الفصل الثانى

الواقعية عند لوكاتش

obeikan.com

obeikan.com

يرى المفكر المجرى جورج لوكاتش، والذى يعد واحدا من أهم النقاد والمنظرين لعلم الجمال الاجتماعى فى العالم، أن الواقعية انما هى.. "منهج رؤية العلاقة المتطورة بين الانسان والعالم"[1].

حيث يمكن ملاحظة الوجهة الفلسفية التى ينطوى عليها هذا التعريف. فالواقعية، عنده، منهج وليست مذهبا، بما يعنى أنها أكثر شمولية واتساعا من أن تكون مجرد طريقة فى التعبير الجمالى أو الصياغة الفنية، بل تتعدى ذلك لتمثل زاوية نظر الى الوجود بمكوناته المترابطة والمتطورة، والتى يمثل حديها الطرفيين: الانسان والعالم. ومن ثم، يصح القول بأنها موقف فكرى ونظرى يرتكز على محاولة فهم كينونة وكنه الانسان، باعتباره محور هذا الوجود ومركزه. وباعتباره، أيضا، يمثل الموضوع المركزى للفن ولا موضوع غيره. وأن هذا الانسان يمتلك طبيعة متطورة ومتغيرة على الدوام، وذلك فى ضوء سماته الذاتية الخاصة المتغيرة، باعتباره كائنا حيا يسرى عليه كل ما يسرى على الكائنات الحية من تحول وصيرورة وانتقال. وأيضا، فى ضوء علاقته بالعالم، وهى علاقة متغيرة بالطبع، من حيث تغير موقعه فى العالم، وازاء العالم، فى الآن نفسه.

وهى أخيرا طبيعة متغيرة فى ضوء تغير العالم فى حد ذاته، ذلك التغير الذى لاينتهى ولا يتوقف على أى نحو.

وهذه الرؤية (كما نلاحظ) تمثل عملية جدلية بالغة التعقيد والتداخل، ويمكن اعتبارها ممثلة لرؤية التغير النسبى داخل التغير المطلق، ورصدا للتطور الفرعى داخل التطور الشامل.

ومن الجلى أن هذا الفهم يعنى أن العمل الفنى مطالب باستيعاب مجمل الجوانب الوجودية للانسان والعالم فى الراهن والتاريخى، فى الحاضر والماضى، على السواء. جنبا الى جنب مع رصد العلاقة الجدلية بين كل هؤلاء جميعا.

ومن هنا فان الواقعية ليس مجرد أسلوب أو تكنيك للتعبير الأدبى – الفنى. بل انها منهج لرؤية وفهم مكونات الوجود المادى والروحى للانسان فى الزمان والمكان المعينين. ويصبح الاقتراب منها (أى الواقعية) أو الابتعاد عنها مرهونا بمدى عمق وشمول الرؤية لدى الكاتب فى أى مرحلة من مراحل التاريخ.. يقول لوكاتش:

"فالواقعية ليست أسلوبا، فضلا عن أنها ليست تكنيكا للتعبير الأدبى. ان الواقعية هى فى الحقيقة نزوع الى تصوير المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعى والبشرى فى صورة مخلصة للحقيقة وصادقة مع الواقع الاجتماعى والانسانى بشكل نموذجى وفنى موح."[2]

ولعل ما يلفت النظر فى هذا الاقتباس ذكر مفهومى "الصدق" و"الاخلاص"، وهما مفهومان أخلاقيان فى الاستخدام العام، بيد أن ايرادهما هنا يشير الى ضرورة احترام المعطيات الاجتماعية التى تمثل حقيقة الوجود المادى المعاشى للانسان، فبدونها لم يكن من الممكن تصور وجود الظاهرة الانسانية بحد ذاتها. ومن هنا كان من المحتم امتلاك النظرة الشاملة العامة للوجود الانسانى حتى يمكن طرح النظرة الجزئية للفرد أو الجماعة المحددين، على نحو مرتبط وغير منفصم مع كلية هذا الوجود، وفى اتساق وتلاحم معه. وهى السمة التى

نلاحظ انطباقها بصورة جازمة على كل الروائع والخوالد فى التاريخ الأدبى.

ان "الواقعية" بحسب هذا الفهم تمثل منهج رؤية العلاقة المتطورة بين الإنسان والعالم، ولا يمكن أن تكون مجرد أسلوب أو تكتيك للتعبير الأدبي والفني وإلا تجاوزتها جهود الإنسان الدائمة الرامية إلى اكتشاف الجمال في أشكاله المتجددة حسب تجدد خبرته المادية الروحية وحسب تغاير الأوضاع الاجتماعية التاريخية على مر الأزمان واختلاف الأماكن، فهى تعد – حسب لوكاتش:

"منهج التشكيل الفني المناسب لمثل هذه الواجبات الملقاة على عاتق الأديب منذ عهد هوميروس إلى اليوم، ولهذا نجد أن الواقعية تجدد نفسها في أعمال كل فنان عظيم[3].

اذن فالواقعية – حسب هذا الفهم – تعتبر أساس الأدب الذي يوافق تجربة الإنسان التاريخية في علاقته بالواقع، وإطاره العام.

ويقول لوكاتش في موضع آخر:

"وهنا أيضًا تتأكد الحقيقة القديمة، وهي أن الواقعية ليست واحدة ضمن أساليب متعددة، وإنما هي أساس الأدب، وأن الأساليب يمكن أن تتعدد في إطار الواقعية، أو في علاقة عداء معها[4].

ويأتي تحديد لوكاتش، هذا، لطبيعة "الواقعية"، متسقًا مع رؤية ماركس وانجلز لها كمعيار للصلاحية في تقييم العمل الفني. فهى لابد أن تنطلق من الرؤية الكلية للواقع لتطرح الواقع الجزئى، كما لابد أيضا أن تعنى بكافة التفاصيل المائزة والمحددة لطبيعة هذا الواقع فى تفرده

وخصوصيته. وهو ما يتسق مع قول انجلز في رسالته إلى الأنسة مارجريت هاركينس Harkness والسابق ايرادها فى الفصل الأول: "فالواقعية كما أعتقد تفترض إبراز دقة التفاصيل والعرض الدقيق لشخصيات نمطية في ظروف نمطية[5].

غير أن مصطلح "الواقعية" في ظل هذا الاستخدام يتسع، كما هو واضح، ليغطي – ربما – تاريخ الأدب الإنسانى كله: فهو يشمل الأدب الإغريقي وعظماء ممثليه، مثل هوميروس واسخيلوس وسوفوكليس، وأدب عصر النهضة وعظماء ممثليه مثل شكسبير ودانتي وسرفانتس وأدب القن التاسع عشر وعظماء ممثليه مثل بلزاك وديكنز وتولوستوى وابسن[6].

كما أن عبارة انجلز السابقة لا تقدم تعريفًا للواقعية، وإنما تقدم تعريفًا للعمل الفنى الأصيل والجيد من وجهة نظره، وهو ما لا ينطبق على عمل واحد أو مجموعة عمال في فترة زمنية واحدة وإنما يمتد ليشمل معظم عيون الأدب العالمي كما أوردنا قبل قليل. وهو نفس المضمون الذي يقول به جورج لوكاتش في معرض حديثة عن رؤية العالم عند حركة الافنتاجارد avantgard (أدب الطليعة)، واضعًا على نفس الدرجة من الانتماء إلى الواقعية أبطالاً مثل أدويب، وتوم جونز، وأخيل، وفارتر، وأنتيجونة، وأناكارينينا، ودون كيخوتة، وفاوترين.

إن المنطلق الذي يؤسس عليه لوكاتش هذا الشمول الذي تتمتع به الواقعية هو مقولة أرسطوا الشائعة (التي توصل إليها عن طريق اعتبارات مغايرة للاعتبارات الجمالية المحضة): "الإنسان حيوان

اجتماعي". وهو يرى أن تطبيق هذه المقولة يتحقق على يد كل أدب واقعى عظيم، ومن ثم يعدد أسماء الأبطال السابق ذكرهم باعتبارهم نماذج لهذا الأدب. ويرى لوكاتش أن وجود هؤلاء الأبطال الفردي أو نظرتهم إلى العالم – حسب التعبير الهيجلي – لا يمكن أن يختلف عن بيئتهم الاجتماعية والتاريخية، ولا يمكن الفصل بين مغزاهم الإنسانى وتفردهم الخاص، وبين الإطار الذي خلقوا فيه[7].

كما أنه يعتبر أن مايتصف به فن وأدب العبث واللا معقول الملقب بـ"الطليعة" (الافانتجارد avantgard) من رؤية مشوهة للعالم وفهم مختزل لصورة الواقع هو جزء لا يتجزأ من تصوير الواقع أيضا، وإن كان على نحو جزئي.

والفارق عنده بين الأدب الواقعى وأدب "الطليعة"، يكمن فى أن الأدب الواقعى يرى التشوه والنقص فى اطار رؤية كلية شاملة لمسار الوجود الانسانى فيضعه فى موضعه اللائق به باعتباره نشوزا وتشوها، له ما يقابله من امكانيات الجبر والتصويب، معتبرا أن الأدب ينبغي له أن يتضمن مفهوماً عن الشيء السوي إذا أراد أن يضع التشويه في موضعه الصحيح. (وهو ما سنتعرض له عند مناقشتنا لمفهوم المنظور)، يقول لوكاتش:

"إن الحياة اليومية في ظل الرأسمالية يتم التعرض لها على أنها تشويه للشخصية الإنسانية – ومعهم كامل الحق في ذلك – سواء كان هذا التشويه يعني التجمد أو التمزق. ولكن الأمراض النفسية باعتباها هروبا من التشويه الى اللاشيء، هي أيضًا تشويه، فقط،

بعلامات مخالفة. إذن فمن الضروري أن تقيس نوعًا من انواع التشويه على نوع آخر وأن نصل بالضرورة إلى التشويه العام[8].

وهو ما يعنى أن ادانة الوضع الانسانى المشوه لدى المجتمعات الرأسمالية، وان كان يتم طرحه على نحو جزئى، الا أنه يفضى بالضرورة حسب تلك النظرة "الطليعية"، أو المدعية للطليعية حسب تصنيفه النهائى، الى تشويه مطلق، ومن هنا تختلط الأوراق وتغيم الرؤى بما يؤدى الى الايمان بأن التشوه انما هو قدر الانسان الماحق الذى لافكاك منه.

ومن هنا فان لوكاتش يعتبر أن هذا الأدب، رغم كل شىء، انما هو نتاج للواقع الرأسمالى الذى يؤدى الى التشوه على كل المستويات. فهل يعني بذلك أن هذا الأدب، الذي أطلق عليه في أحد المواضع أنه "أدب مضاد للواقعية"، هو واقعي من إحدى زواياه على الرغم من عقائديته الخاطئة؟ من حيث أنه يؤكد أنه.. "غالبًا ما تعبر الأبنية النظرية المشوشة عن وضعيات اجتماعية هامة، مثلها في ذلك مثل كل الأشكال الفنية" [9]

وهل يعني هذا صحة قول كارل مانهايم من أن الواقعية "تعني أشكالا مختلفة في سياقات مختلفة"؟ بما يفيد بأنها تعنى كل شىء، فى الحقيقة، ومن ثم يمكنها ألا تعنى أى شىء، أيضا؟؟ وما الواقعية على وجه التحديد إذا كانت تشتبك مع كل هذا؟؟

أن الموقف قد يبدو معقدًا حقيقة، فلو طبقنا عبارة انجلز التي أوردناها قبل قليل، حول أن الواقعية تقتضي إبراز دقة التفاصيل إلى

جانب الشخصيات النمطية في الأوضاع النمطية، لو طبقناها على كافكا مثلاً من ناحية الوصف التفصيلي، لوجدناها تنطبق. حيث تبدو أشد الأقوال اغراقًا في الخيال وأبعدها عن الواقع تبدو حقيقية من خلال قوة الوصف التفصيلي (انظر "المحاكمة" على سبيل المثال). ان لوكاتش يعترف بهذه الإشكالية، بل انه يرى في هذه الاحتجاجات التي ثارت ضد الحملة على كتب "الفن المنحل"، إبان حكم هتلر منادية بحرية التعبير الأدبي بشكل عام، ومدافعة، تحديدًا، عن حق الكاتب في.. "أن يصف الواقع" كما يمليه عليه ضميره الفني، ولما كانت الحقيقة عدو الهتلرية، كان الاحتجاج ضد اضطهاد الأدب المنحل دفاعًا عن "الواقعية" في نفس الوقت"... ويواصل قائلا بأن هناك من الكتاب من يعدون من "الواقعيين العظام" يرتفعون فوق الواقع الاجتماعي والتاريخي المباشر في أعمالهم، مثل "أ . ت، هوفمان" حيث نرى أن واقعيته في سرد التفاصيل تتمشى مع إيمانه بطبيعة الواقع الطيفية ذات البعد الشبحي الخرافي، وهو فقط يختلف عن كافكا في أن أهدافه الفنية تختلف، فقد كانت الخوارق عند وسيلة لعرض الوضع في ألمانيا في كليته، في وقت لم تكن الظروف الاجتماعية قد سمحت بعد بالوصف الواقعي المباشر[10].

ونستطيع أن نرى انقسام منظري الواقعية، أمام هذه القضية (ماهية الواقعية) في مجموعتين رئيسيتين: الأولى يمثلها جورج لوكاتش، أما الثانية فيمثلها برتولد بريخت وروجيه جارودي وأرنست فيشر.

إن نقطة الخلاف الرئيسية بين الاتجاهين تكمن في تصورهما عن طبيعة الفن ووظيفته، بل في تصورهما عن الإنسان نفسه، على الرغم من أن كليهما ينتمي إلى منهج المادية الديالتيكية.

فوجهة نظر الاتجاه الأول (لوكاتش) تنبع من أن الفن ليس سوى صيغة من صيغ (المعرفة)، فهو "معرفة بالصور، بينما تعد الفلسفة معرفة بالتصورات"[11]. وذلك من حيث كون الفن أحد أشكال الوعي المنعكس عن الواقع الموضوعي. والذي، وإن كان في "حالة تطور دائب ومستمر"، إلا أن موقف الفنان تجاهه هو محاولة معرفة النموذج الإنساني من خلال وجوده المائل والكائن.

واذا كان الفن يمثل إحدى صيغ المعرفة، فإن معاييره القيمية تقترب كثيرًا من معايير المعرفة ذاتها. وأول هذه المعايير هو معيار "الشمول"، أو تصوير الواقع في كليته.

ومن ثم تصبح قصص بلزاك هي النموذج الأعلى للواقعية، لأنها تعد، على حد تعبير لوكاتش، "لوحة شاملة لمجتمع عصره"[12]، ولعلاقة الإنسان بالمجتمع في هذا العصر.

وهذا ما دعا لوكاتش إلى عقد مقارنة بين توماس مان وكافكا في كتابه "أهمية الواقعية النقدية اليوم" (بالمجرية) Akritikai realizmus jelentosege ma. على أساس جزئية التصور الكافكاوي وأحادية نظرته، فالعالم كله بالنسبة له قائم على أرضية من الخوف والتشوه والرعب على نحو مطلق ونهائى.[13]

ويلخص لوكاتش هذا الفهم في موضع آخر بقوله: "أن الواقعية العظيمة تصور الإنسان والمجتمع باعتبارهما كيانات كاملة، أن المشكلة الجمالية المحورية للواقعية هي مشكلة العرض المطابق للشخصية الإنسانية الكاملة.[14]

بينما يرى الاتجاه الآخر "أن الفن إنما هو صيغة من صيغ (العمل)، بالدرجة الأولى، وبهذا الاعتبار فحسب قد يتضمن شكلا من أشكال المعرفة".[15] وتلك هى الخاصية المميزة لفكر ارنست فيشر الجمالي.

وهذا الخلاف ليس هينا أو تفصيليا، فعندما يكون الفن شكلاً من أشكال العمل فإننا نتصوره حينئذ خلقًا وإبداعًا قبل أن يكون محاكاة للواقع. ومن هنا ترجح أولوية (الممارسة) على (الانعكاس). مما يتيح الفرص، تبعا لهذا الرأي، لمبادرة الإنسان كي تتصدر عملية صنع الجمال.

وهنا يأتي موقف برتولد بريخت، الذي يرى أنه.. "مهما كانت إعادة تصوير الواقع كاملة، فإن هذا الواقع لا مفر من أن تمسه يد التغيير والتعديل، وهنا نقوم بعمل محدد هو إعادة صياغته وإعطائه شكلاً ما"[16].

ولا نريد هنا أن نتطرق للمناقشة الشهيرة بين لوكاتش وبريخيت[17]، (لضيق المجال)، ولكن علينا أن نسجل أن التعارض بين هذين الاتجاهين يأخذ مداه عندما يؤكد بريخت على المدلول الاجتماعي، لا الجمالي، للعمل الفني. والتوافق الذي يسعى إليه من خلال مسرحه

(الملحمي) هو نوع من التوافق مع الواقع الحي. حيث يتم عن طريق المبدع والجمهور معًا، وليس عن طريق العمل الفني نفسه.

هذا في الوقت الذي يدعم فيه لوكاتش الموقف الفني الذي يعرض العالم الإنساني كشكل تام التكوين، ولا يعترف بالتكنيكات المفتوحة التي يستخدمها بريخت.

ويذهب روجيه جارودي في هذا الاتجاه (فيشر وبريخت) إلى أقصى مداه، داعيًا إلى واقعية جديدة متفتحة (واقعية بلا ضفاف)، مركزًا على أسس فلسفية وجمالية تدعم هذا الاتجاه.

ومن أهم خصائص هذه الواقعية (أقصد التى يدعو اليها روجيه جارودى) أنها واقعية منفتحة قابلة لأن يندرج فى اطارها كل ما هو ينتمى الى هذا العالم على أى نحو. حيث نجد أن .. "الفن لا يمكن أن يحامي الواقع، بل هو يبحث دائما عن معادل له، بمعنى أن يضع في لوحة ما الحياة والحركة والتناسق التي تنبعث كلها من مجموع الخطوط والألوان والأشكال بغض النظر عما تمثله هذه العناصر".[18]

وفكرة "المعادل" تلك تهدف إلى إعادة بناء واقع جديد يكون مؤشرًا إلى ما ينبغي على الواقع الراهن أن يتغير نحوه. وهذه الفكرة تتزاوج مع فكرة أخرى طرحها جارودي في كتابه الأحدث "البديل"، مبشرًا بيوتوبيا جديدة تتجاوز الواقع الراهن ثم ترتد إليه بعد ذلك بيد التغيير، فيقول: أن الموقف الثوري في السياسة كما في الفن، بحاجة إلى التعالي أكثر مما هو بحاجة إلى الواقعية"[19]

كما يصرح في مجال آخر بأن الالتزام بالواقعية يمثل نوعًا من الاستلاب يتساوى مع استلاب الوضعية، قائلا: "أن الدفاع عن حقوق الخيال يعني النضال ضد جميع أشكال الاستلاب، بدءًا من استلاب الوضعية إلى استلاب "الواقعيات" التصورية المزعومة والدوجمائيات السياسية أو الأخلاقية أو الدينية".[20]

ولن نناقش المنطلقات والتحولات الأيدولوجية التي ألمت بأفكار جارودي ومواقفه السياسية، ولن نقول أن أخطر النتائج التي ترتبت على هذا الاتجاه برمته (بريخت وفيشر وجارودي) هو تمييع الواقعية وتوسيعها إلى الحد الذي تسمح فيه للفن التجريدي وفن اللامعقول أن يدخلا في إطارها. وهذا ليس استنتاجًا من جانبنا، وإنما هو قول ينتهي إلى جارودي نفسه، قائلا: "فاللون الأحمر أو الأزرق أو الأخضر يعتبر من الآن واقعًا في حد ذاته"[21].

ان هذا التطور، باختصار، يجعل من التجريد واقعية جديدة، مما يؤدي إلى تزييف الواقع واجتزائه تحت غطاء إطلاق الخيال. وهو ما يعنى، في رأيى، انتهاء الواقعية كمنهج فني ذي ملامح محددة.

والآن لنعد إلى الاتجاه الأول (لوكاتش) فهو على الأقل لا يزال يتمسك بمفهوم ما للواقعية، ولنبدأ بأن نتساءل معه: "ما الذي يحدد أسلوب عمل فني معين؟ وكيف يحدد القصد الشكل؟"[22].

أن لوكاتش لا يهتم إلا بالقصد الذي يتحقق في العمل (وليس من الضروري أن يكون متفقًا مع قصد الكاتب الواعي). والتمييز الذي يهمه، فى مجال التفرقة بين أدب اللامعقول والواقعية، ليس مجرد

التمييز بين الحرفيات الفنية الأسلوبية، بالمعنى الشكلي للكلمة. وانما يهتم بالدرجة الأولى بـ(النظرة إلى العالم)، أو الوجهة العقائدية التي تكمن تحت عمل الكاتب. حيث أن محاولته فى اعادة خلق هذه النظرة إلى العالم هي، تحديدا، ما يشكل "قصده". و(النظرة إلى العالم) هى المبدأ التكويني الذي يرتكز عليه الأسلوب الذى يصاغ به عمل معين.

وإذا نظرنا إلى الأسلوب بهذه الطريقة فإنه لا يصبح مجرد خانة شكلية، بل أنه متأصل في المضمون، فهو الشكل المحدد بالنسبة لمضمون محدد. يقول: "أن المضمون يحدد الشكل، وليس هناك من مضمون إلا وكان الإنسان ذاته نقطته البؤرية، ومهما تنوعت معطيات الأدب (سواء كانت تجربة معينة، أو هدفًا تعليميًا) فالسؤال الأساسي هو، وسيظل: ما هو الإنسان"[23].

إذن فالسمة الأساسية التي تميز الواقعية عند لوكاتش هي موقفها من الإنسان في إطار رؤيتها الكلية للعالم. وهو يرى أنه بقدر تعميق تناول الإنسان باعتباره كائنا اجتماعيا، بقدر الاقتراب من نموذج "الأدب الواقعي العظيم"، الذي يتطابق الوجود الفردي لابطاله، أو ما يسميه "كينونتهم الأنطولوجية"، مع بيئتهم الاجتماعية والتاريخية. كما لا يمكن الفصل بين مغزاهم الإنساني وتفردهم الخاص وبين الإطار الذي خلقوا فيه (انظر الهامش رقم 5).

ومن الواضح، فى ضوء ذلك، أن المشكلة هنا عقائدية بالدرجة الأولى. وقد نشأت من المقابلة بين الاعتقاد انطولوجي مثالي في عزلة الإنسان، وبين تصور مادي يرى الإنسان باعتباره كائنا

اجتماعيا. وحسب كل من التصورين فإن الشكل يبرز في النهاية معبرًا عن مضمونه (وسوف نفصل القول في ذلك بعد قليل).

وتصبح مهمة الأدب، حسب التصور الأخير، أن يطور أنماطًا جديدة لكل مرحلة جديدة في سياق التطور الاجتماعي، فيعرض التناقضات القائمة داخل المجتمع وداخل الفرد في إطار وحدة جدلية. إن تلك التناقضات الاجتماعية الناتجة عن تطور تاريخي معين، يمكن من خلال جدلها مع الشخصيات التى تتميز بطبائع فردية خاصة، أن تؤدي إلى خلق نماذج تجسم عواطف انفعالية شاذة وعنيفة مثلما هى عليه شخصية "ميديا" فى المسرحية المعنونة بذات الاسم للكاتب اليونانى يوريبيديس، وكذلك بعض شخصيات شكسبير. ولكنهم على الرغم من ذلك يحتلون مكانتهم باعتبارهم "نماذج نمطية"، فـ(الشذوذ)، هنا، إنما هو تشوه روحي ناتج عن أوضاع اجتماعية قاسية. وهذا أمر يختلف عن (الشذوذ) لدى فن الافانتجارد (اللامعقول)، فالشذوذ "الواقعي" يساعدنا على زيادة فهمنا للوضع الاجتماعي العادي، بينما يبرز هناك باعتباره وصفًا نهائيًا للواقع. ويصبح الواقع برمته عبارة عن كابوس لا نهائي من الجنون والانحطاط واللامعنى واللاجدوى.[24]

وإذا كان السؤال الأساسي المطروح على الأدب (كان وسيظل: ما هو الإنسان؟)، فإن النقطة الفاصلة بالنسبة للمدرسة الواقعية هي البحث عن الإنسان باعتباره كائنًا اجتماعيًا. ولكى يمكن تحديد ذلك من الناحية الجمالية، فإنه يتعين علينا أن نستخدم مفهوم "المنظور"،

الـذى اقترحـه جـورج لوكـاتش. وهـو يعنـي بـه مواقـف وآراء الكاتـب الواعية في مشاكل عصره وطبيعة فهمه لها وتصويرها في أعماله.

و"المنظور"، حسب هذه الرؤيـة، يعد أمرا بـالغ الأهميـة فـي أي عمل فني، فهو الذى يحدد اتجاه المحتوى، ويجمـع خطوط الحركـة البنائيـة فـى القصيدة والسردية فـى الروايـة، ويمكن الفنـان مـن الاختيـار بـين المهم والسطحي، بين القاطع البات والحدسي. فالاتجاه الذي تتطور من خلاله الشخصيات يحدده المنظور.

وكلمـا كـان المنظـور صـافيا، كمـا هـو لـدي مـوليير أو عنـد الإغريـق (لايـزال الكـلام عبـر نـص لوكـاتش) – كـان الاختيـار مقتصـدًا ولافتـا للنظـر.[25] انـه مبـدأ اختيـار، مثـل المعيـار الـذي يختـار بـه الكاتـب تفصـيلات عملـه ويتجنـب بـه منزلـق الطبيعيـة، (أقصـد الاسـتطرادات التفصيلية الوصفية دون غاية فنية محددة)، ولذلك يقول لوكاتش في موضـع آخـر: "الفن هـو اختيـار مـا هـو جـوهري وطـرح مـا هـو غيـر جوهري." [26]

وهنا تتضح أهميـة "المنظور" باعتباره مبدأ اختيـار، من حيث أن كل عنصر في حياة المجتمع والإنسان هو جزء من الحركة المسئولة عن التحول، من وضع أوطور معين، إلى وضع أو طور جديد، أو إلى هدف معين.

والإنسان محكوم بهذه الحركة حتى وإن لم يع بها من الناحية الذاتيـة. ولـذلك فـإن أي تصـوير صـحيح للواقـع فـي الأدب عليـه أن يشـير إلـى هذه الحركة. وفي كل هذا يلعب المنظور دورًا حاسمًا، من حيث أنـه،

من الناحية الموضوعية، يشير إلى "الحركات" الأساسية في أي عملية تاريخية.

ومن الناحية الذاتية يمثل القدرة على إدراك الوجود والمنوال الذي تجري عليه هذه التحولات. وعلى الفن والأدب رصد ذلك فمن خلال أثره على الإنسان. يقول لوكاتش: "فكما أن "إلى أين؟" في الحياة تكون نتيجة للسؤال "من أين؟" ففي الأدب تحكم "إلى أين" المضمون والانتقاء ونسبة العناصر المختلفة"[27]. أي أن التصوير الصحيح للواقع لابد أن يشير إلى أن الظاهرة التاريخية انما تكمن تاريخيتها ليس فى معناها العام المرتبط بظرفى الزمان والمكان، فحسب، ولكن تكمن فى كونها تمثل عنصرا محددا في عملية تاريخية أخرى، في حاضر محدد، يصل بين ماض ومستقبل محددين. وهذا يعني أن كل شيء في حياة الإنسان هو جزء من الحركة من وإلى وضع معين، ومحكوم بها. وتختلف الوسيلة بالطبع تبعًا لشروط الفترة التاريخية والتركيبية المعرفية والنفسية للشخصية.

ولكن الاختيار والحذف اللذين يقوم بهما الكاتب استجابة للنسق الغائي لتصوراته يشكلان العلاقة الوثقى بين ذاتيته والعالم الخارجي. وهنا.."تلاحظ وثبة جدلية – كما يقول لوكاتش – من أعمق أعماق الذات إلى موضوعية الواقع التاريخي والاجتماعي".[28]

فإذا كان على الأدب الواقعي أن يعطي صورة وافية للحياة، مقنعة ومتماسكة، من الناحية الشكلية فإنه لابد أن يكون قادرًا على اكتشاف النسق الذي تسير عليه حركة هذه الحياة، عبر فهمه لجوهر العميلة

التاريخية التي تتم فيها وتداعياتها الاجتماعية والروحية على الإنسان.

ولإدراك أهمية "المنظور" ينبغي علينا أن نتطرق إلى التفرقة بين الواقع الموضوعي وانعكاسه الفني ("الذي يتم بطريقة أكثر اكتمالا" – لوكاتش). وأن نتطرق إلى "مفهوم النمط والشخصية النمطية"، وإلى "منظور المستقبل والدلالة غير المباشرة"، وإلى "مفهوم كلية العمل الفني"، "والمفهوم النقدي والاشتراكي" بالنسبة للواقعية. وتلك هي الأسس الجمالية الخاصة بالواقعية، أو قل المباحث النظرية الخاصية بجمالياتها. محاولين تحديد النتائج النظرية التي خلص إليها لوكاتش من خلال استخدامه لمقولة "المنظور".

المنظور ومفهوم الانعكاس الفني

لقد تعرض مفهوم "الانعكاس" لكثير من هجمات النقد، وأيضا، لكثير من محاولات الشرح والتوضيح. ولكن الثابت أنه يمثل الأساس النظري للواقعية.

فعلى حين يرى تيري ايجلتون مثلاً أن "النظرية التي ترى أن الأدب "يعكس" الواقع نظرية واضحة التهافت".[29] زاعمًا أنها تشير إلى علاقة سلبية آلية بين الأدب والمجتمع، كما لو كان العمل الفني أشبه بالمرآة الصافية أو الصورة الفوتوغرافية، فإن لينين عندما شبه تولستوي بأنه "مرآة الثورة الروسية"، قد أوضح ذلك بقوله (أي لينين): "بيد أننا لا يمكن أن نصف شيئًا بأنه مرآة لظاهرة ما، إذا كان

من الواضح تمامًا أنه لا يعكس صورتها بصدق.[30] مرآة الأدب ليست إذن مجرد مرآة كما يمكن أن نجدها في الظاهر المعاش. أى أنها، على الأقل، لا تعكس صور الأشياء إلا بطريقة خاصة بها. انها مرآة وضعت بزاوية معينة تجاه الواقع، كما يقول بيير ماشيري.. "بحيث تكون معبرة فيما لا تعكسه بقدر ما هي معبرة فيما تعكسه".[31]

ويطور لوكاتش هذه النظرية اللينينية مؤكدًا أن مفهوم الانعكاس، إنما يعبر عن انعكاس للواقع الموضوعي فى العمل الأدبى بصورة أكثر عمقًا وشمولاً مما هو موجود في مظهر هذا الواقع ونثرياته اليومية. والانعكاس بهذا المعنى ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه تدخلاً في صياغة العالم فنيا، على نحو أكمل وأشمل. وليس مجرد انعكاس بارد له. ومن ثم، يدين لوكاتش الكتابة التى اصطلح على تسميتها بـ"الطليعية" (الافانتجارد)، التى تقوم بمجرد عكس تشوهات المجتمع البورجوازي وروح اليأس المتفشية فيه، كما لو كانت هي الصفة المطلقة للوجود الإنساني. وهذا الأمر ليس له علاقة بمفهوم "الالتزام" الذى يدعيه الوجوديون، كما سيتضح فيما بعد، كما أنه ليس له أدنى علاقة بمفهوم "الصدق الفني"، الذي لا يعنى مجرد الصدق الأخلاقى الشخصي البحت للكاتب، وإنما يعنى صدق الرؤية التي لا تتغافل عن رصد العناصر الجوهرية الكامنة في حركة الواقع وأحداث التطور الاجتماعي، معا. بصرف النظر عن تلاؤمها مع أيديولوجية الكاتب ومقاصده الواعية أو عدم تلاؤمها (مثل ما فعله بلزاك فى رواية "الفلاحون"، عندما ذهب الى أن النصر سيكون للثورة ضد النبلاء

وستزول سطوتهم، على الرغم من تعاطفه الشخصى مع طبقتهم، مثلما صرح بوضوح).

وعلى ذلك فإن صدق الكاتب لا يستقي من خلال تصريحاته الواعية، وإنما من خلال عمق وحقيقية تناوله الموضوعي للمشكلات الحاسمة في التطور الإنساني وفي إطاره المجتمعي الكلي. يقول لوكاتش: "إن براعة الكاتب لا تتأتي إلا عن طريق شيء واحد هو تصوير بيئة معينة بكل الظواهر التي تتعلق بها تصويرًا كاملاً. كذلك في تلك التجربة العميقة الدائمة الحركة التي تتمثل في إدراك الكيفية التي تنشأ بها المصائر والأقدار الفردية للرجال والنساء من خلال الظروف التي لا حد لثرائها وغناها، تلك الظروف التي يلتقون بها في حياتهم، وكذلك لحظات التحول في هذه الحياة، في ارتباط لا ينفصم بالأوضاع النمطية السائدة".[32]

وهكذا نحصل على نوع من الانعكاس لصورة الواقع، ليس هو الانعكاس الذي يتبدى في صيغ الفكر أو القوانين العلمية والكتابات النظرية... الخ، وانما الانعكاس الجوهري "الكلي" بتعبير لوكاتش – في حركة هذا الواقع، وتحديد هذا الجوهري إنما يفصح عن منحى فكري معين ورؤية اجتماعية معينة. وهذا على التحديد هو المقصود بصطلح "المنظور". يقول لوكاتش في موضع آخر: "قد يشبه العمل (الفني) الكامل الحياة في مراعاته للتابع السببي، ولكنه لن يكون أكثر من سفر إخبار تعسفي إذا لم يكن هنا قلب لهذا الاتجاه، فالمنظور أو نقطة الوصول هو ما يحدد دلالة كل عنصر في عمل فني."[33]

إن الدور الإبداعي للمنظور قد يذهب إلى مدى أبعد من هذا، فيمس، حسب لوكاتش، عملية الإبداع ذاتها. فتماسك منظور الكاتب له أثر حاسم في ايجاد وتحديد الارتباط غير المباشر بين بناء الشخصية الفردية والحركة الاجتماعية اليومية كثيرة التفاصيل، بدرجة قد تتوه فيها نظرة الكاتب غير المتمكن أو المفتقر إلى "منظور".

وهنا يفرق لوكاتش بين نوعين من "المنظور":

الأول: يسميه بالمنظور المجرد، وهو الذي يستخدم الملامح العامة لفترة تاريخية وعلى ضوئها تتم صياغة الشخصيات والمواقف النمطية.

الثاني: هو ما يمكن تسميته بالمنظور البسيط وهو الذي يهتم أساسا بتصوير الأحداث فيستغرق الكاتب في الوصف الطبيعي للشخصية أو الظروف اليومية المسطحة.

مفهوم "النمط" و"الشخصية النمطية"

لقد استطاعت فكرة "النمط" التغلب على ما تصوره النقاد البرجوازيون من أن مفهوم الانعكاس يعني مجرد مرآة تعكس تفصيلات الواقع أو مظاهره البادية، فحسب. إذ أنه (مفهوم النمط) يعني، بصورة أساسية، تجسيد كل ما هو جوهري في لحظة تاريخية محددة، بما في ذلك احتمالات التغيير الذي تنطوي عليه هذه اللحظة أو ذلك الواقع.

ان هذا يعني أن ما يلفت نظر الأدب الواقعي هو الطبيعة الداخلية، أو الجوهر الأصيل للواقع بأشكاله وصياغاته المختلفة. ومن هنا كانت

هناك انعكاسات زائفة وأخرى حقيقية وأصيلة. أو بتعبير آخر: هناك انعكاسات طبيعية أو وضعية شكلية وأخرى واقعية. إذ أن الانعكاس الواقعي هو شيء أقرب إلى إعادة الصياغة والتزاوج بين الكثير من العناصر التي يصعب رؤيتها متضافرة في الواقع الظاهري الذي تتعامل معه الذات المبدعة. والناتج من إعادة الصياغة تلك هو ما يمكن تسميته بالنمط.

يحتل مصطلح "النمط" أو "النموذج" type مكانة هامة في الأدب العالمي، مرتكزًا على تاريخ عريض متشابك من المعانى والتخريجات ليس هنا مجال ذكرها[34]. ولكن حسبنا أن نذكر أن أقرب استخداماته زمنيًا إلى مجال جماليات المدرسة الواقعية كان تعريف انجلز، السابق ذكره، للواقعية، عن أنها "إلى جانب الصدق في سرد التفاصيل – هي التصوير الصادق لشخصيات نمطية في ظل أوضاع نمطية". وليس المقصود بالشخصية النمطية الشخصية المتوسطة بالمعنى الحسابي أو حتى بالمعنى الأوسط الذي يفترضه الطبيعيون. كما أنه ليس النموذج الفردي الناشز عن الواقع الاجتماعي والمنعزل عنه.

أن النمط ببساطة هو، كما يقول لوكاتش شارحًا.. "ذلك المركب الخاص الذي يربط الخاص بالعام معًا بطريقة عضوية في كل الشخصيات والمواقف وما يعطي للنمط جوهره ليس كونه ممثلاً للمتوسط الحسابي للنوع الذي ينتمي إليه، وليس مجرد وجوده الفردي مهما كان تصوره عميقًا، ولكنه تلك التحديات الأساسية الإنسانية والاجتماعية التي نجدها متمثلة في أوج تطورها وارتقائها، في أقصى

تفتح للإمكانيات الكامنة فيها، في ذروة عرضها لأطرافها البعيدة، مجسدة بذلك قمم وحدود الناس والمراحل التاريخية".. بما يعني أن الواقعية العظيمة، حسبما يشرح لوكاتش، تقوم على تصوير.. "الانسان والمجتمع باعتبارهما كيانات كاملة، بدلا من تقتصر على عرض مظهر أو آخر من مظاهرهما".[35]

وترتيبا على ذلك، فإن الاتجاهات الفنية المحكومة بالعناصر الجزئية أو الرصد المبسط تتساوى في أنها تجدب الواقع وتشوهه. ان القول بمفهوم النمط يعني أنه.. "لا سبيل إلى تقسيم محتوى الحياة، (يقول لوكاتش)، إلى مجالات أكثر أهمية وأخرى أقل أهمية، إلا إذا قبلنا مفهوم الشخصية الإنسانية الكاملة كمهمة اجتماعية وتاريخية على الفن أن يحققها، إلا إذا اعتبرنا أن رسالة الفن هي وصف وتصوير نقاط التحول في تلك العميلة بكل ثراء العناصر التي تؤثر فيها، حينئذ يصبح واضحًا أن الاقتصار على وصف العمليات البيولوجية المجردة (الاتجاهات الطبيعية والنفسية)، سواء تمثلت في الفعل الجنسي، أو الألم، أو المعاناة، مهما كان تفصيليا، ومهما اتصف بالكمال من الوجهة الأدبية – يفضي إلى التسوية بين الكينونة الاجتماعية والتايخية والأخلاقية للناس، ويصبح هذا الوصف عبئًا على التعبير الفني الجوهري، لا وسيلة له في القاء الضوء على الصراعات الإنسانية في تعقدها وتشابكها وتكاملها، ولهذا لم تؤد المضامين التي جاءت بها الطبيعية والنفسية وسائر الاتجاهات غير الواقعية إلى إثراء الأدب، وإنما إلى افقاره واجدابه. ذلك لأن الحياة الداخلية للإنسان –

بسماتها وصرعاتها الأساسية، لا يمكن أن تصور بصدق إلا من خلال علاقاتها العضوية مع العوامل الاجتماعية والتاريخية".[36]

وهذا التناول الكلى لعلاقة الانسان بعالمه الاجتماعى – التريخى لا يعني إلغاء "الفردى" أو الخاص في الشخصية الفنية، بل يعني أن يبدو "العام" دائمًا ملموسًا فيما يتعلق "بالخاص" أو الفردي، ومتضافرا معه، يقول لوكاتش: "أن النموذجي لا يحجب الفردي بل على العكس يؤكده ويجسمه (...) أن الخاص والعام هنا (يقصد في روايات بلزاك – الباحث) في وحدة لا انفصام لها، مثل النار والحرارة التي تشعها".[37] فالنمطي أو النموذجي هنا لا يعني العادي كما لا يعني الشاذ، ولكن تكون الشخصية نمطية بالمعنى الفني والجمالي عندما تنبع الحقيقة الاجتماعية من أعماقها الأصيلة.

ويرتبط المنظور وعملية التنميط هنا على نحو خاص، "حيث يندر أن يحقق المنظور الذي يرتبط أوثق الارتباط بالأحداث اليومية نجاحًا: فلأنه ثابت ومحدد في الأمور الضئيلة الأهمية بالنسبة للأدب، يفشل في الوصول إلى حلول جمالية وافية في الأمور الأكثر أهمية. وترجع فاعلية التنميطات الدائمة التي تقوم على منظور من هذا النوع، لا إلى فهم الفنان للأحداث اليومية، ولكن إلى تملكه اللاواعي لمنظور مستقل عن فهمه للمشهد المعاصر وأبعد من هذا الفهم مدى".[38]

بما يعني أن لوكاتش يفرق هنا بين الرؤية الواعية للواقع المعاش، وبين امتلاك منظور أكثر نفاذية من قبل الكاتب، حتى وإن لم يكن واعيًا بذلك. وهذا لا يتناقض مع ما قدمناه من أن مفهوم المنظور هو

"المقاصد الواعية" للكتاب ورؤيته لحركة الواقع الاجتماعية وتأثيره على الإنسان. بيد أن هناك رؤية قد تكون مستقرة في وعي الكاتب ولكنه لا يعترف بها ولا يبرزها في "تصريحاته" ولا يريد الاقرار بها، ولكنها رغمًا عنه تفعل فعلها في كتابته بشكل تلقائي، وقد سبق ذكر بلزاك كمثال على ذلك. وما يهمنا الأن هو تحديد أهمية المنظو البالغة بالنسبة لمسألة التنميط، فكما يؤكد لوكاتش: "هناك ارتباط وثيق بين قدرة الكاتب على خلق أنماط إنسانية خالدة (وهي المعيار الحقيقي للانجاز الأدبي – لوكاتش فى موضع آخر) وولائه لعقائدية تسمح له بالإيمان بالتطور الاجتماعي. وأي محاولة لا حلال السكون الجامد محل حركة التاريخ الديناميكية لابد أن تهبط بدلالة التنميط موضح الدراسة وعالميته".[39]

فحتى في فترة سيادة الحركة الطبيعية Naturalizmus كانت صعوبة خلق شخصيات حية قد ازدادت.. "لدرجة أن كاتبًا له قدر (زولا) لم يستطيع ن يخلق شخصبة واحدة خالدة حقًا – لوكاتش". ولا ينسى لوكاتش أن يستشهد بالحركة الطليعية (الأفانتجارد) التى تدعى الحداثة، التي هي (أى الحكة الطليعية)، في رأيه، "ملفته بدجة أكبر"، فهي – نتيجة لافتقهارها لمنظور واقعي، حسب التصور السابق – قد هبطت بمستوى الشخصية إلى حد "الضبابية المبهمة"، أو أذعنت لأساليب "سطحية جامدة"، أو رضخت "للاعقلانية الصوفية.

والغريب أن هناك من المنظرين المحدثين من يرفضون الاعتراف بسلبية هذا "الاختزال"، ويطالبون لشخصيات كاتب مثل بيكيت بشرف

تنميط من نوع جديد. إلى جانب ذلك هناك من يرفضون عملية خلق النمط برمتها، على أنها صراع متخلف من القرن التاسع عشر.[40]

بيد أن لوكاتش يرد على هؤلاء ببراعة حينما يقتبس من كتاباتهم ما ينم عن افتقادهم لشخصيات على نفس القدر من التأثير والعمق مع شخصيات "الأدب الواقعي العظيم". ولكن الأكثر اثارة للاهتمام من بين هؤلاء المهاجمين لمفهوم النمط هو البير كامو الذى كتب في مقدمته لكتابات "مارتان دي جار"، مشيرا إلى أن فن ديتويفسكي يزيد من ثرائه بلا حدود عن فن اتباعه أن شخصياته قد أفلتت من "الضبابية" التي ينزلون إليها بالشخصية الإنسانية. وهذا الحكم أكثر إثاره للاهتمام لأننا نجد في أعمال كامي ذاتها انحدارا مشابها بالشخصية الإنسانية. فشخصيات "الطاعون" – حسب لوكاتش – تبقى ظلالها، مهما كنت موحية كقصة مجازية للوضع الإنساني، ومهما كانت المشاكل الخلقية التي يثيرها مرهقة أو الأسلوب المقتصد الذي يحافظ عليه، فكل هذا ليس السبب في الانحدار، وإنما السبب يكمن في الافتقار إلى "منظور".

وحسب تعبير لوكاتش، "فحياة شخصياته بلا اتجاه، بلا دافع، بلا تطور". وطاعون كامي لا يعرض على أنه كارثة عارضة أو على أنه فترة مرعبة تتوسط استمرار الحياة الإنسانية، فالطاعون هو واقع الوجود الإنساني ذاته، الذي ليس له بداية أو نهاية. ولذلك لاحظ لوكاتش أن إعجاب (كامو) بالتنميط له دلالته لأنه "يتضمن نقدًا عمليًا لأعماله هو، بالرغم من أنه لا يصرح به".[41]

منظور المستقبل ودلالة الحركة الاجتماعية

أما ما يسمى "منظور المستقبل" في الواقعية فانه يعني من الوجهة الموضوعية الاتجاهات التي تحدد طريقة تطور الأحداث وتحكم سيرتها، وهي اتجاهات ماثلة في الحاضر، وإن كانت غير مرئية أو متميزة عن غيرها من العوامل العرضية. كما يعني قدرة الكاتب على التقاط هذه الاتجاهات وإدراكها بوضوح. وكلما كان حدس الكاتب بالعوامل الفعالة قويًا. وكلما كانت رؤيته من منظور المستقبل واضحة، كان أقدر على بناء عمله على أساس واقعي حقيقي، وكان أقدر على اكساب جميع تفاصيله المنتقاه، مهما بدت دقيقة، قيمتها في تحديد مسار التطور والتنبؤ العميق بالنتيجة.

ويمكننا تعريف منظور المستقبل حسبما ارتآه لوكاتش بما يلي:

1- يشير إلى ما لم يوجد بعد، بينما تلوح امكانيات وجوده المستقبلى فى رحم الواقع الراهن.

2- هذا المنظور ليس عالمًا مثاليًا وليس مجرد حلم ذاتي، ولكنه النتيجة الضرورية للتطور الموضوعي للحالة الحدثية التي تعبر عن نفسها بطريقة شاعرية، من خلال خصائص نموذجية (نمطية) للشخصيات والمواقف.

3- إن هذا المنظور موضوعي، ولكنه لا يمثل قدرًا جبريًا، إذ لو كان كذلك لما كان موجودًا، ولكنه "منظور" (بالمعنى اللغوى للكلمة) لأنه ممكن ولكنه لم يتحقق بعد، انه اتجاه للرؤية

يحمل الكثير من قابلية التحقق، من خلال أفكار وأعمال الشخصيات التي يتمثل فيها التعبير عن هذا المنظور، باعتباره ممثلا لوجهة ماثلة فى أفق الحركة الاجتماعية الإنسانية الشاملة.

ويضرب لوكاتش مثلاً على هذا المنظور بنهاية رواية "الحرب والسلام" لتولستوي، حيث نجد أن قصة "الحرب والسلام"، نفسها، قد انتهت عندما انتصر الروس في الدفاع عن وطنهم، كما تم التقاء الشخصيتين الرئيسيتين "ناتاشا" و"بيري". وبهذا تكون القصة قد انتهت من الناحية الفعلية، ولكن المؤلف يضيف إليها خاتمة لا يعرض فيها التطور التالي لعلاقة البطلين، فحسب، بل يمس مصائر شخصيات أخرى رئيسية. مصورًا، بشكل استباقى، زمن المستقبل الذي سيعقب زمن الرواية.

فيكون الحوار الذي يشارك فيه "بييري" في بطرسبورج، أثناء عودته إلى وطنه، مشيرًا في اتجاه ثورة داخلية في روسيا، يحمل لواءها النبلاء التقدميون، وقد تحققت هذه الحركة بالفعل فيما بعد هزيمة جيوش نابايون على أبواب موسكو عام 1812، بثورة الضباط النبلاء، "الديسمبريين" عام 1825. كما أن حلم "بولوكونسكي" الشاب يعرض لنا بوضوح إلى أين تتجه لأحداث. ويمكن اعتبار هذه الاشارات مثالاً لـ"منظور" له معنى تاريخي عميق، وقد تمت صياغته بطريقة فنية صائبة، لأنه نبع من اتجاه تطور الشخصيات المحددة التي يتكون منها العمل الفني، ولم يعرض باعتباره حقيقة اجتماعية مجردة

ومقحمة على منطق الشخصيات والأحداث، أو باعتباره معبرا عن رؤية عامة ضعيفة الصلة بأبطال الرواية وأحداثها[42].

ويختلف "منظور المستقبل" هنا عن ما يعرف "بالنهاية السعيدة" التي لا تمتلك القدرة على الاقناع الفني ولا تخضع لمنطق تطور حركة الأحداث والشخصيات. حيث تبرز نوعًا من التفاؤل الزائف الذي يحاول، عبثًا، تزيين الحياة على "نحو ساذج" (لوكاتش). وهذا أمر يختلف تمام الاختلاف عن التفاؤل الواقعي القائم على غائية حركة الواقع فى جدليتها التطورية. ولعل هذا ما يبرر لنا مسألة خلود بعض الأعمال الفنية واندثار الكثير غيرها، فالشخصيات التي بنيت على أساس من الفهم الزائف لحركة المجتمع لا يمكن أن تحمل ملامح شخصيات نمطية حقيقية، دالة وموحية بالتطور. فسيأخذ الواقع، رغم كل شيء، مجراه، وتصبح هذه الشخصيات مجرد نماذج وهمية لا حياة فيها ولا تشكل شيئًا ذا قيمة فى تاريخه وتراثه الأدبى.

وليس المقصود من ذلك أن منظور المستقبل في الأدب الواقعي يعنى نبوءة سياسية مباشرة، كما أن هذا ليس مطلوبًا منه، والا سقط من دائرة الواقعية كثير من كتاب الواقعية الكبار مثل ستندال وديكنز وبلزاك وتولستوي. فكثيرًا ما كانت تنبؤاتهم السياسية المباشرة غير صائبة، غير أن نماذجهم البشرية والحدثية لم تخطئ في تمثيلها للواقع، اضافة الى ما يسميه لوكاتش بـ "خمائر المستقبل". ولا يمكن ارجاع خلود هذه النماذج إلى مجرد الصدفة، كما لا يمكن ارجاع قوة دلالتها إلى مجرد الحدس المبهم. ولكن هناك علاقة بالغة الأهمية بين

"المنظور" و"النمط" (أو النموذج)، وعلى أساس فهم طبيعة هذه العلاقة يتمكن الكاتب الواقعي الموهوب من إدراك وتصوير الاتجاهات الرئيسية المشكلة لحركة الواقع. بدون أن يعني ذلك، بالضرورة، تطابقًا كاملاً مع التطور السياسى الحرفى. لأن المهم في الأدب – حسب لوكاتش – إنما هو رصد صيغ السلوك الإنساني في مجراها المتغير، وتقييم تطورات النماذج الموجودة بالفعل، وقيام نماذج أخرى. وفوق كل ذلك التعرف على العناصر الجوهرية داخل العملية التاريخية نفسها.[43].

يتضح من ذلك أن الدلالة المتولدة عن العمل الفني، سواء أكانت دلالة سياسية، أم اجتماعية، أم تاريخية، حسب هذا العرض، انما هى دلالة غير مباشرة بالضرورة، فضلا عن كونها غير تفصيلية. أنها دلالة ذات طابع شمولى كلى، توحي بالاتجاه العام للحركة الاجتماعية – التاريخية، كما ذكرنا.

وقد انصب انتقاد لوكاتش على بريخت من هذه الزاوية، موضحًا أن شخصياته "قد تحولت إلى أبواق دعائية".[44] فهى تقوم على مجرد طرح القضايا السياسية على نحو تعليمى، وتعمد الى اطلاق الشعارات الثورية والتحريضية، ولا تطرح تمثيلا فنيا – جماليا ولا رؤية اجتماعية – تاريخية للمجرى العام لحركة الأحداث وتطور الشخصيات والعوامل الواقعية الموضوعية المتحكمة فى تحديد مصائرها.

الشكل والمضمون – كلية العمل الفني

قال لوكاتش في دراسته المبكرة تاريخ تطور الدراما الحديثة – Amodern drama fejlodesenek tortenete (بالمجرية): "أن الشكل هو العنصر الاجتماعي الحقيقي في الأدب". وأيضا: "أن الخطأ الرئيسي للرؤية الاجتماعية للفن، هو أنها تبحث دائما المضمون في العمل الفني، وفي إطار المضمون تبحث عن العلاقات الاقتصادية..". ومن ثم يقرر: "أن أهمية الشكل هو أنه يجعل خواطر الشاعر قابلة للمقارنة مع الآخرين، وللتناول مع الجمهور، ونتيجة لهذه المقارنة وهذا التناول يصبح الفن اجتماعيا.[45]

وهذا الحديث من لوكاتش الشاب، والذى أضحى يعد أحد أهم منظرى علم الجمال الاجتماعى ونقاد الواقعية، ان لم يكن أهمهم على الاطلاق، قد يبدو متوقعًا فى حينه، ولكنه لايبدو متوقعا منه باطلاق، منذ تحوله نحو الماركسية بعد عام 1916 فيما بعد، خاصة أنه لم يراجعه أو يعدله. فالنظرة الشائعة عن هؤلاء النقاد والمنظرين الاجتماعيين تحيل الى أنهم غالبا ما كانوا معارضين تقليديين لكل أنواع الشكلية في الأدب. وعلى الرغم من بعض الصواب في هذه النظرة (الشائعة عن نقاد الواقعية)، هذا الصواب الذي يرجع إلى هجوم هؤلاء المنظرين الدائم على الاتجاه نحو التركيز الشديد على الخصائص التقنية الشكلية الخالصة، التي تسلب الأدب أهميته الإنسانية والاجتماعية – التاريخية، وتحوله إلى مجرد لعبة جمالية

مجردة، من خلال ربطهم بين هذه التكنوقراطية النقدية وسلوك المجتمعات الرأسمالية المتقدمة التي طغت فيها الآلية على كل شيء، حتى على ما يمثل قيمة معنوية وروحية.

ولكن، على الرغم من كل هذا، فإن الشكل لم يفقد أهميته عند كتاب الواقعية ومنظريها. وبخاصة، أنه لا يمكن فصله عن المضمون، كما أن المضمون لا يقوم إلا به. وقول لوكاتش، هنا، من الضروري فهمه في إطار مفهوم "الوحدة الجدلية بين الشكل المضمون" التي نادى بها ماركس في شبابه، في تعليقه في صحيفة "الراين"، عندما قال "ليس للشكل أي قيمة ما لم يكن شكلاً لمضمون".[46]

وقد كان ماركس بدوره مخلصًا، في هذا، للتقاليد الهيجلية فيما يتصل بـ "وحدة الشكل والمضمون". بيد أن الأشكال عند ماركس تتحدد، جماليا وتاريخيا، بنوع المضمون الذي تحققه وتجسده. وهذا ما يجعلها تتغير وتتحول عندما يتغير المضمون نفسه.

ومن الواضح، تبعا لذلك، أن المضمون، عنده، سابق على الشكل، والشكل تابع له. لأنه (أى الشكل بالمعنى العام للكلمة) يستمد جدارة تحققه ومناط تغيره من تغير "المضمون المادي للمجتمع"، أي نمط وعلاقات انتاجه، وهو الذي يحدد "شكل" "بنيته الفوقية"، أى منظومة الآداب والفنون والأخلاق والقانون ونظم الحكم.. الخ.

وعلى هذا فمن الطبيعي أن يحدد المضمون، في الفن، الشكل ويسبقه.

ولكن، على الرغم من ذلك، لابد من الانتباه الى أن الشكل عند ماركس لا يأتي مستقلاً عن المضمون، والعكس صحيح، فالحديث عن مضمون هائم فى الفضاء يبحث عن شكل ليتلبسه انما هو قول مثالى بعيد كل البعد عن الموقف المادى الجدلى الذى ينطلق منه ماركس. وبالتالى، لا يمكن تصور وجود مضمون مجرد من الشكل، أو شكل خال من المضمون، بل انهما مترابطان ومتداخلان، بل هما شيء واحد، مثل واحدية الجوهر ومظهره. وحتى إذا قسمناهما، فالشكل بدوره يؤثر في المضمون ولا يعد وجوده عنصرا سلبيا بأي حال.

أن قول لوكاتش السابق، حول أن "الشكل هو العنصر الاجتماعي الحقيقي في الأدب"، يعني أن الشكل له طابع أيديولوجي. أي أن ما يحدد العلاقة بين الشكل والمضمون فعلاً، هو أن الشكل الجديد غالبا ما يتم اكتشافه، ودائما ما يظهر ويتطور تحت ضغط احتياج فني ونفسي ملح، له جذوره الاجتماعية. شأنه فى ذلك شأن كل الظواهر الاجتماعية الأخرى. وهو ما يعنى أن التطورات المهمة في الشكل الأدبي تنتج عن تغيرات في المضمون الذي يحمل أيديولوجيا العمل الأدبي. كما أن الشكل الجديد يجسد وسائل جديدة في التعبير عن الواقع المتجدد أبدًا.

ولا يعني هذا أن هناك علاقة تماثل مباشرة بين تغير الشكل الأدبي وتغير الأيديولوجيا. فالشكل الأدبي يمتلك درجة كبيرة من الاستقلال. وهو يتطور، جزئيًا، بفعل ضرورات داخلية خاصة. فيمكننا أن نلاحظ،

مثلا، استمرار بقايا من الأشكال الأدبية القديمة، على الرغم من انقضاء المرحلة التاريخية المنتجة لها. ونلاحظ، كذلك، تعددًا في الأشكال الأدبية وتقنياتها في الزمن الواحد، ولدى كتاب مرحلة تاريخية واحدة، وربما لدى كاتب واحد بذاته.

وعلى هذا يمكن أن نقول أن هناك عناصر عدة يقوم كل منها بدوره في التأثير على الشكل:

أولها: أنه يتشكل في جانب منه بواسطة التاريخ المستقل نسبيًا للأشكال الأدبية.

ثانيها: أنه يتشكل من خلايا كيانات أيديولوجية معينة سائدة.

ثالثها: أنه يجسد وضعًا معينًا من العلاقات بين المؤلف والمتلقى، من زاوية التقاليد الأدبية المتبعة.

ان لوكاتش ونقاد الواقعية لا يهملون مسألة الشكل على أي نحو، بل انهم يضعونها في موضعها الصحيح، وهو أنها عنصر أساسي في تحقيق المنظور الذي يحمل رؤية الكاتب للعالم. يقول لوكاتش في معرض حديثه عن الخلاف بين عقائدية حركة "الطليعة" (الافانتجارد) والواقعية: "ولا يعني هذا أن الأسلوب (يقصد الشكل الأدبى) غير مهم، بالعكس فإنني أرى أنه كلما ربطنا وثيقًا بين النظر في العقائدية التي تلهم عمل الكاتب والنظر في "الشكل" المحدد الذي يعطي المضمون المحدد، كلما كان تحليلنا أفضل."[47]

ويؤكد لوكاتش ذلك بتحليله للتحول الأسلوبي، عند يوجين أونيل، من تجربته "التعبيرية" إلى "واقعية" أبسن وتشيكوف، حيث يرى أنها عبارة

عن.. "احتجاج على سيادة الافانتجارد واعتراف بالإيمان بمستقبل البشرية". فـ"أليكترا" الأمريكية التي يصورها أونيل تعترف بمسئوليتها عن أعمالها بشموخ تراجيدي، محافظا على تكامل الشخصية الإنسانية، وعلى العكس من ذلك فإن التخبط الأسلوبي عند توماس وولف في روايته "لا يمكنك العودة إلى البيت ثانية"، (هذا التخبط) بين جويس وبين التمرد عليه، من حيث تعامله مع الواقع الموضوعي لأمريكا الحديثة، قد أوقعه في ما يطلق عليه لوكاتش "الفوضى الفنية"، الناتجة عن خلطة غير متقنة بين "تيار الوعي" و"مجرد المناقشة"، نتيجة لعدم كمال إدراكه لحقيقة "صورة أمريكا البديعة"، كما يراها ساخرا، أو ربما كانت هذه الفوضى سببًا لذلك.

وكذلك فإن التطور الأسلوبي عند برتولد بريخت، على الرغم من ثبات منظوره أو نظرته إلى العالم، قد حول شخصياته من مجرد "أبواق" لوجهات نظره السياسية إلى شخصيات متعددة الأبعاد، كما في مسرحيتى "بنادق السنيورة كارارا" و"حياة جاليلة"، اللتين عاد فيهما، جزئيًا، إلى الجماليات الأرسطية التي كان يزدريها. فالشخصيات هنا، والكلام للوكاتش.. "كائنات بشرية حية، تصارع الضمير والعالم المحيط بها، وقد اكتسى المجاز دمًا ولحمًا، وتحول إلى تنميط درامي صحيح ولم يعد "التغريب" أداة لتعليمية مصطنعة ومجردة، أنه يجعل الإنجاز الأدبي يتم على أرفع مستوى"[48].

أن العمل الفني، في ضوء ذلك، يشكل "بنية كلية"، (اذا استخدمنا التعبير النقدى الأحدث) يتضافر فيها عنصرا الشكل والمضمون،

مشكلين عالمًا وهميًا دالاً، وقائمًا بذاته، ومستقلاً عما عداه، وتندرج جزئياته في كليته وشكله في مضمونه، وتسري آثار كل منهما في الآخر. وبالقدر الذى يتحقق فيه اكتمال وترابط عناصر العمل الفني، المشكلة لكليته وعالمه الخاص، معا،على نحو لا يجعلها في حاجة إلى شروحات خارجية، بقدر ما تتمكن من استبار واستبطان الواقع الموضوعي الذي تعرض له، بشكل دال وموح، والتأثير فيه بعمق. وذلك عن طريق تسامي الأثر الكلي للعمل فوق جزئياته.

وتلك هي مهمة "الشكل"، على التحديد. يقول لوكاتش: "فكل الدراما العظيمة في النهاية، لابد لها من أن تجد وسائل للتسامي فوق الإدراك المجرد للشخصيات التي تقدم على المسرح. ولابد لها أن تعبر عن الفكرة الفلسفية العامة التي تتمثل في "صيغ معينة" عن طريق "الحدث" وبشكل شاعري واف."[49]

الواقعية النقدية والوقعية الاشتراكية

نستطيع أن نستنتج مما سبق أن الواقعية، حسب إسهام لوكاتش، انما هي مبدأ عام يتحقق من خلال اشتراطات جمالية وانتماءات فكرية، ترى الجزء من خلال الكل، وبالعكس، وعبر خلقها للشخصيات النمطية والمواقف النمطية، التي تكشف معانى تاريخية شاملة حول الوجود الإنساني والمصير الإنساني.

وهذا كله هو ما يسميه لوكاتش "بالمنظور". وهو، على التحديد، ما يفرق الإسهام الواقعي عن أي من المدارس الحداثية، التي، وإن

حاولت تصوير الواقع بشكل أو بآخر، فانها تثبت المشهد الإنساني (تجعله فى حالة الثبات)، وتعتبر القلق والاضطراب والقهر والعدمية عناصر قدرية لا فكاك منها، وليست مجرد مرحلة في التاريخ الإنساني، الذى يحتوي على أسباب وجودها وأسباب نفيها في الوقت نفسه. هذا التاريخ الإنساني المتحرك أبدًا نحو غايات أفضل بالنسبة للإنسان باعتباره كائنا اجتماعيا متطورا وغير معزول.

ولا يختلف المنظور في هذا الصدد، فيما يتعلق بالواقعية النقدية عنه بالنسبة للواقعية الاشتراكية. فالأدب العظيم، في إطاره العام، لابد أن يستوفي هذا المنظور، أو كما يقول لوكاتش: "لا يوجد كاتب واحد في القرن الماضي، تساءل عن الهدف الذي يمضي نحوه التاريخ، أمكنه أن يتجاهل الاشتراكية."[50] وقد تحدثنا قبل قليل عن أن هناك علاقة وثيقة بين قدرة الكاتب على خلق أنماط إنسانية خالدة (وهي المعيار الحقيقي للإنجاز الأدبي عند لوكاتش) وولائه لعقائدية تسمح له بالإيمان بالتطور الإجتماعي. بما يعني أن الكتابة الواقعية لابد أن تنطوي على إيمان، من نوع ما، بالاشتراكية. أو على الأقل بعدم الرفض لها. يقول لوكاتش: "ان رفض الاشتراكية إجمالا سوف يحول بين الكاتب وبين وصف العالم الحديث وصفًا واقعيًا."[51]

وبالمقابل، فإننا نجد في كل الكتابات الواقعية إيمانًا، من نوع ما، بالاشتراكية. حتى وان لم يصرح الكاتب بذلك. ونماذج بلزاك وتولستوي وتوماس مان تكفي، حسب لوكاتش، للتدليل على صحة هذا الزعم. حتى ولو كانت مقاصد هؤلاء الكتاب الواعية تبرز غير ذلك. إلا أن

هذا الإيمان يتبدى، في أقل صوره نصوعا، في امتلاك منظور اجتماعي إنساني محدد. وهذا المنظور هو الذي قامت عليه الحركة الواقعية بكاملها، وهو الذي يضمن تناميها وتطورها.

وكون الكاتب يصف مجتمعًا يفرز عوامل القهر والإحباط والقلق، فإن محاولة وصف هذا الواقع تتضمن، حسب منظور الواقعية آنف الذكر، تعريته وكشف زيفه ولا إنسانيته، وفي الوقت نفسه، يتحالف الكاتب ضمنيًا مع قوى وعوامل تغيير هذا الواقع. من هنا كانت الواقعية النقدية قريبة جدًا من الاشتراكية. ولكن ينبغي التأكيد على أن ما يشغل فن الواقعية النقدية ويشكل مادتها، ليس الاشتراكية، وإنما الصراعات التي تتزايد شدتها بتطور الرأسمالية. فالكاتب.. (يقول لوكاتش) "يحدد المواضع الي تصل فيها (أى الصراعات – الباحث) إلى أكثف درجات شدتها وأكثرها نمطية وأن يعبر عنها تعبيرًا ملائمًا وغالبًا ما يتضمن التفصيل الواقعي الجيد حكمًا على هذه الصراعات."[52]

وهنا تأتى مناسبة طرح اقتراح لوكاتش باستخدام مصطلحي: "المعيار" و"التشويه". فلأجل أن يصف الكاتب التشويه الحادث في هذا المجتمع والمنصب على الإنسان فيه، عليه أن يستخدم معيارًا معينًا لقياسه عليه. وعلى الرغم من أن لوكاتش لا يفصل القول في هذا الشأن ويمر عليه مرورًا سريعًا، إلا أننا نستطيع أن نستشف أن المعيار المقصود هنا هو الاشتراكية، حسب سياق لوكاتش في حديثه عن الواقعية النقدية السابق إيراده. كما أنه يقول في مكان آخر: ان

"رفض الاشتراكية كظاهرة ممكنة الحدوث يعني أن يغمض المرء عينيه، وعندئذ يقبل الفرد القلق والفوضى كوضع دائم."[53]

وعلى هذا فإن منظور الواقعية النقدية لا يقوم على مجرد تصوير الأمراض الاجتماعية والنفسية التي يفرزها المجتمع الرأسمالي، ولكنه يقوم على تصويرها في إطار الكل المجتمعي، وباعتبار أن هذه الأمراض تمثل ظاهرة معللة، تاريخيًا، بطبيعة المرحلة الاجتماعية التى نحياها، وليس باعتبارها قدرا مطلقا لا راد له. والكاتب، في هذا النطاق، يشير ضمنًا إلى ضرورة تجاوز هذه الحالة غير المواتية للنزوع الإنساني الطبيعى، نحو الاستواء والتحرر من هذه المعاناة. حتى وإن كان هذا الكاتب لا يتطرق، على نحو محدد، للحالة البديلة، ألا وهى الاشتراكية.

ولعل ما قاله أبسن وتشيكوف – حسب ما أورد لوكاتش – يصور هذا المنظور. يقول أبسن: "أن مهمتي أن أضع أسئلة لا أن أقدم إجابات." وأعلن تشيكوف أنه.. "لابد أن يكون السؤال فقط الذي يضعه الكاتب معقولا. ولكن هذا لا يبطل العمل طالمًا أنه يقوم على سؤال معقول"[54].

و"السؤال" الذي يقوم عليه فن الواقعية النقدية يحتوي، بشكل يقيني، على "عدم الإيمان" بقدرية المعاناة على الإنسان. ومن هنا فان فن الواقعية النقدية لا يرفض الاشتراكية، وإن كان لا يتوجه نحوها، على التحديد. ومن ثم فانه ليس معنيا بتصوير مجتمعها أو القوى التي تعمل على إقامتها.

وبينما يقف "سؤال" تشيكوف "المعقول" عند ضرورة الاختيار بين قبول القلق أو رفضه، بين أن يعتبره شيئًا مطلقًا، أو أنه يمكن ويجب التغلب عليه، بأن يتم اعتباره رد فعل لوضعية اجتماعية محددة، أو أن يصبح العامل المتحكم في الوضع الإنساني برمته فى كل زمان ومكان، أقول.. بينما يقف سؤال تشيكوف عند هذه العناصر، فان الواقعية الاشتراكية تعبر (بسكون العين) وتتجاوز ذلك الى الإنشغال بعملية "التغيير" الاجتماعي ذاتها.

ومن هنا فان قبول الواقعية النقدية ذاتها للاشتراكية (وقد أوضح لوكاتش فيما أوردناه قبل ذلك أنه يكفي الموقف السلبي، أو الاستعداد لاحترام منظور الاشتراكية وعدم إدانتها دون تمحيص) يبقى، تبعًا لذلك، أمرا مجردا، "وحتى حين يحاول الكاتب الواقعي النقدي أن يصف الاشتراكية، لابد أن يأتي وصفه لها من الخارج.[55] وهذا القول يمكن أن يعد بمثابة "التمييز القاطع" بين نوعي الواقعية، حسب جورج لوكاتش.

فالواقعية الاشتراكية تختلف عن الواقعية النقدية، ليس فقط من حيث أنها تقوم على منظور فكرى اشتراكي، ولكن أيضا (وليسمح لنا القارئ بنقل هذا الاقتباس الطويل عن لوكاتش لأهميته) .. "من حيث أنها تستخدم هذا المنظور في وصف القوى التي تعمل في سبيل الاشتراكية من الداخل. (والمقصود من داخل هذا المجتمع بالذات – الباحث) فالمجتمع الاشتراكي يرى (بضم الياء – الباحث) كوحدة مستقلة لا كمجرد إحباط للمجتمع الرأسمالي، أو ملاذ من مشكلاته – كما في

حالة أولئك الواقعيين النقديين الذين وصلوا إلى أقرب نقطة لاعتناق الاشتراكية – فأكثر من هذا أهمية، معالجة تلك القوى الاجتماعية التي تفضي إلى الاشتراكية، فالاشتراكية العلمية كنقيض للاشتراكية المثالية التخيلية، تهدف إلى تحديد أماكن تلك القوى علميًا، تمامًا كما تهتم الواقعية الاشتراكية بتحديد تلك المميزات الإنسانية التي تؤدي إلى خلق نظام اجتماعي جديد. وهكذا تصبح الثورة ضد النظام القديم، ضد الرأسمالية – وهي نقطة الالتقاء بين الواقعية النقدية والمنظور الاشتراكي – عنصر ثانويًا في هذا الإطار الأوسع."[56]

ويشرح لوكاتش مفهوم "وصف الاشتراكية من الداخل"، بأنه لا يتضمن بالضرورة التمييز بين إدارك الشخصية الإنسانية إدراكًا سطحيًا أو عميقًا. فعن طريق "الوصف من الخارج"، يصل الكاتب إلى تنميط يقوم على الفرد وصراعاته الشخصية، ومن هذه القاعدة يعمل على الوصول إلى دلالة اجتماعية أوسع. أما منهج "الوصف من الداخل" فإنه يقوم على ضرورة اكتشاف "نقطة التفجير" في التناقضات الاجتماعية القائمة، ثم يقيم بناءه الفني (شخصيات وأحداث وإحالات)، في علاقتها بهذه النقطة.[57] ويؤخذ في هذا الإطار أيضًا وصف الشخصيات القائمة بعميلة التغيير أو الساعية نحوه "من الداخل"، أي، من حيث النوازع والبواعث والكوابح.. الخ. أو، بعبارة أخرى، ما يعتمل في نفوسهم ويتحكم في فعلهم وحركتهم، ومدى تأثير هذه الحركة في الحدث الاجتماعي التاريخي، الذى يكتنف الصراع.

ان الأساس العقائدي للواقعية الاشتراكية هو فهم المستقبل، ولذلك فإن الأفراد الذين يعملون لهذا المستقبل لابد أن يتم تصويرهم "من الداخل". وهذه هي مهمة الواقعية (في مفهومها الاشتراكي) تحديدًا. لأن التكوين النفسي والخلقي لهؤلاء الأفراد يعد العامل الأكثر أهمية وحسما في فاعلية حركتهم تلك وجدواها، في إطار فهمهم لامكانات تطور المجتمع وبنائه وأهداف حركته على نحو كلى وشامل.

ومن هنا فان "منظور الاشتراكية"، حسب لوكاتش، يتيح للكاتب أن يرى المجتمع والتاريخ على حقيقتهما. وهذا، في حد ذاته، ما يفتح فصلاً جديدًا مثمرًا بدرجة كبيرة في الإبداع الأدبي. فالواقعية الاشتراكية، من هذا الجانب، تمتلك وضعا يسمح لها أن تصور المجتمع كوحدة كاملة بشكل يحدث أثرًا فوريًا فى الكشف عن خفايا مكوناته، والكشف عن النسق الذي تجري فى اطاره عملية تطوره.

بيد أن لوكاتش يستدرك بالتصريح بأنه "لا الواقعية الاشتراكية ولا النقدية يمكنهما أن يصورا كلية المجتمع، بالمعنى المباشر للكلمة. فحتى بلزاك الذي شرع في عمل هذا في الكوميديا الإنسانية طالب بهذا الحق كأحد منجزات عمله فيما يتعلق بالدورة كلها فقط. فكل جزء أو رواية، أو قصة قصيرة تحتوي على مجرد قطاع صغير، برغم أنه كامل في حد ذاته ولكن عظمة تصويره هي أن الكل موجود دائمًا في الأجزاء. وكل رواية على حدة مرتبطة بشكل عضوي بذلك الكل."[58]

حيث نلاحظ اتفاق المدرستين معا فى ضورة تبدى الوضع الانسانى – الاجتماعى العام من خلال الحالة الفردية الشخصية الخاصة. بيد أن

تميز الواقعية الاشتراكية لا يتأتى الا من خلال اكتشافها للنسق الذي يجري فى اطاره تطور المجتمع، ومن خلال إيمانها بغائية وعلية هذا التطور، أى استهدافها الوصول الى واقع جديد ينتفى فيه القمع والاستغلال والاغتراب. الى جانب ضرورة أن يكون تصويرها لهذا "القطاع الصغير" محتويًا على دلالات كلية كثيفة. وجوركي وشولوخوف، حسب لوكاتش، برهان على ذلك.

وعلى الرغم من ذلك فإن لوكاتش يتحفظ على تصور أن مجرد "الوعي الصحيح للواقع" من الناحية النظرية، وتحويله إلى "شكل جمالي"، يعد كافيا لانتاج أدب واقعى اشتراكى. ويرى انها مسألة معقدة جدًا، ولا يمكن أن تتم بصورة آلية، بل انها قد تؤدي إلى نتائج غير متطابقة مع الواقع، في حالة عدم الاستيعاب التام لـ"تعاريج" الواقع الاجتماعي، تلك التى يسميها لينين بـ"خبث" الواقع.

ولكن الفهم النظري البحت، سواء كان صحيحًا أو غير صحيح، يمكنه فقط أن يؤثر في الأدب إذا تم استيعابه وترجمته إلى تقسيمات جمالية ملائمة. فالأصل في البناء الأدبي – الفني، تبعا لذلك، هو أن يقوم مرتكزا على الرؤية الجمالية المتسقة والتشكيل الفني "الملائم". أما الوعى بالنظرية، أو بأي فهم تصوري، فإن أهميته لن تكون بالنسبة للكاتب سوى بمثابة دليل عام. وليس أدل على ذلك من أن النظرية الخاطئة، أو الخاطئة على نحو جزئي، قد تكون مبدأ هاديًا ومثمرًا اذا تم احكام البناء والاخلاص للتشكيل، وليس أدل على ذلك من أعمال جوركي الأولى، التى كتبت قبل انتمائه الى الماركسية.

ومن هنا يحذر لوكاتش من التطبيق الآلي للنظريات والبرامج، الذي لا يمكن أن ينتج الا أدبًا "متقولبًا" sematikus.. "فالعقائدية تثبت بالفعل أنها أقل صلابة من كثير من الحقائق".[59]

وهو يريد بذلك أن يوضح أنه مهما كانت المنطلقات النظرية التي يؤمن به الكاتب صحيحة وناصعة، فإنها لا يمكن، ولا ينبغي لها، أن تقوم باعتبارها حجة على الواقع، ولا على امكانيات الإدراك الجمالي له. بل أن عليها أن تتوارى لتصبح أصلاً فلسفيًا غير مرئي، وغير ملزم بحلول قطعية معينة.

ويعد هذا الموقف أساس ومرتكز ما يطلق عليه لوكاتش اسم "المسالة الفاصلة". وهى فاصلة عنصر تحديد وتمييز بين امكانية إقامة بناء جمالي حقيقي. أو ممارسة الاستقطاب إلى "حرب مذهبية جامدة". واذا نشبت هذه الحرب المذهبية فانها ستحتوى في ذاتها على مذهبية براجماتية (عملية) تبريرية، من ناحية أخرى.

ومن هنا، فان لوكاتش يعتبر أن الطابع التحريضي الدعائي للأعمال التي أنتجت في الفترة الستالينية، والتي ألصقت عنوة بالواقعية الاشتراكية، هى أبعد ما تكون عن "الواقعية"، وعن "الاشتراكية"، معا. فمن الناحية الأدبية، يعتبرها لوكاتش، نوعًا من "الطبيعية" naturalism، ومن الناحية الفلسفية يعتبرها ذات علاقة وثيقة "بالبراجماتية" و"المذهب التجريبي".. "حيث كانت الحقائق تعرض بالأسلوب الطبيعي وتنسب بشكل مباشر إلى التعميمات المجردة."[60]

فقد جرى تبسيط الواقع وتبسيط النظرية إلى حد أنها أصبحت مجموعة من الكليشيهات التي تقصر أيما قصور عن البلوغ بالكاتب والعمل إلى مستوى أصدق من ناحية فهم الواقع والفن. إن هذا الاستقطاب إلى حرب مذهبية جامدة.. "كان لابد أن ينتهي إلى جماليات زائفة". ويرى لوكاتش أن الخطأ، فى هذه الحالة، يكمن في ربط الاشتراكية بشكل مباشر جدًا بالمشاكل اليومية العملية.. "فلم يعد الأدب يعكس النتاقضات الديناميكية في الحياة الاجتماعية، وأصبح عملية توضيح لحقائق مجردة."[61] مما أدى إلى ظهور ما يمكن تسميته "بالتنميط التعسفي"، حسب مفهوم لوكاتش.

وكما حاولت "الطبيعية" البرجوازية أن تكمل نقائصها بنوع خاص من الرومانسية، كذلك عمل أدب هذه الفترة الستالينية على إطلاق ما سمي "بالرومانسية الثورية" على انتاجه، باعتباره إحدى علاماته المميزة.

وهنا يشن لوكاتش على هذا المفهوم (الرومانسية الثورية) هجوما حادا، قائلا: "فكيف أمكن للرومانسية، رغم كل الجاذبية التي تصاحب هذه الصفة، أن تصبح، فجأة، جزءًا من الجماليات الماركسية. على الرغم من أن ماركس ولينين لم يستخدما هذا الاصطلاح قط إلا بازدراء ساخر، وفي رأيي (ولا زال الكلام للوكاتش) أنها ترجع إلى نفس السبب الذي من أجله وجدت الطبيعية في الكتابات الاشتراكية: (ألا) وهو مذهب الذاتية الاقتصادية والمذهب الارادي اللذين انتجتهما عبادة الفرد. أن الرومانسية الثورية هي المعادل الجماعي لمذهب الذاتية

الاقتصادية."[62]. والمقصود بمذهب "الذاتية الاقتصادية" و"المذهب الإرادي" هو أساليب جوزيف ستالين في الإدارة الاقتصادية التي كانت تضع الأهداف فوق الإمكانيات الحقيقية للواقع مع إغفال كامل لقوانينه وآلياته.[63]

وبعد استفاضته في تحليل ونقد أدب الفترة الستالينية وفكرها السياسي والثقافي والنقدي يصل لوكتش إلى ضرورة أن يكون "الإطار العقائدي أكثر رحابة"، حتى يمكن الحفاظ على ما يسميه بـ "شعر الواقع"، الذي هبطت به (الطبيعة الرومانسية الثورية) إلى "مستوى النثر".

غير أنه يتراجع عن هذه الأحكام القطعية والمطلقة، التى من الواضح أنه قد استدرج اليها بفعل ضغوط معارضته السياسية للستالينية، مستدركا وموضحا أن نقده غير موجه إلى كل ما أنتجه الأدب السوفيتى وأدب الدول الاشتراكية خلال الفترة الستالينية (1924 – 1953)، بقوله: "من الواضح أن جوركي، وشولوخوف، وماكارينكو، واليكس تولستوي، وترينوف، وفيدين، وآنا سيجرز، وتيبور ديري، وكثيرين غيرهم لم يقعوا في هذه الأخطاء، ومن المؤكد أن العظمة الفنية لحركة معينة يحكم عليها دائمًا، بأرقى انجاز لها فقط، ويسقط ما دون ذلك في غياهب النسيان."[64]

واذا كانت "العظمة الفنية لحركة معينة يحكم عليها دائما بأرقى انجاز لها"، وكانت الواقعية الاشتراكية قد أنجزت مثل هذه القامات السامقة فى سماء الأدب العالمى، مثل جوركى وشولوخوف وألـيكس

تولوستوى.. الخ، فان هذا يعنى الاقرار الواضح بـ"عظمة" الواقعية الاشتراكية.

وبالتالى فان الحكم النهائى للوكاتش على أدب "الواقعية الاشتراكية" لم يبارح موقفه القديم الذى أبرزه فى كتابه الشهير "الواقعية الاشتراكية" (بالمجريةszocialista realizmus) وكان أحد منظريها الكبار. ولا يستثنى من أدب هذا الاتجاه الا بعض الأقلام التبريرية الدعائية التى نسبت نفسها، عنوة، الى الواقعية الاشتراكية، وقد أسقطتها الذاكرة الجمالية من وعيها، والقت بها الى غياهب النسيان.

ونستطيع القول أن لوكاتش يطرح رؤية تمتلك قدرا كبيرا من الانفتاح الفكرى (رغم انتمائه الواضح) ومعاداة التعصب العقائدى، الذى يحول الأدب الى ميدان للمبارزة السياسية، مبديا اخلاصه المطلق لقضية الجمال والخلق الفنى، على أساس من الانتماء للانسانية والوعى الاجتماعى – التاريخى النافذ.

ولذلك فان لوكاتش يرى في الواقعية النقدية حليفًا طبيعيًا للواقعية الاشتراكية، ويرى أن الاهتمام بالواقعية النقدية يعتبر معيارًا للتخلص من ما يسميه بـ"المنهجية الطائفية الستالينية"، وان الدور المناط بالواقعية النقدية من "فرز للتناقضات وكشف المجري التيهي للتاريخ"، انما هو معول أساسي في هدم الهيمنة الأيديولوجية الرأسمالية بفنونها البائسة. كما أنه يمثل "ضربة" في صالح الاشتراكية. ولعل الأهمية الأكثر استحقاقًا للتسجيل – حسب لوكاتش – هي أن

الواقعية النقدية بتراثها العظيم تقف عامل جذب دائم نحو فهم أعمق وأرهف للواقع في مواجهة أي جمود مذهبي أو تسلط إداري.[65]

obeikan.com