

چان پول سارتر

مالار

ترجمة وتقديم وتعليق
الدكتور محمد سعيد عمي هلال



ما لا كتابة
لذا نكتب
لن نكتب
موقعنا للكتاب
في العصر الحديث

نخبة مصر
للطباعة والنشر والتوزيع
المجالة - القاهرة

یجان بول سارتو

ما الْأَوْدُ

الدَّلْنُورِ مُحَمَّد عَمَّشْ يَسْمُعِي شَلَال

نَهْمَةٌ مُهْرَ

للطباعة والنشر والتوزيع
الفحالة. الفاھرہ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة المترجم

كانت ترجمة هذا الكتاب أول ترجمة قمت بها عقب عودتي من بعثتي الدراسية بفرنسا عام ١٩٥٢ ، وقد قصدت بهذه الترجمة أن أسد نقصاً في مجال النقد الأدبي ، وأن أقدم للقراء العربية أهم نص في أدب الالتزام أو أدب المواقف . وهو الذي يكثر التجاذب عليه والخاطط في فهمه حتى بين جمهور المتخصصين في النقد الأدبي . وأدب الالتزام على نحو ما يشرحه المؤلف في هذا الكتاب يمثل - في أسسه العامة - الاتجاه الغالب على النقد العالمي في العالم الغربي ، حتى عند غير الوجوديين ، كما يتضح من استشهاد المؤلف بأدب كبار الكتاب المعاصرين في أوروبا وأمريكا ، وإن يكن المؤلف قد انفرد بتوضيح فلسفة الالتزام وبناء معالمها الفنية وحدودها الاجتماعية ، على نحو لم يجراه فيه أحد من أقرروا مسؤولية التأثر وحرفيته معا . وهما ركنا الالتزام الأساسيان .

وكانت ترجمتي لهذا الكتاب جزءا من مشروع كبير أردت القيام به وهو ترجمة المصووص الخاصة باتجاهات النقد العالمية ، والمذاهب الأدبية .

وحين فرغت من ترجمة هذا الكتاب تبين لي أن من الضروري أن أغلق عليه بشرح كانت تتطلب مني وقتاً لم تتحلى بأعمال الكثيرة ، فأجلت نشره حتى استطعت أن أتم هذه الشروح في فترات متباينة على حسب ما تيسر لي .

ويتضح مما ذكرت إلى لا التزام بمذهب أدبي أو فلسفى ، وجودى أو غير وجودى . أو كلما جد دارس في الوقوف على حقائق الأمور والكشف عن مختلف التيارات الفكرية كان لا بد ينتهي إلى الاتجاهات التي يجلوها والمذاهب التي يدرسها والحقائق التي يحرص على تعرفها ؟ أو يتحمّل على من يحرص على معرفة مذهب أو جلائه للناس أن ينحصر في نطاقه ، كي يننظر إليه من داخله ، ويصدر عليه أحکاماً ذاتية ؟ ولو كان الأمر كذلك لاستهدف هذا النوع من الدراسة لخطر التشيع والتغصّب . وإنـ، أيـستـهمـ معنى المذاهب كلـها ، لأنـ كـلاـ منها سيظلـ حائـراـ بيـنـ معـسـكـرـيـنـ منـ الدـارـسـيـنـ الذـاتـيـنـ : مؤـيـدـيـنـ أوـ مـعـارـضـيـنـ . وهذا مـزـعـمـ واضحـ البـطـلـانـ ، ماـكـانـ لـنـاـ أـنـ نـتـبـهـ عـلـيـهـ ، لـوـلـاـ أـنـ يـتـرـددـ عـلـىـ أـلـسـنـةـ الدـخـلـاءـ عـلـىـ الثـقـافـةـ ، عـلـىـ النـقـدـ الأـدـبـيـ ، مـنـ هـمـ فـيـ وـاقـعـ الـأـمـرـ آـفـةـ الـدـرـاسـةـ الـجـادـةـ . ولـكـنهـ مـزـعـمـ لـهـ خـطـورـتـهـ الـبـالـغـةـ الـتـيـ لـاـ يـعـدـلـهـ إـلـاـ الـأـنـتـقاـصـ منـ درـاسـةـ المـذـاهـبـ الـأـدـبـيـةـ جـمـيـعـاـ بـتـعـلـاتـ وـاهـيـةـ مـخـلـفـةـ

لاتصدر إلا عن فترين : المتوانين المختلفين الذين بهونون من قيمة كل مالا يعرفون ، ثم سئى
النية من المعوقين .

وتومن بأننا إذا أردنا أن نوثق الصلة بين أدبنا القومي وواقع حياتنا الفكرية والاجتماعية
وأن يقوم أدبنا الحديث برسالة إنسانية محددة بمعطاليها الوطنية والقومية ، وأن تفض دراستنا
في الأدب والنقد ، لتساير - بعد طول تخلف - نظيرتها في الآداب العالمية . إذا أردنا
تحقيق ذلك كله وما يتصل به من مقاصد الدراسات الحادة ، فلا بد من دعم وعيينا الأدبي
بدراسة المذاهب الأدبية في أدب وصبر وتعقيم . لعله يتيسر لنا في وقت قريب أن نخلق في
أدبنا ونقدنا اتجاهًا عاماً جماليًا وفلسفياً به نربط وعيينا الإنساني والقومي بوعينا الأدبي
الناضج المكتمل وهذا هو ما نقصده بالمذهب ، في معناه الصحيح المشر .

والكتاب الذي نقدم ترجمته للقراء اليوم من أهم النصوص التي تساعده على تحقيق هذه
الغایيات .

وليس هنا مجال التحدث عن الفلسفة الوجودية^(١) لأن الكتاب الذي نحن بسييل
تقديمه للقراء ليس موضوعه الفلسفة الوجودية ، بل النقد الأدبي ، من وجهة نظر تمثل في
مبادئها ونتائجها - كما سبق أن قلنا - الاتجاه الغالب على النقد العالمي في العالم الغربي ، على
أنا نبنا - في تعليقاتنا - على ما يتصل من هذه المبادئ النقدية بمبادئ الوجوديين الفلسفية
العامة ، والكتاب - قبل كل شئ - يكشف عن أصلاته مؤلفه وسعة اطلاعه ، وعمق
نظراته ، وقوته الجدلية - بوصفه كاتباً ناقداً - أكثر ما يدل على نزعة سارتر الفلسفية
الوجودية كما قالت ذلك أو قريباً منه صحيفة (التيمس) في تعليقها على الترجمة الإنجليزية
للكتاب .

والكتاب الذي نقدمه للقراء هو ما كتبه المؤلف بعنوان : (ما الأدب) ويشمل الجزء
الأكبر من الجلد الثاني من كتاب سارتر الذي عنوانه : (مواقف) والذي ظهر في مجلدات
ثلاثة . وهذا الجزء الذي ترجمناه أربعة فصول ومقدمة قصيرة ، على نحو ما عرضنا في
الترجمة . وهو مسبوق - في الجلد الثاني من الكتاب المشار إليه - بمقاتلين . أولاهما تقديم
المؤلف لمجلة « العصور الحديثة » والثانية عنوانها « تأمين الأدب » ولم نترجم هنا المقالة الأولى
ولا الثانية لأنهما لا يدخلان فيما وضع له المؤلف عنوان : « ما الأدب؟ » وهو الجزء الذي
اقتصرنا على ترجمته ، ثم لأن المقالة الثانية ترجمت ، من قبل ، إلى اللغة العربية على أنا

(١) قد تحدثنا عن فلسفة الوجودية وصلتها بالأدب ، وأحللناها محلها التاريخي من فسفات المذاهب الأدبية
في كتاباً : الأدب المقارن ، الفصل السادس من الباب الثاني .

ذكرنا منها في تعليقاتنا ما يتصل بدراسة المؤلف في تعريفه لمعنى الكتابة ، وهو موضوع المصطلح الأول من هذه الدراسة .

وقد رأينا أن نقدم لكل فصل بذكر نقاطه العامة ، لتعين القارئ على تتبع أفكار المؤلف في جملتها ، ووضعنا هذه النقاط في صادر كل فصل بجروف تحالف حروف ترجمة النص .

وحرصنا على أن نشرح ، في إنجاز ، أفكار المؤلف الفلسفية والأدبية ، وإشاراته التاريخية ، ونلقي على ما ذكره من القصص أو الكتب والمؤلفين والشخصيات الأدبية ، بما يساعد القارئ على فهم ما يريد المؤلف منها .

وقد ذكرنا شروحنا في هوماش الصفحات ، بأرقام موضوعة بين أقواس دائيرية في حين أشرنا إلى شروح المؤلف بأرقام بين علامات مستطيلة . وذكرناها في آخر الفصول كما هي في الأصل . وعلقنا كذلك على هذه الشروح بما ييسر فهمها .

وأشكر الأستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوى ما أمنى به من عنون فيها سأله عنه من تعبيرات ومصطلحات فلسفية ، كما أشكر له أنه استحقى كثيراً على ترجمة الكتاب ، وعلى التعجيل بنشره .

فإلى من لا يزالون يتغرون في قيود النقد الجزئي للكلمات والعبارات ، عليهم يجدون من رحابة آفاق النقد في هذا الكتاب ما يخلصهم من قيودهم .

وإلى الشباب الطموح الذي نعقد عليه الأمل في النهضة الحداثية الأدبية والقومية ، عليهم يجدون بعض ما ينشدون من منهج وطريقة في النقد ، ثم من آراء وأفكار .

وإلى النقاد . وإلى من يتصدرون للنقد ، ليروا أن تدعيم رأى ، أو دعوة ، يستلزم اطلاعاً واسعاً على مختلف المذاهب ، ونقداً تحليلياً لها ، وبحراً في فلسفتها ، قبل التفكير في المصادرة بالدعوة الجديدة ، وهذا هو الجانب النظري الفلسفي الذي يعزز نقدنا الحديث ؛ لعل هذا الكتاب ما يساعد على تبنيه النقاد إلى ضرورته والعمل على تلافى النقص فيه .

وأخيراً إلى طلاب الحقيقة ، ليعرفوا مذهبها أدبياً حديثاً في مصدره ، ليحكموا عليه من يحكم عن بيته ، رفضاً أو قبولاً ، فيأخذ منه ما يشاء أو يدع .

والخير أردا ، للنقد وطلابه ، وللعلم وأهله ، وفي سبيله بذلك ما بذلنا من جهد ، وعلى الله قصد السبيل .

محمد غنيمي هلال

مقدمة المؤلف

كاتب شاب أحمق يقول عنى : « إذا كنت تريد أن تلتزم . هاذا تتظر كي تنضم إلى الحزب الشيوعى ؟ » ويقول كاتب كبير التزم في أدبه أحياناً كثيرة ، ولم يلتزم كذلك في أكثر الأحيان . ولكنه نسى طابع إنتاجه : « شر الفنانين أكثرهم التزاماً . انظر مثلاً الرسامين السوفيتين » ويشكوا مني ناقد شيخ ، هامساً : « إنما تريد اغتيال الأدب . ففي مجلتكم ^(١) يتبدىء . في وفاحة . احتقار فنون القول والكتابة » ومن ذوى العقول الدنيا من سباقى : الرأس العيني . واضح أن هذه أقذع شتيمة لديه . ويلومنى أنى لا أهتم بالخلود ^(٢) في الأدب مثلك نال منه الحمد في التهوض بأدبه من حرب لحرب . ويشير إليه أحاناً بين الشبيح ذكريات رخوة ، ويعرف ، والحمد لله عدداً من الفضلاء أملاهم الأكبر هو الخلود . وخطئي في نظر صحفى أمريكي أمغمور هو أنى لم أقرأ نقطه « برجسون » ^(٣) ولا « هرويد » ^(٤) أما « فلوبير » الذى لم يلتزم في أدبه ، فيبدو لهذا الصحفى أنه يتسلط على سلطان تأبيب الفس米尔 . ويتعامر بعض الخبراء قائلين : « وما تنوّل في الشعر ؟ والرسم والموسيقى ؟ أترى أن يجعلها كذلك ملتزمة ؟ ويسأله بعض ذوى العقول الجدلة : « إلام هذه الدعوة ؟ إلى الأدب الملتزم ؟ إذن هذه هي الواقعية الاشتراكية القديمة ، إن لم تكن جاذبنا في الزعنة الشعبية ^(٥) على نحو أعنف ».

(١) هي مجلة العصور الحديثة *Les Temps Modernes* ، وقد قدمها سارتر للقراء بمقال نشره بعد ذلك في أول المرة الثانية من كتابه : « مواقف ». هذا المقال ليس حزاً من موضوع (ما الأدب) كما أشرنا إلى ذلك في مقدمة .

(٢) سينتظر للقارئ أن أدب الالتزام لا يزيد من الكتاب أن يتصلوا من التبعية في مواجهة مسائل عصرهم بالحديث في مبادئ عامة لا تربط بوعي العصر ومشكلاته المحددة كل التحديد ، نعلاً نائماً يتشدون الخلود لأدبهم ، وطناً منهم أن التعمق في وعي العصر الذي يعيشون فيه يجعل أدبهم موقتاً ، يموت بانتهاء المسائل الموقوتة المعاصرة التي ان kedها أدبهم موضوعاً له . وسيتعذر المؤلف هذه الحاجة في مواضع كثيرة من الكتاب ، وبخاصة في الفصل الثالث .

(٣) Henri Louis Bergson (١٨٥٩ - ١٩٤١) فيلسوف فرنسي يعتمد في فلسفته على المحس المبى على معطيات المباشرة للشعور ، و « التطور الخالق » ، وهو في نفس الوقت لا يحقر شأن التفكير ، وقد انتهى أخيراً إلى الاعتراف بالدينان والقوى الروحية وأثرها في اجتنب ، ومن كتبه في ذلك : « مصدر الخلق والدين ».

(٤) سيحمود فرويد ، العالم النفسي (١٨٥٦ - ١٩٣٩) ، أول من تحدث عملياً -- وثريبياً عن عالم اللاشعور ، وأثر بحوته في النقد الأدبي الشهير ، وفي نسأة المذهب السيمالي الذي سيماشه المؤلف بخاصة في المصطلح الأخير من هذا الكتاب ، كما كان لاكتشافه أثر في فلسفة الإيحاء عند المتأخر من البرمزيين .

(٥) Le populism أو الزعنة الشعبية ، مذهب ألى صغير ، ظهر في فرنسا حوالي عام ١٩٢٩ ، كان رد على مساد أدب المسلمين الحاصل ، و Sind أدب القلق الذاتي . وقد رأى أصحاب هذه الزعنة أن يعنوا في أدبهم

كم من حماقات !! ذلك أنهم يقرون مسرعون دون أن يتذمروا ، وينحكمون قبل أن يتثبتوا . وإنـذن ، لنبدأ من جديد وليس في الأمر مسلاة ، لا لـولكم ، ولكن علينا أن نسبر غور المسألة . وما دام النقاد يدينونى باسم الأدب ، دون أن يقولوا أبداً ما يفهمونه من مدلوله ، فخير ما نجحـهم به أن نبحث فـن الكتابة بدون مزاعـم ، متسائـلـين : ما الكتابة ؟ لماذا نكتب ؟ ولـمن ؟ وـحقاً يـبدو أنـ هذا هوـ ما لم يـسأـلـ قـطـ إنسـانـ نفسهـ عنهـ .

= * وخاصة في قصصهم - يوصـف صغار الناس ، في شـعـون حـيـاتـهم الـيـومـية ، وينـتـارـون شـخـصـياتـهم الأـدـبـيةـ منـ القرـوـيـنـ وـسـكـانـ الـأـقـالـيمـ يـعـارـضـونـ بـذـلـكـ غـيرـهـمـ منـ مـعاـصـرـهـمـ الـدـيـنـ كـانـواـ يـفـضـلـونـ تصـوـيرـ الشـخـصـيـاتـ الـبـارـيسـيةـ فـيـ أـدـبـهـ . ويـغلـبـ عـلـىـ قـصـصـهـمـ طـابـعـ المـزـنـ ، وـشـخـصـيـاتـ هـذـهـ القـصـصـ سـلـيـةـ ، تـعـرـضـ لـظـلـمـ لـاـ تـسـتـطـعـ الـخـلاـصـ مـنـهـ . وـهـذـاـ الطـابـعـ المـزـنـ لـمـ تـلـقـ قـصـصـهـمـ روـاجـاـ لـدـىـ سـوـادـ السـتـعـبـ الـذـىـ أـرـادـواـ أـنـ يـتـوجـهـوـإـلـيـهـ . وـمـنـ أـشـهـرـ كـتـابـهـمـ «ـلـيـونـ ليـونـيـيـهـ»ـ وـ«ـأـوـجـيـنـ دـاـيـ»ـ وـمـنـ أـشـهـرـ شـعـرـاهـمـ «ـلـاـ بـراـشـيـرـ»ـ . وـلـيـسـتـ النـزـعةـ الشـعـبـيـةـ جـديـدةـ لـاـ مـنـ حـيـثـ اـخـاذـهـاـ مـبـداـ وـمـذـهـباـ لـدـىـ هـؤـلـاءـ الـكـتـابـ وـالـشـعـرـاءـ عـلـىـ نـحـوـ مـاـ أـشـرـناـ .

الفصل الأول

ما معنى الكتابة؟

نقاط الفصل الأول

(الرسم والنحت والموسيقى لا يمكن أن تكون ملتزمة كالأدب . إذ لا يحال برسومها وأشكالها وأنغامها على مدلول آخر كما هي حال الأدب . المعانى لا ترسم ولا توضع في الحال . على حين ينحصر جهد الكاتب في الإعراب عن المعانى - ميدان المعانى هو الشّر ، فالشعر كالرسم والنحت والموسيقى لا يقبل الالتزام - البحث عن الحقيقة لا يتم إلا باستخدام اللغة أداة . وليس هذا شأن الشاعر . إذ الكلمات لديه عوالم صغيرة يخدمها بدل أن يستخدمها - الشّر طريقة من طرائق الفكر . ولحظة من لحظات العمل ، وهو عن طريق كشف الموقف حالاً لتجاوره مستقبلاً . رسالة الكاتب هي الكشف عن الموقف بحيث لا يستطيع إنسان « بعد ذلك أن يزعم لنفسه مخرجاً من التّبعـة » . ولا يقلل هذا الكشف من قيمة الطريقة الفنية للكتابـة على أن يكون الأسلوب الفني غير ملحوظ . فالجمال فيه قوة دمنة تعـمل عملـها عن طريق الإيحـاء - بطلان نظرية الفن وتناقض أصحابـها من أنفسـهم - حملة « سارتر » على النقاد الذين يقتصرـون على التحليل النفسي للكاتـب لـلكشف عن اللاـشعور في أدبه ، أو عن الفكرة العامة غير المرتبطة بموقف خاص - سخـيرـة « سارتر » من هؤـلاء المـصرـهم قيمة الأدب في نواحيـه الفنية لـذاته ، وتفـيـيمـ أن يكون للأدب تأثيرـ أو هـدـفـ - الـوجهـةـ العامة للـلـوـجـودـيـنـ فـيـ نـقـدهـمـ)

كلاً ، لا نريد للرسم ولا للنـحتـ والـموـسيـقـيـ أن تكون مـلتـزمـةـ ، أو بالـأـحـرىـ لا تـفرضـ على هذهـ الفـنـونـ أن تكونـ علىـ قـدـمـ المـساـواـةـ معـ الأـدـبـ فيـ الـلتـزـامـ . ولمـ نـرمـيـ إلىـ ذـلـكـ ؟ أوـ حـيـنـاـ كانـ يـدـلـيـ كـاتـبـ فيـ سـابـقـ العـصـورـ بـفـكـرـةـ فيـ مـهـنـتـهـ كـانـواـ يـطـالـبـونـهـ بـتـطـيـقـهـاـ عـلـىـ الـفـنـونـ الآـخـرـيـ ؟ـ .ـ وـلـكـنـ عـادـةـ التـكـلـمـ عـنـ الرـسـمـ اـسـتـهـوتـ عـوـامـ الـمـوـسـيـقـيـنـ وـالـأـدـبـاءـ ،ـ كـمـ اـسـتـهـوتـ عـادـةـ التـكـلـمـ عـنـ الأـدـبـ عـوـامـ الرـسـامـينـ ،ـ كـمـ لـيـسـ فـيـ الـوـاقـعـ إـلـاـ فـنـ وـاحـدـ لـاـ فـرقـ فـيـ التـعـبـيرـ عـنـهـ بـلـغـةـ أـوـ بـأـخـرـىـ مـنـ لـغـاتـ الـفـنـ ؛ـ كـمـ تـبـيـنـ كـلـ صـفـةـ مـنـ صـفـاتـ الـجـوـهـرـ^(١)ـ -ـ فـيـ رـأـيـ سـيـبـيـنـوـزاـ -ـ عـنـ الـجـوـهـرـ نـفـسـهـ عـلـىـ سـوـاءـ .ـ حـقـاـ قدـ تـرـجـعـ الـمـواـهـبـ الـفـنـيـةـ كـلـهـاـ إـلـىـ نـوـعـ مـنـ الـاستـعـدـادـ لـاـ يـخـتـلـفـ فـيـ أـصـلـهـ ،ـ وـإـنـماـ تـحدـدـهـ -ـ فـيـهـ بـعـدـ -ـ أـحـوـالـ الـمـرـءـ وـتـرـبـيـتـهـ وـعـالـمـهـ .ـ وـلـاشـكـ كـذـلـكـ فـيـ أـنـ الـفـنـونـ فـيـ عـصـرـ وـاحـدـ قـدـ تـبـاـدـلـ فـيـ بـيـنـهـاـ التـأـثـيرـ ،ـ وـقـدـ تـؤـثـرـ فـيـهـاـ نـفـسـ

^(١) Substance : هو واجب الوجود لذاته ، الذي يقوم بنفسه ، ولا حاجة له في وجوده إلى مساواه ، وبعبارة أخرى هو الله . وهو المعنى المراد هنا .

العوامل الاجتماعية . ولكن على من يريدون أن يشهدوا بنظرية أدبية . بحجة أنها لا تنطبق على الموسيقى . أن يبرهنوها - أولاً - على أن الفنان متناظرة فيما بينها . ومثل هذا التناقض لا وجود له . ولنست التفرقة بين الأدب والموسيقى أو بين الأدب والرسم تفرقة في الشكل فحسب . بل في المادة أيضاً . فعمل أساسه الألوان أو الأصوات غير عمل آخر مادته الكلمات . فليست الأنغام والألوان والأشكال بعلامات ذات مدلول . إذ لا يحال بها على شيء آخر خارج عنها . من المسلم به طبعاً أنه يستحيل أن تختصرها في دائتها . فثلا فكرة الصوت خالصاً تجريدياً مغضّ . وقد أوضح « مارلوبونتي M. Ponti ^(١) » في دراسته لظاهرات الإدراك *Phénoménologie de la Perception* [!] لا وجود لصفة أو إحساس مجردين تجريدياً يخلوهما من أي معنى . ولكن ما يفهم منها من معنى ضئيل غامض - كطرب خفيف أو حزن غير عميق - يظل يلازمها ويحوم حولها كضباب القيظ . وهذا المعنى الضئيل هو اللون أو الصوت . من ذا الذي يستطيع أن ينكر تلازم تمييز التفاح الأخضر ومذاقه المز؟ لا يدخل في باب الإطناب تعبيرنا : « المذاق المزيف التفاح الأخضر »؟ إذ كل ما هناك أحمر أو أخضر وكفى . وهذه أشياء توجد بنفسها ^(٢) . نعم قد يستطيع اصطلاحاً - عد هذه الأشياء رموزاً لمعان أخرى . وبهذا الاعتبار يتحدث عن لغة الأزهار؛ ولكن إذا فهمت ، عرفاً من الورود البيض أنها رمز « الوفاء » . فذلك لأنني لم أعد أحسّبها وروداً ، بل يخترقها نظري راماً من ورائها إلى ذلك المعنى التجريدي . إنني أنساها ولا أحفل بغازاتها المتواهبة كالزبد ولا بعرفها المستوفر ، إنني لم أغرسها إنباها . ومعنى هذا أنني لم أسلك حياها مسلك فنان : ذلك أن الفنان يعد اللون وطاقة الزهر ورنين الملعقة في الصحنون أشياء في ذاتها وفي أعلى درجات وجودها . ويتأمل في صفات اللون أو الشكل ، ويطيل فيها التأمل مبهراً بجماليه ، وينقل على لوحته ذلك اللون الموضوعي نفسه ؛ وكل ما يعتريه من تغير هو أنه جعل منه موضوعاً خيالياً . فالفنان ، إذن ، أبعد ما يكون عن عد الألوان والأصوات لغة من اللغات ^[١].

وما يقال عن عناصر الخلق ^[٢] [!] الفنى يقال كذلك عن مزجها بعضها مع بعض . فلا يقصد الرسام إلى وضع علامات على لوحته ، بل يقصد إلى خلق شيء من الأشياء . فإذا مزج الأحمر والأصفر والأخضر فليس هنالك من سبب لكي يكون بمجموع هذه الألوان معنى محدد ، أي يحال بها اصطلاحاً على موضوع آخر . ولا شك في أن هذا المزاج تغمره

(١) فيلسوف وجودي فرنسي معاصر ، أستاذ بالسربيون .

(٢) يقصد إلى أن كلمة : « تفاح أخضر » كافية للدلالة على تفاح مزأوي حلو حامض ، كما أن : « تفاح أحمر » دال على تفاح حلو ، فهنا اللون له معنى آخر ، ولكنه معنى ضئيل ملازم لللون يفهم من مجرد ذكره .

روح هو الآخر ، وما دامت هناك دواع ، ولو خفية ، بها يفضل الرسام اللون الأصفر على البنفسجي . أمكن أن يقال إن هذه الموضوعات التي ابتدعها على هذا النحو تعكس ميله الخفية ، ولكنها لا تعبّر عن غضبه أو ضيق صدره أو عن سروره كما تعبّر الكلمات أو ملامح الوجه . على الرغم من أنها مغمورة بتلك المشاعر . وتختلط على الأفهام مشاعر الفنان ويغمض معناها حين تصب في قوالب من الأصياغ التي كان لها من قبل ما يشبه المعنى ، فلا يستطيع إنسان أن يتعرّفها حق التعرّف . ففي لوحة « الجلجلة ^(١) » ترك الفنان الإيطالي « تنتورتو ^(٢) » مزقة صفراء في السماء فوق الجبل . ولم يختر هذه المزقة لكي يدلّ بها على ضيق النفس . ولا ليثير بها هذا الشعور ، فالمزقة نفسها ضيق وسماء صفراء في وقت معاً . إنها ليست سماء الضيق ، ولا سماء ضائق . ولكنها ضيق مجسم في شيء ، وممثل في مزقة صفراء من السماء التي طغت عليها الصفات الخاصة بالأشياء ، واصطبغت بها ، فصار لها من الكثافة والامتداد . ومن الثبوت الذي لاوعي له ، ومن الكيان المستقل ، ومن العلاقات الأخرى التي لا حصر لها . مابه تشارك الأشياء الأخرى ؛ أي لم يعد هناك من سبيل إلى قراءة المعنى الذي أراده الفنان منها . فما أشيبها بجهود كبيرة ضخم عجز عن بلوغ مدها . ففضل بين السماء والأرض ، إذ كانت غايتها استيهاء السماء والأرض أسرار تمنعها طبيعتها من الإعراب عنها .

وكذلك دلالة الألحان – إذا جاز لنا أن نسميها دلالة – ليست شيئاً خارجاً عن الألحان نفسها ، فهي في هذا مغایرة للأفكار التي يستطيع الإعراب عنها بطرق كثيرة على سواء . سم هذه الألحان إذا شئت مرحة أو حزينة ولكنها متباينة فوق دون كل ما تستطيع أن تقوله عنها . وليس ذلك لأن عواطف الفنان أغنى وأحصى من الألحان ، بل لأن تلك العواطف . التي ربما كانت أصلاً لما اخترع من موضوع ، حين ظهرت في صورة الألحان ، اعتراها تغير في جوهرها وتبدل في قيمتها . فصيحة الألم تدل على الألم الذي أثارها . ولكن لحن الألم هو الألم نفسه وشيء آخر غير الألم . فلم تعد الألحان رمزاً يحال بها على الألم ، ولكنها صارت شيئاً من الأشياء . فإذا قلت : وما تقول في الرسام إذا صنع متزلاً ؟ أعجبت هذا حق . إنه في الواقع يقوم بعدم متزلاً ، أي يخلق في لوحته متزلاً خيالياً لا علامة تدل على متزلاً . وبذذا يظل في المتزلاً الذي يخلقه الإبهام كله بالإضافة إلى المنازل الحقيقة . يستطيع الكاتب أن يقودك إلى ما يريد ، وإذا وصف لك كوخاً أمكنه أن

(١) الجبل الذي صلب عليه المسيح .

(٢) رسام إيطالي (١٥١٨ - ١٥٩٤) له لوحات كثيرة دينية وتاريخية تمتاز بألوانها العجيبة وجمالياتها الدينية .

يطلعلك منه على رمز للظلم الاجتماعي ، وأن يثير بذلك حميتك ؛ أما الرسام فأبكم ، فهو يقدم لك كوخاً فحسب ؛ ولك حرية تأويه بما تشاء . ولن يكون هذا الكوخ رمزاً للبؤس لأنه – لكي يكون رمزاً – يجب أن يكون علامة لها مدلولها ، في حين هو في الواقع شيء من الأشياء . والغمر من الرسامين هو الذي يقدم ما يمثل المزاد الإنسانية . فيرسم نموذج العربي والطفل والمرأة : لكن الرسام الماهر يعلم أن النموذج الذي يقدمه للعربي أو للعامل لا وجود له . لا في الحقيقة ولا في لوحته ، فهو لذلك يقدم أحد العمال ، أى عاملاً خاصاً معيناً . وماذا ترى في العامل ؟ مالا حصر له من أشياء متناقضية ، فعلى لوحته اختلطت عن العامل كل الأفكار وكل العواطف ، وذاب بعضها في بعض ذوباً عصياً لا تفرقة فيه ؛ ولذلك تختار منها بعد ذلك ما تشاء . وقد قصد أحياناً بعض الخيرين من الرسامين إلى إثارة شعورنا . فرسموا صفوافاً من العمال يتناقضون أجورهم فوق الثاج ، أو أبزواوا الوجوه الهزلية للمستعدين . أو صوروا ميادين الحروب . ولن يتجاوز أحد هم في التأثير ما وصل إليه الفنان جروز^(١) في لوحته : (الولد المضياع) *Le fils prodigne* . وهل يعتقد أحد أن لوحة : (ملحمة جرينيكا) قد اجتنبت قليلاً واحداً في الدعاية لقضية إسبانيا ؟ وبالرغم من هذا ففي كل هذا الإنتاج الفني شيء لا يمكن فهمه كل الفهم . ولابد من كلمات لا حصر لها للدلالة عليه . ولبيكاسو^(٢) لوحة خالدة لهزليين طوال القامة يتجلّى فيها إيهام وغموض . فهم يشفون عن معنى لا يكاد يبين من وراء هزاهم وتقوسهم وملابسهم ذات الرسوم الهندسية على شكل مغيبات شاحبة الألوان . فهم شعور بمسجد تشرته مناظرهم كما تنتشرب النشافة المداد ، فهو شعور يعيشه التحديد ، ضال المعلم ، غريب عن نفسه ، موزع في نواحي اللوحة ؛ وهو – مع ذلك كله – مائل في الصورة . ولا أشك في أن عاطفة الإحسان وشعور الغضب قد يتجلّيان في موضوعات فنية أخرى ، ولكنها يغوصان كذلك فيها ، ويفقدان اسمها ، فلا يدعوان أن يكونا من الأشياء الجملة بروح الغموض . فالمعاني لا ترسم ولا توضع في ألحان . فمن ذا الذي ينجزه – والحالة هذه – أن يتطلب من الرسم والموسيقى أن يكونا التزامين ؟

وعلى النقيض من ذلك الكاتب . فعمله إنما هو في الإعراب عن المعاني . وعليينا أن نسجل هنا تفرقة أخرى : هي أن ميدان المعاني إنما هو التشر ، فالشعر يعد من باب الرسم

(١) Greuze (Jean-Baptiste) رسام فرنسي (١٧٢٥ - ١٨٠٥) والولد المضياع شخصية مثل من أبلغ أمثال الإنجيل (انظر إنجيل لوقا ، ١٥).

(٢) Pablo Ruiz Picasso رسام إسباني ، ولد في مالاجا Malaga. عام ١٨٨١ ، وقد تطور في فنه حتى أصبح الآن سيراليانا.

والنحت والموسيقى . وقد لامني قوم زاعمين أنى أبعض الشعر محتاجين . لزهم ، بأن مجلة العصور الحديثة *Les Temps Modernes* قلما تنشر شعراً . ولكن في هذا الدليل على أننا نحبه ، خلاف ما يزعمون . وحسبنا في إقناعهم أن يلقوا نظرة على الإنتاج الأدبي المعاصر ليروا فيه ضالة الشعر . ويقول هؤلاء الناقدون في زهو المنتصر : (لن تستطيع بحال أن تحلم أن يجعل الشعر (الترامايا) ؛ وهذا حق . ولم أرمى إلى هذا ؟ لأنه يستخدم الكلمات كالثمار ؟ ولكنه لا يستخدمها بنفس الطريقة ؛ بل لنا أن نقول إنه لا يستخدم الكلمات بحال ، ولكنه يخدمها . فالشعراء قوم يتربعون باللغة عن أن تكون نفعية . وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بوساطة اللغة واستخدامها أداة ، فليس لنا ، إذن ، أن نتصور أن هدف الشعراء هو في استطلاع الحقائق أو عرضها . وهم لا يفكرون كذلك في الدلالة على العالم وما فيه ، وبالتالي لا يرمون إلى تسمية المعانى بالألفاظ . لأن التسمية تتطلب تضحيه تامة بالاسم في سبيل المسمى ؛ وعلى حد تعبير (هيجل) Hegel : يبدو الاسم غير جوهري بالنسبة إلى مدلولة الذى هو جوهري . فليس الشعراء بمتكلمين ولا بصامتين ، بل لهم شأن آخر . وقد قيل عنهم إنهم يردون القضاء على سلامية القول بمزاوجات^(١) وحشية بين الألفاظ . وهذا خطأ . لأنه يلزم لذلك أن يزجو بأنفسهم في ميدان الأغراض الفنية للغة . ليبحثوا فيها عن كلمات توضع في تراكيب غريبة . وذلك - مثلا - ككلمة (حصان) وكلمة (زبد) ليقال : (حصان زبد) [٣] ، وعلى أن مثل هذا العمل يتطلب وقتاً واحداً له ، لا يتصور التوفيق بينه وبين الغاية النفعية للغة . فتعتبر الكلمات آلات تستخدم . وفي الوقت نفسه يجتهد في انتزاع هذه الدلالة منها .

وفي الحق إن الشاعر أبعد ما يكون من استخدام اللغة أداة . وقد اختار طريقه اختياراً لا رجعة فيه . وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعري في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها

(١) يقصد المؤلف بذلك جماعة السيراليين ، وهم الذين يريدون إثارة الأضداد بالمزاجات للقضاء على ماهية الأشياء المتعارفة بين الناس ، وإيقاظ اللاوعي فيما يخصها ، قصدًا إلى الوصول إلى نقطة هي فوق ما استطاع الناس عليه من حقائق ، ومنهم السيراليه معناه : ما فوق الحقيقة ، يريدون بذلك إقامة مفهومات جديدة عالمية لإصلاح النظم . وعلى ما في مدحهم من شطط . كانوا أول من استخدم اللغة الشعرية لغاية نفسية أو اجتماعية . ومثال هذه المزاوجات أن يقوموا في تجاربهم بتقطيع قطع في شكل السكر ولكن من الرخام ، أو أن يصوروها في أدبهم مسافرون يجوبون بلاداً مختلفة العادات والتقاليد ، ليقضوا في ذهن القارئ على قيمة العادات والتقاليد جملة . من وراء شعور المسافر في كل بلد يجوبه بما يضاد شعوره في البلاد الأخرى ، بحيث ينتهي من سفره ولم تبق لديه قيمة لأية عادة . ونكتفى بالإشارة إلى ذلك هنا ، لأن المؤلف سيبين خطورة هذا المذهب ، ويرد عليه رداً طويلاً ، في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

وليست بعلامات لمعان . لأن غموض العلامة يتضمن إمكان النقاد منها ل تستشف من خلاها ، متى شئنا . - كما نستشف من خلال الزجاج . المعنى المدلول عليه . فتتوجه بأنظارنا إلى حقيقة ذلك المعنى ونعده غرضاً لنا . فالناثر دائمًا وراء كلماته متتجاوز لها ليقرب دائمًا من غايته في حديثه . ولكن الشاعر دون هذه الكلمات لأنها غايتها . والكلمات للمتحدث خادمة طبيعة ، وللشاعر عصبة أبية المراس لم تستأنس بعد ، فهي على حالها الوحشية . والكلمات للمتحدث اصطلاحات ذات جدوى . وأدوات تبل قليلاً قليلاً باستخدامها ، ويطرح بها حين لا تعود صالحة للاستعمال ، وهي للشاعر أشياء طبيعية ، تنمو طبيعية في مهدها كالعشب والأشجار .

ولتكن إذا استوقفته الكلمات — كالرسام بالقياس إلى الألوان وكالموسيقى حيال الألحان - فليس ذلك لأن الكلمات فقدت لدیه كل معنى . فالمعنى في الواقع هو الذي يربط وحدة بين الكلمات مجرد أصوات أو خطوط حبر على ورق ، ولكن هذا المعنى يصبح في عينيه طبيعياً هو أيضًا . فليس هو بغایة تتطلع إليها المثالية الإنسانية ولا تصل إليها . ولكنه خاصة لكل كلمة . نظيره في ذلك دلالة الوجه وما توحى لنا به الألحان والألوان من معنى الحزن أو المرح . وقد يصب المعنى في الكلمة وختوريه جرسها أو مظهرها على الورق ، فيحيط من عالم التجريد إلى عالم التجسيد ، ويصير التعبير بذلك شيئاً من الأشياء له صفة الكثينة أو الدوام .

واللغة للشاعر مختلف له كيانه المستقل . ولكنها للمتكلم مجال نشاطه حين يستعين بالكلمات التي تمثل وحدة اللغات . فالكلمات امتداد لإحساساته ولأدواتاته من منظار أو ملقط أو عصباً ، يستخدمها في دخيلة نفسه . وينسها كجسمه . فهو محظوظ بمادة اللغة التي لا يكاد يعي سلطانها عليه ، وهي بعد ذلك ذات أثر بالغ في عالمه . والشاعر خارج عن نطاق اللغة . يرى الكلمات من جانبها المعكوس ، كأنه من غير عالم الناس . وكأنما -- وقد حل بعالمه -- قد وجد الكلام حاجزاً بينه وبين هذا العالم . فيبدو كأنه لم يتعرف الأشياء أولاً بأسمائها . بل تعرفها تعرفاً صامتاً ، ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء في نظره : ألا وهي الكلمات . فأوسعها لمساً وجساً واختباراً وبحثاً ، فاكتشف أن لها نوعاً من الإشعاع الخاص بها ، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء وماسوى العالم ، رأى فيها صور لهذه المظاهر . فإذا اختار تعبيراً يمت بصلة إلى شجر الصيفاصاف أو الدردار . فليس بضروري أن يختار نفس الكلمات التي تستخدمها للدلالة على مثل هذه الأشياء . وبما أنه يضع نفسه خارج نطاق اللغة ، فإن الكلمات التي تبدو لغيره دوافع تقوده إلى معرفة ما

حوله وترج به وسط الأشياء . تظهر في عينيه هو فخا لاصطياد حقيقة أية المراس . وموجز القول أن اللغة له هي (مرآة) العالم - وبهذا يجري لديه - في ذات الكلمة وفي استعمالها - تغيرات على نحو جديد . فجرس الكلمة وطوها وما تختتم به من علامات تذكير أو تأنيث ومظهرها في نظر العين . كل هذا يجعلها ذات كيان حتى به تمثل المعنى أكثر مما تناول عليه . وحين تتحقق الدلالة ينعكس فيها المظاهر المادي للكلمة . وتبدو تلك الدلالة بدورها صورة لما ينطق به من ألفاظ . وتصير الدلالة كذلك علامه على اللفظ . لأنها فقدت كل فضل لها عليه . وحيث إن الكلمات في نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفضل فيما إذا كانت الكلمات نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفصل فيما إذا كانت الكلمات قد خلقت لأجل دلالتها أو الدلالات لأجل الكلمات . وبهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه سحرى ومن دلالة متبادلة . وبما أن الشاعر (لا يستخدم) الكلمات أدوات . فليس له الاختيار بين المعانى المختلفة ، بل كل لفظ من الألفاظ لديه ذو مظاهر مادى مختلط بالمعانى الأخرى . بدلاً من أن ييدو مستقلاً لأداء وظيفة مستقلة . وبهذا المسلك الشعري حيال الكلمات تتحقق في كل كلمة أنواع المجاز التي حلم بها بيكاسو Picasso حين تمنى عليه كبريت تكون كلها على شكل خفافش على أن تظل في الوقت نفسه عليه كبريت ^(١) . مدينة (فلورنسا) Florence مدينة أزهار ونساء ، فهي مدينة - أزهار . ومدينة - نساء ؛ وأزهار - نساء . في وقت معاً . وتبدو المدينة هكذا شيئاً عجياً إذ يكون لها خاصة النهر في السبولة . ووداعة الذهب في لونه الأحمر ، وتنعم الاحتضان . ثم تتهى بقطعتها الأخير الذى تستديم فيه - إلى مala نهاية - معنى الا زدهار ^(٢) والتفتح . هذا إلى الجهد الخادع للذكريات التى عاشها من يكتب عن المدينة . ففلورنسا كذلك عندي بعض نساء أو ممثلة أمريكية كانت تقوم بأدوارها في الأفلام الصامتة في عهد طفولي . وقد نسيت عنها كل شيء . سوى أنها كانت طويلاً كفتواز الرقص ، وعلى سياها آثار جهد . وأنها عفيفة دائماً متزوجة غامضة دائماً . وقد كنت

(١) في ازدواج الأشياء على هذا السهو عرض للسرياليين في فلسفتهم أشرنا إليه في هامش ص ٩ من هذا الكتاب .

(٢) لا يمكن أن يفهم شرح المؤلف إلا إذا لاحق مقاطع الكلمة «فلورنس» ومعانها في الفرنسية . المؤلف هنا تقارن بين هذا اللفظ وما يشير بمجموع المقاول الصوتية المركبة منها على سبيل تداعى المعانى التى لهذه المقاطع في الفرنسية : فـ الكلمة مكونة من المقاطع : Fl-or-er ce والمقطع الأول Flo يوحى في صوته بمعنى decence البر ، والثانى : ence معانى الذهب ، والثالث Fleur توحى بمعنى كلمة Florence : ومعناها الاحتضان ، ثم إن آخر المقطع الآخر : Ce مثابة إشارة تنتهي بحرف الصامت ، وكان ما قبله كلمة Fleurs ومعناها : الزهور ؛ وهذا كله من طرق تداعى المعانى بوساطة أصوات الكلمة .

أحباها ، وكان اسمها (فلورنس) . وذلك لأن اللفظة التي تنتزع الناشر من نفسه وترج به في عالم الناس ، تعكس هي نفسها للشاعر صورة نفسه كأنها مرآة . وهذا ما يبرر مشروع ليiris^(١) المزدوج حين حاول في قائمة الأفاظ أنه يحدد بعض الكلمات تحديداً شعرياً ، أي تحديداً هو نفسه شرح تجمسي لكل أنواع التلازم المتبادلة في مادة الكلمة بين جرسها وروحها اللغوية . وقد حاول في الوقت نفسه ، في كتاب لم يطبع بعد ، أن ينطلق باحثاً عن الزمن المفقود من حياته ، متخدلاً سبيلاً إلى ذلك بضم بعض الكلمات جداً مشحونة لديه بمعان ذاتية . فالكلمة الشعرية عالم صغير .

وما أزمة اللغة التي حدثت في هذا القرن إلا أزمة شعرية . فهنا يكن لها من عوامل اجتماعية وتاريخية فقد تبدلت في الدعوة إلى تجرييد الكاتب من نفسه حيال الكلمات ؛ وكانت قد أعيته الحيلة في استخدامها ، أو على حد التعبير المشهور لبرجسون : كانت معرفته لها نصف معرفة ، وقد كان يجا بها مع شعوره بأنه غريب عنها ، وكان لهذا ، وكان لهذا الشعور نتائج كثيرة . فلم تكن الكلمات بملك له ، ولم تكن هو كذلك ، ولكن كانت تعكس - أمامه في هذه المرايا العجيبة من الكلمات - السماء والأرض وحياته هو الخاصة وفي النهاية صارت الكلمات في نظره هي الأشياء نفسها ، أو بالأحرى : مركز الأشياء يجمع الشاعر كثيراً من هذه العوالم الصغيرة التي هي الكلمات . شأنه في ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون في لوحاتهم الألوان ؛ يظن أنه يؤلف بذلك حملاً ، ولكن هذا عمله : إنه في الحقيقة يخلق شيئاً . فالكلمات - بوصفها أشياء - تنقسم لديه إلى مجموعات لتشاكها السحرى انسجاماً أو عدم انسجام ، شأنها في ذلك شأن الألوان والأصوات ، فهي تتجاذب وتتدافع وتتفاوت وتشترك في صفات تكون وحدتها الشعرية التي يجعل منها جملة هي في الوقت نفسه شيئاً من الأشياء . وفي الأعم الأغلب تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات . ولكن هذه الهيئة لا تشترك في شيء مع ما يطلقوه عليه عادة شكل الجملة النحوى ، إذ أن هذا الشكل إلا سلطان له على تكوين المعنى ؛ بل إن تلك الهيئة قريبة الشبه من مشروع يتيه به الفنان خلق ما يريد ، كذلك الذى يتصور به (بيكاسو) في خياله شيئاً قبل أن يمس ريشته ، وقد يصير هذا الشئ بلهواناً أو مثلاً هزلياً .

(١) Michel Leiris شاعر فرنسي معاصر ولد في باريس ١٩٠١ ، وعنه أن الشعر بعيد عن الحياة العملية كل البعد ، إذ منطقه الأحلام ، وخاصته دلالة الشاعر على ذلك نفسه . وهذا الشاعر مثل السيراليين جيما يفيد من الصور والأنماط التي تثير المناطق النفسية الخفية في اللاشعور . ومن دواوينه المهمة : الفجر ، وليل بلا ليل ، وعصر الإنسان .

سأنجو بنفسي إلى حيث أصغى لشدو الطيور صُبْحَنَ السلافا
ولكن - أقل - استمع للفناء من الفلك سحراً إليك توافي^(١)

(لكن) هذه تقف حداً على حافة الجملة ، دون أن تربط البيت الثاني بالبيت الأول ، بل تسبّع على البيت لوناً ذا معنى استثنائي خاص ، معنى نفسى ، فيه من تداعى المعانى ما يغمر جوانبه جميعاً . كما تبتدئ كذلك بعض قطع من الشعر بالواو كحرف العطف ، على أن هذا الحرف لم يعد لدى الشاعر علامه لعملية عقلية يراد القيام بها ، بل يبسط سلطانه على المقطوعة كلها ليضفي عليها طابع التبعية المطلقة . فالجملة للشاعر ذات لحن وذوق : فهو يتذوق من خلالها مختلف الأذواق قوية محتمدة بما تحتوى عليه من نقى واستثناء وفضل . وهو يخرج من هذه العلاقات معانى مطلقة ، فيجعل منها خصائص حقيقة للجملة . فتصير الجملة ، مثلاً ، ذات صبغة اعتراضية دون نظر إلى تحديد الشيء المعترض عليه . وبذا نلحظ هذه العلاقات المتبادلة - كما شرحنا - بين الكلمة الشعرية ومعناها . فجموح الكلمات المختارة يؤدى وظيفته في إبراز صورة الاستفهام أو الاستثناء . . والعكس كذلك صحيح في أن صيغة الاستفهام صورة للتعبير الذى يتحدد بها . كما في مثل هذا الشعر الجميل :

ياللقصول ! ويائسمُ قصور ! من لي بنفس غير ذات قصور ؟ !^(٢)

فليس هناك مسئول يتوجه إليه الإستفهام ولا سائل : إذ الشاعر غائب وراء تعبيره . ولا يسمح الاستفهام هنا بخواب ، أو بالأحرى : الاستفهام الإجابة . أو هل هو استفهام تقريري ؟ لكن من الحمق الاعتقاد بأن (رامبو) Rimbaud أراد أن يقول : إن كل الناس ذوو نفائص . أو على حد تعبير (بريتون)^(٣) في شأن (سان بول رو)^(٤) (: لو

(١) ترجمة لبيتين فرنسيين للشاعر الرمزي ملارميه هذا نصهما :

Fuir, La-bas je sens que les oiseaux sont ivres

Mais, O, mon coeur, entends le chant des matelots

(٢) ترجمة لبيتين للشاعر الفرنسي « رامبو » وهذا نصها :

O saisons ! O Châteaux !

Quelle âme est sans défauts ?

وأثرنا ترجمتها شعراً ليتضاعف تطبيق المثال ، على أن الترجمة تكاد تكون حرافية .

(٣) معلوم أن أندريله بريتون Andre Breton الكاتب الفرنسي المعاصر أهم مؤسس للمدرسة السيرالية ، ولد عام ١٨٩٦ - وسيتحدث عنه المؤلف كثيراً .

(٤) شاعر من شعراء الرمزية الفرنسيين Saint. Pol-Roux (١٨٦١ - ١٩٤٠) .

كان قد أراد أن يقول ذلك لقاله) . وفي الوقت نفسه لم يقصد إلى بيان معنى آخر سوى هذا . فلم يفعل غير أن صاغ استفهاماً مطلقاً . ومنع تعبيراً جميلاً منطلاقاً من روحه وجوداً استفهامياً . وبذا صار الاستفهام شيئاً . كما تمثل ضيق النفس عند الفنان الإيطالي (تانتورينتو Tintoretto في أيام صفراء . وليس هذا بدلالة . بل هو جوهر ذو وجود خارجي . ويدعونا (رامبو) أن نرى معه هذا الجوهر من خارج نطاقه كذلك . ووجه الغرابة في هذا هو أننا - لكي نرى هذا الجوهر - يجب أن نعتبره من الناحية الأخرى المقابلة للوضع الإنساني : ألا وهي ناحية الخالق .

ونستطيع ، إذن أن ندرك في يسر مدى حمق من يتطلب من الشعر أن يكون (التراميا) نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها ؛ ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحق الاجتماعي والحقيقة السياسية ؟ ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها في الشعر كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة اعتراف . فالناثر يخلو عواطفه حين يعرضها أما الشاعر فإنه - بعد أن يصب عواطفه في شعره - ينقطع عهده بمعرفتها : إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها ونفذت خلاها وألستها أثواباً مجازية . فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى في نظر الشاعر نفسه . فقد أصبح الانفعال شيئاً له كثافة الأشياء ، وبدت عليه مسحة العمopus ، إذا اكتسب الخصائص العامضة للألفاظ التي صار حبيسها . وفوق هذا يوجد دائماً - في كل جملة وكل بيت من الشعر - ما هو أكثر بكثير من مجرد إحساس . كما يوجد في مزقة النساء الصفراء فوق جبل (الجلجلة) ^(١) ما يتجاوز مجرد كربة حبيسة أو ضيق نفس فحين أصبحت الألفاظ والجملة بمثابة شيءٍ من الأشياء تعددت دلالتها إلى مالا نهاية كالأشياء ، فطغت بذلك من كل جهة على العاطفة التي أثارتها . وكيف يرجي إهادة الغضب أو إثارة الحماسة عند القارئ في حين يراد منه أن ينسليخ من حاليه الإنسانية . إذ يدعى لينظر إلى اللغة بنظرة الخالق لها ، لكي يراها على وجهه مقلوب ^(٢) ؟ وقد يقول معارضون . (لقد نسيت شعاء المقاومة الوطنية ، وقد نسيت (بطرس عما نوبل) ^(٢) ، ولكن كلا ، لم تذكروا مني ناسيًا ، بل كنت على وشك ذكرهم لكم برهاناً على ما أقول .

(١) لأن لغة الشاعر لم تعد وسيلة بل غاية ، ولم تعد الكلمات مجرد دالة على مدلول معين ، بل صارت الكلمات ذات كيان خاص خلق ما يتجاوز المدلول اللغوي ، كما سبق شرح ذلك .

(٢) شاعر فرنسي معاصر أنتج كثيراً من شعره فيما بين الحربين العالميتين وفي أثناء الحرب العالمية الثانية . وإنجاهاته تردد بين الثورة والمحافظة الدينية ، وله طابع رمزي ثم طابع ديني متأثر بنزعة بول كلوبلد المسيحية .

ولكن إذا حرم الشاعر (الالتزام) في شعره . أفيكون ذلك سبباً في إعفاء الناشر من تلك الغاية ؟ وفيم يتشابهان فيما بينهما ؟ حقاً إن الناشر يكتب ، وكذلك الشاعر . ولكن لا تشابه في عمليهما في الكتابة إلا في حركة اليد ورسم الحروف . وعماها هما بعد ذلك منفصلان لاصلة بينهما . وما يعتد به أحدهما ، قد لا يعتد به الآخر . فالنثر في جوهره نفعي . وإن لم يلتفت إلى تعريف الناشر بأنه الذي (يستخدم) الكلمات . فقد كان السيد (جوردين)^(١) ناثراً حين طلب حذاءه وكذا (هتلر) حين أعلن الحرب على بولونيا فالكاتب متalking : إنه يحدد ويبرهن ويأمر ويرفض ويستجوب ويرجو ويسكب ويوجه ويوجه . فإذا فعل ذلك . دون غاية . فلن يصيّر به شاعراً . بل ناثراً يتكلّم في غير طائل . وحسبنا ما سبق يتكلّم في غير طائل . وحسبنا ما سبق أن رأينا فيه اللغة على وجهها المقلوب . وأن لنا أن ننظر إليها الآن على وجهها الصحيح .

يمارس فن النثر في الكلام . فاده بطبيعتها ذات دلالة : أي أن الكلمات قبل كل شيء ليست بأشياء . بل هي ذات دلالة على الأشياء فليست المسألة الأولى في الاعتبار معرفة ما إذا كانت تروق أولاً تروق في ذاتها ، ولكن معرفة ما إذا كانت تدل دلالة صحيحة أو واضحة على بعض الأشياء أو على بعض المبادئ . ولذا كثيراً ما يحدث أن تكون على ذكر من فكرة من الأفكار التي علمنا أيها بعض الناس عن طريق الكلمات ، دون أن نستطيع تذكر كلماته من الكلمات التي تعلمناها بها . فالنثر أولاً طريقة من طرائق الفكر . أو على حد تعبير (فاليري) : يوجد النثر كلما مرت الكلمات في خلال نظراتنا كما تمر الكأس خلال أشعة الشمس . إذ واجه المرء خطراً أو عقبة استعان بأى من الآلات يتابع له . فإذا ما انجاب عنه الخطر لم يتذكر ما إذا كانت تلك الآلة مطرقة أو عصاة . على أن إدراكه لم يتعلق بحال بتلك الآلة . وكل ما كان يلزمـه ، على وجه التحديد هو امتداد جسمه أو الاستعانة بوسيلة تطـول بها يده حتى أعلى العصـن . فلم تكن تلك الأداة له غير إصبع سادسة أو ساق ثالثة . أو بالاختصار مجرد وظيفة يقوم المرء بتمثيلها . وكذلك الشأن في اللغة . فهي بمثابة عصـى أو بمثابة سراويل وقاء . تختـمى بها من الآخرين وتستحرـ بها عنهم . فهي امتداد لحواستنا .

ومنزلتنا من اللغة كمزبلتنا من جسدنا : نشعر بها ذاتاً على حين تتجاوزها إلى ما وراءها من غایيات أخرى . على نحو ما نشعر بأيدينا وأقدامنا . وندرك اللغة حين يستخدمها متكلّم

(١) M. Jourdain : شخصية أدبية حلقتها مولير (١٦٢٢ - ١٦٧٣) في ملهاة له مثلت لأول مرة عام

١٧٦٠ وعنوان هذه الملهاة : « البرجواري البيل Le Bourgeois Gentilhomme » وقد أصبح جوردين مثال

محدث النعمة الوصول الذي يتنكر لماضيه فيكون مثار سخرية الجميع .

آخر على نحو ماندرك أعضاء إنسان آخر . هناك كلمة يحياها المرء وكلمة أخرى يصادفها ولكن كلا الحالين رهن بمشروع أقوم به قوله . بغية التأثير في الآخرين أو يقوم به الآخرون بغية التأثير في . فالكلام لحظة خاصة من لحظات العمل . ولا معنى له في خارج ذلك النطاق . في بعض حالات الخرس يفقد المصاب قدرته على العمل وعلى فهم طبائع الأشياء وعلى القيام بعلاقات طبيعية مع النساء ويبدو فقد النطق . من بين هذه القوى المتعطلة ، كأنه فقد أحد المقومات الشخصية وكفى ، ولكنه في الواقع أقومتها وأظاهرها . وإذا لم يكن التردد كل أحواله غير أداة فعالة للقيام بمشروع ما ، إذا كان التأمل في الكلمات في ذاته من عمل الشاعر وحده ، فمن حقنا إذن أن نطلب . أولا ، من الناثر : ماغايتل من الكتابة ؟ وفي أي مشروع تريد أن تطلق لنفسك العنوان في القول ؟ ولم يضطرك ذلك المشروع للجوء إلى الكتابة ؟ ومما يكتن من شيء فلن تكون غاية ذلك المشروع هي التأمل البحث ، إذا التأمل والنظر العقل ميدانها الصمت . على حين غاية اللغة الاتصال بالآخرين والإفضاء حقا قد يقصد إنسان ما إلى تسجيل نتائج تأملاته لنفسه ولكن حسبي - والحالات هذه - بعض كلمات يرمي بها على الصفحة في غير أناة ، وستكتفيه هذه الكلمات ليتعرف بها ما مر في خاطره إذا انتظمت الكلمات في جمل يقصد الإيقاص . فمعنى هذا أن قصدا آخر غربيا عم مجرد النظر العقل . بل وعن اللغة نفسها . قد تدخل في الأمر : لا وهو الإفضاء إلى الآخرين بما توصل إليه من نتائج ومما يكتن من شيء فعلينا أن نتسائل عن سبب هذا القصد . ولا تفت النظرة السليمة تؤمن بضرورة هذا التساؤل ولو تناساه المتفيهقون من بيننا طواعية واحتياجاً . ألم تجر العادة بوضع هذا السؤال الجوهرى لمن ينترون الكتابة من الشيان . « أللديك شيء تقوله ؟ » أي شيء يساوى ما يبذل من جهد في الإفضاء به . ولكن ماذا تعنى بكلمة « يساوى الجهد » إذا لم نرجع في ذلك إلى نظام المقيم المتعالية ؟ .

على أنها إذا لم نأخذ في حسابنا إلا هذه البنية الثانوية لقصد المتكلم وهي « قوة التعبير » وجدنا خطأ جسيما للأسلوبين الخالص : هو اعتقادهم أن الكلام نسيم يحرى لطيفاً على سطح الأشياء . ويسها مسأ خفيفاً دون أن ينالها بغيره ؛ ثم اعتقادهم أن المتكلم لا يعدو مجرد مشاهد للأشياء يختصر في كلمة تأملاته غير ذات إنما الكلام عمل : كل شيء سميته لم يعد . بعد ، على وجه الدقة هو هو ؛ بل إنه فقد بهذه التسمية فطرته التي كان عليها . إذا سميت سلوك إنسان فقد أوحىت به إليه ، فجعلته يرى نفسه وبما أنه حدثت هذا السلوك للآخرين في نفس الوقت ، فإن ذلك الشخص يدرك أنه مرن في اللحظة التي يرى فيها نفسه ، فما كان ينحدر إلى عالم النسيان من حركات خفية اكتسبت الآن وجوداً

فسيحا لا حدود له ، وجوداً يعلم الجميع . فوجدت سبيلها إلى الموضوعية لدى العقول . وراد بذلك سلطان امتدادها ، واكتملت لها حياة جديدة فكيف تزيد بعد ذلك أن يبق لصاحبيها نفس سلوكه من قبل ؟ فإذاً أن يوازن على ما كان عليه من سلوك عن عناد وكاملوعن . وإما أن يرتد عنه وهكذا ، بمشروعى الأدبى . أكشف عن الموقف قاصداً كل القصد إلى تغييره . وأصيب جوهر الموقف ، وأنفذ إلى كل جوانبه . وأجلوه أمام العيون ؛ وحينذاك أكون صاحب التصرف فيه وفي كل كلمة أرسلها أغوص قليلاً قليلاً في هذا العالم . وفي نفس الوقت أطفو فيه قليلاً قليلاً لأنني أتجاوزه إلى المستقبل .

فالناثر ، إذن . هو الذى سلك للعمل طريقاً من الطرق غير المباشرة ، يصح أن نسميه العمل عن طريق الكشف . وإذاً فلنا أن نسأله ثانياً هذا السؤال : « أى مظاهر من مظاهر العالم تزيد أن تكشف عنه ؟ وأى تغير تزيد تحقيقه عن طريق هذا الكشف ؟ » ويدرك الكاتب « الالتزامى » أن الكلام عمل ، ويعلم أن الكشف نوع من التغير . وأنه لا يستطيع الكشف عن شيء إلا حين يقصد إلى تغييره . وقد تخلى عن ذلك الحلم المتعدد التحقيق من رسم صورة للمجتمع أو للحالة الإنسانية دون تحيز فيها ، فالإنسان هو الخليق الذى لا يحتفظ موجود ما حياله بالحقيقة ، حتى الله لأن الله كما رأه بعض الصوفية ، ذو وضع خاص في علاقته بالإنسان والإنسان كذلك هو الخليق الذى لا يمكن أن يرى حالة دون أن يغيرها ، لأن نظرته تسجل أو تهدى أو تصور أو تفعل فعل الأبدية في تمثيل الأشياء إلى حالتها هي . وإنما بالحب والبغض والغضب والخوف والسرور والحق والإعجاب والأمل واليأس بتكتشف الإنسان والعالم عن حقيقتها . حقاً قد يكون الكاتب « الالتزامى » خاملاً ، بل قد يكونه عن وعن ، ربما أنه لا يستطيع امرأة أن يكتب دون تطلع إلى كامل النجاح ، فلا ينبغي أن يصرفة الخمول عن أن يقوم بعمله في توجيه إنتاجه كما لو كان مقدراً له أن يلقى أعظم ما يتصور من الشهرة . فلا يصح أن يفكر في نفسه قائلاً : « آه ما أسعدي لو وجدت ثلاثة آلاف قارئ ! » بل يجب عليه أن يقول : « ماذا لو فرق كل العالم ما أكتب ؟ » ول يكن على ذكر من الكلمة التي قالها موسكا أمام العربة التي كانت تحمل فابريس وسانسقرينينا^(١) « إذا تولد بينهما الحب فقد حق على الضياع » وهو يعرف أنه هو

(١) شخصيات في قصة ستاندال التى عنوانها : دير بارم Chantreuse de Parme ، وموسكا هو رئيس الورراء في بلاط بارم (في إيطاليا) يحب دوقة سانسقرينينا الجميلة ، وهي عممة فابريس الشاب الإيطالي الذى كانت له ميل فرنسي ، وحارب مع نابليون ، وقد حاول أعداء موسكا أن ينشأ الحب بينه وبين عمته ، كى تتبعه حين يرحل عن بلاط بارم ، مكيدة منهم ضد الأمير ، وتدور حوادث القصة في إيطاليا ما بين أعوام ١٨١٥ و ١٨٣٠ ، وفيها تبدو الأطماء السياسية والمصالح الفردية في صراع يعبر عنه براك الذى أعجب بالقصة بقوله : إنها قصة كان يمكن أن يكتبه مكيافلى لو أنه بقى في إيطاليا في القرن التاسع عشر .

الذى يسمى مالم يسمى بعد ، أو ما لا يتجرأ على التصريح باسمه . وهو يعرف أنه يجعل كلمتى الحب والبغض ينبخسان – ومعها عاطفتنا الحب والبغض – في قلوب أناس لم يحزموا بعد أمرهم في شأن عواطفهم . إنه يعرف أن الكلمات – على حد تعبير بريس بارين^(١) – « مسدسات عامرة بقدائفها ». فإذا تكلم الكاتب فإنما يصوب قدائفه Brice Parain في مكتبه الصمت . ولكنه إذا اختار أن يصوب فيجب أن يكون له تصويب رجل يرى إلى أهداف ، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة معغض العينين ومن دون غرض سوى السرور بسماع الدوى . ستحاول – فيما بعد – تحديد ما يمكن أن يكون الغاية من الأدب . ولكننا نستطيع أن نستخلص من هذا المقام أن الكاتب قد اختار لنفسه رسالة الكشف عن سر الإنسان ، لكي يتحمل الناس بعد ذلك كل تبعه تنجم عما يتخذون من مواقف حيال ما يجعلو لهم من موضوعات جلاء لا مجال فيه لأدنى غموض لا يفترض أن إنساناً يجهل القانون ما دامت له مواد مدونة مكتوبة ، ولك إن شئت بعد ذلك أن تتعدى حدوده ، ولكنك على علم بالأخطار التي تستهدف لها . وكذلك الكاتب في رسالته حين يتصرف فيها بحيث لا يستطيع إنسان بعد ذلك أن يجهل العالم ولا أن يزعم لنفسه مخرجاً من التبعه . وما دام الكاتب قد أخذ على نفسه أن يعمل عن طريق اللغة . فليس له بعد ذلك أن يتقاصر بهمه عن البيان . إذا اخترت لنفسك عالم الأنفاظ ودلاتها فلا سبيل لك بعد ذلك إلى الخروج دع الكلمات تتنظم حرفة في سلك الجمل . فستحتوي كل كلمة اللغة كلها^(٢) يتحدد الصمت نفسه بالإضافة للكلمات . كما تأخذ السكتة في الموسيقى معناها من أصناف ما يجاورها من أحان . فهذا الصمت لحظة من لحظات الكلام . فليس السكتوت بكله ولكنه رفض للتكلم . إذن فهو نوع من الكلام . فإذا اختار كاتب أن يمسك عن الكلام عن مظاهر من مظاهر العالم ، أو بالأحرى إذا اختار أن يمر به في صمت . فلنا الحق أن نضع له سؤالاً ثالثاً : لماذا فضلت في الكلام هذا دون ذاك ؟ وبما أنك تتكلم قاصداً إلى التغير ، فلماذا تغير هذا دون ذاك ؟

(١) كاتب فرنسي معاصر له بحوث قيمة في فلسفة اللغة ووظائفها .

(٢) لأن من وراء الدلالة الخاصة للموقف الخاص تراءى دلالات إنسانية عامة . وذلك شبيه بما إذا دافعت عن مظلوم أو ناهضت ظالماً علينا ، فعل الرغم من أن دفاعك متصرف كله إلى موقف وشخص معين ، فإن المعانى الإنسانية في مناهضة الظلم من حيث هو والدفاع عن المظلوم أيا من كان ، كل هذا يتراهى أفقاً عاماً ومعنى مسلماً بها وراء المعانى المحددة . وسيزداد هذا وضوها في ثانياً دراسة المؤلف ، وبخاصة في الفصل الثالث والرابع من هذا الكتاب . ولذا تكتفى هنا بتيسير الفكرة على هذا التحور لا تتصدى إلا تيسير متابعة أفكار المؤلف .

على أن كل هذا لا يمنه من أن تكون للكتابة طريقة . وليس الكاتب بكاتب لأنه اختار التحدث عن بعض أشياء ، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة . وما من شك في أن الأسلوب يسمى بقيمة النثر ، ولكن يجب أن يمر به غير ملحوظ . وما دامت الكلمات شفافة يخترقها النظر إلى المعانى فلن الحكم إذن أن يتسرّب إليها زجاج غير شفاف . فالجمال هنا قوة دمثة تدق عن الإدراك . وهو في لوحة الفنان يبرأ مشرقاً لأول وهلة . ولكنه في الكتاب مستسر يعمل عمله عن طريق الإيماء . شأنه في ذلك شأن سحر الصوت أو سحر الوجه . فهو لا يكره إكراها ، بل يجذب بالمرء إلى الغاية على غير شعور منه به ، فيعتقد أنه إنما يستسلم لنطق الحجيج . على حين هو في الواقع مسوق بقوة سحرية لا يراها . إن الشعائر الدينية في الترتيل ليست هي العقيدة ، ولكنها تهيئ لها . وكذا توقيع الكلمات وجملها ، والموازنة بين أجزاء الجمل ، كل هذا يتحكم في عواطف القارئ ، وله عليه سلطان على غير وعي منه ؛ فهو بمثابة الترتيل في الشعائر الدينية . وبمثابة الموسيقى والرقص . فإذا اعتد المرء بهذه الأشياء لذاتها فقد ضاع بذلك معناها . ولم يبق منها إلا نغمات مملة . والمتعة الفنية في النثر لا تكون خالصة إلا إذا جاءت عن غير تعاهد وتعتمد ظاهر . وإنى لأكاد أنوارى خجلا إذا ذكر بأفكار كهذه من البساطة بمكان^(١) ولكن يبدو أنها انحدرت لدى قومنا إلى منطقة النساء ؛ وإلا فلماذا يرموننا بأننا نقصد إلى وأد الأدب . أو بعبارة أخرى يزعمون أن « الالتزام » خطر على فن الكتابة ؟ أو كان يفكر نقادنا في مهاجمتنا في أمر الصياغة على حين لم نتكلّم فقط إلا عن المعانى . لوم تكن تلك العدوى التي سرت من الشعر إلى بعض النثر فاضطربت بها أفكارهم ؟ أما عن الصياغة فليس هناك ما يقال سلفاً . ولم نقل نحن فيها شيئاً ما : فليخترع من شاء ما شاء من قوله الصياغة وللآخرين أن احکموا عليها بعد ذلك . حقاً قد تستدعي الموضوعات أنواعها من الأسلوب ولكنها لا تفرضها فرضاً ، وليس منها ما يتنstem سلفاً خارج نطاق الفن الأدبي . وأى شيء أو غل في الالتزام » وأشتق على النفس من مهاجمة جماعة اليسوعيين ؟ وقد جعل « باسكال » من ذلك موضوع كتابه : « رسائل إلى صديق في إقليم بروفنس^(٢) » وبالاختصار تنحصر المسألة في تحديد موضوع

(١) شرح إميل زولا صاحب الذهب الطبيعي في الأدب (١٨٤٠ - ١٩٠٢) نفس هذه الأفكار من ضرورة الناحية الفنية للأسلوب على ألا يشعر القارئ بها ، لأنها لا تعدو مجرد وسيلة لغاياته.

انظر : Le Roman Experimental P. 45-56. E. Zola

(٢) عنوان كتاب « باسكال » : Les Provinciales ، وهو رسائل عددها ثمان عشرة ، والعشرة الأولى منها تحمل عنواناً صغيراً هو أنها موجهة إلى أحد سكان « بروفنس » وهو صديق له ، والرسائل الباقية تحمل عنوانات صغيرة مختلفة . وقد ظهرت مجموعة حوالى عام ١٦٥٧ . وموضوعها جميعاً الحملة على أخلاق جماعة اليسوعيين وعلى سياساتهم الدينية ، وكان لها صدى أى صدى في عصرها ، في فرنسا وفي غيرها من بلاد أوروبا .

الكتابة : أهو الفراشة مثلاً أم حالة اليهود ؟ وعندما يتحدد الموضوع تأني بعد ذلك طريقة الكتابة عنه . وغالباً مايسير الأمران معاً جنباً إلى جنب ، ولكن لا يسبق الثاني الأول بحال لدى كبار الكتاب . أعرف أن جيروودود^(١) قد قال : المسألة أولاً مسألة أسلوب . وتأني بعد ذلك الفكرة » وهو على خطأ . إذ الفكرة لم تأت إذا عدنا الموضوعات مسائل أبوابها مفتوحة دائماً أمام الباحثين تستهويهم وتتظرهم ، أدركنا بذلك كيف لا يخسر الفن شيئاً في « التزامه » بل يكسب كثيراً . وكما أن العلوم الطبيعية تضع بين يدي علماء الرياضة مسائل جديدة تدفعهم إلى وضع رموز جديدة ، فكذا المطالب المتتجددة دائماً في المجتمع وفيها وراء الطبيعة تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة وعن وسائل فنية جديدة . فإذا كانت لغة كتابتنا اليوم قد تغيرت مما كانت عليه في القرن السابع عشر ، فذلك لأن لغة راسين Racine^(٢) ولغة « سانفريمون »^(٣) لم تعد طيبة في الحديث عن القاطرات وعن طبقة العمال وربما يخرم علينا بعد ذلك هواة الأسلوب أن تتحدث عن القاطرات ، ولكن الفن لم يكن يوماً ما في جانب هواة الأسلوب .

ويم يستطعون أن يعترضوا على مبدأ « الالتزام » إذا كان هذا هو معناه ؟ أو بالأحرى بم اعترضوا ؟ ييدو لي أن خصوصي يعوزهم الشعور بالجذب في عملهم ، وأن حملاتهم لا تحوى شيئاً سوى زفة طويلة تم عن العار الذي ينكشف عنه ما سطروه في عمودين أو ثلاثة من أعمد المقال . ويدو لو علمت باسم أي مبدأ حكموا على ؟ وعلى أساس أي إدراك للأدب ؟ لكنهم لم يشرحوا شيئاً من ذلك . إذ يجهلونه هم أنفسهم . وكان الأولى أن يدعموا إداراتهم لي بذلك النظرية القديمة : نظرية « الفن للفن » لكن أحداً منهم لا يستطيع قبولها . إذ هي أيضاً مما يضيق به ذرعاً . وكلنا على يقين من أن الفن الحالص والفن الفارغ شيء واحد . وأن الدعوة إلى الفن الحالص لم تكن سوى حيلة بارعة تذرع بها نكرات القرن الأخير ، وإذا فضلوا أن يهتموا بضيق الأفق والتقليد على أن يسلكوا طريق الكشف والتجديد . على أنهم قد اعترفوا هم أنفسهم بأن على الكاتب أن يتحدث عن شيء من الأشياء . وما هو ذلك شيء ؟ وأظن أن الضيق كان سيلعب بهم أقصى مدى لو لم يعثر لهم

(١) كاتب فرنسي (١٨٨٢ - ١٩٤٤) يعني بجمال الأسلوب كل العناية حتى إن الفكرة لن تقاد تخفيفي وراء جمال العبارة ، ونثره يجعل طابع الشعر .

(٢) الشاعر الكلاسيكي الفرنسي الذي وصل بالمسألة الكلاسيكية إلى درجة كمالها ، وعفريته تتجل في وصف الصراع النفسي والعواطف المشبوبة (١٦٣٩ - ١٦٩٩) .

(٣) Saint-Evrémond كاتب كلاسيكي فرنسي ، ذو أسلوب قوي لاذع ومزاج حاد (١٦١٠ - ١٧٠٣) .

فرنانديز^(١) بعد الحرب العالمية الأولى على مبدأ «رسالة الكاتب»، فهم يقولون لا ينبغي للكاتب بحال أن يشغل نفسه بمسائل الحياة المادية العارضة . كما لا يجوز له مطلقاً أن يشغل نفسه بمسائل الحياة العارضة ، كما لا يجوز له مطلقاً أن ينظم كلمات لا معنى لها . ولا يقتصر في بحثه على الجرى وراء جمال الألفاظ التي تساق فيها . ووظيفته مقصورة على أداء «رسالة القراءة وما «الرسالة» إذن؟

ولا يصح أن يغيب عن الأذهان أن أكثر الثناد هم من بين الكتاب الذين لم يواههم الحظ . والذين وجدوا لأنفسهم ، على شفا اليأس . عملاً هادئاً هو حراسة المقابر^(٢) ويعمل الله ما إذا كانت المقابر هادئة . وليس من بينها ما هو أكثر وأحب هذه الهدوء من المكتبة . فهي عامرة بأموات انحصر عملهم في الكتابة . وقد تطهروا منذ أمد طوبيل من خطيئة الحياة ؛ على أن حياتهم ليس معلومة لنا إلا بفضل كتب قام بتأليفها أموات آخرون كتبوا عنهم . قد مات «رامبو»^(٣) ومات كذلك «باتزن بريشون»^(٤) Paterne Berrichon و «إيزابيل رامبو»^(٥) Isabelle Rimbaud . وبذا اختنق من الطريق مثير والضيق . ولم يبق غير الأكفان الصغيرة المرصوصة على الألواح في عرض الجدران . كأنها الأقدام المحتوية على رفات الموتى في المقابر الرومانية وحياة الناقد غير راضية . فامرأته لا تقدر حق قدره . وأولاده ناكرو الجميل . ونهاية الشهور لديه قاسية . ولكن يبقى في مكتبه دائماً أن يدخل مكتبه ويأخذ من بين صفحاتها كتاباً . ويفتحه . وحينذاك تهب رائحة عتبقة كأنها منبعثة من سراب . وتبدأ عملية غريبة يسمى بها هو عن قصد : «القراءة» وهي عملية ذات شقين : فهي من وجهة نظره نوع من الاستياء . إذا أنه يغير جسمه للموتى

(١) ناقد فرنسي معاصر ولد عام ١٨٩٤ - ومن أوائل إنتاجه كتابه : رسائل ، صدر عام ١٩٢٦ ، وفيه يتحدث عن ستادال وبلاك وبروست وكوراد ميريدت ، ومن أواخر كتبه كتابه المسىي : بلاك عام ١٩٤٤ . Fernandez (Ramon)

(٢) من هنا حتى آخر الفصل يسرخ المؤلف ساخرية قاسية من القادة الذين يقتصرن في نقدتهم على دراسة جواب الكتاب السابقين من نواحي العساغة أو الوالخي النفسية ، مغفلين العلاقة بين الأدب الذي ينقدونه والمجتمع الذي كتب هذا الأدب له ، فلا يتتجاوزون في تقادم الشكل ، أو الوالخي النفسية ، زاعمين أن ليس في الأدب سوى المتعة النفسية ، متخذين من تراث السابقين مادة لهمتهم التي يعيشون بها بعد أن فشلوا في ميدان الإنتاج الأدبي . وبنفس المؤلف في ساخريته من هؤلاء القادة كما هو واضح .

(٣) شاعر رمزي فرنسي مشهور ، ومن أشهر قصائده : السفينة الكبرى (١٨٥٤ - ١٨٩١) .

(٤) و (٥) إيزابيل رامبو هي أخت رامبو ، وزوجها باتزن بريشون ، وقد كتبت هي مذكرات عن حياة رامبو الخاصة . وكان رامبو يراسلها .

ل Kelvin يعودوا إلى الحياة . وهي من جهة أخرى نوع من صلات يعقدها ذلك الناقد الآخر فانكتاب في نظر هذا الناقد لا يعد شيئاً من الأشياء . كما أنه عملاً ولا فكرة وقد سطه ميت في أشياء ميتة . فلم يعد له بعد مكان في هذه الأرض . ولا يدور فيه الحديث عن شيء ، يهمنا عن طريق مباشر . فإذا ترك ذلك الكتاب وشأنه تقوض وتلاشى ولم يبق منه إلا بقى حبر على ورق متغضن . وعندما ينفتح الناقد الحياة في هذه البقع . ويصنع منها حروفاً وكلمات . فإنها تحدثه عن عواطف لا يحس بها . وعن نزوات غضب غير ذات موضوع لديه ، وعن خواوف وأمال التفضي وقتها . فهو محظوظ بعالم تجديدي كله حيث فقدت العواطف الإنسانية تأثيرها فأصبحت كتماثيل تصور العواطف . أو بالأحرى قد انحدرت إلى حيز «القيم» ولذا يتخيل أنه على صلة عالم يعي على الفهم . شأنه في ذلك شأن ما يعنيه من آلام الحياة وأسبابها . وهو يعتقد أن الطبيعة تحاكى الفن . كما كان يعتقد أفالاطون أن عالم الحس محاكاة لعالم المثل . وجين يستغرق في القراءة تحول حياته اليومية إلى مظاهر وظيف فليست امرأته الشرسة إلا طيفاً . وليس ابنه الأحذب إلا طيفاً كذلك وسيخلد هذان الطيفان ما دام «*كزينوفون*» قد خلد صورة «*كانتيب*»^(١) وشكسبير صورة «*ريتشارد الثالث*»^(٢) وما أشد فرحته حين يسدى إليه المعاصرون التضليل بموتهم . فتمضي كتبهم . على ما يعيشها من نضيج . وعلى ما تغتصب به من حياة وما يختدم فيها من معان . إلى الشط الآخر . حيث يقل تأثيرها رويداً رويداً . فينمو في نظره رواؤها قليلاً . وبعد إقامة فصيرة في المظهر تمضي تلك الكتب لتضييف إلى عالم الغيب فيما جديدة .

وها هي ذي بين يديه المقتنيات الحديثة من «برجوت»^(٣) «وسوان»^(٤)

(١) امرأة سفراخ Xantippe ، وهي معروفة بترسامه خلقها معه ، ولكنها يكتبه عليه حين موته . وقد تحدث عنها الكاتب والفيلسوف والمؤرخ اليوناني : «*كزينوفون*» Xénophon ، (من حوالي ٤٢ إلى ٣٥٥ ق . م .) في كتابه : مآثر سocrates Mémorables de Socrate الذي صور فيه سقراط رحلاً تقيناً ورعاً .

(٢) عنوان مأساة لشكسبير The Tragedy of King Richard the third وفيها يصور شكسبير شخصية رتشارد الدافع للثامر الذي وصل إلى الملك عن طريق حيلة أثيمة وارتک جرائم كبيرة ، تم كان فريسة عذاب الضمير في ليلة قتل فيها يد الخارجين عليه ، وهزمت حيوشه ، وتولى بعده هری السادس .

(٣) شخصية أدبية من النساء . شخصيات التي حلقها مارسيل بروست في مجموعة قصصه التي يطلق عليها : البحث عن الزمن المفقود . وهي شخصية كاتب برجواري يذكر في ملخصه بشخصية الكاتب الفرنسي الشهير المعاصر لشوكول . وهو أنطوان فرانس .

(٤) شخصية أدبية لمارسل بروست أيضاً ، يذكرها في أول قصة من مجموعة الساقفة الذكر ، عنوانها : *côté de chez Swann* ، يصف شخصية برجواري مرغة نعرفه أسرة مارسيل (وهو في مجموعة القصص هذه يمثل المؤلف نفسه في تأثير من ملامحه) واتمة سبان هذا ، وتنسى جيلبرت ، شخصية هامة تشعل مكاباناً كبيراً في القصة الأولى ، والتالية من مجموعة ونسعن : «البحث عن الزمن المفقود » ساقفة الذكر .

« وسيجفريد »^(١) و « بلا »^(٢) و « مسيوست »^(٣) و « قريب دور » ناتانابل^(٤) و « مينالك »^(٥).

أما الكتاب الذين يأبون إلا أن يظلوا على قيد الحياة فإن هذا الناقد يتطلب منهم أن يلزموا القصد في حركاتهم ، وأن يبذلوا جهد الطاقة في الظهور منذ الآن بمظهر الموتى ، كأنما وافاهم الأجل المحتوم . وقد تجلت في هذا الباب حنكة فاليري^(٦) ، إذ أنه ينشر منذ خمسة وعشرين عاماً كتبه كأنه مؤلف رحل من هذا العالم ، لهذا ارتفع في حياته إلى مرتبة

(١) عنوان قصة للكاتب الفرنسي Siegfried et le Limousin « چان جيرو دو » صدرت عام ١٩٢٢ ، ثم صاعها مؤلفها مسرحية عام ١٩٢٩ ، وهي سخرية ونقد للشعبين : الألمان والفرنسيين وما فيهما من حبر وسر ، وكيف أن كلا الشعبين يمكن أن يكمل الآخر . وفيها أن جندياً فرنسيًا يأخذه الألمان فاقد الوعي ، وحين يسترجع وعيه يصبح قائد الذاكرة ، ويقى ألمانيا مخلصاً ، ثم يتعرف عليه - في عراك - كاتب صحفي فرنسي ، فيكشف فيه رفيق صباحه في منطقة لم يزبن الفرنسية .

(٢) قصة سياسية أخرى لنفس الكاتب السابق الذكر ، صدرت عام ١٩٢٦ ، وفيها يصور حب الفتاة « بلا » للفتى « فيليب » من أسرتين متعددين سياسياً ، ويتمثل عداوهما في نوعين من الحياة مختلفين أكثر مما يمثل في مثلين سياسيين مشتowدين . وفي نفس الحبيبين تمثل هذه العقبات التي لا سبيل إلى التغلب عليها . وفي القصة كذلك سخرية من حزبين فرنسيين معاصررين للمؤلف . على الرغم من ميله في القصة لحزب منها .

(٣) مجموعة مقالات ألقاها بول فاليري (١٨٧١ - ١٩٤٥) ظهرت عام ١٩٢٩ ، ولها طابع القصة الفلسفية لشخصية « مسيوست » العجيبة ، ورأيه في المجتمع ومزاعمه فيما يخص العادات والزواج ، وما في حياة باريس من مفاجئ ومتناه .

(٤) شخصية أدبية في كتاب « الغذاء الأرضي » لأندريله چيد (١٨٦٩ - ١٩٥١) أو صدر عام ١٨٩٧ ، وبه يعلم « جيد » نوعاً من المخلق ، فيه يتم المرء بتجاربه أكثر مما يتم بالعلم . وذلك لكي يعرف المرء نفسه والعالم من حوله من خلال التجارب ، ويتمتع عبايج الحياة وبخريته ، دون جحود لكرم المخلق . وفي ذلك يقول جيد : « ليعلمك كثاني أن تهم بنفسك أكثر مما تهم به ، ثم أن تهم بالآخرين أكثر مما تهم بنفسك » ، وهو يوجه خطابه إلى شخص لم يلقه بعد ، هو « ناتانابل » ، ثم إلى أستاذ هو من خلقه اسمه : مينالك . والشخصية الأولى في الكتاب هي المؤلف نفسه . والكتاب أهم ما كتب المؤلف ، وعليه أحد جائزة نوبيل عام ١٩٤٧ .

(٥) أنظر المأمور Menalque .

(٦) Paul Valery . الشاعر الرمزي الفرنسي ، وهو كشاعراء الرمزية ، يتم بها لغوص في أعماق النفس ، ويلجأ إلى وسائل الإيحاء الرمزية في شعره ، دون اهتمام بواقع المجتمع أو الجمهور . وطالما عبر عن أهمية الرمزية وعن مجدها في أنها لا تهم بالجمهور بقدر ما تهم بالفن ، انظر مثلاً مقالته : « وجود الرمزية » في :

P. Valéry : Oeuvres, ed la Pléiade, I, P. 686-705

ولوسائل الإيحاء الرمزية ، انظر كتابنا : الأدب المقارن ثم كتابنا : النقد الأدبي الحديث .

التبجيل كأنه أحد القديسين الأفذاذ . وعلى النقيض من ذلك « مالرو »^(١) ، فسلكه في نظر هذا الصنف من النقاد مجبلة للعار . إن نقادنا متظاهرون^(٢) لا يريدون مباشرةً أى عمل يربطهم بالعالم الحقيقى ما عدا الأكل والشرب . وبما أن من المحترم الذى لا مفر منه أن نعيش على صلة بأشباهنا ، فقد آثروا صلتهم بأشباههم في العالم الآخر . وإن أشد ما يثير حاستهم هي المسائل المدرورة ، والمعارك المفروغ منها ، والقصص المعروفة خواتها . وهم لا يقامرون فقط على مالا يوقنون بتبيجته . وبما أن التاريخ قد رسم لهم نهجهم . ومادامت قد انتهت تلك الموضوعات التي كانت تثير الرهبة أو السخط لدى من يقرؤون لهم من المؤلفين ، وحيث قد تجلى بعد قرنين من الزمان وجه الغرور في المعارك الدامية التي سادت القديم ، فحسبيم إذ سحر الإيقاع في الجمل المسجوعة . وهكذا تجري الأمور في نظرهم كأنما الأدب كله ليس سوى أنواع من الثرثرة والتراծ ، وكأنما على كل ناثر جديد أن يخترع طريقة جديدة ليتحدث في غير غاية .

أو يكون الكلام عن المذاخر العليا وعن « طبيعة الإنسان » لغواً لاغایة له ؟ لقد تدبّر إدراك نقادنا من فكرة إلى أخرى . ولكنهم ، طبعاً ، في كل أفكارهم مخطئون . فقد قصد كبار الكتاب في أدبهم إلى الهدم أو البناء أو إقامة الحجّة . ولكن لم نعد نعني ما قدموه من براهين ، إذ لا يثير اهتمامنا بحال ما كان بهم البرهنة عليه من أمور . فاكانوا يشهرون به من نقائص ليست بائقتنا اليوم ، على حين هناك نقائص أخرى تثير حفيظتنا الآن لم تخطر لهم ببال . وقد كذب التاريخ بعض نبوائهم ، وما صدق منها صار حقائقمنذ أمد بعيد . وبحيث نسينا التاريخ بعض نبواتهم ، وما صدق منها صار حقائق منذ أمد بعيد ، بحيث نسينا أن هذه النبوات كانت . في وقت ما . من دلائل عبريتهم . وقد ماتت

(١) كاتب فرنسي معاصر ، ولد عام ١٩٠١ ، لا يتم في قصصه بالتحليل النفسي ولا بتصوير الشخصيات الأدبية قدر اهتمامه بتصوير الحدث في صلاته المعقّدة بالمجتمع وقضايا الإنسانية والفكريّة . ومن أشهر قصصه : *Les Conquerants*

وموقف الإنسان (*Condition Humaine* ١٩٣٣) وموضوعها الشيوعية في الصين ، ثم قصة : الأمل (١٩٣٧) في الحرب الأهلية في أسبانيا عام ١٩٣٦ (وقد اشترك فيها المؤلف) ثم عصر السخرية : *Le Temps du Mepris* (١٩٣٥) ، وكتابه « علم نفس الفن » (*Psychologie de l'Art* ١٩٤٨ - ١٩٥٠) في ثلاثة مجلدات يتناول فيها أسس الفن خلال العصور المختلفة - يعد من أهم الكتب الحديثة في موضوعه .

(٢) السخرية واضحة ، ويقصد المؤلف أنهم متظاهرون من كل ما هو اجتماعي أو إنساني ، اعتقاداً منهم أن اهتمام الأدب بالمجتمع والقضايا الإنسانية تدنيس له . والمتظاهرون *Cathares* أيضاً مذهب ديني إلحادي يغالي في الفضائل ، انتشر في فرنسا في القرن الثاني عشر الميلادي ، وشهر عليه البابا حرّباً هزم فيها هؤلاء الخارجين عليه في أوائل القرن الثالث عشر الميلادي .

بعض أفكارهم موتاً تماماً . وانتشر بعضها الآخر بين أجناس البشر بحيث نعده الآن من الدروب المطروقة . ونلح عن كل هذا أن فقدت خير الحجاج لهؤلاء المؤلفين ما كان لها من أثر . وإنما نعجب بها لما يسودها من حسن ترتيب وقوة تعبير . وما براءة عرضها وإنجازها في نظرنا إلا حلية وتألق في هندسة الألفاظ ، وهو أمر لا يمس الناحية العملية في شيء . فما أشبهه بغierre من المظاهر الهندسية في التأليف ، مثل أنواع اللحن المتوازدة على موضوع واحد عند « باخ »^(١) ، ومثل الرخافر العربية في قصر الحمراء .

وتذهب مشاعرنا هزاً قوياً هذه المظاهر الهندسية العاطفية . على حين لا تبلغ حججها درجة إقناعنا ، وبالأخرى لا يحركنا فيها سوى التثيل العاطفى . فقد بقيت الأفكار فيها – على الرغم من خلوقة جدتها على مر العصور – عناصر مقاومة جزئية لخلوق من لحم ودم . فن وراء حجاج العقل التي ذوت قيمتها تقف على حجاج القلب ، ونرى الفضائل والرذائل ، وندرك مدى ذلك الجهد الهائل الذى يعانيه الأحياء ، فالكاتب « ساد »^(٢) يبذل جهده كله ليستميلنا إليه ، ولا يبلغ غايته إلا بانغماسه في المناقش . فليس هو سوى روح تأكلت بمرض جميل ، فما أشبهه بصدفة لوثوية . ورسالة « روسو »^(٣) في المسرح لم تصرف إنساناً عن الذهاب إليه ، لكننا نتذوق أدبه اللاذع في بغضه لفن المسرحي . وهكذا تكلم متعتنا على قدر براعتنا في التحليل النفسي^(٤) . فنستطيع أن نشرح « العقد الاجتماعي »^(٥) بأنه

(١) Jean- Sébastien Bach (موسيقار ألماني ، من أمراة ألمانية مشهورة بالموسيقى ، وألحانه الدينية تسمى عقرية في غناها وانسجامها .

(٢) Sade كاتب فرنسي متمرد معروف بقصصه المصورة للرذائل ، ووراء نزعاته المادية ثورة ميتافيزيقية (١٧٤٠ - ١٨١٤) .

(٣) عنوان رسالة « روسو » هو : رسالة في المسرح Lettre sur les Spectacles نشرها روسو عام ١٧٥٨ يرد فيها على دعوة « دالبير » D'alembert إلى إنشاء مسرح للملهاة في « جنيه » . وفي الرسالة يرمي « روسو » أن الملهاة المسرحية تسخر من الفضيلة ، وتتقلل صورة من المدينة للناس فيها معالم الفاسد الفاتنة المغرية ، على أن المأسى المسرحية نفسها تشعل نيران العواطف وتغري بالرذيلة . وأراء « روسو » هذه تتفق وعقيدته في فضائل الرجل الفطري الذي يفسد كلما تحضر .

(٤) يرى الوجوديون أن عmad النقد لا يكون في الكشف عن التواحي النفسية في أدبه ، من حيث إنه مرآة العالم اللاشعور ، أو من حيث التواحي الذاتية المختصة . ولا عبرة عندما يعكس أثره واضحاً في أهداف الكاتب حين يحرض الكاتب على تصويرها عن وعي منه ، وهذا الجانب المقصود من الكاتب في تصوير أهدافه هو مدار النقد ، وهو مجال الأدب الانتزامي . انظر التحليل النفسي عند الوجوديين وأثره في الفن للمؤلف في كتابه : « الوجود والعدم » الفصل الثاني من الباب الرابع :

L'Etre et le Néant, IV Partie, chap. 2 Contrat Social

(٥) أو العقد الاجتماعي ، وكان يسمى : «إنجيل الثورة» أي الثورة الفرنسية الكبرى ، == Contrat Social

وليد مركب نقص كالذى كان عند أوديب . ورو « روح القوانين »^(١) بمركب النقص عند مؤلفه ، أى أنها نتمنع متعة لا حد لها بما هو معلوم من الفضل الذى يمتاز به كلام الأحياء على آساد الموق . وعندما كتاب بهذا النحو على أفكار يتشنى لها القارئ على حين ليس بها إلا مظاهر حجج لا تثبت أن تمام تحث الاختبار لكيلا يق منها إلا ما به تتحقق القلوب ، وعندما يختلف اختلافاً جوهرياً ما يستنبط من الكتاب من معلومات عما قصد إليه مؤلفه فيه ، حينذاك يسمون هذا الكتاب « رسالة ». فرسو أبو الثورة الفرنسية و « جوبينو »^(٢) صاحب الدعوة إلى تفاضل الأجناس الإنسانية . كلامها أخضنا برسالة استمال إليها القلوب على سواء . فلو كانوا على قيد الحياة لكان على الناقد أن يفضل أحدهما على الآخر ، فيجب أحدهما ويفضض الثاني . ولكن الذى يجمع بينهما لديه الآن أنهما كليهما قد ارتكبا خطأ واحداً عميقاً مستطاباً : ذلك أنهما ماتا . وفي هذه الحدود يوصى أمثال هذا الناقد المعاصرين من الكتاب أن يؤدوا رسالتهم ، وذلك لأن يقتصرروا طوعية و اختياراً على التعبير غير الاختيارى عن ذات أنفسهم . وهذا التعبير غير اختيارى . لأن الموق من

= نشره « روسو » عام ١٧٦٢ . وفيه يرد على من يبني الحكم في الدولة على أساس الحق الإلهي أو على القوة ، وهو يبنيه على عقد أصلى قبله كل فرد من الجموعة عن اختيار ، والتزم فيه كل فرد تجاه الجموع التزاماً متبدلاً على التساوى ، لا ميزة فيه لأحد . وبهذا العقد الاختيارى الذى يضمون فيه كل فرد حرية الآخرين تتكون مسامحة « روسو » : الإرادة العامة المبنية على كل فرد في ظل الوحدة السياسية ، وهذه الإرادة العامة هي مصدر قوة الحكم . وليس فيها استبداد من فرد ، ولا سيادة فيها للمصالح الفردية . وقد جعل « روسو » أساس الحكم هذه الإرادة العامة ، وهو أساس « مشروع لأن دعامتها العقد الاجتماعي ، وعادل لأنه قائم على المساواة ، ونافع لأنه لا يمكن أن يكون له موضوع سوى الخير العام . ومتى كان له ضماناً في قوة الإرادة العامة التي لا يطيع الفرد بها فرداً آخر ، ولكنه يطبع إرادته الخاصة ». وقد كان الكاتب ثورة سياسية ذات أثر في العالم أجمع . وفي مقدمة « العقد الاجتماعي » يذكر « روسو » أنه يبحث في نظم الحكم وهو ليس من رجال الحكم لأنه لو كان كذلك لم تكن به حاجة إلى الكلام عن النظم ، لأن مجاله في هذه الحالة يكون مقصوراً على العمل على تنفيذ هذه النظم . وربما كان في هذا المعنى الأخير أساس العقدة النفسية التي يشير « سارتر » إليها ساحراً .

(١) L'Esprit des Lois أو « روح القوانين » ألفه « مونتيسكيو » (١٦٨٩ - ١٧٥٥) ويبيّن هدف المؤلف من كتابه بذكر عنوانه كاملاً : « روح القوانين ، أو ما يجب أن يكون للقوانين من علاقة مع نظام كل حكومة ، ومع العادات والتقاليد ، ومع حال الإقليم ، والدين ، والتجارة ». وعلى الرغم من أن المؤلف تقليدي في اتجاهاته بعامة ، قد أقر مبادئ حديثة في التشريع ، منها مسؤولية المشرع ، ومنها السامع الديني ، ومنها الحريات العامة ، ثم تشهيره بتشريع تجارة الرقيق .

(٢) Gobineau كاتب وسياسي فرنسي (١٨٢٦ - ١٨٨٢ م) مؤلف كتاب : « رسالة في تفاضل الأجناس الإنسانية » Essai sur l'Inégalité des Races Humaines ، وقد أثرت في دعاة الاعتزاز بالجنس ، وبغاصبة من الألمان .

مُوتيني^(١) إلى «رامبو» قد صوروا لنا أنفسهم من دون ما قصد . وعن غير طريق معهود . فعل المعاصرين من الكتاب . في نظر هؤلاء النقاد . أن يخلو من هذا الفصل الذي أخفنا به عن غير قصد هؤلاء السابقون – غایتهم الأولى التي يهدفون إليها . وهم لا يتطلبون من الكتاب أن يفضوا إلينا باعثة أفات لم تصلق . ولا أن يطلقوا لأنفسهم العنان في هنالك الأستار عن جميع مشاعرهم على طريقة الرومانطيكيين . وحيث إننا نجد متعة في كشف النقاش عن حيل «شاتوبريان»^(٢) و«روسو» . وفي مفاجأتها في المواطن المستسرة حيث يلعن دورها على الجمهور . وفي تميز الدواعي الحاسمة في قضياتهما العالمية . فعل اتحادين . إذن . أن يقصدوا في كتابتهم إلى إثارة مثل هذه المتعة لنا فليسو فيها أقيمتهم . ولينفوا ولبسوا الحرج ، أو يسلوها ، ولكن على ألا يكون ما يدافعون عنه من دعائمى سوى غاية ظاهرة لخطابهم . أما الغاية الحق فهي الإفساء بذات أنفسهم إفساء غير مقصود . وعليهم أن يجردوا أنفسهم أولاً من أسلحة حججهم . على نحو ما فعل الزمن بالكتاب الكلاسيكيين . وعليهم أن يسوقوها في موضوعات لا تهم أحداً بعينه أو في حقائق جد عامة^(٣) . حتى يكون القراء متتنعين بها سلفاً .. وأما عن الأفكار فعليهم أن يفسروا عليها مظهراً من العمق . لكنه ليس إلا مظهراً فحسب . وأن يسوقوها بحيث تتضمن وضوحاً بما يكتنفها من أحداث : كطفولة بائسة . وكصراع الطبقات . وكاحب غير المشروع . ولا ينبغي أن يتغلوا جادين في ميدان التفكير . فال فكرة تطمس جانب الإنسان . على حين الإنسان وحده هو موضوع اهتمامنا هنا . إن دمعة خالصة من الدموع ليست من الحال في شيء . بل هي مثار ضيق ، والإيمان في سوق الحرج مثار ضيق

(١) كاتب أخلاقي فرنسي (١٥٣٣ - ١٥٩٢) مؤلف «الرسائل» وفيها يحاول في خواتمه الفلسفية أن يرسم نفسه هو من ثاباً تاقبه في طبيعته مع نفسه ، وفيها يكشف عن ضعف الإنسان عن معرفة الحقيقة والاهتداء إلى العدالة ، ولكن دون أن يذهب إلى التشاؤم . وعده أن من الحياة يجب أن يبني على الحكمة الرشيدة التي يستوحها المرء من النونق السليم وروح الصالح .

(٢) الكاتب الفرنسي الرومانطيكي الشهير (١٧٦٨ - ١٨٤٨) . وجده إشارة المؤلف إليه وإلى «روسو» أن الرومانطيكيين هما أنفسهم في الصور والمواصفات العاطفية التي يحسون أنها شعورياً ولا شعورياً في أدبهم والكشف عن ذلك هو عم مدرسة التحليل النفسي التي يعيها هنا المؤلف .

(٣) لا يؤمن الوحدويون بخديوى الحديث عن الأفكار العامة ، فالعدل في ذاته معنى عامصر . وباسته قد سرتكم الظلم ، ولكن العدل ينصح حقاً في موقف معين حاصص ، وكذلك الحرية ، والوطنية . وهذا ينحوه الكتاب أن يتجددوا موقعاً خاصاً من مسائل أمتهن أو مشكلات العالم . وسيزداد هذا المعنى وضوحاً في كلام المؤلف في الفصلين الثالث والرابع من هذا الكتاب .

كذلك كما رأى ذلك «ستاندال»^(١) وطريق القصد في نظرهم إنما يكون بسوق الحجج بحيث تكمن من ورائها الدلوع . فالآقىسة تتبع من الدلوع ما فيها من ابتدال . وكذا الدلوع - بما توحى به من منشئها العاطفي - تتبع من الآقىسة ما فيها من تطاول . وبذا لا يليق تأثيرنا مداه . كما لا يصل بوجهه إلى درجة الاقتناع . ونستطيع أن نستسلم آمنين لتلك اللذة المعتدلة التي تجدها . كما هو معلوم . في تأملنا لكل عمل فني وهكذا يريدون أن يكون «الأدب الحق» و «الأدب الخالص» ذاتية تتجل في صنوف من الموضوعية . وحدينا للف وحسن وضعه حتى تساوى والصمت . وفكرة هي في نفسها جدال دائم . وعقلا ليس سوى قناع للجنون . وشيئا خالدأ توهنه الأفهام في لحظة عابرة من لحظات التاريخ . ولحظة تاريخية تحوى بما عمرت به جوانبها الخبيثة من معان - على تموج الإنسان الخالد . وتعلما خالد القيمة صادرا عن غير إرادة واعية من تصدوا لهذا النوع من التعليم .

ومن رسالة التي يريدون الكاتب على أدائها - كما يتضح مما أسلفنا من شرح - هي روح صارت شيئا من الأشياء . روح ! وماذا نصنع بتلك الروح ؟ نتأملها على بعد في هيبة . ولم تجر العادة لإنسان يعرض روحه على المجتمع بدون دواعي قاهرة . ولا تسمح التقاليد إلا في بعض الحالات لبعض الناس بوضع أرواحهم تحت تصرف الجمهوه ل يستطيع الناشئة أن يبحثوا عنها لأنفسهم . وعلى هذا التحويرى كثيرا من الناس اليوم أن الأعمال العقلية أرواح جوالة تقتنى بشئيل . فهنا روح الشيخ الطيب «مونتيني» . ومنها روح «لافونتين»^(٢) . ومنها روح «چان چاك»^(٣) . ومنها روح «چان پول»^(٤) ومنها روح «چيرار»^(٥) المستعنة . والفن الأدبي هو اسم بمجموع الأعمال التي تجعل هذه الأرواح طيعة

(١) كاتب وناقد فرنسي (١٧٨٣ - ١٨٤٢ م) ذو ذوق رومانتيكي ، يخلل شخصياته الأدية عن طريق عاطفى ساخر أحيانا . وإلى جانب قصصه ألف كتاب : «راسين وشكسبير» .

(٢) (La Fontaine) شاعر كلاسيكي فرنسي ، مشهور بقصصه على لسان الحيوان ، وقد صور فيها مختلف المشاعر والمواقف في دقة ولطف وسخرية جعلت هذا الجنس الأدبي يرتقي في إنتاجه إلى أقصى ما قدر له من كمال ، وقد قام بعض النقاد الفرنسيين بدراسة نفسية «لافونتين» من قصصه على لسان الحيوان .

(٣) يقصد چان چاك روسو . وقد سبقت الإشارة إليه في هامش ص ٣١ - ٣٢ من هذا الفصل .

(٤) كاتب رومانتيكي ألماني (١٧٦٣ - ١٨٢٥) . وقد حاول في إنتاجه الأدبي أن يعبر عن أدق حلقات النفس في منطقة اللاشعور ، وقد شرحا كثيرا من تجاربه النفسية وفلسفته واستشهدنا بالنصوص الأدبية في كتابنا «الرومانتيكية» .

(٥) جيرار دي نرفال (١٨٠٨ - ١٨٥٥) كاتب وشاعر وقاص رومانتيكي ، وفي شعره وقصصه كان يعبر عن هواجسه وأوهامه في أسلوب واضح يكشف عن صفاء ذهن ، حتى قال عنه تيوفيل جوتيه : «إنه العقل الذى يعلى عليه الجنون ما يكتبه من ذكريات» . ومن قصصه «سيلفى» و «أورليا» و «وها احتفل السرباليون» ، إذ فيما تتدفق الأحلام في مجال الواقع ، وتتحدى الحدود بين المنطقتين . انظر هامش اللاحق .

مسالمة . وبعد الدبغ والتنتفية وإجراء العمليات الكيماوية تصبح تلك الكتب فرصة للطلابين يكرسون فيها بعض لحظات من حياتهم التي ينفقونها جمِيعاً في المشاغل الخارجية ، لكن يجنوا ثمرات الرجوع إلى ذات أنفسهم . وب مجال الانتفاع بها مأمون لا خطور فيه : فمنذا الذي يظن أن « مونتني » جاد في شكه في رسائله مادام قد أخذته رعدة الخوف حين عاش الطاعون بعديته « بورد » ؟ ومنذا الذي يثق في صدق عاطفة « روسو » الإنسانية مادام قد وضع أولاده في ملاجيء؟ ومنذا الذي يحفل بجريدة الخواطر الغربية في كتاب « سيلنى »^(١) ، مادام جيرار دى نفال كان مجنوناً فوق هذا فالناقد المهني يصل بين هذه الأشخاص بمحاورات حامية الوطيس يعلمونا بها أن الفكرية الفرنسية محدثة موصلة بين « باسكال »^(٢) و « مونتني » . وهو لا يقصد من هذا إلى بعث « باسكال » و « مونتني » إلى الحياة من جديد ، بل إلى أن يصير الأحياء أمثال « مالرو » و « جيد »^(٣) إلى عالم فناء لا بعث لهم منه . وحين تتبع المتناقضات في الحياة الكاتب ومؤلفاته فتجعلهما كليهما غير ذات جدوى ، وعندما تتخض رسالة الكاتب - على هذا التحوف عميقها المزعوم الذي لا يتوصل إلى مداه - عن هذه الحقائق المعروفة . « أن الإنسان ليس بطيب ولا بشرير » وأن « الحياة الإنسانية مليئة بالآلام » . وأن « العبرية ليست إلا مصابة طويلة » ، حينذاك تكون قد نيلت الغاية القصوى في نظرهم من هذا العمل المشئوم ؛ ويستطيع القارئ أن يصبح هادئ النفس وهو يلتقي بكتابه : « ليس كل هذا سوى أدب » .

(١) عنوان قصة جيراردى نفال ، نشرت في مجموعة قصص قصيرة ومقطوعات شعرية Sonnets وموضوع قصة « سيلنى » هو حب جيرار لأورليا الممثلة ، وهو حب لم يستطع أن يوح به لها ، وتدور أحداث هذا الحب في أحلام بقظة تراءى فيها الأشخاص كالأنطاف ، وينتهي بزواج « أورليا » من آخر ، وسلو « جيرار » عنها قبيل موته في الفترة التي كان قد اتابه فيها الجنون ، ولكنه كان يختار لحظات إفاقته منه . ثم كتب قصة « أورليا » وهي تكملة وتفصيل لقصة « سيلنى » ، وفيها يختلط الحلم بالحقيقة ، مما انخدع السيراليون أساس مذهبهم ، وقد لخصت القصة الأخيرة وأشارت إلى مغزاها في فلسفة الأحلام عند الرومانطيكيين انظر كتابي « الرومانтика » .

(٢) Pascal (١٦٢٣ - ١٦٦٢) العالم الفرنسي والفيلسوف الشهير الذي سبق أن قلنا إنه هاجم اليسوعيين في رسالته . وقد نبه قومه إلى دراسة المذائل والمفاسد التي تنقل النفس الإنسانية ، وكان من أكبر دعاء الخلق عن طريق الدين المسيحي . وقد نبه إلى مبدأ النسبية في الأخلاق والعادات ، وهذه وجهة شبه عامة ييه وبين « مونتني » كما هو في رسائله وستري أن بعض أفكار « باسكال » قد جبدها الوجوديون .

(٣) وقد كان أندريه جيد حين كتب « سارتر » كتابه الذي ترجممه ، وكان أندريه جيد في كل ما كتب يبحث دائماً عن السعادة والحقيقة من حيث هي ، محتملاً المزاعم الخلقة . قاصداً وسيتحدث « سارتر » عنه في أدبه في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

ولكن بما أنا نرى في الإنتاج الأدبي مشروعًا من مشروعات الخلق . وبما أن الكتاب يحيون قبل أن يموتونا ، وحيث إننا نعتقد أن علينا أن نكون على صواب ما استطعنا في كتابنا ، وأنه حتى لو خطأتنا الأجيال المقبلة ، فليس ذلك سببًا لكي نفصل نحن منذ الآن أنفسنا ، وبما أنا نعتقد أن على الكاتب أن يكون « التزامياً » في كل ما يكتب . وأن يربأ بنفسه عن أن يلعب دوراً سلبياً مسفاً بعرضه مساوئه ووجوه شقائه ومظاهر ضعفه ، بل عليه أن يتمثل إرادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد . على نحو ما عليه كل إنسان في الحياة من أنه في نفسه محاولة ، على حدة ، من محاولات الوجود ؛ إذن فعلينا – نتيجة لهذا كله – أن تعالج من جديد هذا الموضوع متسائلين : لماذا نكتب ؟

تعليقات على الفصل الأول

ما الكتابة

- [١] بصفة عامة على الأقل . ووجه الخطأ والعظمة لدى الرسام باول كليه Klee ينحصر في محاولته أن يكون رسمه موضوعاً وعلامة ذات دلالة في وقت معاً .
- [٢] أعتبر هنا بكلمة « خلق » لا بكلمة « محاكاة » وهذا كاف للقضاء على الخلط الذي وقع فيه شارل إتيين Ch. Etienne ، واضح أنه لم يفهم شيئاً مما كتب ، وأنه في جداله يصارع أطيافاً من خلق أوهامه .
- [٣] قد ذكر هذا المثل باتاي Bataille في كتابه : التجربة الباطنية L'Expérience Interieure
- [٤] اذكر هنا بعض شروح موجزة لمن يريدون معرفة شيء عن أصل هذا التصرف حيال اللغة .

الأصل في الشعر أن يخلق من الإنسان أسطورة^(١) ، في حين يرسم النثر صورته^(٢) فالعقل الإنساني الذي تسيطر عليه الحاجة وتوجهه المنفعه ليس في أحد معانيه سوى وسيلة ، فهو يضى غير مدرك في نفسه ، إذ العبرة بنتيجه : إذا مددت يدي لأخذ القلم ، فليس عندي غير وعي عابر وهم بحركتى ، والشئ الذي أرى هو القلم فالماء في صلته بعالمه تستثير الغايات . والشعر يعكس هذه الصله ، إذ يصبح العالم - بما فيه من أشياء - غير جوهرى ، بل نعنة للعمل الذي هو غاية في نفسه . فها هي ذى الكأس لكي تميس العادة الميفاء في حركتها الرشيقه فتملؤها . وحرب طروادة وسيلة لتصوير أخيلى وهكتور في صراع الأبطال . وإذا أسدل الستار على الغاية من العمل ، فتجدد منها ، صار في نفسه حركة من حرکات البطولة أو من حرکات الرقص . على أنه منها يكن من انصراف الشاعر عن الاهتمام بالغايات في محاولاتـه ، فإنه بقى حتى القرن التاسع عشر في وافق مع المجتمع في جملته ، فمع أنه لم يستخدم اللغة في الغرض الذي قصد إليه النثر ، قد أولى هذا الغرض ثقته ، شأنه في ذلك شأن الناشر .

(١) كما في أسطورة البطولة في الملائكة ، كما سيدكر المؤلف بعد قليل .

(٢) في القصة في معناها الحديث ، وفي المسرحية ، إذ الغاية الكشف عن جوانب الحياة الواقع والموقف .. من وراء محاكاة الواقع في صورة من صوره . فالنثر في جوهره نفسي ، في معنى الفع الاجتماعي .

وعندما نشأ المجتمع البرجوازي . كون الشعراء والكتاب جهة واحدة للأشهاد على أن هذا المجتمع غير صالح للبقاء . وبقى عمل الشاعر محصوراً دائماً في خلق أسطورة الإنسان . ولكنه انتقل من تصوير عجائب عالم الطبيعة إلى عجائب تلاشت أمامها قوى الإنسان الذي كان يأمل أن توصله هذه القوى إلى السعادة . فالإنسان في تلك الأسطورة هو دائماً الغاية المطلقة . ولكن الشاعر - بتجاهله في محاولته - قد غاص في وهن مجتمع نفعي . فالباحث الأول لعمله - ذلك الباحث الذي أجاز العبور به إلى عالم الأسطورة ليس هو ، إذن النجاح بل الإخفاق . وحين يقف الإخفاق وحده حائلاً بينه وبين مشروعاته التي لا حصر لها ارتد إلى ذات نفسه صافى الدخيلة . وظل العالم غير جوهري لديه . ولكنه ظل أمامه في الوقت نفسه تعلة للإخفاق .

والغاية من الشيء هي إحالة الإنسان إلى ذاته بسد الطريق أمامه . على أنه ليس القصد هو التحكم في إقحام الإخفاق والدمار في مجرى حوادث العالم ، بل الأخرى أنه لم يعد يستوقفه من حوادث العالم سواهما . كل محاولة إنسانية ذات وجهين : نجاح وإخفاق في وقت معاً . وليس المنطق - في صورة الدياليكتية - كافياً للتفكير في المحاولة ، بل يجب أن تكون ألفاظ اللغة وآفاق العقول على قدر عظيم من المزونة والسعنة . سأحاول يوماً أن أصف حقيقة ذلك الشيء العجيب - ألا وهو التاريخ - لأبين أنه ليس « ذاتياً » وليس على وجه الدقة « موضوعياً » . فنطقه يعارضه وينفذ فيه وينال منه شيء مضاد للدياليكتية مع ذلك دياليكتياً . بل يرى الرجل العملي أحد الوجهين ، ويرى الشاعر الآخر عندما تحطم الآلات . وتصير غير صالحة ، وعندما تتحقق المشروعات ، ويصل الجهد ، حينذاك يظهر العالم ذا طراوة رهيبة ساذجة كطراوة الطفولة ، لاستله ولا معالم . ويكتسب أقصى ما يتصور له من حقيقة . لأنه قاهر هدام للإنسان ، وكما أن العمل في كل حالاته يدعو إلى التعميم ، فإن الإخفاق يرد إلى الأشياء حقيقتها^(١) الفردية . ولكن إذا قبلنا الأمر على وجهه الآخر وجدنا - كما هو متوقع - أن الإخفاق بوصفه غاية نهاية هو مماراة لهذا العالم وتتكثّل له في وقت معاً : مماراة ، لأن الإنسان أسمى مما يقهره ، فهو لا يجادل في الأشياء ناظراً إلى الحدود الضيقة لحقيقة كما يفعل المهندس والقائد ، ولكنه - على العكس من ذلك - يجادل فيها في أوسع ما يتصور لحقيقة من حدود ، وهي حدود وجوده المقهور . فالإنسان

(١) لأن الإخفاق يحملنا على معرفة خصائص الأشياء وما تفرد به عمما سواها ، في حين نظل - في حالات النجاح ، وفي الأحوال العادية للحياة - غير عابئ بهذه الخصائص . فكتافة الأشياء وتوعيتها لنا ، وتعويتها لما نريد ، كافية بتبيينا إلى مالها من خصائص . وذلك كله رهن بالجهد المبذول للتغلب على العقبات . وبذلئنه تتشابه الأشياء ، كما يتشابه الناس فلا ندرك سوى الحقائق العامة الكلية المضللة في فهمها حق الفهم .

بمنابه تأنيب في ضمير العالم . والإخفاق أيضاً تملك . لأن العالم حين لم يعد أداة نجاح صار الله إخفاق . وتنفذ إلى جوانبه - والحالة هذه - غائبة غامضة ، هي مقياس يفيد في تقويمه . فيه من الإنسان يقدر ما فيه من عداوة للإنسان . وبذلـاً يتحول الإخفاق نفسه إلى نجـاة . وليس ذلك لأنه يفتح أمامـنا أبواب عالم آخر ، بل لأنـه في نفسه يتـرجع^(١) ويتحول فـثلاً تـبعـثـ اللغةـ الشـعـرـيـةـ منـ أـنـقـاصـ النـثـرـ . فإذاـ صـحـ أنـ الـكـلامـ خـيـاتـةـ بـالـإـضـافـةـ إـلـىـ المـعـانـيـ . وـكـانـ نـقـلـ المـعـانـيـ إـلـىـ الآـخـرـينـ مـسـتـحـيـلاـ . فـكـلـ كـلـمـةـ ، إـذـنـ ، تـسـتـ مـدـلـوـلـهـاـ^(٢) الفـردـيـ ، وـتـصـبـحـ بـذـلـكـ وـسـيـلـةـ إـخـفـاقـ لـنـاـ وـأـداـةـ إـخـفـاءـ لـاـ لـيـكـنـ التـعـبـيرـ عـنـهـ وـلـيـسـ مـعـنـيـ ذلكـ آخـرـ غـيرـ الـكـلـمـاتـ لـنـقـلـ المـعـانـيـ ، وـلـكـنـ بـمـاـ أـنـ النـقـلـ قـدـ أـخـفـقـ فـيـ النـثـرـ ، إـذـنـ فـقـدـ صـارـ مـعـنـيـ كـلـ كـلـمـةـ هـوـ الشـيـءـ الـخـالـصـ الـذـيـ يـتـعـدـرـ إـيـصالـهـ إـلـىـ الآـخـرـينـ . وـهـكـذاـ يـصـبـحـ إـخـفـاقـ فـيـ التـعـبـيرـ إـيـنـاءـ بـالـمـعـانـيـ الـمـتـعـدـرـ نـقـلـهـاـ . وـإـذـ عـوـقـ مـشـرـوـعـ اـسـتـخـدـمـ الـكـلـمـاتـ اـتـسـعـ الـمـجـالـ لـلـإـدـرـاكـ التـزـيـهـ لـلـكـلـمـاتـ . وـنـجـدـ وـصـفـ مـحاـولـتـاـ هـذـهـ فـيـ الصـفـحـةـ السـادـسـةـ^(٣) عـشـرـةـ مـنـ الصـفـحـاتـ الـتـيـ قـدـمـنـاـ بـهـاـ لـهـذـهـ الـدـرـاسـةـ . وـيـزـيدـ الـأـمـرـ وـضـوـحـاـ إـذـ نـظـرـنـاـ نـظـرـةـ أـعـمـ

إـلـىـ تـقـومـ إـخـفـاقـ تـقـوـيـمـاـ مـطـلـقاـ ، وـهـوـ مـاـ يـبـدوـ لـلـأـصـلـ فـيـ مـسـلـكـ الـشـعـرـ الـمـعاـصـرـ وـيـلـاحـظـ كـذـلـكـ أـنـ هـذـاـ اللـوـنـ مـنـ الـاـخـتـيـارـ يـعـطـيـ الشـاعـرـ وـظـيـفـةـ مـحدـدـةـ فـيـ الـجـمـعـ . فـقـيـ الـجـمـعـ الـمـوـحـدـ الـاتـجـاهـ أـوـ الـدـينـ ، تـقـومـ الدـوـلـةـ بـسـتـرـ هـذـاـ إـخـفـاقـ أـوـ يـتـوـلـ الـدـينـيـ التـعـوـيـضـ عـنـهـ . أـمـاـ الـجـمـعـ الـأـقـلـ تـوـحـدـاـ فـيـ الـاتـجـاهـ وـالـأـوـغـلـ فـيـ فـصـلـهـ بـيـنـ الـدـيـنـ وـأـمـورـ الـحـيـاةـ - كـمـاـ هـيـ الـحـالـ فـيـ دـيـقـراـطـيـتـاـ الـمـعـاـصـرـ - فـإـنـ عـلـىـ الشـعـرـ أـنـ يـسـتـرـ هـذـاـ إـخـفـاقـ فـشـأـنـ الشـعـرـ شـأـنـ مـنـ يـرـجـعـ

(١) وذلك أن الإخفاق يحملنا على تقويم هذا العالم على أساس معادل جديد .

(٢) لأن الكلمات في ذاتها عامة تخفي الجانب الفردي للأشياء . فمثلاً إذا سميت الكوب فقد احتفت خصائصها الفردية ، وكذلك الشجرة ، أو العضو من أعضاء فرقـةـ قد يـصـيـرـ مـحـرـدـ رقمـ ، فيـقالـ الـلـاعـبـ رقمـ كـذـلـكـ ..

(٣) قدم المؤلف لهذه الدراسة التي ترجمها بقدمة عنوانها : تأمين الأدب ، ولم تترجمها لأنـها لا تدخل في دراسة « ما الأدب ؟ » التي اقتصرنا على نقـلـهاـ . وقد سبق أن ترجمـتـ هـذـهـ الـمـقـاتـلـةـ فـيـ مجلـةـ الـكـاتـبـ المـصـرىـ - وـفـيـ الصـفـحـةـ الـتـيـ يـتـيـرـ المؤـلـفـ إـلـيـهـ يـدـكـرـ أـنـ الـأـدـبـ الـذـيـ يـدـعـوـ إـلـيـهـ لـاـ يـصـفـ الـمـبـادـىـ الـمـلـفـقـةـ بـمـرـدـةـ عـنـ موـاـقـعـ الـعـصـرـ الـإـنـسـانـ ، يـوـصـفـ الـخـيـرـ فـيـ ذـاـتـهـ أـوـ الـوـطـنـيـ أـوـ الـحـرـيـةـ فـيـ مـعـانـيـهـ الـمـلـفـقـةـ مـثـلاـ ، بلـ يـصـفـهـاـ مـرـبـطـةـ بـمـوـقـفـ وـطـنـهـ وـعـصـرـهـ . لأنـهاـ فـيـ حـالـةـ تـجـيـدـهـاـ هـزـيلـةـ لـاـ تـؤـثـرـ . ولكنـاـ إـذـ تـخـصـصـتـ بـمـوـقـفـ ظـهـرـتـ فـرـديـتـهاـ ، وـبـأـنـ أـعـدـاءـ هـذـهـ الـمـبـادـىـ مـنـ أـصـدـقـائـهـاـ يـيـاـنـاـ لـاـ لـيـسـ فـيـهـ (فـإـذـ تـخـدـثـنـاـ مـثـلاـ عـنـ إـنـصـافـ الـمـظـلـومـ مـبـدـأـ عـامـاـ لـمـ يـكـرـ ذـلـكـ أـحـدـ ، فـيـ حـيـنـ لـوـ خـصـصـنـاـ بـاـنـصـافـ أـهـلـ فـلـسـطـيـنـ الـمـشـدـيـنـ تـكـشـفـ الـمـوـقـفـ عـنـ أـعـدـاءـ الـإـنـسـانـيـ الـحـقـيـقـيـنـ ، وـتـمـيزـواـ عـنـ أـصـدـقـائـهـاـ ..) فـالـجـرـىـ وـرـاءـ الـمـبـادـىـ بـمـرـدـةـ عـنـ الـعـصـرـ - تـعلـلاـ بـالـخـلـودـ - وـهـوـ يـعـدـ الـأـدـبـ عـنـ وـظـيـفـتـهـ الـاجـتـاعـيـةـ وـالـإـنـسـانـيـةـ الـتـيـ يـجـبـ أـلـاـ يـتـخـلـىـ عـنـهـ عـلـىـ مـرـقـصـوـرـ . وـفـيـ ذـلـكـ يـتـجـلـىـ وـعـىـ الـعـصـرـ ، وـوـعـىـ الـإـنـسـانـ بـحـقـيقـتـهـ فـيـ عـصـرـهـ نـفـسـهـ ، وـتـتوـافـرـ لـلـأـدـبـ وـظـيـفـتـهـ الـاجـتـاعـيـةـ الـحـقـ.

بسیب خسارانه . والشاعر الحق من يختار الخسارة حتى الموت ابتغاء الربح . وأكرر أنّي إنما أتحدث هنا عن الشعر المعاصر . ففي التاريخ أشكال أخرى من الشعر لا يدخل في موضوعي شرح صلاتها بشعرينا . فإذا كان لابد لنا أن نتحدث عن التزام الشاعر ، فإننا نقول : إن الشاعر يخسر بوصفه إنساناً ويكتسب بوصفه شاعراً . وهذا هو سر ضياعه ، وسر اللعنة^(١) التي يحمل دائماً طابعها . والتي يعزوها دائماً إلى تدخل ظروف خارجة ، في حين هي اختياره الخص ، فليست نتيجة لشعره ، ولكنها أصله ومنبعه . فهو على ثقة بالإخفاق التام لسعى الإنسان . وهو يرتب أمره ليتحقق في حياته الخاصة ، كي يتخد من إخفاقه الخاص - بوصفه فرداً - شاهداً على الإخفاق الإنساني بعامة . والشاعر يجادل أيضاً ، شأنه في ذلك - كما سترى بعد - شأن الناشر ، ولكن الجدال في التراث باسم نجاح أكبر ، في حين أنه في الشعر يتم باسم إخفاق مستور وراء كل نصر .

[٥] من البديهي أن في كل شعر بعض مظاهر خاصة بالتراث ، أى بعض مظاهر نجاح . والعكس صحيح : فأكثر أنواع التراث جفافاً يحتوى على شيء من الشاعرية ، أى أنواع إخفاق ، فليس هناك من ناشر - منها أوتى من وعي وصفاء ذهن - يستطيع أن يدرك على وجه التحديد كل ما يريد أن يقول . فهو دائماً متتجاوز بقوله كل ما يريد أو وافق دونه .

(١) « الشعراء الملعون » أو « العقلية الأخلاقية » L'esprit décadent من الصفات التي أطلقت على الشعراء الفرنسيين ما بين أعوام ١٨٨٠ و ١٨٩٠ . والشعراء أنفسهم هم الذين أطلقوا . فقد ألف الشاعر الرمزي فرلين كتاباً بعنوان الشعراء الملعون Les poètes Maudits عام ١٨٨٤ ، يؤرخ فيه لشعراء اعتقد أن المجتمع هضمهم حقهم ، ويبدو أن هذه الصفة قد أحذها فرلين عن قصيدة : أول قصائد زهور الشر ، ديوان الشاعر « بودلير ». وفيها يصور بودلير الشاعر أداة لما أراد الله به من سوء يقرفه أو يصممه به المجتمع منذ ولادته . وهو ضحية ، ولكنه يريد أن يكون ضحية ، ويجد في ذلك نوعاً من المتعة ييرر تردد وشكواه ، ويسلك الضحية مسلك المجنود لنداء الحياة والسعادة والقانون وكتب بودلير نفسه عن الشاعر الأمريكي إدجار آلان بو يقول : « ألا توجد ، إذن ، أرواح مقدسة ، وفت حياتها على نوع من العبادة ، وقضى عليها أن تسير نحو الموت والمجد عن طريق تدمير نفسها؟ ». وبينما كان يرى شعراء الرومانسية مثل « هوجو » و « فيني » - في الشاعر نبي العصور الحديثة ، يقدم ركب الإنسانية ، إذا بودلير - والرمزيون بعده - يرون الشاعر ضحية ، وأنه غريب عن كل ما يحيط به ، غير قادر على التكيف مع مطالب الحياة من حوله (انظر كذلك قصيدة « الألباتروس » لبودلير) وكان الشعراء الذين أطلقوا على أنفسهم أنهم إلحاديون هم نواة الرمزية فيما بعد ، ويقول « فرلين » في قصيدة سونيتا من قصائده : « أمثل الإمبراطورية في نهاية الخلاطها » . وهؤلاء طابعهم العام السام والاشتراك من كل ما حولهم ، وفي الوقت نفسه ينفرون من كل تبذل أو إسفاف ويقول فرلين : « كلمة الإنحصار decadents تستلزم لدينا أفكاراً صافية دقيقة لمدنية في أوجهها ، وثقافة أدبية عالية ، وروحًا جديدة بصنوف المتعة الموثبة ... » وقد وجدوا اللغة عاجزة عن التعبير عن خوايا النقوس المعقّدة الرقيقة ، فاختروا على القاططاً وجدوا في معانٍ ألفاظ قديمة ، ولجأوا إلى وسائل الإيهام التي تحدثنا عنها في كتابنا : النقد الأدنى الحديث ، ثم في كتابنا : الأدب المفارق .

فك كل جملة من جمله بمثابة رهان ومخاطرة يستهدف لها . وكلما حاول الإمعان تفردت الكلمة أمامه بخصائصها . وما من إنسان يستطيع أن ينفذ إلى أسرار كلمة من الكلمات ، كما وضح ذلك بول فاليري و على هذا تستخدم كل كلمة في معناها الواضح المصطلح عليه ، وفي الوقت نفسه تستخدم لما لها من جرس تكتسب به أنواعاً من الغموض . وأكاد أقول إنها تستخدم كذلك هيئتها ، وهذا مما تهتز له مشاعر القارئ أيضاً . ولم نعد - بعد - في مجال التعبير المصطلح عليه ، بل في مجال الفيض والصدفة فالوقفات التي تخالل النثر وقفات شعرية ، إذ هي معالم لحدوده . ولأجل أن أكون واضحاً كل الوضوح ، اقتصرت في شرحى على الطرفين المتناقضين : حالة النثر الحالص وحالة الشعر الحالص . ومما يكن من شيء فلا ينبغي أن نستنتج من هذا أنه يمكن الانتقال من الشعر إلى النثر بسلسلة متصلة من أساليب وسط ليست بشعرية ولا بثرية . فإن النثر إذا أفرط في تدليل الكلمات فإن صورة النثر تتحطم ، وتقع في الفراغ . وإذا تصدى الشاعر للحكاية أو الشرح أو للتعليم ، صار الشعر مدموعاً بطابع النثر ، وخسر دوره فالأمر هنا أمر تراكيب معقدة غير صافية ، يبدأ أنها محددة .

الفصل الثاني

لماذا نكتب؟

نقاط الفصل الثاني

أ حرية الاختيار قسمة متركة بين الكتاب جميراً ملتزمين وغير ملتزمين . وهي أساس المطالبة بالاتزان - فيما يخص المناظر الطبيعية يطل الشخص لها غير ضروري في اكتشافها . يعني أنه لا توحدها - أما في الخلق الفني فالفنان ضروري في الخلق الفني فالفنان ضروري بالنسبة له . لأنه هو الذي أنتجه - لا يرى الفنان عمله أبداً غريباً عنه . لأنه مصدره . وليس فيه عنصر مقاومة له ، لأنه جزء من ذاته . شأن المان في هذا غير شأن الصانع الذي يعمل على حسب نماذج توضع له - الفنان لا يمكن أن يتجرد من ذاته .

عملية القراءة هي التي يتحقق بها وجود العمل الأدبي - الكاتب لا يقرأ ما يكتبه في معنى القراءة المقصودة من الخلق الفني ، لأنه في قراءته لعمله لا يكتشف جديداً ، وفي القراءة تتحقق موضوعية القارئ وهي التي لا يستطيع أن يحصل عليها الكاتب . لأنه في عمله ذاتي دائمًا - القارئ هو الذي يضفي على العمل الأدبي صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه عن طريق القراءة . وفي هذه القراءة يكتشف القارئ العمل الأدبي كأنه موجود طبيعي . أي أن العمل الأدبي حتى يعرض على القارئ مقوماته - العمل الأدبي لا يكتشفه القارئ من خلال اللغة وحدها . بل كذلك من خلال الصمت ومناقشة العبارات - جهد القارئ يعادل جهد المؤلف لدى القارئ هو دور التوجيه لا التحكم أساسه الاعتماد على حرية القارئ وتبادل الثقة بينه وبين الكاتب - رد المؤلف على الفيلسوف « كانت » في اعتقاده بجمال الفن غاية في ذاته . وقد أوجزت هذه النقاط الهدف الغالى للفن هو بعد نظام العالم ، وهو هدف موكول بعملية القراءة - معنى الطرب الفني الذي يكتمل به العمل الفني ، وهو يعمق ، يربه ، دعوة الكاتب المبينة على إثارة العواطف الحرة الكريمة ، لا إثارة الحقد والبللة - المعانى الإنسانية المطلقة تتراهى كالأفق من وراء تصوير الواقع الخاصة - الجيدة في الفن مستحيلة - تعادل الكاتب والقارئ تعادلًا أساسه الجوهري الثقة والحرية وتشدان إيقاظ الوعي العالمي ومحو المظلم - في أعلى فرائض الفن تكون فرائض الخلق - العمل الأدبي في جوهره بثابة شهادة بالثقة في حرية الناس - تملأ عواطف القارئ يذهب بقيمة العمل الأدبي - كل محاولة يقصد بها الكاتب إلى استعاد قرائه خطر يهدى الكاتب في وجوده الفني نفسه ..]

لكل وجهة . فالفن لدى بعض الناس هروب من الواقع ، ولدى بعضهم الآخر وسيلة من وسائل التغلب . ولكن من المستطاع أن يهرب المرء من الواقع بالرهبانية ، أو بالجنون ، أو بالموت ، كما يمكن التغلب بقوة السلاح فلماذا . إذن ، يختار المرء الكتابة دون غيرها ،

فيسجل كتابة مظاهر هربه من الحقيقة أو مواطن انتصاره؟ ذلك أن وراء أهداف المؤلفين المختلفة حرية اختيار مشتركة بينهم هي أعمق وأقرب إلى رسالتهم من تلك الأهداف. وسنحاول هنا توضيح هذه الحرية لنرى ما إذا كان فيها نفسها ما يبرر ما تتطلبه من « التزام » الكاتب.

كل إدراك من إدراكتنا مصحوب بالشعور بأن الحقيقة الإنسانية ذات طبيعة « كاشفة » أي أن بها وحدتها يتحقق الوجود ، أو بعبارة أخرى : الإنسان هو الوسيلة التي بها تتبدى الأشياء^(١) ذلك أن العلاقات بين أجزاء هذا العالم إنما تتكاثر بمثواها فيه فتحن الذين نعقد الصلة بين هذه الشجرة وهذا الجانب من السماء . وبفضلنا تكتشف وحدة المنظر الطبيعي المؤلف من هذا النجم الذي اختفى الواقع منذ آلاف السنين^(٢) مع هذا الحال آن التربع ، وذلك النهر الأدكن . وسرعة السيارة أو الطائرة هي التي تربطنا بهذه الأرجاء الفسيحة من الأرض . وبكل فعل من أفعالنا يكشف العالم لنا عن وجه جديد . ولكن إذا كنا نحن المكتشفين للعالم ، فإننا نعرف كذلك أننا لستا له بخالقين فإذا نحن انصرنا عن منظر من المناظر ، ظل المنظر دون شاهد قابعاً غائصاً في ظلام المجهول^(٣) أي

(١) عند الوجودين فرق بين كيونة الأشياء وجود الإنسان . فالأشياء المنفصلة عن الإنسان لا وجود لها عملاً إلا بعملية الإدراك ، أي بالعملية العقلية التي يربط المرء فيها بين معرفته وظاهرات هذه الأشياء . والوجود الحق خاص بالإنسان . أما الأشياء فوجودها عملاً متوقف على وعي الإنسان لعلاقاته المتعددة بها . أي أنها بمثابة الامتداد لذاته . انظر مثلاً :

G. Marcel. Journal Métaphysique p. 15-18

وهذه الفكرة قرية الشبه بفكرة الفيلسوف الإسلامي محي الدين بن العربي في أن المدرك هو الذي يوجد الموجودات بتصورها – انظر محي الدين بن العربي : ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق ، طبعة بيروت سنة ١٣١٤ هـ ، مقدمة .

(٢) إنما يضرب « سارتر » النجم الذي اختفى مثلاً ليوضح ذاتية المدرك وقيمتها في وعيه للأشياء ، فمثلاً بالنسبة للشمس نحن لا نراها حين تشرق إلا بعد أن يصل ضوءها إلينا ، ووصول هذا الضوء يستغرق مدة زمنية قدرها ثمان دقائق وثمان عشرة ثانية ، أي أنها تظل مشرقة هذه المدة الزمنية دون أن نراها ؛ وكذلك حين تغرب تحتفي في الحقيقة ، ولكننا نظر نراها – وهي مخفية – نفس المدة الزمنية السابقة لاختفاء ضوئها بعدها . وبما أن بعض النجوم بيننا وبينها مسافة أكبر مما بيننا وبين الشمس ، فقد تبلغ هذه المسافة مئات أو آلاف السنين الضوئية ، إذن لو اختفى نجم من هذه النجوم البعيدة ، فإننا نظر نراه آلاف السنين التي لا بد منها لاختفاء ضوئه عن عيوننا .

(٣) يرى « سارتر » أن الأشياء ظاهرات تدرك بالنسبة إلى شخص يدركها ؛ ولكنه يحرص في الوقت نفسه على أن يبيه إلى أن هذه الظاهرات التي بها ندرك الأشياء ، أو الأشياء المائلة لإدراكتنا في ظاهريات ، لها في ذاتها وجود مستقل عن الإدراك ، وهو أساس عملية الإدراك ، ويسميه « سارتر » الوجود المعدى حدود الظاهرة ، أو الوجود المتعال .

انظر : J. P. Sartre: L'Etre et le Néant, P. 17, 27.

أنه يظل موجوداً مجهول الوجود . ولن يبلغ الجنون بانسان أن يعتقد أن المنظر في هذه الحالة يصير معدوماً ، وإنما العدم مصيرنا نحن . وستظل الأرض على حالتها حتى يأتي وعي آخر يواظبها . وهكذا إلى وعينا الذاتي بأننا « مكتشفون » يضاف وعي آخر : هو أنا غير ضروريين بالنسبة إلى الشيء المكتشف .

أحد الدواعي الأساسية للخلق الفني يتمثل حقاً في حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريون بالإضافة إلى العالم . فإذا سجلت – في لوحة مرسومة أو مقالة – ملامح وجه في منظر اكتشفه من مناظر البحر أو الحقول ، فأحكمت الصلة بين أجزائه ، وأدخلت فيه من النظام ما كان يعوزه ، وفرضت وحدة الفكر على مختلف أجزائه ، فعندئذ – في هذه الحالة – وعي بأنى أنتجت هذا المنظر بأجزائه ، أي أنى أحس بأنى ضروري بالنسبة إلى ما خلقت ، ولكن الشيء الذي خلقته فنياً هو الذى يستعصى على هذه المرة : إذا لا يمكن أن أكتشف وأخلق في آن^(١) فالخلق بمنزلة الشيء غير الحتمي^(٢) بالنسبة إلى القوة التي خلقته . فن الواضح ، مبدئياً ، أن الموضوع الذى أنتاجه الفنان – حتى لو ظهر في عيون الآخرين كأنه كامل الخلق – هو الذى متوجه موضوع نظر دائم : يستطيع دائماً أن يغير هذا الخط في اللوحة ، أو هذه الصبغة ، أو هذه الكلمة ، وبذالا لا يفرض الإنتاج نفسه فرضياً على منتجه . وقد سأله رسام مبتدئ أستاذه قائلاً « متى أعد اللوحة من لوحات رسى كاملاً؟ » فأجابه الأستاذ : في الوقت الذى تستطيع النظر إليها دهشاً قائلاً في نفسك : أنا الذى فعلت هذا !! »

ومعنى هذا أن الفنان لن يصل إلى هذا الوقت أبداً ، لأن هذا يقتضى منه النظر إلى عمله بعيوني إنسان آخر لكي يكتشف ما أنتج . وبديهي أن وعيانا بما أنتجنا لا يقل كلما زاد وعيانا بقوتنا^(٣) المنتجة . إذا كانت المسألة خاصة بصناعة الحزف أو النجارة ، فنحن نعمل طبقاً لما ذاج موضوعة ، حدد الآخرون لنا أستعمالها .

وهذا ما ينطبق عليه « فكرة الناس » الشهيرة في فلسفة هيدجر ،^(٤) لأن الآخرين هم

(١) أي أن الاكتشاف غير الخلق ، فهما عمليتان ثانيتينما تالية للأولى ، فالاكتشاف إدراك المراء للعلاقات التي تربطه بشيء أو منظر مثلاً ؛ وهذه الأشياء أو المناظر مستقلة تفرض نفسها على مكتشفها ؛ على حين عملية الخلق الفني تستلزم أن يفرض الفنان ذاتيته على ما أنتاجه ، وهو حرفي إنتاجه أو تغييره .

(٢) أي أنه لا يفرض نفسه على منتجه ، إذ هو موضع نظر منه ، و مجال تغيير دائم .

(٣) أي أنها لا ترى العمل غريباً عنا وكلما كنا مصدر إنتاجه في جلنته ودقائقه ، فليس في العمل الفني ، إذن عنصر مفاجأة ودهشة بالنسبة لمنتجه .

(٤) Martin Heidegger فيلسوف ألماني معاصر ، ولد عام ١٨٨٩ ، ومن مؤسسي الفلسفة الوجودية ، وهو من فريق الوجوديين المؤمنين ، مثل جيريل مارسيل في فرنسا . و « فكرة الناس » في فلسفته يعبر هو عنها بالضمير =

الذين يستغلون بأيدينا . ويمكن في هذه الحالة ، أن تظهر نتيجة العمل غريبة لنا للدرجة خففظ فيها أمام عيوننا بموضوعيتها . ولكن إذا كنا نحن مخترعى قواعد الإنتاج ومقاييسه ومعاييره ، وإذا كان منع الإنتاج منبجساً من أعماق القلب ، ففي هذه الحالة لن نجد مطلقاً سوى أنفسنا في عملنا ، لأننا نحن الذين اختربنا القوانين التي ي MCPها نحكم عليه ، فلا نرى فيه إلا تاريخنا وحبنا ومرحنا . وحتى لو اقتصرنا ، في هذه الحالة ، على النظر إلى عملنا الفني دون أن نمسه بتغير ، فلن نفي هذا المرح وهذا الحب لأننا نحن الذين وضعناها بأنفسانا فيه ، ولن تصير تلك النتائج التي سجلناها على اللوحات الفنية أو في الورق موضوعية أبداً بالنسبة لنا ، فعرفتنا مستفيضة بالوسائل التي كان ذلك الإنتاج ولديها . وتظل هذه الوسائل اكتشافاً قيماً ، ولكنه ذاتي ، ففيها ذات أنفسنا من إلهام وحيل فنية . فإذا حاولنا إدراك عملنا فنحن بصدق خلقه من جديد كأنه نتيجة . وهكذا في عملية الإدراك ، يبدو موضوع الإدراك هو الحتمي . والمدرك غير حتمي^(١) ثم إن هذا المدرك يبحث عن الحتمية في الخلق الفني وتحصل عليها ، وحينئذ يصير الموضوع الذي خلقه فنياً هو الشيء الحتمي بالنسبة إليه .^(٢)

وفن الكتابة أصدق مجال يتجل فيه صدق هذا المنطق . وذلك أن العمل الأدبي خذروف عجيب لا وجود له في الحركة . ولأجل استعراضه أمام العين لا بد من عملية حسية تسمى : القراءة . وهو يدوم مادامت القراءة ، وفيما عدا هذا لا يوجد سوى علامات سود على الورق . فالكاتب ، إذن لا يستطيع أن يقرأ ما يكتبه^(٣) ، على حين يستطيع الخفاء أن يقيس حفاء صنعه ليعرف ما إذا كان على قدر قدميه ، ويستطيع المهندس أن يسكن البيت الذي صمم . والمرء ، حين يقرأ ، في حال تبؤ وانتظار . فهو يتباً ب نهاية الجملة .

= «هم» ، وفيها يعني على من يزيفون وجودهم الفردي بالسير وراء الناس وبالعمل كما يعملون ، بدون رأى أو فكرة .

(١) هذه هي مرحلة الكشف أو الإدراك كما سبق أن أشرنا إليها في هامش الصفحة السابقة رقم ١ ، وفيها يبدو الشيء المدرك أو المكتشف حتمياً يفرض نفسه على من أدركه .

(٢) هذه هي المرحلة الثانية ؛ مرحلة الخلق الفني ، وفيه يصير الإنتاج - الذي هو في الأصل صورة للشيء المكتشف - غير حتمي بعد خلقه فيما ، أي أنه لا يفرض نفسه على منتجه ، بعكس ما كانت عليه الحال حين كان هذا المدرك في مرحلة الإدراك وقبل الخلق الفني .

(٣) لأن الكاتب لا يكتشف جديداً بقراءاته ما يكتب ، إذ هو ذات فيما يتجه ، أي أنه يضع ذاته فيما يكتب من أفكار وأراء وعواطف ، فليس فيما كتبه عنصر مفاجأة بالنسبة له . فلا يمكن أن تثير القراءة في نفسه شعوراً غير الذي أودعه في موضوعه من قبل وكان هو مصدره - وهذا هو ما سيشرحه المؤلف من أن القراءة الحقيقة مستحيلة بالنسبة للكاتب حين يطالع ما كتبه .

وبالجملة . التالية وبالصفحة بعدها . وهو متضرر أن يؤكّد تلك الصفحات بتبنّوّاته أو ينفيها . فالقراءة تتألّف من عدد جم من الفروض ، ومن أحلام متلوّة ييقظة ، ومن ضروب من الأمل واليأس والقراء سباقون على الجبل التي يقرؤنها ، يتقدّمون في ذلك نحو مستقبل محتمل ينبع في بعض أركانه أو يرتفع كلاماً تقدّموا في القراءة ، وينكص من صحيفة لأخرى مكوناً الأفق المتحرك للعمل الأدبي . وبدون انتظار وبدون مستقبل وبدون جهل لهذا المستقبل . لاتتحقق الموضوعية فعملية الكتابة إذن . تتضمّن شبه قراءة ضمنية بها تصبح القراءة الحقيقة مستحيلة . قد يرى الكاتب الكلمات حين تتألّف تحت قلمه ، ولكنه لا يراها القارئ ، إذ هو يعرفها قبل قراءتها . ولنست وظيفته هي الواقع عينه على النائمة المتطرفة للقراءة كي يوقظها بنظراته ، وإنما وظيفته أن يلحظ السطور المتواالية . وفي الجملة ليس لنظره رسالة سوى التنظيم البحث . والنظر هنا لا يتعارف به الكاتب شيئاً سوى ماترتكبه اليدي من أخطاء هيئة . فلا مجال لتنبؤ ولا لتخمين لدى الكاتب ، لأنّه بصدق مشروع يقوم به . وكثيراً ما يحدث له أن يتّظر عودة خاطره ، أو كما يقولون : يتّظر الإلهام . ولكن المroe لا يتّظر خاطره كما يتّظر إنساناً آخر . فإذا تردّد الكاتب فهو في تردد على علم بأنّ المستقبل لم يخلق بعد ، وأنّ عليه هو أن يصنّعه ، وإذا كان بعد جاهلاً بمصير أحد أبوطاله فليس لهذا من معنى سوى أنه لم يفكّر في هذا المصير ، أو أنه لم يخزم فيه برأي . فالمستقبل أمامه صفحة بيضاء ، على حين يتّبدى هذا المستقبل للقارئ في هذه الماقني صفحة التي تفصّله - بما شحّت به من سطور - عن الغاية . فالكاتب - في أي موضوع من كتابه - لا يلتقي إلا بآرادته ومبادراته ، وبما يعلمه بعبارة أوجز : لا يلتقي فيه إلا بنفسه هو ، ولا يظهر منه إلا على ذاتيه هو ، أما الموضوع الذي يخلقه فهو منه في حرز منيع المال^(١) ، لأنّه لا يخلقه لنفسه . فإذا استعاد قراءة ما كتب تذعر عليه الخروج من تلك الدائرة ، إذ قد فات أوانه . فهما يكن من شيء فلن تتبّدى لعينيه الجملة التي كتبها شيئاً خالقاً من الأشياء قد يذهب في قراءته إلى أبعد حدود « الذاتية » ، ولكنه لن يتجاوز هذه الحدود . نعم قد يقدر أثر جملة رائعة أو حكمة بالغة أو صفة أصاب بها موقعها ، ولكنه الأثر الذي يحدث نفوس الآخرين . يستطيع الشعور^(٢) به . فلم يكتشف « بروست » قط حب

(١) لأنّه لا يمكنه أن يكون موضوعياً - كالقارئ الآخر - في تصفحه لما خلقه بنفسه .

(٢) أي أن القراءة عملية مؤلّفة من شطرين : فالشطر الأول هو الإدراك ، أي إدراك الإنتاج الفني ، أو اكتشافه ، وفي هذا الاكتشاف يكون القارئ بالنسبة لما يقرأ في موقف يشبه موقف الكاتب في مرحلة إدراكه للأشياء والمناظر قبل مرحلة خلقه فيها لها ، فيكون الإنتاج الأدبي بالنسبة للقارئ شيئاً حتمياً ، أي يفرض نفسه على القارئ على نحو ما تفرض الأشياء والمناظر وجودها على المدرك . وفي القراءة يكتشف القارئ الإنتاج الفني =

كارلوس^(١) الجنسي الشاذ ، لأنه هو الذي أراده أن يكون كذلك قبل أن يشرع في تأليف كتابه . فإذا اخذه كتاب ما في نظر صاحبه يوماً مظهراً «الموضوعية» فذلك لأن عهد مؤلفه به قد تقادم ، فنيسيه وأصبح غريباً عنه بتفكيره . ورغم ذلك يعد قادراً على كتابة . وهذه هي حال «روسو» حين استعاد قراءة «العقد الاجتماعي» في آخر حياته .

إذن ليس بصحيح أن المرأة يكتب لنفسها . وإن كان ذلك أروع فشل . وإذا شرع المرأة في تسجيل عواطف نفسه على الورق . ففيبلغ جهده أن يستديم هذه العواطف في نفسه واهية ضعيفة^(٢) فليس النشاط الفنى الحالى إلا لحظة تجريدية مبتورة بالنسبة للأثر الأدبي . ولو كان المرأة يعيش وحده لا يستطيع أن يكتب ماشاء ، فلن يخرج كتابه إلى الوجود عملاً موضوعياً . وعليه في هذه الحالة أن يضع القلم أو ييأس . ولكن عملية الكتاب تتضمن عملية القراءة لازماً منطقياً لها . وهاتان العمليتان تستلزمان عاملين متميزين الكاتب والقارئ . فتعاون المؤلف والقارئ في مجدهما هو الذي يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكري . وهو النتاج الأدبي المحسوس الخالي في وقت معاً . فلا وجود لفن إلا بوساطة الآخرين ومن أجلهم .

وببدو القراءة حقاً عملية تركيبية للإدراك والخلق [١] . وهي تفترض حتمية المؤلف وإن تاجه معاً . فإنتاجه حتمي لأنه بالضرورة متعال^(٣) ، ولأنه يفرض مقوماته الخاصة التي يجب أن يكون القارئ لها في حال انتظار وملاحظة . والمؤلف كذلك حتمي لأن القارئ

= ومؤلفه على أنهما حتميان أي مفروضان ، وبعبارة أخرى ينظر إليهما موضوعياً . أما الشطر الثاني من القراءة فهو خلق القارئ لما يقرؤه ، أي إبراره إلى عالم الوجود بتقويمه أو إخراجه في صورة من الصور بناء على ما يدركه منه حين يفهم مواطن إيجائه .

(١) شخصية من الشخصيات الأدبية التي حلقتها مارسيل بروست في مجموعة قصصه التي عنوانها : «البحث عن الزمن المفقود» وسبق ذكرها . وكارلوس ذو ثقافة عالمية ، ولكنه ينحدر في أدنى دركات البريادل . وهذه الشخصية تتسلق مكاناً هاماً في القصة الرابعة من مجموعة القصص السابقة وعنوانها : La Prisonnière .

(٢) لأن العواطف القوية المشووبة لا يمكن أن تصعب الحلق الفنى ، لأنها تعوق التفكير والتأمل اللذين يستلزمهما إلى العمل الفنى . وهذه فكرة أطالت في شرحها ديدور ثم بندتوكر وتشبه وشرحناها في كتابنا : النقد الأدبي الحديث .

(٣) أي أن له وجوداً في ذاته يتجاوز مجرد إدراكه ، شأنه في ذلك شأن الأشياء ، انظر في صدر هذا الفصل

يكشف موضوعه فحسب (أى يبرره إلى الوجود) ^(١) بل لأنّه يجعل هذا الموضوع ذات وجود مطلق ^(٢) (أى أنه يتتجه). ومحاجة القول أن القارئ على وعي بأنه يكتشف الموضوع ويخلقه، فهو يكتشفه في الخلق. ويخلقه بهذا الاكتشاف. حقاً لا يصح أن نعتقد أن القراءة عملية آتية يتأثر فيها القارئ بالحروف المكتوبة كما تتأثر لوحة آلة التصوير بما ينعكس عليها من ضوء. فإذا كان القارئ شارد اللب أو متعباً أو أحمق أو مضطرب الفكر. أعياء إدراك كثيرة من العلاقات المصورة في العمل الأدبي. فلا يصل إلى درجة إشراق الموضوع في نفسه كما تقدّم النار. وفي هذه الحالة يعي بعض الجمل التي ترأى لعينيه في ظلام الغموض. وكأنّها تتنظم عن طريق الصدفة أما إذا كان القارئ في خير حالاته، فإنه سيجلو لنفسه من وراء الكلمات صورة مركبة لا تعود كل جملة فيها أن تكون ذات وظيفة جزئية. وتتمثل هذه الصورة في القضية التي يريد الكاتب نفيها أو إثباتها، أو في الموضوع، أو في المعنى العام. وهكذا، منذ البدء في القراءة، لا يبقى المعنى محصوراً لديه في الكلمات، ولكن المعنى هو الذي يمكنه من كل كلمة منها. وعلى الرغم من أن الموضوع الأدبي يبرز إلى الوجود من خلال اللغة، فلا سبيل إلى حصره في نطقها. ولكنه طبيعة - على النقيض من ذلك، إذ لا يتضح للقارئ إلا بالصمت ومناقشة العبارات. وبذا يمكن قراءة مائة ألف من الكلمات التي يحتويها كتاب، كلمة كلّمة، دون أن ينبع منها معنى العمل الأدبي. فليس هذا المعنى هو مجموع الكلمات، ولكنه في مجموعها العضوي. ^(٣) ولن يتيسر للقارئ شيء إذا لم يكن بحيث يستطيع. دون عنون يذكر. أن يزج بنفسه في القراءة وهو في مستوى صمت التأمل فيها يقرأ، أو بعبارة أوجز. إذا لم يخترع هذا الصمت، فينزل فيه منازلها الكلمات والجمل التي أيقظها وثبتها ^(٤). فإذا قيل لي: إن الأجر أن تسمى هذه العملية

(١) على نحو ما نوجد الأشياء بداراكها، انظر المامش المشار إليه في الرقم السابق.

(٢) أى يجعل منه شيئاً مستقلاً ذا وجود قائم بالفعل لا يحال به على مدلول آخر، وحيثـذ يكون وجوده كالأشياء والقارئ هو الذي يكسب الموضوع الأدبي صفة الوجود المطلق بانتاجه إياه من قراءاته.

(٣) أى بالنظر إلى وحدة الموضوع العضوية التي تعين على فهم جزيئاته، إذ تكون الكلمات في هذه الحالة وحدات حية ذات وظائف معينة في بنية العمل الأدبي.

(٤) في أدب القصة والمسرحية - في العصر الحديث، وبخاصة في أدب الوجوديين - لا يدخل المؤلف تدخلـاً سافراً بالشرح والتعليق، بل يعرض الموقف الخاص في صورة مشكلة ذات شعب كثيرة، وقد يوحـي للقارئ بسلك الرشد حيال الموقف، ولكن مجرد إيماء تراءى نتيجة للتفكير العميق في سلوك شخصيات القصة أو المسرحية. ومثل هذا الأدب يتطلب من القارئ مشاركة في خلق القصص أو المسرحيات، إذ يأـل الكتابـيون أن يقدموا للقارئ طعاماً مضمونـاً، بل يتركـونه أمام الموقف، موزـع الفكرـ في اتجاهـات مختلـفة ومتاهـات نفسـية واجتماعـية مروـغـة، ليهـتدـيـ فيهاـ بـنـفـسـهـ. وسيـشـرـحـ المؤـلـفـ ذلكـ بعدـ وبـخـاصـةـ فيـ الفـصـلـ الـرابـعـ، وـانـظـرـ أيضاًـ كـتابـيـ: المـدخـلـ إـلـىـ الـنـقـدـ الـأدـبـيـ الـحـدـيثـ.

اختراعاً جديداً أو اكتشافاً . أولاً . بأن مثل هذا الاختراع الجديد – من جانب القارئ – عمل يساوى في جدته وأصالته الاختراع الأول من جانب المؤلف ، ثم إنه لم يكن الموضوع قد خرج من قبل على يد مؤلفه . فهنا بخاصة لا يمكن أن يقصد إلى اختراعه من جديد ، ولا إلى اكتشافه ، لأنه إذا كان الصمت الذي تحدثت عنه هو حقاً غاية كل مؤلف . فلا أقل من أن نقرر كذلك أن المؤلف لم يعرفه قط إذ أن صمت المؤلف « ذاتي » وسابق على لغة تأليفه . فهو صمت يتمثل للمؤلف في غيبة الكلمات ، هو صمت الإلهام الطبيعي الحي الذي تعدد فيما بعد الكلمات . على حين صمت القارئ محصور في الموضوع . وفي داخل الموضوع نفسه تتجلّ أنواع أخرى من الصمت في الأجزاء التي أغفل المؤلف تفضيلها عن عد . وأقصد هنا إلى الأغراض المقصودة حقاً للمؤلف بهذا الإغفال . حتى إنها لا معنى لها إلا في أماكنها من الموضوع الذي تكشف عنه القراءة . على أن هذه الأغراض هي أساس تركيز الموضوع . وهي التي تكسبه مظهره الخاص به . ويقصد بـ : القول إذا شرحنا أنها غير مدلوّل عليها صراحة في العمل الأدبي ، بل إذا رأينا الدقة قلنا إنها غير قابلة للتعبير عنها . ولذا لا يصادفها المرء في لحظة محددة من قراءاته ، فهي في كل مكان ولا مكان لها^(١) . فليس من تعبير صريح عن وصف العالم الخيالي العجيب الذي تدور فيه قصة « مولن الكبير »^(٢) . ولا عن كبريات العناد في قصة « أرمانتس »^(٣) ولا عن درجة الواقعية الحق في أساطير « كافكا »^(٤) وعلى القارئ – كي يخترع كل هذا – أن يتتجاوز دائماً حدود ما يقرأ . لاشك أن المؤلف يدخله على الطريق ، وهذا كل ما يستطيع أن يفعل . والعالم التي يقيسها على الطريق مفصول بعضها عن بعض . يفراغ على القارئ أن

(١) لأن العمل الأدبي أساسه الإيحاء لا الأمر ، وهذا يفقد الإنتاج الأدبي أثره إذا كانت الأغراض فيه واضحة سافرة ، وهذا عيب على الرومانطيكيين برغمهم الخطابية في قصصهم ومسرحياتهم ، وهذا يلجم الكتاب الحديثون إلى إغفال الشروح لموافهم ، وإلى ما يسمى الإضمار التصويري أو المادية التصويرية ، ليتركوا القارئ في فجوات يملؤها بفطنته ، وهي مثار الإيجاء . انظر كتابي السابق الذكر .

(٢) قصة رمزية فلسفية للكاتب الفرنسي ألان فورنييه Alain Fournier ظهرت عام ١٩١٣ ، والشخصيات فيها سجينية للأحلام ، وهي ترمز إلى أن للسعادة قمة إذا وصل إليها المرء أخيراً أبداً .

(٣) قصة للكاتب الفرنسي ستاندال (١٧٨٣ - ١٨٤٢) ، ظهرت عام ١٨٢٧ ، والشخصية الأولى هي شخصية أوكتاف الذي يحب قريته أرمانتس ، ويظل الحب بينهما غامضاً تشوّه الشكوك ، ويعانى منه كل منهما حتى تقضى أمّه على هذه الوساوس ، فيتزوجان ، ولكن لا يلبث أن يظن - عن طريق الوشاية - أن أرمانتس تزوجته لثراه ورحمة به ، فيرحل ليشتراك في حرب اليونان ويموت هناك .

(٤) Frantz Kafka - كاتب تشيكي يكتب بالألمانية (١٨٨٣ - ١٩٢٤) ويكشف فيما يكتب عن جانب العجائب في الوجود الإنساني ، ويختلط في كتاباته عالم اللاشعور بعالم الشعور .

يملاه . ثم عليه - بعد ذلك - أن يتجاوز هذه المعالم إلى ماوراءها . وجملة القول أن القراءة عملية خلق من القارئ بتوجيه من المؤلف . فمن جهة قد يعد الجوهر الوحيد حقاً للعمل الأدبي هو « ذاتية » القارئ ، فانتظار « راسكو لنيكوف »^(١) هو انتظارى أنا الذى أعيده إياه . وبدون هذا الجزع من القارئ لا يرقى سوى علامات على الورق واهنة . وحقده على عضو النيابة الذى يستجوبه هو حقدى أنا قد أثارته الحروف المسطورة وقيده . ولم يكن ذلك النائب نفسه ليوجد لولا هذا الح福德 الذى أحمله له بواسطة « راسكو لنيكوف » . وهذا الحقد هو الذى يجعل منه مخلوقاً ذا لحم ودم . ولكن من جهة أخرى تقوم الكلمات مقام فخاخ ثير مشاعرنا وتجذبها . فكل كلمة طريق للتعالى ، إذ هي تشكل عواطفنا وتغذيها وتغزوها إلى شخص خيالى مهمته إحياءها فيها ، وليس له من جوهر سوى هذه العواطف المستعارة التى تصير به ذات موضوع ، لأنه ينحها إطاراً وأفقاً . فكل شىء بالنسبة للقارئ موضع نظر ، كما أن كل شىء قد فرغ من النظر فيه . وإنما يتحقق وجود العمل الأدبي على قدر المستوى الدقيق لطاقة القارئ . وحين يقرأ فيخلق ما يقرؤه ، يظل على علم بأنه يستطيع دائماً أن يذهب إلى أبعد من ذلك في قرأته . معنا في تعميقه قراءة وخالقاً . وإننا نتاج القارئ لصفات ما يقرأ - على هذا النحو المطلق الذى يصدر عن ذاتيتنا فلا يليث أن يتضح أمام أعيننا في شكل « موضوعى » - هو إننا نتاج منيع يمكننا أن نرى فيه مشابه من العلم الواضح الذى خص به « كانت » الذات الإلهية .

وحيث إن الخلق الفنى لا يتم وجوده إلا بالقراءة ، وحيث إن على الفنان أن يكل إلى آخر مهمة إتمام مابداً . وحيث إنه لا يستطيع إدراك أهميته فى تأليفه إلا من ثنايا وعى القارئ . إذن كل عمل أدبي دعوة . فالكتابة دعوة موجهة إلى القارئ ليخرج إلى

(١) الشخصية الرئيسية في قصة « الجريمة والعقاب » للكاتب الروسي : دستوفسكي (١٨٢١ - ١٨٨١) وفيها يدو هذا البطل نهباً لفكرة تورقه من جانب مرأة تظلم الناس باربا الفاحش وتجلس ثروتها عن مساعدة المعوزين ، ويدور في نفسه صراع بين الخلق التقليدى والاستقلال في الفكر بالقضاء على هذه المرأة ، ليساعد عمالها المعوزين ، ومن هؤلاء أخيه . ويبصر لنفسه ارتكاب الجريمة ، ولكنه لا يجد في بيت القتيلة إلا مبلغاً ضيئلاً من المال لا يفي بشيء من مشروعياته في تحقيق شيء من العدالة الاجتماعية للبائسين . ويعزم الاعتراف بجرينته ليجادل فيها ويرورها حين يبحث رجال العدالة عن الجانى . ويقدم عامل محظوظ ليعرف أنه الجانى فيعقد المسألة . ويقوس ضمير راسكو لنيكوف عليه . ويشتتد عليه الأمر بعد أن يلتقي بالفتاة سونيا الطاهرة الطوية على الرغم من أنها بغي ، وإنما انحدرت إلى هذه الملوء لتعول أسرتها وقطنم إخوتها الجياع . وتدفعه سونيا إلى الاعتراف . ويخكم عليه بالتفوى إلى سيريا . ويرحل وهو يعتقد أنه لم يجرم ، بل أخطأ في تقديره والخدع ، فكان ما أثاره من قتل أمراً لا جدوى له . وفي منفاه ينقذه التفكير في سونيا من الاستغراب بتفكيره في الجريمة ، فتستيقظ في نفسه المعانى الإنسانية . وفي القصة إلى جانب ذلك أحداث فرعية كثيرة .

الوجود» الموضوعى» محاولته من اكتشاف مستعينا باللغة فإذا سأله سائل : وإنما تلك الدعوة من الكاتب ؟ فالإجابة ميسورة : بما أنه لا سبيل إلى العثور في الموضوع الأدبي على السبب الكاف لظهوره في هذا المجال الفنى ، لاف نفس الكتاب (إذ ليس أنواع من التوجيه لإدراكه)^(١) ولا في تفكير الكاتب ، إذ أن ذاتية الكاتب التي لا يستطيع أن يتجاوز حدودها ليست مبررا للخروج منها إلى «الموضوعية» . إذن ظهور العمل الفنى حدث جديد لا سبيل إلى شرحه بالأفكار الذاتية السابقة عليه . وحيث إن هذا الموجه بدأه الموجه بدأية مطلقة . إذن هو من ثمرات حرية القارئ في أصنف ما تتحمل هذه الحرية من معنى . وبذا تكون الكتابية دعوة موجهة من الكاتب إلى حرية القارئ لتكون عوناً للكاتب على إنتاج عمله . وقد يعرض بأن كل الآلات بمثابة دعوة موجهة كذلك إلى حررتنا ، إذ هي وسائل للعمل في حيز الإمكان . فليس للعمل الفنى من هذه الجهة ميزة خاصة . وإنه لحق أن الآلة مختصر بمحض للعملية التي تستخدم فيها ، ولكنه تظل في مستوى الأمر المعلق . ففي مكتنى استخدام القديم لأسرر به حقيقة أو لأقمع به رأس جاري . فإذا نظرت إليه في نفسه فليس هو بدعة موجهة إلى حررتنا لأنها لا يضفي أمامها وجهاً لوجه ، بل يهدف - أولاً - إلى خدمة الحرية مستبدلاً بالاختراع الحر للوسائل سلسلة من التصرفات التقليدية المنظمة . والكتاب لا يخدم حررتنا ولكنه يستثيرها للعمل . وفي الحق لا يستطيع أمرؤ أن يتوجه إلى الحرية - من حيث إنها حرية - بوسائل الظهر أو الحيلة ، أو المنفعة . فليس للوصول إليها سوى طريقة واحدة تتحقق أولاً في الاعتراف بها والثقة فيها . ثم في تطلب عمل منها باسمها هي . أي باسم الثقة التي أوليتها . فليس الكتاب إذن كالآلة في أنه وسيلة لأية غاية ، بل يتجل في صورة غاية حرية القارئ .

ويتراءى لي تعبير «كانت» : «الغاية بدون غاية»^(٢) تعبيراً غير منطبق على العمل تعبيراً غير منطبق على العمل الفنى .

(١) إذ أن المطلب الأساسي للمؤلف يوحى به ولا يصرح .

(٢) يرد المؤلف هنا على الفيلسوف الألماني «كانت» Kant (١٧٢١ : ١٨٠٤) ، إذ أن هذا الفيلسوف يعد المعرفة الفنية غاية في ذاتها ، فلا ينبغي أن نبحث وراءها عن غاية خلقية أو اجتماعية ، وكانت آراؤه الفلسفية دعامة أهل الفن للفن . ونذكرها هنا النقاط الأساسية التي تخص الحكم الجمالى عند «كانت» . على حسب ما ذكره في كتابه : «نقد الحكم» الذى نشر عام ١٧٩٠ - برى «كانت» أن الحكم الجمالى يختص بمميزات . أو لما من ناحية وصفه : وهو أن حكم الذوق فيه صادر عن ارتضاء لا تدفع إليه منفعة . أي أن المعرفة الفنية لا يتم بحقيقة موضوعها . بخلاف اللذة الحسية التى تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الحالى الذى يتطلب تحقيق موضوعه . والرسام يعجب بفناها أو بصورتها . ولكنه لا يشتتى أكلها أو يبعها بوصفه - فنانا . وتأى ميزات الحكم الجمالى من ناحية عموم الفن الجمالية أو =

وهذا التعبير يتضمن في الواقع أن العمل الفني ليس له من الغائية إلا مظاهرها ، إذ هو قصر على إثارة النشاط الحر المنظم للمخيلة كي تلعب دورها . وفي هذا إغفال أن مخيلاً المشاهد ليست وظيفتها التنظيم فحسب ، بل التكوين . فليست وظيفتها اللعب ، بل هي تنار لتكوين العمل الفني من جديد بما يتجاوز ماترك الفنان من آثار . والمخيلة – شأنها شأن وظائف العقل الأخرى – لا تستقل في متعها بنفسها ، بل هي دائماً في خارج نطاق نفسها ، وهي دائماً ملتزمة بمشروع . ويمكن أن توجد «غاية بدون غاية» لشيء أحكم نظامه في نفسه إحكاماً يدعونا إلى فرض غاية له ، حتى لو لم نستطع تحديدها فإذا حددنا

= كميّتها : فالجميل هو الذي يروق كل الناس دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لا سبيل لنا إلى معرفة شيء عام عالمي دون أفكار تجريبية عامة نستطيع بها تقويمه . إلا الجمال . فإننا نستطيع أن ندركه وهو محسوس . ونقومه على هذه الحال تقريباً عاماً مشتركاً بين الناس دون حاجة إلى أفكار مجردة . فالحكم الجمالي «ذاتي» انتهاء ، ولكنه عام موضوعي ضرورة . إذ يفترض اشتراك ذوى الأدوات فيه . وقد يشد منهم من يخالف المجموع ، ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة . وثالث هذه الميزات خاص بالعلاقة . أي علاقة الوسيلة بالغاية . فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه من حيث إنه مدرك في ذلك الموضوع دون تصور لغاية من الغايات . قد نظر أن هناك غاية من الغايات للموضوع الجمالي . ولكن لا يستطيع تحديدها . فلما إذا فكر عالم النبات أو الزارع في وظيفة فاكهة في أنتاجها النوعي . أو في قيمتها التجارية . فإنه حينئذ لا يفكر في قيمتها الجمالية . وعلى الفنان لكي يتوافق له الذوق الجمالي أن يعجب بالشيء الجميل دون أن يلقى بالمثل هذه الغايات . فلا يحتفظ إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غاية في الطبيعة . دون مصمون محسوس لتلك الغائية . ورابع هذه الميزات : أن كل حكم له ثلاث حالات : إما تقرير حقيقة عن طريق التجربة . أو برره على فصبة علمية يسلم بها ضرورة . أو افتراض احتمال منطق . إلا الجمال . فإن خاصته تقرير ما يدرك ضرورة إدراكاً ذاتياً . ولكنه موضوعي من ناحية التصور ، بافتراض عموم الشعر به فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة لأنه مبعث شعور بالرضا به ضرورة ، دون حاجة إلى أفكار سابقة . فإذا حكمت بأن هذه الفاكهة جميلة فليس ذلك نتيجة فیاس حتمي مطلق ، أو نتيجة تجربة ، كما هي الحال في الطبيعة والرياضة مثلاً ؛ وإنما ذلك نتيجة حكم ضروري فردي ، يشبه الأمر الصادر عن وعينا الجمالي ، فإذا حكمنا بما يخالف ذلك كان في هذا معصبة للضمير الجمالي يشبه معصبتنا لضميرنا الخلقي فيما لو خالفنا واجباً حلقياً . وفي هذه الخاصة الأخيرة تقرير صلة صريحة بين الجمال والخلق ، ولكن « كانت » ينتهي إلى خصائص الحكم الجمالي بعامة فيقرر أن الجمال لا غاية له على نحو ما ذكرنا (انظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث) . ويتلخص رد « سارتر » على « كانت » في النقاط الآتية : (١) ينخوض « كانت » بين جمال الطبيعة وجمال الفن ، فجمال الطبيعة لا تظهر الغاية منه إلا بافتراضها فيه ، بخلاف الجمال في الفن فهو نفسه الغاية . (٢) جمال الطبيعة يوجد ثم ينظر إليه ، ولكن جمال الأدب لا وجود له إلا في حين العملية العقلية التي تسمى القراءة ، وقد سبق أن شرح المؤلف ذلك المعنى . (٣) لا يمكن الفصل بين الجمال الفني والقيمة ، بل لا ينطر إلى هذا الجمال إلا في ظل القيمة . وقيمة العمل الفني في الدعوة الموجهة إلى حرية القارئ . (٤) في الجمال الطبيعي لا وجود لغاية تفرض نفسها علينا في صورة حتمية ، إذ ليس من بينها ما يجعلنا فيه مقصود الخالق على نحو قاطع ، بل هو موضع تأويل وتفسير فردي ، وقد يفسر الجمال في الطبيعة تفسيراً علمياً ، أو يكون نتيجة للصدفة ، ولكن إذا نقلت الصورة الطبيعية إلى عالم الفن أصبحت الغاية من جملها مقصودة للكاتب ، وهذه الغاية موضوعية بالنسبة للقراء ، ولكن الكاتب يظل فيها بين حدود الذاتية الحضنة في تأويله لما في الطبيعة والموضوعية الحضنة لدى القراء .

الجمال بهذه الطريقة أمكننا - وهذه غاية «كانت» - أن نقرن الجمال في الفن بالجمال في الطبيعة . ففي الزهرة - مثلاً - يتمثل كثير من مظاهر التوازى والانسجام في الألوان والأنهاء المتتظمة ، حتى ليثبت ذلك أن يغرينا بالبحث عن شرح غائى لكل هذه الخصائص ، فترى فيها وسائل كثيرة ربت ترتيباً من أجل غاية مجمولة . ولكن هذا هو عن الخطأ . فجمال الطبيعة لا يقارن في شيء بجمال الفن . فالعمل الفني لغاية له ، ونحن في هذا على وفاق مع «كانت» . ولكنها لغاية له لأنها هو في نفسه غاية . ولا يقيم «كانت» في تعبيره وزنا للدعوة التي يتعدد صداتها في أعماق كل لوحة وكل تمثال وكل كتاب . ويعتقد «كانت» أن العمل الفني يوجد أولاً ، ثم ينظر إليه بعد ذلك ، ولكن العمل الفني لا وجود له إلا حين النظر إليه ، وهو قبل كل شيء دعوة محضة ومطلب خالص من مطالب الوجود وليس هو آلة واضحة الوجود غير محددة الغاية ، ولكنها يتبدى في صورة واجب يتطلب من القارئ القيام به ، ويتنظم - قبل كل شيء - في وصف الأوامر غير المعلقة فأنت مطلق الحرية في ترك هذا الكتاب على المنضدة ، ولكن إذا فتحته فقد تحملت التبعية فيه . لأن الحرية لا تتحقق بالمتاعة الحرة لوظائف الحس الذاتية ، ولكن بعمل خالق يستجاب به لأمر من الأوامر . تلك الغاية المطلقة^(١) - المقصودة من ذلك الأمر المتعالي الذي هو وليد الحرية ، والواقع في نفس الوقت مع القبول - هي ما يطلق عليه : قيمة . والعمل الفني قيمة ، لأنها دعوة موجهة إلى القارئ .

فإذا جلأت إلى قارئي كي يساهم في تحقيق المشروع الذي بدأ ، فمن البديهي أنني عددت القارئ ذا حرية مطلقة^(٢) وقدرة تامة خالقة وحيوية لاتخادها شروط . ولن أستطيع بحال التوجّه إليه بوصفه أمراً سليباً ، فأحاول التأثير عليه بالإفضاء إليه - حملة - بمشاعر الرهبة والرغبة والغضب يوجد من غير شك مؤلفون لا يهتمون بسوى إثارة هذه المشاعر ، لأن من الميسور لهم الاهتداء إليها وتوجيهها . ولأن لديهم خبرة بالطرق الأكيدة التي يستطيعون بها إثارة هذه المشاعر ، ولكن من الحق كذلك أنهم ملومون على مسلكهم هذا . كما لام النقاد قدّيماً «بوريسيدس» لعرضه أطفالاً على المسرح^(٣) . فأمام العاطفة

(١) و (٢) المراد هنا بالمطلقة المستقلة بنفسها والتي تحمل في ذاتها مبرر وجودها . انظر :

A. Lalande : Vocabulaire Technique et Critique La Philosophie.

(٣) كما في مسرحية أندروماك ، حيث يظهر على المسرح ابن أندروماك وهو مولوسوس يرجو من ملاوس ألا يقتله ، وهي طريقة رخيصة في إثارة الانفعال ، تخاشاها راسين الكلاسيكي ، في مسرحيته بنفس العنوان .

المشبوة تفقد الحرية معناها . والحرية – حين تتعذر في محاولات جزئية – تتخلّى بذلك عن واجبها الأول وهو إنتاج غاية مطلقة ، فلا يكون الكتاب بعد ذلك إلا وسيلة لتغذية الحقد أو الرغبة . فعلى الكاتب ألا يبحث عما فيه اضطراب وببلة . وإلا وقع في تناقض مع نفسه . فإذا أراد مطليباً من قرائه فيجب ألا يقترح عليهم سوى واجب يقونون به . ومن هنا يكتسب العمل الفنى خاصته الجوهرية ، وهى أنه مجرد اقتراح . فيجب أن توافر لدى القارئ فرصة التأمل في العمل الفنى عن بعد يمكنه فيه إمعان النظر إليه . وهذا هو ماختلطه « جوته » عن حمق بما سماه : « الفن للفن »^(١) . وما خالطه كذلك البارناسيون في دعوتهم إلى تحاصل الفنان من عواطفه^(٢) وليس قصدتهم من ذلك سوى مجرد احتراز يعبر عنه « جينيه » بتعبير أوفق فيدعوه . تأدب الكاتب حيال القارئ . ولكن ليس معنى ذلك أن الكاتب يتوجه بدعوته إلى أية حرية من حريات الإدراك التجريدية . إنما مرد الخلق في العمل الفنى إلى العواطف : فإذا كان مؤثراً فإنما يترأى ذلك التأثير من خلال دموعنا ، وإذا كان هزلياً عرف كذلك بضمحكاتنا . ولكن هذه العواطف من نوع خاص : فأساسها الحرية ، وهي معاشرة ومسوقة على لسان الآخرين . فإذا اعتنقت في قصة من القصص كان ذلك قبولاً مني لها مصدره حريري . وقد يكون هذا القبول نوعاً من العناء ، أى تمثل فيه الحرية خاضعة – اختياراً – لنوع من السلبية ، كى تحصل من وراء هذه التضحية على درجة من درجات التعالى . وقد يبدو القارئ في ذلك سريع التصديق ، وقد يهبط في هذا حتى يصدق أشياء تعاصره في دائرة تأثيرها الحلم ، ولكنه يظل في كل لحظة مصحوباً بوعي منه بحريرته . وكثيراً ما يراد وضع المؤلف في قياس من أقيسة الإلزام : « إذا اعتقد المرء في قصتكم وقع فيما لا تسamus فيه . وإذا لم يعتقد كان عملكم الأدبي مدعاه لسخريته » ولكن هذا قياس أحمق : لأن خاصة الوعى الفنى أنه اعتقاد عن طريق الالتزام والتعاهد وهو اعتقاد موصول بالوفاء للذات الاعتقاد وبالوفاء للمؤلف . فهو اعتقاد متجدد دائماً وعن اختيار . ففي كل لحظة أستطيع أن أستيقظ ، وأنا على وعي بهذا ، ولكنني لا أريد . فالقراءة هذا حلم . ولكن يعلمه المرء عن حرية ، بحيث تكون كل العواطف الجائشة في مجال هذا الاعتقاد الخيالي بمثابة أنقام حريري الخاصة . وهذه الأنقام أبعد ما تكون من استغراق حريري أو حجبها . ولكن تعدد طرائقها يقدر ما اختارتة حريري كى تبين حقيقة نفسها . وقد سبق أن قلت إن « راسكو لينكوف » لن يكون غير شبح إذا لم أخلطه في نفسي بما أشعر

(١) و (٢) في كتابنا الأدب المقارن ، الطبعة الثانية ، شرحنا الأساس العام لفلسفة الفن للفن ، والمذهب البرناسى ، في الفصل السادس من الباب الثاني .

به نحو من تفور أو صدقة بها يصير شخصا حيا . على أن خاصة الموضوعات الخيالية أنه يمكن أن ينظر إليها من جانب آخر : فليس سلوك « راسكو لنيكوف » هو الذي يثير سخطي عليه أو تقديرى له . ولكن سخطي وتقديرى « ما اللذان يضيقان على سلوكه الدوام والموضوعية . وبذا لا يسيطر موضوع الخيال أبدا على عواطف القارئ . كما لا يمكن لأية حقيقة خارجية أن تخد من هذه العواطف . فتبعها الدائم هو الحرية ، أى أنها جميرا عواطف كريمة . لأنى أقصد بالعاطفة الكريمة تلك التي مصدرها وغايتها الحرية . فالقراءة . إذن . رياضة ذهنية كرمه . وما يتطلبه الكاتب من القارئ ليس هو استعمال الحرية بمعناها التجربى . ولكنه يتطلب منه أن ينحدر كل شخصه بما له من عواطف وأغراض وميول ومزاج جنسى وتقدير للقيم وهذا القارئ لا يمنح الكاتب نفسه . حين يمنحه ، إلا عن كرم منه ، إذا الحرية تنفذ إلى كل جوانب نفسه . في أثناء القراءة ، فتغير الجوانب الأشد ظلمة من حساسيته إلى شكل آخر . وكما التزم القارئ في عملية القراءة جانب السلبية ليخلق لنفسه الأثر الأدبى على خير وجه ، فكذلك تستحيل هذه السلبية لديه إلى عمل إيجابى ، فيسمو بقراءته إلى أعلى . ولذا كثيرا ما يرى المرء من شهروا بقصيدة قلوبهم يذرفون الدموع لاطلاعهم على قصص تصور صنوف المؤس الخيالية . فقد استحالوا لحظة إلى ما كان يجب أن يكونوا عليه لو لم يقضوا حياتهم مسدلين القناع بأنفسهم على حرثتهم .

وهكذا يكتب المؤلف ليتوجه بكتابته إلى حرية القراء متطلبا منهم أن يخرجوا عمله الأدبي إلى الوجود . ولكنه لا يقف عند هذا الحد . بل يتطلب منهم بعد ذلك أن يعادلوه الثقة التي منحهم إياها . وأن يعرفوا بجريته الحالقة ، وأن يستثروها ، بدورهم ، بدعة تقابل دعوته وتكون صدى لها وهنا تتجلى في الحقيقة خاصة عجيبة أخرى من الخواص المنطقية للقراءة . هي أنه على قدر معرفتنا بخزيائنا تكون معرفتنا بحرية لآخرين ، وعلى قدر تكليفهم لنا يكون تكليفنا إياهم .

إذا سحرنى منظر طبيعى فأنا على علم بأنى لست حالقه ، ولكنى أعلم كذلك أنه لو لا أنا لم توجد قط تلك الصلات التى يربط بها نظري بين الأشجار والأوراق والأرض والأعشاب . وأعلم أيضاً أن لا أستطيع تبيان سبب المظهر الغائبة فيما أكتشف من تناسب الألوان وانسجام الأشكال والحركات التى يثيرها مهب الريح على ذلك المنظر . وعلى الرغم من هذا فالمنظر موجود ، وها هو ذا أمام عينى . فلا يمكننى . إذن . أن أتصرف بحيث أخرج إلى الوجود شيئاً بدون أن يكون هذا الشيء موجوداً من قبل . وحتى في حال اعتقادى في وجود الله لن أستطيع عقد صلة . إلا إذا كانت مجرد ثرثرة -- بين الحكمة الإلهية في هذا

العالم وبين المنظر الخاص الذى أشاهده^(١) . فإذا قلت إن الله صنع هذا المنظر ليروقنى ، أو أنه حلقنى بحيث يسرنى ذلك المنظر ، كان هذا وضعا للسؤال موضع الجواب . فهل المزاوجة بين الأزرق والأخضر مقصودة ؟ كيف لي بعلم هذا ؟ ففكرة الحكمة الإلهية لاتشرح ، شرعا يقينيا ، أية غاية فردية ، وبخاصة فيما نحن بصدره من حالة ، اذ يمكن شرح العشب الأخضر على حسب قوانين علم الحياة وبمقتضى خصائص ثابتة وبحكم ما تختتمه العوامل الجغرافية ، على حين اللون الأزرق في الماء سببه عمق النهر أو طبيعة المجرى أو سرعة التيار وتناسب الألوان – إذا كان مقصودا – لا يudo أن يكون شيئا ثانويا ، إذ هو التقاء لسلسلتين سببيتين من الحوادث ، أى أنه يido – لأول وهلة – وليد الصدفة . وعنى خير تقدير تظل الغائية موضوع جدل لا يفرغ منه ، ويظل كل ما يربط به بينها وبين الأشياء من علاقات فرضيا من الفروض . فلا وجود هنا لغاية نفرض نفسها علينا في صورة حتمية ، إذ ليس من بينها ما يتجلى فيه مقصود الخالق على نحو قاطع . ولذا لا يعد الجمال الطبيعي ، في شيء ، دعوة موجهة إلى حريتنا ، أو بتعبير أدق : يوجد في جموع الأشجار المورقة والأشكال والحركات نظام ظاهري ، أى دعوة وهمية تبدو كأنها تستثير هذه الحرية ، ولكنها لا تلبث أن تتلاشى تحت نظرنا . ولأنكاد نبدأ في رجع النظر في ذلك النظام حتى تخفي تلك الدعوة ونبقى بعد ذلك أحجارا في ربط هذا اللون بهذا أو بذلك من الألوان ، وفي عقد صلة بين الشجرة والماء أو بين الشجرة والسماء أو بين الشجرة والماء والسماء . وتصير حريتى هوى من الماء لاضباط له . وأبتعد عن «الموضوعية» الوهمية التي كنت أرى فيها دعوة موجهة إلى حريتى يقدر ما تكون من علاقات جديدة بين ما أرى من أشياء . وأظل «أحلام» بعض مبررات لوجود هذا المنظر أستشفها في غموض من خلال الأشياء ولا تعدو الحقيقة الطبيعية بذلك أن تكون تعلة لأحلام الخيال . وبسبب أسف العميق على أن ما أدركته في لحظة عابرة من نظام لم يكن ثمرة هداية أحد . وبالتالي لم يكن حقيقة ثابتة ، قد يحدث حينئذ أن أنسى على حلمي هذا صفة الدوام . فأسجله في لوحة أو في كتاب . وبذا أضع نفسي موضع الوسيط بين «الغاية» . بدون غاية » التي تتجلى في مشاهد الطبيعة وبين نظرات الناس لها . فأقوله إليهم ، فتصبح الغاية بذلك النقل إنسانية ، فالفن

(١) أى من ناحية الجمال في هذا المنظر الخاص ، إذ قد يمكن تعليل ألوانه علمياً ، كثرفة الماء بسبب عمق النهر ، أو تكون أجزاء المنظر الجميل قد تلقت اتفاقاً كمنظر أشجار في حافة نهر ودورن . قيمة جبل مكسو بالثلج .. على أن هذا الجمال في المنظر الخاص في الطبيعة تتعدد نواحي تفسيره . فليست غايتها حتمية قاطعة وفي هذا مجرد المؤلف على « كانت » .

هنا شعار من شعائر الاحتفال بالقرائع ، والقرحة وحدها كفيلة بعملية التأويل . وهنا شيء أشبه بما يجري في نقل الأسماء في النسب على حسب مالزوج من حق يتميز به عن امرأته ، حيث لا تذكر الأم في سلسلة النسب ، ولكنها تظل الوسيط الضروري بين الحال وابن الأخت . وبما أني استطعت أسر ذلك الخيال العابر ، وعرضته على الآخرين بعد أن جلوته وبعد أن تمثلته بفكري ، فلما ذكرت ذلك ، أن يضعوه موضع الاعتبار عن ثقته ، لأنه أصبح لديهم محدد الغاية . أما أنا فلاشك في أني سأظل على حدود « الذاتية » و« الموضوعية » ، دون أن أستطيع أبدا التأمل في النظام الموضوعي الذي كنت وسيطا في نقلة .

و شأن القاري على النقض من ذلك ، إذا يقدم في مأمن . فكيفما أمعن في بعده فقد ذهب المؤلف إلى أبعد منه : ومما عقد من صلات بين الأجزاء المختلفة للكتاب – أو بين الفصول أو الكلمات – فهو على ثقة من أنها جميعا مصوغة عن إرادة وقصد . وحتى لو أستطاع – على حد تعبير « ديكارت » – أن يزعم أن هناك نظاما خفيا بين أجزاء لا يظهر لها نظام . فإن المؤلف قد سبقه في هذا الطريق ، فهلا نظام له من مواطن الجمال هو أيضا من أثر الفن ، أى أنه نظام على وجه آخر . القراءة استدلال واستجواب ووعيد ، وأساس أنواع هذه الحيوية كلها يرتكز على إرادة المؤلف على نحو ما كان يعتقد الناس مدة طويلة من رد الاستدلالات العلمية إلى الإرادة الإلهية . ومن أول صفحة لآخر صفحة في الكتاب تصحبنا وتبقى عبادا لناقوه – نرثاح إليها . وليس معنى هذا أنتا ندرك في يسر مقاصد الفنان ، فهذه المقاصد – كما سبق أن قلنا – مجال تخمين ، ثم إلى جانبها تقوم تجربة القارئ . ولكن تخمين القارئ يعتمد على يقينه العميق بأن مواطن الجمال التي تبدى في الكتاب ليست فقط أثرا للصدفة . فالانسجام^(١) في الطبيعة بين الشجرة والسماء وليد الصدفة فحسب . وعلى العكس من ذلك إذا وجد أبطال القصة أنفسهم في حال معينة أو في سجن معين ، أو إذا تزهوا في حديقة ، فإنما يقصد هنا إلى شيئا في وقت معما : إلى بعث سلسلة من الأسباب المستقلة (فقد كان الشخص في حالة فكرية معينة مردها إلى تتابع حوادث . نفسية واجتماعية ، وكان كذلك يتعدد على مكان معين ، كما كان تخطيط المدينة يضطره إلى عبور حديقة معينة) ، ثم إلى التعبير عن غائية أكثر عمقا ، لأن الحقيقة لم تخرج إلى الوجود في العمل الأدبي إلا للتلاءم مع حالة نفسية معينة ، ولتلذلة الأشياء ، ولتجلوها جلاء عن طريق التضاد الواضح ، ثم إن الحالة النفسية ذاتها لا تدرك إلا في صلتها بالمنظر

(١) أى الكاتب بوصفه حالقاً لعمله الفني المحدد الغاية ، على نحو ما سبق أن شرح المؤلف .

الطبيعي . والسيبية هنا مظهر من المظاهر ، ونستطيع أن نسمها «سيبية بلا سبب » ، وأما الغائية فهي الحقيقة . ولكن إذا استطعت بهذا أن أخضع أمر الغائيات إلى نظم الأسباب ، فذلك لأنى – حين أفتح الكتاب – على يقين من أن مصدره هو حرية الإنسان .

إذا كنت أتهم الفنان بأنه كتب ما كتب عن أهوائه ومن أجل أهوائه ، فلا تثبت ثقتي أن تتلاشى . إذلاجدو حيئتك من دعم النظام السيبي بالنظام الغائي . ويصبح النظام الغائي بدوره مرتكزا على السيبية النفسية . ويدخل العمل الفني في هذه الحالة في سلسلة الأمور الموجهة سلفا وجهة تحكمية . نعم حين أقرأ لأنكر أن المؤلف لا يستطيع أن يتحرر من عاطفته ، بل قد يكون إدراك الخطوط الأولى لكتابته تحت سلطان العاطفة . ولكن استقرار رأيه على الكتابة يفترض أنه أخذ يتعد من سلطان أهوائه ، أو بعبارة أخرى ، قد أخذ في إحالة مشاعره إلى مشاعر حرة . على نحو ما أفعل أنا بمشاعري حين أقرؤه ، أى أنه تصرف تصرف اكرايا . وبذا تكون القراءة بمثابة تعاقد كريم حر بين المؤلف والقارئ ، ففيت كل منها في الآخر ويعتمد عليه ويتطلب منه ما يتطلبه من نفسه ، لأن هذه الثقة نفسها كرم وحرية : إذ لا يوجد ما يضطر المؤلف إلى اعتقاد أن قارئه سيعتمد على حريته في القراءة ، ولا ما يضطر القارئ إلى اعتقاد أن المؤلف قد اعتمد على حريته في التأليف ، وإنما هو قرار حر يتخذ أنه كلاما وبذا ينعقد بينهما منطق موصول ومتبادل . عندما أقرأ فأنا متطلب . وما أقرؤه – إذا أشيغ رغباتي – يدعوني إلى المضى قدما في مطالبي للمؤلف بما أريد ، ومعنى هذا أنني أطلب من المؤلف أن يمضى قدما في مطالبي له بما يريده مني . ولقاء هذا يكون ما يتطلبه المؤلف مني معناه أنى أمضى فيما أطلب منه إلى أسمى درجة . وبذا تكشف حرتي – حين تنجل – عن حرية الطرف الآخر .

ولا يهمنى كثيرا ما إذا كان العمل الفني نتيجة لفن واقعى (أو يدعى أنه كذلك) أو نتيجة فن تصويرى . فهما يكن من شيء فإن العلاقات الطبيعية معكوسة في العمل الفني ، هذه الشجرة في صدر لوحة الرسام «سيزان»^(١) تبدو نتيجة لسلسل سببى ، ولكن السيبية ليست إلا وهما . إذ تظل – ولاشك – بمثابة اقتراح موجه إلينا طالما نظر إلى اللوحة ، غير أنها تبقى مرتكزة على غائية عميقه . فإذا كانت الشجرة قد وضعت هكذا موضعها ، فذلك لأن بقية اللوحة تطلب أن يوضع في صدرها ذاك الشكل وتلك الألوان وهكذا – من ثانيا

(١) Paul Cézanne (١٨٣٩ - ١٩٠٦) رسام فرنسي من المدرسة التأثيرية ، ويعد نقده الفنى أساساً من الأسس التي قامت عليها المدرسة التكعيبية ، وكل الحركة الحديثة في الفن .

السلبية بوصفها ظاهرة من الظواهرات - ينعد نظرنا إلى الغائية بوضعها بنية العمل الفني العميق ، ويصل من وراء هذه الغائية إلى الحرية الإنسانية بوصفها مصدر هذا العمل وأساسه الأصلي . فواقعية « فرمير »^(١) جد عميق حتى ليعتقد المرء لأول وهلة أنها في مظهر التصوير . ولكن إذا نظرنا إلى إشراق المواد التي يؤلف منها لوحته ، وإلى جلال حيطانه الصغيرة الآجرية ذات المحمّل الوردي ، وإلى كثافة الزرقة في غصن شجرة زهر العسل ، وإلى لمع الطلاء في ظلام ردهاته ، وإلى البشرة البرتقالية للوجوه الصقلية التي يصورها وكأنها من حجر قداح الماء المقدس ، إذا نظرنا في كل ذلك شعرنا فجأة بما يغمّرنا من سرور ، وشعرنا كذلك بأن الغائية ليست في الأشكال والألوان بقدر ما هي في خياله المحسّن . فجوهر الأشياء نفسها وما تباهى بها السبب فيما لها من أشكال . ونحن أمام لوحات هذا الفنان أقرب مانكون من الإنتاج الفني المطلق . لأننا إنما نكتشف في السلبية المادية نفسها حرية الإنسان التي لا سبيل إلى سبر غورها .

فالعمل الفني ، إذن ، لا ينحصر في حدود الموضوع مرسوماً كان أو منحوتاً أو محكيناً . وكما أن الأشياء لا تدرك إلا في موضعها من العالم ، كذلك تظهر الموضوعات التي يقدمها الفن وثيقة الصلة بالعالم . فوراء مغامرات « فابريس » تراءى إيطاليًا في عام ١٨٢٠ ، والنسيا وفرنسا ، وتراءى السماء بنجمومها التي كان يستهديها الأب « بلانيس » وأخيراً تراءى الأرض كلها . فإذا قدم لنا الفنان حقولاً أو زهراً فلوحته نوافذ مطلة على العالم بأجمعه . فهذا الطريق الأحمر الغائص في مروج القمّع ، نحن نتبعه إلى أبعد بكثير مما رسمه « فان جوخ »^(٢) ونسترسل في تبعه بين مروج قفح أخرى حتى نبلغ إلى نهر يصب في البحر . ونتعمق في تتبعنا إلى مالا نهاية حتى ننعد إلى الطرف الآخر من العالم ، وحتى أعمق الأرض التي هي عياد الحقول وأساس الغائية . وهكذا يهدف العمل المتوج للفنان في بضعة الأشياء التي يخلقها أو يعيد خلقها إلى تجديد شامل للعالم كلّه . فاللوحة والكتاب كلاهما تجديد لمجموع الوجود ، وكلّاهما يمثل مجموع الوجود أمام حرية المشاهد . لأن المهد الغائي لللنّ هو إعادة تنظيم هذا العالم بعرضه كما هو . ولكن على تقدير أنه صادر عن حرية الإنسان . ولكن بما أن ما يتوجه المؤلف لا يكتسب حقيقة « الموضوعية » إلا في نظر المشاهد

(١) Vermeer (١٦٣٢ - ١٦٧٥) من أشهر الرسامين الهولنديين ، وأبرعهم في رسم المناظر الطبيعية .

(٢) Van Gogh (١٨٥٣ - ١٨٩٠) رسام هولندي مشهور بلوحاته في رسم المناظر الطبيعية والأشخاص .

إذن هذا التجديد المنشود، موكول بعملية الاستعراض للأعمال الفنية، وبخاصة عملية القراءة. نحن الآن على استعداد أكثر من ذى قبل للإجابة على السؤال الذى وضعناه منذ قليل بشأن اختيار الكاتب التوجه إلى حرية الآخرين من الناس بحيث يستطيعون معاً - بفضل التعاقد المشترك بينهم وبينه - أن يجعلوا الكون كله ملكاً للإنسان ، وأن يجعلوا الإنسانية وفقاً على العالم .

وإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك فعلينا أن نكون على ذكر من أن الكاتب - ككل الفنانين الآخرين - يهدف إلى منع قرائه نوعاً من الشعور يطلق عليه عادة اسم اللذة الفنية ، وأفضل تسميته : «الطرب الفني». وهذا الشعور . حين يظهر . يدل على أن العمل الفني قد اكتمل . ويحمل الآن أن تخبر هذا الشعور على ضوء الاعتبارات التي سبقت . ففي الواقع هذا الطرب الذي يستعصي الشعور به على المتبع . بوصفه متوجاً ، لا يفترق عن الوعي الفني للمشاهد ، والمشاهد - فيما نحن بصدده من حالة - هو القارئ . إنه شعور معقد ولكنه ذو مقومات وشروط لا ينفصل بعضها عن بعض . فهو أولاً لا يفترق عن الاعتراف بغاية متعلقة مطلقة تعوق ، برهة ، الطغيان النفسي لغaiات الوسائل ووسائل الغaiات [٢] . أى تعوق مانطلق عليه دعوة موجهة إلى حرية القارئ ، أو ما يسمى قيمة من القيم . وبالضرورة يصطحب الوعي^(١) الوضعي الذي تحذه حال هذه القيمة بوعي آخر غير وضعي هو الوعي بحربي ، إذ لا تهدى الحرية إلى كنهها بمطلب متعال . والاهتمام إلى ذاتها طرب ، ولكن بنية هذا الوعي الذاتي تتضمن وعياً آخر . ففي الواقع حيث إن القراءة بمثابة خلق للعمل الفني . فحربي لابدو في كامل استقلالها وكتفي ، بل تبدو كذلك بوصفها قوة خالفة ، أى أنها لا تقف عند سن قانونها الخاص بها . ولكنها تدرك أنها جوهر العمل الفني . وفي هذا المستوى تتجلى الظاهرة الجمالية الحق ، أى الخلق الفني . الذي يبدو «موضوعياً» في نظر القارئ بوصفه متوجاً له . وهذه هي الحالة الفريدة التي يجد فيها الخلق^(٢) متعة فيما أنتجه من موضوع وكلمة المتعة التي تنطبق على الوعي الوضعي للإنتاج المفروء كافية في الدلاله على أننا أمام مقوم جوهري من مقومات الطرب الفني . وتصطحب هذه المتعة الوضعية بالوعي غير الوضعي من جانب القارئ ، وهو الوعي بأنه عامل جوهري بالنسبة للإنتاج الفني الذي يعده هو جوهرياً . ولن أسمى هذا المظاهر من مظاهر الوعي

(١) الوعي الوضعي أى الوعي الذي يفرضه العمل الأدبي على القارئ بوصفه اقتراحًا محدداً موجهاً إلى حر بيته ، والوعي الوضعي المصاحب للوعي الأول هو الوعي بالحرية تجاه موقف خاص . وهذا الوعي الأبعير يشف عن حرية الإنسانية كلها ، كما يشف كل موقف فردي عن معاناته الإنسانية الكلية .

(٢) الخلق هنا هو القارئ الذي يترجح إلى الوجود العمل الأدبي بعمليته في القراءة على نحو ما سبق شرحه .

الفنى : « شعور الأمان » إذا هو الذى يطبع بطابع المدوء الشامل أقوى المشاعر الفنية . ويرجع فى أصله إلى إقرار الانسجام التام بين « الذاتية » و « الموضوعية » ومن جهة أخرى : حيث إن موضوع الفن الأصل هو العالم بوصفه هدف الفنان من وراء مaitخيله ، فإن الطرف الفنى يصطحب الوعى الوضعي بأن العالم قيمة من القيم ، أى واجب يقتربه الفنان على الحرية الإنسانية وهذا هو مأسيمه التحول الفنى للمشروع الإنساني ، لأن العالم يبدو ، عادة ، بمثابة الأفق وراء^(١) موقفنا ، أو بمثابة المسافة اللامنهائية التى تفصلنا عن أنفسنا ، أو كأنه الجموع التركيبى للفكرة . أو جملة العوائق والأدوات على سواء ، ولكنه لا يدو أبداً مطلباً موجهاً إلى حريتنا . وهكذا يصل الطرف الفنى إلى هذا المستوى لأنه صادر عن الوعى بأن فى استطاعتنا أن أصلح وأتبى ما هو خارج تمام الخروج عن حدود ذاتى ، إذا أنى أحيل الخواطر إلى أوامر ، وأحيل الواقع إلى قيمة : فالعالم هو واجبى ، أى أن الوظيفة الجوهرية التى قبلتها عن حرية هي – على وجه الدقة – أن أجلو موضوعى الوحيد المطلق ، وهو العالم ، وأسوقه إلى الناس فى حركة غير مشروطة . هذا إلى أن المقومات السابقة تتضمن تعاقداً بين الحريات الإنسانية فإننا نجد – من جهة – أن القراءة اعتراف بحرية الكاتب عن ثقة به وحاجة إليه ، ومن جهة أخرى تنطوى المتعة الفنية – كما يحس بها القارئ بوصفها قيمة من القيم – على مطلب عام بالنسبة إلى الآخرين : وهو أن كل إنسان ، بوصفه حراً كل الحرية ، يشعر بنفس المتعة حين يقرأ نفس الكتاب . وهكذا تستhill الإنسانية كلها فى أسمى ملها من حرية ، إذ تقرر للقارئ عالماً هو عالمه هو ، وهو – في الوقت نفسه – العالم الخارجى فى حالة الطرف الفنى يبدو الوعى الخاص بالموضوع المفروض وعيًا تصوريًا للعالم فى جموعه ، كما يجب أن يكون فى آن ، وبوصف هذا العالم ملكاً لنا وغريباً عنا فى وقت معًا ، ثم إننا أكثر تملكاً له بقدر ما هو أمعن فى الغرابة عنا . ويشتمل الوعى غير الوضعي حقاً على مجموعة الحريات الإنسانية مؤلفة بوصفه موضوع الثقة وال الحاجة العالميين .

فالكتابة ، إذن ، كشف للعالم ، ثم اقتراحه واجباً يقوم به القارئ . والكتابة لجوء الكاتب إلى ضمير الآخرين بغية الاعتراف به عاماً جوهرياً في جموع الكون ، رغبة من الكاتب في أن يحيا معتوفاً له بذلك على يد وسطاء من الناس . ولكن بما أن العالم – من ناحية أخرى – لا يبين عن أسراره إلا بالعمل ، وبما أن المرء لا يستطيع الشعور بنفسه فيه إلا إذا تجاوز الواقع بغية تغييره ، إذن فالعالم في قصص الكتاب يعزوه العمق إذا لم يتم

(١) إن وراء تخصيص إنصاف مظلوم في موقف معين يتراهى معنى العدل وإنصاف المظلومين ، والرغبة في تغيير كل مظهر للظلم أنها كان ، ولكن من وراء الموقف الخاص .

كشفه في حركة ترمي إلى جعله متعالياً . وكثيراً ما لوحظ أن الموضوع في النصمة لا يكتسب غزارة وجوده من تعدد الوصف وطوله فيه ، ولكن من تعدد علاقاته ب مختلف الأشخاص كما أنه يكون أكثر واقعية بقدر ما يبذل فيه من جهد وأخذ ورد . وموجز القول : يكون أكثر واقعية بقدر ما يتتجاوزه الأشخاص هادفين إلى غايياتهم الخاصة بهم . هذا هو الشأن في عالم القصص بما تحتوى عليه من جماعة الناس والأشياء . فلكلّي يبدو هذا العالم أغزر وجوداً يجب أن يكون كشف الكاتب له في إنتاجه كشف التزام قوى خياله عن طريق العمل ، فيكتشفه القارئ كذلك بوساطته . وبعبارة أخرى : كلما كان القارئ أكثر توقاناً إلى تغيير العالم الذي يقرأ ، كان هذا العالم الفني أكثر حيوية . قد كان خطأ الواقعية في اعتقاد أصحابها أن الواقع ينجل بالتأمل فيه . وأنه يمكن تبعاً لذلك تصويره تصويراً لا تحيز فيه . وكيف يكون هذا ممكناً مادام التحيز في الإدراك نفسه ، ومادام مجرد تسمية الأشياء في ذاتها يتضمن تغييرها ؟ وكيف يستطيع الكاتب – وهو يريد أن يكون عاملاً جوهرياً في العالم – أن يكون كما يشاء بالنسبة للمظالم التي ينطوي عليها العالم ؟ وعلى الرغم من ذلك يجب أن يكونه . ولكن إذا قبل أن يصور في إنتاجه المظالم فإنما يكون ذلك في اتجاه يتتجاوز حدود هذه المظالم بقصد القضاء عليها أما أنا – الذي أقرأ – فإذا خلقت وأبرزت إلى الوجود عالماً ظالماً فلا أستطيع إلا أن أجعل نفسي مسؤولاً عنه . وكل فن المؤلف هو في دفعى إلى خلق مأقد أكتشف هو ، أى أنه يجعل مني حكماً فيه . فعلى عاتقنا كلنا تقع تبعة هذا العالم . ولأن ذلك يعتمد على الجهد المشترك لحربيتنا كلينا . ولأن المؤلف قد حاول بوساطتي أن يفرضه على نحو إنساني ، إذن يجب أن يظهر ذلك العالم خالصاً في ذاته وفي أعمق جوهر له ، كأنما قد نفذت في كل جوانبه ودعمته حرية تهدف إلى الحرية الإنسانية جموعاً . وإذا لم يكن هذا العالم حقاً « مدينة الغايات »^(١) التي يجب أن تسود . فلا أقل من أن تكون خطوة إليها . وموجز القول يجب أن يكون ذلك العالم صبوراً ، وأن يمثل وينظر إليه دائماً – لا بمثابة عبء فادح يئودنا حمله – ولكن من وجهة تتتجاوزه نحو « مدينة الغايات » . ومهما تكون عليه الإنسانية من خبث ويأس ، فيجب أن يكون الكتاب الذي صورت فيه ذا مظاهر كريم^(٢) نعم لا ينبغي أن يظهر ذلك الكرم على شكل خطب الموعظ ، ولا في خلق أشخاص فضلاء . بل ينبغي أن يتضاعف كأنه المقصود عن عمد . وإنه لحق أن العواطف

(١) أى التي تتحقق فيها الغاية بدون غاية كما يرى « كانت » ، وسيعود المؤلف إلى مناقشة هذه الفكرة في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

(٢) لأنه يصور المفاسد ابتغاء محوها ، وإقرار المعانى الإنسانية المطلقة التي يشف عنها الموقف المحدد .

الطيبة لا تصنع الكتب القيمة ، ولكن يجب أن يكون ذلك الكرم لحمة الكتاب نفسه والنسيج الذي تصور عليه الأشخاص والأشياء . فهـا يكن الموضوع الذى يعالجـه الكاتب فعليـه أن يضـنى علـيه فى كل نواحيـه نوعـاً من اللطفـ الأصـيل ليـذكـرـنا بـأنـ العـملـ الفـنىـ ليسـ قـطـ مجردـ حقـائقـ طـبـيعـيةـ . ولـكـنـ مـطلـبـ منـ المـطـالـبـ وـلـيدـ موـهـبـةـ . فإذاـ تـناـولـتـ هـذـاـ العـالـمـ . بماـ يـخـتـرـىـ عـلـيـهـ مـنـ مـظـالـمـ فـلـيـسـ ذـلـكـ لـكـىـ أـتـأـمـلـ فـيـ هـذـهـ الـمـظـالـمـ فـيـ بـرـودـةـ طـبـعـ . بلـ لـكـىـ أـرـدـهـ حـيـةـ بـسـخـطـيـ وـأـكـشـفـ عـنـهـ وـأـبـعـثـهـ مـظـالـمـ عـلـىـ طـبـيعـهـ . أـىـ مـساـوـيـ يـجـبـ أـنـ تـحـىـ . وبـذـلاـ يـكـشـفـ القـارـئـ عـنـ العـالـمـ فـيـ عـمـقـهـ الـذـىـ صـورـهـ فـيـ الـكـاتـبـ إـلـاـ بـفـضـلـ بـحـثـ الـقـارـئـ فـيـ وـسـخـطـهـ وـإـعـجـابـهـ بـهـ . وـالـحـبـ الـكـرـمـ يـمـينـ الـبـيـعـةـ مـنـ الـقـارـئـ عـلـىـ التـسـكـ بـمـاـ يـرـيدـ الـكـاتـبـ . وـالـسـخـطـ الـكـرـمـ بـيـعـةـ مـنـ عـلـىـ التـعبـيرـ ، وـالـإـعـجـابـ كـذـلـكـ بـيـعـةـ مـنـهـ عـلـىـ الـحـاكـاـ . فـبـالـغـمـ مـنـ أـنـ الـأـدـبـ شـئـ وـالـأـخـلـاقـ شـئـ آـخـرـ . نـرـىـ فـيـ أـعـماـقـ فـرـائـصـ الـفـنـ فـرـائـصـ الـحـالـقـ . إـذـ مـجـرـدـ الـجـهـدـ الـذـىـ يـتـكـلـفـهـ الـكـاتـبـ فـيـ كـتـابـهـ اـعـتـرـافـ مـنـهـ بـخـرـيـةـ قـرـائـهـ . وـشـرـوـعـ الـقـارـئـ فـيـ تـصـفحـ الـكـاتـبـ اـعـتـرـافـ مـنـهـ كـذـلـكـ بـخـرـيـةـ كـاتـبـهـ . فـالـعـمـلـ الـفـنـ – مـنـ أـىـ الـجـهـاتـ نـظـرـ إـلـيـهـ – شـهـادـةـ بـالـثـقـةـ فـيـ حـرـيـةـ النـاسـ . وـمـادـاـمـ الـقـرـاءـ كـالـكـاتـبـ لـاـ يـعـرـفـونـ بـالـحـرـيـةـ إـلـاـ بـقـصـدـ الـمـطـالـبـ بـتـثـبـيـتـ دـعـائـهـ . إـذـ يـمـكـنـتـاـنـ أـنـ نـعـرـفـ الـعـمـلـ الـأـدـبـيـ بـأـنـ تـقـدـيمـ خـيـالـىـ لـلـعـالـمـ فـيـ حـدـودـ مـاـسـتـلـزـمـ مـنـ حـرـيـةـ الـإـنـسـانـ . وـيـتـنـجـعـ مـاـ سـقـ أـلـاـ وـجـودـ لـمـ يـسـمـيـ الـأـدـبـ الـأـسـوـدـ (أـوـ الـمـشـائـمـ)ـ . إـذـ مـهـاـ تـكـنـ الـأـلـوـانـ الـتـىـ صـورـ بـهـاـ الـعـالـمـ مـظـلـمـهـ ، فـإـنـ الـكـاتـبـ لـمـ يـصـورـهـ كـذـلـكـ إـلـاـ لـيـشـعـ الـأـحـرـارـ مـنـ النـاسـ حـيـالـهـ بـخـرـيـتـهـ . فـالـقـصـصـ كـلـهـاـ إـمـاـ جـيـدةـ أـوـ رـديـئةـ . فـالـرـدـيـةـ هـىـ مـاـتـهـدـفـ إـلـىـ اـعـجـابـ الـقـارـئـ بـتـمـلـقـ عـوـاطـفـهـ . فـيـ حـينـ أـنـ الـجـيـدةـ بـمـثـابـةـ مـطـلـبـ يـنـشـدـهـ الـكـاتـبـ مـنـ الـقـارـئـ صـادـرـاـ عنـ عـقـيـدـتـهـ . وـلـيـسـ لـدـىـ الـفـنـانـ إـلـاـ جـانـبـ وـاحـدـ يـسـتـطـيـعـ أـنـ يـصـوـرـ مـنـهـ عـالـمـ لـلـأـحـرـارـ الـذـينـ يـنـشـدـ هـوـ مـوـافـقـتـهـ . وـهـذـاـ الجـيـدةـ بـمـثـابـةـ مـطـلـبـ فـيـ حـاجـةـ دـائـيـةـ إـلـىـ قـدـرـ أـوـفـرـ مـنـ حـرـيـةـ يـغـمـرـ جـوانـبـهـ . وـلـنـ يـصـورـ بـحـالـ أـنـ يـسـتـخـدـمـ الـكـاتـبـ فـيـضـ الـكـرـمـ الصـادـرـ عـنـهـ فـيـ أـجـازـةـ الـظـلـمـ ، وـلـاـ أـنـ يـسـتـمـتـعـ الـقـارـئـ بـخـرـيـتـهـ إـذـ يـقـرـأـ كـتـابـاـ فـيـهـ تصـوـيـبـ اـسـتـعـبـادـ الـإـنـسـانـ لـلـإـنـسـانـ أـوـ قـبـولـ ذـلـكـ اـسـتـعـبـادـ ، وـلـاـ مـجـرـدـ إـحـجـامـ عـنـ استـنـكـارـهـ . مـنـ الـمـسـكـنـ أـنـ تـخـيلـ قـصـةـ جـيـدةـ مـؤـلـفـهـ أـمـريـكـيـ أـسـوـدـ ، حـتـىـ لـوـ كـانـ تـفـيـضـ بـعـضـ الـبـيـضـ ، إـذـ حـرـيـةـ جـنـسـهـ هـىـ الـتـىـ يـنـادـىـ بـهـاـ مـنـ وـرـاءـ هـذـاـ الـبـغـضـ . وـبـمـاـ يـدـعـونـ لـاتـخـذـ مـوقـفـاـ كـرـيـعاـ ، فـلـنـ أـحـتـمـ – وـأـنـاـ عـلـىـ شـعـورـ بـخـرـيـتـ الـخـالـصـةـ – أـنـ أـكـونـ بـعـضـ هـذـاـ الـجـنـسـ الـظـلـمـ ، بـلـ أـقـفـ ضـدـ الـجـنـسـ الـأـيـضـ ، بـلـ ضـدـ نـفـسـيـ أـنـاـ بـوـصـفـ جـزـءـاـ مـنـهـ ، لـأـهـبـ بـالـأـحـرـارـ جـمـيـعاـ كـىـ يـطـالـبـواـ بـتـحـرـيرـ ذـوـ الـأـلـوـانـ . . . [٣]ـ .

إذ في اللحظة التي أشعر فيها بأن حرية مرتبطة بحرية الآخرين من الناس رباطاً لا ينفصل ، لا يمكن أن يتطلب مني أن أستخدموها في تصويب استعباد بعضهم لبعض . فليكن المؤلف كاتب رسائل أو مقالات أو هجاء أو قصصياً ، وليقتصر في حديثه على عواطف فردية أو ليهاجم نظام المجتمع . فهو في كل أحواله الرجل الحر ، يتوجه إلى الأحرار من الناس ، وليس له سوى موضوع واحد ، هو الحرية .

إذن كل محاولة – يقصد بها الكاتب إلى استعباد قرائه – خطر يهدده في فنه نفسه . فالحادياد تهدده الفاشية في حياته بوصفه إنساناً فحسب ، ولا تهدده ضرورة في مهنته ، ولكنها تهدد الكاتب في حياته ومهنته كلها ، بل هي أكثر تهديداً له في مهنته منها في حياته . وقد رأيت مؤلفين كانوا يدعون من قلوبهم إلى الفاشية قبل الحرب ، قد أصبحوا بالجذب الذهني حتى في اللحظة التي أضفت عليهم فيها الألمان كل ألقاب الجح . ويخضرني على الأخص « دريو لا روشييل^(١) ». لقد خدع ، ولكنه كان مخلصاً لدعوته ، وقد برهن على هذا الإخلاص . فقد قبل إدارة مجلة تعمل بوحي من الألمان . وفي الشهور الأولى أخذ يهدد مواطنه ويؤتيهم ويعظهم ، فلم يرد عليه أحد ، إذا لم يكن لإنسان من الحرية ما يستطيع أن يرد . وقد استنشاط غضباً إذ لم يعد يشعر له بقراء . وألح في دعوته ولكن لم تلح له عالمة تدل على أن دعوته قد فهمت من إنسان ، لاعلامه حقد ولا عالمة غضب كذلك لاشئ مطلقاً . فبدأ ضالاً . وفريسة اضطراب مطرد ، فشكراً من الشكوى إلى الألمان . وقد كانت مقالاته مشرقة المدياجة ، فسمح طعمها ، حتى بلغ به الأمر إلى حد الارتياع فلم يجد صدى إلا لدى الصحف التي بيعت ضمائرها والتي كان يحتقرها . فقدم استقالته ثم استعادها ليتحدث من جديد ، لكنه ظل دائماً يصبح في واد . ثم انتهى إلى سكت فرضه عليه صمت الآخرين . لقد طالب باستعباد الآخرين ، ولكن لابد أنه دار في خلده الجنون أن الاستعباد اختياري يصدر عن الحرية كذلك . ثم أتى ذلك الرجل الذي طالما أشاد به ، ولكن الكاتب لم يستطع احتفاله . وبينما سار على هذا المنوال ، ظل الآخرون وهم لحسن الحظ الكثيرة العظمى – يعتقدون أن حرية الكتابة تستلزم حرية الوطن . فالماء لا يكتب للعيid . وفن التر مرتبط بالنظام الوحيد الذي يحتفظ فيه التر بمعناه : فما يتهدد أحدهما يتهدد الآخر كذلك . ولن يكفي الدفاع عنهما كلها بالقلم ، حين يأتي اليوم الذي يكره القلم

(١) Drieu La Rochelle (١٨٩٣ - ١٩٤٥) كاتب فرنسي كبير ، ألف قصصاً ورسائل سياسية لها طابع الفاشية ، وكان مدير مجلة : المجلة الفرنسية الجديدة N.R.F. في أثناء الاحتلال الألماني لفرنسا ، وكانت المجلة تحت إشرافهم . وقد مات هذا الكاتب ، متضرراً .

فيه على التوقف . وعلى الكاتب حينذاك أن يحمل السلاح . وإنـ ، أىـ جانب سلكـت ، وأيـاماـ تـكنـ الأـفـكارـ الـتـىـ تـدـعـوـ إـلـيـهاـ ، فـسـيـزـجـ بـلـكـ الـأـدـبـ فـيـ الـحـربـ . فالكتابـ طـرـيقـ منـ طـرقـ إـرـادـةـ الـحـرـيـةـ ، فـتـىـ شـرـعـتـ فـيـهاـ - إنـ طـوعـاـ وـإـنـ كـرـهـاـ - فـائـتـ مـلـتـزمـ .

وقد يتساءل قوم : وبـمـ الـلتـزـامـ ؟ بالـدـفـاعـ عـنـ الـحـرـيـةـ ؟ إـذـنـ ، مـأـوـجـرـ القـصـدـ ! أوـ يـرـادـ بـذـلـكـ أـنـ يـقـيمـ الـكـاتـبـ مـنـ نـفـسـهـ حـارـسـاـ لـلـقـيمـ الـمـثـالـيةـ كـماـ كـانـ عـلـيـهـ الـكـاتـبـ فـرـأـيـ «ـبـنـداـ(١)ـ»ـ قـبـلـ أـنـ يـخـونـ رـسـالـتـهـ ؟ أـمـ هـلـ الـغـرـضـ حـمـاـيـةـ الـحـرـيـةـ فـيـ شـتـوـنـ الـحـيـاةـ الـيـوـمـيـةـ ، بـالـاشـتـراكـ فـيـ صـنـوـفـ الـصـرـاعـ الـسـيـاسـيـ وـالـاجـتمـاعـيـ ؟ الـمـسـأـلـةـ مـرـتـبـةـ بـمـسـأـلـةـ أـخـرـىـ بـسـيـطـةـ فـيـ مـظـهـرـهـاـ وـلـكـنـ لـاـ يـسـائـلـ أـحـدـ عـنـهـ نـفـسـهـ أـبـداـ ، وـهـىـ : «ـلـمـ نـكـتـبـ ؟ـ»ـ .

(١) جوليان بندا Julien Benda (١٨٦٧ - ١٩٥٦) كاتب فرنسي ولد من أبوين يهوديين ، ويقصد سارتر إلى الرد عليه في كتابه : خيانة الكتاب خيانة الكتاب *La Trahison des Clercs* الذي ظهرت طبعته الأولى عام ١٩٢٧ ، وفيه ينتقد بندا على الكتاب اشتغالهم بالمسائل الوطنية أو الاجتماعية أو انغماسهم في تيارات السياسة ، ويعتبر هذا بمثابة خيانة منهم . ولهذا المؤلف كتب كثيرة في النقد الأدبي . وهو من أعداء اورجوبية والشروعية والرومانтика . وهو ولوغ بالتفكير المجرد ، ولذا يفضل الفلسفه عن الأدب ، ويسخر من أدب المعاصر كاته وسيناقش سارتر آراءه بشيء من التفصيل في الفصل التالي .

تعليق المؤلف على الفصل الثاني

[١] وكذلك الشأن فيما يخص مسلك من يستعرض الأعمال الفنية الأخرى سوى الكتابة . (كاللوحات المرسومة ، والسيمفونيات الموسيقية ، والتماثيل) . ولكن على درجات مختلفة .

[٢] في الحياة العملية كل وسيلة جديرة بأن تعد غاية حين ينشد لها المرء ، وكل غاية تصير وسيلة للحصول على غاية أخرى .

[٣] قد ارتفع قوم من هذه الملحوظة الأخيرة . وهأنذا أسألهم أن يذكروا لي قصة جيدة واحدة غايتها خدمة الاضطهاد ، وقصة جيدة واحدة كتبت ضد السود أو ضد العمال أو ضد الشعوب المحتلة . وسيقول قائلهم : « إذا كان لا وجود لمثل هذا النوع من القصص ، فليس هذا سبباً في ألا تكتب قصة جيدة في هذه الموضوعات يوماً ما » . ولكنك تعرف ، إذن ، بأنك أنت ، لا أنا ، الذي تقول بنظرية مجردة غير عملية . لأنك توكل إمكان حقيقة لم يسبق لها وجود . لاعمد لك في ذلك سوى إدراكك التجريدي للفن ، على حين أقتصر على تقديم شرح لحقيقة مسلم بها .

الفصل الثالث

من نكتب؟

(لا يتوجه الكاتب إلى قارئ عالمي ، بل إلى قارئ في وطن خاص في موقفه المحدد الحديث عن الحرية في معناها التجربى لا يجدى ، لأنها لا تكتسب معناها الحق إلا في موقف معين - الحرية في معناها الإنساني مقيدة ، بها يتخلى المرء عما يصر بحرية الآخرين - كل الأعمال الأدبية عنوية في نفسها على صورة القارئ الذى كتب له أمثلة : شخصيات مبنالك وناتانابيل - قصة صمت البحر ... معنى الالتزام وصلته بحرية الآخرين والمعنى الإنسانية - المجتمع يخافر الكاتب وبعلمه مكانته الكاتب المستبلى غير المتتج به المجتمعات لأنه يقللها من حالة اللاسueur إلى حالة الشعور - الكاتب في صراع مع قوى الحافظة والجمود . الكاتب في المجتمعات التي يكون بناؤها فائلاً على الثورة يمكن أن يكون وسبط الجميع - شقاء ضمير الكاتب في حالة إسهامه في الصراع الاجتماعي .

تحليل تاريخي لتطور الأدب : شقاء ضمير الكاتب قد يحيط إلى أدنى درجاته إذا أصبح الكاتب في عداد الطبقات المميزة ملا من أن يكون على هامشها . مثال : الكتاب في فرنسا في حوالى القرن الثاني عشر قد يضم الكاتب إلى المذهب الفكرى السادس ويتحدد جمهوره بطبقة خاصة من جمهور فعل حين لا يكون له جمهور إمكاني . مثال : الجمهور الفعلى عند الكلاسيكين -- معنى الكلاسيكية والختمية في الأدب -- على الرغم من طابع المحافظة في الأدب الكلاسيكي . أدى صدق المواقف التفصية فيه إلى زلزلة كثيرة من القيم السائدة فهد بذلك لأدب الثورة فيما بعد .

موقف الكاتب فيما إذا اقسم جمهوره الفعلى أحراضاً متعادلة ، أو فيما ظهر جمهوره الإمكاني مثال : جمهور كتاب القرد الثامن عشر بين الصفة والبرحواريين تمنع كتاب القرن الثامن عشر بوضع ممتاز ، هو شطر جمهورهم نصفين . ما بين البلاء (وكانتوا هم جمهور الكتاب في القرن السابع عشر) وبرحواريين (وهو طبقة الكتاب في الأصل) - فاتيح للكتاب أن ينظروا إلى طبقتهم من خارجها . فأدركوها خيراً مما أدركها البرحواريون أنفسهم الذين لم يخرجوا مثلهم منها . وإنما نظروا إليهم من خارجها لأنهم كانوا فعلاً يعيشون على هامش طبقة النساء . ونتيجة لهذا الإدراك عدوا عن مطالباتها التي كانت مطالب إنسانية كلية - ولكنهم تعرضوا لخطر القضاء على رسالتهم يتحقق مطالبهم في نيل البرحوارية مطالباً . فتوحد جمهورهم من جديد في الطبقة البرحوارية التي ابتلت - أو كادت - طبقة النساء ، وحين تحققت بذلك مطالبهم تذر عليهم الخروج مرة أخرى من طبقتهم البرحوارية ، وأصبحوا يعوّض البرحواريون في شكل قراء كما كان يعوّض النساء في القديم في صورة هبات . فانطبقت عليهم

نقاط الفصل الثالث

ظهر حسنه إمكاني من جديد بـ«الرومانтика» إيقاع كتاب القرن التاسع عشر مفارتبه بكتاب القرن الثامن عشر (ماغد هليل منهم وخاصة هوجو) - عيوب الواقعية . به الرمزية والسيرالية ، أنها منشورة في طقة لا ترى عليها فيها واجها . فلتحاصل على النسخ المطلوب .

تفسيم عام لعصبه، المقصة - فقد التواحي الفنية المقصة في القرن التاسع عشر منطلق الأدب في العصر الحديث - استنتاج الجوهر الخالص للعمل الأدبي -، يعني استقلال الأدب - مصير الأدب تجربياً إنما لم تتيح له الإيادة الشاملة بخوبه -- العالمية التجريبية وهم يتعلق به من يتجردون من عصورهم تعللاً بالخلود - الحرية معناها لا تطغى مطالب فئة أو طبقة على غيرها . وإلا توقعنا في التجربة على الكاتب أن خوض نفس المغامرة التي يخوضها قراوئه أدب "المدينة الفاضلة" .

يبدو لأول وهلة أنه لا شك في أن الكاتب إنما يكتب للقارئ من حيث هو فرد من أفراد الناس في العالم . وفعلاً رأينا أن مطلب الكاتب يتوجه مبدئياً^(١) إلى جميع الناس ، ولكن الأوصاف السابقة أوصاف مثالية . حقاً يعلم الكاتب أنه يتكلم في سبيل حرفيات متغيرة مقنعة ، وحتى حرفيته هو ليست جد خالصة . فعليه أن يجعلوها ، فيكتب كذلك لتخلصها من الشوائب . وسهولة التحدث على عجل عن القيم الخالدة فيها مزق خطر : إذ القيم الخالدة جد هزلية . ولو نظر إلى الحرية نفسها من زاوية الخلود لبدت غصناً جافاً إذ هي كالبحر في حركة لاتزال تبدأ أبداً . فليست هي سوى الحركة التي بها دائمًا يتحلص المرء مما يعوقه ، فيتحرر . والحرية - في أي أشكالها - لا تمنع ، بل على المرء أن يتصر على شهواته وجنسه وطبقته وأمهته ، فيتتصر بذلك على الآخرين . وإنما يتوقف الأمر في هذه الحالة على طبيعة العقبة التي يحاول اقتحامها ، وعلى المصايرة في سبيل النصر . فهذا هو ما تتحذى به كل حال صورتها . فإذا اختار الكاتب - كما يريد له بند^(٢) - أن يتحدث

(١) في النقاط الأخيرة من الفصل السابق.

(٤) انظر الفصل السابق وهنالك مس المؤلف الفكرة التي يطيل في شرحها هنا ، وهي أن المبادئ العامة تراءى بمثابة الأدفن من وراء وصف المواقف المحددة التي هي موضوع كل أدب حريص على تأدية رسالته الإنسانية .

هذا ، فله أن يتحدث في أسلوب جميل الفوائل عن تلك الحرية الخالدة التي تنادي بها - على سواء - النازية وشيوخة ستالين والديمقراطيات الأسئالية^(١) ، فلن يضيق بكلامه أحد ، ولن ينال به إنساناً ، فقد منح سلفاً كل ماطلبه . ولكن هذا حلم مجرد . فسواء أراد الكاتب أم لم يرد ، وحتى لو تطلع إلى المجد الخالد^(٢) ، فهو يتحدث إلى معاصريه ومواطنه وإخوانه من بني جنسه أو من طبقته .

وفي الحق لم يلحظ امرؤ بعد - كمَا يبغى أن يلحظ - أن نتاج العقل ذو إنها . فلا يقصد المؤلف أن يقص كل شيء . حتى لو كان غرضه تقديم موضوعه أكمل تقديم بل سيظل دائماً يعرف أكثر مما عنه يفصح . ذلك أن اللغة إضمارية . إذ أردت أن أعلم جاري أن زباداً دخل من الشباك فلا داعي في ذلك إلى خطاب طويل . بل تكون تامة أو إتسابة . «أنتبه» أو «هاهم !» -- فإذا ما رأاه فقد اتضحت كل شيء . ولو أن قرئنا من أقوال الحاكى رد علينا - بدون شرح - الأحاديث التي تجري يومياً في قرية نائية مثل بروفين^(٣) أو أبخوليم^(٤) فلن نفهم منه شيئاً . إذ لا توجد القرائن من المذكرات المشتركة والإدراك المشترك ، وموقف كل من الزوجين وماهما من مشروعات وبالاختصار . لا يوجد العالم . الذي يعلم كل من المتحادين أنه ماثل في ذهن الآخر .

وهذا هو الشأن في القراءة : فأهل العصر الواحد والمجتمع الواحد الذين عاشوا في نفس الأحداث ، وواجهوا أو تجربوا نفس المسائل ، لهم في حلوقهم مذاق واحد ، وعليهم تبعه مشتركة بعضهم مع بعض . وتجمعهم ذكريات موت واحدة . ولذا لا حاجة إلى الإعالة في الكتابة . لأن ثم كلامات هي مفاتيح . لو أن قصصت الاحتلال الألماني على جمهور أمريكي لاحتاجت إلى كثير من التحليل والمحبط ، فأضحي بعشرين صفحة للتبييد أنواع الضنة والأحكام السابقة والمخرافات . ثم على بعد ذلك أن أثبتت من موقف في كل خطوة ، وأن أبحث في تاريخ الولايات المتحدة عن صور ورموز تتيح فهم تاريخنا ، وأن يظل ماثلاً أمام فكري - في كل وقت - فرق ما بين تشاومنا نحن الشيوخ الحنكين وتفاؤلهم وهم الأغرار

(١) أي أن مبدأ الحرية في ذاته يسلم به حتى أعدائها ، ولكن تحديد الموقف بين أصدقاء الحرية الحق من أعدائها .

(٢) يسخر المؤلف - كما سيتضح بعد - من يعالجون في أدبهم قضايا عامة خالدة لا ترتبط بمسائل عصرهم ، تماماً منهم بأن ذلك هو سبيل المخلود ، لأن تصوير المسائل الموقعة في نظرهم سيتهي بانتهائهما . ويشرح المؤلف وجه الخطأ في فكرتهم .

(٣) مدينة بإقليم سين ومارن بفرنسا ، على أحد فروع نهر السين .

(٤) مدينة كبيرة وعاصمة إقليم شارونت بفرنسا ، على نهر شارونت على بعد ٤٤٠ ك . م من باريس .

المبتدئون . ولكن إذا كتبت في نفس الموضوع للفرنسيين فتحن فيما بيننا تكفينا هذه الكلمات على سبيل المثل : « أنقام موسيق حربية ألمانية في جوست حديقة عامة » . وفي هذه العبارات كل شيء : ربيع مر المذاق ، وبستان إقليمي ، ورجال ملحوظ الرؤوس ينفحون في آلات نحاسية ، ورجالة يسرعون الخطا غير حافلين كأنهم عمى صم ، وتحت الأشجار اثنان أو ثلاثة يصفون مقطبي الوجه ، وهذه الألحان التي تملأ فرنسا في غير جدوى فتذهب مع الريح ، وما كنا فيه من عار وقلق ، ثم غضينا وكبرياً علينا . فليس القارئ الذيأتوجه إليه بالإنسان الذي جمع في نفسه بين معرفة العالم الأكبر والأصغر على غرار « ميكرو ميجاس » ^(١) ، وليس هو نموذج « الساذج » ^(٢) . كما أنه ليس هو الله – فليس فيه جهل الساذج الوحشى الذى يجب أن يشرح له كل شيء ، حتى البدائيات ، وليس هو روحًا ولا صفحة بيضاء . وليس عالماً بكل شيء ، شأن الله أو أحد الملائكة . وإنما أكشف له بعض مظاهر العالم ، فأستفيد مما يعلم لأحاول تلقينه مالاً يعلم . وهو معلم بين الجهل المطلق والعلم التام . ولديه بضاعة محدودة تتغير من لحظة إلى أخرى . وهي كافية للإيحاء بصفته التاريخية . فليس هو في الحقيقة وعيًا عابراً للحرية ، ولا توكيداً صرفاً لها غير مقيد بزمن ، كما أنه لا يحوم فوق التاريخ ، بل إنه منخرط فيه .

(١) اسم مأخوذ من الأصل عن صفتين يونانيتين ، أولاهما *micro* صغير ، والثانية *megas* كبير – والاسم علم على بطل قصة فلسفية لفولتير بنفس الاسم صدرت عام ١٥٧٢ ، وال فكرة الفلسفية في القصة هي نسبة الأبعاد وضالة الأرض والنوع الإنساني في العالم . وميكروميجاس ساكن من سكان الأبرق من نجوم الشعري اليانية ، طوله مائة وعشرون ألف قدم ، يزور الأرض في صحبة أحد سكان كوكب زحل ، وطوله ستة آلاف قدم . وتدور محاذيات بينما وبين فلاسفة الأرض ، ويدهشان من قيام الحرب بين هذه الحشرات الصغيرة التي هي الناس ، ويتعجبان من اعتقاد هؤلاء أن الكون إنما خلق من أجسامهم ... وال فكرة في جوهرها مأخوذة عن التاريخ المزلي لسير انوادى براجراك ، ثم هي متأثرة برحلات جاليفر الشهيرة .

(٢) | *L'Ingénue* | أي الساذج ، بطل قصة فلسفية أخرى لفولتير تحمل نفس الاسم ، نشرت عام ١٧٦٧ ، وهو فنى ولد في كندا من أبوين فرنسيين ، ولكن نشأ حتى سن العشرين بين هنود أمريكا ، ثم أتى بعد ذلك إلى فرنسا وتعرف عليه قسيس وأخته أنه ابن أخيهما . وقد حملته سذاجته وصراحته وذوقه الفطري على أن ينقد كثيراً من أمور الكاثوليكين حين أصبح كاثوليكيًا . فيذهب إلى إقليم « بريتاني » في فرنسا ، ويسأى على نفى جماعة البروتستانتين إثر مرسوم نانت الذي كان قد صدر في عهد هنري الرابع عام ١٥٩٨ ، فيحبس في سجن الباستيل . وتسعى الفتاة « سانت إيفيس » التي كان قد أحتجها لخلاصه من السجن ، ولا تنظر بذلك إلا بعد أن تتسازل عن شرفها لوزير ذي نفوذ كبير في فرساي . وينجو حبيبها ، ولكن ثُمَّ تموت هي لندمها على ما وقعت فيه من عار . والساذج يقع في مأزق ثثير الضحك ، ولكن ذات معان عميقة ، نتيجة لاصطدام فطرته السليمة مع مساوى العادات السائدة وسوء استغلال النفوذ في المجتمع .

والمؤلفون مرتبطون بالتاريخ كذلك . ومن أجل هذا وحده كان منهم من يتمنى أن يفلت من التاريخ بقفرة في الأبدية . وإنما بوساطة الكتاب تتوطد صلة تاريخية بين هؤلاء الناس الذين يخوضون غمار تاريخ واحد ، فيتعاونون على سواء -- في عمل ذلك التاريخ والكتابة القراءة هما الوجهان للحقيقة التاريخية الواحدة والحرية التي يدعونا إليها الكاتب ليست شعوراً عموداً خالصاً بحرية الإنسان . فالحرية ، إذا رأينا الدقة في التعبير . « لا وجود لها »^(١) . بل تكتسب في موقف تارخي خاص . فكل كتاب دعوة إلى تحرير معين على أساس التنازل عن أمور خاصة للسرء . إذ في كل إنسان جنوح خفي إلى نظم وعادات وأشكال من الجور والصراع . وإلى العقل والجنون في شتون يومه ، وإلى عواطف قابلة للثبات . وإلى أنواع عابرة من العناد ، وإلى أشكال من التطير ، وإلى ما قد يجلب له الرشد من مغامم حديثة ، وإلى حقائق واضحة أو جهالات وإلى طرق خاصة في الحاجة مما صيرته العلوم تقليداً حديثاً جارياً في مختلف الميادين ، وإلى آمال ومخاوف ، وعادات من الحساسية والخيال ، وحتى من الإدراك ، ثم إلى تقاليد وقيم موروثة . وإلى عالم بأكمله يشترك فيه المؤلف والقارئ . وهذا العالم المعروف كل المعرفة هو الذي ينفتح فيه المؤلف الحياة وينفذ فيه بحريةه ، وعلى أساسه ينجذب القارئ تحرره الخاص به ، ففي هذا العالم يتخلل ما يجب أن يتخل عنده ، وبين الموقف الذي يتتخذ ، والتاريخ الذي يجب على أن أتناوله ، وأواجهه فيه التبعية ، وهو ما يجب على أن أغيره أو أحفظه به لنفسى وللآخرين . لأنه إذا كان المظهر المباشر للحرية هو الرفض . فمن المعلوم أن ليس من شأن القوة التجريدية أن تقول : كلا . بل تصدر « كلا » عن رفض معين يحتفظ في نفسه بالشيء الذي يجحد ويصطفي به حق الصبغة . ومادامت حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث كل منها عن الأخرى ، ويتبدلان التأثير فيما بينهما من ثنياً عالم واحد . فمن الممكن أن يقال : إن ما يقوم به المؤلف من اختيار بعض مظاهر العالم هو الذي يحدد القارئ ، كما يمكن أن يقال أيضاً إن الكاتب - حينما يختار قارئه - يفصل بذلك في موضوع كتابه . ولذلك كانت كل الأعمال الفكرية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كتبت له . أستطيع أن أرسم صورة

(١) من مبادئ الوجوديين العامة أن الوجود سابق على الماهية ، وهذا فارق عام بينهم وبين من سبقهم من الفلاسفة . وسيق أن أشرنا إلى أنهم يعترفون بالماهية المأخوذة عن مواقف الوجود المحددة التي بها تتحدد وتكتسب أقوى ما لها من معنى . والحديث عن هذه الموقف في الأدب هو وسيلة تأدية الأدب مهمته . ويتصفح من كلام المؤلف هنا - كما يتصفح من حديثه في مواضع أخرى كثيرة - إن حرية الفرد عنده ليس لها من معنى إلا في حدود اعتماد الفرد بحرية غيره من طبقته أو وطنه ، ثم الإنسانية جماء .

« ناتانيل »^(١) على حسب كتاب : الغذاء الأرضي : فأرى أن الأشياء التي بدعونا الكاتب إلى التحرر منها متمثلة في الأسرة ، وفي العقار الموروث حالاً أو مستقبلاً ، وفي المشروعات التفعية ، والخلق التقليدي ، والإيمان الضيق . وأرى كذلك أن ناتانيل ذو ثقافة ، وأن لديه أوقات فراغ ، إذن من الحق ضرب المثل بمينالك^(٢) لعامل أو متغطر أو لأسود من سود الولايات المتحدة . وأعلم أنه غير مهدد بأى خطر خارجي من الجوع وال الحرب والاضطهاد العلقي والجنسى . والخطر الوحيد الذى يهدده هو أن يصبح فريسة ليته إذن فهو أبيض آرى . ترى . انتهى إليه ميراث أميرة كبيرة برجوازية ، وتحيا في عصر مستقر نسبياً ، العيش فيه ميسراً . عصر لم تكن تبدأ فيه أفكار الطبقة المالكة في الانحدار فيينا لك هذا هو وجه التحديد « دانيايل دى فونتان » الذي قدمه لنا أخيراً روجيه مارتن دى چار^(٣) على أنه معجب بأندريله جيد متৎمس له .

ولنأخذ مثلاً آخر أقرب عهداً منا : من المدهش أن قصة « صمت البحر »^(٤) – وهو كتاب ألفه واحد من أوائل حركة المقاومة في أول عهدها ، وغايتها جد واضحة في ظلنا – لم تلق سوى بعض في بيته المهاجرين في نيويورك ولندن ، وحتى في الجزائر بعض الوقت ، وقد ذهبوا إلى حد رمي صاحبها بالتعاون مع العدو . وذلك لأن فركور^(٥) لم يهدف إلى التوجيه إلى ذلك المجتمع . أما في المنطقة الخالية فالامر على التقىض من ذلك . إذ لم يشك

(١) انظر الفصل الأسبق .

(٢) انظر نفس الامثل المشار إليه في الرقم السابق .

(٣) Roger Martin du Gard كاتب فرنسي معاصر ، ولد عام ١٨٨١ ، وله قصص كثيرة ، وقد نال جائزة نوبل عام ١٩٣٧ – ومن أشهر قصصه مجموعة القصص التي عنوانها : Les Thibault Laohi من نوع القصص النهرية التي تورخ لأجيال متعاقبة ، وهذا النوع بدأه زولا وبيلزاك ، ثم سار على نهجه جول رومان ، وتبعدم هذا الكاتب – وهو نوع أثر في الأدب الإنجليزى ثم في أدبنا العربى في قصص الأستاذ نجيب محفوظ ، وعنه تحدثنا في كتابنا : فقد الأدب الحديث ، وشخصية دانيايل دى فونتان Daniel de Fontanin التي يشير إليها المؤلف ، تظهر منذ أول قصة في المجموعة المشار إليها ، وهى القصة التي عنوانها : الكراسة الرمادية Le Cahier Gris (١٩٢٢) وأآخر قصة في المجموعة ظهرت عام ١٩٤٠ ، وعنوانها : خاتمة Epilogue . وعلى الرغم من هذه المجموعة من القصص نصف الحياة والتقاليد في أجيال متعاقبة ، فمحورها هو تاريخ الأزمة السياسية والاجتماعية التي عانتها أوروبا وانتهت بأساة وقوع الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ – ١٩١٨) .

(٤) قصة نشرت عام ١٩٤٢ للكاتب الفرنسي المعاصر الذى لقب باسم فركور واسمه الحقيقي : جان بروليه Jean Bruller (ولد عام ١٩٠٢) وتسمى بفركور ، وهو اسم لغاية كثيفة في مجال الأدب كانت من أهم مراكز مقاومة الفرنسيين للألمان في الحرب العالمية الأخيرة (١٩٣٩ – ١٩٤٥) وقصته المشار إليها تصف الصراع بين النزعة الوطنية والعاطفية الفردية ، وهذا هو ما سيشرحه المؤلف .

(٥) انظر الامثل السابق .

أحد في أغراض المؤلف ولا في تأثير ما كتب : ذلك لأنه كان يكتب لنا . وفي الحق لا أظن أنه يستطيع الدفاع عن فركور بأن يقال إن الألماني الذي تحدث عنه واقعى . وبأن يقال إن الكهل والفتاة الفرنسية كذلك شخصان حقيقيان . وفديكتوب كوستلر Koestler في ذلك صفحات جيدة كل الجودة . فصمت الشخصيتين الفرنسيتين ليس له وجه من الاحتمال النفسي ، بل إن فيه مذاقاً خفيفاً من الخطأ التاريخي إذ يذكر بالصمت العنيد عند الفلاحين الوطنيين في قصص موباسان في عهد الاحتلال آخر ، ذي آمال أخرى . وشائعات أخرى ، وتقالييد أخرى أما عن الضابط الألماني فصورته لاتقصها الحياة ، ونكن من البداهى أن فركور – وقد رفض في نفس الوقت كل اتصال مع جيش الاحتلال – قد رسم تلك الصورة على غير نمودج واقعى ، فجمع فيها كل العناصر المسكنة من وحى الخيال لم تكن الواقعية هي السبب الذى من أجله فضلت هذه الصور على تلك التى كانت الدعاية الأنجلوسكسونية تصوغها كل يوم . ولكن قصة فركور لدى الفرنسي في دولة فرنسا كانت عام ١٩٤١ أقوى تأثيراً حين يفصل سد من نار بينك وبين العدو فليس لك إلا أن تحكم عليه إيجالاً بأنه الشر المجد : في كل حرب شكل من أشكال المانورية . فمن المعقول إذن أن الصحف الإنجليزية لم تضيع وقتها في تمييز حبة القمح الطيبة من بين شيلم الجيش الألماني .

ولكن الأمر على النقيض من ذلك في الشعوب المحتلة المقهورة المختاططة بقاهرها ، فإنها بالتعود ، وعلى أثر الدعاية البارعة ، تتعلم من جديد كيف تنظر إلى هؤلاء القاهرين على أنهم من الناس ، أناس طيبون أو خبيثاء ، أو طيبون وخبيثاء معاً . فلو أن كتاباً كان قد صور الفرنسيين عام ١٩٤١ جنود الجيش الألماني على أنهم غيلان لكان قد أثار الفصل وأخطأ بذلك قصده .

وفي نهاية عام ١٩٤٢ فقدت قصة «صمت البحر» أثرها : ذلك أن الحرب كانت قد بدأت فوق أرضنا من جانبنا بالدعاية خفية ، وبالتخريب والعصيان ومحاولات الاغتيال ، ومن جانب الألمان بعجز الفرنسيين في منازلهم ليلاً وبالتالي والسجن والتعذيب وإعدام الرهائن . وحيل بين الألمان والفرنسيين من جديد بحاجز خفى من نار ، فلم تعد نرغبة في معرفة ما إذا كان الألمان – الذين كانوا يفتقرون عيون أصدقائنا ويقتلون أظافرهم – جنة أم ضحايا للنازية ، ولم يعد يكتفى حيالهم بالاحتفاظ بصمت الكبرياء ، على أنهم لم يكونوا بعد ليتحملوا هذا الصمت : ففي نقطة التحول هذه أثناء الحرب كان لامناص من أن يكون

المرء معهم أو ضدهم ، وبدت قصة فركور وكأنها نشيد ساذج يتغنى بالحان الحب وسط الضرب بالقناابل ، والمذابح ، والقرى المحترة ، والنفي فقدت القصة بذلك جمهورها . فقد كان جمهورها ، يتمثل فيمن عاصر عام ١٩٤١ ، من استخدتهم الهزيمة ، ولكنهم كانوا في دهشة مما لقاه عن لطف المحتل ، وكان هذا الجمهور راغباً حق الرغبة في السلم ، فرعاً من شبع البليشفية ، ضالاً على خطب بيان^(١) . فكان من العبر تقديم الألمان مثل هذا الجمهور في وحشين سفاكين . بل على العكس كان يجب أن يمنع هذا الجمهور فرصة ليعتقد أن من الممكن أن يكون الألمان مهذبين محظوظين ، ومادام قد اكتشفت في دهشة أن غالبيتهم كانوا «أناساً مثلك» . فكان من الواجب أن يوضح له من جديد أن الإخاء كان محلاً حتى في هذه الحال . وأن الجنود الأجانب إنما ظهروا محظوظين على قدر ما كانوا بائسين ضعفاء ، وأن من الواجب للجهاد ضد مذهب ونظام مشوومين حتى لو حملها إلينا من الناس من بدوا لنا غير شريرين . وبما أن المرء كان يتوجه في الجملة حينذاك إلى جموع سلبية الإرادة ، ولم يكن هناك - بعد - إلا عدد قليل من الميئات ذات الأهمية ، والتي كانت تبدو حذرة كل الحذر في دعاية الشعب للانضمام إليها : إذن كان شكل المعارضة الوحيد الذي يمكن مطالبة الشعب به هو الصمت . والاحتقار وطاعة الإكراه التي تشهد بأنها طاعة الإكراه .

وبذا تدل قصة فركور على جمهورها ، وبهذه الدلالة يتحدد مدلولها لدينا : إنها ت يريد أن تخアب - في فكرة الطبقة البرجوازية الفرنسية عام ١٩٤١ - آثار المقابلة بين بيان هتلر في مدينة مونتوار^(٢) وظلت بعد عام ونصف من الهزيمة حية ، لاذعة ، قوية الأثر . ولكن بعد نصف قرن لن تستهوي أحداً . بل سيري فيها جمهور ليست لديه معرفة تامة بظروفها أنها حكاية هزلية عن حرب عام ١٩٣٩ . يبدو أن ثمار الموز أطيب مذاقاً عقب القطايف : وهذا شأن ما يتوجه الفكر ، يجب أن يستهلك في موضع إنتاجه سيسهوي قوماً القول بأن كل محاولة لتفسير عمل الفكر - عن طريق الجمهور الذي يتوجه به إليه - محاولة زائفة مفتعلة تتناول العسل تناولاً غير مباشر . لا يكون الأمر أيسر وأقوم وأدق إذا أخذنا ظروف

(١) Petain (١٨٥٦ - ١٩٥١) قائد فرنسي ، بطل موقعة فردان عام ١٩١٦ ، ثم كان رئيس وزراء فرنسا أيام الاحتلال الألماني من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٤ ، فحكم عليه بالإعدام لتعاونه مع العدو ، وصدر الحكم في ١٥ أغسطس عام ١٩٤٥ ، ولكنه خفف بالحكم بالحبس مدى الحياة .

(٢) مدينة فرنسية على نهر اللوار ، مقاطعة فندو ، فيها تقابل بيان مع هتلر عام ١٩٤٠ .

الكاتب نفسه عاماً حاسماً في إنتاجه؟ ألا يكون من الأوفق القول بفكرة «تبين»^(١) في تأثير البيئة؟ غير أن أجيب هؤلاء بأن التفسير بالبيئة حاسم حقاً من حيث إن البيئة تنتفع الكاتب، ولذا لا أعتقد في ذلك التفسير^(٢). إذا الشأن في الجمهور أن يكون على التقىض من ذلك، لأنه يبيب بالكاتب، أى يضع أسلة يتوجه بها إلى حريته. والبيئة قوة دافعة إلى الخلف، ولكن الجمهور – على التقىض – انتظار، وفراغ يملأ، وتطمع، فيما لهذه الكلمات من معان حقيقة ومجازية. وبعبارة أوجز: الجمهور هو الطرف الآخر. وأنى لبعيد كل البعد من دحض تفسير العمل الأدبي بموقف المؤلف، حتى إن كنت أنظر دائماً إلى مشروع الكتابة على أنه التجاوز الحر لبعض الحالات الإنسانية جملة، على أن مشروع الكتابة لا يختلف في ذلك عن المشروعات الأخرى. كتب إتيامبل *Etiemble*^(٣) في مقال يتم عن الذكاء، ولكنه قليل العمق [١] يقول: (كنت بصدّر مراجعة قاموسي الصغير، حينما ألمت الصدفة دون أنني بثلاثة أسطر لجون بول سارتر هي: «أن الكاتب في رأينا ليس من المقيدين في حياة المجتمع على مثال الكاهنة فستال، وليس هو من المتحررين منها مثل «أريل»^(٤). ومما يفعل فهو في غمار المعممة ملحوظ وشريك في المغامرة حتى في أقصى حالات عزلته). في غمار المعممة من رأسه حتى القدم. قد كنت أعرف على وجه التقدير كلمة بليز باسكل: «نحن مبحرون»^(٥)، ولكن ماليشت – بعد قراءة هذه الأسطر – أن رأيت الالتزام يفقد كل قيمته، ويحيط مرة واحدة إلى أشد الأمور ابتذالاً، إلى أمر الأمير والعبد).

(١) يقصد نظرية «تبين» في تأثير الجنس والبيئة وتراث الماضي القومي أو الوطني في الإنتاج الفكري لكل شعب، وقد شرحنا هذه النظرية، ونقدناها، في كتابنا: الأدب المقارن.

(٢) سيشرح المؤلف أن وجه إنكاره لنظرية تبين في تأثير البيئة أنها مقصورة على تفسير واقع حياة الكاتب وإنتاجه، في حين لا يهدف المؤلف إلى التفسير، بل إلى التوجيه للإمكانيات الموزعة في الجمهور والتي تتطلب تغلية وبلورة – استجابة لما ينشده الجمهور في مشروعاته التي يتجاوز بها حاضره إلى مستقبله.

(٣) فستال *Vestale* كاهنة حراسة إله النار «فستا» في أسطر الرومان، وكانت مختارة من خير العائلات في روما. وتسهر على حراسة تار المعبد. وتبقي عذراء طوال حياتها. فإذا حدثت عن الجادة دفت حية.

(٤) قد يراد – كما يبدو من السياق – الملوك المتردد في «الفردوس المفقود» للشاعر الإنجليزي ملتون (الشيد السادس بيت ٣٧١) ولكن الأولى أن يكون أريل الذي في ملهاة العاصفة لشكسبير، أى الملوك الطائرون.

(٥) إشارة إلى رهان باسكال المشهور، وفيه يرى ضرورة الالتزام باختيار رأى من بين الآراء والمخاطر باتباعه. فنحن في هذا العالم أشبه بمسافرين عن طريق البحر، ليس لهم من خيار في أمر السفر، فلم يقى لهم سوى اختيار السفينة ولذلك يجري باسكال حواراً في مسألة وجود الله، تقلل منه هذه الجمل: =

لن أقول شيئاً آخر سوى أن «إتيامبل» يتفاكر . إذا كان إنسان مبحراً فليس معنى هذا مطلقاً أن كل امرئ عنده وعي بهذا الإيمان ، بل أكثر الناس يغضون وقفهم في إخفاء التزامهم على أنفسهم . ولا يلزم من هذا أنهم يحاولون دائماً الهرب من الحقيقة إلى الباطل . وإلى الجنان المصطنعة أو إلى الحياة الخيالية : فبحسبهم أن يصفوا الظلام على فوانيتهم ، أو أن ينظروا إلى الجانب القريب من الأشياء دون البعيد منها ، أو إلى الجانب البعيد دون القريب . أو أن يتطلعوا إلى الغايات مغفلين الوسائل . أو يأبوا التعاون مع أقرانهم ، أو يبتعدوا عن الاشتراك في شؤون الحياة اعتصاماً بالرصانة ، أو يتترعوا من الحياة كل قيمة ناظرين إليها من جانب الموت ، في حين ينفون ، في الوقت نفسه ، كل رهبة عن الموت بانغماسهم في أمور الحياة اليومية . أو يوهوا أنفسهم . إذا كانوا من طبقة الطغاة ، أنهم لا يعودون من تلك الطبقة لجلال عواطفهم . وإذا كانوا من طبقة المضطهددين أخفوا عن أنفسهم نصيبيهم من التبعية في الخضوع لمن يضطهدونهم ، محتاجين بأن المرء يستطيع أن يبقى حرّاً في القيد إذا كان على استعداد لتذوق الحياة الروحية . ويمكن أن يستهدف الكتاب لكل ذلك ، شأنهم شأن الآخرين . ومن الكتاب فريق هو أكثرهم عدداً يزودون بمصنع من أسلحة الحيلة أي قارئ يريد أن يستمرئ نوم الراحة .

وإنما أسمى الكاتب ملتاماً حينما يجتهد في أن يتحقق لديه وعي أكثر ما يكون جلاء وأبلغ ما يكون كلاماً بأنه «مبحراً»^(١) ، أي عندما ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزي الفطري إلى حيز التفكير . والكاتب هو الوسيط الأعظم ، وإنما التزامه في وساطته . غير أن من الحق أن نخاسبه في إنتاجه على أساس حالته في المجتمع ، وعلىينا أن نكون على ذكر من أن حالته لا تتحضر في أنه إنسان وكفى ، بل وفي أنه - على وجه التحديد - كاتب أيضاً . فقد يكون يهودياً أو تشيكيوسلافاكياً أو من أسرة من فلاحين ، ولكنه كاتب يهودي وكاتب تشيكيوسلافاكى ، ومن أرومة ريفية . حينما حاولت في مقال آخر أن أحدد حال اليهودي لم أجده غير هذه العبارة «يهودي إنسان ينظر إليه

= «الله موجود أو غير موجود . ولكن إلى أي الرأين تميل ! ... علام تعتمد في رهانك ! فبالعقل لا يمكن أن تدعم الرأي الأول ولا الثاني ، وبالعقل لا تستطيع أن تدافع عن واحد منها . إذن فلا تنتهي بالخطأ من اختياروا ، لأنك لا تدرى من أمر هذا الاختيار شيئاً - كلا ، لا ألومهم على أنهم اختاروا هذا الرأى بدون ذاك ، ولكن ألومهم على أنهم اختاروا ... فالصواب ألا تدخل في الرهان - نعم ، ولكن يجب أن نراهن ، وهذا غير إراديمى فأنت بسبيل الإيمان في سفينة من السفن ، فأيتها تختار ! » انظر :

(١) انظر المامش السابق .

الآخرون على أنه يهودي ، ففروض عليه أن يختار لنفسه على أساس ماحدده الآخرون له من موقف ». لأن من بين صفاتنا ما مصدره الوحيد أحكام الآخرين علينا . والأمر في حال الكاتب أكثر تعقيداً ، لأنه ليس هناك إنسان مضططر إلى اختيار مهنة الكتابة لنفسه ، وإن إذن فالحرية هي الأصل فيها ، فانا أولاً مؤلف بمقتضى مشروعى الحرف الكتابة . ولكن لا يليث أن يتبع ذلك أني أصير إنساناً ينظر إليه الآخرون أنه كاتب ، أى عليه أن يستجيب إلى بعض المطالب ، فقد قلده الآخرون – أراد أو كره – وظيفة اجتماعية . ومهمها يكن الدور الذى يريده أن يلعبه فعليه أن يقوم به كما يتمثله الآخرون . قد يريده أن يعدل من مقومات الشخصية التى يصفها مجتمع ماعلى الأديب ، ولكن عليه – لكي يغيرها – أن يتقمصها هو أولاً . ومن هنا يتدخل الجمهور بعاداته ، وتصوره للعالم ، وإدراكه للمجتمع وللأدب فى صضم ذلك المجتمع ، فالمجتمع يحاصر الكاتب ويقلده مكانته ، وأسس الحقائق – التي يبني عليها ما يشيد الكاتب من عمل – هى مطالب المجتمع القاهرة أو الكامنة ، ومناهيه وما يتحاشاه كذلك .

ونأخذ مثلاً حال الكاتب النجوي الكبير رتشارد رايت Richard Right فإذا لم ننظر إلا إلى مركزه بوصفه إنساناً ، أى « زنجياً » نقل من جنوب الولايات المتحدة إلى شمالها ، فسرعان ماندرك أنه لن يستطيع أن يكتب إلا عن السود ، وعن البيض من وجهة نظر السود . أو يستطيع أمرؤ أن يفترض لحظة قبوله إنفاق حياته في التأمل في « الحق » و« الجمال » و« الخير الخالد » ، في حين تسعون في المائة من سود جنوب الولايات المتحدة محرومون فعلاً من حق التصويت في الانتخاب ؟ وأجيب من يتحدث عن خيانة الكاتب^(١) لرسالته بأنه ليس هناك من كتاب بين المضطهددين نالكتاب بهذا المعنى هم بالضرورة طفيليوا الطغاة من الطبقات والأجناس . فإذا اكتشف أحد من سود الولايات المتحدة في نفسه أنه من الملهمين في الكتابة فقد اكتشف في نفسه الوقت الموضوع الذى يكتب فيه : فهو الرجل الذى ينظر إلى البيض من جانبهم الخارجى وبضم ثقافة البيض من جانبها الخارجى ، ويرهون في كل كتاب من كتبه على أن جنس السود غريب في قلب المجتمع الأمريكى . وليس تدليله على ذلك تدليلاً موضوعياً على طريقة الواقعين ، ولكن في كلف وهو بحث يشرك معه في التبيعة قارئه . ولكن هذه النظريات الفاحصة لا تحدد طبيعة عمله تحديداً قاطعاً ، فربما كان هجاء ، أو مؤلفاً لأغانى زنجية من نوع « البلوز » ، أو مبعوثاً آخر إلى سود

(١) يقصد أمثال جولييان بند .

الجنوب ، كما بعث «إراميا»^(١) ، إلى اليهود . فإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك في تحديد طبيعة عمله ، فعلينا أن نعتد بجمهوره . فلي من إذن يتوجه «ريتشارد رايت»؟ من المؤكد أنه لا يتوجه إلى الإنسان من حيث هو فرد من أفراد العالم : إذ من مفهوم الإنسان من هذه الناحية أن له الخاصية الجوهرية : وهي أنه ليس ملتزماً بأى عصر خاص ، فتأثيره من أجل بؤس السود في لوبيانا لا يزيد ولا ينقص عن تأثيره من أجل بؤس العبيد الرومانيين في عهد سبارتا كوس^(٢) . فالإنسان - من حيث هو فرد من أفراد العالم - لا يفكر إلا في القيم العالمية ، إذ هو توكيد خالص تجريد للحقوق الطبيعية للإنسان . و«رايت» لا يمكن أن يفكر كذلك في التوجيه بكتبه إلى دعاة المصيبة الجنسية من بيض فرجينا وبيض «كارولين» فهو لاء قد تم دونه حصارهم ، ولن يفتحوا كتبه ، ولا إلى الفلاحين السود في بايوس الذين لا يعرفون القراءة . وإن هو بدا سعيداً بحفاوة استقبال أوروبا لكتبه ، فمن الواضح كل الواضح أنه لم يفكر - بادئ بدء - في الجمهور الأوروبي حين كتبها . فأوروبا نائية عنه ، وغضبها من أجله رباء ، وغير ذى أثر ولا يستطيع امرؤ أن يرجو رجاء كبيراً من أم استعبدت الهند ، والهند الصينية وأفريقيا السوداء وبخسبنا هذه اللحوظات لنحدد قراءة : فهو يتوجه إلى اليهود المثقفين في شمال أمريكا ، وإلى صادق الطوية من الأميركيين البيض (رجال الفكر ، وديمقراطى اليسار والراديكاليين ، وعمال نقابة جمعية المنظمات الصناعية^(٣) في الولايات المتحدة) .

وليس معنى ذلك أنه لا يتوجه من خلال هؤلاء إلى كل الناس ، ولكنه لا يتوجه إلى كل الناس إلا من خلالهم ، كما تراءى الحرية الخالدة على الأفق من خلال التحرر التاريخي المعين الذي يجهد الكاتب في تبعه ، وكما تظهر عالمية الجنس الإنساني على أفق الفتنة المعينة التاريخية من قرائه . ويمثل الأميون من الفلاحين السود ومزارعي الجنوب هامشاً من الإمكانيات التجريدية حول جمهوره الواقعي . فالآمن يمكن أن يتعلم القراءة في أية حال من أحواله . كما يمكن أن يقع الطفل الأسود في يدي أكبر المتعصبين من أعداد السود ، فترول عن عينه الغشاوة . ولا يدل هذا إلا على أن كل مشروع إنساني يتجاوز حدوده الواقعية ، ويعتد قليلاً قليلاً إلى مالا نهاية . وعلينا الآن أن نلحظ أن هناك هوة جلية في قلب

(١) نبي من أنبياء بني إسرائيل ، مشهور بفتحه في نوعاته بما سبق فيه قومه من شقاء ، وقد وصف في نوعاته ما سيعرض له قومه من تدمير أورشليم وأسر بابل .

(٢) Spartacus كان على رأس جماعة من العبيد غردوا ضد روما ، وقتل عام ٧١ ق . م .

هذا الجمهور الواقعى . فالقراء السود عند « رايت » يمثلون الجانب الذانى . فقد شبوا على ماشب عليه ، وأمامهم مأمامه من صعاب ، وفيهم نفس العواطف والذكريات التى عنده . فسرعان ماتعى قلوبهم مايريد بأقل إيحاء من اللفظ . وحين يبحث فى توضيح موقفه نفسه بكشف لهم به عن ذات أنفسهم . وإنه ليجهد فى الكشف عن معنى الحياة عن وعي وتفكير ، وينعدداها . ويرى لها ، تلك الحياة التى يعيشون فيها يوماً يوماً مباشرة ، ويغانون فيها دون أن يجدوا من الكلمات مايعبّر فى دقة عن آلامهم : فهو لهم بمثابة الضمير . وإن الحركة التى يرتفع بها فى حالته المباشرة إلى الوعى المفكر هي حركة جنسه كلها . ولكن منها يكن عليه القراء البيض من صدق الطوية ، فهم يمثلون الجانب الآخر لدى المؤلف الأسود اللون . فلم يعيشوا فيها عاش ، ولا يستطيعون أن يفهموا مركز السود إلا فى مدى جهد بالغ أقصى غايته ، معتمدين على مشابههم فى كل لحظة على خطر أن تخونهم . ومن جهة أخرى لا يعرفهم « رايت » كاملاً المعرفة ، فهو لا يدرك إلا مظهرهم الذى هو قسمة بين الآرين البيض جميعاً : أمان الكربلاء ، وثقة المطمئن بأن العالم أىض وأئمماً المالكون له . ولا يجد وقتاً يسطر هو من كلمات على الصحيفة – نفس القرائن التى يجدها السود . وعليه أن يختار الكلمات على حسب مايتوّقع منها ، إذ أنه يجهل جرسها لدى هذه الضمائر الغربية عنه . وعندما يتحدث إلى البيض تتبدل غايته نفسها ، إذ يقصد إلى إشراكهم فى الأمر ليقدروا التبعية الملقاة عليهم . فعليه أن يثير حنقهم و يجعلهم بالعار . وبهذا يحتوى كل عمل أدبي يقوم به « رايت » على ما كان يمكن أن يسميه بودلير : « مطلب ذو وجهين مقتفي الحدوث فى آن » ، فلكل كلمة قريستان تدل عليها ، وفي كل جملة قوتان متطلقاتان فى وقت معاً يحددان فى قصته شدة الجهد الذى لأنظير له . ولو أنه كان قد تكلم إلى البيض وحدهم لكان من المتحمل أن يظهر أكثر إسهاباً وإذاء كذلك ، ولنحو إلى الناحية التعليمية أكثر مما فعل . ولو أنه تكلم إلى السود لكان أوجز وأوغل فى روح قومه وأقرب إلى طابع الحزن ، ولكن أدبه فى الحالة الأولى قريباً من الهجاء وفي الحالة الثانية بمثابة الانتخاب لدى المتنبيين : فلم يتكلم إرميا إلا للبيهود . ولكن « رايت » حين كتب إلى جمهور منشعب ، عرف كيف يدعم ذلك الانشعاب ويتجاوزه فى آن واحد : فقد جعل منه تulle للقيام بعمل فنى ..

الكاتب يستهلك ولا يستتّج شيئاً ، حتى لو اعتبرم أن يخدم بقلمه مصالح الجماعة وأعماله تظل مجانية ، وإنـ فلا تقدر بشـنـ . وقيمتـها التجارـية تحدد تحديـداً تعـسـيفـاً . وفي بعض العصور يـعنـحـ الكـاتـبـ مـعـاشـهـ ، وفي بعضـهاـ الآخـرـ يـتقـاضـيـ نـسـبةـ مـثـوىـةـ منـ ثـمنـ بـيعـ

كتبه . ولكن كما لم يكن هناك مقياس للشعر فيما يمنحه له الملك من غذاء ومسكن في النظام القديم ، كذلك لا يوجد في المجتمع الحاضر مقياس عام للجهد الفكري بالإضافة إلى ربحه المثوى . ففي الحقيقة لا يدفع للكاتب أجر ، وإنما يمنع قوته طيباً أو سيئاً على حسب العصور . والا يستطيع التصرف حاله بسوى ذلك ، إذ نشاطه غير مفيد ، فليس له من نفع إطلاقاً ، بل هو أحياناً ضار لما يتولد – في المجتمع الذي يكتب له – من وعي ذلك المجتمع بنفسه . لأنه إنما يتعرف الناس على النافع بالدقة في حدود النظر إلى قوانين المجتمع ، وبالإضافة إلى نظم وقيم وغايات مستقرة فيه سلفاً . فإذا رأى المجتمع نفسه ، وعلى الأخص إذا شعر بأنه مرئي من الآخرين ، فهذا وحده كفيل بوقوع جدال في القيم الثابتة والنظام القائم في المجتمع : والكاتب يقدم صورة المجتمع للمجتمع . وينذره بتحمل التبعية فيها أو بتغييرها . ولا مناص بعد من أن يتغير ذلك المجتمع ، إذ يفقد التوازن الذي أكسبه إياه الجهل ، ويترجح بين العار والإسفاف ، فيمارس سوء النية . وبذل يعطي المجتمع شعوراً بشقاء الضمير . ومن هنا يظل الكاتب في صراع دائم مع القوى المحافظة الحريصة على التوازن ، هذه القوى التي يحاول هو أن يحطمنها . لأن الانتحال المباشر – وهو أمر لا يتم إلا ببني اللامباشر – يقول إن هذا الانتحال ثورة دائمة .

والطبقات الحاكمة وحدها هي التي تستطيع أن تستبيح الترف في إثابة نشاط غير منتج بل خطر أيضاً . وإذا فعلوه فإنما يفعلونه حيلة وسوء فهم . أما أنه سوء فهم بذلك لدى الأغلبية فيهم : فأعضاء الصفة الحاكمة متحررون من هموم المادة تحرراً يسمح لهم بالرغبة في أن يكون لديهموعي منطق بأنفسهم ، فهم متطلعون إلى أن يستعيدوا نفوسهم . ولذلك يكلفون الفنان بتقديم صورة لهم دون أن يلقوا بالاً ما يجب عليهم بعد ذلك من تحمل التبعية فيها . وأما أنه حيلة عند القليل منهم . فذلك لأنهم عرروا الخطر ، فكفلوا للفنان الغذاء ، ليشرفوا على قوته المدama . فالكاتب ، إذن ، طفيلي « الصفة » الحاكمة . ولكنه يسير في تأدية وظيفته إلى التقىض من صالح من كفلوا له العيش وهذا هو الأصل في الصراع الذي يتحدد به حاله في المجتمع . وقد يكون هذا الصراع واضحاً كل الوضوح أحياناً . ولا يزال يتحدث عن رجال الحاشية الذين كانوا السبب في نجاح مسرحية زواج فيجاور^(١) ، على الرغم من أن تلك المسرحية دقت ناقوس النهي للنظام القائم آنذاك .

(١) Le Mariage de Figaro ملهاة ألفها بومارشيه (١٧٩٩ - ١٧٢٢) ومثلت لأول مرة في باريس عام ١٧٨٤ – وفيها إلى جانبها الفكاهي مغزى سياسي ، إذ يبني مؤلفها على نظام فرنسا الذي قامت الثورة للقضاء عليه ، وفيها يتعنى المؤلف على امتيازات البلاء . وفيها حملة شهيرة يتوجه بها فيجاور إلى الكونت أملاً فيما : « ماذا فعلت لتكون لك كل هذه الامتيازات ؟ إنك لم تفعل سوى أن تفضلت على العالم بميلادك » . وفي =

وأحياناً أخرى يكون الصراع مفتعلـاً . ولكنـه واقـع دائـماً . لأنـه تسمـية الشـئ، بيانـه وانيـانـه تغيـيرـاً . وبـما أنـ هذا النـشاط الجـديـلـي الذي يـضرـ بالـمـصالـحـ المـتوـاضـعـ عـلـيـهاـ قدـ يـتـاجـرـ لهـ فيـ حدـودـ ضـيقـةـ آـنـ يـصـبـعـ عـونـاـ عـلـىـ تـغـيـيرـ النـظـامـ القـائـمـ ، هـذـاـ إـلـىـ أـنـ لـيـسـ لـلـطـبـقـاتـ المـهـضـومـةـ فـرـاغـ لـلـقـراءـةـ وـلـاـ تـدـوقـ لهاـ . فـنـ المـكـنـ إـذـنـ أـنـ يـتـخـذـ المـظـهـرـ المـوضـوعـ لـلـصـرـاعـ شـكـلـ مـعـارـضـةـ بـيـنـ الـقـوىـ الـحـافـظـةـ وـهـيـ جـمـهـورـ الـكـاتـبـ الـوـاقـعـيـ وـقـوىـ التـقـدمـ ، وـهـيـ جـمـهـورـ الـإـمـكـانـيـ . وـالـكـاتـبـ فـيـ الـجـمـعـاتـ غـيرـ ذـاتـ الـطـبـقـاتـ الـتـيـ يـكـوـنـ بـنـاؤـهـ الـذـائـيـ قـائـمـاـ عـلـىـ الـثـوـرـةـ الـدـائـمـةـ يـسـتـطـعـ آـنـ يـكـوـنـ وـسـيـطـ الـجـمـعـيـ ، وـجـدـالـهـ فـيـ الـمـبـادـيـ يـمـكـنـ آـنـ يـسـبـقـ أوـ يـصـحـ تـغـيـيرـ الـوـاقـعـ . وـهـذـاـ فـيـ أـرـىـ هوـ الـعـنـيـقـ الـذـيـ يـجـبـ آـنـ يـفـهـمـ مـنـ مـبـداـ الـذـائـيـ^(١) وـإـذـ اـتـسـعـ الـجـمـهـورـ الـوـاقـعـيـ لـلـكـاتـبـ إـلـىـ حـدـ شـمـولـ جـمـهـورـ الـإـمـكـانـيـ . أـحـدـثـ ذـلـكـ فـيـ وـعـيـهـ تـوـافـقـاـ بـيـنـ اـتـجـاهـاتـ مـتـضـدـدـةـ . وـفـيـ هـذـهـ الـحـالـةـ يـمـثـلـ الـأـدـبـ - حـينـ يـتـحرـرـ تـامـ التـحرـرـ - قـوـةـ الـهـدـمـ بـوـصـفـهـ قـوـةـ ضـرـورـيـةـ لـلـبـنـاءـ . وـلـكـنـ هـذـاـ النـوعـ مـنـ الـجـمـعـاتـ لـاـ وـجـودـ لـهـ الـآنـ فـيـ أـعـمـمـ . وـمـنـ الـمـشـكـوكـ فـيـ إـمـكـانـ وـجـودـ مـسـتقـبـلاـ . فـالـصـرـاعـ باـقـ ، إـذـ . وـهـوـ الـأـصـلـ فـيـ آـنـ يـسـتـطـعـ آـنـ اـسـمـيـ : تـقـلـيـاتـ الـكـاتـبـ وـشـقـاءـ ضـمـيرـهـ .

وـشـقـاءـ ضـمـيرـهـ هـذـاـ هوـ ماـ يـهـبـطـ إـلـىـ أـدـنـيـ درـجـاتـ وـجـودـهـ عـنـدـمـاـ يـنـدـعـ عـمـلـيـاـ الـجـمـهـورـ الـإـمـكـانـيـ ، وـحـينـ يـصـبـعـ الـكـاتـبـ فـيـ عـدـادـ الـطـبـقـةـ ذاتـ الـاـمـتـياـزـاتـ بـدـلاـ مـنـ آـنـ يـكـوـنـ عـلـىـ هـامـشـهـ . وـفـيـ هـذـهـ الـحـالـةـ يـتـوحـدـ الـأـدـبـ مـعـ أحـلـامـ الـحـاكـمـينـ وـتـجـرـيـ وـسـاطـةـ الـكـاتـبـ فـيـ صـعـيمـ تـلـكـ الـطـبـقـةـ . وـيـكـوـنـ مـوـضـعـ الجـدلـ هـوـ التـفـاصـيلـ ، إـذـ يـمـارـسـ باـسـمـ الـمـبـادـيـ الـتـيـ لاـ جـدـالـ فـيـهـ . وـهـذـاـ - مـثـلاـ - هوـ ماـ حـادـثـ فـيـ أـورـوـبـاـ فـيـ حـوـالـيـ الـقـرنـ الثـالـثـ عـشـرـ : فـكـانـ لـلـكـاتـبـ مـنـ بـيـنـ رـجـالـ الـدـينـ لـاـ يـكـتـبـ إـلـاـ لـرـجـالـ الـدـينـ . وـكـانـ فـيـ مـكـانـهـ مـعـ ذـلـكـ الـاحـفـاظـ بـضـمـيرـهـ خـالـصـاـ ، إـذـ كـانـ هـنـاكـ تـنـاقـصـ بـيـنـ مـاـ هـوـ روـحـيـ وـمـاـ هـوـ زـمـنـيـ . وـقـدـ أـدـتـ الـثـوـرـةـ الـمـسـيـحـيـةـ إـلـىـ سـيـطـرـةـ مـاـ هـوـ روـحـيـ ، أـىـ إـلـىـ سـيـطـرـةـ الـعـقـلـ نـفـسـهـ فـيـ حـالـةـ السـلـبـيـةـ ، وـبـوـصـفـهـ جـدـالـاـ وـتـعـالـيـاـ ، وـبـيـانـ دـائـمـاـ وـلـكـنـ فـيـهـ وـرـاءـ سـلـطـانـ الـطـبـيـعـةـ ، وـمـلـكـةـ الـحـرـيـةـ الـمـضـادـةـ لـلـطـبـيـعـةـ . وـلـكـنـ ضـرـورـيـاـ آـنـ هـذـهـ الـقـدرـةـ الـكـلـيـةـ عـلـىـ تـحـاوـزـ الـمـوـضـوعـ كـانـ يـنـظـرـ إـلـيـهـ أـولاـ عـلـىـ آـنـهـ مـوـضـوعـ ، وـآـنـ هـذـاـ النـقـيـ الـمـسـتـمـرـ لـطـبـيـعـةـ بـدـاـ فـيـ بـادـيـ الـأـمـرـ كـأنـهـ طـبـيـعـةـ ، وـآـنـ هـذـهـ .

= أول عرض لها قال لويس السادس عشر - ، كان من شهدوا العرض : « هذه مسرحية بغيضة ، ولن تقبل بعد ذلك أبداً » . ولكنـ الـجـمـهـورـ اـحـتـجاجـاـ قـويـاـ وـقـيـ شـبـهـ ثـورـةـ ، فـأـعـدـ عـرـضـهـ ، وـكـانـ ذاتـ حـظـ كـبـيرـ لـدـىـ الـجـمـهـورـ مـنـ النـظـارـةـ أـوـ الـقـرـاءـ . وقدـ تـرـجـمـتـ الـمـسـرـحـيـةـ إـلـىـ الـلـغـةـ الـعـرـبـيـةـ ، وـمـثـلـتـ .

القدرة على خلق مذاهب فكرية دون انقطاع ثم تركها ظهرياً في عرض الطريق كانت تمثل مبدئياً في مذهب فكري خاص . ففي القرون الميلادية الأولى كانت الشؤون الروحية أسرة للمسيحية ، أو إذا فضلت أن أعبر بعبيراً آخر : كانت المسيحية هي الأمر الروحي نفسها ، ولكن بعد أن تغيرت طبيعتها ، فهي الروح التي استحال إلى موضوع^(١) ومن هنا يتجلّى في وضوح أن المسيحية - بدلاً من أن تبدو أنها المشروع المشترك المتجدد دائماً لدى جميع الناس - ظهرت أولاً على أنها تخصص مقصور على القليل منهم وللمجتمع في العصور الوسطى حاجات روحية .

وقد كون - للقيام بتلك الحاجات - هيئة من المختصين يختار بعضهم بعضاً . واليوم نعد القراءة والكتابة من حقوق الإنسان ، وهما - في نفس الوقت - وسائلان من الوسائل التلقائية لاتصال المرء بالآخرين ، ويقادان يشبهان - في ذلك - لغة التخاطب . ولهذا كان أجهل الفلاحين قارئاً بالإمكان . ولكن في عهد الكتاب من رجال الدين كانت الكتابة والقراءة من الأمور الفنية المحم قصرها على المهنيين . ولم يكونوا مقصودين لذاتهما على أنها من أعمال الفكر . ولم تكن الغاية منها هي التراث الإنسانية في قيمتها الفسيحة الغامضة التي سيطلق عليها - فيما بعد - : الدراسات الإنسانية ، بل لم يكونوا إلا من وسائل الاحتفاظ بالمثل المسيحية وإذاعتها . فما معرفة القراءة إلا معرفة للأداة الضرورية لتحصيل معانٍ النصوص المقدسة وشروحها التي لا يعداد لها . ومعرفة الكتابة لاستطاعة القيام بذلك الشرح . ولم يكن الآخرون من الناس يتطلعون إلى إتقان هذه الأشياء الفنية المهنية بأكثر مما نتعلّم نحن اليوم إلى تحصيل الأمور الفنية الخاصة بالنجارين أو بالمختصين في دراسة الوثائق ، إذا كانوا نمارس منهاً أخرى . وكان رجال الطبقة الأرستقراطية يعتمدون على رجال الدين في أمر الإنتاج في الشؤون الروحية وفي رعايتها . وهم غير قادرين بأنفسهم على ممارسة رقابة على الكتاب ، كما يفعل الجمهور اليوم ، بل ربما لم يكن في مقدورهم تمييز الإلحاد من العقائد الصحيحة إذا تركوا بدون عنون . ولا يتحركون إلا حينما يلجموا البابا إلى القوة الزمنية وهي ذراعة الآخر . وحينذاك ينهبون ومحرقون كل شيء ، وما ذلك إلا لأن لهم ثقة في البابا ، ولأنهم لا يحملون أبداً فرصة للنلب . حقاً كان المذهب الفكري في عاقبة أمره موجهاً إليهم ، وإلى الشعب ، ولكن كانوا ينهونه إليهم شفويًا بالمواعظ ، ثم كان لدى الكنيسة منذ وقت مبكر من لغة أكثر بساطة من الكتابة : ألا وهي التصوير . فالنحت والتصوير

(١) أي يتحولها إلى شعائر خارجية .

والفسيسياء - في الأديرة والكنائس وعلى قطع الزجاج كلها - تتحدث عن الله وعن التاريخ المقدس . فكان رجل الدين يكتب ما يستلمه من المحادث ، أو يؤلف كتاباً فلسفية ، أو تفاسير ، أو أشعاراً ، على هامش من قصده الفسيح إلى تمجيد العقيدة ، ويتجه بذلك إلى أقرانه . وهؤلاء خاضعون لرقابة رؤسائه ولا يتم بعده ذلك بما تحدث كتبه من تأثير في الجاهير مادام قد وثق سلفاً أنهم لن تكون لهم بها معرفة ، كما أنه لن يتطلع إلى إدخال الندم في ضمير إقطاعي نهاب أو خوان : إذ كان الطغاة أميين . فليس قصده ، إذن . رسم صورة للسلطة الزمنية يتوجه بها إليها ، ولا اتحاز إلى رأى أن يستمر في مجده ودكتوراه كي يميز ما هو روحاني مما هو من تجارب التاريخ . بل الأمر على النقيض من ذلك ، فالكاتب يتمتع إلى الكنيسة ، والكنيسة مدرسة روحية فسيحة الرحاب ، تبرهن على خطير شأنها بما تبدى من مقاومة لكل تغير . وبما أن التاريخ والسلطة الزمنية شيء واحد ، وبما أن غاية الهيئة الدينية هي إقرار تميزها لتبقى هيئة ثابتة الداعم في وجه الزمن ، هذا إلى أن النظم الاقتصادية كانت جد ممزقة ، ووسائل المواصلات جد نادرة وجد بطيئة ، حتى كانت تجري المحادثات في إقليم دون أن تمس بحال الإقليم المجاور ، وكان كل دير يستطيع أن ينعم بالسلام الخاص به . شأنه في ذلك شأن بطل الآخارنيين^(١) حينما كان وطنه في حرب ، لهذا كله كانت رسالة الكاتب محصورة في برتهن على استقلاله ، وذلك بوقف حياته على التأمل الخالص في الذات الخالدة . فهو لا يزال يقرر وجود الذات الخالدة ، وحجته في ذلك - على وجه التحديد - هي أن همه الوحيد مقصور على النظر إليها . وهو في هذا يحقق المثال الذي دعا إليه بinda . ولكن يدرك المرء في أي شروط يتحقق الكاتب ذلك المثال : فيجب أن يكون كل من الروحانية والأدب غريباً أحدهما عن الآخر ، وأن يسود مذهب فكري خاص ، وأن تكون هناك أغليبية إقطاعية تجعل عزلة الكاتب أمراً ممكناً ، وأن يكون جمهور الشعب كله أمياً أو يكاد ، وأن يكون الجم眾 الوحيد الذي يتوجه إليه الكاتب

(١) ملهاة الآخارنيين *Les Acharniens* ، وهي أقدم ملهاة لأرسطوفانس (٤٥٠ ق . م) - (٣٨٥ ق . م) مثلت في آثينا عام ٤٢٥ ق . م بعد أن كانت المدينة قد عانت عشر سنوات من حرب البلويونز وبطل هذه الملهاة الذي يشير إليه المؤلف هو : ديكوبوليس *Dicaiopolis* وهو فلاح اضطر إلى ترك مزرعته فيها لغارات العدو ، ورحل إلى مدينة آثينا . وبعد أن ضاق ذرعاً بمحيل السياسيين والمهنيين من رجال الحرب ، عقد صلحًا وحده منفرداً مع إسبرطة ، وبمحضه على ذلك عمال آخارنيس ، وبخطوته فيما فعل ، وينصر عليهم بالقول دفاعاً عن نفسه ، لأنهم بالخيانة وكان سيحكم عليه بالإعدام ، ويصور في دفاعه مأسى الحرب وأمواتها . وتنتهي الملحقة . والذي يدافع عن وجهة وجوب الاستمرار في الحرب هو القائد لاماكسوس . ويرحل القائد للحرب ، ويعود مصاباً بحمله صحبه ، في حين يلتقي ببطل المسرحية ثالثاً مرحأً مع كاهنة للآلهة باحوس .

محصوراً في الكتاب الآخرين من مدرسته . وما يستحيل إدراكه أن يجمع الكاتب بين ممارسة حرية الفكر - حين يكتب لجمهور يتجاوز عدده مجموع المختصين المحدد - وأن يقصر نفسه مع ذلك على وصف ماتحويه القيم الحالدة والأفكار المسلم بها سلفاً . ففي العصور الباطنى كانت راحة الفس米尔 لدى الكتاب من رجال الدين على حساب موت الأدب .

ولكن ليس مما تقتضيه الضرورة إطلاقاً - لكي يعطف الكاتب بهذا النوع من سعادة الفس米尔 - أن ينحصر جمهورهم في هيئة مكونة من المهنيين بل يمكن أن ينغمس الكتاب في المذهب الفكري الذى تعتنقه الطبقات ذوات الامتيازات فى الشعب . على أن يتسبعوا بهذا المذهب كل التشيع ، حتى لا يستطيعوا إدراك مذهب آخر . ولكن تغير في هذه الحالة وظيفتهم . فلا يتطلب منهم أن يكونوا حرس العقائد ، بل يتطلب منهم فحسب ألا يشهروا بها وأعتقد أن المرء يستطيع أن يختار القرن السابع مثلاً آخر لأنضم الكتاب إلى المذهب الفكري السائد .

في ذلك العصر أخذ يتم انصراف الكاتب والجمهور إلى الاشتغال بالشئون المدنية دون الشئون الدينية . ولاشك أن الأصل في ذلك اتجاه هو ماللشى المكتوب من قوة على السريان . وما له كذلك مع طابع الجنان ، ثم ما ينطوى عليه كل عمل فكري من دعوة إلى الحرية . ولكن ساعدت ظروف خارجية على ذلك ، مثل انتشار التعليم ، وضعف السلطة الدينية ، وظهور مذاهب فكرية جديدة تتجه اتجاهها واضحاً نحو السلطة الزمنية . وعلى الرغم من ذلك . ليس معنى الاتجاه المدنى أنه عالمي . فقد بقى جمهور الكاتب جد محدود ، وكان يسمى - في جملته - المجتمع - ويدل هذا الاسم على فئة من الحاشية ورجال الدين والقضاء وأثرياء الطبقة البرجوازية . وإذا نظر إلى القارئ على حدة فإنه كان يسمى الرجل السرى^(١) . وهو يمارس وظيفة هي من نوع الرقابة يسمونها الذوق^(٢) . وموجز القول أنه كان عضواً من الطبقات العالية ومتخصصاً في وقت معاً ، فإذا نقد كتاباً من الكتاب بذلك لأنه هو نفسه قادر على الكتابة . فجمهور كورنى^(٣) وباسكال^(٤)

(١) يعني بالرجل السرى ما يطلق عليه الفرنسيون في القرن السابع عشر والثامن عشر *l'honnête homme*

(٢) لجمهور الكلاسيكين ، انظر كتابنا : الأدب المقارن .

(٣) المؤلف المسرحي والناقد الفرنسي ، وترجمت كثير من مسرحياته للغة العربية (١٦٠٦ - ١٦٨٤) .

(٤) Pascal (١٦٣٣ - ١٦٦٢) فيلسوف وعالم من علماء الطبيعيات ، وقد سبق أن ذكرنا له رسائله إلى صديق له في إقليم بروفنس . وهي الرسائل التي يرد بها على اليهوديين ، وسيق أيضاً أن شرحتنا إشارة المؤلف إليه فيما يخص « رهان باسكال » .

وديكارت^(١) هو مدام دى سيفينيه^(٢) و«فارس ميريه»^(٣) ومدام دى جريبيان^(٤) ، ومدام دى رامبويه^(٥) ، وسانتيفرعون^(٦) . أما اليوم فعلاقة الجمهور بالكاتب في حالة سلبية ، فهو يتضرر ما يفرض عليه من أفكار أو من شكل قديم جديد . وهو الكتبة الجامدة التي تتجسد فيها فكرة الكاتب . ووسيلته في الرقابة غير مباشرة وسلبية . ولا يستطيع أمرؤ أن يحزم بأنه يعرب عن رأيه في العمل الأدبي ، فليس له إلا أن يشتري الكتاب أو لا يشتريه ، فعلاقة المؤلف بالقارئ شبيهة بعلاقة الذكر بالأثر ، وما ذلك إلا لأن القراءة مجرد طريقة للإعلام ، والكتاب طريقة جد عامة للاتصال بالآخرين ، ولكن في القرن السابع عشر الفرنسي كان معنى معرفة المرأة للكتابة أنه قد بلغ الإجاده فيها . ولم يكن مرد ذلك أن العناية الإلهية قد قسمت بين الناس هبة الأسلوب على سواء ، بل لأن القارئ إذا لم يجمع إلى القراءة صفة الكتابة فعلا ، فإنه يظل كاتباً بالإمكان ؛ فإذا أنه متسب إلى الصفة من العظيفيين - الذين إذا لم يكن لهم فن الكتابة منه - فهو على الأقل سمة فضلهم . وإنما كانوا يقرءون لأنهم على علم بالكتابة . ولو زاد حظهم قليلاً لاستطاعوا أن يكتبوا ما يقرءون فكان جمهور القراء جمهوراً عاملاً ، وكان نتاج الفكر خاصعاً لحكمه حقاً ؛ يحكم هو عليه باسم قائلة من القيم يساعد هو على تدعيمها . ولم يكن في مكنته العصر أن يدرك ثورة شبيهة بالثورة الرومانтикаية ، لأنه لابد لها من اشتراك جمهور حائز مرتب ، يفعّل الكاتب ويزلزله ، ويوقظه فجأ بما يوحى إليه من أفكار وعواطف كان يجهلها ولم ترسخ عقبيته فيها ، فهي لذلك تتطلب دائماً تلقيحاً وإخلاصاً ، ولكن العقاديد في القرن السابع عشر

(١) Descartes (١٥٩٦ - ١٦٥٠) فيلسوف فرنسي وعالم من علماء الرياضة ، ساعد بفلسفته على استقرار «العقلية» الكلاسيكية ، ولنفهم ما يقصد بالعقلية الكلاسيكية وتأثير ديكارت فيها ، انظر كتابي : الأدب المقارن .

(٢) Madame de Sévigné (١٦٢٦ - ١٦٩٦) كاتبة كلاسيكية فرنسية شهرة برسائلها لابنتها «كونتس دى جريبيان» .

(٣) La Chevalier de Meré (١٦٠٧ - ١٦٨٤) هو أنطوان جوميو ، كاتب خلقى فرنسي ، يحتمكم في مبادئه إلى ذوق العصر السائد ، أو ما يسميه الكلاسيكيون الذوق السليم .

(٤) Madame de Grignan (١٦٤٦ - ١٧٠٥) زوجة حاكم إقليم بروفنس بفرنسا ، كونت دى جريبيان ، وهى ابنة مدام دى سيفينيه السابقة الذكر ، وإليها كتبت رسائلها .

(٥) Madame de Rambouillet أو ماركيزة رامبويه (١٥٨٨ - ١٦٦٥) كانت تجتمع في قصر رامبويه في باريس نادياً من الكتاب والشعراء ، وهي وابتها «جول دانجين» ، وكان هذا النادي الأدبي نموذجاً أنشيء على مثاله كثير من النوادي الأدبية التي لعبت دوراً كبيراً في الحياة الأدبية في أوروبا .

(٦) Saint-Evremond (١٦١٥ - ١٧٠٣ م) كاتب وناقد فرنسي ، أثر برسائله وكبه في الأدب الإنجليزى ، وله ملهاه : «الأكاديميين» ، يسطر فيها من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

الفرنسي راسخة لاتترنزع : وقد ازدوج المذهب الديني بمنذهب فكري سياسي صدر عن السلطة الزمنية نفسها : فلا يشيك إنسان جهرة في وجود الله ، كما لا يشيك في حق الملك الإلهي . فلذلك « المجتمع » لغته وطراوئه ، وشعائر آدابه التي يتطلب رويتها من جديد في الكتب التي يقرؤها . وله كذلك إدراكه الخاص للعصر . وبما أن الحقيقتين التاريخيتين اللتين لا ينقطع عن التفكير فيها - الخطيبة الأولى والخلاص - مردهما الماضي البعيد ، ومن الماضي البعيد كذلك تستمد الأسر الكبيرة الحاكمة كبراءتها ومبررات مالها من امتيازات ، وبما أنه ليس في وسع المستقبل أن يأتي بجديد ، إذ كمال الله أسمى من أن يتغير ، والقوتان الكبيرتان الحاكمتان في الأرض - الكنيسة والملكية - لا يرجوان إلا الثبات والاستقرار ، إذن كان العامل الفعال في الزمان هو الماضي ، والماضي تدرج في مظهره « الأبدى » والحاضر خطيبة مستمرة لا عذر منها إلا بعكس صورة عصر من العصور الماضية على خير ما يمكن أن تكون . وبحب أن تبرهن الفكرة على أنها قدية كى تقبل ، وأن يستلهم العمل الفني من نموذج قديم كى يروق . وهناك من الكتاب من يقفون أنفسهم في صراحة حراساً لهذا المذهب الفكري . كما كان بين كتاب الروحيين من الكنيسة من لاهم لهم إلا الدفاع عن العقيدة الموروثة . ويضاف إليهم « كلاب الحراسة » للسلطة الزمنية من مؤرخي الملوك وشعرائهم ورجال القانون والفلسفه الذين عنوا بالتمكين لعقيدة الملكية المطلقة وصيانتها . ولكننا نرى بجانب هؤلاء قائمة ثالثة من كتاب مدنيين في جميع خصائصهم ، يقبل أكثرهم المذاهب الدينية والسياسية للعصر ، دون أن يعتقدوا أنهم ملزمون باقامة البراهين للمحافظة عليها . فهم لا يكتبون عنها ، بل يتخللونها ضمناً . وهى تقوم لديهم مقام ماسيمينا آنفاً « القرينة » أو بمجموع الافتراضات السابقة المشتركة بين القراء والممؤلف . ولا بد منها لتيسير فهم ما يكتب المؤلف لقراءة . ويتسمى هؤلاء الكتاب - بصفة عامة - للطبقة الوسطى أو للبرجوازية ، ويعوظم النبلاء . وبما أنهم يستهلكون دون أن يتتجوا - شأنهم في ذلك شأن النبلاء الذين لا يتتجون بل يعيشون من عمل الآخرين - فهم طفليات على طبقة هي الأخرى بدورها طفالية . ولا يتنظم هؤلاء الكتاب - بعد - في جماعة خاص ، بل هم في هذا المجتمع الموحد الاتجاه يؤلفون هيئة ضمية ولذكيتهم دائماً بأصلهم الجامعي وكهانتهم في القديم ، تخثار ~~السلطة~~ الملكية من بينهم من تضمهم فيها هو أشبه بجماعة رمزية مثل الأكاديمية وينفق عليهم الملك ، وتقرأ لهم صفوته الشعب ، فلا هم لهم إلا الاستجابة لرغبات هذا الجمهر المحدود . وهم يشعرون براحة ضمير تشبه التي كانت للكاتب (من رجال الدين) في القرن الثاني عشر . ومن الحال في ذلك العصر ذكر جمهور إمكاني متميز .

عن الجمّهور الواقعي . وقد يتأتى للابرووير^(١) أن يتتحدث عن الفلاحين ، ولكنه لم يتتحدث قط إليهم . وإذا اهتم بتوسيهم ، فليس ذلك ليقيم منه حجة على النظام القائم الذي هو راض عنه ، ولكنه إنما يهتم باسم ذلك النظام : إذ هذا البُؤس عار على الملوك المستنيرين ، وعلى المسيحيين الصالحين . وهكذا يتتحدث الكتاب عن الجماهير بمعزل عنهم ولم يكن من المستطاع لهؤلاء الكتاب أن يدركوا أن الكتابة يمكن أن تساعده هذه الجماهير على أن يكونوا على وعي بذات أنفسهم . وقد انتفى – بتجانس جمهور القراء – كل تناقض في روح المؤلفين ، فليس هؤلاء بموزعين بين قراء واقعيين بغيضين لديهم وقراء إمكانين محبوين لهم لكنهم بعيدون عن مناهم . ولا يتساءلون فيما بينهم عن الدور الذي يجب أن يلعبوه في العالم لأن الكاتب لا يتسائل عن رسالته إلا في العصور التي لم ترسم فيها هذه الرسالة في وضوح . وحين يجب عليه أن يخترعها ، أو يعيد النظر فيما كان قد اخترع منها ، أى عندما يدرك – من وراء صفة الشعب من قرابة – جمهوراً غير معين من قراء بالإمكان يستطيع أولاً يستطيع ضمهم إليه ؛ عليه – فيما إذا تيسر له الوصول إليهم – أن يتصرف في أمر صلاته بهم . ولكن كان لكتاب القرن السابع عشر وظيفة معينة ، لأنهم يتوجهون إلى جمهور مستنير محدد كل التحديد ، جمهور عامل مؤثر ، يمارس رقابة دائبة على المؤلفين . ولجهل الشعب بهم ، وكانت مهمتهم هي وضع صورة لذلك الشعب بين يدي الصفة التي تعولهم . ولكن هناك عدة طرق لعمل الصورة : فهناك صورة هي نفسها جدال وماراة ، ذلك أنها صورت من الخارج ، وبدون ولوغ بها من المصور الذي يرفض كل مشاركة في التعبية لنموذجه ولكن – لكي يدرك الكاتب مجرد الفكرة في رسم صورة هي في نفسها جحود لما عليه الجمّهور الذي يقرأ له فعلاً – يجب أن يكون هو على وعي بالتناقض بينه وبين جمهوره ، وهذا يعني أنه يواجه قراءة من خارجهم ، فينظر إليهم دهشاً ، أو يحس بهم

(١) لابرووير La Bruyère (١٦٤٥ - ١٦٩٦) كاتب أخلاقي فرنسي ، اشتهر برسم الصورة في الأدب الفرنسي ، على مثال الفيلسوف والكاتب الإغريقي تيوفراست . وكان لابرووير يتتحدث عن العادات في عصره وينقدوها . والمؤلف . يشير إلى تصويره للفلاحين في صورة المائسين الأشقياء ، ونقل هنا هذه الصورة الفريدة في نوعها في القرن السابع عشر الكلاسيكي .

ويرى المؤرخ بعض حيوانات متوجحة . مابين إناث وذكور . منتشرة في الريف . على سجنه سواد ، ترهقها غبرة . وأمعنت الشمس في إحراقها ، مرتبطة بالأرض تحفر فيها . وتقليها في عناد لا يقهر . وما ما يشبه الصوت المفظوظ ، وحين تقوم على ساقيها . تبدو لها وجوه كالناس . وحقاً هم أنس . في الليل يأowون إلى جحور . حيث يعيشون على الخنزير الأسود والماء وأعشاب المخقول . وهم يكتفون الآخرين من الناس جهد الزرع والحرث والقطاف . كي يعيشوا . ولذا يستحقون ألا يعوزهم هذا الخنزير الذي هو من ثمار غرسهم ، انظر : La Bruyère Les Caractères , XI , 28

عيثأ على المجتمع الصغير الذى يشاركه فى نظرته إليهم نظرة الصماير الغربية عنهم ، من الأقليات الجنسية ، والطبقات المهمومة مثلا . ولكن الجمهور الإمكانى لم يكن له وجود فى القرن السابع عشر ، وكان الفنان يقبل المذهب الذى عليه الصفة من قومه دون أن يتقدنه ، فهو شريك لجمهوره فيما هو عليه من عيوب ، ولا تسرب إليه أية نظرة غربية عنه يتبلل بها خاطره فيما يلعبه من دور فى المجتمع . فلا لعنة على الناشر ، بل ولا على الشاعر . وليس لها الحكم على معنى التأليف وقيمة الأدبية ، إذ أن التقاليد قد ثبتت القيمة وهذا المعنى . والشاعر والناثر كلّاهما من صميم مجتمع حمدت فيه الفروق بين الطبقات . فليس لها معرفة بكبرياء التفرد ، ولا بما يثيره التفرد من فلق . وموجز القول أنهم «كلاسيكيون » . وفي الحق توجد كلاسيكية فى كل مجتمع ساده استقرار نسبي ، ونفذت إليه أسطورة خلوده ، أى عندما يقع الخلط بين الحاضر والأبدية ، وبين حقائق التاريخ ومزاعم التقاليد ، وحين تثبت الفروق بين الطبقات إلى درجة لا يتتجاوز الجمهور الإمكان فيها بحال حدود الجمهور الفعلى ، وحين يكون كل قارئ رقياً على الكاتب ونادراً اكتملت فيه صفات النقد المتواضع عليها ، وعندما يبلغ مايسود المجتمع – من مذهب دينى أو سياسى ، من قوة السلطان – درجة تصير فيها حدودها صارمة حتى لا يقصد بحال إلى اكتشاف مجالات جديدة للتفكير ، وإنما يقصد إلى مجرد صياغة المعانى الشائعة التى تعيشها الصفة ، بحيث تصير القراءة – وسبق أن رأينا أنها هي الرابط المادى بين الكاتب وقارئه – بمثابة احتفال تقليدى للتعارف الشيبى بالتحية ، أى بمثابة توکيد يختلف فيه بأن كلا المؤلف والقارئ من عالم واحد . ولها أفكار واحدة في كل الأشياء . وبذل يكون كل إنتاج فكري عملا من أعمال التأديب ، ويصير الأسلوب – في نفس الوقت – أعظم مظهر لذلك التأديب من الكتاب حال قارئه . ولا يضجر القارئ من جهته حين يلتقي بنفس الأفكار في الكتب جميعها على تباينها فيما بينها أشد التباين ، لأن هذه الأفكار هي أفكاره ، وهو لا يتطلب تحصيل أفكار أخرى ، وإنما يتطلب أن يساق له ماسبق أن حصل من أفكار في أسلوب رائع . وإن ذ فالصورة التي يقدمها المؤلف لقارئه فيها – بحكم الضرورة – تجريد ومشاركة التبعية . ومادام الكاتب يتوجه إلى طبقة طفifieة ، فلن يستطيع أن يرسم الإنسان وهو يعمل ، ولا أن يصور . بصفة عامة ، علاقات الإنسان بالطبيعة الخارجية ، ومن جهة أخرى ، بما أن هيئات من المتخصصين تعنى – تحت الرقابة الكنيسة والملكية – بالمحافظة على النظام القائم من روحي وزمني ، فالكاتب خالى الذهن تماماً من كل فكرة عن أثر العوامل الاقتصادية والدينية والميتافيزيقية والسياسية في تكوين الشخص ؛ وبما أن المجتمع الذى يعيش فيه يخالط ما بين الحاضر والأبدية ، فهو لا يستطيع أن يتصور أهون تغير فيما يسميه الطبيعة

الإنسانية : وهو يدرك التاريخ على أنه سلسلة من الأحداث تؤثر في الإنسان الخالد من ظاهره . دون أن تحدث فيه تغييراً عسقاً . وإذا كان عليه أن يحدد معنى للتاريخ في امتداده . فإنه يرى فيه تكراراً أبداً . بحيث تستطيع الحوادث السابقة أن تزود معاصره بدروس . و يجب أن تزودهم بها . ويرى فيه في نفس الوقت اطراداً تعرّض مجراه عوائق خفيفة . إذ أن حوادث التاريخ الكبري مد انقضى عهدها منذ أمد طويل . ومadam الكتاب قد توصلوا في العصور القديمة إلى درجة الكمال في الأدب . فإن النماذج القديمة تبدو له عزيزة المثال . وهو في كل هذا على وفاق أيضاً مع جمهوره ، وذلك الجمهور الذي يعد العمل لعنة ، إذ ليس لهوعي بموقفه من التاريخ ومن العالم بسبب يسير الإدراك : هو أنه من ذوى الامتيازات في الشعب . وأن شغله الوحيد هو العقيدة ، وإجلال الملك . والحب . وال الحرب والموت . ومراعاة أدب التقليد . وموجز القول أن صورة الرجل الكلاسيكي صورة نفسية محضة ، لأن الجمهور الكلاسيكي لاوعي له إلا بجانبه النفسي . هذا إلى أن علينا أن نعلم أن هذا الجانب النفسي جانب تقليدي . فهو لا يتم باكتشاف الحقائق العميقـة الجديدة في قلب الإنسان ، ولا بتقديس الفروض : لأن الكاتب لا يخترع تأويـلات لشرح أنواع ما يعنيـ من ضيق إلا حين يكون موزع النفس ساخطاً ، ولا يتوافر ذلك إلا في المجتمعـات غير المستقرـة ، حين يـتـدـ جـمـهـورـ قـرـائـهـ إلى طبقـات اجتماعيةـ كثـيرـةـ ولكن الصورة النفـسـيةـ فـيـ القرـنـ السـابـعـ عشرـ مـقـصـورـةـ عـلـىـ الوـصـفـ .ـ فـهـيـ غـيرـ مـبـنـيـةـ عـلـىـ التـجـرـيـةـ الشـخـصـيـةـ بـقـدـرـ مـاهـيـ تـعـبـيرـ فـيـ عـنـ الـأـفـكـارـ الـتـيـ تـجـرـيـ فـيـ نـفـوسـ الصـفـوـةـ مـنـ الـجـمـعـمـ .ـ فـيـسـتـمـدـ لـأـرـشـفـوكـوـ^(١) مـنـ مـلـاهـيـ النـوـادـيـ [ـ الصـالـونـاتـ]ـ مـضـمـونـاـ لـأـمـثالـهـ ،ـ وـقـالـبـاـ .ـ وـمـاتـبـرـيرـ أحـوالـ الضـمـيرـ عـنـ الـيـسـوعـيـنـ^(٢) .ـ وـمـرـاسـمـ «ـالـإـتـيـكـيـتـ»ـ عـنـ الـمـتـحـدـلـقـاتـ^(٣)ـ ،ـ وـالـهـتـامـ بـتـصـوـيرـ الـأـخـلـاقـ الـتـيـ يـدـعـوـ إـلـيـهـاـ»ـ نـيـقولـ^(٤)ـ ،ـ وـالـنـظـرـةـ الـدـينـيـةـ

(١) La Rochefoucault (١٦١٣ - ١٦٨٠) سيـاسـيـ وـكـاتـبـ أـخـلـاقـ لـهـ حـكـمـ خـلـقـيـ يـغلـبـ عـلـيـهاـ طـابـ الشـاؤـ.

(٢) Les Jésuites : جـمـاعـةـ دـينـيـةـ ذاتـ نـظـامـ ذـيـ درـجـاتـ دـينـيـةـ مـخـلـفـةـ ،ـ قـامـتـ أـولـاـ فـيـ أـسـيـانـاـ ثـمـ لـقـيـتـ رـوـاجـاـ عـظـيـماـ فـيـ فـرـنـسـاـ ،ـ وـكـانـتـ غـايـتهاـ التـبـشـيرـ بـالـمـسـيحـيـةـ ،ـ وـعـنـاءـ الـلـهـدـيـنـ فـيـهاـ ،ـ وـالـطـاعـةـ ،ـ وـمـقاـومـةـ الـإـصـلاحـ ،ـ وـاشـتـرـكـتـ فـيـ الشـفـونـ السـيـاسـيـةـ ،ـ فـاـكـتـسـبـ عـدـاءـ الـبـرـلـانـ .ـ كـاـ قـاـوـمـتـهاـ الـجـمـعـيـةـ فـيـ فـرـنـسـاـ وـصـوـرـتـ مـدارـسـهاـ عـامـ ١٧٦٤ـ .ـ

(٣) جـمـاعـةـ مـنـ جـمـاعـاتـ النـوـادـيـ سـرـتـ فـيـهاـ رـوـحـ الثـانـقـ وـالـلـوـعـ بـالـتـكـلـفـ فـيـ التـبـهـيرـ وـالـعـادـاتـ ،ـ باـسـمـ الـأـدـبـ وـالـذـوقـ ،ـ وـمـنـهـ سـخـرـ مـوليـرـ فـيـ مـلـهـاـ :ـ الـمـتـحـدـلـقـاتـ الـمـضـحـكـاتـ .ـ

(٤) بـطـرسـ نـيـقولـ Nicol (P. ١٦٢٥ - ١٦٩٥) كـاتـبـ أـخـلـقـ ،ـ وـأـحـدـ كـيـارـدـيرـ «ـبـورـوـيـالـ»ـ وـلـهـ «ـرـسـائلـ فـيـ الـخـلـقـ وـالـتـعـالـيمـ الـدـينـيـةـ»ـ .ـ

إلى الشهوات . لم يكن هذا كله إلا المادة التي استمدت منها مئات أخرى من المؤلفات . و تستلهم المسرحيات من الصور النفسية عند القدماء ، ثم من الذوق المسيطر على الطبقة العالية البرجوازية . ويعرف فيها المجتمع نفسه مفتوناً بصورته ، لأنه يتعرف فيها الأفكار التي كونها عن نفسه ، فهو لا يتطلب أن يوحى إليه بصورة بل أن ينعكس أمامه ما يعتقد أنها صورته . وقد يجيرون بعض أنواع الهجاء ، ولكن من ثنايا الرسائل والملهاة المسرحية ، إذ الصفة كلها هي القائمة - على حسب قواعد الخلق فيها - بعملية التقنية والتطهير الضوريتين لصحتها ؛ ولم يكن بعض الهرأة من النبلاء والخامين وجامعة المتحدّلات موضع سخرية فقط من وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر الطبقة المواجهة للشعب : إذ موضوع هذه السخرية دائمًا هو هؤلاء المتفردون الذين لم يهضمهم المجتمع لما أخذ به نفسه من مراسيم الأدب . فهم يعيشون على هامش الحياة الجماعية فإذا سخر من عدو المجتمع ^(١) ، فذلك لأنه فرط في المراسم المرعية للأدب ؛ وإذا سخر من كاتوس ^(٢) ومادلون ^(٣) فذلك لأنهم أفرطوا في تلك المراسم . ويذهب فيلامنت ^(٤) إلى مناهضة الأفكار الموروثة في شأن المرأة ؛ وسوق ^(٥) النبلاء بغيض إلى الأغنياء من البرجوازيين . من لهم تواضع المتكبرين . لما هم

(١) ملهاة شعرية لموالير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٦٦ ، الشخصية الرئيسية فيها « أليس » الذي يغض الرداء والتقاليد الاجتماعية السائدة في الطبقة العالية من المجتمع ، في حين يرى صديقه « فيلت » أنه يقبل المجتمع كما هو ليعيش فيه . ويولع أليس بالأرملة الشابة « سيلمين » ، وهي صورة المجتمع في التكلف والتدلل والخاملة الكاذبة . و يحدث أن يسأل أحد رجال القصر أليسيست رأيه في قطعة شعر ، فيصارحه بأنها تافهة بغيضة ، فيعيد الشاعر هذا إهانة لا خروج منها إلا بالبارزة ، وتُحب « أريستويه » أليسست وتkick بذلك لمحبوبته سيلمين ، مكائد مستورّة بقناع من الرداء الكاذب الذي يسود المجتمع ، وتنتهي هذه العقبات باجتماع أليسست مع حبيبه سيلمين ، فيطلب منها أن تفصل في أمر زواجهما ، على أساس أن يبعدا عن هذا المجتمع ، فتردد ، فهجرها . ويعترض الذهاب إلى مكان ناء ، توافر فيه له حرية الرجل الشريف .

(٢) و (٣) كاتوس و مادلون Cathos Madelon شخصيات أدبية في ملهاة المتحدّلات المضحّكات ، لموالير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٥٩ - وما فتات إنحدارها أخت جورجيوس ، والأخرى بنت أخيه ، يرفهان الرواج لأن الحاطبين لم يتألفا في عبارات الطلب ، ولم يتحذّلعا في الخطاب ، فيكيد هذان الحاطبان للفتاتين بأن يبعضا خادمهما في مظهر حاطبين يرضيان رغباتهما التكاليف و يرج القول فتقبل الفتاتان الرواج منها . ولكتهما يعروها الحجل والعار حين تكتشف الحيلة .

(٤) فيلامنت شخصية أدبية من شخصيات عدو المجتمع ، ملهاة مولير التي سبق أن تحدثنا عنها .
(٥) Le Bourgeois Centilhomme ، ملهاة لموالير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٧٠ وبطلها مسيو جوردان ، دخل في زمرة النبلاء عن طريق المال . ويحاول أن تكون له صفاتهم فيتعلم الفلسفة والرقص والأدب ... ويتجه حين يكتشف أنه كان يتكلم طول حياته ثراء دون أن يعرف . ويرفض ترويج ابنته من رجل كفاء لها هو « دورانت » ، لأنه ليس من أصل نبيل . وفي سياقها يصدق « دورانت » حين يزعم له أنه من سلالة نبيل تركي ، ويتحدث أمامه برطانة يووه أنها تركية . وفي المسرحية سخرية لاذعة من طبقة النبلاء والدخلاء عليهم معاً ، كما سيشرح المؤلف ذلك بعد قليل .

عليه من ثقة في مكانتهم العظيمة ، مع علمهم بضعفه ؛ وهو بغرض في الوقت ذاته إلى النباء ، لأنّه يريد أن يفتح بالقوة باب الوصول إلى النبل . ولا صلة تربط مابين هذا الهجاء الداخلي الذي يمكن أن يسمى هجاء عضوياً والهجاء الخطير الشأن الذي قام به بورمارشيه^(١) . وبول لويس كورييه^(٢) ، وجول فاليه^(٣) ، ودى سيلين^(٤) ، لأن ذلك الهجاء أقل إثارة للهمة . ولكنه مع ذلك أشد قسوة ، لأنه ترجمة للعمل الوادع الذي يسيطر به المجموع على الضعف والمريض والجموح . وهو الضحك العاري من الشفقة من عصابة من أشقياء الأطفال تجاه غباء المكدوبيين .

والكاتب في القرن السابع عشر من أصل برجوازى ، وذو شيم برجوازية . وهو أقرب في موطنها شيئاً بأورونت^(٥) وكريزال^(٦) منه باخوانه اللامعين القلقين من كتاب أعوام ١٧٧٠ و ١٨٣٠ ؛ وهو مع هذا موضوع حفاوة من جماعة العظاماء من عصره الذين يعلونه . وقد علا قليلاً فوق طبقته ، على أنه مقتنع أن الموهبة لا تقوم مقام نبل المولد ؛ وهو طبع لمواعظ التحذير من رجال الدين . محترم لسلطة الملك . سعيد لشغل مكانته متواضعاً في بناء فسيح الرهاب ركناه الكنيسة والملكية ، حيث هو أفضل قليلاً من التجار ورجال التعليم . ويظل دون النباء ورجال الدين . ولهذا كله يقوم الكاتب بمهمته في راحة من الصميم ، مقتنعاً بأنه قد أتي بعد فوات الأوان . وأن كل شيء قد فailed^(٧) . وأنه لا ينبغي له سوى أن يردد ما قبل في عذب من القول . ويعد الجهد الذي يتنتظره صورة هزلية

(١) بورمارشيه مؤلف « زواج فيجارو » و « حلاق أشبليه » ، وهما ملهاتان لهما مغزى سياسي . وسيق أن قلنا كلمة في الملاحة الأولى . ٨٥

(٢) Paul Louis Courfer (١٦٧٢ - ١٨٢٥) كاتب فرنسي ، وله رسائل هجائية وسياسية لاذعة .

(٣) Jules Vallès (١٨٣٣ - ١٨٨٥) كاتب وصحفي فرنسي ، يدعو - في بعض ما كتب - امتداداً

لومارشيه ، وله ثلاث قصص تحكي حسائه هو وجهوده السياسية عنوانتها على التوالي : الطفل (١٨٧٩) وطالب في الفقافة العامة (١٨٨١) والتأثير ، ونشرت عام ١٨٨٦ .

(٤) طبيب وكاتب فرنسي معاصر ، ولد عام ١٨٩٤ - ومن قصصه قصة « سفر في آخر الليل » نشرت عام ١٩٣٢ .

(٥) Oronte شخصية من شخصيات ملهاة موليير : عدو المجتمع ، وسيق الحديث عنها .

(٦) Chrysale شخصية أدبية في ملهاة موليير التي عنوانها : النساء العاللات ، وفيها يسخر موليير من حذقة اللغويين والفلسفه والجمين .

(٧) إشارة إلى قول « لا بروير » : « كل شيء قد فailed » ، وقد أتينا بعد فوات الأوان ، منذ ما يريد على سبعة آلاف سنة ، حين وجد أناس وملائكة ، أما العادات فقد انزع خيرها وأجملها . ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط الحصاد على أثرها ما جمعه الأقدمون » انظر : L. Bruyère : les Caractères, I, Peusée I.

لألفاب وراثية . وإذا مجده سيخلاه . فذلك لأنه لم يدر في خلده فقط أن تغيرات اجتماعية قد تطرأ على مجتمع قرائه فتقلبه رأسا على عقب : وهكذا يبدو له أن في دوام البيت المالك ضماناً لدوام شهرته .

غير أن المرأة^(١) التي يقدمها متواضعاً لقرائه مرأة سحرية ، ويکاد يكون ذلك على الرغم منه : فهي أسرة مورطة . فعل الرغم من أنه قضى عليه ألا يقدم لقرائه إلا صورة متسلقة شريكة في الإثم ، ذاتية أكثر منها موضوعية ، وداخلية أكثر منها خارجية ، مع ذلك لا تنقص هذه الصورة عن أن تكون عسلاً فنياً ، أى أن لها أساساً من حرية المؤلف ، وأنها دعوة إلى حرية القاريء . وما دامت الصورة جميلة فهي جامدة جمود الثلاج ؛ والتراجع لزيادة تأمل جمالها يجعلها بعيدة عن مرمى الإدراك . فحال عليه أن لا يتمتع بها ، أو أن يجد فيها الدفء المريح أو تسامح المستتر . وعلى الرغم من أن تلك الصورة مصوحة من المعانى الشائعة في العصر ، وما يثير عنایة أهلة من موضوعات يهتم بها المعاصرون وترتبط وما بينهم كحبل سرى ، هي مع ذلك مرتکزة على نوع من الحرية ، وبهذا تكتسب نوعاً آخر من الموضوعية . ومن المؤكد أنها نفس الصورة التي تراها الصفة في المرأة ، ولكنها كذلك الصورة كما يمكن أن ترائي إذا حملت إلى أقصى حدود القسوة . وليس هي بموضع مسجل لينظر إليها الآخرون نظرة موضوعية ، لأن الفلاح والصانع لا ينظران إليها بتلك النظرة . وما عملية التقديم الذائى التي يختص بها فن القرن السابع عشر إلا عملية باطنية ، غير أنها تبلغ بجهود كل امرئ إلى أقصى حدوده كي يستجلى ذاته في وضوح ؛ فهي بمثابة إدراك فكري واضح مستمر .

وقد لا يتسائل فيها عن التعطيل والاضطهاد والتطفل ، لأن هذه المظاهر من الطبقة الحاكمة لا تكشف إلا لمن يربون الأمور من خارج هذه الطبقة ؛ على حين يرسم الكتاب لتلك الطبقة صورة نفسية صرفية . ولكن أنواع السلوك التلقائية حين تنتقل إلى حالة التفكير المنطقية تفقد براءتها والاحتجاج بال المباشرة . وليس لنا إذن إلا تحمل التبعية فيها أو تغييرها . فالعالم الذى يهدى الكاتب إلى القاريء هو عالم من المراسم وتقالييد الاحتفاء ، ولكن القاريء يطفو فوق هذا العالم ، لأنه مدعو إلى تعرفه عليه ، وإلى تعرف نفسه فيه . ومع هذا لم يخطئ

(١) من هنا يبدأ المؤلف في شرح فكرة جديدة ، هي أن أدب القرن السابع عشر الكلاسيكي على الرعم من طابع المحافظة فيه - أدى إلى زلزلة القيم السائدة قليلاً عن طريق وصف الموقف النفسي . فمهما بذلك على غير وعي من الكتاب - لأدب الثورة فيما بعد .

راسين عندما قال في مقدمة مسرحية فيدر^(١) : « ليست الأهواء فيها مائة للعيون إلا لكي ترى كل ما تسبب عنها من اضطراب ». على شرط لا يفهم على أية حال أن راسين قد أدى إلى الإيماء بأهوال الحب ، ولكن وصف الحب تجاوز له وتجدد سابق منه . ولم يكن من المصادفة في شيء أن الفلسفه في حدود ذلك العصر كانت غايتها الشفاء من الحب بتعريفه . وبما أن الممارسة الحرة للتفكير تجاه الموى تحلى عادة باسم الخلق ، فعلينا أن نعرف بأن فن القرن السابع عشر فن خلق جديراً بهذا الاسم . ولا يعني هذا أن غاية هذا الفن هي تعليم الفضيلة ، ولا أنه مسوم بالمقاصد الطيبة التي تنتجه الأدب الغث ، ولكن مجرد أنه يقصد – في صمت – إلى تقديم صورة القارئ . فإنه يجعله لا يختملها . وبذا يكون فناً خلقياً ، وهذا تعريف له وبيان لحدوده مما . ولم يكن هو سوى فن خلق . فإذا دعا إلى التسامي بالناحية النفسية في نطاق الخلق . فذلك لأنه يعد المسائل الدينية والمتافيزيقية والسياسية والاجتماعية كلها كأنها قد حللت . وليس عمله في الناحية الخلقية دون أي عمل « كاثوليكي ». وبما أنه يخلط بين الإنسان عامة وبين الخاصة القائمين بالحكم . فليس هو بواقف نفسه على تحرير طبقة معينة من الطبقات المهمومة . وليس الكاتب . مع هذا ، شريكاً – بوجه ما – في الذنب مع الطبقة الظالمة . على الرغم من أنه مندمج إنديماً كلياً في تلك الطبقة ، ولاجدال في أن عمله يرمي إلى تحرير الطبقة التي يكتب لها ، إذ أن أثره في تلك الطبقة هو تحرير الإنسان من نفسه .

وقد عالجنا حتى الآن حالة ما إذا كان الجمهور الإمكانى مدعوماً أو يكاد ، وذلك إذا لم ترق معركة جمهوره الفعلى . وقد رأينا أنه كان في استطاعته آنذاك قبول المذهب الفكرى السائد في راحة ضميره ، وأنه كان يطلق دعواته إلى الحرية في داخل هذا المذهب نفسه . فإذا ظهر الجمهور الإمكانى فجأة ، أو انقسم الجمهور الفعلى أحزاها متعادية . فإن الأمر يختلف تماماً الاختلاف . وعلينا الآن أن نعالج ما يصير إليه أمر الأدب حينما يساق الكاتب إلى رفض المذهب الفكرى السائد للطبقات الموجهة للشعب .

يظل القرن الثامن عشر الفرصة الفريدة في التاريخ ، والجنة التي مالت ثبت أن فقدتها الكتاب الفرنسيون . لم يتغير موقفهم الاجتماعي : فهم أصلاً من الطبقة البرجوازية ، إلا قلة شاذة . وقد غيروا طبقتهم بما حظوا به من عطايا كبراء العصر . واتسعت دائرة قرائهم الفعليين اتساعاً محسوساً ، لأن الطبقة البرجوازية بدأت تقرأ ، ولكن ظلت الطبقات الدنيا

(١) أشهر مسرحيات راسين ، وقد تمحضناها ، وأوجزنا القول في مغزاها الكلاسيكي في كتابنا الرومانтика.

تجهلهم ؛ وإذا تحدثوا عن هذه الطبقات البرجوازية بدأت تقرأ ، ولكن ظلت الطبقات الدنيا تجهلهم ؛ وإذا تحدثوا عن هذه الطبقات أكثر مما تحدث عنها لا بروبر وفينلون^(١) ، فهم لا يتحدثون إليها قط . حتى لا يرثا لهم أن يتحدثوا إليها . ولكن انقلاباً عميقاً شطر جمهورهم شطرين ، فكان عليهم آنذاك أن يستجيبوا إلى مطالب متناقضة ؛ وهذا هو التوتر الذي تميز به موقفهم منذ البدء ، وقد تجلى هذا التوتر فريداً في بابه ، إذ فقد الطبقة ذات السيادة ثقتها في مذهبها الفكري . ووقفت موقف المدافع ، محاولة – إلى حد ما – تعويق ذيوع الأفكار الجديدة ، ولكنها لم تستطع وقف نفوذ هذه الأفكار فيها . وقد فهمت أن مبادئها الدينية والسياسية هي خير الوسائل لتركيز سلطانها وما دامت لم ترق هذه المبادئ غير وسائل ، فلم تعد ، إذن ، تعتقد فيها اعتقاداً تاماً . فقد حلّت الحقيقة العملية محل الحقيقة السماوية . وإذا كانت الرقابة وأنواع التحرّم الكنسي قد صارت أكثر وضوحاً ، فقد غدت تضمر وراءها ضعفاً خفياً وإسفاف اليأس . ولم يبق بعد من كتاب روحين ، فقد أضحي الأدب الكنسي دفاعاً عن الدين في غير طائل ، في أدب قائم على مناهضة الحرية ، معتمد على الحرمة الدينية وعلى الرهبة والمصلحة الخاصة ، كقبضة مشدودة على عقائد بالية في طريقها السريع إلى النفاد . و بما أنه لم يعد هذا الدفاع دعوة حرة موجهة إلى قوم أحرار ، فقد انقطعت صلته بالأدب . واتجهت الصفة الحائرة موجهة الكاتب الحق طالبة منه الحال : فهي تريده – إذا اعتم عرض الحقيقة – لا يحييها في شيء ، ولكن على أن يفت شيئاً من المذهب الفكري الذي أخذ يضمّر ، وعلى أن يتوجه إلى عقل قرائه ليقنعهم باعتناق عقائد أصبحت على الزمن غير معقوله . وموجز القول أن تلك الصفة تطلب منه أن يكون داعية دون أن يكف عن كونه كاتباً . ولكنها تلعب لعبة الخاسر . فيما أن مبادئها لم تظل – كما كانت – واضحة وضوحاً تلقائياً غير محدد ، مما دفعها إلى أن تقتربها على الكاتب ليدافع عنها . فليس الأمر ، إذن ، أمر إنقاذ المبادئ لذاتها ، بل لإقرار النظام القائم . ونفس الجهد الذي تبذل في تبيتها من جديد هو بمثابة التشكيك في صحتها . والكاتب الذي يوافق على توكييد هذه المذاهب المترنحة يوافق عليها . فتشييع الاختياري لمبادئ كانت فيها مضى تحكم العقول على غير وعي هو الذي يحرره منها ، فهو آنفاً متتجاوز لها ، مارق على الرغم منه نحو التفرد والحرية . ومن جهة أخرى ، تتطلع الطبقة البرجوازية في الوقت ذاته – وهي

(١) Fénelon (١٦٥٦ - ١٧١٥) رجل دين ومؤلف فرنسي . من كتبه : « مغامرات تيملاك » ، وفيه هجاء لاذع غير مباشر لسياسة لويس الرابع عشر ، وقد فقد المؤلف كل حظوظه لدى الملك على أثر ظهور هذا الكتاب .

التي تؤلف ما يسمى في التعبير الماركسي «الطبقة الصاعدة» - تتطلع إلى التحرر من العقائد المفروضة عليها لتكون لنفسها مذهبًا آخر خاصاً بها.

وفي ذلك الحين لم تكن هذه «الطبقة الصاعدة» تعانى سوى اضطهاد سياسي ، وستطالب بعد قليل بالمشاركة في شئون الدولة . وكانت سائرة في هدوء نحو الحصول على التفوق الاقتصادي على طبقة البلاط المتدهورة . وتوافر لديها المال والثقافة والفراغ . ففثلت للكاتب - لأول مرة في التاريخ - طبقة مهضومة هي جمهور فعل . ولكن الفرصة أتاحت له ما هو أكثر من ذلك : لأن تلك الطبقة المتقطعة القارئة التواق إلى التفكير لم تتبع حرباً ثورياً منظماً ذا عقائد خاصة على نحو ما أخرجت الكنيسة من عقائد في العصور الوسطى . ولم يكن الكاتب - كما سررها فيما بعد - محصوراً بين عقائد تحضر لطبقة هابطة وعقائد أخرى فتية لطبقة صاعدة ، بل كانت البرجوازية تتطلع إلى نور ، وتشعر شعوراً غامضاً بأن فكرتها قد استabilت . وهذا تود أن تكون على وعي بنفسها . حقاً قد يمكن اكتشاف بعض معالم التنظيم في أفكار تلك الطبقة : فمن جماعات الماديين إلى جماعات المفكرين إلى جماعة الماسونيين الأحرار . ولكن هذه لم ترد عن أن تكون جماعيات للبحوث تتنتظر من الأفكار أكثر مما تتبع وفي تلك . الطبقة كان يشاهد نوع من الكتابة شعبي محض : هو المنشورات السرية المجهولة المؤلف . ولكن هذا النوع من أدب الهوا لا يعد منافسة الكاتب المهني ، بل أولى به أن يحرضه ويدعوه ، لأنه يدلle على مطالب الجموع الغامضة . وهكذا تقوم الطبقة البرجوازية مقام صورة في دور التكوين لجمهور شعبي ، في وجه جمهور مكون من أنصاف المتخصصين ، مؤلف دائماً من رجال الحاشية ومن الأجواء العالية في المجتمع ، ولكنه لا يحتفظ بمكانه إلا على جهد مضى : فكانت حال البرجوازية في صلتها بالأدب سلبية نسبياً ، لأنها لم تمارس فقط فن الكتابة ، ولأنها لم تتعلق سلباً بأفكار خاصة بالأسلوب وبالأجناس الأدبية ، ثم لأنها تتظر من قرحة الكاتب كل شيء : معنى وصياغة .

والكاتب مرجو من كلا الجانين ، وقد وجد نفسه بين الشطرين المتعادلين من جمهوره حكماً في المعركة بينهما . فلم يعد كتاباً روحاً كأسلافه ، وليس الطبقة الحاكمة هي التي تعوله وحدها : نعم كانت لا تزال تتفق عليه ، ولكن الطبقة البرجوازية تشتري كتبه ، فهو يكتب منهما كلها وقد كان أبوه برجوازياً . وسيكون ابنه : فكان من الممكن ، إذن ، أن يتوافر من الدواعي ما يتطلب المرء بها أن يرى فيه برجوازياً موهوباً أكثر من الآخرين ، ولكنه مضطهد مثلهم ، وقد وصل إلى معرفة حاله بفضل الضغط التاريخي لعوامل عصره . فهو - بالاختصار - مرآة نفسية لتلك الطبقة ، بالنظر فيها تصير كلها على وعي بنفسها وبطالتها ،

ولكن هذه النظرة سطحية إذا وقفنا عند هذا الحد : فلم يوف القول حقه بعده في أن الطبقة لا تستطيع أن تكتسب وعيها الطبق إلا إذا رأت نفسها من داخلها وخارجها معاً ، وبعبارة أخرى إذا أفادت من منافسات خارجية : وهذا هو ما يقوم به رجال الفكر ، وهم دائماً غير المستقرين في طبقاتهم . وهذه - على وجه الدقة - الخاصية الجوهرية لكاتب القرن الثامن عشر . إلا وهي الخروج الطبقي الموضوعي والذاتي . فإذا كان لا يزال يحفظ ذكرياته عن علاقاته البراچوازية ، فإن حظوظه لدى الكبار قد اجتنبه إلى خارج بيته : فلم يعد يشعر بتضامن يذكر مع ابن عميه المحامي . ومع أخيه . أو مع قسيس القرية ، لأن له من الميزات ماليس لهم . وإنما كان يستغير طرائفه وحتى طرائف أسلوبه من الحاشية وطبقة البلاء . ومع ذلك أنسحى الجند - هذا الأمل الأثير والذي يكرس له عمله - فكرة زلة غامضة . فتبين ذلك في فكرة جديدة عن الجند تحدثه بأن الجزء الحق للكاتب هو أن طبيباً نكرة من مدينة «بورج»^(١) ، أو محامياً مغموراً في «رانس»^(٢) ينكمان سراً على قراءة كتبه . لكن هذا الاعتراف الغامض من جانب جمهور لا يعرفه إلا قليلاً هو أمر لا يؤثر في نفسه إلا قليلاً . ذلك أنه تلقى من أسلافه فكرة تقليدية عن الشهادة هي أن الحكم هو الذي يحب أن يقدر مواهبه . والسمة الجليلة لنرجاحه هو أن تدعوه ملكة مثل كاترين^(٣) . أو إمبراطور مثل فريديريك^(٤) إلى مائدتها . ولم يكن ما ينحنه - من مكافآت أو رتب صادرة عن تلك الجهة العليا - له من المعنى الرسمية العامة ماللجوائز والأوسمة التي تمنحها جمهورياتنا اليوم ، بل كانت تحفظ بطابع قريب من الطابع الإقطاعي في علاقات الإنسان بالإنسان . ثم إن الكاتب - خاصة - مستهلك دائم في المجتمع من المتجمجين . وهو طفيلي طبقة طفيلية . فهو في موقفه يتصرف في المال تصرف الطفيلي . إنه لا يكتسبه ، إذ ليس ثم معيار عام بين عمله وجزائه ، فهو منفق له وكفى . فهو يعيش عيش المترف حتى لو كان فقيراً . كل شيء لديه ترف ، حتى كتبه ، بل هي - على الأخص - ترف . ومع هذا يظل - حتى في بيت الملك - محتفظاً بالفظاظة وخشونة الدهماء . فقد وحز ديدرو - في محاولة فلسفية من نار -- أخذ إمبراطورية روسيا حتى أدمها ولكن إذا أمعن في الاستغراق في هذا أمكن إشعاره

(١) Bourges ، مدينة على بعد ٢٢٠ ك . م جنوب باريس .

(٢) Reims عاصمة إقليم مارن بفرنسا .

(٣) كاترين الثانية أو الكبيرة ، إمبراطورة روسيا (١٧٢٩ - ١٧٩٦) وقد استدعت ديدرو إلى روسيا وأكرمه .

(٤) فريديريك الثاني (١٧١٢ - ١٧٨٦) وكان عيناً للعلوم والآداب وقد استضاف فولتير وأكرمه ، ولكن انتهت صحبتهما إلى عداوة .

بأنه ليس سوى متنبيق متضليل . وماحية فولتير سوى سلسلة من الانتصارات والإهانات . منذ خسره بالعصا وسجنه وهرقه إلى لندن . إلى أنواع التطاول عليه من ملك بروسيا . وفديطلي الكاتب أحياناً بأنواع عابرة من الإكرام من إحدى الماركيزات . ولكنه يتزوج حادمتها . أو بنت أحد البنائين .

وبذلك يتضيق منه الوعي تزق جمهور قرائه . لكنه لا يعاني من ذلك أبداً . بل على العكس كان هذا التناقض الأصيل فيه مصدرأً لكتيرياته : فهو يعتقد أنه لا يدين لأحد بمنته ، وأنه يستطيع أن يختار أصدقاءه وأعداءه ، وأنه بحسبه أن يمسك بقلمه لكي يتربّع نفسه من قيود البيئات والأوطان والطبقات ، فهو مخلق محوم . وهو فكرة ونظرة مجردة ؛ وإنما اختيار الكتابة ليطالب بخروجه من طبقته ، وقد أخذ على عاتقه هذا الواجب وقد صار بهذا الواجب في عزلة يتأمل فيها كبراء عصره من خارج طبقتهم بعيني البرجوازيين . ويتأمل البرجوازيين من خارج طبقتهم بعيني النبلاء . وقد احتفظ في مقاسمة هؤلاء وأولئك في مآتمهم بما يكفيه للنفاذ إلى فهمهم في مخبرهم . ومن هنا صار الأدب إلى حال وعي بنفسه في شخص الكاتب وبفضله ، بعد أن لم يكن له من قبل إلا وظيفة الحفاظ والتقطير في مجتمع موحد الاتجاه ، وبلغ حظ الأدب أقصاه لما حظى به من وضع بين المطالب والمذاهب المتحولة إلى أنماض . شأنه في ذلك شأن الكاتب الموزع بين البرجوازية والكنيسة والسلطة الملكية . فأتيح للأدب بذلك أن يؤيد - فجأة - استقلاله : فلم يعد يعكس المعانى الشائعة بين القوم ، بل توحد مع العقل . أى مع القوة القائمة الدائمة التي تصوغ الأفكار وتقدّها . وطبعاً كان استقلال الأدب بنفسه على هذا النحو استقلالاً عاماً . ويقاد يكون ذاتياً محضاً ، لأن الكتب الأدبية لم تعد تعيرها خاصاً عن حال طبقة من الطبقات ، بل إن الكتاب بدءوا برفض كل تضامن عميق الأثر مع الطبقة التي خرجوا منها كما رفضوا نفس التعاون مع البيئة التي آوتهم . وبهذا اختلط الأدب بالسلبية . أى بالشك والرفض والنقد والجدل ، ولكن الأدب توصل بهذا إلى معارضة الروحية الكنيسة التي تحولت إلى أنماض أقام هو عليها حقوقاً روحانية جديدة حية لا تختلط - بعد - بمذهب ما من المذاهب الخاصة بل تتجل بوصفها قدرة على التجاوز الدائم لأية فكرة مسلم بها منها تكن . ومن قبل ، حين كان يحاكي الأدب نماذج رائعة ، في كنف ملكية جد متمسكة بال المسيحية ، فلما كان يثير اهتمامه مراعاة الحقيقة في نماذجه ، لأن الحقيقة لم تكن سوى صفة غليظة جداً ومحدودة جداً من صفات المذهب الفكري الذي شب عليه ؛ إذ في العقائد الكنيسة لم يكن هناك فرق بين وجود الشيء فحسب وبين كونه حقاً ، ولم يكن في القدرة على إدراك الحقيقة متميزة من النظام القائم . أما في القرن الثامن عشر . فقد

أصبحت الروحانية تلك الحركة العامة التي تنفذ في كل المذاهب الفكرية ثم تدعها مطروحة على طريقها كأصداف فارغة ، فتحررت الحقيقة من كل فلسفة محدودة خاصة ، وتراءت مستقلة ، وأصبحت هي الفكرة المقومة للأدب ، والغاية القصوى لحركة القد .

وارتبطت مبادئ الروحانية بمبادئ الأدب والحقيقة في هذه اللحظة المجردة من لحظات التحرر التي تنبه فيها الوعي ، وكانت أداتها جمياً التحليل . وهو طريقة سلبية ونقدية لا تنفك عن تحليل الأفكار الأولية المعينة إلى عناصرها المجردة ، كما تحمل النتاج التاريخي إلى أصوله من الإدراكات العالمية . فالشاب يختار الكتابة ليهرب بها من اضطهاد يعانيه ، ومن تضامن مع نظام يسبب له الخزي . ويعتقد – منذ أن يحظى كلماته الأولى – أنه هرب من بيته ومن طبقته . ومن كل البيئات وكل الطبقات . وأنه سبب انفجاراً في موقفه من التاريخ ، ليجد أنه غدا على وعي فكري ونقدى لهذا الموقف . ومن فوق رحمة هؤلاء البرجوازيين وهؤلاء النبلاء الذين هم من مزاعمهم في سجن عصر معين ، كان يكتشف هو في نفسه – منذ أمسك بالقلم – أنه وعي مطلق غير مقيد بتاريخ ولا بمكان ؛ وموجز القول كان هو الإنسان العالمي . وكان الأدب الذي تحرر به عملاً تجريدياً وقوية من قوى الطبيعة الإنسانية المقررة ، والحركة التي يتحرر الماء بها في كل لحظة من التاريخ : وعلى سبيل الإيجاز كان ذلك الأدب بمثابة الدرية على ممارسة الحرية .

وفي القرن السابع عشر – عندما كان يختار الماء مهنة الكتابة – كان يقبل على مهنة محدودة في مداخلها وقواعدها وتقاليدها ومكانتها بين المراتب المهنية . أما في القرن الثامن عشر ، فقد تحطم القوالب ، وظل كل شيء في مرحلة انتظار ليصنع من جديد . فبعد أن كانت متجاجات الفكر مجهزة على حسب قواعد ثابتة يصاحبها قليل أو كثير من التوفيق في تطبيقها ، أصبح كل منها اختراعاً خاصاً فيه نوع من الحكم الصادر من المؤلف على طبيعة الفنون الأدبية في قيمتها ومعناها ، وفيما يريد أن يرسم الكاتب لها من قواعده الخاصة ومبادئه التي يريد أن يحكم عليها بمقتضاها ، ويتطلع كل كاتب من الكتاب إلى «إلزم» الأدب كله ، وفتح طرق جديدة له . فلم يكن من باب الصدفة أن كانت أرداً مؤلفات العصر هي تلك التي كانت أكثرها حرصاً على الطابع التقليدي . وقد كانت المسرحيات والملامح – من قبل – ثمرات شهية لمجتمع موحد الاتجاه ، ولكن لم يكن لها أن تتحفظ بالحياة في الجماعات المنقسمة على نفسها إلا على أنها بقايا موروثة أو تقليد للقديم .

والشيء الذي كان يطالب به كاتب القرن الثامن عشر ، دون أن يمل من تكرار المطالبة به ، هو حقه في أن يمارس – ضد سلطان عصره – تفكيراً مضاداً للتاريخ . وبهذا لم يفعل

سوى توضيع المطالب الجوهرية للأدب مجردًا . فلم ينصرف همه إلى زيادة إيفاد الوعي العقلي لدى قرائه : بل كان أمره على التقىض من ذلك تماما ، فالنداء الملحق الذي وجهه إلى جمهوره من البرجوازيين إنما هو دعوة لهم إلى نسيان أنواع المللات والمزاعم والمخاوف ؛ والنداء الذى كان يطلقه في جمهوره من النبلاء إنما هو تحريض لهم على أن يتجردوا من كثبياتهم الطبقى ومن امتيازاتهم . وبما أنه جعل نفسه عالميا . فلا يستطيع أن يكون له إلا قراء عالميون ، وينحصر ما يطلبه من حرية من معاصريه في أن يقطعوا روابطهم التاريخية ليتضمنوا إليه في عالمته . من أين ، أتت المعجزة في أنه كان يسير في نفس الاتجاه للإطراد التاريخي . حتى في اللحظة التي يثير فيها الحرية التجريدية ضد اضطهاد معين . ويثير العقل ضد التاريخ ؟ ذلك ، أولا ، أن الطبقة البرجوازية بوسائلها الخاصة التي ستتجدد عام ١٨٤٨ وعام ١٨٣٠ ، اتفقت مصالحها . قبيل تملكها الحكم ، مع مصالح الطبقات المهمومة الحق التي لم تكن بعد في حالة تمكنا من المطالبة مثلها بالحكم .

والروابط الإجتماعية التي تضم طوائف مختلفة كل الاختلاف لا يمكن أن تكون إلا جد عامة وشاملة . لذا حرصت البرجوازية ألا تقف موقف المعارضة من العمال والفلاحين . فكانت لا تتطلع إلى أن تكون على وعي واضح بنفسها بقدر ما تتطلع إلى أن يعرف لها بحق المعارضة في الحكم ، لأنها كانت في خير موقف تستطيع فيه أن تبين للسلطات الدستورية مطالب الطبيعة الإنسانية العالمية . هذا إلى أن الثورة التي كانت في دور الإعداد هي ثورة سياسية . ولم يكن هناك مذهب ثوري ولا حزب منظم ، وتزيد البرجوازية أن تستثير ، وتريد أن تم في أسرع ما يمكن تصفية المذهب الفكرى الذى غرر وهابه ، وبللوا خواترها قرونًا طويلة . وسيحين الوقت – فيما بعد – لإحلال مذاهب أخرى محله . ولكن البرجوازية – في ذلك الوقت – كانت تتطلع إلى حرية الفكر بوصفها خطوة نحو الوصول إلى السلطة السياسية ومن هنا خدم الكاتب مصالح الطبقة البرجوازية حين طالب لنفسه – بوصفه كاتباً – بحرية التفكير والتعبير عن الفكرة . ولم يتطلب القوم أكثر من هذا ، ولم يكن يستطيع أن يفعل أكثر منه . وفي عصور أخرى – كما سنرى فيما بعد – قد يطالب الكاتب بحرية الكتابة مع ضمير مدخول ، حين يعلم أن الطبقات المهمومة تتطلع إلى شيء آخر غير تلك الحرية ؛ وحينذاك تبدو حرية التفكير كأنها أحد الإمكانيات ، ويراها آخرون وسيلة من وسائل الاضطهاد ، ويصير موقف الكاتب في خطر لا يمكن فيه الدفاع عنه . ولكن في عشية الثورة كان الكاتب يتمتع بخط عجيب بحسبه فيه أن يدافع عن مهنته ليصيغ قائداً لأمانى الطبقة الصاعدة .

وكان الكاتب يعرف هذا ، ويعد نفسه قائداً ورئيساً روحياً ، ويواجه التبعية فيما ينتجه عن موقفه . وكانت صفة القوم في الحكم يغدون عليه نعهم يوماً ليسجنه في اليوم التالي ، ولضيق أوصابهم على مر الزمن . ولذا كان يجهل ماتمتع به أسلافه من المدودة وكبراء الغرور . وحياته الجديدة المعوقة بما يخترقها من ثم مشمسة ومن مهاو تصيب الرأس بالدوار هي حياة المخاطر . كانت أقرأ ذات مساء قريب هذه الكلمات التي أوردها «بليز سندرار»^(١) في صورة استشهاد وضعه على رأس قصته : «الروم» «إلى من أملهم الأدب من شباب اليوم برهاناً لهم على أن القصة يمكن أن تكون أيضاً عملاً من الأعمال» . فربما خاطرنا أننا مساكين حقاً وآمنون حقاً ، لأن علينا أن نبرهن اليوم على ما كان وأصحح كل الوضوح في القرن الثامن عشر . حين كان العمل الأدبي عملاً من ناحيتين : لأنه كان ينتجه أفكاراً تظل مصدراً للانقلابات الاجتماعية ، ولأنه كان يعرض مؤلفه للخطر . ولهذا العمل دائماً تعريف ذو صبغة واحدة تغير عليها في أي كتاب من الكتب يقع تحت نظرك : هو أنه عمل من أعمال التحرير . وربما كان للأدب في القرن السابع عشر كذلك وظيفة التحرير . ولكنها ظلت محجوبة وضمنية . أما في عهد مؤلف الموسوعات فإن الكاتب لم يعد يقصد إلى تحرير عليه القوم من أهوائهم بتصويرها لهم بدون حرابة . بل إلى الإسهام بقلمه في تحرير الإنسان من حيث هو إنسان . سواء أراد الكاتب أم لم يرد . فلم يكن ما يوجهه من نداء إلى جمهوره البراجوازى سوى تحريض لهم على الترد ، وما كان يوجهه في نفس الوقت إلى الطبقة الحاكمة سوى دعوة لهم إلى الوضوح . وإلى النظر في ذات أنفسهم . ثم إلى التخلص عن أميالاتهم . وموقف روسو^(٢) يشبه إلى حد كبير موقف «ريتشارد رايت» الذي يكتب للمستنيرين من السود والبيض في وقت معـاً . فرسو أمام النساء شاهد عليهم . ويدعو في الوقت نفسه إخوانه من الدهماء إلى أن يكونوا على وعي بأنفسهم . ولم يكن الاستيلاء على

(١) Blaise Cendrars شاعر وكاتب قصة سويسرى معاصر ، ولد عام ١٨٨٧ . من أوائل من أسهموا في المذهب الأدلى المسمى «المذهب التكعيبى» Cubisme . ومن قصصه : «الصورة العامة أو مغامرات أعمامى السبع» (١٩١٨) و «من جميع أنحاء العالم» (١٩١٩) . ثم القصة التي يشير إليها المؤلف ، وعنوانها : «الروم» والمراد النوع المعروف من الحمر باسم Rhum (١٩٣٠) . وإنما يشير المؤلف إلى الاستشهاد الذى وضعه كاتبها ، وهذا الاستشهاد الذى أورده يرجع تاريخه إلى القرن الثامن عشر .

(٢) J.J. Rousseau الكاتب الفرنسي الشهير ، مهد بكتابته للثورة الفرنسية الكبيرى ، وسبق أن أشرنا إلى بعض أعماله .

الباستيل الحديث الوحيد الذي هيأت له أمدا طويلا مؤلفاته ومؤلفات ديدرو^(١) وكوندورسيه^(٢) ، بل إن مؤلفاتهم هيأت كذلك لليلة اليوم الرابع من أغسطس^(٣) .

وكان الكاتب يعتقد أنه قطع كل صلة له بطبقته في الأصل ، وكان يتحدث إلى قرائه من الأعلى عن الطبيعة الإنسانية العالمية ، لهذا كان يبدو له أن النداء الذي يتوجه به إليهم ، وأن مشاركته لهم فيما هم فيه من سوء ، كلاما مما يعليه عليه مغض كرم النفس . وإنما الكتابة نوع من الهبة ، وبهذا يكون الكاتب قد واجه التبعية وأعذر فيما لم يكن مقبولا من أمره بوصفه طفلياً في مجتمع عامل ؛ وبهذه المواجهة وهذه الهبة التي لاما مقابل لها ، غدا على وعي بتلك الحرية المطلقة ، وهذا أمران من خصائص الخلق الأدبي . ولكن على الرغم من أنه جعل نصب عينيه دائماً الإنسان العالمي والحقوق المجردة للطبيعة الإنسانية ، لا ينبغي أن نفهم أنه تقمص الكاتب الروحي كما وصفه «بندا» ؛ لأنه مادام موقفه في جوهره موقف نقد ، فمن الضروري أن يكون لديه شيء ماليقنه ؛ وأول ما كان يحضره من الموضوعات ليقنه هي النظم والمزاعم والتقاليد وأعمال الحكومات التقليدية . وبعبارة أخرى : بما أن جدران الأبدية وحصون الماضي – التي كانت تحمى صرح العقائد السائدة في القرن السابع عشر – قد تصدعت وتقوضت ، فقد أصبح الكاتب يدرك في رسومها بعداً جديداً من أبعاد السلطة الزمنية : لا وهو الحاضر . وكانت الأجيال السابقة تدرك هذا الحاضر تارة على أنه تصوير حسي للأزل ، وتارة على أنه متفرع عن القديم ولكنه دونه . أما المستقبل فلم يكن لديه كذلك عنه إلا مبدأ غامض . وإنما كان يعرف أن هذه الساعة من العيش – التي هو بصددها والتي تحاول أن تفلت منه – ساعة فريدة ، وأنها له ، وأنه لن يتخل عنها بحال نظير أجل الساعات خطراً في العهد القديم ، لأن تلك الساعات بدأت بأن كانت حاضرة مثل هذه الساعة التي يعلم أنها فرصة ، وأن عليه لا يدعها تهرب ؛ ولهذا لا يدير الحرب

(١) Diderot (١٧١٣ - ١٧٨٤) فيلسوف وكاتب فرنسي شهير بتأسيسه للموسوعة الفرنسية التي أشار فيها ، وتغلب على العقبات الكثيرة في نشرها في عصره ، وفيها يحدد مفهوم الألفاظ تحديداً يرثى به القيم البالية لعصره . وله قصص وكتب نقد كثيرة ، كما يعد من أعظم مثل القرن الثامن عشر في فلسفته . وهو مثل روبسون من آباء الثورة الفرنسية الكبرى .

(٢) Condorcet (١٧٩٤ - ١٨٤٣) فيلسوف وعالم من علماء الرياضة والاقتصاد . وكان يعتقد في قدرة الإنسانية على أن تطرد في تقدمها تقدماً لا حدود له . وسجين في عهد الإلحاد في الثورة الفرنسية ، وكتب في سجنه كتاباً يؤرخ فيه لتقديم الفكر البشري . ثم انتحر بالسم ليهرب من الإعدام بالمقصلة .

(٣) يوم ٤ من أغسطس عام ١٧٨٩ يوم مشهود في تاريخ الثورة الفرنسية ، فيه أُثير مجلس الأمة . Assemblée Nationale التصريح بحقوق الإنسان ، وألغى امتيازات الإقطاع ، وصوت على الدستور ، وقرر مساواة جميع المواطنين أمام القانون .

الى عليه أن يشهرها يقصد بها إعداد المجتمع مقبل بقدر ما هي عنده مشروع قصير الأمد ذو أثر مباشر : هذا النظام هو الذي يجب إعلانه على الفور ، وهذه المزاعم الباطلة هي التي يجب هدمها حالاً . وهذه المظلمة المعينة هي التي يجب محوها . وقد عصمه من المثالية ولو عه بالحاضر على هذا النحو : فهو لا يقتصر على التأمل في المعنى الحالدة من الحرية أو المساواة . ولأول مرة منذ « الإصلاح »^(١) تدخل الكتاب في الحياة العامة ، محتجين ضد مرسوم ظالم ، أو مطالبين بإعادة النظر في محاكمة ، أو بالاختصار : مصممين على أن تكون السلطة الروحية في الشارع والأسواق والمتاجر والمحاكم . ولم يكن الكتاب يقصدون فقط إلى الانصراف عن السلطة الزمنية ، بل كانوا يرمون إلى العودة إليها دون انقطاع . وإلىتجاوزها في كل حال خاصة من الأحوال .

وبهذا كان السبب في تقليد الكاتب وظيفة جديدة هو ذلك الانقلاب الشامل وتلك الأزمة في الضمير الأوروبي . فالأدب – عند كاتب ذلك العصر – ممارسة دائمة لكرم النفس . وكان لا يزال خاصعاً للرقابة الحازمة القوية من أقرانه ، ولكن كان يحرره من رقابتهم عليه ما يلسمه دونه من انتظار تواقي غير واضح الصورة ، ومن رغبة جمهوره أكثر أنوثة وأكثر ترددًا . وقد تحمل من سلطة الكنيسة وفصل ما بين دعواه وبين عقائد محضرة : فكانت كتبه نداءات حرة موجهة إلى حرية القراء .

وقد أدى الانتصار السياسي لطبقة البرجوازية – وطالما تمناه الكتاب ما وسعهم – إلى قلب أوضاعهم رأساً على عقب ، وإلى تشكيكهـم في كل شيء ، حتى في مضمون الأدب نفسه ؛ حتى يمكن أن يقال إنهم لم يبذلوا هذه الجهود الكثيرة إلا ليهدوا بها لضياعهم ضياعاً أكيداً . ولاشك أنهم ساعدوا على تملك البرجوازية للسلطة [بادماج] قضاياهم الأدبية في قضية الديمقراطية السياسية ، ولكنهم كانوا عرضة لرؤية موضوع مطالبـهم يختنقـ في حالة الانتصار ، ذلك الموضوع الذي طالما رددوه في مؤلفـاتهم ، ويـكاد يستغرقـها جـميعـاً . وبالاختصار : تحطم ذلك الانسجام العجيب الذي ربط مطالبـ الأدبـ الخاصة بمطالبـ البرجوازـيينـ المصطـهـدينـ منذـ تـحقـقـتـ مطالبـ هـؤـلـاءـ وأـولـئـكـ . وكانتـ المـطالـبةـ بـحرـيةـ الـكتـابـةـ وـحرـيةـ الـبـحـثـ فيـ كـلـ شـيـءـ هـدـفـاـ جـميـلاـ ،ـ مـادـامـ ثـمـ مـلاـيـنـ مـنـ النـاسـ حـانـقـينـ عـلـىـ أـنـهـ لـاـ يـسـتـطـيـعـونـ التـعبـيرـ عـنـ عـواـطـفـهـمـ ،ـ وـلـكـنـ مـنـذـ حـصـلـ هـؤـلـاءـ عـلـىـ حـرـيةـ التـفـكـيرـ .

(١) La Réforme هي حركة الإصلاح السياسية والدينية التي ثبتت في أوروبا في القرن السادس عشر ، وفيها استقل وسط أوروبا وشمالها عن سلطة البابوات الكنيسة ، نتيجة للحركة الفكرية في عصر النهضة ، ولجهود المصلحين الدينيين من « مارتـنـ لوـثـرـ » ومن اـنـبعـهـ .

والاعتراف وعلى المساواة في الحقوق السياسية . أصبح الدفاع عن الأدب مسألة شكلية محضة لا ترضي أحداً . ووجب البحث إذن عن موضوع آخر للأدب . وفي نفس الوقت فقد الكتاب وضعهم الممتاز ، وكان أساس ذلك الوضع الممتاز هو الصداع الذي كان قد شطر جمهورهم ويسر لهم اللعب على كلا المسرحين . ولكن هذا الصداع قد التح . فابتلت البرجوازية طبقة النبلاء أو كادت . فكان على الكتاب أن يستجيبوا لمطالب جمهور موحد . وضاع كل أمل لهم في خروجهم من طبقتهم الأصلية . فهم وليدو طبقة برجوازية ، معولون بمن يقرأ لهم من البرجوازيين ، وعليهم أن يفلتوا برجوازيين . وقد انطبقت عليهم البرجوازية كالسجن . ولن يتم إلا بعد ربع قرن شفاؤهم من حرقة الأسى على تقويضهم دون رحمة أركان طبقة طفيفية هوجاء كانت تعولهم على حسب أهوائها ، والأسى على فقد الدور ذو الوجهين الذي كانوا يلعبون ، وبدأ لهم أنهم ذبحوا الدجاجة ذات البيض الذهبي . وبدأت البرجوازية أشكالاً جديدة من الاستشهاد ، ولكنها ليست طبقة طفيفية : وقد تكون احتكرت لنفسها وسائل العمل ، ولكنها جد مجدهدة في تنفيذ هيئة الإنتاج وفي توزيع المنتجات . ولا ترى هي في الإنتاج الأدبي عملاً لا مقابل له ولا غاية ، بل تعدد خدمة ذات مقابل .

والأسطورة المبررة لوجود هذه الطبقة (البرجوازية) العاملة غير المنتجة هي التفعية : فوظيفة البرجوازى أنه وسيط من ناحيتين : بين المتاج والمستهلك : فهو طرف أو سط أو رفع إلى امتلاك القوة كلها . وفيما يخص الأمر المزدوج غير المتجرئ من الوسيلة والغاية ، قد منحت الوسيلة الأهمية الأولى ؛ إذ الغاية محتاجة لا ترى أبداً وجهاً لوجه ، وتلحظ دون أن يتحدث عنها . وتحصر الغاية من كل حياة إنسانية جديرة باسمها في إنفاقها في ممارسة الوسائل . وليس من الجد في شيء الانصراف إلى الحصول على غاية مطلقة بدون وسيلة ، إن هذا في نظر البرجوازى شيء بما إذا تطلع أمرؤ لرؤيه الله وجهاً لوجه بدون عنون الكنيسة ولا يوثق إلا بمشروعات تبدو الغاية منها على الأفق في نكوص مستمر أمام سلسلة من الوسائل لانها لها . فإذا أراد الإنتاج الفنى أن يعتد به ، فعليه أن يدخل في دائرة التفعية ، وأن ينزل من سماء الغايات غير المشروطة ، فيستسلم بدوره إلى مصيره التفعي ، أى يصير وسيلة لضبط الوسائل . ومadam البرجوازى - خاصة - على غير ثقة كاملة بنفسه ، لأن سلطانه غير مؤسس على أوامر إلهية ، فعلى الأدب أن يعاونه على خلق الشعور بأنه برجوازى بمقتضى حق إلهى . وهكذا بعد أن كان الأدب تعبيراً عن الضمير الفاسد للذوى الامميات فى القرن الثامن عشر ، استهدف للخطر فى أن يصير - فى القرن التاسع عشر - تعبيراً عن

راحة الضمير لطبقة من الطغاة . وكان الأمر يهون لو أن الكاتب استطاع الاحتفاظ بحرية فكره في النقد ، وكان هذا هو مصدر ماله من خلاق واعتداد بالنفس في القرن السابق . ولكن جمهوره البرجوازى يعارض الآن في ذلك . لأنه طالما كانت البرجوازية تجاهد ضد امتيازات طبقة البلاط ، كانت طبقة البلاط ، كانت تستريح إلى السلبية المدama ، أما الآن – وفي يديها السلطة – فقد انصرفت إلى البناء ، طالبة العون فيما تشيده . حقاً بقى الجدل ممكناً في صميم العقيدة الدينية ، لأن المعتقد يرجع شعائر الدين إلى إرادة الله . وبهذا يعقد بيته وبين الله صلة محددة قطاعية الطابع من فرد لفرد . وعلى ما لله من كمال مطلق لا ينفك عنه ، كان اللجوء إلى الإرادة الإلهية المطلقة سبباً في ادخال عنصر تحكمي الأخلاق الدينية ، مع شيء من الحرية في الأدب نتيجة لذلك ، فالبطل الديني هو دائماً يعقوب^(١) في صراع مع الملائكة على حسب الإرادة الإلهية ، حتى لو كان ذلك يقصد خضوعه لها خضوعاً تماماً فيما بعد . ولكن الخلق البرجوازى غير مأخذ من الحكمة الإلهية ، ومبادئة العالمية المجردة مأخوذة عن طبائع الأشياء ، وليس أثراً من آثار إرادة مسيطرة معبودة بل مصدرها إرادة الإنسان . فهي أقرب شيئاً بالقوانين الطبيعية غير المخلوقة . أو على أقل تقدير كان هذا ما يجب على المرء افتراضه إذ لم يكن من الفطنة المبالغة في الإمعان فيها . فكان ذو الخلق الرصين يتحاشون تدقيق النظر فيها لغموض أصلها . وسواء كان الفن البرجوازى وسيلة أم لا ، فقد حرم على نفسه المسار بالمبادئ خشية أن تتقوض [٣] ، كما تخاши الغوص في أعماق القلوب خوفاً من إثارة الاضطراب ؛ وكان جمهور هذا الفن لا يرهب شيئاً يقدر ما يرهب موهبة الفنان ، لأنها جنون متوعد ، يغوص في الأشياء فيثير الاضطراب بكلمات غير متوقعة ، وبنداءات يرددتها متوجهها إلى حرية القارئ ، فيهز من الناس أعماقاً أكثر استجابة إلى البلبلة . وكانت الأشياء السهلة هي الأكثر رواجاً ، لأن الفرحة فيها رهينة القيد ، تدور على نفسها ، وفيها تسكين للخواطر في خطب منمرة متوقعة ذات طابع من الوفاق والمسالمة ، تبرهن على أن الإنسان والعالم من الأشياء الهينة القيمة الشفافة عن أسرارها ، لا مفاجأة فيها ولا توعد ، ثم لا أهمية لها .

(١) في التوراة أن يعقوب بعد اغترابه عن بلده أربعة عشر عاماً يعمل في مزارع حاله ، ليتزوج بابنته رحيل ، رجع إلى بلده كتعان ، فالتقى ليلاً بشخص ظل يصارعه حتى الصباح ، وقد وكره ذلك الشخص بضرية أصابه بعرق النساء . وفي الصباح عرف أن هذا الشخص ملاك ، وأنه مبعوث الله ، فطلب منه أن يياركه . وهذا الحادث الغامض في التوراة أوله المفسرون تأويلاً رمزاً بأنه صورة الكفاح الروحي المتوج بالنصر . وعنوان هذه الحادثة في التوراة : الصراع مع الله . انظر : La Génèse: La Lutte avec Dieu, 23-33.

وفوق ذلك كان الرجل البرجوازى لا تربطه بالقوى الطبيعية صلة سوى صلة الوسطاء من الناس . فكانت تبدو له الحقيقة المادية فى شكل منتجات مصنوعة . وبما أنه محظوظ - ما امتد به النظر - بعالم متعدد من قبل ، فإنه يرى فيه صورة نفسه . قاصرًا جهده على جمع ما وضعته الآخرون على سطح الأشياء من معان . وذلك الجهد في جوهره منحصر في استعمال رموز تجريبية من كلمات وأرقام وصور جالية وأشكال ، كى يحدد الطرق التى يقتسم بها عماله ما يستحقونه من ثروة . ثم إن ثقافته ومهنته كلية يبيثانه للاعتماد بالفكرة ، فهو من أجل هذا كله مقتنع بأن العالم مسوق على نظام من الأفكار . فهو يخلل إلى أفكار ما يرى من جهود وصاعب وحاجات واضطهاد وحروب وعنده أن ليس هناك شر ، ولكن مجرد تعدد للأسباب . وقد تكون هناك أفكار طليقة من القيد ، فيجب إخضاعها للنظام القائم . وهكذا يعد هو التقدم الإنسانى حركة هضم واسعة بها توحد الأفكار فيما بينها وكذلك العقول . وفي مدى هذه العملية المضمية الفسيحة تستكمل الفكرة وحدتها ، ويظفر المجتمع بالتطور الكامل .

ومثل هذا التفاؤل على طرف التقىض من إدراك الكاتب لفنه : فالفنان في حاجة إلى مادة غير قابلة للهضم ، لأن الجمال لا يذوب في أفكار ، وحتى إذا كان ناثراً يؤلف بين الكلمات - بوصفها علامات للمعنى - فإن أسلوبه يفقد سلاسته وقوته إذا لم يكن على شعور بما للكلمة من مادية بها تبدى أنواعاً من المقاومة لا تخضع للعقل . وإذا أراد أن يشيد في عمله الأدبى عالماً يدعمه بحرية لا تنفذ ، فذلك لأنه يميز تمييزاً دقيقاً أساسياً بين الأشياء وال فكرة في ذاتها . فلا تجانس بين حريته والأشياء إلا في أنها كلية لا يسير لها غور ؛ فإذا أراد أن يخضع الصحراء أو الغابة لحكم العقل فلن يكون ذلك بتحويلها إلى الفكرة التجريبية للصحراء أو للغابة . ولكن بإضاعة جوانب الموجود بما هو موجود^(١) ، بوصفه موجوداً فيها له من كثافة ومن أثر في المقاومة لما يريده الإنسان . ولا يكون ذلك إلا بإدراك ذاتية الوجود غير المحدودة . ولهذا فإن العمل الفنى لا يمكن رده إلى الفكرة : أولاً لأنه إنتاج للكائن ما أو إعادة لإنتاجه . أى لشيء من الأشياء لا يستسلم استسلاماً كلياً للتفكير ؛ ثُم لأن الكائن قد نفذ فيه وتخلله نوع من الوجود ، أى نوع من الذاتية التى تحكم في مصير الفكرة ، بل وفي قيمتها كذلك . ومن أجل هذا أيضاً كان للفنان دائمًا فهم خاص لمعنى

(١) أى الوجود عام و هو موضوع علم الميتافيزيقا .

الشر لا على أنه التجريد الومؤقت المستطاع تداركه، لفكرة ما بل على أنه عدم قابلية العالم والإنسان^(١) للنزول على الفكرة.

وسمة البرجوازى التي يعرف بها جحوده للطبقات الاجتماعية ، وبخاصة الطبقة البرجوازية . فالنبيل يريد الحكم لأنه ينتسب إلى طبقة مختصة بتميزاتها . أما البرجوازى فإنه يؤسس سلطنته وحقه في الحكم على ما استطابه من عوامل النضوج التي حوله إياها طول تمككه للثروات في هذا العالم . على أنه لا يقبل من علاقات تركيبة إلا بين المالك والشىء الذى يملكه ، أما ماعدا ذلك فهو يبرهن على أن الناس متشابهون . لأنهم العناصر الموحدة للمنظمات الاجتماعية ، لأن كلا منهم - منها تكون درجة في المجتمع - ذو طبيعة إنسانية كاملة . ومن هنا كان عدم المساواة عنده حدثاً من الأحداث العارضة التي لا تستطيع أن تغير الخصائص الدائمة للوحدة الاجتماعية . فليست هناك طبقة عمال ، أى لا طبقة تركيبة يكون كل عامل فيها تقليداً عارضاً . ولكن هناك عمال كل منهم في طبيعته الإنسانية وحدة منفردة . وليس هناك تضامن داخلى يربطهم فيما بينهم ، بل الذى يربطهم هو مجرد تشابه في العلاقات الخارجية . ولا يعتقد البرجوازى إلا بنوع العلاقات النفسية بين الأفراد الذين حصرهم في دائرة دعایاته التحليلية ، ثم فرق بينهم بتلك الدعاية . وهذا أمر يسر الإدراك : فليس للبرجوازى سلطان مباشر على الأشياء ، وعمله الجوهري هو ممارسة التأثير في الناس ، ولذا كان همه الوحيد الإرضاء والتلويح . وتسيطر على سلوكه مراسم الحفاوة ، ومبادئ التهذيب ، وقواعد الأدب . ويرى أن نظراًءه مثل الدمعى التي يلهى بها .

(١) عند الوجودين أن الغاية لا وجود لها مجردة في العالم الخارجي ، لأنها مشروع إنساني في موقف خاص ، هو موقف الإنسان أو العامل في أمره وعمله وملابساته الخاصة . والغاية هي الوحدة التركيبة لجميع الوسائل الخارجية المهيأة لإنجها . ذلك أن الأشياء - بما لها من قوة وبما فيها من مقاومة - تبعث في نفس الإنسان إدراكاً وشعوراً عن طريق سلسلة من الأسباب المستقرة الأكيدة ، فتبعث فيه في الوقت نفسه صورة حريته . ولن يتحقق معنى السبيبة ، ولا علاقة الوسيلة بالغاية ، دون وقوف المرء على أن هذه الغاية تحرره من موقف حاضر عن طريق موازنة القيم . وهو في هذا يقرون سلطان الواقع الخارجي على الفكر . فلا يقتصر تطور العالم عندهم على الأفكار المجردة ، بل على الوعي المرتبط بالعالم الخارجي والتفاعل معه . وفي هذا يكون تصوير التفكير وتكوين المشروعات - في معناها السابق - نوعاً من العمل . فالموت والبطالة والبؤس - مثلاً - ليس مجرد أفكار ، بل حقائق يعيشها الناس ، ولها من الكثافة والشدة والتوعيد ما تستعصي به على مجرد التفكير وهي لذلك لا تتطلب تفكيراً ، بل تتطلب مشروعأً هو عمل . فلا غباء بمعارضة الواقع بالفكرة ، بل لا بد من الواقعية الإشتراكية - في هذه الناحية - إلا شهباً سطحياً ، انظر : J.P. Sartre : Situation, III. P. 144-163.

وانظر كذلك كتابنا : النقد الأدبي الحديث .

فإذا أراد أن يتعرف بعض النعرف على عواطفهم وأخلاقفهم . فذلك لأن ظل عادمه تدو له مثل خيط يحركه تلك الدمى وذلتني يعبد البرجوازى الطموح بكتاب مقدمة في الوصوصية ، أما ما يعبد به البرجوازى الغنى فمن السيطرة بالبرجوازية تعد الكاتب خيرا . وتصيق به ، وترهبه حين ينطلق مذكرأ في النظام الاجتماعي . وكل ما تعلمه منه أن يقابها خبرته التجريبية بالقلوب الإنسانية . وهكذا عاد الأدب - كما كان في القرن السابع عشر - مقصراً على التحليل النفسي على أن هذا الجانب النفسي كان دعوة تطهيرية إلى الحرية في أدب «كورني» و«باسكال» و«فوفنارج»^(١) ولكن التاجر يخسر من حرية خدماته . وذلتني يخترس المحافظ من حرية وكيله . وكل ما يتطلع إليه هؤلاء هو التزود بنصائح للسلوك لا مجال للطعن فيها . ليغروا بها الناس وينحكمون . فيجب تيسير حكم الإنس . نيسيراً أكيداً بـسائل هينة وبالاختصار يجب أن تكون القوانين التي تحكم في النفس حاسدة لا استثناء فيها . والحاكم البرجوازى لا يؤمن بحرية . إنسان أكثر مما يؤمن العالم بالعجزة . وبما أن خلقه نفعي فالدافع النفسي للحرابيات المطلقة . بل عرض قوانين نفسية متحكمة فيه على قراء محكومين إنها مثله .

فال الثنائية الذاتية والتزعة النفسانية ، والختمية ، ومذهب المفعة . وروح الجد (كما في بـاسكال) هي الأمور التي كان على الكاتب البرجوازى أن يعكس صورها لجمهوره قبل كل شيء . فلم يعد يطلب من الكاتب أن يبعث ما في العالم من كثافة وغرابة ، بل تحويل هذا العالم إلى انتفادات أولية ذاتية تجعله أسهل هضما - ولا يطلب منه كذلك العثور في أبعد أغوار حريته على أعمق ما في القلب من حركة ، ولكن مطابقة «تجربته» على تجارب الآخرين . فكتبه تجمع - في وقت معاً - بين كونها قوائم إحصاء لما اختص به البرجوازيون ، وتقارير خبير نفسي يرمي إلى التأسيس لحقوق الصفة إلى البرهنة على ما في النظم من حكمة . ووسائل صغيرة في آداب المراسم والعادات ، ونتائج بحوثه فيها مقررة سلفاً . فقد حددت له سلفاً درجة التعمق في البحث ، واختبرت له الدواعي النفسية ، وأنقض الأسلوب نفسه لقواعد كثيرة . ولم يشعر الجمهور منه أية مفاجأة ، فهو يستطيع أن يشتري كتبه مغمض العينين . ولكن الأدب بذلك قد أغتيل اغتيلا . فـ«إميل

(١) Vauvenargues (١٧١٥ - ١٧٤٧) من علماء الأخلاق الفرنسيين ، وهو في نفاؤله على ثقة بالقلب الإنساني وما بعد ذلك من عواطف وقد أثر في الـ«وماتيكية» بفلسفته العاطفية .

أوجييه^(١) حتى «مارسيل بريقو»^(٢) و«إدمون جالو»^(٣) - مع من يندرجون فيهم من «دوما الابن»^(٤) و«بایرون»^(٥) و«أهني»^(٦) و«بوردو»^(٧) - وجد مؤلفون ليوقعوا عقد الصفقة ، وليبلغوا مدى ما كان لهم من شرف بالتوقيع بأسمائهم ، فإذا صع لـ هذا التعبير ، ولم يكن من باب الصدفة أنهم ألفوا كتاباً غثة ، فإذا كانت لهم موهبة ، كان عليهم أن يستروها .

ولكن الخبرة من الكتاب رفضوا هذا الوضع . وقد أنقذ هذا الرفض الأدب من الوأد ، على حين ثبت معالله مدى نصف قرن . فمنذ عام ١٨٤٨ حتى حرب سنة ١٩١٤ وكانت وحدة جمهور الكاتب أساسها دافعاً له للكتابة على حسب مبدأ يصاد به جميع قرائه . وكان يبيع - على الرغم من هذا - كل ما ينتجه ، ولكنه كان يختقر من يشتريونها وينهبونها جاهداً أن ينفي آمالهم فيه . وكان من الأمور المقررة لدى الكاتب أن يظل مغموراً لا مشهوراً ، وأن النجاح - إذا وات الفنان مرة في حياته - فإن مرد ذلك سوء تفاهم . وإذا تصادف أن نشر الكاتب مؤلفاً لا يصطدم مع قرائه صداماً كافياً . أضاف إليه مقدمة يسهم فيها . وكان هذا العراك الجنوحى بين الكاتب وجمهوره ظاهرة لم يسبق لها مثيل في تاريخ الأدب . ففي القرن السابع عشر كان الأدباء والقراء على وفاق تام ؛ وكان المؤلف في القرن الثامن عشر يتصرف في جمهورين كلاهما جمهور فعلى له ، وكان له الخيار في الاعتماد

(١) Emile Augier (١٨٢٠ - ١٨٨٩) كاتب فرنسي ، له مسرحيات ما بين ملاه ودراما ذات طابع اجتماعي ، يدافع فيها عن مبادئي الحلق البرجوازى ، منها «صهر السيد بواريه» ، و«الوقحون» ، و«الفاتحة المغامرة» ... وكان عضواً في الأكاديمية الفرنسية .

(٢) Marcel Prevôt (١٨٦٢ - ١٩٤١) كاتب من كتاب القصة الفرنسيين ؛ ومن قصصه : «أنصار العذارى» و«رسائل نسوية» وكان عضواً في الأكاديمية الفرنسية .

(٣) Edmond Jaloux (١٨٧٨ - ١٩٤٩) كاتب من كتاب القصة ، وناقد أدبي ، من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٤) Alexandre Dumas Fils (١٨٢٤ - ١٨٩٥) بدأ بتأليف القصة ، ثم كرس كل جهده للمسرح ، وقصصه ومسرحياته محكمة البناء ، يدافع فيها عن قضايا اجتماعية . ومن أشهر قصصه «غادة الكاميلا» و«مسألة المال» و«الغريبة» ... وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٥) Ed. Pailleron (١٧٤٤ - ١٨٦٦) من مؤلفي المسرحيات ، وفي ملابسيه روح فكاهة جذابة . ومنها ملهاهاته : «عالم الضيق» و«الشارة» - وكان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

(٦) Ohnet (١٨٤٨ - ١٩١٨) مؤلف قصص ومسرحيات فرنسية .

(٧) Henri Bordeaux كاتب من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ويهم في قصصه بالأسر التي لا يربطها رباط قوى من عقائد دينية وعلاقات القرابة . ومن أشهر قصصه : «الخوف من الحياة» (١٩٠٢) و«الثلج على الأقدام» (١٩١٢) و«الحزان» (١٩٣٤) ، وهو عضو في الأكاديمية منذ عام ١٩١٩ .

على أحد هما دون الآخر . وكانت الرومانسية في أوائل عهدها محاولة فاشلة لتجنب مثل ذلك الصراع الصراعي بين الكاتب وقارئه ، يبعثها لهذه الثنائية في الجمهور ، واعتمادها على الاستقرائية ضد البرجوازية ذات الترفة الحرة . ولكن بعد عام ١٨٥٠ لم تبق وسيلة لإخفاء التناقض العميق الذي تعارض به المذهب الفكري البرجوازي مع مطالب الأدب . وفي نفس الوقت أخذ يظهر في الطبقات الدنيا من المجتمع جمهور إمكاني يتوقع أن يوحى له الكاتب بحقيقة ذلك أن الدعوة إلى بحانة التعليم والإلزام به كانت قد تقدمت بعض التقدم . فما لبثت الجمهورية الثالثة أن منحت بعد قليل جميع الناس حق القراءة والكتابة . فإذا يفعل الكاتب ؟ هل يختار عامة الناس ضد الصفة ، فيحاول من جديد – في سبيل مصلحته – أن يخلق الثنائية في الجماهير ؟

هذا ما يedo لأول وهلة فكان فيما يكتبه بعض الكتاب إيهام جمهورهم الإمكانى . بفضل الحركة الفكرية الكبيرة التي اضطررت بها أطراف الناطق البرجوازية من عام ١٨٣٠ إلى عام ١٨٤٨ . وكان هؤلاء الكتاب يصنفون على جمهورهم الرضا الصوفى بما ينحوه من اسم الشعب . ومصدر السلام . ولكن منها يكن حبهم له فلا يكادون يعرفونه هذا إلى أنهم – خاصة – ليسوا من سلالته . « فجورج ساند »^(١) بارونة دوديفان و « فكتور هوجو » ابن قائد عام من قواد الإمبراطورية ، وحتى ميشيليه^(٢) – وهو ابن أحد أصحاب المطبع – كان بدوره جد بعيد من عمال مصانع الحرير في مدينة ليون أو من عمال النسيج في مدينة ليل . فاشتراكيتهم – إذا كانوا اشتراكيين – هي نتاج آخر للمثالية البرجوازية . ثم إن الشعب خاصة كان موضوع بعض كتبهم أكثر مما كان الجمهور الذي اختاروه . وبما كان لهوج حظ قليلاً أتيح لغيره من التنفيذ إلى كل ميدان ، فهو أحد الأفراد القلائل . بل ربما كان الشعبي الوحيد الحق من بين هؤلاء الكتاب . أما الآخرون فقد جلبوا على أنفسهم عداوة الطبقة البرجوازية ، دون أن يخلقاً لأنفسهم عوضاً عنها من بين جمهور العمال . ويكون للاقتناع بذلك مقارنة مامنحته الجامعة – وهي ذات طابع برجوازى – من أهمية للكاتب « ميشيليه » ، وهو ناثر الطبقة الكبيرة وممثل عقريتها المشروعة . وكذلك مامنحته

(١) George Sand (١٨٠٤ - ١٨٧٦) بارونة دوديفان Dudevant ، كاتبة من كتاب القصة الفرنسيين . ومن قصصها « ليليا » و « إنديانا » و « فادي الصغيرة » و « بحيرة الشيطان » . وقد تحدثنا عن هذه القصص ، ومر ماها النفسي والاجتماعي في كتابنا الرومانسية ، وفي الأدب المقارن في مواضع متعددة . وكان من بين عشاقها الشاعر الفرنسي « الفريد دي موسى » ومن أجلها كتب كثيراً من قصائده ، ثم لياليه الشهيرة .

(٢) Michelet (١٧٩٨ - ١٨٧٤) مؤرخ وكاتب فرنسي . انظر لنجمه الأدبى في التاريخ كتابنا الأدب المقارن وكذا الرومانسية .

تلك الجماعة «تين»^(١) الذي لم يكن سوى متفوقي مهين . أو «رينان»^(٢) الذي يبيّن «أسلوبه الجميل» عن الأمثلة المتوقعة للإسناف والقبيح وقد تركت البريجوازية ميشيليه يكابده من خواطره غير المشورة . كأنه منها في مظهر لأجزاء فيه . «فالشعب» الذي كان قد أحبه ظل يقرؤه بعض الوقت . ثم رمى به انحسار الماركسية إلى السينما . وبالجملة : كان أكثر هؤلاء الكتاب ضحايا ثورة فاشلة عافهم بها سمعتهم ومصیرهم . وليس منهم - في أيامه - هوجو - من ترك في الأدب أثراً يذكر .

وقد نقص الآخرون على أعقابهم أمام توجسهم من تغير المجتمع ، إذ لو حدث هذا التغيير لموتهم سريعاً إلى الأعماق ليغوصوا فيها كأنما شدت أنفاسهم بأحجار . ولم يكن لتعوزهم الأعذار ، إذ لم تكن الفرصة قد حانت بعد مثل تلك الدعوة . ولم يكن يربطهم بالعالى أي رباط فعلى ، فلم تكن تلك الطبقة المهزومة بمستطاعها أن تسترقفهم فيها . إذ لم تكن تعرف حاجاتها إليهم ، وظللت عزيمتهم في الدفاع عنها في منطقة التجريد . وأيًّا كان إخلاصهم فقد جعلوا «يطلون» على أنواع من الشقاء ربما فهموها برؤوسهم ، دون أن يحسوها بقلوبهم . وقد هبّطوا دون طبقتهم التي انحدروا منها أصلاً . وسيطرت على أفكارهم ذكرى ثراء في العيش كان عليهم أن يحرموا على أنفسهم . فكانوا على خطير تكوين «طبقة من العمال ذات ملبس أبيض» على هامش طبقة العمال الحقيقيين . تستهدف لأن تكون «رببة لدى العمال ، مشتبأة من البريجوازية ، مطالبها مستمدّة من الحدة والضيغفية أكثر مما يعلّها الكرم ، فهي تقف أخيراً موقف العداء من هؤلاء»^[٤] وأولئك . هذا إلى أن في القرن الثامن عشر لم تميز الحريات الضرورية التي يطالب بها الأدب من الحريات السياسية التي يتطلع المواطن إلى الحصول عليها . فبحسب الكاتب - ليكون ثائراً - أن يكشف عن طبيعة فنه في ذاته ويجعل من نفسه ترجماناً لمطالبة النظرية . فالأدب ثوري حين تكون الثورة التي في دور الإعداد ثورة بريجوازية . إذ أن أول ما يكشفه ذلك الأدب من ذات نفسه يوحى بما له من علاقات بالديمقراطية السياسية . ولكن الحريات النظرية التي يدافع عنها الكاتب في مقالاته والقصصي والشاعر لا تربطها صلة بالمطالب الملحة لطبقة العمال . فهو لا يفكرون في

(١) Hypolyte Taine (١٨٢٨ - ١٨٩٣) المؤرخ الكاتب الفيلسوف ، صاحب نظرية في النقد الأدبي شرحتها ونقدتها في كتابنا الأدب المقارن ، مع موجز لفلسفته العامة التي أثرت تأثيراً كبيراً في البرنابية والواقعية الأوروبية . انظر كتابنا السابق الذكر .

(٢) Renan (١٨٢٣ - ١٨٩٢) كاتب ومؤرخ فرنسي له كتب كثيرة جداً : «حياة عيسى» و «مستقبل العلم» و «أصول المسيحية» و «التاريخ العام والمنهج المقارن للغات السامية» . انظر كتابنا السابق الذكر .

المطالبة بالحرية السياسية التي يستمدون منها بخطفهم ، منها تكون الأحوال . والتي لا يعدو أن يكون الحديث عنها مثابة تلاعب [٥] بهم . وماذا تفعل طبقة العمال بحرية التفكير في تلك الأونة . على حين أن ما يتطلبونه جداً مختلف عن هذه المخريات التحريرية . فهم يتطلبون تحسين حالتهم المادية . ويتطلبون كذلك - على نحو أبعد عمقاً وأشد غموضاً - القضاء على استغلال الإنسان . وسترى فيما بعد أن هذه المطالب نفسها هي من جنس المطالب التي يفرضها فن الكتابة على ذويه إذا أدركوا أن قيم ظاهرة تاريخية محددة ، أي النداء العصري الخاص الذي يصدر عن الإنسان حين يقبل أن ينسجم مع منطق التاريخ . بعلقه في صالح الجنس الإنساني كله . متوجهاً به إلى أهل عصره جسعاً .

ولكن أدب القرن التاسع عشر كان قد تخلص من المذهب الفكرى الدينى ، ورفض - في الوقت ذاته - أن يخدم المذهب الفكرى البرجوازى . فأقام نفسه مستقلاً في ميدانه عن كل نوع من أنواع التشيع ، وبذا احتفظ بالسلبية الخالصة مظهراً تجريدياً له . ولم يكن الأدب قد أدرك - بعد - أنه هو في ذاته المذهب الفكرى ، فأفني نفسه في توكيده استقلاله . ولم يكن يجادله في ذلك الاستقلال أحد ومعنى ذلك أن ذلك الأدب رغم أنه لا يميز موضوعاً عن موضوع ، وأنه يستطيع معالجة كل المواد على سواء : وليس من شك في أن الكاتب كان في استطاعته أن يكتب - يصاحب التوفيق - في أحوال طبقة العمال ؛ ولكن اختياره لذلك الموضوع كان رهناً بالظروف . وبالإرادة الحرة للفنان ، فيوماً يتكلّم عن بروجوازى ريفي ، ويوماً آخر يتكلّم عن أجراء قرطاچنة . وسيؤكّد «فلوبير» - من وقت آخر - وحدة الفكر والصياغة . دون أن يستخلص من ذلك أية نتيجة عملية . وبقى فلوبير - شأنه في ذلك شأن جميع معاصريه - مدينًا في تعريفه للجالى بما حدده وينكلمان^(١) ولسننج^(٢) منذ ما يقرب من قبله ، وظلّ يقدم الجمال على أنه في مختلف أحواله

(١) Winckelmann (١٧١٧ - ١٧٦٨) عالم من علماء الآثار وكاتب ألماني . كتابه : « تاريخ الفن عند القديمان » أجمل ما ألف في عصره في موضوعه .

(٢) Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١) كاتب ألماني ، وناقد متبحر . كتب في فن المسرح يقصد إلى خلقوعى جديد للفن ، يتعجب عنه أدب وطني خالص ، يعتمد فيما يرى الكاتب على الكلاسيكية الفرنسية أولاً . ومن أشهر كتبه : لاوكون Iaocon باسم كاهن «أبولو» ، وفي الكتاب يفصل بين السعر وفنون التصوير والبحث ، وعندئذ أدى الشعر بتصویره ذى الطابع الرمسي ، لا المكانى ، فهو أكثر رسالة بالحياة ، وهو على رأس الفنون : يقدر ما تفضل الحياة لوحات الصور ، يفضل الشعر والرسم ». ونظرته هذه كانت ذات تأثير كبير في فلسفة الصورة عند الرومانطيكيين : انظر كتابي : الأدب المقارن ص ٣٥٨ . ومقالاتي في مجلة « المجلة » عدد أغسطس ١٩٥٩ .

عبارة عن التعدد في الوحدة . فكانت الغاية هي التمكّن فيهاً من تصوير الألوان المتغايرة في الشيء الواحد ، وفرض وحدة صارمة عليها عن طريق الأسلوب . وليس للأسلوب الفني سوى هذا المعنى عند الآخرين : « جونكور »^(١) : فهو عندهم طريقة خاصة لتوحيد المواد كلها وتجملها ، حتى المواد الأكثر جمالاً . فكيف يستطيع امرؤ ، إذن . أن يدرك إمكان وجود علاقة وثيقة بين مطالب الطبقات الدنيا ومبادئ فن الكتابة ؟ وبيدو برودون^(٢) فريداً في تتبئه بتلك العلاقة ، وماركس طبعاً : ولكنها لم يكونوا من الأدباء . فكان الأدب - بيقائه مستغرقاً في كشفه عن استقلاله - هو في نفسه موضوع خاصة . ومرت بذلك فترة عكف فيها على الانطواء على نفسه ؛ فأخذ يجرب طرقه . ويحيط قوالبه القديمة ، وينحاول تحديد قوانينه الخاصة عن طريق تجريدى . ويصوغ قواعد فنية جديدة ؛ وتقدم بذلك خطوة نحو الأشكال الحالية للمسرحية والقصة والشعر الحر والنقد اللغوى . لو أن الأدب كان قد اكتشف مضموناً خاصاً له لكان عليه أن يتخلص من التفكير في ذات نفسه ليستخلص قوانينه الفنية من طبيعة هذا المضمون . ولو أن المؤلفين اختاروا آنذاك الكتاب لجمهور إمكانى لكان عليهم أن يوقوا بين فهم وما يمكن أين تفتح له العقول من حولهم . وذلك مما يتحكم في فهم على الخارجية عنه . لا على حسب جوهره الخاص به . ولو أن الكتاب نحوا ذلك النحو لكان على الأدب أن يتخل عن الأشكال الخاصة بالقصص والشعر ، بل وبإقامة الحجة ، ضرورة أنها لن تكون ميسورة لقراء لا ثقافة لهم . ولبدا الأدب ، والحالة هذه ، مستهدفاً للوقع في خطر الاستسلام^(٣) .

ولهذا أبي الكاتب - عن طيب قصد - أن يتهن الأدب بالتوجه به إلى جمهور محدود وبقصره على موضوع خاص . لكنه لم يتبيّن الشقاق الذي يقع بين الثورة الفعلية التي تحاول النشوء وبين الألاعيب المحددة التي يستسلم لها . وكانت جموع الدهماء هي التي تتطلع إلى

(١) Goncourt هما الأشوان : إدمون (١٨٢٢ - ١٧٩٦) وجول (١٨٣٠ - ١٨٧٠) . كتابان فرنسيان من المدرسة الطبيعية ، وكانا يشتهران في المؤلفات . ومن قصصهما : « جرمياني لاسيرتو » و « رينيه موبييرين » ولهم دراسات في فن القرن التامن عشر . وفي فرنسا أكاديمية تحمل اسمهما .

(٢) Prudhon (١٨٠٩ - ١٨٦٥) من أنصار سان سيمون الذين كانوا أول الدعاة لفلسفة الاشتراكية في القرن التاسع عشر . وهم يدعون إلى مجتمع لا يعتمد فيه الفرد على ما يملك ، بل على ما يبذل من جهد . وهؤلاء على طرف التقى من دعوة ماركس وكتاب « برودون » المسمى : « مبدأ الفن ووجهه الاجتماعية » (١٨٦٥) يقرّ أن الفن يجب أن يخدم هذه المبادئ .

(٣) الاستسلام Aliénation أن يكون الشيء غير نفسه ، بأن يستبد به الغير ، أو يستولى عليه فيتحوله إلى غيريته .

الحكم هذه المرة . ولن يستطع لهم ثقافة . ولا توافر لديهم أوقات فراغ . فكل ثورة أدبية مزعومة تتعجب في السمو بالتوابع الفنية تجعل كل المؤلفات التي تطالب بها تلك الثورة خارجة عن دائرة مقتدرهم ، فتخدم بذلك التزعة الاجتماعية المحافظة .

كان مما لا مفر منه ، إذن . عودة الكتاب إلى جمهور البرجوازيين . فقد يفتخر الكاتب بأنه قطع كل علاقة تربطه بجمهور تلك الطبقة ، ولكنه - برضاه اختاذ مكان له في طبقة دنيا -- يحکم على تلك القطعية أن تبقى في منطقة الرمزية : إذ يظل يلعب دوره داخل طبقة البرجوازيين بمظهره في ملبيه وطعامه وأثاثه وعاداته ، ولكنه لا يمثل في دورة تلك الطبقة . فالطبقة البرجوازية هي التي تقرأ له . وهي وحدتها التي تعوله ، وهذا التصرف فيما يتنتظره من مجد . وعيثما مایخاول الابتعاد منها لينظر إليها جملة ، لأنه لو أراد الحكم عليها ، فعليه ، أولاً . أن يخرج منها ، ولا سبيل له إلى ذلك الخروج إلا بتجربة أحوال عيش طبقة أخرى وإحساسه بصالحها . وبما أنه لا يحزم في ذلك أمراً . فهو يحيا مع نفسه في سوء نية ، لأنه يعلم ولا يزيد - في الوقت نفسه - أن يعلم من أجل من يكتب . ويتحدث الكاتب ماشاء عن العزلة . وبدل أن يواجه التبعية في أمر الجمصور الذي اختاره لنفسه عن مواربة ، ويزعم أن المرء إنما يكتب لنفسه أو لله . فيجعل من الكتابة مهنة ميتافيزيقية . أو صلاة أو محاسبة للضمير ، أو أي شيء آخر سوى أنها عملية اتصال بالناس . ومن المأثور أن يشبه نفسه بمن يتخطيشه الشيطان من المس . لأنه إذا كان يتقايم العبارات بدافع قاهر من الضرورة النفسية ، فهو - على الأقل - لا يوجد بها . ولكن هذا لم يمنعه من العناية بإصلاح ما يكتب . وهو بعيد كل البعد عن أن يريد الطبقة البرجوازية بالسوء ، حتى إنه لا يجادل في حقها في الحكم . بل الأمر على التقىص من ذلك . فقد اعترف لها صريحاً بذلك الحق «فلوبير» . إذ بعد ثورة «الكومون»^(١) . ثار في نفسه فرع خطير . ففاضت رسائله بسباب مقدع ضد العمال [٦] . والفنان الغائص في بيته لا يستطيع إصدار حكم موضوعي عليها . ولن يستطع موضوعات استنكاره سوى حالات نفسية لا أثرها ، لذلك كان الكاتب لا يصل حتى إلى إدراك أن البرجوازية طبقة اضطهاد ، وفي الحق لم يعدها قط ، طبقة من الطبقات ، بل جنساً من الأجناس الطبيعية ، فإذا غامر بوصفها ، فإنما يقوم به في عبارات مقصورة على حالته النفسية لا تتعادها . وهكذا سار الكاتب البرجوازي . والكاتب الرجم على طريقة واحدة . لا فرق بينهما سوى أن الأول يصدر عن نفسية بريئة والثاني

(١) سلطة ثورية استولت على باريس بعد رفع حصار البروسين لها وثورة ١٨ مارس عام ١٨٧١ - وانتهت بخسار جديد لباريس قام به الجيش النظامي في ٢٨ مايو من نفس السنة .

عن نفسية آئمه . عندما يصرخ فلوبير مثلاً بأنه «يسمى برجوازياً كل من يفكر في حسنة» ، فإن تعبيه في تعريفه للبرجوازى تعbir ذاتي ومثالي . أى، في مدى ما يرى من حدود مذهب فكري يزعم هو استنكاره . ومن هذه الناحية ، قد أدى خادمة قيمة للبرجوازية ، إذ أعاد المترددين إلى القطيع . وكذلك القلقين في أماكنهم الاجتماعية . الذين هم على خطط المرضى إلى طبقة العمال ، موهمًا إياهم بأن المرء يستطيع — بما يأخذ به نفسه من تهذيب ذاتي — أن يسلب البرجوازى — من حيث هو — كل ماله من صفات ، حتى إذا مارسوا في خلواتهم نوعاً من التفكير النبيل ، استطاعوا أن يظلوا متعمقين بأموالهم وأمنياتهم في راحة من الضمير على حين لا يزالون يسكنون في مساكن البرجوازيين . ويتمتعون بما يتمتع به البرجوازيون من دخل ، ويفسرون التوادي البرجوازية ، إذ ليس كل ذلك مظاهر . فقد سعوا على فتحهم ببذل عواطفهم .

وبهذا يُسر الكاتب لإخوانه حيلة تسمح لهم على أية حال بالاحتفاظ براحة الضمير ، إذ أن سمو النفس له مجاله المفضل في ممارسة الفنون .

وخلوة الفنان زائفة من جهتين : فهي لا تشف عن علاقة حقيقة بالجمهور العام فحسب ، بل تشف كذلك عن تكوين جديد لجمهور من المخصوصين . وما دامت حكومة الناس والأموال قد تركت للبرجوازيين فقد انفصلت الهيئة الروحية من جديد من الهيئة الزمنية ، وشهد الناس بذلك ميلاد نوع جديد من طبقة الكتاب . فكان جمهور «ستاندال» يتمثل في «بارزاك»^(١) . وجمهور «بودلير»^(٢) في بارباز دور فيلي^(٣) ؛ وبودلير بدوره يمثل جمهور «بو»^(٤) . واكتسب التوادي الأدبية مظهراً مدرسيًا غامضاً ، وأضحى حديث الأدب «فيها همساً في إجلال لا حدود له ، وجرت فيها المناظرة فيما إذا كان الموسيقى يحظى بمعنعة فنية من موسيقاها أكثر مما يحظى الكاتب من كتبه . وأضحى الفن مقدساً يقدر انصرافه عن الحياة . بل استن نظاماً صار به الفنانون مجتمعين من القديسين فكان القوم يمدون يادهم — عبر الأجيال ليصافحوا «سر

(١) Balzac (١٧٩٩ - ١٨٥٠) رائد الواقعية الأوروبية في الأدب ، ويطلق على مجموعة قصصه الملهأة الإنسانية . وانظر كتابنا : النقد الأدبي الحديث .

(٢) Baudelaire (١٨٢١ - ١٨٦٨) رائد الرمزيين ، وهو كذلك من كبار النقاد ، انظر النقد الأدبي الحديث .

(٣) Bardey d'Aurville (١٨٠٨ - ١٨٨٩) شاعر وناقد وكاتب من كتاب القصة الفرنسية .

(٤) Edgar Allan Poe (١٨٠٩ - ١٨٥٢) شاعر وناقد أمريكي ، به تأثير بودلير تأثيراً عميقاً .

فانتس^(١) «رابليه»^(٢) «دانت»^(٣) . من نصوصين لهما الجماعة الشيشية بجماعات الرهبان . وهذه الطبقة من الكتاب . بدلاً من أن تكون هيئة منظمة فعلية محددة مكانياً - أصبحت مؤسسة وراثية ، أو ناديًا كل أعضائه متواطئون إلا واحداً هو آخرهم تارخها . يمثل الآخرين على الأرض . وفيه تختصر المدرسة كلها .

وهو لاء المحدثون في العقيدة الذين اختاروا لهم قدسيين من أهل العصور السالفة لهم كذلك حياتهم الم قبلة . وقد أدى الخلاف بين ما هو زمني وما هو روحي إلى تعديل بعيد الغور في فكرة الكاتب عن المجد الذي يتطلع إليه : ففي عهد راسين لم يكن المجد ثاراً لكاتب مهضوم الحق يقدر ما كان امتداداً طبيعياً للفوز في مجتمع ثابت الدعائم . ولكنّه تحول في القرن التاسع عشر إلى وظيفة آلية لتعويض شامل . وهذه الكلمات الشهيرة : «سأكون مفهوماً عام ١٨٨٠»^(٤) . «سأكسب قضيتي في الاستئناف» تدل على أن الكاتب لم يفقد رغبته في ممارسة عمل عالي ذي أثر في نطاق مجتمع صحيح . وبما أن هذا العمل غير ممكن في الحاضر . إذن لم يبق سوى اللجوء - في مستقبل غير محدود - إلى أسطورة التعويض الذي سيحدث من التوفيق بين الكاتب وجهوره . على أن هذا كله ظل غامضاً كل الغموض : فليس من بين هؤلاء المؤلين بال minden من تسائل في أي نوع من المجتمعات سيتيسر له الحصول على جرائم . وحسبهم أن للنظم الحالم بأن أحفادهم سيفيدون بما يقلنرون به من حياتهم في عالم لاحق أو غل في الشيشوخة من عالمهم . فيكون ذلك أدمعاً لطيب خاطرهم . وهكذا كان «بودلير» . وهو الذي لم يضيق ذرعاً بموافقه المتناقصة ، فغالباً ما كان يضمد جراح كبرياته باعتداده بما سيلاق من شهرة بعد موته . على الرغم من اعتقاده في أن المجتمع قد دخل في فترة انحلال لن تنتهي إلا باختفاء الجنس البشري .

كان الكاتب ، إذن ، يتميّز في حاضره إلى جمهور من المتخصصين ؛ وقد وقع - في

(١) Cervantes (١٥٥٧ - ١٦١٦) مؤلف قصص أشهرها كتابه الخالد : دون كيخوته ، وقد ترجم الجزء الأول منه إلى اللغة العربية . وكان لقصة دون كيخوته ومقدمة المؤلف لها تأثير كبير في تطور القصة الأوروبية فيما بعد . وقد لخصها ، وسرّحنا وجوه تأثيرها في كتابنا : النقد الأدبي الحديث .

(٢) Badelais (ولد حوالي ١٤٩٤ ومات عام ١٥٥٣) المؤذج الكامل لأصحاب الترعة الإنسانية في عصر الہضة الذين أرادوا الإعادة من الثقافة اليونانية في تحديد أفكار عصرهم ومثله الخلقيّة والفلسفية . وهو طبيب وكاتب ، يُث قاسفته في تابا قصصه المرحة . ومن قصصه الشهيرة جار «جاتوا» و «باتاجرويل» .

(٣) Dante (١٢٦٥ - ١٣٢١) كاتب وسياسي إيطالي . شهير بمحنته الخالدة : الكوميديا الإلهية . وقد لخصناها وبينا وجوه تأثيرها بالثقافة الإسلامية على حسب أحدّت البحوث في كتابنا : الأدب المقارن .

(٤) كاتمة مشهورة لستاندال .

يتعلق بماضيه - عقداً مع عظماء الموق : واصطفع لمستقبله أسطورة المجد : فلم يهمل شيئاً في أمر انتزاع نفسه رمزاً من طبقته . فهو في الهواء ، غريب عن عصره ، مستوحش مستحق للعنة . وليس لكل الأدوار التي يطلبها سوى غاية واحدة : هي التحاقه بمجتمع رمزي .. له صورة الطبقة الارستقراطية في النظام القديم ؛ ومؤلف في التحليل النفسي أطوار التوفيق بين حالى الكاتب قديماً وحديثاً . ولنا في الأفكار الفنية منه أمثلة كثيرة : فالمربيض الذى كان في حاجة كى يهرب إلى مفتاح الملاجأ . قد وصل إلى اعتقاد أنه هو نفسه ذلك المفتاح . وكذلك الكاتب ، الذى كان في حاجة إلى صلات الكبار لكي ينتقل من طبقته . انتهى به الأمر إلى الاعتداد بأنه قد تمثلت فيه طبقة النبلاء كلها . وبما خاصة طبقة النبلاء أنها طفيلية . فقد اختار الكاتب حياته أسلوباً هو الفخر بأنه طفيلي . وسيجعل من نفسه شهيداً للاستهلاك الحمض . وهو كما قلنا ، لا يرى أية مساعدة في الانتفاع بأموال الطبقة البرجوازية . ولكن على شرط إنفاقها ، أى تحويلها إلى أشياء لا تنتفع ولا تفيد ، فهو يحرفها . إذ أن النار تظهر كل شيء نوعاً من التطهير . هذا إلى أنه لم يكن دائماً على ثراء ، وهو في حاجة إلى أن يحيا حياة طيبة . ولذلك استن لنفسه حياة عجيبة : تجمع بين العسر والإلتلاف ويقول فيها الاستهتار المقصود رمزاً لما حرمته من كرم الجنون . ولا يجد خارج نطاق الفن نبلاء إلا في ثلاثة في الحب أولاً . لأنه عاطفة غير ذات جدوى ، ولأن النساء - كما يقولون « نيتشه » - لعبة ، وفي الأسفار كذلك . لأن المسافر شاهد دائم على ما يرى . يمضي من مجتمع لآخر دون أن يظل أبداً في واحد منها ، ثم هو مستهلك غريب في مجتمع عامل ، فهو بذلك صورة للطفيلية ذاتها ثم في الحرب أحياناً ، لأنها استهلاك فسيح الجوانب للناس والأموال

ونجد عند الكاتب ما كان في المجتمعات الارستقراطية من تهويين لشأن المهن : فهو لا يكتفى ببقاءه غير نافع - شأنه في ذلك رجال الحاشية في النظام القديم - ولكنه يريد ، لو يستطيع ، أن يدوس بقدميه العمل النافع ، وأن يخطم ونحرق ويفسد ، مقلداً حرية الاستهتار من الأبناء الذين كانوا يمرون بمراكب صيدهم في حقول القمع الناضج . وكان الكاتب ينمى فيه هذه الدوافع الهدامة التي تحدث عنها « بودلير » في أقصوصته النثرية التي عنوانها : « الزجاج »^(١) .

(١) في هذه الأقصوصة يذكر بودلير كيف استدعى هو باائع زجاج ليصعد إليه من الشارع حتى التقدى التي يسكن فيها ، وكيف تحمل هذا البائع البائس مشقة صعوده . ولم يكن جراوه إلا أن حطم بودلير زجاجه في استهتار وسخرية ، كأنه يسخر به من العصر كله .

ومالبث أن أحب على الأخص الأدوات التي أسيّ وصفها . الفااصرة عن أداء مهمتها ، أوالتي لم تعد صالحة للاستعمال . وقد غدت نصف مفقودة بمانالته الطبيعية فهى صورة هزلية لصفة الآلية . ولم يكن من النادر أن يعد الكاتب حياته الخاصة أدلة ينبغي أن تحطم . وهو فاقدها على أية حال . ويقامر بها ليخسر ، فكل من الخمر والأدوية السائنة صالح للوصول إلى غرضه . ومن الطبيعي . إذن ، أن يكون الجمال محصوراً في إنعدام النفعية إنعداماً كاملاً . وجميع المدارس الأدبية – منذ الفن للفن حتى الرمزية . بما في ذلك الواقعية والبارناسية – متفرقة على شيء واحد هو أن الفن أعظم صورة من صور الاستهلاك المحس . فالفن لا يلقن شيئاً من المعلومات ولا يعكس أي مذهب في الحياة ، ويتحاشى . على الأخص . أن يكون خليقًا . قبيل أن يكتب ذلك «أندريل جيد» بوقت طويل . كتب «فليبير» و«جوتبيه»^(١) والأخوان «جونكور» و«رينار»^(٢) و«موباسان» على طريقتهم الخاصة قائلين : « بالعواطف الطيبة يتنج المرء الأدب الغث » .

والنزعة الذاتية تدفع إلى المطلق . وهو شبيه بالألعاب الناريه [الصواريخ] التي تتلوى فيها الفروع السود من كرم أدوازهم ونقائصهم لتحترق فيها وهم – برقدتهم في غور من أغوار العالم كأنه حجرة السجن الانفرادي – يتجاوزون حدود هذا العالم . ويمحوونه في سخط يكشف عن «أماكن أخرى» وراء هذا العالم . ويبذل لهم أن في قلوبهم خاصية غريبة تكفل للصور التي يرسمونها أن تظل مجده كل الجدب . وأخرون منهم يقيمون من أنفسهم شهوداً عدواً على عصرهم ، ولكنهم يرتفعون بالشهادة والشهود إلى معناهما المطلق . ويتقدمون إلى السماء بصورة المجتمع المحيط بهم . فحوادث العالم – في ذلك الأدب – ذات مظهر موحد . تبدو فيه أسيرة شبكة الأسلوب الفني . فلها بذلك طابع الحياة . فتبذل وكأنه الوضع^(٣) بين أقواس . فالواقعية هي نوع من «الوضع بين أقواس» . والحقيقة

(١) Théophile Gauthier (١٨١١ - ١٨٧٢) شاعر وصحفي وناقد فرنسي ، ومن رواد مذهب الفن.

(٢) Jules Renard (١٨٦٤ - ١٩١٠) من كتاب القصة الفرنسية الذين لهم شيء من طابع الرمزية .

(٣) إشارة إلى عملية الوضع بين قوسين في مذهب الظاهرات للfilisوف الألماني هوسرل . ويراد به عزل مصمون من المصمونات الفكرية ، بحيث ينتفع المرء بالنسبة له عن اتخاذ أي وضع من أوضاع الوجود « فكل ما يوجد بين قوسين من الشيء موضوع الفكرة يبدو من جانب الشخص كأنه تعلق للحكم » فالمبدأ معناهما واحد في مسلك الوعي المنطقى . وبدأ الوضع بين أقواس يطبق خاصة في دراسة الظاهرات على العالم المضعي في جملته . وهذا المبدأ لا يلغى شيئاً من العالم ، ويدع لنا حياله الاحتفاظ بعقائدها النفسية . وفرق بينه وبين الشك الديكارتى الذى يدع زائفًا كل شيء يستطاع تصوّر أقل شك فيه ليحاول إقناعنا بأن ما نعده حقيقة ليس سوء وهم .

المستحبة المبورة تعود هنا إلى الجمال . كما في قول بودلير : « جميلة مثل حلم من حجر »^(١) . والمُؤلف - بوصفه كاتباً - والقارئ - بوصفه قارئاً - ليس كلامها - بعد - من هذا العالم . إذ تحولا إلى نظرات تجريدية محضة ، وأصبحا ينظران إلى الإنسان من خارجه . محاولين أن يتخذوا في شأنه وجهة نظر الفراغ المطلق . ولكنني أستطيع أن أتعرف - بعد ذلك في هذا الوصف - أخص خصائص الذاتية . وإذا كانت القصة التجريبية محاكاة للعلم . لم يكن من الممكن أن تصير نافعة مثل العلم . فيكون لها مثله نوافع التطبيق الاجتماعية ؟

ويتبين المتطرفون - فرعاً من أن يستخدمهم المجتمع - لا تستطيع كتبيم تنوير القارئ حتى في شؤون قلبه ذاتها . فيأبون أن ينقلوا إليه تجاربهم . ويصير العمل الأدبي ، في عاقبة أمره ، لا تبرير له كلية إلا إذا برئ براءة مطلقة من جانبه الإنساني . ومرد ذلك أخيراً إلى الأمل في خلق أدب تجريدي هولب الترف والإسراف . غير قابل للانتفاع به في هذا العالم . لأنه ليس من هذا العالم ولا يذكر بشيء فيه . ويدرك أهله أن الخيال هو الحاسة الجردة من كل قيد . ووظيفتها جحود الواقع . وموضوع الفن فيه مبني على أساس تقويض العالم . وهنا نزعة التصنّع البالغ أشدّه كما عند» ديزسانت »^(٢) . وهنا كذلك اضطراب الحواس اضطراباً له قواعده . وأخيراً هدم اللغة هدماً منها . ثم هناك كذلك الصمت . صمت من ثلث ، في مؤلفات « مالارمي » أو صمت « مسيو تست » الذي بعد كل نوع من الاتصال بالآخرين رجساً .

والحد الأقصى لهذا الأدب البراق الزائل هو العدم . هذا هو حده الأقصى وجوهه الحالص : إذ أن السلطة الروحية الجديدة فيه ليس فيها إيجابي ، بل هي جحود كلي للسلطة

(١) البيت الأول من قصيدة : الجمال لبودلير في ديوانه : أزهار الشر ، وترجمته : « أنا جميلة أيها الفنانون ، مثل حلم من حجر » انظر : Baudelaire : *Fleurs du Mal XVII.*

(٢) ديزسانت Des Esseintes بطل قصة : « بالعكس » A Rebours التي ظهرت عام ١٨٨٤ للكاتب الفرنسي ويسماس Huysmans (١٨٤٨ - ١٩٠٧) وهو فيها رمزى . وطلاه هذا يمثل عقالية الانحطاطيين في ملوكه (انظر هامش ٧١) . فهو مرهق الأعصاب ، ينشد شفاءه في حياة الترف البعيد عن الإعراب في التناقض ، ثم في الشهوات ، ويزيد إراهقه حتى يصاب بالجنون . ويرى أن تقاوم دراسته قدردته إلى الإفلاس واليأس ، فلم يعد له ملجأ سوى العقيدة .

الزمنية . في العصور الوسطى كانت السلطة الزمنية غير جوهرية إذا قيست بالروحية . ولكن حدث العكس في القرن التاسع عشر : فكانت الشئون الزمنية في المكانة الأولى . والروحية طفيفية غير جوهرية تحاول أن تستهلك الزمنية وتتأثر عليها ، إذ ترمي إلى جحود هذا العالم أو استهلاكه . أو جحوده في حين استهلاكه . كان « فلوبير » يكتب ليتخلص من نسيقه بالناس والأشياء ، فتحاصر عباراته الموضوع . وتنوّعه في فحصها . وتفقدة الحركة . وتقضي أوصاله . وتففل عليه منافذها . وتحجر فتجره معها . فهي عصاء حسماً لا شرائين فيها . وليس بها نفس من أنفاس الحياة . ويفصلها من الجملة التي تليها صمت مطلق ، وهي تهوي في فراغ أبدى . وتحذب معها فريستها في ذلك المهوى الذي لا نهاية له . وتحمّي كل حقيقة - عقب وصفها من قائمة الإحصاء ، ليتبعها بالحقيقة التالية . وليس الواقعية شيئاً سوى هذا الطراد المجهد الحزين . فقد أصحاحها الأول هو طلب الراحة . وحيثما مرت الواقعية لا ينبع على أثرها عشب . وقدرية القصص الطبيعية تستحق الحياة . وتستبدل بالعمل الإنساني في أنواع من الآلة ذات إتجاه واحد . وكلما يكون لهذه القدرة سوى موضوع واحد هو الاتصال البطلي لإنسان ما . أو مشروع . أو لسرة . أو يختسّ . ومن المختم أن تنتهي إلى العدم الخضر . فالطبيعة فيها في حالة اختلال من توازن الإنتاج ، يعالجها الكاتب ليزيل هذا الاختلال . كي تعود إلى توازن الفناء بالقضاء على ما يواجهه المرء من قوى . وعندهما يصف لنا الكاتب فوز شخصي طموح . لا يكون هذا سوى مظاهر من المفهور . وشخصية « الصديق الجميل »^(١) لم تستول على حصون البرجوازية عنوة ولكنها تشبه الثقل في الماء . لا يشاهد صعوده بسوى التحلل والذوبان . وعندهما اكتشف الرمزية العلاقة الوثيقة بين الجمال والموت لم تفعل سوى أن برحت صراحة . على موضوع أدب نصف القرن كاملاً . فهناك جمال الماضي . لأنه لم يعد له وجود . وجمال الفتيات المختضرات . والأزهار الذابة . وهناك جمال فيما ينفرض ويتأكل : مثل الأطلال . وهي الدرجة المثلثة للاستهلاك . وكذلك المرض المبين . والحب الفتاك . والفن القاتل . فالموت في كل مكان : أمامنا وخلفنا . حتى في الشتمن وعطور الأرض . وما فز « موريس

(١) الصديق الجميل Le Bel Ami لـ Duroy جورج دو رو .
لوباسان ، نشرت عام ١٨٨٥ ، وهو شخصية وصورية ، يصل بعد حياة باستهانة إلى عيشة الترف عن طريق صروف من الحب شائنة ، وبستر فقره في الثقافة بمسارته ، وبيد ، في وصوليته عقلية حادة وخلقاً شرساً لا يرحم . وينقول موباسان إنه هجا في قصته هذه البيئة الصحفية والسياسية والمترفين في عصره .

باريس^(١) « إلا تأمل في الموت : فلا يكون الشئ جميل إلا إذا كان » قابلا للاستهلاك «
أى أنه يفني في حين يتمتع به .

والوحدة الرمزية التي تتناسب - على الأخص - مع مثل هذه الملاهي الملكية إنما هي
اللحظة ، لأنها تمر ، ولأنها في نفسها صورة الأبدية ، وهي بمثابة جحود للزمن الإنساني
ذى الأبعاد الثلاثة من ناحية العمل والتاريخ . وال الحاجة ماسة إلى زمن طويل للبناء . ولكن
لحظة واحدة كافية لأن يلقى بكل شئ إلى الأرض . حين ينظر المرء - على ضوء هذا
الإدراك - في إنتاج « جيد » لا يستطيع أن يقاوم فكرته في أنه إنتاج يختص به الكاتب
المستهلك . وماذا يكون ذلك الأدب الذى لا مقابل له إذا لم يكن وليد قرن مثلث فيه
الطبقة البرجوازية دورها . مع تحكم مؤلف من السراة المتعطلين . ومن المدهش أنه يستعير
أمثاله لشخصياته من الاستهلاك : فيليوكتيت^(٢) يسلم قوسه ، والثرى ذو الآلاف مبشر
غاية التبذير في أوراقه المالية ، و« برنار » يسرق ، و« لافكاديyo »^(٣) يقتل ، و« مينالك »^(٤)
يبيع ثاث منزله .

وتضى هذه الحركة الهدامة إلى غايتها القصوى : فسيكتب بريتون^(٥) بعد عشرين عاماً
يقول : « أبسط مظهر للعمل السيرالي هو التزول إلى الشارع بمسدس في اليد ، وإطلاقه
على الجمورو على سبيل الصدفة ، وبقدر ما يسعط ». وهذه في نهاية الشوط لمراحل

(١) Maurice Barrès (Maurice Barrès ١٨٦٢ - ١٩٢٣) ولوع بالتحاليل النفسية ، ووصف ذاته ، ثم وصف الطبيعة
والنوق في قصصه . ومن قصصه : « من الدم » و « اللذة والموت » و « عدو القوانين » وكان عضواً في الأكاديمية
الفرنسية .

(٢) فيليوكتيت Philoctète يقصد المؤلف هنا قصة نشرها أندريه جيد عام ١٨٩٩ ، وهى تدور حول
أسطورة فيليوكتيت أحكم الرماة في حرب طروادة ، وقد أصيب ببعض سهامه هو نفسه ، فتن جرحه حتى
تركه أصحابه باسأا ، وبعد عشر سين يعلم اليونانيون أنه لانجاة من حرب طروادة إلا بسهام فيليوكتيت ،
فيذهبون إليه ، وقد نجا بمعجزة . ويتحايلون على يسامع أصحابه الدين هجوه . وقد ألفت من قبل مسرحيات
عديدة في الموضوع ، أو لها مسرحية لسوفوكليس تحمل نفس الاسم . ولكن أندريه جيد يعتمد من الموضوع
دعابة خلقه الذى يدور على قطع كل علاقة للمرء بغيره ، حتى يعيش في سلام روحي تام . وقصته في صورة
حوار باللغ المدى فى بلاغته .

(٣) لافكاديyo بطل قصة : كهف الفاتيكان Cave du Vatican ظهرت عام ١٩١٤ .
- وفيها يقتل البطل الذكرة التى اشتهر بها في أدبه أندريه جيد ، وهى العمل الجانى أو الذى لا مبرر فلائق
بغرائز ليس لها مبرر سوى الاستجابة لنزقة . ويقتل صاحبه فى أثناء السفر برميه من نافذة القطار ...
(٤) انظر هامش ص ١ .

(٥) من أسسوا حركة السيرالية ، وسيتحدث عنه مؤلف كثيرا .

طويلة منطقية في تابعها : في القرن الثامن عشر كان الأدب جحوداً ، وفي حكم البرجوازية انتقل إلى حالة السلب المطلق الذي أضف عليه - خطأ - صفات الأقنوم^(١) . فأصبح طوراً من أطوار الإيادة متعددًا برأقاً . وقد كتب أيضًا «بريتون» «لابول السيريال عنابة كبيرة . . . لكل ما ليس غايته تلاشى الفرد ليصير داخله مشرقاً في عمى ، نحيث لا يكون هذا الإشراق روحًا من الثلوج يقدر ما هو روح من نار» . ولم يبق في النهاية للأدب إلا مصارعة نفسه . وهذا هو ماقم به باسم السيريالية . فقد كتب الكتاب سبعين عاماً بقصد استهلاك العالم ، ثم كتبوا بعد عام ١٩١٨ بقصد استهلاك الأدب : فأسرفوا الإسراف كله في التقليد الأدبي ، وفي استعمال الكلمات ، فصاروا يلقون بعضها ضد بعض لتفجر . وغداً الأدب - بوصفه جحوداً مؤكداً مطلقاً - عدو نفسه ، وبلغ أقصى درجات استحقاقه لوصفه الأدبي . فاستحكمت بذلك العقدة .

وفي نفس الوقت كان الهم الأكبر للكاتب هو تقرير عدم مسؤوليته ، مقلداً بذلك طيش الأشراف في الطبقة الأرستقراطية الميلاد . فبدأ بوضع حقوق العبرية لتكون بدليلاً من الحق الإلهي في عهد الملكية المستعبدة . والجمال عنده هو الترف في أقصى حدوده . وهو أكdas من حطب يحرق . ذوهب يضئ ويتأتى على كل شيء ، ويتغذى بكل أشكال الفناء والمدم ، وخاصة بالعذاب والموت . ولذلك كان الفنان بمثابة الكاهن لذلك الجمال . وله باسمه حق المطالبة بما هو من طبيعة الجمال . وحق إثارة شقاء أقاربه عند الحاجة . أما الكاتب نفسه فإنه يحرق منذ زمن طويل . وقد صار رماداً . فيجاز لهم جزاء وفاقاً ؛ إذ يسبب الشقاء لكل ما يحيط به . فإذا أعزته الوسائل لإثارة أنواع البلاء . اكتفى بقبول العذاب من ضمير . يروى «موريس ساكس»^(٢) أن جده لأمه ، وكان لهذا الجد أناطول فرنس ولوح وإعجاب أنفق ثروة طائلة في تأثيث مسكنه المسمى «فيلا سعيد»^(٣) . وحين مات قال أناطول فرنس في تأييده : «كان مولعاً بالأثاث ! ياللحسارة ! ». ويمارس الكاتب الكهنوت في استحواده على أموال البرجوازى ليحيلها إلى دخان . وفي الوقت نفسه يسمو

(١) أي الصفات الإلهية .

(٢) Maurice Sachs كاتب معاصر .

(٣) اسم للفيلا التي كان يسكنها أناطول فرنس .

بنفسه على ذات مسئولية : وأمام من يكون مسئولاً وباسم أي مبدأ؟ لِمَ كان عمله يهدف إلى البناء لأدانته محسبيته . ولكن بما أن عمله يقوم على الدэм المخض . فإنه يستعصي على الحكم .

وفي نهاية القرن ظل في هذا كله نوع من الاختلاط والتنافس . ولكن في عهد السيراليه . حين استثار الأدب نفسه إلى اقتراف القتل - يشاهد المرء أن الكاتب تبع سلسلة من مراءعه . سلسلة منطقية . إذ يقرر صراحة مبدأ براعته الكلامية من كل مسئولية . حقاً لم يوضع الكاتب أسباب هذه البراءة . بل احتمى في أدغال الكتابة الآلية^(١) ولكن الدواعي واضحة . ف Aristocratie الكتاب الطفيفية استهلاكية مخضه . وظيفتها الدأب على إحرار أموال المجتمع عامل متуж ، ولذا لا يمكن أن تقر بإمكان محاكبتها أمام المجتمع الذي تهدمه . وبما أن هذا المد المظلم لا يتجاوز مطلقاً حدود العار . فمعنى هذا في حقبة الأمر أن الواحد الأول للكاتب هو إثارة العار . وحتى الذي لا يماري فيه هو إبراؤه من تنازعه

وقد تركت الطبقة البريجوازية الأمر يسير في مجرى . مستسماً لهذا الطيش . ولا يعنيها في كثير أن يختقرها الكاتب : فهذا الاحتقار ليس أثراً يذكر ، مادامت هي جمهوره الوحيدة . وهو لا يتحدث إليها . وهي موضع سره . وتلك صلة توحد ما بيننا . وحتى لو حظى بالتوجه إلى الشعب . فأى خطر يخشأ البريجوازيون منه في احتمال إثارة الدهماء حين يشرح لهم أن البريجوازى مسف في تفكيره؟ هذا ، ولا يحتصل فقط أن تستطيع قضية الاستهلاك المخض أن تخدع الطلبات العاملة . ثم إن البريجوازية تعلم حق العلم أن الكاتب منضم خفية إلى حزبها : فهو بحاجة إليها لتبرير فند في عدائيه ومعارضته ، ومنها يتسلم الأموال التي يسلكها . ويتسنى الحافظة على النظام الاجتماعي لستطيع أن يشعر بأنه مستتب . وبالاختصار : هو متمرد وليس^(٢) بثائر .

(١) الكتابة الآلية L'écriture automatique وسيلة الكتابة عند العمال من السيراليين . بدأون فيها إلى أن يخالون الكاتب أن يكون في حالة سلبية ما يمكن ، ثم يلقى بما يتوارد على دهنه على الورق ، دون تفكير في موضوع خاص ولا في صياغة . وذلك لإثارة اللاشعور . والاعتراض عن عحائنه التي لا تنتهي . وفيها يتخذ الأدب نمثابة ثورة للكشف عن عحائب اللاشعور . لا تسع الحال هنا لشرح فلسفتهم . انظر :

M. Carrouge: A. Breton et les Données fondamentales du Surrealisme, P. 125 - 189.

(٢) الترد يكون يطلب المنفعة الخاصة ضد منفعة الأمة أو الوطن أو الطبقة التي ينتمي إليها المتسرد . أما الثورة فهي طلب تغيير النظام إلى ما هو خير في نظر التاجر باسم مصلحة الوطن أو القومية أو الجير الذي يشمل فئة ينتمي التاجر إليها . وفي مكان آخر يطول المؤلف في أنه لا يقر الترد ، ولكن الثورة متبروقة . انظر .

J. P. Sartre : Situations, III, Le Mythe de la Révolution

وتصل البرجوازية إلى بغيتها بهؤلاء المتمردين . حتى ليصل بها الأمر أحياناً إلى أن تحمل من نفسها شريكاً لضم في الجرم . إذ من الخير لها حصر قوى الإنكار والتجحيد في فن لا طائل من ورائه ، وفي تمرد لا أثر له ، لأن هذه القوى - لو كانت حرة - لاستطاعت أن تكون في خدمة الطبقات المهمومة الحق ؛ ثم إن القراء البرجوازيين يفهمون ما يدعيه الكاتب من محابية الإنتاج الأدبي . فيما تلك البراءة في نظر الكاتب هي لب دعوته الروحية ذاتها . ومفهوم البطولة لقطيعته لكل ما هو زمني . إذ البرجوازيون يعدون العمل المخاني عملاً في جوهره لا مفسرة فيه . بل هو مسلاة : وربما يفضلون أدب « بوردو » « وبوريجيه »^(١) ، ولكنهم مع ذلك لا يرون بأيّاً في وجود كتب لافائدة فيها تصرف العقل عن المشاغل الحمادة . فهؤلئك فرصتة المراحة هم في حاجة إليها للاستجام . وهكذا يجد الجمهور البرجوازى أيضاً وسيلة للانفاع بالعمل الفنى حتى في حالة إقراره بأن ذلك العمل لا يستطيع الانفاع به في أمر من الأمور . ونجاح الكاتب مبني على سوء الفهم بينه وبين البرجوازيين . فمن الطبيعي - وقد طاب له أن يظل منكروا - أن يخطئ قرأوه في فهمه . وما دام الأدب على يديه قد أصبحى ذلك التجريد التجريدي الذي يأكل بعضه بعضاً . فعليه أن يتوقع من الآخرين أن يبتسموا لأقذع ما يوجه لهم من شتائم ، قائلاً : « ليس كل هذا سوى أدب ». وما دام الأدب جحوداً خالصاً للعقلية الجادة ، فعل الكاتب أن يستسيغ من الآخرين عدم اعتدادهم بحديثة . وعلى ما في أكثر كتب العصر من إيمان في التزعة الإنكارية وعلى ما يصعبها من عار ، يرى البرجوازيون مع ذلك أنفسهم فيها دونوعى كامل منهم . ذلك أن الكاتب - منها يبذل من جهد في وضع حجاب بينه وبين جراءه - لا يفلت أبداً إفلاتاً كاماً من شباك تأثيرهم . والكاتب البرجوازى مبلل الحواطر ، يكتب لبرجوازيين دون أن يعرف بأنه يكتب لهم ؛ ولذلك يستطيع أن يطلق أشد الأفكار جنوناً ، فليست الأفكار غالباً سوى فقاعات تتولد على سطح عقله . ولكن تخونه القواعد الفنية ، لأنه لا يراعيها بنفس الدرجة من الحساسة ، فهي تعبر عن اختيار أعمق وأصدق ، وعن ميتافيزيقية غامضة ، وعن علاقة صحيحة بالمجتمع المعاصر . فهنا يكمن هناك من إسفاف ، ومها يكن الموضوع الذى اختاره مشوباً بمبرارة الأسى ، فإن قواعد الفضة الفنية في القرن التاسع عشر تعطى الجمهور الفرنسي صورة مطمئنة للبرجوازية . وحقاً ورث كتابينا هذه القواعد . ولكن يرجع إليهم الفضل في البلوغ بها درجة الكمال . وقد إنفق ظهور هذه

(١) Paul Bourget (١٨٥٢ - ١٩٣٥) كاتب وناقد وعضو الأكاديمية الفرنسية ، ومن قصصه : « التلميذ » و « أبطال » و « اللغر القاسى » و « شيطان الظفيرة » . ويعنى بتحليل شخصياته الأدبية في قصصه .

القواعد الفنية في نهاية العصور الوسطى مع ظهور أول وعي للتفكير عرف به المؤلف فنه . فقد كان المؤلف يحكي أول الأمر دون أن يظهر على مسرح الحوادث . ودون أن يفكر في وظيفته . لأن موضوعات قصصه كانت كلها تقريباً من أصل شعبي . أو اجتماعي على أية حال . فكانت مهمة الكاتب مقصورة على وضعها فيها يكتب . وبحكم الطابع الاجتماعي لمادة أدبه . ولسبق وجودها في المجتمع ، عهد إليه بدور الوسيط . وكان في تلك الوساطة تبرير كاف لقيامه بدوريه . فكان هو الذي يعرف أحسن القصص ، ولكنه بدل أن يجيئها شفرياً كأن يعرضها كتابة . وقلما كان يخترع . وإنما كان يتألق في عرضه فكان بمثابة المؤرخ لما هو خيالي . وحيثما شرع يصوغ ما ينشره من قصص خيالية يعتقد أنها المجتمع . استشرف نفسه فيما نشر . فاكتشف في وقت واحد - عزلته عن المجتمع عزلة تقاد تكون آلة ومحانة عمله . كما اكتشف جانب الذاتية في الخلق الأدبي . ولكن يداري ما اكتشف عن عيون الآخرين وعن عيونه هو . ثم لكي يبني أساساً لكتبه في الكتابة . أراد أن يضفي على خيالاته مظهر الحقيقة . وعندما أعزته القدرة على الاحتفاظ بهذه الحكايات بالكتافة القرية من كثافة المادة - وكانت تلك خاصة من خصائصها حين كانت تصدر عن خيال المجتمع - كان أقل ما يليجأ إليه تظاهره بأنها صادرة عن غيره فأصر على إصدارها من الذكريات . فجعل نفسه ماثلاً في كتبه عن طريق رواة تقليديين رووا القصة شفوياً له . على حين تخيل لهم شهوداً يمثلون جمهوره الواقعي وذلك مثل أشخاص الديكامرون^(١) الذين يقربون - بحاله تفہیم الزمني - قرباً عجیباً من حال الكتاب . ويقوم هؤلاء الأشخاص على التعاقب بدور الرواة والشهود والنقاد . وهكذا كان أولاً عهد الواقعية الموضوعية الميتافيزيقية ، حيث كان قد قصد بكلمات القصة مسميات الأشياء نفسها . وحيث كان العالم مادة هذه الشخص . ثم أعقبه عهد المثالية الأدبية . حيث لم يكن للكلمة وجود إلا في فم واحد ، أو في شبة قلم . وحيث تدل الكلمة بمادتها على متتكلم تشهد بوجوده . فكان جوهر القصة الذاتية التي تدرك العالم وتحيله إلى فكرة . وبعد أن كان مؤلف القصة يدع القارئ يتصل اتصالاً مباشراً بالموضوع . أصبح على وعي بدوريه في وساطته ، وتمثل تلك الوساطة في رواية خيالي . ومنذ ذلك الوقت كان لكل قصة تقدم للجمهور - خاصة رئيسية هي أنها - قبل تقديمها - وليدة تفكير . أي أنها مرتبة منتظمة مهذبة مصففات . وبعبارة أوضح : لا تترأى إلا من خلال الأفكار التي كونها الكاتب عنها ؛ بعد حدوتها . ولذا كان مألفاً أن

(١) Decameron وهي مائة قصة للقاص الإيطالي بوكاتشيو ، كتبت حوالي عام ١٣٥٥ م ويحكيها عشرة من العتيان في عشرة أيام . ففي كل يوم ، إذن عشر قصص .

يظل زمن الملحمة – التي هي وليدة مجتمعها – هو الحاضر ، على حين أن زمن القصة يكاد يكون دائماً هو الماضي . ومنذ «بوكاتشيو» إلى سر فانتس » ، وحيى التقصص الفرنسية في القرن السابع عشر والثامن عشر ، تعمقت وأصبحت متداخلة المسالك أو ذات دراج ، لأنها جمعت في طريقها ماجعلته جزءاً من تكوينها من الهجاء والخرافة ومن الصورة [٧] فظاهر مؤلف القصة في الفصل الأول يعلن قراءه ويستجوهم ويعذرهم ، مؤكداً لهم حقيقة قصته ؛ وهذا ما أسميه الذاتية الأولى ثم يتوسط أثناء سير القصة أشخاص في المرتبة الثانية التي بهم الرواية الأولى . فيقطعون جرى الحدث الأصلي ليقصوا مأساتهم الخاصة بهم . وهذه هي الذاتية الثانية . ومردها في ارتكازها وقوامها إلى الذاتية الأولى . وبذا تمر بعض الحوادث مره ثانية [٨] خلال أفكار وأنهام في المرتبة الثانية . هذا ؛ ولا تغمر الحوادث أبداً القراء ، فإذا كان الدهشة قد عرّت الرواية من الحوادث التي خلقها لنفسه ، فإنه لا يوصل هذه الدهشة إلى قرائه بل لا يزيد على أن يخبرهم بها . أما مؤلف القصة فإنه مكتفٍ بأن الحقيقة الوحيدة في كلامه هي أن يقول ، وأن يحيا في عصر مهذب ، قام فيه كذلك فن للحديث ولذلك يدخل في قصته محدثين ليبرر ما يحكى من قول ؛ ولكن بما أنه يصور بالقول أشخاصاً وظيفتهم الكلام ، فهو لا ينجو من الدور الفاسد [٩] .

حقاً قد وجه مؤلفو القرن التاسع عشر جهودهم إلى حكاية الحادثة . محاولين أن يردوا إليها جزءاً من جذتها وصورتها ، ولكن أكثرهم اتبع في الفن القواعد المثالية التي تتلائم مع المثالية البرجوازية كل الملازمة . وبعض مؤلفين غير متشابهين فيما بينهم ، أمثال «باري دورفيل» و«فروميتين»^(١) لا ينفكون عن استخدام تلك القواعد . فثلا يحدد المرء في قصة «دومينيك» ذاتية أولى هي العاد لذاتية ثانية ، وهذه الأخيرة هي عاء القصة . وأوضح ما تكون الطريقة مظهراً عند «موباسان» ، فبنية قصصه الصغيرة لا تكاد تتغير : يظهر أولاً أمامنا شهود القصة . وهم – عادة – مجتمع مرح ذو رونق ، جلس أعضاؤه في حجرة استقبال عقب العشاء . فهو الليل الذي يقضى على كل شيء من جهد وعاطفة . ينام فيه المهوسون كما ينام المتهدود ، فالعالم مختلف في كفنه ليتنفس التاريخ . وتحت كمة من

(١) Fromentin (١٨٢٠ - ١٨٧٦) ، وحير قصصه هي قصة «دومينيك» التي يشير إليها المؤلف ، وهي قصة تحليل نفسي لشخصياتها . وقد نشرت عام ١٨٦٣ . ويطلباها «دومينيك» الذي يمحى القصة ، وقع في «حب مادلين دورسيل» التي كانت زوجة الأفريد دى نيفر . ويرجع به الحب ، ويريد أن يبقى بجانبها ، ويكتشف لها عن ذات نفسه . وتريد المرأة أن تواصيه ، ولكنها تكتشف أنها تجهه . فتعترف له ، وتقصيه عنها بهذا الاعتراف الذي كان عقبة دون وصايتها لحرصها . ويرثي «دومينيك» لحالها «فيترك باريس إلى مزرعته حيث يصبح عمدة القرية وزوجاً وأباً .

بور الصباح مخوطة بالبناء . تغلل هذه الصفة ساحرة مشغولة بشعائر حفاوتها ، فإذا كانت بين أعضائها مكائد - أو أنواع حب أو حقد - لم يخدثنا عنها أحد ، هذا إلى أن الرغبات وسorرات الغضب قد سكنت فيما بينهم : فهولاء الرجال والنساء مشغولون بالمحافظة على ثقافتهم ومظاهر عاداتهم ومراعاتهم لفروض الأدب . وهم صورة للنظام أمعن ما يكون : هدوء الليل وسكن العواطف كل شيء يرمز إلى البرجوازية المستقرة في نهاية القرن ، تلك البرجوازية التي لم تكن تفكك في حدوث شيء ما ، والتي كانت تعتقد في أبدية النظام الرأسمالي . وأنذاك يقدم لها الرواية . وهو رجل متقدم في السن «رأى كثيراً ، ووعى كثيرة» . وهو في تجربته محترف : طبيب ، أو رجل حرب ، أو فنان أو «دون جوان» . وقد وصل في الحياة إلى لحظة تقضي فيها الأسطورة - المرعية الجاذب الميسورة المثال - بأن من وصل إليها يكون متحرراً من أهوائه ، ينظر إلى ماسبيق أن تعرض له نظرة المتسامح المفique . وقلبه هادئ كالليل ، قد تخلص من أثر التاريخ الذي يرويه ، فإذا كان قد قاسى منه ، فإنه صاغ من عذابه شهداً ، فهو يعود إليه ناظراً إليه بعين الحقيقة ، أى في شكله الأبدي . حقاً كان هناك اضطراب ، ولكنه انتهى منذ عهد طويل . فقد مات لاعبو أدواره ، أو تزوجوا ، أو سلوا . وهكذا يكون ما يحكى من مغامرة مثار بلبلة قصيرة الأجل لاتلبث أن تتلاشى ، وهي مروية باسم التجربة والحكمة ، ومسموعة باسم النظام . والنظام فيها مسيطر ، محتل كل مكان ، ينظر فيه إلى اضطراب قديم تلاشى ، كما يظل الماء الراكد في يوم ضيافت محتفظاً بذكرى التجاعيد التي عبرت سطحه . على أنه هل كان هناك قط اضطراب ؟ قد يكون في إبراد ذكرى انقلاب مفاجئ يفرز ذلك المجتمع البرجوازى . فالقائد والطبيب بذكرياتها في مادتها الغفل التلقائية ، وماهى إلا تجارب استخلصوا عصاراتها . فهم يؤذنونا منذ بدء حديثهم بأن قصتهم يمكن أن تكون ذات معنى خلقى . وبذا يكون التاريخ تأويلاً ، غايته إنتاج قانون نفسى بناء على مثل من الأمثلة . والقانون على حد تغير «هيجل» هو الصورة المادئة للتغيير . ثم أليس التغيير - وهو الصورة الشخصية للأحداث - في نفسه مظهراً من المظاهر؟ فالمطلع في شرحه له يردد أثره جملة إلى سببه الكامل ، ويصير الأمر المفاجئ متوقعاً ، والجديد قد ياماً . ويقوم الرواوى فيما يخص الأحداث الإنسانية بالدور الذى قام به عالم القرن التاسع عشر - على حد تعبير مايرسون Meyerson⁽¹⁾ - فيما يخص الحقائق العلمية ، إذ يرجع المختلف إلى الوحدة . وإذا أراد عن خبث بين الحين والحين - أن يحافظ لقصته بطابع لا يخلو من الإقلال ، عادل -

(1) فيلسوف فرنسي مات منذ قليل ، مؤلف كتاب *Réalités et Identités*

بعناية - بين العناصر الثابتة في التغير . كما في قصص الأوهام العجيبة . حيث يترك المؤلف للقارئ فرصة الغلن في وجود نظام مسبب وراء ما لا يستطيع شرحه من أحداث . به يمكن تأسيس نظام العالم على أساس عقلية . وبذا يتزل التغير منزلة اللاوجود لدى مؤلف القصة الذين نشى في هذا المجتمع المستقر . وهذا شأن الوجود عند «بارمينيد»^(١) وشأن الشر عند «كليودل»^(٢) . وعلى فرض وجود الشر ، فلن يكون سوى اضطراب فردي في نفس لم تتماهم مع بيئتها .

فلم يقصد الكتاب إلى دراسة التغيرات الخاصة بالنظم الجزئية في داخل نظام دائم التغير مثل في المجتمع والعالم ، بل قصدوا إلى الإخلاد إلى الراحة الكاملة في الحركة التجريدية لنظام منعزل نسبياً عن نظائره ، أى أنهم يرجعون إلى معلم تجريدية لتحديد هذا النظام . وبذا يتعرفونه في حقيقته المطلقة . وفي المجتمع المستقر - الذي يفكر في خلود نظامه ويختلف له بفروض المراسم المرعية - يثير المرء شبح الاضطراب في الماضي ويعشه متوجهاً برأساً ، على بأنواع من الملاحة بلى العهد بها ؛ حتى إذا أخذ يثير القلق تجاه دفعة واحدة بعضاه السحرية ، واستبدل به درجات الأسباب والقوانين الأبدية . وفي هذا الساحر - المتحرر من التاريخ والحياة بما فهمه منها ، والمعتلى على جمهوره بمعرفة وتجاربه - نتعرف الاستقراطي الملحق الذي تحدثنا عنه آنفاً^[١٠] .

وإذا كنا قد أطلنا في الطريقة القصصية التي استخدمها «موباسان» . فلأنها تحتوى على الأسس الفنية التي سار عليها مؤلفو القصة الفرنسيون من معاصرية وأسلافهم المبادرين ومن أى بعدهم . والرواية مائل فيها دائماً بذاته . ومن الممكن أن يبلغ درجة التجريد ، بل غالباً ما يكون غير مصحح به ؛ ولكن - على أية حال - لا ندرك الحادثة إلا من خلال ذاتيته . وحتى حين يختفي كل الاختفاء لا يعني ذلك أنه قد ألتى به إلقاء الأداة غير الصالحة : بل لأنه أصبح شخصية ثانية للمؤلف الذي يرى به أخيته تحول إلى تجارب على أوراقه البيض ، فلم يعد يصدر في كتابته عن نفسه ، بل يستوحى رجالاً ناضجاً هادئاً المشاعر قد شاهد الحالات الروية . فواضح مثلاً أن «دو دي»^(٣) قد تملكته عقلية قصاص

(١) Parménide (من حوالي ٥٤٠ حتى حوالي ٤٥٠ ق.م) فيلسوف إغريقي . وفي قصidته التي عنوانها . «في الطبيعة» يرى أن العالم حالي ، واحد ، دائم الوجود غير متحرك .

(٢) Paul Claudel (١٨٦٨ - ١٩٠٥) (سياسي وكاتب وشاعر كان معهأعضاء الأكاديمية الفرنسية : هو ينتمي إلى جماعة الرمزيين ، وخاصة في أوائل إنتاجه الأدبي . وله شعر بدون وزن تقليدي .

(٣) Alphonse Daudet (١٨٤٠ - ١٨٩٧) من أشهر كتاب القصة القصيرة الفرنسيين .

النوادي التي اكتسبت أسلوبه خصائص اللوازم الشخصية المسلية التي يسترسل فيها الكاتب على سجيته . وذلك طابع محظوظ في أحاديث المجتمعات المرحة اللاهية ؛ فمن تعجب . إلى سخرية . إلى استفهام ، إلى استجواب لسامعه : « واه ! مأشد ماخاب أمل تارتان ! أو تدرى لماذا ؟ سأعدد لك آلاف الأسباب . »^(١) ؛ وحتى الواقعيون من الكتاب الذين أرادوا أن يكونوا المؤرخين الم موضوعين لعصرهم ، يختفظون بالصورة العامة لهذه الطريقة ، أى أن في جميع قصصهم بيئة مشتركة ولحمة مشتركة ليست بالذاتية الفردية التاريخية مؤلف القصة ، ولكنها الذاتية المثلالية العالية لرجل التجربة . فالقصة ، أولاً . مسوقة في الماضي ، وهو ماض محتوى به لوضع فاصل بين الحوادث والجمهور ، ثم هو ماض ذاتي معادل لذكريات الرواية ، وهو كذلك ماض اجتماعي ، لأن الأحداث ليست ملكاً للتاريخ بتركها بدون خاتمة هي في دور التكوين ، ولكنها ملك لتاريخ سبق أن انتهى .

وإذا كان حقاً ما زعمه « جانيه » من أن الذكرى تختلف عن بعث الماضي بعثاً شبيهاً بالمشي في النوم – من حيث إن هذا البعث ينبع الحادثة مع مدة حدوتها الخاصة بها ، على حين يمكن ضغط الذكرى إلى مala نهاية له ، حتى لم يكن حكايتها في جملة ، كما تستطيع حكايتها في مجلد ، على حسب الحاجة إلى تبرير القصة – أمكن إذن أن يقال إن القصص من هذا النوع – بما اشتملت عليه من ضغط شديد في الزمن متبع باستعراض مطول – هي ، على وجه الدقة ، من الذكريات . فأخياناً يقف الرواية طويلاً ليصف دقيقة فاصلة ، وأحياناً يقفز بضع سنوات ، فيقول مثلاً : « مضت ثلاثة سنوات ، ثم ثلاثة سنوات في كابة الأوصاب . . . » ؛ ولا يتحاشى من أن يلقى على حاضر أشخاصه ضوءاً بوساطة مستقبلهم ، مثلاً : « ولم يدر في خالدهم آنذاك أن سيكون لهذا اللقاء القصير نتائج مشئومة » . وهو غير مخطئ فيما يرى ، لأن هذا الحاضر وهذا المستقبل كلماهما في نظره قد مضى ، وأن زمن ذكرياته قد فقد خاصته في عدم قابليته للإعادة ، فأمكن لذلك عبوره من آخره لأوله أو من أوله لآخره . ثم إن الذكريات التي يفضى بها إلينا – بما دخلها من الصنعة وما أعمل فيها من الفكر والتقدير – تمثل معلومات هضمت هضماً ذاتياً ! فغالباً ما تقدم فيها العواطف والأعمال على أنها نماذج لقوانين القلب عند جميع الناس : « دانييل مثل كل الشباب . . . » كانت إيف امرأة حقاً في أنها . . . » و« كان مرسييه صاحب اللوازم الشخصية المثيرة للضحك المألوفة في البيروقراطية . . . » – وبما أن هذه القوانين لا يمكن أن تكون وليدة

(١) هذه العبارة من قصة « تارتاران دى تاراسكون » Tartarin de Tarascon لأنفونس دوديه .

استدلال قبل . ولا ناتجة عن طريق العيان . كما لا يمكن أن تكون مؤسسة على تجرب علمية بها يمكن أن تكون عالمية الحدوث . إذن تقود هذه القوانين القارئ إلى ذاتية تستدل على هذه الطرائق من السلوك بظروف حياة متغيرة مضطربة . ولذا يمكن أن يقال إن أكثر القصص الفرنسية في الجمهورية الفرنسية الثالثة تحمل في نفسها شرف الزعم بأن مؤلفيها كانوا قد بلغوا الخمسين من عمرهم ، منها يكن سن المؤلف في الحقيقة ، بل تزداد هذا الرعم قوة كلما كان مؤلفها أقرب إلى عهد الشباب الغض .

وفي أثناء هذه الفترة التي امتدت أجيالاً كثيرة . كانت القصة تحكى بطريقة مطلقة ، أي مع مراعاة جانب النظام . فهى تغير موضعى وسط نظام ثابت الدعائم . لا يستهدف فيه المؤلف ولا القارئ إلى خطر ما . ولا خوف فيه من أي مفاجأة : فالحادية واقعة في الماضي . مرتبة . مفهومة . ولم يكن من الممكن إدراك القصة على نحو آخر في مجتمع مستقر . لم يكن بعد على وعي بما يتهدده من أحاطار ، وله خلقه الثابت . وفيه درجات للقيم مبنية على قواعد يعتمد عليها في شرحه للأمور . وهو يستخدم ذلك كله ليصحح ما يجري به من تغيرات موضوعية ، اقتنع بأنه وراء قوى التاريخ . فلن يحدث له أبداً شيء ذوبال . تلك حال فرنسا البرجوازية . المستمرة لكل قطعة من أرضها المقسمة أجزاء جسمية متساوية ، والنائمة على مجد ثورتها . ولذا لم يكن للمحاولات لنشر جديدة في تلك البيئة إلا نجاح هين دفع إليه حب الاستطلاع ثم بقيت بدون غد . فلم تحظ بقبول لا من المؤلفين ولا من القراء ، ولا من نظام المجتمع ، ولا مما يسوده [١١] من أساطير .

وهكذا كان المجتمع البرجوازى في أواخر القرن التاسع عشر . فيما تقوم الآداب عادة في المجتمع بوظيفة تكميلية مناضلة ، كان هذا المجتمع ذا مظهر لم يسبق له مثيل : إذ كانت الجماعة فيه عاملة مختلفة حول علم الإنتاج ، وعنها يصدر أدب بعيد من أن يعكس صورتها ، فهو لا يتحدث أبداً فيها . ويتحدد لنفسه مذهبًا في الحياة منافقاً لمذهبها ، ويسوى بين الجمال وعدم الإنتاج . ويأتي الاندماج ، وليس له أمنية حتى في أن يقرأ . ولكن من صنيع تمرد تتعكس منه أيضاً صورة الطبقات الحاكمة في أعمق بنية لها وفي « أسلوبها » .

ولا ينبغي لوم المؤلفين لذلك العصر : إذ قد فعلوا ما استطاعوا . ومن بينهم من هم من أكبر كتابنا وأخلصهم طوية ، وبما أن كل سلوك إنسانى يكشف لنا عن مظاهر من مظاهر العالم ، فقد أوحى إلينا طريقتهم ، على الرغم منهم ، بأن انعدام المبرر أحد أبعاد العالم التى لا تنتهي . وهدف من أهداف النشاط الإنساني الممكنة . وبما أنهم كانوا فنانين ، فكتابهم

تشف عن دعوة يائسة إلى حرية هذا القارئ الذي يتظاهرون باحتقاره . وقد دفع أدب الجدال إلى غايتها القصوى ، حتى أخذ يجادل بنفسه . فأخذنا نستشف من وراء مصارع الكلمات صمتاً قاتم اللون ، وتراهم ساء القيم خلف العقلية الحادة خاوية عارية ، ودعانا ذلك الأدب إلى أن نعلو في خضم العدم محططين جميع الأساطير والقيم المقررة . ولم يكتشف لنا في الإنسان علاقة وثيقة وخفية مع العلو الإلهي هذا هو أدب المراهقة ، حيث يظل الفتى في تلك السن غير ذي جدوى . لاتبعة عليه ، معولاً في المسكن والنفقة بوالديه . يصدر حكمه على عائله ، ويذر في مال أسرته . ويشارك في تقويض عالم الجد الذي كان يحسي طفولته . وإذا كنا – بعد لا نزال نتذكر ما أجاد في شرحة « كايوا »^(١) من أن العيد لحظة من تلك اللحظات السلبية . تتفق فيه الجماعة الأموال التي جمعتها ، وتنعدى على قوانين خلقها ، وتتفق للذلة الإنفاق . ونبذ للذلة الإيادة ، فإننا نرى أدب القرن التاسع عشر – الذي كان على هامش مجتمع راسخ العقيدة في الاقتصاد والتوفير – بمثابة عيد كبير جليل ، ولكنه حزين كحفلة جنائزية . فيه دعوة إلى الاحتراق حتى الموت في نار الأهواء وأجيج الفسوق الخطير . وإن أقول إن ذلك الأدب بلغ أقصى مدى له في السيرياالية . فإننا نفهم من ذلك حق الفهم الوظيفي التي حمل الأدب أعباءها في مجتمع قد بالغ كل المبالغة في بقائه مقللاً على نفسه : فكان للأدب فيه وظيفة صمام الأمان . ومما يذكر من شيءٍ فليس الbon جد شاسع بين العيد الدائم والثورة الدائمة .

وعلى الرغم من هذا . كان القرن التاسع عشر للكاتب عصر الخطيئة والزلل ؛ فلو أنه كان قد قبل الانتقال إلى طبقة دون طبقته ، وجعل لفنه مضموناً ، لقد سار في طريق أسلافه ولكن بوسائل أخرى ومنهج مغاير . ولأمكنته أن يساعد على الانتقال بالأدب من حالة السلبية التجريدية إلى حالة البناء المحدد المعالم ، ولاستطاع أن ينشر من جديد في المجتمع أدباً محتفظاً باستقلاله . كما كانت عليه الحال في القرن الثامن عشر ، وما كان ليدور في خلد أحد انتزاع ذلك الاستقلال منه ؛ ولو أنه سلك تلك السبيل لكان عليه – إلى جانب توضيحه لطالب العمال وتدعيمه إياها – أن يعمق في جوهر فنه . وأن يفهم أن هناك توافقاً – لا بين الحرية النظرية في التفكير والديمقراطية السياسية فحسب – بل كذلك

(١) Roger Caillois من الكتاب الفرنسيين المعاصرین ولد عام ١٩١٣ . وفي بحوثه يعني بالأسلوب وال فكرة ، ولا يرفض المدينة ولكن يقادها نقداً فاسياً ، في حال قلق من أجلها ، ويرى أن الناس من معاصريه كأطياف الغروب ، وينتمي مجتمع مطم غير مزق ، ويرى أن العصر يعيش على ما يشهي الأنفاس : ومن كتبه : « الأسطورة والإنسان » و « صحراء سيريف » .

بين الضرورة المادية في اختيار الإنسان موضوعاً دائماً للتفكير وبين الديمقراطية الاشتراكية . ولو فعل ذلك لفاض أسلوب قوة من نفسه ، لأنه كان سيوجه به إلى جمهور منقسم على نفسه . ولو أنه حاول أن يوقظ ضمير الطبقة العاملة بالتشهير بظلم البرجوازيين على مشهد منهم ، لأنعكست في كتبه صورة عالة ولعرف كيف يميز الإنلاف - الذي هو صورة مشوهة للكرم - من الكرم الحق بوصفه المنبع الأصيل للعمل الفنى والنداء الموجه إلى القارئ حراً من كل يد ، ولكن قد تجاوز الشرح التحليل النصي «للطبيعة الإنسانية » إلى التقدير التركيبى للأوضاع الاجتماعية . ولا شك أن الغاية كانت منيعة أمامه بل كادت تكون مستحيلة ، ولكنه أخطأ في تطبيقها . فما كان ينبغي له أن يكلف نفسه جهداً لاطائل من ورائه في سبيل الإفلات من قيود الطبقات الاجتماعية كلها ، ولا أن يطل على طبقة العمال من علٌ ؛ بل على التقىض من ذلك ، كان عليه أن يعد نفسه برجوازياً في ذيل طبقته ، قد ربطه بجماهير الدهماء المظلومة تكافل المصالح . ولا يصح أن ينسينا ما اكتشفه الكاتب - من طرق للتغيير عظيمة الشأن - أنه قد خان رسالة الأدب . ولكن مسؤوليته تمتد إلى أبعد من ذلك . فلو أن المؤلفين كانت قد توافرت لهم جلسات مع الطبقات المهمشة لكان من الممكن أن يساعد اختلاف وجهات النظر ، وتتنوع المؤلفات بين الجاهير ، على إيجاد ما يطلق عليه ذلك الاسم الموفق كل التوفيق : ألا وهو الحركة الفكرية ، أي مجموعة مذاهب واضحة متناقضة فيما بينها ذات أساس منطقية ؛ وما لا شك فيه أن الماركسية كانت ستنتصر في هذه الحالة ، ولكنها كانت ستتصطبغ بآلاف الصبغات المختلفة لأنه كان سيلزمها - لو أرادت أن تتصر - أن تشرب كل المذاهب المنافسة لها وأن تهضمها ، وتظل بعد ذلك قابلة للتطور . ومعروف ماحدث : فكان هناك مذهبان ثوريان بدل أن تكون هناك مائة : أولاً أتباع «برودون» ، وكانوا أغلبية قبل سنة ١٨٧٠ في مجتمع العمال الدولى ، ثم هزموها هزيمة ساحقة بعد فشل «الكومون» ثم الماركسيون الذين انتصروا على منافسيهم - لا بتلك المعارضة السلبية في فلسفة «هيجل» التي تظل محافظة بوساطة التجاوز والعلو ، بل انتصروا لأن قوى خارجية محظوظاً كلياً أحد حدّي التناقض . ولن ينفي القول حقه فيما دفعته الماركسية ثمناً لهذا الانتصار العرى من المجد : فنفت لاحية فيها حين أخذوها المناضلون . ولو أنها كانت خيراً مما سواها وظلت دائمة الصراع والتحول - لتنتصر وتغتصب أسلحة غرمائها - فكانت قد دعمت بأسس من الفكرة ؛ ولكنها صارت وحدتها العقيدة ، على حين أقام أعيان البرجوازية من الكتاب أنفسهم حراساً لروحانية تحريرية ، معتصمين على بعد شاسع منها .

هل للقوم في أن يعتقدوا بأنّى على علم بما في هذه التحليلات من نقص ومواضع طعن؟ فالأمثلة الشاذة كثيرة، لا تغيب عن علمي، ولكن يلزم للخوض في شرحها كتاب ضخم؛ وقد مررت في شرحي أسرع مروراً. ولكن يجب فهم الفكرة التي شرعت على أساسها في هذا التحليل: إذ أن هذا التحليل يفقد كل معنى له إذا نظر إليه على أنه محاولة، ولو سطحية، لعمل شروح اجتماعية للأدب. فكما أن «سيينوزا» يرى أن الفكرة في دوران قطاع زاوية قائمة حول أحد أطراقه تظل تجريدية وخاطئة إذا نظر إليها في استقلال عن الفكرة التركيبية المعينة المحددة بحدود دائرة تحيط بها وتتكلها وتبصرها. كذلك هنا: تظل هذه النظريات تحكمية إذا لم توضع موضعها من المظهر العام للعمل الفني الذي هو الدعوة إلى الحرية دعوة مجردة من كل قيد. ولا تستطيع الكتابة بدون جمهور وبدون أساطير: جمهورية معينة صنعتها الظروف التاريخية، ومجموع من المزاعم تتعلق إلى مدى جد فسخ بمتطلبات هذا الجمهور. وبالاختصار المؤلف ذو موقف خاص، شأنه شأن جميع الناس. ولكن كتاباته، ككل مشروع إنساني، تحتوى على ذلك الموقف وتحده وتجاوزه في وقت معاً؛ بل إنها تشرحه وتدعنه، كما أن فكرة الدائرة تشرح وتدعن دوران القطاع. وخاصة الحرية الجوهرية أنها ذات موقف خاص. ولن يضرر الحرية وصف ذلك الموقف. ومذهب «جانسينيوس»^(١) وقانون الوحدات الثلاث، وقواعد العروض في الشعر الفرنسي، ليست من الفن؛ بل هي في نظر الفن عدم محض، لأنها على أية حال لا تستطيع - بمجرد ترتيبها - إنتاج مسرحية جيدة أو منظر مستطاب من مناظر تلك المسرحية، أو حتى بيت شعر جيد. ولكن على أساسها بني فن «راسين»، لا عن طريق الخصوص لها وتجزئ مانفريده عليه من ضيق وضرورة - كما ردد ذلك من هم على حظ من الحق. بل الأمر على التقىض من ذلك: إذ أن فن «راسين» يختبرها من جديد بتقليلها وظيفة جديدة هي خاصة من خصائص راسين، وذلك بتقسيم الفصول، وتقطيع المصاريع، ومكان القافية في بيت الشعر، إلى وصفه لأخلاق جماعة «بور روبل»^(٢)، بحيث يصبح من المستحيل القطع بما إذا كان «راسين» قد صب موضوعه في قالب فرضه

(١) Jansenius (١٥٨٥ - ١٦٣٨) أسقف مدينة «إيس» مؤسس مذهب الجانسنية، وهو مذهب ديني يقرب من مبادئ «كالفن» الإصلاحية، وينكر حرية الإدارة الإنسانية، ويؤكّد جريمة القدر والنفيض الإلهي. ودخلت مبادئ الجانسنية دير «بور روبل» في باريس. والمذهب يدعو إلى التشدد في الخلق والتسك بالفضائل. وقد عظم نفوذه في فرنسا في أواخر القرن السابع عشر، حتى كاد يعتنقه كتاب العصر جيناً. ومن لم يعتنقوه مولير ولا فونتين. وهناك يشير المؤلف إلى «راسين» وتأثير الجانسنية في أدبه.

(٢) انظر الهاشم السابق.

عليه عصره ، أو كان قد اختار - حقاً - هذه القواعد الفنية لأن موضوعه يتطلبها . لكن نفهم مالم تستطع « فيدر » أن تتحققه ، علينا أن نستعين بكل علم الأجناس البشرية ، ولكن لفهم ما هي فيدر^(١) ، ماعلينا إلا قراءة « مسرحية راسين » أو الاستماع إليها ، أى التحول إلى حرية مطلقة ، ومنح ثقتنا - عن كرم - لما تصف به المؤلف من الكرم . وإنما تفيينا الأمثلة التي اخترناها على توضيع الواقع الحرية الكاتب في العصور المختلفة ، وعلى شرح مقاييس دعوته بمقاييس المطالب المرجوة منه ، وعلى بيان الحدود الضرورية لما يخترع من أفكار على أساس فكرة الجمهور في الدور الذي يقوم به . وإذا كان جوهر العمل الأدبي حتىّ هو الكشف عن الحرية ، والقصد كل القصد من وراء ذلك إلى الدعوة لحرية الآخرين ؛ فمن الحق كذلك أن أشكال الاصطهاد المختلفة التي تتجه عن الناس حقيقة أنهم أحرار ، تتجه كذلك عن المؤلفين جوهر الأدب كله أو بعضه . فيتبع هذا - ضرورة - أن تكون الأفكار التي يكونوها عن مهمتهم أفكاراً مبتورة ، فهي تحتوى دائمًا على شيء من الحقيقة ، ولكن تصير هذه الحقيقة الجزئية المزعولة ضلالاً إذا وقف عندها ؛ وتسمح الحركة الاجتماعية بإدراك الذبذبات الحادثة في الفكرة الأدبية ، على الرغم من أن كل عمل أدبي خاص يتجاوز - في بعض نواحيه - كل أنواع الإدراك التي يستطيع المرء أن يكونها عن الفن . لأن ذلك العمل في بعض نواحيه غير مشروط ؛ صادر عن العدم ، ويمسك بالعالم معلقاً في العدم . هذا إلى أنه قد تيسر لنا أن نلمع - بما سبق أن ذكرنا من أوصاف - نوعاً من المنطق لفكرة الأدب ، ولهذا نستطيع - دون أن نزعم في شيء أننا نورخ للآداب - أن نبعث حركة ذلك المنطق الأدبي في العصور الأخيرة بغية الكشف في نهاية استعراضنا عن الجوهر الخالص للعمل الأدبي . ولو على سبيل أنه مثال يتطلع إليه ، ونكشف مع ذلك عن نموذج الجمهور - أو المجتمع - الذي يتطلبه جوهر العمل الأدبي .

أقول أن الأدب في عصر يسلب^(٢) إذ لم يصل إلى الوعي الاضح باستقلاله ، فيخضع للسلطة الزمنية ، أو إلى مذهب من المذاهب السياسية ؛ وبعبارة أوجز : عندما يعد نفسه هو وسيلة لاغية مطلقة من كل قيد . ولاشك أن الإنتاج الأدبي في هذه الحالة يتجاوز في ناحيته الفردية هذا الاستبعاد ، فكل كتاب في هذا الإنتاج يحتوى على مطلب مطلق من القيد ، ولكن يظل ذلك المطلب في حدود الضمنية لا يتجاوزها . وأقول إن أدباً ما . يكون تجريدياً إذا لم تتع له الإحاطة الشاملة بجوهره ، وذلك عندما يقتصر على وضع

(١) مسرحية راسين التي سبقت الإشارة إليها هامش ص ٩٨ .

(٢) سبق أن أشرنا إلى أنها ترجم بالاستلاب كلمة *Aliénation* ، وهي كلمة مألوفة في النقد الحديث .

مبدأ استقلاله الصريح غير مبال بعد ذلك بموضوع نشاطه . ومن وجهة النظر هذه يتمثل لنا أدب القرن الثاني عشر في صورة أدب تجويدي ، ولكنه مستقلب فهو غير تجويدي ، إذ فيه يختلط المعنى بالصياغة : فلا يتعلم المرء الكتابة إلا ليكتب عن الله ؛ فكل كتاب من الكتب مرأة للعالم على قدر ما يوصف هذا العالم بأنه من خلق الله ؛ فالكتاب عمل غير جوهري على حامض للعمل للخطيم . وهو مدح وتمجيد وقربان وانعكاس هض من غير وهي بذاته . وهذا السبب وقع الأدب في حال الاستلاب ، أى بما أنه - على أية حال - الانعكاس الهض للمهيئة الاجتماعية ، هذا يظل على حال من الانعكاس غير الواعي بنفسه : فهو مرتبط ربطاً انتهاكسيّاً بالعالم الكاثوليكي ، ولكن ، بالنسبة للكاتب ، يظل هو الشيء المباشر . فهو بذلك يسترد ملكية العالم ، ولكن بضياع نفسه . ولكن الفكرة المنطقية المنعكسة يجب بالضرورة أن تتعكس ، لثلا تهلك مع العالم الفكري . لذلك رأينا - في الأمثلة الثلاثة التي درسناها عقب ذلك - حركة استرداد الأدب بنفسه لما فقده ، أى انتقاله من الحالة الانعكاسية غير الواعية إلى حالة التوسط الفكري . فكان في الأول عيناً مستلياً ، ثم تحرر بالحلب وانقل إلى التجريد ؛ وبعبارة أدق : صار في القرن الثامن عشر السلية المطرقة قبل أن يصبح - في شيخوخة القرن التاسع عشر وعرف أولئك القرن العشرين - السلية المطرقة ، وفي نهاية هذا التطور قطع كل صلاته بالمجتمع ، حتى لم يعد له من جمهور : كتب «بولان»^(١) يقول : «يعرف كل امرئ أن في عصرنا نوعين من الأدب : الأدب الغث الذي هو حقاً غير جدير بالقراءة (وهو المقوء غالباً) ، ثم الأدب الجيد الذي لا يقرأ» . ولكن يعد هذا نفسه تقدماً : ففي نهاية عزلة الأدب عن كبراء ، وفي قمة سلبيته باحتقاره لكل نفوذ ، كانت مرحلة هدم الأدب لنفسه بنفسه . أولاً: في هذا التعبير المرريع الذي يتردد في استخفاف : «ليس هذا سوى أدب ! ! » ، ثم في هذه الظاهرة الأدبية التي يسميها نفس «بولان» : الإرهاب^(٢) . وقد تولد هذا الإرهاب في نفس الوقت الذي

(١) كاتب وناقد فرنسي معاصر ، ولد عام ١٨٨٤ . وكتابه الذي يقتبس منه المؤلف عنوانه : Les Fleurs de Tarbes نشر عام ١٩٤١ وفيه يعني المؤلف على الأدب المعاصر أن كل شيء يسير على عكس ما يراد منه ، كأنه أدب في حالة التوحش : بول كلودل يريد أن يقيم على أنقاض عالمنا المتعدد عالمًا مقدسًا كما عرفه المصور الوسطي ، وأندريه جيد يريد أن يقف على ما عليه الإنسان لا ما يبنيه أن يكون ، وينحصر جهد بول فاليرى في محاولة التعبير عما تعجز عنه الفلسفة ، وأما أندريه بريتون كغير المدرسة السيرالية فينشد انتصار نوع من الخلق جديد أساسه العجائبات والجريمة .. حتى غدا رجال الأدب مثل الفتى أسيرات ثموائهن .. ولا يسع المجال للشرح أكثر من ذلك . اظر المراجع السابق .

(٢) انظر المراجع السابق .

نشأت فيه فكرة المجانية الطففية والفتكرة المضادة لها ، وسار في طريقه طوال القرن التاسع عشر ، يعقد آلاف الصلات غير المؤسسة على العقل . ثم انفجر أخيراً قبيل الحرب الأولى . والإرهاب - أو بالأحرى - المقدمة الإلهامية عقدة ثعبانية . ويمكن أن نتبين فيها الأمور الآتية : أولاً : اشمتاز جد عميق من العلامة ، بقدر ماتفضلي إليه من تفضيل الشئ المدلول عليه من الكلمة الدالة^(١) على أية حالة ، ومن تفضيل العمل على الكلام ، ومن تفضيل الكلمة المتضمن بها شئ من الأشياء على الكلمة المقصد بها معنى من المعانى ، مما يؤدي في الحقيقة إلى تفضيل الشعر على الترجمة ، والأفكار الذاتية المضطربة على الأفكار المنظمة . ثانياً : نتبين فيها كذلك جهداً لجعل الأدب تعبيراً عن الحياة بين التعبيرات الأخرى ، بدلاً من التضحية بالحياة في سبيل الأدب . ثالثاً : في تلك الحركة أيضاً أزمة من أزمات الصimir الخلقي عند الكاتب ، أى الكارثة الأليمة لانتشار التطفل في الأدب وهكذا - دون أن ينظر الأدب لحظة في أمر فقده استقلاله الصورى - تحول إلى رفض لما هو عليه من تمسك بالشكل ، وأخذ في التساؤل عن مضمون جوهره . ونحن اليوم في ملحوظ ملوك الحركة الإلهامية ، ونستطيع أن نستعين بتجربتها وبما سبق من تحليلات ، كي نحدد الصفات الجوهيرية للأدب المتحرر غير المجرد .

قد قلنا إن الكاتب كان يتوجه مبدئياً إلى الناس^(٢) كافة ، ولكننا لاحظنا بعد ذلك^(٣) على الفور أنه لم يكن يقرأ له إلا بعضهم . ومن الفرق بين الجمهور المثالى والجمهور الواقعى تولدت فكرة العالمية الجردة ، أى أن المؤلف يتطلب التكرار الدائم فى مستقبل غير محدد لهذه الحفنة من القراء التي يتصرف فى حاضرها . فالجهد الأدبى يشبه على الأخص «العود الأبدى»^(٤) عند نيته . فهو صراع ضد التاريخ . فهنا وهناك نرى الالتجاء إلى لا نهاية الزمان يخاول أن يكون تعويضاً عن الإخفاق فى الزمان (رجوع الإنسان السرى إلى

(١) سبق أن شرح المؤلف فى الفصل الأول أن الترجمة جوهره علامات تدل على مدلولها من الأشياء وتشف عنه ، أما لغة الشعر فكيفية .

(٢) هذا هو موضوع الفصل الثاني من هذا الكتاب .

(٣) ارجع إلى أوائل هذا الفصل .

(٤) العود الأبدى Le Retour Eternel فى أصله يرجع إلى الإغريق ، وربما كان له أصل عند المكلدانين ، وهو نظرية يعتقد بها بعد آلاف كثيرة من السنين تبدأ جميع الأشياء من جديد شبيهة بما كانت قبل هذه الآلاف من السنين . وهذا البدء يكون فى عام يسمونه : السنة المظلمى . ولكن هذه النظرية أصبح لها معنى جديد فى نسخة نيتها الذى أكسبها مزءى حقيقياً . وعنه أن كل لحظة من لحظات الحياة ليست ظاهرة عارضة تمر ، ولكنها تكتسب قيمة أبدية ، مدامات قد حللت فيجب أن تعود ، كما كانت ، معداً من المرات لا يتاهى .

اللامتناهى لدى المؤلفين في القرن السابع عشر ، وامتداد ندوة الكتاب وجمهور المختصين في القرن التاسع عشر امتداداً لا نهائياً) ، ولكن من البدىء أن الإطلاق في المستقبل لهذا الجمهور الواقعى الحالى له أثره في حرمان العدد الأكبر من الناس حرماناً مؤبداً على الأقل في تمثيل الكاتب لهم ، هذا إلى أن تخيل قراء لا يتناهون من سيولدون فيما بعد معناه استدامة الجمهور الحالى بجمهور مكون من أفراد في حالة الإمكانية لا يتجاوزونها . ولهذا كله كانت العالمية التي يهدف إليها الجهد الأدبى عالمية جزئية و مجردة . وبما أن اختيار الكاتب لجمهوره يحتم عليه - إلى حد ما - اختيار الموضوع ، فإن ذلك الأدب - الذي كان الجهد غايته التي يهدف إليها ، ومنه كان يستمد الفكرة المسيطرة عليه المنظمة لقوامه - يجب أن يظل تجريدياً هو أيضاً .

ولكن على النقيض من ذلك يجب أن نفهم من العالمية المحددة بمجموع الأحياء من الناس في مجتمع معين . ولو كان جمهور الكاتب يمكن أن يمتد حتى يشمل كل هذا المجموع ، فلن يتبع من هذا أنه يجب عليه - ضرورة - تحديد ماتلاقيه كتبه من صدى في الوقت الحاضر : ولكنه ، بدلاً من أن يحمل بالجهد في أندية المستقبل المجردة - وهو حلم مستحيل أحجوف في إطلاقه - يفكر ، على العكس من ذلك ، في مدة مخصوصة محدودة يعينها هو بنفسه لاختيار موضوعاته ، فلا تفضل بذلك ما بينه وبين التاريخ ، بل إنها تبين عن موقفه المحدد في عصره ومجتمعه . وفي الحق كل مشروع إنساني يمتد إلى جزء من المستقبل بحسب ما يتضح من مبادئه ذاتها . فحين أشع في زرع الأرض أضعب بذلك أمامي سنة كاملة من الانتظار ؛ فإذا أردت أن أتزوج فشروعى يضع بين يدي فجأة أمر حياتي كلها . وإذا انطلقت في شؤون السياسة فقد رهنت بها مستقبلاً يمتد إلى ما بعد موتي . وهكذا شأن الكتابة . ومنذ اليوم ، وتحت ستار عذاب الانتظار في تمنى الخلود المتوج ، يكتشف المرء مطالب أكثر تواضعاً وأكثر تحديداً : فصمت البحر كانت الغاية منه أن يفضي بالفرنسيين إلى رفض التعاون مع العدو الذى كان يغرهم بمعاونته . فلم يكن لتفوقة - ولا للجمهور الخاضع لذلك التفозд - أن يمتد إلى ماوراء عهد الاحتلال . ويستظل كتب «رشارد رايت» حية مادامت مسألة السود قائمة في الولايات المتحدة . فليس قصتنا ، إذن ، مطالبة الكاتب بالتخلي عن بقاء ذكراه بعد موته ، بل الأمر على النقيض من ذلك ، إذ أن هذا البقاء هو الفيصل في الأمر . فطالما كان يعمل فسيقى بعد الموت . وبعد ذلك يظفر بمكانة الشرف أو بالتقاعد . أما اليوم - فلکى يتخلص من التاريخ - فإنه يبدأ الحصول على مكانة الشرف غداً وفاته ، وأحياناً إبان حياته .

وهكذا يكون الجمهور الخاص بمثابة استفهام أنتوى فسيح ، إذ هو انتظار مجتمع بأكمله ، على الكاتب أن يجذبه إليه مستجيحاً إلى جميع رغباته . ولكن في سبيل ذلك يجب أن يكون هذا الجمهور حراً فيها يطلب ، وأن يكون الكاتب حراً في إجابته . ومعنى هذا أنه يجب ألا تطغى مطلقاً مطالب فئة أو طبقة على مطالب غيرها من الفئات والطبقات ، وإلا وقعاً في التجريد . وبعبارة أوجز : لا يمكن أن تم للأدب الفعال طبيعته الكاملة إلا في مجتمع خال من الطبقات . ففي هذا المجتمع وحده يستطيع الكاتب أن يدرك أنه لا يوجد فرق مابين موضوعه وجمهوره ، لأن موضوع الأدب كان دائماً هو الإنسان في العالم ولكن الجمهور الإمكانى ظل دائماً مثل بحر مظلم حول الشاطئ الصغير المصى من الجمهور الواقعى ، لذلك كان الكاتب هدفاً لخطر خلط مصالح الإنسان ومهام شئونه بمصالح ومهام فئة ذات حظ أوفر . ولو اتخد جمهور الكاتب مع الجنس العالمي المعين لكان على الكاتب أن يكتب حقاً عن جميع أفراد هذا المجتمع الإنساني لا عن الإنسان مجرد جمجمة العصور ومن أجل قارئ غير محدد بتاريخ ، بل عن كل إنسان في عصر الكاتب ومن أجل قراء من معاصريه . وبهذا يقضى على التناقض الأدبي بين الذاتية الغنائية وال الموضوعية المقصورة على المشاهدة ؛ لأن الكاتب يخوض نفس المغامرة التي يخوضها قراوئه ، و موقفه موقفهم في المجتمع لانقسام فيه . فهو يتحدث عن نفسه حين يتحدث عنهم ، ويتحدث عنهم حين يتحدث عن نفسه . ولن تدفعه كبرىء ارستقراطية من أي نوع على أن يأتي اتخاذ موقف مما يجري في مجتمعه ، وهذا لن يستهويه التحليق فوق عصره ليشهد بما هو عليه أمام الأبدية ، ولكن موقفه ، والحالة هذه ، موقف عالمي ، وهذا كان سيعبر فيه عن آمال الناس جميعاً وعن مثار غضبهم . ومن هنا يكون أدبه تعبيراً عن جوانب نفسه كلها ، أي لن يكون في تعبيره بمثابة مخلوق ميتافيزيقي على شاكلة كاتب العصور الوسطى ، ولا مثل حيوان سيكولوجي على طريقة الكلاسيكين من الفرنسيين ، بل ولا بمثابة وحدة من وحدات المجتمع ، بل يكون بمثابة مجموع كل يتيق من العالم في صميم الفراغ . ويكون الأدب في هذه الحالة إنسانياً حقاً وجديراً بهذا الاسم . من البديهي ألا يستطيع العثور في مثل هذا المجتمع على شيء ما يذكر ، ولو من بعيد بالتفرقة بين ما هو زمني وما هو روحي . وقد رأينا حقاً أن هذا التقسيم إلى روحي و زمني يتوقف ضرورة مع استلاطم الإنسان ، ونتيجة لذلك مع استلاطم الأدب . وقد أرانا ما قلنا به من تحليل أن هذا التقسيم نفسه يتوجه دائماً إلى معارضته سواد الناس في حرياتهم الممكنة بجمهور من المهنيين ، أو على الأقل بجمهور من الهوا المستثيرين . وسواء زعم الكاتب لنفسه أنه في خدمة الخير والكمال الإلهي ، أم في خدمة الجمال أو الحق ، فهو دائماً في جانب الفئة الظالمة . فهو كلب حراسة أو موضع

سخرية ، وله الاختيار بينهما ، وقد اختار «بنتا» عصاه الساخرية ، واختار مارسيل ^(١) وجار الكلب ؛ وهذا الاختيار من حقهم ، ولكن إذا كان للأدب يوماً أن ينعم بـكامل جوهره ، فإن الكاتب سينشره في العالم بين الناس دون أن تكون له طبقة من الطبقات ، ولا مدرسة ، ولا ناد ، وب بدون مغالة منه في السمو ، وب بدون إسفاف . وسيبدو حينذاك أن مبدأ الأدب الروحي غير قابل للإدراك .

ومن جهة أخرى تعتمد الروحانة على مذهب من المذاهب ، والمذاهب حرية في دور التكوين ، واضطهاد عندما يتم تكوتها : وحين يبلغ الكاتب حال الوعي الكامل بنفسه لن يقف موقف الحارس لأى بطل من أبطال الفكر ، ولن يعرف - بعد ذلك - هذه القوة الدافعة التي صرف بها أسلافه أنظارهم عن العالم ليتأملوا في سماء القيم الثابتة ، وسيعلم أن عمله ليس في عبادة ما هو روحاني ، ولكن في منح الروحانة . ومنح الروحانة ليس له معنى سوى التجديد . وليس هناك ما يتطلب الروحانة والتجدد سوى هذا العالم المتعدد الألوان المحسوس بما له من ثقل وكثافة ومناطق عامة ، وما يغمره من أحذوئات ثم هذا الشر القاهر المقصود للعالم دون أن يستطيع أبداً القضاء عليه . ويتناول الكاتب العالم على ما هو عليه وفي أقوى حالات واقعية أى وهو غفل ، متصلب عرقاً ، كريه الراخحة من محض ما يجري في حاضره ، ليقدمه إلى حريات الأفراد على أساس من الحرية وفي هذا المجتمع الذي لاطبقات فيه يصبح الأدب هو العالم ماثلاً أمام نفسه في حال من الانتظار للقيام بعمل حر ، يتقدم فيه إلى القضاء الحر الصادر عن جميع الناس ، وسيكون الأدب ، إذن ، هو الوعي بالذات وعيَاً عقلياً أو منطقياً . وبالكتاب يستطيع أعضاء هذا المجتمع في كل لحظة تبين اتجاهاتهم ، وبه يرون أنفسهم ويرون موقفهم . ولكن ، بما أن الصورة تتحكم في أنموذجها ، وبما أن مجرد تقديم الصورة هو - بعد - طعمة للتغير ، وبما أن العمل الفني - إذا نظر إليه في جموع مطالبه - ليس مجرد وصف للحاضر ، بل هو حكم على هذا الحاضر باسم المستقبل ، وأخيراً ، بما أن كل كتاب يتضمن دعوة ، إذن فتتمثل المجتمع لذاته - على وصفنا - هو ، بعد تجاوز لتلك الذات فليس العالم موضع جدال مجرد أنه مجال الاستهلاك ، بل لأنه مجال الآمال والألام من يسكنونه . وهكذا يكون الأدب غير التجريدي تركيباً للسلبية بوصف هذه السلبية قوة انتزاع من الواقع ومن المشروع ، وبوصف هذا المشروع إجمالياً لنظام مقبل . ويكون الأدب هو العيد ، وهو المرأة من هب تحرق كل ما ينعكس فيها ، وهو العمل النبيل ، أى الارتفاع الحر والهبة . ولكن إذا كان الأدب أن

(١) لم نعرف على وجه الدقة من الذي يريد المؤلف .

يتمكن من الجمع بين هذين المظاهرتين المتكمليتين ، فلن يكن منع الكاتب الحرية في أن يقول كل شيء . ومعنى هذا - فيما عدا القضاء على الطبقات - هو إلغاء كل دكتاتورية ، والتجدد الدائم للحدود الموضوعة ، والقلب الدائم لكل نظام حين يتزع إلى الجمود . وبالاختصار : يكون الأدب في جوهره هو الذاتية لجتمع في ثورة دائمة . وفي هذا المجتمع يتجاوز الأدب التناقض بين القول والعمل . حقيقة لن يكون الأدب - في أية حال من أحواله - مساوياً للعمل : فغير صحيح أن المؤلف يؤثر في قرائه عملاً ، وإنما يتوجه بدعوته إلى حرياتهم . ومن الضروري - لكن تحدث أعماله الأدبية أثراها - أن يواجه الجمهور التبعية في الفصل فيها فصلاً غير مشروط . وإنما يكون التأليف الأدبي هو الشرط الجوهرى للعمل في جماعة متتحولة متتجدة بلا انقطاع ، وحاكمة لنفسها بنفسها .

وهكذا يمكن أن يتم للأدب بلوغه حال الوعي الكامل بنفسه في مجتمع لطبقات فيه ولا دكتاتورية ولا جمود وسيدرك الأدب - في هذه الحالة - أن المبنى والمعنى والجمهور والموضوع أمر واحد ، وأن حرية القول النظرية وحرية العمل متكملان . ويجب استخدام إحداهما للطالبة بالأخرى ، وأنه يكشف خير الكشف عن ذاتية الفرد حين يترجم - أعمق ترجمة - مطالب الجماعة . وكذلك شأنه في الكشف عن ذاتية الجماعة حين يترجم نفس الترجمة مطالب الفرد . وسيدرك الأدب كذلك أن وظيفته هي التعبير عما هو عالمي عينى إلى من هم في العالم العينى . وغايته التوجه في دعوته إلى حرية الناس ليتحققوا ويدعموا سلطان الحرية الإنسانية . ومفهوم طبعاً أننا نقصد هنا نظام «المدينة الفاضلة» . فنتمكن إدراك هذا المجتمع ذهناً ، ولكن لا نملك أية وسيلة لتحقيقه عملاً . ولكن هذا الفرض قد يسر لنا أن نستشف - من خلاله - الأحوال التي تتجلى فيها فكرة الأدب في كماله وصفائه . ولا شك أن هذه الأحوال غير محققة اليوم . وإنما علينا أن نكتب اليوم . ولكن إذا كانت قد أدت بنا الدراسة لمنطق الأدب إلى أن نستشف جوهر ما يكتب من النثر ، فربما نستطيع الآن محاولة الإجابة عن هذه المسألة العاجلة الباقية أمامنا : ماموقف الكاتب عام ١٩٤٧؟ وما جمهوره؟ وماذا يستطيع؟ وما يريد؟ وما يجب عليه أن يكتبه؟

تعليقات المؤلف على الفصل الثالث

[١] يقول «إيتامبل» : «سعداء من يمدون من الكتاب في سبيل شيء من الأشياء» (جريدة الكفاح Combat . ٢٤ من يناير سنة ١٩٤٧) .

[٢] اليوم جمهوره كبير . فقد يُحدث أن يطبع مائة ألف نسخة من كل كتاب من كتبه . ومائة ألف نسخة حين تباع معناها أربعين ألف قارئ . إذن فهي واحد المائة من سكان فرنسا .

[٣] تعبير دستوف斯基 المشهور : «إذا لم يكن الله موجوداً فكل شيء حلال» هو الكشف المروع الذي حاولت البرجوازية أن تداريه عن نفسها خلال المائة والخمسين عاماً من حكمها .

[٤] تكاد تكون هذه هي حالة «چول فاليس» ، على الرغم من كرم نفسه الطبيعي الذي ظل في صراع مع حسرات نفسه .

[٥] لا أجهل أن العمال تفرقوا كثيراً على الطبقة البرجوازية في دفاعهم عن الديمقراطية ضد لويس نابليون^(١) بونابرت . وذلك أنهم كانوا يعتقدون أنهم يستطيعون أن يحققوا أثناء هذه الديمقراطية إصلاحات جوهرية .

[٦] طالما عوّلت أن غير منصف لفلوبير حتى إن لا أستطيع مقاومة سروري بذكر النصوص الآتية التي يستطيع كل امرئ أن يراجعها في رسائل فلوبير :

«الترعة الكاثوليكية الحديثة من جهة ، والاشتراكية من جهة أخرى ، جعلا فرنسا بلدية حمقاء . كل شيء يجري بين اتجاهين : نفح الله من روحه في مريم ، وقصاص العمال» (١٨٦٨) «قد يكون أَنْجَح دوَاء هو في إلغاء حق الانتخاب لكل مواطن ، فهو العار للتفكير الإنساني» (٨ من سبتمبر ١٨٧١)

«أساوى أنا حقاً عشرين ناخباً من ناخبي كرواسيه^(٢) .. (١٨٧١) .

«ليس عندي من حقد على ثوار» الكومون «، ذلك أنني لا أُحقد على الكلاب الملعونة» كرواسيه في يوم الخميس . ١٨٧١

«أعتقد أن الدهماء أو قطيع الشعب ستظل دائماً أهلاً للبغضاء . ولا قيمة إلا لفترة قليلة من المفكرين يتوارثون فيما بينهم شعلة الفكر» (كرواسيه في ٨ من سبتمبر ١٨٧١) .

(١) هو نابليون الثالث الذي انتخب رئيساً للجمهورية الفرنسية عام ١٨٤٨ ، وجعل من نفسه إمبراطوراً عام ١٨٥١ ، وانتهى حكمه عام ١٨٧٠ .

(٢) Croisset مسكن فلوبير ، على السين ، قريباً من روان .

« أما الكومون » الذى هو في دور الخسارة فهو آخر مظهر للعصور الوسطى .
« أبغض الديمقراطية (على الأقل على حسب ما يفهم الناس منها في فرنسا) أى تمجيد
الغفران على حساب العدالة ، وجحود الحق ، وبعبارة أوجز : معاداة المدينة » .
« ثورة « الكومون » رفعت شأن السفاكين . . . »

الشعب ليس قاصراً أبداً ، وسيظل دائماً في آخر مرتبة ، لأنه الشيء المعدود غير المحدود
من الدهماء » .

ما أقل أهمية أن يعرف كثير من الفلاحين القراءة ، فلا يستمعون بعد ذلك إلى رعاتهم
من رجال الدين ، ولكن الأهمية القصوى هي أن كثيراً من أمثال « رينان » و « ليتريه »^(١)
يستطيعون أن يعيشوا وأن يستمع الناس إليهم . وإنما نجاتنا الآن في أرستقراطية مشروعة ،
وأعني بذلك حكم أغليبية لا تقوم على شيء آخر سوى الأرقام ». ١٨٧١ .

« أعتقد أنا كنا سنصل إلى هذه الحال لو كان يحكم فرنسا ذوو النفوذ من الكتاب ،
بدلاً من حكم الدهماء ؟ ولو أنهم شغلوا بتعليم العلية من الناس بدلاً من الرغبة في تنوير
الطبقات الدنيا . . . (كرواسيه في يوم الأربعاء ، ٣ من أغسطس ١٨٧٠) .

[٧] في قصة « الشيطان الأعرج »^(٢) يصف مؤلفها « لوساج » شكل القصة على ما أفاده
من كتاب « الأخلاق » تأليف لا بروير ، ثم من حكم روشفوكو ، أى يربط بين الأفكار
والحكم التي أفادها بخط دقيق يتمثل في عقدة القصة .

[٨] طريقة القصة المحكية في رسائل ليست سوى شكل آخر من القصة التي قد
شرحتها . فالرسالة حكاية ذاتية لحادثة . وترجع بنا الرسالة إلى من كتبها ، فصيير بها ممثلاً
وشاهدأً شهادة ذاتية . أما الحادثة نفسها . فعلى الرغم من قرب العهد بها ، فقد اجترها
النكر وشرحها . وتفترض الرسالة دائماً تفاوتاً بين الواقعية (التي ترجع إلى ماض قريب)
وحكايتها التي تتحقق . فيما بعد ، في لحظة من لحظات الفراغ .

(١) Emile littré (١٨٠١ - ١٨٨١) فيلسوف ، من أصحاب الفلسفة الوضعية الفالية على ذلك العصر ،
مثل رينان ، ثم هو عالم ، وباحث لنوى ، وصاحب القاموس الشهير .

(٢) Le Diable Boiteux قصة ألفها لوساج ، ظهرت عام ١٧٠٧ ، وفيها أسمودية ، أو الشيطان ، يلقب
« الشيطان الأعرج » ، وكان سجينًا في قمقم ، فأطلقه دون كلبيوس زاميولو ، ولكن برد الجميل لم حرره .
رفع له سقوف المنازل في مدريد ، ليりه ما يجرى بداخلها . ويهجو الكاتب بهذه المناسبة صورة المجتمع الباريسى
فيما يمكن من مناظر . والخطيب القصصي فيها واه . لأن الشيطان الأعرج يطلعنا فيها على مغامرات مختلفة .
ثم يتبع من حرره في النهاية أن يحيظى بوصال الجميلة « سيرافينا » .

[٩] هذا هو عكس الدائرة المقلدة عند السيراليين الذين يريدون القضاء على الرسم بالرسم . ويراد هنا - عن طريق الأدب - حمل الأدب على تقديم أوراق اعتاده .

[١٠] عندما كتب موباسان قصته التي عنوانها «الهورلا»^(١) - وفيما يتحدث عن الجنون الذي يتهدده - تغير طابع أسلوبه : ذلك أن شيئاً ما - شيئاً مروعاً - على وشك الحدوث . فالرجل مضطرب كل الأضطراب ، غمرته الأحداث ، ولم يعد قادراً على الفهم ، ويريد أن يجذب القارئ إلى ما هو فيه من رعب . ولكنه منظو على نفسه سلفاً . فليس للجنون والموت والتاريخ قواعد فنية خاصة بها . ولذا لا يتوصل إلى إثارة قرائه .

[١١] أذكر أولاً - من بين هذه الطرق - اللجوء الطريف من الكتاب إلى الأسلوب المسرحي ، مما يجده المرء عند الكتاب ، أمثال جيب^(٢) ، ولافدان^(٣) ، وأبيل إرمان^(٤) . فكتب القصة في حوار ؛ وإيماءات الأشخاص ، وأعملهم مدونة بمحروف مائة موضوعة بين أقواس . واضح أن القصد من ذلك هو جعل القارئ معاصرأً للحدث ، كما هو شأن المفرج أثناء تقديم المسرحية . ويتبين من هذه الطريقة سيطرة الفن التمثيلي سيطرة أكيدة على المجتمع المتmodern في حوالي عام ١٩٠٠ . وهذه الطريقة كذلك وسيلة من وسائل الإفلات من اسطورة الذاتية الأولى . ولكن ماحدث من التخل عن هذه الطريقة دون عودة إليها يبين - إلى حد ما - أنها لم تأت بحل المسألة ، أولاً لأن من أمارات الضعف طلب العون من فن آخر قريب ، إذ هو برهان على نظر الوسائل في الفن الذي يحارسه الكاتب . ثم إن المؤلف لم يتمتع كذلك بهذه الطريقة من التدخل في وعي شخصياته ، ومن

(١) Le Horla عنوان مجموعة قصص ألفها جي دي موباسان ، وظهرت عام ١٨٨٧ وقصة «هورلا» هي أول قصة في تلك المجموعة . وفيها يقص حكاية رجل استبدله الموس لأنه دافأ في حضرة مخلوق عجيب ليس من عالم الناس اسمه «هورلا» ، وهو مخلوق يتخطى الشيطان من المسو . وله طرقه الخاصة في الفهم والإيقاع ، وهي لا تخضع لنطق الناس . ويروى لنا المؤلف أن الحكاية توافت فجأة ، لأن القاص اكتمل جنونه . ويرى بعض النقاد أن موباسان يصف حالته قبل أن يصاب بالجنون . وآخرون يرون أنه فيها يصور - على حسب المذهب الطبيعي في أحدث ما انتهى إليه العلم آنذاك - حال من يصابون بالجنون .

(٢) GYP اسم مستعار لماري أنطوانيت دي ربكيتو دي ميرابو (١٨٥٠ - ١٩٣٢) كاتبه من كتاب القصص التي تصف شؤون الحياة اليومية ، وأحياناً تحمل طابع المجاز الذي لا يخلو من روح الفكاهة .

(٣) Henri Lavedan (١٨٥٩ - ١٩٤٠) مؤلف مسرحي ، له ملاه يسخر منها من العادات والتقاليد ، وأحياناً يضمها مسائل خلقية واجتماعية .

(٤) Able Hermant (١٨٦٢ - ١٩٥٠) من كتاب القصة والنقد . ويسخر من الحياة الباريسية ، والجامعة . وفي قصصه الأخيرة يعني بتحليل العواطف تحليلاً دقيقاً .

إدخال قارئه معه . غير أنه كان يكشف عن أعماق مكون هذه الضمائر بما يكتبه بين قوسين أو بخروف مائلة ، في أسلوب وطرق مطبعة تستخدم عادة للإرشاد في الإخراج المسرحي . وحتاً لم يكن لهذه المحاولة من غد . وقد كان المؤلفون الذين استخدموها يشعرون شعوراً غامضاً بأنه كان يستطيع التجديد في القصة بكتابتها في صيغة الحاضر . ولكنهم لم يكونوا يفهمون - بعد - أن هذا التجديد غير ممكن إذا لم يتخلوا - أولاً - عن طريقة الشرح .

وكانت المحاولة الأكثر جدية هي إدخال حديث النفس الفردي (المنولوج الباطني) في فرنسا على طريقة شنترل^(١) ولا أتحدث عن طريقة «جويس»^(٢) ذات المبادئ الميتافيزيقية المختلفة تمام الاختلاف ، وأعرف أن لاربو^(٣) يصر بأنه متأثر بجويس ، ولكن يبدو لي أنه استوحى على الأخص قصة : «أشجار»^(٤) الروند مجتنة » وقصة : «مدموازيل إلس»^(٥) . وبالحملة ، كان الغرض هنا هو المضى إلى أبعد مدى في فرض الذاتية الأولى ، والانتقال إلى الواقعية بتوجيه المثالية على إطلاقتها .

والحقيقة التي يقدمونها للقارئ ، دون وسيط ، ليست هي الشئ نفسه من شجرة أو مطفأة ، ولكنها الوعي الذي يرى الشئ . ولم يعد «الواقعي» فيها امتدلاً ، ولكن الامتثال

(١) Arthur Schintzler كاتب ألماني ولد عام ١٨٦٢ ، يصور في مسرحياته وقصصه شخصيات ولوحة بملذات الحياة ، لا تعبأ بسوئي الخضر ، وهي مجونة ببعض الوجود ، فلما يعروها الحزن فتها ره وخفة . ويعنى بالتحليل حلقاته الشخصية .

(٢) James Joyce كاتب أيرلندي مشهور ، خاصة ، بقصته التي عنوانها «بوليسي» ونشرت عام ١٩٢٢ (في باريس) وهي تسمى على حسب المنولوج الباطني ، ويجرى بعض النقاد أنها أعظم قمة في العصر الحديث . وكتابها ذو ثقاقة دينية ، تربى في المدارس اليسوعية في دبلن .

(٣) Valéry Larbaud (١٨٨١ - ١٩٥٧) من أشهر كتاب القصة الحديثين من الفرنسيين ، وخلق في قصصه نموذج أرشيبالدو ألسون برنابوت Archibaldo Olson Barnabooth وهو شخصية أمريكي ملول ، يجوب أوروبا يبحث عن الملذات وعن المطلق ..

(٤) Lauriers sont coupés قصة للكاتب الفرنسي إدوار دو جاردين Edouard Dujardin (١٨٦١ - ١٩٤٩) نشرت عام ١٨٨٧ ، وأعيد طبعها منقحة سنة ١٩٢٤ ، وكتب مقدمة طبعتها الثانية «لاربو» . والقصة رمزية يعني فيها المؤلف بالتحليل النفسي على طريقة المنولوج الباطني . وهي قصة يوم يستعيد بها البطل ذكريات حبه الميرح لفتاة لا يباح لها وصال ، ويقوم بمشروعات وهبة ، حتى إذا حانت ساعة الوصال صرفه الفتاة عنها دون أن تسمع لشكواه . وبعد المؤلف بها رائدًا لجيمس جويس في طريقة التي أشرنا إليها .

(٥) Mlle Else قصة للكاتب الترويجي الاسكيندر لانج كليلا ند A. Lange Klelland (١٨٤٩ - ١٩٠٦) ، نشرت عام ١٨٨٢ - قصة فتاة مرحة محبة للحياة ، تودى بها خفتها نتيجة لظلم المجتمع ونظمه القاسية ، وهي بذلك ذات طابع رومانسي .

يصبح حقيقة مطلقة ، لأنهم يقدمونه لنا بمثابة إحدى المعطيات المباشرة . ووجه النقص في هذه الطريقة أنها تحصرنا في ذاتية فردية ، ومن ثم يعززها إيجاد صلة بين الفرد والآخرين ؛ هذا إلى أنها تذيب الواقع والحدث في الإدراك الحسي لكتلتها . وخاصة الحادثة والعمل المشتركة هي أنها يستعصيان على الامتثال الذاتي الذي يقف على نتائجها لأعلى حركتها الحية . وأخيراً ، بدون تزييف ، لا يمكن إرجاع مجرى الشعور إلى توالى الكلمات ، حتى لو كانت هذه الكلمات مشوهة . فإذا قيلت الكلمة على أنها وسيط يدل على حقيقة عالية في جوهرها على اللغة فيها ونعت : إذ أن الكلمة تنسى وتلتقي بالوعى على الموضوع المدرك . ولكن إذا عدت الكلمة بمثابة الحقيقة النفسية ، وإذا زعم المؤلف – حين يكتب – أنه يقدم لنا حقيقة غامضة هي عالمة ، في جوهرها الموضوعى ، أى يوصفها راجعة إلى ما هو خارجى ، وشيئاً صورياً في جوهره ، أى بمثابة إحدى المعطيات النفسية المباشرة ، في هذه الحالة يمكن أن يلام على أنه ظل محايداً ، وعلى أنه لم يفهم هذا القانون من قوانين البلاغة الذى يمكن أن يصاغ هكذا : في الأدب ، حيث تستخدم العلامات ، يجب ألا يستخدم سوى العلامات ؛ وإذا كانت الحقيقة التي يراد تعريفها كلمة ، فيجب تقديمها للقارئ بكلمات أخرى . وكذلك يمكن لومه على أنه نسى أن أغنى جوانب الحياة النفسية في الصمت . ومعلوم مصير النجوى الباطنة ، فنجد استحالـتـ إلى خطابة ، أى إلى نقل شعرى للحياة الباطنة بوصفها صمتاً وبوصفها كلاماً على سوء صارت اليوم وسيلة بين الوسائل الأخرى لكاتب القصة . فهو لا يمكن أن يكون صادقاً لإفراطه في المثالية ، ولا يمكن أن يكون كاملاً لإفراطه في الواقعية ، فهو تتوبيح لقواعد الفن ذى التزعة الذاتية . ففيه وبه صار أدب اليوم على وعي بنفسه . أى أن الأدب تجاوز لقواعد الفنية للنجوى الباطنة من ناحيتين : ناحية الموضوعية وناحية البلاغة ولكن كان يلزم لذلك أن تغير الأوضاع التاريخية .

وبديهى أن كاتب القصة اليوم يظل يكتب بصيغة الماضي . ولا يفعل ذلك عن طريق تغيير زمن الفعل ، ولكن بقلب القواعد الفنية للحكاية ، وهى التى يتوصل بها إلى جعل القارئ معاصرأً لأحداث القصة .

الفصل الرابع

موقف الكاتب عام ١٩٤٧

نقاط الفصل

[موقف الكاتب الفرنسي مقارنة بالكاتب الأمريكي والكاتب الإنجليزي والإيطالي - إجمال خصائص الكاتب الفرنسيين المعاصرین - تنوع اتجاهاتهم .

أجيال الأدب الفرنسي المعاصر : الجيل الأول هو جيل المؤلفين الذين بدءوا إنتاجهم الأدبي قبل عام ١٩١٤ موقفهم وفلسفة التفكير عندهم وتحليلها - نظرتهم إلى الحياة والحب - نتاج أدبهما العامة وأثرها - تقدّمهم نقداً ورواً وفلسفة هذا النقد - أدبهم هو «دب» التنصّل .

الجيل الثاني بلغ الرجال عام ١٩١٨ - الحرب والعقلية السلبية - السريالية - تعليل فلسفي لقيام السريالية - أسسها العامة - تقدّمها - وسائل السيراليين الفنية والأدبية وغيرتهم منها ، ونقدّها - أمثلة من أدب السيراليين وتقديمها - أدب الكتاب السيراليين الرحالة - سخرية مرة من أثره السيراليين - على هامش جماعة السيراليين ازدهرت فئة أخرى ذات تزعة إنسانية خاصة - لا يمثلون . بسبب قلمهم ، اتجاه لفترة - إخفاقهم ، وسيبهم هو الجمهور الذي اختاروا أن يتوجّهوا إليه .

الجيل الثالث جيل الكاتب الذي بدأ الكتابة بعد هزيمة فرنسا في أثناء الحرب العالمية الثانية ، أو قبل المزعجة بقليل - البيئة التي ظهر فيها - الأدباء المثليون للاتجاهات الاجتماعية المختلفة من راديكاليين ومتعدلين ومتطرفين - فلسفة اتجاهاتهم ونقدّها - أدبهم ذو قضية لأنّهم يدافعون عن مذاهب فكرية - حيرة هذا الجيل بين الاتجاهات المختلفة ، وفلسفتها - الفجوة بين الكاتب وجمهوره وبين الأسطورة الأدبية والحقيقة التاريخية - اكتشاف الجيل الجديد للضغط التاريخي - معنى الضغط التاريخي وتأثيره في الأدب - ارتباط مصرير الأعمال الأدبية بمصير الوطن - في الواقعية والمثالية لم يؤخذ الشر مأخذ الجد - معنى الشر ووصف حالاته الاجتماعية والدولية والوطنية وأثرها في الأدب - وصف مروع للشر وال الحرب والتعذيب - القلق في أحداث العصر وفي أدبه - خلق أدب ذي مواقف متطرفة - المؤلف وكتاب جيله كتاب ميتافيزيقيون - معنى الميتافيزيقية عند المؤلف - الظروف التاريخية هي التي أدت إلى كشف الضغط التاريخي - واجب الكاتب المعاصر هو الجمع بين المطلق الميتافيزيقي ونسيبة الواقع التاريخي - تسمية هذا الأدب : أدب الظروف الكبيرة ، ومعنى هذه التسمية - كيف يمكن للمرء أن يجعل نفسه إنساناً بالتاريخ وفي التاريخ ومن أجل التاريخ - ضرورة الانتقال بقواعد الفن القصصي الموروثة من الآلة إلى النسبية - شخصيات القصة كما يجب أن يصنّها الكتاب في عصرنا - معنى معرفة التاريخ ومعرفة أنفسنا في

التاريخ - تأثر جيل الكاتب بكافكا وبالكتاب الأميركيين ، سبب هذا التأثر وحدوده - الأدب تمثيل الضمير الحر لمجتمع متبع - إذا كانت السلبية مظهراً للحرية فالبناء مظهرها الآخر - الحرية البناء و موقف الكتاب منها في العصر الحديث - واجب الأدب في الموقف الحديث في جانبي السلب والبناء - الوصف في القصة من الناحية الفنية وكيف يجب أن يكون ، وعلاقته بالعمل وأدب العمل - أدب القول وأدب العمل - موضوع أدب العمل - أدب الإنتاج وأدب الاستهلاك - الأخطار التي تهدىء أدب الإنتاج في وجه أدب الاستهلاك - وسائل جديدة لاتصال الكاتب بجمهوره وكيفية الإفادة منها - كلما كان جمهور المؤلف أكبر كان تأثيره فيه أقل عمقاً - الفرق بين الفرامو « الجمهور » القاري .

استههام مهن البرجوازية وضياع سلطانها في عالم ما بعد الحرب ، وتأخرها - البرجوازية الكبيرة والبرجوازية الصغيرة وخصائصها بوصفها جمهوراً فارغاً ، وتأثير ذلك في الإنتاج الأدبي - حرج موقف البرجوازية في العصر الحديث - على الرغم من ذلك : الكتاب بروجوازيون طوعاً أو كرهاً - توجه الكتاب إلى طبقة العمال وأثره - سياسة الغرب الشيوعي نحو الكتاب - تحول خططه الثورية إلى خلط سياسي - نقد هذه السياسية والسخرية المرة من جانب المؤلف - الكتاب هم «كلاب الحراسة» في الحزب الشيوعي - تقدمهم والسخرية منهم - نتائج عامة لبحث المؤلف في هذا الكتاب كله : معرفة الجمهور الفعلي والجمهور الإيمكاني في العصر الحديث ، والصفات المشتركة بين ثبات هذا الجمهور - صعوبة ذلك وخطورته - طبقة العمال والطبقة البرجوازية - كيف نصل إلى جمهورنا الفعلي كثيراً من أفراد قرأتنا بالإمكان - موقف الكاتب من أحجهزة الثقافة الحديثة - الإرادة الخيرة لدى الكاتب وأثرها - مدينة الغايات عند الفيلسوف « كانت » وشرح المؤلف لها شرعاً آخر - صلة مدينة الغايات بغايات الكاتب الحديث المنشود - الإنسان في الأدب - خطور تردي الأدب في مهواه الدعاية - خطور انحصار القراء في أفراد لا في جمهور - توزع الكتاب بين الوجبات الأسرية والوطنية والإنسانية - كيف يتصف الكاتب على ما يتعرض له من شقاء الضمير - واجتنا نحو تحديد اللغة وتحديد معنى الألفاظ ، وخطورة ذلك في صلتنا بالجمهور ، وفي تصوير الأفكار ، وفي الآثار الاجتماعية والنفسية للغة - تجديد القراءيس - أمثلة - وظيفة الكاتب أن يسمى الأشياء باسمها - الغايات في صلتها بالوسائل - الواقع المحددة العينة - المسرح الجديد في العصر الحديث وكيف يجب أن يكون - واجب الكاتب في اختياره بجمهوره - فرصة العالم في النجاة محصورة في الأدب [] .

إنما أتحدث هنا عن الكاتب الفرنسي ؛ وهو الوحيد الذي ظلل بروجوازيّاً ، وهو الوحيد الذي عليه أن يروض نفسه على لغة أخلفتها سيطرة البرجوازيين مدى مائة وخمسين عاماً ، فصيরتها شائعة دارجة مرنة ، محسنة بمتزعمات بروجوازية ، كل منها تشبه تهداً من تهداً الراحة والإسلام . وغالباً ما يمارس الأميركي مهناً يدوية قبل تأليفه للكتاب ثم يعود

إليها؛ ويتجلى له نداء القرحة بين قصتين في ضياعه أو في شوارع المدينة؛ ولا يرى في الأدب وسيلة لتطلب العزلة، بل فرصة للهرب منها؛ ويكتب عن عي مدفوعاً بحاجة غير رشيدة إلى التحرر من مخاوفه وأنواع غضبه، فقيه شبه ما بعاملة زراعية في ضياعه من الضياع في الغرب الأوسط حين تكتب للمدينين في مذياع نيويورك لشرح لهم خلجان قلبها؛ وهو يفكر في الجد أقل مما يعلم به من إخاء، ويختبر طريقة الخاصة به، لا ذهاباً منه ضد التقاليد، بل لأنّه يعزّه واحد منها، وتبين مظاهر جرأته المطرفة عن ضروب من السذاجة في بعض نواحيها. والعالم جديد لعينيه، وكل شئ مجال للقول بعد، ولم يتحدث قبله إنسان عن السماء والحساب. ويندر أن يظهر في نيويورك، فإذا مرّ بها مرسيناً، أو فعل مثل «شتينبك»^(١)، فاحتبس نفسه ثلاثة أشهر ليكتب، ليصير طليقاً من الكتابة بعدها مدة عام؛ ويعضى ذلك العام في الطرقات ومعامل البناء، والمقاهي. حقاً قد يشتراك في جمعيات تعاون أو في شركات، ولكن ليس هذا إلا للدفاع عن مصالحة المادية. ولا تضامن له مع الكتاب الآخرين. غالباً ما يفصل بينه وبينهم عرض القارة أو طولها^[١]. وليس شئ أبعد منه فكرة المدرسة الواحدة أو الكتابة ذات الطابع الديني؛ وقد يستقبل استقبلاً حافلاً ببعض الوقت، ثم يفتقد ويسى ويظهر من جديد بكتاب جديد ليختفي بعد ذلك من جديد^[٢]؛ وكما شاء له عشرات فرص التجديد والاختلاف، لا يزال يطفو بين عالم الطبقة العاملة حيث يجول ليبحث عن مغامراته وبين قرائه من الطبقات الوسطى (ولا أجرؤ على تسمية هذه الطبقات برّجوازية مادامت على شك فيها إذا كانت توجد برّجوازية في الولايات المتحدة)، وهذه الطبقات جد قساة وجفاوة، ثم هم أحدها كل الحداة كأنهم في متاهة، وقد يختفون في الغد مثل اختفائه.

ورجال الفكر في إنجلترا توغلوا منا في جماعة قومهم؛ إذ هم في المجتمع طائفة على حدة، مخالفة له تفكيراً وعملاً، وفيهم جفوة، وليس لهم اتصال كبير ببقية الشعب وذلك، أولاً، لأنّهم لم يتع لمم مثل حظنا: فلا تزال الطبقة الحاكمة، منذ قرن ونصف تولينا شرف الخوف منا (خوفاً جد قليل) وتراعن علينا، منذ أن هيأ للثورة الكبرى أولئك الذين قلما نستحق شرف الانتساب إليهم من أسلافنا الأصرين. أما إخواننا في لندن فليست لهم هذه الذكريات الجيدة، ولذلك لا يخفون أحداً، ويعدّهم قومهم مسلمين لا يؤذون؛ ثم إن حياة أصحاب النوادي هناك أقل قدرة على التهديد لتأثيرهم من حياة النوادي عندنا في

(١) كاتب أمريكي معاصر مشهور، ولد عام ١٩٠٢، وقصصه تصور المطالب الاجتماعية، وفي كتاباته تظهر الروح المرحة والطرف اللاذعة.

تمهيدها لتأثيرنا . فحين يختبرم بعضهم بعضاً يتحدثون عن الأعمال والسياسة والنساء والخيال ، ولكنهم لا يخوضون أبداً في حديث الأدب ؛ على حين حفلت نواديـنا بعـقائل كـن يمارسـن القراءـة فـنـا من فـنـون الاستـمتـاع ، وقد سـاعـدنـ - بما أـفـنـ من حـفـلات اـسـتـقبالـ - عـلـى التـقـرـيب بـيـنـ السـيـاسـيـنـ وـرـجـالـ المـالـ وـالـقـوـادـ وـرـجـالـ القـلـمـ . ويـصـنـعـ الكـتـابـ الإـنـجـلـيـزـ منـ الصـفـرـةـ فـضـيـلـةـ ، مـحـاـولـيـنـ - إـيـغـالـاـ مـنـهـمـ فـيـ غـرـابـةـ عـادـاتـهـمـ - أـنـ يـطـالـبـواـ بـعـزـلـةـ الكـاتـبـ كـأـنـهـ صـادـرـةـ عـنـ اـخـتـيـارـ حـرـ . فـيـ حـينـ هـىـ مـفـرـوضـةـ عـلـيـهـمـ بـعـقـنـصـىـ بـنـيـةـ بـحـسـمـهـمـ . وـحتـىـ فـيـ إـيـطـالـيـاـ - حـيـثـ لـمـ يـكـنـ لـلـطـبـقـةـ الـبـرـجـواـزـيـةـ كـبـيرـ وـزـنـ بـعـدـ أـنـ أـفـلـسـتـ بـسـبـبـ الفـاشـةـ وـعـلـىـ أـثـرـ المـزـيـعـةـ - حـالـ الـكـاتـبـ جـدـ مـخـتـلـفـ عـنـ حـالـهـ عـنـدـنـاـ : فـهـوـ هـنـاكـ فـيـ ضـيـقـ الـحـاجـةـ ، سـيـ الأـجـرـ ، قـاطـنـ فـيـ قـصـورـ خـرـبةـ فـيـهـاـ بـعـضـ رـحـابـ فـسـيـحـةـ وـمـنـاظـرـ جـلـيلـةـ ، بـحـيـثـ لـاـ يـسـتـطـيـعـ تـدـفـقـتـهـاـ وـحتـىـ تـأـثـيـرـهـاـ ، وـهـوـ فـيـ جـهـادـ مـعـ لـغـةـ الـأـمـرـاءـ الـتـىـ اـتـسـمـتـ بـعـظـمـ مـفـرـطـ مـنـ الـجـلـالـ لـمـ تـعـدـمـ طـيـعـةـ فـيـ الـاسـتـعمالـ .

إـذـنـ ، نـحـنـ أـكـثـرـ كـتـابـ الـعـالـمـ بـرـجـواـزـيـةـ ، نـعـيـشـ فـيـ مـسـكـنـ طـيـبـ ، وـنـلـبـسـ مـلـبـسـاـ حـسـنـاـ ، وـرـبـماـ كـانـ طـعـامـنـاـ أـقـلـ جـوـدـةـ ، وـلـكـنـ هـذـاـ دـلـالـتـهـ : فـالـبـرـجـواـزـيـ يـنـفـقـ - نـسـيـبـاـ - فـيـ غـذـائـهـ أـقـلـ مـاـ يـنـفـقـهـ الـعـاـمـلـ ، وـلـكـنـهـ يـنـفـقـ أـكـثـرـ مـنـهـ فـيـ الـلـبـسـ وـالـمـسـكـنـ ؛ عـلـىـ أـنـاـ جـمـيعـاـ مـشـبـعـوـنـ بـثـقـافـةـ بـرـجـواـزـيـةـ . فـلـيـسـ مـقـبـولاـ أـنـ يـشـعـ الـمـرـءـ فـيـ الـكـتـابـ دـوـنـ أـنـ يـحـمـلـ عـلـىـ أـقـلـ شـهـادـةـ الـثـقـافـةـ الـعـامـةـ ، وـهـىـ شـهـادـةـ بـرـجـواـزـيـةـ ، وـفـيـ بـلـادـ أـخـرىـ يـوـجـدـ قـومـ كـأـنـاـ تـحـبـطـهـمـ الشـيـطـانـ مـنـ الـمـسـ ، ذـوـوـ عـيـونـ حـالـةـ ، يـضـطـرـبـونـ وـيـتـعـثـرـونـ تـحـتـ سـلـطـانـ فـكـرـةـ اـجـتـذـبـهـمـ مـنـ الـخـلـفـ ، لـاـ يـسـتـطـيـعـونـ رـؤـيـتـهـاـ وـجـهـاـ لـوـجـهـ ، وـأـخـيـراـ - بـعـدـ مـحاـولـتـهـمـ كـلـ شـىـ - يـجـهـدـهـونـ فـيـ أـنـ يـسـيـلـوـاـ عـلـىـ الـوـرـقـةـ تـلـكـ الـفـكـرـةـ الـتـىـ اـسـتـغـرـقـتـ إـرـادـتـهـمـ لـيـرـكـوـهـاـ تـجـفـ مـعـ الـمـدـادـ . وـلـكـنـاـ ، قـبـلـ أـنـ نـبـدـأـ قـصـتـنـاـ الـأـوـلـىـ بـوقـتـ طـوـيـلـ ، كـانـتـ لـنـاـ مـارـسـةـ سـابـقـةـ لـلـأـدـبـ ، فـكـانـ يـبـدوـ طـبـيـعـاـ لـنـاـ أـنـ الـكـتـبـ تـبـتـ فـيـ مجـتمـعـ مـهـدـبـ كـمـاـ تـبـتـ الـأـشـجـارـ فـيـ حـدـيـقـةـ ؛ وـلـأـنـاـ أـحـبـبـنـاـ حـبـاـ مـفـرـطـاـ »راسـينـ« وـ»فـرـلينـ«^(١) ، قدـ اـكـشـفـنـاـ فـيـنـاـ مـوهـبـةـ الـكـتـابـ فـيـ سنـ الـرـابـعـةـ عـشـرـةـ أـثـنـاءـ الـدـرـاسـاتـ الـمـسـائـيـةـ أـوـ فـيـ سـاحـةـ الـلـيـسـيـهـ الـكـبـرـيـ . وـحتـىـ قـبـلـ أـنـ نـجـدـ أـنـفـسـنـاـ فـيـ مـغـامـرـةـ الـكـفـاحـ لـتـأـلـيـفـ كـتـابـ ماـ - ذـلـكـ الشـيـبـيـهـ بـالـتـنـيـنـ ، جـدـ مـسـيـخـ وـجـدـ لـرـجـ بـماـ بـنـاـ مـنـ عـصـارـاتـ ، وـجـدـ خـاصـعـ لـلـصـدـفـةـ - كـنـاـ قـدـ تـغـذـيـنـاـ بـأـدـبـ قـدـ تـمـ صـنـعـهـ ؛ فـكـنـاـ نـفـكـرـ فـيـ سـذـاجـةـ أـنـ مـؤـلـفـاتـنـاـ الـمـقـبـلـةـ سـتـخـرـجـ - عـلـىـ أـثـرـ الـجـهـدـ الـعـقـلـيـ - تـامـةـ عـلـىـ الـحـالـ الـتـىـ وـجـدـنـاـ

(١) Verlaine (١٨٤٤ - ١٨٩٦) من أوائل الشعراء الرمزيين ، وكان قبل ذلك من جماعة الملحميين ، ثم البرناسيين . وله أشعار غنائية باللغة الروعة في رقتها وموسيقاها .

عليها مؤلفات الآخرين ، حاملة طابع الاعتراف بالجميل من الجماعة ، مع ذلك الحال الذى تضفيه عليها قداسة الأجيال ، وبالاختصار : ستكون تلك المؤلفات ثروة من ثروات الوطن : وعندنا أن مجموعة من الأشعار – بعد أن تظهر أولاً في طبعة أنيقة مجلدة بالصور – تأخذ شكلها الأخير وزينتها الأبدية حين تنتهى إلى طبعها في حروف صغيرة في كتاب ذى غلاف من الورق المقوى مكسو بقماش أحضر تبعث منه رائحة النشرة والمداد ، كأنها الأنفاس العطرة لآلهات الشعر ذاتها ، فتثير الحالمين من الأطفال ذوى الأصابع الملونة بالمداد ، وهم الطبقة البرجوازية المقلبة . وحتى نفس «بريتون» ، وهو الذى أراد إشعال النار في الثقافة ، لقى أول دافع أدبي – على حين فجأة – في فصل من فصول الدراسة ، حينما كان يقرأ له المدرس قطعة من شعر «ملارمي» ؛ وبعبارة أوجز : طلما اعتقينا أن مصير كتابنا الأخير هو في تزويد فصول الدراسة الفرنسية بنصوص أدبية للشرح عام ١٨٨٠ . وكانت خمس سنين ، بعد ظهور أول كتاب لنا ، كافية لأن نصافح بدأً بيد كل إخواننا . وقد جمعتنا المركزية جميعاً في باريس ؛ ولو وانـى أمريكاً قليل من الحظ لأمكنه أن يصل إلينا جميعاً على عجل من أربع وعشرين ساعة ، وأن يعرف آراءنا في هيئة الإغاثة الدولية التابعة للأمم المتحدة ، وفي منظمة الأمم المتحدة ، وفي الهيئة الدولية للتعاون الثقافي والاجتماعي وفي قضية «Miller» | وفي القذائف الذرية . وفي أربع وعشرين ساعة يستطيع من بهوى زيارتنا على دراجته أن يسير من «أراجون»^(١) إلى «مورياك»^(٢) ومن «فركور» إلى «كوكتو»^(٣) ماراً في أثناء ذلك بأندرية بريتون في حى «مونمارتر» و«كينو»^(٤) في حى «نوي» «وبى» في «فونتيبلو» ، مع مايلزم من الوقت لتقليل الرأى واستيعاء الضمير ، مما هو جزء من واجباتنا المهنية ، كتصريح من التصرحيات أو مطلب من المطالب . أو الاحتياج أو التأييد أو المعارضة في مثل رجوع «ترست» إلى «تيتو» أو ضم إقليم السار ، أو استخدام القذائف الموجهة في الحرب المقلبة ، وبهذا نحرض على طبعنا بطبع العصر ؛ دون حاجة إلى دراجة ، تدور الشتيمة من الشتائم في أربع وعشرين ساعة على أعضاء مدرستنا وتعود إلى الشاتم وقد أسهب في شرحها . ويرانا الناس كلنا أو جلنا تقريباً في بعض المقاهى ، نستمع مثلاً للموسيقى في قهوة «البليارد» أو في السفارة البريطانية ، في المجتمعات أدبية صرفة ؛ ومن وقت لآخر يخبرنا بعض من أجدهم العمل هنا

(١) شاعر ومن كتاب القصة المعاصرين في فرنسا ، ولد عام ١٨٩٧ وبدأ سيريايا ، ولكنه ترك السيرياية بعد ذلك حين فانضم إلى الحزب الشيوعي .

(٢) كاتب فرنسي معاصر ، ولد عام ١٨٨٥ ، ناقد ومن كتاب القصة والمسرحيات . Mauriac

(٣) من أشهر كتاب فرنسا وشعرائها المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٢ . Jean Cocteau

(٤) كاتب قصة وشاعر فرنسي معاصر ، ولد عام ١٩٠٣ . Raymond Queneau

أنه ذاهب إلى الريف ، فنذهب جمِيعاً لزرا ، ونظهر له أنه مصيَّب في سفره ، وأن باريس لا تكاد تستطاع الكتابة فيها ، ونخفة برجواتنا له ، واشتئنا لما هو فيه : لأننا تربطنا بالمدينة أم عجوز ، أو صديقة شابة ، أو واجب يتَعجل قضاوته . ويرحل معه صحفيون من محرري جريدة «مساء السبت» ، ليصوروا ركن خلوته التي لا يلبي أن يضيق بها ، فيعود قائلاً : «في الحق لا يوجد سوى باريس» . وإلى باريس يرد الكتاب من ذوى البيوت في الأقاليم ليتجروا هنا أدباً إقليماً . وباريس هي التي اختارها ذُوو الكفاليات من مثل أدب شمال أفريقيا ليعبروا فيها عن تاريخ خذلهم إلى الجزائر . وطريقنا مرسوم ؛ فقد يبدو فجأة للارلندي الذي يسكن شيكاغو أن يلجم إلى الكتابة ، ومحزم في ذلك أمره ، ولكن تبدو له الحياة الأدبية الجديدة التي يواجهها شيئاً مروعاً لا مجال فيه للمقارنة بيننا وبينه ؛ فهي كتلة من رخام أسود عليه أن يكرس وقتاً طويلاً لوضعها فيما يريد لها من شكل ؛ ولكننا عرفنا منذ المراهقة ، خصائص الأدب التقليدية ، والقدوات الطيبة في علماء السالفين ؛ وحتى إذا كلفه ~~بالتقط لم يتمكن من إكماله~~ ، فـ ~~تم إكماله~~ ، فـ ~~تم عرضه~~ ، فـ ~~تم إتمام مرحلة الليمي~~ بـ ~~لزيغ~~ سنتين ، كيف يحب المرء على أيام الفربه ، ومقاومتهم له ؛ وعرفنا كذلك كم من الوقت يصح أن يظل فيه المؤلف المهووب مهضوم الحق ، وفي أيام سن يتوج عادة بالجد ، وكم من النساء يحوز ، وكم حب يتحقق فيه ، وما إذا كان من الخير أن يتتدخل في السياسة ، ومتى يتدخل : كل ذلك مسطر في كتب ، وحسبه أن يحسب له حسابه الدقيق . ومنذ أوائل هذه ~~القينة أقسامها~~ - ~~فهي قسم~~ : «*برحنا كريستوف*»^(١) الدليل على احتمال خلق صورة من هذا النوع ، حين جمع بين مواقف لمشاهير الموسيقيين . ومع ذلك يمكن ترسم خطي آخر : فلا يأس أن يبدأ المرء حياته كما بدأ «رامبو»^(٢) ، أو أن يغيره الرجوع إلى نظام الحياة المألوف في سن الثلاثين كما فعل «جوتة» ، أو يلقى بنفسه في سن الخمسين في مناظرات عامة كما فعل «زولا»^(٣) وذلك بعد ذلك أن تختار ميتة «ترفال»^(٤) أو

(١) قصة من نوع القصص التهريية التي تصف أجيالاً متعاقبة في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحاضر ، في عشرة أجزاء ، صدرت من عام ١٩٠٦ حتى عام ١٩١٢ . ويطلبه موسقي عبرى من أصل ألمانى هو يوحنا كريستوف كرافت ، حضر في أوائل شبابه إلى باريس ، وجعل من فرنسا وطنه الثانى .

(٢) Rimbaud (١٨٥٤ - ١٨٩١) من أشهر شعراء الرمزية ، وله تأثير كذلك في السيرالية بدأ كتابة الشعر وهو في سن الخامسة عشرة . وقصيدته الشهيرة : السفينة السكرى ، نظمها في سن السابعة عشرة .

(٣) إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) صاحب المذهب الطبيعي في الأدب . ومن أشهر مقالاته مقالته التي نشرت في جريدة : *الفجر L'Aurore* ٢٢ من ديسمبر عام ١٨٩٤ ، وفيها يدافع عن دريفوس . والخطاب موجه إلى رئيس الجمهورية الفرنسية آنذاك . وقد تم إنصاف دريفوس بسبب هذا الخطاب وماتلاه من مناقشات . وسيذكر المؤلف ذلك فيما بعد ، وستتعلق على قوله بما يشرح هذه القضية .

(٤) جرار دى ترفال مات بعنوان .

بيرون^(١) أو «شيل^(٢)». وليس القصد طبعاً تحقيق كل حادثة من هذه الحوادث الشديدة ، ولكن يقصد إلى تبيانها . على نحو ما يفعل الحالات الجاد في مهنته من الاطلاع على أحداث النماذج السائدة دون أن يخضع لها . وأعرف كثيراً من بيننا – وليسوا أقلنا مكانة – عنوا على هذا النحو بطبع حياتهم بصبغة وسلك رمزيين ومثاليين في وقت معاً ، وذلك كي تستطع عبقرتهم على الأقل في عاداتهم إذا ظلت موضع شك في كتابهم . وبفضل هذه النماذج وهذه الحالات من السلوك ظهرت لنا مهنة الكتابة – منذ طفولتنا – مهنة جليلة الشأن ، ولكنها بلا مفاجآت ، حيث الصعود فيها يرجع بعضه إلى الجدارة ، وبعضه الآخر إلى التقادم . وهكذا نحن . هذا إلى أن بیننا ما شئت من قديسين وأبطال ومتصوفة ومخاتير ومحاتير ورقة وملائكة وسحرة وجلادين وضحايا . ولكننا – أولاً – بريجوازيون ، علينا من عار في الاعتراف بذلك . ولا يختلف بعضاً على الآخر إلا في الطريقة التي يواجه بها كل منا التبعة في الموقف المشترك .

وإذا أريد حقاً رسم صورة للأدب الفرنسي المعاصر ، فلا بأس من تمييز ثلاثة أجيال : الجيل الأول هو جيل المؤلفين الذين بدأوا إنتاجهم الأدبي قبل حرب ١٩١٤ . وقد احتتموا وظيفتهم اليوم ومها تكن من قيمة لكتابهم التي يكتبونها اليوم ، فلن تضيف شيئاً يذكر إلى مجدهم الأدبي . ولكنهم لازلوا أحياء ، يفكرون ويصدرون حكمهم ، ويتحكمون بذواتهم في تمارارات أدبية ضئيلة ~~غير~~^{أن} يحسب لها سمع ذلك حسابها . وخلاصة ماقرؤمه – فيما يبدو لي – أنهم بأشخاصهم وكتابتهم رسموا صورة تقريبية من صور التوفيق بين الأدب والجمهور البريجوازي . وعلينا أن نلحظ أن الجزء الأهم من ثراء أكثرهم مصدره شيء آخر غير كتابهم : أندريله يجيد و«مورياك» من ذوى الأراضى الزراعية ، و«بروست» ذو دخل ، و«موروا» من أسرةصناعية . وآخرون منهم أقبلوا على الأدب وهم يمارسون مهنة حرفة : فكان «دوهامل» طبيباً و«رومان» مدرساً بالجامعة ، و«كلودل» و«جرودو» في وظائف السلك السياسي . ذلك أن الأدب في العصر الذى بدأوا فيه الكتابة لم يكن ليكشف لأهله العيش مالم يصادف نجاحاً غير محمود ، فلم يكن له إلا أن يظل عملاً إضافياً ، شأنه في ذلك شأن السياسة في الجمهورية الثالثة ، حتى لوصار – فيما بعد – الهم الوحيد لمن

(١) Byron (١٧٧٨ - ١٨٢٤) الشاعر الإنجليزى الرومانى ، مات مقتولاً في اليونان بانضمامه إلى حركة التوار فيها .

(٢) Shelley (١٧٩٢ - ١٨٢٢) من أشهر الشعراء الغنائين الرومانىكيين ، مات غرقاً في سن الثلاثين في ميناء سيدرزايا بإيطاليا .

يمارسه . وهكذا كانت جماعة المشغلين بالأدب من نفس بيئة المشغلين بالسياسة : فكان « جوريس »^(١) و « بيجي »^(٢) متخرجين في مدرسة واحدة ، كما كان « بلوم »^(٣) و « بروست » يكتبان في مجلات واحدة وكان « باريس »^(٤) يقود في جهة واحدة حملاته الأدبية وحملاته الانتخابية . وتبع هذا أن الكاتب لم يكن ليستطيع أن يعد نفسه مستهلكاً محضًا . فهو يدير الإنتاج أو يشرف على توزيع الثروات ، أو هو - بعد - موظف عليه واجبات الدولة ؛ وفي عبارة أوجز : هو في جزء كبير منه مندمج في الطبقة البرجوازية ، فسلوكه وعلاقاته المهنية وواجباته وهمومه كلها برجوازية ، وهو يبيع ويشتري ويأمر ويطيع ، وهو يبيع ويشتري ويأمر ويطيع ، وهو داخل في الدائرة المسحورة المحدودة بمعايير الآداب ومراسيم الاحتفاء السائد . ولبعض كتاب ذلك العهد شهرة راسخة الأصول في ما يبررها : وأقل ماتدل عليه أنهم يعرفون قيمة المال . فالتناقض الذي سبق أن أوضحتنا بين المؤلف وجمهوره هو الآن متحقق في داخل نفسية الكاتب إذ ظل عشرين عاماً بعد الرمزية لم يفقد وعيه بمحاجنة الفن المطلقة ، ولكنه في الوقت نفسه مرتبط بالدائرة التفعية من وسائل الغايات وغايات الوسائل : فهو متوج وهدام معًا . وهو موزع بين العقلية الجادة - التي عليه أن يلاحظها في مدن كوفرفيل Cuverville وفرونتيناك Frontenac وإلبيوف Elbeuf ، وعندما يمثل فرنسا في البيت الأبيض - وبين العقلية الجدلية الخفية حين يجلس أمام صفة بيضاء ، ولاقدرة له على اعتناق العقائد البرجوازية دون تحفظ ، كما لاقدرة له على جحود الطبقة التي هو منها في حين لا ملاذ له دونها . ولكن سينقذه التغير الذي حدث في الطبقة البرجوازية ذاتها من هذا الضيق : إذ لم تظل هي الطبقة الشرسة الصاعدة التي لاهم لها إلا الاقتصاد وامتلاك الثروات ؛ لأن أولى محدثي النعمة من الفلاحين والتجار وأحفادهم ولدوا في ثراء ، فتعلموا فن الإنفاق ، وبدون أن ينتهي عندهم - أليتها - المذهب التفعي ، توارى في الظلم ، وقد خلق حكم البرجوازية - في مائة عام متتابعة - بعض التقاليد فووجدت مملكة شعرية عميقه الجذور عند النشئ البرجوازى في البيوت الكبيرة

(١) Jaurès (١٨٥٩ - ١٩١٤) متخرج من المعلمين العليا بباريس ، وحاصل على الأجر بجاميون في الفلسفة ، وكان صحيفياً ورجلًا من رجال السياسة ، ومؤسس جريدة Humanité وكانت في بدايتها اشتراكية . وإلى نفوذه السياسي أشار جول رومان في قصته : الرجال ذوو الإرادة الحية ، كما أشار إلى ذلك أيضاً « روجيه مارتن دوجار » في قصته : Les Thibault .

(٢) Peguy (١٨٧٣ - ١٩١٤) شاعر وباحث وناقد فرنسي .

(٣) ليون بلوم (١٨٧٢ - ١٩٥٠) سياسي اشتراكي وناقد صحفي .

(٤) Maurice Barrés (١٨٦٢ - ١٩٢٣) صحفي ومن رجال السياسة وكتاب القصة .

فِي الْأَقَالِيمِ، وَفِي الْقُصُورِ الْمُشْتَرَاهِ مِنْ مَفْلِسِ الْبَلَاءِ . فَقَلَّمَا كَانَ يَلْجَأُ «ذُو الْأَمْلاَكِ»^(١) الْمُنْعَمُونَ إِلَى التَّفْكِيرِ التَّحْلِيلِيِّ ، وَكَانَ مَطْلُوبُهُ فِي التَّفْكِيرِ التَّرْكِيَّيِّ هُوَ إِرْسَاءُ أَسْسٍ حَقِيمٍ فِي الْحُكْمِ ، فَاسْتَقْرَرَتْ بِذَلِكَ صَلَةُ تَرْكِيَّيَّةٍ – أَيْ شَعْرِيَّةٍ – بَيْنَ الْمَالِكِ وَالشَّيْءِ الْمَالُوكِ . وَقَدْ شَرَحَهَا «بَارِيسُ»^(٢) بِأَنَّ الْبَرْجُوازِيِّ يَكُونُ وَحْدَةً مَعَ مَا يَمْلِكُ ، فَإِذَا ظَلَّ فِي إِقْلِيمِهِ وَبَيْنَ أَرْاضِيهِ تَوَلَّ فِيهِ مَا يَشْبِهُ رَخْوَةَ الْوَدِيَّانِ الصَّغِيرَةِ فِي مَقَامِهِ ، وَرَعْشَةَ أَشْجَارِ الْحُورِ الْفَضِيَّةِ . وَخَصْوَيْةُ الْأَرْضِ الْكَامِنَةِ الْبَطِيَّةِ وَحْدَةُ السَّمَاءِ السَّمِرَاءِ السَّرِيعَةِ التَّرْقَةِ . وَقَدْ أَشَبَهَ عَالَمَهُ فِي باطِنِهِ كَمَا أَشَبَهَ فِي ظَاهِرِهِ ، فَصَارَتْ نَفْسَهُ ذَاتَ طَبَقَاتٍ أَرْضِيَّةٍ وَمَنَاجِمٍ وَعَرَوْقَ ذَهَبِيَّةٍ وَمَعْدِنِيَّةٍ وَسَرَادِيبٍ تَنْسَابُ فِيهَا غَلَالَاتٍ بَتْرُولِيَّةٍ . وَمِنْذَ ذَلِكَ الْوَقْتِ كَانَ الْطَّرِيقُ مَرْسُومًا لِكُلِّ كَاتِبٍ مِنَ الْكِتَابِ الَّذِينَ انْصَمُوا إِلَى النَّظَامِ الْجَمْهُورِيِّ بَعْدَ أَنْ كَانُوا مُلْكِيِّينَ . فَلَكِنِي يَنْقُدُ الْكَاتِبَ نَفْسَهُ ، قَدْ عَمِلَ إِنْقَاذَ الْبَرْجُوازِيَّةِ فِي جَذْوَرِهَا الْعُمِيقَةِ . حَقًا لَّنْ يَخْدُمَ بِذَلِكَ مَذَاهِبُ الْفَكْرِ التَّفْعِيَّةِ ، بَلْ إِنَّهُ لِيَنْقُدَهَا عَنْدَ الْحَاجَةِ نَقْدًا قَاسِيًّا . وَلَكِنَّهُ سِيكِشْفُ – فِي الْمَنَاطِقِ الطَّبِيَّةِ الْمُحَافَظَةِ مِنَ النَّفْسِ الْبَرْجُوازِيَّةِ – كُلَّ مَا هُوَ فِي حَاجَةٍ إِلَيْهِ مِنْ نَزْعَةِ رُوحَانِيَّةِ غَيْرِ تَفْعِيَّةٍ ، يَمْهَرُسُ فَنَّهُ فِي رَاحَةِ مِنَ الْضَّمِيرِ . وَبَدِلَ أَنْ يَعْتَنِفَ لَنَفْسِهِ وَلِإِخْوَانِهِ بِأَرْسَفَرَاطِيَّتِهِ الرَّمْزِيَّةِ الَّتِي كَسَبَهَا فِي الْقَرْنِ التَّاسِعِ عَشَرَ ، حَاوَلَ أَنْ يَسْطُطُهَا عَلَى الْطَّبَقَةِ الْبَرْجُوازِيَّةِ كُلِّهَا . فِي نَحْوِ عَامِ ١٨٥٠ عَرَضَ كَاتِبٌ أَمْرِيْكِيٌّ مِنْ قَصَصِهِ رِبَانَ سَفِينَةَ بَخَارِيَّةَ عَجَوزًا فِي نَهْرِ الْمِيَسِيَّبِيِّ . قَدْ حَاوَلَ لَحْظَةً أَنْ يَسْأَلَ نَفْسَهُ عَنْ طَوَابِيِّ النَّفُوسِ الْعُمِيقَةِ فِي الْمَسَافِرِيْنِ مِنْ حَوْلِهِ . وَلَكِنْ سَرْعَانَ مَاطِرِدٍ مِنْ فَكْرِهِ هَذِهِ الْمَشْغُلَةُ قَائِلًا هَذِهِ الْعَبَارَةِ أَوْ مَا يَقْرُبُ مِنْهَا : «لَا يَجْمَعُ بِالْإِنْسَانِ أَنْ يَوْغُلُ فِي التَّعْمِقِ فِي ذَاتِ نَفْسِهِ» . وَكَانَ هَذَا رَدُّ الْفَعْلِ لِدِيِ الْأَجِيَالِ الْأُولَى الْبَرْجُوازِيَّةِ . وَفِي فَرْنَسَا حَوْالَيِّ عَامِ ١٩٠٠ طَرَحَتْ مَشَاغِلُ الْآلاتِ الصَّنِاعِيَّةِ جَانِبًا . مَفْهُومُ أَنْتَهُمْ سِيَّتْحَقِقُونَ مِنْ وَجْهِ الْطَّابِعِ الْإِلَهِيِّ فِي الْقُلُوبِ لِأَنَّهُمْ سِيَّسِبُرُونَ غُورَهَا فِي شَيْءٍ مِنَ التَّعْمِقِ . فَيَتَحَدَّقُ إِسْتُونٌ[يَهُ]^(٣) عَنْ الْوَانِ الْحَيَاةِ النَّفْسِيَّةِ الْخَلْفِيَّةِ ، فَوَظَفَ الْبَرِيدَ وَالْحَدَادَ وَالْمَهْنَدِسَ وَأَمِينَ الْمِيزَانِيَّةِ الْعَامَ لِهِمْ أَعْيَادَهُمُ الْخَلْوَيَّةِ فِي الْلَّيلِ ، وَبِوَاطِنِهِمْ حَافَلَةً بِعَوَاطِفِ جَارَفَةٍ تَشَبَّهُ الْحَرَائِقِ الرَّائِعَةِ الْمَظْهَرِ ؛ وَفِي اِدَبِ هَذَا الْمُؤْلِفِ وَمَائَةٍ مِنَ الْمُؤْلِفِينَ الْآخَرِينَ ، تَعْلَمَنَا أَنَّ فِي درَاسَةِ طَوَابِيِّ الْبَرِيدِ وَعِلْمِ الْمَسْكُوكَاتِ الْقَدِيمَةِ كُلَّ تَارِيْخِ الْحَنِينِ إِلَى مَا وَرَاءِ هَذَا الْعَالَمِ ، وَعَرَفْنَا سَرَّ أَدَبِ الْكِتَابِ

(١) Edouard Estaunié (١٨٦٢ - ١٩٤٢) مهندس وكاتب فرنسي يشوب كتاباته حزن وطابع كالثوليكي ، ويصف الجانب الروحي والعاطفي الأليم ، حتى في الجريمة نفسها أحياناً . ومن قصصه : الأشياء «ترى» (١٩١٣) و «نداء الطريق» (١٩٢١) و «الصمت في الريف» (١٩٢٥) .

الذين ترسموا آثار بودلير في سخطه . وإلا فخبرى لماذا ينفق أمرؤ وماله في جمع المسكوكات القديمة إذا لم يكن قد صدّ عن صدّاقه الناس وحب النساء والولوع بالحكم ؟ وأى شىء أدل على الزهد في الغايات التفعية من جمع طوابع البريد الأخرى ؟ ولن يستطيع كل أن يكون ليوناردو دا فينچي Leonardo de Vinci أو ميخائيل أنجيلو Michael Angelo ولكن هذه الطوابع غير التفعية الملصقة على الصفحات الوردية المقواة من دفتر الذكريات نفسه .

وآخرون يتبعون في الحب البرجوازى صيحة يائسة صاعدة إلى الله : وأى شىء أكثر استهتاراً وأشد إيلاماً من الخيانة الزوجية ؟ ثم أليس ما يحتفظ به المرء في فمه من طعم الرماد بعد ارتكاب تلك الخيانة بمثابة الرفض لجميع المللذات والشك فيها ؟ ويدهب آخرون إلى أبعد من ذلك : إذ يكتشفون قليلاً من جنون إلهي ، لا في مواطن ضعف البرجوازى ، ولكن في فضائله نفسها . فهم يشرحون لنا أن في حياة ربة أسرة الحق فاقدة الأمل نوعاً من العناد الذى يبلغ في الحمق والصلف درجة بالإضافة إليها بعد أنواع العته السيرى يالى رشداً وصواباً . وذات يوم قال لي فتى من المؤلفين - الذين تأثروا بأساتذة المذهب السيرى يالى وليس من جيلهم ؛ وقد غير رأيه فيهم فيما بعد إذا كان لي أن أحكم عليه في ذلك على حسب سلوكه - : «أى حدث أوغل في الجنون من الوفاء الزوجى ؟ أليس فيه تحديد للشيطان ، بل لله نفسه ؟ أخبرنى بنوع من التجديف أكثر جنوناً وأجل مظهراً». والمكيدة في مثل هذا القول ظاهرة للعيان : فالقصد هزيمة كبار المدامين في عقر دارهم . فأنت تذكر لي «دون چوان» وأعارضك بشخصية «أرجون»^(١) ، إذ أن تنشئة أسرة أعظم سخاء وأشد استهتاراً ، وأدع إلى اليأس من فتنة ألف امرأة وامرأة ؛ وأنت تثير «رامبو» ، وأثير لك «كريزال» ، وهناك من الغرور والشيطنة في القول بأن الكرسى الذى أراه هو كرسى أكثر مما في إطلاق العنان للمحواس بصورة منتقطة . وليس من شك في الكرسى الذى يعرض لإدراكنا ليس إلا أمراً محتملاً ولتوكيده أنه كرسى [جب أن تثبت وثبة في اللامتناهى ، لنفترض مالاً نهاية له من الامثلات المتفاقة . وأشك كذلك في أن الزواج المبني على عهد الحب والوفاء يتبعه مستقبل صاف كل الصفاء ، وتبدأ السفسطة في الحاجة بتقديم هذه الحجج القياسية الضرورية والطبيعية إلى حد ما ، يقاوم بها المرء الزمن كى يضمن الطمأنينة لنفسه ، بمثابة أكثر أنواع التحدى جرأة وأشد أنواع الصراع يأساً . ومها يكن من شيء .

(١) شخصية أدبية صورها مولير في ملهاه التى عنوانها : «تارتوف» وأرجون هورب الأسرة الساذج ، يخدعه هذا الدجال «تارتوف» الذى يظهر فى مظهر العابد والملهاة مشهورة .

فقد بنى الكتاب الذين أحدث عنهم شهرتهم ، فتوجهوا إلى جيل جديد ، وشرحوا له وأن هناك تعادلاً دقيقاً بين الإنتاج والاستهلاك وبين البناء والهدم ، ودللوا على أن النظام عيد دائم ، وأن الفوضى أقسى أنواع الحياة الريتية مضايقة ؛ واكتشفوا المعانى الشعرية في شؤون الحياة اليومية ، وجلوا الفضيلة في صورة جذابة ومقلة أيضاً ، ورسموا صورة تقريرية للملحمة البريجوازية في قصص طويلة حافظة بابتسامات خفية مروعة . وكان هذا هو كل ما تطلبه منهم قراؤهم . عندما يمارس الإنسان الصلاح بدافع المصلحة ، والفضيلة بياض من خور العزيمة ، والرفاء عن عادة ، يلذ له أن يستمع إلى أنه يفوق جرأته من يتخدون فتن النساء مهنة ، أو قطاع الطرق . في حوالي عام ١٩٢٤ ، تعرفت بشاب من أسرة له ولوع بالأدب وخاصة بالمؤلفين المعاصرين . وقد صباحتى الجنون عندما كان لائقاً به أن يكونه ، وارتوى من أشعار الخمارات حين كانت تقليداً سائداً ، وتباهى في تجتمع بأن له خليلة ؛ ولكن حين مات والده تولى إدارة مصنع الأسرة في حدق ، واتبع طريق الجادة . ثم تزوج فتاة وارثة ، وكان لا يخونها ، وإذا حدث ذلك فإنما يكون على سفر خفية ، وبالاختصار : كان أولى الأزواج . وفي بدء زواجه استخلص مبدأً كان فيه ما يبرر سلوكه في حياته : فقد كتب لي يوماً فيما كتب : « على المرء أن يفعل كما يفعل الناس على ألا يشبه أحداً ». في هذه الجملة البسيطة عمق كبير . ويشعر القارئ أنى أنظر إلى هذه الجملة نظري إلى أرذل إسفاف ، ولكنها - فيما أعتقد - إيجاز حسن للأخلاق التي باعها هؤلاء المؤلفون في الصفة بينهم وبين جمهورهم . وقد زكوا بذلك أنفسهم . « على المرء أن يفعل الناس » أى يبيع الملاءات المصنوعة في مدينة إلبيوف أو خمور بوردو على حسب قواعد العرف ، ويتزوج امرأة ثرية ، ويصل أقاربها وأقارب زوجه وأصدقائهم ؛ « على ألا يشبه أحداً » أى يخلص نفسه وأسرته بما يؤلف من كتب جميلة هي هدم وتتجيل معاً . وإن لأسى مجموع هذه الكتب : « أدب التنصيل ». وسرعان ما يচفع هذا الأدب الكتاب المأجورين وحل محله . فمنذ ما قبل الحرب كانت حاجة الطبقة الحاكمة إلى التنصيل أشد من حاجتها إلى الإطراء والملق . والعجيب في أدب « فورنييه »^(١) هو تصله : ولذا خلف وراءه سلالة كاملة من قصص العجائب البريجوازية ؛ وكان القصد في كل حالة إلى سوق كل قارئ ليقرب قليلاً من أكثر مناطق النفوس البريجوازية غموضاً ، حيث تجمع الأحلام وتدوب ، لتحول إلى توكان اليائس لما هو محال ، وحيث تصير أكثر حوادث الوجود ابتدالاً في حياة الإنسان بمثابة رموز ، وحيث تفترس الأشياء الحالية الأمور الواقعية ، ولا يكون الإنسان كله سوى غيبوبة إلهية .

(١) وقد تحدث عنه المؤلف في الكتاب مرات كثيرة .

وقد دهش الناس من أن «أرلان»^(١) كان مؤلف قصتي «أراضي غريبة» «والنظام»؛ ولكنهم على خطأ في دهشتهم: فما يتراءى من سخط نبيل كل النبل عند أبطاله لا معنى له إلا إذا شعر به الماء في نظام مستتب كل الاستتاب؛ فلم يكن قصده الترد على الزواج وعلى المهن وقواعد السلوك الاجتماعية، بل كان قصده أن يتجاوزها في لطف عن طريق حنين واله لا يستطيع إراواؤه، لأنه في الحقيقة حنين إلى شيء غير موجود. وهكذا لا يصور النظام إلا ليتجاوزه الماء في فلسنته المتعالية، وبذل يلقى تبريراً واستقراراً وإنحصاراً، فمن المؤكد أن الجدل في النظام عن طريق ذلك الحزن الحال خير من قلبه بالسلاح. والأمر عندي على قدر سواء فيما يخص قلق «أندريله جيد» الذي صار فيما بعد تبللاً واضطرباً وفيما يخص خطيبته «مورياك»، وهي المكان الحالى من رحمة الله. فالقصد في كليهما هو «وضع الحياة اليومية بين قوسين»، ليحياها الماء في تفاصيلها دون أن يدنس فيها يديه، والقصد دائماً إلى التدليل على أن قيمة الإنسان أكبر من حياته، وأن الحب في ذاته خير من الحب المألوف، وأن البرجوازى في نفسه خير من البرجوازى المعروف. نعم هناك شيء آخر عند كبار الكتاب. فعند «أندريله جيد» و«كلودل» و«بروست» تتمثل التجربة الإنسانية في ألف طريق من طرقها. ولكنها لم أرد رسم صورة لعصر ما، وإنما قصدت إلى تخصيص بيئة وإفراد أسطورة^[٢].

والجيل الثاني بلغ مبلغ الرجال بعد عام ١٩١٨. وهذا طبعاً تقسيم إجمالي، إذ ينبغي أن ندرج فيه «كوكتو» الذي بدأ إنتاجه قبل الحرب العالمية الأولى، في حين تربط «مرسيل أرلان» علاقات وثيقة بالكتاب الذين تحدثنا عنهم من قبل، على أن كتابه الأول ليس سابقاً على المحدثة فيها أعلم. وقد عاد بنا إلى العقلية السلبية ذلك الحمق الجلى في حرب أمضينا ثلاثين سنة في تعرف أسبابها الحقيقية. ولن أوسع في شرح هذه الفترة التي سماها بحق «تبيوديه»^(٢) «فترقة التحرر من الضغط»، وكانت مثل سهام الألعاب

(١) كاتب فرنسي معاصر، ولد عام ١٨٩٩ - لم يتجاهل هذا الكاتب مسائل العصر كل التجاهل، فله دراسات في «داء العصر الجديد»، ولكنه في أكثر كتبه يعالج المسائل الدائمة التي تمس بوطن النفوس عامة، ويعتمد فيها على التحليل النفسي، وله قصة «أراضي غريبة» (١٩٢٣) «والنظام» (١٩٢٩).

(٢) Albert Thibaudet (١٨٧٤ - ١٩٣٦) من أكبر نقاد الأدب الحديث، وكان مدرس الأدب الفرنسي في جامعة جنيف، ويشير المؤلف إلى ما في كتابه: « تاريخ الأدب الفرنسي من عام ١٧٨٩ إلى أيامنا هذه ». وتبيوديه يسمى الفترة التي يتحدث عنها المؤلف فترقة: *décompression*، أي ارتفاع الضغط الذي كان يرزح الناس تحت أعبائه، وهذه الكلمة الفرنسية تبعث في الذهن خيال السمك الذي يسكن قاع البحار مثلاً، ثم يجد نفسه فجأة في الهواء، ولم يعد يعاني الضغط الذي تعوده، فلا يمكن أن يظل على توازنه الحيوي.

النارية (الصواريخ) ؛ ونذكر الكتابة عنها اليوم بعد أن انتهت ، حتى ليبدو أننا نعرف كل شيء عنها . ولكن الذى علينا أن نلحظه أن أزهى سهامها النارية – وهو السيرياية – قد جدد الصلة بالتقاليد المدامنة عند الكتاب المستهلكين . فقد أراد هؤلاء الفتىان المعربدون من البرجوازىين أن يدمروا الثقافة لأنهم ثقفو ؛ وظل عدوهم الرئيسى هو نموج البرجوازى الجلف الولوع بالأدب على نحو ماصوره « هاين »^(١) ونموج البرجوازى البطين المتبدل كما صوره « هنرى مونيه »^(٢) ، ثم البرجوازى الفاشل كما صوره « فلوبير » ، وبالاختصار : كان عدوهم الأول آباءهم . ولكن ضروب الظلم في السنوات السالفة وجهتهم وجهة الإصلاح السياسي فيما اقتصر أسلافهم على محاربة مذهب البرجوازية التفعى بطريق الاستهلاك ، كانوا هم أعمق في منحاتهم ، فسروا بين البحث التفعى والمشروعات الإنسانية الصادرة عن الحياة الإرادية الواقعية وبما أن الشعور برجوازى ، والذات برجوازى ؛ فيجب أن تمارس السلبية سلطانها ، أولاً على هذه الطبيعة الإنسانية التي ليست إلا عادة أولى كما يقول « باسكال » سلطانها ، أولاً على هذه الطبيعة الإنسانية التي ليست إلا عادة أولى كما يقول « باسكال » فالقصد الأول هو هدم الفروق التي جرى بها العرف بين حياة الشعور والأشعور ، وبين الحلم واليقظة . ومعنى هذا تلاشى الذاتية . وإنما تتحقق الذاتية حينما يعلم أن أفكارنا ومشاعرنا وإرادتنا صادرة كلها عن ذات أنفسنا في اللحظة التي تصدر فيها . وحينما نحكم عن يقين أنها ملك لنا ، وأن من المحتمل أن يتنظم العالم الخارجي على حسبها وكان السيريالى حاقداً على هذا التوكيد المتواضع الذي أسس عليه الرواقيون خلقهم ، وإنما بغض إليه ذلك التوكيد لما يحصرنا فيه من حدود ، ثم لما يكله إلينا من تبعات . وكل الوسائل عند السيريالى طيبة مادام يجد فيها هرباً من وعيه بنفسه يؤدى إلى هرهه من الشعور بعوقبه في العالم . وهو يختار التحليل النفسي ، لأن ذلك التحليل يمثل الشعور مغزواً بعده طفiliة متضخمـة منشؤها في مكان آخر غير الذات ؛ ويرفض « إلـفـكرة البرجوازية » في العمل ، لأن العمل يتضمن أنواعاً من العيان ، واقتراضات ، ومشروعات ، فهو يتضمن ، إذن ، لجوءاً دائماً إلى الشعور بالذات . والكتاب الآلية من دون تدخل الإرادة هي -- قبل كل شيء -- هدم للذاتية : فحين نشرع فيها نحس بتقلصات عضلية ، وتنفيذ إلينا مع هذه التقلصات كريات دموية تتمزق بها ذات نفوسنا ؛ ثم إننا نجهل مصدرها ، فليس

(١) هاين (١٧٩٧ - ١٨٥٦) الشاعر الألماني الذى كان يكتب بالفرنسية والألمانية ، ومات في باريس .

(٢) هنرى مونيه (١٧٩٩ - ١٨٧٧) كاتب وممثل ، خلق في أدبه نموج الذي سماه : « مسيوجوزين بروdom » ، وظل يبني هذا النموج في أكثر ما كتبه . وفيه تمثل شخصية البرجوازى الذى لا هم له إلا معدته . وبريد أن يفرض على الآخرين تبذهله وأراءه السطحية بمنظره البدين وصوته الغليظ .

لنا بها علم قبل أن تعتلي مكانها في عالم الأشياء . وحينذاك علينا أن ندركها بعيون الغرباء : وليس قصد السيرياليين - كما أكثر بعض الناس في ترداده - هو استبدال الذاتية اللامشعرية بالشعور ، بل إبراز الأشياء في صورة خداعية مترجمة في صميم عالم موضوعي ؛ ولكن الخطوة الثانية للسيرياليين هي هدم الموضوعية ، فالقصد هو إسلام العالم إلى الانفجار . وما أن المواد المتفجرة لا تكفي في إحداث هذا الانفجار ، وما أن الهم حق المدم جميع الموجودات أمر هال ، ~~لأنه~~ لا يझو أن يقتل حنه للموجودات من حال واقعية إلى حل آخرى ولقيقة ، لذلك ينلى السيرياليون وسهم في الشخص الأشياء الخاصة ، أى إبطال بنية الموضوعية نفسها في هذه الأشياء المشائكة جذابتها الموضوعية . وواضح أن هذه عملية لا يمكن ممارستها في موجودات حقيقة قد سلم لها سلفاً بجهورها غير القابل للتغير . وبذا كان عليهم أن يتوجهوا أشياء خيالية مكونة بحيث تمحو موضوعيتها بنفسها . وتزودنا بالصورة الأولية لهذه الطريقة قطع السكر المزيفة التي نحتها واحد منهم هو «دى شان ~~Da Chanc~~ » في الحقيقة من الرخام . فهي تماماً بجهورها في وزن غير متظر . ولابد أن من كان يرى منها من زاوية كانت ~~معتز~~ غيرأ لشرطة خصية قوية يصر عليها أن الجوهر الموضوعي للسكر يعلم نفسه بنفسه . وكان لا بد لهم من تحويله بهذا النوع من الغرر فيها شخص الموجودات ، من مثل الانحراف وهذا ~~الخطأ~~ في تحديد الوزن وما تسيبه - على سبيل المثل - هذه الحليل الخادعة من ذوبان الملحقة فجأة في طبق الشاي ، ومن صعود السكر وطفوه فيه (خدعة مقابلة لتلك التي اخترعها دى شان) . وبهذا الإدراك الذهني يأمل السيرياليون أن يتكتشف العالم كله عن تناقض أصيل . ففي المذهب السيريالي ليس للرسم والنحت غاية سوى مضاعفة هذه الانفجارات الموضوعية الخيالية التي تشبه بالوعات يغوص فيها العالم كله . وماطريقة « دالى »^(١) الجنونية في النقد سوى إكمال لهذا المنهج وتعقيده له .

وأخيراً تمثل تلك الطريقة أيضاً في جهد غايتها «المساعدة على تهoin مال العالم الحقيقة من شأن». وقد حاول الأدب السيرالي جهد طاقته أن يعرض اللغة لنفس المصير ، فيهدهما بداخلة الكلمات بعضها في بعض ، وبذا يدل السكر على الرخام والرخام على السكر ، وتشكك الساعة اللينة الملمس في ماهيتها ، وتهدم الأشياء الموضوعية لتدل دلالة فجائية على الذاتية ، إذ يقصد كل منهم إلى تعرية الحقائق من خصائصها ، ويبلد له (أن يضم صور

(١) من السيراليين ، يعتمد باللاشعور والرموز اللاشعورية في إثارة الصور ، ولا مجال هنا للتفصيل في ذلك .

العالم الخارجية نفسها» بين قوسين « . وأن يخضعها لخدمة الحقيقة المدركة بعقولنا ». ولكن الذاتية تمحى بدورها لتزاءى من ورائها موضوعية مستسراً . هذا ؛ ولا يؤدى كل ذلك إلى هدم حقيق واحد لشيء من الأشياء ؛ بل الأمر على التقى من ذلك : فالمحو الرمزي للذات عن طريق التقويم والكتابية الآلية ، وباحتو الرمزي للأشياء عن طريق اختراع أشياء موضوعية تمحى نفسها بنفسها ، ~~ويطلق على المنهج~~ ^{ذلك} في نفسه على المرسم والقضاء على الأدب بالأدب ، بواسطة ذلك ^{ذلك} تاج السيراليون مشروهاً طریقاً ، هو تحقيق العدم بالإفراط في الإضافة إلى الوجود . وكانت وسائلهم إلى العدم هي دالماً الحلق ، وذلك بإضافة لوحات مرسومة على لوحات موجودة من قبل ، ~~ويهذا~~ كتب إلى كتب مطبوعة من قبل ، ومن هنا كان المعنى المزدوج للأعمال السيرالية ، وكل منها يمكن أن يعد اختراعاً - وحشياً خطيراً - لشكل من الأشكال أو لكان مجھول أو جملة لم يسع أحد بها ؛ ويصير بذلك عوناً إرادياً على نشر الثقافة . وبما أن كل عمل منها مشروع من المشروعات لإنقاذ ما هو حقيقة الفنان معه ، فإن العدم يتزاءى على سطحه برأفاً متقلب اللون ، وليس هذا العدم سوى ذبذبة برق لا نهاية لها مجموعه من التقطصات . وقد السيراليين - القائم على اختلاض الذاتية ، والذى لا يمكن أن يقطعى إلا من خلال تراكم أشياء تحمل في نفسها قوة عدم نفسها - يبدو كذلك برأفاً متقلب اللون متذبذباً متطلباً في حمو الأشياء حمواً مصرياً متبدلاً . وليس هو السلبية كما هي عند هيجل ، ولا تجسيداً للسلب وتشخيصاً له ، كما أنه ليس هو العدم ، على الرغم من أنه قريب منه ، بل الأول أن نسميه المستحيل ، أو النقطة الوهمية التي يختلط عندها الحلم والحقيقة ، والواقعى والخيالى ، والموضوعى والذائى . وهو اختلاط ، وليس بنتائج تركيبة ، لأن النتائج التركيبة تظهر في صورة وجود أكيد مسيطر مستول على ما يتخالله من متناقضات . ولا تتنمى السيرالية ظهور هذا التجديد الذى عليها أن تجادل فيه أيضاً ، بل تزيد أن ثبتت على حال من التوتر المرهق الذى يثيره البحث فى إدراكه مالا يمكن تحقيقه . وقد كان « رامبو » يريد على الأقل أن يرى حجرة استقبال وسط بحيرة^(١) ، ولكن السيرالي يريد أن يكون دالماً على وشك رؤية بحيرة وغرفة استقبال : فإذا إلتقي بها مصادفة سنم منها ، أو انتابه الخوف ، أو خف لينام مقفلأ مصاريع حجرة نومه . وموجز القول : يرسم السيرالي كثيراً

(١) صورة رمزية ظهرها تهوش فكري ، وغلتها الإلهام ، انظر كتابى : لقد الأدب الحديث وقد ذكرنا هناك نص رامبو المشار إليه وبيننا معناه .

ويسود كثيراً من الورق ، ولكنه لا يهدم أبداً شيئاً حقيقياً . على أن « بريتون » قد اعترف بهذا فيما كتب عام ١٩٢٥ : « ليست الحقيقة المباشرة للثورة السيراليّة هي إحداث تغيير ماق نظام الأشياء الطبيعي والظاهري بقدر ما هي خلق حركة في العقول ». فهذا العالم موضوع مشروع لا يتتجاوز حدود الذاتية ، شبيه بما سموه دائماً الانقلاب الفلسفى . وبهذا يكون العالم موضوع الهمد الدائم دون أن تمس حبة من حبات قمحه أو حصصية من رماله أو ريشه من ريش طيوره ، وكل ما يتعرض له أنه « وضع بين قوسين » . ولم يلحظ أمرؤ - بعد - حق الملاحظة أن الإنتاج السيرالي من لوحات الصور وموضوعات الشعر كان التحقيق العملي للعقبات المنطقية الكاداء التي برأ بها متشكّلو القرن الثالث قبل المسيح قولهم بتعليق الحكم عند تكافؤ الأدلة . وبعد ذلك ظل الفيلسوفان كارنياد Carnéade وفيلون Philon على ثقة من تجنب المخاطرة بأنفسهما بالدخول في تحزب أحمق . فعاشوا كما يعيش الناس . وهكذا كان السيراليون : وبعد هدم العالم في أدبهم - وبقاءه مع ذلك مصوّناً بأعجوبة من طريق هذا الهمد - استطاعوا ، دون خجل ، أن ينحووا إلى حب العالم حباً فسيع الجوانب ، أي حب هذا العالم ، عالم الحياة اليومية بأشجاره وسطوحه ونسائه وأصدافه وزهوره ، ولكنه يظل مغزو الجوانب بالمخال والعدم ، وهذا هو ما يسمى بالأعجوبة السيرالية ولا أستطيع إلا أن أقارنها بما كان عليه كتاب الجمهورية من الجليل السابق في وضعهم الحياة البرچوازية بين قوسين ، إذ كانوا يهدّمون هذه الحياة البرچوازية في أدبهم ثم يحتفظون بها في جميع ألوانها . أليست هذه الأعجوبة السيرالية هي التي نجدها متصلة في قصة « مولن الكبير » !

فالعاطفة هنا صادقة ، وكذلك بعض الطبقة البرچوازية والضيق بها ، غير أن الموقف لم يتغير : إذ يجب تحقيق النجاة بدون تحطم أو بتحطم رمزي ، ويجب التطهر من الدنس المتّصل دون التنازل عن الفوائد التي تجني من الوضع الأصلي .

وجوهر المسألة هو أن على المرء أن يبحث لنفسه مرة أخرى عن حصن يعتصم به كعش النسر . وكان السيراليون أشد طمعاً من آبائهم ، فهم يعتمدون على الهمد المادي والميتافيزيقي الذي به يتسلّون إلى تخوّيل أنفسهم مكانة أسمى ألف مرّة من مكانة الأرستقراطية الطفيليّة . فلم يعد الغرض هو الهرب من نطاق الطبقة البرچوازية وحدها ، إذ كان عليهم أن يثنوا إلى خارج نطاق الحال الإنسانية . ولم يكن الشيء الذي يريد إثلافه هؤلاء الأبناء هو تركّة الأسرة ؛ بل العالم . وقد عادوا إلى الطفيليّة بوصفها أقل شرّاً ،

مجمعين على هجر كل شيء من دراسات ومهن . ولكن لم يكفهم أن يصيروا طفيلي الطبقة البرجوازية : بل طمعوا في أن يكونوا طفيلي النوع الإنساني . ومما يكن ميتافيزيقياً ذلك الطابع الذي تميزوا به عن طبقتهم الاجتماعية ، فمن الواضح أن ذلك التغير الطبقي قد تم لهم من جهةه العليا ، وأن طبيعة ما أهملوه من أعمال كانت تحرم عليهم تحريماً قاطعاً البحث عن جمهور بين طبقة العمال . كتب مرة بريتون : « تحدث ماركس عن تغيير شكل العالم . وتتحدث » رامبو عن تغيير الحياة : والأمر أن لدينا سوء ، ولا فرق بينها ». وبحسبنا هذا للدلالة على طابع الفكر البرجوازى . لأن الغرض معرفة أي من التغييرين يسبق الآخر . فلاشك لدى المكافح الماركسي أن بالانقلاب الاجتماعي وحده يمكن أن تنتج تغيرات أساسية في العواطف والأفكار . فإذا اعتقد بريتون أنه يستطيع متابعة تجاربه النفسية على هامش النشاط الثوري وفي تواز معه ، فهو مدان سلفاً ، لأن معنى ذلك هو القول بأنه يمكن للمرء إدراك التحرر الفكري على حين هو رهن القيد ، على الأقل عند بعض الناس . وبذا تصبح الحاجة إلى الثورة غير ملحة . وهي نفس الخيانة التي لام من أجلها الثوريون في كل عصر « إيكستي »^(١) وبالأمس أيضاً لام « بولتيزر »^(٢) من أجلها « برجسون » . وإذا دافع أمرؤ بأن « بريتون » أراد بهذا النص الإعلان عن صورة أخرى من صور التقدم المرتبطة أشد ارتباط بالحالة الاجتماعية ودخلية الحياة الذاتية ، فإني أجيبه بذلك هذا النص الآخر من كلامه : « كل شيء يحمل على الاعتقاد بأن هناك نقطة التفكير حيث الحياة والموت ، والحقيقة والوهم ، والماضي والمستقبل ، وما يمكن التعبير عنه وما لا يمكن ، والعالى والسفال ، تدرك على أنها أشياء زال مأينها من تضاد . . . وعثنا ما يبحث المرء عن باعث آخر للنشاط السيريالي غير الأمل في تحديد هذه النقطة ». أليس هذا إذاناً بالقطعية بينه وبين جمهور العمال أشد مما بينه وبين الجمهور البرجوازى ؟ لأن طبقة العمال التي تخوض الكفاح - لتنتهي نهاية طيبة في مشروعاتها - محتاجة في كل لحظة إلى تمييز الماضي من الحاضر والحقيقة من الوهمي والحياة من الموت . وليس من الصدفة أن « بريتون » ذكر هذه الأشياء المتصادمة : إذ هي أصناف من العمل ، حاجة الثورة إليها أشد من حاجتها إلى أي شيء آخر . وحين رفضت السيريالية كل ماهو نافع للتوصل إلى

(١) Epictète فلسفى رواق من فلاسفة القرن الأول الميلادى كان عبداً وحرره نرون . وكان سيده يعامله بقسوة . وبمحكى أنه أحد مرة يلوى ساقه فقال له في هدوء : إنك ستتبرأها . وحين تحقق ذلك قال في هدوء أيضاً لسيده : ألم أقل لك إنك ستتخلصها عن جسدي ؟

(٢) كاتب فرنسي حديث ، كان يدافع عن الاشتراكية الماركسيّة .

رفض كل مشروع ، وإلى رفض الحياة الشعرية ، أرست – بذلك – المدف الأدبي القديم من الكتابة بلا مقابل ، توسلا إلى رفض العمل بهدمها لكل أنواعه . فهناك تأمل سلبي سيرياً يصاحبه دالماً العنف : ومذان هما المظهران المتكملاً لوضع واحد . وبما أن السيرياً قد صرف نفسه عن تدبير المشروعات ، فقد أحصر نشاطه في منطقة الدوافع المباشرة ، وهنا نجد صورة للأخلاق التي دعا إليها « جيد » مع ملها من طابع استغلال الحاضر استغلاً لا طائل وراءه ، ولكن الأخلاق هنا قائمة الجوانب مثقلة . وهذا مالا ندهش له ، لأن خلق الفناء الذي يتمثل في التأمل السلبي موجود في كل حالة طففية ، والزمن الحاضر هو ماتستدعيه حركة الاستلاك .

وعلى الرغم من هذا يصرح المذهب السيرياً بأنه مذهب ثوري ، ويمد يده إلى الحزب الشيوعي . وهذه هي أول مرة – منذ عهد عودة آل بوربون إلى عرش فرنسا^(١) – تعرب فيها مدرسة أدبية صراحة عن صلتها بحركة ثورية منظمة ، والأسباب واضحة : إذ أن هؤلاء الكتاب الذين لا يزالون شباناً ، يزيدون – على الأخص – القضاء على أسرتهم ، وعلى عهم الفائد ، وابن عهم القس ، كما يرى « بودلر » في ثورة فبراير عام ١٨٤٨ فرصة لإحراق بيت القائد أوبيك^(٢) | Aupick | ، وقد ولد هؤلاء الكتاب فقراء ، ولذلك كانت فيهم عقد تجحب تصفيتها ، من الحسد والخوف ؛ ثم هم ثائرون كذلك على ما فرضه عليهم غيرهم من ضائقات : من الحرب التي كانوا حديثي عهد بها ، مع ما اقتضته من الرقابة والخدمة العسكرية ، والضرائب ، وغرفة إدارة الحرب الزرقاء في ثيابها السماوية ، وحشو الرءوس بالدعایات ؛ وكانوا جميعاً ضد رجال الدين ، لا يزيدون في ذلك ولا ينقصون عن الأدب « كومب »^(٣) | Combes | ، ولا عن الحزب الراديكالي قبل الحرب ؛ وقد بلغ بهم الضجر كل مبلغ من الاستعمار ومن حرب مراكش . وجدير أن تخلق ضروب هذا الغضب وهذا الحقد إدراكاً تجريدياً من شأنه إنكار الحزب الراديكالي ، و مجر ذلك – من باب أولى – إلى رفض الطبقة البرجوازية دون الحاجة إلى جعلها مجال عمل إرادى خاص . وبما أن الشباب

(١) عهد Restauration يطلق على فترة حكم لويس الثامن عشر وشارل العاشر ، من عام ١٨١٤ حتى عام ١٨٣٠ .

(٢) هو زوج أم بودلر بعد موت أبيه ، وكانت لديه منه عقدة أثرت في أدبه ، وشرحها سارتر في كتابه الذي عنوانه : « بودلر » .

(٣) Emile Combes | ١٨٣٥ – ١٩٢١ | وكان رئيساً مجلس الوزراء من ١٩٠٢ حتى ١٩٠٥ وكان بطل الدفاع عن السلطة الرسمية ضد سلطان الكنيسة .

هو عهد الميتافيزيقية في أبلغ صورها - كما شرح ذلك حق الشرح « أو جست كونت »^(١) - لذا كان جلياً أن يفضلوا هذا التعبير الميتافيزيقي التجربى للدلالة على ثورتهم ؛ غير أن هذا التعبير لا يقف موقفاً يمس نظام العالم في شيءٍ . حقاً قد يضيفون إلى ذلك بضعة أفعال من أعمال العنف بين الحين والحين ، ولكن مظاهرها لا تنبع إلا في جلب العار لهم . وخير أمل لهم أن تكون لهم جمعيات سرية إرهابية على مثال جمعية « كلوكس كلان »^(٢) . متطلعين من وراء ذلك إلى إيجاد جماعة تتعلق بما يقومون به من تجارب روحية ، لتأخذ على عاتقها استخدام القوة للقيام بضرر من المدم المادى . وبالاختصار : يريدون أن يكونوا كهنة مجتمع مثال سلطنته الزمنية ممارسة أعمال العنف^[٤] . وهكذا امتدحوا انتشار « فاشيه » و « ريجو »^(٣) بأنه عمل نموذجي ، وعدو المذبح التي لا مبر لها (إطلاق النار على المجاهير) أبسط عمل سيرياלי . ثم يطلبون بعد ذلك العون من الخطأ الأصفر . ولا يدركون التناقض الكبير الذي به تعارض أعمال التخريب الجزئية هذه مع وسائل الفناء الشعري الذي يدعون إليه . وفي الحق كلما كان المدم موجهاً إلى ناحية خاصة كان وسيلة إلى غاية وصفية أعم . ولكن السيريالي يقف عند هذه الوسيلة و يجعل منها غاية مطلقة ، ويأتي الذهاب إلى أبعد من ذلك . وعلى التقىض من ذلك الإلغاء التام الذي يعلم به . فإنه لا يضر أحداً . وما ذلك إلا لأنه إلغاء كل . فهو أمر مطلق في خارج نطاق التاريخ ، وهو خيال شعري يشمل - في نطاق ما يجب إزالته من حقائق - الغاية التي تبرر - في نظر الأسيويين والثوريين - وسائل العنف التي يضطرون إلى اللجوء إليها .

والحزب الشيوعى من جانبه مطارد من البوليس البرجوازى ، وأقل كثيراً في العدد من . الحزب الاشتراكى الفرنسي ، ولا أمل له في تقلد السلطة إلا بعد أجل جد طويل ، ثم هو حديث العهد بالحياة . وعلى غير ثقة من وسائله ، بل لا يزال منها في دورته السلبية . وقصده كسب المجاهير ، وتكوين خلايا له بين الاشتراكيين ، وفصل العناصر التي يتيسر له فصلها من هذه الجماعة التي تطارده ليضمها إليه : وسلاحه الفكرى هو النقد . إذن لم يكن

(١) Auguste Comte (١٧٩٨ - ١٨٥٧) فيلسوف فرنسي ، صاحب مذهب الفلسفة الوضعية . وكان فلسفته تأثير كبير في الفكر الفرنسي والنقد الأدبي ونشوء بعض مذاهب أدبية . انظر كتابنا : النقد الأدبي الحديث والأدب المقارن .

(٢) Klu-Klux-Klan جمعية سياسية دينية قامت في شمال أمريكا عام ١٨٦٦ .

(٣) Rigaud (١٧٥٩ - ١٧٤٣) رسام فرنسي . وبعد السيرياليون الأدب تجربة تتجاوز الخلية اللغوية أو التعبير العاطفى إلى غاية أكبر في صراع الشخص مع نفسه حالاته صراعاً قد ينتهى بالانتخار . ثم يضربون مثل بانتخار « فاشيه » و « ريجو » كما يقول المؤلف .

غريباً منه أن يرى في السيرالي حليفاً موقوتاً هو على استعداد لتركه حيناً لا تكون له حاجة به : لأن السلبية - وهي لب السيرالية - ليست سوى مرحلة أمام الحزب الشيوعي . فهذا الحرب لا يمكن أن يعتد . ولو لحظة واحدة بالكتابة الآلية ، ولا بالتنوم ولا بالصادفة^(١) الموضوعية ، إلا بقدر ما تستطيع هذه الوسائل تقديم المعونة إليه على تحمل الطبقية البرجوازية . وظاهر . إذن ، أن هذا نوع الاتفاق في المصالح قد وجد بين المفكرين والطبقات المهمومة . كما كان هذا شأن المؤلفين في القرن الثامن عشر . ولكن لم يكن هذا الاتفاق إلا سطحياً . وهناك - بعد - مصادر عميقة لما بينها من خلف . ينحصر في السيرالية لا تهم إلا قليلاً بدكتاتورية العمال . وترى في الثورة - بوصفها قسوة محضة - الغاية المطلقة . على حين تحصر الشيوعية غايتها في تقلد الحكم . وتبرر بهذه الغاية ماتريق من دم . ثم إن العلاقة بين السيرالية وطبقة العمال علاقة تجريدية وغير مباشرة . وقوة الكاتب منحصرة في تأثيره المباشر في الجمهور . وفيما يشير بكتابته من أنواع الغضب والحماسة والتأمل . وقد ظل « ديدرو » و« روسو » و« فولتير » في علاقة دائمة مع الطبقة البرجوازية . لأنها كانت تقرأ ما يكتبون . ولكن ليس للسيرالية أى قارئ في طبقة العمال ، إذ كانت لا تعدو علاقتهم مجرد صلة خارجية بالحزب ، أو بالأحرى : بذوى الفكر فيه ، أما جمهورهم فى طبقة أخرى هي الطبقية البرجوازية ، وهذا مالا يجهله الحزب الشيوعي الذى لا يستخدمهم إلا لإحداث الاضطراب في البيئات الحاكمة . وهكذا تظل تصريحاتهم الثورية نظرية صرفة مادامت لا تمس شيئاً من سلوكيهم ، ولا تكسب لهم قارئاً واحداً ، ولا نجد أى صدى لدى العمال ، ويظلون طفيلي الطبقة التي يسبونها ، وبذل يظلون في ترددهم على هامش الثورة . وقد انتهى « بريتون » نفسه إلى الاعتراف بذلك ، مؤكداً لنفسه الاستقلال النظري في الكتابة إذ كتب إلى « نافيل »^(٢) ، يقول : « لا يوجد بيتنا من لا يتمنى انتقال

(١) هو عند السيراليين بمجموع الظواهر التي تكشف عن تداخل عصر العجائب في شعون الحياة اليومية . وعن طريقها يدو أن الإنسان يمشي في وضح النهار وسط شبكة من هذه العجائب التي ياكتشفها وال الوقوف عليها يمكنه أن يتقدم في حياته الباطنة نحو النقطة العليا . وهي عندهم النقطة التي تمحى فيها الأضداد . فمثلاً كان « بريتون » ولوغاً بالسر في الطرقات المعلقة على جبه الجبال العالية ، ليتأمل في نفسه تولد شعر يختلط فيه مبدأ المتعة مبدأ الواقع الحقيقي ، ويختلط فيه الحلم بالحياة المادية ، والتراث الخاص ببواطن التفوس : السحر بالقضايا الثورية في العالم الحديث . ولم يكن بهم أن يناقش نظرياً مثل هذه المقابلات بقدر ما كان بهم على الأنصه إظهار عجائب الوجود الإنساني في الواقع ، وتأويلها ، حيث يتحقق التلاقي الغريب بين الذائق والموضوعي ، وبين الأحلام الفردية وحوادث الحياة المادية والاجتماعية . وفي قصته : نادجا Nadja مواسع كثيرة نصلح أمثلة لهذا الذي ساه السيراليون الصادفة الموضوعية على نحو ما أوجزنا .

(٢) من موجهى الثورة السيرالية Pierre Naville .

الحكم من أيدي الطبقة البرجوازية إلى أيدي طبقة العمال . وفي انتظار ذلك نعتقد أن متابعة التجارب النفسية لا تقل ضرورة عن ذلك . ويكون هذا طبعاً دون رقابة خارجية ، حتى الرقابة الماركسية فالمتسائلان تميزتان في جوهرهما » .

وقد وضح هذا التعارض حين انتقلت روسيا السوفيتية ، ومعها الحزب الشيوعي الفرنسي . إلى دور التنظيم الإيجابي ، فقد انصرفت عنها إذ ذاك السيراليية ، لبقاءها سلبية في جوهرها . وعندئذ اقترب « بريتون » من جماعة « تروتزكي » ، وإنما كان ذلك هؤلاء قلة مطاردون لا يزالون - بعد - في المرحلة السلبية في النقد . ثم استخدم التروتزكيون بدورهم السيراليين أداة تفريغ وتحلل . ويوجد خطاب من « تروتزكي » إلى « بريتون » لا يدع مجالاً للشك في هذا الشأن . ولو أن المؤتمر الرابع الدولي للشيوعية كان قد استطاع أن يتغلب هو أيضاً إلى الدور الإيجابي لكان من الواضح أن توجد فرصة للقطيعة بينه وبين السيراليين .

وهكذا ظلت أولى محاولات الكاتب البرجوازي للتقارب من طبقة العمال مشروعًا وهبأً وتجريدياً ، لأنه لا يبحث عن جمهور ، بل عن حليف ، وأنه مناصر لتقسيم السلطة إلى زمانية وروحية ، باق في حدود نوع من التعاليم الميتافيزيقية التجريدية ؛ ولهذا ظل محصوراً في حدود نوع من الكهانة . فالاتفاق المبدئي بين السيرالية والحزب الشيوعي ضد الطبقة البرجوازية لم يتجاوز المظاهر ؛ إذ لم يوجد بينهما سوى فكرة السلبية النظرية . والواقع أن سلبية الحزب الشيوعي موقفة ، فهي لحظة تاريخية ضرورية في مشروعه الكبير للتنظيم الاجتماعي ، في حين تظل السلبية السيرالية - على الرغم من كل ما يقال عنها - قائمة خارج حدود التاريخ : في الحاضر والأبدية معاً ؛ فهي الغاية المطلقة للحياة والفن . وفي موضع ما ، أكد « بريتون » الوحدة ، أو على الأقل التوازى ، بين المفكرين في كفاحهم ضد الشوائب الحيوانية وطبقة العمال في كفاحهم ضد الرأسمالية . ومعنى هذا إثبات « الرسالة المقدسة » لطبقة العمال . وهذه الطبقة في إدراك « بريتون » بمثابة كمية من الملائكة وظيفتها التدمير ، في حين يدافع عنها الحزب الشيوعي لأنها سد ضد كل اقتراب سيرالي . وليس هي في الحقيقة - فيما يخص الكاتب - إلا أسطورة قريبة الشبه بالأساطير التي تحتل مكان العقيدة . ودورها في تهدئة ضمائرهم شبيه بالدور الذي لعبته أسطورة الشعب عام ١٨٤٨ عند ذوى الإرادة الخيرة من كتاب ذلك العهد . وتنحصر أصالة الحركة السيرالية في محاولتها احتكار كل شيء في وقت واحد : الرق إلى طبقة أعلى ، والتزعع الطفيلي ، والأستقراطية ، وميتافيزيقية الاستهلاك ، والتحالف مع القوى الثورية . وقد دل تاريخ هذه المحاولة على أن الإنفاق كان مصيرها . ولكن لم يكن من المتحمل إدراك هذا المصير

قبل ذلك بخمسين عاماً : ففي ذلك العهد لم يكن من الممكن أن توجد علاقة بين الكاتب البرجوازي وطبقة العمال سوى الكتابة عن هذه الطبقة أو من أجلها . وقد يسير عامل جديد - وإن يكون قصير الأجل - القيام بعقد موقوت بين الأرستقراطية الفكرية والطبقات المهمومة ، وذلك العامل هو «الحزب» لقيامه بالوساطة بين الطبقات المتوسطة وطبقة العمال .

وأريد أن أقرّ حقاً أن السيراليّة ليست إلا نتاجاً من نتاجات ما بعد الحرب ، مع ما لها من طابع غامض كمعبد أدبي ، أو مدرسة روحية ، أو مذهب كنسي ، أو جماعة سريّة^[٥] . علينا - بعد - أن نتحدث عن «موران»^(١) ، «دريولا روشنيل»^(٢) ، وعن كثيرون غيرهما : ولكن إذا بدت كتب «بريتون» و«بيريه»^(٣) و«دينو»^(٤) أكثر تمثيلاً للسيراليّة ، فإن الكتب الأخرى تحتوى - ضمناً - على نفس صفاتهما . فوران نموذج ابن السبيل الرحالة المستهلك الذي يلغى التقاليد الوطنية بایجاد صلات بين بعضها وبعض الآخر ، على حسب طريقة متشكّلة العصور القديمة ، وعلى حسب طريقة «مونتيجي»^(٥) ، ثم يرمي بها في السلة كأنها سرطان البحر (الكبوريا) . وبتركها دون شرح ، يكل إليها أمر ت Miziq نفسها بنفسها . وغرضه الوصول إلى نقطة في سلم الألحان السيراليّة حيث تمحى فوارق العادات واللغات ، وتصير المصالح إلى حالة يتذرّع التمييز بينها تعذراً تماماً . وتلعب السرعة هنا دور طريقة النقد لبعض^(٦) حالات الجنون . فموضوع قصته : «أوروبا المدللة» L'Europe Galante

(١) Paul Morand كاتب معاصر ، ولد في روسيا ، وتعلم في أماكن كثيرة ، منها أكسفورد . ومن قصصه : «مفتوح ليلا» (١٩٢٢) و «مغلق ليلا» (١٩٢٣) و «لا شيء سوى الأرض» (١٩٢٦) . وهي في جملتها وصف تأثيرى لعام ما بين الحربين ، وخصوصاً أثناء الليل .

(٢) انظر هامش ص ٦٨ من هذا الكتاب .

(٣) Benjamin Péret (١٨٩٩ - ١٩٥٩) من أعضاء السيراليّة البارزين . وعلمه الشعري عجيب يسبح في اللاشعور .

(٤) Albert Péret (١٩٠٠ - ١٩٤٥) من شعراء السيراليّة ، ومن أشهر دواوينه : « أجسام وخيارات » (١٩٣٠) واشتراك في حركة المقاومة ، واعتقل ومات في السجن في تشيكسلوفاكيا .

(٥) انظر هامش ص ٣٠ من هذا الكتاب .

(٦) يسمى السيراليون ذلك : الطريقة النقدية لبعض حالات الجنون La méthode paranoïaque critique وهي التي اخترعها «دالي» . وهي طريقة تلقائية للمعارف غير المنطقية ، مؤسسة على النقد الموضوعي المنهجي لبعض حالات التداعى عند المصابين بنوع من الجنون فيه حالة تداعى المعاش مصحوبة بعنصر الوعي . وفي هذه الحالة يستثار المريض بأى كلام وأية محادثة ، بحيث يحس الصوت قوياً لدرجة يعتقد أن المتحدث يقصد أن يغير حقيقة عمداً بمحديه . والمريض في هذه الحالة يميل إلى تجسيد الآخرين جميعاً في شخص يجعله ، ظلماً =

الحديدية ، وموضوع قصته الأخرى : « لاشئ سوى الأرض » Rien que la Terre هو محو حدود القارات بالطيران . و « موران » يجعل الأسيويين يتزهرون في لندن ، والأميركيين في سوريا ، والترك في الترويج ، ليضع عاداتنا أمام هذه العيون ، كما فعل « مونتيسكيو »^(١) حين وضعها أمام أنظار الفرس . وهذه آكذ وبسيلة لتجريد العادات من جميع مبرراتها . ولكن في نفس الوقت يصوغ قصته بحيث يجعل هؤلاء السائحين يفقدون كثيراً من صفاء فطرتهم ، فصيرون - سلفاً - غير أوفاء لعاداتهم ، دون أن يتمسكون بعاداتنا تمام التسلك . وفي هذه اللحظة من لحظات التحول ، تصبح نفس كل واحد منهم مجال صراع بين المناظر الفنية المستوردة والآداب المطلقة ، فيهدم كلاهما الآخر . وعلى الرغم من ذلك . فإن كتب « موران » تؤذن بالقضاء على الولوع بما هو أجنبي ، وذلك لما هي محشوة به من برج البريق الزائف والزينة الغثة والأسماء العربية الجميلة . وهذه الكتب أساس أدب بأكمله يهدف إلى محو اللون الموضعي^(٢) للصورة الأدبية ، إما ببيان أن المدن النائية التي حلمنا بها في طفولتنا عادلة ومألوفة إلى حد السأم المؤس في عيون ساكنيها ونفوسهم ، على نحو ما عليه محطة « سان لازار » و « برج إيفل » في قلوبنا وعيوننا ، وإما يجعلنا نلمع المهرلة والتصنع وإنعدام العقيدة من وراء الشعائر التي كان رحلة القرون السالفة يصفونها لنا في إجلال بالغ مدها ؛ وإما بأن يوحى إلينا - من خلال النسيج البالي من المناظر الشرقية والأفريقية - بتحكم الآلية والمنطق الرأسمالي في كل مكان . ولم أشعر قط بالمعنى العميق

= مسؤولاً عن سبب ضيقه الذي هو في الواقع منبعث من ذات نفسه . وفي هذا الشخص يتجسد الآخرون جمعياً ، ويتحددون تحديداً مطلقاً غير مرتبط بيانسان بعينه . ولهذا تأويل ذو دلالات جماعية وموضوعية معه عند السيراليين ، وفي هذه الحالة أيضاً يتوهم المريض مستقبلاً عجيناً على حسب ما يثيره في الحاضر أو الماضي . وعندهم أن مثل هذه الحالة لم ت تعرض لدرجات ألان بو في مثل قصيدهاته : « الغراب » فحسب ، ولكنها عرضت لآخرين ، يذكرون منهم « جيمس وات » الذي أدرك في حالة مثل هذه الحالات المرضية مبدأ الآلة البخارية . وبهذه المناسبة يذكر أندريه بريتون : « في حجرة مظلمة ، كان جيمس وات ينظر بعينيه المستقبل ، ينظر الآلة البخارية . فالذى لم يكن في الواقع كان هو يراه رأى العين » ثم يعلق بريتون على ذلك بقوله : « وجوه السيرالية هو أن الذى لا وجود له موجود » .

(١) في كتابه : « الرسائل الفارسية » وفيه رسائل لشخصيات تخللها من إيران ، زارا باريس في أواخر عهد لويس الرابع عشر . وفي هذه الرسائل نقد لاذع لعادات فرنسا تقاليدها وسياساتها في ذلك العصر . وقد نشرت هذه الرسائل عام ١٧٢١ - وفي الرسائل كذلك نقد للأدب الفرنسي وبعض أمور المجتمع وال الحرب ، وهجاء حياة المتعة واللهة بين نساء القصور في الشرق لذلك المهد .

(٢) اللون الموضعي أو الطابع المحلي كان الرومانطيكيون أول من حرص عليه في الأدب . وفيه يعيشون في دقة تاريخية - البيئة والمصر اللذين تجري فيهما أحداث المسرحية والقصة . وقد احتفظ الواقعيون بذلك بعد الرومانطيكيين .

لهذه الوسيلة بقدر ما شعرت به يوماً من أيام صيف عام ١٩٣٨ ، بين مدینتو « ماجادور » و « صاف » بمراكش . حينما مررت في سيارة أجرة عامة ب المسلمين على وجهها برقع تقود برجليها دراجة . مسلمة فوق دراجة ! هاهو ذا موضوع ينافق بعضه بعضاً ليهدم نفسه بنفسه ، ويمكن أن يكون مطلب السيراليين ومطلب « موران » على سواء . فالآلية المحددة للدراجة تنافق الأحلام المتعثرة في عالم الحرم التي يضيقها المرء إلى تلك المخلوقة المبرقة في عبوره بها ، على حين أن بقايا المللادات الغامضة السحرية - بين هذه الحاجب المرسمة وخلف هذه الجبهة الضيقة - تنافق بدورها مع هذه الآلة ، مما يجعل المرء يشعر أن وراء هذا النوع الموحد من الزى الرأسمالى منطقة مقيدة مقهورة ، بها شىء يتردد بين السم والرقيا . فن أشباح المنظر الأجنبي ، إلى التنافق الحال السيريا ، إلى التفور البرجوازى ؛ فى الحالات الثلاث يذوب المعنى الواقعي . ليحاول المرء من ورائه الاحتفاظ بحال من التوتر متناقضة مثيرة للغضب . والحقيقة واضحة في أحوال هؤلاء الكتاب الرحالة : فهم يقضون على حالة استجلاب الصور الأجنبية ، لأنهم دائماً أجانب بالنسبة للفرد من الناس ، ولا يريدون أن يكونوا كذلك ، فهم يهدمون التقاليد والتاريخ ليهربوا من موقفهم التاريخي ويريدون أن ينسوا أن الوعى الأكثروضوهاً وصفاء هو دائماً الملحق بما هو خارج عن ذاته ، ويريدون أن يقوموا بعملية تحرير وهى بوساطة تدويل تحريدي ، أن يخلقاً - بالتزعة العالمية - أستراتطية في تحويها .

و « دريو » مثل « موران » في استخدامه أحياناً هدم الصور الأجنبية نفسها بنفسها . ففي قصة من قصصه يصبح قصر الحمراء حديقة قاحلة من حدائق إقليمية تحت سماء ولكنها من خلال هدمه الأدبي للموضوع وللحب ، ومن خلال عشرين سنة في صوف الجنون والحسنة ، إنما كان يدأب في هدم نفسه . وعندما خلا وفاضه أصبح مدخن الأفيون . وأخيراً جذبه دوار الموت إلى الاشتراكية الوطنية ؛ وقصته : « جيل »^(١) - وهي قصة حياته المونقة الوضرة - تدل على أنه كان الصديق اللدود للسيراليين . ولم تكن نازيته ، أيضاً ، إلا توقيعاً لانقلاب عالمي ، فهي تبدو - عملياً - غير ذات أثر . شأنها في ذلك شأن

(١) قصة للكاتب الفرنسي المعاصر « دريلا روشييل » الذي ولد عام ١٨٩٣ . وفي هذه القصة تجمس لإخفاقه في حياته كما يشعر هو به ، وفيها يستغرق بطله المفضل « جيل » في شعوره بأنه على شفا الانتحار في كل لحظة . وليس الانتحار عند مجرد عمل تعليه ظروف العيش ، ولكنه النهاية المحتومة للمصير البائس المثير . ولكن يتراءى في هذا التصوير تأنيب الضمير والشعور بالمشاركة في الإثم ، لأنه مغمور في الشعور بإرادته مشلولة منغمسة في نوع من التحلل الخلقي لم يستطع أن يرده . ولم يكن لديه سوى تحطم نفسه في عمل ما وإن يكن تائناً ، في الحب أو في الموت . وقد صور فيها ذلك الجانب السيء من حياته ، فيبين لنا أنها حياة مخلفة .

شيوعية «أندر يه بريتون». وكلها كاتب. وكلها تحالف مع السلطة الرمتبة في براءة وبعد عن الأغراض. ولكن السيراليين أصبح أجساماً. إذ تم أسطورتهم في الهدم عن شبهة فحمة هائلة، فهم يريدون هدم كل شيء سوى أنفسهم. كما يشهد بذلك فرعون من الأمراض والآفات والعاقير. و«دريو» - الحزين الصادق كل الصدق في شعوره - قد فكر في الموت، فكان بغضه لنفسه هو سبب بغضه لبلده وللناس. وقد انصرفوا جميعاً يبحثون عن المطلق. وبما أنهم محظوظون جميعاً بما هو نسي. فقد طابقوا بين المطلوب والمستحيل. وترددوا جميعاً بين دورين: دور الإعلان عن عالم جديد. ودور تصفية العالم القديم. وبما أنه في أوروبا عقب الحرب كان تبين أمارات الانحلال أيسراً من تبين علامات النهاية. لهذا اختاروا جميعاً دور التصفية. ولأجل تهدئة ضمائرهم. وضعوا من جديد موضع الاعتبار أسطورة «هيرقلطس» القديمة، التي بمقتضاهما تتولد الحياة^(١) من الموت. وقد استحوذت عليهم جميعاً فكرة النقطة الخيالية في سلم ألحانهم، وهي وحدها الساكنة في عالم من الحركة، حيث يتوحد الهدم - بوصفه هدماً كاملاً لا أمل فيه - مع البناء المطلق. وقد سحرهم جميعاً العنف من أي مصدر أتى: وبالعنف أرادوا أن يحرروا الإنسان من حالته الإنسانية وهذا تقربوا إلى أحزاب متطرفة، ناسبين إليها - على غير أساس - أهدافاً عسيرة الفهم وقد خدعوا جميعاً، فلم تحدث الثورة التي أرادوا، وهزمت النازية. وقد عاشوا في عصر مريح مبذر، كان اليأس فيه ترفاً كذلك. وقد أدانوا جميعاً بلد़هم، لأنَّه كان لا يزال في جحون النصر. وأعلنوا الحرب، لأتمِّ كانوا يعتقدون أن السلام سيكون طويلاً. وكانوا جميعاً ضحايا الدمار في سنة ١٩٤٠. ذلك أن لحظة العمل قد واتت ولم يكن واحد منهم على استعدادها، فنهم من قتلوا، وأخرون في المني. ومن عادوا من هؤلاء ظلو منفيين بيتنا. وكانوا المؤذنين بالكارثة في سُنِّ البقرات السمان، وفي سُنِّ البقرات العجاف لم يبق عندهم شيء يقولونه^(٢).

وعلى هامش هؤلاء الأطفال المخالفين المتحالفين الذين يجدون من الفجاعة والجنون وعلى هامش الكبار المتغرين باليأس وأشقاءهم الصغار الذين لم تخن - بعد - ساعة إياهم إلى المرح؛ على هامش هؤلاء جميعاً ازدهرت قليلاً نزععة إنسانية. فكان «بريفو»^(٣)،

(١) كان «هيرقلطس» يقول بتحول الأضداد بعضها إلى بعض، فالموت ينشأ من الحياة، والحياة تنشأ من الموت. راجع ذلك في: ربيع الفكر اليوناني للدكتور عبد الرحمن بدوى.

(٢) Marcel Prévost (١٨٦٢ - ١٩٤٠) من كتاب القصة الذين لا يقاومون نجاحاً في القصص الاجتماعية ذات الطابع الشعبي، وقد اهتم على الأخص بتفسير النساء، ومن قصصه: «خريف امرأة» (١٨٩٣) و«أنصار العذاري» (١٨٩٤)، ثم سلسلة من القصص عنوانها: «رسائل إلى فرانسواز» (١٩٠٢ -

و« بطرس بو »^(١) و« شامسون »^(٢) ، و« أفيلين »^(٣) ، و« بوكلر »^(٤) في سن « بريتون » و« دريو » تقريباً . وكان بدء أنتاجهم متألقاً . فكان « بو » بين تلاميذ الليسيه حين كان « كوبو »^(٥) يمثل مسرحيته التي عنوانها : الأحمق *l'Imbécile* وكان « بريفو » في مدرسة المعلمين العليا ملحوظ المكانة . ولكنهم في ميلاد مجدهم ظلوا متواضعين ، فلم يشتتوا أن يلعبوا دور العاصفة في الرأسالية مثل « أريل » ولا أن يزعموا أنهم ملعونون ولا أنهم أنبياء . حينما سئل « بريفو » لماذا كان يكتب ، أجاب قائلاً : « لأكسب عيش » . وقد صدمتني هذه الجملة في ذلك العهد ، لأن أساطير القرن التاسع عشر الأدبية الكبيرة كانت لاتزال تضطرب في رأسي مثل أسمال . على أنه - بعد - خطأ : إذ لا يكتب المرء لكسب عيشه . ولكن الذي كنت أعده إسفافاً رخيصاً منه كان في الحقيقة تعبراً عن إرادة التفكير في صلابة ووضوح ، بل وعلى كره إذا دعت الحاجة . ومقاومة من هؤلاء المؤلفين ضد الشيطانية والملائكة ، لم يربدوا أن يكونوا قدисين ولا حيوانات ، بل أساساً فحسب .

(١) من كتاب القصص الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ - وصف في كتابه حالة الإخفاق النفسي التي أعقبت الحرب العالمية الأولى . ومن قصصه : « القضية » (١٩٣٠) وهي قرية من وجهتها الاجتماعية من قصة « التربية العاطفية » التي كتبها فلوبير من قبل . وله قصة أخرى : « النساء والرجال ، أو الإن fas » (١٩٢٨) يصور فيها نزعته الإنسانية الكريمة ، كما وصف سجناء فرنسا من الأسرى عام ١٩٤٠ في قصة له عنوانها : « عام في درج من الأدراج » .

(٢) من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠٠ ، وعنى بتصوير الفلاحين André Chamson وحياة الريف كما عاصرها . ومن قصصه : « رجال من الشارع » (١٩٢٧) و « مجرمة العدول » (١٩٢٨) تصف حياة أسرة من الفلاحين ، لها مكانتها . بدأت القريةتهم بهجرة خطيرة ؛ و « سنة المهزومين » (١٩٣٤) يصور آثار المزيمة في ألمانيا ؛ و « بغر العجائب » (١٩٤٤) في شأن المتعاونين مع الألمان أثناء الحرب .

(٣) من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ ، يصور في قصصه حياته وطفولته . ويستغرقه التفكير في سر الحياة والموت ، كما يتضح في « نزهة مصرية » (١٩٣٤) و « ملك أنت » (١٩٤٥) ومن قصصه كذلك : « السجين » (١٩٣٧) .

(٤) فرنسي من الكتاب المعاصرين ، ولد في روسيا عام ١٨٩٨ ، ورأى روسيا بعد الثورة ، ووصفها في : « مناظر طبيعية ومدن روسية » (١٩٢٩) . ثم هو ولوغ بوصف صغار الناس في المجتمع ، الذين يتوعرون بعثته ، وفي يده زمام مصائرهم . ومن قصصه أيضاً : « مدخل للاضطراب » (١٩٢٥) و « المدينة المجهولة » (١٩٢٥) .

(٥) Jacques Copeau من أشهر الممثلين الفرنسيين ، وقد كتب عن ذكرياته حياته المسرحية .

وربما كانوا – منذ الرومانтика – هم أوائل الكتاب الذين لم يعدوا أنفسهم أرستقراطى الاستهلاك ، ولكن علا فى حجراتهم ، شأنهم شأن مجلدى الكتب وصانعى الملابس الخرماء . ولم يعودوا الأدب مهنة بغية الحصول على رخصة بيع بضائعهم لمن يبذل فيها أعلى ثمن ، بل الأمر على النقيض من ذلك ، إذ أرادوا أن يأخذوا مكانهم الجديد في مجتمع عامل ، دون تكبر أو استخداه . فالمهنة تعلم ، ثم ليس للممارسة حق احتقار عملاته . وبهذا بدءوا ، هم أيضاً ، في رسم عام لطريقة من طرق التوفيق بينهم وبين الجمهور . وكانوا على على درجة من الصدق لا يمكن معها أن يعتقدوا أنهم ذوو عبرية ، أو أن يطالبوا بحقوقها وكانوا لذلك يثقون في الجهد أكثر من ثقتهم في الإلهام . وربما أعزتهم تلك الثقة الحمقاء في نجم سعدهم ، وذلك الكبرياء الباغى الأعمى ، مما هو من خواص عظام الناس [٧] . وذلك الكبرياء الباغى الأعمى ، مما هو من خواص عظام الناس . وكانت لهم جميعاً تلك الثقافة المتينة الهدافة التي كانت الجمهورية الثالثة تلقنها لموظفيها مستقبلاً . وهكذا صاروا أكلهم تقريباً موظفين في الدولة ، فمن أمناء في مجالس الشيوخ والتواب ، إلى مدرسين ، حفظة بالمتاحف . ولكن بما أن أكثرهم نشأ في بيوت متواضعة ، لذلك لم يكونوا يهتمون باستخدام معارفهم في الدفاع عن التقاليد البرجوازية . ولم يتصرفوا فقط في تلك الثقافة على أنها خاصة من الخواص التاريخية ، وإنما رأوا فيها أدلة ثمينة يصيرون بها رجالاً . ثم كان لهم في « لأن فورنييه » أستاذ من أساتذة الفكر ، يبغض التاريخ ولأنهم أقتنعوا مثله بأن مشكلة الخلق هي في كل العصور ، كانوا يرون المجتمع في ثوبه الحالى . وهم أعداء علم النفس والعلوم التاريخية . وسرعوا التأثير تجاه المظالم الاجتماعية ولكنهم – لتشبعهم المفرط بفلسفه « ديكارت » – أبعد ما يكعونا من الاعتقاد في صراع الطبقات . لذلك كان عملهم الوحيد هو ممارسة مهنتهم – بوصفهم إنساناً – ضد الأهواء ومزلات الهوى . وضد الأساطير ؛ وذلك باستخدام الإرادة والعقل أستخداماً لا ضعف فيه . وقد أحبو صغار الناس من عمال باريس ، والصناع ، وصغار البرجوازيين ، والمستخدمين ، وأبناء السبيل ؛ ودفعتهم أحياناً عنايتهم بأن يقصوا هذه المصائر الفردية إلى التطرف لإرضاء الترعة الشعبية . ولكنهم – خلافاً لهذه الفتاة المغرضة من الطبيعين – لم يقبلوا فقط أن تكون الجبرية الاجتماعية والنفسية هي لحمة العيش لهذه الصنوف المتواضعة من الوجود ؛ وخلافاً للواقعية الأشتراكية ، لم يريدوا أن يروا في أبطالهم ضحايا يائسة للاصطدام الاجتماعي ؛ بل أهتم هؤلاء الأخلاقيون بأن يبنوا – في كل حالة تناولوها – جانب الإرادة والصبر والجهد ، مفسرين النقص بأنها أخطاء ، والنجاح بأنه أستحقاق وقلما عنوا بالمصائر الشاذة ؛ ولكنهم أرادوا أن يظهروا أن من الممكن أن يظل الإنسان إنساناً حتى في الشدائد .

والليه مات كثيرون . وصمت الآخرون ، أو هم يتتجون قليلاً على فترات متباudeة .
ويمكن أن يقال ، بعامة . إن هؤلاء الكتاب الذين طار صيتهم متألقاً في بداية إنتاجهم ،
والذين كانوا حوالى عام ١٩٢٧ نادياً يسمى : «نادي من هم دون الثلاثين» - قد ظلوا
كلهم تقريباً مختلفين في الطريق . من المؤكد أن جانباً للأحداث الفردية يجب أن يوضع في
الحساب . ولكن الأمر من الغرابة بحيث يتطلب شرحاً أعم . لم تكن تعوزهم الموهبة ولا
طول النفس ، وهم - من وجهة النظر تشغelnَا الآن - يجب أن يعدوا رواداً : إذ أنهم كفوا
عن عزلة الكبارياء التي كان عليها الكاتب ، وأحبوا جهودهم ولم يخالوا تبرير الامتيازات
المكتسبة ، ولم يتأنلوا في الموت أوفي الحال ، ولكنهم أرادوا أن يلقنونا قواعد للحياة ، ومن
المؤكد أن الجمهور كان يقرأ لهم أكثر مما كان يقرأ للسيرياليين . وعلى الرغم من ذلك ، إذا
أراد المرء أن يضع اسماً للاحتجاهات الأساسية للأدب بين الحرين ، عليه أن يفكك في
السيريالية . فهنّ أين جاء إخفاقهم ؟

أعتقد أن هذا الإخفاق يفسر بالجمهور الذي اختاروه لأنفسهم ، منها يمكن هذا مزعمًا
غريباً . فقحوالي ١٩٠٠ وجدت طائفة برجوازية صغيرة كانت على تمام الوعي بنفسها على
أثر انتصارها في مسألة «دريفوس» . وهي طائفة جمهورية ، ضد رجال الدين ، وضد
التعصب للجنس . ذات نزعة عقلية ، ثم هي فردية تقدمية . وهي معجبة بنظمها ، وتقبل
تعديلها . لاقلها . ولا تخر طبقة العمال . ولكنها تشعر أنها جد قريبة منها ، حتى لمنعها هذا
القرب من أن تكون على وعي باضطهادها لها . وتعيش عيشة المقل ، بل حياة العسر
أحياناً . ولكنها لا تتطلع إلى الثراء ولا إلى صنوف العظمة المبنية ، بقدر ما تتطلع إلى تحسين
محرى عيشهما في أضيق الحدود . وعلى الأخص : تريد أن تعيش . والحياة عندها هي أن
ينتظر المرء مهنته . وينارسها عن ضمير ، بل عن شغف ، وأن يحتفظ في العمل بشئ من
الأستقلال . وأن يراقب مراقبة فعالة مثيله السياسيين ، وأن يعبر في حرية عن شئون
الدولة . وأن ينشئ أولاده تشنئة كريمة . وهم ديكاريون في حذرهم من كل ارتقاء
فجائي . وهم على خلاف الرومانتيكيين الذين كانوا يأملون دائماً أن تتفوض عليهم السعادة
كأنها كارثة . وهم أقرب إلى التفكير في قهر أنفسهم منهم إلى التفكير في تغيير محى العالم .
هذه الطبقة التي سميت تسمية موقفة «الطبقة المتوسطة» علمت أبناءها أنه لا يصح الإفراط
في الاسترادة ، وأن أحسن الأشياء تقىض خيراً . وهي محنة لطالب العمال ، على أن
تظل هذه الطالب في الميدان المهني البحث . وليس لها من تاريخ ، ولا اتجاه تاريخي ، إذ
ليس لها ماض ولا تقاليد ، على خلاف حال البرجوازية الكبيرة . وليس لها من أمل فسيح
في المستقبل ، خلافاً لطبقة العمال . وهم لا يعتقدون في الله ، ولكنهم بحاجة إلى أوامر جد

حاسمة بها يتحقق معنى لأنواع الحرمان التي يقاسمونها . ولهذا كان من بين مهامهم الفكرية تأسيس أخلاق مدنية . وفي ذلك بذلت الجامعة جهدها – وهي كلها متممية لهذه الطبقة المتوسطة – مدى عشرين عاماً فيما كتبه «دور كيم» و«برانشقبيج» و«الآن» ولكن دون نجاح . فقد كان هؤلاء الجامعيون – بطريق مباشر أو غير مباشر – أساندنة الكتاب الذين تحدثت عنهم . وقد شب هؤلاء الفتيا من البرجوازية الصغيرة ، وتعلموا على مدرسين من البرجوازية الصغيرة . وهبئوا – في السريون أو في المدارس الكبيرة – لمهن البرجوازية الصغيرة ، ولذا عادوا لطبقتهم حينما بدءوا الكتابة . وفوق ذلك لم يتركوا قط تلك الطبقة . وفي قصصهم الطويلة والقصيرة نقلوا هذا الخلق ، وساعدوا على تحسينه ، وحولوه إلى نوع من اللاهوتية التي تعالج حالات الضمير ، ذلك الخلق الذي كان الناس جميعاً يعرفون أوامره دون أن يعثر إنسان على مبادئه . وقد ألحوا – فيما كتبوا – على صنوف الجمال والغمارة ، وكذلك على الحديث عن مشقة بجد المهنة . ولم يتغنو بمحنون الحب ، بل فضلوا التغنى بالصداقبة الزوجية ، وبالزواج ، ذلك المشروع المشترك وأسسوا نزعتهم الإنسانية على المهنة والصداقبة والتضامن الاجتماعي والألعاب الرياضية . وهذه البرجوازية الصغيرة – التي كان لها من قبل حزبها السياسي : الراديكالي – الاشتراكي ؛ وشركة ضمانتها المتبدلة المسماة : عصبة حقوق الإنسان ؛ وجماعتها السرية «الماسونية» ؛ وجريدةتها اليومية : «العمل» Action – قد أصبحت وها كتابها ، بل وصحيفتها الأسبوعية المسماة بهذا الأسم الرمزي : «ماريان» . وكان شمسون «أبو» و«بريفو» وأصدقاؤهم يكتبون لجمهور من الموظفين والجامعيين وكبار المستخدمين والأطباء ومن إليهم . وخلقوا أدباً راديكالياً اشتراكياً . ولكن كانت الراديكالية هي الضحية الكبرى للحرب . فقد حفقت منذ عام ١٩١٠ منهاجاها . وغاشت ثلاثين عاماً على قوة سرعاها المكتسبة . وحين وجدت لها كتاباً لم تكن – بعد – حية إلا على حساب ماضيها . واليوم اختفت نهائياً . فبعد أن تم إصلاح الهيئة الإدارية ، وتحققت الفصل بين الكنيسة والحكومة ، لم تكن تستطيع السياسة الراديكالية إلا أن تصير استسلاماً للمناسبات . ولكن ثبت بعض الوقت ، كانت تفترض السلام الاجتماعي والسلام الدولي . وكان مما تجاوز نطاق الاحتمال وقع حربين في خمسة وعشرين عاماً . إلى جانب حدة الصراع بين الطبقات . فلم يستطع الحزب أن يقاوم ، بل فوق ذلك ، أصبحت العقلية الراديكالية هي الضحية للظروف .

ثم إن هؤلاء الكتاب لم يشتراكوا في الحرب الأولى ، ولم يروا مقدم الحرب الثانية ، ولم يريدوا أن يعتقدوا في استغلال الإنسان للإنسان ، بل أكدوا إمكان حياة المرأة حياة شريفة

متواضعة في المجتمع الرأسمالي ، ثم إن طبقتهم التي نشأوا منها – وصارت ، فيما بعد ، جمهورهم – حرمتهم الحاسة التاريخية ، دون أن تعوضهم ، فتبذلهم بها الشعور بوجود المطلق الميتافيزيقي ، لهذا لم يكن هؤلاء الكتاب إحساس بالأساوة ، في عصر هو – بين كل العصور – عصر المأساة ، ولا إحساس بالموت ، حين كان الموت يهدد أوروبا جميعها ، ولا إحساس بالشر ، حين كانت تفضلهم لحظة قصيرة من أشد تجارب الذل إسفافاً . وبدافع من الأمانة ، اقتصرت على أن يقصوا علينا حياة أناس مغمورين لا مجد فيها ، في حين كانت الظروف تصوغ مصائر شاذة في الخير كما في الشر . وفي عشيّة نهضة شعرية – وكانت هذه النهضة حقاً ظاهريّة أكثر منها حقيقة – مما الواضح فيهم تلك المخادعة التي هي منبع من منابع الشعر . ثم إن خلقهم الذي كان يمكن أن يدعم الهمم في شؤون الحياة اليومية ، والذي ربما شد أزرهم أثناء الحرب العالمية الأولى ، تبدى غير كاف في الكوارث الكبيرة . في تلك العصور ، إما أن يتوجه المرء وجهة أبيقورية أو رواقية – ولم يكن هؤلاء المؤلفون رواقيين ولا أبيقوريين^[٨] – وإما أن يطلب المرء الغوث من القوى اللامعقولة ، في حين اختاروا هم إلا يروا أبعد من حدود عقلهم . وبذا اختلس التاريخ منهم جمهورهم كما اختلس من الحزب الراديكالي ناخبيه . وإن حال أنهم سكتوا عن سأم ، إذ لم يستطيعوا أن يوفقا بين عقليهم وصنوف الجنون في أوروبا . وإنما أنهم ، بعد عشرين سنة في المهنة ، لم يجدوا ما يقولون لنا في الحنة ، فقد نفذ جهدهم .

بقي ، إذن ، الجيل الثالث ، جيلنا ، الذي بدأ الكتابة بعد الهزيمة ، أو قبل الحرب بقليل . ولا أريد أن أحدهُ عنـه قبل أن أبين البيئة التي ظهر فيها . أولاً ، البيئة الأدبية : كان المعتدلون من اليمينيين والمتطرفون والراديكاليون يملئون سماعنا . وكان كل نجم من هذه النجوم يمارس – على طريقته – تأثيره على الأرض . وكانت هذه التأثيرات تجتمع لتكون حولنا أغرب فكرة أدبية وأوغلها في اللامعقولة وأشدّها تناقضًا . وهذه الفكرة أسميتها : موضوعية ، لأنها تنتهي إلى روح العصر الموضوعية . وقد تنفسناها مع هواء زمننا . ومهمها بلغت العناية التي بذلها كل منهم ليتميز عن الآخرين ، فقد ظلت أعمالهم الأدبية في فكر القراء تعيش جنباً إلى جنب ، ويعدى بعضها بعضاً . على أنه إذا كانت الاختلافات عميقـة فاصلة ، فإن الصفات المشتركة غير منعدمة . وأول ما يثير الدهش أنه لم تكن للراديكاليين ولا للمتطرفين عنـية بالتاريخ ، على الرغم من ادعاء بعضـهم أنـهم من اليساريين التقديـمين

وادعاء بعضهم الآخر أنهم من اليساريين الثوريين . والأولون في مستوى» التكرار «^(١) عند كيركا جورد ، والآخرون في مستوى» اللحظة « . أى التركيب الفيال عن الأبدية وعن الحاضر في أصغر وحداته . غير أنه كان الضغط التاريخي يسحقنا في هذا العهد . كان أدب المعتدلين ، وحده ، ينم عن شيءٍ من الذوق التاريخي وعن بعض إحساس تاريخي .

ولكن بما أنهم قصدوا إلى تبرير الامتيازات ، فإنهم لم ينظروا -- فيما يخص مو المجتمعات -- إلا إلى تأثير الماضي في الحاضر . ونعلم أسباب رفضهم مأسوي ذلك ، وهذه الأسباب اجتماعية : فقد كان السيراليون كتاباً غبيين ، ولم يكن للبرجوازية الصغيرة من تعاليد ولا مستقبل . وكانت البرجوازية الكبيرة قد خرجت من فترة الفتح ونهدف إلى التدريم . ولكن تكونت هذه الاتجاهات المختلفة لتنتج أسطورة موضوعية بمقتضاها على الأدب أن يختار لنفسه موضوعات خالدة . أو على الأقل . غير معاصرة . ثم إن إخوتنا الكبار هؤلاء لم تكن لديهم إلا طريقة قصص فنية واحدة ، وهي التي ورثوها عن القرن التاسع عشر . وقد رأينا آنفاً أنه لا يوجد ما هو أبغض منها إلى النظرة التاريخية .

وقد استخدم المعتدلون والراديكاليون الطريقة الفنية التقليدية . أما الراديكاليون فلا أنهم كانوا أخلاقيين وعقليين ، ويريدون أن يفهموا فيها مبرراً بالأسباب ، وأما المعتدلون فلأن تلك الطريقة الفنية التقليدية تخدم أغراضهم ، فقد كانت -- بما فيها من إنكار منهجي للتغيير -- تبين ، أجي تبيان ، قدم الفضائل البرجوازية . وتجعلنا ، من خلف الصيحات العابثة الملغاة . نلمع هذا النظام الثابت الغامض . وهذا الشعر الجامد الذي كانوا يتمنون أن يكشفوا عنه في أعمالهم . وبفضل هذه الطريقة كان هؤلاء الإيليون^(٢) المحدثون يكتبون ضد العصر ضد التغيير ، ويبيطنون همة المثيرين والثوار ، يجعلهم يرون مشروعاتهم في الماضي . حتى من قبل أن يبدأ فيها . وإنما تعلمنا تلك الطريقة بقراءة كتبهم . وكانت في بادئ الأمر وسلتنا الأولى للتغير . وفي حوالى اللحظة التي بدأنا نكتب فيها .أخذ بعض طيبي الأفكار يحسبون » أنساب وقت « يمكن في نهايته أن تصير حادثة منحوات موضوعاً

(١) التكرار عند كيركا جورد هو فقدان الذاتية ، والسير وفقاً ل قالب عام متكرر ، مما يسلب الفرد الذاتية ، راجع : دراسات في الفلسفة الوجودية للدكتور عبد الرحمن بدوى .

(٢) اللحظة يرمز بها إلى النوع الأول من أنواع الحياة عند كيركا جورد ، وهي الحياة الحسية التي تقوم في اللحظة الحاضرة وحدها . انظر المرجع السابق .

(٣)Les Eléates جماعة من فلاسفة اليونان القدماء منهم « كريتونوفون » و « بارمينيس » كانوا يخلون المطلق في الوجود الواحد الأحد الأبدى غير المتحرك ، وينكرون الحركة .

لقصة . أينسبونه بخمسين سنة ؟ هذا كثير في نظرهم . لم يعد الناس يدركونه . وعشرين سنة بكافية . إذ ليس المرء على بعد كاف لرؤية الحادثة كما هي . وهكذا يستمدونا رويداً رويداً لكي نرى في الأدب مملكة الاعتبارات التي تحدث في غير عصرها .

وعلى أن هذه الفئات المتعادية عقدت ميثاقاً فيما بينها . فتقرب الراديكاليون من المعتدلين . إذ كانوا يطمعون - بعد - في أن يكونوا على وئام مع القارئ ، ليزودوه في أمانة ، بخاجاته . ولاشك أن قراءهم كانوا مختلفون اختلافاً ملمساً ، ولكن ظل الانتقال بينهم بدون انقطاع . من جانب آخر . فكان الجناح الأيسر من جمهور المعتدلين يؤلف الجناح الأيمن من الجمهور الراديكالي . ولكن إذا كان الكتاب الراديكاليون قد ساروا بعض الطريق مع حزب اليسار السياسي . وإذا كانوا - وقت انضمام الحزب الراديكالي الاشتراكي إلى الجبهة الشعبية - قد اتفقا معاً على التعاون في تحرير جريدة : « يوم الجمعة » . فإنهم - من ناحية أخرى - لم يعقدوا أي ميثاق مع حزب اليسار الأدبي المتطرف . أي السيراليين . والمتطرفون على النقيض من ذلك . فعلى الرغم من دفاعهم عن هويتهم . كانت لهم صفات مشتركة مع المعتدلين . إذ كلاهما يعتقد أن موضوع الأدب عالم يتجاوز العالم ، خلف الظواهر . لا يمكن التعبير عنه ، وإنما يستطيع الإيحاء به فحسب : وهو - في جوهره - التحقيق . الخيال لما لا يمكن تحقيقه . وهذا واضح ، وخاصة . حين يراد الشعر : فبينما الراديكاليون ينفونه من الأدب في أقوالهم . إذ المعتدلون يغترون به قصصهم . وغالباً ما لحظ الكتاب تلك الحقيقة ، وهي من أهم الحقائق في تاريخ أدبنا المعاصر . ولكن لم يشرح أحد سببها : وهو أن الكتاب البرجوازيين أخذوا على عانقهم البرهنة على أنه لا توجد حياة جد برجوازية ولا جد عادية إلا ووارثها عالم شعرى ، لأنهم كانوا يعدون أنفسهم المحتكرين للشعر البرجوازى . وفي نفس الوقت ، طابق المتطرفون بين جميع أنواع النشاط الفنى وبين الشعر ، بوصفه عالم المدرن الغيبي الذى لا يدرك . وحين بدأنا نكتب . فسر هذا الاتجاه - موضوعياً - بأنه الخلط بين الأجناس ، وأنه الخطأ في جوهر المفهوم القصصي . ولا يزال غير نادر يبتنا اليوم أن يعيي بعض النقاد كتاباً ثرياً بأنه تعوزه الشاعرية .

وهذا الأدب ذو قضية . مadam هؤلاء المؤلفون جمِيعاً يدافعون عن مذاهب فكرية ، على الرغم من أنهم يؤكدون توكيداً قاطعاً نقىض ذلك . فالمتطرفون والمعتدلون يعترفون صراحة ، بأنهم يغضون الميافيزيقية : ولكن كيف يسمى المرء هذه التصرighات المتكررة لهم . والتي تنص على أن الإنسان أعظم كثيراً بالنسبة إلى نفسه . وأنه يستعصى على كل

تحديد نفسي أو اجتماعي فيما يتعلق بقدر كبر من شأنه . أما الراديكاليون . فمع مناداتهم بأن الأدب لا تصننه العواطف الطيبة ، كان همهم الوحيد خلقيا . وقد ظهر صدى ذلك في التفكير الموضوعي بذبذبات شديدة في تصوير الأدب . فمن قائل بأنه عمل مجاني لا مقابل له – إلى قائل بأنه تعليم . وبأنه لا يوجد إلا بمح焯ه لنفسه وإلا بتولده ثانية من رفات نفسه . فهو المستحيل . وما لا يوصف في عام ماوراء اللغة . ومن قائل بأنه مهنة وعمره يتوجه فيها إلى جمهور محمد ، ويخاول إنارة بالكشف عن حاجاته وبارضائها – ومن قائل إنه الرعب . وسائل إنه الصناعة البلاعية . وأنى النقاد حينذاك . وحاولوا . على سبيل التيسير . أن يوحدا هذه الإدراكات المتضادة ، فهناك رسالة «أندرية جيد» . ورسالة «شميسون» . ورسالة «بريتون» . وهذا – طبعاً – مالم يريدوا أن يقولوه . وإنما يحملهم أقد على أن يقولوه بالرغم منهم . ومن ثم أضيفت نظرية جديدة إلى النظريات السابقة : ففي هذه المؤلفات الدقيقة المدامنة بنفسها لنفسها . حيث ليست الكلمات إلا مرشدأ حائراً يقف في متصف الطريق . ويدع القارئ يسلك سبيله وحده . وحيث الحقيقة بعيدة جداً في عالم ماوراء اللغة . في صمت غير محدود ؛ يظل أهم فحوى لها هو الفحوى غير الإرادى بالنسبة للمؤلف . وليس العمل الأدبي بجميل قط مالم يستعصى نوعاً من الاستعصاء على المؤلف . فإذا أخذ الكتاب صورته بدون مشروع من مؤلفه . وإذا استعصت أشخاصه الأدبية على رقابه . ففترضت عليه نزقها . وإذا احتفظت الكلمات تحت قلمه بنوع من الاستقلال . فحينئذ يتضح هو خير مؤلفاته . ولوقرأ «بوالو»^(١) هذا القول للدهش . وهو قول مأثور في الصحف اليومية لقادنا . مثلاً «يعرف المؤلف ما يريد أن يقول أكثر مما يلزم . وهو موغل فيوضوحه . وتهال عليه الكلمات في سهولة مفرطة . ويفعل بقلمه ما يريد ، فهو لا يسيطر عليه موضوعه». وما يدعو إلى الأسف أنهم متتفقون جميعاً في هذه النقطة . فعند المعتدلين أن جوهر العمل الأدبي هو الشعر ، فهو ، إذن ، العالم الأسمى ؛ وفي اتزلاق لا يمكن إدراكه . يكون هو ما يستعصى على مؤلفه نفسه ، وهو نصيب الشيطان ؛ وعند السيراليين طريقة الكتابة المعتمد بها هي الطريقة الآلية . وحتى الراديكاليون يتبعون «الآن» في إلخاهم على أن العمل الأدبي

(١) Boileau (١٦٢٦ - ١٧١١) الشاعر والناقد الكلاسيكي ، مؤلف كتاب «فن الشعر» الذي سجل قواعد الكلاسيكيين وثبتها ، لا في فرنسا تحسب ، بل وفي أوروبا كلها . وعلوم النزعة العقلية لدى الكلاسيكيين . واند . كتابنا : الأدب المقارن ، الطبعة الثانية ص ٣٥٠ - ٣٥٤ .

لا يكمل أيد قبل أن يصير تصورا جاعياً . فيحتوى — بما أضاف إليه أجيال القراء — على ما يفوق كثيراً ما كان عليه في حين تأليفه . وعلى الرغم من أن هذه الفكرة صحيحة — إذ توضح دور القارئ في تكوين^(١) العمل الأدبي — كانت تساعد في ذلك العهد على زيادة الانسداد . وموجز القول : كانت الأسطورة ذات الوجود الموضوعى التى أوجت بها هذه المتناقضات هي أن كل عمل أدبى جدير بالبقاء له سره . وكان يجوز قبول ذلك لو أن هذا السر سر صناعة : ولكن كلاً ، فهو يبدأ حيث تنتهى القواعد الفنية وإرادة الكاتب ، فينعكس على العمل الفنى شئ الن أعلى ويتكسر فيه كما تنكسر أشعة الشمس في الأمواج . وبالاختصار : كانت البيئة الأدبية أفلاطونية ، منذ الشعر^(٢) الحالص حتى الكتابة الآلية . في ذلك العصر الصوفى على غيره عقيدة ، أو بالأخرى : الصوف عن سوء نية ، كان تيار أدبى كبير يحمل الكاتب على الاستسلام حال عمله الأدبى ، كما كان تيار سياسى يحمله على الاستسلام لحزبه . ويقال إن « فرا أنجيليكو »^(٣) كان يرسم جائياً عن ركبته : وإذا كان هذا حقاً ، فكثير من الكتاب يشبهونه ، ولكنهم يذهبون إلى أبعد منه ، إذ يعتقدون أن يحسّبهم أن يخوضوا وهم يكتبون كى يجيدوا الكتابة .

عندما كنا لا نزال على مقاعد التلمذة في الليسيه أو في مدرجات السريون ، كان الظل الكثيف لعالم ماوراء اللغة مبسوطاً على الأدب . لقد عرفنا آنذاك المذاق المر الخادع للمستحيل ، وللأدب الحالص ، وللمستحيل الحالص . وشعرنا طوراً بعد طور أنتا غير قانعين ، وأنتا مردة الاستهلاك . واعتقدنا أن المرء يستطيع إنقاذ حياته بالفن ، ثم في بضعة أشهر عرفنا أن بالفن لا ينقذ المرء شيئاً ، وأن الفن قائمة حساب واضح يائس لضياعنا وترجحنا بين أدب الرعب وأدب الصناعة ، وبين أدب الاستشهاد وأدب الاحتراف . فإذا تسلى أمرؤ بقراءة كتبنا في عناية ، فسيجد من غير شك آثار هذه المحاولات المختلفة كأنها ندوب الجراح ، ولكن لابد أن يكون لديه فراغ من وقت يضيعه في تلك القراءة ، وقد صار كل هذا بمنأى منا الآن . ولكن بما أن المؤلف إنما يصوغ لنفسه أفكاره في فن الكتابة حين يكتب ، فإن المخاعة تحيا على الإدراكات الأدبية للجيل السالف ، والقاد الذين فهموها ، بعد عشرين عاماً ، جد سعداء باستخدامها معياراً للأعمال الأدبية المعاصرة .

(١) شرح المؤلف طويلاً دور القارئ في خلق العمل الأدبي وتحقيقه في الفصل الثاني من هذا الكتاب .

(٢) دعاء الشعر الحالص يعنون بعناصر الشعر الحالصة ، وفي الواقع يكتب استشهادهم بأفلاطون . وقد شرحتنا دعوتهم ، وبيننا غرضهم منها ، ونقنناها ، في كتابنا : النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية .

(٣) Giovanni, Fra Angelico أو رسام الملائكة ، رسام إيطالى (١٤٥٥ - ١٤٨٧) .

على أن أدب مابين الحربين لا يكاد يعيش اليوم إلا عيشة المجهود . فمشروع «چورج (١) باتايه » للمستحيل لا تساوى أقل خاصة سيرالية . ونظريته في الإنفاق صدى ضئيل للأعياد الكبيرة السالفة ، والتزعة الأدبية المفرطة نتاج استعاضة . ومحاكاة واعية سطحية للغلو الدادى (٢) ، ولكن لم يعد لها قلب . إذ يشعر المرء فيها بالجهد وتحجل الوصول . فليس «أندريه (٣) دوتل » ولا «ماريوس جرو » في كفاية «الآن فورنييه » . وقد دخل كثير من قدماء السيراليين في الحزب الشيوعي . كهؤلاء السان - سيمونيين (٤) الذين كان يجدهم المرء - حوالي عام ١٨٨٠ - في مجالس إدارة الصناعات الكبيرة . وكوكتو «ومورياك» و«جرين» (٥) ليس لهم أكفاء يناظر عنهم مكانتهم ، وكان لجيرودو كثير من

(١) Georges Bataille من كتاب ونقاد فرنسا المعاصرین ، ولد عام ١٩٠١ ، وفي كتبه يدلل على أن الفكرة تشبه الألم الجسми ، وأنه يعاني مسائل الفكر كـ يعاني آلام الجسم . ولا يعني في الحقيقة بدليل ولا بباء مسح علمي يفضلي به للآخرين ، ولا بترجمة تجربته في فكره . وغايتها أن تراءى تجربته من ثواباً ذاته دون أن تأخذ صورة فكرية ، لأنها عاطفة لا توصف ، ومن شأن الفكر أن يهدّمها . وينظر من كل نشاط سياسي أو خلقي أو جمالي ، ليحصر تجربته فيما يسميه تارة : «تجربة باطنة » ، وتارة : «العلمية السيطرة » أو «التشوه » أو «اللحظة » . وحالاته المفضلة في التأمل هي حالات الضحك والحب والسكر والأعياد الفطرية والتضاحية : وكل حالات الاتصال بالآخرين التي يتحرر بها المرء من حقيقته غير الموحدة . ومن أقواله : «ينبغي إلى أن العالم لا يشبه أي مخلوق منظو على نفسه على حدة ، ولكنه يشبه ما ينتقل من فرد إلى آخر حينما نضحك أو نحب » . وهذا يدعى صوفياً في تزunte ، ولكنه صوف من غير عقيدة .

(٢) نسبة إلى التزعة الدادية أو مذهب «دادا» في الأدب ، وهي حركة قصيرة نشأت على يد ترستان تزار Tristan Tzara الروماني الأصل ، مع جماعة من صحبه في زبورخ بسويسرا في فترة الحرب العالمية الأولى بين أعوام ١٩١٤ - ١٩١٨ ، وانضم إليها جماعة من الكتاب الأمريكيين ، ثم وصلت إلى فرنسا وكانت نواة السيرالية ، وهي حركة متطرفة ، تلغى المنطق ، وتفضل التعبير الفطري من غير رقابة من الفكر . فهي مذهب هدام لاباء فيه ، وكان صدى مباشراً للحرب .

(٣) André Dhotel من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرین . ومن قصصه : « شوارع في الفجر » و « ذلك اليوم » و « داود » .

(٤) نسبة إلى سان سيمون (١٦٧٥ - ١٧٥٥) (ولكن حركته الفكرية استمرت بعدد في تلامذته وأتباعه والسان سيمونييه مذهب اشتراكي مؤسس على عقيدة دينية . وفيه لا يصح أن يعيش الفرد على حساب ما يرث : « بل كل إنسان على حسب مقدراته ، ولكل مقدرة على حسب إنتاجها » . وقد سبقوا زمنهم إلى الدعوة لحياة الشعوب الضعيفة ، ومنع الحرب . ويبيتون عقيدتهم على الأنوثة والحب ، وكانتا يعيشون عيشة اشتراكية في منزل لهم في قلب باريس عام ١٨٢٩ . ويشير المؤلف إلى خلافة بعضهم لما دأبوا بانضمامهم إلى الشركات الصناعية الرأسمالية .

(٥) Julien Green من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرین ، وأصله أمريكي ، ولد في باريس ، وعاش في فرنسا فيما بين ١٩١٩ و ١٩٢٣ فقد كان في جامعة فرجينيا ، وفيما بين ١٩٤٠ و ١٩٤٥ فقد كان في الولايات المتحدة . وقصصه بالفرنسية ، وكتب مذكراته بالإنجليزية ، بعنوان : « مذكرات الأيام السعيدة » ، وصدرت عام ١٩٤٢ .

حائِنَةٍ وناصِيَةٍ . ولكتَّبُمْ كَانُوا جَسِيعًا مِنَ الْمَغْمُورِينَ . وأكْثَرُ الرَّادِيكَالِيِّينَ لَزَمُوا الصَّمَتَ . ذلكَ أَنَّ الْفَجُوْةَ قَدْ وَضَعَتْ ، لَا بَيْنَ الْمُؤْلِفِ وَجَمِيعِهِ - مَا هُوَ مَأْلُوفٌ فِي تَقَالِيدِ أَدْبَرِ الْفَرْنَ التَّاسِعِ عَشَرَ - وَلَكِنْ بَيْنَ الْأَسْطُوْرَةِ الْأَدْبَرِيَّةِ وَالْحَقِيقَيَّةِ التَّارِيْخِيَّةِ .

وَعِنْدَهُ الْفَجُوْةُ قَدْ شَعَرْنَا بِهَا حَقَ الشَّعُورِ قَبْلَ أَنْ تُنْشَرَ كِتَابَنَا الْأُولَى . مِنْذَ عَام [١٩٣٩] ، وَحَوْالَى ذَلِكَ الْعَهْدِ ذَهَلَ أَكْثَرُ الْفَرْنَسِيِّينَ حِينَ اكْتَشَفُوا وَجُودَهُمُ التَّارِيْخِيُّ ، وَيَقِيْسَا كَانُوا قَدْ تَعْلَمُوا فِي الْمَدْرَسَةِ أَنَّ الْإِنْسَانَ يَغَامِرُ . فَيَكْسِبُ أَوْ يَخْسِرُ فِي صَمِيمِ التَّارِيْخِ الْعَالَمِيِّ ، وَلَكَتَّبُمْ لَمْ يَطْبُقُوا مَا تَعْلَمُوهُ عَلَى حَالَتِهِمُ الْخَاصَّةِ . وَذَلِكَ أَنَّهُمْ كَانُوا يَفْكِرُونَ تَفْكِيرًا غَامِضًا أَنَّ الْمَوْتَ هُمُ الَّذِينَ يَحْمِلُونَهُ أَنْ يَكُونُوا تَارِيْخِيِّينَ . وَمَا يَدْهَشُ لَهُ الْمَرءُ أَنَّ كُلَّ صَنْوُفَ الْحَيَاةِ السَّالِفَةِ تَبَرِّي دَائِمًا عَلَى مَدِيْرِ قَصِيرٍ مِنْ أَحَدَاثٍ تَتَجاوزُ كُلَّ تَبَرُّ . وَتَخْدَعُ كُلَّ تَقْعِعٍ . وَتَقْلِبُ كُلَّ مَشْرُوعٍ . وَتَضْفِي ضَمَوْنًا جَدِيدًا عَلَى السَّنِينِ السَّابِقَةِ . وَثُمَّ مَخَالَةً . وَالْاِخْتِلاَسُ دَائِمٌ . كَانَ النَّاسُ أَصْبَحُوا جَمِيعًا مِثْلَ «شَارِلْ بُوقَارِي»^(١) حِينَ اكْتَشَفَ بَعْدَ مَوْتِ امْرَأَتِهِ الرَّسَائِلَ الَّتِي كَانَتْ تَسْلِمُهُ مِنْ عَشَاقِهَا ، فَرَأَى عَشَرِينَ سَنَةً مِنْ حَيَاةِ زَوْجِهِ سَعِيْدَةً سَبَقَ أَنْ عَاشَهَا قَدْ انْهَارَتْ فَجَاءَ .

وَفِي عَصْرِ الْعَلَائِرَةِ وَالْكَهْرِبَاءِ لَمْ نَكُنْ نَفْكِرُ أَنَا مَعْرُضُونَ لَهُذِهِ الْمَفَاجَاتِ . وَلَمْ يَكُنْ يَبْدُو لَنَا أَنَا مَقْبِلُونَ عَلَى عَدَمٍ ، بَل -- عَلَى النَّقْيَضِ مِنْ ذَلِكَ . كَانَ لَنَا كَبِيرَيَّ الشَّعُورِ الْغَامِضِ بِأَنَّا عَبَرْنَا أَمْسَ آخرَ الْفَلَاقَبِ تَارِيْخِيًّا . وَحَتَّى حِينَ كَانَ نَقْلُ أَحْيَانًا مِنْ تَسْلِعِ أَلمَانِيَا . كَانَ نَعْتَقِدُ أَنَّا مَلْتَزَمُونَ بِسُلُوكِ طَرِيقِ طَوِيلٍ . وَكَنَا عَلَى يَقِينٍ مِنْ أَنَّ حَيَاةَ كُلِّ مَنْ تَكُونُ سُوَى نَسْيَعَ مِنَ الظَّرُوفِ الْفَرْدَيَّةِ الْوَاضِحَةِ الْمَعَالِمِ بِالاكتِشافَاتِ الْعُلُمَيَّةِ وَالاِصْطِلَاحَاتِ الْمُوْفَقَةِ .

وَمِنْذَ عَام ١٩٣٩ فَتَحَتْ عَيْنَنَا الأَزْمَةُ الْعَالَمِيَّةُ وَسِيْطَرَةُ النَّازِيَّةِ وَحَوْادِثُ الصَّينِ وَحَربِ أَسْبَانِيَا . فَبَدَا لَنَا أَنَّ الْأَرْضَ تَمِيدُ تَحْتَ أَقْدَامِنَا ، وَفَجَاءَ بَدْأُ الْاِخْتِلاَسِ التَّارِيْخِيِّ الْكَبِيرِ بِالنِّسْبَةِ لَنَا كَذَلِكَ . فَتَكْشِفُ لَنَا -- فَجَاءَ -- أَنَّهُ كَانَ عَلَيْنَا أَنْ نَعْدَ هَذِهِ السَّنِينِ الْأُولَى مِنَ السَّلَامِ الْعَالَمِيِّ الْكَبِيرِ مِثْلَ هَذِهِ السَّنِينِ الْآخِيَّةِ مَا بَيْنَ الْحَرَبَيْنِ ؛ فَقِيْكُلَّ وَعْدَ كَنَا قَدْ رَحَبْنَا بِهِ عَابِرِينَ . كَانَ عَلَيْنَا أَنْ نَرِيْ فيْهِ تَهْدِيَّا ، وَكُلَّ يَوْمٍ كَانَ عَشَنَاهُ كَانَ يَكْشِفُ لَنَا عَنْ وَجْهِهِ الْحَقِّ : فَقَدْ اسْتَسْلَمْنَا لَهُ دُونَ حَذَرٍ ، فَسَارَ بِنَا فِي الطَّرِيقِ إِلَى حَربٍ جَدِيدَةٍ فِي سَرْعَةٍ

(١) شَارِلْ بُوقَارِي بَطْلُ قَصَّةِ «مَدَامْ بُوقَارِي» الشَّهِيرَةِ لِلْفُلَوِيرِ . وَهِيَ مُتَرَجِّمَةٌ إِلَى اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ . وَيَشِيرُ الْمُؤْلِفُ إِلَى أَنَّ شَارِلْ بُوقَارِي مَاتَ عَلَى أَثْرِ اِكْتِشَافِ خِيَانَةِ زَوْجِهِ ، لِأَنَّهُ لَمْ يَطْقُ اِنْهَارَ سَعادَتِهِ الَّتِي كَانَ يَقْوِمُهَا فِي الْمَاضِي ، فَكَانَهُ كَانَ يَعِيشُ عَلَى حَسَابِ ذَلِكَ الْوَهْمِ .

خفية . وصرامة خبيئة في مظاهر عدم الاكتئاث . وكانت حياتنا الفردية - التي كانت قد بدت من قبل متوقفة على جهودنا ، وعلى فضائلنا ونقائصنا ، وعلى حظتنا من حسن وسيء وعلى الإرادة الطيبة أو المدخلولة من عدد محدود جداً من الناس - قد ظهر لنا . بعد . أنها محكومة في أدق دقائقها بقوى غامضة وجاعية وأن أخص طروفها الفردية تعكس فيها حالة العالم أجمع . وفجأة شعرنا أننا قد وضعنا بعنف في « موقف ». فالتحليل الذي ولع به أسلافنا أضحي مستحيلا . وكانت هناك مغامرة جماعية ترسم في المستقبل ، لتكون مغامرتنا نحن ، وهي التي تستمع لنا - فيما بعد - بتاريخ جيلنا بما فيه من أرواح ظاهرة على مثال « أريل »^(١) ومن طغاة على مثال « كاليليان »^(٢) . وكان شيء ما ينتظرون في ظلام المستقبل ، شيء يمكن يوحى إلينا تحقيقه أنفسنا في إشارة اللحظة الأخيرة قبل أن يؤدى بناء إلى الفناء ، وكانت أسرار أعمالنا وأسرار أخص مقاصدنا تكمن أمامنا في الكارثة التي ستكون أسماؤنا رهينة بها ، وقد رددنا الواقع التاريخي إلى ذات أنفسنا : ففي كل ما كنا نلمس . وفي الهواء الذي كنا نتنفس . وفي الصفحة التي كنا نقرأ أو نكتب . وفي الحب نفسه ، كما نكتشف ما يشبه مذاق التاريخ ، أي مزيجاً مراً غامضاً من المطلق ومن الموقوت . وما حاجتنا إلى الصبر على بناء أشياء تهدم نفسها بنفسها ، مادامت كل لحظة من لحظات حياتنا كانت مختلسة اختلاساً لطيفاً في الزمن ، حتى تلك اللحظات التي كنا نتمتع بها . ومادام كل حاضر نجياه في حماسة متوية - كأنه المطلق - كان يدمغه موت مستسر . فكان يبدو لنا ذا

(١) Ariel Caliban شخصيات شكسبير في مسرحيته « العاصفة » ، والأول روح من أرواح الجبو ، يحرره من سجنه « برسبيرو » المخلوع عن عرشه ظلماً ، فيؤدي له خدمات كبيرة ؛ و « كاليليان » روح الشر الطاغي في المسرحية . و « أريل » و « كاليليان » أيضاً شخصيتان أدبيتان في « المسرحيات الفلسفية » للكاتب الفيلسوف « أرنست رينان ». وهذه المسرحيات الفلسفية كتبت في صورة حوار لا يقصد تمثيلها ، بل لتبني الشكل الدرامي في معالجة الفكرة وهي أربع Drames Philosophiques درamas رينان . (وعنوانها : كاليليان) ، صدرت عام ١٨٧٨ - وهي متأثرة بأحداث مسرحية العاصفة لشكسبير وفيها : « برسبيرو » دوق ميلانو يحكم متعمداً على العلم والمثالية ، ويساعدوه الملوك الطائر ، الذي لا يرى « أريل » على حكم الشعب بالموسيقى والسحر . وفجأة نرى « كاليليان » الوحش القاسى ، قتل الجماهير الجاهلة ، تساعدته الدهماء فيخلع « برسبيرو » من فوق عرشه ويجلس في مكانه . ولكنه في حكمه يشع الفنانين والفلسفه ، يحكي « برسبيرو » نفسه الذي يستتر في الحكم وبمحنته العلمية . ويعرف الشعب كله بالأمر الواقع ، في حين تخفي « أريل » في الجواء (وهنا) أريل ، يمثل الحرية الفردية في وجه الطفيان (وهذا المعنى لشخصية « أريل » قريب من معنى « أريل » عند شكسبير (ملن)) كما سبق أن أشرنا ، لأنه حرية فردية لا تشارك الآخرين في التبعية ، والأولى أن يكون المؤلف قد قصد معنى الشخصيتين كما هما في شكسبير .

(٢) إشارة إلى المدم السيرالي الذي سبق أن شرحه .

معنٍ في خارج نطاقه لدى عيون أخرى لم تكن رأت الحياة بعد . فهو في بعض نواحيه ماضٌ سلفاً في نفس حاليه الحاضرة . على أنه ماذا يهمنا من أمر المدم المسريري الذي يدع كل شيء في مكانه . في حين أن ثم هدمًا بالحديد والنار كان يهدى كل شيء ، حتى السيريرالية ؟ والرسام السيريري « ميرو » هو ، فيما أعتقد ، الذي اخترع رسماً يهدى نفسه (١) بنفسه . ولكن القذائف المحرقة كانت تستطيع تدمير الرسم وتدمير هدمه معاً . وما كان لنا أن نفكر كذلك في إطاء الفضائل المستطابة لدى البرجوازية ، فلكي نفكّر في ذلك كان علينا أن نعتقد أنها فضائل أبدية ، ولكن هل كنا نعرف ما إذا كانت البرجوازية الفرنسية ستتقى بعد ذلك إلى الغد ؟ ولم نكن لنفكّر - كما يفعل الراديكاليون - في تلقين الوسائل التي بها يحيا الإنسان في السلم حياة الرجل السرى . في حين كان أكبر همنا هو معرفة ما إذا كان المرء يستطيع أن يظل إنساناً في الحرب . وقد كشف لنا الضغط التاريخي عن توقف حياة الأمم بعضها على بعض . فكانت حادثة ما في « شنجهاي » بمثابة جذة المصاص في مصيرنا ؛ ولكنها كانت - في الوقت نفسه - تضعنا وضعاً جديداً في جماعة وطننا : فكان علينا - على الأثر - ألا نرى سوى أوهام في الرحلات التي قام بها سابقونا من إخواننا ، في اغتراباتهم الفخمة وفي حفاوتهم بحركة الرحلات الكبيرة ، قد كانوا يحملون فرنسا معهم أيّها ساروا ، وكانوا يرحلون لأن فرنسا كانت قد كسبت الحرب ، فظل تبادل العملة مرحاً ، فكانوا يتبعون قيمة الفرنك ، فكانوا مثله : أيسر عليهم دخول أشبيلية وبالرم (في صقلية) من دخول زيورخ وأمستردام .

وأما نحن فحين كنا في سن التطوف في العالم . كانت قصص الرحلات الكبيرة قد قضى عليها اتجاهنا إلى الاستقلال الاقتصادي ، ثم لم تعد لنا همة للقيام بالأسفار ، فقد كانوا يتسلّمون في كل مكان بالعثور على طابع الرأسمالية ، بدافع من جنوح خبيث إلى توحيد العالم ، ولو أنا رحلنا لوجودنا ، دون جهد ، مظاهر وحدة أخرى أكثر جلاء : هي المدفع في كل مكان . وأمام المعركة التي كانت تهدى بلدنا ، فهمنا جميعاً - رحالة وغير رحالة - أنا لستنا مواطنين عالميين ، مادمنا لم نكن نستطيع أو نجعل من أنفسنا سويسريين أو سويديين أو برتغاليين . وارتبط مصير أعمالنا الأدبية نفسها بمصير فرنسا في الخطر . وكان من سبّعونا من إخواننا يكتبون لنفوس فارغة ، ولكن لم يكن من فراغ لدى الجمهور الذي كنا

(١) على طريقة السيريراليين في اتخاذ الرسم والأدب تجرب للثورة على مفاهيم الأشياء ، كما شرح المؤلف .

بسبيل التوجه إليه بدورنا : فقد كان هذا الجسمهور مؤلفا من رجال من نوعنا يتوقعون مثلنا - الحرب والموت . ولم يكن هناك سوى موضوع واحد - يلام هؤلاء القراء الذين لا فراغ عندهم ، والذين هم مشغولون ، دون انقطاع ، بمشغلة واحدة - هو موضوع حربهم وموتهم الذى كان علينا أن نكتب فيه وهكذا حين اندمجنا في التاريخ في عزف . لم يكن لنا سوى أن نضع أدباً ذا طابع تاريخي .

ولكن أصلالة وضعنا - فيها أعتقد - إنما مردها إلى الحرب والاحتلال . فإنها - حين زجا بنا في عالم في حالة من الذوبان - قد أكرهانا أن نكتشف المعلق في صنم النسبة نفسها . فقد كانت القاعدة التي لعب بمقتضاها أسلافنا هي إنقاذ العالم كله . لأن الأمة تفدية . ولأنه لا أحد شرير بإرادته . ولأنه لا يمكن سير غور القلب الإنساني . ولأن الفضل الإلهي قسمة سواء بين الناس . ومعنى هذا أن الأدب - فيها عدا الطرف اليساري من السيراليين الذين لا يفعلون سوى خلط أوراق اللعب - كان يتجه إلى تقرير نوع من النسبية الخلقة . ولم يعد المسيحيون يعتقدون في الجحيم ؛ وكانت الخطية هي المكان الخالى من الله . والحب الجسدي نوعاً من حب الله ضل طريقه . وبما أن الديمقратية كانت متسامحة تجاه كل الأفكار ، حتى تجاه الفكرة التي تهدف إلى تحطيمها عن عمد . فإن التزعة الإنسانية التي كانت تلقن في مدارس الجمهورية جعلت من التسامح أولى فضائلها : فكانوا يتسامحون في كل شيء حتى في التعصب نفسه . وكان على المرء أن يتعرف حقائق خبيثة وراء أشد الأفكار حمكاً وأكثر العواطف إسفافاً . وعند فيلسوف هذا النظام : ليون «برانشفيج»^(١) - وهو الذي أمضى حياته كلها في تمثيل الأشياء وتوحيدها والتأليف بينها في اتجاه واحد - أن الشر والخطأ ليسا سوى مظهر خادع ، وأنهما من ثمار التفرقة والتحديد والغاية التي تنعدم حين تتحطم الحواجز بين حدود النظم والجماعات . وتتابع الراديكاليون في هذا «أوجست كونت» ، فقالوا إن التقدم معناه نماء النظام . إذن فالنظام موجود سلفاً بالإمكان ، مثل قبة الصائد في الألغاز المصورة ، ماعلى المرء سوى اكتشافها . وكانوا يمضون في ذلك وقتهم ، وفيه كان مراهنهم الفكرى ، وبه كانوا يبررون كل شيء مبتدئين بأنفسهم . وعلى الأقل عرف الماركسيون حقيقة الاضطهاد والاستعمار

(١) Leon Brunschvieg (١٨٦٩ - ١٩٤٤) من قادة الفكر الفلسفى فى فرنسا فى القرن العشرين ، وقد درس طبيعة الفكر وال العلاقة الوثيقة بين التقدم العلمى والرياضي وبين تطور الفلسفة النظرية . ومن كتبه : « مراحل الفلسفة الرياضية » (١٩١٣) و « تقدم الوعى فى الفلسفة الغربية » (١٩٢٧) و « العقل والدين » (١٩٣٩) .

الرأسمالي وصراع العطبقات والبؤس ، ولكن الديوالكتية المادية كان من أثراها – وهذا ما وضحته في مكان آخر – العمل على تلاشي الخير والشر معاً ، فلم يبق سوى التقدم التاريخي . ثم إن شيوعية ستالين لا تزو إلى الفرد أهمية كبيرة ، حتى إن أنواع العذاب ، بل موته الفرد نفسه . لا جزاء لها إذا هي عاونت على تعجل ساعة الاستيلاء على الحكم . وحين ترك هؤلاء مبدأ الشر . وقع هذا المبدأ في أيدي بعض ذوي التزعات المانوية – من الفاشيين وفوضوي اليمين – فاستخدموه لتبرير حدتهم وحسدهم وعدم فهمهم للتاريخ . وكان هذا كافياً لإسقاط اعتبار ذلك المبدأ . ففي الواقعية السياسية كما في المثالية الفلسفية ، لم يأخذ الشر مأخذ الجد .

وقد علمونا أن نأخذ الشر مأخذ الجد . وليس ذنبنا ولا فضلنا أننا عشنا في زمن كان فيه التشكيل من وقائع الحياة اليومية . وهاهي ذى المذايغ التي حدثت من الألمان في أماكن : « شاتوبيريان » Chateaubriant و « أورادور »^(١) وشارع : « دى سوسيه » و « تول » Tulle و « داشوا » و « أشتويتز » Auschwitz ، كلها قد دلتنا على أن الشر مظهراً . وأن المعرفة الكاملة لا تمحوه . وأنه لا يتعارض مع الخير تعارض فكرة مضطربة مع فكرة واضحة ، وأنه ليس أثراً لأهواء يمكن شفاؤها ، أو خاوف يمكن التغلب عليها أو خاوف يمكن التغلب عليها . أوزيغ موقوت يمكن القاس العذر فيه . أو جهل يمكن الاستنارة منه ، وأنه لا يمكن بحال دفعه ولا إصلاحه . ولا رده إلى شيء آخر ، ولا مطابقته بالترفة الإنسانية المثالية ، كهذا الظل الذي كتب عنه « لايتتر » أنه ضروري لضوء النهار . قال « ريتان » يوماً : الشيطان نق خالص . ومعنى خلوصه أنه لا شوب فيه ولا رحمة . وقد تعلمنا معرفة هذا الخلوص المربع الذي لا يمكن رده إلى شيء آخر . فقد كان يعبر بظهوره في العلاقة الوثيقة التي تكاد تكون جنسية بين الجلاد وضحيته ، لأن التشكيل – قبل كل شيء – مشروع خزي . ومهمها تكن ضروب هذا التشكيل ، فإن الضحية الذي يسامه هو الذي يفصل أخيراً في تحديد اللحظة التي تصبح فيها غير محتملة والتي عليه فيها أن يتكلم . والسخرية الكبرى في أمر التعذيب هي أن الذي يسامه – حين يقع في الفخ فيعرف – يستخدم إرادته ، بوصفه إنساناً . في جحود أنه إنسان ، ويكون بذلك شريكاً في الإثم جلاديه . ويتردى بمحض عمله في هوة الضرعة .

(١) Oradour-sur-Glane في هذه المدينة وقعت مذبحة من أقمع المذايغ التي ارتكبها الألمان ضد شعب فرنسا في ١٠ من يونيو عام ١٩٤٤ .

وهذا ما يعرفه الجلاد . فهو يرقب هذا التور . لا لكي يستنتاج منه ما يرغبه في الحصول عليه من معلومات فحسب . ولكن لأن فيه دليلا آخر له على أنه على صواب في استخدام التعذيب ، وأن الإنسان حيوان يجب أن يساق بالسياط . وهكذا يحاول معه الإنسانية في جاره . بل وينحاول - نتيجة لذلك - أن يمحو الإنسانية في نفسه هو ؛ ذلك أنه يعرف أن هذا المخلوق - المت候ب المتسبب عرقاً الملطخ بالأدران . والذى يستمتع العفو ، ويستسلم في رضاء الإغفاء ، وفي حشر جة كشيق النساء . فيعطي كل شيء ، ويoglobin في حياته في غيرة الاحتدام ، لأن شعوره بما يفعل من شربدابة حجر في عنقه يختذه دائمًا إلى الأسفار يعرف أنه على صورته . وأنه يتحرش بنفسه هو بقدر ما يتحرش بتلك الصورة . فإذا أراد أن يهرب مما يخصه من هذه المهانة الشاملة . فليس له من ملاد سوى توكييد عقيدته العصباء في نظام حديدي يحتوى - مثل - الصدرة - على أدناس ضعفنا ، وبالاختصار : ملاده هو في وضع مصير الإنسان بين يدي قوى غير إنسانية . وتتأتى لحظة يتفق فيها المنكل والمنكل به : أما الأول فلأنه أرض - رمزياً - حقده على الإنسانية كلها في صحبة واحدة . وأما الثاني فلأنه لا يستطيع أن يتحمل خطيبته إلا بالسير فيها إلى أقصى حد ، ولا يستطيع أن يعاني حقده على نفسه إلا بحقده على الآخرين معه . وربما لقي الجلاد حتفه شيئاً فيما بعد ، أما الصحبة - إذا نجا من القتل - فربما يستطيع أن يسترد مكانته : ولكن من يبطل هذا القدس الذي اشتراك فيه حرثتان في هدم ما هو إنساني ! كنا نعرف أنهم كانوا يختلفون^(١) بذلك القدس بعض الوقت في كل مكان في باريس . حين كنا نأكل أو ننام أو نضاجع النساء . وسمينا الشوارع كلها تصريح . وفهمنا أن الشر - الذي هو ثمرة الإبرادة الخرة المسيطرة - مطلق كالخير . وربما يأتي يوم يطلع عصر سعيد على الماضي فيرى في هذه الأنواع من التعذيب والعuar طريقاً من الطرق التي أدت إلى توفير السلام له . ولكن لم نكن في جانب التاريخ الذي انتهى ؛ ولكننا - كما قلت آنفاً - كنا قد وضعنا في موقف . بحيث كانت تبدو لنا كل دقيقة نحياها وكأنها شيء لا يمكن التخلص منه ، فاستخلصنا من ذلك ، على الرغم منا . هذه النتيجة التي تبدو مؤللة للنفوس الجميلة : وهي أن الشر لا يمكن أن ينحي نفسه .

ولكن ، من جهة أخرى ، لم يتكلم أكثر رجال المقاومة بما يراد الحصول عليه منهم من

(١) واضح أن المؤلف يشير إلى حوادث تعذيب الأسرى ، مما يكن أن يكون مثار أزمة من أزمات الضمير عند من يقوم بمثل هذا التعذيب . وأزمة الضمير هذه إنسانية الطابع ، وبصفتها المؤلف في مسرحيه الأخيرة : « سجناء ألتونا » . وقد كتبنا في ذلك مقالة في مجلة الكاتب ، عدد مايو ١٩٦١ .

سر ، على الرعم من أئمهم ضربوا وأحرقوا . وفاقت أعينهم . ورضت عظامهم . فحطموا بذلك دائرة الشر . وأكدوا - من جديد - ما هو إنساني بالنسبة لهم ، وبالنسبة لنا ، وبالنسبة لمن نكلوا بهم أنفسهم . وقد فعلوا ذلك دون شهود ، ودون عون ، ودون أمل ، بل ودون عقيدة غالباً ، وكان معنى ذلك عندهم ليس هو الاعتقاد في الإنسان ، بل إرادة ذلك الاعتقاد . وقد تامر كل شيء على تشطيط همهم : فكم من الأمارات حوطم ، وهذه الوجوه المطلة عليهم ، وهذا الألم فيهم ، وقد تصافر كل شيء على حملهم على الاعتقاد أنهم ليسوا سوى حشرات ، وأن الإنسان حلم مستحيل تحمل به جماعة من الصراصير والجعران ، وأنهم سيفيقون من نومهم هواه^(١) مثل العالم . وهذا الإنسان كان يجب ابتكاره في جسومهم المنكل بها ، وفي أفكارهم المطاردة التي كانت تخونهم سلفاً ، على أساس من لاشيء ومن أجل لاشيء ، في المطلق الذي لا مقابل له : لأن في الباطن الإنساني وحده يستطيع تمييز الوسائل والغايات ، والقيم ، والأشياء الراجحة ، ولكنهم كانوا لا يزالون من ذلك كله في بدء خلق العالم . ولم يبق لديهم سوى الفصل نهائياً فيما إذا كان في صبيح العالم شيء أكثر من السيطرة الحيوانية . وكنا على علم بهذا ، وقد ظلوا صامتين ، ومن صمتهم تولد الإنسان . وكنا على علم بهذا ، إذاً كنا نعلم أن في كل لحظة من نهار ، وفي الأركان الأربع من باريس ، كان الإنسان يتقوض ويتحطم ويتأكد مائة مرة . واستغرقتنا هذه الأنواع من التعذيب ، فلم يكن يمضي أسبوع لا يسائل كل منا نفسه : «إذا عذبت فماذا أفعل؟»

وكان هذا التساؤل وحده يذهب بنا - بالضرورة - إلى حدود أنفسنا وحدود ما هو إنساني . وكنا نترجح بين البلد الذي لا يملكه أحد حيث تکفر الإنسانية بنفسها ، والصحراء القحمة حيث تتجسس الإنسانية ويتم خلقها . وكان من سبقونا مباشرة من أسلافنا في العالم - الذين كانوا قد تركوا لنا ميراث ثقافتهم وحكمتهم وعاداتهم وأمثالهم ، والذين بناوا المنازل التي كنا نسكنها ، ونصبوا على الطريق تماثيل عظامهم - كانوا يمارسون فضائل متواضعة ، ويمسكون بأنفسهم في مواطن اعتدال ، فكانت خططياتهم لا يجعلهم يسفون إلى درجة لا يكتشفون فيها دونهم من هم أكبر منهم إثماً ، وكانت لا تسمو بهم فضائلهم إلى درجة لا يدركون فيها فوقهم من هم أفضل منهم . وعلى مدى البصر ، كانوا يبصرون ناساً ، كما يترأى من أمثلهم نفسها التي كانوا يعملون بها ، وقد تعلمناها عنهم ، كما في قوله : «يجد الأحمق دائماً آخر أكثر منه حمقاً يعجب به» و«الماء دائماً في حاجة إلى

(١) يصور المؤلف هذه الأفكار كلها في مسرحيته المشار إليها في الامثل السابق .

أصغر منه » ، كما كانت طريقة في التأسي في الكروب - بتمثلهم في كل حال لمن هو أسوأ منهم - تدل دلالة الأشياء الأخرى على أنهم كانوا يرون الإنسانية بيئة طبيعية لا حدود لها . ولا يمكن الخروج منها ، ولا بلوغ أطرافها ؛ وكانوا يموتون جميعاً عن طيب طوية ، دون أن يسبروا غور حالتهم ؛ ولهذا أولاهم كتابهم أدباً ذا مواقف وسط . ولكننا لم نعد نستطيع أن نجد طبيعياً أن تكون ناساً على حين خيرة أصدقائنا ، إذا كانوا قد أخذتهم العدو . لم يكن لديهم الخيار إلا بين الضعف والبطولة ، أى بين طرفين متناقضين من الحال الإنسانية لاشيء وراءهما . فاما الجبناء والخونة فكل الناس فوقهم ، وأما الأبطال فكل الناس دونهم . وفي الحال الأخيرة التي كانت غالبة عليهم ، لم يعودوا يشعرون بالإنسانية بيئة غير محدودة . بل شعلة ضئيلة فيهم ، وهم الراعون لها وحدهم ، وتمثل كلها في الصمت الذي يعارضون به جلاديهم ، ولم يبق لهم سوى الليل الطويل القطبى من الوحشية والجهل . بل إنهم لم يعودوا يبصرون في ذلك الليل ، ولكنهم يحسون به - تخميناً - بما يحسون من برد الثلوج الذى ينفذ فيهم .

وكان لدى آبائنا شهود وقدوات . ولكن لم يعد هناك شيئاً من هذا ، لدى هؤلاء الرجال في النكال . و « سانتيكزويرى »^(١) هو الذى قال في أثناء بعثة خطرة : أنا وحدى شاهدى الخاص . وهكذا هم : فالقلق ومرارة الإيمان وعرق الدماء يبدأ الشعور بها لدى الإنسان حين لا يستطيع - بعد - أن يكون له شاهد آخر سوى نفسه ، وحينذاك يتجرع الكأس حتى الثالة . أى يعاني حالي الإنسانية حتى آخر رقم . نعم ، هيئات أن تكون قد شعرنا جميعاً بهذا القلق ، ولكنه كان يراودنا جميعاً في صورة وعد أو وعيد . وطوال خمس سنين عشنا في ذهول : ولأننا لم نستخف بمهنتنا في الكتابة . فقد انعكس هذا الذهول فيما كتبنا ، فشرعنا في خلق أدب ذي مواقف متطرفة . ولا أزعم ، بحال . لأننا في هذا أرفع قدرًا من كبار أقراننا ، بل الأمر على تقدير ذلك . فقد كتب « بلوك ميشيل » - الذى كلفته ممارسته لحقه في الكلام ثمناً غالياً - في مجلة « العصور الحديثة » . يقول : في الأحداث الكبيرة يلزم المرء من الفضائل أقل مما يلزمها في صغار الأحداث » . ولست أنا الذى يفصل فيما إذا كان على صواب . ولا فيما إذا كان خيراً للمرء أن يكون

(١) (Saint-Exupéry ١٩٠٠ - ١٩٤٤) كان بحاراً ، ثم صار طياراً ، وانشترك في الحرب العالمية الأخيرة ، وانضم بعد هزيمة فرنسا إلى قوى التحرير في شمال أفريقيا ، وقد كتب قصصاً كثيرة عددها من كبار الكتاب الفرنسين المحدثين ، وهي نشيد ببطولة الإنسان وتحكمه في الكون ، ويزج فيها بين الأفكار الفلسفية وتصوير المغامرات الإنسانية .

جانسينيا (جبريا) او يسوعيا (من دعاء حرية الإرادة) . وبالأخرى : أحسب أنه يلزم المرء فليل من دل منها . وأن الإنسان لا يمكن أن يكون جانسينيا ويسوعيا في وقت معا . فنحن ، إذن ، جانسينيون ، لأن العصر صنعتنا كذلك ؛ وبما أنه جعلنا نحس أقصى حدود أنفسنا ، فإني أقول إننا جميعا كتاب ميتافيزيقيون . وأحسب أن كثيراً منا سيرفضون هذه التسمية . أولاً يقبلونها إلا في تحفظ ، ولكن منشأ هذا سوء فهم ، لأن الافتافيزية ليست جدالاً جديداً في مبادئ تجريدية تستعرض على التجربة . بل هي محمودة حتى للإحاطة الباطنة بالحال الإنسانية كلية .

وبما أن الظروف الجائتا إلى اكتشاف الضغط التاريخي كما اكتشفه «تورتشل» الضغط الجوي . وزمت بنا قسوة الزمن في هذه القطعة ، حيث يمكن المرء أن يرى حالتنا الإنسانية حتى حالات تطرفها وجاذبها الأحمق الحال وليل جهلها ، كان علينا واجب ربما لن يتوافر لنا من القوة ما يعيننا على أدائه (وليست هذه أول مرة يفوت على عصر من العصور منه وفلسفته لأنه أعزوه الموهبة) . وهذا الواجب هو الجمع بين المطلق الميتافيزيقي ونسبية الواقع التاريخي والتوفيق بينها ، وهو مأسيميه - عاجزاً عن تسمية أفضل - بأدب الظروف الكبيرة [١٠] . فليست المسألة لدينا هي المروب في الأيدي ، ولا التخلّي تجاه ماسيميه السيد «زاسلافسكي» M. Zaslavsky - الذي يصعب نقل كلامه - فيما كتبه في جريدة البرادا : «التقدم التاريخي» . فهذه المسائل - التي يضعها لنا عصراً وتي ستظل دائماً مسائلنا - من نوع آخر : فكيف يمكن للمرء أن يجعل نفسه إنساناً في التاريخ وبالتاريخ ومن أجل التاريخ ؟ وهل ثم تأليف ممكن بين شعورنا الوحيد - الذي لا يمكن رده إلى شيء آخر - وبين نسبيتنا ، أعني تأليفاً بين نزعة إنسانية توكيدية وبين نزعة منظورية [أى نزعة تقول بأن كل رأى هو وجهة نظر] ؟ وما علاقة الأخلاق بالسياسية ؟ وكيف نتحمل التبعية ، لاف مقاصدنا العميقه فحسب ، وفي النتائج الموضوعية لأعمالنا ؟ وفي حال الضرورة تتمكن معالجة هذه المسائل تجريدياً بالتأمل الفلسفى . ولكننا - نحن الذين نريد أن نعيش هذه المسائل . أى ندعم أفكارنا بهذه التجارب الحالية العينية التي تسمى : القصص - كما ، في البدء ، نتصرف في القواعد الفنية التي حللتها آنفأ^(١) ، والتي هي في غاياتها متعارضة مع أغراضنا أشد التعارض . وبما أن هذه القواعد قد استكملت وجودها ، وبخاصة ، كى تحكى بها حوادث حياة فردية في صميم مجتمع مستقر ، قد كانت تسمى بالتسجيل

(١) في الفصل السابق .

والوصف والشرح للانحرافات والاتجاهات وأنواع النظام والتخلل البطيء لنظام حاصل وسط عالم ساكن ؛ في حين كنا - منذ عام ١٩٤٠ - في وسط إعصار . إذا أردنا أن نتخد فيه وجهةً وجدنا أنفسنا فجأةً في صراع مع مسألة من نوع أشد تعقيداً من ذلك . كما أن معادلة الدرجة الثانية أشد تعقيداً من معادلة الدرجة الأولى . فكان يقصد إلى وصف علاقات نظم مختلفة جزئية بالنظام الكلي الذي يحتويها ، في حين أن هذه النظم جميعاً في حركة ، وتتوقف حركاتها بعضها على بعض .

في عالم القصة الفرنسية المستقر ، فيما قبل الحرب ، كان المؤلف في نقطة الكون المطلق ، يتمثل فيه السكون المطلق ، فكانت لديه معلم ثابتة يحدد بها حركات شخصياته ولكن ، بما أننا كنا مبحرين^(١) على سفينة نظام في أوسع تطور ، لم نكن نستطيع أن نعرف سوى حركات نسبية ؛ ففي حين كان أسلافنا يحسبون أنفسهم قائمين في خارج التاريخ ، وأنهم ارتفعوا ، بخفة من جناحهم . فوق قم يستطيعون فيها أن يحكموا على الحوادث في الحقيقة ، غاصت بنا الظروf في عصرنا ، فكيف كان يمكننا ، إذن ، رؤية العصر في عمومه ، مادمنا كنا في داخله ؟ وما مدمنا قد وضعنا في موقف ، فالقصص التي كان يمكننا أن نفك في كتابتها هي قصص المواقف ، بدون رواة فيها ، ومن غير شهود يعملون كل شيء ، وموجز القول : كان علينا - إذا أردنا أن نعتد بعصرنا الذي نعيش فيه - أن ننتقل بقواعد الفن القصصي من آلية «نيوتون» إلى النسبة العامة ؛ وأن نجعل كتبنا آهلاً بأنواع من الوعي نصف واضحة ونصف غامضة ، ربما نتجابو معها جميعاً ، ولكن لا يكون لأى منها وجهة نظر متميزة في الحديث أو في ذات نفسه ؛ وأن نقدم في قصصنا أفراداً تكون حقيقتها نسيجاً مضطرباً متناقضاً من التقديرات التي يحكم بها كل فرد على الأفراد الآخرين وعلى نفسه ، ويحكم بها كل واحد منها ، فلا تستطيع أبداً أن تفصل أنت - من داخلها - فيما إذا كانت تغيرات مصائرها صادرة عن مجهر داتها ، أو عن أخطائها ، أو عن مجرى العالم ، وكان علينا أخيراً أن نترك في كل مكان شكوكاً وأنواعاً من التوقع وموضع غير كاملة ، لضطر القارئ أن يقوم بنفسه بأنواع من التخمين ، موحياً إليه بالشعور بأن آراءه - في عقدة القصة وشخصياتها - ليست سوى فكرة بين أفكار أخرى كثيرة ، وبدون أن نقوده إلى النبؤ بشورنا ، ولا ندعه يفعل .

(١) أفهم معنى هذه الصورة انظر ما قاله المؤلف سابقاً فيما يخص رهان باسكال ، وتعليقنا عليه .

ولكن من وجهة أخرى . كما قد وضحت - كان شعورنا بالتاريخ يصحح من وضعنا . إذ كنا يوماً يوم ذلك المطلق الذي كان يبدو - أولاً - أن التاريخ قد انتزعنا إياه . فإذا كانت مشروعاتنا وعواطفنا وأعمالنا قابلة للشرح . ونسبة من وجهة نظر التاريخ الذي وقع . فإنها قد اكتسبت - في هذه القطيعة وغمارات الحاضر وريته - كثافتها التي لا سبيل إلى ردها إلى شيء آخر . ولم نكن نجهل أن عصراً سيأتي يستطيع فيه المؤرخون أن يقولوا في كل ناحية من تلك الفترة التي كنا نحيها حمومين دقيقة دقيقة ، فيوضحون ماضينا بما كان يمكن أن يكون عليه مستقبلنا ، ويفصلون في قيمة مشروعاتنا بنتائجها ، وفي صدقنا في نياتنا بنجاحها . ولكن امتناع إعادة عصرنا الحاضر أمر لا يخص سوانا ، فكان علينا أن نقدر أنفسنا أو نهلك متخطبين في هذا الزمن الذي لا يقبل الإعادة . وكانت الحوادث تنقض علينا كاللصوص ؛ وكان علينا أن نقوم بمهمتنا الإنسانية في وجه مالا يستطيع فهمه ولا الدفاع عنه . وأن نراهن ، وننلجا إلى التخمين دون برهان ، وأن نشرع في أعمالنا في حيرة ، وأن ثابر على غير أمل . وقد يستطيع شرح عصرنا ، ولكن لا يمكن هذا أنه هو كان لدينا غير قابل للشرح . ولن يستطيع انتزاع هذا المذاق المر الذي جرعنا إياه وحدنا ، وسيختفي هذا المذاق باختفائنا .

وكانت قصص من تقدمونا من إخواننا تحكى الحوادث في الماضي ، وكان التابع الرزمي لأحداثها ترأى من ورائه العلاقات المطافية والصلات العالمية ، والحقائق الخالدة فكان أقل تغير مفهوماً سلفاً ، وكانوا يقدمون لنا فيها أموراً عاشها الناس وفكروا من قبل ، وربما يناسب هذا الفن مؤلفاً يعتزم ، بعد قرنين ، كتابة قصة تاريخية عن عام ١٩٤٠ . ولكننا إذا أملنا الفكر فيما نكتب مستقبلاً اقتنعنا أن أي فن لا يمكن أن يكون فتناً مالم يره إلى الحادثة طراوتها الشرسة وغموضها واستحالة التنبؤ بها ، ومالم يرد إلى الزمن مجراه ، وإلى العصر كثافته المتوعدة الجليلة ، وإلى الإنسان صبره الطويل . ولم نكن نريد أن ندخل على جمهورنا السرور بأنه أسمى من عالم ميت ، بل كنا نتمنى أن نأخذ بمحناقه : فلتكن كل شخصية من الشخصيات الأدبية بمثابة فتح فيه القاريء ، ليرمي به من شعور أي شعور ، كما يرمي به من عالم مطلق يستعصى على الدواء ، إلى عالم آخر مطلق كذلك ، وليظل شاكراً في شكوك الأبطال نفسها ، مضطرباً بحاضرهم ، وينوء تحت عبء مستقبلهم ، محاصراً بادراكتهم الحسية ومشاعرهم ، كأنها صخور عالية ماهن طلوع ، وليشعر أخيراً أن كل مرتاج من أمزجتهم وكل حركة في فكرهم ، تحوى الإنسانية كلها ، وأنها - في زمانها ومكانتها - في صميم التاريخ ، وأنها - على الرغم من اختلاس المستقبل للحاضر اختلاساً

دائماً -- انحدار لا ملاذ منه نحو الشر . أو صعود نحو الخير صعوداً لا يمكن لمستقبل ما أن يماري فيه . وهذا ما يشرح عندنا النجاح الذي أوليناه مؤلفات «كافكا»^(١) . وكتاب القصة الأمريكية .

أما «كافكا» فقد قيل عنه كل شيء : فقيل أنه كان يريد رسم البيروقراطية وضروب تقدم الداء . وحال اليهود في أوروبا الشرقية ، والبحث عن التعالي المنيع . وعالم الفيوض الروحي حين يعوز الفيوض . كل هذا حق ، وأقول إنه أراد وصف الحال الإنسانية . ولكن الذي لمسناه بوجه خاص ، هو أنه -- في هذه الدسوعة المرفوعة دائماً ، والتي تنتهي فجأة نهاية سيئة ، والتي فضاتها مجھولون لا يمكن الوصول إليهم ؛ وفي الجهود العابثة للستينيين لمعرفة مسائل الاتهام ؛ وفي الدفاع المدعم في تجلد والذي يرتد ضد المدافع ويذكر بين أدلة الاتهام ؛ وفي هذا الحاضر الذي يحيى الأشخاص في متابرة على حين مفاتيحه في مكان آخر -- في هذا كله ، كنا نعرف التاريخ ، ونعرف أنفسنا في التاريخ وكنا بعيدين من «فلوبير» ومن مورياك ؛ إذ كان فيما كتب كافكا -- على الأقل -- طريقة جديدة لتقديم مصائر مخدوعة ، أرسست قواعدها على منفجرات كامنة ، وقد عيشت في دقة وبراعة وتواضع ، لجعل المظاهر تبين عن الحقيقة التي لا يمكن ردها إلى شيء آخر ، وتحمل القراء على الإحساس -- وراء هذه المظاهر -- بحقيقة أخرى لانعطافها أبداً . ولا نحاشي «كافكا» . ولا نتجه من جديد ، ولكن كان علينا أن نحتاج من كتبه باعثاً من بواعث التشجيع العظيمة القيمة ، على أن نشد طلبتنا في مكان آخر . أما الأميركيون فليست قسوتهم ولا تشاومهم مما اللذان أثرا في نفوسنا : فقد عرفنا فيهم أناساً غمرتهم الأحداث ، تائبين في قارة مفرطة في سعتها كما كانوا تائبين في التاريخ ، ومحاولون ، بدون تقاليد ، وبالوسائل الميسورة ، عن ذهولهم وقطعيتهم بين أحداث تستعصي على الفهم . وليس نجاح «فولكرز»^(٢) «وهمنجواي»^(٣) و«دوس»^(٤) «باسوس» ، أثراً لللوع بكل جديد ، أو على الأقل لم يكن

(١) Franz Kafka (١٨٨٣ - ١٩٢٤) كاتب تشيكيوسلوفاكي يكتب بالألمانية ، يعبر في قصصه عن جانب الحق في الوجود الإنساني .

(٢) W. Faulkner من كتاب القصة الأمريكية المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٧ ، ونال جائزة نobel عام ١٩٥٠ .

(٣) Ernest Hemingway كاتب القصة الأمريكي ، ترجمت قصته : «من تدق الأجراس» إلى اللغة العربية ، جائزة نobel عام ١٩٥٤ .
Doso Passos كاتب قصص واقعية أمريكي ، ولد عام ١٨٩٦ .

ـ كذلك ابتداء . ولكنـه كان رد فعل مباشر دفاعـي من جانب أدـب أحسـ بأنه مهدـد ، لأنـ قواعـدهـ الفـنـية وأـسـاطـيرـهـ لمـ تـعـتـمـدـ تـسـمـحـ لهـ بـمـواجهـةـ المـوقـفـ التـارـيـخـيـ ، فـلـقـعـ نـفـسـهـ بـطـرـقـ أـجـنبـيـةـ لـيـسـتـطـعـ مـلـءـ وـظـيـفـتـهـ فـيـ مـظـانـهاـ الـجـديـدـةـ . وهـكـذـاـ . فـيـ نـفـسـ الـلحـظـةـ الـتـيـ كـنـاـ فـيـهاـ نـوـاجـهـ الـجـمـهـورـ ، فـرـضـتـ الـظـرـوفـ عـلـيـنـاـ الـقـطـيـعـةـ مـعـ أـسـلـافـنـاـ ، إـذـ كـانـوـ قـدـاـ اـخـتـارـوـاـ الـثـالـيـةـ الـأـدـبـيـةـ . فـكـانـوـ يـقـدـمـونـ بـنـاـ الـحـوـادـثـ مـنـ خـلـالـ ذـاتـيـةـ مـتـمـيـزـةـ ، أـمـاـ نـحنـ فـقـدـ كـانـتـ النـسـبـيـةـ الـتـارـيـخـيـةـ بـتـسوـيـتهاـ . اـبـتـادـاءـ ، بـيـنـ كـلـ أـنـوـاعـ الـذـاتـيـةـ [١١]ـ . قدـ رـدـتـ إـلـىـ الـحـادـثـ الـحـيـةـ كـلـ قـيـمـتـهـ . وـهـدـتـنـاـ فـيـ الـأـدـبـ عـنـ طـرـيـقـ الـذـاتـيـةـ الـمـطـلـقـةـ ، الـوـاقـعـيـةـ الـتـوـكـيـدـيـةـ ، وـكـانـ أـسـلـافـنـاـ يـفـكـرـوـنـ فـيـ تـبـرـيرـ مـشـرـوـعـهـمـ الـجـنـوـفـيـ الـحـكـاـيـةـ تـبـرـيرـاـ ظـاهـراـ عـلـىـ الـأـقـلـ ، بـتـذـكـرـنـاـ دـائـماـ فـيـ قـصـصـهـمـ - صـرـاحـةـ أوـ إـضـهـارـاـ - بـجـوـدـ مـؤـلـفـ : وـأـمـاـ نـحنـ فـكـنـاـ تـمـنـيـ أـنـ تـقـومـ كـتـبـنـاـ فـيـ الـهـوـاءـ وـحـدـهـ . وـأـنـ الـكـلـمـاتـ - بـدـلـاـ مـنـ أـنـ تـجـهـ إـلـىـ الـخـلـفـ نـحـوـ الـذـىـ خـطـهـ ، مـنـسـيـةـ مـعـزـولـةـ غـيرـ مـلـحوـظـةـ - تـكـوـنـ مـثـلـ مـرـاكـبـ الـاـنـزـلـاقـ عـلـىـ الـشـلـجـ ، تـجـنـحـ بـالـقـرـاءـ وـسـطـ عـالـمـ لـاـشـهـودـ فـيـهـ ، وـمـوجـزـ الـقـوـلـ : تـمـنـيـنـاـ أـنـ يـكـوـنـ لـكـتـبـنـاـ وـجـودـ كـوـجـودـ الـأـشـيـاءـ وـالـنـبـاتـ وـالـحـوـادـثـ ، لـاـعـلـىـ أـنـهـ - أـوـلـاـ - مـنـ وـكـنـاـ نـرـيدـ أـنـ نـطـرـدـ الـصـدـفـةـ مـنـ قـصـصـنـاـ ، كـمـ طـرـدـنـاـ هـاـ مـنـ عـالـمـنـاـ . وـلـمـ نـعـدـ ، فـيـاـ أـعـتـقـدـ تـحدـدـ الـجـمـالـ بـالـشـكـلـ ، بـلـ وـلـاـ بـالـمـادـةـ . بـلـ بـكـثـافـةـ الـوـجـودـ [١٢]ـ .

قدـ بـيـنـتـ أـنـ الـأـدـبـ الـذـىـ يـهـمـ بـسـرـدـ حـوـادـثـ الـمـاضـىـ يـفـسـرـ عـنـدـ مـؤـلـفـيـهـ بـالـخـاصـ وـبـعـضـ لـلـإـشـرـافـ مـنـ الـأـعـلـىـ عـلـىـ الـجـمـاعـةـ فـيـ جـمـلـتـهـ ، وـبـيـنـتـ كـيـفـ أـنـ هـؤـلـاءـ الـذـينـ يـخـتـارـونـ أـنـ يـكـتـبـوـنـ قـصـصـهـمـ فـيـ جـانـبـ الـتـارـيـخـ الـذـىـ وـقـعـ ، يـدـأـبـونـ فـيـ إـنـكـارـ أـجـسـادـهـمـ وـإـحـسـاـسـهـمـ الـتـارـيـخـيـ ، وـفـيـ إـنـكـارـ أـنـ زـمـنـهـ غـيرـ قـابـلـ لـلـاستـعـادـةـ . وـهـذـهـ الـوـثـيـةـ فـيـ الـأـبـدـيـةـ أـثـرـ مـبـاـشـرـ لـلـقـطـيـعـةـ الـتـيـ بـيـتـهـ بـيـنـ الـكـاتـبـ وـجـمـهـورـهـ . وـعـلـىـ الـعـكـسـ مـنـ ذـلـكـ ، يـفـهـمـ الـمـرـءـ ، دـوـنـ جـهـدـ ، أـنـ قـرـارـنـاـ فـيـ تـوـحـيدـ اـتـجـاهـ الـمـطـلـقـ مـعـ التـارـيـخـ مـصـحـوبـ بـالـجـهـدـ لـأـجـلـ تـسـجـيلـ هـذـاـ التـوـافـقـ بـيـنـ الـمـؤـلـفـ وـالـقـارـئـ ، وـهـوـ مـاـ كـانـ قـدـ شـعـ فـيـهـ مـنـ قـبـلـ الرـادـيـكـالـيـوـنـ الـمـعـتـدـلـوـنـ . حـيـنـ يـعـتـقـدـ الـكـاتـبـ أـنـ لـدـيـهـ مـنـافـذـ تـنـطـلـ عـلـىـ الـأـبـدـيـ ، فـهـوـ فـوـقـ أـفـرـانـهـ ، يـتـمـتـعـ بـأـصـوـاءـ لـاـ يـسـتـطـعـ تـوـصـيـلـهـ إـلـىـ سـوـادـ الـشـعـبـ الـمـرـذـولـ ، يـدـبـ كـالـهـوـامـ دـوـنـهـ ؛ وـلـكـنـهـ إـذـ تـوـصلـ إـلـىـ التـفـكـيرـ فـيـ أـنـ الـمـرـءـ لـاـ يـهـرـبـ مـنـ طـبـقـتـهـ بـمـشـاعـرـهـ الـجـمـيلـةـ ، وـأـنـ لـاـ وـجـودـ فـيـ أـىـ مـكـانـ لـشـعـورـ ذـيـ اـمـتـيـازـاتـ ، وـأـنـ الـأـدـابـ لـيـسـ آـدـابـ نـبـلـ طـبـقـ ؛ وـإـذـ فـهـمـ أـنـ خـيـرـ وـسـيـلـةـ يـصـبـرـهـ الـمـرـءـ مـغـبـونـاـ فـيـ عـصـرـهـ أـنـ يـسـتـدـيرـهـ ، أـوـ أـنـ يـزـعـمـ أـنـ يـعـلـوـ عـلـيـهـ ، وـأـنـ الـمـرـءـ لـاـ يـتـعـالـىـ بـعـصـرـهـ حـيـنـ يـهـرـبـ مـنـهـ ، بـلـ حـيـنـ يـوـاجـهـ الـتـبـعـةـ فـيـهـ بـقـصـدـ تـغـيـرـهـ ، أـىـ حـيـنـ يـتـجـاـوزـهـ إـلـىـ الـمـسـتـقـبـلـ الـأـقـرـبـ ؛ حـيـنـ يـفـهـمـ ذـلـكـ كـلـهـ يـكـتـبـ لـلـجـمـيعـ وـمـعـ الـجـمـيعـ ، لـأـنـ الـمـسـأـلـةـ الـتـيـ يـبـحـثـ عـنـ

حلها بوسائله الخاصة هي مسألة الجميع . على أن من اشتراكوا منا في المنشورات السرية في الحرب كانوا يتوجهون في مقالاتهم إلى الجماعة كلها . لم تكن مهين لأمر . ولم نظهر فيه على جانب كبير من البراعة ؛ فلم ينفع أدب المقاومة شيئاً ذا بال . ولكن هذه التجربة أشعرتنا بما يمكن أن يكون عليه أدب موضوعه عالى عيني .

وفي هذه المقالات غير الموقعة ، كنا ، بعامة لا نمارس سوى التفكير السلبي الحالس في سلبيته . ففي مواجهة اضطهاد سافر يصوغ ، يوماً بيوم ، أساطير يدعم بها نفسه كانت الحياة الفكرية هي الرفض . وغالباً ما كان يقصد إلى نقد سياسة أو التشهير بتديير تحكمي . أو التحذير ضد شخص أو ضد دعاية ؛ وعندما كان يحدث لنا أن نجد شخصاً ثق أو رمي بالرصاص . فإنما كان ذلك لأنه توافت لنا الشجاعة كي نقول : كلا

وكان علينا أن نوقف العقلية القديمة التحليلية ضد المبادئ الغامضة التركيبية التي كانوا يكررونها علينا مساء وصباحاً ، فيما يخص أوروبا ، والجنس ، واليهودي . وال الحرب الصليبية ضد البشافية ، لأن تلك العقلية وحدها هي القادرة على تمزيق هذه المبادئ إرباً . وهكذا كانت تبدو وظيفتنا الأدبية صدى متواضعاً التي كان يملؤها كتاب القرن الثامن عشر متألقين عن جداره . ولكن بما أنها - خلافاً لدیدرو وفولتير - لم نكن نستطيع أن نتوجه إلى الطغاة إلا في القصص الأدبية ، ولو لتجليلهم بالعار من اضطهادهم ، وبما أنها لم تكن تربطنا بهم علاقة ما^(١) ، لذلك لم يتواتر لنا الوهم الذي لدى الكاتبين السابقين وأمثالهما ، وهو الهرب من حالتنا - بوصفنا مضطهددين - بمارسة مهنتنا في الكتابة ؛ بل على النقيض من ذلك ، كنا في صيم اضطهاد نقدم للجماعة المضطهدة - التي نحن جزء منها - صور غضها وما لها . ولو كنا أوف حظاً وأكثر فضائل وأقوى مواهب وأكثر اتحاداً وأحسن استجابة ، لكننا قد استطعنا أن نكتب المناجاة الباطنة لفرنسا المحتلة . على أنها لو كنا قد وصلنا إلى ذلك ، لما كان مدعاه للإفراط في إطرائنا لأنفسنا : فقد كانت الجبهة الوطنية تقسم أعضاءها على حسب مهنيهم ؛ ومن كانوا يعملون منا في حركة المقاومة في حدود تخصصهم ، لم يكونوا ليجهلو أن الأطباء والمهندسين وعمال السكك الحديدية كانوا يزودون تلك الحركة - في حدود تخصصهم - بعمل هو أهم كثيراً من عملهم .

ومهما يكن من شيء ، فإن هذا المسلك - الذي كان ميسراً لنا بسبب تقاليدنا الكبيرة الخاصة بالسلبية الأدبية - استهدف ، بعد التحرر من الاحتلال الألماني ، لخطر التحول إلى

(١) لأن المضطهددين (بكسر الماء) هنا هم المختلون .

سلبية منضمة . وإنما القطيعة . مرة أخرى . بين الكاتب وجمهوره . وكنا في حركة المقاومة [قد بعثنا كل أشكال الدم] : من الهرب من التجنيد ، ومن رفض الطاعة ، ومن التسبب في إخراج القطارات عن القضبان ، ومن إحراق المحاصيل بمحض الإرادة ، ومن المشروعات الإجرامية ، لأننا كنا في حرب . وقد انتهت الحرب ؛ فلو ظللت على تلك الحال . لصرنا من فئة السيراليين والفنانين الأخرى التي جعلت من الفن شكلا دائما أساسياً من أشكال الاستهلاك . ولكن عام ١٩٤٥ لا يشبه عام ١٩١٨ . فقد كان جميلا استدعاء الظرفان كي يغمر فرنسا الظافرة الشعبى التي كانت تحسب نفسها المسطرة على أوروبا . وقد آتى الطوفان ، فإذا بقى للهدم ؟ وقد تم الاستهلاك الكبير الميتافيزيقي فيما بعد الحرب الأخرى في طرب . وفي انفجار الانطلاق الذى يعقب الضغط ؛ ولكننا اليوم تهدىنا الحرب والجماعة والدكتاتورية ، فازلنا مغموريين بالضغط وعام ١٩١٨ هو العيد ، فكان يستطيع إللاق نيران الطرف احتفالاً بعشرين قرناً من ثقافة وادخار . أما اليوم فإن النيران تنطفئ من نفسها ، أو تأتي أن تشتعل . فزمن الأعياد غير قريب الإياب . في هذا العصر البقرات العجاف . يأتي الأدب أن يربط مصيره بمصير الاستهلاك الموجل في الزوال . وفي مجتمع الأضطهاد الموفور للثاء ، قد يستطيع حسبان الفن ترقاً أسمى ، لأن الترف يبدو علامه المدينة . ولكن الترف اليوم قد فقد خاصته المقدسة ، فقد جعلت منه السوداء ظاهرة تخلل اجتماعي ، كفقد الطابع الذى كان له من أنه «استهلاك ملحوظ الشأن» ، وكان هذا الطابع بعث نصف ما فيه من متعة ؛ إذ يتوارى المرء ليستهلك ويختلي بنفسه ، فلا يكون في القمة من درجات السلم الاجتماعي ، بل على هامش المجتمع ، فسيظل فن الاستهلاك الحمض في الهواء ، ولن يرتكز ، بعد ، على ملذات متينة ، كملذات الطهي والملابس ، وإذا زود بشئ ، فإلما يزود – في أضيق الحدود – فئة قليلة من التميزين بأنواع الهرب الخلوي ، ويتمتع بخرقاء ، وبفرصة الأسف على نعيم الحياة . وحين اهتمت أوروبا كلها أولاً بالتعمير ، وحين حرمت الأمّ نفسها من الضروريات من أجل التصدير ، قام الأدب (وهو الذي يساير كل المواقف ، شأنه شأن الكنيسة) ، فيبحث عن سلامه نفسه في كل حالة بالكشف عن وجهه الآخر : فالكتاب ليست الحياة ، كما أنها ليست انتزاع المرء نفسه من الحياة ، ليتأمل – في عالم من الاستقرار – الماهيات الأفلاطونية ونماذج الجمال ، وليس هى ترك المرء نفسه يتمزق – كأنما احترمه السيف – بكلمات مجهلة غير مفهومة آتية من الخلف : وإنما الكتابة ممارسة مهنة . مهنة تتطلب مراناً وعملاً مدعماً ، وضميراً مهنياً . مع الشعور بالتبعات . وهذه التبعات لسنا نحن الذين اكتشفناها ، بل الأمر على التقىض من ذلك : فمنذ مائة عام يحلم الكاتب بتكريس نفسه لفنه في نوع من البراءة ، فيما

وراء» الخير» و«الشر» ويمكن أن يقال . في حيز ما قبل المعصية . وإنما المجتمع هو الذي قد وضع على عاتقنا - حديثاً - ماعلينا من تكاليف وواجبات . وعلينا أن نعتقد أن المجتمع يقدر أننا مخوفون جداً ، لأنه حكم لإعدام على من تعاون مع العدو ، في حين ترك رجال الصناعة الذين ارتكبوا نفس الجرم أحرازاً . ويقال اليوم إن إقامة حصن الدفاع الأطلسي كانت خيراً من التحدث عنه . ولا أجد في ذلك مذلة عار كبير . حقاً ، بسبب أننا مخض مستهلكين ، يبدو المجتمع غير رحيم بنا . والمؤلف حين يقتل رمياً بالرصاص يريح الأمة ، لأنه ليس سوى فم من الأفواه المتطلب للغذاء . وحاجة الأمة [١٣] إلى أقل متوج أعظم كثيراً من حاجتها إليه . ولا أقول إن هذا عدل . بل هو-على تقدير ذلك-باب مفتوح لكل صنوف الإساءة ، وللرقابة والاضطهاد . ولكن علينا أن نفترط ، لأن مهمتنا تقترن ببعض الأخطار . حينما نكتب في الخفاء ، كانت الأخطار بالنسبة لنا طفيفة ، وجسمية بالنسبة لصاحب المطبعة . وغالباً ما كان يعروني من ذلك خجل ؛ وعلى الأقل تعلمنا من ذلك كيف نمارس نوعاً من الانكماش في القول . عندما يمكن أن تكون الحياة ثناً لكل كلمة تقال . يجب الاقتصاد في القول . فليس لدى المرء وقت للهو بالأغمام ، وبمضي المرء سريعاً إلى ما هو أدعى إلى العجلة ، وينحصر الطريق . لقد زجت حرب ١٩١٤ باللغة في أزمة ، وأقول عن طيب خاطر : إن حرب ١٩٤٠ أعطتها قيمة جديدة ولكن أمنيتنا - بعد أن أخذنا نصرح بأسمائنا فيما نكتب - أن نتحمل المخاطر على مسؤوليتنا ، على أن من يخفي اسمه يتعرض دائماً لخطر أعظم .

ف المجتمع يعتمد على الإنتاج ، وينقص الاستهلاك إلى حد الضرورة القصوى ، من الواضح أن يظل العمل الأدبي فيه بلا مقابل ؛ وحتى لو أفضى الكاتب في شرح ما كلفه العمل الأدبي من جهد ، وحتى لو أبان ، بحق ، أن هذا العمل ، إذا نظر إليه في ذاته ، يحتاج إلى استخدام نفسقوى التي يحتاج إليها في عمله الطبيب والمهندس ، فستظل الحقيقة قائمة : أن الإنتاج الأدبي لا يمكن أن يكون متاع من الأمة . ومجانية العمل الأدبي هذه لا يمكن أن يحزننا أمرها ، بل فيها كبرياتها ، إذ نعلم أنها صورة الحرية . فالعمل الفنى بلا مقابل ، لأنه غاية مطلقة ، ولأنه يتمثل للناظر إليه على أنه نوع من الأمل المطلق . وعلى الرغم من أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون إنتاجاً بذاته . ولا يحرض على أن يكونه ، فهو يطبع إلى تمثيل الضمير الحر لمجتمع متوج . أى يعكس على المتوج صورة الإنتاج في عبارات حرة ، كما فعل «هيزيدوس»^(١) فيما مضى . ولا نريد بذلك أن نعتقد

(١) شاعر إغريقي من القرن الثامن قبل الميلاد ، مشهور بأشعاره التعليمية الخلقدية ، والمشهور أنه ألف كتاب «الأعمال والأيام» ، وهو مجموعة من النصائح الخلقية والحكم خاصة بالأعمال ، في أسلوب ملحمي يؤكد فيه أنه لا نجاة للإنسان إلا بالعدل ، في حياة حافلة بالنشاط والعقل .

من جديد صلتنا بذلك الأدب المضجر الذي موضوعه العمل ، والذى كان « بطرس هامب »^(١) أشأم ممثليه وأكثرهم مجلبة للسام . ولكن بما أن هذا النوع من التفكير المنشود لنا هو دعوة وتجاوز للحاضر في وقت معاً ، ففي نفس الوقت الذي يبين فيه المرء لأهل العصر أيامهم وأعماهم ، عليه أن يخلو لهم المبادئ والغايات والقومات الباطنة لنشاطهم الإناتجى . وإذا كانت السلبية مظهراً للحرية ، فالبناء مظهرها الآخر . على أن الحقيقة المزعومة المثيرة أن الحرية البناء لم تكن قط أقرب من الواقع بنفسها مما هي عليه في هذا العصر ، وربما لم تكن قط مستتبة أعمق مما هي فيه . ولم يكشف العمل قط عن قوته الإنتاجية بأقوى مما يكشف في هذا العصر ، على حين لم تكن قط متجاته ودلاته قد اختلست من العاملين بأكثراً مما تخناس . ولم يفهم العامل قط أنه كان يصنع التاريخ خيراً مما يفهمه في هذا العصر . في حين لم يشعر قط أنه جد ضعيف أمام التاريخ كما يشعر في هذا العصر . فدورنا ، إذن مرسوم : فالأدب بوصفه سلبية ، عليه أن يماري في استلابه العمل ؛ وبوصفه خلقاً وتجاوزاً ، عليه أن يمثل الإنسان على أنه عمل خالق ، ويصحبه في جهده الذي يبذله في سبيل تجاوز استلابه الحالى نحو موقف أفضل . وإذا كان حقاً أن المقولات الأساسية للحقيقة الإنسانية هي الملكية والعمل والوجود ، أمكن ، إذن ، أن يقال إن أدب الاستهلاك اقتصر على دراسة العلاقات التي توحد بين الوجود والملكية ؛ فالاحساس ماثل فيه على أنه متعة ، وهذا – فلسفيًا – خطأ ، والذى يعرف فيه كيف يستمتع أكثر من سواه يكون نظيرًا لمن وجوده أقوى . فمن كتاب « عبادة النفس »^(٢) إلى كتاب « تملك العالم »^(٣) وما بينهما من كتاب « الأغذية الأرضية »^(٤) و « يوميات برنابوت »^(٥) ، في كل

(١) من كتاب القصة الفرنسية المعاصرين ، ولد عام ١٨٧٦ ، بدأ حياته عملاً في مصنع حلوى ، ثم من عمال السكك الحديدية . ووصف في قصصه الطويلة الكثيرة طرق الصناعة الحديثة مختلف المواد من بدء المادة الغفل حتى تنصير نتاجاً صناعياً كاملاً . ومن قصصه : « جهد الرجال » (١٩٠٨) و « السكك الحديدية » (١٩١٢) و « المهن » (١٩٣١) وفي القصة الأخيرة يتحدث عن بدء حياته هو في المهن التي احترفها .

(٢) من قصص موريس باريس التي ظهرت عام ١٨٨٨ و ١٨٨٩ فوجئت القصة الفرنسية مع مسائل الحياة الباطنة ، وأكيدت ضرورة الفصل في أمر الأخلاق . وفي الأصل : La Culture du Moi ، وتعقده خطأ مطبعياً .

(٣) من بين رسائل « جورج دوهامل » في مسائل المدنية الحديثة ، صدر عام ١٩١٩ ، ونظيره : « أحاديث في الضوضاء » (١٩١٩) و « أحاديث في التفكير الأوروبي » (١٩٢٨) و « مناظر من الحياة المقبولة » (١٩٣٠) .

(٤) Nourritures Terrestres انظر هامش ص ٣٧ من هذا الكتاب . ولأندرى هيد كتاب الأغذية الأرضية (١٨٩٧) ثم كتاب « الأغذية الجديدة الأرضية » (١٩٤٥) .

(٥) Barnabouth التخصصية الأدبية التي خالقها « فاليرى لاريبو » في قصصيه ، وهو « ألسون بارنابورت » .

هذه الكتب ، الوجود هو الملك . والعمل الفني بتوالده من مثل هذه المللات - لنفسه أنه متعة أو وعد بمعنة ، وهكذا استحكت العقدة . أما نحن فعلى التقيض من ذلك ، إذا اقتضت الظروف منا أن نخلو العلاقات بين الوجود والعمل من ثانيا موقفنا التاريخي . فهل المرء من صنع غيره ؟ أو من صنع نفسه ؟ وما العمل ؟ وما الغاية التي تتبعني منه اليوم ؟ والرسائل في مجتمع مبني الصنف ، والأعمال الأدبية المستوحاة من مثل هذه المهام وكيف نعمل ؟ وبأى الطرق ؟ وما العلاقة بين الغاية لا يمكن أن تهدف أولا إلى إعجاب الغير ، ولكنها تغضب وتقلق . ويقترحها المؤلف على القارئ واجبات تتطلب الأداء . وتدعو إلى متابعة البحث دون وضع خاتمة له ، وتحمل على مشاهدة تجرب يظل الخرج منها غير يقيني . وما أنها ثمرة عذاب وتساؤل ، فإنها لا يمكن أن تكون متعة للقارئ ، ولكنها عذاب وتساؤل . فإذا منحنا فيها التجاج ، لم تكن صنوف مسلة ، بل مسائل تستغرق التفكير ولا يعرض فيها العالم كي « يرى » بل كي « يغير ». ولن يفقد بذلك شيئاً . هذا العالم العتيق البالى البعيض المريض ، بل سيكون أمره على نقىض ذلك . ومنذ « شوينهور » يردد الناس أن الأشياء تبين عن أعظم مالها من قدر حينما يكتب الإنسان في قلبه إرادة القوة ، ولا تفضى الأشياء باسرارها إلا للمستهلك المتعطل ، وغير مسموح بالكتابة عنها إلا في اللحظات التي يعرف فيها ماذا يصنع بها . وهذه الأوصاف المضجرة في القرون الأخيرة هي رفض للانتفاع : فلا يمس المرء العالم في شيء ، بل يزدرده نيناً بعينيه . ومعارضة من الكاتب للذهب الفكر البرجوازى ، يختار - كى يحدثنا عن الأشياء - اللحظة الممتازة حين تفرض كل العلاقات التي كانت تربطها إلا الخلط الدقيق من النظر ، وحين تذوب هذه الأشياء تحت نظره حزمة مفككة من أحاسيس لذذة . هذا هو عصر التأثرات ، تأثر بمناظر إيطاليا ، أو إسبانيا ، أو الشرق . وهذه المناظر التي يتشربها الأديب عن وعي ، يصفها لنا في اللحظة الدقيقة التي نهاية تناول الطعام بيده المضم ، حين تغمر الذاتية ما هو موضوعى من الطعام ، وقبل أن يقرض بخواصها ، ففي وصفه تكون الحقول والغابات حقولاً وغابات أيضاً وحالات نفسية سلفاً . فالكتب البرجوازية مأهولة بعالم مت محمد مصقول ، عالم العيشة الرخية في الريف ، يعيد إلينا - على وجه الدقة - إما مسيرة محشمة وإما حزن فريدأ . وسنراه من نوافذنا ، ولا نكون في داخله . وعندما يجعل كاتب القصة عالم قصته مأهولاً بفلاحين ، فهم على تضاد مع الظلال الحالية في الجبال ومع الجمود الفضى للأهار ؛

= ثرى من أمريكا الجنوبيه ، يرحل إلى بلاد أوروبا ، وينظر إليها بروح الملول . ويبحث فيها ، بالإنفاق والإسراف ! عن المتعة وعن « المطلق » .

وفي حين يعزقون بفنونهم الأرض مستغرين في العمل . يجعلنا ، نراهم في ملابس عطلة الأحد . هؤلاء الفلاحون في عالم الأسبوع يشبهون عضو الأكاديمية الذي كان موضوع سخرية «يوحنا إيفل»^(١) ، والذى أدخله «بريفو»^(٢) في صورة من صوره التقريرية المهزولة (الكاريكاتورية) فجعله يعتذر قائلاً : «لقد خلطت في فهم الصورة» . وكذلك هؤلاء الكتاب ، فقد حولوا أولئك الفلاحين إلى أشياء وحالات نفسية .

وعندنا أن العمل يكشف عن الوجود ، فكل حركة ترسم وجهاً جديدة على الأرض . وكل وسائل فنية صناعية ، وكل أداة ، بمثابة طريق مظلل على العالم : وللأشياء من الوجود وقدر ما لها من طرق استخدام . ولم نعد - بعد - مع أولئك الذين يريدون تحمل العالم . ولكن مع من يريدون تغييره . وإنما يكشف العالم عن أسرار وجوده بمشروع التغيير نفسه . يقول «هيدجر» : إن المرء يعرف المطرقة حق المعرفة حين يستخدمها ليطرق بها . ونعرف المسماك كذلك حين يدقه في الجدار . والجدار حين يدق فيه المسماك . وقد فتح لنا «سانتيكرو وبيري»^(٣) الطريق ، فأرانا أن الطائرة للطيار عضو من أعضاء [١٤] الإدراك الحسي . وأن سلسلة جبال - في سرعة سبعة كيلو متر في الساعة وفي مرآها الجديد حين التحليق فوقها -

(١) رسام هزلي Jean Effel (كاريكاتوري) فرنسي معاصر .

(٢) في الأصل Pruvost ولا نعلم أحداً يحمل هذا الاسم من بين كتاب فرسا المعاصرين ، ونعتقد أنه خطأ مطبعي ، وأن المؤلف يقصد Marcel Prévost (١٨٦٢ - ١٩٤٠) كاتب من كتاب القصة الاحتفاعية ذات الطابع الشعري ، وبلغ قمة شهرته في نهاية القرن التاسع عشر . ومن قصصه : «خريف امرأة» (١٨٩٣) و «أنصار العذارى» (١٨٩٤) تم سلسلة قصص بعنوان : «رسائل إلى فرانسواز» من عام ١٩٠٢ حتى عام ١٩١٨ .

(٣) سبق أن عرفنا بهذا الكاتب (من ٢٠٤) ونصيف هنا موحزين سبب إعجاب المؤلف به ، فمثلاً في قصة هذا الكاتب التي عوانها : «أرض الرجال» (١٩٣٩) في صورة سلسلة حكايات ومشاهدات مرتکزة على أفكار ذات معنى خلقي جميل . وهي تدور حول مهنة الطياران ، مهمة المؤلف وفيها يبين كيف يصارع الطيارون الموت في أقسى صور عنفه لعله يخوبوا الثقة التي أولتها إياها أمتهم ، وبين كيف أن الطائرة ليست سوى آلة يستخدمها كما يستخدم الفلاح محاته ، ولكنها آلة عجيبة لاكتشاف «الأرض» وتخليل مظاهر الحياة فيها ، كي يقف المرء من وراء ذلك على أن الأرض هي المسكن الخديري بالإنسان وفي حادثة من الأحداث تعرض فيها ، مع صاحب له ، لموت محقق في الصحراء فأقى بدوى الإنقاذهما ، فرأى فيه «الإنسان» . وعده أن الحقيقة لا تتجلى بالبرهنة عليها ، ولكنها تتبدى وتتأكد في أعمال الأفراد المتحدين عن رعبه وعن عقيدة تبين لهم أنهم يقصدون إلى شيء أسمى منهم ، فيتحولون من أفراد إلى «ناس» . ويقولون : «حين تربطنا بإخواننا غاية مشتركة في خارج نطاق ذاتنا ، في هذه الحالة وحدها نحيا ، وترينا التجربة أن الحب ليس أن ينظر كلانا إلى الآخر ، بل أن ننظر جميعاً إلى اتجاه واحد» . ولن يتوازن ذلك إلا إذا التزم كل فرد بصفوف من التضحيه مرتبطة بصير الإنسانية ، ويرى فيها متعته . وفي قصته الأخرى : «الطيران ليلاً» يصور نموذجين : الرئيس الذى يصوغ

هي عقدة ثعبانية ، فهي . تراكـم ، وتسود . برووسها صلبة شفرقة جـاه النساء . تبحث عن الأذى ، وعن الصدام ، في حين تجـمع السرعة بقوتها التـابضة وتفـعـل أطـوال الجـلـباب الأرضـيـ من سـوـلـهـاـ . فـتـقـفـزـ مـادـيـنـةـ «ـ سـانـتـاحـوـ »ـ لـتـصـبـحـ فـيـ جـوـارـ بـارـيسـ .ـ وـعـلـىـ اـرـتـاعـ أـرـبـعـةـ عـشـرـ أـلـفـ قـدـمـ تـتـأـلـقـ صـنـوـفـ مـنـ الـجـاذـبـيـةـ كـأـنـهـاـ قـضـبـانـ سـكـكـ حـدـيدـيـةـ .ـ لـتـجـذـبـ «ـ سـانـ أـنـطـلـونـيـوـ »ـ نـحـوـ نـيـوـيـورـكـ .ـ وـبـعـدـ «ـ هـنـجـوـيـ »ـ .ـ كـيـنـدـ كـانـ يـمـكـنـاـ أـنـ نـفـكـرـ فـيـ وـصـفـ الـأـشـيـاءـ ؟ـ كـانـ عـلـىـنـاـ أـنـ تـجـعـلـ الـأـشـيـاءـ تـغـوـسـ فـيـ الـعـمـلـ .ـ كـيـ تـقـاسـ كـثـافـةـ حـوـدـهـاـ لـدـنـ الـقـارـيـ بـوـفـرـةـ الـصـلـاتـ الـعـسـلـيـةـ الـتـيـ تـرـبـطـهـاـ بـالـأـشـخـاصـ .ـ فـاجـعـ الـبـلـ يـتـسـلـقـ مـهـرـبـ الـبـصـائـعـ ،ـ أـوـ جـابـ الـضـرـبـيـةـ .ـ أـوـ رـجـلـ مـنـ رـجـالـ المـقاـومـةـ .ـ أـوـ جـمـعـهـ يـخـلـقـ فـوـقـ [١٥]ـ طـيـارـ .ـ فـإـنـ الـجـبـلـ سـيـتـكـشـفـ فـجـأـةـ عـنـ هـذـهـ الـأـعـمـالـ الـمـتـشـابـكـةـ وـيـقـنـزـ إـلـىـ خـارـجـ كـتـالـكـ .ـ كـيـ يـقـفـرـ الـجـبـنـيـ مـنـ قـقـمـهـ .ـ وـهـكـذـاـ يـكـشـفـ الـإـنـسـانـ وـالـعـالـمـ بـالـمـشـرـوعـاتـ .ـ وـكـلـ الـمـشـرـوعـاتـ الـتـيـ نـسـتـطـعـ أـنـ تـجـدـتـ عـلـىـنـاـ نـرـجـعـ إـلـىـ مـشـرـوعـ وـاحـدـ :ـ هـوـ صـنـعـ التـارـيـخـ .ـ وـهـاـ نـحـنـ أـلـاءـ مـفـرـودـونـ بـالـيـدـ إـلـىـ حـيـثـ يـجـبـ عـلـىـنـاـ تـرـكـ أـدـبـ الـقـولـ لـتـنـتـجـ أـدـبـ الـعـمـلـ .ـ

فالـعـمـلـ بـمـثـابـةـ صـنـعـ فـيـ دـاخـلـ التـارـيـخـ وـتـأـيـرـ فـيـ التـارـيـخـ .ـ أـىـ أـنـهـ بـمـثـابـةـ عـمـلـيـةـ تـرـكـيـبـيـةـ للـنـسـيـةـ التـارـيـخـيـةـ وـالـمـطـلـقـ الـخـلـقـيـ وـالـمـيـتـافـيـزـيـقـيـ فـيـ هـذـاـ الـعـالـمـ الـعـدـوـ الـصـدـيقـ .ـ الـمـرـعـبـ الـهـزـأـةـ .ـ كـمـاـ يـكـشـفـ عـنـهـ الـعـسـلـ ؛ـ هـذـاـ هـوـ مـوـضـعـنـاـ .ـ وـلـأـقـلـ إـنـاـقـدـ اـخـتـرـنـاـ هـذـهـ الـطـرـقـ الـوـعـرـةـ .ـ فـنـ الـلـؤـكـدـ أـنـ مـنـ يـخـفـونـ فـيـ نـفـوـسـهـمـ بـعـضـ قـصـصـ الـحـبـ الـجـمـيلـةـ الـخـرـيـنـةـ الـتـيـ لـنـ تـرـىـ النـورـ أـبـداـ .ـ وـمـاـذـاـ يـمـكـنـاـ أـنـ نـفـعـلـ فـيـ الـأـمـرـ؟ـ فـلـيـسـ الـمـسـأـلـةـ فـيـ أـنـ نـخـتـارـ الـعـصـرـ الـذـيـ نـعـيـشـ فـيـهـ .ـ بـلـ فـيـ أـنـ نـخـتـارـ كـيـفـ نـكـونـ فـيـ الـعـصـرـ .ـ

وـأـدـبـ الـإـنـتـاجـ الـذـيـ أـخـذـ يـظـهـرـ لـنـ يـنـسـىـ النـاسـ أـدـبـ الـاـسـتـهـلـاكـ الـذـيـ هـوـ نـقـيـضـهـ ،ـ وـلـاـ يـصـحـ أـنـ يـزـعـمـ أـنـ يـفـوقـهـ فـيـ الـكـثـرـةـ .ـ بـلـ يـحـتـمـلـ أـنـهـ لـنـ يـسـاوـيـهـ أـبـداـ .ـ وـلـنـ يـخـلـمـ أـحـدـ بـتـوكـيـدـ أـنـ هـذـاـ الـأـدـبـ سـيـصـلـ بـنـاـ إـلـىـ غـايـتـهـ ،ـ وـيـحـقـقـ جـوـهـرـ فـنـ الـكـتـابـةـ ،ـ بـلـ رـبـنـاـ سـيـخـتـيـ هـذـاـ الـأـدـبـ عـنـاـ قـرـيبـ ،ـ إـذـ يـبـدـوـ أـنـ الـجـيلـ التـالـيـ لـنـ مـرـتـابـ فـيـ أـمـرـهـ .ـ فـكـثـيرـ مـنـ قـصـصـ هـذـاـ

== أنـوـاعـ الـإـرـادـةـ ،ـ وـالـمـرـءـوـسـ الـذـيـ يـتـقـبـلـ صـنـوـفـ الـمـغـامـرـةـ فـيـ الـمـهـنـةـ الـتـيـ اـرـتـضـاـهـاـ حـيـنـ يـنـدـ الأـوـامـرـ .ـ وـلـيـسـ عـلـاقـةـ أـحـدـهـاـ بـالـآخـرـ عـلـاقـةـ السـيـدـ بـالـعـبـدـ ،ـ بـلـ عـلـاقـةـ الـإـنـسـانـ بـالـإـنـسـانـ .ـ فـحـرـيـهـمـاـ كـلـيـمـاـ هـيـ الـانـضـامـ الـنـامـ لـمـاـ يـفـرـضـهـ الـواـجـبـ مـنـ ضـرـورـةـ .ـ وـبـالـعـمـلـ وـحـدـهـ يـسـتـطـعـانـ تـحـقـيقـ هـذـاـ الـواـجـبـ حـيـنـ يـهـدـفـ الـعـمـلـ إـلـىـ غـايـةـ لـيـسـ مـحـصـورـةـ فـيـ نـطـاقـ الـذـاتـ .ـ

الجيل كالأعياد الخزينة اختلسة . شيبة بالحفلات الماجنة أيام الاحتلال ، حيث كان يرقص الفتىان بين إنذارين من إنذارات الغارات ، على الأنغام المسجلة فيها قبل الحرب ، وهم يختسون الحموم القوية الأثر . وفي هذه الحالة ستحقق ثورة الأدب . وحتى لو نجح أدب العمل هذا فاستقر ، فسيتهى أمره كما اتهى أدب القول ، تعاد الكرة إلى هنا أدب من جد ، وربما يسجل تاريخ الفترات القليلة القادمة تعاقب أحد الأديبين بعد الآخر . وسيدل ذلك على أن الناس أخفقوا نهائياً في القيام ثورة ذات أهمية تفوق كل تقدير . حقاً في الجماعة الاشتراكية وحدها يتاح للأدب أن يقف على جوهره ، حينما يقوم بعملية التركيب للعمل وخارج العمل ، وللسليمة والبناء ، وللعمل والملك والوجود ، وحينذاك يمكن أن يستحق اسم « الأدب الكلى » .

وفي الحق ليس بكاف أن نعرف أن نعرف بالأدب نوعاً من الحرية ، وأن نستبدل بالإتفاق العطاء ، وأن نتخلى عن الفردية الأرستقراطية القديمة لأسلافنا الأدين ، وأن نرغب في إطلاق دعوة ديمقراطية للجماعة في حملتها من خلال أعمالنا الأدبية جميعها ، بل يجب كذلك أن نعرف من الذي يقرأ لنا ، وما إذا كانت القرائن الحاضرة تحصر في نطاق الوهم المثالى مأربنا في الكتابة من أجل « العالمي العيني » . وإذا كان لأمانينا أن تتحقق ، فسيحتل كاتب القرن العشرين – بين الطبقات المهمومة وظالمها – موقفاً شبيهاً بموقف مؤلف القرن الثامن عشر بين البرجوازية والأرستقراطية ، وبموقف « ريتشارد رايت » بين السود والبيض ، فهو مقرء من الظالم والمظلوم ، شاهد للمظلوم ضد الظالم ، مزود الظالم بصورة له باطنة وظاهرة ، معتمد بوعيه بالاضطهاد مع المظلوم ومن أجله ، معاون على تكوين مذهب فكري بناء وثورى . والمسألة هنا ، وباللاؤسف ! ؟ مسألة آمال ليست في مكانها التاريخي ، فاكان ممكناً أيام « برودون » و« ماركس » لم يعد ممكناً . إذن لتناول المسألة من البدء والنخض جمهورنا بدون تحزب . ومن هذه الوجهة لم يكن موقف الكاتب قط أشد غرابة مما هو اليوم ، فهذا الموقف ، فيما يبدو ، بمجموع صفات متناقضه أشد التناقض ، فهو – إيجابياً – ذو مظاهر متألقة ، وإمكانيات واسعة ومسلك حيوى يحسد عليه في الجملة ، وأما سلبياً ، فليس سوى أن الأدب آخذ سبيله إلى الموت . وليس ذلك لأنه تعوزه المواهب أو الإرادة الحيرة ، ولكن لأنه لم يبق له مجال نشاط في المجتمع الحاضر . ففي نفس اللحظة التي نكشف فيها أهمية أدب العمل ، وفي اللحظة التي يتراءى لنا فيها ما يمكن عليه « أدب كلى » ، ينبع جمهورنا وينتفي ، فلم نعد نعرف ، على وجه الدقة ، ملن نكتب .

لأول وهلة . يبدو حقاً أن كتاب الماضي لو أمكنهم أن يرونا لكان لا بد أن يشتتوا مالنا من خط [١٦] . قال يوماً «مالرو» : «نفيد نحن من الآلام التي عانها بودلير» ولا أعتقد أن حق كل الحق ، ولكن الحق أن «بودلير» مات بدون جمهور ، وأننا نحن - من دون إدلة بمحاجنا ، وحتى من غير أن يعلم أحد ما إذا كان سندي بها مستقبلاً - لنا قراء في العالم أجمع . وهذا مدعاه لأن تعرّونا حمرة التجل ، ولكن الأمر - بعد - ليس خطأنا . ف مصدره كله الظروف . فالحرص على الاستقلال الاقتصادي قبل الحرب ، ثم الحرب ، حرماً جماهير الدول حصتها الممكنته السنوية من الكتب الأدبية الأجنبية ، فهم اليوم بسيط تعويض ما فاتهم ، فهم يضعون اللقمة مزدوجة في أفواههم ، ومن هذه الناحية يوجد نوع من انطلاق يعقب الضغط . والحكومات مشابعة لنفس الفكرة . وقد بينت في مكان آخر أنه قد شرع ، منذ قليل ، في الاعتداد بالأدب مادة من مواد التصدير إلى البلاد المغلوبة أو المفلسة . وقد امتدت في هذه السوق الأدبية ونظمت منذ شغلت بها الجماعات . ونجده فيها الطرق الاقتصادية المألوفة من إغراق الأسواق (مثلاً الطبعات الأمريكية لما وراء البحار) . ومن حماية الإنتاج المحلي (في كندا وفي بعض بلاد أوروبا الوسطى) . ثم من الانفاقات الدولية ، فتغير البلاد بعضها بعضاً - على سبيل التبادل - بالكتب الدورية المحتوية على مختارات نشرت من قبل في مختلف الأماكن (بما تحمل اسم *Digests* ، أي الأدب المهمضوم سلفاً ، كما يدل عليه الاسم ، فهو الماضي الأدبي . وموجز القول أن الآداب ، شأنها شأن الخيالة (السينما) - في مأزر أن تصير فناً تصنيعياً ، ومن المؤكد أنها تربيع من ذلك : ففي كل مكان تمثل مسرحيات «كوكتو» و«سالاكرو»^(١) و«أنوى»^(٢) ، ويمكن أن أذكر عديداً من الكتب التي ترجمت إلى ست لغات أو سبع ، في أقل من ثلاثة أشهر بعد نشرها . وعلى الرغم من ذلك ليس بريق النجاح في هذا كله إلا سطحياً : فربما كان لنا

(١) من كتاب المسرحية الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٩ ، ومسريحياته خليط من المأساة والمبهلة الساخرة ، ومن مسرحياته : «مجهول أراس» (١٩٣٥) ، وبهيا يتصر روج بعد علمه بخيانة روجته له . والقصول الثلاثة في المسرحية تبين ما يمر بخاطره قبل انتشاره مباشرة . ومن مسرحياته الأخرى : «الأرض كروية» (١٩٣٨) في التصعيق الديني ، تجري حوادثها في إيطاليا في عصر البهضة ، ثم «رجل كالآخرين» (١٩٣٦) و«تاريخ الضحك» (١٩٣٩) و«ليلي النصب» (١٩٤٦) وهي مسرحية موضوعها المقارنة الفرنسية للاحتلال الألماني .

(٢) من أشهر مؤلفي المسرحيات المعاصرين من الفرنسيين ، ولد عام ١٩١٠ ولهم جموعتان من المسرحيات : المسرحيات البهيجة Pièces Roses ثم المسرحيات السوداء Pièces Noires في الجانب الآسي من الحياة ومن الأول «مرقص اللصوص» ، ومن الثانية «أنتيجونه» «ميديه» . وقد ترجمت بعض مسرحياته للغة العربية .

فراء في نيويورك أو تل أبيب . ولكن أزمة الورق حددت نسخ الطبع في باريس . وبذل تشتت جمهور القراء أكثر مما ازداد . فربما يبلغ عدد قرائنا عشرة آلاف في أربعة أو خمسة بلاد أجنبية . وعشرة آلاف أخرى في بلدنا : عشرون ألف قارئ ، هذا نجاح ضئيل فيما قبل الحرب . وهذه الشهرة في مختلف أجزاء العالم أقل ثباتاً من شهرة أسلافنا الوطنية . أعرف أن الورق قد كثُر . ولكن يتعرض طبع الكتب في أوروبا لأزمة ، لأن عدد النسخ المبيعة يظل ثابتاً .

ولتكن مشهورين في خارج فرنسا . فليس في هذا مسرة لنا ، إذ أنه سيظل مجدًا بلا أثر . فقوانين الإمكانيات الاقتصادية والحرية تفصل اليوم بين الأمم فصلاً آكلاً مما تفصلها البحار والجبال . فيمكن أن تحيط فكرة من بلد أعلى في إمكاناته إلى بلد دونه في الإمكانيات - مثلاً من أمريكا إلى فرنسا - ولكن الفكرة لا يمكن أن تصعد ثانية . حقاً توجد صحف واتصالات دولية على درجة من الكثرة بحيث ينتهي الأمر بالأميركيين إلى الإصغاء إليها تحدث عن نظريات أدبية أو اجتماعية تدرس في أوروبا . ولكن هذه النظريات تنهك قوى نفسها في صعودها . فيما هي قوية التفوذ في بلد ذي إمكانية ضعيفة إذا هي فاترة حين تصل إلى القمة . فعلوم أن المفكرين في الولايات المتحدة يجمعون الأفكار الأوروبية في طاقة يشمونها لحظه ثم يطرحونها ، لأن الطاقات تذبل هناك أسرع مما تذبل في الأجراء الأخرى . أما روسيا ، فهي تقتطف ما يعن لها ، وتأخذ ما تستطيع - في يسر - أحالته إلى جوهيرها الحالص بها . وأوروبا مهزومة ، مفلسة ، قد أفلت منها مصيرها . ومن أجل هذا لا يمكن لأفكارها أن تخرج منها ، فال المجال العيني للتداول الفكري هو وحده الذي يمر بإنجلترا وفرنسا وببلاد شمال أوروبا ، وإيطاليا .

حقاً شهرتنا أوسعاً انتشاراً من كتابنا . وتنصل بالناس - حتى دون أن نريد هذا الاتصال - بوسائل جديدة ، ومن زوايا انعكاس جديدة . نعم يظل الكتاب بمثابة فرقة المشاة الثقيلة التي تنظف البقعة وتحتلها . ولكن لدى الأدب قذائف موجهة تذهب بعيداً ، وتنقل وتزعج . دون أن تكون هي الفاصلة في الأمر . وأووها الصحفية . فالمؤلف الذي كان يكتب لعشرة آلاف قارئ - إذا أعطى صحيفته النقد في مجلة أسبوعية أصبح له ثلاثة ألف قارئ . حتى لو كانت مقالاته لا تساوي شيئاً . ثم يأتي بعد ذلك المذيع . فقد منعت رقابة المسرح في إنجلترا تمثيل مسرحية من مسرحياتي : « جلسة سرية »^(١) ، ولكنها أذيعت أربع

(١) Huis clos والمسرحية مترجمة للغة العربية .

مرات من هيئة الإذاعة البريطانية . وعلى المسرح اللندن لم تكن لتحوز - حتى في حال افتراض نجاح غير محتمل - أكثر من عشرين إلى ثلاثين ألف متفرج . فزورتنى الإذاعة . المساوية لهيئة الإذاعة البريطانية - عن طريق آلى - بنصف مليون مستمع ، وأخيراً دار الخيالة (السينما) ، إذ يتردد عليها في الدور الفرنسية أربعة مليون شخص . وإذا تذكرنا أن «بول سوداى»^(١) كان يلوم «أندرىه جيد» في مطلع القرن الحالى على نشره كتبه في طبعات محدودة ، فإن نجاح قصته : «السيمفونية الريفية» ، في دار الخيالة ، ييسر لنا أن تقدير الطريق الذى سارت فيه .

غير أنه من بين ثلاثة ألف قارئ للكاتب فى صحيفة النقد الدورية ، لا تكاد توجد بضعة ألف تدفعهم رغبتهم في المعرفة إلى شراء كتبه التي وضع فيها صفوته موهبته ، والآخرون يعرفون اسمه لأنهم رأوه مائة مرة في الصفحة الثانية من المجلة ، كاسم الدواء المظهر الذي رأوه مائة مرة في الصفحة الثانية عشرة . والإنجليز الذين كان سيتاح لهم رؤية تمثيلية : «جلسة سرية» على المسرح كانوا سيرونها عن عمد ، وإنما قرؤا في الصحف أو سمعوا من النقد ، قاصدين إلى إصدار حكمهم . ولكن من استمعوا إلى مسرحيتي مذاعة من هيئة الإذاعة البريطانية ، في اللحظة التي كانوا يديرون فيها مفتاح مذيعتهم ، كانوا يجهلون المسرحية ، وكانوا يجهلون حتى وجودي ، فقد كانوا يزيدون ، كما عادتهم سباع الإذاعة المسرحية يوم الخميس . وبانتهاء إذاعتها نسوها كما نسوا المسرحيات السابقة . وفي دور الخيالة يختذل الجمهور اسم كبار الممثلات ، ثم اسم المخرج ، وأخيراً اسم الكاتب . وقد وجد اسم «أندرىه جيد» حديثاً منافذاً يدخل منها إلى بعض الرعوس ، ولكن على يقين من أنه اقترب طریقاً بالوجه الصبور للممثلة ميشيل مورجان . صحيح أن شريط الخيالة (الفيلم) استطاع أن يروج لبعض بضعة آلاف من نسخ العمل الأدبي ، ولكن هذا العمل يبدو في عيون قرائه الجدد بمثابة شرح أكثر أو أقلأمانة لما عرض في الخيالة وكلما كان جمهور المؤلف أوسع كان تأثير المؤلف فيه أقل عمقاً ، فيعرف نفسه تعريفاً ناقصاً فيما يمارس من تأثير ، وتستعصى عليه أفكاره ، وتنحرف عن الاستقامة ، وتتصبح مبتذلة ، وتستقبلها - مفرطة في الشك وعدم الاكتتراث - نفوس ضجرة منهوبة ؛ ولأن المؤلف لا يمكنه أن يتتحدث إليها بلغتها الوطنية ، تظل هي تعد الأدب نوعاً من المسلاة . فلا تبقى منه

(١) Paul Souday (١٨٦٨ - ١٩٣١) الناقد الدائم لجريدة الطان Le Temps من ١٩١٢ إلى ١٩٢٢ ، وكان يدافع عن الاتجاهات الكلاسيكية في الأدب ، وله دراسات في نقد بروست وأندرىه جيد وبول فاليرى ، إلى كتب له في النقد كثيرة .

سوى صيغ مرتبطة بأسماء . مادامت شهرتنا تمتد إلى أبعد كثيرا من نطاق كتابنا . فلا يصح أن نرى في الخطوة العابرة التي يمنحنا إياها جمهورنا عالمة على بشائر يقظة « العالمي العيني » ولكننا نرى فيها - في غير تكلف - عالمة على التضخم الأدبي .

ولو لم يكن ثم سوى ذلك لمان الأمر ، إذ كان يكفيانا . بعامة ، أن تكون على يقظة ، ثم إن مرد الأمر إلينا في أن الأدب لا يدخل مجال التصنيع . ولكن هناك ما هو شر من هذا : فلنا قراء ، وليس لنا جمهور [١٧] . ففي عام ١٧٨٠ كان لطبقة الطغيان وحدها مذهب فكري ومنظمات سياسية ، ولم يكن للبرجوازية حزب ولاوعي بنفسها ، وكان الكاتب يعمل مباشرة من أجلها . متقدماً الأساطير العتيقة للملوكية والدين ، مقدماً لتلك الطبقة بعض مبادئ أولية مضمونها سلبي أساساً ، كمبادئ الحرية والمساواة السياسية وضمان حرية الفرد^(١) . وفي عام ١٨٥٠ ، تجاه طبقة برجوازية على وعي بنفسها ومزودة بمذهب فكري منهجي . ظلت العمال طبقة مشوهة الشكل ، مبهمة المعنى لدى نفسها ، تسرى بها أنواع غضب يائس لا طائل فيه ، ولم يؤثر فيها مؤتمر العمال الدولي الأول إلا تأثيراً سطحياً . وكان مجال العمل خالياً لم يرده أحد ، فكان في استطاعة الكاتب أن يتوجه مباشرة إلى العمال . وقد رأينا أن الفرصة فاتته . وعلى تقدير ، قد خدم مصالح الطبقة المهمومة - عن غير قصد ودون أن يعرف - بمارسه حالة السلبية تجاه القيم البرجوازية . وهكذا ، في الحالتين كلتيهما . يسرت له الظروف أن يشهد للمظلوم أمام الظلم ، وأن يساعد المظلوم أن يصبر على وعي بنفسه ؛ وبذات التوافق بين جوهر الأدب ومطالب الموقف التاريخي . ولكن اليوم انقلب كل شيء رأساً على عقب : فقدت طبقة الطغيان مذهبها الفكري . وتذبذبوعيها بنفسها . ولم تعد حدودها قابلة للتحدي ، فهي متفتحة ، تدعى الكاتب لمعونتها . أما الطبقة المظلومة ، فإنها . لأنصواتها في حزب ، ولتعلقها بمذهب فكري صارم ، أصبحت مجتمعاً مقفلـاً ، لا يستطيع الاتصال بها بدون وسيط .

وكان قد ارتبط مصير البرجوازية بصدارة أوروبا وبالاستعمار . وهي تفقد مستعمراتها في اللحظة التي تفقد فيها أوروبا التحكم في مصیرها ؛ ولم يعد الأمر أمر حروب ملوك صغار من أجل بترويل رومانيا أو سكة حديد بغداد ؛ فإن الصراع المقبل سيطلب حتى جهازاً صناعياً يعجز العالم القديم كله عن التزويد به ؛ وإنما يتنازع السيطرة على العالم سلطان

(١) في الأصل إشارة إلى قانون habeas corpus القانون الإنجليزي الذي ضمن حرية الفرد ، صدر عام ١٦٧٩ في عهد شارل الثاني (١٦٣٠ - ١٦٨٥) . وهو يتضمن لمن يتهم أن يقدم إلى القضاء للثبيت من سبب اتهامه .

عالیتان ليست واحدة منها برجوازية ، وليست واحدة منها أوروبية ، وانتصار أحد هؤلأ معناه استبداد الحكم والبيروقراطية الدولية ، وانتصار إحداهم معناه استبداد الحجم والبيروقراطية الدولية ، وانتصار الأخرى معناه سيطرة الرأسمالية التحريرية . هل يمكن أن الجميع موظفين ؟ أم هل يكونون مستخدمين في العمل ؟ وبينها لا تكاد البرجوازية تحفظ لنفسها إمكان حريتها في اختيار المرق الذي ستؤكل فيه . وهي تعرف أنها كانت تعيش قترة قصيرة في تاريخ أوروبا ، ومرحلة من مراحل نمو الصناعات والآلات . وأنها لم تكن فقط معياراً لتقدم العالم . هذا إلى أنه قد استبهم ما احتفظت به من شعور نحوه وبرسالتها ، فقد زلزلتها الأزمات الاقتصادية ، وقوضت أساسها . وجعلتها تتلاشى . محمد زده بها صدوعاً ، ومزالقاً ، ومساقط انهيار باطنى ؛ ففي بعض البلاد تبق قائمته شبيهة بوجه سمه دمر داخله بقذيفة ، وفي بلاد أخرى تداعت أجزاء ، وذابت في طبقة العنان . ولم يقدر يستطيع تعريفها ، لأنها لا تملك الثروات التي يطرد نقصها من يديها كل يوم . ولا يستطيع السياستة التي تقاسمها في كل مكان تقريباً مع رجال جدد خارجين مباشرة من حضنة العمال ؛ وهي التي اتخذت اليوم مظهراً لزجاً لاشكل له ، هو خاصة الطبقات المفلوسة قبل أن تكون على وعي بحالتها . وفي فرنسا يقف المرء على أنها متأخرة خمسين عاماً في الآلات الصناعية وتنظيم الصناعات الكبيرة ؛ ومن ثم أزمة التناسل التي هي علامة أكيدة على مصير القهرى . ثم إن السوق السوداء والاحتلال نacula أربعين في المائة من ثروتها إلى أيدي برجوازية جديدة ليست لها تقاليد البرجوازية القديمة ولا مبادئها ولا غایاتها . والبرجوازية الأوروبية مفلسة . ولكنها كذلك جائرة ، وهذا تحكم للأجال قصيرة وبطرق ضعيفة . وفي إياض تحبط هي حركة العمال ، لأنها تعتمد على اتحاد الكنيسة مع البؤس ؛ وفي أماكن أخرى تبدو لاغنى عنها لأنها تزود الدولة بالناهض الصناعية والهيئة الإدارية . وفي أماكن أخرى كذلك تحكم عن طريق التفريق . هذا إلى أنه قد انتهى عهد الثورات الوطنية وخاصة : فالأنحازاب الثورية لا تريد أن تقلب هذا الهيكل التخر . بل إنهم ليذللون وسعهم لسحب انهايارة ، إذ أن أول تصدع فيه إيدان بتدخل أجنبى ، وربما يكون إيداناً بصراع عالى لم تستعد له روسيا بعد . ولأن البرجوازية موضع كل الرجاوات . ومدفعه بحقن الإثارة من أمريكا والكنيسة ، بل ومن روسيا أيضاً . ورهينة يحظها القلب في دورها السياسي . لذلك لا تستطيع أن تحفظ بسلطتها السياسية ولا أن تفقدها دون هون من قوى أجنبية . فهى « الرجل المريض » في أوروبا المعاصرة ، وقد يدور احتضارها طويلاً .

ونتيجة لهذا أنهار مذهبها ؛ فقد كانت تبرر الملكية بالعمل ، كما تبررها بهذا الاختلاط

البعضى الذى ينشر فى نفس الملاك خصائص الأشياء المملوكة ، وكانت ترى أن تملك الثروات ممزية ، وأنه ألطاف تتحقق ذاتى . ولكن الملكية تصبح رمزية وجماعية فام يعد المرء يمتلك الأشياء ، بل علامتها أو علاماتها . والمحاجة بأن « العمل بحسب القيمة » . أو بأن المدينة قائمة على التبع . قد أصبحت داحضة . ويدافع من البعض للتجمعات الاحتكارية الكبرى وتأليب الضمير الذى تولده الملكية المجردة مال كثيرون نحو الفاشية ؛ تعموا الفاشية فألت ، وأحلت - محل التجمعات الاحتكارية الكبرى - الاقتصاد الموجه ، ثم اختفت وبقى الاقتصاد الموجه ؛ ولم يكسب البرجوازيين من ذلك شيئاً . فإذا ظلوا مالكين بعد ، ففي غلطة وبدون مسيرة . ويوشك أن يحملهم الإعفاء على أن يعودوا الثروة حالة واقعة لا يمكن تبريرها ، فقد فقدوا عقيدتهم . ولم يعودوا كذلك يحتفظون بكثير من الثقة في هذا النظام الديمقراطي الذى تمثلت فيه - من قبل - كبراؤهم ، والذى انماع لأول وجفة ؛ ولكن بما أن الاشتراكية الوطنية قد انهارت بدورها في اللحظة التى أرادوا أن يتضمنوا إليها . فلم يعودوا يعتقدون لافي الجمهورية ولا في الدكتاتورية ، بل ولا في التقدم ، فقد كان هذا الاعتقاد حسناً حين كانت طبقتهم تصعد ، أما الآن ، وهى تنحدر ، فلم تعد بهم حاجة إليه ، بل لم يبعث كرب لهم حين يفكرون أن دعم هذا التقدم سيتحققه رجال آخرون وطبقات أخرى . ولم يوفر لهم عملهم اتصالاً مباشراً بالمادة أكثر من ذى قبل ، ولكن الحررين جعلاهم يكتشفون الجهد والدم والدموع والعنف والشر . ولم تدمر القذائف مصانعهم فحسب ، ولكنها أحدثت صدوعاً في مثالיהם . وكانت النفعية هي فلسفة التوفير ، وقد فقدت كل معنى حين فسد التوفير بالتضخم المالى وتهديد الإفلاس . يقول « هيدجر » مامعناه : « يكشف العالم عن ذات نفسه من خلف أفق الآلات المختلفة » . حين تستخدم آلة ، فإنها تستخدمها لإحداث شئ من التغيير الذى هو أيضاً وسيلة للحصول على تغيير آخر أكثر أهمية ، وهكذا على التتابع . وهكذا ترتبط أنت بسلسلة من الوسائل والغايات تستعصى عليك نهايتها ، وتفرط في استغراقك في تفاصيل عملك ، حتى ليصرفك ذلك عن التساؤل عن غايتها الأخيرة . فلتنكسر الآلة ، كى يتوقف العمل ، وتثبت أمام عينيك سلسلة الوسائل والغايات كاملة . وهكذا شأن البرجوازى ، فأدواته مختلفة ، فهو يرى تلك السلسلة ، ويعرف أن غاياته لا قيمة لها ، وطالما كان يعتقد في تلك الغايات دون أن يراها . وحينما كان يشتغل منكباً على عمله ، منصراً إلى أقرب حلقات السلسلة إليه ، كانت هذه الغايات تبرره ؛ أما الآن وقد أصبحت تحدى نظراته ، فهو يكتشف أنه لا يبرر له ؛ ويكتشف العالم كله عن ذات نفسه . كما يكشف هو عن قطبيته في العالم ، فيتولد القلق [١٨] . ويولد العار كذلك ؛ فن الحال - حتى لدى من يحكمون على

البرجوازية باسم مبادئها الخاصة - أنها خانت ثلث مرات : في ميونخ ، وفي ميو عام ١٩٤٠ ، وفي عهد حكومة فيشي . ومن المؤكد أنها تداركت من أخطائها ، فكثير من تخربوا لحكومة فيشي في أول عهدها صاروا أعضاء في حركة المقاومة منذ عام ١٩٤٢ . ففهموا أن عليهم أن يجاهدوا ضد الاحتلال باسم الوطنية البرجوازية . وضد النازية باسم الديمقراطية البرجوازية . حقاً تردد الحزب الشيوعي أكثر من عام ، وحقاً ترددت الكنيسة حتى حقق التحرر ; ولكنها كلية لها من القوة والواحدة وقواعد السلوك ما يكفل لها أن يطالب تابعيه بنسیان الأخطاء الماضية حين يريد منهم ذلك . ولكن البرجوازية لم تنس شيئاً ، ولا تزال تحتفظ بالجرح الذي أحدثه بها واحد من أبنائها^(١) كانت به أكثر اعتزازاً : وحين حكمت على بيان بالسجن المؤبد ، بدا لها أنها هي نفسها التي أحكت عليها المغاليل : وحق لها أن تمثل بكلمة «بول شاك»^(٢) - وهو ضابط كاثوليكي برجوازى . أطاعه عمياء أوامر مارشال فرنسي كاثوليكي برجوازى ، فقدم للمحاكمة أمام محكمة برجوازية ، في عهد حكومة قائد كاثوليكي برجوازى - حين كان يردد بلا انقطاع مذهبها من هذه الخدعة الماهرة : «لا أفهم شيئاً». وبعد أن تزرت البرجوازية ، وكانت بلا مستقبل وبلا ضمان وبلا مبرر ، وبعد أن صارت - موضوعياً - «الرجل المريض» ، دخلت في دور الصميم البائس . وضل كثيراً من أعضائها . وترجعوا بين الغضب والخوف . وهم نوعان من المهرب ؛ وتحاول خيرة أعضائها أن يظلوا يدافعون : فإذا لم يكن دفاعهم عن أموالهم التي غالباً ما تلاشت تلاشى الدخان ، فقد كان على الأقل دفاعاً عن الانتصارات البرجوازية الحقيقة : من عالمية القوانين ، وحرية التعبير ، وضمان حرية الفرد . وأولئك هم الذين يؤلفون جمهورنا الوحيد . وبقراءتهم الكتب القديمة ، فهموا أن الأدب . في جوهره ، كان ينضم إلى صفوف الحريات الديمقراطية . فهم يتوجهون إليه . متسلين إليه أن يمدّهم بأسباب الحياة والأمل ، ويعذّب فكري جديد . ومنذ القرن الثامن عشر ، ربما لم يرجّ قط من الكاتب بقدر ما يرجي منه اليوم .

. وليس لدينا شيء نقوله لهم . فهم يتّمدون - على الرغم منهم - إلى طبقة الاضطهاد . وربما كانوا ضحايا ، وضحايا بريئة ، ولكنهم برغم ذلك طعنة أيضاً وآمنون . وكل ما نستطيع أن نفعله أن نعكس في مرايا ضميرهم البائس ، وبذا نتعجل قليلاً تفكك مبادئهم . وأمامنا هذا الواجب المجهد من لومهم على أخطائهم حين تصير لعنات . وقد عرفنا

(١) يقصد المؤلف في ذلك كله المارشال بيان ، وسبق أن عرفنا به .

. Paul Chack (٢)

القلق البرجوازى . لأننا نحن برجوازيون . وقد حملنا نفساً ممزقة . ولكن مادامت خاصة الشعور البائس هى إرادة التخلص من حالة المؤس ، فلن نستطيع أن نظل هادئين في قلب طبقتنا ؛ وبما أنه لم يعد ممكناً لنا أن نخرج بخفة من جناح ، بالأخذنا مظاهر الأستقراطية الطففية . إذن ، علينا أن نكون حفارى لحودها ، حتى لو استهدفنا خطر دفن أنفسنا معها .

ونحن بسبيل التوجه إلى طبقة العمال التي يمكن أن تؤلف اليوم للكاتب جمهوره الشائر ، على نحو ما فعلت برجوازية عام ١٧٨٠ . وهى - بعدها - جمهور إمكانى ، ولكنه مائل مثولاً غريباً . فعامل عام ١٩٤٧ ذو ثقافة اجتماعية ومهنية . ويقرأ صحف الفنون الصناعية والصحف النقابية والسياسية . وقد صار على وعي بنفسه وبوصفه في العالم ، ويمكن أن يعلمنا كثيراً مما لديه ، وقد عاش كل مغامرات عصرنا في موسكو وبودابست وميونيخ ومدريد وستالينجراد ، وفي حركة المقاومين ؛ وفي اللحظة التي فيها نكشف - في فن الكتابة - الحرية بمظهرها من سلبية ومن تجاوز خالق . يبحث هو عن تحرير نفسه . وفي الوقت ، عن تحرير كل الناس من الاستطهاد تحريراً أبداً . ولأنه مضطهد ، فإن الأدب - بوصفه سلبة - يستطيع أن يعكس له موضوع غضبه في الصور الأدبية ؛ وأنه منتج وتأثير ، فهو أصلح موضوع لأدب العمل . ويربطنا به واجب الجدال والبناء . وينادي بمحق صنع التاريخ في اللحظة التي نكتشف فيها إحساسنا التاريخي نعم لم تألف - بعد - لهجته وكذلك لم يألف هو لهجتنا ولكننا نعرف سلفاً وسائل الوصول إليه : فعلينا - كما سألين فيما بعد - أن نستحوذ على «أوساط الناس» . وليس هذا صعباً كل الصعوبة . ونعرف كذلك أن العامل يجادل ، في روسيا ، مع الكاتب نفسه ، وأن هناك بين الجمهور والمؤلف ظهرت علاقة جديدة ليست بالتوقع السلبي الأنثوى . وليست بفقد الكاتب المتخصص لا اعتقاد في «رسالة» لطبقة العمال ، ولا في أنها تتمتع بفضل على غيرها في حالتها ، فهي مؤلفة من رجال عادلين وجائزين ، ويمكن أن يضلوا ، وغالباً ما يخدعون . ولكن لا يصح أن نتردد في القول بأن مصير الأدب مرتبط بمصير الطبقة العاملة .

وللأسف ، يفصلنا في بلدنا ستار حديدى من هؤلاء الناس الذين يجب أن تتحدث إليهم : فلن يسمعوا كلمة مما نقوله لهم . فأكثريه طبقة متسللة بشعار من حزبها الوحيد - ومحاصرة بدعاية تعزّلها ، فهي لذلك تؤلف جماعة مغلقة لا أبواب لها ولا نوافذ وليس لها إلا مدخل واحد ضيق هو الحزب الشيوعي . فهل من المرغوب فيه أن يتلزم به الكاتب ؟ ولو

أنه فعل عن ذلك افتتاح وطني . ثم عن ضجر من الأدب لكان حسناً . فقد اختار . ولكن هل يمكن أن يصير شيوعياً ويظل كاتباً .

ينظم الحزب الشيوعي سياساته على نمط سياسة روسيا لأن في تلك البلاد وحدها يصادف المرء الصورة التقريرية لنظام الاشتراكي . ولكن إذا كان حقاً أن روسيا بدأت الثورة الاجتماعية . فمن الحق كذلك أنها لم تتمها . فتأخر صناعتها ، ونقص الم هيئات المشرفة على تنظيمها . وقلة ثقافة سواد الشعب بها ، منعها من أن تتحقق وحدتها الاشتراكية ، بل منعها من فرضها الاشتراكية على بلاد أخرى بحكم عدوى المثال . ولو كانت الحركة الثورية التي بدأت في موسكو قد استطاعت من أراض جديدة . وإذا كان عليها أن تحفظ بالنتائج التي حصلت عليها منها يكن الثن . وفي اللحظة التي صارت فيها روسيا « مكة » الطبقات العاملة . شهدت روسيا بأنه استحال عليها تحمل تبع رسالتها التاريخية أو جحودها ؛ فكان عليها أن تتطوى على نفسها وأن تجهد في خلق هيئة كافية للأشراف على نظمها ، وأن تستدرك تأخرها الصناعي . وأن تدوم ، بواسطة استبدادي اتخاذ شكل ثورة معيبة : وبما أن الأحزاب الأوروبية – التي تتسمى إليها والتي كانت تمهد لسيطرة الطبقة العاملة – لم تكن في أي مكان . من القوة بحيث تنتقل إلى الهجوم ، فقد كان على روسيا أن تستخدمها حصوناً أمامية للدفاع عنها . ولكن بما أن هذه الأحزاب لم تكن تستطيع أن تخدمها لدى الجماهير إلا بالقيام بسياسة ثورية . وبما أن روسيا لم تفقد قط الأمل في أن تكون على رأس طبقة العمال الأوروبية متى بدأت الظروف يوماً ما أكثر ملائمة ، فقد تركت لهم علمهم الأحمر وعقيدتهم . وهكذا انحرفت قوى الثورة العالمية . كي تقوم بخدمة التدريم لثورة معطلة . هذا إلى أن علينا أن نعرف بأن الحزب الشيوعي – مadam قد اعتقاد عن طيب نية أن في إمكانه . ولو بعد أمد طويل ، أن يظفر بالسلطة باشمار العصيان ، ومadam يعمل لحسابه على إضعاف البرجوازية . وتكون نواة الحزب الاشتراكي – قد مارس ، على النظم الرأسمالية وأوضاعها ، نوعاً من النقد السلي الذي يحفظ بظاهر الحرية . وقبل عام ١٩٣٩ كان كل شيء في خدمته . من منشورات ورسائل هجاء ، وقصص سوداء ، وأعمال عنف سيرالية ، وهي شواهد كثيرة واضحة على طرقنا الاستعمارية . ومنذ عام ١٩٤٤ أصبح كل شيء خطيراً ، وأصبح الموقف بسيطاً بازلاق أوروبا في هوة المزعنة . فلم يبق قائماً سوى سلطتين : روسيا والولايات المتحدة ، وكلتاها مخيفة للأخرى . ومن الخوف يتولد الغضب ، كما هو معروف ؛ وعن الغضب تنتج الضربات . وحيث إن روسيا هي الأقل

قوة ، فهي حديثة عهد بالخروج من حرب ظلت تخشاها منذ عشرين عاماً ، لذلك لا يزال يلزمها التهلل ، وأن تستأنف من جديد سباقها إلى التسلح ، وأن تشدد دكتاتوريتها في الداخل . وأن تستوثق في الخارج من حلفائها وأتباعها وأوضاعها .

وتحولت الخطط الثورية إلى خطط سياسية . وكان يجب عليها أن تدخل أوروبا في مغامراتها . إذن ، عليها تهدئة البرجوازية ، وإنمايتها بالخرافات ، ومنعها أن يرمي بها الذعر في الحزب الأنجلوساكسوني . وقد مضى الزمن الذي كانت صحيفَة « الإنسانية »^(١) يمكنها فيه أن تكتب : « يجب أن يفزع كل برجوازى حين يلتقي بعامل ». لم يكن الشيوعيون في أوروبا يوماً ما أقوى مما كانوا في ذلك الوقت ، على أن فرص الثورة في الوقت لم تكن قط أقل احتمالاً . ولو كان الحزب قد فكر في بعض الأمانة في الاستيلاء على السلطة بالقوة ، لقضى على محاولته في مهدها ، إذ أن لدى الأنجلو ساكسونيين مائة وسبعة للقضاء عليها ، حتى دون اللجوء منهم إلى السلاح ، ولم يكن السوفيتون لينظروا إلى تلك المحاولة بعين الرضا . لأنه لو نجح هذا التمرد في مكان ما بالصدفة لكان قد أعشب به المكان دون أن ينتشر . وأخيراً لو انتشر هذا العصيان بالعدوى بمعجزة من المعجزات ، لكان فرصة لقيام حرب ثالثة عالمية . إذن ، لم يعد تملك طبقة العمال للسلطة هو الذي يعهد له الشيوعيون في أوطانهم ، بل كانوا يمهدون للحرب ، وحدها فإذا انتصرت روسيا لبسطت نظامها على أوروبا ، فتسقط الأمم كاثر الناضج ، ولو هزمت لانتهى أمرها وأمر الأحزاب الشيوعية . فكانت سياسة الحزب الشيوعي هي طمأنة البرجوازية دون فقد لثقة الجاهير ، والسماح لتلك البرجوازية بالحكم مع الاحتفاظ بمظهر الصولة للهجوم ، وشغل المناصب المفروضة دون تورط في مفاسدها . ما بين عام ١٩٣٩ وعام ١٩٤٠ كنا شهوداً وضحايا لبلى الحرب المتعفن ، وهانحن أولاء الآن نشهد البلي ولتعفن موقف ثوري .

ولو سأّل الآن عما إذا كان على الكاتب أن يتقرب بخدماته إلى الحزب الشيوعي كي يتوصل إلى الجاهير ، فإني أجيب : كلا ؛ فسياسة ستالين الشيوعية تتناقض والممارسة الشريفة لمهنة الأدب . فالحزب الذي يشرع في الثورة يجب ألا يكون لديه ما يفقده ، في حين لدى الحزب الشيوعي شيء يجب أن يفقده وشيء آخر يجب أن يرعاه ؛ وبما أن غايتها المباشرة لا يمكن أن تكون - بعد - هي ثبيت دكتاتورية طبقة العمال بالقوة ، ولكن هي حماية روسيا في الخطر ، لذلك يظهر لنا اليوم في مظهر غامض فيما هو تقدمي وثورى في قضيته وفي غایاته المصح بها ، إذ هو محافظ في وسائله ، يقتبس - حتى قبل أن يظفر بالسلطة -

(١) L'Humanité من صحف الحزب الشيوعي الفرنسي .

أسلوب تفكير أولئك الذين وصلوا إلى السلطة منذ زمن طويل ، ويقتبس حججهم ومكائدhem حين يشعرون أن السلطة نفلت منهم ، ويريدون أن يتبعوا فيها . وهناك وجه شبه - ليس هو الموهبة - بين « جوزيف^(١) دى ميستر » والسيد جارودواي^(٢) . وبصفة أعم ، حسبنا تقليل صفحات مكتوب شيوخى ، لفتح منه ، بالصدفة ، مائة وسيلة من الوسائل المحافظة ، فهم يكرهون الناس - على الاعتقاد - بالتكلار والتخييف والوعيد المقنع ، وبالقوة المستهينة بكل إثبات ، وبإشارات ملغزة إلى براهين لا يذلون بها . ظاهرين بمظهر المقنع اقتناعاً بلغ من الكمال والجلال درجة ارتفع بها فجأة عن كل جدال . فهو اقتناع يسحر ، وينتهى إلى أن يصير معدياً . وهم لا يحبون الخصم أبداً ، ولكنهم يهونون من قدره : فهو من رجال الشرطة ، أو من المخبرات أو فاشي . أما الحجج فلا يذلون بها أبداً ، لأنها مرعبة ، وتدين كثرة غالبة من الناس . فإذا أحتحت عليهم لمعرفتها أجابوك بأن تقف عند هذا الحد ، وأن تعتقد في الاتهام بمجرد القول به . قائلين : « لأنكرها على إظهار البراهين ، لثلا تنصح بنارها » . وبالاختصار : يسلك المفكر الشيوخى مسلك هيئة أركان الحرب التي أدانت « دريفوس »^(٣) بناء على مستندات سرية . وطبعاً يعود هذا

(١) و (٢) واضح أن السيد جارودواي M. Garauday من كتاب الشيوخية المعاصرین . أما جوريف دن ميستر Joseph de Maistre (١٧٥٣ - ١٨٢١) فهو فلسف وكاتب أخلاقي مسيحي اشتهر باخاله المحافظ الجامد في محافظته . ففي عام ١٧٩٣ رفض أن يقسم بين الولاء للجمهورية الفرنسية وهرب إلى سويسرا . وقد دافع عن الكاثوليكية ضد الفلسفة ، وكان يعارض تقدم العلوم الطبيعية ، كما دافع عن الملكية المطلقة التي يجب أن تطاع وليس عليها واجب سوى الخضوع لسلطان الكنيسة ، ويرى عصمة الباب . ومن طرائف جهوده في محافظته رسالة منه تتضمن تحذيراً لابنته من أن تكون متعلمة ماهرة في شيء ما ، يقول لها فيها : « دات الدلال الرواج أيسر لها من العالمة ، لأنه لكي يتزوج المرء عالمة يجب أن يكون لا كرياء عده ، وهذا أمر نادر جداً ، في حين أنه لكي يتزوج ذات دلال يجب أن يكون جنوناً ، وهذا أمر مأثور جداً .. » .

(٣) إشارة إلى قضية دريفوس L'affaire Dreyfus ، وهي قصة ضابط يهودي في الجيش الفرنسي اسمه « دريفوس » ، اتهم ظلماً عام ١٨٩٤ بإفشاء أسرار حرية فرنسية للجيش الألماقي . وكانت القضية كلها ملفقة ، قام بتلفيقها الرجعيون ، ولم يكن للاتهام أي أساس ، ومع ذلك جرته المحكمة العسكرية من رتبته وحكمت عليه بالمؤبد الحياة ، دون أن تقدم أساساً للاتهام إلى المتهم ولا إلى دفاعه . وكان الاستهثار الذي ساد المحاكمة سبباً في موجة سخط في فرنسا تحول إلى صراع بين معتكرين : التقديمي والرجعي . ولم تلت موجة السخط أن عمّت أوروبا . تم العامل على أكثر اهتمام الصحافة الفرنسية بها أولاً . وفيها نشر إميل زولا مقالته الشهيرة : « إنّ أتهيم » ، دفاعاً عن دريفوس . وكانت المقالة هجوماً عنيفاً على الحزب الحاكم في فرنسا على قوى الرجعية معاً . وقدم إميل زولا للمحاكمة . ولكن محكمته أثبتت زيف القضية . وعلى الأثر استدعى دريفوس من منفاه ، وأعيدت محاكمته . واضطرب رئيس الجمهورية الفرنسية أن يصدر عفواً شاملًا عنه . وقد وصف زولا القضية في قصة له عنوانها : « الحقيقة » . كما تحدث عنها أنطوان فرانس ، ومارسيل بروست في مجلدات الأولى من قصصه التي عنوانها : « البحث عن الزمن المفقود » . وآخر من كبار الكتاب يطول المقال بذكرهم .

المفكر إلى مانوية^(١) الراجعين . ولكن بتقسيمه العالم حسب مبادئ أخرى . فالذى يتبع تروتسكى « في نظر واحد من أتباع ستالين شبيه باليهودى فى نظر « مورا »^(٢) فى تقمصه للشر . فما يصدر عنه هو بالضرورة سىء » ، ومن جهة أخرى تستخدم حيازة بعض الألقاب لتبيرir الحالة . فارن هذه الجملة من كلام « جوزيف دى ميستر » « المرأة المتزوجة عفنة بالضرورة » . بهذه الجملة لمراسل جريدة « العمل »^(٣) : « الشيوعى هو دائماً بطلاً عصراً ». وليكن فى الحزب الشيوعى أبطال ، وأنا أول من يعرف بذلك ؛ ولكن ماذا ؟ لا يوجد شيئاً من الضعف لدى المرأة المتزوجة ؟ « كلا ؛ مادامت قد تزوجت أمم الله » ؛ أو يمكن الدخول فى الحزب لكي يصير المرء بطلاً ؟ « نعم ؛ لأن الحزب الشيوعى هو حزب الأبطال ». وما الحال لو ذكروا لك اسم شيوعى ضعف أحياناً ؟ (ذلك أنه لن يكون شيوعياً حقاً) ! !

كان على المرء في القرن التاسع عشر أن يقدم كثيراً من أنواع الضمان ، وأن يحيا حياة القادة . كى ينطهر من خطيئة الكتابة في نظر البرجوازيين ، لأن الأدب في جوهره زندقة . ولم يتغير الموقف الآن إلا في الشيوعيين – أى أصحاب الكفاليات الممثلين لطبقة العمال – هم الذين يعدون الكاتب ظيناً . والمفكر الشيوعى . حتى لو كان غير ملوم في عاداته وتقاليده . يحمل في نفسه هذه الأصلية : أنه دخل الحزب « عن حرية » ؛ وأن الذى قاده إلى اتخاذ هذا القرار هو قراءته الوعائية لكتاب « رأس المال » وفحصه الموقف التاريخي الناقد ، وإحساسه الحاد بالعدالة . وكرمه . وتدوقة للتضامن : وكل هذا دليل على استقلال ذى رائحة كرمه . فقد دخل الحزب باختياره الحر ، إذن يمكن أن يخرج [١٩] منه . وقد دخله بسبب نقهde لسياسة الطبقة التي نشأ فيها . إذن يمكنه أن ينقذ سياسة الممثلين للطبقة التي اختارها . وهكذا . في نفس العمل الذى افتتح به حياة جديدة . توجد لعنة يرثح تحت عبئا طول حياته . ومنذ اللحظة التي دان فيها بهذا الحزب ، بدأ ، بالنسبة له ، دعوى طويلة . بتلك التي وصفها لنا « كافكا » حيث القضاة مجهولون ، والملفات سرية . وحيث

(١) أى يرجع العالم إلى الخير الخضر المشتمل في أتباعه ، أو الشر الخضر ، ولكن ذلك عند المانويين يرجع إلى صراع إله الخير مع إله الشر .

(٢) Charles Maurras (١٨٦٨ - ١٩٥٢) شاعر وناقد في صدر حياته ، ثم سياسي رجعى متغصب بسراً بعد ، من أنصار الملكية وخاصة بعد قضية دريفوس ، قضى عليه عام ١٩٤٤ ، وحكم عليه بالأشغال في السجن مدى الحياة عام ١٩٤٥ ، وأطلق سراحه لأسباب صحية قبل موته بقليل .

(٣) L'Action Francais جريدة فرنسيّة أسست عام ١٨٩٩ ، وكان من كتابها شارل مورا السابق الذكر ، وظلت حتى عام ١٩٤٤ ، وفي أواخر أعدادها كانت تناصر بيان في قبوله الحكم أيام الاحتلال .

الأحكام الفاصلة وحدها هي أحكام الإدانة . وليس القصد أن موجهى التهمة إلّه غير المزئين - يقومون بما تقوم به العدالة ، عادة ، من إقامة الدليل على جرمته . بل عليه هو أن يبرهن على برائته . وبما أن كل ما يكتبه يمكن أن يحسب ضده . كما يعلم هو هذا فلكل كتاب من كتبه ذلك الطابع الغامض من كونه نداء عاماً باسم الحزب الشيوعي . وفي الوقت نفسه دفاعاً سرياً عن قضيته الخاصة . فكل ما يبذو - في الخارج لدى القراء - سلسلة توكييدات فاصلة ، يظهر - في داخل الحزب ، وفي أعين القضاة -- محاولة هينة خرقاء للتغطية الذاتي^(١) . وحين يظهر أمامنا المع وأكثر فهوذا . ربما يكون آنذاك هو الأعظم إنما وأحياناً يذو لنا - وقد يعتقد هو أيضاً - أنه ارتقى في سلم درجات الحزب . فأصبح الداعم بلسانه ، ولكن هذه محنة أو خدعة : إذ أن هذه الدرجات مزورة . فيينا يعتقد أنه في الأعلى إذا به باق على الأرض . واقرأ مائة مرة ما كتبه ، فلن تستطيع أبداً أن تفصل في أهميتها الحقيقة : فحين كان « نيزان » مكلفاً بالتعليق على السياسة الخارجية في « جريدة المساء »^(٢) ، فحاول جاهداً - عن طيب نية - يبرهن على أن فرصتنا الوحيدة لنجاة كانت تتحضر في عقد معاهدة فرنسية - روسية ، كان قضااته السريون على علم سابق بحادثات « ريبتروب » مع « مولوتوف » . فإذا ذكر في خلوصه من تبعه القضية بطاعة الجففة فهو مخدوع . فطلوب منه أن يكون ذا فكير لاذع وصفاء ذهن وابتكار . ولكن في نفس الوقت الذي يطالب فيه بهذه الفضائل . هو معتدى عليها بها . لأنها في نفسها ميون نحو الجريمة ، فكيف يقوم بنصيبيه من التفكير الناقد ؟ وهكذا تكون الخطبة فيه مثل الدود في الفاكهة . ولا يستطيع أن يعجب قراءه . ولا قضااته . ولا نفسه . فليس هو في نظر جميع الناس ، بل وفي نظر نفسه ، إلا ذاتية آنة تشوه المعرفة حين تعكسها في مياهاها العكرة . ولكن هذا التشويه يمكن استخدامه . فيما أن القراء لا يميزون ما هو صادر عن المؤلف مما يميله عليه « التقدم التاريخي » . فسيكون من الممكن دائماً مناقضته . ومفهوم أنه يدنس يديه في عمله . وبما أن رسالته هي التعبير عن سياسة الحزب الشيوعي يوماً بيوم . فإن مقالاته تتظل كذلك . في حين تغيرت تلك السياسة منذ وقت طويل . وإلى هذه المقالات يرجع خصوم مذهب ستالين السياسي ، حين يريدون أن يظهروا مواطن التناقض وسرعة التحول فيها ، وبذا لا يكون الكاتب موضع الظن الآثم وكفى . بل يتحمل كل أخطاء الماضي ، إذ يظل اسمه مرتبطاً بكل أخطاء الحزب ، ويكون كبش الفداء لكل أنواع التطهير السياسية .

. L'auto-Justification (١)

. Ce Soir (٢)

وعلى الرغم من ذلك ليس محالا عليه أن يقاوم طويلا ، إذا عرف كيف يقبض بزمام صفاتي الحلقية . وينجذب إليه الزمام كلما استهدفت تلك الصفات خطر الذهاب به إلى بعد . وعليه . مع ذلك . ألا يلتجأ إلى الإسفاف ، آفة ذات خطر كخطر الإرادة الخيرة ، ول يعرف كيف يغض عينيه ، وليري مالا تصح رؤيته ، ولبس نسياناً كافياً مارئي ، فلا يكتب عنه أبداً ، في حين يظل مستحضرأً له استحضاراً كافياً ليستطيع تجنب رؤيته مستقبلاً . وليداهب في نقهء بعيداً ليحدد النقطة التي يناسبه أن يقف بنقده عندها ، أي ليتجاوز هذه النقطة ليستطيع . مستقبلاً ، أن يتتجنب فتنته تجاوزها . ولكن ليعرف كيف يتخل عن النقد الموجه إلى المستقبل ، وأن يضعه بين قوسين^(١) . وأن بعد نتائجه غير ذات قيمة . وبالجملة : عليه أن يعد دائماً أن الفكر قد انتهى . وأنه محصور في كل مكان بحدود سحرية . وبسباب ، مثل هؤلاء البدائيين الذين يستطيعون أن يحسبوا حتى عشر بن . محظوظين حرماناً لا يفهم سره من الذهاب في العد إلى أبعد من ذلك : وهذا الضباب المصطنع - الذي يظل دائماً على استعداد لأن ينشره بين نفسه وبين المسائل الواضحة الوعرة المسلك - نسميه نحن بكل بساطة : سوء النية . وليس هذا - بعد - بكاف : فليتجنب الإفراط في الحديث عن العقائد . فإنه لا يجعل عرضها بخلاف في وضع النور : فكتب ماركس مثل توراة الكاثوليكين خطرة على من يتعرض لها بدون مرشد موجه للضمير . وفي كل خلية واحد من هؤلاء المرشدين يجب أن يفتخه فيما يعرض له من شكوك ووساؤس . وعليه كذلك ألا يعرض ، في القصص أو على المسرح ، كثيراً من شخصيات الشيوعيين ولو كانوا ذوى نفائص لتعرضوا الخطر ألا يروقوا ، وهم مثار ضيق إذا كانوا كاملين . ولا ترجو سياسة « ستالين » أبداً أن ترى صورتها من جديد في الأدب ، لأنها تعلم أن الصورة هي سلفاً مجادلة . وسبيل الخلاص من ذلك هي وصف « البطل الداوم » وصفاً جانبياً حائلاً ، باظهاره في آخر القصة لاستخلاص مغزاها ، أو بالإيحاء بمحضوره في كل موضع منها ، ولكن بدون أن يظهر ، كما فعل - من قبل - « ألفونس دوديه » بفتاه الأول^(٢) . وتجنب الإهابة بالثورة الفرنسية وذكرها ، هذا بمثابة حدث تاريخي ولم تكن

(١) لهذا التعبير الفلسفى ، انظر هامش ص ١٢٦ .

(٢) Arlesienne ، أو فتاة الأول ؛ والأول Arles تقع على مصب نهر الرون وقناة الأول في فرنسا ، وفناة الأول عنوان مسرحية لألفونس دوديه (١٨٤٠ - ١٨٩٧) وقد استخرجها مؤلفها عام ١٨٧٢ من حكاية من حكاياته الأخرى التي عنوانها : « رسائل من طاحونى » . وفي المسرحية أن « فريديرى » يحب فتاة الأول - ولكنها لا تظهر أبداً على المسرح - ويطلبها للزواج ، ولكن سائساً للحيل يبين إنها خليلته ، فيأس فريديرى ، ويرفض في قسوة لحب « فيفيت » له ، ويعيش وسط المقول ، وتحاول أمه أن تسترضيه بإيواء الفتاة الساقطة =

طبقة العمال في أوروبا أحاس حظا من البرجوازية في التحكم في مصيرها : إذ يكتب التاريخ في مكان آخر . ونجد صرفه قليلا قليلا عما تعوده من أحلام قديمة ، ليستبدل في رفق بتفكيره في المفرد تفكيره في الحرب . فإذا امثل الكاتب لكل هذه الوصايا ، فهو على ذلك غير محبوب . فهو فم مستهلك غير منيد ، ولا يشتعل بيديه . ويعمل هو هذا . ويکابد منه مركب نقص . حتى يکاد يتعريه العار من مهنته ويبدى من الحماسة في الخنائه أمام العمال بقدر ما كان يبدي « جول لوميتر » - حوالي عام ١٩٠٠ بالخنائه أمام القواد .

وفي هذا الوقت جف الماركسي على ساقه دون أن يمس . فحين أعزه اختلاف وجهات النظر في داخله ، هبط عن مكانته ليتحول إلى جبرية حقيقة . لقد قال مائة مرة « ماركس » وإنجلizer » و « لينين » إن شرح الشيء بأسبابه يجب أن يخلو مكانه للتقدم الدياليكتي . ولكن الدياليكتية ليست طبيعة كى توضع في صيغة متحجّرة . مثل صيغة كتب التعليم المسيحي . وهم يذيعون في كل مكان نزعة ^(١) وضعيفة بدائية ؛ ويفهمون التاريخ على أنه وضع سلسلة سببية متواالية الحلقات بعضها بجانب بعض ؛ وقبيل الحرب . اضطر آخر مفكّر من كبار المفكّرين الشيوعيين في فرنسا ، وهو « بوليتزر » Politzer ، إلى أن يلقن أن « المخ يفرز الفكرة » كما تفرز غدة من غدد الجسم الكبيرة الداخلية « هرموناتها » ؛ واليوم حين يريد المفكّر الشيوعي تفسير التاريخ أو أنواع السلوك الإنساني . يستعير من مذهب الفكر البرجوازي علم نفس يقول بختمية الظواهر النفسية ومؤسس على قانون المنفعة والآلية ^(٢) .

ولكن ثمَّ ما هو شر من هذا : فترتعة المحافظة لدى الحزب الشيوعي مصحوبة اليوم بتزعع اتهازية لها . فليس القصد حماية روسيا فحسب ، بل ومراعاة جانب البرجوازية . وإن يتحدثون بلغتها في الأسرة والوطن والدين والخلق : وما أنهم لم يتخلوا كذلك عن أنها كلها . فهم يحاولون ضربها في ميدانها الخاص بها . وذلك بالزيادة في مبادئها . ونتيجة هذه الخطة هي الجمع بين نزعتين محافظتين تناقض كلتاها الأخرى : التزعة المدرسية المادية والتزعة الأخلاقية المسيحية . حقاً ليس من الصعب - مadam المرء يحيد عن المنطق - أن ينتقل

القدّعنة من السّائّس، ويريد أن يبارزه، فتحتاج فيفيت لمعه، ولكنه يقع فريسة لقطة حبه القديم فيستحر .
 (١) يرى المؤلف بهذه التسمية أن يعيي الدّيالكتيكي المادي التي تفسّر كل شيء ثوريّاً عن طريق العلم ، وترجع إليه كل تقدّم اجتماعي وتأريخي وخلقي ، وتلغى العقل إلا في وظيفته الوضعية التجريبية ، وتجعل البينة العليا مجرّد انعكاس للبنية الدنيا في المجتمع ، راجع هذه الديالكتيكي من وجهة النقد الأدبي وقد المؤلف لها كتاباً : **النقد الأدبي الحديث** .

عدها ، ولكنه سرعان ما يراجع نفسه على حديث أمه ، ويعتزم الزواج من فيفيت . وبعد قليل تستيقظ غيرته القديمة من السائس ، ويريد أن يiarze ، فتحتال فيفيت لمنعه ، ولكنه يقع فريسة لقطة حبه القديم فيتحر .

(١)Scientisme primaire يزيد المؤلف بهذه التسمية أن يعيّب الديالكتيكيه المادية التي تفسر كل شيء تخريبياً

عن طريق العلم ، وترجع إليه كل تقدم اجتماعي و تاريخي و خلقي ، وتلغى العقل إلا في وظيفته الوضعية التجريبية ، وتحجعل البنية العليا مجرد انعكاس للبنية الدنيا في المجتمع ، راجع لهذه الداليكتية من وجهة النقد الأدبي و نقد المؤلف لها كتاب : النقد الأدبي ، الحديث .

(٢) انظر المرجع المشار إليه في الامثل السابق.

من إبعادهما إلى الأخرى . لأن كل واحدة منها تتعرض مسلكاً عاطفياً واحداً : فالقصد والانقباض على أوضاع مهددة ، ورفض النقاش ، وإخفاء الذعر وراء الغضب . ولكن ، إذا رأينا الدقة ، فعلى المفكر . من حيث هو مفكر ، أن يستعمل كذلك المنطق . وإنْ يطلب منه أن يستر أنواع التناقض بأساليب الشعوذة ؛ وعلىه أن يبذل جهده في التوفيق بين مالاً سبيلاً إلى التوفيق إليه من الأشياء ، وأن يجمع بالقوة بين أفكار يدفع بعضها بعضاً ، وأن يخفي مواضع اللحام بينها بطبقات براقة من أسلوب جميل ؛ دون أن يتحدث عن هذا الواجب الذي تقع عليه التبعة فيه منذ قليل : وهو سرقة تاريخ فرنسا من البرجوازية ، واستلحاقي « فيريه^(١) الكبير » و« بارا الصغير^(٢) » و« سان فنسان دي بول^(٣) » و« ديكارت^(٤) » مساكين أولئك المفكرون من الشيوعيين ، قد هربوا من المذهب الفكري لطبقتهم التي نشأوا فيها ليجدوه في طبقتهم التي اختاروها . وفي هذه المرة انتهى عهد المفلذ ، وبالعمل والأسرة والوطن يجب أن يتغذوا . وإدخال أن الأجردر بهم غالباً أن يشتهروا النهش . ولكنهم في سلاسل القيد :فهم قد تركوا لينبحوا على الأشباح أو على بعض الكتاب الذين ظلوا أحراراً لا يمثلون شيئاً .

سيذكرون لي أسماء مؤلفين كبار . هذا حق . وأعترف أنه كان لديهم بعض الموهبة . ولكن أمن الصدفة أنه لم يعد لديهم شيء منها ؟ وقد بيّنت فيما سبق أن العمل الفني – الذي هو غاية مطلقة – كان يتعارض مع النفعية البرجوازية . أيظنون أنه يمكن أن يتوافق مع النفعية الشيوعية ؟ ففي حزب ثوري حقاً يُعد العمل الأدبي البيئة المواتية لإزدهاره ، لأن تحرير الإنسان . وسيطرة المجتمع الذي لا طبقات فيه ، كلّا لهم – مثل العمل الفني .. غاية مطلقة ومطالب غير مشروطة يستطيع العمل الفني أن يعكسها في مقاصده ، ولكن الحزب الشيوعي دخل اليوم في دائرة الوسائل الجهنمية ، فعليه أن يستحوذ ويحافظ على أوضاع هي مفاتيح . أي وسائل للحصول على وسائل . عندما تتأتى الغايات ، وتثور الوسائل على

(١) Grand Ferré فلاج من قرية ريفنكور من إقليم « واز » فرنسا ، مات عام ١٣٥٨ ، واشتهر بشحانته الخارقة في الحرب ضد إنجلترا ، وقد ظهرت شجاعته على الأحسن في الدفاع عن قصر لوشنوي ، حيث أثبت له تمثال .

(٢) Bara (Joseph) (١٧٧٩ - ١٧٩٣) طفل فرنسي اشتهر ببطوله ، ساد في سلاح الفرسان حمهوري بقيادة الجنرال ديار ، قبض عليه في كمين ، فسقط قتيلاً برصاص الملكيين .

(٣) Saint Vincent de Paul (١٥٨١ - ١٦٦١) قسيس وقديس فرنسي متّهوم بكرمه ومشروعاته الخيرية الدينية والاجتماعية .

مدى النظر كأنها الصراصير . يصير العمل الفني وسيلة بدوره . ويدخل في القيد . وتصبح غياباته ومبادئه خارجية بالنسبة له . فهو محكم عليه من الخارج . فلا يتطلب - بعد - شيئاً ، ويأخذ بخناق المرء أو بأشائه . وينتظر الكاتب بمظهر الموهبة . أى فن العثور على كلمات برقة ، ولكن في داخلها شئ ميت . فقد تحول الأدب إلى دعاية [٢٠] وعلى الرغم من هذا ، فإن السيد «جاروداي» الداعية الشيوعي . هو الذي يتمى بأني لحاد . وأستطيع أن أرد إليه شتيمته . ولكن أفضل الاعتراف بأني آثم : إذ لو كان لي في الأمر سلطان . لفضلت أن أدفع الأدب بيدي أنا على أن أجعله يخدم الغايات التي يستخدمه فيها ولكن ماذا ؟ فاللحدادون قوم شرفاء . نقابيون قطعاً ، وربما هم شيوعيون . وأفضل أن أكون لحاداً على أن أكون خادماً .

ومادمنا لا نزال أحرازاً . فلن نسعى إلى الانضمام لكلاب الحراسة في الحزب الشيوعي . فليس الأمر إلينا في أن تكون ذوى موهبة » ولكن بما أنها اختبرنا مهنة الكتابة . فكل منا مسئول عن الأدب . والأمر إلينا في أن يتربى أولاً يتربي في هوة الاستلاب . وأحياناً يزعمون أن كتبنا تعكس صنوف تردد البرجوازية الصغيرة التي لم تفصل في أمر اختيارها لطبقة العمال أو الرأسالية . وهذا خطأ : فقد حددنا اختيارنا . وعلى هذا يحبوننا بأن اختيارها مجرد . وغير ذى أثر . وأنه تلاعب فكري ، إذ لم يقترب بانضمامنا إلى مذهب ثوري : ولا أنكر هذا ، ولكن ليس خطأنا أن الحزب الشيوعي لم يعد حزباً ثورياً . حقاً قلما يستطيع المرء - اليوم وفي فرنسا - أن يتوصل إلى الطبقات العامة إلا من خلاله . ولكن لا يطاق المرء بين دعوى نفسه ودعوى هذا الحزب إلا إذا محا تفكيره . وحتى لو استطعنا في ظروف جد محددة ، بوصتنا مواطنين ، أن ندعم سياسته بأصواتنا ، فليس معنى ذلك أن نجعله يستبعد أقلامنا .

وإذا كانت حدود الاختيار محصورة بين البرجوازية والحزب الشيوعي ، فالاختيار إذن . محال . لأنه ليس لنا الحق في أن نكتب من أجل طبقة الاضطهاد وحدها . ولافي أن نتضامن مع حزب يطلب منا أن نصدر في أعمالنا عن ضمير مدخول وسوء نية . وبقدر ما يذكر الحزب الشيوعي - تركيزاً يكاد يكون على الرغم منه - مطالب طبقة مظلومة كلها ، تحمله حملاً لا يستطيع مقاومته - خشية أن تتجاوزه تلك الطبقة «منحرفة نحو اليسار» - على المناداة بالتخاذل تدابير كانت تمثل سياسة الحزب كلها إلى تجنبها . مثل الصلح مع فيتنام ، وزيادة الأجور ؛ تكون في هذه الحال معه ضد البرجوازية ، وبقدر ما يعترف بعض البرجوازيين ، عن إرادة خيرة ، بأن التفكير يجب أن يكون سلبية حرمة وبناء حرماً في وقت

معاً . نكون في هذه الحالة مع هؤلاء البريجوازيين ضد الحزب الشيوعي ؛ وبقدر ما يكون المذهب الفكري - الانتهاري المحافظ الجبرى المصاب بآفة الجمود - في تضاد مع جوهر الأدب نفسه . نكون ضد الحزب الشيوعي وضد البريجوازية في وقت معاً . ويدل هذا دلالة واضحة أننا نكتب ضد العالم أجمع ، وأن لنا قراء ولكن ليس لنا جمهور . فنحن بريجوازيون في قطيعة من طبقتنا ، ولكننا باقون على تقاليدنا البريجوازية ، ومفصليون من العمال بالستار الشيوعي . ومتخلصون من قيد الوهم الأرستقراطي ، لذلك نظل معلقين في الهواء ، وإرادتنا الخيرة ليست في خدمة أحد ، بل ليست في خدمتنا نحن . وقد دخلنا في خدمتنا نحن . وقد دخلنا في عصر الجمهور الذى لا وجود له . وشر من ذلك أننا نكتب في وجهة مضادة للتيار ، وقد ساعد مؤلفو القرن الثامن عشر على صنع التاريخ . لأن الصورة التاريخية المترائية من بعيد لتلك الآونة إنما كانت هي الثورة ، وكان في استطاعة الكاتب ومن واجبه أن يتظنم في جانب الثورة متى قام الدليل على أنه لا وسيلة سواها لقمع الظلم . ولكن لا يستطيع كاتب ، اليوم بأية حال ، أن يستتصوب حريراً ، لأن البنية الاجتماعية للحرب هي الدكتاتورية ، وأن نتائجها دائمًا متعددة ، ولأنها تتكلف من كل جانب أعظم كثيراً مما تنتج ، وأخيراً لأننا نستلب بها الأدب حين نسخره لخشوع الرءوس بحجج موهنة . وبما أن الصورة التاريخية التي نلمحها من بعيد هي الحرب ، وبما أنهم يندروننا بالاختيار بين الكتلة الأنجلوساكسونية والكتلة السوفيتية ، في حين نأى بإعداد الحرب مع كل منها على سواء ، فقد تردينا في خارج التاريخ ، ونتكلم في عراء قفر . ولم يبق لنا حتى الوهم في كسب قضيتنا بالاستئناف : إذن لن يكون بعد من استئناف ، ونعلم أن مصير أعمالنا الأدبية ، بعد موتنا ، لن يتوقف على موهبتنا ولا على جهودنا ، ولكن على نتائج الصراع المقبل : فعلى فرض الانتصار السوفيتى ، ستنطوى في إغفال الصيام حتى ثموت مرة أخرى . وعلى فرض الانتصار الأمريكى ، سيوضح اختيارنا في قاقم التاريخ الأدبي حيث لن يخرج أبداً .

والرؤى الواضحة للموقف الأشد ظلمة هي في نفسها عمل من أعمال التفاؤل : لأنها تتضمن في الحقيقة أن هذا الموقف قابل للتفكير فيه ، أى أننا لسنا تائبين فيه كما تنتهى في غابة حالكة ، على عكس ذلك ، نستطيع أن نتعزز نفينا منه ولو بالتفكير ، وأن نمسك به تحت نظرنا ؛ وإن نتجاوزه سلفاً ، ونتخاذل قرارنا تجاهه ، حتى لو كان هذا القرار يائساً . وفي اللحظة التي فيها قصدنا كل الكنائس وتحرمنا حقوقنا ، والتي فيها قد فقد فن الكتابة أثره الأخص به لاختناقه بالدعایات ، في هذه اللحظة يجب أن يبدأ التزامنا . وليس قصدنا أن

تضييف به من جديد شيئاً إلى مطالب الأدب . ولكن قصتنا . في بساطة . أرد حديثه كلها مجتمعة . حتى بدون أمل ، ويكون ذلك بالأمور الآتية :

أولاً : إحصاء قرائنا بالإمكان ، أي صنوف الناس الاجتماعية التي لا تقرؤه ، ولكن يمكن أن تقرأنا . ولا أعتقد أننا نتفقد بأدبنا كثيراً بين مدرسي المدارس الابتدائية . وهذه خسارة : فقد حدث ، من قبل ، أنهم استخدموه وسطاء بين الأدب والجماهير [٢١] واليوم كثير منهم قد اختاروا من قبل : فهم يشاركون تلاميذهم معهم إما في مذهب الفكر المسيحي ، وإما في مذهب ستالين الفكري ، على حسب الحزب الذي أحذوه لهم حزماً وآخرون منهم متربدون ، وهؤلاء هم الذين يجب أن نوصيل إليهم . وظلتما تكتب عن البرچوازية الصغيرة المخدوعة دائمًا ، السريعة . بضلالها . إلى اتباع دعاة الأضطراب من الفاشيين . ولا أعتقد أن الكتاب قد كتبوا غالباً من أجلها [٢٢] سون منتشرات الدعوه على أنه يمكن الوصول إليها من خلال بعض عناصرها . وهناك . أخيراً من هم أعد ملأ . ومن الصعب علينا تمييزهم . وأصعب منه أن تؤثر فيهم . وهم هذه الشراذم الشعبية التي لم تنضم إلى الشيوعية ، أو التي تنفصل عنها . وتستهدف لخطر الواقع في عدم الآلة ات . استسلاماً منها . أو في سخط لاتضخم صورته . ولا شيء فيها عدا ذلك : فالفالحون في يقراءون - على أنهم يقراءون أكثر قليلاً مما كانوا عام ١٩١٤ - وأما طبقة العمال فهي حيف الرتاج . هذه هي معطيات المسألة . وهي غير مشجعة . ولكن يجب أن نروض عاليه نقوستنا .

ثانياً : كيف نضم إلى جمهورنا الفعلى بعض هؤلاء القراء بالإمكان ؟ ونكتاب لا حبه فيه . . فهو يؤثر على من يفتحه ، ولكنه لا يحمل الناس على أن يفتحوه . لا يمكن أن يكون المبوط بمستوى الأدب - لينزل الكاتب إلى مستوى الشعب - موضع تساؤل . وإنما كان يمكن يرمون بأنفسهم في الماء حين يغافون أن يتلوا من المطر . فتقاذف بالأدب في مفازة الدعاية . عن يقين . لننجبه الاستطدام بصخرتها . إذن يجب اللجوء إلى وسائل جديدة : وهي موجودة سلفاً ، وهي التي وسمها الأميركيون باسم « أوساط الناس » . وهي السبيل الحقيقة التي لدينا لنحصل على الجمهور الإمكانى : الصحيفة . والميدان . ودار الخيالة . طبعاً علينا أن نكتب وساوستنا : فمن المؤكد أن الكتاب أليل انتقال الأدب وأقدمها ؛ ومن المؤكد أن علينا دائماً أن نرجع إليه . ولكن يوجد في أدبي للميديا ولنشرطة الخيالة ولالمقالات الرئيسية والاستطلاع الصحفي ولستنا في حاجة مطلقاً إلى المبوط بمستوى الأدب في سبيل شعيته ، فدار الخيالة تتحدث أصلاً إلى الجماهير . وتحدثهم عن آخرها

ومصيرها ؛ والمذيع يفجأ الناس على المائدة وفي أسرتهم . في اللحظة التي هم فيها أضعف مقاومة . وفي حال الاستسلام للخلوة استسلاماً يكاد يكون عضوياً . والمذيع اليوم يستفيد من ذلك في خداعهم . ولكن هذه هي اللحظات التي تتمكن فيها الإهابة بحسن نيتهم ، فيما إذا كانوا لا يقومون - بعد - بدورهم . كما تفرضه عليهم شخصيتهم ، أو قد كفوا عن القيام به . ولنا في هذا الميدان قدم ، فعلينا أن نتعلم كيف تحدث في صور . وكيف ننقل الأفكار من كتابنا إلى هذه اللهجات الجديدة .

ولا أقصد مطلقاً أن ندع كتابنا ليحررها غيرنا ويعرضها على لوحة العرض في دار الخيالة أو في إذاعات مذيع فرنسا . بل يجب أن نكتب ، مباشرة ، الدار الخيالة ، ولوحات الإذاعة . ومنشأ الصعوبات التي ذكرتها سابقاً أن المذيع ودار الخيالة آلات : وبما أنها تستلزم رءوس أموال كبيرة ، فمن الضروري أن تكوناليوم في أيدي الحكومة أو أيدي شركات مساهمة محافظة . وإنما يتوجه هؤلاء إلى الكاتب عن سوء فهم متداول منه ومنهم : إذ يعتقد أنهم يطلبون منه عمله الذي لا يكترون به ، على حين لا يريدون من ذلك سوى توقيعه ذى المادية لهم . وبما أنه يعززه في هذا الأمر الإحساس العمل بأنهم لا يستطيعون حمله على بيع توقيعه لهم دون عمله . فهم يخاولون - على الأقل - أن يحصلوا منه على أن يرضي الناس . وأن يضمن أرباحاً للمهتمين ، أو أن يقنع الناس ويخدم مصالح الدولة . وفي الحالتين يرهن له باحصاءات على أن الإنتاج الغث يلتقي من النجاح أكثر من الجيد . وحين يخاطط علماً بعثاثه الذوق العام . يرجى منه أن ينخفض لهذا الذوق . وعند ما يتم العمل الأدبي . يريدون أن يستوفقون أنه في أدنى الدرجات ، فيسلمونه إلى جماعة من النكرات ليقطعوا منه ما يتجاوز مستواهم . ولكن هذه هي - على وجه الدقة - المسألة التي يجب أن يتوجه إليها كفاحنا . فلا ينبغي أن نهيب لكي نعجب الناس . بل على التقى من ذلك ، ينبغي أن نوحى إلى الجمهور بمطالبته الخاصة . وأن نرتفع به قليلاً قليلاً ، حتى تتكون لديه حاجة إلى القراءة . ويجب أن نذعن في الظاهر ، لنصبح بحيث لا يستغنى عنا ، وأن نقوى مواقعنا - متى أمكن بأنواع النجاح الميسورة ، وأن تستفيد ، بعد ذلك ، من اضطراب الخدمة بالمصالح الحكومية ، ومن نقص كنایات بعض المنتجين ، كي نرد هذه الأسلحة ضدهم . وحينذاك سينطلق الكاتب في المجهول : لأنه سيتحدث في الظلام إلى قوم يجهلهم ، لم يتحدث إليهم أحد قط إلا كي يكذب عليهم ، وسيعبرهم صوته العبر عن أنواع غضبهم وعن هممهم . والناس الذين لم يروا صورهم قط منعكسة في أبيه مرآة ، والذين تعلموا الابتسام والبكاء كالعمى ، دون أن يروا أنفسهم ، هؤلاء سيجدون

أنفسهم . بفضله . فجاءهم أمام صورهم فين ذا الذي يزعم أن الأدب يخسر في هذا ! وعلى تقىض ذلك أعتقد أن الأدب سيكتب منه ، فالأعداد صحيحها وكسرها - وهي التي كانت قد يعاكل الرياضة - لاتمثل اليوم إلا قطاعاً صغيراً من علم الأعداد . وهكذا شأن الكتاب : لأن «الأدب الكل» ، إذا خرج يوماً إلى الوجود فستكون له أعداده الصماء وجبره وأعداده التخيلية ، ولا يقولون إن هذه الصناعات لا صلة لها بالفن : فالمطبعة بعد ذلك صناعة أبضاً ، وقد استولى عليها لنا الكتاب في القديم . ولا أظن أنه قد تهيأ لنا ، من قبل ، استخدام «أوساط الناس» استخداماً كاملاً ، ولكن يحمل بنا أن نبدأ بفتح ميدانها لمن يختلفوننا . والمقطع به هو أتنا ، إذا لم نستخدمها ، علينا أن نستسلم إلى أننا لن نكتب أبداً إلا إلى البرجوازيين .

ثالثاً : إذا وافقنا على أننا نؤثر في نفس الوقت في هذه العناصر المترفة - من البرجوازيين ذوى الإرادة الخيرة ، ومن المفكرين ، ومن صغار المعلمين ، ومن العمال غير الشيوعيين - فكيف نجعل منها جمهوراً ، أى وحدة عضوية من قراء ومستمعين . ومتفرجين .

لنتذكر أن المرء - حين يقرأ - يتجرد من شخصيته الفعلية ، في Herb من أحقاده ومخاوفه ، وشهواته . ليضع نفسه في الدرجة العليا من الحرية ، وهذه الحرية تعد العمل الأدبي غاية مطلقة ، وتعد الإنسانية كذلك من خلال هذا العمل : فتصبح هذه الحرية مكونة من مطلب غير مشروط في علاقتها ب نفسها وبالمؤلف وبالقراء الممكتين ، ويستطيع ، إذن ، توحيدها مع ما يسميه كانت : «الإرادة الخيرة» التي تعتد بالإنسان في الظروف غاية لا وسيلة .

وهكذا يدخل القارئ - بمقتضى نفسها - في عداد الإرادات الخيرة المتسبة في الحان تأليفها . وهو ماسيمه «كانت» : «مدينة الغايات» التي يساعد على دعوها - في كل لحظة . وفي كل بقعة من الأرض - آلاف من القراء يجهل بعضهم بعضًا ولكن - لكنه تصبح هذه الإرادات المؤلفة المثالية مجتمعاً عيناً - يجب أن يتوافر فيها شرطان : الأول أن يستبدل القراء بالبدأ الذي يعرفه بعضهم عن بعض - بوصفهم أمثلة منفردة من الإنسانية - نوعاً من العيان ، أو على الأقل نوعاً من الشعور بعنواظهم الجسми وسط هذا العالم ؛ والثاني أن هذه الإرادات الخيرة التجريبية - بدلاً من أن تظل منفردة تطلق في الفضاء نداءات عن حال الإنسان العامة لاتصال من أحد - يجب أن توطد بينها صلات

تجريديه بحسبية أحجار، جنوفية . أو بعباره الخرس . أن هذه الإرادات الأخيرة غير الزمنية
بسهولة، وأن تتاريخ، مع «الإحداثيات» بصفتها . وأن تحول مطالبها الشكلية إلى مطالب محسنة
مدهونة . وربما ذلك . لا تدوم «مدينة الغايات» بالنسبة لكل منا إلا ريثما يقرأ القارئ .
وبحسب نسق من الحياة الحياتية إلى الحياة الواقعية . تنسى هذه الجماعة التجريدية المضمرة
أنك لا تستند على شيء، ومن ثم ينشأ ما يسميه : المخدعين الجوهريين للقراءة .

حيث نقرأ شباب شيوعي قصته، أورينباد⁽¹¹⁾ . أو يقرأ طالب مسيحي مسرحية: «البرهنة»⁽¹²⁾ . تعرفوهما لحظة من السرور الفنى . وينتھى شعورهما على مطلب عالمي وتحفظهما مدحية المحميات «باسيلان جانباً» . ولكن في نفس الوقت . كلام هذين العاديين الأديبيين مادعم حماعة عينية . فـ العمل الأول بالحزب الشيوعي وفي العمل الثاني بجماعة المحسينين الأوفداء لعقيدتهم ووظيفة هذه الجماعة أن تنشر هذا العمل وتتجلى ظاهرة من ثنايا شطورة : فيتحدث عن هذا العمل قسيس على منز وعطله ، أو توصى حرية«الإنسانية»(الشيوعية) قراءها به ، ولا يشعر الطالب أبدا أنه وحيد حين يقرأ ، ويكتسى الكتاب خاصية التقديس ، فهو ملحق بالعبادة ، وتصبح القراءة شعاراً من شعائرها . أو هي . على وجه الدقة . بمثابة تناول القربان المقدس . وعلى النقيض من ذلك . إذا فتح قارئ شبه بشخصية «نانانايل» كتاب : «الأغنية الأرضية» فإنه -

(١) **Aurélien** قصيدة للويس أراحون من القادة الكتاب الشعراء المعاصرين في فرنسا - ولد عام ١٨٩٧ . وكان في بادئ أمره سيراليوني ، ثم أصبح شيوخاً ، وقد صدرت هذه القصيدة عام ١٩٤٤ وتدور أحداثها فيما بين الحروب ، ويوضوعها وصف حال العمال ومعاناتهم والمعاناة يائسهم .

(٢) مسرحية « بول كلاردل » (١٨٦٨ - ١٩٥٥) ممثل لأول مرة عام ١٩١٤ ، والحدث فيها يدور بين أعوام ١٨١٢ و ١٨١٤ وأطلالها : الفتاة « سيني » Sygne وابن عشها جورج الاباهير من أميرة كوفونتين التي قفت على الثورة . وتعيش « سيني » في قصرها في أواخر عهد نابليون ، فيدخل عليها عشها وبعه البابا في السابع الذي كان يحيى ساحتانة نابليون وأنفذه هو ، ويودعه عبد الفتاة ، وهو الرهينة ، ولكن تورلور - وهو من مئات الثورة وصولاً إلى الفتاة على السكوت عنه مقابل روايتها منه . فتأنى الفتاة لأنها لا تحبه ، ولكن قيس القرية « باديليون » يتذمّر منها على طاعة . فتتزوجه . وتحضر عشها في التقى الأخير وقد أصبح تورلور محافظاً للبيتين . فتشعر له تضحيتها . وزواجهما وإنماجاً طفلاً من تكرره . ويزعم العم على تخلصها : ويدخل الزوج فيساوم العم مرة أخرى على أن يكتب ترمه في كوفونتين للابن الذي أتباه من « سيني » . ويطلق العم النار على تورلور ، ولكن « سيني » يبها تصيبها الطلاقة . ويقتل « تورلور » العم . والشخصيات فيها رموز . ولكنها في تصويرها حية كل الحياة . فأميرة كوفونتين رمز طبقة النبل في القديم ، و « تورلور » رمز لفساد ينسع إبان الثورة الفرنسية ، وباديليون رمز لعاظلة رحال الدين في الريف . وقد أخذ التقى على المسرحية أنها وكلت تصير البابا إلى حمية الفتاة فحسب بقصد إثارة الحساسة الدينية . مما هو غير معقول في الواقع إذا اعتدنا به على حرفيته أو على وجه الدقة .

حين تأخذه حسنا القراءة - يطلق نفس الدعوة الفسيفة إلى الإرادة الحيرة للناس . ولا تتأتى مدينة الغايات على الظهور حين تشار برقياه السحرية . وعلى الرغم من ذلك تتخل حماسته في أصلها منفردة : إذ القراءة هنا فاصلة ، يروض بها ضد أسرته وضد اجتنابي الذي يحيط بها ، ويقطع بها عن الماضي والمستقبل . لينحصر في مثوله هو في اللحظة مثلاً متجرداً . ويتعلم كيف يعوض في ذات نفسه . ليعرف ويخصي أخص رغباته الفردية . ول يكن هناك في أي مكان من العالم - ناتانايال آخر غائص في نفس القراءة . ونفس الحسنا . فإن «ناتانايال» الأول لن يختل به : إذ لا توجه الرسالة إلا إليه ، والجهد المبذول الموقوف على معناها عمل من أعمال الحياة الباطنة ، ومحاولة من محاولات العزلة . وهو مدحور في عاقبة الأمر إلى طرح الكتاب^(١) وإلى فسخ عقد، المعابر المتبادلة الذي كان يربطه بالمؤلف . فلم يجد شيئاً سوى نفسه ، نفسه بوصفها وحدها منفصلة . وإذا تحدثنا كم يتتحدث «دوركيم» . فلنا إن تضامن قراء «بول كلودل» تضامن عضوي . وتضامن قراء «جيدي» آلي .

وفي كلتا الحالتين يتعرض الأدب لأعظم المخاطر . فحين يكون الكتاب مقدساً لا يكتسب ميرته الدينية من مقاصده ولا من جماله . وإنما يأخذها من خارج نطاقه . كأنها خاتم طبع عليه ، ربما أن القوة الحركة الأصلية للقراءة هي – في هذه الحالة – الاشتراك في العقيدة . أي في الاندماج رمزياً في الجماعة . فان العمل الأدبي يحيط إلى كونه غير جوهري ، أي يصير ملحقاً بمراسم العبادة . وهذا ما يتضح في مثل «نيزان» : فحين كان شيوعياً كان الشيوعيون يقرؤونه في حماسة . حتى إذا خرج عليهم ومات^(٢) لم يختبر ببال أحد من أتباع ستالين أن يأخذ في قراءة كتابه من جديد ، إذ لم تعد هذه الكتب في نظر العيون المتعصبة إلا صورة الحياة نفسها . ولكن بما أن فاريئ قصة : «حصان^(٣) طروادة» ، وقصة : «المرامرة»^(٤) كان – عام ١٩٣٩ – يوجه دعوة غير مشروطة وغير مقيدة بزمن للانضمام إلى كل إنسان حر . ومن جهة أخرى . بما أن الحافة المقدسة لهذا العملين كانت . على التفيف من تلك الدعوة ، مشروطة ومؤقتة وتضمن إمكان طرحها بعيداً

(١) Le Cheval de Troie قصة لبول نيزان ، صدرت عام ١٩٣٥ موضوعها المعارك السياسية الحرية .

(٢) قتل بول نيزان في جهة القتال عام ١٩٤٠ .

(٣) Le Cheval de Troi قصة لبول نيزان ، صدرت عام ١٩٣٥ موضوعها المعارك السياسية الحرية .

(٤) La Conspiracy قصة أخرى لفس الكاتب السابق الذكر يصور فيها شباب عصره المضطرب الناشر

البغض .

ـ يذهب خبر المدارس الملوثـ في حالة حرمان مذئبها من حقوقه الدينية . أو في حالة سبيلاً بها . في يسر ، إذا غير الحزب الشيوعي سياسته ، فإن هذين الجانين المتناقضين اللذين احتواهما خسناً هذان العisan الأدبيان كفيلان بالقضاء حتى على معنى القراءة [٢٣] نفسه . وليس في هذا الأمر مدعاة دهشـ . مادمنا قد رأينا المؤلف الشيوعي يهدى من جهته معنى الكتابة نفسها . فقد استحكت العقيدة . هل لابد . إذن ، أن يروض الكتاب نفسه على أن يقرأه من يقرؤه سراً . أو خفية تقريراً . وهل لابد أن يتضجع العمل الفنى كما يتضجع . في أبعد أعماق النفس . آفة جميلة مغربية ؟ وهذا أيضاً اعتقد أنه يمكن توسيع تناقضـ . فقد سبق أن اكتشفنا في العمل الفنى مثل الإنسانية كلها . فالقراءة صلة تربط بالمؤلف . وبالقراء الآخرين : فكيف يمكن . إذن . أن تدعو القراءة إلى التفرق ؟

لا نريد أن يحيط . جمهورناـ منها بلغ عدده من الكثرةـ إلى مجموع من قراء منفردين لا وحدة تجمعهم . ولا أن تكون وحدته صادرة له عن عمل متعال لحزب أو لكتيبة . ولا يصح أن تكون القراءة اشتراكاً في عبادة صوفية ولا أن تكون سوء استعمال للخلق الفردى . ولكن يجب أن تكون اشتراكاً في عمل . ومن جهة أخرى نعرف بأن اللجوء الشكلى الخصـ إلى الإرادات الخيرة المجردة تدعـ كل إنسان في عزلته الأصلية . على أنه من ثم يجب أن نبدأ : فإذا فقد المرء خيط هذه الدلالـة . ضلـ فيجاـء في أحراج الـداعـية أو في لذائـذ الأثـرة لأسلوبـ «مستـثر» . ومـردـ الأمـرـ إلينـا . إذـن . في تحـويلـ «مـديـنةـ الغـايـاتـ» إلى مجتمع ملموس مفتوحـ وهذا عن طـريقـ مضمـونـ كـتـبـناـ نفسهـ .

إذ ظلتـ «مـديـنةـ الغـايـاتـ» تـجـريـداً هـزـيلاً .. فـذـلـكـ لأـنـهاـ غـيرـ قـابلـةـ لـلتـحـقـيقـ بـدونـ تـحـويـرـ مـوضـوعـيـ لـلـمـوقـفـ التـارـيـخـيـ . وأـعـتـدـ أـنـ «كـانـتـ» لـحظـ ذـلـكـ حقـ المـلاـحةـ ، ولـكـنهـ كانـ يـعتمدـ تـارـةـ عـلـىـ التـحـولـ الذـانـيـ الـخـصـيـةـ الـخـلـقـيـةـ ، وـتـارـةـ كـانـ يـأسـ مـنـ العـثـورـ أـبـداًـ عـلـىـ إـرـادـةـ خـيـرـةـ عـلـىـ هـذـهـ الـأـرـضـ . حـقـاًـ يـمـكـنـ أـنـ يـشـيرـ فـيـنـاـ التـأـمـلـ فـيـ الـجـمـالـ قـصـداًـ شـكـلـياًـ مـخـصـاًـ هوـ مـعـاـمـلـةـ النـاسـ عـلـىـ أـنـهـمـ غـايـاتـ . ولـكـنـ يـتـكـشـفـ هـذـاـ القـصـدـ عـمـلـيـاًـ عـنـ عـبـثـ مـادـامـتـ الـمـقـومـاتـ الـأـسـاسـيـةـ بـجـمـعـنـاـ لـاـ تـزالـ جـائـةـ . وـهـذاـ يـشـيرـ الـدـهـشـ حـالـيـاًـ فـيـ أـمـرـ الـأـخـلـاقـ : فـإـذـاـ اـسـتـغـرـقـتـ فـيـ مـعـاـمـلـةـ بـعـضـ مـنـ اـخـتـارـهـمـ مـنـ الـأـشـخـاصـ بـوـصـفـهـمـ غـايـاتـ مـطـلـقـةـ . مـنـ اـمـرـأـيـ وـابـيـ وـأـصـدـقـائـيـ . وـمـنـ الـمـعـوزـ الـذـيـ أـلـقـىـ بـهـ فـيـ طـرـيقـ ، وـإـذـاـ ثـابـرـتـ كـلـ المـثـابـرـةـ عـلـىـ مـلـءـ وـاجـبـائـيـ خـوـهـلـاءـ الـأـشـخـاصـ . فـسـافـقـتـ فـيـ ذـلـكـ حـيـاتـيـ ، وـسـيـنـتـهـيـ بـ الـأـمـرـ إـلـىـ أـنـ أـغـفـلـ كـلـ مـظـالـمـ الـعـصـرـ ، صـرـاعـ الـطـبـقـاتـ ، وـالتـزـعـةـ الـاستـعـمارـيـةـ ، وـالـحـرـكـاتـ الـمضـادـةـ لـلـسـاميـةـ . وـمـاـ إـلـىـ هـذـهـ مـنـ الـمـسـائـلـ ، وـأـخـيرـاًـ إـلـىـ أـنـ أـسـتـفـيدـ مـنـ الـاضـطـهـادـ لـأـعـملـ

الخير . على أنه بما أن هذا الاضطهاد سيوجد في العلاقات بين شخص وشخص . وسيوجد - على نحو أدق - في مقاصدِي نفسها ، فإنَّ الخير الذي أحاول أن أفعله سيكون مئوفاً من أساسه ، وسيتحول إلى شر أساسى . ولكن إذا أقيمت بمنفي . بدلاً من ذلك ، في مشروع ثوري ، فإني أستهدف لخطر لا أحد وقتاً - بعد - للعلاقات الشخصية ، وشر من ذلك أن يقودني منطق العمل إلى أن أعامل أكثر الناس حتى أصدقائي على أنهم وسائل . ولكن إذا بدأنا بالطلب الخلق الذي يتضمنه الشعور الفنى عن غير وعنى . فإننا نبدأ بدءاً طيباً : فيجب «تأريخ» إرادة القارئ الخيرة ؛ أى بالأحكام الشكلي لعملنا الفنى . نثير في القارئ ، ما أمكن ، قصده إلى معاملة الإنسان في كل حالة على أنه غاية مطلقة ، ونوجه «موضوع» كتابتنا مقصده نحو جiranه . أى نحو مهضوم الحق في عالمنا . ولكننا لن نصنع بذلك شيئاً إذا لم نبين للإنسان فوق ذلك - وفي سدى عملنا الأدبي نفسه - أنه يستحيل عليه ، على الدقة ، أن يعامل الناس في عالم حسه على أنهن غaiات في المجتمع المعاصر . وهكذا يأخذ الكاتب بيده حتى يريه أنَّ الذي يريد منه في الحقيقة إنما هو القضاء على استغلال الإنسان للإنسان . وأن «مدينة الغaiات» التي وضعها الكاتب فجأة في العيان الفنى ليست إلا مثاله لن نقترب منه إلا في مدى تطور تاريخي طويل . وبعبارة أخرى : علينا أن نحوال إرادته الخيرة النظرية إلى إرادة عينية ومادية لتغيير هذا العالم بوسائل محددة ، من أجل أن نساعد على سيطرة مجتمع الغaiات العيني مستقبلاً . لأن وجود إرادة خيرة في هذا العصر ليس ممكناً . أو بالأحرى : هذه الإرادة الخيرة لا تكون ولا يمكن أن تكون إلا القصد إلى جعل هذه الإرادة الخيرة أمر ممكناً . ومن ثم يجب أن يتجل في أعمالنا الأدبية توتر خاص . يذكر - من بعيد - بالجهد الذي سبق أن أوردته بمناسبة الحديث عن «ريتشارد درايت». لأن فريقاً كبيراً من الجمهور الذي نريد أن نكسبه لا يزال يستقى إرادته الخيرة من العلاقات بين شخص وشخص . وفريق كبير آخر يتمس إلى الجماهير المظلومة . ولذا أخذ على نفسه واجب الحصول بكل الوسائل على تحسين حظه المادى . إذن . يجب أن نعلم أو تلك أن سيطرة الغaiات لا يمكن تصورها إلا إذا كانت تهي لسيطرة الوقت الذي نعلم فيه هؤلاء أن الثورة لا يمكن تصورها إلا إذا كانت تهي لسيطرة الغaiات . وهذا التوتر الدائم ، إذا أمكننا أن نثابر عليه ، هو الذي سيتحقق وحدة جمهورنا . وبالاختصار : علينا ، فيما نكتب . أن نكافح في سبيل حرية الفرد وفي سبيل الثورة الاشتراكية . وغالباً ما زعموا أنه لم يكن التوفيق بينها : وإنما واحد . لأنَّ كلَّ المهد في إيضاح أن كلاً منها يستلزم الآخر .

لقد ولدنا في البرجوازية ، وعلمنا تلك الطبقة قيمة فتوحاتها ، من الحرية السياسية . وقانون ضمان حرية الفرد ، وما إليها : ونظل برجوازيين بثقافتنا ، وبطراز حياتنا ، وبجمهورنا الحالي . ولكن الموقف التاريخي يحثنا في نفس الوقت على أن ننضم إلى طبقة العمال . لبني مجتمعاً بدون طبقات . ولا شك أن الطبقة البرجوازية في هذه الآونة قلماً تعنى بحرية التفكير : فأمامها مخاطر أخرى يجب أن نطاردها . وهكذا يمكن لكل طبقة ، على الأقل من هذه الناحية . أن تحفظ بضمير طيب . مادامت تحمل أحد طرفي التناقض . ولكننا نحن ، لأننا ليس لدينا حالياً ما تتعلق به أفكارنا . لسنا في أصل من موقف الوسطاء . تتنازعنا هاتان الطبقتان . فنحن حكم علينا أن نتعرض من هذا المطلب المزدوج لما يشبه عذاب «الصلب» . فهو مسألتنا الشخصية كما أنه مأساة عصرنا . طبعي أن سيد قال : إن مصدر هذا التناقض الذي يمزقنا هو أنه لا تزال تسري فينا أسئلة مذهب فكري برجوازى لم نعرف كيف تخلص منها ؛ وسيقال ، من جهة أخرى ، إن عندنا النعمة الثورية ، وأننا نريد أن يجعل الأدب يخدم غايات لم يخلق لها . وليس هذه الأقوال شيئاً ، ولكن ستتردد أصواتها على التعاقب عند بعض ذوى الضمائر البائسة بيننا . إذن ينبغي أن تنفذ إلى نفوسنا هذه الحقيقة : ربما سيكون مغرياً أن ترك الحريات النظرية ، لنجد حجوداً كاماً أصولنا البرجوازية ؛ ولكن سيكون هذا كافياً في الخط من قدر مشروع الكتابة في جوهره ؛ وربما يكون أبسط من هذا ألا نكتثر بالطلاب المادية لنتاج «الأدب الحالص» عن ضمير صاف . ولكننا بهذا سنتخل عن اختيار قراء لنا من خارج طبقة الاضطهاد . إذن . إنما يجب التغلب على هذه المعارضة من أجل أنفسنا وفي داخل أنفسنا على سواء . ولنلق أولاً في روح أنفسنا أنه يمكن التغلب عليها : فالأدب بنفسه يزودنا بإقامة المحجة على ذلك مadam الأدب هو نتاج حرية كاملة تتوجه إلى حريات شاملة ، وهكذا يوضح الأدب في جلاء وعلى طريقته - بوصفه نتاجاً حراً لنشاط خالق -- حملة الحال الإنسانية . ومن جهة أخرى . إذا كان تصور حل من الحلول في عمومه يتجاوز قوى الأكثريّة منا . فواجبنا هو التغلب على انحصارها إلى آلاف من التركيبات الجزئية المتعارضة . وفي كل يوم علينا أن ننحاز إلى رأى في حياتنا الأدبية وفي مقالاتنا وكتبنا . ولنتحذن في هذا دائماً مبدأ يوجّهنا في سلوكنا ، هو الاحتفاظ بحقوق الحرية الكاملة . بوصفها تركيباً موجوداً في الواقع للحرّيات النظرية والمادية . ولتضريح هذه الحرية في قصصنا ، وفي مقالاتنا ، وفي مسرحيتنا . وبما أن أشخاصنا الذين نصورهم في أدبنا - إذا أخذناها من بين أشخاص عصرنا - قد حرموا المتع ب بهذه الحرية . فلنعرف - على الأقل - كيف نبين مبلغ ما يكلفهم هذا الحرمان وليس كافياً أن نشهر . في أسلوب جليل بالمساوئ والمظالم ، ولا أن نصور نفسية أخرى ، تظاهرة

البراجوازية بأنها لا تفهم حى مدلول كلمتى : « الحريات المادىة ». الطبقة البراجوازية براقة سلبية ، ولا حتى أن نضع قلمنا فى خدمة الأحزاب الاشتراكية : فإنقاد الأدب يجب أن تأخذ وضعًا فى « داخل نطاق أدبنا » لأن الأدب ، فى جوهره ، اتخاذ وضع . وفي كل المليادين يجب أن نرفض الحلول التي لا تصدر عن المبادئ الاشتراكية وحدها ، ولكن ، في الوقت نفسه ، علينا أن نبتعد عن كل المذاهب وعن كل الحركات التي تعد الاشتراكية غاية مطلقة ، في نظرنا . لا يصح أن تمثل الاشتراكية الغاية الأخيرة بل نهاية البداية ، أو — إذا فضلت تعبيرًا آخر — : الوسيلة الأخيرة قبل الغاية التي هي تمكين الإنسان من تحمل حريته . وهكذا . يجب تقديم أعمالنا الأدبية إلى الجمهور فى صورة ذات مظهر مزدوج من سلبية وبناء .

والسلبية أولاً . ومعلوم بالأدب النقد من تقليد كبير يرجع إلى نهاية القرن الثامن عشر : ذلك هو تحليل كل مبدأ بقصد التفريق فيه بين ما هو خاص به وبين ما أضافه إليه التقليد أو خداع الجائزين . وكان بعض الكتاب ، أو كتاب دوائر المعارف . يعدون مارسة هذا النقد واجباً من واجباتهم الجوهرية . وما دامت اللغة هي مادة الكاتب والاته ، فمن الطبيعي أن يكون مرد الأمر إلى المؤلفين فى تنظيف تلك الآلة . وحقاً ، هذه الوظيفة السلبية للأدب كانت قد هجرت طوال القرن التالى ، وتحتمل أن يكون السبب فى ذلك أن الطبقة الحاكمة كانت تستخدم مدركات عقلية دعمها كبار الكتاب فى الماضي نشيت أغراضها . وأنه كان فيها ، في البدء ، نوع من التوازن بين نظمها وأهدافها ، ونوع من الاضطهاد الذى كانت تمارسه ، ثم المعنى الذى كانت تمارسه ، ثم المعنى الذى كانت تصفيه على الكلمات التى تستخدمها . فثلاً ، من الواضح أن كلمة « حرية » *liberté* لم يكن لها فقط من دلالة فى القرن التاسع عشر إلا على الحرية السياسية ، وكان يحتفظ بكلمة « بليلة » *désordre* وإباحية *licence* لكل أشكال الحريات الأخرى . وكذلك كلمة « ثورة » *révolution* كانت ترجع ضرورة إلى ثورة كبرى تاريخية . هي ثورة ١٧٨٩ . وبما أن البراجوازية كانت تهمل — عن توافق عام جداً فيما بينها — المظهر الاقتصادي لهذه « الثورة » ، وبما أنها كانت لا تكاد تذكر فى تاريخها « جرا كوس باوف »^(١) وجهات

(١) (Gracchus Babeuf ١٧٦٠ - ١٧٩٧) خطيب من خطباء الثورة الفرنسية الكبرى الشعرين ، ونشر كثيراً من آرائه في جريدة : « حرية الصحافة » التي سمت فيما بعد « خطيب الشعب » ، وكانت تصدر في مارس بين أغسطس عام ١٧٩٤ وأبريل عام ١٧٩٦ - وأراؤه في رقابة الدولة وتنظيم الملكية والموظفين تعد سبقاً للنظريات الاشتراكية والشيوعية فيما بعد . وفي عام ١٧٩٦ عبر عن افتتاحه بأن حوادث الثورة لعهده كانت نتيجة نهضة طبقة اجتماعية جديدة تتطلع إلى السيطرة ، واتهم في مؤامرة في عهد الثورة الفرنسية . حكم ، =

نظر « روبيير »^(١) و « مارا »^(٢) لمنح تقديرها الرسمي « ديمولين »^(٣) و « الجيرونديين »^(٤) - نج عن ذلك أنها كانت تعنى بكلمة « ثورة » تمرداً سياسياً ينابح له نجاح ، وبذلك كان يمكنها تطبيق هذه التسمية على حوادث عام ١٨٣٠ وعام ١٨٤٨ التي لم تنج فيحقيقة الأمر سوى تغيير في الهيئة الحاكمة . ومن الواضح أن هذا القصور في فهم الألفاظ كان يغوت بعض مظاهر الحقيقة التاريخية والنفسية أو الفلسفية ، ولكن بما أن هذه المظاهر لم تكن جليلة ب نفسها ، و بما أن صلتها بالأدواء المكتوبة في وعي الجماهير أو الفرد كانت أقوى من صلتها بالعوامل الموجودة في واقع الحياة الاجتماعية أو الشخصية ، لذلك كان يدهش المرء من المعانى الأصلية الجاف : للألفاظ ، ومن خلوص دلالاتها الجامدة ، أكثر مما يدهش من نقص دلالتها . في القرن الثامن عشر كان وضع قاموس فلسفى^(٥) بمثابة وضع دفائن متفجرة خفية لنصف الطبقة الحاكمة . أما في القرن التاسع عشر ، فقد كان « ليتيريه »^(٦) و « لاروس »^(٧) من البرجوازيين الوضعيين المحافظين : فالقامويس لديهم لا

= ودفع في عاكمته دفاعاً بليغاً عن حرية القول والعمل والمساوة وسلطان الشعب ، ولكنه حكم عليه بالإعدام ، وانتحر قبل تنفيذ الحكم .

(١) Robespierre (١٧٥٨ - ١٧٩٤) من كبار الثوار الفرنسيين المشهورين ، وكان يشق فيه الشعب ويسمه : المقصوم من الفساد ، لزاته وصلاته ، ولكنه كان على رأس من قاموا بحركة الإرها ب فيما بعد . وكان يريد تدعيم الفضيلة ، وتقديس الأبطال . وقد عزل وأعدم في نهاية حركة الإرها ب .

(٢) J. P. Marat (١٧٤٣ - ١٧٩٣) طبيب وصحفى وسياسي من رجال ، الثورة الفرنسية ، وكان واسع الاطلاع في ميادين المعرفة المختلفة .

(٣) Desmoulin (١٧٦٠ - ١٧٩٤) محام وصحفى ومن كبار رجال الثورة ، دعا شعب باريس في ١٢ من يوليه عام ١٧٨٩ إلى تحدى جيش الملك ، وساعد على سقوط الجيرونديين ، واحتاج على الطغيان في عهد الإرها ب ، فنفذ حكم الإعدام فيه في ٥ من أبريل عام ١٧٩٤ .

(٤) Les Girondins حزب سياسي في عهد الثورة الفرنسية الكبرى ، يمثل اليمينيين ، كانوا ضد الملك أولاً ، ولكنهم لم يصوتوا على قتلها فيما بعد ، واحتجوا على بعض المذايحة التي ارتکبها شعب باريس ، وقد ثار الشعب عليهم ، وقتل الثوار أكثرهم .

(٥) إشارة إلى « القاموس الفلسفى » لفولتير ، وهو مجموعة مقالات مرتبة أبجدياً ، مثلاً : الروح ، الملائكة ، الكافر ، المسيحية ، الله ، فجولييان ... وقد بدأ فولتير في « في بورتسدام » عام ١٧٥٢ ، وكل ١٧٦٠ - وللجانب هجومه على المسيحية ، يدل الكتاب على بعض فولتير ونفوره البالغ لدى للتزييف والغموض والاضطهاد ، وقد أنكره البابا وأدانه البرلمان ، واضطهد فولتير ونفوره حتى اضطر وهو إلى إظهار إنكار ، في نفس الوقت الذي كان يؤلف قاموساً أبجدياً أكبر منه وعلى ثعلبه ، عنوانه : العقل .

(٦) Emile Lettré (١٨٠١ - ١٨٨١) عالم وفيلسوف وضعى ومن علماء اللغة مشهور بقاموسه الشهير .

(٧) Pierre Larousse (١٨١٧ - ١٨٧٥) من علماء النحو واللغة الفرنسيين : مشهور بقاموسه الكثيرة التي تظل على صبر وأطلاع واسع وعقل متبحر حر .

تهدف إلا إلى الإحصاء والإثبات . وأزمة اللغة ، التي تطبع أدب ما بين الحربين بطابعها . منشؤها أن المظاهر المهمة للحقيقة التاريخية والنفسية قد انتقلت فجأة إلى المرتبة الأولى ، بعد نضج كامن . وبالرغم من ذلك تستخدم للدلالة عليها نفس الجهاز اللغوي . وربما لا يكون هذا جد خطير ، إذ لا يقصد في أغلب الحالات إلا إلى تعمق المدركات العقلية وتغيير التعريفات : فثنا ، عندما يتجدد معنى كلمة « ثورة » ببيان أنه يجب أن يدل بهذا اللفظ على ظاهرة تاريخية مشتملة على تغير نظام الملكية وتغير الهيئة السياسية والتجوء إلى العصيان في وقت معا ، في هذه الحالة تكون قد أخذنا وسيلة ليس فيها مجهد كبير لتتجدد قطاع من اللغة الفرنسية ، وتبدأ الكلمة المغمورة بحياة جديدة رحلة جديدة . غير أن علينا أن نلحظ أن أساس العمل الذي يمارس في اللغة ذو طبيعة تركيبية . في حين كان تحليليا في عصر فولتير : فيجب التوسيع والتعمق وفتح الأبواب وإتاحة الدخول لقطع العقول الأفكار الجديدة . مع مراقبته وهو يدخل . وهذا - على وجه الدقة جدا - عمل منافق للعمل الأكاديمي . والذى يجعل عملنا معقداً كل التعقيد ، مع الأسف . هو أننا نعيش في عصر دعاية وفي عام ١٩٤١ كان المعسكران المتعاريان لا يتخاصمان إلا في الله ، مما لم يكن أمراً موغلاً في خطورته . واليوم توجد خمسة أو ستة معسكرات متعادية تريد الاستئثار بأمهات المبادئ . لأن هذه المبادئ هي التي تمارس أعظم تأثير في الجاهير . وندرك كيف أن الأملان - مع احتفاظهم بالظاهر الخارجي لصحف فرنسا فيما قبل الحرب ، وبعنوان مقالاتها . وبترتيب هذه المقالات . وحتى بأشكال حروف طبعها - كانوا يستخدمون هذه الصحف في إذاعة أفكار معارضة كل المعارض للأفكار التي اعتدنا أن نجدها فيها . وكانوا يحسبون أننا لن ندرك الفرق بين الأقوال التي يراد أن تتجزئ عنها مadam غلافها الذهبي لم يتغير . وهكذا تأن الكلمات ، يدفعها كل حزب أمامه كأنها خيول طروادة^(١) . وندعها تدخل . لأنهم يجعلونها تخدع نظرنا ببريق معناها في القرن التاسع عشر . حتى إذا حللت في الميدان انفتحت . وانتشرت منها إلينا دلالات غريبة . غير معروفة لآذانا . كأنها الجيوش . وإذا بالحسن قد فتح قبل أن نأخذ حيطتنا لحراسته . ومن ثم تصبيع الخادنة والخادلة من الأمور الحالية . وقد لحظ ذلك حق الملاحظة « برييس باريس » حين قال ماماوه : إذا استعملت أمامي كلمة « حرية » ، تأخذني حمياً الحماسة ، فأستصوب أو أناقفس . ولكنني لا أفهم منها

(١) إشارة إلى حيلة في الأساطير اليونانية واللاتينية انتصر بها اليونانيون على الطرواديين ، وهو صعب حساب خشبي كبير اختبأ فيه اليونانيون المقاتلون ، وأوغموا الطرواديين أنهم راحلون ، ففتح الطرواديون متاريسهم ، فانقضوا اليونانيون عليهم وهزموهم .

مانفهم . وهكذا تتحدث حديثا هراء أجوف . هذا حق . ولكنه داء حديث العهد . في القرن التاسع عشر ، كان « ليريه » يمكن أن يجعلنا على وفاق معه ؛ وقبل هذه الحرب كنا نستطيع أن نلجأ إلى قاموس « لالاند »^(١) . أما اليوم فلم يعد هناك من حكم . على أننا بعد شركاء في الإثم . لأن هذه المبادئ الزلقة تخدم سوء نيتنا . وليس هذا كل شيء : فغالباً ما لحظ علماء اللغة أن الكلمات . في العهود المضطربة ، كانت تحتفظ بآثار الهجرات الإنسانية الكبيرة : فيخترق جيش من البربرية بلاد الغال ، فيتلهم الجند باللغة الوطنية ، فإذا هي زائفة عهداً طويلاً . ولا تزال لغتنا تحمل أثر الغزو النازي . فكانت الكلمة « يهودي » تدل فيما مضى على شخص خاص من الناس ؛ وربما كانت التزعع الفرنسيية المعادية لليهود قد أضفت عليها قليلاً من معنى القدح ، كان يسيراً أن تتطهر منه : أما اليوم فيخاف المرء من استعمالها ، لأن صداتها يرن أشبه بوعيد أو سبة أو استثارة . وكانت الكلمة « أوروبا » ذات صلة بالوحدة الجغرافية والاقتصادية والتاريخية للقارنة القديمة . أما اليوم فإنها تحافظ برائحة كرامة للتزعع الجermanية والاستبعاد . وحتى الكلمة البربرية المجردة : التعاون collaboration^(٢) أصبحت لفظاً يحمله العار . ومن جهة أخرى ، بما أن روسيا السوفيتية وجدت نفسها معوقة ، فإن الكلمات التي كان يستعملها الشيوعيون قبل الحرب ترددت في هوة التعويق أيضاً . فهي تقف في منتصف طريق معناها ، شأنها شأن المفكرين من أتباع ستالين الذين يتوقفون في منتصف تفكيرهم ، أو بعبارة أخرى : تتصل في طريق عبورها . ومن هذه الجهة كانت التغيرات التي اعتبرت الكلمة « ثورة » ذات دلالة هامة . وفي مقال آخر ، ذكرت هذه الكلمة لصيغتي تعاون مع الألمان : « المحافظة على ما هو قائم : هذا هو شعار الثورة الوطنية ». وأضيفت إليها اليوم هذا التعبير الصادر عن مفكر شيوعي : « الإنتاج : هذا هو معنى الثورة الحق ». وقد أمعنت الأمور في البعد حتى أمكن أن نقرأ حديثاً في فرنسا بين الإعلانات الانتخابية : « التصويت للحزب الشيوعي هو التصويت للدفاع عن الملكية » [٢٤] . وعلى عكس ذلك ، من الذي هو غير اشتراكي اليوم ؟ ولازلت أتذكر اجتماعات لكتاب كلهم يساريون رفضوا في بيان لهم أن تستعمل كلمة « اشتراكي » ، « لأن الناس أفرطوا في انتقاص حرمتها ». والحقيقة اللغوية اليوم جد معقدة ، حتى إنني لا أدرى كذلك ما إذا كان هؤلاء المؤلفون قد رفضوا تلك الكلمة للسبب

(١) André Lalande أستاذ معاصر من أساتذة الفلسفة في السوربون ، وله بحوث فلسفية بالفرنسية واللاتينية ، وكتابه الذي يشير إليه المؤلف عنوانه :

Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie

(٢) لأنها كانت تطلق غالباً ويراد منها التعاون مع العدو .

الذى بيته ، أم لأنها على الرغم من امتهانها تثير فيهم الخوف . على أننا نعلم أن كلمة «شيوعي» تدل في الولايات المتحدة على كل مواطن أمريكي لا يعوم للجمهورين . وأن كلمة «فاتي» في أوروبا تدل على كل مواطن أوروبي لا يصوت للشيوعيين . ولأجل أن نزيد في هذا الخلط بين الدلالات . علينا أن نضيف أن اخافظين الفرنسيين يصرحون بأن النظام السوفيتى - على الرغم من أنه غير مستمد من نظرية الجنس . ولا من نظرية عداء السامية ، ولا من نظرية الحرب - استراكي وطنى ، على حين يصرح اليساريين بأن الولايات المتحدة - التي هي ديمقراطية رأسمالية مع دكتاتورية واسعة من جانب الرأى العام - تناضم الفاشية .

وإنما وظيفة الكاتب أن يسمى الأشياء بأسمائها . وإذا كانت الكلمات مريضة ، فمرد الأمر إلينا في شفائها . وبدلا من أن نقول بهذا العلاج ، يعيش كثير منا من هذا المرض . والأدب الحديث في كثير من الحالات ، نوع من سرطان في الكلمات . لأنماهُ أبداً من يكتبون «حصان زيد»^(١) ، ولكنهم - من ناحية من النواحي - لا يفعلون شيئاً آخر سوى ما يفعله الذين يتحدثون عن الولايات المتحدة الفاشية ، أو عن وطنية ستالين الاستراكية . ولكن ثم ما هو أشام ، وخاصة ، من المران الأدبي المسمى . فيما أعتقد ، النثر^(٢) الشعري الذي يقوم على استعمال الكلمات لما فيها من تألف غامض يتددج جرسه حوها ، وينبني على معانٍ غامضة في تناقض مع الدلالة الواضحة .

وأنا على علم بأن غاية كثير من المؤلفين كانت هي تدمير الكلمات . كما كانت غاية السيراليين هي تدمير الذات والموضوع معاً . وكانت تلك هي قمة أدب الاستهلاك . ولكن اليوم - كما وضحت - علينا أن نبني . فإذا اقتصر المرء على أن ينكر على عدم التكافؤ بين اللغة والحقيقة - كما فعل بريس بارين -- فإنه يجعل نفسه شريكًا في الإثم مع العدو . أى مع الدعاية . إذن واجبنا الأول - بوصفتنا كتاباً - هو أن ندعم من جديد مالغة من مكانة . على أنا - بعد - نفكربوساطة الكلمات . ولا بد أن تكون على قدر كبير من الغرور كى نعتقد أن فينا أنواع جمال معجزة للوصف ليست اللغة أهلاً للتعبير عنها . على أن أحترس من المعانى التي لا يمكن الإفشاء بها ، فهى منبع كل عنف . عندما يستحيل علينا أن نجعل غيرنا يقتسم معنا أنواع اليقين التى تتمتع بها ، فلن يبقى لنا سوى الضرب والإحراب والشنق .

(١) انظر ص ١٥ - ١٦ من هذا الكتاب وهامشها .

(٢) ليس هذا هو الشعر المنصور ، إنما يقصد المؤلف معنى آخر شرحه في الفصل الأول شرحاً طويلاً وملقاً عليه هناك .

كلا : فلستنا نحن أفضل من حياتنا . وعلى حسب حياتنا يجب أن يحكم غيرنا علينا :
وليست فكرتنا أفضل من لغتنا ، ويجب أن يحكم على الفكرة على حسب كيفية استخدامها
للغة . وإذا أردنا أن نرجع إلى الكلمات قوتها ، فعلينا أن نقوم بعملية مزدوجة : من جهة ،
عملية تطهير تخليل تخلص الكلمات من معانٍها الضفيلة ؛ ومن جهة أخرى . عملية توسيع
تركيبي يجعلها ملائمة للموقف التاريخي . وإذا أراد كاتب أن يكرس جهده كله للقيام بهذا
الواجب ، فقد لا تبقى من حياته كلها بقية ، ولكن إذا اشتراكنا فيه جميعاً أنجزناه على خير ،
دون كبير عناء .

وليس هذا كل شيء : فنحن نعيش في عصر المخاطلات . ومنها ما هو أساسى وهو ماله
صلة ببنية المجتمع ، ومنها ما هو ثانوى . ومما يمكن من شيء فإن النظام الاجتماعي يعتمد اليوم
على خداع الضمائر ، وعلى البلبلة أيضاً . فالنازية خدعة ، ونزعة مشابهة « ديجول » خدعة
أخرى ، والتزعة الكاثوليكية السياسية خدعة ثالثة ؛ وليس من شك الآن أن الشيوعية
الفرنسية خدعة رابعة .

وواضح أننا يمكننا لا نحسب لهذا حساباً ، وأن نقوم بعملنا عن شرف قصد ، دون أن
نعرض بالأذى لأحد . ولكن ، بما أن الكاتب يتوجه إلى حرية قارئه ، وبما أن كل ضمير
محدوّع - بوصفه شريكاً في الإثم للخدعة التي قيده - يتجه إلى الدأب على حالته ، فلن
يمكننا أن نرعى الأدب إلا إذا أخذنا أنفسنا بواجب كشف الخدعة عن جمهورنا . ولنفس
السبب ، يكون واجب الكاتب أن يتخذ لنفسه موقفاً ضد جميع المظالم ، من أي مصدر
أنت . وبما أنه لن يكون من معنى لما نكتب ، إذا لم نتخذ لأنفسنا هدفاً ثابتاً ، وهو سيطرة
الحرية في المستقبل البعيد عن طريق الاشتراكية ، فالذى يهمنا أن نبيّن - في كل حالة -
أنها احتوت على خرق للحربيات النظرية والفردية ، أو على اضطهاد مادى ، أو على
الأمررين معاً . ومن وجهة النظر هذه ، علينا أن نشهر بسياسة إنجلترا في فلسطين ، وبسياسة
الولايات المتحدة في اليونان ، كما يجب علينا أن نشهر بما تفعله روسيا من نقى مواطنينا .
وإذا قيل لنا إننا نغير أنفسنا من الأهمية أكثر مما يلزم ، واننا جد صيّانين في تطلعنا إلى تغيير
مجرى العالم ، فإننا نجحيب بأننا لا نتوهّم شيئاً من هذا ، ولكن - على الرغم من ذلك - من
الأشياء ما ينبغي أن يقال ، حتى لو لم يكن ذلك إلا الإنقاذ مكانتنا أمام أولادنا ، على أنه
ليس لدينا الطمع الجنوني في التأثير في سياسة وزارة الخارجية الأمريكية ، ولكن طمع آخر
يقل قليلاً في جنونه - هو أن نؤثر في رأى مواطنينا . على أنه لا يصح أن نطلق - بالصادفة
وبدون تمييز - ضربات كبيرة من محابينا . في كل حالة ، علينا أن نعتد بالغاية المنشودة .

ومن الشيوعيين القدماء من يريد أن يحملنا على أن نرى في روسيا السوفيتية عدونا الأول ، لأنها أفسدت فكرة الاشتراكية نفسها ، ولأنها حولت دكتاتورية طبقة العمال إلى دكتاتورية البيروقراطية ؛ ويبدون - نتيجة لهذا - أن نكرس وقتنا كله في التشهير بمعظالمها وصنوف عسفها ؛ ويصورون لنا في نفس الوقت أن المظالم الرأسية واضحة كل الوضوح ، فلا خطير منها أن تخندع : وإذا نضيع وقتنا في الكشف عنها . وأخاف كثيراً من التنبؤ بالصالح التي تخدمها هذه النصائح . ومما يكن من أمر أعمال العنف التي هي موضع نظرنا ، قبل أن نصدر حكمنا عليها لا يزال لدينا مجال للنظر في موقف البلد يرتكبها ، وفيما وضعه نصب عينيه حين ارتكابها . فثلا يجب أن تبرهن أولاً على أن مكائد الحكومة السوفيتية لم تملأ عليها . على وجه الدقة ، رغبتها في حياة الثورة الموقعة ، ولا « ثباتها » في موقفها حتى اللحظة التي تستطيع فيها استئناف سيرها إلى الأمام . في حين أن التزعة العدائية للسامية ، ونزعة العداء للسود بين الأمريكيين ، وزنعتنا الاستعمارية ، وسلك الحكومات تجاه فرانكو ، تؤدي غالباً إلى مظالم أقل جذرياً لأنصار الناس ونقدمهم ، ولكنها ليست دون المظالم السابقة في هدفها إلى استدامة النظام الحالي القائم على استغلال الإنسان للإنسان . سبق : كل امرئ يعرف هذا . وقد يكون هذا صحيحاً ؛ ولكن ماجدوى معرفتنا له إذا لم يقله أحد ؟ وإنما واجبنا - بوصفتنا كتابياً - أن نقدم صورة العالم ، وأن نشهد عليه . على أنه حتى إذا قامت الحججة على أن السوفيتين والحزب الشيوعى يتبعون غاييات ثورية مشروعة ، فلن يعيينا هذا من الحكم على الوسائل . إذا اعتد بالحرية على أنها المبدأ والغاية لكل نشاط إنسان ، كان من الخطأ كذلك أن نوجّب الحكم على الغاية بمحاسب الوسائل ، أو على الوسائل بمحاسب الغاية . ولكن الأولى أن تكون الغاية هي الوحدة التركيبية للوسائل المستخدمة ، إذن ، توجد وسائل تتعرض لخطر القضاء على الغاية التي تقصد إلى تحقيقها ، وذلك أن هذه الوسائل تحطم - بمجرد مثولها - الوحدة التركيبية التي تزيد أن تندفع هي فيها ؛ وقد حُرر - في قوانين تقاد تكون رياضية - تحديد الشروط التي يمكن فيها أن تكون وسيلة مامشروعه : ويدخلون في هذه القوانين احتمال الغاية ، وقرها ، ومتادره بالنسبة لما تتكلفه الوسيلة المستعملة ، حتى ليحسب المرء أنه يقرأ « بتام »^(١) وحساب المثلثات . ولا

(١) Jeremy Bentham (١٧٤٨ - ١٨٣٢) فلسفـ وـ من علمـ القانون من الإنـليـز مشـهـور بـقيـاسـ المـلـذـاتـ قـيـاسـ كـمـيـاـ ، لـعـرـقـةـ المـشـروعـ منـ غـيرـ المـشـروعـ ، بما يـسمـىـ : حـسابـ المـلـذـاتـ . وـ فيـ كـتابـهـ « مـبـادـيـهـ الـأـخـلـاقـ وـالـتـشـريعـ » يـشـرـحـ نـظـريـهـ الـتـيـ اـشـتـهـرـ بـهـ فـيـ المـنـقـمةـ ، وـهـيـ ذاتـ طـابـعـ سـيـاسـيـ . وـفـيـهـ أـنـ « مـقـيـاسـ الـصـوابـ وـالـخـطاـ » هـوـ تـحـقـيقـ أـكـبـرـ قـدـرـ مـنـ السـعـادـةـ لـأـكـبـرـ عـدـدـ مـنـ النـاسـ » . وـالـأـلـمـ وـالـلـذـةـ هـمـاـ السـيـطـرـةـ عـلـىـ سـلـوكـ إـلـيـانـ ، وـمـيـكـنـ قـيـاسـهـمـاـ قـيـاسـ كـمـيـاـ تـبـعـاـ لـشـدـتـهـمـاـ وـمـدـتـهـمـاـ وـتـقـيـمـهـمـاـ وـقـرـبـهـمـاـ . وـبـقـاسـ الـعـلـمـ ، خـلـقـأـ

أقول إنه لا يمكن انطباق قانون من هذا النوع على بعض الحالات . مثلاً عندما يكون الغرض نفسه كمياً في ذاته ، حيث تجب التضحية ببعض الأحياء من الناس لإنقاذ الآخرين . ولكن في أغلب الحالات ، تختلف المسائلة كل الاختلاف : فالوسيلة المستعملة قد تحدث في الغاية تغييراً كفياً ، فيكون التغيير - نتيجة لذلك - غير قابل للقياس . لنتخيّل أن حزباً ثورياً يكذب دائماً على المكافحين من أتباعه ليحميهم من الشكوك ، ومن أزمات الضمير ، ومن دعاية الخصم . وغايته التي يسعى وراءها هي القضاء على نظام من نظم الاضطهاد ؛ ولكن الكذب نفسه اضطهاد . فهل يمكن الدأب على الاضطهاد تعللاً بوضع نهاية له ! أيسْحَب استبعاد الإنسان لتحريره على نحو أفضل ! قد يقال إن الوسيلة موقوتة . كلا ؛ لن تكون كذلك إذا ساعدت على خلق مجموعة من الناس مكذوبة كاذبة ، لأن الذين يستولون على الحكم في هذه الحالة لن يكونوا هم الذين كانوا جديرين بالاستيلاء عليه . والأسباب التي لديهم لقمع الظلم مقوضة من أساسها بالطريقة التي يتبعونها لقمعه . وهكذا تفسد سياسة الحزب الشيوعي الغاية التي يسعى إليها . لأن هذه السياسة تقوم على كذب هذا الحزب أمام فئاته الخاصة ، وعلى إلقاء التهم ، وعلى كتمان المزائِم والأخطاء ؛ ومن جهة أخرى ، من اليسير أن يجاحب على ذلك بأنه لا يمكن أن تقال الحقيقة كلها للجنود في الحرب ، وكل حزب ثوري في حرب . فمسألة ، إذن . مسألة قياس ، ولن يغفينا أى قانون جاهز سلفاً من فحص كل حالة خاصة وحدها . ومرد هذا الفحص إلينا وحدنا وإذا ترك السياسي لنفسه لاختار من الوسائل أيّسرها ، أى أنه يهبط في المنحدر . ويتبّعه سواد الشعب مخدوعاً بالدعابة . وإذن . من غير الكاتب يمكنه أن يصور للحكومة والأحزاب والمواطنين قيمة الوسائل المستعملة ؟ وليس معنى هذا أن علينا أن نعارض باضطراد استعمال العنف . وأعترف بأن العنف - في أى شكل يظهر فيه - إخفاق . ولكنه إخفاق لا يمكن تجنبه ، لأننا في عالم عنف ؛ وإذا كان حقاً أن اللجوء إلى العنف في وجه العنف يستهدف خطر استدامته ، فن الحق كذلك أنه الوسيلة الوحيدة لإنهائه . ففي صحيفة من الصحف ، كان كاتب يكتب في أسلوب على حظ لا يأس به من البيان قائلاً إن علينا أن نرفض كل مشاركة آتية مباشرة أو غير مباشرة في أعمال العنف ، من أى مكان أتى . ثم كان على نفس الصحيفة أن تعلن في الغد المناؤشات الأولى في حرب الهند

= على حسب ما يتبّع عنه من آلام وملذات لأفراد المجتمع المتأثر على حسب تلك المقاييس . وبما أن الداعي للعمل هو المصلحة الشخصية ، فمهمة القانون والتربيّة هي دعم أسس قوية من شأنها أن تحمل الفرد على أن يجعل سعادته تابعة لسعادة الجماعة . فالقيمة الكمية للملذات والآلام هي في دواعي العمل في معناه الخلقي والتشريعى .

الصينية . واليوم أسائل الصحيفة نفسها : ماذا علينا أن نفعل لرفض كل مشاركة غير مباشرة لأعمال العنف ؟ إذا لم تقل شيئاً ، فأنت بالضرورة من فريق الاستمرار في الحرب : والمرء مسئول دائماً عما لا يحاول منعه . ولكن إذا تمسكت بوقف الحرب حالاً . وبأى ثمن ، كنست سبباً في بعض المذابح . وأتيت عملاً من أعمال العنف ضد جميع الفرنسيين الذين لهم مصالح هناك . ولا أتحدث طبعاً عن الحلول الوسط ، فن الحلول الوسط تولدت الحرب . فالعنف بالعنف . وعلى المرء أن يختار . وعلى حسب مبادئ أخرى . وللسياسي أن يسائل نفسه عما إذا كان نقل الجنود ممكناً ، وعما إذا كان الاستمرار في الحرب يستلب منه الرأي العام . وعن نتائج الحرب الدولية . وعلى عاتق الكاتب أن يحكم على الوسائل . لا من وجهة نظر الخلق المجرد ، ولكن في نطاق الآمال والمخاوف لغاية محددة ، هي تحقيق ديمقراطية اشتراكية . وهكذا يجب علينا أن نفك في المسألة الحديثة التي هي الغاية والوسائل ، لا نظرياً فحسب . ولكن في كل حالة عينة .

ويرى المرء أن ثم أموراً كثيرة تتطلب العمل . ولكن إذا استهللنا حياتنا في «النقد» . فلن الذي يلومنا ، إذن ، على ذلك ؟ لقد صار النقد واجباً كلباً يلتزم به الإنسان بجمعه قواه . وفي القرن الثامن عشر ، كانت الأداة مجهزة ، فكان مجرد استخدام العقلية التحليلية كافياً في تطهير المدركات . أما اليوم وقد أصبح الواجب - في وقت واحد - هو التطهير ، واستدرك النقص ، ودفع المبادئ إلى الأمام حتى تكمل بعد أن أصبحت زائفة لتوقفها في الطريق ؛ فقد صار النقد كذلك تركيبياً . وهو يستخدم كل قوى الاختراع ؛ فبعد أن كان محدداً باستخدام عقل كونته علوم الرياضة قرنين . أصبح ، على النقيض ، هو الذي يكون العقل الحديث ، بحيث تكون الحرية الخالقة أساسه في نهاية الأمر . وقد لا يحمل هذا النقد في نفسه حلاً وضعياً . ولكن ما الذي يمكن لهذا الحل اليوم ؟ لا أرى في كل مكان سوى قوانين هرمة ، وترقيعات ، وحلولاً وسطاً تتعوزها حسن النية ، وأساطير بالية رسمت من جديد على عجل . فلو لم نكن قد فعلنا سوى فقء هذه البثور المملوءة هواء ، بثراً بعد بثر ، لاستحققنا كثيراً من تقدير قرائنا .

على أن النقد حوالي عام ١٧٥٠ كان تمهيداً مباشراً لتغيير نظام ، مادام قد ساعد على إضعاف الطبقة الجائرة بهدم مذهبها الفكري . وليس هو كذلك اليوم ، مادامت المدركات التي يجب نقادها تتمى لكل المذاهب الفكرية وكل المعسكرات . فلم تعد السلبية وحدها التي يمكن أن تخدم التاريخ ، حتى لو اكتملت في وضعية . ويمكن للكاتب المنعزل

أن يقتصر على واجب السلبية في نقده . ولكن أدبنا في جملته يجب أن يكون ، على الأخص ، أدب بناء . وليس معنى ذلك أن علينا أن نجعل من واجبنا - معاً أو منفردين - العثور على مذهب فكري جديد . ففي كل عصر - كما وضحت - يظل الأدب كله هو المذهب الفكري ، لأنه يؤلف المجموعة التركيبة - المتناقضة [٢٥] غالباً - لكل ما استطاع العصر أن يتوجه كي يستثير ، دون إغفال للموقف التاريخي وللمواهب . ولكن بما أننا اعترفنا بأن علينا أن ننتج أدب العمل ، فيبني "أن نتمسك بمقصدنا حتى النهاية . فلم يعد من وقت للوصف أو الحكاية ، ولكننا لن يمكننا كذلك أن نقتصر على الشرح . فالوصف - حتى لو كان نفسياً - محض متعة من متع التأمل ؛ والشرح نوع من القبول ، فيه التماس العذر لكل شيء ، وكلاهما يفترض أنه قد قضى الأمر . ولكن إذا كان الإبرار في نفسه عملاً ، وإذا كنا نرى أن تصوير العالم هو دائماً كشف عنه رجاء تغيير ممكн له ، فعلينا ، إذن - في هذا العصر ، عصر الاستسلام للمصادر - أن نوحى إلى القارئ ، في كل حالة عينية ، بقدرته على الإبرام والتفض وباختصار : قدرته على العمل . والموقف الحاضر ثوري في أنه لا يمكن بحال تحمله ، ويظل في ركود ، لأن الناس قد انتزعت منهم ملكية مصادرهم الخاصة بهم ؛ وأوروبا تتخلى عن سلطانها تجاه الصراع المقبل ، وتبث عن الوقف مقدماً في صف معسكر المتتصرين أكثر مما تبحث عن توقي وقوع هذا الصراع ؛ وروسيا السوفيتية تحسب نفسها ووحدها ومطاردة كختير بري وسط قطيع من كلاب ضارية متحفزة لنهشه ، وأمريكا التي لا تختلف الدول الأخرى ، مذعورة ببعض نفسها ؛ وكلما زاد غناها زادت ثقلها ، وناءت بشحمة وكبرياتها ، تدع نفسها تسير ، مغمضة العينين ، نحو الحرب : فيها نحن أولاء لا نكتب إلا لقليل من الناس في بلدنا ، ولخلفنة من الآخرين في أوروبا ، ولكن علينا أن نجد في البحث عنهم أيها كانوا ، أي ضالين في زمنهم ، كالآبرة في كومة من التين ، وأن نذكرهم بما لهم من سلطان . ولنأخذهم في مهنتهم ، وفي أسرتهم ، وفي طبقتهم وفي بلدتهم ، لنقيس معهم ما هم فيه من استعباد ، ولكن على لا يجعلهم يغوصون أكثر فيه : فلندين لهم أن الحركة الأكثرية آلية من العامل يوجد سلفاً الإنكار الكامل للاضطهاد ، ولا نواجه موقفهم أبداً على أنه من معطيات الواقع ، بل على أنه مشكلة ، ولنرهم أن موقفهم يستمد شكله وحدوده من أفق لاحدود له من الاحتمالات ، وبالاختصار : ليس له من صورة أخرى إلا تلك التي يصفونها عليه بسلوكهم الذي يختارونه بغية تجاوزه ؛ ولتعلمه أنهم ، في وقت واحد ، ضحايا ومسئلون عن كل شيء ، وأنهم مظلومون وظالمون ، وشركاء في الإثم من يصطهدونهم وأنه لا يمكن أبداً التمييز بين ما يتعرض

له المرء وما يقبله وما يريده ، ولندين أن العالم الذي يعيشون فيه لا يتحدد أبداً إلا بالرجوع إلى المستقبل الذي يضعونه نصب أعينهم ، وأنه مادامت القراءة تكشف لهم عن حريتهم ، فلنجد منها كى نذكرهم بأن هذا المستقبل - الذي يتزلون فيه أنفسهم كى يحكموا على الحاضر - ليس إلا المستقبل الذي يتنظم فيه الإنسان مع نفسه ، ويتصل أخيراً بذات نفسه بوصفه كلاً بفضل سيطرة «مدينة الغايات» ؛ لأن الإحساس بالعدالة وحده هو الذي يتبع الغضب على مظلمة مفردة من المظالم ، أى أنه على وجه الدقة ، يتبع للمرء أن يكون منها مظلمة ؛ وأخيراً ، حين تدعوهם إلى أن يتزلوا أنفسهم متزلاً في «مدينة الغايات» ليفهموا عصرهم ، يجب ألا ندعهم يجهلون مايشتمل عليه عصرهم من أمور مواطية لتحقيق غرضهم . كان المسرح فيما مضى مسرح «تحليل خلق الشخصيات» ؛ فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد في تعقيدها أو تنقص ، ولكنها تعرض عرضاً تماماً في حياتها ، ولم يكن للموقف دور إلا في وضع هذه الأشخاص في صراع بعضها مع بعض ، مع بيان كيف يتم التحويل في حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الأخرى فيها . وقد بيّنت في مكان آخر كيف حدثت تغيرات هامة منذ قليل في هذا الميدان : فقد رجع كثير من المؤلفين إلى مسرح المواقف . ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات ؛ فالأبطال حريات أخذت في الفوضى ، مثلنا جميعاً . فما الخرج ؟ ولن تكون كل شخصية شيئاً سوى اختيار مخرج ، ولن تساوى أكثر من المخرج الذي اختار . ونتمنى أن [صبر الأدب كله خلقياً وجدياً] مثل المسرح الجديد ؛ أى يصير أدباً خلقياً لا أدب وعظ . وليووضح هذا الأدب ؛ في بساطة ، أن الإنسان أيضاً قيمة ، وإن المسائل التي يضعها لنفسه دائماً خلقية . وعلى الأخص ، ليبين الأدب لنا في كل امرئ الإنسان المتذكر . وكل موقف - في معنى من معانيه - بمثابة مصيدة فئران : جدران في كل مكان ؛ فقد عبرت من قبل تعبيراً فاصراً ، فليس من خارج يختار منها . فالخرج شئ يتذكر . وكل امرئ يتذكر نفسه بابتخاره لمخرجه الخاص به . فعل المرء أن يتذكر كل يوم .

ستفقد كل شيء على الأخص ، إذا أردنا أن نختار من بين السلطان الذى تهوى للحرب . واختيار روسيا معناه التخلى عن الحريات النظرية ، بدون أمل حتى في الحصول على الحريات المادية : فتأخرها الصناعي يمنعها ، في حالة انتصارها ، من تنظيم أوروبا ؛ ومن ثم يكون الاستمرار غير المحدد لدكتاتورية البوس . ولكن بعد انتصار أمريكا ، وحين يستأصل الحزب الشيوعى ، وتصير الطبقة العاملة مبشرة لهم ، لا وجه لها ، وبعبارة أحدث : مزرقة تمزيقاً ذرياً ، وتصبح الرأسمالية قاسية بقدر ما هي سيدة العالم ؛ أو يعتقد

المرء أن تناح آنذاك فرص كبيرة لنجاح حركة ثورية تبدأ من الصفر؟ سيقال: يجب أن يحسب حساب السلطات المجهولة. على أى ، على وجه الدقة ، أريد أن أحسب حساب التى أعرف . ولكن ماذا يضطرنا إلى الاختيار؟ أو نصنع حقاً التاريخ حين نختار من بين مجموع معطيات . لا لشئ سوى أنها معطيات ، وحين ننضم إلى جانب الأقوى؟ وفي هذه الحال ، كان على الفرنسيين جسعاً ، حوالي عام ١٩٤١ ، أن ينضموا إلى جانب الألمان . كما دعا إلى ذلك المتعاونون مع العدو . وإنذ ، الأمر - على تقدير ذلك - جل في أن العمل التاريخي لم ينحصر فقط في اختيار بين المطبات الغفل . ولكنه كانت له دائماً خاصية ابتكار حلول جديدة على أساس موقف محدد . واحترام الجموعات نزعة تجريبية محضة وساذجة ، ومنذ زمن طوبل تجاوز الإنسان هذه النزعة التجريبية في العلم والأخلاق والحياة الفردية : فقد كان عمال شركة المياه في فلورنسا «يختارون من بين الجاميع» . في حين اخترع توريتشلي الضغط الجوى ، وأقول إنه اخترع ، أولى من أنه اكتشف ، بأنه حين يكون شيئاً خبيئاً عن العيون ، يجب اختراعه بجميع أجزائه ليستطيع اكتشافه . فلماذا ، وبأى مركب نفس ، يرفض الواقعيون بيتنا - فيما يخص العمل التاريخي - قوة الخلق هذه في حين ينادون بها في كل مجال آخر ! ويؤكد يكون العامل التاريخي دائماً هو الإنسان . حين يوضع أمام قياس الإහراج بين حدين ، فيخرج إلى الوجود فجأة بعد ثالث لم يره أحد حتى ذلك الوقت . حقاً علينا أن نختار بين روسيا وبين الكتلة الأنجلوساكسونية ، أما أوروبا الاشتراكية ، فليست «في الاختيار» ، لأنها غير موجودة . فهي تتطلب أن تصنع . ولن يكون ذلك أولاً مع المحلترا التي يحكمها ترشيل ، لا ، ولا مع السيد بيفين : بل على القارة أولاً ، وباتخاذ جميع هذه البلاد التي لديها نفس المشكلات .

سيقولون : قد فات الأوان ، ولكن لماذا يدررون من الأمر ؟ وهل حاولوه مجرد محاولة ؟
تم دائمًا صلاتنا مع جيراننا الأدرين عن طريق موسكوا أو لندن أو نيويورك : فهل يجهلون
أنه توجد كذلك طرق مباشرة ؟ ومها يمكن من شيء ، وما دامت الظروف لم تتغير ، فإن
فرص نجاح الأدب مرتبطة بقيام أوروبا أشتراكية ، أي من بمجموع الحكومات ذات البنية
الديمقراطية والجماعية ، والتي فيها كل فرد - في انتظار ما هو خير - يتنازل عن جزء من
سلطانه لمصلحة المجموع . وفي هذا الفرض وحده سيتحقق لنا أمل في تجنب الحرب . وفي هذا
الفرض وحده سيظل سربان الأفكار حرًا فوق القارة وسيجد الأدب من جديد موضوعاً
وجمهوراً .

* * *

هاهي تلك واجبات كثيرة معاً - ولكن 'سيقولون إنها جد متفرقة . وهذا حق . ولكن

قد أوضح «برجسون» أن العين وهي عضو مغند غاية التعقيد إذا استعرضنا وظائفها منفردة ببعضها بجانب بعض ، فإنها ستعود إلى نوع من البساطة . مني أحللناها محلها في الحركة الحالقة للتطور . وهذا شأن الكتاب : فإذا أحصيت - تحليلياً - الموضوعات التي يشرحها «كافكا» ، والسائلات التي يضعها : في كتبه ، وإذا اعتقدت بعد ذلك - برجوعك إلى فترة ابتدائه لمهنته - بأنها كانت بالنسبة له هي الموضوعات التي عليه أن يعالجها . والسائلات التي عليه أن يضعها ، فسيعودك الذعر . ولكن ما هكذا يصح أن ينظر إليه : فعمل «كافكا» الأدبي رد فعل حر موحد للعالم المسيحي اليهودي في أوروبا الوسطى ؛ وقصصه تجاوز تركيبه لوقفه بوصفه إنساناً ، وبوصفه تشيكوسلوفاكياً ، وبوصفه مخطوباً لفتاة ، وبوصفه أبي المراس ، وبوصفه مصدراً ، وما إلى ذلك من الأوصاف . كما كانت كذلك قضية يده ، وابتسامته ، ونظاراته التي كان يعجب بها كثيراً «ماكس برود» . وبتحليل الناقد تذوب هذه الأمور إلى سائل ، ولكن هذا الناقد على خطأ . إذ يجب قراءتها في «حركتها» .

هذا ؛ ولم أرد أن أملأ واجبات على كتاب جيلي : فبأى حق أفعل هذا ؟ ومن الذي رجاني أن أفعله ؟ كما أنى أفعله ؟ كما أنى كذلك لا أستطيع البيانات المذهبية . وإنما حاولت وصف موقف ، بأماله ومخاوفه ، وتوعداته ، وحواجزه ؛ إنما ينشأ أدب العمل في عصر الجمهور الذي لا وجود له . ذاكم هو المعطى ، ولكل امرئ مخرج . ومخرجه هو أسلوبه وفنه وموضوعاته . فإذا تسررت إلى نفس الكاتب سرعة البت في هذه السائل ، كما هي حالتي . أمكن توكيد أنه سيقترح لها حلولاً «في الوحدة الحالقة لعمله» ، أى في حال عدم التيز لحركة الخلق الحر [٢٦] .

ولا شيء يؤكد لنا أن الأدب خالد ، وحظه اليوم ، حظه الوحيد ، هو حظ أوروبا والاشراكية والديمقراطية والسلام . ونجب أن نقاوم بلعب دوره ، فإذا خسرنا - نحن عشر الكتاب - فتباً لنا . ولكن تباً للمجتمع أيضاً . وقد وضحت أنه بالأدب تنتقل الجماعة إلى التفكير والتأمل في ذات نفسها . فتكتسب شعوراً بائساً ، وصورة لنفسها يعززها التوازن ، فلا تنفك تبحث عن تحويتها وتحسينها . ولكن فن الكتابة - بعد - ليس محمياً بقوانين العناية الإلهية الثابتة ، فهو من صنع الناس ، يختارونه حين يختارون أنفسهم . فإذا كان على الأدب أن يتحول إلى دعاية محضة ، وإلى مسلالة محضة ، تردى المجتمع في حمأة الأمر المباشر . أى الحياة بدون ذاكرة ، حياة الحشرات والزواحف . ويفيناً ليس كل هذا من الأهمية بمكان ، فيسير كل اليسر أن يستطيع العالم الاستغناء عن الأدب ؛ ولكنه يستطيع خيراً من ذلك أيضاً أن يستغني عن الإنسان .

تعليقات المؤلف على الفصل الرابع

[١] لا يزال الأدب الأمريكي في مرحلته الإقليمية .

[٢] حينما مرت بنيويورك عام ١٩٤٥ ، رجوت وسيطاً من وسطاء النشر الأدبي في الحصول على حقوق ترجمة قصة : « ذات القلب الموحش » Miss. Lonelyheart من تأليف « ناتانائيل وست » Nathanael West ، ولم يكن هذا الوسيط يعرف الكتاب فعقد اتفاقاً مبدئياً مع مؤلفة لكتاب آخر عنوانه « القلب الموحش » Lonelyheart وكانت عانساً ، دهشت كل الدهشة أن يفكر أحد في ترجمة كتابها إلى الفرنسية . وعندما بينت لهذا الوسيط خطأه ، بدأ يبحث من جديد ، فوجد أخيراً الناشر الذي كان ينشر كتب « وست » ، واعترف له هذا الناشر بأنه لا يعرف شيئاً عن مصير هذا المؤلف . وبعد إلحاد مني ، أخذ كل منها يسأل من جديد ، فعلمها أن « وست » مات منذ سينين كثيرة في حادثة من حوادث السيارات . وبيدو أنه كان له حساب في مصرف بنيويورك ، وكان هذا الناشر يرسل من وقت لآخر مبالغ من المال ، لتضاف إلى حساب ذلك المؤلف .

[٣] نفوس الشخصيات البرجوازية في أدب « جوهاندو »^(١) لها نفس هذه الصفة في عجائبه . ولكن مع سمات أخرى غالبة على هذه العجائب التي تصير سلبية شيطانية . وعلى حسب ما يفكرون كثير من الناس : القداس الشيطاني لدى البرجوازية أقوى سحرًا من برجها الحال .

[٤] تبرير الكاتب لأعمال العنف يتضمن اختيار العنف طريقة من طرق التفكير عن رؤية ، أى أن يألف المرء اللجوء إلى التخويف ، وإلى مبدأ السلطة ، وأن يأنف ويتجحد البرهنة والمناقشة . وهذا هو الذي يكسب نصوص السيريانيليين التوكيدية مظهراً شكلياً محضاً ، ولكنه مزعج في كتب « شارل^(٢) مورا » السياسية .

[٥] شبه آخر مع فئة « العمل الفرنسي »^(٣) التي أمكن لشارل مورا أن يقول عنها إنها لم

(١) Marcel Johandieu من كتاب القصة المعاصرة في فرنسا ، ولد عام ١٨٨٨ وفي شوته في النقد قد شرح ماساه : « صوفية الجحيم » في العقيدة المسيحية ، أى اتخاذ المسيحية الخشية من الشر أساساً للاعتقاد في الخلود .

(٢) Charles Maurras ، انظر هامش ص ٢٢٢ .

(٣) Action Française جماعة سياسية تأسست عام ١٨٩٩ ، دعت أولاً إلى وحدة الاتجاه الوطني ، وزعمت أنها جمهورية ، ولكنها سرعان ما أعلنت أنها ملكية ، وتخللت منذ عام ١٩٠٨ إلى شبه عصبات ملكية تسمى نفسها Camelots du roi أو حزب الملك .

تكن حزباً ، ولكن مؤمراً . لا تشبه حملات السيراليين التأديبية شيطنة فئة « حزب الملك » .

[٦] هذه الملحوظات المادّة أثارت هياجاً قوياً . على أن هذا الدفاع والمجموع كانوا أبعد من أن يحملاني على الاقتناع ، بل جعلاني أستغرق في الاعتقاد بأن السيرالية فقدت أهميتها في الحاضر ، وربما كان ذلك مؤقتاً . وأشهد حقاً أن أكثرية المدافعين عنها اختياريون^(١) . وهم يجعلون منها ظاهرة ثقافية « ذات أهمية عظمى » ، ومسلكاً يقتدى به » . وهل يعتقدون أن السيرالية لو كانت لا تزال حية ، كانت ستقبل أن تضع توابل « فرويد » على التزعة العقلية السمعحة لدى السيد « فريديناند^(٢) ألكييه » ؟ وفي الواقع كانت السيرالية ضحية المثالية التي طالما كافحت ضدّها ؛ فجلاً : « يوميات^(٣) أديبة » و« اليبيوع » و« لافونتين^(٤) » و« ملتقى^(٥) الطريق » بمثابة جيوب المعدة التي لا تني عن هضم السيرالية . ولو أمكن لشخص مثل « دينو » أن يقرأ عام ١٩٣٠ هذه الأسطر للسيد « كلودمورياك » وهو شاب من شباب الجمهورية الرابعة الذين يعملون على ذوبان المذاهب الفكرية بعضها في بعض في قوله : « يحارب الإنسان الإنسان ، دون علم بأنه يجب أن تتحقق - أولاً - جبهة مشتركة من جميع العقول ضد بعض المدركات العقلية الضيقية الزائفة التي تخنق الإنسان . ولكن هذا هو ما تعرفه السيرالية ، وتنادي به منذ عشرين عاماً . وبوصفها مشروعات من مشروعات المعرفة ، تطالب بأنه يجب التجديد في كل شيء فيما يخص الطرق التقليدية للتفكير والإحساس » ؛ نقول : لو أنه قرأ ذلك لاحتج ، يقيناً ، قائلاً : السيرالية لم تكن « مشروع معرفة » فقد كانت تستشهد ، خاصة ، بجملة « ماركس » الشهيرة : « نحن لا نريد فهم العالم ، ولكن نريد تغييره » ؛ ولم ترد السيرالية قط هذه « الجبهة المشتركة للعقل » التي تعيد إلينا الذكرى الحلوة للحشود الشعبية الفرنسية . وخلافاً لهذا التفاؤل الذي لا يخلو من الحمق ، أكدت السيرالية دائمًا تبعيتها الصارمة للرقابة الداخلية وللاضطهاد ؛ ولو كانت فيها جبهة مشتركة من جميع العقول (على أن

(١) أي الذين يختارون ما يريدون من كل مذهب من المذاهب دون أن يمسكوا بوحد منها .

(٢) Fernand Alquié أستاذ في السوربون ، له بحوث فلسفية كثيرة : موضوعها « العقلية » الكلاسيكية ، و « ديكارت » ، وله كتاب : التزعة الإنسانية السيرالية والتزعة الإنسانية الوجودية » ، وأخيراً : « فلسفة السيرالية » . والكتاب الأخير ظهر عام ١٩٥٥ .

Gazette des Lettres (٣)

Fontaine (٤)

Carrefour (٥)

(١) Merleau - Ponti من الفلاسفة المعاصرين وأستاذ في السريون ، وله اتجاه خاص في

(٢) هي أن يختار المرء من بين المذاهب الفلسفية المختلفة ، دون التزام بواحد منها .

غير خلق بالضرورة . كما لا يمكنها . مالم تخل عن تحرير الإنسان بوصفه غايتها التي تسعى للوصول إليها - أن تشتراك في عمل سياسي لا أثر له بالضرورة ، لأنها تحترم المبادئ التي تقدر أنه ليس لها أن تتجاوزها . فالسيرالية ، إذن . منطوية على نفسها . ولازال تتوجه جهودها إلى الوصول لنفس الغايات وإلى تعجل تحرير الإنسان . ولكن بطريق أخرى . (وتوجد نصوص أخرى مشابهة ، وحتى بعض جمل متوازدة على نفس المعنى في هذا المرجع : « مقاطعة افتتاحية » *Rupture Inaugurale* . وهو تصريح لجماعة السيرالية في فرنسا في ٢١ من يونيو عام ١٩٤٧ ص ١٤ - ١٧) .

وفي هذا التصريح ، يلحظ المرء ملاحظة عابرة هذه الكلمة : « إصلاح » . كما يلحظ الجوء غير المألف من جانبهم إلى الأخلاق . وهل لنا أن نقرأ يوماً صحيفة دورية عنوانها : « السيرالية في خدمة الإصلاح » ؟ ولكن النص الذي أوردها يؤكّد ، بخاصة ، مقاطعة السيرالية للماركسيّة ، ومفهوم الآن أنه يمكن التأثير في البنية^(١) العليا في المجتمع دون تغيير في البنية الدنيا^(٢) الاقتصادية . سيرالية « خلقية » و« إصلاحية » تزيد حصر عملها في تغيير المذاهب الفكرية : هذا ما يبعث في المرء شعوراً بالثالثة على نحو خطير . وبقى لنا تحديد « الوسائل الأخرى » التي يحدّثوننا عنها . هل ستتحفنا السيرالية بقوائم جديدة للقيم ؟ وهل ستتّبع مذهبها فكريّاً جديداً ؟ كلا ، إذ السيرالية تصرف هبّها في نشادان مقاصدها الدائمة . من انتقاد المدينة المسيحية . والتمهيد لسيطرة النّورة العامة الفلسفية كما هي عند الألمان » . ويرى المرء أن المراد هنا هو السلبية . والمدينة الغربية - في اعتراف « باستورو » نفسه - مدينة مختصرة ، تهدّدها حرب فسيحة ، كل هبّها هو دفن هذه المدينة ، ويطلب عصرنا مذهبها فكريّاً جديداً يتّبع للإنسان أن يحيا . ولكن السيرالية ستتأبّل على مهاجمة مرحلة الحضارة المسيحية في العقيدة الكاثوليكية . على حسب ماسنها القديس « توما »^(٣) . وكيف تستطاع مهاجمتها ؟ بأعرضهم عام ١٩٤٧ الذي هو بمثابة قطع من الخلوى سرعان ما تذوب بالامتصاص . أولى أن نعود إلى السيرالية الحقيقة . كما تراءى في هذه المؤلفات : « مطلع النهار »^(٤) و« نادجا »^(٥) و« الأولى المستطرقة »^(٦) .

(١) و (٢) من أسس فلسفة الواقعية الاشتراكية قوّظم بتأثير البنية الدنيا العليا في المجتمع ، بحيث تكون الثانية سببة انعكاس للأولى ، ولذا أثره في أدبهم وتقديمهم ، وقد شرحنا آراءهم ونقنطناها في كتابنا : النقد الأدبي الحديث .

(٣) Thomas D'Aquin (١٢٢٥ - ١٢٧٤) كانت فلسفته الدينية أساساً للكاثوليكية .

(٤) و (٥) و (٦) هى مؤلفات « أندرية بريتون » وعنوانها بالفرنسية على الترتيب : (Nadja) ، (Point du Jour. Les Vases Communicants) (١٩٣٢) .

ويؤكّد «الكيّي» و«ماكس بول فوشيه» توكيّداً قاطعاً أن السيراليّة محاولة للتحرّر . وعلى حسب أقوالهما يراد منها توكيّد حقوق الكلية الإنسانية ، بدون استثناء ، حتى اللاشعور ، والحلم ، والجنس ، والخيال . وأنا على وفاق تام معها ؛ وهذا ما أرادته السيراليّة . وفي هذا حقاً تبيّن عظمة مشروعها . على أن علينا أن نلحظ أن فكرة الكلية تم عن عصر خاص ، فهي الفكرة التي أثارت النزعة النازية ، والتزعة الماركسيّة ، وتثير اليوم النزعة «الوجوديّة» . ويقيناً ، علينا أن نعود إلى «هيجل» بوصفه مصدرًا لكل هذه الجهود . غير أنّ أتينا - في جلاء - تناقضًا خطيراً في أصل السيراليّة : وإذا استعملت لغة «هيجل» أقول إن هذه الحركة كانت تحتوى على الإدراك العقلي لمعنى الكلية (وهو ما يستخلص في وضوح من هذه الكلمة الشهيرة التي قالها «أندريله بريتون» : الحرية في لون الإنسان) . ولكن هذه الحركة حققت هذا الإدراك على نحو آخر في بياناتها المذهبية المقوّرة . وحقاً : كلية الإنسان - بالضرورة - تركيّية ، بمعنى أنها الوحدة العضوية الجملة لكل مقوماته الثانوية . فالتحرّر الذي يهدف إلى أن يكون كلياً يجب أن يبدأ بمعرفة الإنسان معرفة كلية (ولا أبحث الآن في بيان ما إذا كان هذا ممكناً ، فعلمون أنّ مقتناع بذلك تمام الاقتناع) . ولا يدلّ هذا على أن علينا أن نعرف - ابتداء - كل المضمون الفطري للحقيقة الإنسانية ، ولا على أنه يمكننا تحصيل تلك المعرفة ؛ ولكنه يدلّ على أنه يمكننا أن نتوصل إلى الوقف على ذات أنفسنا في الوحدة - الخليلة العميقـة معاً - لسلوكنا وعواطفنا وأحلامنا ، والسيراليّة - لأنها ثمرة عهد معين - تضيق ، ابتداء ، من الخلافات المضادة للتزعة التركيّية : فتبدأ أولاً بالسلبية التحليلية التي تمارس تأثيرها على الحقيقة في شؤون الحياة اليومية . وقد كتب «هيجل» في الشك قائلاً : «يصبح الفكر فكراً كاملاً حين يفني «الموجود» - في - العالم» ، يفنيه في التنوع المتعدد لتعييناته ، وحين تصبح سلبية الشعور بالذات الحرة - في داخل التعدد في أشكال الحياة - سلبية واقعية . والشك يناظر تحقيق هذا الشعور كما يناظر الموقف السلبي بازاء الوجود المتحقق في صورة الغير ؛ إنه ، إذن ، يناظر الرغبة والعمل» (راجع كتاب ظاهرات الروح ، ترجمة هيبيوليت ، ص ١٧٢) وكذلك الحال فيما يبدو لي جوهرياً في النشاط السيرالي ، إنه نزول الروح السلبية إلى العمل : فسلبية الشك تصير عينية ، ؛ فقطع السكر التي اخترعها «دى شان» مثل المنضدة في شكل ذئب ، كلاماً عمل من الأعمال ، أي هي على وجه الدقة المدم عينياً الصادر عن جهد للأشياء التي لا يهدّها الشك إلا قوله . وأقول مثل ذلك فيما يخص الرغبة ، فهي مقوم من المقومات الجوهرية للحب السيرالي . ومعلوم أنها رغبة استهلاك

وتدمير . وفي ذلك نرى الطريق الذى تسلكه السيراليية ، وأنه يشبه - على وجه الدقة - تجسيدات الوعى الذى تحدث عنه « هيجل » فى فلسفته ؛ فالتحليل البرجوازى هدم مثالى للعالم ، بالهضم ؛ ومسلك الكتاب المعتدلين يستحق الاسم الذى سمى به هيجل الرواقية حين قال : « ليست هى إلا قصوراً عقلياً للسلبية ؛ فهى ترتفع فوق هذه الحياة مثل وعنى السيد ». وعلى التقىض من ذلك السيرالية التى « تنفذ في هذه الحياة مثل وعنى العبد ». وهذه هى قيمتها يقيناً ، ومن ، ثم دون أدنى شك ، يمكنها أن تزعم الاتصال بوعى العامل الذى يشعر بخريته فى العمل . غير أن العامل يهدى ليبنى : فباجتثاثه للشجرة يعمل الخشب واللود . فيتعلم ، إذن ، وجهى الحرية التى هي السلبية البناءة . والسيرالية ، باستعارتها طرقها من التحليل البرجوازى ، تعكس هذه الطريقة : فبدلاً من الهدم لأجل البناء ، تبني هى لأجل الهدم . فالبناء عندها مستلب دائماً ، فهو يذيب نفسه في طريقة الغاية منها الإهلاك . على أنه ، بما أن البناء حقيقى والهدم رمزى ، يمكن ، أيضاً ، أن يدرك الموضوع السيرالى مباشرة على أنه غاية نفسه . فهو - على حسب واتجه الانتباه إليه - « سُكّر خام » أو معارضه في ماهية السكر . ويبدو الموضوع السيرالى - بالضرورة - ذا ألوان مختلفة ، لأنه يصور النظام الإنساني معكوساً ؛ وبصفته هذه ، يحتوى في نفسه على تقىضه هو . وهذا هو ما يتيح لمن يقوم بتكتوينه أن يزعم أنه ، في وقت معاً ، يهدى الحقيقة وينخلق - شعرياً - شيئاً فوق الحقيقة فيما وراء الحقيقة . وفي الواقع ، حين يتم تكوين الشىء السيرالى على هذا النحو يصبح شيئاً من العالم بين أشياء أخرى . يصبح لاشئ سوى الدلالات المبلورة للهدم المسكن للعالم . و« الذئب - المنضدة » في المعرض السيرالى الأخير ، مجاهد للتوفيق بين الأمرين المتناقضين لكنى يسرى في أجسادنا شعور مبهم من طبيعة الخشب ، بقدر ما هو كذلك معارضه مزدوجة ، فهو معارضه الحى لا لا حياة فيه ، ومعارضه مala حياة فيه للحى . وبمجاهد السيراليين محصور في تقديم هذين الوجهين من إنتاجهم في نفس حركة واحدة ؛ ولكنها يعزها التركيب : ذلك أن هؤلاء المؤلفين لا يريدونه ، ويناسبهم تقديم الحركتين الحالقتين كأنهما مذابتان في وحدة جوهريه ، وكأن كل واحدة منها هي الجوهرية في نفس الوقت ، مما لا يجعلنا نخرج من التناقض . ولا شك أنهم قد حصلوا على النتيجة المتوقعة . فالشىء المخلوق المهدوم يثير توتراً في فكر المشاهد له ، وهذا التوتر هو - على وجه الدقة - الحركة الحالقة السيرالية : فالشىء المعطى مهدوم بالمحادلة الباطنة ، ولكن الجدال نفسه والهدم كلّاهما موضوع جدال ، بدوره من جانب الطابع الوضعي . ومن جانب الموجود الآنى العينى للخلق . ولكن هذا التقلب اللوى المزعج الذى يتسم به الحال ليس

شيئاً فيحقيقة الأمر ، وقصاراه أن يكون فجوة بين حدى التناقض يستحيل ملؤها . والقصد هنا إثارة السخط – كما عرفه بودلير – إثارة فنية . دون أن يوجد لدينا بيان ولا عيان عن شيء جديد ، ولا أى فهم مادي ، ولا أى فهم لمضمون . ولكنه شعور فكري نظري خالص هو تجاوز ودعوة وفراغ . وسأطبق أيضاً على السيراليه تعبير هيجل في الشك : قائلاً(في «السيراليه») يقوم الوعي حقاً بالتجربة من نفسه بوصفه وعيَا متناقضاً مع دخيلة نفسه) . وعلى الأقل ، هل سيأخذن في الدوران حول نفسه ليقوم بعملية تحول فلسفية ؟ وهل الموضوع السيرالي ستكون له القيمة الفعلية العينية التي للفرض القائل بالحق الخبيث [ديكارت] ؟ ولكن هنا يتدخل وهم سيرالي ثان : فقد وضحت أن السيراليه ترفض الذاتية كما ترفض حرية الإرادة . وحيها العميق للهاديه قادها إلى التزعة المادية (لأن المادية هي موضوع صنوف هدمها وعاده العميق الجوانب) . فهي ، إذن . لا تثبت مباشرة أن تستر هذا الوعي الذي اكتشفته لحظة . فتعطى التناقض قواماً جوهرياً ، فلم يعد قصدتهم هو توثر الذاتية ، ولكن توثر تركيب موضوعي للعالم . اقرأ «الأواني المستطرقة» ، فالعنوان مثل النص يدلان على انعدام التأمل انعداماً مؤسفاً؛ فالحلم والحقيقة آنيان مستطرقتان ، ومعنى هذا هو الخلط بينهما ، فيها مد وجزر بدون وحدة تركيبية . وأفهم جيداً أنه سيقال لي : ولكن هذه الوحدة التركيبية مطلوب أن تصنع ؛ وهذه ، على وجه الدقة ، هي الغاية التي تقصد إليها السيراليه . ويقول أيضاً أرباميزي » : « تبدأ السيراليه من الحقائق المتميزة للشعور واللاشعور ، وتتجه نحو تركيب هذه المكونات ». مفهوم ؛ ولكن بأى شيء تقصد إلى القيام به ؟ ماهي أداء التأمل ؟ فرؤيه مجموعة جنيات تدور كلها حول شجرة يقطرين (حتى لو كان هذا ممكنا ، وهو ما شرك فيه) هو خلط الحلم بالحقيقة . وليس هذا توحيداً لها في شكل جديد يدعم في ذات نفسه عناصر الحلم وعناصر الحقيقة مع تحويلها وتجاوزها . وفي الحقيقة ، نحن دائماً في منطقة الجدال : فالحقيقة حقيقة . مدعومة بالعلم الحقيق كله . تعارض هذه الجنيات الشاحبات التي تجري على جسدها ، والجنيات ، على العكس . تعارض هذه الشجرة المتسلقة . ويبقى الوعي شاهداً وحيداً لهذا المد المتبادل ، وملاذاً وحيداً ، ولكنه لا اعتداد به . وحين نرسم أو نجسم بالنحت أحلامنا ، فالنوم هو الذى تلهمه اليقظة : فالشئ المريب قد أمسك به في وضع الأنوار الكهربية . ووضع في حجرة مقلدة ، في وسط أشياء أخرى ، على مترين وعشرة سنتيمترات من جدار . وعلى ثلاثة أمتار وخمسة عشر سنتيمتراً من جدار آخر . فيصبح شيئاً من العالم بوصفه خلقاً وضعياً . ولا يفلت من العالم إلا

بوصفه سلبية محسنة (وانظر هنا بنظرية السيراليين من حيث افتراض اعترافهم بأن طبيعة الصورة كطبيعة الإدراك). وبديهي أنه لا مجال أبداً هنا لمناقشة ما إذا كان السيراليون يفكرون كما أفكرون أن الطبيعتين متميزتان أصلاً). وهكذا يكون الإنسان السيرالي إضافة أو خاططاً. ولكنه لا يكون أبداً تركياً. وليس من باب الصدفة أن يكون هؤلاء المؤلفون مدنيين للتحليل النفسي. فهو يتحفهم، على وجه الدقة. تحت اسم «العقد النفسية» ينموذج لهذه التأويلات المتناقضة. المتكاثرة، التي ليس بينها تلازم، والتي يستخدمونها في كل مكان. وحقاً هذه «العقد النفسية» موجودة. ولكن الذي لم يلاحظ حق الملاحظة هو أنها لا يمكن أن توجد إلا على أساس حقيقة تركيبة معطاة من قبل. وهكذا يكون الإنسان الكلي - عند السيرالية - هو الجملة التامة لكل هذه المظاهر. وحين أعزتهم الفكرة التركيبةنظموا حواجز التضاد؛ فهذا البحر الشاق من الوجود واللاوجود كان يمكن أن يكشف عن الذاتية. كما رجعت أنواع التضاد في عالم الحس بأفلاظهن إلى الصور العقلية؛ ولكن جحودهم للذاتية قد حول الإنسان إلى مجرد منزل مسكن؛ وفي هذا الرواق المغلق الغامض - الذي هو الشعور بالنسبة لهم - تبدو وتختفي أشياء تهدم نفسها بنفسها، تشبه الأشياء شبيهاً صارماً، تدخل عن طريق العين أو من الباب الخلفي. وتدوى أصوات ضخمة بدون أجسام، شبيهة بالصوت الذي نعي الإله «بان»^(١). وهذه المجموعة الشاذة تثير في الذهن الواقعية الأمريكية أيضاً أكثر مما تثير المادية. وبعد هذا، لأجل الاستعاضة السحرية، بطريق المشاركة، وهي وحدة تظهر بدون ضابط. ويس揆ها: «الصدفة الموضوعية». ولكن ليس ذلك سوى صورة مقلوبة للنشاط الإنساني. فهم لا يحررون المجموعة، ولكن يخصوصها. ثم السيرالية حقاً: فهي إحصاء، ولكنها ليست تحريراً، لأنه ليس فيها شخص يراد تحريره؛ وإنما يراد الصراع ضد ماتردد فيه بعض أفراد المجموعة الإنسانية من سفوط الحظوة. والسيرالية حافلة بما هو جاهز، جامد وبها رعب من النشوءات والولادات. فالخلق عندها ليس هو أبداً صدوراً عن شيء آخر، ولا انتقالاً من الإمكان إلى العمل. ولا الحمل باللقاء؛ وإنما هو الانبعاث من العدم، والظهور

(١) Pan إله القطعان والرعاة في الأساطير اليوناني، كان يظهر في شكل تيس، ويذكر في أشكال أخرى شبيهة، ويشير الرعب المفاجيء. ويمكن بلوغه خوس أنه في عهد الإمبراطور الروماني تiberios الذي حكم من عام ٣٧ - ١٤ بعد الميلاد، مالت سفينة نحو الشاطئ، وسمع منها صوت هائل يعني الإله «بان»، وقد استغل هذه الأسطورة بعض المسيحيين في دلالتها على ميلاد الدين المسيحي.

المفاجئ لشيء مكون كل التكوين من المجموعة ؛ وفي حقيقة الأمر هو اكتشاف . فكيف تستطيع السيراليية . إذن . أن تندى الإنسان من أشباح خوفه ؟ ربما تكون قد قتلت هذه الأشباح . ولكنها قتلت الإنسان أيضاً . وسيقال قد بقيت الرغبة ، وسيقال إن السيراليين أثروا تحرير الرغبة الإنسانية . ونادوا بأن الإنسان رغبة . ولكن هذا ليس صحيحاً كل نصحة . أولاً ، لأنهم أضفوا التحرم على باب كامل من الرغبات (الحب الشاذ ، والعنف والبغض وما إليها) دون تبرير أى تحرير لهذا التحرم . ثم لأنهم رأوا مما يطابق بغضهم تدائي الآغا لهم الرغبة إلا بمتجاتها . كما يفعل ذلك أيضاً التحليل النفسي . وهكذا تكون الرغبة شيئاً . وبمجموعه . غير أنه ، بدلاً من الارتفاع من الأشياء (الأعمال التي أعزوها لتحقيق) . والصور الرمزية للحلم وما إليها) إلى مصادرها الذاتية (التي هي الرغبة في معناها الحقيقي) . يبقى السيراليون جامدين في نطاق الأشياء . وحقيقة الأمر أن الرغبة هي هينة ولا يهتمون في ذاتها ، ثم إنها تقدم لنا الشرح العقلاني لأنواع التناقض التي توضحها « العقد النفسية » ومتجاتها . وما أقل ما يجد المرء من أشياء جد غامضة لدى « بريتون » فيما يخص الشعور والغريرة الجنسية . فالذى يثيره ليس هو الرغبة في طبيعتها ، ولكن الرغبة المبلورة . مما يذكرنا أن نسميه مستعيرين تعبير « ببريز » : رموز اللذة في العالم . فلم يكن فقط ما أدهشنى .. عند من خالطتهم من السيراليين . والسيراليين سابقاً – هو جلال الرغبات ولا جلال الحرية فقد عاشوا صنوفاً من العيش متواضعة وحافلة بالمحرمات ، وأنواع العنف المتفرقة لديهم تحصلنا على التفكير في التقلصات غير الإرادية التي تعترى من تحبطه الشيطان من المس أكثر مما تحصلنا على التفكير في عمل منظم . على أن هذه التقلصات مشدودة بخطاطيف « العقد النفسية » . وفيما يخص تحرير الرغبة ، بدا لي دائماً أن كبار كلاب الحراسة في عصر النهضة ، وحتى الرومانطيكيين . قاموا بجهود أكثر من جهود السيراليين وسيقال : إن السيراليين . على الأقل . شعراء عظام . هنئاً ، وهذا مجال تفاهم . وقد صرخ بعض السذاج أني « ضد الشعراء » أو « ضد الشعر ». تعبير أحمق ، لا يعادله في الحمق إلا القول أنني ضد الهواء أو ضد الماء . وعلى التقيض من ذلك . أتعترف بأعلى صوتي أن السيراليية هي الحركة الشعرية الوحيدة في النصف الأول من القرن العشرين ؛ بل أذهب في اعتراضي إلى القول بأن السيرالية ساعدت . في ناحية من نواحيها ، على تحرير الإنسان ؛ ولكن الذي تحرره ليس هو الرغبة ، ولا كلية الإنسان . ولكن الذي تحرره إنما هو الخيال المحسض : وإنذن ، على وجه الدقة ، من العسير التوفيق بين العمل والأمر الخيالي المحسض . وأجدد اعتراضاً

مؤثراً بذلك لدى سيرالي من عام ١٩٤٧ ييدو أن اسمه^(١) يهد للاعتقاد في صدقه اعتقاداً كاملاً.

« يجب أن أعترف (وربما لا أكون وحيداً بين من لا يسترضون في يسر) بأنه فجوة بين شعوري بالتردد ، وحقيقة حياتي ، ثم مجالات الحرب الشعرية التي أباشرها ، والتي يعاونني على مباشرتها كتب هؤلاء الذين هم أصدقائي . وبالرغم منهم ، وبالرغم مني . قلماً أعرف كيف أعيش .

» وللجوء إلى الأمر الخبالي لنقد الحالة الاجتماعية ، والاحتجاج ، وتعجل التاريخ ، إلا يستهدف ذلك كله لخطر هدمه للجسور التي تصلنا - في وقت معًا - بالحقيقة وبالآخرين؟ وأعرف أنه لا يمكن قبول التساؤل عن قيام حرية لإنسان وحده ». (إيف بونفوا ، في مقاله : الجود في الحياة . في : السيرالية عام ١٩٤٧ : ص ٦٨)

ولكن فما بين الحريين ، كانت السيرالية تتحدث بلهجة أخرى مختلفة جداً . وقد هاجمت شيئاً آخر بما كتبته سابقاً : فحين كان السيراليون يوسعون بيانات سياسية ، ويقدمون للقضاء من لم يعوا أوفاء موقفهم من جauptهم ، ومحذدون طريقة للعمل الاجتماعي ويدخلون في الحزب الشيوعي ، وينخرجون منه في ضجيج ، ويتقربون من « تروتسكي » ويرتّمون بتحديد وضعهم تجاه روسيا السوفيتية ، كان عسيراً على أن اعتقاد أنهم كانوا يفكرون في العمل بوصفهم شعراً . وقد يحاب عن هذا بأن الإنسان وحدة ، وأنه لا يقسم إلى سياسي وشاعر . وأظل موافقاً على هذا القول ، بل أضيف إليه أن أجدر من الراحة في الاعتراف به أكثر من بعض مؤلفين يجعلون من الشعر نتاجاً من متجانس الآلية ، في حين يجعلون من السياسة مجھود فكر واع . على أن هذا القول - بعد - حقيقة مبنية . صحيحة وزائفة معاً ، ككل الحقائق والابتدالات . لأنه إذا كان الإنسان هو هو ، وإذا كان له طابعه - أيها يوجد - من ناحية من نواحي صفاتـه ، فلا يدل هذا أبداً على نواحي نشاطه واحدة . وإذا كانت هذه الأنواع من النشاط تستتبع استعمال الفكر ، فلا يصح أن تستتبع من هذا أنها تستعمله بنفس الطريقة . كما لا يصح كذلك أن يكون في نجاح نشاط منها ما يبرر إخفاق أنواع النشاط الأخرى . على أنه هل يفكر امرأة أنه يتملق السيراليين حين يقول لهم إنهم يباشرون أمور السياسة بوصفهم شعراً ؟ وعلى الرغم من

(١) لأن اسمه كما سيدرك بعد هو Bonnefoy ومعناه حسن النية .

ذلك . من الجائز لكاتب . ي يريد أن يكشف عن وحدة حياته وعمله – أن يبين . في نظرية له . اتفاق أهداف شعره وعمله . ولكن هذه النظرية لا يمكن أن تكون إلا ثرأ . ويوجد ثر سيرالي . وهو وحده الذي درسته في الصفحات التي يرمونها بالإثم . غير أن السيرالية لا يمكن فهمها : فهي مثل « بروتية »^(١) ، تارة تبدو كأنها ملتزمة تمام الالتزام بالحقيقة والصراع والحياة . وإذا طولت بحساب التزامها أخذت تصبح أنها شعر خالص وأن الآخرين يغتالونها . وإنهم لا يفهمون شيئاً في الشعر . وهذا ماتدل عليه هذه الأقصوصة التي يعرفها كل الناس . ولكنها غنية الدلالات : كتب « أراجون » قصيدة اتضحت أنها حضرت على جريمة اغتيال . وببدأ البحث عن الآثم . وأنذاك أكدت الجماعة السيرالية كلها علانية عدم مسؤولية الشاعر : فإن ما ينبع عن « الآلة » لا يمكن أن يكون كالمقاصد المبدرة . وعلى الرغم من ذلك كان واضحاً لكل من مارس الكتابة الآلية أن قصيدة « أراجون » كانت من نوع آخر مختلف عن « الآلة » كل الاختلاف . وإذا رجل يتقضى غضباً معلناً في عبارات عنفية واضحة موت الجندي . وإذا الجندي يتزعج . وفجأة لا يجد شيئاً أمامه سوى شاعر يستيقظ ويفرك عينيه . ويدهش من أن يلام على أحلام . وهذا هو الذي قد حدث : حاولت القيام ببحث في النقد الواقع للحقيقة « السيرالية » في إجمالها بوصفها التزاماً في العالم . في حدود ما حاول السيراليون توضيح دلالتها في النثر . ونجيبوتي أني أسب الشعراء . وأجحده قيمة ما أضافوه من « حصيلة » إلى الحياة الباطنة . ولكنهم في عاقبة الأمر يسخرون من الحياة الباطنة . فقد كانوا يريدون أن يفجروها . وأن يحطموا الحواجز بين الذاتي والموضوعي . وأن يصنعوا « الثورة » بجانب طبقات العمال .

ولنختتم قولنا بأن السيرالية تدخل في فترة انطواء ، وتقاطع الماركسية والحزب الشيوعي . وتريد أن تنقض حجراً بنيان العقيدة الكاثوليكية كما سنه القديس « توما ». حسن جداً . ولكنني أسأل : أى جمهور يحسبون أنهم يصلون إليه ؟ وبعبارة أخرى : في أية نفوس يحسبون أنهم يخربون المدينة الغربية ؟ لقد قالت السيرالية ، وكررت قولها ، إنها لا تستطيع أن تؤثر مباشرة في العمال . وإنهم ليسوا – بعد – في مستوى التأثير بها . والواقع تصوّرها . فكم من العمال دخلوا معرض عام ١٩٤٧ ؟ وعلى نقىض ذلك ، كم من البرجوازيين ؟ وهكذا ، لا يمكن أن يكون مقصدتها إلا سلبياً : هو أن يدمروا في عقول البرجوازيين الأساطير الأخيرة المسيحية التي لازالت فيها . وهذا ما أردت أن أقيم الدليل عليه .

(١) Protée ، إله من آلهة البحر في الأساطير اليونانية ، ابن نبتون ، ورث على أبيه القدرة على التنبؤ بما يقع ، ولذا كان كثيراً ما يسأل عما سيقع ، ولكي يهرب من يسألونه كان يتشكل في صور كثيرة كلما أراد .

[٧] التي تكون خصائصها - على الأخص - منذ مائة سنة . بسبب سوء التفاهم الذي يفصلهم من الجمهور ويكرههم على أن يبتوا ، هم أنفسهم ، في سمات موهبتهم .

[٨] أكد «بريفو» ، أكثر من مرة ، تجاوبه مع النزعة الأبيقورية . ولكنها الأبيقورية^(١) التي راجعها وأصلحها «الآن فورنيه» .

[٩] إذا لم أتحدث سابقاً عن «مالرو» ولا عن «سانت إكزوبيري» . فذلك لأنّهم يتسمون إلى جيلنا . وقد كتبوا قبلنا ، ولعلهم أكبر قليلاً في السن ولكن . حين احتجنا - لكي نكتشف أنفسنا - إلى الضرورة الملزمة والحقيقة الفيزيقية لنوع من الصراع كان للأول [مالرو] الفضل في الاعتراف - منذ كتابه الأول - بأننا كنا في حرب . كما كان له نفس الفضل في خلق أدب حرب . في حين كان السيريانيون . وحتى «دربو» يكرسون جهدهم في أدب سلم ؛ وأما الثاني [سانت إكزوبيري] فإنه عارض الذاتية وهدوء التأمل السلبي لدى أسلافنا ، وعرف كيف يرسم صورة تقريبية فيها السمات الكبرى لأدب العمل والأداة . وسأشرح ، فيما بعد ، أنه رائد أدب بناء يتجه إلى أن يجعل محل أدب الاستهلاك . وسيرى القارئ - في نهاية هذا الفصل - أن الموضوعات الأساسية لأدب اليوم وفلسفته اليوم هي الحرب والبناء ، والبطولة ، والخلق «والعمل» والملك والوجود . وحين أقول : «نحن» : أعتقد» نتيجة لذلك ، أنه يمكنني أيضاً أقول إلى أنّي أتحدث عنها^(٢) .

[١٠] ماذا يفعل «كامو» و«مالرو» و«كوسنتر» و«روسييه»^(٣) سوى أدب مواقف متطرفة ؟ فالملحوقات التي يصورونها في أدبهم إما في قمة السلطة وإما في السجن الانفرادي [الزنزانات] في عشية الغد الذي سيلقون فيه حتفهم .

(١) أو النزعة الأبيقورية Epicurisme في اللغة العادبة يراد بها نزعة الشخص إلى حب المللذات والراحة والحياة البهجة ، مع ما يتيح ذلك من اللطف والاقتنان في اختيار أنواع المتعة . وهذا المعنى نسبته إلى «أبيقور» خطأ في واقع الأمر ، لأن أبيقور كان يدعو في الحقيقة إلى الجد والقناعة والصرامة ، ولكنه خطأ شائع منذ الرومانيين .

(٢) أي عن «سانت إكزوبيري» و «مالرو» .

(٣) David Rousset كاتب فرنسي معاصر ، يعني في قصصه بتصوير المقومات الأساسية للمجتمع الحديث ، في ظواهره الجديدة المحددة ، وفي مأساته التي يعيشها الإنسان الحديث في فترة الحرب الماضية ، ومن كتبه : «عالم المعسكرات» و « أيام مونتا » .

وأحداث الحياة المألوفة هي التعذيب وارتكاب القتل ، وحروب ، وانقلاب حكومات ، وعمل ثورى ، وإلقاء قذائف ، ومذابح .

[١١] مفهوم طبعاً أن بعض الصيارات أغنى من بعضها الآخر ، وأقوى عياناً ، وأشد تسليحاً بالنسبة للتحليل أو التركيب ، بل إن بعضها قوة التنبؤ ، وبعضها في خير وضع للكشف عن عقبي الأمر سلفاً ، إما لأن في يديها بعض أوراق اللعب ، وإما لأنها قادرة على اكتشاف أفق أوسع . ولكن هذه الفروق لاحقة ، ويظل تقويم الحاضر والمستقبل القريب تخميناً .

وبالنسبة لنا أيضاً ، لا تظهر الحادثة إلا من خلال الذاتيات . ولكن مصدر تعاليها أنها تتجاوز هذه الذاتيات ، لأنها تمتد خلالها ، وتكتشف لكل منها عن طابع مختلف لنفسها وللذاتية . وهكذا تكون مسألتنا الفنية هي العثور على نوع من الانسجام لصنوف الوعي يتبع لنا بيان تعدد أبعاد الحادثة . وفوق ذلك ، بتبخلينا عن تخيل راوية يعرف كل شيء ، تحملنا التبعية في وجوب حذف الوسطاء بين القارئ وبين ذاتيات شخصياتنا المعبرة عن وجهات نظرها ، ويراد بذلك إدخال هذا القارئ في أنواع الوعي كما يدخل في طاحونة ، بل يجب أن يطابق القارئ كل واحدة من هذه الذاتيات بالتتابع . وهكذا تعلمنا من « جيمس جويس » ، البحث عن نوع ثان من الواقعية : هو الواقعية الخام للذاتية بدون وساطة ولا مسافة ، مما يجرنا إلى إقرار واقعية ثلاثة هي الواقعية الزمنية . فإذا نحن غمرنا القارئ ، دون وساطة ، في نوع من الشعور ، وإذا نحن انكرنا عليه كل طريق للتحليل فوق هذا الشعور ، آنذاك لابد من فرض زمن هذا الشعور عليه دون حذف وبعد من أبعاده . فإذا جمعت ستة أشهر في صحيفة ، فإن القارئ يشب خارج كتابي . وهذا المظاهر الأغير للواقعية يثير صعوبات لم يصل إلى حلها واحد منا ، وربما تكون هي على الأخص غير قابلة للحل ، لأنه ليس ممكناً ولا مرجواً تحديد جميع القصص بحكاية يوم واحد . وحتى لو سلمنا بذلك ، تبقى مسألة أخرى ، هي أن إثارة تخصيص كتاب بأربع وعشرين ساعة بدلاً من ساعة واحدة ، أو بساعة بدلاً من دقيقة ، يستلزم تدخل المؤلف ، كما يستلزم اختياراً متعالياً . وأنذاك ، تجب نفعية هذا الاختيار بوسائل فنية محددة ، هي تأليف مظاهر خادعة ، وهي الكذب فيما كي يكون المرء به صادقاً ، كما هو شأن الفن دائماً .

[١٢] من وجهة النظر هذه ، تكون الموضوعية المطلقة - أي الحكاية بضمير الغائب التي تقدم لنا الأشخاص بوساطة سلوكهم وأقوالهم ، بدون شرح ، وبدون جولات في

حياتهم الباطنة . مع الاحتفاظ بالنظام التاريخي الدقيق للأحداث - مساوية تمام المساواة للذاتية المطلقة . ويقيناً ، يمكن أن يرعم المرء - منطقياً - أن ثم ، على الأقل ، وعياً شاهداً ، هووعى القارئ . ولكن في الحقيقة ، ينسى القارئ رؤية نفسه حينما يرى . وتحفظ القصبة - بالنسبة له - ببراءة كبراءة غابة عذراء . تبت أشجارها بعيدة عن كل الأنوار .

[١٣] سائلت أحياناً : لماذا كان الألمان يبقون علينا ، وهم الذين كانت لديهم مائة وسيلة لمعرفة أسماء أعضاء «لجنة الكتاب الوطنية» . وقد كنا ، بالنسبة لهم أيضاً ، محض مستهلكين . ولكن هذا التقدم في معاملتنا معوكوس المقصد هنا : فانتشار صحفنا كان محدوداً جداً ؛ فلو أنهم قبضوا على «إلوار»^(١) أو على «مورياك» . لكان ذلك أكثر شواماً على سياسة التعاون المزعومة من خطر تركها يهسان بالحرية . وربما كان فضل رجال (الجستابو) تركيز جهودهم على القوات الخفية وعلى رجال المقاومة . لأنهم كانوا يضيقون ذرعاً بما يائى هؤلاء من أعمال هدم حقيقة أكثر من ضيقهم سليلتنا المجردة . ولا شك أنهم قبضوا على «جال ديكور» وأعدموه رمياً بالرصاص . ولكنه لم يكن - بعد - معروفاً في تلك الفترة .

[١٤] انظر . على الأخص قصة : أرض الرجال » .

[١٥] مثل «هنجوای» ، مثلاً في قصته : «من تدق الأجراس؟»^(٢) .

[١٦] على أنه لا يصح أن نبالغ . فقد تحسن موقف الكاتب بعامة . ولكن هذا التحسن . على الأخص ، وكما سنرى ، كان بوسائل خارجة عن نطاق الأدب (المذيع ودار الخيالة والصحافة) لم تكن لدى كاتب الماضي ، ومن لا يستطيع أو لا يريد اللجوء إلى هذه الوسائل ، عليه أن يمارس مهنة ثانية أو يعيش في الضيق : يقول «جوليان بلان» (مقالة عنوانها : شكاية كاتب ، في جريدة الكفاح Combat ، في ٢٧/٤/١٩٤٧) ، من أnder النادر أن أجده قهوة أشرها . أو أن أجده من لفائف الدخان مايكفي . وغداً لن

(١) Paul Eluard (١٨٩٥ - ١٩٥٢) من أرق شعراء فرنسا وأعظمهم ، بدأ سيرياً ، ثم انفصل عن هذه الجماعة - وله دواوين شعر كثيرة ، منها : «الواجب والقلق» (١٩١٧) و «عاصمة الألم» (١٩٢٦) و «الحقيقة المباشرة» (١٩٣٢) و «الأيدي الحرة» (١٩٣٧) .

(٢) هي قصة الكاتب «إرنست هنجوای» والقصة مترجمة إلى العربية .

أصبع زبدا على ما أكل من خبز . والفوسفور الذي يعوزني يتكلف نفقات باهظة عند الصيدليين . . . منذ عام ١٩٤٣ ، أجريت لي خمس عمليات خطيرة . وستجرى لي عملية سادسة أحضر منها في هذه الأيام . ولأنى كاتب . لست من يحوزون امتيازات الضمان الاجتماعي . ولى امرأة و طفل . . . ولا تذكرني الحكومة بخير إلا لتطلب مني ضرائب فادحة على حقوق التافهة في التأليف . . . وعلى أن أبدل مسامعي لتخفيض نفقات المستشفى . . . وأين « جمعية رجال الأدب » و « صندوق ادخار الأدب » ؟ الجماعة الأولى تدعم مسامعي ، أما الثانية فقد أهدى إلى في الشهر الأخير أربعة آلاف فرنك . . . لغير بذلك عابرين »

[١٧] ولكن باستثناء « الكتاب » الكاثوليكين طبعاً . أما المزعومون كتاباً شيوعيين فسأتحدث عنهم فيما بعد .

[١٨] لأجد صعوبة في قبول الوصف الماركسي للقلق « الوجودي » . حين يعدونه ظاهرة عصرية وطبقية . وعندهم أن الوجودية - تشف في شكلها الحاضر - عن تحلل البرجوازية ، وأصلها برجوازى . ولكن إذا استطاع هذا التحليل كشف مظاهر الحال الإنسانية وجعل بعض أنواع العيان الميتافيزيقية ممكناً ، فلن يدل هذا على أن ذلك العيان وذلك الكشف من أوهام الوعى البرجوازى . أو على أنها من التصورات للموقف .

[١٩] إنما انضم العامل إلى الحزب الشيوعى تحت ضغط الظروف . فهو أقل استحقاقاً للريبة ، لأن إمكانيات اختياره محصورة في أضيق حدودها .

[٢٠] في الأدب الشيوعى في فرنسا لا أجد إلا كتاباً واحداً ذا وجاهة صحيحة ، وليس من المصادفة أنه يكتب عن النباتات أو حصى الشطآن .

[٢١] قد حملوا الناس على قراءة « هوجو » ؛ وفي فترة أحدث . نشروا أعمال « جيونو »^(١) الأدبية في بعض القرى .

[٢٢] أستثنى محاولة « بريفو » ومعاصريه الخففة . وقد تحدثت عنها سابقاً .

(١) Jean Giono من كتاب القصة والمسرح الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٥ وفي بعض قصصه وصف حياة الرعاة والحياة الفطرية والشعرية الجميلة ، وفي بعضها الآخر ضيق بالحياة المدنية ووصف مأساتها ، وبخاصة أيام الحرب . ومن قصصه : « الرابية » (١٩٢٩) و « القطع الكبير » في حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ ، صدرت عام ١٩٣١ - و « جندى المدفعية فوق السطح » في حادث الكولييرا عام ١٩٤٨ - و مسرحيته الروعوية : « تأثير الحب » (١٩٣١) أى الزارع .

[٢٣] هذا التناقض موجود في كل مكان . وبخاصة في الصداقة الشيوعية . فقد كان « نيزان » له كثير من الأصدقاء ، فلما هم ؟ إن الذين أحسن تجاههم بخارة الحب يتسمون إلى الحزب الشيوعي . وهم الذين يستدون في الحسلة عليه . وأما الذين ظلوا أوفياء له فليسوا من الحزب . ذلك أن جماعة « ستالين » . بما لها من سلطنة الحرمان ، لاتزال تتدخل في الحب والصداقة . في حين هما من علاقات شخص بشخص .

[٢٤] وفكرة الحرية : إن أصناف النقد المذهلة التي يوجهونها للوجودية تدل على أن القوم لم يعودوا يفهمون من الحرية شيئاً . لهذا خطأهم ؟ هذا هو « حزب الحرية الجمهوري » . ضد الديقراطية . وضد الاشتراكية . يجند في أعضائه قادماء الفاشيين وقدماء الغلاة في التعاون مع العدو . وقدماءأعضاء القوة المعاونة مع الألمان من الحزب الاشتراكي الفرنسي ؛ وعلى الرغم من ذلك يسمى نفسه « حزب الحرية الجمهوري » . فإذا كنت ضده فأنت ، إذن ، ضد الحرية . ولكن الشيوعيين أيضاً يصرحون بأنهم في جانب الحرية ، ولكنها الحرية كما هي عند « هيجل » أي افتراض الضرورة ؛ وكذلك السيرياليون الذين هم جبريون . قال لي يوماً شاب عديم الفطنة : بعد مسرحيتك : (« الذباب » التي تحدثت فيها حديثاً لا عيب فيه عن حرية « أورسطس » . خنت - أنت - نفسك وختتنا بكتابك - : « الوجود والعدم » كما ختنا بإخفاقك في تأسيس نزعة إنسانية جبرية ومادية) . قد فهمت ما أراد أن يقول : ذلك أن الماديات تخلص الإنسان من أساطيره . فهي تحرير . وهذا ما أريد . ولكنها تحرير لأجل الاستبعاد كل الاستبعاد أيضاً . على أنه منذ عام ١٧٦٠ كان المستعمرات الأمريكية من دافعوا عن الرق باسم الحرية : فإذا أراد المستعمر المواطن الرائد أن يشتري شخصاً سود ، أليس هو حرّاً ؟ وبعد أن يشتريه ، أليس حرّاً في استخدامه ؟ واللحجة باقية . ففي عام ١٩٤٧ ، ترفض مالك حوض للسباحة قبول دخول قائد يهودي . وبطل من أبطال الحرب . ويكتب القائد في الصحف يشكوك . وتنشر الصحف احتجاجه ، ثم تعقب عليه « عجيبة بلاد أمريكا . فصاحب الحوض كان حرّاً في رفض دخول يهودي فيه . ولكن اليهودي . هو من مواطني الولايات المتحدة ، كان حرّاً في احتجاجه في الصحف . والصحف الحرة ، كما هو معلوم ، تذكر - دون تعيز - وجهى النظر . وبعد ؛ بكل الأمريكيين أحرار ». والعائق الوحيد هو أن تستعمل كلمة « الحرية » مشتملة على هذه المعانى المختلفة كل الاختلاف - ومائة غيرها - دون اعتقاد بوجوب الاخبار سلفاً بالمعنى الذي يصفونه عليها في كل حالة .

[٢٥] لأنها .. شأنها شأن الروح - من نوع ماسحيته في مكان آخر : « الكلية المسلوبة الكلية » (الكلية الجزأة) .

[٢٦] يبدو لي أن قصبة « الطاعون »^(١) التي ظهرت حديثاً لألبير كامو مثل طيب لهذه الحركة الموحدة التي تذيب - في الوحدة العضوية لـ أسطورة واحدة - كثيراً من الموضوعات النقدية والبناءة .

قصة ألبير كامو (La Peste) (١) ظهرت عام ١٩٤٧ - ١٩١٣ ، وهي في ظاهرها السطحي وصف رائع لمدينة أصبت بالطاعون ، ووراء هذا الظاهر معان عميقة ، فيمكن أن تكون تصويراً لحياة الفرنسيين أيام الاحتلال الألماني لبلادهم ، وأعمق من هذا أن تكون رمزاً لوقف الإنسان في المجتمعات الحديثة ، وهذا الموقف بدوره متعدد المعان . وقد حولها مؤلفهما إلى مسرحية بعنوان : « حالة الحصار » ، صدرت عام ١٩٤٨ .

فهرس الكتاب

الصفحة	الموضوع
٣	مقدمة المترجم
٧	مقدمة المؤلف
٩	الفصل الأول : ما الكتابة ؟
٢٥	تعليقات المؤلف على الفصل الأول.
٤٠	الفصل الثاني : لماذا تكتب ؟
٦٤	تعليقات المؤلف على الفصل الثاني.
٩٥	الفصل الثالث : لمن تكتب ؟
١٣٨	تعليقات المؤلف على الفصل الثالث
١٤٣	الفصل الرابع : موقف الكاتب عام ١٩٤٧.
١٤٨	تعليقات المؤلف على الفصل الرابع.

رقم الإيداع ١٩٩٠/١٧٦٦

الت رقم الدولى × - ٠٣٤٣ - ٨ - ٩٧٧

مطابع نهضة مصر

مذايٰع نھضة مصر