال، جوعا حطم أي شيء إلى تمزيق حياتهم وذلها، إلى تقطيع الخيط الرهيب الذي يقيد ذواتهم، إلى توكيد إنسانيتهم وإثبات حقهم...**".[2] فجوع البطون جعلهم بهذا الشكل لإثبات حقهم في العيش، وهنا تتضح وتتجلى لغة الروائي الوصفية والسردية المشخصة، لهذه الآفة وصراع الشخوص معها من أجل البقاء.

تزخر الرواية بمشاهد الجوع القاسية والصعبة على المواطن السوري، لاسيما عندما يتحدث الروائي عن كيفية الحصول على الخبز، عن طريق البطاقة التي من خلالها تمكن المواطن الحصول على دفتر خبز الفقير، والتي تكابد العائلات لتحصيلها، "**فقد تنتظر ساعات بل أيام**".[3] ولا يكون ذلك إلا في وسط العراك و"**انكسار الأرجل، والجلوس أرضا والنوم في الدكان**".[4] هذه المشاهد يعانيها السوري يوميا حتى لا يُفترس جوعا، والذي من أجله يصارع ويقاتل ويسجن، مثلما حدث مع فارس، الذي زج به في السجن بعد عراك مع الفران حسن حلاوة من أجل الخبز ويقول: "**باستطاعتي أن أهجم على أي فرن من أجل الخبز، وأنتزع منه كيسا من الطحين أو رطلا من الخبز، وليفعلوا بي بعد ذلك ما يفعلون**".[5] فالسوري راضي بالسجن إن كان من أجل رغيف خبز، وهذا ما حدث مع فارس.

---

[1]- المصدر السابق، ص113.

[2]- حنا مينا، المصابيح الزرق، ص116.

[3]- المصدر نفسه، ص77.

[4]- المصدر نفسه، ص81.

[5]- المصدر نفسه، ص202.

*** السجن**

جسدت الرواية صور وبشاعة المحتل الفرنسي بأساليبه وظلمه واضطهاده، بغية الرضوخ والخنوع، من أجل سلب الأرض والحرية، فسعت رموزه بقوة لتحقيق ذلك، من قهر وكبت وظلم متفشي في الأحياء، وإسكات كل صوت رافض لسياستها المجحفة المتعاظمة، فقرر السوري المواجهة والتصدي للمحتل، رغم بساطة أسلحته، لكنه يتطلع إلى مستقبل أكثر إشراقا وحرية وعدالة، والتي حمل لواءها أبطال مؤمنون بالتغيير وطنيون محليون، فأكثرت من اعتقالاتها المجرمة، وهذا ما حدث مع فارس، الذي اعتقل بعد عراك مع حسن حلاوة، فسجن أربع سنوات ظلما، فارس لم ير السجن والسجناء وعراكهم أبدا، وإن رآها "**ذات يوم في فيلم سينمائي، لكن الآن يجد نفسه أمام مشهد مماثل**".[1] إن السجن جعله يتصارع ونفسه، يطرح تساؤلات مجيبا داخله متمنيا "**هدم السجون**".[2] فالسجن بأغلاله وأقفاله وأبوابه المكبلة وسواده، أخافت فارس وجعلته يتمنى أن تهدم جميع السجون.

أبرز الروائي انطلاقا مع (فارس السجين) ماضي السجناء من أجل الحرية من خلال تلك العبارات المسجلة على الجدران منها:

"**للحرية الحمراء باب *** بكل يد مضرجة يدق**".[3]

ثم عبارات أخرى "**المشنقة أرجوحة الأبطال**".[4] وأعظم عبارة استهوت فارس كونها مكتوبة بالدماء هي (الحرية)، تلك العبارات خيرت فارس، وإن كان عقله لا يستوعبها بحجم المعاني التي تحملها.

جعل الروائي (**حنا مينا**) السجن فضاء ليغير به شخصية فارس مثله مثل السجناء قبله، فلم يعد فارس يخافه، وقد ظهر ذلك في حواره مع (عبد القادر) الذي سأله "**ألا تخاف؟ فرد لا**

---

[1]- المصدر السابق، ص131.

[2]- المصدر نفسه، ص153.

[3]- المصدر نفسه، ص153.

[4]- المصدر نفسه، ص153.

أبدا لا أخاف الموت، كن أقوى من الموت، تكن أقوى من الخوف".[1] فأقواله تبرز تأقلم فارس مع السجن والسجناء فعاش فتى بين الرجال، ثم صار رجلا مثلهم وأنضجه، يقول الروائي في ذلك: "**السجن أنضجه بسرعة، ما رأى وما سمع من شؤون الحياة، كان في البدء يذكر أهله وحيه، ثم تباعدت الذكرى، وتحول القلق إلى طمأنينة**".[2] فالتغيير واضح على فارس، فأصبح يشارك في تمردات السجناء، ويتطلع إلى كتبهم التي يقرؤونها حول الحرية، فيسأل (عبد القادر) قائلا: "**هل لديك واحد منهم**".[3] هذا ما يثبت نماء حسه الوطني شيئا فشيئا.

ذكر الروائي من خلال السجن، صور الجلاد والتعذيب والاضطهاد المسقط على السجناء، "**فالسجناء يعذبون في قبو التعذيب، فأحدهم عذب سبعة أيام وقلعت أظافره، دُمي جسمه، تمزقت رجلاه**".[4] فهذا الاستيلاب الجسدي للسجناء، أسقطته فرنسا عليهم للاعتراف بها، وتمارسه خاص مع الشخصيات الوطنية أمثال (عبد القادر) السجين الذي يقول عنه الروائي مشخصا صورة من صور تعذيبه: "**العصي تعلو وتهبط على رأس عبد القادر، وهو يتراجع مرة ويهجم مرة أخرى، والدماء تسيل من الجروح الكثيرة في رأسه ووجهه وساعديه، وإذا تمكن السجين من إمساك العصي، انهالت الضربات المتتابعة على عقد أصابعه، ثم جاءته ضربة قوية على ساعده الأيمن، أعقبها شلل عطل يده**". فاستعمال السلطة واحتكارها من قبل المحتل، سمحت له سلخ جنود السجناء من أجل الرضوخ والاعتراف بالمحتل.

*** الظلم**

كشفت الرواية –المصابيح الزرق–صور المحتل الفرنسي وصوره الظالمة وممارساته التعسفية، واغتصابه حقوق الناس، وزرعه الرعب والخوف في سوريا وعلى أهاليها، وكثر ظلمهم، ويقول الروائي واصفا بعضا من المشاهد: "**فطفقوا يضربون الشاب حتى سقط أرضا،**

[1]– المصدر السابق، ص153.

[2] – المصدر نفسه، ص162.

[3]– المصدر نفسه، ص162.

[4]– المصدر نفسه، ص156.

يضربونه بأعقاب البنادق، ويجرونه من رجليه، تحت وابل من الحجارة، وستار من الرصاص".[1] فهذه الممارسات التعسفية للمحتل كلها، من أجل تضييق الخناق على السوري واغتصاب حقوقه.

عاينت الرواية انطلاقا من شخوصها الظلم بصوره مثل الرقيب الفرنسي الذي يقرر "**إعدام السجناء**".[2] من غير وثيقة ولا جريمة فقط من أجل إشباع رغبته السلطوية، كما نجد شخصية (رشيد أفندي) الذي لم تمنعه أي وسيلة لأذية العمال هناك داخل الملجأ باستغلالهم بتلك العبارات "**أجردوا، أجردوا التبغ ذهب**".[3] فلا يعرف سوى العبارات تلك ليتفاقم ظلمه، فيقرر مصير الناس تهما وزُورا قائلا عن فارس: "**لابد أن يشنقوه**".[4] فلم يكف (رشيد أفندي) استغلال وظلم العمال، أضاف إلى سجله القمعي إدانة الناس وتقرير مصيرهم، بل حتى أنه تجاوز ذلك وتعدى ظلمه خارج معمل الريجى ذلك مع بائعي أحمال التبغ، فنجده ينقص من وزن حمولتها الحقيقي قائلا: "**الوزن الإجمالي 90 كيلو، الرطوبة 5% والعيدان 10%... ويقول أي تبع؟ هذا! هذا وحل، ارفع غيره، من لا يعجبه التخمين أمامه المحكمة**".[5] فتخمينه المقزز الظالم للفلاحين ولمحاصيلهم، مستلهم من منصبه ذاك من جهة، ومن تغطية جرائمه من قبل المستعمر من جهة أخرى.

*** المرأة**

ركز **حناميا** في روايته (المصابيح الزرق) على العنصر النسوي بالرغم من الحقبة الزمنية المضطربة التي كتب فيها الرواية، إلا أن دور المرأة كان بارزا فيها، فصورها بنماذج متعددة منها:

---

[1] - المصدر السابق، ص144.

[2] - المصدر نفسه، ص133.

[3] - المصدر نفسه، ص124.

[4] - المصدر نفسه، ص122.

[5] - المصدر نفسه، ص126

*** المرأة الأم**

تغيرت حياة المرأة السورية فجأة من آمنة ومستقرة إلى مضطربة متمزقة، محرومة من ضرورياتها الأساسية، إنها الأم السورية التي أصبحت ترى أطفالها مرضى جياع، فتجد نفسها مجبرة على النزول للعمل كمعيلة اقتصادية ورافعة ماليا لأسرتها، وجسدت أم فارس ذلك، الأم المحرومة حتى من بطاقات الخبز، فصورها الروائي مندفعة ببكاء الأمومة قائلا: "**بكاء صادر من عاطفة الأمومة، فخيمت بذلك على المكان، وجوم يمازجه أسى**".[1] إنها الأم السورية التي وجدت نفسها تعيش في ظل واقع سوداوي تسيره أيادي لا تعرف رحمة ولا شفقة،

يظل صوت الأم يلاحق أبناءها بإلحاح على الخبز قائلة: "**لا تعد قبل أن تحصل على ما يكفينا من الخبز، كن جريئا ولا تبالي بشتائم الفران**".[2] فأقوالها تثبت مدى حرصها على قوت أطفالها، تلك الأم الحزينة المتحسرة كأي أم، التي يعتقل أبناؤها ظلما أمام ناظريها، "**فتذرف الدمع، وتتلفت برجاء اليأس إلى الدرب، وتبكي بصمت، وتنشج نشيجا حادا، له وخز السكاكين**".[3] فهي الفاقدة لضروريات حياتها، من منزل وأمن وطعام، فتظل خائفة على سلامة أبنائها، فعباراتها اليومية التي حفرت في لسانها: "**انتبه لنفسك، لا تنم دون غطاء، لا تخاطر، اكتب لنا دائما، توق البرد، أبوك رجل كبير وأنا؟ آه**".[4] كل ذلك ينم عن عدم استقرار الوضع الذي تعيش فيه الأم التي غلب عليها اليأس والقنوط من جهة، فتضطر إلى أن تبقى صورة ابنها معلقة، ومن جهة أخرى الأم الحالمة في كل لحظة متخيلة أن "**سفينة ما تبدو في الأقاصي وعليها ولدها، هذا الولد الحبيب، فيتقدم منها ويرتمي بين أحضانها، فتقبله حتى**

[1] – المصدر السابق، ص99.

[2] – المصدر نفسه، ص111.

[3] – المصدر نفسه، ص291.

[4]– المصدر نفسه، ص291.

تشبع".[1] تلك هي أم راوية (حنامينا) التي أجبرتها الظروف، فكتبت صفحات حياتها شقاء ومعاناة وخوف وخيبة أمل.

*** المرأة الحبيبة**

تمثل (رندة) هذا النموذج عشيقة فارس تعمل في معمل، تظهر دائما في حوارات فارس، هذا ما يزيد تعلقه بها خاصه بعد خروجه من السجن، إنها المرأة الحبيبة المتعطشة لسماع ما يعبر عن ذلك، وعن شوقها المجتمع في كلمه (أحبك)، "**إنها واثقة من جمالها وقوة سلطانها على فارس، جارفة النزوات، متعطشة الغرائز، وتترهف آذناها إلى كلمات الحب العنيفة، لا الفاترة والهامسة، كل ذلك تدركه بأحاسيسها وليس بمسمياتها**".[2] فهي تعكس بذلك المرأة العاشقة بوعي.

*** المرأة الكادحة**

وجدت المرأة السورية نفسها غارقة في وحل الفقر والعوز، فتحولت إلى معيلة ورافعة لعائلتها، باحثة كادحة من أجل كسب أجر زهيد، متمثلة في (أم فارس، مريم السود، أم صقر، رندة...) اللواتي وجدن أنفسهن تقفن ساعات وأيام من أجل بطاقات خبز لعوائلهن، إنها تلك المرأة التي تزاحم وتدافع الرجال من أجل الكاز وبطاقات الخبز رافضة الخيبة، وهذا ما تقوله (مريم السود): "**العمى أعود خالية بعد هذا الانتظار**."[3] رافعة شعار من سار على الدرب وصل، لكنها في وسط كدحها وشقائها تقع فريسة الاستغلال، فينظرون إليها نظرة الضحية "**فتزدحم عليها عيون الذئاب، فيرون فيها المرأة الراضخة، فمختار الذي ما برح يتحرق، وتومض عيناه ويتدلى لسانه، حين ينظر باتجاه النعجة الخافضة أبصارها إلى الأرض**"، فعيون المختار والصفتلي وبشارة القندلفت ترى ضحيتها سهلة المنال، لكن لم تفقد المرأة السورية قيمتها وكرامتها، رغم أن الظروف اصطادتها.

---

[1]– حنا مينا، المصابيح الزرق، ص307.

[2]– المصدر نفسه، ص267.

[3] – المصدر نفسه، ص92.

نستخلص من العرض السابق للقضايا الاجتماعية من خلال الروايتين عناقيد الغضب والمصابيح الزرق، اللتين نجدهما صورتا حياة الناس البسطاء، خاصة أيام الكساد الاقتصادي وأيام الحرب العالمية الثانية والانتداب الفرنسي وأثرهما على الفرد الأمريكي و السوري، وما خلفته من فقر وجوع وظلم وتعسف واضطهاد والبؤس، وكل ما يحيط بهذا الحقل الدلالي من سلبيات فرضها المحتل الغاشم، ورموزه الاقطاعية، ورغم ذلك ظهرت في الأفق قيم إيجابية تسمو بها شخوص الروايتين، فنادت بالنضال والحرية ورفض الذل والإهانة، كل ذلك عبر تأزمهم وتلاحمهم ما شكل وعيهم القومي الجمعي، وهذا ما سنوضحه من خلال التصوير الواقعي و آلياته.

5-التصوير الواقعي

رافقت الرواية ولا زالت جميع التطورات التي عرفتها الشعوب في كافة الميادين، وارتبطت بالتفاتها نحو الواقع، هذا الالتفات فرضته الظروف السياسية والحضارية والتغيرات الأيديولوجية، وارتباط الرواية بالواقع اهتمت برسم مظاهره وأعادت صياغته ونقلته، و"الكاتب الواقعي يصف المكان بكل تفاصيله ليرسم صورة دقيقة للحياة، فالواقعية إحدى مبادئها ووصف التفاصيل التي تشتمل على أقل الأشياء أهمية، ويؤدي إلى الإيهام بالواقعية، فالقارئ يحس بأنه يتواجد في ذلك المكان".[1] فالكاتب الواقعي يختار موضوعات يعيشها الناس في حياتهم الاجتماعية، يحللها ويصفها وصفا دقيقا يضفي عليها مزيدا من الواقعية من ملامح لشخصيات، أو مكان أو أشياء، فيؤدي إلى إيهام المتلقي بالواقع، ما يزيده إقناعا هذا ما نقلته رواية -عناقيد الغضب **لجون شتاينبك**، وأول ما صورته ووصفته:

5-1 وصف المكان الواقعي

[1]- مريم موسى أكبر أبادي، دراسة ملامح الواقعية في رواية "صيف مع العدو" (الشهلا العجيلي)، مقال في مجلة إضاءات نقدية، العدد 42، 2021، ص17.

جاء مفهومه بأنه "المكان الحقيقي الذي يوجد خارج العالم الروائي؛ أي أنه يوجد في العالم المعيشي، حيث يطلق عليه النقاد مسميات عديدة منها: المكان الموضوعي، والمكان الخارجي، والمكان الطبيعي، والمكان المرجعي وغير ذلك من المسميات التي تدل على أنه موجود خارج الخطاب الروائي في الواقع المعيش".[1] فالمكان الواقعي له وجود حقيقي في جغرافية الإنسان الطبيعية المعروفة والمتداولة، ويتحدد المكان الواقعي في رواية عناقيد الغضب بكل ما له من مرجعية واقعية معروفة في سياقها الجغرافي، ما دام له اسم يميزه، ويعرف القارئ موقعه الجغرافي المحدد واقعيا، فجاءت أمكنته متعددة أوكلاهوما، كاليفورنيا، المكسيك، تكساس، ساليزو...) وكلها أماكن واقعية محددة طبيعيا، وتوكل تشكيل المكان بالدرجة الأولى إلى عنصر الوصف، فيلتفت إلى شكله حجمه ومكوناته وهيئته، تلك آليات قدم بها الروائي واقعية المكان بتعدد آليات الوصف.

أولى الروائي **جون شتاينبك** أهمية لوصف الأماكن، وجاء وصفها مقترب أكثر من واقع المكان (بشوارعه، مخيماته، مزارعه، طبيعته، مدنه)، ونظرا لأهمية المكان-كاليفورنيا -على مستوى أحداث الرواية، والتي اهتم بها الروائي أكثر، وقد حظيت بمقاطع وصفية مطولة منها المقطع الآتي "**كاليفورنيا يا يسوع، انظروا، حدائق الكروم والبساتين، صفوف الأشجار، والمنازل الريفية، والحواضر البعيدة والمدن الصغيرة... أسوار من أشجار الصفصاف، وصفوف أشجار الكافور، أشجار الخوخ، ونخيل الجوز وبساتين البرتقال**".[2] وانطلاقا من هذا الوصف الطبوغرافي لطبيعة المدينة، مبرزا خصائصها تظهر المدينة.

ركز الروائي في هجرة العوائل على استظهار مدن كاليفورنيا وما جاورها، واصفا طبيعة تلك الأمكنة قائلا: "**زحفوا على العديد من المنحدرات، وقد غطتها الأشجار المعوجة، هولبروك، جوزيف سيتي، ويلساو، ثم بدأت الأشجار الطويلة تظهر هناك، كانت فلاجستاف**

[1]- أحمد حفيظة، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، مركز أوقاريت الثقافي، فلسطين، ط1، 2006، ص122.

[2]- جون شتاينبك، عناقيد الغضب، ص353.

في أعلى مكان".[1] فواقعية المكان انطلقت من وصف طبيعته ومدنه الموجودة على أرض الواقع، إضافة إلى تركيز الروائي على تحديد أبعاده بواقعية قائلا: "**من ساليزو إلى جول 21 ميلا، ومن جول إلى وارتر 13 ميلا، ومن وارتر إلى شيكوتاه 14 ميلا، ومن شيكوتاه إلى هانريتا قفزة طويلة 34 ميلا، ومن هانريتا إلى كاسل 19 ميلا**".[2] كل ذلك حتى تكتمل واقعية المكان بجغرافيته، فيشير السارد إلى الأبعاد بين كل مدينة ومدينة، فمثلا يقول: "**من بادي إلى ميكر 13 ميلا، ومن ميكر إلى هاراه 40 ميلا ثم إلى مدينة أوكلاهوما**".[3] وإذا ما عدنا إلى الخريطة نجد تلك المدن تمثل مدن كاليفورنيا بواقعاتها وبجغرافيتها.

يستعين الروائي بالألوان، لكي يكون المكان واقعي أكثر، ولتبرز التضاريس أكثر فيقول: "**أراضي تكساس، تلك الأراضي الرمادية وشمروك وألفريد، جروم ويارنيل ثم أماريللو، تلك الأراضي المنبسطة، تخططاتها وتشققها من آثار الفيضانات القديمة**".[4] فالألوان وظفت من قبل الروائي ليظهر المكان بواقعية أكثر، ويستعين أيضا بالمناخ فيقول: "**فمن أوكلاهوما وعبر تكساس، السلاحف البريه تزحف في التراب، والشمس تلسع الأرض، وفي المساء تنبعث الأرض موجة حارة**".[5]

فالمناخ يزيد المكان بعدا واقعيا إضافة إلى وصف الروائي أهم الطرق المؤدية لكاليفورنيا، "**الطريق 66 طريق المهاجرين، والذي يمر بكلاركزفيل وأوزار كوفارنيورين، وفورت سميث ثم تنتهي حدود أركانساس، كل الطرق تصب في أوكلاهوما، و66 يهبط من تولسا، 280 يصعد من ماك أليستر 81 من شلالات ويشتا في الجنوب، من إيند شمال إدموند ماكلود بورسل**".[6] فجغرافية وهندسية الطرقات تحدد الموقع والمكان، واهتم الروائي بمكوناتها الدقيقة

---

[1]- المصدر السابق، ص312.

[2]- المصدر نفسه، ص191.

[3]- المصدر نفسه، ص200.

[4]- المصدر نفسه، ص200.

[5]- المصدر نفسه، ص215.

[6]- المصدر نفسه، ص178.

لنقل المكان بواقعية، إضافة إلى ما تم ذكره من تضاريس ومناخ ومسافات، إضافة إلى الحدود المحيطة به غربا "**الرينو، وبروج بورت، كلينتون أليكستي، سيري، تكسولا، هنا الحدود وأوكلاهوما وراءها**".[1] إن ذلك يرسم المكان بواقعية.

اهتم السارد بوصف المكان العام (أوكلاهوما، كاليفورنيا)، ووصف أيضا بعض البنى المكانية الصغرى مثل المخيمات والمعسكرات التي احتضنت العوائل المهاجرة، والتي عبرت عن الواقع الاجتماعي المتدني مثل مخيم (ويد باتش) وتقول عنه الأم: "**منذ شهر ونحن هنا، الخيام القذرة، والعتاد الخردة والسيارات القديمة، والمراثي غير المستوية، المفروشة في الشمس، إلا الصفائح السوداء فوق حفر مهببة، حيث اعتاد الناس أن يطبخوا**".[2] فهذه المشاهد توهم القارئ أكثر بواقعية المكان وتصوره من خلال وصفه، ونجد الروائي يصف أحد الخيم فيقول: "**خيمات ضخمة، مهلهلة تمزقت إلى شرائط، ووصلت ببعضها البعض بقطع من السلك، وقد رفعت مصاريعها، فظهر في داخلها أربع مراتب عريضة مفروشة على الأرض، وقد شد حبل الغسيل على جانبها عليه ملابس، وكان هناك أربعون خيمة وعشة**".[3] فالحالة المقرفة للخيم التي تقطنها الأسر المهاجرة جميعها، توحي بالدلالات السلبية كالفقر والوحدة والشقاء والتعاسة، أما عن المعسكرات يقول عنها الروائي: "**غير مسموح قانونا، أن يدنس الإنسان الأرض بالقرب من المعسكر، وأن يوسخ بالقرب من مياه الشرب، وأن يأكل واحد طعاما طيبا دسما والآخر جائعا، إلا إذا أراد أن يشاركه الطعام**".[4] فالمعسكر أوى المهاجرين بشروطه تلك.

تأسس الوصف الواقعي للمكان على إبراز أهم تفاصيله الجغرافية أولا، وروائحه ورطوبته، وضيقه وبرودته أوحره ثانيا، ما جعله يناسب أحداث الرواية من جهة، وحال شخوصها من

[1]- المصدر السابق، ص258.

[2]- المصدر نفسه، ص379.

[3]- المصدر نفسه، ص375.

[4]- المصدر نفسه، ص302.

جهة أخرى، مما أضفى منطقية وموضوعية على الرواية فوصف **شتاينبك** المكان بواقعية كونه لا يتجاوز الإطار الهندسي الجغرافي المعروف، فهو يصف الأمكنة بعينها ولا يجنح الى الأمكنة الخيالية والمجازية، فجاء وصف الأماكن بطولها وعرضها ومساحتها وأبعادها، ما أقنع القارئ بواقعيتها، وشارك المكان هموم وآلام و آمال المهاجرين على حد اختلافها، كبنى مكانية منغلقة أو مفتوحة، وتعامل معها الروائي كحيز جغرافي وقت وصف العوائل المهاجرة، وحيز إنساني ينقل من خلالها همومهم وآلامهم.

5-2 وصف الأشياء

تعد الأشياء عنصرا من عناصر العالم الخارجي، يستخدمها الإنسان في التعامل مع محيطه الخارجي، كالأثاث والأدوات والملابس والمأكل والمشرب... وغيرها، وتدخل جميعا في عالم الرواية وتساهم فيها، "ذلك أن الرواية لا تقوم على الجمع بين أعمال بشرية وحسب، بل كذلك على الجمع بين أشياء مرتبطة جميعها بأشخاص ارتباطا قريبا أو بعيدا".[1] فالوصف يقترن بالأشياء هي الأخرى مقترنة بالأشخاص، مكونة الصورة التي يريدها الروائي، وأدى ارتباط رواية (عناقيد الغضب) بالواقع الاجتماعي إلى توظيفها لبعض العناصر المكانية كالملابس، والأثاث، والمأكل والمشرب، وقد استطاعت هذه العناصر، رغم محدوديتها في الرواية أن تسهم مع بقية المكونات الروائية في تجسيد واقع المكان من جهة، وتوضح حال الشخصيات الاجتماعية والنفسية من جهة ثانية، وهذا ما نحاول إبرازه من خلال:

5-2-1 وصف الملابس

تكمن أهمية الملابس في الرواية في شدة صلتها بالشخصية، كما تنم عن حالتها ومستواها المعيشي، إذ يصف الروائي ملابس عائلة (جود) قائلا: "**أحضرت روزا شارن كل الملابس التي تملكها العائلة، العفريتات والأحذية ذات النعال السميكة، والأحذية الكاوتشوك**

[1]- عمرو عيلان، الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي (دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة)، جامعة منتوري بوضياف، قسنطينة، الجزائر، د ط، 2001، 267.

وبذلات النزهة القديمة، والشراباتمز القطنية، وعفرتيات صغيرة للأطفال، وفساتين مطبوعة رخيصة".[1] فملابس العائلة تعبر عن وضعيتها المادية والاجتماعية، وتكشف معاناتهم، وهذا ما يعبر عنه الروائي في مقطع آخر قائلا: "**الطفل وينفلد، يلبس سروالا رثا مقطعا**".[2] فملابسهم تبرز فقرهم بوساختها وقدمها وعدم القدرة على تجديدها، مما يوحي بعوزهم وسوء حالتهم، كاشفة عن الواقع الاجتماعي المأساوي المحيط بهم، فمثلا نجد ثياب الجد "**قميص ممزق لآخره، بنطلون مهلهلا، لونه أزرق**".[3] فتلك الوحدات اللغوية الدالة على الملابس تومئ بالكدح والحرمان المصاحب للشخصية.

5-2-2 وصف الأثاث

توافرت عليه الرواية ونال حظه منها، وبدى كأنه جزءا من حياة العائلات المهاجرة، وكأن الروائي **جون شتاينبك** يريد القول بأنها تمثل هويتهم، وقد بين ذلك من خلال المشهد الآتي قائلا: "**الحائزون للأرض يقبلون منازلهم الصغيرة، ويغربلون ممتلكاتهم، هذا المحراب سيأخذونه، هذه الشوكة، أطقم، خيل عربات جر، مجموعات من الفؤوس واللحام، ورقبيات الخيل وخطاطيف... ومواقد وأسرة وأغطية**".[4] فذلك الأثاث جزء من حياتهم، فوجدوا أنفسهم أمام باب الاختيار، مجبرين على ذلك، آخذين الضروري منها وتاركين الثانوي.

جاء وصف الراوي في تجهيزهم لخيامهم قائلا: "**ومع تحرك العائلات نحو الغرب، يصبح أسلوب بناء منزل في الليل، وهمه عندما يحل نور الصباح ثابتا، تصبح الخيمة المطوية في مكان ثابت، وأواني الطبخ معدودة في صندوقها**".[5] فتجهيز الخيمة وما يتواجد فيها من أشياء معدودة وبسيطة، تعبر عن اللاستقرار وواقع مزري، الذي تعيشه تلك العوائل المهاجرة.

---

[1]- جون شتاينبك، عناقيد الغضب، ص162.

[2]- المصدر نفسه، ص145.

[3]- المصدر نفسه، ص162.

[4]- المصدر نفسه، ص134.

[5]- المصدر نفسه، ص502.

أما وسيلة رحلتهم تلك السيارة الخردة، التي تمثل لهم كائنا فعالا نشيطا، فهي من "**طراز هدسون قديمة، ذات راديتير مجرح، مطبق وكرات الشحم المعجون، على كل أطرافها المتآكلة**".[1] لكنها تمثل حياتهم.

تجسد هذا الأثاث (الخيم، الأواني، السيارة، الأغطية القديمة...) فقر المكان ومعاناة المهاجرين.

5-2-3 وصف المأكل والشراب

يكتسيان أهمية خاصة في الحياه الاجتماعية ويعكسان دلالات وظواهر عديدة، وتكشف عن فروقات اجتماعية أو طبقية وحتى فكرية، واللافت في النموذج الروائي عناقيد الغضب أن الأكل والشرب لم يلقيا نصيبهما فيها ولم يهتم الروائي بوصفهما، وما جاء في متنه كان بطريقة عرضية عابرة، ومن المقاطع التي حملت بعض هذه الإشارات للمأكل والمشرب يقول الروائي: "**في ظلام المطبخ، وعندما كشفت الأم غطاء الوعاء، خرجت رائحة اللحم والجزر المسلوق من الباب**".[2] وفي حديث آخر لإحدى شخصيات الرواية والتي تبين اشتهاء الطعام قائلا: "**أشتهي لحم الخنزير الذي لم أذق طعمه منذ أربع سنوات**".[3] فكثير ما عبرت تلك الشخوص عن رغبتها الشديدة للطعام، لكن حالتهم المادية حالت دون ذلك، وقطعهم النقدية قليلة لا تكفي إلا لقطع الخبز، وفي ذلك تعبر ماي:"**إنها حلوى من ذات الخمسة سنتات للقطعة، ولم تكن حلوى من ذات الاثنين**".[4] فماي شخصية مشتهية لقطعة الحلوى، لكن سعرها باهظ بالنسبة للطفلة ماي.

أغفل الروائي مدلولات الطعام، وكاد يحجب على القارئ تمظهراته، وما يوجد في الرواية فهو في سياق تحضيره، أو اشتهاء شخوصه للطعام، وفي حديثه عن مكان تحضيره، والمشهد

[1] - المصدر السابق، ص152.

[2] - المصدر نفسه، ص157

[3] - المصدر نفسه، ص85.

[4] - المصدر نفسه، ص246.

الذي تقدمه الأم توضح ذلك قائلة: "**قدمت الأم لهم في أطباق، خضارا ولحما مسلوقا، وطهت اللحم بعد تقطيعه، وصبت اللحم حولها وعليها، ثم غطت الطبقة كلها بالملح وتبلتها**".[1] فالتعابير تلك تدل على التدقيق فيما هو مادي، لرسم صورة عن حياتهم.

أما عن المشرب، فقد ذكر الروائي الخمر كمشروب لأشخاصه، حيث يلجأون إليها لتناسي مرارة واقعهم وحالاتهم النفسية المضطربة، مثل العم جون الذي تساعده على نسيان وحدته وخطاياه، إضافة إلى بعض الشخوص المعاقرة له مثل جود، كيزي.

يتضح من كل ما سبق، أن الرواية صورت المكان وحيثياته (أثاث، طعام، مشرب، ملبس)، وتجلى من خلاله زيف المدينة وأضواءها، والذي نتج ضياع واغتراب، تشرد وفقر، فكاليفورنيا لم تكن حصنا منيعا لهؤلاء المهاجرين الذين فروا واحتموا بها من تعسف الإقطاعيين، لكنها هي الأخرى أطبقت نفوسهم حزنا وقلقا وخيبة أمل، وغطرسة للآخر.

نقارن كل ذلك مع رواية **حناميا** (المصابيح الزرق)، هو الآخر تناول وصف الأشياء وصورها تصويرا واقعيا، فرسمها بواسطة اللغة، ويكون تمثيل هذه الشخصيات والأشياء في المكان، ولكن ليس غاية في حد ذاتها، وإنما يأتي لخلق المكان بواقعية، فاهتم بتصوير ذلك من خلال الآتي.

*** المكان الواقعي**

تنوع المكان في روايته بأمتعته وأفضيته المغلقة والمفتوحة الاختيارية والإجبارية، ونجد كل مكان يحمل دلالات وظواهر لغوية متنوعة، فالروائي لم يهتم بهندسية وجغرافية المكان، بل ما يحمله المكان من دلالات اجتماعية ونفسية، تبرر واقعهم المعيشي السوداوي الاجتماعي والسياسي ومن نماذج ذلك نذكر:

*** القبو (معمل الريجى)**

[1]- المصدر السابق، ص163.

يمثل معمل الحتمية الاجتماعية واستغلال الفقراء وتهميشهم، ورمز للسلطة التي استلبت جهد ووقت الإنسان الكادح والذي وصفه الروائي قائلا: "**القبو الكبير المستطيل، غبار، يتصاعد غبار من كل صوب، ويتكاثف ذرات ذرات، فيثقل الهواء ويجعله نيكوتينيا نتنا، فإذا داخلته جهامة العمل، وامتزج بالعتمة الرصاصية السائلة في القبو، سردابا لا يطاق، لا يدري المرء كيف تحيا فيه رئات العاملات، يشتهين الشمس ويستنشقون أشعتها، إذا على خصلة منها عبر النافذة**".[1] فالمشهد الفارط يبين عزلة ووحشية المكان ووساخته، فيه يمارس الاستغلال ويُسقط الظلم والقهر، على عاملات رمتهن الظروف هناك.

يسقط اسم القبو على مسماه، فيحمل كل دلالات الاستغلال من طرف (رشيد أفندي)، إضافة لاكتظاظه وحشره بالعمال، "**فحين خروجهم، يتقيأ المستودع رؤوس بشرية، ترد الهواء الفاسد من وجوهها... ثم يسترجع ما قذف جوفه**".[2] فالعمال بجوفه يقاتلون بشراسة الضيق والقذارة والاكتظاظ والاستغلال.

يحتوي القبو على مختلف الشرائح البشرية، "**فتيات وعجائز كارهات كسجينات، يعدن إلى زنزانتهن، وفيه كويمات التبغ، مئات العاملات يمضغون ويدخنون، ورائحة نيكوتينية حادة من داخل القبو، وغبار كثيف يلف المصابيح، وسعال أصم متقطع ينطلق هنا وهناك**".[3] كل تلك الدلالات تشير إلى الحالة المزرية لهؤلاء العمال، التي فرضها عليهم القبو، فلم يكفِهم الاستغلال والظلم هناك، زادهم الغبار والضيق والظلام، فهو البؤس نفسه لفئة اجتماعية مسحوقة، فقيرة رمتها الظروف هناك.

*** الدكان**

يمثل رمز الحياة والاستمرارية؛ ودونه تندثر الحياة بالنسبة لسكان الحي وقتئذ، فهو دكان الفقراء يعكس مآسيهم وبؤسهم، فهو المكان الوحيد للحصول على بطاقات الخبز، إنه محل

[1]– حنا مينا، المصابيح الزرق، ص120.

[2]– المصدر نفسه، ص120.

[3]– المصدر نفسه، ص121.

مختار جريس إذ يعكس الدكان آلام وحزن الفقراء بحيزه وفضائه الخارجي المزدحم باستمرار، من أجل بطاقات الخبز، يجمع معظم ومختلف الشرائح العمرية طيبون وأشرار، وفي ذلك يقول الروائي: "**كان التزاحم داخل الدكان شديدا، كما هو خارجها، وثمة ثلاثة أو أربعة عجائز يتقدمن وفي طرف الدكان تجلس أرملة**".[1] فالدكان يحمل الصراعات اليومية من أجل الخبز، والجامع لأصواتهم، ودخان السجائر، وتمتمات العجائز، وبعض الشتائم، كل ذلك يعلو من كل صوب واتجاه، و"**تُدل دفاتره على هشاشته وأقدميته، يعلوها الغبار، وقد تراكم بعضها فوق بعض**".[2] تلك الدفاتر المتراصة والعالية تدل إما على فقر زبائنه أو البيع بالدين.

يجسد دكان الحي بصفاته من ازدحام واندفاع وتدافع، وضيقه وصراعاته من أجل رغيف الخبز، حالة السوري البسيط الاجتماعية ومقاومته كل ذلك.

*** الغرفة**

نجد غرفة مكان الرواية إما تشمل العوائل المشتركة في فقرها وبؤسها مثل غرفة دار أبو فارس، التي لم تكن سواها في بيته، "**تقطنها أسر العمال، والعاطلين والقرويين النازحين حديثا إلى المدينة**".[3] فهي غرفة حملت بمساحتها الضيقة أسر فقيره، نازحة، بطالة، مغتربة، لم تجد سواها مأوى لها.

ركز **حنا مينا** على غرفة السجن التي يمارس فيها التعذيب والظلم على السجناء، ويصفها الروائي "**متسخة قذرة، زادتها كآبة الخريف، ضيقا ووحشة**".[4] فهي بذلك تعبر عن وحشتها، ضف إلى وساختها وضيقها تجمع حسن حلاوة، الفران، عبد القادر، أجير الفران، الخباز وبضعة رجال من السوق، فهي تشتمل على فئة واحدة مسحوقة ومغلوبة على أمرها فئه البسطاء والفقراء والمظلومين، و "**تنبعث رائحة بول في إحدى زواياها، وكانت أعقاب سيجارات**

---

[1]- المصدر السابق، ص75

[2]- المصدر نفسه، ص78.

[3]- المصدر نفسه، ص25.

[4]- المصدر نفسه، ص129.

رخيصة، ملقاة في الزاوية الأخرى".[1] هذه الغرفة كما وصفها الروائي من المشاهد تلك، تمثل غرفة بؤس وشقاء وتعذيب على قاطنيها، بقذارتها وظلمتها والقهر الممارس فيها.

تكشف غرفة السجن عن دلالات ذات نزعة سياسية، تبعث في نفوس السجناء تغييرا ووطنية وحبا للوطن واعتزاز به أكثر، بكتاباتها المحفورة على جدرانها من قبل الذين سجنوا قبلا فيها منها:

"**يا ظلام السجن خيم *** إننا نهوى الظلاما**

ليس بعد السجن إلا * نور فجر يتسامى**"[2]

تمثل تلك العبارات الإرادة والصمود والصبر على ظلمة السجن، جعلت سجنائها يتحدونها متأملين نورا وفجرا مضيئا، إضافة إلى أسمائهم المدونة على حيطانها مثل: "**إصباح، عزيز، فجر، طلعه، عبد الله، منقوشة على الجدران**".[3] كل ذلك يوحي بالحرية والنصر والبقاء.

فغرفة مكان أحداثه ليست غرفة الفندق ولا الدار، بل غرفة سجن حلب أو اللاذقية المؤثرة فيزيولوجيا وسيكولوجيا على سجنائها، إضافة إلى أنها بؤرة الصراع بينهم والسجانين، تلك هي الدلالات الاجتماعية والسياسية التي تحملها.

*** المدينة**

تنعكس صور المدينة في روايته من خلال وصفه لمعالمها الخارجية بكل تفاصيلها الدقيقة، بشوارعها، بيوتها، حاراتها وأزقتها، وكان ذلك للتعرف على وجه المدينة الآخر كما هو على حقيقته، وهي لديه ليست أضواء مبهرة، ونوادي أدبية ومقاهي فكرية، ولا هي تجمعات اقتصادية ولا عمرانية، بل هي أحياء فقيرة وشوارع ضيقة متراصة متلصقة، إنها المدينة السورية اللاذقية الواقعة إلى الشمال الغربي من البلاد القديمة في بنيانها وعاداتها، والإقطاع هو السيد وفي ظله تتسم الحياة بالبساطة والمحافظة، وتنقسم الحياة فيها بشكل متفاوت.

---

[1]- المصدر السابق، ص151.

[2]- المصدر نفسه، ص151.

[3]- المصدر نفسه، ص152

اشتملت اللاذقية على مجتمع إقطاعي يتنافس فيه الأقوياء للسيطرة على الضعفاء على مصالحهم، وهي من ناحية أخرى تجمع سكاني أشبه بقرى كبيرة، فلا ذكر لمصانع كبيرة ولا صناعات، فمدينة رواية المصابيح الزرق مدينة الحرب والاستغلال والقهر والفزع والصراع بين الإقطاعيين المحتلين، وبين البسطاء الضعفاء وقيم العدالة وكرامة الإنسان.

يصف الروائي حي من أحيائها قائلا: "**وكان الحي في نهاية هذا الشارع الحديث يتجمع ويتراص، ويتفرع إلى أحياء أخرى متراصة فقيرة، كثيرة السكان، وكانت سوقه الصغيرة تتمركز عند عنق الشارع، ولم تكن فيه متاجر ولا معامل، بل دكاكين بسيطة خاوية، فيها لحم وخضار وعرق، وتقوم عند تقاطع الشارع، وفي زوايا الأزقة أفران ومقاهي وبلدية**".[1] فمن خلال هذا الوصف يتبين أننا أمام مدينة فقيرة بدكاكينها وشوارعها الضيقة، تقتصر على قليل من المأكل والمشرب، وتغيب فيها المتاجر والمعامل.

ارتبطت رواية المصابيح الزرق بالإطار المكاني ارتباطا واضحا إذ قام الكاتب بتصوير الأماكن بدءا بالمكان العام للأحداث (اللاذقية)، مرورا بالأماكن الفرعية (شوارع، مقاهي، الأسواق، الدكاكين، السجن) مقدما معالمها، سواء ما تعلق منها بالأماكن المغلقة أو المفتوحة، واعتمد السارد على تقنية الوصف لرسم صورة الفضاء المكاني الخارجي، كما اعتمد أيضا على حركة الشخصيات لرسم أبعاد المكان وطبيعته من الداخل، وكذلك طبيعة العلاقات التي يفرضها المكان على الشخصيات المتحركة داخله.

أدى المكان في روايته، دوره وتصويره الواقعي فكانت فكرة الرواية أقرب إلى المتلقي لأنها تهتم بقضايا الإنسان الواقعية، وتشاركه همومه، فلامس مشكلات الإنسان السوري الحقيقي، وصور حالته الفكرية والنفسية والاجتماعية ما جعل دلالته تفوق دوره الحيز الجغرافي المألوف، كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث وتحول في الرواية إلى محور حقيقي، واكتسب سياقا نفسيا واجتماعيا، فعكس الهموم والهواجس وعبر عن حالة وقضايا الإنسان السوري.

[1]- المصدر السابق، ص30.

إن التفاصيل الدقيقة لشكل الحارة والدكاكين، هي صورة إيحائية لما هو داخل في بيوتها ومهن عمالها بسيطة يدوية، "**فمنهم البائع والمتجول، وناقل الحجارة وبائع الكاز والكازوز، والخيزرون والكعك، وماسح الأحذية، ومن لا عمل له، والإسكافي والخياط والخباز والحلاق واللحام، هذه والموظف الصغير**".[1] فالمهن تلك إن دلت على بساطتها، إنما تدل على بساطة عيش أصحابها ومدينتهم تلك.

لا ينسى الروائي أيضا أن يعطينا صورة للملابس التي يرتديها الناس من رجال ونساء، بل يتعدى ذلك إلى وصف اللباس، لباس النساء المسيحيات اللواتي "**خرجن من إطار التقاليد فبدأت أكمام الفساتين وأذيالها، تنحصر على السواعد والسيقان، في تقليد لا صناعة فنية وزينة بائسة، لا تناسق بينها، وأصباغ ناقعة صارخة، تضحك الرجال حينا وتثير غضبهم حينا آخر**".[2] هذا ما يوحي بالاختلاط الهجين والطبقية.

فبعد هذه التفاصيل الدقيقة لشكل المدينة، وأحيائها ولباسها ومأكلها ومشربها، ومهن سكانها، يتضح أن الطبقية مستشرية بشكل واضح من خلال موقع البيوت وأحيائها ومهنها وشكلها، وفي ظل هذه البيئة تدور الأحداث، والكاتب وظف هذه البيئة الشعبية خدمة للأيديولوحيا (الطبقة الكادحة) التي سخر معظم الرواية من أجلها، وهنا تتضح واقعية المكان، بدلالته السياسية والاجتماعية التي يحملها، فهل نتفاجأ حين نرى أهل الحي والأحياء المتشابهة بفقرها وبساطتها مثلما وصفها الروائي؟ وبقهرها وإقطاعية المحتل فيها، والاستغلال المتواصل بها وكل المتناقضات الاجتماعية الطبقية، وتزعزع القيم وقهر الإنسانية ومحاصرته بدءا من عمق الحي، للنظر من الداخل لتبرز المجتمع من الخارج، تلك مدينة المصابيح الزرق.

[1] - المصدر السابق، ص31.

[2] - المصدر نفسه، ص31.

*** وصف الأشياء**

تناول الروائي **حنامينا** وصف الأشياء، فيرسمها بواسطة اللغة، ويكون تمثيل هذه الأشياء والشخصيات في المكان لخلق الواقعية ونقل القارئ وإقناعه بها أكثر، وإلصاقه صورة الأحداث والمكان في ذهنه، "فهذه الأشياء تدخل في عالم الرواية وتساهم في خلق المناخ العام، هذا بالإضافة إلى دور هام وخطير، إذ تتحول من مجرد عناصر من العالم الخارجي إلى رموز مفسرة موحية وتنتقل من معناها المباشر إلى مستوى أعلى".[1] هذه الأشياء إن كانت من صنع الإنسان أو الطبيعة، ومجتمعة مع باقي مكونات الرواية، تصبح ذات دلالات اجتماعية أو سياسية أو دينية، وهذا ما جاء في رواية (المصابيح الزرق) من خلال الآتي:

*** وصف الأثاث**

جاءت المظاهر المادية في الرواية قليلة، ما عدا الأساسيات التي تزخر وتتوفر عليها الأماكن، فإذا وصف غرفة تجد الروائي يغفل ويسقط الأشياء الصغيرة، ويركز على ما هو أعلى منها لارتباطها بالأشخاص وبيئتهم، إلا أن ذلك –وصف الأشياء– لم يكن منعزلا عن العالم الروائي بالرغم من قلته، فارتبط بوجود الشخصية وتحركها، عاكسا قيما اجتماعية ومادية وجمالية ذات دلالات خاصة أراد الروائي تقديمها، فورد وصف الأغطية مثل اللحاف والمناشف والتي كانت وسيلة احتماء من غارات العدو، فتُبلل وتوضع على الأجساد والأفواه، وفي ذلك يقول الروائي: "**يلتفون جميعا بها، وبمناشف مبللة، يعصبون بها أنوفهم وأفواههم**".[2] فغاية كل من المناشف واللحاف في الرواية هي الحماية وليست الغاية الأساسية المسح والغطاء، وهذا يعكس علاقة ذلك بالواقع السياسي السوري بقدر بساطتها وصنعها.

وصف الروائي بعض من أثاث الشخوص المتعلقة بحياتهم الريفية فيقول: "**وثمة في أنحاء السهل، كانت تتصاعد نحو العلا، أغاني الرعاة العائدين من قطعانهم إلى القرى،**

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، القاهرة، د، ط، 1978، ص142.

[2]– حنا مينا، المصابيح الزرق، ص104.

وزمورهم في أفواههم وعصيهم تحت إبطهم، وأغنامهم وأبقارهم تسرع إلى زرائبها، ترسل في الفضاء ثغاء وخوار يقابلها ثغاء وخوار الخراف...".[1] هذا الوصف العام المهمل لجزئيات الصورة، دال على طبيعة الحياة العامة وبساطتها،

يرتبط وصف **حنا مينا** للأثاث من خلال ربطه بالمكان، مبرزا من ذلك المستوى المادي لشخوصه وطابع حياتهم الاجتماعي والاقتصادي، فنجده يصف ذاك التزاحم والتدافع لاقتناء قارورات الغاز قائلا: "**لقد كانوا يتدافعون في أي دكان، وكان الجنود، وكان الغاز، وكان زحامهم شديد، نساء ورجال وصبيان وعجائز، ولم يكن هناك مجال لأي دور، كانوا يتدافعون لوجه المدافعة، وكان عشرون أو ثلاثون يدا ترتفع دفعة واحدة بزجاجات الغاز فارغة من جميع الألوان والأحجام**".[2] هذه الصورة للتزاحم توحي بسوء التسيير من جهة، وشقاء المكان من جهة أخرى، فقارورات الكاز "**كانت تباع بالبطاقة، وسط تزاحم يصدع الرأس وعشرات الألسن المنطلقة في تيار أهوج من كلمات التوسل والتبرم**".[3] والغاز ممثل عن باقي الضروريات الحياتية كالخبز وأينما ولوا وجوههم، يتكاثفون ويتدافعون بالمئات وسط شتائم وصراعات وضرب وعراك.

تواتر وصف المصابيح في الرواية، وبدت من خلالها أنها أثاث موجودة في كل بيت سوري ويصفها الروائي في قوله: "**المصابيح الزرق القاتم في الرواية، ترسل نورا خافتا، يجعل ظلال الأشخاص ضائعة المعالم، على الجدران وهدوء غير مألوف**".[4] فالمصابيح دلالتها في الرواية متنوعة منها انبعاثها بالخوف من خلال هدوئها، كما أنها تعبر عن بساطة الحياة وفقر المكان والمستوى المعيشي.

---

[1]- المصدر السابق، ص65.

[2]- المصدر نفسه، ص89.

[3]- المصدر نفسه، ص112.

[4]- المصدر نفسه، ص78.

يصف السارد بعض الأشياء في الرواية مثل العصي والخيزرانة وصفارة الإنذار والتي تعبر عن بواكير الهجوم بين الطرفين، فيقول عن صفارة الإنذار "**تبدأ زعقاتها المتثائبة، معلنة انتهاء الغارة وزوال الخطر**".[1] أما عن الخيزرانة لرشيد أفندي يستعملها كوسيلة لتعنيف العمال في معمل الريجى، أو رمز للتجبر والتكبر، وفي ذلك يقول الروائي عنها: "**فخيزُرانته ضرب بها وجه المنضدة، فخفتت الأصوات، وسرت دمدمة بين الصفوف**".[2] من ذلك الخيزرانة رمز للترهيب والتخويف، كما يستعملها كساعة يبدأ عمله بها وينهيه بها، ويستدل بها على الصلاة "**رافعا عصاه إلى أعلى إشارة إلى أن موعد الظهر قد حان، وهو موعد خروج العاملات**".[3] فهي أداة إقطاعية لإقطاعي، يحجب بها ضعفه ويستقوى بها على غيره، ونجد غير ذلك مع خيزرانة محمد الحلبي إن رفعها وإن "**طالتها يده، لم يسأل عن عشرة رجال**".[4] فخيزرانته تلك وسيلة للهجوم والدفاع عليه.

أما عن العصي فخص الروائي بالذكر عصي العدو المحتل، وتوظيفها في تعذيب السجناء وتعنيف سكان الحي للرضوخ والخنوع، وعنها يقول السارد: "**العصي التي كسرت على أجساد السجناء، وأدت بهم إلى الشلل في أعضائهم**".[5] فالظروف وحب الوطن دعاهم إلى الارتماء في السجن ليمارس عليهم ذلك.

يتواتر في توظيف وصف للصور في الرواية صور جدارية، والتي لعبت على قلتها دورا بارزا في استظهار واقعية المكان، وكشفها عن الشخصية وميولاتها، فمثلا نجد تلك الصور المعلقة على جدران متجر معلم (فارس): "**لوحات مختلفة الأحجام، يمثل بعضها جيوشا تقتتل وجنودا بشوارب كبيرة، يشهرون أسلحة من القرون الوسطى، ويعتلون صهوات الخيول،**

[1]- المصدر السابق، ص119.

[2]- المصدر نفسه، ص119.

[3]- حنا مينا، المصابيح الزرق، ص119.

[4]- المصدر نفسه، ص141.

[5]- المصدر نفسه، ص132.

وتمثل البعض الآخر طائرات ومدمرات، وقادة عسكريين يتحلقون حول خريطة".[1] فهذه الجدارية تحمل دلالة أعمق تتمثل في استمرار السيطرة المعنوية لفرنسا، كما تدل على الماضي الذي يشبه الحاضر في تاريخ المستعمر، وحكايات الحروب المتشابهة والتاريخ الذي يعيد نفسه.

تدل أشياء رواية (المصابيح الزرق) من عصي وصور وأثاث...إلخ، جميعها على الحالة الاجتماعية أو الاقتصادية التي عاشتها شخوص الرواية، فعكست بذلك جوا واقعيا، مما يرسخ ويجسد أحداثها في ذهن القارئ أكثر.

*** الملابس**

جاء وصف الملابس مقترنا بوصف الشخصيات لغاية الستر والتستر لا للزينة والجمال ولم يكن لوصف الملابس أهمية كبيرة في الرواية، ورغم ذلك حمل علامات معللة وإيحاء ودلالات متباينة، تلتقي فيها المعاني النفسية والاجتماعية والعرفية.

كان لصورة اللباس دلالات متنوعة ضمن إطارها الاجتماعي، وقد استخدمها الروائي لبيان من يصف من شخصياته، وكان اللباس دال على الحال بغير اللفظ، في ذلك يقول الراوي: "**الأحذية المرقعة في المناسبات**".[2] وفي مشهد آخر يقول: "**فهذا طربوش معلق على مسمار صدئ، ومن الشرشفات تطل ثقوب**".[3] فمن خلال المشهدين تظهر علامة ودلالة سوء الحال للأشخاص.

يصف في مشهد آخر الروائي ملابس (محمد الحلبي) قائلا: "**منتعلا حذاءه المعقوق، لابسا سرواله ذا الألية، عاصبا أذنيه بزنارة الحريري، فوق طربوشه الخمري اللون**".[4] فالروائي

[1]- المصدر السابق، ص194.

[2]- المصدر نفسه، ص228.

[3]- المصدر نفسه، ص228.

[4]- المصدر نفسه، ص144.

هنا يريد أن يظهر وطنية وهوية وانتماء (محمد الحلبي) من خلال لباسه، خاصة طربوشه وزنارة الحريري المكرر في الرواية.

كرر الروائي بعض العلامات اللّبسية الخاصة بالدلالة على الحالة الاجتماعية والنفسية، فربط السارد ذلك بلباس السجناء في قوله: "**في سرواله مزق كثير، يبدأ من منتصف الساق اليسرى حتى جذع الفخذ، عاريا قذرا، تبرز منه بروزا تاما ركبته القائمة كزاوية حادة، فيظهر لحمه من أواخر الساق، حتى جذع الفخذ، عاريا قذرا كشجرة هرمة، تشقق قشرها**".[1] ولباس السجين هنا له دلالة فارقة مائزة، مما يوحي بحالته النفسية والجسدية، فكأن اللباس لسان معبر عن الشخص وسوء حالته.

*** المأكل والمشرب**

خص الروائي **حنا مينا**الحديث عن الخبز والرغيف كمأكل أساسي للسوري، ومكون غذائي يصعب الحصول عليه وقتئذ، من خلال تزاحم وتدافع سكان الحي عليه والانتظار لساعات طوال، في إطار خلق نوع من التوازن بين متطلبات الذات وسلطة الواقع التي يمثلها المحتل وأتباعه القامعة لحرية الفرد وأساسيات حياته، وفي ذلك يقول أحد شخوص روايته: "**لقد أصبحنا نشتهي ريحة الخبز الأبيض، أما الكبة المحشوة بالدهن ماذا نقول؟ ما نفع الكلام؟**".[2] فقلة الخبز أصبح يؤرق السوري وما دون ذلك أصبح مجرد حلم بالنسبة له.

يصعب الحصول على الخبز كما يقول الروائي: "**الذي من أجله تتحول الأصابع إلى مخالب والأسنان إلى أنياب، وتعصف بالجميع عاصفة جامعة، من حب القتال وتثور في أنفسهم كل مآسي الماضي، قاذفة برواسب الذل والخنوع والخوف إلى الشيطان**".[3] فالوصف السابق للخبز وطريقة الحصول عليه، ومدى تمسك السوري بكل ذلك، إنما يوحي بتردي الواقع وقساوته ويعكس مظاهر البؤس والفقر ومدى احتياج الإنسان السوري، في وقت كان المحتل

[1]- حناميا، المصابيح الزرق، ص129.

[2]- المصدر نفسه، ص222.

[3]- المصدر نفسه، ص113.

الفرنسي وأتباعه متحكم في ذلك، متمتع به، لإكراه السوري بضغوطات جسدية ونفسية وإيقاعه في شباك الاستسلام والذل تغيب في الرواية العلامات الدالة عن المشروب، وما ورد منها كان كوصف لمشروب الخمر، المتناول من قبل بعض شخصيات الرواية.

يتضح لنا من خلال ما سبق أن اتساع الفضاء وتعدد الشخوص وتنوع الأشياء، في نماذج الدراسة هو الذي استدعى حضور الوصف بشكل مكثف، حيث يتكفل هذا الأخير بمهمة التعريف بالموصوف وتأطيره وإظهاره للمتلقي، ضمن مقاطع وصور محكمة البناء، فاختلفت نسبة حضور الوصف أو التصوير الواقعي، بحسب حاجة السرد له، واستدعاء كل منهما الآخر فأدى الوصف وظيفة تعبيرية جمالية، وتصويرية فضلا عما يساهم به من تقريب الواقع المعاش للقارئ فتمكن من نقل الموصوف (أشياء، أماكن، الشخصيات، أثاث)، في صورته الواقعية الحقيقية، فأكسب النص دلالات كثيرة وأبعاد متنوعة.

ظهرت فعالية اللغة الوصفية كذلك في تصوير الفضاء والشخوص والأشياء، فأخذت على عاتقها مهمة تصوير وتقديم الأفضية التي احتضنت الأحداث وبيان علاقتها بالشخصيات الروائية التي لا بد لها من فضاء تشاطر فيه وتعيش في كنفه، وتتحرك في إطاره، ومن ثم فقد كانت لغة الوصف، هي الوسيلة الوحيدة التي مكنت الروائيان من تأطير عناصر روايتيهما، فنقلت الكثير من التفاصيل والجزئيات عن الواقع الاجتماعي.

خاتمة

خاتمة:

وفي الأخير ومن خلال تحليلنا وتقصينا لكل ما سبق، يمكن إجمال أهم نتائج البحث فيما يلي:

-واكبت النماذج الروائية المختارة ثيمات الواقعية الاجتماعية والتزمت بطرح قضاياها، وإشكالاتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وقد ألقت هذه الواقعية بظلالها على الرواية العربية والغربية، وأثرت أثرا عميقا في بنيتها، وأبدت مظاهر الواقع الاجتماعي وتجلياته في الروايات كعلامات دالة عن أهم المراحل التي مر بها المجتمعين العربي والغربي وما صاحبهما من تحولات وتغيرات وملابسات.

-لم تتقيد الروايات المختارة بطرح قضايا وإشكالات الواقع الاجتماعي، بل تجاوزت ذلك إلى طرح مختلف القضايا القومية والإنسانية البالغة الحساسية، وقد أدى هذا التنوع الموضوعاتي إلى تعدد خصائصها وتنوع مبادئها وأدوارها.

-أولت الروايات أهمية خاصة بالواقع الاجتماعي بل اتخذته مادة خام للانطلاق منه، وقد أبرزتً صُوره وصورت قضايا المجتمع ورصدت حركيته، على مختلف الأصعدة السياسية والاجتماعية والثقافية، فعكست الوضع الحياتي في فترة زمنية معينة، فتناولت موضوعات خصبة من الواقع الاجتماعي كالتهميش والعزلة والفقر والتخلف، الطبقية والظلم، والفساد الإقطاعي، التسلط، وإلغاء القيم الفردية بجميع أشكالها.

-عبرت الروايات المختارة عن هموم وأحوال الطبقة الكادحة المهمشة، ونقلت أوضاعها الاجتماعية والسياسية، كما عكست التركيبة الاجتماعية للناس والمجتمع، فركزت على الشرائح الدنيا منها، ونزل كتابها إلى الطبقة الكادحة البسيطة المهمشة، بالرغم من أن بعض كتابها ليسوا من الشريحة المجتمعية نفسها، وبهذا يكونوا قد ساهموا في إثراء الإبداع الروائي الواقعي الاجتماعي، وجعله قادرا على تسجيل حياة مختلف القطاعات بشكل أكثر دقة وأمانة.

-عالجت المتون الروائية المختارة قضية الظلم الاجتماعي، من خلال تناولها لنمط العلاقات السائدة بين كبار الملاك وصغار المزارعين، في الريف وبين أصحاب العمل والعمال في المدن، راصدة بشكل دقيق الصورة الذهنية لدى كل طرف عن الآخر.

– نوعت الروايات من شرائح طبقات شخوصها فلا ينتمون إلى طبقة واحدة، بل تنسب إلى فئات أو شرائح اجتماعية مختلفة فلكل طبقة مثقفوها الذين ينتمون إليها، ويعبرون عنها فكريا ومع بروز بعض الشرائح الاجتماعية والفقيرة، وجد الأدباء أنفسهم أمام التزام سياسي واجتماعي، بضرورة الدفاع عن تلك الفئات، ومواجهة استغلال الطبقة الرأسمالية.

– نقلت الروايات أشكال القمع المعلن وغير المعلن، الذي تمارسه السلطة من خلال مؤسساتها ودوائرها البيروقراطية ورموزها التابعة لها وممثليها، فطالب ودافع وناضل شعبها من أجل حريته، وكانت تلك النصوص لا تعدوا أن تكون نصا وُلد ليدافع عن همومهم وعن الحرية والتنوير، قبل أن تكون نصوصا واقعية اجتماعية.

– عالجت الروايات ذات المنحى الواقعي الاجتماعي تيمة القهر السياسي، من خلال رصدها تلك الأزمات السياسية والأوضاع السياسية، وتجسيدها في مشكلات الأبطال الروائيين فصورت حصار ومطاردة وصور السلب والنهب للأراضي وتناولها حياة الشعب، منطلقة من اعتباره مكانا روائيا لتعالج أحد مظاهر غياب الديمقراطية، وترصد بشكل من أشكال علاقة السلطة السياسية بالإنسان العربي والغربي.

–أظهرت روايات المنحى الواقعي الاجتماعي المدروسة العلاقة بين الكاتب وعصره، وهي ظاهرة لا تخطئها النظرة السريعة فأكدت الرابطة الوثيقة بين الأديب وعصره، إذ تناول عناصر الحياة القائمة حوله، وركز كتاب المتون المدروسة على العناصر العامة التي تمس قطاعات عريضة من البشر، وتفاعل معها سلبا وإيجابا، فنتج عن ذلك نصوص واقعية اجتماعية مختلفة وشاركوا في أحداث عصرهم، وعلى حد قول الناقدة **مدام دوستايل:** "فإن لكل مجتمع؛ الأدب الذي يستحق".

–كل من الروايات المدروسة، اتخذت من الفئات الشعبية المختلفة المسحوقة إطارا لأحداثها، وشخوصها فتبرز رؤيتها للإنسان العادي، حيث نراه يعي مستقبله الواقعي الاجتماعي، الذي فرض على الكتاب الغوص في جذور المشكلات أو الكشف عن أسباب الفوضى والقهر والارتباك التي سادت في مجتمعاتهم.

– احتوت روايات الواقعية الاجتماعية على وعاء من القيم الإيجابية، وأصبحت تاريخ من لا تاريخ لهم من الفقراء والمسحوقين، الذين يحلُمون بغد أفضل، خاصة مع تركيبة المجتمع المتنوعة وصورت المتون المدروسة، كفاح الإنسان من أجل العدالة الاجتماعية والسياسية، وتخليصه من أي سلطة تطغى عليه وتظلمه.

– تُلخِص الروايات المدروسة الواقع الاجتماعي للقرية العربية والغربية، في صراعها وحركتها وتغيرها، كما تلخص صور الظلم والاضطهاد، الذي يتعرض له الفلاح الكادح البسيط، في ظل الرأسمالية الإقطاعية، فجسدت ما يعانيه الفلاح بل الريف من سيطرة وظلم وإقطاع وفساد وتسيد، الذي أدى إلى صراعات بين الأطراف، من أجل الكرامة وإثبات الحق والبقاء.

– احتوت الروايات على صورة من حياة الناس في المجتمع العربي والغربي واحتوت كذلك على صورة من لهجاتهم وأصواتهم، واستخدام وسائلهم التعبيرية أداة لرسم ملامح الصورة الواقعية الاجتماعية، وهي الصورة نفسها التي تعبر عن رأي الكاتب ووجهة نظره، ومن ثم ازدحمت الروايات المختارة، بأساليب الشخوص وأساليب الطابع الاجتماعي، وأساليب الأنواع القولية مثل (الأشعار، الحوارات، الأمثال...) كما استعمل الروائيون أساليب متباينة، سواء من حيث طرق رسم الشخصيات، أم من حيث طرق إدارة الصراع.

– لم يتمكن الروائيون نسيان الواقع المرير والحياة القاسية التي عاشوها، فصوروها وبكل ملامحها ودقائقها في رواياتهم، فقصصهم حقيقية، وأبطالهم حقيقيون، رجالا ونساء من لحم ودم، فعاصروا الشخصيات وأيقنوا طريقة تفكيرهم، مثل حنا مينا في المصابيح الزرق.

–وضع الروائيون قالبا جميلا ومهما للمرأة عبر كتاباتهم، إذ هي ليست هامشية بالنسبة لهم ولا ثانوية، بل حضورها من حضور الرجل، ووقفوا عند هذا الطرح، وتباينت صورة المرأة انطلاقا من واقع حياتها وذلك بالرجوع إلى ظروفها المعاشة الاجتماعية منها والعرفية وصوب هذا الحد وأكثر ما يلفت الانتباه، هو تقاطع الكتاب أثناء انشغالهم بالتصوير الواقعي الاجتماعي، ببراعة فنية وسرد متميزا أثناء تصور الواقع ووصف الأشياء، حيث أضافوا سوداوية على أدبهم. فأبدعت أنامل كتاب المتون المختارة، في رسم بطولة نسوية منفردة، ذات ملامح بطولية تمثلت

في شخصية الأم تلك المرأة الصبورة والمتحملة، التي تمثل الطبقة الفقيرة من الشعب، وهي تنوء بحمل هموم الأسرة العربية والغربية، هي أم مثالية وفذة، ولم تمنعها الظروف القاسية من الوقوف ضد إكمال طريقها ونضالها من أجل جميع العائلة، وتظل شخصية الأم من الشخصيات الفاعلة، فهي تتبنى توجهاتها في الحياة نظرا لتعمقها في تجارب الطبقة المعدمة الضعيفة، فيتضح ويتطور وعيها بالواقع الاجتماعي وقسوته، ومن هنا فالشخصية نتاج لواقع روائي بشكل أو بآخر.

-نجد الشخصيات مفعمة بالحركة والحرية، وتنتمي في أغلبها إلى بيئة فقيرة، ونقدت من خلال حركتها وفعلها وسلوكها وحوارها، فالشخصيات من لحم ودم، ونراهم شجعان فقراء، أغنياء النفوس بنيت وفق علاقاتها الأساسية النبيلة، وتلاحمها وفرحها وبساطتها في إطار الحب والشعور بالآخر، ما أوجد علاقات وشائجية، فعنى الكتاب بشخوص رواياتهم من الناحية الداخلية والخارجية وبتصوير ردات أفعالها، تجاه الأحداث المعتمدة على الحوار الداخلي والوصف، وصورة الشخوص في الروايات هي وليدة ظروف سياسية واجتماعية بيئية، وهذه الظروف تساهم في إعطاء الشخصية أبعادا داخلية وخارجية، نظرا لاختلاف صفات الأبطال من مكان لآخر.

-أظهر الكتاب من وراء تفاصيل المكان (الريف، المدينة) وأحيائهما وطرقاتهما وبيئتهما، وسكانهما الطبقية التي كانت واضحة ومستشرية وبادية للعيان، و من خلال مواقع البيوت وشكلها، ومن خلال المهن والأشغال التي يمتهنونها وفي ظل البيئة الشعبية والبسيطة تدور الأحداث، والكتاب وظفوا عمليا هذه البيئة الشعبية خدمة للإيديولوجيا التي سخروا رواياتهم من أجلها، حيث يرتبط المكان ارتباطا وثيقا بجميع العناصر، وينأى عن الاقتصار على ما تراه العين من معالم خارجية، فهو يفرض ظلاله على الشخوص وتصرفاتهم ومأكلهم ومشربهم وملبسهم وبالذات لغتهم، التي تتلاءم مع هذه البيئة، فيحاول الكتاب أن يحيزوا هذا الفضاء لصالح الفكرة التي يصبون إلى توصيلها. فكانت المدينة في رواية الكاتبين (شتاينبك، وحنا مينا) ليست مجرد بيوت وإحياء وشوارع وطرقات ممتدة، بل هي أيضا مكان لتجربة الذات

البارزة، ومجال لمنظومة من العلاقات المتشابكة والمعقدة، تكشف عن حالة التمزق والضياع التي يعاني منها المجتمع المدني، في ظل هيمنة التسلط الاستعماري أو رموزه الخائنة، فاتسعت الروايتان إلى إشعار القارئ بمدى زيفها وقسوتها.

– بغية إضفاء الواقعية الاجتماعية على أساليب الكتابة، لجأ أصحاب الروايات المدروسة إلى اللغة السهلة البسيطة القريبة من الحياة اليومية ليكونوا أكثر واقعية، وليصوروا حياتهم بأدق تفاصيلما، فمنهم من لجأ إلى اللغة المزدوجة أو التعددية اللغوية مثل الشرقاوي، حيث استخدم اللغة واللهجة المصرية، كل حسب طبقته الفكرية ومستواه الاجتماعي والتعليمي والطبقي مازاد في نقل المشاهد الحياتية بواقعية أكثر.

– سعى الكتاب إلى الاقتراب من الواقع أكثر فركزوا في رواياتهم على الحياة الخارجية، برؤية واقعية جديدة عن واقعية السابقين، ومن هذا المنطلق اختار الكتاب شخوصهم من الواقع الاجتماعي وعرضوها بطريقة مختلفة، عما كان مألوفا في الروايات الواقعية.

– وحيث لا ندّعي استيفاء الموضوع حقه من حيث الدراسة المستفيضة بحكم الأطر المنهجية للبحث، من جهة والأكاديمية من جهة أخرى، فإننا نتمنى من الباحثين تسليط الضوء على ظواهر فنية أخرى مترامية في الواقعية الاجتماعية، خاصة وأنه أنموذج يحتوي على زخم هائل من الدلالات.

تبقى إذن هذه الدراسة لبنة تحتاج إلى لبنات أخرى حتى يكتمل صرح الموضوع المعالج (الواقعية الاجتماعية في الرواية العربية والغربية) ولذا نهيب بالدارسين إلى الاشتغال على هذه الحيثية، واستكمال ما نقص في دراستنا، واستحضار ما غاب عنها. والله ولي التوفيق.

الملاحق

الملاحق

1- أنطون بافلوفيتش تشيخوف (1904م-1860م، Anton- Pavlovich chekhov)

- ولد **أنطون تشيخوف** في "عام 1860 م في تاجانروج على بحر أزوف، ولما كان ابن صاحب حانوت صغير وحفيد أحد عبيد الأرض، فقد كان يتعين عليه أن يحسن مركزه في الحياة بالكفاح الشاق، وبعد سنوات دراسية شاقة في مسقط رأسه لحق بعائلته في موسكو، حيث كانت تكافح ضد الفقر وبدأ وهو طالب في الطب في العشرين في عام 1880، يكتب صورا فكاهية بأسماء منتحلة ومتنكرة، وكان هدفه الرئيسي من ذلك هو جمع المال وحصل على دبلوم الطب ولكنه هجر الطب إلى الأدب، وقبل أن يبلغ الثلاثين كان مركزه قد توطد كقصاص من الصف الأول، واستمرت شهرته في النمو، وفي نهاية القرن زاد مسرح الفن الموسكوفي من شهرته، ككاتب مسرحي تقدمي وجريء، وعندما مات تشيخوف بالسل عام"[1]1904م رثى على أنه خسارة قومية فادحة.

*** شهرته**

- لم تستطع أية تغيرات سياسية التأثير في شعبيته، "وظل عدد قرائه ومحبيه تحت حكم السوفيت، كما كان قبل الثورة، ولاقى في أثناء الخميس عاما الأخيرة تقديرا كبيرا في الخارج، وخاصة في البلاد الانجلوسكسونية،"[2] وهو اليوم يعتبر في كافة أنحاء العالم واحدا من أهم كتاب روسيا وأعمقهم تأثيرا.

***مؤلفاته**

كان أول انتاج **أنطون تشيخوف** هو كتاب إلى جار مدرسي (1880م)، وهو مجون ساحر على طريقة "جوجول" و"ليسكوف" ثم ظهرت بعد ذلك قصص "ألف عاطفة وعاطفة (1885)" التي استلهم فكرتها من "نوتردام دي باري" ومؤلفات "هيجو" الأخرى أما كتابه "نص لا ضرورة له" فيكاد يكون تقليدا للروائي المجري "ماروس جوكيه"[3]

---

[1] - مارك سلونيم: مجمل تاريخ الأدب الروسي، تر، صفوة عزيز جرجس د، ط، د، ت، ص 147، 148.

[2]- المرجع نفسه، ص 148.

[3] تشارلز أ- موزر، لمحات من الأدب الروسي ص 130، 131.

– كذلك عارض "جولز فيرن" في الجزر الطائرة (1883م)، كما هزأ من قصص المغامرات الفرنسية، التي لا تنتهي في قصتي "أسرار المائة والأربعين كارثة" و"روكامبول الروسي"، اللتين كتبتا عام 1884م ونشرت أولاهما عام 1923م، كما كتب دراما عن الصيد سخرية من قصص القتل والجريمة، فلم يكن تشيكوف في كتاباته يحتقر أي غرض أو مظهر مهما كان منحلا، فقد كتب عن الحب، والأساتذة المذهولين، وصيادي النساء المزهودين، وكان ينسق التقاويم الفكاهية، ويكتب الإعلانات الهزلية ويرد على المراسلات".[1]

وبحث **أنطون تشيخوف** بحثا جادا عن وسائل مسرحية جديدة، حرص على أن يقدم فيما صفات إنسانية لم تستخدم بعد على خشبة المسرح، وأن يكتشف أحداثا ومواضيع لم يعرفها المسرح بعد[2] ولا يمضي في طريق "تهذيب مبادئ بناء الدراما الحياتية الاجتماعية تهذيبا جذريا، في الطريق الجديد الواسع لأسس الكتابة المسرحية، وعلى هذا الأساس لا يقطع تشيخوف صلاته بالدراما الحياتية، ومن أعماله المسرحية إيفانوف، شيطان الغابة، تاتيا ناريبينا، النورس، الخال فنيا"[3]

ومسرحياته وقصصه ماهي إلا فضح هين لتظاهر البشر، وصور مضحكة للحماقة والتفاهة، كما اكتسبت أبعادا جديدة في العرض وفي تفسيرها الرمزي للواقع، فساعدت أعماله على تفوق مسرح الفن الموسكوفي الذي وجد في تفيسر مؤلفات **أنطون تشيخوف** وسيلة فنية جديدة.

لقد عمق **أنطون تشيخوف** الاتجاه الواقعي الاجتماعي في الأدب الروسي، وكان أبطاله من الناس البسطاء العاديين، بل ولقد كان يرى في كل إنسان موضوعا كاملا لقصصه ورواياته،

وهذا ما يظهر في روايته الفلاحون، والتي كتبها وقت ما كانت روسيا تعاني من تدهور أحوالها وكثرة أزماتها، وخاصة في أوضاعها السياسية، وانتهجت حكومتها حينها سياسة القمع تجاه الشعب، وكتب **أنطون تشيخوف** رواية الفلاحون عام **1897**م، وقد أصبحت بعد نشرها

---

[1] المرجع السابق، ص 131.

[2] أحمد علي الهمداني، مسرحيات تشيخوف من بلاتونوف إلى بستان الكرز في مختبر تشيخوف الابداعي، دار المسيرة للنشر، عمان 2006، ص 256.

[3] المرجع نفسه، ص 256،257

حدثا أدبيا في تلك السنة وأثارت جدلا، ثم نشرت لأول مرة في العدد الذي صدر في أفريل 1897م من مجلة "روسكايا ميسل"، وبعد إجراء بعض التعديلات، وإضافة بعض الأجزاء في الفصل التاسع، تم كنسخة منفصلة أولا عن طريق دار نشر "أليكسي سوفرين" وتم تأسيس خلفية الرواية، على أساس تجربة **أنطون تشيخوف** لمدة خمس سنوات في ميليخوفو، حيث كان ينمي القصة في ذلك الوقت حيث كان يشارك بنشاط في تنظيم التعداد العام للسكان الروسي في ميليخوفو، وفي تلك الأيام عمر نفسه تماما في حياة الفلاحين المحليين.

***ملخص رواية: (الفلاحون)**

– قرر نيكولاي تشيكيلدييف، الذي كان في السابق نادلا في مطعم في موسكو، والآن رجل مريض، فغادر المدينة وزوجته أولجا وابنتهما ساشا، متوجهين إلى قرية جوكوفو، وهي قريته الأصلية فتصيبهم الصدمة من الحالة المروعة للقرية والمكان، من فقر وجوع ومرض وتآكل للمنازل والطرقات والأجساد فيتعين عليهم الاستقرار في هذا العالم السوداوي المظلم، والمليء بالقذارة والجهل والشر والعنف والظلم والذي تتفاقم فيه سوداوية الأمور يوما بعد يوم ومن سيء إلى أسوأ، فيدمر حريق منزل في إحدى المرات.[1]

شهد سكان القرية ذلك، وبعدها أتى مفتش الشرطة في وقت لاحق، كما أقبل رجال الضرائب بغرائمهم على سكان القرية، وإن لم تدفع فستجمع من أثاث، وكل ما يملكونه في منازلهم وأراضيهم، وتدهور هذه الحلقة على جميع أفراد القرية، بعنف وتسلط، وسط فقر وجوع وظلم ومرض وجهل وبطالة وتهميش، ليموت في النهاية نيكولاي إصر التشخيص الطبي السلبي من جهة، ومن قساوة ظروف الواقع من جهة أخرى، فتبقى الأم والابنة تتحديان رعب الحياة، وقساوة الجوع والمرض، مثلها مثل حال باقي العائلات الريفية الروسية فالفلاحون الذين يصفهم تشيخوف، "أناس قد حطهم البؤس والكحول والفقر".[2]

2 –عبد الرحمان الشرقاوي: (1921م–1987م)

[1]– كل ما يخص رواية الفلاحون، 2024/02/09م، تاريخ الاطلاع 2024/10/09م
http://an.wikipidia.org.wiki

[2] – سامي الدروبي، الرواية في الأدب الروسي، د ط، د ت، ص 91.

ولد عبد الرحمان الشرقاوي في قرية" الدلاتون بالمنوفية عام 1920م وقد ارتبط بقريته منذ الصغر، فكانت القرية المصرية هي مصدر إلهامه في معظم أعماله الأدبية، ومعتقداته الفكرية ومن وحيها كتب أولى رواياته (الأرض).[1]

– بدأ تعليمه في كتاب القرية، ثم انتقل إلى المدارس الحكومية عادلا عن التعليم الأزهري، الذي كانت منتشرا في ذلك الوقت ثم انتقل إلى القاهرة، ودرس الحقوق في جامعة فؤاد الأول، وتخرج فيها عام 1943م، واعتقل عدة مرات أثناء دراسته الثانوية والجامعيةّ، بسبب نشاطه السياسي قبل الثورة وطورد بسبب إصراره على نشر رواية "الأرض" قبل الثورة وبعدها".[2]

– بدأ حياته العملية بالمحاماة لكنه هجرها، لأنه أراد أن يصبح كاتب فعمل بالصحافة في مجلة الفجر، وعمل بعد ثورة 23 يوليو في صحيفة الشعب، ثم صحيفة الجمهورية، ثم شغل منصب رئيس تحرير صحيفة "روز اليوسيف" وعمل بعدها في جريدة الأهرام، كما تولى عددا من المناصب الأخرى، منها سكرتير منظمة التضامن الآسيوي الإفريقي وأمانة المجلس الأعلى للفنون والآداب".[3]

*** الجوائز التي حصل عليها**

– منحه الرئيس محمد السادات "جائزة الدولة التقديرية عام 1974م، ثم منحة وسام الجمهورية، من الدرجة الأولى في العام التالي مباشرة"[4]

*** وفاته**

– توفي في 10 نوفمبر عام 1987م، وهو اليوم نفسه الذي ولد فيه عن سبع وستين عاما قضاها مكافحا من أجل مصر، لم يتوقف قلمه لحظة واحدة، عن قول ما يعتقده لإعلاء كلمة مصر وراية الإسلام وعنه يقولعبد العزيز شرف: "تظهرنا الرؤية الإبداعية في أدب عبد الرحمان

[1] – عمر بطيشة، عبد الرحمان الشرقاوي شاهد على العصر، دار الفاروق، مصر، ط1، 2010، ص 11.

[2]– المرجع نفسه، ص 11.

[3] – رضا ناظيمان، أدب الريف في رواية الأرض وكليد رولدونت أبادي إضاءات نقدية، السنة الخامسة، ع19، أيلول 2015، ص 92.

[4] – عمر بطيشة، عبد الرحمن الشرقاوي شاهد على العصر، ص 15.

الشرقاوي، على خصائص ثلاث يصدر عنها فيما يكتب ويبدع، ونعني بها الأصالة أو الجدة في العواطف المعبر عنها، والوضوح في التعبير عن هذه العواطف، إخلاص الأديب المبدع أو شدة العواطف التي يعبر عنها".[1]

*** أعماله**

– من رواياته:"شوارع الخليفة (1957م)، قلوب خالية (1957م)، الفلاح، (1980م)، الأرض (1954م)

أما مسرحياته: "مأساة الجميلة 1962م والفتى مهران 1966م"[2] تمثال الحرية 1967م ووطني 1969 والحسين ثائرا والحسين شهيدا 1969م.

*** الأدب في حياته**

تلعب البيئة دورا أساسيا في تكوين شخصية الأديب، وهذا ما نراه عمليا في أدبه حيث عاش الشرقاوي في بيئة مضطربة تعاني من الفقر والاستعمار والظلم، فذاق الثلاثي المرعب المتمثل في الفقر والجهل والمرض، كما واجه الاستعمار الانجليزي، والهتافات التي يرددها الفلاحون في المظاهرات، وكل هذا تجلى في آثاره الكبيرة خاصة في رواية الأرض.

– لم يكن الشرقاوي بمعزل عن مجريات الواقع بل العكس، نراه أول كاتب في مصر خلص من الفضاء الرومنسي، ومال إلى الروايات الواقعية كتب رواية الأرض، وهي أول رواية واقعية مكتوبة عن الريف، ويعد "من كبار رواد الاتجاه الواقعي الاجتماعي النقدي، في الابداع الادبي العربي الحديث"[3] وإن الانتاج الأول" وربما الأكثر نموذجية لهذا الاتجاه الجديد هو رواية الأرض... فهي تركز على فئة اجتماعية مقموعة، توحي برؤية متفائلة لمستقبل مصر".[4]

– تعد رواية الأرض للكاتب المصري عبد الرحمان الشرقاوي، أول رواية مصرية، تعني بصراع الفلاحين ضد مستعليهم "فقد كان أبرز ما يميز تلك الرواية، هو حفاوة القراء بها وقت صدورها،

---

[1] – المرجع السابق، ص 15.

[2] –رضا ناظيمان، أدب الريف في رواية الأرض وكليد رولدونت أبادي، ص 93.

[3] – عمر بطيشة، مرجع السابق، ص 13.

[4] –عبد العزيز السبيل وآخرون، الأدب العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي، جدة ط1، 2002، ص 357،359.

لذلك الصراع دونما ادعاء بأطروحات أيديولوجية الكبرى"[1] تلك الرواية التي ظهرت عام 1954م ونشرت في جريدة المصري عام 1953م علامة بارزة في تاريخ الرواية المصرية والعربية، وإدانتها لمصادر الاحباط والفاسد في الماضي والحاضر، وساعدت في تكوين تيار تاريخي جديد في فن الرواية العربية"[2] حيث رصدت تلك الملحمة الخالدة واقعا اجتماعيا حيا للأدب الواقعي الذي يعي لرصد هموم المجتمع ومعاناته وتقديمه في أقرب صورة لما هو عليه في الواقع، فقد أعلن الكاتب فيها اتجاه حب الفلاح لأرضه، هي عرضه وشرفه، ورسم فيها طريق الخلاص من سلطة الاقطاعي، الظالم المتجبر من الاستيلاء على مصدر قوته وحياته، فانتقل الكاتب بالأرض إلى ملحمة عنيفة في تاريخ الكتابة عن الريف والأرض والفلاح، واعتمد فيها على تقنيات الانعكاس في رصد مواقف الفلاحين المحتمة في صراعهم مع ممثلي السلطة والاقطاع.

***ملخص رواية (الأرض)**

تدور أحداث الرواية في قرية الراوي في مرحلة الانتداب البريطاني بشكل عام، وبشكل خاص إبان الفترة المروعة لتاريخ وزارة صدقي باشا، وحكم الملك فؤاد للبلاد، عن طريق قبضة يده الحديدية، المتمثلة في صدقي باشا، الذي حكم البلاد بالحديد والنار، إذ كانت وزارته موالية للإنجليز ومصالحهم بجانب طبقة الرأسماليين والاقطاعيين على حساب الشعب، سواء أكان في الريف أو المدينة، ومن هنا "جاء دور الشرقاوي ككاتب واقعي، في رصد معاناة واقع قريته، الواقعة تحت ظلم سياط الحكومة وتجبرها وتحكمها، في أراضي الاهالي من الفقراء المعدومين، الذين لم يكن الفرد منهم يملك أكثر من فدان، وإظهار موقف الحكومة والاقطاعيين، ذوي النفوذ السلطية من الفلاح الفقير المنعدم، وصراعه معهم".[3]

[1] – هبة محمد ممدوح علي ياسين، مفهوم الأرض في رواية الأرض الدامية لأورخان كمال ورواية الأرض لعبد الرحمان الشرقاوي، مجلة كلية الآداب، جامعة سوهاج، ع57، ج2، مج1، أكتوبر 2020، 359.

[2] – المرجع نفسه، ص 359.

[3] – المرجع نفسه، ص 360.

– لحظة التنوير في الرواية تتمثل في نضال الفلاح ضد بورجوازية السلطة من أجل قوته وشفائه، وكان من آثار هذا النضال نقل الشيخ حسونة ناظر المدرسة بالقرية، إلى مكان بعيد عن القرية ونزع نصف فدان من ملكية الشيخ يوسف، وفصل محمد أبو بكر سويلم شيخ الخفراء، الذي مثل دور الفلاح المناضل الذي كان على أتم الاستعداد بأن يروي أرضه، إن عطشت بدمه، ضحية لفساد الحكومة الواقع آنذاك، عندما رفض تزوير الانتخابات عن طريق تسجيل أسماء الموتى في كشوف الناخبين، فكان جزاؤه الفصل من وظيفته، فلم يتبق له سوى الأرض لتكون سندا له يتقوتون منها، ثم يأتي محمود بك الاقطاعي المتسلط ليقلل من نوبة الري من عشرة إلى خمسة عشرة يوما، ليحرم بذلك الفلاحين من ري عطش الأرض لتنبت، لم يقبل هؤلاء الفلاحين أرضهم تموت عطشا والمياه موجودة لا يستفيد منها سوى اقطاعي ظالم، ولذلك تحدى أبو سويلم وعبد الهادي قرار الحكومة وكسرا جسر الترعة ليرويا أرضهما، وسرعان ما تعلم الحكومة لتأتي مهرولة، وتكبل جميع المتمردين على الظلم بالأغلال ويقادون إلى سجن المركز، ليتعرضوا لأبشع أنواع التعذيب والإهانة للكرامة والإنسانية، وما كادت أزمة المياه تنتهي حتى يتفاجأ الفلاحون بمؤامرة جديدة، حبكها ذلك الاقطاعي محمود بك، إذ جمع أختام الفلاحين بحجة حل مشكلة المياه، وقدمها للحكومة باعتبارها طلبا لمد جسر جديد يصل ما بين قصره الجديد وعاصمة الإقليم، فلم تكد القرية تستيقظ من أزمة الري، حتى تقع في ازمة الطريق الزراعي الذي سيقضي على أرضهم، التي هي مصدر رزقهم إلا ان الفلاحين بعدما عرفوا الحبكة الدنيئة التي رسمها محمود بك مع العمدة، جمعوا على المقاومة لنهاية الأجل حيث أجمع الكل على النضال والمقاومة، وقطعوا الجسر ورووا أرضهم رغم إنذار الحكومة وتهديد محمود بك لهم، وسرعان ما تحرك غضب وظلم الحكومة ضدهم، فاعتلقت الكثير من رجال القرية، وبعد الافراج عنهم قرر الجميع مواصلة النضال حتى الرمق الأخير، فتسللوا إلى القرية ليلا، وقذفوا الحديد في الماء نتيجة لذلك واجه الجميع تجبر الحكومة مرة أخرى، على المحليين وانهالوا ضربا بالسياط على الجميع، وأمروهم بالرجوع إلى منازلهم، وأخذوا رجال الزراعة بالحفر في أراضي القرية، وخاصة أرض محمد أبو سويلم، وحينما أبدى اعتراضه،

هوى رئيس المجانة بالكف، وأمر العساكر بحبسه، هو ومن معه من المعترضين، خاصة عبد الهادي ثم تنتهي الرواية بعودة الراوي لاستكمال التعليم بالقاهرة، ولا ندري هل تم استكمال بناء الجسر أم لا؟

-3-جون شتاينبك (John steinbech,1902-1968)

أديب أمريكي "عاش في ولاية كاليفورنيا، خبر طبائع الناس وعاداتهم وأحلامهم في الثراء، ولمس جراح وعذابات الفقراء والمزارعين، الذين يحلمون بثورة على شقائهم الذي بلا انتهاء"[1] ولد شتاينبك "عام 1902م في ساليناس كاليفورنيا، درس مادة علم الأحياء في جامعة ستانفورد، لكنه توقف دون أن يحصل على الشهادة، وعلى إثر فشله في ممارسة بعض الأعمال الوظيفية، ذهب إلى كاليفورنيا لامتحان الكتابة في كوخ معزول.

***أعماله**

- تبوأ عمله "عناقيد الغضب مكانة هامة في الأدب الأمريكي ومن أعماله " شارع السردين المعلب، الحافلة المتنقلة، شرقي عدن، رحلات مع شارلي، وأمريكا والأمريكيون، رواية اللؤلؤة، الكأس الذهبية، مراعي المساء، الليالي السوداء، فئران ورجال.[2]

***شهرته**

حاز على "جائزة نوبل عام 1962م وأصبح بهذا العمل الأمريكي السادس الذي يحوز على هذه الجائزة للآداب، ومما جاء في شهادة الأكاديمية السويدية عن شتاينبك، لم يكن ليمانع أن يكون مسبب للقلق والازعاج، دون أن يشعر بالذنب في الوقت الذي كانت فيه الموضوعات التي اختارها، لمعالجاته الروائية جادة واتهامية"،[3] توفي في منزله عام 1986م.

---

[1]-علي عبد الفتاح، أعلام في الأدب العالمي، مركز الحضارة العربية، ط1، 1999، ص 294.

[2]-جون شتاينبك: اللؤلؤة، تر، ابراهيم الجهماني، حوران، سوريا، ط1، 1999، ص 05.

3-المرجع نفسه، ص 05

- **ملخص رواية عناقيد الغضب (the grapes wrath)**

تعد هذه الرواية من أكثر أعمال **جون شتاينبك** شهرة، وفاز عنها بجائزة بوليترز في 1940م، " يختار الأديب حالة اجتماعية لهؤلاء المزارعين الفقراء، حين وجدوا أنفسهم في العزاء، بلا عمل بعد أن انتشرت الآلات الحديثة في المزارع الصغيرة، وطردوا العمال واستخدموا الآلات الحديثة."[1] فيفكر المزارعون في الهجرة إلى ولاية كاليفورنيا، فهي الحلم وأرض الثراء حيث العمل في مزارع القطن والحصاد، وتهاجر الآلاف من الأسر إلى هذه الولاية ولكن لا يواجهون سوى الجوع والتشرد، حيث احتكوا الأثرياء المحاصيل والمواد الغذائية، وأقاموا مصانعا للتعليب وأهلكوا فائض المحصولات.

– صور الأديب **جون شتاينبك**، رحلة هذه الأسر المهاجرة إلى ولاية كاليفورنيا خلال الأزمة الاقتصادية، في الثلاثينات من القرن العشرين، فتنقل الرواية حياة الطبقة العاملة وشرائح المعدمين والمهمشين، الذي يعد **شتاينبك** واحدا منهم فقد ولد في ساليناس، وفي شبابه عايش الطبقات المطحونة وعانى الظلم الطبقي، الذي ميز المجتمع الأمريكي حيث عمل سائسا في حظيرة لفترة، ثم قاطفا للفواكه في إحدى المزارع.

تحكي الرواية عن جبروت القحط، وعن سراب الحلم الأمريكي الذي اجتذب آلاف بل ملايين من المواطنين، داخل وخارج أمريكا، وقد دمرت حياتهم خلال كارثة الكساد الاقتصادي الكبير الذي اعترى أمريكا عام 1929م، والجفاف العظيم الذي داهمها في الثلاثينات ومن بين العائلات التي خضها الراوي لأحداثه عائلة جود، وهي مثلا آلاف الأسر الأمريكية المعدمة، التي دفعتها الظروف الاقتصادية الصعبة، التي تتجاوز حدود الفقر لتصل بالمواطنين إلى حد الموت جوعا أو جفافا أو مرضا، إلى ترك وطنهم بأوكلاهوما، بعد أن أصابهما كساد اقتصادي وجذب وجفاف، فتهاجر تلك العوائل إلى المدينة الحلم كاليفورنيا، لتحسين وضعها الاجتماعي بخاصة، لكن الروائي عمل على وصف ذكر كل العراقيل التي واجهتهما في سبيل الوصول إليها، وهناك تظهر قوة العائلة في شملها واتحادها متحدية مأسوية الواقع الاجتماعي لكن

[1]–علي عبد الفتاح، أعلام في الأدب العالمي، ص 294.

الرحلة تطول، ويطول معها الجوع والمرض والظلم من قبل السكان الأصليين، خاصة رجال الدولة، لتحرم من السكينة وإضافة إلى العنف والقهر السياسي. [1]

في ظل ذلك يتزايد عدد العوائل المهاجرة يوم بعد اليوم، لتلقى هي الأخرى ظلم واقطاع المتسلطين من جهة، وسوداوية الواقع من جهة أخرى، فانفتح أمامها باب التشرد والشتات، بين أفراد العائلة الواحدة، وهنا أظهر الروائي صورة التلاحم والتآزر بين تلك العوائل، مرددين شعار كلنا عائلة واحدة، لا يهمهم من أي بلد أقبلت، فقط تآزرت وتلاحمت لاشتراكها نفس الظروف، متحدية الجوع والتشرد والظلم، رافعة راية النجاة وتحسين واقعهم.

-4-حنا مينا (1924م-2018م)

* يعد من أهم الكتاب السوريين "ولد **حنا مينا** عام 1924م، في مدينة اللاذقية، من عائلة "فقيرة جدا، وبعد ولادته مرض أبوه مرضا شديدا، وقد حرمه الفقر ومرض الأب، التمتع بأيام الطفولة، فذاق طعم التشرد، والتنقل والحاجة في وقت مبكر، هاجرت أسرته إلى الواد الاسكندرون، وتقلب **حنا** في مهن متعددة وهو طري العود، عمل مستخدما في بقالية ومساعد الصيدلي، وعاملا في المرفأ، ثم افتتح دكان الحلاقة بعد أن عادت أسرته إلى اللاذقية، بعد أن اغتصب الأتراك لواء الاسكندرون عام 1939م".[2]

* تنقل بعد ذلك "بعدة مهن، قبل أن يكتب في الصحافة وينصرف إلى الكتابة الروائية، وهو أحد المؤسسين لرابطة الكتاب السوريين، ثم لاتحاد الكتاب العرب".[3]

*** أهم أعماله**

تنوعت بين الروايات والقصص ومن الأولى "المصابيح الزرق 1954م الشراع والعاصفة 1956م، الثلج يأتي من النافذة 1969م، الشمس في يوم غانم 1973م، المستنقع 1977،

---

[1] ما يخص رواية عناقيد الغضب، في هذه الصفحة من 2021/02/19 عناقيد الغضبhttp://ar.marefa.org تاريخ الاطلاع، يوم 2024/10/09م.

[2] سيف الدين القنطار، الأدب العربي السوري بعد الاستقلال، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، د ط، 1998، ص 278.

[3] أعمال ومناقشات الروائيين العرب والفرنسيين، الابداع الروائي اليوم، دار الحوار، سوريا، اللاذقية، ط1، 1994، ص 344.

المرصد 1980م ومن قصصه القصيرة من يذكر تلك الأيام 1974، الأبنوسة البيضاء 1978م"[1] إضافة إلى أعمال أخرى.

*** أقواله**

أوضحت أقواله تجليات ابداعه وسيرته الذاتية، إضافة إلى الاتجاه الأدبي الذي يتبناه في كتاباته ومن أقواله: " أنا كاتب الكفاح والفرح الإنساني، والكفاح له فرحة له سعادته له لذته القصوى، عندما تعرف أنك تمنح حياتك فداء لحيوات الأخرين"[2] ويقول أيضا في سياق أخر: " الإنسان ابن تاريخه الاجتماعي، والتاريخ حقب ومراحل ونحن الآن في مرحلة المجتمع الاستهلاكية، مكتوب علينا أن يواصل الكفاح في سبيل التحري واسترداد الحقوق، وضد التطبيع التاريخي"[3]

– يعتبر **حنا مينا** كما تردد على لسانه "كاتب الكفاح والفرح الإنسانية، ساهم في تأسيس رابطة الكتاب السوريين واتحاد كتاب العرب، ويعد من كبار كتاب الرواية العربية، وتتميز رواياته بالواقعية تعد مدينة اللاذقية، وهي عشقه وملهمته بجمالها وبحرها، وكافح كثيرا في بداية حياته حيث عمل حلاقا وحمالا في ميناء اللاذقية ثم بحارا، كما اشتغل في مهن كثيرة أخرى"[4]

*** تأثيره على مسيرة الأدب**

يعتبر **حنا مينا** أحد أعمدة الرواية العربية" في إثرائه لفيوض لخطابات السردية وتمازجاتها التاريخية والواقعية، كما عدة النقاد أبرز اسم بعد **نجيب محفوظ**، على خارطة الرواية العربية المعاصرة كما كانت مساهمتة كبيرة، فيما يعرف بأدب البحر، وذلك لأن الأدب العربي القديم يكاد يكون خاليا من الابداع العربي البحري، وكانت تقريبا ثمانية روايات عن البحر، أما في الأدب العربي الحديث فلا نجد كذلك مثل هذا الحيز اللازم لهذا الأدب، وقد أشار أحد الباحثين

[1]–المرجع السابق، ص 344.

[2]حنا مينا، الرواية والروائي، دار البعث، دمشق د، ت، د، ط، ص 11

[3]–المرجع نفسه، ض 27.

[4]–مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا (حكاية البحار، الدقل، المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011 د ط، ص 13.14.

إلى أن البحر في أدبه إنما هو مكان وإنسان وإله، تتعرف إليه مادة وروحا وتصطاده رمزا وأسطورة، وقد انتشر أدب **حنا مينا**، وساعد هذا على انتشار تجربته في أوروبا والصين بالإضافة إلى الوطن العربي، فتم ترجمة رواياته إلى سبع عشرة لغة أجنبية"[1]

*** ملخص رواية (المصابيح الزرق)**

– تعد رواية المصابيح الزرق باكورة أعماله، التي كتبها حنا مينا عام 1954م، واستغرق في كتاباتها ثلاث سنوات كاملة، ترجمت إلى الروسية والصينية، وهي رواية تصور حياة جماعة من الناس البسطاء، أيام الحرب العالمية الثانية ومن ورائها حياة اللاذقية، وسوريا أو بتعبير أخص تصور الجور المحموم الذي كانت تعيشه سوريا أيام الحرب، فإذا صح أن تكون لكل رواية عقدة، فعقدة المصابيح الزرق، هي أزمة الحرب وقد تجاوز هذه الفكرة أثر الحرب في الناس وفي حياتهم، ولكن الدور الأكبر هو لمجموعة هؤلاء الناس كيف يحيون وكيف يتعاملون، وكيف يكافحون في سبيل العيش، وكيف تربط مصالهم الخاصة بقضايا أمتهم، وكيف يفهمون النضال، إنما بالأصح قصة حياة مجموعة من الناس أخذت أحداثها، في فترة تاريخية معينة، فالرواية وإن كان الحافز الأول لكتاباتها، هو الحديث عن الحرب وتصوير أثارها على حياة الإنسان السوري وبلده.

أما الصراع مع التاريخ فقدت ضمنته رواية المصابيح الزرق، قد فتك بالأمة السورية وحش الاستعمار، فتفتك بروحها وتركها في دياجير الجهالة، فكشف تأمينا في روايته، عن وسائله الوحشية البشعة، افتكاك حرية وبلاد الشعب السوري وبمقابل ذلك وضحت الرواية مواجهة ونضال السوري، وتحديه الوسائل القمعية، وفلسفته العنصرية، وروحه التدميرية فتعتبر بحق رواية التحدي والصمود، والتعبير عن الهوية والانتماء وامتلاك الأرض.

[1]–لطرشي الطيب، رؤية العالم عند حنا مينا من خلال المصابيح الزرق، مجلة دراسات وأبحاث جامعة زيان عاشور، الجلفة، الجزائر، مج 3، العدد5، ص210

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم، رواية ورش

أولا – المصدر:

1 –أنطون تشيخوف: الفلاحون، تر، مرسي سيد مرسي، دار الكاتب، القاهرة، د، ط، 1968

2–جون شتاينبك: عناقيد الغضب، تر، سعد زهران، دار الشروق، القاهرة، ط1 ،2008،

3 حنا مينا: المصابيح الزرق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د، ط، 2002.

4–عبد الرحمن الشرقاوي: الأرض د، ط، د، ت.

ثانيا: المراجع

2–1 المراجع العربية

1–إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة الى التفكير، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2003.

2–أبو سيف ساندي سالم، الرواية العربية وإشكالية تصنيف، دار الشروق، عمان، ط1 ،2008

3–أحمد حفيظة: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينة، المركز أوقاريت الثقافي، ط1 ،2006.

4–أحمد شوقي: دراسات نقدية وأدبية واستشراقية باللغة الانجليزية، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1 ،1990.

5–أحمد علي الهمداني: مسرحيات تشيخوف (من بلاتو نوف إلى بستان الكرز في مختبر تشيخوف الابداعي، دار المسيرة، عمان، ط1، 2006.

6–أعمال ومناقشة الروائيين العرب والفرنسيين، الابداع الروائي اليوم، دار الحوار، سوريا، ط1،1994

7–أنور المعداوي: كلمات في الأدب، مؤسسة مهداوي للنشر، د، ط، 1965.

8–أنور عبد الحميد الموسى: علم الاجتماع الأدبي (منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد) دار النهضة العربية، القاهرة، د، ط، د، ت.

9-الرشيد بوشعير: الواقعية في الآداب السردية الأوروبية، دار الأهالي، دمشق، ط1 ،1996.

10-السيد محمد حسين الطباطبائي: أسس الفلسفة والمذهب الواقعي، دار المعارف، بيروت، د، ط، د، ت.

11-الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن (أصوله، تطوره، مناهجه)، دار المعارف، القاهرة، ط1 ،1987.

12-المنجي بن عمر: الفضاء في رواية الثورة (دراسة مقارنة بين الآن هنا لمنيف والأم لغوركي)، دار التونسية، الكتاب، تونس، د، ط،2015.

14-السيد ياسين: التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، د، ت.3

14-بوعلي ياسين، نبيل سليمان: الأدب والأديولوجيا في سوريا، دار الحوار، بيروت، ط2، 1985.

15-جميل حمداوي: مفهوم التهجين وآليات في الرواية، دار النابغة، مصر، ط1، د، ت.

16-جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، شبكة الألوكة، سوريا، ط1، 2011.

17 حامد أبو أحمد: قراءات في أدب اسبانيا وأمريكا اللاتينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د، ط،1993.

18-حامد أبو أحمد: في الواقعية السحرية، د، ط، د، ت.

20-حسام الخطيب: محاضرات في تطور الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبة واتجاهاته النقدية، جامعة دمشق، د، ط، 1975.

21-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

22-حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2000.

23-حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، دار بيروت الكبرى، بيروت، ط1، 2012.

24-حنا مينا: الرواية والروائي، دار البعث، دمشق، د، ط، د، ت.

25-رفعت زكي محمود عفيفي، المدارس الأدبية الأوروبية وأثرها في الأدب العربي، دار الطباعة، المحمدية، القاهرة، ط1، 1992.

26-زبير دراقي، محاضرات في الآداب الأجنبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د، ط، د، ت

27-سالم أحمد الحمداني: مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، جامعة الموصل، د ط، 1989.

28-سامي الدروبي: الرواية في الأدب الروسي، د، ط، د، ت.

29-سهام هاشم: الالتزام عند الكتاب المصريين، مصر العربية، ط1، 1993.

30-سيد حامد النساج: في الرومنسية والواقعية، مكتبة غريب، القاهرة، د، ط، ت.

31-سيد البحراوي: الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر (أجيال وملامح)، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، د، ط، د، ت.

32-سيد الوكيل: مدارات في النقد والأدب، الأمل للطباعة، د، ط، 2002.

33-سيف الدين القنطار: الأدب العربي السوري بعد الاستقلال، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، د، ط، 1998.

34-سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، القاهرة، د، ط، 1978.

35-شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبعة الجامعية، بن عكنون الجزائر، د،ط، 1985.

36-شفيع السيد: اتجاهات الرواية المصرية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1976 (دراسة نقدية)، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1978.

37-شفيق البقاعي: أدباء عصر النهضة، دار العلم، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

38-شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة، لبنان، ط1، 1986.

39-شكري محمد عياد: تجارب في الأدب والنقد، دار الكاتب العربي، بيروت، ط1، 1967.

40-شوقي بدر يوسف: الرواية والروائيون (دراسات في الرواية المصرية)، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.

41-صالح هويدة: النقد الأدبي (قضاياه ومناهجه) كتب عربي للنشر، د، ط، د، ت.

42-صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار الكتب، مصر، د، ط، 1987.

43-طه حسين: دراسات في الأدب الأمريكي، فرانكلين للنشر، القاهرة، نيويورك، د، ط، د، ت.

44-عباس محمود عوض وآخرون: علم النفس الاجتماعي (نظرياته وتطبيقاته)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، د، ط، 1994.

45-عبد الباسط بدر: مذاهب الآداب الغربية (رؤية اسلامية)، شركة الشعاع للنشر، الكويت، د، ط، 1985.

46-عبد الرحيم محمد عبد الرحيم: دراسات في الرواية العربية، دار الحقيقة، بيروت، ط1، 1990.

47-عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية الكبرى لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د، ط، 1999.

48 عبد العزيز السبيل وآخرون: الأدب العربي الحديث، النادي الثقافي الأدبي، جدة السعودية، ط2، 2002.

49 -عبد الله رضوان: النموذج وقضايا أخرى (دراسة نقدية للقصة القصيرة في الأردن، 1970، 1980)، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، د، ط، 1983.

50 -عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، مصر، د، ط، 1949.

51-علي جواد الطاهر: الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، منشورات دار الجاحظ، بغداد، العراق، د، ط، 1983.

52-علي عبد الفتاح: أعلام في الأدب العالمي، مركز الحضارة العربية، ط1، 1999.

53-عمر بطيشة: عبد الرحمان الشرقاوي، شاهد على العصر، دار الفاروق، مصر، ط1، 2010.

54-عمرو عيلان: الأيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي (دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة) جامعة منتوري، الجزائر، د، ط، 2001.

55-عمر محاميد: مقدمة في الأدب العربي والاستشراق الروسي والمراسلات بين أغناتي كراتشوفسكي، والكتاب الفلسطينيين وغيرهم من العرب، دائرة المعارف، فلسطين، ط1، 2015.

56-عيد كمال الدين: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء الاسكندرية، مصر، د، ط، 2006.

57-فائق مصطفى عبد الرضا علي: في النقد الأدبي الحديث (منطلقات وتطبيقات)، دار الكتب، جامعة الموصل، العراق، ط1، 1989.

58-فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998.

59-فؤاد المرعي: المدخل إلى الآداب الأوروبية، منشورات جامعة حلب، سوريا، ط2، 1996.

60-فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999.

61-قصي الحسين: سوسيولوجيا الأدب (دراسة الواقعية الأدبية على ضوء علم الاجتماع)، دار البحار، بيروت، د، ط، 2009.

62-كمال ديب: تاريخ سوريا المعاصرمن الانتداب الفرنسي إلى صيف2011، دار النهار، بيروت، ط1، 2011

63-ليلى عنان: الواقعية في الأدب الفرنسي، دار المعارف، القاهرة، د، ط، د، ت.

64-ماجد علاء الدين: الواقعية بين الأدبين الروسي والعربي، دار ومؤسسة رسلان، سوريا، دمشق، جرمان، د، ط، 2015،

65-محمد حسن عبد الله: مداخل النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية، القاهرة، د، ط، د، ت.

66-ماجدة حمود: رحلة في جماليات رواية أمريكا اللاتينية، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، دمشق د، ط، د، ت.

67 -ماهر البطوطي: الرواية الأم (ألف ليلة والآداب العالمية)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005.

68-ماهر البطوطي: قاموس الأدب الأمريكي، مؤسسة هنداوي، د، ط، 2013.

69-ماهر نسيم: لمحات من الأدب الروسي، دار المعارف، مصر، د، ط 1958.

70-محبة حاج معتوق: الواقعية في الرواية العربية الحديثة، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1994.

71-محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، صفاقس، سوسة، تونس، ط1، 1998.

72-محمد بداري ثابت: الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر، مكتبة النهضة المصرية، د، ط، 1980.

73-محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، الدار البيضاء، شركة الرابطة، ط1، 1996.

74-محمد حسين عبد الله: مداخل النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية، السعودية، القاهرة، د، ط، د، ت.

75-محمد خرماش: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر، (الواقعية والواقعية الجدلية)، فاس، المغرب، ج2، ط1، 2006.

76-محمد دحروج، مناهج النقد الأدبي (المناهج الكلاسيكية)، دار البداية، عمان، ط1، 2015.

77-محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1994.

78-محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديثة واتجاهاتهم الفنية (الشعر، المسرح، القصة، النقد الأدبي)، دار المعرفة الجامعية، مصر، د، ط، 2000.

79-محمد دكروب: حنا مينا (حوارات وأحاديث في الحياة الكتابة الروائية)، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1992.

80-محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995.

81-محمد عبد الله القواسمة: البنية الروائية في رواية (الأخدود لعبد الرحمان ضيف)، دار الينابيع، عمان، د، ط، 1998.

82-محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، النهضة العربية، القاهرة، ط3، 1964.

83-محمد عنيمي هلال: النقد الأدبي الحدبث، نهضة مصر، القاهرة، د، ط، 1997.

84-محمد مندور: في الأدب والنقد، مؤسسة هنداوي، د، ط، 1949.

85-محمد مندور، في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، ط5، د، ت.

86-محمد مندور: الفن ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة، د، ط، 1974

87-محمود أمهر: التيارات الفنية المعاصرة، شركة المطبوعات للنشر، بيروت، ط2، 2009.

88-محي الدين أبو شقرا: مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

89-محي الدين صبحي: دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للنشر والدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980.

90-مجموعة من الكتاب: أعمال ومناقشات الروائيين العرب والفرنسيين الابداع الروائي اليوم، دار الحوار، سوريا، ط1، 1994.

91-مجموعة من المؤلفين: تاريخ الآداب الأوروبية (الواقعية، الحداثة، مابعد الحداثة) كمشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ج3، د، ط، 2013.

مقبل الميلغ: مقبرة العظماء، د، ط، د، ت.

92-منصور قيسومة: اتجاهات الرواية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن 20، الدار التونسية للكتاب، سلسلة الدراسات الأدبية، تونس، ط1، 2013.

93-مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حينا مينا (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د، ط، 2011.

94-ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002.

95-نادية عيشور: الصراع الاجتماعي بين النظرية والممارسة، دار بهاء الدين، قسنطينة، ط1، 2005.

96-نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، دار الكتب، مصر، د،ط 1977.

97-نبيل يوسف حداد: نظرات في الرواية المصرية، دار الكندي، عمان، ط1، 2016.

98-نخبة من الأساتذة المختصين، تاريخ الأدب الغربي، دار طلاس، دمشق، ج2، د، ط، د، ت

99-نجدة فتحي صفوة: مذاهب الأدب الغربي، بغداد، د، ط، 1943.

100-نسيب نشاوي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر المعاصر (الاتباعية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د، ط، 1984.

101-ياسين الأيوبي: مذاهب الأدب وانعكاسات (الواقعية، الكلاسيكية، الرومانتيكية)، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.

102-وليد قصاب: المذاهب الأدبية (رؤية فكرية وفنية) مكتتبة فلسطين، د، ط، د، ت.

2-2 المراجع الأجنبية

1-بوريس سوتشكوف: المصادر التاريخية للواقعية، تر، محمد عيتاني وأكرم الرفاعي، دار الحقيقة، بيروت، ط1، 1974.

2-بيتر هاي، موجز تاريخ الأدب الأمريكي، تر، هيثم الحجازي، دار المسيرة، عمان، ط1، 2003.

3-بيتر هاي، موجز تاريخ الأدب الأمريكي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، دمشق، د، ط 1990.

4-بييرزيما: النقد الاجتماعي، تر، عايدة لطفي، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1991.

5-تزيفتان تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر، الصديق بوعلام دار الكلام، الرباط، ط1، 1993.

6-تشارلزأ موزر: تاريخ الأدب الروسي، تر، شوكت يوسف، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د، ط، 2011.

7-جون شتاينبك: اللؤلؤة، تر، إبراهيم الجهماني، حوران، سوريا، ط،1،1999.

8-د.ب غالغر: أدب أمريكا اللاتينية الحديث، تر محمد جعفر داود، العراق، بغداد، ط2، 1986.

9-روبير اسكاريبت: سوسيولوجيا الأدب، تر، أمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر، بيروت، ط3، 1999.

10-روبرت سبلر: الأدب الأمريكي (1910-1960)، تر، محمود محمود، مكتبة النهضة المصرية، مؤسسة هنداوي، د، ط، د، ت.

11-روجن آلان: الرواية العربية، تر، حصة ابراهيم منيف، المجلس الأعلى للثقافة، د، ط، 1997.

12-روجي جارودي: واقعية بلا ضفاف (بيكاسو، سان جان بيرس، كافكا)، تر، حليم طوسون، مؤسسة هنداوي، د، ط، 2007.

13-رولان بارت وآخرون: الأدب والواقع، تر، عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2،2003.

14-ديفيد ديفنتيش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر، محمد توفيق، دار صادر، بيروت، د، ط، 1968.

15-سيرغي بيتروف: الواقعية النقدية في الأدب، تر، شوكت يوسف، منشورات الهيئة السورية للكتاب، دمشق، د، ط، 2012.

16-سيدني فنكلشتاين، الواقعية في الفن، تر، عبد المنعم مجاهد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، د، ط، 1981.

17-غاستون باشلار: جماليات المكان، تر، غالبا هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، لبنان، د، ط، 2000.

18-فنسنت -ب-لبتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانيات، تر، محمد يحي المكتب الأعلى للثقافة، د، ط، د، ت.

19-فيليب فان تيغيم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر، فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983.

20-فلاديمير أكيموف: مائة عام من الأدب الروسي، تر، أنور ابراهيم علي غالب أحمد، مؤسسة هنداوي للنشر، د، ط، 1995.

21-مارك سولينم: مجمل تاريخ الأدب الروسي، تر، صفوت عزيز جرجس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د، ط، د، ت.

22-ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر، محمد برادة، دار الأمانة، الرباط، ط1، 1987.

23-ي.غروموف: الواقعية الاشتراكية (المنهج والأسلوب)، تر، عدنان مدانات، دا ابن خلدون، بيروت، لبنان، ط1، 1975.

ثالثا: المعاجم والقواميس

3-1-المعاجم

1-ابن فارس: مقاييس اللغة، دار الفكر للطباعة، القاهرة، ج6، ط1، 1998.

2-ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج8، ط4، 2005.

3-جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب، تونس، د، ط، د ت.

4-مجمع اللغة العربية: معجم مصطلحات الأدبّ، القاهرة، ج1، 2007.

5-مصطفى ابراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الاسلامية للطباعة، تركيا، ج1، د، ط، د، ت.

7-مراد وهبة: المعجم الفسلفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2007.

3-2-القواميس

1-الفيروز أبادي: القاموس المحيطّ، دار الكتب العلمية، بيروت، ج3، ط1، 1999.

2-سمير سعيد حجازي، من قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية، ط1، 2001

رابعا: المجلات

4-1-المجلات الأجنبية

1-أغناطيوس غوتيريت دي ثيران: أدب السجون وتداعيات الثورة السورية، جامعة أوتونوما، مدريد.

2-إيجلتون تيري: الماركسية والنقد الأدبي، تر، جابر عصفور، مجلة فصول، مج5، ع3، أفريل 1985.

3-سيزار فرناندث مورينو: أدب أمريكا اللاتينية (قضايا ومشكلات)، تر، أحمد حسان عبد الواحد، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب والمعرفة، الكويت، (ج1) آب/1987، ع 166.

4-سيراز فرناندث مورينو: أدب أمريكا اللاتينية (قضايا ومشكلات)، تر، أحمد حسان عبد الواحد، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ج2، جانفي 1978، ع 122.

5-رينيه ويلك: مفاهيم نقدية (مجلة عالم المعرفة)، تر: جابر عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير، العدد110، 1978.

4-2 المجلات العربية

1-حلاق بركات وائل: الواقعية الاشتراكية (المغامرة والصدى) مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، مج30، العدد 429، 2000.

2-حنا مينا: السيرورة والحقيقة، مجلة مواقف، لبنان، ع 69، 1962.

3-سيد أحمد عبد الرحمان محمد، اتجاهات البينة الحداثية السرد في الرواية العربية (الواقعية السحرية نموذجا)، مجلة الذاكرة مح 09، ع2، جوان 2011، جامعة الجوف الإسكندرية.

4-شاكر مصطفى: الأدب في البرازيل، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب والكويت، جانفي 1978-ع 101.

5-عبد الكريم جندي، مفهوم الواقع في العلوم الإنسانية، مجلة دراسات فكرية، نماء للبحوث، والدراسات، القاهرة، لبنان، ط1، 2021.

6-عواطف آدم رزق الله سعد: مدارس الأدب في العصر الحديث دراسة تأصيلية، المجلة العلمية، كلية اللغة، أسيوط، ج1، العدد 37 ،2018.

7-محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، مجلة عالم المعرفة، تر، أنور ابراهيم علي غالب أحمد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مؤسسة هنداوي، العدد 143، جوان، تشرين الثاني،1989.

8-مكارم الغمري: الرواية الروسية في ق19، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والمعرفة والآداب، الكويت 1981، العدد 40، أفريل 1981.

خامسا: المقالات

1-أحلام بن الشيخ: الواقعية وصناعة رواية المهمشين في المنظور الاجتماعي والنقدي، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع14، جوان2018،

2-أحلام الواج، بلقاسم زوقار: العجائب في رواية يوتوبيا لأحمد خالد توفيق، مجلة الخطاب والتواصل، مجلد2، العدد 8، نوفمبر، 2021.

3-ألفت عبد الحميد حسانين شافع: الواقعية الاجتماعية في المسرح الصيني الحديث (مسرحية لاوشة، المقهى نموذجا)، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية، الاسكندرية، العدد 42، ج2.

4-أمال شوقي، محمد يحي: ملامح الواقعية السخرية (رواية ليس آلان، لهالة البدري)، مجلة كلية التربية، جامعة عين شمس، ج3، العدد 27.

5-إيمان إمام عبد العظيم حسانين: الالتزام في نقد الواقعية، مجلة هومس، 27، مجلد8، العدد 1، يناير، 2019.

6-إيمان كرفاح، زهيرة بارش: الرواية بين واقعية التاريخ والواقعية السخرية (رواية السمار والعالم الخرب لعصام منصور نموذجا)، مجلة المدونة، مجلد9، العدد 1، ماي 2022.

7-الطيب بودربالة، السعيد جاب الله، الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الانسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ع7، 2005.

8-برهان أبو عسلي: سبل التغيير في رواية الأم لمكسيم غوركي وقصة أغاتة شقايقرت الأنار يغرس، مجلة الآداب والعلوم الانسانية، دمشق، مجلد37، العدد1، 2021.

9-حبيبي خديجة، اشكالية المنهج السوسيونصي نقدي (بين بيير زيما وكلود دوشي قراءة تحليلية نقدية في المنهج والمفاهيم والآليات)، مجلة المعيار، مجلد12، العدد 2، ديسمبر 2021، تيسمسيلت، الجزائر.

10-حواء عبد اللطيف، فيصل حصيد، الواقعية السخرية في الرواية الاسلامية المعاصرة (رواية تسعة عشر لأيمن الكتوم نموذجا)، مجلة إشكالات، مجلد، 10، العدد 4، 2021، جامعة تامنغست، الجزائر.

11-حورية بن عتو: خصوصية الخطاب الروائي الواقعي في رواية محمد مفلاح (تيمة الثورة في رواية زمن العشق الأخطار)، مجلة جسور المعرفة، الشلف، الجزائر، مجلد5، العدد 1، مارس، 2019.في

12-خيرة مسلم: البعد الاجتماعي في المنجزات الابداعية لدى حنا مينا، مجلة آفاق الفكرية، المجلد 10، العدد 1، ماي، 2022.

13-داود نجاتي: آليات السرد ودورها في تشكيل بنية النص السحري (مقاربة أسلوبية لرواية حارث المياه لهدى بركات)، مجلة الخطاب، مجلد 13، العدد 2، جامعة أصفهان، إيران.

14-دين لخضر: تمثلات الواقعية في الرواية الجزائرية الحديثة (نماذج مختارة)، مجلة دراسات وأبحاث، مجلد16، العدد 3، 15 ماي، 2024.

15-رضا ناظيمان: أدب الريف في رواية (الأرض وكليد رلدونت أبادي) إضاءات نقدية، السنة الخامسة، العدد 19، أيلول، 2015.

16-رائد سهيل حلاق: مقولات المدرسة الواقعية في الأدب، (دراسة في النشأة والتوجيه الجمالي)، مجلة الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، مجلد5، العدد 12، سبتمبر، 2018.

17-سامي أحمد إبراهيم أبو العزم: الواقعية النقدية في التصوير المعاصر (كمدخل لإثراء التعبير في التصوير، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، مصر.

18-سهام بوبي: مريم فلاق عريوات، عوامل نجاح الرواية اللاتينو أمريكية، مجلة المفكر، مجلد7، العدد 1، جوان 2023.

19-سيد أحمد عبد الرحمان محمد، اتجاهات البنية الحدثية للسرد في الرواية العربية (الواقعية السحرية نموذجا) مجلة الذاكرة، مج9، ع2، جوان 2021، جامعة الجوف، السعودية.

20-صاحب جاسم البياتي، وائل نجم عيد، الواقعية في رسومات فناني كردستان، العراق، مجلة الأكاديمي العراق، العدد 102، 2021.

21–عبد المجيد الأندرابي، حنا مينا والرواية الواقعية في سوريا، مجلة أقلام الهند، نيو دلهي، السنة 09، العدد 02، أفريل 2024.

22–فاطمة الزهراء عطية، حركة الزمان والمكان في رواية 100 عام من العزلة لماركيز، مجلة الدراسات والأبحاث، مجلد 14، العدد 4، بريكة، 2022.

23–لطرشي الطيب، رؤية العالم عند حنا مينا من خلال المصابيح الزرق، مجلة دراسات وأبحاث، مج3، العدد،5،2011جامعة زيان عاشور الجلفة، الجزائر.

24–محمد هادي مرادى، محسن خوش قامت، دراسة تحليلية لرواية الثلج يأتي من النافذة لحنا مينا، مجلة إضاءات نقدية السنة 2، العدد 8، كانون الأول، 2012.

25–مختارية الزاوي بوزريبة، تجليات العجائبي واستراتيجيات ترجمته في مائة عام من العزلة لماركيز، مجلة المترجم، مجلد18، العدد 1، جوان 2018.

26–محمد غرناط، الرواية والواقع، دراسة في تحليل الأبعاد والاتجاهات، مقال من جريدة كتب ومذكرات، القدس، العدد 5183، 27 جانفي ،2006، وهران، الجزائر.

27–مسعود دالبوداك، التيارات الحديثة في الرواية السورية (1946–1967)، مجلة إلاهيات، جامعة دجلة، تركيا، 2019.

28–مريم شويشي، محمد وهاب، المنهج السوسيولوجي في الخطاب النقدي الجزائري لعبد الحميد بورايو ومحمد ستري أنموذجين، مجلة المرتقي، مجلد 04، العدد 02، 2021، جامعة استنطبولي معسكر، الجزائر.

29–مريم موسى أبادى أكبر، دراسة ملامح الواقعية في رواية صيف مع العدو لشهلا العجيلي، مجلة إضاءة نقدية، العدد 42، 2021.

30–نور الهدى حلاب، الواقعية السحرية في الرواية المغاربية المعاصرة، (رواية الفينيكس لمحمد المغبوب نموذج)، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 4، العدد 2، 2022، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر.

31-هبة ممدوح، علي ياسين، مفهوم الأرض في رواية الأراضي الدامية لأروخان كمال ورواية الأرض لعبد الرحمان الشرقاوي، مجلة كلية الآداب، جامعة سوهاج، ع57، مجلد1، أكتوبر 2020م.

32-وسن حسينة ليلو، الواقعية السحرية في رواية فرانكشتاين في بغداد ولأحمد سعداوي، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، الجامعة المستنصرية، العدد 42، شباط، 2019.

سادسا: الرسائل الجامعية

1-إحسان محمد العر، أثر المدارس الفنية الحديثة في الميدالية الأروبية المعاصرة، رسالة دكتوراه، جامعة حلوان، القاهرة، 2004.

2-إفيرس حنان، الواقعية السرحية في أمريكا اللاتينيو، مذكرة ماستر، تخصص آداب عالمية ومقارن، تيوي وزو، 2021.

3-نور الهدى محسن ناصر المعموري، تجليات الواقعية في الشعر الرومانسي (الشاعر حازم التميمي نموذجا)، رسالة ماجستير، آذار، جامعة الأديان والمذاهب،2002.

سابعا: المواقع الالكترونية:

1-مفهوم الواقع والواقعية الاجتماعية على موقع مؤرشف من الأصل،

Vocabgetty. Educ2022 جوان 31https://mawdos dos

http://www.web.page veustion google widaho educ 20 جوان .2022

2-عبد الرزاق السومري، جون شتاينبك صوت الأرض والقسوات تاريخ الإطلاع 2020 http://wt3 anfasse.org.2020

3- محمد زكريا توفيق، الالتزام الاجتماعي عناقيد الغضب، الحوار المتمدن، (محور الأدب والفن، ع 6828 على الموقع www.alhiwar.org.debat/show.art.asm.710684 تاريخ الإطلاع 11-03-2021.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
شكروتقدير	
إهداء	
مقدمة	أ- ح
الفصل الأول: إضاءات مفاهيمية	136-9
توطئة	11-10
المبحث الأول: مفهوم الو اقع والو اقعية ومرجعياتها الفلسفية والأدبية	27-12
أولا -مفهوم الو اقع	15-12
1-الدلالة اللغوية	13-12
2-الدلالة الاصطلاحية	15-13
ثانيا-مفهوم الو اقعية ومرجعياتها الفلسفية والأدبية	27-16
1-المرجعية الفلسفية	20-17
2-المرجعية الأدبية	25-20
3-المرجعية الفنية	27-25
المبحث الثاني: عوامل نشأة الو اقعية و اتجاهاتها في أوروبا وأمريكا	42-27
1 ا-لبيئة التاريخية	31-29
2-البيئة الثقافية	36-31
3-الفنية والأدبية	42-36
المبحث الثالث: الاتجاهات الو اقعية وامتداداتها في أوروبا وأمريكا	136-43
1-الو اقعية النقدية (في فرنسا بخاصة)	55-43
2 الو اقعية الطبيعية (في فرنسا بخاصة)	78-55
3-الو اقعية الاشتراكية (في أوروبا الشرقية)	98-78
4-الو اقعية السحرية (في أمريكا اللاتينية)	115-98
5-الو اقعية الاجتماعية (في أوروبا وأمريكا)	136-115
الفصل الثاني: الو اقعية الاجتماعية بين رو اية الفلاحون لأنطون تشيخوف ورو اية الأرض لعبد الرحمان الشرقاوي	230-137
توطئة	151-138
1 – الإلتزام بالو اقع الاجتماعي والسياسي.	161-151
2-نمذجة الشخصيات.	175-161
2 – 1 – نموذج الفلاحين.	164-164

2 – 2 – نموذج رجال الاقطاع و أتباعهم .	166-164
2– 3 – نموذج الموظفين.	167-166
2 – 4 – نموذج الحرفيين.	168-167
3 – الصراع الاجتماعي والنفسي.	191-175
3 – 1 – الصراع الاجتماعي (الطبقية)	187-175
3-1-1- الصراع بين القوي والضعيف	177-176
3-1-2- الصراع بين الغني والفقير	178-177
3-1-3- الصراع بين المدينة والريف	180-178
3 – 2 – الصراع النفسي.	191-187
4 – القضايا الاجتماعية.	207-191
4– 1 – الطبقية.	194-191
4– 2 – الفقر.	197-194
4– 3 – العامل المضطهد والقمع السياسي.	200-197
4– 4 – الفساد الأخلاقي.	204-200
4-5-الهجرة	207-204
5 – و اقعية اللغة.	216-207
6 – و اقعية المكان.	226-216
الفصل الثالث: الو اقعية الاجتماعية بين رو اية عناقيد الغضب لجون شتاينبك والمصابيح الزرق لحناميا	339-227
توطئة	240-229
- الالتزام بالو اقع السياسي والاجتماعي	255-240
2 -نماذج الشخصيات	274-255
2 -1 نموذج الفلاحين.	260-256
2-2 نموذج رجال الاقطاع و أتباعهم.	262-260
2 -3 نموذج رجال الدين	263-262
2-4 نموذج العمال	272-269
3-الصراع الاجتماعي والنفسي	307-274
3- 1الصراع الاجتماعي	283-274
3-1-1الصراع الطبقي	277-274
3-1-2- الفلاح/ الأرض والحلم الاشتراكي	280-277

2-1-3 الصراع من أجل البقاء	282-280
3-1-3الصراع بين الأنا و غطرسة الآخر	283-282
2-3 الصراع النفسي	287-284
4 -القضايا الاجتماعية	332-307
1-4 الهجرة	310-307
2-4 التحقيروالكراهية	312-310
4- 3الفقروالجوع	314-312
4- 4التشرد والشتات	316-314
5-4 التسلط والاستغلال	318-316
6-4-التلاحم والتآزر	320-318
6-4 المرأة	322-320
7-4 الانتداب والحرب	324-322
5 التصوير الو اقعي	350-332
5- 1وصف المكان الو اقعي	336-332
5- 2 وصف الأشياء	339-336
5-2-1-الملابس	337-336
5-2 -2 الأثاث	338-337
5-2-3 المأكل والمشرب	339-338
خاتمة	356-351
الملاحق	369-357
قائمة المصادروالمراجع	386-370
فهرس المحتويات	390-387
الملخص	395-391

الملخص

ملخص البحث

تناول هذا البحث موضوع الواقعية الاجتماعية، بين الرواية العربية والغربية، من خلال التوقف عند بعض النماذج الرّوائية العربية والغربية، التي قاربَت التحولات الاجتماعية والسياسية وحاولت أن تقدّم رؤية الراوي، لكل ما يقع في المجتمع عبر أدوات فنّية مختلفة ومطلقات فكرية متباينة.

جاء البحث في مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، يتضمن الفصل الأول مسحًا معرفيًا حول الاتجاه الواقعي والاجتماعي في الأدب، وحول العلاقة بين الأدب والمجتمع، بهدف بلورة رؤية نقدية تعتمد على أعلام هذا الاتجاه في النقد المعاصر، وهذا وفق تصور منهجي عبّرتُ عنه في إشكالية الموضوع التي طرحْتُ فيها جملة من التساؤلات، حول العلاقة بين الرواية الواقعية الاجتماعية، وتجسيدها في الرواية الأوروبية والعربية التي تأثرت بهذا التوجه الفنّي.

في حين خُصِّص الفصل الثاني لِرَصد أهمِّ ثيمات وآليات المنهج الواقعي الاجتماعي، التي تتوفَّر عليها النماذج الرِّوائية المختارة، والمتمثلة في رواية الفلاحون لأنظون تشيخوف والأرض لعبد الرحمن الشرقاوي، ويتمُّ رَصدُ ذلك، وفق مبدأ التشابه والتقاطع وكذا الاختلاف وتَتَبُّع تطور الفكرة في المُتون المختارة، كما رَام الفصل أيضا إلى كشف أهمِّ الأبعاد الاجتماعية والفنّية التي تَضطلعُ بها تقنيات النماذج المدروسة.

تناول الفصل الثالث من البحث آليات التصوير الواقعي الاجتماعي، بين نموذجين آخرين مختلفين، فخُصِّصت الدراسة والمقارنة بين رواية عناقيد الغضب لجون شتاينْبَك والمصابيح الزّرق لحنّامينا، وقد تأسست آليات التصوير الواقعي الاجتماعي بالدرجة الأولى على الالتزام بالواقع الاجتماعي، والنّمذجة والصراع المتنوّع الذي أبان من علاقات الأفراد، وأيضا بين المكان والشخصية الروائية، والتصوير الواقعي البسيط الذي تأسَّسَ على واقعية المكان، وكذا ملامح الشخصيات بأساليبه المتنوعة، حتى يصل البحث إلى استقصاء بقية التّوليفات الواقعية الاجتماعية، في ما اخترناه من نماذج روائية، وقد كان لهذه الآليات دورُها الهام في الارتقاء بتوجُهِهم الواقعي الاجتماعي، وإثراء أبعاده الدلالية.

ضَمَّت خاتمة البحث أهَمَّ ما توصَّل إليه من نتائج، لعلّ أهَمَّهَا تأثّر الرّوائي بمجريات الواقع الاجتماعي وتحوّلاته ومُوَاكبتهم المجتمع، وتفاعُلهم مع السّياق الوطني والعالمي، عبر أداة سوسيولوجية وانشغالاتهم بأدوات فنّية لقراءة الرّاهِن، وكشف عناصره المتغيرة.

تكشف أغلب الروايات المختارة إلى توجيه كتّابها أقلامهم نحو قضايا الإنسان البسيط، والتي شكّلت بُؤرة الكتابة السّردية ومرجعية الحَكي وتَشَكُّلاته، وأثَّثَت الذاكرة الاجتماعية، وأزمنة الروايات وفضاءاتها، فصوّرت الأوضاع الاجتماعية المُزرية تصويرًا فنّيًا، ملتزمين بقضايا الأمة، مُحلّلِين مستويات العمل الأدبي بأسلوب واقعي، فَطُبِعَت أعمالُهم المدروسة الفقر والغُبن والإقصاء والتّسيُّد والظلم، مع ظهور طبقة أخرى تعمل على ترسيخ وتأكيد شرعيتها، فتظهر أحداث التّغيّر والتّمرّد على واقِعهم.

استدعى الخطاب الروائي المدروس، قضايا وانشغالات المجتمع في مختلف تحولاته، كما يستدعي المصادر التاريخية ويُحَاور المرجعيات، عندما يشكّل هُويته النّصية، ويَعُدُّ المرجع الاجتماعي والسياسي من أهَمّ التَّكوينات التي تجسِّد وتشكِّل المنظور الفكري الروائي، فاقتربت من المشاكل المجتمعية بكلِّ امتداداتِها المختلفة، وبَحَثت فنّيا حُضورِها السياسي والثقافي والاقتصادي، ضمن أفق السّرد الواقعي الاجتماعي.

الكلمات المفتاحية:

الواقع، المجتمع، الواقعية الاجتماعية، التّأثر، التّأثير، الرّؤى، الرّواية، العربية، الغربية، الانعكاس.

Search Summary:

This research dealt with the topic of social realism, between the Arab and Western narrative, by stopping at some of the Arab and Western narrative models, which brought social and political transformations closer and tried to present the narrator's vision, for everything that falls in society through different artistic tools and differing intellectual releases.

The research came in the introduction, three chapters and a finale, chapter I includes a cognitive survey on the factual and social trend in literature, On the relationship between literature and society, with the aim of developing a critical vision based on the flags of this trend in contemporary criticism, This is based on a systematic perception that I expressed in the issue of the subject in which I raised a number of questions. on the relationship between social realism and its reflection in the European and Arab narrative influenced by this artistic orientation.

Chapter II is devoted to monitoring the most important themes and mechanisms of the social realistic curriculum, on which selected narrative models are available, namely, peasants' narrative of the Chekhov and Earth eyes of Abdul Rahman Al-Sharqawi, which is monitored, according to the principle of similarity and intersection as well as social difference and traces the evolution of the idea into the selected tubes, as well.

Chapter III of the research dealt with the mechanisms of social realistic photography, between two different models, The study was devoted to comparing John Steinbeck's anger clusters with Hanamina's blue lamps. And the mechanisms of social realistic photography are based primarily on commitment to social reality, Modeling and the diverse conflict that has emerged from individuals' relationships, as well as between the place and the fiction personality, The simple factual portrayal based on the realism of the place, as well as the character's features in its various ways, Until the research investigates the rest of the social realism synthesis, in our chosen models of fiction, These

mechanisms have played an important role in enhancing their social realistic orientation and enriching its semantic dimensions.

The conclusion of the research included the most important findings, perhaps most importantly influenced by the sociological realities, transformations and coping with society, their interaction with the national and global context, through a sociological tool and their preoccupation with artistic tools to read the mortar,