وجدت لِزاماً عليَّ قراءة ما كُتب في **نوافذ** عن أهدافها والمشاكل والمعوقات التي تواجهها منذ صدور العدد الأول في شهر جمادى الأولى 1418هـ الموافق لشهر سبتمبر 1997م.

أصدر النادي الأدبي الثقافي بجدة، **نوافذ** كوسيلة للقارئ للاطلاع على ثقافة وآداب الشعوب التي لا يجيد لغتها أو التي تقل أو تهمل الترجمة منها إلى اللغة العربية، مما يمكنه من التوصل المعرفي مع ثقافاتها وإبداعاتها الأدبية، ويمهد لعملية الحوار مع الآخر.

منذ البداية سعت **نوافذ** أن تكون لغة الترجمة، لغة عربية سهلة (مُيَسَّرة) مستقيمة ورصينة، وسلسة الأسلوب وبعيدة عن العامية. ودعت المترجمين للحرص على ذلك. كما دعت بألاَّ تكون الترجمة حرفية، بل تسعى لنقل روح النص وتستخدم قواعد الترجمة العصرية.

ونوهت **نوافذ** على اختيار المواضيع النظرية والحيوية والحديثة، والتي تحث على النقاش الجاد.

واجهت **نوافذ** ولازالت زيادة حجم المادة المترجمة المرسلة إليها وقلة عدد الصفحات المتاحة للنشر.

حرصت **نوافذ** على إعطاء الأولوية في النشر للنصوص المختارة من لغات أُهملت وقلت الترجمة منها للعربية.

اهتمت **نوافذ** بالنشر في مجال النقد والإبداع الأدبي وأصبحت المقالات النقدية والنظرية، والشعر، والقصص القصيرة والمسرحيات أبواباً ثابتة فيها، وأضافت إليها لاحقاً

الأدبية والثقافية والأعداد السنوية لثقافة أو إبداع أدبي معين أو لمنطقة جغرافية محددة أو للأعمال الكاملة لمبدع.

دعت **نوافذ** المترجمين إلى الاهتمام باختيار الموضوعات والدراسات النظرية بجانب الإبداع.

حرصت **نوافذ** على أن تكون الترجمة من اللغة الأصلية وألا تكون المادة المترجمة قد سبق نشرها في إصدارات أخرى..

حرصت **نوافذ** على التواصل مع قرائها والمترجمين المتعاونين معها والتأكيد على أهمية هذا التواصل لتصبح **نوافذ** وسيلة ومصدراً للمعرفة ومتابعة الجديد والاطلاع على الإبداع الأدبي للشعوب وتساهم في إثراء الساحة الثقافية العربية بما تنشره.

طورت **نوافذ** وسائل الاتصال بها باستخدامها للبريد الإلكتروني.

هيئة التحرير (الجديدة) ستسعى جادة للاستفادة من جميع الإمكانات المتاحة لتستوعب **نوافذ** زيادة المادة المترجمة المرسلة إليها للنشر، كذلك تحث المترجمين على توسيع الدائرة المعرفية للنصوص التي تختارونها للترجمة.

كذلك ستسعى هيئة التحرير للمحافظة على **نوافذ** كرافد ثقافي معرفي يعتمد الترجمة الرصينة لنقل معرفة وثقافة وإبداع الشعوب من لغاتها الأصلية إلى اللغة العربية.

سامي أحمد المرزوقي

الرومانتيكية الأوروبية الغربية: التعريف والمجال

هنري ريماك
ترجمة
فؤاد عبدالمطلب

لا يستطيع دارس الأدب أن يعتمد على توفر مصطلحات أساسية ذات معانٍ محددة ومقبولة على نطاق شامل، مثله في ذلك مثل زملائه في العلوم الأخرى. وينسحب ذلك حتى على المجالات البحثية المحصورة ضمن أدب قومي واحد، فمصطلحات مثل الباروك، والتنوير، والواقعية، والانطباعية، وغيرها، تُفضي إلى تقويمات غاية في التنوع، إن لم نقل متناقضة. وثمة صعوبات إضافية تنشأ عندما يستخدم باحثون بارتياح مصطلحات معينة توصلوا إلى فهمها انطلاقاً من تفسيرهم لتطور أدب قومي ما، دون أن يُؤصلوا

هذه المصطلحات أو يبحثوا لها عن تطبيق ممكن. يضع مثلاً فان تيغيم في كتابه «الرومانتيكية[1] في الأدب الأوروبي»، مصطلح الرومانتيكية على نحوٍ حاد في مواجهة مصطلح الكلاسيكية. قد يكون ذلك التباين بين المصطلحين مقبولاً بالنسبة إلى النزعتين الرومانتيكية والكلاسيكية الفرنسيتين، لكنه ليس كذلك بالنسبة إلى الرومانتيكية والكلاسيكية في الآداب الألمانية والإنكليزية والإيطالية والإسبانية. وكان من المفترض أن يُبدل بيُسر عنوان كتاب مورس بيكهام «نحو نظرية للرومانتيكية» المفعم بالحيوية إلى «نحو نظرية للرومانتيكية الإنكليزية»، لأن القارئ لن يجد فيه شيئاً عن الرومانتيكية خارج إنكلترا[2]. ويمكننا أن نزيد ما شئنا من الأمثلة لهذه الفكرة.

ففي الصفحات التالية، سنقدم مراجعة بعض التعريفات والأسباب التي دعت إلى عدم تعريف الرومانتيكية، ومن ثم نختار ونقارن بين مجموعة من الخصائص التي يُعتقد أنها رومانتيكية في محاولة اكتشاف إمكانية الحديث بصورة شرعية عن الرومانتيكية بوصفها ظاهرة أوروبية، وإلى أي حد تتوفر تلك الإمكانية. ويتوجب النظر إلى النتائج التي نصل إليها على أنها تقريبية بصورة أساسية. وقد وقع اختيارنا على الرومانتيكية لأنها تنطوي على عناصر بالغة الأهمية وخلافية أيضاً أكثر من أي مصطلح آخر معقد التركيب. وبغية الوصول إلى أهدافنا

الحالية، نشير إلى أن دراستنا ليست إلا محاولة لتوضيح بعض المصاعب والقرارات الصعبة التي يواجهها طلاب الأدب المقارن عندما يدرسون التركيبة الأساسية للتسميات الأدبية وأهميتها في أكثر من بلد واحد. ويمكن اتباع الطريقة نفسها في التعامل مع مصطلحات مثل النهضة، والباروك، والكلاسيكية، والواقعية، والرمزية، والتعبيرية، وغيرها.

إن المأزق الأول الذي يواجهنا يكمن في التحديد؛ والتحديد المثالي يعني أن يشتمل تحليلنا على آداب العالم في كل مكان، بيد أن معرفتنا ووقتنا ومجالنا لا تسمح بذلك. لذا سنُقيّد أنفسنا بالآداب الأوروبية الخمسة المهمة: (الإنكليزية، والفرنسية، والألمانية، والإيطالية، والإسبانية). وللأسباب نفسها علينا التغاضي عن تناول الفنون الأخرى. ومن المقبول للتفكير أن دراسة متكاملة الأبعاد للرومانتيكية الأوروبية – مثل بقية التيارات والحركات الأدبية الأخرى – ستؤدي إلى نتائج لا تضاهى، إذا قبلنا بتبصرات مفيدة مأخوذة من الفنون الجميلة والموسيقى في الفترات المدروسة (إضافة إلى الفلسفة، والسياسة، وعلم الاجتماع، وعلم الاقتصاد، حسب الحالة المناسبة). وفي الحالتين كلتيهما، وبعيداً عن الآداب المطروقة والمجالات المتعلقة بالأدب، شقت الدراسات المقارنة بداية لها بصعوبة بالغة.

ولابد من الوصول إلى قرار آخر: هل ثمة اختلافات بين الرومانتيكية كحركة تاريخية مزعومة، والرومانتيكية كظرف عاطفي متكرر دائماً، وإذا كان هناك اختلاف، فما هو حجمه؟ ويشك بيكهام (ونعتقد على نحوٍ متسرع نوعاً ما) في وجود روابط بينهما؛ في حين أن بالدنسبرجيه يؤكدها. وسواء وُجدت روابط أم لا، فإن كلاً من باريير، وبيير، وفان تيغيم يفضلون الفصل بينهما. ويقترح كلوكهون وبراز تخصيص استخدام المصطلح في الحديث عن الرومانتيكية التاريخية. بينما يقول بابيت، وكروتشه، وغورسون، ولوكاس، ودميوس، وبيير جميعاً إن كليهما واحد. ويبدو أن البحث الأدبي الإيطالي يسعى في هذه الفترة للجمع بين كلا الرأيين؛ غير أن سيسيليانو يرى الرومانتيكية ظاهرة روحية فريدة، بدأت تكشف عن نفسها في كل النشاطات الأدبية والفكرية منذ العام 1700، ولم تزل إلى يومنا هذا. أما ماركازان فيتساءل عمّا إذا كانت النزعة الرمزية الفرنسية المعاصرة ماتزال جزءاً من الحركة الرومانتيكية، أو أنها تمثل مرحلة جديدة من التطور. ويربط ميتز الرومانتيكية الألمانية بوصفها حركة تاريخية بالرومانتيكية الألمانية بوصفها اتجاهاً أبدياً للروح الألمانية[3].

وبينما يكون هناك، بحسب تقديرنا، ودون أي شك، ثمة روابط بين كلا التصنيفين لنزعة «الرومانتيكية»، فإنه يتوجب

علينا، من أجل الوصول إلى أهدافنا، التركيز على الظاهرة التاريخية المزعومة، لذا ستكون أية محاولة لتصنيف «الرومانتيكية» بوصفها حركة معقدة فاشلة من حيث الأساس[4].

ويؤكد رهط كبير ومحترم من النقاد[5] أن الحركة الرومانتيكية لا يمكن حصرها في صيغة واحدة على الإطلاق. ويقولون إن الفردية والتقلب بوصفهما عنصرين من عناصر الرومانتيكية لا يسمحان بمبدأ محدد على نحوٍ عام. وثمة تعريفات كثيرة للرومانتيكية، وثمة مؤلفون اختيروا كي يمثلوها[6]. على أي حال، فإن التفرعات بين الرومانتيكية في بلد وآخر تحجب التشابهات التي قد توجد بينها. وهناك للتأكيد كتّاب وملامح رومانتيكية، كما يمكن أن يكون هناك فترة رومانتيكية، وربما كان هناك رومانتيكيات، ولكنه لا يوجد رومانتيكية واحدة. إن هؤلاء النقاد ميالون لتذكيرنا بأن الكتّاب الرومانتيكيين أنفسهم قلما استخدموا هذا المصطلح المثير للجدل، وشككوا كثيراً في نفعه. إن تأثير الموقف المشكك الذي اتخذه هؤلاء الباحثون يمكن قياسه من خلال ازدياد التخلي عن مصطلح «المدرسة الرومانتيكية» لصالح مصطلحات أقل تحديداً مثل (الحركة، التيار، المزاج أو حتى جماعة صداقة). لكن تحدّى هؤلاء «الاسمانيين»[*] ملاحظون واضحون وحاذقون مثل براز،

وويلك، وبيكهام، الذين أكدوا أن مهمة تعريف الرومانتيكية بوصفها حركة عالمية أمر ليس ببعيد المنال. وطرح ويلك وبيكهام فعلياً بعض الحلول والتعريفات المحددة. وسنذكر هنا باختصار بعض الآراء الشكوكية إضافة إلى الآراء التوكيدية.

ولعل مؤرخ الفكر البارز آرثر لفجوي هو الأكثر تشدداً في المعسكر «السلبي» وتقول أطروحته إنه علينا أن نفكر برومانتيكيات لا برومانتيكية واحدة. وقد ظهرت هذه الفكر في مقالة ظهرت في «مجلة رابطة اللغة الحديثة» عام 1924 (وأعيد طبعها في كتاب «مقالات في تاريخ الأفكار»، 1948)، وقد وُسّعت وعُدّلت في الفصول الأخيرة من كتاب «سلسلة الوجود العظيمة» (1936)، وفي مقالة له أيضاً صدرت عام 1941 في مجلة «تاريخ الأفكار»[7]. ويجب أن نتذكر أن موقف لفجوي السلبي تجاه نمط واحد من الرومانتيكية كان سائداً في أوروبا الغربية، هو فقط جزء من إثبات مقصود لمبدئه العام أن البحث الأدبي قد وضع تشديداً كبيراً على العناصر المنهجية المتساوية لدى الكتّاب، ومال إلى التجاهل أو التقليل أو الشرح المستمر للتفرعات، والتنافرات، والتناقضات، والصراعات التي تشكل جميعها السمة المميزة للمؤلفين البارزين (لأن الاتساق سمة العقول الأقل إبداعاً)[8].

وقد تولى هنري بيير مهمة إضعاف الوحدة التاريخية

للرومانتيكية الأوروبية العربية وذلك بسحب فرنسا من تحتها. ويعتقد بيير[9] أن الشعراء الفرنسيين الرومانتيكيين الكبار هم بودلير، ورامبو، ولوترمون، الذين ظهرت أعمالهم بعد عقود وحتى نصف قرن من تلك الأعمال التي كتبها مؤلفون كان يُعتقد سابقاً أنهم يمثلون الجيل الرومانتيكي: هوغو، ولامارتين، وفيني، وموسيه. ويقول بيير إنه «إذا كان لدينا إصرار على تحديد مواقع رومانتيكيين فرنسيين أصليين في العقود الأولى من القرن التاسع عشر، فإنه علينا أن نلجأ إلى أسماء أقل شهرة مثل جيرار دو نيرفال، أو إلى شخصيات مثل بلزاك (الذي يُصنف عادة كاتباً واقعياً) وميتشيله (مؤرخ)، وديلاكروا (رسام)، وبيرلو (مؤلف موسيقي)[10]. إن هذه الرؤية المتناقضة بشكل واضح تبدو أقل من ذلك بكثير عندما ننظر إليها، مثل وضع لفجوي، وموقف بيير، المقوي لهذه الفكرة، بوصفها جزءاً من نظرية أكثر شمولاً. وفي حالة بيير، فإن تهجمه على الرومانتيكية الأوروبية الغربية بوصفها حركة متجانسة بصورة لا بأس بها ينسجم مع اعتقاده العام بأن مفهوم الأجيال الأدبية يجب أن يحل محل مفهوم الحركات والمدارس الأدبية. لذا ليس غريباً أن نجد ويلك الذي ينتصر لمفهوم الرومانتيكية الأوروبية الشاملة، يصبح منافحاً بارزاً عن اعتقاد أن الحركات الأدبية هي أدوات يمكن الاعتماد عليها في دكان النجارة الأدبية. مرة أخرى، نجد وبعد دراسة متفحصة أن الماحاجّات مع أو ضد وجود حركة

رومانتيكية أدبية أوروبية تدعي «الرومانتيكية» هي مجرد مناوشة، أو في أحسن أحوالها، مجرد معركة في حرب شاملة في التاريخ الأدبي.

وتنطبق هذه الملاحظة بالشدة نفسها أو أكثر على فكرة بنيديتو كروتشه، الذي تبدو، روحه تحوم مرفرفة فوق ساحة القتال كقديس راع للفرق «السلبية». لقد هاجم كروتشه فكرة التاريخ الأدبي وممارسته، مدعياً أن التاريخ قد يكون تاريخاً فحسب، وأنه لا ينسجم مع الأدب إلا في جانب صغير جداً. إن الكثير، أو بالفعل معظم ما كُتب تحت اسم التاريخ الأدبي، ينتمي حسب رأيه إلى مجالات أخرى من المعرفة مثل: سيرة الحياة، علم الاجتماع، الإيديولوجيا، الفلسفة، السياسة، الدين، وغيرها. وبالنسبة إلى كروتشه، فإن دراسة الأدب يجب أن تعني تحليل روائع أدبية نادرة ومستقلة لرجال ونساء عظماء نادرين ومستقلين. كما ينبغي أن ينظر إلى كل عمل بوصفه كياناً منفصلاً، أو شيئاً فريداً، دون إحالته إلى ظواهر أو كتّاب آخرين، أو حتى إلى أعمال أخرى كتبها المؤلف نفسه[11]. لقد برهنت جماليات كروتشه من دون شك أنها نفحة جديدة للنقد الأدبي المعاصر؛ وفي الوقت نفسه، لو قُبلت نظرياته بصورة كاملة فإنها تحمل بشدة على مجال التاريخ الأدبي وتضع نهاية لمفهومات معقدة التركيب مثل «الرومانتيكية». وسيحل محلها

عندئذ روائع أدبية لكنها ستكون بمنزلة نقاط على خريطة بيضاء، منفصلة دون روابط حية فيما بينها، وهذا يعني باختصار شديد فوضى أدبية[12].

ويُدرج كاتباً مقالتين عن الرومانتيكية الإنكليزية في ندوة لرابطة اللغة الحديثة عام 1940، هما إليزابيث نيتشي وهوكسي فيرتشايلد، نفسيهما مع الشكوكيين في هذه المسألة. حتى إن الآنسة نيتشي لا تعتقد أن هناك رومانتيكية إنكليزية[13]. أما فيرتشايلد فيؤكد انعزالية الرومانتيكية الإنكليزية، ويضعف حجتها لصالح الرومانتيكية الأوروبية. إن تأكيده للجانب التطوري (أكثر من الجانب الثوري) الرومانتيكية، والتي يربطها، كما فعل فان تيغيم، بأدب القرن الثامن عشر، يشير إلى الاتجاه نفسه؛ إن المؤيدين للحركة الرومانتيكية الأوروبية ملزمين بأن يؤكدوا الإسهامات الأصلية التي قدمها ويلك وبيكهام للرومانتيكية. أبدى فريدريتش مؤخراً ملاحظة أن «استخدام أي عامل [قاسم مشترك عام للرومانتيكية] يتطلب عادة تحريف تفسير جزء كبير من الأدب الرومانتيكي بهدف جعله نتاجاً للقاسم المشترك»[14].

من الواضح أن مؤيدي الرومانتيكية الأوروبية المتطابقة أساساً يتعرضون لضغط أكبر بكثيرمن معارضيهم ليصلوا إلى تعاريف للرومانتيكية؛ والمحاولات للوصول إلى تعريفات كهذه

كثيرة[15]. وبصورة عامة جداً، يبدو أن هناك نمطين أساسيين من التعاريف، مع وجود مساحة انتقالية بينهما.

وفي النوع الأول من التعاريف، تفصل سمة أو اثنتان من السمات المزعومة للرومانتيكية كي تصبح ممثلة للرومانتيكية برمتها. وتخبرنا السيدة دو ستيل أن الرومانتيكية تشير إلى الفروسية، وبالنسبة لهوغو هي النزعة التحررية في الأدب. ويرى هيدج فيها غموضاً وتطلعاً، كما يرى لانسون فيها امتداداً غنائياً للفردية، وينظر إليها لوكاس بوصفها حلماً مسكراً، ويعتبرها إمرواهر عملية أدبية تخيلية. بينما يؤكد كل من كير وجيفري سكوت مبدأ إعجابها بالماضي، وبيكون مبدأ إخلاصها للأصالة، ودوتشيين مبدأ اهتمامها بالتركيب، وميلتش مبدأ نزوعها القومي.

وغالباً ما كان يبحث عن تعريف أوضح للرومانتيكية من خلال المقارنة بينها وبين حركات أخرى، وخاصة الكلاسيكية. وحسب (جاسنسكي) الرومانتيكية هي من حيث الأساس ردة فعل ضد الإفراط في العقلانية، وحسب (بارزون) هي تغيير يتبع حالة ثبات، وبالنسبة إلى غورار هي حافز أكثر منها قيداً، أما (باتر) فيرى أنها غرابة مضافة إلى الجمال، أو إلغاء للتوازن الكلاسيكي عن طريق عملية تكثيف لاعقلانية. ويقول كروتشه بالرغم من تدقيقه الشديد في تعريفات النوع أو الحركة أو الأدب

الرومانتيكي هو دفق عفوي وعنيف للمشاعر التي تنغمس في صور ضبابية غير محددة المعالم، وأنصاف جمل واختصارات مبهمة؛ بينما تصف الكلاسيكية قلوباً هادئة، وخططاً حكيمة، وشخصيات دقيقة، وتوازناً ووضوحاً (وهذه تمثيلات للكلاسيكية مثل العواطف بالنسبة إلى الرومانتيكية)[16]. بينما يؤكد جندولف بصورة مشابهة أن الرومانتيكية ليس فيها «نظرة عالمية» موحدة، وذلك إذا تجاوزنا عدم وجود نظام، وهذه النظرة تمثل «شعوراً عالمياً» وقد نشأ أساساً «كحادث مؤثر» عند قلة من العباقرة، ومع ذلك يخوض في مقارنة التنافس بين ما هو «كلاسيكي» وما هو «رومانتيكي» مع صراع بين عاشقين ذكور وإناث، وبين العنصر المولد والذي يلد، وبين الفن التشكيلي والموسيقى، وبين الليل والنهار، وبين الحلم والنشوة، وبين الشكل والحركة، وبين الجذب والنبذ، وبين أبولو وديوتيزيوس. ويقول آخرون إن الرومانتيكية تجسد الرغبة في الحب، نكران الذات، الفردية، الذاتية، الرمزية، الشيء الدخيل، الغرابة، الغموض، الإيحائية، الحركة، المبالغة، الفرادة، النقص، اللامحدودية، وغيرها؛ كما يقال إن الكلاسيكية تمثل الرغبة بالقوة، ضبط الذات، التنظيم الاجتماعي، الموضوعية، الاستقرار، المحدودية، النموذجية، وغيرها. وتوجد اختلافات في العرض في مقدمة كلام سينتزبري بأن الكلاسيكية تقدم فكرة مباشرة، في أن الرومانتيكية تتركها لمخيلة القارئ، ومن ملاحظة باريز أن

الاندفاع الرومانتيكي للمشاعر والخيال يحمل كلمات معه ويمضي بها طويلاً، بينما تفرض الكلاسيكية مقياساً للكلمات وللعواطف.

وتميل هذه التعاريف المتباينة لأن تكون ذات طابع مأثور وذاتية. فمن جهة أخرى، يحضرنا بوضوح الأولويات التي يفضلها كل من غوته بأن (الكلاسيكي هو العاقل والرومانتيكي هو المجنون) وإيرفنغ بابيت أو فرانك لوكاس اللذين يعكس وصفهما الأكثر حذراً، وصف غوته، أو من جهة ثانية، أ. دبلي. شليغل الذي يرى أن (الرومانتيكي عضوي ومثير للصور، والكلاسيكي آلي وتشكيلي)، أو ستندال الذي يحسب أن (الرومانتيكية هي الأدب الذي يمتع الناس اليوم، والكلاسيكية هي الأدب الذي كان يمتع آباءهم العظام بالأمس)، أو بريخت الذي يعتقد أن (التباين بين الشعرين الكلاسيكي والرومانتيكي يصل إلى مستوى الفرق بين شعر الأموات وشعر الأحياء)[17].

وقد جرت مؤخراً محاولة لتوضيح معنى الرومانتيكية من خلال مقارنتها بعصر النهضة أو الباروك. إن منح بعض الموازنات البناءة، ليس أكثر مما يقترحه بارير، يبدو أنه يكتسب من خلال تحمل أعباء إضافية لتعريف مصطلحات هي مثيرة للجدل تقريباً مثل الرومانتيكية.

ويحاول نوع من التعريف الانتقالي أن يعكف، قليلاً أو

كثيراً، على دراسة قاسم مشترك واحد واسع بما فيه الكفاية لدعم الادعاء الذي يهيمن على الحركة الكاملة. ويرد في أذهاننا أيضاً وصف فردريتش شليغل للرومانتيكية بكونها «شعراً متقدماً»، وجيرار الذي يطلق عليها تعبير «إعادة تأكيد للحياة»، ويوليه الذي تعني بالنسبة إليه وعياً أكثر ذكاءً تجاه غموض النفس والعالم، وهيرفورد وبرير اللذين يريان فيها تطوراً غير اعتيادي للحساسية التخيلية، أو هانيكس الذي بعد يأسه من التوفيق بين الظواهر المتفاوتة بوضوح للحركة الرومانتيكية يصل أخيراً إلى «مفتاحها»؛ ألا وهو الكثافة.

ويظهر أحياناً هذا القاسم المشترك العام كاندماج أو استقطاب بين قوتين. وفي أثناء حديثه عن الشعراء الرومانتيكيين الإنكليز، يقول بورا (وهو واحد من النقاد الكثيرين الذين يثابرون في إصرارهم على أن الرومانتيكية هي محاولة مذهلة لاكتشاف عالم لها من خلال بروز تعاريف أخرى). إن الحركة الرومانتيكية هي محاولة مذهلة لاكتشاف عالم الروح عبر جهود خاصة بالروح المنعزلة؛ ويشير فيرتشايلد، آخذاً الرومانتيكية الإنكليزية بعين الاعتبار، إلى النظرة الوهمية للعالم والحياة والإنسانية، التي تحدث نتيجة لالتحام تخييلي بين المحدود واللامحدود. ويؤكد ليجوس وكازاميان التفاعل الرومانتيكي بالفصل بين الحلم والواقع، في الماضي والحاضر، والبعيد والقريب.

نحن الآن تماماً على وشك الوصول إلى نوع جديد من التعارف الذي يحاول بصدق أن يكون شاملاً وأن يرقى إلى ما يعتبره الحد الأدنى المتعذر إنقاصه والمكون من ثلاث سمات رومانتيكية تقريباً، والتي يمكن اعتبارها بصورة أساسية متغايرة الخواص أو متعايشة (حسب لفجوي)[18]، أو النظر إليها بوصفها خطوات متتالية على السلّم الرومانتيكي (بيكهام)، ويمكن ترتيب بعضها كما يلي:

فيرتشايلد: 1 – الطبيعة[19]. 2 – القروسطية. 3 – الفلسفة المتسامية.

غندولف: (مفسراً فريدريتش شليغل وشلاير ماخر).

1 – اللامحدودية. 2 – الفردية. 3 – المصاحبة.

كارليل: 1 – الحركية. 2 – العقل الباطن.

لفجوي: 1 – العضوانية. 2 – الحركية. 3 – التنوعية.

ويلك[20]:

1 – المخيلة الإبداعية (النظرة إلى الشعر بوصفه معرفة للواقع العميق).

2 – الطبيعة العضوية (النظرة إلى العالم).

3 – الرمز والأسطورة (بوصفهما عاملين محددين أوليين للأسلوب الشعري).

بيكهام:

1 – العضوية الحركية (ردة فعل على النزعة الآلية الثابتة للقرن الثامن عشر – «الساعة»).

2 – الرومانتيكية السلبية (رفض النزعة الآلية الثابتة لكل ماعدا – أو ليس قبل – الاعتراف بوجود كون عضوي حركي).

3 – الرومانتيكية الإيجابية (القبول بكون عضوي حركي – «الشجرة»).

ومازال بين هذه العبارات البالغة الكثافة اختلافات في شموليتها. ويبدو تعريف فيرتشايلد أنه يحتوي على عناصر أكثر تخصيصاً وتحديداً (القروسطية، وفلسفة التسامي، وربما هذا بسبب انشغاله بإنكلترا والنزعات الشخصية. فمن ناحية أخرى، يحاول بيكهام أن يُقحم تفسيرات أرليل، لفجوي، وويلك في صيغة عامة وشاملة بشكل كبير – أي لتصبح تعريفاً ينهي جميع التعاريف. ولكن يجب أن نبقى في أذهاننا أن عملية التصفية الكبيرة هذه يمكن أن تكون ذات طبيعة لغوية، على الأقل بشكل جزئي، لأن تعبير «العضوية الحركية» مثلاً لا يعني الكثير إلى أن

يوضحه بيكهام على أنه «التغيير، عدم الكمال، النماء، التنوع، المخيلة المبدعة، واللاوعي.

وعلى الرغم من التفاؤل الجامح الذي يبديه بيكهام في أنه ربما كان بإمكانه العناية بزواج فعال لجزئيات متمردة، فإن التكهن باتحاد دائم هو أمر غير محبب[21]. إنه أكثر من مرجح أن نواجه معضلة دائمة بخصوص وضع التعاريف؛ فهي إما أن تكون ضيقة جداً أو عامة جداً؛ وستهاجم التعاريف العامة بأنه ينقصها الدقة وهي مشحونة بالذاتية على نحو مفرط، ولكنها مطاطة فهي لم تعد معبرة بصورة جيدة. لذا ستلاحقها تحفظات، واستثناءات، وتحديد مواصفات. وسيغدو التعريف الناتج معقداً جداً ومرهقاً ويتطلب إيضاحات أكبر وستبرز التعميمات. إن التعريفات معرضة لعملية مستمرة من التضخم والانكماش، ومن التوسع والتقلص. وبإمكاننا أن نضيف أن مثل هذه الصراعات في الحروب هي ليست حتمية فحسب بل صحية في مجال التاريخ الأدبي.

على كل حال، إن الانضمام لمعركة التعاريف الرئيسة ليس بالضرورة الطريقة الوحيدة للوصول إلى حل للمشكلة التي نواجهها. في الحقيقة، إنه لمن الصعب أن لا نصبح مشككين حول أصل هذه المفاتيح من أجل الوصول إلى الرومانتيكية. ولدينا شعور بأنهم جاؤوا بالطريقة التالية: إن الباحث الذي نحن

بصدده، في قراءة عدة أعمال أو مؤلفين رومانتيكيين، يطور شعوراً حدسياً بأن التعاريف الماضية ليست مرضية وينقضّ على عنصر أو اثنين أو ثلاثة، أو مجموعة من العناصر، التي حسب رأيه، أُغفلت أو لم تُقوّم بصورة مناسبة؛ ويمضي في دراسة الأدب الرومانتيكي (الذي نثق به) في أكثر من بلد آملاً بالطبع «اكتشاف» أن شعوره الحدسي مُسوّغ، وأن العناصر التي يبحث عنها هي حقاً «هناك»، وأن نظريته «صحيحة». وسوف يجد الدارس الذي يفصل نفسه تماماً والباحث الذي يشغل نفسه أيضاً في مثل هذه المغامرة أنه من الصعب أن يقاوم هذا الإغراء – والذي قد لا يكون واعياً له أو شبه واعٍ له – في «تعديل» أو تقليل من شأن بيّنة تشير إلى اتجاه معاكس للطريقة التي يحتضنها. ويستمر الانطباع بأن البيّنة لم تأتِ أولاً والنتيجة ثانياً، لكن البيّنة اختيرت لدعم النتائج[22]. وهذا الإغراء الذكي فعال على نحو خاص في المناقشات الدائرة حول الرومانتيكية، وهو موضوع قادر على جذب الباحثين إليه عاطفياً وذهنياً، وكل ما هو أكثر من ذلك، كما رأينا، أن النظرات حول الرومانتيكية مناسبة لتكون مرتكزات حتى لأنظمة جدالية أوسع[23].

وثمة منهج آخر محتمل كثيراً لتجنب هذه المآزق (إلى الحد الذي يمكن تجاوزها إنسانياً) يعرض نفسه أمام دارس

الأدب المقارن، وهو منهج ممل أكثر، ولكن ربما يمكن الاعتماد عليه على المدى البعيد. عندما نفصل أية مفهومات مسبقة وثابتة حول وحدة أو انعدام وجود وحدة للرومانتيكية الأوروبية العربية، فإننا يجب أن نعمل على وضع قائمة لمزايا الرومانتيكية المزعومة، وأن نحاول التحقق من كل واحدة على حدة، ومما إذا كانت موجودة وإلى أي حد في خمسة آداب رئيسة في أوروبا الغربية. فمن النتائج المدونة يمكن الوصول إلى استنتاجات بخصوص السمة القومية أو العالمية للرومانتيكية. وهذا هو تحديداً الإجراء الذي تبناه الباحثون الذين كتبوا حول الرومانتيكية بوصفها ظاهرة متخطية للقومية وكانوا واعين للأولوية الحدسية لجهودهم[24].

لقد حاولنا أن نرسم جدولاً كهذا، مع فهم واضح بأنه لا يمكن أن يكون أكثر من نموذج أولي، وتوضيح لمنهج عمل. إن تغطية أصيلة تماماً لهذه المشكلة الكبيرة لابد أن تكون مشروعاً تعاونياً. مرة أخرى، تبدو عملية تنسيق التعاريف مرتجلة، بوصفها إجراءً آلياً إلى حد بعيد وبالتأكيد غير رومانتيكي في تطبيقه على الرومانتيكية. غير أن ظهور موضوعية كاملة هو أمر مضلل. إن عملية اختيار المواد ذاتها في الجدول يجب أن تكون، في التحليل النهائي، ذاتية، وكل مدخل بمفرده تحت اسم بلد هو تعميم ولذلك هو خاضع للشك والنقاش[24]. وهذا أمر لا يمكن تجنبه ولا يستدعي الاعتذار.

وعلى الكلمات الرئيسة أن تكون شاملة بما فيه الكفاية كي تكون ذات دلالة لأكثر من بلد واحد، لكن مميزة أيضاً بشكل واف كي تقنعنا بأن مدى حدوث المزاج أو الموقف الذي تغطيه يمكن قياسه فعلياً في كل بلد. وليس هناك أي ادعاء بأن هذه التعابير الرئيسة لها قيمة نوعية متساوية؛ وليس ثمة اتفاق ولن يكون على نتيجة كهذه أبداً. ويمكن أن نأمل فقط في أن يكون التوازن الأخير مشذباً جداً بحيث تُحذف خلافات حتمية حول الرجحان النسبي لكل مادة بوصفه عاملاً مقرراً. وليس هناك شيئاً مقدساً بشأن الترتيب، ولكن واحداً مختلفاً لا يمكن أن يغير النتيجة النهائية كثيراً.

ويبدو أنه من المفضل أن نكون محافظين وأن نتخلص من النظر إلى ما قبل الرومانتيكية (مع استثناءات قليلة) في جدول «العناصر» وذلك من أجل الوصول إلى نتائج موثوقة أكثر. وفي جدول التأثير حاولنا أن نكون متسامحين، وأن نضمن ليس فقط تأثيرات ما قبل الرومانتيكية في الأجيال الرومانتيكية، ولكن أيضاً بعض «شبه» أو «ما بعد الرومانتيكيين» مثل لاندور وإليزابيث باريت براوننغ.

ومن أجل الوصول إلى قرار توكيدي حول وجود ملمح رومانتيكي في الأدب الأوروبي الغربي، ينبغي تحديد وجوده في ثلاثة من الآداب المدروسة الخمسة على الأقل. ولقد كان لألمانيا

وفرنسا وإنكلترا وزن أكبر نوعاً ما مقارنة بإيطاليا وإسبانيا. ومن أجل الإجابة على السؤال «بنعم» فيما إذا كانت سمة رومانتيكية موجودة في أدب معين، ليس من المطلوب لها أن تكون ذات كثافة كبيرة أو غالبة في هذا الأدب ضمن الفترة المحددة؛ وما هو مهم مجرد ازدياد أو تغيير كبير بالمقارنة مع فترات سابقة. وحقيقة أن يظهر ملمح ما في بلدين أو أكثر خلال فترات تاريخية حددناها، لا يعني هذا بالطبع أن المفاهيم المعنية متطابقة مع كل بلد من البلدان المدروسة، «فالقروسطية» مثلاً لم تكن تعني الشيء نفسه لهوغو كما عنت لنوفاليس. ومع ذلك فهناك حد أدنى من أساس لملامح قروسطية مشتركة بين الاثنين وهي مهمة.. كذلك لا نُسلّم بأن لها في مثل هذه الحالات تأثير فعال. وعلى أي حال، فإنه لا يبدو لنا أن عبء الإثبات، في حالات الحدود الفاصلة، يقع على أولئك الذين ينكرون وجود رابطة سببية عامة؛ وخلال الفترة الرومانتيكية، كانت العزلة أقل ألفة بين القرابة[26].

ومع أن مسألة ما إذا كانت هذه العوامل المشتركة ناتجة عن تأثير مباشر، أو بيئة مشابهة، أو مصادفة قد تؤدي إلى بروز استكشافات ممتعة، فهذه ليست ذات أهمية أولية للمناقشة. والحقيقة أنه ضمن الفترة نفسها تقريباً، تتمكن بعض الاتجاهات المعينة، أو باستخدام عبارة ويلك «مجموعات من المعايير»،

مختلفة عن سابقاتها ولاحقاتها، إما في ذاتها أو في تطوراتها، وانضمام بعضها لبعض، وتوكيداتها، من تأكيد نفسها في عدة بلدان، كما تشير إلى وجود ظرف أدبي يتخطى القومية بغض النظر عن الأسباب المتضمنة. وربما يحتاج الأمر إلى القول بأن تصنيف كتاب، أو أعمال، أو اتجاهات معينة بوصفها رومانتيكية، أو غياب توصيفات كهذه، من قبل كتاب معاصرين للرومانتيكية، أو ملاحظين لاحقين، لا يمكن أن تكون محددات أولية في استنتاجاتنا حول وجود أو عدم وجود اتجاهات رومانتيكية في البلدان المعنية.

لو افترضنا أن بعض القرارات في جدول «العناصر» يمكن أن تظهر قريبة من وضع مريح لملاحظين آخرين وقد تكون عرضة للإلغاء، فمازال الدليل المؤشر إلى وجود نسق من الأفكار في أوروبا الغربية واسع الانتشار ومتميز ومتزامن على نحو لا بأس به، ومواقف، ومعتقدات مرتبطة بمفهوم «الرومانتيكية» غامراً. ونعتقد أن توسيع البحث ليشمل إسكندنافيا والبلدان السلافية سيدعم هذا الاستنتاج[27].

بيد أن السجل يحتوي بعض المفاجآت. وإذا كان علينا أن نثق به، فإنه يجب علينا التخلي عن صيغ جاهزة معينة: أن الرومانتيكية برمتها «غامضة» و«غير واقعية»، وأنها معارضة للكلاسيكية وللقرن الثامن عشر في احتوائه على نظام محدد من

الغيبيات، وأنها متحررة سياسياً (أو فيما يتعلق بهذه المسألة «رجعية»)[28]. ونرى أيضاً أن الرومانتيكية الأوروبية الغربية تمتلك تماسكاً معقولاً وتضم مواقف معينة حيال الماضي، ولكن مع مؤهلات مميزة؛ وأن هناك اتفاقاً شاملاً في المواقف العامة وفي اتجاهات فنية محددة.

ويمكن الآن إبداء عدد من الملاحظات العامة فيما يتعلق بالتأثيرات ما بعد القومية خلال الفترة الرومانتيكية: أولاً، إن الكتّاب الرومانتيكيين المعاصرين مارسوا تأثيراً قليلاً نسبياً في الخارج أثناء الفترة الرومانتيكية. ومن بين أولئك الذين تحركوا باعتدال كبير في بعض الحالات: أ. دبليو. شليغل، جان بول، والإخوة غرِم، وشيلينغ، وإي. ت. أ. هوفمان، وشاتروبيان، ومدام دو ستيل، وهوغو، ولامارتين، ودوماس الأب، وسكوت (وهو الأكثر تأثيراً على الإطلاق) وبايرون، ومانزوني، وليوباردي. (ولا أحد من إسبانيا). ثانياً، كان تأثير الكتّاب الأقدمين (أحياناً الأقدمين إلى حد بعيد) كبيراً على الحركات الرومانتيكية في بلدان أخرى: بوهم، وهردر، وبورغر، وغوته، وشيلر، وكانت، وروسو، وشكسبير، وميلتون، والكتّاب ما قبل الرومانتيكيين في إنكلترا (ريتشاردسون، وأوسيان، وبيرسي، ويونغ، وغراي، وغيرهم)، ودانتي، وفيكو، وسرفانتس، وكالديرون. ثالثاً، إن التأثيرات الأقوى في الرومانتيكية الأوروبية الغربية كانت ثلاثة،

ألمانية وإنكليزية، وتأثيرات روسو. رابعاً، لقد كانت النزعات الألمانية أكثر تطرفاً من مثيلاتها في بلدان أخرى. خامساً، يبدو أن الأدب الإنكليزي أكثر توازناً أثناً الفترة الرومانتيكية، ولا شك أن حركة ما قبل الرومانتيكية القوية (أو التيار العاطفي) والثبات السياسي كانا بمنزلة عاملي استقرار. سادساً، تعد فرنسا الوسيط المميز بين البلدان التي تتحدث اللغات الألمانية وتلك التي تتحدث اللاتينية، وفي كل الاتجاهات. ومما يدعو للاستغراب أن الحركة الرومانتيكية لم تأتِ إلى البلدان التي تتحدث اللاتينية إلا بعد أن رسخت جذورها في ألمانيا وإنكلترا. بينما تعد الرومانتيكية الفرنسية أكثر وضوحاً وانتشاراً من مثيلاتها في البلدان الناطقة باللاتينية. سابعاً، إن إيطاليا وإسبانيا تشكلان كتلة «رومانتيكية» وحدهما، وتظهران الكثير من التشابهات على الرغم من قلة التفاعل بينهما: وهي رومانتيكية وطنية سياسية وعملية؛ غير أن قوى التقليد وطريقة حياة محددة تقف عائقاً أمام تغييرات مهمة؛ كما أن تقليداً طويل الأمد من التعايش بين العناصر الكلاسيكية والرومانتيكية عبر ظهورها في الشخصية القومية والأدب يفعل كعامل ضبط ويمنع حدوث تطورات مذهلة؛ وربما يفسر هذا ظهور تيار رومانتيكي رائج في إيطاليا وإسبانيا وكتابات سكوت المعتدلة. ثامناً، أثرت كل من إيطاليا وإسبانيا (وبدرجة أقل ألمانيا) على بلدان أخرى على نحو رئيس بوصفها مراكز رومانتيكية. تاسعاً، وقد يكون للكتاب نفسه نوع من

التأثير المختلف في بلدان أخرى؛ فتأثير روسو في ألمانيا ذو طبيعة أدبية وتعليمية بصورة أولية، أما تأثيره في إيطاليا وإسبانيا فقد كان سياسياً واجتماعياً على الأغلب.

مع أننا نعتقد، مع ويلك، أن مفهوم الحركات (أو على الأقل التيارات) حيوي بالنسبة إلى التاريخ الأدبي كحقل معرفي، علينا ألا ننسى بأنه مفهوم نسبي. إن البحث الأدبي الحديث يتحرك بعيداً عن فكرة أن تعاقب الفترات الأدبية يتوافق مع حركة البندول المحددة والسريعة؛ كما أنه ينأى عن نظريات المقارنة الجدلية التاريخية الرائعة التي بدأها وتزعمها منذ زمن ليس ببعيد البحث الألماني (خصوصاً ستريتش وكورف). وعوضاً عن ذلك، فقد أكدت الأبحاث الانتقال التدريجي بين الفترات الأدبية، والتداخل والتزامن بين الظواهر الأدبية المتقابلة (مثلاً: الطبيعة، والانطباعية، والرمزية خلال التسعينات من القرن التاسع عشر). وكما لحق علم اللغة بفقه اللغة، اتبعت الطريقة الوضعية (رغم أنها لم تحل محل) المنهج السببي التاريخي في البحث الأدبي. وفيما يتعلق بالرومانتيكية، إننا نعي الآن بصورة أكثر وضوحاً أن ثمة عنصراً قوياً «ما قبل رومانتيكي» ضمن ما نود أن نسميه «عنصر العقل»، ولكننا نعلم أن ثمة عنصراً عقلانياً منتشراً، أو متماشياً مع الرومانتيكية، وأن هناك عناصر واقعية قوية في الرومانتيكية، هذا إضافة إلى محتويات

رومانتيكية في الواقعية، كما أننا نعترف بأن الكلاسيكية تتضمن مدلولات رومانتيكية، وأن استمرار التقاليد الكلاسيكية في الرومانتيكية هو أكبر مما كنا نتوقعه سابقاً.

لعل أفضل طريقة لوصف الطريق من العقلانية والعاطفية عبر الرومانتيكية إلى الواقعية والطبيعية والرمزية هي الصورة التي قدمتها الآنسة نيتشي وفيها طريق متعرج تختلف فيه الرؤية من طرف إلى آخر على طوله، ولكن بدرجات فقط. بيد أنه يمكننا أن نضيف أن هذه الاختلافات التدريجية تتراكم طوال الرحلة، وأن المشهد في نهاية الرحلة خاضع لتنوع كبير في المشاهد عما هو في بداية الرحلة الاستكشافية الأدبية.

وفي كانون الثاني عام 1971، بغض النظر عن التعديلات البسيطة، بقيت هذه المقالة السابقة، والمخططات، وقائمة المراجع، كما وردت أصلاً عندما نُشرت لأول مرة. وقد حاولت أن أُدوّن وأحلل، التطورات التي حصلت منذ العام 1961، في مقالتي «اتجاهات الأبحاث الحديثة في الرومانتيكية الغربية الأوروبية» ضمن كتاب «الرومانتيكي» (الذي أعده هانس إيشز)، منشورات جامعة تورنتو، عام 1972، والذي أُحيل القارئ إليه. وتحتوي تلك المساهمة قائمة إضافية شاملة للمراجع. ويمكن العثور على توسيع مباشر لمقالة عام 1961 في بحثي المعنون «مفتاح لدراسة الرومانتيكية الأوروبية الغربية؟» في مجلة، العامية الألمانية

(1968)، في العددين 1، 2، ص 37-46، والذي تعد الدراسة التالية نسخة معدلة قليلاً عنه، «مدخل لدراسة الرومانتيكية الأوروبية الغربية؟» التي ظهرت في المجلد 150 من كتاب، طريقة البحث التعليمي، وتعريف الرومانتيكية (إعداد هيلموت برانغ)، 1968، ص 427-441.

عناصر الرومانتيكية الأوروبية الغربية

العنصر	ألمانيا	فرنسا	إنكلترا
التلاحم:			
الترتيب الزمني (على نحو تقريبي)	1830-1790	[1800 شاتوبريان] 1813 1843 (ستايل) (بورغرافس)	1830-1798
الوعي بالذات بوصفه حركة أو كياناً جماعياً	موجود	موجود	نسبياً موجود قليلاً
كيان مترابط لما هو متماثل من غيبيات ونظريات ونقد	موجود: بصورة أولية في البداية، وفيما بعد صورة ثانوية	موجود: في النقد والتعاريف في الغيبيات: قليلاً	موجود: أقل من ألمانيا وفرنسا، على الرغم من وجود كولردج، وشيلي

انتشار الحركة الرومانتيكية	أقوى تأثير لها في الثقافة الألمانية في الـ150 سنة الأخيرة	موجود، لكن ليس بالقوة التي هو عليها في ألمانيا (بيرلو، ديلاكروا، ميتشيله، كوزين)	موجود بصورة محدودة (ماعدا كارليل)

موقف الرومانتيكية من الماضي:

اهتمامها بالأساطير غير الكلاسيكية (وخاصة الإسكندنافية)	موجود	موجود، لكن أقل من ألمانيا	موجود، لكن أقل من ألمانيا
اهتمامها بالفن الشعبي، البدائية، الإعجاب، «بالطفولة»	موجود بقوة	موجود في البدائية، ولكن قليل في الفن الشعبي	اهتمام بالقرن الثامن عشر وتعزيزه وتأكيده
القروسطية	موجودة بقوة كبيرة	موجودة، لكن لا يؤكد وجودها بصورة أساسية	موجودة

معاداة الكلاسيكية المحدثة	موجودة (بعض وجوه الكلاسيكية الفرنسية)، غير موجودة (الكلاسيكية الألمانية)	موجودة مع أن الكلاسيكية تبقى موجودة بقوة في فرنسا	قليلة
معاداة وحدتي الزمان والمكان المفروضتين	موجودة	موجودة	موجودة
مناهضة القرن الثامن عشر	خط عقلاني متشدد	موجودة إلى حد معين لكن تسيطر عليها الكلاسيكية	مشتقة كثيراً من القرن الثامن عشر

المواقف العامة للرومانتيكية:

التخييل	موجود	موجود	موجودة
الإعجاب بالعواطف القوية والنزعة الحسية	عواطف مؤكدة، لكنها فكرية في البداية مع تيار حسي	مقيد إلى حد ما	وردزورث ضد بايرون وشيلي
قلق، لامحدودية	قوي	أقل قوة ماعدا ستايل وموسيه	أقل قوة، ماعدا شيلي وبايرون

النزعة الفردية، الذاتية، الانطواء على الذات، الإعجاب بالأصالة	موجودة، لكن التوحد والسياسة أديا إلى الجماعة	موجودة	مقيدة أكثر مما في ألمانيا، ماعدا بايرون
الاهتمام بالطبيعة ما بعد «الطبيعة الجميلة»	اندفاع عظيم	تزايد الفهم	ازدياد الفهم
تأكيد كبير إيجابي للدين	موجود، مع تيارات كاثوليكية	موجود، ضمن حدود	انضباط، مع عدم وجود تيارات كاثوليكية
«التصوف» †	اهتمام في المراحل كلها	تيار متميز، لكنه لم يستمر	اهتمام محدود
أسى عالمي، مرض القرن، وغير ذلك	موجود، لكن ليس بصورة أساسية	موجود، مع استثناءات متميزة (هوغو)	موجود، لكن ليس بصورة أساسية
التحررية	متفرقة، ضعيفة عموماً	متزايدة باستمرار بعد بداية محافظة	صورة متناقضة #
النزعة الكونية	موجودة، لكنها	موجودة، لكنها	موجودة، لكنها

	تبحث عن نفسية عامة في الخارج	تبحث عن لون محلي في الخارج	تماماً في المتناول، مع ميزات الرومانتيكيين المتأخرين
القومية	قوية	منضبطة	مؤكدة لذاتها لكن منضبطة، النزعة المحلية، وميزات الرومانتيكيين الأوائل

الأعمال الرومانتيكية:

تفوق الأمزجة والأشكال الغنائية	موجود	موجود	موجودة
نهوض الملحمة الوطنية	موجود، ضمن حدود	لم يكن موجوداً	موجودة
المسرحية والرواية التاريخية	موجودة	موجودة	موجودة
مرونة كبيرة في الشكل	موجودة	موجودة، لكن أقل من ألمانيا	موجودة، لكن مسيطر عليها**

«غموض»	مُفصح عنه، لكن قلّما كان متطرفاً	موجودة	موجودة
الرمزية	موجودة، خصوصاً في الرومانتيكية المبكرة	موجودة	موجودة
البلاغة §	موجودة ولكن باعتدال	موجودة	موجودة
«السخرية الرومانتيكية» ||	موجودة	قليلة نسبياً (موسيه)	موجودة (ماعدا بايرون)
المجلوبية	موجودة، لكنها ليست مركزية	موجودة	موجودة، لكن بعيدة عن كونها شاملة
الواقعية (وتشمل النزعة الإقليمية، واللون المحلي)، وتفريق أكثر دقة	موجودة، على نحو متزايد	موجودة	موجودة

التلاحـــم:

العنصر	إيطاليا	إسبانيا	أوروبا الغربية
الترتيب الزمني (علـى نـحـو تقريبي)	1816-1850	1845-1830	موجود
الوعي بالذات بوصفه حركة أو كياناً جماعياً	موجود	موجود	موجود
كيان مترابط لما هو متماثل من غـيـبـيـات ونظريات ونقد	لم يكن موجوداً	قليل	لم يحدد بعد*
انتشار الحركة الرومانتيكية	الرومانتيكية محصورة في الأدب والسياسة (لكن أكبر حضور رائع لها كان في مجال اللغة).		لم يحدد بعد

موقف الرومانتيكية من الماضي:

اهـتـمـامـهـا بالأساطير غير الـكـلاسـيـكـيـة (وخـــاصـــة الإسكندنافية)	لم يكن موجوداً	لم يكن موجوداً	موجود

اهتمامها بالفن الشعبي، البدائية، الإعجاب، «بالطفولة»	قليل	كثير من الاهتمام بالقصائد القصصية الشعبية، والفن الشعبي	موجود
القروسطية	موجودة	موجودة	موجودة
معاداة الكلاسيكية المحدثة	لم تكن موجودة	لم تكن موجودة	لم تكن موجودة
معاداة وحدتي الزمان والمكان المفروضتين	موجودة، ماعدا في البداية	موجودة	موجودة ‡
مناهضة القرن الثامن عشر	لم تكن موجودة	موجودة، لأجل أسباب سياسية	لم تكن موجودة

المواقف العامة للرومانتيكية:

التخييل	موجودة نسبياً	موجودة نسبياً	موجود
الإعجاب بالعواطف القوية والنزعة الحسية	تأكيد للنزعة العاطفية ولكن قلما كانت طافحة، الأشكال موضوعة، الموضوعات ليست عاطفية أو حسية جداً، مع رغبة في الوضوح.		موجود (؟)

قلق، لامحدودية	أقل قوة	أقل قوة، ماعدا اسبرونسيدا، لارا، وآخرون	موجودة
النزغة الفردية، الذاتية، الانطواء على الذات، الإعجاب بالأصالة	مقيدة أكثر	قليلة نسبياً	موجودة
الاهتمام بالطبيعة ما بعد «الطبيعة الجميلة»	قليل	قليل	موجود
تأكيد كبير إيجابي للدين	لم تتأثر المكانة التقليدية للدين في كلتا الحالتين		موجود (؟)
«التصوف» †	لا يوجد اهتمام كبير	قليل	موجود (؟)
أسى عالمي، مرض القرن، وغير ذلك	موجود، لكن ليس بصورة أساسية	قليل نسبياً	موجود
التحررية	موجودة، لكن مع مدلولات وطنية قوية		لم تحدد بعد
النزعة الكونية	معتدلة	قليلة	موجودة

القومية	قوية جداً	قوية جداً	موجودة (؟)

الأعمال الرومانتيكية:

تفوق الأمزجة والأشكال الغنائية	غير محدد	غير محدد	موجود
نهوض الملحمة الوطنية	موجود	موجود، ضمن حدود	موجود
المسرحية والرواية التاريخية	موجودة	موجودة، والمسرحية على الأغلب	موجودة
الرمزية	لم تكن موجودة	لم تكن موجودة	موجودة
مرونة كبيرة في الشكل	قليلة		موجودة
«غموض»	لم يكن موجوداً	لم يكن موجوداً	لم يكن موجوداً
البلاغة §	موجودة	لم يكن موجوداً	موجودة
«السخرية الرومانتيكية»	قليلة (ليوباردي؟)	موجودة	لم تكن موجودة
المجلوبية	لم تكن موجودة	قليلة جداً	موجودة
الواقعية (وتشمل النزعة الإقليمية، واللون المحلي)، وتفريق أكثر دقة	موجودة	موجودة (التأثير الإسلامي) موجودة	موجودة

ملاحظة: إن تدوين مدخل «نعم» يشير إلى أن العنصر كان موجوداً. وتدوين «نعم؟» يشير إلى أن العنصر كان موجوداً ولكن ليس على نحو كامل. وتشير كلمة «لا» إلى أن العنصر لم يكن موجوداً، وكلمة «موضع شك» تشير إلى أن وجوده لم يتحدد بعد. إن عدد كلمات «لا» كان يمكن له أن يزداد طبعاً لو أننا كنا قد ضمنا في جدولنا عدداً أكبر من الملامح الرومانتيكية المفترضة المعروفة أو المشتبه بقوة في أنها محدودة في بلد واحد أو اثنين على الأكثر، أو مزايا «رومانتيكية» مثيرة للجدل على نحو بالغ. نستطيع أن ندافع بأننا عملنا انطلاقاً من نية صادقة في دراسة فقط تلك المفاهيم التي نُظر إليها بوصفها عوامل موحدة للرومانتيكية الأوروبية. إن الكم وشدة التوكيد هما المهمان أكثر من العناصر السلبية.

* . لفت البروفيسور أورسيني اهتمامي إلى إمكانية أن «الحكم في هذا العمود يمكن أن يُفسر على أنه القيام بأقل من الواجب حيال الاهتمام والتقدم العظيمين في النقد الأدبي الذي ظهر في الرومانتيكية الألمانية والفرنسية والإنكليزية والإيطالية. وليس هذا قصدي، وإلى حدٍ ما فإن بحثي الحالي هو – وربما كان على نحو خاطئ – موجه نحو الافتراض، من وجهة نظر أوروبية مؤاتية، حول كيان متماسك لنقد مماثل على نحو معقول.

† . تتضمن اهتماماً في الـ «لا» و«شبه»، أو اللاوعي، والأحلام،

والنبوءات، والهذيانات، والتهيؤات، والنوم المغناطيسي، والسحر، وطقوس الموت، و«المدهش»، وغيرها.

‡. ويمكن أن يعتقد أن ثمة تناقضاً بين الـ «نعم» في هذا العمود والـ «لا» في العمود السابق. وليس الأمر كذلك بالضرورة. وهناك مناهضة أكثر بالنسبة إلى الكلاسيكية المحدثة في وحدتي الزمان والمكان، ولا تمنع معارضته الاستخدام الموصوف مسبقاً لهاتين الوحدتين الكّتاب الرومانتيكيين من الالتزام بها عملياً، أكثر مما يمكن أن يتوقعه المرء. وتنتشر الهيلينية بين الرومانتيكيين، مع أنها غير متطابقة مع ذلك النوع من الكلاسيكية المحدثة.

§. أعني بكلمة «البلاغة» التعامل الواعي ذا الأسلوب مع اللغة من أجل إحراز تأثيرات خطابية غير اعتيادية.

||. من أجل وصف دقيق انظر، بلانكينغيل في «الرومانتيكية: ندوة»، ص 7؛ ومن أجل معالجة طويلة ومتأخرة انظر، مورتن ل. غوروتيش، في دراسته الذكية، «السخرية الرومانتيكية الأوروبية»، أطروحة دكتوراه، جامعة كولومبيا، 1957.

#. أفسحت التحررية المبكرة مجالاً للنزعة المحافظة – وردزورث، وكولردج، وساوثي – لكن في الناحية الأخرى لدينا بايرون وشيلي وهازليت.

**. يجب أن يظل في أذهاننا أن التقليد الكلاسيكي كان أضعف

في إنكلترا وإسبانيا منه في فرنسا وإيطاليا؛ لذا في البلدين الأولين لم يكن هناك ردة فعل عنيفة تجاه التشدد الكلاسيكي في قضية الشكل. وفي ألمانيا، تبعت الموجة الرومانتيكية الأولى في الحال (أو ترافقت مع) الكلاسيكية المحدثة في أوجها.

التأثيرات الرومانتيكية

تأثير في	ألمانيا (أيضاً المركز)	فرنسا	إنكلترا (أيضاً المركز)
إنكلترا	عن طريق بوهم، غوته، هردر، شيلر، كانت، فيشت، أ. دبليو شليغل، ج. بول، شيلنغ، وذلك في بليك، وردزورث، كولردج، كراب روبنسون، كارليل، دو كوينسي، وبيرغر، غوته، أ. دبليو، شليغل، في سكوت. وغوته في بايرون، وشيلي، وتيك، نوفاليس في كارليل.	تأثير محدود لروسو	

إيطاليا	ليست كبيرة، عن طريق غوته في (مانزوني)، أ. دبليو شليغل، بيرغر في بريشت، وشيلر في مانزوني. (ستايل)	روسو، شاتوبريان، في (ليوباردي) وستايل لديه تأثير معين	تأثير محدود لشكسبير، وميلتون، والكتاب الإنكليز «ما قبل رافائيل» (ريتشاردسون، يونغ، ستيرن، غراي، «أوسيان») وتأثير لسكوت وبايرون وشيلي في الكتاب الإيطاليين «ما قبل رافائيل» (باريتي، فوسكولو)، وتأثير سكوت في مانزوني.
إسبانيا	تأثير هردر، أ. دبليو. شليغل، غريم بروس في بوهل دوفابر. غوته (فاوست) في اسبرونسيدا (الديابلو ماندو)؟ شيلر كما نوقش في «اليروبيو»	تأثير محدود لروسو (أفكار سياسية واجتماعية) شاتوبريان، ستايل، برانجيه، ديلافيني، هوغو، لامارتين، دوماس الأب، والكتاب الإسبان في فرنسا ومنهم: لارا، ريغاس، اسبرونسيدا، مارتينيز دو لا روسا	تأثير محدود لشكسبير، ويونغ، سأوسيان»، سكوت، بايرون

ألمانيا		تأثير واسع لروسو، وتأثير محدود لديدرو. في الكتاب الألمان «ما قبل رافائيل» (العاصفة والزحام)	تأثير ميلتون وتأثير قوي جداً لشكسبير وكتاب القرن الثامن عشر «ما قبل رافائيل» (ريتشاردسون، يونغ، «أوسيان»، بيرسي، وغيرهم). في الكتاب الألمان «ما قبل رافائيل» ور. ريتشاردسون، ستيرن، فيلدنغ، سموليت، في ج. بول. سكوت في هوف. بايرون
فرنسا	تأثير غوته (فرتر في رينيه، فاوست، ويلهلهم ميستر، الغنائيات)، وكلابستوك (في فيني)، بيرغر، ومسرحيات شيلرو وأ. دبليو، شليغل، نوفاليس (في سيناكور)، ج. بول (في موسيه، فيني، هوغو)، إي. ت. أ. هوفمان، الشخصية		تأثير ميلتون، شكسبير، «أوسيان»، يونغ، غراي، بايرون (في لامارتين، موسيه)، سكوت، في شاتوبريان، ستاندال، هوغو، فيني، وغيرهم. وردزورث في سانت بوف، وتوماس مور في باريس.

	الوطنية (الأغاني الرعوية، والقروسطية، وغيرهام، في ستايل، كونستانت، شتاندال، خاصة الموجة الرومانتيكية الفرنسية الثانية: هوغو، كوينيت (هرد، نودير، نيرفال، كوزين، أمبير، ميتشيله، وغيرهم		

التأثيرات الرومانتيكية

تأثير في	إيطاليا (المركز بصورة رئيسة)	إسبانيا (المركز بصورة رئيسة)
إنكلترا	في بايرون، شيلي (س. روجرز، هازليت، هانت) دانتي في بايرون وشيلي وهانت. والرحالة الإنكليز في إيطاليا، منهم: كولردج وكيتس وبيكفورد ولاندور، وإليزابيث وروبرت براننغ.	في ساوثي، بايرون، بيكفورد، وكالديرون في شلي. والوساطات: وترجمات بلانكو – وايت التي قام بها لوكهارت
إيطاليا		في بريشت، ومونتي

إسبانيا	تأثير في مارتينيز دو لاروسا، وأطروحات الكونسيلتيور المُعرَّف باختصار (اليوربيو) مونتاغيا في إسبانيا	
ألمانيا	في غوته (مانزوني)، هينز، تيك. ف. شليغل، تشاميسو (كورسيكا)، اتشندروف، فيرنر، ويبلينغر، هين، دانتي في أ. دبليو. شليغل	تأثير سرفانتس، كاليرون، القصائد القصصية الشعبية، خصوصاً في (هردر)، تيك، أ. دبليو، شليغل، شيلنغ، اتشندورف، هين. (لوب في غريبارزير) كمركز في ف. شليغل.
فرنسا	ستاندال في ستايل، موسيه، ديشامب، باربييه، كوينت، هوغو، ميرميه، دلافين. تأثير سيسموندي. دانتي (قليلاً) وبعض التأثير لفيكو (في كوينت، ميتشله) ومانزوني. ليوباردي في موسيه، فيني. والرحالة الفرنسيون في إيطاليا بمن فيهم شاتوبريان، لامارتين، وجورج ساند	تأثير المسرح الإسباني في سيسموندي، فيكتور هوغو، أ. هوغو (القصائد القصصية الشعبية)، ميراميه، موسيه، غوتيه، دوماس الأب. جورج ساند في مالوركا. ومختارات موري وأوتشاوا من الأدب الإسباني التي نشرت في فرنسا

ملاحظـــات

(1) لم نستطع العثور على دليل مقبول على نحو عام بخصوص كتابة الحروف الأولى في كلمتي «رومانتيكي» و«رومانتيكية» حرفاً كبيراً. فقد قررنا أن نستخدم الحالة الأعلى كما تحدثنا عن الحركة الفترة (المزعومة)، والحالة الأدنى عندما نلمح إلى النزعة النفسية. وقد تعاملنا مع مصطلحات مماثلة بالطريقة نفسها.

بالنسبة إلى المؤلفين والعناوين غير المعرفة في قائمة الملاحظات أو الموصوفة والمقومة في الفهرس النقدي في نهاية المقالة يمكن العثور عليها مذكورة في قوائم الكتب والفهارس الخاصة بأعمال أكبر.

(2) مجلة رابطة اللغة الحديثة، 66 (آذار، 1951)، 5-23. مع أن بيكهام يذكر (ص 5) أن «نظرية كهذه.... يجب أن تظهر أن وردزورث وبايرون، غوته وشاتوبريان، هم جميعاً طرف في حركة أدبية أوروبية عامة»، فإن مقالته لا تحتوي عملياً على إحالة إلى الرومانتيكية الألمانية أو الفرنسية؛ وذكر خاطف لكل من كانت، ليبنز، بيتهوفن، موتزارت، هايدن، إدوارد فون هارتمان، بيكاسو، وهذا لا يعوض النقص الموجود.

(3) إتالو سيسليانو، الحركة الرومانتيكية الفرنسية (فينيسيا، 1955). ماريو ماركازان، «الانحلال الرومانتيكي وحركة الانحلال»، العلوم الإنسانية (بريسكا)، 11 (1956)، ص 543-557. لاديسلو ميتز، الروح الرومانتيكية (ميسينا، 1954).

(4) من أجل قضية تقسيم الفترات الأدبية برمتها (بما في ذلك الرومانتيكية)، لعل القارئ مايزال يستشير من أجل الفائدة الأوراق والمناقشات المسجلة للمؤتمر الدولي الثاني للتاريخ الأدبي (أمستردام، 1953) الذي خُصص

لدراسة هذه المشكلة (نشرة اللجنة الدولية للعلوم الاجتماعية، 9، العدد 36، أيلول 1937، ص 255-408).

(5) يتضمن جماعة هؤلاء النقاد ف. جي. بيلسكوف جانسن في الدانمرك؛ جي. ج. روبرتسون، ل.ب. سميث، وتيمس في إنكلترا؛ وكاريه، وديسبريه، وديبوا (غلوب)، وميرسيه، وموروه، ورودييه، وفان تيغيم، وفاليري في فرنسا، نيكولاي هارتمن، وهاتزفيلد، وكلامرر، وميلتش، ونادلر، وبيترسون، وفرانز شولتز، وويس في ألمانيا؛ وتييسنغ، كروتشه، وفارينيلي، وجيوبيرتي في إيطاليا؛ وغيكوف في النروج؛ وفوكيرسكي في بولندا، وبيرنبوم، وتشو، ولفجوي، ونيتشي، وبيير، وويمزات، وبروكس في الولايات المتحدة. إن المواقف التي اتخذها هؤلاء الباحثين وآخرون اختُزلت إلى قواسمها المشتركة العامة المجردة من أجل القيام بهذه المناقشة. ومن الواضح أن هذا الإجراء لا يفي الموضوع حقه من حيث الدقة والتمييز بين جدلياته. كما أننا لا نهدف إلى أي شيء يمكن أن يكون كاملاً ولو عن بعد في عرض مجمل المواقف التي اتخذت حيال هذا الموضوع الذي تدور حوله نقاشات حامية. إن جل ما نأمل هو أن نلخص بعض الآراء النموذجية.

(6) انظر مثلاً، أرتورو فارينلي، الحركة الرومانتيكية في العالم اللاتيني (تورين، 1927)، 1: ص 4 وما بعدها، وجون إي. سميث، «روسو، الرومانتيكية وفلسفة الوجود»، الدراسات الفرنسية في ييل، العدد 13 (ربيع – صيف 1954)، ص 52.

(7) في هذه المقالة الأخيرة، بينما يستمر لفجوي في إصراره، على أنه لا جدوى من السعي لتعريف «الرومانتيكية»، فإنه يقوم على كل حال بالتقاط ثلاثة مفاهيم من «الأفكار الجديدة الألمانية الكثيرة التي سادت خلال الثمانينات والتسعينات من القرن الثامن عشر» (ص 172)، والتي ينظر إليها «في معظمها متغايرة الخواص» (ص 261)، وهي: العضوية، والحركية، والتنوعية

– وهي المصطلحات التي سيهاجمها بيكهام كي ينقذ ليفجوي الإيجابي من ليفجوي السلبي.

(8) مقالات في تاريخ الأفكار (بالتيمور، 1948)، ص 15.

(9) في ورقته المعنونة، «أصالة الرومانتيكية الفرنسية» التي قدمها في ندوة (خريف – شتاء 1969)، ص 333-345. وفي حديثه عن الرومانتيكية الإسبانية، يطرح تار تأكيداً موازياً: إن المدرسة الرومانتيكية الإسبانية الحقيقية في القرن التاسع عشر، حسب اقتراحه، لا يمثلها جيل إسبرونسيدا ولارا (حوالي 1830-1840)، بل يجيل 1898»: وأناماندو، باروجا، أزورين، وغيرهم. انظر، «الرومانتيكية: ندوة» مجلة رابطة اللغة الحديثة، العدد 55 (آذار 1940) 1-60.

(10) في ورقته المعنونة «الشعر الرومانتيكي والبلاغة»، الدراسات الفرنسية في ييل، العدد 13، (ربيع – صيف 1954)، ص 39-40. يؤكد بيير الفجوة بين الرومانتيكية الفرنسية، من جهة، والرومانتيكية الألمانية والإنكليزية من جهة أخرى، ويقسم هذه الظاهرة الفرنسية إلى موجات أو مُويجات، بدءاً بموجة ما قبل الرومانتيكية (1760-1775) وانتهاءً بالرمزية.

(11) بينما يعطي هذا التبسيط الجذري لآراء كروتشه، ونأمل ذلك، فكرة تقريبية عن توجه تأثيره في النقد الحديث، ينبغي ألا ينقل إلينا انطباعاً بأن اهتمامات كروتشه كانت محدودة. فقط كان بعيداً عن إغفال حقول مثل التاريخ، والسيرة الحياتية، والسياسة، وغيرها؛ في الواقع، إنه أكثر المفكرين الأوروبيين موسوعية خلال النصف الأول من القرن العشرين.

(12) يطرح البروفيسور أورسيني، الذي قرأ هذه المقالة مخطوطة، استثناءً قوياً للصورة المقدمة هنا عن كروتشه. ويذكر أن كروتشه قد بنى تركيبة فترة للرومانتيكية في كتابه «تاريخ أوروبا في القرن التاسع عشر» (1932)، ولم يكن إطلاقاً ضد تصنيف المؤلفين والأعمال في مجموعات حسب المكان

والزمان في أعماله عن «عصر النهضة الإيطالي» (1950)، و«الباروك الإيطالي» (1959)، و«الأدب الإيطالي من 1870 إلى 1900» (1915)، كما وصل في عمله حول «الشعر» (1936)، إلى «منهج متكامل لتعريف الشخصية الجمالية للفنان كما بيّنها مجمل عمله هذا».

لا أرمي هنا إلى إعطاء تقدير منصف ومتوازن لمجمل فكر كروتشه، بل أحاول أن أشير إلى أحد الوجوه الخاصة لنتاجه الواسع والمتنوع إلى حد كبير والذي يبدو أنه قد ترك تأثيراً واضحاً كبيراً في النقد المعاصر خارج إيطاليا. إن المعنى المنسوب إلى نظريته من قبل هؤلاء القراء قد يكون تبسيطاً جسيماً أو حتى تزويراً، بيد أن ذلك لا يتصل بهذا الإطار؛ وما يهم هنا هو طبيعة التأثير. وقد عانى روسو من مصير مماثل.

(13) وثمة اعتاد مماثل أن الرومانتيكية الإيطالية غير موجودة، انظر، جينا مارتيجياني، الرومانتيكية الإيطالية غير موجودة (فلورنسا، 1908).

(14) وريـنر ب. فريدريتش وديفيد مالون، موجز الأدب المقارن (تشابل هيل، 1954)، ص 256. يقترح إيرفنغ بابيت أن أولئك الذين يقولون لنا إن مصطلحات «كلاسيكي» و«رومانتيكي» لا يمكن تعريفهما وليسا بحاجة إلى ذلك، هم أنفسهم رومانتيكيون، ويمثلون فقط وجهاً آخر للحركة من روسو إلى بيرغسون محاولين التشكيك في الفكر التحليلي (روسو والرومانتيكية، بوسطن، 1919، ص 1). انظر أيضاً جون روبرتسون، المصالحة بين الكلاسيكي والرومانتيكي (كمبردج، إنكلترا، 1925).

(15) يورد إرنست برنبوم ثمانية وعشرين تعريفاً وتداولاً (دليل عبر الحركة الرومانتيكية، نيويورك، 1948، ص 301). انظر أيضاً لفجوي، مقالات في تاريخ الأفكار، ص 228-231؛ وجاك بارزون، الرومانتيكية والأنا الحديثة (بوسطن، 1943)، ص 20، 20، 19، 16، 213-220.

(16) غير أن كروتشه سريع في إضافة أن الفنانين العظام والأعمال العظيمة (أو

بالأحرى الأجزاء القوية من هذه الأعمال) هي كلاسيكية إضافة إلى كونها رومانتيكية، وتمثيلية إضافة إلى كونها عاطفية. ويتفق كل من لوكاس وجيرار حول هذا الوضع. ومن الواضح تماماً أن أفكار كروتشه وفارينلي بخصوص الكلاسيكية والرومانتيكية ملونة على نحو عميق بما يعتبر أنه الاندماج المعجِب للعنصرين معاً في أعمال مواطنهما، مانزوني.

(17) إن الكثير من التعريفات والمميزات النقدية غالباً للرومانتيكية، خصوصاً في فرنسا ولكن ليس فيها فقط، لها تلونات وتحيزات سياسية واجتماعية ودينية وأخلاقية، مثلاً تلك التي طرحها باريه، وليون دوديه، وفاجيه، ولاسير، وموراس، ولويس رينود، وسيلير.

(18) لاحظ أيضاً تقسيم كروتشه الثلاثي للرومانتيكية إلى ثلاث مقولات مميزة هي: الأخلاقية، والفنية، والفلسفية.

(19) وليس حسب المعنى عند زولا، بالطبع، ولكن كاختراق جديد وكإعجاب بالطبيعة.

(20) وجدت نظرية ويلك من دون شك الكثير من الدعم (انظر مثلاً، ر. هـ. صامويل، «الرومانتيكية» في «موسوعة الأدب العالمي» لكاسل)، وليس في كل مكان (انظر مثلاً، رونالد س. كرين في «الفصلية الفلسفية»، 29، 1950، ص 257-259). إن المنهج الأدبي الأكثر عمومية لويلك، والذي فيه مفهومه عن الرومانتيكية جزءاً مهماً، صادق عليه ماريو براز («التاريخ الأدبي»، الأدب المقارن، العدد 2، ربيع 1950، ص 97-106)؛ ومانفريد كريدل («منهج البحث الأدبي المتماسك: أطروحات للنقاش»، الأدب المقارن، العدد 3، شتاء 1951، ص 18-31)، من ضمن آخرين. عن اقترابه الجسدي والإيديولوجي من «نقاد جدد» مثل بروكس وويمزات قد يكون له علاقة بتأكيده الرمز والأسطورة بوصفهما ملمحين رئيسين من ملامح الرومانتيكية الأوروبية.

(21) فريدريتش (موجز الأدب المقارن، ص 257) مثلاً، يناقش على نحو متقطع

قضية «العضوية» والتي يقول: لا تنسجم مع حب الرومانتيكية للكاثوليكية أو النابليونية في إصرارها على القيم والأشكال المطلقة. وتجدر الملاحظة إلى أن بيكهام في ذيل مقالته الأولى حول الرومانتيكية يضع أطروحته النقيضة بين حركتي التنوير والرومانتيكية.

(22) أحياناً سيمنح الأسلوب المميز الباحث، كما يقول ويلك وعلى نحو متكرر، توكيداً مفرحاً أن هذا المؤلف أو ذاك «يدخل [يرتبط] في خطتنا [نسقنا]». «مفهوم الرومانتيكية في التاريخ الأدبي»، الأدب المقارن، العدد 1 (1949)، 149، 154، 155، 157، 158، 170.

(23) لقد درسنا مسبقاً طبيعة آراء كل من لفجوي، بيير، كروتشه، وويلك. أما بالنسبة إلى تعريفات آخرين؛ فقد كان كارليل بالتأكيد بعيداً عن كونه موضوعياً؛ ويشعر المرء بنوع من الانعزالية والميول الدينية والتي قد يكون لها تأثير في موقفه تجاه الرومانتيكية؛ ويُقر بيكهام، في اعتراف مباشر له في نهاية مقالته الأولى أنه هو نفسه «رومانتيكي إيجابي».

(24) إن الرغبة في الخوض في هذا الموضوع وضرورته أو صعوباته قد أشار إليها أو إلى دراستها كوفمان، لفجوي، ونيتشي، وويلك. وقد قام ببداية طيبة كل من فارينلي وفان تيغيم. بيد أن فارينلي يتناول البلدان اللاتينية فقط (خصوصاً فرنسا، وإيطاليا، وإسبانيا)، وخلال أربعين عاماً منذ صدور عمله، ظهر حجم كبير من الأبحاث حول هذا الموضوع. ومنذ أن نُشرت أطروحة فان تيغيم النهائية عام 1948، أُضيفت اقتراحات مهمة حول ذلك. لا مجلدات فارينلي الثلاثة ولا الـ 560 صفحة التي كتبها فان تيغيم تُفير نفسها للمسح البياني الذي قمنا بإعداده من أجل هذه المقالة.

(25) كل «حكم» تُوصل إليه بعد دراسة متأنية للبينات يجب، بالضرورة، أن يكون غير مباشر على نحو واسع. إنه لمن المستحيل، في تلخيص كهذا، أن نتقفى خُطا تقود إلى كل واحد من هذه القرارات.

(26) في زمن الرومانتيكية، كانت الأفكار الأدبية تدور بقوة وسرعة لم تعرفا حتى أيامنا هذه. لقد كانت الأمم الأوروبية تستبدل مواضيعها وأشكالها الأدبية دون توقف (ف. جي. بيلسكوف جانسن، العصر الذهبي، 1953، ص 36-37.

(27) لقد بدأ كل من فان تيغيم وويلك تغطية لهذه الآداب بوصفها جزءاً من الصورة الأوروبية.

(28) ويؤيد الغموض السياسي للرومانتيكية، كما وجدناه، ملاحظة بيكهام بخصوص توخي الحذر حيال هذا الموضوع (الورقة المقتبس منها، مجلة رابطة اللغة الحديثة، 66 : 5). كما أن ويلك يعي هذه الملاحظة («مفهوم الرومانتيكية»، ص 171)، ولكن يشعر بأن المقولة السياسية ليست هي الأكبر.

(29) لتجنب أي سوء فهم، نرغب في ذكر أنه بعد توضيح المقومات الأكثر خصوصية للرومانتيكية، وذلك بعد إنجاز العمل الكادح التحليلي و«الإضافي»، فإن المسوغ والحاجة إلى منهج أساسي مايزالان موجودين، غير أن هذا المفتاح يجب أن يكون مختلفاً في ضوء التحليل السابق.

* * *

الأسلوب والأسلوبية(*)

جون ديبوا
ترجمة
عمر لحسن

أولاً: الأسلـوب:

إن الأسلـوب، الـذي كـان فـي العصور الكلاسيكية يعرف تعريفاً لا يعني شيئاً، هو في الحقيقة علامة لتفرد المتكلم في الخطاب؛ وهذه العلامة تعد مفهوماً أساسياً، وذات بعد إيديولوجي قوي، يجب على الأسلوبية تنقيته لكي يصبح مفهوماً إجرائياً، ونقله من مستوى الحدس إلى مستوى المعرفة.

1. يتأسس الأسلوب، في الثقافة الغربية، من ثنائيتين أساسيتين: المقابلة بين المسند والمسند إليه (الملفوظ مقابل التلفظ énoncé vs énonciation)، هذه

(*) هذا المقال مأخوذ من كتاب:
Jean Dubois et autres, dictionnaire de linguistique, Collection Bordas, édition Larousse, Paris 1999. (Articles style et stylistique).

المقابلة التي تبين مكانة المتكلم داخل ملفوظه؛ وثنائية الروح والمادة التي تعرض الكلام بوصفه مركباً من دلالات صريحة dénotations موجهة إلى الذهن. ودلالات إيحائية connotations (تخاطب الإحساس المثمن و/ أو غير المثمن). وقد قام النحو، منذ بدايته، بتصنيف أشكال أنيقة ومقنعة، بمساعدة البلاغة، وهي فن الإقناع (وكانت شفوية، في البداية، أي مادية تخاطب الإحساس). وهي الرؤية نفسها التي تحملها أسلوبية شارل بالي.

ولم تقم اللسانيات السوسيرية، في مظهرها الأول، بتغيير عميق لهذا التصور. فالأسلوب يعد من مظاهر الكلام parole؛ فهو يتمثل في «الخيارات التي يقوم بها المتكلمون في كل المواقف اللغوية» (كريسو cressot). وسواء أكان هذا الاختيار «واعياً ومقصوداً»، أو مجرد انزياح، فإن الأسلوب يكمن في العدول ما بين الكلام الفردي واللغة. وبذلك يمكن وضع لغات خاصة تسمح بتقليص هذا العدول (مثل اللغة الأدبية، ولغة الكوميديا...)؛ ونستعمل هذا الإحصاء لإبراز التواتر النسبي لبعض الكلمات، أو بعض التراكيب؛ ويمكن اقتراح قياس أسلوبي (stylométrie) وهي عملية استعمال الحساب في دراسة الأسلوب.

2. وقد تعمق مفهوم الأسلوب بفضل التحليل الأعمق لوظائف الكلام، ونظرية الإعلام والتطورات التي شهدتها البنيوية، فهناك

وظيفة أسلوبية تشدد على الملامح الدالة في الرسالة، وتبرز التراكيب الخاصة بالوظائف الأخرى. «فاللغة تعبر، والأسلوب يبرز» (ريفاتير). وتكوّن المظاهر التي تظهر فيها هذه الوظيفة بنية خاصة: إنها الأسلوب. غير أن هذه المظاهر ليس لها وجود مستقل، لكنها تظهر في مقابلة ثنائية، يمثل قطبها الآخر السياق الذي تقطعه بشكل غير متوقع. وقد يصبح هذا السياق نفسه من مظاهر الأسلوب مقابل سياق أكبر. وهذا يعني أن النص هو القاعدة المعتمدة في التحليل (مستوى فوق الجملي transphrastique)، وأن الأسلوب لا يكمن في مقابلة استبدالية paradigmatique (أي ما يمكن أن يقال)، بل في مقابلة تركيبية syntagmatique (علاقة الأثر الأسلوبي مقابل السياق).

ولكن حتى مع هذا النوع الأخير من التحليل، فإننا لم نبتعد كثيراً عن الرؤية التقليدية التي ترى أن الأسلوب لا يقوم سوى بإضافة بعض عناصر التنميق إلى الرسالة دون أن يساهم في إنجازها بشكل فعلي. كما أننا لسنا بعيدين عن رؤية شارل بالي وعن التقليد العربي الذي يعد الأسلوب عدولاً» عن المنطق، عدولاً مرضياً يعود إلى ضعف طبيعتنا. ولكن هذا العدول أصبح هنا، مع اللسانيات السوسيرية، ذا طابع بنيوي. فهذا التعريف يعود إلى «تصور معين للسانيات خاضع لبديهيات الإحساس والبديهيات التربوية» (سومف J. Sumpf).

غير أن آراء الكتاب حول ممارساتهم الخاصة ترفض، منذ قرن، هذا التصور: فالأسلوب - حسب فولبير - هو الاستمرارية، أما مالارميه فيقول: «إننا لا نكتب قصيدة بالأفكار». وتحاول التحليلات البنيوية المحضة اجتناب هذا العائق، لكن النحو التوليدي وتطوراته هو الذي تسامح بتجاوز هذه الإشكالية.

3. إن التعرف على نص لفكتور هيجو أو عارضته، يعني استعمال ملكة شعرية تضاف إلى الملكة اللسانية. فهناك بنيات عميقة وقواعد تحويلية خاصة بكل كاتب: فهي تمثل قواعد نحوية يتعلمها القارئ (أو لا يستطيع تعلمها، ومن هنا جاء رفض الشعر المعاصر مثلاً). فهو نحو خاص (أو أسلوب) من شأنه توليد الجملة النحوية للغة، وكذلك أنصاف الجمل التي لا يستطيع النحو العام إنتاجها.

إن النحو التوليدي، بتركيزه على التركيب وطابعه المركزي، وعلى سيرورة الإنتاج، قام بإخراج الأسلوب من المقابلة بين الدلالات الصريحة والدلالات الإيحائية التي سجن فيها. ومن جهة أخرى، فإن العمل المنجز حول مفاهيم مثل «الأدبية»، و«نص الكاتب»، و«القارئ»، أدى إلى إعادة بناء حقل الإبداع وقراءة الأعمال الأدبية.

4. إذا كان النص الذي هو ممارسة دالة، وليس «بنية مسطّحة»، بل «توليده الخاص»، فإن الأسلوب، باعتباره «مقاومة التجربة للممارسة المبنينة للكتابة»، هو النص. فهو إذن خلق للمعنى. ولا تعد قراءة النص مجرد فك سلبي لرموزه، بل هي عمل يقوم بصياغة الدال، وإنتاج المدلول، ويمكننا بذلك أن نتجاوز – «في أحادية مادية ومطابقة بين الفكر واللغة» – ثنائية الشكل/ المعنى، والدلالة الصريحة والدلالة الإيحائية، وكل الثنائيات المتفرعة عنها: الفردي/ الاجتماعي، والكتابة/ القراءة. ولكي تصبح هذه النظرية ذات فاعلية حقيقية، يجب خلق نظرية لتوليد النص ونموذج الفاعل.

ثانياً: الأسلـوبية:

1. يعرف شارل بالي الأسلوبية كما يلي: «هي دراسة أحداث التعبير الكلامية المنظمة من وجهة نظر محتواها العاطفي»، أي التعبير عن أحداث الإحساس بواسطة الكلام وتأثير الأحداث الكلامية في الإحساس». فالأسلوبية باعتبارها فرعاً من اللسانيات، تتمثل إذن في عملية جرد للإمكانيات الأسلوبية للغة (مظاهر الأسلوب) بالمعنى السوسيري، وليس في دراسة أسلوب كاتب ما، الذي هو «استعمال إرادي وواع لهذه القيم». إن هذا التعريف يجعل الأسلوبية مرتبطة بالإحساس، الذي يمكن تعريفه

كما يلي: «الإحساس هو تشويه للطبيعة سببه طبيعة الأنا الذي بداخلنا»، من ذلك الاستعارة التي هي موجودة لأنها تمكننا من جعل الذهن «ينخدع بالربط بين تمثيلين». كما أنها شبه تحليل «لطبيعة الأنا الذي بداخلنا»، الذي يرتكز على البلاغة، بوصفها فن الإقناع بالاستعانة بالإحساس، والذي انتقل من المنابر إلى الأدب المكتوب. أما اقتصار الأسلوبية على مجال اللغة، فإن العالم غوستاف غيوم يرفض ذلك، قائلاً: «ليس الكلام هو الذي يوصف بأنه ذكي، بل استعمالنا له».

2. تعرف الأسلوبية غالباً بأنها الدراسة العلمية لأسلوب الأعمال الأدبية، مع تبرير أول متمثل في الموقف التالي لجاكوبسون: «إذا مازال هناك بعض النقاد يشكّون في كفاءة اللسانيات في مجال الشعر، فإني أظن أنهم اعتقدوا أن انعدام كفاءة بعض اللسانيين هو في الحقيقة قصور جوهري للسانيات نفسها... فاللساني الذي لا يلقي بالاً إلى الوظيفة الشعرية، أو الناقد الأدبي الذي لا يهتم بمشاكل ومناهج اللسانيات، يمثلان مغالطة تاريخية صارخة».

وفي مقابل أسلوبية تريد أن تكون دراسة علمية للأسلوب، يجب أن نطرح مجموعة من المشاكل النظرية. وأول مشكل هو موضوع الأسلوبية نفسها: فالأسلوب يبقى، في معظم الأسلوبيات المعاصرة، مستخرجاً بشكل تجريبي، حيث إن

الأسلوبيين هم الذين يحددون معيار الملاءمة pertinence. فخصوصية الموضوع وبحثه قد تكون مبررة، لكن يجب أن تكون مؤسسة بشكل علمي. فالأسلوبية، بالرغم من كونها مرتبطة باللسانيات، فهي مضطرة إلى أن تضع لنفسها منهجيات خاصة. ومن جهة أخرى، فبالنظر إلى ارتباط موضوعها بمفهومي الجمال والذوق، فهل يجب أن تتخلى عن هذا السؤال القيمي أم لا؟ وهل بإمكانها أن تحكم على قيمة نص معين؟

وبدون أن نقول مثل ما قال بيير غيرو P. Guiraud بأن «مهمة اللسانيات هي تأويل النصوص وتذوقها»، فإنه بإمكاننا أن نلاحظ مثله بأن اللسانيات – بعد انهيار البلاغة – أعادت الاتصال بالنحو القديم، الذي أنجب – منذ 2000 سنة خلت – النقد الأدبي؛ وهذا الاتصال بالأدب استرجعته الأسلوبية بفضل تطوراتها الخاصة، وبفضل ممارسة جديدة لدي الكتاب، الذين أصبحوا – منذ مائة سنة – ينظرون العمل الأدبي بوصفه كلاماً. ولكن يبقى علينا من جهة أخرى تحديد خصائص العمل الأدبي. فهو أحد موضوعات اللسانيات (باعتباره مظهراً من مظاهر لغة طبيعية ما)، وهو مغلق (محدود ومنته من الناحية البنيوية)، ويقيم مع المرجع علاقات خاصة.

3. بداخل الفرضية السوسيرية، كل نص ينتمي إلى مجال الكلام Parole لأنه عبارة عن خلق فردي، ولذلك فإن الأسلوب يعرف

بأنه عدول بالمقارنة مع معيار ما norme. فهو عدول عن الوضع أولاً (الذي نادراً ما كان يخالفه الكتاب في الماضي، ولكنه أصبح في الحاضر أكثر عرضة للمخالفة، كما هو الحال عند كينو Queneau وميشو Michaux)، وهو عدول عن مستوى غير معلّم من الكلام، وهو نوع من الاستعمال الوسطي و«البسيط»، وعدول عن أسلوب الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل، والذي يشكل نوعاً من اللغة المتفق عليها بشكل مسبق (يمكن أن ندرس أسلوب راسين داخل أسلوب جنس التراجيديا). وفي كل الحالات، فإن الأمر يتعلق بدراسة «أثر أسلوبي داخل لغة معينة».

وبالإضافة إلى أن تكوين هذه المعايير (لغة بسيطة، أسلوب مأساوي... إلخ) قد تصل إلى عوارض محضة، وأننا هنا أمام بلاغة حداثية (حيث إن الأسلوب هو مجرد عملية تزيين)، فإن أسلوبية العدول هذه تدمر النص وترفض ممارسة الكتاب، فهي تعود إلى توجه أساسي «يجعل من الفرد دوماً ظاهرة عارضة» باسم معيار قد نسينا الكيفية التي كوّناه بها.

ويمكن أن نربط بأسلوبية العدول أعمال مايكل ريفاتير M. Riffaterre رغم أنه يرفض ذلك، حيث يقول «إن الرسالة تعبر والأسلوب يؤكد». إن هذه الأسلوبية ترتكز على تعريف الوظيفة الأسلوبية (وهو تعريف مغاير، وأكثر تعميماً للوظيفة

الشعرية عند جاكبسون)، كما ترتكز على نظرية الإعلام Théorie de l'nformation، وعلى المبادئ المنهجية للسلوكية من أجل إدراك الأثر الأسلوبي. «إن مهمة الأسلوبية تتمثل في تحديد رد فعل القارئ أمام النص، وإيجاد مصدر ردود الأفعال هذه في شكل النص. فالأسلوبي يعد قارئاً فوق العادة Archi lecteur، أي هو نوع من مجموع كل القراء، وهذا يعني أنه يعطي لنفسه ثقافة قصوى (قراءة النقود، المعجمات،.. إلخ) حتى يتسنى له الكشف عن الوحدات التي علّم بها الكاتب نصه. وبسبب انغلاقه، بجانب «القوانين المسبقة» (قوانين اللغة، وقوانين الجنس الأدبي) يضيف العمل قانوناً لاحقاً، قانوناً فوقياً surcodage (قانوناً إضافياً)، ودلالات إضافية تقوم القيم فيه بأدوار مختلفة. وبذلك، فإن العمل يخلق نموذجه المرجعي الخاص. إن هذا «القانون الفوقي» يحلل من جهة قابليته للتوقع: فكلما كان العنصر غير متوقع، كلما كان تأثيره في القارئ أكبر، هذا هو منهج الأسلوبية، الذي يستمد قيمته من تباينه عن سياق صغير Micro contexte (سياق أسلوبي قصير)، ومن علاقته مع سياق كبير (ويمثل مجمل المعطيات السياقية الحاضرة في ذهن القارئ)، هذه العلاقة التي تعدّل هذا التباين، بتضخيمه أو تخفيفه (عندما يكون الأثر مكرراً استمرار)، فيكون السياق كذلك مقنناً تقنيناً عالياً، ويملك في الأسلوب دوراً مماثلاً لدور المنهج. وهكذا، تبرز نماذج (أو موتيفات) أسلوبية.

يميل ريفاتير، بإضافة السياق إلى الآثار الأسلوبية، إلى اعتبار النص كله أثراً. وهذا هو موقف الأسلوبيين الذين يلاحظون بأن النظام والخطاب يتطابقان مع النص، بسبب انغلاقه، ويعدّونه لهجة، تعود إلى دراسة بنيوية خاصة. فالعمل الأدبي ليس «لغة، بل هو كلام مكون من إيحاءات (فالكلام الإيحائي ليس لغة: حيث إن مستوى التعبير فيه مكون من مستويي المحتوى والتعبير في الكلام الصريح)، فهو كلام يعد أحد مستوييه – وهو مستوى التعبير – لغة» (يالمسلاف). فالنص يجب أن يكون أولاً موضوع تحليل لساني يستخرج وحدات اللغة التي تقوم بتكوين وحدات المستوى الثاني (أو الإيحائية). ليس هناك تشاكل Isomorphisme بين المستويين، حيث إن عدة وحدات لسانية يمكن أن تكوّن وحدة إيحائية (فالأفعال المنصرفة في الماضي المنقطع تكوّن وحدة إيحائية قد يكون مدلولها: «أدب»)، وفي المستوى الثاني، فإن السيميائية تعوض اللسانيات، والأسلوبية تقترب من السيميائية: «إن الإجراءين الدلالي والأسلوبي ليسا إلا مظهرين من عملية وصف واحدة» (غريماس). فمصطلح الإيحاء لم يستعمل بمعنى «الإيحاء الدلالي» المرتبط بالأسماء بواسطة عدة عناصر (تاريخ، وعادات، وتجارب شخصية)، لكنه يحدد علاقة النظام المزدوج للغة والنص، حيث إن الإيحاءات الدلالية للمستوى الأول هي عناصر مكونة للوحدات الإيحائية connecteurs. فمثلاً، تعد الدلالات

الإيحائية (في المستوى الأول) للجلافة المحتواة في كلمات خنزير وأبله في رواية «إجابة على عملية اتهام» لفكتور هيجو، وحدات مكونة لوحدة إيحائية، يعد مدلولها إدماجاً في الشعر أو أسلوباً شعرياً جديداً.

غير أن هذا النموذج، بالرغم من أهميته النظرية (فهو يبرز النص بوصفه بنية مزدوجة، ويفتح – بذلك – المجال لتعدد القراءات) فهو يبقى ذا قدرة إجرائية ضعيفة. ومن جهة أخرى، فإن مفهوم الإيحاء لم يحظ بالإجماع. وأخيراً، لم يقدم أي إجراء للتعرف على الوحدات الإيحائية (وهي العناصر التي تعطي النص أبعاده الإيحائية)، وبذلك نجد أنفسنا أمام النص لا نملك سوى ذاتيتنا subjectivité.

4. وتنظر نظرية النحو التوليدي إلى النص باعتباره لهجة، ولكن هدفها هو إيجاد البنيات العميقة والتحويلات التي كانت السبب فيها. يجب إذن وضع نموذج الكفاءة والأداء الخاص بالنص، وهو منحرف عن بعض مظاهر الكفاءة العامة، ومشابه لها في مظاهر أخرى، مما يفسر قدرة القارئ على فهمه (أو رفضه). ويكون الأسلوب – حينئذ – هو الطريقة الخاصة لنشر جهاز اللغة التحويلي. ويمكن وضع علاقات بين هذه الخصائص النحوية والأحكام الجمالية. فالقصائد التي لا تختلف جملها عن جمل اللغة العامة إلا في مستوى البنية السطحية تعد قصائد

«رديئة». كما يوجد هناك مستويات من الصحة النحوية grammaticalité، يمكن أن نتصور وضع «سلّم الشعرية» poéticité، مرتبط بنسبة تعقيد التحويلات المقصودة. فالنحو التوليدي يفتح، إذن، آفاقاً واسعة في مجال الأسلوبية، حيث تتكون نماذج بإمكانها أن تكشف عن الجمل، ولكنها غير خالية من المعنى.

5. وبعد أن أدخل النحو التوليدي قدرة الخلق، يمكن أن نعرض شهادة الكتاب المحدثين الذين يعد الكلام عندهم مادة للتجريب والاختبار، والعمل الأدبي هو عندهم إنتاجاً، أو واقعاً معيشاً، أو علاقة مع العالم، أما الشعر فهو منهج حياة (عند تزارا Tzara)، وهو فعل الـ «الأنا»، الذي أعاد فيه النظر كل من التحليل النفسي وعلم الاجتماع، منذ أن اعتبر ريمبو Rimbaud أن «الأنا هو الآخر»، أي أنه أكثر تعقيداً من الفاعل عند التوليديين. ففي عملية القراءة/ الكتابة، لا يعتبر النص المولد génotexte (البنية العميقة للنص) الذي يقوم المحلل بإعادة بنائه انعكاساً للنص الظاهري phénotexte (النص مثلما تبرزه القراءة الساذجة)، بل إنه «يشتغل بواسطة أصناف لسانية تولّد مقاطع دالة» (كريستيفا).

وإذا كانت القراءة هي التي تعيد دوماً بناء النص الظاهري، فإنه يتم شجب طابعها التجريبي، وفي الآن نفسه تتشكل ممارسة جديدة ومفهوم جديد، هو مفهوم الكتابة –

القراءة: «وهي قراءة تهدف إلى تحويل – داخل النص وبواسطته – فكر استهلالي منقطعة إلى فكر الوحدة عند سيرورة الكتابة. فهي شكل من أشكال المعرفة، وإجراء للخاصية العلمية scientificité. وتقابل القراءة الأدب (وهي كتابة تعيد النص إلى أصناف ذات وجود مسبق) القراءة الجوهرية، التصنيفية؛ إنها شكل من الوعي، وانعكاس للممارسة الاجتماعية. فكل قراءة هي إما كتابة، وإما أدب» (ميشونيك).

هناك مفاهيم أخرى ضرورية لتشخيص مجال ازداد اتساعه، وخصوصاً في مجال الأدبية، وهي: «خصوصية العمل بوصفه نصاً، مما يحدده كفضاء أدبي موجه، أي أنه تشكيل من العناصر المحكومة بقوانين نظام ما. وهي تقابل الكلام اليومي بوصفه فضاءً مفتوحاً، ومبهماً، ذلك أن انتظامه محل مراجعة دائمة» (ميشونيك). وبذلك، فإن الأحكام القيمية التي يمكن للبنيوية أن ترفض إطلاقها، بسبب انعدام المعايير، تصبح ممكنة. «لقد مات الكاتب الذي يتحدث عن الوضع... فالأدب التحتي موجود في الإيديولوجيا بالمعنى الواسع (إيديولوجية الناس، مثلاً) في حين أن العمل ينبني ضد إيديولوجيا معينة» (ميشونيك).

ومن وجهة النظر هذه، فإن إدراك الأسلوب يجد نفسه مرتبطاً بمجموعة من العمليات تتجاوز الإطار الشكلي للنص

الذي يتجاوز الحياة، والعالم، والإيديولوجيا. هذا التجاوز الذي يجد تفسيره في توسيع مصطلح الأسلوب ليصل إلى الكلام العادي، وهذا التوسيع يتطلب تدقيقاً فلسفياً للمصطلح.

6. في كتابه «مدخل إلى فلسفة الأسلوب»، تبرز غرانجير Granger مفهوم الأسلوب خارج الأدب، باعتباره نتيجة لعمل. «إن الانتقال من عديم الشكل إلى المبنين structuré، لا يمكن أن يكون أبداً نتيجة لفرض شكل جاهز قادم من الخارج.. فكل عملية بناء هي نتيجة عمل يربط بين شكل ومحتوى الحقل المدروس ويثيرهما»: ويكون الأسلوب هنا الحل الفردي للصعوبات التي يواجهها كل عمل بناء، فهو الفردي باعتباره جانباً سلبياً للأبنية. فالأسلوب حاضر في كل التراكيب العلمية. ويمكن أن نفكر هنا في أسلوبية عامة، نظرية الأعمال الأدبية، تجد مكانها بين الإبستمولوجيا والنظرية الجمالية.

وفي مجال الأدب، فباعتبار أن البناء اللساني للواقع المعيش هو عمل معين، فإن الأسلوب يولد من الانفصال بين الأبنية والدلالات، حيث إن الدلالة هي ما يفلت من البنينة الظاهرة، أو الفضلة، أو نوع من الدلالة الإيحاء، تقوم القراءة بتشكيله في وضع لاحق. فالأسلوب غير موجود داخل البنية (الوضع المسبق). فالمفهوم وجد نفسه، إذن، منقولاً من البنية إلى العمل، إلى الكتابة، وإلى فعل القراءة (التي هي كذلك عملية

بنينة)، مما يجعله ينجو من التحديد الذاتي، أو السلوكي المحض.

وإذا كان جزء من المشكل يبدو قد وجد حلاً على المستوى النظري، فإن التطبيق مازال متعثراً، وبدأت ضبابية جديدة تغطي الحدود بين الأسلوبية والسيميائية والأدب.

7. يوجد نموذج أسلوبي تحاول المدرسة التعريف به واكتسابه، وهو مرتبط بتصور معين للإنسان والمجتمع: من هذه الزاوية، تسمح دراسة مواضيع الإنشاء التي ينجزها التلاميذ من استجلاء معالم هذا النموذج. كما أن هناك نموذجاً للخطاب الأسلوبي، نوعاً من الملفوظ – الشبكة، ويتمثل التعلم في فهم وإعادة بناء – داخل موضوع الإنشاء – القصة التي تربط صنفاً من المجردات (السخرية، الحزن) بصنف من الملموسات (الكتّاب)، أي أن الأمر يتعلق بتشكيل خصوصية معينة في شكل قاعدة كلية بحسب إيديولوجية معينة.

* * *

اللاوعي (*)

فرانسواز ميلتزر

ترجمة

أحمد أحمد

عبدالمقصود

تمهيـــد:

هذه دراسة عن «اللاوعي» بوصفه مصطلحاً أدبياً، كتبها الناقد الأمريكي فرانسوا ملتزر Francoise Meltzer، وتمتاز بأنها تضع يد القارئ، المتخصص وغير المتخصص، على تاريخ المصطلح الغامض المعقد منذ الفلسفة الإغريقية القديمة حتى العصر الحديث، وعلى المشكلات المرتبطة به. وهي تعرضه في الاتجاهات المعرفية المختلفة الفلسفية، والنفسية، والأدبية لدى أهم المنظرين والمفكرين، وذلك في إطار عرض تاريخي ونفسي متماسك ومنظم بدقة. وهذه الطريقة في العرض سمحت بإقامة

(*) **FranCois Meltzer, Unconscious, in "Critical Terms for Literary Study"** edited by Frank Lentricchia, and Thomas McLaughlin, The University of Chicaho press, 1990.

حوار بين هذه الحقول المختلفة، وبكشف الجدل القائم بينها، وعلاقات التداخل، وأوجه التشابه والاختلاف، والفروض التي انطلق منها كل اتجاه، وكيف واجه مشكلات المصطلح. وتتعرض الدراسة في سياق ذلك كله، بشكل خاص، لعلاقته بالنظرية الأدبية الحديثة والبلاغة واللسانيات، وتقدم نماذج لقراءات تطبيقية على نصوص أدبية للمنظرين الأكثر أهمية: فرويد ولاكان، وتطرح موقف نقاد الأدب من استخدام المنهج التحليلي النفسي في قراءة الأدب، ومآخذهم عليه، والمشكلات التي يواجهها.

إن هذه الدراسة تمنحنا خريطة شاملة، بأسلوب موجز وواضح، لمفهوم اللاوعي بوصفه مصطلحاً نفسياً وأدبياً، لا ينال من وضوحها كثرة الجمل الاعتراضية وأشباهها. وهي ميزة مهمة؛ لأنها تعطي القارئ فكرة كاملة وواضحة ومنظمة عن المصطلح، يتطلب تكوينها قراءات موسعة في مؤلفات تنتمي إلى مجالات مختلفة، ويفسر ذلك زخمها المعرفي. ويزيدها أهمية اهتمام الفكر المعرفي لما بعد الحداثة بالمفهوم، وتأكيد فلسفة العلم لدى فيسلوف مثل باشلار دور مفاهيم اللاشعور، والرغبة والحياة الرمزية، والخيال في التفكير الإنساني والعلمي، وهي مفاهيم لم تحظ بالمكانة اللائقة بعد في ثقافتنا. ونضيف إلى ذلك أنه يصحح خطأً مهماً في ترجمة المصطلح من الألمانية (حيث

يرتبط بالمعرفة والجهل) إلى الإنكليزية، وقد تابعنا الترجمة الإنجليزية، وأثر ذلك في عدم إدراك جوانب مختلفة من المفهوم بشكل دقيق، يتعلق أهمها بمفهوم العصاب وطريقة علاجه في التحليل النفسي، وبطريقة قراءة المدخل التحليلي النفسي للأدب.

النص المترجم:

صعوبة هذا المصطلح بالغة إلى درجة أننا وضعناه عنواناً للمقال، فالعنوان إذا قرئ «اللاوعي» the Unconscious فإنه سيكون اسماً جوهرياً non - a substantive، أو شيئاً a thing، وهناك تقديم جيد للخلاف حول هذه القضية في المقال. إذ يجادل كثيرون بأن اللاوعي ليس شيئاً ولا مكاناً، ومن ثم يمكن استخدام المصطلح بوصفه صفة an adjective، وعلى سبيل المثال «النشاط اللاواعي» unconscious (وليس «نشاط اللاوعي» the activity of unconscious). والحقيقة أن اللاوعي يمكن أن يعني جميع أنماط الأشياء، أي شيء من مرحلة النوم حتى مرحلة الجهل بشيء ما، ومن مرحلة الكينونة حتى دراسة نوع معين من البراءة... إلخ.

والأسلوب الذي سنتناول به المصطلح – بالرغم من أنه يقع في إطار الشعور – هو المنظور النفسي، وهو فكرة أن الفرد يمتلك في داخله أنشطة لا يدركها. وسوف نتعرض أيضاً

لسؤالين أساسيين فيما يتعلق بأي مفهوم للاوعي: الأول – هل اللاوعي مكان أو نشاط قوى محددة في الذهن، ومن ثم ليس هو الشيء نفسه، لكنه – على الأصح – كيفية تحقق هذا الشيء؟. والثاني – كيف يمكن التحقق من وجود اللاوعي، وهو في المقام الأول تحديد لشيء لا ندركه؟ ويجب أن نضع في اعتبارنا كلاً من هذين السؤالين أثناء قراءة المقال. وسوف نشير أحياناً إلى اللاوعي بالضمير هو «it» («das Es» هي الكلمة التي يستخدمها فرويد في الألمانية، وهي تعني الضمير «it»)، كما يجب أن نؤكد أن هذا الاستخدام نابع من الصعوبة التركيبية، وأنه لا يعني ضمنياً أن اللاوعي شيء، أو أنه واحد في الحقيقة.

وبالرغم من أننا نتعامل هنا بالمنظور النفسي للمصطلح، فإنه كان مشكلة للفلسفة منذ البداية، فقد تحدث البشر دوماً عن «القوى الخفية» dark powers التي تضغط عليهم ليفعلوا أشياء لا يقصدونها، وتجعلهم يتجاوزون فقدان الأمل أو المهام الصعبة على الرغم منهم. ومعظم الأديان تأسست على مفهوم القوى الغيبية invisible powers التي يؤمن بها الإنسان مثل إيمانه بالكثير من الأساطير. ففكرة «اللامعروف» أو غير المدرك في العقل البشري ليست جديدة، ومفهوم اللاوعي من الممكن أن يتداخل مع المعتقدات اللاهوتية بشكل مؤكد.

وقد كشف سقراط بعض المعرفة الخفية hidden

knowledge (غير المكتشفة من جانب الفرد)، ووُصفت طريقته ذاتها بأنها «تساؤلية» maieutic، وهي قوة توليد للأفكار أو الذكريات داخل الوعي كما في حالة القابلة. واهتم الفلاسفة مثل أفلاطون، وأرسطو، وبلوتونيس، وأوجستين، وأكونيس بمظاهر التفكير الإنساني الثابتة التي لا يمكن أن تحضر إلى الوعي طواعية. وقد صاغ ديكارت البيان الذي سيصبح ضده تحديد التحليل النفسي للمفهوم نفسه، فقد صرح هذا الفيلسوف الفرنسي بأن الوعي واحد، وأنه يشه العقل: «بواسطة الخبرة الشعورية» الكوجيتو» cogitationis فهمت كل شيء يحدث داخلنا، لهذا نحن على وعي به» (ريكور، 1974، 101).

وقد قوبل هذا المفهوم الذي يجعل كل شيء عقلي شعورياً، بكل تأكيد، برفض التحليل النفسي الذي سيتمسك – على العكس – بأن أكثر ما هو عقلي سيظل خافياً عنا. ولكن يجب أن نذكر أن ثنائية ديكارت الشهيرة – الانقسام الذي وضعه بين الجسم والعقل – سوف ترثه طرق التفكير في المستقبل ومنها التحليل النفسي، وسوف يأخذ علم النفس (العلم العام لدراسة النفس الذي وجد قبل فرويد واضع ما أسماه بالتحليل النفسي) هذه الثنائية الديكارتية، ليضع نموذجاً ثنائياً للعقل: الجزء المعروف والجزء اللامعروف، بتعبير آخر لم يكن ديكارت بعيداً عن التحليل النفسي كما يعتقد بعضنا.

وقد تجددت في القرن التاسع عشر موجة الاهتمام باللامعروف في العقل «الجانب المظلم» the dark side، فقد أشار روسو، وجوته، وهيجل، وشيلينج، وكولردج، وجماعة الرومانسيين الألمان الأوائل إلى شيء مثل «اللاوعي»، بالرغم من أنهم لم يستخدموا المصطلح ذاته على وجه التحديد. وقد لفت ذلك النظر إلى مفهوم شوبنهور عن الإرادة Te Will بوصفها قوة مندفعة، وكلية الوجود، وقاهرة، ويشبه ذلك ما نسميه اليوم «اللاوعي». وقد وجد هذا المفهوم عند نيتشه الذي يحتمل أن يكون له تأثير أكثر من الأخير على سيجموند فرويد الذي كانت لديه الإرادة ليعترف بذلك.

وقد ارتبط مفهوم اللاوعي بالفلسفة، والأدب، وعلم النفس، واللاهوت، وأصبح مفهوماً شائعاً في كل أوروبا الغربية عندما أصدر إدوارد فون هارتمان عام 1868 كتابه «فلسفة اللاوعي»، وفي السبعينات من القرن نفسه ظهرت مجموعة من الكتب تتصدر عناوينها كلمة «اللاوعي». ومن المؤكد أن فرويد لم يخترع المصطلح ولا المفهوم أو المفاهيم المتعلقة به، كما أنه تحدث عن المفهوم في وقت كان كل مثقف أوروبي قد ألفه بدرجة كبيرة منحته المصداقية بوصفه مفهوماً.

إذن، لماذا نشعر بالخوف – خاصة في كتابات فرويد الأولى – من أن اللاوعي لن يكون مقبولاً لدى قراء فرويد؟!

الإجابة الوحيدة يمكن أن تكون في ذروة العصر الفيكتوري. فقد أخذ فرويد الفكرة الشهيرة أذاعها لتكون في صلبها فكرة «جنسية» sexual وقد كان هذا – على وجه التحديد – موقفاً مثيراً للانتقاد، نظراً للتعريفات المتعددة التي يتضمنها اللاوعي، فهو – كما وضعه الفيلسوف بول ريكور – لا يمكن أن يوجد إلا في إطار علاقة مع مفهوم الوعي.

وقد رأى ريكور أن اللاوعي شيء ما لا يمكن الإشارة إليه، ومن الممكن فقط أن يشخص dianose؛ لأنه لا يمكن دراسته بصورة تجريبية، وإنما يستدل على وجوده من خلال ظهوره في الحياة التي لا تكون بواعثها شعورية أكثر من وصفه إمبريقياً. وبناءً على ذلك تمثل فكرة اللاوعي نمطاً من «المثالية المتعالية» في فكر كانط، وهي طريق نستدل بها على الشيء أكثر من لمسه بصورة محسوسة. ولكن أن يُعلن هذا اللامحسوس مفهوماً جنسياً في صلبه، فهذا ما يفتح الباب للكثير من النقد والهجوم؛ لأنه لا يمكن تجسيده. ومشكلة فرويد تكمن في وصفه لملامح مفهوم مجرد بوصفها جنسية في صلبها، وفي رؤيته المحدودة التي لم يكن قادراً على إثباتها إلا بالاستدلال، وبوجود عناصر في حياتنا اليومية لا يفسرها الوعي، مثل: الأحلام، وزلات اللسان، والتورية، والفجوات، وإجبار التكرار، والإنكار، والأدب الأكثر دلالة في هذا السياق. ولكن قبل أن تدرس مفهوم فرويد

في الأعمال الأدبية وفي التحليل النفسي، لنتناول بإحكام أكثر تقديمه الفعلي للمفهوم الشهير، مفهوم «اللاوعي».

لقد أشار تعليق ريكور السابق إلى صعوبة أخرى: لايمكن أن يكون هناك فهم للاوعي دون أن يلازمه تحديد لما نعنيه بالوعي. وبعبارة أخرى، تبدو المفارقة في أن اللاوعي لايمكن دراسته إلا في إطار عالم realm وأعراف rules الوعي. بطريقة أخرى: دراسة اللامعروف محكومة دائماً بمصطلحات المعروف. (يجب أن نشير في هذا السياق إلى أن مصطلح فرويد عن اللاوعي The Unconscious هو في الألمانية « das Unbewusste»، ويعني حرفياً «اللامعروف» the unknown، وهذه العلاقة بالمعرفة أقل وضوحاً في المصطلح الإنجليزي).

وأهمية هذه الحقيقة أن تحديد التحليل النفسي له يتلاءم مع النظرية الأدبية، لذلك سيكون فرويد محكوماً بالأسلوب البلاغي في وصفه للاوعي، وذلك من خلال التمثيلات، والاستعارات، والتشبيهات، واللعب بالكلمات، والنوادر، وهذه الطريقة التي ستتبناها النظرية الأدبية في المستقبل لقراءة المجازات البلاغية التي وظفها فرويد، سوف تخبرنا بالكثير عن «اقتصاد» economy البنى البلاغية، وباطن الأعمال السردية بوصفها تفصح عن النفس. وسوف يصف فرويد، كذلك، اللاوعي بوصفه يظهر من خلال «الفجوات» gaps في الذاكرة،

والزلات غير المقصودة، وأخطاء اللسان، والتورية، والأحلام كما أشرنا من قبل. ومن ثم فاللاوعي – ضمنياً – غير منطقي a logical وغير أحادي الاتجاه non limear، أما الوعي فعلى العكس من ذلك. وبطريقة أخرى يستنتج اللاوعي مما يظهر للعيان في الكلام بوصفه غير محسوس nonsensical، أو غير متعمد unintentionally، وتلك الخصائص لا تخلو من أهمية بالنسبة لمشكلات السرد والأعمال القصصية، وهو ما سنتناوله فيما بعد.

وعندما بدأ فرويد يتحدث عن اللاوعي كان مجبراً على أن يناقش مفهوم الوعي، وقد ظهر اهتمامه الأول بهذا الموضوع في العام 1912 في مقاله «ملاحظات على اللاوعي في التحليل والنمط الحركي the dynamic، والنمط النظامي the systematic.

وقد قدم النموذج الوصفي بالطريقة الآتية: ما هو حاضر في أذهاننا هو «الوعي» conscious (مثل المحادثة)، وما هو غير حاضر لكن يمكن استرجاعه في الذاكرة هو «ما قبل الوعي preconscious (مثل تاريخ ميلادي)، وما هو كامن ولا يمكن استرجاعه بأية وسيلة شعورية هو «اللاوعي» unconscious (مثل خوف الأطفال المقهورين في الصغر). وسوف يُلاحظ أن نموذج اللاوعي الوصفي يتجه نحو مفهوم تخطيطي، وهو

بالفعل يستند إلى تصور نموذج مكاني للذهن topographical model.

(عاتق الكبت) الوعي / اللاوعي — CS / UCS

وسوف يحفز هذا النموذج الاستعارات المكانية في كتابات فرويد خاصة ما يتعلق بمفاهيم «المكان» و«الكامن» في العقل. وعندما يتناول فرويد نمط اللاوعي الوصفي (الذي يرادف «المكان» في هذه الدراسة)، فسوف نجد تعبيرات شائعة مثل: فراغات العقل، وخريطة العقل، والمنطقة غير المخططة، والأحلام بوصفها «الطريق الملكي» إلى اللاوعي، واللاوعي بوصفه «ردهة» تقود إلى «حجرة الانتظار» (الوعي) التي يقوم بحراستها حارس يقظ (يمثل الحارس عائق الكبت، وهذا العائق يرفض دخول أية أفكار من اللاوعي إلى الوعي).

وبالإضافة إلى ذلك يعطي فرويد – في مناقشته لنمط اللاوعي الوصفي – نماذج مثل: النصوص الصوفية، ولعبة الطفل في الكتابة والمسح التي تقوم بتجسيد العقل والذاكرة. وفي كل هذه الاستعارات والتشبيهات يكون التركيز على المكاني the spatial وكأن هناك جغرافياً للعقل، واللاوعي منطقة an area في داخله. (بالفعل حاول فرويد في أعماله الأولى أن يضع

اللاوعي داخل النفس. انظر فرويد 1951، 1: 283-93). وهذه المفهوم يرى اللاوعي قريباً من الشيء، أو المكان، ومن ثم يكون اللاوعي في هذا السياق اسماً noun، ويكون نمطه الوصفي أو الطبوغرافي «مكاناً» للذكريات، والأفكار، والرغبات، والمخاوف، والأحلام، وهي الأشياء التي يمكن تحديدها بوصفها غائبة عن الوعي.

أما النمط الحركي للاوعي فهو «فيضان طاقة» an energy flow أكثر منه مكاناً، وتجدر الإشارة هنا إلى أن فرويد شرع في تناوله في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ومن ثم فهو نتاج لمفاهيم علم الأعصاب والفسيولوجيا التي سادت في تلك الفترة. والنموذج الفرويدي لأعصاب الإنسان أنه ثمة توتر يتزايد، يحتاج إلى تنفيس، وهذا التنفيس عمل لاإرادي. ويطلق النقاد عليه غالباً النموذج «الهيدروليكي» hydraulic؛ لأنه يفترض أن كل تراكم للذة أو الألم لابد أن يجد مخرجاً. (تماماً مثل الماء الذي يسعى إلى تجاوز الغطاء الذي يحكمه، فإذا لم يجد متنفساً ازداد الضغط) ومن ثم نظر فرويد إلى اللاوعي بوصفه سلسلة من الانعكاسات اللاإرادية، وانحساراً، وفيضاناً للطاقة، كما لو كان اللاوعي مركزاً نابضاً وحيوياً ونشيطاً للطاقة، لكنه يتخفى من العقل الواعي للفرد. وبتعبير آخر يؤكد هذا النموذج أن طاقة اللاوعي لا يدركها الفرد، وأن عدم إدراك الفرد لما يوجد لا يعني

أنه غير موجود (يدحض التحليل النفسي هنا تأكيد ديكارت أن كل نشاط ذهني يكون في الوعي). ومن الممكن أن تنشط الأشياء داخل النفس دون أن يكون الفرد على معرفة بها، وبرهان فرويد على هذه القضية هو الأوامر التي تُعطى للفرد تحت التنويم المغناطيسي، هذه الأوامر تنفذ إلى الوعي – حالة ما بعد التنويم – لكن دون أن يعرف الفرد لماذا يفعل ما يفعله. وبالنسبة لفرويد فإن أي سلوك بعد حالة التنويم لا يعي له الفرد تعليلاً يؤكد وجود اللاوعي.

والنشاط الجوهري الذي يميز النموذج الحركي هو الكبت repression، فاللاوعي يحتوي على الرغبات والمعرفة information التي لا يدركها الفرد، والتي يقاوم الرقيب ليبعدها عن وعي الفرد (الرقيب مثل الحارس على باب حجرة الانتظار)، ومن حين إلى آخر يتسرب جزء من طاقة اللاوعي من خلال حاجز الكبت (مثل قوة ضغط الماء على حاجز خفيف)، ليجد طريقه إلى الوعي. وسوف تظهر الأفكار اللاوعية في الوعي بوضوح من خلال الأحلام، وزلات اللسان، والتورية... إلخ، وهي أفعال يرتكبها الفرد بلاوعي أو تعمد، وسوف يؤكد لأي سامع أنها مجرد اتفاقات أو صدف. وبالنسبة لفرويد فإن تلك الاختراقات للوعي – المتنكرة والمشوهة – هي الدليل على وجود نشاط اللاوعي.

وإذا كان النموذج الوصفي مؤسساً على الاستعارات المكانية، فإن النموذج الحركي على العكس مؤسس على الاستعارات الهيدروليكية gudraulic metaphors، مثل: فيضان الطاقة المحجوزة، والنبضات، وتكرار ضغط الأفكار – تراكم الضغط – التي تضغط في لحظة ما على حاجز الكبت؛ لتتسرب من خلاله مدفوعة لإيجاد مخرج، والرغبة الحرة أو المحولة لتخفيف التوتر الذي يُخفف تدريجياً (في الأحلام وحتى في الحياة اليومية)، والذي سببه اقتحام الصدمة للاوعي. وتكرر: إن هذا النموذج هيدروليكي؛ لأنه يفترض مسبقاً أن التوتر ألم سوف يجد على الدوام مخرجاً ليتخفف.

والوجه الثاني لهذه القضية أن الخمود لذة، ومصطلح فرويد الشهير «غريزة الموت» death instinct (ثاناطوس Thanatos هو المصطلح الأكثر تمثيلاً المستخدم في الإنجليزية) لا يعني أكثر من العودة إلى الحالة الأولى للأشياء، وهي في حالة الكائن الحي البشري المادة قبل العضوية.

والنموذج الحركي للاوعي نموذج اقتصادي، economic كما يدعى في الغالب؛ لأنه يصف نظام السيطرة والتبادل: فالتوتر الذي يتراكم يسعى لإيجاد مخرج إلى الوعي من أجل الحفاظ على التوازن والاستقرار، ومن ثم يُرى بوصفه مقيداً.

أما اللاوعي النظامي فأكثر غموضاً في أعمال فرويد الأولى (غير متميز بوضوح عن النموذج الحركي)، ففي الثلاثينات (1930_s) سوف يستخدم فرويد هذا المصطلح؛ ليصف نموذجه الثلاثي للعقل الذي يعد مراجعة للنموذج المكاني (الطبوغرافي)، وهذا النموذج المعدل بثلاثيته الشهيرة: الهو، والأنا، والأنا الأعلى يؤكد أن الأنا ego جزء من اللاوعي (يسمى الآن الهو id)، وجزء من الإدراك الواعي (بوصفه يمثل الأنا الأعلى (super-ego). وسوف تفصل تلك المراجعة لنموذج العقل التحليل النفسي الأمريكي عن التحليل النفسي الفرنسي في الخمسينات. فالتحليل النفسي الأمريكي سوف يتقبل النموذج الثلاثي، ثم يتجه نحو «علم نفس الأنا»، أما التحليل النفسي الفرنسي الذي قاده في المقام الأول المحلل جاك لاكان، فسوف ينظر إلى تلك المراجعة بوصفها كبتاً في اللاوعي على اعتباره مفهوماً في تعارض جدلي مع الوعي. وسوف يُصر على «العودة إلى فرويد الحقيقي» في النموذجين الطبوغرافي والدينامي، وسيدعمه لاكان مدعياً أن الدليل على دقة اكتشاف فرويد الأعظم (اللاوعي) أن فرويد تابعه في أعماله اللاحقة.

فمن خلال تحديد فرويد في أعماله المبكرة يُكبت اللاوعي دائماً بمجرد أن يكتشف، لذلك فإن فرويد في متابعة اكتشافه للاوعي يعمل فقط – في نظر لاكان – وفقاً للقوانين التي وصفها

باعتبارها المتحكمة في الفكر الشعوري. ومن ثم يستطيع الفرد بناء عليها اختيار نماذج للعقل، واختيار استعارات وأساليب بلاغية لوصف النشاط النفسي، وهي التي تناقش في نظريات التحليل النفسي الآتية.

وإذا كانت أشياء مثل الاستعارات، والأساليب اللفظية أو الأدبية (التورية، والتشبيهات، واستعارات الكلام، والمجازات بوجه عام) هي الطرق التي يتعين من خلالها اللاوعي للتحليل النفسي، فليس من المدهش أن يطلق كثير من النقاد الأدبيين على اللغة عامة، والأدب خاصة، «لاوعي التحليل النفسي». وتتضح في التو صلابة هذه الوجهة عندما نضع في الاعتبار أن فرويد اتجه إلى الأدب؛ ليعطي أمثلة على نظريته الأكثر رسوخاً: «الصراع الأوديبي» the oedipal conflict. والمفارقة المتضمنة في مفهوم اللاوعي أنه يمكن أن يظهر فقط من خلال الاستعارات الملموسة أو التمثيلات؛ لأنه غير ملموس. والأدب والأساطير أحد التمثيلات التي يوظفها التحليل النفسي باعتبارها «استعارات مفصلة» ectended metaphors. فالأدب مثل الأحلام في نظر التحليل النفسي، يكشف عن العمق، وبتعبير آخر يكشف عن الأعمال الخفية للنشاط اللاوعي.

وبالنسبة لليونانيين تمثل قصة أوديب Oedipus (الذي يبحث عن سبب وباء المدينة، ولا يعرف أنه السبب) مشكلة القدر

في مقابل حرية الإنسان، إذ يعلن الكاهن عند مولد أوديب أن الطفل سيكون الرجل الذي يقتل أباه ويتزوج أمه. وكلما اجتهد أوديب ليتجنب قدره سقط في شركه. أما بالنسبة لفرويد فإن قصة أوديب تجسد الرغبة اللاشعورية لكل طفل ذكر في الاتحاد بالأم، وإقصاء الأب كي يأخذ مكانه. وكما يمكن للمرء أن يتخيل فقد واجهت فرويد صعوبات كي يضع الفتيات الصغيرات في هذا النموذج، وكان وضع الفتيات الصغيرات وجهاً لوجه مع رغباتهن، ومع آبائهن، هي المشكلة التي لم يتفهمها فرويد بشكل جيد.

وعندما اتجه فرويد إلى دراما سوفوكليس العظيمة، أصبح هذا النص مثل «المحتوى الظاهر» the manifest content للحلم بمصطلحات التحليل النفسي. مسرحية الملك أوديب مثل الأحلام، تشويه يخفي ويظهر الحقائق التحليلية النفسية الكامنة التي سوف يسميها فرويد، في هذه الحالة، «عقدة أوديب» Oedipus complex. والأدب بوصفه اللاوعي بالنسبة للتحليل النفسي، يوضح هنا (يصور بطريقة أسطورية) من خلال الحبكة والشخصيات ما يكون مكبوتاً في الحياة الشعورية. ويجب أن نضيف أن تفسير فرويد لهذه الدراما ليس بعيداً عن تفسير اليونان، كما قد يبدو من النظرة الأولى. فالمشكلة بالنسبة لأوديب عند اليونان، كما هي عند فرويد، واحدة من أكثر أنواع المعرفة

الحيوية، وهي معرفة النفس. فما يكتشفه أوديب أن «الآخر» الذي يبحث عنه (سبب الوباء) هو نفسه في الحقيقة؛ ذلك أنه ثمة جزء من نفسه لا يدركه. وهنا نرى أكثر من الحقيقة، نرى أن التحليل النفسي يدين للأدب بامتلاكه لأعظم الأساطير، وأن مفاهيم مثل: المقدور desitiny، والقدر fate، ومعرفة النفس self knowledge، والآخر the Other تتداخل جميعاً بوصفها جزءاً مما يسميه التحليل النفسي «اللاوعي».

وقد كان استخدام فرويد للأدب محبطاً بشدة لنقاد الأدب؛ لأنه استخدام مختزل. فمن الممكن استخدام المدخل التحليلي النفسي للأدب مثل «قطاعة الكعك»؛ لتشكيل أعمال الأدب العظيمة في صورة مسلمات التحليل النفسي، ومن ثم فإن الأدب ينظر إليها على أنها غير مكتملة ما لم يفك التحليل النفسي شفراتها، ويوضح «ماذا تعني» حقيقة.

والمشكلة الجوهرية الأخرى للمدخل التحليلي النفسي للأدب، هي فكرة أن النص «عَرَض» symtom للحالة النفسية للمؤلف. وعلى سبيل المثال، من المعروف أن نقاد التحليل النفسي يدعون أن مسرحية جوته «فاوست» faust كُتبت لأن الكاتب الألماني العظيم كانت لديه مشكلات بسبب منفاسة أحد الأقارب. وفي أفضل الحالات سوف يخبرنا المدخل بشيء عن المؤلف (عُصابه، ووساوسه القهرية، وصدماته... إلخ)، لكنه سيخبرنا

بالقليل عن النص نفسه يضاف إلى ذلك أن المرء يُترك حائراً فيما يفعل بالنصوص التي تكون حياة مؤلفيها غير معروفة لنا بشكل أساسي، و«إلياذة هومير» مثال. فيما أننا لا نعرف، تقريباً، شيئاً عن هومير نفسه، فإن اللجوء إلى شخصيات التحليل النفسي الخيالية – على وجه التحديد هنا – مشروع عديم الجدوى، ولحسن الحظ تتجه هذه المداخل نحو الاضمحلال.

وكما أوضح الفيلسوف جاك دريدا، فإن التحليل النفسي أخذ ينتشر في كل مكان بمجرد أن ابتُدع. وقد كان فرويد دارساً عظيماً للأدب، وكان سيزعجه – دون شك – الكم الكثير الذي طُبق على النصوص الأدبية من خلال المدخل الذي أسميه في التحليل النفسي «قطاع الكعك» cookie-cutter. ولكن، لسوء الحظ، شجّع فهم فرويد لموقع الأدب من التحليل النفسي مثل هذه الاختزالية reductivism في المقام الأول، ولنا أن نأخذ مقاله عن «اللامألوف» The uncanny مثالاً لإسهامه في هذه الاختزالية.

فهذه المقالة تدور حول قصة قصيرة، قصة «رجل الرمال» The sandman، كتبها الكاتب الألماني الرومانسي إ. ت. أ. هوفمان. بطل القصة ناثانيل Nathannael طالب صغير، يستحوذ عليه الخوف من فقد عينيه، وقد سبّب له هذا الخوف

المحامي الذي كان يعمل لدى العائلة عندما كان طفلاً. فعندما كان يأتي المحامي إلى المنزل، كان يخبر ناثانيل بأن عليه أن يذهب إلى الفراش، فإذا قاوم أخبره بأن رجل الرمال سيأتي لينزع عينيه، ويطعمهما لأطفاله على القمر. ولهذا فإن رمز رجل الرمال الذي يذرو الرمال في أعين الأطفال ليساعدهم على النوم، يأتي تلقائياً، وبشكل تقليدي، متطابقاً مع محامي العائلة المشؤوم في عقل ناثانيل الطفولي، وسيقضي بقية حياته خائفاً من رجال الرمال، وهم الذين ينشغلون بالعيون بطريقة أو بأخرى (مثل: طبيب العيون، أو بائع النظارات، ومَنْ يبيعون وسائل مثل التلسكوبات والعدسات). وفي النهاية سوف يُلقي ناثانيل السيئ الحظ بنفسه من أعلى البرج ليُلقي حتفه؛ لأنه يرى أحد رجال الرمال أسفله، يأمره (أو ينتظره!!) ليقفز.

ويقول فرويد هذه القصة هي «اللامألوف»؛ لأن خوف ناثانيل من رجال الرمال غير مفهوم وغير مألوف بغرابة، وبكلمات أخرى؛ ينبعث من اللاوعي. ويقول فرويد إن التحليل النفسي سوف يقدم التفسير لهذا الخوف، ومن ثم يزيل غرابة uncanniness القصة.

وهذه الطريقة لرؤية النصوص الخيالية بوصفها أعراضاً التي تخفي أشكال المخاوف أو الرغبات اللاواعية، هي طريقة غير وافية على الإطلاق، وغير مقنعة لدارس الأدب. ويضاف إلى

ذلك أن ثمة شيء داخل القارئ الناقد يرغب في إبقاء بعض النصوص غامضة، ويقاوم المفاهيم التي يمكن معها لأي قاعدة، خاصة من خارج الدراسات الأدبية، أن تدعي أنها تكشف المعنى الحقيقي للنص. ومثالاً على ذلك، أين موقع أعمال إدجار آلان بو إذا ادعى التحليل النفسي شرح كل جوانب الغموض في قصصه من خلال عرضها على أنها أعراض عصابية؟

هذه بعض المخاوف المسيطرة على نقاد الأدب، لكن ثمة قلق مضاد هنا يجب وضعه في الاعتبار: إذا أصبح النقاد يلتزمون بمثل هذه الأفكار، فسيرتكبون جريمة اختزال أخرى؛ لأنه لو أرادوا أن يعطوا أدلة على أفكارهم، فسيكون عليهم أن يحسموا قضية الحدود الصعبة بين هذه الأنظمة. وعلى سبيل المثال: أين ينتهي الأدب ويبدأ النقد؟ وما الموضوعات المسموح لنقاد الأدب بمناقشتها؟ وما الذي يدخل في نطاقها؟ وما الذي يقع خارجها؟.

والنظرية الأدبية، بعد هذا كله، قادرة على أن تجد نفسها في نظريات التحليل النفسي، إذن لماذا لا يسمح للتحليل النفسي بأن يجد لاوعيه داخل الأدب؟!! لنضع في اعتبارنا طريقة واحدة محددة يمكن للنظرية الأدبية من خلالها أن تكون قادرة على أن تجد نفسها في التحليل النفسي، وهي «قص قصة» the telling of a tale. دعونا لا ننسى أن التحليل النفسي ليس فقط نظرية،

لكنه إجراء عيادي أيضاً، وقد سمي هذا الإجراء في عصر فرويد «العلاج بالحديث» the talking cure فالمريض يخبر المحلل بكل ما يخطر بباله من خلال التداعي الحر، ويصبح هذا الحديث بدوره «قصة»، يكون المريض (هو أو هي) قادراً على أن يعيد تركيبها من شظايا ذكريات الطفولة. وتتطلب عملية التحليل تركيباً خيطياً، وسرداً مقنعاً، وإعادة تجميع، وضم أجزاء الحياة معاً.

والغاية من التحليل النفسي أن يتمكن المريض من إعادة بناء قصة أكثر التحاماً بصورة أفضل كلما تقدم التحليل. فالتحليل سرد، والمحلل يؤدي دور القارئ لهذا السرد. والمحلل (هو أو هي) مجبر على تفسير ما يقوله، حيث يحتفظ بالصور والحقائق التي تعود إلى الظهور، وتفرض قيمتها ووظيفتها داخل السرد. وكي يقرأ الأحلام – كما لو كانت نصوصاً – يجب أن يعيد تركيب «حبكة حياة ما» the plot a life، هي في الحقيقة مركبة. وعلى المحلل أيضاً أن يقرأ «الحبكة الفرعية» subplot لهذا النص السردي: اللاوعي باعتبار إعادة بنائه من التشويهات والنقلات التي يفترضها في القصة التي يقصها المريض. وإذا قلنا إن الغاية من الخبرة التحليلية هي خلق سرد منطقي ومتلاحم عن الحياة، فإنه يمكن أن نضيف – بناءً على ذلك – أن المحلل لا يودي دور القارئ فقط، لكنه يؤدي دور الناقد أيضاً. إذ

يجب على المحلل أن يقرأ read أو يفسر interpret هذا النص السردي، ويجب (عليه أو عليها) أن يقنع المحلل بدقة قراءته، وصحتها، وترجمتها، وتفسيرها. وفي النهاية من الممكن أن يدون المحلل (حالة الدراسة)، ويعيد قص قصة المريض، وقصة المحلل نفسه – ومن ثم تكون حالة الدراسة «سرد السرد» the narrative narrative – الذي يحاول إقناع القراء (المحللون الآخرون كمثال في هذه الحالة) بدقة القراءة، ومن ثم ربما لا يكون المحلل النفسي خارج الدراسات الأدبية على الإطلاق.

وقد اهتم القسم السابق بتاريخ مصطلح «اللاوعي»، وببعض الطرق التي قد تتضمن استخداماتها – أو يجب أن تتضمن – الأدب النظرية الأدبية، مثل: بنية السرد، والأساليب البلاغية (مثل الاستعارة والتشبيه)، والنماذج اللفظية (مثل: زلات اللسان، والتورية، والنكت، والفجوات)، وكذلك الاستخدام البارز لنصوص أدبية محددة في التحليل النفسي، مثل «أوديب» لسوفوكليس، وكلها تصف أوجه الارتباط بين النظرية الأدبية واللاوعي في التحليل النفسي. ولكن مع عمل المحلل النفسي جال لاكان نجد أن النظرية الأدبية والتحليل النفسي منفصلان؛ نظراً لكونهما مشروعين متمايزين، بالرغم من اشتراكهما أحياناً في نفس الأساس. إذ يرى لاكان الأدب والتحليل النفسي

باعتبارهما نظامين، يعدان جزء من نفس المشروع الذي يبحث الأعمال الخفية للفكر الإنساني، ويقدم لمحات عنها. ولا يعني هذا القول بأن النظرية اللاكانية قد تجنبت كل المآخذ السابقة على أكثر مداخل التحليل النفسي «تقليدية» إلى الأدبية. ولنلق أولاً نظرة على ما يراه لاكان باعتباره قضايا، وما يمثل بالنسبة له ركائز أساسية.

اعتقد لاكان كما رأينا سابقاً أن اكتشاف فرويد الأعظم هو فكرة اللاوعي، كما وصفت من خلال النموذجين الحركي والمكاني للذهن. فالنموذج الثلاثي (بأجزائه: الهو، والأنا، والأنا الأعلى) هو متابعة من جانب فرويد لاكتشافه. ونكرر وجهة نظر لاكان: بما أن اللاوعي عند فرويد، من خلال تعريفه، شيء مكبوت، يكرر دائماً اكتشافه لذاته؛ ليعيد تأكيدها مرة أخرى، إذن النموذج الثلاثي هو إظهار لقوة وحقيقة اكتشاف فرويد المبكر. وهذا النموذج الأخير انطباعي في رأي لاكان؛ لأن المفهوم الثالث (الأنا الأعلى) هو وظائف مقدمة باعتبارها إطاراً نظرياً لما نُظر إليه بوصفه جدلاً دائماً بين الوعي واللاوعي. وكل إطار نظري يحاول الكشف عن التوتر، الذي يصفه نموذج فرويد الأول بين اللاوعي الحركي والوعي. إنه كما لو أن «الحارس» – الذي نوقش في البداية آخذاً مكانه بين حجرة انتظار اللاوعي وحجرة معيشة الوعي – قد أصبح فجأة مصطلحاً ثالثاً ميسراً، بنية

معمارية أخرى بين هاتين الحجرتين، تجمع أفضل ما فيها أثناء إخفاء الرغبات غير المعروفة للأول، وإظهار رغبات الثاني. وعلى أية حال، هذه هي الطريقة التي نظر بها لاكان إلى نموذج فرويد الأخير.

كما تنعكس أيضاً رؤية النموذج الثلاثي، بالنسبة للاكان على علم نفس الأنا (اتجاه واسع أخذه به المحللون النفسيون الأمريكيون، وأدانه لاكان) لأن علم النفس الأنا يعزز، بل وينمي وهم الأنا أو الذات كوجود غير متشظي، «أنا» يمكن جعلها «كُلاً» whole من خلال قوى الشفاء لعلم نفس الأنا، وطرقه العلاجية المختلفة.

والذات بالنسبة للاكان مقسمة بموازاة نفس الأطر التي يتضمنها النموذج المكاني، فهي تتشكل من خلال وعي، ذهن متفتح، ولاوعي، سلسلة من القوى والاتجاهات من الصعب الدخول إليها، وما هو لاوعي بالنسبة للذات يكون ما هو غير معروف، وغريب عنه أو عنها (بالرغم من كونه أساساً له أو لها). وبناء على هذا فإن مفهوم اللاوعي بدوره يقود في الحال إلى فكرة «الآخرية Otherness ومن ثم يصبح رمز لاكان للذات هو S، تلك الذات التي تكون متشظية على الدوام في إطار ذاتها. والمرتبط بهذه الفكرة هو المتلازم معها، وهو أن الذات يشكلها شيء ما مفقود Somethng Missing، يخلق بدوره رغبة،

وتعايش الذات الرغبة بوصفها شيئاً مفقوداً، سوف يجاهد هو أو هي للتخلص منها. ويمكن أن نقرأ في هذا رؤية النموذج الحركي لنشاط الذات العقلي. بالتعبير الفرويدي: منطلق لاكان أن الذات سوف تحاول أن تتغلب على توتر الرغبة بإنجاز حالة من الخمود (اللذة أو غياب الرغبة). وهذه الرغبة هي التي تجعل الجنس البشري مختلفاً عن الحيوانات، فالحيوانات تعايش حاجة need بيولوجية، وليس رغبة نفسية، واللاوعي يجسد نفسه – من بين طرق أخرى – بالإصرار على ملء الفجوة التي تركها شعور الذات بالفقدان داخله أو داخلها.

وفي رؤية لاكان الثابتة أن تصوير الذهن يجب أن يُبقي على التصور المكاني، ونستطيع أن نرى إصراره على النموذج الجدلي: اللاوعي والوعي، الذات والمدرَك، الرغبة والإشباع، التوتر والخمود... إلخ، وهذا النموذج الجدلي مهم؛ لأنه يجعلنا نرى التأثير العظيم لهيجل على فكر لاكان. فعلاقة السيد/ العبد كما هي مقدمة في ظاهراتية هيجل يمكن أن ننظر إليها بوصفها النموذج لفكرة تكوّن الذات عند لاكان. فبالنسبة لهيجل يولد صراع السيد/ العبد المواجهة بين وعيين، يسعى كل منهما إلى أن يعترف به الآخر بوصفه سيداً as primary، وسيفوز واحد ويخسر الآخر، وسيصبح الفائز سيداً للخاسر، وسيكون السيد شخصاً مميزاً، وسيكون العبد غير مميز، سيكون الآخر الذي

هدفه الوحيد إشباع السيد، ويمده بأسباب البقاء. وتنعكس الأدوار بحدة في فكر هيجل، فالعبد – لأنه يعمل – هو الصانع ومنتج السلع، الذي يملك هدفاً محدداً، أما السيد – نظراً لأن انتصاره مسلّم به – فهو ينعم بلا نشاط، وهدفه استهلاك السلع التي يجهزها العبد، (استعمال ضمير المذكر هو استعمال هيجل). ومن ثم فالسيد عديم النفع، ويتوقف وجوده على العبد. والعبد، على الجانب الآخر، مقمع بشكل واضح، وهو – في الحقيقة – مستقل وحر أكثر من السيد السلبي. وهذا عرض ناقص ومختزل لهيجل، لكنه – بالرغم من ذلك – يمنح القارئ فكرة عن كيف اعتمد لاكان على هيجل عندما أعاد قراءة اللاوعي الفرويدي.

وفي الموقف الذي قدمناه منذ برهة يمكن أن يحل مصطلح «الوعي» بسهولة محل «السيد» master، كما يمكن أن يقوم مصطلح «اللاوعي» مقام «العبد» slave. وبتعبير آخر يظهر الوعي سيد النفس. إنه المميز، والذي يحدد النشاط النفسي. واللاوعي، في أثناء ذلك، مقموع مثل العبد، والوعي يعمل بينما اللاوعي مستغرق في النوم، ويحكم الوعي لاشعورياً، وينتج المواد materials التي تسهم في وجود الوعي وتشكيله. واللاوعي – مع حالة قمع الواضحة – هو سيد الوعي في الواقع، الوعي السيد الذي هوعبد في الحقيقة. وبدون المواد «السلع» goods

التي يمد اللاوعي الوعي بها لا يملك الوعي شيئاً ليؤدي وظيفته. وينطبق أيضاً هذا النموذج الهيجلي، بالنسبة للاكان، على العلاقة بين الذات والآخر. فكما يحدث مع السيد والعبد، الجدل بين الاثنين ليس مؤلفاً من أجزاء منفصلة (غير متماسة) non contiguous. فالذات، كما يقول لاكان، سوف تظهر رغبتها على الآخر، والآخر سوف يرى نفسه في الذات.

وليس هذا موضع الاتجاه نحو كل التغييرات المعقدة لنظريات الآخر عند لاكان، ويكفي القول إن لاكان يصور الجدل الداخلي الوعي/ اللاوعي بتماثل – وحتى بتطابق في الوقت نفسه – الذات/ الآخر. ومبدأ لاكان الشهير هو «اللاوعي خطاب الآخر»، وأحد طرق قراءة هذا البيان تكون بامتداد الأطر المقترحة هنا: فاللاوعي هو ما لا تدرك الذات أنه نفسها، وما هو خبرات بوصفه آخر من نفسه as Other from himself.

وطريقة الذات أن ترى وتظهر على آخر سوف يقدم مفتاح اللغز، فيما يتعلق بعلاقة الذات برغباتها وتطلعاتها اللاوعية. ولهذا يكون اللاوعي في مكان الآخر بالنسبة للاكان، في المكان حيث لا تدرك الذات نفسها. ولهذا يصبح اللاوعي منتمياً إلى مشكلة «الأخرية» في فكر لاكان: فإذا كان اللاوعي جزءاً من الذات التي تعجز عن إدراكه بوصفه المظهر الوحيد لنفسها، فإن الآخر يحدد المكان حيث ترفض الذات أن تدرك نفسها. يضاف

إلى ذلك أن الذات والآخر يصبحان في حالة تبادل معقد، تماماً مثل اللاوعي الذي ينشأ بوصفه «أخرية» داخل الوعي.

ومسلمة لاكان الأخرى الشهيرة هي «يبنى اللاوعي كلغة» The Unconscious is structured like a language، وفي هذه العبارة نرى دين لاكان للسانيات. والتأثيران العظيمان على لاكان هنا هما فرديناند دو سوسير وورومان ياكوبسون، وقد كان فرويد نفسه مهتماً باللسانيات – تحديداً علم الاشتقاق التاريخي etymology، وفقه اللغة philology. وقد أكد لاكان أن فرويد أفاد من اللسانيات الحديثة، ليصل إلى نفس الاستنتاجات التي وصل إليها لاكان بشأن العلاقة المحكمة بين اللغة واللاوعي.

وعلى أية حال فإن دين لاكان الأول في هذه الرؤية لسوسير، ففي كتابه «محاضرات في اللسانيات العامة» وضع سوسير عبارته الشهيرة: «لا يوحد الرمز اللساني الشيء والاسم، ولكنه يوجد المفهوم والصورة السمعية». ويطلق سوسير على «الصورة السمعية» sound0image «الدال» signifier، كما يطلق «المفهوم» cncept على المدلول signified. ويعطي سوسير كلمة (شجرة) مثالاً للصورة السمعية، والمفهوم المتطابق هو الفكرة idea أو الصورة picture التي تطبعها الكلمة في عقولنا، عندما نفكر في كلمة «شجرة» (المدلول). وكما سنرى، فسوف يتناول لاكان الاستخدام المتواتر لهذه المصطلحات، وسوف يُعبّر

تدريجياً مفهوم الرمز السوسيري. فقد ادعى سوسير أن الدوال تنتج المعنى، ليس من خلال علاقتها مع مدلولاتها فقط، ولكن أيضاً طبقاً لموقعها داخل التركيب من خلال علاقتها بالدوال الأخرى، ولذا سوف يُشبِّه لاكان اللاوعي بحركة movement الدال الذي ينتج المعنى meaning طبقاً لموقعه في «سلسلة الدلالة» signifying chain. تلك هي الرؤية التي تميز فكرة أسبقية الدال عند لاكان، وبتعبير آخر: يُنتج المعنى من خلال موقع الدال، ليس المعنى المألوف المرتبط به (المدلول)، وسوف نعود إلى هذه النقطة بعد قليل.

ربط لاكان العلاقة السوسيرية وأجزائها بعمل اللساني رومان ياكبسون، فقد برهن ياكبسون (1956) على أن هناك محورين أساسيين للغة، هما الاستعارة والكناية، وتشترط الاستعارة استبدال كلمة بكلمة، في حين أن الكناية سلسلة مترابطة، إزاحة كلمة لكلمة. ويقول ياكبسون إن الاستعارة دلالية semantic، والكناية تركيبية syntactic. وقد استطاع لاكان أن يأخذ هذين المحورين ليكونا أساس بلاغة اللاوعي. ولو تذكرنا العلاقة السوسيرية، فسوف نلاحظ أنها مخطط يقود إلى النموذج المكاني الفرويدي للذهن:

وعي	مدلول
لاوعي	دال

وسوف يوظف لاكان نموذج سوسير مقلوباً، ويقول إن طبوغرافيا اللاوعي تتحدد من خلال النموذج الآتي:

$$\frac{S}{S} \qquad \text{(الدال على المدلول)}$$

ولذلك أخذ لاكان نموذج فرويد وصاغه بمصطلحات لسانية.

وعندما يقول لاكان: «يبنى اللاوعي كلغة»، فإنه يعني أن اللاوعي يتكون بنفس الطريقة، مثل استيعاب الذات الفطري للغة الذي يجعل الكلام ممكناً. فثمة بنية كامنة في الذهن تسمح باكتساب اللغة، تماماً مثلما توجد بنية كامنة تسمح بتكوين اللاوعي. والاستعارة والكناية بنيتان مشتركتان بين اللغة واللاوعي، والرغبة (الرغبة اللاشعورية) لا تُنجز أبداً: إنها فقط تُزاح أو تستبدل مشكِّلة «سلسلة من الدوال» التي تترك دائماً (مثل اللاوعي) آثارها، لكنها تراوغنا.

ويجب أن يكون واضحاً أيضاً، أن الحاجز الذي وضعه سوسير بين الدال والمدلول (ويُظهر أن الاثنين شيئان منفصلان)، يشبه بقوة حاجز الكبت الذي يفصل الوعي عن اللاوعي في النموذج المكاني، وهذا هو التناظر الذي سيصر عليه لاكان

أيضاً. وإذا وضعنا المخططين في الذهن، فإنه يمكن أن نعود إلى تطبيق لاكان لنظرية ياكبسون.

فالكناية – كما يقول لاكان متابعاً ياكبسون – سلسلة من الدوال التي تنتظم أفقياً، ولا تستطيع أن تعبر الحاجز إلى المدلول. والكناية بالنسبة للاكان هي دال الرغبة. فما هو مرغوب بالنسبة للاكان يكون دائماً منقولاً، دائماً مؤجلاً، ويعاود الظهور في هيئة أخرى. بتعبير آخر: الرغبة هي الدال الذي لا يتغير أبداً، والذي لا يمكن أن يعبر الحاجز الذي وضعه عائق الكبت. وبالرغم من الاختلاف الواضح للمعنى meaning (المدلولات the signifieds) في كل حالة، فإن كل دال في هذه السلسلة يملك نفس المعنى باعتبار الدال قبله: الفقدان الذي هو رغبة متشظية.

أما الاستعارة – على الجانب الآخر – فتنظم رأسياً مبنية غير متماسة، وتكون نظاماً من الاستبدال أكثر منها نقلاً. وبالنسبة للاكان – المستمر في توظيف النموذج السوسيري – يمكن أن نوضح ذلك من خلال القول بأن الدال الأول يمكن استبداله بوصفه مدلولاً لدال آخر، وهو لا يعبر الحاجز – في الحقيقة – بهذه الطريقة، ولكنه يتغلب عليه عندما يهبط drops down الدال (S) إلى موقع المدلول (S) لدال آخر.

$$\frac{S}{S} \qquad \frac{S}{S}$$

ونقطة الانطلاق، باختصار، نحو كل هذه المناقشات المعقدة إلى أبعد حد لأفكار لاكان عن الاستعارة والكناية واللسانيات، هي أن نوضح – بالنسبة له – أن الرموز البلاغية تزود النموذج بأسلوب عمل اللاوعي، وطريقته التي يولد بها دلالته. ويجب أن نضيف أن بنيوية ليفي ستروس – التي تأسست على نظرية سوسير ومصطلحاتها – قد أثرت في فهم لاكان «لبلاغية اللاوعي»، مثل مفهوم «البنية العميقة» deep structures التي تخلق المعنى من خلال نماذج محددة للتكرار والتبادل. والنماذج – وليس المعنى الموظف لكل مصطلح – هي التي تعطي المعنى على طول امتداد العلاقات المتداخلة؛ ولهذا يقول لاكان: إن حركة الدال – موقعه – وليس المدلول، هي التي تخلق المعنى.

وللتدليل على هذه النقطة الأخيرة يقرأ لاكان قصة إدجار آلان بو «الرسالة المسروقة». وهي تُعنى بخطاب محدد فقدته الملكة، وسوف يجرّمها إذا وقع في أيدٍ آثمة. وما أشار إليه لاكان أن محتوى الرسالة (مدلولها، ومعناها الموظف) غير معروف للقارئ، والأمر الأكثر أهمية هو مكان الرسالة، ومن الذي يملكها، ومن الذي لا يملكها، وأين أُخفيت. فحركة الرسالة من يد إلى يد مثل سلسلة الدوال التي نوقشت سلفاً بوصفها كناية، ويوضح لاكان أن دور كل فرد في القصة يتحدد من خلال

علاقته أو علاقتها بوجود الرسالة، وليس من خلال محتواها. ويقول لاكان إن الذات تتحدد بالطريقة نفسها من خلال الفقدان الذي يولد الرغبة، تلك الرغبة المنقولة والمشوهة دائماً على أنها أي شيء اخر (الرسالة المفقودة مثلاً)، وهذا دليل على وجود الكبت.

وتمثل قصة بو في منظور لاكان درساً lesson عن اللاوعي، فتنقل الرسالة – مثل سلسلة الدوال – يشكل آية ذات في وجودها، وعندما تعود الرسالة في نهاية القصة إلى مكانها الصحيح ومالكها، يخف التوتر ويتحقق خمود اللذة (يعود لاكان إلى لغة فرويد الهيدروليكية). وانتقال الرسالة – بناء على ذلك – مثل نقل الدوال وعودتها إلى مرسلها (الملكة)، هو حكاية للمفهوم الذي يجسد اللاوعي رغبته دائماً من خلال النقل. ويقول لاكان إن «الرسالة تصل دائماً إلى مكانها المقصود»، وإنه يمكن تفسير هذا بأن اللاوعي يحقق دائماً هدفه ولو بواسطة الإرجاء. واللاوعي هو خطاب الآخر؛ لأن الذات لا تعرف أنها ترغب فيما يرغبه الآخر، والآخر في فكر لاكان – كما رأينا – هو الدراما الأوديبية (الأب هو الآخر «الحقيقي» real)، لكنه جزء من نفسه أيضاً، ذلك الجزء الذي تعجز الذات عن إدراكه دائماً (أو تفقد إدراكه كما يقول لاكان)؛ لأنها لا تعرف أنه جزء من نفسها: إنه لاوعيها.

وقد كان لرؤية لاكان للنصوص الأدبية صدى عظيم في النظرية الأدبية، وتشير حركته السلسة بين اللسانيات، والفلسفة، والتحليل النفسي، والأدب، والأنثروبولوجي، إلى الانضباط المعرفي المشابه الذي أخذ به النقد الأدبي المعاصر والنقاد الذين قبلوه بقدر محدود، وربما تشكل هذا الانضباط – في الحقيقة – على نحو واسع. وأي اهتمام بنظرية التحليل النفسي سوف يطبق مصطلحات سوسير على نصوص أدبية متعددة كما فعل لاكان، أو يستخدم مصطلحات محددة، وعلى وجه الخصوص المفاهيم اللاكانية، (مصطلحات مثل: الرمزي symbolie، والخيالي imaginary، ومرحلة المرآة mirror stage). ولا يمكن التقليل من تأثير لاكان على النظرية الأدبية، وعلى كثير من المفكرين المختلفين، مثل: جاك دريدا، وميشيل فوكو، وجوليا كريستيفا، ورولان بارت، وبول دي مان، وفردريك جيمسون، وهذه أسماء قليلة. ويجب أن نتذكر أن لاكان كان قبل كل شيء محللاً نفسياً ممارساً، ومعالج لكل تجليات الفكر الإنساني، وأنه من الممكن أن يكون مفتاحاً آخر لفهم النفس، وهو في ذلك يشبه فرويد في وجود متعدد. فاللاوعي في منظور لاكان، كما هو عند فرويد، يجسد مشكلة علاجية، قوة يختفي تحتها السلوك الحقيقي الذي يعيشه ويتنفسه المرضى، فهو ليس فقط مفهوماً مجرداً تتخيله بطرق مختلفة.

وإذا كان الناقد الأدبي يواجه النصوص، فإن المحلل الممارس يواجه المرضى، ويوجه صعوبات التجليات الملموسة للرغبة التي ينتجها لاوعيهم، وفي لحظة المواجهات يبدأ اللاوعي في منح المعنى، وفي التجسد بطرق مختلفة.

هذه هي بعض الطرق التي أثر من خلالها مفهوم اللاوعي في النظرية الأدبية، والفلسفة، والأنثروبولوجي، واللسانيات، وهي أيضاً بعض الطرق التي تبناها التحليل النفسي؛ ليتمكن من استخدام هذه الفروع المعرفية بوصفها طرقاً لوصف ما لا يمكن وصفه بواسطة التعريفات، وهو الجزء اللامعروف من النفس، وأنشطته التي يقوم مفهوم اللاوعي مقامها. وقد لاحظنا أن اللاوعي – لأنه مفهوم مجرد – موجود في مكان غير مرئي في العقل، أو أنه نظام غير مرئي لطاقة متدفقة وراء الوعي، ومن ثم فهو محكوم بأن يُصور عيانياً من خلال المجازات والاستعارات المفصلة. وربما يكون العكس صحيحاً كذلك، فربما يكون اللاوعي هو الطريقة التي نتخيل بها «اللامعروف» وأعماله المختفية. وبناء على ذلك هل يمكن أن يكون اللاوعي في القرن العشرين ترجمة لأساطير الجنس البشري، تلك الأساطير التي يولدها ليفسر ما يتعذر تفسيره، ويبقى غامضاً في الذهن وللذهن؟!

وعندما نناقش أو نصف اللاوعي، فإننا نكشف عن

الإرادة الإنسانية؛ لنستكشف ونشرح بدقة ما هو «غير معروف» و«غير قابل للتفسير» أكثر من الكشف عن أي نظام أو طبوغرافيا للعقل. ونعود إلى الفكرة التي افتتحنا المقال بها قائلين: إن أية مناقشة لـ «اللامعروف» يجب - بحكم الحاجة - أن نبدأ من المعلوم، ولن تكون أكثر من تأمل، وربما تحدثنا الطريقة التي نتأمل بها «اللامعروف» عن بنيات النفس، ونماذجها، ومحدداتها، وتحيزاتها.

* * *

النقد، علم يبحث عن شرعية ؟
1 - انقسام النقد في القرن التاسع عشر

جيروم روجيه
من الثوابت
إلى المتغيرات(*)

جيروم روجيه
ترجمة
محمد أحمد طجو

أشار ألبير تيبوديه Albert Thibaudet منذ عام 1930 في مقدمة كتابه فيزيولوجيا النقد إلى دور القرن التاسع عشر الحاسم في ظهور «النقد» بوصفه علماً موضوعه الأدب:

«النقد كما نعرفه ونمارسه هو نتاج القرن التاسع عشر. وأما قبل القرن التاسع عشر فقد كان هناك نقاد. إن بيل Bayle، وفريرون Fréron، وفولتير Voltaire، وشابلان Chapelain، ودوبينياك d'Aubignac، ودوني داليكارناس Deny

(*) هذه ترجمة للفصل الثاني من كتاب جيروم روجيه Iérome Roger المعنون النقد الأدبي La eritique littéraire، والصادر في باريس عن دار النشر دينو Duno في عام 1997.

d'Halicarnasse، وكانتليان Quintilien هم نقاد، لكن النقد لم يكن موجوداً» (ألبير تيبوديه، **فيزيولوجيا النقد**، ص 7).

إن التمييز بين «نقاد» يصدرون أحكامهم بحرية انطلاقاً من فئات جمالية ناتجة عن التقليد البلاغي الكبير و«النقد» الذي تم الاعتراف به مجالاً للبحث الأدبي يستبق هنا تخصص هذا النسق. وإذا كان «النقد» قد فرض نفسه خلال القرن التاسع عشر كما يوضح لاحقاً ألبير تيبوديه، فإن ذلك تم قبل كل شيء عبر الوعي والمنهج التاريخي الذي أفضى آنذاك إلى حالة العلم، والذي سمح له بإحصاء الآثار الأدبية بطريقة تقترح «بنية لها تضعها في ترتيب مفهوم» (**المصدر نفسه**، ص 19).

إن هكذا تغيير يعد مهماً لأنه يشمل أيضاً كل تأمل حول طبيعة النشاط النقدي وشرعيته العلمية، ويفسر على وجه الخصوص حدة الجدل الذي دار في الستينات بين أنصار التاريخ الأدبي بوصفه اختصاصاً جامعياً قديماً، أسسه في منعطف القرن غوستاف لانسون Gustave Lanson (1857-1934) والنقد التأويلي («النقد الجديد»)، المنبثق عن العلوم الإنسانية الأحدث مثل علم الاجتماع، والتحليل النفسي أو اللسانيات (انظر الفصلين الرابع والخامس). ومن المناسب أن نرسم خطاً آخر يعبر القرن التاسع عشر، ويفصل بين الكتاب الذين مارسوا النقد – مثل شارل بودلير Charles Baudelaire

الذي قرأنا له دراسات متميزة عن إدغار بو Edgar Poe نشرت في الفترة 1848-1859 (**الأعمال الكاملة**، المجلد الثاني)، أو فيكتور هيغو Victor Hugo الذي كتب مسرحية **وليام شكسبير** (التي صدرت في عام 1864) – باسم قيم جمالية تمثل قطيعة مع قيم القرون السابقة، والنقد الذي سيطلق عليه اسم «النقد الوضعي» لأنه يسعى إلى بناء موضوعه على نمط العلوم الحتمية. وقد ارتبطت بالتيار الأخير هذا أسماء بعض الرواد الذين غالباً ما تم تجاهلهم واستبعادهم بشكل متناقض من الجدل الجامعي في الستينات، والذين أثاروا مع ذلك معظم الأسئلة المتعلقة بإمكانية إلقاء نظرة علمية على النصوص الأدبية.

ويسترعي انتباهنا هنا الفيلسوف والمفكر هيبوليت تين Hippolyte Taine (1828-1893)، وإرنست رونان Ernest Renan (1823-1893) فيلسوف اللغات السامية ومؤلف كتاب **مستقبل العلم** (الذي نشر في عام 1890)، وفرديناند برونوتيير Ferdinand Brunetiére (1849-1906) الذي نظر «لتطور الأجناس»، والذي ندين له بكتاب **موجز تاريخ الأدب الفرنسي** (دار النشر دولاغراف 1898) الذي يعد من أوائل الكتب التي صدرت في جنس مايزال يعد حجة في طرق تدريس التاريخ الأدبي، ونضع جانباً وعن سابق تصميم سانت بوف - Sainte Beuve (1804-1869) الناقد – الكاتب الوحيد في تلك الفترة.

ورغم أن أولئك النقاد يمثلون في مجموعهم حركة فكرية منسجمة على جانب من الأهمية، إلا أنهم قبل كل شيء النقاد الشهود على احتضار تعليم البلاغة التي اختزلت إلى تقاليد الخطاب. وقد أفضى بهم الأمر آنذاك إلى وضع أسس علم الأعمال الأدبية الذي أصبح غوستاف لانسون من بعدهم أحد علمائه المولعين. لكن تجاوزات هذا النقد الوضعي تعرضت فيما بعد لتنديد شارل بيغي Charles Péguy (1873-1914) الذي اتهمه بأنه «أراد وضع العبقرية في التاريخ الطبيعي» («المال ملحق»، **حيوات موازية**، 1913، **الأعمال النثرية**، ص 1194) – وهو الاعتراض الذي مهد للتحول العميق في نقد القرن العشرين.

2 - الأدب، موضوعاً للعلم ؟

إن الرؤية الشاملة والحتمية للتاريخ التي تبناها الفيلسوف أوغست كونت **Auguste Conte** (1798-1857) في كتابه دروس في الفلسفة الوضعية الذي نشر بين عام 1830 وعام 1842 هو بالذات أصل مشروع تأسيس «العلوم الاجتماعية» الأولى على النموذج الذي كان قد ضمن نتائج العلوم الفيزيائية أو التاريخ الطبيعي المسلم بها: «إن كلمة وضعي تعني الواقع في مقابل الخيال، و[تهيئ] التناقض بين

اليقين والحيرة» (جيرار دلفو Gérard Delfau وآن روش Anne Roche في كتابهما **تاريخ، أدب: تاريخ العمل الأدبي وتأويله**، سوي، 1977، ص 75).

لقد شكلت فلسفة أوغست كونت الوضعية حقاً وحقيقة المسار الفكري للقرن التاسع عشر كما غذت مشروع تين الهادف إلى فهم الآثار الفنية بوصفها إنتاجاً تحتمه أسباب، جواباً على الانهيار العام لعالم الحكومة الفرنسية قبل الثورة.

«إن المنهج الحديث الذي أسعى إلى اتباعه، والذي بدأ يتغلغل في كل العلوم الأخلاقية يقوم على اعتبار الآثار الإنسانية والآثار الفنية على وجه الخصوص أعمالاً ومنتجات ينبغي تحديد سماتها والبحث عن أسبابها؛ ولا شيء غير ذلك. إن العلم وفق هذا المفهوم لا يأمر ولا يغفر؛ إنه يلاحظ ويشرح» (هيبوليت تين، **فلسفة الفن**، هاشيت، 1865، ص 20-21).

إن التاريخ الوضعي الذي يفضل منطق السببية هذا سيكون بشكل عام علم نفس، وعلم اجتماع كما هو تاريخ للأثر الأدبي بوصفه نتيجة ثلاثة عوامل (العرق، والعصر، والوسط) نجدها أيضاً في المذهب الطبيعي عند إميل زولا Emile Zola. ويستطيع تين بهذا المعنى تعريف الناقد بأنه «العالم بطبيعة النفس» (**دراسات نقدية وتاريخية**، 1858).

إن التطبيق الكامل لهذا البرنامج في دراسة الأدب هو الذي سيؤدي إلى ظهور «التاريخ الأدبي [...] الذي كان يهدف في تسعينات القرن التاسع عشر (1890) إلى التميز عن النقد وبالأحرى عن الأدب» كما يبين ذلك أنطوان كومبانيون Antoine Compagnon (**جمهورية الآداب الثالثة**، ص 48).

إن مشروع تين وورثته العلنيين وغير العلنيين مشروع جديد في سياق العصر، لاسيما أنه كان يرى أن النص وثيقة إنسانية لا شبيه لها من جهة، وأن تطور الأجناس الأدبية محتوم بتوقيع «وسط» أي بثقافة الجمهور من جهة أخرى.

تين: الأثر بوصفه وثيقة

إن المنهج الناجم عن هكذا مفهوم يتعارض بوضوح مع مفهومي «العبقرية» و«الإبداع» اللذين طالب بهما بودلير بإصرار في صالوناته: «يقترب النقد في كل لحظة من الميتافيزيقا» («ما جدوى النقد؟»، **صالون 1846، الأعمال الكاملة**، المجلد الثاني، ص 419)، وإن النقد لا يهدف إلى فهم أصالة فنية في الأثر بل إلى قراءة حقيقة اجتماعية. تبين الاستعارة «الأدب أداة قياس» في المقتطف التالي هذه العلاقة بين الأدب والحقيقة العلمية:

«من بين الوثائق التي تضع أمام أعيننا مشاعر الأجيال

السابقة، هناك الأدب، وخصوصاً الأدب العظيم والأفضل بشكل لا مثيل له. إنه يشبه تلك الأجهزة الرائعة، التي تتصف بحساسية استثنائية يكشف بها الفيزيائيون أكثر التغيرات الجسدية خصوصية وحساسية ويقيسونها. إن دراسة الآداب هي إذاً التي تمكننا بشكل رئيس من كتابة التاريخ الأخلاقي والسير باتجاه معرفة القوانين النفسية التي ترتبط بها الأحداث» (هيبوليت تين، مقدمة **تاريخ الأدب الإنجليزي**، هاشيت، 1868، ص 18).

لقد قام كل من برونوتيير ولانسون بنشر هذه الرؤية التوثيقية للأدب وتعميمها. يقول برونوتيير في **لاريفو دي دو موند La Revue des deux Mondes** (**مجلة العالمين**) الصادرة 15 يونيو (حزيران)، 1880، ص 841): «سوف نعيد قراءة **مدام بوفاري** أيضاً خلال سنوات عديدة على الأقل عندما نريد معرفة كيف كانت أخلاقنا الريفية في فرنسا عام 1850». إن يقيناً مشابهاً سيعفي التاريخ الأدبي المقبل من طرح مبادئه الخاصة للمناقشة لأنه لا يميز تمييزاً نوعياً بين الكتابة الأدبية وأرشيفات التاريخ، وهو مفهوم وهمي في النطاق الذي يتعلق فيه الأسلوب الأدبي بحق بظاهرة الدلالة، وليس بظاهرة الأحداث.

أضف إلى ذلك أنه إذا كان الأثر الأدبي في نظر المؤرخ

يمكن أن يشكل على الأرجح «وثيقة»، فإن المقصود هنا وثيقة من نوع خاص ولا تتعلق بعقلية شاملة. وإذا كان الناقد يستطيع استنباط «قوانين» عالم كاتب معين كما سنرى ذلك عند بروست Proust، فإن تلك القوانين تكشف عن نظرة خاصة إلى الكون يتعذر اختزالها إلى مبادئ العلوم الطبيعية.

برونوتيير: الجنس الأدبي قبل الأثر

إن نظرية الأجناس التي أضافها برونوتيير إلى حتمية تين تشكل الركيزة الثانية لنقد القرن التاسع عشر، لأنه يدرج الجنس الأدبي أو «النموذج» بين أسباب الأثر. أما لانسون فإنه يقر في مقدمة كتاب **رجال وكتب** بأنه مدين لبرونوتيير: «إن الآثار المنجزة تحدد جزئياً الآثار التي سيتم إنجازها: إنها تعد بالضرورة نماذج سيتم اتباعها أو عدم اتباعها» (**رجال وكتب**، هاشيت، 1892، ص XIII-XII). ويخضع هذا المفهوم للمبادئ المنهجية الثلاثة التي تؤسس الموضوعية النقدية حسب برونوتيير: الحكم، والتصنيف، والشرح، ويحتفظ المقتطف التالي من مقالة «نقد» الطويلة التي كتبها في عام 1887 **لموسوعة برتلو الكبرى** بوثاقة صلته بالموضوع لأنه يثير على الرغم من طابعه العقدي مسألة حساسة هي مسألة العلاقات بين النقد والعلوم التي يتخذها نماذج له:

«ربما كان أوغست كونت في كتابه دروس **في الفلسفة الوضعية** أفضل من تحدث عن التصنيفات [...] والحالة هذه، ألا يثبت الأسلوب نفسه وجود أنواع وأجناس وتصنيفات؟ هل نخلط بين الغنائي والمأساوي؟ [...] ينبغي وضع الآثار بعد شرحها وتصنيفها، في تصنيف يكون صورة أو موجزاً عن التاريخ والتجربة نفسيهما، وفقاً للتشابه أو الاختلاف فيما بينها، وحسب رداءتها أو جودتها» (فرديناند برونوتيير، مقالة «نقد»، **الموسوعة الكبرى**، لاميرو وشركاه، 1887، ص 419). إن برونوتيير الذي يتجاهل كل التصنيفات في الأثر ويقاومها كان يهتم بتلك الكليات universaux التي تشكل أحد «جواهر» أو أشكال الوثوب الحيوي للأدب أكثر من اهتمامه بالآثار الفريدة» على حد قول ألبير تيبوديه (**فيزيولوجيا** النقد، ص 140).

لقد اكتسبت مسألة كليات الأدب التي تتكرر في النظرية الأدبية أهمية جوهرية في مؤتمر سيريزي Cerisy الذي انعقد في عام 1966، والذي درس «التيارات النقدية المعاصرة». وقد اقترح جيرار جنيت Gérard Genette بصددها صياغة تنسجم مع الفرضية البنيوية (انظر الفصل الرابع) بمعنى أنها تسمح بتأسيس «نقد محض»: «الجوهر الثاني الذي يحدثنا عنه تيبوديه – ربما بعبارات لم يحسن اختيارها – هو الأجناس [...] التي يفضل بلا ريب تسميتها، بعيداً عن أية مرجعية حيوية، البنى

الأساسية للخطاب الأدبي». (جيرار جنيت، «أسباب النقد المحض» أعيد نشره في كتاب **صور 2**، ص 14).

إن المصطلح الجديد «البنى الأساسية للخطاب الأدبي» يحيل هنا إلى نموذج العلوم الإنسانية الجديد الذي تمثله البنيوية في الستينات. لكن مفهوم الجنس الأدبي في منعطف القرن كان بالأحرى نوعاً من مفهوم خطي أو تاريخي للأدب، نظراً لأن التاريخ الأدبي تأسس بالضبط انطلاقاً من الجمع بين تين وبرونوتيير عبر لانسون، بحيث يستهدف الاستجواب «الوسط» الأصلي للأثر (وهو ما يطلق عليه اسم نقد «الأصول») أكثر مما يستهدف الأثر نفسه.

وقد نما هذا المنهج – الذي لا يمكن أن يفهم كما رأينا إلا في الإطار الأشمل لإعادة تعريف العلوم الذي حصل خلال القرن التاسع عشر – لصالح هذا النسق الجديد الموازي للنقد، ألا وهو التاريخ الأدبي.

3 - وجهة نظر التاريخ في الأدب

دور مدام دو ستال السابق

نشرت مدام دوستال Mume de Staël في عام 1880 كتاباً بعنوان عن **الأدب موضحاً في علاقاته مع المؤسسات**

الاجتماعية. يعرض هذا الكتاب مفهوم التأثير المتبادل بين التاريخ والأدب، وهو مفهوم موروث بشكل مباشر عن فلسفة إيديولوجي القرن الثامن عشر مثل كوندياك Condiallac وكوندورسيه Condorcet. ومن هنا كانت ضرورة تجاوز وجهة النظر الشكلية واللازمانية فقط، التي كان النقد الكلاسيكي يتصف بها، وإدراك كل «ما يتعلق بممارسة الفكر في الكتابات باستثناء العلوم الفيزيائية» في الأدب، آخذين بعين الاعتبار حركة التاريخ التي يشارك فيها الفكر. ونظراً لأن هذه الحركة تختلط مع حركة تطور المثل العليا لحركة التنوير، فإن أصالة الكاتب أقل أهمية هنا من دراسة الأخلاق والقوانين التي تطور «جوهر الأدب»:

«يوجد في اللغة الفرنسية حول فن الكتابة ومبادئ الذوق دراسات مرضية كلياً؛ لكن يبدو لي أنه لم يتم تحليل الأسباب الأخلاقية والسياسية التي تعدل جوهر الأدب تحليلاً كافياً، وإن لم يتم بعد توضيح كيف تطورت المقدرات الإنسانية تطوراً تدريجياً بفعل المؤلفات الشهيرة من كل صنف، والتي تم تأليفها منذ هوميروس Homère حتى أيامنا هذه» (مدام دو ستال، عن الأدب موضحاً في علاقاته مع المؤسسات الاجتماعية، خطاب تمهيدي، ص 65).

إن الأدب الذي يشارك مصير الفكر الإنساني الذي

يخضع لقانون قابلية الكمال لم يعد من الآن فصاعداً يدرك إلا في إطار الجمعي والظرفي. وقد جعل شاتوبريان Chateaubriand (الذي كتب **عبقرية المسيحية** بعد عامين) من الدين المسيحي أداة لهذا التقدم منتحلاً بذلك فرضية مدام دو ستال المادية. هكذا نرى الثغرة التي استطاع كتاب مدام دو ستال أن يفتحها في التعليم الأكاديمي (الذي يمثله كتاب لاهارب La Harpe التعليمي المعنون **مدرسة ثانوية أو دروس الأدب القديم والمعاصر** الذي نشر في عام 1799 وأعيد طبعه حتى عام 1880) وذلك بجمع المؤلفات الفكرية (أو «الفلسفية») و«الأعمال» المتخيلة، ولكن من دون أن يخلط بينها (**عن الأدب موضحاً في علاقته مع المؤسسات الاجتماعية**، القسم الثاني، الفصل الخامس والفصل السادس)، والواقع أن الاعتراف بخصوصية الأعمال المتخيلة يركز على «الأثر»، موضوع النقد، ويطالب في الوقت نفسه بوجود «المؤلف»، وهو مفهوم أدبي واجتماعي في آن معاً يبرر في نظر لانسون وخَلَفه سيطرة التاريخ الأدبي على النقد.

التاريخ الأدبي: مصير اللانسونية ونتائجها

إن كتاب **تاريخ الأدب الفرنسي** الذي نشره لانسون في عام 1895 (صدرت الطبعة الثانية والأربعين في عام 1967)

يشكل نقطة النهاية لتطور كان قد جعل من التاريخ أول علم للأدب. وقد كتب لانسون في عام 1892 في **رجال وكتب** (ص 350) يقول: «كلما تسلح علم بمنهجية، كلما ابتعد عن الأدب»، وهي عبارة واضحة تشير في عرف صاحبها إلى المدى الذي كان النقد حينئذ يبحث فيه عن شرعية فكرية كان التاريخ. الذي يسمى التاريخ الأدبي – هو الوحيد الذي يستطيع منحه إياها. وهي أيضاً عبارة مبهمة لأنها لم تكن تهدف باسم المعرفة وباسم مفهوم خطي وسببي للزمن التاريخي إلى تأخير القراءة المباشرة للنصوص فقط – وسوف يكون ذلك اعتراض بيغي Péguy الرئيس – وإنما أيضاً إلى تهميش كل شكل آخر من أشكال كتابة التاريخ، مثل التاريخ – التذكير الذي جربه **بيغي في كليو**، وهو كتاب نشر في عام 1932 بعد وفاته.

وأخيراً، تم تبسيط التاريخ الأدبي – الذي بإمكانه أن يكون تاريخ المؤسسة الأدبية بوصفه بعداً مكوناً للأدب – إلى تاريخ مواز للآثار، أي إلى بيان شامل لظروفها. وهذا هو معنى الخيار بين «تاريخ أم أدب»، الذي ذكر به بارت Barthes بقوة في مقال نشره في عام 1960 في مجلة حوليات: **Annales**:

«يمثل الأثر مفارقة في جوهره [...] فهو علامة تاريخ ومقاومة لهذا التاريخ، إذ تتضح هذه المفارقة الأساسية بجلاء

تقريباً في تاريخنا للأدب: يعرف الجميع حق المعرفة أن النثر يفلت منا، وأنه شيء آخر عبر تاريخه، أي أنه محصلة مصادره، ومؤثراته، ونماذجه. إنه نواة صلبة يتعذر تبسيطها في كتلة غامضة من الأحداث والشروط والذهنيات الجمعية» (رولان بارت Roland Barthes «تاريخ أم أدب»، **عن راسين**، ص 139).

إن بارت الذي يسمي هنا مبادئ المنهج اللانسوني نفسها («دراسة المصادر» و«المؤثرات» و«النماذج»، يُذكر بأسسه الإستمولوجية: «كان الأمر يتعلق من جهة بـ «سرد الوقائع التاريخية» (الذي تم عرض مبادئه في كتاب لانغولوا Langolois وسينيوبوس Seignobos المعنون مدخل إلى **الدراسات التاريخية** والصادر في عام 1818)، ويعلم الأحداث الاجتماعية الحديث (أي العلم الذي أسسه دوركهايم Durkheim في **قواعد المنهج الاجتماعي** الصادر في عام 1897، وخصوصاً في **الانتحار: دراسة في علم الاجتماع** الذي صدر في عام 1897) من جهة أخرى.

ويلي هذا المفهوم المجزأ cloisonnée للتاريخ مقاربة «مدرسة» **الحوليات** متعددة الأنساق (التي أسسها لوسيان فيفر Lucien Febvre ومارك بلوك Marc Block في عام 1929)، والتي لم تجدد المقاربة التاريخية للظاهرة الأدبية إلا بعد الحرب

العالمية الثانية، وذلك عندما حل «تاريخ المشكلات» محل «تاريخ الأحداث»، وعلى وجه الخصوص عندما نشر كتاب لوسيان فيفر **مسألة الإلحاد في القرن السادس عشر: معتقد رابليه** Rabelais (ألبان ميشيل، 1924).

وعلى الرغم من أن ذلك يبدو اليوم أحد حدوده، فقد كان للتاريخ الأدبي الفضل في توضيح واقعين متضادين في الأدب، ينبغي على النقد أن يختار، أو على الأقل أن يميز بينهما: المؤسسة الأدبية والأثر التجريبي اللذين يطرحان مسألة نظرية مزدوجة ورّثها التاريخ الأدبي «للنظريات النقدية الجديدة».

المسألة الأولى ذات طابع اجتماعي أو «اجتماعي – نقدي» قبل الحالة النهائية وتتعلق «بطلب الجمهور بوصفه صانع الأثر» (أنطوان كومبانيون، **جمهورية الآداب الثالثة**، ص 184)، «إن الجمهور يطلب الأثر الذي يقدم له: إنه يطلبه من دون أن يشك به» كما يقول لانسون في الواقع في مقال بعنوان «التاريخ الأدبي وعلم الاجتماع» (أعيد نشره في **دراسات في المنهج والنقد، والتاريخ الأدبي**، جمعها هنري بير Henri Peyre، هاشيت، 1965، ص 168). وبعبارة أخرى، كان لانسون الذي يتبع هنا تعليم تين يعطي «الوسط» دوراً حاسماً في استقبال الآثار – يماثل ما يطلق عليه النقد الألماني اسم «جمالية التلقي» أو نظرية تأثير التلقي على شكل الأثر أو جنسه (انظر الفصل الرابع).

وأما المسألة الثانية التي ترتبط ارتباطاً عميقاً بالإبداع الأدبي بحصر المعنى، وتُعد حجر عثرة علموية تين والتاريخ الأدبي، وآثارها لانسون عدة مرات فهي الأصالة individualité: «إن تعريف الأصالة هو الموضوع الذي ينبغي أن يقود إليه التحليل الأدبي: إنها تقوم على تحديد سمات الأثر الأدبي، كل تلك التي تفسر بالعوامل الأدبية والتاريخية والاجتماعية وحتى النفسية، ولكن أيضاً تلك التي لا يمكننا تفسيرها والتي تشكل أصالة الكاتب التي يتعذر تبسيطها» (غوستاف لانسون، **رجال وكتب**، ص XV-XIV).

وقد كانت هذه الأصالة بلا ريب محط اهتمام مؤسسي التاريخ الأدبي الدائم، لاسيما أن أبحاثهم كانت تقوم دائماً على الآثار الكلاسيكية، أي تلك التي سبق الاعتراف بها. وبالمقابل يشير العداء المعلن تجاه آثار معاصريهم والشعراء الرمزيين على وجه الخصوص إلى نهاية مناهج خاضعة لتجميع معارف حقيقية ومحدودة بمفهوم ضيق «للوضوح الفرنسي».

والواقع أن غوستاف لانسون حكم على مالارميه Mallarmé من خلال هذا المعيار، وانتقد «تقديمه للمبهم من دون توضيحه بأي شكل من الأشكال أكثر من انتقاد سعيه لإدراكه» (ستيفان مالارميه»، دراسات في المنهج والنقد، والتاريخ الأدبي، ص 474).

إن هذا الاختلال بين الصرامة التي يتطلبها المنهج التاريخي وضعف المعنى النقدي البعيد في نهاية المطاف عن الأشكال الأدبية، يشير بشكل متناقض إلى عزلة سانت بوف وإلى نجاحه؛ إذ إنه استطاع أن يوفق بين المعرفة الكاملة بمهنة الكاتب وعمل الناقد. وقد أسهم بروست هو أيضاً في نقد الإبداع الذي تشهد عليه مجمل أعماله إذا ما تجاوزنا الجانب الجدلي الذي يمثله كتابه **ضد سانت بوف**.

النقـــد المبـــدع

1 - سانت بوف ومسألة المؤلف

لقد بلورت مسألة الأصالة الأدبية عند سانت بوف الذي كان معاصراً وصديقاً لكل من هيغو Hugo وفلوبير Flaubert، بلورت مسألة العلاقات بين الأدب والنقد من جهة، ومسألة الروابط المعقدة بين الأثر والكاتب من جهة أخرى. فإذا كانت أعماله المتمثلة في نقود وصور أدبية (1828-1949)، **وأحاديث الإثنين** ثم **أحاديث الإثنين الجديدة** (1851-1870) تبقى مرتبطة بولادة النقد في القرن التاسع عشر، فإن ذلك كما يقول جان بيير ريشارد Jean-Pierre Richard في عام 1966 «لأنه كان أحد أعظم روادنا، [...] ولأنه لم يكن ناقداً فقط: لقد كان، واراد

أيضاً أن يكون شاعراً وروائياً» («سانت بوف والتجربة النقدية»، **دروب النقد الحالية**، ص 109). ولكنه أيضاً بوصفه مؤلف كتاب **بور رويال Port-Royal** (الذي نشر من عام 1840 إلى عام 1858) مؤرخ الأدب قبل الحالة النهائية الذي كرمه بارت في مقاله المذكور أعلاه: «رغم الجدل الكبير الذي يثيره كتابه بور رويال، فإن فضل سانت بوف المذهل هو أنه يصف فيه وسطاً حقيقياً لا يفضل فيه أية شخصية» (عن **راسين**، ص 141).

إن صورة سانت بوف المزدوجة هذه تفسر أيضاً غموض اللانسونية التي تدعي الانتماء إلى مدرسته، إذ إن انشغال سانت بوف بالاعتقاد بوجود معايير موضوعية في الفن وبتجربة فرادة النص يدل في الظاهر على اهتمامه بإعطاء «عبقرية» المؤلف مكانة حاسمة في الأدب أكثر من اهتمامه بتوضيح تعقد الأثر نفسه: «النقد الحقيقي، كما أعرفه، يقوم أكثر من أي وقت مضى على دراسة كل كائن، وكل موهبة، وفق ظروف طبيعته، وعلى تقديم وصف حي وأمين له، لكن بشرط تصنيفه فيما بعد ووضعه في مكانه في النسق الفني» (سانت بوف، **أحاديث الإثنين، 12، من أجل النقد**، ص 191).

ويبدو أن هذا المفهوم منع سانت بوف من إعطاء محاضريه (بلزاك Balzac، وساندال، ونرفال Nerval، وبودلير

Baudelaire) مكانتهم الصحيحة، إذ إنهم باختصار هم الذين غيروا «نسق الفن»: «كان ذلك انتقاد بروست الرئيس في كتابه **ضد سانت بوف** (انظر الفصل الثالث).

وعلى الرغم من ذلك، فقد أبرز سانت بوف باستمرار ما أطلق عليه اسم «المنهج الطبيعي» الذي يقوم على المؤالفة المباشرة للنص التي تدعمها المعرفة الوثيقة بالأدب الكلاسيكي والمعاصر، وذلك في مقابل علموية رونان Renan (الذي يعتبر أنه ينبغي على النقد الجيد أن يحترس من الآخرين من دون أن يتجنب أن يحسب لهم حساباً كبيراً. بهذا المعنى، يُعرف سانت بوف الأثر قبل كل شيء بأنه أسلوب يتميز بحضور ذاتية معينة: «يمثل ذلك النقطة الحيوية التي لم يبلغها منهج تين وطريقته، مهما كانت مهارته في استخدامهما. ويبقى دائماً في الخارج، حتى الآن، ذلك الشيء الذي يسمى أصالة الموهبة والعبقرية، والذي ينفذ من كل عيون الشبكة على الرغم من نسجها نسجاً محكماً»؛ (**أحاديث الإثنين الجديدة، 1864، من أجل النقد**، ص 165-182).

وهكذا نجد أن سانت بوف يسعى دائماً في دراساته النقدية التي عنونها «صور» – بطريقة دالة – إلى توضيح أن الكاتب يتصف جوهرياً بما يسمى اليوم دائماً في مصطلح الملفوظية بالأشكال الدالة التي لا يمكن اختزالها إلى شكل أولي. إن متابعة سانت بوف في عمله هو إذن اكتشاف رائد في النقد

الموضوعاتي كما يوضحه مثلاً المقتطف التالي من مقاله عن **L'Oberman** للكاتب سينانكور Senancour: «لكل كاتب كلمته المفضلة التي تتكرر كثيراً في الخطاب، والتي تكشف سهواً عند من يستخدمها عن أمنية سرية أو ضعيفة. وقد لوحظ أن مدام دو ستال كانت تبذل الحياة [...] وأن أحد الشعراء الكبار يفيض دائماً باللحن والأمواج [...]، وأن شعار نوديه Nodier، وهو أمر لم أتحقق منه، قد يكون السهولة، والفانتازيا، والكثرة؛ وأن شعار سينانكور هو بالتأكيد الثبات، إذ تلخص هذه الكلمة طبيعته» (سانت بوف، «السيد سينانكور»، **صور معاصرة**، 1832، **من أجل النقد**، ص 276). زد على ذلك أن صواب هذا المسعى لم يكن ليفوت بودلير الذي يحيل في عام 1861 إلى مقال سانت بوف هذا ليوضح عند تيودور دوبانفيل Théodore de Banville أن «انتقال هذا السحر الغامض الذي اعترف الشاعر نفسه بملكيته، والذي رفعه فجعل منه ميزة دائمة يتم عبر استخدام كلمة lyre (العبقرية الشعرية)» (بودلير، **الأعمال الكاملة**، المجلد الثاني، ص 164).

إن الحداثة المفارقة «للمنهج الطبيعي» تفسر إذن بأن سانت بوف لا يكتب بوصفه منظراً على الرغم من اعترافه بالفائدة التي يمكن أن يجنيها من نظريات التاريخ أو الأدب: ما أن يقترب التحليل من اكتشاف نموذج ما حتى «يختفي الإبداع،

وتتحدث الصورة وتعيش، ويتم اكتشاف الرجل. ثمة لذة في كل وقت لهذه الأنواع من الدراسات الكامنة، وسوف يكون هناك دائماً مكان للأعمال التي يستطيع شعور حيوي وصاف الحصول على اللذة منها» (ديدرو Diderot، **صور أدبية**، 1831، **من أجل النقد**، 122). إن مفهوم «اللذة النقدية من جهة أخرى يقترب هنا من مفهوم «لذة النص» الذي وجده بارت وطالب به (انظر الفصل الخامس). وقد ازدهر النقد الأدبي الذي أصبح بتشجيع من سانت بوف فناً أكثر منه علماً – منعزلاً طبعاً وسط القرن التاسع عشر الوضعي – كجنس أدبي مستقل، لاسيما عند النقاد المستقلين مثل ريمي دو غورمون Remy de Gourmont (1858-1915)، ولكن أيضاً مع بروست (1827-1922)، وفي نهاية المطاف في مغامرة **المجلة الفرنسية الجديدة Nouvelle Revue Française** التي تأسست بمبادرة من أندريه جيد André Gide في عام 1909. ومع ذلك، لا يستطيع ولن يستطيع النقد فيما بعد أن يقوم بدوره بشكل مستقل كلياً عن المعارف الأخرى لأن «هذا الفن سيستفيد، وسبق أن استفاد، من كل تأثيرات العلوم والمكتسبات التاريخية» (**أحاديث الإثنين الجديدة 1864، من أجل النقد**، ص **187**). ذلك أن الإشكالية التي أثارتها النقطة الأخيرة تسبق تلك التي ستغرق النقد الجامعي خلال الثلث الأخير من القرن العشرين بحثاً عن مشروعية علمية جديدة.

2 - بروست: البحث عن الأنا المبدعة

غالباً ما اعتقدنا أننا نستطيع قراءة سانت بوف من خلال كتاب **ضد سانت بوف**، وهو كتاب طبع في عام 1954 بعد وفاة بروست، ويتكون من أجزاء كتبها بين عام 1908 وعام 1910، وعرض موضوعاتها في **البحث عن الزمن الضائع**. وينبغي ألا يغرب عن بالنا أن بروست وهو يعارض سلفه الكبير (الذي كان اسمه يلخص على وجه الخصوص لانسونية مجمدة ومسيطرة) كان يفكر برسالته الخاصة كناقد وكاتب. ولهذا السبب فإن منهج سانت بوف الذي يعارضه هو في المحصلة المنهج الذي رحب تين بمزاياه العلمية. وتين هو صاحب الفلسفة الوضعية التي يرى بروست أنها تتعارض مع مفهوم الأدب نفسه، كما يؤكد في السطور التالية: «لكن [هذه] الفلسفات، التي لم تتوصل إلى إيجاد ما هو واقعي ومستقل عن كل علم في الفن، اضطررت إلى تصور الفن، والنقد، إلخ. علوماً يكون فيها السابق بالضرورة أقل رقياً من الذي يليه. والواقع أنه لا يوجد سابق ورائد (بالمعنى العلمي) على الأقل [...] إن كل فرد يكرر لمصلحته المحاولة الفنية الأدبية، وكما هو الوضع في العلم فإن آثار من سبقوه لا تشكل حقيقة ثابتة يستفيد منها من يأتي بعده» (مارسيل بروست، **ضد سانت بوف**، الفصل الثالث، ص 124).

وعندما يشهر بروست بالإيديولوجية العلموية للقرن الماضي، فإنه يقترح تحولاً حقيقياً للآفاق يهدف إلى تصور الأثر شيئاً مطلقاً، أو بعبارة أخرى، جسماً حياً. وسوف يحدث هذا المفهوم تأثيراً عميقاً في النقد المعاصر. وتقوم الفكرة الأساسية على التمييز بين الفرد الاجتماعي (الذي يمكن أن يكون موضوع أبحاث من نمط السيرة) وبين ضمير المتكلم (Je) في الخطاب الأدبي، أو ما يطلق عليه بروست اسم الأنا العميقة: «الكتاب هو نتاج أنا أخرى تختلف عن التي نظهرها في عاداتنا، وفي المجتمع، وفي عيوبنا» (**ضد سانت بوف**، ص 127). إن هكذا تأكيداً يعتبر ليس نقدياً فقط، وإنما هداماً أيضاً، بالمعنى الذي يرفض فيه التفسيرات الحتمية للعمل الأدبي ليضع الرهان الحقيقي في حاضر القراءة التي تعيد إبداع الأثر.

والحقيقة أن نقلاً مشابهاً يتضمن تغيراً مزدوجاً في طريقة القراءة. فمن جهة، ينبغي أن تتحرر قراءة الأثر من الأحكام المسبقة للتمثيل الاجتماعي للمؤلفين، وهو غموض يتكرر عند سانت بوف. وهذا هو بالضبط معنى الخلاف الذي يفرق بين السارد وبين أحكام مدام دو فيلباريسيس Mme de Villeparisis (**في ظل فتيات اللذة**): «كان لديها تواقيع لكل هؤلاء الرجال العظام، وكانت تظن أن رأيها بهم كان أصوب من رأي الشباب من أمثالي والذين لم يستطيعوا الاختلاط بهم» (**البحث**

عن الزمن الضائع، غاليمار، سلسلة لابلياد، طبعة 1954، الجزء الأول، ص 711).

إن الاتصال بالكتب يحيل من جهة أخرى إلى مفهوم أكثر عمقاً وأصالة للقراءة – وهو المفهوم نفسه الذي يقول بروست في **ضد سانت بوف** إنه يشترك فيه مع دو غير مانت M. de Guermantes – والذي يسير بثبات بعكس «النقاد المعاصرين» لبروست، كما تبين الصفحات التي خصصها «لبلزاك دو غيرمانت»: «إن العمل يعني لي أيضاً كلاً حياً، أتعرف عليه منذ السطر الأول، وأصغي إليه باحترام، وأقبل رأيه مضطراً وبلا جدال طالما أنني معه [...] فالتقدم الوحيد الذي استطعت تحقيقه من وجهة النظر هذه منذ طفولتي، والنقطة الوحيدة التي أتميز بها عن السيد دو غير مانت، إن جاز القول، هي أن هذا العالم الذي لا يقبل التغيير، وهذه الكتلة التي لا يمكن أن تقتطع منها شيئاً، وهذا الواقع المسلم به، والذي قمت بتوسيع حدوده قليلاً، لم يعد بالنسبة لي كتاباً واحداً، وإنما النتاج الأدبي للمؤلف» (بروست، **ضد سانت بوف**، الفصل الثاني، ص 233-234). فالنتاج الأدبي لا يظهر عقب تحليل عقلي في أثناء القراءة (الأمر الذي لا يعني العدول عن أي تحليل)، ولكنه يتعلق في المقام الأول بتلك المعرفة التي يولدها الإحساس. إن النتاج الأدبي بهذا المعنى ليس مجموع كتب أو موضوعات كاتب ما بقدر ما هو هذه

الوحدة المؤثرة التي يسميها بروست «الأسلوب» الذي لا يوجد من دون هذا النتاج، أي الشكل والصوت اللذين يسهل معرفتهما من جهة إلى أخرى.

إن القراءة التي لا يمكن تبسيطها إلى تكييف التوصل الاجتماعي تكتشف عندئذ الإنتاج الأدبي بوصفه «كلاً حياً» بقدر ما تختبره. وقد كان بروست يضخم انتقاد فلوبير الأساسي الموجه للنقد الحتمي ليعطيه شكلاً متناسقاً.

«أين تعرفين نقداً يهتم بالأثر لذاته، وبشكل كبير؟ إذ يتم تحليل الوسط الذي أنتج فيه بمهارة، والأسباب التي أتت به؛ أما الشعرية اللاوعية؟ ومصدرها؟ وتكوينها؟ وأسلوبها؟ ووجهة نظر الكاتب؟ فلا!» (غوستاف فلوبير، «رسالة إلى جورج صاند بتاريخ 2 فبراير» 1869، **مقتطفات من المراسلة**، سوي، 1963، ص 246.

وقد استخدم ريمي دو غورمون الناقد القريب من الكتاب الرمزيين الحجة نفسها بعد ثلاثين عاماً تقريباً، وانحاز إلى النقد الذي اختار حصراً ذاتية الكاتب الذي «عذره الوحيد [...] أنه يقول أشياء لم يقلها أحد بعد، ويضعها في شكل لم يوجد بعد» (ريمي دو غورمون، مقدمة **كتاب الأقنعة**، ميركور دو فرانس، 1896).

إن الكشف عن «الأنا العميقة» للكاتب، الذي لا يمكن أن يعبر عن «نفسيته» إلا بشكل مستحدث إن جاز التعبير، يشكل جوهر المهمة التي حددها بروست للنقد الجديد، والتي تتعلق منذ ذلك الوقت، ليس فقط بالدلالات، وإنما أيضاً بحقيقة الأثر الغامضة. وقد حول اكتشاف بروست الشبيه باكتشاف فرويد الرؤية النقدية بالمعنى الذي لم يعد فيه الأثر موضوعاً جمالياً فقط، وإنما أيضاً إبداعاً يمثل القارئ أحد عناصره. ومن زاوية ما، تتضمن السطور التالية المقتطة من **الزمن المستعاد** برنامج هذا النقد ومنهجه: «إن العمل الذي يقدمه الكاتب ليس سوى نوعاً من آلة بصرية يقدمها للقارئ ليساعده بلا ريب على أن يدرك ما لا يكتشفه في نفسه من دون هذا الكتاب. إن تعرف القارئ على ذاته من خلال هذا الكتاب هو دليل على حقيقة هذا الكتاب، والعكس بالعكس، إلى حد ما على الأقل» (مارسيل بروست، **البحث عن الزمن الضائع**، الجزء الثالث، ص 911).

3 - الأسلوب، والتقنية، والرؤية

نشير في هذا الصدد إلى أن «الذكاء» الذي يتكل عليه مرغماً مؤلف ضد سانت بوف «ليكتب مقالة نقدية كلياً» (ص 49) تكون في المعارضات pastiches (انظر **معارضات ومتفرقات**، غاليمار، سلسلة لابلياد، 1971)، وكان تمرين القراءة المدققة هذا

يساعد بروست آنذاك في العثور على الإيقاع والنبرة الخاصين بكاتب ما – «لأننا عندما نكتشف السمت عند الكاتب، فإن الكلمات سرعان ما تأتي» (**المصدر السابق**، ص 295). إن تصور بروست الأسلوب استمراراً للغة ولرؤية هو بالذات الذي جدد في كتابه **ضد سانت بوف** تجديداً عميقاً تفسير ترفال وبودلير وبلزاك، وهم كتاب لم يميز سانت بوف غالباً بينهم وبين هويتهم الاجتماعية.

وفي أثناء ذلك، كان بروست يسير بنجاح في أحد الاتجاهات الكبرى التي تمخضت عن انقسام النقد في القرن التاسع عشر كما رأينا إلى مفهوم وثائقي، وثانوي أو أدوي للأدب وقيمته الشعرية، كشكل مولد للدلالات على صلة بذاتية ما. إن كل معنى منهجه يقوم على البحث عن هذه القيمة، وعلى تحليلها: «تحولت كل أجزاء الواقع في أسلوب فلوبير مثلاً إلى ماهية واحدة، إلى السطوح الواسعة لبريق ممل. ولم تبق أية شوائب. أصبحت السطوح عاكسة. تحول كل ما كان مختلفاً واستهلك [...] وعلى العكس من ذلك، تتعايش عند بلزاك من دون أن يتم تمثلها، وقبل أن تتحول، كل عناصر أسلوب قادم ولم يوجد بعد. وهذا الأسلوب لا يلمح ولا يعكس: إنه يفسر. أضف إلى ذلك أنه يشرح باستخدام الصور الأكثر إدهاشاً» (مارسيل بروست، **ضد سانت بوف**، ص 201).

إن إبراز «الأساليب» بطريقة الاستعارات يسمح بفهم النص باعتباره عالماً رمزياً، بعيد عن أي لجوء للقصد: «أن نظهر جيداً في حالة بلزاك (**الفتاة ذات العينين الذهبيتين، وسارازين، ودوقة لانجيه**) التحضيرات البطيئة، والإنسان الذي يقيد بهدوء، ثم الإعدام المرعب شنقاً والنهاية. ودراسة العصور أيضاً [...] كما في أرض تمتزج فيها حمم حقب مختلفة» (المصدر **السابق**، الهامش، ص 212).

ومن المهم أن نعرف أن هذا النوع من القراءة، الذي يأخذ بعين الاعتبار الشكل العام للأثر والسمة النحوية الدلالية لأصالة معينة، معاصر تماماً لأبحاث في الجانب الآخر من أوروبا قام بها الشكلانيون الروس الذين ساهمت أيضاً إعادة اكتشافهم في فرنسا في بداية الستينات في ازدهار «النقد الجديد» (انظر الفصل الرابع). ولكن عوضاً عن الاهتمام بنظام عمل الأشكال الأدبية الكبرى (كالرواية أو الشعر)، كان بروست يهدف على وجه الخصوص إلى إيضاح كيف يشكل الأسلوب رهاناً في نظام معرفة العالم. وهذا هو أيضاً مغزى التأكيدات الشهيرة في الزمن المستعاد: «الأسلوب بالنسبة إلى الكاتب، مثل اللون بالنسبة إلى الرسام، مسألة رؤية وليس مسألة تقنية. إنه إظهار الاختلاف النوعي الذي لولا وجود الفن لبقي السر الأبدي لكل

فرد، والذي لن يكون ممكناً بعبارات مباشرة وشعورية» (مارسيل بروست، **البحث عن الزمن الضائع**، الجزء الثالث، ص 895).

إن «رؤية العالم» لدى الكاتب بعدّها «اختلافاً نوعياً» تجعل عندئذ من الأسلوب مؤثراً قابلاً لنقل مقولات الإدراك والفكر. وهذا بالضبط ما جعل بروست يقول عن فلوبير: «إن ثورة الرؤية، وتمثيل العالم الذي ينتج عنه – أو الذي يعبر عنها بتركيبه، هي بلا ريب في مثل أهمية ثورة كانت Kant التي نقلت مركز المعرفة إلى النفس» («بخصوص أسلوب فلوبير»، **دراسات ومقالات**، ص 282).

إن بروست وهو يقر بقدرة الآثار الأدبية على خلق مقولاتها الذهنية الخاصة بها، أي عقليتها الذاتية، يوكل بذلك للناقد دوراً مزدوجاً هو دور الوسيط والمبدع، المولع بالوصف، أي بإعادة تأليف إنتاج الأنا الأخرى هذه، ألا وهو الكتاب. وقد أثارت هذه العلاقة التي يقيمها الأدب مع الحقيقة، والتي أهملها النقد البنيوي الاتجاه (انظر الفصل الرابع)، وماتزال تثير اهتماماً متزايداً بالنقاد المعاصرين، وبخاصة الفلاسفة من أمثال جيل دولوز Gilles Deleze (انظر على وجه الخصوص كتابه بروست والإشارات، المطابع الجامعية الفرنسية، 1986)، وبيير ماشري Pierre Macherey (**بماذا يفكر الأدب؟** المطابع الجامعية الفرنسية، 1990) أو الباحث بيير كامبيون Pierre Cambion

وكتابه المفيد والصادر حديثاً بعنوان: **الأدب يبحث عن الحقيقة** (سوي، 1996).

4 - تحول النقد بين الحربين العالميتين

يتنبأ بروست على الرغم من دوره الهامشي بأزمة النقد المهني العميقة التي طبعت الفترة الممتدة بين الحربين العالميتين بطابعها. ويبدو اليوم أن نشر كتاب **ضد سانت بوف** المتأخر جداً في فرنسا (1954) يمثل الظاهرة الأخيرة للتحول العام الذي طرأ على النقد الأدبي خلال القرن العشرين في الدول الأوروبية كلها، بالقدر الذي لم تعد فيه قراءة بروست تدعي وضع العلم الذي يبرره منهج ما، وتستخدم بشكل واضح تعدد الذات أو لامحدوديتها. وبهذا المعنى لم يتم فيه تبسيط الأسلوب إلى تعداد أساليب التعبير أو صور الخطاب كما في تعليم البلاغة، وإنما الإشارة باستمرار إلى ما يفعله الأثر بتعداد ما يقترح هنري ميشونيك Henri Meschonnic تسميته أشكال - معاني formes-sens (انظر الفصل الرابع).

إن كتاب بروست الذي نشر بداية على مراحل في **المجلة الفرنسية الجديدة NRF** اعتباراً من عام 1914، والذي رفض فصل «الشكل» و«المضمون» وكذا اللجوء إلى التصنيفات القديمة للأجناس، كان في الواقع المصدر الحيوي للنقد «التماهي»

critique d'identification، أو «التطابق» الذي يميز نهضة النقد بين الحربين العالميتين، المهتم أكثر فأكثر بما يطلق عليه جان بولان Jean Paulhan **تغيرات اللغة** (انظر **حوارات مع روبير ماليه** Robert Mallet، غاليمار، سلسلة «أفكار»، 1970).

المجلة الفرنسية الجديدة: نقد الترحيب critique d'accueil

وبشكل مواز للدادائية، وللحركة السريالية اللتين حاولتا حسب تلميح أراغون Aragon «إعادة تصنيف بعض القيم» (**دراسة في الأسلوب**، غاليمار، سلسلة «المتخيل»، 1980، ص 199)، أظهرت مغامرة **المجلة الفرنسية الجديدة** – التي تحمل عنواناً فرعياً هو «أدب ونقد» – أظهرت أنه «لا يوجد نقد حقيقي من دون تطابق شعورين» (جورج بوليه، «نقد التماهي»، **دروب النقد الجديدة**، ص 7).

إننا نتحدث هنا عن نقد الترحيب لنوضح بشكل أشمل الاستقلال الفكري لهذا النقد الذي جسدته بعد الحرب العالمية الأولى **المجلة الفرنسية الجديدة** على وجه الخصوص، وهي مجلة رحبت بالأدب الفرنسي والأجنبي الشاب، وكذا بالكتاب الفرنسيين الذين أصبحوا نسياً منسياً. ونتوقف هنا عند بعض الأسماء المعبرة عن هذا التيار الذي يتصف بالحساسيات المتنوعة جداً، إذ لا يتعلق الأمر بمدرسة أو بنظام فكري.

وربما يجسد فاليري لاربو Valéry Larbaud (1881-1957) بمفرده نقد المكتشف والمترجم هذا. فهو يبين مثلاً في كتاب **القراءة، هذه الآفة غير المعاقبة؛ المجال الفرنسي** (غاليمار، 1941) أن شكل «المونولوج المحكي» bavardé، الذي كان يميز رواية كان النقد يهملها حتى ذلك التاريخ، وهي رواية إدوارد دوجاردان Edouard Dujardin المعنونة **المجد العابر** التي نشرت في عام 1887، طبع بعمق كتابة رواية **عوليس جيمس** جويس Jannes Joyce (التي ترجمها فاليري لاربو). زد على ذلك أن فاليري لاربو هو أول ناقد يظهر بجلاء أن تبعية النقد للتاريخ الأدبي (انظر أعلاه) كانت تقوم على جهل العمل الأدبي الذي ألحق كذلك بالعمل العلمي: إنه ببرهنته على إوالية هذا الخلط عند رونان يفسر في الوقت نفسه لماذا «اقتنع تابعوه بسهولة أنهم كانوا متفوقين على الكتاب الذين يشكلون موضوعاً لدراساتهم» («رونان، التاريخ والنقد الأدبي»، **تحت رعاية القديس جيروم**، 1946، ص 274). وفي النهاية، يفتح اهتمام فاليري لاربو المدقق بمهمة الكاتب آفاقاً جديدة دائماً، تتعلق بالصلات بين اللغة والأدب.

إن موقف الفهم «الذي يقوم بالتتابع على تبني وجهة نظر كل كاتب نتحدث عنه» كما يقول روجيه فايول Roger Fayolle (**النقد الأدبي**، ص 159)، يميز أيضاً النقد الذي مارسه جاك

ريفيير Jacques Rivière (1886-1925)، مدير **المجلة الفرنسية الجديدة** من عام 1919 إلى عام 1925. وقد قام ريفيير بمراسلات تفسيرية مع أنطونان أرتو Antotin Artaud (نشرت مع ديوان أرتو **سرة البراعم L'Ombilic des linbers**)، وهي حالة فريدة في الشعر، حيث يلتصق الحوار بين الكاتب والناقد بالأثر كما وضّح ذلك موريس بلانشو Maurice Blanchot (**الكتاب القادم**، غاليمار، 1959، ص 59). ويوضح المقتطف القصير من هذه الرسالة المؤرخة في 8 يونيو (حزيران) 1924، كيف أن البحث عن تطابق بين شعورين يقود النقد، كما قال بودلير، إلى قلب الميتافيزيقا: «لقد وصف بروست تقلبات القلب، وينبغي الآن وصف تقلبات الكائن [...] فالذي لم يعرف الاكتئاب، والذي لم يشعر أبداً بالروح التي يعمل فيها الجسد ويجتاحها ضعفه، ليس قادراً على اكتشاف أية حقيقة في الإنسان» («مراسلة مع جاك ريفيير»، أنطونان أرتو، **سرة البراعم**، غاليمار، سلسلة «شعر»، 1968، ص 45).

وإذا كان الموقف التخاطبي يميل بشكل طبيعي هنا إلى ربط مستوى الحياة بمستوى الأثر، فإن ذلك لا يهدف إلى تفسير الأثر بواسطة الحياة وفق قانون حتمي، وإنما إلى استخلاص معرفة من الأثر تصلح للحياة. إن التأكيد مرة أخرى على «الحقيقة» يفرض على عاتق نقد الترحيب واجب القراءة من دون

أنماط مسبقة، لأن أي ناقد، باستثناء جاك ريفيير، لم يعترف على سبيل المثال في عام 1924 بأرتو Artaud كاتباً.

ويقدم ألبير تيبوديه المتوازن بطريقته الخاصة أيضاً في **المجلة الفرنسية الجديد**ة نقد «**التعاطف**» هذا الذي تأثر بفلسفة برغسون Bergson، والذي يتناول الآثار الأدبية انطلاقاً من العملية الإبداعية التي تقدمها. فهذا الاستعداد لتقديم أصالة كاتب بالجمع بين مقاربة متعددة الأنماط (المقاربات التاريخية، والفلسفية، والأسلوبية) يظهر ليس فقط في دراساته الوافية التي ظهرت في كتاب **غوستاف فلوبير Gustave Flabert** (غاليمار، 1922) مثلاً أو في كتاب **مونتين Mountaigne** (غاليمار، 1962) الذي لم يكتمل، وإنما أيضاً في **تأملات حول الرواية** (غاليمار 1938). ونقرأ على وجه الخصوص في الفصل المعنون «هواة قراءة الروايات» الذين يميزهم تيبوديه عن «قراء الروايات» بمعنى أن أعضاء الفريق الأول «ينضمون إلى نظام يكون فيه الأدب ليس تسلية عرضية وإنما غاية جوهرية، ويستطيع أن يأسر الإنسان كلياً وبعمق مثل كل الغايات الإنسانية الأخرى» (**المصدر نفسه**، ص 250). ويساعد هذا التمييز تيبوديه على الشروع في كتابه تاريخ جمهور الروايات انطلاقاً من تأمل في وضع القراءة الأدبية في المجتمعات الحديثة يتسم دائماً بالمعاصرة.

وباختصار، كان دور جان بولان (1884-1968) بوصفه

مدير **المجلة الفرنسية الجديدة** من عام 1935 إلى عام 1968 باستثناء الفترة الواقعة بين عام 1940 وعام 1953 حاسماً في المكانة الرفيعة التي سيشغلها النقد من الآن فصاعداً في حقل الإبداع الأدبي ذاته. ولئن كان قد كرر بدهاء مرة بعد مرة، «أننا لا نعرف عن ماهية النقد أكثر مما عرفته بدايات القرن التاسع عشر» («فيليكس فينون Félix Fénon أو النقد»، 1945، **الأعمال الكاملة**، نادي الكتاب الثمين، 1969، المجلد الرابع، ص 89)، فإن ذلك من منطلق حرصه الدائم على تذكير النقد بأنه «اهتمام بالفريد» الذي لا يضمنه أي علم: «كل ما ينبغي قوله عن النقاد الفرنسيين هو أنهم لم يكونوا بشكل خاص حازمين على الرغم من كثرتهم، أو أنهم كانوا يختلفون بشكل عشوائي. لم يقل أي واحد منهم كلمة واحدة عن لوتريامون Lautréamont [...]، وعن رامبو Rimbaud [...]، وعن مالارميه Mallarmé [...]، أما بودلير Baudelaire فهو شاذ حسب سانت بوف، وعديم الأهمية حسب فاغيه Faguet، وفاقد الحس حسب لانسون lanson، وميال للشر حسب موراس maurras» (جان بولان، **المصدر السابق**، ص 88).

ويشرع بولان في كتاب مدخل **موجز لكل نقد** الذي نشر في عام 1951 بإعادة تقييم معنى مصطلح «نقد» ومغزاه، وذلك بتطبيقه ليس على حكم الكاتب على أثره المنجز – سواء كان هذا

الأثر كلاسيكياً أم رومانسياً، أم كان ينتمي إلى «البلاغيين» أو «الإرهابيين» على حد قوله في أزهار تارب (غاليمار، 1941)، وإنما على تأمل واع في وسائل الكتابة. والحال أن هذه الوسائل (التي تتعلق بالبلاغة بالمعنى الحرفي للكلمة، أي باستراتيجيات الخطاب) لم تعد في نظر الكتاب المعاصرين تتطابق مع النماذج التي حددتها فنون البلاغة والشعر في الماضي ومأسستها. إن البحث عن التعبير الذي أصبح منفرداً يظهر، على العكس من ذلك، أن الأثر الأدبي يبدع شكله الخاص به انطلاقاً من «النماذج» المعترف بها أو التي لم يعرف قدرها. وسواء استبطن هذه النماذج ليوسعها بإفراط (لوتريامون) ويشيد بها (السرياليون) أم ليدمرها (الدادائية)، فإن أكثر أشكال الأدب حداثة هو دائماً مخبر لغوي «يقوم على عدد من الخيارات»: «يتم أحياناً تحضير الخيارات قبل وقت كاف، ويتم أحياناً اتخاذها بشكل فجائي. وسواء كان ذلك في عشرة أعوام أم في ساعتين، فإن القسم الأكبر من عمل الكاتب يكرس للتعديل، والتفحص، والتصحيح، والتدقيق، والتنميق. وباختصار، هل أقول إنه يكرس للنقد الخفي؟ وهو على أي حال ليس نقد أيامنا، حيث لا نجد إطلاقاً إبداعاً لا يتضاعف بنظام نقدي» (جان بولان، **مدخل موجز لكل نقد**، ص 13).

إن جان بولان وهو يعيد بشيء من التهكم الاعتبار للعلاقة

الجدلية التي كانت تربط في نظر كتاب القرن الكلاسيكي الأثر بالشعور المستنير تقريباً بخيارات تجعل منه هذا الأثر وليس غيره، ينضم إلى مشروع تعليم الشعرية الذي وضع بول فاليري خططه الرئيسة في عام 1938. زد على ذلك أننا نجد الكلمات نفسها تقريباً: «إن التصحيح، والتعديل، والشطب في العمل الأدبي، وأخيراً التقدم الذي تحرزه الآثار المتعاقبة يوضح جيداً أن دور الاعتباط، والمفاجأة والانفعال، وحتى القصد الحالي، ليس راجحاً سوى في الظاهر [...] كل ذلك ينتج عن أقل ملاحظة للغة «في حالة الفعل». غير أن تأملاً بسيطاً جداً يقودنا أيضاً إلى الاعتقاد أن الأدب هو، ولا يمكن أن يكون شيئاً آخر سوى امتداداً وتطبيقاً لبعض خصائص اللغة» (بول فاليري، «تعليم الشعرية في الكوليج دو فرانس»، **الأعمال الكاملة**، غاليمار، سلسلة لابلياد، 1957، ص 1438).

إن مقابلة وجهات نظر بولان وفاليري تفيد إذن بأنها تولي النقد بوصفه تأملاً في خصائص اللغة أهمية حاسمة. وبهذا المعنى، يشترك كلاهما قبلاً في المشهد المعقد الذي يقدمه حالياً النقد المعاصر، وبصورة عامة، اتجاهات التأمل في مفهوم الأدب نفسه. وهو التقاء ظاهري في الواقع لأن فاليري أراد أن يكون منظراً للأدب (ما يفسر اللجوء إلى مصطلح «شعرية» (انظر

الفصل الخامس) واللغة أيضاً، بينما استمر بولان حتى وفاته يمارس سلطة نقدية حقيقية.

إن هكذا تناقض يفسره، كما رأينا، معنى كلمة نقد نفسها، وهو معنى اتخذ بعداً جديداً منذ منتصف القرن التاسع عشر، واستغله نقد القرن العشرين استغلالاً جيداً؛ لم يعد نقد القرن العشرين يطرح مسألة القيمة الجمالية للآثار فقط، وإنما وصل به الأمر إلى مناقشة فكرة الأدب نفسها، وبالتالي إلى فهم الآثار بهدف وصفها وتفسيرها قبل تقويمها - على غرار بروست الذي هاجم مفاهيم الأدب المسيطرة في عصره.

لم يعد ممكناً إدراك رهانات النقد الأدبي المعاصر إلا انطلاقاً من مناقشة العمل الأدبي في النطاق الذي أصبح فيه النقد من الآن فصاعداً في بؤرة تأثيرات الأنساق المنبثقة عن العلوم الإنسانية التي بقيت وقتاً طويلاً مهملة في الخطاب حول الأدب. وبالتبادل، استرعى الأدب الذي يستخدم مجمل العلاقات بين الذات والعالم واللغة اهتمام باحثين جدد في العلوم الإنسانية.

لكن تنوع «المدارس» لا يعني مطلقاً أن كل الفرضيات تتساوى، كما لا يعني أن النقد يستطيع أن يتحرر من النزعة العلموية، وهي شكل اتباعي سبق أن فضحه فاليري لاربو،

متناسياً أن «كل ما قبل عن الإنسان باعتباره موضوعاً، ينبغي أن يعترف به الإنسان في نهاية المطاف ذاتاً لأنه هو الذي ينتج الحقيقة الموضوعية عن نفسه» (سيرج دوبروفسكي، **لماذا النقد الجديد؟** ص 154).

إن ما ينبغي أن يسترعي الانتباه اليوم هو البعد الدولي لتجديد النقد بعد الحرب العالية الثانية، وبالتضاد، الاحتلال الملموس بين تاريخ الطبعة الأولى لعدة نصوص مؤسسة وبين تاريخ الاعتراف بها، أو مجرد استقبالها في فرنسا. وهذا هو حال كتاب المؤرخ لوسيان فيفر Lucien Febvre المذكور أعلاه حول **معتقد رابليه**، الذي قلب في الوقت نفسه التصور المسبق عن رابليه الملحد ومناهج التاريخ الأدبي التقليدية، وعن كتاب بول بينيشو Paul Bénichou **أخلاقيات القرن** الذي لم يفطن له أحد عند ظهوره في عام 1948.

وأما من جهة فقه اللغة التأويلي الألماني، فإن كتاب إيريش أويرباخ Erich Auerbach **التقليد: تمثيل الواقع في الأدب الغربي**، الذي نشر في برن في عام 1946 (الترجمة الفرنسية، غاليمار، **1968**)، وكتاب ليو سبيتزر Leo spitzer **دراسات في الأسلوب** (1948) الذي نشر بعد وفاته (الترجمة الفرنسية، غاليمار، 1970)، قد جددا المقاربة الأسلوبية للآثار الأدبية.

والواقع أن المسار التأويلي في هذين الكتابين يتقدم وفق «حركة ذهاب وإياب بين دراسة تفصيلية للغة والأسلوب أو «لفكر» المؤلف (**دراسات في الأسلوب**)، مفترضين أن «الموقف ضرب من نظام شمسي يحمل على مداره شتى ألوان الأشياء: ليست اللغة، والحافز، والحبكة سوى توابع» (**المصدر نفسه**).

وأخيراً، أصبح كتاب رونيه ويلك René Welk وأوستن وارن Austin Warren الموسوم بعنوان **نظرية الأدب**، والذي نشر في عام 1948 (نشرته دار سوي في عام 1971 تحت عنوان **النظرية الأدبية**، أصبح منذ بداية الخمسينات المرجع الجامعي للنقد الجديد New criticism، وهو حركة ولدت في الثلاثينات في بريطانيا بتأثيرمن الشاعر إليوت T.S. Eliot والناقد ريتشارد J.A. Richard، وفي الولايات المتحدة بدعم من المنظرين الأمريكيين الجدد، ومنهم رانسوم J.C. Ransom، وبروكس C. Brooks، وبلاكميور Blackmur. وقد استفاد هذا الكتاب الوجيز الحقيقي الذي استبق انطلاقة النقد الجديد بحوالي عشرين عاماً من مساهمة التيار الشكلاني – البنيوي الحاسمة (انظر الفصل الرابع) الذي ولد من التقاء عالمين هاجرا إلى الولايات المتحدة في أثناء الحرب العالمية الثانية، وهما اللساني الروسي رومان ياكوبسون Roman Jakobson وعالم السلالة الفرنسي كلود ليفي ستروس Claude Lévi Strauss.

إن الفصلين التاليين (الثالث والرابع) لا يهدفان إذن إلى الشمولية، وإنما إلى تحديد مكانة المقاربات النقدية المعاصرة وفي الوقت نفسه كيف، وفي أية حدود تبني موضوعها، أي النص الأدبي.

* * *

مختارات من الشعر السنغالي

ديفيد ديوب(*)

ترجمة

محمد سعيد

أحمد علي

(*) ولد ديفيد ديوب عام 1927 لأب سنغالي وأم كاميرونية، على الرغم من تعليمه ونشأته الفرنسية إلا أنه قضى معظم حياته محباً وتواقاً لكل ما هو مرتبط بأفريقيا والسنغال التي كانت تحت الاستعمار الفرنسي. يعتبر ديوب من أكثر الشعراء ثورية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. يظهر شعره حبه القوي والشديد لأفريقيا والسنغال وكرهه الشديد للحكام المستعمرين ورغبته الشديدة لتحرير واستقرار كل أرجاء أفريقيا. كان ديوب يعتبر أن الثقافة تمثل الجهد الحيوي الذي يمكن من خلاله أن يتمكن كل إنسان وكل شعب من أن يستعين بخبراته وتطلعاته وتفكيره في الوصول إلى عالم مليء بالحياة والحيوية والابتكار والتقدم.

قتل ديوب وزوجته عام 1960 في حادث تحطم طائرة كانت في طريقها عائدة من فرنسا إلى داكار. لقد ضاعت معظم أعماله الأدبية معه في حادث تحطم الطائرة، إلا أن ما تبقى من شعره هو فقط اثنتان وعشرون قصيدة كان قد نشرها قبل وفاته.

وقت الشهيد

قتل الرجل الأبيض أبي

كان أبي أبياً لا يحب الخنوع

اغتصب الرجل الأبيض أمي

كانت أمي جميلة

حرق الرجل الأبيض أخي تحت شمس الظهيرة الحارقة

كان أخي شديد البأس قوياً

اتجه الرجل الأبيض ناحيتي

وبصوت عالٍ متعجرف تعجرف المستعمرين قال:

«أيها الولد!: أحضر لي كرسياً ومنديلاً وشراباً.

* * *

إفريقيا

إفريقيا يا إفريقتي

إفريقيا يا بلد المحاربين الشجعان على أرض السافانا التي ضحى من أجلها الأجداد

إفريقيا يا من تغني لها جدتي كثيراً

على ضفاف ذلك النهر البعيد

إنني أعترف أنني لم أعرفك قط من قبل

وعلى الرغم من ذلك فإن دمك يجري في عروقي

إن دمك الأسمر الجميل الذي يروي كل حقولك

هو ذلك الدم الناتج من عرقك

من عرقك الناتج من عملك

من عملك الناتج من عبوديتك

من عبوديتك التي يعاني منها أطفالك

إفريقيا، هل لك أن تخبريني يا إفريقيا

هل أنت تتمثلين في ذلك الظهر الذي يُجبر على الانحناء

ذلك الظهر الذي يتحطم تحت وطأة ونير المهانة

ذلك الظهر الذي يرتعد من جراء آثار حمراء لجروح وحروق

ومع ذلك يقول نعم لضربات الكرباج تحت شمس الظهيرة الحارقة

ولكن فجأة أجابني صوت وقور بقوله:

يا أيها الابن المندفع بحبه لإفريقيا، انظر لتلك الشجرة الراسخة الشابة

انظر هنالك لتلك الشجرة الواقفة أمامك

إنها تقف منفردة مشرقة تتوسط زهوراً بيضاء وأخرى شاحبة

إن هذه الشجرة يا بني هي إفريقيا، هي إفريقتك

إفريقتك التي تنهض من جديد بكد وصبر وعناد

وإن ثمارها تكتسب تدريجياً

مذاق الحرير المرير

* * *

مختارات من الشعر السنغالي

ليوبولد سنجور(*)

ترجمة

محمد سعيد

أحمد علي

(*) ولد الشاعر ليوبولد سنجور لأسرة ثرية عام 1906 في مدينة ساحلية صغيرة تبعد عن داكار العاصمة بما يقرب بمائة كيلومتر. بدأ دراسته العليا في فرنسا في عام 1928، وفي عام 1931 ارتبط سنجور بجماعة «مجلة العالم الأسود». انتحب رئيساً لجمهورية السنغال منذ استقلالها في عام 1960. اعتزل سنجور الرئاسة في عام 1980، فهو يعتبر من الرؤساء القلائل الذين تركوا السلطة والجاه بمحض إرادتهم. انتخب عضواً في الأكاديمية الفرنسية في عام 1983، له كثير من المؤلفات الأدبية والسياسية التي تصور تصويراً دقيقاً لكل مجريات الحياة الاجتماعية والسياسية والأدبية في إفريقيا والسنغال، من بين مؤلفاته: قربان أسود، أثيوبيات ورثاء الصابيات.توفى سنجور عام 2001.
اتفق كثير من المؤرخين على وصف الشاعر السنغالي والقائد السياسي الكبير سنجور على أنه «فيلسوف إفريقيا»، إلا أن سنجور نفسه كان يفضل ويعتز كثيراً بلقب «الشاعر الزنجي» لأنه استطاع أن يعطي لكلمة الزنجي معنى وقيمة من خلال قصائده التي تتغزل كثيراً بالقارة السوداء وبالحبيبة السوداء وبالفقر الذي يصاحب القارة السوداء، فعلى الرغم من أنه كان ينتمي لأسرة ثرية لكن معايشته للفقراء ورؤيته لهم والقرب منهم نمى كثيراً شعوره بالفقر واستطاع أن يعبر بصدق عن حياتهم وقضاياهم.

توسل للمقنعين

مقنعون! يا أيها المقنعون

قناع أسود، قناع أحمر، وأنتم يا أيها المقنعون البيض والمقنعون السود

أنتم يا أيها المقنعون في أشكال مستطيلة والتي يمكن للروح من خلالها أن تتنفس

إني إحييكم جميعاً بسرية وصمت.

وأنت أيضاً، يا جدي، يا من تشبه الفهد الأسود

أنت الذي تقوم بحراسة هذا المكان المغلق أمام أي ضحكة رقيقة وأي ابتسامة إنسانية

أنت الذي تقوم بتنقية الهواء هنا، حيث أقوم بتنفس الهواء الذي تنفسه آبائي

يا أيها المقنعون لوجوه لا أقنعة لها ولوجوه خالية من الغمازات والتجاعيد

أنتم الذين شكلتم تلك الصورة التي يتنحى عنها وجهي على مذبحة الورق الأبيض.

فباسم صورتكم التي قمتم برسمها، أصغوا إلي!

الآن تموت صورة إفريقيا التي عانت من الاستبداد والطغيان

إنه الكرب الذي يمكن أن تلاقيه أميرة تستحق الشفقة

تماماً كأوروبا التي يربطها بإفريقيا رباط يشبه رباط الحبل السري

الآن أديروا أعينكم الثابتة تجاه أطفالكم الذين قد تم النداء عليهم

والذين ضحوا بحياتهم تماماً مثل الرجل الفقير الذي ضحى حتى بثوبه الأخير الذي يرتديه

ولهذا فيمكن لنا عندئذ أن نصرخ «هنا» عند انبعاث وتشكل العالم من جديد

لأنه سيكون في احتياج لما يشبه الخميرة التي يحتاجها الدقيق الأبيض للتشكل من جديد

لأنه من يستطيع ويرغب أيضاً في أن يقوم بتدريس التناغم والاتزان لعالم

قد مات بالفعل من جراء استخدام المدافع والآلات؟

ومن يستطيع أن يصرخ فجأة وبقوة صرخة الابتهاج والسعادة

التي يمكن أن توقظ الموتى والحكماء عند إطلالة فجر جديد؟

قولوا، من يستطيع أن يعيد ذاكرة الحياة لرجال يحيون بآمال ممزقة؟

إنهم يسموننا رؤوساً قطنية، ورجال قهوة ورجال مشبعين بالزيت

إنهم يسموننا رجال موت

لكننا نحن رجال الشدائد الذين تكتسب أقدامهم قوة عندما يهزمون الصعاب التي تقابلهم.

* * *

مختارات من الشعر السنغالي

بيراجو ديوب(*)

ترجمة

محمد سعيد

أحمد علي

(*) ولد بيراجو ديوب في داكار عام 1906، إلى جانب كونه شاعر يحتل مكانة عالية في سماء الشعر السنغالي، كان ديوب يعمل كطبيب بيطري، توفى في السبعينات من القرن الفائت.

همســـات

انصت مراراً وتكراراً للأشياء أكثر من انصاتك للأشخاص

استمع إلى صوت النار

استمع إلى خرير الماء

وأثناء هبوب الرياح، استمع إلى تنهدات الأشجار

ستجد أن أجدادنا هناك يهمسون

إن الموتى لم يرحلوا عنا إلى الأبد

فمن الممكن أن نراهم في ظلال السياجات ذات الألواح الخشبية المتباعدة

وفي ظلال العتمة الحالكة

فالموتى ليسوا موجودين تحت الأرض

بإمكانك أن تجدهم في خشخشة الأشجار

في حفيف الغابات

بإمكانك أن تجدهم في الماء المتدفق

وفي الماء الراكد الآسن
بإمكانك أن تجدهم في الأماكن المنعزلة، وفي الأماكن المزدحمة
فالموتى ليسوا بموتى

انصت مراراً وتكراراً للأشياء أكثر من انصاتك للأشخاص
استمع إلى صوت النار
استمع إلى خرير الماء
وأثناء هبوب الرياح، استمع إلى تنهدات الأشجار
ستدرك أن أجدادنا هناك يتهامسون
أجدادنا لم يرحلوا، فهم لم يوضعوا تحت الأرض
إنهم ليسوا بموتى.

فالموتى لم يرحلوا عنا للأبد
يمكن لنا أن نجدهم في صدر امرأة
وفي صرخة طفل، وفي جمرة متوهجة.
فالموتى لم يوضعوا تحت التراب
يمكن أن نجدهم في النار الخافقة

في النبات المتهدل الأغصان وفي الصخرة المتأوهة
وفي الأماكن المشجرة وفي المنازل.
فالموتى لم يموتوا.

انصت مراراً وتكراراً للأشياء أكثر من انصاتك للأشخاص
استمع إلى صوت النار
استمع إلى خرير الماء
وأثناء هبوب الرياح، استمع إلى تنهدات الأشجار
ستدرك أن أجدادنا هناك يتهامسون

* * *

مختارات من الشعر السنغالي

أنيت ميباي ديرنيفيل(*)

ترجمة

محمد سعيد أحمد علي

(*) ولدت أنيت ديرنيفيل عام 1927، تعتبر إحدى الكاتبات الرائدات التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً مع مجموعة سنجور. عملت ديرنيفيل كصحفية ومذيعة وناشطة ثقافية، وفازت كثير من دواوينها الشعرية بالكثير من الجوائز.

احتفالات سارة بختان صبي

إلى ولدي عثمان

لقد أصبحت رجلاً هذه الليلة
أنت رجلاً يا بني!
بجسدك المجروح
بدمك المراق
بلمحتك الفاترة
وبفخذيك الثابتتين

وأمك تتذكر
ليلة حبها
أحشاءها الممزقة من حملك
أنينها الصامت
وخصرها المكشوف
وتتذكر أمك النظرات الحاسدة لمنافسيها الأشرار

والمص الشره لفمك الوردي أثناء رضاعتك

وتلك التعويذة الرائعة المعجزة والتي

بفضل من الله وتوفيقه

أرشدت وقادت خطاك إلى مثل هذا اليوم السعيد

أنت رجل هذه الليلة؟

أنت رجل يا بني!

بالسيف الحاد

وبرجولتك المختبرة

وبخوفك المكبوت

بأرض الأجداد

غنوا لهذا الرجل الجديد

أيتها الفتيات المقبلات على الزواج

نادوا اسمه بأعلى أصواتكم في الجو

ويا أيها المحتفون اجعلوا هذا الرجل الصغير يرقص

أنت رجل يا بني

أنت رجل هذه الليلة.

فجميعهم هنا الليلة:

جميع من أتوا في شهرك الأول وهم أقرانك

وأولئك الذين أنت تسميهم آباءك

انظر، انظر إليهم جيداً

فهم وحدهم الذين يقومون بحراسة تلك الأرض

تلك الأرض التي شربت اليوم دمك بختانك.

* * *

المتسول

بوبكار ديالو(*)
بوركينا فاسو

ترجمة
عبدالمنعم
العزوزي

كان الشارع حينئذ هادئاً وخالياً من المارة. لم تكن المصابيح قد أضيئت إلا قبل لحظات فقط، ظلت السماء مُحْمَرَّة في الأفق. مرت هبة ريح خفيفة، وكذا قط أسود.

تمدد المتسول متثائباً وهو جالس عرض حائط عمارة محطمة وقديمة، اكتنفت نظرته الدائرية الشارعَ الضيق والهادئ للسوق. جرَّ إليه المِرْكَن الخشبي وعد قطع النقود التي كانت موجودة فيه، ثم أدخل يده في جيب قميصه الذي كان ولاشك أبيض. أخرج منه نقوداً أخرى، عدَّها هي أيضاً قبل أن يضع الكل في كيس قَنَّبي صغير جداً. ثم بقي لهنيهة

(*) بوبكار ديالو، مزداد سنة 1962 بواكادوكو (بوركينا فاسو)، شارك بهذه القصة في مباراة نظمها راديو فرنسا الدولي لاختيار أحسن نص قصصي مكتوب باللغة الفرنسية. وقد نال عليها جائزة.

متـأملاً، أخـرج من الجيب الآخـر قطعة نـقود شـاهدهـا ملياً، إنـها قطعة أعطتها له المرأة ذات الوشاح. كانت تعطيه مثلها كل صباح عند رجوعها من السوق، حيث كانت تلك أجمل لحظة في يومه. لقد كان يحس بالفرح وهو يراها تبرز من بين صفوف البضائع المعروضة ثم تعبر الزقاق قاصدة إياه. كان ينظر إلى مشيتها الهادئة والمضبوطة والفاترة نوعاً ما، لا يفارقها وشاحها الملتف حول عنقها. وحينما تصل إليه يتبادلان النظرات، ثم تمد له قطعة يأخذها وتنصرف هي. كان يترقب مجيئها كل صباح، عدا الأحد الذي لم تكن تأتي فيه أبداً، لذا فقد كان لا يحب هذا اليوم، رغم ما كان يجنيه خلاله من نقود كثيرة.

وبالضبط كان اليوم التالي أحداً.

أرجع القطعة إلى الجيب الذي أخذها منه.

الأحد هو اليوم التالي.

طأطأ رأسه بحزن.

برز من السوق قط أسود مرَّ أمامه بهدوء، ثم أتبعه نظرات. اختفى القط خلف كَوْمة أخشاب نَخِرة. قطَّب المتسول.

قط أسود.

نذير شؤم.

نهض ببطء ولَمَّ أغراضه: عصا وصُرَّة أدخل فيها المِرْكَن الخشبي.

حينها أحس بألم يعصر خاصرته.

توكأ على عصاه وبدأ يمشي الهوينى، إذ لم يكن لديه أي مبرر للإسراع مادام الوقت كله أمامه، ففي السبعين من العمر يمتلك المرء عادة حرية التصرف في الوقت قبل أن يتمكن منه الزمن.

بعيداً، دوَّت صفارة. تمدد الصوت، ثم تلاشى شيئاً فشيئاً.

كان المتسول مايزال يمشي.

انطلقت أمامه سيارة كالسهم ثم غابت عند مفرق طرق.

تابع المتسول مسيره.

في الجانب الآخر من الرصيف تهاوت بقوة كوْمة من علب قديمة وفارغة: بالتأكيد عمل فأر. حاول المتسول بعينيه تبيُّن الحيوان في غَبَش الظلمة.

لم ينتبه لقطعة حجر تعثر فيها فوق الرصيف.

توقف من شدة الألم ووجهه منقبض، ثم لوى قليلاً قدمه اليسرى التي ارتطمت بالحجر.

الرِّجْل اليسرى.

نذير شؤم.

لحظاتٍ بعد ذلك تابع مسيره وهو يعرج.

عاود التفكير بحزن في الغد.

اليوم التالي هو يوم أحد.

يوم كئيب في حياته البئيسة.

لن يتمكن من رؤية المرأة ذات الوشاح.

بدأ يفكر فيها. فما سِرُّ إعجابه الكبير بها؟

لم تكن لا ذميمة ولا ذات جمال خاص. ومهما يكن، فقد كانا متباعدين في السن.

لم يكن هناك أي شيء يميزها عن النساء اللائي كن يرتَدْن السوق.

لا شيء.

باستثناء وشاحها الملازم لها.

باستثناء مشيتها.

باستثناء نظرتها الهادئة.

باستثناء طيبتها.

اليوم التالي يوم أحد.

لن يراها.

إنه حزين.

لماذا لا يهدأ تفكيره فيها طول الوقت؟

لأنها كانت كل يوم تعطيه نقوداً؟ كلا!

إذاً لماذا؟

ربما لأنها تُذكِّره بأغلى إنسان في حياته.

ابنته. ابنته الوحيدة.

لقد مرَّ على وفاتها، وهي في السادسة عشرة من عمرها، عشرات السنين. لم يستطع أبداً أن ينساها...

أجل! ربما كان هذا هو السبب.

كانت السماء آنئذ مليئة بالنجوم.

كان المتسول ينظر إليها وهو يمشي.

فجأة عبرت السماء كرةٌ من اللهب مرَّت كالبرق، ثم اختفت بسرعة.

غض المتسول الطرف خِفْية. لقد لُقِّن له وهو طفل صغير، أن هذه الظاهرة تُنْذِر بموت شخصية ما.

نذير شؤم آخر يلوح في الأفق.

وزيادة على ذلك فاليوم التالي يوم أحد.

في أحد أروقة المستشفى ممرضة تمشي. كانت تمسك بقارورة حَقْن، حارصة على عدم إزعاج المرضى المدودين فوق بوريات على الأرض، فيما كان بعضهم فوق نقالات، شأن العجوز الذي جيء به اليوم الماضي ليلاً. توقفت الممرضة عند العجوز وقامت بفك قارورة الحَقْن الفارغة ثم استبدلتها بأخرى مملوءة. ظلت هنيهة تنظر إلى وجه الرجل العجوز الذي لم تكن بادية عليه علامات المعاناة.

لقد وُجِد فوق الرصيف.

كانت تبدو عليه علامات التعب وكان تنفُّسه بطيئاً. بدأت الممرضة ترْقُبُه للحظات عندما فتح ببطء عينيه، قابلت نظرته نظرتها. كانت عيناه غائرتين.

محَّص المتسول النظر في الممرضة.

لاحظ أن حوْل عنقها وشاحاً أبيضا.

ابتسمت الممرضة في وجهه.

بدوره ابتسم المتسول، ثم ببطء أغمض عينيه.

بعد هنيهة لاحظت الممرضة التي لم يحِد بصرها عنه، أنه انقطع عن التنفس. لكن بسمته ظلت جامدة إلى الأبد.

وأخيراً يوم أحد سعيد.

إنه الأخير!

* * *

السيرك

كارلوس لوفير(*)
كوبا
ترجمة
ساسي حمام

امتلأت زوايا الشارع ذات صباح جميل بمعلقات ملطخة بألوان صارخة. معلقات تعلم السكان بالخبر الهام الذي انتظروه سنة ونصف. إنها زيارة السيرك في دورة صاخبة لا يرقى إليها الشك: قدوم السيرك المكسيكي الكبير بكل عناصره: باصق النار الهندي الذي هز المتفرجين المثقفين في إنكلترا وفرنسا وبقية دول أوروبا، و«هوكوكين» أقوى امرأة في العالم تستطيع أن تحمل الأثقال بأسنانها فقط، وفيل البرازيل المسن والماعز والزنجيان الصغيران اللذين قلدهما صاحب الجلالة ملك إسبانيا ميدالية ذهبية.

(*) ولد «كارلوس لوفير» في 21 مارس 1881 بسانتو بكوبا من عائلة فقيرة، عصامي، هاجر في بداية حرب الاستقلال سنة 1895 وعند رجوعه إلى الوطن واشتغل عاملاً في السكة الحديدية. كون عدة نقابات وله صلات بالمجموعات النقابية في كامل أمريكا الوسطى التي زار جميع بلدانها. انتخب عضواً في الأكاديمية الكوبية للفنون والآداب سنة 1926. توفى يوم 26 نوفمبر 1928. نشر العديد من الروايات والمجموعات القصصية.

«السيرك... السيرك...» نداء تردد في كل بيوت القرية وانتشر في كل الأرجاء فوصل إلى مصنع السكر على ضفة «ساقالاتيكا» ومعمل القرميد والمنازل المحيطة به. النداء الصاخب المرح مثل أنشودة تصدح بها الأبواق بتعالي في منازل القرية وفي معمل السكر وفي معمل القرميد يثير همسات القرويين التي لا تنتهي وتثير في نفوس الأطفال أحلاماً فياضة. لا يمكن للأطفال أن يتخلفوا ولو عن جزء بسيط من الحدث العظيم: استعراض العربات والفرق عند منتصف النهار ونصب الخيمة في ساحة الكنيسة والفرجة على الجوقة الاستعراضية في المساء يتقدمها الإكورديون والطبل يتبعها فيل البرازيل الذي فقد أنيابه. هنا تدور عقول الصبيان: البعض يفكرون في حيلة ليضمنوا مكاناً والبعض الآخر اتفقوا على الخروج من المنازل ساعة الذهاب إلى المدرسة دون تأخير مخبئين كتبهم تحت قمصانهم حتى يتحلقوا مع المتفرجين في الشارع الملكي... يقود الأطفال إلى خارج القرية أكثر الأطفال جرأة: «براكوتاي» اليتيم الذي يرعاه الكاهن.

«براكوتاي» طفل شقي يقوم بشعائر القداس متهجياً للاتينية الغريبة التي علمه إياها الكاهن، يمكن أن يعمل صباحاً كاملاً في جمع ونقل أثاث عائلة تريد الانتقال إلى مسكن آخر، يشق الحقول عند منتصف الليل دون خوف ملبياً دعوة الداية

التي تسكن قرب معمل القرميد لمعالجة جارة ألم بها مرض مفاجئ أو ظهرت عليها أعراض الطلق ويستطيع بمهارة أن يثقب بحجر ثقباً كقرص الشمس في واجهة دكان العطار البلورية. «براكوتاي» هو الأقوى والأمهر فهو يتسلق في لمح البصر شجرة جوز الهند ويستطيع أن يفك بأنفه الثورين الأماميين المربوطين إلى عربة غائصة في الوحل، يصطاد الطيور بمهارة ويحطم مصابيح نجفة بمقلاع ويجني ثمار شجرة تعدت أغصانها السياج وهو الأسرع والأمهر في قطع أعرض نهر سباحة دون توقف.

بفضل هذه الأعمال انتزع «براكوتاي» الإعجاب وافتتن به الأطفال الذين يأتمرون بأمره مستعيناً بـ ميقال» اليتيم هو الآخر الذي تبناه أصحاب معمل السكر وهو كذلك منافسه وصديقه.

لا يستطيع شقيا القرية البقاء ساكنين وهما يترقبان ضجة بعيدة تشي بقرب عربات. لقد فكرا منذ وصولهما إلى «أوجو – دي – أقا» في استغلال جرأتهما وحيل القرويين الأشقياء وموهبتهما في التخطيط ونشر أتباعهما في الحقول المجاورة لجني الثمار وقلع البطاطا الحلوة وجمع بيض الدجاج.

تناهى إلى سمعهما الضجيج الذي طالما ترقباه فتخليا عن كل المشاريع.

- ألا تكون الشرطة؟ سأل أصغر الصبيان وأقلهم تجربة.

- إنه ضجيج العربات دون شك!.. قال «براكوتاي» بكل ثقة ناظراً في كل الاتجاهات باحثاً عن «ميقال» الذي قال موافقاً:

- أنها العربات... ثم صاح مبتهجاً... الجوالون...

صاح الجميع «الجوالون» واندفعوا وراء «براكوتاي» ليسبقوا العربات التي تئز وتترنح عند مرورها على الأتلام والنتوءات والأخاديد الجافة المنتشرة في الطريق.

عند الساعة الثامنة دخلت القرية ثلاث عربات مغطاة بأغطية مصنوعة من قطع سوداء قصت من خيمة قديمة، يجر كل عربة ثوران مسنان يغلفهما الغبار ويظهر على كفليهما آثار دامية لمنخس يستعمل في أجزاء الطريق الوعرة، أمام العربات «تونيكو» الشخص الذي لا يمكن الاستغناء عنه.

صاحب الوجه الملطخ طحيناً والثياب اللامعة يضرب على طبل يمتطي الحمار الذي سيقوم بالعمليات الحسابية، تسير في آخر الطابور كتلة رمادية مغلفة قشوراً وتجاعيد حيوان لبون ضخم متناوم يؤرجح خرطومه بفتور وضجر. أحاط أطفال القرية بثيابهم الرثة بالبهلوانيين، اندس بينهم «براكوتاي» ومعاونه محاولين بجرأة الوصول إلى الفيل جالبين الانتباه إليهما بمزاحمهما وبسفالتهما.

من حين لآخر يتفرق الصبيان ثم يتجمعون بأكثر اندفاع صائحين ليحيطوا بعجوز «كتلة من الأعصاب» حذاؤها البالي بيدها تحاول انتزاع حفيدها الهارب من المدرسة من أبيه القاسي الفظ الغاضب الذي يجري وراء ابنه القذر وهو يحاول إخفاء كتبه تحت قميصه.

اتجهت العربات نحو الكنيسة. لقد جاء الوكيل في الصباح الباكر على حصان يحمل المعلقات الجميلة. اتفق مع الكاهن على الاستقرار في ساحة الكنيسة. قص زنجيان دائرة كبيرة من العشب. وما إن وقفت العربات حتى بدأوا في تنزيل الحقائب، وبعد قليل التحق بهم البهلوانيون والمهرجون يحيط بهم حب الاطلاع الشعبي.

ينظر الأطفال المحتشدون إلى كل شيء بذهول، فاغري الأفواه، الفتيات الريفيات الخجولات تجمعن في زوايا الشارع حالمات متنهدات يتخيلن أعمال المهرجين لا ينقص هذا المشهد غير العجوز صاحبة القلنسوة التي لا يمنعها الحدث العظيم من الثرثرة.

حفر مكان عمود الخيمة الرئيسي بسرعة، استؤصلت الجذور التي قاومت الفأس بالركاسة، ثبتت دائرة من المثلثات ومد قماش الخيمة الكبيرة، وأقيم شباك التذاكر ونظمت ألواح المدرجات المرقمة وشرعوا في نصب الخيمة الكبيرة فقطعوا

بمنشار بعض القطع الخشبية التي سقطت في صخب ثم ارتفع صرير بكرات الرافعة الجافة لرفع العمود الكبير.

رجع «ميقال» إلى معمل السكر ليخفف عقوبة حتمية وبقي «براكوتاي» يعمل هنا وهناك ليضمن حضور العرض مجاناً. قاد الثيران للنهر لتشرب وأحضر حملاً من قصب السكر للفيل وذهب إلى الصيدلية ليشتري مراهم للمرأة القوية ووزع مائتي معلقة في بعض شوارع القرية.

نصبت الخيمة الكبيرة وبجانبها خيمة صغيرة للإقامة ولتغيير ملابس المهرجين وعلى رأس العمود لمعت الشارة المميزة للسيرك ذات الألوان الثلاثية يعلوها النسر الأسود. شرع المهرجون يقومون بالأعمال الأخيرة: يملأون المصابيح الكبيرة بترولاً، يرتبون الشرفات وينشرون نشارة الخشب على الحلبة، أصبح «براكوتاي» محبوباً من الجميع وكأنه واحد منهم، يمشي بزهو ويحدث بفخر الأطفال الذين بقوا خارج الخيمة عن العجائب التي رآها في كواليس السيرك:

- اسمعوا أيها الأطفال كم هو قاس المهرج...!! أأكد لكم أنه فظ! لقد ضرب الحمار لأنه رفض أكل السردين بالزيت.... أقسم لكم!

- سردين بالزيت؟ وهل ياكل الحمار السردين المعلب؟

– طبعاً أيها الغبي... إنه حمار يجري العمليات الحسابية... مثل الإنسان تماماً... ونحن ألسنا في حاجة للسوط حتى نتعلم الحساب؟... أعرفت الفرق؟...

– وماذا عن المرأة القوية «براكوتاي»؟

– لها عضلات هكذا!

– كم أنت محظوظ يا «براكوتاي»! تعرف دائماً أين تضع نفسك!

نال «براكوتاي» إعجاب الجميع، وخاصة إعجاب المرأة القوية: تقول إنه يساوي ثقله ذهباً وتميزه بصفة غريبة ولا ترسل غيره للعطار ليشتري لها الماء وهو الذي ينظف حذاءها... كم هو محظوظ «براكوتاي»!

على الساعة الخامسة والنصف أصبح السيرك جاهزاً، بعض البهلوانيين يتدربون على قفزاتهم الخطيرة وعلى بعض التمارين على الأرجوحات. وصل «ميقال» إلى مدخل الخيمة عندما كان البعض يستعد للقيام بجولة في أرجاء القرية... وقف بين مجموعة من الصبيان فأغرى الأفواه أمام الستار الرقيق الأحمر المتدلي الذي يخفي جنة أخاذة مجهولة.

ظهر «براكوتاي» بهيئة شخص مهم... يمشي بخيلاء ولما رأى «ميقال» اقترب منه وقال له بلهجة رسمية وبصوت مرتفع:

– أنت... اقترب حتى أريك شيئاً.

- ماذا عندك؟

- شيء مدهش... أصبحنا منهم.

- ضمنت لي مكاناً؟

- لا أحسن من هذا!

- مال؟

- أحسن بكثير!

وعندما انعطفا حول زاوية الكنيسة تحسس «براكوتاي» جيب سرواله المنتفخ بشيء مستدير... وأخيراً قال لـ «ميقال»:

- أرأيت هذا؟

- نعم...

- هذا سر المرأة القوية... لقد يرقته لها... أنا كذلك أريد رفع الأثقال بأسناني فقط...

- كيف؟

- ستفهم كل شيء... أمرتني هذا الصباح بالذهاب لتنظيف فستان وعندما رجعت نظرت من ثقب الباب.. رأيتها ترتدي ثياباً قصيرة جداً... تصل إلى ركبتيها... لم أجرؤ على الدخول وبقيت أراقب أخرجت من حقيبتها الصغيرة التي

كانت بيدها هذا الصباح علبة صغيرة تشبه علبة الأقراص تحتوي على مسحوق أحمر مثل الدم وأخذت فرشاة بيضاء وضعت عليها قليلاً من ذلك المسحوق وشرعت في حك أسنانها... وبقيت تحك وتحك... لم أترك العلبة والفرشاة تغيبان عن نظري وعندما دخلت لأعطيها الفستان سرقتهما إنهما الآن في جيبي.

– أخرجهما... دعني أراهما...

– انظر...!

– إذن.... ولكن... هذا مسحوق أسنان وهذه الفرشاة...

– ماذا؟

– ما قلته يا عزيزي... هذا لا يفيد ولا يقوي أحداً... هما نفسهما تستعملهما سيدة معمل السكر... تستعملهما لتنظيف أسنانها وتلميعها حتى تظهر أجمل...

– غير معقول؟

– أأكد لك... هذا يستعمله الأغنياء من أجل أسنانهم...

اذهب وانظر هل «دوناكارلا» سيدة معمل السكر تحمل أثقالاً بأسنانها رغم أنها تستعملهما... يرسلون لها المسحوق من «هافانا» مع الصابون ومدقوق قشور البيض...

ولما رأى «ميقال» أن براكوتاي» يشك في كلامه أخذ العلبة من يده وقال بثقة:

- انظر... اقرأ هذا «مسحوق أسنان نفس النوع الذي تستعمله «دوناكارلا».

* * *

عظمة الإنسان

دينوبوزاتي(*)
إيطاليا
ترجمة
كمال هلالي

كانت الظلمة قد ادلهمت عندما فتح باب السجن الحزين متيحاً للحراس أن يرموا إلى الداخل بشيخ ملتحٍ قصير وضئيل. لحيته البيضاء كانت تقريباً أكبر منه. وفي العتمة الحزينة للزنزانة كانت تبدو مثل لطخة زاوية من الضوء، وما كان ذلك ينقص لكي يفتن الأوغاد المتكدسين هناك. غير أن الشيخ القصير، المفاجأ من الظلمة، لم يكتشف من البدء أن ما يشبه الكهف هذا كان مأهولاً، فسأل:

– ها، ثمّة أحد؟

ضحك وصخب كثير هو ما أجابه. بعدها عرّف الأوغاد بأنفسهم، حسب الأعراف المحلية.

(*) دينو بوزاتي: 16 أكتوبر 1906/ 28 جانفي 1972. صحفي، شاعر، مسرحي، قصاص وروائي إيطالي شهير. يعتبر واحداً من أعمدة الأدب العالمي في القرن الفائت. من أشهر أعماله: صحراء التتار (رواية 1940)، الرسل السبعة (قصص 1942)، صورة الحجر (رواية 1960)، نزهة صغيرة (مسرحية 1942).

- ريكردون مارسالو، قال صوت أجش، تهمتي السرقة الموصوفة.

قال صوت ثان، هو أيضاً غوري وفصيح:

- با زادا كارمالو، احتيال مكرر.

- مارفي لوسيانو، اغتصاب.

- بعده.

- لافتارو ماكس، بريء.

حيت موجة من القهقهات هذه المزحة، لأن الجميع كان يعرف لافتارو، قاطع الطريق الشهير المثقل بجرائمه. بعده مباشرة:

- اسبوزيتو آنيا، قتل! قال ذلك برعشة من الكبرياء في صوته.

- موتيروتو فانسنزو (نبرة صوته كان بها فخر)، قتلت والديْ!... وأنت، أيها الشيخ القمي؟

- أنا... أجاب النزيل الجديد، لا أعرف بالضبط ما هي تهمتي، لقد أوقفوني، طلبوا مني أوراقي، غير أني لم أملك قط أوراقاً...

- تشرد، أوف، صاح أحد الأوغاد باحتقار. وما اسمك؟

- أنا... أنا مورو، أحم، أحم، يدعونني بإجماع العظيم.

– مورو العظيم، أي عبث هذا! علّق موقوف، غير مرئي في عمق الزنزانة. إن اسماً مماثلاً أكبر منك قليلاً: تستطيع الولوج فيه عشر مرات!

– صحيح تماماً، قال الشيخ الصغير بدماثة بالغة. ولكنها ليست غلطتي. حمّلوا هذا الاسم على ظهري باحتقار، ولم استطع فعل شيء أمام الأمر. سبّب لي ذلك إزعاجات كثيرة، حتى، مثلاً، ذات مرة... ولكنها قصة طويلة جداً.

– احك، احك، الفظ حكايتك. رماه بعنف أحد الصعاليك، ليس الوقت هو ما ينقصنا.

صادق الكل على ذلك: إن كل تسلية كانت احتفالاً في العتمة الحزينة لسجنهم.

– حسناً، روى اشيخ. ذات يوم عندما كنت متواجداً في مدينة ربما من الأفضل التكتم على اسمها، رأيت قصراً كبيراً وخدماً يروحون ويجيئون من البوابة، محمّلين بكل نعم الله. ثمّة حفل هنا، خمّنت، واقتربت متوسلاً الصدقة. بالكاد قمت بثلاث خطوات حتى أمسكني حارس طوله مترين من عنقي وشرع في الصياح: «هو ذا اللص، اللص الذي سرق البارحة، ثوب حصان سيّدنا وقد امتلك الجرأة للعودة! حسناً الآن، سنحصي أضلاعك!» أجبت: «أنا؟ ولكنني البارحة، كنت على بعد ثلاثين ميلاً على الأقل من هنا. كيف يكون ذلك ممكناً؟»

«لقد رأيتك بعينيّ هاتين رأيتك، رأيتك هارباً بالثوب على الكتفين». وجرّني إلى ساحة القصر. جثوت على ركبتي: «البارحة، كنت على الأقل على بعد ثلاثين ميلاً من هنا. لم آت أبداً إلى هذه المدينة، أقسم بشرفي، شرف مورو العظيم!» «كيف؟» رد الحارس الممسوس، وعيناه كانتا تلتهمانني، فأعدت: «شرف مورو العظيم». الآخر، مجنوناً من الغضب كما صار، شرع فجأة في الضحك: «مورو العظيم؟ ردد. تعالوا جميعاً، تعالوا انظروا هذا القمي الذي يدّعي أن اسمه مورو العظيم» ونظر باتجاهي قائلاً: «ولكن هل تعرف من هو مرور العظيم؟» فأجبت: «باستثنائي أنا، لا أعرف أحداً بهذا الاسم» «مورو العظيم، قال الوغد، ليس سوى مولانا الجليل جداً». وأنت يا قليل الأدب، تجرؤ على انتحال اسمه! لقد جنيت على نفسك، لقد قدم...».

«حدث الأمر كما أقول لكم، مدفوعاً من الجلبة، كان مالك القصر قد نزل إلى الساحة، وهو تاجر ثري جداً، الإنسان الأكثر ثراء في المدينة، وربما في العالم حتى اقترب سأل، نظر، ضحك، فكرة أن بائساً مثلي باستطاعته أن يحمل نفس اسمه راقت له. أمر خدمه أن يخلوا سبيلي، استدعاني للدخول، جعلني أزور كل قاعات قصره المملوءة بالخيرات، قادني حتى إلى غرفة منيعة حيث كان ثمة أكداس من الذهب والماس، ناولني أكلاً، بعدها قال

لي: «هذه المغامرة، أيها المتسول الشيخ الذي يحمل اسماً شبيهاً باسمي، هي مغامرة خارقة جداً حتى، إنها حدثت لي أثناء سفرة إلى الهند. كنت قد قصدت السوق، لكي أبيع فيه ما كنت أحمله، وسريعاً وهم يرون كل تلك الأشياء الغالية، أحاطوا بي من كل الجهات سائلين من أين جئت ومن أكون. «أدعى مورو العظيم» أجبت. الجميع، وقد اعتمت وجوههم ردوا: «مورو العظيم؟ أي شرف عظيم تدّعيه، أنت التاجر البائس الصعلوك؟ عظمة الإنسان تكمن في عقله، ليس هناك غير مورو عظيم واحد، وهو يعيش في هذه المدينة. إنه فخر بلادنا، وأنت، أيها اللئيم، يتوجب عليك أن تبرر فعلت الشائنة أمامه» أمسكوا بي، أوثقوني وقادوني لدى مورو هذا الذي أجهل وجوده. كان عالماً شهيراً جداً، فيسلوفاً، رياضياً، فلكياً ومنجماً، وصاحب عظمة، من حسن الحظ، فهم سريعا الالتباس الحادث، فضحك، حررني، بعدها أخذني لزيارة مخبره، مرصده، والأدوات العجيبة التي صنعها بيديه. أخيراً قال لي:

«هذه المغامرة، أيها الغريب النبيل، خارقة جداً حتى أنها حدثت لي أثناء سفرة إلى جزر الشمس الطالعة. كنت قد اتخذت طريقي باتجاه قمة بركان كنت أريد دراسته، عندما أوقفني جماعة مسلحة، خلعوا ثيابي الغريبة لكي يعرفوا من أنا. بالكاد نطقت باسمي حتى أثقلوني بالسلاسل وجروني إلى المدينة.

«مورو العظيم؟ قالوا لي، أي مقام هو مقامك، أيها المعلم البائس المدعي في العلم فلسفة؟ عظمة الإنسان تكمن في أعمال المجد. ليس هناك عدا مورو عظيم واحد. إنه سيد هذه الجزيرة، المحارب الأكثر رفعة كما لم يوجد محارب أشرع سيفه تحت الشمس مثله أبداً. الآن، سيقع رأيك». قادوني إلى حضرة ملكهم، وهو رجل مهيب. لحسن الحظ استطعت النطق أمامه فشرع المحارب المخيف في الضحك جرّاء هذه الوضعية الفريدة، حررني من السلاسل، أهداني ثياباً غالية، استدعاني للولوج إلى قصره لتأمل الشهادات الرائعة على انتصاراته على كل شعوب الجزر سواء القريبة أو البعيدة.

بعدها قال:

«هذه المغامرة، أيها العالم الجليل الذي يحمل اسماً شبيهاً باسمي، هي خارقة جداً حتى أنها حدثت لي أيضاً، عندما اتجهت محارباً صوب تلك الأراضي البعيدة التي نسميها أوروبا. كنت أشق مع جيشي غابة عندما التقيت فجأة بدواً أجلافاً سألوني «من أنت كي تجرؤ على أن تلقي بشرذمة من الجيش في صمت غاباتنا؟» أجبت «أنا مورو العظيم» مفكراً أنهم بمجرد النطق باسمي سيشرعون في الارتعاش. ندّت عنهم جميعاً ابتسامة شفقة، أجابوا: «مورو العظيم؟ لابد أنك تريد المزاح. أي مقام إذاً هو مقامك، أيها الرجل العنيف والتافه؟

عظمة الإنسان تكمن في انحطاط الجسد ورفعة العقل. ليس في العالم عدا مورو عظيم واحد وسنقودك إليه لكي نتركك تتأمل المجد الإنساني الحقيقي. «قادوني إلى واد صغير وضيق حيث كان ثمّة في كوخ بائس، شيخ بلحية بيضاء يرتدي أسمالاً، كان يقضي أوقاته، كما حدثوني، في تأمل الطبيعة وتعبّد الله، وعليّ أن أقر بأمانة أنني لم أر أبداً كائناً هادئاًو راضياً عن قدره، ومن المحتمل سعيداً، أكثر منه. فيما يخصني حقيقة كان الوقت متأخراً: لا أستطيع أبداً تغيير قدري».

«هذا ما رواه ملك الجزيرة القوي إلى العالم الجليل، والعالم رواه بدوره إلى التاجر الثري، والتاجر فاتح به الشيخ الصغير والبائس الذي حضر إلى قصره بغرض التسول. الكل يحمل اسم مورو، كل واحد منهم لسبب مختلف عن الآخر، أضيفت إلى اسمه صفة العظيم».

الآن في عتمة السجن، عندما أكمل الشيخ حكايته، سأله واحد من الأوغاد:

– هكذا إذاً، إذا لم تكن رأسي محشوة بالتبن، شيخ الكوخ هذا، الأكبر بين الجميع، ألا يكون شخصاً آخر سواك؟

– إيه، ابني العزيز، همهم الملتحي دون أن يجيب حقاً، الحياة هي شيء عجيب جداً!

للحظات، صمت الأوباش الذين استمعوا له، لأن بعض الأشياء يدفع أحياناً، حتى الناس الفاقدي الشرف، للتفكير.

* * *

الرجل والسكاكين

هاينرش بول(*)

ترجمة
علي عودة

قبض (يوب) على السكين من مقدمة نصلها، وتركها تتأرجح بتراخ. كانت سكين خبز طويلة صقيلة. ولوحظ أنها حادة. بحركة مباغتة قذف بالسكين إلى الأعلى، فارتفعت في حركة لولبية وهي تأز حثيثاً بينما النصل الصقيل يلمع كسمكة ذهبية بين حزمة متبقية من شعاع الشمس. توقفت في الأعلى. فقدت تموجاتها وهوت بسرعة فائقة على رأس (يوب) مباشرة. وضع سريعاً قرمة خشب على رأسه. انغرست فيها السكين بارتطامة قوية، وثبتت عليها فيما بعد وهي تتمايل. تناول (يوب) القُرمة عن رأسه وفك السكين ورمى بها بهزة حنقة

(*) إيكاروس: ابن ديدالوس وقد أسرف في التحليق عند فراره من السجن. حتى أمسى على مقربة من الشمس فذاب جناحاه الشمعيان وسقط في البحر.

إلى الباب؛ حيث ارتجت في الحشوة؛ قبل أن تتأرجح وتهوي على الأرض.

«هذا عمل بغيض» قال (يوب) بصوت خفيض.

«أسلم بهذه الفرضية المقنعة، أن الناس حينما يدفعون النقود لدى الصندوق؛ من الأفضل لهم أن يروا مثل هذه العروض، حيث المغامرة بالصحة والحياة. - تماماً كما في السيرك الروماني -، إنهم على الأقل يودون معرفة إمكانية جريان الدم، ألا تفهم؟».

رفع السكين ورمى بها بحركة طفيفة من ذراعه إلى عارضة النافذة العليا؛ كانت قوية، لدرجة هددت بسقوط الزجاج من المعجون المفتت. ذكرتني هذه الرمية - الواثقة والرائعة بساعات الماضي المظلمة؛ حين كان يترك سكينه تصعد وتنزل على أعمدة المخبأ.

«أريد عمل شيء» واصل القول، للحصول على رغبة السيطرة. أريد قطع أذناي. غير أني لا أرى أحداً بمقدوره إلصاقهما ثانية. «هيا معي». فتح الباب على مصراعيه وتركني أتقدمه. دلفنا إلى الردهة الزجاجية، حيث كانت قطع ورق الجدران تلتصق في كل مكان. لم يكن بالإمكان إزالتها بسبب

قوة الغرى. ولأجل إشعال الموقد بواسطتها. مررنا فيما بعد بحمام نتن ووصلنا إلى شرفة محطمة الأسمنت ومغطاة بالطحالب. أشار (يوب) في الهواء:

«المسألة تتحسن بالطبع، كما ارتفعت السكين أكثر. غير أنه يعوزني في الأعلى مقاومة، حي يصدم هذا الشيء ويفقد اندفاعه، لكي يهبط عاصفاً صوب جمجمتي عديمة الفائدة. «انظر».

كان يشير إلى الأعلى، حيث كانت ترتفع في الهواء دعامة معدنية لشرفة متهاوية. «تدربت هنا على مدى عام كامل. احذر». رمى بالسكين عالياً، فصعدت بانتظام وثبات مدهش، وبدت للعيان متسلقة بخفة ودون مشقة كأنها طير. فارتطمت بأحد الأعمدة وهوت للأسفل بسرعة مثيرة حتى ضربت بشدة بقرمة خشبية. والضربة لوحدها كان من الصعوبة تحملها. أما (يوب) فلم تطرف له عين.

كانت السكين قد انغرست عميقاً في الخشب لبضع سنتيمترات. «هتفت: «إن هذا مثير للبهجة. علينا أن نقر أن هذا مفرح تماماً. إنه عرض».

فك (يوب) السكين من الخشب بلا مبالاة. أمسكها من المقبض ورفعها في الهواء». نعم إنهم يعترفون بهذا. فهم يدفعون

لي اثني عشر ماركاً للأمسية. ويسمح لي بين العروض الكبيرة أن أعبث قليلاً بالسكين. غير أن العروض بسيطة. رجل. سكين. قرمة خشب. ألا تفهم؟ كان عليّ أن أحوز على أنثى نصف عارية، لأترك السكين تمر من أمام أنفها تماماً. بعدئذ سيهللون فرحاً. ولكن أين هي هذه الأنثى!

«تقدمني ونحن نعود إلى حجرته. وضع السكين بحرص على المنضدة، وقرمة الخشب إلى جانبها وهو يفرك يديه. ثم جلسنا على الصناديق إلى جانب الموقد ولذْنا بالصمت. أخرجت خبزي من الكيس وسألت: «أتسمح لي بدعوتك؟» «آه، بكل سرور، لكن عليّ أن أعد القهوة ومن ثم ترافقني وتشاهد عرضي».

وضع الخشب والقدر على الموقد المفتوح. «إنه ميئوس منه». وأضاف قائلاً: «أعتقد أنني أبدو جدياً أكثر مما يجب. وربما مثل جندي. أليس كذلك؟» «كلام فارغ». لم تك جندياً ذات يوم أبداً. أتبتسم حينما يثرثرون؟

«طبعاً – وأنحني».

لا أقدر على فعل ذلك. «ليس بمقدوري الابتسام على مقبرة». هذا خطأ فادح أن يبتسم المرء على المقبرة تحديداً.

إنني لا أفهمك.

لأنهم ليسوا أموات. لا أحد فيهم ميت. ألا تفهم؟

بدأت أفهم غير أني لا أصدق هذا.

أمازلت ضابطاً. ها. هذا بالتأكيد يأخذ وقتاً طويلاً. هل هذا مفهوم.

يا إلهي. أفرح، حينما يوفر هذا لك السرور. إنك متعب. وأنا أدغدغهم قليلاً وأجعلهم يدفعون لي. ربما سيذهب واحد. واحد فقط إلى البيت ولا ينساني.

هذا، الذي مع السكين، إنه لا يخاف. وأنا أخاف دوماً. سيقول ربما.

إنهم جميعاً يخافون دوماً.

إنهم يسحبون الخوف خلفهم مثل ظل ثقيل، ويسعدني، عندما ينسون ذلك ويضحكون قليلاً. أليس هذا سبباً للابتسام؟

لذت بالصمت وأنا أترقب غلي الماء. سكب (يوب) القهوة في إناء صفيح بني اللون. ثم شربنا بالتناوب من إناء الصفيح البني، زيادة على ذلك تناولنا قطعة الخبز العائدة لي.

في الخارج راح الغسق يهبط وئيداً وصب في الحجرة مثل حليب بني اللون.

سألني يوب: ماذا تفعل حقيقة؟

- «لا شيء.. أجبت وأنا أشق طريقي».

- «هذه مهنة شاقة».

- أجل لأجل الخبز كان عليّ أن أبحث وأكسر مئة حجر. عامل غير ماهر...»

- «هم»... هل لديك رغبة لمشاهدة إحدى ألعابي الفنية؟ ونهض عندما أومأت، أشعل النور وسار صوب الجدار، حيث أزاح جانباً ستارة شبيهة بالسجادة، وعلى الحائط المدهون بالأحمر تبدو واضحة للعيان ملامح رجل مرسومة بالفحم بصورة فظة، ارتفاع غريب منتفخ، هناك حيث ينبغي أن تكون الجمجمة، توجب عليه أن يرسم قبعة.

لدى الرؤية عن قرب شاهدت، إنه كان قد رسم بأسلوب باب خفي. لاحظت بتوتر كيف سحب (يوب) من أسفل السرير البائس حقيبة بنية رائعة، وضعها على المنضدة. وقبل أن يفتحها أتى نحوي ووضع أمامي أربعة أعقاب سجائر، وقال لي: لف منها سيجارتين رفيعتين».

بدلت مقعدي حيث أستطيع رؤيته، وفي ذات الوقت لتلقي المزيد من الدفء المعتدل من المدفأة.

بينما كنت أفتح بعناية أعقاب السجائر، وفي الوقت الذي استخدمت فيه ورق الخبز كمفرشة، كان (يوب) يفتح قفل الحقيبة ويخرج منها محفظة نادرة، لقد كانت واحدة من تلك المحافظ المخاطة من القماش، اعتادت أمهاتنا أن يحفظن فيها مجوهراتهن.

بحركة خفيفة فتح الـ (بريم)، فانزلقت على المنضدة حزمة ملفوفة، فبانت دزينة من السكاكين ذات مقابض خشبية، التي كانت تسمى، في وقت كانت فيه أمهاتنا يرقصن الفالس بـ«أدوات الصيد».

وزعت التبغ المستخرج بالتساوي على ورقتين صغيرتين ولففت سيجارتين.

– قلت «دونك».

– «دونك» قال أيضاً (يوب) و«شكراً».

ثم أراني كامل المحفظة.

«هذا هو الشيء الوحيد الذي أنقذته من أملاك والدي. احترق كل شيء، انطمر تحت التراب وسرق الباقي. وبعد أن عدت من الأسر تعيساً وبأثواب رثة، لم أكن أملك شيئاً حتى عثرت على ذات يوم عجوز محترمة، إحدى معارف والدتي،

وناولتني هذه الحقيبة الصغيرة الرائعة، وذلك قبل أيام قليلة من مقتلها بالقنابل. كانت والدتي قد أمنت هذا الشيء لديها، ولهذا نجا. غريب، أليس كذلك؟ - غير أننا نعرف، أن الناس، حينما يستولي عليهم الرعب، يحاولون إنقاذ الأشياء الغريبة، وليس الضرورية.

إذاً لازلت للآن أملك محتويات الحقيبة الصغيرة: طنجرة الصفيح البنية، اثنتا عشرة شوكة، اثنا عشر سكيناً، اثنتا عشرة ملعقة وسكين خبز كبيرة.

بعت الملاعق والشوك وعشت من هذا لمدة عام، وتدربت على السكاكين، ثلاث عشرة سكيناً. انتبه....».

ناولته الورقة الملفوفة المشتعلة، التي أشعلت بها سيجارتي، ألصق (يوب) السيجارة على شفته السفلى، وثبت إبريم المحفظة بزر سترته أعلى الكتف وترك المحفظة تسقط على ذراعه، الذي غطته مثل زينة حربية غريبة.

أخرج فيما بعد بسرعة تفوق كل وصف السكاكين من المحفظة، وقبل أن أتبين حركة يده، قذف بهن جميعاً بسرعة البرق صوب الرجل غير واضح المعالم على الباب، الذي يشبه تلك الأشكال المرعبة المتأرجحة، التي كنا نصادفها على أعمدة

الإعلانات وفي كل الزوايا عند نهاية الحرب وننظر إليها كنذر هلاك.

سكينتان استقرتا على قبعة الرجل واثنتان أخريان على كل كتف، أما السكاكين المتبقية فاستقرت ثلاثاً على طول الذراعين المعلقين.

«رائع» هتفت قائلاً، «رائع»! غير أن هذه نمرة مع شيء من الموسيقا المرافقة.

«ما ينقص هو الرجل، والأفضل أنثى، آه»، نزع السكاكين ثانية من على الباب وأعادها بعناية إلى المحفظة.

أجل سنعثر على أحدهم، فالنساء يثرن القلق، والرجال كلفتهم مرتفعة. أستطيع إدراك ذلك، إنه عمل فني خطير.

ببساطة رمى السكاكين مجدداً بسرعة فائقة على هذا النحو، بحيث انشطر الرجل الأسود بالكامل إلى قسمين وبتماثل عبقري. وانتصبت السكين الثالثة عشر الكبيرة مثل سهم قاتل، حيث ينبغي أن يكون قلب الرجل.

أخذ (يوب) نفساً من اللفافة النحيلة المملوءة بالتبغ وقذف ما تبقى منها خلف المدفأة.

– «تعال، قال، أعتقد أن علينا الانصراف».

أخرج رأسه من النافذة، تمتم شيئاً عن «المطر» ثم قال: «إنها قبل الثامنة بدقائق، في الثامنة والنصف موعد عرضي».

وبينما كان يحزم السكاكين مرة أخرى في الحقيبة الجلدية الصغيرة، أبقيت وجهي خارج النافذة. بدت الفلل المتداعية في المطر تولول بصوت خفيض، وخلف الجدار وأشجار الحور الظاهرة المتأرجحة سمعت زعيق القطار، غير أنني لم أتمكن من العثور على ساعة في أي مكان.

– «كيف عرفت الوقت إذاً؟».

– من الإحساس، وهذا يعود إلى تدريبي».

نظرت إليه دون أن أدرك شيئاً، ساعدني في ارتداء المعطف ومن ثم السترة الشمعية من فوقه. شلت كتفاي قليلاً، بحيث لم أستطع تحريك ذراعي إلى أبعد من نصف قطر دائرة، وتكفي فقط لتكسير الحجارة.

اعتمرنا القبعات ودلفنا إلى دهليز معتم. لقد كنت ببساطة فرحاً، أن أسمع على الأقل في مكان ما من البيت صوتاً، ضحكاً وغمغمة خفيضة.

«إنه كذلك، قال (يوب) ونحن نهبط، بذلت جهدي لاكتشاف بعض القوانين المضحكة، هكذا».

وضع الحقيبة على إحدى درجات السلم ومد ذراعيه إلى

الجانبين، كما يبدو إيكاروس في عدة صور قديمة، حينما كان يتحفز للطيران، على وجهه الرزين بدا شيء نادر حالم بعض الشيء. ممسوس وبلا عواطف. فيه سحر. أرعبني بشكل غير معقول.

«هكذا»، قال بصوت خفيض، «أدرك ببساطة الحالة النفسية، وأتحسس، كيف تطول يداي وكيف تمتدا في الحجرة، التي صارت فيها القوانين الأخرى سارية المفعول، اخترقنا الغطاء، في الأعلى ثمة انفعالات نادرة ساحرة، أدركتها، ببساطة، ثم سحبتها عنوة، لمتها فيما يشبه النهب والمتعة، وحملتها معي! تشنجت يداه فشدهما لصق بدنها نفسنا نرتعد برداً.

يتدفق ضباب الغسق عبر الشوارع وقد تلون بعتمة الليل الضاربة للزرقة. في بعض الأقبية للفلل المدمرة تشتعل أنوار خافتة تحت الأحمال البارزة السوداء للأنقاض الهائلة.

على غفلة انحرف الشارع إلى ممر زراعي موحل، حيث بدت على يمين ويسار الحدائق المجدبة في أحد فروع الأنهار الضحلة ألواح خشبية معتمة تعوم في الظلام الكثيف مثل سفن شراعية منذرة. ثم قطعنا سكة الحديد وغصنا في الأسفل في المناجم الضيقة في ضاحية المدينة. حيث لاتزال بعض المنازل بين أكوام الأنقاض والقمامة غارقة في القذارة، حتى عثرنا بغتة على شارع يضج بالحيوية. وبعد مسافة تركنا طوفان الجموع يحملنا

بعدئذ إلى زقاق متقاطع معتم، حيث كانت الإعلانات الضوئية الساطعة لـ (الطواحين السبعة) تنعكس على الأسفلت اللامع.

كانت البوابة المؤدية إلى مسرح المنوعات خالية، فقد بدأ العرض منذ مدة، ومن خلال الستائر الحمراء البالية كان تصلنا أصوات وضجيج الجموع.

أشار (يوب) ضاحكاً إلى أحد الصور المعلقة في صندوق الدعايات بزي راعي البقر، وهي تتوسط راقصتين جميلتين مبتسمتين. كانتا قد غطتا أثداءهن بحلي رخيصة براقة.

في الأسفل وقف الرجل مع السكاكين. «تعال» قال يوب مرة أخرى. وقبل أن أتدبر أمري، كنت قد سحبت إلى مدخل ضيق بالكاد يرى فيه المرء شيئاً. تسلقنا سلماً حلزونياً ضيقاً ضعيف الإضاءة حيث كانت رائحة العرق والزينة تدل على الاقتراب من خشبة المسرح.

سبقني (يوب) – وفجأة مكث واقفاً عند منعطف السلم. أمسك بكتفي. وبعد أن أنزل الحقيبة سألني بصوت خفيض: «هل لديك الشجاعة؟».

لقد انتظرت هذا السؤال طويلاً.. غير أن فجائيته أرعبتني. قد لا أبدو جريئاً جداً حينما أجبت:

«لدي شجاعة اليأس»..... «هذا هو الصواب» صاح مع ضحكة مقتضبة «والآن؟».

لذت بالصمت. وعلى حين غرة استقبلتنا موجة من الضحك الهستيري. اندفعت نحونا من السلم الضيق مثل تيار هادر، وعنيف لدرجة أحسست بالفزع، ورحت أرتعد من البرد وبشكل لا إرادي.

«إنني خائف» قلت بصوت خفيض.

«وأنا كذلك.. ألا تثق بي؟»..... «بالتأكيد..... ولكن..... تعال». قلت بصوت مبحوح. وأنا أدفعه للأمام وأضفت: لا أبالي بشيء».

وصلنا إلى دهليز ضيق، الذي يفصله عن اليسار واليمين عدد من الكابينات من الخشب الخام. كانت تحوم حولها أشكال مزركشة. وعبر شق ما بين الستائر البائسة البادية للعيان رأيت على خشبة المسرح أحد المهرجين. كان يفتح فمه العملاق. مرة أخرى وصلتنا الضحكة الهستيرية للجموع. غير أن (يوب) سحبني إلى أحد الأبواب وأغلقه خلفنا.

تلفت حولي. كانت الكابينة في منتهى الضيق وخالية تقريباً ثمة مرآة كانت معلقة على الحائط. وعلى المسمار الوحيد علق زي راعي البقر الخاص بـ (يوب) في حالة عصبية وعلى

عجلة من أمره. نزع عني المعطف المبتل. قذف بزي راعي البقر على الكرسي، وعلق معطفي، ثم سترته المشمعة.

متجاهلاً حائط الكابينة نظرت إلى ساعة إلكترونية على عمود إغريقي مدهون باللون الأحمر، وكانت تشير إلى الدقيقة الخامسة والعشرين بعد الثامنة. «خمس دقائق» تمتم (يوب)، بينما كان يرتدي زيه.

«أينبغي علينا أن نقوم بتجربة؟».

في هذه اللحظة دق أحدهم على باب الكابينة وصاح: «تهيأوا».

زرر (يوب) سترته واعتمر قبعة أمريكية. هتفت وأنا أضحك بتكلف: أتريد أولاً أن تجرب شنق المحكوم عليه بالموت؟».

أخذ (يوب) الحقيبة وسحبني خارجاً. في الخارج كان يقف رجل أصلع، ويشاهد على خشبة المسرح أفعال المهرج الأخيرة.

همس (يوب) في أذنه شيئاً ما لم أفهمه. رفع الرجل نظره مرعوباً. تطلع نحوي، وإلى (يوب) ثم هز رأسه بعنف. وشوشه (يوب) مرة أخرى.

لا أكترث بشيء. هل عليهم أن يطعنوني حياً. لقد كان لي كتفين مشلولين. وقد دخنت سيجارة رفيعة. وهل لي أن أحصل

صباحاً على ثلاثة أرباع الرغيف مقابل خمسة وسبعين حجراً. ولكن صباحاً..... بدا وكأن التصفيق قد عصف بالستائر.

ترنح المهرج نحونا بوجه مشوه متعب عبر فتحات الستائر.

مكث هناك واقفاً لبضع ثوان بوجه متذمر ثم عاد ثانية إلى خشبة المسرح، حيث انحنى وهو يجامل بابتسامة حلوة. عزفت الفرقة الموسيقية سلاماً مربعاً.

ولم يزل (يوب) يهمس إلى الرجل الأصلع. ثلاث مرات خرج المهرج وثلاث مرات أطل على خشبة المسرح وهو ينحني مبتسماً! ثم بدأت الفرقة الموسيقية بعزف مارش عسكري، وصعد (يوب) بخطوات جريئة المسرح، حاملاً بيده حقيبته الصغيرة.

استقبل بتصفيق خافت. بعيون متعبة تابعت كيف ثبت (يوب) البطاقات على المسامير المعدة فيما يبدو. وكيف كان يطعن هذه البطاقات بالسكين واحدة بعد الأخرى تماماً في الوسط.

أصبح الحماس أكثر حيوية. ولكن ليس مثيراً. وبسكين المطبخ العملاقة وقرمة الخشب أنجز فيما بعد الحركات تحت دقات الطبول الخفيفة. وعبر اللامبالاة التامة أحسست بأن الأمر صار حقيقة واهياً بعض الشيء.

على الجانب الآخر لخشبة المسرح تتابع بضع فتيات

يرتدين ملابس قليلة، من ثم أمسك بي الرجل الأصلع على حين غرة وسحبني إلى خشبة المسرح. حيا يوب بحركة يد مهيبة وهو يقول بلهجة بوليسية مصطنعة: «أسعدت مساء، سيد بورغاليفسكي».

«أسعدت مساء، سيد اردمينغر». رد يوب بذات اللهجة المهيبة.

«أحضر لكم هنا لص خيول. سافل من نوع خاص. سيد بورغاليفسكي. الذي عليك أن تدتغدغه بعض الشيء بسكاكينك النظيفة قبل أن يعلق سافل» إنني أجد صوته مضحكاً بشكل خاص. ضعيفاً ومصطنعاً، مثل الزهور الورقية والزينة الرخيصة.

ألقيت نظرة على حجرة النظارة، واعتباراً من هذه اللحظة لم أعد أدرك هذا الجبار المشوق المتألق النهم ذي آلاف الرؤوس، والذي يبدو في العتمة وكأنه يتأهب للوثوب.

لم أكن أبالي بأي شيء. والضوء الساطع للكشاف خطف بصري، وأنا أبدو بأسمالي البالية وحذائي البائس مثل لص خيول حقيقي.

«آه دعه لي هنا، سيد ادمرمينغر، فسوف أتكفل بهذا النذل»..

حسناً. اهتم به ولا تقتصد بالسكاكين.

أمسك (يوب) بياقتي، بينما كان السيد اردمينغر يغادر خشبة المسرح بخطوات واسعة وهو يبتسم بشماتة.

من مكان ما رمى بحبل على خشبة المسرح، ثم ربط (يوب) قدمي إلى العمود ذات الطراز الإغريقي. القائم خلف باب المسرح والمطلي باللون الأزرق. أحسست فيما يشبه بنشوة اللامبالاة. إلى يميني، سمعت الصوت المرعب للجمهور المتململ المتوتر، وأحسست أن (يوب) كان محقاً، عندما كان يتحدث عن تعطشه لسفك الدماء.

في الجو الظريف الموحش كانت تتموج رغباته، وزادت الفرقة بحركة الطبول الشجية وشهوتها الرقيقة من الإحساس بالمأساة المضحكة المرعشة، إن دماً حقيقياً سيسيل. دم مسرحي مدفوع الثمن.... بحلقت إلى الأمام بجمود ثم هويت بتراخ إلى الأسفل، عندها أمسك بي وثاق الحبل بثبات.

صارت الفرقة الموسيقية أقل صخباً، بينما (يوب) كان يسحب برزانة سكاكينه من ورق اللعب ويدسها في المحفظة وهو يتفحصني بنظرات ميلودرامية.

وفيما بعد، وبعد أن اطمأن على جميع سكاكينه، التفت صوب الجمهور، حتى صوته كان منفراً أيضاً. حينما قال:

«سأكلل لكم هذا السيد بالسكاكين. سادتي. عليكم أن تشاهدوا، أنني لا أقذف بسكاكين مثلومة».

ثم سحب من جيبه خيط قنب، وتناول بهدوء غير معقول سكيناً إثر أخرى من المحفظة. لامس بها خيط القنب، الذي قطعه إلى اثنتي عشرة قطعة، وأعاد السكاكين إلى المحفظة.

في هذه الأثناء صرفت نظري بعيداً عنه وعن المسرح وأيضاً عن الفتيات نصف العاريات. بدا لي الأمر وكأنني في حياة أخرى...

توتر الجمهور أثار الجو. أقبل (يوب) نحوي. تظاهر بتثبيت رباط الحبل مجدداً وراح يهمس في أذني بصوت رخيم: «لا تتحرك تماماً. وليكن لديك الثقة يا عزيزي...».

مماطلته المتكررة كادت أن تؤدي إلى انفجار توتر الجمهور. وأوشك على صب هذا التوتر في القاعة. غير أنه تنحى جانباً، وراح يحلق بيديه مثل طائر يرفرف وئيداً. وقد تجمع في وجهه ذلك التعبير الساحر، الذي أعجبت به وأنا على السلم.

وفي ذات الوقت بدا وكأنه سحر الجمهور بحركات يديه السحرية. أعتقد أني سمعت تأوهات مخيفة، وأدركت أن ذلك كان إنذاراً لي.

استرجعت نطري من البعد اللامتناهي، ونظرت إلى

(يوب)، الذي يقف الآن قبالتي تماماً. كانت نظراتنا على خط واحد، ثم رفع يده، ومدها ببطء إلى المحفظة، فأدركت ثانية، أن ذلك كان بمثابة إشارة لي.

وقفت هادئاً، هادئاً تماماً وأغلقت عيني..

كان ثمة شعور رائع. ربما استمر هذا لثانيتين. لا أعرف ذلك.

وبينما كنت أسمع الأزيز الخافت للسكين وتيار الهواء القصير والعنيف الذي تحدثه، عندما تمر بجانبي وتضرب باب المسرح. اعتقدت أنني أسير على شريط دقيق إلى هاوية لا قرار لها.

سرت واثقاً وأحسست بالطبع رهبة الخطر.. خفت. ولكنني كنت متيقناً تماماً أنني لن أهوى. لم أعد. غير أنني فتحت عيني في تلك اللحظة، التي أطلقت بها آخر سكين جانب يدي اليمنى إلى الباب..

تصفيق عاصف انتزعني للأعلى بالكامل. فتحت عيني على اتساعهما ونظرت إلى وجه (يوب) الشاحب، الذي أسرع نحوي وأخذ في الحال يفك وثاقي بيدين عصبيتين.

ثم سحبني إلى خشبة المسرح. انحنى وانحنيت. يشير

إليّ وسط التصفيق الحاد وأشير إليه، بعد ذلك ابتسم إليّ وابتسمت له وانحنى أحدنا للآخر، وانحنينا معاً للجمهور.

في الكابينة لم ينبس أي واحد منا بكلمة. قذف (يوب) بأوراق اللعب المثقوبة على الكرسي. تناول معطفي عن المسمار وساعدني بارتدائه. بعد ذلك علق ثانية زي راعي البقر الخاص به على المسمار. ارتدى سترته المشمعة، واعتمرنا القبعات. وحالما فتحت الباب قابلنا الرجل الصغير الأصلع، فهتف قائلاً: «ارتفعت أجرة الفنان إلى أربعين ماركاً».

ناول (يوب) بضعة أوراق نقدية. عند ذاك أدركت أن (يوب) رئيسي الآن، ابتسمت. فنظر إليّ أيضاً وابتسم.

أمسك (يوب) بذراعي، وهبطنا جنباً إلى جنب السلم الضيق ذي الإنارة الكابية، الذي كانت تفوح منه روائح أصباغ الزينة القديمة. وبعد أن وصلنا البوابة قال (يوب) ضاحكاً:

«الآن نشتري سجائر وخبزاً...».

لكنني استوعبت أولاً بعد ساعة متأخرة، أن لدي الآن مهنة حقيقية، مهنة لا أحتاج فيها إلا للوقوف والغرق في الحلم قليلاً، لمدة اثنتي عشرة أو عشرين ثانية. لقد كنت إنساناً، تقذف السكاكين نحوه.....

* * *

الرجل وكتبه الكثيرة

هيرمان هيسه
ألمانيا
ترجمة
علي عودة

منذ صدر شبابه اعتزل رجل صخب الحياة، الذي سبب له الفزع، واختلى إلى كتبه. عاش في بيت اكتظت حجراته بالكتب، إذ بالكاد لم تكن له علاقة أو صلة إلا مع كتبه. وبدا أنه يمتلئ شوقاً للحقيقة والجمال، وأنه على صواب لحد بعيد، فقد كان يعيش لصيقاً بالعقول الإنسانية النبيلة، بدلاً من أن يعرض نفسه للعابرين صدفة وللمفاجآت التي قد تغرقه بأوهام الحياة.

كانت جميع كتبه تنتمي للعصور القديمة، لحكماء وشعراء يونانيين ورومانيين، أولئك الذين أحب لغتهم، وبدا له عالمهم واضحاً متناسقاً، إنه لم

يدرك، لماذا تهجر الإنسانية هذه السبل السامية لمدة طويلة، وتستبدلها بكل هذه الأخطاء. ففي كافة أمور المعرفة والتأليف فعل القدماء الأفضل، وفي وقت لاحق أضف لذلك القليل، مثل (غوته)، حتى عندما حققت الإنسانية تقدماً، كان هذا فقط في مجالات لم تؤثر فيه، ولاح له هذا سطحياً يمكن الاستغناء عنه، كبناء آلات وأسلحة الحرب وتحويل الأحياء إلى أموات والطبيعة إلى أرقام ونقود.

عاش هذا القارئ حياة واضحة هادئة على نسق واحد. كان يسير في حديقته الصغيرة وعلى شفتيه أشعار (ثيوقريط). جمع أقوال القدماء وتبع سبل تفكيرهم متلذذاً خصوصاً (أفلاطون). أحياناً كان يستشعر في حياته نوعاً من الفقر والضيق، ووحده عرف من الحكماء القدماء أن سعادة الإنسان لا تتوقف كثيراً على التنوع، وأن نجاته في إخلاصه وفي رضاه بذكائه.

توقفت هذه الحياة الهانئة ذات يوم، عندما كان القارئ في رحلة قام بها إلى إحدى المكتبات في بلد مجاور، إذ قضى أمسية في أحد المسارح، حيث كانت تعرض مسرحية لـ (شكسبير)، عرفها من أيام المدرسة، ولكن معرفة متواضعة فقط، قدر ما يستطيع المرء أن يتعلم الأشياء في المدارس.

جلس الآن في البيت المرتفع المظلم وهو يشعر بالانقباض والانزعاج بعض الشيء، إذ إنه لا يود التجمعات البشرية، لكنه وجد نفسه عما قريب مفتوناً ومستجيباً لروحية هذا الشعر. وأدرك أن الممثلين يقدمون قضيتهم بشكل مقنع، وهو لم يكن عموماً صديقاً للمسرح، مع ذلك لاقى خلال هذه العوائق شعاعاً وقوة وفتنة طاغية لم يتذوقها من قبل. منتشياً قفل عائداً إلى البيت بعد انتهاء المسرحية. تابع رحلته وفق التزامه. وجلب من خلالها إلى البيت كامل أعمال الشعراء الإنجليز.

هناك قرأ الآن، جلس كالمنتشي وراح يقرأ (لير) و(أتلو) و(روميو) وجميع هذه المسرحيات، وداهمته عاصفة من الهوى والهوس والحياة الخيالية.

في خضم هذه النشوة انقضت أيامه، وأحس بالسعادة، لأنه اكتشف عالماً جديداً.

عاش طويلاً في المنزل والحديقة، وهو محاطاً على الدوام بصور ذلك الشاعر الذي يصعب إدراكه، والذي بدا أنه يقلب كل ما أثبته اليونانيون رأساً على عقب، مع ذلك فقد كان محقاً وتغلب على كل تناقض.

للمرة الأولى اخترق عالم القارئ، ثمة هواء من الخارج

اقتحم هدوءه التقليدي، أو ربما استيقظ شيء ما في داخله راح يضرب بأجنحة مضطربة؟ كم كان هذا غريباً وجديداً!

يبدو هذا الشاعر المتوفى منذ فترة طويلة، بلا مثل أعلى، أو أنه مختلف عن القدماء، فقد كانت الانسانية بالنسبة لـ(شكسبير) هذا على ما يبدو ليست معبداً للأفكار، بل بحراً مليئاً بالعواصف، ينجذب إليه أناس متشنجون، راضون بقبولهم، منتشون بمصيرهم!

يتحرك هؤلاء الناس كالكواكب، كل واحد منهم يندفع في مساره المقدر له بقوة لاتزال على أشدها، وبنزعة أبدية إلى حيث يقود المسار أيضاً نحو السقوط والأفول.

ولما استرد أخيراً ثقته بنفسه، مثل الذي يستيقظ من حفلة سكر، عاد إلى صحبه من اللاتينيين واليونانيين، كان لهذا طعماً مختلفاً، كانت لهم وحشة، قدماء وغرباء إلى حد ما.

حاول إثر ذلك مع كتب لشعراء معاصرين، غير أنها لم تنل إعجابه، وظهرت له وكأنها تدور حول أشياء لا وزن لها، وغير جادة في كل ما تتناوله. إلا أنه لم يستطع فكاكاً من رغبته في الأسماء العظيمة والدوافع الجديدة والمواعظ. ومن يبحث يجد. وهكذا كان التالي، ذلك الذي عثر عليه، كتاب لـ (نرويجي)، يدعى (هامسون). كتاب عجيب لشاعر عجيب.

بدا هذا الإنسان طيلة حياته – قيل إنه مازال يعيش – يجول في العالم وحيداً وصاخباً، بلا هدف، وبلا عقيدة، شبه مترف وشبه مهمل، في بحث أبدي عن شعور ظن أنه سيجده هنا منسجماً مع قلبه للحظات في عالمه المحيط.

لم يشكل هذا الشاعر عالماً إنسانياً كما فعل (شكسبير)، إذ غالباً ما تحدث عن ذاته، غير أنه في مواقع كثيرة كان يباغت القارئ تأثر عميق، وألم ممض، وفي كثير من الأحيان كان عليه أن يضحك بغتة وبنمط جديد. أي طفل كان هذا الشاعر، وأي صبي معاند كان! إلا أنه كان رائعاً، ومن يقرأه، يحس بالشهب الساقطة، ويسمع ارتطام الأمواج القصية.

واصل رجل الكتب بحثه فوجد كتاباً ضخماً يدعى (أنا كارنينا)، ومن ثم أشعار لـ (ريتشارد ديمل). وعثر بعد فترة وجيزة على كتب لـ (ديستوفسكي).

ومنذ أن بدأ مع (شكسبير)، صار الأمر وكأن الأشعار تقتفي أثره، تأتيه هنا وهناك وقتما يأخذه الإحساس بالخواء، وتحديداً تلك الأحاسيس التي لا يسببها السحر. ولكن ما الذي يحدثه الآن، وما الذي يجعله متحمساً؟

كان يبكي وهو مستلقي أرقاً بسبب هذه الكتب الروسية،

فرمى بالشاعر (هوراس) وتخلص من كميات من كتبه القديمة. في تلك الأثناء وجد كتاباً لاتينياً، لم يقدره كثيراً فيما مضى، إلا أنه وضعه جانباً، ثم عاد إلى قراءته بعد وقت قصير. لقد كانت مجرد اعترافات أوغستين، غير أنه تركها سريعاً وعاد مجدداً إلى ديستوفسكي.

ذات يوم وعند المساء قرأ حتى تعب، أحس بألم في عينيه، فهو أيضاً لم يعد شاباً، حينذاك استغرق في تأملاته.

ثمة عبارة يونانية كتبت بحروف ذهبية فوق أحد الخزائن المرتفعة، تعني (اعرف نفسك)! فعلت فعلها في نفسه، لأنه لم يكن يعرف ذاته، منذ زمن طويل لا يعرف شيئاً عن نفسه. فعاد أدراجه متلمساً كل أثر، باحثاً بحماس عن زمن، انتشى فيه من أشعار (هوراس)، وسعد بأغنية لـ (بيندار).

آنذاك كان قد عرف شيئاً في ذاته من تلك الكتب القديمة، يدعى الإنسانية، كان يعيش مع الشعراء كبطل وحاكم وحكيم، شرّع القوانين واحترمها، هذا الإنسان الذي كان بكامل هيبته، وهو الذي برز من البلبلة وقسوة الطبيعة صوب الضوء الساطع.

وصل الآن كل شيء إلى نهايته وتلاشى.

لم يكن يقرأ فقط قصص اللصوص والقصص الغرامية

ويتسلى بها، كلا، كان يشاطرها العشق والقتل والبكاء والإثم والضحك، فوقع في هاوية الجريمة والفاقة والخطأ وغرائزه غير السوية وشهواته، إضافة لقلقه البادي راح يبحث عن اللذة بوسائل مرعبة ومحرمة!

لم تثمر تأملاته البتة. وعما قريب عاودته حمى التعلق بالكتب النادرة. فعبّ الهواء الفاسد لقصص أسكار وايلد المثيرة.

ضاع في دهاليز فلوبير المليئة بالكآبة والباعثة على الشك، كما قرأ قصائد ومسرحيات لشعراء شباب وحديثي السن، الذين بدوا معادين لكل ما هو منظم ولكل يوناني وتقليدي، أولئك الذين عنفوا التمرد والفوضى ومجدوا القبيح وسخروا من المخيف.

رأى، أنهم كانوا بصورة ما محقين، لأن ذلك في صميم الإنسان، وعليه أيضاً أن يكون، وإخفاء هذا مجرد كذبة، لقد كانت كذبة للهروب المطلق من فوضى الحياة الدموية.

خمول بالغ تبعه إجهاد. ما عاد من كتب يستلطفها، تجذبه بحداثتها وقوتها. لقد كان مريضاً، وأحس أنه صار عجوزاً ومخدوعاً.

ثمة حلم أطلعه على ما هو فيه. لقد حلم: «إنه انشغل

بإقامة جدار مرتفع من الكتب فقط. ارتفعت عالياً ولم ير غيرها شيئاً آخر أبداً».

كانت مهمته رص كتب العالم كافة في بناء هائل. وعلى حين غرة تزعزع جزء من البناء وانزلقت الكتب إلى أرض ليس لها قرار، فسقط ضوء نادر عبر كوة واسعة، فرأى على الجانب الآخر من جدار الكتب شيئاً جباراً، ولاحظ خلال الضوء والضباب فوضى عارمة. كتل من الأشباح والتكوينات، الناس والمناظر الريفية، أموات ومولودون، أطفال وحيوانات، أفاعي وجنود، مدن ملتهبة وسفن غارقة، صرخات وتهليل وحشي يدوي بجنون هناك، دماء تسيل ونبيذ يتدفق، شعل تسطع بجسارة. أفاق فانتفض واقفاً، متوجعاً من عبء ثقيل، كان يقف مشدوهاً في غرفته الهادئة تحت ضوء القمر، الأشجار خلف النافذة وقد تعرف على الكتاب الملقى على الكومودينو، حينذاك أدرك واستشعر بغتة كل شيء: لقد كان مخدوعاً، خاب سعيه في كل شيء! كان يقرأ، يقلب الصفحات، يلتهم الأوراق، آه، وخلف ذلك، خلف الجدار المشين كانت ثمة حياة، التاعت القلوب، تأججت العواطف، تدفق الدم والنبيذ، وقع غرام وجريمة.

أما هو فلم يأبه بكل هذا أبداً. لم يكن من بين هذا ما يعنيه، لم يملك بين يديه شيئاً يذكر، لم يكن أكثر من ظلال خفيفة منبسطة على الأوراق والكتب.

لم يذهب ثانية إلى السرير. جرى في المدينة مرتدياً ثياباً خفيفة، ركض عبر مئات الشوارع تحت ضياء الفوانيس، رأى آلاف النوافذ السوداء المطفأة، تنصت من وراء مئات الأبواب الموصدة.

انبلج الصبح واستيقظت الأزقة، أما هو فقد ضل سبيله مثل ثمل فائض عن الحاجة عبر نور الصباح الشاحب، حتى كاد أن يتداعى.

صادفته فتاة، بدت شاحبة ضعيفة وسقيمة، تهالك إلى الأرض أمامها، فاصطحبته معها.

جلس في حجرتها على سرير بائس، ركبت فوقه مروحة يابانية، وقد اكتست بالغبار وخيوط العنكبوت.

جلس وراح ينظر إليها كيف تلعب بنقودها، ثم أمسك يدها مرة أخرى وقال: لا تتركيني وحيداً. أنت! ساعديني! فإنني رجل عجوز وليس لي غيرك. ابقِ إلى جانبي! ربما ليس لي سوى انتظار المرض والموت، وحتى ذلك الحين أريد الاستمتاع، إلى ذلك الحين أريد لنفسي المعاناة والموت، أريد ذلك بدمي الخاص وقلبي.

كم أنت رائعة الجمال! هل تتألمين حينما ألمسك؟ كلا؟ آه،

إنك طيبة القلب. أعتقد، أنني كنت مدفوناً طيلة حياتي بين الأوراق! هل تعرفين معنى ذلك؟ لا؟ هذا أفضل! آه، نريد أن نعيش. هل أشرقت الشمس؟ فللمرة الأولى أرى الشمس تشرق».

ابتسمت الفتاة منصتة وهي تربت على يديه المضطربتين. لم تفهمه، وقد بدت عند انبلاج الصبح متهالكة وتعيسة، إضافة إلى أنها سارت طيلة الليل عبر الأزقة، فردت عليه: «أجل، أجل، سأساعدك. اهدأ، سوف أساعدك».

* * *

هذا الوغد

هاينريش بول(*)
Heinrich Böll
ألمانيا
ترجمة
محمد فؤاد
نعناع

هذا الوغد، فكّرت المرأة، مات الآن من جديد. هرب مني في هذه الدنيا القذرة. راح... نظرت إلى الرجل ذي الوجه الأصفر. كان مستلقياً على جنبه نصف استلقاء. رأت جانباً من وجهه الطفولي الباسم، وشعره المنكوش وذراعيه شبه العاريتين. كان قد شمّر أكمامه، وأمسك بورقة في يده اليمنى بتشنج. الوغد. فكرت المرأة، إنه وغد. يُسمي هذا عملاً، ويسمى هذه حياة بلا نظام، بلا اعتدال. حياة بلا تنسيق وترتيب. هذا الوغد. كيف يبتسم؟

حاولت أن تنتزع الورقة من يده، ولكنه دمدم في نومه دمدمة غاضبة، فأعرضت

(*) هاينريش بول: كاتب ألماني، ولد في مدينة كولونيا عام 1917. بدأ نشر إنتاجه القصصي والروائي والمسرحي منذ عام 1947. حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1972. توفى عام 1985. وهذه القصة القصيرة مأخوذة عن مجموعته القصصية «الكلب الشاحب»، التي صدرت في ميونيخ عام 1997، ص 96-99.

عنه سريعاً إلى الموقد الكهربائي. السلك الكهربائي العازل كان معطلاً، وقطعة التوصيل كانت معطلة، في كل مرة كانت المشابك تثبت في فم الموقد الكهربائي بقوة، حتى تكاد تلتصق، وإن شدها المرء فإن السلك سينقطع. وفي كل مرة يتعطل السلك فيها كانت تصلحه متفوّهة بلعنات هامسة، وتوصله بفم الموقد، وتضعه في البريزة. كانت تنتظر بنفس يكاد مقطوعاً أن تدب الحرارة في السلك. لقد توهج فعلاً، فسكبت الماء... ثم بدأت ترتيب الحجرة ترتيباً أحدث ضجة إلى حد ما. كل شيء كان مبعثراً. كان قد أخذ حماماً لرجليه، وحلق ذقنه، قبل أن يبدأ بمعاقرة الشراب. كل شيء وضع بلا ترتيب، الأحواض المليئة بالماء القذر، القِدر الصغير تلتصق بحافته رغوة الحلاقة الجافة، الجوارب القديمة، المناشف المتنوعة، الأشياء كلها مبعثرة على الطاولة وعلى الكرسي، وعلى الأرض بين الطاولة والكرسي.

هناك على طاولة المكتب وُضعت باقة زهور. فرزت المرأة الأزهار الذابلة منها، ورمتها في طشت الغسيل، وأفرغت القِدر من ماء الحلاقة، وصبته في المزارب.

هذا الوغد، فكرت المرأة، وأخذت تتمتم قائلة، كم من الوقت يود أن يرقد هنا هكذا؟ يسمي هذا إذن عملاً. أخذت تتفحصه تفحصاً تاماً. الغرفة أصبحت مرتبة نظيفة، وقطرات

الماء أصبحت تصدر صوتاً خفيضاً. لديها وقت. تعبير السعادة على وجهه يكاد يصيبها بالجنون. هذه السعادة تكرهها. هذه السعادة. فكّرت، هذه السعادة لست مصدرها. هذه السعادة مختلسة، إنه ينسل إلى مكان ما، وينهب جوهرها. إنها تحبه.

فجأة حاولت أن تتخيله، وقد سافر بعيداً إلى أمريكا أو إلى أستراليا، لا أستطيع العيش بعيداً عنه. فكّرت، هذا مفزع. الألم نفسه الذي يسببه لي، يجعلني سعيدة، هذا الوغد.

قرّبت الكرسي من المكتب، وجلست جانب الكنبة. قدماها توجعانها. لقد شقت طريقاً بعيداً لتقترض المال ثانية، إلا أنها أخفقت، وعادت بلا طائل. لم يتبق شيء من الشاي والزبدة والخبز، فكّرت، وهذا الوغد عاد إلى سكرة ثانية. أريد أن أعرف ما الذي كتبه.

حاولت، من جديد، أن تسحب الصفحة الورقية من يده وبهدوء. إلا أنه تذمر ثانية، فخشيت أن تقطع عليه نومه. لم يعد يكره شيئاً عندما ينقطع من نومه. هذا ما يذكره بالحرب. كان يقول دائماً: «آه، هذا الروماتيزم، النوم نعمة من نعم الله الثمينة التي وهبها الله لنا...».

لم يعودا يملكان قرشاً، حتى إنه لا يوجد مليم واحد على

الرصيد. دفع أجرة البيت، ورسوم الكهرباء... آخ عَلام سرد كل هذا من جديد. ألقت بنظرة إلى الموقد الكهربائي من جديد. غليان الماء هدأ. رفعت القِدر مزمجرة، فإذا السلك بارد غير متوهج، فسحبته، ثم أمسكت صفيحة الموقد الكهربائي بيدها لتتحسس حرارتها، ثم بدأت ببطء وانتظام تقلّب سلك الكهرباء لتكتشف مكان العطل. في أثناء ذلك كانت تزمجر بصوت خفيض.

شيء يدفع إلى الجنون، حتى لو كان عند الإنسان مال، وحاول أن يشتري سلكاً جديداً أو موقداً كهربائياً جديداً أو توصيلة جديدة فإنه لن يستطيع أن يدفع الثمن. إنهم يأخذون مبالغ مفزعة مقابل هذه الأشياء. سيصاب المرء بالجنون في يوم من الأيام بسبب هذه التوصيلة، هذه القطعة القذرة التي كانت قيمتها لا تتجاوز عشرين قرشاً. رفعت المرأة السلك بشوكة إلى أنفها، وهي تتحسر، فاكتشفت مكان العطل. صعب أن يراه المرء لأن السلك أصبح لونه قاتماً ومهترئاً في كثير من الجوانب، وكان ينصهر في كل مرة تستعمله تقريباً. سحبت السلك من الطرفين، ولفت بعضه فوق بعض، ووضعته في البريزة من جديد: دبت الحرارة فيه ثانية، ومرة أخرى سكبت الماء... هذا ما يجعلني مريضة، فكّرت، كيف أنهم يعذبوننا. إذا ما ضبطت أحد هؤلاء الأشخاص الذين يصنعون هذه الأشياء أو هذه الأسلاك والذين يتحملون ذنب آلاف النساء والرجال الذين كادوا أن يصبحوا

مجانين. إذا ما وصلت يداي إلى هذا الشخص فسأقتله. الماء بدأ في الغليان من جديد. آخ، لو كان يقظاً. وجهه كان سعيداً بشكل غير معقول، وهذا ما يمرضها. كان مفزِعاً أن تكون هكذا وحيدة، جالسة على كنبته هناك، وهي لا تعرف ما كتبه، ولا تعرف عما إذا ستطبع ذلك، وعما إذا سيحصل على مال. إنه لا يُعرف لماذا يبتسم سعيداً على هذا النحو، ولا يُعرف من أين يحصل على المال ليشتري شرابه. كانت الزجاجة مقلوبة بجانب السرير. رفعتها، وشمتها: شراب؟ شراب أحمر!

بدا الماء وكأنه يغلي. رفعت الغطاء، ونحّت وجهها سريعاً عن البخار المتصاعد، وصبّت الماء في إبريق الشاي. سكبت جرعة كبيرة من الماء، ثم أعادتها إلى الموقد مرة أخرى، ذلك أن ماء الشاي يجب أن يكون مغلياً للغاية، فكرت، يجب أن يكون حاراً إلى درجة كبيرة.

رفعت الزجاجة مرة أخرى، واستشنقتها، ثم وضعتها بحذر جانب الكنبة. هذا الوغد، فكرت أحبه.. أحبه.. عادت بحسرة إلى طاولة الكتابة، ثم عادت فرفعت غطاء الموقد الكهربائي فإذا الماء يفور، فملأت الإبريق، وأوقفت الموقد، ووضعت الإبريق على صفيحته، التي كانت ماتزال حارة.

* * *

مقالات

- الرومانتيكية الأوروبية: التعريف والمجال
- الأسلوب والأسلوبية
- اللاوعي
- جيروم روجيه: من الثوابت إلى المتغيرات

الشعر

- قصائد من السنغال
- وقت الشهيد
- إفريقيا
- توسل للمقنعين
- همسات
- احتفالات سارة بختار صبي (إلى ولدي عثمان)

قصص قصيرة

- المتسول
- السيرك
- عظمة الإنسان
- الرجل والسكاكين
- الرجل وكتبه الكثيرة
- هذا الوغد

1 - تنشر **نوافذ** النصوص الإبداعية (شعر، قصة قصيرة، مسرحية)، والدراسات النقدية المترجمة من لغات العالم الحية.
2 - ترحب **نوافذ** بالنصوص المترجمة من آداب الشعوب الإسلامية، وآداب العالم الثالث.
3 - تؤكد **نوافذ** على ضرورة إرسال نسخة من النص المترجم.
4 - ترسل مواد النشر إلى رئيس تحرير **نوافذ** على عنوان النادي.

■ **قصص قصيرة :**

المتسول 171
بوبكار ديالو

السيرك 179
كارلوس لوفير

عظمة الإنسان 189
دينوبوزاتي

الرجل والسكاكين 197
هاينرش بول

الرجل وكتبه الكثيرة 217
هيرمان هيسه

هذا الوغد 227
هاينريش بول

المترجمون

فؤاد عبدالمطلب
عمر لحسن
أحمد أحمد عبدالمقصود
محمد أحمد طجو
محمد سعيد أحمد علي
عبدالمنعم العزوزي
ساسي حمام
كمال هلالي
علي عودة
محمد فؤاد نعناع

رقم الإيداع 14/0513

النادي الأدبي الثقافي بجدة
الإدارة: حي الشاطئ - جدة ص.ب: (5919)
جدة (21432) فاكسميلي: 6066695
هاتف: 6066122 - 6066364
E-Mail: nawafidh@hotmail.com

■ مقـالات :

الرومانتيكية الأوروبية الغربية: التعريف والمجال ... هنري ريماك 7

الأسلوب والأسلوبية ..... جون ديبوا 59

اللاوعي ..... فرانسوا ميلتزر 75

جيروم روجيه: من الثوابت إلى المتغيرات ..... جيروم روجيه 111

■ قصـائد :

مختارات من الشعر السنغالي ديـفـيـد ديـوب 155

مختارات من الشعر السنغالي لـيـوبـولـد سـنـجـور 159

مختارات من الشعر السنغالي بـيـراجـو ديـوب 163

مختارات من الشعر السنغالي أنيت ميباي ديرنيفيل 167