# رئيف خوري رائد النقد الاجتماعي

**الدكتور: عباس محمد**[1]

الخلفية التاريخية:

لا جدال في أن فترة الأربعينيات تعد فترة التطور العاصف للأدب والنقد العربيين الحديثين، بعد مرحلة النشوء الأولى التي غطت النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والعقود الأولى من القرن العشرين، حيث اجتهد روادنا في تخليص النص الإبداعي والدرس النقدي من كثير من تجسيدات عصور الضعف الفكرية والأدبية، وجعلهما – بالتالي- في صميم الهم الثقافي والحضاري الذي أطرته إشكالات عصر النهضة العربية الحديثة.

وفي الواقع، ما كان لهذا التطور أن يتم بفعل إرادات ذاتية أو عبقريات خارقة، وإنما كان ثمرة تأثر بتطور أعم وأشمل، مس الفلسفة والفكر والعلوم عموما، بفعل الإفرازات الحاصلة في العالم – والبلاد العربية جزء منه- مع انكسار النازية وانتصار الديمقراطيات وانتشار الاشتراكية في أوربا الشرقية، وانحسار مد الاستعمار التقليدي.

ونشوب الحرب الباردة بين النظامين العالميين، وما صاحب هذه الحرب من صراع فكري وإيديولوجي، وتعمق النزعات التحررية والمطالب الاستقلالية في كل المستعمرات.

وجدير بالملاحظة، أننا لا نقوم هنا بربط عسفي للأمور، بمعنى أن هذا التأثر لم يتم بشكل آلي. فالثابت أن البلاد العربية ومفكريها كانوا جزءا من واقع وفعالية هذه الحرب، وبالتالي فهم طمحوا لأن يكونوا جزءا- أيضا – من نتائج هذه الحرب.

يقول غالي شكري[(1)] في معرض حديثه عن معطيات الحرب وإفرازاتها بالنسبة للبلاد العربية ولمفكريها: "... وبلادنا في ذلك كله ليست – متفرجة- من شرفة على سطح القمر، بل هي قد عانت ويلات التحالف مع – الحلفاء- وانتظرت كغيرها ثمرات النصر. وقد وقف المفكرون العرب في غالبيتهم العظمى ضد النازي، دون أن

---

1 كلية الآداب واللغات والفنون جامعة سعيدة -

يكونوا أدوات في أيدي المحاربين، وهم لم يقاتلوا عل جبهة الفكر – في مقابل – الفوز بالاستقلال بل دفاعا عن شرف الثقافة وشرف الإنسانية، ودفاعا عن الديمقراطية، أي في الحصيلة الختامية دفاعا عن الاستقلال الوطني لا في مقابله. "

وملاحظة ثانية، وهي أن هذا التأثر لم يحصل بشكل فجائي، مبتوت الصلة بما سبقه، فواقع الحال أن الأفكار الثورية والاشتراكية أخذت تتسرب إلى بلادنا العربية، وبالنتيجة إلى إنتاج مفكرينا، وأن الأحزاب الشيوعية العربية أخذت تأخذ مواقعها قرب الثلاثينيات – وخلافا للأحزاب والزعامات التقليدية– في قلب النضالات الجماهيرية العامة، لطرح بدائل أبلغ تعبيرا وأكثر تقدما في السياسة والاقتصاد والاجتماع والفكر الأمر الذي معه أخذت تتشكل الاتجاهات الوطنية والديمقراطية التي رفدت النشاط السياسي والفكري والأدبي بمضامن جديدة.

يشير غالي شكري إلى حقيقة هذا الجيل الذي ولد فيما بين الحربين العالميتين، و الذي أخد ينتج خلال الحرب الثانية، يقول [2]: "وبقدر ما أصبحت الاشتراكية – في القرب منها أو البعد عنها – معيارا أمينا صادقا لضمير هذا العصر، بقدر ما التهبت قلوبنا الغضة ترحيبا بهذا الأمل العظيم، وأمسى النضال من أجل الاشتراكية لكي تعم بلادنا والعالم، هو غذاؤنا اليومي، بل هو قضية حياتنا أو موتنا".

وفي الحق بات مؤكدا آنئذ، أن الديمقراطية البرجوازية (الليبرالية) كما تمثلها، وأنتج في إطارها روادنا بدءا بالطهطاوي ووصولا إلى طه حسين، فكرهم وأدبهم ونقدهم، قد سقطت عند مشارف الأربعينيات، وراحت الأجيال الجديدة تبحث عن مركب جديد يمزج الديمقراطية والعدل الاجتماعي في ديناميكية حية، الأمر الذي معه صارت تنتشر وتتعمق في ربوع البلاد الأفكار الاشتراكية، والآداب الاشتراكية والفنون الاشتراكية طيلة الأربعينيات كما لم تنتشر من قبل.[3]

وهذا لا يعني قطعا أنه على مستوى الفكر تمت القطيعة النهائية مع رصيد الرواد، وانتفت مناحي التأثر به، خاصة الجوانب العقلانية والنزعات الاجتماعية فيه.

فمما لا جدال فيه كما يقول محمد برادة[4]: "أن دعاة التجديد الأدبي الذين برزوا قبل 1919، قد استمروا في التأثير، بل وفي السيطرة على الحياة الثقافية بمصر حتى بعد سنة 1952، والشيء الغريب، إذا نظرنا في مسافة زمنية ضرورية لاستيعاب الأحداث، هو

أن الإضافة الأساسية لكاتب مثل طه حسين لا تتمثل فقط في دراسته الجريئة "في الشعر الجاهلي " المنشورة سنة 1926، بل تتمثل أيضا، إن لم يكن أكثر، في المواقف التي اتخذها وفي الكتابات الاجتماعية التي نشرها بعد 1932..."

ولعل هذا الأمر يبرز بصورة جلية، إذا نحن انتقلنا من الحديث العام عن الفكر، إلى الحديث الخاص عن النقد الأدبي، فالمعروف أن نقدنا الحديث الذي كان نتاج التقاطع بين تراثنا النقدي في ثرائه، والاتجاهات النقدية الغربية في تنوعها، كان قد خالطه قسط كبير من تأثيرات أنوار العقلانية. فمن حتمية "لابلاس" الفلكية، مرورا بعقلانية ديكارت الشكية وصولا إلى حتمية "تين" الاجتماعية، كانت مرايا طه حسين تعكس الواقع على أرضية عقلانية، جعلت من الواقعية، كما فهمها طه حسين، خاصة في كتابه ( تجديد ذكرى أبي العلاء) خطا فاصلا في وعيه للممارسة النقدية ورؤيته النظرية للأدب.

والمسألة نفسها تبدو عند جماعة الديوان، ذلك أن امتداد عقلانية الفكر الغربي في وعيها أكسبها بعدا عقلانيا، فهي في تعليلاتها النظرية ومناقشتها تقرر علاقة الأدب بالحياة، على الرغم من إعلانها الرومانسية مذهبا أدبيا.[5]

وتأسيسا عليه، يبدو لنا أن غالي شكري كان محقا عندما عد طه حسين وعباس العقاد بأنهما: "الجناحان الرئيسيان اللذان طار بهما النقد الجديد إلى آفاق أرحب وأبعد وأعمق".[6]

والطيران هنا بمفهوم التمثل والتجاوز قطعا. ذلك أننا نرى أن "الواقعية" كما فهمها ومارسها جيل طه حسين الليبرالي كانت موازيا لرؤيتهم المعرفية العقلانية، فبقيت خطا ضمن خطوط عديدة تشكلت منها تجربتهم حسب المرجع الغربي الذي استندوا إليه في صياغة وعيهم النظري. غير أن هذه الواقعية تحولت مع جيل الأربعينيات، ثم بعد ذلك مع جيل الخمسينيات - وهو جيل في غالبيته ديمقراطي ثوري وماركسي من حيث الجوهر- إلى الفلسفة الماركسية، وعيا عميقا ومحدودا على حد سواء، كمصدر رئيسي لرؤيتهم الأدبية وممارساتهم النقدية. وهكذا تمركزت أطروحاتهم حول رفض أطروحة "الفن للفن"، واستبدلت الصيغة المجردة (الأدب/ الحياة) التي كانت تتردد في كتابات جيل طه حسين، بصيغة محددة ملموسة، شكلت مدخلا لأطروحاتهم ومناقشاتهم، وهي صيغة (الأدب/الجماهير)، والتي تستمد

دلالتها المفهومية من أدبيات الفكر السياسي الماركسي في غالب الأحيان، والقومي في بعض الأحيان.
ولعل من المفيد أن نشير هنا، إلى الدور الفاعل الذي قامت به كثير من المجلات الفكرية والأدبية النقدية المرتبطة بالجماعات ذات التوجه اليساري[7]، سواء في مصر، أو في سوريا ولبنان، في إحداث هذا التحول والتجذر في منظومة الوعي وممارسات النضال التحرري والاجتماعي.
فخلال الأربعينيات ظهرت في مصر مجموعة من العناوين، التي أسهمت بهذه الدرجة أو تلك في بلورة الوعي ذي الاتجاه اليساري، من خلال نشرها وتبنيها للفكر الماركسي في شقيه النظري والتطبيقي.
يقول أحمد صادق سعد[8]: "ومع هذا كله نشط الشيوعيون المصريون في مجال نشر الفكر الماركسي، النظري والتطبيقي بصورة لم تحدث من قبل. فالعديد من مؤلفات ماركس وانجلز ولينين وستالين ترجمت إلى العربية.. . وكذلك صدرت دراسات اقتصادية وتاريخية وسياسية للأوضاع المصرية، وعن الإتحاد السوفياتي والحركة الاشتراكية العالمية الخ. وما من شك في أن هذه الأعمال ألقت بذورا لتكوين تيار فكري يساري جديد في مصر، تطور بعد ذلك بحيث أصبح الآن– يقصد الأربعينيات– حقيقة واقعية وجزءا من الحياة السياسية والاجتماعية و الفكرية والفنية في بلادنا".
ولا يختلف الأمر في سوريا ولبنان عنه في مصر. فمنذ بداية 1934 ظهرت مجلة (الدهور)، وكان يديرها المثقف والمناضل الشيوعي اللبناني سليم خياطة، وكان الشعار الذي رفعته يحمل دلالات عميقة، فهي "مجلة الثقافة العربية الديمقراطية والفكر العلمي" غير أنها لم تعمر طويلا. فخلفتها مجلة (الطليعة) منذ العام 1935 وإلى غاية انفجار الحرب العالمية الثانية. وظلت مجلة ( الطليعة) تطور خـــط (الدهور) الفكري وتعمقه وتستقطب العديد من كتاب الطليعة الأدبية والفكرية في العالم العربي إلى جانب الأسماء التقدمية التي كانت تعمل بها من أمثال الدكتور كامل عياد وسليم خياطة ورئيف خوري ونقولا شاوي وآخرين، وهي رفعت شعار:" رسالة التحرير الفكري"، ولتطبيق هذا الشعار انتهجت خطة تنويرية في نشر الفكر العلمي والتعريف بمفاهيم الماركسية والثقافة التقدمية في العالم، إلى جانب إحياء كل مجيد في أدب العرب وتاريخهم.[9]

وتبقى العلامة الفارقة والمميزة، في الصحافة الفكرية التقدمية اللبنانية، وقد لا نغالي إذا قلنا الصحافة العربية عموما، ظهور مجلة (الطريق)، والتي أريد لها – من جهة- أن تكون استمرارا لمجلتي (الدهور) و(الطليعة)، وتطويرا لخطيهما الفكري من حيث أن هيئة تحريرها تشكلت في معظمها من الأسماء التي سبق لها العمل بهاتين المجلتين :عمر فاخوري، رئيف خوري، أنطوان ثابت، كامل عياد، ويوسف يزبك، ومن حيث أن شعارها – رسالة التحرير الفكري- هو الشعار نفسه الذي رفعته (الطليعة) في فترة صدورها. كما أريد لها – من جهة ثانية- أن تكون لسان حال (عصبة مكافحة النازية والفاشية في سوريا ولبنان).

صدر أول عدد من مجلة (الطريق) يوم 20 كانون الأول 1941، وفي افتتاحيته نقرأ هذا التكثيف بقلم قدري قلعجي، والذي سيمثل منذ البدء، والى اليوم الثابت الأساسي في خط هذه المجلة الفكري: "إن هذه الرسالة (أي المجلة) ستكون لسان حال الأحرار في هذه البلاد، وصدى الحرية في العالم. لقد أنشئت لهذا الغرض وحده، وهي لا تعيش إلا به وفي الدفاع عنه."[10]

وعلى العموم فإن فترة الأربعينيات التي ظهرت فيها مجلة (الطريق)، كما يؤكد حنا عبود[11]، هي الفترة التي شرحت فيها النظرية الواقعية في إطارها الفكري والفلسفي. فقد شرحت الماديتان الديالكتيكية والتاريخية، وترجمت مقالات نقدية في الأدب التقدمي في العالم، وظهرت الدراسات الإيديولوجية التي ساعدت على تعميق النظرة الواقعية في النقد.

وفي هذا السياق سنحاول في ما يلي رصد جوانب تمثيلية من هذا النقد الذي اعتمد رؤية اجتماعية (واقعية)، وركز في تعامله مع الأدب على إبراز مناحي القيم النضالية فيه، وتحديدا ما قدمه المثال اللبناني مجسدا في ريادة رئيف خوري.

**المثال اللبناني**

في حدود علمنا كان لبنان، وسوريا بدرجة أقل، أول وأنشط المراكز التي ظهرت فيها الدراسات النقدية الواقعية الجادة، وذلك لأسباب، لعل أهمها:

وجود عصبة مكافحة النازية والفاشستية، والتي جعلت في رأس اهتمامها الدفاع المستميت عن الديمقراطية وحرية الفكر. وهي العصبة

التي نشط في إطارها خيرة الوجوه الثقافية التي مثلت في حينها الاتجاه الاجتماعي الواقعي في الأدب والنقد.
الظهور الباكر للمجلات الفكرية ذات الخط التقدمي من مثل: (الدهور، الطليعة، والطريق)، والتي أخذت على عاتقها، خاصة الطريق مهمة نشر الفكر الماركسي الآداب الاشتراكية، واستطاعت بالتالي أن تجمع في إطارها وحولها شمل الكتاب التقدميين من لبنان وسوريا وسائر البلاد العربية.
التواجد القوي للحزب الشيوعي اللبناني – السوري، خاصة بعد استعادته لعلانيته في ظروف الحرب العالمية الثانية، ونشاطه النوعي في قلب كل القوى الوطنية والديمقراطية اللبنانية والسورية الأخرى، من أجل الوصول بالمعركة ضد الاستعمار الفرنسي إلى نهايتها الحقيقية غير منقوصة: الاستقلال السياسي.[12]
وربما كان رئيف خوري (1913- 1967) الناقد الاجتماعي الأسبق ممارسة لهذا الاتجاه، والأعمق تمثيلية له في آن. يقول حنا عبود[13]: " يعد رئيف خوري من مؤسسي المدرسة الواقعية في الأدب والنقد ولا نعرف – حسب المصادر التي بين أيدينا – أحدا سبقه إلى ذلك. ولا يختص رئيف بميزة السبق وحدها، بل يعتبر من أغزر الواقعيين إنتاجا على الإطلاق."
ونحن إذا كنا نوافق على عموم ما ذهب إليه حنا عبود، فإننا مع ذلك نود تدقيق المسألة أكثر. فريادة رئيف خوري لا يمكن استنتاجها بالاستناد إلى مسألة التأسيس وحدها أو السبق الزمني في الحديث عن الواقعية، ولا حتى بغزارة الإنتاج في هذا الميدان، وإنما ريادته الحقيقية في تقديرنا تكمن في تعامله مع " الواقعية" كمنظومة منهجية متكاملة في المعرفة والفكر والفن والنقد، ترتهن ممارستها بشرطها الاجتماعي الملموس، أي أن الريادة هنا، مثلت في الأساس هذا المنظور الجمالي الذي حقق به رئيف خوري في إطار الممارسة النقدية، ما كانت تحققه الماركسية في مجال الممارسة الفكرية والاجتماعية.
وغني عن التنويه أن هذا المنظور الواقعي، المستند إلى الماركسية، لم يتشكل عند رئيف خوري دفعة واحدة، وإنما كان ثمرة صيرورة تطور خصب في نضاله السياسي، وفكره النظري.
رئيف خوري، وهو خريج الجامعة الأمريكية سعى غداة هذا التخرج إلى وضع عدد من المؤلفات النقدية عن امرئ القيس[14]، وعمر ابن

أبي ربيعة[15]، وهي المؤلفات التي لم تخرج عن إطار البحوث الأكاديمية[16] على الرغم من أنها أشارت في هذا الزمن الباكر، إلى أن الرجل متمكن من أدواته النقدية. ثم جاءت مرحلة "الديمقراطي الثوري" التي كان ثمرتها كتابه: جهاد فلسطين.[17] عن الإضراب الشعبي الفلسطيني سنة 1936، والذي عبر من خلاله عن ارتباطه بنضالات القوى الشعبية الفلسطينية والعربية وكفاحها لمخططات الصهيونية العالمية وأطماعها الاستعمارية في أرض فلسطين. فمرحلة الارتباط العضوي بالقوى الاجتماعية والسياسية الطليعية التي توجت مسيرته الفكرية بتبنيه الماركسية موقفا ورؤية، وهو التبني الذي كرسه على مستوى الأدب والنقد رائدا للواقعية، بداية من الدراسات التي شرع بنشرها خلال العام 1936 في مجلة الطليعة، ثم في كتابه النقدي :" النقد والدراسة الأدبية (1939) وفي كتابيه الفكريين:" معالم الوعي القومي[18]، و"الفكر العربي وأثر الثورة الفرنسية في توجيهه السياسي والاجتماعي"[19]، وصولا إلى مجموعة البحوث والدراسات التي نشرتها له (الطريق)، و(الآداب) البيروتية، والتي جمع أهمها بعد ذلك في كتاب:"الأدب المسؤول"[20].

ويلاحظ حنا عبود أن استيعاب رئيف خوري للواقعية الاشتراكية ظهر واضحا في مقال له كتبه في مجلة الطليعة في العام 1936 عن أدب مكسيم غوركي، وفيه يعد غوركي مثال الكاتب الثوري الحق، الذي تميز أدبه بالعناصر الأربعة التي يجب أن يتميز بها أدب كل كاتب ثوري حقا:[21]

الجرأة على مجابهة الواقع. والمقصود بذلك عدم غض الطرف عما يجري، فلا يجوز أن نغني بينما روما تحترق.

فهم العوامل التي سببت هذا الواقع، إن عدم فهم هذه العوامل لا يتيح للفنان أن يرسم صورة صادقة عن الواقع، وهذا قد يجعل الأثر الفني رمية تخطئ الأثر.

تخطيط الطريق لإزالة هذا الواقع وتبديله بواقع أحسن منه. وهذه رسالة الأدب التي تبعده عن التسلية. وتجعله هدفا إلى تحسين حياة البشرية، فتنقله من الانفعال السلبي إلا الانفعال الإيجابي.

المضي قدما في هذا الطريق بغير هوادة أو تردد حتى يتحقق القصد. وهذا العنصر الرابع يوجب على الأديب الواقعي قرن الأدب بالعمل. فالأدب بهذا يغدو نضالا من جملة النضالات العملية الأخرى، لان الأدب كفاح.

ثم يعلق حنا عبود على هذه العناصر بقوله[22]:" ومنذ ذلك الحين تغيرت نظرة رئيف. بحيث غدت العناصر الأربعة السابقة المقياس النقدي الذي يقاس به شعر الشاعر أو نثر الأديب."
ونحن نرى أن هذا التلخيص، على الرغم من اقترانه ببعض التخريجات التخطيطية التي ربما ما قصدها رئيف خوري، أفادنا في التعرف على العناصر التي احتكم إليها رئيف في رؤيته النقدية، منذ صار يصدر عن منهج الواقعية.
فخلافا للنظرات التي كانت سائدة في الدرس النقدي العربي، والتي كانت ترى للفن عموما، وللأدب خصوصا، وظيفة تحقيق المتعة الجمالية الخالصة، أو تحقيق الغاية الفنية الصرف، فإن العناصر التي حددها رئيف أعلاه، تقطع مع هذا الفهم لتشير إلى مسألة مهمة، وتلك هي إضفاء الصبغة الاجتماعية على المؤلفات الأدبية، صدورا عن الواقع ومجابهة له، وفهما لمجمل العوامل المعقدة والمتداخلة التي تكتنفه وتوخيا للوظيفة المناطة به. ذلك ان هذه العناصر في عمقها ترى أن الأدب لا يحقق وظيفته إلا إذا عكس الحياة الاجتماعية وصيرورتها العميقة، رصدا وفهما وتغييرا.
ولعل هذا ما قصده ميشال عاصي عندما قال[23]: "لقد رفض رئيف بشدة وعنف نظرية الفن للفن، تلك التي ترى إلى الصنيع الفني مجرد صياغة تعبيرية لا يتعدى تأثيرها حدود الإحساس الجمالي بالشكل دونما التفات إلى جوهره الإنساني. وكان من حيث رحابة التجربة والعمق في طليعة من آمنوا بانضوائية الفن، ودعوا إلى انفتاحه على الحياة والتزام القضايا المصيرية الكبرى على اختلافها في كل عصر".
وهذا الرفض لنظرية الفن للفن، والإيمان بانطوائيته – يضيف ميشال عاصي- كانا يصبان في صيغة (الأدب/ الجماهير)، التي أخذت تجد مكانها المتميز في نقد تلك الفترة، وفي نقد رئيف خوري تحديدا :"فانطلاقا من هذا المفهوم العام تبرز في التفكير الأدبي عند رئيف أهمية ارتباط الأدب بالجماهير الشعبية، من حيث أن الأدب يستقي من حياتها ويختار مواضيع عمله وعناصره، ومن حيث أن الجماهير هي التي تتجسد فيها الأفكار والصور والموحيات، فتتحول هذه بفضل تجسدها في الجماهير من طاقات فنية جمالية.. . إلى طاقات فعلية، بها تتحرك الحياة عندئذ ويتطور التاريخ."[24]

إن رئيف خوري أدرك منذ البداية، أن الأديب المناط به مثل هذه المهمات – إذا استقام التعبير- ومنها مهمة بلورة وعي الجماهير في

الاتجاه الذي يخدم قضاياها التاريخية، ليس هو ذلك الأديب الذي يسطر قلمه احتجاجات انفعالية وعاطفية على الرذائل الاجتماعية، دونما فهم عميق لمنشأ هذه الرذائل الاجتماعي. لان الاحتجاج قد يكون بفعل" الأنفة الطبيعية" الرافضة لكل رذيلة اجتماعية تمس بقيمة الحياة وكرامة الإنسان، وتلك لا تكفي، لأنها لا تشكل في الأساس ثورة متسلحة بالفهم الصحيح الذي من شأنه إزالة مثل هذه الرذائل، وهذا عين ما رآه في أدب جبران خليل جبران: "فثار جبران على جميع ذلك ثورة قوية بدافع أنفة طبيعية من الظلم قائمة في ضمير كل إنسان.. والذين قرأوا أو يقرأون كتب جبران:(الأرواح المتمردة) و(قصة خليل الكافر) على الأخص، و(عرائس المروج ) و(الأجنحة المتكسرة) يلمسون صحة ما نقول لمس اليد. غير أن جبران برغم طموحه إلى المثل الأعلى الاجتماعي وحبه للفضيلة الإنسانية حبا لم تنطفئ شعلته طوال عمره القصير، وبرغم انقياد بدائع التعبير له، كان لا يزال يعوزه سلاح ضروري للثائر الذي بوده أن يحتفظ بإيمانه وفعاليته الثورية، ذلك هو سلاح الفهم؟ الفهم الصحيح لمنشأ هذه الرذائل الاجتماعية التي يحاربها ويطمع في إزالتها... إن الثائر الذي يحتدم صدره بعاطفة الثورة، وهو لا يفهم منشأ الرذائل التي يثور عليها ولا طرق إزالتها جدير أن يفني نفسه في صراخ الاحتجاج والرذائل باقية مكانها..."[25].

ورئيف خوري في هذا التحليل لأدب جبران، بل ولكل أدب تصدى له لا يشترط فقط أن يتضمن الأدب قضايا اجتماعية حتى نعده اجتماعيا، ل من الضروري أن يقترن ذلك برؤية واعية بأصل المشكل وزاوية التعبير عنه أيضا. وهو في ذلك كان منسجما مع الفكر الذي كان يصدر عنه. فعنده أن جماع النظريات والمواقف التي يعتمدها الناس، ومن بينهم أصحاب الرأي والفكر وحملة الأقلام تمليها عليهم غالبا مصالحهم ووقائع حياتهم وأوضاعهم المادية والطبقية، التي هم مرتبطون بها، وملزمون بالتعبير عنها. وذلك ما لم يكن متوافرا في شخصية جبران الإنسان والأديب الأمر الذي معه" أخذ ينفث السلوى والعزاء من الشوق للطبقة المتوسطة الأمريكية. كل كتبه في مرحلته الأخيرة، مرحلة الاستسلام إنما هي سلوى وعزاء. "النبي"، "يسوع بن الإنسان"، "رمل وزبد"، جميعها تنسلك في سلك أدب السلوى والعزاء"[26]. فكان والحال هذه أن "انتهى الأمر بجبران إلى الاستسلام لأن ثورته كانت طفرة الأنفة الطبيعية وحسب."[27]

وغني عن البيان أن هذه النتائج تجد تسويغها في الدعائم التي بنى عليها رئيف خوري نقده، وأهمها إثنان بحسب حسين مروة: **أولها** حب الحياة واحترامها. و**ثانيها** المعرفة :"أما الأول، فهو متصل أوثق اتصال بموقفه من الجانب الأخلاقي للأدب والفن. إنه يرى أن الشعر والأدب إطلاقا، لابد أن يفعل فعله في مفاهيم قرائه وأخلاقهم، وفي رأس هذه المفاهيم والأخلاق: الموقف تلقاء الحياة... وأما العنصر الثاني، وهو المعرفة في مقومات الفكرة بالأدب، فقد حرص رئيف الخوري حرصا واضحا علي توكيد الاهتمام به في كثير من النصوص النقدية ".[28]

**كتاب: "النقد والدراسة الأدبية" (1939)- انموذجا -:**

وإلى هنا نرى من المفيد حتى نتبين كل هذه الجوانب، النظر في مؤلفه المهم [النقد والدراسة الأدبية ] الذي ألفه سنة 1939، ففيه – في تقديرنا - تبرز الجوانب الأساسية بشكل واضح ومتكامل في نشاطه النقدي الاجتماعي في هذه المرحلة الباكرة.

الكتاب في الأصل أراده رئيف خوري، كما يصرح هو نفسه بذلك في المقدمة مرشدا ودليلا لطلاب الباكالوريا، الذين كان يحتك بهم أستاذا لمادة الأدب العربي، يقول: "سبع سنوات سلختها في تعليم الأدب العربي قد أقنعتني بضرورة سفر في النقد والدراسة الأدبية، يكون بمثابة مرشد ودليل للطلاب في مسالك مشتبكة غامضة طالما حاروا فيها أعظم الحيرة، كيف ننقد ؟كيف ندرس الأدب؟ سؤالان يلحان أبدا على طلاب الباكالوريا، ويلح بهما طلاب الباكالوريا على أستاذتهم"[29].

ونحن لا نريد أن ننساق وراء تواضع رئيف خوري اللبق، ذلك أننا نحسبه قصد المزاح عندما أراد أن يحملنا على الاقتناع أنه إنما وضع كتابه ليكون فقط "مرشدا ودليلا للطلاب". فالقضية –في تقديرنا– تتعدى هذا الهدف المحدد والمباشر، لتعانق "هم" حقيقة النقد في إطلاقه، والنقد العربي في خصوصيته.

ومصداقية تخريجنا هذا، تتقاطع مع رأي رئيف الخورى نفسه، عندما نجده يضيف في المقدمة نفسها موضحا ومعللا :"إذن فهذا السفر يرمي إلى تخطيط طريقة للطلاب في النقد والدراسة الأدبية، طريقة غير ما ألفوها من حشد الكلمات التي تطلق إطلاقا لدى كل فرصة سانحة،

وهي لا تعني شيئا أكيدا –في أذانهم على الأقل – ولا تمكنهم من تمييز شاعر وكاتب من شاعر وكاتب".[30]
الغرض- إذن- كما يشير مضمون النص" تخطيط طريقة" وإلى هذا، " طريقة غير مألوفة "أيضا. أما أن تكون هذه لتنوير الطلاب، فتلك مسألة عرضية كما أشرنا أعلاه، أما الجوهري – قطعا- فهو تنوير النقد العربي ذاته، من خلال تأسيس "طريقة" واضحة المعالم، تقطع مع الإنشاء الذي "لا يعني شيئا أكيدا".

ومن المؤكد أن رئيف خوري وهو يضع كتابه، ما كان همه أن يسأل مثل هذه الأسئلة الأبدية التي واجه النقد بها نفسه: أهو عمل وصفي على العمل الإنشائي(النص)؟ أم حكم بالجودة والرداءة، وبالجمال والقبح؟ أم هو تحليل وتفسير... الخ[31] فذلك كله تحصيل حاصل، ولكن همه الأكبر كان: كيف ننقد؟
وكيف ننقد هذه، جعلت رئيف خوري يفترض أن لدينا قطعة أدبية شعرا أو نثرا نريد أن ننقدها أو ندرسها دراسة أدبية، فبماذا نبدأ؟
وللإجابة على هذا السؤال المحوري يخصص رئيف خوري الفصل الأول من كتابه للبحث في "ممهدات النقد والدراسة الأدبية"، فيرى أن هذه الممهدات التي تصلح مداخل للتصدي لأي قطعة أدبية، لا تعدو الخروج على ست:[32]

**فهم ألفاظ القطعة وتركيبها**: وهنا لابد من ضرورة قراءة القطعة قراءة متأنية بقصد "الفهم الصحيح" فعدم فهم بعض التعابير والألفاظ يقف حائلا دون "إيجاد النقد والدراسة الأدبية".
**إدراك غرضها الرئيس**: وإدراك غرض الشاعر في القصيدة الشعرية أو الناثر في القطعة النثرية" لا مندوحة لنا عنه البتة".
**تحليلها إلى عناصرها**: فلكل قطعة أدبية غرض لكن هذا الغرض لابد "أن يسلك إليه الشاعر أو الكاتب درجات، إذ يستحيل عليه أن يظفر إليه طفرة واحدة". ولذا وجب علينا أن نقسم القطعة غلى أقسام أو فقرات حتى يسهل علينا الإلمام بها.
**مناسبتها**: وهذا أمر لا يجب إغفاله البتة. فلكل عمل أدبي مناسبته التي قيل فيها "إذ أن معرفة المناسبة جد ضرورية لأننا نستطيع بواسطتها في الغالب، أن نعرف أو نقدر حالة الكاتب أو الشاعر العقلية والعاطفية حين كتب أو نظم، فنستطيع بالتالي أن نعرف أو نقدر ماذا ننتظر منه... هل كتب الكاتب مثلا وهو مريض أو هو متعاف؟ وهل هو في

بحبوحة أو هو مضغوط بالعوز المادي؟ وهل نظم الشاعر مثلا تكسبا أم رهبة أم حبا وهلم جرا".

**الربط بينهما وبين شخصية الكاتب أو الشاعر**: فبعد تحديد المناسبة لابد من الاطلاع على مسالة أخرى غير مناسبة القطعة الخاصة، ألا وهى "معرفة الشاعر أو الكاتب من حيث الصفات التي أخذت مستقرها في نفسه والعوامل التي فعلت فعلها الباقي فيه ".

**الربط بينهما وبين عصرها**: ويقصد بهذا العنصر، انه بعد إحصاء العوامل التي أخذت مستقرها في نفسية الكاتب أو الشاعر ومزاجه، لابد من ملاحظة عوامل أخرى أعم وأشمل لعل الأساسي منها، العوامل السياسية والاجتماعية والأدبية والدينية وما شاكلها " فالعصر مؤثر في الأدب أيما تأثير".

هذه هي – إذن –العناصر التي يراها ريف خوري ضرورية، الضرورة كلها، في التعامل مع النص وإذا نحن أمعنا النظر فيها، لاحظنا أنها تفصح عن منهج من شقين متكاملين ومندمجين، مهما بدا عليها، نعني العناصر السالفة، من مسحة تعليمية ومن روح التخطيط.

**فأولا**، هناك فهم ألفاظ النص وتراكيبه، ووجوب تحليله إلى عناصر، وهذا يشكل في الجوهر قراءة للنص من داخله قصد تملكه، باعتبار أن هذه العملية، أولية أساسية في كل نقد.

**وثانيا**، هناك هذه النظرة للنص باعتبار مناسبته، وما تشير علينا به من عوامل نفسية ومزاجية ومادية للكاتب، وربط ذلك بشخصية الكاتب بوصفه منتجا للنص، وربطهما كليهما (المناسبة والنص) بالعصر وما يؤثر به على الكاتب من حيث الدوافع السياسية و الاجتماعية والأدبية والدينية، وهذه قراءة للنص من خارجه، وهي قراءة تسعف الناقد في إعادة صياغة النص من حيث هو منتوج مشروط، ومن حيث هو – أيضا -إشارة على دلالة.

وتأسيسا على هذا التأويل لمجموع العناصر التي يراها رئيف خوري ممهدات أساسية لكل نشاط نقدي، يمكننا أن نميز ثلاث قضايا نقدية ينبني عليها هذا الكتاب :"النقد و الدراسة الأدبية".

**أولى القضايا:** درس حياة الكاتب وربطها بعصرها: يرى رئيف خوري أن " خلاصة ما ينبغي أن نلمسه في درس حياة الأديب، تلك العوامل التي كان لها أثرها الدائم في شخصيته، وبالتالي في أدبه. وقد تكون هذه العوامل مما له ارتباط ببيئته العامة(عصره)، أو ببيئته

الخاصة (العائلة أو القرية أو المدينة)، وقد تكون جرت له واقعة أو وقائع في حياته فعلت فيه فعلها القوي فلابد لنا من بعثها. "[33]

ومن الواضح أن رئيف خوري، عندما يؤكد على ضرورة درس حياة الأديب لا يقصد حتما هذا الجانب البيوغرافي التفصيلي فيها، وإنما يقصد هذه العوامل التي تجعل الأديب، بل الإنسان عموما، محصلة علاقاته الاجتماعية والحياتية والفكرية، المتشابكة والمتفاعلة، والتي تشير بالنتيجة إلى الطابع الاجتماعي لمضمون أدبه.
"فالأديب والفنان يعيش في الواقع الخارجي، وكل ما فيه، هو من هذا الواقع."[34] وتلك أرضية فكرية كان يصدر عنها.

ولشرح هذه القضية النظرية، يجتزئ لنا رئيف خوري نموذجا تطبيقيا من كتاب "كليلة ودمنة"، مفاده أن فيلا طغى وتجبر، وكان من بين ضحاياه عش قنبرة يأوي أولادها الصغار. وإن هذه القنبرة سعت في سبيل الحيلة للإيقاع بالفيل ورد كيده إلى نحره وأنها بفعلتها تلك إنما أرادت أن تقول للفيل:" أيها الطاغي المغتر بقوته، المحتقر لأمري كيف رأيت عظم حيلتي مع صغر جثتي، عند عظم جثتك وصغر همتك؟"[35].

ويرى رئيف خوري في هذا النموذج التطبيقي صلة بين هذا المثل وشخصية ابن المقفع، يقول :"ولكن أليس لهذا المثل صلة بشخصية ابن المقفع... بلى، وإن تكن صلة خفية بعض الخفاء. فنحن نعلم أن ابن المقفع بدأ ينضج نضجه الأدبي في العصر العباسي الأول، زمن الخليفة المنصور. ونعلم أن المنصور كان حريصا على إقرار الخلافة لبني العباس، وقمع كل حركة معارضة بالأساليب الناجعة :بالسيف وبغيره. ونعلم أن ابن المقفع كان نزاعا إلى البيت العلوي ومنه أولياء نعمته، وكان لا يسيغ الأساليب التي يعتمد إليها المنصور في إقرار الخلافة لأهل بيته. "[36]

ثم بعد عقد الصلة هذه، بين المثل (النص) وشخصية الكاتب، يروح يربط ذلك بتفاعلات العصر الذي عاش فيه الكاتب ويستنتج الدلالات الاجتماعية والمواقف السياسية التي يشير إليها المثل "ومثل القنبرة والفيل خرافة رمزية لا تحمل قائلها مسؤولية، على أنها ترمز إلى غرض مستور. فالقرائن توحي أن الفيل المغتر بقوته هو المنصور نفسه، والقنبرة والطيور والضفادع هن جماعة الناس التي يرهقها

المنصور في رأى ابن المقفع وهكذا تبدو لنا صلة متينة، وإن تكن خفية، بين هذا المثل وشخصية ابن المقفع "[37].

**ثانية القضايا: استخلاص المضامين الاجتماعية للأدب**: وهذا ثابت أساسي في رؤية رئيف خوري للأدب، في كتابته النقدية. فهو في كل المواقف السياسية والاجتماعية والفكرية التي كان يصدر عنها، وفي رؤيته للأدب وممارسته للنقد أيضا، لم يعمد إلى إفراغ الإنسان من علاقاته، زمانا ومكانا، ولم يجرد الفكر في عمومه من سياقه التاريخي.

ويحسن بنا في هذا الخصوص، لفت الانتباه إلى أن هذا الثابت ظل هو هو، ينمو ويتطور ويغتني، خلال ممارسات رئيف الثرة والمتنوعة، ولم يكف عن توكيده والإلحاح على التذكير به، كلما دعت الضرورة إلى ذلك.

فمع نهاية الخمسينات، وكان رئيف قد اشرف على نهاية ما يمكن أن ندعوه بدورته النقدية[38]، بعد أن كتب في السياسة والاجتماع والفلسفة والتاريخ والنقد، نشر دراسة في مجلة الآداب البيروتية، لم يجد ما هو أروع ولا أبلغ في تعريف الأدب، من تعريف صديقه عمر فاخوري له، يقول:"و أخيرا كنت أحب أن أعرض شيئا مما علمنا عمر فاخوري في حقيقة الأدب من حيث هو أدب، لكن حسبي أن أعيد هنا تعريفه المشهور للأدب، وهو أنه ظاهرة اجتماعية أصلا، ووظيفة اجتماعية فعلا..."."[39] ومن زاوية النظرهذه، راح رئيف خوري يقرأ النماذج التطبيقية التي أخضعها للدراسة في كتابه :" النقد والدراسة الأدبية".

يعرض علينا رئيف هذه الواقعة المنسوبة إلى تراثنا الأدبي، وفحواها أن أعرابيا دخل على الخليفة يوما مادحا، فقال:

**أنت كالكلب في حفاظك للود *** وكالتيس في نطاح الخطوب**

فما كان من الخليفة إلا أن غضب، وهم بضرب رأسه، لولا أن عالما من علماء الشعر في مجلسه لفت انتباهه، أن الشاعر راع من الأعراب، فلا مندوحة له من أن يشبه الخليفة بالكلب والتيس، وهما عنده في البادية رمزان للأمانة والقوة. واستسمحه أن يخلي بينه وبين الشاعر يخرجه في الحضر، ووقتها سيسمع منه غير الذي سمع. وهذا الذي حدث بعد فترة وجيزة، حيث عاد الشاعر "الحضري" ليشنف أذن الخليفة بقصيدة لاحت عليها أثار الحضارة من ورد ورياض، لاقت صدى في نفسية الخليفة مطلعها:

**"يا من حكى وجه الرياض بخده.. ."**[40]. والحادثة كما يبدو، وعلى ما فيها من فعل الاختلاق، لا تعدم وفق رؤية رئيف للأدب دلالة تشير إليها وتدل عليها. فالتحول هنا، من قيم فنية معينة، إلى قيم فنية أخرى لم يأت اعتباطا، ولا كان بفعل إرادة فردية، وإنما كان ثمرة تفاعلات اجتماعية وحضارية فعلت فعلها في شخصية الشاعر، وبالتالي أثرت في موقفه الفني كلية.

فالشاعر في مرحلته البدوية الأولى، عندما شبه الخليفة بالكلب والتيس كان منسجما مع واقعه الاجتماعي وما يعكسه هذا الواقع من مدارك فنية في وعيه. لكن هذا المدرك الفني تغير في المرحلة الثانية الحضرية، تبعا لتغير نوعي في واقعه الاجتماعي، فلاحظناه يتقدم ببدائل فنية (التشبيه بالورد والرياض)، واضعا في اعتباره البيئة الحضارية الجديدة، ومواصفات الحياة التي تلازمها. وهكذا جاء شعره الجديد نابعا من واقعه الجديد، "ذلك أن أفكار الإنسان وآراءه ومفاهيمه، وبالاختصار وعي الإنسان يتغير مع كل تغير في ظروف وجوده المادي وفي علاقاته وحياته الاجتماعية."[41]

وإذا نحن انتقلنا مع رئيف خوري إلى نموذج تطبيقي أخر، خص به هذه المرة شعر امرئ القيس، فإننا سنجد أنفسنا معه، في السياق نفسه من الرؤية والتحليل.

ينظر رئيف خوري في قطعة من معلقة امرئ القيس، خصصها الشاعر ليوم من أيام شبابه ولهوه مع بعض العذارى في محلة يقال لها دارة جلجل، وهي الواقعة التي يعرفنا فيها إمرؤ القيس كيف أنه نحر راكبته لصويحباته، فأطعمهن ولها معهن. ويعلق عليها: "وليتأمل الطالب في تشبيه إمرئ القيس للحم ناقته بهداب الحرير المفتل. ألا يشف عن شاعر عاش عيشة ترفه، وعرف الحرير من كثب؟

وفي المقطع – يضيف رئيف- دلائل على بعض جوانب الحياة في الوسط الجاهلي الارستقراطي. فهناك هذا التنزه على ضفاف الغدران، ونحر النياق، وشي لحومها، وهناك هذه الهوادج التي تترنح على متون المطايا في جو الصحراء وهي تضم زهرات حلوة من الجنس المؤنث"[42].

وواضح من هذا التعليل أن رئيف خوري لا يقف عند القيم الفنية من حيث غرضها الفني الصرف، ولا عند البلاغة (التشابه) من حيث هي تؤدي وظيفة تجميل الكلام وتنميقه وإنما تجاوز ذلك إلى تخريج ما ترمز إليه هذه القيم في واقعها الموضوعي، فتعرفنا على ما يعادلها من

حيث هي تشير إلى حياة الترف التي كان يحياها امرؤ القيس، ومن حيث هي تكشف – أيضا – عن جوانب الحياة الارستقراطية في الوسط الجاهلي وبهذا يكون رئيف خوري قد تجاوز دراسته الأكاديمية عن امرئ القيس، التي كان همه فيها أن يرجح "بالقرائن"[43] التاريخية وجود امرئ القيس، اعتمادا على مجموعة من المرويات والمدونات، وأن يرد على شك طه حسين في كتابه :"في الشعر الجاهلي".

فالهم النقدي هنا، هو هم قراءة هذا الإنتاج الذي خلفه امرؤ القيس، واستنباط قيمه الفنية وما تشير إليه من مضامين اجتماعية طبقية، سواء وجد امرؤ القيس أم لم يوجد ذلك "أن المنهج التاريخي العلمي (الذي كان يتبناه) يقضي إذن أن ننظر إلى الشعر الجاهلي الصحيح منه والمنحول معا، كمادة تاريخية حية لها ارتباطها الواقعي الموضوعي بالواقع الاجتماعي العربي."[44]

**ثالثة القضايا: التوكيد على القيم الفنية**: ربما بدا حديثنا السابق عن توكيد رئيف خوري على ضرورة الربط بين الأديب وعصره ودعوته إلى استخلاص المضامين الاجتماعية للأدب، وكأنه يظهر الرجل من الذين يركزون على المضمون دونما احتفاء بالشكل، ولكن هذا اعتراض لا يجد ما يسوغه. فنشاط رئيف النقدي في كليته، وفي كتابه "النقد والدراسة الأدبية" في خصوصيته، يدل على خلاف ذلك تماما.

يقول حنا عبود عن حق[45]:" رئيف خوري من بين زملائه في الثلاثينيات هو أول من اهتم بالناحية الشكلية، وربطها بالمضمون ربطا وثيقا. "

فرئيف خوري، وهو المثقف المتشبع بالماركسية، والصادر عن رؤيتها للوجود و الكون ولمجمل النشاطات المادية والفكرية، كان يعي – منذ هذا الوقت الباكر – عميق الوعي، أن معاول أعداء الواقعية في الأدب والنقد، كانت تتوجه صوب تكثيف المماحكات، لتضخيم دور الناحية الشكلية، مدعية أن النقد الواقعي الاجتماعي في تركيزه على المضمون إنما أهدر في الأساس فاعلية الشكل ودوره في صياغة وبلورة الرؤى الفنية.

ولذلك رأيناه منذ البداية "قد أعار هذه المسألة جانبا كبيرا من الاهتمام، ووقف منها الموقف الحاسم، إذ شدد على "أن الأدب ليس هو شكله فقط"، كما أنه ليس مضمونه فحسب، بل شكله ومضمونه متحدين متوافقين"، ولم يكن له بد من أن يقف هذا الموقف، فهو من ناحية ابن الجدلية الماركسية، وهو من ناحية أخرى وريث الجمالية العربية

واهتمامها المأثور بالشكل."[46] وهكذا رأيناه، انطلاقا من قناعته" أن قضية العلاقة بين الشكل والمضمون هي من عقد الفن الكبرى بوجه عام، وهي لفرط تعقدها كثيرا ما تستدرج كلا من الناقد الأدبي و مبدع العمل الأدبي: إما إلى خطر الشكلية، وإما إلى خطر الواقعية المبتذلة، إن لم يكن يمتلك القدرة على ترويض هذه العقدة"[47]، راح يرفض أي نظر يرى أسبقية للشكل (المبنى) أو أسبقية للمضمون (المعنى)، أو حتى اعتبارهما مسألتين مستقلتين. يقول:"يكاد يجمع علماء النقد على التمييز بين ناحيتين في الأدب: المبنى والمعنى. ولا بأس بهذا التمييز إذا لم يتطرق الطالب إلى اعتبار المبنى شيئا مستقلا عن المعنى في الأدب تمام الاستقلال لأن المبنى والمعنى إن صح تمييز واحدهما من الآخر فلا يجوز اعتبارهما مستقلين لما بينهما من لحمة قوية."[48]

بل إن رئيف خوري يرى أنه من المستحيل أن نتصور هذه الأسبقية أو هذا الاستقلال حتى على مستوى التجريد الذهني:" والواقع أننا لا نستطيع أن نجئ بمبنى دون معنى إلا إذا كنا مجانين، ولا نستطيع أن نجئ بمعنى دون مبنى. والمعاني لا تقوم حتى في أعماق أذهاننا بغير مادتها من الألفاظ والتراكيب، ومن ظن أنه قادر أن يفكر، محض التفكير دون أن يمر على لوحة ذهنه موكب من الألفاظ والتراكيب يستدعيها تفكيره فليجرب."[49]

وهو بناء على هذا الطرح، كان يرى علاقة جدلية بين الشكل والمضمون، ذلك أنه لا يمكن أن نتصور معنى بلا مبنى، كما أنه لا يقوم مبنى بلا معنى، وكل شطط في هذا أو ذاك من شأنه أن يحول الشكل إلى شكلانية مفرغة، والمضمون إلى مهاترات وابتذال. ومدار القضية عنده أن يكون هناك تناسب:"... ومن الكتاب والشعراء من يبذل جهدا أقوى في سبيل المعنى، ومنهم من يبذل جهدا أقوى في سبيل المبنى، والنقاد ينقسمون في ذلك إلى فئتين: فئة تدعي أن المبنى إنما هو الميزة في الأدب، فيفضلون أدباء المبنى. وهذه قضية إذا تحيزنا فيها إلى فئة وقعنا في الشطط. فالمعاني في غير مبانيها الملائمة تفقد كثيرا من قيمتها. .. وكذلك المباني إذا خلت مما يناسبها من معان لم تعد أن تكون زخرفا وطلاء. "[50]

ولم يحصر رئيف خوري جهوده في الجانب النظري فقط لهذه المسألة، وإنما بسط وجهة نظره بشكل واسع فيما يراه من صفات مطلوبة للمعاني الدالة والمباني المحكمة.[51]

**على سبيل الخاتمة:**

ولعل من المفيد أن نختم هذه الورقة، بهذا النص الكثيف الدلالة على العملية النقدية كما فهمها رئيف خوري ومارسها.

يقول محمد دكروب في سياق حديثه عن رئيف خوري:[52] "وعندما كان يبحث في الأدب الحديث كان يرى إلى مدى ارتباط هذا العمل الأدبي أو ذاك بواقع الشعب من ناحية، وبعناصر النمو والتقدم في المجتمع من ناحية أخرى، ولكنه كان يردد باستمرار في كتاباته وفي مجالسه (وقد حضرت الكثير منها): لا بد للأدب أن يكون لذيذا ممتعا حتى يقبل المرء على قراءته، وحتى يستفيد، وتتفتح روحه وتنتعش بالفرح الكبيرويضيف بتأكيد مضاعف: ولكن الإمتاع الأدبي لم يعد مجرد الإمتاع اللفظي – ولعله لم يكن هكذا يوما – فالمتعة الأدبية في عصرنا صارت أيضا متعة فكرية. متعة اكتشاف الحقيقة، متعة ممارسة التغيير، ومتعة القدرة على التغيير. (قال هذا في إحدى جلساته بدار " العجم ونظر إلي بمرح: أليس هذا ما يقوله بريخت يا محمد؟ معه ألف حق. "

**هوامش وإحالات البحث**

(1) شكري، غالي: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة للطباعةوالنشر، بيروت(1981)، ط/1، ص:54.

(2) شكري، غالي: ثورة المعتزل-دراسة في أدب توفيق الحكيم- مكتبة الأنجلو مصرية(1966)، ط/1، ص:10-11.

(3) شكري، غالي: النهضة والسقوط في الفكر المصري الحديث، دار الطليعةللطباعةوالنشر، بيروت(1982)، ط/2، ص:57.

(4) برادة، محمد: محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت(1979)، ط/1. ص:67.

(5) يراجع في هذا المعنى الدراسة التي عقدها حسين مروة لعبد القادر المازني وهو أحد أقطاب مدرسة الديوان في:

- عناوين جديدة لوجوه قديمة في تراثها الأدبي والفكري، الدار العالمية للطباعة والنشرو التوزيع، بيروت (1984)، ط/1. ص:

(6) شكري، غالي: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث. ص :56.

(7) يراجع في هذا المعنى :محمد برادة :محمد مندور وتنظير النقد الأدبي. ص:92-93.

(8) سعد، أحمد صادق :صفحات من اليسار المصري في أعقاب الحرب العالمية الثانية(1945-1946)، مكتبة مدبولي. البلد(؟)، ت(؟)، ط(؟). ص:34.

(9) دكروب، محمد :عناوين ثانية لمسيرة أربعين عاما(ص:11-129)، الطريق(مجلة فكرية سياسية)، بيروت (فبراير 1982)، ع/1، ص:121.
(10) قلعجي، قدري :الافتتاحية. الطريق، مج/1، س/1نع/1.
(11) عبود، حنا :المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق (1978). ط(؟). ص:67-68.
(12) ينظر في هذا الخصوص، نقولا الشاوي: هكذا أدرنا الطريق. الطريق(مجلة فكرية وسياسية)، بيروت(فبراير 1982)، ع/1، ص: 100-109.
(13) عبود حنا: المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث. ص: 77.
(14) خوري، رئيف :امرؤ القيس نقد وتحليل. مطبعة صادر، بيروت (1943)، ط(؟).
(15) خوري، رئيف :عمر ابن أبي وبيعة-وهل يخفى القمر؟، بيروت (1939).
(16) ينظرعبود، حنا :المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث. ص:77-78.
(17) ينظر عون، ميخائيل :الرواد في الحقيقة اللبنانية. دار الباحث، دار النصر، بيروت(1984)ط/1. ص :139 -141.
(18) خوري، رئيف :معالم الوعي القومي، منشورات دار المكشوف، بيروت (1941).
(19) خوري، رئيف :الفكر العربي وأثر الثورة الفرنسية في توجيهه السياسي والاجتماعي، دار المكشوف، لبنان (1943).
(20) خوري، رئيف :الأدب المسؤول (تجميع وتقديم نبيل سليمان)، منشورات دار الآداب بيروت(1968)، ط/1.
(21) عبود، حنا:المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، ص:78-79.
(22) المرجع نفسه، ص:79.
(23) عاصي، ميشال :رئيف خوري مفكرا أدبيا (ص:8-9)، مجلة الآداب، بيروت(ديسمبر1967). مج/15، س/15، ع/12. ص:8
(24) المرجع نفسه :ص: 8.
(25) خوري، رئيف :جبران خليل جبران. الطريق (مجلة فكرية سياسية)، بيروت(تموز1944)، مج/3، ع/12، ص: 4.
(26) المرجع نفسه، ص: 5.
(27) المرجع نفسه، ص: 5.
(28) مروة، حسين: رئيف خوري ناقدا، مجلة لآداب، بيروت(ديسمبر1967)، مج/15، س/15، ع/12، ص:71.
(29) خوري رئيف :النقد والدراسة الأدبية لطلاب الباكالوريا، منشورات دار المكشوف، بيروت (1939)، ط(؟)، ص: 5.
(30) المرجع نفسه، ص :6.

(31) في هذه النقطة المتعلقة بتعريف النقد وتحديد مهامه، يراجع خاصة: - طاهر، جواد:مقدمة في النقد الأدبي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت(1979)، ط/1، ص:339-340.
(32) يراجع تلخيص هذه العناصر في :
خوري، رئيف :النقد والدراسة الأدبية.. . ، الفصل الأول، ص:7-22.
(33) المرجع نفسه، ص: 74.
(34) العالم، محمود أمين :الثقافة والثورة، دار الآداب، بيروت(1970)، ط/1، ص :38.
(35) خوري، رئيف :النقد والدراسة الأدبية.. . ، ص: 15 (36) المرجع نفسه، ص: 17.
(37) نفسه، ص: 18.
(38) مع نهاية الخمسينيات كان رئيف خوري قد أعطى كل جهده، وما عاد ينتج شيئا ذابال، اللهم إلا بعض الأحاديث أو الآراء العابرة.
(39) خوري، رئيف: الأدب المسؤول. .. ، ص: 215.
(40) خوري، رئيف :النقد والدراسة الأدبية. .. ، ص :13.
(41)فريفيل، جان :كارل ماركس-الأدب والفن في الإشتراكية(ترجمة:فؤاد أيوب) دار دمشق للطباعة والنشر ت(؟)، ط(؟). ص:121.
(42) خوري، رئيف :النقد والدراسة الأدبية. .. ، ص: 21-22.
(43) خوري، رئيف :امرؤ القيس-دراسة وتحليل خاصة الفصل الخامس، ص: 30-35.
(44) مروة، حسين: النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية، ج/1، دار الفرابي، بيروت (1981)، ط/4، ص:274.
(45) عبود، حنا :المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، ص :80.
(46) عاصي، ميشال :رئيف خوري مفكرا أدبيا، ص :8.
(47) مروة، حسين :ماذا تعني مشكلة المضمون في الأدب العربي، مجلة الآداب، بيروت(أكتوبر 1974) س/25، ع/ 10، ص: 12.
(48) خوري، رئيف :النقد والدراسة الأدبية. .. . ، ص :25.
(49) المرجع نفسه، ص: 25.
(50) نفسه، ص: 52- 53.
(51) يخصص رئيف خوري الفصل الثاني الموسوم بـــ " النقد " للدراسة التطبيقية لمسائل الشكل والمضمون من خلال النصوص.