بين «كافكا» و «مان»...

أو : بين الواقعية النقدية والجمالية المتحللة

جورج لوكاتش ——— ترجمة كامل يوسف حسين

يعد فرانز كافكا النموذج التقليدي للكاتب المعاصر الذي سقط اسيرا في قبضة نوع من القلق الجامح الذي ترتعد له الاطراف ، وترجع المكانة الفريدة التي يحتلها الى حقيقة انه قد وجد طريقة سلسة ومباشرة لنقل هذه التجربة الاساسية دون لجوء الى التجريب الشكلي . والمضمون هنا هوالذي يفرز شكله الجمالي بصورةمباشرة وذلك هو سبب انتماء كافكا الى الكتابالواقعيين العظام، بل انه يعد حقا واحدا من أعظم الكتاب على وجه الاطلاق اذا ما تأملنا حقيقة ان عددا محدودا للغاية من الكتاب قد تصاعدوا الى سمت مهارته في الاستحضار المفعم بالحياة لجدة العالم التي تفرض ذاتها ولم تكن الحاجة ماسة الى نوعية الانجاز الذي أبدعه كافكا على نحو ما هي عليهاليوم حيث يسقط عدد هائل من الكتاب في منزلق التجريب، ولا يعود تأثير ما ابدعه كافكا على نحو ما هي عليه اليوم حيث يسقط عدد هائل من الكتاب في منزلق التجريب ، ولا يعود تأثير ماابدعه كافكا فحسب الىاخلاصه العميق، وهو سمة نادرة بما فيه الكفاية في عصرنا ، وانما كذلك الى بساطة العالم الذي شاد صرحه تلك البساطة التي توافقت مع اخلاصه ، ذلك هو بالفعل اكثر انجازاتكافكا اصالة ، وفي هذا الصدد يقول كيركجور: « كلما ازدادت اصالة الانسان زادت قوة قبضة القلق المطبق عليه »، وقد تناول كافكا ــ وهو كاتب اصيل بالمعنى الذي قصده كيركجور ــ ذلك القلق والعالم المتمزق الذي يفترض بصورة خاطئة انه يشكل سببه وقاهره معا ، ولا تكمن اصالته في اكتشافه لطرق جديدة في التعبير وانما في الطرح المقنع كلية والمفزع ابدا لهذا العالم الذي أبدعه وفي استجابة شخصياته له . وقد كتب تيودور ادورنو عن ذلك قوله « ان ما يصدمنا ليس فظاعة هذا العالم وانما كونه واقعيا .»

ان الطابع الوحشي لعالم الرأسمالية الحديثة وعجز الانسان في مواجهته هو الموضوع الحقيقي لكتابات كافكا، وبالطبع فان اخلاصه وبساطته يرجعان الى قوى معقدة ومتناقضة ، فدعنا اذن نبحث جانبا واحدا فحسب .

لقد كتب كافكا في وقتكان فيه المجتمع الرأسمالي ــ موضع قلقه ــ لا يزال بعيدا للغاية عن سمت تطوره التاريخي، فلم يكن ما قام بوصفه واضفاء الطابعالشيطاني عليه هو العالم المتسم حقيقة بالطابع الشيطاني للفاشية وانما عالم ملكية آل هابسبورج ، وينعكس القلق المحلق فوق الرؤوس دونما قابلية للتحديد وعلى نحو شامل في هذا العالم الغامض الناشيء عن التاريخ المحوم بلازمان والمتجذر من اجواء براغ متدفقا . وقد استفاد كافكا من وضعه التاريخي بطريقتين ، فمن ناحية اثريت تفاصيله الروائية من خلال امتداد جذورهافي غورالمجتمع النمساوي لتلك الفترة ، ومن ناحية اخرى يمكن ربط اللاواقعية الجوهرية للوجود الانساني ــ التي يهدف الى نقل مفهومها الينا ــ بالمعنى المتطابق معها للاواقعية والارهاص بحلول الخطر فيالمجتمع الذي عرفه،والتطابق مع الموقف الانساني عنده يفوق من حيث الاقناع بكثير التصورات التالية للعالم الوحشي المثير للقلق تلك التصورات التي يتعين التخلص من العديد من الجوانب فيها او اعتامها من خلال التجريب الشكلي لتحقيقصورة الوضع الانساني اللاتاريخية والناتئة عن الزمان والمرغوب فيها ، ولكن ذلك وبالرغم من انه سبب التأثير المذهل والقوة الخالدة لاعمال كافكا لا يمكن ان يحجب عنا طابعها المجازي . وتشير التفاصيل الوصفية الموحية بصورة عجيبة الى واقع متجاوز،واقع ينتظر صيغا منالامبريالية البالغة التطور ليتحول الى فناء للزمن ، وليست تفاصيل كافكا على نحو ما هو الامر عليه في الواقعية ــ النقاط الجوهرية بالنسبة للفرد او الحياة الاجتماعية ، بل هي الرموز الخفية لتجاوز لا يسبر غوره ، وكلما قويت قدرتها على اثارة العواطف والذكريات امتدت الهوة غائرة تحت اقدامنا وبدت لنا الفجوة المجازية اكثر اتساعا بينالمعنى والوجود .

وتعد اعمال توماس مان هي المقابل لهذا التطور الذي يجذب الاهتمام وان لم يقدر له ان يبرز واضحا للعيان في الادب البورجوازي المعاصر . وقد قمت في غير هذا الموضع ببحث مفصل لاعمال توماس مان ومن ثم سيتسم حديثي هنا بالاقتضاب ، ومن الامور الهامة لاغراض دراستنا ان ننجز مقارنة بين مان وكافكا ، ودعنا نبدأ بالطرح الفني .

ان عالم توماس مان متحرر من الاشارة التجاوزية فالمكان والزمان والتفاصيل تضرب جذورها بعمق وثبات

في موقف اجتماعي وتاريخي محدد ، ويستشرف مان آفاق الاشتراكية دون ان يتخلى عن موقف الكاتب البورجوازي ودون انيحاول تصوير المجتمعاتالاشتراكية الناهضة حديثا او حتى القوى التي تعمل باتجاه اقرار هذه المجتمعات (لاحظ انه في مجال الواقعية يمثل موقف توماس مان وقوامه القبول والاذعان وكذلك الاخفاق التاريخي لدى روجر مارتن دوجار تعارضا مثيرا للاهتمام) .

وبالرغم من ذلك فانهذا المنظور الذي يبدومحدودا يحتل أهمية جوهرية في اعمال توماس مان ، اذ انه السبب الرئيسي في تناسق ابعاده ، فكل قطاع منكيان كلي يتم تصويره يوضع في سياق اجتماعي محدد ويتم بصورة واضحة تحديد مغزى كافة التفاصيل . ان ما يصفه توماس مان لا يعدو ان يكون عالمنا ، ذلك العالم الذي تلعب دورا في تشكيله والذي يقوم بدوره بتشكيلنا وكلما تعمق توماس مان في بحث تعقيد الواقع الراهن غدا تفهمنا لموقفنا فيالتطور المعقد للانسانية اكثر وضوحا وهكذا فان توماس مان رغما عن ولعه بالاهتمامبالتفاصيل لا يسقط الى مستوى الطبيعة ابدا ، ورغما عن افتتانه بالمجالات المعتمة للوجود المعاصر الا انه يتناول دائما بالايضاح التشويه الذي ينتابه ويتتبع جذوره واصوله المحددة في المجتمع .

كتب اندريه جيد في دراسته عن دستويفسكي يقول : « ان المشاعر الجميلة تفرز فنا رديئا وانه دون مساعدة من الشيطان لن يتم ابداع الفن » ، وبعض كتابات توماس مان تقوم على اسس لا تختلف كثيرا عن هذه التصورات ، بل ان هناك ما يماثل ذلك على وجه الدقة في رواية « تونيو كروجر» التي تنتمي الى مراحل توماس مان الاولى ، ولكنه يقدم لنا في الرواية نفسها تصورا معارضا ، والمشكلة التي تتم معالجتها في هذه الرواية هي مشكلة مألوفة في العالم المعاصر حيث يهتم مان بالبحث في اغوار العقل الانساني في اطار المجتمع المعاصر ، وقد ادرك في وقت مبكر من حياته العملية ان الفنان نفسه هو واحد من الوسطاء الاساسيين في هذه التجربة ، ومن ثم فان من الطبيعي ان نرى مانيتابع لمحة الرؤية المبكرة تلك من خلال دراسات متزايدةالاقتدار لهذه المشكلة في مضمونها الاجتماعي ، لقد بدأت عملية البحث تلك مع « تونيوكروجر » وانتهت مع « دكتور فاوست » ، ان البحث عند ادريان ليفركون—او فاوست عند — مان — يتركز على الوقت الحاضر ، وذلك بالرغم من انه حاضر ينظر اليه من منظور التاريخ . لقد اضطر الشيطان — عند جوته — الى الاعتراف بان مساعدته هي امر غير ضروري اطلاقا ، ولكن الاوضاع الاجتماعية لعصر ليفركون اجبرت المؤلف على السعي للاسترشاد بالعالم السفلي ، الا ان المونولوج الختامي لليفركون يكشف النقاب عن رؤية مجتمع جديد ، رؤية للاشتراكية يتحرر في ظلها الفنان من عبوديته السابقة . حقا ان مجرد الكفاح من اجل الاصلاح الاجتماعي للانسانية قد يكون في ذاته كافيا لتحطيم جبروت العالم السفلي .

لقد كان موقف اندريه جيد من المشكلة على نحو ما نرى من ملاحظته السابقة موقفا « ساذجا » ، وغير نقدي ، فقد استسلم لتميز العالم السفلي بل وانحنى له محييا بنوع من التقبل الفكري وبالاحتقار المعتادللنزعة المحافظة التافهة للوجود البرجوازي ، وتنعكس هذه الرؤية من جانب « جيد » في مفهومه عن العمل المبرر وكذلك في مبدأ « الاخلاص » لديه ، ان ما نجده عند مان لا يتجاوز موضوعا مشروعا واحدا ضمن موضوعات اخرى — وتظل مشروعيته تلك قائمة حتى حينما يمثل ذلك الموضوع الخط الرئيسي لاحدى الروايات — نراه عند جيد وقد تحول الى مبدأ يحكم الحياة والفن ومن ثم يفسدهما معا على هذا النحو ، وذلك هو مفترقالطرق الذي نجد ان الواقعية النقدية عنده لا تتخذ مسارا مخالفا للنزعة الحديثة فحسب وانما تجبر على معارضتها .

وبين هذين المنهاجين ، اي بين فرانز كافكاوتوماس مان ، يتعين على الكاتب البورجوازي المعاصر ان يختار، وليست هناك ضرورة تدعو كاتبا الى ان يخرج عن نمط حياته البورجوازية في قيامه بهذا الخيار بين العقلية الاجتماعية وبين النزعة المرضية ، اي في اختياره للتقاليد الادبية العظيمة والتقدميةللواقعية وتفضيلهاعلى التجريب الشكلي ، (وبالطبع فهناك كتاب كثيرون سيختارون الاشتراكية كوسيلة لحل معضلتهم الشخصية، انني اريد فحسب أن اؤكد ان ذلك ليس هو الخيار الوحيدالممكن بالنسبة للكاتب المعاصر) ، ان ما يهم هنا هو القرار الشخصي ، ونجد ان السؤال المنطقي عند تشيكوف يفرض المقام الاول اختيارا للاتجاه . اما اليوم فان ذلك يحسمه السؤال التالي : قبول القلق ام رفضه ؟ هل يتعين ان يؤخذ القلق كأمر مطلق ام اننا ينبغي ان نقهره ؟ هل يجب اعتباره احدى الاستجابات ضمن استجاباتاخرى ، ام انه يتحتم ان يصبح العنصر الذي يقرر الوضع الانساني ؟ ان تلك ليست بالطبع اسئلة ادبية في المقام الاول ، ولكنها ترتبط بسلوك الانسان وتجربة حياته . والسؤال الجوهري هنا يدور حول ما اذا كان الانسان يهرب من الحياة في عصره الى عالم التجريد — وهكذا يولد القلق في الوعي الانساني — ام انه يواجه الحياة المعاصرة وقد عقد العزم على ان يحارب شرورها وان يساند ما هو خير فيها ؟ ان القرار الاول يؤدي الى سؤال آخر : هل الانسان هو الضحية العاجزة لقوى تجاوزية لا يمكن ايضاح طبيعتها ، ام انه عضو في المجتمع الانساني الذي يمكن ان يقوم فيه بدور ما مهما كان ضئيلا لتحقيق تعديل او اصلاح ذلك المجتمع؟

بالوسع ان نمضي قدما في توسيع نطاق هذه

المشاكل وتعميمها ، لكن ذلك ليس بالامر الضروري هنا. وتتسم مقتضيات سؤالنا الرئيسي حول قبول القلق او رفضه بقدر كاف من الوضوح . اننا نرى هنا على الصعيدين الايديولوجي والفني جذر مأزقنا المعاصر . وايا كان مدى اتسام عملية اضفاء الغموض على الاصول التاريخية للقلق بالانفعال والتعقيد فانه ما من عمل فني يقوم على اساسها يمكنه موضوعيا ان يتجنب الاثم من خلال الارتباط بالهتلرية وعمليات الاعداد للحرب النووية. حقا ان من طبيعة المغزى الاجتماعي للادب ان يعكس حركات عصره حتى اذا كان يستهدف على الصعيد الذاتي التعبير عن شيء بالغ الاختلاف (لاحظ ان هذا التعارض بين القصد الذاتي والاطراد الموضوعي يكمن في غور مأزق اصحاب النزعة الحديثة ، فالنزعة الحديثة تخوض غمار ثورة ضد النزعة المناهضة للجمال في الرأسمالية وبالرغم من ذلك فانها في غمار هذه العملية تثور ضد الفن ذاته) .

لقد سبق لي ان اقتطفت ملاحظة ادورنو حول ان الموسيقى الحديثة قد فقدت الحقيقة الاصيلة للقلق . واذا ما فسرنا هذا المثال وغيره من الامثلة المماثلة لكان بوسعنا ان نأخذها باعتبارها اقرارا بالهزيمة في مجال عمليات الاعداد للحرب النووية واقرارا بالتراجع في الحرب الباردة وذلك بعد ان بدأت رؤى جديدة للسلام تكشف النقاب عن ذاتها ، ان النزعة المعاصرة التي تقوم على العدمية تفقد تلك القوة الموحية التي احتالت لتخلع على اللاوجود ذاتية زائفة وقد امتلكت تجربة اللاوجود ـ رغما عن انها تشوه الواقع لدى استخدامها في الادب ـ حقيقة ذاتية معينة ، الا ان هذه الحقيقة قد تضاءلت مع الوقت ، وهكذا فانه مع تعمق ازمة النزعة المعاصرة تنمو اهمية الواقعية النقدية .

ودعني أكرر قولي بان هذه التغييرات هي ابتداء تغييرات في السلوك الانساني وفي الموقف الايديولوجي. ومن خلال هذا الطريق وحده يمكن ان تؤثر هذه التغييرات في الادب ، وبالاضافة الى ذلك اود ان يستعيد القارىء ما سبق لي ان قلته من قبل حول النمط الايديولوجي الغريب الكامن في اعماق حركة السلام ، وكيف انه يسمح باختلافات ايديولوجية كبيرة بل وبالتناقضات فيضم مناهج مختلفة من خلال تجمع معين للرأي حول المشاكل الانسانية والاجتماعية الدولية . والسؤال المنطقي عند تشيكوف الذي يعد اساس الادب الواقعي بأسره هو الرابطة النظرية بين تجمع الرأي المنتمي الى هذا النوع والعملية الخلاقة ذاتها .

ومن الواضح ان تغييرات من هذا النوع يتعين ان تكون معقدة وحافلة بالتناقض . وقد تتضمن هذه التغييرات التحول التدريجي لفهم الكاتب للواقع الاجتماعي والتاريخي لعصره (ولنأخذ على سبيل المثال التحول الذي حدث لتوماس مان خلال الحرب العالمية الاولى وفي اعقابها) . ان الاراء الاولى للكاتب لن يتم بالضرورة التخلي عنها بأسرها حتى ولو كانت هذه الاراء غير قابلة للفصل بصورة حقيقية عن الموقف الفكري الذي سيتخلى عنه الكاتب (لقد واصل توماس مان على سبيل المثال ارتباطه بشوبنهاور ونيتشه) ، ومن المحتمل ان تتمثل احدى النتائج في المجال النظري في الانقطاع الجزئي لايديولوجية سابقة ـ كما هو الحال بالنسبة لسارتر الذي تتميز آراؤه السياسية غالبا بعدم الاتساق مع مقدماته الوجودية قبل مراجعتها ، وقد ينجح الكاتب الذي يواجه هذه الورطة بالرغم من كل شيء في صياغة « سؤاله المنطقي » على اساس موقعه الجديد ، وقد تتجلى المشكلات التي يتركها دونما حسم في عمله كانعكاسات صادقة للتناقضات الماثلة فعلا في المجتمع، وتقدم اعمال سارتر الدليل على ذلك .

ينبغي ألا نقوم على الاطلاق بمعالجة اشكال عدم الاتساق التي تبدو في رؤية الكاتب عن العالم منعكسة في اعماله بشكل قطعي ، فالشيء الاساسي الذي يعتد به هو ما اذا كانت رؤية الكاتب يسعها ان تشمل ـ او بالاحرى تتطلب ـ طرحا ديناميكيا ، مركبا ، وتحليليا للعلاقات الاجتماعية ام انها تقود الى ضياع التاريخية (اي كون الاشياء ضاربة الجذور في التاريخ) ـ والمنظورية (أي القدرة على رؤية الاشياء وفقا لعلاقاتها الصحيحة)، اننا هنا نواجه مرة اخرى بديلا ـ لقبول القلق او رفضه ـ كذلك نواجه كافة النتائج النابعة من ذلك البديل ، وهذا المأزق هو المدخل لتقويم الادب الحديث .

ويمكن ان نسلك هذا المدخل في معالجتنا للموضوعات المتعلقة بالشكل ، لقد سبق لي في غمار الحديث عن الاهمية التاريخية والجمالية لظواهر شكلية معينة ان رفضت اي تمييز متصلب على اساس المبادىء الشكلية وحدها بين الواقعية البرجوازية والنزعة المتحللة المناهضة للواقعية ، وفي فترة قوامها الانتقال حينما يكون رفض المعتقدات القديمة وصياغة معتقدات جديدة عملية مستمرة ، فان هذا المبدأ السلمي للحكم تزداد اهميته ولا تتقلص ، ويغدو من الامور الحاسمة بالنسبة للناقد تقرير الاتجاه الذي يتحرك فيه الكاتب وليس رصد الخواص الشكلية . ذلك لا يعني القول بان الشكل ليس بالامر الهام ، بل الامر على العكس . انني اذهب الى القول بانه كلما كان ربطنا وثيقا بين بحث الايديولوجية التي تلهم عمل كاتب ما وبحث الشكل الخاص الذي أفرغ فيه مضمون خاص كان تخيلنا افضل ، ذلك يعني ان الناقد يتعين عليه ان يقرر من خلال بحث هذا العمل ما اذا كانت رؤية الكاتب للعالم تقوم على اساس قبول او رفض القلق وما اذا كانت تتضمن هروبا من الواقع او استعدادا للصمود في مواجهته .

وكلما ساد القلق عظم التأثير الهدام . وقد رأينا ذلك في حالة الامكانية المجردة والمتعينة ، ولكن فقدان أي اهتمام بالتركيب الاخلاقي ومشاكل المجتمع هو جزء من هذه العملية ذاتها ، ولم تعد مسألة « حقيقية» السلوك الانساني هامة ، ونجد بصفة خاصة في كتابات النزعة الحديثة ان الاستجابات المميزة لسلوك البشر قد اصبحت تبدو بلااهمية في مواجهة القلق «الميتافيزيقي» (وكذلك في مواجهة الضغوط المتزايدة للامتثال) ، وتعد حقيقة انه في غمار هذه « الثورة الدائمة » وعملية اعادة تقويم كافة القيم التي تجري بلا انتهاء يتمسك كتاب يتميزون بموهبة شامخة بمعايير واقعية القرن التاسع عشر مسألة ذات اهمية اخلاقية وفنية معا ، وينبع موقف هؤلاء الكتاب من القناعة الاخلاقية بانه رغما عن ان التغييرات التي تحدث في المجتمع تعدل من الطبيعة البشرية الا انها لا تلغيها ، ومرة اخرى نجد ان روجر مارتن دوجار هو المثال التقليدي هنا ، فهذه القناعة واضحة ، لا في تفكيره فيما يتعلق بالادب فحسب ، وانما كذلك في القيم الكامنة في غور اعماله ، ويتعين علينا فقط ان نقارن بين الحقيقية المأساوية لشخصية جاك ثيو التي أبدعها بزيف شخصية فونتانان التي صورها كذلك والتي تجسد اخلاقيات « جيد » .

ولكن مارتن دوجار ليس بالقطع المثال الوحيد . فأفضل اعمال يوجين اونيل الذي يعد تجريبيا منذ مرحلته التعبيرية وما تلاها تم انجازها تحت تأثير دراما ابسن المنتمية الى القرن التاسع عشر . ولا اقصد هنا القول بان اونيل ، سواء على الصعيد الفلسفي او الفني، كان مقلدا لابسن ، بل على العكس ، فهو يفارق الاتجاه الى استخراج الدروس الاخلاقية عند ابسن وضعفه ازاء الرمزية الرومانتيكية . وكذلك فان الدراما التراجيدية ـ الكوميدية القائمة على الضرورات الصارمة التي تميز عمل ابسن غريبة على دراما اونيل حيث تستمد الدراما التراجيدية ـ الكوميدية عند اونيل اصولها من مدرسة تشيكوف ، ولا يعود الجدل الاخلاقي ـ الدرامي دائرا بين الضرورات المطلقة واستحالة تحقيقها ، وانما نحن الان معنيون بمجال وامكانيات العمل البشري باعتباره كذلك ، ان موضوع اونيل هو الانسان ذاته وموقفه التراجيدي على الصعيد الذاتي الذي يظل بالرغم من ذلك كوميديا على الصعيد الموضوعي ، ومرة ثانية اشير الى ان القول بان اونيل قد استلهم تشيكوف لا يعني اتهامه بالتقليد . فامريكا التي يصورها هي على الصعيد السوسيولوجي امريكا التي وصفها معاصروه رغما عن انه غالبا ما يعمدلاكتساب البعد الدرامي لاختيارمشاهده من ماضي امريكا ، ولكنه ليس مهتما الى حد بعيدبالطريقة التي يمكن ان يتلاعب بها البشر « بالحرية » بقدراهتمامه بما اذا كانت المادة الانسانية ستحيا عبر هذه العملية وكيفية ذلك . ان اونيل يرغب في ان يعرف ما اذا كان الانسان مسئولا في التحليل النهائي عن اعماله الخاصة ام انه ألعوبة تتقاذفها قوى سيكولوجية واجتماعية لا سيطرة له عليها . وتقر الكترا الامريكية التي ابدعها في فخر مأساوي بمسئوليتها عن اعمالها ، وهكذا يتم الحفاظ على تكامل الشخصية الانسانية وان يكن الثمن الذي دفع في غمار ذلك باهظا ، ولكن مثل هذا الموقف هو موقف غير عادي لدى اونيل ، وغالبا ما نجد عنده أن ما هو حقيقي وما هو زائف ينسجان على نحو لا يمكن فصله داخل شخصياته . وغالبا ما يتركز التأكيد على العنصر الاخير ، وتلك هي اصالة اونيل . فهو في نظره الى الموقف على نحو ما يفعل ، يتمكن رغما عن ذلك من ان يؤكد بسمته الخاصة وقوامها التحدي الكوميدي ـ التراجيدي التكامل الاساسي في الشخصية الانسانية ، ورغما عن كل القتامة التي تسود اعماله فان تلك هي رسالة دراملياته التالية مثل « القمر المشوه » و « لمسة شاعر » ، وبتعبير اخر فان عودة اونيل الى ابسن وتشيكوف هي في الوقت نفسه احتجاج على سيادة النزعة الحديثة واعتراف بالايمان بمستقبل الانسانية .

وربما تبدو القاصة الايطالية الزا مورانتي من الناحية الشكلية بعيدة تماما عن اونيل ، فاسلوبها الفني بالغ الحداثة ، ويبدو ان ما يربطها بأدب القرن التاسع عشر قليل للغاية ، ومن هنا تبدو الصلات الفلسفية والاخلاقية المتجلية في معالجتها للحافز والرؤية مثيرة للدهشة بصورة اكبر . ان الحياة وما تجيش به هي أرض الدراس التي يفصل فيها ما هو حقيقي عما هو زائف ، ويحمل اشهر اعمالها العنوان الدال « الاكاذيب والسحر » ، حيث نجد الحبكة تعكس ذكاء وتتألق بالرمز وتناسب على نحو رائع المشاكل التي تبحثها الكاتبة وهي تصف في الفصول الاولى التمرد الداخلي للانسان الذي سقط في شبكة من السحر واللاواقع على هذه القوى التي اوقعت به . (ان اعادة البحث عن الزمن المفقود هنا لا تعدو ان تكون مقدمة اي استحضارا تقديميا للمحاضر) . ولكن الاستحضار هنا هو للماضي على نحو ما حدث حقا وعلى نحو ما كان لاي من شخصيات الرواية ان تعرفه من خلال التجربة الشخصية ، وهكذا فان الموضوع الحقيقي للرواية ، وهو عالم الزمن المستعاد، لا يتم التدني به الى مجرد حالة روحية ، وتستمدالدوافع من الحياة الفعلية . ان العواطف وان تكن ملهمة من خلال « وعي زائف » هي التي تكمن في غور اعمال البشر ، وكما في الملاحم التقليدية يمنح القارىء معرفة غير محدودة تسمح له بان يرى كلبة العالم مصورة في العمل الماثل بين يديه ، ولا تتأثر عملية فرز ما هو حقيقي عما هو زائف بالتدخل الشخصي للمؤلفة، ذلك ان التناقضات المحددة المتجسدة في شخصياتها وفي علاقاتهم المركبة هي التي تكمل هذه العملية ، وفي الحقيقة فان الرواية تصبح

تمثيلا هائلا للوضع الاخلاقي للانسان المعاصر ، وقد تبدو هذه الصفة التمثيلية كما لو كانت تطرح نقطة اتصال مع النزعة الحديثة ، ولكن انتشابه لا يمضي بعيدا بل يقتصر على تخيل خلفية عامة لا على تصوير الافراد ، والضغوط الواقعة على كاهل الفرد لا يتم النظر اليها اطلاقا بصورة مجردة ، أي انه يتم هنا تجنيب الاغراء الرئيسي الشكل التمثيلي ، ويطرح تجذر الشخصيات في بيئتها بمهارة مشهودة ، وتمزج السمات الفردية الخالصة والسمات الطبقية الخالصة التي يتم التمييز بينها بعناية في اطار وحدة نادرا ما نجدها خارج اطار الواقعية التقليدية ، ويتم « تجاوز » الكل ـ وفقا للمعنى الهيجلي ـ بطرق ثلاث ، انها « تلغى » ويتم كذلك الحفاظ عليها ، وهي في الوقت نفسه ترفع الى مستوى اعلى ، مستوى تشكل عنده الحياة وتأملها الفلسفي وحدة جدلية .

وتستحق رواية توماس وولف « لا يمكنك العودة الى الوطن مرة اخرى » وقفة قصيرة هنا حيث انها تصور نقطة التحول في حياته بشكل جيد للغاية ، لقد أوضح وولف كيف بدأ حياته العملية كأحد اتباع جويس ولكن احلاله للمونولوج الداخلي محل الابنية الصلبة الشكلية للحبكة يتميز في الحقيقة بطابع مختلف تماما ، فليس تيارا للوعي على الاطلاق فحسب ذلك الذي يختفي خلفه الواقع الموضوعي . ان الموضوع الحقيقي حتى لدى توماس وولف الشاب هو واقع امريكا المعاصر ، ولا يعدو تيار الوعي ان يكون جزءا من هذا الكل الذي تم طرحه على صعيد موضوعي . ويتعين ان ننظر الى الشكل عند وولف الشاب ، ذلك الشكل الذي رغم انه لا يزال منتميا الى جويس ولكنه بالفعل يشير الى ما يتجاوزه في ضوء علاقته بموقف وولف الفلسفي العام . لقد كان وولف غارقا بصورة انفعالية في حياة عصره ، ولكن ضروب كراهيته وحماسه كانت على مستوى الانفعال الخالص. وقد مكنه تكنيك جويس من ان يستجيب ويسجل انفعاليا وذاتيا الحياة من حوله ، ولكنه انطلق الى ما يتجاوز جويس من حيث انه لم يكن شاهدا محايدا على عصره ، بل بالاحرى كان مجبرا وبصورة غير واعية الى حد كبير فيما يقر هو ذاته من خلال الدوافع الاخلاقيةوالاجتماعية اما على الاقرار او الرفض الغاضبين لما يرى . ولقد تبدد هذا اللاوعي بالحوافز في روايته الاخيرة ، حيث كشفت له تجربة الكساد العظيم ثم عقب ذلك تجربةالمانيا النازية قناع المجتمع الذي كان عضوا فيه ، ومكنه هذا الفهم الجديد من تنظيم وتنقية انفعالاته ، وكانت النتيجة هي تلك الصورة الرائعة وبصفة خاصة في النصف الاول من الرواية ـ لامريكا عشية كارثة ١٩٢٩ ، ولكن النصف الثاني من الرواية يوضح ان هذا الوعي لم يكن كاملا بعد. فوولف يحاول من خلال اضفاء سمات معينة على بطل روايته ـ وهي سمات من الواضح انها مستمدة من سنكليرلويس ـ ان يبدع مثالا جديدا لما ينبغي ان يكون عليه الكاتب ، ان بطله يحقق ما تاق اليه وولف الشاب اي الشهرة ، ولكن الشهرة اذ تتحقق لا تكفي لارضاء طموحه ، وعندئذ يقدم وولف حلا مجردا الى حد ما ويذهب الى القول بان « بوسع الانسان بل ويتعين عليه ان يحسن الوضع الانساني » وان هناك حكمة اسمى من حكمة رجال الكنيسة . ان ذلك يمكنه على سبيل المثال من ان يقدم ايضاحات بديعة للاوضاع في ظل الرايخ الثالث ولكن النصف الثاني من الرواية يعج بالفوضى بصورة مصطنعة ويعتمد بثقل اكبر مما ينبغي قرب النهاية على مجرد المناقشة . الا انه ينبغي ان يقال ، رغما عن ذلك ، ان وفاة توماس وولف قد سلبتنا كاتبا واقعيا من الطراز الاول فيما كان يعد به .

وقد لعبت الواقعية التقليدية كذلك دورا هاما في تطور برتولد بريخت ، وليس ثمة مجال يتسعامامي هنا لبحث اعمال بريخت باستفاضة ، ويتعين علينا ان نبدأ بمرحلة بريخت الوسيطة اي فترةتحوله الىالشيوعية اي فترة ابداعه لـ « أخذ المقاييس » واقتباسه لرواية « الام » لجوركي . لقد حولت النزعة التعليمية السياسية لدى بريخت ومحاولته فرض مخطط فكري على المشاهد شخصياته الى مجرد متحدثين، وقد بنى بريخت جمالياته على ازدراء النزعة الانفعالية المسرحية الرخيصة ووجه الثقل الكامل لكراهيته باتجاه الجوانب « المتعلقةبالاعداد» في المسرح البورجوازي المعاصر . وقد ركز بريخت على نظرية « الاسقاط » باعتبارها مصدرا لكثير من الفن الرديء الذي أفرزته تلك الفترة ، ومن المحقق ان بريخت بالرغم من مبالغاته كان على صواب في رفضه لتلك النظرية بالذات . ولكنه ارتكب خطأ شائعا متضمنا في الصياغة الاصلية التي قام بها فيلهلم فورينجر لهذه النظرية ، وهو خطأ افتراض ان « الاسقاط » اساسي للجماليات التقليدية . هكذا فان سكرتيرة ما قد تطابق نفسها من خلال « الاسقاط » مع قرينتها على المسرح ، وكذلك الفتى اليافع الذي لا يفتأ يجوب المدينة قد يطابق نفسه مع اناتول بطل شنتزلر على سبيل المثال ، ولكن من المؤكد ان احدا لم يطابق نفسه بهذا المعنى معانتيجون او الملك لير .

والحقيقة ان نظريات بريخت الدرامية كانت نتاجا لهجوم عنيف على بعض الاراء اتسم بالطابع المحلي وكان مبررا في ذلك الوقت ، وقد تغير الاداء الدرامي الفعلي لبريخت بصورة متطرفة بعد استيلاء هتلر على السلطة وذلك خلال سنوات منفاه الطويلة ، ولكنه لم يخضع نظرياته للمراجعة ابدا ، وليس امامي هنا مجال لبحث هذه المشكلة بالتفصيل ، ولكن التغير الذي أعنيه قد نستعين في الاشارة اليه بقصيدتين لبريخت كتبهما في المنفى . يقول في الاولى :

على حائطي يتدلى قناع ياباني خشبي ،
قناع شيطان غاضب مطلي بالذهب .
وبمشاعر الرفيق أرى
أوردة الجبهة تـدر ، مظهرة ...
أي عمل بالغ الضراوة ان يكون المرء غاضبا .

او فلنتابع الان هذه الابيات من قصيدته الرائعة « الى الاجيال القادمة » :

الا اننا نعلم تمام العلم ،
أن مقت الشر
يمكن ان يشـوه المـلامح ،
وان الغضب ازاء الظلم
يجعل الصوت اجش ، يا للحسرة ، اننا
نحن الذين رغبنا في ان نفسح المجال للمودة
لم نستطع بانفسنا ان نكون وديين

اننا هنا نرى كيف ان الاهتمامات الاخلاقية اي الاكتراث بالحياة الداخلية وبالتحفيز لشخصياته قد بدأت في الهيمنة على ذهن بريخت ، وذلك لا يعني ان هذه الاهتمامات قد حلت محل الاهتمامات السياسية والاجتماعية المحورية ، بل الامر على العكس فقد ادى هذا التغيير الى اعطاء هذه الاهتمامات الاخيرة عمقا ومدى وزخما اكبر ، ويتعين حتى على اكثر الناس اعجابا بفن بريخت المسرحي الاقرار بان العديد من مسرحيات هذه الفترة أي « بنادق سنيورا كارار » و « حياة جاليليو » تقدم الدليل على عودة جزئية الى الجماليات الارسطية التي كان يزدريها .

ايا ما كان الامر دعنا نحول اهتمامنا في اقتضاب الى مسرحيات « الام الشجاعة » و « دائرة الطباشير القوقازية » و « المرأة الطيبة من سيتزوان » التي لا تمثل على هذا النحو عودة الى الاعراف التقليدية . ان هذه المسرحيات هي بالفعل قطع حية من نتاج المسرح الملحمي، والقصد اللاارسطي والاستخدام المحسوب للتأثيرات التغريبية لا ينكران فيها ، ولكن اذا ما قمنا بمقارنة هذه المسرحيات على سبيل المثال بمسرحية « اخذ المقاييس » فاننا نرى ان المخطط البالغ التبسيط لتلك المسرحية قد اخلى الطريق لجدل مركب بين الخير والشر، لقد اصبحت مشاكل المجتمع مشاكل الانسانية مدرجة بداخلها الصراعات والتناقضات الداخلية للاطراف المتحاربة ، وبينما كانت شخصيات بريخت في وقت ما متحدثين من اجل وجهات نظر سياسية اصبحت الان شخصيات متعددة الابعاد ، انها بشر ينبضون بالحياة ويقتحمون غمار الصراع مع الضمير ومع العالم حولهم . لقد اكتسى المجاز لحما وجرى الدم فيه وتحول الى نمطية درامية حقيقية وكف التأثير التغريبي عن ان يكون اداة لنزعة تعليمية مصطنعة ومجردة وجعلت تحقيق انجاز ادبي من ارفع طراز امرا ممكنا ، ان الدراما العظيمة ينبغي في النهاية ان تجد الوسائل لتجاوز الوعي المحدود للشخصيات المقدمة على خشبة المسرح ، وينبغي ان تعبر عن الموضوع الفلسفي العام مقدما بمفاهيم متعينة من خلال الحركة وفي شكل شعري مناسب . (وتلك هي وظيفة الكورس عند اسخيلوس وسوفوكليس والمنولوج في هملت وعطيل والملك لير) ، ان هذا الجانب هوالذي يسود في المراحل الاخيرة لدى بريخت كنتيجة مباشرة لاهتمامه الجديد بالتركيب الاخلاقي وبحثه عن نمطية متعددة الابعاد ، اما كون بريخت قد تشبث بنظرياته السابقة فامر لا ينبغي ان يحجب عن ناظرينا هذا التغيير الاساسي ، بل ان البناء المشهدي لمسرحيات بريخت شرع في الاقتراب من النمط الشكسبيري .

وتعد مفارقة «المحيط المسرحي» والبيئة «المناخية» لخشبة المسرح القديمة مفارقة على صعيد حقيقي للطبيعة. انها عودة الى فن مسرحي يهدف الى تحقيق نمطية تعكس المدى الكامل للتركيب الانساني وكذلك الى خلق بشر يتدفقون بالحياة ويتصارعون مع قوى بيئتهم . لقد تطور بريخت الناضج بقهره لنظرياته الالحادية الاولى ليغدو أعظم الكتاب المسرحيين في عصره وأكثرهم تأثيرا أيضا ، سواء أكان ذلك لحسن الحظ أو لسوئه . حقا ان تأثير بريخت يظهر مجددا كيف أن الجدل انطلاقا من النظرية الى العمل وليس من العمل وهيكله ومضمونه الكلي الى النظرية هو امر مضلل الى حد بعيد . ذلك ان نظريات بريخت قد أدت على حد سواء الى تجريب يونسكو الاجوف الطنان والى دراما دورينمات الموضوعية الواقعية (الزيارة) ولا يزال الخلط الذي أثاره ذلك كنتيجة للمبالغة في التأكيد الشكلي على عنصر واحد مجرد من الادب منتشرا ومؤثرا بصورة ملحوظة . (ان كون بريخت كاتبا اشتراكيا في ايديولوجيته الشخصية وادائه الادبي لا يناقض على الاطلاق ما قلته هنا ، فقد كان تأثيره ولا يزال ساريا أساسا في الصراع بين الواقعية النقدية والنزعة الحديثة المناهضة للواقعية .)

يتعين على الناقد اليوم أن ينحي جانبا تفضيلاته الشخصية ، وان يستخدم كل طاقته واقتداره في تقويم تلك الاعمال الادبية التي تكافح ضد الاجحاف المستقر وتناضل لكشف النقاب عن مجالات جديدة للوجود ، ودعنا نأخذ مثالا واحدا في هذا الصدد : ان من الصواب القول بأن الطبيعة تمثل بالمقارنة بالواقعية الحقة تدهورا وافقارا ، ولكن في اطار الظروف القائمة الان تمثل رواية ذات اتجاه طبيعي مثل رواية نورمان ميلر « العاري والميت » خطوة الى الامام بعيدا عن صحراء التجريدات الضائعة المسالك باتجاه تصوير المعاناة الفعلية لاناس حقيقيين خلال الحرب العالمية الثانية . ورغم أن الكثير من التفاصيل ذات طابع تحكمي وان التطور الفني التالي للمؤلف قد عكس

تراجعا واضحا ، فان مزايا هذا الانجاز بالرغم من أنها كانت مؤقتة لا يتعين اغفالها ، وقد ينطبق القول نفسه حتى في تلك المواضع التي لا يبدو للوهلة الاولى أن هناك مؤشرات للواقعية فيها . وتعد رواية الكاتب الالماني فيرنر فارسنسكي « كمريخ فارت » نموذجا معبرا عن هذه الحالة ، ومن ناحية الاسلوب نجد أن هذه الرواية ممارسة قديرة لاسلوب كافكا باستخدام التكنيكات التي طورها جويس وبيكيت ، ويبدو موضوع الرواية ظاهريا كما لو كان متمثلا في الوضع الانساني للايديولوجية ذات الاتجاه الحديث . فهناك القوى نفسها التي تدفع باتجاه التدني بالانسان ودماره النهائي ، ولكن البؤرة الحقيقية للرواية هي معايشة البطل لانهيار النازية ، ويمثل مصيره مصير جيل بأسره ، ولا تعدو الظلمة والغشاوة اللتان تطبقان على عقل البطل ـ ذلك العقل الذي يهيمن عليه القلق بينما يعدو البطل هاربا من نفسه ومن كل اتصال بالعالم الخارجي ـ أن تكونا الموضوع الحقيقي للرواية وليستا مجرد بدعة شكلية (وذلك رغم أن العكس قد يبدو صحيحا اذا ما عالجنا الكتاب من زاوية الشكل) . ومجددا يمكننا عبر هذه الغشاوة أن نلمح من وقت لاخر البشر المتدفقين بالحياة وقد تم تصويرهم على نحو واقعي . وتعد هذه الرواية كصورة لكارثة تاريخية كتابا ممتازا ، ويماثل ذلك استخدام منظومة الاحلام في رواية فولفجانج كويبين « ترايبهاوس » : هنا يساعد المناخ الحالم في اقرار مناخ تاريخي محدد بينما يفرض حكما على العالم المفعم بالاحلام لسياسات بون . ويمضي كويبين قدما في روايته «الموت في روما » في واقعية معالجته للموقف والطابع الانسانيين ومن الممكن بالطبع أن نعثر على العديد من الامثلة الاخرى، لكن مجال هذه الدراسة لا يسمح لنا بتناول المزيد من الامثلة . انني أريد فحسب أن أشير الى أن هذه الاعمال هي نتائج لمرحلة انتقال ويتعين بحثها باعتبارها كذلك .

ان قيام الكاتب بتغيير موقفه ازاء نفسه ورفاقه من البشر والعالم بأسره هو مهمة شاقة ومعقدة ، لكنها ممكنة تماما ، وعلينا أن نقر بأن القوى المكرسة ضده هي قوى متمكنة بشكل هائل . فالعدمية ، الكلبية ، اليأس، القلق، الشك ، وازدراء الذات هي النتاج العفوي للمجتمع الرأسمالي الذي يتعين على المثقفين أن يعيشوا فيه ، وتكرس العديد من العناصر في مجال التعليم وغيره من المجالات ضده . ولنأخذ على سبيل المثال وجهة النظر القائلة بأن النزعة التشاؤمية هي فلسفة أرستقراطية وأكثر جدارة بالنخبة المثقفة من الايمان بالتقدم الانساني ، أو فلنأخذ الاعتقاد بأن الفرد ينبغي ـ باعتباره على وجه الدقة عضوا في نخبة ـ أن يكون ضحية عاجزة لقوى تاريخية ، أو فلنأخذ الفكرة القائلة بأن نشأة المجتمع الجماهيري هي شر لا يمكن تخفيف حدته . ويميل معظم الصحفيين ، العباقرة منهم أو ذوي القدرات الفكرية المتواضعة الى مساندة التجاوزات المنتمية الى هذا النوع (فذلك هو دورهم في الحملة التي تشن لاستخدامه الحرب الباردة) أن الامر يبدو كما لو كان من غير الجدير بالمثقف أن يتبنى ما يخالف الاراء ذات الاتجاه العصري والنزعة القطعية حول الحياة ، الفن ، والفلسفة . أما تأييد الواقعية في الفن وبحث امكانيات التعايش السلمي بين الامم والكفاح من اجل التقويم غير الجزئي للشيوعية (الامر الذي لا يتطلب الولاء لها) فان هذا كله قد يجعل من الكاتب شخصا منبوذا في نظر أولئك الذين يعتمد عليهم في كسب معيشته ، وحيث أن كاتبا له مكانة سارتر قد تعين عليه أن يتحمل وطأة هجمات من هذا النوع ، فأي مدى ذلك الذي يمكن أن تبلغه خطورة الموقف الذي يمكن ان يواجهه كتاب اصغر سنا وأقل انتشارا ؟

تتسم هذه الحقيقة والكثير من الحقائق الاخرى بالضراوة . ولكننا لا ينبغي أن ننسى أن هناك قوى مضادة تمارس فعاليتها وبصفة خاصة اليوم وقد تشامخت هذه القوى في نموها ، ولم يعد وحيدا ذلك الكاتب الذي يتبصر مصالحه الاساسية الخاصة ومصالح أمته والانسانية ككل والذي يقرر العمل ضد القوى السائدة في العالم الرأسمالي ، وكلما حملته اكتشافاته بعيدا ، غدا اختياره أكثر صلابة وتضاءل شعوره بانعزاله ، فسوف ينضم الى ركب تلك القوى في عالم عصره التي ستسود يوما .

لم تكن الفترة التي وصلت الفاشية الى السلطة خلالها ـ شأن الفترة التي انهارت فيها والحرب الباردة التي أعقبتها ـ مواتية لنمو الواقعية النقدية ، ورغما عن ذلك فقد تم انجاز عمل رائع ولم يفلح الارهاب البيولوجي أو الضغط الفكري في الحيلولة دونه . لقد كان هناك دائما كتاب واقعيون نقديون يعارضون الحرب في تجلياتها الباردة والساخنة والحاق الدمار بالفن والثقافة ، ولم يسفر الكفاح عن ظهور عدد محدود من الاعمال الفنية المتميزة والرفيعة المستوى . وينبغي اليوم أن تفسح الهزيمة الوشيكة لسياسات الحرب الباردة والامكانية الجديدة للتعايش السلمي بين الامم المجال أمام الادب البورجوازي الواقعي النقدي .ان المأزق الحقيقي لعصرنا ليس التعارض بين الرأسمالية والاشتراكية وانما التعارض بين الحرب والسلام . وقد أصبح الواجب الاول للمثقف البرجوازي أن يرفض القلق الشامل والمشئوم ، الامر الذي يفرض عملية انقاذ للانسانية أكثر مما يقتضي أي انجاز للاشتراكية ، ولان هذين المنظورين هما اللذان نواجههما فان الكاتب البورجوازي اليوم يحتل وضعا أفضل يؤهله لحل مأزقه مما كان عليه في الماضي ، انه مأزق الخيار بين نزعة حديثة آسرة على الصعيد الجمالي لكنها متحللة وبين واقعية نقدية مثمرة ، مأزق الخيار بين فرانز كافكا وتوماس مان .