



جورج لوكاتش

دراسات في الواقعية

ترجمة: د. نايف بلوز

0159681



Bibliotheca Alexandrina

دراسات في الواقعية

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الثالثة

١٩٨٥ م - ١٤٠٥ هـ

مكتبة **المؤسسة العامة للطلبة والنشر والتوزيع**

بيروت - الجيزة - شوارع اسفل مكة - ماله حلام

هاتف ٨٠٢٢٩٦ - ٨٠٢٤٠٧ - ٨٠٢٤٢٨

بيروت - الصيطة - ماله طاهر هاتف ٣١١٣١٠ - ٣٠١٠٣٠

ص. ب. ١١٣ / ٦٣١١ - ٢٠٦٦٥٤١ - ٢٠٦٨٠ - ٢٠٦٨٠

جورج لوكاتش

دراسات في الواقعية

ترجمة
د. نايف بلّوز

 مؤسسة الجليل للنشر والتوزيع

العنوان الاصلي للكتاب

GEORG LUKACS

Essays Ueber Realismus

Aufbau-Verlag, Berlin 1948

المثل الأعلى للإنسان المنجم في علم الجمال البرجوازي

على من يريد ان يتناول المسألة التي يدل عليها العنوان تتسألاً جدياً الا ينصرف بنعنه الى نظرية « فنانى الحياة » المحدثين وممارستهم في المرحلة الامبريالية . فالشوق الى الانسجام بين قدرات الانسان وقواه ماتلاشى على مر الأيام تلاشياً تاماً ابداً . وكلما ازدادت الحياة قبحاً وفساداً في عالم الرأسمالية المتطورة تطوراً واسعاً برّح بالافراد التعطش الى الجمال . غير ان شوق الناس في المرحلة الامبريالية الى الانسجام هو في الغالب تهرب جبان ، وفي احسن الحالات ، تهرب يتصف بالخشية من معضلات الحياة المتناقضة المحيطة بهم . انهم يشيخون بطرفهم عن الكفاحات الاجتماعية ، ويلشأون يبحثون عن الانسجام في اعماقهم الداخلية . ومثل هذا « الانسجام » ان هو الا انسجام ظاهري سطحي ، يصير الى عدم لدى اي تقاس جدي مع الواقع .

ان اولئك المفكرين النظريين والكتاب الكبار فعلاً ، الذين بشروا بالشوق الانساني الى الانسجام ، قد تثبتوا على الدوام تثبتاً واضحاً من ان انسجام الفرد يقتضي تعامله المنسجم مع العالم الخارجي وانسجامه مع المجتمع . ان

المدافعين النظريين الكبار عن الانسان المنسجم، منذ عصر النهضة ومروراً بفنكلهان حتى هيغل ، لم ينفوا عند الدهشة لكون اليونانيين قد أحالوا هذا المثل الاعلى الى واقع حقيقي ، بل ادركوا ادراكاً متزايد الوضوح ، ان اسباب التطور المتناسق ، لانسان المرحلة الكلاسيكية في البلاد اليونانية، قائمة في البنية الاجتماعية والسياسية للديمقراطيات القديمة . (اما ان العبودية كأساس لتلك الديمقراطيات قد بقيت خافية عليهم قليلاً او كثيراً فتلك مسألة أخرى) .

ولقد تحدث هيغل عن اساس هذا الانسجام في الحياة والفن اليونانيين فقال : « ان اليونانيين ، وفقاً لواقعهم المباشر ، قد عاشوا في الوسط السعيدين الحرية الذاتية الواعية لذاتها وبين الجوهر الاخلاقي » . ويقارن هيغل ، في عرض هذه الفكرة ، الديمقراطية اليونانية بالاستبداد الشرقي الذي ليس فيه للشخص اي حق وبالمجتمع الحديث الذي تم فيه تكون التقسيم الاجتماعي للعمل : « كان الفرد في الحياة الاخلاقية اليونانية مستقلاً وحرّاً في ذاته ، غير انه لم يقطع صلته بالمصالح العامة القائمة للدولة الواقعية . ان العام في الاخلاق وحرية الشخص المجردة في الداخل والخارج بقيا حسب مبدأ الحياة اليونانية في انسجام لم يعكس صفوه .. ولم تظهر استقلالية للعنصر السامي ازاء اخلاقية ذاتية مختلفة عنه . ان الاحساس الجميل ومعنى وروح هذا الانسجام الرائع قد مهرا بطابعها كل المنتجات التي وعت بها الحرية اليونانية ذاتها واحدكت ماهيتها » .

وقد كان ماركس اول من كشف عن الاسس الاقتصادية والاجتماعية لذاك الازدهار الفريد للحضارة البشرية ، ولتكمال الشخصية الانسانية لدى المواطنين الاحرار في الديمقراطيات اليونانية ، ولقد اماط اللثام ايضاً عن البنية العقلية للشوق اللاعج الى الانسجام الذي يعمل في صدر افضل ممثلي البشرية والذي لم يرق اليه ثانية ابداً . ونحن نعلم منذ ماركس لماذا لا يمكن ان تستعاد ابداً

مرحلة « الطفولة السوية » تلك للتطور الانساني. غير ان الشوق الى حيازة مثل ذاك الانسجام مجدداً قد تفتح منذ عصر النهضة تفتحاً لم يعتوره أي ضعف ، لدى افضل ممثلي التقدم . ان انبعاث الفكر القديم (فكر الاوائل) والشعر والفن القديين ، في عصر النهضة ، تفسره الكفاحات الطبقية المباشرة في ذلك الزمان . ولا شك ان القانون الروماني ، كنظومة متسقة لاقتصاد سلعي متطور نسبياً ، كان سلاحاً قوياً في كفاح البرجوازية ضد المنظومة البدائية للامتيازات الاقطاعية . ولا شك ايضاً ان دراسة الانظمة القديّة والحروب الاهلية ، منذ عصر النهضة حتى رويسير ، قد قدمت لكل الثوريين البرجوازيين والديمقراطيين اسلحة مشحونة في كفاحهم ضد الاقطاعية والملكية المطلقة . واذا كانت تلك الكفاحات جميعها مفعمة بالاوهم ، بتلك الاوهم البطولية التي تتعلق بإمكان تجديد الديمقراطية القديّة على اساس الاقتصاد الرأسمالي ، فلا مشاحة ابداً ان هذه الاوهم البطولية بالذات كانت ضرورية لطرح نفايات القرون الوسطى طرحاً ثورياً .

والى ذلك فقد اتصف لحياء التراث القديم في عصر النهضة وبعده بميل متناقض في ذاته يتخطى قليلا او كثيراً الأفق البرجوازي . لقد عمل رجال عصر النهضة العظام ، تحذوم حماسة عاصفة ومحفزهم غنى في قدراتهم العبقريّة لا مثيل له اليوم ، على تطوير جميع القوى المنتجة الاجتماعية . وقد كان هدفهم الكبير تغيير أطر القرون الوسطى المحلية والضيقة لحياتهم الاجتماعية ، وابتعاد وضع اجتماعي تنطلق فيه على نحو حر جميع قدراتهم الانسانية ، وتوفير كل امكانيات معرفية وقوى الطبيعة معرفة عميقة ، واخضاعها جندياً لغاياتهم الانسانية . وقد كان هؤلاء الرجال العظام يدركون ادراكاً جلياً على الدوام ان التطور الفعلي للقوى المنتجة يعني تطور القدرات المنتجة للانسان ذاته . وكان المثل الأعلى للانسان المنسجم في عصر النهضة يتمثل في سيطرة أناس احرار ، في مجتمع حر ، على الطبيعة . لقد تحدث انجلز عن هذا الانقلاب التقدمي للعظيم للانسانية فقال « ان اولئك الرجال الذين وضعوا

أسس السيادة الحديثة للبرجوازية كانوا يتصفون بكل ما يمكن ان يقال فيهم ، سوى كونهم ضيقى الأفق برجوازيًا . وانجاز يرى كذلك في وضوح شديد أن هذا التطور الراقى والغنى للقدات الشخصية ، حتى بالنسبة لأعلام الرجال ، ما كان ممكنًا الا في رأسمالية غير متطورة بعد : « أن أبطال ذلك الزمان ما كانوا قد أصبحوا مستعبدين لتقسيم العمل الذي نستشعر غالباً نتاجه الآيلة الى ضيق الأفق وأحادية الجانب لدى خلفهم » .

وكما تطورت اكثر القوى المنتجة للرأسمالية تعاظم الأثر الاستعبادي "تقسيم الرأسمالي للعمل . لقد جعلت فترة المشاغل (المانيا كتورة) من العامل اختصاصاً محدود الأفق ومتصلباً في مزاولة عمل واحد . وقد شرع جهاز الدولة منذ ذلك الحين يحول موظفيه الى بيروقراطيين يقترون الى الفكر والروح . وقادة الفكر في عصر التنوير العقلي ، الذين كلفوا بقايا القرون الوسطى كفاحاً أشد وأعنف بما فعله رجال عصر النهضة ، قد ادر كوا ، كمفكرين مخلصين صادقين ولا يصمتون حيال أي شيء ، وجود هذه التناقضات في تطور القوى المنتجة ، وكانوا هم انفسهم رائدين في مكافحتها . هكذا « يفضح » فرجسون (حسب كلمات ماركس) التقسيم الرأسمالي للعمل الذي يتطور امام عينه ، « ان منها كثيرة لا تتطلب في الواقع أية مقبدة فكرية وهي تقن احسن الاتقان بالكبح الكامل بلحاح العاطفة والعقل . ان الجهل هو ابو الفعالية العملية ، كما هو ابو الخرافات » ، ويضيف قائلاً بنظر متشائمة : « اذا: استمر التطور على هذا النحو « صنعنا شعباً من عبيد ولم يعد لدينا أي مواطن حر » .

ولدى فرجسون ، كما لدى كل علم من أعلام عصر التنوير ، يحاور النقد العنيف للتقسيم الرأسمالي للعمل ، مباشرة وبدون توسط ، الحث الشديد على تطور القوى المنتجة وعلى ازالة كل عقبة تنشأ اجتماعياً على طريق تقدمها المتواصل . وبهذا

يكون قد أنفض الازدواج الاسامي بالنسبة لمآلتنا ، ازدواج التفكير البرجوازي الحديث حول المجتمع ، الذي نجده في كل منذهب حديث وهام في علم الجمال ، وفي كل تفكير جدي حول الانسجام في الحياة وفي الفن . انه طريق حافل بالتناقض ، ذلك الذي سعى اليه اعلام الفكر ، في القرن الثامن عشر والتاسع عشر ، بين حدي طرفين ، كلاهما خاطيء على السواء ، وكلاهما ضروري كذلك اجتماعياً على ذات النحو .

يتمثل احد هذين الطرفين بتمجيد الاسلوب الرأسمالي لتطور القوى المنتجة — وهو مرحلة طويلة الاسلوب الوحيد الممكن لتطورها — وبشكل بهذا تقاضياً تبريرياً عن استعباد الانسان الخفيف وتزويقه ، عن قبح الحياة الفظيع الذي حمله معه تطور القوى المنتجة بصورة ضرورية ومتعاطمة .

والطرف الآخر الخاطيء يقوم على عدم رؤية الصفة التقدمية لهذا التطور ، بسبب النتائج المريعة التي نجمت عنه ، من أية وجهة نظر انسانية : فثمة تهريب من الحاضر الى الماضي ، من حاضر العمل الذي اصبح عقيماً وغدا فيه الانسان مجرد متمم للآلة ، تهرب الى القرون الوسطى ، حيث كان عمل الحرفي المتعدد الجوانب مائز الـ « يستطيع أن يرتفع الى احساس في معين وضيق » (ماركس) وحيث كان الناس مائز الون يقيمون « صلة استعبادية » (ماركس) . انه الازدواج بين الدفاع التبريري والرجعية الرومانية .

ان الأدباء وعلماء الجمال الكبار في عصر التنوير وفي النصف الأول من القرن التاسع عشر لم يقعوا فريسة هذا الاحراج الكاذب . غير انهم لم يستطيعوا حل التناقضات الموجودة في المجتمع الرأسمالي . ان عظمتهم وجسارتهم تكمنان في انهم ، ودون ان يعيروا بالأحالة التناقض التي تحتم ان يسقطوا فيها ، قد انتقدوا المجتمع البرجوازي انتقاداً لاهوادة فيه ، ولم ينقطعوا ولا لحظة مع ذلك عن تأكيد ولائهم للتقدم .

ولهذا فان الجوانب المتناقضة لدى مفكري عصر التنوير تتجاوز بدون أي توسط . وكتاب ومفكرو الكلاسيك الألماني ، الذين يرجع نشاطهم الحاسم الى مرحلة مابعد الثورة الفرنسية ، قد سعوا الى حلول طوباوية مختلفة . ولم يكن تقدم التقسيم الرأسمالي للعمل أقل حدة من نقد مفكري عصر التنوير ، بل انهم قد اكلوا بعنف متزايد على تمزق الانسان . لقد قال غوته على لسان بطله ولهم ما يستر : « ما ينبغي صنع الحديد الجديد حين تكون أعماقي الداخلية مليئة بالادران والصدأ ، وما ينفع الاعتناء بقطعة ارض حين اكون أنا مع نفسي في صراع دائم ؟ » . وكان غوته يدرك بجلاء ان هذا الكيان غير المتناسق مرتبط بوضع البرجوازية الاجتماعي ، فقد قال « قد يستطيع مواطن ما ان ينال استحقاقاً ، وبأقصى الحالات ، ان يثقف فكره ، غير ان شخصيته تنهب هداً منها فعل ... لا يجوز ان يسأل : ما انت ؟ ولما فقط : ماذا تملك ؟ وأي ادراك وأية معرفة وأية قنطرة وأية ثروة تملك ... أن عليه كي يصبح صالحاً للاستعمال ان يدرب قنطرة واحدة فقط ويشترط الا يكون ، بل لا يجوز ان يكون ، في جوهره انسجام ، لأنه ينبغي عليه كيا يصبح مفيداً على نحو ما ، أن يحمل كل شيء آخر » .

ان الادباء والمفكرين الكبار في المرحلة الكلاسيكية في ألمانيا قد بحثوا ، اذ ذاك ، في الفن ، عن انسجام الانسان وما يلائمه من جمال . ولان نشاطهم قد جرى بعد الثورة الفرنسية ، فقد كانوا عاوين من اوهام عصر التنوير البطولية . لكنهم لم يتقاعسوا عن الكفاح في سبيل الانسان المنسجم والتعبير الفني عنه . وقد اكتب نشاطهم الجمالي عبر ذلك أهمية بارزة ، غالباً ما كانت متصفة بمثالية مضخمة . فلم يروا في الانسجام الفني مجرد انعكاس وتعبير عن الانسان المنسجم ، بل الوسيلة الرئيسية لتجاوز تمزق الانسان وتشوّهه ، عن طريق التقسيم الرأسمالي للعمل ، تتجاوزاً داخلياً . وينجم بالضرورة عن هذا الطرح للسألة التخلي عن القيام باجراء تتجاوز

للصفة غير المنسجمة للحياة الرأسمالية ، كما هي في هذه الحياة نفسها . فانسجام
الانسان يكتب ملامح بعيدة عن الحياة وتنتصب غريبة ازامها . لنرى كيف
أنشد شلر الجمال :

توغلوا سعداً في فلك الجمال

اما في التراب فتعكث الثقالة مع المادة

التي تخضع لها .

وامام النظرة المفتولة تنتصب اللوحة ،

لا كما يعاني عذاب التحرر من الكتلة ،

بل دشبكة هيئة كأنها منبثقة من العدم .

كل الشكوك والكفاحات تصبّت امام اليقين الاعلى بالنصر .

ولقد طردت اللوحة من ذاتها كل شاهد على الاحتياج للبشري .

هنا يتجلى بوضوح التعبير عن الجانب المثالي للفلسفة والأدب الكلاسيكيين .
وهذه المثالية تبرز أيضاً في أن شلر قد عارض النشاط الجمالي بالعمل الانساني
معارضة حادة جداً . فشلر يشق ، على اساس نظرات واقعية تاريخية هامة ، جهد
الانسان الجمالي من فيض قوى كل كائن حي . ان نظرية « اللعب » الصادرة عن
هذا ، تطمح الى حذف انقسام الانسان الناجم عن التقسيم الرأسمالي للعمل ، فهي
ترفع راية الكفاح في سبيل الشخصية الانسانية الكلية الحسبة والكاملة التطور ،
لكنها ترى امكانية هذا التطور خارج العمل الواقعي لعصرها . ذلك ان الانسان
يلعب فقط حين يكون انساناً بالمعنى الكامل للكلمة ، ولا يكون الانسان انساناً
تماماً الا حيث يلعب » . ان الصفة المثالية لمثل هذه النظريات بادية للعيان ، غير
ان من الضروري بذات الوقت ان نرى كيف نشأت الصفة المثالية في تفكير
كبار الكلاسيكيين الالمان عن وضعهم الاجتماعي .

فبالذات لأنهم ما أرادوا ان يجمّوا ، ولا بجمال من الاحوال ، الجوانب
اللا انسانية للتطور الرأسمالي ، ولأنهم من جهة ثانية لا يريدون ان يقوموا بتلازمت
امام النقد الرجعي والرومانسي للرأسمالية ، ولكن لأنهم لم يكن بوسعهم مع
ذلك ان يروا ولا بشكل من الاشكال تخطي الرأسمالية بالاشتراكية ، تحتم عليهم
ان يبحثوا عن مثل هذه الخواص للمحافظة على المثل الأعلى للانسان المنسجم .
ان الطوباوية الجمالية لاتجنب فقط العمل الواقعي الملموس بل تسعى
ايضاً الى دبوب طوباوية بالمعنى الاجتماعي العام . لقد اعتقد غوته وشلر ان
زمرة قليلة من الناس تستطيع ان تحقق المثل الأعلى للشخصية المنسجمة تحقياً
عملياً ، وعبر هذا التحقيق الواقعي يمكن ايجاد البذور من اجل الانتشار العام لهذا
المثل الأعلى في البشرية قاطبة ، ان الأمر هو تقريباً كما أمل فوديه ، فعن طريق انشاء
تعاونية طوباوية Phalanstère يتم التحول التدريجي لكل المجتمع الى الاشتراكية ،
كما فهمها هو . وهذا الاعتقاد هو اساس فكر التربية في « ولهم ما يستر » .
ويمثل هذه الآمال الطوباوية يصدق أثر شلر « حول تربية الانسان
الجمالية » .

لكن اذ يبحث المرء عن تمزق الانسان وخلاصه ، بصورة رئيسية لدى
الأفراد ، تبرز الى المقدمة مسألة التمزق في الحس والعقل . وانه جلبي تماماً من جهة
أخرى ان النقطة المركزية في هذه المسألة وثيقة الصلة بالمثالية الفلسفية ، كما أنه من
الجلبي كذلك ، أنه تواجهنا هنا موضوعاً مسألة رئيسية من مسائل انقسام الانسان
عن طريق التقسيم الرأسمالي للعمل . ان التطوير الوحيد الجانب والاستعبادي
لقدنات مفردة للانسان ، هذا التطوير الناشئ عن التقسيم الرأسمالي للعمل ، يدع
سائر صفات ونوازع الانسان « طليقة » فهي تفضل أو تفرع على نحو سديمي
فوضوي . واذ يتوقف غوته وشلر عند هذه النقطة من المسألة فيها يطرحان بذلك
القضية الكبرى للانسجام الممكن بين النوازع البشرية .

لكن هذه القضية صارت بعد مضي عدة عقود حبر الزاوية في منظومة فوريه الطوباوية ، فقويده ينطلق من انه ليس ثمة نازعة من النوازع الانسانية سيئة بذاتها ولذاتها ، انها تغدو سيئة نتيجة الصلة الفوضوية واللا انسانية للتقسيم الرأسمالي للعمل ، وهنا ينحعب فوريه بتلقده الى ابعاد مما ذهب اليه نقد مفكري التنوير والكلاسيكيين ، فيتصدى حتى لنقد المسائل الاساسية موضوعياً للتقسيم الرأسمالي للعمل، مثل الاتصال بين المدينة والريف ، ان المهمة الرئيسية للاشتراكية التي كان يحلم بها طوباوياً ، ولكل مؤسساتها الاجتماعية ، تقوم على تطوير القدرات والنوازع الغافية لدى كل انسان تطويراً كاملاً ، وبذات الوقت ، احلال الانسجام أيضاً بين قدرات كل فرد وترسيخه عبر التفاعل المتناسق بين مختلف الشخصيات في عالم الاشتراكية .

ان هيغل وبلازك ، معاصري فوريه الكبيرين، قد عايشا تناقضات التقسيم الرأسمالي للعمل بشكل متطور أكثر بكثير مما عايشه غوته وشلر أيام نشاطها المشتوك . ان رفات الازعان والشكوى التي صجبت جميع آمال غوته وشلر الطوباوية قد أصبحت هنا هي المهيمنة . ان المفكر الكبير والاديب الواقعي الكبير قد أدركا الصلة اللا انسانية للمجتمع الرأسمالي وسجقه لأي انسجام انساني لدى كل فرد ، وفي كل مظهر من مظاهر حياته ، بقسوة شديدة . فالانسجام الجمالي في الحياة اليونانية والفن اليوناني هو عند هيغل شيء مفقود لا يمكن ان يستعاد .

ان « روح العالم » قد قطعت المجال الجمالي مدبرة ، وأسرعت في ملاحقة أهداف أخرى . وقد تعززت سيطرة النثر على البشرية . والواقعي الكبير بلازك يبين بالذات كيف ان المجتمع الرأسمالي ينتج بضرورة قاهرة الدشاز والقبج في كل مظهر من مظاهر الحياة البشرية ، وكيف أن المجتمع يدوس بالاقدام الطموح الانساني الى حياة جمية متناسقة . حقاً تطفو لدى بلازك أيضاً « جزر » صغيرة

لأفراد منجمين على نحو طارىء . الا أنها لم تعد تشكل بنور تجدد طوباوي للعالم ، يحمل به الناس بل ، حوادث عارضة صدفة ، ومنعزلة ، وخلص عرضي يتشل بعض الناس السعداء صدفة من تحت ضربات الأسهم الحديدية .

وهكذا افضى كفاح خيرة ممثلي مرحلة الثورات البرجوازية البطولي في سبيل الانسان المنسجم الى وئاه حزين ، الى ماتم يندب فيه الانسان الضياع ، الذي لامرود له ، لشروط تقترح جميع القدرات الانسانية تقتعاً منسجماً . وهناك فقط حيث يتقلب نقد المجتمع البرجوازي الى احساس اولي بالاشتراكية تقل محل الرءاه الحزين الاحلام الطوباوية العظيمة للمؤسسين الأول للاشتراكية .

ومع تلاشي الالهام البطولية للمرحلة الثورية ، اوهام احياء الديمقراطية القديمة ، يجري في تطور الفن وعلم الجمال البرجوازيين افراغ للفهم الكلاسيكي من محتواه . ان « الانسجام » الشكلي البحث الناشيء على هذا النمو لا يمت بصلة الى الحياة لا في الماضي ولا في الحاضر . انه يصبح اكاديمياً خالماً فارغاً من المحتوى ويعبر عن انصراف بطر ومغرور عن قبح الحياة .

وعلى الدوام يقل رضا ام فنانني ومفكري مرحلة انحطاط البرجوازية بهذه النزعة الاكاديمية الفارغة . وتكرهم للمثل الاعلى للانسجام الكلاسيكي له اسبابه العميقة الاجتماعية والفنية . ان الواقعيين الجديين يريدون بدون تحفظ ان يعكسوا الحياة الاجتماعية في زمانهم عكساً صادقاً ، ولهذا فهم يتخلون ، في تحديد هدفهم الفني ، عن اي انسجام في العنصر الانساني وعن اي جمال للشخصية الانسانية المنسجمة .

والمرء يتساءل عما يكمن وراء هذا التخلي وكيف يتحقق . ان الجمال والانسجام قد ينحطان عن طريق النزعة الاكاديمية الى لا مبالاة فارغة ، الى مجرد مسألة شكلية . لكنها في جوهرها ليسا فارغين ولا لامبالين انسانياً . ان مفاهيمهما

لا تبدو الآن فارغة إلا لأن المجتمع البرجوازي قد حرم هذه المفاهيم من كل تحقق واقعي في الحياة . ان حلم الانسجام لا يمكن اذن ان يتحقق في الفن وان يفعل فعله الأسر الا حين يكون حصيلة ميول في الحياة ذاتها، ميول واقعية وجدية وتقدمية بالنسبة للبشرية . وحلم الانسجام هذا هو بالتالي التقيض بالذات لما ترمي اليه النزعة الاكاديمية ، التي تزعم انها تكمل الكلاسيكيين ، والتقيض بالذات للتحقق المزيف والانسجام المزيف والفارغ والمصطنع الذي تقدمه لنا تلك النزعة . أن هربا من قبح الحياة ولا انسانيتها في الرأسمالية ليس سوى استسلام متخاذل امامها .

ولكن ليس هذا هو الاستسلام الفني الوحيد امام هذا العداء الاولي للفن ، امام هذه اللا انسانية التي بلغت حد البربرية . فثمة فنانون مرموقون ومكافحون مخلصون ضد زمانهم واصدقاء متحمسون للتقدم الانساني يستسلمون ايضا — دون ان يريدوا ذلك او يدعوا به — بالذات كفنانيين امام العداء للفن في عصرهم .

هنا يكتسب المضمون الاجتماعي الانساني لمقولات الجمال والانسجام الجمالية اهمية حالية ضخمة تتخطى الأدب والفن . ان الواقعيين الكبار في عصر الرأسمالية المزدهرة — ولناخذ نموذجا بزاك كمثل على ذلك — قد تحتم عليهم ، من حيث هم مصورون صادقون للواقع ، ان يتخلوا بصورة حاسمة عن تقديم عرض للحياة الجميلة والانسجام المنسجم . وقد استطاعوا ، اذ ارادوا ان يكونوا واقعيين كبارا ، ان يصوروا الحياة المتنافرة الممزقة ، الحياة التي تسحق كل مافي الانسان من عظيم وجميل بلا رحمة ، بل تفعل ما هو أسوأ من ذلك ، تمسسه داخليا وتفسده وتشده الى القذارة . وكانت النتيجة النهائية التي وصلوا اليها هي ان المجتمع الرأسمالي مقبرة كبيرة للأصالة والعظمة الانسانيين الصريحتين ، وان الناس في المجتمع الرأسمالي هم ، كما قال بزاك في سفرية مرة ، اما جياة او غشاشون وبالتالي اما منتشرون بليدون او اوغاد .

ان هذه النتيجة التي ترفع اصبع الانهام بشجاعة في وجه المجتمع البرجوازي تتميز بتميزاً صارخاً الواقعية الأصلية من كل نزعة اكاديمية ، تخلع الألوان الجلية على الحياة وتقر من نشازاتها . وفي داخل هذا البضخ ، الذي ينهم المجتمع الرأسمالي ، تتفرع السبل ايضاً ، حسب الكيفية التي يتم فيها بلوغ النتيجة فنياً : فيما اذا كانت نتيجة تحطيم الانسان الناجمة عن الرأسمالية قد اصبحت بدون تحفظ أساس الصياغة الفنية ، او فيما اذا كان الكفاح ضد هذا التحطيم ، وسمو وجمال القوى الانسانية التي تتحطم والتي تتمرد بمحط قليل او كبير من النجاح ، قد شاركت في هذه الصياغة ايضاً . ان هذا الأمر يلوخ في البداية كطرح في خالص للسألة . والواقع ان هذا الناحية لا تملس تأثيرها بصورة ميكانيكية ، موازية للسنخ السياسي والاجتماعي على البرورية الرأسمالية والامبريالية . ان همة جملة من الكتاب ، الذين يتبعون بعيداً في موقفهم اليساري ، يسلمون ، كواقعة ، باذلال الرأسمالية للانسان وتحطيمها اياه . وهم يبدون حيالها سنخاً عميقاً يجد التعبير الفني عنه بالذات في عرض هذه الواقعة وفضحها في فظاعتها العارية . وفي آخرون ايضاً لا تتم تمرداتهم عن ملامح سياسية واجتماعية صريحة ، الا انهم يصوغون بزخم حي الكفاح اليومي بل كفاح كل ساعة ، تحتم على انسان هذا الزمان ان يخوضه ضد البيئة الرأسمالية ، في سبيل الحفاظ على تكامله الانساني . وفي هذا الكفاح تلتقي الميزة حتماً بالانسان اذا اعتمد فقط على طاقاته الفردية ، ولن يتم له الظفر الا اذا وجد صلة حية بالقوى الشعبية التي تكفل النصر النهائي للنزعة الانسانية اقتصادياً وسياسياً واجتماعياً وثقافياً .

لقد اصبح مكسيم غوركي كاتباً رائداً في الأدب العالمي الحديث ، لأن هذه الترابطات قد وجدت في آثاره صياغة فنية بالغة الرقي . ولعل فظاعة الحياة الرهيبة في المجتمع الرأسمالي ما انكشفت ابداً بمثل هذا الصدق ولا رسمت ابداً بمثل هذه الألوان القاتمة ، ومع ذلك فان تأثيرها يختلف هنا تماماً عما نجده لدى معظم

معاصريه بل لدى اكبر الكتاب بينهم ايضاً . ذلك ان غوركي لا يقدم ابداً النتيجة العاروية لما ينهار في عالم الرأسمالية ، وبسببها ، بل يعتمد بالعكس الى صياغة ما ينهار وكيف ينهار وبأي كفاح يتم القضاء عليه . انه يرثي الجمال الانساني والميل العضوي الى الانسجام والى تفتح القدرات الغنية والمضطهدة والمشوهة والضالة حتى في أسوأ امثلة الجنس ، الذي هو الانسان . ان كون الطموح الحي الى الجمال والانسجام قد تحطم امام اعيننا هو بالذات ما يمنع ادانته بجليلتها الملوثة في الابعاد وصداها الذي يلاّ الاسماع في كل مكان .

ومن جهة ثانية تتخذ الاشارة الدالة على الفرج لدى غوركي مظهرأ ملموساً فنياً . أي انه يصوغ كيف تيقظ حركة العمال الثورية وانتفاضة الشعب الانسان وتطوره ، وتجعل حياته الداخلية تزهر وتمنحه وعياً وطاقه ورقه . هنا لا يلتصّب فقط نظام اجتماعي ضد نظام اجتماعي ونظرة الى العالم ضد نظرة الى العالم، بل ان الانسان الجديد المتنامي يجعل المضامين الجديدة ملموسة حية وقابلة للمعيشة فنياً .

هنا يتحول مبدأ الصياغة الفنية الى عنصر سيامي واجتماعي . لقد بلغ التمرد على القديم لدى غوركي حداً من سلطان التأثير وبلغ تعبيره عن الانفعال بالجديد درجة من اتقاد الحماسة لامثل لها عند احد من معاصريه . ان ذاك التمرد وهذا الانفعال بالنصر — انطلاقاً من كونها تعبيراً عما في صدر الانسان الحي — هما تماماً معنى ما دار الكلام حوله : عدم الاستسلام فنياً امام الرأسمالية . لدى غوركي يتطابق الوضوح الفني والوضوح السيامي . غير ان توانيها ليس ابداً ضرورياً ضرورة ميكانيكية . فقد فجر نزعة راديكالية اضعف اساساً من فاحية النظرة الى العالم والناحية الفنية ، في سعيها الى التبع المباشر الاوسع والاسرع ، الى الخضوع لصنمية مبنية وميمية . ومن جهة اخرى ليست معاداة الرأسمالية للفن وحيدة الطرف . فكل فنّان اصلي ، من حيث هو خالق للنماذج انسانية ،

هو كذلك حتماً عدو للنظام الرأسمالي - سواء علم ذلك او لم يعلم - بنتيجة اندفاعه لعرض اناس خصبين ومتفتحين . قد يستطيع ان يتخذ موقفاً موقفاً حيادياً وقد يلوذ بالريية ، بل بوسعه حتى ان يعتقد انه يحافظ . لكن انتفاضة الاصلية ستشع الى بعيد فنياً ، حين لا تنقلب ، نتيجة غموض فكري واجتماعي كبير جداً ، الى رجعة رومانسية معادية للتقدم الانساني عامة .

وهنا في قضية الدفاع عن الكرامة الانسانية المداسة ، وعن انسانية الانسان التي تحول دونها العراقل ، كان أتول فرانس أكثر جنسية وحزماً من أميل زولا ، وسنكلير لويس (الباكر) أكثر من إبتون سنكلر ، وتوماس مان أكثر من دوس باسوس . وليس من قيل الصلقة ان أكثرية واقعي زماننا الكبار - وهم واقعيون كبار لأن تمردهم عميق فعلاً ، ولأنهم يكرهون فعلاً المبدأ الميت ولا يطولون القوالب الميتة بديكورات شكلية - قد وجدت كذلك ، عبر الفين ، طريقها الى الشعب . وكان رومان رولان الأخرم في قطع هذا الطريق ولزام على الكتاب القلميين ازاء هذه القضية ان يفكروا ملياً بالدوب التي سار عليها أيضاً هنريش مان وتوماس مان وعديرون غيرهما . ان انتفاضة الواقعيين الباذرين هنجي أم حدث في فن العالم البرجوازي في زماننا . فعبر هذه الانتفاضة ، في هذه المرحلة غير الملائمة فنياً ، والتي تمت عن الأخطاط العام في الثقافة البرجوازية ، نشأ فن ذو أهمية . اما فيما يتعلق بارتباط افضل بمثل هذه الواقعة الأصلية بالاثورات العظيمة للادمان السالفة فليس الاثر الحاسم فيه درجة العناية بالاثورات لدى كل واحد منهم . قد تلعب هذه النقطة دوراً كبيراً لدى رومان رولان وتوماس مان . غير ان الأمر الحاسم هو الترابط الموضوعي والتواصل الموضوعي للسائل الانسانية الكبرى لتطور البشرية حتى الآن . وانه لتواصل يرتبط بالشروط الحالية الخاصة لزماننا ، وبالتالي فهو في هذه الحالة التواصل الذي يكافح ، في الثقافة الرأسمالية ، ما يتوجب على الفنان الكبير ان يحاجبه دفاعاً عن فنه .

ثم هناك درب آخر سلكه كتاب كثيرون - لا يعدون غير مرموقين
بجمال من الاحوال لا من ناحية وزنهم الادبي ولا من ناحية وزنهم الثقافي العام - :
وهؤلاء تخلوا جندياً ويجزم عن المثل الأعلى للجمال والانسجام «السالفين» وتناولوا
اناس ومجتمع زمانهم «هكذا كما هم» ، وبعبارة افضل ، هكذا كما يبدوون عادة
في التجربة المباشرة للحياة الوسطية في الرأسمالية . وبالفعل تفقد كل مقولات علم
الجمال القديم معناها حيال تصوير عالم معطى على هذا النحو . وذلك يتم لا لأنها
فعلا قد اتى عليها الزمان موضوعاً - فقد رأينا قبل قليل كيف انها لا تزال ذات
فعالية حيوية لدى الواقعيين الكبار في زماننا ، بأسلوب متغير وتحت شروط
متغيرة تغيراً اساسياً - لكنها فقدت هنا فعلا كل معنى ، لأن الرأسمالية قد دمرت
اساسها الاجتماعي الانساني يوماً ، ولأن الكتاب لا يتطلعون الى عرض الكفاح
ضد هذا التدمير بل الى عرض الكفاح ضد العالم المدمر ، ليس الى عرض العملية
الحية بل النتيجة الميتة . وقد كانت الحائمة المنطقية الصحيحة اذن التخلي بصورة
جندية عن كل جمال وانسجام ومنع الأدب دور مجرد مسجل للتتابع الزمني لهذا
«العصر الحديدي» .

وقد جرى هذا أيضاً في سير التطور الى حد بعيد . فقد ظهرت اعمال
احتوت على الخلاصة الفكرية وعلى دراسات البنية الوصفية الخ . لعالم ، كالف
يلبغي ان يشرع اولاً بعرضه ادبياً . الا انها اتخذت الشكل الكتابي النهائي ،
بالضبط حيث كان يجب ان يبدأ الخلق الأدبي حقاً . وقد عُمد الى رسم اناس
ومصائر تشتمل على اقوى الملامح الصارخة لتدمير الرأسمالية الاجتماعي للانسان ،
وهي معروضة بترتيب زمني ومصفوفة جنباً الى جنب . وازاء هؤلاء الناس
ومصائرهم ، حيث تهمى بدقة صارمة النتائج الجاهزة والجاهزة تقريباً لهذا التدمير ،
لا يمكن أن ينشأ تعاطف يأخذ بجماع القلب ويجز المرء شخصياً . ذلك لأنه لا احد

يعايش ما ضاع انسانياً مع انحدارهم ان المرء ، لا يعايش سوى برنامج مجرد وليس ما يتحقق ، حين يتطورون الى الامام ، نتيجة نظرة الكاتب السياسية الى العالم .
طبعاً ليس هذا التيار هو وحده الموجود في الأدب بل انه لا يظهر تقريباً ابداً في نقاوة حقيقية ، اذ انه من المتعذر ان يكون هناك كاتب اصيل - ولكن برنامج المعلن ما يكون - يتخلى كلياً عن الجمال . بيد ان الجمال لم يعد في نظر الكتاب سوى شيء غريب تماماً عن مادة الحياة التي يعرضونها ، بل هو معاد لها عداء صريحاً . وهكذا يغدو الجمال لدى فلوير مبدأ شكلياً خالصاً للانتقاء البلاغي والتصويري للكلمات ، مبدأ يفرض فناً من الخارج على مواد الحياة التي تعارضه . وهكذا تصير غربة الجميل عن الحياة وعداؤه لها ، عند بودلير ، الى شكل مستقل غير مألوف وشيطاني وغوي .

في كل هذه الأساليب في الصياغة ، والايديولوجيات العميقة للتشاورم التي يتصف بها فنانون كبار ، ينعكس قبح الحياة الرأسمالية المعادي للفن . وهذا القبح يستبد استبداداً متزايداً بمدارك فنانين ومفكري المرحلة الامبريالية . ولقد عرّضت لا انسانية الرأسمالية بأبعاد اضخم فيما بعد . لكن لم تعرض بقرف ساخط كما كان في الماضي ، وانما بالمخناء واع أو غير واع امام « عملاقتها » .

وقد حلت محل المثل الأعلى اليوناني للجمال نزعة شرقية اضيفت عليها مسحة عصرية او تمجيد مستحدث للفن الغوطي وفن الباروك . ان نيتشه قد نقذ هذا الانعطاف الايديولوجي ، اذ اعتبر الانسان المنسجم في الحضارة اليونانية خرافة ، وحوّل حضارة اليونان والنهضة « واقعياً » الى مملكة « والا انسانية المائنة الضخامة والحوانية » . وقد ودرنت الفاشيستي كل هذه الميول الانحطاطية للتطور البرجوازي ، واستخدمتها كعناصر لديماغوجيتها الاجتماعية والقومية وكدياميك ايديولوجية في

للجون وغرف التعذيب التي « تتضح بالانسانية ، التي جعلتها الفاشيستي المستولية على السلطة حقيقة واقعية في كل مكان .

ان النفوذ الحلي للادب المعادي للفاشيستي يتمثل في نزعة الانسانية المستيقظة مجدداً . والمثليون قد عرفوا ما فعلوا حين كفوا « بروفورم في التربية السياسية » ، الفريد بوملر ، بالكفاح ضد النزعة الانسانية الكلاسيكية ، كهمزة رئيسية . فبفضل الروح الانسانية والانتفاضات الانسانية التي تتغلغل في اعمال اناطول فرانس ورومان وولان وتوماس وهنريش مان ، والتي تجتهدت متجدداً عنها على الدوام في اعمال خيرة الكتاب المعادين للفاشيستي ، نشأ ادب يؤلف اليوم موضع فخرنا ، وهو سينقذ في المستقبل الشرف الفتي لعصرنا . انه ادب « ضد التيار » ، وذلك لا لأنه يكافح الآراء البربرية الرجعية ووقائع هذا الزمان فحسب ، بل لأنه يخوض ايضاً كفاحاً صدامياً باسلا ومظفراً ، في كل قضايا الابداع الادبي ، ضد اباداة الفن العظيم ، ضد اباداة الواقعة العظيمة ؛ ضد التيار الرئيسي الضروري ضرورة طبيعية للمجتمع الرأسمالي الراهن . اما الى أي مدى يعرف كل من الممثلين الكبار للادب المعادي للفاشيستي نفسه ، كمكمل للاتجاهات الكلاسيكية ، او يتبنى ذلك ، فهذا امر غير حاسم الأهمية . المهم انه هنا ايضاً تجري بصورة موضوعية مواصلة افضل ما أثر التطور الانساني حتى الآن .

١٩٣٨

السياء الفكرية للشخصيات الفنية

ان الايقاظ ينتسبون الى عالم مشترك
أما النائم فينصرف الى حاله الخاص فحسب
هيراقليت

- ١ -

لا تدبر « مادة » افلاطون بفعلها الباقي على مر الاجيال اطلاقاً لمضمونها
الفكري فحسب . ان نضارة هذا الحوار ترجع (بخلاف حوارات اخرى كثيرة
ثبتت فيها افلاطون على الاقل اجزاء من نظامه هامة بنفس الدرجة) الى ان هنا
جملة من الاشخاص الهامين مثل سقراط والسيادس وارستوفان و كثيرين غيرهم
يمثلون امامنا في خصوصيتهم الفردية الحية، والى ان هذا الحوار لا يقدم لنا افكاراً
فحسب بل شخصيات يمكن ان تستعاد معاشتها .
فعلام يعتمد تألق هؤلاء الناس بالحياة ؟

ان افلاطون فنان كبير استطاع عرض ظاهرة اشخاصه ومحيطهم ببراعة
تشكيلية يونانية الاصاله . لكن فن عرض الناس الخارجيين والمحيط الخارجي تطوري
عليه بعض حوارات افلاطون الاخرى ، وان لم يبلغ هذه الدرجة العالية من بث
الحياة فيها . وكثيرون من مقلدي الحوارات الافلاطونية ساروا على هذا المنوال،
غير اننا لا نجد لديهم أي اثر لهذا التألق بالحياة .

يبدو لي أن ثالث اشخاص المادبة بالحياة يكمن سببه في موضع آخر .
من الواضح ان الحقيقة الحسية لحياة الناس والمحيط وسيلة مساعدة ضرورية، لكنها
ليست ابداً الوسيلة الحاسمة في الابداع الادبي ذاته . فالابداع الادبي ينطلق ،
بمخلاف ذلك ، من ان افلاطون قد جعل افكار شخصياته المختلفة ومواقفها المختلفة
ازاء نفس المسألة - مسألة ما هو الحب- تبدو كسمة شخصية وكامق بميزة لأشخاصه
وأحفلها بالحياة . ان افكار الافراد ليست نتائج مجردة عامة، بل ان جماع شخصية
كل منهم تتركز في سياق التفكير بهذه المسألة واستجلاء الرأي فيها وبلوغ غاية
المطاف في معالجتها .

ان هذا الطراز الجوهرى المائل امانا والصفة السياقية في التفكير قد ألقاها
لأفلاطون ان يحمل اسلوبه في معالجة المسألة ، وفي ما يتبناه كسلة لا تحتاج الى
برهان ، وفي ما يقدم له البرهان ، وكيف يسوق البرهان ، ومستوى التجريد في
افكاره ، ومصدر امثاله الحسية ، وماذا جعل او يقفز عنه ، وكيف يفعل هذا ،
أن يحمل كل هذه الامور تبدو وكأنها سمة عميقة مميزة لكل فرد . ان جملة من
الناس النابضين بالحياة ينتصون أمانا ، وهم في تفردهم الانساني الخاص مطبوعون
في الذاكرة لا يطويهم النسيان ، والى ذلك لا يتميز هؤلاء الاشخاص جميعهم
إلا بسيماهم الفكرية ، وبها يختلف بعضهم عن بعض ويصيرون افراداً ، يمثل كل
منهم بذات الوقت نموذجاً .

من الواضح ان هذه حالة متطرفة في الادب العالمي ولكنها ليست الوحيدة .
ويكفي أن نذكر هنا « ابن أخ راعو » لديندو و « الرائعة المجهولة » لبزاك .
ففي هذين العملين ايضاً يكتب الاشخاص قسماهم الفردية من موقفهم الحي
والشخصي والمصري من مسائل مجردة . والسياء الفكرية هي التي تؤلف كذلك
الوسيلة الرئيسية لصياغة الشخصية المفعمة بالحياة . ان هذه الحالات المتطرفة

توضح مسألة في الخلق الأدبي قلت معالجتها، لكنها هامة بالنسبة للوقت الحاضر .
ان الآثار الغنية الكبرى في الادب العالمي ترمز بدقة وعناية السبائك الفكرية
لأشخاصها . اما المخطاط الادب فيتجلى دائماً -- وقد يكون هذا الامر على اشد
ما يكون من الوضوح في الزمن الحديث -- في انحاء السبائك الفكرية ، في الاهمال
الواعي لها أو في عجز الكاتب عن طرح هذه المسألة وحلها انشائياً في عرضه الادبي ،
ولا غنى لكل حمل ادبي كبير عن عرض اشخاصه في تضافر شامل لعلاقاتهم بعضهم
مع بعض ومع وجودهم الاجتماعي ومع معضلات هذا الوجود . وكلما كان ادراك
هذه العلاقات اعمق ، وكان الجهد في إخراج خيوط هذه الوشائج انخصب ، كان
العمل الأدبي أكبر قيمة وبالتالي اقرب منها من غنى الحياة الفعلي ومن «خُبث»
عملية التطور الواقعية الذي تحدث عنه لينين مراراً . وسيدرك من لا ينوء تحت
عبء المزاعم المخطاطية البرجوازية أو المزاعم الاجتماعية المبتذلة ان مقدرة
الشخصيات الأدبية على التعبير عن نظرتها الى العالم فكراً تؤلف جزءاً مكوناً
ضرورياً وهاماً من الترجمة الفنية للواقع .

إن أي وصف لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي الى العالم
لا يمكن أن يكون تاماً . فالنظرة الى العالم هي الشكل الاثني للوعي . والكاتب
يطمس العنصر الأهم من الشخص القائم في ذهنه حين يميل النظرة الى العالم . ان
النظرة الى العالم هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد ، وهي أرقى تعبير يميز ماهيته
الداخلية ، وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الملحة عكساً بليغاً .

ويبغى علينا هنا ان نزيل بعض تقاطع سوء الفهم الشائعة بالنسبة للسبائك
الفكرية . قبل كل شيء لا تعني السبائك الفكرية للتأرجح الأدبية ان مداركهم
صحيحة تماماً صحة موضوعية ، وان نظرتهم الشخصية الى العالم تعكس الواقع
الموضوعي عكساً صادقاً ، ان تولستوي هو احد كبار الفنانين في مجال صياغة

السياء الفكرية . فلنورد كمثل على ذلك احد اشخاصه كونستانتين ليفين الذي يتمتع بسياء فكرية بارزة القسما - متى كان كونستانتين على حق؟ لنقل بكلمة جازمة : لم يكن على حق البتة . وقد صاغ تولستوي كون بطله على غير حق بصدق لا رحمة فيه . ويكفي أن يتذكر المرء هنا مناقشات ليفين مع شقيقه أو مع او بلونسكي التي عرض فيها تولستوي بمنتهى البراعة الفنية بدلات آراء ليفين بالذات وشطحات فكره وقفزاته المتتعة من طرف الى تقيضه تقلايم عن التآزم . ففي هذا التحول الدائم بالضبط الذي تصعبه القفزات تبجل وحدة سياء ليفين . الفكرية : الطراز الذي يقبل باعتناق مختلف الآراء المتناقضة . لكن السمة الخاصة التي تتصف بها هذه الآراء في كل مرة تمثل على الدوام طرازاً ليفياً شخصياً في تفكيره وفي معاشته الدلالة العامة . ومع ذلك لا تجبر هذه الوحدة الشخصية أبداً بالشخصية المحضة : فهي في هذا الشكل الشخصي ، على كل الاغلاط الواقعية في المضامين الجزئية ، ذات صلاحية عامة .

والشكل الثاني لسوء الفهم ، الذي يمكن أن ينشأ هنا ، هو ان يتصور المرء أن الصياغة التامة للسياء الفكرية تشتمل على كيفية فكرية مجردة . وقد أدى النقاش الذي استهدف سطحية النزعة الطبيعية ، والذي له ما يبرره ، الى مثل هذه الاستنتاجات أحيانا .

لقد وضع انده جيد في هذا النقاش مسرحية متريدات Mithridate لراسين في ذروة لا يمكن أن يرقى اليها ، ولا سيما حوار الملك مع ابنائه حول الكفاح ضد روما أو الاستسلام لها . قال جيد : « يقيناً ما تبادل احد الآباء مع الابناء البتة مثل هذا الحديث على هذا النحو . ومع ذلك (أو بالضبط لذلك) سيتعرف كل الآباء والابناء على أنفسهم مجدداً في هذا المشهد » . ان هذا الفهم يعني ان الطابع الفكري الجرد لراسين وشللر هو أصلح وسيلة لصياغة التعبير عن

السياء الفكرية . ولكنني أعتقد ان هذا ليس حقيقياً . لنقم بمقارنة ملك راسين وأبنائه مع أي ابطال لشكسبير تتصف نظراتهم الى العالم بالتضاد ، مثل بروتوس وكليوس ، أو لتقارن النظرات المتعارضة الى العالم لدى ابطال مثلر ، فالدشتاين واوكتافيو وماكس ييكولوميني ، ولدى ابطال غوته ، اغمون واورانجون . لا مجال للشك أبداً بأننا لا نجد لدى شكسبير وغوته تألقاً بالحياة الحسية للأشخاص . فحسب بل نجد أيضاً ملامح أوضح وأبرز للسياء الفكرية .

ومن السهل التعرف على السبب . ان الصلات المقامة بين النظرة الى العالم والوجود الشخصي هي لدى مثلر وراسين أبسط وأشد استقامة وأكثر تصلباً وأقرب مما هي عليه لدى شكسبير وغوته . وجيد على حق حين يناقش « الطبيعة » . المتنبلة والضحلة ، ويتخذ موقفاً الى جانب الشعر الذي يفصح عن الدلالة العامة . لكن الدلالة العامة لدى راسين ومثلر مباشرة جداً . وأشخاص مثلر بسيطون ، وكما يقول ماركس ، « أبواق روح الزمن » .

لنتقل الى مشاهد الحوار بين الملك وابنائيه التي يشيد بها جيد . فعلى مستوى فكري بلاغي عالٍ ، وبلغة متناسقة الجرس ناعمة وغنية بالتعبير على نحو مثير للاعجاب ، تجري الموازنة في الموقف من روما تأييداً ومعارضة عبر ثلاث كلمات طويلة . اما كيف ينبثق هذا الموقف عن حياة الأبطال الشخصية ، وأي التجارب المعاشة والمصائر التي تحدد الحجاج الملموسة وتوزعها وجودياً ، فهذا ما يبقى مغلفاً بالغموض . ان التصرف الوحيد الشخصي الانساني الذي تشتمل عليه المسألة ، أعني حب الملك ولديه للمرأة ذاتها ، لا يرتبط بهذا الحوار الا ارتباطاً خارجياً مفككاً . ان هذا الحوار الفكري المخرج اخراجاً رقيقاً مدعشاً يبقى لذلك معلقاً في الهواء ، فلا جنود له يمكن رؤيتها في نوازع الأشخاص . الانسانية ، ولذلك لا يمكنه ايضاً ان يضيء ، عليهم كما هي الحال عند شكسبير ، سمات واضحة فكرياً .

وسأورد كمثل معاكس أحد الملامح الكثيرة من فن شكسبير في تحديد وصف الأشخاص . ان بروتوس روائي وكليوس ايقوري ، وشكسبير يلمس هذين الأمرين لمسا خفياً فقط في جعل معدودة . لكن ما أعمق ارتباط رواقية بروتوس بكل حياته : ان زوجته بورتيا هي ابنة كلتو ، وكل صلاتها مشربة بأفكار وعواطف رواقية رومانية — دون ان ينطق بذلك صراحة — وما أشد ما يعبر سلوك بروتوس تعبيراً متميزاً عن رواقية ذات الطراز الخاص : مثاليته الخالصة وثقته الساذجة وأسلوبه الخطابي الخالي من كل زينة مقصودة ومن كل خفامة بلاغية . وكذلك الأمر بالنسبة لايقورية كليوس . وأود هنا أن انه فقط الى ملامح رقيق رقة استثنائية وعميق . فكليوس القوي الذي لا تلين له قناة ، بسبب ايقوريته بالذات ، قد ارتد عن إلحاده الايقوري ، عندما أصبح الانهار المأسوي للانتفاضة واضحاً للعيان ، وعندما أصبحت كل الاماثر تشير الى انهيار آخر انتفاضة جمهورية ، فنشأ يؤمن برموز وتنبؤات كان ايقوريها بها دوماً .

لقد اهتمنا هنا بلمح فقط من أسلوب الصياغة الشكسپيري للسياق الفكرية وليس بالوصف الكامل لبروتوس وكليوس أبداً . وما أغنى وأخصب تلك الملامح وما أعقد تضافر الحياة الأكثر شخصية بمعضلات الحياة الاجتماعية . اما عند راسين فنجد ، بخلاف ذلك ، صلة الفرد بالعمومية المجردة أقل توسطاً وأكثر مباشرة واستقامة . ان غنى أشخاص شكسبير وتألقهم بالحياة ، والتجريدية النسبية في شعر راسين هما أمران قد تم الاقتراب بها دائماً . لكن النتائج الفلسفية الفنية لهذا التضاد لم تر دائماً بوضوح .

المسألة تدور هنا حول الانعكاس الفني للواقع الموضوعي بكل غناه وعمقه . وهذا الغنى وهذا العمق ينشآن في الواقع ذاته من الفعل المتبادل المتنوع والملي بالكفاح بين النوازع الانسانية . ان اناس الواقع لا يعملون جنباً الى

جنب بل من اجل بعضهم بعضاً وخد بعضهم بعضاً . وهذا الكفاح هو الذي يؤلف
اساس وجود وتفتح الفردية الانسانية .

ان الحدث Handlung كملتقى لتلك الافعال المتبادلة المتشابكة في
ممارسة الانسان ، والصراع كشكل اساسي لهذه الافعال المتبادلة الكفاحية والمليئة
بالتناقض ، وان التوازي والتضاد كشكلين لتجلي الاتجاه ، شكلين تقارس فيها
النوازع البشرية فعلها تأزداً وتنازعا : كل هذه المبادئ الاساسية للتأليف الادبي
تعكس ، في تركيز انشائي . الاشكال الاساسية الأعم والأعمق ضرورة للحياة
الانسانية ذاتها . ولكن الأمر لا يتعلق بهذه الأشكال فحسب . ان الظواهر
العامة النموذجية ينبغي ان تصير بذات الوقت الوقت الى تصرفات خاصة ، الى
نوازع شخصية لافان معينين ، والفنان هو الذي يخلق اوضاعاً ووسائل تعبير
يمكن بواسطتها ان يظهر حياً كيف تنشئ هذه النوازع الفردية اطر العالم
الفردية المحض .

هنا يكمن سر النهوض بالفردية الى مستوى النموذجي ، دون ان تسلب
منها القسمة الفردية ، بل بالتشديد على القسمة الفردية بالذات . ان هذا الوعي
الملموس - مثله مثل الهوى المتدفق المتفتح تفتحاً تاماً وبالبلغ أعلى ذراه - يجب الفرد
تفتحاً انسانياً لقدراته الغافية فيه ، والتي لا يمتلكها في الحياة ذاتها الا على نحو مشوه ،
والتي لا تتعدى فيها نطاق الرغبة والامكان .

ان الحقيقة الادبية لعكس الواقع الموضوعي ترتكز الى ان ما يرتقي الى واقع
مصاغ ادبياً ان هو الا ما ينطوي عليه الانسان كمكانية . ان التخطيطي الادبي يقوم
على اعطاء هذه الامكانيات الغافية في الانسان تفتحاً كاملاً .

وبالعكس ان وعي الفرديات المخلوقة فنياً يصبح مجرداً نسبياً ، ولادم
فيه ، كما هي احوال عند راسين وشلر ، حين ينفصل على الاقل جزئياً عن امكانيات

الانسان الملموسة تلك ، حين لا يبنى على اساس سجال خصب وحسي للتواضع البشرية ، وحين يقدم كيفية إنسانية بالاستناد ايضاً على غير هذا التصعيد . ان الشخصية الادبية لا تصبح هامة وغوذجية الا حين يقضى للفنان الكشف عن الارتباطات العديدة بين الملامح الفردية لأبطاله والمسائل الموضوعية العامة ، والا حين يعيش الشخص الادبي أمام اعينتنا نفسها أشد قضايا العصر تجريداً وكنها قضايا الفردية الخاصة وكنها مسألة حياة أو موت .

وواضح ان مقددة الشخصية الادبية هنا على التعميم الفكري تلعب دوراً هاملاً . ان التعميم ينحط الى تجريد فارغ فقط ، حين تتقطع الصلة بين الفكرة المجردة والمعاينة الشخصية ، وحين لا نعيش هذه الصلة سوية مع الشخص الادبي . واذا ما استطاع الفنان ان ينشئ هذه الصلات بجوانبها الكاملة المتدفقة فلن يقف تشبع الأثر الفني بالافكار حائلاً دون حسيته الفنية بل بالعكس سيعززها .

لتذكر رواية غوته « سنوات تعلم ولهم مايستر » ، ففي هذه الرواية المرموقة يتم بلوغ مرحلة حاسمة في الحدث عبر اعداد عرض مسرحية « هملت » . وغوته لا يعبر وزناً كبيراً لوصف الجزئيات التكنيكية لهذا العرض ، تلك التي كانت ستحوز على اهتمام كاتب مثل زولا . فالاعداد عنده هو بالجواهر ذهني فكري يشمل جملة من المناقشات الواسعة والعميقة ، حول سمة كل وجه بمفرده في هملت ، حول اسلوب شكسبير في التأليف وحول الشعر الملحمي والندامي . ومع ذلك فهذه الجدالات ليست مجردة بناتاً بالمعنى الادبي — انها ليست كذلك لأن كل وقفة تفصيلية ، كل اجابة ، وكل حديث ، لا يكشف فقط عن شيء جوهري في الموضوع بل يظهر ايضاً بذات الوقت ، وعلى نحو لا يمكن فصله ، ملمحاً جديداً اعتمق في الطبيعة الشخصية للمتكلمين ، يظهر ملمحاً ما كان يوسعنا ادراكه لولا هذه الاحاديث . ان ولهم مايستر ومرلو واورلي يعبرون عن اعماق خصيتهم

الانسانية الفردية في محاولتهم كنظرين او ممثلين او مخرجين ان يسيطروا فكرياً على مسألة شكسبير . ان التحديد الناشئ على هذا النحو لسياهم الفكرية يكمل صياغة جماع شخصيتهم الفردية - الانسانية ويجعلها ملموسة .

غير ان خلقت السبأ الفكرية فوق ذلك اهمية تأليفية استثنائية . ان اندره جيديرز في تحليله لدوستوفسكي ، على نحو صحيح ودقيق ، ان كل كاتب كبير ينشئ في تأليفاته تسلسلاً معيناً للأشخاص ، وان هذا التسلسل أو الترتيب لا يميز فقط المحتوى الاجتماعي ونظرة الكاتب الى العالم ، بل يمثل ايضاً الوسيلة الجوهرية في توزيع الأشخاص من المركز الى الاطراف وبالعكس وبالتالي يمثل الوسيلة الجوهرية في التأليف .

ونستطيع هنا ان نحلل هذه المسألة من ناحيتها الشكلية فمضب . كل عمل ادبي تم تنقيحه واتقانه فعلياً يحتوي على مثل هذا التسلسل . والكاتب يمنع اشخاصه « رتبة » معينة فيجعلهم شخصيات رئيسية او وجوهاً عرضية . وهذه الضرورة الصورية قوية الى حد ان القارئ ايضاً يبحث في الاعمال غير المتقنة بصورة غريبة عن هذا التسلسل ، ويبدى امتعاضه عندما لا تتوافق صياغة الوجوه الرئيسية ، بالمقارنة مع الوجوه الأخرى ومع الحدث ، مع الرتبة التي تناسب موقعها في التأليف .

ان رتبة الشخصية الرئيسية تنشأ بالجوهر عبر درجة وعيا لمصيرها وقدرتها على رفع العنصر الشخصي العرضي في مصيرها ، بوعي ايضاً ، الى مستوى معين ملموس للعمومية . وشكسبير الذي يستخدم ، في كثير من دراماته الناضجة ، الصياغة المتوازية للمصائر بمنع وجوهه الرئيسية ، دوماً عبر هذه القلدة على التعميم الواعي للمصير ، رتبها الملائمة ، وبالتالي جدارتها كشخصيات رئيسية في بحمل الحدث واشير هنا فقط الى صلات التوازي المعروفة من الجميع ، هاملت - لايرتس ،

ليو - غلوستر ، ففي الحالتين يرتفع البطل الرئيسي فوق الوجه العرضي ، عبر كون
ميزته الشخصية الأعمق تكمن في انه لا يعالي مصيره الفردي فقط في الصدفة المصطفاة
مباشرة بصورة عفوية ولا في رد الفعل العاطفي التلقائي على هذا المصير . ان نواة
شخصيته تقوم بالعكس في تخطيطه ، بكامل حياته الداخلية ، للمعطى البحت تخطيطي
معاشة ، وفي ارادة معايشة مصيره الشخصي في عمومته وفي ارتباطه بالعالم .

ان السبأ الفكرية الأغنى والأخصب والأبرز والأعمق ترجع اذن
بالجوهر الى قلدة الشخصية الادبية على املاء اللحظة المركزية المستندة اليها
تأليفاً على نحو حسي ومقتنع . ومع ان السبأ الفكرية الأشد بروزاً تؤلف الشرط
الاولي ، الذي لا غنى عنه من اجل اداء اللحظة المركزية التأليفية ، فان هذا الوجه
لا يحتاج ابداً لأن يكون ممثلاً للأفكار الصحيحة ، من ناحية المحتوى الواقعي
الموضوعي . لقد كانت كلسيوس على حق دائماً من ناحية المحتوى الواقعي
ازاء بروتوس ، وكذلك كينت ازاء ليو ، واوراينوس ازاء اغون . بيد ان
بروتوس وليو واغون قد استطاعوا ان يكونوا شخصيات رئيسية ، وذلك بالضبط
بفضل سياجها الفكرية البارزة . ولماذا ؟ لأن هذا التسلسل لا تحدده مقاييس فكرية
مجردة بل تحدده المسألة العلية المعقدة التي تخص اثرأ معيناً . فالأمر لا يتعلق بالتضاد
المجرد بين الصحيح والخطأ . والحالات التاريخية هي بهذا الصدد شديدة التعقيد
والتناقض . فالإبطال المأسويين في التاريخ لا يقترون أخطاء عرضية او ليس
عندهم مثل هذه الأخطاء . ان أخطاءهم ترتبط على العكس ارتباطاً ضرورياً
بالمسائل الأكثر أهمية لانتقال تحف به الأزيمة . ان بروتوس مكسير واغون
غوته يمثلان ، على نحو بليغ ، الملامح النموذجية التي يتسم بها الصدام المأسوي في
مرحلة معينة او طراز معين من الصراع الاجتماعي . واذا ما استوعب هذا الصراع
استيعاباً عميقاً وصحيحاً يصبح هم الكاتب أن يجعل من أولئك الافراد الذين يتجلى

الصراع في صفاتهم الشخصية، البالغة ذروتها في سياهم الفكرية، على أشد ما يكون التجلي حضوراً في الحس وملاءمة ، شخصيات رئيسية .

ان سلطان الفكرة والقدرة على التجريد يمثلان فقط إحدى الوسائط العديدة للوصل بين الجزئي والعام . وعلى كل حال فنحن هنا ازاء لحظة هامة للإنتاج الفني الأصل . ان مقدمة الشخصيات الأدبية على وعي ذاتها تلعب دوراً بارزاً في الأدب . وطبعاً يمكن ان يتخذ ارتفاع المصير الفردي فوق مجرد الفردي ومجرد الجزئي في الأدب اشكلاً شديدة الاختلاف . وهذا الارتفاع لا يخضع فقط لمقدرة الكاتب بل يخضع ايضاً ، بالنسبة لذات الكاتب ، لنوع المسألة المعالجة وللسماء الفكرية للشخصية التي تلائم صياغة المسألة أشد ملاءمة . ان تيمون شكسبير يسمو بصيره الى مستوى في التجريد ، يدين معه النقد الذي يفكك الجماعة الإنسانية وينهها ، ووعي عطيل لمصيره لا يمكن أن يقوم الا على ادراك واقع ان ترزعزع ايمانه بديمنونه يعني بذات الوقت ترزعزع كل قواعد وجوده . ولا يوجد بين عطيل وتيمون فرق اساسي ، من وجهة نظر الصياغة التأليفية لوعي المصير، وصياغة السماء الفكرية وارتفاع المصير الخاص فوق مجرد الجزئي العرضي .

طبعاً لا تعني الضرورة التأليفية لرتبة الأشخاص الرئيسيين مطلباً شكلياً ، بل هي مثل كل مسألة اصيلة انعكاس للواقع الموضوعي ، وان لم يكن هذا الانعكاس مباشراً . ان التعيينات النموذجية فعلاً والأشد نقاوة وتطرفاً لحالة اجتماعية ما ، لنموذج تاريخي - اجتماعي ، ما نجد تعبيراً ملائماً عنها بالذات في هذه الصياغة . ولدى بلزاك نجد الترابط بين الضرورة التأليفية وانعكاس الواقع الاجتماعي على أشد ما يكون من الوضوح . لقد صاغ بلزاك مجموعة لا يمكن حصرها من الناس المتحدثين من أشد طبقات المجتمع البرجوازي اختلافاً . ولم يكن يكتفي ابداً بعرض فئة او زمرة عن طريق ممثل واحد لها ، بل كان يقدم كل اسلوب

نموذجي لتجلي المجتمع البرجوازي بسلسلة كاملة من الممثلين . وفي قلب هذه الزمر يظل الشخص الأوعى ، ذو السياء الفكرية الأبرز ، هو الشخصية الرئيسية لدى بلزاك : فوتران كبحرم وغوييسك كمرابي . ان صياغة السياء الفكرية تقتضي وصف الأشخاص وصفاً انسانياً عاماً وعميقاً وواسعاً الى ابعاد حد . ان رقي الفكرة يتجاوز تجاوزاً كبيراً كل امكانية وسطية دون ان يفقد مع ذلك ، في مكان ما ، صفة التعبير الشخصي ، بل انه يتجاوزها بالضبط عن طريق تعميقه . وهذا يشترط قبل كل شيء القدرة على استحضار المعاشية غير المتقطعة للصلة الحية بين التجارب الشخصية للوجه الأدبي وتعبيرها الفكري ، وبالتالي صياغة الافكار كسار للحياة لا كنتيجة لها ، ويتطلب الى ذلك تصوراً للشخصيات يجعل الرقي الفكري يظهر ، انطلاقاً منها ، كأمر ممكن وضروري .

من كل هذا يتبين لنا ان ضرورة العمل على اخراج السياء الفكرية تنجم عن الفهم العالي للنموذجي . فكلما كان فهم الكاتب للعصر ومساائله الكبرى أعمق كان عرضه أبعد من المستوى اليومي العادي . ذلك ان التناقضات الكبيرة تفقد في الحياة اليومية حدتها وتبدو مخترقة بالصدف غير المبالية وغير المترابطة . ولا تتلقى ابداً شكلها النقي المتفتح فعلاً ، الذي لا يمكن ان يظهر الا حين يُدفع كل تناقض الى نتائج الأبعد والأشد تطرفاً ، وحين يصبح كل ما ينطوي عليه التناقض حاضراً للحس وجلياً للعيان .

ان مقدرة الأدباء الكبار على خلق شخصيات نموذجية وحالات نموذجية تتجاوز إذن الملاحظة الأصح للواقع اليومي . ان المعرفة العميقة للحياة لا تنحصر ابداً في معاينة الشأن اليومي . بل انها تقوم ، استناداً الى استيعاب الملامح الجوهرية ، على خلق شخصيات وحالات غير ممكنة بتمامها في الحياة

اليومية ، لكنها تكشف عن تلك الطاقات الفاعلة والميول ، التي لا يظهر فعلها في الحياة اليومية الا مشوشاً مضطرباً ، في وضوح التفاعل الادنى والاصفى للتناقضات .

فدون كيشوت هو بهذا المعنى الرفيع للكلمة احدى الشخصيات الأشد غموضيّة في الادب العالمي . ولاشك ان حالات مثل الكفاح ضد الطواحين الهوائية تعد من انجح الحالات التي صيغت حتى الآن واكثرها غموضيّة ، مع ان مثل هذه الحالة لا تحدث في الحياة اليومية . ان المرء يستطيع ان يقول ان النموذجي في الشخصية وفي الحالة يقتضي هذا السمو على الواقع اليومي . واذ نقارن دون كيشوت مع اضعف محاولة لنقل المسائل المصاغة فيه الى الحياة اليومية ، مع « تريسترام شاندي » للكاتب ستون ، نرى ان امكانية التعبير عن هذه التناقضات في الحياة اليومية اقل عمقا وغموضيّة . (طبعاً ان اختيار مادة الحياة اليومية وحده لدى ستون يبين ان طرحه للمسائل اقل عمقا بكثير منه لدى سرفنتس واكثر ذاتية بكثير منه) ان السمة المتطرفة للاحوال النموذجية تنتج عن ضرورة استخراج الاعمق والابعد في الشخصيات الانسانية مع كل التناقضات المتضمنة فيها . ان هذا الميل الى كشف المتطرف في الشخصية والحالة لا يوجد لدى الكتاب الكبار فحسب بل ينشأ ايضاً كمعارضة رومانسية لثمر الحياة الرأسمالية . الا ان التطرف في الشخصية والحالة يغلب لدى الرومانسين الحاليين هدفاً لذاته ، ويتخذ صفة غنائية - معارضة خلاقة . اما كلاسيكيو الواقعية فينتقون بخلاف ذلك الصفة الشديدة التطرف في الانسان والحالة ، كوسيلة تعبير فحسب تلائم اديباً صياغة النموذجي في ارقى اشكاله .

ان هذا الفرق يحيلنا مجدداً الى قضية التأليف . فصياغة النماذج لا تفصل عن التأليف . ومن الناحية الادبية ليس ثمة نموذج البتة اذا نظر اليه منعزلاً .

ان صياغة الحالات والشخصيات المتطرفة تصبح نموذجية فقط بأن يوضع ، في التوابط الشامل وعبر التوابط الشامل ، كيف يتسنى التعبير بالذات عن اعق تناقضات مشكلة اجتماعية معينة ، في اسلوب السلوك المتطرف لأحد الناس ، في حالة متقاربة الى اقصى حد. ان شخصية الاديب تصبح نموذجية فقط بالمقارنة والتعارض مع الشخصيات الاخرى التي تكشف كذلك ، على نحو متطرف قليلا او كثيراً ، عن درجات اخرى ومظاهر أخرى لذات التناقض الذي يصنع مصيرها . ان رفع شخصية الى مستوى نموذجي مثلا هو امر ممكن فقط كحصة مسار معقد متحرك ومليء بالتبدلات والتناقضات المتطرفة .

لنأخذ شخصية هملت التي يقر بها الجميع كنموذج . فبدون التعارض مع لايرتس وهوراثيو وفوتيراس ما كان يمكن ان تظهر الملامح النموذجية في هملت ابداً . فقط لأن الناس الأشد اختلافاً يبدون ، في حدث مليء بالحالات المتطرفة ، الانعكاسات الفكرية والعاطفية الأشد اختلافاً لذات التناقضات الموضوعية الوجودية ، أمكن أن يبرز أمامنا النموذجي المصاغ في شخصية هملت .

ولهذا السبب بالذات يلعب العمل العميق والفعال على اخراج السياة الفكرية دوراً حاسماً في الصياغة النموذجية . ان مستوى البطل الفكري في وعيه لمصيره الخاص ضروري قبل كل شيء من اجل حذف النهاية المتطرفة للحالات المصاغة ، كما يتم التعبير عن العام الذي تقوم عليه هذه الحالات ، عن ظاهرة التناقضات في أعلى وأتقى درجة لها . ان الحالة المتطرفة تنطوي بذاتها على التناقضات في هذا الشكل الارقى والأصفى والضروري ادبياً . ولكن كما يتحول الشيء في ذاته الى شيء لنا يصبح تفكير اشخاص الحدث بعلمهم الخاص ضرورياً حتماً .

لكن الشكل المتوسط اليومي البسيط للتفكير التأملي لا يكفي هنا أبداً . وينبغي بلوغ المستوى الذي تكلمنا عنه حتى الآن ، ينبغي بلوغه سواء من الناحية

الموضوعية للمستوى الفكري او من الناحية الذاتية لارتباط التأملات مع الوضع ومع الشخصية ومع تجارب اشخاص الحدث .

فعندما يقترح فوتران راستينياك مثلاً أن يتزوج من ابنة المليونير المنبوذة تايفير ، ويسعى هو نفسه لان يسقط ابن المليونير في المبارزة ولأن تصبح الابنة المنبوذة الوارثة الوحيدة ، فيستطيعا تقاسم الميراث ، فهذا الوضع بذاته لايعني سوى وصم الرواية بانها بوليسية مبتلة . غير ان صراعات راستينياك الداخلية تمثل صراعات كل الجيل الفتي في مابعد المرحلة النابوليونية . وهذا يتجلى في الاحاديث المتعارضة مع بيانثون . فتناقضات المجتمع التي تولد هذه المسائل تظهر في تحليل تجارب اناس مختلفين اجتماعياً مثل فوتران والفيكونتيس بوزبان على مستوى فكري عالٍ . ان مصير غوريو يقلم لراستينياك صورة مناقضة عن هذه التأملات . وبفضل كل هذا تصوير الحالة التي هي بذاتها مجرد حالة اجرامية الى مأساة اجتماعية كبيرة بالنسبة لنا . وعلى نحو مشابه تماماً تنشأ الضرورة الادبية للمحاكمة التي ساق اليها الملك لير الاخرق ابنته في عاصفة على البرية . وعلى نحو مشابه تقوم وظيفة مشاهد الممثلين وما تبعها من مونولوج حول هيوكا في هاملت الخ ..

إن وظيفة السبأ الفكرية المصاغة القائمة على رفع الحالة المتطرفة الى العام أدبياً ، الى الخاص حسيّاً وعيانياً لاستنفد في هذا الدور المباشر . ان لهذه الوظيفة مهمة غير مباشرة ، وهي اقامة الصلة مع حالات اخرى متطرفة في الادب وجعلها ماثلة أمام الحس . وهكذا فقط من مجموع الحالات المتطرفة التي تقدمها الاعمال الأدبية الكلاسيكية الكبرى يمكن ان تم اللوحة الشاملة لنظام متحرك لقانونية للعالم اخذت تصبح واضحة . ان هذه الوظيفة غير المباشرة للسبأ الفكرية تظهر في الادب الكلاسيكي في أشد الاشكال اختلافاً وفي اوسع تنوع يمكن تصوره ، ان التعارض يمكن ان يعرض بصمت بدون تأمل خاص كما هي الحال في التضاد

بين مستوى التحميم عند هاملت واسلوب السلوك العاطفي العقوي عند لايرتس . ولكن يمكن أن يفصح عنه مباشرة كما هي الحال في تأملات هاملت بعد أول لقاء مع فورتنبراس . ويمكن أن يقوم في الاثبات الواعي لتوازي الحالة وتناجها كما في مباحثة راسينيكا بان فوتران وبوزيان يفكران ذات التفكير حول المجتمع والسلوك الممكن والضروري ازاءه . ويمكن ان يؤلف موسيقى مصاحبة متصلة وجوا لكل مايجري كما هي الحال في « انتخاب الاقارب » لغوته .

ان الطابع المشترك لكل هذه الاشكال المختلفة ليس ، من جهة اخرى ، مجرد طابع شكلي . ان التوازي والتضاد الخ ليسا سوى تغطين ادبيين لانعكاس علاقات الناس الكفاحية فيما بينهم ، على نحو معمم تعميماً شديداً جداً . ولانها فقط شكلان لانعكاس الواقع الموضوعي يمكن أن يصحبا وسائل للتصعيد الأدبي من أجل التعبير عن النموذجي . ولانها كذلك ليس غير ، تستطيع السيماء الفكرية للاشخاص ، المتصاعدة بفضلها ، ان تقوم برد فعل على الشخصية والحالة وان تجعل وحدة الفردي والنموذجي وارتقاء الفردي الى النموذجي المصعد ابلغ تعبيراً .

ان اساس الأدب العظيم هو العالم المشترك « للناس الايقاظ » الذي تحدث عنه هيراقليت ، عالم الناس الذين يكافحون في المجتمع ويعملون في كفاح مع بعضهم بعضاً ومن أجل بعضهم بعضاً وضد بعضهم بعضاً ، وليسوا سلبين لايجس أحدهم بوجود الآخر . بدون وعي « يقظ » للواقع لا يمكن ان تصاغ اية سيماء فكرية . انها تغدو عيماء وبدون اطار حين تدور في حلقة حول الذاتية الخاصة . وبدون سيماء فكرية لاتنهض اية شخصية ادبية الى المستوى الذي به تسمو ، في حيوية قائمة للفرديّة ، على الصدفة البليدة للواقع اليومي ، وترتقي الى « الرتبة » النموذجية فضلاً .

* * *

أراد فيكتور هوغو في روايته الكبيرة « البؤساء » أن يجلو للقلوب موضع جان فالجان الاجتماعي والنفسي ، فوصف بقوة تعبير غنائية رائعة سفينة في عرض البحر ، سقط منها احد الناس . السفينة تمضي في سيرها وتحتمي تدريجياً في الأق . أما ذلك الانسان فقد ترك يصارع في عزلة قاتلة امواج البحر العاتية الغاشمة الى أن يغرق اخيراً وحيداً يائساً مخيب الآمال . ان هذه اللوحة الموحية تم لدى فيكتور هوغو عن مصير الانسان الذي يرتكب هفوة في المجتمع . والامواج العاتية ترمز عنده للانسانية مجتمع عصره .

وتعتبر هذه اللوحة الموحية تعبيراً غنائياً صادقاً عن احساس عام بالحياة لدى الجماهير الواسعة في المجتمع الرأسمالي . ان تلك الصلات التي كانت تشد الناس بعضهم الى بعض ، والتي يمكن ادراكها مباشرة ومعايشتها ، اخذت تختفي أكثر فأكثر . وهي صلات ولدتها درجات أكثر بدائية في تطور المجتمع . والانسان يشعر باستمرار بأنه أشد عزلة وأنه يجابه مجتمعاً يكشف عن لا انسانيته أكثر فأكثر . ان لا انسانية المجتمع تبذل للانسان ، الذي دُفع نتيجة التطور الاقتصادي الى الانعزال في حياته الداخلية ، كطبيعة ثانية جبورية وغاشمة . واذ يعبر فيكتور هوغو غنائياً عن الاحساسات الناشئة عن ذلك الوضع فهو يعبر عن شيء موجود وجوداً فعلياً كثيفاً ، وهو لذلك كاتب غنائي كبير .

غير ان الواقع الموضوعي لهذا الاسلوب في ظهور المجتمع الرأسمالي لا يتجانس مرضوياً مع اسلوب الظهور هذا . ان لا انسانية المجتمع ليست طبيعة

ثانية موجودة خارج الانسان ، بل هي الاسلوب الخاص لظهور العلاقات الاجتماعية بين الناس ، تلك العلاقات التي أوجدها الرأسمالية المتطورة .

ان ما ركس يصف بدقة بليغة الفرق الاقتصادي بين الرأسمالية الناشئة وتلك التي وقفت على قنمها . فبخلاف مرحلة التراكم البدائي ، يقول ما ركس عن الرأسمالية المتطورة « ان القهر الأبكم في العلاقات الاقتصادية يكرس سيطرة الرأسمالي على العامل .. ويبقى العامل في السياق العادي للأشياء تحت رحمة « القوانين الطبيعية للنتاج » ... ان مرحلة التراكم البدائي لا تمثل تاريخ الفظاعات الهائلة ، والتي لا تحصى ، التي نزلت بالشغلة فحسب ، بل انها بذات الوقت مرحلة تحطيم قيود الانتاج القطاعية وبالتالي مرحلة تطور انساني ، مرحلة كفاح الانسانية العظمى للتحور من التير القطاعي ، هذا الكفاح الذي دشّن في عصر النهضة وبلغ ذروته في الثورة الفرنسية . وهي بذات الوقت المرحلة الكلاسيكية للتعاقة البرجوازية والمرحلة الكلاسيكية لفلسفتها وعلمها وأنها وفنها .

ان الانتقال الى الشكل الجديد الناجز . للتطور الرأسمالي الذي وصفه ما ركس في ماسبق قد خلق علاقات جديدة بين البشر وأوجد بالتالي مواد وأشكالاً جديدة ومسائل صياغة جديدة بالنسبة للأدب أيضاً . ان المعرفة التاريخية لضرورة وتقدمة التطور البرجوازي لا تلغي عواقبه الوخيمة على الفن ونظريته . فالمرحلة الكلاسيكية للأيدولوجية البرجوازية تتحول الى مرحلة الدفاع والتقريظ المبذل . ومركز الثقل في الكفاح الطبقي ينتقل من تحطيم القطاعية الى الكفاح بين البرجوازية والبروليتاريا . وبهذا تصبح المرحلة الممتدة بين الثورة الفرنسية ومعركة حزيران آخر مرحلة عظيمة للأدب البرجوازي .

ان الانتقال الى فترة الدفاع التبريري في التطور الأيدولوجي لا يعني طبعاً ان كل الكتاب قد أصبحوا مدافعين أو بالأحرى مهربين واعين . ان هذا

لا يصح حتى بالنسبة لنظريي الفن ، مع أن المساعي التبريرية هنا يتحتم ، بموجب طبيعة القضية ، أن تبرز بروزاً أحد من بروزها في الأدب نفسه .

غير أن الانتقال الى هذه المرحلة لم يتم دون أن يترك أثراً بالنسبة لكل كاتب وكل مفكر . ان تصفية ثراث المرحلة البطولية ، المرحلة الثورية للبرجوازية ، قد جرت ، حتى في الغالب - موضوعاً - في شكل كفاح ضد الدفاع التبريري السائد . ان واقعية فلوير وزولا كانت - طبعاً بشكل مختلف لدى كل منها - كفاحاً ضد المثل العليا البرجوازية القديسة التي تحولت الى جمل لفظية وخداع . ومع ذلك فان هذا الكفاح قد تراف - موضوعياً - للتيار التبريري في التطور الايديولوجي البرجوازي العام ، وان تم هذا تدريجياً وضد نوايا هؤلاء الأدباء الكبار : اذ ما هي النقطة الجوهرية في هذا الدفاع التبريري ؟ انها الميل الى التوقف عند سطح الظواهرات والى القضاء فكرياً على المسائل الأعمق ، المسائل الجوهرية والحاسمة .

لقد تحدث ريكاردو علناً وبصرامة لاذعة عن استئثار الرأسمالي للعامل . أما الاقتصاديون المبتلون فيلجأون الى المسائل الظاهرية السطحية في مجال التداول كما يزيلوا ذهنياً من العلم الاقتصادي عملية الانتاج نفسها ، كعملية انتاج لفضل القيمة . وعلى نحو مشابه تزول البنية الطبقة للمجتمع من السوسيولوجيا ويؤول الصراع الطبقي من علم التاريخ والطريقة الديالكتيكية من الفلسفة .

ان الواقع اليومي كموضوع وحيد أو سائد على الأقل في الأدب يمثل ، في الميول الذاتية لفلوير وزولا ، فضحاً للنفاق البرجوازي . لكن ماذا يعني الميل الى عرض الواقع اليومي ، بالنسبة لصياغة الأضداد الاجتماعية الكبرى وبالنسبة لوعيا أدبياً ؟ ان عرض الواقع اليومي ليس جديداً من ناحية المواد البحث . لقد حاول كتاب كبار من فيدلنغ الى بلزاك ضم الحياة اليومية البرجوازية الى الأدب

الراقي . لكن الشيء الجديد في مابعد ١٨٤٨ يقوم على أن الواقع اليومي لا يمثل موضوعاً فحسب بل يعني حصر التعبير الكتابي في أشكال الظواهر والتعبير التي تحدث في الواقع اليومي .

ولقد أشرنا الى ان التناقضات الاجتماعية الكبيرة لا تحافظ على حدتها في الواقع اليومي ، وأنها لا تظهر فيه في خصبها وغناها الا بصورة استثنائية فقط، ولا تظهر فيه أبداً في تفتحها وتفاوتها . ان الاعلان عما هو ممكن في الواقع اليومي كميّار الواقعية يعني اذن التخلي بالضرورة عن صياغة التناقضات الاجتماعية في شكلها الأكثر تفتحاً وتفاوتاً . ان هذا المييار الجديد للواقعية يضيق حتى مجال الواقع اليومي نفسه . وينتج عنه بضرورة منطقية ان النموذجي او الموضوع الجدير بالمعالجة ليس تلك الحالات النادرة في الواقع اليومي، التي تبرز فيها التناقضات الكبيرة أشد بروز ممكن ، بل الشكل الأكثر يومية في الحياة اليومية ، أعني الشيء الوسطي .

وفي هذه الوسطية تبلغ تلك المطامع التي تتجنب صياغة المسائل الاجتماعية الكبيرة والجديدة ذروتها . ذلك ان الشيء المتوسط هو حقاً النتيجة الميّنة لعملية التطور الاجتماعي . ان الوسطية في الأدب تعيد عرض الحياة المتحركة الى وصف أوضاع غير متحركة نسبياً . ويجعل محل الحدث أكثر فأكثر تصفيف صور عن هذه الأوضاع . ان الحدث يفقد مع تنامي هذه الميول كل وظيفة فعلية في الأثر الأدبي . ذلك ان دوره الأسبق ، المتمثل في استخراج أعماق التعيينات الاجتماعية الذاتية والموضوعية لدى عرض الناس والحالات ، يصبح عبر الاتجاه الى الوسطي فافلاً . ان التعيينات الاجتماعية التي تدرك تماماً وسطياً تقوم بالضرورة في السطح الذي يتم ادراكه فوراً وهي قابلة للعرض بدون تزيث بوسائل الوصف أو التصوير البسيط للمعطيات اليومية .

ينبغي إذن التمييز بجدّة بين الوسطية اليومية كـمقياس أدبي موجه ، وبين الآثار الكبيرة التي تتحول فيها الحياة اليومية الى مادة، والتي تستخدم المظهر الجمالي للشؤون اليومية لعرض نماذج انسانية في علاقاتها العريضة . ونستطيع في الادب الحديث ان نرى هذا التضاد بوضوح في « ابلوموف » لغونتشاروف من جهة وفي اية قصة حياة يومية لدى الأخوين غونكور من جهة ثانية . ان الصورة الاجمالية هي لدى غونتشاروف اثبت، في تخطيطها المبهم ، منها لدى غونكور وقدنفذلديهبدأ غياب الحدث، من ناحية المظهر الخارجي ، بعزم اشد منه لدى غونكور. لكن هذا الانطباع الذي يخلفه غونتشاروف هو حصيلة للوصف الدقيق الكلاسيكي تماماً ، المرتكز على علاقات الاشخاص الفنية والمتنوعة ، بعضهم مع بعض ، وعلى القاعدة الاجتماعية لوجودهم . ويمكن ان يقلل في تناقل ابلوموف كل شيء سوى كونه ملمحاً يومياً سطحياً ناجماً عن الصدفة . ان ابلوموف هو بلاشك شخصية منطرفة ومتأسكة . وقد تم اداؤها وفق التراث الكلاسيكي على أساس سيطرة ملمح معين. فأبلوموف لا يفعل سوى التمدد على السرير ، غير ان قصته هنا عميقة الدرامية . وهو نموذج اجتماعي ليس بمعنى المعدل الوسطي اليومي السطحي بل بمعنى اجتماعي وجمالي ارقى جوهرياً . ولهذا السبب حظيت هذه الشخصية التي ابدعتها عبقرية غونتشاروف بأهمية كبيرة في روسيا وخارج روسيا ايضاً . .

لقد اشار لسنغ الى ضلال اولئك الذين لا يحدون حدثاً « الا حيث يحرق العاشق امام القدمين ، ويغمى على الاميرة ، ويتشاجر الابطال » . ان وزن تطورات الحدث يتبع طبيعة الشخصيات .

لقد استطاع غونتشاروف خلال تعميقه الحاد المتطرف للملمح المتقنين الروس النموذجية انذاك، في شخص ابلوموف، ان يخلق شخصية تعكس، في عطالتها وجودها ، الملامح الاعم والامم لعصر بكامله، على نحو متحرك وغني وشخصي حتى

الاعمق ، في حين أن المصير الأشد تقلباً في الظاهر ، كما يقدم في «مدام جرفيزي» ، ليس ، ، بعكس ذلك ، سوى حشد لوحات عن الوضع ساكنة ملونة ومرصوفة جنباً الى جنب ، تترجح فيها عموميات مزيفة (روما كئيبة) على نحو جبري ، ويظل فيها تفاعل القوى الاجتماعية غير مرئي ، ويتعامل فيها الاشخاص على الدوام تعاملًا عابراً .

ان ابلوموف يملك على هذا المنوال سياء فكرية بلوذة . فكل ما يصد عنه وكل نزاعاته مع الآخرين تفصح عن النموذجي والمأسوي في المثقفين الروس وغير المثقفين ، الرازحين تحت نير القيصرية ، على مستوى عال من الوعي ، وفي علاقة خصبة متنوعة بقوى الوجود الاجتماعي المعقدة . اما تبدلات نظرة جرفيزي الى العالم فتبقى بخلاف ذلك صور اوضاع مجردة . انها لا تقدم دامية موضوعية للعمليات الاجتماعية ولهذا تقتصر البطة الى اية سياء فكرية شخصية .

ان واقعية فلوير وزولا وغونكور الجديدة تحمل راية تجديد ثوري للادب ، راية فن يعكس الواقع فعلا . ويظن اتجاه الواقعية الجديد متوهماً انه يقدم موضوعية أرقى من التي كانت للادب . ان كفاح فلوير ضد النزعة الذاتية في الادب معروف من الجميع ، وتقدزولا لبلازاك وستاندال يريد ان يثبت انها قد حادا ، انطلاقة من الذاتية واستحسان الرومانسي الفذ ، عن العرض الموضوعي للواقع كما هو . ويختم نقده لستاندال بهذه الكلمات : « ان الحياة أبسط » . وكلمة « حياة » تعني بدهاء صامته الحياة اليومية الوسطية التي هي فعلا أبسط من عالم ستاندال او بلازاك .

ان وهم قيام مثل هذه الموضوعية الراقية ينشأ بصورة طبيعية عن الموضوع اليومي الوسطي وعن اسلوب العرض المناسب له . ان عرض الوسطي أدبياً يمكن بدون اضافات الخيال او خلق حالات فريدة او شخصيات . ان الوسطي يقبل العرض منعزلاً ، فهو من البداية جاهز ، وما على المرء سوى وصفه ، حيث لا يحتاج

الوصف الى اكتشاف جوانب جديدة مفاجئة فيه ، وهو لا يستلزم التكميل التألفي
المعقد وإثارته عبر الازداد . وهكذا يمكن ان ينشأ بسهولة الوهم بأنه هو أيضاً
« عنصر » موضوعي للواقع الاجتماعي مثله مثل العناصر في الكيمياء .

وترتبط هذه الموضوعية الظاهرية الكاذبة ، في نظرية وممارسة الأدب الجديد
البرجوازي ، بعلميتها الكاذبة ارتباطاً وثيقاً . ' ان النزعة الطبيعية تبعدا كثرة أكثر
عن التفاعل الحي للتناقضات الاجتماعية الكبيرة وتضع مكانها أكثر فاكثرة تجريدات
سوسيولوجية فارغة . وهذه العلمية الكاذبة تكتسب كذلك أكثر فاكثرة صفة
ريبية . . ان ازمة المثل العليا البرجوازية بصوغها فلويد ، كانهيار بلجيح المطامع
الانسانية ، كافلاس للمعرفة العلمية للعالم .

وتبرز الريبة الكاذبة العلمية في عبارة صريحة ، اذ يقول ان الأدب
يستطيع فقط عرض « كيف » الحدث لاسببه . وحين اراد « تبين » النظري
الاكظم لمرحلة نشوء الواقعية الجديدة ان يستوعب العمق الوجودي الفعلي
للمجتمع والتاريخ افضى به الامر ، لدى تعيين العرق كوجود اخير ، الى مالا
يمكن تحليله فكرياً .

هنا تتجلى المطامع الصوفية العميقة لهذه النزعة الموضوعية الكاذبة . ان
مخلوقات سوسيولوجيا الادب التينية المتوضعة توضعاً جامداً تتحل لدى انعام النظر
في « اوضاع النفس » ، كما تتحل فيها توضعات المجتمع والانسان لدى غونكور .
وليس من قبيل الصدفة ان يبدو علم النفس بالذات كعلم اسامي لهذه النزعة
الموضوعية الكاذبة في الادب ونظريته . ان تبين يريد ان يقدم البيئة ، كعامل
موضوعي يعين فكر الانسان واحساسه آلياً ، كقانون طبيعي . لكن حين يبدأ
بالحديث حول « عناصر » هذه البيئة يحدد ماهية الدولة مثلاً بانها شعور الطاعة الذي
بفضله تتجمع كتلة من الناس حول سلطة « زعيم » . ان الدفاع التبريري غير
الواعي عن الرأسمالية الذي جاءت به الطريقة السوسيولوجية ينقلب هنا الى تبرير
واع وواضح .

ان التيارات اللاعقلية ، التي تقفل لدى مؤسسي الواقعية الجديدة في الغالب لا واية ومستسرة ومكبوحه ، تنهض في سير تطور المجتمع البرجوازي على نحو اوضح وأوعى باستمرار ، دون ان تقضي على الميل المعاكس الى الموضوعية الكاذبة (لاحظ مثلا موضة المونتاج في امبريالية ما بعد الحرب) . ان هذا التعارض بين الموضوعية الكاذبة المجردة والنزعة الذاتية اللاعقلية يتفق تماماً مع الاحساس البرجوازي بالحياة في رأسمالية القرن التاسع عشر والقرن العشرين . ويبدو هذا التعارض ، خاصة في فترة غروب البرجوازية ، مرتدياً الواناً لاعد لها ومثيراً لمناقشات لا حصر لها حول « ماهية » الفن ، ودافعاً لظهور بيانات جمالية ومذاهب كثيرة .

ان هذه التناقضات ، كما هو الأمر دائماً في مثل هذه الحالات ، ليست اختراعات بعض الكتاب بل انعكاسات للواقع الموضوعي ، مشوهة ومشروطة اجتماعياً . وهنا أيضاً لا تنتقل هذه التناقضات من الكتب الى الواقع بل من الواقع الى الكتب . وهذا هو مبعث حياة التراث الصامدة وصعوبة انتزاعها في فترة انحطاط البرجوازية .

ان النزعة الذاتية المتطرفة في الادب البرجوازي الحديث تناقض ، بالمظهر فقط ، الاتجاه الى الوسطية . والمحاولات التي نشأت في خضم كفاح عنيف في ظاهره ضد النزعة الطبيعية ، من اجل صياغة الانسان « الحارق للعادة » ، الانسان الفذ الاستثنائي بل « الانسان المتفوق » ، بقيت كذلك مكبلة بالدائرة الاسلوبية السحرية التي بدأت مع حركة النزعة الطبيعية . ان الفرد الفذ المعزول عن الواقع اليومي ، والانسان الوسطي ، يكمل احدهما الآخر ، ويتجاذبهما نفس القطب .

ان البطل الاستثنائي ، ولتقل بطل الروايات الهوسبانية ، لا يقف ازاء ميثته الاجتماعية والناس الآخرين موقف كفاح من اجل الاهداف الانسانية الكبرى ،

مثله في ذلك مثل أي انسان وسطي في اية رواية للحياة اليومية . ان « احتجابه » على نثر الواقع الرأسمالي يرجع الى انه يعمل بصورة ميكانيكية خلاف ما يعمله الآخرون وانه يحول شكلياً ، تقريباً ، المألوفات التي يردونها الى مفارقات عقيمة ، وذلك بتبديل مواقع الكلمات فقط . ان صلاته بالناس ، المنقولة الى المهلوسة ، فقيرة مثل صلات الانسان الوسطي . ولهذا لا تعبر « شخصيته » عن ذاتها الا في صلف مغرور فارغ ، وتبقى هذه الشخصية مجردة وبدون تطور مثل شخصية الانسان الوسطي . وهي لا تتمتع بسياة انسانية صريحة لأن هذه لا تتفتح وتبجل الا في المهلوسة ، في الصلة الحية بالناس المترجمة الى افعال . وهذا الاساس الانساني الفقير لا يمكنه لذلك ان يشكل اساس صياغة السياه الفكرية . فكما ان المفارقات الشكلية ليست سوى مألوفات مقلوبة فكذلك ليس الاستثنائي الفذ نفسه سوى برجوازي صغير محدود مقتنع ، سوى انسان وسطي يقف دائماً ، لأسباب تتعلق بالاصالة ، على رأسه .

وهذان الطرازان — الانسان المتفوق ، والبرجوازي الصغير المحدود — هما فارغان على السواء وبعيدان على السواء من الصراعات الاجتماعية العميقة ، من كل محتوى حقيقي للتاريخ . انهما ظاهرتان باهتان مجردتان ضيقتان ووحيدتان الجانب واخيراً ببساطة لا انسانيتان . ويتوجب على هذين الطرازين ، كما يتسرب الى صياغتها عرضاً شيء يشبه المعنى ، ان يخضعا لسلطة قدر خفي مزيف . والا فلن يحدث شيء البتة في عمل ادبي كان ينبغي ان يكون بطله الفعّال انساناً متفوقاً .

إن النزعة الطبيعية والحركات المعارضة القائمة على نفس الاساس هي في جوهرها انماط في التأليف متشابهة . انها تنطلق بنفس الاسلوب من الفهم الفردي الى المطلق (Solipsistische) للانسان الوحيد المنعزل الخيب الأمل في المجتمع الانساني .

ان غنائية الانسان الغارق في البحر التي ترجع الى فيكتور هوغو هي
الغنائية النموذجية لكل الواقعية البرجوازية المعاصرة . فالفرد المعزول
(الانسان « كمنظومة نفسية » مغلفة على ذاتها) يقف ازاء عالم جبيري ضمني ذي
موضوعية ظاهرية مزيفة . وهذا الاستقطاب المتناقض من ، النزعة الجبرية ذات
الموضوعية المزيفة والبنية الفردانية المطلقة لكل «عناصر» العالم الانسانية ، يتجلى
في كل ادب المرحلة الامبريالية . وهو يشكل ايضاً — بوعي او بدون وعي —
اساس مختلف غاذج نظرية الثقافة والسوسيولوجيا . ان «عروق» دين
« والطبقات » المتحولة الى « اصناف » متوضعة في السوسيولوجيا المبتذلة ودائرة
الحضارة لشبجلر ، تصف كلها بنفس البنية الفردانية المطلقة كما هي الحال لدى أفاس
دانزير او مارتلنك . وكما يملك كل من اشخاص هذين الكتاتين حياة منعزلة
وغريبة وخاصة تماماً ، ولا يمتد منها اي جسر للتفاهم يشد الانسان الى الانسان الآخر ،
كذلك تستطيع « الزمر الاجتماعية » في السوسيولوجيا المبتذلة او «دائرة الحضارة»
لشبجلر ان تعايش وتقم دوماً ذاتها فقط ، وليس ثمة جسر يوصلها الى الواقع
الموضوعي .

وهكذا يفصل ، في التأليف الكتاتي ، الفرد الذي يعايش ذاته فحسب
والعمومية الجبرية ، احدهما عن الآخر ، انفصلاً حاداً . فالجزئي يواجه العالم المجرد
مباشرة وينظر اليه « كحالة » « كمثل » . ويخضع بهذا الاعتبار للعام المجرد عبر صفة
تصفية عرضية .

وهذا العام اما ان يظهر « كعملية » نظرية مجردة او ان يعتمد الى التأكيد
بالذات على جانبه التعسفي هذا « كشيء شعري » . ومن الجدير بالملاحظة ان
اسلوب النظر هذين يمكن ان يظهر ابحاث حيال نفس الاشخاص المعروضين ادبياً .
ولتذكر هنا ادعاء زولا العلمية ، ثم تأثيره المتأخر كرومانسية خيالية — صوفية .

ماذا ينبج عن ذلك بالنسبة لصياغة السياء الفكرية ؟ من الواضح ان اسس صياغتها ستمدر بصورة اعطق واثبت على الدوام . لقد سبق للافلارغ ان انتقد زولا ، لأن بوااء اشخاصه يومية وسطحية على خلاف حوارات بلزالك التي يزخر مضمونها بلسمعات الفكر . وميل زولا هذا قد تطوار مع الوقت الى ماهو ابعد من زولا . ان جرهارد هوبتمان قد خلف زولا وراءه في السطحية اليومية لحواره ، تماماً كما خلفته فيما بعد ضحالة النسخ الفوتوغرافية المركبة ورامها .

لقد جرى غالباً انتقاد عقم الفكر والمحتوى في ادب النزعة الطبيعية ، كما طلب من الأدب ان يركزي في الشخصيات وغنى روعي في بوااءها . لكن الامر لا يتعلق بمجرد وضع افكار عميقة على لسان الابطال في الادب . ان اخضب الحوارات بالافكار لا يعني عن السياء الفكرية . وقد سبق لديدو ان تبين بوضوح فشل مثل هذه المساعي ، حين استطق أحد اشخاص روايته «المجهرات الفاضحة» بمايلي : « سادتي عوضاً عن ان تمنحوا شخصكم في كل مناسبة فكراً نيراً — يحسن بكم ان تضعوه في وضع يلهمه مثل هذا الفكر » ، وهذا الأمر بالذات قد أصبح مستحيلًا بسبب الاتجاه الأساسي في الأدب الحديث . ان وسائل العرض الادي ترداد تهذيباً ودقة على الدوام . لكن هذه الدقة تصرف فقط الى التعبير عن الجزئي البحت والآني وعن الجو النفسي تعبيراً ملائماً بقدر الامكان . إن فلسفة هذا العصر ونظريته حول الفن قد اعلنتنا ، بوضوح في الغالب ، ان المسألة مسألة ميل عام لمرحلة بكاملها ، وليست مسألة موضعة ادبية عابرة . وقد حدد فميل في كتابه اليوبيلي حول (كانت) الفرق بين مرحلة كانت وبين حاضره . حاضره زميل مرحلة الامبريالية فقال ان الأمر في الحالتين يدور حول النزعة الفردية كمسألة مركزية في العصر . أما نزعة كانت الفردية فقد كانت فردية الحرية وأما النزعة الفردية الحديثة فتقوم على التفرد . ان تهذيب وسائل العرض قد أدى اذن

في العقد الأخير الى تثبيت التفرّد كتابياً في الجزئي . والخيال الفني يمنح الى تثبيت الملامح الآتية والعاورة له « هنا والآن » حسب تعبير هغل ، ذلك ان الواقع في الفهم البرجوازي الحديث يتجانس مع الـ « هنا والآن » ، وكل ما يتجاوز ذلك يبدو كتجريد فارغ وكتزوير للواقع . ان الاتجاه الى الحياة اليومية الوسطية وحدها في بدايات الواقعية الحديثة يزداد ، من جهة ، تهذّباً تكنيكياً أكثر فأكثر باستمرار ، ويتحول من جهة ثانية الى غراممبدي يلتصق التصاقاً متيناً بسطح الحياة المعطى والاختباري العرضي . وهو يتخذ من الصدقة العارضة قدوة ونموذجاً . ولا يجوز ان يطرأ على هذا النموذج تغيير اذا لم نرد ان يطول التزييف للواقع . وهكذا يقضي تهذيب التكنيك الفني الى احداث ويساعد على احياء « العمق الفكري » ، المختل لأنباع الأدب البرجوازي المقلدين .

وبدعي ان الكتاب القمء ايضاً قد انتطلقوا من اجزاء الحياة المعاشة والملاحظة . ولكن بالضبط حين فكوا الارتباط المباشر لهذه المعطيات وحلوله ، تسنى لهم صياغة التعاقب الفعلي الدقيق بين الشخصيات الأدبية والنفوذ الى الصلات المتبادلة التي تجعل تمتع الأشخاص الأدبي الفعلي بالحياة ممكناً . ان هذا التحول ضروري الى اقصى حد بالنسبة للملامح الشخصية الأدبية النموذجية ، الشخصية الأشد عمقاً ، وقبل كل شيء بالنسبة لإعداد السياء الفكرية . ان الحكمة المأخوذة عن قصة سنتي وحادث الجريمة الذي وقع في ييزانسون ماكانا ، لوبقا بدون تحوير ، سيتحان لشكبير وستاندال ان يخلعا على عطيل وجوليان سوريل ذاك الوعي الذاتي الذي حدد معالم النموذج ولا تلك السياء الفكرية التي اصبحا بفضلها شخصيتين ادبيتين عالميتين ومائتين أمامنا الآن .

إن اندده جيد هو أحد الكتاب القلائل في الأدب البرجوازي المتأخر الذين اخفوا بجديّة مسألة السياء الفكرية لأشخاصهم . وقد استطاع في هذا المجال

بالذات ان يقوم بانجازات مثيرة . لكن النفوذ الذي يتمتع به موقف النزعة الواقعية الحديثة من الواقع ، والعلاقة الوثيقة « بالنموذج الموديل » التي فرضها هذا النفوذ ، قد اعترضنا طريق التفتح التام لموهبته . لقد اضطر للتوقف عند عنصر الصدفة وغير المتفتح موضوعياً والجزئي المحض وأحياناً للاقتصار على وصفها . ولكن هذا الجزئي بالذات المثبت نهائياً ، هذا الـ « هنا والآن » هو ، كما ادرك هيجل ذلك ادراكاً صحيحاً في زمانه ، الأشد والأبعد تجريداً .

ومن الواضح ان هذه المطاردة للحظة العابرة ، وهذا التشخيص العيني المزيف في الادب الاوروبي الغربي في القرن العشرين ، كان يتحتم عليهما ان يتقلبا الى تجريدية صريحة .

لندكر مثلاً متروك الذي انقلبت لديه جملة وسائل التعبير في النزعة الطبيعية مباشرة الى اسلوب عرض تجريدي تماماً . وهذا الانقلاب يتجلى بالذات لدى جويس ، الكاتب الذي اختار ، على اشد ما يكون من الوضوح ، العرض الأدبي لأدق الجزئيات ولأتقى حالات الـ « هنا والآن » كأسلوب له في العرض . ان جويس يصنع الاشخاص أدبياً بوصف الافكار والمشاعر العابرة وجملة الاقتراحات الطائفة التي تنشأ في اتصالهم بالعالم الخارجي ، وذلك بأعلى درجة من التفصيل والدقة ، لكن هذا الامعان في تحديد القسمات الفردية الى أقصى حد يحذف كل فردية .

ان مثل جويس هو بالطبع مثل منطرف . لكنه يصور في تطرفه جانب النظرة الفنية الى العالم في صياغة الشخصية . ان النزعة الذاتية المتطرفة في النظرة الحديثة الى العالم ، والتهديب المتعاطف في الصياغة الادبية للجزئيات ، والاتصال المتزايد على تأكيد اللحظة النفسية ، ان كل هذه قد قادت الى تفكيك الشخصية الادبية . ان التفكير البرجوازي المعاصر يفكك الواقع الموضوعي الى جملة من الادوات

الحسية المباشرة ، وبذلك يفكك في نفس الوقت شخصية الانسان ويجعل من انا مجرد مركز لتجمع هذه الادراكات . وقد عبر هوفمانستال عن هذا الشعور تعبيراً صادقاً شعرياً وجيلاً حين سبى في احدى قصائده الانا الانسانية والشخصية الانسانية عش الحلم .

وقد سبق لإبن ان ألبس هذا الاحساس بالحياة تعبيراً روائياً بليغاً ، اذ جعل بيرجنث المتقدم بالن يتأمل في حياته الماضية وشخصيته وتطوراتها ، ثم تركه يسك بيصلة فيقشرها ويأخذ يقارن كل طبقة منها بحقة من عمره ، ثم يصل في النهاية الى المعرفة الياضة بأن حياته تتألف من قشور لاغير ، بدون نواة ، وبأنه قد عاش سلسلة من الحوادث العرضية دون ان تكون له شخصية .

ويتسم ادراك هذا التفكك الذي يصيب الشخصية لدى إبن بالحياة ، اذ أنه كان ما يزال ، بسبب تأخر تطور التروج الرأسمالي ، يرتبط ايدولوجياً بتأثيرات معينة للمرحلة الثورية البرجوازية . اما عند نيثشه فان هذا الحكم على الصياغة الادبية للشخصية أمر بدعي . انه يشتق خلق الشخصية في الادب دون عناء من المعرفة السطحية وغير المكتملة للانسان ويرى في الشخصية الادبية تجريداً سطحياً . وسترنبرغ ينهب الى أبعد من ذلك في عباراته النظرية . انه يصف بتهمك لاذع ذلك الشكل السطحي الذي يوفر ، للادب الوسطي البرجوازي في الدراما ، ثبات الشخصية اي التكرار المجسم لبعض اللغات التعبيرية المميزة والمبالغة في توكيد بعض الملامح الخارجية . ان هذا الجانب من النقد ليس اصيلاً (وقد تهمك بلزك على هذا النوع من الوصف منذ البداية) غير انه يصيب الميل الى ايجاد « وحدة » للشخصية تخطيطية وميكانيكية وتجريدية فجبس ، وهو الميل الذي لا يمكن اقتلاع جنوره في الادب الحديث . وعلى عكس ذلك الميل يلع ستراندبرغ على لحظة التنوع والتبدل . وعلى هذا المتوال يفكك الشخصية ، كما فعل جويس

فيما بعد ، الى « حجة من الادراكات الحسية » الماضية . ومقصده الفعلي يظهر بأشد وضوح حين يزج أيضاً بالطراز المولييري للصياغة النموذجية في زمرة الوصف المجرد المزيف . وهو فنانستال يدع حتى بلزاك يعرب في حوار خيالي عن عدم اعتقاده بوجود الشخصيات . ان بلزاك الذي صنعه هو فنانستال من نسيج خياله يقول : « ان اشخاصي ليسوا سوى ورق عباد الشمس الذي يتفاعل حمرة اوزرقة . أما الحلي والعظيم والواقعي فهي اوصاف للحوامض : القدرات والمصائر » .

وبما له دلالة في هذه النظرية القائلة بالتفكك التام للشخصيات ان القطب المعاكس المكمل او الوحدة المجردة بصورة مجتمعة للشخصية ليس معدوماً . ففي الحوار المذكور آنفاً يدع هو فنانستال بلزাকে الخيالي يقول « ان الشخصيات في الدراما ليست سوى ضرورات متجانبة » . فالوحدة الحية للشخصيات الأدبية تتحل من جهة في فوضى الآتي المتنوع التي لا انتظام فيها ، ومن جهة ثانية في وحدة مجردة لاحركة داخلية فيها . انا نجد انفسنا هنا امام البواعث المعروفة لنظرية المعرفة المثالية .

ان المسألة تدور هنا حول اتجاهات ومبادئ ، لاحول قليل او كثير من المهبة الأدبية . ان غنى وعمق الشخصيات المحلقة فنياً يتبعان غنى وعمق فهم المجرى الاجتماعي الشامل . ان الانسان في الواقع - لاني البريق الغنائي لسطح المجتمع الرأسمالي - ليس كائناً منعزلاً ، بل هو كائن اجتماعي نتصل كل باحدة من بوادر حياته ، بألف خيط ، بالناس الآخرين والمجرى الاجتماعي الشامل . والاتجاه العام للفن البرجوازي الحديث يبعد الفنان ، وان كان موهوباً ، من المسائل الجوهرية لعصر الانقلاب الاجتماعي الكبير . ان القلدة على التعبير عن كل ماهو غير جوهري وعن انماط الظهور الطارئة للفردية المحضة تتعزز في الادب ، وبالموازاة مع ذلك تنحط المسائل الاجتماعية الكبرى الى مستوى الأبتذال .

لنأخذ مثلاً على ذلك كاتباً حديثاً مرموقاً مثل دوس باسوس . ان دوس باسوس يقدم وصفاً للمناقشة جربت حول الاشتراكية والرأسمالية . وقد صور مكان المناقشة تصويراً حياً ممتازاً . فنحن نرى المطعم الإيطالي العابق بالدخان ويقع مرقاة البندورة على غطاء المائدة ويقايا البوظة ذات الألوان الثلاثة محتاطة في أحد الصحون ، وحتى النبرة الفردية لكل متحدث قد نقلها لنا بإيلاغة . أما ما يتحدثون به فهو الابتذال بعينه . انه حديث التأييد والمعارضة الوسطي الذي يجري ، بين برجوازيين صغار محدودين ، في كل مكان وزمان .

غير ان اثبات عجز الكتاب الحديين التام عن صنع السياء الفكرية لا يعني كرا ن حلقهم وتكنيكهم الأدبين الذين بلغا درجة عالية من التطور . لكن يتوجب علينا ان نساءل : من اين ينطلق هذا التكنيك وماذا يريد وعم ينبغي ان يعبر المرء بمثل هذا التكنيك على العموم ؟

إن الموضوع المركزي الذي يريد هذا الادب خلقه ، والذي من اجل صياغته صياغة ملائمة قد طور هذا التكنيك الى اعلى درجة من الاتقان ، هو الانسان غير المعروف وغير القابل للمعرفة . ان الطموح الى صياغة هذا الموضوع المركزي أنسب صياغة ممكنة يغير ، بالمقارنة مع المرحلة الأدبية السابقة ، جميع وسائل العرض . فاستحداث الحالات والوصف وتحديد السمات والحوار كل هذه تكتسب وظيفة جديدة تماماً : الا وهي السعي ، وراء الوهم السطحي القاتل بان الاشياء والناس معروفة منا ، ان جعل استقصائنا على المعرفة ، غير المألوف ، موضع معايشة . ان كل شيء محبوب بضباب ينذر بالنعاسة والشر : لقد قال احد اشخاص هو فهاستال .

« ان كل هذه الاشياء هي امر آخر
والكلمات التي نستعملها هي ايضا امر آخر »

ان المهمة الرئيسية للحوار تكمن هنا في صياغة المحادثة العابرة بين الناس ،
الحالية من التقام المتبادل ، وبالتالي صياغة عزلتهم وعجزهم عن انشاء اتصال فيما بينهم .
فالحوار ليس كما كان في الماضي تعبيراً عن الكفاح والصراع بين الناس وعن
تصادمهم بل هو مرور إنساني ، مرور عابر للناس بعضهم جنب بعض . ان
الأسلبة اللغوية تتطور في هذا الاتجاه ، اذا لم يعد يُعمد ، كما في المرحلة السابقة ، الى
تطويع اللغة اليومية للارتقاء بالجوهري في مطامع الانسان الى ذروة عاطفية
وفكرية ، وللكشف عن نواخل الترابط بين اعماق شخصية الانسان والمعضلات
الاجتماعية في تنوعها الغني ، بل يعتمد على العكس الى التشديد على الآتي اليومي
بالذات في اللغة والى ايجاد اسلوب ملائم له في هذا الاتجاه ، بالحفاظ على اللحظات
العرضية الخارجية بل بالمغلاة فيها : ان اللغة تصبح اشد التصاقاً بالحياة اليومية
واكثر آنية وعرضية . وعلى المرء ألا يعبر الكلمات والمحتوى الواقعي للحوار
اهتمامه بل ما وراءها : الروح المتفردة والجهد العابت بالضرورة لتخطي هذا
التقرد الانعزالي .

ولعل سترندبرغ هو اعظم من أتقن هذا الحوار بين كتاب الدراما
الحديثين . إنه يقوي حتى اقصى حد إلهاء المشاهد عن المحتوى بالجو الخفي للتوحد .
ففي « الآنسة جوليا » يؤلف مشهداً يرتكز الى ان إينة الكونت المفتونة تسعى
الى اقناع طالعية أبيها - وهي العشيقة السابقة لفاتها الخادم - بالفرار المشترك .
ولكنها تفشل في ذلك . ان سترندبرغ يحل المهمة التي وضعها هو حلامتقناً . فهو
يعبر عن الأمل والتوتر وخيبة الأمل عبر وتيرة حديث البطلة فصص . وخلال
ذلك لا تعترض رفيقتها أبداً ، إلا ان صمتها يأخذ بالتأثير على وتيرة الحديث ،
ويكشف عن مقاصد سترندبرغ تماماً . فتمة اذن طموح واع لمعالجة مضمون
ومعنى الحوار كأمر ثانوي ، ذلك ان الجوهري بالنسبة للكاتب لا يمكن التعبير

عنه بكلمات ابدأ . ويصبر فرلين عن هذا الاتجاه تعبيراً بليغاً في عملة « الفن الشعري » اذ يدعو الادباء الى عدم اختيار الكلمات ابدأ بدون احتقار . والفكرة الاساسية هنا هي ان ينشئ المرء اسلوب الكلام انشاء يعبر الكلام فيه عن هذا التصور تعبيراً عاطلاً من كل مقزى علم .

ورغم الردات المتواصلة من جانب « الفن المجرد » لم يتغير خط هذا التطور الاساسي : ذلك ان العام المجرد يكمل على الدوام بالاختباري الحشن والوسطي الضيق والعرضي . ويمكن ان يقول المرء بحق تام ، عن مختلف اتجاهات البرجوازية المالية الأدبية ، ان جميع وسائل تعبيرها المختلفة — بما فيها تلك التي حققت اتفاقاً تكتيكياً ليس قليل الأهمية — لا تستخدم سوى صياغة الظواهر السطحية للحياة اليومية في المجتمع البرجوازي ، بل صياغتها صياغة أكثر بومية وأكثر عرضية ونحكما بما هي في الواقع . ان هذا الاتجاه الى الجزئي فقط يجد تعبيراً واضحاً عنه باستمرار في التكثير أيضاً بالملهسة الادبية . وسأورد بيان برنامج بول فرلين المأخوذ من العمل المذكور سابقاً : الفن الشعري كمثل شديد الوضوح على ذلك .

« ذلك لأننا نريد اللون »

« لا اللون ولا شيء سوى اللون »

هذا التقابل بين اللون واللون الذي يلغي اجتماعها ، وحذف اللون أي تحديدات الواقع التي تتجاوز الآتي ، وارجاع فن الشعر الى فوضى لونات هي علامة مميزة للأدب الحديث . وهنا ينشأ اعتزاز لا يتقطع وتوج مضطرب لا يبدأ أبداً ، غير انه لا ينطوي على اية حركة واقعية بل يمثل بالفعل ركوداً ووضعاً ثابتاً . ان هذا التعارض يميز النقطة التي يحذف فيها الاحلاح القوي على المعاش ، والاقتصار على المعاني ، القدرة على معايشة الصنع الادبي بالذات . فالقرب الشديد

من سطح الحياة ، والمساواة المبدئية بين السطحي المعاش مباشرة والواقع ذاته ،
- يجردان الأدب بالذات من شروط القدرة الفعلية على المعاشية .

حين نستمع في الحياة الى انسان يتكلم فأول ما يؤثر فينا المحتوى البين
لما يتكلمه . ان هذا المحتوى يتصل بالنسبة للمستمع في الحياة صلة وثيقة يتجارب
ومعايشة هذا الانسان ويلبج مع هذه التجارب والمعاناة او يتعارض معها .

ويضاف الى ذلك ان المستمع في الحياة ليس ، إلا في حالات نادرة ، مجرد
مستمع سلبي . ان الاستماع يشكل بالعكس جزءاً من التأثيرات المتبادلة بين
الناس بعضهم على بعض . وفيه في هذا الصدد أشياء كثيرة جداً يمكن أن تؤثر على
المستمع تأثيراً مقنعاً مباشرة : فالثبرة والايماة وتعبير الوجه يمكن أن توفر لنا
معاينة الاصلة والصدق الفعلي في كلام الشخص .

ان الأدب « الحديث » يبنى ، على الحصر تقريباً ، على اساس مثل هذه
الانطباعات . ولكنه يتجاهل انه حتى الوصف الأدبي الادق لهذه العلامات ، مثل
الصدق ، لا يعطينا سوى حصيلة عملية غير معروفة منا ، لا العملية ذاتها . في الحياة
عندما نكون في قلب العملية نستطيع هذه العلامات ، لهذا السبب ، ان تؤثر على نحو
مباشر ومقنع . أما في الأدب حين تكون هذه العلامات نتائج عادية لعملية غير
معروفة منا فلا يمكنها ان تقوم مقام صياغة العملية ذاتها . ان الأدب « القديم »
قد غادر دائماً سطح الواقع اليومي ، كي يجعل النتائج الفعلية للعملية في النهاية ممكنة
المعاشية . والأدب الجديد يقدم زمرة من هذه النتائج المعاشة ظاهراً والتي هي في
الواقع ميتة جامدة ولا يمكن ان تستحضر معاشتها .

ان هذه الميول تتفق طبعاً مع الحالة والحدث في الأدب « الحديث » .
أما في الادب « القديم » فان الحالات الكبرى كانت تخدم على الدوام توضيح
وضع ما يزال مضطرباً ومعتكراً وغير شفاف . وأهمية ما يسمى بشاهد التعرف

لدى ارسطو تقوم على القاء الضوء على وضع ما يزال مبهماً . ان ادب الماضي العظيم كان يستهدف دائماً صياغة عقد التطور الهامة ، كتطوير الماضي ولما سيقبل ، وكانت المهمة الرئيسية فيه ، كما رأينا ، العمل على الإبانة عن المعنى غير الشخصي للحوادث في كل تنوعها الحصب .

ليس ميسور الادب « الحديث » تقديم مثل هذه اللحظات الدرامية التي تتقلب فيها الكمية الى كيفية . فهو لا يبني تأليفاته حسب حركة الأضداد الكبيرة في الواقع الموضوعي ، لأن الأضداد لا تفعل فعلها أبداً الى النهاية في الواقع اليومي ، ولان الاوضاع المزيفة بل حتى « غير الصامدة » تستطيع ان تدوم زمناً طويلاً على نحو استثنائي .

ان الصياغة الحية جداً للانفعالات والكوارث الهائلة لا تتناقض مع هذا الطراز في التأليف بل بالعكس تعززه ، ذلك ان مثل هذه الانفعالات والكوارث تتصف دائماً بصفة لاعقلية . وبعد هذا الاندلاع اللاعقلي تعاود الحياة سيرها المعتاد .

لقد كان مثل هذه الانفعالات لدى الكتاب القدماء حوادث طارئة ، في أعلى تقدير ، ولم تكن أبداً بديلاً للتفتح الدرامي للحدث الفعلي . وقد كانت الانعطافات عندهم هي تلك المواضع التي تتقاطع فيها التأثيرات المتبادلة الصديقة والمعادية لأشخاص الحدث . ان عقد الحدث هذه تكون نافلة ومستحيلة في آثار ليس فيها بين الانسان والآخر شيء مشترك . ان ربط سطح الحياة المباشر بالاحداث الاجتماعية الكبرى لا يمكن ان يتم هنا الا على نحو مجرد . فتغلغل الرموز والتأويلات في الأدب ذي النزعة الطبيعية ليس صدفة اذن ، بل ضرورة اسلوبية عميقة تنجم عن الوجود الاجتماعي . وقد ربط زولا مصير بطلته « نانا » بمصير الامبراطورية

الثانية ، عبر التضاد الرمزي الحاد فقط ، وذلك بأن جعل قانا مريضة وطريحة في غرفتها بدون عون ، في حين أن الجمهور العشوان المسلوب العقل يصرخ : « الى يولن » .

ان التضاد الرمزي والتقابل في مجموعة من « اللوحات » المفردة يحلان أكثر فأكثر محل الطريقة القديمة في تقطيع التأليف . وتحول تخطيطية التأليف على نحو متزايد الى عرض لتألم متفردة في الظلام . ان عدم امكانية اعادة وضع بسيط نسبياً يؤلف تخطيطية الحدث في درامات جوهارد هاوبتمان النموذجية مثل « فوومان هنشل » و « روز برند » ، ذلك لأن كل امكانية للتفاهم بين الناس الذين اصبحوا منعزلين تماماً قد زالت ، ولأن كل انسان قد حبس نفسه في عالمه الخاص على نحو أثنائي وفرداني مطلق . ان تخطيطية الحدث تمثل الضد المعاكس تماماً للحدث القديم . هناك يغدو غير الواضح واضحاً ، وهنا تقوم التخطيطية الاساسية للتأليف على اسدال الستار على ان ثمة شيئاً واضحاً في الظاهر يسمي معتمداً عتمة لا منفذ فيها . ان الواضح الظاهري يقضح كأمر سطحي ، والوجوم اللاعقلي في المصير المظلم غير القابل للاتارة يعمل على تمجيده كعمق انساني . ولعل رواية فامرمان « كلسبار - هاووز » تقدم المثل الابلغ حدة على هذا النمط في التأليف ، على هذا السوق الى الظلمة . ويجسد المرء هذا المسعى مثلاً في روايات هامزون المتأخرة في شكل بارز .

ان هذه النظرة الى العالم قد ارتدت في بعض الفلسفات الحديثة ، مثل « عبز الفكر » لدى شلر وكفاح « الروح » ضد الفكر لدى كلاجس ، صياغة ذهنية مفارقة . وقد نتج ، على كل حال ، عن هذه النظرة الى العالم كتاباً ان عدم القدرة على التعبير الواعي واضطراب التعبير ليسا هنا وسيلة لنسخ بومية سطح الحياة الوسيطة فحسب ، بل انهما فوق ذلك يقومان بوظيفة التعبير ادبياً عن هذا « العمق » في جهل اسباب ونتائج السلوك الانساني ، وفي التوقف المنع عن ازاء التوحيد « السرمدي » للانسان .

ان كل هذه المساعي قد مارست تأثيرها ، بالتوافق التام مع التيارات
اللاعقلية الصريحة التي برزت، بصورة اقوى على الدوام، في سير التطور الامبولي،
باتجاه التضييق على اهمية العقل ، باتجاه محو السباه الفكرية للشخصيات الادبية
وتشويهاها . وبقدار ما يتحول الواقع الموضوعي الى « مركب للاحاساس » ، الى
سديم انطباعات مباشرة ، وبقدار ما تتحطم أسس النظرة الى العالم والأسس الفنية
التأليفية لصنع الشخصية ، يضمحل كذلك مبدأ السباه الفكرية ذات الصياغة
الواضحة من الأدب . انها عملية قسرية .

لم تلعب نظرة الانسان الى العالم في أية مرحلة من مراحل التاريخ مثل هذا الدور العملي الحامض الذي تلعبه اليوم لدينا في الاتحاد السوفياتي . فحولنا وفينا وعبرنا يتم اعظم تحول للعالم الاجتماعي ، وانه يتم بوعي صحيح لهذا التغير . ان اهمية الرؤية الصادقة في عملية تغيير العالم هذه لا تحتاج الى مزيد من الايضاح . والاهمية العملية المسائلة لرؤية ماركس العبقريّة حول ديكتاتورية البروليتاريا وحول مراحل الاشتراكية وغيرها قد اصبحت ، بفضل الممارسة الثورية للبروليتاريا وتطوير لينين وستالين النظري للماركسية ، ملكاً روحياً للملايين من الجماهير . وبديهي أن دور النظرة الى العالم ينبغي ان يكون كبيراً الى أقصى حد في أدب العصر الاشتراكي ، وهو الأدب الذي يعكس تطور نموذج جديد من الانسان . وليس المقصود دور نظرة الكاتب الى العالم فحسب بل دور نظرة أبطاله ، الذين يعرضهم في اعماله ، الى العالم .

ولم يكن معنى الصياغة الفعلية للشيء الفكرية أبداً على هذه الدرجة من الأهمية التي يرتدبها في هذا العصر العظيم .

أجل ان إحدى المسائل المركزية في أدبنا هي عرض شخصية البلشفي عرْضاً دقيقاً ان كل بلشفي ينبغي ان يكون قائداً للجماهير في مختلف الاحوال وتحت أشد شروط العمل والكفاح تنوعاً . وفي سبيل هذا يصبح استيعاب نظرية الشيوعية الثورية ضرورياً . لكن بما ان كل حالة تختلف عن سواها ، وبما أن الاوضاع الحسية والناس النعم مختلفة دائماً ، ينبغي على البلشفي في كل حالة أن

يعطى تعاليم الماركسية اللينينية تطبيقاً خاصاً . وهكذا تصبح شخصية البلشفي - ولا تقع شخصيته الفكرية هنا في آخر المطاف - عاملاً حاسماً في القيادة البلشفية . ان الرفيق ستالين قد تكلم مفصلاً في وصفه للينين حول « اسلوبه في العمل » . ولكن كيف يمكن تصور اسلوب لينين في العمل منفصلاً عن اسلوبه في التفكير البع . عن اسلوبه الشخصي في التفكير . ان المرء يستطيع أن يستحضر في ذهنه الأعمال النظرية لماركس وإنجلز ولينين وستالين ، تلك التعاليم التي تنسج بالوحدة وتتطور بوحدة متسقة . ولكن في قلب الوحدة ، في هذه التعاليم ، تتجلى شخصيات مختلفة وسياوات عظيمة فئة وذات أهمية تاريخية عالمية ، وإنما لسياوات عديدة الملامح ، بالذات كمفكرين ، تحديداً دقيقاً . وهذا يصح ، على مستوى أدنى ، بالنسبة لكل بلشفي حقيقي . وفي السعي الى تمثيل اسلوب لينين وستالين تظهر لدى كل بلشفي أصيل ، بذات الوقت ، ملامح خاصة به وحده ، لا بالاعنى النفسي فحسب ، بل الفكري أيضاً ، في الاسلوب الخاص الذي يسلكه في تلخيص تجارب عمله السياسي وفي كيفية استخلاص نتائج عينية من المبادئ العامة للماركسية . وينبغي هنا القضاء على سوء فهم برجوازي بليارد ملاحظات قليلة . ان « اسلوب » الماركسية الشخصي لدى بلشفي معين ، اذا كان بلشفي حقيقياً ، لا يعني الحيدان عن الماركسية . ان فئة زعماء برجوازيات واسعة الانتشار ، يقول ان الحسن أو الصحيح ، وبكلمة ، الايجابي وحيد الشكل وعمل ولا يقبل التوسع حسب الشخصيات . أما ما هو متنوع ومتمايز وشخصي فرده الى الاخطاء والانحراف عن الصحيح فحسب . وينجم عن ذلك ان الانسان ذا التفكير المستقل في المجتمع الرأسمالي يتحتم عليه أن يعاوض بالضرورة المجتمع الرأسمالي ومعتقداته المعترف بها . وهذا الفهم يطابق في الشياغة الادبية تناقضات الادب البرجوازي في ايجاد بطل ايجابي ، فالمليل السائد يقوم على أن تحديد الشخصيات الادبية تحديداً فردياً يتم من جانب الصفات السلبية .

ان علاقة الانسان بالمجتمع قد تغيرت مع اتسار الطبقة العاملة في الصراع الطبقي تغيراً جذرياً ونوعياً . والعلاقة المتبادلة بين الفرد والمجتمع لم تعد هي ذاتها . ففي فجر التاريخ البشري ، وقبل نشوء المجتمع الطبقي ، استطاعت الملاحم الهوميرية ان تحدد أبطالها تحديداً فردياً من الجانب الايجابي . فأخيل وهكتور هما بطلان لاسانية فيها ولكنها مع ذلك مختلفان ، ومختلفان شخصياً في نوع بطولتها . وتقع على عاتق كتابنا مهمة مشابهة ، اذ عليهم أن يتعلموا تعيين فردية الانسان الجديد عبر صفاته الايجابية .

وهذا الأمر ذو صلة وثيقة بمسألة السياء الفكرية للشخصيات الأدبية . ان التفكير الماركسي اللينيني الصحيح يمكن كل انسان ، وإنه لم يمكنه بالذات لأنه تفكير صحيح ، من التعبير عن قدراته الخاصة الشخصية أثناء عملية استيعاب وتطبيق النظرية الثورية العامة . وفي الواقع كثيرون من البلاشفة ، ممن يحملون بطاقة حزبية أو ممن لا يحملونها ، يستطيع المرء ان يلمس لديهم سياء فكرية غنية وعميقة الدلالة . أما ما يبعث أدبنا عن صياغة هذا الغنى في الحياة فنياً فهو بقاء المزاعم القديمة فحسب .

ننتذكر حركة ستاخانوف وكم قدمت من سياوات حية بالوزة بل من السياوات الفكرية . ان المرء لن يستطيع أن يصوغ هذا النموذج الهام في واقعنا صياغة دقيقة اذا لم يعرف كيف يعين فردية عنصره الفكري ايضاً ويربطه بالشخصية ربطاً عميقاً . لقد سجلت الحركات الجماهيرية تطوراً هائلاً انتقل فيه ملايين الشغيلة من العفوية الخالصة الى الوعي . والادب لن يقدم شيئاً لشخصيات الانسان الجديد اذا استمر على نسخ النتيجة الواعية الأخيرة نسخاً أميناً أو اذا عارض هذه النتيجة مباشرة بنقطة الانطلاق اللاواعية كلياً . فاذا لم يعد الى صياغة الانسان الجديد في سياق نشوئه فلن يكون من الممكن أبداً ان يصاغ صياغة صحيحة .

إن صياغة الكفاح في سبيل القضاء على بقايا الرأسمالية ، في الاقتصاد وفي وعي الناس ، تكشف عن دائرة ضخمة من المهات الادبية أيضاً ، وبالذات في مجال صياغة السبأ الفكرية . فعلى الأدب أن يبين مباشرة كيف سيتم القضاء عملياً على هذه البقايا . كما لا يجوز من جهة أخرى ألا نرى كيف أن البقايا البرجوازية التي لاتزال حية في فكر الناس والفئات البشرية تحكم على هؤلاء الناس بالاختفاء وبالموت السياسي . لقد تكلم ستالين عن أولئك الناس الذين يسقطون حتماً على الطريق ، لدى حصول انعطاف عنيف في اتجاه التطور ، ويتبن أيضاً بصورة ملموسة في الغالب كيف ان التطور الأرقى للاشتراكية يهجر العدو الطبقي الذي تنزل به على الدوام ضربات أشد على ابتكار اشكال جديدة واكثر دهاء في الكفاح ضد الاشتراكية . فكلما كانت دروب الكفاح اكثر تعقيداً وتسترأ وخشأ زادت أهمية العمل على اخراج السبأ الفكرية التي يتصف بها العدو الطبقي كثنأياً .

إن المهات التي تقع على عاتق أدبنا هي مهات ضخمة للغاية وهي بمعظمها مهات جديدة . ولأنك أن أدبنا قد حقق في هذا المجال اشياء كثيرة . ولكن هل حل أدبنا مهمته المركزية ؟ ان هذا السؤال يطرح في الغالب على نحو مجرد وبالتالي خاطره . فالإنسان الجديد ليس ينشأ جاهزاً كتنقيض فافٍ للتقديم ، وكما لو أنه ليس يجمعه به أي شيء مشترك . ان وجوده ، بالعكس ، لا يمكن اطلاقاً أن يتفصل عن الكفاح ضد بقايا الرأسمالية . وفي هذه الكفاحات تنشأ وتتفتح تلك الصفات الانسانية التي يتميز بها الإنسان الجديد واقعياً وعينياً .

فأين تكمن اذن العوائق امام أدبنا في خلقه للإنسان الجديد ؟ انها تكمن قبل كل شيء بدون شك في بقايا الوعي البرجوازي . فأدبنا لا ينمو متحرراً من تقود الثقافة والفن البرجوازيين . والتأثير الضار ، الذي يلزمه مختلف تيارات مرحلة الانحطاط هذه ، موجود على نحو بادٍ للعيان في نظريتنا وممارستها ، على مختلف المستويات وبمختلف الاشكال .

لنتناول فقط بعض الملاحظات الرئيسية في نظرياتنا السابقة ، والتي ماتزال حتى الآن ذات مفعول جزئياً . فها نجد نظرية وممارسة مايسمى بالتحريض الدعائي Agitka كرد على النزعة الفردية البرجوازية المغالية ، على ميول الفن للفن البرجوازية . لكن هذا الرد قد تم حتى ايدولوجياً على الصعيد البرجوازي . انه رد في الظاهر فقط . فتلك « الجماعة » المجردة التي توضع في مواجهة النزعة الفردية البرجوازية ، وذاك الطموح لتخطي الانفصال البرجوازي للفن عن الحياة ، بفضل نزعة عملية مباشرة ، يظان بدون استثناء مجردين ولا يؤيدان الى تجاوز حدود البرجوازية .

ويمكن قول نفس الشيء عن التجريدية البرجوازية في فهم المجتمع ، الذي تقدمه السوسيولوجيا المبتدلة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً ، من الناحية المعرفية ، بالنزعة الذاتية والنزعة اللسانية في الفكر البرجوازي الحديث .

ومثل هذا يصح على الموقف من نظرية « الانسان الحي » التي كانت منتشرة . فها أيضاً يتم تعيين الفردية نفسياً فقط وعلى نحو ذاتي ضيق فقط ، ويعمل على الاحتفاظ تماماً بالتقابل المجرد بين الشخصية والمجتمع ، الذي يميز الثقافة البرجوازية .

ولمة للأسف بعض الأشياء في ممارستنا الادبية يتفق مع هذه النظريات . ان قسماً من كتبنا ماهول بمجموعات اشباح تخطيطات ميتة . وتظهر من جهة أخرى حياة « انسانية » خاصة مرسومة بمجيوية ، كتخط ظاهري لهذه التخطيطة . لكن بما انها ليست صلة لها عضوية بالمسائل الكبرى للبناء الاشتراكي ، وبمسائل النظرية الى العالم الخاصة بيلاد الانسان الجديد ، فهي تبقى حيصة الافسق البرجوازي .

كل هذا لايسحب بطبيعة الحال على الممثلين المرموقين للواقعية الاشتراكية . ومع ذلك فان أدبنا يقف ، حتى في أم الآثار الادبية ، حتى الآن ،

خلف واقعنا . ان واقعنا اعظم بطولة واحفل بالفكر وأشد وعياً وواضح واعمق
تمايزاً وأغنى واكثر انسانية وشخصية من افضل اعمال ادبنا .

ان خيرة كتابنا واقعيون . لكنهم متخلفون عن واقعنا في الغنى وعمق
الدلالة . وكونهم لم يبلغوا عظمة وغنى الواقع الذي يصورونه ليس مرده الى الواقعية
التي يستخدمون . وهذا النوع من واقعيتنا بالذات هو أشد تأثراً بتقاليد واقعية
التطور البرجوازي السائر الى الانحطاط من تصورنا لهذا التأثير .

لقد بحثنا مفصلاً كيف انهارت الواقعية الراقية خلال القرن التاسع عشر ،
ولم تكن الواقعية الجديدة موضة ادبية بعد ، بل كانت التلازم الضروري للأدب
مع مستوى ثقافة الحياة البرجوازية ، الذي اخذ بالانحدار ، ومع ضعف ارادة
البرجوازية وعجزها عن إبراز وجهها الحقيقي . ولهذا السبب صار هذا النوع من
الواقعية برغم كل الاتقان في التكنيك اشد تديناً . لقد انحطت ثقافة النزعة
الواقعية والثقافة الادبية بشكل عام .

وعندنا ايضاً يمثل استمرار حياة التقاليد الادبية التي تعود الى مرحلة
انحطاط البرجوازية اكثر من مجرد موضة ادبية . انه يرجع الى المجموعة الكبيرة
من تلك البقايا في وعي الانسان ، التي يعتبر وجودها في مرحلة الانتقال امراً لا
مفر منه ، والتي يشكل تجاوزها مهمة معقدة وصعبة : ان هذا التخطي لا يمكن ان
يتم عبر عنونة سوسيولوجية مبتذلة ولا عبر نقد شكلي . ان استخدام جمل
سوسيولوجية مبتذلة لا يجدي ابداً ، لان السوسيولوجيا المبتذلة تتصاع صاغرة على
الدوام امام اتقان الشكل في الفن الغربي الحديث . ويتبغي ، على العكس ، الكشف
باستمرار عن الثقافة الحقيقية للنزعة الواقعية وشرحها . ويجب ان يثبت بالبرهان
كيف تحولت هذه الثقافة اليوم الى نقيضها العكسي ، الى ما يسمى « بالبراعة
الحاذقة » التي يفرضها بعض كتابنا بقوة .

ولهذا يجب التكلم ، على تقيض سطحية هذه البراعة ، عن ثقافة النزعة الواقعية ، عن الثقافة في التأليف في تحديد السمات الخ ، عن ثقافة تجد اساسها في الاحساس العيني بما هو عظيم في الحياة ، وعن طراز صياغة العظمة الانسانية كواقع . ان الكلاسيكيين قد امتلكوا هذه النزعة الواقعية . ومما كانت اهدافنا مختلفة عن اهدافهم ، ومما تحتم بالتالي ان تختلف وسائل صياغتنا العلية عن وسائل صياغتهم ، يمكننا بصد الثقافة ان نتعلم منهم فقط . ذلك ان النزعة الواقعية الجديدة قد نشأت بالضبط على اساس تحطيم الرأسمالية المتطورة للعظمة الانسانية ، وقامت بنسخ عملية التحطيم هذه أدبياً ، وأعدت وسائل الصياغة الملائمة لنسخ هذا التحطيم . وهكذا نزلت بالثقافة الادبية ، بضرورة تاريخية ، الى درك أسفل .

ان الالتصاق بالوسطية ينجم عن الكفر ، الضروري تاريخياً لهذه المرحلة ، بالاستثنائي ، كأللوب ظهور واقعي للعظمة الانسانية . ان المجتمع الرأسمالي يكبح ويشوه قدرات الناس ، ولهذا السبب فقد بعث تفتح انسان ، مثل نابليون ، تفتحاً غنياً حمله كبرى لدى الكتاب المرموقين . لقد سماه غوته «موجز العالم» . وصياغة انسان يمثل هذا الغنى تحتاج الى فهم أدبي للاستثنائي ، كواقع اجتماعي نموذجي ، نحتاج الى ثقافة ادبية في التأليف وخلق الحالات الخ ، يمكن معها التعبير عن الاستثنائي في الانسان المخلوق أدبياً تعبيراً صادقاً وشخصياً ونموذجياً .

ولو اراد كاتب مثل جويس ان يضع نابليون على مقعد يلوم البرجوازي الصغير لكان ابوز بالذات ماهو مشترك بين نابليون ويلم .

ووراء هذا الميل الى السطح المباشر للحياة يختفي أحياناً الميل الى فضح العظمة الكاذبة لما يسمى البطولة الراهنة . اما ما ينتج عن ذلك في الواقع فهو سيطرة البلاد اليومية وحدها .

ان الاختصار على الوصف الأمين « لقطع من الواقع » (زاوية من

الطبيعة ، حسب زولا) يصد كذلك بصورة ضرورية تاريخياً عن العجز عن استيعاب الواقع فكرياً وأديباً ككبل متحرك . ولكن « كل مقطع » يتعم على الدوام ان يكون اكثر عرضية وافقر وأقسى وأكثر تصلباً وسذاجة من الواقع المطابق له . ويصح هذا اكثر فأكثر كلما كان ، كموديل ، اشد انطباقاً على الواقع .

ان هذا الفقر لانتخاذه اية اضافة ذاتية وأي « مزاج » زولاوي . وحين يكبل الكاتب السوفياتي نفسه بمثل هذه الاصفاذ طوعاً فهو لا يستطيع ان يحطما بمزاج بلشفي - على فرض أنه يملك مثل هذا المزاج - فليس سوى الكاتب الذي تعكس فيه الحياة نفسها ، ككبل متحرك ، وليس ككوام ميتة من الشفوات ، من يستطيع ان يصور قطعة من الحياة تصويراً يتضمن كل الجوهر في الموضوع ، في وحدة متحركة غنية . ولا يمكن ان تكون قوته سوى الواقع في وحدته الجية ، وليس البتة « مقطعاً » ما من الواقع موصوفاً وصفاً أميناً .

ان مكسيم غوركي يمثل في ايماننا القدوة الكبرى للثقافة الادبية الفعلية . لقد اعادت اليه الحركة العمالية الايمان بعظمة الانسان المقبلة ، وزودته بمحدد بصير على المجتمع الرأسمالي ، لامتهانه وتشويهه للانسان . ان هذا الايمان وهذا الحقد قد منحنا تأليفاته جسامتها : اكتشاف النموذجي في الاستثنائي .

لنأخذ مثلاً بسيطاً بقدر الامكان . ان نيلوفنا بطلة روايته « الأم » ، التي ألفت ببساطة طهرية ، قد جرى وصفها بصراحة كحادثة استثنائية . وغوركي قد قام بإزالة العوائق الخارجية امام تطورها : فزوجها يموت مبكراً نسبياً . ثم يقوم بتوفير اكثر الشروط ملائمة لهذا التطور : ابنها يمينا فقط في سبيل الحركة العمالية الثورية . ان هذه الشروط الثلاثة تجعل نيلوفنا تستيقظ من وضعها شبه اللاواعي ، بل من وضعها المحطم حتى انعدام الوعي ، ويجعلها تسلك الطريق من العطف

الانساني العفوي على الثوريين كافراد ، الى التعاطف الأوضح باستمرار مع الحركة ، حتى درجة الثورية الواعة . ان هذا الدرب هو بالتأكيد غير اعتيادي كدرب تسير عليه امرأة عامل أمية مسنة ذات منشأ فلاحى . وغوركي يؤكد على هذا الأمر الاستثنائي ويبين كيف ان الشيبة في العمل وفي اطراف المدينة تحمل راية الفكر الثورية وأن المسنين يتخلفون عن الانضمام الى الاشتراكيين حتى وان أعجبهم بعض الأشياء . أما نيلوفنا فهي كما يقول ريبن قد تكون الأولى التي اتبعت طريق ابنها . لكن هذا الأمر الاستثنائي بالذات يجعل طريق نيلوفنا عميق النموذجية من زاوية كل التطور الثوري في روسيا . وهذا احد اهم الملامح في تأليف غوركي . ان الدرب العظيم الذي سلكه في مابعد ملايين العمال والفلاحين ، الطريق الثوري النموذجي لتحرير الشغلة يتجسد هنا في مصير فردي مقع بالحوية الشخصية .

ان هذه الثقافة الرفيعة التي تنسم بها النزعة الواقعية تجد تعبيراً عنها في كل مكان من البناء الروائي . ان التوازي والتضاد المتوافق في تطور نيلوفنا وريبن يتميزان بدقة خارقة للعادة وغنية ومتوازنة توازناً رائعاً ، وكذلك الصداقة بين ابنها واندرى وتأثيرهما المشترك في تطور نيلوفنا ، والتباين في سبلانها الفكرية التي تعبر عن نفسها في كل مسألة ، في اطار ارتباطها المتماثل بحركة العمال الثورية . ان غوركي يدع ابطاله الثوريين ينخرطون في العمل الحزبي انخراطاً تاماً ، ولكن خلال ذلك بالضبط يرسم شخصياتهم ، ابتداء من احساسهم العفوي بالحياة الى سبلانهم الفكرية ، رسماً خصباً بليغاً . ان حركة العمال تدفعهم الى اتخاذ موقف ازاء كل قضايا الحياة ، من اسلوب التعريض الدعائي الى الحب شخصياً ، بالارتباط العميق بالثورة . وشخصيات الثورة تمتاز بعضها عن بعض عبر معاناتها الشخصية وعبر السيطرة على المسائل الاجتماعية الموضوعية الكبرى بيطرة شخصية .

وهكذا فان غوركي امين على الدوام للحقيقة بالمعنى الكبير والعميق للكلمة . ولهذا بالذات لا يحرص غوركي نفسه ، في تعبيره الكتابي ، ابدأ في حقيقة سطح الحياة اليومية ، تلك الحياة الوسطية الضيقة . انه يخلق حالات يستطيع فيها ذاك الجوهرى ان يعبر عن نفسه تعبيراً حراً ، ويخلق اناساً يتصفون بشخصاً واجتماعياً بأنهم يطمحون في كل حالة الى هذا الجوهرى . وان غوركي ليدع هؤلاء الناس يعبرون عن انفسهم تعبيراً يتجلى فيه الجوهرى على اخبط وجه .

ولهذا السبب تبلغ اية صياغة للانسان ، لدى غوركي ، ذروتها في خلق السجاوات الفكرية البارزة المعالم . وغوركي هو فنان كبير سواء في تهيئة النمو البطيء اللا واعي في داخل الانسان او في ابراز العقْد ابرازاً حقيقياً وجلياً . انه ليرفع بمجدارة ادبية ضخمة كلا من هذه العقْد الى أعلى مستوى في وعي التعبير ، الممكن هنا عنيماً . حين عاشت نيلوفنا بعد اعتقال ابنها لدى رفاقه وتبادلت معهم الحديث حول حياتهم قالت ، الآن استطيع ان اقول شيئاً عن نفسي وعن الناس ، لأنني بدأت أفهم ، لأنني استطيع أن أقارن . لقد عشت في الماضي عيشة يرثى لها ولم يكن لدي مقارنات . أجل اننا نعيش جميعاً على نفس الطراز ولأني لأرى الآن كيف يعيش الآخرون واتذكر كيف كنت اعيش . انه لأمر مروع صعب .

ان الحالة والتعبير ينان عن حقيقة ادبية عميقة . والأهمية الأدبية الكبرى لأعمال ادبية مثل « الأم » ذات صلة وثيقة بكونها تنطى الشعور البورجوازي بالحياة ، من ناحية المادة ومن ناحية الشكل . ان الناس الذين يرتبطون بعضهم ببعض ارتباطاً عميقاً عبر فعاليتهم الاجتماعية ، كشخصيات ، والذين لم يعودوا يلتقون لقاءً عرضياً خالياً من التقام بل يتوجهون بمحبتهم الواحد الى الآخر ، هؤلاء وحدهم يستطيعون ان يحدوا حالات ، يمكن فيها النطق بمثل هذه الكلمات على نحو دقيق محكم ، كما يفعل ابطال غوركي .

ان هذه الثقافة غير موجودة حتماً في النزعة الواقعية البرجوازية المتأخرة ،
ولكن قسماً من كتابنا يفتر أيضاً حتى الآن الى ثقافة النزعة الواقعية . وثقافة
النزعة الواقعية والقدرة على صياغة السبيل الفكرية هما امران مرتبطان ارتباطاً
لا انفصام فيه . ان تقليد البقاء ضمن اليومي الوسطي قد اعاق كتابنا عن صياغة
السبيل الفكرية من ناحيتين : أولاً ليست شخصياتهم مكونة تكويناً يبدو فيه
التعبير الفكري الراقى بالفعل عن مجمل الحالة ، على لسانهم ، كتعبيرهم الشخصي حقاً .
وثانياً ان الحالات قد انشئت على نحو يجعل مثل هذه السجلات غير ممكنة . ان
مادة الحياة نفسها تقدم نقاط تحول كبيرة . لكن هؤلاء الكتاب لم يعرفوا بعد
الارتقاء بها تأليفاً . انهم يضغطونها كما هو معتاد .

ولقد اصبح نموذجياً بالنسبة لقسم من ادبنا ان تتقطع المحادثات الحاسمة في
الخطات الحاسمة . وبين كتابنا او اشخاصهم ان ما كان ينبغي ان يؤلف القسم
الجوهري من المحادثة وفنونها الفعلية ، من الناحية الشخصية والاجتماعية ومن ناحية
النظرة الى العالم يظل طي الكتمان . « ليس في وقت » لذلك ، كما يقولون في الغالب .
وهكذا يواصلون بشكل مستور اتباع ذلك التقليد الواسع الانتشار فقط ، ذلك
التقليد الذي يسود في الأدب الغربي الحديث ، والذي تغلب عليه بوجه الصراعات
المبدئية بين الناس والطابع الفكري في صداماتهم من نوازل الأمور . اذ لا يقوم
بهذه المحادثات « الذكية » ، حسب رأي الكاتب البرجوازي ، سوى ممثلي التوير
العقلي السذج والعلميين والادباء المرمين . اما بالنسبة للبطل المعاصر والكاتب
والقارئ فليس في وقت لمثل هذه المحادثات . وهذا أمر طبيعي بالنسبة للادب
البرجوازي في مرحلة انحدار الرأسمالية . بيدانه اذا لم يعد الى صياغة عقد التطور
فلن تنشأ أية حاجة للارتقاء بصياغتها عن طريق ادخال الوعي . وهذه البعد
بالذات ذات أهمية حاسمة لنا .

اذن حين لا يكون لدى شخصياتنا الادبية وقت من أجل هذا الأمر
الجمهوري فتمة ببساطة نقص في ثقافة التأليف . اما الى أي حد يصل المؤلف ، اقراء
كل حالة جزئية ، في تعليقه ان الاشخاص هناك او آنذاك لم يكن لديهم وقت .
فعلا ، فهذا أمر لا أهمية له . لقد وجدت الشخصيات في التأليف الرائع ، كما لدى
غودكي ، وقتاً كافياً على الدوام من أجل كل ما هو ضروري لتحديد سماتها وللعمل
على اخراج المسائل في كل غناها وتنوعها ، حتى ولو اراد الكاتب ان يبرز وتيرة
عاصفة السرعة للاحداث .

ومن المؤسف ان هذا التجنب للصراعات الحاسمة ، التي ترقى فيها المسألة
والشخصيات الى المستوى الذي بلغه واقعنا فعلاً ، ليس ظاهرة نادرة الوقوع .
ان هذا التجنب للجمهوري يظهر بكل سذاجة في دراما بوغودين الناجمة جداً
« الاسترطايون » .

فمن المعروف ان المحور الدرامي لكل القطعة يقوم على المساجلة التي
دامت ساعات بين رئيس ادارة الدولة السياسية وبين القصة صونيا . لقد صارت
صونيا بعد هذا الحديث انساناً جديداً . ان هذا ملمح رائع في واقعنا . لكن ما هو
الشيء الذي تمت صياغته من هذا الواقع في الدراما ؟ لقد اشير اسطورة قصيرة الى
أن صونيا قبل هذا الحديث كانت لصة عريضة وعظيمة ، وبعد هذا الحديث جرى
في حياتها تحول كلي . اما ذاك الحديث فلا يقدم منه بوغودين شيئاً ، بل يدخل
هذه النتيجة ببساطة في دراماه . ففي هذه الحالة يتختم بدءاً ان يكون الواقع
اغنى وأرقى من الادب . ذلك ان مثل هذه الاحاديث قد جرت فعلاً في الواقع
ومارست على الناس بالفعل تأثيراً مبدلاً ، وصنعت منه انساناً جديداً فعلاً . وهذه
النتيجة ما قدمت لنا في الواقع كهبة ، بل كفض من اجلها اناس مرموقون كفكاحاً
صعباً . ومن المفهوم تماماً ان يصفق الجمهور هنا تصفيقاً حاسياً ، الا انه يصفق للبطل

الواقعي في قناة البحر الابيض ، وليس للنتيجة المضافة الى الحل غير المتوقع لتعقيدات القطعة المسرحية .

وبدعي ان مثل هذه الأخطاء لا تظهر ، بهذه البساطة الواضحة للعيان ، على السطح ، كما هي الحال هنا . ومع ذلك فهي لا تزال شائعة . لنأخذ كمثل على ذلك أثرأ مرموقاً من ادبنا مثل « المحدثين » للكاتب بانقيروف . ان موضوع القسم الثاني هو التضاد النموذجي الأصل والمثير للغاية بين مرحلتين في الكفاح من أجل الشيوعية في القرية . وقد صمم بانقيروف بمثلتي هاتين المرحلتين ، اوغنيف وشاركين ، في ملاعبي النموذجية تصميماً صادقاً . غير انه حين يصل الى السجال الكبير بين المبدين ، الى تخطي كومونة شيوعية الحرب المجرودة — التالية ، يصنع بانقيروف الحدث على نحو يجعل المناقشة بين اوغنيف وشاركين مستحيلة . ففي البداية يتناهى الى سمع اوغنيف عرضاً بعض كلمات شاركين عنه : « لقد قام هؤلاء الناس بواجبهم في الجبهة . هناك اقتضت الحاجة هذه ... ماذا يقولون ؟ هذه الحاسمة ... أما الآن فتمس الحاجة الى شيء آخر » .

ان اوغنيف يخيب الأمل . وعن خيبة أمه يصدروا له — صدوراً يكاد يكون انتحارياً — في الدفاع عن السد المقام ضد الجليد . وبعد أن اصبح اوغنيف مشوهاً وتسلم شاركين الكومونة أحسن هذا نفسه ، انه كان من الضروري اجراء حساب موضوعي مع اخطاء عهد اوغنيف . « لو كان ستيان سليم الصحة لكان كيрил صارحه على الدوام بما يفكر به حيال بروتسكي غير ان ستيان مريض .. و كيрил يحترم ستيان ولم يلمس في نفسه القدرة على دعوة اعضاء الكومونة ومصارحتهم بأنهم لم يفعلوا ما كان ينبغي عليهم ان يفعلوه ... »

لكن بانقيروف نفسه يحس بأنه تخلى عن امكانية مشرة وهامة وبدعي ان الحوادث يمكن ان تقع على هذا النحو في الواقع ، وان تفقد مثل هذه المناقشة .

مستحيلة . غير ان مادة الواقع هذه لاتصلح لمرامي الأدب العظيم ، ويجب أن تعدل وفقاً لهذه المرامي ، كما غير شكسير تتابع الحوادث الزمني وقصصه الايطاليوكا غير بلزاك وستاندال احداث الحياة الفعلية المعطاة لها في خدمة اغراضها ، كما يستطيعوا بفضل هذا التغيير بالذات عرض الواقع في شكله الارقى .

ان حادثة او غيف ومرضه يدخلان كنتاج في عداد الصدفة السيئة التي لم تحذف ادياً . وعلى كل حال يتعلوؤ الاستناد الى هذا الباعث مع الخط الرئيسي لتفتح الموضوع . وينبغي أن الأدب لا يستطيع التملص من صياغة الصدفة ، لكن الصدفة في الأدب تختلف عنها في الحياة اليومية . ففي الواقع تعمل ملايين وملايين الصدف ، فعلها ومن مجموعها تبلور الظروف . وينبغي في الادب صياغة هذه الانهاية الواسعة صياغة عينية ، بالاحضار الحسي المجدد للترابط الدباليكي بين الصدفة والضرورة ، من خلال وقائع ملموسة قليلة . ولا يسمح في الادب الا بثل هذه الصدف التي تبرز على نحو معقد و « ماكر » الملامح الاساسية للحدث ، للساعة ، وللشخصيات ، والتي تسمو بها . وحين تقوم الصدف بهذه الوظيفة فقد تكون من جهة اخرى أشد غرابة . ولندكر هنا التبدل في « عطيل » ، حيث ان حلة هذه الصدفة ودقاعة دسائس ياغر قد أدتا الى تبيان الجوانب الكريمة في شخصية عطيل وديمونه والثقة المطلقة بينهما . ولندكر ايضاً الجسورة التي يستخدم بها تولستوي الصدفة التي جمعت مجدداً بين نشودوف كمحلف وماسلوفاً كمتهم في دعوى محكمة .

ان الصدفة في رواية بانفيريوف ذات معنى تألفي متناقض وذات نتائج متعارضة كلياً ، في ابرز شخصيتي اوغيف وشداركين ، ولا سيما في صياغة النموذجي فيها بالانضاج الواضح لسياثها الفكرية الشخصية . ان الصدفة تفقد هنا صفتها الفنية - العقلية وتهبط بمستوى الاثر الى الفردي - المرضي . أجل إننا المرض مرض ليس إلا .

ومن الواضح ان لغة اوضاعاً ، يكون فيها امتناع التقام بين الناس واضطرابهم للانسياق في صلات عرضية بحجة صادرة عن المادة الادبية ذاتها . ومثلنا على ذلك رواية « الاوديسي الأخير » لفاداييف . ان فاداييف يصور هنا تطور ليندا في بيت مير الرأسمالي ، وبين كيف انها في هذه البيئة الرأسمالية تشعر بقلوبها العاطفي المتعاطف باستمرار من البروليتاريا الثورية . لقد نجح عن توحدها ذلك بالضرورة تكنيك في العرض ، يقوم على انقطاع صلات الناس وعدم تقامهم . وحتى في خطواتها الأولى للاقترب من البروليتاريا ، حيث يقابلها العمال بعدم ثقة لها ما يورثها ، يبقى هذا الاسلوب في العرض مشروعاً ويقدم مشاهد جميلة مثل مساهمة ليندا في الانتخاب .

ومع ذلك فان هذا الاسلوب في العرض يقيم هنا عائقاً أمام الكاتب ، يحول دون التمتع التام لشخصياته ، فهو يقول : لقد كانت ليندا ذات فكر جريء وشجاع وكانت في منتهى الاخلاص لزاء نفسها ذاتها ، فلم تحاول على الاطلاق ان تخفي حقيقة ما ، مكتشفة ، مها كانت مرة ، وراء أي صنم ، مها كان عزيزاً غالياً . ان فاداييف قد استطاع السياء الفكرية لأبطاله الرئيسيين ولم يقم بصياغتها . وفي القسم الأول من روايته استخدم وسيلة العرض ذاتها في صياغة العلاقات بين الشيوعيين ، صونيا وسرجي ، في مخاضها الكبيرة . وما نتج عن ذلك هو أن ملامح الشخصية البشرية لمؤلاء الأشخاص وعلاقاتهم الشخصية الانسانية بعضهم مع بعض تراءى امامنا حقاً في رقة وحيوية عظيمتين . لكنهم كشيوعيين لا يتميز أحدهم عن الآخر تميزاً شخصياً بحدد المعالم وتفتقر سلاوهم الفكرية كذلك ، بقدر كبير أو صغير ، الى النمو السليم .

وحين يظهر هذا الضعف ، حتى لدى كتاب كبار مثل فاداييف ، فلا عجب اذا وصل الضعف لدى الكتاب الأقل أهمية ، ويجرد المقلدين ، الى حد التباس

واضطراب تعبير أبطالهم، أو بكلمة أدق إذا وصل إلى العجز، الذاهب حتى المحال، عن التعبير عن تطور أفكارهم، في الأحاديث والمناقشات الخ. تعبيراً مفعماً بالمضمون والأثر. وكل هذا يفضي بصورة لا يمكن تجنبها إلى أن السبيل الفكرية للشخصيات تفقد كل تعيين في ملاحظها. إن التقاليد السلبية للزعة الواقعية البرجوازية الحديثة والثقافة الفنية الناقصة وضعف التأليف، كل هذه تحد من القدرة على رسم الشخصيات وترهق الصياغة الفنية الأصيلة للإنسان الجديد في المجتمع الاشتراكي.

إن هذه التقاليد المزيفة تحد أقوى تعبير عنها في المسألة التأليفية لربط الحياة الخاصة بالحياة العامة. لقد نوهنا بأن هذا التناقض يحتمل على الأدب البرجوازي. غير أن المجتمع الاشتراكي يطرح هذه المسألة على نحو آخر. ومع أن كتابنا يدركون على العموم هذه المسألة فإن قسماً من أدبنا لا يستجيب لهذا النمو المتضافر الوجودي والداخلي للمصالح العامة والخاصة. وهذا النمو الذي لا يلقى الصراعات في الحالات الفردية يتجلى أغلب ما يتجلى في هذه الصراعات وخطاها. إن الارتباط بين الحياة الشخصية الخاصة والحياة العامة لشخصياتنا الأدبية تبقى غالباً خاضعة لعالم الصدقة وبجردة، تخطيطية ووحيدة الطرف. هذا يعني أن ما يقيم الصلة بين الاثنين هو ملمح مأخوذ اعتباطاً بصورة عرضية. وفي كثير جداً من الأحيان يكون الاحساس بالجديد وبالصلة السليمة موجوداً ولا ينقصنا سوى الجسوة في الطرح الأدبي للمسألة وعمق الثقافة الأدبية، كما نجعل هذا الاحساس صياغة فعلية تامة ..

ففي رواية بانديروف التي تناولناها فيما سبق يتم انطلاقاً من شعور سليم، تصوير التطور الإنساني لكبير بل شدراكين مقترناً بتطور قصصه العاطفية وبملاقاته بنساء ثلاث. بل إن المرء ليتملكه الشعور بأن هؤلاء النساء الثلاث بالذات يمثلن واقعاً ثلاث مراحل من تطور شدراكين الإنساني - الاجتماعي وإن نشأة كل علاقة

حب وانقسامها ليس صدقة عرضية ، بالمعنى الادبي الرفيع للكلمة . غير ان
بانتقيروف لم يستطع في الصياغة ذاتها تخطي هذه الصفة العرضية .

وهنا بالذات يتجلى معنى صياغة السياه الفكرية بصورة مجسمة . لماذا كانت
صلات الحب في الأدب القديم ثمرة ضرورة عميقة قاهرة ؟ لأننا نعايش على الدوام
كيف يستبد هذا النوع من الحب بجميع الشخصية في درجة معينة من تطورها .
ان الحب بين فيوتر ولوته ما كان يمكن ابداً أن يفعل فعله القوي لو لم يكن لفوته
اظهار الضرورة النموذجية بالذات لهذا الحب ، عبر الصياغة . الا ان الصياغة
تلك دروياً ملتوية جداً . ويلبغني علينا أن نتعرف على حماسة فيوتر الخاصة
بالحضارة البوكانية وموقفه من كلوبستوك واوسيان الخ . . لا لكي نستشف فيه
ذاته نموذجاً للمتقين المتمردين قبل الثورة الفرنسية فحسب بل لنرى ايضاً ان شخصية
لوته وشروط حياتها كانت بالضبط متوقعة الشاب فيوتر من الحياة ، بهذه البيكولوجيا
في هذا الوضع الاجتماعي ، بهذه الروح المتمردة ضد المجتمع . ان الحب بين فيوتر
ولوته لم يكن مجرد تصبرات مشاعر في حياة انسانين فنيين . انها مأساة فكرية .
فالحب هنا يضيء بالله الملامح الاكثر روعة والاكثر ظلمة في الحياة الاجتماعية ؛
تلك هي اللحظة الفكرية التي لم يتمكن كتاب كثيرون من اضافتها على المصير
الخاص لشخصياتهم . ولهذا تبقى المصائر التي يصوغونها خاصة ، عرضية ومعتمدة ،
وعفوية ، وفردية .

ونحن نعتقد أن كل هذه الظواهر تجد جنورها في تقاليد ادب البرجوازية
المتأخرة . وحين يقف احد الناس من هذه التقاليد موقفاً انتقادياً فلن يكون بوسعه
أن يكون على وفاق مع قيود النزعة الطبيعية الغليظة التي فرضناها نحن على أنفسنا ،
والتي تتناقض مع كل تطور الثقافة الاشتراكية في ميدان الكتابة .

ان الأمر يتعلق ، ببساطة ، بالنهوض بالمستوى الفكري لأدبنا . فقد جرى حول هذه النقطة كلام كثير وصحيح . اتنازيد هنا أن تنوه بالجانب الفكري العقلي للشكل ذاته وبأهميته في اتقان التأليف وتطور الشخصيات . ان الثقافة الأدبية الأصيلة تتطلب استيعاباً أعمق وأحفل بالحياة وأقل تخطيطية للعلاقات بين الفرد والمجتمع كما بين الفرد والآخر . وهذه الثقافة وحدها توفر إمكانية الجسوة الفعلية في الكتابة ، والتحرر من القيود الضيقة لوسطية الحياة اليومية ، والتوقف دوماً امام ذلك الاستثنائي الغد الذي ينتجه مجتمعا الاشتراكي بوفرة .

انها علامة جيدة ان عدداً كبيراً جداً من كتابنا وعلى الأخص قرائنا يحسون بهذا النقص . ولكن لا يكفي بالنسبة للكاتب أن يحس شعورياً فقط بهذا النقص . ولا بد له من بلوغ درجة الوضوح حول أسباب هذا النقص الادبية وأسبابه المتعلقة بالنظرة الى العالم . ان اهرنبورغ مثلاً يحس بأنه ليس ثمة ولا واحد من شخصياته الايجابية ينسب الضخمة الهائلة لعملية البناء . لكن كيف يريد اهرنبورغ ان يزيل هذا العيب ؟

هل يقوم باستعراض في كل مرة ، كما في «اليوم الثاني» ، لسلسلة من الاشخاص والمصائر ذات التمثيل الواسع كي يعوض الى حد ما بالكمية عن النوعية المفقودة ؟ انه جهد ضائع ، ذلك انه حين يرتبط كل من العشرة او الاثني عشر انساناً ، المنخرطين في البناء ، عبر خيط طليق ومجرد من حياته الشخصية ، بالقضية العامة فلن تكون ابداً حصية جمع اثني عشر تجزئاً صفة عينية غنية بالمعنى . ويجب علينا هنا أن نؤكد ان «المنظلة الفكرية» تلعب دوراً كبيراً بالذات لدى اهرنبورغ ، في صياغة شخصيات أبطاله . لكن من المؤسف ان التطور الدامي الاصيل لأفكاره أبطاله يتروك المكان لتتابع سينمائي محبب للصور .

لقد قال امرسون مرة انه « ينبغي على جماع الانسان ان يتحرك دفعة

واحدة . هنا يتجلى مر الصياغة العظيمة للشخصيات . ان صياغة الشخصيات لدى الواقعيين الكبار ، شكسبير ، غوته ، بلزاك ، تستند الى ان شخصياتهم تؤلف وحدة متحركة ، وحدة تحرك نفسها على الدوام دفعة واحدة ، وان كانت تتحرك ضمن تناقضات . ان وحدة الانسان المصاغ التي تصبح مستحيلة بدون الأداء التام للسياه الفكرية تعطي شخصيات الأدباء الكبار غلغلا الذي لا يمكن تجاهله . انها تنتصب امامنا غنية متنوعة كالواقع ذاته وانها هي الدوام اشد تنوعاً ومكرراً ، من اذكي افكارنا عنها .

ان نزعة الرصف التطعي الملون والمتنوع في الأدب المتأخر ليست سوى قمر مقنع : فأشخاصها ينضبون أمام اعياننا بسرعة . ويسهل علينا ان نغط بهم بنظرة واحدة وبفكرة واحدة ، احاطة قلعة تنفذ الى الاعماق . ونحن لا نحتاج الى هذه النزعة في الرصف التطعي من اجل الثقل الفني لواقعتنا السوسولوجي لا بقليل ولا بكثير . نحن نحتاج فقط الى النزعة الواقعية والى ثقافة النزعة الواقعية ، كما هي لدى الكلاسيكيين ، وان كان التعبير عن واقعتنا العظيم تعبيراً دقيقاً يتم طبقاً للواقع الجديد بحتويات جديدة تماماً وأشكال جديدة وشخصيات جديدة وأسلوب جديد في رسم هذه الشخصيات وبأحداث وتأليفات جديدة .

ان جامعي الملائين قد استيقظت في واقعتنا لأول مرة في التاريخ العالمي على الحياة والوعي والجماعية الفعلية ، لقد خلقت مجتمعنا ، بعيداً ورامه ، من الناحية الاقتصادية والايديولوجية ، الحلم المزعج بالشخصيات المزيفة الفردانية المنعزلة . وقد حان الوقت لأن يتوجه كل أدبنا ، مفعماً بالطاقة والشجاعة ، الى الايقاظ ، ولأن يصوغ عالمهم المشترك في قلب الجماعة الفعلية ، المعاشة ، والشخصية والعاطفية والفكرية ، ولأن ينهض جندياً من رقعة مرحلة الانحطاط ، حيث لا يتجه الفرد الا الى عالمه الخاص والى حياته الداخلية الخاصة والضيقة والمحدودة والفقيرة .

الصراع بين الليبرالية والديمقراطية في رواية التاريخ الألماني المعادين للفاشية

- ١ -

ان الدور الرائد الذي تلعبه الرواية التاريخية في الأدب الألماني المعادي للفاشية حقيقة معروفة تجذب إليها الأنظار . ومن الخطأ أن يرى المرء في هذا انسحاباً من الحاضر وكفاحاته . وبالعكس ، فهذه الروايات التاريخية هي بدون استثناء تقريباً كتابات كفاحية ضد الفاشية الألمانية . وهذا الأمر يتجلى على أشد ما يكون من الوضوح في رواية فويشتغانغر الأخيرة « نبيرون المزيف » . ان البيئة التاريخية بكاملها تلعب هنا كما يقال دور الالبسة والكواليس فبحسب فويشتغانغر يفضح بينهم جراح وعبر لوحات كلويكاتورية موقفة عقدة النقص السياسية والانسانية لهتلر وأعدائه المباشرين غورنغ وغوبلز . ويقدم لنا غوستاف رغل صورة ماثلة في روايته التاريخية « البذار » . ان انتفاضة الفلاحين في ألمانيا في القرن الخامس عشر قد مكنت المؤلف من عرض الفظائع الممجية للتورة المضادة والبطولة فائقة الحد التي يقوم بها المناضلون السريون عرضاً حياً امام أعيننا . اما هنريش مان ، الذي كان بين الكتّاب المعادين للفاشية أعمق وأصدق من

استوعب الواقع التاريخي ، فأتانا نجد لديه اماكن يدع فيها تاريخ الماضي جانباً وينشأ يحاجم العدو الراهن الفعلي ، هتلر ، مهاجمة جبهة . ان شخصية المرتفع فون غيزه في الرواية التاريخية الممتازة « شباب الملك هنري الرابع » ليست في بعض المشاهد سوى صورة هجائية « للزعيم » واساليه الديماغوجية في التأثير على الشعب .

لكن كل مسبق ذكره لايمس إلا الجانب السطحي للسألة . فلو ان هذه الروايات التاريخية ما قدمت بالفعل اكثر من كراسات سياسية في ثياب زاهية الالوان لما كان لها سوى مدلول سياسي يومي واهن . لاشك انها تتضمن هذا المدلول ايضاً ، وهو ليس مما يستهان به مجال من الاحوال . غير اننا نعتقد ان المعنى السياسي والادبي للرواية التاريخية المعادية للفاشية لا يستنفذ ابداً بهذا المدلول . بل نعتقد بخلاف ذلك ان اعادة التوزيع هذه التي تجري في الادب الألماني الآن ذات اهمية عالمية لا من الناحية السياسية فحسب بل من الناحية الادبية ايضاً . ولهذا يبدو انه ليس من غير الجوهري ان نقوم برسم العلام الاساسية لبعض اللحظات الرئيسية في هذا التحول .

إن إحدى اللحظات الرئيسية تكمن في الواقعة المعروفة بان الرواية التاريخية للقرعة الألمانية المعادية للفاشية قد نشأت من اجل الدفاع عن المثل العليا الانسانية ، التي سعت الفاشية للقضاء عليها نظرياً وعملياً . وهذه الرواية التاريخية لا تقتصر ابداً على الدفاع بل تنتقل الى المعجوم . وهي تريد ان تكشف عن فعالية المثل العليا الانسانية المغيرة للعالم . وهذا الطابع المعجومي يسجل انعطافاً في سلوك المثقفين الالمان . فقبل زمن هتلر كانت إحدى نقاط ضعفهم الاساسية انهم لم يدافعوا ابداً بحزم فعلي عن مثلهم العليا الانسانية . وذلك القسم الهام بالذات من المثقفين الالمان ، الذي لم تل منه الديماغوجية المعادية

للإنسانة التي اتصفت بها الدعاية الفاشيستيّة ، قد نظر الى هذه الدعاية نظرة ترفع واستعلاء واخذ يتهم عليها بهدوء ، بل إنه غالباً ما تجاهلها تجاهلاً قاطعاً . ومن الواضح ان هذه حالات استثنائية بل ظاهرات شاذة مرموقة جداً ، ويكفي ان يتذكر المرء اوسبيكي او هنريش مان . غير اننا نتكلم هنا عن النبرة الاساسية لموقف المثقفين اليساريين في ذلك الزمان .

بعد ان استولى هتلر على السلطة وهاجر القسم الأفضل من المثقفين الالمان ، من الأدباء الالمان ، تغيرت الحالة تغيراً اساسياً . فقد تحول البقاع الحفد المكظوم النبرة الى هجوم يشتد عنفاً على الدوام . ان الرواية التاريخية للالمان المعادين للفاشيستيّة هي تمجيد جليل للنموذج الانساني ولأفضل تراث الشعب الالمانى والتاريخ الالمانى ، وصورة مناقضة لبرورية « الامبراطورية الثالثة » . وهذه الصورة العملاقة هي بذات الوقت لوحة ادبية . لقد حوربت الفاشيستيّة بكتابات المهر حتى بالكراسات . وقد دفع هذا الكفاح النثر الكفاحي السياسي الالمانى الى مستوى راق لم يبلغه منذ زمن طويل . ان مجموعتي اعمال هنريش مان الشعرية في المهجر قد اوتقنا هنا الى ذروة لا يمكن ان تقارن الا بنتاج الماضي البعيد . وتكمن اهمية الرواية التاريخية للالمان المعادين للفاشيستيّة بالضبط في « الجانب الادبي » فقد صاغوا نموذج الانسان الانساني وبعثوا الحيوية فيه بلوحات ادبية حسية ، ذلك النموذج الذي يشير انتصاره الاجتماعي بذات الوقت الى النصر الاجتماعي والسياسي على الفاشيستيّة والذي حمل شموله وسيادته الانتاذا الثقافي للبشرية ، ذلك النموذج الذي من اجله اصبح الكفاح ضد الفاشيستيّة واجباً ثقافياً على كل فرد .

ان الرواية التاريخية توضع نصب عينها اذن خلق نموذج بطل ايجابي . وقد تنسب لها صنعه في بعض الروايات المرموقة . وهذا لا يعني فقط ان وضعاً

جديداً للرواية قد نشأ في الأدب الألماني . لقد كانت الشخصيات الإيجابية في روايات العقود الأخيرة ابطالاً مأسويين أو مأسويين - هزليين . فحين كان يريد الكاتب ان يعرض المجتمع الرأسمالي في صياغة خالية من الكذب والتزيق كان لا يستطيع ان يقدم سوى لوحة تدوس فيها آلية هذا المجتمع بلا رأفة على كل تلموح الى ماهو حقيقي وعظيم . لقد تعودنا ان نرى في كل الابطال الإيجابيين غير المأسويين اصطلاحاً أكاديمياً او بالأحرى تقریظاً مدفوع الأجر .

وبكلمتي ان نشير الى رواية هنريش مان التاريخية لكي تتبين التغير الاساسي الذي طرأ على الوضع . ونحن لانهج لدى بطل هنريش مان الرئيسي اي أثر اصطلاحى مبتذل او مزوق بالاصابع . انه انسان اصل وبذات الوقت بطل اصل ، انه يمثل ذكي ومكافح للمثل العليا الانسانية ، وبذات الوقت ، الشخص المركزي في كفاح يتم له فيه أخيراً انتصار المثل الأعلى الانساني ، بفضل سياسة بعيدة النظر وبعد التطلب على مقاومات رهبة وبعد سلسلة كلمة من الكفاحات البطولية . اما ان يكون احراز هذا النصر قد حصل في الماضي البعيد فهذا لا يضعف الصفة الرائعة للمشاعر المعبر عنها في هذا العمل الادبي . ان الكتاب المعادين للفاشية يرون محتوى وإمكانية النجاح في الكفاح ضد الفاشية عبر منظور تاريخي كبير . وهذا المنظور هو ، لدى هنريش مان ، على اشد ما يكون بعداً وصدقاً . ان سيطرة الفاشية لا تمثل امام عيونهم كلثة مبالغية وليست مجال من الاحوال ختام مرحلة تاريخية كاملة ، كما يعلن الفاشيست ، بل انها على العكس تماماً فصل فقط من كفاح يتوارى منذ قرون بل منذ آلاف السنين : الا وهو كفاح البشرية ، كفاح الشعب الشغيل في سبيل التحرر الاقتصادي والسياسي والثقافي . ان انتصارات الملك نافارا التي مضى عليها زمن طويل تسمح لنا

بإحالة الى المستقبل البعيد . فكما حل بعد لية برتلي نظام هنري الرابع
الانساني ، وكما ان انهيار حكم القرون الوسطى لم يوقفه التسميم . والقتل الجماعي ،
كذلك سيحل حتماً ، حسب هنريش مان ، الانتصار الاكيد للشعب الالمانى
الشغل بعد السيطرة الدموية المريعة ، لكن العابرة ، لحاكم التفتيش الفاشية .
ان غرور التعذيب ومعسكرات الاعتقال لن تكفى الرأسمالية الاحتكارية
الامبريالية كما لم تكفى القتل الجماعي في لية برتلي الاقطاعية المشرفة
على الموت .

وبذات الوقت يلجس الابطال الايمانيون في الرواية التاريخية المعاصرة
لفاشية تليداً ذاتياً صاروا ، وينضم لهذا التندخيرة مثلي المتكفين الالمان : انه
تند ذاتي لسلوك الجبان الخائف الذي ظهر لدى قسم كبير من المتكفين الالمان في
الكفاح ضد الفاشية قبل استلام هتلر الحكم . ويتجاوز هذا التند الذاتي في
احسن الأحوال تندخولة المتكفين في السنوات الأخيرة . فخيرة مثلي المتكفين
الالمان سائرون في طريق التعرف على الاسباب الاجتماعية الحقيقية لهذا الضعف :
انفعال الادب والكتاب والمتكفين عن حياة الجماهير واقترب الادب عن الحياة
الشعبية وخوف الكتاب من الجماهير ، من الشعب ، وهو خوف لا يقرون به بل
يسترونه بكلمات متعالية او تهكمية .

ونجد في رواية « مرفنتس » لبرونو فرانك قالباً جليلاً لهذا التند الذاتي
ولظاهرة النية الايمانية التي قلما تطوي على صفة سبالية صريحة . لقد كانت
شخصية الاديب خلال عشرات السنين . في الأدب الالمانى الحديث ، وفي كل الأدب
العالمي الحديث ، شخصية اتاني متطرف يحاول ، في حياة عزلة مقطوعة عن كل
العلاقات المباشرة الانسانية والاجتماعية ، ان يحقق احلامه الأشد ذاتية . ونجد في
الأدب الحديث ، ابتداء من البروفسور رويك في خاتمة دراما إيسن حتى طونيو

كروغر لتوماس مان ، طائفة من الوجوه المأسوية او المأسوية الهزلية ، التي تجز
المشاعر لصقها ، تعرض هذا النموذج الانساني . اما برونو فرانك فيرسم بخلاف
ذلك شخصية سرفنتس برحابة وحب كيا يضع أمامنا كاتباً ذا قيمة عالمية
فعلية ، مبر نشاطه في الحياة عن مصير الشعب بصورة واقعية وعضوية ، وما
استطاع ان يصبح كاتباً كبيراً الا لأنه كابد مصير الشعب بكل افراحه ومخاوفه
مكابدة عميقة وحقيقية كمصير شخصي .

ويظهر هذا النوع من النقد الذاتي مراراً ، ليس فقط في شكل الصياغة
الاجابية لهذا التضاد غير المعلن ، بل في لغة انتقاد ذاتي صريحة وواضحة تماماً أيضاً
كما في رواية فويشتانغر حول بوسيفوس فلايوس التي ستتكمّل عنها بتفصيل فيما
بعد وفي سيرة حياة ايراسموس فون روثردام لستيفان تسفاينغ .

ان ستيفان تسفاينغ هو ، بين جميع الكتاب البازين المعادين للفاشيستيّة ،
أقل من ذهب بعيداً . ويعتبر من بعض النواحي اقل من تخطى العيوب السياسية
والايدولوجية للمثقفين الالمان في فترة ما قبل هتلر . فايراسموس الذي صنعه ، هو
نموذج الانساني القديم لا الجديد المتسامي الآن ، هو تجسيد للاذعان والمساومة
لا الكفاح . ومع ذلك نجد في هذه الرواية التعابير الاكثر حدة عن عيوب
المثقفين الالمان ، عن النزعة الانسانية الالمانية قبل زمن هتلر . ان ستيفان
تسفاينغ يحدد صفة ايراسموس ومعه نموذجاً كاملاً للانسانين بما يلي « ولكن ...
مايجمن على اعمتى اعماق الجماهير ، فهم لا يعرفونه ولا يريدون ان يعرفوه » .

إن الرواية التاريخية الجديدة للألمان المعادين للفاشية هي مرآة تعكس التحول الابدولوجي الجذري لدى المثقفين . ويتجلى هذا التحول في جميع مجالات الأدب والحياة الثقافية والسياسة .

ونحن إذ نقوم بتحليل الرواية التاريخية الألمانية الجديدة تحليلاً عميقاً فعلاً نجد أنفسنا أمام جميع القضايا المركزية في الحياة الأدبية الألمانية . لكن هذه الدراسة الصغيرة لاتضع نصب عينها هذه الأهداف العريضة الشاملة . وستقتصر على معالجة مسألة واحدة فقط من جملة هذه المسائل وهي مسألة لانتقي الضوء على جوهر الأدب الألماني الراهن فحسب بل لأنها تقع بذات الوقت عالمياً في مركز حركة جبهة المثقفين الشعبية وهي بالتالي هامة وحالية إلى أقصى حد .

إن هذه المسألة تدور حول الصراع بين النظرة الليبرالية والنظرة الديمقراطية الى العالم ، حول هذا الصراع في سريرة الكتاب . ذلك أننا نعتقد أنه من السطحية ان ننظر الى التعارض بين النزعة الليبرالية والنزعة الديمقراطية كتعارض سياسي وحزبي محض فحسب . لقد كان من النادر في منتصف القرن التاسع عشر أن يجري تنظيم الليبرالية والديمقراطية في احزاب سياسية خاصة متباينة تبايناً حاداً وان يظهر التعارض بينها في صراعات حزبية حقاً . ان تاريخ الاحزاب في ذلك الزمان يكشف عن ملمح ، يميز لمعظم البلدان ، بين ان الليبراليين والديمقراطيين كانوا في غالب الأحيان منضوين تحت نفس الاحزاب وان الصراع بين الليبرالية والديمقراطية قد وجد تعبيراً عنه في قلب الاحزاب في الصراع حول البرنامج والتاكتيك . ان اختفاء الحد الفاصل بينها قد ذهب في بعض الحالات

الى حد تجسدت معه هذه الكفاحات في الصراع الداخلي لدى نفس السياسيين حول التحويل او الاختيار بين الاتجاهين . ان الليبرالية تتغلغل من الداخل الى الديمقراطية الثورية سابقاً وتحولها وتوجع بها القهري الى الورا . وتبدو بذات الوقت بقايا الديمقراطية والحركات الديمقراطية الجديدة في قلب الاحزاب القائمة ، هذه الحركات التي تولدها معارضة الرأسمالية الاحتكارية وسكانها غمير الليبرالية المجهذب ونعمها .

فمن الضروري اذن أن يرى المرء بوضوح ان المسألة تدور هنا حول تحول في النظرة الى العالم له اهمية حاسمة بالنسبة لكل الثقافة الأوروبية ان تحول وضموري وارتداد الديمقراطية الثورية الى مجرد نزعة ليبرالية يمثل من الناحية السياسية ومن ناحية النظرة الى العالم انعكاساً لتغير علاقة الطبقة البرجوازية بالشعب ، وذلك بالاقتران مع الاوضاع التام للرأسمالية وفيما بعد مع تطورها الى رأسمالية احتكارية امبريالية .

إن القضية الجوهرية في هذا التحول هي العلاقة بالشعب . ففي زمن الجلال الاقطاعية كانت الطبقة البرجوازية هي الهيئة القائمة للتحول الاجتماعي . ولقد ابتلعت ان تلعب دوراً قديماً في مجرى التحويل هذا — لاسيما فصب بل في جميع مجالات النظرة الى العالم — لأن مصالحها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية كانت تلتقي مع مصالح اوسع الجماهير الشعبية في القضاء على الاقطاعية . ان التطويع بالقطاعية والتبعية الجندرية لبقاياها يستجيبان للمصالح الحيوية للفلاحين ورجوازية المدن الصغيرة والمتكفين والبروليتاريا الناشئة وشبه البروليتاريا ، استجابتهما لمصالح البرجوازية . وهذا السيل المشترك هو الذي جعل الثورات المظفرة في القرن السابع عشر والثامن عشر في انكلترا وفرنسا ممكنة . إن البرجوازية وبالدرجة الأولى مثقفها قد انخرطوا في هذه الكفاحات ، كممثلين للمصالح التاريخية العالمية لكبرى للشعب بأكمله ، كممثلين لأعمق آماني ومطامع كل الشعب ، ليس فقط .

في ميدان السياسة بل في جميع مسائل الثقافة . ان فلسفة وأدب التنوير الرافعين
يحددان أساسها في هذه الحالة الاجتماعية ، في علاقة حملة الثقافة هذه بالشعب .
في منتصف القرن التاسع عشر تبدلت هذه العلاقة من الأساس . فلم يعد
القضاء الجندي على بقايا الاقطاعية هو الذي يحتل مركز اهتمام البرجوازية ، بل
حماية تطور الرأسمالية دون ان تعترضه عوائق حيال مصالح الشعب ولا مصالح
العامل والفلاحين . ومعركة حزيران في باريس عام ١٨٤٨ تلقي ضوءاً ساطعاً على
هذا التحول . فالخلفاء المزعومون للحاقبة قد وقفوا الى جانب ذلك « النظام »
الذي يروق دم العمال .

وقد مارس هذا التحول تأثيراً حاسماً على البلدان التي لم تكن في ذلك
الزمان قد قامت بعد بتصفية بقايا الاقطاعية ، والتي كانت فيها تصفية الاقطاعية
تحتل في ذلك الوقت بالذات مركز الحياة السياسية والاجتماعية ، أي على ألمانيا . ان
نضال البروليتاريا الباريسية في حزيران قد قرر مصير الثورات البرجوازية في
أوروبا الوسطى . لقد قرر مصيرها قبل كل شيء لأن قسماً ملحوظاً من البرجوازية
والمثقفين البرجوازيين قد فقدوا الايمان برسائله كممثل لمصالح الشعب الشاملة ضد
الاقطاعية . وهكذا انتقلت هذه الكتلة الصغيرة من الديمقراطيين الثوريين الأمناء
أكثر فأكثر باستمرار الى زمرة معزولة لا نفوذ لها : إنها تلك الكتلة التي لم تنضم
الى الحركة العمالية .

إن ألاسيولوجية الليبرالية ، هذا « التقدم » على الدوب المتعرج الحند
للمساومات التي لم تقطع ، هي تعبير عن التراجع عن الثورة والخوف من التنفيذ
الجندي للتحول الديمقراطي للمجتمع : وقد ارتدى هذا الذعر لدى الاوضاع
البرجوازية القائمة شكلاً ليبرالياً في النظرة الى العالم ، يقوم على أن تأمين تطور
الرأسمالية عبر مساومات مع الحكم المطلق والاقطاعية افضل من القفز في المجهول
عن طريق تحقيق الأماني الديمقراطية للجمهير والتعبئة الديمقراطية .

لقد رأى ماركس هذا الانعطاف بوضوح أثناء ثورة ١٨٤٨ ووصفه وصفاً بارزاً القيمات . فقد قال عن الثورات القديمة « إن البرجوازية كانت في عام ١٦٤٨ متحدة مع النبالة الجديدة ضد النبالة الاقطاعية والكنيسة السائدة . وفي عام ١٧٨٩ اتحدت البرجوازية مع الشعب ضد الملكية والنبالة والكنيسة . ولهذا لم تكن هذه الثورات انتصاراً لطبقة معينة في المجتمع على النظام السياسي القديم . لقد كانت الاعلان عن النظام السياسي للمجتمع الاوروي الجديد . لقد انتصرت البرجوازية فيها، لكن نصر البرجوازية كان حينذاك نصر نظام جديد للمجتمع . أما في ألمانيا عام ١٨٤٨ فالأمر يختلف عن ذلك تماماً « إن البرجوازية البروسية قد رقيت الى مستوى الدولة ، ولكن لا كما تمت هي عن طريق تسوية سلمية مع العرش ، بل عن طريق الثورة . فكان عليها أن تمثل لا مصالحها الخاصة بل مصالح الشعب ضد العرش أي ضدها ذاتها . ذلك ان حركة شعبية قد مهدت لها الطريق . كيف تبدو هذه الحالة المتغيرة في نظرة المتقنين الى العالم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ؟ لقد نشأت لدى المتقنين تناقضات عميقة ثقافية ومتعلقة بالنظرة الى العالم . إذ أن عدم التخلي عن التمثيل الايديولوجي لمصالح كل الشعب الشغل ليس مسألة تتعلق بالثراث الثوري الديمقراطي فحسب بل مصلحة حيوية أولية للمتقنين ايضاً . ان التخلي عن ذلك يعني بالنسبة للمتقنين الانتحار . فان تخلوا عن ذلك بصراحة واخلص ذاتياً، فان فعاليتهم ومهمتهم تفقدان الصدى الاجتماعي الفعلي وتخدمان فقط تلبية الحاجات الكيالية لفئة عليا صغيرة في المجتمع ، وان تم التخلي على نحو يقبى فيه المتفقون آراء البرجوازية التبريرية الكاذبة، عن تطابق المصالح الخاصة لبرجوازية مع مصالح الشعب الشغل ، فان سم هذا الكذب يتسرب الى كل بواحد المتقنين المنتجة ويفسككها من الداخل ويوجع بها القهقري ، عبر الحداد الموضوعي الذي غالباً ما يكون ذاتياً ايضاً . لقد قال هنريش مان قولاً صادقاً جداً يدل على بعد نظر « ان يصبح الكاتب عظيماً فهذا أمر يتعلق بالمقدار الذي تطيقه طبقة ما » .

ان الصعوبة الخاصة في وضع المتقنين ترجع لإذن إلى أنهم لا يستطيعون
أن يمثلوا مصالحهم الحيوية الأولية بصورة فعلية إلا حين يجاهدون صراحة السياسة
الرجعية للطبقات السائدة ، وإلا حين يساندون الجماهير في كل المسائل التي تعارض
فيها مصالح الطبقات السائدة مع مصالح جماهير الشعب الشغل الفقيرة ويدافعون
عن هذه المصالح ويضفون عليها طابعاً عاماً .

ان قمة رأياً حول هذه الحالة المعقدة جداً واسع الانتشار ، إلا أنه لا يصمد
للقند ، وفحواه ان مثل هذا التمثيل الديمقراطي الثوري لمصالح الشعب الشغل
يقتضي بدون شرط وفي كل الظروف الانضمام الفوري لحركة العمال الثورية
والإطاحة الثورية الفورية بالنظام الرأسمالي . غير ان الواقع اعقد من ذلك
بكثير . فعين قام لينين بتحليل الوضع الثوري في روسيا عام ١٩٠٨ أكد فعلاً
ان قمة ثورة ديمقراطية بروجوازية موجودة على جدول الاعمال . لكنه أبرز على
الفور أن التحليل لا يستنفذ بهذا التأكيد . لقد كانت الثورات البرجوازية التي
تنتهي ببساطة بانتصار البرجوازية او فئة منها على الحزم ممكنة ، إلا أن الأمر في
روسيا مختلف . ان انتصار الثورة البرجوازية لدينا أمر غير ممكن كاتصار
للبرجوازية . انه كلام مغارق في الظاهر ولكنه مع ذلك صحيح . ان الاحداث
المتأخرة ، ولا سيما تجارب الكفاح الاسباني من اجل الحرية ، قد بينت كم كانت
تثبتات لينين عميقة وصحيحة . ان هذه التثبتات بالنسبة للمتقنين على درجة عالية
من الاهمية ، لأنها تظهر كم هي عظيمة الامكانيات السياسية والثقافية والخاصة
بالنظرة الى العالم ، التي تطوي عليها مآثرات الديمقراطية الثورية ، حتى في
زمن الرأسمالية الاحتكارية ، وكم هو واسع ذلك المدى المكسب لها أيضاً في
هذا الزمان .

ومن الواضح أن كل هذا يخلق للمتقنين مسألة صعبة . وليس من قيل

الصدقة أن قسماً كبيراً منهم لم يستطع أن يقطع الصلة مع الانتماءات البرجوازية السائدة رغم عدم رضاهم عن الوضع السياسي والتفاني السائد ورغم الشعور المتنامٍ بانفصالهم عن حياة جماهير الشعب الواسعة . وهذا الأمر له أسباب عديدة وشديدة التحديد . وإن تحليلها وإن كان لا يمس سوى الخطوط العريضة سيخرجنا عن إطار هذا البحث ، لكننا نود التنبيه إلى بعض وجهات النظر الرئيسية فقط . فبما نجد قبل كل شيء التمسيم الرأسمالي للعمل الذي يجعل عمل المتقنين اختصاصياً إلى أقصى حد ويحصره بالتالي خلال ذلك بالذات خاضعاً مادياً وروحياً للنظمات السائدة الحكومية والاقتصادية والاجتماعية . وينجم عن هذا الخضوع المادي والروحي أن قسماً ملحوظاً من المتقنين يرغب طوعاً تحت جناح الايديولوجية السائدة . وقد برز من هذه العملية أيضاً أن التمسيم الرأسمالي للعمل يجعل كذلك على أن يعيش القسم الأعظم من المتقنين حياة عزلة تامة عن حياة الجماهير الشعبية وعلى ألا يدخل عبر نشاطه بناس مع حياة الجماهير . وفي هذه الحالة الانزالية التي لا يمتلك فيها الإنسان الفرد أية معايشات فردية ألبتة ، كان يستطيع بها أن يعارض الدعاية الرسمية تلقائياً ، أو يمتلك فيها معايشات قلبية إلى أقصى حد ، يقف حتى المتفانون الأشد اخلاصاً موقفاً سليماً ولا يبدون مقاومة لايديولوجية الفئة السائدة الرجعية التي تعادي الشعب وترهبه .

إن التطور التام في التمسيم الرأسمالي للعمل يشترط بذات الوقت رسمة الفن والادب والثقافة بجمعها . . وقد وصف بزاك في رائعته الفنية « الأوهام الضائعة » أول المعارك الكبرى التي تغلبت فيها الرأسمالية على استقلال الكتاب . وتظهر رواية سنكلير لويس الجميلة « ماوتان أدونيسيت » نصر الرأسمالية الحاسم على العلم ومحاولات بعض الأفراد ، البلسة والذاهبة عبثاً ، لتحرر من نيرها . إن المرحلة الامبريالية تحمل معها ، كمصفاة خاصة ، الاستغلال الرأسمالي للأدب والفن

المعارضين . وفي حين كانت المراحل الأكثر بدائية لتطوير الرأسمالي تطلب من الفنانين الاستسلام الكلي إزاء الأيديولوجية السائدة ، وتضع المعارضين أمام الخيار بين هذا الاستسلام أو المقاساة البطولية للجموع ، يؤول اليوم الناشرون الرأسماليون الحركات المعارضة ويسخرونها لخدمتهم ، الأمر الذي ينشأ معه بالضرورة خضوع أكبر لم يسبق له مثيل ، من قبل المثقفين ، إزاء مساعي البرجوازية الرجعية المسيطرة .

ومن الطبيعي أنه لم توجد ابداً مرحلة أذن فيها جميع المثقفين يدون مقاومة للرأسمالي الأيديولوجية الرجعية . لكن الحالة الاجتماعية في ثلاثة أرباع القرن الأخيرة كانت تصف في أوروبا الغربية ، بأن المعارضة حتى الأشد استقامة واقتناعاً لم تكن قادرة على إيجاد صلات جديدة مع الجماهير الشعبية ، وعلى تهيئة مبادئ الديمقراطية واضحة ، لا في الميدان السياسي ولا في الميدان الثقافي . وكان في كثير من بلدان أوروبا ، بنوايا غاية في الطيبة ، فضلاً عن الماء البيرالي على خمرتهم الديمقراطية ، ومن أضفوا على الأيديولوجية الليبرالية الاعتقاد ، بأن البره يستطيع أن يفعل كل شيء في سبيل الشعب ، دون أن يبال الشعب ذاته ، ودون أن يمنحه دوراً فعالاً في الدفاع عن مصالحه الخاصة . وكان في من جهة أخرى كثيرون ممن عبروا عن خيبة أملهم بالسياسة الليبرالية ، بأشكال رجعية ، وسحبوا خيبة أملهم بالليبرالية بصورة مغلوبة على الديمقراطية ، فعدوا ضحية الديماغوجية الرجعية التي قاتل بسهولة بين الليبرالية والديمقراطية ، وتتجاهل التعارض المتزايد حدة على الدوام بينها وتتكبر له .

إن ألمانيا تمحور من بين جميع الشعوب المتحضرة الرائدة على أضعف التقاليد الثورية . وما بلغت النظر أن ثورة عام ١٨٤٨ التي امتلأت ، وإن لم تكن مظفرة ، بأحداث بطولية جمة قد سميت من الجميع تقريباً « السنة الرائعة » . وواقع أن هدف الثورة الديمقراطية في ألمانيا ، ألا وهو الوحدة القومية ، لم تحققه

هذه الثورة بل حقيقة بسببك واسرة هونزلرن ، ان هذا الواقع قد أدى الى بروز النزعة الليبرالية القومية التي قامت بتصفية كل تراث ديمقراطي وتحولت أكثر فأكثر الى ممثل لمصالح الصناعة الثمينة وبالتالي الى اداة رجعية في الداخل وعدوانية في الخارج لسياسة هونزلرن الامبريالية .

إن التقاليد الديمقراطية كانت في المانيا ضعيفة ومفككة الى حد أن حتى انهيار حكم اسرة هونزلرن في الحرب الاستعمارية وعلان جمهورية فايمار لم يؤديا الى نهوض جديد . وقد وصف هنريش مان هذا الجو وصفاً قوياً دقيقاً اذ قال «إنه تخاذل لا مثل له ابداً ، وهو يعكس صورة الجمهورية في ساعاتها الاخيرة ، لقد حل الحور بدون دواع مفهومة . ان الاقتصاد قد تعطل ايضاً في أماكن أخرى . لكن لو كان ثمة من يمتلك الشجاعة لكان استخدم الوسائل الممكنة وجابه الحركة الاشتراكية القومية (النازية) وأمم المعامل الكبيرة تأمياً اشتراكياً . ان الحركة الاشتراكية القومية كانت ترغبت وكان من الممكن القضاء عليها بدون ذلك ، لو أريد ذلك . لكن ما كان المرء يستطيع أن يريد . ان الديمقراطية تحتوي على ارادة السلطة بقدر ما تنطوي على معنى الحرية . وفي هذا المجال ما كان أحد موجوداً . لم يلفظ هنريش مان في اتهمه كلمة ليبرالية ، لكن تقدمه هو وصف مدعٍ لذلك الفكر الليبرالي القومي الذي غلب في المانيا كل ديمقراطية .

ان الفاشيستي قد انتصرت ايضاً باستغلال هذه الترددات وهذا التواخي والجبن . لقد انتصرت نتيجة انقسام الحركة العمالية الثورية التي اصبحت للفكر الليبرالي الاصلاحى المتخلف فيما القبط الأمم . ان الفاشيستي قد سمت الى القضاء بالنم على آخر آثار الديمقراطية . لكن انتصار هتلر لا يعني على الصعيد العالمي ولا مجال من الاحوال ظفر التيارات المعادية للديمقراطية ، كما توقع اتباع هتلر وبشروا

بذلك . ان انتصار الفاشية في المانيا قد تحول في اقطار عديدة الى دعوة لتجميع القوى من اجل الدفاع عن الديمقراطية . وكان من المتعذر ان تغدو حركة الجبهة الشعبية في فرنسا واسبانيا قوة بمثل هذه السرعة ، كان من المتعذر ان تجتمع في صفوفها بسرعة هذه الجماهير الشعبية الضخمة والمتنوعة — من العمال والفلاحين الى ارقى اعلام الثقافة — لو لم يصبح المصير المحزن للشعب الالماني مثلاً مرعباً منتصباً امام الجماهير الفرنسية والاسبانية . ان الكفاح ضد الابدولوجية الليبرالية داخل الجبهة الشعبية يؤلف أحد الشروط الرئيسية من أجل التوطيد الداخلي للجبهة الشعبية . ذلك ان التاكيد الأساسي لليبراليين الألمان ضد الفاشية هو نفسه تكتيكيهم ضد بملوك في حينه : تراجع — اذعان — مساومة . انها « سياسة واقعية ذكية » يقوم هدفها اللا واقعي على ترويض الفاشية عبر مساومات ، وعلى جعل الفاشية « متمدنة » ، أعني جعلها مقبولة من البرجوازية الليبرالية .

ان الافلاس التام لهذا الاتجاه ينعكس في الأدب الألماني المعادي للفاشية . ان مساومة امرة هو هنزلرن لم تقبل أكثر من رمي الثقافة الألمانية في الهاوية ، ومن انزالها من ذلك المستوى الرفيع ، من تلك المكانة الأوروبية التي احتلتها ، من ليسنغ حتى هابنه ومن لينتس الى هيتلر . لم يكن من الممكن اجراء مساومة حتى بمثل هذا السعر مع الفاشية . ان الفاشية تعني البربرية ومحاولة نشر البربرية في كل المانيا بدون استثناء : ان فاشية هتلر هي ديكتاتورية فظه ميعة للثقافة ، ديكتاتورية رأس المال الكبير الأشد رجعية و كبلو ملاكي الاراضي المسلطة على فئات الشعب الألماني الشغل .

وعلى المهجر الألماني المعادي للفاشية ان يناقش هذه المسألة ، اذا أراد ألا يحبل من المهجرة مجرد اتقاذ حياة . فمن الواضح ان النظرة الليبرالية الى العالم

لم تمت بعد لدى المهاجرين المعادين للفاشية . كان يوجد في الماضي و يوجد الآن من يرى في الفاشية جنوناً عابراً ليس الا ، ينتهي حين يعد المرء الى التحدث مع « العناصر المتعقلة » للطبقة السائدة (مثلاً مع جنرالات الجيش) على نحو « متعقل وواقعي سياسياً » .

لكن تجارب خمس سنوات تبين ان مثل هذه « السياسة الواقعية » هي حلم فارغ للسياسيين الليبراليين الخياليين . ان خيرة المهاجرين الالمان قد تبينوا بوضوح متزايد باستمرار أن الاضطهاد الفاشيستي والبربرية الفاشية لا يمكن أن يطوح بها ، الا حين يتكفل كل الشعب الشغل في المانيا ، ويتحرك للدفاع عن الثقافة الحقيقية . ان هذا الفهم يعني ان الفاشية لا يطوح بها بتبدلات « سياسية واقعية » بل بثورة ديمقراطية يقوم بها الشعب الألماني . وقد تقام التعارض بين النزعة الليبرالية والنزعة الديمقراطية نتيجة ذلك ثقافياً لم يسبق له مثيل . فالليبرالية التي ترى في التعبئة الثورية للجماهير الخطر الأعظم ونهاية التقدم والحضارة قد تحتم عليها أن تنهب الى هؤلاء « الشركاء » ، لتستعيني مساومات من أولئك الذين لا ميلون الى التفاوض معها ابداً . وعلى نقض ذلك بدأت الديمقراطية الالمانية التي تطور ذاتها تدرك ادراكاً متعظماً ان النظام الاجتماعي والسياسي الذي يحكم مصالح الشعب لا يمكن أن ينشأ الا بالشعب نفسه ، والا بفعالية الجماهير الشعبية وبفعاليتها الديمقراطية الثورية .

ان الصورة التي تعكس هذا التطور هي الرواية التاريخية للمهاجرين الالمان المعادين للفاشية . ان الأدب الالمانى قد غدا بعيداً بعداً كبيراً جداً عن حياة الشعب . فالكتاب يعنون عناية فائقة بالمسائل الروحية للفئات العليا فقط . اما القضايا الكبرى لحياة الشعب والمسائل الاساسية في الحياة الاجتماعية والسياسية فقد كانت زمناً طويلاً خارج دائرة مواضيع الأدب الالمانى الرائد .

(هنريش مان يمثل مع آخرين قلائل منذ زمن طويل استثناء) . لكن هذه المسألة لا يجوز أبداً أن ننظر إليها سطحياً من ناحية الاختيار الخارجي للمادة ، فهي تتضمن مسائل تمس النظرة الى العالم . ان تطور المانيا بعد عام ١٨٤٨ قد لزم عنه بالضرورة ان نظرة المثقفين الألمان الى العالم كانت بمثابة بالخوف من الجماهير والتوجس منها . ان جميع فلسفات - الموضة في المرحلة الامبريالية ، التي أعلنت عن عدم صلاحية الجماهير روحياً وعضوياً لتقرير مصيرها الخاص ، قد تبنتها الفئة الرائدة في الأدب الألماني بحماسة . (ان الطريق الواسع الذي يبدأ بنيتشه ويمر بلويون يفضي بنا الى أعماق غريبة عن الجماهير) . وفيه كتاب كبار مرموقون لم يروا في الشعب الا مجرد فوضى لا عقلية اتعالية ولا يتوقعون منه أي شيء ايجابي بالنسبة للثقافة . ان الانعطاف الحاسم في أدب المهاجرين المعادين للفاشية يمكن بالذات في القطيعة الأكثر حسماً باستمرار مع الايديولوجية المسممة ، ايديولوجية الغربة المبدئية عن حياة الشعب .

ان هذه القطيعة مع الايديولوجية الليبرالية لا تظهر طبعاً دفعة واحدة ، فهي عملية بل عملية متفاوتة جداً . ومن الطبيعي والصحيح تماماً ان يواجه المهاجرون الألمان البرورية الفاشيية بعبارات النزعة الانسانية . لكن للنزعة الانسانية تاريخاً يستمر قروناً عديدة ، وقد تبدلت خلال هذا التطور الطويل بدلاً أساسياً ومتعدد الجوانب . فالنزعة الانسانية للتوير العقلي في القرن السابع عشر والثامن عشر كانت النزعة الانسانية الثورة الديمقراطية . وقد برزت مع الانحطاط الليبرالي للأيديولوجية البرجوازية تلك الحالة الشديدة الغرابة ، التي يعتقد المرء فيها انه يستطيع أن يقيم تناقضاً بين النزعة الانسانية والثورة الديمقراطية . فلما يحدث هذا الأمر على نحو صريح وفض . لكن عندما تعني النزعة الانسانية انه ينبغي ان يدان الانقلاب العنيف في المجتمع باسمها - كما نادت بذلك النزعة

السلمية المجردة في الحرب العالمية وما بعدها - ينشأ آنذاك تناقض بين النزعة الانسانية والاطاحة العنيفة بالنظام الفاشيستي ، بين النزعة الانسانية وتعبئة الجماهير الشعبية من أجل ثورة ديمقراطية في المانيا .

وقد مثل ستيفان تسفايغ على الخصوص وجهة النظر هذه بين المهاجرين الألمان . ففي كتابه المذكور سابقاً حول ايراسموس يتحدث عن ذلك بصراحة : « ان النزعة الانسانية ليست ، من حيث جوهرها ، ثورية أبداً » . وعلى ضوء هذا التوضيح لا تبدو الرغبة الملموسة بمحتواها الاجتماعي كعدو تليد للنزعة الانسانية بل كل قناعة ثابتة ، منفصلة عن محتواها الاجتماعي : كل تعصب . وستيفان تسفايغ يعرض وفقاً لذلك وجهة نظر بطله ايراسموس ، التي هي وجهة نظره الخاصة : « يجب حسب اعتقاده ان تسوى كل النزاعات بين البشر والشعوب تقريباً بتساؤل متبادل ، بدون عنف ، لانها كلها تقع في المجال الانساني ، ويمكن حل كل خصام تقريباً بأسلوب المقارنة (التشديد من قبلي ج لوكاتش) ، حين لا يشد كل منير للحرب ومهول بها بقوة على القوس » . وكرامته التاريخية ضد كالفن ليست سوى تنمة لهذا الانتهاء لسياسة المساومة الليبرالية ، كمحتوى للنزعة الانسانية .

ان موقف تسفايغ يظهر بجلاء قام المستوى الذي انطلق منه تطور قسم من المهاجرين المعادين للفاشية . انه التغني الليبرالي بالمساومة والتعادل الخاطئ تاريخياً وفلسفياً بين النزعة الانسانية والتوازن الدبلوماسي لجميع الأضداد . ولكي نستطيع أن نميز هذا الوضع بوضوح نشير الى رواية قديمة لليون فويشتافنغر . ففي رواية « اليهودي سوس » يدع فويشتافنغر معلم الشريعة يوفاتان أيبينشوتس يقول - يرافقه أيضاً تعاطف المؤلف الصريح وموافقته - « انه من السهل أن يكون الانسان شهيداً وأصعب من ذلك بكثير ان يكون الانسان ، بسبب الفكرة ، غير واضح » .

وإذا كان من الجائز أن يلخص المرء هذا التطور المعقد بجملة واحدة فعلى المرء أن يقول : لقد هرب من ألمانيا بعض رجال النزعة الانسانية المسالمة الليبرالية وقد بدأوا بعد هجرتهم سلوك طريق الديمقراطية الثورية . ان هذا الطريق يعني الطريق الى الشعب واستعادة الثقة بطاقة الشعب وبغريزته السديدة . انه يعني المعرفة المتنامية بأن نشاط الشعب لا يصنع النتائج الفعلية للحياة السياسية فحسب بل ان الندى الحقيقية في الثقافة تستمد نموها من حياة الشعب . ان هنريش مان ، الذي كان يعتبر قبل زمن هتار الديمقراطي الثوري الأرقى تطوراً بين الكتاب الالمان ، قد ذهب هنا طبعاً الى ابعد ما يمكن . ففي مجته الاخير الذي استشهدنا به في تقدمه لعيوب ديمقراطية فايمار يقول : ان ادغار اندي عامل المرفأ في هامبورغ قد أصبح في نضاله الاخير وبفضل موته موضع توقير واحترام ينالهما الآن امثاله من الالمان . انه الالماني في طلعه الجديدة الرائعة . ما كانت قوة المبدأ ، بكل ما فيها من رقي التعبير وصفاته ، موجودة ، ولقد تحتم ألا تتزعج الا بعمل غير هنا تسمر نبرة البطل والمتنصر على الموت . ان الكلمات تحفظ لأزمان يلتفت فيها الشعب المنتصر الى قدراته العظيمة . والحق يقال ان المعرفة الاصلية والمبدأ الذي يدفع الى التضحية هما فقط اللذان يضعان هذه النبرة على لبان احد الناس ويعمران قلبه بالشجاعة . هنا نستمع الى الصوت الصافي المستيقظ من جديد ، صوت الديمقراطية الثورية في ألمانيا . ان هذه الوحدة الفكرية بين بطل الشعب الالماني المكافح والأديب والمفكر الالماني الكبير ما شاهدناها الا نادراً في الادب الالماني . وانه اعمى تام الا نرى أنه يتم هنا انعطاف كبير لا يقتصر على الصعيد السياسي . لقد دخل ، بذات الوقت ، الادب الالماني والثقافة الالمانية في مرحلة تطور جديدة ، في مرحلة نهوض فعلي على اساس الارتباط بالشعب .

ان هنريش مان قد غدا ، نتيجة وضوحه وحزمه ، أكثر فاكثراً ، الرائد الروحي

الفعلي للأدب الألماني المعادي للفاشية . وقد أصبح وجهاً رائداً لأنه أول من سلك هذا الطريق ولأنه سار فيه الى النهاية بأشد ما يكون من الحزم والشجاعة — وهو يعتبر منذ زمن طويل الحداث الأول من هذا النوع في الادب الألماني بل في التاريخ الألماني — هنريش مان لم يعد يمثل ذلك النموذج للشخصية الرائدة في الايديولوجية الليبرالية ، الذي يصل الى هذه المكانة خلال المساومات الماهرة والتخفيف من حدة الازدحام . ومن المثير ان نعود الى المقارنة بين موقف هنريش مان الحالي وموقفه السابق في الادب الألماني . لقد كان في الماضي ايضاً كاتب البرجوازية الاكثر يسارية . لكن وضعه هذا قد حُك عليه بالعزلة في الادب الألماني ، حتى في أيام فايمار ، قبل أن يرفعه الى الذروة . الآن فقط حدث انعطاف لم يؤد فحسب الى السمو بافكاره الخاصة الى النضج العقلي بل ضمن لهذه الأفكار بذات الوقت دوراً قيادياً .

ان سائر الكتاب الالمان المرموقين لم يبلغوا حتى الآن المرتبة التي بلغها هنريش مان غير انه يمكن بدون شك التثبت في كل مكان من اتجاه التطور . وسأسوق مثلاً واحداً فقط . لقد انجز فويشتانغر المجلد الأول من روايته حول يوسفوس فلافيوس قبل وصول هتلر الى السلطة وكتب المجلد الثاني في المهجر . ان المحتوى الجوهري للمجلد الاول هو الصراع الذي قام به اليهود ضد روما والذي لعب فيه يوسفوس فلافيوس دوراً قيادياً . أما في المجلد الثاني فيقوم يوسفوس فلافيوس بكتابة سيفره حول الصراع اليهودي ، وينشره . وفويشتانغر يوجه نقداً مثيراً لهذا الكتاب ، ويفهم بوضوح من محتوى النقد ولهجة انه لا يصيب سفر بطله فقط ، بل ينسحب ايضاً على المجلد الأول من رواية فويشتانغر . ان يوهان فون غيشالا ، وهو قائد سابق في جناح العوام المتطرف في الصراع اليهودي ، والآن عبد للشيخ الروماني مارول ، يتحدث عرضاً مع الكاتب الشهير حول كتابه ، ويذكر له حقائق قاسية

عنه : « أنا ذاتي لم أفهم في بداية الحرب اسبابها أفضل منكم (يوسفوس ، ج
لوكانش) لعلي لم أرد أن أفهمها فها أفضل .. لم يكن الأمر يدور ... حول
جوه ولا حول جوبتو بل حول سعر الزيت والحبوب والتين . فلو ان
اوستراطية معبداكم - يتوجه الى يوسفوس توجه العارف الودود - لم تضع
ضرائب ثقيلة على منتوجاتنا الضئيلة ، ولو ان حكومتكم في روما - يتوجه كذلك
بروح واقعية وودية الى مادل - لم ترهقنا بمكوسها الرديئة وفرائضها ، لكان
جوه وجوبتر قد استمرا على احسن مايرام من الوفاق زمناً طويلاً ... اسمحوا لي
أنا الفلاح البسيط ان أقول لكم : قديكون كتابكم تحفة فنية ، ولكن المرء بعد
ان يقرأه ، لا يعرف البتة شيئاً أكثر من قبل عن اسباب الحرب . ومن المؤسف انكم
قد اهتمتم الشيء الأكثر اهمية . فصمت يوسفوس صمت استهزاء واحتقار بعد هذا
التقد ، الا انه من الجدير بالملاحظة ان الشيخ الذي قد ذكر في مجرى الحديث
« ان روما لن يقضى عليها على يد الفكر اليوناني أو اليهودي ولا على يد البرابرة
بل بانهياد زراعتها » .

ليس ثمة شك بان فريشتانغر ينتقد هنا مجلده الأول ، ينتقد الفهم التاريخي
في المجلد الاول . وانتقاده ينصب على نقطتين : أولاً على اهمال حالة الشعب
الواقعية واهمال حاجاته الفعلية ، الأمر الذي نجم عنه بالضرورة ان الشعب المنتفض
في المجلد الأول يبدو كجمهور لا شكل له ، تقوده زمرة من المتعصبين تعصباً اعمى .
وثانياً - وبصلة وثيقة بما سبق - على المبالغة في تقدير المسائل الايديولوجية
والاخلاقية البحتة لدى الفئة العليا من المتقنين الذي يسعى ، من الآن فصاعداً ، أن
يعرضهم كعوامل تاريخية ، وبالارتباط فقط مع الحركات الشعبية . ان التقدم الكبير
في الفهم التاريخي في المجلد الثاني يتجلى هناك ، حيث يتحدث فريشتانغر عن نشأة
المسيحية . فهو وان كان يقوم بصياغة هذه النشأة باستمرار على الغالب في مناقشات

المتقنين ، الدينية ، الا انه يشير بدون انقطاع الى الحركات الفعلية للشعب ، هذه الحركات التي تؤلف الاساس الواقعي لهذه الانقسامات الدينية داخل المتقنين . ان المحاولة الحاسمة لصياغة الانعطاف التاريخي الكبير ، انطلاقاً من التبدلات التي تطرأ على حياة الشعب نفسه ، موجودة اذن .

وليس المهم هنا ، بالدرجة الاولى ، معرفة الى اي مدى تنسّى النجاح لمحاولة فويشتانغر . إن هذا الانعطاف الحاسم لا يمكن ان يفرض نفسه بين عشية وضحاها ، فحسباً تماماً مئة بالمئة ، لا من ناحية النظرة الى العالم ولا من الناحية الفنية الخاصة . فحين نشير بايجاز الآن الى عدم اكتمال الحل فنحن نفعل ذلك كما يكون الاتجاه ودرجة التطور الحالي واضحين أمام أعيننا . إن ضعف المجلد الثاني في رواية فويشتانغر يرجع الى ان هذا البيان الجديد لم ينفذ بتناسك . فمن جهة لا تزال حياة الشعب تلاحظ وتصاغ على نحو بدائي تخطيطي ، إذ يطبق فويشتانغر مقولات التحليل الاقتصادي للحركات الشعبية تطبيقاً خطياً جامداً ، فهو يشق مسائل حياة الشعب مباشرة من الضرائب والفرائض الخ .. ومن جهة ثانية تبقى حياة المتقنين الايديولوجية ، لهذا السبب بالذات ، مستقلة الى حد بعيد عن هذه الحركات الشعبية . وبالذات لأنه لا ينظر الى هذه الحركات نظرة متعددة الجوانب ومتنايزة ، فانه من المستحيل عليه ان يتعرف على الصلة الفعلية الحية ، غير الميكانيكية وغير التخطيطية بين الاثنين ، وان يصوغها .

وهكذا تنشأ ثنائية في النظرة الى العالم (وكذلك في الصياغة) عبر عنها يوسفوس في احدى القصائد تصويراً بليغاً جداً :

هكذا يصنعنا مصيرنا ،

عالم المعطيات والارقام حولنا ،

وهكذا يجد عالم المعطيات والارقام حدوده

وفوق هذا العالم يقوم عقل كبير لا يبال سره

واسم هذا العقل هو : «يوه»

فما اذن ثنائية معترف بها : قانونية ميكانيكية للمعطيات والأرقام « في الاسفل » ، وعقلانية صوفية للتقدم الانساني « في الاعلى » . من الخطأ انكار التقدم الكبير الذي تسنيه حتى هذه الثنائية ، بخلاف المجلد الاول لكن من الخطأ كذلك الا ترى ان ارجاع مسائل حياة الشعب الى « معطيات وارقام » هو ، من ناحية النظرة الى العالم ومن الناحية الفنية ، بقية لتلك الأفكار التي يحاول اليوم فويشتانغر ان يتخطاها .

ان نواة هذا التحول هي اذن الاتجاه نحو الشعب . انه يعنى الكفاح من اجل فن منسوج بحياة الشعب ، ويعبر عن اعلى اشواقه وأفراحه وآلامه . والسعي لايجاد هذا الفن يعنى بنفس الوقت الكفاح من اجل تراث الماضي العظيم ، الذي تريد بريرة الفاشية المعادية للشعب ان تبيده او تزوره .

وهذا التراث هو ، قبل كل شيء ، الماضي التاريخي نفسه ، ماضي المانيا التاريخي ، وبذات الوقت ماضي كل البشرية . ان التاريخ الرجعي كلف قبل الفاشية بزمن طويل قد استبعد الشعب من التاريخ الألماني . ولم يكن هذا الأمر تزويراً موضوعياً للتاريخ فحسب ، بل بذات الوقت واقعة سياسية . واني ابرز هنا ، من جملة هذه المسائل ، تلك اللحظة الأكثر اهمية لمآلتنا : ففي مرآة التزوير الرجعي للتاريخ تظهر كل حركة ديمقراطية ، كل نظرة ديمقراطية الى العالم ، « كاستيراد من الغرب » ، كشيء لا يتفق مع الروح الحقيقية للشعب الألماني — وان من أهم واجبات ادب الحركة المعادية للفاشية ان يحطم هذه الخرافة التاريخية ، وان يبين كيف ينبثق الكفاح من اجل الديمقراطية من حياة الشعب الألماني بصورة عضوية ، وكيف ان ملامح معينة مرضية تتطور الألماني تتجلى في ان الحركات الديمقراطية الثورية في المانيا اضعف بكثير منها في فرنسا وانكلترا .

ومن المؤسف انه لم يحصل في هذا الميدان الا القليل . بل ان فضح الاكاذيب التاريخية الرجعية ، عن طريق النشر ، ضعيف نسبياً . والرواية التاريخية للمهاجرين المعادين الفاشية ، وهي الهامة كما ونوعاً ، قد تجمبت حتى الآن معالجة

التاريخ الألماني . ومن الواضح ان الطموح الرئيسي لكتاب هذه الرواية التاريخية، الى ربط عرضهم التاريخي بمسائل الحاضر والشعب الألماني ربطاً وثيقاً مرئياً وفعالاً مباشرة ، كان سيكون اشد وقعاً وحضوراً ، لو أن الصراعات التي نشبت تاريخياً موضوعياً على أرض التاريخ الألماني قد ظهرت كذلك في صياغتها كمسائل المانية . ولعله يكفي ان نشير الى روايات فويشتافنغر التي عالجناها سابقاً . ان المسألة الاساسية في هذه الاكثري من اهم مسائل المثقفين الالمان : مسألة الصراع بين النزعة القومية والنزعة الكوسموبوليتية . وفويشتافنغر ينقل حل هذا الصراع الى روما المتأخرة ، حيث ينشب الصراع كذلك بالطبع ضمن العلاقات التاريخية لتلك الفترة . لكن يجب الانس ان هذا الصراع قد ظهر في التاريخ الألماني بدون انقطاع ، وأدى الى قيام صدامات مأسوية ضخمة . يكفي ان نفكر بمصير أنصار الثورة الفرنسية الاشداء والتابئين في المانيا ، هؤلاء الذين كان جورج فوستر اليقوي الماينتسي وجههم الأبرز والاشهر . وفي الصياغة الادبية لهذه المأساة (التي نتج عنها الاذعان المتأخر لشخصيات مثل غوته وهغل) كل شيء سيتضح لكل امرئ ، ان الأمر لا يتعلق بمجرد صراع ايديولوجي في قلب المثقفين ، من حيث هم مثقفون ، بل بمرحلة مأسوية لتطور الشعب الألماني ذاته . وأرجو ألا احتاج للتأكيد بأن هذا لا ألوم فويشتافنغر على اختياره المادة . فكل فنان يختار الموضوع الذي يؤثر فيه ويروق له ، وليس لأحد الحق بأن يسدي للفنان « نصائح » في هذا المجال . ان الامر يتعلق بضعف عام يشمل كل الأدب التاريخي الألماني : بعارض عدم كفاية ارتباطه الحسي بحياة الشعب الألماني وتاريخه . ان الكفاح من اجل التراث الديمقراطي في التاريخ الألماني يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالكفاح من اجل التراث الفني الكلاسيكي . ومنجزات الشعب الألماني العظيمة ، سواء في عشرينيات القرون الوسطى ، او في زمن الادب والفلسفة الكلاسيكيين ، عميقة الصلة بمسائل الحركات الديمقراطية في اوروبا . وحين رأى هنريش هاينه في

فابليون حاملاً لراية التقدم الاوروبي أكد بنفس الوقت ، ان فلسفة فشته وهيجل وأدب غوته وشيلر كان مصيرهما السحق لاعمالة ، على يد الحكم المطلق الرجعي في الدول الصغيرة ، لولا الثورة الفرنسية ولولا حروب الثورة واستمرارها على يد نابليون .

وانها لواقعة (ومن المؤسف انها لم تغفل الى الوعي العام الا قليلاً جداً) ان اضمحلال الحركات الديمقراطية في الحياة السياسية الالمانية يعني بذات الوقت اقتلاع التقاليد الكلاسيكية العظمى ، وفقدان الصلات الحية بالمرآحل العظيمة في ماضي الثقافة الالمانية .

ان انتشار الكلاسيكيين الواسع وقراءتهم المستمرة في المدرسة الخ لايعنيان شيئاً ابداً . فالفهم الرسمي للكلاسيكيين قد تحول اكثر فاكبر الى نزعة اكاديمية فارغة لا تمت بصلة الى مسائل الحاضر ابداً . ان الكلاسيكيين قد فقدوا اهميتهم ، كمرشدين لهدف ، وكمثال يحتذى سواء بالنسبة للكتاب او بالنسبة للقراء . وعلى هذا النحو فقط امكن ان يتم تحول الادب الالمانى الرائد ، على المستوى العالمى ، الى باحة لعب لأشد التيارات الانحطاطية والتجاوب الشكلية اختلافاً . وهكذا فقط امكن ان يحدث ان تزوير الفاششية البروي للتاريخ نادراً ما وجد مقاومة جدية في مجال تاريخ الادب . ان سهولة فاتكة للحد بين غوته المفهوم اكلدياً ، وغوته المفهوم كحديث مثير للاهتمام ، وغوته الفاشستين .

كل هذه القضايا مرتبطة بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً . واهميتها تنحصر ، الى حد بعيد ، الفن الخالص . وتدل بنفس الوقت أيضاً على مهمة فنية مركزية : مهمة الحقيقة الداخلية والفنى الانسانى وقوة النقوذ الادبية التي تتمتع بها الرواية التاريخية ، وبهذا الصدد يمثل بلوغ الاكتمال الفنى بذات الوقت تغطية الهوة التي فصلت حتى الآن الأدب الالمانى الحديث عن حياة الجماهير الشعبية .

ان مسألة التراث الكلاسيكي هامة وراثة ولا سيما في الرواية التاريخية .

والسبب يرجع جزئياً الى انه هنا بالذات دخل التراث الكلاسيكي في السيات بأشد ما يكون من القوة. أن كلاسيكي الرواية التاريخية الكبار، مثل والتر سكوت ومازوني وبوشكين وليون تولستوي ، ما كانوا في غالبيتهم ديمقراطيين أبداً ، بالمعنى السيامي الحالي للكلمة . لكن ما صنعوه فنياً هو التمجيد الأدبي للديمقراطية الحقيقية والشعبية الفعلية . ان رواياتهم تبين كيف ان القيم الانسانية والعظمة الانسانية تصد عضواً عن حياة الشعب ، وانها تبلغ ذروتها دون ان تفصل عن حياة الشعب . وليس شديد الأهمية هنا مدى كون كل من كلاسيكي الرواية التاريخية، شخصياً ، نصيراً للثورة الديمقراطية او حتى خصماً لها - عن وعي - . ذلك ان صياغاتهم الأدبية تبين باستمرار كيف ان الأزمات الكبرى في حياة الشعب والثورات تفتح قدرات وطاقات أناس الشعب المحترقة والغافية وتتمها . إن عظمة الشعب وعظمة الانسان الخارج من قلب الشعب والضاربة جذوره فيه ، في أزمات التاريخ الكبرى ، تمثل جوهر الرواية التاريخية الكلاسيكية ومصدر تأثيرها في العالم كله . ان هذه الحقيقة التاريخية العميقة تعطي الأزمات المصاغة قاعها الاجتماعي والانساني . ويفضلها نستطيع ان نعاش واقع ان ذلك هو تاريخنا وانه التمهيد التاريخي الضروري لحياتنا الحالية ولحياة الشعب الراهنة .

والكلاسيك الألماني بالذات يمثل ، عبر شخصيات مثل دوروتا وكليوشن لغوته ، المقدمة المباشرة لهذا التطور . ان شخصيات مثل روبن هود او روب روي لوالتر سكوت وجيني دينز له أيضاً او الخطيين لمازوني وبوغانشيف لبوشكين او كوتوزوف لتولستوي ، ان هذه الشخصيات تم عن الاتحاد العضوي والعميق بين الصفة الشعبية والعظمة الانسانية والأهمية التاريخية . ان هؤلاء الأبطال ، الذين يضعون حياة الشعب في الأزمات التاريخية الكبيرة في المقام الأول ، يختلفون تماماً بعد زوال الأزمة ، في الحياة اليومية الماددة هذا ماجرى لدوروتا ولجيني دينز . لكن هذا الاختفاء يتضمن إيمان الكاتب العميق ، بأن حياة الشعب نبع ثلاينفذ

لهذه الطاقات .. ان دوروتا او جيني دينز ليستا ، على عظمتها الانسانية ، سوى مثالين مرموقين ، برزا عرضاً من ذاك الحزان الذي لا يلبض . واختلاؤهما في قلب الحياة اليومية بعد انجاز العمل البطولي هو تعبير فيني عن هذا الانتهاء للشعب .

إن هذا الايمان وهذا الاسلوب في الصياغة قد تلاشيا تماماً لدى الكتاب المتأخرين . فأبطال هؤلاء « أناس منعزلون يعيشون على الهامش ، وهم اما ليس لهم اية صلة أبداً بالأحداث الكبرى التي تجري حولهم (سالامبو لفلوبير) ، وأما أنهم يتحركون منعزلين وغير مفهومين « كأحجية » في قلب الاحداث ، مثل ابطال كونزاد فرديناند ماير . وحين يقوم مرة مثل هذا الكاتب بوصف انسان من الشعب يتكشف ، خلال وصفه هذا ، عدم تفهمه العميق لحياة الشعب وعدم إيمانه بقواه الحية .

لنتذكر المشاهد الجلية جداً في رواية ماير « بلاوتوس في دير الراهبات » . ان الفلاحة جيرتروود تم هنا عن بسالة حقيقية وبسيطة . وماير يصفها بمهارته الفنية الراقية . لكن ظهور مثل هذه البسالة الصادرة عن الشعب لا يعتبر سوى معطى مثير للاهتمام بل شيء لا عقلي . فالفلاحة الباسلة كانت ، حين من الزمن ، « مخلوقاً شيطانياً » ، واختلاؤها في قلب الحياة اليومية لا يشير ، بالنسبة الى خالقها ، الا الى غروب الرومانسية الملوثة في نثر الحياة اليومية . وهذا تحليل جديد للرؤية العامة ازاء الحياة .

إن الأهمية الخارقة للرواية التاريخية الناشئة اليوم لدى المهاجرين الألمان المعادين للفاشية تكمن في محاولة إيجاد قطعة مع التقاليد اللاشعوية للرواية التاريخية ، في مرحلة انحطاط النزعة الواقعية . وهذه القطيعة اتاحت قيام طموح الى فن يبتقي من حياة الشعب ، ويصوغ حياة الشعب صياغة ادبية قوية . ان الأهمية الخارقة لهذا الانعطاف بالنسبة الى الأدب الألماني - وليس فقط للأدب الألماني -

لن يقلل منها ، ولا بمقدار ضئيل ، انه يتحتم علينا التأكيد ، ان هذه الرواية لا تزال في الطريق الى هذا الهدف ، وانها لم تبلغه حتى الآن . ان الكتاب الألمان المرموقين يحسون احساساً اعمق باستمرار بضرورة الاتحاد الملموس والفعلية مع الشعب ، لاسياسياً فحسب بل فنياً بالذات ، كقضية حيائية للأدب . ان الرواية التاريخية الجديدة هي صياغة لهذا الشوق . وما هي هذا الانعطاف لا تزال حالياً تقوم على الطرح الجدي جداً لهذه المسألة : بقدرة فنية كبيرة وعلى مستوى عال للصياغة الأدبية . غير اننا سنقيم الوضع الحالي تقييماً خاطئاً ، اذا أردنا ان نغفل واقعة ان هذا الشوق وهذا الفهم الصحيح هما اللذان يصاغان في الغالب حالياً ، وليس البطولة الشعبية الفعلية ذاتها .

ان ابطال الرواية التاريخية الجديدة هم أفراد لهم دور في التاريخ العالمي ، قادة سياسيون وعقريبات أدبية تم صياغتهم كمثلين للحركات الجماهيرية التاريخية والحركات الشعبية التاريخية . وقد اتضح من عرضنا حتى الآن أن ثمة تناقضاً حاداً مع الرواية التاريخية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، التي كان أشهر ممثليها فلووير وماير . ان الرواية التاريخية الجديدة تتخطى انقصال هؤلاء الأبطال المنفردين عن الحركات التاريخية الكبرى ، وتعتقد مجدداً صلة تاريخية ، أهملت لفترة طويلة . وواقع ان هنري الرابع لتوماس مان وسرفنتس لبرونوفرانك قد اصبحا ، لأن حركة جماهيرية تاريخية كبيرة تتركز في شخصها ، رجلين عظيمين ، ان هذا الواقع يعني اذن انعطافاً في تاريخ الرواية التاريخية ، يعني موضوعياً بدء العودة الى ثراث الرواية التاريخية الكلاسيكية .

لكن التأليف الفني لهذه الروايات لا يزال في الغالب حديثاً ، وتفتقد اليه التقاليد الليبرالية المزينة والمعادية للشعب التي تعود للرحلة السابقة . انها لم تصبح بعد شعبية الروح ولا ديمقراطية . وهنا يتجلى تناقض حاد بين ارادة المؤلف

السياسية ونظرتة الى العالم وبين صياغتها الفنية . ان هنريش مان أكثر ديمقراطية بكثير من والتر سكوت ومانزوني ، من الناحية السياسية والاجتماعية . لكن سكوت ومانزوني لا يزالان ، ككفنانين ، مسطرة للصياغة الديمقراطية للفن الشعبي ، لم يبلغ شأوها بعد . فلدينا يجري صنع البطل التاريخي واقعيّاً من تلك الحركات الجماهيرية التي يغدو هو يمثلها التاريخي . ان حركة الشعب هي على الدوام العنصر الأول والحاسم قنياً . ومن المفيد أن يبحث المرء بأية مقدرة فنية يشق والتر سكوت الملامح الانسانية العظيمة وغير العظيمة لشخصياته التاريخية ، من الحركات الشعبية ، من قوتها وحدودها ، التي تعطي البطل دوراً في التاريخ .

يبدو في الظاهر ان الحديث هنا يدور فقط حول مسألة التأليف الأدبي والتناسب الفني : تارة حول التناسب في البناء الفني بين الحركات الشعبية ذاتها ويمثلها المرثيين ، وتارة حول القضية التأليفية : فيما اذا كان «أفراد التاريخ العالمي» صالحين لأداء أدوار الأبطال الرئيسيين في الرواية التاريخية ، أو فيما اذا كانت «الشخصيات المتوسطة» أصح لذلك . وعلى المرء أن يتحدث بأسهاب كبير حول هذه القضايا ، اذا كان يريد انشاء علم جمال حقيقي للرواية التاريخية . ونعتقد أن الملاحظات التي أوردناها حتى الآن كافية هنا لايضاح حقيقة ان وراء مسألة التأليف تختمتي قضية تتعلق بالنظرة الى العالم . ان الأولية في التأليف تكشف الغطاء عن أولية النظرة الى العالم في سريرة الكاتب . ولا نعي النظرة الواعية السياسية والاجتماعية الى العالم بل التصور الفعال حسيّاً للمجتمع والتاريخ ، والمعاش في دخية الكاتب . ان الكاتب الذي يرتبط في الواقع بحياة الشعب ارتباطاً وثيقاً هو وحده الذي يريد ويستطيع أن يعرض الحركات الشعبية عرضاً عيياً صادقاً وحيّاً وعميقاً . ان التناسب الفني القائم على أن البطل «التمثيلي» ليس سوى توبيخ لحركة الشعب الفعلية يعتبر بالنسبة للكاتب أمراً بدهياً ، وتؤلف حركة الشعب ذاتها بالنسبة له الشخصية المركزية الحقيقية في الرواية .

ان الرواية التاريخية الجديدة التي صنعها الكتاب الألمان لا تزال غير قادرة على صياغة العلاقة الصحيحة ، بين البطل القائد وحركة الجماهير ، صياغة فنية مكتملة ، وغير قادرة على صياغتها بروح تعرض الجوهر الحقيقي للديمقراطية عرضاً فنياً ملائماً . ولا تزال سيرة البطل التمثيلي تحتل ، أكثر مما ينبغي ، المسكاة الاولى في الصياغة . ان ضرورة تحول حياة الشعب وحركة الجماهير الى أساس للدور التمثيلي للبطل ، ان هذه الضرورة المعاشة نظرياً وعاطفياً ، على نحو يزداد قوة باستمرار ، لا توجد حالياً إلا نظرياً وعاطفياً . ويعبر عن ذلك بلغة الصياغة الفنية بأن كل هذا يبدو مصاغاً كقال ، أو صياغة غنائية وليس صياغة ملحمة فعلاً . وسأسوق هنا مثلاً قوي الدلالة . ففي رواية برونو فرانك الجلية يوضع التقل الحاسم بحق على أن عظمة مرفنتس الانسانية والفنية ترجع الى الاتصال الوثيق بأفراح الشعب وآلامه ، غير أننا نجد حول هذا الاتصال اللوحة التالية :

« لقد تحذثوا عن أعمالهم كما فعلوا دائماً حديثاً تخللته استراحات طويلة تحذثوا عن سوء السوق وعن أن سعر بيضة الدجاجة في المدن أربعة قروش ، في حين أنهم لم لا يبقى لهم الا نصف قرش . كلا لا يبقى لهم شيء . وليس لهم من تيار الذهب الذي يصب في اسبانيا أي نصيب . لم يمت بهم أحد ، وكلتوا موضع استهزاء واحتقار . في الماضي في أيام جدودهم كان الأمر بخلاف ذلك . في ذلك الزمان كان الفلاح حراً وينتخب عمدته . وكانت الارض تعود له ، كما كانت هو يتمتع بحقوقه . أما الآن فيملك ثلاثة أرباع منطقة مانشا نيبلان مرموقان يعيشان في كنف الملك . وأما الفلاحون فيسحقهم الموظفون والجباة . ومن كان يملك اسماً قطعة صغيرة من الأرض فكان ينوء كلهل بالضرائب والفرائض والفوائد .

كل هذا انتهى الى مسمع مرفنتس . لقد كانوا يتحدثون امامه منذ زمن

طويل وكأنه واحد منهم . وكان هو يرمقهم في حواجبهم الكثيفة المسمرة ، ويقول في نفسه ان نبالة نبيلة حقاً ، وان اميراً ذا روح حرة طيبة غير مشوهة يستطيع أن يصنع من هذا الشعب اروع مافي الارض .

هذا هو كل شيء . ان يروفو فرائك يكتفي بهذه الجلاصة الاجتماعية النثرية ، التي يغلب عليها طابع المقالة ، لآلام الشعب الاسباني . غير ان الصياغة تصبح عريضة فعلاً وفنية حين يعتمد في الرواية الى معالجة مسائل مرفتنس ذاته النفسية . وعلى هذا النحو يتحول الشعب فنياً الى مجرد كواليس ويتحول دور البطل التمثيلي الشعبي الى مجرد رمز ، يفترق الى واقع مقنع اقناعاً عميقاً ويمكن المعاشة فنياً

إن هذا الضعف الفني هو بذات الوقت ضعف سياسي . اذ ينشأ عبر ذلك المظهر الخادع - وغير المقصود ابداً بهذا المقدار - الذي يجمل للمرء ان بطل الرواية « الفرد الملم في التاريخ العالمي » هو الذي يصنع وحده فعلاً ، وانطلاقاً من ذاته ، التاريخ ، كما لو ان الحركات الجماهيرية في قلب الشعب لا تشكل فعلاً سوى خلفية ، كما لو أنها لا تمثل سوى منطلق لعظمته الفردية ، وكما لو ان تاريخ الشعب ليس سوى موضوع لمطامع وصراعات الرجال العظام . ان هذا الانطباع الفني يتعارض تعارضاً حاداً مع كل ما يطمح هؤلاء الكتاب الكبار الى التعبير عنه ، لا سياسياً فحسب بل فنياً ايضاً .

انه الظلم الكبير ان نشكر ان ثمة مواضع عديدة ، ولاسيما في رواية هنريش مان ، يتم التعبير فيها عن الصلة الصحيحة بين الشعب والقائد ، بين الجماهير وبنمائها ، تعبيراً فنياً مقنعاً . لكن لا يجوز ايضاً ان نصمت عن ان هذا الاتصال بالتراث الكلاسيكي وللديمقراطي والشعبي لم يتحقق بعد ، اذا نظرنا الى الرواية ككل . ان مجمل تأليف هذه الرواية هو ايضاً تأليف حديث : سيرة شخصية تاريخية رائدة . وهذا الشكل الحديث بالذات هو اليوم اضيق جداً من ان يعبر عن الصلة بين الشعب والقائد .

ان رواية هنريش مان مفعمة بالآراء التاريخية العميقة المصاغة صياغة قوية ، فهو يرى بوضوح خارق خروج بطله هنري عن طوق الحزب البحت البروتستانتي الضيق . وهذا يجد تعبيراً فنياً رائعاً عنه في علاقة بطله بالأميرال كوليني : فان يكون زمن الاميرال قد ولى فتلك حقيقة عميقة واصيلة تاريخياً وفنياً . لكن طريقة هنريش مان التي تتسم بأسلوب السيرة تقف حائلاً دون المفعول الرائع لهذا الفهم . اننا نعاش هذا التناقض أيضاً لديه كتناقض نفسي في الغالب او كصراع اجيال بين القادة ، اما ماهي التبدلات التي مست الشعب والتي تقدمته فهذا مايلسح اليه هنريش مان ، في اقصى حد ، تليحاً . ان السجال التاريخي الكبير بين الممثلين القيادين في الحياة الاجتماعية لايمكن ان يفعل ، من الناحية الفنية ، فعلاً نفاذاً ، الا اذا عايشنا ، في حياة الشعب نفسه التاريخية ، المسائل التي تجد الجواب عنها في كل هذه النزاعات والتأملات الانعزالية العميقة وأعمال البطل التاريخية .

في هذه المسائل نجد ، حتي في كتابات اكبر الكتاب الديمقراطيين ، تراث الليبرالية التي لم يقض عليها بعد قضاء تاماً . (لانود التطرق هنا الى الجزئيات التي تظهر فيها بقايا الليبرالية مباشرة من الناحية السياسية ومن ناحية النظرة الى العالم) . ولقد نتج عن ذلك فنياً ان الكفاحات التاريخية الكبرى قد اكتسبت صفة مجردة . ان الادب المعادي للفاشية يسعى بغريزة سليمة الى ايجاد بديل للاعتلائية الفاشية ، عن طريق تجديد أصل ، وملامح للعصر ، في نظرة التنوير العقلي الى العالم . لكن بما ان حياة الشعب ما زالت لاتصاغ في الرواية التاريخية في تنوعها العيني وغناها العيني ، وبما أن سير التاريخ لايعرض صاعداً من الأدنى الى الأعلى ، من الجماهير الى البطل ، بل من الأعلى الى الأدنى ، من البطل المركزي الى الجماهير التي تؤلف مجرد خلفية ، فان النزعة الانسانية للتنوير العقلي تتجلى في الروايات

التاريخية الجديدة في مجرّدات عارية . هكذا ينحل أحياناً كل التاريخ لدى فويشتقنغر الى صراع بين العقل والغريزة البحتة .

وقد نجحت عن ذلك أيضاً تشويحات في الصياغة . فلأن التميد التاريخي الملموس والقطعي لحياة الشعب الحالية لم يعرض ، كما عند والترسكوت ، تبدو المثل العليا المعادية للفاشية كصور ورموز ذاتية مجردة مسقط على التاريخ . وفي هذه الحالات لا يكون الماضي الأساس الواقعي ، ولا التميد التاريخي الواقعي ، حياة الحاضر بل مجرد رمز له .

ويستطيع المرء ان يعاين هذه التشويحات افضل معاينة في رواية فويشتقنغر الاخيرة « نيرون المزيّف » . ان فويشتقنغر منخرط اشد الانخراط بالكفاحات الراحنة في يومنا : فالرواية بكاملها ليست سوى كاريكاتور هجائي للهتلرية أسقط على روما في أواخر أيامها . لكن هذا القرب الخاص يكشف عن مظهر فحش . ان الرمز الذي يجري إداؤه على احسن شكل لا يمكنه ان يستعيز عن فيض الحياة . لقد تعذّر على فويشتقنغر ان يطرح المسائل الادبية الحاسمة للكفاح ضد الفاشية في هذه الرواية ، ناهيك عن حلها : والمقصود هنا المسائل التي تناول الازمات التي مرت في حياة الشعب الالمانّي وجعلت اتصار الفاشية ممكناً ، والحركات الشعبية التي استطوح بها . ومن الواضح ان الطريق الصالح لحل هذه القضايا هو تجديد تقاليد الرواية التاريخية الكلاسيكية ، هو الصياغة الفنية العريضة والعميقة لحياة الشعب التي تفسر ازماتها على نحو حسي ما يحدث « فوق » في الحياة السياسية بالمعنى الضيق للكلمة . ان مسألة تقاليد الرواية التاريخية الكلاسيكية ليست كما نلاحظ قضية فنية ضيقة او خالصة بل قضية الصياغة المناسبة لحياة الشعب الفعلية وللطابع الشعبي للفن والتعبير الملائم فنياً عن التفكير الديمقراطي فعلاً .

ولا حاجة بنا الى مناقشات تفصيلية كي نرى التعاليم الهامة التي تتضمنها

مزاجاً وعيوب الرواية التاريخية الجديدة . لقد رأينا أن المسألة الفنية الاساسية في هذه الرواية تتمركز في الصراع بين النظرة الديمقراطية والنظرة الليبرالية الى العالم في سريرة خيرة الكتاب الالمان . ونأمل ان يكون قد تست لنا الاشارة ، ولو بخطوط عريضة ، الى ان القضية الاله والاكثريهونه ، بالنسبة للأدب المعادي للفاشية هي ، من وجهة النظر الفنية بالذات ، تخطي ايديولوجية المساومة الليبرالية والغربة الليبرالية عن الشعب . واذا اراد المرء ان يتناول هذه القضية تناولاً جدياً فعلا فعليه ان يتحرر نهائياً من التناقض القديم بين « التعصب » و « السياسة الواقعية » ، وهو تناقض ذو أصل ليبرالي . ان الديمقراطية الثورية لا تعني « التعصب الاعمي » ازاء « السياسة الواقعية الذكية » ، ولا تعني ضرورة اختيار « الحل الاكثريهوني » دائماً ، دون مراعاة الظروف الملموسة . ان الهدف السياسي المباشر للديمقراطية الثورية للديمقراطية ، من طراز جديد ، كما يسميها الشيوعي الاسباني دياز ، هو التمثيل العملي لمصالح الشعب العميلة المشتركة في وضع تاريخي ملموس . ان تجارب الحركة الشعبية الفرنسية والاسبانية تثبت هذا بوضوح تام . وتطبق هذه التجارب على التاريخ يحتم كذلك تحوير فهمه من المزايم الليبرالية : فمثل التقابل المجرى والباطل (مثلاً بين الجيربونددين « المتدلين بذكاء » او داتونو « المتحصين الراديكاليين المتطرفين » مارا او وويسير) تحمل تناقضات الحياة الاجتماعية الملموسة . ان نقد فريشتافنغر الذاتي ، الذي اوردناه سابقاً ، يبين بوضوح ان الرواية التاريخية الجديدة تسير على هذا الطريق ، طريق تخطي مزايم النظرة الليبرالية الى العالم .

ان نضال الديمقراطية الثورية ، من اجل ازالة التراث الليبرالي ، لا يعني اذن برنامج الراديكالية المتطرفة ، بل الايمان بقوة الشعب والثقة بالخط السليم للحركات الشعبية والاستعداد للتعلم من الجماهير . ان هذه الديمقراطية الثورية تتضمن معرفة الطريق التي يبين كيف يمكن ان يصبح المتفقون ، ان يصبح

الأدب ، مرة ثانية بمثابة حياة الجماهير ، وكيف يستطيع أن يلعب دوراً تثقيفياً وقيادياً في حياة الشعب . ان قوة انطويس في الاسطورة القديمة تكمن في أنه لامس الأرض - الأم ، وانه حين انفصل عنها فقط امكن التغلب عليه . ان هذه الاسطورة تلقي ضوءاً باهرأ رائعاً على العلاقة الفعلية بين الادب وحياة الشعب . فالتطور الأخير للرأسمالية قد جرد انطويس من كل طاقة ، بفضله اياه عن الأرض - الأم .

ان القوة العظيمة لأدب المهاجرين الألمان المعادين للفاشية تتمثل في سعيه العنيف المضطرم الى الأرض - الأم ، وفي معرفة انه هنا تبرز قضية حياتية بالنسبة للأدب . ولعل الرواية للتاريخية للالان المعادين للفاشية هي المرأة الأشد نصوعاً لهذا المسار . ولهذا ينبغي ان يناقشها المرة مناقشة عميقة . فدلوهما يتجاوز حدود الأدب الالمانى إلا انه كان من المستحيل الوقوف عند التوكيد على ملاعها الايجابية الهامة والجوهرية ، ذلك لان عيوبها بالنسبة لمستوى الادب الحالي ذات دلالة مثل مزايها .

ان الديمقراطية الثورية تعني معرفة ذاتية واضحة وتقدأ ذاتياً صريحاً . ان المرء يستطيع ان يتقدم ، حين يعلم ان يقف الآن ، وكم قطع حتى الآن . ونحن نعتقد ان العيوب الخاصة بالرواية التاريخية الالمانية الجديدة هي فعلاً حصيلة السير الخاص لتاريخ الالمانى ، ومعه للأدب الالمانى . لكن هذا التاريخ الالمانى يتحرك في اطار عالمي كبير . ولهذا يمكننا ان نجد هذه العيوب مجدداً في مجمل أدب ايامنا ، مصحوبة باختلافات قوية كبيرة جداً ، تؤدي ، في الظاهر ، الى نتائج متعاوضة تماماً . ان صراع الديمقراطية الثورية ضد النزعة الليبرالية في سبيل القضاء على التراث الليبرالي يمثل المسألة الرئيسية لكل المطامع التقدمية في داخل العالم الرأسمالي ، المسألة الرئيسية لكل أدبه البرجوازي الحالي . وفي هذه الرواية التاريخية الالمانية الجديدة تبرز هذه التناقضات على نحو حاد جداً وبلغ الدلالة . ١٩٣٨

المسألة تدور حول الواقعية

« ان البرجوازية الثورية قد شنت في زمانها كفاحاً
عنيفاً في سبيل قضية طبقتها ، واستخدمت كل الوسائل
بما فيها وسيلة الأدب الجميل . ما الذي جعل بقايا
البروسية موضع ضحك عام ؟ » دونكيشوت «
سرفنتس . ان دونكيشوت كان اقوى سلاح في يد
البرجوازية في كفاحها ضد الاقطاعية وضد الارستقراطية .
« والبروليتاريا الثورية تحتاج على الأقل الى سرفنتس
واحد صغير (مرح) يمكنه ان يقدم لها مثل هذا
السلاح (مرح ، تصفيق) »

جورج ديمتروف : خطاب في الأمسية المعادية
للفاشستية في دار الكتاب في موسكو .

إن مناقشة التعبيرية في مجلة « فورت » تسبب صعوبة للمشترك المتأخر
فيها . فقد دافع كثيرون بحماسة عن التعبيرية . لكن في اللحظة التي يتوجب فيها
على المرء ان يقول ، عذراً ، من هو الكاتب التعبيري القدوة ، ومن يستحق ان
يسمى تعبيرياً ، في هذه اللحظة تتباين الآراء تبايناً صارخاً ، ولا تقع على امم
واحد لايمجري خلاف حوله . وان المرء ليتساءل أحياناً — بالذات لدى قراءة
كلمات الدفاع الحماسية — في ما اذا كان همه اطلاقاً تعبيريون .

وبما اننا لا نتنازع حول تقييم كل كاتب على حدة بل حول مبادئ تطور
الادب فليس الحسم في هذه المسألة هاماً جداً بالنسبة لنا . ولا شك ان همه في تاريخ
الادب نزعة تعبيرية ، وهي انجاه له كتابه ونقاده . وسأقتصر في الملاحظات
التالية على المسائل المبدئية .

نتساءل بدياً : هل ينور البحث هنا حول التعارض بين الأدب الحديث والكلاسيك (أو النزعة الكلاسيكية) ، وهو ما ينوء به بعض الكتاب حين يجعلون نشاطي النقدي موضوع هجماتهم ؟ إني أعتقد أن هذا الطرح للمسألة هو في الأساس غير صحيح . انه ينطوي على المطابقة بين فن الوقت الحاضر كله وبين تطور اتجاهات أدبية معينة ، يفضي ، انطلاقاً من النزعة الطبيعية المنحلة والنزعة الانطباعية فالنزعة التعبيرية ، الى السريالية . فحين يتكلم هؤلاء الكتاب عن الفن الحديث فهم يظهرون كمثلين للفن الحديث وحسراً كمثلين لحط التطور المذكور .

لا نريد الآن أن نعطي أحكام قيمة بل نود أن نتساءل فقط : هل تصح هذه النظرية كأساس لتأريخ الأدب في زماننا ؟

مها كان الأمر قسمة رأي آخر . ان تطور الادب — ولا سيما في الرأسمالية في زمن أزمتها — يتسم بتعقيد شديد : ويمكن بصورة مبسطة ومخطوط عريضة أن نميز في أدب عصرنا بين ثلاث دوائر تقاطع ، في الغالب طبعاً ، في تطور كل كاتب :

أولاً أدب الدفاع عن النظام القائم وتقرظه ، الذي يكون أحياناً معادياً للنزعة الواقعية معاداة صريحة ، ويتخذ أحياناً صفة واقعية مزورة . ولن نتكلم هنا عن هذا الادب .

ثانياً ادب الطبيعة المزعومة (حول الطبيعة الحقيقية سنتكلم فيما بعد) من النزعة الطبيعية الى السريالية . ما هو اتجاهه الاساسي ؟ يمكننا هنا سلفاً ان

نقول فقط ان الميل الرئيسي هو الابتعاد المتزايد على الدوام عن النزعة الواقعية والتصفية المتزايدة عنقاً باستمرار للنزعة الواقعية .

ثالثاً - أدب الواقعيين الكبار في هذه الحقبة . ان هؤلاء الكتاب يعتمدون أدبياً على أنفسهم في غالب الاحيان ، انهم يسبحون ضد تيار تطور الأدب ، ضد تيار زمرتي الادب للمذكورتين آنفاً . وبكفي مؤقتاً لتمييز هذه الواقعية المعاصرة ان اذكر اسماء غوركي توماس وهنريش مان ورومان رولان . وفي المقالات المكرسة للنقاش ، التي تدافع بحمية عن حقوق الأدب الحديث ضد ادعاء بمثلي النزعة الكلاسيكية المزعومين لا تذكر اسماء هذه الندى في أدبنا الحالي ولا مرة . انهم غير موجودين بالنسبة للتأريخ والتقييم ، الطليعيين ، للأدب الحالي . ففي كتاب أرنست بلوخ « ارث هذا الزمان » ، وهو كتاب مثير للاهتمام وغني بالمادة والافكار ، لا يذكر اسم توماس مان ، إذا لم يتحدثني الذاكرة ، إلا مرة واحدة . ان المؤلف يتكلم عن البرجزة المزوقة المنمقة لديه (ولدى فسرمان) . وبهذا يعتبر ارنست بلوخ ان المسألة قد انتهت .

لكن يمثل هذه الافكار توضع كل المناقشة على رأسها . ولقد حان الوقت لوضعها على قدميها مجدداً والدفاع عن الكلاسيك ضد الادب الراهن ، ضد الذين حقروه عن عدم فهم . فالتقاش ليس دفاعاً عن الكلاسيك ضد الادب الحديث ، بل أنه يدور حول مسألة ، من هم الكتاب وماهي الاتجاهات الادبية التي تمثل التقدم في الادب الراهن . ان المسألة تدور حول الواقعية .

لقد وجهت إلي ، ولأشياء من قبل أرنست بلوخ ، تهمة ، مألوفة لي في مقالتي
القديم حول التعبيرية قد انهمكت أكثر من اللازم بنظريتي هذا الاتجاه . اني
استمحيه عنداً ، إذ أكرر هذه الخطيئة هذه المرة أيضاً ، ولإدأ جعل ملاحظاته
الانتقادية حول الادب الحديث موضع تمحيص . ذلك اني لا أعتقد أن العبارات
النظرية حول الميول الفنية غير هامة - حتى ولو أتت بما هو غير صحيح نظرياً .
بل انها في هذه الحالات بالذات تنطق عن اسرار الاتجاه ، التي يعتمد الى اخفائها
بعناية . وبما أن بلوخ نظري من عيار مختلف عما كان عليه بيكلروبنتوس في زمانها ،
فانه من المفهوم ان اعالج نظرياته معالجة أعمق .

أن بلوخ يوجه هجومه ضد فهمي للشمولية Totalitat . (اني أدع جانباً
مدى صحة شرحه لفهمي ، فليست المسألة مسألة ما اذا كنت على حق أو كاذب
بلوخ قد فهمني فهماً صحيحاً بل مسألة الموضوع) ، وهو يرى المبدأ المعادي في
« النزعة الواقعية الموضوعية التي لم تنهدم والتي يتسم بها الكلاسيك » . وانا
استنوط ، حسب قول بلوخ ، « واقعاً مترابطاً ترابطاً محكمًا من كل جانب ...
وكون هذا القول مطابقاً للواقع مسألة فيها نظر . إذ لو كان الأمر كذلك
لكانت محاولات التخطيم والتغيير التعبيرية ، وكذلك محاولات الاعادة الجديدة
والتركيب (التوليف) Montage لعبة فارغة » .

ان بلوخ لا يرى في هذا الواقع المترابط سوى بقية من انظمة المثالية
الكلاسيكية في ذهني ، ويعرض فهمه الخاص على هذا النحو : « قد يكون الواقع

الأصل انقطاعاً أيضاً . وبما أن فهم لوكانش للواقع فهم موضوعي مطلق ، فهو لذلك يتوجه بصدد التعبيرية ضد كل محاولة فنية لتهديم صورة العالم (حتى ولو كانت هذه صورة عالم الرأسمالية) ، ولهذا يرى في الفن ذاته الذي يستخدم تفكك توابط السطح ، ويجاول اكتشاف الجديد في الفجوات تفككاً ذاتياً فحسب ، ولهذا يضع تجربة التهم مع وضع الانحطاط على قدم المساواة .

هنا نجد أمامنا تعليلاً نظرياً يحكم الاغلاق لتطور الفن الحديث يشتمل على النظرة الى العالم . ان بلوخ على حق تماماً : فلهي الكلام حول هذه القضايا كلاماً نظرياً أساسياً . يجب أن نجد كل مسائل نظرية الانعكاس المادية - الديالكتيكية مكاناً لها . ولكن ليس هنا موضع هذا الحديث ، مع اني أرحب شخصياً بمثل هذه المناقشة ترحيماً فائقاً . أما بالنسبة للسألة التي يجب علينا أن نعالجها ، فالأمر يدور حول قضية أبسط بكثير ، وبالضبط حول قضية ما إذا كان الترابط المطلق الحكم ، أو شمولية النظام الرأسمالي والمجتمع البرجوازي في وحدة اقتصاده وابتدولوجيته ، يؤلف ، في الواقع موضوعياً ، وباستقلال عن الوعي ، كلا .

لا يجوز أن ينشأ بين الماركسين جدال حول هذه النقطة ، وبلوخ قد أعلن بقوة في كتابه الاخير انتماءه الى الماركسية . يقول ماركس « ان علاقات انتاج كل مجتمع تؤلف كلا » ، ويجب علينا أن نشدد على كلمة كل مجتمع ، ذلك لأن بلوخ يجادل في صحة هذه الشمولية بالنسبة لرأسمالية زماننا . فالتعارض بيننا يبدو اذن مباشرة ، وشكلياً كتعارض غير فلسفي ، كتعارض في الفهم الاقتصادي والاجتماعي للرأسمالية ذاتها . لكن بما أن الفلسفة هي انعكاس فكري للواقع تلتج عن ذلك أيضاً تعارضات هامة فلسفياً .

طبعاً ينبغي علينا ان نفهم جملة ماركس المذكورة فهماً تاريخياً ، وهذا يعني أن شمولية الاقتصاد هي نفسها هي متحول تاريخياً . لكن هذه التحولات

تقوم في الجوهر على توسيع وتعزيز الترابط الموضوعي بين جميع الفلاسفات الاقتصادية الجزئية ، تقوم اذن على أن الشمولية تغدو على الدوام أملاً بالمحتوى وبالقدرة على الخروج على ذاتها . ان دور الرأسمالية النقدي الحاسم تاريخياً يكمن بالذات في انشاء سوق عالمية يتحول معها الاقتصاد العالمي بجموعه الى كل مترابط موضوعياً . ان انقاط الاقتصاد البدائية قد ولدت سطحاً يبدو مغلقاً . لنفكر بقرية شيوعية بدائية او مدينة في أوائل القرون الوسطى . ان الانغلاق هنا يركز الى أن هذا المجال الاقتصادي يتصل بحيطه وبالتطور الاجمالي للمجتمع البشري بخيوط قليلة جداً . أما في الرأسمالية فتستقل ، بخلاف ذلك ، لحظات واجزاء الاقتصاد استقلالاً لم يسبق له مثيل (لنذكر هنا فقط استقلال التجارة والنقد في الرأسمالية ، الذي بلغ حتى امكان قيام ازمات نقدية تنجم عن تداول النقد) . ان سطح الرأسمالية يبدو ، نتيجة البنية الموضوعية لهذا النظام الاقتصادي ، « مزقاً » . انه يتألف من لحظات حققت استقلالها على نحو ضروري موضوعي ، ويتعمق طبعاً ان يعكس هذا في وعي الناس الذين يعيشون في هذا المجتمع ، وكذلك في وعي الكتاب والمفكرين .

ان استقلالية اللحظات الجزئية واقعة موضوعية في الاقتصاد الرأسمالي ، غير أنها تؤلف جزءاً فحسب ، لحظة في المجرى العام . وتتجلى الوحدة الشمولية ، الترابط الموضوعي بين الاجزاء ، رغم استقلاليتها الضرورية والموجودة موضوعياً ، في الأزمة على أشدها يكون التجلي . لقد حلل ماركس الترابط الديالكتيكي لاستقلالية اللحظات ، الضرورية ، فقال : « بما أنها تنتمي الى اصل واحد ، فلا يمكن أن تظهر استقلالية اللحظات ذات الأصل المشترك إلا على نحو غنيف كعملية مدمرة » . انها الأزمة بالذات التي فيها تتأكد وحدتها ، وحدة الاختلاف . ان الاستقلالية التي تكتسبها اللحظات ذات الأصل المشترك والمكتملة بعضها بعضاً

يقضي عليها بالعنف . فالأزمة تكشف اذن عن وحدة اللحظات المتفصلة بعضها عن بعض » .

تلك هي اللحظات الأساسية لشمولية الترابط الاجتماعي في الرأسمالية . ويعلم كل من كسي ان المقولات الاقتصادية الأساسية للرأسمالية تتعكس في رؤوس الناس مباشرة على نحو مقلوب دائماً . وهذا يعني في حالتنا ان الناس الذين تستحوذ عليهم المباشرة في الحياة الرأسمالية يعيشون الوحدة ويفكرون بها اثناء عمل الرأسمالية السوي المزعوم (مرحلة لحظات الاستقلال) ، أما في وقت الأزمة (إقامة وحدة اللحظات المستقلة) فيعيشون التمزق . وبنتيجة الأزمة العامة للنظام الرأسمالي تتعزز هذه المعاشة الاخيرة وتمتد لأوقات اطول في دوائر واسعة جداً من أولئك الناس الذين يقفون حبال ظاهرات الرأسمالية موقف المعاشة المباشرة فحسب .

ما صلة كل هذا بالأدب ؟

حسب النظرية التعبيرية أو السريالية التي تنكر علاقة الادب بالواقع الموضوعي ليس صلة لها بالادب . أما في النظرية الماركسية للأدب فالصلة قوية جداً . فإذا كان الادب بالفعل شكلاً خاصاً لانعكاس الواقع الموضوعي ، فمن المهم جداً له أن يستوعب هذا الواقع ، كما هو بالفعل ، ولا يقتصر على التعبير عما يبدو مباشرة . وإذا يسعى الكاتب الى استيعاب الواقع وعرضه كما هو فعلاً ، أي الى أن يكون واقعياً فعلاً ، تلعب مسألة الشمولية الموضوعية للواقع دوراً حاسماً . وسان هنا كيف يقوم الكاتب بصياغتها فكرياً . لقد ابرز لينين المدلول العملي لمقولة الشمولية مراراً ومجدة : « يجب على المرء ، لمعرفة موضوع فعلاً ، أن يستوعب جميع جوانبه ، جميع ترابطاته ودوسطاته » وأن يقوم ببحثها . إننا لن نستطيع أبداً بلوغ ذلك تماماً ، لكن طلب الإحاطة بجميع الجوانب سيعصمنا من الأخطاء والجمود .

ان الممارسة الادبية لكل واقعي حقيقيتين أهمية الترابط الشامل الموضوعية وأهمية « طلب الإحاطة بجميع الجوانب » الضروري للسيطرة على هذا الترابط . ان عمق الصياغة وسعة ودوام نفوذ الكاتب الواقعي تتعلق تعلقاً كبيراً بمدى الوضوح ، الذي يمتلكه صيغياً ، حول ما تقدمه فعلاً ظاهرة معروضة من قبله . وهذا القهم لعلاقة الكاتب المرموق بالواقع لا يلغي - كما يرى بلوخ - معرفة ان

سطح الواقع الاجتماعي يتكشف عن « تفككات » ، وانه ينعكس وفقاً لذلك في وعي الناس . ان قلة اهتمامي بهذه اللحظة في فهم الواقع تدل عليها الفكرة الموجهة في مقالتي القديم حول التعبير . ان مقطع لينين ، الذي استخدمته ، كفكرة موجهة في المقال ، يبدأ كما يلي « ان العرضي والظاهري الموجود على السطح يختم في الغالب وهو لا يتصف بكثافة وثبات الماهية » .

ليس المهم فقط الاعتراف بوجود لحظة الترابط الشامل هذه ، بل المهم ايضاً - والآن قبل كل شيء - ادراك هذه اللحظة كملحظة في الترابط الشامل ، لا تضيئها فكراً وعاطفياً كواقع وحيد . فالامر يدور اذن حول معرفة الوحدة الديالكتيكية بين الظاهرة والماهية ، اي حول عرض « السطح » عرضاً فنياً ممكن المعاشية ، عرضاً يكشف بالصياغة عن الترابط بين الماهية والظاهرة ، في مقطع الحياة المعروض ، بدون تعليق يُدس من الخارج . اتنا نلح على الصفة الصياغة للترابط بين الماهية والظاهرة ، لأننا بعكس بلوخ لا نعتبر « ايلاج » الموضوعات في تنف الواقع ، التي لا تمت اليها بصلة داخلية ، هذا الإيلاج المرغوب فيه جداً من قبل السريالين اليساريين ، من الناحية السياسية ، لا نعتبره حللاً فنياً للسألة .

لنقارن بين « البرجزة المزوقة المنمقة » لدى توماس مان وبين سرالية جويس . ففي وعي ابطال الكاتين تم صياغة التعبير عن ذلك التمزق والانفصال ، وتلك التقطعات « والفجوات » التي يشعر بلوخ شعوراً صادقاً جداً انها تميز حالة وعي أناس كثيرين في المرحلة الامبريالية . ان خطأ بلوخ يكمن فقط في انه يوحد حالة الوعي هذه ، بصورة مباشرة وبدون تحفظ ، مع الواقع ذاته ، يوحد صورة هذا الوعي بكل ما فيها من تشوه مع الموضوع ذاته ، بدلاً من ان يتكشف ، بالمقارنة بين الصورة والواقع ، الماهية وأسباب وتوسطات الصورة المشوهة على نحو ملموس .

وهكذا يصنع بلوخ نظرياً ماصنعه التعبيريون والسرياليون فنياً . لنعاين
الآن اسلوب عرض جويس . وسأورد لكي لا يتأثر القراء بموقفي السليبي ما كتبه
بلوخ عنه : « فم بدون انا ، يغوص هنا في قلب اندفاع سيال ، بل هو اعمق من
ذلك ، انه ينهل ، يتاغى ، ويفض ختمه . واللغة تتداعى تماماً مع هذا التهم .
انها ليست ناجزة ولا متكونة ولا يضبطها ضابط ، بل مفتوحة ، طليقة ، ومشوشة .
فما كان ، في اوقات الانهاك وفي وقفات المحادثة او لدى الناس الحالمين او المضطربين ،
يجري على اللسان او يسقط سهواً او يصدر عن تلاعب بالالفاظ ، يترك له هنا
الحبل على غلظه . لقد غدت الكلمات عاطلة عن العمل ، متحررة من علاقاتها
الحسية . تلهو ترحف اللغة كدودة مقطعة الاوصال ، وتارة تأتلف كصور فيلم
متحرك ، وتارة تمتد الى الحدث الروائي كما تتصل به حبال الكواليس ،

هذا هو الوصف ولنقتل الآن الى التقييم الحامم : « جيزة فارغة ، وبذات
الوقت سقط الميحات ، انه أمر ، لا على التعيين ، مؤلف من اوراق متجمعة ،
وثرثرة قروود ، وكبة حنكليس ، ومقاطع من لاشيء ، وبذات الوقت محاولة
لبناء السكولاستيك في القوضى . غرور كاذب عريض ، عالي ، عميق ، ومتصالب ،
منسوج من وطن مفقود سبل ولا سبل ، اهداف ولا اهداف . ان التركيب
Montage قادر الآن على صنع الكثير . في السابق كانت الافكار فقط تتعاش
بسهولة . اما الآن فان الاشياء كذلك تتعاش ، على الاقل ، في منطقة العوم ، في
ادغال الفراغ الخيالية .

لقد تخم علي ان اسوق هذه الفقرة الطويلة لأنت التركيب السريالي في
تقدير بلوخ التلويحي للتعبيرية يلعب دوراً هاماً بل حاسماً . وهو يميز كذلك في
مكان سابق من كتابه ، مثل كل المدافعين عن التعبيرية ، بين ممثلي السطحين

ومثلها الأصليين . وحسب بلوخ لا تزال مطامح التعبير مستمرة في الحياة ، فهو يقول : « والآن كذلك ليس ثمة موهبة كبيرة بدون منبت تعبيري ، وعلى الأقل بدون تأثيرها الدامغ والعاصف الى اقصى حد . ان من يسمون بالسرياليين هم واضعو « النزعة التعبيرية » الاخيرة . وهم زمرة صغيرة لكنهم يمثلون الطليعة مجدداً : وانما السريالية تركيب قبل كل شيء .. انها وصف لفوضى واقع المعاناة بجمالياته وفواصله المتداعية » .

هنا يتبين القارئ بوضوح ، ما يعتبره بلوخ ، المدافع عن التعبيرية ، كحفظ لتطور الادب في زماننا ، ومدى وعيه في شطب اسماء جميع الواقعيين المرموقين في هذه المرحلة من عالم الادب ، بدون تحفظ . وليعتدني توماس مان ، اذ أورده في هذا الصدد كمثال معاكس . فلو تمثل المرء في ذهنه طونيو كروغر او كريستيان بودنبروك او الشخصيات الرئيسية في رواية « جبل السحر » ، ولو تخيل ايضاً ان شخصياتهم لم تنسج الا من وعيم الخالص ، كما يطلب بلوخ ، وليس بالتعارض مع واقع مستقل عنهم ، لاتضح له ، انهم كانوا في وعيم المباشر وتجسد فكرهم سيففون امامنا على نحو لا يختلف ابداً عن « تمزق سطح » شخصيات جويس . بل ان المرء سيجد لديهم « فجوات » كثيرة كما هي الحال لدى جويس . ولا يصح أن يقال ، ان هذه الآثار قد نشأت قبل تلك الأزمة . فالأزمة الموضوعية لدى كريستيان بودنبروك افضت الى تمزق روحي اعتمق منه لدى ابطال جويس . و « جبل السحر » يتفق زمنياً مع التعبيرية . لكن لو بقي توماس مان في حدود تنف معايشات هؤلاء الأشخاص ، والافكار المأخوذة مباشرة ، والمصورة ثم المركبة بعضها مع بعض ، لكان خلق بسهولة لوحة «تقدمة فنياً» كما فعل جويس الذي استعوز على إعجاب بلوخ .

لماذا بقي توماس مان في هذه المواضيع الحديثة « قديم النوال »

و « سلفياً » من الناحية الفنية ولم يقدم نفسه « كطليعي » ؟ لقد فعل ذلك بالضبط لأنه واقعي حقيقي ، وهذا يعني في هذه الحالة قبل كل شيء انه ، ككفنان مبدع ، يعرف بدقة من هو كريستيان بودنبرك وطونيو كروغر وهانس كلستورب او ستمبريني او نغطا . انه لا يحتاج لمعرفة هذا الأمر ، بمعنى التحليل الاجتماعي المجرد: فقد يخطيء هنا ، كما أخطأ كذلك قبله بلزاك وديكنز وليون تولستوي . ولكنه يعرفه كواقعي خالقي . انه يعرف كيف ينجم الوعي والاحساس عن الوجود الاجتماعي ، وكيف تؤلف المعاناة والاحاسيس اجزاء من عقدة الواقع الاجمالية ، وهو يبين كواقعي الى اين ينتسب هذا الجزء من عقدة الحياة الإجمالية ، ومن أية جهة يصدر عن الحياة الاجتماعية ، وإلى اين يسير النخ ..

وعندما يصف توماس مان اذن طونيو كروغر مثلالا « كمواطن ضال » فحسب ، بل يبين ، عبر الصياغة ، كيف ولماذا كان « مواطناً ضالاً » ، رغم تعارضه المباشر مع البرجوازية ، ورغم حرمانه من وطنه في الحياة البرجوازية ، ورغم انفصاله عن حياة المواطنين ، بل قل لهذه الاسباب ، عندما يفعل ذلك فهو يسمو ، لا في الصياغة فحسب بل في فهم تطور المجتمع ايضاً ، كبرج شامخ ، ازاء هؤلاء « الراديكاليين المتطرفين » الذين يتوهمون ان اجواءهم المعادية للبرجوازية ، ورفضهم للعنف البرجوازي الصغير ، هذا الرفض الذي هو في الغالب مجرد رفض جمالي ، واحتقارهم للثلاث المكسو بالوبر او لتزييف عصر النهضة في العمارة ، يتوهمون ان كل هذه تجعلهم سلفاً موضوعياً اعداء لا يلبثون للمجتمع البرجوازي .

ان الاتجاهات الأدبية الحديثة في المرحلة الاستعمارية، التي تعاقبت بسرعة من النزعة الطبيعية الى السريالية ، تتأثر في انها تتناول الواقع ، كما يظهر للكاتب واستخاصه مباشرة . ان هذا الشكل المباشر للظهور يتبدل في مجرى التطور الاجتماعي موضوعاً وذاتياً، حسب تبدل أشكال ظهور الواقع الرأسمالي الموضوعية التي وصفناها ، وحسب التغيرات الطبقية والصراع الطبقي ، التي تحدث انعكاسات مختلفة على هذا السطح . ان هذا التبدل قد أدى بالضرورة الى الانحلال السريع والكفاح المرير بين الاتجاهات المختلفة .

لكن هذه الاتجاهات جميعها تتوقف فكرياً وعاطفياً عند مباشرتها هذه ، ولا تغوص الى الماهية أي الى الترابط الفعلي بين معاشاتها وحياة المجتمع الواقعية ، الى الأسباب الخفية التي تنجم عنها هذه المعاشة موضوعياً ، وإلى التوسطات التي تربط هذه المعاشة بالواقع الموضوعي للمجتمع . انها تنشئ بالعكس - بمقدار من الوعي يزيد أو ينقص - على أساس هذه الصفة المباشرة ، أسلوبها الفني عفويًا .

ان تعارض هذه الاتجاهات الحديثة جميعها مع تراث ونظرية الأدب القديم ، الذي يعز وجوده في هذا الزمان ، يبلغ ذروته بذات الوقت في احتجاج صارخ على ادعاه أو مطلب نقد، يمنعها زعمًا من الكتابة كما يحاولها . ان نمطي هذه الاتجاهات المختلفة يتناسون ان الحرية الحقيقية، والتحرر من المزاعم المسبقة الرجعية، في المرحلة الامبريالية (وليس فقط في المجال الفني) ، لا يمكن أبداً أن يتحققا على أساس

العفوية والانحصار في المباشرة . ذلك ان التطور العفوي للرأسمالية الامبريالية ينتج ، ويبعد انتاج هذه المزايم الرجعية بالذات باستمرار ، على مستوى أدنى دائماً . (ناهيك عن ان البرجوازية الامبريالية تحت عملية تجديد الانتاج عن وعي) . ويتوجب القيام بعمل قاس ، والابتعاد عن المباشرة ، وتخطيها ، ووزن وقياس كل المعايشت الذاتية على الواقع الاجتماعي — محتوى هذه المعايشت وشكلها — واجراء بحث اعمق للواقع ، كي نكتشف التأثيرات الرجعية لبيئة الامبريالية على هذه المعايشت الخاصة ، وتجاوزها نقدياً .

إن هذا العمل الصعب قد قام به الواقعيون المرموقون في زماننا بنون انقطاع ، من الناحية الفنية وناحية النظرة الى العالم والناحية السياسية ، وهم يقومون به الآن ايضاً . ويكفي ان يستحضر المرء في ذهنه رومان رولان وتوماس هنريش مان . ان هذا الملح يجمعهم جميعاً ، مما اختلفت هذه التطورات من اية جهة كانت .

وإذا كنا اكثنا بقاء مختلف الاتجاهات الحديثة على مستوى المباشرة ، فذلك لا لأننا نريد انكار العمل الفني الذي انتجه الكتاب الجديون ، من ممثلي النزعة الطبيعية حتى السريالية . لقد جعلوا من معايشتهم أسلوباً ، طريقة في التعبير ذات إدهاء منسجم ، وهي في الغالب محركة للاهتمام وشديدة الاثارة فنياً . غير أننا إذا وضعنا نصب أعيننا صلة علمهم كله بالواقع الاجتماعي وجدنا أنه لا يسمو ، من ناحية النظرة الى العالم ومن الناحية الفنية ، على مستوى المباشرة . ولذلك كان التعبير الذي ينشأ هنا مجرداً ووحيد الطرف . (وسيات تماماً إن كانت النظرية الجمالية التي ترفد الاتجاه المعني مع « التجريد » في الفن أو ضد . لكن منذ قيام النزعة التعبيرية زاد الاحاح على التجريد من الناحية النظرية ايضاً) . وقد يوجد قراء يرون الآن ان ثمة تناقضاً في عرضنا . إذ يبدو كما لو أن

المباشرة والتجريد أمران يمحذف أحدهما الآخر تماماً . غير ان أحد المكاسب الفكرية الكبرى للطريقة الديالكتيكية - حتى عندهيغل - هو انها اكتشفت القرابة الداخلية بين المباشرة والتجريد ، وبرهنت على أنه لا ينشأ على ارض المباشرة سوى تفكير مجرد .

إن ماركس قد وضع هنا أيضاً الفلسفة الهيغلية على قدميها وبرهن في تحليل الترابطات الاقتصادية مراوياً على نحو ملموس كيف نجد هذه القرابة بين المباشرة والتجريد تعبيراً عنها في انعكاسات الوقائع الاقتصادية . ويتوجب علينا هنا ان نكتفي بتوضيح موجز وشديد التبسيط، لمثل واحد عنها. لقد بين ماركس ان ترابطات تداول النقد ، ووسيطه الرأسمال التجاري ، تمثل التجريد الاقصى لجعل العملية الرأسمالية وتلاشي كل التوسطات . فاذا ما قبلها المرء ، كما تبين في استغلالها الظاهري عن مجمل العملية ، اتخذت صيغة تجريد مفرغ تماماً من الافكار ومتضمن كلياً (متشبه كلياً) : « انه النقد الذي يفرغ نقداً » . ولهذا بالذات يشعر الاقتصاديون المبتذلون الذين يتوقفون عند الصفة المباشرة لطرح ظاهرة الرأسمالية بأنهم قد ثبتت صحة رأيهم ، وتأكدت بالذات في عالم التجريد المتضمن هذا ، في صفته المباشرة ، انهم يحسون هنا بأنهم كالسمكة في الماء ، ويحتجون بعنف ضد « ادعاء » النقد الماركسي ، الذي يطالب الاقتصاديين بمراعاة مجمل العملية الاجتماعية لتجديد الانتاج . « ان عمق نظرتهم يكمن هنا وعلى الدوام فقط في رؤية سحب غبار السطح ، وفي الاعراب عما يغطيه الغبار ، اغتواوا ، كشيء حافل بالامرار والأوهام ، كما قال ماركس عن آدم مللر . وانطلاقاً من هذه الافكار وضعت التعبيرية في مقالتي القديم « كابتعاد تجريدي عن الواقع » .

من البديهي انه ليس ثمة فن بدون تجريد - وإلا فكيف يمكن ان ينشأ النموذجي ؟ غير ان لعملية التجريد - كما لكل حركة - اتجاهاً وهذا الاتجاه هو ما يمنحنا هنا . ان كل واقعي كبير يعالج - كذلك بوسائل التجريد سمادة معاناته

كما ينفذ الى قانونيات الواقع الموضوعي ، الى ترابطات الواقع الاجتماعي الحقية غير المدركة مباشرة ، بل الموعدة في العمق ، والتي لاتتال الا بتوسطات . وبما ان هذه الترابطات ليست قائمة مباشرة في السطح ، وبما ان هذه القانونيات متداخلة ، غير متعادلة ، ولا تتحقق الا كميل ، يقع على عاتق الكاتب الواقعي الكبير عمل ضخم مزدوج ، يتناول الناحية الفنية كما يتناول ناحية النظرة الى العالم : وهو يقوم أولاً على الكشف الفكري والصياغة الفنية لهذه الترابطات ، وثانياً يقوم - وهذا لانفصل عن النقطة الأولى - على التغطية الفنية للترابطات التي تعالج مجردة - أي على رفع التجريد . وتنشأ خلال هذا العمل المزدوج مباشرةً "جديدة متوسطة صيغياً ، سطح للحياة مصنوع فنياً . وهو يرغم انه يدع الماهية تشف عن ذاتها بوضوح (الأمر الذي لانجده في الصفة المباشرة للحياة ذاتها) يبدو كسطح للحياة خلقته يد الصياغة الفنية . يبدو كسطح شامل للحياة بكل تعييناته الجوهرية . لا كل لحظة مدركة ذاتياً ومصعدة تجريبياً ومعزولة عن مجمل هذا الترابط الكلي .

هذه هي الوحدة الفنية للماهية والظاهرة ، وهي كلما كانت اكثر تنوعاً وغنى وتداخلاً ومكراً (لينين) كانت أقدر على معانقة التناقض الحي في الحياة والوحدة الحية لتناقض الخصوبة والوحدة في التعينات الاجتماعية ، وكانت النزعة الواقعية بالتالي أعظم وأعمق .

وماذا يعني ، بعكس ذلك ، الابتعاد التجريدي عن الواقع ؟ ان السطح الذي يعايشه المرء مباشرة فقط ، غير المفهوم ، الذي يحجب ما وراءه ، وينعكس على نحو موزق ويبدو فوضوياً ، ان هذا السطح يتحدد كما هو ، بمقدار يزيد أو ينقص من الوعي ، في حذف وإغفال التوسطات الموضوعية دون ارتقاء فكري فوق هذا المستوى . لكن ليس ثمة في الواقع ركود ابداً ، ان العمل الفني والفكري يتحرك حتماً إما اقتراباً من الواقع أو ابتعاداً عنه . وهذه الحركة الاخيرة قد

نشأت - وان كان يبدو الأمر مفارقاً - في النزعة الطبيعية ؛ فظاهرة اليشة والوراثية المرفوعة كصنم الى ميثولوجيا ، وشكل التعبير الذي يثبت مظاهر الحياة المباشرة بصورة مجردة وغير ذلك ، قد حالت هنا دون النفوذ الفني الى الديالكتيك الحبي للظاهرة والملمية ، أو بالأحرى أدى انعدام هذا النفوذ لدى الكتاب الطبيعيين الى إيجاد هذا الاسلوب في التعبير . فالأمر ان يتصلان بفعل متبادل حي .

ولهذا تحتم أن تبقى سطوح الحياة المنسوخة ، بامانة فوتوغرافية وفوتوغرافية لدى النزعة الطبيعية ، ميتة ، بدون حركة داخلية ، ومتسمة في وضعها . ولهذا انتشاره الدرامات والروايات الطبيعية ، التي تبدو في الظاهر مختلفة ، الى حد الالتباس . (كان ينبغي على المرء أن يعالج بهذا الصدد إحدى كبريات مآسي الفن في زماننا : ماهي الأسباب التي منعت غرهارت هاوبتمان بعد بداياته الآمرة الرائعة من أن يكون واقعياً كبيراً . لا مجال هنا لتناول هذه النقطة ، وستقتصر على الإشارة الى ان النزعة الطبيعية لم تكن بالنسبة لمؤلف « النساكين » و « فروكلب الماء » حافزاً بل عائق ، وان تخطيطه النزعة الطبيعية قد تم بدون الخروج على أسس نظريتها الى العالم) .

لقد تم بسرعة الاعتراف بالقيود الفنية في اسلوب التعبير الطبيعي ، ولكنه لم يتعرض لاتقاد جندي . فالمباشرة المجردة تقابلها دوماً مباشرة مجردة كذلك ومغايرة لها ومتعارضة معها في الظاهر . وبما يميز النظرية والممارسة الفنيين في هذا التطور بكامله ان الماضي في جوهره يقتصر دائماً على الاتجاه السابق مباشرة فالنزعة الانطباعية مثلاً تقتصر في رؤية الماضي على النزعة الطبيعية . وهكذا تبقى النظرية والممارسة حبيستين لهذا التفاضل المجرد تماماً والخارجي تماماً . ان اسلوب النظر هذا لا يزال قائماً حتى الآن . فرودولف ليونهارت يشق كذلك الضرورة التاريخية التعبيرية على هذا النحو . فهو يقول « ذلك ان هذا القيص للنزعة الانطباعية التي أصبحت غير محتملة وغير ممكنة هو أحد أسباب النزعة التعبيرية » . لقد نفذت هذه

الفكرة بوضوح ، دون أن يتطرق الى الاسباب الاخرى . ان التعبيرية تتعارض في الظاهر تعارضاً حاداً تماماً وكلياً تماماً مع الاتجاهات الادبية التي ظهرت قبلها . فهي تؤكد على ابراز الماهية بالذات ، كنقطة مركزية في اسلوبها في الصياغة . وهذا مايسميه ليونهارت الملح « اللاعلمي » في التعبيرية .

لكن هذه الماهية ليست ماهية الواقع الموضوعية وماهية العملية الشاملة بل هي ، بالضبط ، الذاتي البحث . ولا أريد هنا ان ارجع الى نظريتي التعبيرية القديمة الذين لايعتد بهم . غير ان ارنست بلوخ حين يميز بين التعبيرية الحقة وغير الحقة يلح بالضبط على اللحظة الذاتية : « ان التعبيرية في الأصل كانت بالأحرى تعبيراً للصورة ، كانت سطحاً مهشماً من مصدوها ، أي من ناحية الذات التي عملت بعنف تحطيماً وتقليباً » .

ان هذا التحديد للماهية يحتم على المرء ان ينظر اليها بعيني ، كإهية منشئة اسلوباً ، مجردة من الترابط ، ومنفصلة عن التوسطات ، ومتوحدة لذاتها . ان التعبيرية المتناسكة تتكرر كل صلة بالواقع وتعلنها حروباً ذاتية على كل مضامين الواقع . ولا أريد ان ادخل في مناقشة فيما اذا كان يجوز والى أي حد يجوز أن ينظر الى غوتفريد بن ، كتعبيري نموذجي . لكنني أرى ان ذلك الاحساس بالحياة الذي وصفه بلوخ في كتاباته حول التعبيرية والسريالية وصفاً غنياً بالصور وتفاذاً يجد تعبيره الأشد حدة وأمانة ونجسها في كتاب بن « الفن والسلطة » . « لقد تعذرني أوروبا بين ١٩١٠ و ١٩٢٥ وجود اسلوب آخر غير الاسلوب المعادي للنزعة الطيعية . بل كان لا يوجد أي واقع ، كان همه على الاكثر تكثيراته وغضونه . أما الواقع فلم يكن سوى مفهوم رأسمالي .. م يكن للفكر أي واقع » .

ونحن نجد هذا الوضع ونتأججه في صياغة واضحة وحاسمة لدى هنريش فوغلر . فهو انطلاقاً من الادراك السليم للتعبير والتعبيري يصل الى النتيجة الصحيحة « ان التعبيرية كانت رقعة موت الفن البرجوازي . » لقد ظنت أنها تقدم ماهية الأشياء « لكنها قمت الأغلال » .

و كنتيجة ضرورية للموقف الغريب عن الواقع والمعادي له ظهر في الفن « الطبيعي » ، بمقدار متزايد ، فقر في المضمون يتعاضد على الدوام . وهذا الفقر في المضمون ارتفع في مجرى التطور الى درجة انعدام مبدئي المضمون ، بل الى عداء له . وقد عبر غوتفريد بن اوضح تعبير عن هذه العلاقة حين قال : حتى مفهوم المضمون ذاته قد اصبح موضع تساؤل . المضامين - وماذا عنها بعد . انها كل ما استخرج وما ذهب وما استعير . حالات مريحة للقلب ، تطلبات شعور ، يؤر صغيرة جواهر لا تقوى على غير الكذب . الكاذب حياتية ، شيء لاهية له

ان هذا الوصف يقارب . وهذا ما يستطیع القارىء ان يتبينه . - وصف بلوخ لعالم التهوية والسرالية . حقاً ان بلوخ يستخلصان من هذه التأكيدات نتائج متعارضة تماماً . بلوخ يدرك في مواضع معينة من كتابه ادراكاً واضحاً تقريباً مشكلة الفن الراهن التي تنجم عن ذلك الموقف من العالم الذي وصفه : « هكذا فان ادباء كباراً ، يهودوا يجدون مرتعاً لهم ، في المواد مباشرة ، بل في تخليصها . ان العالم المهيمن لا يعد يدم بأية بارقة تصلح للعرض ، ويمكن ان تنشأ عنها حبكة . ليس ثمة سوى الفراغ والحطام المختلط فيه . »

ويتابع بلوخ البحث في الطريق الذي تم سلوكه في مرحلة البرجوازية الثورية حتى غوته ثم يستعزذ قائله على اثر غوته جاء بدلاً من الرواية الثورية الأخرى رواية فضح الأوهام الفرنسية ، واليوم في لعاء ، وبديل عالم ، او حطام عالم الفجوة البرجوازية الكبيرة ليست « المصالحة » خطراً على كتاب معينين ولا هي ممكنة . ليس ثمة هنا سوى موقف ديالكتيكي (؟! ج لوكاش) إما كإداة لتركيب ديالكتيكي او تجريبية له ، وحتى عالم الأوديسة يصبح ، لدى جويس الذي ترعاه ربات الفن ، رواقاً معرض الوقت الحاضر المحطم لكل شيء ، والمتحطم تماماً في اصغر جري دائري ومعاكس . جري معاكس لأن الناس ينقصه شيء ما ، ينقصهم الشيء الرئيسي .

لا نريد أن ندخل في مشادة مع بلوخ حول الأمور الصغيرة ، ولا حول الاستعمال الفردي تماماً لكلمة ديالكتيك ولا حول التركيب الذهني الخاطئ الذي يصل رواية فضح الأوهام بغوته وصلأ مباشراً . (فعلي السابق « نظرية الرواية » يشترك في المسؤولية عن خطيئة بلوخ التاريخية هذه) ان المسألة تدور هنا حول ما هو أهم ، وأعني ان بلوخ قد عبر — بإشارات تقيم مقولته — عن الفكرة القائلة ان الحكمة والتأليف في الأعمال الأدبية يخضعان لعلاقة الانسان بالواقع الموضوعي . الى هنا كل شيء صحيح ، لكن اذ يسعى بلوخ ليثبت الحق التاريخي 'تعبيرية والسريالية يتوقف عن بحث العلاقات الموضوعية بين المجتمع والناس . لعاملين في زماننا، هذا الزمان الذي يفسح المجال كما دلت رواية « جان كريستوف » لنشوء حتى رواية تربوية ، ويأخذ يصنع من وضع وعي فئة معينة من المثقفين ، مأخوذة على حدة ، الوضع الموضوعي للعالم الراهن الذي يبدو له على نحو منطقي تماماً كأنه لا عالم ، للأسف على نحو مشابه لفهم بن — وبالنسبة لكتاب يقفون من العالم هذا الموقف تنتفي طبعاً امكانية الحدث والبناء والمحتوى والتأليف « بالمعنى التقليدي للكلمة » . وبالنسبة لأناس يعيشون العالم على هذا المنوال تصبح التعبيرية والسريالية فعلاً اسلوب التعبير الوحيد الممكن عن احساسهم بالعالم . ان هذا التبرير الفلسفي للتعبيرية والسريالية يسقمه « فقط » ان بلوخ ، عوضاً عن ان يناطب الواقع ، يحل الموقف التعبيري والسريالي من العالم ببساطة وبدون اية روح نقدية الى لغة مفاهيم غنية بالألوان .

وبرغم هذا التعارض الحاد في جميع التقييمات ، فاني اعتبر ثبت بلوخ من وقائع معينة صحيحاً وقيماً . انه في كشفه التطور الضروري ، الذي افضى من التعبيرية الى السريالية ، كان اكثر « الطليعيين » تماسكاً منطقياً . واليه يعود الفضل من هذه الناحية في ادراك التركيب (محتاج) كشكل تعبير في

ضروري في هذه الدجة من التطور (ويزيد من فضله انه كشف التركيب لا في
فن « الطليعين » الحاضر فحسب بل أكد، بمقدار كبير من حدة الذهن، وجوده في
فلسفة عصرنا البرجوازي) .

ولهذا بالذات يبرز لديه الاتجاه وحيد الطرف المعادي للواقعية ، في هذا
التطور بكامله ، بروزاً أوضح منه لدى نظري هذا الاتجاه الآخرين .. ان هذا
الاتجاه وحيد الطرف - وهنا لا ينبث بلوخ بكلمة - كان موجوداً في النزعة
الطبيعية. ان « الصقل » الفني الذي سجلته الانطباعية ازاء النزعة الطبيعية قد « صقى »
الفن تصفية اكبر ايضاً من التوسطات المعقدة والدوب الملتوية للواقع الموضوعي،
والديالكتيك الموضوعي للوجود والوعي، في ماصغه الفن من اشخاص وحيكات.
لقد كانت الرمزية وحيدة الطرف بجلاء ووعي، ذلك ان التايز في اللباس الحسي
للمرمر ولعزى الرمز يسير على الطريق الضيقة الوحيدة 'الاتجاه ، للتداعي الذاتي
وصلته الرمزية .

ان التركيب يمثل ذروة هذا التطور ولهذا نرحب بحزم بلوخ في وضع
التركيب فنياً وفلسفياً في مركز الأدب والتفكير « الطبيعي » . واذا يكون
التركيب في شكله الأصلي من حيث هو تركيب فوتوغرافي، قوي التأثير وذافل
تحميض شديد فهو يستمد هذا التأثير من انه يجمع موضوعياً وعلى نحو مفاجيء
اجزاء من الواقع مختلفة تماماً ومتفرقة ومنزعة من صلاتها . ان التركيب
الفوتوغرافي الجيد يفعل فعل نكتة طيبة . لكن في اللحظة التي يتقدم فيها هذا
الارتباط الوحيد الطرف - والذي كان كمنكيات متفرقة مشروعاً وفعالاً -
بدعوى صياغة الواقع (حتى وان فهم من الواقع ما هو غير واقعي) وصياغة
الترابط (وان اعتبر الترابط تحللاً للصلات) وصياغة الكلية (وان جرت
معايشتها كفوضى) تصبح النتيجة النهائية رقابة عميقة حتماً . قد تتلأأ الجزئيات

في اصباغ ملونة ، لكن الكل لا يمنعنا سوى دكنة مبهمة لاغزافها ، مثل برك الماء القدر ، وإن غمت اجزائها عن أشد الألوان تنوعاً .

ان هذه الرقابة هي النتيجة الضرورية للتخلي عن التقل الموضوعي للواقع ، عن الصراع الفني من أجل صياغة التعدد الغني الالتواءات ووحدة التوسطات ، ورفعها في الشخصيات . ذلك ان هذا الاحساس بالهام لايفصح المجال لأي تأليف لأي صعود ولأي هبوط ولأي بناء من الداخل انطلاقاً من الطبيعة الحقيقية للمادة الحياة المصاعة .

وحين تسمى هذه المساعي الفنية انحطاطاً ، يتعالى في الغالب صراخ الاستسكار والخط على « إدعاء الأكاديميين الانتقائيين للاستئنة » . وآذن لنفسي لذلك بالرجوع الى اخصائي في شؤون الانحطاط ، الى فريدريك نيتشه ، الذي يعتبره اطراف النقاش الآخرون حتى في مسائل اخرى سلطة عليا . يتساءل نيتشه « بماذا يتميز كل انحطاط ادبي ؟ » ويجيب « انه يتميز بان الحياة لم تعد مقيمة في شمولها . الكلمة تستبد بالسلطة وتقفز من الجملة ، والجملة تخرج عن اطرافها وتحمل الالبام الى معنى الصفحة ، والصفحة تستمد الحياة على حساب الكل - والكل لم يعد كلاً . ان هذا هو تأويل مجازي لكل اسلوب انحطاط . كل مرة تحصل فوزى الذرة وارنحاء الارادة ... ان الحياة والحيوية نفسها واهتزاز الحياة وفيضها تحشر في أدق البنى . اما الباقي فيفتقر الى الحياة . في كل مكان شلل وارهاق وبلاذة او عداء وفوضى : وكلاهما يقفز الى العين اكثر فأكثر . كما ارتقى المرء الى اشكال اعلى للتظيم . ان الكل لم يعد ينبض ابداً بالحياة . انه مركب ومحسوب ومفتعل ، انه نتاج مضطجع » . ان وصف نيتشه هذا هو وصف جيد للمساعي الفنية لتلك الاتجاهات التي تشبه اتجاه بودوخ أو اتجاه بن .

طبعاً : تتحقق هذه المبادئ ابداً ، حتى لدى جويس ، مئة بالمئة . ذلك

ان فوضى مئة بالمئة موجودة فقط في رؤوس المعنويين . وكما قال شوبنهاور عن حق ان نزعة فردانية Solipsismus مئة بالمئة لا توجد إلا في دار المعنويين . لكن بما ان الفوضى هي اساس نظرية الفن الطبيعي الى العالم فقد تحتمل أن تصدر كل المبادئ المتناسكة عن مواد غريبة النسيج . ومن هنا التعليقات المركبة . ومن هنا نزعة التواجد الزمني الخ... وكل هذا ليس سوى بديل ، وكل هذا لا يعني سوى تصعيد احادية الطرف في هذا الفن .

إن تفسير قيام كل هذه الاتجاهات يرجع الى الاقتصاد ، الى البنية الاجتماعية والصراعات الطبقة في المرحلة الامبريالية . ولذا فان رودولف ليونهارت ، على حق تماماً حين يرى في التعبيرية ظاهرة تاريخية ضرورية . غير انه لا يصيب سوى نصف الحقيقة ، حين يستطرد في تطبيق جملة هيغل الشهيرة ، فيقول « ان التعبيرية وجدت ، اذن وجدت مرة وكان وجودها آنذاك عقلياً » . ان «عقل التاريخ » ليس بهذه البساطة ، حتى عند هيغل نفسه ، مع ان مثاليته قد حملت الى مفهوم العقل دفاعاً تبريراً للموجود . وليست «العقلانية » (الضرورية التاريخية) بهذه البساطة بالأحرى بالنسبة للماركسية . إن الاقرار بالضرورة التاريخية في الماركسية ليس تبريراً للقائم (حتى في وقت قيامه) ، ولا تعبيراً عن ضرورة جبرية في التاريخ . ويمكننا أن نوضح هذا ايضاحاً حسياً ، على احسن ما يكون ، بمثال اقتصادي . لاشك ان التراكم الأولي وفصل المنتجين الصغار عن أدوات انتاجهم وابعاد البروليتاريا ، مع كل ما اقترف من فظاعات لا انسانية ، كان ضرورة تاريخية . ورغم ذلك فلن يخطر ببال أي ماركسي تمجيد البرجوازية الانجليزية في ذاك الزمان كحامل هيغلي للعقل . وأقل من ذلك ان يخطر لماركسي ببال ، أن يرى فيها ضرورة جبرية للتطور من الرأسمالية الى الاشتراكية . لقد احتج ماركس مراراً حتى بالنسبة لروسيا في زمانه على اعتبار الطريق التي تمر بالتراكم الأولي الى الرأسمالية جبرية وكأنها الطريق الوحيدة الممكنة . واليوم في شروط تحقق الاشتراكية في الاتحاد السوفياتي تمثل الفكرة القائلة بأن البلدان

البداية تستطيع عبر التراكم الأولي الوصول الى الرأسمالية ومن ثم فقط عبر الرأسمالية الى الاشتراكية بوناجاً للثورة المضادة . اذن حين نوافق ليونهارت على الضرورة التاريخية لنشأة التعبيرية فهذا لايعني أبداً الاقرار بسلامتها الفنية وبأنها حجر ضروري في بناء فن المستقبل .

لذا لانستطيع أن نوافق ليونهارت حين يرى في التعبيرية « ضبطاً للانسان وتقليباً للأشياء ، كما تصبح بعدما الواقعة الجديدة ممكنة » هنا يصيب بلوخ بعكس ليونهارت كبد الحقيقة إذ يرى في السريالية ، في سيطرة التركيب ، الاستمرار الضروري والمنطقي للتعبيرية . يوجه الي بلوخ ، منطلقاً من التقييم التاريخي للتعبيرية الذي أثبت بوضوح في مقالتي القديم ، التهمة التالية « إذن ليس فئة طليعة في داخل المجتمع الرأسمالي اللاحق والحركات السبابة في البناء الفوقي ينحتم إذن ألا تكون حقيقية » .

ان هذه التهمة تصدر عن ان بلوخ لايرى طريق الفن الحالي الا عبر تلك التي تقضي الى السريالية والتركيب . فاذا ما جادل المرء في دور هذه الاتجاهات الطليعية أصبحت امكانية كل استباق ايدولوجي للتطور الاجتماعي حسب بلوخ موضع تساؤل حتماً .

لكن هذا غير صحيح .. ان الماركسية قد أقرت دائماً بالوظيفة الاستباقية التنبؤية للايدولوجية . وإذا أردنا ان نبقي في نطاق الأدب فلنذكر ما قاله بول لافارغ حول تقييم ماركس لبلازاك « ان بلازاك لم يكن مؤرخ مجتمع عصره فحسب بل خالق شخصيات تنبؤية كانت لا تزال في زمن لويس فيليب في وضع جنيني ولم تتفتح الا بعد موته في ظل حكم نابليون الثالث تفتحاً كاملاً » . هل تصح فكرة ماركس هذه في زماننا الحاضر أيضاً ؟ طبعاً . الا اننا

لا نجد هذه « الشخصيات التنبؤية » إلا لدى الواقعيين الكبار . اننا نجد هذه الشخصيات بكثرة في روايات مكسيم غوركي وقصصه ودواماته . ومن أعار الأحداث الأخيرة في الاتحاد السوفياتي انتباهه وتابعها بنظرة لا يشوبها تعكير بر ان ابطال غوركي كذا مرءاء ، كلم سامفين ، دوستيفاييف الخ قد استقبلوا « تنبؤياً » ، بالمضى الذي استخدمه ماركس ، سلسلة من النماذج ، لم تقصص لنا اقصاحاً تاماً عن جوهرها الواقعي الا الآن . ويمكننا أن نسوق أمثلة مشابهة من الأدب الألماني ايضاً . فإزاء روايات هنريش مان المبكرة مثل « الرعية » و « البروفسور اورنات » وغيرها ، لا يستطيع المرء ان ينكر ، ان فئة سلسلة من ملامح البرجوازية الألمانية الكريية والبيمية الدينية ، ومن ملامح البرجوازية الصغيرة المضطلة ديماغوجياً ، قد صيغت صياغة استباقية « تنبؤية » ، ومن تفتتح فعلاً تفتتحاً تاماً إلا في ظل الفاشستية . لننظر من هذه الناحية الى شخصية بطله هنري الرابع . انه في الواقع وجه اصيل تاريخياً صادق الحياة ، ولكنه بذات الوقت استباق تلك الملامح الانسانية التي لم يكن من الممكن أن يبرز تفتتحها إلا في كفاحات الجبهة المعادية للفاشستية ، في مجرى التطور ، في سياق التغلب على الفاشستية .

لنأخذ مثلاً معاكساً من زماننا كذلك . ان الكفاح الايديولوجي ضد الحرب كان موضوعاً رئيسياً خبرة التعبيرين . لكن ماذا نجد في هذا الأدب كاستباق للحوب الاستعمارية الجديدة التي تهدد العالم المتحضر بكامله ؟ اعتقد انه لن يماري أحد بان هذه الآثار الأدبية قد اند كها البلى ، وليست قابلة ابدأً للتعليل على الحاضر . « على عكس ذلك قام الواقعي ارنولد تسفاينغ في روايتيه « الرقيب غريشا » و « درس قبل فردان » بصياغة الترابط بين الحرب والمؤخرة والاستمرار والتصعيد الاجتماعي والفردى الحيوانية الرأسالية و السوية » ، على نحو استطاع معه أن يستبق سلسلة كاماة من اللحظات الجوهرية في الحرب الجديدة) .

وليس ثمة في كل ذلك شيء محفوف بالسرية أو المفارقة - فهذا بالضبط هو جوهر كل نزعة واقعية هامة واصيلة . وبما ان هذه الواقعية ، من دونكيشوت الى ابولوموف الى واقعي ايماننا ، ترمي الى خلق النماذج ، فهي تبحث في الناس ، في علاقاتهم بعضهم مع بعض ، في الحالات التي يمارسون فيها حياتهم ، عن هذه الملامح الدائمة ، التي تفعل فعلها خلال عهود طويلة كميول للتطور الموضوعي للمجتمع بل لتطور الانسانية قاطبة . ان هؤلاء الكتاب يؤلفون طليعة ايديولوجية فعلية ، لانهم يصوغون ميول الواقع الموضوعي الحية ، والتي لا تزال خفية مباشرة ، صياغة عميقة وصادقة ، صياغة يأتي التطور للواقع مصداقاً لها . وهذا ليس بمعنى التطابق البسيط ، لتصوير قوتوغرافي ناجح ، مع الاصل ، بل كتعبير عن استيعاب خصب وغني للواقع ، كانعكاس لتياراته المستمرة تحت سطحه والتي تفتح في درجة لاحقة للتطور وتبدو للجميع قابلة للادراك . ففي الواقعية العظيمة اذن لا يصاغ الميل الواضح مباشرة بل ميل الواقع الدائم والأهم موضوعياً ، وأعني الانسان في علاقاته المتنوعة مع الواقع ، وبالذات العنصر الدائم في هذا التعدد الغني . وعبر ذلك تم معرفة ثم صياغة ميل للتطور ، كان وقت صياغته موجوداً كبذرة ، وليس متفتحاً بعد في كل تعييناته الموضوعية والذاتية ، اجتماعياً وانسانياً . ان استيعاب وصياغة هذه التيارات الجوفية هما المهمة التاريخية الكبرى للطليعة الفعلية في الادب . ان انتهاء احد الكتاب الى الطليعة انتهاء فعلياً لا يمكن أن يثبت الا التطور نفسه ، اذ يبين ان هذا الكاتب قد ادرك ادراكاً صحيحاً صفات التطور الهامة واتجاهاته والوظائف الاجتماعية للنماذج البشرية ، وانه قد صاغها صياغة دائمة المفعول . وآمل ألا احتاج بعد هذه التفصيلات الى ججج جديدة للتدليل على ان هذه الطليعة الحقيقية في الادب لا يمكن أن يؤلفها سوى الواقعيين الافذاذ .

اذن ليس المهم معاناة المرء الذاتية ، مهما كانت صادقة ، بأنه يستشعر

نفسه كطليعي ، ويطمح للسير في مقدمة تطور الفن ، ولا الابتكار السابق لتجديدات تكتيكية منمّلة ، بل المهم هو المضمون الانساني والاجتماعي للنزعة الطليعية ورحابة وعمق وصدق قفزة المرء في المستقبل .

وبالمجاز ليس نكران امكانية الحركة السباقية في البناء القوي هو هنا نقطة الخلاف . ان المسائل المطروحة هي : من استبق التطور ؟ واين استبقه ؟ وماذا استبق منه ؟

لقد بيتنا قبل قليل ، بفضل بعض الأمثلة التي يسهل الاكثار منها ، ماذا استبق الواقعيون الكبار في زماننا فنياً في خلقهم الناذج . وحين نطرح الآن السؤال المعاكس : ماذا استبقت النزعة التعبيرية ؟ فائتسا لا نتلقى - حتى من بلوخ سوى هذا الجواب : السريالية ، اذن اتجهاً اديباً آخر ، ينشأ عجزه عن استباق التطورات الاجتماعية ، في الخلق الفني للبشر ، بوضوح ، من الخصائص التي منحها اياه كبار موقريه . ان « النزعة الطليعية » لا تمت بصلة الى خلق « شخصيات تنبؤية » ، الى استباق فعلي للتطورات اللاحقة ، ولم تكن تمت اليها بصلة أبداً .

واذا اتضع على هذا النحو اذن معيار النزعة الطليعية في الادب فلا يعود من الصعب الإجابة على المسائل المموسة . فمن هو الطليعي في أدبنا ؟ المبدعون « المتنبؤون » من طراز غوركي ، أو المرحوم هرمان بار الذي يتخايل كرئيس جوق الطبول العسكرية أمام كل موضة جديدة ، من النزعة الطليعية الى النزعة السريالية ، كيا « يتخطى » كل اتجاه ، قبل سنة من تخروجه من عالم الموضة . ان السيد بار هو طبعاً كليريكاتور ، وليس في نيتي أبداً أن اضع المدافعين المقتنعين عن التعبير معه على قدم المساواة . لكنه كليريكاتور لشيء واقعي ، وأعني للنزعة الطليعية الشكلية الفارغة من المحتوى والمنفصلة عن التيار الكبير للتطور الاجتماعي الشامل . انها حقيقة قديمة في الماركسية أن يحكم الانسان على النشاط البشري حسب ما يمثله

موضوعياً في الترابط الكلّي وليس حسب ما تعتقده الذات الفاعلة عنها حول نشاطها الخاص . اذن من الجهة الاولى ليس من الضروري ان يريد المرء ان يكون « طليعاً » بوعي من جميع النواحي (لتذكر هنا فقط بلزك المكي) . ومن جهة ثانية لا تستطيع الارادة الاشد حزمأ ، والاقتناع الاشد عمقأ بضرووة نشر الثورة في الفن وايجاد « شيء جديد جنديأ » ، ان يصنعا من الكاتب سباقأ يستشرف على ميول التطور المقبلة ، اذا بقي مقتصرأ على مجرد الارادة وعلى مجرد الاقتناع .

يستطيع المرء ان يعبر عن هذه الحقيقة القديمة تعبيراً شعبياً جداً : ان الطريق الى جهنم مفروشة بنوي النيات الحسنة . ان كلامنا يصل أحياناً الى معرفة هذه الحقيقة القديمة ، حين يقف من تطوره الخاص موقفاً جدياً ، وينتقد موضوعاً وبدون تحفظ . وأريد ان ابدأ بنفسى في تطبيق هذه الحقيقة . من شتاء عام ١٩١٤ الى ١٩١٥ : ذاتياً احتجاج عنيف على الحرب ، على عقمها ولا انسانيتها وعلى ابادتها للثقافة والحضارة ، مناخ روحي عام متشائم نخيم عليه خيبة الأمل ، اداة الحاضر الرأسمالي « كحصر الخطيئة الكاملة » كما وصفه فشته . فالارادة الذاتية تتجلى اذن في احتجاج يتطلع الى الامام . اما النتيجة الموضوعية فقد كانت كتاب « نظرية الرواية » وهو عمل رجعي من جميع النواحي ، مشبع بالتصوف المثالي ومغطى في جميع تقديراته للتطور التاريخي .

عام ١٩٢٢ : مناخ روحي مضطرب مفعم بفراغ صبر ثوري . كنت آنذاك لا ازال اسمع حوالي دوي قنابل الحرب الحمراء ضد الامبرياليين ، ولا ازال اهتز بانفعالات الحياة السرية في هونغاي ، وكنت لا اريد ان اصدق ولا بأية خلية من كياني بأن الموجة الثورية الكبيرة الاولى قد مضت ، وان الارادة الثورية الحازمة للطلبة الشيوعية غير قادرة على الاطاحة بالرأسمالية . لقد كان الاساس الذاتي اذن فراغ الصبر الثوري وكانت النتيجة الموضوعية كتاب « التاريخ والوعي الطبقي » ، وهو رجعي ، بسبب مثاليته ، بسبب فهمه الناقص لنظرية الانعكاس ، وبسبب انكاره للدialeكتيك في الطبيعة .

طبعاً لم أكن انا الوحيد في هذه المرحلة الذي حدث معه ذلك . بالعكس

فقد كان هذا الامر حاداً جماهيرياً . ثم جاء ذلك الرأي في مقالي القديم حول التعبيرية الذي جعل عدداً كبيراً من المشتركين في المناقشة يقف ضده . وأعتي الصلة الوثيقة بين التعبيرية وايدولوجية الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل ، المستندة بمجورها الى تلك الحقيقة القديمة بالذات المذكورة آنفاً .

في المناقشة حول التعبيرية اقيم التعارض بين الثورة (النزعة التعبيرية) ونوسكه - على نحو تعييري جيد - . لكن هل كان نوسكه يستطيع ان ينتصر بالفعل بدون الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل ، بدون تذبذبه وانتظاره المتروك الذي حال دون استسلام المجالس للسلطة ، وتسامح ازاء تنظيم الرجعية وتسليحها وغير ذلك . ان الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل كان التعبير المنظم عن انه حتى الجماهير العالية الالمانية الراديكالية لم تكن من الناحية العاطفية بعد معابة ايدولوجياً للثورة . ان الانقصال البطيء لعصبة سبارتا كوس عن الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل ، وتقدها المبدي غير الكافي له ، يعبران عن جانب هام من ذلك الضعف والقصور في العامل الذاتي للثورة الالمانية ، هذا الجانب الذي انتقده لينين بمجدة في عصبة سبارتا كوس منذ البداية .

طبعاً لم يكن هذا الوضع بجملة سهلاً . وحتى في مقالي القديم ميزت مجدة بين القادة والجماهير في الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل . ان الجماهير كانت ثورية بنوازعها الغريزية . وقد كانت ايضاً ثورية موضوعياً حين اضربت في المعامل الحرة وفككت الجبهة وحين افضت حماسها الثورية الى اضراب كلون الثاني . ومع ذلك فقد كانت هذه الجماهير لا تمتلك رؤية واضحة وكانت مترددة وقد تركت نفسها فريسة لديماغوجية قادتها .

اما القادة فكانوا في قسم منهم (كلوتسكي ، برنشتاين ، هلفرونغ) معادين للثورة عن وعي وعملوا موضوعياً بتوزيعهم العمل مع قيادة الحزب

الاشتراكي الديمقراطي الالماني القديم على اتخاذ سيادة البرجوازية (وهذا ما اعترفوا به انفسهم) . اما القادة الثوريون الشرفاء ذاتياً فلم يكونوا في زمان الازمة قادرين على مجابهة هذا التخريب للثورة بمقاومة فعالة . وقد انجروا ، رغم اخلاصهم الذاتي ومقاومتهم ، وراء القادة اليمينيين . وقد أدت مقاومتهم أخيراً الى شق وتمزيق الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل وبالتالي الى اضمحلاله . اما ما كان ثورياً حقاً في الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل فهو تلك المطامع التي تطورت بعد « هاله » الى حد حل الحزب الاشتراكي المستقل والقضاء على ايدولوجيته .

وماذا عن التعبيريين ؟ انهم ايدولوجيون ، يقفون بين القادة وال جماهير . وقد كانت لديهم في الغالب قنوات مغلقة ذاتياً ، وان كانت في الغالب ايضاً غير ناضجة وغير واضحة ومشوشة . وبذات الوقت كانت تستحوذ عليهم بعمق ، لا تلك الترددات فقط التي هيمنت على الجماهير غير الناضجة وغير الثورية ، بل كل مزاعم العصر الرجعية الممكنة ، ذلك العصر الذي جعل هذه المزاعم المسبقة اكثر من سائفة لأشد الشعارات المعادية للثورة اختلافاً (المسألة المجردة ، ايدولوجية اللاعنف ، انتقاد البرجوازية المجردة ، النزوات الفوضوية) . وقد حددوا كايديولوجيين هذا الوضع الايدولوجي المعين للانتقال فكرياً وفنياً ، وهو وضع انتقال ايدولوجي كان من وجهة النظر الثورية اشد تخلفاً من بعض النواحي من الوضع الذي وجدت فيه جماهير الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل المترددة . لكن المعنى الثوري لوضع الانتقال الايدولوجي هذا يقوم على انه في جريان دائم ، انه يندفع الى الامام وانه غير محدد . ان التحديد التعبيري الفكري والفني لايدولوجية الانتقال هذه قد منعت التعبيريين انفسهم ، ومن يقعون تحت تأثيرهم الايدولوجي ، من التقدم في الاتجاه الثوري . والتأثير الضار الذي

ينتج عن تنظيم ايدولوجيات الانتقال المتذبذبة قد اكتسب طابعاً رجعياً خاصاً في النزعة التعبيرية ، تجلى أولاً في الادعاء الصلف للزمامة والاعلان شكلياً عن الحقائق السرمدية ، هذا الاعلان الذي كان صفة جوهرية مميزة للتعبيرية في سنوات الثورة ، وثانياً في الحيلولة ، بسبب الميل الخاص للواقعي في التعبيرية ، دون مراقبة وتخطي الميول الحاطئة عن طريق استيعاب الواقع استيعاباً فنياً عميقاً . ان التعبيرية بشأنها كما رأينا عند موقف المناصرة ورغبتها في اضافة صفة العمق والكمال الظاهري ، من الناحية الفنية وناحية النظرة الى العالم ، على هذا الموقف ، تصعد كل الاخطار التي ترتبط ارتباطاً حتمياً بتثبيت ايدولوجية الانتقال هذه .

وقد اعاققت التعبيرية ، بقدر ما كان لها من تأثير ايدولوجي فعال ، عملية التوضيح الثورية لدى المتأثرين بها اكثر مما حفزتها . وتأثيرها هذا يلتقي ايضاً على نفس الخط مع ايدولوجية الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل . ولم يكن من قبيل الصدفة انها تحطمتا على صخرة الواقع نفسه . وانه لتبسيط تعبيرى لترابطات الواقع ان يقال ان انتصار نوسكه هو الذي حطم النزعة التعبيرية . ان التعبيرية من جهة اولى قد تقوضت اسمها مع نهاية الموجة الاولى للثورة التي كانت ايدولوجية الحزب الاشتراكي الديمقراطي المستقل مسؤولة مسؤولية كبرى عن عقم نتائجها . ومن جهة ثانية تقوضت امام توضع الوعي الثوري لدى الجماهير ، التي اخذت تتجاوز بعنف متزايد على الدوام الجمل الثورية لزمان البداية غير الناضجة .

لكن على المرء ألا ينسى انه لم تكن هزيمة الموجة الثورية الأولى في المانيا هي وحدها التي خلعت النزعة التعبيرية عن عرشها ، بل التعزز الفعلي ايضاً لانتصار الثورة البروليتارية في الاتحاد السوفياتي . كلما اصبحت سيادة البروليتاريا ارسن

فدعماً ، وكلما أصبحت جماهير الشغيلة مشمولة شمولاً أرحب وأعمق بالثورة الثقافية
أخذ الفن « الطليعي » في الاتحاد السوفياتي يتراجع تراجعاً قوياً ويائساً أمام
النزعة الواقعية التي تشتد وعياً باستمرار . وان هزيمة التعبيرية هي اذن بالنتيجة
حصيلة نضج الجماهير الثوري . ان طريق تطور ادباء من امثال مايا كوفسكي
اويشسر لدينا تين هي بالذات انه هنا يجب البحث عن السبب الحقيقي في موت
التعبيرية ، ويجب ايجاده .

هل مناقشتنا مناقشة أدبية خالصة ؟ اعتقد أن لا . واعتقد ان الكفاح بين الاتجاهات الأدبية وتعليها النظري ما كان ليشر موجات بهذا الاتساع ، وما كان ليشر هذا الاهتمام الكبير ، لو لم تكن النتائج الأخيرة لهذه المناقشة ذات أهمية بالنسبة لقضية سياسية تمسنا جميعاً ونحركنا جميعاً بنفس المقدار : بالنسبة للعبة الشعبية .

لقد طرح برنارد تسيغر في المناقشة في شكل حاد جداً مسألة الطابع الشعبي . وان المرء ليحس في كل مكان بسورة الحماسة التي سبها طرح هذه المسألة . ان هذا الاهتمام القوي هو أمر ايجابي ولا شك . وبلوغ أيضاً يريد ان يتخذ الطابع الشعبي للتعبيرية فهو يقول « ان التعبيرية لا تعرف ابداً الصلف الغريب عن الشعب ، بل بالعكس : « فالفارس الأزرق » يعكس لوحات مورناو الزجاجية ، انه ينبه في البدء الانظار الى هذا الفن الفلاحي المحرك للاقتة ، والباعث على الاكتاب ، والى رسوم الاطفال والمساجين ، والى وثائق مرضى العقول التي نهز النفس والى فن الناس البدائيين » . لكن هذا الفهم للطابع الشعبي يجعل كل شيء مشوشاً . ان الشعبية ليست تمثلاً للمنتجات « البدائية » ، يخلو من الاختيار الايديولوجي ويعتمد على الصنعة الفنية ورهافة الذوق . ان الشعبية الحقيقية لا تمت بصلة الى كل ذلك ، والا لعدا كل متبجح يجمع الرسوم الزجاجية أو البلاستيك الزنجي ، وكل دعي يحتفل وهماً بتحرر الإنسان من قيود العقل الآلي رائداً أيضاً للشعبية .

ليس من السهل الآن التوصل الى تصور صحيح للشعبية لأن تفكك انماط

الحياة القدية ، الذي حملته الرأسمالية الى حياة الشعب ، وهو الأمر التقدمي مجد ذاته اقتصادياً ، قد أوجد في الشعب ذاته اضطراباً في النظرة الى العالم وفي المطامع الثقافية والذوق والحكم الأخلاقي . إنه قد أوجد امكانيات التسميم الايديولوجي . وليس مجرد استحضار المنتجات القدية للانتاج الشعبي استحضاراً لا تخير فيه تقديماً أبداً في كل الأحوال وفي كل العلاقات ، وليس نداء لغرائز الشعب الحية التي تتطلع الى الأمام رغم كل العوائق . وبذات الوقت لا بعد الانتشار الواسع مجد ذاته لنتاج أدبي أو اتجاه أدبي دليلاً على طابعه الشعبي . ان مآثرات تقليدية متخلفة (مثل « فن الوطن ») وكذلك أشياء حديثة سيئة (الروايات البوليسية) قد حققت انتشاراً جماهيرياً ، دون أن تكون ولا من ناحية من النواحي شعبية حقاً .

مع كل هذه المحاذير يبقى أمراً جوهرياً أن نعرف ماذا ينتشر في زماننا من الأدب الحقيقي في أوساط الجماهير ، وإلى أي مدى ، ومن هو الكاتب من مجموعة « الطليعة » في العقد الأخير الذي يمكن أن يقارن من هذه الناحية بغوركي واثانول فرانس ودومان رولان أو توماس مان ؟ ان ملايين نسخ كتاب مثل « بودنبروكس » لتوماس مان ، وهو على مستوى فني راق لا يقبل الأخذ والرد ، يجب أن تدفعنا جميعاً الى التفكير . غير أن بشر طيات كل مشكلة الطابع الشعبي يؤلف حقلاً متوامي الاطراف كما قال بريست القديم في رواية الكاتب فونتان . وسأقتصر هنا على لحظتين دون أن أدعي أنني سأعالجها معالجة تستنفذهما .

أولاً : الصلة بالتراث . في كل صلة حية بحياة الشعب يعني التراث عملية تقدم متحركة . انها أخذ وحذف وحفاظ وتطوير أرقى للقوى الحية الخلاقة في مآثرات آلام الشعب وأفراحه ، في مآثرات الثورات . وأن يمتلك المرء صلة

حية بالتراث يعني ان يكون إنشأ لشعبه عمولاً على ثيار تطوره ؟ وهكذا فان مكسيم غوركى هو ابن للشعب الروسي ورومان رولان ابن للشعب الفرنسي وتوماس مان ابن للشعب الألماني . ان محتوى وجرس كتاباتهم ، رغم كل أصالتها الفردية ، وكل بعدها عن النزعة البدائية التي تقوم على الافتعال الفني والجمع والذوق المصطنع ، يصدان عن الحياة ، عن تاريخ شعبهم . انها نتاج عضوي لتطور شعبهم ولذا ينبس من كتاباتهم ، على ريقا الفني ، جرس يمكن أن يتردد بل يتردد رجعاً في قلب أوسع الجماهير الشعبية .

ان «النزعة الطليعية» تقع على تقيض صارخ من ذلك في موقفها من التراث . انها تواجه تاريخ شعبها كما لو أنها تواجه سوقاً كبيراً للمبيعات بالجملة . فلو تصفنا كتابات بلوخ فلن نجد عن التراث والوارثين سوى تعابير مثل « أجزاء من التراث صالحة للاستعمال » و « سلب ونهب » الخ .. ان بلوخ هو مفكر ومشيه أوعى بكثير من أن تكون هذه الكلمات زلات عرضية على سن قلعه ، بل هي تعبر بالعكس عن سلوك عام ازاء التراث . ان التراث هو بالنسبة له كتلة ميتة يستطيع المرء أن ينش فيها ما يريد وينزع منها ، آنياً ، تنقاً ، لاعلى التحين ، تصلح للاستعمال ، ويجمعها وفق حاجته الآنية في تركيب اصطناعي ما ، لاعلى التحين . وقد عبر عن هذه النظرة هانس أيزلر في مقال كتبه بالاشتراك مع بلوخ تعبيراً بليغاً . لقد كان متحمساً على حق لتظاهرة مسرحية « دون كارلوس » في برلين . ولكن بدلاً من ان يعن التفكير ، في ما كان شلر بالفعل وماهي عظمته الحقيقية ، وماذا كانت حدوده ، وماذا يمثل ولا يزال يمثل بالنسبة للشعب الألماني حتى الآن ، وأية فضلات من المزاعم الرجعية التي جمعها ايدولوجيو الرجعية يجب أن ترمى بعيداً ، لكي نجعل فعل شلر التقدمي الشعبي سلاحاً في الجبهة الشعبية وفي تحرير الشعب الألماني ، بدلاً من كل هذا ، يضع برنامج العمل التالي بالنسبة للتراث أمام كتاب المهجر : « علام تقوم

مهمتنا خارج ألمانيا ؟ من الواضح أنه ينبغي علينا أن نقدم مساعدة في امر واحد ،
فبرز المادة الكلاسيكية الصالحة لهذا الكفاح وتبنيها . (التشديد . مني ج .
لوكانش) .

ان انزل يقترح اذن أن نغزق الكلاسيكيين الى نصوص معادية للفاشية
ثم نعود الى ضم « القطع الصالحة » بعضها الى بعض . لا يستطيع المرء أن يقف
حيال الماضي الأدبي المجيد للشعب الألماني موقفاً أكثر غرابة واستعلاء ورفضاً .
لكن حياة الشعب هي موضوعاً شياً متواصل . ومنهـب مثل منهـب
« الطليعين » لا يرى في الثورات إلا خروفاً وكوارث ، ويريد أن يبذل كل ما مضى
ويقطع كل صلة بالماضي العظيم المجيد هو منهـب كوفيه وليس منهـب ماركس
وللين . وهو رد فوضوي على نظرية النمو في النزعة الاصلاحية . فالنزعة الاصلاحية
لا ترى إلا تواصل مستمر والتعبيرية لا ترى إلا خروفاً وهوات وكوارث . غير
أن التاريخ يؤلف الوحدة الديالكتيكية الحية للتواصل والانقطاع ، للنمو
والثورة .

لكن المهم هنا ، كما في كل مكان ، هو المحتوى المدرك لإدراكاً صحيحاً . لقد
قال لينين عن الفهم الماركسي للتراث « ان الماركسية قد استمدت أهميتها التاريخية
العالمية ، كأيديولوجيا للبروليتاريا الثورية ، من أنها لم تتنكر أبداً لأمن مكاسب العصر
البرجوازي قيمة ، بل بالعكس جعلت في حوزتها كل ما هو قيم في تطور الفكر
البشري ، والثقافة الانسانية خلال أكثر من ألفي عام وانتفعت به » .

فالهم اذن أن يتحقق المرء بوضوح أين ينبغي البحث عما هو قيم فعلاً .
فاذا كان طرح مسألة التراث صحيحاً ، أي اذا طرحت بالارتباط الوثيق
بحياة الشعب ومطامحه التقدمية ، أدى بنا الأمر عضواً الى مشكلتنا الثانية ، مسألة
الواقعية . ان الأفكار الحديثة حول الفن الشعبي قد حملت ، متأثرة بنظريات الفن

« الطليعية » ، على ارجاع النزعة الواقعية الفطرية في النشاط الفني الى مؤخرة الاهتمام . وهنا ايضاً لا يمكننا عرض المسألة بكل اتساعها . ويتعمق علينا أن تقتصر على الإشارة الى نقطة هامة .

نحن نتحدث هنا الى الكتاب حول الأدب . ويجب علينا ألا ننسى أن الاتجاه الواقعي - الشعبي في أدبنا لم يكن لفترة طويلة ، نتيجة الجري المأسوي للتاريخ الألماني ، يتصف بالقوة والبأس كما هي الحال في انكلترا او فرنسا أو روسيا . وهذا بالذات يجب أن يجب بنا الى أن نوجه انتباهنا بأشد كثافة وتركيز الى الأدب الواقعي - الشعبي الموجود في الماضي الألماني وان نصون المأثورات المنتجة الحافزة للحياة . وحين نتجه هذا الاتجاه ندرك أن هذا الأدب الواقعي - الشعبي قد أنجب رغم كل « التعاسة الألمانية » أعمالاً نفذة وضخمة مثل « سنبل بيسموس » ، بطل رواية غريمها وزن . لنضع ايزلر يقد قيمة تركيب القطع المتكسرة في هذا الأثر الغد . أما بالنسبة للكتابة الألمانية الحية فيستمر في الحياة ككل حي وراهن بعظمته (وحلوه) . ذلك أنه ، فقط حين ينظر المرء الى الأثر الغد للواقعية في الماضي والحاضر ككل ويتعلم منها ويسهر على نشرها ويبحث على فهمها فهماً صحيحاً ، نجد القيمة الحالية الثقافية والسياسية للصياغة الواقعية العظيمة تعبيراً عنها : انه تنوعها وغناها الذي لا ينفذ ، بعكس أحادية طرف « النزعة الطليعية » الطريفة في أحسن الحالات .

ان القارئ الخارج من جماهير الشعب المريضة يجيد ، انطلاقاً من جوانب تجربته الخاصة الأشد اختلافاً ، منفذاً الى سرفانتس وشكسبير وبلزاك وتولستوي وغريمها وزن وغوتفريد كلو وغوركي وتوماس وهنريش مان . ان التأثير الواسع والدائم للواقعية العظيمة يستند بالذات الى امكانية هذا المنفذ - ويصح ان يقال - المتاحة خلال ما لا يتناهى من الأبواب . ان غنى الصياغة والفهم العميق والصائب

لأشكال الظهور الدائمة والنموزجية للحياة الانسانية توفر التأثير الكبير التقدمي لهذه الاعمال الفنية ، ان قراءها يجتالون في عملية الاستيعاب صور معاناتهم وتجارب حياتهم الخاصة ، ويوسعون افقهم الانساني والاجتماعي ويغدون ، بفضل النزعة الانسانية الحية ، على استعداد لتقبل الشعارات السياسية للجهة الشعبية ، وادراك نزعتها الانسانية السياسية. وبفضل فهم عصور تطور الانسانية التقدمية والديمقراطية الذي تقلعه أعمال الفن الواقعي تجد الديمقراطية الثورية من طراز جديد التي تمثلها الجهة الشعبية مرتعاً خصباً لها في افئدة الجماهير العريضة . وبقدرة ما تضرب جنود الادب الكفاحي المعادي للفاشية عميقاً في هذه الارض يبدع هذا الأدب نماذج اعماق ، يقتدى بها أو يصب عليها جام الحقد ، ويغدو وقعه في الشعب اقوى وأبلغ .

اما الى جويس وغيره من ممثلي الأدب « الطليعي » ، فلا يفضي الا باب ضيق تماماً . وعلى المرء أن يكون ذا حيلة واسعة لكي يفهم ماذا يجري هناك . واذ يقدم ذلك المنفذ الأسهل لدى الواقعية العظيمة مردوداً انسانياً غنياً لا تستطيع جماهير الشعب الفقيرة ان تتعلم شيئاً من الادب « الطليعي » . وبالضبط لأن هذا الادب يفتر الى الواقع الى الحياة فهو يفرض (باللغة السياسية : انغزالياً) على قرائه فهماً ضيقاً ذاتياً للحياة . واما الواقعية فتجيب بفيضها الثر على الاسئلة التي يطرحها القارئ نفسه - اجوبة الحياة على المسائل التي تطرحها الحياة نفسها - . ان فهم فن الطليعة الذي يستلزم جهداً مضياً يبعث ، بخلاف ذلك ، اصداً جومشوهة مزيفة وذاتية عن الواقع ، لا يستطيع الرجل الخارج من الشعب ابداً ان يترجمها الى لغة تجارب حياته الخاصة .

الصلة الحية بحياة الشعب والتطور اللاحق التقدمي لتجارب الحياة الخاصة هذان هما بالذات الرسالة الاجتماعية الكبرى للأدب . وليس من قليل الصدفة ان توماس مان الشاب ، عندما انتقد في اعماله بحسنة مسألة الادب الأوروبي الغربي

وانقطاعه عن الحياة ووضعه بانتقاده العميق ، عبر ابداعه الفني ، في الموضوع الصحيح من الترابط الادبي ، سمى الادب الروسي في القرن التاسع عشر « أدباً مقسماً » . وكان يعني هنا هذا الطابع التقدمي الشعبي الباعث للحياة .

ان الجبهة الشعبية تعني الكفاح في سبيل الشعبية الحقيقية والترابط المتعدد الجوانب مع كل حياة الشعب ، التي تشكلت تاريخياً على نحو متميز ، تعني إيجاد توجيهات وشعارات تحرك الميول التقدمية في حياة الشعب هذه وتنهض بها الى حياة جديدة فعالة سياسياً . ان هذا الفهم الحي للخصوصية التاريخية في حياة الشعب لاتنافي نقد التاريخ الخاص ، بل ان هذا النقد يعتبر بالعكس التمسك الضرورية للمعرفة الواقعية للتاريخ الخاص والفهم الواقعي لحياة الشعب الخاصة . ذلك ان المطامع الديمقراطية التقدمية لايمكن ان تنفذ الى حياة أي شعب ، بكاملها ، وبدون مصاعب معيقة ، ولا سيما في تاريخ الشعب الالمانى . غير ان النقد ينبغي ان ينطلق من الفهم الصحيح والعميق للتاريخ الواقعي . وبما ان المرحلة الامبريالية بالذات قد جلبت معها اقوى العوائق امام التقدم والديمقراطية (سواء على الصعيد السياسي او على الصعيد الثقافي) يؤلف النقد الحاد لظواهر الانحطاط السياسية والثقافية والفنية في هذه المرحلة جزءاً ضرورياً لايتجزأ من بزوغ الروح الشعبية الحقيقية . ان الكفاح الواعي وغير الواعي ضد النزعة الواقعية ، وما جر هذا الكفاح على الادب والفن من افكار ، يؤلف اكثر ظواهر الانحطاط جوهرية على الصعيد الفني . لقد رأينا في تأملاتنا ان علينا ألا نقبل عملية الانحطاط هذه على نحو جبري ابداً ، وان ثمة في كل مكان قوى حية قد تحركت وتتحرك الآن . وهي قوى لم تكافح هذا الانحطاط سياسياً ونظرياً فصحب بل بوسائل الصياغة الفنية ايضاً . ومهمتنا نقوم على التوجه نحو هذه القوى الايجابية للواقعية الحقيقية والعميقة والمهمة . ان المهجر وكفاحات الجبهة الشعبية في المانيا وفي بلدان اخرى قد عززت بالضرورة هذه المطامع المحسنة . ويكفي هنا ان نستشهد بهنريش وتوماس مان

الذين ، وان كنا ينطلقان من وجهات نظر مختلفة ، قد تطورا من ناحية النظرة الى العالم والناحية الأدبية في هذه السنوات بالذات تطورا ارقى من السابق . انها الكاتبان الأعظم أهمية وموهبة اللذان سلكا هذه الطريق أو أخذنا يسلكانها .

لكن لا ينبغي ان يقودنا هذا التأكيد الى الزعم بان الكفاح ضد المآثرات المعادية للواقعية في المرحلة الامبريالية قد شارف على النهاية . إن مناقشتنا تدل على العكس ان لهذه المآثرات جنورا قوية لدى انصار الجبهة الشعبية أماء لما وهامين وتقديمين . ولهذا بالذات كان لهذه المناقشة الرفاقية - الصريحة أهمية كبيرة . ذلك ان الايديولوجيين (الكتاب والنقاد) ، لا الجماهير فقط ، يتعلمون من تجاربهم الخاصة في الصراع الطبقي . ومن الخطأ الكبير عدم رؤية التيار الحلي المتنامي المتجه الى الواقعية الذي استولى ، بنتيجة تجارب الكفاح في الجبهة الشعبية ، على أولئك الكتاب ايضا الذين كان لهم ازاء هذه المسائل قبل الهجرة موقف مغاير تماما .

لقد كانت مهمة هذه التأملات تبيان الترابط الداخلي المتعدد الجوانب والمتعدد التوسطات بين الجبهة الشعبية والطابع الشعبي للأدب والواقعية الحقيقية .

١٩٣٨

رسائل متبادلة بين أناسيفرز وجوج لوكاتش

٢٨ حزيران ١٩٣٨

عزيزي جوج لوكاتش !

ان الطاوله التي قضينا حولها سهره النقاش الاخيره - كان ذلك كما اعتدد في احد مطاعم فريد ريش ستراسه في برلين - قد اصبحت منذ ذلك الحين طاولة كبيرة جداً . انك بعيد جداً عني ومع ذلك أريد ان افعل في هذه الرسالة نفس ما حدث تقريباً في سهره النقاش تلك . لا أريد ان اقدم مساهمة ما وانما أود فقط ان اطرح بعض المسائل التي لاتزال حجبك الخاصة فيها غير واضحة لي. لقد قدمت في السنوات الاخيره بالإنجاز عمل حول مواضيع مختلفه ذات اهمية استثنائية للكتاب بل لعلها اهم المواضيع . لقد لفت نظري ونظرنا الى لحظات ما كنا لنبلغها وحدنا . ولقد اوضحت لنا بعض القضايا . اما حيث ينسب لدى المرء تناقض فان هذا التناقض يغدو قوياً ومباشراً وعبر ذلك نافعاً ومضيئاً لعملنا .

وفي عملك الاخير كذلك حول الطريقة والواقعية اتضحت اشياء كثيرة . لقد قرأت شروحك بما فيها الأخيرة والختامية بكل الاهتمام الذي ينبغي ان تجتهد

به لدى الكاتب . ومع ان أشياء كثيرة قد انقضت في هذا العمل ، ومع اني لا اخالفك في نقاط هامة بالجواهر (اعتراضات مختلفة ستظهر في ثنايا الرسالة) فاني لم اكن مرتاحة تماماً حين طويت عدد المجلة الذي ختمت فيه النقاش حول الواقعية . ولقد تساءلت طيلة الاسبوع عن الباعث على عدم الارتياح . ذلك ان اعتراضاتي كما قلت لا يمكن أن تكون وحدها السبب في هذا الفراغ الذي خلفته تلك المناقشة الطويلة والكثيفة . واعتقد اذن ان ليس الخطأ في ما قيل ، بل في ما لم يقل وقد يكون في ما لم تقله انت بعد .

وأود أن أسوق حادثة عرضية من تاريخ الأدب الألماني لعلها تعبر عن بعض ما املهته مناقشتكم . ان غوته كما هو معروف قد استبكر أشد الاستبكار ، على الأخص في طور معين من حياته ، ظاهرات معينة في جيل الكتاب الفني . وانت تعرف التعارض الحاد لديه بين « كلاسيكي أي سليم ، ورومانسي أي مريض » ، وعمله الصغير حول « مواهب بالغصب » الخ . . . لقد استقبل كلايست وآخرين كثيرين ببرود ، في حين انه عامل بعكس ذلك من يسمى زخرياس فرنر ، وهو اسم لا يعرفه احد اليوم بجملة غير اعتيادية وحسنه على استهزاء طاقاته . لقد كان فرنر برجوازيًا صغيراً عادياً جداً التقى معه غوته حول مسائل الطريقة . وقد يحدث غالباً أن اناساً عباقرة ذوي مذهب كبير ، لا يستطيعون أن يفكروا الا انطلاقاً من هذا المذهب ، وهم يفهمون الاناس العاديين المتفقيين معهم ، قبل أن يفهموا المختلفين عنهم نوعاً . ان المسألة تدور هنا من جهة حول غوته ومن جهة ثانية حول كلايست ، اي حول جيل معين من الكتاب ، وأي جيل كلايست انتحر عام ١٨١١ ومات لينس عام ١٧٩٢ مجنوناً ، هولدرلين جن عام ١٨٠٤ ومات عام ١٨٤٣ ، وبرغر مات عام ١٧٩٤ مصاباً بمرض عقلي وغونديروده ماتت منتحرة ومن جهة ثانية: غوته بلغ من العمر عتياً ، لقد عمر طويلاً جداً وأتم عمله ، وبالذات

ذلك العمل الذي اثار ويثير اعجاب شعبه ، وهو عمل غير مألوف بالنسبة للشعب ويتعذر تفسيره بسبب عمقه ورحابته وغناه الداخلي وشموله . وهذا العمل يظهر الإنسان في كل امكانياته الانسانية . لقد كان هذا العمل من الناحية الذاتية ثمرة تكيف عبده الشديد مع المجتمع القائم . واعتقد ان التمرد كان سيعرض هذا العمل للخطر . لقد نفر غوته تقوراً كبيراً من كل انواع الانحلال - مثل علم انسجام جيل الكتاب ، الذي يبدو مرضه لغوته منطقياً . (انظر غوركي « حول المدلول الاجتماعي للجنون » وانظر الحل الذي قدمه شلر صديق غوته للموت الخ . .) ولقد نسيت ان اذكر ان والد غوته اوغست قد توفي عام ١٨٣٠ ولم يسمع لابنه بالالتحاق بحروب التحرير . فقد كان يريد « ان يرى وجوده الارضي يتوحد ارضياً » . ولعله ينبغي هنا ، بهذا الصدد ايضاً ، الاسارة الى رسالة لمرشح للكهنة ، تجول ايام غوته في سكونيا - فايما ، انتهى فيها الى التأكيد بأنه لم يجد في أية بقعة تتكلم الألمانية هذا المقدار من القند والجهل والخرافات ، الأمر الذي يبعث على الدهشة والغرابة حيال هذه البلاد الصغيرة التي يلتقي في عاصمتها اشهر ادمغة الشعب وأكثرها تنوراً . وانما لا أتوقف عند هذه الاشياء لأنتقل منها الى مسألة « التراث » بل افعل ذلك لغرض آخر ، سأحدث عنه فيما بعد .

لنعد الآن الى كلايست ونده ، زخرياس فرنر . ان الجانب الفني الخاص يتراجع ، حسب رأي غوته ، لدى كلايست وكثيرين غيره الى الوراثة ، حين يبدو انه لا يقضي الى تركيب Synthese فعلي . ويتم هذا ، في هذه الحالة ، لصالح رجل اصبح شيئاً على الأقل بفضل الطريقة ، وبوسع المرء طبعاً أن يستشهد بعشرات الأمثلة الأخرى . لكن السؤال الذي سي طرح هنا : ماذا يعني بالضبط هذا الفني الخاص ؟ اني لا أقصد بهذا السؤال ما تعني الموهبة والعبقرية والطبع ، وانما أقصد العملية الفنية الخاصة التي وصفها تولستوي اجمل وصف ، والتي وصفت على الأرجح

من جميع أولئك الذين عاينوها معاينة صادقة . يذكر تولستوي في يومياته ان عملية الخلق هذه تمر بذات الوقت بمرحلتين . في المرحلة الأولى يتمثل الفنان الواقع بصورة لا واعية ومباشرة على ما يبدو ، يتلقاه كشيء جديد تماماً كالو ان ليس شيء احد قبل ، قد رأى ذات الشيء بعد . فما وعاه المرء منذ زمن طويل يصبح من جديد خالياً من الوعي . اما في المرحلة الثانية فيتعلق الأمر بادخال الوعي الى هذا الخالي من الوعي .

كل هذه التفصيلات التي تعرفها تتطابق مع شروطك الخاصة . ومن البديهي ان تتطابق معها . غير ان الأقسام الرئيسية في مناقشة الواقعية ، لأنها مناقشة حول الطريقة ، تصح على المرحلة الثانية للخلق الفني قبل كل شيء . وأعني : ماذا يجب ان يحدث في التلقي غير الواعي للواقع ، لينجم عنه اثر فني حقيقي اجتماعي ينسب عن المستقبل . وهنا يطرح سؤال : هل يجوز ان تنال الطريقة هذا الحد من الاهتمام ، منفصلة عن المرحلة الاولى للعملية الفنية . واضيف ، كي لا تسيء فهمي ، اني اعلم كما تعلم ان الطريقة هي كذلك شيء فني خاص مثل ذلك السياق الاول . فاذا كان من المهم جداً تخطي المرحلة الاولى لرد الفعل الأولي على الواقع فليس اقل اهمية من ذلك ألا ينسى المرء ان رد الفعل الاول ذاك هو الشرط المسبق الذي يقتضيه الخلق الفني ، والذي يتعذر بدونه الوصول الى تركيب ، كما يتعذر ذلك بدون طريقة . ولعله قد بدا لك ان كل هذا بديهي جداً الى حد لم ترد فيه ان تشير اليه اشارة خاصة . ولكن للأسف ليس شيء بديهي . ففي الهنوت الخمس الاخيرة كان يجيء الي في الغالب رفاق موهوبون وقليلو الموهبة وعديو الموهبة ، وهم يتلكون الطريقة تماماً . انهم خالقو شخصيات لا واصفون ، على الأقل كانوا يعتقدون ذلك . ان ما حطمه « متعلم السحر » يعتبر نشيداً رائعاً بالقباس الى ما صنعه هؤلاء الاصقاء . انهم لم يتورعوا عن افراغ العالم تماماً من كل سحره .

ان رد الفعل الأولي ذاك (الذي قال بصدده تولستوي ان الواقع بكامله ينبغي ان يؤثر في الانسان ، بكل نضارة وجدّة ولا وعي ، لكي يستطيع الانسان ان يصيغه صياغة اوعى) قد اختلق لديهم تماماً ، او انه لم يكن موجوداً البتة . لقد صوروا عالماً غير معاش وغير قابل بالنسبة للقارىء كذلك للمعايشة . لقد خبروا لحظات رائعة من حياة الطبقة العاملة بل عانوها هم انفسهم فجهدوا لحشرها في حبكة كاذبة . ولم يكونوا في درجة نضجهم هذه قادرين على خلق حبكة اصيلة ، فظنوا بانفسهم انهم قد حلوا ازدواج « الصياغة او الوصف » . كان بينهم أناس موهوبون وكان يلزم فقط ارجاعهم اولاً الى تجربتهم الاساسية . كلما كان المرء اوعى وكان فهمه للترابطات الاجتماعية اوضح كان اصعب عليه عموماً تنفيذ هذا الذي سماه تولستوي « الاحالة مجدداً الى اللاوعي » . اما اذا تسنى له ذلك فتكون النتيجة اخصب وأغنى . ستقول انك بريء فعلاً من سوء الفهم او من الروايات الفاسدة . وانا اذكر هذا ايضاً فقط لأنه كثيراً ما يعتمد الآث الى طلب او استدعاء الطريقة ، في حين ان الخطأ يبدأ في نقطة أبكر وأسبق للعملية الفنية .

لنعد الآن مجدداً الى كلايست . لا يمكن طبعاً مقارنة جيله بمجئنا . واذا كان قمة ما يجمعها فقد يكون التوقف عند « المرحلة الاولى » . ان واقع عصره ومجتمعه لم يمارس عليه تأثيراً بطيئاً مديداً بل نوعاً من الصدمة . لكن لماذا لا يتخطى الفنان هذا الانطباع المباشر الاول ، لماذا لا يستطيع ان يتخطاه ويقاسي من ذلك العذاب ، بل لا يريد ان يتخطاه ، ويعمد الى تثبيته؟ قد تكون هناك اسباب عديدة جداً ، اسباب ذاتية ، لكنها رغم ذلك تتجم دوماً بصورة طبيعية عن وضعه الاجتماعي . فاليوم كما في الأمس يرجع قعود الفنان عن التوجه الى الواقع الى اسباب متباينة تماماً : عجز خالص (مثلاً الانضواء المتجمع تحت نزعة

ما ismus ...) او ايضاً ، من بين الاسباب الأخرى ، «الخوف من الزلزل» . ان هذا الخوف يبعد المرء تماماً عن الواقعية . ان الفنان ينسى ان الشجاعة والمسؤولية أمران لا معدى عنها بالنسبة له وبالنسبة لكل انسان فعال . وقبل ان يتحدث المرء عن الطريقة وعن تخطي طابع المباشرة ينبغي عليه أن يهتم بالسياق الأول المباشر . وأضيف لكي لا يساء فهمي اني لا أعني هنا طبعاً انه ينبغي التأكيد على « الهبوط من عل » ، على ضرب من الوحي السحري ، بل المهم ان نعرف ماذا يؤثر في الواقع وعلى من يؤثر .

ان تلك المهمة المزدوجة التي وضعتها انت نفسك تصبح اصعب كلما كان طابع المباشرة أقوى (اذ كلما كان التخطي أعسر كانت الحصية اكبر) وكلما كان تأثير الواقع على الفنان أعنف وأضعف . ان على المرء إذن أن يعيش أولاً هذا الواقع ، واقع زمن الأزمات والحروب النخ وان يجابهه وجهاً لوجه ، ثم ان يصوغه ثانياً . ان همة فنانين عديدين مزعومين لا يواجهون هذا الواقع عياناً ابداً ، او يفعلون ذلك في الظاهر . ان ايمان الأزمات تتميز في تاريخ الفن منذ القديم بانعطافات قاسية في الأسلوب ، بتجارب ، بأشكال مختلطة طريفة ، وبعد ذلك يتمكن المؤرخ من أن يرى اللدب الذي تم سلوكه . ولا اعني بذلك ان يتعم وجود اخفاقات واوقات مجدية . غير اني أسلك فقط في ان بعض المحاولات كانت مجرد اوقات مجدية . حين انهيار العالم القديم ، في تلك القرون التي بدأت فيها ثقافة الغرب المسيحية تنمو ، كان همة محاولات لاتعد ولا تحصى لاستيعاب الواقع وهذا يصعب ايضاً على زمن اقرب الينا ، في نهاية القرون الوسطى ، حيث بدأ الفن البرجوازي سيده : إن المواطن كان يعرض نفسه على لوحة الهيكل ، كمتبرع ومنذر ، وعلى رسوم القبور الخ - واخيراً نشأت أولى لوحات الوجه (بودرتي) الفردية التامة التكوين . انها محاولات مشكوك في قيمتها ، ومع ذلك فهي التي

مهتد الدرب لرامبراندت . إن هذا الذي جاء فيا بعد كان ، من وجهة نظر الفن
 اليوناني ومن وجهة نظر فن القرون الوسطى ، بمثابة الخطاط خالص وفي أحسن
 الحالات فن محال ، تجريبي . إلا انه كان بداية شيء جديد . ستورد على ما تقدم
 بعنوان مقالك الأخير : ان المسألة تدور حول الواقعية دوماً . وبهذا الصدد أود
 أن اطرح بعض الاسئلة الحالصة : اكتب مرة اخرى بدقة ماذا تفهم تحت كلمة
 نزعة واقعية . إن هذا الرجاء ليس من نوافل الأمور . ففي مناقشتكم استخدمتم
 المصطلحات استخداماً مختلفاً جداً وغير دقيق في الغالب . لقد اختلط الأمر ، فهل
 المقصود واقعية اليوم او الواقعية إطلاقاً أي الاتجاه الى أكثر ما يمكن من الصدق
 الواقعي المتاح بلوغه في زمن معين . ان تصورات دينية كثيرة تعتبر بالنسبة لنا
 فراراً من الواقع ، غير انها في زمانها كانت بدون شك خطوة الى الصدق الواقعي .
 فاذا ما عمل فنان ما على الدوام ، او مجدداً ، انطلاقاً من احد هذه المواقع التي
 أصبحت باطلة ، فهل الذنب في النتيجة ذنب الطريقة ام ان الخطأ يكمن في موضع
 اسبق ، في عملية الخلق ؟ مثل هذه الأخطاء تحصل اليوم بالذات كثيراً ، كما أتينا
 ذلك من بعض الخطوط التي تأتينا من ألمانيا . ذلك ان فاشيستي هتلر قد رجعت
 بنا القهقري ، الى حد ما ، الى الحضارة البربرية ، على نحو أصبحت معه ، على سبيل
 المقارنة ، مراحل من تاريخ الانسانية متخطاة منذ زمن طويل ، واقعية تماماً مرة
 أخرى ، في الظاهر ، وبمثلة الحضور مجدداً . اني آمل جداً ان تفهمي . فعلى افتراض
 ان المرء يستخدم المفاهيم ، كما استخدمت اثناء المناقشة ، ينجم عن ذلك ان همه اتجاهات
 واقعية واتجاهات طبعياً الخ حتى في الفن القوطي Gothic . ولا شك في ان عضوراً
 كلمة لم تعرف النزعة الواقعية . هذا اذا فهمنا مفهوم الواقعية كما استخدم في الغالب
 لا دوماً اثناء المناقشة . ففي مسيرة الفن القديم التي استمرت مئات السنين ، وخلال
 مراحلها الاسلوبية المختلفة ، استخدم الفنانون كل الطرق الممكنة . واذ يتم
 المرء المنحوتات بالصور على المزهرات يعلم كم كانت الامكانيات في العصر القديم

عديدة . لقد كان الفن القديم قبل نصب تمثال رياضي ميرون يختلف بالجواهر جزئياً عما بعده . وكل جبل يحب ، كما تعلم ، نوعاً آخر من الفن القديم . ان الفن القديم لدى غوته وفنكلهان ، يختلف عن مرحلة الفن القديم التي يميل اليها جيلى في الغالب اختلافاً كبيراً ، يشبه اختلافها عن الفن الغوطي او اختلاف الفن الرومانسي عن الفن الغوطي . وفي قلب كل مرحلة تجهد بضعة طرائق في سبيل ايجاد الحل (من الجيد ايضاً ان تكتب عن العلاقة بين الطريقة والاسلوب) . ورغم اني الآن ألمح تلميحاً وأكتب عبارتي على عجل وبدون دقة حادة فانت تفهم اتجاه اسئلي ، وابن توجد ثغرة كما اعتقد ، في المناقشة حول النزعة الواقعية . وهمة لحظة ايضاً تتجلى خصوصيتها بوضوح شديد في الفن التشكيلي كذلك . فانا نفسي لم اعتبر فنانيين عديدين ابداً واقعيين — وقد يكون هذا قد حصل مع آخرين كثيرين — حتى اتحت لي بنفسى امكانية التعرف على وجودهم الاجتماعى عن كتب . ان الرسم الايطالى قد رزق في المانيا خلقةً مجموعاً مثالياً . لكن في ايطاليا فقط يستطيع المرء ان يدرك أن هؤلاء الرسامين الايطاليين كانوا واقعيين في الواقع ، ولم يكونوا مثاليين البتة . هكذا كانت ألوان بلدهم وشمولية حياتهم . أو بالعكس ، فقد مارس كريكو بعض التأثير على رسامين معاصرين . وفي الصيف الماضي ، حيث قدمت لأول مرة في حياتي الى اسبانيا ، اتضح لي الى أي حد كان واقعياً هذا الرسام الذي مارس على الكثيرين تأثيراً ليس واقعياً فقط . لم تكن ألوانه رؤى بل ألوان بلده . ونسبه كانت تتوافق مع نسب الناس حوله . وكل ما فعله هو انه تجرأ على رؤية كل ذلك . والى هذا ايضاً ترجع ظاهرة ان هناك في الغالب رسامين يطولون في شباهم كثوريين خياليين الخ . . ولكن عندما يعاود المرء النظر اليهم ثانية بعد سنين ، يبدوون فجأة معتدلين وديعين وأكثر واقعية بما كانوا في الماضي . في المعرض الآلفى للفن الفرنسى — في معرض باريس العالمى — لم يكن انطباعي الذاتي وحدي ان الانطباعيين الفرنسيين الكبار قد تمحولوا في

زمن قصير الى كلاسيكين نقلوا واقع زمانهم ومجتمعهم الفرنسي بدقة تامة الى كل الأزمان وكل المجتمعات ، كما كان مبراندت وتيزيان بالنسبة لزمانها ومجتمعها . ان رصف عناصر عرضية ظاهراً يبدو في مابعد كعمل على اخراج النموذجي ، كملامح جوهرية في وجه الطبقة . الا ان المتأمل قد تعود على رؤية الجوهري في الوجه في شيء آخر . ذلك ان الانسان اليوم يشبه غالباً جداً الواقع بالنسخة ، بدلاً من ان يقوم بالعكس ، « شروق الشمس كما في لوحة » وجه كأنه من وجوه مبراندت .

لقد اقررت بوجود استثناء في مسألة لافتة - تركيب - نكتة . ودوروس يقر بوجود استثناء آخر : لدى مارك . (يؤكد في تحديد السمات على عنصر الحكاية الاسطورية في الافراس الزرقاء . أليست الحكاية الاسطورية شيئاً مناقضاً للنكتة ؟) . انك تتساءل في البداية عما اذا كان ثمة على الاطلاق تعييري اصلي واحد . أود اذن على العكس أن اسأل عما اذا كان ثمة أثر فني فعلي لا يتضمن عنصراً واقعياً ، اعني ميلا الى وعي الواقع . وهنا يتولد خطر كبير . ليس في هذه الرسالة ولا في المحادثة بينك وبينني ، بل بالنسبة للفنان وللجانب الفني الخاص . ان الفنان العظيم فعلاً يستطيع وحده ان يعي قطعة جديدة من الواقع وعياً تاماً . اما الآخرون فيرون هذه القطعة فقط ولا يتسنى لهم تماماً ، او لا يتسنى لهم الا بعد صعوبات كثيرة ، ان يعوا هذه القطعة . بل حتى العملاق لا يتسنى له دائماً ، في أي وقت وفي أي مجتمع ، ان يحوز هذا الوعي للواقع . ان مبراندت قد أمسى بعد « بظلة الليل » موضع استهزاء مدمر . وكل التركيبات الجديدة Synthesen ، سواء لدى الفنان الفرد او لدى جيل كامل من الفنانين ، قد سبقها اجزاء صور عن الواقع الجديد ، تجارب الخ .. وحتى الفنان الواقعي يقطع الى حد ما « مراحل التجريدية » ، ويجب ان يمر بها .

إن كل اللحظات الهامة التي برزت لدى نقد الطريقة يجب أن تثبت جدواها ، حين تكون صحيحة ، أيضاً في طريقة النقد وطريقة تعليم الكتاب المعادين للفاشية . فكل هذه اللحظات ، مثل الشمولية ، تخطي المباشرة ، معرفة عميقة بالترابطات الاجتماعية ، تحتفظ بصلاحياتها . أن موضوع الناقد أو المعلم هو الفنان وعمله الفني ، والصلة الاجتماعية الخاصة والفريدة بين العامل الذاتي والموضوعي ، ونقطة التحول من الموضوع الى الذات والعودة الى الموضوع . فإذا ما طبق المرء كل تلك اللحظات على طريقة النقد تمح عليه أن يطلب نقوذ طريقة النقد الى شمولية العملية الفنية ، على نحو يختلف عما جرى حتى الآن ، وترتيبها للأعمال لجوئية في عمل الفنان الكلي ، وامتلاكها للقدرة على الاستجابة مباشرة للفن ، لكن السمو أيضاً على الحكم العفوي ، وذلك كي يستطيع تقديم عمل فني لالصق لافتات ، كي لا يضع تركيباً مصطنعاً للنقد بل نقداً . وهكذا فقط نستطيع أن نتجنب في نقدنا الاحكام الخاطئة التي ترجع ، من جهة ، الى الحق التام لكل احساس فني مباشر ، ومن جهة ثانية ، الى العجز عن التحرر من الانطباع المباشر . عندما يكف المرء على سبيل المثال عن التنازع على رواية مثل رواية غليزر ، كقدوة في الفن المحمي للجهة الشعبية ، وعن الزعم ان برتنانو مثلثر بغليزر ، ويعمد الى فحص كتابه الجدي « شندل » فصلاً أكثر جدية - عندها يرى المرء ان مارشفيتر قد حاول في « كوميكس » محاولة جديدة تماماً ، فيقدم له يد المساعدة . ان فيكي باوم قد كتبت حتى قبل فاشيستية هتلر أشياء منسقة . وثمة أشياء جيدة واقعية تتطوي عليها روايتها عن هولبود قبل عشر سنوات . وينبغي علي أن أقول هذا ، كقائمة قديمة وأمنية للبعثات البرلينية المصورة . لكن حين ينحصر لهوبلين عمود أو عمودان لا يحتويان إلا على النزر القليل ولباوم أعمدة كثيرة جداً تتضمن معالجة عميقة ، آنذاك تبدو لي النسبة مختلة ، تلك النسبة التي تعتبر إحدى أهم اللحظات في النزعة الواقعية .

والآن اسمع لي يا لوكاش أن أتوجه اليك مباشرة . لقد تعلمت منك في السنوات الأخيرة أشياء كثيرة . لكنك لا تكتب لي ولأصدقائنا جميعين فحسب ، ولا تكتب كمؤرخ أدب فحسب ، بل تكتب أخيراً كعالم ، وتوجه الى كل الكتاب المعادين للفاشية . فعندما تعطي حكماً على زمر معينة من الكتاب فليكن حكمك ذاته مباشراً ، اذا كنت لا تقرم الا على التجارب المثيرة ، وتتهمهم بأنهم قد جعلوا الأدب الألماني مسرحاً لألعاب شكلية . وحتى اذا قبل المرء بأن حكمك صحيح يتوجب عليه أن يتساءل عما اذا كان الحكم ، بهذا الشكل بالذات وفي سياق التعليم والمساعدة ، صحيحاً .

فاذا كان على دوس باسوس البأس ان يتحمل جريرة الآخرين فعلى المرء أن يعترف بأنه قد أغنى أدبنا بمواد ضخمة . أغناها بنف مواد ؟ حسناً ، ولكنها تنف مثل قصة الحبيبين العاطلين عن العمل ، الذين طردوا من ورشة البناء وأندنتها صاحبة البيت ولم يجدوا في نيويورك مكاناً يأويان اليه ، او مثل مقبرة الجندي المجهول التي هي مجد ذاتها قصيدة حقاً .

ان رومان رولان وتوماس مان اللذين تضعها ازاء دوس باسوس هما كاتبان كبيران بلاشك ، انها طليعة حقاً . لكن بصرف النظر عن انها قد نضجا في زمن غيوز من اغلب الكتاب الذين تتوجه اليهم ، بل حتى ولوبعث شكسبير وهوميروس ومرفنتس ، فكل هؤلاء لا يستطيعون أن يهدوا الكتاب الجدد مباشرة معايشاتهم الأساسية . وكل ما في وسعهم هو أن يبينوا لهم بأية طريقة تحولت معايشاتهم الأساسية الى أعمال فنية خالدة . متجيني : طبعاً بطريقة النزعة الواقعية ، طبعاً محل تلك المهمة المزدوجة . لكنك لا تطلب من الكتاب المعادين للفاشية المهمة المزدوجة التي عرضتها انت فحسب ، بل مهمة مثلية : البذل الكامل الجسدي والذهني . ويكاد المرء يقول اعادة نقل العمل الفني الى الواقع . وحين يتسنى لأحد الكتاب بل للكتاب المعادين للفاشية تحقيق هذا التركيب الجبار فقد تسنى لهم كل شيء .

والكتاب الذين يسكون بهذا المفتاح يحتاجون الى اشد أنواع التعليم حرارة وعمقا،
ويحتاجون لأشد أنواع النقد عنابة ودقة وتميزاً . وإلى ذلك فإن الكتاب أناس
حساسون سريعو التأثر . وعلى هذه الحساسية وسرعة التأثر يركز جانب هام
من مهنتهم .

ان العنصر الحامس في خلق اثر فني ، كما في أي عمل انساني ، هو الاتجاه الى
الواقع . وهنا كما تقول ليس ثمة ركود . الا أن ما تعتبره انخطاطاً يبدو لي كجزء
من صورة ، وما تراه تجربة شكل يبدو لي كمحاولة عنيفة لخلق محتوى جديد، وهي
محاولة لا يمكن تجنبها .

عزيري لو كانت . هذه رسالة ليس الا ، تحتوي على عدة انطباعات خالصة
خطرت لي اثناء القراءة فهي اذن انطباعات عفوية لم تمسها يد الصنعة . فبعضها قد
يكون خاطئاً وبعضها غير هام . لكنني اعتقد انه يسرك ان اكتب لك . فاذا
مارغبت في الاجابة فلا تنس انكم تتناقشون وتتبادلون الرأي اما أنا هنا فلا املك
سوى النتيجة المكتوبة لهذا النقاش .

تحية

آنا سيفرز

وانا ايضاً أفكر اذ أجيب على اعتراضاتك واسئلتك بمناقشتنا القديمة
 البوليفية التي لم نعد نستطيع مع الأسف ان نستم فيها بصفة مباشرة شخصية .
 انك تفهمين بل حتماً لا تتوقعين مني غير ان أغض الطرف الآن ، كما حدث في ذلك
 الوقت في برلين ، عن كل ما لا يمت بصلة الى موضوع مناقشتنا الخاص والضيق .
 قبل كل شيء لا يجوز ان تلبي ان مقالي كان رداً في مناقشة معينة
 (وأقول على الهامش ان المناقشة لم تكن تدور حول الواقعية . وانا اول من
 حاول لفت الانتباه الى الواقعية) وقد تحم علي بالتالي في ايراد الجميع والأمثلة
 الخ أن أتقيد بمقال المناقشة السابق . فمثلاً لم أسق جويس او دوس باسوس الا
 لأنها قد ظهرا لدى بلوخ كقمة للأدب الطليعي المعاصر .

ثم سأجنب هنا كل ما قلته بصورة عامة عن النقد وأقوم بالدفاع عن
 موقعي الخاص - ليس لي أي تأثير على نسبة الحكم على كل كاتب منفرد في
 مجلاتنا - كما اني سأضع جانباً ما يقوله النقاد الآخرون الذين قد يستشهدون بي ،
 ليس الأدب وحده يمر في مرحلة انتقال صعبة بل النقد ايضاً . وليس ثمّة أية
 امكانية اخرى سوى ان نسير منفصلين وان نضرب سوية . هذا يعني ان ما
 يصنعه كل واحد منا صنعةً صحيحاً ينتفع به الجميع ، أما الخطأ فيتحمله فاعله وحده
 وأنا أريد ان انحمل وحدي ما قلته شخصياً .

واخيراً سؤال اولي صغير . انك تتكلمين عن رفاق كانوا يمتلكون امتلاكاً
 تاماً طريقة الواقعية وهم خالفوا شخصيات وليسوا وصافين . ولكنهم في معظم الحالات كما ،

رأيت بالتأكيد ، قد انتجوا اشياء مرعبة فنياً . صدقيني ، باعزيزني أنا سيفغرز ،
بأني لم أسلم هؤلاء المبتدئين ولا مرة مكنته مسجورة . هل تذكرين شتاء عام
١٩٣١/١٩٣٢ في برلين ، لقد كنت حسب علمي الناقد الأول في أدبنا الذي كشف
عن هذا النوع من الأخطاء في الصيغة . وتذكرين انه قد وجهت لي اتهامات مريرة
جداً . وقد قيل اني ارفع من شأن الأدب البرجوازي على حساب الأدب البروليتاري .
وتذكرين ايضاً اني قد ألححت آنذاك على ان هؤلاء الكتاب قد احووا التمرير محل
الصياغة . كل انسان يستطيع أن يستشهد شفوياً وكتابياً بما يروق له . غير أن هذه
ترابطات موضوعية تتيج لي أن اقول ، ان كل استشهد من هذا القبيل بقالاني
لا يستند ابداً الى اساس واقعي . وانك لعل حق تماماً حين تشدين بهذا العنف على
مرحلي اير لحظتي عملية الخلق . فانا ايضاً اوافق الى حد بعيد على شروطك . الا
انك في مسألة واحدة هامة فعلاً قد اسأت فهمي . وأود ان احدد هذه المسألة بدقة
وعلى نحو خال من دوح الجدل تماماً . لقد تكلمت في مقالي غالباً عن توقف الكتاب
عند مستوى المباشرة . ويبدو هذا المفهوم لأول وهلة متطابقاً مع مفهوم تلك
المباشرة التي تكلمت عنها حين تكلمت عن المرحلة الأولى لعملية الخلق . ولكن
هذا غير صحيح . ان المباشرة لاتعني في مقالي نوعاً بيسيكولوجياً من السلوك يجد
تقيضه او بالأحرى استمرار تكمونه في احتياز الوعي . ان المباشرة تعني هناك
مستوى معيناً من قتل مضمون العالم الخارجي ، سواء أتم هذا التمثل او التلقي
بقليل او بكثير من الوعي . انني اذكرك بالأمثلة الاقتصادية التي اوردها : واني
سأتوقف عندها لأنها اوضح وأدق من تلك التي يستمدها المرء من الأدب . حين
يرى احدهم ماهية الرأسمالية في تداول النقد فمستوى اسلوبه في الادراك مباشر ،
حتى ولو كتب بعد تفكير مجهد استمر عشر سنوات ألفي صفحة حول هذا
الادراك . وبالعكس حين يستوعب عامل مسألة فضل القيمة غريزياً فهو يتخطى
هذه المباشرة الاقتصادية حتى ولو كانت كل الكلمات التي يستوضح بها معرفة هذه

ويوضحها للآخرين عفوية عاطفية « مباشرة » . ان ما طلبته من الكتاب هو تجاوز هذه المباشرة .

ان هذه المباشرة هي ، اذا ما نظر اليها مجردة ، منفصلة عن تلك التي تحدث عنها . واني اتفق معك حين تقولين بصدد القدوات الكتابية « انهم لا يستطيعون ان يهدوا الكتاب الجلد مباشرة ، معايشاتهم الأساسية » . هذا صحيح تماماً . فبدون مباشرة في هذه المعاشات الأساسية لا توجد جموعية كتابية ولا أثر يستحق ان نضيع فيه كلمة واحدة . واذا قال لك احد الرفاق او الزملاء اني اقف ضد تلك المباشرة التي تحدثت عنها فقول لي انه شديد الغباء وان عليه أولاً ان يتعلم قراءة ما يكتب قبل ان يبدي رأيه بالقضايا النظرية . ان هذه المباشرة في المعاشة الأساسية التي حددتها تحديداً صحيحاً هي اذن قاعدتنا المشتركة التي منها سنحاول الآن ان نلقي ضوءاً على بعض المسائل من مسافة أقرب مما كان ممكناً في مقالي .

ستكونين يقيناً متفقة معي حين أقر بضرورة المباشرة التي شددت عليها . ولكني اقول انها ليست شيئاً في ذاته منعزلاً ولا هي شيء موجود في انقطاع صوفي عن عملية حياة الكاتب . وانت ايضاً قد دافعت بأسلوب مشروع جداً عن نفسك ضد مثل هذا التفسير . اما اذائي فلم يكن هذا الدفاع ضرورياً اذ لم يخطر لي ببال ان اظن بك هذه للصنية الصوفية المنحلة .

ان مباشرة المعاشة الأساسية هي اذن لحظة في سياق حياة الكاتب وهي ترتبط كل لحظة بكل ماضيه ، بل انها موجز هذا الماضي ، وتعبير انتقادي عنه ، ومن جهة ثانية تشير كما قلت بحق الى عملية الخلق اللاحقة ، وليس الى عملية الخلق فحسب بل الى كل حياة الكاتب المطردة .

لننظر عن كتب الى هذه العلاقة بماضي الكاتب . فمن الجلي انها لاتألف

أبدأ من لحظات المباشرة هذه فقط . ان كل حياة الكاتب الواعية وغير الواعية وجهه الفكري والاخلاقي في ذاته نفسها ، عمله لتطوير ذاته ، يقرر ماذا سيكون عليه محتوى هذه المعاشة . فاذا كان الكاتب حقيقياً فلن يلتصق بالعمل السابق الفكري والاخلاقي في ذاته ، جهده الذاتي ، وان كان على اعنف وأوعى ما يكون ، أبدأ من العفوية والمعاناة الاصلية ، بل لإننا بالعكس نلاحظ من خلال سيرة حياة اكبر الكتاب والفنانين بالذات ، ان هذا العمل المكثف قد عمق عفوية معاشاتهم الاساسية واغناها . ومن جهة ثانية نرى أن كل معرفة غير متمثلة ، نصف مهضومة (حتى وان كان محتوى هذه المعرفة ماركسية مزعومة) وكل ازدواجية في العمل الاخلاقي الذاتي (خداع النفس الخ) يارس تأثيراً مؤذياً على رحابة هذه المعاناة وعمقها واستمرارها وخصوصيتها وعفويتها الفعلية .

وحين نعتبر التلقي الخلاق للعالم جزءاً من كل عملية الحياة ، وحين نرى ان عمل الكاتب الواعي في ذاته ذا تأثيرات عميقة جداً — وغالباً ما تكون معقدة جداً وبعيدة التوسطات — على هذه المعاناة ، حينئذ نستطيع دون ان نكون عرضة لإساءة الفهم ان نتناول علاقة هذه المباشرة بتلك المباشرة التي تكلمت عنها في مقالي .

إن هاتين المباشرتين يجد ذاتهما مستقلة الواحدة عن الأخرى . وهذا يعني انه من الممكن ان يعايش المرء ترابطات العالم الجوهرية وبالتالي غير المباشرة موضوعياً معاشة مباشرة بالمعنى الفني للكلمة . (تلك هي حال معاشات كل الكتاب الكبار فعلاً) لكن من الممكن أيضاً أن يصل المرء الى ذلك بعمل دوؤوب واع في مباشرة السطح الرأسمالي . تذكري مثلي السابق عن النقد .

لكن هذا الاستقلال لا يوجد في هذه التقاوة الا في التجريد ، أما في الواقع فتقوم أشد الافعال المتبادلة تعقداً . وانت لن تماري، بل انك تستطيعين بالتأكيد،

من تجربتك ان تدعي القول التالي بما لا يحصى من الامثلة: المثبتين المباشرة الموضوعية المضمونة لسطح وضع اجتماعي وبين عبادة المباشرة المنعزلة الصوفية في عملية الخلق الفني قرابة معينة وأحياناً قوية جداً وفعالة . وهذا يعني ان الفنانين الذين لا يعملون بعنف على تطوير انفسهم فكرياً وأخلاقياً يبقون غالباً في معاشاتهم حيسين لهذه المباشرة الموضوعية للسطح الاجتماعي .

وأريد ان اشير هنا مرة اخرى الى التعقيد الكبير والتوسط في هذه الافعال المتبادلة . لا نغني بعمل الكاتب الفكري في ذاته ، بالدجة الاولى ، ما حصله خلال هذا العمل من نتائج فكرية قابلة للصياغة العلمية ، بل المدى الذي بلغه هذا العمل في السمو على المباشرة الموضوعية للسطح ، وبالذات في عفوية المعاشة الاساسية . لقد اشرت عن عمد في مقالتي المخصصة للمناقشة الى توماس مان ، لأن هذه الحصونة الكتابية للعمل الفكري والأخلاقي في ذاته واضحة لديه للعيان . ان ما يصوغه فنياً اعتمق واقرب للحقيقة الموضوعية مما يقوله نظرياً كنتيجة فكرية لأبحاثه ، الى حد لاتصح فيه المقارنة بينها .

إذن أنا متفق معك تماماً حين تكتين « ان المهم معرفة ماذا يؤثر في الواقع وعلى من يؤثر » . والمطلوب هو فقط ان نعين تعييناً ملموساً كيف نفهم « ماذا » و « على من » . وما ان نمتنع عن عزل عفوية المعاشة الاساسية الفنية بصورة مصطنعة وبالتالي عن اصفاء مسحة الصوفية عليها ، او ننظر اليها في ترابط مع كامل عملية الحياة ، حتى تصبح المسألة واضحة من ذاتها .

فلو انك قرأت كتاباتي في السنوات الأخيرة لما اتهمتي بأني اجنب بشكل من الاشكال الى التقليل من شأن نقاوة وعفوية استقبال العالم من قبل الفنان . بل بالعكس ، واني اذكرك بالمقطع الثالث من مقالي حول مكسيم غوردي (« الادب العالمي ، الصحائف الالمانية » ١٩٣٧ عدد ٦) وارجو ان تقر في الآن

مرة ثانية هذا المقطع بتمحس ، كيا تبيني على نحو اوضح بما استطيع التعبير عنه في رسالة ، كيف افكر بصدد هذه القضية . لقد اوردت هناك عبارة لغوري : « لم يعد الكاتب مرآة العالم بل قطعة صغيرة من حطامها ، أما عينة الطلاب المبدئي الاجتماعي فقد زالت عنها . وبما انها متاثرة في غبار شوارع المدن فهي لانستطيع أن تعكس باجزائها المفتة حياة العالم الكبيرة . انها تعكس أجزاء مفتة حياة الشارع ، تعكس قطعاً صغيرة من النفوس المحطمة » أرايت ! هذا مايفكر به كاتب كبير ، واقعي كبير حول مسألة : ان المهم معرفة ماذا يؤثر في الواقع وعلى من يؤثر .

لكن لايجوز أن يعزل المرء بصورة مصطنعة المرحلة الثانية لعملية الخلق التي نوهت بها عن المرحلة الأولى . ان التلقي الفني للعالم ينطوي ، فيما ينطوي ، على معظم مسائل الشكل في الصياغة الواعية (على الأقل من ناحية الميل) . تكلمت في رسالتك عن عجز بعض الكتاب عن خلق حبكة حقيقية . وقد يعتقد المرء أن الأمر هنا يتعلق بالذات بمسألة فنية عريقة نقية صميمة . والواقع هوالعكس . فان يستطيع كائن ما أن ينسج حبكة من تلقيه للعالم ، وان تقوى شخصياته على الثول ، في مختلف مراحل هذه الحبكة ، بمجوبة متامية وقوة انحاء ، فهذا امر يتعلق بما اذا كانت نفس الفنان قد تحولت فعلاً الى مرآة للعالم او الى قطعة صغيرة تعكس عكساً مشوهاً أسلاء ممزقة من الواقع . ذلك ان حبكة حقيقية تضع في وضع النهار ، ما هو جوهري ، والترابطات الجوهرية والمعقدة جداً لأحد الناس مع عالمه . ان الملاحظة المجردة لإنسان ما ، مهما كانت بارعة فنياً ودقيقة ، لاتكفي لذلك . فكل حبكة ترغم الكاتب على وضع شخصياته في حالات يستحيل عليه فيها ان يراقبها بنفسه . واذ يخلق الكاتب هذه الحالات يتحتم عليه أن يستمر في خلق شخصياته وأن يدفعها الى ابعاد مما كانت عليه في ملاحظاته المباشرة . ومقدرته على انجاز

هذا الأمر تتعلق برحابة ومدى وعمق ما كانت عليه معايشته الفنية الاساسية . وأمل أن تكون قد اتفقتنا على ان هذه المعايشة الاساسية تتعلق هي ذاتها تعلقاً شديداً . بطاقة . وعمق عمل الفنان الفكري والاخلاقي في التطوير ذاته . فمة اذن بين المرحلة الاولى والمرحلة الثانية لعملية الخلق فعل متبادل دياكتيكي شديد التعقيد . ويمكن ان يكون لهذه المرحلة الثانية اتجاهات مختلفة جداً . وبقصد التبسيط سأفترض هنا فقط عن الكتاب الحقيقين والشرفاء . ولكن حتى لدى هؤلاء . يدور الأمر حول ما اذا كان الكاتب يستمد الجوهرى موضوعياً من مادة المعايشة ، وحول ما اذا كان يعزز دوره وصفته كمرآة للعالم في عملية الخلق الواقعية ويتممها ، او اذا كان يلجأ الى وسائل المهارة الفنية التي يستطيع بها أن يجمع الأجزاء غير المترابطة في وحدة فنية في الظاهر . وقد يحدث هذا الأمر الأخير من الناحية الذاتية مع توفر الموهبة الكبيرة والاخلاص العظيم المتقاني . أما من الناحية الموضوعية فلن ينشأ عن ذلك سوى ركلم من الحالات الجزئية المثيرة .

وهكذا وصلنا الى مسألتى المركزية ، قضية الانحطاط . اسمحي لي الآن أن أقوم بجولة تاريخية - ادبية صغيرة ، تكون بمثابة جواب على عرضك للعلاقة بين غوته والجيل الناضئ الذي اعقبه . لانتضيقي في ذرعاً يا عزيزتي آنا ! أنت هنا تكررين اساطير الأدباء الرومانسية التي لم يحجر امتحانها عن كتب . فعين نظرك ، الى كل الاحكام التي اطلقها غوته في المرحلة الأخيرة من عمره ، نظرة مدققة نجد انه كان يتم اهتماماً حماسياً ببيرون وولتر سكوت وكارليل الشاب ومانتروني وفيكتور هوغو وميريه النخ ... بل لا يستطيع المرء ان يفكر ، دون ان يتملكه الانفعال والاعجاب بنضارة وطلاقة غوته الهرم ، بأنه ، وهو الشيخ الذي يبلغ من العمر ثمانين عاماً والمتنهمك بالتمام « فاوست » ، قد قرأ اولى الروايات

الكبرى لبزاك « جلد الأحزان » ، « الأحمر والأسود » لاستندال باهتمام كبير وتقيم بل حتى بمجاسة . إني أسألك اذن : اذا كان غوته عام ١٨٣٠ غير هرم ولا كلاسيكي النزعة الى حد يعيقه عن قراءة بزاك وستاندال قراءة صحيحة ، فلماذا يجب علينا ان نستبعد « بالعم » والنزعة الكلاسيكية ، لنوضح الاحكام السلية حول كلايست التي كان مضى عليها عشرون عاماً ؟

انت تعرفين رأيي بكلايست من خلال مقالي في مجلة « الأدب العالمي » . لا يمكن طبعاً حتى في هذه الرسالة الطويلة ان استعرض التضاد بين غوته وكلايست . لكنني أود ان أوجه انتباهك الى علاقة الاثنين بفرنسا ونابليون . ايأ كان نابليون فهو محطم الاقطاعية بالنسبة لأقسام من المانيا ، ولذا لقي توقيه اعظم المانيين في ذلك الزمان ، غوته وهيجل . ولقد كتب هاينه فيما بعد مجتاًن كل الأدب والفلسفة الكلاسيكيين الالمانيين كانا ، لولا الثورة الفرنسية ونابليون ، قد سحقا من قبل دويلات الحكم المطلق في المانيا ذلك الزمان . ولقد تمثل كلايست في ذلك الزمان مزيجاً من الرجعية والانحطاط . ولهذا رفضه غوته (اما عن القامة الفنية لكلايست فقد تكلمت بالتفصيل في مقالي) .

طبعاً كان التطور الألماني في ذلك الوقت شديد التناقض . فحروب التحرر ضد نابليون قد احتوت على عناصر رجعية وعناصر ديمقراطية . ولا يجوز أن ننسى ان كلايست بالذات كان مرتبطاً بالجناس الرجعي بكل معنى الكلمة في مقاومة نابليون ، فاذا كان غوته اذن قد وقف من كلايست موقفاً ظالماً من بعض النواحي — وهذا مالا اسك فيه — فقد كان لهذا الظلم اذا نظر اليه من جهة التاريخ العالمي اسباب مبررة تماماً .

عزيزتي آنا لم يكن تطرقي الى هذه المسألة بتفصيل اكثر راجعاً الى اني أريد تصحيح خطأ تاريخي ادبي ، بل ان الأمر يتعلق بالأحرى بأننا عايشنا

ونعائش بعض الأشياء المائلة. وانه لأمر هام وراهن ان نتناول المسألة الأساسية،
اساليب السلوك الاساسية في هذه الأشياء ، وان نعارض غوته الحقيقي بكلابست
الحقيقي ، فتعلم من هذا التعارض شيئاً راهناً .

منذ ان انقطعنا عن رؤية بعضنا بعضاً ابتلينا بمحنة الفاشستية . ولا اريد
ان أكرر شيئاً بما هو معروف لديك، كما هو معروف لدي ، بل اضع كل ما هو
سيامي كشرط قائم مفروغ منه بيننا ، واقتصر في الكلام على مسائل النظرة الى
"العالم المرتبطة بالثنائي الربطاً صميمياً . فاذا اردنا على ضوء هذه الناحية ان
نجمع تجارب السنوات الأخيرة نستطيع ان نبرز وجهتي نظر هامتين :

اولاً : لقد اصبح واضحاً ان تأثير الانحطاط والايديولوجيات الرجعية
المختلفة والمزاعم الرجعية ابعد وأعمق بكثير مما اعتقدنا في اعتدانا السابق المغتر ،
ليس التأثير على ما يسمى بالجمهير البرجوازية الصغيرة فصحب ، بل علينا انفسنا ،
في الطليعة الحقيقية للكفاح المعادي للفاشستية . وقد ضمنت مقالي ، انطلاقاً من
هذا الشعور ، نقداً ذاتياً قاسياً للطابع الرجعي موضوعياً في كتاباتي السابقة، وقد
وضعت كتاباتي على بساط البحث ليكون لدينا مثال لا يعترض عليه احد من
المخالفين . ولكن هل تعتمدين فعلاً يا عزيزتي آنا اني انا الكاتب الوحيد المعادي
للفاشستية الذي نجد في ماضيه آثاراً رجعية موضوعياً ؟ اني اعتقد ، دون ان يأخذني
أي استعلاء ذاتي ، بأنني لم اكن الوحيد في هذا الصدد . الفرق الوحيد هو اني
اعترف بذلك واصرح به على رؤوس الاشهاد ، في حين ان كثيرين جداً يكونون
في صفوفهم حتى اليوم عاطفة الاجلال المليئة بالعنوية لمزاعمهم الرجعية التي لا تزال
حية ، ويطلقون عليها احياناً اسم الماركسية .

ثانياً : لقد عرفنا ان حولنا قوى معادية للفاشستية اكبر وأقوى وأكثر
عافية مما اعتقدنا في اغترارنا الذاتي السابق . ولهذا يجب علينا ان نخضع احكامنا

حول تقديمية كتاب عديدين وطابعهم الشعبي ونزعهم الانسانية الواقعية لمراجعة جندبة ، والا نفل واقفين عند التخطيطية الضيقة لتلك « النزعة الطليعية » المنطوية في اسرار حروفها ، والتي كانت الطباق المتم للماركسية المزيفة الانعزالية الضيقة التي تحقر كل ما هو فني ولا ترى شيئاً ذا شأن الا في العنصر التحريضي مباشرة .

ان هذه الدوس ترتبط بالنسبة للوقت الحاضر ارتباطاً شاملاً بلزوم - التخلي عن وجهة نظرنا الضيقة حول الماضي . وهنا ايضاً تكمل الأعداد القطبية في الظاهر بعضها بعضاً : ان الضيق الماركسي المزيف الذي شطب على كل ما هو غير بروتيتاري ، نودي مباشرة في التاريخ الالمانى يقف على نفس المستوى مع ضيق « النزعة الطليعية » ذي الذوق الطريف المبعين الذي يضع البلاستيك الزنجي وفيدياس والرسوم البلهاء ومبراندت على نفس المستوى ، بل يؤثر تلك على هذه حين يمكنه ذلك .

لا استطيع هنا ان اسهب في شرح فكري حول الانحطاط . و انت تعرفين بعض الأشياء من مقالاتي ولا سيما مقالي الاخير في المناقشة : وستشر في العدد السابع لمجلة « الأدب العالمي » دراسة كبيرة لي حول هذا الموضوع (١) . وحين تظهر هذه الدراسة نستطيع ان نتبادل الحديث بتفصيل اكبر حول الموضوع . والآن أود ، مادامت رسالتي على كل حال قد اصحت طويلاً جداً ، ان انظر الى مسألة . لقد قلت عن المناقشة « اختلط الامر ، فهل المقصود واقعية اليوم او الواقعية اطلاقاً أي الاتجاه الى اكثر ما يمكن من الصدق الواقعي المتاح

(١) المقصود هنا مقال جورج لوكاش «ماركس ومسألة الانحطاط الايديولوجي» الذي ظهر في العدد السابع ١٩٣٨ من مجلة « الادب العالمي » ، صحائف المانية .

بلوغه في زمن معين ، . وأعتقد انه لا يمكن فصل المسألتين احدهما عن الأخرى .
فاذا لم ينصرف المرء ، كناقده ، الى بحث شروط وقوانين الواقعية اطلاقاً فلن
يستطيع ان يتخذ ازاء الواقعية اليوم سوى موقف انتقائي ، وبالتالي لن يستطيع
ان يتطلع الى ما ابرزته بحق ، واعني : اعلى صدق واقعي يمكن اليوم . ان على
النقد الصحيح ان يبين مجدداً دوماً ، من خلال التحليل الفني والتاريخي والاجتماعي ،
ما هو الممكن اليوم موضوعياً في الواقعية . ولا تستطيع ان تفعل هذا الا اذا
كان لديك مقياس (الواقعية اطلاقاً) . والا فسيكتفي المرء بما يعتبر اليوم بصورة
عامة واقعية (حتى وان كان الميل الاساسي معادياً للواقعية) وسيعمد الى قوينة
اخطاء واضال وتشوهات زماننا ، والميول الانحطاطية التي لا تزال حية فيه ،
وتكريسها « كواقعية اليوم » . طبعاً فله في كل مكان عناصر واقعية (تفاصيل
واقعية الخ .) حتى في الأعمال المعادية للواقعية . ان نزعة معادية للواقعية متمسكة تماماً
تكاد تكون فناً غير ممكنة ، كما هي غير ممكنة فلسفياً النزعة الفردانية المطلقة
. المتمسكة تماماً التي تكلمت عنها في مناقشتنا . ولكن هذا لا يغير شيئاً أبداً من
القضية الأساسية (لا هنا ولا هناك) . ان هذا النقد هو حسب رأيي - بصرف
النظر تماماً عما يفكر به النقاد حول أنفسهم - رجعي موضوعياً .

لقد اوردت في رسالتك أمثلة كثيرة ، من شأنها ان تين لي ، كم من السهل
ان يخطئ الناقد في تقييم ظواهر فنية جديدة . لا اريد ان أجادل في ان بعض
أمثلك هي موضع مناقشة . اجل واستطيع ان ازيد ايضاً من عدد هذه الامكانيات
في الخطأ والاختفاء الفعلية . لكن الامر لا يدور حول هذه النقطة ، بل حول
مسألة ما اذا كان الناقد اليوم في الكفاح الضروري ضرورة مطلقة ضد الانحطاط
سيعتم بمجد خائف ، بسبب الرؤية المسبقة لاختفاء ممكنة ، او سيخوض غمرات
الكفاح بتفان ، غير هباب ، ويترك للشيطان أن يوعى سمعته ، وعصمته عن

الخطأ ، و « مجده التليد » ، اذا كان لن يقدم شيئاً فافعاً إلا في الكفاح ضد الميول الضارة ، في الكفاح من أجل التوضيح الضروري .

هذا هو موقعي يا عزيزي آنا . وانت تعرفيني منذ زمن طويل ، وتعلمين اني ، رغم كل الحزم القاطع في افكاري ، بعيد جداً عن الترفع الشخصي . ضحين أسوق الآن اذن مثلاً تاريخياً كبيراً من أجل توضيح الوضع الحالي للنقد ، وبالتالي وضعي الخاص ، تدكين اني لا أفكر ولا برة بأن أقارن نفسي بشخصية تاريخية كبيرة . يخاطر بيالي الآن لسنغ وكفاحه ضد المأساة الكلاسيكية Tragédie classique . هل كان تقييمه الجمالي لكورنيي صحيحاً من كل ناحية ؟ لا أبداً ، وانا شخصياً أحب اشياء كثيرة لدى كورنيي ولا يخاطر لي في الحلم ان ادع تقمعي بأعماله وأعمال راسين يتأثر بنقد لسنغ . لكن هل كانت لسنغ « على خطأ » حين هاجم كورنيي بمجاسة عنيفة - وكما سنرى - هجوماً « ظالماً » ؟ لا أبداً . ان الازدهار الكامل للواقعية الكلاسيكية في المانيا ما كان ممكناً بدون هذا النقد « الخطيء » ، والظالم » . كان لا بد من تكنيس فوضى الانحطاط البلاطي لافساح المجال امام الفن الانساني الواقعي الكبير الذي كان في طور نشوئه في المانيا .

ينبغي على المرء ان يطبق مجند شديد الأمثلة التاريخية . ففي تطبيق مثلنا هذا على الحاضر يبرز شيء غير صحيح حسب اعتقادي : وهو اعتبار كورنيي وراسين مجرد ادبي انحطاط . لقد نشأ ، بعد مضي قرن عليهما ، هذا الانحطاط البلاطي سياسياً واجتماعياً وفضلاً ايضاً على الارض الالمانية بتقليد الحكم المطلق الفرنسي . ان انحطاط الطبقة البرجوازية ولا سيما برجوازية العصر الامبريالي يتصف بصفات أخرى . والشيء المشترك يكمن فقط في انه من جهة أولى يجب ان تحارب الاتجاهات الخطرة على التطور اللاحق ، ومن جهة ثانية في أنه لا يمكن تجنب الانحطاط في خضم الكفاح وأزاده . لقد قال لينين مرة ، بحكمة عميقة ، لغوركي

الذي تشكى من قسوة شيوعية الحرب ، ان المرء لا يستطيع ان يعين في المشاجرة اية ضربة كانت لا تزال لازمة وأيتها كانت فافلة . واعتقد ان وضعنا الحالي لا يزال يتصف باننا ما تزال بعيدين عن ان نكون قد سدنا ضربات محكمة الى حد كاف ، وكافية للانحطاط .

وفي هذه النقطة اتفق معك . فانت تدعوني الى الحذر . وتنبهك هذا ينطوي بالتأكيد على لحظة مشروعة . صدقني يا عزيزي آنا ، اني لا ادلي بحكمي على كاتب ، قبل ان اكون قد درسته بامعان دراسة جندية ، لكنني لا أقبل الدعوة المبدئية الى الحذر ، بدافع الخوف من خطأ ممكن ، ومن الحكم المحتمل الذي يقوله التاريخ المقبل . فاذا كنت قد اخطأت في حالات جزئية كثيرة جداً - وبيننا لا اعتقد ان الامر كذلك - فليرمي مؤرخو الأدب المقبولون بالغباء (كثيرون من معارضي الحاليين يقولون ذلك او يتصرفون على الأقل كما لو ان الامر كذلك . انها ظاهرة لا مفر منها ناجمة عن التعارضات الايديولوجية التي اصبحت في المسائل الجاسمة مدركة قليلاً او كثيراً . ولا يجوز ان يفعل المرء بسيمهم بلون مبرر) . فاذا كنت فعلاً قد اخطأت في الغالب فسيكون مؤرخو المستقبل على حق ، ولن ينتفض رماد جسدي احتجاجاً على هذا الحكم . ولكن اذا كان يتحتم ان غفوض اليوم الكفاح الضروري ضد الانحطاط فلا يجوز ان يجتثى المرء مثل هذه الاشياء ، واني مقتنع اقتناعاً عميقاً وراسخاً ان هذا الكفاح كفاح راهن وضروري وصحيح ..

تحيات الصداقة القدية

جورج لوكاتش

لم استطع ان ارد في حينه فوراً على رسالتك في شهر تموز . والرسالة الثانية كانت اصعب علي من الاولى . لقد كان ما خفنا ان يكون . مناقشة الواقعة انتطعت ودخلت في النسيان . نوافذنا طليت باللون الازرق انتفاء للغارات الجوية ، وحملت اكياس الرمال الى البيوت لمقاومة القذائف المحرقة ، ثم فتحت هي الحرب ونزع لون الوقاية الازرق ، ورد هانس ايزلر في مجلة «المرح العالمي الجديد» بعنف شديد على اتهامات الصيف المنصرم بأنه يقطع اموال كلاسيكي الشعب الالمانى ويعيد تركيها . لكن الشيء الذي اثبت صموده وسوخته فهو النقاش حول الواقعة . وهذا يدل على ان الأمر يتعلق بما يتصل بأهم الأشياء على الإطلاع ، وحتى وان كان هذا الأمر لا يبرز دائماً بل ينطوي في ثنايا مسائل جانبية .

سأحاول الآن الاجابة على رسالتك . ويبدو لي هذا صعباً أولاً لأن كتابة الرسائل في هذا الشهر على الخصوص - كسائر اشهر السنة - أمر شاق !! وثانياً لأن رسالتك لي كانت ، والحق يقال ، جزئياً فقط جواباً على رسالة . لقد تطرقت حقاً الى بعض المسائل ، ولكن قبل ان ترد على الباعث تلقينه وبدلته . غير ان هذا ليس بهام ، وأود الآن ان اتبع رسالتك صفحة فصحة .

انت تريد ان تستبعد كل ماله علاقة بالنقد . ارايت ان هذا الأمر صعب علي ، لأن ذاك القسم بالذات ألخصص للنقد في رسالتي كان بصورة خاصة مهما بالنسبة لي . وأعني مسألة ما اذا كان يجب ان يخضع فن النقد الى نفس القواعد

والقوانين التي تطلبها انت من الاعمال الفنية . لكنك تقول ان لاثاثير لك على النقد ذاته ، واوردت جملة : ان نسير منفصلين ونضرب سوية .

لا أعرف ما اذا كانت الأمور قد جرت دوماً على نحو جيد مع هذا الضرب سوية . فخلال السنين هبط على الكتاب في الغالب خليط فوضوي من الضربات والالطاف الرقيقة . وما كان في ذلك ضرر ، لو ان العيارات كانت نافعة . بعضهم لم تصبه اية ضربة . وانت بالتأكيد لست مسؤولاً عن ذلك ولا عن سوء الفهم ، كما انك لم ترد ، يقيناً ، ان تقدم مكتسة مسحورة . ان خطأ الساحر ليس يرجع الى المكتسة بل الى تركها مطروحة على الارض . ولعل الخطأ في حالتنا يرجع الى ان الطريقة قد غدت مقياساً . ومن هنا يمكن ان ينشأ الاعتقاد الوهمي بان الطريقة بذاتها ولذاتها تستطيع أن تؤدي الى شيء . وما اردت ان استبدل بهذا الوهم وهماً آخر يقوم على ان من الممكن تحقيق كل شيء عبر المباشرة وحدها .

لا اريد ان أوافق فقط على كل المقطع حول المباشرة في رسالتك موافقة تامة فحسب ، بل اني اجده ايضاً جيلاً جيداً . وسأتوقف فقط عند « العمل الفكري الاخلاقي » ، لا بدافع المعارضة بل خوفاً من نوع من سوء الفهم . نحن نعرف عدداً كافياً من الناس الذين يعملون لتطوير انفسهم بدون كل ، وهم « مصادعون » حقيقيون فكرياً واخلاقياً ، ينقصهم تماماً النفوذ وحق المباشرة الفعلية . في حين ان أناساً من امثال فرانسوا فيون وفولين تنقصهم المباشرة ، لان هذا العمل الذاتي ، هذا الصراع الذاتي الذي تنكسر فيه ضلوعهم ليس سوى عمل ظاهري « في ذاته » فحسب ، ولا يمت الى شيء فعلاً بسبب . لا يجوز ان تتحول المباشرة الآن الى شغلنا الشاغل . انت على حق ، ولا يستطيع المرء ان يتكلم عن نوعي المباشرة بأفضل مما كتبت في رسالتك .

وقد اوردت للبرهنة على كيفية حدوث استقبال الفنان التام للعالم نصاً

لفوريكي . لوكانش ياغيززي لوكانش ، ارجو ألا تبتهاء مسخي ، ألا يكمن في استخدام كل نص تقريباً ، مهما كان رائعاً ، شيء يشبه المكنتسة السحرية ؟ وأعني امكانية التوهم مجدداً بأنه من الممكن ، لأن رجلاً حكيماً نافذ الفكر قد وجد المفتاح أخيراً لباب معين ، ان تفتح به كل الابواب الماثلة ؟

آية « مرايا » كانت لدينا حين نشأنا في الحرب وبعد الحرب ؟ ان تلك المرايا كانت تعكس عالماً منصرماً لمعايشات اسانية غربية ، لم نستطع ان نكون لها ، لأننا كنا نزرع تحت عب معايشتنا الخاصة ، او كانت كمرآة مقعرة تعكس مجتمعاً على نحو مشوه (اني استخدم هذه الكلمة مع ان الفن لا « يرمي ») .

ليس لدينا بروس الماني ولا رومان رولان الماني . وقد نستطيع اليوم ان نين تقريباً لماذا لا . لكن الكسيرة التي تعكس جزءاً ما من عالمنا الخاص بأمانة كانت احب الينا من كل المرايا المزيفة . واستخدم كلمة كسرة مجدداً رغم انها لا تعبر عن شيء محطم . وهذا غير صحيح ابداً . فليس الحديث يدور حول ان شيء شيئاً جديداً يتحطم . ان شيء شيئاً يبدأ الآن ولا يزال حتى الآن غير ناجز : هو صياغة المعاشات الاساسية الجديدة ، فن عصرنا .

واود توخياً للوضوح ان اورد مجدداً مثلاً من تاريخ الفن . في اواخر العصر القديم كانت « عجينة الطلاء قد تشققت » بالفعل احياناً ولم يلتقط سوى « كسرات » باقية ، غير ان الاشكال الأولى للتعبير ، الفن المسيحي الباكر ، لم تكن « كسرات » ، الفن القديم العظيم فقط بل كانت بذات الوقت مختلفة في جوهرها عنه . وبصورة مطلقة يستحسن دوماً ، حين يتصل الموضوع بفن مرحلة انتقال مثل مرحلتنا ان ينظر المرء الى الازمان الموازية في التاريخ ، الى مراحل الانتقال السابقة ، لا لتقليد الفنانين عند هذه البدايات بل لان هذه النظرة تولد شعوراً آخر فحسب وصعوبات البداية . ان علاقة الفنان بمادته تثبت في الأثر الفني . وعلى النقد هنا ان يكتشف اين يبذل الجهد لمعالجة الواقع ولحل الكاتب على السير في هذا الاتجاه .

«والآن أصل الى ام نقطة في رسالتك . فأنت تستشهد بلسنغ الذي رأى في الاقطاعية عدوه الرئيسي . وكما كافح لسنغ الاقطاعية ورأسها الفني هكذا يجب علينا . كما تقول . ان تكافح الانحطاط .

ان عدونا الرئيسي هو الفاشستية ونحن نكافحها بكل قواتنا الجسدية والروحية ، وهي عدونا كما كانت الاقطاعية عدوة لسنغ . وكما كافح لسنغ الفن الاقطاعي البلاطي هكذا نكافح راسب الفاشستية في الفن . ولكن هل يمكن ان يساوي المرء بين هذا الكفاح والكفاح ضد الانحطاط ؟

لقد كتبت « ما تزال بعيدين عن ان نكون قد سدنا ضربات محكمة الى حد كاف وكافية للانحطاط » . لمن يجدر ان تسد هذه الضربات ؟ للكتاب الفاشستين ، لشعراء الحرب ؟ للهاذين بكلمات الدم والارض ؟ لأمثال مارينتي ودانونزو ؟ ولأمثالها الألمان الصالحين ؟ اجل لهؤلاء لم توجه ضربات كافية ، بل اننا لم نوجه لهم حتى الآن الضربة الاولى المحكمة . اما المشاجرة التي تتكلم عنها فتشبه على صعيد آخر . المسألة تدور كما تقول حول مجرد بقايا ، عدوى ، وأشياء لم تخط بعد . لا شك ان الكثيرين من كتابنا مصابون قليلاً او كثيراً بهذه العدوى وهذه البقايا التي لم تخط بعد . ولكن هل يعتبرون لذلك ، باختصار ، أدباء انحطاط ؟ حين تقدم لهم يد المساعدة للتحرر من هذه البقايا فهذا ليس كفاحاً ضد الانحطاط وليس «مشاجرة» . ولا يستطيع المرء ان يقول هنا ان الأمر لا يتوقف على ضربة ، بل عليه ان يزن الامشياء بدقة ، لا من اجل المجد او خوفاً من الاحكام الخاطئة ، بل لكي لا يمس أي شيء جديد حي بأذى .

وما دعنا بصدد لسنغ فلنقل ان كفاح لسنغ الشجاع الذي لم يعرف الخوف ضد الاقطاعية في الفن لم يمنعه من ادانة « وثن برليشتغن » لغوته ادانة قاتلة . فقد سمى الوثن امعاء منقوشة فارغة ، ولم ير في هذه القطعة عمل رفيع وحليف

كبير . وبقي غوته رغم ذلك غوته ، غير ان الكاتب لا ينبغي ان يصير ذاته رغم النقد . ان لسنخ قرن مسألة الكفاح ضد الاقطاعية في الفن ببعض التصورات والمسائل المتعلقة بالطريقة . وفي ما بعد اصبح غوته متصباً مثله . واذا لم يرق لك مثل كلايست يمكنك ان تأخذ هلدن او مثلاً آخر مناسباً . وعلى فكرة ، لم يقسم غوته « الجرة المخطئة » الى قسمين ولم يضع مثلاً صامتاً بينها ، بالتاكيد لم يفعل ذلك ، لأنه كان يرى كلايست رجعيًا .

انت تتطلق بحق من ان الكفاح ضد الفاشية في الأدب لا يمكن ان يشن بفعالية الا بقول متيقظة صاحبة ، لم يطلها تسميم ولا تخدير ابداً ، وتقرن الكفاح على هذا الصعيد ببعض مسائل الطريقة .

هنا اخشى ، حيث افسحت انت المجال ، ان يدخل تضيق ، من الجهة الاخرى ، على فيض وتنوع الالوان في ادبنا . اني اخشى ان يوضع المرء امام خيار بين امرين لا مناص منه ، والمطلوب في حالتنا هذه ، لا اختيار احد الأمرين ، بل ضمهما وإيجاد فن معادٍ للفاشية متنوع وقوي يساهم فيه كل من يتصف بأنه معادٍ للفاشية وكاتب .

اذا اراد المرء ان يقدم يد المساعدة في سلوك الاتجاه نحو الواقع يجب ان تنبج المساعدة ايضاً نفس الاتجاه . ولا ادري اذا كان الاتجاه نحو الواقع قد اتبع في كل المناقشة حول الواقعية كما يطلب من الكتاب انفسهم .

في رسالة كهنه تبرز الخلافات والاعتراضات بروؤاً حاداً لأن المرء يعمل ما اتفق عليه في المسائل الاكثر اهمية كأمر بلعي :

وأضيف ايضاً شيئاً مريباً . كثيرون من الزملاء والاصبغاء - كما ألاحظ - يقرؤون ويسمعون هذه المناقشات بشاعر غاية في الطرافة ، تشد اليها الانظار . انهم ينتظرون بتوتر وحب استطلاع خبر من يظفر بالآخر . وفي ظنهم ان لا بد

من سقوط احد المتناقشين على الطريق ، والا لاتصح اللعبة . لكن في مناقشة على ذات المستوى ، حيث نقطة الانطلاق والمهدف مشتركان ، لا يسقط على قاعة الطريق سوى شيء واحد هو عدم الوضوح . لقد حاولت في هذه الرسالة أن أضع على بساط البحث بعض النقاط التي ظلت غير واضحة لي وأنا اعلم ان المرء لا يستطيع أن يجيب بعدة صفحات بل يحتاج الى عمل كبير . لقد ندد ان تأسفت أسفاً قوياً الى هذا الحد ، لدى تبادل الرسائل ، لضرورة احلال الكتابة محل الحديث .

تحياي الحارة اللمة ياعزيزي لوكانش

آنا سيغورز

عزيزتي آنا سيفوز

٢ آذار ١٩٣٩

جوابك حمل الى مسرة كبيرة . من الجليل والمفرح دائماً ان يشعر المرء انه قد تم ، عبر الكلام ، التقارب حول القضية الرئيسية وقد حدث هذا بيننا دون شك . فاذا كنت توافقين جوهرياً على شروحي حول المباشرة فقد حققنا الشيء الأهم . وأنا اعلم كم هو قلق ومحفوف بالمزالق هذا « الاتفاق على القضية الرئيسية » . ويؤلمني هنا بالذات غياب امكانية مناقشة هذه المسألة مباشرة شفويّاً خلال اسئلة وردودها وأجوبة فورية الخ .. إذ عندها يكون بوسعنا أن نزيل كل ماتبقى من اشكال سوء التفاهم الصغيرة .

وأنا متفق معك كذلك في الحكم على المناقشة وكيف ينبغي أن تدور بين الكتاب . عبارتك بأن مايجب أن يسقط على الطريق هو عدم الوضوح فحسب حسنة جداً . وأضيف من جهتي متمماً : والخطأ . ذلك ان اختلاف الآراء لا ينبجم طبعاً عن الافكار غير الواضحة التي لم يعن فيها التفكير حتى النهاية فحسب بل عن الآراء الخاطئة . وأعلم بالطبع ان للنظرات الخاطئة ايضاً اسبابها الاجتماعية والشخصية . وأعلم كذلك ان كثيرين جداً مرتبطون ارتباطاً عميقاً بآراء خاطئة . ومن هنا تتأتى صعوبة المناقشة الحادة ، لكن الموضوعية . اجل انك تعرفيني معرفة تكفي لكي تدركي اني اناقش آراء واتجاهات لا اشخاصاً . وبالتالي أكافح --- لكي نصل الى القضية الرئيسية --- الانحطاط والأفكار والمشاغل التي تنبعث من اساس المنحطاطي ، لا اولئك الكتاب الذين تظهر عندهم هذه الأفكار والمشاغل .

اني اقد قسماً كبيراً منهم انسانياً وأديباً تقديراً عالياً جداً . ولهذا السبب أقف
— وليس هذا تناقضاً — موقفاً عنيفاً من ان بقايا تلك الأفكار والمشاعر لا تزال
عائلة قديم .

ويبدو ان فئة سوء تقام صغيراً قد حدث بيننا ، إذ كتبت عن النقد .
أردت ان اقول ان مناقشتنا يجب ان تقتصر على ما أعربت عنه نظرياً وتقديراً ، كما
يقوم بينك وبينني أوتى اتفاق ممكن . فإذا كنت ، متوخياً تنقية جو مناقشتنا
الخاصة ، قد قلت اننا نحن النقاد ينبغي ان نسير منفصلين ونضرب سوية ، فالمقصود
هنا طبعاً ما ينبغي ان يكون ، وليس يعني هذا مجال من الأحوال ان هذا الضرب
سوية يحدث دائماً او غالباً . فلو كنت هنا وكنت تستطيعين المساهمة في مناقشتنا
الداخلية لرأيت منبهرك المباشرة اني غير راض عن الوضع الحالي لنقدنا ، واني
أتمنى الى أشد الناس استياء . وآمل ان يتسنى لنا هنا في المستقبل تحمين بعض
الأشياء وتجنب الأخطاء الفادحة التي اقترفت بدون شك . وما أردت الدخول في
هذا الحقل الواسع ، لكي لا أحرف مناقشتنا عن المسائل الرئيسية .

غير ان فئة مسألة مبدئية وبذات الوقت مظهر سوء تقام ممكن ، نأمل
أن نزيله أيضاً ، لقد كتبت « ... ما إذا كان لا يجب أن يخضع فن النقد تماماً
لنفس الطرائق والقوانين التي تتطلبها من الأعمال الفنية دائماً » . إذا أردت بهذا
فقط ان تقولي ان نفس الواقع الذي يصوره الأثر الفني يعكس فكراً في النقد
أيضاً ، فانا متفق معك تماماً . وفي هذه الحال لاتعني كلمة « فن » أكثر من السيطرة
الفعلية على المادة . أما إذا أردت أن تفهمي هذه الكلمة بالمعنى الضيق الخاص ،
وبالتالي ألا تري في الفن فرعاً للعلم والعمل الثوري ، فأراؤنا مختلفة جداً . وفي هذه
الحالة يجب أن نشرع بمناقشة جديدة تماماً حول هذه النقطة ، لأنني اعتبر زعم النقاد
المحدثين ، بأنهم يخلفون أعمالاً فنية ، خداعاً ذاتياً مريحاً ، يداعب ذاتهم المغرورة ،
ويجعلهم في كل المسائل الجوهرية سطحيين ومباشرين (بالمعنى الذي اتضح بيننا) .

أجل اثنا هنا - فأقلت - أمام موضوع مناقشة جديدة تماماً ، واكتفي الآن
بتعميد هذا التعارض الذي يمكن أن يطرأ ، واتباع العرض مشروطاً ان التقيد
ليس فناً بل علم وعمل تشري . ويجب علينا بهذا الصدد قبل كل شيء توضيح
ما يسمى بمسألة الطريقة .

ومن الطبيعي ان الكتاب الذين يحتل العنصر الشعري الخاص ، الفعالية
الخلقة الخاصة ، مركز اهتمامهم ، يفقدون اول ما يفقدون هذا «العنصر الخاص» ،
لدى كل نقد يتركز حول المبادئ والطريقة . ومع ذلك فانا اعتقد ان الحصوية
في النقد الجيد الصحيح لاتصبح فعالة بالنسبة لإبداع الكاتب الا حين يتخطى هذا
الشعور . قبل فترة قصيرة وجدت في الرسائل المتبادلة بين غوتفريد كلار والنقاد
والمؤرخ الأدبي هرمان هنر ان كلار كذلك كان يمتلك في البداية ، مثلك ، هذا
الشعور إزاء التوضيحات المبدئية . لكنه صحح شعوره هذا في مجرى تطوره :
« لقد ودعت بنتيجة ذلك هذا الولع بالحصوي بما يسمى الشعري الخاص ، الوداع
الأخير ، اذ وجدت انه شرط لازم فقط كشأن من شؤون الفرد المنتج ، ولا علاقة
له بالتباحث المبدئي » .

بهذا الكلام افصح ، حسب رأبي ، مما ينبغي ان يقال ايضاً بيننا بصراحة
وخشونة تامتين : لا كاتب بدون موهبة وسيطول بنا الحديث اذا اخذنا نتناقش
في الاسباب التي جعلتنا نرتكب غالباً اخطاء من هذه الناحية . و انت تعرفين هذه
الاسباب جيداً كما اعرفها . وأريد ألا يبقى بيننا حول هذه القضية أي سوء تفاهم
مها صغر . ولكي اوضح المسألة مرة أخرى مثال عني افترض ، انه كان علي ان
اقضي خمسين عاماً في الدراسة المعمقة لمبادئ الأدب وكل مسائل الطريقة بأشد
ما يمكن من الجندية . فهل تعتدين اذن يا عزيزتي آنا اني سأقوم بأني قادر
بعد خمسين عاماً على كتابة ولو قصة صغيرة ناجحة فناً ؟ اني أعرف بداهة ان

هذا غير ممكن ، لأن الموهبة المنتجة — الفنية تقتضي . ولا اعتقد اني الوحيد في ادبنا الذي تنقصه هذه الموهبة . لكن ماذا يحدث عندما يعتمد انعدام الموهبة على « طرائق » اسوء فهمها وعلقت فيها يد الحشونة ؟

يتملكني يا عزيزتي آثا قليل من الارتياب ، بأنك تعتبريني مسؤولاً عن هذه التبسيطات المبثثة ، ويبدو كأن رمز الكنيسة المطروحة على الأرض يشير الى ذلك . لكنني اعتقد اني مثل قذوفي الخالدة لم أطرح الكنيسة على الأرض . على الأقل ليس في المعنى الذي استشفه من رسالتك ، كما يخيل إلي . وبمعنى عام تماماً يطرح المرء طبعاً لدى كتابة مقال شيئاً ما جانباً . وهذا يحصل على الخصوص لأن النقد جزء من العلم ، اي انه ليس مهنة عمل تقدي ناجز وتام . ان التام التام نسبياً — هو فقط المنظومة التامة لنظرية الفن التي تحتوي بذات الوقت على تاريخ كامل لتطور الفن . وكل عمل تقدي جزئي لابد ان ينتزع من هذا الترابط الشامل بشيء من العنف ، ويغدو بذلك شكلياً احادي الجانب ، ومن ناحية المحتوى غير مكتمل ، مهما كانت النظرة الكلية التي يركز اليها شاملة ومتعددة الجوانب . انه لن يكون ابداً ناجزاً مثل العمل الفني . وأعرف مقدار هذه الصعوبة من تجاربي الخاصة في العمل . ان اصدقائي يتكلمون غالباً على نمطي في القول « لاجمال هنا للتكلم عنه » . ولكنك تدركين انه هنا بالذات يتم الاعراب عن الشعور بالتشابه المتعدد الجوانب للسائل بعضها مع بعض ، الشعور بان كل تأكيد لا يلمع على الأقل الى الترابط الشامل ينطوي على ميل الى احادية الجانب وقابلية سوء الفهم . وما دمنا نتوقف عند هذه الاعترافات اضيف ايضاً : ان اصدقاء آخرين يهتموني بأنني لا اكتب كتابة مقتضية لاذعة ، يمكن الاستشهاد بها . وانا اقبل هذا عن قصد انطلاقاً من هذا الشعور نفسه . واني أسعى في كل مجال جزئي الى الإشارة على الأقل الى الترابط الشامل ، الى التطور المنظم والتاريخي .

وبدهي ان كل غرض جزئي يتضمن مع ذلك موضوعاً شتتاً مجتزأ :
والقارئ يعمل بالضرورة على تجزئته تجزئة لاحقة . أما أن هذا يحصل كثيراً
باستمرار ، وان القارئ يجعل من أجزاء مقتطعة مكانس مطروحة ، فهذا مايدل
عليه موضع من جوابك . لقد رجوتك في رسالتي ان تقرئي مقطعاً من مقالي حول
غوري لكي يصبح فهمي للاستقبالية الفنية حاضراً في ذهنك ، وقد اوردت من هذا
المقطع بعض اجل لغوريك تليحاً الى جو المقال الأسامي . فقلت بمناقشة هذا
النص منعزلاً . ان ما يجده احدهم ملائماً يجده الآخر رخيصاً ، ومة آخرون
يفعلون ذلك . ولا يقع علي ذنب لا في هذه الحالة ولا في الحالة الأخرى . اذ
لا يستطيع ابداً ان أحول دون ان يقرأ ما اكتبه على هذا النحو .

لقد تولد لديك ايضاً اثر مناقشة النص المعزول سوء فهم لأفكاري . انك
تضعين إزاء الكسرات التي عناها غوريك ما يسمى بالمرأة المزيفة ، وتقفين ضمن هذه
الشروط ، الخاطئة منطقياً ، موقفاً الى جانب الكسرات . إنه موقف خاطيء منطقياً .
ذلك أن الأمر لا يدور حول هذا الاحراج . فالمرأة المزيفة ليست تقيضاً للكسرات
بل ظاهرة موازية ، وثمره القوى الاجتماعية التي انتجت الظاهرتين . لقد اهتمت
في مطلع مقالي حول الواقعة الى هذه المسألة ، وفي مقال سابق يدخل ايضاً في إطار
المنقشة ، المثل الأعلى للجمال المنسجم في علم الجمال البرجوازي ، عرضت لهذه
المشكلة عرضاً مفصلاً ، ولا تستطيعين ان تفهمي موقفني وان تجادليني فعلاً —
هذا اذا كنت غير موافقة على رأيي — الا عندما تشبتين من أي انا ايضاً أقف
ضد المرأة المزيفة ، كما اقف ضد الكسرات (ونفس الشيء ينسحب على مسألة
الموهبة . ان التأكيد بأن الموهبة الفنية ضرورة حتمية للفن لا يعني انني موافق
على الفهم الحديث للموهبة الذي يرى فيها ، كما قال تولستوي بنفوذ فكر ، كيفية
بيولوجية للانسان ، كما يقولون ، منعزلة عن كل صفاته الانسانية والاخلاقية) . وما

أن تري محور هذا الكفاح المزدوج حتى تفهمي لماذا اعتبر العمل الأخلاقي والفكري للكتاب في ذاته نفسها ذا أهمية مركزية . طبعاً هو لايسعف فاقد الموهبة ، على أن يصبح فناناً ، ولكنه الامكانية الوحيدة للموهبة كي تبدع شيئاً فنياً مرموقاً فعلاً .

لماذا أعود الى انتقاد الكسرات دائماً ؟ لأن فيها يكمن ضعف ممثلي أدبنا الموهوبين . واعتقد متقائلاً ان انعدام الموهبة سيقضي على نفسه ان آجلاً او عاجلاً ، وبهذا لا أريد ان اقول ابداً ان بيسكولوجيا عدد كبير من الكتاب الموهوبين ليست مجتزأة مثلها مثل بيسكولوجيا عدد كبير من الكتاب غير الموهوبين . وفوق ذلك أرى — ولعل هذا هو الأهم — ان الزمان العظيم الذي نعيش فيه ، وتجارب الكفاح المعادي للفاشية ستدفع تلقائياً الى سلوك اتجاه تخطي هذه الاجتزائية . ويتعبد أن نجد يلتنا كاتباً موهوباً لم يتقدم تقدماً حاسماً في بحر السنوات الخمس والست الأخيرة في هذا الاتجاه . اني أرى في هذا علامة الزمن ، واعتقد ان مهمة النقد ان تسرع بوعي هذه العملية العفوية .

وتسكلمين في ذات المكان عن اننا نحن الألمان لم يكن عندنا في الحرب لارومان رولان ولا باريوس . هذا صحيح تماماً ويصيب بالذات النقطة المركزية في مناقشتنا . من أين استمد رولان وباريوس طاقتهما في التصوير غير المجتزئ ، في التركيب الواقعي ؟ أرى لزماً علي أن اعود الى نص غوركي : لأن تلك « العبيئة الاجتماعية » كانت لديهم أقوى بما هي لدى افضل الكتاب اليساريين الألمان في تلك المرحلة . و « العبيئة الاجتماعية » تعني في هذه المسألة — كما عرضت بصورة مفصلة في مقال الواقعية — وحدة التقاليد الديمقراطية في الحياة الاجتماعية مع تقاليد النزعة الواقعية في الفن . وكتمة لهذه الوحدة يظهر الطموح الدائم الى الطابع الشعبي والترابط الذي لاينقسم مع القضايا الكبرى للحياة الوطنية . كل

هذا قد افتر اليه الكتاب الألمان في فترة الحرب . وأنا أعتقد أنك لن تسيئي فهمي
مجدداً حين أقول الآن : ان الاستسلام المهزبي الذي قمعه قسم كبير من الكتاب
الألمان أمام ايديولوجية الحرب الامبريالية ونوع المعارضة التي مثلتها أقلية صغيرة ،
وهو نوع يتصف من ناحية المحتوى ومن الناحية الفنية الشكلية . بأنه غير قادر ابداً
على تحريك الشعب ضد الحرب ، ان هذين الأمرين ناجمان عن تطور المانيا غير
الديمقراطي ، عن « التعاسة الألمانية » . واذ تلخص اليوم تجارب عهد فايمار ينبغي
علينا أن نؤكد ان المثقفين اليساريين - الشيوعيين وغير الشيوعيين - لم يتحركوا
من هذا العيب في التطور الألماني تحرراً فعلياً جدياً ، بل ان قسماً كبيراً منهم لم
يقم حتى بمحاولات لتخطيه .

لاتقولي انه وضع تلويحي موضوعي ، فانا أعرف هذا طبعاً . غير ان
المسألة هي اننا جميعاً لم نحاول عقد الصلة بين القوى الشعبية والديمقراطية الحية
الموجودة في الحاضر وفي الماضي الألماني ، على نحو كثيف ، كما كان ممكناً من الناحية
الموضوعية وضرورياً . لذلك كنا نحن المثقفين اليساريين في المانيا كسرات :
ولهذا يتوجب علينا في مصلحة الكفاح المعادي للفاشية ان نتخطى هذا التجزؤ
وهذا الغياب للعجينة الاجتماعية والوطنية .

اننا ننقتر الى التقاليد الديمقراطية والى هذا يرجع كون واقعيتنا ليست
حازمة حزماً كافياً ولا شاملة وعميقة الى حد كافٍ . أنا أعلم أن التقاليد الديمقراطية
في المانيا أقل عظمة ومجدداً بما هي عليه في فرنسا أو انكلترا . ولكن ألا يلزمنا هذا
السبب بالذات بأن نزيها تربية اقوى أيضاً ، وأن نمصن أنفسنا ، ونطورها ، بها ، وان
نعملها الى الشعب الألماني (اني اذكرك بان الديماغوجية الفاشستية سمت الديمقراطية
« مستورداً من الغرب ») . ونحن اليوم لانفعل هذا إلا قليلاً جداً وبجزم ووعي
قليلين جداً . وينبغي ان تدركي انني حين أعود دائماً الى الحديث عن الماضي
الألماني ، وأفعل ذلك في هذا الصدد ، فلما اتحدث من اجل مستقبل المانيا الديمقراطية .

وفي النقد أيضاً نقتقر الى التقاليد الديمقراطية . وهذا هو السبب في اتجا
تجه في الحكم النقدي وجهة شكلية ، تتصف بالمهارة الفنية ، وبالتالي وجهة ضيقة .
والمؤسف انك وقعت في ذلك في المثل الذي سقته حول لسنغ وغوته . انها واقعة
طبعاً ان لسنغ وقف موقفاً شديد الريبة ازاء « وثن برلينغن » (وكذلك ازاء
« فتر » ، الأمر الذي لم تذكره) . ويجب لاستكمال الصورة أن يقال ، أولاً أنه
كان راضياً تماماً عن نشيد بروميتوس لغوته الشاب ، وثانياً اقربني فقط ما قاله غوته
في كل مراحل حياته عن لسنغ فلن تجدي سوى كلمات تلهج بالشكر والامتنان ،
وتطلع الى ناقد معاصر يتمتع بمثل صفات لسنغ الاجتماعية والانسانية (لقد كان
فئة معاصرون لا يتخلفون كثيراً وراء لسنغ في قدرتهم على الاحساس الفني) ، ثالثاً
لقد برر تطور غوته تبويراً كلياً نقد لسنغ . فغوته لم يخطئ بعد ذلك ولا خطوة
واحدة تالية أبداً على طريق « الوثن » ، لا من ناحية المحتوى الاجتماعي ولا من
الناحية الدرامية الشكلية . ان معارضة غوته الشاب البدائية الساذجة « للتعاسة
الألمانية » قادت هنا الى تجسيد شخصية رجعية كلياً . وفي « اغمونت » يسير الموضوع
الدرامي ، وقد اصبح غوته ناضجاً ، في اتجاه معاكس تماماً . وهذا يستجيب بالضبط
للتطور الشكلي لكاتب الدراما غوته . لقد مهد لسنغ الطريق لفهم شكسبير
ككاتب درامي . ومشكل « الوثن » المشتت ملحمياً يعتبر خطوة الى الوراء
بالمقارنة مع نظرية لسنغ وممارسته الدرامية . وقد أدرك غوته هذا الأمر بسرعة
فاثقة . كان « كلافيغو » قد قطع الصلة جذرياً مع هذا الصنع الملحمي . و« اغمونت »
يبين كم كان فهم غوته عميقاً آنذاك للعنصر الدرامي لدى شكسبير ، وكم كان
تطويره له أميلاً . (ورغم ذلك لا أجادل لا في الأهمية الجمالية ولا في الأهمية
التاريخية ل« وثن برلينغن » . وأقول فقط « لاجمال هنا للحديث عنها » ولقد
كررت نفس الشيء في كتابي حول الرواية التاريخية) .
هذا طبعاً هيكل ضامر جداً للعلاقة بين لسنغ وغوته . وينبغي على

المراء أن يكتب مقالاً كبيراً ، لكي يوضع تليحاً فقط العلاقات الفعلية . أما في رسالة فيجب الاقتصاد على مجرد ما تنقص عنه الوقائع بدون ايراد براهين . ولقد تطرقت لهذه المسألة لأنني أردت أن ألمح على الأقل الى بعض وجهات النظر الحاسمة في عرض العلاقة بين لسنغ وغوته تاريخياً وجمالياً .

وأرى على الفور ، حقاً ، ان صنع ذلك في رسالة أمر ميؤوس منه . ذلك انه يتوجب على المراء لكي يجعل الترابط مفهوماً فعلاً ان يشير على الأقل الى التشابه والاختلاف في تطور فرنسا والمانيا في نهاية القرن الثامن عشر . اذ ذاك فقط يتضح ، من جهة كيف ترتبط عظمة وحدود لسنغ برفض خط روسو لحركة التنوير العقلي الفرنسية ، ومن جهة ثانية كيف ان الكلاسيك الالماني المتمثل بغوته وسلر يعني بذات الوقت ، بصد الديمقراطية ، خطوة الى الوراء بالنسبة لسنغ ، ويؤلف كذلك الطريق الوحيدة الممكنة اجتماعياً وحياتياً التي استطاعت الثقافة الالمانية أن تسلكها . وانت تعرفين أنني لا أستطيع أن أقوم بمحاولة لرسم الخطوط العريضة لهذه الترابطات ، لأنه يلزم لتحقيق ذلك تحليل تناقضات العوام في الثورات البورجوازية تلك ، وتحليل الفرق في الأدب والثقافة بين الثورة الفعلية الفرنسية وتأثيرها الايديولوجي على المانيا النخ . . (عندما يصد كتابي « حول تاريخ الواقعة » ستجدين فيه بعض التلميحات الى هذا الترابط) .

يا عزيزتي آنا ، ان تشبي في مناقشة نواذك الأدبية التاريخية لا يصد عن الاحاح في التاكيد ، بأي دائماً على حق ، او المبالغة في التنقيق في الامور ، لديك احساس دقيق ونعومة فائقة في ادراك ظاهرات الحاضر . أما اكتفاؤك ازاء شخصيات الماضي الالماني الكبرى بتجريدات مثل عدم فهم الجديد ، فرق الجيل النخ ، وعدم محاولتك الامعان في التفكير ، بمثل ذاك الاحساس الدقيق ايضاً ، في الاسباب الفعلية والاساس الفعلي لأقوال اعلام الالمان ، التي تبدو في الظاهر مفارقة ومباغنة

لأول وهلة ، فيجعلاني مكتئباً قليلاً . إذ كيف تبدو اذن هذه الشخصيات في رؤوس المتوسطين في أدبنا اذا كنت انت تكتفين بهذه الملح ؟

ان هذه المسألة تلوح لي مهمة أهمية راهنة كبيرة . لا أريد أن أكرر كل ما كتبت لك في الرسالة السابقة حول المعنى السيامي والحلي للكفاح الأدبي ضد الانحطاط ، فأنت متفقة معي على أن المرء لا يستطيع أن يكافح الفاشستية كفاحاً فعالاً إلا بروؤس متحررة وخالية تماماً من التسميم والتخدير . يسرني مروراً فاتحاً اننا في هذه النقطة الحاسمة متفقان هذا الاتفاق العميق . لكنني لا أوافقك تماماً على أن هذا الكفاح يجب أن يقتصر على محاربة أبرز شخصيات الانحطاط الرجعية مثل ماريتي ودانتزيو . يجب علينا طبعاً قبل كل شيء أن نكافح انحطاط البرورية الفاشستية ، غير أن ثمة دائماً مسائل داخلية لتطور المعادين للفاشستية . والآن أوجه اليك سؤالاً : على من لا يزال ماريتي ودانتزيو يارسان تأثيرهما ؟ ثم ان هناك تيارات انحطاطية هامة جداً لانحصى (لاعقلانية الخ ..) تؤثر تأثيراً قوياً فاتحاً للحد بين صفوفنا على خيرة العقول وأشد المعادين للفاشستية اقتناعاً . فهل ينبغي أن تظهر الرؤوس فعلاً من التسميم والتخدير ، كما تريدن أنت أيضاً ؟ اذن يجب على المرء أن يكافح بقايا الانحطاط الفعالة في صفوفنا . أنا أعلم أن هذه المهمة لا تجلب الشعبية ، وأن صديقاً غالياً وطيباً مثلك يغضب علي أحياناً ، ومن المحتمل أن يتهم علي بعض المرات في المستقبل . لكن ليس ثمة مجال للسوامة ، مادام المرء مقتنعاً بضرورة الكفاح . ولا يملكني هنا سوى الشعور الذي يملك تيمستوكليس البلوطارخي في مجلس الحرب قبل معركة سالاميس إنقال : اضربني لكن استمع إلي .

والأحداث الجديدة في المانيا ، تقوي لدي ، الى الحد الذي استطيع . أن أحكم فيه عليها ، هذا الادراك . باستمرار تشكل معارضات جديدة ضد

الفاشية . ان فئات اجتماعية وافراداً ، كانت تساهلت في السابق بدون اعتراض أمام كل شكل للرأسمالية الامبريالية ، بل انها شجعتها أحياناً ، تتعطف اليوم بحزم متزايد ضد البربرية الشاملة . غير أن اسلوب معارضتها وايدولوجيتها خاضعان طبعاً خضوعاً عميقاً لتأثير الفاشية ، ولا يتولد لديها الوضوح إلا غريزياً وتلقائياً وببطء شديد . وهؤلاء الناس اعمق ارتباطاً بحياة المانيا الوطنية مما يفترض المرء بصورة عامة : طبعاً مع فهم شديد الرجعية غالباً للألئنة . ماذا يمكننا ان نفعل لكي نهون عليهم صرايحهم في طلب الوضوح ونعجل به ؟ بالتأكيد ليست تنف الايدولوجية الانحطاطية التي تم تخطيها نصف تخطي ، والتي تتجمع بصورة لا عضوية ، تلك الايدولوجيا التي تمثل نوعاً من أنواع الانحطاط ، يظل بسبب غياب العجينة الوطنية غريباً دوماً عن هؤلاء الناس بالذات . انا اعتقد ان تبيان العظمة الفعلية للماضي الألماني ، تبيان الترابط بين الماضي الألماني العظيم (الذي يختلف نوعياً اختلافاً تاماً عما تصوره الأكثرية منهم) وبين العظمة المقبلة لألمانيا ديمقراطية فعلاً والثقافة الديمقراطية في ألمانيا ، يمكن أن يكون هنا خير عون .

وكما أنا مقتنع بوجود الترابط بين النزعة الواقعية والطابع الشعبي ومعاداة الفاشية اقتناعاً عميقاً ، كذلك أنا على يقين ان اكتشافنا للماضي الديمقراطي والثقافة الألمانية ليس طريقاً الى الرجعية ، بل انه طريق الى المستقبل ومساعدة ايدولوجية على تحرير المانيا . لقد غدت رسالتي من جديد طويلة ومع ذلك لم أقل عشر ما اردت أن أقوله . وكلما برزت في محادثتنا الثنائية لحظات الاتفاق احسست بالألم لغياب امكانية المحادثة الفعلية عن قرب . ذلك ان الاستطرادات في التفاصيل الدقيقة تغدو في رسالة اكثر نقوذاً وخشونة منها في التبادل المباشر للأفكار ، غير اني اثنى بمقدورك على الحساسية الشعرية : فقد استطعت ان تنوغي في حياة شخصيات اكثر تعقداً مني .

صديقك القديم

جورج لوكاش

الكتاب والنقاد

- ١ -

إنه لأمر بدهي بل مبتذل ، لكن يجب ان يقال في البداية : ان النموذج السائد للكاتب والنقاد قد طرأ عليه تغير مع المحدث الرأسمالية . ولذا توجب ان تتغير ايضاً العلاقة النموذجية بين الكاتب والنقاد .

وانه لأمر بدهي ومبتذل كذلك ، إلا انه يجب ان يكرر في كل مناسبة ، ان السبب الخامس لهذا التشويه هو التقسيم الرأسمالي للعمل . لقد جعل هذا التقسيم من الكتاب ومن النقاد اختصاصيين ضيقين ، وانتزع منهم تلك الشمولية والعينية ، في الاهتمامات الانسانية والاجتماعية والسياسية والفنية ، اللتين ميزتا ادب النهضة والتنوير وأدب مراحل الاعداد للثورات الديمقراطية . ولقد مزق فيها الوحدة المتحركة لظواهرات الحياة وأحل محلها « مناطق » مفككة مغزولة بعضها عن بعض ومؤطرة بمقاييس تعسفية (فن ، سياسة ، اقتصاد . الخ . .) وتبدو هذه المناطق للوعي اما مستمرة في انفصالها ، او متحدة في تراكيب مزورة مجردة ذاتية (عقلانية او صوفية) .

وانه بدهي اخيراً ان ينسحب كل هذا على التيار الرئيسي للتطور في العقود الأخيرة . ان الكفاح الذي شنه انسانون كبار ضد كل هذه المظاهر

في الرأسمالية الرجعية ، هذا الكفاح ، الهام جداً ايديولوجياً، وغير المجدي اجتماعياً، لم يؤكد سوى الضرورة التاريخية للتطور العام .

فالكتاب والنقاد يتحولون الى اختصاصيين موزعي العمل . الكاتب يحجل من عالمه الداخلي حرفة . وحتى ان كانت هذه الحرفة لا تقضي الى التلاؤم التام مع الحاجات اليومية لسوق الكتب الرأسمالي ، كما هي الحال مع غالبية الكتاب العظمى ، وحتى حين يمثل موقف افراد منهم ذاتياً معارضة ، تنسم بالعناد ، لهذا السوق ومطالبه ، ينشأ تضيق وتشويه لعلاقة الكاتب السابقة بالحياة، وبالتالي، وعلى نحو ضروري ، لعلاقة الكاتب بالفن .

واذ يحجل ذلك الكاتب ، المعارض فنياً بالذات، الأدب الى غاية في ذاتها ويضع قوانينه الخاصة في المقدمة تتراجع المسائل الكبرى للصياغة والقولبة التي تنجم عن الحاجة الاجتماعية الى فن عظيم، عن الحاجة الى عكس ادبي شامل وعميق للملامح العامة والدائمة لتطور الانسانية ، وتحمل معها مسائل المشغل المتعلقة بتكنيك العرض المباشر .

وكلما خطا هذا التطور خطوة الى الأمام غدت هذه المسائل اكثر مباشرة ، من الناحية الحرفية ومن الناحية التكنيكية والذاتية ، وابتعدت عن قضايا الأدب العامة الموضوعية — اجتماعياً وفنياً — . ان عداء الواقع الرأسمالي للفن يقضي على الفرق الواضح في الأنواع ؛ ويتم هذا القضاء قبل كل شيء عن طريق خصائص مادة الحياة الجديدة التي لا يستطيع أن يتغلب على أسوأها إلا أسد الكتاب وعياً في قضايا الفن الحاسمة . وهذا العداء يعرض أيضاً جملة من وسائل الاغراء الخارجية لا يصمد أمامها سوى قلة ثابتة . ان المقالات الأدبية في الصحف والايخارج المسرحي والسينمائي وطراز المجلة الصحفي الحديث ، كل هذه تعمل بوعي أو غير وعي في اتجاه نشر الفوضى في كل مفاهيم الفن الأصيل وتحطيمها . ان الكتاب الذين ينشئون ، بنفس الدافع ، روايات للصحف وقطعاً سينمائية ودرامات واوبرات يفقدون

بالضرورة كل احساس بالتعبير الأصيل والصياغة المناسبة. والكتاب الذين يتوكلون
للمخرجين والسينائيين أمر قولبة ما صنعوه ، والكتاب الذين تعودوا تسليم هؤلاء
منتجات نصف جاهزة والذين يجعلون من هذه الممارسة المعادية للفن نظرية ، ليس
بوسعهم ابداً أن يقيموا علاقة داخلية حية بقضايا الفن الفعلية .

ان السخرية التاريخية في تطور الفن في الرأسمالية تتجلى في أن بعض
الكتاب الذين يعارضون ، بشرف وحنّة فكر، عجلة الرأسمالية المدمرة التي لا تبالي
بشيء ، يخفون الى المساعدة في انحلال شكلها نظرياً او عملياً. واذ يعربون، باقتناع
عميق ومفارقة. لاحتفظ فيها، عن ذاتيتهم وحياة جوه الروحي الخالصة ومسائل التعبير
الفردية البحتة ، يريدون مواجهة « التسوية » العامة الفظة والتلاشي المتزايد للعنوبة
الشغرية في الأدب البرجوازي . لكن ما يقومون به موضوعياً ، نظرياً وعملياً
هو الدفن المطرد للأشكال الأدبية والاستباق « التنبئي » لتيارات الموضة الأدبية
التي تستود بعد عدة عقود (وأحياناً بضعة سنين) ، وهو نوع آخر من التسوية
العامة وافراغ الأفكار الأدبية من محتواها .

وأسوق هنا مثلاً واحداً فقط . ان ا . ا . ب . ، الشاعر المرموق ، ليس المؤسس
العملي للرواية البوليسية - الاجرامية الحديثة ولخلق التوتر ، بمجرد حب الاستطلاع
والمباغثة فحسب بل انه الرائد النظري الأول للانحلال اللاحق الغنائي - المزاجي
للأشكال الملحمية والدرامية . ينكر ، بو ، في مجنه الغني بالمعلومات المفيدة والمبدأ
الشعري « امكانية اثر شعري طويل : « انني أقول أن ليس ثمة قصيدة طويلة ،
وأقول ان تعبير قصيدة طويلة هو ببساطة تناقض فاضح في حد الكلمة » . وفي
عمله « فلسفة التأليف » يشرح زعمه هذا بقوله ان كل اثر كتابي لا يُقرأ « في
جلسة » ، لا يتصف بوحدة وشمولية : « ان ما نسميه قصيدة طويلة ليس في
الواقع سوى تتابع قصائد. اقصر أي تأثيرات شعرية قصيرة » .

ان كل انسان يفهم مطامع بر المخلصة فنياً والتي تتطلع ذاتياً الى فن راق،
هذه المطامع التي تجذبها في هذه النظرية : الرقص المشروع جداً فنياً للملاحم
الأكاديمية المزيفة الضحلة ولانتاج الروايات « المفبركة » . لكن بما ان هذا
الاحتجاج يرتفع من الزاوية الضيقة الذاتية لمسائل الانطباع والتعبير المحضة ، وبما
أنه لا يرتفع فوق دقائق المشغل الفنية التي تدرك برهافة نظر (تهمل علاقة الشعب
الفعلية بالفن الأصل كما تهمل علاقاته الموضوعية بحياة المجتمع) فان بر يصبح هنا
الرائد النظري فقط لنزعة انطباعية غنائية ، تتحول بسرعة اثر مؤثرات قصيرة
مباغتة تحركها الجدة ، الى روتين مجدب ، مثلها في ذلك مثل الأدب الذي وجه
اليه بر التهمة الذكية... المفارقة .

ان لهذا المثل بالنسبة لنا معنى العَرَض فقط . ففي سير التطور أعلن
كتاب أقل منه شأنًا بكثير نظريات أشد ضحالة ، أثارت مع ممثلها لفترة قصيرة
ضجة ، ثم سقطت في النسيان الذي تستحقه . لكن هذا العَرَض الذي نود أن
نوجه اليه انتباه القارئ يعكس وجهة نظر المشغل : التعبير والانطباع منفصلين
عن المضمون وعن تلك المسائل التي جعلت جنود الأدب تضرب في حياة الشعب
والتي أقامت اسس فعالية الأعمال الفنية الكبرى وشعبيتها خلال قرون بل آلاف
السنين . وبما يميز الأمر أن بر يبين عدم امكانية القصائد الطوال ، بالذات لدى
هومبروس وملتون . لاجدال في ان فئة ملاحظات دقيقة وسديدة ، تظهر لدى
طائفة من الكتاب المرموقين الذين ينتسب اليهم بر ، رغم سيطرة وجهة نظر المشغل ،
وتتصل بمسائل الفن الجوهرية . وفي هذه الحالات يتجاوز الكاتب الموهوب غريزاً
وبصورة لا واعية الضيق الذاتي في وجهة نظر المشغل . لكن هذا الأمر لا يلغي أبداً
الغرض الرئيسي من هذا الفهم للفن ، بل بالعكس ، كلما كانت الملاحظات الجزئية
الكثيرة أصوب اشتد اجتذاب الكتاب والنقاد الشبان والقراء الجيدين في زمانهم .

الى رؤية الجمهوري هنا ، الى رؤية الطريق الصحيح للفهم الأدبي المناسب في طريقة المشغل . ان الزعم الحديث بان الفنانين وحدهم يستطيعون ان يفهموا شيئاً من الفن ، ويأن سبرغور ببيكولوجيا عملية الخلق الفردية ، وتحليل التكنيك الشخصي لكل كاتب على انفراد يؤهلان وحدهما للفهم الصحيح للفن ، ان هذا الزعم يحد جنوده النظرية في هذا التضييق في فهم الفن ، الذي جاء به فنانون اصليون مخلصون خلال جدال مشروع ذاتياً .

ينبغي ألا يعتقد المرء ان هذا النقد ينسحب فقط على اتجاهات الفن للفن الصريحة . ولكن حتى هذا فقط يجعل نطاق مفعوله في الفن الحديث واسعاً جداً . ان بما تتصف به مرحلة الانحطاط ان اضعف الناس عداة لنظرية الفن للفن يستطيع فنياً من الناحية النظرية والناحية العملية الارتفاع فوق فهمها الضيق .

وبكلمة ، ثمة في معسكر هؤلاء الخصوم طرفان متناقضان . الطرف الأول ينبذ مع نظرية الفن للفن كل طرح للأسئلة الفنية الخاصة ويضع الأدب مباشرة في خدمة دعاية سياسية اجتماعية ، والطرف الآخر يسعى الى الحفاظ على كل « مكاسب » التطور الجديد للأدب وعلى تطويرها ويربط وفق ذلك ، على نحو ذاتي احيل لكن ضيق فنياً وغير عضوي ، الانحلال الحديث للاشكال الادبية بغرض سيامي واجتماعي سليم في الغالب ، وبهذا يحظى في دوائر « الطليعة » الادبية باحترام وتقود . غير انه لا يستطيع رغم نواياه المخلصية في ايجاد تأثير اجتماعي واسع أن ينفذ الى الجماهير العريضة ، مثله مثل الأدب غير السياسي الذي يشبه أدبه فنياً . ان أوبتون سنكلير يمثل الاتجاه الأول ، بنفس القوة التي يمثل فيها دوس باسوس الاتجاه الثاني .

ان الاتصال الذي لامعدى عنه في الأدب الحديث بين تقويم غريب عن الفن يثير الضجة ، بالمحتوى العاري او التوتر الخارجي ، وبين مجال غريب عن

الشعب تقوم فيه تجارب مشغلية صنية ، ان هذا الاتصال لا يمكن أن يتخطى
بمثل هذا النوع من التيسير : ان الصفة اللاشخصية ، المجردة ، في التأثيرات
المضمونية البحتة لا تستطيع أن تقدم مخرجاً ، كما لا تستطيع ذلك الذاتية ، المجردة
كذلك ، في الصنعة الفنية الشكلية التي ترتبط ارتباطاً لا عضوياً بالمتوى غير
المعالج فنياً .

وهذا يمت بصلة الى فصل صغير في الأدب الحديث ينهض ، الى ذلك ،
اجتماعياً وأخلاقياً ، وبالتالي في الصفاء الانساني في فهم الفن ، عالياً فوق المتوسط
العام . ان اختفاء مسائل الموضوعية الفنية التي تمهد كما سنرى نقطة تقاطع التعق
والتقاوة الجمالين والتجند الاجتماعي للفن يحمل الى حياة الأدب بالضرورة روح
الصغار الشخصي .

وانه لأمر بدهي لا يحتاج الى أي تعليق ، ألا يعرف شغل الأدب المستثمر
استثماراً رأسمالياً شيعاً والمضارب الأدبي الذي يستفيد من العداء الرأسمالي للفن
سوى المصالح الحسبية التافهة للصعود الشخصي ، « لكفاح الجميع ضد الجميع »
الرأسمالي الطابع . أكثر مفارقة وأعسر على الفهم هو جو الاهتمام بالشؤون الصغيرة
في عالم كتاب زماننا الموهوبين فنياً والمخلصين ذاتياً . وعلى المرء ألا ينسى هنا أن
الاحاح الزائد على الخصوصية التكنيكية — الصنية والشخصية ، على التجديد
التكنيكي الفردي ، في وسائل التعبير واختيار المواد ، يجعل الكاتب يرتد على
ذاته بضرورة داخلية . وهكذا تكتسب الشخصية الخاصة وميزتها الفردية ،
والخصائص الذاتية لعملية الخلق والمكاسب والصعوبات الذاتية والخصوصية الفردية
في الدقائق الأسلوبية الصغيرة ، تكتسب وزناً لا تملكه موضوعياً لا في المجتمع
ولا في تطور الفن ، وهو وزن لم تملكه أبداً لدى كتاب الأزمان الأسعد حظاً
من الناحية الفنية .

ان هذا الرضع ينجم عن الحساسية المفرطة الدقيقة لدى كتاب موهوبين
وتمكنين ومنصرفين كلياً للفن . ان عزلتهم في حياة المجتمع الرأسمالي ، التي
يستطيعون أن يتجاوزوها ، في أفضل الحالات ، كبشربين ببعض الآراء ، لا في
مطامعهم الفنية ، هي السبب الاجتماعي لتلك الأجواء التي تصد عنها اللحظات
الحسية الصغيرة في حياة الأدب الحديث (نزعة ذاتية مفرطة التوتر ، وتجميع
« المكتشفين » والحسد حيال « المنافسة » والعجز عن تحمل النقد ، هذا دون
الكلام عن الدعاس والنميمة) . ان الاستناد اجتماعياً الى الذات ، والعناية الفائقة
بتربية هيئة ظهور شخصية ، وعدم الوضوح ، في القضايا الحاسمة الخاصة بالنظرة الى
العالم ، الذي يجري تصعيده بالنزعة الذاتية الواعية المشددة ، حتى في طرح هذه
القضايا من خلال نزعة عقلية متطرفة ونزعة صوفية ضبابية تنشأ عن ذلك بصورة
ضرورية ، وحصر قضايا الفن البحث في تكنيك الكتابة : تلك هي الأسباب
الجوهرية التي تحدد علاقة الكاتب بالناقد (منظور إليها من وجهة نظر الكاتب)
في الرأسمالية الحالية تحديداً خارجاً على القاعدة .

ان الملاحظات السابقة قد اتسمت ، لتوخيا الوضوح في الشرح ، بأحادية الجانب . ولا يمكن إيجاد الصلة الصحيحة إلا حين نتتبع التغيرات التي توجب على نموذج الناقد التعرض لها في ذات المرحلة ولذات الأسباب الاجتماعية . حينذاك فقط يمكن أن يتبين المرء أن « الشفوذ » الذي تناولناه قبل بالبحث هو الفعل المتبادل الضروري في تغير النموذجين .

لقد بدأ النقد الأدبي كمهنة مبكراً مع نشوء التعليقات على الأعمال الأدبية في المجلات . وكان من اتخذ النقد الأدبي مهنة لا يحظى منذ البداية باهتمام من الناحية الأدبية ، وذلك على خلاف النقاد الفعليين الذين كانت هذه الفعالية بالنسبة لهم عملاً أو مطلباً داخلياً ، لا مصدر دخل (قليل) .

ان التطور الرأسمالي الذي يجعل كل الأشياء سواسية قد فعل فعله الجذري في ميدان النقد أيضاً . ان الوقائع الجوهرية معروفة بصورة عامة ، قبل كل شيء اخضاع الصحافة يرمتها تقريباً لأغراض الاحتكارات الرأسمالية الكبرى ، التي جعلت كمية النقد الكبيرة ، بصورة متزايدة على الدوام ، جزءاً من جهاز الاعلانات لهذه الطغيات المالية . ولم يبدِ مقاومة في سبيل المحافظة على حرية التعبير الانتقادي عن الآراء سوى عدد قليل من المجلات الصغيرة في الغالب ذات النسخ المحدودة والوسائل المالية الضئيلة . غير أن استقلالها الفعلي قد أصبح كذلك أكثر فأكثر موضع شك . بعد أن اكتشف رأس المال تدريجياً الفن المعارض ، كموضوع مضادة مروج ، وجدت هذه الحركات « حماتها » وقاست من الارتياح المادي والأخلاقي لمساعدة رأس المال لها .

وهكذا نشأ في كمية الانتقادات الكبيرة بغاء في الآراء يائس بغاء المعاشات الذي نشأ في الأدب الجميل. ان الالباس الخطير في هذا الوضع قد تقام من خلال مظهر الحرية المصان في « المجالات العليا » .

لقد نشأ هذا المظهر عبر تصالب ميول مختلفة الأنواع . فمن جهة يوجد دائماً ، في الواقع الرأسمالي الحاضر ، نقاد موهوبون مثقفون لا يقبلون الرشوة ، ومن جهة ثانية تختلف المصلحة في مختلف الصحف والمجلات اختلافاً كبيراً ، وهي لا تعني دوماً أبداً ممارسة تأثير مباشر وفظ على جميع أشكال اعراب النقاد عن آرائهم . فقد وجدت وتوجد مثلاً مجلات يتألفقراؤها بمعظمهم من المثقفين ، وهذه المجلات تحتاج - حتى من وجهة نظر بمولها التجارية - الى نقاد من مستوى لائق ، يستطيعون أن يعبروا عن آرائهم في الأدب والفن بحرية ، وبوسعهم حتى اجراء مناقشات عنيفة فيما بينهم حول قضايا مجلاتهم . ان هذا الوضع ، الذي يجعل رأسمالين معينين يهتمون بكل الاتجاهات في الأدب والفن الحديثين ، يقتضي أيضاً أن تبحث هذه الهيئات الدورية عن النقاد الذين يضعون أنفسهم ، بنتيجة اقتناع جمالي عميق ، في خدمة اتجاه فني معين . وكلما ارتفع مستوى اخلاص وموهبة وثقافة هؤلاء النقاد خدموا هذه المصالح خدمة أفضل .

وعلى هذا النحو تنشأ في مرحلة الرأسمالية الاحتكارية فسحة معينة حرة لاستقلال الآراء الجمالية . لكن يجب علينا أن نوجه انتباهنا الى الخصائص الفعلية لهذه الفسحة ، إذا أردنا استيعاب الوضع الفعلي للنقد وتغير نماذج الناقد في هذه المرحلة استيعاباً ملموساً .

ولذلك لا يعني هنا أولئك الذين يرتشون عن وعي أو بدون وعي ، ومحشون سطور النقد بما هب ودب . اننا لن نتناول بالمعالجة - كما حصل بالنسبة للكتاب - سوى نمثلي النموذج الجديد المخلصين والموهوبين . وهنا ، كما هناك ،

يؤلف جمهور الكويتيين الفاسدين وغير الموهوبين المؤخرة التي لا يمكن اسدال الستار عليها ، في مواضيع ملاحظاتنا . ذلك انه لا يمكن أن تقلت من تأثير هذه المؤخرة ، لا مكانة الناقد المعروفة في أدب الوقت الحاضر ، ولا مكانة الكاتب الأصل في النقد الحديث : ان هذه المؤخرة تحدد لهم ، بوعي أو بدون وعي ، جو التقدير الاجمالي المتبادل . وهذا ينضج أكثر حين يستخلص مما تقدم ان التناقض بين الأطراف المتناقضة هو مرئي بوضوح حقاً ، لكن الحدود ينبغي أن تتلاشى بالضرورة ، وان تكون سيالة سهلة العبور .

ان الخاصة الحاسمة في هذه الفسحة هي الاقتصار على مسائل جمالية بجثة . فالسياء الاجتماعية والسياسية للصحف والمجلات البرجوازية مرسومة بصرامة . ولكي يفسح المجال للحكم على الأدب والفن يجب أن ينظر اليها - قليلاً الى حد ما - بعزل عن المجتمع وممارسة الكفاحات الطبقية .

ان هذا الشرط في نشر النقد ، الذي لا يصريح به في الغالب ، يلقي على العموم من النقد مقاومة أضعف مما يتوقع المرء . فالتطور العام للنقد ونظرية الأدب وتاريخه هذه كلها تتجاوب تجاوباً بعيداً مع هذا الشرط . ان « تنقية » النقد من وجهات النظر الاجتماعية والسياسية تتحقق عفويةً بمنطق داخلي في تطوره الخاص ، باستقلال عن الضغط الرأسمالي المباشر .

ان الاحتجاج الجمالي على عداء الحياة الرأسمالية للفن ، الذي سبق أن تعرفنا عليه ، قد يجدد ، في نظرية أدب زمن الانحطاط الايديولوجي ، تعبيراً أقوى وأبلغ منه في الأدب الجميل . ويسهل فهم هذا التصعيد حين تفكر ان تلك العوائق والتصحيحات في النظرية ، التي تفضي في أحسن الحالات الى انتصار الواقعية ضد مقصد الكاتب من ناحية النظرية الى العالم ، تسقط بفضل الحياة ذاتها أو على الأقل تصبح أقل فعالية . اننا لنجد في الأدب ان أكبر الكتاب بالذات في هذه المرحلة

يقفون في تصريحاتهم النظرية في الغالب ، على صعيد نظرية الفن للفن ، موقفاً أشد حزمًا مما هم عليه في ممارستهم الكتابية الخاصة . وهذا الميل يفعل فعلاً أقوى أيضاً لدى النظريين الأدبيين الحاصلين .

والأمر يتعلق هنا بتيار أعرض بكثير مما يقتضيه الانتماء العلني لنظرية الفن للفن . فالإيضاح النظري للظواهر الأدبية ، انطلاقاً من الأدب نفسه ، من تيارات التطور الصميمة ، من النفوذ الذي يمارسه بعض الكتاب والآثار والاتجاهات على البعض الآخر ، ودراسة الموضوعات والبواعث ووسائل التعبير الأدبية ، بغية التعرف كيف تتحرك وتتطور — مستقلة إلى حد ما — ، وتحليل ظروف الحياة المتلاحقة والخصوصية الشخصية في عملية الخلق الكتابية « وبواعثها » المباشرة النع . كمصادر لبحث أسس المسائل الأدبية : هذه المطامع وما يشبهها ، التي أبرزنا منها بضعة فحسب ، هي بدون استثناء تعبير عن أن الترابطات الفعلية مع حياة الشعب الاجتماعية قد زالت بالنسبة لنظريي ومؤرخي الأدب . إن الأدب — وهو بتعميم مبالغ فيه انعكاس مشوه على نحو كلاريكاتوري لظواهر معينة من سطح تقسيم العمل الرأسمالي — يعالج كجمال مغلق في ذاته ، وتحكم فيه قوانينه الخاصة تماماً ، وهو لا يبتثق طريقه إلى الحياة إلا عبر أبواب صغيرة ضيقة جداً للسيرة البسيكولوجية لكل كاتب ..

طبعاً توجد أيضاً في زمن الانحطاط محاولات لإشتقاق الأدب من حياة المجتمع وتفسيره بها ، لكن حتى هنا تواجهنا ظواهر موازية لتلك التي لاحظناها فيما سبق في المحتويات الاجتماعية للأدب الجليل في هذه المرحلة . ويصح هنا أيضاً القول إن كل خطأ وتشويه يتسنى التعبير عنه في النقد على نحو أسهل وأقل عوائق منه في الانشاء ذاته .

وينبغي علينا الآن أن نذكر بإيجاز ما كان عليه علم الاجتماع في ذلك

الزمان . إننا نتحدث عن سوسولوجيا مبتثلة . ورأينا العام الأدبي يستوعب مفهوم هذه الظاهرة استيعاباً ضيقاً جداً : كطموح لتشويه الماركسية وجعلها سطحية . ان السوسولوجيا المبتثلة هي في الواقع الاتجاه السائد في علم اجتماع الانحطاط البرجوازي . لقد برهن ماركس في زمانه بوضوح كيف حل علم الاقتصاد المبتذل محل علم الاقتصاد الكلاسيكي بعد انحلال مدسة ريكاردو . ان السوسولوجيا البرجوازية الحديثة قد نشأت في ذلك الزمان وكتمة مباشرة له . انها تعني استقلالية « موزعة العمل » في علم الاجتماع بالمعنى الضيق للكلمة « تجزئاً » من روابط التاريخ والاقتصاد وانعطافاً نحو تجريدات شكلية فارغة من الحياة وغريبة عن الواقع . ان التطبيق المباشر — المجرد ، لتعميمات تخطيطية مبذولة بدون لأي (كلمات ضخمة عامة فارغة صالحة لكل موضع) ، على ظواهر المجتمع هو الاتجاه الرئيسي في السوسولوجيا البرجوازية من كونت الى باريتو .

وعلم الأدب « السوسولوجي » يتميز غالباً بأن المعارف الاجتماعية تقوم فيه على مستوى منخفض ، ولذلك تغدو مخططة تخطيطاً أكثر تجزئاً بما هي عليه في السوسولوجيا العامة ، وبأن الظواهر الأدبية التي يلزم تفسيرها تجري معالجتها معالجة مجردة — شكلية وجمالية معزولة تماماً ، كما هي الحال في النظرة غير السوسولوجية الى الأدب . إن القرابة التي أثبتت غالباً بين السوسولوجيا المبتثلة ونزعة الشكلية الجمالية ليست شيئاً خاصاً بشوهي الماركسية . بل بالعكس فقد حملت من المعالجة البرجوازية للأدب ، في زمن الانحطاط ، الى الحركة العالية . ويستطيع المرء أن يعاين هذا الخليط المباشر غير العضوي بين التعميم التخطيطي المجرد والنظرة الجمالية الذاتية المتطرفة الى الأعمال الأدبية ، في أتم ازدهاره ، لدى كلاسيكي هذه السوسولوجيا ، تين اوغويرو أو نيتشه .

ان الدراسة السوسولوجية للأدب لا يمكنها أن تجد مخرجاً للتد ، انطلاقاً

من النزعة الذاتية الضيقة للجمالية، بل هي تجذبه بالعكس جذباً أعمق الى المستتبع.
ان هذا التردد ، الذي لا يتوقف ، بين معالجة الأدب معالجة مضمونية مجردة
(اجتماعية أو سياسية مجردة) وبين معالجته معالجة ذاتية شكلية ، يمثل حركة كاذبة
لاتطوراً خصباً. وخلال ذلك تتعاضد لامبديّة النقد، ذلك أن الطرفين يفتحان الباب
لتوجيه النقد توجيهاً غير مباشر حافظاً ، من خلال أسياد المال الرأسماليين في الصحافة .
أولاً - يمكن على هذا المنوال - عبر جسر من التوافقات السطحية ،
وهي سطحية لأنها سياسية مجردة - جر نقاد مقتنعين اقتناعاً مخلصاً الى خدمة
الاحتكارات الرأسمالية .

ثانياً - لاتتمتع هذه الآراء المجردة الاجتماعية السياسية بأية قدرة فعلية على
المقاومة في أوقات الأزمات الكبرى في الحياة الاجتماعية (لتذكر هنا قضية
دريغوس وقضية الحرب) .

ثالثاً - وهذه هي النقطة الأهم في موضوعنا الذي نعالجه ، ان هذا الفهم
للمجتمع لا يستطيع أن يقدم للناقد أي دليل موضوعي للحكم على وجود أو فقدان
القيمة الجمالية في الظواهر الأدبية .

إن الناقد ، إما أن يعتمد الى تقييم الأدب ببساطة حسب محتواه السياسي
العادي ويرى مجوهره الجمالي مروراً عابراً دون أن يعيره انتباهاً . (وهذا النوع
من النقد ، هذا التوحيد الأعمى بين نظرة المؤلفين السياسية ومدلولها الأدبي قد
أعاق ، على الأخص ، التطور الفني للأدب الديمقراطي - والراديكالي والثوري
البروليتاري في المرحلة الامبريالية اعاقه ثقيلة ، وصرفه عن التعق من الناحية الفنية
وفاحية النظرة الى العالم ، ونمى فيه الرضى الذاتي الانعزالي بالمستوى الموجود
المنخفض ، في الغالب ، جمالياً وفكرياً) .

ولما أن تنشأ لديه ثنائية متعددة الأشكال جداً من الناحية العينية في

وجهات النظر : السلطة السياسية والقيمة الفنية تتفصل احدهما عن الأخرى اتصالاً حاداً . وتنشأ مثل هذه التخطيطات في الحكم : « انه غير سياسي فعلاً ، متخلف من الناحية السياسية - لكن اية معلية ... » و « ناقص فعلاً فنياً - لكن المحتوى ، الاتجاه الفكري ، يجعل منه عملاً ذا أهمية فائقة الرقي » . وهكذا نصل الى حكم لا مبدئي فنياً ، حكم يتلاءم مع الموجة السياسية ، والى تعظيم اعمى (او استهانة عمياء) للظواهر الادبية المعاصرة : ان لحظات النظرة الرجعية الى العالم التي ترتدي قالباً فنياً لا ترى ولا تنتقد ، وتستطيع ، لان النقد لم يتحقق منها - غالباً رغم التقييم السياسي المضموني الصحيح للمغزى - ان تغدق الى النظرة التقدمية الى العالم والى الفن التقدمي : فينشأ استسلام جمالي حيال تيارات الموضة في الرأسمالية المتحددة ، وتنشأ ، كوجه معاكس ضروري ، استهانة بالشخصيات المرموقة ، وذلك بالذات لأن هذه الثنائية « الطليعية » المثيرة للاهتمام والمركبة من المضمون السياسي والشكل الأدبي غير موجودة لديهم .

وعندما يحاول بعض النقاد المعاصرين الذين يطمعون الى التماسك المنطقي ان يحذفوا هذه الثنائية فكرياً تنشأ في غالب الأحيان نزعة انتقائية : ان المبادئ التكنيكية لتيارات موضة معينة ترتبط ارتباطاً ذكياً - سطحياً - بتنوع افكار الفلسفة السائدة ، وترتفع الظواهر اليومية العابرة للتكنيك الأدبي الى مبادئ أساسية للفن .

وهكذا نصل الى عيب حاسم في النقد البرجوازي الحديث : انه لا تاريخي . وسيان الأمر هنا اذا ظهر هذا النقص كنزعة تاريخية معروفة صراحة او كنزعة تاريخية مزيفة ومصطنعة بذكاء .

لقد بينا في سياق الأفكار الأخير اسلوب ظهور هذا الميل في النقد « الطليعي » ، ومن المهم ان نعرف ان الأسس الاجتماعية والمتعلقة بالنظرة الى العالم والجمالية في المعسكرات المتصارعة بعنف جمالياً متقاربة فيما بينها - نحن نتكلم هنا عن النقاد المخلصين الموهوبين .

ونحن نعي بذلك المبالغة المجردة المنعزلة الوحيدة الجانب في تقدير العنصر الجديد في تطور الفن . من المفهوم ان كفاح الجديد ضد القديم هو لحظة حاسمة في حركة الواقع الديالكتيكية . ولذلك يجب ان يكون بحثه ، أي توجه العلم الى المميزات الفعلية والجوهرية للعديد الناشي ، بالضرورة في مركز تاريخ الأدب والتقد الأدي أيضاً . ان اللحظات الجوهرية في الجديد فعلاً ، في التقدمي حقاً ، لا يمكن التعرف عليها الا بمعرفة مجمل الحركة وباكتشاف مطامعها السائدة فعلاً . وفي الواقع تتشابك ، بلا انقطاع ، الاتجاهات والظواهر الأشد اختلافاً التي لا تدرك جدتها الجوهرية ابدأ من خلال المميزات الخارجية لما هو مؤشر للانتباه ، او لما هو مفاجئ .

ان التحريفية في الاشتراكية الديمقراطية قبل الحرب قد تقدمت بمطلب جلب شيء جديد ، في مقابل الماركسية « الهرمة » . وفي الواقع فقد كان التسك « الارثوذكسي » بالماركسية حيال التجديدات الكانتية الحديثة والماخية (وفي النزعة النقابية البرجوازية - النداثية) المبدأ التقدمي فعلاً . ان الشيء الجديد جنة أصيلة ظهر اولاً حين بحث لينين على اساس الماركسية « القديمة » اللحظات الاقتصادية والسياسية والثقافية الجديدة الناشئة ، وابستق منها الظواهر الجديدة في حركة العمال الثورية ، وفي تفتح الثورة الديمقراطية والبروليتارية .

وفي المسائل الأدبية أيضاً بالذات لا يستطيع سوى العينية التاريخية ان يقدم مرتكزاً للتوجه الصحيح نحو الجديد التقدمي فعلاً . غير ان هذه العينية التاريخية تضع في تاريخ الأدب الأكاديمي ، كما تضع في النقد « الطليعي » . فالنزعة الجمالية Aestheticism والسوسيولوجيا المبتذلة (بالمعنى الواسع كما فهمناها فيما تقدم) تساعدان على السواء في تدميرها . ان النزعة الاكاديمية تنفي عن الأدب الكلاسيكي شعبيته وتقدميته وارتباط مسائله الجمالية بأعمق قضايا الحياة الاجتماعية

وبالماضي القومي والحاضر والمستقبل ، وتصنع على هذا الأساس تخطيطات مجردة من الكلاسيكيين ، وتعزل العناصر الأكثر خارجية في أسلوبهم في التعبير «مثلاً الصحة» وأجزاء عناصر مضمونهم المفرغة - المجردة كذلك («فن خالص» ، «الارتقاء» على الانتساب الاجتماعي ، «زعة محافظة») ، وتقدم الكلاسيكيين على هذا المنوال كقزاعة ضد كل تقدم فعلي في الفن .

وبقدر ما هو مشروع الاحتجاج ضد كلريكتور الكلاسيك الناشئ . على هذا النحو ، ضد خنق كل نفس للجديد ، يتخذ على النقاد الطليعيين السمو مبدئياً على طريقة النزعة الأكاديمية المجردة المشوهة للاتارخية . انهم يجتروحون تشويهاً مجرداً كذلك للتطور ، ولكن بإشارات مقلوبة : فكما تتحول جثة الكلاسيك الموميائية بالنسبة لتاريخ الأدب الأكاديمي الى صنم ، كذلك تصبح نظرية الطليعة شعار الجديد . وكما لا يعرف أولئك لا حاضراً ولا مستقبلاً للفن ، كذلك لا يعرف هؤلاء أي ماض له . ويتم اليوم بالذات ، مع احدث مكتسبات تكنيك الكتابة ، « انقلاب » ، « ثورة في الأدب » . ان كل ما هو قديم يجب ان يرمى في سلة المهملات .

ان الصفة للاتارخية للطرفين المتناقضين تغدو واضحة هناك بالذات ، حيث يقيان اساس نظرتها « تاريخياً » . وبما له دلالة هنا الجامع المنهجي المشترك للمتصارعين بعنف .

اولاً : ينفصل الأدب دوماً عن مجموع تطور المجتمع ، أو على احسن حال ، يرتبط به بقولات لا تاريخية مجردة جداً (بيئة ، مناخ ، الى المفاهيم السوسولوجية المتبدلة حول الطبقة والأمة) .

ثانياً : تتقطع استمرارية مجمل التطور - التي هي فعلاً متناقضة ومحتوية على قفزات - . متجهياً ويؤدي الى ذات الشيء بالقول : « يموت غوته انتهى الفن الحقيقي »

أو القول ، : مع النزعة الطبيعية (أو الانطباعية أو التعبيرية أو السريالية) بدأ
فن جديد تماماً . »

إن التأكيد المجرد — الوحيد الجانب للفرق فقط ، أو تحديد صفات مرحلة
تطور جديدة بكلمات : « إنها شيء مختلف تماماً عما سبقها » ، بدون الاهتمام بالديالكتيك
الحلي للكفاح بين القديم والجديد ، في مختلف أنواع الأشكال ، عند حذف القديم ،
مير حتماً مروراً عابراً لامبالياً بالجديد جوهرياً وبالهامم تاريخياً ، ويرفع الملامح
الخارجية (التكنيكية — البسيكولوجية) الى مستوى مقولات مركزية .

ثالثاً : تتكشف الصفة اللاطريحية الاجتماعية لهذين الطرفين المتناقضين بسبب
أن « مقولاتها » المركزية هي في الغالب صفات بيولوجية — نفسية منقوخة
ومضخمة ، يتم تعميمها تجريبياً شكلياً . لأنها تستند من ناحية المضمون الى ظواهرات
سطحية للرأسمالية المنحدرة ، مقبولة بصورة غير نقدية . إن هذا الملح اللاتروبولوجي
البيسط يجد تعبيراً عنه في النزعة الأكاديمية ، « كشيخوخة » ، « كجهاد » ،
« كاستنفاد » ، في حين أن « النزعة الطبيعية » تستخدم غالباً مقولات مثل « حق
الشباب » و « ضرورة » الإثارات الجديدة » . طبعاً يجري هذا ، في الغالب ، فقط
لأن نظريتين كثيرين « للجديد الراديكالي » يستمدون حججهم كذلك من العمر
البيولوجي — النفسي المزيف للثقافة الراهنة . ويكفي أن نتذكر الحوافر الشامل ،
كأساس في الفن « المجرد » ، مقابل « الاحساس الحلمي » لدى فونرغر ، فيلسوف
فن التعبيرية ، أو نظريات شبنغلر التي لا تزال تتمتع بنفوذ كبير .

وحين ينظر المرء الى هذه النزعة البسيكولوجية المزيفة ، من جهة وواقع
نشوئها لامن جهة خطتها الموضوعي ، يغدو الأساس المنهجي المشترك للطرفين أشد
وضوحاً . إن البلادة والتلبه المفرط ، واللامبالاة المملة ، وملاحقة المثيرات الجديدة
بدون كلال ، والروتين العقيم اليومي المعتاد ، والحوافر المرعب من قوى الاقتصاد

المنفصلة من عقالها والعصية على الحساب : كل هذه الاجزاء وما يماثلها تنشأ على ارض الرأسمالية الاحتكارية نفسها ، وتنمو معاً او بالتناوب في قلب الناس ذاتهم . ان تغير هذه الظواهر النموذجية ، المتجانسة الشكل في جوهرها ، هذا التغير الذي يبدو في الظاهر وكأنه غير محدود ، ليس سوى تعبير عن ان التركيب الطبقي المعقد ، وحالات التبدل المفاجئة في الصراع الطبقي ، تبعث في الافراد المختلفين أساليب مختلفة لظهور هذه التيارات الأساسية .

يتضح من كل ما تقدم ان مقاومة نقاد وعلماء الادب الايديولوجية في زماننا - مها حسنت اراحتهم وصفا اعتقادهم - لا بد ان تتسم عموماً بالضعف والذنبية الشديدة ازاء امانى سياسة طبقتهم العامة . وتحت عبء الضغط المتزايد باستمرار ، وشروط الامكانية المحطمة من قبلهم لتقييم الأدب ، على الأقل من الناحية الجمالية الموضوعية ، تنشأ بالضرورة فوضى في الآراء ، وكفاح الجميع ضد الجميع وسديم ايديولوجي يرجع أساسه الاولي العميق - وهذا ما يجب ان يكرر دائماً - الى الانتشار العام للرأسمالية والى الافساد الرأسمالي لجمهور الأدباء والنقاد الكبير .

كيف يمكن ان تكون العلاقة بين الكاتب والناقدسوية في هذه الاوضاع الاجتماعية والايديولوجية ؟ ان كلا من الجانبين مع استثناءات قليلة مشروطة شخصياً يرى الى جمهور المعسكر الآخر كأعداء أقل قيمة . ان النقد « الجيد » بالنسبة للكاتب عامة هو ذلك النقد الذي يثني عليه او يضع خصمه في الخضيض . والنقد « السيئ » هو ذلك الذي يوجه له اللوم او يشجع خصمه . اما بالنسبة للنقاد فان كمية الأدب تغزو واجباً يومياً مملأ ، عليه ان يحصها بجهد وضمك . ان فقدان الاتجاه النظري ، والضغط السياسي والمهني الذي يمارسه الممول الرأسمالي ، والروتين المتعاضم ، والولع بالمثيرات ، والمنافسة التي تهدد المرء يومياً بالانحدار

الاقتصادي والاخلاقي وغيرها تقضي الى تشكيل عصابات لامبدأ لها ، ينظر كل واحد فيها الى المستوى الجمالي والاخلاقي للآخرين ، في الغالب على حق ، نظرة قلة تقدير . (ان الاستثناءات القليلة بين الكتاب والنقاد لا تغير طابع مجمل الأدب) . كيف تبدو اذن العلاقة بين الكتاب والنقاد في العالم الرأسمالي الراهن؟ لقد سبق لهايته منذ زمن بعيد ان عبر عن ذلك ، بروح تنبؤية سبابة ، دون ان يفكر مباشرة بالكتاب والنقاد :

« نادراً ما فهمتوني

ونادراً ما فهمتكم

أما عندما نسقط في الوحل

فمندها لتفاهم قوراً »

لنعد الآن إلى نموذج الكاتب المرموق قبل السيطرة - العبادة للتقسيم
الرائع للعمل . اول ما يخطر في ذهن ان الأغلبية العظمى لهؤلاء الكتاب تحتل
بذات الوقت مكانة هامة في تاريخ علم الجمال والنقد . ولا تريد في البداية ان
تتكلم عن الحالات المعروفة العامة مثل ديدرو او لسنغ وغوته او مثل روبرتسون
او غوركي .

لننظر الى كتاب كبار لم يكتبوا نقداً بالمعنى المباشر للكلمة ، ماهي
محدثات هملت مع الممثلين ومنولوج هيكلها الذي تلاها (دون الاساءة الى
معناه الدرامي الأدبي) ان لم تكن مساهمة عميقة الى حد فائق وأساسية نظرياً في
علم جمال الدراما ، بل فوق ذلك ، عند التعميم ، مساهمة في بحث علاقة الفن بالواقع ؟
يمكننا أن نتوغل في التاريخ الى ما هو ابعد : مشهد صراع اخيوس واوريودس
الكبير في « ضفادع » اريستوفانس - ألا يحتوي على تحليل ، يتم عن حدة نظر ،
لكل الاسباب الاجتماعية والأخلاقية والجمالية للانحلال الذاتي في المأساة اليونانية
حتى نهاية المرحلة المأسوية ؟ (ومرة اخرى دون الاساءة الى التأثير الهزلي
المباشر فيها) .

يمكن الاكثار من هذه الأمثلة ، في النقد الأدبي المصاغ صياغة انشائية
أدبية ، اكثر ااحد له . فمن احاديث هملت في رواية « ولهم ما يستر » الى بلازك
وتولستوي وغوركي تمتد سلسلة متواصلة من تلك الندرى الممتلئة للوحدة العضوية

بين الصياغة المتقنة والعمق النظري . وإذا اردنا ان نفهم فعلاً نموذج الكاتب « القديم » فيجب علينا ان نؤكد بقوة واستمرار على ذلك . ان العظمة الأدبية في شخصيات الأدب ، هذه التي طبعت عصرها بطابعها ، ترتبط ارتباطاً عميقاً بمستواها الراقى في مجال النظرة الى العالم . وهي ما استطاعت فعلاً ان تغدو مرآة شاملة للواقع ، وان تفهم عصرها فهماً محيطاً ، وتجيد صياغته ، الا لأنها محصت كل القضايا الكبرى في ثقافة زمانها .

من وجهة النظر هذه لا يمثل التفكير الأصيل والعميق في مسائل الأدب والفن سوى جزء من هذه السيطرة الفكرية على الواقع ، كشرط لاستعادته استعادة أدبية صادقة ومناسبة . ان افكار الحياة المعاشة ، الذي نلسه لدى الكتاب المتأخرين « موزعي العمل » ، والتضييق والضمور في العمل الفكري الأصيل وفي النظرة العميقة والشاملة الى العالم ، التي لا تكتسب الا بمجهود مستقل ، (وهذا يتجلى ان يتم بالارتباط الوثيق جداً بذلك) . ان ظاهرات الافكار والتضييق والضمور هذه تعبر عن ذاتها في مستوى عرض الشخصيات الأدبية . لقد ابز بول لافارغ ابرازاً حاداً هذا الميل في التطور ، بالمقارنة بين بلزاك وزولا . ومع ذلك يبقى زولا كمفكر وكمنشئ عملاقاً ، بالمقارنة مع اغلب من جاء بعده في المرحلة الامبريالية . ان الأدب والفن ، كحادثتين اجتماعيتين هامتين جداً ، قد درسا من قبل اكلو كتاب الماضي في علاقتها المتبادلة الحية بوجود الناس الاجتماعي والاخلاقي . ان معرفتها بعمق تؤلف أحد أسس صياغة الانسان صياغة عميقة شاملة . غير ان هذه المعارف لم تكتسب في الادب القديم لهذه الغاية خصوصاً . فان يقوم كاتب بدراسة فرع علمي فقط ، لأنه يحتاج الى معارف من هذا النوع ، في عمل ينوي ان يكتبه ، فهذا « مكسب » من مكاسب عصرنا . ان الكاتب القديم يمنع مواده من خزان الحياة الغنية الكبير . والجزئيات فقط هي التي كان يتوجب عليه ان يضيفها ، متمماً ، عند التحضير للموس لأعمال معينة .

لكن هذا يعني ان الاتجاه وبالتالي محتوى وحجم المعرفة المكتسبة كانت بالأساس شيئاً آخر . لقد كان اهتمام الكتاب القديما ينصب على الدراسة الفعلية للمواضيع ذاتها . ومن هنا الميل الى اتساع المعارف وبعدها وعمقها .

اما الكتاب الذين ينصرفون بعكس ذلك الى فرع علمي ، كما يكتبوا حوله ، وتشغل اهتمامهم تلك اللحظات فحسب التي تمت بصلة مباشرة الى الموضوع المحدد ، فهم مدفوعون الى القبول بمعارف أحادية الجانب غير كاملة وسطحية .

في عرضنا حتى الآن ، لم يلعب الادب ، كموضوع لطموح الكتاب القديما الى البحث ، دوراً مفضلاً . ولهذا ينبغي علينا ان نشرح الآن بتناول هذه النقطة ، لأنها بالذات تدل بوضوح ، كيف ان المعرفة الجديدة الموضوعية الواقعية للمسائل الجمالية ترتبط عبر كتاب مرموقين ارتباطاً عضوياً وضرورياً بأسلوب ابداعهم الحر . ان شخصيات مثل هاملت او ولهم ما يستروا استطاعت ان تكتسب شمولاً وعمقاً أدبيين فعيلين إلا لأن مبدعها قد سيطر واطل على كل المسائل التي حررهم ، ولأنهم كانوا قادرين على ان يرسموا ، لاسيماها البيولوجية والبيسكولوجية والاجتماعية والاخلاقية فحسب ، بل سياها الفكرية ايضاً بلاحها الواضحة الدقيقة . ان بلزاك في عرضه لفرنهوفر او غامبرا قد سيطر سيطرة راسخة على مسائل الفن ، كما سيطر على مسائل تجارة النقد في عرضه لغوبسك او نوسنجن . ان وحدة شخصية الكاتب الكبير مع الناقد الكبير ، ليست بالنسبة لمغزى الأعمال ، ولبروز ملامح الشخصيات ، سوى مسألة جزئية : جزء من لحظة السمو العام في النظرة الى العالم .

لكن هذا الترابط يتعكس ايضاً في كل التحديثات ، حين نتناول الفعالية النقدية بالمعنى الدقيق الضيق للكلمة . كما نجد في اعمال ديدرو او لسنغ او غوته او شلر . وقبل كل شيء يتوارد الى ذهننا هنا الأساس ذو النزعة الشمولية

والطموح الجارف الى الموضوعية . ولا نحتاج حول النقطة الأولى إلى كلام كثير .
لقد كان ديدرو وشلر مفكرين لعبا في تاريخ الفلسفة دوراً هاماً . ودور غوته
كسباق لداروين معروف ، كما هو معروف دور لسنغ كسباق للتقدم العلمي الحديث
للتوراة . ان هؤلاء الأدباء النقاد لم يكونوا ولا لحظة في حياتهم مجرد اختصاصيين
في الأدب .

لقد كان الأدب يتصل عندهم اتصالاً واسعاً بكل المسائل الحاسمة في الحياة
الاجتماعية والثقافة الانسانية في عصرهم . وعن هذه الصلات نشأ طرحهم الخاص
للمسائل الجمالية : لقد كانوا يهدفون الى سبر غور ماهية الفن و ماهية اللحظات الجزئية
الفنية الملموسة والخاصة ، في ترابطها مع المسائل الأشد إلحاحاً وحسماً ، التي نشب
حولها الصراع في حياة شعبهم الاجتماعية والثقافية في ذلك الحين .

ان الطموح الى الموضوعية أصعب على الفهم بالنسبة لعادات تفكيرنا
الحالية . ولعله من المقيّد ، من أجل استيعاب هذا الطموح في كل حزمه ومداه ،
أن نتناول في البداية بمثل ذلك النموذج الذي لم يكتبوا من الناحية الشكلية أعمالاً
تقدية خاصة ، والذين نشأت آراؤهم حول الأدب خلال الدفاع عن إبداعهم الخاص ،
وفي محاولات تفهم ممارستهم الكتابية الخاصة . لننظر من وجهة النظر هذه الى مقدمات
ومقالات كورنيلي وراسين أو الفيري أو بيان مانتروني ضد المأساة الكلاسيكية
والى الملاحظات المتناثرة في روايات فلدينغ وإشارات بوشكين ، بل حتى — كما
نتكلم عن كتاب فترة الانتقال — الى مذكرات هيبيل ورسائل غوتفريد كلير .
ودراسات اوتولودفينغ الدرامية والملحمية .

ان نقطة الانطلاق هي طبعاً ، في كل مكان ، الإبداع الخاص . وهذا
مفهوم وحسن ، ذلك أن التعرف الصميم على المسائل الداخلية الأشد عمقاً للفعالية
الانشائية يعطي هذه الملاحظات غنى في الطرح الملموس للمسائل وفي الحلول لا يمكن

توفره على أساس آخر . لكن الإبداع الخاص لا يؤلف إلا نقطة الانطلاق أو القاعدة العريضة للمعايير والمعارف الفنية . فكل هذه الكتابات (مهما كانت متباينة ومتصارعة فيما بينها) تتجه نحو الموضوعية . انها تضع - بمحتويات وميول في النظرة الى العالم وطرق مختلفة جداً - السؤال التالي على الدوام : ماهو الصحيح موضوعياً في مطامعي الفنية ؟ كيف يصب هذا ، الذي أتمنى ككاتب أن أبلغه بعمق ، في القانونية الموضوعية للأشكال الفنية ؟ وكيف أوفق بين ذاتي وفردتي الأدبية وبين متطلبات الفن الموضوعية والتيارات الاجتماعية الموضوعية التي تتموضع في قلب الشعب عن تعبير عفوي مليء بالأسواق ؟

ان هذا الاتجاه الى الموضوعية المفعم بدم حياة وفن غنيين بالتجارب يميز الفعالية النقدية للكتاب المومقين قبل الانضواء تحت التقسيم الرأسمالي للعمل وبعد تمييزاً حاداً .

ان مانتروني ينطلق أيضاً من المسائل الخاصة لممارسته الأدبية الخاصة، مثله في ذلك مثل فلوبر (كي نسمي أعمق مفكر وأكبر كاتب في الاتجاه الجديد) . فالأمر بالنسبة للآخرين هو ادراك ماهية المسائل الخاصة التي يطرحها وضع العالم الجديد ، الذي يعيشان ويفعلان فيه ، ازاء ابداعها ، وادراك كيف سيكون بمقدورهما فردياً أن يستعدا للحل المناسب فكرياً وأدبياً .

لكن عن هذا للطرح الذاتي للمسألة الذي يصدر مباشرة عن الصعوبات الفردية للممارسة الخاصة تنشأ لدى مانتروني فوراً المسألة الموضوعية الكبرى : نتيجة الحاجات الايدولوجية ، لمرحلة ما بعد الثورة الفرنسية وما بعد نابليون ، ثمة حس التاريخ نمواً متصاعداً، كما ثمة دافع صياغة النزعة التاريخية في الأدب . ان شوق الشعب الايطالي الى الوحدة القومية ، الذي شب بشكل عاصف في ذلك الزمان ، كان يتطلب العرض الدرامي للانعطافات المأسوية الكبرى في ماضيه ، كما يفهم

عبر ديكالكتيكها ، الأسباب الاجتماعية والانسانية الأعمق للتجزئة القومية ولل سقوط
في دويلات صغيرة ، وكما يستمد من الدوس المأسوية في الماضي القومي المعرفة
والقوة في سبيل الكفاح من اجل مستقبل الشعب الايطالي .

ان مانتروني قد ادرك ان الشكل الدامي ، كما تطور لدى الشعوب
الرومانية من كورنيبي حتى الفيري اضيقت وأكثر تعريداً من ان يستطيع عرض
هذا التطلع التاريخي الجديد ، في مصائر إنسانية أصيلة ، غرضاً ادبياً كاملاً الأبعاد .
لذلك اعلن الكفاح النظري ضد المأساة الكلاسيكية . ان مسألة الشكل قد
نجمت ، كما نرى ، عن صراع مانتروني الفردي الخلاق . غير أنها ارتدت خلال
دراساته معنى موضوعياً اجتماعياً وجمالياً . اذ من الواضح ان نقد صياغة الانسان
والحبكة والنزعة التاريخية في المأساة الكلاسيكية ينطوي لدى مانتروني على الطموح
الى قياس ماتم بلوغه على المثل الأعلى الموضوعي للمأساة عريضة وعميقة وشعبية ومتسمة
بالتلبه القومي .

اما تأملات فلوير الجمالية فتسلك مسلكاً معارضاً تماماً . انها اعترافات
ذاتية — مأسوية متوغلة في العمق ، جمالياً واجتماعياً ، حول كفاح كاتب مرموق
ضد اسواء المجتمع الرأسمالي ، في سبيل الفن ، حول القبح الجمالي والاخلاقي في
الحياة البرجوازية ، حول العزلة المهتمة للفنان المستقل المخلص في الرأسمالية المتطورة .
و نحن لانريد ابدأً التقليل من شأن المعنى الموضوعي لهذه الاعترافات . فاذا
أراد المرء ان يدرك فعلاً المسائل الاجتماعية والنفسية والأخلاقية للحياة الفنية
الحديثة فلن يجد وثيقة لمعرفها أهم من رسائل — اعترافات فلوير هذه ،
الملئية بالتأملات والملاحظات الناعمة ، حول لحظات جزئية في عملية الخلق ،
وحول صعوبات مسائل العرض التكنيكية الجزئية ، وحول اللغة وإيقاع للنثر
والصور ، وحول اسلوب بعض الكتاب . لكن الاتجاه الأساسي ، او الطريقة

الحاسمة ، يبقى مع ذلك ذاتي النزعة . وهذا يقفز الى الذهن هناك حيث يتناول فلووير المسائل الموضوعية الكبرى التي تحدد إبداعه . وتظل اعترافاته من الناحية الاجتماعية اتهامات مرة ساخرة حول عزلة الكاتب في الرأسمالية المعاصرة ، هذه الاتهامات التي لم ترتفع الى اكثر من مفارقات فوضوية — مليئة بالخصوبة الفكرية . وسيخطر ببال كل قارئ انتقادي لهذه الرسائل الغنية بمحتواها والحافزة على التفكير انه لم تبلغ ولا ملاحظة جمالية واحدة مستوى القضايا المبدئية للأدب . فكيف تتغير الحكمة وصياغة الانسان وبناء الرواية الحديثة ومادتها في الصراع مع أسوء مادة الحياة الجديدة وامكانيات التأثير الجديدة ، وما هي المسائل المبدئية في الفن الملحمي التي تظهر فيها ، وكيف تغير محاولات الحل لدى فلووير قوانين الفن الملحمي السابق ، وإلى أي حد تبقى هذه المحاولات ذاتية او تدل على اتجاهات موضوعية جديدة في الفن ، على كل هذه الاسئلة لا نجد في اعترافات فلووير أي جواب بل ولا محاولة لطرح واضح مبدئي . وما يلفت النظر ، وما يميز ، انه حين قامت بعد نشر «سالا موبو» ، مجادلة بين سانت بوف وفلووير طرح الناقد، الذي لا بعد في القضايا الجمالية الأساسية عميقاً جداً ، مسائل الرواية التاريخية، على نحو أكثر مبدئية وجندية بكثير من الروائي الكبير ، الذي ظل جوابه منحصرأ في إطار ملاحظات المشغل ذات النزعة الذاتية التكنيكية .

ونقطة انطلاق شلر في دراسته « حول الأدب الساذج والعاطفي » كانت كذلك ذاتية بل سرديّة . وانه لأمر معروف ، في تاريخ الأدب الألماني، ان تقابل النموذجين يجد جنده في تعارض شخصيتي غوته وشلر الإديتين ، وان شلر قد كتب هذا المقال كي يعالج نظرياً مشروعية أسلوبه في الابداع الى جانب أسلوب غوته . ولكن الى اين يقضي هذا الطرح للسألة الذي يصدر عن اعماق شخصية شلر الأشد فردية ؟ ان هذا الطرح يجد حله في نظرية حول ماهية الفن الحديث

المعارضة مع الفن القديم ، في نظرية تسنى لها أن تنمو بأهم الفروق في مسائل الأدب الخاصة بين الفن القديم والحديث الى مستوى مفاهيم جمالية ، وان تقرب بعد ذلك التعارضات الجمالية بالتعارض بين المجتمع القديم والمجتمع الحديث ، وبالاختلاف الناجم عن ذلك في سلوك الانسان القديم والحديث ازاء مسائل الحياة . ان نقطة انطلاق شلر كانت اذن مسألة حياتية شخصية . اما الجواب فكان موجز فلسفة تاريخية للفن ، أحلّ في علم الجمال انعطافاً جديداً ، اصبح السابق المباشر لعمل هيجل النظري التاريخي — المنسوق الكبير .

وبما يميز هذه الجهود الانتقادية التي قام بها كتاب مرموقون — مها كانوا متباينين فيما بينهم — هو الرباط الداخلي بين الحاجة الاجتماعية للفن وأرقى مسائل الشكل ، بين العينة الفنية في كل مسائل الفن الخاصة والقوانين العامة للشكل الأدبي . ولذلك لا غرابة في ان تلقي اغلب الملاحظات الانتقادية للكتاب للنقاد حول مسائل الانواع الادبية Genres . ان نظرية الأنواع هي الى حد ما مجال متوسط بين التعميمات الفلسفية للمسائل الأخيرة في علم الجمال وجهود الكتاب الذاتية للصياغة التامة لكل عمل من أعمالهم . ان نظرية الأنواع هي مجال الموضوعية والمعايير الموضوعية بالنسبة لكل عمل على حدة وبالنسبة لعملية الخلق الفردية لدى كل كاتب بمفرده .

ولذلك كان مما يميز الكاتب ، الذي يعن التفكير في فنه ، موقفه إزاء هذه العقدة . ان الامتلاء الايديولوجي امام أسواء الرأسمالية ينعكس في الفن كتمزعة عنمية ازاء مسألة الأنواع : فوضى الحياة في المظاهر السطحية في الرأسمالية ، صنعية العلاقات الانسانية ، غياب التأثير الحاسم للاستقبلية الاجتماعية على اشكال الانتاج — لم تعد أغلبية الكتاب المعاصرين تشن الكفاح ضد هذه الميول بل اخذت تغلبها (وان صرّت على الامنان) كما تعطي لهم مباشرة . بل ان ثمة من

يعتبر أن حتى اساليب الظهور الجديدة للإنسانية المتعاظمة في الحياة الرأسمالية هي بمثابة «إثارات أصيلة» يمكن أن تؤلف أساساً للفن «جديد راديكالي». وهكذا يسرعون ، أحياناً بوعي وأحياناً بدون وعي ، الانحلال اللاحق للأشكال الأدبية وطمس الأنواع .

وهنا نجد غربة الكاتب البرجوازي الحديث عن الشعب واحتقاره للقارئ الخارج من الشعب تعبيراً واضحاً عنها . وهنا أيضاً يلتقي قطبا السلوك المتطرفان في نسب واحد اجتماعياً . ذلك أنه سواء أكان الكاتب لا يفكر أبداً بالأداء الفني لمضامينه ويعتمد ببساطة على فعل المحتوى العاري (وقد يضارب على تأثيرات توتر منخفضة الشأن) ، أو كان يوجه اهتمامه فقط للجزئيات الصغيرة في النعومة اللغوية وللتجديدات التكنيكية : ففي أسلوبه التصرف هذين المتعارضين في الظاهر تعارضاً كلياً تجلّي نزعة عدمية اجتماعية فنية أزاء القدرة على الحكم الجمالي لدى الشعب . وهذه تظهر طبعاً بأشكال مختلفة جداً : من نزعة تسك أدبي متعصبة تبشيرية إلى المضاربة السفهية الماجنة وإلى ريبية عالم الجمال الذي ينكر على ما يسمى بالمطلعين ، فأهيك عن الشعب ، القدرة على فهم تأثيرات مشغله، التي تم عن كثير من الذكاء الحاذق والبراعة .

إن الاهتمام الكثيف الذي يوليه الكتاب — النقاد الكبار لمسائل الأنواع تقتضي ، بالتعارض الحاد مع ذلك ، الإيمان بالنفوذ الدائم للفن العظيم على الشعب . ومن هنا ينأتى الحرص ، حيال القارئ القادر على الحكم في الحاضر والمستقبل ، على السعي لايجاد الشكل الملائم لكل موضوع بالذات .

إن أساس النظرة إلى العالم والمعنى الجمالي لمسألة الأنواع لم يستنفذ أبداً بما تقدم . فالبحث عن التعبير الخاص للملائم يمكن أن يقتصر على القولبة اللغوية للجزئيات . غير أنه يمكن أن ينض أيضاً لايضاح القضايا الرئيسية الكبرى للفن.

ولعلاقة الفن بالحياة . وهذا ماحدث للكتاب — النقاد الكلاسيكيين . لقد ادر كوا ان الأشكال المختلفة للتعبير الأدبي ليست أبداً أمراً عرضياً او تصفياً ، بل هي على العكس تماماً ، ففي هذه الأشكال تعبر صلات بشرية دائمة معينة وعلاقات دائمة في الحياة البشرية عن ذاتها . واذ يقوم الكتاب — النقاد بدراسة قوانين هذه الصلات والعلاقات ، واذ يفحصون مولدهم ، بغية معرفة ، كيف يمكن ان يتسنى لما هو متفتح فيها ان يبلغ كمال التفتح ، يصطلمون بمآلة الموضوعية في مختلف الاتجاهات ، التي تتقابل كلها في النسب المشترك للفن والحياة .

ان أول ماينتصب ، كموضوع ، هو مادة الحياة نفسها التي تنبغي صياغتها . والكاتب العميق التفكير لا يقبلها ببساطة كما هي معطاة ، في المعاشية ، في الواقع مباشرة ، بل يدرس بخلاف ذلك المضمون الموضوعي المبثوث في هذه المعاشية ، في هذه القطعة من الواقع ، ثم ينصب بحثه اللاحق على إيجاد حبكة يمكن فيها لأرقى الامكانيات الداخلية ، في هذه المادة بالذات ، ان تمارس تأثيرها على أتم شكل . ان هذه الدراسة تصطلم بقوانين الأنواع . إذ يظهر لدى التمعن في التفكير الفني العميق انفة جذباً أو نفوراً ، يسيطران بين مواد معينة وأنواع معينة . ان الشكل الدرامي يمكن ان يؤدي بمادة ما الى التفتح التام ، في حين انه يؤلف بالنسبة لمادة أخرى عائقاً عن الحركة الحرة . وهذا الأمر ليس عرضياً . ان بحث قوانين كل نوع على حدة لا يفضي بالمعنى الجمالي فحسب الى الموضوعية . إذ تجعل قوانين حركة المادة والشكل ، التي تقود الفنان بالاستقلال عن الوعي الى الاكتمال او الاخفاق ، بل بالمعنى الاجتماعي الانساني أيضاً : فكلماً كان الخطر هنا اعتم برزت بروزاً أوضح الشروط الاجتماعية الانسانية لكل نوع .

ان تجريدية هذه الدراسات ليست سوى مظهر فحسب (وحكم مسبق للتقديس الشائع اليوم للبساطة الذاتية) . فبالذات عبر هذه البحوث الجردة ، في

الظاهر ، يتجلى العيني التاريخي ، « مطلب اليوم » (غوته) بالمعنى التاريخي
الأصيل . لننظر الآن إلى المسألة الأساسية في « فن المسرح الدرامي الهامبورغي » .
فن المعروف عموماً أن الهدف الأخير لكفاحات لسنغ النظرية – الجمالية كل
توحيد المانيا بطرق ديمقراطية وتدمير ايدولوجية الحكم المطلق ، في الدولات
نصف الانقطاعية . ان النقد المالحق للمأساة الكلاسيكية والتفسير الصحيح لنظرية
ارسطو في النقاش ، الموجه ضد قلبها على يد فرنسي القرن السابع عشر والثامن
عشر ، والعمل على نشر اليونانيين وشكسبير وديدرو : كل هذا كان في خدمة
ذلك الهدف الأخير .

لكن في الطريق الى هذا الغرض تم اكتشاف قوانين الدراما الأكثر
أهمية . ان السلاح الرئيسي في هذا الكفاح كان البحث عن الحقيقة الجمالية
الموضوعية . ولأن الكاتب – الناقد الذي طمع ككاتب الى دراما برجوازية ،
تعبّر عن المسائل المأسوية والمزلية في الحياة البرجوازية ، بنفس العظمة الدرامية
التي صاغ فيها سوفوكليس وشكسبير المجتمعات الماضية ، والذي حيا بجماسة
محاولات ديدرو ، لكنه نفذ الى مسائلها الدرامية برؤية واضحة : ان الكاتب –
الناقد لسنغ قد توصل عبر البحث عن نقطة تقاطع كل هذه المطامح النظرية والعملية
الى معرفة الوحدة العميقة للمأساة كنوع ، متخطياً كل الاختلافات الضرورية تاريخياً
واجتماعياً في أشكال ظهورها . ان ادراك الوحدة الجوهرية في الشكل الأدبي
المركزي لدى سوفوكليس وشكسبير يؤلف احدي تلك الحقائق الجمالية الرئيسية
التي ندين بها الى الكاتب – الناقد الكبير . انه إثبات عميق وصحيح ، مثل عمق
وصحة اثبات شلر للفرق بين الفن القديم والفن الحديث . ويرى المرء ان كل هذه
المسائل المطروحة والحلول تنجم عن حاجات الممارسة الكتابية الفردية . غير انها
لا تستطيع ان تلي هذه الحاجات إلا حين تتجاوز الفردي والذاتي وتبلغ موضوعية
الفن ، كفن ، وكتعصر في الحياة الاجتماعية . هنا يظهر جلياً ان التسامي على الدائمة

ينبعث بالذات من القوة والغنى الداخلي في الشخصية الادبية . ان الزعم السائد كثيراً اليوم والقائم على المبالغة والالاحاح على الذاتية الخلافة يرتكز بالعكس على الضعف وعلى فقر فرديات الكتاب : كلها مضيئا اكثر في التمييز بين هذه الفرديات فقط عبر « خصوصيات » عقوية مجتة (تقريباً فيسيولوجية — بيسيكولوجية) او « خصوصيات » مطورة بعناية وجهد ، وكلها اكثر — المستوى المنخفض للنظر الى العالم من التهويل بالخطر القاتل بأن كل تجاوز للمباشرة الذاتية سيؤدي الى تسوية تامة ساحقة « للشخصيات » ، كلها حصل ذلك منحت الذاتية المباشرة الصرفة وزناً اكبر ، بل انها توضع احياناً على قدم المساواة تماماً مع الموهبة الكتابية .

ان الشخصية والموهبة كالتما بالنسبة للكاتب — الناقد امراً بلعياً لا يحتاج الى كلام نافل . وفقدانها كان يمكن أن يكون فقط موضع استهزاء من على . وكان يبدو ان ما هو جدير بالبحث ليس إلا ما تخضعت عنه الشخصية والموهبة ، خلال العمل الجدي والصراع مع مسائل الموضوعية . لقد ميز غوته ما يسمى اليوم فردية كتابية بكلمة « هيئة » manier . وقد فهم منها علامات « ذاتية » تتكرر ، ويمكن التعرف عليها بوضوح ، وتثبت فيها في الغالب عناصر فطرية للموهبة ، غير انها لم تبلغ بعد حد النفوذ فعلاً الى الموضوع والعمل الفني يحمل في طياته آثارها كعالم خارجية فقط . وميز غوته امتلاك الفرد المبدع لخاصية الفن ، وللصياغة الفعلية ، « كاسلوب » Stil : كتحرر للعمل من الذاتية المحضة لمبدعه ، كمعاناة حياة الواقع الذي صيغ في الأثر ، كرفع للفردية الفطرية الصرف في موضوعية — قانونية — للفن الحقيقي . وكان غوته يعلم ان هذه المفارقة الظاهرية الناشئة على هذا النحو هي تناقض حي في ماهية الفن : وعبر هذا الرفع للفردية الفطرية (والمعنى بها باتقان) يمكن فقط ان تتجلى الشخصية الحقيقية للفنان — وللإنسان كما للفنان — تجلياً مناسباً .

ان تاريخ علم الجمال يعرف الى جانب شخصية الكاتب - الناقد نموذجاً آخر ، أثر فعلاً تأثيراً خصباً وقدم فعلاً شيئاً جديداً : انه الناقد الفلسفي .

واذا أردنا أن نفهم هذا النموذج فهماً صحيحاً فعلينا أن نبتعد عن الواقع البرجوازي في العقود الأخيرة وأن نطرح مزاعمه جانباً ، كما فعلنا لدى دراسة الكاتب - الناقد . ان الفيلسوف كذلك قد أصبح في الرأسمالية المنحدرة « اختصاصياً » ، موزع العمل . لقد أصبح في أكثر الاحيان اختصاصياً في نظرية المعرفة ضيق الألق : وان لم يكن ذلك ، ففي المنطق أو تاريخ الفلسفة أو علم الجمال أو في ما يمكن ان يسمى أقسام الفلسفة المؤطرة بمقاييس دقيقة ، والتي تحولت الى ميادين دراسات خاصة . ان دراستنا لن تتناول هذا النموذج . ولن يتوهم أي انسان قادر على الحكم ان رجلاً مثل هوسرل او ريكرت (او حتى ان سمي دويسوار وكان اختصاصياً في علم الجمال) يمكن ان يعني شيئاً بالنسبة لنظرية الفن . وإذا أراد المرء أن يفهم ، كيف يكون الفيلسوف الفعلي ، يتحتم عليه أن يعود الى زمان ما قبل خضوع الثقافة لسوق السلع والتقسيم الرأسمالي للعمل .

عندها يتضح ان الفلاسفة الحقيقيين بعيدون دوماً ، بعد الأرض عن السماء ، من تلك اللامبالاة الفاترة الجبانة لآراء مسائل العصر الاجتماعية والسياسية ، كما هي الحال عادة لدى البروفسورية « الاختصاصيين » . لقد كانوا بعيدين جسداً على الخصوص من التمجيد التبصري لتيارات العصر الرجعية . (وراء الحياض الظاهري لمشروط طبقياً - زمنياً المنسوب لفلاسفة جديدين مثل ايغور وسبينوزا يمكن

التثبت بسهولة من الموقف الفعلي الشمولي من كل مشا كل العصر) . ان الناقد الفلسفي كان على الدوام مطلعاً اطلاقاً عميقاً على المسائل الاجتماعية ، وفي الغالب سياسياً وناشراً .

ولا يكفي أن يفكر المرء ببيلسكي وتشيرنيشفسكي ودورويليوف ليتعرف على هذا النموذج، لدى أولئك المفكرين الذين لهم فضل جوهري على النقد الأدبي . ان اعظم مفكرين في الثقافة ما قبل الاشتراكية - ارسطو وهيجل - كانا بذات الوقت نظريين اجتماعيين وعالمين جمال . وترتبط الأهمية الحاسمة لعلم التفكير في نظرية الفن ، أو أثره في الثقافة بشموليتها التي تستوعب مسائل المجتمع وتطلق منها واليه تعود .

ان الأسماء التي أوردناها حتى الآن تبين أننا لانستطيع ، لدى نظري الفن الحسنيين ، حقاً ان نلصق نماذج خالصة إلا في الحالة المتطرفة . ان الشمولية المشار إليها في النموذجين تجعل سلسلة كاملة من الانتقالات السائلة ممكنة بل لامر منها . فإذا نظرنا الى ارسطو وهيجل من جهة والى بوشكين من جهة أخرى اتصب أماننا تعارض النماذج بوضوح . لكن إذا جمع المرء في سلسلة واحدة على النحو التالي : افلاطون ، شافسبري ، هرد ، تشيرنيشفسكي ، ديدو ، لسنغ ، ملر ، غوته ، تغندر عليه أحياناً ان يحدد أين يبدأ هذا النموذج وأين ينتهي النموذج الآخر . ان محاولة إيجاد قسمة خالصة لابقية فيها هي اغراق ميتافيزيقي مفرمة في تمحيص الدقائق .

ومع ذلك تبقى الفروق الهامة الواقعية بين النموذجين قائمة . وهما يتعيانان بالسبل والطرائق المختلفة التي يعالج بها كل منها الظواهرات . ان الكاتب - الناقد ، - مهما كانت دائرة اهتمامه الاجتماعية بعيدة وتفكيره النظري عميقاً وأصيلاً - ، ينتقل عموماً من المسائل الملموسة للخلق الخاص الى مسائل علم الجمال

العامّة ثم يرتدّ بنتائجها إلى الخلق الخاص حتّى وإن شمل تحليلها كل مشاكل الزمان والفن المعاصر — ومن الطبيعي كما رأينا حتّى الآن أن يرفع ترابط الصعوبات والكفاحات الذاتيّة الخاصّة إلى مستوى الموضوعيّة التاريخيّة الاجتماعيّة وكذلك الجماليّة . أن هذه الموضوعيّة — التي تتضمن الحزبيّة أو الانتماء كذلك — هي نقطة انطلاق الناقد الفلسفي . فالفن يرتبط منذ البداية ارتباطاً منظماً (ولدى مفكرني الازدهار الأخير ارتباطاً تاريخياً — منظماً) بجميع ظاهرات الواقع الأخرى . وبما أن الفن هو ثمرة فعالية الإنسان الاجتماعيّة ، وبما أن المفكرين المرموقين فعلاً كانوا دائماً ، وقبل كل شيء ، باحثين عن الأساس الاجتماعي ، فإن ادراكهم للفن يتمّ منذ البداية في نشأته الاجتماعيّة هذه وفي فعاليته الاجتماعيّة . أن تفكير افلاطون وارسطو في الفن يقدم صورة واضحة تبيّن كيف يعالج فيلسوف كبير مسائل الفن . لكن إذا أراد المرء أن يفهم الفرق الحقيقي (والترابط الحقيقي) بين الناقد الفلسفي والناقد فهُما صحيحاً فعليه سلفاً أن يطرح جانباً كل المقولات الميتافيزيقية المجردة الداخلة في الفلسفة البرجوازية الحديثة . إذن لا يجوز أبداً — ولنلجأ هنا إلى مثال قريب — أن يتصور المرء هذا الفرق كما لو أن الفيلسوف يقف من موضوعه موقفاً « استنتاجياً » والأديب موقفاً « استقرائياً » ، أو أن ذلك « تمثيلي » وهذا « تركيبي » . ليس ثمة في الواقع تفكير جدي حول موضوع ما ، لم يكن بأن واحد تحليلياً وتركيبياً ، وطبعاً على السواء ، لدى الأديب ولدى الفيلسوف .

أن المسألة تدور في الحالتين حول بحث العلاقة الموجودة موضوعياً بين الفن والواقع (الاجتماعي قبل كل شيء) . أن هذه العلاقة هي — كما في الواقع — نقطة الانطلاق والمهدف في نوعي النقد المثمر . غير أن هذه العلاقة معطاة للكاتب

الناقد منذ البداية : انها الحياة نفسها في تعقد غناها الالانهائي ، والذي لا ينفذ ، في الظاهرات والتعينات . وطموحه الأدبي بالدرجة الأولى يهدف الى أن يصوغ ، في العالم الصغير لكل أثر في منفرد ، عدم النفاذ هذا في نظامه الاجتماعي وحر كته المتناقضة . وميل نظريته هو لذلك ميل كثيف متجه الى العالم الصغير : ان القوانين العامة لكل الواقع (لكل التطور التاريخي) تؤلف فقط الأفق — غير المعين والغائم غالباً — الذي يمثل خلفية « المنطقة المتوسطة » ، للأنواع المعروفة معروفة واضحة . ان الإدراك السليم لهذه القوانين العامة التي تتركز على الخبرة الغنية بالحياة والتفكير العميق بأهم مسائلها هو شرط وأساس ووسيلة وليس هدفًا وموضوعًا للمعرفة ذاتها .

والأمر على العكس لدى الناقد الفلسفي الأصيل . ان جموحه الى المعرفة يطل على كل الظاهرات وعلى قوانينها الأكثر عمومية . ولكن بما ان المعرفة الصحيحة هي عينية دوماً وليست مجردة — وان كانت كما لدى هيغل معروضة في حدود مجردة جداً — فان إعمال التفكير فيها يقود بالضرورة الى التحليل الملموس « المناطق المتوسطة » ، بل للظاهرات الفردية . لكن هذه الظاهرات تدرك هنا على الدوام ، لا كعوالم صغيرة مرتكزة الى ذاتها ، بل كأجزاء ، كالمعطيات في التطور العام .

فالأمر يدور إذن حول اتجاهين في التفكير يكمل أحدهما الآخر في النهاية : ان الاستقلال — النسبي — « في المناطق المتوسطة » ، في الأعمال المفردة ، هو بالنسبة للفن ، مثل ترابطها بالكل ، واقعة أساسية في الواقع . ان لانهائية الحياة الموضوعية لاتدع نفسها تستغنى عنها ، وبالحصوص هنا ، من المعرفة البشرية على نحو تقريبي . إن كل ظاهرة هي كما قال هيغل بحق وحدة الوحدة والاختلاف . وعندما يتناول بمثلا النقد الكبير ان هذا الغنى الذي لا ينفذ ، من جانين مختلفين ،

- من جانب الوحدة أو الاختلاف - فيحاول الأول ان يقيم الوحدة في الاختلاف والآخر الاختلاف في الوحدة ، يصدر عن فعلها المتبادل الحُصْب ، النمو الفعلي في معرفة الفن : تلك النظرية في الفن التي تعجل تطوره الأرقى وتسهله . وهذه هي الصلة السوية بين الكاتب والناقد .

ان غوته وهيجل ، وهما يمثلان للنموذجين اللذين يكمل أحدهما الآخر ، قد تثبتا تثبتاً واضحاً من دورهما هذا الضروري والمتكامل . لقد أعرب غوته مراراً عما يدين به انتاجه العلمي والأدبي للفلاسفة الكبار من كانت حتى هيجل . وهيجل من جهته كان يكنّ أعظم احترام لجهود غوته النظرية . وقد أشاد بأُسادة شميقة وودودة بما تميز به من منهجية فريدة خاصة (نشأت بصورة عضوية عن عمل غوته الأدبي) . وهذه تجد تعبيراً عنها في كل فعاليتيه النظرية ، وتنبجلى بوضوح بارز في مقولة « الظاهرة البديئة » U rphanomen . لقد فهم غوته من هذه الظاهرة الاتحاد البادي للعيان لقوانين ملموسة في الظاهرة ذاتها . وهي ظاهرة مدركة عبر التجريد الفكري ونقية من كل صفة عرضية - لكنها لا تنفصل جندرياً أبداً عن خصوصية الحادثة . وهي في لغة الديالككتيك المثالي السائد آنذاك القوة الفكرية للخصوصية في الظاهرة .

ان غوته استعمل غالباً كلمة « ظاهرة بديئة » في كتاباته حول الفلسفة الطبيعية ، لكنه نوه في ملاحظة تخص سيرته الذاتية بـ « مراثيه الرومانية » ومقاله الجمالي « المحاكاة البسيطة للطبيعة والهيئة والاسلوب » و « تطورات النباتات » قد نشأت عنها بنفس الوقت ولنفس المطامح : « هي كلها تبين ما يجري في داخلي والموقف الذي اتخذته ازاء مجالي العالم الكبيرة الثلاث » (الفن ، علم الجمال ، علم الطبيعة ج . لوكاتش) . فمن المشروع إذن أن يرى المرء في الظاهرة البديئة بمائة منهجية لنظرية الانواع لدى غوته .

أما الى أي حد كانت سيطرة هذه الطريقة على إنتاجه الجمالي - النظري
حامسة ، وكيف بلغت دوماً ذروتها بالضرورة في نظرية الأنواع ، فهذا ما نراه
بأشد وضوح في مقالاته القصيرة ، ذات المحتوى الغني والعميقة على نحو فائق للعادة ،
حول « الشعر الملحمي والشعر الدرامي » . لقد نشأت هذه المقالة كخلاصة
فكرية لمناقشات شفوية وكتابية طويلة مع شلر حول مسائل الاثنين الملموسة في
الابداع . وكما هي الحال دوماً لدى أدباء الماضي الكبار ارتفعت المناقشة الى بحث
لقوانين الملحمة والدراما الموضوعية .

ونحن نتناول هنا بالبحث منهجية غوته فحسب . فلنكي يفصل غوته الفن
الملحمي عن الفن الدرامي ، على نحو واضح مفهوماً وملحوس فنياً بأن واحد ،
ولنكي لا يهمل رغم كل الحدة في التمييز اللحظات المشتركة لنوعي الأدب العالمين
والذين يصوغان شمولية العملية ، ينطلق من شخصيات الممثل القديم ورواية
الشعر . وإذ يوحد - بتجريد صحيح ومثمر - في الممثل القديم ورواية الشعر
الممثل مع الشاعر ، الذي نظم ما يتلوانه ، يجدد ملامح الموقف الملحمي أو الدرامي
من الواقع ، من مادة الحياة المصاغة وبنفس الوقت علاقات المستمع النموذجية
بالتلاوة الملحمية أو الدرامية . فإذا تحدثت أنواع - المواقف النموذجية المطابقة
للقوانين والمعايير أمكن أن تشتق منها قوانين الفن الملحمي والفن الدرامي
بدون قسر .

هل وُجد في الواقع ممثل قديم ورواية شعر كما تصورهما غوته ؟ نعم
ولا . فكل خط في لوحته استمد غوته من الواقع . لكن اتحاد هذه الخطوط
يتجاوز تجاوزاً بعيداً كل واقع اختياري ، وذلك بصورة رئيسية ، لأنه في كل ملح
جزئي ، يتضح ، مباشرة ، ترابط قانوني وحافز للتطور ، ولأنه لا يبقى في كل اللوحة
شيء فردي أو عرضي . أن هذا الممثل القديم وهذا الراوية واقعيان وغير واقعيان .

مثل « النبتة البديئة » لدى غوته . لقد استخدم غوته « الظاهرة البديئة » في نظرية الأنواع كما استخدمها في العلم الطبيعي ، في نظريته حول التطور .

إن هذه الوحدة في الطريقة لامتياز غوته وحده . بل إن جوهر المعالجة الأدبية الفنية لكل حوادث الحياة يجد فيها تعبيراً مجسماً . وغوته بهذا المعنى هو الأديب الأشد تماسكاً من الناحية الفلسفية في كل العصور . وبالضبط إذ يتبعد بعوي عن التعميمات الفلسفية البحتة ، عن التعميمات الأرقى ، وإذ يجعل من « المنطقة للوسط » « لظواهر البديئة » التي يميز الكاتب — الناقد ، أنقباء تفكيره ، يبين أن هذا النمط في التفكير أكثر من بديل الفنانين الكبار الضروري من أجل توجيههم الفكري وأكثر من مجرد وسيلة ماعدة لإيضاح شروط الخلق . انه هيمنة فكرية ، هامة ومثمرة وخاصة ومستقلة ، على عالم الظواهر . لقد أوجد غوته في « الظاهرة البديئة » القدوة الواعية منهجياً في العمل الفكري للكاتب — الناقد .

إن هذا التوضيح قد مارس تأثيراً مكثفاً فائقاً للعادة على معاصريه من المفكرين الكبار . صحيح أن شالر قد أرجع اصالة غوته الفكرية الى نزعة كانتية ، حين لحص رأيه في أول مواجهة جدية مع « الظاهرة البديئة » بقوله : « انها ليست تجزية بل فكرة » (بالمعنى الكانتي للكلمة ج . لوكاتش) . لكن التناقض الحاد بين التجربة والتعميم لا يمس الصفة الخاصة في طريقة غوته . وقد تعلم شالر أثناء الفعالية المشتركة بينها أن يفهم خصوصيتها فهماً أعمق على الدوام : إن شخصيات « الرثائين » و « الفنانين » و « المهجائين » تمثل في مقال « حول الأدب الساذج والعاطفي » « ظواهر بديئة » مثل الرواة والممثلين القدماء لدى غوته : وإن كان شالر كمفكر لم يستطع أن يدخل « الظاهرة البديئة » عضواً في فلسفته .

ان هيجل منجز الديالكتيك المثالي هو أول من كان في وضع ، يستطيع معه أن يتخذ موقفاً اسلم وأكثر تحوراً من المعنى المنهجي لغوته النظري . فهو يرى في طريقة غوته شكلاً أولاً مستقلاً نسبياً وهاماً جداً للديالكتيك المتطور تماماً : انه التحرك ، المركز ، المتناقض داخلياً ، للظاهرة الخاصة ، في شكل واضح حسي ، غير متفتح فكرياً ، ويمكن القول البرعمي الشكل . ولهذا بالذات تكمل تكميلاً فعالاً جداً الديالكتيك الفلسفي العام الشامل الأشد تفتحاً والأشد بعداً لذلك من الحيوية والحضور الحسي . لقد تحدث هيجل عن « الظاهرة البدئية » في رسالة الى غوته فقال « ... في هذه الاضاءة النصفية المضطربة ، التي هي ، لسلطانها ، روحية ، متصورة ، ولحسيتها ، مرئية ، ملموسة ، يتعاقب العالمان ، أي ديالكتيك المثالية المطلقة « والوجود الحسي الظاهر » . ونحن نعلم كم كان غوته فرحاً بهذا الفهم . ومن يدرس كتاب هيجل « علم الجمال » بعناية يعرف أية أهمية حاسمة ارتدتها فيه « الظواهر البدئية » للنظرية الجمالية والممارسة الأدبية عند غوته .

لكن هذه الظواهر البدئية تعرض لتحول جوهري ، حين تتطوي في منظومة فلسفية . فاذا كانت استقلاليتها بالنسبة للكاتب الناقد ، والقانونية الخاصة الغيبة المتجسدة فيها لازمة من الظواهر ، هي اللحظة الحاسمة التي توضح المعالجة الأدبية للتجارب والمعاشات المفردة ، فالفيلسوف يؤكد منذ البداية على الصلة والارتباط مع كلية الحياة . ان « المنطقة المتوسطة » هي اذن بالنسبة للاتنين انتقال من الوجود المباشر المبهم الى الحياة المضادة . ان الفرق والتعارض والتكامل المتبادل تنجم كلها عما اذا كانت هذه الاضاءة الأخيرة ، هذه العودة الى الحياة ، تحدث ادبياً أو فكرياً وعما اذا كانت « المنطقة المتوسطة » تمثل توسطاً الى فاوست ، او الى « فينومنولوجيا الروح » .

ان الشخصيات التي يؤلف تحولها « طريق الروح » في هذه الحالة الأولى للفلسفة الهيغلية هي في طرقتها شديدة القربى بالممثل القديم ورواية الشعر عند غوته . لكن اذ تمثل هذه ، بالنسبة للنظري غوته ، شيئاً أخيراً ، وبالضبط « الظاهرة البدئية » ، تؤلف عند هيغل اللحظات التي ينبغي حفظها والحاذقة والمخدوفة في مجمل العملية . انها تبدو ككتخطيات تاريخية فلسفية « لشخصية » سالفة . انها تستنفذ حياتها بتفتيح كل غنى التحينات التي تتضمنها ، وتعمل هكذا في « شخصية » تالية . ان الأشكال الملحمية والدرامية تشتبك كذلك في رقصة ياة وموت « الشخصيات » . فالتطابق المضموني في الفهم الأساسي للملحمي . والدرامي لدى غوته وهيغل أمر يلفت الأنظار .

الا أن « الظاهرات البدئية » و « الشخصيات » تفقد في منظومة الفلسفة ذلك الرسوم الظاهري وذلك التحديد المرسوم لوجودها ، اللذين كانت تملكهما عند الأديب - الناقد ، لأسباب سبق أن أصبحت معروفة من قبلنا . فهي تنهض أمام أعيننا من كلية الحياة التي لا تزال غير مدبكة . وبالضبط حين تغدو تعيناتها واضحة فكرياً وحين تفتح حياتها الخاصة وتكشف عن استقلاليتها ورسومها وتحديدها تفرق في كلية الحياة التي غدت أخيراً مدركة . على هذا النحو وضع ارسطو مشروع نظريته حول الدراما . وفي « فينومنولوجيا الروح » يمثل هذا الترابط ترابط التطور التاريخي للجنس البشري . ان ضرورة وخصوصية الملحمي . والدرامي وتعاقب الملحمة والمأساة والمهابة تظهر كقدر الشعب التاريخي . ان البنية الخارجية والداخلية لحياة الشعب هي محرك تحويل النشوء والاضمحلال . « فالظاهرة البدئية » تملك هنا نشوءاً وتاريخاً ، ولادة وموتاً .

وبهذا يبدو انه قد تم بلوغ قطب معاكس ، لطريقة غوته ، الى اقصى حد . لكن هذا ليس سوى مظهر خادع . ان « الشخصيات » الهيغلية للملحمي .

والددامي تحفظ وتفتح القوانين الخاصة لنوعها اخص مثل المثل القديم ورواية
الشعر عند غوته . غير انها تقفل ذلك على أساس حياتي أعرض وأوضح للعيان
وأكثر تحرراً ، اذن - ويبدو هذا في الظاهر مفارقة - اقل تجريداً مما هي
لدى غوته . ان صيرورة واضمحلال كل اشكال الوجود والوعي لم يكونا فكرة
غريبة عن غوته . والسطور التالية في « الديوان الغربي - الشرقي » كان يمكن
ان تقوم بالتأكيد كفكرة موجهة قبل « فينومنولوجيا الروح » :

« طاماً انك لا تملك هذا ،

هذا الأمر : الموت والصيرورة ،

فأنت لست سوى ضيف منكود

فوق الارض المظلمة »

ان هذا التعارض يعني اذن تكاملاً متبادلاً . « فالمنطقة المتوسطة » تدل
لدى الناقد الفلسفي بوضوح على مجرد لحظة في المسار الديالكتيكي ، اما لدى
الأديب - الناقد فتكتسب بالعكس رسوخاً ظاهرياً واستقلالية ظاهرية . وهي
ظاهرة لأن هذه المنطقة المتوسطة تتحل فلسفياً ، اذ تدرك ويتابع تطورها ،
- دون ان تفقد صحة محتواها وخصوصيتها النظرية والفنية - ، وعضواً كالحظة في
المنظومة الديالكتيكية . انها بالنسبة للكاتب « منطقة متوسطة » فقط لبلوغ
الناس الخاص مع الحياة المضاعة في الصياغة ذاتها .

ان العلاقة السوية بين الأديب والناقد تقوم اذن على أنها يقابل أحدهما
الآخر في هذه « المنطقة المتوسطة » : في معرفة وتعليل موضوعية المطلق الفني ،
من جهة الكاتب ، حين يرتفع الى الترابط الموضوعي بين مسائله الخلاقة الناشئة
ذاتياً على نحو ضروري وبين قوانين الواقع وانعكاسه الأدبي ، ومن جهة الفلاسفة ،
حين يشددون على صحة ما اذا كانوا قد ادركوا ترابطات الواقع وأشكال

انعكاسها ، والى أي حد اندكوها ، في أسلوب الظهور القانوني للظواهر الملموسة والخاصة . وهكذا يتلاقى فهم فيكو الجديد لهوميروس ونظرية غوته عن فن الملحمة كنوع أو نظرية المأسوي الأرسطية ومطامع لسنغ ، لرفع النزاعات الحياتية في البرجوازية الثورية الى المستوى المأسوي .

لقد أصبح هذا الترابط الكلي مدركاً تاريخياً مع فيكو وهغل ، مع بيلسكي وتشيرنيسكي ودوروليوف ، أن نظرية الأنواع هي في « علم الجمال » الهيغلي تاريخ علمي للفن ، والمصير التاريخي للشعب الروسي ينعكس لدى النقاد الديمقراطيين الثوريين الكبار انعكاساً متزايد الوضوح على الدوام في التحولات والأزمات الفنية في أدبه . ان هذه الوحدة بين الفلسفة (على نحو ملموس ، فلسفة الفن) وتاريخ الأدب والنقد ينبغي أن تبرز على الخصوص ، حين نريد أن نفهم نموذج الناقد الفلسفي وعلاقته السوية بالكاتب الخالق . ذلك أن التقسيم الرأسمالي للعمل قد مزق أيضاً — كما رأينا — لحظات المعالجة العلمية للفن ، المترابطة عضوياً ، والتي تصبح في انفصالها عديمة المعنى ، وجعل منها على نحو آلي « مناطق عمل » خاصة مؤطرة بمقاييس دقيقة ! انه يترك هذه المناطق تُدار من قبل « الاختصاصيين » الموزعي العمل الذين أمست فعاليتهم مستقلة بعضها عن بعض أكثر فأكثر باستمرار .

ومن هنا العقم واللامبدئية اللذان سبق ان عرفناهما في التاريخ الأدبي والنقد الحديثين ، ومن هنا علاقتها غير السوية بالأدب . ان التاريخ الأدبي والنقد الحديثين يستخدمان احكاماً ذوقية مجتة وذاتية تماماً في جوهرها . اذ انه حين يرفض احدهم اثرأ فنياً ، انطلاقاً من اسباب سياسية مجردة ، فقط لأن كل الاتجاه لايعجبه — كما قال قيصر المانيا السابق — دون أن يثبت جمالاً تزوير الواقع وتزوير انعكاسه الفني فهو يرتفع ، وهماً فقط ، فوق الاحكام الذوقية اللامبدئية لأصفاء الجمال الانتقاء .

وطبعاً يوجد أيضاً مثل أعلى « للمؤرخ النقي » في تاريخ الأدب . انه نموذج يدغدغ الوم يبحث وعرض العلاقات التاريخية فقط (بدون معرفة اسسها الاقتصادية - الاجتماعية) . اما انه لا يمكن أن ينشأ مع مثل هذه - وانتقل باحترام - الطريقة ، سوى تقنيات غير واعية ، مرتجلة ولا مبدئية في الأدب فهذا أمر لا يحتاج الى نقاش عميق .

ولنضف لإكمال الصورة ان لهذا النموذج طباقه أيضاً : في الناقد الحديث الذي يتخذ ، بوعي ذاتي فضور ، موقفاً تاريخياً . ان « العالم القديم » للفن ، الذي يمتد حسب الحاجة الآنية من هوميروس حتى النزعة الطبيعية أو النزعة الانطباعية ، قد انهار عنده نهائياً ، ونشأ فن « جندي جديد » ويستطيع المرء ان يلتقط ، بتعسف ذاتي ، من الركام الفوضوي لحرائب الماضي العديم المعنى ، أية قطعة كانت ، لأي استعمال آني ، سواء أكان ذلك بلاستيك الزنوج او داما الباروك الألمانية ، كما يؤخذ الزيب من قطعة الحلوى .

لقد حللنا سابقاً نتائج هذا النقد الأخير فنلق أيضاً نظرة مريعة على تطور تاريخ الأدب . وسأعدهنا لتقديم صورة من تاريخ الأدب الألماني . ان اغلبية مقولات هذا التاريخ (التقييم ، التوزيع المرحلي الخ) قد حدها النقد المشاهير في نهاية القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر : هردر ، غوته ، شلر ، الاخوة شليغل ثم صارت فيما بعد على يد المؤرخين السياسيين الليبراليين وانسجاماً معهم ضحلة سطحية (مرفينوس مثلاً) . لقد سجل فهم هنريش هاينه للأدب ، على اساس الفلسفة الميخيلية ، خطوة الى الامام ، لكنها ظلت قليلة التأثير نتيجة التطور الرجعي للسياسة الألمانية . ومنذ ذلك الحين لم يقدم أحد غير الناقد الفلسفي والناشر فرانز مهنرغ وجهات نظر جديدة في فهم تاريخ الأدب الألماني .

أما مؤرخو الأدب الاختصاصيون ، فلم يفعلوا شيئاً سوى ان يكرروا

الى ما لا نهاية ، بشيء من الحرارة او بدونها ، تلك الافكار التي كورت مراراً ذلك انه يعتمد على المرء ان يعتبر توزيع الكتاب حسب سنوات ولادتهم (ر . م . ماير) او حسب مكان ولادتهم افكاراً جديدة في التاريخ الأدبي او حتى افكاراً على الاطلاق . لقد جاء هذا النمط من التسليم الرأسمالي للعمل « باختصاصيين » لا يستطيعون حتى بالنسبة لعملهم بالمعنى الضيق للكلمة ان يجرؤوا شيئاً (ولا تتكلم هنا حول الفيلولوجيا الحالية والتثبت من النصوص الخ) .

أجل يمكن أن ينهب المرء الى ابعد من ذلك . فهناك بالذات ، حيث سيق تاريخ الأدب الألماني الى سبل خاطئة بالأساس ، لم تأتِ التعريفات من « الاختصاصيين » ، بل جاءت كذلك من الأدباء والفلاسفة . ومن يتابع تطور تاريخ الأدب الألماني يرى انه قد حُدّد من قبل نيته ودلتاي وزيل وستيفان جورج . ان وجهات النظر النظرية التي قدمها هؤلاء ملتوية وخاطئة على نحو عميق جداً . وقد نجم عنها تشويه لاحق للعلاقات التاريخية . ان مؤرخي الأدب « الاختصاصيين » لم يستطيعوا أن ينجزوا في انجاء الخطأ ابداً شيئاً أصيلاً الى حد ما ، وهم هنا أيضاً مقلدون حرقيون فقط لشذات أفكار قذفها الريح من أماكن أخرى . ان هذه الملاحظات السلبية تكمل لوحتنا عن الناقد الفلسفي . ان وحدة المعرفة الفلسفية للترابطات الشاملة ، والبحث المعمق في المجرى التاريخي العيني ، هذا البحث الذي يدرك تحولات الفن الحاسمة ، بترابطها مع انعطافات مصير التاريخ البشري ، والمعايير الموضوعية لوجود القيمة الجمالية وانعدامها ، المستمدة من المعرفة التاريخية — المنظمة لماهية الفن ، والأهمية الحاسمة لكل فنان عبقرى وكل أثر عبقرى في هذا التطور : ان وحدة كل وجهات النظر هذه هي التي تصنع الناقد الفلسفي للأدب .

وفقط حيث يتعاون هؤلاء النقاد في عملهم مع الأدباء ، الذين يصبحون ،

انطلاقاً من الضرورات الداخلية لتطورهم الخلاق ، حكماً أصيلين لفهم الخاصوفن الآخرين ، تنشأ علاقة سوية بين الكتاب والنقاد. هكذا كان الأمر في زمن التنوير العقلي ، في المرحلة الكلاسيكية في ألمانيا ، في النهوض الواقعي العظيم في فرنسا في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وفي المرحلة الديمقراطية الثورية في الأدب والنقد الروسيين .

ان هذا الأبحاث لا يلغي صراع الاتجاهات أبداً . فالتيارات الأدبية في المجتمع الطبقي هي ثمار ضرورية وان ، لم تكن أبداً آلية ، للصراعات الطبقة وللصدامات بين المطامح الاجتماعية والسياسية . ان تناقضات ألمانيا في زمن الثورة الفرنسية ونابليون وتطور فرنسا الحافل بالأزمات من ١٧٨٩ الى ١٨٤٨ والتمايز بين النزعة الليبرالية والديمقراطية في روسيا — هذا فقط في معرض ايراد بعض الامثلة — لها انعكاساتها في الأدب والنقد . ومن البدهي أن عنف هذه الكفاحات وحدة التناقضات في الأدب ما كان يمكن ان تكون اضعف منها في السياسة ذاتها .

ومن البدهي أيضاً أن هذه الكفاحات التي تنشب في واقع الناس — فاس المجتمع الطبقي — وعناصر مرعة الاحتداد والكراه الشخصيين والصغار والمفرد وحمل الضغينة ما كان يمكن أن تعدم . ان مؤرخي الأدب البرجوازيين يتحدثون بشغف عن هذه الشؤون الصغيرة التي تصلح جداً لاسدال الستار على المعنى السامي والتأنيج الجمالية لهذه الكفاحات ، ولقلبها قلباً مزوراً الى حالات شبيهة بمشاحنات الأدباء المعاصرين اللامبئية . ان المهم هو مستوى ومضمون هذه الكفاحات . لقد وضع بيلنسكي ودوبروليوفوف وتشيرنيسفكي علماء الخطوط الأساسية الاجتماعية والجمالية لتاريخ الأدب الروسي ، وذلك لتسهيل بالتوضيح السامي للحركة الديمقراطية الثورية ، وتحريرها من النواقص الليبرالية . ان كل

العصم المحكية حول الكتاب « المهانين » لا تعني شيئاً حياًل حقيقة ما تعنيه هذه الكفاحات في التطور الايدولوجي والجمالي في الأدب . ان الشروط السياسية لهذا الوضع قد اصبحت مفهومة بدون صعوبة من قبل اكثوية القراء اليوم . لكن من الصعب أن تصور (لأن الأمر يتجه ضد الروتين الحديث السيء في تفكيرنا) ان الترفع فوق صفائر مشاحنات الأدباء يعني الارتقاء الى الموضوعية الجمالية ، والارتقاء فوق المسائل المشغلية البعثة للخلق الذاتي . ان القارئ اليوم يقرأ بمجد تدب بلزائك لرواية ستاندال « معبد بارما » : في كل مسألة سواء أكانت تمس الحياة الاجتماعية أو السياسة أو الأدب ينشب التضاد الأعنف ، ورغم هذا - أو لهذا بالضبط - يحب الهواء الصافي المحرر للتاريخ الأصل العظيم : انها تناقضات الحياة التي يدفع كفاحها البشرية الى الأمام .

انا نحس بهذا الهواء الصافي في كل التعابير الجمالية التي تصد عن الكتاب - النقاد الذين ميزوا ملاحظهم في ما سبق أو عن الناقد الفلسفي . ان تقاليد هذا التطور تبرز أيضاً في زماننا : ففعالية مكسيم غوركي النقدية حملت هذا التراث الى النظرة الاشتراكية للفن ، ولذلك فهو غير مربيع بالنسبة للكثيرين من الكتاب المحدثين . ذلك أنه في « احاديث حول العمل اليدوي » يتجلى فهم لعمل الكاتب يختلف اختلافاً نوعياً عن الفهم السائد اليوم : فهو لا يمت بصلة الى « اتقان » التأثيرات المعدة بذكاء بارع ، انه عمل في مادة الحياة الفنية ذاتها لينتزع منها بمجد ودأب اشكال الظهور النموذجية ، وليبرز من فيضها الطافح المضمون الفكري الأرقى ، والاجتماعي الأشد تميزاً ، والجمالي الأنسب .

ان معاصره العظيم في النقد الفلسفي ، لينين ، كان يعرف بدقة ما تعني كفاحات غوركي الايدولوجية بالنسبة للثقافة الاشتراكية . ولقد نشأت بين

كاتب الانتقادات حول تولستوي ومرتزن وبين مؤلف «الأم» و«كارامازوفيتشينا»
علاقات سوية .

ينبغي على الكتاب والنقاد ان يكتشفوا ، هم انفسهم ، نموذجهم الخاص
الأرقى في ذاتهم مجدداً ، وان يسيطروا عليه ، كما تعود علاقاتهم المتبادلة سوية .

١٩٣٩

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الفصل الاول : المثل الأعلى للانسان المنسجم في علم الجمال البرجوازي	٢١ - ٥
الفصل الثاني : السبأ الفكرية للشخصيات الفنية	٧٩ - ٣٣
الفصل الثالث : الصراع بين الليبرالية والديمقراطية	١١٦ - ٨١
مرآة الرواية التاريخية للألمان المعادين للفاشية	
الفصل الرابع : المسألة تدور حول الواقعية	١٥٨ - ١١٧
الفصل الخامس : رسائل متبادلة بين آن سيغرز وجورج لوكاتش	٢٠٠ - ١٥٩
الفصل السادس : الكتاب والنقاد	٢٤٧ - ٢٠١

١٩٨٥/٥/٢٠٦

سازمان اسناد و کتابخانه ملی
جمهوری اسلامی ایران

کتابخانه ملی
جمهوری اسلامی ایران

۷۶۲۰۰۱