النهجية وما بعد الطلائعية الأدبية

بقلم البرتو مورافيا

لقد كانت الطلائعيات المسماة بالتاريخية ظاهرة ـ بالضبط ـ تاريخية : أي انه قد وجدت حقبة طلائعية كما وجدت حقبة رومانتيكية، حقبة باروكية ، حقبة قوطية .. الخ .. الخ .. غير ان الطلائعية ـ بشكل عام ـ كانت موجودة على الدوام طبعا ، فأي عمل فني يجدد الفن كان وسيكون طلائعيا . ولكن الطلائعية التاريخية كانت ـ اذا صح القول ـ طلائعية مرتين : فهي طلائعية عامة ، أي انها فن يجدد الفن ، وهي طلائعية لها محتوى الطلائعية .

فما هو محتوى الطلائعية هذا ؟ هل هو ذاك المحتوى الذي أحالها ـ كما قلنا ـ طلائعية مرتين ؟ لقد كان المحتوى هو حس الهدم والنفي الذي بلغ درجة من الصفاء والاصالة لم تبلغ قبل ذلك الوقت .

كانت المستقبلية قومية في ايطاليا ، شيوعية في روسيا ، وكانت السيريالية شيوعية في فرنسا ، فاشية في اسبانيا . كما كانت الدادائية سلمية في زوريخ ، فوضوية في باريس ... فكيف لنا ألا نرى في مقدرة الطلائعية التاريخية هذه على أن تكون ـ سياسيا ـ في اليمين أو في اليسار دون أي اهتمام ، كيف لا نرى فيها غياب ايديولوجية سياسية ، ووجود ميول ـ ولنسمها ـ فيزيولوجية ! الحقيقة ان الطلائعيات التاريخية لم تكن لتتبع أي فيزيولوجية ! الحقيقة ان الطلائعيات التاريخية لم تكن لتتبع أية اللاصوابية ، الهدامة ، السلبية التي تلازم كل الثورات اليمينية أو اليسارية . لقد كانت تطلب التخريب والهدم ، ومن كان مستعدا ليقدمه لها ، فهي الى جانبه .

فمحتوى الطلائعية التاريخية كان اذن ـ بصورة رئيسية ـ هداما ومخربا ، وهذا يفسر انتحار (مایاکوفسکي) و (دبلوماسية) مارينيتي . والواقع أنه اذ تبدأ الثورة في أن تكون تنظيما بيروقراطيا وبلورة ايديولوجية ، أي حين تبدأ بأن تكون بناءة ، لا يبقى للطلائعية غير التلاشي سواء بموت فيزيائي أو بالتقاعد .

ولقد كانت الطلائعيات التاريخية على اتصال مباشر مع الحقبة التاريخية والاجتماعية الاوروبية بين نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ، أي أنها كانت تماشي طابع آداب الحقبة الذي كان لم يزل ، آنئذ ، خلاقا ، ساذجا ، مباشرا وعفويا . وبهذا المعنى لم يكن هناك فرق بين بيانات المستقبليين والسيرياليين والتكعيبيين والدادائيين والانطباعيين والطبيعيين والرمزيين والرومانتيكيين ، كما انه لم يكن يوجد فرق بين صفحة لمارينيتي وأخرى لفرغا ، وصفحة لبريتون وأخرى لبروست . أي أننا ما زلنا هنا مع تباشير ولادة الفن كعلاقة مباشرة بين الفنان والواقع .

لقد كانت الطلائعيات التاريخية تشكل الجانب الهدام المخرب لفن ما زال ساذجا ، لا نقديا ، شاعريا ، وكان محتواها عاطفيا غير أدبي ، كما كان عاطفيا وغير أدبي أيضا محتوى الفن ، الذي لم يكن طلائعيا آنذاك . وحس الهدم والنفي ، كمحتوى ، لم يكن ليخص فن تلك الحقبة وحسب وانما يخص الفن في كل العصور ابتداء من نقوش كهوف الكاميرا . وتدين الطلائعيات التاريخية بمظهرها التمثيلي هذا لمطلقية ذاك الحس ولوعيها لتلك المطلقية .

وكان هذا مثالا واحدا في كل تاريخ العالم . ولكن محتوى مماثلا لم يكن ليسمح الا بالصرخة وبالاشارة . وهكذا نشأ تكنيك الطلائعية : كصيغة لحس النفي والهدم .

ان الطلائعية التاريخية ارادة هدم فقط . ومن هنا أتى المظهر البطولي للطلائعيات التاريخية . والقضية التي لم تكتشف هي ان الالتحاق بالطلائعية التاريخية كان معادلا للانتحار ، انتحار الفنان طبعا ، ولكن الكثيرين كانوا ينتحرون فعلا .

وحقبة الطلائعية التاريخية ، حقبة أزمة حادة جدا ، تسود فيها ، للحظة واحدة ، غريزة الموت على غريزة المحافظة . ومن هنا كانت الفكرة التي انتشرت لدى العديد من الطلائعيات والقائلة بأن الفن والحياة كل واحد ، ونتيجة لهذا فان الحياة لا تستطيع في النهاية الا أن تنحل في الموت .

لقد كانت الطلائعيات التاريخية الممر الاجباري لفنانين مجردين من أية عبقرية ، ولكنهم ممتلئون بغريزة عميقة من الاماتة والهدم . فكم من نازي او فاشي كانت له عظمته المستقبلية او السيريالية أو الدادائية قبل أن ينتهي حارسا في معسكرات الابادة ، وهنا أيضا يتجلى حس الهدم كمحتوى قطعي للطلائعيات التاريخية .

لقد كان حسا سقيما للتخريب ، للتخريب وللهدم ، وذلك لدى كل الطلائعيات التاريخية الاوروبية خلال الاعوام ١٩٠٠ ـ ١٩٢٠ . وما يؤكد هذا هو الاهتمام القليل بالحلول الطلائعية في اللحظة السابقة تماما لازدهار الطلائعية ذاتها . وهكذا يبرز في النهاية الطابع الصحي (الحرب هي الوقاية الصحية الوحيدة للعالم) للطلائعية التاريخية ، كما هو الامر في تاراكول ، حيث يحترق كل شيء ولا يبقى غير الرماد ، لكن سعادة الهدم السقيمة لا بد لها في النهاية من أن تتجه ضد نفسها ، أي ضد كل تعبير ممكن : فنهاية الطلائعية هي الصمت .

ان الطلائعية التاريخية تشبه الجرم الذي يلتقي في دورانه حول قطبه بقطب الثورة السياسية في اللحظة التي تكون فيها الثورة في مرحلتها التهديمية ، الانقلابية ، السلبية .

ويكون الالتقاء عادة صاعقا ومؤقتا ، وبعدها يبتعد جرم الثورة نحو التنسيق العقائدي ، ويبتعد جرم الطلائعية نحو التنسيق الانتاجي والاستهلاكي .

وهناك محور آخر يلتقي به جرم الطلائعية التاريخية وهي في أوجها ـ قبل بدء انحطاطها ـ وهو جرم المرض العقلي ، ولكن الموضوع هنا انما هو موضوع التقاء عرضي ، غير مباشر ، كما هو الامر في تلاقي الثورة السياسية والتاريخ .

ويصبح حس الموت السقيم محتوى الطلائعية في اللحظة نفسها التي يعلن بها ذاك الحس بأن الموت ليس من نصيب الحياة فقط وانما من نصيب الفن أيضا . ويعبر الانحطاطيون عن هذا الحس في نثرهم وأشعارهم ، ولكن الطلائعيات كانت ترى في هذا التعبير ارادة متبقية للحياة ، ولذلك رفضته . فمن أين نشأ توافق الطلائعيات هذا مع ذاتها ؟ لقد نشأ بالضبط من ادراكها بأن التاريخ في أوروبا قد بدأ يأخذ طابع المرض العقلي . فيجب الموت اذن مع التاريخ كيما يتم التحرر منه نهائيا .

ان الطلائعية التاريخية تمثل اللحظة الهدامة ، الميتة ، وتبيد عشرين قرنا من الفن الاوروبي الدفاق الخلاق الشاعري . اما الطلائعية الجديدة ، فما هي ؟ انها اعادة التفكير النقدي في مسرح ورواية الماضي . وفي تعبير آخر ، فاليوم يوجد لدينا ما بعد الطلائعية كما يوجد لدينا ما بعد الرواية وما بعد المسرح .

والحقيقة أن عدائية الطلائعية الجديدة ضد الطبيعة انما هي ضد العلاقة المباشرة العفوية بين الفنان والواقع . وفي هذا المعنى فلن يكون طبيعيا موباسان وفيرغا فحسب بل مارينيتي وبريتون ، ولن يكون لا طبيعيا روب غرييه وبوتور بل آراغون وسارتر ايضا . ففي قصيدة لسانفوينتي وقصة لكاسولا ، نرى أن الاول قد تكوّن بصورة نقدية ، واذن نهجية ، على آزرا باوند والثاني على تولستوي : شاعر وكاتب كلاهما (طبيعيان) ، أو على علاقة مباشرة بالواقع ، وهناك فرق اقل بين كل من كاسولا وتولستوي من جهة وسانفونيتي وباوند من جهة اخرى . ان ما يجمع ويقرب نثر كاسولا من ابيات سانفونيتي انما هي المعرفة النقدية ، اي التقليد الادبي ، وبكلمة اصح : الطريقة . وهكذا فبامكاننا ان نفسر تقايس منتجات مختلفة كروائية كاسولا وشعر سانفونيتي : فكلاهما يقدم أدبا جيدا (أو شيئا) . وعلى كل ، ففي زمن العلاقة المباشرة بين الفنان والواقع كان تولستوي متعايشا مع رامبو . فكلاهما كان (طبيعيا) .

ان القسم الاعظم من الشعر والرواية اليوم ، سواء في ايطاليا او خارجها ، يتولد من أدب الماضي بعد (مراجعته) نقديا . ومن المفهوم بان المنتجات ستكون مختلفة باختلاف الماضي .

فالطلائعية الجديدة ستراجع نقديا الطلائعية التاريخية ، والرواية البرجوازية ستراجع الرواية التقليدية . ولكن ما يهم ليس هو التكنيك بل الطريقة .

ان الاسلوب هو نقيض الطبيعة ، ولكنه نقيض الضرورة الشعرية ايضا . ومن هنا يفقد الادب النهجي اسسه ، سواء كان ادبا طلائعيا ام ادبا تقليديا . ان الكاتب النهجي شخصية مهيبة تستطيع أن تقول اي شيء باي شكل . وان عدم اخلاصه لنفسه يشكل طابعه المميز .

ان الطلائعية الجديدة تشبه الطلائعية التاريخية ، كما تشبه ليلة حب ، بعد يوم ، ذكرى ليلة حب تستعاد بذاكرة باردة وبرغبة مطفأة ، أو انها تشبه الطلائعية التاريخية كما يشبه الموضوع الاصلي الموضوع المقلد . يمكن أن يكون التقليد أمينا جدا ، ولكن وبما انه تقليد فلا يمكنه ان يكون نتيجة تفكير من النوع النقدي . كما ان انتصار هذا التفكير يعني حصولنا على الخدعة والمداورة .

ويجب ان نضيف الى هذا كله ، اننا نتكلم عن تقليد موضوع اصطناعي ، اي موضوع كان بدوره ـ أصلا ـ تقليداً لموضوع طبيعي . وذلك حسب ما كانت تريد اثباته الوهمية القديمة (يشير المؤلف للفلسفة اليونانية) .

ومن الواضح ان بامكان الطلائعية الجديدة ان تضع نفسها في حالة الطلائعية التاريخية نفسها ، اي ان تكوّن نفسها حسب محتوى ليس بالادبي ، ولكنه عاطفي . وفي هذه الحالة فان النقص والاحتجاج والنفي ستكون كلها ـ بالفعل ـ خارج الادب وداخله . ولكن القيام بهذا يعني للطلائعية الجديدة الاحتجاج ضد أوضاع وجدت قبل خمسين سنة مضت وزالت . وفي الحقيقة فان النقد على المستوى اللغوي والاسلوبي للطلائعية الجديدة ليس الا عملا نقديا مقلدا . وفي هذا المعنى فان الطلائعية الجديدة لا تستطيع تجنب الطريقة ، ولهذا فهي تدخل في الاطار الاوسع للفن المعاصر حيث كل شيء هو طريقه : الطلائعية الجديدة والتقليد ، التجريبية والمحافظة ، والثورة والرجعية .

ان الطلائعية الجديدة ـ كما قلنا ـ لا تعادي الطبيعية مثلما تعادي الطبيعة ، اي مثلما تعادي العلاقة المباشرة العفوية والمباشرة بين الفنان والواقع . فكيف لنا الا نرى في هذه العداوة انتصار النقد على أنه النشاط الادبي الوحيد الذي يستحق هذا الاسم ؟ والواقع أن النقاد اليوم يميلون الى تقليد كتب ، اي الى تبديل الصورة عبر عملية التقليد . وكما نرى فنحن ـ هنا ايضا ـ على بعد خطوة من طرائقية الكتاب المدعوين بالابداعيين . والواقع ان النقد الحديث لا يميل للادب النهجي المعاصر ، المتصف ـ بالضبط ـ بانه نهجي ، بينما تراه يفضل اعمال الماضي (الطبيعية) والهامة . فالنقد ـ اذن ـ بحاجة لاسترجاع الكتب (الطبيعية) كما أن الكتاب المعاصرين بحاجة لها كموديلات للتقليد . وكما نعلم ، فالثعابين تأكل الارانب حية وتانف من الحيوانات الميتة .

لقد الصقت الطلائعية الجديدة ببعض الروائيين اسم (ليالا Liala) . ولكن ان هي فكرت بانه يوجد في نفس الروائيين ذات الانفعال النقدي من المادة ، ذات (المراجعة) ، ذات التحضير الخبيث للموديلات (الطبيعية) الموجودة ملء صفحاتها ، اذا فكرت بكل هذا فمن الجائز ان تغير اتهامها وتعتبره : طريقة (جيدة) .

ولذلك من الصعب القول لماذا لم يعد الادب المعاصر على اتصال مباشر بالواقع ! ربما لان الادب ـ المعاصر ـ كالشاعر في ابيات « مالارمه » دائما ـ سقيم ، اي ان الواقع لا يقدم بعد دعائم للادب ، وذلك بعد ان كشفت العلوم الانسانية كل اسراره وخلصته بذلك من الشعر . وهكذا فقد اصبح الشيء الوحيد الغامض بالنسبة للاديب انما هو الادب ، والشاعرية الوحيدة هي الشعر .

ونستطيع أن نميز في الطلائعية الجديدة حالا ، ومن النظرة الاولى ، بين النهجية ، اي ما بعد الطلائعيين وبين الآخرين اي اولئك الذين يحاولون أن يكونوا على علاقة مباشرة مع الواقع : انهم الاكثر انتماء (بآرائهم) والاكثر انفعالا (عند نقدهم) وذلك لانهم ينشرون ذاك القليل الذي يملكون ، اي الادب .

ان الطلائعيات التاريخية تميع الفن كابداع بينما تحضر الجو للفن كانتاج . ولقد كانت الطلائعية التاريخية تعمل من اجل الكتل الجماهيرية دون أن تعلم بذلك ، ويكفينا ـ لنلاحظ هذا ـ أن نرى ان عداوة الطلائعية التاريخية انما كانت موجهة قبل كل شيء ضد الفن الانساني اي ضد الفن المنتج من قبل اشخاص من اجل اشخاص آخرين . وقد كانت الطلائعية ، في الحقيقة ، ضد الفن المنحط والذي هو دون استعمال الكتل الجماهيرية ، كما انها كانت مع متعة تلك الكتلة الجماهيرية نفسها بالفن دون فن بعد . وعلى كل فقد كان الموضوع يدور حول الاستعاضة عن بونسون وتيري ومونيتبي بدوستويفسكي وفلوبير ، وعن النسخ المطبوعة للوحات الزيتية (أوليو غرافي) الشعبية بلوحات فان غوغ وبيكاسو الرائعة. ولم يكن هذا ممكنا الا على مستوى صناعي بما يتعلق بانتاجه نسخ اللوحات وعلى مستوى النقد بما يتعلق بمتعة الجماهير . فاذن ، كان يجب انتظار حدث العهد الصناعي والرأسمالي الجديد بكل امكانياته الواسعة في صيغ النسخ وفي النشر ، في الانتاج كما في التوجيه . وآنذاك فقط يمكن للعملية التي بدأتها ـ دون وعي ـ الطلائعيات التاريخية ، يمكنها أن تتم . وتحتل الطلائعية الجديدة ، في عملية تحويل من كل العصور الى انتاج استهلاكي ، تحتل مكانا أوليا . ومهما يكن ، فالنهجية انما هي واقعية على طريقتها الخاصة . ولكن اية واقعية هي واقعيتها ؟ أنها الواقعية التي تختار الادب كموضوع لها ، الادب ـ الوحيد الممكن ـ كوصف للعالم (*) .

البرتو مورافيا
ترجمة : **نبيل المهايني**

(*) العدد السادس من مجلة « احاديث جديدة » .