



المشروع القومي للترجمة

المركز القومي للترجمة

علامات أخذت على أنها أعاجيب: في سosiولوجيا الأشكال الأدبية

تأليف: فرانكو موريسي
ترجمة وتقديم: ثائر ديب

علامات أخذت على أنها أعاجيب:
في سosiولوجيا الأشكال الأدبية

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: ١٢٩٤
- علامات أخذت على أنها أعجيب: في سوسيولوجيا الأشكال الأدبية
 - فرانكو موريتي
 - ثائر ديب
 - الطبعة الأولى ٢٠٠٨

هذه ترجمة كتاب:

*Signs Taken for Wonders:
On The Sociology of Literary Forms*
by: Franco Moretti
© Franco Moretti 1983, 2005
Published by arrangement with Verso

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة
شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٤٥٢٦ - ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٥٤
El Gabalaya St. , Opera House, El Gezira, Cairo
Tel.: 27354524 – 27354526 Fax: 27354554

علمات أخذت على أنها أعاجيب:
في سosiولوجيا الأشكال الأدبية

تأليف : فرانكو موريتي
ترجمة وتقديم : شائر ديب



بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
ادارة الشئون الفنية

موريني ، فرانكو
علامات أخذت على أنها أعجيب: في سوسيولوجيا الأشكال الأنبية/
تأليف : فرانكو موريني ، ترجمة وتقديم : ثانر ديب ؛
ط ١ - القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠٠٩ ،
٣٨٨ ص ، ٢٤ سم
١ - الأدب - تاريخ ونقد
٢ - الأدب والمجتمع
(أ) - ديب ، ثانر (مترجم ومقدم)
(ب) - العنوان
٣٠٧،١٤٠٣

رقم الإيداع ٢٠٠٩/٤٥٦٠
الترقيم الدولي : 8-076-977-479-978-
طبع بالهيئة العامة لشئون المطبع الأهلية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة
للقارئ العربي وتعريفه بها، والأفكار التي تتضمنها هي اتجهات أصحابها في ثقافاتهم
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المركز.

المحتويات

الصفحة

7	مقدمة الترجمة العربية
13	الروح والخطاف: تأملات في غايات التاريخ الأدبي وطرائقه
71	الكسوف الكبير: الشكل التراجيدي بوصفه نزعاً
129	ديالكتيك الخوف
167	الإنسان النابض: روايات بلراك والشخصية المدينية
197	أدلة
233	روضة الأطفال
269	الوداع الطويل: أوليس ونهاية الرأسمالية الليبرالية
309	من الأرض الياب إلى الفردوس الاصطناعي
353	ملحق:
355	تخمينات في الأدب العالمي
372	مزيد من التخمينات



مقدمة الترجمة العربية

قيل عن فرانكو موريتي إنه ذلك الطائر النادر، وربما الفريد: فهو ناقد أدبي متمنٌ نظريًا أشدَّ التمكّن؛ وذوَّاقٌ كتب وأفكارٌ مرهفة؛ وكاتبٌ بينَ ممتنع، وطريف حين ي يريد؛ فضلاً عن كونه أحد حفظةِ ما عُرِفَ عن اليسار من ولع بالعلم، دون تفاخر أو ادعاء بل بتواضع جمٌ يظهر واضحاً في كتابته ذاتها، مع أنَّ قلةً وحسب هم الذين أثروا ما أثاره من اهتمامٍ مردّه أنه لم يقُمْ في مجلٍّ أعماله إلى الآن بأقلَّ من إعادة النظر في الطريقة التي تتحدث بها عن الأدب.

وفرانكو موريتي، إيطالي الأصل، هو أستاذ الأدب الإنجليزي والأدب المقارن في جامعة ستانفورد، ومؤسس ومدير مركز دراسات الرواية فيها. وقد سبق له أن درس الأدب المقارن في جامعة كولومبيا لسنواتٍ عدَّة (حيث كان إدوارد سعيد رئيساً للقسم)، وألقى محاضرات في جامعتي بيركلي وبرينستون، علاوةً على كونه مستشاراً علمياً لدى وزارة الأبحاث الفرنسية، وكثيراً ما يكتب في المجلة الشهيرة نيوليفت ريفيو.

واهتمام موريتي الأساسي هو أدب القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، مع اهتمامٍ خاصٍ بتاريخ القراءة، والجغرافيا الثقافية، والرواية ونظرية السرد، وتدخل الفروع المعرفية، والسينما (فهو شقيق المخرج الإيطالي اللامع ناني موريتي). ويمكن القول إنَّ ما من كتاب من كتبه إلا وأخذَت رجةً في عالم النقد الأدبي والنظرية الأدبية والدراسات الثقافية بوجهٍ عام.

ظهر كتابه الأول علامات أخذت على أنها أعادت: في سosiولوجيا الأشكال الأدبية عن دار النشر فيرسو عام 1983 (وأعيد طبعه عام 2005 ضمن السلسلة التي تصدرها هذه الدار باسم "مفكرون راديكاليون"، وهي الطبعة التي

اعتمدتها في هذه الترجمة). وقد كرسه هذا الكتاب الأول كصوت أصيل يمثل انزياحاً حقيقياً في دراسة الأدب والاجتماعي، حيث يتناول في هذا الكتاب مدى واسعاً من الظواهر الأدبية - مناهج التاريخ الأدبي وغایاته؛ التراجيديا الإنجليزية؛ أدب الرعب كما يتجلّى في دراكولا، وفرانكشتين وسواهما؛ المدينة والشخصية المدينية في روايات بليزاك؛ الأدب البوليفي بوجه عام وعند آرثر كونان دوبل، مُبدِّع شخصية شرلوك هولمز، على الأخص؛ أدب إثارة العواطف واستدرار الدموع؛ رواية جيمس جويس أوليس؛ قصيدة ت. س. إليوت الأرض الياب- فيحلّ كلاً من التاريخي والبلاغي في آنٍ معاً ويفتح حقل التاريخ الأدبي على خطوطٍ كان قد بدأها جورج لوکاش ولوسيان غولدمان وفالتر بنیامين وثیودور أدورنو، وقبلهم جمیعاً کانت وہیغل ومارکس، وذلك في حوار مع ما سبق لهؤلاء أن قالوه وفي نقد لافتٍ له في معظم الأحيان. ولقد فرّط إدوارد سعيد هذا الكتاب قائلاً: "إنَّ ذكاء صِرْقاً هو الذي يبيت الحياة في صفحاته".

وفي كتابه الثاني حال الدنيا: الرواية التكوينية في الثقافة الأوروبية (فيرسو، 1987) يحلّ موريتي الرواية التكوينية (Bildungsroman) التي يعتبرها الوسيط الأدبي الرئيس الذي استخدمته البرجوازية في إضفاء طابعها الخاص على المجتمع.

أما كتابه الثالث ملحمة حديثة: النظام-العالم من غوته إلى غارسيا ماركيز (فيرسو، 1995) فيقدم إطاراً تحليلياً جديداً يقرأ فيه تلك الاختراقات الأدبية التي جرت على مستوى الأشكال والأجناس إزاء الهيمنة الرأسمالية العالمية اقتصادياً وأدبياً، وتجلّت في روائع القرنين التاسع عشر والعشرين، مثل عمل غوته فاوست، وعمل هرمان ميلفل موبى ديك، وعمل جيمس جويس أوليس وسواهما. وهنا ينزع موريتي ألفة تلك النصوص المكرّسة التي حسب القراء أنهم يعرفونها ويدفعهم إلى إعادة قراءتها في ضوء أسئلة جديدة عن العلاقة بين "الملحمة" و"الرواية" وعن التحديد الإيديولوجي الذي يفعل فعله في أشكال وأجناس أدبية محددة.

وفي كتابه الرابع أطلس الرواية الأوروبية 1800-1900 (فيرسو، 1998)، يعيد موريتي ابتكار حقل الجغرافيا الأدبية، ويكشف عن دور الأدب في تشكيل الخيال المكاني والجغرافي، سواء على مستوى التحليل العام أم على مستوى التحليل الجزئي والدقيق. وهو يزود كتابه هذا بمئة من الخرائط يدرس من خلالها كلًا من الجغرافيا في الأدب (الجغرافيا داخل النصوص الأدبية ذاتها)، حيث يتناول إنجلترا جين أوستن، لندن تشارلز ديكنز، باريس بلزاك، إفريقيا الرومانسيات الاستعمارية... إلخ، والأدب في الجغرافيا (الجغرافيا التاريخية الفعلية)، حيث يتناول مكتبات الأقاليم في بريطانيا الفيكتورية، وترجمة الأدب الأجنبية وتأثيرها، وطرق انتشار أعمال مثل دون كيخوته لسرفانتس وآل بودنبروك لتوomas مان... إلخ.

أما كتابه الخامس مخطوطات، خرائط، أشجار: نماذج مجردة من أجل تاريخ أدبي (فيرسو، 2005) فيدعو إلى نظرية في قراءة الأدب ترمي إلى إدراك النماذج وليس إلى فك مغالق العلامات، بخلاف مقاربة مدرسة النقد الجديد أو مقاربة المدرسة الشكلانية. ويرى موريتي في هذا الكتاب أن دراسة الأدب عشوائية وبعيدة عن المنهجية، حيث يركز دارسو حقبة معينة على مجموعة محددة من النصوص لا تتجاوز بضع مئات، هي النصوص المعتمدة المكرّسة، التي لا تشكل أكثر من نسبة بالغة الضئالة من كل الأعمال المنشورة، فيتحدىون عن تأثير رواية معينة أو الكيفية التي تغير بها الأدب ارتكاسًا لعمل محدد، ويطلقون مزاعم لا تشتمل على طوبوغرافيا كاملة للأعمال المنشورة. وبدلًا من الاهتمام بهذه النسبة القليلة من الكتب التي تستهير وتحلل وتُعتبر أدباء، فإن تركيز موريتي يذهب إلى الأجناس الأدبية وإلى دراسة الحقل الأدبي ككل، فيهتم بالأرقام والمناهج الكمية التي تتناول أجنسًا كاملةً والناتج الأدبي لبلدانٍ برمتها مثل اليابان وإيطاليا وإسبانيا ونيجيريا، كما يهتم ببناء نماذج مجردة، مستخرجة من المجاميع والسلسل والحالات المتكررة، تنسح المجال أمام منظور دارويني في نشوء الأدب وتغييره بمرور الزمن. ولابد أن مثل هذه القراءة كفيلة بأن تجعل النصوص المعتمدة المكرّسة تختفي في منظومة أدبية أوسع، وكفيلة بأن تُثْبِرَ بقوة أكبر وفي ضوء جديد تلك الأعمال التي تظهر في محيط النظام العالمي، بل بأن تعيد تعريف مفهوم الشكل الجمالي على نحو جذري.

ويتمثل آخر جهود موريتي في تحرير موسوعة عن الرواية ظهرت عام 2006 عن مطبوعات جامعة برينستون في مجلدين: عنوان أولهما هو الرواية: التاريخ، الجغرافيا، الثقافة، وعنوان ثالثهما هو الرواية: الأشكال والموضوعات. وهذه الطبعة الإنجليزية هي طبعة مختصرة بالقياس إلى الطبعة الإيطالية التي كانت قد ظهرت بين 2001 و2003 في خمسة مجلدات، واحتوت على نصوص لخبراء بارزين في الجنس الروائي كان من بينهم، على سبيل المثال لا الحصر، كل من فارغاس ليوسا وعبد الفتاح كيليطو.

يظهر في أعمال موريتي تأثير كلٌّ من هيغل، وقانت، وماركس، ولوکاش، وفالتر بنیامین، وثیدور أدورنو، وقائمة من الأسماء طويلة تكاد لا تنتهي. غير أنها نلمس أيضاً تأثيراً لافتاً يمارسه عليه العلامة الفرنسي فرنان بروديل، الذي تعلم موريتي الكثير من تعقبه التطور طويل الأمد الذي يعتري الاتجاهات الاجتماعية والاقتصادية بدلاً من تعقب تاريخ الأحداث والأفعال الفردية. ومن هنا محاولة موريتي أن يرسم خارطة التاريخ الأدبي طويلاً الأمد، مثلاً فعل بروديل في دراسته البحر الأبيض المتوسط على مدى قرون. كما نلاحظ تأثير إيمانويل والرشتباين، صاحب نظرية النظام-العالم التي ترى إلى العالم ككيان واحد غير متكافيء، مكون من مركز وأطراف تجمعهما بنية النظام-العالم الواحدة التي هي وحدة التحليل الأساسية. كل ذلك يُضاف إلى آثار يمارسها عليه كلٌّ من الجغرافيا، والتاريخ الكمي، ونظرية النشوء والتطور الداروينية، وسواها.

ومن الممكن القول إنَّ ما يحاوله موريتي يتمثل في إقامة نقد "قابل لإثبات الزيف"، إذا ما استعرضنا العبارة التي يصف بها كارل بوير الفرضيات العلمية الجديرة بهذا الاسم، أي ذلك النقد الذي يمكنه أن يصد ويرفع رأسه عالياً في المجامع العلمية نظراً لما يستورده من مناهج إحصائية كمية في تناوله كلية العمل الثقافي في أية لحظة محددة أو مكان محدد، بدلاً من الاقصرار على بعض روائع تُعتبر ممثلاً لضربي من القوة العليا (سواء كانت العبرية الفردية، أو الخيال الأدبي، أو المجتمع، أو الحضارة الغربية،... إلخ). وبالطبع، فإنَّ ذلك لا يمنعنا من

أن نعتبر شكلاً تقافياً معيناً ذلك الشكل الثقافي الأقوى والأكثر تأثيراً في مكانٍ وزمانٍ محددين مع أنه لا يشغل سوى شريحة ضئيلة جداً من النشاط الثقافي في ذلك المكان والزمان. كما أنه لا يمنعاً من القول إنَّ أعمالاً معينة تمثل على أفضل وجه روح ثقافة معينة أو تجسد على أفضل وجه بعض صراعاتها وتناقضاتها الداخلية المميزة.

يبقى أن أقول، أخيراً إنَّ كلَّ الهوامش المشار إليها بنجمة هي للمترجم، بخلاف الهوامش المشار إليها بأرقام، وإنني أضفتُ إلى هذا الكتاب ملحقاً، أعتبره ذا أهمية كبيرة، هو دراسة بعنوان " تخمينات حول الأدب العالمي" كان موريتي قد نشرها في النيوليفت ريفيو، 1، كانون الثاني - شباط 2000، وأثارت سجالاً واسعاً امتدَّ حتى العام 2003، الأمر الذي دفع موريتي إلى كتابة ردَّ بعنوان "مزيد من التخمينات" ظهر في النيوليفت ريفيو، 2، آذار - نيسان 2003 ويجدده قارئ هذه الترجمة في هذا الملحق ذاته. أما الغاية من هذه الإضافة فهي إلقاء الضوء على كلَّ من لحظة البداية، التي تمثلها الدراسات التي يضمها كتابه هذا، وما يمكن اعتباره لحظة الوصول، التي يمثلها ما دعوته بالملحق - أي "ال تخمينات" و"المزيد من التخمينات"- وذلك في إطارٍ مشروعٍ متدرجٍ ومتكملاً يشكلُ كلَّ عمل جديد من أعمال هذا الناقد لبناء جديدة تتترَّد في موقعها المناسب منه على الرغم من كلَّ ما تتطوي عليه من جدةٍ ومفاجآتٍ تبلغُ في كلِّ مرَّة حدَّ الهرطقة وتحطيم الأيقونات.

ثائر ديب

10 شباط (فبراير) 2008

**الروح والخطاف:
تأمّلات في غایات التأريخ الأدبي وطرائقه**

**الشكل قوّة
(هوبز، اللوياثان)**

عادةً ما تكتب المقدمات في الآخر، ربما بعد سنوات من العمل الذي يفترض بها أن "تقدمة". وحين يعيد المرء قراءة عمله، سرعان ما يلاحظ أخطاءً وثغرات، وأفكاراً تبدو الآن واضحةً لكنها بدت آنذاك - لأسباب لا يعلمها إلا الله - عصبية على الفهم. وقد يود أن يطرح جانباً كل شيء ويبداً من جديد، أو على الأقل أن يتطلع إلى الأمام، وليس إلى الوراء، ملتمساً ما لم يفعله، دون أن يهتم للياقة ما خلفه وراءه منذ زمن بعيد.

وباختصار، فإنَّ المرء ما إنْ يشرع في كتابة مقدمة، حتى يرحب في أن يكتب ما يعاكس المقدمة تماماً. وقد حاولت أن أقاوم هذا الدافع، وأن أُخضعه، وأن أموّهه. غير أنه يمكن لي أن أعترف أيضاً بأنَّ هذه المقدمة قد جمحت وفرت مني. ولست أعلم ما إذا كانت فكرة حسنة أن تقرأ قبل الدراسات الأخرى التي يضمها هذا الكتاب. ليس لأنَّ العلاقة بينها وبين هذه الدراسات غائبة ومحفوظة - فهي على العكس تتصدى لتلك المشكلات النظرية التي لا تتيَّزُّ في هذا الكتاب - بل لأنَّ هناك اختلافين جوهريين في الطريقة التي تتعامل بها مع هذه المشكلات.

يتمثل الاختلاف الأول في أنَّ هذه هي محاولي الأولى في المناقشة المنهجية والمجردة لقضايا لطالما كنت أقاربها بطريقَةٍ عرضية، وحذَّسية، وملموزة: بالعلاقة مع نصَّ محدَّد أو جنس أدبي محدَّد. وعلى الرغم من افتراضي بأنَّ البحث التجريبي مستحيل من غير إطار نظريٍّ هاد، فإني لست واثقاً بأيَّ حال من الأحوال من أنني مخلوقٌ شخصياً لمثل هذا الضرب من العمل. فقد أُلْفَتْ تفحص النظريات القائمة أصلاً، وتصويبها، أو كشف زيفها في ضوء الأمثلة الملموزة، أكثر مما أُلْفَتْ تقديم نظرية بديلة. ولا شكَّ أنَّ الحالة المثلثيَّة تقضي أن تتساوق هاتان العمليتان: غير أنَّ المرء في الواقع يجد نفسه "متخصصاً" في واحدةٍ أو الأخرى من هاتين العمليتين، ولا بدَّ من القول إنَّ العملية التي أجدها أقرب إلىَّ هي تلك التي تجدونها في الدراسات التي تلئي، وليس تلك التي أحاولها في هذه

المقدمة. ومن جهة أخرى، فإن التأمل النظري يتمتع، في عالم النقد الأدبي السريع والمضطرب، ب تلك المكانة الرمزية التي تحتم على المرء أن يجرّبه. وعلى القراء أن يحكموا بأنفسهم إذا ما كان ذلك يستحق العناء في حالي أم أنه مجرد ذر للرماد في العيون.

أما الاختلاف الثاني فأبسط وأهم بكثير. فخلال السنوات القليلة الماضية كنت قد بذلت رأيي في مسائل متعددة. وفي اثنين من الحالات، سأذكرهما بوضوح، أعتقد الآن أنني كنت على خطأ. لكن ما أود قوله، على الرغم من ذلك، هو أنني قد عملت أساساً على تجذير وتعيم عدد من الحodos التي كانت مبعثرة هنا وهناك في أعمالي الأولى. ولعلها أن تكون قد اكتسبت بذلك وضوحاً وقوة تفهيمية، أو لعلها أن تكون قد فقدت ما كان صالحًا في صياغتها الأصلية. لكنني أميل إلى الاحتمال الأول (ولو على سبيل التوقع)، على الرغم من أن حكم الآخرين يبقى هو المهم، كما هو الحال على الدوام. وما أريد قوله منذ البداية هو أن ضرورة التفاوت بين مقالةٍ والتي تليها، وبين المقالات والمقدمة، إنما تعود جزئياً على الأقل إلى حقيقة أنه لا يسعني أن أعتبر عملي ذلك الشيء المكتمل؛ وإلى أنه ما من إطار منهجي أو تاريفي يقنعني تماماً؛ وإلى أن ذلك التغيير ذاته الذي أجريته كانت قد دفعـتـ إـلـيـهـ القـنـاعـةـ البـسيـطـةـ وـغـيـرـ الرـائـجـةـ بـأنـ مـهـمـةـ النـقـدـ الـأسـاسـيـ هـيـ أـقـدـمـ أـفـضـلـ تـفـسـيرـ مـمـكـنـ لـلـظـواـهـرـ الـتـيـ يـتـاـولـهـاـ.ـ ذـلـكـ كـلـ شـيـءـ؛ـ وـيمـكـنـناـ الـآنـ أـنـ نـلـقـتـ إـلـىـ الـمـسـكـلـاتـ الـفـعـلـيـةـ.

١- البلاغة والتاريخ:

"البلاغة أشبه بفرعٍ... من العلم يُعني بسلوكٍ يحقّ لنا أن ندعوه سياسياً".

تمثل كلمات أرسطو هذه (في كتابه الخطابة 1356a) نوعاً من الإشارة المسبقة إلى تلك البحوث التي شهدتها العقود القليلة الماضية ورمت إلى إلقاء الضوء على تلك الأعراف البلاغية التي توجد من أجل تلبية متطلبات اجتماعية على وجه التحديد. ولقد سبق لكينيث بورك أن قال عام 1950:

"ينبغي لـ البلاغة أن تقادنا عبر التزاحم، وشجارات السوق، وهبات الحظيرة الإنسانية واحتداماتها، والأخذ والعطاء، وخط الضغط والضغط المضاد المتراخي، والمعارك الكلامية، وعبء التملك، وحروب الأعصاب، وال الحرب.... فذر لها المثالية غالباً ما يكتنفها النزاع كشرط لتعبيرها المنظم، أو تجسيدها المادي. وكونيتها ذاتها تحول إلى سلاح متحرك. ولا يحتاج المرء لأن يمحص مفهوم "الوحدة" بتلك الدقة الزائدة كيما يرى مقابلة الساخر، الانقسام، مُتضمناً فيه عند كلّ منعطف. البلاغة معنية بحالة بابل بعد السقوط. ومساهمتها في "سوسيولوجيا المعرفة" لا بدّ أن تمضي بنا في الغالب إلى مناطق الحقد والكذب الكئيبة"^(١).

وهذا ما قاله أيضاً، عام 1968، جوليو بريتي، الذي يقف في القطب المقابل لبورك:

(١) كينيث بورك، بلاغة الحوافز، نيويورك ١٩٥٠، ص ٢٣.

"الخطاب البلاغي هو خطاب موجه إلى جمهور خاص (أفضل القول إلى جمهور "محدد").... بعبارة أخرى، يبدأ الحجاج البلاغي من افتراضات مسبقة وكذلك من مشاعر، وانفعالات، وتقويمات - بكلمة، من "آراء" (doxai) - يفترض بها أن تكون حاضرة وفاعلة لدى جمهوره".

وأبعد من ذلك، يقول بريتي في معرض تعليقه على بعض المقاطع في كتاب منطق بور روبل (١):

"يرز هنا شيئاً ثان على وجه الخصوص: أولهما هو الطابع الانفعالي الذي يشكل أساس هذه الضروب من الإقناع غير العقلاني، وهو طابع انفعالي تشير إليه بشيء من الفجاجة عبارات ومفردات مثل "حب الذات"، و"المصلحة"، و"النفع"، و"الهوى"، لكنه طابع محدد تماماً على الرغم من ذلك.... وثانيهما هو الطابع الاجتماعي النمطي لهذه الأشكال من الصوفية: فهي مرتبطة بعلاقات الإنسان بسواء من البشر ضمن الأمة، أو الجماعة الاجتماعية، أو المؤسسة. وهذا الطابع الاجتماعي يقف في تضاد مع الكونية التي يتسم بها الإقناع العقلاني" (١).

للبلاغة طابع اجتماعي، انفعالي، تحزبي، وباختصار طابع تقويمي. وأن تدفع أحداً ما إلى حمل قناعة معينة هو أمر يختلف تماماً عن أن تقنعه بها عبر إثبات صحتها. فالهدف، في الحالة الأولى، ليس أن تثبت حقيقة تقع بين الذوات

(*) "منطق بور روبل" هو الاسم الشائع لكتاب المنطق، أو فن التفكير، وهو نص ذو أهمية بالغة نشره أنطوان أرنو وبير نيكول في العام ١٦٦٢ غالباً من اسم المؤلف. وكان هذان الاثنان عضوين بارزين في الحركة الإصلاحية الدينية الجانسينية التي تركّزت حول دير بور روبل في فرنسا. وقد أسماهما باسكال في أجزاء هامة من الكتاب.

(١) جوليوبريتي، Retorica e logica، تورين ١٩٩٨، ص ١٥٧ و ١٦٣ - ١٦٤.

وخارجهم بل أن تستجلب الدعم لنظام معين من القيم. وفي القرن السابع عشر - الذي شهد أول نفتح كبير للعلم التجريبي، وشهد في الوقت ذاته انهيار كل "عضوية" اجتماعية في القتال الذي دار حتى الموت بين العقائد والمصالح المختلفة - كان إدراك هذا التعارض حاداً إلى أبعد الحدود. وبحسب منطق بور رويا، فإننا:

"لو تفحصنا عن كثب ما يدفع الناس إلى التعلق برأي ما دون سواه، لوجدنا أن ذلك لا يرجع إلى نفاد الحقيقة وقوه الحاجة بل إلى ما يتصل بحب الذات والمصلحة، والهوى. ذلك هو الثقل الذي يرجح الكفة، ويفصل في معظم شكوكنا، وهو ما يهز أحکامنا هزاً عنيفاً ويرغمنا على التوقف عندها. نحن لا نحكم على الأشياء بما هي عليه بل بما نراها عليه: فالحقيقة والمنفعة هما شيء واحد بالنسبة إلينا" (*)

لقد تناولنا إلى الآن ما للأعراف البلاغية من طابع اجتماعي. لكن هذا الحاج يصبح أيضاً على الأعراف الأدبية. فالبلاغة تعنى بنشاطات كثيرة ومختلفة (مثل القانون، والسياسة، والأخلاق، والإعلان...) ومن الخطأ أن نحصرها على الأدب وحده، غير أن الخطاب الأدبي محتوى تماماً ضمن الميدان البلاغي. وكما يقول بريتي في مقطع لا تشوهه شأنبه:

(١) أنطوان أرنو وبيير تيكول، La logique ou l'art de penser، الجزء الثالث، ١٦٦٢ - ١٦٨٣.

. الفصل ٢٠

(*) بالفرنسية في النص الأصلي:

"Si l'on examine avec soin ce qui attache ordinairement les homes plutôt opinion qu'à une autre, on trouvera que ce n'est pas la pénétration de la vérité & la force des raisons; mais quelque lien d'amour propre, d'intérêt, ou de passion. C'est le poids qui emporte la balance, & qui nous détermine dans la plupart de nos doutes; c'est ce qui donne le plus grand branle à nos jugements, & qui nous y arrête le plus fortement. Nous jugeons des choses, non par ce qu'elles sont en elles-mêmes; mais par ce qu'elles sont à notre égard: & la vérité & l'utilité ne sont pour nous qu'une même chose".

"الخطاب التثبيتي (epideictic)^(*)، الذي كان الأقل قيمة في العصور القديمة (لأنه على وجه الدقة الأشد... "بلاغة" بالمعنى التبخيسي) هو في هذه الأيام ذلك الخطاب الذي يحظى بأعظم الأهمية. بل يمكن القول إنه في فلسفة الثقافة الحالية الخطاب الوحيد الذي يسترعي الاهتمام، وذلك تحديداً لأنه لا يتسم بغايات عملية ضيقة، بل بهدف ثقافي، "Paedeutic". وقبل ذلك كلّه لأنّه يقدم جنس الخطاب الأدبي نثراً. وهو يتعلق بقيم أخلاقية، وبقيم حضارة ما بوجه عام. ويهدف إلى تعزيز المواقف (المشاعر) واستنهاصها ليس فيما يتعلق بقرار عارض (قانوني أو سياسي) وحسب، بل فيما يتعلق بالقيم العظيمة التي تصنع حضارة. وبسبب من طابعه غير العملي على وجه الدقة، فإنه من غير المحتمل أن ينحط من خطاب إقناع إلى خطاب دعاية. وما يشكل موضوع البلاغة الجديدة هو قبل كل شيء بنى هذا النوع من الخطاب وقواعده"^(۱).

(*) يقول أرسسطو في كتابه الخطابة:

"من الأضطرار إذا يكون الكلام الريطوري <الخطابي أو البلاغي> ثلاثة أجناس: مشوري، ومشاجري، وتثبيتي؛ فاما المشير فمه إنذن ومنه منع. فإن الذين يشيرون في الخواص والذين يشيرون في العام مما إنما يفعلون أبداً واحدة من هاتين. وأما التشاجر فمه شكاية، ومنه اعتذار. فإن الذين يتشارجرون لا محالة إنما يفعلون واحدة من هاتين. وأما المُثري أو المثبت فمه مدح، ومنه ذم". انظر: أرسطوطاليس، الخطابة: الترجمة العربية القديمة، حققه وعلق عليه عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات - الكويت ودار القلم - بيروت، ۱۹۷۹، ص ۱۶-۱۷.

(۱) بريتي، ص ۱۵۰-۱۵۱. بشأن الجنس التثبيتي الذي يشكل سلفاً لـ "الأدب" انظر أيضاً كتاب هنريش لاوزبرغ، *Elemente der literarischen Rhetorik*، ميونيخ ۱۹۴۹، الفقرات ۱۴-۱۶: "الخطاب القابل لإعادة الاستخدام هو خطبة تلقى في أوضاع نمطية (جليلة-احتفالية)... ولدى كل مجتمع يتتبع بقوة وشدة معينتين ثلاثة ضروب من هذا الخطاب، هي أدوات اجتماعية للحفاظ الوعي على نظام اجتماعي كامل ومتواصل... [وهي] خطب تكرّس لكي تثير على نحو متكرّر أفعال وعي اجتماعي مهمّة اجتماعية. وهذه النصوص تتوافق مع ما يقيم نفسه، في مجتمعات ذات نظام حر، على أنه "أدب" أو "شعر". وبشأن الصلة المتعززة باطراد بين البلاغة والأدب، انظر أيضاً كتاب فاسيلي فلوريسكو، *La retorica nel suo sviluppo storico*، بولونيا ۱۹۷۱.

ويبرز الطابع التقويمي والإقناعي للخطاب الأدبي بروزاً حاداً في ذلك النطاق من التقليد البلاغي الذي يألفه النقد الأدبي أشدَّ الألفة، أعني "الأشكال البلاغية"، خاصةً الاستعارة، "ملكة الشعر". والأشكال البلاغية، بعيداً عن كونها زخارف "جمالية" في الخطاب، أو أماكن تختبئ فيها استراتيجية الإقناع أو تخفي، إنما تتبدّى على أنها آليات لا تُضاهي في الجمع بين التوصيف والتقويم، أو بين "أحكام الواقع" و"أحكام القيمة"، في كل واحد لا انقسام فيه. ولو اقتبسنا مرأة أخرى من كتاب منطق بور روياł:

تدلّ التعبير المجازية، بالإضافة إلى دلالتها الأساسية، على حركة المتكلم وهواد، فترتك بصمتها على الفكرة الأخرى القائمة في العقل، في حين أنَّ التعبير البسيط لا يدلّ سوى على الحقيقة. (*)

"الهوى"، "الانفعالات"، "الشعور": تشير هذه الأشياء إلى ذلك الشيء غير اليقيني الذي يمكن للنقد الأدبي أن يتوجه له إلا أنه لا يختفى بذلك من حقل عمل هذا النقد. وكما قال باسكال، فإنَّ الشعور "يُعمل في لمح البصر، وهو جاهز دوماً لأنَّ يُعمل". وقد ردَّ باسكال إلى "عادة"، أو إلى ذلك النوع الثقافي "العفوسي" من ردَّ الفعل ("تحن آلية فضلاً عن كوننا روحًا...") الذي يُشير بوضوح فجَّ إلى مقدار العمق الذي يحدُّد به السياق الاجتماعي التاريخي جهازنا الفيزيقي.

(١) أرنو نيكول، الجزء الأول، الفصل ١٤. وانظر أيضًا ميشيل لوغرين، Sémantique de la métaphore et de la métonymie، باريس ١٩٧٣، ص ٧٥: "الاستعارة... هي واحدة من أكثر السبل فعالية في نقل انفعال أو توصيله. وجميع الاستعارات تقرّبنا تدريجيًّا عن حكم قيمة لأنَّ الصورة التي تنتجها وتترتّب بها تثير ردَّة فعل وجاذبية... والوظيفة الأكثر شيوعًا للاستعارة هي أن تُعبر عن عاطفة تزيد للمرء أن يشارك فيها: وهذا هو المكان الذي ينبغي أن يلتمس فيه دافعها الأهم".

(*) بالفرنسية في النص الأصلي:

"Les expressions figurées signifient, outre la chose principale, le mouvement & la passion de celui qui parle, & impriment ainsi l'autre idée dans l'esprit, au lieu que l'expression simple ne marque que la vérité toute nue."

إذاً، تتكبّل البلاغة على "الشعور" لأنها معنية على وجه التحديد بأن توقفنا وتبسيط تلك الأجزاء التي تكاد أن تكون اجتماعية صرفاً. تلك الأجزاء الاجتماعية الأشد "آلية"، كما ينبغي أن نقول إذ نذكر بascal، ولكن شرط أن نذكر أيضاً نظرية الاستعارة التي قدمها ماكس بلاك، حيث تبدو الاستعارة لهذا الأخير أمراً يستحيل التفكير فيه خارج نظام كامل من الأمور الشائعة الأخلاقية والمعرفية التي تُستخدم وتُقبل دون أن تكون خاضعة لأي سيطرة أو تحكم (والبلاغة، كما سبق لأرسطو أن قال، هي فن استخدام الأمور الشائعة استخداماً حسناً). يقول ماكس بلاك:

"خذوا القول: "الإنسان ذئب".... هذه الجملة الاستعارية لا يمكن أن تنقل معناها المقصود إلى قارئ لديه ما يكفي من الجهل بأمور الذئاب. فما تحتاجه ليس معرفة القارئ بالمعنى المعجمي المعياري لكلمة "ذئب" - أو قدرته على استخدام تلك الكلمة بمعانٍ حرفيّة - بل معرفته بما أدعوه نظام الأمور الشائعة المرافق.... ومن وجهة نظر الخبرير، يمكن أن يشتمل نظام الأمور الشائعة على أنصاف حقائق أو أخطاء صريحة (كأن نصف الحوت بين الأسماك، مثلاً)؛ لكن الشيء المهم لفعالية الاستعارة ليس أن تكون الأمور الشائعة صحيحة، بل أن تثار بسهولة وحرية. (ولأنَّ الحال كذلك، فإنَّ استعارةً تفعل فعلها في مجتمع معين قد تبدو وقحةً منافية للآداب في مجتمع آخر)"^(١).

وفي ضوء ذلك، فإنَّه كلما تحولت صيغة بلاغية إلى واحد من الأمور الشائعة (أو بعبارة أخرى تدلَّ على الشيء ذاته، كلما غدت هذه الصيغة البلاغية "ضمنيةً" ، وغير ملحوظة بالنسبة لنا) زادت قدرتها على الإقناع:

(١) ماكس بلاك، نماذج واستعارات، إيثاكا ١٩٦٢، ص ٤٠-٣٩.

"يبدو لنا أنَّ قيمة الاستعارات "الميَّة" المستخدمة في سجال تبرز أولاً وقبل كلِّ شيء بسبب ما تمتلكه من قوَّة إيقاع عظيمة حين تفعَّل من جديد، بعون من هذه التقنية أو تلك. وتنجم هذه القوَّة عن حقيقة أنَّ تلك الاستعارات تستمد مفاعيلها من مادة مماثلة يمكن تقبيلها بسهولة لا لأنَّها معروفة وحسب، بل لأنَّها مُذمَّجة، من خلال اللغة، بالتقليد أو التراث الثقافي".^(١)

"فمن يستخدم شكلاً من أشكال النظم البلاغي لا حاجة به لأنَّ يفكَّر، أو لأنَّ يدرك على نحوٍ واعٍ في تلك اللحظة، أنه يستخدم ذلك الشكل، شأنه في ذلك شأن من يقود سيارة دون أن يكون به حاجة لأنَّ يفكَّر، أو لأنَّ يدرك على نحوٍ واعٍ في تلك اللحظة، عدد أسطوانات المحرك أو كيفية عمله... معرفة المستمع بالأشكال البلاغية يمكن في الواقع أن تعرَّض للخطر الآخر الذي يأمل المتكلَّم في إحداثه عن طريق تلك الأشكال، ذلك أنَّ الآخر يكون خاصاً آنذاك لسيطرة المستمع".^(٢)

هكذا تكون الأشكال البلاغية، والتركيب الأكبر التي تشكَّل سردِيات طويلة، منسجمةً مع افتراضات مسبقةٍ خفيةٍ وعميقةٍ الغور موجودة في كلِّ رؤيةٍ للعالم. وهذا هو السبب في أنَّ المرء لا بدَّ أن يتلتفت إليها كلما أراد أن يبرز تجربةً تتميَّز بالتعقيد (ليس بواسع المرء أن يتحدث عن الزمن، مثلاً، إلا من خلال الاستعارات) أو أن يعبر عن حُكْمٍ له أهميَّةٍ الخاصة (تكاد اللغة الانفعالية برمتها - من "honey"

(١) تشاريم بيريلمان ولوسي أوليريشت- تيتيكا، La nouvelle rhétorique. Traité de

l'argumentation ، باريس ١٩٥٨ ، ص ٥٤٣

(٢) لاوزيرغ، الفقرة ٢

إلى "scum" وأبعد منها - أن تكون سلسلة طويلة من الاستعارات). وقد قلتُ للتو إنَّ الأشكال البلاغية "منسجمة" مع أعمق الافتراضات المسبقة الموجودة في كل رؤية للعالم (weltanschauung). وتدعونا الأمثلة التي أوردتها للتو إلى المضيَّ أبعد، كي نشير إلى أنها الشكل الأوسع انتشاراً، بل الوحيد في حالات معينة، الذي تواصل فيه تلك الافتراضات المسبقة تجليها. أما فعاليتها الدائمة وغير الملحوظة فتشير إلى ذلك الحقل البحثي الواسع الذي يدرس الثقافة غير الواقعية، أو المعرفة الضمنية، في كل حضارة. ولقد بات عسيراً بالفعل أن نتصور تاريخاً اجتماعياً وافقاً من "القبول" ما لم يكن مستوى تقنيات الإقناع. وبالمقابل، فإنه ينبغي أن يكون لدى النقد الأدبي - بوصفه سوسيولوجيا الأشكال البلاغية - كلَّ ما يلزم للإفاده من التماس مع تاريخ العقليات الذي رسمت مدرسة الحوليات خطوطه العريضة:

"العطالة، تلك القوة التاريخية الأساسية، ... هي واقعة من وقائع العقل أكثر منها واقعة من وقائع المادة، ذلك أنَّ هذه الأخيرة غالباً ما تكون أسرع من الأول إلى الفعل. فالبisher يفيدون من الآلات التي يخترعنها على الرغم من احتفاظهم بعقلية المراحل التقنية السابقة. ونجد لدى سائقى السيارات مفردات خيال، كما كان لدى عمال المصانع في القرن التاسع عشر عقلية آبائهم وأجدادهم الفلاحين. فالعقلية هي ما يتغير ببطء شديد. وتاريخ العقليات هو تاريخ البطء في التاريخ" (١).

(*) المعنى الحرفي لكلمة *honey* هو العسل، لكنها تستخدم استعاراتياً لمخاطبة المرء من يحبه، والمعنى الحرفي لكلمة *scum* هو الزبد أو الطفاولة، لكنها تستخدم استعاراتياً في الإشارة إلى الحالة والسوق.

(١) جاك لوغوف، "Les mentalités: une histoire ambiguë"، في كتاب جاك لوغوف وبير نورا،

محررَين، *Fair de l'histoir*، باريس ١٩٧٤.

غير أنه من الخطأ القول إنَّ الأدب مقتصر على "إحياء" تلك الأشكال البلاغية - الإيديولوجية المترسبة مسبقاً في التراث. فالأدب يخترقه ابتكار متواصل، وصادم في بعض الأحيان: حيث تشكل المجازات "الجريئة"، والأعمال التي تُرفض عند ظهورها بوصفها "مستغلقة" أو "سخيفة" أوضح الأدلة على هذا الجانب الآخر من المسألة. لكن ذلك لا "يثبت" - كما يعتقد غالباً، ولأسباب متنوعة كثيرة، أنَّ الأدب "الفعلى" مناهض للأعراف بطبيعته، وأنَّ تأويله لا بدَّ أن يدفعنا إذاً "بعد" من التحليل البلاغي.

دعونا نبدأ بالنقطة الثانية. فالنظرية البلاغية ليست بالعجزة بأيَّ حال من الأحوال عن تفسير الطابع التطورى الذي يتسم به التاريخ الأدبى أو حتى ما فيه من ضروب الافتراق والقطع. وما يرمى إليه تحليل هارالد فينريتش للاستعاره بمصطلحات نصية-لغوية هو تحديداً تفسير وظيفة الابتكار والتتجديد التقافيين التي يمكن لهذه الاستعارة أن تمارسها عند الضرورة. فحين يلاحظ فينريتش أن الاستعارة هي "مسندٌ متناقض"، يُظهر أنَّ العلاقة بين "الموضوع" و"التعليق"، أو بين المُسند إليه والمُسند، إنما تقام من خلال تركيب ليس، في الأصل، "مسالماً" قطْ بل ينطوي دوماً على انتقال "خطر" بين الطرفين^(١). ذلك أنَّ المُسند الذي تفترحه الاستعارة - بما تجريه من تشابك بين التوصيف والتقويم - يمكن أن يقابل أيضاً بالرد والاعتراض. حيث يمكن للسياق الخامل، الذي يمارس تحديداً مقاپلاً، أن يبدي تصلباً بالغاً مما يُظهر المُسند مستغلقاً بتعذر فهمه. والتاريخ الأدبى حافل بالتجارب البلاغية التي تبدو مطرودةً أبداً إلى سجن العبث والسفه. غير أنه حافل أيضاً - وهذا هو المهم - بتجارب بدت عبئية وسخيفة في حينها لكنها تبدو الآن ليس مقبولة وحسب بل لازبة لا غنى عنها عملياً، تجارب غدت راسخة ومن "الأمور

(١) انظر قبل كل شيء المقالتين "Semantik der Kühnen Metapher" ، في Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte ، العدد ٣، ١٩٦٣، و "Semantik der Metapher" ، في Folia Linguistica ، العدد ١، ١٩٦٣.

الشائعة". "إيداع ما هو مبتدل" (Créer un poncif): أليس هذا مثل بودلير الأعلى؟ ولذلك، فإن التحليل النقدي، حين يواجهه نصاً يخترق أعراف زمانه، لا يسعه أن يظل قانعاً بنصف الحقيقة الذي يخبرنا كيف فعل ذلك. لا يسعه أن يكتفي كما يفعل عادةً، بالنظر إلى الماضي، إلى العرف الذي زُحِّرَ أو رؤية العالم التي فُكَّت. ذلك أنَّ مستقبل النصــ أي الأعراف ورؤى العالم التي سيساعد في تشكيلها وتوطيدهاــ هو أيضاً جزء من تاريخه ومن مساهمه في التاريخ. ومثل هذا الاعتبار هو من مسلمات ضروب أخرى من الدراسات التاريخية. وحده الفقد الأدبيــ الواقع فريسة خرافاته الخاصة، كما سنرى بعد قليلــ من يدعى الاستثناء، دون أن يكون ثمة سبب وجيه لذلك، ليس من وجهة نظر التاريخ وحسبــ بل في ضوء النظرية البلاغية ذاتها أيضاً. ذلك أنَّ البلاغةــ ولنتذكر كلمات كينيث بوركــ هي شقيقة الانقسام والنزاع. ومحرّد وجودها يشهد على مجتمع منقسم، وفي حالة صراع. وهي كيان لا ينوي يتحولــ كيان تاريخي في جوهرهــ وــالجرأةــ البلاغية تدلــ على إرادة تتبعي قلب علاقات القوة في النظام الرمزيــ وــالأمور الشائعةــ والعطالة الدلاليةــ بدورهماــ مما النتيجة المحتملة لتلك الجرأة بقدر لا يقلــ عن كونهما نتيجةً لما يقابل الجرأة ويعاكسهاــ وهذه هي فحوى ذلك المقطع الذي لا ينسى الذي كتبه إرلينج بانوفסקי:

"ليس الفنَّ تعبيراً ذاتياً عن الشعور أو انشغالاً وجودياً بأفراد معينين، كما يحسب أولئك الذين يُفْرطون في إبراز معارضتهم لنظرية المحاكاة، بل صراع موضوعي مُحقّق، يستهدف نتائج ذات مغزى، بين قوّةٍ مانحةٍ للشكل ومادةٍ ينبغي التغلب عليها".^(١)

Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine "Der Begriff des Kunstwollens" (١) فسي XIV، ٤، ص ٣٣٩ (١٩٢٠)، Kunstwissenschaft التشديد لي.

حتى النبرة في هذه الجملة تبيّن أنَّ ما من خطأ، بالنسبة لبانوفسكي، في النظر إلى تاريخ الفنِ بوصفه إفصاحاً عن تاريخ الصراعات الاجتماعية والعنف الاجتماعي: بوصفه تاريخاً للصراعات في عالم الأشكال الجمالية^(١). وبذلك تكُن المسألة عن كونها معارضةً بين "قبول" بلاغي (أو إيديولوجي) و"خروج" جمالي، وتغدو مسألة إدراك بأنَّ هناك لحظات مختلفة في تطور كل نظام قائم على القبول، وأنَّ هناك، قبل كل شيء، سبلاً مختلفة لتعزيز هذا النظام. وما أحاول أن أبيّنه في الدراسات التي تتناول كلاً من جويس وإليوت وبلزاك – وكذلك في القسم الرابع من هذا المدخل – هو أنَّه في سياق اجتماعي معين يمكن حتى للأشكال الجمالية "المفتوحة"، أو "غير العضوية"، أو "الغامضة" أن تؤدي تلك الوظيفة التي تؤديها أداة للقبول.

ولذلك، فإنَّ معرفة السياق الاجتماعي – التاريقي لعمل أو جنس أدبيٍ ليست "فضلة" ينبغي أن لا تترك لها سوى هامش التحليل البلاغي، بل هي معرفة تشكل بوجه عام، وسواء أدرك المرء ذلك أم لم يدركه، نقطة انطلاق التأويل ذاته، موقرةً له تلك الفرضيات الأولية التي يصعب من دونها فهم الآليات البلاغية، أو الفرضيات التي لن تقضي لنا تلك الآليات البلاغية من دونها سوى بالقليل. وهكذا، حين كان كل عمل يعيينا، منذ حوالي عشر سنوات مضت، إلى التقابل بين الطبيعة والثقافة، سرعان ما كان هذا الإجراء يبدو هزيلًا وغير مقنع، ليس بسبب افتقاره إلى التحديد التاريقي وحسب، بل لأن ذلك الافتقار إلى التحديد (الذي شجع عليه كثيراً ليفي شتراوس نفسه) لم يكن يتتيح بوجه عام سوى تحليل أولي في أحسن الأحوال، بل خاطئ أيضاً.

(١) ما يتكلّم عليه بانوفسكي هنا هو في الحقيقة "صراع..." بين قوة مانحة للشكل ومادة ينبغي التغلب عليها، وهذه صيغة لا يبدو أنها تلائم إلى تعارض بين أشكال مختلفة بل إلى الديالكتيك العادي بين الشكل والمضمون. غير أنه يوضح في مكان آخر أن التقابل بين الشكل والمضمون ليس له أي أهمية تاريخية مهما تكون: إن زوج المفاهيم "الشكل-المضمون" لا يشير البة، كما يفعل الزوجان الآخرين [موضوعي - ذاتي] و "[واقعي-مثالي]", إلى تضاد بين مبدئين في التصوير أو التشكيل يمكن أن يحدد اختلافاً أسلوبياً بين ظواهر متعددة، بل يشير إلى حدود مجالين مميزين [منظفي] ضمن الظاهرة الفنية الواحدة ذاتها" ("Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kusttheorie").

XVIII, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunswissenschaft ١٩٢٥، الهاشم ١٩.

غير أنه على الرغم من صقل التحليل البلاغي نطاق العلوم الاجتماعية وتوسيعه إياها، وعلى الرغم من قيام هذه العلوم بدورها بتزويد التحليل البلاغي بالإطار التاريخي الذي يغدو خارجه وجود الأعراف البلاغية ذاته بلا معنى، لا ينبغي أن نحسب أنَّ الصلة بين هذين الجهازين المفهوميين، ومجموعة الظواهر التي يشيران إليها، هي تلك العلاقة الخطية التي يمكن التبؤ بها. فالتشاكل الحقيقى لا يحدث فقط، ومن هذا التبادل القاطع تتبع مجموعة المشكلات التي تعيّر التاريخ الأدبي.

٢ - التاريخ الأدبي - وأبعد منه:

النصوص الأدبية نتاجات تاريخية مُنظمة تبعاً لمعايير بلاغية. وتتمثل المشكلة الأساسية لدى نقد أدبيٍ يهدف لأن يكون فرعاً معرفياً تاريخياً من جميع النواحي في أن ينصف كلاً هذين الوجهين اللذين يُسمّ بهما موضوعه: أي أن يفعل منظومة من المفاهيم التاريخية والبلاغية على حد سواء. وهذا ما يمكن المرء من إنجاز عملية مضاعفة: أن يقطع إلى أجزاء ذلك المُتصل التعابي المؤلف من مجموعة النصوص الأدبية برمتها (ووهذه هي المهمة التاريخية بالمعنى الدقيق للكلمة)، ولكن شرط أن يكون ذلك القطع تبعاً لمعايير شكليّة تتفق وذلك المُتصل دون سواه (وهذه هي المهمة البلاغية بالمعنى الدقيق للكلمة).

ومثل هذا الجهاز النظري قائم أصلًا إلى حد كبير. وهو يتركز على مفهوم "الجنس الأدبي". ولست أحسب من قبيل المصادفة أننا نجد أفضل نتائج النقد التاريقي-السوسيولوجي، في القرن العشرين، في تلك الأعمال التي هدفت إلى تحديد القوانين الداخلية لجنس بعينه ومداه التاريخي: من الرواية عند جورج لوكاش إلى الدراما الباروكية عند فالتر بنيمرين، ومن التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية عند لوسيان غولدمان إلى نظام التأليف الموسيقي الإثنا عشرى (في حق فريپ) عند بيودور أدورنو. غير أنه ما من شك في أنَّ مفهوم الجنس الأدبي لم يكتسب بعد ذلك البروز الذي يستحقه ولم يتمكن من أن يفضي بنا إلى بناء التاريخ الأدبي بناءً مختلفاً تماماً عن الذي نألفه. وأود هنا أن أرسم الخطوط العريضة للأفاق التي كان يمكن أن يفتحها الاستخدام المنهجي لهذا المفهوم. غير أنني سأشير أولاً إلى السبب الذي دفع النقد لأن يبدي في وجه مثل هذه التطورات تلك المقاومة الواسعة.

لأخذ مثال لوكاش الشاب. ففي المرحلة التي كان يعمل خلالها على كتابه الدراما الحديثة، توصل لوكاش، بتأثير من سوسيولوجيا الأشكال عند زيميل، إلى صياغة المشكلة التي نتناولها بمصطلحاتٍ لا تزال ساريةً وصحيحةً إلى اليوم. فقد كتب في تقديم العام 1911 لكتابه:

”المشكلة الأساسية في هذا الكتاب هي إذا: هل ثمة دراما حديثة، وما هو أسلوبها؟ لكن هذا السؤال، شأنه شأن جميع الأسئلة الأسلوبية، هو في المقام الأول سؤال سوسيولوجي.... وتتمثل أفح أخطاء التحليل السوسيولوجي فيما يتعلق بالفن في أنه لا يلتمس في الإبداعات الفنية ولا يتفرّص سوى المضامين، راسماً خطأً مباشراً بينها وبين علاقات اقتصادية معينة. غير أنَّ الاجتماعيَّ حُقا في الأدب هو الشكل.... الشكل واقع اجتماعي، ويسمِّي في حياة الروح ذلك الإسهام الحيواني. ولذلك فهو لا يشكل عاملًا يفعل فعله في الحياة ويقولب التجارب وحسب، بل يشكل أيضًا عاملًا تقولبه الحياة بدوره“⁽¹⁾.

وثمة مفاهيم مماثلة نجدها في المسودة الأولى والأطول من هذا التقديم، محاضرة العام 1910 التي حملت عنوان ”ملاحظات حول نظرية التاريخ الأدبي“:

”ينجم تركيب التاريخ الأدبي عن الجمع بين السوسيولوجيا وعلم الجمال في وحدة عضوية جديدة..... الشكل سوسيولوجي ليس بوصفه عنصراً وسيطاً وحسب، أو مبدأ يصل بين المؤلف والمتألق، جاعلاً من الأدب واقعةً اجتماعية، بل هو سوسيولوجي أيضاً في علاقته بالمادة التي ستُفرغ في شكل..... الشكل في عمل

(1) جورج لوكاش، Il dramma moderno (نشر بالهنغارية في الأصل عام 1911) ميلانو 1967، ص 11، 9، 8.

ما هو ما ينظم في كلّ مغلقِ الحياة التي تُعطى له كمادة أو موضوع، وهو ما يحدد أزمنتها، وإيقاعاتها ونقطاتها، وكثافتها وسيولاتها، وضروب خشونتها ورفقتها؛ وهو الذي يُبَرِّزُ تلك الأحساس التي تتلقى على أنها هامة ويبعد الأشياء الأقلّ أهمية، وهو الذي يحدد للأشياء مواقعها في المقدمة أو المؤخرة، ويرتبها في نظام.... كلّ شكل هو تقويم للحياة، وحكم عليها، وهو يعتمد هذه القوة والمقدرة من حقيقة أنَّ الشكل في أساسه الأعمق هو على الدوام ضربٌ من الإيديولوجيا.... رؤية العالم هي الافتراض الشكلي الذي يفترضه كلّ شكل^(١).

خطُّ البحث هذا بالغ الوضوح، وأثرى بكثير مما يمكن أن نأمل لمقبosiين أن يشيرا إليه. ويقاد المرء بتساءل ما الشكل الذي كان يمكن للنقد السوسيولوجي أن يتّخذه لو أن لوكاش واصل مشروعه. غير أنَّ الأمور سارت على نحو مختلف، بالطبع. ففي العام 1910، وبتزامنٍ مُحِيرٍ مع آرائه التي أوردتها للتو، كان لوكاش يُحَكِّمُ مفهوماً للشكل الجمالي معاكساً تماماً، مفهوماً "تراجيدياً"، قائمًا على انهيار كل صلة بين الشكل والحياة، بين الأشكال والتاريخ:

"[هذا] ينشأ سؤالٌ أساسيٌ بالنسبة لعلم الجمال: أليس ما اعتدنا على تسميته بالشكل، وأعطيته الأولوية وقدمناه على معاني الحياة وما شكلته، نوعاً من تحجر الوجود؟... كل عمل مكتمل، بسبب من اكتماله على وجه التحديد، يضع ذاته خارج جميع المجتمعات ولا يحتمل أن يكون مُفْحِماً في سلسلة ما من الأسباب التي تحدّده من الخارج. فجوهر الإبداع الفني، جوهر التشكيل، ليس

(١) جورج لوكاش، Osservazioni sulla teoria della storia Letteraria (نشر في الأصل بالهنغارية عام ١٩١٠) في ١٩١٨ - ١٩١٨، Sulla povertà di spirito. Scritti ١٩٨١، ص ٥٩، ٦٩ - ٧١.

سوى مبدأ عازل: قطْعُ كُلِّ رابطه تربطه بالحياة المعيشة، الملموسة، المتحركة فيما يهب ذاته حيَاةً جديدة، منفقة على ذاتها، وغير مرتبطة بأي شيء ولا يمكن مقارنتها بأي شيء. ففي كُلِّ إبداع فنِي ثمة نوع من الـ *Inselhaftigkeit*، كما يدعوه زيميل، لا يسمح له بأن يطيق كونه جزءاً من أي تطور متواصل^(١).

ومن المعروف أن لوكاش قد عمد، بين كتابه الروح والأشكال وكتابه نظرية الرواية، إلى تجذير هذه الطبيعة الثانية من مفهومه عن الشكل. وفي حوار مشهور في ترسترام شاندي^(*) نجد أنَّ المتكلَّم الذي يمجَد النظام الشكلي يرعب الفتاة التي يحبُّها ويدفعها إلى أحضان غريمه. وبالمثل، فإنَّ التاريخية التي تشكَّل جوهر الرواية في كتاب لوكاش نظرية الرواية تعني أنَّ الإنجاز الشكلي لرواية ما هو "شكاليٌّ" على الدوام ولا يمكن أن يكون غير ذلك: "توقٌ" إلى الشكل أكثر منه تحقيقاً له. وبين الحياة والشكل، وبين التاريخ والأشكال، يحفر لوكاش الشاب خندقاً لا ينوي يتعمق. فالحياة "حركة"، والشكل "انْغلاَق". والحياة "عيانية" و"تعدد"، والشكل "تجريد" و"تبسيط". الشكل، في استعارةٍ تلخص الأمر، متجرَّر ومُحَجَّر: أما الحياة فسائلة، ومطواعة، و"حِيَةٌ".

بيد أنَّ العلوم الاجتماعية في القرن العشرين محت صورة الحياة هذه نهائياً. فحين ينظر المرء بعيني الألسنية، وتاريخ الآماد الطويلة longue durée، والأنتروبولوجيا، والتحليل النفسي، حتى الحياة تتبدو "متجرَّدة". وما هو غير مقبول في ثنائية لوكاش ليس توصيف الشكل بأنه الخصائص المنسوبة إلى وجودٍ تاريخي. وإذا ما كان لمفهوم الشكل، في أعمال لوكاش بين 1910 و 1920، تداعياته الميتافيزيقية المتزايدة، فذلك، ويا للمفارقة، ليس لأسباب داخلية تتعلق بمفهوم الشكل ذاته بل بسبب الصورة التي طبعتها خلفية لوكاش الفلسفية على المفهوم المقابل.

(١) المصدر السابق، ص ٨٧، ٩٠.

(*) رواية ترسترام شاندي للكاتب الإنجليزي لورنس ستيرن (١٧٦٨-١٧١٣).

فالشكل يت弟兄 متحولاً إلى قَبْلية قاسية - متطرفة، وترجيدية، ومعاكسة للحياة - لأنّ لوكاش يريد أن يبقى "الحياة" في حالة من عدم التحديد "سائلة" و"مفتوحة". وما يبتغي لوكاش أن يقاده هو مفهوم أساسي في تحليل الثقافة: مفهوم العرف^(١). وهو مفهوم حاسم لأنّه يشير إلى الحين الذي يتخذ فيه شكلٌ ما جذراً اجتماعياً محدداً، ويدخل الحياة اليومية، ويعصّبها وينظمها بطرائق منتظمة وخفية على نحو متزايد، وأكثر فاعلية تاليًا. غير أنه في الوقت ذاته مفهوم يفرض نوعاً قاسياً من انقسام الورم، لأنّه يجرّد الوجود التاريخي من افتتاحه على التغيير، ويجرّد الشكل الجمالي من نقاء الأصلي.

واعتقادي أنَّ النقد الأدبي قد مكث طويلاً ضمن حدود معضلة لوكاش: حماية دفء الحياة ونقاء الشكل. وهذا هو السبب في أنَّ التاريخ والبلاغة باتا موضوعين منفصلين تماماً. وهذا هو السبب في أنَّ مفهوم الجنس الأدبي بقي حبيس نوع من السجن النظري: فكان معروفاً ومقبولاً، لكنه لم يستخدم إلا قليلاً دون رغبة. فالكلام على الأجناس الأدبية يعني دون شك التأكيد على إسهام الأدب في "تحجّر الوجود" كما في "إبلاء الشكل". وهو يعني قلب مهام التاريخ الأدبي وصورة الأدب ذاته، واحتواء ذلك كلّه ضمن فكرة القبول، والاستقرار، والتكرار، وحتى الذوق الرديء. ويعني، بعبارة أخرى، تحويل الفردوس الأخير - فردوس "الجمال" - إلى مؤسسة اجتماعية شأن غيرها من المؤسسات.

يمكن لنا الآن أن نعود إلى الدور الذي يلعبه مفهوم الجنس في تقطيع مُتصَلِّ التاريخ الأدبي وإعادة تنظيمه. وثمة شيء يستوقفنا مباشرة. فتاريُخ لالأدب مبنيٌ حول هذا المفهوم لا بدّ أن يكون "أبطأً وأشدَّ تقطعاً" من التاريخ الذي نالّفه. أبطأ، لأنَّ فكرة الجنس الأدبي ذاتها تتطلب إلحاحاً على ما تشتَرك به مجموعة من

(١) ليس مصادفة أن شكوك لوكاش الأولى بشأن متنانة الصلة بين الشكل الجمالي والوجود الاجتماعي تنشأ، منذ الملاحظات، في سياق مناقشة تتناول "بلى" الأسلوب. فهذه الظاهرة تشير إلى "طبيعة الجمهور المحافظة في الأساس" وإلى "إبقاء" الطاقات الشكلية، ولوكاش يعتزم إزالتها من تحليله لهذين السبيلين على وجه الدقة.

الأعمال. فهي تفترض أنَّ الإنتاج الأدبي يحدث عبر خصيُّع لمنظومة سائدة من القوانين وأنَّ مهمة النقد هي على وجه التحديد أنْ يظهر مدى القوة القاهرة والمنظمة التي تتمتع بها هذه القوانين. كما تُدخل فكرة الجنس إلى التاريخ الأدبي ذلك بعد الذي دعته مدرسة الحوليات بـ الأمد الطويل (*longue durée*)، وتدعُم الفرضية التي مفادها أنَّ "الفن بلا شك يلائم التعبير عن حالات الحضارة أكثر مما يلائم التعبير عن لحظات التمزق العنيف"^(١).

وهذا تغيير في المنظور من الصعب، بل من العبث، التنبؤ بعواقبه. غير أنَّ هناك شيئاً واحداً مؤكداً: هو أنه لا بد أن يدفع المرء إلى إعادة تفحص مكانة النقد الأدبي التاريخية من أسسها فصاعداً. ولما كان التاريخ الأدبي متهاوياً وعنيقاً على هذا الصعيد، فإنه لم يكُفَّ قطَّ عن كونه تاريخاً حَدِيثاً (*histoire évenementielle*)، حيث "الأحداث" هي الأعمال العظيمة أو الأفراد العظام. حتى الجدالات التاريخية العظيمة تحولت، في نهاية المطاف، إلى التركيز الذي يكاد أن يكون حصرياً على إعادة تأويل عددٍ بالغ الضآلة من الأعمال والكتاب. وقد حكم هذا الإجراء على مفهوم الجنس بأن يكون وظيفةً تابعةً وهامشية، الأمر الذي تشير إليه باشداً ما يكون الوضوح ثنائية العرف - نزع الألفة الشكلانية؛ حيث يبدو الجنس مجرد خلفية، ومستوى ظليل لا نفع فيه سوى إبراز اختلاف الرائعة مزيداً من الإبراز. فكما يخرق "الحدث" قوانين الاستمرار ويزري بها، كذلك تعمل الرائعة على تبيين "الانتصار" على المعيار، وتبيّن أنَّ ما هو عظيم حقاً لا يمكن اختزاله أو الحطّ من شأنه.

وال المشكلات هنا كثيرة ومتتشابكة. ولكن دعونا نكتفي بما هو أساسى، فنطرح سؤالين على الأقل. أولهما، إلى أي مدى أثبت البحث التجريبى ذلك التضاد بين المعيار والرائعة الذي لا يزال التاريخ الأدبي يرتكز إليه؟ بأى معنى "ينتهى" شكسبير أعراف التراجيديا الإليزابيثية؟ لماذا لا نقول العكس: أنه كان الكاتب الوحيد القادر على تحقيق هذه الأعراف كاملةً، مقيماً "المودج الأمثل" لجنس كامل؟ هل تعمل رواية غوته سنوات تدريب فيلهلم مايسنر على "نزع ألفة" أعراف الرواية

(١) جان ستاروبنسكي، *Les emblèmes de la raison* : 1789 ، باريس ١٩٧٣ ، ص. ٥.

الكتوبية (Bildungsroman)? أليس العكس هو الصحيح: وهو أنَّ غوته اكتشف هذه الأعراف مع روایته هذه وجعلها قابلةً لإعادة الإنتاج؟ الأمثلة كثيرة ومتعددة. وهذه هي من جديد، وفي الجوهر، تلك المشكلة التي عُتِّينا بها في مناقشتنا العلاقة بين "الأمر الشائع" و "الجريدة" في البلاغة. وما هو موضوع بحث مرأة أخرى هو الوجهة التي تتخذها تحديقة المؤرخ: ما إذا كان عليه أن يكتفي بالنظر إلى ما هو وراء الرائعة، التي تؤكّد من جانب واحد على خرق النسيج التارخي وقطعه، أم أنَّ عليه، عبر إظهار النتائج التي تترتب على كلِّ عملٍ عظيم، أن يبرز وظيفة هذا العمل كإجراءٍ أصيلٍ من إجراءات "الاستقرار" التارخي.

من الواضح كما يبدو لي أنَّ الوجهة الأولى لا تزال الأكثر شيوعاً، وليس من الصعب أن نكتشف السبب وراء ذلك. فالنقد لم يتحرر تماماً من مهمته القديمة: المتمثلة في أن يكون ضرورة من المُرافق المتفق لعملية القراءة؛ القراءة التي تقوم بها هنا والآن. وبما أنَّ أعمالاً معينة تتطلَّب قرراً، فإنَّ الرغبة تتشاَعفُّياً في إظهار أنها "معاصرة"، وتاليًا في الإلحاح على ما يتتيح لها أن تخلع خارج أرض الماضي الصلبية وتقع في حجرنا. وهذا ما ينمَّ على علاقتها مع نصوص تضرب بجذورها البعيدة في التأويل المجازي الإغريقي، وقبل كلِّ شيء في التأويل المحازبي المسيحي^(١). وهو تأويل يقوم على إيمانٍ، مهما يكن ابتداه هذه الأيام، بأنَّ هنالك رسائل في الماضي لا تعنينا وحسب بل هي بمعنىٍ ما مكتوبة لنا ولنا وحدنا، ولا يتكشف معناها تماماً إلا في ضوء تأويلنا. وهذه خرافات طيبة بالفعل ومفيدة "للحياة" إلى أبعد حدٍ: غير أنَّ هذا السبب على وجه التحديد هو ما يجعلها تهمَّ دارس العقلية المعاصرة، وليس المؤرخ. فهذا الأخير - ما لم يكن راغباً في أن يتحول إلى تلك الشخصية الأسطورية التي تكمِّن رغبتها الوحيدة في تأمل انعكاس صورتها - ينبغي أن يركِّز على ضروب التباين والقطع: على ما كان قد ضاع وغداً غير مألفٍ على نحوٍ مثيرٍ، فلا يمكن لنا أن "تعيد ألفته" إلا بممارسة العنف إزاءه بحيث نشوّه القوام المادي للموضوعي لكلِّ عملٍ تتمثَّل مهمته المعرفة العلمية في أن تعيد بناءه و "تنقذه".

(١) انظر في هذا الشأن الفصل الأول الرابع من كتاب بيتر زوندي، *Einführung in die literarische Hermeneutik*، فرانكفورت ١٩٧٥.

تصل بنا المركزية غير الملائمة والمشوّهة التي اكتسبتها "الذاكرة" المعاصرة على حساب النقد التاريخي إلى السؤال الثاني. ففي نهاية القرن التاسع عشر كُتِّبت مئات قصص الأشباح، إلا أنَّ رواية هنري جيمس دوره اللولب هي شيء آخر. هذا متفق عليه؛ أو الأحرى أنها شيء آخر "بالنسبة لنا"، نحن الأقلية الصغيرة التي تعمل في كلَّ حالة بوصفها مستودعاً للذاكرة السائدة. ولكن هل نقتصر مهمة مؤرَّخ الثقافة دوماً وحصرياً على التساؤل عما مكَّن نخبةً، في الماضي أو الحاضر، من "الانفصال" عن عامة الجمهور؟ أليست مهمته بالأحرى أن يُعْتَنَى بأعراف الجمهور، والتوقعات الإيديولوجية التي يتميَّز بها كلَّ عصر من العصور؟ غير أنَّ اعتراضاً قد يُطْرَح بأنَّ الإنتاج المتوسط من جنس معين لم يَعُد يُقرَّ الآن وبات مضجراً ومملاً. وأنا لاأشك في ذلك. لكن هذا "البعد عن المعاصرة" الذي لا يُحتمل هو على وجه التحديد ما ينبغي للمؤرَّخ أن يبحثه. (ويمكن أن نشير عَرَضاً إلى أنه إذا ما سلك الجميع كما يسلُك نقاد الأدب الذين لا يدرسون إلا ما "يروق" لهم، فإنَّ الأطباء قد يقترون أنفسهم على دراسة الأجسام السليمة وحدتها ويقتصر الاقتصاديون على مستوى معيشة الميسورين). ومن ثم، هل نحن على ثقة بأننا نعرف تلك القصص "الأخرى"، "العرفية" أو "التقليدية"، من قصص الأشباح؟ هل درِّست هذه الأعراف حقاً، أم نقتصر بالأحرى على إثارة أمرها بتسريع وعجلة بقصد واحد هو إضفاء مزيدٍ من البريق والرونق على "محظمهَا"؟ وإذا ما أراد المرء أن يحتفظ بثنائية العرف - الابتكار ويعطي الحدث الثاني فيها وزنه التاريخي والشكلي الذي يستحقه، فإنَّ من المهمَّ إلى أبعد الحدود أن يدرك أنَّ الحدث الأول في هذا الزوج لم يَعُد بالنسبة للنقد الأدبي إلى الآن "موضوع معرفة" بالمعنى الحقيقي والعبارة. ففكرة "الأدب العادي" - لكي نعيده سبَّاك تعبير آخر من تعبيرات الحوليات - لا مكان لها في النقد. والنتيجة هي أنَّ معرفتنا، الآن، بالتاريخ الأدبي شديدة الشبه بخرائط أفريقيا قبل قرن ونصف القرن: حيث المناطق الساحلية معروفة ومأهولة أما باقي القارة بأكمله فعبارة عن مجاهل لا علم لتلك الخرائط بها. وإذا تبهَّرنا مصبات الأنهر الأسطورية العظيمة، فإننا حين يتعلَّق الأمر بتحديد المنبع نظلَّ نثق على الغالب بفرضيات غريبة أو حتى بأساطير.

وإذ يُواجه المرء بقارئة مجهولة، فمن الطبيعي ألا يعلم مسبقاً إنَّ كانت جديرة بالاستكشاف. وما يسعني قوله يقتصر على أنني في كلَّ مرَّة درَستُ الأجناس "الدنيا"، و"الأدب الجماهيري" (على الرغم من قيامي بذلك على نحوٍ لم أعد أجدُه مُرضياً؛ حيث كنت أبحث عن قوانين اشتغالها في عمل واحد أحسبه مثلاً ونموذجاً - دراكولا، أولاد شارع بول، سلسلة شارلووك هولمز - وليس في مجموعة من النتاجات "الوسط" أوسع وأكثر دلالة) كنت أنتهي دوماً إلى إيجاد معانٍ لم تكن متوقعةً أو "عادية" بأي حال من الأحوال. وغالباً ما كانت، في حقيقة الأمر، مختلفة عما يفترضه المرء للوهلة الأولى أو حتى مناقضة له.

فالأدب الجماهيري ليس تلك الفسحة غير المتمايزة والخالية من المعنى كما لا يزال يعتقد معظم النقاد. وهو ينطوي على كثير من المفاجآت، ليس بسبب المعاني الكامنة فيه وحسب، بل أيضاً بسبب الضوء الذي يلقيه على أعمال من نوع آخر. فبلغة القصة البوليسية تمكناً من أن نفهم بصورة أفضل تلك الإشكالية الشكلية والثقافية التي يعتمد عليها ما قدمه جوزيف كونراد من حلول سردية (معاكسة لحلول القصة البوليسية). وبقراءة بودلير في ضوء برام ستوكر^(*)، يجد المرء أنَّ وظيفة الإرداد الخلفيَّ (اجتماع لفظتين متناقضتين) تتحذَّز تضمنات أو معانٍ إضافية غير متوقعة. ومما يؤسف له أنني لم أطور على نحوٍ وافٍ هذا الوجه من أوجه المسألة في الدراسات التي تتناول الأدب الجماهيري مما تضمنه دفتراً هذا الكتاب. فمنذ بضع سنوات خلت، كانت كتابة المرء عن دراكولا تكتفي لاعتباره متباطلاً غريباً للأطوار، وكان اهتمامي الأساسي منصبًا على إثبات شرعية عملِي: "كما ترون، فإنَّ دراكولا أيضاً جزءٌ من التاريخ الأدبي". أمَّا التساؤل عما إذا كان يمكن لدراسة ستوكر أن تسهم في تغيير معالم الأدب "العظيم" فكان ضرورياً من المضيَّ أبعد من اللازم في واقع الحال. غير أنني مقتنع الآن أنَّه لا بدَّ من المضيَّ في هذا النَّسْبَلِ، وأنَّه قد يتتيح لنا أن نعيد بناء النظام الأدبي في الماضي بمزيدٍ من الدقة النظرية والصحة التاريخية.

(*) مؤلف دراكولا.

تارِيخُ أدبِيَّ "أبطأً"؛ وأكثُرَ "نقطَّعاً". لكن النَّقد يَتَكَبُّ في الْوَقْتِ الراهن إِلَى معاييرٍ كثيرةً جدًا ومتَوْعِةً جدًا في تقطيعه متَّصلُ التَّارِيخِ: حِيَاةُ الكَاتِبِ الفَرْدِ، مفاهيمُ "الْأَسْلُوبِ - المَرْحَلَةِ" مُثَلُ نَزَعَةِ التَّائِقِ وَالتَّكَلُّفِ أو النَّزَعَةِ الطَّبِيعِيَّةِ، الْانْقِطَاعَاتِ الْحَاصِلَةِ فِي مَجَالَاتِ أُخْرَى مِنَ التَّارِيخِ، الْعُودَةِ الْصَّرِيقَةِ أو الْضَّمِنِيَّةِ إِلَى "رُوحِ عَصْرٍ" شَامِلَةً مَا، فضلاً عن مفهومِ الجنسِ ذاتِه بِالطبعِ. وَالْإِنْتِرِيَّةُ النَّهَايِيَّةُ فِي مُعْظَمِ الْحَالَاتِ شَبَكَةً وَاسِعَةً وَلِزَاجَةً تَنَقَّدُ فِيهَا الْخَرْوَقَاتِ التَّارِيخِيَّةُ كُلَّاً وَضَرْبَهُ. أَمَّا إِذَا أُمْكِنَنَا أَنْ نُحَكِّمَ مفهومَ الجنسِ الأَدْبِيِّ ذَلِكَ الْإِحْكَامُ الْوَثِيقُ وَالْمَنْهَجِيُّ، فَقَدْ يُسْنِهُمْ فِي شَدَّ حَوْافِ الْبَحْثِ التَّارِيخِيِّ، ذَلِكَ أَنَّ تَارِيَخًا يُعَادُ رَسْمَهُ تَبَعًا لِمَبَادِئِ شَكْلِيَّةٍ صَارِمَةٍ لَا بَدَّ أَنْ يَكُونَ أَيْضًا تَارِيَخًا أَشَدَّ صَلَابَةً، وَأَشَدَّ نَقْطَّعًا. لَيْسَ عَلَى الْمَسْتَوِيِّ التَّرْمَتِيِّ وَحْسَبَ (كَمَا هُوَ الْحَالُ فِي الْأَصْلِ جُزِئِيًّا)، بل عَلَى الْمَسْتَوِيِّ التَّرَامِنِيِّ أَيْضًا وَرَبِّما قَبْلَ أَيِّ شَيْءٍ آخَرَ: فَفِي كُلِّ عَصْرٍ، تَوَجُّدُ مَعًا أَشْكَالٌ رَمْزِيَّةٌ مُخْتَلِفَةٌ بَلْ مُتَصَارِعَةٌ فِيمَا بَيْنِهَا، كُلُّ مِنْهَا قَدْ وُهِبَ اِنْتَشَارًا وَدَوَامًا تَارِيَخِيًّا مُخْتَلِفًا. وَعَلَى تَارِيخِ الْأَدْبِ أَنْ يَسْتَهْدِفَ تَمْثِيلَ مَوْضِوِعَهُ كَنْوَعَ مِنَ الْحَقْلِ الْمَغَنَاطِيسِيِّ الَّذِي لَا يَكُونُ تَوازِينَهُ أَوْ اخْتِلَالَ تَوازِينَهُ سُوَى مَحْصَلَةِ لِلْقُوىِ الْفَرَدِيَّةِ الْفَاعِلَةِ فِي دَاخِلِهِ.

بَلْ يَمْكُنُ لِلملامِحِ الْمُمِيَّزةِ الَّتِي تَسَمُّ "مَرَاحِلٍ" فَنِيَّةً أَوْ أَدْبِيَّةً أَنْ تَبَرُّزَ بَعْدَ إِعادَةِ التَّفْحَصِ هَذِهِ وَقَدْ اعْتَرَاهَا تَعْدِيلٌ عَمِيقٌ، غَيْرُ أَنَّ ذَلِكَ يَتَطَلَّبُ طَرْحَ أَسْنَلَةً لَا يَسْعَنِي التَّصْدِيَّ لِهَا فِي هَذَا الْمَقَامِ^(١). وَيَنْبَغِي أَنْ نَلَاحِظَ أَنَّ الْمَرْءَ إِذَا مَا أَرَادَ أَنْ يَصِلَّ إِلَى ضَرَبٍ مِنْ إِعادَةِ التَّرْتِيبِ التَّارِيَخِيِّ يَتَمْتَعُ بِأَيِّ قَدْرٍ مِنَ الْأَهْمَيَّةِ وَالسُّرْيَانِ، لَا بَدَّ لَهُ مِنْ إِحْكَامِ مفهومِ "الْجِنْسِ" ذَلِكَ الْإِحْكَامُ الْأَوْثَقُ بِكَثِيرٍ مِمَّا نَرَاهُ الْآنُ. فَهُوَ يَخْلُطُ فِي الْوَقْتِ الراهن بَيْنِ إِحْالَاتٍ عَشَوَائِيَّةٍ بِهَذَا الْقَدْرِ أَوْ ذَلِكَ إِلَى الْمَضْمُونِ (الْقَصَّةُ الْبُولِيسِيَّةُ، الرَّوَايَةُ الْبِيَكَارِسِيَّةُ)، وَالْأَثَارُ أَوْ الْمَفَاعِيلُ (الرَّعْبُ، الْفَكَاهَةُ)، وَعَدْدٌ مِنْ

(١) عَلَى الْمَرْءِ فِي الْأَسَاسِ أَنْ يَتَسَاءَلَ مَا الْعَلَاقَةُ بَيْنِ التَّصْنِيفَاتِ الْقَائِمَةِ عَلَى "الْأَجْنَاسِ الْأَدْبِيَّةِ" وَالتصْنِيفَاتِ الَّتِي تَشِيرُ إِلَى إِفْقَادِيِّمِ "الْأَسْلُوبِ - المَرْحَلَةِ". كَمَا يَحْتَاجُ لَأَنْ يَحْدُدَ مَا إِذَا كَانَتْ تَغْيِيرَاتٍ مُثَلُ "الرَّوَايَةُ الطَّبِيعِيَّةُ" أَوْ "السُّونِيَّةُ الْكَلَاسِيَّةُ الْجَدِيدَةُ" هُجَانَّ مفاهِيمِيَّةً يَنْبَغِي التَّخلُّصُ مِنْهَا أَمْ أَدَواتٌ تَأْوِيلِيَّةٌ صَحِيحةٌ وَسَارِيَّةٌ، وَإِذَا مَا كَانَتْ ذَلِكَ، مَا الْوَزْنُ النَّسْبِيُّ لِكُلِّ مِنَ الصَّفَةِ وَالْإِسْمِ الَّذِي يَحْمِلُ هَذِهِ الصَّفَةَ؟ وَهَلْ جَرَّاً.

السمات الشكلية (قصص "ذات نهايات سعيدة"، روايات "وثائقية"). ومثل هذا التبوب الملهل لا يمكن أن يسهم كثيراً في تبسيط حقل البحث أو تحديده. ولعل الحل يمكن في التركيز على سمات بلاغية كبرى معينة تُعدّ "سمات غالبة" بعيداً على أساسها تنظيم منظومة الأجناس المختلفة. وثمة في ذهني مثالٌ محدد، يبدو لي على أنه المحاولة الأنجح في إيجاد تاريخ "بلاغي": ألا وهو مقالة إرُون بانوف斯基 المنظور بوصفه "شكلاً رمزياً".

حين يقرأ المرء هذه الدراسة يدرك أولاً وقبل كل شيء "قوة إسهام الفرضيات التاريخية في البحث البلاغي (البحث "الإيقوني" في حالة بانوفסקי)، ليس من خلال تحسينه وحسب بل أيضاً من خلال تزويدِه بالفرضيات البنوية الأولية. وبعبارة أخرى، فإنَّ المرء يدرك، بقراءة هذه الدراسة، وحدة البحث التاريخي والبلاغي. غير أنه يلقط أيضاً ذلك التمايز بينهما: فتلك الفرضيات الأولية لا تنتسب في واقع الأمر إلا بعد مسيرة طويلة وشاقة عبر مناطق متخصصة أرفع التخصص، حيث يجري التحليل (ويعرض نفسه للدحض) على أساس مبادئ لم يَعُد بالإمكان استنتاجها من المعارف التاريخية خارج الفنية. وهذه هي الطريقة "المتعرجة" بالضرورة التي يسهم من خلالها النقد في المعرفة التاريخية الشاملة، وسوف أعود إلى ذلك بعد قليل. أما الآن فدعونا نتناول وجهاً آخر من أوجه مقالة بانوفסקי عن "المنظور" قد يتبيّن لنا أنَّه أساسيٌ في تجديد المنهجية التاريخية. فمن المعروف أنَّ بانوفסקי يعتقد أنَّ المنظور في فن التصوير أو الرسم يبرز بالعلاقة مع مفهوم جديد عن المكان ووظيفة "التنظيم" التي تقوم بها الذات الإنسانية ضمه. وقد نشأ هذا المفهوم في الفiziاء التجريبية واتخذ صيغته النسقية الحاسمة في الفلسفة الكانتية. وبذلك يكتسي الإجراء الفني دلالته الأكمل ليس في ضوء ظواهر فنية أخرى بل في ضوء نتاجات الفكر العلمي والفلسفـي. بل إنَّ "شكله" يُفهم ويُبني عن وظيفته الثقافية الخاصة بالعلاقة مع تلك النتاجات العلمية والفلسفـية. غير أنَّ تاريخاً للأشكال البلاغية يبلغ نهايته المنطقية يرجح، في هذه الحالة، أنْ يُفضي إلى نقطيع أوصال الحق الجمالي. ومثل هذا التقطيع للأوصال سيكـف عن اتخاذ الشكل التاريخاني المتمثل في وضع الخصوصيات التقنية للأعمال خارج قوسين لربطها

بـ "روح العصر" الشامل. والأحرى أن النقد سوف يستمد من ماديةٍ شكل هذه الأعمال على وجه الدقة تلك الحاجة النظرية إلى "فكفة" تواريХ الفن والأدب، وإعادة كتابتها كمكونٍ وحسب من مكونات تاريخِ القيم، وبني الفكر التي تُنظم عبرها هذه القيم، والمؤسسات المصممة لتعزيزها⁽¹⁾.

وإليكم هذا المثال الذي يساعد في إيضاح ما أعنيه: السونيتة الإليزابيثية والرواية المسلسلة المسلية (roman-feuilleton) كلتاها تتتمان إلى مجال الأدب، ولذلك يُعْتَقَد بكتبيهما ذلك الفرع المعرفي ذاته المُسَمَّى بالنقض الأدبي. غير أنَّ الأشياء تتتمى إلى الحقل ذاته ويدرسها الفرع المعرفي ذاته إذا ما كانت خصائصها مشتركة إلى حد بعيد. ولا شك أنَّ السونيتة والرواية المسلسلة المسلية تقاسمان ذلك النفي المزدوج الذي وَسَمَ به كانط المجال الجمالي: فهما لا تتمتعان بطبع معرفي، وليس لها غايات عملية مباشرة. لكن ذلك هو كل شيء. فلا شيء آخر مشترك بينهما. وكل من يدرس السونيتة أو الرواية المسلسلة المسلية يعلم جيداً أنَّ "وظيفتهما الجمالية" المشتركة لا تقدم سوى القليل، إذا ما قدمت أي شيء، مما يساعد في تأويلهما. ودراسة السونيتة لا تفيد أبداً إفاده من المقولات النقدية التي تصلح للرواية المسلسلة المسلية. بل تعتمد بدلاً من ذلك على أعرافٍ "قريبة" للسونيتة، دون أن يكون على هذه الأعراف بالضرورة أن تتنمي إلى المجال الأدبي: أشكال معينة من الصلوات مثلاً، أو أوجه معينة من عادات إطلاق التفیر،

(1) كان ريموند ولیامز - في كتابه الماركسيّة والأدب وفي المقابلات التي يضمها كتاب سياسات وأداب - قد قدم فرضية يشبه جانبها التقدي الهدام pars destruens ما نقوله هنا. غير أن هدف ولیامز الأساسي، إذا ما كنت قد فهمت مقاصده جيداً، هو تحطيم الحاجز بين الاتصال "الإبداعي" (الذي سُمِّي "الأدب" في القرنين الأخيرين) والاتصال "غير الإبداعي" أو الذي لا يعتبر إبداعياً. فمع أنه لا ينكر إمكانية التوصل إلى تقييم نظري جديد في مرحلة لاحقة، إلا أنه يبدو أكثر اهتماماً بكثير برفض الحاجز القيمة وإقامة متصل من النصوص يندرج تحت مفهوم "الثقافة" العام. وإذا ما كان الحال كذلك، فإن المشروع الذي رسمنا خطوطه العامة هنا يمكن النظر إليه على أنه "طور ثان" ممكن من برنامج ولیامز: الطور الذي تتم فيه إعادة إنشاء الحاجز. ولكن هذه المرة دون أي اهتمام بالمفاهيم التراتبية السابقة.

أو نظرية "الانسجام العالمي". وبالعكس، فإنَّ على المرء، في حالة الرواية المسلسلة المسلية، أن يدرس الصحافة منذ أوائل القرن التاسع عشر وحتى أواسطه، والميلودrama بعد الثورية، وأعراف ضربٍ معين من التاريخ "الشعبي". وفي كلتا الحالتين سيشير العمل بصورة أفضل كلما زاد تدبر الشخص الذي يقوم به - دون أن يعلم ذلك، وربما دون أن يريده - أمر "تسيان" الأغراض التقليدية لتاريخ "الأدب" (الذي يقتضي أفقه النظري اكتمال الزواج غير الطبيعي بين السونية والرواية المسلسلة المسلية، على هذا النحو أو ذاك) و"الاكتفاء" بتقديم مساهمةٍ في تاريخ المجتمع، من خلال دراسةٍ شكلٍ أو مجموعةٍ من الأشكال المتعلقة.

وعلاوةً على ذلك، ثمة واقعة لافتة تماماً لم تُمْتَحَنْ ما يكفي من الاعتبار: إلا وهي عدم الاهتمام العيني الذي لا ينفك المؤرخون "الحققيون" يبدونه تجاه التاريخ الأدبي (والفنى، بصورة أعمّ). فحتى "التاريخ الشامل" الذي وضعته مدرسة الحوليات كان قد توقف عند حدود هذا الحقل من حقول الدراسة، دون أن يتمكن من الانكباب عليه أو الاهتمام به على ذلك النحو الهام. والآن، إذا ما استبعنا إمكانية أن يكون المؤرخون يكرهون نقاد الأدب لأسباب خاصة لا يصح ذكرها، وكذلك إمكانية أن يكون هؤلاء الآخرون أكثر حمقاً وأقل كفاءة من غيرهم من المؤرخين إلى تلك الدرجة التي تثير السخط والاستياء، فإنَّ هذا الحال لا يمكن أن يُفَسَّرَ من غير إشارة إلى أنَّ مؤرخي الأدب لا يسعهم أن يكونوا مؤرخين "حققيين" نظراً لعаниتهم بموضوعٍ تخيلي. وهم يطلقون على هذا الموضوع اسم "التاريخ الأدبي" لكنه مُكتَفٌ بخلط من التناقضات الداخلية، والمدارارات البطلية الموسيقية، والتفسيرات الخاصة وغرابة الأطوار الصريحة (كان ينتهي غرين^(*) إلى الأدب الإنجليزي دون آرثر كونان دويل) بحيث يغدو هذا الفرع المعرفي غير قابل للاستخدام البالغة من قِبَل أي بحثٍ تارِيحيٍ يتميَّز ولو باليسير من الانضباط الذاتي العلمي.

(*) إدوارد غرين (1737 - 1794) هو مؤلف الكتاب الشهير تاريخ اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها، أما السير آرثر كونان دويل (1859 - 1930) فهو مبتدع شخصية شرلوك هولمز.

لعله ينبغي، إذًا، لتاريخ للأدب قادرٍ على أن يعيد كتابة ذاته كسوسيولوجيا للأشكال الرمزية، وكتاريخ للأعراف الثقافية، وأن يجد في النهاية دوراً وكرامةً في سياق تاريخٍ شاملٍ للمجتمع. وكما هو الحال دوماً، فإن ذلك كفيل بأن يحلَّ بعض المشكلات ويخلق سوهاها، بدءاً بتلك التي تطرحها عبارات مثل "تاريخ شامل" أو "تاريخ اجتماعي": وهي مفاهيم أوسع من أن تنتظم جزءاً محدوداً من البحث. ومن المستحيل أن ننكر أن المجتمع البشري هو كلُّ متعدد، معقد، مفرط التحديد؛ لكن الصعوبة النظرية تكمن على نحوٍ واضحٍ في محاولتنا أن نقيم تراتباً للعامل التاريخية المختلفة. وحلَّ هذه المشكلة هو، بدوره، حلٌّ تاريخي، وتجريبي بالمعنى الواسع. ففي مجتمع زراعي أساساً، لا بدَّ أن يكون للتغيرات المناخية أهمية أكبر مما تحظى به في مجتمع صناعي أساساً. وإذا ما كانت غالبية السكان أمينة، فسوف تترجح الثقافة المكتوبة بين لعبِ دورٍ يمكن إهماله تماماً وامتلاك وظيفةٍ طاغيةٍ وصادمةٍ (كما أوضحت طباعة الكتاب المقدس). أمّا إذا ما كان الجميع، من جهةٍ أخرى، قادرين على القراءة، فمن غير المحتمل أن يكون للثقافة المكتوبة مثل هذه الآثار بعيدة المدى، لكنها سوف تغدو بالمقابل ذلك الملازم المُنْتَظَم والحميم لكل نشاط يومي.

وكما تتغيَّر المراحل التاريخية، فمن الطبيعي أن يتغيَّر أيضاً وزن المؤسسات المختلفة ووظيفتها، وموقعها في البنية الاجتماعية. ولذلك، حين يبدأ مؤرَّخ الأشكال الأدبية بالبحث عن تلك الظواهر خارج الأدبانية التي ستساعده (سواء كان يعلم ذلك أم لا) في توجيه بحثه والسيطرة عليه، فإنَّ القاعدة الوحيدة التي يمكنه أن يلزم نفسه بها هي أن يُقْوِّم كلَّ حالة عن كثب. ويمكن لبعض الأمثلة أن تساعد هنا في توضيح ما أعنيه، وأأمل أن تبين أنَّ معيار "كلَّ حالة" لا يُقصَد به أن يشجع على العشوائية، بل أن يخضعها لذلك النوع الوحدَي الضبط الممكن في هذا السياق.

دعونا نأخذ معرفة بنى الدولة والفكر السياسي - القانوني. فذلك مفيد كثيراً - و "وثيق الصلة" نظرياً - في تحليل الشكل التراجيدي في عصر الحكم المطلق، لكنه أقل فائدةً وصلةً بكثير في دراسة الشكل الكوميدي في المرحلة ذاتها. ومع أنه يبقى ذا أهمية في القرن الثامن عشر في تحليل شكل الرواية "الهجائي"، إلا أنه يكاد أن يكون منبئاً بفشل الرواية "الواقعية". كما يمكن لدراسة المحظورات الجنسية وبعض الرموز الحلمية المستمدَّة منها أن تقدم اقتراحات كثيرة بشأن أسباب الربع في حين لا تقدم أي شيء بشأن القصة البوليسية في العقد ذاته. وبالمقابل، فإن الارتكاسات الانفعالية إزاء الثورة الصناعية الثانية ذات صلة وثيقة بتحليل قصص الخيال العلمي، في حين أن صلتها بتحليل القصص البوليسي هي أقل من ذلك، وتغيب هذه الصلة تماماً فيما يتعلق بأدب الربع.

وبدلاً من أن نكثُر من الأمثلة، من المفيد أن نشير إلى أن "وثاقة صلة" عامل أو حدث تاريخي بالتحليل الأدبي لا تتطوّي بحد ذاتها على أي حكم بشأن أهمية هذا العامل أو هذا الحدث في آلية التاريخ العامة. فالحرب العالمية الثانية - إذا ما ضرَبنا مثلاً صارخاً - لا تبدو كثيرة الفائدة في التحقيق أو التأويل الأدبيين: ومن الواضح أن ذلك لا يجعلها حدثاً ثانوياً أو من دون قدرة تفسيرية هائلة في مجالات أخرى. فمؤسسات التاريخ المختلفة تتسم بإيقاعات تطور متفاوتة، ومهمة الن قد الرئيسية في هذا الصدد هي أن يرسم خطوط تطور مجال تحليله الخاص، حتى ولو قاده ذلك لأن يبتعد عن ضرورة التمرحل الفاعلة في غير مكان أو ينافقها. فعلى الرغم من أن إعادة بناء خارطة تاريخية موحدة تمثل مشكلة لاحقة، وفرعية في العادة، فإن من غير الممكن أن يجري التصدي لها بنجاح دون امتلاك معرفةٍ معززة فيما يتعلق بالمعايير الخاصة بكل مجالٍ محدد.

وتحمة نقطة نقصيلية أخرى، وإن كان مدى سجالنا يجعلها زائدة وغير ضرورية: فالظاهرة خارج الأدب لا تزيد أهميتها أو تنقص مطلقاً بوصفها "موضوعاً" أو "مضموناً" ممكناً لنصل ما، بل تبعاً لتأثيرها على منظومات التقويم ومن ثم على الاستراتيجيات البلاغية. فظاهرة العلم المبسط ليست "جزءاً" من

القصص البوليسية لأنَّ التحريري أو المفتش يعمل "على نحوٍ علمي" (وهو الأمر الصحيح بما يكفي لكنه ليس مهمًا). والأخرى، أنَّ بمقدورنا القول (على الرغم من المخاطرة الكبيرة) إنَّ "العلم" يدخل قصص الجريمة عن طريق آلية سيميائية محددة (فكَّ مغاليق الألغاز) ووظيفة سردية محفوظة له وحده (الحلُّ النهائي للعقدة). وإذا ما مضينا أبعد في تحليل هذين الخيارين البلاطغين (وزدنا في مخاطرتنا أن نكون على مزيد من الخطأ) يمكن لنا القول إنَّ فكَّ مغاليق الألغاز يفترض مسبقاً أنَّ "العلم" متطابق مع إيديولوجيا عضوية قائمة على تصورٍ من تصورات "الحسن المشتركة" أو "الفهم الشائع" مفاده أنَّ الفروقات في المكانة لا يمكن أن تتحول أو تتبدل؛ وأنَّ نهاية الرواية البوليسية ترسم صورة لزمن يلعب فيه "العلم" دورَ الجالب العنيد للاستقرار، بدلاً من أن يكون نشاطاً يحثُّ على ضرب من "النقد"، الأمر الذي يضمن ثبات نظام اجتماعي معين، أو يختزل تغيراته إلى حدَّها الأدنى على الأقل.

ومع هذه الملاحظات، فإنَّ قضية التاريخ بمعناه الدقيق تغدو مختلطة على نحوٍ حتى بمسألة صحة التأويلات النقدية، أو ربما الأفضل "قابليتها للاختبار". علينا أن نتساءل الآن، ولو باختصار، عن سبل تفاعل التأويل والتاريخ، وعن مجالات الصحة الخاصة بكلِّ منها.

٣- من أجلِ نقدِ "قابلِ لإثباتِ الزيف":

ينبغي لمعايير اختبار التأويلات الأدبية أن تكون، من حيث المبدأ، ذات المعايير المستخدمة في أيَّ فرع علمي آخر. وعلى المرء، بعبارة أخرى، أن يطالب بتأويلٍ يكون متسلقاً، وأحاديَّ المعنى، وكاملاً. وبأن يتوقف الاختبار على مقارنة التأويل بالمعطيات - القائمة في النص أو النصوص المشكّلة لموضوعه - التي تبدو متناقضة أو يتعدّر تفسيرها في ضوء الفرضية ذاتها. ويمكن القول إنَّ ما من شيء جديد هنا؛ وليس هذا بالفعل سوى صياغة أولية لمبدأ إثبات الزيف الذي تستخدمه جميع العلوم التجريبية، بما في ذلك العلوم الاجتماعية-التاريخية، مع بعض المشكلات الإضافية، ماعدا النقد الأدبي في القرن العشرين، ذلك النقد الذي

قام إطاره المنهجي طويلاً على مفاهيم مثل "تعدد المعانٰي"، و"الالتباس"، و"الافتتاح"، و"الاختلاف"، تلح جمِيعاً على ما للنص الأدبي من طابع دلالي ينأى به عن أحادية المعنى. وحين يكون نصّ أدبيَّ بعيداً، بالتعريف، عن أحادية المعنى بل متناقضًا مع ذاته، سوف يكون من المستحيل تماماً على أيّ عنصر من عناصره أنْ "يثبت زيف" تأويل ما. ونظراً لخصوصيات النصّ الأدبي الدلالية، فإنه يُسلّم منذ البداية بأنَّ الفرضيات التأويلية سوف تُنقض وأنَّ هذا الحال يُعتبر مقبولاً بوصفه حالاً مفرّغاً منه. غير أنه حين لا يكون للنصّ أيّ قدرة على إثبات الزيف، فإنَّ أيّ تأويل يغدو مشروعًا، أو الأدقَّ، إنَّ أيّاً من التأويلات لا يمكن فقط ألا يكون مشروعًا. وبذلك يفقد التناقض بين الفرضيات المختلفة، وحميّة الدحض، وشفافية المناقشة – أي جميع المُثل التي تبُثُّ الحياة في أيّ مشروع علميٍّ – كلَّ أساس، وتُظهر زائدة عن الحاجة ولا يمكن تصورها. كما تنزع التأويلات لأنَّ تغدو "غير قابلة للمقاييس" بعضها مع بعضها الآخر، وتبدو خاليةً من أيّ "مشكلات" مشتركة. أمّا القول بأنَّ أحدها متقدّم على سواه فيكاد يهبط إلى مستوى الحكم القائم على الذائق، والذي يُشعر بأنَّ أساسه التجاريبي ضرَبٌ من الحذقة المفرطة وغير اللائق.

لعلَّ قد بالغت، ولكن ليس كثيراً. فما دام النقد يواصل دورانه حول مفاهيم مثل "الالتباس" وأضرابه، فسوف يظلُّ يُدفع على الدوام، وعلى نحوٍ لا مردّ له، باتجاه مضاعفة، وليس اختزال، تلك العقبات التي تواجه كلَّ علم اجتماعي حين يحاول أنْ يقيم لنفسه أساساً قابلاً للاختبار. بل إنَّ المرء ليشعر بميلٍ لأنْ يضيف بأنَّ ذلك كله من أجل لاشيء! من أجل هكينوه! (*) فالمسألة ليست ما إذا كان

(*) هكينوه هي زوجة بريام، ملك طروادة، وألم هكتور، بطل طروادة الذي يصرّعه أخيل. وفي المشهد الثاني من الفصل الثاني في هاملت لشكسبير، يقول هاملت عن أحد الممثلين: "أيَ نذل أنا، أيَ عبد قروي! أليس من العار عليَّ أنَّ هذا الممثل، في رواية من الخيال، في حلم من الألم، يُكره روحه على تلبس وهمه/ فتحتم، ويُسحب منه المحيَا بأجمعه؟/ الدموع في عينيه، والهياج في قسماته،/ وصوته يتکسر ويتهدم، وكلَّ وظيفة في جسمه/ تلبس ذلك الوهم... وذلك كله من أجل لاشيء! من أجل هكينوه! وما لهكينوه عندَه، أو له عند هكينوه، فيفيكي هكذا من أجلها؟ وما الذي ترى كان فاعله/ لو أنْ لديه من دافع وحافز إلى الألم الممضن/ ما لدى أنا؟"

استخدام اللغة الأدبي متعدد المعاني على نحوٍ خاص أم لا. فهو كذلك بالطبع. لكن ذلك لا يحول البة دون القيام بتحليلات أحادية المعنى وربما كاملة، وقابلة للدحض تاليًا. وما يعنيه هذا لا يتعذر أنَّ على هذه التحليلات أن تقارب النصَّ ليس كما لو كان قوةً موجهةً لا تشير سوى باتجاه واحد، بل كما لو أنه منبع ضوئي يشع باتجاهات متعددة، أو حقل قوى في توازن مستقرٍ نسبياً. وهذه موضوعات تفوق في تعقيدها السهم البسيط، لكن تحليلها التجريبي والقابل للاختبار أمرٌ ممكِن تماماً، شريطةً أن يستهدف المرء تحليلها ووصفها كبنى. وبذلك تكتُفَ معاملة الإضافة، أو الإنفاس، أو التحويل الذي يجري على معنى كلِّ عنصر من عناصر هذه البنى كما لو أنها عمليات "مشروعية على الدوام" (كما هو الحال في هذه الأيام)، نظراً للصلات المنطقية الواهية التي تقيمها البنى الأدبية (والتي تمثل لهذا السبب الأرض الموعودة لكلِّ تفكير تفكيكي). فالآخر لا يُعامل بذلك كفعل مشروع إلا حين يسمِّي في تحسين المعرفة الكلية بالنصَّ، وبذلك يسمِّي في تعزيز هذه الصلات، وتلك "المحظورات" التي تفترض، بكلِّ مُنْظَمٍ، على المؤوَّل.

وحيث يتخلى نقدُّ هذه الأيام عن صيحة المعركة: "يمكن تأويل هذا العنصر بهذه الطريقة"، ويستبدل بها قولًا عاديًّا: "هذا التأويل مستحيل بسبب كذا وكذا"، فإنَّ ذلك سوف يكون خطوة هائلة إلى الأمام على طريق الم坦ة المنهجية. ولا يعني ذلك البة أن تتخلى عن التأويلات غير المتوقعة أو الجريئة: فقيمة نظرية ما، كما لاحظ كارل بوبر، تتناسب طرداً مع بُعد احتمالها. وهو يعني وحسب اخضاع بُعد الاحتمال لهذا لعمليات تفحص صارمة، لأنَّ ما هو غريب وغير مألوف ليس صحيحاً على الدوام أيضاً. فلتخطأ قدر ما تشاء، شرط أن تبقى على إيمانك أكثر (Pecca Fortiter، sed crede Fortius): إنها لطريقةٍ حسنة في إيجاز روح البحث العلمي.

إنه لمن الممكن والضروري على حد سواء أن تكون التأويلات الأدبية قابلة لإثبات الرزيف، وثمة حاجة لأن نضيف أنَّ المجال الأساسي الذي ينبغي أن تُختبر فيه هذه التأويلات هو تحليلها للآليات البلاغية. وبسبب ذلك بسيط: فحين يريد المرء أن يشرع بتاريخ للأشكال البلاغية، لا يمكن قياس صحة فرضيةٍ ما إلا بمقارنتها

مع تأويلات أخرى للشكل الواحد ذاته. يبدو هذا واضحًا، لكن السؤال قد يُطرح عند هذا الحدّ عمًا جرى لوحدة التحليل البلاغي والتحليل الاجتماعي - التاريخي التي اتخذنا منها نقطة انطلاقنا؟ ولو عدنا إلى تأويل القصص البوليفي الذي قدمناه آنفًا: فقد يعترض مؤرخ للعقليات، أو للعلم، بأنَّ صورة العلم الأوسع انتشاراً في أيام آرثر كونان دوبل لم تكن مطلقاً تلك الصورة التي "استتجناها" من البنية البلاغية لسلسلة شرلوك هولمز. فهل يمكن ألا يكون لاعراضٍ من هذا النوع أي قيمة في إثبات الزييف؟

أجل، لأن الاعتراض يشتمل في آنٍ معاً على نسبة من الصواب (الذي يشكّل، كما سنرى، إثباتاً للزييف من نوع خاص) ونسبة من الخطأ. ولأنَّ نبدأ بهذه النسبة الأخيرة، دعونا نفترض أنَّ باحثاً في السكان يكتشف أنَّ معدل الولادات، في مكان معين ومرحلة معينة، يتَّخذ صورةٌ تتناقض مع ما يتوقعه المرء للعلاقة بين الزيادة السكانيَّة، وعلاقة الإنتاج، وظروف المناخ، والعادات الصحية، والمعتقدات الدينية في ذلك المكان ذاته وتلك المرحلة ذاتها. فهل يمكن لاعتراضٍ في مجالات التاريخ الأخرى هذه أن يعتقد أنَّ إحصاءات الباحث السكاني خاطئة لأنَّها لا تتوافق مع نتائج بحثه الخاص (الذي - دعونا نفترض - أنه قد أثبت تماماً وبات يُعتبر صائبًا وليس محلَّ نقاش)؟ من المؤكَّد أنَّ لا: قد تكون لديه شكوكه، وقد يُدْهش، ويتوقع وجود حسابٍ ما خاطئٍ، ويُزعم أنَّ لا وجود لهذه الأرقام. لكنه لا يستطيع أن يرفض هذه الإحصاءات فعلياً إلا حين يحل محلَّها ترتيبٌ مختلفٌ للمعطيات يدخل تحسينات عليها من منطلق المبادئ التي رسَّخها التاريخ السكاني، وليس تاريخ ملكية الأرض أو الدين. وما من سبب يحول دون أن يُطبق المبدأ ذاته في حقل البلاغة، فصورة بلاغية معينة - مهما بدت عبئية أو سخيفة في ضوء مكتشفات تاريخية أخرى - لا يمكن نقضها بالمعنى الكامل للكلمة إلا ب بصورة بلاغية أفضل.

ثمة اعتباران يبرزان هنا، سوف أشير إليهما بكثير من الإيجاز. من الصحيح تماماً بالطبع أن نقول إن لغة علم السكان أحادية المعنى أكثر بكثير من لغة النقد الأدبي. ولكن ذلك ناجم إلى حد بعيد عن أن النقد، لأسباب سبق ذكرها، طالما أخذ أسسه التجريبية الخاصة بخفة، وبدلأ من أن يكافح لإقامة جماعة علمية لها أهدافها المشتركة وقواعدها الواضحة، فضل ضمناً أن يضفي الشرعية على حال يكون فيه الجميع أحراراً في أن يفعلوا ما يحلو لهم. وليس النشوء المعجمية - النحوية في السنوات القليلة الأخيرة سوى الحدث الأخير في تقليد قديم وشهير من انعدام المسؤولية الفكرية. غير أن مثل هذه الأشياء تمكن مداواتها في كل حين من حيث المبدأ. أما الاعتبار الثاني فيفتح على مجال مختلف قليلاً. فحين يتمكن التحليل البلاغي عنديز مكانة مختلفة بين العلوم الاجتماعية "الأقوى". وحين يكون على ناقد أدبي أن يشارك في مؤتمر لمختلف الفروع العلمية حول الشمولية (التوناليتارية) ويتكلم لساعة على آليات التمثيل المجازي (الألبيغورة)^(*)، مثلًا، فسوف يبدو أداؤه هذا غريباً ومسلياً. غير أن هذه هي المساهمة الوحيدة الصحيحة التي يمكن لمشاركنا المُتخيل أن يسهم بها. واعتقادي أن الوقت قد حان لوضع حدًّا لذلك التمثيل الإيمائي حيث يكون المؤرخ الأدبي في الواقع الأمر ذلك الشخص الذي يقدم الأمور الشائعة التي يعرفها الجميع في سلسلة من الجمل المحكمة والمفتعلة. فالمؤرخون يعرفون كيفية استخدام الحواسيب؛ ولا يجدون صعوبةً في تعلم الفارق بين الاستعارة والكلنائية، الأمر الذي يفترض بالطبع قدرة على تبيان أنَّ الاختيار بين هذين الشكلين البلاغيين يقتضي فروقاً تقافية لها أهميتها.

(*) الألبيغورة، أو الأثنولة الرمزية أو المجازية，allegory، مصطلح يوناني الأصل，allégorie، يعني "التكلم على نحو آخر". وكقاعدة عامة، فإن الألبيغورة هي قصة شعرية أو نثرية لها معنى مزدوج: معنى أولي سطحي؛ ومعنى ثانوي أو تحت السطح. ولذلك فهي قصة تمكن قراءتها، ويمكن فهمها وتأنويلها على مستويين وربما أكثر.

ونأتي الآن إلى نسبة الصواب التي يشتمل عليها الاعتراض المشار إليه آنفًا. وإنني لأشعر هنا بشيء من القلق، إذ أعلم أنني اتهمت أكثر من مرأة بالخطأ الذي سأصفه الآن: لنفترض أنه تمَّ بلوغ مستوى مُرضٍ من التحليل البلاغي. وأنَّ ما توصلنا إليه يشير دون التباس إلى تراث للفيم معين، بحيث يمكن للمرء أن ينجز ذلك الالتحام النهائي بين البلاغة والتاريخ الاجتماعي. ولنفترض أنَّ المحاججة قد كانت إلى الآن خالية من العيوب والنقائص. إنَّ هذا الحد على وجه الدقة هو الموضع الذي يرتكب فيه المرء غلطته. فهنا يستسلم لإغراء التعميم الكاسح ويقع فيما يمكن أن ندعوه "مغالطة روح العصر (Zeitgeist)": هل تشتمل بلاغة القصَّ البوليفي على موقف معين من العلم؟ فلنستنتج في الحال إذاً أنَّ "المجتمع أيام آرثر كونان دوبل"، وإنجلترا تسعيينيات القرن التاسع عشر، و"الطور الإمبريالي من الرأسمالية" - وكلَّ ما يهمَّ المرء أن يستحضره - يتقاسمون هذا الموقف" جميـعاً. من الواضح أنَّ لاعتراضات مؤرَّخ العقليات قيمةٌ مثبتةٌ للزيف فيما يتعلق بهذا المنعطف من المحاججة. غير أنَّ هذه القيمة تتعلق بهذا المنعطف وحسب. فما يغدو اعتباطياً حين يعمَّ قد لا يكون كذلك البتة إذا ما كان يهدف إلى مجالٍ للصحة بالغ التحديد.

وهذا الادعاء التعميمي الشامل، الذي يتبع التاريخ الأدبي مثل ظله، له سببه الخفي الذي يفيد أن نعرفه إذ يشير بالتغييرة إلى سبيل ممكِّن للخروج منه. وهذا السبب اسمه جورج فيلهلم فريدریش هیغل. فقليلة هي الأشياء التي أتعشت الدراسات الجمالية - وكانت مصيرية بالنسبة ل蔓اتها التجريبية - كما أتعشتها ذلك الزواج الذي عقده هیغل بين فلسفة التاريخ وعلم الجمال المثالي. ففي كتاب هیغل علم الجمال، نجد أنَّ كلَّ حقبة تاريخية ليس لها في الجوهر سوى مضمون مثالي واحد "تعبر" عنه، وتعطيه "تجلياً محسوساً" عبر شكل فني واحد. ولو تابعنا الحاج بالعكس، فإنه ما إن يحدد المرء شكلاً بلاغياً حتى يكون من الحتمي عملياً أن يشعر بأنه مخول بأن يربطه مباشرة بـ الفكرة - الوحيدة، المنعزلة، المتألقة - التي يفترض أنَّ حقبة كاملة تتلخص فيها. وهذا حتميٌّ، وخاطئٌ، بصورةٍ تكاد أن تكون

دائمةً، على الأقل. فعلى الرغم من مجيء لحظات التدامج الفكري والشكلي الاستثنائي من حينٍ لآخر، فإن القاعدة في التاريخ أن يحصل العكس، فما من منظومة للقيم كانت قادرةً فقطً على تمثيل روح عصرٍ ما دون أن تتحداها منظومات منافسة. ولو كان الأمر خلاف ذلك ل كانت محاججتنا الحالية، من أسطرها الأولى فصاعداً، عبئية تماماً، لأنَّ البلاغة ما كانت لتتولد أصلاً. لنتذكَّر ما قاله كينيث بورك: هدف البلاغة – وهو تعزيز التمسك بقيم معينة – يفترض نقشه مسبقاً، إلا وهو الانقسام. فجميع الأشكال البلاغية تطمح لأنْ تصير "روح العصر"، لكن تعددتها ذاته يرينا أنَّ هذا المصطلح يشير إلى طموح وليس إلى واقع، ولذلك ينبغي استخدامها كأداة مفاهيمية باللغة الإلقاء، ولكن ليس كواقعة.

وبالمقابل، يبدو أنَّ احترام الخصوصية التي يتسم بها كلَّ شكلٍ مفرد هو الذي يوفر، على وجه التحديد، أفضل ضمانةً لتحديد وحصر الصلات الاجتماعية – التاريخية التي يسعى النقد لإقامتها. فكلما زادت قدرة المراء على تفريغ شكل معين عن سواه من الأشكال "المنافسة"، زاد استبعاد الصلات الاجتماعية والإيديولوجية التي سيجدها. ومن الواضح أنَّ في ذلك فوائد على صعيد الملموسية التاريخية وقابلية الاختبار التجريبية في آنٍ معًا. وهذا ما يعيينا إلى الوضع الذي أشرنا إليه في المقطع السابق. إذا ما كان لتأريخ الأدب أن يتحول قطًّا إلى تاريخ للأشكال البلاغية، لا بدَّ لهذا الأخير بدوره أن يبدأ من إدراك أنَّ شكلًا ما يغدو أشدَّ قابلية للإحاطة به وأكثر أهمية ولفتاً للانتباه كلما زاد فهم المراء للصراع، أو الاختلاف على الأقل، الذي يربط هذا الشكل بالأشكال المحيطة به. ولا ينبغي لهذا أن يُفهم كما راح يجري بالفعل – على أنه معيار تزمني: أو على الأقل ليس فقط، وليس بصورة رئيسية. فإذاً فهو تعابِر الأشكال المختلفة ومتباينة العداء، على التاريخ الأدبي أن يرمي إلى تمرحلٍ تزامني لم تعد "تلخصه" الأشكال النموذجية الفردية، بل يقام لكلَّ مرحلة، عبر نوعٍ من متوازي الأضلاع الخاص بالقوى البلاغية، والقوة المسيطرة بينها، واحتلالات توازنها، وصراعاتها، وانقسام مهامها.

ولعل العلاقات بين تاريخ الأشكال وتاريخ المجتمع أن تفقد عندئذ طابعها الغامض والعارض، وأن يظهر تغاير الإحالات خارج الأدبية ذاته، تلك الإحالات التي وَسَّمت نشاط التأويل (بطريقة غير نظامية وغير قابلة للاختبار حتى الآن)، كسبيلٍ من الضروري اتباعه. فالطبيعة المتباعدة وغير المترابطة التي تميز تلك الإحالات لا تترجم (بالضرورة) عن عدم استقرار المقولات التي يستخدمها النقد، بل عن بحثه عن الملموسة. وعلى النقد أن يعتمد على تلك الأوجه من الحياة الاجتماعية التي تمكن المرء من تفسير ذلك الموضوع المادي المحدد الذي هو النص قيد التحليل. وتغاير الصلات هو من طبيعة هذا العمل لأنَّه من طبيعة الأدب ذاته. ولعل الأدب أن يكون الأشدَّ التهاماً بين المؤسسات الاجتماعية، والأشدَّ مرونةً في تلبية المطالب الاجتماعية المتباعدة، والأشدَّ طموحاً في عدم اعترافه بحدودِ مجال تمثيله. ولا يسع المرء أن يطالب باختفاء هذا التغاير، وإنما فقط بأن يعكس بأمانة ذلك التعدد الفعلي في النصوص قيد التفاصُّل، من حيث وجهتها ووظيفتها (وليس ذلك بالمطلب البسيط).

٤ - الأدب، "القبول":

يقع هذا المشروع التاريخي في المستقبل بصورة تكاد أن تكون كاملة. ومن يعلم إذا ما كان سينفذُ قط؟ من يعلم إذا ما كان مشروعًا معقولاً وليس مجرد يوطوبويا شخصية بسيطة (بل يوطوبويا لم أبداً بعد بوضعها في حيز التطبيق)؟ مهما يكن الحال، فإنه بلا طائل أن نستغرق كثيراً في التأمل في الأفضل بين ضرورة النقد الممكنة. فدعونا نحاول بدلاً من ذلك إكمال محاججتنا بالعودة إلى عددٍ من خصائصـ ما ندعوه بـ "الأدب" والتي تبرر ذلك المشروع. فنحن بحاجة، بعبارة أخرى، إلى أن نعزل في "الموضوع الفعلي"، الأدب، تلك العناصر التي تشير إلى أنه يغدو "موضوعاً للمعرفة" تبعاً للمعايير التي رسمنا خطوطها العامة إلى الآن.

وبالعودة إلى النقاط التي أثرناها في القسم الأول، دعونا نقول إنَّ وظيفة الأدب الجوهرية هي ضمان القبول. أن يدفع الأفراد إلى شعورٍ "بالارتياح" في العالم الذي يصادف أنهم يعيشون فيه، وأن يصالحهم بطريقـة سائـحة وخفـية مع معايـره الثقـافية السائـدة. هذه هي الفرضـية الأسـاسـية. غير أنَّ دعمـها يقتضـي بالضرورـة أن نضعـها على محـك ظـاهـرة أدـبـية - كالترـاجـيديـا - تـبـدو كـمـا لـو أنها تـشـير إـلـى العـكـسـ تمامـاً، ثمَّ عـلـى محـك عـدـدـ من ضـرـوبـ التـمـفصـلـ الـهـامـةـ عـلـى نـحـوـ خـاصـ بـيـنـ الفـكـرـ الجـمـالـيـ وـالفـكـرـ النـقـديـ الحـدـيـثـينـ.

حاولـتـ أنـ أـبـيـنـ فـيـ وـاحـدـةـ مـنـ الـدـرـاسـاتـ الـتـيـ تـلـيـ أـنـ التـرـاجـيديـاـ الإـليـزـابـيثـيـةـ وـالـجـيـمـسـيـةـ قـدـ أـسـهـمـتـ فـيـ تـسوـيدـ صـفـحةـ الـمـلـكـيـةـ الـمـلـطـقـةـ عـلـىـ نـحـوـ يـفـوقـ فـيـ جـذـريـتـهـ أـيـ ظـاهـرـةـ ثـقـافـيـةـ شـهـدـتـهاـ تـلـكـ المـرـحـلـةـ ذاتـهاـ، مـمـهـدـةـ بـذـلـكـ الطـرـيقـ، بـوـسـائـلـ هـذـامـةـ تـامـاـ، أـمـامـ الـثـورـةـ الإـنـجـلـيـزـيـةـ فـيـ الـقـرـنـ السـابـعـ عـشـرـ. وـبـيـدـوـ، إـذـاـ، أـنـ مـاـ قـلـتـهـ لـلـتـوـ عـنـ الـأـدـبـ بـوـصـفـهـ قـبـلـاـ وـمـصـالـحـةـ كـمـاـ لـوـ آنـهـ يـقـضـ بـرـمـتـهـ. وـهـوـ يـقـضـ بـالـفـعـلـ، لـأـنـ تـلـكـ الفـرـضـيـةـ قـدـ طـرـحـتـ بـشـكـلـ غـيرـ مـحـدـدـ تـارـيخـيـ فـيـ حـيـنـ يـنـبـغـيـ أـنـ تـقـصـرـ صـحـتـهاـ عـلـىـ الـمـجـتمـعـ الرـأـسـمـالـيـ الـغـرـبـيـ. هـذـاـ الـمـجـتمـعـ الـذـيـ اـنـفـصـلـ عـنـ عـصـرـ التـرـاجـيديـاـ - عـصـرـ الـحـكـمـ الـمـطـلـقـ - عـبـرـ قـطـعـ تـارـيخـيـ كـانـ قـدـ بـدـلـ بـصـورـةـ جـذـريـةـ وـجـهـيـنـ حـاسـمـيـنـ مـنـ أـوـجـهـ النـشـاطـ الأـدـبـيـ، وـالـنـشـاطـ الـفـنـيـ عـلـىـ نـحـوـ أـعـمـ. أـوـلـاـ، تـنـتـمـيـ التـرـاجـيديـاـ إـلـىـ عـالـمـ لـمـ يـعـرـفـ بـعـدـ بـحـثـيـةـ الـصـرـاعـ الدـائـمـ بـيـنـ الـمـصـالـحـ أوـ الـقـيمـ الـمـتـعـارـضـةـ وـغـيرـ الـقـابـلـةـ لـلـتـهـدـيـةـ أوـ التـسـكـينـ، وـلـذـلـكـ لـاـ تـسـتـشـعـرـ أـيـ حـاجـةـ لـأـنـ تـواجهـ مـشـكـلـةـ الـمـصـالـحـ فـيـمـاـ بـيـنـهاـ. وـثـانـيـاـ - وـسـوـفـ نـرـىـ أـنـ هـنـالـكـ صـلـةـ بـيـنـ أـوـلـاـ وـثـانـيـاـ - لـمـ يـكـنـ الـعـصـرـ الـذـيـ اـزـدـهـرـتـ فـيـهـ التـرـاجـيديـاـ يـعـرـفـ بـأـيـ اـسـتـقـالـلـ لـلـنـشـاطـ الـجـمـالـيـ، بـلـ كـانـ يـعـتـقـدـ أـنـ عـلـىـ هـذـاـ النـشـاطـ أـنـ يـكـونـ عـلـىـ الـدـاـوـمـ وـبـصـورـةـ مـباـشـرـةـ جـزـءـاـ مـنـ أـغـرـاضـ أـخـلـاقـيـةـ أوـ مـعـرـفـيـةـ.

هـكـذاـ تـنـتـمـيـ تـرـاجـيديـاـ الـقـرـنـيـنـ السـادـسـ عـشـرـ وـالـسـابـعـ عـشـرـ إـلـىـ عـالـمـ كـانـتـ الإـيـديـولـوجـيـاـ الـمـسـيـطـرـةـ فـيـهـ لـاـ تـزالـ بـحـاجـةـ لـأـنـ تـقـدـمـهـ عـلـىـ آنـهـ كـيـانـ عـضـوـيـ، حـيثـ يـوـجـدـ بـيـنـ الـطـبـقـاتـ الـاجـتمـاعـيـةـ الـمـخـلـفـةـ فـارـقـ وـظـيفـيـ وـلـيـسـ صـرـاعـ مـصـالـحـ. عـالـمـ لـاـ

يزال ينظر إلى نفسه على أنه كلّ عضوي، لكنه كان يكفّ - بصورة صاحبة - عن كونه كذلك. وتتبع التراجيديا من هذا الظرف التاريخي الفريد الذي لا ينكرّ. ويقوم بنيانها التمهيدي دوماً على تبيّان كيف أنَّ قيمتين ينبغي أن تكونا في علاقة سيطرة وحضور تغدوان فجأة، وعلى نحوٍ غامض (غموض إياغو، والساحرات في ماكبث، والهوى في فيدرا)، مستقلتين ومتباينتين قدرًا متساوياً من العنف. فـ"السيادة" التقليدية التي كانت للعقل، أو الأخلاق، على بقية الملوك البشرية تغدو مستحيلةً فجأة وعلى نحوٍ مُبِّرِّم لا يقبل العكس، وهذا ما يكتشفه في ذُعْرِ جميع أبطال شكسبير وراسين.

ولا يسعنا أن نفهم مثل هذا الوضع ما لم نكن قادرین على النأی بأنفسنا عن افتراءات تقافتنا المسبقة. ذلك أنَّ خاصيَّته "التراجيديَّة" لا تكمن (كما هو الحال الآن بالنسبة لنا) في واقعة أنَّ القصة تفضي في النهاية إلى التضحية بوحدة من القيمتين المتصارعتين، بحيث يلقي الحداد بظلِّه القاتم على القيمة الباقيَّة أيضًا. فهذا يحدث، بالطبع، لكن هذا الموضع، "القفلة" أو "الختام"، ليس المكان الذي تُظهر فيه التراجيديا ما هي عليه، فهي تُظهر ذلك في افتراءاتها المسبقة: في واقعة أنَّ من الممكن تخيل صراع لا يقبل المعالجة، والتعبير عنه. وهذا الخيار البلاغي التمهيدي - هذا الوضع الأساسي الذي لا يزعج كاتب التراجيديا نفسه قطًّا في إثارته، بل يكتفي بعرضه وتقديمه بأقصى ما يكون من الوضوح - ينتهك الوحدة العضوية إلى الأبد، أما الشعور به كشيء مؤلم ومبهم و"تراجيدي"، فينجم على وجه الدقة عن أنَّ العضوية لا يزال يُشعر بأنها الشكل الوحيد الممكن للفكر.

ويمكن لنا أن نقلب الصيغة المستخدمة أعلاه، ونقول إنَّ التراجيديا تقدَّم عالمًا يكفَّ عن كونه عضويًا، لكنه لا يزال عاجزًا عن النظر إلى نفسه على غير هذا النحو. وهذه الروح المتناقضة في هذا الشكل الأدبي هي ما "يبلبل عقولنا"، كما لاحظ غوته، ويثير فينا القلق، وانعدام اليقين. وهي لهذا السبب أداة لا تُضاهي من أدوات النقد والمعارضة. لكنها أداة لا تتكلّر: فما إن اختفت الإيديولوجيا العضوية حتى اختفت أيضًا تلك الإمكانيَّة الشكليَّة لنقضها التراجيدي.

التراجيديا بوصفها "استثناءً" لا ينكر في تاريخ الأشكال الأدبية: هذا يكفي بحد ذاته تلك الأغراض التي وضعتها محاججتنا نصب أعينها، لكن هنالك المزيد. فالأدب وعلم الجمال لم يولدا "بعد" التراجيديا وحسب بل "ضدّها" أيضاً. ضربٌ من التحول يجري ويمضي أبعد من نطاق علم الجمال ليتمدد مباشرةً عبر النظام الثقافي البرجوازي. ولأنَّ هذا النظام يرى الصراع كواقعٍ متعينٍ من وقائع المجتمع، فإنَّ هذا على وجه التحديد هو السبب في أنه يلقي عن عاتقه مهمة تصويره بـ"رثاء ورعب" ليُظْهِر أنَّ القيم والمصالح المتعارضة يمكن أن تصل دوماً، إنْ لم يكن إلى مصالحةٍ أصلية، فعلى الأقل إلى نوعٍ من التعايش والتسوية. ويظهر هذا الدافع المناهض للتراجيديا في تقافتنا بأشد ما يكون الواضح في ميدان علم الجمال. بل يظهر على أنه الأساس الفعلي للمجال الجمالي ذاته، ومبرر وجوده الخفي. وهذا ما أثبته عملان كانا قد أسلما مع عدد قليل من الأعمال الأخرى في تشكيل الفكر الجمالي الحديث: نقد ملكة الحكم لكانط وتربيبة الإنسان الجمالي لشيلر.

من الواضح أنه يستحيل عليَّ أن أناقش هذين العملين هنا بالتفصيل والاهتمام اللذين يستحقانهما. غير أنَّ بعض إشارات سريعة ستقييد على الأقل في التبييه إلى مدى المركزية التي يحتلها هذان العملان في السبيل الذي نتباهه. فإذا ما بدأنا بـ"نقد ملكة الحكم"، فإنَّ أول نقطة نشدد عليها هي أنَّ كانط قد كتب هذا الكتاب، كما يخبرنا عنوان الفقرة III من المدخل، "كاداة لوصٍل قسمٍ الفلسفية في كلٍّ واحد". فهذان القسمان، اللذان سبق تحليلهما في النقادين^{*}، لم يكونا بعبارة أخرى قادرین على إنتاج كلٍّ واحد منهجهي ومتّسق:

"تشتمل مفاهيم الطبيعة قبلياً على أساس كلٍّ معرفة نظرية و تستند، كما رأينا، إلى سلطة تشريع الفهم. ويشتمل مفهوم الحرية قبلياً على أساس جميع المفاهيم العملية غير المشروطة حسياً،

(*) نقد العقل الخالص ونقد العقل العملي.

ويستند إلى سلطة تشريع العقل. فلكُّ من الملكتين... تشريعها الخاص بها من حيث المضمون، ولأنَّه ما من تشريع آخر (قبلياً) فوق هذين التشريعين، فإنَّ ذلك يبرر تقسيم الفلسفة إلى نظريةٍ وعمليةٍ^(١).

وبذلك تكون المهمة التي تمت محاولتها في النقد الثالث^(*) قد أملتها الرغبة في الاتكمال النظري. لكن غياب المنهاجية التي تقصد إلى المداواة هو أيضاً عالمة عدم انسجام فعليٍّ بين عالميِّ الذات ذاتها، أو سبليِّ كينونتها، المختلفين. وكما يقول تعليق حديث:

"يقصد نقد ملكة الحكم إلى إزالة الجرح الذي ينزل بصورة الإنسان بين تشريع العقل الممحض (الذي ينطوي على فكرة الضرورة) وتشريع العقل العمليِّ (الذي ينطوي على فكرة الحرية)، وإلى خلق حدًّا أو سط (Mittelglied) بين التشريعين. وهذا الحد الأوسط سوف يكون ملكة حكم (في اشتتمالها على فكرة الغائية)"^(٢).

يتمثل غرض كانت في مداواة الجرح الناجم عن "نقاش الوهم" الذي أحدثه العلوم الطبيعية، والذي ينبع منه الانفصال بين أحکام الواقع وأحكام القيمة. ومع أنَّ هذا الانفصال يصون استقلال البحث العلمي ويكون مُرحبًا به إذا - في ذلك المجال - كتجديد محرر، إلا أنه يتربَّد ويترجَّع كتشوبيه مؤلم في المجال حيث تنشأ القيم الأخلاقية ورؤى العالم. وكما يلاحظ كانت نفسه في الفقرة IX من المدخل، فإنَّ "مفهوم غائية الطبيعة"، الذي يفترض مسبقاً ملكة الحكم، ينبغي أن يُسلَّم به لأنَّ هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكن من خلالها لـ "الحرية" أن تغدو ملكة فاعلة ومؤثرة، "غايتها النهائية... مُحققة في الطبيعة وفي انسجام مع قوانينها". وبواءصل كانت:

(١) كانت، نقد ملكة الحكم، أكسفورد ١٩٥٢، ص ١٤-١٥.

(*) نقد ملكة الحكم.

(٢) لوشيانو أنسيشي،

"Considerazioni sulla "prima Introduzione" alla Critica del Giudizio di Kant" عبارة عن تقديم لكتاب كانت، Prima Introduzione، باريس - روما ١٩٦٩، ص ١٥. التشديد لي.

"التأثير وفق قانون الحرية هو الغاية النهائية التي ينبغي أن توجد (هي أو ظاهرتها في العالم المحسوس)، وهذا يفترض مسبقاً وجود شرط إمكانية هذه الغاية في الطبيعة (أي في طبيعة الذات ككائن من العالم المحسوس، أعني كإنسان). وهي إمكانية تفترضها ملكة الحكم قبلياً، ومن دون التفات إلى العملي. فهذه الملكة، بما لديها من مفهوم غائية الطبيعة، توفر لنا المفهوم الوسيط بين مفاهيم الطبيعة ومفهوم الحرية...".^(١)

ويكشف بحث كانت عن كل "ضرورته" التاريخية حين يتملّى المرء أنه في حين لا يمكن تصوّر المجتمع الرأسمالي من دون التقدم العلمي والتقني المنعكس في انفصال الفكر والأخلاق، فإنه لا يمكن تصوّره بالمثل من دون المحاولة الدائمة لإنفاذ ذلك الانفصال ومداواته، وهي محاولة تشهد عليها تلك الكثرة الاستثنائية، والعصبية على التفسير الواضح، من النشاطات الجمالية التي تميّز الرأسمالية. فإذاً فإن إضفاء الطابع الاجتماعي على الفرد في مجتمعنا لم يعد يمتلك الشرعية التي أسبغتها عليه روابط التقليد ذات مرّة. وهو لا يبدو عادلاً ومنصفاً إلا حين يلبّي - كما لاحظ هيغل في فلسفة الحق - "حق الأفراد في إشباعهم الخاص". وما من "إشباع" ممكن، لأنّك الحيوان الرمزي، الإنسان، ما دام الوجود منقسمًا بين مجال تكون فيه القيم الثقافية كلّ شيء ومجال لا تمتلك فيه هذه القيم الثقافية أي شرعية بالمرة. وكلما زاد "تشريع الفكر"، وتعددت أوجه الحياة الاجتماعية التي تبدو مدروسة بـ "حيادية" رمزية صارمة - تلك "الطبيعة الثانية" الموضوعية، المغتربة التي تلخصها على نحوٍ نموذجي آليات القرن التاسع عشر الاقتصادية - كان على الجهد الجمالي أن يغدو أشدّ تطوراً كيما يقدم العالم على أنه شيء "غائي"، على أنه عالم - من أجل - الفرد.

(١) كانت، ص ٣٧-٣٨.

من هنا تتبع المركزية الثقافية لمحاولة كانت إقامة "الحد الأوسط" القادر على إعادة وصل الطبيعة والعقل. ومن هنا إلحاده على "تفريح الحياة وتشدیدها" الناجم عن تأمل الجميل، وتأمل "الأنسجام" الذي تثيره اللذة الجمالية في الفرد وفي العلاقة بين الفرد والطبيعة على حد سواء. ومن هنا، أخيراً، كل ضرورة تأمل "الجميل في الطبيعة" - وهي مشكلة سوف تعتبرها النظرية الجمالية اللاحقة غير صحيحة لكن حضورها الكثيف والمركزي في نقد ملكة الحكم لا ينبع، في اعتقادي، من خصوصيات علم الجمال في القرن التاسع عشر وحدها بل أيضاً من إدراك كانت أن الاختلاف بين العلوم الطبيعية والثقافة البلاغية-العملية ينبغي أن يجد توسيطاً ضرورياً وغير يقيني في الوقت ذاته، "شبهاً" يكون على مفهوم "الجميل في الطبيعة"، والذي هو مفهوم محفوف بالمخاطر من نواحٍ كثيرة، أن يمثل طبعته الأولى.

ومن المعروف أن رسائل في تربية الإنسان الجمالية قد اقتصرت إلى حد بعيد على إعادة صياغة ما هو جوهري في نقد ملكة الحكم وتبسيطه. وتكمّن جدّة عمل شيللر في استخلاصه من حاجات كانت ما يمكن أن ندعوه "سياسات ثقافية" (ينبغي أن نضيف أنها لا تكون منسجمة تماماً وعلى الدوام مع مقاصد نقد ملكة الحكم). هكذا نجد، في الرسالة التاسعة، أن الفن يُقدم على نحو صريح بوصفه أداء للقبول لا تضاهي (الأمر الذي لم يجر فقط في نصّ كانت): لا تضاهي لأنها قادرة على الفعل دون أن تُلحظ، متملّصةً من سيطرة مستخدمها الوعية، الأمر الذي يعود بنا إلى المشكلات التي طرحتها في مستهل هذه الدراسة:

"ولسوف تلقى جديّة مبادئك الخوف في قلوبهم [أي معاصريك]، غير أنَّ لعب المظاهر لديك سوف يهينهم للتسامح معها؛ لأنَّ ذاتتهم أنقى من قلبهم، وهذا يعني عليك أن تمسك بالآباء الجفول. عبّاً تهاجم مبادئهم، عبّاً تدين أفعالهم؛ لكن بمقدورك أن تُعمل يدك المبدعة في ساعات فراغهم. أبعد عن ملذاتهم النزوة والطيش والخشونة، وسوف تُبعد ذلك عن أفعالهم شيئاً فشيئاً، وفي

النهاية عن ميولهم أيضاً. حاصرُهم، أتى التقنيتهم، بأشكال العبرية العظيمة والنبلة، وطوقهم برموز الكمال، إلى أن يتغلب المظهر على الواقع، ويتنصر الفن على الطبيعة^(١).

وفي أمكنة أخرى - وقبل كل شيء في القسم الأشهر من العمل، وهو الرسالة السادسة - يطور شيللر موضوعة الفن لدى كانت بوصفها النشاط الوحيد الذي يتيح لحياة الإنسان أن تستعيد انسجامها الصائع:

ذلك الطابع اللافقاري الذي كانت عليه المدن اليونانية، حيث كان كل فرد يتمتع بوجود مستقل مع احتفاظه بالقدرة، متى دعت الحاجة، على أن ينمو ويتحول إلى كل عضوي، أخلاً مكانه الآن لآلية بارعة كآلية الساعة، ينشأ فيها نوع من الحياة الجمعية، عبر جمْعِ وإِلصاقِ أجزاء لا حصر لها لكنها فاقدة الحياة. فالدولة والكنيسة، والقوانين والأعراف، جميعها تمزقت الآن إرباً؛ وانفصلت المتعة عن العمل، والوسائل عن الغايات، والجهد عن المردود.... هكذا تُدَمِّر شيئاً فشيئاً حياة الفرد الملمسة فيما يمكن لفكرة الكل المجردة أن تطيل أمد وجودها الباعث على الرثاء، وتبقى الدولة إلى الأبد غريبة عن مواطنها ما دامت لا تقيم مع مشاعرهم أي صلة في أي موضع.... صحيح أن أحاديث الجانب في إعمال الفرد قدراته لا بد أن تؤدي به إلى الخطأ؛ لكنها تؤدي بالجنس البشري ككل إلى الحقيقة صحيح أن الأجسام الرياضية تتتطور من خلال التمارينات البدنية؛ وأن الجمال لا يتتطور إلا من خلال لعب الأطراف الحر والمنسجم. وبالمثل، فإن تفعيل وظائف العقل الفردية خليق حقاً بأن يوجد بشراً أفادوا، غير أن تلطيفها جميعاً هو وحده الكفيل بإيجاد بشر سعادة وكمال^(٢).

(١) فريديريش شيللر، في تربية الإنسان الجمالية (١٧٩٣-١٧٩٤) أكسفورد ١٩٦٧، ص ٦١.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٥، ٣٧، ٤١، ٤٣.

تساعد هذه المقاطع في إلقاء الضوء على غايات "الانسجام" لدى شيلر وحدوده. فالانفصام الذي يعني منه كلَّ فرد - حيث لا يترك كتاب التربية الجمالية أيَّ مجال للشكَّ في ذلك - هو عاقبة انفصام اجتماعي (بين الكنيسة والدولة، الطبيعة والعقل، "الهمج" و"البرابرة"). لكن المصالحة التي يقيمهما الفن، والانسجام الذي يمثله ويعزِّزُه، لا يُقدِّمان على نحو جدي مطلقاً كنموذج ينبغي أن يُؤْفَر للمجتمع ككل - أو كمثال يمكن من خلاله مداواة الانفصام - بل يُقدِّمان وحسب على أنهما الطريقة الأفضل لمواجهة الانفصام والتعايش معه. ومعيار الانسجام مقصور تماماً على مجال التشريع الرمزي، الذي يقيمه، في الواقع الأمر، ك المجال مستقل. وعلى الرغم من اعتبار أسباب الانفصام المادية غير إنسانية وخطرة، فإنَّ انسجام شيلر لا يمكن أن يوجد وتكون له قيمة إلا إلى الحدَّ الذي تواصل عنده هذه الأسباب وجودها أيضاً. فالهدف ليس إزالة التوترات المتضاربة بل خلقٌ مجالٌ قادرٌ على تلطيفها، معيَّناً تنظيم إدراك الانفصام ذاته على ذلك النحو الذي يجعل من يتحملونه "سعادة". وهذه "السعادة" هي جوهر "القبول" الحديث: ولما كان التوصل إليها في الحياة اليومية يزداد صعوبة، فإنَّ ثمة ضرورة لـ "شكل" يمكنه أن يضمن وجودها بطريقة ما.

وثمة نقطة أخرى، سوف تتيح لنا الانتقال من شيلر [إلى مكان آخر]. فالجرح الذي استهدف كأنط مداواته بنقده الثالث كان بين الفكر والعقل، وبين الطبيعة والحرية. كان، بعبارة أخرى، ذلك الجرح الذي يفصل مجالاً يحظى فيه مفهوم القيمة بكلَّ الأهمية عن مجال معاكس لا يحظى فيه هذا المفهوم بأيَّ أهمية. من شيلر يتم تعديل هذا الإطار. فمصطلح "الطبيعة" في التربية الجمالية لم يعد يشير إلى عالم حيادي رمزاً بل إلى مجموعة معينة من القيم. لم تعد "الطبيعة" معاكسة لـ "العقل" بسبب افتقارها إلى خاصيات القيمة، بل بسبب اغتناؤها من قيم مخالفة. وإذا ما كان هذا صحيحاً، فإنَّ المجال الجمالي ينجز وظيفتين تفاوتين متميَّزتين في الحضارة البرجوازية، وكتاب شيلر التربية الجمالية يتوضع عند نقطة التقائهما. فالوظيفة الأولى هي تلك التي أشارت إليها جماليات كانت: استعادة الصلة بين عالم أحكام الواقع وعالم أحكام القيمة عبر مقاومة "نقاش الأوهام" العلمي وتتبِّية تلك

الحاجة العميقـة إلى "السحر" ، والتي هي جزء لا يتجزأ من الرغبة في رؤية القيم "متجذرة في الواقع" ، وبذلك يتم تفادي المسؤولية عن صفة التحيز التي تتصرف بها هذه القيم عن طريق القناعة الآمنـة بأنـها "تبـع" من "واقع الأشيـاء" ذاتـه^(١) .

أما الوظيفة الثانية فقد تراكمـت مع هذه الوظيفة ولعلـها اكتسبـت بمرور الزمن أهمـية أكبر . وهي تقوم على الإـفضـاء إلى مصالـحة بين القيم المتـصارـعة . ولا يـشكـل عمل شيلـلـر سـوى نصف خطـوة في هذا الاتـجـاه . فالـقيم التي يـنـبـغي إـضـفاء الانـسـجامـ علىـها في التـربيةـ الجـمالـيةـ لـيـسـ متـصارـعةـ في ذاتـهاـ وـبـذـاتهاـ . وهـيـ لاـ تـغـدوـ متـصارـعةـ إـلاـ بـسـبـبـ تـطـورـهاـ أحـادـيـ الجـانـبـ . غيرـ أنـ بـمـقدـورـهاـ أنـ تـنـظـلـ "مـلـطـفةـ" ، وـتـؤـديـ بـهـذهـ الطـرـيقـةـ إـلـىـ العـودـةـ إـلـىـ مـفـهـومـ "الـانـسـجامـ"ـ الـكـلاـسيـكـيـ الجـدـيدـ . وفيـ تـصـوـريـ أنـ هـذـاـ لـمـ يـعـدـ مـمـكـناـ عـلـىـ الإـطـلاقـ ، لأنـ الـصـرـاعـ لـمـ يـعـدـ يـنـبعـ مـنـ وـاقـعـةـ أـنـ العـنـاصـرـ الـتـيـ كـانـتـ مـتـصلـةـ ذاتـ مـرـةـ تـغـدوـ مـتـخـارـجـةـ فيـ الـوقـتـ الـذـيـ يـتـقـىـ قـابـلـةـ لـتـركـيبـ جـدـيدـ ، بلـ يـنـبـغـيـ منـ تـضـادـ فـعـلـيـ ، منـ عـدـاءـ دـاخـلـيـ لـمـ يـعـدـ يـوـفـرـ أيـ فـرـصـ لـحلـ "ـدـيـالـكتـيـكـيـ"ـ .

غيرـ أنـ حدـوثـ ذـلـكـ ، اـقـضـىـ مـنـ الـمـجـتمـعـ الـبـرـجـواـزـيـ أـنـ يـنـفـتـحـ بـصـورـةـ حـاسـمةـ ، وـمـؤـلـمةـ ، عـلـىـ صـرـاعـ اـجـتمـاعـيـ : ذـلـكـ الـصـرـاعـ الـمـتوـالـيـ وـالـدـمـوـيـ الـذـيـ يـجـريـ عـلـىـ التـارـيخـ الـأـورـوـبـيـ مـنـذـ الـعـامـ ١٧٨٩ـ إـلـىـ الـآنـ ، وـلـاـ يـفـرـقـ كـلـ شـعـبـ ، كـلـ ثـقـافـةـ قـومـيـةـ ، عـنـ عـدـوـ "ـأـجـنبـيـ"ـ بـقـدرـ ماـ يـفـرـقـهـماـ عـنـ عـدـوـ "ـدـاخـلـيـ"ـ ، يـتـكـلمـ اللـغـةـ ذاتـهاـ ، وـيـعـيـشـ فـيـ الـبـلـدـاتـ ذاتـهاـ ، وـغـالـبـاـ مـاـ يـدـعـوـ إـلـهـ ذاتـهـ . فـلـمـ يـعـدـ مـمـكـنـ رـدـ أـصـلـ

(١) منـ هـنـاـ الطـبـيعـةـ الـقـائـمةـ عـلـىـ "ـضـرـبـ المـثـلـ"ـ الـتـيـ تـسـمـ الـأـعـمـالـ الـأـدـبـيـةـ ، خـاصـةـ الـقـصـصـ السـرـدـيـ : "ـمـنـ الـعـنـاصـرـ النـمـطـيـةـ [ـفـيـ الـخـطـابـ الـأـدـبـيـ ، أـيـ الـبـلـاغـيـ]ـ تـلـكـ الـصـلـةـ الدـاخـلـيـةـ بـيـنـ الـوـاقـعـةـ وـالـقيـمةـ ، الـمـعـرـفـةـ وـالـإـنـفـعـالـ . وـتـتـعـيـنـ الـوـاقـعـةـ فـيـ وـضـعـ مـلـمـوسـ مـنـ أـوـضـاعـ السـلـوكـ الـبـشـرـيـ ، حـيثـ يـكـونـ كـلـ عـنـصرـ مـشـحـونـ بـمـعـانـ قـيمـيـةـ وـكـلـ قـيمـةـ تـمـثـلـ لـهـ تقـليـدـيـاـ وـفـيـ الـعـادـةـ وـقـائـعـ مـحـكـدةـ . وـيـعـملـ كـلـ مـنـ اـعـتـارـ الـوـاقـعـةـ فـيـ ذاتـهاـ ، مـجـرـدـةـ مـنـ أـيـ مـرـافقـ انـفـعـالـيـ ، وـاعـتـارـ الـقـيمـةـ الـمحـضـةـ ، قـيمـةـ فـيـ ذاتـهاـ ، عـلـىـ عـزـلـ الـخـطـابـ عـنـ الرـأـيـ (ـdoxaـ)ـ ، وـعـنـ الـحـيـاةـ الـيـوـمـيـةـ الـمـلـمـوـسـةـ الـتـيـ تـحـيـاـهـاـ "ـاـكـثـرـيـةـ"ـ . فـغـيـابـ الـانـفـعـالـ يـجـعـلـ الـخـطـابـ "ـجـافـاـ"ـ وـغـيـابـ المـثـلـ يـجـعـلـهـ "ـمـجـرـداـ"ـ . وـفـيـ الـحـالـيـنـ يـغـدوـ الـخـطـابـ غـيرـ مـقـنـعـ ، وـتـالـيـاـ غـيرـ مـؤـثرـ كـادـةـ مـنـ أدـوـاتـ تـقـافـةـ عـلـيـةـ ضـمـنـ مجـتمـعـ ماـ"ـ (ـبـرـيتـيـ ، صـ ١٢٤ـ)ـ .

الصراعات إلى اختلافات تاريخية أو جغرافية ثابتة، أو طبائع "قومية" كان يُشعر بأنها تكاد أن تكون وقائع طبيعية لا تحول ولا تزول. لا: لقد بات الصراع أقرب، وبذلك أكثر حدة، وبدا لذلك غير قابل للحل.

وأدب القرن التاسع عشر مُعمم بهذا الإدراك الجديد لطبيعة المجتمع الصراعية. ويبدو بالفعل أنَّ إرثه التاريخي العظيم يقوم على الإشارة إلى اضطرار مفهوم "القبول" ذاته - في حضارة منقسمة ذلك الانقسام العضال بين مصالح وقيم متعادلة - لأنَّ يخضع لتحول عميق. فلم يعد بمقدوره أن يقوم على الانتصار العنيف والمُعترَف به لنظام قيم واحد على جميع الأنظمة الأخرى. وبات عليه أن يتَّخذ شكلاً أشدَّ مرونة وтурَّضاً للمخاطر: لم يعد مفهوم تركيبِ ديناليتيكيٍ كامل بل مفهوم تسويةٍ " محل شك".^١

والتسوية هي الموضوعة الكبرى في القصَّ السردي "الواقعي". ولعلَّها، بصورة أهم وأكثر دلالة، المعيار البلاغي الأساسي في تلك الظاهرة التي لا تزال الأشدَّ إلغاً وغموضاً، ألا وهي "الشعر الغنائي الحديث". وإذا ما كان للمرء أن يصف هذا الشعر بكلمة واحدة، فإن المصطلح الذي يخطر في الذهن هو "الغموض". وهذا الغموض - المستعد، كيما يكون كذلك، لأن يخاطر بـألا يكون قابلاً لفهم - إنما يعود بدرجة كبيرة إلى المحاولة الإجبارية والإلزامية الرامية إلى إقامة "تسويات" دلالية بين ما بات عناصر متغيرة ومتناقضَة تماماً. ولا يزال الإرداد الخلفي عند بودلير ذلك المجاز الذي يمثل لهذه العملية ويلخصها على أحسن وجه. وقد كتب بول ريكور:

(١) "التسوية" لاتعني بالطبع صفة تتوزع منهاجاً (أو مضارها) بالتساوي على جميع الأطراف المعنية. وما أحياه نبيانه في الفصل المعنون "روضة الأطفال" من هذا الكتاب هو أن من الممكن تماماً أن تشتمل الصفقة على خسائر مزعجة واختلافات خطيرة في التوازن. فوظيفتها المميزة ليست أن تجعل الجميع سعداء بل "على وجه الدقة، أن "تسوي": أن توجد نطاقاً واسعاً بحدود غامضة تتواصل فيه القيم المتضادة، وتتساكن ويجدوا من الصعب تمييزها ومعرفتها. ولا حاجة للقول، إنَّ هذا تشكيل مناهض للتراجيديا إلى أبعد حد.

"... إنني، بصفتي إنسان الرغبة، أتقدّم مموهًا، larvatus prodeo. وبالمثل، فإنَّ اللغة ذاتها محقة منذ البداية وفي جزئها العظم: فهي تعني غير ما تقوله، ولها معنى مزدوج، وتكون ملتبسة. وهذا يندرج الحلم وأشباهه في نطاق من اللغة يقدّم نفسه على أنه محل الدلالات المعقّدة حيث يكون ثمة معنى آخر متعبنا في معنى مباشر ومحتجباً فيه على حد سواء. دعونا نطلق على نطاق المعنى المضاعف هذا اسم "الرمز"...".^(١).

كلمات ريكور تصل بنا إلى الاتجاه الأخير الذي يُتّخذ هنا. فهي لا تشير إلى الشعر الغنائي الحديث والتأويل الأدبي بل إلى الحلم والتحليل النفسي. وبالفعل، إذا ما أراد المرء أن يرى في الأدب ذلك النشاط الثقافي المُخوّل ضمان القبول بإحداثه ضرورة من "التوافق" بين القيم المتتصارعة، فإنه لا يسعه أن يعفي نفسه من مناقشة موجزة على الأقل لأوجه معينة في التفكير الفرويدي.

لقد رأى فرويد في الفن، كما نعلم، أنجح شكل من أشكال "التعويض" عن تلك الدوافع التي أجبرت الحضارة الفرد على التضحية بها^(٢). ولذلك نجد "عودة المكتوب" عند جذر النشاط الجمالي. غير أن المحتويات النفسية المكتوبة لا بد لها،

(١) بول ريكور، فرويد والفلسفه، نيويورك ولندن ١٩٧٠، ص ٧.

(٢) يقدم الفن إشباعات بديلة لتلك التنازلات الثقافية الأقدم والتي لا تزال تحسن بأعمق ما يمكن الإحساس، ولهذا السبب فإنه يعمل كما لا يعلم أي شيء آخر على التوثيق بين الإنسان وتلك التضحيات التي بذلها من أجل الحضارة." (مستقبل وهم، ١٩٢٧، في الطبيعة المعيارية لأعمال سيموند فرويد النفسية الكاملة، لندن ١٩٥٣ - ١٩٧٤، المجلد XXI، ص ١٤)، وبالمثل، بعد عاصمين، نجد فرويد يعرف الفن على أنه "أوهام، يعترف بأنها كذلك... تملصت على نحو سافر مما يقتضيه ملوك الواقع وتقربت لغرض تحقيق الأمانيات التي يصعب تنفيذها... ليس للجمال نوع واضح؛ وليس له أية ضرورة تقافية واضحة. غير أنَّ الحضارة لا يسعها الاستغناء عنه... ومن دواعي الأسف أنَّ التحليل النفسي قلماً يكون لديه ما يقوله عن الجمال. وكلَّ ما يبدو مؤكداً هو اشتناق الجمال من حقل الشعور الجنسي. ويبدو حبُّ الجمال مثلاً نموذجيًّا لدافع مكفوف من حيث هدفه" ("الحضارة ومنفعتها"، ١٩٣٠، المصدر السابق، ص ٨٠، ٨٢، ٨٣).

كي تعود إلى شغل المنصة، من أن تضع "قناعاً"، أو بكلام أدقَّ أن تأخذ "شكلًا مختلفاً عن شكلها الأصلي، نتيجة للصراع مع قوة نفسية تعمل في الاتجاه المعاكس:

"... نموذج النفي الفرويدي هو نموذج شكلي... تشكيل تسوويٍّ سيميائيٍّ يتيح للمرء أن يقول لأيِّ شيء نعم ولا في أنِّي معاً... الرغبة المنحرفة لا يمكن أن تكون مقبولة كمضمون في العمل الأدبي دون أن يقبل هذا الأخير أيضًا النموذج الشكلي القادر على تمريرها"^(١).

تشتمل هذه النظرة الفرويدية على عدد من العناصر الأساسية تمامًا في النشاط التأويلي: صورة النصَّ حقل صراع بين قوى نفسية وثقافية؛ فكرةُ أنَّ هذه القوى تحتلَّ موقعًا مختلفًا بالعلاقة مع إدراكنا لذاتنا (أي أنها "لاوعية" إلى هذا الحد أو ذاك)؛ الإلحاح على أنَّ الصراع بينها لا يمكن أن يفهم إلا بتحليل تشكيلاتها البلاغية النوعية؛ تحليل الخاصية المدهشة، بل "المبهمة" في الغالب، التي تميّز هذه التشكيلات، والتي تعود إلى الطبيعة المتغيرة والمترادفة لقوى التي تتوصّل إلى تسويةٍ فيما بينها.

واعتقادي أنَّ هذه الأشياء جميًعاً مساهمات باقية في نظرية التأويل الأدبي. والمشكلة تكمن في مكان آخر، في التساؤل عما إذا كان الأفق النظري للتخليل النفسي، وقد قدَّم تلك المساهمات، لا يحول في النهاية دون استخدامها بطريقَةٍ مثمرةٍ وقابلةٍ للاختبار. دعوني أشرح ذلك، مبتدئًا بمفهومٍ أساسيٍ في نظرية "عودة المكبوب الشكليّة": ألا وهو مفهوم "النفي" (Verneigung)^(٢). كان فرانشيسكو أورلاندو، في قراءته الفرويدية مسرحية فيدرار لراسين، قد أحْكمَ هذا المفهوم وكفَّه في صيغة "لا يرافقني". وهذه الصيغة تعبر عن صراع: "لا يرافقني". لكنَّ هذا

(١) فرانشيسكو أورلاندو، نحو نظرية فرويدية في الأدب، بالتيمور / لندن ١٩٧٨، ص ١٤٠.

(٢) المصدر السابق ، "الجزء التحليلي" ، خاصة ص ٨-١٠.

الصراع يُعبر عنه ويُؤوّل بطريقة غير مقبولة علمياً، لأنَّ واحداً من عناصره وحسب هو المُعرف: أما الآخر فيتحدد "بالنفي" وحده. فذلك الطرف من التضاد حيث يقع المكبوت يمتلك مضموناً خاصاً به، هو الـ "بروق" الذي يشير إلى موضوع معين أو صورة معينة. وبالمقابل، فإنَّ الطرف الآخر ليس سوى "لا". وهذا يبيّن أنَّ تحديه بما هو عليه يُعتبر ذا أهمية ثانوية تماماً. فهو لا يمكن أن يُوصف أو تكون له أهمية نظرية إلا بفضل ما هو ليس عليه:

"حين يمكن التعبير عن رغبة من نوع معين أو شدة معينة عبر النفي، بالإعلان لا يروقني، فإنَّ رغبة أشدَّ أو أصعب من حيث إمكانية الجهر بها سوف تؤدي، مثلاً، إلى الإعلان لا يروقني البة. وقد تتحول رغبة أشدَّ من هذه الأخيرة وأصعب من حيث الجهر بها إلى أكرهه، أمقته، أو إلى عبارات أخرى مماثلة تظلَّ ضرورياً واضحةً من النفي وإنْ كانت مدمجاً في فعل دون اسم الفاعل النافي. ويمكن أن نقارن ذلك بواء تمارس محتوياته هذا القرر أو ذاك من الضغط الانفعجاري على جدرانه؛ فكلما زاد الضغط، وجب أن تكون الجدران أشدَّ مقاومةً أو أكثر عدداً"^(١).

وهنا تخطر في الذهن تلك الجملة الافتتاحية في كتاب هربرت ماركوزه إبروس والحضارة: "التضحيّة المنهجية بالليبيدو، وتشييه المفروض بالقوة نحو نشاطات مفيدة اجتماعياً، تلك هي الثقافة". فالثقافة "ليست سوى" قمع الغرائز. ويمكنها أن تتخذ أي شكل يحلو لها. فالشيء الوحيد المهم هو أن تتجزَّ تلك الوظيفة. من هنا تلك الأنثروبولوجيا غير المحددة تاريخياً والتي لطالما أفسدت المشروع التحليلي النفسي. غير أنه من هنا أيضاً تلك العاقبة غير المتوقعة على المستوى التأويلي بمعناه الدقيق. فما كان قد قدَّم كصراع بين قوى متضادة تحولَ عملياً - بحسب فرضية "النفي" - إلى سيرورة أحادية الطرف، أقرب إلى ضروب "القلب" في дيداكتيك الهيغلي منها إلى النظرة المادية إلى صدام بين كيانين محددين (ويفترض بمصطلح "النفي" أن يدفعنا في جميع الأحوال إلى الاحتراس واليقظة).

(١) المصدر السابق ص. ١٠.

في حضرة "النفي"، شيء واحد فقط يستحق الاهتمام: ما يحصل للرغبة البازغة، كيف تتعذر وتحول. أمّا التحولات التي تعتري القطب الآخر من الثنائي، فإنَّ ما من شيء يمكن قوله عنها، على الرغم من واقعه أنها ينبغي أن تكون على قدرٍ من الأهمية بالنسبة لمؤرخي الثقافة. غير أنه لا مفر من أن يكون الأمر على هذا النحو، لأنَّ ذلك القطب الآخر لا وجود فعلياً له بالمرة، كونه مجرد مجاز "مغترب" للمكبوت. هكذا ينتهي الغياب القبلي للاهتمام بالطرف "الكابت" من الثنائي (الاهتمام بـ "الحضارة"، بـ "التاريخ") إلى خفض قيمة حدس النصّ بوصفه "تسوية"، واحتزره إلى فكرة النصّ باعتبارها مكاناً "يُعبر" فيه عن "جوهر" بهذا القدر أو ذاك من الكمال. وبذلك لا يترك تشبيه "الوعاء" الذي يتبدل "شكله" ("جدرانه") بـ "ضغط المضمون" أي مجال للشك في الأمر.

وهذه انتكاسة صوب تصور وحداني للظواهر الفنية، تصور يمكن تبيينه على أيّ حال في مفهوم "عوده المكبوت" ذاته. فإذا ما كانت النصوص الأدبية تدين بقسط كبير من جاذبيتها الملغزة إلى واقعها أنها تعيد طرح محتويات نفسية لا واعية - وهذا ما لا أشك به مطلقاً على الصعيد الشخصي - فإنَّ ما من سبب، سواء كان نظرياً أو تجريبياً، لأنَّ نقصراً مجال "اللاؤعي" على "المكبوت" وحده. ولقد أشار فرويد نفسه في الأنما والهو، وبوضوح باللغ، إلى اشتتمال اللاؤعي، فضلاً عن المحتويات المكبوة بالمعنى الدقيق، على مستوى الأنما الأعلى¹. ولذلك، إذا ما كانت تقع على عاتق الأدب مهمة أن يجعلنا "على آلفة" مع ذواتنا اللاؤاعية، معيناً

(1) يمكن للمرء... أن يغامر بالفرضية التي مفادها أنَّ فنراً كبيراً من الشعور بالإثم لا بدَّ أن يبقى في العادة لاواعية، لأنَّ أصل الضمير مرتبط بذلك الارتباط الوثيق بعقدة أوديب، التي تنتهي إلى اللاؤعي. وإذا نزع أحدهم لأنَّ يقدم الاقتراب المعاكس الذي يرى أن الإنسان السوي ليس بعيداً عن الأخلاق أكثر بكثير مما يعتقد وحسب بل هو أخلاقي أيضاً أكثر مما يعلم بكثير، فإنَّ التحليل النفسي، الذي يقوم الشطر الأول من هذا التأكيد على مكتشفاته، لن يكون لديه ما يعترض به على شطره الثاني". ويضيف فرويد في حاشية: "طبيعة الإنسان مدى، لكلٍّ من الخير والشر، أبعد كثيراً مما تحسب نفسها عليه، أي مما يدركه أنها عن طريق الإدراك الوعي" ("الأنما والهو"، ١٩٢٣، في فرويد، المجلد XIX، ص

إحياء تلك الصلات التي تبقى في العادة بعيدة عن إدراكنا، فما من سبب مطلقاً للاشتغال هذه العملية على الأنماط الأعلى أيضاً. خاصة حين نتذكر أنَّ الأنماط الأعلى - أي الضمير الأخلاقي بشكله "القاسي"، الذي لا يلين - لا يتوافق قطًّا، سواء لدى فرويد أم في الواقع، مع ما يُدعى "مبدأ الواقع". وحين يقول المرء، بحق، إنَّ الحضارة البرجوازية تعانش على اتفاق ضمني لكنه صارم بين ما هو صائب نظرياً وما ينطبق "عملياً" - بين المبادئ القصوى وتحقيقها الأدنى - فإنَّ معنى ذلك هو على وجه الدقة (وبمصطلحات فرويدية) أنَّ العلاقة بين الأنماط الأعلى ومبدأ الواقع (بين الضمير الأخلاقي والسلوك الاجتماعي الفعلي) هي علاقة إشكالية بطبيعتها. صحيح أنَّ "الحضارة" تُنتج الأنماط الأعلى، وتجعل منه "مبعوثها" في النفس الفردية، لكنها تتركه من ثمٍ، وتشيح بوجهها عنه، وتحبشه (وتقارعه إذا لزم الأمر: في الحرب، كلَّ من يتمسَّك على نحو صارم بالوصايا العشر تُطلق عليه النار). والنتيجة هي أنَّ الأنماط الأعلى يحتاج أيضاً وبصورة مستمرة لأنَّ "يعاود البزوغ" في أعمال تعيِّد تحديد مجال تطبيقه بطرائق شتى، وتبيَّنُ تلك القوى الأخرى النفسيَّة والاجتماعية التي يدخل في صراع معها. والحال، أنَّ فَرزاً كبيراً من القصص الواقعية في القرن التاسع عشر يدور حول هذه المشكلة؛ كما يثبت هذه الفرضية الأدب "المثير للعواطف" الذي يكتب للأطفال ويشكل نتاجاً أخيراً ونموذجاً من نتاجات هذا التقليد.

هكذا، تحتاج نظرية "عودة المكتوب" إلى توسيع، أولاًً وقبل كلِّ شيء. لكنها تحتاج أيضاً إلى تصويب. فهي ترى أنَّ اللذة الجمالية تقوم أساساً على إدراك هذه "العودة". وبذلك تكون "التسوية" الشكلية مجرد وسيلة ضرورية تدفع المحتويات المكتوبة لأنَّ تعاود البزوغ. وكما يقول أورلاندو: "ما أود قوله هو أنَّ المجاز هو الأنداة الدائمة التي تؤديها لغة الأنماط الواقعية إلى اللاوعي، وحجم إرادتها ورغبتها في أن تؤديها"^(١). ومثل هذا القول يقوم بالضرورة على افتراض أنَّ أقصى سعادة يمكن أن نجدها هي في التعبير عن محتويات النفس اللاوعية وعَيْش هذه

(١) أورلاندو، ص ١٦٩.

المحتويات بأقصى ما يمكن ودونما إيجام. ولأن ذلك غير ممكن، فإنَّ المرء "يعوض" بالتسوية التي يوفرها الفن، لكنه يعلن أنه كان من الأفضل لو لم يكن مضطراً إلى ذلك.

يبدو لي أنَّ من المتعذر الدفاع عن هذه الفرضية. فمحتويات لاوعينا غالباً ما تبرز على نحوٍ راديكالي وبوصفها عاقبة أو نتيجة. وتكون النتيجة في مثل هذه الحالات بعكس اللذة تماماً. فيجد المرء نفسه وحيداً تماماً، منجراً إلى صراعٍ عسير وغير متكافئ مع العالم المحيط. ويمكن القول، على نحوٍ أصوب، إنَّ كلاً من الهوى والأنا الأعلى لا يكفان عن دفع الفرد، وإنْ بطرق متباعدة، باتجاه هذا الصراع. ويجرّهـانهـ بأحادية الجانب العنيفة التي يتسمان بها، نحو تغعيفٍ تتعدد مداواتهـ.

وفي هذه الحالة لا يعود من الممكن لـ "اللذة" الجمالية أن تقوم على تصور "عودة" يجترحها اللاوعي، بل تقوم على عكس ذلك تماماً: على تأمل تسوية ناجحةـ والمصالحةـ "الشكليةـ" ليست وسيلة اللذةـ أو مجرد أداتهاـ: إنـها غایتهاـ، وجواهرـهاـ الحقيقيـ والوحيدـ. ولـلذـةـ لا تـكـمـنـ فيـ "إـرـخـاءـ" قـبـضـةـ الرـفـاـبـةـ بـعـضـ الإـرـخـاءـ بـلـ فيـ إـعادـةـ رـسـمـ مـجاـلـاتـ تـأـثـيرـ القـوـىـ النـفـسـيـةـ المتـعـدـدـةـ رـسـمـاـ دـقـيقـاـ. فـهـذـاـ ماـ يـمـكـنـ المرـءـ مـنـ "تـقيـيدـ" اـضـطـرـابـهاـ، فـيـ حـينـهـ عـلـىـ الـأـقـلـ، وـالـتـوـصـلـ إـلـىـ ذـلـكـ "الـإنـفـاـصـ فـيـ التـوـتـرـ" الـذـيـ يـسـمـ، بـحـسـبـ فـروـيدـ، أـشـكـالـ اللـذـةـ جـمـيـعاـ.

ولو أعرضنا اهتماماً "التسوية الشكليةـ" التي يقيمها النصـ، فسوف نتمكن أيضـاـ - وأخيرـاـ - من تسلیط الضوء على عنصرـ في النظرية الفرويدية لطالما أهملـهـ النقدـ الأدبيـ: ما يـدـعـيـ "مـبـدـأـ الـوـاقـعـ". وـمـعـنىـ هـذـاـ المـفـهـومـ غـامـضـ أـصـلـاـ وـرـجـارـاجـ لـدـىـ فـروـيدـ نـفـسـهـ. فـهـوـ يـقـدـمـ فـيـ بـعـضـ الـأـحـيـاـنـ عـلـىـ أـنـهـ المـقـابـلـ الخـصـمـ لـ "مـبـدـأـ اللـذـةـ"ـ، وـيـقـدـمـ فـيـ أـحـيـاـنـ أـخـرـىـ عـلـىـ أـنـهـ "امـتدـادـهـ". وـيـبـدـوـ فـيـ بـعـضـ الـحـالـاتـ مـتـوـافـقاـ مـعـ "مـعـرـفـةـ الـوـاقـعـ مـعـرـفـةـ دـقـيقـةـ"، أـمـاـ فـيـ حـالـاتـ أـخـرـىـ فـيـبـدـوـ طـابـعـهـ المـعـرـفـيـ ثـانـوـيـاـ تـامـاـ. وـهـوـ يـوـضـعـ فـيـ بـعـضـ الـأـحـيـاـنـ عـلـىـ صـلـةـ وـثـيقـةـ بـالـضـمـيرـ الـأـخـلـاقـيـ، وـيـوـضـعـ فـيـ حـالـاتـ أـخـرـىـ عـلـىـ صـرـاعـ مـعـهـ. غـيرـ أـنـهـ لـاـ شـكـ فـيـ أـنـ فـروـيدـ قدـ أـرـادـ الإـشـارةـ بـهـذـاـ المـصـطـلـحـ إـلـىـ وـجـهـ مـنـ أـوـجـهـ الـجـهاـزـ الـنـفـسـيـ وـالـسـلـوكـ الـاجـتمـاعـيـ لـ مـجـالـ

للشّاكَ في أهميَّته. ذلك أنَّ "مبدأ الواقع" هو ما يتيح للمرء أنْ يعيش في عالم منقسمٍ ومتصارع، وأنْ يعمل على تدوير زواياه الحادة وينتدرُّب في الوقت ذاته ثانية الأوامر المطلقة الصادرة عن الطبائع والقوى المختلفة.

وهذا هو معنى ذلك المقطع الشهير الذي يصف فيه فرويد سلوك الأنَّا، ذلك الجزء من النفس ذو الصلة الوثيقة بمبدأ الواقع:

"إننا نرى هذا الأنَّا ذاته مخلوقاً بائسًا يتعين عليه أن يخدم أسياداً ثلاثة وتتهدهد تاليًا أحطرار ثلاثة: من العالم الخارجي، ومن ليبيدو الهو، ومن شدة الأنَّا الأعلى.... وفي وضعه المتوسط هذا بين الهو والواقع، غالباً ما يستسلم لإغراء أن يغدو متملقاً، وانتهازيًا، وكذاباً، مثل سياسي يرى الأمور على حقيقتها، لكنه يريد أن يحفظ مكانته في أعين الناس" (١).

مثل الأنَّا، فإنَّ مبدأ الواقع لا يشير، إذًا، إلى "مبدأ" مستقلٍ، وعالم من الموضوعات مُكْتَفِي ذاته، بل يشير إلى ضرورة من "الحد الأوسط" الذي ييزغ دوماً من ختام صراع. فهو خط المقاومة الأضعف الذي يُبنى من حوله نوع من التوازن، ونوع من الإحساس بكلية الفرد وانخراطه في العالم. ومن المؤكَّد أنَّ هذا التوازن محفوف بالمخاطر، ولا يُدرك أنه كذلك (إذا ما أدرك) إلا بعد أن يتم التوصل إليه، دون أن يكون المرء على وعي واضح به (كما ينبغي أن نقول).

غير أنَّ هذا التوازن يتم التوصل إليه. ويشكَّل تفكيره إلى مكوناته اللاواعية الدقيقة مرحلة ضرورية من مراحل التحليل. غير أنها مرحلة يتبعها أن تتلوها معرفة أنه ما إن تقام التسوية بين هذه المكونات، حتى نجد أنفسنا أمام محتوى جديد، لا يمكن اختزاله إلى محصلة أجزاءه. وهذا المحتوى يكون "ضمنياً" وليس "لاواعياً". ولا تعود ثمة حاجة في الحقيقة لأن يكتبه الوعي ويبعده، لأنَّه لا ينتهي

(١) فرويد "الأنَّا والبيو"، ص ٥٦.

المعايير الاجتماعية السائدة، بل يتمثل لها، ويتوافق معها. بل إنه يساعد بمعنى ما في تشكيلها، لأن هذا المحتوى الجديد ليس سوى doxa، رأي، شيء عادي، "رؤية للعالم" كما تظهر عموماً في شكلها الملموس: ليس نظام "مجرد" وعویص بل كشيء مُقنع، ومُغري، وشامل، كشيء يضمن التعايش السلمي، والتقارب بين الدفعات المتضاربة.

من مبدأ الواقع إلى الـ doxa، ومن ثم إلى الأدب، الذي يمثل - مهما بدا الأمر متناقضًا - واحدًا من أوضح تجليات مبدأ الواقع. فالأدب هو "الحد الأوسط" بامتياز، ووظيفته "التربوية"، "الواقعية" تتمثل بدقة في تدريينا دون أن ندرك على مهمة توسط وصالحة لا تنتهي. والأدب (الذي يزدهر في مراحل الاستقرار الاجتماعي ويظهر فجأة "عديم الفعّل" أو "مستحلاً" خلال الحروب والثورات، شأنه في ذلك شأن مبدأ الواقع والـ doxa) يشير إلى عمق رغبتنا في إدخال "تعديل" على النظام القائم يتماشى مع فكرة ما عن "السعادة". فهو يجعلنا ندرك أن "القبول" - الشعور بأننا "نريد" أن نفعل ما "علينا" أن نفعله - يمكن أن يكون واحداً من أرفع مطامح النفس الفردية. ويقول لنا، بعبارة أخرى، إنه في غياب المعاشر الكبير (وإذا - وهذه نقطة يصعب قمعها - في غياب ما يُدعى بالتراجميدات الكبرى) يكون من الحتمي من حين لآخر أن يحاول المرء إقناع نفسه بأنَّ هذا العالم هو حقاً أفضل العوالم الممكنة.

وإذا ما كانت مثل هذه الفكرة غير الهدامة وغير المحرّرة عن الأدب لا تزال تبدو محلَّ خلاف، أو غير مقنعة، فلا يسعني سوى الاتكاء على صورة غالباً ما خطرت لي في سياق هذه الدراسة. وهي صورة منقوشة على ضريح إغريقيٍّ قديم في المتحف البريطاني، تُظْهِر خطافاً - نصف جسده العلوي امرأة، ونصف جسده السفلي طائر جارح - يحمل جسدًا بشريًا ضئيلاً: يمثل، بحسب الخبراء، روح الميت. في الأسفل، يمسك الخطاف الروح بمخالبه ذلك الإمساك المُحكم، أما في الأعلى فيظهر بذراعيه الإغريقيتين في حالة عناق لطيف وحنون. والروح لا تفعل شيئاً لكي تخلص من مخالب الخطاف. بل تبدو هادئة، بل ووادعة. ولعلها لا

تبدو ميّة: فلو كانت ميّة لما كان ثمة حاجة للخطّافات. غير أنَّ على الروح في الوقت ذاته أن تعلم أن لا مفرَّ من مسْكَة المخالف. ولهذا السبب لا تخُفِّض تحديقتها، بل تلقي برأسها على ذراعي الخطّاف بثقة. ولأنَّه ما من مفرَّ فإنَّها تقضي أن تخدع نفسها وتضلُّها بشأن الطبيعة العطوفة، شبه الأمومية التي تتسبَّبُ إلى هذا المخلوق الذي يجرَّها معه بعيداً في طير انه.

هل يمكن أن نلومها؟

الكسوف الكبير

الشكل التراجيدي بوصفه ترزاًً لتكريس السيادة

"لأنَّ الممثَّل الملكي قد ولد

فقد زُيَّنت المنصة التراجيدية:

الفرق المسلحة المحشدة

راحٌت تصفع بآيديها الملطخة بالدماء.

أما هو فلم ينـَد عنه أي شيء مبتذل أو وضيع

في ذلك المشهد الذي لا يُنسى^(*)

يتحفي الشاعر أندره مارفل بكرومويل عبر تقديمِه إعدام الملك تشارلز الأول كمشهد مسرحي، بل كتراجيديا، على وجه التحديد. وما تراه هذه الدراسة هو أنَّ هنالك أسباباً وجيهة تجعل ذلك ملائماً ومناسباً: فالتراجيديا الإليزابيثية واليعقوبية^(**) كانت في الواقع واحداً من العوامل الحاسمة في خلق "جمهورٍ" يدعى لأول مرَّةٍ في التاريخ الحق في جلبِ ملكٍ أمام العدالة. بيد أنَّ الاعتراف بهذه

(1) أندره مارفل، "قصيدة غناوية عن عودة كرومويل من إيرلندا"، أشعار أندره مارفل، تحرير هيرو ماكدونالد، كيمبرج، ماس، 1952، 53 - 56.

"That thence the Roayal Actor born
The Tragick Scaffold might adorn:
While round the armed Bands
Did clap their bloody hands.
He nothing common did or mean
Upon that memorable Scene"

(*)

(**) نسبة إلى الفترة بين 1558 - 1603 التي كانت فيها إليزابيث ملكة إيرلندا، والفترَّة بين 1603 - 1623 التي كان فيها جيمس الأول ملك إنجلترا على التوالي.

الدلالة التاريخية العميقه لا يعني أن تراجيديا النهضة الإنجليزية هي شكل ثقافي "بيوريتاني" أو "برجوازي" أو "ثوري". وعلى العكس من ذلك، فإننا لا نجد في التراجيديا الإنكليزية سوى القليل مما يتباين بذلك العصر الجديد الذي افتتحته ضربة فلس في واتهول في الثلاثين من كانون الثاني 1649. لكن العصور الجديدة لا تبرز إلى الوجود من خلال تطوير الأفكار الجديدة وحسب: فانحل الأفكار القديمة أو الإطاحة بها يلعبان دوراً مكافئاً في بروز تلك العصور. وفي الحالة التي نتناولها، يتتفق المؤرخون على أن هذه بالفعل هي الظاهرة الحاسمة^(١). ولذلك، سوف أحاول في الصفحات التالية أن أشير إلى العناصر الأساسية في تحديد الشكل التراجيدي، وأن أبين أن "المهمة" التاريخية التي أجزها هذا الشكل بفعالية كانت على وجه الدقة دك الإطار المفاهيمي الأساسي للثقافة السائدة. فالتراجيديا تتزعزع عن الملك المطلق كل شرعية أخلاقية وعقلانية. وبنزعها تكريس الملك، فإن التراجيديا يجعل من الممكن دق عنقه.

(١) يقول لورنس ستون: "إن اندلاع الحرب بحد ذاته هو أمر يسهل تقديره نسبياً، والصعب هو أن نحضر لماذا انهارت معظم مؤسسات الدولة والكنيسة القائمة - العرش، والسلطان، والإدارة المركزية، والجيش، والأسقفيّة". مثل هذا الانهيار المخزي قبل سنتين من ذلك. ثم يقول ملخصاً الأسباب الأساسية الأربع للثورة: "أخيراً وليس آخرأً كانت هناك أزمة الثقة المتنامية في استقامة موظفي الإدارة العليا وكفافتهم الأخلاقية، سواء كانوا رجال بلاط أم بناء أم أسفاق أم قضاء أم حتى ملوكاً" (أسباب الثورة الإنجليزية: 1529-1642، لندن 1972، ص 48، 116). وفي تلخيصه للمناظرة بين المؤرخين الإنجليز حول الثورة، يقول ماريو برونتي: "بين الكثير من المقاربات التقисيرية، تعمل فرضية فراغ السلطة على النحو الأفضل. ويتتفق ستون وتريفور-روبير في الأساس على هذه النقطة: أحدهما يشدد على الأزمة الذاتية التي حلّت بهيئة السياسيين الذين كانوا يديرون السلطة والمجتمع، والأخر يؤكّد على أزمة بنى السلطة الموضوعية في المجتمع. وفي كلا الحالين، فإن أصل الثورة يمكن، لا في هجوم قوى اجتماعية جديدة تزيد التغيير، بل في أزمة القوى القديمة، في فراغ سلطتها، في الفضاء السياسي الذي انفتح فجأة بعد تأكل طوبل ومدید اعترى الحواجز التي نهضت للدفاع عن تلك السلطة" (انظر: Hoobes e Cromwell، في Stato e rivoluzione in Inghilterra، ميلانو 1977، ص 235-236). ويمكن أن نجد التصور ذاته في المحاولات التي استهدفت إعادة بناء المقدّمات الثقافية للثورة. وإليكم، على سبيل المثال، ما يقوله كريستوفور هيل: "السمة اللافتة أكثر من سواها... في الحياة الثقافية الإنجلترا قبل الثورة هي اضطرابها واحتياجها.... ولو استرجعنا الأمور، فإن النهضة والإصلاح، واكتشاف أميركا وعلم الفalk الجديد، قد أفلحت في تقويض الافتراضات والأهواء القديمة أكثر من فلاحها في إحلال حقائق جديدة محلها" (الأصول الفكرية للثورة الإنجليزية، أكسفورد 1965، ص 7-8).

١- "في هذه الأثناء، سوف ن Finch عن غايتها الخفية" (*)

دعونا نبدأ بالعمل الذي يستهلُ التراجيديا الإنجليزية: غوربودوك، التي كتبها توماس نورتن وتوماس ساكفيل عام 1562. تحكي هذه المسرحية قصة ملك يتنازل عن عرشه ويقسم مملكته بين ولديه، فيريكس وبوريكس. ويعمد هذا الأخير إلى قتل أخيه والاستيلاء على المملكة كلها، لكنه يقتل بدوره على يدي أمّه. وعند هذا الحد ينهض الشعب ويقتل كلاً من الملك والملكة. ويعمل النبلاء، المجتمعون في البرلمان، على قمع التمرد الشعبي، وعلى الرغم من أنَّ دوق ألباني يغدر بمشروع النبلاء المشترك ليضمّن العرش لنفسه، إلا أنَّ المسرحية تنتهي بإشارة واضحة إلى أنَّ الأرستقراطية سوف تتضع حدًا للتمرد.

منطق الأحداث العاري في هذه المسرحية غنيٌ بالإيحاءات. وأحد هذه الإيحاءات أنَّ التراجيديا تقدم عالماً يعود فيه أصل كلِّ شيء إلى قرار الملك. وبذلك فإنَّ التراجيديا تباعي الملكية بيعةً ملتبسة. فإذا ما كانت تقافة الحكم المطلق العامة قد حاصرت سلطة السيد التي خلعتها على الملك بضروب لا حصر لها من التردد والشك (هي تلك التي يلخصها بودان) (**)، فإنَّ التراجيديا تمنحه مثل هذه السلطة كليًّا دون أدنى تحفظ. ففي عالم التراجيديا يكون الملك مطلقاً حقاً. ولستُ أعني، سواء هنا أم فيما يلي، أنَّ التراجيديا تقدم الملك المطلق كما كان في الواقع. وأيُّ سعيٍ وراء تمثيل واقعي للنظام السياسي المطلق في الأعمال التراجيدية الإنجليزية

(*) من الملك لير لشكسبير، الفصل الأول، المشهد الأول.

1- انظر كارل شميت، Die Diktatur، برلين 1968، ص 25 – 28؛ فريدريش مينيك، Staatsräson، ميونيخ وبرلين 1925، ص 70 – 80؛ وبيري أندرسون، أنساب الدولة المطلقة، لندن 1974، ص 49 – 51.

(**) جان بودان (1530 – 1596) رجل قانون وفيلسوف سياسي فرنسي. اشتهر بنظريته في السيادة. عاش في مرحلة الإصلاح، وكتب على خلفية الصراعات الدينية والمدنية التي شهدتها تلك الفترة. من أبرز مؤلفاته كتابه الذي يحمل عنوان ستة كتب في الجمهورية.

مصيره الإحباط الأكيد. ثم إنّ قوّة (أو ضعف) الحكم المطلق لا تكمن في شخص الملك، بل في نظام من المؤسسات الجمعية مثل البيروقراطية الفاعلة، والنظام المالي السليم، والجيش الدائم، وتوحيد القوانين توحيداً وافياً: وهذا ما يجعل من الأدق أن ندعوا هذا النظام باسم "الدولية"، كما يقول إيمانويل والرشتايern^(١). غير أنه من الصحيح أيضاً أنَّ الملك كان يعمل كخلاصة ورمز لنظام السلطة الجديد هذا في سياق نظريته السياسية الخاصة، التي كانت تدافع عن زيادة سلطة الملك وليس الدولة. ولذلك لا تحمل التراجيديا إلى المنصة مؤسسات الحكم المطلق، بل تفاته، وقيمه، وإيديولوجيتها. وهذه الواقعة لا تقل بأي حال من الأحوال من قدرة التراجيديا على إنجاز مهمتها في التفكير الجذري. وعلى العكس، فإنَّ أسباباً تاريخية عميقَة تجعل فعلها في حالة الحكم المطلق لكي تجعل صرائع الأفكار (مفهوماً على أنه السيرورة الثقافية التي تضفي الشرعية على السلطة) مسألة حاسمة. وأول هذه الأسباب هو سبب إنجليزي خاص ونوعي: حيث جعلت نقاط الضعف البنوية البالغة التي يعاني منها العرش إقامة ملكية مطلقة فعلية ذلك الأمر العسير. وبذلك كان على محاولة إقامة هذه الملكية أن ترتكز إلى عناصر ذات طابع مثالي. ويلاحظ كارل شميت أنَّ دفاع جيمس الأول عن حق الملوك الإلهي لم يكن سوى قناع يلقى على انسداد آفاق وضئعه الفعلي وقلة آماله^(٢). ولذلك، فإنَّ التراجيديا، حين تصور تدهور صورة السيد الثقافية وانحطاطها، إنما تجرد الملكية، كما سنرى، من معقلها الأساسي، من سلاحها الجوهرى. وثمة سبب ثانٍ، أوسع مدى، يقف وراء تلك الأهمية الحاسمة التي يحوزها الحقل الإيديولوجي في هذا المضمار. ففي نظام الحكم المطلق السياسي، تختلف علاقة الثقافة والسلطة اختلافاً شديداً عن تلك التي نجدها في أنواع أخرى من المجتمع، خاصة في الرأسمالية. وفي هذه الأخيرة، تجد السلطة الاجتماعية شرعيتها منذ البداية في الواقع البسيطة المتمثلة في أنها موجودة وقائمة. فالملكية التي تدافع عنها فلسفة الحق الطبيعي -

(١) النظام - العالم الحديث، نيويورك 1974، ص 146 - 147.

(٢) Hamlet oder Hekuba، سلاروف وكولونيا، ص 67.

والتي عادةً ما تكون مفروضة قبل العقد الاجتماعي - هي حقيقة فعلية. إنها موجودة وحسب. وما من معنى لها يتعذر عالم الطبيعة بعد "انقسام الوهم" الذي أحدثه في زياء القرن السابع عشر. وبالنسبة لفلسفة الحق الطبيعي - حيث أصل التمييز بين "البنية" و"البنية الفوقيـة" - فإنَّ الثقافة في جوهرها هي ذلك الوافد المتأخر الذي تتمثلُ وظيفته في الحفاظ على أساس الملكية المتعين. (ليس مصادفة أنَّ "تنظيم الملكية والحفاظ عليها" هو الصيغة الكلاسيكية التي تحدّد، في بداية رسالة لوک الثانية، مهام السلطة السياسية وحدودها). أمّا في الحكم المطلق فالعكس هو الصحيح. فهنا سُتمدُ شرعيـة السلطة الاجتماعية من شكلٍ من التنصيب الإلهي. وتقوم السلطة على خطـة متعلـية، وعلى ترتـيب مقصودٍ وذـي مغـزـي. ولـذلك لا يكون من حقـ العلاقات السياسيـة أن تقوم إلا بقدر ما تعـيد إنتـاج ذلك الترتـيب رمزـياً. وبـكلـمة، إذا ما كان بمقدورـ الملكـية البرـجوازـية أن يكونـ لها معـنى لأنـها موجودـة، فإنـ بمقدورـ الملكـية المطلـقة أن تـوـجد لأنـ لها معـنى. وما يـجري في مجالـ ثقـافةـ الحكمـ المـطلقـ لا يـقتـصـرـ على ذـرىـ البنـيةـ الفـوـقـيـةـ؛ فـهـذهـ الثـقـافـةـ تمـلـيـ الأـسـاسـ أـيـضاـ، أـيـ شـرـطـ وجودـ الحـكـمـ السـيـاسـيـ. ومنـ هـنـاـ أـنـ الـصـرـاعـاتـ وـالـتـعـديـلاتـ التـقـافـيـةـ فيـ عـصـرـ الحـكـمـ المـطلقـ تـؤـثـرـ مـباـشـرـةـ عـلـىـ سـيـاسـةـ هـذـاـ العـالـمـ، الـذـيـ تمـلـيـ التـراـجـيـداـ وـاحـدةـ مـنـ ظـواـهـرـ انـهـيـارـ الـحـاسـمـةـ، عـلـىـ الرـغـمـ مـنـ تـجـاهـلـهاـ الـمعـتـادـ عـنـ النـظـرـ فـيـ هـذـهـ المـسـأـلةـ.

السيـادةـ سـلـطةـ أـصـلـهاـ فـيـهاـ هيـ ذاتـهاـ، ولـذـلكـ تكونـ مـتـحرـرـةـ مـنـ أيـ ضـبـطـ وـسيـطـرـةـ؛ فـهيـ "ذـاتـيةـ التـحدـيدـ"، كـماـ يـمـكـنـ لـهـيـغـلـ أنـ يـقـولـ. وـالـسيـادةـ سـلـطةـ شاملـةـ تـصلـ إـلـىـ كـلـ جـزـءـ مـنـ أـجزـاءـ الدـوـلـةـ وـتـحدـدـهـ، ولـذـلكـ تكونـ مـشـمـلـةـ ضـمـنـيـاـ عـلـىـ مـصـيرـهاـ. وكـلـ هـاتـانـ الـخـاصـيـتـانـ هـمـاـ اللـتـانـ تـمـلـيـانـ بـنـيـةـ غـورـبـودـوكـ عـلـىـ نـحوـ عمـيقـ. حيثـ نـلاحظـ، مـنـ حـيـثـ الشـمـولـ، أـنـ قـرـارـ الـمـلـكـ سـوـفـ يـؤـثـرـ شـيـئـاـ عـلـىـ شـخـصـهـ، وـعـائـلـتـهـ، وـعـلـىـ النـبـالـةـ، وـالـشـعـبـ، وـالـمـجـتمـعـ بـرـمـتـهـ: حـدـثـ إـثـرـ حـدـثـ، تـرـجـعـ آثـارـ الـفـعـلـ الـمـلـكيـ فـيـ الجـسـمـ السـيـاسـيـ كـلـهـ. وـنـلاحظـ، مـنـ حـيـثـ ذـاتـيةـ التـحدـيدـ، أـنـ الـمـلـكـ هـوـ السـخـصـيـةـ الـوـحـيـدةـ الـحـرـةـ فـعـلـاـ فـيـ أـنـ تـخـتـارـ وـتـالـيـاـ فـيـ أـنـ تـفـعـلـ بـالـمـعـنـىـ الـحـقـيـقيـ لـلـكـلـمـةـ. إـنـ الـفـاعـلـ الـحـقـيـقيـ الرـئـيـسـ، وـالـوـحـيدـ بـمـعـنـىـ مـاـ، فـيـ التـراـجـيـداـ

ال الحديثة. وكما يقول كيركيجارد في تأملاته حول الفارق بين التراجيديا القديمة والحديثة: "[في العالم القديم] حتى لو تحرك الفرد بحرية، فإنه يبقى مرتكزاً إلى المقولات الجوهرية مثل الدولة، والعائلة، والمصير. وهذه المقولات الجوهرية هي على وجه الدقة العنصر الجيري في التراجيديا الإغريقية، وخصوصيتها الدقيقة. ولذلك لا يكون دمار البطل نتاجاً لأفعاله وحسب، بل يكون معاناة أيضاً، في حين أنَّ دمار البطل في التراجيديا الحديثة لا يكون معاناة في واقع الأمر، بل فعل.... لقد فقد عصرنا جميع المقولات الجوهرية مثل العائلة، والدولة، والعرق. ولا بد له أن يدع الفرد وشأنه، بحيث يغدو خالقاً ذاته بالمعنى الدقيق^(١). ويبقى أن نضيف فقط أنَّ المثال الرئيس على هذا "الفرد المتحرر من المقولات الجوهرية" ضمن المجتمع (وليس خارجه، مطروحاً مثل متشرد أو مجنون) هو السيد المطلق، الذي يكون مطلقاً بالمعنى الحرفي، أي طلقاً وحرأً. الحال، أن التراجيديا لم تتمكن من معاودة الظهور إلا في أواخر القرن السادس عشر، حين دخلت شخصية الأمير الجديد حلبة التاريخ. فلولا السيد المطلق، لكانت التراجيديا الحديثة مستحيلة.

لندن، بعد أن أكدنا على هذه المنطلقات، إلى تراجيديا غوربودوك. حيث نجد هنا أن تلك الخصائص التي كان يفترض بالملك أن يدعها لنفسه معطاة له أصلاً. لكن الأعطيه مسمومة. مما يجعل غوربودوك سيداً - أي الشمول وذاتية التحديد - هو أيضاً ما يعلنه طاغية، تبعاً لإطار أو نموذج يبقى ثابتاً لا يتغير عبر تطور التراجيديا الإنجليزية^(٢). ويأتي مفتاح التحول في مرحلة باكرة من المسرحية حين

(١) إما/أو، برلينستون 1971، المجلد 1، ص 141، 147.

(٢) يصف ماركس في تأملاته في كتاب هيغل فلسفة الحق ذلك الديالكتيك العجيب الذي يوحد السيد والطاغية: لا يقول هيغل سوى أن الإرادة الواقعية، أي الفردية، هي سلطة الناج... وبقدر ما تكون هذه اللحظة من "القرار النهائي" أو "التحديد الذاتي المطلق" منفصلة عن "شموليّة" المضمون وخصوصية القصد، فإنها تكون الإرادة الواقعية في هيئة نزوة. وبعبارة أخرى، "النزوة هي سلطة الناج"، أو "سلطة الناج هي نزوة"، انظر "نقد مذهب هيغل في الدولة"، في كتابات أولى، نيويورك 1975، ص 76. ويحصل فالتنينامين إلى استنتاجات مشابهة، ولو عن طريق آخر: في الباروك ليس الطاغية والشهيد سوى وجهين اثنين للملك. إنها تجسيداً الجوهر الأميركي المتطرف بالضرورة. وبقدر ما يتعلّق الأمر بالطاغية، فإن هذا واضح بما يكفي. ونظريّة السيادة التي تتحذّلها تلك الحالة الخاصة التي تكون فيها السلطات الدكتاتورية غير ظاهرة للعيان، تقتضي بصورة إيجابية إكمال صورة السيد، بوصفه طاغية"، أصل الدراما التراجيديا الألمانية، لندن 1977، ص 69.

يعلن غوربودوك لمستشاريه نيته في التنازل عن العرش. "فعلى الرغم من محاولة المستشارين شيه عن ذلك بحجج "عقلانية" (لا أقصد سوى أن أظهر قواعدي الأكيدة،/ التي غرسها النوع داخل عقل الإنسان")^(١)، إلا أن غوربودوك لا يزعزع نفسه حتى بالرّد على تلك الحجج. فهو ملك لا لأنه قادر على التفكير والإقناع، بل بفضل حقيقة أنه يقرّ. وهو يقرّ بطريقة "ذاتية التحديد"، أي دون أن يهتم لأمر الإدلة بـ "البواعث" أو "الأسباب" التي دفعته إلى ذلك، والتي يبقى صامتاً إزاءها ذلك الصمت الصارم. ولا مفرّ هنا من أن نواجه مشكلة القرار، فهي مشكلة إلزامية بالنسبة لتاريخ النظرية السياسية عموماً والسلطة المطلقة بوجه خاص. فهنا تكمن، كما ألمّعنا من قبل، خاصيّة الملك الجوهرية: لأنّ سلطة السيد تتقدّل، تبعاً لكارل شميت، في القدرة على الجسم في "حالة الاستثناء"^(٢). وتتجسد سلطة القرار هذه في الدكتاتورية، التي تهدف إلى وضع حدّ لحالة الاستثناء، فإذا ما أفلحتْ في ذلك فرَضَت نفسها على أساس سيادة دائمة وليس على أساس سيادة عارضة أو مؤقتة وحسب^(٣). واللافت على وجه خاص أنَّ التراجيديا الإنجليزية، منذ غوربودوك فصاعداً، تقدم لنا دينامية للأحداث معاكسة تماماً لتلك التي وصفها شميت في حالة الدكتاتورية. ففي التراجيديا، نجد أنَّ الدكتاتورية (التي تقضي، كما يقول بنiamين، "إكمال صورة السيد، بوصفه طاغية") ليست وسيلة لإنهاء حالة الاستثناء، بل هي، بعكس ذلك، ما يثير هذه الحالة، وما يستهلّ الحرب الأهلية. وبعبارة أخرى، فإنَّ

(١) توماس ساكفيل وتوماس نورتن، غوربودوك، الفصل الأول، المشهد الثاني، 218-220. والنص من مأخذ من المجلد الأول لكتاب دراما النهضة الإنجليزية، تحرير راسل أ. فريزر ونورمان رينك في مجلدين، نيويورك 1976.

(٢) Politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität 1934، ص 11.

(٣) "حين يكون من الواجب التوصل إلى نتيجة ملموسة، على الدكتاتور أن يتدخل في السلسة السببية للأحداث بإجراءات ملموسة. فيقوم بفعل... ويمارس سلطة تنفيذية، ولا يكتفي بتمرير قرار أو إصدار قانون، أي لا يكتفي بأن يكون *deliberare et consultare* (مشيراً ومستشاراً)،... في الدكتاتورية، يكون الهدف أو الغاية، متحرراً من القيود ولا تحدده سوى ضرورة إنتاج وضع ملموس، تكون له الغبة على الاعتبارات الأخرى" (شميت، Die Diktatur، ص 11-12).

القوة التي يبديها الملك في قراره لا تُعلنه طاغيةً وحسب، بل عاجزاً عن الحكم أيضاً. والنتيجة أنَّ ممارسة السيادة تقضي إلى فوضى كاملة، كما لو أنَّ السيادة والفوضى هما ذلك الشيء الواحد ذاته. وبذلك تمثلُ التراجيديا الحكم المطلق على أنَّ مفارقة أو تناقض لا يقبل الحلَّ، الأمر الذي سنحتاج إلى العودة إليه لاحقاً.

لقد قلت إنَّ الملك يظهر في غوربودوك كطاغية، غير أنَّ ما يبدو صحيحاً للوهلة الأولى هو العكس، إذ كيف يمكن للمرء أن يكون طاغية إذا ما تنازل، مثل غوربودوك، عن عرشه؟ لكنَّ هذا التناقض هو تناقض ظاهريٍّ وحسب، والأحرى أنَّ السمة الأساسية لتنازل غوربودوك تكمن في شكله وليس في مضمونه، تكمن في حقيقة أنَّه يتجلّى كقرار يتخذه سيد، وك فعل صادر عن إرادة حرَّة. وبمصطلاحات الإليزابيثية، فإنَّ الصراع في مشهد التنازل (المشهد الثاني من الفصل الأول) يجري بين إرادة غوربودوك وعقل مستشاريه. وهذا المصطلحان حاسمان كلاهما في كتابات القرن السادس عشر الأخلاقية-السياسية، التي تضع الفارق بين الملك والطاغية في العلاقة التي تتأسس بين الإرادة والعقل على وجه التحديد. وأرسطو عند ليديغريت إنما يعزف على هذا الوتر: "إلى الإسكندر كتب في صدقٍ أنَّ عليه أن يحكم العقل على الدوام"(¹⁾. ويكتب توماس إلليوت(²⁾: "العنادُ عاطفةٌ ساكنة، مثبتةٌ إلى الإرادة، هاجرةٌ للعقل.... دفعتْ كثيراً من القادة الصناديد والأمراء النبلاء لا

(1) حكم الملوك والأمراء (طبعة بنسون، 1511). كان العقل بالنسبة للإليزابيثيين ذلك المصطلح الذي يمد جسراً بين حقل المعرفة والأخلاق. وكان الملكة التي تتبع للإنسان أن يفهم الكون ككلَّ عضوي تنظمه قوانين تعمل أيضاً على تعين حدود مجال الفعل الفردي. وكانت الإرادة خاضعة له، مثلاً كان الفرد ذاته - بوصفه إرادة خاصة - خاضعاً للكلِّ العضوي الذي هو جزءٌ منه. ولذلك فإنَّ الصراع بين هاتين الملكتين يمكن أن يجدوا انفجارياً حقاً مع ظهور فرد (مثل السيد المطلق) لم يعد خاضعاً لأيَّ قانون.

(2) سير توماس إلليوت (1490 - 1546) واحد من جماعة عرفت في تاريخ الأدب الإنجلزي باسم جماعة "التعليميين" وهم باحثون استهواهم المذهب الإنساني الجديد، فضلاً عن تعاليم اليونان والروماني القدماء. أما كتابه الحاكم (1531)، فعبارة عن بحث في الفلسفة الأخلاقية تأثر فيه بكتابات العلماء الإيطاليين في عصره، علامة على اهتمامه بفكرة الفلسفة والكتاب الأقدمين.

لأن يُسقطوا أنفسهم وحسب، بل لأن يجعلوا أيضًا جميع مواطنיהם في خطر وفي حالة من الخراب والدمار^(١)، وفي مرآة العظام بريثي ريتشارد الثاني، قائلًا: «وليل من حلّت لديهم الإرادة محل الحكم»^(٢)، ويقول هوكر^(٣)، مُقتنن الإيديولوجيا الإليزابيثية العظيم: «ثمة ينبو عن أساسيات للفعل البشري، المعرفة والإرادة...»؛ الإرادة... تختلف كثيراً عن تلك الرغبة الطبيعية المتندبة التي ندعوها بالشهوة. فموضوع الشهوة هو كلّ ما يُحسّ بأنّ من الخير الرغبة فيه؛ أما موضوع الإرادة فهو ذلك الخير الذي يدفعنا العقل لأن نلتمسه^(٤). وأخيراً، نقرأ في مرآة السياسة عند منقلب القرن: «[العيش في ظل ملكية] خطر جدًا، وينبغي أن يُخسّى منه (نظراً) لضعف الإنسان، والحرية العظيمة التي يحوزها الملوك في أن يفعلوا ما يحلو لهم، سواء كان خيراً أم شرّاً، والسلطة العظيمة التي يحوزونها في تنفيذ ما تقودهم مشيئتهم إلى تنفيذه»^(٥). وباختصار، فإنّ الإرادة في حالة الملك، وكما يوضح المقبوس الأخير، هي سلطة، سلطة الفعل. وما له دلالته أنَّ ما من شيء يضمن أن تكون سلطة الفعل هذه خاضعة لما يمليه العقل، إذ يتضح الحكم المطلق، على العكس، إلى تحرير هذه السلطة تحريراً كاملاً. ففي «استقلال السياسة» يفصح الكلّ العضوي الإليزابيثي عن مبدأ الطغيان. ويقوم تمييز هوكر المواسي بين الشهوة والإرادة على الأسبقية والسيطرة المنسوبتين إلى العقل، غير أنه ما إن يكُفَّ عن

(١) الكتاب المسمى الحاكم [1531]، لندن 1907، ص 242.

(٢) وليم بالدوين، مرآة العظام [١٥٥٩]، تحرير ليلى ب. كامل 1938، ص 111، وهذا المقبوس مستمدٌ من الفصل الثالث «كيف خلع الملك ريتشارد الثاني من منصبه بسبب حكمه الفاسد، وقتل بائساً في السجن».

(٣) ريتشارد هوكر (1544 - 1600) من أبرز الكتاب الدينيين في عهد الملكة إليزابيث، ومن أقوى المدافعين عن النهج الديني الخاص الذي استنته إنجلترا، ما بين الكاثوليكية القلديدة والبروتستانتية المتطرفة. ويعتبر كتابه قوانين الحكم الكنسي وثيقة بالغة الخطورة من حيث الموقف الديني، فضلاً عن كونه من روائع النثر الإنجليزي.

(٤) ريتشارد هوكر، قوانين الحكم الكنسي، لندن 1888، الكتاب I، ص 76.

(٥) مرآة السياسة (ترجمة صاحبها مجیول لكتاب غیوم دولا بیرییه Le Miroir Politique، لندن

اعتبار ذلك مسلمةً مفروغاً منها، حتى يغدو من غير الممكن التمييز بين الإثنين: "سلطة الطغيان توضع في يدي واحدٍ وحيدٍ... يطغى تبعاً لإرادته غير المحددة، ... تبعاً لشهوته الحسية وإرادته"^(١). هكذا توضع الشهوة والإرادة الآن على مستوى واحد. "الجسد المدنس" ينتصر على "العقل الرباني": الطاغية يُخضع السيد.

ومع غور بودوك، يتحول الصراع الأخلاقي القديم بين الإرادة والعقل إلى صدام سياسي بين السلطة التنفيذية والامتياز الاستشاري، بين غور بودوك ومستشاريه، بين السيد والأristocratie. وتتوافق مصطلحات هذا الصراع أشدَّ التوافق مع نظام المكاتب الذي ازدهر في إنكلترا أواسط القرن السادس عشر. فكان الملك "قلب" الدولة، ومصدر الفعل فيها، في حين كان النبلاء "العيون"، أو أعضاء الحس والتفكير^(٢). غير أنَّ ما كان تمييزاً وظيفياً في "صورة العالم" هذه، وتعاوننا بين مختلف الأعضاء لما فيه خير الكل، يغدو في غور بودوك نزاعاً. وبذلك تكون أول حركة في أول تراجيديا إنجليزية حرفة قطع للروابط التي تسند الثقافة السائدة، وفي قرارتها، فإنَّ التراجيديا ليست أقلَّ من نقضِّ صورة العالم الإليزابيثية وتفكيك لها.

"صورة العالم الإليزابيثية" هي، بالطبع، فرضية تاريخية أولاً وأساساً. وقد قدّمتها على نحوٍ مستقلٍ وفي الفترة ذاتها تقريباً كلَّ من ثيودور سبنسر عام 1942^(٣) و إ. م. و. تيليارد عام 1943، وهذا الأخير هو الذي "ابتدع" المصطلح. وفي العام 1943 أيضاً كان ليو سبيتزر يضع كتابه أفكار الانسجام العالمي الكلاسيكية

(١) مرآة السياسة، Eiii، وما قبلها.

(٢) انظر على سبيل المثال ذلك المقطع من كتاب توماس ستاركى حوار بين الكاردينال بول وتوماس ليبستِ الذى يورده ويناقشه إ. م. و. تيليارد في كتابه صورة العالم الإليزابيثية، لندن 1943، ص 90-91. سبقت ترجمة هذا الكتاب إلى العربية بعنوان الأدب في عصر شكسبير، ترجمة نبيل حلمى، دار المعارف بمصر، 1971.

(٣) شكسبير وطبيعة الإنسان (محاضرات لويل، 1942، الطبعة الثانية، نيويورك 1961).

وال المسيحية، حيث عمل على توسيع حاج مماثل يطأول أوروبا الغربية بأكملها.^(١) ويسير هذا الحاج من الناحية الأساسية على النحو التالي: تقوم الثقافة الأوروبية على مواجهة بين الأفلاطونية وال المسيحية، اللتين كان التحامهما قد سيطر عليها حتى "انقشاع الأوهام" العلمي في القرنين السابع عشر والثامن عشر. ولذلك، ليس هناك في الأساس سوى مرحلتين في الثقافة الأوروبية: المرحلة الممتدة من العصور الوسطى إلى النهضة، والمرحلة الحديثة. وينكر هذا الحاج، بكل منوعاته، خصوصية عصر الحكم المطلق التاريخية والثقافية، وهو إنكار يسهل كثيراً في حالة إنكلترا حيث كان وجود مثل هذا العصر أقصر وأشدّ زعزعةً منه في غير مكان. هكذا، يقول تيليارد: "حين نأتي إلى صورة العالم [الإليزابيثية] ذاتها، يمكن أن نقول على نحو دوغمائي إنها كانت لا تزال متمركزةً على الإله على نحو راسخ ومكين، وكانت طبعةً مبسطةً من صورة قروسطية أعقد بكثير". ومن هذا المنظور، تغدو السمة الحقيقة الوحيدة التي تميز الثقافة الإليزابيثية هي قدرتها على مكاملة بعض العناصر الحديثة مع الكلية القروسطية القائمة أصلاً، وباختصار، قدرتها على "التسوية": "على الرغم من أنَّ صورة العالم القروسطية العامة قد بقيت في خطوطها العامة خلال العصر الإليزابيثي، إلا أنَّ وجودها كان آثئذ مزعزاً ومحفوفاً بالمخاطر. فقد كان هناك ميكافيلي، الذي يمقت فكرة الكون المنظم إلهياً... وتمثل عظمة العصر الإليزابيثي في أنه اشتغل على قدر كبير من الجدة دون أن يفجر الشكل النبيل الخاص بالنظام القديم. وهنا تأتي الملكة ذاتها. فلقد حشر آل تيودور أنفسهم في بنية العالم

(١) أفكار الانسجام العالمي الكلاسيكية والمسيحية: مقدمات لتفصير كلمة "Stimmung"، تحرير آنا غرافيل هاتشر، بتيمور 1963. وقد ظهرت الطبعة الأصلية في Traditio II (1944) و III (1945).

القروسطي. كانوا جزءاً من النسق وجعلوا أنفسهم لازبين لا يمكن الاستغناء عنهم^(١).

مهما تكن القدرة التي تتمتع بها نظرية صورة العالم الإليزابيثية في تفسير ظواهر أخرى، إلا أنها تتحقق في التقاط أهم واقعة في ذاك العصر. ذلك أنَّ الإنتاج التفافي يتواصل عبر قفزات وتكتنفات غريبة؛ وفي مرحلة الحكم المطلق الإنجليزي، كان هذا الإنتاج متراكزاً في الدراما-ضمن-الدراما، في التراجيديا. فلو لم توجد هذه الدراما، لكانت الثقافة الإليزابيثية تخلو من أيَّة أهمية بالنسبة لنا، وذلك للأسباب ذاتها التي يقدِّمها تيليارد: إذ إنَّها ما كانت لنقدم سماتها الخاصة المميزة، تلك السمات التي جعلتها موضوعاً للدراسة خاصاً و مختلفاً عن سواه. ولذلك، فإنَّ المرء حين يتكلَّم على الثقافة الإليزابيثية، عليه أن يتكلَّم على التراجيديا التي قدمتها، لكنَّ هذا على وجه التحديد ما تحول نظرية صورة العالم الإليزابيثية دون القيام به. ولا شكَّ أنَّ هذه النظرية تهتمُّ لأمر التراجيديا، لكنَّ ذلك لا يتعدَّ حدود تخصيصها بتلك الوظيفة الغريبة المتمثلة بإثبات ترسيمتها من موقع معاكس (a contrario)، حيث يُرى أنَّ الفوضى التراجيدي يُظهر صلابة الكلِّ العصوي القروسطي، وأنَّ الحاجة إلى التدمير الجذري تثبت قوَّة ما ينبغي أن يُدَمَّر. وهذا يكفي القول إنَّ عطيل، بخنقه ديدمونة، إنما يؤكدُ أهميتها. وهذا لا شكَّ فيه، إلا أنه يخنقها. وكذلك التراجيديا، في تدميرها صورة العالم القروسطية، تعترف بأهمية تلك الصورة، لكنَّها تتمرَّرها على الرغم من ذلك. ودينامية هذا التدمير هي التي ينبغي أن نركِّز

(١) صورة العالم الإليزابيثية، ص 2، 5. ونَمَّة مقطوعان من شكسبير كثيراً ما تمَّ ليرادهما دعماً لهذا التصور: خطبة أوليس حول المرتبة (التي هي في أن معاً سلطة علياً ومبدأ لعدم التساوي في الوضع) في ترويلوس وكرسيدا، وحكاية أغريبا في كريولانس. وصحيح في هاتين الحالتين، بالطبع، أنَّ شكسبير يغدو لسان حال صورة العالم الإليزابيثية؛ لكنَّ كلا الخطبتين تثبتان أنهما بلا أيِّ فاعلية بالمرة: أغريبا تتحقق في تهيئة البليبيان، وأوليس لا يعيد ترسيخ مبدأ التراتب في الجيش اليوناني. وإذا ما كان هذان المقطوعان يوضحان أيَّ شيء، فإنَّ هذا الشيء ليس قوَّة الإيديولوجيا الإليزابيثية لدى شكسبير، بل ضعفها.

عليها، وليس ذلك الصرح الجميل الذي ما إن ينتهي الفصل الخامس حتى يكون قد تحول إلى أنقاض. ولقد رأينا أنَّ منشأ هذه الدينامية هو في قرار الملك، أو الأخرى في واقعة أنَّ الملك يتصرف كسيَّد مطلق. ولاشكَّ أن تيليارد محقٌّ في ملاحظته أمجاد الإلزابيث الكثيرة التي "تحشرها في بنية العالم القروسطي". لكن ذلك لا يعني سوى أنَّ هذه الأمجاد لا تتبيَّن الوظيفة الفعلية الجديدة التي تقوم بها الملكة. وحدها التراجيديا تواجه الأمير الجديد وتحدق فيه مباشرةً، وتختار أن تصدق ادعاءاته المتعلقة بالحكم المطلق وتحكُّمها على نحو منهجيٍّ. وحدها التراجيديا، في المرحلة الإلزابيثية، هي الحديثة حقًا، والصارمة حقًا.

لنَعْد مرَّة أخرى إلى غوربودوك والصراع الدائر فيها بين إرادة الملك وعقل الأُرسقراطية. يسبِّب الملك، بفعله، انحلال الدولة بأكملها. وبذلك يكشف الحكم المطلق عن قوته الكاملة، إنما التي تتكشف بدورها عن كارثة اجتماعية. وسوف يثبت أنَّ غوربودوك هي نمط أو غرَّار تسير عليه التراجيديا الإنجليزية، إنما من حيث نوع القصة التي تحكيها ونوع المنطق الذي تضفيه على الأحداث ليس غير. وما سيُفَقِّد هو الخاصية الأساسية الثانية في التراجيديا، ما لديها من شكل خاص ومحدد في تأمل الأحداث. ففي غوربودوك، تحرَّر الإرادة ذاتها من العقل، ويحرَّر الفعل ذاته من القول؛ واستقلال الفعل السَّيِّد، الذي يبلغ الذروة مع إرادة الملك ومشيئته الغامضة المحيزة للأفهام، يولد سلسلة الأفعال التي تولَّف القصة. غير أنَّ العقل الذي هزمته إرادة الملك لا يُدَمِّر. ففي المشهد الأخير من المسرحية، يعمد إيوبيلوس، لسان حال إيديولوجية الدولة وأشدَّ نصیر لصورة العالم الإلزابيثية، إلى إعادة إنتاج تلك الحاجات ذاتها التي رفضها غوربودوك في البداية. وبذلك تكون المؤسسة الثقافية الإلزابيثية قد صمدت إزاء صدمة الفعل الدراميكي، الذي عمل بالإضافة إلى ذلك على إثبات صحتها وسريانها: فـإيوبيلوس كان قد تبنَّا بذلك كلَّه منذ البداية. وعلى هذا الأساس، فإنَّ قيم هذه المؤسسة تعود إلى الميدان، وقد اغتنمت بل وتسلَّحت، هذه المرَّة، بقوَّة كانت في البداية حكرًا على الملك وحده. ويغدو من الممكن ثانيةً للبرلمان في نهاية غوربودوك أن يتدخل في مجرى الأحداث ويغلق تسلسلها، وأصلًا بالتراجيديا إلى خاتمتها. لقد أعاد توحيد القوة والعقل، وأخضع

الأولى للثاني. ولم يُتَّح لنا سوى القليل من الحكم المطلق، لأن غوربودوك ليست فقط أكثر من نصف تراجيديا. واستعادة العقل واستعادة الأرستقراطية تتضمنها واحدتها على الأخرى، فإذا ما كانت قيم صورة العالم الإليزابيثية قد نجت، فذلك لأن أنصارها السياسيين قد نجوا أيضًا. وكما يسير تقدّم الحكم المطلق باتجاه إلغاء هؤلاء الأنصار، كذلك يسير تقدّم الشكل التراجيدي - الذي يمثل في تطوره مرآة ناصعة لـ "أزمة الأرستقراطية" - باتجاه يجعل من المستحيل قيام خاتمة يتأنّى فيها العقل، فما بالك بأنّ يتسلّح أيضًا، ويعود إلى احتلال المنصة. وهذا ما نصادف الدليل عليه بعد نصف قرن من الزمان حين يعيد شكسبير كتابة غوربودوك ويسميها الملك لير.

على الرغم من أنّ حبكة الملك لير أعقد بكثير، فإنها تقوم على الافتراضات ذاتها التي رأيناها شغالة في غوربودوك. فتقسيم المملكة هو فعل باطل ينافي كلّ عقل، حتى إنّه يطلق من عقالها ما في "الطبعية" الأنانية لدى كلّ من إدموند وغونيريل وريغان من قوة تدميرية. بيد أنّ أعرافًا معينة هي أوضح هنا منها في غوربودوك، خاصة تلك الواقعة المتناقضة في الظاهر والمتمثلة في أنّ التنازل عن العرش فعل طاغياني. فقرار التنازل، الذي كان في غوربودوك "غايةً" وحسب (tout court)، يغدو لدى لير "غايةً غامضةً": ملتبسة، مستغلقة، اعتباطية، وتُعرَّض على أنها كذلك. بل إنّ المبرر البسيط والهزيل الذي يقدّمه لير لتنازله عن العرش - نقل شيخوخته - يشير بوضوح إلى أنه قد خان وظيفته السياسية والعامة لمصلحة شخصه الخاص وجسده. هكذا يستسلم لير لـ "طبعية ساقطة" - مثل كلوديوسوس [عم هاملت] أو مثل ماكبث، وإن يكن بشكل مختلف - وهذا الاستسلام يشير إلى تحوّل الملك إلى طاغية. ومشهد التنازل برّئته محكوم بنزوعة الحكم المطلق المتغطرسة لدى لير. وهو بخلاف غوربودوك، لا يكتفي برفض نصيحة مستشاره كينت؛ بل يطرده من المملكة مهدّداً إياها بالموت. وما يرضيه في كلمتي غونيريل

وريغان هو الهوّة التي تحفر انها بينه وبينهما، والتبعية النهائية التي تعنانها^(١). وبال مقابل، فإنّ ما يثير حنقه في كورديليا هو روحها الإقطاعية التي لا تُشوبها شائبة: "أحبُ جلالتك / بما تقتضيه آصرتي، لا أكثر ولا أقلّ" (الفصل الأول، المشهد الأول 92 - 93)^(٢). فكورديليا لا تزال تقطن عالماً من الالتزام المتبادل، ومن الحقوق والواجبات الإقطاعية، في حين يطمح لير إلى قدرة كليّة مطلقة. و"جنونه" هو في جزئه الأكبر عاقبة حتمية لهذا الطموح، وليس عاقبة للإطاحة بهذا الطموح. ولذلك نجده في الفصل الثالث، المشهد الثاني، والعاصفة في أوج شدتها، يزعق مطلقاً أوامره العبيثية في وجه قوى الطبيعة (ازفري، يا رياح، وشققي وجنتيك!). وكذلك في الفصل الثالث، المشهد الرابع، حين يضع نفسه موضع القادر على إطلاق حكم رفيع على كلّ ابنة. ومن ثمّ في المشهد الأخير، حين لا يسعه أن يكافي أولئك الذين حاولوا مذ بدعون له بأفضل من الشتائم، وتمجيد قدراته الخاصة: "ألا خسّتم كلّكم من قتلة وخونة! كنتُ ربّما أفقدتها. أما الآن، فقد رحلتُ إلى الأبد!... / لقد قتلتُ العبد الذي راح يشنقك" (الفصل الخامس، المشهد الثالث، 269 - 270، التسديد لي). هكذا يبدو الجنون، كما قال بنيامين، كعلامة واضحة على تدهور السيد^(٣).

(١) العلاقة بين لير وبنته تستبق النصيحة التي يقدمها كتب إرشادي يعود إلى أقصى سنوات الحكم المطلق الإنجليزي، مرآة التكمّلات (1635). فالخطب التي يتّضّح بها لمحاطة الملك تبرز فيها نقطتان واضحتان أصلًا لدى شكسبير. ففي حضرة الملك، يفقد الملتمس كلّ حق، ولكي يثبت ذلك، يجعل الملك حكماً على مصيره ("إن الشرف الأعظم الذي يمكن أن أبلغه، هو أن أموت بجدارة في عمل من أعمال خدمتك؟"؛ فرصة مناسبة لأن أحافظ [على خدمتي المتواضعة] بتعریض حياتي ودمي للخطر) [ص 2، 3]. كما أنه يفقد أيضاً كلّ حقٍ في ميدان اللغة، التي لا يستخدمها للابتعاد، بل فقط ليثبت الفجوة الاجتماعية بين المرسل والمتنافي ("سيدي، إذا كانت الكلمات قادرة على التعبير عن الواجب الذي ألزم فيه نفسي؟"؛ لا بدّ أنّني أكون قد نسيت نفسي كثيراً، لو حسبت أنَّ أيامني تكفي لكي تستحق حظوة وقاركم الأميركي" [ص 1، 2].

(٢) جميع المقوّبات من مسرحيات شكسبير مستمدّة من The Riverside Shakespeare، تحرير ج. بلاكمور إيفانز، 1974.

(٣) أصل الدراما التراجيدية الألمانية، ص 70.

وكما تشدّد تراجيديا الملك لير من دعاوى الحكم المطلق التي نجدها في غوربودوك، فإنها تخفّ في الوقت ذاته من الدعاوى المضادة التي تطلقها الأرستقراطية. ولا شك أنَّ الملك لير تعج بالنبلاء المخلصين، مثل كنت وغلوستر وألباني وإدغار، كي لا تذكر السادة الكثريين الذين يظهرون على الخشبة ليؤكّدوا إخلاصهم للملك العجوز. ما هو مُفتقَد ليس عدد النبلاء المخلصين، بل وظيفتهم. ذلك أنه لم يعد من المتاح لهم، كما كان متاحاً لإيبوبولوس في غوربودوك، أن يدرجوا الأحداث ضمن إطار من المعنى السياسي عضوي وعقلاني. ففي المشهد الأول من التراجيديا، لا يعارض كنت الملك لير إلا ليدافع عن حقوق كورديليا (التي يشاطرها أخلاقيةً إقطاعية)، وليس باسم مصالح المملكة العليا. كما أنه حين يغادر البلاط لا يظهر أيَّ قدرة على استشراف العواقب القادمة. والخدمة الوحيدة التي سيقدمها لاحقاً للملك لير يلهمها الإخلاص لشخص وليس لمؤسسة سياسية. وحين يحاول غلوستر، بدوره، أن يقْمَ وصفاً للأحوال في بداية المسرحية، فإنه يلجاً إلى ما كان قد بدا للجمهور الإليزابيثي ضرِّياً من الخرافنة الفارغة، أو "غباء العالم العجيب": "ما رأينا من تكرار كسوف الشمس والقمر مؤخراً لا يبشرنا بخير... الحب يفتر، والصدقة تسوء، والأخوة ينقسمون: الشغب في المدن؛ والفتنة في البلاد؛ والخيانة في القصور؛ والأصرة تنفص بين الولد والده" (الفصل الأول، المشهد الثاني، 107 - 108، 110 - 114). لكن أوضح مثال على قصور النبالة يأتي في الكلمة التي يختتم بها إدغار المسرحية:

علينا أن نخضع لوقر زماننا المحزون هذا،

وأن نقول ما نشعر به، لا ما ينبغي لنا أن نقوله.

لقد فاقتنا أكبرنا بما عانى: نحن الشباب

لن نرى بقدر ما رأى، ولن نعمر بقدر ما عمر.

(الفصل الخامس، المشهد الثالث، 323 - 326)

ولا ينبغي أن يبدو غريباً أن الفعالية الدرامية الاستثنائية لهذه الأبيات تكمن في غبائها المثير للشعرية، في الابتسال العنيف الذي تفرضه على المسرحية. ففي العمل ذاته الذي جعل نقتتا بمعنى الكلمات ثبات، يعاود الظهور ذلك التطمئن الكليل الذي يشتمل عليه قول مأثور شائع واستعارة ميّة: "وَقَرْ زَمَانُنَا"، "تَرَى بِقَدْرِ مَا رَأَى"، "تَعْمَرْ بِقَدْرِ مَا عَمَرْ". والقصة التي اشتملت على انهيار مملكة واثنتين من العائلات (إذا لم نذكر عدداً كبيراً من الجنود الفرنسيين والإنجليز) تلخص على أنها "زمان محزون". وعلى الرغم من أن الملك ليير قد انكرت شفافية المشاعر في اللغة، نجد أن إدغار بلج علينا أن يقول ما نشعر به". و"الكبار" و"الشباب"، هاتان المقولتان اللتان جرّدتهما المسرحية من كل قيمة تأويلية، تتبشّان الآن من قبريهما كما لو أنهما نفسان شيئاً. وأخيراً، لكي يختتم الأمر كلّه، أربعة أبيات صغيرة مفقةً غاية في الإنقاذه، تأتّق بالكلمات ذات المقطع الواحد، تأتي لتضع خاتمة عمل غزا فيه النثر المعدّ ساحة الزخرف الإيقاعي. هكذا تكون كلمة إدغار ذلك الهبوط المفاجئ الاستثنائي، والملائم. وتشير عاديتها العميماء إلى الهوة التي فجرت فاهاً بين الواقع والكلمات، أو بصورة أدقّ، بين المراجع والمدلولات. فخاتمة الملك ليير توضح أنه لم يعد أحد قادرًا على إضفاء معنى على السيرورة التراجيدية؛ فما من خطبة تصاهيّها، وهذا على وجه التحديد تكمن التراجيديا^(١). ويلاحظ المرء هنا علامة الوقف التاريخية التي تفصل بين

(١) يبدو لنا أبطال [كتاب التراجيديا الإغريق] في أقوالهم أكثر سطحية منهم في أفعالهم على الدوام؛ ويمكن أن نقول إنَّ الأسطورة لا تجد قط في الكلمة المنطقية ذلك المعادل الموضوعي الوافي. فبنيَّة المشاهد والصور الملمسية تتقدّم حكمةً أعمق مما يستطيع الشاعر أن يصوغه في كلمات ومفاهيم (والشيء ذاته يمكن أن يصبح على شكسبير، الذي يتكلّم هاملت لديه ببساطة قياساً بما يفعله...). (فريديريك نيتشر، مولد التراجيديا، غاردن سيتي، نيويورك، 1956، ص 103). ويقتضي موقف نيتشر، الذي يقبله بنiamين أيضاً (أصل الدراما، ص 108 - 109)، تعديلين اثنين، حتى لو تركنا جانبَ رأيه النبواني بيهاملت. أولاً، إنَّ ما يتحدث عنه من عدم كفاية الكلمة تجاه الفعل لا ينطبق على البطل وحده، بل أيضاً على البنية الدرامية ككل، بما في ذلك جميع الشخصيات الأخرى فضلاً عن العوقة. وثانياً، إنَّ ما يدعوه نيتشر بـ"السطحية" ويدعوه بنiamين بـ"الصمت" لا يمكن أن يُرى كنتيجة لعنف الأحداث الأسطورية (إذ أنَّ اللباب الحقيقي للتراجيديا سوف يمكن فيه وحده عندئذ)، بل كعنصر مكوّن للبنية التراجيدية ذاتها، وسوف أعود إلى هذا باختصار، ولكن لكي نتطرق إلى التمييز الذي ينطوي عليه ذلك من خلال المثال الأشهر، دعونا نقول إنَّ الممكن أن نعالج حتى أسطورة أوديب بشكل غير تراجيدي: فما يجعلها تراجيدية ليس سوى الشكل النوعي الذي بنيت فيه.

غوربودوك والملك لير. ففي غوربودوك، يفلح العقل، على الرغم من اندحاره مؤقتاً أمام سلطة الملك الحاسمة، في استشراف معنى وإضافاته على سلسلة الأفعال. فهو يبقى قطباً في الدراما على الدوام، مَحْبُواً بِمُثيله الخاص، ويبيرز من محنته أشدّ غنى ونقاء بنفسه. وفي النهاية، يكون مُجَهَّزاً لأن يبدأ بإعادة العالم إلى نصابه. أما في الملك لير، فنجد أنَّ ذلك المقدار الزهيد الذي يتبقى من العقل لا يهزمه مجرى الأحداث وحسب، بل يهزأ به وبيده. وإذا ما كانت تُعطى له الكلمة الأخيرة في النهاية، فذلك ليس إلا بفضل تلك المبارزة القديمة، شبه الإعجازية، بين ولدي غلوسيستر؛ وإذا ما كان يعاود الظهور على الخشبة، فذلك ليس إلا بهدف أن يبلانا بغير تأملاته.

قبل أن نتفحص عواقب ما قلناه للتو، دعونا ننظر باقتضاب في التعديلات الدلالية التي خضع لها مصطلح "تراجيديا" في مجرى بضعة عقود وحسب. يلاحظ جورج شتاينر، في سياق تناوله الاستهلال في حكاية راهب لتشوسن، أنَّ معنى التراجيديا بالنسبة للعصور الوسطى... لم يكن يشير إلى شكل درامي. "التراجيديا سردٌ يروي حكاية شخصية قديمة أو بارزة تعاني تدهوراً في حظها يمضي بها نحو نهاية كارثية"^(١). فالتراجيديا هي إلى حدٍ بعيد مرادف لسوء الحظ أو الموت، وهي تحافظ على هذا المعنى ليس في مرآة العظاماء وحسب، بل حتى في أردن الفيفريشامي (١٥٩٠؟:؟١٥٩٠؟)؛ "ويدرك على التضليل من تراجيديته"^(٢) وفي التراجيديا الإسبانية لكيد (١٥٩٠؟: "هذا السيف الذي حلفت به... / سيكون هو ذاته صانع تراجيديتك")^(٣). ومن هذا المنظور، فإنَّ ماهية الأمير تكون أكثر أهمية مما يفعله. وإذا ما كان سقوطه مدوياً، فذلك لأسباب "كمية"، إذا جاز القول، وليس لأسباب متصلة في وظيفته السياسية النوعية. وتمثل غوربودوك لحظة ثانية، تكفَّ فيها التراجيديا عن كونها قصة ملك يعاكسه القدر، وتغدو قصة طاغية. ونجد هذا

(١) جورج شتاينر، موت التراجيديا، لندن 1961، ص 11. وهذا ما يشير إليه أيضاً كتاب ليلي ب. كامبل التصورات التبودورية عن التاريخ والトラجيدي في "مرآة العظاماء"، بيركلي 1936، ص 17.

(٢) أردن الفيفريشامي، مجهرولة المؤلف، فريزر وربكن، المجلد 1، iii، 168.

(٣) توماس كيد، التراجيديا الإسبانية، فريزر وربكن، المجلد 1، II، 92 - 93.

المعنى الجديد للتراجيديا لدى إيليوت: "لدى قراءة التراجيديات، [على المرء] أن يلعن حياة الطغاة التي لا تُطاق ويمقتها"؛ ولدى سيدني: "التراجيديا الرفيعة والممتازة... تجعل الملوك يخسرون من أن يكونوا طغاةً، وتجعل الطغاة يبدون فakahتهم الطغيانية"؛ ولدى بتهام: "حياة [الأمراء] الشائنة وضروب طغيانهم تتكشف للعالم ككل، وتدان شرورها، ويُهزأ بحمقها وغطرستها المفرطة، وتصوّر نهاياتهم البائسة في المسرحيات والمهرجانات، لكي تُظهر تحول الحظ، وعقاب الإله العادل ثاراً من حياة الرذيلة والشر"(¹) . فالتراجيديا الآن هي قصة طاغية يطلق العنوان لل فعل بعيداً عن العقل. غير أنه إذا ما كانت غوربودوك ومقالات القرن السادس عشر تفضل هذا المعنى للتراجيديا، فإن ذلك على الدوام يقصد تعزيز مكانة العقل. بل إن التراجيديا تغدو الآن شكلاً جمالياً تربوياً بارزاً ومنقوقاً. ونجد إشارة أخيرة إلى ذلك في وظيفة درامية لم ننظر فيها بعد. فكلُّ فصلٍ في غوربودوك يفتح بعرضِ صامتٍ ويختتم بجوقة. فالعرض الصامت، من جهة أولى، يقدم من خلال التمثيل المجازي (الأليغوري) ما سيحدث في ذلك الفصل، حيث يوضع التمثيل المجازي في نوع من الترميز، أو يُعبر عنه من خلال الأمثل السائرة، على نحو يضمن أن يتم فهمه مباشرة. أما الجوقة، من جهة أخرى، فتوجز ما حدث في ذلك الفصل وتؤكّد على دلالته ومغزاه. وبذلك فإنَّ الفعل يواصل حدوثه في السياق الزمني والدلالي الذي أقامه العقل، على الرغم من أنَّ قرار السيد يحرره من أغلال العقل. فالعبرة تتصدر الحكاية، والنموذج العام يستنقح الحالة المحددة. ومع غوربودوك، تأخذ التراجيديا هيئةً بفضل إبحام السيد في أصلها ومنظماها، لكن هذا التطور لا يحصل إلا ضمن بنية درامية محددة بصرامة ولا تزال تتمتع بخصائص معينة سوف تبقى مُحصنةً في وجه الكارثة، وتحدّ منها، وتسبغ عليها معنى، وتحلّها. وأخيراً، فإنَّ التراجيديا تدخل، مع ما تنسّم به الملك لير من قوة هدامـة، طوراً ثالثاً من التطور، تسقط فيه "أسوار العقل وحصونه" التي سبق لها ملت أن

(1) إيليوت، الحكم، ص 41؛ فيليب سيدني، دفاع عن الشعر (؟)، لندن 1929، ص 45؛ جورج بتهام، فن الشعر الإنجليزي (1589)، كنت، أوهايو 1970، ص 49.

تشكّك فيها ذلك السقوط الذي لا قيمة بعده. فلا الشخصيات ولا سواها من العناصر الدرامية تفلح في إضفاء دلالة على الحبكة التراجيدية: "أتباً أن خلافة العرش ستسقّر على فورتبراس، وأنا أهبه صوتي المحترس، فارو له عما جرى، عن الكبيرة والصغيرة، ليعرف دوافعي... والبقية صمت وسكون" (هاملت، الفصل الخامس، المشهد الثاني، 355-358). "عن الكبيرة والصغيرة": بالنسبة لها ملت، هذا هو كلّ ما يسع المرء أن يقوله عند نهاية تراجيديته. وهوراشيو، بما يميّزه من ضمير متوسط، سوف يحكى لفورتبراس "عن أفعال ملؤها الفجور والقتل والشذوذ، وعن أحكام هي وليدة الصدف، ومجازر عفوية، وجرائم قتل بالحيلة ومُفتعل الحجج، وفي العقبى أغراض أسيء فهمها، حلّت بروؤس مبتكريها" (الفصل الخامس، المشهد الثاني، 381-385). وباختصار، فإنه يقدم له ملخص الحبكة. ولكن ماذا عن "البقية"، التي لا يمكن أن تكون سوى معنى ما جرى؟ هذا ما ينزل عليه تحظير هاملت: فلا يتجرّأ أحد ويسبغ معنى عليها.

ينبغي أن يكون واضحاً، من الملاحظة الأخيرة، أن مفهوم التراجيديا الذي أحاول أن أرسم خطوطه العامة هنا لا يمكن أن يكون سوى مفهوم بنوي، قادر في آنٍ معًا على تحديد محور تركيبي (حبكة) ومحور استبدالي (قيم)^(*)، وعلى إيضاح العلاقة الفريدة القائمة بينهما في التراجيديا. وهذا يعني أنَّ "الtragيدي" - هذا

(*) من المعروف أن معنى العلامة اللغوية عند سوسرور يتحدد من خلال بعدين: أولهما هو البعد الأفقي التركيبى (موقع العلامة في تركيب الجملة وعلاقتها بغيرها من العلامات والوحدات النحوية التي تحكم بنية هذه الجملة)، وثانيهما هو البعد العمودي الاستبدالي (الذي لا توجد مكوناته فعلياً في التركيب اللغوى مع أنَّ هذا البعد القائم على الاستبدال الانتقائى يحكم دلالة العلامة ووضوحها). ولأنَّ البعد الأفقي التركيبى يقوم على المجاورة والاندماج والتداخل فقد أسماه جاكوبسون بعداً كنائياً، لأنَّ الكتابة تقوم على هذه الأساس نفسها كما هو الحال في علاقة السبب بالنتيجة ودلالة الجزء على الكل وما إلى ذلك. وبال مقابل، فإنَّ البعد العمودي يعمل من خلال الغياب، حيث يعتمد اختيار أو "حضور" أي علامة على "تغييب" واستبعاد ما كان يمكن أن يحل محلها مكتانياً ونحوياً (مبدأ المرادفة والتضاد)؛ بمعنى أنَّ البعد العمودي يقوم عموماً على مبدأ التماثل والمشابهة مما يسمح بتسميته بالبعد الاستعاري لأنَّ الاستعارة تقوم على المشابهة والقياس والتماثل.

المصطلح الذي يشير دوماً إلى بعد واحد من أبعاد المشكلة، هو في العادة (حتى لدى نبيشه) محتوى الأفعال - لا وجود له كحالة ممكنة في التاريخ البشري، سواء كان واقعياً أو مُتخيلًا. وحدها التراجيديا هي التي توجد؛ أي ذلك الشكل المحدد من أشكال تمثيل ذلك التاريخ: بنية صارمة من حيث عدم تناظرها موسومة باتفاقات تكوبينيَّة. فالتراجيديا كاملة التحقق هي مثل أو حكاية رمزية ذات مغزى عن تدهور سيد وانحطاطه مُقْحَمَة في سياق لم يعد قادرًا على فهمها. إنها نصٌ يفتقر إلى وظيفة تأويلية كافية ولا بد أن يكون فيه "الحكم" النهائي أفقُر بكثير من ذلك الذي أصدرته. ولقد نسب عدم الكفاية هذا، منذ هيغل فصاعداً، إلى اختفاء الجوقة ومعها ما دعاه هيغل "وعيًا أخلاقياً رفيعاً، يدرك القضايا الجوهرية، ويحذر من الصراعات الزائفة، ويزن النتيجة"¹. وإذا ما كانت الجوقة في التراجيديا القديمة قد أدت فعلاً تلك الوظيفة التي ينسبها إليها هيغل (وهو سؤال محل خلاف شديد)، فإنَّ هذه الجوقة، التي لا تزال حاضرة في غور بودوك حيث تتوافق في نهاية المسرحيَّة مع الأرستقراطية، تخنق تماماً في التراجيديا الحديثة، وتختنق معها وجهة نظر شاملة و"رفيعة"، أو بكلام أدقَّ، لا يعود هذا الوعي ملِكَ لتلك الشخصيات التي تسيطر على الخشبة التراجيدية، والتي هي أوجه متعددة للطبقة السائدة في حينها. ففي التراجيديا الحديثة، تظهر هذه الطبقة فجأة عاجزة عن فهم مجرى التاريخ ومعناه. وليس لديها ما تعلَّمه لأولئك الذين يشاهدون والذين يجدون أنفسهم وقد حُرموا من المرشد الروحي الذي كانوا قد اعتادوا عليه، وذلك على وجه الدقة في الوقت الذي يجعل الأحداث التي يشاهدونها من هذا الإرشاد ضرورة مطلقة. هكذا يُغيّر النظارة بالمعنى الحرفي للكلمة على أن يذكروا وحدهم: وهذه أول مرَّة لا يجدون فيها أيَّ شيء أو أيَّ أحد يريهم السبيل. فعلى مدى آلاف من السنين، كانت "الأفكار" تكتسب صحتها وسريانها ليس من "صدقها الجوهرى" (وهذا معيار علمي حديث)، بل من "سلطة" أولئك الذين يقدمونها. ومع التراجيديا الحديثة، يتحلَّ مبدأ السلطة هذا، وتتلاشى معه العقبة الرئيسة التي تحول دون وجود ذلك الجمهور العقلاني الذي سيضطلع آخرون، بطرق أخرى، بمهمة تشكيله تماماً.

(1) علم الجمال، ترجمة ت. م. نوكس، أكسفورد، 1975، ص 1210.

٢ - "حكاية يحكيها معتوه، لا تعني أي شيء":^(*)

بالنسبة لنا يشير مفهوم المسرح مباشرة إلى نشاط جمالي، أما بالنسبة للإليزابيثيين فكان قبل أي شيء آخر مرتبًا بنظام من العلاقات السياسية.

"العالم مسرح، الأرض خشبة، يملؤها الله والطبيعة بـ الممثلين، ويظهر عليها الملوك بالعدة المناسبة، بعضهم يحسن لعب دوره وبعضهم الآخر لا يحسن.... جميع البشر لهم أدوارهم، وكل يلعب دوره"^(١).

و هذه الفكرة التي ترى في العالم مسرحًا يلعب فيه البشر دورًا لا معنى حقيقيًا لها إلا في سياق "مجتمع المنزلة" الإقطاعي، الذي تكمن سماته الجوهرية، بحسب إعادة البناء التي قام بها ماكفرسون، في حقيقة أنَّ "عمل المجتمع الإنتاجي والتظيمي موزع رسميًا على جماعات، أو مراتب، أو طبقات، أو أشخاص" كل منهم "مقيد إلى طريقة في العمل، ويعطى أو يُسمح له بأن يأخذ نسبة من المردود تتلاءم مع أدائه لوظيفته"^(٢). أما دلالة التراتب بحسب المنزلة في المجتمع القروسطي فنكمن، كما يقول باحث آخر في الفكر السياسي القروسطي، في أنه "كان على وجه الدقة دمغة يُدمغ بها عضو منزلة محددة فلا يعود بمقدوره أن يغادر منزلته الخاصة وينتقل إلى سواها.... كل عضو في المجتمع ينبغي أن ينجز الوظائف المخصصة له، نظرًا للفناء التي كانت سائدة لأن ذلك جزء من تدبير إلهي. وكان ذلك مبدأ النداء أو الدعوة... الذي يقضي بأنَّ كلَّ فرد ينادي أو يُدعى

(*) من ماكبث لشكسبير، الفصل الخامس، المشهد الخامس.

(١) توماس هيوود، "المؤلف يخاطب كتابه" قصيدة تصديرية لكتاب دفاع عن الممثلين، تحرير ريتشارد. ه. بركنسون، نيويورك 1941، 1-4، 12.

(٢) سي. ب. ماكفرسون، النظرية السياسية للفرداية التملكية: من هو إلى نوك، أكسفورد 1962، ص

(vocatus) لإنجاز مهام نوعية ومحدة... ما كان مهمًا ليس الفرد، ليس الإنسان، بل... المنصب الذي يشغله ذاك الفرد^(١). ولذلك، لا يوجد الفرد إلا بقدر ما يكون "مثلاً" لـ "دور" اجتماعي. ولا يمكن النظر إلى المجتمع إلا بوصفه مسرحًا، ولا إلى الحياة إلا بوصفها أداء. غير أنه في حالة كهذه، وإذا أردنا الدقة، لا يعود من الممكن تصوّر مسرح فعلي. والحقيقة أن المجتمع الإقطاعي لم يعرف المسرح إلا في شكله الديني، بوصفه إعادة أداء دائمة للأدوار المقررة إلى الأبد. ولن يمكن للخيبة أن تُبعَّث من جديد إلا حين يبدأ نظام الأدوار الذي يشكّل مجتمع المنزلة هذا بالأفول، وتُتَقدَّم الروابط السياسية الصلبة في سياق الأزمة المديدة التي شهدتها القرن الرابع عشر. ويعود أصل الحكم المطلق - وهذا نحن نرى من جديد ضرورة هذه المقوله التأريخية - إلى محاولة إيقاف هذه السيرورة. فقد أملَّت التراتبية الإقطاعية التي كان تنظيمها الدقيق في حالة من الاختلال أن تستعيد وضعها عبر تركيز السلطة في يدي السيد^(٢). وهذا المشروع الطوباوي الذي شهدته أواخر العصور الوسطى، والذي يتجلّى بأكمل هيئة له في إطار صورة العالم الإليزيائي، لم يعش طويلاً، لكنه وجد تجسداً دراماتيكياً لافتاً في مسرحيات

(١) وولتر ألمان، الفرد والمجتمع في العصور الوسطى، بالتمور 1966، ص 49.

(٢) مع الإيدال المُعَمَّم للرسوم بريوط نقدية، فإنَّ الوحدة الأساسية لاضطهاد الفلاحين السياسي والاقتصادي ضعفت على نحو كبير، وتهذّبت بآن تتقكك وتتحلّ (وكانت نهاية هذا الطريق "العمل الحر" و"عقد الأجور"). وهكذا باتت سلطة اللوردات الإقطاعيين الطبقيّة في موضع مخاطرة مباشرة مع الاختفاء التدريجي للسخرة. وكانت النتيجة انتياغ القسر السياسي-القانوني نحو الأعلى باتجاه قمة متمركزة ومحسكة، هي الدولة المطلقة. وإن خف هذا القسر على مستوى القرية، غداً متراكماً على مستوى "وطني". وتمثلت النتيجة في جهاز السلطة الملكية المعدّ تعزيزه (أندرسون، أنساب، ص 19). ونجد حكمًا مماثلاً لدى إيمانويل والرشتباين: "في ذروة الإقطاعية الغربية... وما كان لورادات العزبة ليرجعوا عندهنّ بتعزيز الآلية المركزية لو لم يكونوا في حال من الضعف وجدوا أنه بات من الأصعب فيه مقاومة مطالب السلطة المركزية ومن الأسهل الترحب بمفاصع النظام المفروض. ومثل هذا الوضع قد فرضته المصاعب الاقتصادية التي شهدتها القرنان الرابع عشر والخامس عشر، وتدحرج الريوط الإقطاعية" (النظام-العالم الحديث، ص 28). ولقد عكست نشاطات التشريع والقسر التي نسبها هوكر إلى الله بأمانة الوظيفة الجديدة للسيد بوصفه سياجاً في وجه التفكك الاجتماعي (القوانين، ص 64-68، 81). حتى القوانين الطبيعية تم تصورها على أنها "الأوامر السامية التي يفرضها شرع الله"، وعلى إيتها وسائل كثيرة جداً لتفادي التخلّل الشامل الذي سيترجم إذا ما مضت عناصر الكون الفردية ككل في سبيله الخاص" (ص 66).

"المشكلة" في السنوات الأولى من القرن السابع عشر، تلك المسرحيات التي يُفضلُ من وجهة نظر تاريخية أن ندعوها بالمسرحيات النازعة للإشكالية.

والمسرحية النازعة للإشكالية بامتياز هي مسرحية شكسبير واحدة بوحدة (1604)، التي تُغنى وتُكمل البنية التي أقامها قبل ذلك بسنة جون مارستون في مسرحيته الناقم. وتنتمي هذه البنية حول أربعة عناصر، هي طبيعة الشخصية الرئيسية، وعلاقة هذه الشخصية بالحكمة، وخصائص الشخصيات الأقل أهمية، والمشهد الختامي. وتتحدد هذه العناصر الأربع مثل كثير من المصادبات الإيديولوجية في صورة العالم الإليزابيثية، وهي لا تعاود الظهور في البنية التراجيدية إلا لتوضع موضع شكٍ وتساؤل. ومن المفيد، لذلك، أن نتفحص استغال صورة العالم الإليزابيثية "البرنامجي" لكي ندرك بمزيد من الوضوح كيف تشكلَّ التراجيديا كنفي لها. ولو بدأنا بالشخصية الرئيسية، الممسكة الشرعية بأعلى سلطة، كالدوق عند شكسبير أو الألتوفورونت عند مارستون، نلاحظ أن خاصيتها الجوهرية هي ألا تكون خاضعة للأهواء. فهذا ما يفرقها عن الشخصيات الأخرى، التي هي أضعف على نحوٍ واضح على هذا الصعيد، وما يعيّنها على أنها السيد في اليوتوبيا الإليزابيثية، ذلك السيد الذي يكون مكرّساً للخير العام بقدر ما يكون متجرداً عن

(*) عادةً ما يشير مصطلح "المسرحيات المُشكّلة"، في الدراسات الشكسبيّرية إلى ثلاث كوميديات كتبها شكسبير بين أواخر تسعينيات القرن السادس عشر والسنوات الأولى من القرن السابع عشر: العبرة بالخواتيم، واحدة بوحدة، وترويلوس وكريسيدا، مع أنَّ بعض النقاد يوسعون هذا المصطلح ليطاول مسرحيات أخرى، خاصةً هاملت، حكاية شنان، تيمون الأنثني، وتأجر البنديقة. وكان الناقد ف. س. بواس قد سكَّ هذا المصطلح في كتابه شكسبير وأسلافه (1869). ويُشتقُّ هذا المصطلح من نمط من الدراما كان شائعاً أيام بواس، وغالباً ما يُقرن بالكاتب المسرحي الترويجي هنريك إيسن. ففي مسرحيات المُشكّلة هذه يجري تقديم الوضع الذي تواجهه الشخصية الرئيسية على أنه مثال ونموذج لمُشكّلة اجتماعية معاصرة. ويرى بواس أنَّ هذا الشكل الحديث من الدراما يقدم نموذجاً مفيدةً يمكن أن تدرس من خلاله أعمال شكسبير التي بدت من قبل ذات توضع قلق ما بين الكوميدي والتراجيدي، مع أنَّ المسرحيات الثلاث التي أشار إليها بواس هي كوميدية جميعها. ويرى بواس أيضاً أنَّ مسرحيات المُشكّلة عند شكسبير تحاول من خلال شخصياتها الرئيسية أن تستكشف معضلات أخلاقية ومشكلات اجتماعية محددة.

المصالح الشخصية. فهو يخضع للعقل وليس للإرادة، إذا ما عدنا إلى مصطلحاتنا الباكرة، في حين يطغى الهوى الأناني - كي يكون الدرس أوضح ما يمكن - على كل من أنجيلو، نائب السلطة الشرعية، ومنذوزو، مغتصبها. ومن يستعيد هذه السلطة، إذًا، يكون شخصًا متكاملاً، وكلّنا بحث يمكن أن يقْسَم دون مخاطرة: إلى الدوق/الراهب، أو الألتوفروننت/ميلفول. وما يغدو لدى البطل التراجيدي جرحًا وعجزًا مؤسسين يكون هنا حيلةً وتديّراً، وأسرار دولة (Arcanum imperii) تعمد إلى التذكر الذي أمكن حتى لإليليوت أن يواصل اعتباره أفضل طريقة يتبعها "حكامه" لكي يعرفوا أنفسهم. فدوق فيينا وقد ارتدى ثياب كاهن يطوف المدينة ويرافق. وأنجيلو يعلن في نهاية واحدة بواحده "أدرك أنَّ فخامتكم قد راقتكم فعالٍ لأنكم القدرة الإلهية" (الفصل الخامس، المشهد الأول، 369-370). وهذه الرواية الفاقنة للسلطة هي عنصر شكلي حاسم. فالأبطال التراجيديون عميان دومًا على نحوٍ يثير الريبة، وفي الدراما اليعقوبية، تُفتقَد تمامًا فكرة أنَّ أيَّ شخصية يمكنها أن "ترى" التطور الدرامي في كلّيتها، مما يجعل الجهة الوحيدة التي تمتلك رؤية شاملة للأحداث هي الجمهور. غير أنَّ هذا القلب الجندي لما كان يفترض به في الحال المثالية أن يكون نظام إدراك تنازلي من الأعلى إلى الأدنى، حيث يرى المرء أكثر كلما ارتفع موقعه^(١)، يحمل معه بعض العواقب الانفجارية في مجتمع تراتبي. ففي النهاية، يمكن لأولئك الذين يملكون الرؤية الأعمَّ أن يطالبوا بالسلطة الأعمَّ، وسوف يقوم تمجيد البلاد فوق البساط في مرحلة ما قبل الثورة على خيانة هؤلاء للمصلحة العامة^(٢). ويبدو شكسبير في "مسرحيات المشكلَة" معنيًا بإيجهاض مثل هذه العواقب. فمن خلال الدوق، يجد جمهور لندن "مندوبيه" الخاص الذي يمثله على الخشبة، والذي يمكنه أن يقوم، علاوةً على ذلك، بما يُنكر على الجمهور ويتدخل في

(١) يقيم إليليوت (في الحاكم، ص 5) توافقًا صارماً بين الفهم والمنزلة: "أولئك الذين يفوقون سوادهم في نفاذهم إلى الفهم... ينبعي ان يوضعوا في موضع أرفع من البقية حيث يمكن أن يروا ويروا؛ فأولئك من خلال رواقد حصاقتهم الممتازة... يمكن ان يوجهوا الآخرين ذوي الفهم الأدنى في سبيل الفضيلة والعيش اللائق".

(٢) يشير مصطلح "البلاد" إلى أنَّ البشر الذين يحدّthem ينبغي أن ينظرُ إليهم كأشخاص ذوي روح عامة، لا تحرّكهم المصلحة الخاصة، ولا يلوثُهم نفود البساط وفساده، ويمثلون الخير الأسمى لمجتمعاتهم المحلية، وللأمَّة التي يعلمون من أجل مصالحها، ومصالحها فقط". المجلة التاريخية الإنجليزية [1962]، ن، 309؛ أورده لورنس ستون في أزمة الإمبراطورية: 1558-1641، أكسفورد 1965، ص 502.

الأحداث. غير أنَّ الدوق ليس مجرَّد هيئة تمثل الجمُهور؛ فهو أيضًا وقبل كلِّ شيء مُخرج واحدة بوحدة، يأتي بالشخصيات إلى الخشبة، ويخرجهم منها، ويقول لهم ما يفعلونه ويقولونه، ويقترح الحِيل والوسائل، وضرُوب الاستبدال والتَّكَرُّر. فحبكة واحدة بوحدة ليست سوى كوميديا كتبها الدوق، الذي يهدف – كما يشرح بوضوح ومنذ البداية (الفصل الأول، المشهد الثالث) – إلى إعادة بسط سلطته على فيينا واستعادة قوَّة مؤسستها. فإذا يغدو السيد «مُخرجاً»، وتغدو مكبِّته «مسرحيَّة»، يغدو هدف مسرحيات المشكلة أن تعيد تكوين عالم مسرحي «من فوق». وتشكل خاتمة الناقم مثلاً نموذجيًّا بهذا الصدد.

ميلفول: (لبيترو وأوريليا)

أنتما روحان بهيجتان، امسحا عيونكم التي لطالما بللتها الدموع.

أما هذا الرجل! (يطرد ميندورزا) فنَسْرٌ لا يطير. -

(لبيترو وأوريليا) أنتما كما عاهدتما. -

(لماكيريل) وأنت من أهل الضواحي. -

(لبيليوزو) يصعب أن أعدك أسوأ أصدقائي:

أنت خادم عجوز مثالي. -

(سيليسو والقططان) بوركتما، أنتما بين ضلوعي. -

(لماريا) أنت في قلبي.

بقية الممثلين الذين لا قيمة لهم لينصرفوا من غير قيمة؛

وأما أنا، فإنني هنا أمars حقي،

الذي آمل أن يسر الجميع. عمت مسأء، جميـعاً⁽¹⁾

(1) جون مارستون، الناقم، تحرير م. ل. واين، لنكولن، نبراسكا، 1964، V، vi، 154-162.

بحسب استراتيجية تعاود الظهور في واحدة بوحدة، فإنَّ السيد يعيَد هنا توزيع الأدوار الاجتماعية. فالعالم قد جُعل مسرحًا من جديد، ولهذا السبب فإنَّ الأداء يمكن أن ينتهي، معنًا أنه لم يعد من مبرر للمسرح كمسرح منذ الآن فصاعداً. وبخلاف الحال في التراجيديا، فإنَّ القلة هنا هي ذروة بالفعل، وخاتمة. والأمر كذلك حتى على المستوى الزمني بمعناه الدقيق، من حيث الموقع الوظيفي الذي تشغله في تسلسل الحبكة. فهنا القلة ليست الحلقة الأخيرة في سلسلة الأحداث وحسب، بل مشهدًا يرسل ترجيعاته إلى الخلف، ولا يكتفي بمجرد "إنهاء" الحبكة، بل ينقض طابعها كسلسلة متعاقبة مُبرمَة غير عكوسه، أي كتاربخ. وفي حين تكون التراجيديا محكومة بإدراك أنَّ ما من عودة، الأمر الذي يلخصه مشهد الاحتضار (فديمونة ودوفة مالفي "تعودان إلى الحياة" للحظة مما يوهم بأنَّ كلَّ شيء يمكن أن يبدأ من جديد، لكنهما لا تلبثان أن تلتفطا النفس الأخير)، نجد في المشهد الأخير من مسرحيات "المشكلة" أنَّ الأفعال الإجرامية التي حسب الشخص الشرير أنها افترفت تتكشف على أنها لم تحصل قط، وأولئك الذين اعتُقد أنهم ماتوا ينهضون ثانية، مما يبهج الحاضرين جميعاً. وهكذا يتحقق درامياً ذلك المثل الأعلى لكلِّ ثقافةٍ من ثقافات الاستعادة: إلغاء إبرام التاريخ وعدم قابلية للعكس وجعل الماضي يدوم إلى الأبد. وبذلك تُعاد صياغة العلاقات الاجتماعية، التي لم تعد مخادعة ومنتجة لأحداث لا تمكن السيطرة عليها، في شكلٍ شفافٍ ومحدودٍ مكانياً، أي في شكلٍ ساكن.

ويبقى أن نتكلم على الآخرين، الذين يتهدّهم فيما يظهر قدرًا درامي مختلف تماماً، ويثبت بدلاً من ذلك أنهم كانوا شمعاً ليّناً مطواعاً في يدي ساحر مُحسِّن وخير. وهذه الشخصيات، باستثناء الشرير، تكون موسومة بصفتين من صفات التابع المثالي، هما الإخلاص والسلبية. فتصادف نساءٌ ظللن لسبع سنوات على حبهنَ للرجال الذين نبذوهنَ بل رفضوا رؤيهنَ بعد ذلك؛ وسجانين يُسسلمون للجادبية المنبعثة من راهب؛ وأخوات لا يخطر لهنُ أدنى خاطر بأنَّ ينتقمن لأخ قتيل؛ وقادة حصون يبقون على إخلاصهم العنيد لسيدهم الشرعي إنما المخلوع. فجميع هؤلاء حاضرون لكي يؤذوا أدواراً في الدراما التي تصورها السيد، الذي

تُسبّغ عليه (كما في خطبة جيمس الأول أمام البرلمان) "القدرة على رفع الوضيع من الأشياء، وخفض الرفيع منها، وعلى أن يجعل رعاياه أشبه بأحجار الشطرنج"^(١). هكذا يحقق السيد نصره المسرحي الفعلي ليس على مثل هذه الشخصيات، بل على الشرير، أنجليو في واحدة بوحدة أو برتراام في العبرة بالخواتيم. وشكل إذلال الشرير متطابق في الحالتين: حيث يُجبر على قبول المرأة التي يرتبط بها شرعاً أو بخطبة وتراك المرأة التي دفعه إليها الهوى. وهو يُكرر على الزواج من الأولى لأنَّه مارس الحبَّ مع زوجته أو خطيبته الشرعية، متخيلًا أنه يقترف الزنى. وخدعة الاستبدال هذه تضفي طابعًا دراميًا على واقعتين مهمتين. فهي، أولاً، تُذكر على مجال العلاقات الخاصة كلَّ استقلال، وتجعله شفافاً أمام أنظار السيد والجمهور. فما حاول الشرير جاهدًا أن يبيقيه خفيًا يُعرض ويُهزاً به بلا شفقة. كما يدرك كل من أنجليو وبرترام، ثانياً، أنَّهما مجرد "ممثلين" في خطة السيد. والدور الذي جسداه مادياً يحبسهما في ثباته، ويطيح بكلِّ مطمح فردي كان قد داعب خيالهما، ويعيد إثبات المبدأ الأساسي الذي يقوم عليه مجتمع المنزلة: أنَّ الإنسان ما يصيَّره إليه سيده. وبذلك يجد كلَّ شيء من جديد مكانه ومعناه، فيما يتعلق بالزواج، على سبيل المثال. ومسرحيات المشكلة لا تمجد قدرة الملك، الحكيم، الداهية، القادر إلا لتخزله في النهاية إلى ضرب من قاضي الصلح. ولا ينبغي لذلك أن يبدو غريباً، لأنَّه ما الذي كان عليه الملك الصالح في اليوتوبيرا الإليزابيثية سوى مدير للعدالة التقليدية؟ ولذلك تختم مسرحيات المشكلة بمشاهد قضاء وإصدار حكم، حيث تؤدي شعيرة العقاب والثواب على النحو الأكمل.

(١) خطب جيمس الأول لعام 1609، جمعت في أعمال جيمس الأول السياسية، تحرير تشارلز هوارد ماك البوين، كيمبرج، ماس، 1918، ص 308. إلى جانب المسرح، فإنَّ لعبة الشطرنج هي الاستعارة الاجتماعية الكبرى الثانية لدى الإليزابيثيين، ومن السهل رؤية السبب. ففي الشطرنج، كلَّ قطعة بعدد معين من إمكانيات الحركة التي لا تتبدل وتختلف عن إمكانيات القطع الأخرى؛ كلَّ قطعة باختصار مرتبطة بموقعها ومقيدة إليه. وعلاوة على ذلك (وكما هو واضح في النجاح العظيم الذي حققه عمل ميدلتون، لعبة شطرنج)، فإنَّ كلَّ جانب في الشطرنج - كلَّ "ميدان" - له قائد أعلى لا خلاف حوله يتحذ هيئة الملك.

وبنفي أن نلاحظ أيضاً أن ذكاء شكسبير يمضي إلى أبعد من ذلك في وضعه السيد موضع الشخص القادر على تحقيق التسوية المرغوبة بين مؤسسة المجتمع السياسية وأولى ضرورب التوق إلى الاستقلال من طرف المجتمع المدني. ففي واحدة بواحدة، وبخلاف ما يبيده أنجيلو من تمسك حرفياً وعنيد بالقانون، ينتهي الدوق بسلطته "العقود الخاصة" بين الأفراد، ولو كانت خالية رسمياً من كل ما يستلزم عقاباً قانونياً. وفي العبرة بالخواتيم، يرفع الملك من شأن الجداره والقدرة العلمية إزاء غطرسة برترام الأرسقراطية العنيفة. فالسيد يعيد تكوين شبكة من العلاقات الاجتماعية يمكنها، بسبب امتلاكها مثل هذه القاعدة السياسية المتنية على وجه الدقة، أن تحتمل وتحتفظ على "جدةً" مستعدةً وراغبةً في أن تُقْحَمَ ضمن الإطار القديم. ويجسد الشكل التراجيكوميدي "الخليط" في بنائه الدرامية تلك التسوية التي كانت واحداً من المطامح الإليزيابيثية العظيمة بين عالم الدولة وعالم المجتمع المدني^(١).

دعونا نستأنف تفاصينا للبنية التراجيدية، التي يتحول فيها السيد-الشخصية الرئيسية في مسرحيات "المشكلة" إلى شخص البطل التراجيدي الأعقد بكثير. ودعونا نتظر، بدايةً، في اثنين من التأويلات الأوسع شهرة للبطل التراجيدي. نجد أولهما في كتاب هيغل علم الجمال، حيث يضع هيغل جدة التراجيديا "الحديثة"، وهو يتكلّم على شكسبير على وجه التحديد، في قدرتها على بناء "شخصيات متنية ومتّسقة تنتهي إلى الدمار لمجرد هذا التمسك الحاسم بأنفسها وغاياتها"، أشخاص

(١) تشكّل مسرحيات مارلو ضرباً من التعديل الواضح للدعوى المركزية التي قدّمتها ومفадها أن المجال السياسي للدولة أساساً بالنسبة للتراجيديا. ولا يسعني هنا أن أتفق أكثر من نظرة خاطفة إلى هذه المشكلة فما قائل أن باراباس وفالوستوس، إذا ما أخذنا المثالين الأفضل، فريدان على الخشبة الإليزيابيثية كنصيرين للمجتمع المدني (وإن كانوا نصيريـن مميـزـين): من جهة أولى المراكـم الكـبير لـلثـروـة، وـمن جهة آخرـى المـنـقـفـ الـكـبـيرـ. وـالـصـرـاعـ التـرـاجـيدـيـ يـنـشـأـ مـنـ وـاقـعـةـ آـنـ الـازـهـارـ وـالـكـبـيرـ يـتوـقـفـانـ كـلـاهـماـ عـلـىـ الرـغـمـ مـنـ ذـلـكـ عـلـىـ سـلـطـةـ أـعـلـىـ،ـ اـسـتـبـادـيـةـ بـطـيـعـتـهـاـ،ـ تـنـكـرـ عـلـيـهـمـ الـحرـيـةـ الـكـامـلـةـ وـتـدـمـرـهـماـ فـيـ النـهاـيـةـ.ـ وـلـيـسـ مـنـ الشـطـطـ أـنـ نـدـعـوـ يـهـودـيـ مـالـطاـ وـالـدـكـتـورـ فـالـوـسـتـوـسـ "ـتـرـاجـيدـيـتـيـ الـمـحـتـكـرـ"ـ،ـ كـوـنـهـماـ تـقـيـانـ الضـوءـ بـدـقـةـ بـارـزةـ عـلـىـ تـضـافـرـ الـخـوفـ وـالـعـدـاءـ الـذـيـ يـرـبـطـ هـذـهـ الشـخـصـيـةـ التـارـيـخـيـةـ بـالـسـلـطةـ.ـ المـطـلقـةـ.

"دون تبرير أخلاقي، ولا تدعهم سوى الحتمية الشكلية لشخصيتهم"^(١). وهذا الإخلاص من قبل البطل التراجيدي حيال فرديته يجعله شخصية جزئية، أحادية الجانب بامتياز: شخصية فقدت كل شمول. "تفارق القدرات الأخلاقية، مثل الفاعلين تماماً، في مجالها ومظهرها الفردي، والآن، إذا... استجمعت هذه القدرات المتفارقة على هذا النحو لظهور فعاليتها، ... يختفي عنده انسجامها وتبدو متعاكسة واحدتها مع الأخرى في استقلال متبادل.... ولذلك فإن ما يُبطل في حل العقدة التراجيدية ليس سوى الجزئية أحادية الجانب التي لم تكن قادرة على التكيف مع هذا الانسجام، والتي تجد نفسها الآن، وقد عجزت عن التفكير لذاتها وقصدتها، محكوماً عليها بالدمار الكامل (وهذا هو الشيء التراجيدي وهو يفعل فعله)"^(٢). على الضد من هذا، دعونا ننظر الآن في نص نقدي آخر يضع أيضاً جوهر التراجيديا في شخص البطل التراجيدي، ألا وهو كتاب لوسيان غولدمان الإله الخفي. فغولدمان يوقف على رأسه التصور الهيجلي للبطل التراجيدي، الذي يعتلي الخشبة الان ليضع "في مواجهة عالم مؤلف من عناصر متشظية ومتبادلة الإقصاء مطالبة بالكلية من الحتمي أن تغدو مطالبة بالمصالحة بين الأصدقاء. ففي العقل التراجيدي، ترافق القيم الأصلية الكلية"^(٣). فإذا ما كان البطل التراجيدي يستسلم عند هيغل للجزئية، فإنه يقف عند غولدمان ملتزماً بالقيم الشاملة. واعتقادي أنَّ البطل التراجيدي الشكسييري هو النقطة التي تلقي عندها هاتان الفرضيتان: ليس لأنه يتذمَّر أمر توحيد هاتين الفرضيتين، بل لأنهما تقلحان في تقسيمه. فهاتان القوتان المتعاكستان اللتان لا سبيل إلى التسوية بينهما تجعلان منه شخصية منفصمة على نحو لا يُعوض، مثل كلوديوس "الملتزم فعلين اثنين"، أو هاملت في "حيرته"، أو أنتوني في تطوافه بين روما ومصر، أو عطيل "الواقع في أشد التخبّط". وذلك هو، في أفضل تلخيص له، الصراع الذي يمسك دون فكاك بخناق ماكبث قاتل الملك.

(١) علم الجمال، ص 1229 - 1230.

(٢) المصدر السابق، ص 1195 - 1197.

(٣) لندن 1964، ص 57.

من العبث أن نؤول الانفصام الذي يسمّ البطل التراجيدي على أنه واقعة سيكولوجية، شأن "الجنون" الحديث. ذلك أنَّ قوًّاً مثل "البطل التراجيدي" شخص مجنون" - بصرف النظر تماماً عن واقعة أنَّ تصور النهضة لـ "الجنون" بعيد أشدَّ بعد عن تصورنا، كما بين ميشيل فوكو - هو قول يشير إلى شخص في حين أننا مهتمون بالإشارة إلى وظيفة درامية. ويمكن لنا أن نبدأ بتعريف البطل التراجيدي بأنَّ ذلك العنصر في العمل الذي يتلاقي فيه توتران متناقضان ويسيطر عان حتى النهاية. وهاتان القوتان، اللتان يدعوهما هيغل وغولدمان "الخصوصية" و"الكلية"، دعواناهما الإرادة والعقل. وكما رأينا في غوربودوك والملك لير، فإنَّ انفصالمهما إلى جانب صراعهما التالي، هو المنطلق الضروري للتراجيديا. كذلك هو حال البطل التراجيدي، الذي يوجد لكي يلح ويشدد في شخصه على الدلالة الشاملة للبنية التراجيدية. (لاحظوا أنَّ شكسبير وحده هو الذي يفلح في أن يلحم تماماً ذلك الانفصام الذي يكون البنية التراجيدية بذلك الانفصام الذي يكون البطل التراجيدي، مشيراً إلى أصلهما المشترك). ومن ثم، ولكي نخطو خطوة أبعد، فإنه إذا ما كان الانفصام التراجيدي يتضاعف داخل البطل لعلنا في النهاية نهجر ذلك التصور الشعبي إنما الخطأ الذي يرى أنَّ التراجيديا تقوم أساساً على صراع بين الشخصيات. وهذا التصور، أيضاً، يجد مصدره في كتاب هيغل علم الجمال، حيث نقرأ: "ما نراه أمامنا هو غایات معينة مفترضة في شخصيات حيَّة وأوضاع متضارعة أشدَّ التصارع، ونراها وهي تؤكّد ذاتها وتُبديها، في نفوذها وتصنيمها". المتبادل.... الفرد لا يبقى منغلقاً على استقلال خاص به بل يجد نفسه مساقاً إلى تضاد وصراع مع آخرين.... التصادم هو النقطة البارزة التي يدور حولها كلَّ شيء^(١). ولقد طُورَت إشارات هيغل هذه بعد قرن في أول أعمال جورج لوكاش: "الدراما هي شعر الإرادة... أنقى تعبير عن الإرادة هو الصراع... جميع تجليات الإرادة يمكن ردتها إلى الصراع". وكذلك: "الصراع [الدرامي] ينبغي أن يكون على نحو يتيح للإنسان تحقيق أرفع أو أقصى قيمةٍ من قيم حياته؛ أي، على وجه الدقة،

(١) علم الجمال، ص 1159 - 1160، 1168.

ذلك الجزء من ذاته الذي تتكشف فيه حياته بأكملها بأعظم قدر من القوة... الإنسان التراجيدي هو النمط الإنساني الوحيد الذي يرمز لحياته بـ«مغامرة وحيدة»^(١). وكما يوضح المقطع الأخير، فإن فكرة الدراما بوصفها صراغاً لا يمكن أن تنفصل عن تعريف البطل التراجيدي بأنه شخصية موحدة. وهذا التأكيدان، اللذان يتبادلان دعم واحدهما الآخر، يتوافقان ليشكلا حجاجاً واحداً. وهو حجاج صحيح في حالات معينة - مثل تراجيديات كورني، والمسرحيات التاريخية لدى شكسبير نفسه- لكنهما ليسا صحيحين في حالة التراجيديا الشكسبيرية، مع أنها تشكل على الدوام المثال المعتمد لدى هذا الحجاج. فعلى الرغم من حضور الصراع بين الشخصيات في التراجيديا الشكسبيرية، إلا أنه لا يشكل جوهر الدراما بأي حال من الأحوال. وأفضل مثال على ذلك هي هاملت، حيث يسفر الصراع بين كلوديوس وهاملت عن حكم فورتبراس، الذي لا نراه إلا لبعض دقائق، والذي نعطي بشأنه آراء متعددة، والذي كان ماراً بمحض الصدفة بقرب السينور في طريق عودته إلى النروج. وبذلك تكون نتيجة الصراع طارئةً على نحو واضح. وحتى هاملت نفسه لا يقيم لها أي وزن ويعد إلى الإطاحة بمشكلة الخلافة بجملة واحدة. لماذا؟ ذلك على وجه الدقة لأن مشكلة البطل التراجيدي ليست مشكلة العمل على تأكيد غايته الفردية، شأنها في ذلك شأن دلالة البنية التراجيدية التي لا تكمن في تفوق غاية محددة على بقية الغایات. فالبعد السياسي في التراجيديا لا يكمن في إلقاء الضوء على تبدلات السلطة، كما يجري في تعاقب الأسياد في التواريخ وحتى في يوليوس قيصر؛ بل يكمن في طرح السؤال عما إذا كان الأساس الثقافي الذي تقوم عليه سلطة ما لا يزال ممكناً، وفي الإجابة عنه بالنفي. ففي المسرحيات التاريخية، تكون سلطة السيد متعينة لا يضعها أحد تحت طائلة الشك والمساءلة، ولذلك يكون الاهتمام الدرامي متتركزاً على قضية الصدام الذي يجري من أجلها وما يعتري هذا الصدام من تطور. أما في التراجيديات، فتندو سلطة السيد مشكلة غير قابلة للحل: والبطل، المُجبر على مواجهة هذه الواقعية، لا يعود بمقدوره أن يؤمن بكافحه من أجل

(١) Il dramma moderno، ميلانو 1976، ص 42-45، 46، 48.

السلطة، فيتخلى عن هذا الكفاح بوصفه مشروعًا فارغاً بلا معنى. ولكن دعونا نحدّد هذا مزيداً من التحديد عبر مثال ذاك الذي يلقي خطبة عن شرفات قصرٍ ويعلن أنه "بدأ يوم الشمس"، عشية ما يفترض به أن يكون الصراع الذي تكتُّف فيه حياته بأكملها.

لدى قراءة قصة ماكبث، لايسع المرء إلا أن يتذكر سيزار بورجيا^(*). وما يجعل الشبه لاقتاً على وجه خاص هو أنَّ هذا الشبه يتوقف في منتصف الطريق. فعلى الرغم من أنَّ أفعال السيد الاسكتلندي يمكن النظر إليها على أنها من إلهام مشورات مكيافيلي للأمير الجديد، إلا أنَّها في الواقع تفترق عنها في نقطة حاسمة، هي مسألة "استخدام القسوة الحسن والسيء": "يمكننا القول أنَّ القسوة تُستخدم على نحوِ حسن (إذا ما كان لنا أن نستعمل الحسن للشر) حين تُستخدم مرَّة وإلى الأبد، ويكون أمن المرأة متوققاً عليها، ثم لا يستمرَ فيها بل يحوّلها قدر إمكانه لخیر رعاياه. أما القسوة التي تُستخدم على نحوِ سيء فهي تلك القسوة التي تزداد وضوحاً بمرور الزمن بدل أن تخفي، على الرغم من فلتتها في البداية. وفي وسع أولئك الذين يستخدمون الطريقة الأولى أن يجدوا، بعونِ من الله والبشر، بعض

(*) سizar بورجيا (César Borgia) (1475 - 1507 م) من أمراء عصر النهضة في إيطاليا. ترجع عائلته في أصولها إلى مدينة بننسية (في أسبانيا)، والده الكاردينال "روديغو بورجيا" (أصبح بابا تحت اسم الكسندر السادس). كان يريد أن يوجه ابنه إلى الحياة الكنسية، فيما أسنده مهمة الإشراف على الشؤون الدينية (المالية وغيرها) إلى ابنه البكر. أصبح وهو في سن السابعة عشرة أسقفاً على بمبليونة ومطراناً على بننسية، ثم وهو في سن الثامنة عشرة كاردينالاً. قام بالتخلي عن مسيرته الكنسية فقد كانت له اهتمامات دينية أخرى (يعزو البعض إليه تدبير حادثة مقتل شقيقه، حتى يحل مكانه). عام 1498 م وبموجب قرار من الملك لويس الثاني عشر (ملك فرنسا) أصبح دوّقاً على الفالتنيوا (المنطقة المنسوبة إلى مدينة فالونس في جنوب فرنسا). في عام 1502 م قام بتدبير مكيدة للتخلص من أعدائه، أظهر لهم الود في البداية ودعهم إلى قصره في سينيغالي، ليقوم بالتخلص منهم جميعاً. وبعد وفاة والده عام 1503 م قام كل من البابا الجديد بولوس الثاني وملك تشاتلل بحبسه. توفي "سيزار بورجيا" في إحدى المعارك التي خاضها إلى جانب ملك نافارا. اشتهر لأنه صاحب القول المشهور "إذا أراد أحد حماية نفسه من أعدائه، فإنه من الحكمة أن يكتسب أصدقاء له ليفوز إما بالقوة أو الحيلة". وقد اعتبره مكيافيلي نموذجاً للقائد المثالي في كتابه الأمير، فلسفته "إنَّ الغاية تبرر الوسيلة".

الوسائل لتوطيد موقعهم، كما فعل أغاثوكليس؛ أما الآخرين فلا يسعهم أن يمكنوا في السلطة^(١). فماكبث عاجز عن اتباع السبيل الأول: فهو يتردّد، وإذاً يتيح لأعدائه أن يعيدوا تنظيم أنفسهم، فإنه يضيع ويُخسر. وهو يتردّد لأنَّه منقسم؛ إذ يفعل تبعًا لمكيافيلي، في حين يواصل التفكير مثل هوكر^(٢). ومن الدال على هذا الصعيد تلك الكيفية التي يتكلَّم فيها ماكبث على قتله الملك وينتفع به (أو بالأحرى تلك الكيفية التي لا يتكلَّم فيها على ذلك القتل أو ينتفع به). فهو في نظره، ذلك الفعل الذي ينبغي "الا يرى" فقط، أو يُسمَح له بأن يبلغ مستوى الإدراك التفافي: "أيتها النجوم، أخفِي نيرانك، / لا تدعني النور يرى رغابي السوداء العميقه؛ / فلتغضِّ العين عن

(١) نيكولا مكيافيلي، الأمير، هارموند سورث 1961، ص 65 - 66.

(٢) وكما لا يستطيع هوكر أن يفهم ماكيافيلي، كذلك لن يفهم ماكبث قطَّ ما الذي دفعه إلى فعلته. وفي المناسبة الوحيدة التي يشير فيها مجرد إشارة إلى ذلك، نجد أنه يفقد نفسه في استعارة لا تفسُّر شيئاً: "لاحفَّ لي يهمز جانبي ماري بي سوي طموح شاهق القفز، يبالغ بققرته فيهوي على الجانب الآخر" (الفصل الأول، المشهد السابع، 25 - 28). لا يقتصر أمر الاستعارة، التي تختزل فعل ماكبث الذي يوشك أن يقتربه، على اختزاله إلى حالة بكماء غير إنسانية هي حالة حسان ينبغي أن يُهزم، بل يصل بها الأمر إلى استبعادها "الطموح" بوصفه "سبباً للفعل، فهو ليس في أفضل الأحوال سوي "هُمْ" له. فالفعل الذي يباشر التراجيديا لا يُناسب إليه قطَّ أي سبب معروف، والحاfax الغامض هذا يعاود الظهور في "الغاية الغامضة" عند لير، وفي فرار كليوباترا الذي يتذرَّع تفسيره في أكتيوم، ولذَّة إياشو المدمَّرة، وكذلك، وبمعنى خاص، في انعدام الفعل لدى هاملت.

يبدو حضور عنصر مجهول أساسياً للبنية التراجيدية، وأود أن أشير، على أساس استنتاجات القسم الذي سبق، إلى أنَّ مثل هذا العنصر يكون متوضعاً دوماً على مستوى الأفعال وأنَّه مجهول لأنَّ هذا المستوى الذي يجد تعبيره الأكمل في فعل السيد المتمم باستقلال غير محدود، تتحكم به فجأة طبيعة ساقطة، تجد تعبيرها الأرفع أيضاً في عالم الملكية، وخاصة في شخصية الطاغية. فالطبيعة الساقطة الخالية من القوانين هي، بالتعريف، طبيعة مجهولة. وإذا ما كان من الممكن تمثيلها، بمعنى إعادة إحضارها، إلا أنها لا تفهم أو يحيط بها قطُّ بالمعنى الإليازيشي المتعارف عليه للكلمة: وذلك لأنَّها ممحومة في منظومة الأسباب والنتائج العظيمة التي هي العالم كما بناء المشرع الإلهي. وإذا ما كانت نواجه، عند مركز البنية التراجيدية، عنصراً "واقعياً" مثل ماكيافيلية ماكبث، فإنَّ هذا، بدلاً من أن يعزز القدرة المعرفية لذلك المرحلة، يريح جهالها، وتحجزها الكامل. والتراجيديا لا تأخذ موضوعها المعرفة، بل استحالتها.

اليد؛ ولكن فليقع/ ما تخشى العين أن تراه حين يقع" (الفصل الأول، المشهد الرابع، 50-53)؛ "لكي لا ترى مدتي الماضية الجرّح من طعنتها" (الفصل الأول، المشهد الخامس، 52)؛ "إني أخاف التفكير فيما فعلت؛ ولا أجرؤ على النظر ثانيةً إليه" (الفصل الثاني، المشهد الثاني، 48-49). فالقتل السياسي، الذي يمكن، عند مكيافييلي، أن ينعكس على نحو نافع بل ويزداد نفعه إذا ما استخدم كتحذير للأعداء، يغدو في ماكبت فعلاً لا يمكن التفكير فيه وبلا نفع بامتياز. وإذا ما كان على المرء أن يفتره في طريقه إلى السلطة، إلا أنه لا يستطيع أن يتكلم عليه أو يتنبأ به في عالم الثقافة. وتتمثل معضلة ماكبت في أنَّ ضرورة السلطة وضرورة الثقافة، الإرادة والعقل، تتعارضان فيه معاً. ولذلك فهو لا يستطيع أن يخلص ممارسة السلطة - السلطة بما هي كذلك - من الحاجة إلى شرعيتها الثقافية. وهذا المحضور معاً لدافعين لا تمكن التسوية بينهما بجرد حياته من أيَّ معنى موحد: "إنها حكاية/ يحكىها معتوه، ملؤها الصخب والعنف،/ ولا تعني أيَّ شيء" (الفصل الخامس، المشهد الخامس، 26-28). وهذا يعني: وحده الجنون أو الأبله (في الواقع، أولئك الذين هم مثل إدغار أو مالكوم اللذين يتورطان في ادعاء "وضع خاتمة" للتراجيديا) يمكن أن يحسب أنَّ قصة ماكبت يمكن أن "تحكى"، وأن تُنظم وترتَّب على أساس معانٍ يمكن فهمها. فمثل هذا التضاد بين السرد وحكم القيمة بات مستحيلاً، وما يبقى ليس سوى "صخب"، كلام بلا قوة، و"عنف"، قوة بلا معنى. وهذا، مُصَغِّرًا، هو درس البنية التراجيدية ككل.

يمثل ماكبت على نحوٍ مُصَغِّرٍ مجموعة كاملة من شخصيات شكسبير التي تستسلم لتلك "الهنة الخبيثة من الطبيعة" التي يشكو منها هاملت في أول مناجاتهين ينادي بها نفسه. فكلوديوس يستسلم لهذه الهنة، يغريه بذلك الناج وغيرتسرود؛ ويستسلم لها لير؛ في مواجهة الشيخوخة؛ وأنطونيو، في مواجهة كليوباترا؛ وعطيل، بعد أن يفكك إياغو دفاعات ثقافته الفينيسية الصلبة. فكما تولد التراجيديا من افتتاح الإرادة العقل وسيطرتها عليه، كذلك يحرّك البطل التراجيدي هوَي يدفعه إلى الفعل على الرغم من القيم الثقافية التي لا تزال تلهمه وضدَّها. ويببلغ هذا الإطار أو النموذج من التماسك حدَّ أنَّ شكسبير في هاملت يتمكّن من إثباته والتاكيد

عليه عبر قلب المشكلة رأساً على عقب. فإذا ما كانت تراجيديا هذا الأمير الدنماركي قد حيرت مشاهديها وقرائتها على مدى أربعة من القرون، فلعله لا يكون السبب الأدنى بين أسباب ذلك أن هامت هي عمل يشتمل على الشخصية الرئيسية الخطأ. فلو كان كلوديوس مركز الجاذبية فيها، لسار كل شيء على نحو أسلوب وبحسب النموذج. غير أن الشخصية الرئيسية هي هامت، ولا شيء يسير على نحو سلس مطلقاً. ومن المستحيل أن نفهم هامت بقياسه إلى ماكبث أو عطيل أو تشبيهه بهما، ذلك أنه يمثل المبدأ الآخر الذي يمكن أن يُبنى على أساسه البطل التراجيدي، حيث يكون التقابل أو التضاد جوهرياً لدرجة أن شكسبير، وبخلاف ما يجري في كل تراجيديا أخرى، لا يُطلق هامت ضد مكوف ما، أو فيصر ما، أو إدموند ما - وجميعهم شخصيات أحادية المعنى، وموحدة- بل ضد بطل تراجيدي آخر: ضد كلوديوس، الذي هو، في النهاية، مقابل دانماركي لماكبث.

ويتمثل الغموض العظيم والشهير الذي يكتفى هامت في كونه بعجز عن الفعل. ولا بد من القول إن السبب في إjection هامت عن الفعل هو أنه في العالم التراجيدي ما من سبب فقط للفعل. ولنتذكر هنا أن الفعل في ماكبث هو عنف صامت بلا كلام: قد يقع فيه المرء وقد لا يقع، لكنه لا يستطيع صادقاً أن "يقنع نفسه" بدخوله. ولذلك، حين يقول هامت: "فلتكن دموية أفكاري كلها، أو فلتغدرْ قدرها!" (الفصل الرابع، المشهد الرابع، 66)، فإنه يعبر تماماً عن معضلته، بقدر ما يحتفظ بالوهم الذي يرى أن بمقدور "الأفكار" أن تكون "دموية". ذلك أنه حين يكون العقل عاجزاً عن الحيلولة دون الفعل، يكون عاجزاً، أيضاً، وبالنتاظر، عن استئثارته. فتلك الرابطة قد انقطعت، وعلى الرغم من أن هامت يود أن يعيد وصلها، إلا أن هذا الطموح الذي يضطره لأن يفكر بمزيد من العمق، هو ذاته الذي ينأى به عن الفعل ذلك النأي الذي لا ينفع فيه علاج^(١). وفي حين يتكلّم

(١) في الفصل الخامس، وحتى قبل مقتله، لا يعود هامت يفكّر في الانتقام أو في كشف الغاصب. ولا يتذكر مشروعه الأصلي إلا حين يخره كبريس أنه "لم يبق فيك نصف ساعة من الحياة"، أي أنه لا يتذكره كجزء من غريزة حيوية لا تتمكن السيطرة عليها (سواء كانت غريزة طموح أو انتقام أو سوى ذلك)، بل كرجل ميت من الآن فصاعداً.

ماكبث على أفعال "لا بد من فعلها قبل أن ينظر فيها أحد" (الفصل الثالث، المشهد الرابع، 139)، فإن هامت يقول، وهو يغمد مرأة أخرى ذلك السيف الذي استله ليقتل كلوديوس، "فلانظر في الأمر" (الفصل الثالث، المشهد الثالث، 75)^(١). وماكبث مدفوع قُدُّماً بمنطق فعلته الأولى؛ أما هامت فلا ينفك يرجئ هذه الفعلة (التي لا يقرفها، إذا ما كان يقرفها، إلا بمحض المصادفة، شأنه حين يقتل بولونيوس). ذلك أن هامت ينطق من قناعة (تدور حولها أول مناجاتين ينادي بها نفسه) مفادها أن كل ما ينتمي لصنف "الهوى" أو "الطبيعة" هو لهذا السبب ذاته معاكس لصورة السيد المطلق الراسخ ما وراء التاريخ - "كمابيريون إزاء الستير"^(*) - تلك الصورة التي يراها في والده ويشعر بأنه مدعوا - "يا للקיד العين" - لإعادة تجسيدها. فهامت يحتاج قيماً ثقافية تزوّده بالشكل الذي يتقدّم على الطبيعة وبوجهه (ويضمن معناه). ووصيته الشهيرة للممثلي - بأن تكون غاية تمثيلهم "أشبه بإقامة المرأة أمام الطبيعة" (الفصل الثالث، المشهد الثاني، 22) - لا تعني (كما يعتقد حتى لوكاش) أن "يعكسوا الطبيعة"، بل العكس: أن يُرُوا الطبيعة النموذج الذي ينبغي أن تتمثل له. لكن هذا، نكرر، قد بات الآن مستحيلاً، فالشكل، العقل، قد فقد القدرة على أن يفرض نفسه على الطبيعة: ونصيحة هامت تُعطى لـ ممثلي وحسب، ففي التمثيل والأداء وحده يمكن للرأس أن يحكم القلب وللأخلاق أن تكمد الهوى. (انظر "وما لهكيوبه عنده؟" المناجاة في الفصل الثاني، المشهد الثاني، 559 وما يليه)

(١) لعلها ليست مصادفة أن هذين القولين يصدران في الموضع ذاته من الدراما، حين تكون المسألة مسألة اختيار الخط الذي سيتخذه الفعل مرأة وإلى الأبد: ماكبث يقرر أن يبقى في ذلك "الدم" الذي تكلم عليه قبل بضعة أسطر، أما هامت فيقرر أن يطبل " أيام مرض " عمه.

(*) يقارن هامت هنا بين أبيه الميت وعمه الذي تزوجته أمه، فيشيءه الأول بالي الشمس هايبيريون ويشيءه الثاني بكانن أسطوري له ساقاً تيس ونصفه الأعلى إنسان، وهو شديد المجنون والشبق.

نصيحة هامت للممثلين - بأن تكون غاية تمثيلهم "أشبه بإقامة المرأة أمام الطبيعة، لترى الفضيلة محياتها، والزراية صورتها، وجسد العصر والمجتمع شكله وأثره"- هي نصيحة مفعمة بالحنين إلى علاقة بالعالم كانت قد تلاشت. والحال، أن ما يطلب هامت من الممثلي أن يقوموا به هو ما يقوم به الدوق بالفعل في واحدة بوحدة. ففي فينا، يمكن ترجمة المشروع المسرحي إلى تدخل في العالم، إلى استعادة عضوية للتراث والمعنى؛ أما في أليسنور، فهو يبقى تمثيلاً، بل تمثيل لا يكتمل علاوة على ذلك وينقل إلى البلاط المعنى المعاكس لذاك الذي يريده هامت^(١). فالبطل التراجيدي لا يسعه أن يكون مشروع هوكر، مخرج مسرحية ذات نهاية سعيدة. والعالم الذي لم يعد بمقدور هذا البطل أن يخترله إلى مسرح ينفتح على نمط من التصرف يعمل على إكمال المسرح ونفيه في آن معًا: هذا النمط من التصرف هو الكذب. ذلك أنه إذا كان الفرد يوجد اجتماعياً لأنّه يلعب دوراً، فإن الأهم عندئذ يكون أداؤه أو تمثيله. ولا يكون الإخلاص سوى إخلاص لدور، ولا يعني الصدق سوى تمثيل جيد. فعطيل يشتبه بديمونة لأنها، بسبب من جهلها، لم تهتم لأمر الامتنال لنمط اجتماعي وبذلك ترتكب "أخطاء" في التصرف والسلوك؛ وبخلاف ذلك، فإنّ عطيل يصدق إياغو ذلك التصديق الأعمى، لأن إياغو يستجيب، بحيلة متعمدة، لقواعد الفن^(٢). وليس الأدنى بين مزايا شكسبير أنه قد ألقى الضوء بكل هدوء على مدى الهشاشة التي اعترت مثال العالم - بوصفه - مسرحاً ما إن انفتحت فسحة حرية ومصلحة فردية، وخلق تهوة بين "الشخص" و"الوظيفة". فلكي

(١) ما يراه البلاط في مقتل غونزارمو هو أن ابن أخي الملك (مثل هامت بالنسبة لکلوديوس) يعمد، وهو متssh بالسود (مثل هامت مرأة أخرى)، إلى قتل السيد الشرعي (الذي يعتقد أن کلوديوس في موضع مثل موضعه). هذا البلاط، الذي يجعل ما اقرفه کلوديوس من اغتصاب، يرى أن هامت يعمد إلى تهديد عمه على نحو صفيق.

(٢) لم يفوت كتاب الأطروحتات في تلك الفترة فرصة لتقديرية الإعداد البلاغي المدروس وتقضيله على الإنتاج الغفوي للخطاب. يقول إليوت في الحاكم (ص 42-43): "اللغز الذي سوف يتحصل عليه الرجل النبيل من قراءة هؤلاء الخطباء [ديموستين وشيشرون] هو أنه، حين يكون عليه أن يفكر في مشورة أو يتكلم أمام جمهور حاشد، أو أمام سفراء أجنب لأمراء عظام، لن يقتصر على قول كلام مبالغت وضطرب، بل سيطلقه على النحو اللائق وفي المكان المناسب. ولذلك أوصي بالإمبراطور النبيل أوكتافيوس بألا يتكلم قط أمام مجلس الشيوخ، أو أمام شعب روما، إلا بخطبة مُعَذَّة وذات غرض.

يُعطى المجتمع الإنساني أساساً جديداً متنبأ، بات من الضروري التخلّي عن مثال "الإخلاص" وإحلال مثال "المصلحة" محله وتحويل الرابطة الاجتماعية من "قسمٍ إقطاعي إلى العقد" الذي أشارت إليه فلسفة الحق الطبيعي^(١): وهو تحول ثقافي قلب العلاقة بين الواقع والقيم (وفي المجال الأدبي أحل التاريخ مع الرواية محل التراجيديا). غير أنَّ هذه قصة أخرى بالفعل، لم يعش شكسبير لكي يواجهها وعثاً نحاول أن نقرأها في أعماله. لعله يعلن فجر الحضارة البرجوازية، لكن ذلك لم يكن عبر تصويرها والتتبؤ بها. وعلى العكس، فإنَّ ما يبيّنه شكسبير بلا هواة هو أنَّ العالم، الذي يخضع للقواعد القديمة، تلك القواعد الوحيدة التي يعرفها شكسبير، لا يمكن إلا أن يتداعى.

حين نضع ماكبث وهاملت واحدهما قبلة الآخر، ندرك الحدين الأقصيين المنعزلين اللذين تحلّلت إليهما صورة السيد. فلدّي ماكبث، نجد القوة، التي تدفعه إلى طغيان يتخطى السيادة الحقة بكثير؛ ولدّي هاملت، نجد العقل، أو الهموس المجنون بالعقل، الذي يبقىه في دور "الأمير حل الشمائل" المناسب لهذا الجانب من مثل هذه السيادة. وبذلك يكون السيد، بوصفه الشخص الذي هو نفسه في حالٍ من التوازن، ويشكّل نقطة توازن الجسم الاجتماعي وبيضة قبائه ، ذلك الشخص المفقود والكائن المستحيل في التراجيديا الشكسبيرية. فهذا الملك لا يجد تجسده الدرامي الكامل إلا في غير مكان وحسب، في بلد آخر وفي نص آخر: متّخذًا هيئة سيميسيموندو في عمل كالدирتون الحياة حلم (La vida es sueño). فسيخيسيموندو، مثل سيناتور مكيافييلي، يجمع معًا الإنسان والوحش، الفيلسوف المسيحي والعامي في إهاب البهيمة، السيطرة على نفسه والسيطرة على الآخرين. ونشوء مثل هذه الشخصية كان لا بدَّ أن يسبقه التأمل الجزوئي في "عقل الدولة" والاعتراف بوجود صحة "نقية" في فكر مكيافييلي يمكن من ثم إخضاعها إلى غاية روحية وإعادتها

(١) قدم كريستوفر هيل تحليلًا استثنائيًا لهذا الانتقال التاريخي في كتابه المجتمع والبيوريتانية في إنجلترا ما قبل الثورة، نيويورك 1964، ص 382 - 419.

(١). وحين يعمد سيعيسى موندو، في المشهد الأخير، إلى سجن الجندي الذي قاد الانتفاضة التي أوصلته هو ذاته إلى العرش، فإنَّ لفتته هذه تُظْهِر على وجه الدقة كيف يمكن إدراجه اللاشرعية والعنف الضروريين لأخذ السلطة السياسية، ثم استبعادهما، باسم الغايات الأخلاقية لثاك السلطة. فـ "القوة" لدى كالدironon ليس لها منطقها المستقل: حيث يُمْكِن تحويلها إلى أداة لأي مشروعهما يكن. وهذه الإمكانية لتتوسيط القوة وتلطيفها بالعقل هي ما يرفض شكسبير أن يوافق عليه. فعندَه، أنَّ "الأمير المسيحي"، المسيحي تماماً والأمير تماماً، لا وجود له. وشكسبير، في هذا، هو المسرحيُّ الوحيد الذي يرتفق إلى مصاف مكيافيلي، مُحْكَماً جمِيع العواقب المترتبة على انتصار الممارسة السياسية عن التقويم الأخلاقي. ولا يعني ذلك أنَّ شكسبير يدرك هذا الانفصال على النحو الذي يدركه به مكيافيلي: فقد سبق لي القول إنَّ ما كتبه يتصرَّف مثل سزار بورجيا لكنه يفكُّر مثل هوكر، وهذا ما يصحَّ على موقف شكسبير ذاته الذي يتجلَّ في بنائه التراجيدية، حيث يكون محور الأفعال (الحبكة) محكوماً بمنطق معين ومحور القيم (النموذج أو المثال) محكوماً بمنطق آخر، دون أن يفلح أيٌّ منها قطُّ في التغلب على الآخر أو طمسه (كما يحصل، باتجاهات مختلفة على نحو واضح، لدى مكيافيلي وهوكر). ففي البنية الشكسبيرية المتناقضة صَمِيمِيَا، ثمة موقفان يستبعد كلُّ منهما الآخر لكنهما يظهران واقعيَّيْن بالمثل، ويبدو العالم ذاته محكوماً بمنظومتين قانونيتين مختلفتين.

ونجد أوضاع تجلَّ لهذا التناقض حين يكون البطل التراجيدي ممزقًا بين دعاوى متصارعة. فالطابع الجذري لموقف شكسبير يبرز بوضوح حين نقارنه بمسرحِيَّ مثل كورني، الذي يقيم فن كتابته المسرحية بأكمله على مناجاة النفس (٢). ويمكن أن نصف تراجيديات كورني الأشدَّ نمطية - خاصة السيد وهوراس - بأنها

(١) حول بوتيرو وباشاليني وتصورهما لدور الأمير، انظر مينيك، Saaträson، ص 81 - 112، خاصة ص 106 - 108.

(٢) يستند ما سوف يلقي ذلك الاستناد الكثيف إلى حاج جان ستارو بنسكي، "Sur Corneille" (في كتابه Corneille et la dialecique du Oeil vivant L'، باريس 1961)؛ وجاح سيرج دوبروفسكي (Paris 1963)، "Corneille héros" (باريس 1963).

تعاقب مبارزات: أولًاها مبارزة داخلية، مناجاة للنفس يختار البطل في نهايتها خطى التصرف العملي والأخلاقي للذين لا يحسّ ببنهما؛ ثُم، مبارزة لفظية، حوارٌ يبدي البطل من خلاله لخصمه ما يتميّز به منه الأعلى من ثبات متوقٍ؛ وأخيراً - خارج الخشبة - مبارزة مادية فعلية، يعود البطل منها منتصراً. ومع أنَّ هذا النموذج أوليٌّ وبسيط، إلا أنَّه مفعم بالمعنى. ويمكن أن نبدأ بلاحظة أنَّ البطل عند كورني واعٍ تماماً وعلى الدوام تلك القيم التي يتميزُّ فيما بينها. وغايته لا يمكن قطَّ أن تكون "غامضةً" مثل غاية لير، ولا يذهله قطَّ ما فعله أو ما أخفق في أن يفعله مثل ماكبث أو هاملت. و اختياره الدائم (كما بينَ ستاروبنסקי ودوبروف斯基) للبطولي بدلاً من الطبيعي، والسياسي بدلاً من الشخصي، و"الواضح" بدلاً من "المبهم"، مُحدّد مسبقاً في واقعة أنَّ الاختيار ينبغي أن يُعبّر عنه من خلال الشكل الذي استخدمه كورني، ذلك الشكل الواضح، كليَّ الحضور، والبطولي القائم على الوحدة الشعرية المؤلفة من بينتين اثنين يقدمان معنى مكتملأ. وحين تطرح المعضلة ذاتها بالشكل الواضح والمميز من التعارض بين القيم، يمكن للمرء بسهولة أن يستشرف أنَّ القيمة المتفوقة المثلثي سوف تتغلب. ولأنَّ الأمر يثبت أنه كذلك على الدوام، فإنَّ من الممكن القول، مع الاختيار البديهي للبطل، إنَّ التراجيديا منتهية أصلًاً ومفروغ منها. وما يلي - المبارزة اللفظية، ثم الفعلية - يكتفي بتكرار النتيجة التي أسفر عنها الصراع الافتتاحي. وكثيراً ما التجأ دوبروف斯基 في تحليله أعمال كورني إلى ديكتيك السيد / العبد لدى هيغل في فينومنولوجيا الروح. ويمكن للمرء أن يضيف أنَّ مسرح كورني محكوم بالمنطق ذاته الذي يحكم فلسفة التاريخ عند هيغل: تحقيق الفكرة لذاتها في العالم تحقيقاً تقدميًّا. وهذا هو السبب العميق الذي يمكن المبارزة الفعلية - بل يوجب عليها - أن تتم خارج الخشبة: فهي ليست سوى صدى ماديًّا، لا مفرًّا منه وزاند عن الحاجة، للصراع المثالبي. وباختصار فإنَّ الفعل عند كورني هو على الدوام انبعاث من العقل. وبقدر ما تبتداً المناجاة كلُّ فعل تالٌ وتحده، فإنَّ مناجاة البطل المنقسم هذه ليست فعلاً لفظياً بقدر ما هي الفعل الفعليُّ الوحيد.

أما لدى شكسبير، فتقوم المناجاة بوظيفة جد مختلفة، فهي لا تعزّز الفعل أو ترسّخ مؤدياته، بل تتبّعه وتجعل مؤدياته غير قابلة للإحاطة بها. إنّها موضع التشكّك والتردد: موضع "التأمل" الذي يجعل "ما في العزم من لون أصيل يكتسي بصفرة عليلة من التوجّس والقلق" لدى هاملت؛ وموضع "الألفاظ" التي "لا تهب حرارة الأفعال إلا أبزد النفس" لدى ماكبث. وبدلًا من التواصل الواضح عند كورني بين القول والفعل، نجد لدى شكسبير تباينًا جذريًّا، أو اختلافًا قاطعًا، يجعل الكلمات عاجزة والأفعال بكماء. وهذا الانعدام للنقاء بقوّة اللغة العمليّة يجعل ضرورة المناجاة لدى شكسبير - بخلاف ما كانت تراه ثقافته - أولى تجلّيات "الشعر" بمعناه الحديث الذي يشير إلى انتعاشه من رقة بلاغة يُنظر إليها على أنها فن الإقناع. وفي حين يصف البطل لنفسه في المناجاة لدى كورني تلك الأفعال التي سوف ينجزها، مقيماً بذلك حلقة بلاغية كاملة، فإنَّ البطل الشكسبيري بالمقابل لا يخاطب أحداً؛ لا جزءاً من نفسه، ولا شخصية أخرى، ولا حتى الجمهور. ولأنَّ ما من مُرسلٍ إليه، فإنَّ كلماته لا تسهم أيًّا إسهاماً في السياق الدرامي. وعلى الرغم من تكرّر شروع البطل بالمناجاة في حضور شخصيات أخرى (كما في هاملت، الفصل الأول، المشهد الرابع، والفصل الثالث، المشهد الثاني، وفي ماكبث، الفصل الخامس، المشهد الخامس)، إلا أنَّ هؤلاء لا يسمعونه، ولا يمكن للمناجاة أن تنتهي إلا عندما يعود الفعل - الذي غدا الآن مبدأً مغايراً للتأملات وأفكار البطل ومناوئاً لها - المطالبة بحقوقه الخاصة. ولذلك، فإنه عندما يعمد عالم جمال مثالي إلى اقتطاع هذه المقاطع وتحويلها إلى "قصائد"، يكون بعمله النقيدي هذا، مهما يكن افتقاره للشرعية، قد فهم بصورة حدسية الطابع العبثيَّ دراميًّا الذي يَسمِّ ضرورة المناجاة. فالشخصيات الأخرى لا تسمعها حتى؛ ولا صلة لها بالفعل؛ وليس من الواضح قطًّا ما هو "موضوع" تأملها؛ حتى إنَّ الشخصية التي تتلفظ بها لا تحافظ بأيٍ ذكرى عنها، بحيث يكون على هاملت وماكبث أن يباشراً كامل تفكيرهما من جديد كلما ناجيا نفسيهما. وأخيراً، وكما لاحظ تولستوي مرَّة (في الموقف المعقول الوحيد لكلَّ من يسعى وراء "واقعية سيكولوجية" لدى شكسبير)، فإنَّ من يتكلم في مثل هذه المقاطع ليس عطيل أو ماكبث أو هاملت، بل "جميع شخصياته يتكلمون،

ليس لغتهم، بل على الدوام اللغة الشكسبيرية المدعية، غير الطبيعية الواحدة ذاتها، والتي لا يقتصر أمرها على أنهم لا يستطيعون التكلم بها، بل يتعدى ذلك إلى أنَّ ما من شخص حيٍ يتكلم بها الآن أو سبق له أن تكلم بها^(١). صوتٌ مفردٌ يتكلم في هذه الضروب من المناجاة، أو الأدقَّ وظيفةً واحدةً: لا تُرجِع أو تحيل إلى شيءٍ، كما في خطب مستشاري غوربودوك؛ ولا تعبّر عن شيءٍ، كما هو الحال لدى الملك لير؛ ولا تعقد النية والعزم على شيءٍ، كما هو الحال لدى أبطال كورني، بل هي ذاتية المرجعية لا تحيل إلا إلى ذاتها، متحرزةً قسراً من كلِّ ما يحيط بها ومستغرقةٌ في ذاتها على نحو مولِمٍ مذاكِّ فصاعداً.

وبينجي أن يكون واضحاً أنَّ هذا "الشعر" الشكسبيري ليس فيه ما هو "محررٌ" أو "بناءٌ"، أو "كونيٌّ". فقد غدا ممكناً من خلال، وهو متطابق مع، ذلك الإدراك المشدوه أنَّ الأطر أو النماذج الثقافية، التي قصرت فجأة، لم تعد قادرة على أن تأمر الكلمة وترشدتها، فقد انفتحت هوة بين المدلول والمراجع وراحـت تعمل، على الرغم من تزويدها الخيال بحرية دلالية غير متوقعة، على إفراـغ الواقع والتاريخ من ذلك المعنى الذي سبق له أن بدا مجانساً لهما في الجوهر أو الطبيعة^(٢). وينكشف هذا في التراجيديات على نحو نموذجي في واقعه أنَّ الملك المهزوم، الملك الذي يخفق في أن يفعل "كما يفعل" [إنسان - إلهٌ فعلٍ]، وكما يفضل تجسيد واقعي لـ "الفكرة"^(٣)، هو وحده الذي يُتاح له (أو يُحكم عليه، بالأحرى)، منذ ريتشارد الثاني فصاعداً، أن يتولّ خطبة شعرية على هذا النحو اللافت. هكذا، يولد "الشعر" من انتقال "الفكرة" و "الواقع"؛ هذا الانفصال الذي يغدو بدوره موضوع التأمل الشعري المفضّل دون أن يقوى على لحمه أو حلّه؛ وأخيراً فإنَّ الشعر لا يمكن أن "ينطق" إلا من قِبَل من اختبر في شخصه انتصاراً مماثلاً؛ أي

(١) ليو تولستوي، تولstoi وشكسبير، نيويورك 1907، ص 53.

(٢) حول هذه المشكلة انظر ميشيل فوكو، نظام الأشياء [الكلمات والأشياء]، لندن 1970، الفصول 1 - 3؛ ويوري م. لوتمان، "ثقافات مختلفة، سنن مختلفة"، ملحق التايمز الأدبي، 1973، 12 تشرين الأول، ص 1213 - 1215.

(٣) ماركس، نقد مذهب هيغل حول الدولة، ص 81.

من قِبِّلِ السَّيِّدِ العاجِزِ عَنْ تُوْحِيدِ التَّارِيخِ وَالْتَّعَالِيِّ، الْفَعْلِ وَالْقِيمَةِ، الْهُوَى وَالْعُقْلِ، وَالذِّي يَمْثُلُ إِخْفَاقَهُ عَلَى نَحْوِ مُصْغَرٍ إِفْلَاسِ حِضَارَةٍ كَامِلَةٍ. وَبِذَلِكِ يَكُونُ الشِّعْرُ مَرَادِفًا لِلْأَزْمَةِ الْعَضْوَيَّةِ الَّتِي اعْتَرَتْ نَظَامًا سِيَاسِيًّا وَتَقَافِيًّا، الْأَمْرُ الَّذِي نَرَاهُ إِذَا مَا وَسَعَنَا حَقْلَ التَّحْلِيلِ وَانْتَقَلْنَا مِنَ الْمَنَاجَاهِ إِلَى الْبَنِيَّةِ التَّرَاجِيْدِيَّةِ كُلَّهُ. فَهَذِهِ الْأُخْيَرَةُ تَنْتَهِي عَلَى نَحْوِ صَارِخٍ تَلْكَ الْوَظِيفَةِ الَّتِي خَصَّتْ بِهَا التَّقَافَةُ الإِلِيزَابِيْتِيَّةُ الْفَنُّ وَتَفَرَّقَ تَمَامًا عَنْ تَرْسِيمَاتِهَا التَّأْوِيلِيَّةِ (الَّتِي تَمَكَّنَّا بِوَاسْطَتِهَا، وَعَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ، أَنْ فَسَرَ غُورِبُودُوكَ، وَلَكُنَّا لَا نُسْتَطِيعُ تَفْسِيرَ الْمَلَكِ لِيرَ). فَلَا سِيدِنِيٌّ وَلَا بِنْتَهَامٌ كَفَّا قَطُّ وَلَوْ لِلْحَظَةِ عَنِ الْإِقْرَارِ بِزِوْجٍ مِنَ الْإِفْرَاضَاتِ تَقْوِيمُ عَلَيْهِ أَعْمَالِهِمَا الْأَسَاسِيَّةِ: أَنَّ الْفَنَّ لَا يَكُونُ لَهُ حَقُّ الْوُجُودِ إِلَّا بِقَدْرِ مَا يَقُومُ بِوَظِيفَةِ تَرْبُوَيَّةٍ^(١)، تَكُونُ بِدُورِهَا مُمْكِنَةً بِفَضْلِ قِيَامِ "الْجَمَالِ" الْفَنِيِّ عَلَى تَنَاسُبِ مَنْسَجِ يَنْطَوِيُّ فِي دَاخِلِهِ عَلَى صُورَةِ الْعَالَمِ بِوَصْفِهِ (كَمَا تَقُولُ عَبَارَةُ سِيدِنِي) "مَا يَمْكُنُ أَنْ يَكُونُ، وَمَا يَنْبَغِي أَنْ يَكُونُ"^(٢)، لَكِنَّ التَّرَاجِيْدِيَا لَا تُشَرِّي التَّنَاسُبَ وَالْإِنْسَجَامَ إِلَّا لِتَحْلِمُهَا، فِي الشَّخْصِيَّاتِ كَمَا فِي الْبَنِيَّةِ

(١) "دِفاعٌ" سِيدِنِي عَنِ الشِّعْرِ يَقُومُ تَحْدِيدًا عَلَى أَنَّ لَهُ طَابِعًا أَخْلَاقِيًّا وَمَعْرِفِيًّا. وَهُوَ يَكَادُ يَلْجَأُ عَلَى ذَلِكَ فِي كُلِّ صَفَحَةٍ، غَيْرُ أَنَّهُ يَتَضَرَّعُ عَلَى نَحْوِ خَاصٍ فِي الْحِجَاجِ الَّذِي يَعْلَمُ فِيهِ أَنَّ الشَّاعِرَ ("الشَّاعِرَ مُنْقَطِعُ النَّظِيرِ") مُنْقَوِّقٌ مِنْ حِيثِ الْمَعْرِفَةِ عَلَى كُلِّ مِنَ الْفَلِيْسُوفِ وَالْمُؤْرَخِ لِأَنَّهُ "يَجْمِعُ بَيْنَ الْفَكْرَةِ الْعَامَّةِ وَالْمَثَالِ الْمُحَدَّدِ". وَلَمَّا كَانَتِ "الْغَایِيَّةُ النَّهَايَيَّةُ" لِلتَّعْلُمِ هِيَ "الْمَعْرِفَةُ"، وَمِنْ خَلَالِ هَذِهِ الْمَعْرِفَةِ رُفْقُ الْعُقْلِ مِنْ سُجْنِ الْجَسَدِ، إِلَى بِهْجَةِ مَاهِيَّتِهِ الْخَاصَّةِ الإِلَيْبِيَّةِ، فَإِنَّ "الْغَایِيَّةَ الْأُخْرَى لِكُلِّ تَعْلُمٍ أَرْضِيٍّ، كُونِهِ فَعَلَّا فَاضِلًا، هِيَ تَلْكَ الْمَهَارَاتُ الَّتِي تَعْمَلُ عَلَى تَوْلِيدِ أُولَئِكَ الَّذِينَ يَجْدِرُ بِهِمْ أَنْ يَكُونُوا اُمَّرَاءَ عَلَى جَمِيعِ الْبَقِيَّةِ" (دِفاعٌ ، ص ٣، ٢٩ - ٣٠). هَكُذا تَنْغُلُقُ الدَّائِرَةُ، وَيَدْفَعُ عَنِ الشِّعْرِ ذَلِكَ الدِّفاعُ الظَّافِرُ بِاسْمِ "قَدْرَتِهِ عَلَى التَّعْلِيمِ".

(٢) يُقَالُ فِي مَجَالَاتٍ مُمْتَنَى مِثْلِ الْعِلُومِ الرِّياضِيَّةِ أَنَّ جَمِيعَ الْأَشْيَاءِ تَقْوِيمُ عَلَى تَنَاسُبٍ، وَأَنَّهُ مِنْ دُونِ هَذِهِ التَّنَاسُبِ لَا يَمْكُنُ أَنْ يَكُونَ هَذَاكَ مَا هُوَ حَسَنٌ أَوْ جَمِيلٌ. وَيُصْلِي دَكَانَةُ الْلَّاهُوتِ لِدِينِنَا إِلَى النَّتِيْجَةِ ذَاتِهَا، وَإِنَّ يَكُنْ بِمَصْطَلِحَاتِ أَخْرَى، فَهُمْ يَقُولُونَ إِنَّ اللَّهَ خَلَقَ الْعَالَمَ مِنْ خَلَالِ الْعَدْدِ وَالْقِيَاسِ وَالْوَزْنِ... التَّنَاسُبُ الشَّعْرِيِّ... مُحَافظًا عَلَى مَا هُوَ مُوسِيقِيٌّ، لِأَنَّ الشِّعْرَ كَمَا سَبَقَ لَنَا القَوْلُ هُوَ مَهَارَةُ الْكَلَامِ وَالْكِتَابَةِ عَلَى نَحْوِ مُتَنَاغِمٍ" (بِنْتَهَامُ، الشِّعْرُ الإِنْجِليْزِيُّ، ص ٧٨ - ٧٩). وَعَمِلَ بِنْتَهَامُ هُوَ إِلَى حُدُّ بَعْدِ نوعِ مِنَ الْجَمِيعِ الْمُنْهَجِيِّ لِلْوَصَائِيَا الْمُتَعَلِّقَةِ بِكِيْفِيَّةِ التَّوْصِلِ إِلَى هَذِهِ التَّنَاسُبِ الشَّعْرِيِّ، مَعَ إِيلَاءِ اهْتِمَامٍ خَاصٍ إِلَى تَنَاطِرِ النُّظمِ الشَّعْرِيِّ، وَإِلَى "لِيَاقَةِ"، أَوْ اعْتِدَالِ، الْلُّغَةِ الْمَجَازِيَّةِ.

ككل. فكيف يمكن لوظيفة تربوية أن تمارسها بنية تأخذ موضوعها تلك الهوة بين الثقافة والفعل وتتّخذ افتراضها الشكلي استحالة ردمها؟ التراجيديا، على خلفية الثقافة الإنجليزية، هي ما "يفي وينقض أبداً": إنّها مثل مفистوفيليس غوته، قابلة للتاريخ.

٣ - "يمكننا أن نقرأ النجوم... إن استطعنا أن نجد عدسات نقرأها بها":^(*)

أن نقرأ التراجيديا العقوبية وشكسبير في أذهاننا يعني أن نلاحظ مباشرةً ضرّباً من الفراغ: لقد اختفى البطل التراجيدي، وليس هناك من يترکّز في شخصه معنى العمل (أو غياب معناه بالأحرى). ثمة شخصية رئيسة جمعية جديدة تقوم مقام السيد: إنّها البلاط. و"البلاط تية من التحولات الغربية"، كما كتب توماس تشيرشيارد^(**) عام 1596، "متاهة، من التحايلات الفاعلة،/ كرسى أمارة، يعتريه التغيير"^(١). وإنّه لذو دلالة أن تصدر أولى الاعتراضات على البلاط من تشيرشيارد، الذي تطبق تدياته بالجشع والزيف والقصوة ذلك الانطباق النموذجي على مقوله اجتماعية مختلفة تماماً: المجتمع المدني (المدني، التفاصي، الحريرص على الكسب). وكونه يعيد إنتاج هذه التديادات في معرض كلامه على البلاط إنّما يستبق الصورة التي سيبرزها العقوبيون ويعطونها الصدارة على نحو نمطي: البلاط كموقع نموذجي لصراع المصالح الخاصة المنفلت. ذلك هو بلاط آل ستيوارت المرتشي وسيء الصيت، حيث انحطّت "أرمّة الارستقراطية" إلى تراجيكوميديا من المكائد والدسائس، وإلى هجوم محموم وعقيم على بقية السلطة الباقيّة. وعلى الخشبة، سوف يتكلّم أولئك الذين ينتمون إلى البلاط كما يتكلّم إياغو وي فعلون كما يفعل إدموند. وسوف تقسم تلك الكثافة الملتبسة في لغة شكسبير لتعطى شكلين مميّزين من التعبير: الحكم الموجزة (sententia) والكلام الجانبي (aside)؛ من

(*) من دوقة مالفي لجون وبستر الفصل الثالث، المشهد الأول.

(**) توماس تشيرشيارد (1520 - 1604) كاتب ومحارب، يقال إنه شارك في كتابة مرآة العظام.

(١) خطاب لطيف عن البلاط والحروب، لندن 1596، A iv

جهة أولى إعلان الإيمان في هيئة قول مأثور، ومن جهة أخرى التبررات الخافتة لأنانية خاصة فاترة؛ من جهة أولى الفضيلة العامة، ومن جهة أخرى الرذيلة الخاصة. فإذا ما كان البطل التراجيدي في ضرورة مناجاته يخوض معركة غير متكافئة مع المعنى المشكوك فيه والخداع، فإنَّ الشخصية اليعقوبية (باستثناء شخصيات وبستر) لا تفتقر قط إلى الكلام الواضح الشفاف أحادي المعنى. هكذا نجد، في عمل من السنوات الأخيرة لازدهار الدراما اليعقوبية، أنَّ لدى جيمس شيرلي شخصية تقول: "وأسفاه أيتها السيدة المسكينة، / لقد تبتُ نصف توبة ما دامت هي ثابتة على هذا النحو. / غير أنَّ حياة صديق لتفوق في وزنها كلَّ حب آخر؛ / علاوة على أنني أضمن بذلك مصيري. لورنزو / يهدَّد نبغي. إنَّه عدوِي"^(١). ويمكن هنا لأيَّ كان أنْ يميز تماماً بين الخير والشرّ، وأنْ يقسم نفسه على هذا الأساس إلى النصفين اللذين يقتضيهما التمييز. والتصرف الاجتماعي، بدلاً من كونه إشكالياً، غداً ملتوياً وحسب. "متاهة من التحايلات الفاعلة": هكذا سوف تكون الحبكة المميزة للدراما اليعقوبية. "إنَّ من عرف السياسة وخبر داخلها / وجد سبلها ملتوية لا تستقيم"^(٢). هذا ما يقوله فلامينيو في عمل وبستر الشيطانة البيضاء، وحكمته هذه تصدق على نحو متكرر في أعمال مثل تراجيديا المنقم والنساء تحذر النساء، حيث لا يبرز الصراع المميت بين الشخصيات قط على هيئة مواجهة مباشرة. فالبارزة الأرستقراطية التي واصل شكسبير استخدامها، وإنْ يكن بصورة مُعَدَّلة، في نهاية هاملت، والملك لير، وماكبث، وأنطونيو وكليوپاترا استعيض عنها بمكيدة من مكاند البلاط. والشخصية لم تعد تتفاخر ببسالتها، بل بدهائها. وعلى الرغم من أنَّ التواء "الخطط" الفردية يدلُّ على الفعالية الفائقة التي تميز بها الشكل الجديد من السيطرة السياسية، غير أنه بات هناك الآن الكثير الكثير من الحركات المتداخلة والتي تتقضى واحتضانها الأخرى على نحو متواصل. والدرس الذي لا تنسى الدراما اليعقوبية تكررها على نحو وسواسي هو أنَّ تكاثر المصالح ووجهات النظر

(١) الخان، تحرير جون ستيفارت كارتر، لنكولن نيراسكا، 1965، II، ii، 112-116.

(٢) جون وبستر، الشيطانة البيضاء، فريزر وربكن، المجلد 2، I، ii، 358-359.

إنما يجعلها هشة جميئاً. ما من واحدة منها تستطيع أن تسيطر على الحبكة، أو حتى أن تفهم الكثير عنها. فالمسرحية الآن باتت تفتقر إلى نقطة رصدٍ متميزة، أو مركزٍ كذلك الذي كان البطل التراجيدي يشغله في السابق. وفي هذا تتجلى الطبيعة الباروكية العميقية للتراجيديا العقوبية، والتي تتلاعماً تماماً مع خاتمتها الأنسب، الهزء المفاجئ بالمدحنة. (في حين سبق للمدحنة أن انتصرت في هاملت، ذلك العمل الذي يقدم في جميع النقاط المذكورة، وحيثما أمكن طمس شخصيته الرئيسة، نموذجاً للتراجيديا العقوبية لا يمكن تجاوزه). فقد بات "الحل" الفريد للتعقيبات الدرامية، و"موضع اللقاء" الوحيد للعوامل الدرامية، متناثلاً الآن في رد كل شيء وأختزله إلى "عدم"، هذه الكلمة التي لا تنتهي تتكرر في هذه الدрамا. فما عدنا نجد حتى أولئك الورثة الشاحبين لدى شكسبير ليوهموا بالاستمرارية التاريخية، ذلك أنَّ البلط برمتَه ينطفئ في النهاية أمام أعيننا.

وفي التراجيديا العقوبية، يتماشى الاختفاء البنوي للبطل مع الاختفاء السياسي لشخصية السيد. فالأمراء العقوبيون هم بصورة تكاد أن تكون دائمة "دوقات" من مدن صغيرة، وسلطتهم لا تطلق أي دعاوى شاملة وتكتفُ عن طرح المشكلة الشكسبيرية المتعلقة بأساس هذه السلطة الثقافي. وبتجرد هؤلاء من كل بروزٍ أو نموذجية يقتضي بها، فإنهم يغدون أشد شبهاً بالشخصيات الأخرى، التي لا يفصلها عنها سوى فارق كمي وحسب. وكما أشرنا من قبل في ملاحظاتنا المتعلقة بالحبكة، يبدو الأمر كما لو أنَّ حواجز المنزلة قد سقطت وباتت كل شخصية محبوبة بالسلطة ذاتها، وبالكرامة ذاتها، وأخيراً (مع وبرتر) باللغة ذاتها. غير أنَّ المساواة التي تتبثق من هذا التحول هي مساواة متناقضة إلى حد بعيد، ذلك أنَّ المبدأ الذي يحكم مثل هذه السيرورة يثبت أنه الدافع الهدام بامتياز: ألا وهو الشهوة، الرغبة الجنسية أو الهوى الذي يستغرق الجميع بالتساوي، الدوق والتاجر، الكاردينال والقاتل المحترف، الأخ والأخت، القوادة والدوقة. يقول كورني في السيد: "الحب طاغية لا يستبعد أحداً"⁽¹⁾. ومثل الحب عند كورني، فإنَّ الشهوة العقوبية لا توفر

(1) بير كورني، السيد، في Theatre Complete، تحرير بيير ليفر وروجر كليلو، باريس 1966، I، ii، 23.

أحداً وبذلك تجعل الجميع متساوين. وهذه الظاهرة ذاتها تجعلها عاملًا من عوامل الدمار^(١) في تراتبية اجتماعية قائمة على مبدأ عدم المساواة المعاكس تماماً. والتضاد بين مبدأ الهوى ومبدأ المنزلة، بين الشهوة والثروة، يسري في كامل جسد الدراما العقوبية. ويمكن النظر إلى غشيان المحارم في عمل فورد مؤسف أنها عاهرة (والذي سبق تناوله في النساء تحذر النساء وكذلك في دوقة مالفي بصورة مبهمة) على أنه تجسيدها الأقصى والختامي، الذي يتتبّع به على نحو فيه مفارقة والد جيوفاني وأنابيلا حين يعلن: "ما كنت لأملك ثروة الزواج بها، بل الحب"^(٢). وغشيان المحارم هو ذلك الشكل من الرغبة الذي يحول دون إقامة التبادل الزوجي الذي يعزّز شبكة الثروة ويرتقى بها، في مجتمع لا تزال فيه السلطة مرتبطة بأشخاص ماديين. لكن الصراع بين الشهوة والثروة كان قد سبق له، في مسرحية بعد أخرى، أن طالب بضحايا لامعة وشهيرة: دوق براشيانو وفيتوريا كورمبونا، دوقة مالفي وإيزابيلا في المستبد، والبلاط بأكمله في تراجيديا المنتقم والنساء تحذر النساء، وجميعهم يتبعون سبيلاً واحداً إلى الدمار ينتكبونه ما إن يدعوا الرغبة تقودهم.

جميعهم يتبعون سبيلاً واحداً لأنَّ الشهوة هاجس ووسواس. وفي تراجيديا الملحد، تتكلّم ليفيديولسيا عن "عاطفتها" بهذه التعبير: "أريد أن أسترخي وأترك / للهواء أن يبردّها". فالشهوة تبدو خارجيةً وموضوعية، تقلاً ينبع بكلّه فوق حامله. وبعد بضعة أسطر تقول ليفيديوسيا: "الشهوة روحٌ كانت من كان الذي يثيرها، / يمكن للرجل التالي الذي تقع عليه العين أن يهدّتها"^(٣). فالشهوة تغدو الاسم الفعلى لهاجس شبحي، وتحولاً يبدّد نهائياً تلك الأبيقرورية البذيئة التي كان لا يزال بمقدورها أنْ

(١) يا لها من عاطفة غريبة، يا أخي، حين أنظر فيها! إبني لأساعل كيف وقعت عليها بتلك المسهولة التي يقع فيها المرء على دمار" (توماس ميدلتون، النساء تحذر النساء، تحرير روما جل، لندن وتونبريدج 1968، I، II، 3 - 1).

(٢) جون فورد، مؤسف أنها عاهرة، فريزر وربكن، المجلد 2، I، iii, 11.

(٣) سيريل تورنر، تراجيديا الملحد، تحرير إرفينغ ريبنر، كيمبرج، ماس، 1964، II، iii, 43 - 44، 65 - 66.

تدفع الفيسكونت كونوي إلى الإعلان: "ما السيد سوی لذته؟"^(١). ففي الجوّاليعقوبي التقليل، تغدو مثل هذه اللذة، المفترقة تماماً إلى بعد الحرية الجوهرى، ضررّاً من قهر التكرار^(*). ومن المفضل، بهذا الصدد، أن نعرف الشهوة بأنها "هوى" وليس "رغبة"، ذلك أنها شيء يخضع له المرء على نحو سلبي واضح. وفي الدراما العيقوبية، تكفي طرفة عين واحدة لكي يغدو المرء أسيراً. والشخصيات لا تقع في الحب من خلال "النظر" (وهو فعل ذاتي من التمييز والملاحظة)، بل من خلال "الرؤياة"، في فعل سلبي أو منفعل من الذهول. والأمثلة على ذلك كثيرة: الدوق مع بيانكا وليفيا مع ليانتيو في النساء تحدّر النساء؛ أليسيمورو وديفلوريس مع إيزابلا في المستبدّل، لسوريوزو مع كاستيزا في تراجيديا المنقّم؛ ليفيدوسيا مع سيباستيانو ثم فريسكو في تراجيديا الملحد. فالشهوة تتحول من متعة إلى علامة على المصير، أو بالأحرى إلى مصير وحسب. ففي الأسطر الأولى من مؤسف أنها عاهرة، يقول الراهب لجيوفاني : "الموت ينتظر شهونتك" (الفصل الأول، المشهد الأول، 59). ويردّ جيوفاني على ذلك قائلاً: "قدري هو إلهي". مصير، لعنة، مثل فائق على خداع أليغوري، شهوة تعد باللذة، لكنها تقضي إلى عكسها. وباسمها، فإن الأمثلة الحاضرة في الالتباسات الشهيرة لفعل "يموت" (يبلغ الذروة/ يخدم) تصل إلى الاكمال.

جيوفاني: قبلة أخرى، يا أختاه

أنابيلا: ما الذي يعنيه هذا؟

جيوفاني: أن أنقذ سمعتك، وأقتلك بقبلة. (يطعنها)

موتي هكذا، موتي بفعلي، وبيدي.

(مؤسف أنّها عاهرة، الفصل الخامس، المشهد الخامس، 83 - 85)

(١) أورده لورنس ستون، أزمة الأرستقراطية، ص 27.

(*) قهر التكرار، أو اضطرار التكرار، مصطلح فرويد يشير إلى عملية ذات مصدر لا واع، ينشط فيها الشخص لرجم نفسه في وضعيات مؤلمة، مكرراً بذلك تجارب قديمة من دون تذكر نموذجها الأصلي، بل هو يعيش على العكس من ذلك انتظاراً على درجة عالية من الحيوية بأن المسألة ترتبط بشيء يجد تبريره الكامل في الواقع الراهن.

"ما الذي يعني هذا؟" اضطراب أنيبيلا وقلقه يردد أصوات اضطراب الدوق وقلقه لدى تورنر، ذلك الدوق الذي يصرخ بضعفٍ، حين يدرك أنه يقبل جمجمة مسمومة: "آه! ما هذا! آه!"^(١). ففي لحظة الموت، تتكشف الشهوة على أنها ما كانت عليه دوماً، ذلك المصير الذي يهزاً بضحاياه. وفي هذه اللحظة، أيضاً، تنتصر الأليغورة في إيماعتها الحاسمة إلى انقلاب المعاني. فالعاشق يغدو قاتلاً، والخدم المخلص في الظاهر يثبت أنه عدو قاتل؛ وما بدا حيوياً وجذاباً (تلك الجمجمة الجميلة في تراجيديا المنتقم) يتبيّن أنه ميت ومميت. امرأة يقتلها زوجها بينما هي تقبل اللوحة التي سممها بنفسه؛ وأخرى يقتلها كاردينال بينما هي تقبل الكتاب المقدس علامة على الإيمان. فالدلولات تُعْكَس وتتَبَثَّتْ (في تحول أليغوري نمطي آخر) مرأة وإلى الأبد في الموت، المدلول الوحد الراسخ والكوني حقاً. والإلحاح المميز تنقله كلمات بوسولا: "مع أنَّ القمل، والدود، يأكلنا، / ومع أننا لا نتفَكَّر نحمل فيما جسداً متفسخاً ومتينا، فإننا نبتَهج / لإخفائه في قماشِ نفيس"^(٢). فالحياة ليست سوى فترة فاصلة سريعة الزوال، ليست سوى انتظار للتحول النهائي والمُبرَّم، ونَقْضٌ لكلِّ قناع: الجمجمة. جمجمة يوريك، التي يحملها هاملت بين يديه بعد ثلاثين سنة؛ جمجمة زوجة فيندايis، التي يحوّلها إلى أداة للانتقام؛ الجمامح التي لا يُعرف أصحابها والتي يرقد عليها شارليمونت وكاستابيلا؛ الجمجمة التي يبديها شبح براسيانو لفلامينيو كعلامة تهديد. الجمجمة التي كتب عنها فالتر بنيامين على نحو ثاقب: "في الأليغورة، يواجه المُراقب ما للتاريخ من سحنات أبقراطية (facies hippocratica) بوصفها لغة

(١) سيريل تورنر، تراجيديا المنتقم، فريزر وربكن، المجلد 2، III، V، 44.

(٢) جون وبستر، دوقة مalfi، فريزر وربكن، المجلد 2، II، I، 62-65.

متحجرة، بدئية. فكلّ ما يتعلّق بالتاريخ وكان، منذ البداية، في غير أوانه، ومؤسياً، ومُخْفِقاً، إنما يُعبّر عنه من خلال سحنة، أو الأحرى من خلال رأس الموت.... كلما عظمت الدلالة، عظم الخضوع للموت، لأنَّ الموت يحفر بأشدَّ ما يكون العمق خطَّ الحدود الخشن الذي يفصل بين الطبيعة العاديَّة والدلالة. ولكن إذا ما كانت الطبيعة قد خضعت لسلطة الموت على الدوام، فإنَّ من الصحيح أيضاً أنها كانت أليغورية على الدوام. فالدلالة والموت كلاهما يتحققان في تطورٍ تاريخيٍّ، تماماً كما يرتبطان بصلةٍ وثيقةٍ كبذرتين في حالة الخطيئة الفاسدة لدى المخلوق^(١).

"ولكن إذا ما كانت الطبيعة قد خضعت لسلطة الموت على الدوام، فإنه من الصحيح أيضاً أنها قد كانت أليغورية على الدوام". وحجاج بنينامين يجد ترجمته الدرامية في الخاصية الروكامبوليَّة^(٢) التي يتسم بها المسرح اليعقوبي، الذي يكتشف ضحاياه في لحظاتهم الأخيرة - ومن خلال ترتيبات أولئك الذين أوقعوهم في الشرك - كلاً من "حقيقة" الأمور الواقعية و"كذب" ما بدت عليه. وعلى سبيل المثال، فإنَّ فيندايis لدى تورنر، حين يشرع بعملية قتل الدوق، يصدِّم هذا الأخير بكشفه له أنَّ قتله وأداة موته (الجمجمة المسمومة) ليسا ما بديا عليه: ثم يجبره، والسيف في يده، على أن يراقب الزنى الذي هو على وشك أن يبديه، في اللحظة ذاتها. فخداع الحياة الذي لا يتضح إلا بالموت البطيء، يتماشى تماماً مع العمليات "ذات الطبيعة الأليغورية" لدى بنينامين. وليس مصادفةً أنَّ بتهمام يعرّف الأليغورة بأنها "مجاز [الشبه الكاذب أو الرياء]", إذ أنه كان قد ذكرنا للتوَّ بأنَّ "من لا يعرف كيف يرأسي لا يعرف كيف يحكم" (Qui nescit dissimulare nescit regnare)^(٣). فنشوة الشرير

(١) بنينامين، أصل، ص 166.

(٢) نسبة إلى روكمبول، الشخصية التي خلقها قلم بونسون دو تيراي في سلسلة من قصص المغامرات المليئة بالمفاجآت والحالات الاستثنائية التي تتكشف في النهاية على عكس المتوقع.

(٣) بتهمام، الشعر الإنجليزي، ص 197.

اليعقوبي الفائقة تأتي مع نجاحه في إحكام خطة "الأويغورية" لإيقاع عدوه في شرك. وشهوانيته البلاغية تلقطها بدقة كلمات دامغيل بخصوص الحجر الذي قتل به أخيه: "على هذا الأرض سوف أشيد قصر عزبتي، / وهذا سيكون حجر الزاوية الرئيس" (تراجيديا الملحد، الفصل الثاني، المشهد الرابع، 99-100). غير أنَّ هذا النجاح هو نجاح قصير الأمد في العادة، ذلك أنَّ الأويغورة تنتهي دومًا بالانتقام ممن طمح لأن يبقىها تحت سيطرته. ومع أنَّ "قصر عزبة" الشرير لدى تورنر يبقى سليماً ومنيعًا حتى النهاية تقريبًا (الدرجة الحاجة إلى وسائل أخرى خرقاء أو خشنة - مثل اعتراف لا إرادي، أو فأس ينزل من بين يديَّ الجلاد - كي تعمل على انهياره)، إلا أنَّ التطورات اللاحقة في الدراما اليعقوبية توفر طولاً مرضية أكثر. فيخالف ما يحدث لدى تورنر، لا تتيح كثرة الحبات في التراجيديات اللاحقة لأيِّ أحد أن يسيطر على الأحداث. والبناء الأويغوري لشخصية من الشخصيات لا يغدو سوى عنصر يؤخذ بالحسبان عند بناء عنصر آخر ذلك البناء المتصارع، وحين تقدم شخصية لكي تكتب خاتمة التراجيديا "الخاصة بها"، فإنَّ شخصية أخرى تكون مهيئة لأن تبدأ التراجيديا الخاصة بها. والأويغورة، كما هي في حاج بنيمامين، ليست خداعًا للذات يمكن أن تخيل أنَّ أحدًا ما يثبت إليه المفتاح الدلالي، بل هي الشرط الخداعي الم موضوعي الذي يكتف طبيعة التاريخ ويغدر بالجميع في النهاية. وهذا ما نتباهيه إذا عقدنا مقارنة بين التفكرين الأويغوريين الرفيعين اللذين يختتمان على التوالي كلاً من التراجيديا الإسبانية والنساء تحذر النساء، بعدها بثلاثة عقود. ففي تراجيديا كيد، يرتَب هيرونيمو لأن يكرر كلُّ دوره في التفكَّر الذي يعطي هذه التراجيديا نفسيرها وحكمها الأخلاقيين. وإذا ما كان التفكَّر هو "مجاز الرياء" الذي يتيح فرصة التأثر لهيرونيمو وبليميريا، فإنه أيضًا وفي الوقت ذاته إعادة الإحكام الرمزية لكامل مجرى الأحداث التراجيدي مما يفسح مجالًا لفهم الواضح بلا أي لبس. وفي تراجيديا ميدلون، ترسم ليفيا خطة قتل مُحكمة ولكنها تضعها موضع التنفيذ تخصَّ كلَّ شخصية بالدور الذي سبق لها أن لعبته في الفصول الأربع السابقة. لكنَّ الممثلين يخونون أدوارهم هذه المرة ويُختتم التفكَّر بالألعاب الفارغة القاتلة التي يلعبها كيوبيدات يطلقون سهامهم المسمومة وحوريات يطلقن أخيرتهنَّ

الفائلة، قبل أن يستذكر الدوق، المترنح فليلاً، هذه الضرب من الخروج على البرنامج، ثم يتجرّع، وقد أذهله هذا الأداء، من كأس طافح بالسم. لقد أفسحت الألّيغوريا كيد الواضحة المميزة (وأليغوريا العصور الوسطى المسيحية بأكملها) المجال أمام الألّيغوريا المبهمة المخادعة التي تفاصّلها بنiamين. ومثل موضوعة الشهوة الأساسية، فإنّ الحبكة أيضاً تخضع لهذا التحول، الذي يبقى علينا أن نتتبّعه أيضاً في "الشخصية الأساسية" للمسرح اليعقوبي.

تطلب حبكة الدراما اليعقوبية وظيفتين متنامتين، حديثيّ البزوج: إحداهما مسؤولة عن التوسط بين الخطط المتوعنة المتصارعة في محاولة لقادري الكارثة، والأخرى مسؤولة عن تنفيذ خطة معينة دون تردد أو إبطاء. فلديّ شكسبير، كانت هاتان المهمّتَان موكلتين إلى شخصيات صغرى وسخيفة في الغالب مثل بولونيوس، روزنكرانتس وغيلدنشتدين، قتلة ماكبث المأجورين، أمّا لدى اليعقوبيين، فنجد أنَّ هؤلاء الوسطاء والقتلة (وغالباً ما تجتمع الوظيفتان في شخصية واحدة) يشغلون وسط الخشبة، مثل فلامينيو، بوسولا، ليفيا، ديفلوريس، وحتى فيندايis جزئياً. وهذا الانزياح الذي ينزاحه مركز النقل الدرامي باتجاه أشخاص من مرتبة أدنى يضيف عنصراً آخر إلى تسوييد الصفحة الذي يواصل تراكمه ضد الطبقة الحاكمة اليعقوبية، التي لم يقتصر أمرها على التدهور والانحطاط، بل تعدّه أيضاً إلى عجزها الجبان عن مواجهة أفعالها الخاصة والنظر فيها مباشرةً. فماكبث لم يستأجر قاتلاً ليُنبح ذنك، وعطيل يعلم أنَّ عليه أنْ يخنق ديدمونة بيديه، أمّا اللورد اليعقوبي الخسيس فيتصل على نحوٍ مشين من كل مسؤولية عن مشاريعه ويحملها أحداً ما آخر، لا يلبث، علاوة على ذلك، أن ينحو عليه باللائمة لإطاعته أو أمره (فرديناند مع بوسولا، أو إيزابيلا مع ديفلوريس). هكذا تدفع هذه الشخصيات الخانعة الذليلة إلى موقع "مركري" في الحبكة، بقدر ما يكون مثل هذا الموقع ممكناً - ولنذكر هنا تلك التهذئة الكبرى إنما القصيرة التي تقييمها ليفيا في الفصل الثالث من النساء تحذر النساء - وتندو الشخصيات الوحيدة التي تمتلك من حين إلى آخر معرفة شاملة بالأحداث. غير أنَّ تفوقها هذا يظلّ ملتبساً، مرتبطاً بافتقارها إلى الاستقلال بل متوقفاً عليه، وعلى كونها مجرد أدوات في أيدي آخرين: "أنا مخلوقتك"، تقول بوسولا لفرديناند (دوقة مالفي، الفصل الأول، المشهد الأول، 296).

وكما يلاحظ فلامينيو، فإنّ هؤلاء مجبرون على ألا يكفوا عن "النَّقْبُ والنَّلْوَنَ" إذا ما أرادوا أن "يَقْلُدُوا العَظَمَاء" (الشيطانة البيضاء، الفصل الرابع، المشهد الثاني، 244-245). إنهم مجبرون على ألا يكونوا "أنفسهم" قطّ، بل شيء آخر على الدوام، ضعيف وخداع: مجبرون على أن يتباخروا ويتململوا على الخشبة باعتبارهم ليسوا أكثر من أليغورات مشخصة. يقول هيغل: "ما يفعله العبد هو في الحقيقة فعل السيد. وفعل [الوعي] الثاني هذا هو فعل الأول الخاص"^(١). ففي القلب من التراجيديا اليقوبية نجد وعيًا مجردةً من الاستقلال، وفاعليةً مجردةً من الحرية. وليس مدهشاً أن هذه الشخصيات تجسد جوهر السوداوية (الميلانخوليا): "لقد عشت في السوء جامحاً باغيًا، كدأب من يعيشون في بلاط، وإذ وجهي يغشى الابتسام،/ كنت حيناً بعد حين أحسّ الجزع في صدري من نداء الضمير. / طالما خبرَ تلك الأهوال من يرفلون في ثياب المرح والتكريم: / إننا حسَبَ الطير الأسير يغرَّ إذ هو ينتخب" (الشيطانة البيضاء، الفصل الخامس، المشهد الرابع، 118-123). ذلك هو نحيب الوجود غير الأصيل الذي يجد في العبد تجسيده الأقرب إلى الكمال، كما يقول هيغل بحقّ. وغياب الأصلة هذا لا يجد ثله المقابل (كما ترى نظرية غولدمان) في قيمة أصيلة ما، مهما يكن مهزوماً في حقيقة الأمر. فالحيرة في صدر فلامينيو لا تخرج قطّ إلى النور، وحين تكون بوسولا زميلته (confrère)، التي صرفت الآن من خدمة السلطة، "حرّة" في أن تفعل، فإنّ خطأً يدفعه لأن يقتل في نفسه ذلك النصف "الخير" مجسداً في شخص أسطونيyo. فالتراجيديا اليقوبية لا تعترض البنة السعي وراء أساس مختلف للمجتمع الإنساني، بل تسعى وحسب إلى اتباع مسار الأصلة على كامل الطريق وصولاً إلى انحلالها الذاتي الذي لا مفرّ منه. إنها دراما لا تعمد الذات فيها إلى المسائلة، بل تتوه وتضلّ فحسب.

ولعل جون وبستر أن يكون أفضل من يعبر عن لعنة الأليغورة المعلقة فوق البلاط اليقوببي بأشكال شتى، إذ تشيع هذه اللعنة لديه ذلك الشيوع الجذري في اللغة ذاتها. "حين أنظر في أحواض السمك، في حديقتي، / أحسب أنني أرى شيئاً، مسلحاً بفأسٍ مُسْتَنِّي/ يبدو أنه يصوّبها نحوّي" (دوفة مالفي، الفصل الخامس، المشهد

(١) فينومينولوجيا الروح، أوكسفورد 1977، ص 116.

(الخامس، 5-7). فكلمات الكاردينال هذه مثال مدهش على بلاغة وبسّر: حيث يقف تقلب المظاهر، وإيهام "الشيء" الذي يراه ذلك الوقوف الغريب إزاء دقة ووضوح "الفأس المُسنَّة" التي يحملها كسلاح، وحيث تتوضع الرؤيا الغريبة الموحشة في المياه المألوفة التي تملأ أحواض السمك في حديقتي". فجأة، في المكان الأبعد ما يكون عن التوقع، تظهر علامة، علامه مهمه. بل إنَّ إيهامها ليس ذلك الإيهام الذي يسمِّ المعجزة الكلاسيكية، كالتباس أبواللو البارد الذي، إذا ما خذَّع أو ضللَ، إنما يفعل ذلك لكي يكشف في النهاية معناه الحقيقي والوحيد. فلدى وبسّر، المعنى لا يخدع أو يضلّ، بل ينحل: إلى مظهر ("أحسْ أنتي أرى")، وإنعدام للتحديد ("شيء")، وتفصيل لا يمكن تعليمه ("مسلحًا بفأس مُسنَّة"). ولم يستطع المشكلة كيف نفسّر هذه العلامات، بل هي بصورة أساسية أن نحدّد ما إذا كانت علامات بالفعل أم لا. أين ينتهي الخيال السوداوي (والخيال كلمة أساسية لدى وبسّر) ويبداً واقعٌ متعال بالتجلي؟ فشخصيات وبسّر تتردد بين الحاجة إلى إيجاد "إثبات" ميتافيزيقي على شكل مدلولٍ متعال وبين تشكيك جبان بشأن وجوده الفعلي وإمكانية فهمه والإحاطة به. وعلى سبيل المثال، على الرغم من أنَّ الطالع الذي يستكشفه أنطونيو عند ولادة ابنه يتبايناً للطفل بميّة عنيفة، فإنَّ أنطونيو هو الذي يموت ميّة عنيفة، في حين يرث ابنه الدوقة. كما أنه وهو يقرأ الطالع، يرّعف أنفه فوق حروف اسمه المرسومة على محرمتها، فيعلّق قائلاً: "لو أتّنى أؤمن بالخرافة، لعذّلتُ / هذا نذير شؤم: مع أنه ولد المصادفة وحسب" (دوقة مالفي، الفصل الثاني، المشهد الثاني، 127-128). غير أنه بقوله هذا يضيّع الطالع الذي يغدر بالدوقة، إذ تلقّطه بوسولاً. وفي النهاية، إذا، كان الدم علامة شؤم بالفعل، إنما بالنسبة للدوقة وأنطونيو وليس بالنسبة لابنهما. وهذا التقلب الدلالي أو انعدام الدلالة هو أمرٌ نمطيٌ في أعمال وبسّر كلّ. حيث نجد لديه افتراضاً بأنَّ ثمة علاقة ما بين الوجود الإنساني والنجموم، أما ماهيّة هذه العلاقة، أو كيف يمكن للمرء أن يحيط بها، فهي أمور تظلّ بعيدة عن الوضوح. كما تتوارد الأشباح على نحو ظاهر، لكنها قد تكون مجرد إسقاطات خيالية. ومع أنَّ وصف القديس غريغوري لنار جهنّم كان ينبغي ألا يكون محلَّ خلاف بالنسبة للكاردينال، إلا أنَّ هذا الأخير "يُذهّل" في حقيقة الأمر ويجد هذا الوصف متناقضًا. وفي لحظة من لحظات

الشيطانة البيضاء، يروي فلامينيو خرافه طويلة أخلاقية المغزى، ويوجزها ويعرف أنَّ المثال قد لا يصدق "في كلِّ تفصيلة"، لكنه يظل على ثقة به مرَّة أخرى ويطبقه على الوضع المطروح (الفصل الرابع، المشهد الثاني، 218 وما بليه). وتنتمل اللعنة الخاصة التي تنزل بشخصيات وبستر في أنَّ هذه الأخيرة لا تستطيع فقط أن تستغنى عن الكلام، عن صنع المعنى، وعن التضخيم البلاغي لتجربتها. فهذا يكتشف أنه دَيْوَث لأنَّ "شعاراً" ألقَى على نافذته؛ وذاك يرتب لعملية قتل بإخراجه أحلاماً وأحاجي. وشخصيات تقضي نحبها وفي فمها استعارة: مارسيللو، فلامينيو، جوليا، الدوقة، الكاردينال، بوسولا. غير أنَّ هذا القدر من "الشعر" (فمن بين جميع اليعقوبيين، وبستر هو الذي يستحضر شكسبير على هذا الصعيد أشدَّ الاستحضار) لا ينير سبيل الشخصية قطُّ، على الرغم من أنه لا يتخلى عنها، بل يعمل بدلاً من ذلك على إيقائهما في حالة من الشكِّ والالتباس يجعلها تلك الضحية المستسلمة لشرك الآخرين. "القدر جروٌ" يقول فلامينيو (الشيطانة البيضاء، الفصل الخامس، المشهد السادس، 179)، يسير في أعقابنا على الدوام، ولا سبيل إلى رده. وأفراد البلاط هؤلاء الذين تلاحقهم الأرواح - أو "تطاردهم"، كما يقول أحدهم للآخر - إنما يدورون في حلقة مفرغة في محاولة عابثة للفرار من ذلك "الشيء" الذي يصعب تحديده. فقدرهم لم يعد حكاية ماكبث التي يحكىها معنوه أو خلد الطبيعة الشرير عند هاملت، بل جرو، كما يبدو لهم على الأقل. وعالمهم يبقى على قيد الحياة دونما حيوية، بعد أن استنزفه البحث عن مرنكز (*ubi consistam*) وهي في خضم علامات خادعة لا تحصى. ولذلك فهو عالم تتمثل رغبته الأعمق في النسيان. يقول فلامينيو قبل موته: "اللغو لهُو". لست أذكر شيئاً (الشيطانة البيضاء، الفصل الخامس، المشهد السادس، 206). ويقول الكاردينال: "والآن، أصلَّى، أنَّ/ أهمل، ولا أخطر على بالٍ قطَّ" (دوقة مالفي، الفصل الرابع، المشهد الرابع، 90). أما قصر الأمير فتطارده الأرواح حقاً، والمصير الأليغوري الذي لا يلين المعلق فوق كلِّ جانب من جوانبه (الحب والطموح، الأسياد والعبيد، الأفعال والأقوال) يجعل منه موضعًا خرباً ومهدداً في آنيٍ معًا. وفي خيال اليعقوبيين، كان هذا بلاطًا ينبغي أن يُبَدَّد، ويُطَهَّر، ما دام عاجزاً عن ترتيب ذاته.

إنَّ هي إلا بضع سنوات آخرَ...

دیالكتیک الخوف

١- نحو سوسيولوجيا للمسخ الحديث:

يتلخص خوف الحضارة البرجوازية الحديثة في اسمين اثنين: فرنكشتين ودرأكيولا. وكان المسخ ومصاص الدماء قد ولدا معاً، ذات ليلة من ليالي العام 1816، في غرفة الجلوس من فيلا شابوي قرب جنيف، من لعبة جماعية لعبها لفيفُ من الأصدقاء تزوجيةً للوقت في صيف ماطر^(*). غير أنَّ هذين الكاثرينَ اللذين ولدا في عزِّ الثورة الصناعية، سيعاودان الظهور معاً في تلك السنوات الحرجة أواخر القرن التاسع عشر، باسمين جديدين هما هايد ودرأكيولا^(١)، وسيغزوان السينما في القرن العشرين: مع التعبيرية الألمانية، بعد الحرب العالمية الأولى؛ ومع الإنتاجات الضخمة لشركة RKO في أميركا، بعد أزمة العام 1929؛ ثمَّ في العامين 1956 و1957، حين جسدَ بيتر كوشنج وكريستوفر لي، بإخراجِ من تيرنس فيشر، هذا الكابوس ذا الوجهين ذلك التجسيد المفعم بحسِّ الظفر والانتصار.

لقد عاش فرنكشتين ودرأكيولا حياتين متوازيتين. وهمَا شخصيتان لا تتفصلان، لأنهما متتامتان؛ الوجهان المرعبان لمجتمع واحد، طرفاً للأقصيانيَّات المشوَّهَة والمالك الذي لا يعرف الرحمة، العامل ورأس المال: "لا بدَّ للمجتمع بأكمله من أن ينقسم إلى طبقتين اثنتين من أصحاب الملكية والعمال الذين لا

(*) تألف هذا اللفيف من الشاعر اللورد بايلرون والشاعر بييرسي بيتش شيللي وماري ولستونكرافت شيللي (زوجة شيللي المقلبة) وكلير كليرمون وجون بوليدوري، طبيب بايلرون، حيث اقترح اللورد بايلرون أن يكتب كل منهم قصة أشباح، على سبيل التحدي، بعد أن قرأوا إحدى الترجمات الفرنسية لقصص أشباح ألمانية. ويبدو أنَّ هذه اللعبة هي التي ألهمت ماري شيللي كتابة فرنكشتين وجون بوليدوري كتابة مصاص الدماء.

(١) ماري ولستونكرافت شيللي، فرنكشتين (1817)، لندن 1977؛ جون بوليدوري، مصاص الدماء (1819) في حكايات رعب قوطية، بالتيمور 1973؛ روبرت لويس سنتنسن، حالة الدكتور جيكيل والسيد هايد الغربية (1885)، لندن 1924؛ برام ستوكر، درأكيولا (1897)، لندن 1974.

يمكون شيئاً^(١). وتلك الـ "لا بدّ" التي هي بالنسبة لماركس ضربٌ من التبؤ العلمي بالمستقبل (والضمان لإعادة تنظيم المجتمع المقبلة) هي إنذارٌ بنهايةِ تقاقة القرن التاسع عشر البرجوازية. فلم تكن ولادة أدب الرعب إلا من رعب مجتمع منقسم، ومن الرغبة في مداواته على وجه التحديد. وهذا هو السبب في أنَّ دراكيولا وفرنكنشتين لا يظهران معاً، إلا في حالات استثنائية نادرة. وإلا لبلغ الخطر والتهديد حداً رهيباً: فهذا الأدب، وقد أحدث الرُّعب، لا بدّ أن يبتدهء أيضاً ويستعيد السلام. لا بدّ أن يستعيد التوازن الذي تحطم، ويزين الوهم بأنه قادرٌ على أن يوقف التاريخ: ذلك أنَّ المسرح الوحشي يعبر عن القلق من أن يكون المستقبل ممسوخاً وحشياً. أمّا خصمه - عدو المسرح - فيكون على الدوام، وبعكس ذلك، تمثيلاً للحاضر، وخلاصةً لوسطية القرن التاسع عشر المُعْجَبَة بذاتها: تلك الوسطية القومية، الغبية، الخرافية، الكارهة للثقافة، العقيدة، الراضية عن ذاتها. لكن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد. فالجمهور، وقد دوّخه الاهتمام الشديد بطبع المسرح، يتقدّم رذائل من يدمّر دون تذمر^(٢)، تماماً كما يتقدّم تصويره الأدبي، ذلك التنميط المُضئ والمكرور الذي يستعيد قوته وعذرته ما إن يحتك مع الغريب. هكذا، يفيد المسرح في إزاحة صنوف العداء والرعب الظاهر للعيان داخل المجتمع إلى خارجه. ففي فرنكنشتين يُوضع الصراع على أنه بين "عرق من الشياطين" و"النوع البشري". وكل من يجرؤ على مقارعة المسرح يجدو بصورة آلية مثل هذا النوع، مثل المجتمع بأكمله. وبذلك، يفيد المسرح، الغريب تماماً، في إعادة بناء كلية، أو لحمة اجتماعية، ما كانت - بحد ذاتها - لتبدو مُفتعلة.

(١) ماركس، "المخطوطات الاقتصادية والفلسفية" (1844)، في الكتابات الأولى، هارمونديزورث 1975، ص 322.

(٢) تؤدي الرواية البوليسية "الكلاسيكية" وظيفة مشابهة. فالجريمة تضع الشخصيات جميعاً تحت طائلة الشك: فتفقد أفعال هذه الشخصيات ملتبسة مريبة، وتغدو مثلها محل سؤال، وأهدافها غامضة. غير أنه ما إن يكتشف الجاني، حتى يت弟兄 الشك في الحال وتعاد الأهلية إلى الجميع. يتبين مقاضاة الجرم على جريمته لأنَّ هذا هو السبيل الوحيد الذي يؤمّن لبقية الفريق حكماً بالبراءة مرضياً تماماً. وغرض القصة البوليسية النفسي يمكن في هذه البراءة. فيهذه القصة لا توجّد لكي تثير الشّبهة أو تصادر علىها بل لكي تبتعد عنها، حيث يعلن حل العقدة عن البراءة العامة". بريجيد بروفوي، "القصص البوليسية: أسطورة حديثة"، Hudson Review، 1965، العدد 1، ص 21. والبراءة العامة ليست سوى موافقة غريزية على قوانين المجتمع العامة التي تعلن عن خيرها وعنها إزاء الانتهاك الفردي، أو "الحالَة" الإجرامية الاستثنائية.

ومسخ فرنكشتين ودراكيلولا مصاص الدماء هما ديناميان وكليان، بخلاف المسوخ السابقة. وهذا ما يجعلهما مرعبين. أما قبلهما، فكانت الأمور مختلفة، حيث يكتفي أشرار الماركيز دي ساد بهوامش المجتمع مسرحاً لأعمالهم، فيختفون بعيداً في أبراجهم. وتقع جوستين ضحية لهم لأنها ترفض العالم الحديث، عالم المدينة، والتبادل، عالم اختزالها إلى مجرد سلعة. وبذلك، تسلّم نفسها إلى الرعب القديم، رعب العالم الإقطاعي، ومشيئة السيد الفرد. وعلاوة على هذا، فإنَّ للشرَّ لدى الماركيز دي ساد حدة "ال الطبيعي" الذي لا يمكن تخطيه: ألا وهو إرضاء رغبة السيد. فما إن يرتوي هذا الأخير حتى يتوقف التعذيب. أما دراكيلولا، بالمقابل، فهو ناسك الرعب المتعدد في محاباه: يجسد انتصار "الرغبة في التملك على الرغبة في الاستمتاع"^(١)؛ ومثل هذا التملك، الذي لا يكتفى بالاستهلاك، هو تملك لا يعرف ارتباطه ولا حدوداً بطبعته. فمصلاص الدماء لدى بوليدوري يظلَّ ذلك السيد الإقطاعي قليل الشأن الذي يضطر لأن يطوف أوروبا ويختنق فتياتها بقصد البقاء بالباس. فالرجل من ضده، ضدَّ رغباته المحافظة. أما دراكيلولا برام ستوكر فهو، بالعكس، ذلك المقاول العقلاني الذي يوظف ذهنه في توسيع سلطانه: في فتح مدينة لندن. ويبذر مسخ فرنكشتين الهلاك في الدنيا بأسرها، من الألب إلى اسكتلندا، ومن أوروبا الشرقية إلى القطب. وبالمقارنة معهما، فإنَّ شبح قلعة أوترانتو^(٢) العملاق يبدو أشبه بالقزم. فهو مقتصر على مكان واحد؛ ولا يستطيع أن يظهر سوى مرة واحدة وحسب؛ مجرد أثر من الماضي، ما إن تتم استعادة النظام حتى يصمت إلى الأبد. أما المسوخ الحديثة فتهدد بأن تعيش إلى مala نهاية، وبأن تفتح العالم. وهذا هو السبب في أنها يجب أن تُقتل^(٣).

(١) ماركس، "المخطوطات الاقتصادية والفلسفية".

(٢) عمل هوراس والبول (1717-1797)، وهو من الأمثلة البارزة على الرواية الغوثية.

(٣) في أفلام فيشر، تكون حيوية المسخ ومصاص الدماء مفقودة تماماً. وهذه الأفلام لا تبدأ قط باعتداء يرتكبه المسخ (الذي يسعد المكوث في البيت أشدَّ السعادة)، بل تبدأ بخطأ أو فعل غبي يرتكبه "إنسان". وما تدعوه إليه هذه الأفلام بشكل واضح هو أن يحجم المرء عن أن يهيم على وجهه، وأن يترك الأمور على حالها. وبذلك لا يعود المسخ مرعباً بذاته بل بانتهاك منطقة نفوذه، وبعدم تمكّن البشر بما بعقوله من اتفاق. وهذا ضربٌ من رعب دولة الرفاه، مناسب لحقبة التعايش السلمي.

فرنكشتين:

المسخ، مثل البروليتاريا، محرومٌ من الاسم والكيان المستقل. فهو مسخ فرنكشتين؛ ينتمي إلى خالقه وينسب إليه كلّاً (مثلاً يمكن للمرء أن يتكلّم على "عمال فورد"). وهو، مثل البروليتاريا، مخلوق جمعيٍّ وصناعيٍّ لا يوجد في الطبيعة، بل يُبنى بناءً. وفرنكشتين عالمٌ مخترعٌ منتجٌ، في صرامةٍ مفتوحٍ مع والنّ، العالمـ المكتشف المتأمل (وَهذا النموذج سوف ينكرّ مع جيك ولانيون). والأطراف التي يُعاد جمعها في المسخ وتُبعث فيها الحياة من جديد هي أطراف أولئك - "الفقراء"ـ الذين دفعهم نفسخ العلاقات الإقطاعية إلى قطع الطرق، والبؤس، والموت^(١). وحده العلم الحديث - هذه الاستعارة لـ "الطاوخيين الشيطانية المعتممة"ـ من يمكنه أن يوفر لهم مستقبلاً. فهو يخيطهم معًا من جديد، ويصوغهم حسب مشيّته، ليهيمهم حياة في النهاية. غير أنه في اللحظة التي يفتح فيها المسخ عينيه، يرتد خالقه إلى الخلف مجفلًا ومرعوباً: "على وميض الضوء الباهت، رأيت عين هذا المخلوق الصفراء الكامدة تفتح... كيف لي أن أصف مشاعري إزاء هذه الكارثة...؟" في حين فرنكشتين والمسخ ثمة علاقة متجازبة وديالكتيكية، شأن تلك العلاقة التي تربط، بحسب ماركس، بين رأس المال والعمل المأجور^(٢). فمن جهة أولى، لا يمكن للعالم إلا أن يخلق المسخ: "كثيرًا ما عافت طبيعتي الإنسانية مهنتي، غير أنّ توقياً ملحاً متعاظماً جعلني أبلغ بعملي ما يقارب النهاية". أمّا من جهة أخرى، فإنّه سرعان ما يخافه ويود أن يقتله، إذ يدرك أنه وهب حياة لمخلوقٍ يفوقه

(١) مسخ ماري شيللي هو جمّع من جثث مختلفة. وحين تقدّمه السينما باعتباره جثة واحدة أعيّدت إليها الحياة (حتى ولو كانت هذه الجثة عملاقة وغير عادية)، فإنها تتفهّم معناه الاجتماعي إلى حدّ بعيد.

(٢) "هكذا يفترضن رأس المال العمل المأجور مسبقاً؛ ويفترض العمل المأجور رأس المال مسبقاً وهما يشرّطان وجود واحدهما الآخر على نحوٍ متباين... رأس المال والعمل المأجور وجهان للعلاقة الواحدة ذاتها". ماركس، "العمل المأجور ورأس المال" (1849) في الأعمال المختارة في مجلد واحد،

قوّة ولا يسعه أن يتحرّر منه بعد الآن. وهذه هي اللعنة ذاتها التي حلّت بجيكل: "لكي أريح قلبك الطيب، سوف أخبرك بشيء: يمكنني أن أخلص من السيد هايد لحظة أريد". لكن هايد هو الذي سيغدو سيداً على حياة سيده. وبعبارة أخرى، فإن الخوف الذي يثيره المسرح هو خوفٌ منْ يخشى منِ أنه قد "أوجد حفار قبره".

غير أنَّ ما يثير الخوف ليس مطالب المسرح "الصريرة". فهذه الأخيرة ليست إيماءة تحدُّ، بل مطالب "إصلاحية/دستورية". فالمسرح لا يرغب سوى في أن تكون لديه حقوق المواطنة بين البشر: "ليس يغريني أن أقف في معارضتك. إنني مخلوقك، وسوف أظل طائعاً وخاضعاً لسيدي وملكي الطبيعي،... إنني خير وطيب؛ وما جعلني شيطاناً هو البؤس. منحني السعادة، وسوف أعود فاضلاً من جديد". وحتى حين تُخْفِق جميع علاقات الود مع البشر، نجد المسرح يعترف بهامشيه وضعنته، راجياً فقط أن يكون بقربه مخلوقة أخرى "مشوهة ومرعبة مثلّي". إلا أنَّه يُحرّم حتى من هذا. فمجرد وجود هذا المسرح مرعبٌ لفرنكنشتين بما فيه الكفاية، فما بالك بأن يتکاثر وتكون له ذريته. وفرنكنشتين - الذي لا يستطيع أن يتمَّ أمر زواجه - هو ضحية تلك العنة ذاتها التي وصفها بنiamin: "الأسباب الاجتماعية للعنّة: كفُّ خيال الطبقة البرجوازية عن الاهتمام بمستقبل قوى الإنتاج التي سبق لها أن أطلقتها.... عنَّة الذَّكر، صورة أساسية للعزلة، يتمَّ فيها اعتقال قوى الإنتاج"^(١). هكذا تَطَهَّرُ للعالم إمكانية أن تكون للمسرح ذرية على أنها كابوس حقيقي: "سوف يتوالد على الأرض عرقٌ من الشياطين ويجعل وجود النوع البشري ذاته أمراً محفوفاً بالمخاطر ومتقدلاً بالرعب".

"عرقٌ من الشياطين": تكثّف صورة البروليتاريا هذه واحداً من أشد العناصررجعية في إيديولوجيا ماري شيللي. فالمسرح نتاج تاريخي، كائن صنعي: لكنه ما إن يُجعل "عرقاً" حتى يعاود الدخول إلى ميدان الطبيعة الثابت الذي لا يتبدل. ويمكن للمسرح أن يغدو موضوع كراهيةٍ غريزية أولية؛ حيث يحتاج "البشر" هذه الكراهية كيما توازن القوة التي أطلقها. وبذلك لا يكون التمييز العرقي مفروضاً على تطور

(١) فالتر بنiamin، "Zentralpark".

السرد فرضًا، بل ينبع منه مباشره: فليست ماري شيللي وحدها من ت يريد أن تجعل المسرح مخلوقًا من جنس آخر، بل فرنكنتين أيضًا. فهذا الأخير لا يريد في الحقيقة أن يخلق إنساناً (كما يزعم) بل مسخاً، عرقاً آخر. وهو يذهب في سرد ما قاساه من "آلام لا نهاية لها" وما بذلك من "عناء" في تحويل مخلوقه؛ ويخبرنا أنَّ "أطراfe كانت متناسبة" وأنَّه قد "اختار له ملامح جميلة". غير أنَّ ذلك كله ليس سوى أكاذيب: حيث نجد في المقطع ذاته، بعد ثلات كلمات وحسب، أنَّ "جلده الأصفر لا يكاد يخفى عمل عضلاته وشرابينه الواقعة تحته؛ وشعره أسود لامع مسترسل؛ وأسنانه بيضاء كاللؤلؤ؛ لكن هذه الكمالات لم تفعل سوى أنْ شكلت تعارضًا رهيبًا مع عينيه الدامعتين، ... وقوامه المنكمش، وشفتيه السوداويين البارزتين". بل إنَّ هذا الكائن الجديد هو مسرح أصلًا، وعرق مستقلٌ أصلًا، حتى قبل أنْ يبدأ الحياة. إذ ينبغي أن يكون كذلك، بل صُنِع ليكون كذلك: لقد خلق بالفعل، إنما بهذه الشروط وعلى هذه الأساس. وثمة هنا مرثية واضحة لتلك القوانين الإقطاعية الرائعة التي كانت تفرض على كل مرتبة اجتماعية نمطاً خاصاً من اللباس، فتمكن بذلك من تمييزها عن بعد ومن تشبيتها ماديًّا إلى دورها الاجتماعي. لكن مثل هذا الأمر لم يعد ممكناً، بعد أن غدت الملابس سلعاً يمكن لأيٍّ كان أن يشتريها. وبات من الضروري أن يُنقش اختلاف المرتبة أعمق بكثير: في جلد المرأة، وعيونه، وقوامه. وما يجعلنا المسرح ندركه هو كم كان من الصعب على الطبقات المسيطرة أن ترخص للفكرة التي مفادها أنَّ جميع البشر متساوون، أو ينبغي أن يكونوا متساوين.

بيد أنَّ المسرح يجعلنا ندرك أيضاً أنَّ البشر في مجتمع غير متساوٍ ليسوا متساوين. لا لأنهم ينتمون إلى "أعراق" مختلفة بل لأنَّ عدم المساواة يُنقش بالفعل على جلد المرأة، وفي عينيه، وجسده. الأمر الذي يتجلّى خاصةً لدى العمال الصناعيين الأوائل: فالمسرح ليس مشوهاً لأنَّ فرنكنتين يريد أن يكون كذلك وحسب، بل أيضاً لأنَّ ذلك ما كان عليه الحال حقاً في العقود الأولى من الثورة الصناعية. ففي هذا المسرح، تغدو استعارات نقاد المجتمع المدني واقعية: فهو تجسيد لداليكتيك العمل المفترض الذي وصفه ماركس الشاب: "كلما كان لمنتوجه شكل، كان العامل فقداً للشكل؛ كلما كان موضوعه متحضرًا، كان العامل بربرياً؛ كلما

كان العمل قادرًا، كان العامل عاجزًا؛ كلما كان العمل ذكيًا، كان العامل غبيًا وبات عبداً للطبيعة... صحيح أنَّ العمل يُنتج روابع للأثرياء، لكنه يُنتج العري للعامل. صحيح أنَّه يُنتج قصورًا، لكنه يُنتج أوكرارًا للعامل. صحيح أنَّه يُنتج الجمال، لكنه يُنتج الذبول للعامل... يُنتج الذكاء، لكنه يُنتاج البطل والعنجهة للعامل^(١). هكذا يكون اختراع فرنكشتين استعارة مفعمة بالمغزى لسيرورة الإنتاج الرأسمالي، التي تسبِّغ شكلًا عبر نزع الشكل، وتنتج تحضرًا من خلال الدفع صوب البربرية، وتحدُّث غنىًّا عن طريق الإلقاء، فهي سيرورة ذات وجهين يستلزم فيها الإثباتُ النفي ويقتضيه. والحال، أنَّ المسرح – تلك القاعدة التي يقيم عليها فرنكشتين عظمته المكروبة – لا ينفي يوصَف من خلال النفي: فالإنسان حسن التناسب، أمَّا المسرح فلا؛ والإنسان جميل، أمَّا المسرح فبشع؛ والإنسان طيب، أمَّا المسرح فشرير. وبذلك يكون المسرح إنسانًا مقلوبًا رأسًا على عقب، أو نفياً للإنسان. فهو بلا وجود مستقل؛ ولا يمكن قط أن يكون حرًّا أو أن يكون له مستقبل بالمعنى الحقيقي. وهو لا يعيش إلا بوصفه الوجه الآخر لتلك العمدة التي يمثل فرنكشتين وجهها الأول. وحين يموت العالم، لا يعلم المسرح ما الذي يفعله بنفسه، فينتحر.

العالم والمسرح هما طرفاً رواية فرنكشتين. والأدقُّ القول إنَّهما يغدوان هذين الطرفين في سياق السرد. فرواية ماري شيللي تقوم في الحقيقة على تنطيط أوليّ، قوامه التبسيط والتقطيم ("لا بد للمجتمع بأكمله من أن ينقسم إلى طبقتين..."). وهذه سيرورة لا بد أن يكون لها ضحاياها: حيث تهلك، بالفعل، جميع الشخصيات "الواسطة" واحدة إثر أخرى على يد المسرح: وليم شقيق فرنكشتين، وجوستين خادمته، وكليف فال صديقه، وإليزابيث زوجته فضلاً عن والده. وهي النتيجة ذاتها التي تتكرر أصداوتها في التضحية بفيلمون وباوسيس، حين يملي حلم المقاول لدى فاوست تدمير وحدة العائلة والملكية الخاصة الصغيرة، في هيئتي هذين الزوجين العجوزين^(٢). وهذا ما نجده في فرنكشتين أيضًا، حيث ضحايا المسرح (أو الأخرى

(١) ماركس، "المخطوطات الاقتصادية الفلسفية"، ص 325-326.

(٢) الإشارة هنا إلى عمل غوته، فاوست.

ضحايا الصراع بين المsex والعالم، ذلك الصراع الذي يشير إلى العلاقات الاجتماعية المستقبلية) هم أولئك الذين لا يزالون يجسدون مثال العائلة الأخلاقي والاقتصادي بوصفها وحدة "ممتدة": فلا يقتصر هؤلاء الضحايا على الأقرباء وحدهم، بل يتعدّون ذلك إلى الخادمة والصديق الودود أيضًا. وما نلاحظه هو أنَّ هذا الصديق كليرفال لا يزال تقليدياً وادعاءً: فقد اختار، بخلاف فرنكشتين، أن يبقى في بلدة أبويه، في بيته، وأن يحافظ على قيم هذه الأخيرة، تلك القيم الاندماجية، المحلية، الثابتة: أي على أخلاقية "السبيل المعتمد" التي امتدّها والد روبنسون كروزو^(١). بل إنَّ فرنكشتين نفسه ينتهي بالتحول إلى هذه القيم، لكن الوقت يكون قد تأخر كثيراً: يا لسعادة ذلك الإنسان الذي يعدّ موطنَه العالم كله، إذا ما قورن بالذي يطمح لأن يغدو أعظم مما تتيح له الطبيعة... وداعاً، يا ولتن! اسع وراء السعادة في التوازن وتجنب الطموح، ولو كان مقتصرًا على ذلك الطموح البريء في الظاهر والمتمثل في تميزك في ميدان العلم والاكتشاف".

تعيد كلمات فرنكشتين الأخيرة عقد الصلة مع المقدمة التي تضعها ماري شيلالي للرواية، والتي تعرّض لهدف العمل على أنه "الكشف عن ذلك الأنس الذي تتسم به العاطفة الأسرية". فليس مصادفةً أنَّ كلمات فرنكشتين الأخيرة تُقال لو ولتن، لأنَّ هذا الأخير أساساً لإيصال رسالة العمل. فهو، مثل فرنكشتين، يبدأ شخصية رئيسة أو كبطل لديه مسعاً يائساً، تحفّزه قُدُّماً فكرةً عن النّقد المُعلم

(١) تمكن قراءة فرنكشتين على أنها مقلوب روبنسون كروزو. ففي القرن الثامن عشر، كان الخروج عن طوع الاب يكافأ ويتّبَّع؛ أمّا بعد قرن على ذلك فكان يعاقب عليه بالموت. وهذا الاختلاف في النهايتين يتوقف تماماً على العلاقات التي تقوم بين الابن وقوّة العمل. ففي روبنسون كروزو، نجد أن فرادي زنجي ("عرق من الشياطين")، لكن كروزو يحضره، ويجهّزه على أن يغدو "إنساناً، يتكلّم الإنجليزية، ويؤمن بالله، ويرتدي الثياب، ويقوم على خدمة سيده. أمّا المsex، بالمقابل، فهو الإنسان الذي يغدو غير إنساني، إذ يجحد الإله، ويغدر بسيده، ويهرّج الحضارة، ويهدّد بإقامة عرق جديد. كما ينعكس هذا الاختلاف في التقنيات السردية المختلفة: فكرزو يسيطر على الوضع، وهذا ما يمكنه من أن يكون أناً ساردةً كونية؛ أمّا فرنكشتين، الذي يفقد السيطرة على الوضع، فلا يمكن من أن يتحكم حتى بعمارة الرواية.

مسلطَةٍ وحائِرَةٍ وغَيْرُ إِنْسَانِيَّةٍ: "لَيْسَ لِحَيَاةِ اِفْسَانٍ أَوْ مَوْتَهِ أَنْ يَكُونَا سَوْىً ذَلِكَ الْثَّمَنِ الزَّاهِدِ الَّذِي يَتَوَجَّبُ دُفْعَهُ لِقَاءَ مَا أَسْعَى وَرَأَءَهُ مِنْ مَعْرِفَةٍ". غيرَ أَنَّ قَصَّةَ فِرْنَكِنْشَتِينَ تَدْفعُ وَالَّتَّنَ إِلَى التَّخْلِيِّ عَنِ هَذَا الْأَمْرِ، ~~يُسْتَجِيبُ~~، فِي النَّهَايَةِ، لِشَكَاوِي الْبَحَارَةِ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ عَلَى حَيَاتِهِمْ، وَيُوافِقُ عَلَى أَنْ يَعُودَ "جَاهَلاً وَخَائِبًا" إِلَى وَطْنِهِ وَعَائِلَتِهِ. وَلَأَنَّ وَالَّتَّنَ يَنْجُو، بِفَضْلِ تَحْوِلِهِ، فَإِنَّ ذَلِكَ يَخْلُعُ عَلَيْهِ وَظِيفَةً مُسِيَّطَرَةً فِي بُنْيَةِ السَّرْدِ، أَوْ فِي مَنْظُومَةٍ "مُرْسِلِي" الرَّسَائِلِ الَّتِي يَنْطَوِي عَلَيْهَا الْعَمَلُ. فَوَالَّتَنُ هُوَ الَّذِي يَبْدَا الْقَصَّةَ وَيَنْهَا عَلَى حَدٍّ سَوَاءً. وَسَرْدُهُ "يَحْتَوِي"، وَيُخْضُبُ إِذَا، سَرْدُ فِرْنَكِنْشَتِينَ (الَّذِي "يَحْتَوِي" بِدُورِهِ سَرْدُ الْمَسْخِ). وَبِذَلِكَ يُحْفَظُ لِوَالَّتَنَ بِوِجْهَةِ النَّظرِ السَّرْدِيَّةُ الْأَوْسَعُ، وَالْأَشْمَلُ، وَالْأَشَدُ كَلِّيَّةً، وَتَعْمَلُ مَنْظُومَةُ السَّرْدِ عَلَى قَلْبِ مَعْنَى فِرْنَكِنْشَتِينَ كَمَا وَصَفَنَا، طَارِدَةً مَا فِيهِ مِنْ رَعْبٍ، بِالانتِهَاءِ إِلَى أَنَّ الْعَنْصَرَ الْوَاقِعِيَّ الْمُسِيَّطَرَ لَيْسَ اِنْقَسَامَ الْمَجَمِعِ إِلَى قَطْبَيْنِ مُتَعَاكِسَيْنِ، بَلْ إِعْدَادَةً تَوْحِيدِهِ الرَّمْزِيَّةِ الْمُتَمَثَّلَةِ فِي النَّئَامِ شَمْلَ عَائِلَةٍ وَالَّتَّنِ^(١). هَكُذا يَلْتَمِمُ الْجَرْحُ: يَعُودُ الْمَرْءُ إِلَى الْبَيْتِ.

وَتَلَكَ الْكَلِّيَّةُ الَّتِي تَنْسَبُهَا إِلَى وَالَّتَّنَ مَنْظُومَةُ الْمُرْسِلِينَ السَّرْدِيِّينَ لَا تَنْتَطِبِقُ عَلَى الْقَصَّةِ الَّتِي بَيْنَ أَيْدِينَا وَحَسْبٍ بَلْ تَتَعَدَّاها إِلَى كَاملِ مَجْرِيِ التَّارِيخِ: فَعَبَرَ وَالَّتَّنُ، لَا يَعُودُ فِرْنَكِنْشَتِينَ وَالْمَسْخِ أَكْثَرُ مِنْ "حَدِيثِيْنَ" تَارِيَخِيْنَ عَابِرِيْنَ؛ فَهُمَا مَجْرَدُ حَادِثٍ عَرْضِيٍّ، أَوْ "حَالَةً" (كَمَا سَيَشِيرُ العنوانُ الَّذِي سِيَضْعُهُ سَيِّفِنْسُنُ لِرَوَايَتِهِ حَالَةُ الدَّكْتُورِ جِيكَلِ وَالسَّيِّدِ هَايْدِ الْغَرْبِيَّةِ). وَبِهَذِهِ الْوَسِيلَةِ تَرِيدُ مَارِيُّ شِيلَلِيُّ أَنْ تَقْعُنَا بِأَنَّ الرَّأْسَمَالِيَّةَ لَا مَسْتَقِيلَ لَهَا: لَعَلَّهَا دَامَتْ بَعْضُ سَنَوَاتٍ، لَكِنَّهَا اَنْتَهَتِ الْآنِ. فَمَنْ الْوَاضِحُ أَنَّ فِرْنَكِنْشَتِينَ وَالْمَسْخِ يَمُوتَانِ دونِ وَرَثَةٍ، فِي حِينَ يَنْجُو روَبِرتُ وَالَّتَّنِ؟ وَهَذِهِ مَفَارِقَةٌ زَمْنِيَّةٌ صَارِخَةٌ، لَكِنَّهَا مَفَارِقَةٌ كَانَتْ مَارِيُّ شِيلَلِيُّ قدْ هَيَّتَنَا لَهَا. ذَلِكَ أَنَّ نَقْطَةَ اِرْتِكَازِ فِرْنَكِنْشَتِينَ السُّوسِيُّولُوْجِيَّةِ - خَلْقُ الْبِرُولِيْتَارِيَا - لَيْسَتْ اِسْتِجَابَةً لِلْمَصَالِحِ الْاِقْتَصَادِيَّةِ أَوِ الْحَاجَاتِ الْمَوْضُوعِيَّةِ بَلْ نَتْرَاجُ عَمَلَ مَعْزُولٍ، وَذَاتِيٍّ، وَغَيْرِ

(١) يَبْنِيَغِيُّ أَنْ نَلَاحِظَ أَيْضًا أَنَّ مَارِيُّ شِيلَلِيُّ تَعْجَزُ عَنِ بَنَاءِ صُورَةٍ لِلْعَائِلَةِ نَاجِحةً تَعْمَلًا. فَعَائِلَةُ وَالَّتَّنَ، عَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ، لَا تَتَعَذَّزُ أَخْتَأً وَاحِدَةً مَتَرْوِجَةً، هِيَ الْمَرْسَلُ إِلَيْهِ الَّذِي تَسْتَهِدُهُ رِسَائِلُ وَالَّتَّنِ جَمِيعًا. وَيَبْدُو الْأَمْرُ كَمَا لوَ أَنَّ غَشِيَانَ الْمَحَارِمِ رَاحَ يَلْقَى بِظَلَّهِ عَلَى "الْعَاطِفَةِ الْأُسْرِيَّةِ" الَّتِي تَحْفَنِي بِهَا الْكَاتِبَةُ.

مبالٍ؛ إذ لا يتوقع فرنكنتشتين أن يعود عليه خلق المسلح بأي نفع شخصي. والأحرى، أنه لا يسعه أن يتوقع ذلك، لأنَّ عالم الرواية لا يتيح أي سبيل للانفصال بالمسخ^(١). وهو لا يتيح أي سبيل للانفصال به لأنَّه ليس ثمة مصانع. وليس ثمة مصانع لسبعين وجبيين؛ أولهما، أنَّ متطلبات الإنتاج ليس لها قيمة بذاتها بالنسبة لماري شيللي، بل ينبغي أن تكون خاضعة لمبدأ الحفاظ على صلابة العائلة الأخلاقية والمادية؛ وثانيهما، أنَّ المصانع، كما أدركـت ماري شيللي، سوف تضاعف من غير شك "عِرق الشياطين" المخيف إلى ما لا نهاية. ولأنَّ ماري شيللي ترحب في طرد البروليتاريا، فإنـها تزيل من اللوحة رأس المال أيضاً، مُبديـة بذلك ضرباً من الانسجام المنطقـي الأكيد. وبعبارة أخرى، فإنـها تزيل التاريخ.

والحال، أنَّ النتيجة النهائية التي تُسفر عنها البنية السردية المستخدمة تتمثل في جعل قصة فرنكنتشتين والمسخ أشبه بـ حكاية شعبية. فقصتها تتقدم وتتوالـد في شكل شفوي، كما هو الحال في الحكاية الشعبية؛ حيث يحكـي فرنكنتشـين لـوالـتن، والـمسخ يـحكـي لـفرنكـنتـشـين، الذي يـحكـي لـوالـتن من جـديد (أـمـا والـتن، الذي يـجـسدـ التاريخ والـمستـقبل، فيـكتـبـ). وكما هو الحال في الحكاية الشعبية، نجد أنَّ ثـمةـ محاولة لـخلقـ وضعـ أـسرـيـ دافـيـ وموـثـوقـ: حتى إنَّ المـسـخـ نفسه يـقـترـحـ، فيـ بداـيـةـ سـرـدهـ، أنـ يـجـدـ هو وـفرـنـكـنتـشـينـ مـلـجـاـ فيـ كـوـخـ جـبـلـيـ طـلـبـاـ لـمزـيدـ منـ الـراـحةـ. ومـثـلـ الحـكاـيـةـ الشـعـبـيـةـ أـيـضاـ، وـبـقـائـونـ صـارـمـ، لا بدـ منـ اعتـبارـ ماـ حـدـثـ أـمـرـاـ خـيـالـيـاـ. الرـأسـمـالـيـةـ حـلـمـ سـيـ، لـكـنـهـ حـلـمـ وـحـسـبـ.

(١) يوضح هذا الأمر وجهاً آخر من أوجه الخوف الذي يثيره المسلح. فقد سبق لـكانـطـ أنـ كـتبـ فيـ تـحلـيلـ الجـلـيلـ أنَّ "الـشـيـءـ يـكـونـ مـمـسـوـخـاـ حينـ يـحـبـطـ بـحـجمـهـ الغـاـيـةـ التـيـ تـشـكـلـ مـفـهـومـهـ" (قدـ مـاـكـةـ الـحـكـمـ، أـكـسفـورـدـ 1952، صـ100). وـحـجمـ المـسـخـ لاـ يـجـعـلهـ يـنـلـاعـمـ معـ المـوـاقـعـ المـحـدـدـةـ وـالـمـحـدـودـةـ التـيـ يـتـسـمـ بـهـاـ تقـيـيمـ الـعـلـمـ السـابـقـ عـلـىـ الرـأسـمـالـيـةـ. وـحـقـيقـةـ آنـهـ "يـحـبـطـ مـفـهـومـهـ"، أيـ "إـنسـانـيـتـهـ" يـتـغـيـرـ آخـرـ، هـيـ تـحـدـيدـاـ ماـ يـجـعـلـ مـنـهـ مـسـخـاـ. فـهـوـ لاـ يـسـتـطـعـ أـنـ يـسـتـخـدـمـ قـدرـتـهـ الإـنـتـاجـيـةـ الـهـاـلـةـ إـلـاـ فـيـ اللـيلـ، فـيـ الـخـفـاءـ، لـمـحـرـدـ الـبـقاءـ. وـلـعـلـهـ كـانـ يـقـدـورـهـ أـنـ يـكـونـ مـصـدـراـ لـسـعـادـةـ رـأسـمـالـيـةـ ماـ: لـكـنـ الـرـوـاـيـةـ لـيـسـ فـيـهـاـ أـيـ رـأسـمـالـيـ.

ليس الكونت دراكيولا أرستقراطياً إلا في الطريقة التي يتكلم بها. وما يدهش جوناثان هاركر - سمسار العقارات اللندني الذي يمكث في قصره، والذي تفتح يومياته رواية برام ستوكر - أنَّ دراكيولا يفتقر تماماً إلى ما يجعل المرء "نبيلا": إلا وهو الخدم. ولا يترفع دراكيولا عن قيادة العربية، أو الطهي، أو ترتيب الأسرة، أو تنظيف القصر. ثمَّ إنَّ الكونت سبق له أنْ فرأَ آدم سميث: فهو يعلم أنَّ الخدم هم أولئك العمال غير المنتجين الذين يُنْقصون دخلَ من بقائهم. ويفتقر دراكيولا أيضاً إلى ذلك الاستهلاك اللافت لدى الأرستقراطي: فهو لا يأكل، ولا يشرب، ولا يمارس الحب، ولا تروق له الملابس المبهргة، ولا يذهب إلى المسرح، ولا يخرج للصيد، ولا يقيم حفلات الاستقبال، ولا يبني منازل في الضياع. وليس اللذة هي الغالية حتى في ذلك العنف الذي يمارسه. وهو (بخلاف فлад المُخوْرِق، ودراكيولا التاريخي)، وجميع مصادقي الدماء الذين سبقوه) لا يحب سفك الدماء: بل يحتاجها، فلا يمتصُّ منها إلا ما هو ضروري دون أنْ يهدى أيَّ قطرة. فهدفه النهائي ليس تدمير حياة الآخرين بنزوة عابرة، أو تبديدها، بل استخدامها¹. وبعبارة أخرى، فإنَّ دراكيولا مفترٌ، متشفَّفٌ، نصيرٌ للأخلق البروتستانتية. وهو في الحقيقة بلا جسد، أو الأخرى بلا ظل. فجسده موجود والحقُّ يُقال، غير أنه "معنوي": "عصيَ على الإحساس من الناحية الحسية"، كما يقول ماركس عن السلعة، و"مستحيل كواقعة مادية"، كما تعرفMari شيللي المصح في الأسطر الأولى من تقديمها رواية

(1) يضطر هاركر نفسه لأنْ يتبيَّن هذه العقلانية البرجوازية المترنة لدى دراكيولا، بعد أنْ انفَدَ هذا الأخير من رغبات عشيقاته المدمرة: إنه لمن يدفع إلى الجنون الأكيد أنْ تفكَّر بأنَّ الكونت هو الأقل شناعة بالنسبة لي من بين جميع الأشياء الغبية التي تلوح في هذا المكان الكريه: فهو وحده من يمكن أنْ أشد لديه الأمان، مع أنَّ ذلك لا يمكن أنْ يتمَّ إلا حين يمكنني أنْ أخدم أغراضه". (التشديد لي). هكذا يبلغ انعدام القسوة لدى دراكيولا درجة أنه يختلي سبيل هاركر، ما إن يستخدمه، دون أنْ يمسَّ شعرة في رأسه.

فرنكشتين. والواقع أنه من المستحيل، "مادياً"، أن نغرب إنساناً عن ذاته، أو أن ننزع إنسانيته. غير أن العمل المغترب، بوصفه علاقة اجتماعية، يجعل ذلك ممكناً. بل إنَّ هنالك بالفعل نتاج اجتماعي بلا جسد، وله قيمة تبادلية دون أن تكون له قيمة استعملية. وهذا النتاج، كما نعلم، هو النقود^(١). وحين يستكشف هاركر القصر، لا يجد سوى شيء واحد: "كومة كبيرة من الذهب... ذهب من كل نوع، نقود رومانية وبريطانية ونمساوية وهنغارية ويونانية وتركية، تكسوها طبقة رقيقة من الغبار، كما لو أنها قد طمرت طويلاً في الأرض". والمال الذي كان قد طمر في الأرض يعود إلى الحياة ثانية، ويغدو رأسماحاً ويسرع في غزو العالم: هذه هي حكاية دراكولا مصاص الدماء وليس أي شيء آخر.

"رأس المال عملٌ ميت لا يحيا إلا بمصنه دماء العمل الحي، مثل مصاص الدماء الذي لا يحيا إلا بمصنه دماء المزيد المزيد من العمل الحي"^(٢). يحلُّ هذا التشبيه الذي يستخدمه ماركس عقدة استعارة مصاص الدماء. فهذا الأخير، كما نعلم جميعاً، ميت وليس بمتى: فهو لا - ميت، شخص "ميت" لكنه يتذمَّر الحياة بفضل

(١) سبقت دراكولا شخصية أدبية أخرى فقدت ظلها: بيتر شيليم. فقد باع هذا الأخير ظله بكيس مليء بالنقود. لكنه سرعان ما أدرك أنَّ النقود لا يمكن أن تعطيه سوى شيء واحد: مزيد من النقود، والمزيد منها، كل النقود التي يريدها (فالكيس لا قرار له). إنما النقود فقط. فالرغبة الوحيدة التي يمكن لبيتر أن يشعها هي تلك الرغبة المجردة وغير المادية في المال، ذلك أنَّ جسده غير الطبيعي والمشوه يحرمه من النفاذ إلى أي رغبة جسدية، مادية، وملمومة. والفضيحة الكبرى أنه حين يجد بنتاً تحبه (وبجها)، ترفض الزواج منه، فيقرِّر يائساً: ولا يعود بمقدوره أن يحب. (مثل دراكولا تماماً: "أنت لم تعشق قط؛ لم تعشق قط!..." عندما التفت الكونت... وقال بهمس ناعم: - "بلى، أنا أيضاً يمكن أن أعيش؛ أنت نفسك تعرفين أنَّ ذلك قد حصل. أليس كذلك؟..."). والحال، أنَّ قصة شاميسو هي حكاية شعبية (حكاية بيتر شيليم العجيبة) نشرت في العام 1813، الفترة ذاتها التي نشرت فيها فرنكشتين. وهي تدور مثلاً حول الصراع بين انتشار الرأسمالية (بيتر) والتنمية الاجتماعية الإقطاعية (مينا وقربتها). وكما في فرنكشتين، فإن الرأسمالية تظهر كحدث عارض، لا يشتمل إلا على فرد واحد ولا يدوم إلا لوقت قصير. لكن الحدس الأساسي ينطوي على قوة استثنائية ويقف على قدم المساواة مع عقاب ميداس، الذي حال الذهب لديه دون الاستهلاك.

(٢) ماركس، رأس المال، المجلد ١، هارموندزورث 1976، ص 342.

تلك الدماء التي يمتلكها من الأحياء، فتندو قوتهم قوتهم^(١). وكلما غدا مصاصاً الدماء أقوى، بات الأحياء أضعف: "يزداد غنى الرأسمالي - ليس بوعياً لعمله الشخصي واستهلاكه المحدود، كما هو الحال لدى الشخص البخيل - بل بقدر ما يعتصر قوة عمل الآخرين، ويُجبر العامل على التخلّي عن كلّ متع الحياة"^(٢). ودرأكيولا، مثل رأس المال، يُدفع إلى النمو المتواصل، ويُحمل على توسيع مجاله إلى ما لا نهاية: فالترابك من طبيعته. يصرخ هاركر "ذلك هو الكائن الذي كنت أعمل على انتقاله إلى لندن، حيث يمكنه، لقرون قادمة ربما، أن يروي ما لديه من شهوة الدم، وسط تلك الملايين التي تجتمع بها لندن، وأن يخلق حلقة جديدة دائمة التوسيع من أشباه الشياطين الذين يقتلون على من لا حول لهم ولا قوة" (التشديد لي). ويقول فان هيلسنغ لاحقاً: "وهكذا تمضي الحلقة في توسيع دائم؛ ويصف سيوارد درأكيولا بأنّه: "الأب أو المشجّع لنظام جديد من الكائنات" (التشديد لي). فالهدف النهائي لأفعال درأكيولا جمِيعاً هو خلق هذا "النظام الجديد من الكائنات" الذي من المنطقي أن يجد في إنجلترا تربته الأخضر. وأخيراً، فإنَّ درأكيولا - مثل الرأسمالي الذي هو "رأس المال مشخص" وينبغي أن يُخضع وجوده الخاص لحركة التراكم المجردة المتواصلة دون انقطاع - لا تدفعه الرغبة في القوة بل لعنة القوة، واضطراً لا سبيل إلى الفرار منه. يقول فان هيلسنغ: "حين يصيرون (يقصد اللاـأموات) كذلك، يقرّنون هذا التحول بلعنة الخلوود؛ فليس بوسعهم أن يموتو، بل ينبغي أن يمضوا جيلاً بعد جيل يضيفون ضحايا جدداً ويضاعفون أشرار العالم". ويُلاحظ لاحقاً أنَّ مصاص الدماء "يمكن أن يفعل هذه الأشياء جميعاً، لكنه ليس حراً" (التشديد لي). فلعنته هي التي تضطره لأن يخلق المزيد من الضحايا، مثل الرأسمالي المضطر لأن يراكم. وطبيعته هي التي تقسره على أن يكافح لكي لا يكون محدوداً، ولكي يُخضع المجتمع بأكمله. وهذا هو السبب في

(١) "...اللاموات أقوىاء. قوة يد درأكيولا تعادل قوة عشرين رجلاً، حتى قوتنا التي أعطيناها نحن الأربعية إلى الآنسة لوسي صارت إليها جميعاً" (ص 183). ولا يسع المرء هنا سوى أن يتذكر كلمات ميفيستوفيليس التي حلّها ماركس: "إذا كنت قادرًا على أن أدفع ثمن ستة فحول، / لا تكون قوتها قوتى؟ / فأشير عدوًا، وأنا السيد السمين، كما لو كان لي من الأرجل أربع وعشرون" (أوردها ماركس في "المخطوطة الاقتصادية والفلسفية"، ص 376).

(٢) ماركس، رأس المال، المجلد ١، ص 741.

استحالة "التعايش" مع مصانص الدماء. فعلى المرء إما أن يخضع له أو أن يقتله، فيخلص العالم بذلك من وجوده ويخلصه هو نفسه من لعنته. وحين تنفذ السكين في قلب دراكيو لا، في اللحظة التي تسقى موته، "يتم وجهه عن سماء السلام، تلك السماء التي لم أتصور قط أنها يمكن أن تترسم هناك"، الأمر الذي يلقي الضوء على فكرة سوف نعود إليها، هي فكرة تطهير رأس المال.

وإذا ما كان مصانص الدماء استعارةً لرأس المال، فإنَّ على مصانص الدماء لدى ستوكر، والذي يعود إلى العام 1897، أن يكون رأس المال في العام 1897، رأس المال الذي يبرز ثانيةً، بعد أن طمر طوال عشرين سنة من الكساد، ليطلق على طريق لا مرد له من التركيز والاحتكار. فدراكيو لا احتكاري حقيقي: منفرد ومستبد، لا يطيق المنافسة أو يصبر عليها. ويطمح، مثل رأس المال الاحتكاري، لأن يطيح بأثر آثار الحقبة الليبرالية ويدمر جميع أشكال الاستقلال الاقتصادي. وهو لم يعد يقتصر على احتواء قوة ضحاياه المادية والأخلاقية (بالمعنى الحرفي لكلمة الاحتواء)، بل ينوي أن يجعلهم له إلى الأبد. ومن هنا الرعب، بالنسبة للعقل البرجوازي. حيث يغدو المرء مرتبطاً بدراكيو لا، وبالشر، على مدى الحياة وليس "فتررة محددة"، كما كان ينص العقد البرجوازي الكلاسيكي بقصد الحفاظ على حرية أطراف التعاقد. وهو مثل الاحتضار، يهدد فكرة الحرية الفردية ويدمر كلَّ أمل لدى المرء بأن يستعيد استقلاله في أيَّ يوم من الأيام. وهذا هو السبب في أنَّ برجوازية القرن التاسع عشر لم تكن قادرة على تخيل الاحتضار إلا في هيئة الكونت دراكيو لا، الأرسقراطي، صورة الماضي، والأثر المرتبط بأراض نائية وعصور مظلمة. وذلك لأنَّ برجوازي القرن التاسع عشر يؤمن بحرية التجارة، ويعلم أنَّ على التنافس الحر، كي يرسخ أقدامه، أن يدمِّر طغيان الاحتضار الإقطاعي. وهذا ما يجعل الاحتضار والتنافس الحر، من وجهة نظره، مفهومين لا يمكن التسوية بينهما. فالاحتضار هو ماضي التنافس، العصور الوسطى. وهو لا يستطيع أن يصدق أنَّه يمكن أن يكون مستقبل هذا التنافس، وأنَّ التنافس ذاته يمكن أن يولِّد الاحتضار في أشكال جديدة. ذلك لأنَّ "الاحتضار الحديث هو... التركيب الحقيقي... نفي الاحتضار الإقطاعي بقدر ما يتضمن منظومة التنافس، ونفي التنافس بقدر ما هو احتكار".^(١)

(١) ماركس، "خاصية الفلسفة" (1847) في ماركس وإنجلز، الأعمال الكاملة، المجلد 6، لندن 1976، ص 195.

هكذا يكون دراكيلولا في آنٍ معاً النتاج النهائي للقرن البرجوازي ونفيه. ولا يظهر في رواية ستوكر سوى هذا الوجه الأخير، الوجه النافع والمدمّر. وثمة أسباب شديدة الوجاهة لذلك. ففي بريطانيا نهاية القرن التاسع عشر، كان التركيز الاحتراكي أقلَّ تطوراً بكثير منه في المجتمعات الرأسمالية المتقدمة الأخرى (لأسباب اقتصادية وسياسية متعددة). ولذلك أمكن تصور الاحتراكي على أنه شيء غريب على التاريخ البريطاني: على أنه تهديد أجنبي. وهذا هو السبب في أنَّ دراكيلولا ليس بريطانياً، في حين أنَّ خصوصه هم بريطانيون أفحاح (ماعدا واحد، كما سنرى، مولود في ذلك الموطن الكلاسيكي الآخر للتجارة الحرة، هولندا، إضافة إلى فان هيسلنخ). وتحظى القومية – الدفافع المستحبّة عن الحضارة البريطانية – بدور مركزي في دراكيلولا. وتتأتى مركزية فكرة الأمة من كونها فكرة جمعية: تستنق الطاقات الفردية وتمكّناً من مقاومة التهديد. فإذا ما كان دراكيلولا يهدّد حرية الفرد، فإنَّ هذه الأخيرة تفتقر، بمفردها، إلى القدرة على مقاومته وهزيمته. وحقيقة الأمر هي أنَّ أتباع الفردانية الاقتصادية الصرف، أولئك الذين يسعون وراء أرباحهم الخاصة، هم أفضل حلفاء مصالح الدماء، دون أن يعلموا ذلك^(١). فالفردانية ليست السلاح الذي يمكن به هزيمة دراكيلولا. وهناك حاجة إلى أشياء أخرى، إلى شيئين اثنين في الحقيقة: هما المال والدين، اللذان يُنظرُ إليهما على أنَّهما كلَّ واحد، ينبغي ألا ينفصل: بعبارة أخرى، المال في خدمة الدين والعكس بالعكس. فمال أداء دراكيلولا هو مال يرفض أن يغدو رأسماليًا، ولا يريد أن يطبع ما للرأسمالية من قوانين اقتصادية دنسة بل يريد أن يستخدم في فعل الخير. وقرب نهاية الرواية، تفكّر مينا هاركر بالتزام أصدقائها المالي: "لقد جعلني أفكّر بتائ

(١) هذه هي حال جميع الشخصيات الصغرى في الرواية، فهولاء (عمال شحن السفن والمحامون، البخارية والسماسرة، الحمّالون والمحاسبون) هم على الدوام أكثر من راضين عن تعاملاتهم مع دراكيلولا، وذلك لسبب بسيط هو أنَّ دراكيلولا يدفع جيداً ونقداً، ويسّر العمل. فدراكيلولا هو واحد منهم: سيد ممتاز للأجراء، شريك ممتاز لرجال الأعمال الكبار. وهم يفهمون واحدهم الآخر جيداً جداً، ويقدمون الفائدة الكبيرة واحدهم للأخر، بحيث أنَّ دراكيلولا لا يسلك معهم فقط كمصالح دماء: فهو لا يحتاج لأنَّ يمتص دماءهم، يمكنه أن يشتريها.

القوة الرائعة التي يحوزها المال! ما الذي لا يمكن أن يفعله حين يُستخدم كما ينبغي؛ وما الذي يمكن أن يفعله حين يُستخدم استخداماً دنيئاً! ذلك هو الأمر: ينبغي استخدام المال تبعاً للعدل. فلا ينبغي أن يكون غاية بحد ذاته، فـيرأكم ذلك التراكم المتواصل. بل ينبغي أن تكون له غاية أخلاقية غير اقتصادية إلى الحد الذي يمكن عنده أن تقبل بهدوء تلك الضروب الضخمة من الإنفاق والخسائر. ومع أنَّ مثل هذه الفكرة عن المال لا يمكن أن تكون جائزَةً ومقبولةً لدى الرأسمالي، إلا أنها أيضاً تلك الكذبة الإيديولوجية الكبيرة التي أطلقها الرأسمالية الفيكتورية، تلك الرأسمالية التي تخجل من نفسها وتخفى المصانع والمحطات تحت بنية فوقية غوطية مريبة؛ الأمر الذي يطيل أمد نماذج الحياة الأرستقراطية ويعظمها، ويحتفي بقداسة العائلة حين تبدأ هذه الأخيرة خفية بالتحطم. وأعداء دراكولا هم على وجه الدقة أنصار هذه الرأسمالية. إنهم الطبعة المقاتلة من مُحسني ديكنز. وهم يجدون تحفهم في الخرافية الدينية، في حين أنَّ مصاص الدماء تسلَّه هذه الأخيرة. ومن ثم فإنَّ الصليبان، والقرابين المقدسة، والثوم، والأزهار السحرية، وما إلى ذلك، ليست مهمة بسبب معناها الديني الجوهرى بل لسبب أكثر دقَّةً وحذقاً. فوظيفتها الحقة تتمثل في أن ترسم لنشاط مصاص الدماء حدوداً لا يمكن تخطيَّها. فهي تمنعه من أن يدخل هذا البيت أو ذاك، وأن يغزو هذا الشخص أو ذاك، وأن يجري هذا التحول أو ذاك. غير أنَّ رسم حدود لمصاص الدماء (رأس المال) يعني شنَّ الهجوم على مبرر وجوده ذاته: فهو بطبيعته ينبغي أن يكون قادرًا على التوسيع دون حدود، وعلى تدمير كل قيد يقيد حركته. والخرافية الدينية تفرض على دراكولا تلك الحدود ذاتها التي تُعلن الرأسمالية الفيكتورية أنها تقبلها بصورة عفوية تلقائية. لكن دراكولا - الذي هو رأس المال لا يخجل من نفسه، ويصدق مع طبيعته، ويشكَّل غاية بحد ذاته - لا يمكنه البقاء في مثل هذه الشروط. ولذلك فإنَّ هذا الرمز لنتطور تاريخيًّا فاسِ يسقط ضحية حفنة من المنافقين المرائين، زمرة من المتعصبين الذين يريدون أن يحتجزوا مجرى التاريخ. وهؤلاء هم الذين يمثلون آثاراً باقيةً من العصور المظلمة.

في نهاية دراكولا تكون هزيمة مصاص الدماء كاملة. فدراكولا وعشيقاته يحيد بهم الدمار، ولا تتجوّل مينا هاركر إلا في اللحظة الأخيرة. لكنّ غيمةً واحدةً وحسب تعكّر صفو هذه النهاية السعيدة. ففي قتل دراكولا، يموت أيضًا، وبما يشبه المصادفة، ذلك الأميركي، كوبينسي ب. موريس، الذي يساعد أصدقاءه البريطانيين في إنقاذ أمتهم. ومع أنَّ هذه الحادثة تبدو غير قابلة للتفسيير، وغريبةً عن منطق السرد، إلا أنها تتناسب تماماً مع المنطق والتصميم السوسيولوجييين لدى ستوكر. فموريس الأميركي ينبعي أن يموت، لأنَّ مصاص دماء. ومنذ ظهوره الأول وهو مُكتَفٌ بالغموض (صحيحُ أنَّه غموضٌ من النوع الصدافيِّ الودود، ولكنَّ ألم يكن الكونت دراكولا نفسه أنيسًا في البداية؟). "إنه ذلك الشخص اللطيف، الأميركي من تكساس، يبدو شديد النضارة والفتواة [يبدو: مثل دراكولا، الذي يبدو مثله لكنه ليس كذلك في الحقيقة] لدرجةٍ تكاد تجعل من المستحيل أن يكون قد زار كلَّ هذه الأماكن الكثيرة وقام بكلَّ تلك المغامرات". أيُّ أماكن؟ أيُّ مغامرات؟ من أين أتى كلَّ هذا المال الذي يمتلكه؟ ما الذي يفعله السيد موريس؟ أين يعيش؟ لا أحد يعلم أيًّا من هذه الأشياء. لكنَّ أحدًا لا يرتاتب فيها. لا أحد يرتاتب حتى حين تموت لوسي - ثم تحول إلى مصاص دماء - ما إنْ تُتَّقل لها الدماء من موريس. لا أحد يرتاتب حين يحكى موريس، بعد ذلك بفترة قصيرة، قصة فرسه، التي يمتص دماءها حتى آخر قطرة في البامباس (فموريس، مثل دراكولا، قد طاف الدنيا) "واحدٌ من تلك الخفاشيات الكبيرة التي يدعونها مصاصات الدماء". إنها المرة الأولى التي يذُكر فيها اسم "مصاص الدماء" في الرواية؛ لكن دون أن نجد أيَّ ردَّة فعل. كما لا نجد أيَّ ردَّة فعل أيضًا بعد بعض أسطر حين يقترب موريس من الدكتور سيوارد ويقول له بما يشبه الهمس الشرس: "ما الذي أسأله [أيِّ الدم]؟" لكنَّ الدكتور سيوارد يهتز رأسه، فليس لديه أدنى فكرة. ويَعِده موريس، لكي يطمئنه، بأنَّ يقدم العuron. ولا أحد، أخيرًا، يرتاتب حين يغادر موريس غرفة الاجتماع المكرَّس لوضع خطبة لمطاردة مصاص الدماء ويطلق طلقةً - خاطئةً، بالطبع - على الخفاش الكبير الذي وقف على إفريز النافذة يستمع إلى التحضيرات؛ أو حين يختفي موريس بين

الأشجار، بعد اندفاع دراكولا داخلًا إلى المنزل، الأمر الذي لا يترتب عليه سوى أنه يفقد أثر دراكولا ويدعو الآخرين لأن يوقفوا المطاردة الليلية. هذا هو كل ما يفعله موريس في دراكولا. ولو أنه لم يكن، بخلاف الآخرين، متسلماً بهذا التسخّر الغامض على عالم مصاصي الدماء، لكان شخصية زائدة ونافلة تماماً. فما دامت الأمور تسير على ما يرام مع دراكولا، فإن موريس يتصرف مثل شريك متواطئ. وما إن يكون هناك انقلاب في المصائر، حتى يتحول إلى عدوه اللدود. فموريس يدخل في تناقض مع دراكولا؛ يود أن يحل محله في غزو العالم القديم. ومع أنه لا يفلح في الرواية إلا أنه سيفلح، في التاريخ "الواقعي"، بعد بضع سنوات.

ومع أنه من المثير أن نفهم أنَّ موريس مرتب بمصاصي الدماء - لأنَّ أميركا سوف تنتهي بالفعل إلى إخضاع بريطانيا التي تخشاها، وإن يكن بصورة غير واعية - فإنَّ الأمر الحاسم هو أنَّ نفهم لماذا لا يصوّره ستوكِر كمصاص دماء. والجواب يمكن في التصور البرجوازي للاحتياط والذى سبق أن وصفناه. فالاحتياط، بالنسبة لستوكِر، ينبغي أن يكون إقطاعياً، شرقياً، طغيانياً، ولا يمكن أن يكون نتاج ذلك المجتمع ذاته الذي يود أن يدافع عنه. وبالمقابل، فإنَّ موريس هو نتاج طبيعي للحضارة الغربية، شأنه شأن أميركا التي هي ضلع من بريطانيا وشأن الرأسمالية الأمريكية التي هي نتيجة للرأسمالية البريطانية. وجَعَلُ موريس مصاصاً للدماء كان كفياً لأنَّ يعني اتهاماً مباشراً للرأسمالية: أو بالأحرى اتهاماً مباشراً لبريطانيا، وإقراراً بأنَّ هذه الأخيرة ذاتها هي التي ولدت المرض. وهذا غير ممكن. ولذلك ينبغي التضحية بموريس، من أجل خير بريطانيا، إنما مع إبقاء بريطانيا خارج جريمة لا يمكنها أن تعرف بشرعيتها. وهكذا يُقتل موريس مصادفةً بسجين يطعنها بها غري (سوف يسمح له البريطانيون أن يفرُّ دون عقاب). وفي اللحظة التي يموت فيها موريس، ويختفي التهديد، تمنح إنجلترا القديمة بركتها لهذا الخبر باستثمار الأموال المفرط في تهوره والذي لا ضمير له، وترفعه إلى رتبة بنغال لانسر: "لقد مات سيدنا بأسلا، بصمتٍ وببسامةٍ، زارعاً في قلوبنا ذلك الحزن

المرير" (ومما له دلالته أن هذه الجملة تغزر في كليشيهات الأدب الإنجليزي البطولي الإمبراطوري). وينبغي أن نلاحظ أن هذه الكلمات هي الكلمات الأخيرة في الرواية، التي يتضح الآن أن خاتمتها الحقيقة لا تكمن في موت الكونت الروماني، بل في قتل خبير الاستثمارات المالية الأميركي^(١).

أحد أبرز الأوجه اللافتة في دراكويولا - كما في فرنكنشتين قبلها - هو منظومة مُرسلي الدرد فيها. فبدايةً، ثمة الحقيقة التي مفادها أن الوظيفة السردية الفعلية في أي وصف للأحداث وترتيبها في هذه الشبكة من الرسائل، واليوميات، والمذكرات، والتغزيفات، واللاحظات، والتسجيلات الصوتية، والمقالات، إنما يحتفظ بها للبريطانيين وحدهم. فليس لنا قطّ مدخل إلى وجهة نظر فان هيلسنج، أو موريس، وأقلّ منهما دراكويلا. ولا وجود لخيط الأحداث إلا في الشكل وبالمعنى الذي ختمته عليه الثقافة البريطانية الفيكتورية. وهذه الأخيرة هي تلك المقولات الثقافية، وتلك القيم الأخلاقية، وتلك الأشكال التعبيرية التي تهدّدها خطراً متصاص الدماء: وهي ذات تلك المقولات، والأشكال، والقيم التي تعيد تأكيد ذاتها وتخرج وقد حفقت انتصار العرف على الاستثناء، والحاضر على المستقبل الممكّن، والإنجليزية البريطانية المعيارية على أي نوع من الانتهاك اللغوي. حيث نجد في دراكويلا، من جهة أولى، إنجليزية الساردين التامة والثابتة واضحةً شفافةً، ونجد، من جهة أخرى، "لهجة" موريس الأميركي، وإنجليزية دراكويلا المستمدّة من الكتب المدرسية، وأخطاء فان هيلسنج. وكما يمثل دراكويلا خطراً باختلافه عن السنة الثقافية البريطانية، كذلك يتوافق التهديد الأقصى على مستوى المحتوى مع أقصى

(١) اللمسة الأخيرة هي "ملاحظة" جوناثان هاركر القصيرة، المكتوبة بعد سبع سنوات من انتهاء الأحداث، حيث يعلم القارئ أنه هو ومينا قد عدنا ابنهما "كويينسي"، وأن "لدي أمّه كما أعلم، تلك الفتاعة السرية التي مفادها أن شيئاً من روح صديقنا الشجاع قد حلّ فيه" (ص 336)، فالخارجي الأميركي موريس "يعاد تدويره" ضمن العائلة الفيكتورية الظافرة، ليس من غير أن يجعل خاصعاً لإذلال ضمني آخر (الأمر الذي يسرّ عالم اللغة): فاسمه - كويينسي، Quincy، كما يظهر من توقيع الملاحظة الوحيدة بخط يده - يتحول، بالإضافة (e) ليغدو إنجليزياً أكثر بكثير Quincey.

درجات عدم الكفاءة والانخلاع التي تصلها اللغة الإنجليزية. ففي منتصف الرواية، حين يبدو دراكولا مسيطرًا على الوضع، يزداد تكرار كلمات فان هيلسنغ زيادة هائلة، وتسسيطر لغته الإنجليزية المنحرفة على المنصة. وهي تغدو مسيطرة لأنّ اللغة الإنجليزية، على الرغم من امتلاكها كلمة "vampire" (مصاص الدماء)، إلا أنها غير قادرة على أن تتسب لها معنى، بالطريقة ذاتها التي يعتبر فيها المجتمع البريطاني "الاحتكار الرأسمالي" تعبيرًا لا معنى له. ولذلك يكون على فان هيلسنغ أن يفسّر، بإنجليزيته التقريبية والمشوّهة، ما يعنيه مصاص الدماء. وعندئذ وحسب - أي عندما تُترجم هذه الأفكار إلى سُنَّة الإنجليزية اللغوية والثقافية، ويعاد تنظيم هذه السُّنَّة وتعزيزها - يمكن للسرد أن يعود إلى تدفقه السابق، فتبدأ المطاردة ويبدو النصر مضموناً^(١)، ويعدو منطقنا تماماً أن تأتي الجملة الأخيرة امتداداً حقيقةً للإنجليزية الأدبية كما رأينا.

وليس ثمة سارد كلي للمعرفة في دراكولا، بل وجهات نظر فردية ومستقلة فحسب. ورواية الشخص المتكلم تعيّر واضح عن رغبة المرء في الحفاظ على فرديته، التي يهدد مصاص الدماء بخضاعها. غير أنه ما دام الصراع بين "الفردانية الإنسانية" و"كليّة" مصاص الدماء، فإنّ الأمور لا تسير على ما يرام مطلقاً بالنسبة للبشر. وكما لا يمكن لمنظومة التنافس التام إلا أن تفسح المجال أمام الاحتقار، كذلك فإنّ حفنة من الأفراد المنعزلين لا يمكنها أن تواجه قوة مصاص

(١) في رواية ستوك، تشكّل وظيفة فان هيلسنغ نوعاً من القطع المكافى: فهي تغيب في البداية، وتسسيطر في الوسط، وتزاح إلى هامش الفعل في النهاية. فمعونته لا بديل لها بالفعل، ولكن ما إن تطالها بريطانيا، حتى يجدو بمقدورها أن تتدبر الأمور بنفسها: فمما ته دلالته أنه ليس سوى مشاهد عند مقتل دراكولا. وفي هذا، تخون رواية دراكولا التي كتبها فيشر النية الإيديولوجية للأصل: فالعبارة النهائية الكبرى بين دراكولا وفان هيلسنغ تنتهي إلى منظومة من التضادات مختلفة جداً عن منظومة ستوك، حيث يسود هناك الصراع بين الخير والشر، النور والظلم، الاكتفاء بالقليل والرفاهية، العقل والخرافة (انظر ديفيد بيري، تراث من الرابع: المبنينا الغوثية الإنجليزية 1947-1972، لندن 1973، ص 51 وما يليها).

الدماء المركزية. وهذه مشكلة سبق أن شهدناها على مستوى المحتوى: أما هنا فتعالواد البروز على مستوى الأشكال السردية. حيث ينبغي الحفاظ على فردية السرد وينبغي في الوقت ذاته أن يُزال جانبها السطحي المتمثل بالشك، والعمق، والجهل، بل وبانعدام الثقة المتبادل والعداء بين الشخصيات الرئيسية^(١). والحل الذي يقدّمه ستوكر هو حلّ لامع، يتمثّل في وضع وجهات النظر المختلفة قبلة بعضها بعضاً، ثم إقامة تكامل منظم فيما بينها. ففي النصف الثاني من دراكيولا، ذلك النصف الخاص بالمطاردة (الذي لا يبدأ، كما ينبغي أن نلاحظ، إلا بعد هذه المقابلة)، من الأدق أن نتكلم على سارد "جمعي" وليس على ساردين مختلفين. فهنا لم يعد ثمة روایات مختلفة للحدث الواحد، كما كان الأمر في البداية. وهذا إجراء يعبر عن عدم يقينية الرواية الفردية وخطئها. فالسرد الآن يعبر عن وجهة نظر عامة، هي الرواية الرسمية للأحداث. بل إنَّ الأسلوب ذاته يفقد شواذاته البديئة، سواء كانت مهنية أو فردية، ويندمج في الإنجليزية البريطانية المعاصرة. وبعبارة أخرى، فإنَّ هذه المقابلة هي التسوية الفيكتورية ذاتها كما تتجلى في حقل التقنية السردية. فهي توحد مصالح الطبقة المسيطرة ونماذجها الثقافية المختلفة (القانون، التجارة، الأرض، العلم) تحت لواء الصالح العام، وتستعيد التوازن السري، معطية هذا الحدث المظلم شكلاً ومعنى هما في النهاية واضحين، قابلين للإصال، وعاملين.

(١) توضح قصة لوسي ذلك التعالق الداخلي بين الشخصيات. ففي الفصول الافتتاحية، يدخل مالا يقل عن ثلاثة من الشخصيات الأساسية (سيوارد، هولمود، وموريس) في تناقض على طلب يدها. وبعبارة أخرى، فإنَّ لوسي تحول هؤلاء الرجال إلى غرماء وتثير بينهم الشغاف، وهذا ما يجعل الأمر أسهل على دراكيولا الذي يمهد لسقوطها إذ يعيد، بال مقابل، بناء أواصر الصداقة فيما بينهم. والعبرة هنا هي أنَّ على المرأة، حين يواجهه مصانص الدماء، أن يكبح جميع الشهوات والمصالح الفردية. فالمسكينة لوسي، التي تعمل بمفردها تبعاً لرغباتها وتزواتها (كما في اختيارها لزوجها، دون أن تعلم أنها بذلك!)، تنقل أولًا من قبل دراكيولا ومن ثم يكرر خطيبها، وهو يتصرف الروزنامة، وبغية الأمان، مما كان ينبغي أن يكون ليلة زفافهما (والحدث كله، كما سنرى، ينزع معاني جنسية).

يكشف تحليل فرنكنشتين ودر اكيولا السوسيولوجي أنَّ إحدى المؤسسات التي هدَّتها المسوخ أشدَّ التهديد هي العائلة. ومثل هذا الخوف لا يمكن أن يُشرَح تماماً بمصطلحات تاريخية واقتصادية. والأرجح أن يكون جذره الأعمق في مكان آخر: في الإيروس، وفي الجنس قبل أي شيء آخر. يقول ديفيد بيري: "... يمكن النظر إلى در اكيولا على أنه قوة الليبido الفيكتوري العظيمة المغموره وهي تتفجر خارجة لتعاقب مجتمع الكبت الذي احتجزها؛ فواحد من أبرز الأشياء التي يفعلها در اكيولا لنساء أعدائه الفيكتوريين الموقرات (في الرواية كما في الفيلم) هو أنه يجعلهن شهوانيات^(١). وهذا صحيح. وللتثبت منه ليس على المرء سوى أن يعيد قراءة ما جرى للوسي. فهذه الأخيرة هي الشخصية الرئيسة الوحيدة التي تسقط ضحية در اكيولا. وهي تُعَاقَب، لأنها الوحيدة التي تبدي نوعاً من الرغبة. وستوكر حازم لا يلين في هذا الأمر: فكلَّ الشخصيات الأخرى منيعة أمام إغراءات الجسد، أو قادرة على ضروب التسامي الصارم. هكذا نجد أنَّ فان هيلسنج، وموريس، وسويارد، وهولمود عازبون جميعاً. وأنَّ مينا وجوناثان يتزوجان في المشفى، حين يكون جوناثان في حالة من الإنهاك والعنَّة؛ وهما يتزوجان من أجل بِرْءِ الجرح ونسيان تلك التجربة المريرة (الجنسية أيضاً) التي خاضها جوناثان في ترانسلفانيا: "شاركيني جهلي"، هذا ما يطلبها من زوجته. أما لوسي فليست كذلك، وهي تنتظر يوم زفافها بفارغ الصبر. وهذا القلق - الذي يتَّخذ لديها شكل "السرئنة" - هو ما يرکَّز عليه در اكيولا بغية أن يكسبها. وكلما زاد تملُّكه للوسي، زاد إخراجه لجانبها الجنسي. فقبل لحظات من موتها، "فتحت عينيها، اللتين كانتا الآن قاتمتين وفاسيتين في آنٍ معًا، وقالت بصوت خافت مثير للشهوة، صوت لم أسمعه من شفتها قبل الآن: ...". ولوسي بوصفها "مصالحة الدماء" هي بعدَ أشدَّ إغواء: "تحولت العذوبة إلى قسوة عنيدة، بلا قلب، وتحول النقاء إلى خلاعة مثيرة... . غداً الوجه متلهلاً

(١) بيري ، ص 84

بابتسامة مثيرة... تقدمت منه بذراعين مفتوحين وابتسامة خلية... وبلطاف توّاق مثير، قالت: - تعال إلى، آرثر. اترك هؤلاء الآخرين وتعال إلى. ذراعي يتوقان إليك. تعال، يمكننا أن نرتاح معًا. تعال، يا زوجي، تعال!"". ويکاد الإغواء أن يفعل فعله، لكن فان هيلسنگ يخرق سحره. بل إنَّ موت لوسى ذاته لا يخلو من مثل هذه الأمور، فهي تموت بطريقة غير عادية إلى حد بعيد: ففي خضم تلك الآلام والمشقات، التي لابد أن تكون قد بدلت عقل الفيكتوريين "العام" أشبه بالرعشة، تلوى الشيء في الكفن؛ وندت عن الشفتين المفتوحتين صرخة شنيعة، تقشعر لها الأبدان. وراح الجسد يهتزّ ويرتعش ويلتوى التواهات وحشية غريبة؛ وأطبقت الأسنان البيضاء الحادة حتى أدمت الشفتين وتلطخ الفم بزبد أحمر قان". أما آرثر هولمود، لورد غَدالمنغ، ويدفع من بكاء أصدقائه المحيطين به، فيطهّر عالم هذا الشيء المخيف؛ ليس من غير أن يتحصل على إشباع جنسي هائل، يظلُّ واضحاً على الرغم من تشوه أشكاله: "بَدَا أَشْبَهُ بِالْإِلَهِ ثُورٍ" حين راحت ذراعه الثابتة ترتفع وتهبط دافعةً أعمق فأعمق ذلك الوند الذي يحمل الرحمة، في حين راح الدم المنجس من القلب المُخْترَق يسيل من حوله".

هكذا يحرّر دراكولا الرغبة الجنسية ويتحقّي بها. وهذه الرغبة تجذب لكنها تخيف في الوقت ذاته. فلوسي جميلة، لكنها خطرة. والخوف والجاذبية هما الشيء الواحد ذاته: ليس لدى ستوكر وحسب، بل لدى كثير من الثقافة البرجوازية الرفيعة في القرن التاسع عشر التي سبق أن تعاملت مع إيرروس والجنس بوصفهما ظاهريتين متجلذتين، صورتهما البلاغية هي الـ oxymoron، أو الجمع بين لفظين متناقضين، ذلك الجمع الذي يغْنِي بودليل من خلاله التباس علاقات الحب. فبين القصائد المستنكرة في ديوانه أزهار الشر - العنوان الذي يجمع هو نفسه بين لفظين متناقضين - نجد قصيدة "تحولات مصاص دماء"، حيث توصّف المغوية

(*) إله الحرب والرعد لدى الإسكندنافيين القدماء. وهو يمتلك ثلاثة أشياء أساسية: مطرقة يثير بها البرق والرعد، وتنقسم بأن لها القرفة على أن تعود إليه بعد أن يقتفيها؛ وحزام يضيق قوته؛ وفازات حديدية تساعده في قذف مطرقه. وهو أيضاً إله الأسرة والفالحين.

الأنثى التي لا تقاوم بأنها "تتلوي مثل أفعى فوق الجمر". ويقول ستاندال في هامش الصفحة الأولى من كتابه عن الحب: "أتعهد بأن أتبع بدقة رياضية وبصدق (إذا ما استطعت)، تاريخ المرض الذي يدعى الحب". فالحب مرض: إنه يقتضي إنكار فردية المرأة وعقله^(١). وهذا يعني، عند ستاندال المتحمس للتلوير، إنكار المرأة مبرر وجوده ذاته: وبذلك يغدو الحب خطرًا مميتاً، ولا يمكن إلا لخطر أعظم (مثل دراكولا!) أن يشفى الشخص الذي يقع ضحيته: "كان القفز من ليوكاتيس صورة جميلة في العصور القديمة. والواقع، أن مداواة الحب تكاد أن تكون مستحيلة". فهي لا تقتضي ذلك الخطر الذي يركّز اهتمام الإنسان أشد التركيز على بقائه وحسب، بل تقتضي أيضًا - وهو شيء صعب إلى أبعد الحدود - استمرار خطر مُغري^(٢). خطر مُغري: حيث الخوف والرغبة لا يكفان عن التحول واحدهما إلى الآخر، ولا يمكن أن ينفصل واحدهما عن الآخر. هذا ما نجده لدى ساد، وفي لاميا عند كيتس، وليجيا عند بو، وفي نساء بودلير، ومصاصة الدماء عند هوفرمان. فما الذي يقف وراء هذا الأمر؟

يشكّل مصـّ الدماء مثـلاً مـمتازاً على تماهي الرغبة والخوف: فـانـضـعـهـ، إـذـاـ، في مرـكـزـ التـحلـيلـ، ولـنـأخذـ التـأـوـيلـ التـحلـيليـ النـفـسيـ لـهـذـهـ الـظـاهـرـةـ، كـمـاـ تـقدـمـهـ مـاريـ بـونـابـرتـ في درـاستـها لـإـدـغـارـ آـلـانـ بوـ، عـلـىـ سـبـيلـ المـثالـ. فـهيـ تـعلـقـ عـلـىـ مـلـاحـظـةـ لـبـودـلـيرـ مـفـادـهـ أـنـ بوـ يـصـوـرـ النـسـاءـ "ذـكـ تصـوـيرـ الـلـافـتـ الذـيـ يـقـومـ بـهـ شـخـصـ مـتـبعـدـ". وـتـضـيـفـ: "مـتـبعـدـ... لـاـ يـجـرـؤـ عـلـىـ مـقـارـبـةـ مـوـضـوـعـ تـعـبـدـهـ، إـذـ يـشـعـرـ أـنـهـ مـكـتـفـ بـغـمـوـضـ مـخـيفـ، خـطـرـ"^(٣). هـذـاـ الغـمـوـضـ لـيـسـ سـوـىـ مـصـّـ الدـمـاءـ:

(١) عند هيغل أيضًا، ينشأ الحب من "استسلام المرأة لفرد من الجنس الآخر، والتضحية بوعيه المستقل". لكن هيغل لا يليث أن يسكن، ويحلّ بصورة ديكنيكية نفي الذات هذا الذي ينشأ منه الحب: "هـذاـ الضـيـاعـ، فـيـ الأـخـرـ، الذـيـ يـضـيـعـهـ وـعيـهـ لـذـاتهـ... هـذـاـ النـسـيـانـ لـلـذـاتـ الذـيـ يـجـدـ فـيـهـ المـحـبـ... جـذـورـ كـيـنـوـتـهـ فـيـ الأـخـرـ، وـمـنـ ثـمـ يـعـلـمـ فـيـ هـذـاـ الأـخـرـ عـلـىـ إـبـتـاعـ نـفـسـهـ تحـدـيـداًـ ذـكـ الـإـمـتـاعـ الـكـامـلـ" (علم الجمال، 1820 - 1829) أـنـسـفـورـدـ 1975، صـ 562 - 563

(٢) ستاندال، عن الحب (1822)، باريس 1957، ص 118.

(٣) ماري بونابرت، حياة إدغار آلان بو وأعماله: تأويل تحليلي نفسي، لندن 1949، ص 209 - 210.

"في قصة "بيرينايis" على سبيل المثال، يظهر خطر الجنسية، وذلك العقاب الذي يتهدد كلَّ من يستسلم، من خلال هوس إيجايوس بأسنان بيرينايis. والحال، أنَّ التحليل النفسي لكثير من حالات العنفة الذكرية يكشف عن فكرة - عادةً ما تكون مدفونة في اللاوعي إلى هذا الحد أو ذاك، وقد تبدو غريبة لكثير من القراء - مفادها أنَّ مهبل المرأة مفروش بالأسنان، الأمر الذي يجعله مصدرَ خطرٍ من حيث قدرته على أن يُغضِّن ويُخصِّ... ويكون الفم والمهبل متكافئين في اللاوعي. وحين يستسلم إيجايوس للنزوة الوبيلة التي تدفعه لأن يرسم أسنان بيرينايis، فإنه يستسلم للتوق إلى عضو الأم وللتأثير منه على حد سواء، لأن المخاطر التي ينطوي عليها هذا العضو تدفعه إلى أن يتتجنب جنسياً جميع النساء بوصفهن ينذرن بأشدَّ الخطر. وبذلك يكون فعله ضررًا من الخصاء العقابيَّ ينْزَل بالأم التي يحبُّها، ولكنه يكرهها أيضًا، بسبب تمسكه بحبه الجنسي لها في طفولته الأولى... غير أنَّ هذا التصور عن المهبل ذي الأسنان وتهديداته التالي يمثل أيضًا نوعًا من الانزياح (إلى الأسفل في هذه الحالة) ينزاحه عاملٌ له جذوره العميقَة في التجربة الطففية. فنحن نعلم أنَّ الرضَّاع الذي يكتفون بمصِّ الثدي، كونهم بلا أسنان، لا يلبثون أن يستخدموا أسنانِهم الأولى، ما إن تبرز، في عضَّ هذا الثدي ذاته. وهذا، لدى كلِّ منا، هو أول تجلٍ للغريزة العدوانيَّة،... ولاحقًا، حين تغرس فينا الفروض الأخلاقية التي تشتدَّ أبدًا وتنعدَّ كثيرًا ذلك الإحساس بما "لا ينبغي أن نفعله"... لابدَّ أن يغدو تذكر عضِّ ثدي الأم، أو الأخرى استيهام هذا العضَّ، مشحوناً، في اللاوعي، بمشاعر الشرِّ القديمة. ولما كانت التجربة قد علمت الطفل ما يعنيه قانون التأثر عندما يخرق السنَّة... فإنه يخشى، بدوره، من أن تنزلَ به تلك العضَّات التي رغب في أن يُغضِّنها لأمه: أعني، انتقامًا من نزوعه إلى "أكل لحوم البشر"^(١).

(١) المصدر السابق، ص 218-219.

يحدد هذا المقطع بدقة ذلك الجذر المتजاذب، الذي يشبك الكراهة والحب، ويشكّل أساس مصّ الدماء. ولقد سبق لفرويد أن وصف تجاذبًا مشابهًا يتعلّق بالتابو المفروض على الموتى (ومصانص الدماء، كما نعلم، هو أيضًا شخص ميت يعود إلى الحياة ليُدمر أولئك الذين بقوا):

"هذا العداء، الذي توقف حادثة الوفاة إشباعاً له في اللاؤعي لكنه إشباع مكروبٌ ومُحرَّجٌ بسبب حادثة الوفاة ذاتها... [يزاح] إلى موضوع العداء، إلى الميت نفسه. ... ومرة أخرى... نجد أن التابو قد نما على أساس موقف انفعاليٍ متजاذب. فتابو الموتى ينشأ، مثل سواه، من التعارض بين المُمْدُودِ وإشباع لا واعٍ ينجمان عن حدث الموت. وبما أنَّ هذا هو أصل نفقة شبح الميت، فإنَّ من الطبيعي أن يكون أكثر الناس خوفاً منه أولئك الذين كانوا في السابق أقربهم منه وأحبّهم إليه"^(١).

لا يترك نصٌ فرويد أيَّ شكَّ: فالتجاذب يوجد داخل نفس الشخص الذي يعاني من الخوف. وبغية شفاء هذه الحالة من التوتر يكون المرء مضطراً لأن يكتب، بصورة غير واعية، واحدةً من الحالتين الفاعلتين المتتصارعتين، هي الحالة التي يحيط بها الحظر الاجتماعي الأشد. ومن الكتب ينشأ الخوف: "كل عاطفة انفعالية، مهما كان نوعها، تحول، إذا ما كُتِّبت، إلى قلق"^(٢). ويتفجر الخوف عندما تعود هذه النزوة المكبوتة - مهما كان السبب - وتفرض نفسها على العقل: "تحدث تجربة الغرابة إما حين تعود العقد الطفالية المكبوتة إلى الحياة من جديد بسبب انتساب ما، أو حين تبدو قناعات بدائية سبق التغلب عليها كما لو أنها قناعات صحيحة ومتينة"^(٣). وبعبارة أخرى، فإنَّ الخوف يتماشى مع "عودة المكبوت". وهذا ما يمكن أن يصل بنا إلى لبَّ الموضوع.

(١) "الوطم والتابو" (1913) في فرويد، المجلد XIII ، ص 61. انظر أيضًا مقالة "الغريب" (1919): "من المحتمل كثيراً أن يكون خوفنا لا يزال يملي ذلك الاعتقاد القديم بأن الرجل الميت يغدو عدو منقذه ويسعى لأن يتذذه شريكاً في حياته الجديدة" (المصدر السابق، ص 242).

(٢) "الغريب" ، ص 241.

(٣) المصدر السابق، ص 249.

فأدب الرعب يعجّ بمقاطع تواجه فيها الشخصيات الرئيسة ذلك الإدراك - الذي وصفه فرويد - بأنَّ العنصر المقلق موجود داخلهم: أي أنَّهم هم أنفسهم من ينبع المسوخ التي يخافونها. وخوفهم الأول هو - حتماً - من أن يجنوا. "تذكروا، أنتي لا أسجل رؤية رجل مجنون". (فرنكشتين). "ليحفظ الله سلامة عقلي...ليس هناك سوى شيء واحد آمله: ألا أجن، إن لم أكن قد جننت أصلاً". (دراكولا، والكلام لهاركر). يقول [دكتور سيوارد] إبني وفَرْت له دراسة نفسية مثيرة للضصول" (دراكولا، لوسي). "لقد توصلت إلى استنتاج بأنه لابدَ أن يكون هناك شيء عقلي" (دراكولا، سيوارد، الذي هو أيضاً مدير مشفى للأمراض العقلية). كما يشعر جيكل بأنَّ عليه أن يدفع عن نفسه شبهة الجنون، تماماً مثل أوبرري عند بوليدوري قبل قرن من ذلك. ففي هذه الروايات، يميل الواقع لأن يعمل تبعاً لتلك القوانين التي تحكم الأحلام: "لم أكن أحلُّم"، "كما في حلم"، "كمالو أنتي كنت أخوض في كابوس طويل"^(١). تلك هي عودة المكتوب. ولكن كيف يعود؟ لا يعود كجنون، أو لا يعود كذلك إلا بصورة هامشية وحسب. فالدرس الذي ترغب هذه الكتب في إيصاله هو أنه لا حاجة بالمرء لأن يخشى من أن يُجنّ؛ لا حاجة به لأن يخشى من كنته الخاص، ومن انقسام نفسه الخاصة. لا، على المرء أن يخشى من المسوخ، من شيء مادي، شيء خارجي: "دكتور فان هيلسنغ، هل أنت مجنون؟..."

(١) زعمت ماري شيلي أنها "حُلمت" بقصة فرنكشتين. كما يُفضل سلسلة فرنكشتين، الذي يحدث مباشرة بعد خلف المدخ، واحداً من المقاطع البارزة في النص. ففي اللحظة التي يكون فيها فرنكشتين على وشك تقبيل إليزابيت في الحلم، تتحول إلى جثة أمه، فيستيقظ ليجد المسوخ في فراشها، في وضعية أمومية لا سبيل إلى الخطأ فيها: "ازاح ستارة السرير؛ وكانت عيناه... مثبتتين على... وتكشيره تجدد وجنتيه... وقد مذ إحدى بيديه" (ص 52). وثمة أشياء أخرى تتعلق بالمسوخ وتتوحي بإعادة تفعيل صورة الألم: واقعة أنه شخص ميت يعود إلى الحياة؛ "ضخامة" حجمه؛ ولغته، التي هي "أقدم" بلا شك من لغة فرنكشتين. لكن الشابه الأهم يقوم على وظيفة المسوخ ضمن الحبكة: حيث يقتل إليزابيت ويعاقب فرنكشتين على زواجه منها وبذلك ينتقم لأمه، التي قتلتها الحمى الفرمزية التي التقطتها من إليزابيت، التي يبدي ابنها الآن استعداداً لأن "يخونها" معها. وهذا الوضع يذكر بكثير من حكايات إدغار الآن بو.

ردَّ فائلاً: «يا ليتني كذلك! تحمل الجنون أسهل من تحمل حقيقة كهذه».^(١) يا ليتني كذلك: هذا هو المفتاح. فالجنون ليس شيئاً بالقياس إلى مصاص الدماء، الجنون ليس مشكلة. أو الأخرى: الجنون، بحد ذاته، ليس موجوداً: من يخلقه هو مصاص الدماء، والمسخ^(٢). هكذا تكون دراكيولا، المكتوبة في السنة ذاتها التي بدأ فيها فرويد تحليله الذاتي، محاولة مشتبه قام بها عقل القرن التاسع عشر لكي لا يتعرف ذاته. وهذا ما ترمز له شخصية دراكيولا، الواقعة أصلاً في قبضة الخوف، وتجد نفسها بالمصادفة أمام المرأة. فهو ينظر فيها ويقفز: إذ يجد في المرأة انعكاس وجهه. لكن انتباه القارئ يُحوّل مباشرًةً فالخوف لا يأتي من كونه قد رأى صورته الخاصة، بل من حقيقة أنَّ مصاص الدماء ليس منعكساً في المرأة. وإذا يجد المؤلف - ومعه الشخصية والقارئ - نفسه وجهاً لوجه أمام الحقيقة البسيطة المرعبة، فإنه يرتد في حالة من الرعب.

يعود المكبوبت، إذاً، ولكن مموهاً كمسخ. وهذه الاستعارة على وجه الدقة هي الظاهرة الأساسية التي ينبغي لدراسة تحليلية نفسية أن تتركز عليها. وكما لاحظ فرانشيسكو أورلاندو في تحليله عمل راسين فيدرا، فإنَّ «العلاقة بين اللاوعي والأدب لا يفرضها حضور المحتويات في العمل الأدبي، مهما تكن طبيعتها،... فلا يمكن أن تقبل الرغبة المنحرفة كمحظى في العمل الأدبي دون أن يقبل هذا الأخير أيضاً ذلك النموذج الشكلي القادر على تصفيتها»^(٣). وهذا النموذج الشكلي هو استعارة المسخ، استعارة مصاص الدماء. وهذه الاستعارة «تصفي»، أو تجعل العقل

(١) لنذكر رينفليد، مريض سبيوارد الذي يُفسح له مجال واسع في دراكيولا. حيث يفحص سبيوارد حالته بكل عناية، معتمداً على كل التقنيات الطبية النفسية المعروفة، بل وبشكل فرضيات جديدة، ويستند على فان هيلسنخ طلباً لرأي آخر: لا شيء، سوى خفيٌّ حنين. ثم، فجأةً، يسقط البنس: رينفليد خادم دراكيولا.

(٢) أورلاندو، ص 138 و 140؛ التشديد لي.

الواعي يحتمل، تلك الرغبات والمخاوف^(١) التي سبق أن حكم عليها بأنها لا تُحتمل واضطراها بذلك لأن تُكتب، ولم يعد قادرًا على أن يتعرّف عليها ويتبين وجودها. وبذلك يكون لهذه الصياغة الشكلية الأدبية، أو هذه الصورة البلاغية، وظيفة مزدوجة: فعي تعبير عن المحتوى اللاواعي وتخفيه في الوقت ذاته. والأدب يحتوي كلا هاتين الوظيفتين على الدوام. والذهاب بإحداثها أو بالأخرى لا بد أن يفضي إما إلى إزالة مشكلة اللاوعي (بالتأكيد على أن كل شيء في الأدب شفاف وواضح) أو إلى إزالة مشكلة الإيصال الأدبي (بالتأكيد على أن لا عمل للأدب سوى إخفاء محتويات معينة). غير أن العلاقة بين هاتين الوظيفتين، الحاضرتين دومًا في الاستعارة الأدبية، يمكن مع ذلك أن تتغير. حيث يمكن للواحدة منهما أن تبرز أكثر من الأخرى وتتخدّم موقعاً مسيطراً ضمن دلالة العمل الكلية. ولهذه الملاحظات صلة مباشرة بسجالنا، لأنَّ استعارة مصاص الدماء هي مثال رائع على الكيفية التي يمكن أن يتتوَّع بها توازن الوظائف الأدبية. ويمكن طرح المشكلة على هذا النحو: ما جنس مصاص الدماء، في الأدب بالطبع، وليس في الواقع؟ فمصاصو الدماء، بخلاف الملائكة، لهم جنس، لكنه جنس يتغيّر. ففي مجموعة من الأعمال (بو، هوفمان، بودلير: ثقافة "النخبة") هم نساء. وفي مجموعة أخرى (بوليدوري، ستوكر، السينما: الثقافة "الجماهيرية") هم رجال. وهذا التحول ليس مصادفة بأي

(١) أن تكون رغبة أو خشية ما هي الأساس الذي تقوم عليه الغرابة هو أمر ثانوي تماماً بالنسبة لفرويد. فالرعب ينجم عن إعادة بزوج مفاجئة لشيء مكبوت: وحين ترسّخ ذلك، "فإننا لا نبني ما إذا كان الغريب مخيفاً هو ذاته أو حاملاً لأثرٍ ما آخر" ("الغربي" ص 241). هذا الأصل اللاواعي المتجادب يخلع وظيفة خاصة على أدب الرعب. فالتمييز الذي أشار إليه فرويد في دراسته للنكات - "الأحلام تعمل أساساً على تحاشي التغيير والنكات تعمل لإحراز اللذة" - وسعده أورلاندو ليطأول الأدب (الذي يعمل أيضاً للحفاظ على اللذة، وإظهار الرغبة المكبوتة)، يغدو هنا محل شك إلى حد بعيد. فهاتان الوظيفتان - تحاشي التغيير وإحراز اللذة - تبدوان في أدب الرعب في حال من التوازن الشام واحدتهما مع الأخرى. بل إنَّ الواحدة توجد من أجل الأخرى: فرواية الرعب التي لا تخيف لا تقدم أيَّ لذة. وفي هذا الصدد، يبدو الشغاف أدب الرعب شديد الشبه باشتغال الحلم، ليس بسبب محتوياته وحسب: فهو، مثل الحلم، "يفرض" سياقاً للمتعة إجبارياً: وحيداً، في الليل، في السرير.

حال من الأحوال. ففي جذر مصـّ الدماء ثـّمة نزوة متجاذبة لدى الطفل تجاه أمـّه، كما رأينا. ولذلك فإنـّ تقديم مصـّاص الدماء كامرأة لا يترتب عليه سوى إجراء تشويه بسيط نسبياً في المحتوى اللاإلـّاعي. فالصورة الأدبية تظلـّ محفوظة بالعنصر الأساسي - الجنس - الذي يشكـّل مصدر القلق. والحواجز التي ينصبها الأدب ليحمـّي العقل الواعي تكون مرنة نسبياً: حيث نجد أنـّ دـ. هـ. لورنس (مثل بودلير، من قـبلـه) يمرـّ ببـيسـر من موضوعـة مصـّاصـاتـ الدـمـاءـ عـائـداًـ إـلـىـ الرـغـباتـ الإـيرـوـسـيةـ المنحرفةـ لـدىـ بوـ^(١)). أمـّـاـ حينـ يـغـدوـ مـصـّاصـاتـ الدـمـاءـ رـجـلاًـ،ـ فإنـّـ المصـدرـ اللـاؤـاعـيـ للـقـلـقـ تـخـفـيـ طـبـقـةـ إـضـافـيـةـ مـنـ الـمـدـلـولـاتـ.ـ وـتـغـدوـ الـصـلـةـ أـرـقـ وـأـوـهـيـ.ـ وـيمـكـنـ لـلـعـقـلـ الواـعـيـ أـنـ يـرـتـاحـ بـبـيسـرـ:ـ فـكـلـ ماـ يـتـبـقـيـ مـنـ الخـوفـ الأـصـليـ هوـ كـلمـةـ،ـ "ـدـراـكـيوـلاـ":ـ ذـلـكـ الـاسـمـ الرـائـعـ وـالـأـثـنـيـ عـلـىـ نـحـوـ يـتـعـذـرـ تـقـسـيـرـهـ.ـ وـبـعـبـارـةـ أـخـرىـ،ـ فـإنــ هـذـاـ التـحـولـ يـعـمـلـ عـلـىـ حـمـاـيـةـ الـعـقـلـ الواـعـيـ،ـ أوـ يـقـيـهـ فـيـ حـالـةـ مـنـ دـعـمـ الإـدـرـاكـ الشـدـيدـ،ـ إـذـاـ أـرـدـنـاـ الدـقـةـ.ـ وـلـقـدـ تـولـتـ التـقـاـفـةـ الجـماـهـيرـيـةـ أـمـرـ تحـوـيلـ مـصـّاصـاتـ الدـمـاءـ إـلـىـ رـجـلـ،ـ ذـلـكـ لـأـنـ عـلـيـهـ أـنـ تـعزـزـ تـلـكـ الضـرـوبـ الـعـفـوـيـةـ مـنـ الـيـقـيـنـ وـلـاـ تـسـتـطـعـ أـنـ تـرـكـ نـفـسـهـاـ تـسـبـرـ الـلـاؤـاعـيـ إـلـىـ أـعـمـاقـ زـائـدةـ.ـ غـيرـ أـنــ هـذـاـ عـلـىـ وـجـهـ التـحـدـيدـ هوـ السـبـبـ الـذـيـ يـتـيـحـ لـلـمـحـتوـيـ الـمـكـبـوتـ،ـ الـذـيـ بـقـيـ لـأـوـاعـيـاـ،ـ أـنــ يـنـتـجـ فـيـ الـوقـتـ ذـاتـهـ ذـلـكـ الخـوفـ الـذـيـ لـاـ سـبـيلـ إـلـىـ مـقاـومـتـهـ.ـ وـبـذـلـكـ يـسـانـدـ الـيـقـيـنـ الزـائـفـ وـالـرـعـبـ وـاـحـدهـماـ الـآخـرـ.

٣- استراتيجية الرعب:

أناـحـ لـنـاـ التـحـلـيلـ الـمـارـكـسـيـ وـالـتـحـلـيلـ النـفـسـيـ أـنـ نـعـزلـ مـجـمـوعـتـينـ بـاـرـزـتـينـ مـنـ الـمـدـلـولـاتـ تـجـمـعـانـ مـعـاـ فـيـ أـدـبـ الرـعـبـ وـتـجـعلـهـ ضـرـوريـاـ،ـ إـذـاـ جـازـ القـوـلـ.ـ وـتـخـتـلـفـ الـمـدـلـولـاتـ فـيـ هـاتـيـنـ الـمـجـمـوعـتـينـ اـخـلـافـاـ وـاضـحـاـ،ـ وـيـصـعـ تـوـجـيـدـهـاـ عـلـىـ نـحـوـ مـنـسـجـ وـمـتـاغـمـ.ـ وـلـسـتـ أـفـتـرحـ هـنـاـ إـعادـةـ بـنـاءـ الـحـلـقـاتـ الـكـثـيرـةـ الـمـفـقـودـةـ الـتـيـ يـمـكـنـ أـنـ تـرـبـطـ الـبـنـىـ الـاجـتمـاعـيـةـ -ـ الـاـقـتصـادـيـةـ وـالـبـنـىـ الـجـنـسـيـةـ -ـ الـنـفـسـيـةـ فـيـ سـلـسلـةـ

(١) دـ. هـ. لـورـنـسـ،ـ درـاسـاتـ فـيـ الـأـدـبـ الـأـمـيرـكـيـ الـكـلـاسـيـكـيـ،ـ لـندـنـ 1924ـ،ـ الفـصلـ 6ـ.

مفاهيمية واحدة. ولا أستطيع القول ما إذا كان هذا المسعى - الذي تمت محاولته مرات كثيرة وبطرق مختلفة كثيرة - ممكناً حقاً: ما إذا كان من الجائز، مثلاً، أن "نظام" الماركسية والتحليل النفسي في علم للمجتمع الحديث أكثر اتساعاً وأشدَّ صلابة. هذه مشكلة علمية شديدة التعقيد، ولست عازماً على أن أقارب أوجهها العامة. ما أوده فقط هو أن أشرح السببين اللذين أقنعني - في هذه الحالة الخاصة - بأن أستخدم مثل هاتين المنهجيتين المختلفتين. الأول هو سبب واضح، يتمثل في أنَّ الشخصيات المركزية في هذا الأدب - المسرح، مصاص الدماء - هي استعارات، صور بلاغية مبنية على التشابه بين حقول دلالية مختلفة. فهي إذ ترحب في أن تجسد مثل هذا الخوف، لا بدَّ لها بالضرورة أن تجمع مخاوف ذات أسباب مختلفة: اقتصادية، إيديولوجية، نفسية-جنسية (بل ينبغي إضافة سواها، بدءاً بالخوف الديني). ويبعدو لي أنَّ هذه الحقيقة تفسح المجال، إنَّ لم تكن تفرض، استخدام أدوات مختلفة بغية إعادة بناء تلك الجذور متعددة الأشكال التي تُسمِّ الاستعارة المرعبة. غير أنَّ هنالك سبباً آخر أيضاً يجعل المسرح ومصاص الدماء استعارات. فهما لا يرميان إلى تركيب ظواهر من طبائع مختلفة وحسب، بل يرميان كذلك إلى تحويلها: تغيير شكلها، ومعه معناها. وفي دراكيولا ثمة رأس المال الاحتقاري والخوف من الأم: لكنَّ هذين المعنيين خاضعين للحضور الأدبي الذي يحضره الكونت القاتل. فلا يمكن التعبير عنهم إلا إذا كانوا مُخبئين (أو مُحوَّلين على الأقل) تحت عباءته السوداء. وبهذه الطريقة وحدها يمكن للوعي الاجتماعي أن يعترف بمخاوفه الخاصة دون أن يعرض نفسه للوصمة. هكذا تتقارب الماركسية والتحليل النفسي في تحديد وظيفة هذا الأدب: تلك الوظيفة التي تتمثل في أن يحمل في داخله مخاوف محددة لكي يقدمها في شكل مختلف عن شكلها الواقعي: لكي يحوالها إلى مخاوف أخرى، فلا يكون على القراء أن يواجهوا ما يمكن أن يرعبهم بالفعل. وهذه وظيفة "سلبية": تشوَّه الواقع. إنَّها ضربٌ من "التعمية". لكنها أيضاً ضربٌ من "الإنتاج". فكلما افترقت رموز الثقافة الجماهيرية العظيمة هذه عن الواقع كان لا بدَّ، بالضرورة، أن تزيد بنى الوعي الزائف غنىًّا واتساعاً: وبنى الوعي الزائف هذه ليست سوى الثقافة السائدة. غير أنَّ هذه الوظيفة

لا تقتصر على التشويه والتزييف: بل تُشكّل، وتُثبت، وتُقْعِن. وهذه العملية هي عملية أوتوماتيكية ذاتية الدفع. فليس لدى ماري شيللي وبرام ستوكر أدنى نية في "التعلمية" على الواقع: فهما يَبُولانه ويُعبران عنه بطريقة كاذبة عفويًا. وهذا ما يتضح إذا ما عدنا من جديد إلى واقعة أن المسوخ هي استعارات. ففي الأدب، بشكل عام، تبني الاستعارات (من قبل الكاتب) وتدرك (من قبل القارئ) بوصفها استعارات على وجه التحديد. أمّا في أدب الرعب فلا تصح هذه القاعدة، لأنَّ الاستعارة لا تعود استعارة: بل شخصية واقعية كأي شخصية أخرى. ولقد سبق تودوروف أن كتب إنَّ "ما فوق الطبيعي غالباً ما يظهر لأننا نأخذ المعنى المجازي حرفيًا"^(١). وأخذ المعنى المجازي حرفيًا يعني اعتبار الاستعارة عنصراً من الواقع. ويعني، بعبارة أخرى، أن بناء فكريًا محدودًا - هو الاستعارة والإيديولوجيا التي تعيّر عنها ضمنياً - قد أصبح بالفعل "قوة مادية"، وكياناً مستقلاً يفلت من السيطرة العقلانية التي يمكن لمستخدمه أن يمارسها. هكذا يكتفِّ الفكر عن بناء الكون القافي؛ والأحرى، أنَّ هذا الكون يأخذ بالكلام عبر فم الفكر. غير أنَّ هذه القصة هي قصة مأثورة في النهاية: إنها قصة الدكتور فرنكنشتدين. ففي رواية ماري شيللي، لا يكتفَ المسوخ، الاستعارة، عن الظهور، جزئياً على الأقل، بوصفه ذلك الشيء المبنيَّ بناءً، والمُنتَج إنتاجاً. وهي تحدّرنا، أنَّ المسوخ شيء "مستحيل كواقعة مادية": أي أنه شيء استعاري. غير أنَّ المسوخ يحيى. وتنشأ لحظة الرعب الأولى لدى فرنكنشتدين من مواجهة هذه الواقعة على وجه التحديد: الاستعارة تنقض وتمشي. وما إن يحدث هذا، حتى يعلم أنه لن يعود قادرًا قطًّا على استعادة السيطرة عليها. فمن الآن وصاعداً، سوف يكون لاستعارة المسوخ وجودها المستقل: لن تعود نتاجاً، نتيجةً، بل أصل أدب الرعب ذاته. وفي زمان دراكولا - تلك الرواية التي تسوق منطق هذا الأدب إلى عواقبه الأبعد - كان مصاص الدماء قد وجدَ منذ زمنٍ لا ترقى الذكرة إليه، دون أن يخلقه أحد، أو أن يقبل التفسير.

(١) ترفيتان تودوروف، الفانتازيا: مقاربة بنحوية لجنس أدبي، إيثاكا ١٩٧٥، ص ٧٦-٧٧.

ثمة نقطة أخرى يتبعها عملاً شيللي وستوكر تباعداً جذرياً واحدهما عن الآخر: هذه النقطة هي الأثر الذي يقصدان إلى إحداثه عند القارئ. ويمكن التعبير عن هذا الاختلاف، بالاقتباس من بنiamين، على النحو التالي: وصفُ الخوف والوصف المخيف ليسا الشيء ذاته بأي حال من الأحوال. فرواية فرنكشتين (مثل جيكل وهايد) لا تزيد أن تخيف القراء، بل أن تقنعهم. وهي تناشد عقلاً. تزيد أن تدفعهم إلى التأمل في عدد من المشكلات المهمة (تطور العلم، أخلاقيات العائلة، احترام التقليد) وأن يقرؤا - عقلانياً - بأنَّ هذه الأمور تهدها قوى شديدة وخفية. تزيد، بعبارة أخرى، أن تأخذ موافقة القراء على سجالات "فلسفية" توضحها الكاتبة بالأسود والأبيض في سياق السرد. ولذلك يكون الخوف خاصعاً لهذه الخطبة أو هذا التصميم: إنه إحدى الوسائل المستخدمة للإقناع، لكنه ليس الوسيلة الوحيدة، ولا الأساسية. والشخص الذي تتم إخافته ليس القارئ، بل الشخصية الرئيسة. فالخوف ينحل ضمن النص، دون أن ينفذ إلى علاقات النص بالمرسل إليه^(١). وتستخدم ماري شيللي وستوكر أسلوبين لتحقيق هذا الأثر. فهي تثبت زمان السرد في الماضي: والماضي يخفف كلَّ خوف، لأنَّ الزمان الذي يفصله عن الحاضر يمكن المرء من ألا يبقى سجين الأحداث. وبذلك يحلَّ النظام محلَّ المصادفة، والتأمل محلَّ الصدمة، واليقين محلَّ الشك. وكلما زاد اكمال هذا الأمر

(١) يذكر الهدف الإيديولوجي في فرنكشتين بالهدف الإيديولوجي الذي ينسبه كانت إلى الجليل. "إذا أردنا تقويم الطبيعة على أنها جليلة ودينامية، فينبغي أن نُمثل كمصدر للخوف". لكن كانت يضيف: "المرء الذي هو في حالة الخوف [لا يستطيع] أن يلعب دور الحكم على جلال الطبيعة... و[رؤيه الكوارث الطبيعية]، شريطة أن يكون موقفنا آمناً، هي أشدَّ جاذبية بسبب ما فيها من خوف، ونحن مستعدون لأن نصف هذه الأشياء بالجليل، لأنها ترفع قوى الروح أعلى من ذروة الشائع البسيط... لذلك، لا يمكنَ الجلال في أيِّ شيء في الطبيعة، بل في عقلنا وحسب" (كانت ص 109، 110، 114؛ التشديد لي). ويشير كانت إلى السبيلين المفتوحين أمام أدب الرعب: سبيل "الجليل"، الذي لا يثير الخوف بل التأملات الأخلاقية، وهو مقتصر على القراء المتفقين؛ وسبيل "المرعب"، الذي ينبع التأمل ويُحفظ للجماهير. "في الواقع، دون تطوير أفكار أخلاقية، فإنَّ ما ندعوه بالجليل... لن يلف بوصفه مرعباً سوى انتباه الرجل غير المدرَّب" (المصدر السابق، ص 115).

(وهذه هي الوسيلة الثانية) زادت معرفتنا بالمسخ ولم يعد ثمة أي شيء مجهول فيما يتعلق به: حيث نراقب فرنكشتين يجمعه قطعة قطعة، ونعلم منذ البداية أي سمات سوف تكون له. وهو يهدّد لأنّه حي ولأنّه كبير، وليس لأنّه متعدّد على الإهاطة العقلانية. ولكي ينشأ الخوف، ينبغي أن يُزعزَعُ من العقل. وكما يقول بارت: "التشويق" يأخذ بتلبيبك في "العقل"، وليس في "الأمعاء"^(١).

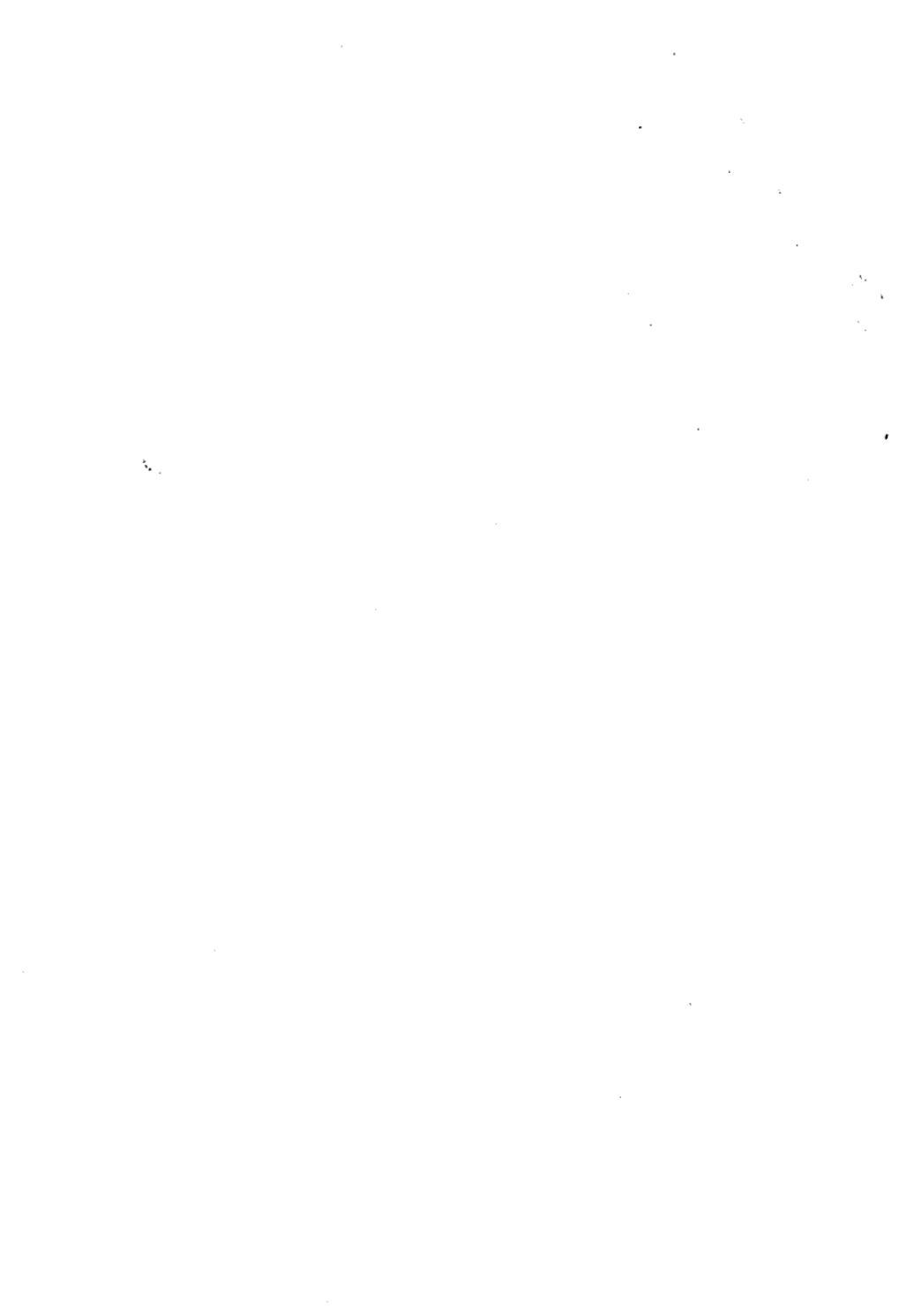
وتختلف عن ذلك بنية السرد في دراكولا، رائعة أدب الرعب الحقيقية. فزمن السرد هنا هو الحاضر على الدوام، والنظام السردي لا يقيم أي صلات سلبية. وليس لدى القراء، شأنهم شأن الساردين، سوى تلميحات: فهم يرون الآثار، غير أنّهم لا يعلمون الأسباب. وهذا الوضع على وجه التحديد هو ما يولّد التشويق^(٢)، الذي يعزّز، بدوره، تماهي القراء مع القصة التي تسرد. إنّهم يُحرّرون بالقوة إلى النص؛ ويكون خوف الشخصيات خوفهم أيضاً. ولا يعود ثمة وجود بين النص والقارئ لتلك المسافة التي أثارت التأمل في فرنكشتين. فستوكر لا يريد قارئاً مفكراً، بل قارئاً خائفاً. والخوف ليس غاية بحد ذاته، بالطبع: إنه وسيلة للوصول إلى موافقة على تلك القيم الإيديولوجية التي تفحصناها. غير أنه الوسيلة الوحيدة هذه المرة. وبعبارة أخرى فإنّ الاقتناع لا يعود عقلانياً بالمرة: فهو لواع

(١) رولان بارت، "التحليل البنائي للسرد" في الصورة - الموسيقا - النص، لندن 1977، ص 119.

(٢) يصف بارت التشويق على النحو التالي: "من جهة أولى، يعزّز التماس مع القارئ (المستمع)، وتكون له وظيفة تخطيطية تحفظ الاتصال، بإبقاء السلسلة مفتوحة (من خلال إجراءات توكيدية تتخذ هيئة التأثير والتتجديد)؛ ومن جهة أخرى، يقدّم التهديد الذي تنطوي عليه سلسلة غير مكتملة، أو إطار مفتوح.... أي التهديد الذي ينطوي عليه اضطراب منطقي يُستهلك بقلق ولذة (لأن الأمور تنتهي على ما يرام على الدوام)." (التشويق، إذا، هو لعبة مع بنية، مصممة لكي تتهدّد بالخطر وتمجّده، فتشكل بذلك "إثارة" حقيقة يمكن فهمها والإهاطة بها" (المصدر السابق، ص 119). فما إن نعلم من هو دراكولا، وما إن يزول الاضطراب المنطقي، حتى تتحول رواية ستوكر من رواية رعب إلى رواية مضادة: حيث يُستغرق الفعل كلّه في الرحلات، والمبازرات، والمطاردات، وخطط المعارك.

شأنه شأن الرعب الذي ينتجه^(١). وهكذا، فإنَّ أدب الرعب الذي يدعى حماية العقل من القوى الخفية التي تنهده، يقتصر على استبعاد ذلك الاستبعاد الأكثر أمْناً. فاستعادة النظام المنطقي تتوافق مع التمسك غير الواعي وغير العقلاني بمنظومة قيم معينة دون خلاف أو نقاش. وادعاء حماية الفرد، ليس في الحقيقة سوى إلغاء له. فأدب الرعب يقدم المجتمع - سواء كان الجو الإقطاعي الوداع في فرنكشتين أو إنجلترا الفيكتورية في دراكويلا - على أنه تعاونية عظيمة: كلُّ من يخرج روابطها هالك. فأن يفكَّ المرء بنفسه، وأن يتبع مصالحه الخاصة: تلك هي المخاطر الحقَّة التي يريد هذا الأدب أن يبيدها. وهو أدب غير ليرالي بالمعنى العميق، يعكس ويعزِّز الرغبة في مجتمع متكامل؛ وفي رأسمالية تتبرَّأ أن تكون كلامًا عضوياً. وهو أدب علاقات ديناميكية، توجد فيه الأصداد بدالة بعضها بعضاً، وتعزِّز بعضها بعضاً، بدل أن تكون منفصلةً وداخلةً في صراع. تلك هي العلاقة بين رأس المال والعمل الماجور، عند ماركس. وتلك هي العلاقة بين الأنماط العليا واللاؤعي، عند فرويد. وتلك هي الرابطة بين العاشق والممرض^٢ الذي يدعوه حباً، عند ستاندال. وتلك هي العلاقة التي تربط فرنكشتين بالمسخ ولوسي بدراكويلا. وتلك، أخيراً، هي الرابطة بين القارئ وأدب الرعب. كلما زاد الخوف الذي يشيشه العمل، زاد حضنه على الفضيلة. وكلما زاد ما فيه من الإذلال، زاد رفعه للروح المعنوية. وكلما زاد إلخاؤه، زادت إشاعته الوهم بأنه يكشف. إنه خوف يحتاجه المرء: فهو الثمن الذي يدفعه لقاء تقبيله هيئَة اجتماعية قائمة على اللاعقلانية وما ينذر بالخطر. فمن الذي يجرؤ بعد ذلك على القول إنه أدب هروبي يفرَّ من الواقع إلى عالم الخيال؟

(١) لاحظ أدورنو أن "معايير السلوك الفردي الجمعية"، أي معايير الأنماط العليا، لا بد أن تكون لا عقلانية بالضرورة: "فالأنماط العليا "الوااعي" لأنَّ أن يفقد على وجه الدقة تلك السلطة التي يتثبت به من يدافعون عنه كرمي لها". ت.و.أدورنو، "علم الاجتماع وعلم النفس II" (1955)، New Left Review 47، 1968، ص. 82، 83.



الإنسان النابض
(*Homo Palpitans*)

روايات بذرانك والشخصية المدينية

تحاول هذه الدراسة أن تلقي الضوء على فرضيات ثلاثة^(*). أولاً، أنَّ المتروبول (وهو في حالتنا هذه باريس في أواسط القرن التاسع عشر) لا يدعو إلى تغيير في تصورنا للمكان بقدر ما يدعو إلى تغيير في تصورنا لـ تدفق الزمن. فلكي يتمكَّن الأدب منتناول التجربة المدينية، لا بدَّ أن يكون قد سبق له أنَّ معنَّ الفكر في بلاغة زمانية جديدة لا تبلغ أكمل تجلٍّ لها في الشعر، بل في حبكة الرواية المشوقة، كما تُظْهِر خاصَّةً في أعمال بليزاك. وثانيتها، ما سأشير إليه من أنَّ هذا الترتيب البلاغي الخاص ينتقل من الأدب إلى الحياة اليومية التي يجدها سكان المدن، ليغدو واحداً من أهمِّ المرشحات الفكرية التي يمكن لهم استخدامها في إسباغ معنى على عالمهم وقوله بالقدر الكافي من الرضى. أما الفرضية الثالثة - التي تتشابك تشابكاً وثيقاً مع الفرضيتين السابقتين وتعتمد اعتماداً كاملاً على صحتهما - فهي أنَّ الصلة التي أقامها بنيميين بين التجربة المدينية والإنتاج الأدبي في مقالاته عن بودلير (قدس أقداس النقد الأدبي، في العقد الأخير) ربما تكون أقلَّ إقناعاً وتمثيلاً مما يميل المراء إلى الاعتقاد، ولا بدَّ، إذَا، من إعادة تفحصها.

١- صورُ المدينة:

ليس من الواضح البَّة أنَّ العلاقة بين المدينة والرواية تتجلى على مستوى الحبكة بصورة خاصة. وعلى الأقلَّ، فإنَّ الأمر لم يُرَّ على هذا النحو في مناسبات متعددة، لكلٍّ منها أهميتها الخاصة.

يقول أوغست إنْدل في مقالته المعروفة "Die Schönheit der grossen Stadt"

: 1908،"

(*) قدمت هذه الدراسة في مؤتمر città e metropoli، فيزارا 2 - 4 تشرين الأول 1981.

إن العصر الذي أحدث التطور الكبير في المدن خلق أيضًا رسامين وشعراء راحوا يستشعرون جمال تلك المدن ويستمدون منها الإلهام. غير أنَّ موجةً من الشك، والأكاذيب، والنزعة الأخلاقية غمرتهم. واتهموا بأنهم هبطوا بأنفسهم إلى وحل الشوارع دون أن يخطر لأحد أنَّ مجدهم يمكن هناك على وجه التحديد: حيث يجدون جمالاً وعظمةً في تلك الأماكن ذاتها التي تعبّرها غالبية الناس دون اكتراث^(١).

ويقول روبرت. إ. بارك في مقالته المعروفة "المدينة: اقتراحات لاستقصاء السلوك الإنساني في البيئة المدينية"، 1925:

"يمكن لطرق الرصد الصبور التي مارسها أنثروبولوجيون مثل بواس ولوبي في دراسة حياة هنود أميركا الشمالية وسلوكهم أن تُستخدم على نحوٍ مثمرٍ أكثر في استقصاء العادات، والمعتقدات، والممارسات الاجتماعية، وتصورات الحياة العامة المساعدة في إيطاليا الصغيرة في الطرف الشمالي الأدنى من شيكاغو، أو في توثيق الطريق الشعبية لدى سكان غرينتش فيلنج ومحبيه واشنطن سكوير، في نيويورك.

"تحن مدينوون لكتاب الرواية أساساً في معرفتنا المصميمية بالحياة المدينية المعاصرة. غير أنَّ ما من مدينة من مدننا تقضي دراسةً تفوق في استقصائها وحياديتها تلك التي قدمها لنا إميل زولا في رواياته التجريبية..."^(٢).

(١) انظر الترجمة الإيطالية في كتاب ماسيمو كاشياري، متروبول، روما 1973، ص 136.

(٢) روبرت. إ. بارك، إرنست. و. بورخيس، رودريك. د. مكنزي، المدينة، شيكاغو 1925، الفصل ١، ص ٣.

ويقول إريك أورباخ في كتابه المحاكاة، 1946:

"يسطير على وصف مدام فوكير حافز" رئيس، يتكرر مراراً عديدة، هو حافز الانسجام بين شخص المدام فوكير... والحجرة... الانسجام بين شخصها وما ندعوه (وما يدعوه بليزاك أيضاً، في بعض الأحيان) بيتهما.... حافز، وحدة البيئة كان قد استحوذ عليه بقوة بالغة لدرجة أنَّ الأشياء والأشخاص الذين يشكلون بيئتهما غالباً ما يكتسبون عنده نوعاً من الدلالة الثانية... دلالة يمكن تعريفها على أفضل وجه من خلال صفة "الشيطانية".

... في جميع أعماله... كان بليزاك يشعر أن بيئاته، مهما تباهت، هي وحدات عضوية بل وشيطانية، ويسعى لأن ينقل للقارئ هذا الشعور... فهو يرى أنَّ كلَّ بيئه تغدو جوًّا أخلاقياً ومادياً...^(١).

ونظراً لشدة الاختلاف في ثقافة إنجل وبارك وأورباخ ومقاصدهم، فإنَّ معالجتهم المتداخلة للصلة بين الأدب والمدينة تغدو لافتة أكثر: تنفذ المدينة إلى الأدب، وينفذ الأدب إلى إدراكنا للمدينة وفهمنا لها من خلال الوصف بصورة أساسية. فلكي ينقل النصَّ معلومات عن المدينة، لا بد له من أن يوقف القصة، ويرجى الفعل مؤقتاً، ويأخذ بوصف الواقع والأمكنة: حتى إنَّ بارك يصدر ملاحظاته بقائمة كاملة من الأحياء والحواري؛ وفقرة إنجل عنوانها "المدينة كمشهد"، وفصل أورباخ عنوانه "في فندق دولامول".

الحواري، الشوارع، البيوت: أمكنة للوصف. غير أنَّ الوصف الأدبي ليس نسخة مطابقة من شيء آخر، بل سبيل لبناء معنى وإيصاله، وإقامة تصنيف للأعلى والأدنى، والجميل والقبيح، والقديم والجديد وهلمجرا. والتصنيف (هذا المفهوم الذي

(١) إريك أورباخ، محاكاة: تمثيل الواقع في الأدب الغربي، برلينستون 1953 (الطبعة الرابعة 1974)، ص 473، 472، 470.

سنعود إليه في موضع متعددة) يبقى مفيداً ما دام الزمن لا يبتله وبغيره: فهو بترتيبه عناصر معينة، يفترض ثباتها ويسلم به. ولا غرابة أن النقد الأدبي لطالما خصّ تحليل الوصف بمكانة خاصة، سواء كان ذلك تحت مسمى "التأويل الرمزي" أو "تأسيس النماذج". والوصف، تبعاً لهذين المفهومين، يوقف تدفق الحبكة ويكشف المعاني الأساسية للنص. وأكثر من ذلك بعد، أن كشف الوصف هذه المعاني إنما يتم على وجه الدقة عبر إيقافه تعاقب الأحداث الذي يمكن أن يبذر الاضطراب في هذه المعاني أو يخفيها.

ثمة ما يغري المرء بأن يعتبر أنَّ الفهم الشائع هو الأساس الذي يقوم عليه مثل هذا الموقف. حيث يبدو حتمياً، بل بدهياً، أنَّ الأدب، إذا ما أراد أن يأخذ بتلابيب المدينة، لابد له أن يعي من شأن الوصف: فالمدينة هي في النهاية وقبل كل شيء كيان مكاني تتبلور فيه قيمة كل مكون – سواء كان إنسانياً أو غير ذلك – وتبلور معناه في شكل أشياء، وبيوت، وكيانات يمكن وصفها وتصنيفها من نواحٍ شتى. وكل ذلك صحيح. غير أنه يصح أيضاً على القرية، أو البلد، أو على أي شكل آخر من أشكال السكنى البشرية. وما يميز المدينة – وهذا ما سيجد سبيله إلى تقنية الرواية – هو أنَّ بنيتها المكانية (ترکّزها بصورة أساسية) تابعة لاشتداد حراكها: حراكها المكاني بالطبع، ولكن حراكها الاجتماعي بصورة أساسية. وسرعة الازدهار والدمار المذلة هي الموضوعة العظيمة في رواية القرن التاسع عشر من بلزاك إلى موباسان: معها تدخل المدينة الأدب الحديث وتغدو كما لو أنها سياقه الإلزامي. وذلك على وجه الدقة لأنَّ المدينة بوصفها مكاناً مادياً، يشكلُ سناداً لضروب الوصف والتصنيف، تغدو مجرد خلفية للمدينة بوصفها شبكة من العلاقات الاجتماعية المتباينة التي تشكل دعامةً للزمنية السردية. فالرواية تكشف أنَّ معنى المدينة لا يوجد في أي مكان بعينه، بل يتجلى عبر مسار زمني وحسب. وفي حين كان الطموح العظيم لدى السرد الأسطوري يتمثل في الإلحاح على تحول الزمان إلى مكان، فإنَّ الرواية المدينية تقلب هذه المسألة رأساً على عقب وتسعى إلى تحليل ما هو مكاني بدلالة ما هو تعاقبي.

وما يكشفه التحليل هو أنَّ الوصف لا يلعب سوى دور ثانوي تماماً في باريس بزارك. وهذا أمرٌ لا يصعب إثباته. بل إنه سبق لأورباخ ذاته أن لاحظ - دون أن يقدم تفسيرات - أنه حين حاول بزارك أن يحوّل المكان إلى "جوًّا إجماليًّا" يشتمل على بيئاته المتعددة جميعاً.... وُفقَ إلى ذلك أحسن التوفيق وأصاب فيه أقصى القلة فيما يخصّ أوساط البرجوازية الباريسية الوسطى والدنيا وفي الأقاليم؛ في حين أنَّ تمثيله للمجتمع الراقي غالباً ما كان ميلودرامياً زائفاً، بل وكوميدياً خلافاً لإرادته... فهو غير قادر على خلق الجوًّا الحقيقى للعوالم الراقية، بما في ذلك الفكرية منها⁽¹⁾. وهذه ملاحظة صحيحة بل تزداد صحةً عند زولا، على سبيل المثال، على الرغم من اختلاف المرجعيات السوسيولوجية. وما يعنيه ذلك هو أنَّ ضروب النجاح "الموقفة أحسن التوفيق والمصيبة أقصى القلة" إنما تتبع من واقعة أنَّ شخصيات معينة، أو أحوالاً معينة، يمكن أن تفهم تماماً من خلال وصف البيئة لأنَّ - فقط لأنَّ - زمن تحولاتها قد انتهى إلى غير رجعة. وليس مصادفةً أنَّ قوة الوصف تبلغ أقصاها مع "قراء" المدرسة الطبيعية ومع "كهول" بزارك الذين لا يمكن نسيانهم (فوكير، سيشار، غورييو، غوبسيك، غراندي، أولو). فمستقبل هؤلاء لا يمكن أن يكون سوى تكرار لحاضرهم: لأنَّ ماهيّتهم هي ما هم عليه، وليس ما يمكن أن يصيروا إليه. ومثل هؤلاء لا يمكن قط أن يغدو موضوعات سردٍ، ما دام هذا الأخير ينطوي دائمًا وبالضرورة على التغيير.

كلُّ ذلك يمكن إثباته بالطريق المعاكس (*e contrario*): ثمة مشهد باكر في رواية بزارك أوهام ضائعة يحدّد أثيناً من الصديقين الشابين سوف يكون الشخصية الرئيسية في الرواية. ففي فيدي سيشار، الذي دُعيَ، من خلال لوسيان، إلى أمسية عند آل دي بارغتون، يتتحى: "... لستَ مَوْسُوماً ولا مُحَدّداً، وعليك أن تستغلَ عذريلك الاجتماعية... إنك في أحسن خلقة، بقامتك الفارعة، وهذه الثياب الأنثقة... أما أنا فسأبدو بمظهرِ عاملٍ وسط هذه النخبة من المجتمع. سأكون مرتبكاً أخرق، أتفوه بالحمقات...". وهكذا، يمكن للوسيان - أو ينبغي له - أن يغدو الشخصية الرئيسية،

(1) المصدر السابق، ص 473.

وذلك على وجه الدقة لأنَّه غير "قابل للتوصيف": فجماله هو وسيلة الارقاء الاجتماعي، ليس بالمعنى المبتدِل بوصفه ذلك الجمال المُعْنِي، بل لأنَّه يُفَرِّدُ على أنَّه الكائن غير الموسوم مادياً ("العذري")، والرجل دون أمارات. فلوسيان "ليس موسوماً ولا مُحدداً". وجماله هو تعدد إمكانياته، وقابلية للتحول، واستعداده الجوهرى المسبق للانزياح من دور إلى آخر، ومن ارتباط إلى آخر (بل ومن كنية إلى أخرى).

الجمال هو الجمال، ويمكنه أن يرمى إلى النجاح لأنَّه غير مغلول إلى أي محتوى محدد يقيده: فالقاعدة أنَّ الجمال لا يوصف فقط، بل يُؤكَد عليه ويُكرَرُ وحسب. ويتصحَّ سبب ذلك خلال مواجهة لوسيان الأولى مع تلك الظاهرة التي تربط معاً كلاً من الجمال، والنجاح، والمدينة: ألا وهي الموضة. في بينما يطوف في التوليري - في أول يوم له في باريس - يسرح لوسيان، وبلازاك، فكرهما في العابرين وملابسهم. ويقسمانهم إلى صنفين: أولئك الذين تشير ثيابهم إلى شكل من أشكال المنزلة (الاجتماعية، الجغرافية، الجيلية)، وأولئك الذين لا تكشف ثيابهم إلا عن الموضة. واللباس في الحالة الأولى - بحسب إرولان بارت في كتابيه] نظام الموضة وس/زد - هو دليل: إذ يحدُّد على نحوٍ أكيدٍ مكانة، أو عمرًا، أو عملاً، أو حالة لا يمكن للمرء أن يتقدَّم منها حتى مادياً. فهو يثبت، وبينما، ويعُلَّب. وهو يولد تصنيفاً، أو يشير بالأحرى إلى سريان مبدأ التصنيف وشرعنته في هذه الحالة. وهذا المبدأ، مرأة أخرى، مثبتٌ في الزمن: فهو يتوقَّع، ويصف، ثباتَ كلَّ ما يقع تحت حكمه وقضائه.

أما بالنسبة للموضة، فالعكس تماماً هو الصحيح. ذلك لأنَّ الإدراك الحسى لا يسعه في هذه الحالة أن يسوقنا إلى التصنيف. فاللباس الدارج ليس دليلاً: إنه، بالأحرى، علامة فارغة من قبيل اللغو. وعلى سبيل المثال، فإنَّ الجينز الأزرق الحالى كان منذ عشرين سنة ونِيَفَ مضت دليلاً على ثلاثة أشياء على الأقل: العمل زهيد الأجر (فمادته خشنة ورخيصة)، والعمل الذي يتطلَّب كثيراً من الحركة

الشاقة (فماماته قوية)، والعمل الذي يُنجز خارج البيت (ومن هنا، زوال اللون). غير أنَّ هذا الجينز الأزرق ذاته، ما إنْ غداً موضة دارجة، حتى كفَ عن الإقصاء بالدلالات. فهو يشير إلى رجل على الموضة لا لأنَّه مكون من قماش خشن مُحَوَّر (كما كانت الحال مع الكاوبوي)، بل لأنَّ الموضة تفرض على نحوِ عشوائي وعبيثي قماشاً خشنًا مُحَوَّرًا. وبعبارة أخرى، فإنه يشير إلى الموضة لأنَّه على الموضة. وبالطبع، فإنَّ اللغو لا يمكن أن يكون مُشَبِّهًا أو مُرْضِيًّا، خاصةً حين يكون مُضمنًا في مقالة تعود إلى العام 1895^(*).... ومن ثم، فإنَّ زيميل، في تقدِّمه للألماني للموضة، أغلق خطوة ضرورية. فالتعبير "هذا الشيء دارج لأنَّه على الموضة" هو تعبيرٌ ناقصٌ. علينا أن نضيف إليه تحديده الأساسي حقولاً: "هذا الشيء دارج لأنَّه على الموضة الآن". فأنَّ "نصف" شيئاً دارجاً هو أمر بلا نفع. أمّا أن نتحقق من كونه دارجاً الآن، أو في الماضي، أو في مستقبلٍ يمكن التنبؤ به، فذلك - على العكس - أمرٌ أساسيٌّ. فالموضة، كما ألمح ليوباردي في كتابه حوار بين الموضة والموت، هي ابنة الزمان. بل ليست سوى الزمن. والرجل الذي على الموضة ليس مُعْلَباً في ثيابه على النحو الذي يكون عليه الكاوبوي. وعلى هذا "الرجل الذي على الموضة" أن يوازن دون توقف على إعادة صياغة خزانة ملابسه، "مجاريَا الزمان" على الدوام. فدعونا إذاً نعود مرةً أخرى وأخيراً إلى مسألة تمثيل الزمان في الأدب.

(*) ما يشير إليه موريتي هنا هو غالباً مقالة حالم الاجتماع الألماني جورج زيميل "علم نفس الموضة"، حيث حاول أن يحلل ما ينطوي عليه الموضة من تناقض ظاهري إذ ترضي الفردية والتميز الشخصي من ناحية، وترضي الامتثال والتكييف الاجتماعي من ناحية أخرى: "تمة ميلان اجتماعيان جوهريان لقيام موضة ما، هما الحاجة إلى الاتحاد من ناحية، وال الحاجة إلى الانزعال من ناحية أخرى، فإذا ما غابت إحدى هاتين الحاجتين لم تقم الموضة وانتهت سيطرتها فجأة.... ولأنَّ موضة كهذه لا يمكن قط أن تكون عامة و شاملة، فإنَّ الفرد يستمد إشباعاً من معرفته أنَّ الموضة، وإنْ كانت متباينة قليلاً، إلا إنها لاتزال تمثل على الرغم من ذلك شيئاً خاصاً وبارزاً، في حين أنه يشعر باطنياً أنه مدعم بمجموعة من الأشخاص الذين يسعون إلى الشيء ذاته".

٢ - الحبكة، الصدمة، الإدھاش، التشویق:

يلاحظ هارولد فاينریش، في كتابه الرائع الزمن، أنَّ السرد لا بدَّ أن ينتفع بما دعاه غوته "غير المعهود". و"غير المعهود" هو المصطلح الدقيق تماماً، خاصة أنه يجمع بين إحالتين مميتتين: إحالة إلى جَدَّة حادث بعينه وإحالة إلى خَرق قاعدة بعينها (ما يشكّل في الغالب منطلق الجَدَّة ذاتها ومقدمتها المنطقية). فعلى الرغم من أنَّ كُلَّ سرد يتطلب غير المعهود، إلا أنَّ الأنظمة الثقافية المختلفة لا تتجه بالطريقة ذاتها. ويبدو بالنسبة لطور كامل من أطوار تطور الرواية، أنَّ غير المعهود السرديَّ (الجَدَّة) كان قائماً على غير المعهود الأخلاقي (الخَرق). أي أنَّ الرواية راحت تحكي قصصاً ما كان لها أن توجد لو لا حضور نوع من الشرير فائق الشر أو الوحش. فلو لا بلايفل، ولو فيليس، وهيتکليف، وموبي ديك^(*)، فإنَّ بعض الحبات التي تستحوذ على القارئ أشد الاستحواذ في روايات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ما كانت لتكتب قط. ولو لا ذلك الفيلق المرح من الرهبان المزيفين والحقيقةين، والمراكيزات الماجنيين، والكرادلة ذوي الصوت الرخيم، ومحدودي الكاثدرائيات العظيمة، والخفافيش البشعة، واللصوص، وداسيي السم، وأولاد المدارس القساة، وأكلة لحوم البشر مثلثي الأقدام، ما كان ليوجد ولو جنس واحد من بين جميع أجناس الأدب الشعبي.

ووَالآن، فإنَّ علاقَة كُلَّ هذا بالمدينة تتمثل في أنَّ البيئة السردية المدينية تجعل من الممكن، لأول مرَّة، خلق حبكة تأخذ بمجامع القلوب دون اللجوء إلى الغريب أو الفلتة^(۱). فالوحش، في الواقع، لا يتمَّ تصوّره كوحش إلا على أساس نوع من

(*) الشخصيات الشريرة في توم جونز لفيليذنغ، وكلاريسا لريتشاردسون، ومرتفعات وذرنخ لإميلي برونتي، وموبي ديك لهرمان ميفيل على التوالي.

(۱) هذا ما يوضّحه بليزاك على أكمل وجه. ففوتران - المجرم العظيم، ورجل المدينة الغارقة، رجل الغاز باريسي - يسهم في الحبكة إسهاماً ليس بذى شأن في كُلِّ من الإب غوريو وأوهام ضائعة (وحيث يكبر دوره، كما في بهاء العاهرات وبؤسهن، فإنَّ الآخر يكون مملاً بالفعل). وعلى الرغم من تأكيده الدائم أنه يريد أن يحتل موقع القرد، فإنَّ فوتران يعطي أفضل ما لديه ليس في إنتاج القصة (كما هي القاعدة بالنسبة للوحش الآخرين) بل في التعليق عليها (وهو دور لا يمْتَح في العادة لزملائه في المهنة): وتعليقاته هذه هي بين أعمال بليزاك من أشد الصفحات انطباعاً في الذكرة.

التجييس، أو التصنيف الصارم إلى أبعد الحدود، يفصل بصورة واضحة بين ما هو سوي^(١) وما هو غير ذلك. بيد أنَّ القاعدة الأساسية التي تقوم عليها مدينة حرية التجارة الكبيرة تتسم بخاصية أنَّها تدفع قُدُّماً ضرِّباً من التحول المتواصل يعترى التصنيف: خاصةً ما اتسمت به باريس في أواسط القرن التاسع عشر من تطور صاحب لأشكالٍ من السلطة هي أشكال متغيرة العناصر، مالية، وسياسية، وثقافية: ينقسم كل منها بدوره بين جماعات متتصارعة.

ويشتمل التصنيف الذي لا يكُفُّ عن التحول على عاقبتين اثنتين على الأقلَّ. أولاهما، أنه يكاد يغدو من المستحيل تعريف ما هو وحشٍ (بالمعنى المزدوج الذي يشير إلى ما هو استثنائي وكريه). فمن الذي يغدو أقرب: فوتران أم نوسينغن، راستيناك أم غورييو؟ (هذا علاوة على أنَّ الثقافة الرومانسية كانت قد وضعت تحت طائلة الشكَّ مفهوم "الوحشي"). لكن العاقبة الثانية، والأبعد مدى، هي أنَّ ما يورط القارئ لم يعد "حالة الاستثناء" التي يتميّز بها النظام الرمزي والحياة المُمثَّلة فالوحش بات يشير إلى تصنيف لم يَعُدْ مُطَاعِعاً: إذ تداعت جميع "القوانين" الرمزية، بل ما تتطوّي عليه الإدارة العادلة و"الحياة اليومية" من انعدام إمكانية التنبؤ بها.

ويتمثل الابتكار الاستثنائي الذي جاء به بلزاك في تبيّان أنَّ حياة شابٍ ما يمكن أن تكون مثيرة دون أن تتحطم سفينته قرب جزيرة مهجورة، أو أن يعقد عهداً مع الشيطان، أو أن يخلق دمىًّا قاتلة بالحجم الكامل. يكفي أن يكتب مراجعة مسرحية، أو أن يفتر حماسه تجاه ممثَّلة طائشة، أو أن يكون مفتقرًا إلى إرادة صلبة. تكفي مضاربة عادلة تافهة يقوم بها أصدقاء ليسوا محلَّ ثقة وطيدة، والأنظمة المصرفية الخاصة بالكمبيالات، وسوف تتكلَّل المحكمة بالحقيقة. فمع بلزاك، يكُفُّ "نشر العالم" عن كونه مملاً، على الرغم من أنَّ تلك العلاقات الاجتماعية النثرية المملة التي تميّز الرأسمالية في مراحلها الأولى هي على وجه

(١) يجسُد "السوبي" معيينين مختلفين مناظرين تماماً لمعنى "غير المعهود": ففي حين يشير التعبير الأخير إلى "النادر" و"المُستَهْجَن"، يشير السوبي إلى "العميم" و"المُسْتَخْسَن".

الدقة ما يشكل حيكاته ويسبغ عليها سماتها التراثية - الزمنية - التي تأخذ بالألياب. فإثارة الشخصية الرئيسة والقارئ لم تعد تقتضي الانطلاق في رحلة: بل بات المköثر في بلدة أفضل بكثير. وهذا بالفعل، يمكن للحياة اليومية - ولابد لها، معنى ما - أن تتحول إلى مغامرة.

تدعو هذه النتيجة إلى إعادة تفحص العلاقة التي أقامها بنيمين بين الحياة المدنية، والصدمة، والتجربة الفردية. يرى بنيمين إن "بعض الموتيفات لدى بودلير"، هي، لسوء الحظ، ملتبسة على وجه التحديد في تلك النقطة التي جلبت الشهرة لشعره: فليس من الواضح ما إذا كان القصد الموضوعي لهذا الشعر أن "يحدث" صدمةً أو أن "يتقادى" صدمةً¹. غير أن شعر بودلير، سواء كان قصده أن "يتقادى" أم لا، يواجهنا بلا شكَّ بسلسلة من الصدمات. ولكن نعيد صياغة مفهوم الصدمة على نحو أشدَّ توافقاً مع الغرض الأدبي، فإنه من الأدقَّ القول إنَّ هذا الشعر يعرض لناً أشكالاً بلا غية جريئة على وجه الخصوص. وهي أشكال جريئة بلا أدنى شكٍّ وفي جميع الأحوال بصرف النظر عن السؤال - غير الثنوي مطلقاً بالمناسبة - عما إذا كان من الممكن ردَّ مثل هذه الأشكال إلى الاستعارة، أو

(1) يلقي بنيمين قول فرويد إنَّ "الواقية من المثيرات هي، بالنسبة للعضوية الحية، وظيفة تكاد أن تكون أكثر أهمية وأكبر خطراً من استقبال هذه المثيرات" (ما وراء مبدأ اللذة، الفصل الرابع)، ويقول إنَّ واقعة أنَّ "الصدمة تُمتصَّن على هذا النحو من قبل الوعي ويتمَّ تقاديه، يسبح على الحادث الذي يسببها طابع الحادث العجیب بالمعنى الدقيق. ولو جرى إدماج هذه الصدمة مباشرةً في سجلِ الذاكرة الواعية، لجعل ذلك من هذا الحادث حادثاً عقيماً بالنسبة للتجربة الشعرية" (في شارل بودلير: شاعر غنائي في حقبة الرأسمالية العليا، لندن 1973، ص 115 - 116). وشعر بودلير ("المخضض لمهمة") يحاول على العكس أن يحدث "انعتاقاً من التجارب" (المصدر السابق، ص 116). وإلى هذا الحد، فإنَّ كل شيء واضح، لكنَّ بعد عشرين سطراً وحسب، تواجه ذلك القول المشهور أنَّ "بودلير جعل شغله الشاغل أن يتقادى الصدمات" (ص 117): الأمر الذي يعود بنا مباشرةً إلى تلك "التجربة" التي على المرء أن "ينتعق" منها. وبقية الدراسة لا تستطيع أن تكسر هذه الحلقة الشريرة (وإذا ما كانت تفعل أي شيء، فإنها تصناعها في تأملاتها حول "الذّكر" و"التجربة" في المقطع العاشر). غير أنَّ وقوتنا على تقاضيات منطقية في عمل ناقد استثنائي مثل بنيمين هو أمرٌ طبيعي تماماً. فالكمال ليس إلا للقدسيين الشفاء، وليس لهم حتى: بل فقط لل حاجات الغريبة لدى متألقיהם.

الأليغورية، أو إلى شيء ما آخر. دعونا ننسى، لمرة، العابرة الشهيرة، ونتذكرَ
البجعة، والشيوخ السبعة، والشياطين الذين يستيقظون كما يستيقظ رجال الأعمال،
وسوى ذلك من الصور الشبيهة في لوحات باريسية. ولكن ما هو الشكل البلاغي
الجريء على وجه الدقة، وما الذي يعنيه؟ إنه فعلٌ تصنيفيٌّ نقِيض على وجهه
الخصوص. إنه "حالة الاستثناء" في النظام الدلالي. إنه، في الحقيقة، الوحش: يزداد
إدراكنا له كلما كان مصنوعاً بحيث يثبت بارزاً من خلفية السونيات أو الأشعار
الإسكندرية(*) التي لا اختلال فيها.

والوحش هو صدمة منقطعة النظير، بلا شك. وهذا يبدو متطابقاً كلَّ التطابق
مع ما يقوله فرويد في ما وراء مبدأ اللذة. فالرضاة والوحشية هي الشيء الواحد
ذاته. غير أنه تبقى هنا لك مشكلة. فليس مصادفةً أن نصَّ فرويد يستمدُّ إشارة البدء
من رضات حدثت زمن الحرب: فمفهوم الصدمة لا يمكن أن ينشأ إلا من تحليل
التجارب الاستثنائية. وأشكال بودلير البلاغية هي أيضاً استثنائية، لا غزو في ذلك.
لكن السؤال الذي ينبغي أن نطرحه هو ما إذا كانت مقوله الحدث الرأض
 والاستثنائي هي المقوله الأنسب حقاً لتحليل تجارب الحياة اليومية.

يجيب بنiamين، بصورة ضمنية، أنَّ نعم. فهو يصف حياة المدينة، في مقطع
شهير، بأنها "سلسلة من الصدمات والاصطدامات". وسوف أعود لاحقاً إلى هذا
الوجه الخاص من أوجه الحياة المدينية: أما هنا، فيكفي أن نقول إنَّ بنiamين قد وسعَ
مفهوم الصدمة الفرويدي توسيعاً مفرطاً وبذلك أساء فهم ما هو أساسى في التجربة
المدينية. فالصدمة، كما تكون صدمة، تفترض، من جهة أولى، نظاماً من
الاستثناءات صارماً وفقيراً إلى أبعد حدٍ وتفترض، من جهة ثانية، حدثاً ينتهك هذا
النظام انتهاكاً صارخاً بطريقة لا يمكن أن تكرر في جوهرها. غير أنَّ حياة المدينة
عدلت وجهي العلاقة كليهما: فغدا جهاز الإدراك والتباُّء أكثر مرونة وأشدَّ غنىً،

(*) الأشعار المنظومة على بحر العروض الإسكندرى الذي اشتهر به الشعر الفرنسي
ويتألف البيت من اثنى عشر مقطعاً. وسمى بذلك لاستخدامه في نظم ملحمة "قصة الإسكندر" التي
ترجم إلى القرن الثالث عشر الميلادي.

وبات على المنبئات الخارجية أن تقدم ذاتها كـ "فرص" ينبغي اقتناصها (وهذا ما يعักس تماماً أيَّ انتهاك أو خرق محتملين)، فإذا ما كانت منطوية على تهديد سهل على الدوام إدراك ذلك قبل وقوعه، في حين أنَّ غياب إمكانية التنبؤ غياباً مطلقاً هو أمر أساسى للصدمة.

أن تكون معلقاً بين اعتياد لاهوادة فيه وكارثة مفاجئة هو أمر أكثر تطابقاً مع المجتمعات الريفية التقليدية، والقرى، والأقاليم. وبالمقابل، فإنَّ حياة المدينة تخفف الحالات القصوى وتوسيع مدى الإمكانيات والاحتمالات الوسيطة: إنها تتسلح ضد الكارثة باتخاذ مواقف مرنة ومؤقتة على نحو متزايد. وليس مصادفة أن ساكن المدينة قد ظهر على الدوام بوصفه ذلك الحيوان "المتكيف" النمطي. والفصل الصارم بين الداخلى والخارجي، الذى يقع عند جذر نظرية الصدمة، ينزع فى الحياة المدينية إلى التحول إلى ذلك المُتصل الذى يقطعه ليوبولد بلوم^(*) فى سيره المتبخر. وثمة مُتصل آخر - هو المُتصل الزمني - يتغلب على الانقسام الصارم الذى يقسم التجربة والتقليد: ففى حياة المدينة المنظمة والعاشرة ما من حدث يمتلك جميع خصائص التجربة الناضجة والكافلة، غير أنه ما من حدث يفتقر إليها تماماً.

وإذا لم يكن المتروبول ذلك المكان الذى ينشأ فيه اعتماد كلَّ فرد على نشاطات كلَّ فرد آخر (كما سبق لسميث وهيجل أن أشاراً بالإحالات إلى سياقات أخرى)، فإنَّ زيميل ليس مخططاً فى وضعه هذا الاعتماد المتبادل العام عند مركز التجربة المدينية حيث لا يكون هذا الاعتماد المتبادل حتمياً بالمطلق وحسب، بل صاحباً أيضاً، ومرئياً، ولا يمكن نسيانه. وهذا يرتبط مع ما سبق قوله، ذلك أنَّ الاعتماد المتبادل المعمم ينطوي على زيادة ثابتة في المتغيرات الفاعلة، وهذا يعني بوضوح أنه ما من نتيجة لأىَّ فعل يمكن أن تتعين على نحو يقيني، أو يمكن طرحها جانبًا على نحو قبلي بوصفها عاجزة عن تعزيز تجربة ما. وبذلك فإنَّ الحدث المعزول وغير المترکرر - روى بودلير الذى تقطع تدفقُ الزمان - يفقد تفوقه لصالح تلك الأحداث التي لا تتنى تخلص بتضادُّها معًا إلى توليد شيء غير عادي، مع أنها بحدَّ ذاتها متكررة ويمكن التنبؤ بها.

(*) في رواية جيمس جويس أوليس.

والحال، أنَّ حِبَّاتَ بْلَزَاكَ هِي مُثُلُ هَذِهِ الضرُوبِ مِن التضَافُرِ، مَعَ إِضَافَةَ أَنَّ الْحَيَاةَ الْمَدِينِيَّةَ تَكَبُّدُ عُمُومًا لِلْحَدَّ مِنْ عَدَمِ إِمْكَانِيَّةِ التَّتَبُّوِ وَاحْتِوائِهِ، فِي حِينَ يَحْدُثُ الْعَكْسُ فِي الرَّوَايَةِ. وَبِذَلِكَ، فَإِنَّ آلِيَّةَ الْعَالَمَاتِ الاجْتِمَاعِيَّةِ الْمَدِينِيَّةِ، مَعَ أَنَّهَا شَرْطٌ لازِمٌ لِظُهُورِ الْحِبَّةِ الْرَّوَايَيَّةِ، لَا تَكْفِي بَحْدَ ذَاتِهَا لِتَقْسِيرِ هَذَا الظَّهُورِ. فَالرَّوَايَةُ تَضَيِّفُ عُرْفَ التَّشْوِيقِ. وَلَمَّا كَانَ مِنْ الْعَسِيرِ أَنْ تَتَصَوَّرَ ثَقَافَةُ سَاكِنِ الْمَدِينَةِ مِنْ غَيْرِ ذَلِكِ الْعَرْفِ، فَإِنَّهُ يَجُدُّ بِنَا أَنْ نَحْدُدَ مَا يَشَكَّلُ.

تَنْزَعُ الْبَلَاغَةُ إِلَى الْمَعَارِضَةِ بَيْنَ التَّشْوِيقِ وَالْإِدْهَاشِ، حِيثُ تَسَاوِيُّ الْأُولِيِّ مَعَ الْمَفَارِقَةِ التَّرَاجِيدِيَّةِ، فَتَسَاوِيهِ مَعَ الْمَصِيرِ إِلَى حَدَّ مَا، وَتَسَاوِيُّ الثَّانِي مَعَ غَيْرِ الْمُتَوقَّعِ، أَيْ مَعَ التَّطَوُّرِ التَّارِيْخِيِّ وَالْأَرْضِيِّ. غَيْرُ أَنَّ هَذَا التَّمِيزُ لَا يَقُولُ، بَعْدَ حَدَّ مَعِينٍ، عَلَى النَّفَادِ إِلَى قَلْبِ الْمُشَكَّلَةِ. فَبْلَزَاكُ، كَقَاعِدَةٍ، يَعْمَلُ عَلَى الْمُسْتَوَيَيْنِ فَيَسِّيَ أَنِّي مَعًا. وَعَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ، فَإِنَّنَا نَتَبَّأُ بِدَمَارِ لُوسِيَّانِ حَوَالِيْ نَهَايَةَ أَوْهَامِ ضَائِعَةِ. غَيْرُ أَنَّ هَذَا فَارِقاً جَوَهْرِيًّا بَيْنَ سَقْوَطِهِ وَسَقْوَطِ أُودِيبِ أوْ مَاكِبِثٍ، مَثَلًا. فَفِي التَّرَاجِيدِيَّةِ تَنَوَّطَ أَلْأَشْيَاءِ جَمِيعًا عَلَى ذَلِكَ النَّحْوِ الْمَنْسَجِمِ لِتَسْيِيرِهِ فِي اِتِّجَاهٍ وَاحِدٍ وَحِيدٍ. أَمَّا لَدِيْ بْلَزَاكُ، وَعَلَى الرَّغْمِ مِنْ وَضُوحِ الْمَيْلِ الْأَسَاسِيِّ، فَنَجِدُ أَنَّ الْعَدْدَ الزَّائِدَ الَّذِي تَتَسَمَّ بهُ الْمُتَغَيِّرَاتِ الْمَلَازِمَةِ لِنَظَامِيِّ الْمَدِينَةِ وَالرَّوَايَةِ يَعْمَلُ عَلَى إِحْدَاثِ الْخَاتِمَةِ عَبْرِ سَلْسَلَةِ مُتَوَاصِلَةٍ مِنْ ضَرُوبِ الْأَرْتَاقَعِ وَالْأَنْخَفَاضِ الَّتِي يَكَادُ لَا يَمْكُنُ التَّتَبُّوِ بِهَا. وَبِهَذِهِ الطَّرِيقَةِ، فَإِنَّ التَّشْوِيقِ وَالْإِدْهَاشِ يَشْجَعُانِ سَاكِنَ الْمَدِينَةِ عَلَى الاعْتِقَادِ بِأَنَّهُ نَادِرًا وَحَسْبٌ "مَا يُضِيعُ كُلَّ شَيْءٍ". وَذَلِكَ يَحْفَزُهُمْ حَتَّى فِي وَسْطِ الْكَارِثَةِ عَلَى أَنْ يَتَصَوَّرُوا كُلَّ إِمْكَانِيَّةَ لِلنَّجَاهَةِ، وَعَلَى أَنْ يَسْتَمْتَعُوا بِذَلِكَ. وَلَا حَاجَةُ لِإِيْضَاحِ مَقْدَارِ الْلَّذَّةِ الَّتِي يَنْطَوِيُ عَلَيْهَا مُثُلُّ هَذَا الْإِحْسَاسِ.

وَثَمَّةُ شَقٌّ أَخْرَى يَفْصِلُ بَيْنَ الْمَفَارِقَةِ التَّرَاجِيدِيَّةِ وَالْتَّشْوِيقِ الْحَدِيثِ. فَفِي الْأُولِيِّ، لِيُسَّ لِلْزَمْنِ أَيَّ أَهمِيَّةٍ. وَلَا يُحْدِثُ أَيُّ فَارِقٍ أَنْ يَصِلَ رَاعِي جِبْلِ كِيْتِيْرُونَ طَبِيَّةً مِبْكَرًا شَهْرًا أَوْ مَتَّاخِرًا شَهْرًا، وَلَا الْوَقْتُ الَّذِي تَرْحَفُ فِيهِ غَابَةُ بِيرَنَامَ^(*).

(*) رَاعِي جِبْلِ كِيْتِيْرُونَ هُوَ الرَّاعِي الَّذِي يَنْقُذُ أُودِيبَ بَعْدَ أَنْ يَأْمُرَهُ وَالَّذِي هُوَ الْآخِيرُ لَأَيُوسَ بَلْ يَطْرُحُهُ فِي الْعَرَاءِ عَلَى جِبْلِ كِيْتِيْرُونَ لَأَنَّ الْوَحْيَ اُنْذَرَهُ بِأَنَّهُ سَيَقْتُلُ بَلْ أَنَّهُ سَيُولَدُ لَهُ، وَهُوَ الرَّاعِي الَّذِي يَصِلُ طَبِيَّةً وَيَكْسِفُ لِأُودِيبِ أَنَّهُ لِيُسَّ أَبْنَ بُولِيُوسَ مَلِكَ كُورِنَتَةِ، وَالْإِشَارَةُ هُنَا إِلَى تَرَاجِيدِيَا سُوفُوكَلِيسِ أُودِيبِ مَلِكًا. أَمَّا غَابَةُ بِيرَنَامَ فَهِيَ الْغَابَةُ الَّتِي تَرَدُ فِي تَرَاجِيدِيَا شَكْسِيْرِ مَلِكِثٍ، حِينَ تَبَتَّأُ لَهُ السَّاحِرَاتِ بِأَنَّهُ لَنْ يَقْهِرَ حَتَّى تَرْحَفَ عَلَيْهِ غَابَةُ بِيرَنَامَ الْعَظِيْمَةِ إِلَى قَلْعَةِ نَسِيَّانِ الْمَرْنَقَعَةِ فَيَقُولُ مَلِكِثٌ إِنَّ ذَلِكَ لَنْ يَكُونَ، فَمَنْ يَسْتَطِعُ زَحْرَةَ الْغَابِ أَوْ أَمْرَ الشَّجَرَةِ بَأَنْ تَقْلُعَ جَذْرَهَا الْمَشْدُودَ بِالْتَّرَابِ؟ لَكِنَّ مَالِكَوْلَمَ يَأْمُرُ الْجُنُودَ الْزَّاهِفِينَ عَلَى مَكِثٍ بَلْ يَقْطَعُ كُلَّ مِنْهُمْ غَصَنًا مِنْ غَابَةِ بِيرَنَامَ وَيَحْمِلُهُ أَمَاهَهُ لَكِي يَغْطُوا عَلَى عَدُدِ الْجَيْشِ.

أما لدى ب Lazak فـيحدثُ فارقاً هائلاً أن ينقضى أجلُ كمبيالة معينة في هذا اليوم وليس في الأسبوع التالي، الأمر الذي يشير إلى أنَّ أثر التسويق ومفعوله الأساسي إنما يمكن في زيادة حدة إدراكنا لمرور الوقت. وبسبب من بلاغة التسويق، فإنَّ الزمن يظهر على الدوام إما بالغ السرعة أو بالغ البطء: غير أنَّ الزمن يتحرك في كلتا الحالتين، ويجبنا على التلاؤم مع هذه الواقعية. فهو لم يعد زمان الحياة "المصنفة" غير المدرَّك، والبعيد عن التجربة، ولا ذلك الزمان الذي يتركز ويتقدَّم في لحظة الصدمة المفاجئة، تلك اللحظة الفريدة.

وعلينا أن نوضح، أخيراً، ما يعنيه اندفاع المرء إلى إلقاء ذاته في مجرى الزمن بالنسبة لـ"الحياة الروحية" أو "الاقتصاد النفسي" لسكن المدينة. أولًا، لا علاقة لهذا الأمر بذلك "القلق" الذي يرى فرويد في ما وراء مبدأ اللذة أنه يُعدنا لـ"تفادي" الصدمة. فالقلق يفترض مسبقاً وعلى الدوام أننا نجهل التهديد الذي يخيم فوقنا، ومن المؤكَّد أنَّ هذه ليست الحالة في رواية ب Lazak. (مع أنها الحالة في أجناس فرعية محدَّدة عديدة من أدب القرن التاسع عشر، لكن تلك مسألة أخرى). ما لدينا هنا ليس القلق بل خليطٌ مُزْ - وغير عقلاني إلى حد بعيد^(١) - من الفضول والعجلة. فحياة ساكن المدينة محكومة بكابوس - كابوس مرعب، بلا شك - تجهله

(١) لقد ألحَّ زيل ولعده بارك، على الطابع "الفكري" أو "العقلاني" أساساً لدى الشخصية المدينة. وهذا ليس بالملائم تماماً. لاشك أنَّ المشاعر الدائمة تضعف في المدينة، بل إنَّ العادات الأشد قداسة تضعف أيضاً وتتجد نفسها عرضة لنقد عقلاني متصرِّرٍ من الأوهام، في ظلِّ المعايير القارصنة التي تترجم عن تحول متسارعٍ أبداً. غير أنه يبدو - بصرف النظر عن النشاط التخصصي بمعنى الدقيق - أنَّ الحياة المدينة موسومة بتعاقب متواصل للخيارات الانفعالية المفاجئة وقصيرة الأجل. والإحساس النقطي لدى ساكن المدينة بأنه لا يمكن قط أن يتوفَّر لديه ما يكفي من الوقت هو يحدُّ ذاته متى يدفعه إلى الاختيار على نحو نزوبيٍّ وغير عقلاني. وكون العجلة تقدم مشورة سيئة تصحُّ على نحو خاص في المدينة، كما تثبت تلك اللعبة المدينة بامتياز، الروليت. وكما يعلم الجميع، فإنه من السهل إلى أبعد حد أن تكسب في الروليت: فقط انتظِر أن يأتي الأسود أربع أو خمس مرات متتالية ثم راهن على الأحمر، مضاعفاً رهانك عند كلِّ خسارة. وفيما عدا المصافدات المتوقعة، فإنَّ المرء يكسب حوالي ٢٥٪ زيادة على الرأسمل الإجمالي الضروري، الأمر الذي لا يُعدُّ سيئاً على الإطلاق. وإذا، لماذا يخسر المرء في الروليت على الدوام؟ لأنَّ يريد أن يربح بسرعة بالغة، وبعجلة زائدة...

الكائنات البشرية الأخرى: رعب "فقدان شيء ما"، وعلى وجه خاص رعب فقدانه بسبب "التأخّر في الوصول إليه". والتشويق، بتحريضه على القيام بالأمور بأقصى الطاقة والتوق الممكّن لأنّ هناك أشياء جديدة تنتظرنَا، يؤكد هذا العُرْف ويرسّخه؛ كما أنه، بإتاحته لهذا العُرْف أن يختبر بالإنابة وبيقين الوصول الدائم في الوقت المحدّد، يعزّز الحماية النفسيّة في السباق الخاسِر مع زمن المدينة.

قد لا يكون ذلك بالكثير: فمن المؤكّد أنَّ "الفلق" يوفر نموذجاً أكثر ضراوة لصراع البشر مع بيئتهم. غير أنَّ قرَاء القرن التاسع عشر - مواطنـي زمانـهم الصالـحين - سرعاـن ما تعلـموا أن يخفـفوا توقعـتهم: وأن يتعلـموا، علاـوة على ذلك، أنـه إذا ما أرادـ المرء أنـ يعتبرـ الحياة العاديـة ذلكـ الشيءـ الذي يمكنـ أنـ ينـطـوـي علىـ إثـارةـ، فإنـ عليهـ أنـ يـقـبـلـ ضـمـنـيـاـ أنـ تـغـدوـ تـلـكـ الإـثـارـةـ أمرـاـ عـادـيـاـ تـافـهـاـ. نـادـرـاـ ما يـملـ ذـلـكـ القـارـىـ - "القارـىـ المنـافـقـ" - فـيـتـرـكـ كـرـسـيـهـ، لـيـدخـنـ الـهـوـكـاـ^(*) وـيـحـلـ بالـمـشـانـقـ^(**). فـالـأـغـلـبـ أنـ يـتـمـنـيـ، بـكـلـ بـسـاطـةـ، أنـ يـسـتعـيدـ الشـعـورـ بـأـنـ الغـدـ، إنـ لمـ يـكـنـ نـهـارـاـ آخـرـ تـمـاماـ، فـسـوـفـ يـكـونـ مـخـتـلـفاـ عنـ هـذـاـ الـيـوـمـ عـلـىـ الـأـقـلـ.

٣- الأحمر، الأسود، وسواهما:

يقول بلزاك في أوهام ضائعة: "أولُ ما يلفت الانتباه في باريس هو النموذج العام.... التعارض الحاضر دوماً بين أقصى الرفاهية وأقصى الفاقة، جميع هذه الأشياء تسترعي الاهتمام على نحو خاص". غير أنَّ مدينة حرية التجارة لا تقوم على التفاوت الاجتماعي وحده: فهدفها الأساسي هو أن تعزّزه. وما يعنيه التركّز

(*) غليون تركي.

(**) يعارض موريتي هنا ما يقوله بودلير في قصيـته "إلى القـارـىـ":
إنهـ المـللـ! - العـيـنـ مـحملـةـ بـدـمـعـ غـيرـ إـرـادـيـ، يـحـلـ بـمـنـصـنـاتـ الإـعدـامـ مـدـخـنـاـ الـهـوـكـاـ
تـعرـفـهـ، أيـهاـ القـارـىـ، تـعرـفـ ذـلـكـ الـبـشـعـ اللـطـيفـ،
- أيـهاـ القـارـىـ المنـافـقـ، ياـ شـبـيـهـ! - ياـ أـخـيـ!

مضافاً إليه الحراك هو على وجه الدقة أنَّ من المُقدَّر لانعدام التوازن أن يشتد، في فضاء ضيق نسبياً، وبذلك يغدو أكثر وضوحاً وأشدَّ بروزاً. الفروق في باريس تلفت الانتباه رأساً...

وما يدفع ساكن المدينة لأن يتحمل هذا التجاور بين الرفاهية والفقر - هذا التجسيد الصارخ للعنف الاجتماعي - هي أسباب تختلف تماماً عن تلك التي سبق لها أن جعلته مقبولاً في الحقبة الإقطاعية، على سبيل المثال. فما كان يبرره آنذاك هو ثبات العلاقات الاجتماعية: حيث كان بمقدور السيد والقس أن يظهرا بالصورة ذاتها في كل مرة لأنَّ حال الدنيا كانت كذلك على الدوام، وسوف تبقى. وبخلاف ذلك، يكون التجاور المكاني مقبولاً في المدينة البرجوازية لأنَّه "يُترجم" بصورة آلية إلى تجاوري زمني يبرره، وما يمثل هذا التجاور الزمني هو فكرة انقلاب الأقدار المفاجئ وغير المتوقع: "هكذا ينقلب الدولاب"، قال فوتران؛ "ليلة البارحة في الحفلة الراقصة لدى الدوقة، وهذا الصباح في مكتب المرابي، على أدنى درجة من درجات السلم - مثل باريسي تماماً!" (الأب غوريyo). وكأنه يريد القول: هنا في المدينة، يسهل أن يتَّخذ تغيير المكانة أشكالاً قصوى وفتاكاً.

هذه واحدة من كبرى أساطير القرن التاسع عشر المدينية: البارحة لدى الدوقة، واليوم عند المرابي، هؤلاء هم الباريسيون، تلك هي باريس. والمهم، من جديد، هو أنَّ "تُري" ، فلا نفع في أن "تصف": عليك أن تسرد ما يحدث هناك - البارحة واليوم وغداً - لأنَّ "معنى" باريس لا يمكن أن يبرز إلا من خلال هذا التعاقب وحده. وهو معنى غالباً ما يكون متطرفاً وأقصى: "إفراط" بلزاك وما لديه من "ميلودراما". غير أنَّ ذلك لا علاقة له بإحداث أثر الصدمة. فالصدمة تفترض مسبقاً وعلى الدوام كسرًا غير قابل للبرء في مجرى التجربة: كسرًا يستحيل "الشفاء" منه على نحوِ كامل. وبخلاف ذلك، فإنَّ بلزاك يلحَّ على نهوض شخصياته الدائم، ولا يبني يركِّز السرد على أولئك الذين لا يزال الشفاء بمقدورهم، أولئك الذين كانت الصدمة بالنسبة لهم، إذا ما كانت هنالك صدمة، مجرد لحظة. بلزاك ليس مهتماً بغوريyo، بل براستيناك؛ ليس مهتماً بكورالي، أو إيفا، أو ديفيد سيسشار،

بل بلوسيان: حين يكون هذا الأخير على وشك الانتحار يضع بليزاك في طريقة فوتران-هيريرا، كيما يعيده إلى باريس أغنى وأقوى من ذي قبل. ذلك لأنّ ما هو "بات" و"قاطع" لا مكان له في البناء الإيديولوجي العظيم لدى بليزاك: وحده التبدل والتناوب ما يخلب لبّه. ليس الانتصار بحد ذاته، ولا الهزيمة: بل الظهور الدائم الذي يظهره كُلُّ منها في الآخر.

يشير هويزنغا في كتابه الإنسان اللاهي (*Homo Ludens*) إلى أنَّ لَعِبَ البشر في القرن التاسع عشر كان أقلَّ منه في أيَّ قرن آخر. ربما. لكن ذلك لم يكن إلا لأنَّ الميل إلى المخاطرة لم يسبق له أن نفذ بمثل هذا العمق إلى نسيج الحياة اليومية ذاته. فتعبير "اللَّعِبُ" في سوق الأُسْهُمِ، بمعنى "المخاطرة في سوق الأُسْهُمِ" - دَعْ عنك سوق الأُسْهُمِ ذاتها - هو وليد القرن التاسع عشر. وكذلك، فإنَّ الاستعداد الذي ظهره الشخصيات، في روايات بليزاك، لمحاولة التعويض من خلال المقامرة عن كوارث حياتها المهنية هو استعدادٌ يوحي بال الخلط بين هذين المجالين.

ومن بين جميع ألعاب الحظّ، فإنَّ لعبة الروليت هي التي تحظى - لدى بليزاك كما لدى بودلير - بالمكانة الأرفع بلا شكّ. وذلك لأنَّ الروليت تعكس على أفضل وجه تلك السرعة التي يمكن أن يكون عليها التغيير الاجتماعي المدني، أو ربما لأنَّها تفترق عن جميع الألعاب الأخرى بجانب محير تماماً. فالألعاب عادةً ما تتميز بترسيمة ثنائية، حيث يكون هناك طرفان: أحدهما يربح، والأخر يخسر؛ حيث يربح أحمر لأنَّه "يهزم" الأسود: فالحركةتان لا تتفصلان واحدتهما عن الأخرى. غير أنَّ كلَّ من لعب الروليت سوف يتذكر ذلك الجوَّ العام من انعدام المسؤولية، وما يشبه البراءة، الذي يخيّم فوق الطاولة الخضراء. فما من أحد قط يحسَّ بأنه يراهن أو يقامر ضدَّ لاعب آخر. والانطباع الذي يتملَّك المرء على الدوام هو أنه يربح من البنك أو يخسر معه. لكنَّ البنك ليس لديه أموال خاصة به في حقيقة الأمر: بل يقتصر على توزيع الفيشات، مستلِمًا إياها من س، ومُمرِّزاً

إياها إلى ع. وهذا الممر الإضافي القصير، هذا الانحراف الطفيف عن نموذج الصراع المباشر وجهاً لوجه، كفيلٌ بأن يلقي قناعاً على الطبيعة الحقيقية للعلاقة التي تربط بين اللاعبين. الروليت هو نهُبٌ متداول فجَّ، دون أن ينظر أحدٌ مباشرة في عين الآخر؛ بل يتوجه كلُّ لاعب آلياً إلى الوسيط بالغ الأناقة الذي يحتل موقعاً شببياً بموقع الرابطة معصوبة العينين، فلا ينظر إلى أحدٍ مباشرة.

هذا الوضع يبدو طبيعياً تماماً بالنسبة لنا الآن. غير أنه من المحتمل أن يكون الروليت قد شكلَ جدّة هائلة بالنسبة لسيكولوجيا المقامر (وسواه)؛ ولعلَّ هذا ما يفسّر انتشاره الشيطاني المحيّر. ولكي يقدّر المرء طبيعة التغيير لا حاجة به سوى أن يعود إلى عمل بوشكين ملكة البستوني، حيث تلعب لعبة الفارو. والفارو - إلى جانب ألعاب مثل البكرأ أو السكة الحديد، وإلى حدّ ما البوكر - هي بعكس الروليت تماماً. فاللاعبون خصوم مباشرون على نحو صريح حتى إنَّ بوشكين يلاحظ أنَّ الأمر "كان أشبه بمبادرة". وهذه ملاحظة دقيقة، والطريقة الطبيعية التي تلقى بها تكشف أنَّ الصلة بين القوة الاجتماعية، والمقامرة، والمبادرة كانت واضحة لدى بوشكين (الذي كان شخصية انتقالية على هذا الصعيد وسواء). غير أنَّ الوضع يتغيّر مع الروليت، ويجري الابتعاد عن نموذج المبارة ذلك الابتعاد الذي يتمَّ على تشابه معين مع الآلية المدينية، وكذلك مع روايات بزارك. ففي كلتا الحالتين، يغدو نظام علاقات القوة مُخترقاً أكثر فأكثر بفعل التوسيط: حيث يمكن أن تدمر شخصاً أو يدمرك هذا الشخص دون أن ينظر أحدهما قطًّا في وجه الآخر، بل ودون أن تهتمَ لوجوده أو يهتمَ لوجودك. بيد أنَّ توسيط من يدير مائدة القمار ليس الطريقة الوحيدة، ولا الأهم، بين الطرائق التي يُحلُّ من خلالها الروليت نوعاً مختلفاً تماماً من الصراع محلَّ نموذج المبارة. دعونا نرجع إلى الوضع الأساسي، وضُئنَّ "الصراع" بين الأحمر والأسود. فثمة عدد لا نهائى من الخيارات المترابكة مع هذا الصراع البدئي. وعلى سبيل المثال، فإنَّ كلَّ من يراهن على الأحمر هو خصمٌ ضمنيٌّ لجميع أولئك الذين راهنوا على أعداد سوداء وحسب وحليفٌ، بالمقابل، لجميع أولئك الذين راهنوا على أعداد حمراء وحسب. وهناك أيضاً أولئك الذين راهنوا على مجموعة يغلب عليها الأسود أو يغلب عليها الأحمر؛ وأولئك الذين راهنوا على مجموعات متوازنة تماماً بين الأحمر والأسود. وبذلك يبرز نوع

من متوازي الأضلاع بالغ التعقيد يمثل هذه القوى، ترکيب من "الأصدقاء" و"الأعداء" و"المتواطئين"، في تراتب يشتمل على آلاف التدرجات. بل إن هنالك نوعاً من الأخوة الشاملة ضد الصفر (مع أن ذلك لا يعد بعض الاستثناءات).

لا ينبع الروليت، إذاً، ذلك النموذج القائم على التضاد الثنائي - نموذج "المبارزة"-: بل يخضعه لعملية مُضاعفة وتحديد مفرط. فلا يكون واضحاً تماماً قطّ من هو العدو، وإلى أي مدى، أو لماذا. وهنا يأتي التشابه مع الآلية التي تسرى في روايات بليزاك. فسرده أيضاً يتبع من تصادات بسيطة عديدة لا تقبل الاختزال (بصرف النظر عن كونها تصادات عاطفية أو مصلحية) تمتزج معًا في ترکيب كثيف وغير متاضر مما يحتم على لحظة الصراع المباشر - التي تكون خاتمية لأنها صريحة و مباشرة على وجه التحديد - أن تغدو هامشية أكثر فأكثر: سواء كانت صراعاً بين حقول اجتماعية، أو سياسية، أو ثقافية، أو صراعاً بين أفراد. ومن المعروف أن الصفحة الأخيرة في الأب غوريو تشتمل على صرخة راستيناك الشهيرة من تلال مقبرة بير لاشيز: "سوف نتجادل حول ذلك، أنت وأنا، إلى أن نتوصل إلى حل". فَعَزْ يُلْقِي بيقين مزعوم. لكن الأقل شهرة، مع أنه الأهم، هو السطuran اللذان يليان ذلك: "ونقلة أولى في التحدي الذي كان يلقيه في وجه المجتمع، عاد إلى تناول العشاء مع مدام دي نوسنغيين". النهاية. المبارزة لن تقع بعد ذلك فقط. أما التحدي، فينبغي أن يكون مثلاً عاطفياً يمكن احتماله إلى أبعد الحدود.

لقد سبق لأرباب الحكم المطلق أن حاولوا منع المبارزات (بقليل من النجاح)؛ لكن الرواية وحدها هي التي تمكنت بالفعل من تفكك أخلاق المبارزة^(١).

(١) حين يعد كتاب القرن التابع عشر العظام (بوشكين، ستاندال، بليزاك، مانزونى، فلوبير، تورغينيف، موبياسان، بيل وميبل) أيضاً بطرائق مختلفة بالطبع) إلى استخدام المبارزة، فإن ذلك يكون على الدوام لكي يهزاوا بها ويحطوا من قيمتها. فعادة ما يتمارز الأشخاص الخطأ، في الوقت الخطأ، وللأسباب الخطأ (بغيني أونيجين ولوسيان دي روبيميري هما الحالتان المتطرفتان إذ تنتهيان إلى قتال صديقيهما الوحدين). والمبارزة هي نمط من الحديث (أو "الوظيفة") فاقصر تماماً عن حل ما هو موضوع رهان في الحبكة. ولا تحتل مكاناً بِرْكِيزياً إلا في جنس سردي واحد، هو رواية الجاسوسية بمعناها الواسع. وليس مصادفة أن نصوصاً عتيقاً - ويُكاد أن يكون بداعياً - للدولة وللصراعات بين الدول لا يزال مسيطرًا في هذا الجنس: فدارتنيان وجيمس بوند يقتصران على "تمثيل" المبارزة الفعلية التي تجري بين ريشيليو ودول باكتغهام، أو بين أم والدكتور نو (فيهما ممثلان: وهذا هو سبب انشغالهما الزائد بملابسهما).

الرواية، والمدينة. فقد سبق للتشريع المدني أن وضع المبارزة خارج القانون، غير أنّ البشر كانوا ببساطة يستأجرون عربة ويذهبون إلى منطقة البو. لكنَّ المدينة تدبّرت أمر طرد الفكرة التي مفادها أنَّ المبارزة تشكّل ذروة الوجود الإنساني والفعل الذي يمثل صورة مصغرَة عن كامل معنى الحياة، وذلك بطريقَة من المؤكَّد أنها لم تكن متعمدة وبَدَت مُتافقَة لأول وهلة. فبتعرِيضها الفرد لمثل هذا التعاقب الذي لا ينتهي من "المبارزات" الصغيرة والكبيرة، أقنعته مرَّة وإلى الأبد بِأنَّ من الواجب تفادي هذه المبارزات من أجل البقاء. و"المبارزات" التي أشيرُ إليها إنما تنشأ مباشِرةً من افتراق الترَكَّز والحرَّاك: فمن يعيش في مدينة مكتظَة عليه أن يتَعلَّم الفرار من آلاف الصدامات المادية والاجتماعية الصغيرة والكبيرة. وبصورة خاصة، فإنَّ الحياة المدنية تغدو أكثر أماناً بل وأسرع - على الرغم من انتسُوء ذلك على المفارقة والتناقض - حين يتَعلَّم الفرد أن يقلع عن اتباع الطريق المختصر (أو السبيل المباشر)، الذي هو أيضاً تلك الوجهة النمطية التي تتخذها المبارزة) ويَتَبع سبيلاً ملتوياً، مساراً سباقاً متواصل بين الأشياء، والبشر، والمؤسسات. وهذا ما يتَضَحَّ أشدَّ الوضوح في حالة المرور، لكنَّه يصبح بالمثل على الحركة الاجتماعية^(١).

هكذا، يكون على المرء في المدينة أن يتَعلَّم كيف يلتَفَّ على آلاف الأشياء غير المتحركة، اللهم إِلا إذا كانت لديه قوة قذيفة مدْفع أو كُتُبَتْ عليه الشهادة (كما يقول فوتران). وبخلاف ما يراه بنiamين، فإنَّ الرواية، وكامل "التعليم" الذي ينقاذه ساكن المدينة، ليسا رهن الصورة الصادمة التي يمكن أن يحدثها تأثيرٌ مُحتَمل، بل رهن المعرفة الضرورية لكيفية تلافيها، ورهن المقدرة على السير في "سبيل بديلة"

(١) في أوهام ضائعة، يريد لوسيان أن يغدو صحيفياً ولذلك يمضي مباشرةً إلى صحفية ليكلَّم رئيس تحريرها، غير أنه لا يمكن حتى من مقابلته. ولا يمكن لوسيان من تحقيق نيته هذه إلا بجمع قوله إلى قوى لوستو المريض، فيُغري كورالي، ويكتب مقالةً من نوع بالغ الخصوصية. أي أنه لا يستطيع تحقيق نيته إلا باستخدام طرق ملتوية وإثارة آلاف المصالح الخاصة، التي يغدو تقاطعها بالغ التعقيد والتَّهْوَر، مما يفضي في البداية إلى نجاح لوسيان ثم إلى دماره. وعلاوة على ذلك، فإنَّ التَّقابل بين "الخط المستقيم"/"الخط الملتوي" هو واحد من النماذج الأساسية في أعمال بليزاك.

من كل نوع، والقدرة على الفهم المباشر للإمكانيات التي غالباً ما تكتشف عنها هذه السبيل. وهذا ما يشير إلى أمرٍ أبعد مدى يخص العلاقة بين حبكة الرواية والبارزة. ففي المبارزة يكون الهدف واضحاً تماماً، أمام المرء مباشرة، وكذلك الميدان: فلا يجوز للمرء أن يغفله، ولا يستطيع أن يغفله. أما في الرواية، وفي الحياة المدنية، فيكون الهدف ضبابياً، بسبب من آلاف الالتفافات، والتoscاطات، وضروب التقريب. وما نجريه من النفاق طويلاً لكي نبلغ هذا الهدف يكون قد غيرنا، فلا نعود ندركه حين نصل إليه. ذلك لأننا نكون قد اخترنا هدفاً آخر لن يلبي بدوره أن يستبدل بهدفٍ جديد. والمبارزة تتجنب باتجاه الحل: فهي تطمح لأن تنتهي حالماً يمكن ذلك، وسوف تبدو نتيجتها مُرضيةً على الدوام، مهما تكون. وقد تكون مؤلمة بالفعل، لكنها مفروضة: قرار مُبرم، أشبه بمصير، لا استئناف فيه. أما الرواية فتميل إلى الاتجاه المعاكس: كل شيء يمكن في العملية أو السيرورة؛ ولا سبيل سوى "الاستطراد" فيها، أما الخاتمة فلن تعتبر مُرضيةً فقط، مهما تكون. وما النهايات المميزة لدى بلزاك - تلك النهايات التي ترك القارئ ذاهلاً متحيراً - سوى استهلالات لسرديات تالية. الرواية، مثل المدينة، لا يمكن أن تتوقف.

٤- في الطريق:

دعونا نلتقط لآخر مرّة تلك الصلة بين تنوع الحياة المدنية وتعقيدها من جهة أولى وتسويق الحبكة من جهة أخرى. لقد رأينا إلى الآن كيف يتحول شكل معين من العلاقات الاجتماعية والاحتشاد المكاني في بنية الحبكة الزمنية على وجه التحديد، بغية اكتساب معنى وإثراز تقبل مسحور. ومن الضروري الآن أن نشق طريقنا رجوعاً لنفهم كيف "يرى" المدينة وعلاقاتها الاجتماعية من هو غارق مثل هذا الغرق الكامل في مجرى الزمن: أي لنفهم ذلك النوع من رؤيا الكل الذي تتطوى عليه الرواية ذات الحبكة المشوقة.

سوف أحاول إيضاح ذلك من خلال مثالين، يُعني أولهما بالبعد الاجتماعي للمدينة الحديثة، ويُعني الآخر بخصائصها المكانية. أولاً: لقد سبق للكاش أن كتب أنَّ أوهام ضائعة تسرد قصة تدور في مرحلةٍ من التوسيع السريع في العلاقات الاجتماعية الرأسمالية، الأمر الذي يغزو حتى حقل "الإنتاج الروحي" ويُخضعه. ثانياً: حين يحاول لوسيان أن يبيع مخطوطة روايته التاريخية يضطر لأن يتوجه إلى عدد من الناشرين، وبذلك يُجبر على أن يجوب الوسط الفكري الباريسي بأكمله ويرصد خصوصياته المدينية والمعمارية، ورطانته المحلية، والأفراد الذي يمثّلونه، وهلمجراً. هذان القولان - الأول "حول" أوهام ضائعة والآخر "من" أوهام ضائعة - هما قولان صحيحان، بلا شك. ويبدو كما لو أنهما يدفعاننا إلى مراجعة ما قلناه إلى الآن. يبدو أن الحبكة المشوقة - بوصفها مستودعاً لمعنى النص - تستسلم للتاريخ الاجتماعي من جهة أولى، ولشكلٍ من التوصيف والتصنيف من جهة أخرى. وهذا ما يقود المرء إلى الاعتقاد بأنَّ الحبكة ليست سوى أداة، أو وسيلة ضرورية لإبراز المزيد من الواقع الجوهرية.

غير أنَّ الحال ليست كذلك. فالعلاقات الاجتماعية والمشاهد المدينية، بعيداً عن الخلاف حول أولوية الحبكة وصدرتها، لا تحظى في الرواية البلزاكية بحق المواطن إلا ضمن الحدود التي تمليها الحبكة ذاتها. فهي لا تثار إلا لتعزيز الحبكة بوصفها حبكة: أي لتعزيز تعقيدها وعدم قابلية التنبؤ بها. وبذلك، لا تكون الحبكة في خدمتها، بل تكون هي في خدمة الحبكة. فمحور التركيب ليس تابعاً لتكوين التباديل أو تفسيرها (كما هو الحال في الأسطورة)^(*): الأخرى، أنَّ التباديل هي

(*) سبق أن أشرت في هامش إلى تمييز البنية بين محورين (أو صيغتين) للتنظيم الألسني مميّزين، ومعتمدين، ويعملان على نحو مستقل واحدهما عن الآخر، هما المحور التركيبسي، والمحور الاستبدالي. ففي الصيغة الأولى، يتم ترتيب عناصر اللغة على نحو خطى. أمّا في الثانية، فيكون لكل عنصر معنىٌ عبر تداعياته أو اقتراحاته. فبدلاً من التركيب "تام الولد" نستطيع أن نضع "تامت البنّت"، أو "تام الرجل" أو "أكل الولد" أو "زحف الجنود" أو أيّة تباديل أخرى. فائي عبارة من هذه العبارات تكون مرتبطة بالعبارة الواردة في الجملة من خلال كونها قابلة للحلول محلها أو التبديل بها. وهذا يقود التركيب على فكرة التجاوز (شأنه شأن الكلمة)، في حين يقوم التبديل على فكرة التشابه (مثل الاستعارة). ولقد وسع الباحثون هذا التمييز واستخدموه استخدامات معدّدة في مجالاتٍ شتى، منها الأساطير في حالة كلود ليفي شتراوس.

منصة وثبٌ للقصة. فليس الأمرُ أمرَ "قصة" في خدمة "عبرة" قادرٍ على تلخيصها، بل أمرٌ آلاف "العبر" الهدافة إلى تطوير ميل إلى التسويق، أي إلى جريان زمني مجرّد من محتوى الحوادث الفردية بذاتها وفي ذاتها.

وإذا ما عمدنا الآن إلى ترجمة هذه الملاحظات بما يخصّ السيكولوجيا المدينية فإننا ندرك أنَّ الرواية تُؤكّدنا على "رؤيه" المدينة لمحًا، ليس "شارد الذهن" بقدر ما هو متقطع. فنحن نرى المدينة إلى حدٍ يعيق القيام بفعل نوعي، ويعرض بيننا وبين أيِّ شيء آخر، وبجعلنا "تضييع الوقت". وهذا الوضع يصل إلى الذروة في بعض أفلام هيتشكوك، غير أنه يُختبر يوميًّا من قبل كلٍّ من يعيش في المدينة. وهذا التداخل بين الزمان والمكان على وجه التحديد هو ما يفسّر واحدًا من أغرب انتحرافات ساكن المدينة: جهله العنيف، والمتكتّب، والمتعمّد بالمكان الذي يعيش فيه. ويبعدو أنَّ ساكن المدينة قد جعل معرفة مدينته بأقل قدرٍ ممكِّن مسألة شرف، حيث يمكن له أن يمرّ مئات المرات بكنيسة دون أن يدخل إليها قطًّا. لماذا؟ لأنَّه ليس لديه الوقت، كما يقول. لكنه يكذب؛ فما من أحد قطًّا كان لديه من وقت الفراغ أكثر مما لديه. ليست المسألة أنَّه ليس لديه الوقت، بل أنَّ حياة المدينة لا تدع وقتًا للتأمل. فهي لا تدع وقتًا إلا للنشاط، مهما يكن نوعه. لا تتيح وقتًا ما لم يكن مكرسًا على الدوام لنسج العلاقات، والحصول على الأشياء، والقيام بالواجبات. وهي تتصرّع جريان الزمن وتنظيم الحياة على أنْهما القصبة التي لا تفوقها قصبة في خليها الألباب، القصبة التي لا تستطيع المدينة أن تتفّت مثلها كموضوع جدير بالاهتمام بذاته وفي ذاته. فهي مجرّد خلفية: قد تدرُّك بوضوح وعلى نحو عنيف، لكنها تكون مؤطّرة على الدوام ومحدّدة بمتوررات نظام زمني.

لا تدع المدينة وقتاً للتأمل. من الواضح أنَّ هذا الأمر يجري أَيضاً بعكس آراء بنiamين، بل وأكثر منها بعكس آراء زيميل^(١). فحين يبحث كل من بنiamين وزيميل عن السمات النوعية والمميزة للشخصية المدينية، يورد كلاهما أفعال عبر الشارع والخروج للمشي (بنوسيع غير مبرر، كما سترى) بوصفها حوادث تلخص تلك السمات كما الرمز أو الشعار. ففي مثل هذه المناسبات يفترض أنَّ البنية العميقية للوضع المديني تظهر إلى السطح باشد ما يكون الوضوح على هيئة تعابِ فوضوي ومتواصل للمنبهات؛ كما يفترض أنَّ هذا المجال عينه هو الذي ترتكس فيه النفس الفردية بـ"توليد المتسكع" (flâneur) الذي "أُدمن... ما يشتمل عليه المكان من عرضٍ وهمي"^(٢)، وخليفته، "النمط الضجر" (blasé) الذي "يخبر معنى التمييز بين الأشياء وقيمتها، ثم الأشياء ذاتها، على أنها خالية من المعنى. فهي تظهر... في لون متجانس، مُسطّح ورمادي دون أن يكون أيَّ منها جديراً بالفضيل على سواه"^(٣).

من الواضح أنَّ هاتين الشخصيتين تتسمان، على نحوين مختلفين، بفرط نمو في حاسة البصر. فسواء كانتا تتمتعان بعروض الأوهام المدينية، أو تقللان من شأنها، فإنهما تتحددان من خلال فعل النظر. حيث تغدو المراقبة غاية بحد ذاتها،

(١) في مقالته "المتروبول والحياة العقلية" (الواردة في كتابه الفردية والأشكال الاجتماعية: كتابات مختارة، شيكاغو 1971، ص 325)، يتساءل جورج زيميل عن الكيفية التي يتغير بها ساكن المدينة أمر مقاومة التحول السريع والمتواصل الذي يعتري المثيرات الخارجية... والتدخل السريع بين الصور المتغيرة... والنحو المفاجئ الذي تأتي به المثيرات العينية". وجوابه هو أنَّ ساكن المدينة يقلل من قيمة المثيرات الخارجية جيئاً ويغدو بذلك غير مكتثرٍ بأوهامها. غير أنَّ الجواب الفعلي يمكن في قوله إنَّ المرء يستجيب بسرعة - في النظر وخاصة في الحياة - للتدخل السريع بين الصور المتغيرة. وساكن المدينة يحدُّ من توقيعاته ويجري بينها اختياراً متواصلاً وغير واعٍ، وذلك على وجه الدقة لأنَّه يعلم أنَّ "حياة واحدة لا تكفي". ومن جديد، فإنَّ الفضاء المديني مقسم ومصنف على أساس سلسل شخصي-زمني.

(٢) فالتر بنiamين، "باريس - عاصمة القرن التاسع عشر" في كتابه شارل بودلير، ص 174.

(٣) زيميل، ص 33.

وخلالصة الوجود الحديث التي تختصره كما الرمز أو الشعار. ومن الواضح أن هذا يجري حيث يمكن وضع النظر على المحك على أفضل وجه، أي في الطريق. وهكذا، فإن المشي في الشارع يغدو الفعل المتروبولى بامتياز، ذلك الفعل الذى ييزغ فيه على نحوٍ نموذجي حسَّ البنية البنائية والاجتماعية بأكملها.

غير أن هذا التتميط بعيد عن الصواب. ولقد فسرت آنفًا بعضًا من السبب، فذكرت أنَّ بعد المكانى - في الرواية وفي التجربة المدينية العادلة - أداتيَّ على الدوام: حيث يمكن تصوره على أنه عقبة في طريق شيء ما آخر، وليس بذاته ولذاته بأيَّ حال من الأحوال. غير أنَّ من الممكن أن نعيد صياغة هذا الاعتراض على نحوٍ جوهريٍّ وقاطع أكثر: فمن الواضح بما يكفي أن الشارع هو البعد العام بامتياز. ففي الشارع، نرى الآخرين ويروننا؛ والشارع بحد ذاته (وكتير من وسائل النقل الموجودة فيه) هي ملكية عامة؛ ولدى استخدامها علينا جميعًا أن نحترم مجموعة القواعد العامة، بل القوانين - "سنة" الشارع. ولذلك فإنَّ الشارع هو جزء من "المجال العام". ومشكلتنا تكمن، إذًا، في تبيان أهمية هذا المجال في حياة ساكن المدينة، وخاصة إلى أيِّ حد يعكس فعل "الوجود في الشارع" بالنسبة له هذا "المجال العام". وما أقوله هو أنَّ أهمية هذا الوضع العام - إذا ما قارنا حياة المدينة بأنماط أخرى من التجمعات - يبدو أنها قد خفتت بشكل هائل. فدرب القرية كان بلا شك أفقَآآل المراة بالمنبهات من شارع المدينة. غير أنَّ الحياة كلَّها تقريبًا - وهذه هي النقطة المهمة - كانت تجري في الدرج، أو في أمكنة العمل، أو حتى في البيوت التي كانت في العادة مكشوفة لأعين المارة (وبذلك لتكامل البنية الاجتماعية: وقد كتب بليزاك صفحات باللغة الفرنسية عن "انكشاف" الحياة في المقاطعات). ولا شك أنَّ المدينة، مقارنةً بالقرية، قد أضفت قيمة كاملة على الشارع بوصفه قناةً للاتصال (وكذلك نقل المعلومات، أي المنبهات)، لكنها قللَت على نحوٍ عنيف ولا سبيل إلى ترميمه من قيمته كمكان للتجربة الاجتماعية. وليس ذلك لأنَّ "التجربة" بمعناها الواضح تغدو مستحبةً في المدينة (كما يرى زيميل وبنجامين): بل ببساطة، لأنَّ التجربة في المدينة تخاض في غير مكان.

فالجدة الكبرى التي تتطوّي عليها الحياة المدينية لا تكمن، حقيقةً، في أنها دفعت البشر إلى الشارع، بل في أنها أخذتهم وأغلقت عليهم في المكاتب والبيوت. لا تكمن في أنها عزّزت البعد العام، بل في أنها ابتدعت البعد الخاص، وخاصةً في أنها رحّلت إلى هذا الميدان الجديد معنى الحياة الفردية، وبذلك أيضًا معيار تقويم ما يشكّل التجربة.

هذا هو السبب، إذًا، في أنَّ المدينة – في بعدها العام، الذي يشكّل الشارع واحدًا من أنساب رموزه – لا تظهر في الرواية فقط إلا كخلفية. وهذا هو السبب أيضًا في أنه كان من الصعب على الدولة أن تبرز في سرد القرون الأخيرة: فالثقافة البرجوازية هي في جوهرها ثقافة حياة خاصة، لا تطيق أن تتماهي مع المؤسسات الجمعية أو أن تتخلّص فيها تماماً. ومن الواضح أنني لا أقصد هنا أنَّ الحياة الخاصة خارج القوانين الاجتماعية ومستقلة عنها، ولا أنَّ المعنى المنسوب إليها هو معنى شخصي تماماً ولا يمكن تكراره. غير أنَّ اتباع الطرق المختصرة لا يقدم أيَّ فائدة في فهم أهمية المجال الخاص الاجتماعي ووظيفته، فلا فائدة في محاولة حلَّ هذا المجال في أمثلة عامة على نحوٍ صريح. ويمكن للمرء، بدلاً من ذلك أن يمضي قدماً في تحليل المعنى الجوهرى الذي ينطوي عليه تسلسل الحوادث في الحبكة: وقد اقتصرتُ هنا على تقرير ضرورة مثل هذا التحليل وعلى بعض مقدمات. ولعلَّ دلاليات الحبكة (أو الحبات بالأحرى، لأنَّها نادرًا ما تكون من النمط ذاته) أن تكون الطريقة الأفضل في تحديد الكيفية التي أسهم بها الأدب في تشكيل الصورة التي لدى الإنسان الحديث عن حياته.

وثمة ملاحظة أخرى. فمن الواضح أن جميع فرضياتي تصحَّ على مدينة حرية التجارة بصورة خاصة. ولقد تغير الأدب، والرواية، كثيراً منذ ذلك الحين. لكن ذلك ليس لأنَّ المدن قد تغيرت. فالعنصر الجديد حقاً هو التغيير في نظام التوقعات المتعلّق بالحياة الخاصة. ولقد سبق أن أشرت إلى مسيير ليوبولد بلوم. فقد حدّس جويس بأنَّ الفعل المدني النموذجي لم يعد يكمن في عبور الشارع – ذلك الفعل الذي يدلُّ دائمًا على هدف فردي، وعلى الزمنية غير العكوسية التي تتطوّي عليها "إدارة المرء ظهره" لجانب ما، حتى ولو كان جانب الرصيف وحسب –

بل في المشي بلا هدف. وقد ردَّ جويس نفسه هذا التحول إلى شيء لا علاقة له ببنية المدينة: ردَّه إلى ما يُسمِّ قرمنا من عودة انبثاق تلك الثقافة "الأسطورية" بالعلاقة مع الحياة الخاصة على وجه التحديد، بالعلاقة مع تصور هذه الحياة وما يتوقعه الفرد منها^(١).

لقد تغيرت الأمور، بلا شك. بيد أنه ينبغي أن نبحث ما إذا كان هذا التغيير قد أنتج طريقة في فهم السياق المديني ناجحةً كالطريقة التي رسمنا خطوطها العامة، وقدرة على الحلول محلَّها. لا أعتقد أن ذلك قد حصل، في الأدب على الأقل. فالمحاولات الأبرز في هذا الاتجاه – كمحاولة دوبلين ومحاولة دوس باسوس – لم تمض بعيداً، أو أنها تطورت، لدى بعض الحركات الطبيعية، لتنتهي خارج الميدان الأدبي. أمّا الثقافة الجماهيرية، فقد حافظت جميع أجناسها الأساسية على نموذج القرن التاسع عشر ولم تجر عليه سوى أقل قدر من التعديل. بل إننا لا نجد أيَّ عُرف جديد حتى لدى جويس، أو بروست، أو موزيل، أو اتجاه "القصة البوليسية" في أدب القرن العشرين "الرفيع" (بورخيس، غاداً، روب غريبيه، بينشون)، أو حتى لدى كافكا. فما نجده لدى هؤلاء هو إفراغ للأعراف السابقة. لكنَّ الطابع السلبي والنقيدي على وجه الحصر هو ما وَسَمَ النظورات التي اعتربت صورة المدينة الأدبية: نموذج موجود ينبغي تشويهه وإضعافه، ومعاملته بسخرية، وإزنته أكثر فأكثر، ولكن دون التخلُّي عنه قطعاً مرمأةً وإلى الأبد. ولعلَّ قاسماً مشتركاً ما هو الذي يجمع هذا الموقف المتجادب من الصورة القديمة لحياة المدينة مع ما أدى، في ميدانِ مختلف تماماً وألَّا يهدف مغايرة تماماً، إلى الخروج إلى الضواحي نصف خروج وحسب. ولا يعني هذا بالطبع أنَّ أدب القرن العشرين ليس سوى ذلك المتطرف المتطرف المتشكك الذي يعيش على نماذج القرن التاسع عشر: بل يعني أننا نجد ابتكاراته الكبرى – الكثيرة – في مجالاتٍ هي في جوهرها خارجية بالنسبة للتغيرات في السياق المديني أو لا تكترث به.

(١) سوف أعني بهذه المشكلة في الفصلين الأخيرين من هذا الكتاب، "الوداع الطويل: أليس ونهاية الرأسمالية الليبرالية" و"من الأرض إلى الباب إلى الفردوس الاصطناعي".

غير أنه ما من شكل من أشكال الوجود الاجتماعي إلا ويختبر لحظة تبرز فيها إمكانياته ومعناه بالشكل الأمثل والنهائي، إذا جاز القول. فلماذا لا نقبل الفكرة التي مفادها أن هذه اللحظة – فيما يتعلق بتجربة المدينة – قد فاتتنا لسبب وجيه هو أنها حدثت منذ أكثر من مئة عام مضت؟

أدلة



١- مناهج التحليل:

يقول تزفيتان تودوروف: "ثمة سبيلان اثنان لتعريف فكرة ما: إما من حيث تنظيمها الداخلي أو من حيث وظيفتها. في الحالة الأولى، يعني الماء بمنظومة تشكّل هذه الفكرة حدّها الخارجي؛ أما في الحالة الثانية، ف تكون هذه الفكرة عنصراً مكوناً في منظومة أخرى... لِذَّع النطّ الأول من التعريف بالبنيوي والثاني بالوظيفي. وسوف نقول إنَّ الوصف البنوي للواقع اللغوية متوقف على علم اللغة، أمّا وصفها الوظيفي فمتوقف على أنثروبولوجيا لغوية (نادرًا ما وجّدت). ولنلاحظ أنَّ ما من تعلق ضروري بين المجالين، البنوي والوظيفي^(١). غير أنَّ سوسيولوجيا الأدب – وهي تحليلٌ وظيفي لمنظومة مبنية – لا يكون لها معنى إلا إذا أوضحت أنَّ التعلق الذي ينفيه تودوروف موجودٌ فعلًا. فما هو موضع سؤال هو التعلق، وليس التشاكل بالضرورة. ولذلك، فإنَّ المسألة ليست مسألة مساواة بين التحليل البنوي والتحليل الوظيفي، هذان التحاليلان المميزان، واللذان يبقيان مميزيـن. (ولا هي مسألة لا مبالاة نظرية: حيث يمكننا أن نخمد خوفنا بأن نصرف في الظلـام، لكنَّ ذلك لا يجعلنا نرى بمزيد من الوضوح). ومن ثمُّ، فإنَّ التحول من حقل استقصاء إلى حقل آخر ينطوي على علاقةٍ بين مناهج مختلفة، وبذلك يخلق مشكلة.

يمكن القول، بخلاف موقف تودوروف النظري، إنَّ بنية ما تتجزَّ وظيفةً معينةً في منظومة أكبر لأنها تلك البنية على وجه التحديد وليس سواها. كما يمكن القول، أيضاً، إنَّ الوظيفة التي تتجزَّها بنية معينة هي وظيفة واحدة محددة، تعينها وترسم حدودها البنية التي تعتمد عليها. فالبنيـة والوظيفـة تحدـد واحدـتهما الآخرـى:

(١) ت. تودوروف، "مكانة الأسلوب في بنية النصّ"، في الكتاب الذي حررـه سيمور شاتمان بعنوان الأسلوب الأدبي: ندوة، لندن ١٩٧١، ص ٣١.

فيما تشكلان هوبيتهما النوعيتين من خلال علاقتها. وينبغي لسوسيولوجيا الأدب أن تعيد نظريًا إنتاج هاتين الهويتين والصلة بينهما. أي أنَّ عليها أنْ تضع الفرضية البنوية والفرضية الوظيفية قبالة واحدتها الأخرى، وتستخدم كلاً منها كمحكٍ محتمل يمكن أن يثبت زيف الأخرى. وعلى سبيل المثال، فإنَّ مقدمات سوسيولوجية معينة تقضي إلى طرح فرضية وظيفية معينة ("القصة البوليسية تعزز قيم الديمocrاطية الليبرالية لأنها تجسيد لمثال الأمر بالمثل")^(*): فإذا ما ناقض التحليل البنوي للنصوص هذه الفرضية (كما يحصل عادة)، فإنَّ ذلك يثبت زيفها كفرضية أدبية وكفرضية سوسيولوجية على حد سواء. وهذا ما يصحَّ أيضًا على الفرضيات البنوية. وفي مثل هذا الإطار المرجعي، فإنَّ سوسيولوجيا الأدب لا تبرز على أنها منهج نقدي بل كطريقة للربط بين منهجيات مستقلة: ليس بمعنى الجمع بينها وإضافتها إلى بعضها البعض، بل بمعنى اختبار صحتها ورسم حدود هذه الصحة.

ولا يمكن استنتاج الفرضيات البنوية من الفرضيات الوظيفية أو العكس. فمن الضروري إيجاد هذه الفرضيات على نحوٍ مستقلٍ عبر تطوير خطيبين مستقلين من التفكير وتفحصهما على نحوٍ متواصل واحدهما إزاء الآخر على أمل أنْ يتطابقا في النهاية. وتكمِّن جاذبية هذه المغامرة في هذا التقرَّع أو التشعب، الذي يشكَّل مبررَ وجودها الوحيد ويفسرُ ابتعادها عن النقد السوسيولوجي الحالي. فحتى حين يستخدم هذا الاتجاه النقدي الأخير التحليل البنوي (وهو أمر نادرًا ما يحصل، ولكن دعونا نفترض حصوله، من أجل النقاش وحسب)، فإنه لا يفعل ذلك إلا لكي يُثبِّت مقدماته السوسيولوجية التي تمَّ بناؤها على فروع معرفية مختلفة والتحقق منها على أساسها⁽¹⁾. وبذلك فإنَّ البحث الأدبي لا يضيف شيئاً إلى ما نعرفه عن المجتمع

(*) الأمر بالمثل، *Habeas corpus*، هو أمر قضائي بالتحقيق في قانونية اعتقال شخص معقول وإعادة النظر في شرعية اعتقاله لتوكيدتها أو إصدار أمر بإخلائه سبيلاً.

(1) نقد الاقتصاد السياسي أو الفلسفة أو التاريخ الاجتماعي أو أي شيء آخر: فالأمر هو ذاته، وهذا ما يصحَّ أيضًا على ذلك المصدر العظيم الآخر من مصادر الفرضيات الوظيفية: التحليل النفسي. وعلاوة على ذلك: ما العمل المفتوح (*opera aperta*) إن لم يكن نشرًا، عبر الأدب، لبعض عناصر الثقافة العلمية المعاصرة؟

أصلًا. فهو لا يفسح المجال إلاً لما هو مألف: "يمكن للمرء أن يكتشف آلية الاغتراب لدى مالازميه أيضًا". هكذا يغدو النقد الأدبي ضرباً من الزخرف الطفيلي. كما يبدو الأدب ذاته، في هذا الضوء، أمرًا سطحيًا: لا يوجد إلاّ لكي يجهز على نحو غير مباشر بمقاهيم سبق التعبير عنها بمزيد من الدقة في غير مكان. والحال، أنَّ الرغبة الأعمق لدى سوسيولوجيا الأدب الحالية هي أنَّ "تنسى" الأدب؛ وليس الأعمال الباكرة لأسور روزا سوي مثال واضح على ذلك. وإذا ما كانت الحالة على هذا النحو، فإنَّ الأمل الوحيد الذي يبقى للنقد الأدبي هو أن يكون الوكيل الذي يدعى الجِدة لفروع معرفية أشدَّ جوهريَّة. الأمر الذي يعيد التأكيد إذا على دور الحشوة الثقافية الذي خصَّت به وزارات التربية العامة في القرن التاسع عشر الدراسات الأدبية، التي لطالما هدفت لأن تكون هدامَة. وعندها، فإنه يمكن من الأشرف لنا والأكثر منطقية أن نتَّخذ منهنة أخرى. فالليوم لا يمكن للمرء أن يدرس الأدب إلا إذا كان يرمي إلى ما هو أرفع. وعلى وجه التحديد، فإنَّ الفرضية التي تطرحها هذه الدراسة هي أنَّ النسجَ بين التحليل الوظيفي والتحليل البنائي، حين يجري على النحو الملائم، يضيف إلى معرفتنا بالمجتمع؛ وبذلك يمكنه أن يساهم في تغيير وتحديد الإطار المفاهيمي لتلك الفروع المعرفية التي لطالما شكلَ النقد الأدبي رافداً سلبيًّا من روادها. وهذه فرضية؛ وما يلي ليس بالتطبيق الوافي. غير أنَّ المهمَّ هو أن نضع في الصدارة هدفًا نظريًّا، لأنَّ ذلك يشكّل دم الحياة لكلَّ بحث فعليٍّ. على المرء أن يتورط: ومن ثمَّ نرى.

تشاء مشكلة مماثلة حتى في التحليلات الأشد صرامة لبنيَّة السرد لدى المقابلة بين النموذج التركيبي والنموذج التبديلي، تلك المقابلة التي كان كلُّ من فلاديمير بروب وليفي شتراوس من أكبر أنصارها وأشدَّهم احتراماً. فهاتان الفرضيتان النقيتين - التي تهدف أولاهما إلى تحديد التركيب الذي يميَّز عملاً ما والتعاقب الشكلي لعناصره، وتهدف ثانيةهما إلى تحديد القيم الثقافية التي تشكَّل معناه - كانتا قد تطورتا في جوهرهما على نحوٍ منفصل بل وبالتعارض واحتذتها مع الأخرى، كما يشير الهجوم الرائع الذي شنه شتراوس على كتاب فلاديمير بروب علم تشكيل الحكاية الشعبية. أمَّا الفكرة التي مفادها محاولة الربط بين هاتين الفرضيتين فلم

تَتَّخِذُ شَكْلًا إِلَى في السُّنُواتِ الْأُخْرَيَةِ. يَقُولُ هَنْدِرِيَّكُسُ، فِي دراسته "مَنهجية التحليل البنوي للسرد": "لَقَدْ طَرَحَ أَنَّ الْبَنْيَةَ الْأَسَاسِيَّةَ لِالسُّرُدِيَّاتِ جَمِيعًا تَتَّلَفُ مِنْ بَنَيَّتِينَ فَرْعَيْتِينَ اثْنَيْنِ، سُوفَ يُشارُ إِلَيْهِمَا هُنَا بِالْتَّرْكِيَّةِ وَالتَّبَدِيلِيَّةِ. فَالْأُولَى تَرْبِطُ بِالْحَبْكَةِ، وَالثَّانِيَةُ بِالشَّخْصِيَّةِ (وَالْمَوْضُوعِ). وَتَتَّلَفُ الْبَنْيَةُ التَّبَدِيلِيَّةُ مِنْ عَنْصَرِيْنَ فِي حَالَةِ مِنَ التَّقَابِ... وَيُشَكِّلُ هَذَا النَّصَارَانُ، فِي الْوَاقِعِ، مَجْمُوعَاتٍ أَوْ تَجَمِّعَاتٍ مُؤْلَفَةٍ مِنْ جَمِيعِ شَخْصِيَّاتِ الْعَمَلِ (dramatis persona) الَّتِي تَظَهُرُ فِي السُّرَدِ (مَعَ الْاِسْتِئْنَاءِاتِ الْمُحْتمَلَةِ لِبعضِ الشَّخْصِيَّاتِ "الْوَسِيْطَةِ"...)"^(١).

يَبْدُ أَنَّ اقتراحِ التَّوْلِيفِ هَذَا يَفْرَطُ فِي تَبْسيطِ الْمُشَكَّلةِ. فِي الْمَقَامِ الْأَوَّلِ، إِنَّ اتِّحَادَ "الْبَنَيَّتِينَ الْفَرْعَيْتِينَ"، بِخَلْفِ مَا تَبْدِيهِ الْمَظَاهِرُ، لَيْسَ مَحْصَلَةُ الْجَمْعِ بَيْنَ كِيَانَيْنِ مُسْتَقْلَيْنَ، بَلْ نَتْيَةً سِيرُورَةِ فَاخْتِيَارِ التَّبَادِيلِ يَغْيِرُ فِي انتقاءِ "الْوَظَائِفِ" السُّرُدِيَّةِ وَفِي تَرْتِيبِهَا، وَيَغْيِرُ تَالِيًّا فِي التَّرْكِيبِ. (عَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ، فَإِنَّ نَارْسِيْجَاكَ^(٢)، إِذْ يَضْعُفُ التَّقَابِلَ الْكَتَابَةِ/الْقِرَاءَةِ عَنْدَ جَذْرِ الْقَصَّةِ الْبُولِيسِيَّةِ، يَتَحَمَّمُ عَلَيْهِ أَنْ يَخْصُّ الْمَجْرِمُ فِي الْحَبْكَةِ بِدُورِ تَافِهِ يَمْكُنُ إِهْمَالُهِ وَتَجَاهِلُهِ). وَمِنْ جَهَةِ أُخْرَى، فَإِنَّ بَنَاءَ تَرْكِيبِ مَا يَؤْثِرُ عَلَى اخْتِيَارِ تَبَادِيلِهِ: فَبِمَا أَنَّ وُجُودَ "جَرِيمَةَ غَامِضَةَ" هِيَ إِحدَى الْوَظَائِفِ الْاِضْطَرَارِيَّةِ الَّتِي تَقْوِيمُ بَهَا الْقَصَّةُ الْبُولِيسِيَّةُ، فَإِنَّ جَمِيعَ الْجَرَائِمِ "الْوَاضِحَةَ" سُتَّبَّدُ، وَتَغْدوُ التَّقَابِلَاتُ الْأُولَى مِثْلَ الْحَيَاةِ/الْمَوْتِ أَوِ الْشَّرِعِيَّةِ/الْلَا شَرِعِيَّةِ غَيْرِ مَقْبُولَةٍ. وَكَمَا هُوَ الْحَالُ فِي الْعَلَاقَةِ بَيْنِ الْفَرَصِيَّتِينِ الْوَظِيفِيَّةِ وَالْبَنِيَّوِيَّةِ، فَإِنَّ الْإِجْرَاءِ الصَّائبِ الْوَحِيدِ يَبْدُ أَنَّهُ يَقْوِيمُ عَلَى نَقْلٍ وَتَفْحَصٍ مُتَوَاصِلَيْنَ لِلْفَرَصِيَّاتِ الْمَطْرُوحَةِ فِي الْمَجَالِ التَّبَدِيلِيِّ مِنْ خَلَالِ الْمَحْوِ الْتَّرْكِيَّيِّ وَالْعَكْسِ بِالْعَكْسِ^(٣)،

(١) وَ هَنْدِرِيَّكُسُ، "مَنهجية التحليل البنوي للسرد"، في *Semiotica* ، VII ، ٢ ، ١٩٧٣ ، ص ١٦٦-١٦٧.

(٢) تُومَاسُ نَارْسِيْجَاكَ (١٩٩٨ - ١٩٠٨)، كَاتِبٌ قَصْصِ بُولِيسِيَّةٍ فَرَنْسِيٌّ.

(٣) انظر ما كتبه أمبرتو إيكو عن عملية بناء السنّة في كتابه نظرية في علم الدلالة، لندن ١٩٧٧، ص ٩١: "لَوْهَةُ الْأُولَى يَبْدُ أَنَّهُ عَلَى نَظَرِيَّةِ فِي السُّنَّةِ أَنْ تَقْتَصِرَ عَلَى النَّظَرِ فِي وَظِيفَةِ الْعَلَامَةِ بَعْدَ ذَلِكَ، لَأَنَّ تَرَاكِيَّهَا مَعَ سِيقَهُ هُوَ مَسَلَّهَ تَعْلَقُ بِإِنْتَاجِ الْعَلَامَةِ. لَكِنَّ إِنْتَاجِ الْعَلَامَةِ تَتَحَلَّهُ قَوَاعِدُ سِيقَهُ أَنَّ رَسَختَهَا سُنَّةً، ذَلِكَ لِأَنَّهُ عَادَةً مَا يَتَمَّ تَصْوِيرُ السُّنَّةِ لَا عَلَى أَنَّهَا قَاعِدَةٌ تَعْلَاقِيَّةٌ وَحْسَبَ بَلْ عَلَى أَنَّهَا أَيْضًا مَجْمُوعَةٌ مِنْ قَوَاعِدِ التَّرَاكِبِ... وَقَدْ يَبْدُ ضَرُورِيًّا عَنْهَا أَنْ تَتَصْوِيرَ السُّنَّةَ عَلَى أَنَّهَا كِيَانٌ مَزْدُوجٌ يَبْؤُسُ مِنْ جَهَةِ أُولَى تَوَافِقَاتِ بَيْنِ تَعْبِيرِ وَمَحْتَوِي وَبِؤْسِسِ مِنْ جَهَةِ ثَانِيَّةِ مَجْمُوعَةِ مِنْ قَوَاعِدِ التَّرَاكِبِ".

إذ ينبغي أن يجعل هذان الاتنان أقرب فأقرب على نحو مطرد. ولا يمكن أن تعتبر هذه العملية مكتملة إلا حين تتكامل المعلومات المجموعة في المجالين مع بعضها بعضاً ويتم التوصل إلى أكمل وصف ممكن للنص.

غير أنه تبقى هنالك مشكلة أخرى. فتبعاً لطريقة هنريكس في التفكير - وهي الطريقة الأكثر شيوعاً - لا يمكن "المعنى الثقافي للسرد" إلا في "البنية الفرعية التبدiliaة". حيث تعتبر الحبكة والتركيب ظاهرتين شكليتين محضتين دون أي معنى على الإطلاق. ويبدو أن التحليل الدلالي - البحث الثقافي - قادر على تولي أمر القيام بدفع هاتين الظاهرتين جانبًا. لكنني سوف أحاول في هذه الدراسة أن أوضح العكس؛ وهو أن تركيب القصة البوليسية أساسى في تحديد معناها، الأمر الذي ينطبق حتى على الوجه الأشد تجريداً من أوجه هذا التركيب، إلا وهو العلاقة بين الحبكة (*sjuzet*) والحكاية (*Fabula*).^(*).

هكذا يجتمع معًا طرفا هذين التعليقين التمهيديين. فالتحليلات الوظيفية للأدب لطالما ألحت على التبديليّ. وهذا واضح، بمعنى ما: فالتبديل تشير إلى العالم الثقافي خارج العمل وهذا هو الحقل الطبيعي لعمل النقد الوظيفي. وعلاوة على ذلك، فإن التبديل تؤسس في حالة من الغياب عبر عملية "انتقاء واستبدال" (كما نستخدم مصطلحات جاكوبسون)، وهي عملية تشمل على "الكيانات المفترضة على مستوى السنة لكنها ليست مفترضة على مستوى الرسالة"^(۱). ولذلك فإنه قد يفوتنا التتحقق من تشكيل التبديل على "محور التسلسل أو الارتباط"، أي على مستوى بنية

(*) يشير مصطلح الحكاية (*Fabula*)، عند الشكلانيين الروس، إلى المادة الأساسية التي لقصة ما، أي إلى مجموع الأحداث التي كان على العمل الأدبي أن يحيكها. وباختصار، فإن الحكاية هي مادة البناء السردي. أما مصطلح الحبكة (*sjuzet*) فيشير إلى الحكاية كما تم قصها بالفعل أو إلى الطريقة التي تم بها شبك الأحداث. فلكي تتشكل المادة الأولية التي لـ الحكاية في بنية جمالية ينبغي أن تتشكل في حبكة هي الترتيب الفني لمادة السرد ومجموع أدواته.

(۱) ر. جاكوبسون، "Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia" (۱۹۶۵)، في أساس اللغة،

الرسالة الحاضرة فعلياً. وبعبارة أخرى، فإن التحليل الوظيفي، بالحاجة على التبادل، يقادى العناية الكاملة بالبناء الفعلى للنص. لكن الترابط بين جانبي التحليل البنوي هذين - التبديل والتركيب - هو العامل الحاسم في ضمان صوابية التحليل الوظيفي. وهذا ما يحلّ أيضاً ذلك التناقض المفترض بين "الوصف" و"التفسير". فالتفسيـر ليس فعلاً اعتباطاً خاصـعاً لـ "قيم المفسـر": فهو يعني اختبار إمكانية إدراـج وصف بنـوي في منظـومة أوسع (افتـرض بدورـها ضربـاً من الوصف). فـأن "تسبـغ دلـلة" يعني أن تـقيـم تعـالـقاً. ولـذلك، فإن "الـوصـف" و"التـفسـير" ليسـا من حيث المبدأ طـريقـتين مـعـرفـيتـين مـخـتلفـيتـين، بل "اتـجاـهـين" اثـنـين - لهـما أـهـدافـهما مـخـتلفــة وـمـنهـجـياتـهما الـخـاصـةـ. يمكن أن تـتـخذـهـما عمـلـيـةـ الـعـرـفـةـ. وما يـعـنيـهـ اـتـحادـهـما وـتـميـزـهـما هو أن البرـهـان يـنـبـغـي أن يـخـضـعـ لـتـحلـيلـ مـزـدـوجـ: يتـأـولـ بـنـيـةـ النـصـ من جـهـةـ أولـىـ، وـوـظـيفـتهـ، أي بـنـيـةـ الـمـنـظـومـةـ الـأـشـمـلـ الـتـيـ يـنـدـرـجـ فـيـهـ هـذـاـ النـصـ، من جـهـةـ ثـانـيـةـ. وتـتـمـتـ أـكـبـرـ مـزـيـةـ يـمـكـنـ أنـ تـتـمـتـ بـهـاـ سـوـسـيـوـلـوـجـيـاـ الـأـدـبـ فـيـ أـنـ تـفـسـحـ المـجـالـ لـمـضـاعـفـةـ آـلـيـاتـ الضـبـطـ وـالـتـحـكـمـ.

وهـذاـ ماـ يـنـطـيـقـ عـلـىـ الـفـرـضـيـاتـ الـتـيـ تـطـرـحـهـاـ هـذـهـ الـدـرـاسـةـ، حيثـ تـتـمـثـلـ فـرـضـيـاتـ الـسـوـسـيـوـلـوـجـيـةـ فـيـ أـنـ الـقـصـةـ الـبـولـيـسـيـةـ تـبـدـدـ فـيـ وـعـيـ الـجـمـاهـيرـ تـلـكـ الـأـخـلـقـ الـفـرـدـانـيـةـ الـتـيـ تـمـيـزـتـ بـهـاـ الـتـقـافـةـ الـبـرـجـواـزـيـةـ "الـكـلاـسـيـكـيـةـ" (أـيـ الـتـقـافـةـ الـتـيـ وـصـفـهـاـ لوـكـ وـكـانـطـ وـمـارـكـسـ وـفـيـبرـ)؛ ذـلـكـ أـنـ الـقـصـ الـبـولـيـسـيـ يـخـلـقـ نـمـوـذـجـاـ جـمـالـيـاـ يـنـطـوـيـ عـلـىـ اـسـتـحـالـةـ إـثـبـاتـ صـحـةـ الـأـشـكـالـ الـقـافـيـةـ، وـبـذـلـكـ يـقـلـبـ رـأسـاـ عـلـىـ عـقـبـ ذـلـكـ الـاقـتـراـضـ الـتـجـريـيـ الـذـيـ شـكـلـ "الـرـأـيـ الـعـامـ" الـبـرـجـواـزـيـ الـبـاـكـرـ. أـمـاـ الـفـرـضـيـاتـ الـبـنـويـةـ فـيـ هـذـهـ الـدـرـاسـةـ فـتـتـمـثـلـ فـيـ أـنـ الـتـقـابـلاتـ الـقـافـيـةـ السـائـدـةـ فـيـ الـقـصـ الـبـولـيـسـيـ هيـ بـيـنـ الـفـرـدـ (فـيـ هـيـةـ الـمـجـرـمـ) وـالـعـضـوـيـةـ الـاجـتمـاعـيـةـ (فـيـ هـيـةـ الـمـحـقـقـ)؛ وـفـيـ أـنـ التـرـكـيبـ فـيـ هـذـاـ الـقـصـ يـقـومـ عـلـىـ الجـمـعـ بـيـنـ العـنـاـصـرـ ذـاتـهـاـ بـطـرـيقـتـينـ مـخـتلفـتـينـ بـحـيثـ يـزـيلـ الـجـمـعـ المـؤـذـىـ فـيـ الـحـكاـيـةـ (أـيـ الـحلـ) كـلـ قـيمـةـ فـيـ الـجـمـعـ المـقـترـحـ مـنـ قـبـلـ الـحـبـكةـ؛ وـبـهـذـهـ الـطـرـيقـةـ، فـإنـ الـقـصـ الـبـولـيـسـيـ يـهـجـرـ شـكـلـ الـرـوـاـيـةـ السـرـديـ لـمـصـلـحةـ شـكـلـ الـقـصـةـ الـقـصـيرـةـ السـرـديـ. وـأـخـيرـاـ، فـإنـ الـقـصـ الـبـولـيـسـيـ يـقـومـ عـلـىـ منـظـومـةـ لـلـمـعـانـيـ مـزـدـوجـةـ، سـطـحـيـةـ وـعـمـيقـةـ؛ حيثـ تـكـونـ الـأـوـلـىـ تـجـليـاـ لـلـثـانـيـةـ وـغـطـاءـ

لها. وسوف أنتقل فيما يلي بين هاتين الفرضيتين، فأتنتقل بذلك من حقل للاستقصاء والمنهجية إلى آخر. وهذا ما سيؤدي إلى سجالٍ قلقٍ وغير منسجم: لكنه الطريقة الوحيدة لتصوير هذا التماطع بين مستويات مختلفة، والذي يشكل النقطة المركزية في هذه الدراسة.

شارع بيكر ومحيظه

المجرم

القاعدة الجيدة في القصة البوليسية هي وجود مجرم واحد. وذلك ليس لأنَّ الإثم يعزل، بل، على العكس، لأنَّ العزلة تولد الإثم. فال مجرم لا يتمسّك بالآخرين إلا بصورةِ أداتية: ذلك أنَّ الارتباط بالنسبة له ليس سوى الوسيلة التي تتيح له تحقيق مصالحه الخاصة. ولذلك فإنَّ ميتافيزيقاً "العقد الاجتماعي" هي الميتافيزيقا التي يحملها ويأخذها على ما هي عليه: مجرد شكل، زعم متواصل، لا يصعب أداوه، لأنَّ عالم القصَّ البولisi مكتظٌ بالقولاب الثابتة أو الصور النمطية. والفارق بين البراءة والإثم يعود كتقابل بين الصورة النمطية والفرد. فالبراءة امتنال؛ والفردية إثم. إنَّها، في حقيقة الأمر، ذلك الشيء الشخصي على نحو لا يقبل الاختزال والذي يغدر بالفرد: آثار وعلامات لا يمكن له إلا أن يتركها خلفه. أمَّا الجريمة الكاملة - كابوس القصَّ البولisi - فهي الجريمة التي لا ملامح مميزة لها، ولا طابع فردي^(١)، فيمكن أن يكون مرتكبها أيَّ أحد لأنَّ الجميع يتماثلون عند هذا الحد. وهذا هو الحال في رواية المماحي لأنَّ روب غريبيه، حيث نجد أنَّ لدى الجميع المدس ذاته، والثياب ذاتها، والكلمات ذاتها: و يتبيَّن في النهاية أنَّ المحقق

(١) يبدو، مما جمعته، أنها من تلك القضايا البسيطة التي هي صعبة أشد الصعوبة.

"ذلك يبدو منتقضاً بعض الشيء"

"لكنه صحيح في العمق. فالفرادة تشكُّل مفتاحاً مهماً على نحو يكاد أن يكون دائماً. وكلما كانت الجريمة من ذلك النوع الشائع وبلا ملامح تميُّزها، صعب حلها..." (الغز وادي بوسكومب).

هو المجرم. غير أنَّ القصَّ البوليسِي يوجد تحديداً لكي يبيَّد الشكَّ في أنَّ الإثم يمكن أن يكون خلواً من الطابع الشخصي، أو يمكن أن يكون جمعياً واجتماعياً. يقول شرلووك هولمز: "للآلة الكاتبة فردية تامة بقدر الفردية التي لكتابه بيَّد إنسان" (قضية هوية). وكأنَّه يريد القول: يمكن على الدوام إيجاد طرف مذنب^(١). طرف مذنب: لأنَّ الجريمة تُقدَّم دوماً على أنها استثناء، الأمر الذي ينبعي الآن أنَّه عليه الفرد. وهزيمة الفرد هي انتصارٌ وتطهُّرٌ مجتمعٌ لم يعد يتمَّ تصوُّره على أنَّه "عقد" بين كيانات مستقلة، بل كعوضية أو جسد اجتماعي. وأفضل مساعد محقق نعرفه - واطسن - هو طبيب. وكذلك شرلووك هولمز كما سنرى.

يقول هولمز: "إنسان"، أو "إنسان" مجرم على الأقل، فقد كلَّ مشروعٍ أو أصلَّةً ("مغامرة أشجار الزان"). الفردية وروح المبادرة (أو المشروع، خاصةً المشروع الاقتصادي): هذا ما يريد هولمز أن يزيله. وما يحثه ليس الإشراق على الضحية، أو رب الجريمة الأخلاقي أو المادي، بل خاصيتها الثقافية: فرادتها وغموضها. ففي القصَّ البوليسِي كلَّ ما هو متكرر وواضح يكفَ عن كونه إجراماً ويكون، إذَا، غير جدير بـ"الاستقصاء": يدور كتاب أغاثا كريستي الأول في الفترة ذاتها التي شهدت مجازر الحرب العالمية الأولى، لكن عملية القتل الوحيدة ذات الأهمية تحدث في الطابق الثاني من مبني في الريف. الفرادة والغموض: فالقصَّ البوليسِي يتعامل مع كلِّ عنصر من عناصر السلوك الفردي يرُغب في السرية على أنَّه جرم، حتى لو لم يكن هنالك أثر للجريمة (انظر مثلاً، "الرجل ذو

(١) بات النجاح الجماهيري الذي حققه القصَّ البوليسِي مُبِّرزاً في العام ١٨٩١ مع القصص القصيرة الأولى التي كتبها آرثر كونان دوبل في Strand Magzine. أما "دراسة بالقرميِّي"، التي صدرت قبل ذلك بأربعة أعوام وكانت مطابقة تماماً للقصص اللاحقة، فقد منيت بإخفاق يكاد أن يكون مُطبقاً. وبين هذين التاريفتين ثمة العام الذي وقعت فيه الجرائم التي ارتكبها جاك المفترض، ١٨٨٩، وقد صنَّع جرائم لم يتم التوصل إلى حلها، أي جرائم من دون قاعل. والقصَّ البوليسِي لا بد له أن يسكن الخوف من أن يظلَّ الجرم مجهولاً يواصل تجواله في المجتمع.

الشقة المقلوبة"، و"الوجه الأصفر"، و"فضيحة في بوهيميا")⁽¹⁾. هكذا يتم تدريجياً دسّ الفكرة التي مفادها أن كلّ ما يرحب الفرد في حمايته من تدخل المجتمع - أي "الحرية" الليبرالية - يجدّد الجريمة بل ويتوافق معها، وهذه الفكرة هي مصدر الافتتان بـ"أسرار الغرفة المقلولة". فالقاتل والضحية في الداخل، أما المجتمع - البريء والضعيف - ففي الخارج. وإذا تلتئم الضحية ملاداً في عالمٍ خاص، فإنّها تلقى حتفها هناك على وجه التحديد، حتفها الذي ما كان يمكن أن ينزل بها لو كانت بين الحشود. لقد اخترع البرجوازية الباب لكي يحمي الفرد؛ لكنه يغدو الآن ضررًا من التهديد؛ وما يُنصح به المرء هو ألا يدير قفلاً على الإطلاق. (وفي قصيدة الأرض الباب لإليوت: "لقد سمعت المفتاح/ يدور في الباب مرّة ومرّة فقط/ نفكّر في المفتاح، كلُّ في سجنه/ وإذا يُفكّرُ في المفتاح، كلُّ يؤكّد سجناً"). ذلك هو الطموح الشمولي إلى مجتمع شفاف: "يا زميلي العزيز" يقول هولمز لواتسون، "لو نستطيع أن نطير خارج تلك النافذة الواسعة يدًا بيده، ونرتفّ فوق تلك المدينة العظيمة، ونزير الأسفف بلطف، وننتصص على تلك الأشياء الغربية التي تجري...". (قضية هوية). يوجد هولمز لأنّ بيتر بان لا وجود له: فالطيران عبر ثقوب الأبواب لم يَعُد ممكناً.

يلتقي القاتل والضحية في الحجرة المقلولة لأنهما متشابهان في الجوهر. وفي تلك قصص السر آرثر كونان دوبل على الأقلّ، كان المجرم ضحية جرم سابق والعكس بالعكس. أي أنَّ الضحية قد طلب الجريمة: بسبب ماضيه الظليل وبسبب أنه أراد أن يكتم أسراراً، فدرأ بذلك عن نفسه "عون" المجتمع؛ وأخيراً بسبب أنه، مثل المجرم تماماً، لا يزال مخلصاً لفكرة الملكية الفردية. فالقصص البوليفي ينشأ في الوقت ذاته مع الترسوّتات، والمصارف الكبيرة، والاحتكرات: تلك الآليات التي تجعل الثروة مجردة من الطابع الشخصي وتفصل بين الرأسمال والرأسمالي. أمّا

(1) لقد سمعني أقول أن الأشياء الأغرب والأشد فرادة غالباً ما تكون مرتبطة ليس بالجرائم الكبيرة بل بالجرائم البسيطة، بل إننا نجدها في بعض الأحيان في تلك الحالات التي يكون فيها ثمة مجال للشأن في أن يكون هناك أي جريمة فعلية ("عصابة الرؤوس الحمراء").

الضحية، من جهة أخرى، فلا تزال مرتبطة برأسمالها الصغير، شأنها شأن المجرم الذي يطمع في ملكها. لقد غدر بهما الاستقلال الاقتصادي. والقصن البوليفي يجسد التناقض بين الحياة والملكية وبين الحياة والفردية: كيما تحوز إحداهما عليك أن تتخلّى عن الأخرى. ذلك هو قانون كافكا العنيف الذي يسري هنا، لكن القصن البوليفي لا يستطيع أن يرى القصر الذي أصدر هذا القانون.

وتزداد نسبة القتل المئوية في قصص آرثر كونان دوبل بمروor السنين. وبعدة، يغدو القتل هو المعيار. فالقصن البوليفي يحتاج الموت، الذي يسبغ عليه ملامح قديمة^(١). فهو ليس حدثاً طبيعياً أو كونيّاً فقط. بل على العكس: إنه إرادي على الدوام، فرداني على الدوام. وهو صراغ على الدوام (عذاب، وخصومة). وهو على الدوام عقاب من ينتهك حدود السواء، بإرادته أم بغير إرادته. فمن يميز نفسه يحدد مصيره. ولكي يتقادى المرء الموت (ومن الذي لا يرغب في تقadiه؟) فإنه يُنصح بأن يمثل لصورة نمطية: ف بهذه الطريقة، لن يقع قط ضحية أو يكون مجرماً. وما يُنصح به، حقيقة، هو ألا يأتي المرء إلى العالم قط، كيلا يستسلم لما دعاه فرويد غريزة الموت: التي هي "تعبير عن قصور ذاتي في صميم الحياة العضوية"^(٢). وشخصيات القصن البوليفي قاصرة ذاتياً بالفعل: فهي لا تنمو. وبذلك يكون القصن البوليفي مناهضاً للرواية جذرياً: فهدف السرد لم يعد تطور الشخصية باتجاه الاستقلال، أو التغيير انطلاقاً من وضع بدئي، أو تقديم الحبكة على هيئة صراغ أو حلزون نظوري، أو رسم صورة لعالم متمام يصعب شده إلى خاتمة ونهاية. وعلى العكس، فإنَّ هدف القصن البوليفي هو العودة إلى البداية. فالفرد يباشر السرد ليس لأنَّه يعيش، بل لأنَّه يموت. والقصن البوليفي يضرب بجذوره في شعيرةِ تضحيةٍ. فلكي تعيش الصور النمطية، ينبغي أن يموت الفرد، ثمَّ يموت مرة

(١) ورنر فسوخس، *Todesbilder In der Modernen Gesellschaft*، فرانكفورت على الماين، ١٩٦٩.

(٢) سigmوند فرويد، "ما وراء مبدأ اللذة"، في الطبيعة المعيارية لأعمال سigmوند فرويد النفسية الكاملة، تحرير جيمس ستراشى، المجلد ١٨، لندن، ١٩٥٥، ص ٣٦.

أخرى في هيئة المجرم. ولكن تبدأ القصة وتعيش الصور النمطية، لا بد من ضحية؛ وإلاً لما كان ثمة ما يقال. وعلى الشخصيات "البريئة"، في الواقع، أن توضح وحسب أنها الصور النمطية التي هي عليها، وكانت عليها، وستظل عليها: أي أنَّ عليها أن توضح أنها لا تعرف أيَّ تاريخ: "يبدو، إذًا، أنَّ الغريزة هي حافز متأصل في صميم الحياة العضوية لاستعادة حالة سابقة اضطر الكائن الحي إلى تركها بضغطٍ من بعض القوى الخارجية المثيرة للاضطراب..."^(١). واستردادُ وضعٍ سابقٍ، أو العودة إلى البداية، بما بمثابة دفعٍ بالغبية؛ إعلانٌ عن الوجود في غير مكان، إعلانٌ عن الوجود خارج المكان الذي تكللت فيه القوى المثيرة للاضطراب؛ وتبيَّن، مرَّة أخرى، أنَّ المرء على ما هو عليه. ونكوص القصص البوليسى على مستوى الترکيب (من الحبكة إلى الحكاية، من الجريمة إلى الاستهلال) يكرر ما لدى "الأخيار" من قهر التكرار^(*). وكذلك هو الحال أيضًا مع القارئ الذي تجذبه على وجه الدقة تلك الترسيمية التكرارية الوسواسية، فيغدو "عجزًا" عن التوقف قبل أن تُغلق الدائرة ويعود إلى نقطة البداية. أمَّا التكوين، المقصى من داخل السرد، فيتبخر عندي بالنسبة للقارئ أيضًا. فهو لا يقرأ إلا بقصد أن يبقى على ما هو عليه: بريئًا. والقصص البوليسى يدين بنجاحه إلىحقيقة أنه لا يسهم في التكوين ولا يعلم شيئاً.

يقول هوركهايم وأدورنو: "المجرم الذي تقتصر ذخيرته برمتهما على الحفاظ على الذات لا شكَّ أنه صاحب شخصية ضعيفة أشدَّ الضعف؛ والمجرم المعتمد هو فردٌ قاصر.... القدرة على الوقوف كفرد معزز عن المحيط، وفي الوقت ذاته القدرة على إقامة صلة مع ذلك المحيط - وامتلاك موطن قدم فيه - عبر أشكال التواصل المتفق عليها، هي قدرة تاكتلت لدى المجرم. فهو يمثل نزوعًا عميق الجذور لدى الكائنات الحية، وإزالة هذا النزوع هي علامة كلَّ تطور: إنَّه النزوع إلى إضاعة النفس في المحيط بدلاً من لعب دورٍ فاعلٍ في هذا المحيط؛

(١) المصدر السابق، ص ٣٦.

(*) سبق أن شرح مصطلح قهر التكرار في هامش سابق في الفصل ٢.

والميل إلى ترك النفس والغوص في الطبيعة من جديد. وقد دعا فرويد هذا النزوح غريزة الموت.... ثمة نفي لدى المجرم لا يشتمل على مقاومة^(١). غير أنَّ القصَّ البوليسِي يُقْلِب هذه الصورة على رأسها. فالبريء، وليس المجرم، هو المستسلم، والعاجز عن الدفاع عن نفسه. أمَّا المجرم فهو عكس راسكولنيكوف، الذي لابدَّ أنْ يعترف ب فعلته، ويتعرَّى أمام الدنيا، ويحطِّم درعه الفرديَّ بنفسه: ومن هنا عدم أهمية التحقيق في رواية دوستويفسكي الجريمة والعقاب. وعلى العكس، فإنَّ القصَّ البوليسِي لا يبني يقْنَم المجرم كوعيٍّ كثيمٍ مكتفٍ بذاته منكبًا تمامًا على هدفه. وللنَّيَّ تكون تصحيحة الفرد ناجعةً و"تربيوية"، عليه أنْ يكون محبوًّا بجميع الحال. وهذا يعكس علاقةً جديدةً مع العقاب القانوني: ففي أواسط القرن التاسع عشر، تحولت بؤرة الاهتمام من الإعدام إلى المحاكمة. وفي حين يشدَّد الإعدام على ضعف الفرد من خلال تدمير جسده، فإنَّ المحاكمات ترفع من شأن الفردية: فهي لا تدين هذه الفردية إلاَّ بعد أنْ توضح عظمتها القاتلة. فال مجرم هو الشخص الذي يعمل بوعي على الدوام. وعلى هذا الأساس، فإنَّ القصَّ البوليسِي يفصل السرد التثري عن التأريخ ويربطه بعالم القانون. يقول ماكس فيبر: "القانون الحديث موجَّه ضدَّ الفاعل، وليس ضدَّ الفعل... [وهو] يتحرَّى "الذنب" الذاتي، أمَّا التاريخ، ما دام يسعى إلى البقاء كعلم تجاريبي، فيتحرَّى الأسس "الموضوعية" للأحداث الملمسة وعاقبة "الأفعال" الملمسة؛ ولا يسعى لإصدار حكم على الفاعل"^(٢). وفي القصَّ البوليسِي، كما هو الحال في القانون، لا يكون للتاريخ أهمية إلاَّ بوصفه انتهاكاً ولذلك ينبغي أنْ يُكْبَت تماماً. ومرةً أخرى، فإنه لا مبرر لوجود المثل الأعلى. لكن المثل الأعلى الذي يوجد هو مثل سلبي، قائم على افتقار (كما هو حال الصور النمطية والبراءة)، ولكي يبدو واقعياً، فإنه يحتاج حاجةً ماسةً إلى نفيضه.

(١) ماكس هوركهایمر وتيودور أدورنو، ديناليك التدوير، لندن ١٩٧٣، ص ٢٢٦-٢٢٨.

(٢) ماكس فيبر، "دراسات نقدية في منطق العلوم الثقافية"، الجزء II: "الإمكانية الموضوعية والعلة الكافية في التفسير التاريخي"، في منهجية العلوم الاجتماعية، نيويورك ١٩٤٩، ص ١٦٩.

لقد أكدتُ على الأخلاق الفردانية التي ينسبها القصَّ البوليسى إلى المِجْرَمِ. غير أنَّ المِرءَ إذ يقرأ آرثر كونان دوبل يكتشف أنَّ المِجْرَمِين لا ينتمون قطُّ إلى البرجوازية. فالقصَّ البوليسى يفصل بين الفردية والبرجوازية. ذلك أنَّ البرجوازية لم تَعُدْ نصيرة المخاطرة، والجَدَّة، وانعدام التوازن، بل نصيرة التعقُّل، والمحافظة، والركود. وإيديولوجياً القصَّ البوليسى الاقتصادية تقوم برمتها على الفكرة التي مفادها أنَّ العرض والطلب ينزعان بصورة طبيعية تماماً باتجاه التوازن التام. والتشويق غالباً ما ينشأ من انتهاك قانون التبادل بين قيم متكافئة: كلُّ من بيع أغلى من سعر السوق أو يقبل معاشاً أقلَّ لا يمكن إلا أن يكون مدفوعاً بداعِ إجرامية^(١). فمثل هذه الإنفاقات "الباءحة" - التي تذكر على نحوٍ مميَّز باستثمارات محفوفة بالمخاطر - تزرع الاضطراب والتقوض في عالمٍ يحافظ على أن يكون توزيع الدخل قد حدث مرَّة وإلى الأبد، وعلى أن تكون فرص التسلق الاجتماعي قد تلاشت (إنجلترا عند نهاية القرن التاسع عشر، مع بدء تدهور حصصها الإمبراطورية وزيادة تطفُّلها على هذه الحصص). وما السرقة، حقاً، إن لم تكن إعادة توزيع عنيفة للثروة الاجتماعية؟ وهل هي مصادفة حقاً أن تغدو السرقة رمزاً ثقافياً عظيماً في أول بلد يشهد حركة نقابية قوية؟ غير أنَّ السرقة حاسمة لسبب آخر أيضاً. فالمال هو الدافع الدائم وراء الجريمة في القصَّ البوليسى، لكنَّ هذا الجنس الأدبي صامت تماماً بشأن الإنتاج: ذلك التبادل غير المتكافئ بين قوة العمل والأجور والذي هو المصدر الحقيقي للثروة الاجتماعية. فالقصَّ البوليسى، مثل الاقتصاديات الشعبية، يحثُّ البشر على التماس سرَّ الربح في ميدان التوزيع، حيث لا يمكن إيجاده، بل يجد المِرءَ عوضاً عنه ضروب السرقة، والاحتيال، والخداع، والمزاعم الزائفة، وما شابه. ذلك أنَّ النِّقمة على ما هو فاسد ولا أخلاقي في الاقتصاد ينبغي أن تتركَّز على هذه الظواهر. أما المصنع فييري، وحرُّ، إذاً، في أن يواصل سيره ونشاطه.

(١) ويتبين، بالمثل، أنَّ كُلَّ شيء زائد أو غير ضروري - حبل جرس للزينة، كمبيلة بلا رصيد - هُو أداة للموت. ولهذا السبب فإنه ما من مجال للحب في القصَّ البوليسى. فالحسب - أو الرفع من مرتبة الموضوع ("هي/هو ليسا مثل الآخرين") ورفض استبداله("هو/هي أو لا أحد") - يمكن بالفعل أن يكون عرضة لاتهامه بانتهاك مبدأ التساوي أو التكافؤ ذلك الانتهاك الفادح. ولا عجب أنَّ الهوى الحقيقي ينتهي على الدوام إلى العمل على نحوٍ يعود على المِجْرَمِ بالفائدة.

دعونا نعود إلى المجرم الذي ينتمي عموماً إلى واحد من نمطين سوسيولوجيين كبيرين: النبيل ومحدث النعمة. حيث يمثل الإجرام، في الحالة الأولى، ردة فعل على تناقص الثروة، ومعاكسة لمجرى التاريخ الطبيعي. وما يستهدفه تدخل المحقق في هذه الحالة هو التأكيد الواضح على أنَّ الاقتصاد سوف يتبع منطقه الخاص، ولن ينتهي بما يبدو كأنَّه انبعاث إرادة اعتباطيةٍ إقطاعية. أمَّا في الحالة الثانية، حالة محدث النعمة، فنجد أنَّ هذا الأخير يطمح إلى قفزة اجتماعيةٍ مفاجئة. وأنَّ طيف التراكم البديهي يتجسد فيه: رأس المال بوصفه سرقـة، بل بوصفه جريمة قتل. وإذا يمسك المحقق بهذا المجرم، فإنه يعمل على تبديد ذكريات تشير ألم جمهوره الكاره للثقافة: ذكريات الخطيئة الأصلية في "شرعية" القرن التاسع عشر. وكما أَنَّه لن يكون لهذا العالم مستقبل، كذلك فإنَّ جذوره المصابة في الماضي ينبغي اجتناثها.

ثمة أيضاً مجرم ثالث دائم الحضور: هو زوج الأم، أو الأب بالتبني الذي يتدخل لكي يستولي على الإرث. ولعلَّ هاجس هذا الأمر الأخير أن يكون أعظم هواجس القصَّ البوليسى، كما نتوقع في خيالِ اقتصادي لا يهمه سوى تعزيز النظام القائم، الذي يمثل أيضاً ضرَباً من الوضع الشرعي، يقوم على سلطة الأب الفعلى ويكرسه الرابط العائلي، الذي يدفع النزعة الأنانية الفردية إلى الاعتدال ويفضي عليها نوعاً من الطابع الروحاني. غير أنَّ زوج الأم يقتحم هذه الأنشودة الرعوية الفيكتورية، لكي يحطِّم جميع الروابط ويسفِّهها بغية تحقيق مكاسبه الخاصة والمحضية. وبذلك تكون الغاية من حضور زوج الأم في القصَّ البوليسى إياضاح الفارق بين "أب" (بحَثَ تحقيق رفاه أبنائه) و"مواطن عادى" (يريد أن ينهبهم). فما إن يلاحظ المرء شُرًّاً هذا الأخير حتى يُساق إلى القول: "إنَّ أباً ما كان ليفعل ذلك قطًّا". بيد أنَّ هذا الرجل الباس لا يفعل في حقيقة الأمر سوى ما فعله الأب الفعلى بأشكالٍ لطف. فهو يريد أن يحدَّ من أولئك الأبناء - بعدهم الكبير - على نحو لا يختلف في جوهره عن محاولة الآباء الفعليين من البرجوازية المتوسطة الإنجليزية في ذلك الحين ألا يأتون بهم إلى الدنيا مهما كلف الأمر (كما تشير الدراسات السكانية). وكان النصر قد انعقد لهذا النوع من الاقتصاد عبر الإمساك عن الجنس

و عبر الجماع المبتور، وذلك مقابل إحباط إيرلندي عميق و توترات افعالية جارحة، تم إسقاطها آنذاك على العلاقات مع الأبناء، خاصة البنات. وما يعمد إليه أزواج الأمهات عند آرثر كونان دويل هو إخفاء بنات زوجاتهم عن أعين العالم، أو حبسهن، بل وإغرائهن بمزاعم زائفه: مظاهر الغيرة الجنسية الشفافة جميعها. وما يعنيه هذا هو أنَّ زوج الأم البائس يشبه بعض الشيء ذلك "العم" الشهير الذي سبق للتحليل النفسي الباكر أنَّ أثار أمره واعتبره بمثابة قناع للأب. ولا حاجة للقول إنَّ آرثر كونان دويل، بخلاف فرويد، لم يكن يحاول أن يجعل من موضوع سمجٍ وبغيض ذلك الموضوع "المقبول": فلو اشتبه بأنه يفعل ذلك، لكن قلمه قد تجمد في يده. فالإيديولوجيا - الوعي الزائف - ليست ضرورة من الكذب، على ذلك النحو الذي يفترض أنَّ الكاذب يعرف الحقيقة. والأحرى أنَّ الإيديولوجيا ليست كذلك على الصعيد الذاتي (*a parte subjecti*)، حتى لو كانت كذلك في الحقيقة. وسوف أعود إلى هذه النقطة.

ثمة مشكلة جديدة تطرحها الاعتبارات السابقة. فحقيقة امتلاك أو استبعاد المجرم، في قصص كونان دويل، خصائص ثقافية معينة تعني أنه ليس مجرد "حامل" لـ "الوظيفة السردية التي تؤديها الجريمة". فهو لا يتحدد بموقعه التراثي وحسب: بل هو مرتبط أيضاً بسمات تبديلية عديدة. وبذلك يبدو هجوم ليفي شتراوس على بروب هجوماً مبرراً تماماً: "ما يُسجّل لبروب اكتشافه أنَّ محظوظي الحكايات قابل للتبدل. لكنه غالباً ما ينتهي إلى أنَّ ذلك هو أمر اعتباطي، وهذا هو السبب في المصاعب التي واجهها، ذلك أنَّ التباديل ذاتها تخضع لقواعد"¹. غير أنَّ الحال يعكس ذلك عند أغاثا كريستي. فكتابتها التي تزيد على المائة تتضمن على رسالة واحدة وحيدة: يمكن للمجرم أن يكون أي أحد: السارد، "المحقق"، جماعة المشبوهين بأكملها، الأشد شبهة، الأقل شبهة، أشد العشاق شغفاً، أسوأ الأوغاد سمعةً. وذلك يعني أنَّ أغاثا كريستي تزيل جميع القيود التبديلية. وبهذا يغدو

(۱) كلود ليفي شتراوس، "تأملات في عمل فلايمير بروب"، في الأنثروبولوجيا البنوية 2، هارموندزورث 1978، ص 135.

المضمون غير ذي صلة أو أهمية: ولا يبقى سوى الوظيفة كما حدّتها آلية التركيب الشكلية. ليفي شتراوس على خطأ، بروب على صواب. أو إنَّ مورفولوجيا بروب توفر مقاربة للسرد المتسلسل الحديث، الذي يزدهر على المفارقة أو التناقض، هي المقاربة الأفضل. وتكمِّن المفارقة في أنَّ على هذا السرد أن يحكي قصصاً جديدة أبداً لأنَّه يتحرك ضمن ثقافة الرواية، التي لا تتفاوت تطلب بمضمونٍ جديدٍ^(١)؛ وعليه في الوقت ذاته أن يعيد إنتاج ترسيمة هي ذاتها على الدوام، ليس بسبب الحاجات "الإنتاجية" (إنتاج الأعمال المتسلسل) وحسب، بل لسببٍ أعمق، يتمثَّل في أنَّ هذا السرد هو تجسيدٌ لضررٍ من الشلل والنكسات يعتري نموذج الرواية الثقافي. وهذا هو السبب وراء ما نجده في القصص البوليفي من ربطٍ بين جَدَّةً متواصلةً في المضمون وثباتٍ دائمٍ في التركيب. غير أنَّ ذلك يأخذنا أَبْعدَ من بروب بكثير. فانعدام أهمية المضمون ليس مجرد "ادعاء" أو "تظاهرة" بل معطىٍ إشكاليٍ، وواقعٌ تستدعي التفسير. وهو واقعةٌ ثقافيةٌ - ولنُسْتَركِّبُها - تغدر بالطموح إلى إنسانيةٍ شكليةٍ تماماً ومتعاوضةٍ تاليًا أو قابلةٍ للتبدل فيما بينها: حيث لا أهمية مطلقاً لما "يكون عليه" المرء، لأنَّ الشيءُ الوحيدُ المهمُ هو ما يجبر التركيب الاجتماعي المرءَ أنْ يفعله^(٢).

(١) انظر حول هذا الأمر: أمبرتو إيكو، "Il mito di Superman" في Apocalittici e integrati (١٩٥٥)، ميلانو ١٩٧٤، ص ٢٣٢ وفي مواضع أخرى.

(٢) التزامن المشار إليه هنا بين الجديد والثابت الذي لا يتغير كان قد رسمه بنيمين في كتاباته عن بودلير واعتبره مشابهاً لبنية السلع، حيث يكون المضمون الجديد أبداً (أي القيمة الاستعملية) مجرد دعامة ثباتٍ وتجردٍ شكل السلع، أي قيمتها التبادلية. (حول هذا الأمر وصلته بنظرية بنيمين في الأليغورة، انظر مقدمة calibano 2: Il nuovo e il sempreuguale، روما ١٩٧٨). غير أنَّ الحل الذي يقدمه بنيمين يبدو لي غير وافٍ قطًّا، مع أنه يفسر دون شك واحداً من أوجه المشكلة. والحقيقة، أنَّ صيغة "الثابت الذي لا يتغير"، بخلاف القيمة التبادلية، ليست ذلك الكيان المجرد حقاً، أي المفترض إلى أي تحديد؛ وعلى العكس من ذلك: هي نوعٌ من التركيب المحبوب معنى، بل بمعنىٍ نوعيٍّ، يختلف تبعاً لعنابة المرء بالقصص البوليفي أو بقصص الخيال العلمي أو الشعر الأليغوري الحديث. يخبرنا بنيمين، في حقيقة الأمر، عما يربط السلعة بنصٍّ ما، لكنه لا يخبرنا عما يفرق بينهما.

المحقق

يقول هولمز: "إنْ كنت أدعى لفني عدالة كاملة، فذلك لأنَّه ليس شيئاً شخصياً، بل شيءٌ يتخطائي" ("مغامرة أشجار الزان"). وهولمز يعيش ليخدم هذا الشيء غير الشخصي، التحقيق. فهو لا يستخدمه من أجل كسب شخصي: "بالنسبة للمكافأة، مهنتي هي مكافأة ذاتها" ("مغامرة العصبة الرقطاء"). وهو يضحى بفرديته من أجل عمله: فسلسلة التي لا تنتهي من ضروب التفكير، وليليالى السهاد، وعدم القدرة على الأكل أثناء التحريات كلها استعارات لذلك. وعلى هذا النحو، فإنَّ هولمز يقتم صورة مسبقةً لتضحيات الفردية الأخرى - فردية المجرم - وبُشرّ عنها. والمحقق يتخلَّ طواعيةً عن الأخلاق الفردانية، لكنه يظلَّ محتفظاً بذكرياه. وهذا ما يمكنه من أن "يفهم" المجرم (ومن القيام بأفعال إجرامية حين يكون ذلك ضروريَاً): فهو أيضاً مجرم، بالقوة وعلى مستوى الإمكان. وفي صورتي المحقق والمجرم ثمة نكران واحد للذات، ثمة تضحيَّة وحيدة، تؤدي بطرريقتين مختلفتين. وهذا ما نراه في "المشكلة الأخيرة" حين يغطس هولمز وموريارتي في شلالات ريشنباخ، وكلِّ منهما حبيس ذراعي الآخر.

ويتوافق هذا الكبح الطوعي للذات مع هواية هولمز لفنَّه (شأن كلَّ محقق كلاسيكي آخر). وهذه الهواية ليست بالأمر السطحي، بل عمل ينجز من أجل لذَّة العمل: "بالنسبة للإنسان الذي يحبَّ الفنَّ... غالباً ما سُسْتمَد اللذَّة الأروع من تظاهراته الأقلَّ أهمية والأدنى مرتبةً" ("مغامرة أشجار الزان"). هكذا يتبيَّن أنَّ هولمز ليس شرطيَاً، بل متقدِّف انحطاطي (كما هو واضح على نحو صارخ من حالات هروبه إلى الموسيقا والكوكابين). إنَّ المتقدِّف الذي كفَّ عن كونه شخصاً وبات نتاجاً: "[هذه القضية] حمتني من الملل.... الرجل لا شيء، أمَّا العمل فكلَّ شيء"(*). كما كتب فلوبير إلى جورج صاند ("عصابة الرؤوس الحمراء"). إنه

(*) بالفرنسية في الأصل: "L'homme c'est rien - l'oeuvre c'est tout".

المتفق الذي يناقشه ماكس فيبر وت. س. إليوت. يقول فيبر: "في حقل العلم، وحده الذي يكرّس نفسه تماماً للعمل الذي بين يديه تكون له "شخصية". وهذا ما يصحّ في حقول أخرى غير حقل العلم؛ فما من فنان عظيم إلاً وكرّس كلَّ ما يقوم به لخدمة عمله وعمله وحده"^(١). ويقول إليوت: "النقد الذي يحرزه الفنان هو تضحيّة متواصلة بالنفس، انطفاء متواصل للشخصية... كلما زاد كمال الفنان، زاد اكمال الانفصال لديه بين الإنسان الذي يعاني والعقل الذي يخلق.... ليس الشعر إفلاتاً للانفعال، بل فرار من الانفعال؛ ليس تعبيراً عن الشخصية بل فرار من الشخصية.... انفعال الفن بعيد عما هو شخصي. ولا يستطيع الشاعر أن يبلغ هذا الابتعاد عما هو شخصي دون أن يُسلِّم نفسه كلياً للعمل الذي يعمله"^(٢). يدعو هذه الكلمات إلى إعادة تعريف مفهوم الانحطاطية، لكي نفصله عن فكرة "الانحطاط" المبهمة ونربطه بمفهوم "التطور الرأسمالي". فالثقافة الانحطاطية تصف ذاتها بأنها سيرورة عمل مغترب (إليوت: "يُسلِّم نفسه كلياً للعمل الذي يعمله"). والفن للفن له جذوره في الإنتاج للإنتاج.

ولكي نعود إلى هولمز. فإنه ليس شرطياً بل محقق خاص: ينفصل التحقيق لديه عن أغراض القانون. فتحقيقه هو هدف تقافي محض. وفرار المجرم كيما يكتمل التحقيق (كما يحدث، في الحقيقة) هو أفضل من أن يُلقى عليه القبض وتجهض إعادة البناء المنطقية. غير أنَّ النتيجة المنطقية التي تترتب على هذا هي أنَّ العالم الثقافي أَنْجع وسيلة لضبط الأمن والمحافظة على النظام. والقصَّ البوليسي هو تسبيح بحمد ما تمتلكه الثقافة من مقدرة على القسر: تلك المقدرة التي ثبت أنها أكثر نجاعة من القمع المؤسسي الصرف والبسيط. وثقافة هولمز - مثل الثقافة الجماهيرية، التي ساعد القصَّ البوليسي في إيجادها - سوف تطاولك حيثما كنت. فهي تعرف كلَّ معطيات الوجود الفردي الهامة وتنظمها، وتحددَها كجزء من

(١) ماكس فيبر، "العلم كصنعة"، في مختارات من ماكس فيبر: مقالات في علم الاجتماع، تحرير هـ. هـ غيرث وسى. رايت ميلز، لندن ١٩٧٠، ص ١٣٧.

(٢) ت. س. إليوت، "التراث والمعوّبة الفردية"، في الغابة المقدسة، لندن ١٩٦٦، ص ٥٣-٥٤، ٥٨.

الوجود الاجتماعي. وكلّ قصة بوليسية إنما تعيد الإفصاح عن مثّل بناتم الأعلى، البانوبتيكون: ذلك السجن النموذجي الذي يشير إلى تحول الليبرالية إلى حالة شاملة من قابلية التفحص^(١). وعلاوة على ذلك، فإنّ ثقافة هولمز تبدّل الفلق العميق لدى مجتمع يتوسّع: خوفه من إمكانية أن يؤدّي التطور إلى إطلاق طاقات نابذة مما يجعل الضبط الاجتماعي الناجع مستحيلًا. وهذه مشكلة تبرز واضحة في المتروبول، الذي سرعان ما يغدو مكاناً للاختباء مرتكباً ولا سبيل إليه وحيث يمكن أن تسود الغفلية التي توفر الحصانة والإفلات من العقاب. ولقد رأينا إجابة القصّ البوليسى عن المشكلة الأولى: لا يمكن للطرف المذنب قطّ أن يختفي بين الحشود. فسبُلُه تغدر به كائن فرديٌّ، وهشٌّ إذاً. لكن القصّ البوليسى يقْرَم أيضًا طمأنةً بشأن النقطة الثانية. فجميع تحريات هولمز تصاحبها وتدعمها آليات نقل واتصال جديدة وكاملة. والمركبات، والقطارات، والرسائل، والبرقيات، في عالم آرثر كونان دويل، هي حاسمة جميّعاً وترتقي دائمًا إلى مستوى التوقعات. حيث توفر لعملية الاعتقال ذلك الدعم الضمني الذي لا يمكن الاستغناء عنه. صحيح أنّ المجتمع يتوسّع ويغدو أكثر تعقيداً، غير أنه يخلق أيضًا إطاراً للضبط والسيطرة، وشبكةً من العلاقات تشدّه معًا بذلك الإحكام الذي لا سابق له.

ولكن دعونا ننظر بمزيد من الإمعان في صورة الثقافة التي يبنّها القصّ البوليسى. فقد جسد المحقق، منذ إدغار آلان بو، نوعاً من المثل الأعلى العلمي: فهو يكتشف الصلات السببية بين الحوادث: وفضُّ اللغز يعني أن تردّ هذه الحوادث إلى قانون. بيد أنّ الثقافة البرجوازية الرفيعة – عند منقلب القرن – كانت تتردد في قناعتها أنّ من الممكن أن تضع اشتغال المجتمع في إطار قوانين علمية، أو موضوعية. يقول ماكس فيبر: «ونتساءل... كيف يمكن لنسبة نتيجة ملموسة إلى سبب فرديٍّ أن تكون ممكناً وقابلة للتحقيق من حيث المبدأ» وبوجه عام ما دام عدد العوامل المسببة التي اشترطت وقوع «الحدث» الفردي هو عدد لا متناهٍ وما دامت تلك الأسباب الفردية جميّعاً وبالمطلق قد كانت لازبةً حقاً لوقوع النتيجة في شكلها

(١) حول هذا الأمر، انظر كتاب كارل بولاني أصول عصرنا: التحول العظيم (١٩٤٤)، لندن ١٩٤٥، وكتاب ميشيل فوكو المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن (١٩٧٥)، لندن ١٩٧٧.

الملموس. إن إمكانية الانتقاء من بين عدد لا متناهٍ من المحدّدات هي أمر مشروط، أو لاً، بالصيغة التي تتبّعها مصلحتنا التارِيخية^(١). ما يراه فيير، إذًا، هو أنَّ العلم الاجتماعي لم يَعُد قادرًا على إنتاج اتفاقٍ عام. فكما أنَّ الحياة الاقتصادية والسياسية لا تتطوّي على "مصلحة عامة"، كذلك لا يمكن أن توجد في هذه الحياة منظومة قيم مشتركة. وليس ثمة سوى قيم بالجمع، كل واحدة منها في صراع دائم مع مثلَ القيم الأخرى التي هي "مقدسة لدى الآخرين بقدر قيمنا المقدسة لدينا"^(٢). وهذه الصورة ليست مقنعة تماماً: فثمة علاقة معقدة ومدهشة بين التحيز المتصارع الذي يَسِّم منظومة القيم الحديثة وبين قدرتها على فرض المساواة والتكمال. غير أنه ينبغي أن نعود إلى القصَّ البوليفي، الذي يهدف إلى إبقاء العلاقة بين العلم والمجتمع تلك العلاقة غير الإشكالية. فما الذي يفعله القصَّ البوليفي، حقيقة؟ إنه يخلق مشكلةً، نتيجةً ملموسةً – هي الجريمة – ويعلن لها سبباً واحداً: هو المجرم. وبذلك فإنَّه يهمل أسباباً أخرى (ما الذي يجعل المجرم مجرماً؟) ويبيّد الشكَّ في أنَّ كلَّ انتقاء متخيَّر ذاتيًّا. ومن ثمَّ، فإنَّ اكتشاف ذلك السبب الفريد يعني، أيضاً، إعادة توحيد السببية والموضوعية وإعادة ترسیخ الفكرة التي مفادها وجود مصلحة عامة في المجتمع، تكمن في حلِّ ذلك اللغز واعتقال ذلك الفرد عينه، وليس أيَّ أحد آخر. وبإيجاد حلٍّ واحد يصحُّ عند الجميع – حيث لا يتَّيح القصَّ البوليفي وجود قراءات بديلة – فإنَّ المجتمع يثبت وحْدته، ويعلن، مرَّةً أخرى، أنه بريء. وإذا ما كان القصَّ البوليفي يبنِّع، حقيقةً، من لغز، فذلك ناجم عن غياب الحكاية، الحدث القائد، الذي أمكن لشخصيَّتين وحسب أن تؤسِّساه: المجرم والضحية. أمَّا أولئك الذين لا يدركون الحكاية – أي جمِيع الشخصيات الأخرى في القصة البوليفية، وكذلك القارئ – فلا يمكن، إذًا، أن يكونوا مسؤوِّلين عن الجريمة سواء بصورةٍ فاعلة أم منفعة. ولأنَّ الجريمة تُقدَّم في شكل لغز، فإنَّ المجتمع يكون في حلٍّ منها منذ البداية: وحلَّ اللغز يثبت براءته.

(١) ماكس فيير، "الإمكانية الموضوعية...", ص ١٦٩.

(٢) ماكس فيير، ("الموضوعية" في علم الاجتماع والسياسة الاجتماعية)، في منهجية العلوم الاجتماعية، ص

وكما رأينا في حالة الصور النمطية، فإن البراءة، في عالم القص البولisi، هي الافقار إلى التجربة: الركود. بل إن "علم" هولمز راكم أيضًا. وسماته الأشد بروزًا ولفتًا للانتباه - "مفاجأته" السخية التي يفاجئ بها الزبائن والأصدقاء (مثل كلماته الأولى لواطنين البائس، في "دراسة بالقرمي": "أتصور، أشك كنت في أفغانستان") - تدين بوجودها إلى واقعة أن هولمز يعلم جميع الأسباب الممكنة لكل حدث مفرد. ولذلك تكون الأسباب ذات الصلة مجموعةً متاهيةً على الدوام. بل وثابتة أيضًا: تحدث النتيجة ذاتها في كل مرة^(١). وهو لم لا يمكنه أن يخطئ، لأنَّه يمتلك الشفرة الثابتة، الموجودة في قراره كل رسالة غامضة. والغموض هنا هو غموض بالنسبة للقارئ، الذي يظل جاهلاً بتلك الشيفرة، أمَّا هولمز فيكشف بظرفه عين ذلك المعنى الوحد الممكن الذي تتضوَّى عليه الأدلة المتعددة. ولعلَّ كلمة "الأعراض" أن تكون أفضل من كلمة "الأدلة"، لأنَّها نتائج مرتبطة على نحو منهجي ومطلق بأسباب أحادية المعنى وثابتة، أمَّا إيكو فيقول: "نادرًا ما تكون الأدلة مشفرة في واقع الأمر، وتفسيرها غالباً ما يكون مسألة استدلال معقد وليس مسألة معرفة بالعلامة-الوظيفة، الأمر الذي يجعل روایات الجريمة أشد إمتاعاً من تشخيص ذات الرئة"^(٢). وهذا لا يصح على المحقق من النمط القديم. غير أنه لا يقلُّ فقط من فتنته: فتشخيص الطبيب يكون مثيرًا على الدوام بالنسبة لمن يشعر بالمرض، خاصةً إذا ما كان مُطمئناً. وهو لمز هو ذلك الطبيب على وجه الدقة: طبيب الفيكتوريين المتأخرین العظيم الذي يقنعهم بأنَّ المجتمع لا يزال كياناً عضوياً عظيماً: جسداً موحداً وقابلًا للمعرفة. أمَّا "علمه" فلايس سوى إيديولوجيا هذا الكيان العضوي: التي تحتفي بانتصاره من خلال الربط المباشر بين العمل والمظاهر الخارجية (الجسد، اللباس): معيدةً ترسِّيخ فكرة مجتمع المنزلة الذي

(١) يمكن للمشكلة الواحدة أن تكون من تراكيب غير معتاد لعدد من المشكلات، الأمر الذي رأى إدغار آلان بو باكراً جداً أنه الشكل الوحد الممكن للجنة. وسوف تبرز هذه الفكرة ذاتها على نحو مفاجئ في عدد كبير من كتبيات القرن العشرين الموجهة إلى كتاب الأنذار المحتملين، حيث تغلب مقارنة القصص البولisi بالشترننج الذي يتبيَّح عدداً لا متناهياً من الأوضاع بمجموعةً متاهيةً من القواعد والقطع.

(٢) إيكو، نظرية، ص ٢٢٤. ولكي نشير إلى موازاة رائحة هذه الأيام: فإنَّ المحقق الحقيقي، الذي كان عليه أن يبني شيفرة لتفسير الأدلة لم تكن موجودة في السابق، ليس هولمز بل فرويد.

يتميز بمظاهره الخارجية، وتقلديته، وسهولة ضبطه. والحقيقة، أنَّ هولمز يجسد العلم بوصفه حسًا عامًا. إيديولوجياً، أو "حسًا عامًا منظمًا". فهو يحيطُ من شأن العلم: شأنه في ذلك شأن كلٍّ من البنية الإنتاجية ومنظومة التعليم الإنجليزيتين اللتين أذلتَا هذا العلم عند منقلب القرن. غير أنه يمجده ويرفع من شأنه في الوقت ذاته. فالحاجة إلى أسطورة العلم كانت ماسَّةً على وجه التحديد لدى ذلك العالم الذي لم يُنْتَجْ منه سوى القليل. ذلك أنَّ إنجلترا لم تلتتحق بالثورة الصناعية الثانية: لكنها ابتدعت قصص الخيال العلمي.

وسواء حُدِّدت الأدلة كأدلة أو كـ "أعراض" أو "آثار"، فإنَّها ليست حقائق، بل إجراءات كلامية، أو أشكال بلاغية إذا أردنا الدقة. هكذا نجد أنَّ "العصبة" الشهيرة في قصة هولمز "مغامرة العصبة الرقطاء"، وهي استعارة ممتازة، تتكتَّشَ تدريجيًّا بوصفها "عصبة"، "وشاحًا"، وأخيرًا "أفعى". وكما ينبغي أن نتوقع، فإنَّ الأدلة غالباً ما تكون كنایات: ضرورياً من الاقتران بالتجاور (مرتبطة بالماضي)، على المحقق أن يمدَّها بالطرف المفقود. ولذلك فإنَّ الدليل هو ذلك العنصر المحَدُّد من عناصر القصة الذي تتبدل فيه الصلة بين الدالَّ والمدلول. فهو دالَّ له مدلولات متعددة على الدوام وبذلك ينتَجُ اشتباكات كثيرة. فالجملة التي بواسطِل بوارو تردادها دون كلل هي "إنَّ هذا له دلالته": وهو يعني بذلك أنَّه يجد نفسه أمام شيء يتعالى على المعنى العادي، الحرفيَّ. وهذا أيضاً جزء من إثم المجرم: الذي يخلق حالةً من الالتباس الدلالي تضع تحت طائلة الشك تلك الأشكال المعتادة من التواصل والتفاعل الإنسانيين، ويؤلِّف، بهذه الطريقة، عملاً شعرياً جريئًا. أما المحقق، من جهة أخرى، فعليه أن يبتدِّد الإنترودبيا، تلك الحالة الثقافية من تكافؤ الاحتمالات الذي تتجه الجريمة ويشكُّ وجهاً هاماً من أوجهها: أي أنَّ عليه أن يعيد ترسيخ الصلات أحادية المعنى بين الدوالَ والمدلولات. وعليه، بهذه الطريقة، أن يجري عملية علمية. وبلغة الشكلانيين الروس، فإنَّ المجرم ينتَجُ الحكمة، أما التحري فينتَجُ الحكاية. ومرةً أخرى، فإنَّ الأول يجسد القطب الأدبي، أما الآخر فيجسد القطب العلمي. القصَّ البوليفي هو أدبٌ يرغب في التخلص من الأدب، وسوف أحاول أن أفسرُ أسباب ذلك في الخاتمة.

واطسن

واطسن، الغبي البائس. ففي منظومة القصَّ البوليسى المتضادة ليس لواطسن دور مُحَقَّقٌ. فهو ليس واحداً من "الأبراء" لكي يُبَرَّأ. وحين يقف في صَفَّ هولمز، فإنَّ هذا الأخير يحوله إلى العوبة. وحين يعمد - نادرًا - إلى القيام بشيء ما من عنده (كما في "مغامرة الدرَّاج المنفرد")، ينتهي إلى التصرف بطريقة تعود بالفائدة على المجرم. غير أنَّ واطسن يبقى أساسياً (وكذلك جميع تقمصاته: أصدقاء المحققين المختلفين ومساعدوهم): بوصفه وظيفة أدبية قبل كلِّ شيء. فال مجرم يفتح الفعل والمُحقَّق يغلقه، أمَّا واطسن فيمتهن ويطبله. وهذا يعني أنَّ وظيفته النوعية هي وظيفة كمية صرف. و يمكن أن تزيد قصة بوليسية عشرة صفحات أو مئتي صفحة، دون أن يتغيَّر شيء: فبنية القصَّ البوليسى هي على الدوام بنية القصة القصيرة (بحسب تعريف الشكلانيين الروس، الذي يبدو أقرب التعريفات إلى الصواب). وحين يتَّخذ أبعاد رواية واسمها، فإنه لا يكون رواية إلا بعد الصفحات التي يستغرقها، أي ماديًّا، وليس بنويًّا. غير أنَّ وظيفة واطسن هي وظيفة كمية على نحو أعمق من ذلك: حيث يراكم تفاصيل لا نفع فيها. ونجد في توصيفاته كلَّ شيء، ما عدا الأمر الأساسي. فهو يدخل غرفةً (في "مغامرة العصبة الرقطاء"). ويأخذ بوصف أساسها على مدى صفحتين: لكنه لا يشير ولو إشارة إلى جبل الجرس الزائف الذي هو الدليل الوحيد. هكذا يهاجم القصَّ البوليسى المذهب الطبيعي عبر شخصية واطسن. وهولمز لا ينفك يكرر: "أنت ترى، لكنك لا تلاحظ" (فضيحة في بوهيميا). ف الواقع الجريمة لم يعد له معنى واحد وشفاف. ومع تبدل صلة أداد/المدلول، والسطح/العمق، فإنَّ شعرية تقويم على الصورة المرآتية لن تكون كافية قطًّا، ولن يكتشف واطسن ولو مجرماً واحداً. وأخيرًا، فإنَّ القصَّ البوليسى، بنقده الضمني للمذهب الطبيعي، يعيد التأكيد على صورة المجرم التي يحاول أن ينشرها: صورة الذات التي تختر بحرية وعن وعي، بدلاً من صورة الضحية، ضحية تلك "البيئة الاجتماعية" الطبيعية التي يمكن أن تفسر ما يرتكبه المجرم من جرائم بل وأن تبرره أيضًا.

واطسن، هذا أنا: ذلك ما يمكن أن يقوله كلّ من يقرأ القصص البوليفي. فواطسن هو المشاهد الذي يتفرّج على مغامرات هولمز، علاوةً على كونه السارد. بل إنَّ هولمز نفسه هو الذي خصّه بهذا الدور: "هاهو (الزبون) قادم. اجلس على ذلك الكرسي، دكتور، وأعطيك أقصى ما لديك من انتباه" (قضية في بوهيميا). والقصص البوليفي عليه أن يخلق قارئه. ولكي يفعل ذلك عليه أن ينزعه من "عالم الشؤون العامة" و"يجسسه" في حبكته، كما يقول إدغار آلان بو. وهذا هو حال هولمز مع واطسن: فهو يسحبه من فراشه، ويبعده عن زوجته، وعن عمله. "كنت منشغلاً في ذلك الوقت بحالة مرضية بالغة الخطورة، وفضيّبت اليوم التالي بطوله قرب فراش المريض. ولم أجد نفسي حرّاً إلا حوالي الساعة السادسة، فكان بمقدوري أن أقفز إلى عربةٍ قادتني إلى شارع بيكر، والخوف يساورني من أن أكون قد تأخرت على المساعدة في حل عقدة ذلك اللغز البسيط." (قضية هوية). هذه الحمّلة تعلّن عن ذلك الحطّ من قيمة العمل الذي سيسمُّ الأخلاق البرجوازية الجديدة، وتزدهر عليه الثقافة الجماهيرية، سواء في محتواها أم في تبرير ذاتها.

وكما يُدان الوصف الطبيعي، على المستوى الأسلوبى، بوصفه التفسير الخاطئ، كذلك يكون واطسن، في منظومة الشخصيات، تلك الشخصية التي تقدم الحلّ الخاطئ. وهو في هذا، مرة أخرى، صورة القارئ الذي يكتفي بمنافسته: فمع أننا لن تكون فقط بمثابة ذكاء المحقق، إلا أنه لا يمكننا أن تكون فقط بمثابة غباء واطسن. هكذا يخصن القصص البوليفي القارئ بدور متوسط بين طرفين، هما القراءة السلبية (حيث يسجل واطسن بصورة آلية تلك الأحداث التي لا يفهمها) والكتابة (حيث يبرز هولمز، الذي يسرد الحكاية، على أنه المؤلِّف الحقيقي للعمل: ولقد أكدَ إدغار آلان بو أنَّ على المرء، حين يكتب قصصاً قصيرة، أن يبدأ دوماً من الحلّ). وهذا التحول الممكن من قارئ إلى مؤلِّف مُشارِك هو "التحدي" الذي يتبااهي به القصص البوليفي، على أساس الصيغة الشهيرَة: "المؤلِّف بالنسبة إلى القارئ كال مجرم بالنسبة إلى المحقق". فكما أنَّ المحقق "يعيد كتابة" القصة التي أنتجها المجرم، كذلك القارئ، وقد زُوِّد بكلَّ الأدلة الضرورية، يمكنه أن يحلَّ اللغز وبذلك "يكتب" هو نفسه القصص التي يقرأها. غير أنَّ ذلك لا يشكّل تحدياً لذكاء القارئ في حقيقة

- خاتمة:

ينجذب التقل في القصّ البولisiي، كما في القصة القصيرة، نحو القفلة. وفَلْة القصّ البولisiي هي نهايته بالفعل: حلّه بالمعنى الحقيقي للكلمة. والحكاية التي يسردها المحقق في إعادة بنائه الوقائع تعيينا إلى البداية، أي أنها تلغى السرد. وبين بداية السرد ونهايته - بين غياب الحكاية وحضورها - ليس ثمة "رحلة"، بل انتظار طويل وحسب. وبهذا المعنى، فإنَّ القصّ البولisiي هو ضدَّ الأدب. فهو يعلن أنَّ السرد مجرد انحراف، أو إلقاء قناع على ذلك المعنى الأحادي الذي هو مبرر وجوده. غير أنَّ العلو العلمي الذي يتّسم به القصّ البولisiي يحتاج "الانحراف" الأدبي، ولو لكي يدمِّره وحسب: ذلك أنَّ حلاً بلا لغز، وحكاية من دون حبكة، لن ينطويَا على أيِّ متعة^(١)، ولذلك فإنَّ القصّ البولisiي ليس ضدَّ الأدب وحسب، بل يعبر عن رغبة متجاذبة حيال الأدب: حيث يبقى الأدب مرغوبًا فيه ولكن لكي يُهزاً به وينزل إلى رتبة الذكريات التي لا نفع فيها ليس غير^(٢).

(١) عادةً ما يوجّه هولمز إلى واطسون تهمة أنه "أديبي" كثيراً في قصصه: "الجريمة شائعة. والمنطق نادر. عليك، إذًا، أن تمعن النظر في المنطق وليس في الجريمة. لقد قالت من شأن ما كان يمكن أن يتّبع أن يكون مساقاً من المحاضرات وحوّلته إلى سلسلة من الحكایات" ("مغامرة أشجار الزان"). ولكن عندما يحاول هولمز أن يحكى القصة بنفسه ("مغامرة الجندي الشاحب")، لا يستطيع سوى أن يعيد إنتاج تلك التقنيات التي استخدمها واطسون ذاتها: "لقد اضطررت أن أخترف، ما دمت قد امتشقت فلمي، بلاني رحت أدرك أن الأمر يتّبع أن يُقدم بتلك الطريقة التي يمكن أن تمنع القارئ".

(٢) من هنا تلك الإمكانيات العظيمة التي يقدمها القصّ البولisiي إلى أدب سقط المناع (Kitsch)، أي إلى ذلك الاستخدام المتقاخير الذي يجري على "اثار أديبية" مفبركة سبقاً وزائدة، والذي كان ريموند تشاندلر معلماً فيه. فمارلو لدى تشاندلر لا ينفك يورد، ضمن عملية التحقيق، استطرادات لا علاقة لها بهذه العملية (أفكاره حول مصير الخنساء في وداعا يا فانتتي) وهو لا يفوت قط فرصة استعارة مبهوجة ("راح يتطلع حوله بغير هدى مثل عنكبوت كبير على قطعة طعام مقصّصة..."). فما ليس له أيَّ قيمة في القصّ البولisiي يُقدم على أنه قيمة جمالية: شيء نوستاليجي تعمّل ضرورات العمل وسوقية القراء (الحياة) على ابعاده إلى عالم النسيان.

أو الأخرى أنه يبقى مرغوباً فيه، ولكن شرط أن يكون النص مشتملاً على آلية صريحة في إضفاء الالتباس على المعنى. ويؤدي "الحل" في القصّ البولisi وظيفة تشبه الوظيفة التي تؤديها "العبرة" في الحكاية. فهو يلغى ذلك "النهاي بلا هدف" الذي أشار إليه كانت و يقدم ممراً إجبارياً تمر به قراءتنا العمل. كما تتدحرأ أيضاً وظيفة "الفن المستقل" الأصلية: التعلم الذاتي، أو التكوين الذي هو ثمرة المقتضاة. في القصّ البولisi، تكتف القراءة عن كونها استثماراً، خياراً، تجربة وجهاً فكريّاً: إنها تبديد، وغلط، واستسلام للمظاهر؛ إنها مجرد بعد وتأخير لـ الحل المكتشف. غير أنه ينبغي إن نضيف شيئاً آخر. فقد عرفت القصّ البولisi بأنه "علمي"، وهو بلا شك يحاكي أحاديث المعنى التي تتسم بها اللغة العلمية. غير أن حلول القصّ البولisi هي أدبية، ولا مرجع لها تاليًا، بخلاف تأكيدات العلوم الأميركيّة. ولذلك، فإن القصّ البولisi لا يوفر من المعرفة العلمية سوى الإحساس بها. وهو لا يشبع تماماً ذلك الطموح إلى اليقين، إلا لأنّه يتحاشى اختبار الواقع الخارجي ذلك التحاشي الصارم. إنه علم يغدو أسطورة؛ ويعود مكتفيًا بذلكه إذاً. والقصّ البولisi يُفرغ ما للثقافة التجريبية من مثل أعلى برجوازي أصلي عبر إخضاعه لبنيّة أدبية يمكن أن تكون أي شيء ما عدا كونها تجريبية. فالنموذج التقافي الذي ينشره لا ينبغي أن يكون متّسقاً مع الواقع الخارجي، بل مع ذاته وحسب. وهذه المرجعية الذاتية الكاملة تحدّ في النهاية القصّ البولisi كظاهرة مفرطة الأدبّية. وهي تتيح للمرء أن يكتشف العلاقة الحقيقة بين الاتصال الأدبي والإيديولوجيا.

تقوم هذه الدراسة برمتها على فرضية مفادها أنَّ هناك منظومتين للمعنى في القصّ البولisi. الأولى واضحة وحرفية: يحاول الدكتور رولو قتل ابن أخيه بجعله أفعى تنزلق نازلة على حبل جرس زائف... أما الثانية فقد حاولت أن أعيد بناءها: العم، الأب البديل والنبييل الساقط، ينتهاك أواصر القربي من أجل المال، تاركاً أدلة يفك المحقق مغاليقها... وبالطبع، فإنَّ كلَّ نصَّ أدبي مبنيَ على مستويات للمعنى متعددة، ومهمة النقد الأولى تتمثل دوماً في إقامة المنظومة الأساسية والأشد تجريداً التي تعمل عبر سلسلة من التحوّلات - التي تظل إجراءاتها أبعد ما تكون

عن الوضوح، بالمناسبة – على "توليد" النصّ على النحو الذي يقدم به ذاته. والسمة المميزة للقصص البوليفي هي البعد بين المعنى العميق والمعنى السطحي. فمن الصعب أن نقرأ هاملت أو يغيني أو نعيغ دون أن نتصور وجود حشد من المعاني التي تتضمن في كل قراءة، غير أنه من الممكن (ومن الشائع) أن نقرأ أغاناً كريستي ونحو على يقين أنَّ اسم القاتل وحده هو المهم (ومن الذي "يعيد" فقط قراءة القصة البوليفية؟). فلدى قراءة القصص البوليفية، لا يفكر المرء فقط بالمعنى التي عُني بها في هذه الدراسة. غير أنها موجودة بالفعل، إلى حدٍ أنها تحفز جميع القوانين التي تحكم اشتغال البنية السطحية – الطرف الواحد المذنب، الآثار، الصراع بين المحقق والشرطة، "المساعد"، الاستدلالات العلمية والموضوعية، وما إلى ذلك – تلك القواعد التي لطالما أدركها كتاب الألغاز أنفسهم (بل وشفروها)، إنما من دون أن يفهموا "ضرورتها". وبعبارة أخرى، إنَّ البناء السطحي للقصص البوليفي يعتمد على القواعد الثقافية التي تشكّل بنائه العميق. فعبر هذه القواعد الثقافية وحسب يكتسب القصص البوليفي معنى ويثير اهتماماً. بيد أنَّ هذا الاعتماد هو اعتماد مُقْطَع. بل إنَّ صقل التقنية السطحية يمضي يدًا بيد مع صقل إخفائه: الأمر الذي نجده أكثر اكتمالاً لدى أغاناً كريستي أو فان دين أو كوبين منه لدى إدغار آلان بو أو آرثر كونان دوبل (الذي يعني عمله للتحليل أكثر من سواه). والنجاح الجماهيري لا ينفصل عن صقل الإخفاء لأنَّه يجعل المعنى الثقافي العميق ذلك المعنى الذي لا يُسْبِر غوره. ومع أنَّ هذا المعنى يواصل وجوده و فعله، إلا أنه يغدو الآن أبعد ما يكون عن إدراك الكتاب والقراء. والثقافة الجماهيرية هي ثقافة عدم الإدراك. وهي ترتكز إلى منطقات مكينة لا تتحمّل شكلاً إلا عبر عوقيها وآثارها، أمّا المنطقات ذاتها فلا تظهر فقط في الصورة أو تغدو موضوع نقاش. هكذا، تتحاشى الثقافة الجماهيرية ذلك الشكل الأشدَّ شيوعاً من أشكال التعبير الإيديولوجي – "الحكم على العالم"، مهما تكن طبيعته – لكي تنشر شكلاً أشدَّ فعالية: بناءً عالم. وهذا العالم الأخير لا يعود يظهر على أنه " حقيقي" على خلفية العالم الخارجي أو بالمقارنة معه، بل على أساس اتساقه مع قوانينه الداخلية الخاصة.

وهذا يعيدهنا إلى حاج الفقرة السابقة وإلى الصلة بين الأدب "بوصفه أدباً" والثقافة الجماهيرية. فعالم الثقافة الجماهيرية الذي لا مرجع له ليس أكثر من امتداد للكون الأدبي. ولذلك، فإنَّ الأدب هو الشكل الأكمل للاتصال الإيديولوجي. وإذا ما كانت الإيديولوجيا موضوعاً تلك المعرفة الزائفة التي تُدرِّك ذاتياً على أنها صحيحة^(١)، فإنَّ الأدب، بالتعريف، يحقق كلا الشرطين: ذلك أنه يخلو من الإثباتات الخارجية جميعها وفي الوقت نفسه يقدم ذاته للذات بكلِّ السمات التي لتجربة واقعية^(٢).

وعملية إخفاء المعنى العميق في القصص البوليفي هي أيضاً عملية إظهار معناه السطحي. وهذه العملية ثنائية الجانب، الواقعة في شرائط بنية، القصص البوليفي الأدبية النوعية، تبدي تشابهاً استثنائياً مع آلية الإنتاج الرأسمالي كما يصفها ماركس، في واحدٍ من توصيفاته الكثيرة للإيديولوجيا: "هذا الشكل من الفائدة- الرأس المال هو على وجه الدقة الشكل الذي يختفي فيه أيَّ توسَّط، ويُخْتَزل رأس المال إلى صبغته الأعمَّ، غير أنَّ لها هذا السبب أيضاً شكلٌ منافٌ للعقل ومتعدِّر تقسيمه بحد ذاته... إذا ما كان الرأس المال قد ظهر في الأصل على سطح التداول على أنه الصنم الرأسمالي، والقيمة خالقة القيمة، فإنه يقدم نفسه الآن مرأة أخرى في هيئة رأس المالِ حاملٍ للفائدة باعتبارها شكله المحدد والأشد غرابة... لأنَّ الربح لا

(١) يبدو [إدراك الإنسان لوجوده]، من جهة أولى، على أنه شيء مبُرَّر ذاتياً في الوضع الاجتماعي والتاريخي، وعلى أنه شيء يمكن وينبغي أن يفهم، أي أنه يبدو بوصفه "وعياً صحيحاً". أما موضوعياً، ومن جهة ثانية، فإنه يفوت جوهر تطور المجتمع، ويُخْفَق في تحديده والتعبير عنه بصورة وافية. وهذا يعني، موضوعياً، أنه يبدو بوصفه "وعياً زائفًا". (جورج لوكياش، التاريχ والوعي الضيق، لندن، ١٩٧١، ص ٥٠).

(٢) لو نظرنا إلى العلاقة بين النص والقارئ على أنها نوع من المنظومة ذاتية التنظيم... [إنجد أن] ثمرة "تعذرية راجعة" متواصلة من "المعلومات" المتلقاة، بحيث يكون ملزماً هو نفسه بأن يقحم أفكاره في عملية الاتصال... التفاعل الدينامي بين النص والقارئ له طابع الحديث، الذي يساعد في خلق انطباع مقاده أنتا متورطون في شيء واقعي... (أيزر، واقع التخييل: مقاربة وظيفة للأدب، في New VII، Literary History، ١، ١٩٧٥، ص ١٩ - ٢٠).

يزال يحتفظ بذكرى أصله الذي لا تكفي الفائدة بطعمه وحسب بل تتعدى ذلك إلى وضعه عملياً في شكل مناقض تماماً لهذا الأصل^(١). ولقد لاحظ نيكولاس روز، في تعليقه على هذا المقطع وسواء من المقاطع المشابهة، كيف ينافش ماركس "وأقعين اثنين والمسافة التي تباعد بينهما. ذلك أنَّ الأشكال الظاهرةانية ليست مظاهر وهمية، بل ضرورة من الواقع. إنَّها شكل الواقع الذي تتجه علاقات الإنتاج الرأسمالية، واقع هو في الوقت ذاته شكل تجلٍّ هذه العلاقات وشكل احتجابها"^(٢). وقد سبق للوشيو كوليتي أيضاً أن طرح هذا المفهوم عن مستويين للواقع: مستوى سطحي واضح، ومستوى عميق وخفٍّ؛ مستوى هو النتيجة، ومستوى هو السبب: "... ثمة واقعان اثنان في الرأسمالية: الواقع الذي عبر عنه ماركس، والواقع الذي عبر عنه الكتاب الذين ينتقدون... عين الرأسمالي"، التي اعتادت التوليف والنظرة الشاملة، لا تتنازل لكي تميّز بين الأشياء المختلفة التي اشتراها. ومن وجهاً نظره، فإنَّ العمل المأجور هو جزء من الرأسما... لكن الشيء المهم الذي ينبغي أن نفهمه هو أنَّ هذا الأمر يشتمل على وجهة نظر تتعدى وجهة النظر الذاتية: وجهة نظر تتوافق بمعنى ما مع المسارات الفعلية التي تخذلها الأشياء... الرأسما... نتائج العمل: العمل هو السبب، والرأسما... هو النتيجة؛ الأول هو الأصل، والآخر هو الفرع. غير أنَّ الطبقة العاملة لا تظهر إلا على أنها "رأسما... متغير" وصادق الأجر، سواء لدى إجراء حسابات المشروع أم في الآلية الواقعية ذاتها، وبذلك يغدو "الكلَّ" جزءاً، والجزء كلاً^(٣). وما يكشفه هذا النقاش هو أنَّ سمة الإيديولوجيا الأميّز ووظيفتها الأساسية تكمن في محظوظة السيرورة الاجتماعية التي تُنتج تلك المفاعيل أو الآثار - ذلك الواقع السطحي - التي تضعها الإيديولوجيا في مركز العالم: أي أنها تكمن في تحويل ظاهرة معينة إلى مطلق. الحال، أنَّ جميع الرموز والإجراءات الشكلية الكبرى في الثقافة الجماهيرية تبرز بالطريقة ذاتها على وجه

(١) كارل ماركس، رأس المال، المجلد ٣، هارموندزورث ١٩٨١، ص ٩٦٨-٩٥٦ (التشديد لي).

(٢) نيكولاس روز، "الصنمية والإيديولوجيا: مراجعة مشكلات نظرية"، في الإيديولوجيا والوعي، العدد ٢، خريف ١٩٧٧، ص ٣٧.

(٣) لوشيو كوليتي، من روسو إلى لينين، لندن ١٩٧٢، ص ٢٣٤-٢٣٥.

الدقة. فشة سيرورة ثقافية تولد - عبر بناها العميقه - قوانين ورموزاً سطحية تعمل بصورة مستقلة على نقض صلتها بجذورها. أما الأثر العميق والمشوش الذي تشيره على نحو شامل - متصاصه الدماء بوصفها مغوية الرجال، التشویق بوصفه المطاردة - فيتوقف بدقة على حقيقة أن تلك القيم الثقافية الأساسية تكون حاضرة ومفتقده، فاعلة وغير معروفة على حد سواء، في هذه الرموز والقوانين السطحية. والتقالفة الجماهيرية هي، على هذا النحو، مثال ساطع على الصنمية الثقافية. وهذا ما يهبها القدرة على أداء وظيفتها ومضاعفة عدم الإدراك لدى المنتجين والمستهلكين. والصنمية هي تحويل قدرة إنسانية إلى خصيصة تمتاز بها "الأشياء": قوانين التأليف، والإجراءات البلاغية التي تظهر الآن إيجارية، طبيعية، وملزمة. ولا يعود من الممكن أن يفهم معنى هذه الأشياء، وذلك على وجه الدقة لأنه لم يعد من الممكن السيطرة عليها.

وإضفاء طابع الاستقلال على الثقافة، أو تحويلها إلى شكل موضوعي، قادر على إنتاج معانٍ مستقلة أساسياً عن وعي المنتجين وإرادتهم، هو لب الإيديولوجيا الحقيقية: وإذا ما كان من الممكن لمحتوها أن يتغير مع الوقت، إلا أنَّ طبيعتها الشكلية تبقى وتدوم. وعلاوة على هذا، فإنَّ هذا هو السبب في أنَّ الإيديولوجيا، بمعناها الدقيق، لا توجد إلا في الرأسمالية: فهنا وحسب تكون الصلة بين البشر - العلاقات الاجتماعية - بعيدة حقاً عما هو شخصي، مجردة، وشكلية. هكذا نعود إلى صورة العمل الفكري التي رسم خطوطها العامة ماكس فيبر وت. س. إليوت، بل وجورج زيميل، قبلهما وبصورة أشدَّ صرامة مما نجد لديهما. وفي مقالة تعود إلى العام 1911 - " حول مفهوم الثقافة ومساتها" ⁽¹⁾ - كتب زيميل عن "الثقافي المحموم في سبيل القضية وما يرتبط بها من قوانين محاذية تطالب بالكمال، بحيث أنَّ الفرد المبدع يغدو لا مبالياً تجاه نفسه وينطفئ... تكريس الذات لمهمة موضوعية على نحو ينفي الذات تماماً". هكذا تكون العلاقة بين الذات والموضوع

(1) جورج زيميل، " حول مفهوم الثقافة ومساتها"، في الصراع في الثقافة الحديثة ومقالات أخرى، نيويورك 1968، ص 35-41.

مقلوبةً في إنتاج العمل الثقافي، كما في استهلاكه: "كلُّ هذه السلالس [من المنتجات الثقافية] تعمل ضمن القيود التي تفرضها قوانين داخلية صرف. ولا يكون لقدرتها على المساهمة في تطوير الأنفس الذاتية ومدى هذه القدرة أيَّ علاقة بأهميتها...". وما يثبت ميل الثقافة نحو الاستقلال ذلك الإثبات الجذري هو تقسيم العمل الفكري: "عبر الجهد التعاوني لأشخاص مختلفين، إذًا، غالباً ما يبرز إلى الوجود شيء ثقافي هو، كوحدةٍ كليّة، من غير مُنتِج، ذلك أنه لم ينجم عن الذات الكليّة لأيَّ فرد... وإذا ما تفحصناه عن كثب، فإنه يظهر على أنه حالة جذرية متطرفة من قدرٍ إنسانيٍ روحيٍ عام. فمعظم منتجات إبداعنا الفكري تتصل على حصة معينة لم ننتجها بأنفسنا... والجهد الأخير يشتمل على توكيّات، وعلمات، وقيم لم يقصدها العامل". وأخيراً: لا تمثل "الصنمية" التي نسبها ماركس إلى السلع الاقتصادية سوى حالة خاصة من قدرٍ محتويات الثقافة العام هذا". وسوف أضع جانبًا ما يمكن أن تثيره مثل هذه المقاطع من إيحاءاتٍ واعتراضاتٍ وأركّز على النقطة الأساسية فيها. يبدو أن هذه الأشياء جميعًا تحصل معًا: صنمية السلع تتضاعف في صنمية الثقافة. وسيرورة الاغتراب تحكم الإطار الاجتماعي برمتّه. وانقلاب الذات والموضوع يحدّ حتى الإلهام الشعري. يبدو أن هذه الأشياء جميعًا تتطابق، لكن المشكلة تنشأ عند هذا الحدّ على وجه التحديد. فالحراث الأشكال الثقافية الاستقلال يقضي – إذا ما كان لهذا الكلام من معنى – بأن تتطور تبعًا لمنطقها الخاص، فلا يعود من الممكن التبيؤ بها أو استنتاجها من تحليل المجالات الاجتماعية الأخرى. فإذا ما كانت مستقلة حقًا لا يعود من الممكن ردّها إلى علاقة أساسية وفريدة من علاقات "السبب – النتيجة" هي عند ماركس سيرورة التراكم الرأسمالي التي قامت على تجريد العمل. أيَّ أنه لا يعود من الممكن استنتاجها من هذه السيرورة، ولا هي تعيد إنتاج هذه السيرورة. فهي ليست مبنية على مبدأ التمايز أو التشاكل، ولا يمكن تفسيرها من خلال هذا المبدأ. لكن هذا لا يعني بالضرورة أنَّ الأشكال الثقافية تتطور ككوكبة من "الخطابات" المستقلة تماماً والمتصارعة، أو كتراثٍ "قوى" ممزوجٍ على الدوام ولا يمكن التبيؤ به ومجربٍ تماماً من أيَّ مركز أو هدف. وعلى الرغم من أنَّ المركز – سيرورة التراكم – لم يعد يستند إلى إنتاج الثقاف

والاجتماعي برمته، بمعنى أنه لم يعد يستوعبه، إلا أنَّ بمقدوره على الدوام أن يضبطه على أساس مبدأ الوظيفية الذي لا علاقة له بمبدأ التشاكل. فالوظيفية تفسح المجال أمام تخصيص النشاطات الاجتماعية المختلفة وتشكل مؤسراً رفيعاً يدل على مدى استقلالها. غير أنَّ هذه مجرد فرضية إلى الآن: لأنَّ وجود مبدأ الوظيفية وطريقة عمله لا يزال بحاجة إلى مزيد من الإيضاح، ولأنَّه لا يمكن تصوّره كشيء مُبرمِّج، بل كنتيجة موضوعية وحسب سيرورة تعديل وتكامل بين بنى متمايزَة. بيد أنَّه من الواضح أنَّ الحاج الافتتاحي في هذه الدراسة ليس مجرد حاجٍ منهجي: فالتعالق النظري الإشكالي بين مناهج متمايزَة يعكس تعالقاً بين بنى متعددة هو تعلُّق بات إشكالياً في الواقع.

مضى بنا هذا الخطَّ من التفكير أبعد من الإطار الماركسي الكلاسيكي حيث يقع التشديد دوماً على ضرُبٍ جذريٍّ من إزالة الفروق (*reductio ad unum*) قائم ضمنياً ليس في "البني الاقتصادية" بحدِّ ذاتها، بل في أشكال التراكم الرأسمالي النوعية. وهذا يطرح أسئلة صعبة: ما مدى تلاؤم هذا الإطار الوظيفي مع التطور الرأسمالي الذي يسفر عنه حوالي نهاية القرن التاسع عشر؟ هل يمكن أن نتصوّر نظرياً سيرورة تراكم وإزالةٍ للفروق تتعايش مع، بل تخلق وتعزّز، ميادين تقاوم "حركتها المتواالية" وتهزّها؟ ما الوزن الرمزيُّ الحالي الذي يتَّسم به التراكم الرأسمالي في تلك المجتمعات التي لا نزال ندعوها "مجتمعات رأسُمالية"؟ هل نتصوّر هذا التراكم على أنَّه وسيلة المجتمع إلى الوجود، وليس على أنَّه هدفه؟ ومن ثمَّ كيف ينبغي أن نعيد تعريف منظومة القيم في هذا المجتمع، ونعيد النظر في علاقتها بال المجال الاقتصادي؟

هذه المشكلات تتعدى موضوعنا الحالي، ولم تجد بعد تفسيرها الوافي. وإلى أن يأتي ذلك الوقت، فإنَّ أيَّ تأمل في الثقافة الجماهيرية - التي هي جزءٌ مكونٌ في هذه السيرورة المتناقضة - سوف يُبنَى على الرمال. وحالة القصَّ البوليفي لا تساعد كثيراً على هذا الصعيد، نظراً للدور المتजاذب الذي لعبه هذا القصَّ في تشكيل عالمنا الجديد الشجاع. فهو من جهة أولى، مثالٌ منطرفٍ من أمثلة

الإيديولوجيا البرجوازية الليبرالية التي ينبغي على المجتمع، وفقاً لها، أن "ينظم ذاته" على أساس الآليات اقتصاد السوق الآلية والمتجردة عما هو شخصي. ومن يريد أن يُخضع هذه الآليات لرادته الاعتباطية إنما يرتكب إنما يتمثل في أنه يريد للمجتمع المدني أن ينكس إلى الدولة الطبيعية. والمحقق هو شخصية الدولة في إهاب "حارس ليلي"، يقصر نفسه على التأكيد على احترام القوانين، خاصة الاقتصادية منها. وهذا ما ينعكس في صورة للثقافة ("المنظومة العلمية" لدى المحقق) بوصفها *extrema ratio*، تراكم معطيات لا تستلزم إلا في حالة الطوارئ، كوسيلة دفاعية لا كوسيلة من وسائل التطور الاجتماعي. وفي هذا الضوء، فإنَّ القصَّ البوليسى هو أغنية الجعة التي تغنىها مثل مانشستر العليا. غير أنَّ هذا القصَّ البوليسى، من جهة ثانية، هو جلاد الليبرالية، في كلٍّ معانيه الأساسية، خاصة لأنَّه ينشر ثقافة هي منظومة مغلقة وذاتية المرجعية أصلًا. وبهذا المعنى - مع أنَّ الفكرة قد تبدو لبعضهم جائرة - فإنَّ القصَّ البوليسى هو تأكيد جذري على استقلال الثقافة. ومع الاستقلال يأتي انقسام السحر والأوهام. فحين تقرأ قصة بوليسية، أنت تقرأ قصَّة بوليسية. فهي لا تساعدك "في الحياة"; وليس فيها ثمة تكوين. لكنَّ الحياة الآن تتمثل أيضاً بقراءة القصَّ البوليسى. فكلما قلت "المُساعدة" التي يمكن للشكل الثقافي أن يقدمها - أي كلما قلت إمكانية ترجمتها، وتحويلها، والانتفاع بها - نجد أنه يفرض ذاته بمزيد من القوة. ومع أنَّ القصَّ البوليسى "لا نفع فيه"، كما رأينا، إلا أنه ينطوي على معنى. لكنَّ هذا المعنى خفي؛ يعمل من وراء ظهر القاريء؛ ويغدو غير قابل لضبطه أو السيطرة عليه. والقصَّ البوليسى يتحقق، عبر المحقق، بالإنسان الذي يضفي معنى على العالم. إلا أنه، بنوبأ، يجسد المبدأ المعاكس، الذي يتكتَّشَف كاملاً في الثقافة الجماهيرية: تلك السيرورة التي تشكَّلَ معنىًّا - أو ثقافةً - تستخفُّ بقيوْلِ أفرادها الفاعل والواعي. إنَّها توتاليتارية الرأسمالية المعاصرة *generis sui*: وإنَّ كانت تبقى، في القصَّ البوليسى، وعداً، إذا جاز القول، أكثر منها واقعاً. والتاريخ موحية على هذا الصعيد: فقد بلغ القصَّ البوليسى الكلاسيكي ذروته بين 1890 و1935. وفي ثلاثينيات القرن العشرين، حين أفلعت الرأسمالية الكينزية وفرضت الثقافة

الجماهيرية الحديثة ذاتها، غداً القصّ البوليسى أكاديمياً ومتكاًفاً. فمعنى العميق استند وظيفته التاريخية، التي هي وظيفة هدامة على نحوٍ بارز، مثلاً أنَّ التعليم الذي ينطوي عليه هو تعليم سلبي على وجه الحصر: البراءة بوصفها انعدام للتجربة، القصة المثلّى بوصفها غياب القصة، التوازن الاقتصادي بوصفه تخلياً عن التطور، الأمان الفردي بوصفه نزعاً للتفرد. والقصّ البوليسى لا يجد تكافأً جماهيرية: إنَّه يهيئها، بازالتها الثقافة المهيمنة السابقة. وهنا، وليس في الثقافة الجماهيرية، يتحقق "ديالكتيك التتوير" ذاته في إطاحتة بالحساسية الروائية، وفي خفضه قيمة الحضارة الأوروبية التي تفسح مجالاً لطريقة الحياة الأميركيّة. ومن المؤكّد أنَّ الثقافة الجماهيرية ما كانت لتبرز إلى الوجود من دون هذه الذبيحة، غير أنها لا تقتصر في قيامها - كما يبدو أنَّ هوركهايم وأدورنو يعتقدان - على الأداء المتكرر والمتوالٍ لهذه "التضحيّة". والأحرى، أنَّ أساسها الحقيقي ينبغي أن يُلتمس في إعادة التقويم وإعادة الصياغة الحديثتين اللتين جرتا على آلية "الفكر الأسطوري".

روضـة الـأطفـال



سعيدة تلك الأيام التي كان يمكن فيها لديدرو أن يعترف، دون شعور بأقل قدر من الصغار، أنه بكى بغزارة وهو يقرأ رواية. سعيدة تلك الأيام وجريئة، على طريقتها. ذلك أن المتفقين الأوروبيين، على مدى أكثر من قرن، كانوا يخجلون من الكلام على الدموع. أما الضحك - ذلك الإظهار للقوة الذي "يكشف فيه المرء عن أسنانه" لأحد ما آخر، كما قال كانيتي - فكانت مناقشته مسمومةً ومفيدة، بخلاف الدموع.

غير أن الروايات المراد لها أن تدفع البشر إلى البكاء ظلت تكتب، وظل البشر يقرأونها من أجل أن يبكونا. وهذا ما يدفع المرء لأن يقول لنفسه: إنها ظاهرة مثيرة، جديرة بأن يُنظر فيها عن كثب، لكنه سرعان ما يكتشف أن الصمت يخيّم فوق "المثير للعواطف"، بخلاف المضحك والهزلي الذي وضعَت فيه نظريات كثيرة، أباءً أكثرها أسماء لها هيبيتها. وهنا يأتي التردد: فلا بد أن يكون ثمة سبب يدفع تلك الكثرة إلى دراسة الضحك، في حين لا يندفع أحد إلى دراسة البكاء... لكن هذا الحال، حين نتطرق إليه، لا يعني بحد ذاته أي شيء على الإطلاق. فمن الممكن أن نزعم بأن الهزلي قد حلّ و"المثير للعواطف" قد أهمل لأن لأولئك أهميته (اللغوية، أو السردية، أو النفسية، أو الجمالية أو سواها) أمّا الآخر فليس له مثل هذه الأهمية. كما يمكن أيضًا أن نعكس الآية وننزع أن ما يلفه الصمت - بسبب سريته، واستهجان ذكره - أشد أهمية ودلالة مما تمكّن مناقشته بيسير وسهولة.

تبعد ثانية هاتين الفرضيتين على أنها الأقرب لدراسة مكرسة للأدب "المثير للعواطف" على وجه التحديد. غير أنني أفضل أن أدعها في خلفية الأمر. فضروب التراتب لا تهمّني إلا إلى حد معين، كما أنه لا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نزعم أن الهزلي والمثير للعواطف هما ظاهرتان متاظرتان. والأحرى بنا أن نعرف بأن غياب التقاليد النظري يجعل نقطة انطلاق عملية الاستقصاء نقطة زلقة ومحل جدال أكثر من المعتمد. ذلك أن مجموعة من النظريات - ولو كانت

متنازعة ومغلوطة – كانت لتتوفّر على الأقلّ نوعاً من الأساس الذي يمكن أن يرتكز عليه التأمل النقدي، ولو تم التخلّي لاحقاً عن افتراضاتها البدئية. فحتى لو اعتبرنا جميع النظريات القائمة في المأساة أو الرواية نظريات خاطئة تماماً، إلا أنها تساعد على الأقلّ في إفساح المجال أمام شخصين لكي يتّفقاً على إمكانية تصنيف نصٍّ ما في باب المأساة أو الرواية. ومثل هذا الإجراء الأولى، على الرغم من كونه تقريريّاً، هو ضربٌ من الحكم بحد ذاته، و فعلٌ يمضي بالمرء صوب نتيجة الاستقصاء النهائية.

أما في حالة الأدب "المثير للعواطف" فلا مجال لذلك التخيّر المسبق الذي يتّيحه وجود سياق نظريّ. وبذلك يجد المرء نفسه في مواجهة مُتصلِّ من النصوص عليه أن يُجْرِي فيه ضربتين من الانقطاع: من هنا إلى هنا، كيما يحدّ الأدب "المثير للعواطف". ولكن ما الذي يجعل هذه المجموعة من النصوص دون سواها أديباً "مثيراً للعواطف"؟ إنه – ولি�حاول مدمنو النظريات أن يتمالكوا أنفسهم هنا – قدرة هذه النصوص دون سواها على أن تدفعني إلى البكاء. فمن غير الممكن أن نبدأ من دون التأكيد على أن "المثير للعواطف" هو ما يدفعني (بل ما يدفعني ويدفع معظم من استشرتهم لهذا الغرض) إلى البكاء. وعلى المرء، من ثمّ، أن يحاول تفسير الكيفية التي يُحدث فيها البكاء، وما الذي يمكن أن تكون عليه وظيفة النصوص القادرة على إحداث هذا الأثر. وبذلك يغدو محتوى الأدب "المثير للعواطف" أغنى، وحدوده أوضح؛ وتتم إجراءاته على نوع من الانتظام الذي يمكن تمثيله كمنظومة بسيطة من القوانين. فإذا ما بتنا في نهاية البحث نعلم أكثر، وأفضل، عن النصوص التي انطلقتنا منها، وإذا ما تعدل إدراكنا لمنظومة الثقافية التي تتّنمي إليها هذه النصوص، فذلك يعني أنّ عملنا هذا كان هادفاً، بل و"ضروريّاً". ويَحْسُن بنا أن ننتذكّر أن المبرّ الفعلي لأي تأويل لا يمكن في كونه "ممكناً" (يمكّنا أن نؤول النص س بالطريقة التالية...) بل في كونه ضروريّاً لتحسين فهمنا للأشياء التي كانت لنبدو، من غير هذا التأويل، غامضة أو متناقضة. فإن لم يتحقق نشاط التأويل هذه الغاية أو لم يكن مدفوعاً بهذا المطلب، فسوف يكون عديم النفع تماماً. وفي حقل النظرية ما من تهمة تفوق هذه التهمة سوءاً ولعنة.

ولكن دعونا نتوجه إلى النصوص. فتلك النصوص التي سأركز عليها - قلب، أولاد شارع بال، وأقلّ منها المُسَاء فهمه - لا تستغرق حقل الأدب "المثير للعواطف"^١، لكنها تشكّل على نحوٍ واضح مجموعةً من أعمال هذا الأدب. وهي نصوص يشكّل "الأولاد" شخصياتها الرئيسة وقراءها المثاليين على حد سواء. وهذه واقعةٌ تتيح لنا - بل تضططرنا - أن نقرأها على خلفية واحد من التيارات السردية الأساسية في حضارتنا: ذلك التيار الذي يتّخذ من التكوين (Bildung) مثله الأعلى (الذي يصعب تعريفه، كما سنرى)، و يستطيع بناء السردية أن تمثله وتعزّزه. وبذلك نجد العنصر المثير للعواطف متفاعلاً مع واحدٍ من أرفع المطامح التعليمية (البيداخوجية) التي عبر عنها العالم البرجوازي، وهذا ما قد يتّيح لنا أن نلقي ضوءاً جديداً على كلا وجهي المسألة.

١- بлагة فرط التأثر:

"لكن فيروشيو كفَ عن الكلام. البطل الصغير، منقذ جدَّه لأمَّه، وقد طعنَ في الظَّهر، أسلمَ للربَ روحَه الشجاعة الجميلة".

(قلب)

(١) إدموندو دو أميتشيس، Cuore، ميلانو، 1886: والإشارات هنا هي إلى الترجمة التي قام بها غ. س. غودكين، قلب، لندن 1895.

فيرينس مولنار، A, بودابست 1907: والمقويسات هنا ترجمت عن I ragazzi di via pál 1978، وأرقام الصفحات تشير إلى هذه الطبعة. أما العنوان الإنجليزي المستخدم فهو عنوان ترجمة لويس ريتبرغ النافدة، نيويورك 1927. فلورنس مونتغمري، المساء فهمه، لندن 1869.

"انفجر يانوش بوكا، الجنرال، في بكاءٍ مريضٍ، يائسٍ، لا سبيل
إلى مواساته"

(أولاد شارع بال).

"بين ذراعيك، يا أبي؟ لطالما أخذت مايلز بين ذراعيك. أما أنا
فلم تأخذني قط"

(المُسَاء فِهِمَهُ)

يأخذ المرء بالبكاء عندما يبلغ نقطة معينة في هذه الأعمال، والأرجح أن تتفجر الغالبية العظمى من القراء بالبكاء حين تصل إلى الجملة الثالث السابقة. غير أنه من المؤكد أنَّ ما من قارئ سوف يبكي لرؤيه هذه الجمل مطبوعة هنا. وهذا وضعٌ متناقض: فهذه الجمل على وجه الدقة، المؤلفة من هذه الكلمات على وجه التحديد، هي الجمل الضرورية للبكاء، غير أنَّ هذه الكلمات لا تكفي بحدٍ ذاتها لإحداث البكاء.

لنضع الأمر، إذاً، في نوعٍ من السياق، وسوف نكتشف عندئذٍ أنَّ إجراءً واحداً قد اتبَعَ في هذه الحالات الثلاث جميعاً: حيث تعمل الجملة "المثيره للعواطف" على تعديل وجهة النظر التي كانت قد وجَهَتْ قرائتنا، ونظمت توقعاتها وأحكامها، في الصفحات التي سبقت هذه الجملة مباشرةً. فقبل الجملة التي نظر القلب حزناً "بين ذراعيك، يا أبي؟" والتي تبرز معها وتتجزَّر ذاتية همفري الصغير، كان السرد قد تركَّز على أفكار أبيه، السيد إيفيرارد، المقتعم بأنَّ همفري ليس مهمتاً كثيراً بعنياته ورعايته. وكان يانوش بوكا قد قدمَ، في حدث المعركة الذي لا يُنسى، على أنه "جنرال": والجنرالات لا يبكون. أمَّا فيروشيو، فمن المعروف أنَّ دو أمينشيس، بشهادة الجدة، يكتس صفحات فوق صفحات من ضروب التوبيخ والتأنيب الموجَّهة لفيروشيو قبل أن يطهره ويمجده في النهاية.

وعلى الرغم من المفاجأة التي ينطوي عليها هذا التحول في المنظور، إلا أنها لا تجعله جديداً على القارئ. فوجهة النظر التي يُعاد تأسيسها في الجملة "المثيرة للعواطف" تتخطى على تراجع عن وجهة النظر السائدة في المقطع الذي يسبق مباشرة تلك الجملة، لكنها لا تتخطى على تراجع عن وجهة نظرٍ تحمل موضعًا أسبق في النص، وتمثل في حقيقة الأمر، وبالتعريف، وجهة النظر الأولية التي لا يرقى إليها الشك، لأنها ترتكز إلى حكم السارد "الحيادي" و"المتجرد"، وليس إلى أحكام الشخصيات "المحدودة" و"الذاتية". فعلى الرغم من افتتاح السيد إيفيرارد بالعكس، نحن نعلم منذ الصفحات الأولى في المساء فهمه أنَّ همفري يريد عاطفة أبيه. وتعمل الجملة المثيرة للعواطف على تبديد تصور السيد إيفيرارد الخاطئ (وهو التصور الذي يُخَيِّر القارئ على متابعة الأحداث من خلاله على مدى عدد من الصفحات) وذلك عبر انعطافه تعيد على نحو حاسم تأسيس "الحقيقة" الأصلية. وهذا ما يصحَّ على فيروشيو (الذي لم يكن صبياً سيناً، بل العكس تماماً) كما يخبرنا دو أميشيس على نحوٍ مباشرٍ) كما يصحَّ على بوكا، الذي هو صبيٌّ مثل غيره من الصبيان، تضطره توقعات أصدقائه إلى الدخول قبل الأولان في قوقةٍ صلبةٍ وعسيرةٍ تجدر بالبالغين^(١).

لقد تقدمنا خطوة أخرى إلى الأمام، غير أننا لم نصل. فهذه الآلية في سُحبِ وجهات النظر أو التراجع عنها وإعادة تأسيسها هي آلية لطالما كانت مألوفة لدى النظرية الأدبية تحت اسم "الاعتراف" (agnition). والاعتراف، في ذاته وبذاته، هو إجراء بلاغيٌّ حياديٌّ: يمكن أن يؤدي إلى انهيار العالم من حول عطيل كما يمكن أن يقود رواية هنري فيلدينغ توم جونز إلى نهايتها السعيدة كلَّ السعادة. وما يدفع

(١) يتم التأكيد على العودة إلى الحقيقة الأولية في الجمل التي تلي الجمل "المثيرة للعواطف": "بين ذراعيك، يا أبي؟ لطالما أخذت ماليز بين ذراعيك. أما أنا فلم تأخذني قط." لم يخطر لي قط أنك سستهم لأمر المجيء، يا صغيري همفري." آه، لطالما كنت مهتماً؛ لكنني كنت أعلم أنك تقضله." آه، هش! هش!..." (المساء فهمه، ص 285). "[يانوش بوكا] لم يهمه ألا يُظهر، لأول مرة في عمره، أنه هادئ في ظروف غير معتادة؛ لم يهمه أن يشعر كما يشعر الأطفال. وواصل البكاء..." (أولاد شارع ببال، ص 183).

الاعتراف إلى إحداث أثرٍ "مثير للعواطف" ليس لعب وجهات النظر بحد ذاته بل اللحظة التي يحصل فيها. فالاعتراف يكون وسيلةً "مثيرةً للعواطف" عندما يأتي متأخرًا جدًا. وأسهل طريقةً للتعبير عن معنى "متاخرًا جدًا" هي بتعمير الاعتراف وإعداده للإطلاق في اللحظة التي تكون فيها الشخصية على شفير الموت^(١).

والموت حدثٌ نسيجٌ وحده، وسوف أعود باختصار إلى الوظيفة النوعية التي يؤديها في سلسلة الأحداث التي تشكل السرد. فمن الضروري أولًا أن نتبين بوضوح تلك العناصر التي يشتمل عليها الاعتراف المتأخر، وما تحدثه هذه العناصر من ردود فعل لدى القارئ. وبما أنَّ الاعتراف يُعرَفُ بأنه حلَّ الصراع بين وجهتين من النظر متعاكستين، دعونا نأخذ تناولاً كلاسيكيًا لمشكلة وجهة النظر، وهو كتاب يوري لوتمان بنية النص الفني :

"قلة قليلة من عناصر البنية الفنية هي التي ترتبط بالأهمية العامة المتمثلة في بناء صورة للعالم على ذلك النحو المباشر الذي يرتبط به عنصر "وجهة النظر" بتلك المهمة... إنَّها نموذج لثقافة لها توجهها الذي يُعبرُ عنه من خلال سلسلة معين للقيم، مرتبطة بما هو صادق وكاذب، ورفع ووضيع. ولو تخيلنا صورة العالم لدى ثقافة معينة كنصل على مستوى كافٍ من التجريد، فإنَّ هذا التوجه يجد التعبير عنه في وجهة نظر النص... العلاقة بين خالق ومخلوق هي دومًا علاقة بين نصٍّ ووجهة نظر"^(٢).

(١) همفري الأن محكوم عليه بالموت وفiero شيو ميت بالفعل. أما في حالة بوكا، فهناك شخص آخر يموت هو أيضًا أدرك ما فهمه الجميع دون أن تكون لدى أحد شجاعة القول. وهو أيضًا رأي جنديه الصغير يأكل. كان يعلم أية نهاية تنتظره، وأنها ليست بعيدة" (أولاد شارع بال، ص 183). وبخلاف قلب أو المساء فهمه، فإن في رواية مولنار شخصيتين رئيسيتين، تمشّط وبوكا. وهذه السمة البنوية (التي يحاكيها سيعالج في قصة حب) تجعل منها، كما سترى، المثال الأشد إثارة للاهتمام بين أمثلة الأدب "المثير للعواطف".

(٢) ي. م. لوتمان، بنية النص الفني، آن أربور 1977، ص 267.

تقوم وجة النظر على تراتبية رمزية، ولذلك فهي تعبر دوماً عن حكم قيمة. لكن النتاجات الفنية تنتفع، كما نعلم، بتلك المزية غير العادية المتمثلة بقدرتها على أن تبني بنفسها تلك "الواقع" التي تُقاس قبالتها "القيم" المختارة في كل حالة. وما ينبغي على "خالق" أن يفعله ليعزّز منظومة للفكر وسلمًا للقيم لا يتمثل في إظهار الكيفية التي يمتثلان بها لواقع معطاه مسبقاً بل في البناء الفعلى للواقع التي تتسع معهما أحسن الاتساق. ومع أنَّ هذه العملية الأخيرة ليست "أسهل" من سابقتها، إلا أنها مختلفة، وهي تعني أنَّ التمييز بين حكم الواقع وحكم القيمة - وهو تمييز بالصعوبة على أية حال - يغدو مستحيلاً من حيث المبدأ في حالة الاتصال الجمالي^(١). وهذا الوضع يجعل الأدب ذلك الحامل المتميز لأى إيديولوجيا، إذا ما كان هدف الإيديولوجيا دفع المرأة إلى تقبل قيم تُطرح على أنها وقائع وبالعكس إلى شحن ما هو موجود أصلاً بالقيم.

ولكن، إذا ما كان ذلك كله صحيحاً، فما الذي يحدث في الأدب "المثير للعواطف"؟ لقد انطلقا من وجة نظر واحدة، وجة نظر ذات مرتبة "رفيعة"، يلتحم فيها حكم الواقع وحكم القيمة. وبعد لحظة معينة، تدخلت وجهات نظر أخرى في بنية النص، تبعاً لنعددة المنظورات التي اعتبرها باختين، ثم لوتمان، مميزة للقص الحديث. ولم تعد الواقع والقيم متوافقة. والحال، أنَّ تعدد القيم وتبانيها يطلق آلية من الأفعال وردود الأفعال سرعان ما تبلغ نقطة اللاعودة. وعندئذٍ وحسب ستعاد الأخلاق الحقة الأصلية ويسوئ التعارض في وجهات النظر. لكن ذلك

(١) كما كتب إرلون بانوف斯基 في مقالة شهيرة مكرسة أيضاً لمشكلة وجة النظر: "يمكن أن ندعوا المنظور، إذا ما أخذنا المصطلح الذي سَكَّهِ إرنست كاسيرر وكان له وقعة الحسن وطبقاه على تاريخ الفن، واحداً من تلك "الأشكال الرمزية" التي من خلالها "يلتحق معنى روحي بعلامة محسوسة وملموسة ويغدو متاماً معها تماهياً صميمياً". ثم يقول: يمكن أن يفهم تاريخ المنظور بحق على أنه انتصار لهم للواقع يضعه على مسافةٍ و يجعل منه موضوعاً أو على أنه انتصار لإرادة القوة الإنسانية التي تتفى المسافات؛ وكذلك على أنه تصليب وتنظيم للعالم الخارجي أو على أنه توسيع لمجال الأنما. انظر: "Die perspektive als "symbolische form" في الكتاب الذي حرَرَه فريتز ساكسل بعنوان 287. 268، ص Berlin 1927، Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-25.

يحصل متأخّراً جداً. ومع أنَّه يُعاد تأسيس نوع من الإجماع الشامل، إلا أن ذلك يكون بلا طائل. فحتى لو كان الجميع الآن في وضع يتيح لهم أن يتقاسموا القيم ذاتها، فإنه لم يعد هناك ما يضمن أن تتمكن هذه القيم من التجسد في العالم، وأن تتمكن من التحول إلى وقائع. وتنشأ هذه الحالة مما دعوته "فروط التأخّر"، وما يمكن أن ندعوه الزمن ببساطة. فكل منظومة للقيم مدفوعةٌ حتماً، بوصفها منظومةً، لأن ترحب في أن يتوقف جريان الزمن، أو في أن يتواصل على الدوام تبعاً لإيقاعات متوقعة (وهي النتيجة ذاتها في واقع الأمر). لكن الزمن لا يتوقف، ولا يبالي بأمر أحد كائناً من كان، فما بالك بأن يرجع القهقري ويتيح لنا أن نستخدمه على نحو مختلف. وهذا يعبر عنه موت الشخصية الرئيسة: إظهار أنَّ الزمن مُتَرَّمٌ. وهو إبرام يُذْرِك بمزيدٍ من الوضوح حين لا يكون ثمة شكوك بشأن الوجهة المختلفة التي يتمنى المرء أن يفرضها على مجرى الأحداث.

وهذا ما يدفع المرء إلى البكاء. فالدموع هي على الدوام نتاج العجز. وهي تفترض مسبقاً اثنين من الواقع المتعاكسة: وضوح الكيفية التي ينبغي أن يتغير بها واقع الأمور الراهن⁽¹⁾، ووضوح استحالة هذا التغيير. وهي تفترض مسبقاً نوعاً من التناقض الحاسم بين الواقع والقيم، وبذلك تفترض نهاية أي علاقة بين فكرة الغائية وفكرة السبيبة. وهنا يمكن السبب الآخر الذي يدفع الموت لأن يلعب دوراً لا

(1) هذا ما يميز الأدب "المثير للعواطف" عن التراجيديا. فهذه الأخيرة أيضاً تدور حول عداء لا هوادة فيه بين السلوك الفعلي والقيم المدركة تفاصيلياً. غير أنه في سياق الفعل التراجيدي، يغدو مجال القيم ملتبساً وبعيداً عن الإدراك على نحو متزايد، بدلاً من أن يُعاد التأكيد عليه بطريقة واضحة كما في النهايات التي تنتهي بها هنا. وهذا ما يحول دون التوافق الانفعالي الغفواني والمبادر الأساسي لدفع المرء إلى البكاء. ولعل أفضل مثال على ذلك هو هاملت القاسي والمناقف في المشهدتين الأخيرتين: فكيف يمكن للمرء أن يبكي على مصيره؟ في حين تختلف الأمور في عطيل والملك لير، إنما بالنسبة لديمونة وكورديليا فقط. فعطيل ولير، اللذان يجتذبان حتماً معظم انتباه الجمهور، تعتبرهما تحولات يمكن مقارنتها بما يعتري هاملت. والمسرحية الوحيدة التي يمكن أن نتصور تصنيفها كمسرحية "مستدركة للدموع" بين مسرحيات شكسبير هي روميو وجولييت، ولعله ليس مصادفة أن النقاد لطالما شعروا بصعوبة نسبتها إلى "جنس" محدد.

غنى عنه في الأدب "المثير للعواطف". فالشخص الذي يموت لا يظهر فقط على أنه ذاك الذي ينفذ نيةً أو قصداً (وهذه النصوص لا تسمح بالانتحار من حيث المبدأ) بل يظهر على أنه ذاك الخاضع لسلسلة من الأسباب التي تقع خارج السيطرة، لا يظهر على أنه ذاك الصانع لرغباته، بل على أنه ضحية "الواقع" الذي يتبدى بأشد أشكاله جذرية^(١). وبما أنه ليس هناك سوى قلة قليلة من الأشياء التي تحظى، في تشكيـل الكائنات البشرية، بمثل الأهمية التي يحظى بها ما يُطـرح عليهم في سن الطفولة على أنه "الواقع"، فإنه يجدر بنا أن ننظر إلى منظومة الصلات السببية التي تحكم عالم الأدب "المثير للعواطف".

٢ - جرائم وعقوبات:

لو حاولنا أن نعيد بناء الأسباب التي تجعل الشخصيات الرئيسة في رواياتنا تموت، فإننا نقع على الإجراء ذاته. ففيروشيو يُقتل على يد اللص الرهيب موزوني. لكنه لو لم يعد إلى البيت "في الحادية عشرة، بعد أن أمضى ساعات طويلة في الخارج"، لكان قد خلد وجنته إلى النوم قبل منتصف الليل بوقت طويـل، ولكان اللص قد فعل فعلته بسلام، وأنتمـها دون حاجة للسكاكين التي تطعن في الظهر. وهكذا يقتصر الأمر في قرارته على شيء من "الذنب" من طرف فيروشـيو، لكنه ينال عليه عقاباً لا يتناسب معه بأي حال من الأحوال. أما نـمـشـكـ فيموت بذات الرئة التي يصاب بها حين يذهب للتجسس على "المجلس الحربي" بين أعدائه، عصابة الحدائق النباتية. فحين يكتشف أمره، يُـقـدـفـ بهـ فيـ بـرـكـةـ (سبقـ لهـ أنـ وـقـعـ فيهاـ ذاتـ مرـأـةـ بـسـبـبـ طـيـشـهـ وـقـلـةـ اـهـتـمـامـهـ،ـ وأـصـيـبـ بـ "ـنـزـلـةـ بـرـدـ قـذـرةـ").ـ كـانـ

(١) المشكلات التي تلمسناها في الفقرات الأربع السابقة هي أبعد ما تكون عن أن تجد حلاً من ضمن النظرية الأدبية، على الرغم من كونها مشكلات حاسمة. واليوم الذي يقرر فيه أحد ما أن ينظر ثانيةً في مفهوم ومرحلة "الواقعية" في القصص - وهي المهمة التي يتجلبها النقاد بكل قواهم - هو اليوم الذي يمكن أن يتحقق فيه بعض التقدم.

بمقدوره أن يجتاز الأمر بسلام. لكنه في يوم المعركة، يفرّ من مراقبة أمه، ويهرع إلى الحقل لكي يوقع مذكرة موته. وثمة خرّق آخر "يعاقب" مثل هذا العقاب المفرط المتطرف: حيث يموت هموري على أثر سقوطه من شجرة سبق أن قيل له بوضوح، وأكثر من مرّة، ألا يتسلّقها. والعبرة هنا هي ذاتها كما في الحالتين السابقتين. بل إنَّ الأمثلة كثيرة على هذا الصعيد. فحين ينتهك أوليفر وجيني، في قصة حب، قوانين عائلة باريت غير المكتوبة، يحسُّ المرء بأنَّ شيئاً ما لا بدَّ أن يحصل: غير أنَّ سلطان الدم يبدو مفرطاً في الحقيقة. وفي قصة رائعة من الخيال العلمي كتبها توم غودون، بعنوان "المعادلات الباردة"، نجد شابةً تتخفّى على متن سفينة فضائية. وحين يكتشف أمرها، تخرج من مكمنها وهي تعترف قائلة: "حسن، إنني أستسلم. أنا مذنبة، فما الذي سيحلُّ بي؟ هل أدفع غرامَة، أم ماذَا؟". غير أنها بدلًا من الغرامَة، وبسبب النسب المعقّدة المتعلقة بالوقود، والوزن، والوجهة (تلك "المعادلات الباردة" التي تشكّل "قانوناً فيزيائياً لا يرحم") كان من الواجب أن يُلقى بها في الفضاء بالقميص وبنطال الجينز.

هذا التعاقب بين الخرّق والعقاب شائع إلى أبعد الحدود. ويمكن القول إنَّ ما من نصٍّ من نصوص الفصل إلا ويظهر فيه هذا التعاقب بشكلٍ أو بأخر. غير أنَّ ما يميّز الأدب "المثير للعواطف" - والعالم الحديث، والديمقراطية البرجوازية الغربية، كما يمكن أن نصيّف - ليس هذا التعاقب بحد ذاته، بل عنصر عدم التناسُب بين الخرق والعقاب. فعلى الرغم من أننا نجد الفكرة القائلة بضرورة أن يكون العقاب متناسباً مع الجريمة في مواضع متفرقة من الأزمنة السابقة على هذا الزَّمن، إلا أنها لم تترسخ على نحوٍ حاسم إلا خلال المئتي سنة الماضية. ففي غير هذا السياق التاريخي الفكري ما كان يمكن لعدم التناسُب أن يُعدُّ مرتباً بوضوح، أو يُشعر به كشيء ظالم ومؤلم، وكشيء "ينبغي ألا يحدث" (لكنه يحدث على الرغم من ذلك: في نوعٍ من التعارض شبيه بما يحصل في الاعتراف عند الاحتضار من تعارضٍ بين الواقع والمُثُل).

الذَّنْبُ، والعِقَابُ، وَعَدْمُ التَّنَاسُبِ بَيْنَهُمَا: دَعُونَا نَوَاصِلُ اسْتَقْصَاءَ هَذِهِ الْعَنَاصِرِ الْثَّلَاثَةِ. ثَمَّةَ تَمايزٌ حادٌ بَيْنِ الْعَنَصِيرَيْنِ الْأَوَّلَيْنِ وَالْعَنَصِيرِ الْثَالِثِ. فَمَنْ يَمْتَلَّ الذَّنْبُ وَالْعِقَابُ فِي الْفَصْنَةِ هُوَ شَخْصِيَّاتٌ بَشَرِيَّةٌ عَلَى الدَّوَامِ: فِيرَوْشِيُّو وَجَدْتَهُ، هَمْفَرِيُّو وَالْسَّيْدِ إِيفِيرَارْدُ، نَمْتَشْكُ وَفَرِينِسْ آشُ، أُولِيفِرُ وجِينِيُّو وَالْسَّيْدِ بَارِيتُ، الْفَتَاهُ وَرَبَّانِيُّو السَّفِينَيَّةِ الْفَضَائِيَّةِ فِي "مَعَادِلَاتِ بَارِدَهُ". لَكِنْ عَنْصُرُ عَدْمِ التَّنَاسُبِ لَا يَتَسَاءَلُ عَنْ هَذَا الصِّرَاعِ الْأَوَّلِ. وَمَا يَحْضُرُ فِي النَّصِّ حَقِيقَةً هُوَ اثْنَانُ مِنْ أَشْكَالٍ، أَوْ درَجَاتٍ، الْعِقَابِ. أُولَئِمَا يَصْدُرُ كَامِلًا عَنْ سُلْطَةِ "بَشَرِيَّةٍ": تَأْيِيبُ الْجَدَّةِ لِفِيرَوْشِيُّو، وَالْأَبِ لِهَمْفَرِيُّو، وَرَبَّانِيُّو السَّفِينَيَّةِ الْفَضَائِيَّةِ لِلْفَتَاهِ، ضَحْكُ فَرِينِسْ آشُ وَالْحَمَامُ الَّذِي يَقْضِي بِهِ، قَطْعُ السَّيْدِ بَارِيتِ النَّفُودِ عَنْ أُولِيفِرِهِ. أَمَّا النَّمْطُ الثَّانِي – الْمُفْرَطُ – مِنْ الْعِقَابِ فَيَعُودُ دَائِمًا إِلَى أَسْبَابِ أُخْرَى. فَهُنَالِكُ عَلَى الدَّوَامِ عَنْصُرُ (أَوْ فَاعِلٌ) ثَالِثٌ يَفْعُلُ فَعْلَهُ، وَلَا يَمْتَلِكُ عُومَّا تَلِكُ الصَّفَاتُ الْبَشَرِيَّةُ: زَكَامُ يَتَحَوَّلُ إِلَى ذاتِ رَئَةِ غَصْنِ يَنْكَسِرِ، سَرْطَانِ الدَّمِ، "قَوَانِينِ" الْمَلاحةِ الْفَضَائِيَّةِ الْتَّقْنِيَّةِ. وَالْإِسْتِثنَاءُ مِنْ هَذِهِ الْفَاعِدَةِ هُوَ مُوزَّونِيُّ فِي قَلْبِهِ، غَيْرُ أَنَّ دُوَّامِيَّتِهِ يَقْدِمُهُ عَلَى أَنَّهُ غَيْرُ بَشَرِيٍّ إِلَى أَبْعَدِ حدٍ^(١)، الْأَمْرُ الَّذِي يُمْكِنُنَا مِنْ إِقَامَةِ تَميِيزٍ إِضافِيٍّ. فَالْعَنَصِيرُ الْثَالِثُ هُوَ عَلَى الدَّوَامِ ذَلِكُ الشَّيْءُ الَّذِي يَسْتَحِيلُ عَيْشُهُ مَعَهُ: مَرْضٌ قَاتِلٌ، طَبَيْعَةٌ مَخَالِلَةٌ، قَوَانِينِ الْفِيْزِيَّاءِ الْحَدِيدِيَّةِ، فَيَتَوَوَّلُ مُوزَّونِيُّ، النَّمْساوِيُّونَ الَّذِينَ يَقْتَلُونَ كَشَافَ لَوْمَبَارِدِ الصَّغِيرِ. وَبِالْخَتْصَارِ، الْعَدُوُّ. أَمَّا الْعَنَصِيرُانِ الْأَوَّلَانِ، مِنْ جَهَةِ أُخْرَى، فَيَظْهَرُانِ دَوْمًا عَلَى أَنْهُمَا جَمَاعَةٌ مُمْكِنَةٌ لَمْ يُحْسِمْ أَمْرُهُا: الْعَائِلَةُ فِي حَالَةِ قَلْبِهِ، وَالْمُسَاءُ فِيهِ وَقْصَةُ حَبٍ؛ الْأَقْرَانُ أَوْ الشَّلَّةُ لَدِيِّ مُولَنَارِ وَغُودُونِ.

(١) فَكَرْ فِي ذَلِكَ يَا فِيرَوْشِيُّو! فَكَرْ فِي شَبَابِ هَذِهِ الْفَرِيقَةِ الْمَعْذَبِ، فَكَرْ فِي فَيَتُو مُوزَّونِيُّ، الَّذِي هُوَ الْآنُ فِي الْمَدِينَةِ، يَلْعَبُ دُورَ الْأَفَاقِ الْمُتَشَرِّدِ؛ وَالَّذِي دَخَلَ السُّجُونَ مَرْتَيْنَ فِي يَوْمٍ وَاحِدٍ؛ وَالَّذِي جَعَلَ أَمَهَ تَمَوْتَ بِقَابِ كَسِيرٍ، وَجَعَلَ أَبِيهِ يَفِرَّ، يَائِسًا وَخَجَالًا، إِلَى سُوِيْسَرَا. فَكَرْ فِي ذَلِكَ الْمَخْلُوقِ الرَّدِيءِ الَّذِي سِيَخْجُلُ أَبُوكَ مِنْ مَعَاوِدَةِ تَحْيَيْتِهِ، وَالَّذِي لَا يَكْفُّ عَنِ التَّطَوُّفِ مَعَ أَوْغَادِ أَسْوَأِهِ هُوَ نَفْسُهُ... "(قلْب، ص 166).

هكذا يدعونا الأدب "المثير للعواطف"، عند أرفع مستوياته من التجريد، إلى أن نزيح بصرنا، لكي نرى الصراع لا في المؤسسات (العائلة، المدرسة، الأقران) التي هي نتاج مباشر للتوازنات الجماعية تاريخية، بل في التعارضات التي تحف بها باسم تهديد بدائي وأولي: التعارض بين "الصديق" و"العدو"، والتعارض الحاسم بين "الإنساني" و"الطبيعي". وبذلك تكون في حضرة ما دعاه بنيمين بلاسيدو، في إشارة إلى كوخ العم نوم، "الاستراتيجية المانعة للصواعق": حيث يُجمع كل ما هو سلبي وزري في قطب واحد، فيما يعكس براءة العالم القائم وسحره. وسوف أعود إلى هذا الإجراء كما تتبّع ملامحه في الأدب "المثير للعواطف". أمّا الآن، فالمهمة الأساسية هي أن نتحاشى المصيدة ونركّز بحثنا النقي بدقّة على تلك العناصر التي يسعى النص (خطاً، كما سنرى) إلى تبرّتها على أساس لا يتوفّر لها ما يكفي من الأدلة.

٤- آباء وبنون:

في مفتاح قلب يخترق التعارض بين الصديق والعدو في الذهن مرّة أخرى. فالاستعراضات، والميداليات، ورؤساء البلديات، والرأييات، وبعض شهداء استقلال إيطاليا من الصغار، والملوك الآخيار يطلّون علينا من كل صفحة. فوطنيّة دوأميشيس واضحة، وجّة، ومحفّزة فوق ذلك. وهدفها ليس الإقناع أو إثارة الحماس بل المراقبة. ت يريد أن تبقى عيناً ساهراً وأن تقيد، لا أن تُقنِّع. وهي كوطنيّة انطوانية، لا تطمح إلى إقامة وطن الآباء، بل تطمح، على نحو أشدّ تواضعًا، إلى إقامة المدرسة: موضوعها الأساسي ووسيلة انتشارها الأساسية. فالمدرسة، بحكم تعريفها كمؤسسة قسرية من مؤسسات الدولة، هي المكان الذي يتعلّم فيه المرء تمثّل القيم التي تقدّم له، ليس انتلاقاً من اقتتاع داخلي (قد يكون موجوداً، لكنه سطحي وليس جوهريّاً) بل من خلال الخوف المطبق من السلطة^(١).

(١) هذا النموذج في نقل القيم كان بمثابة رد على قلب ذاتها (ثمة عدالة في هذا العالم على الرغم من كل شيء): فمن الذي يلقى إلى المدرسة الابتدائية أية نظرة ثانية، ما إن يتجاوزها؟ قلب هي "جزء" أساسي من المدرسة في إيطاليا، مثل الفرصة، وعقل الميلاد، والخوف الغريد من عدم حفظ الدرس. وما إن ينفي المرء المدرسة حتى تفقد هذه الأشياء كل معنى، حتى إنه يُذهب من أنه قد حملت أي معنى في أيّ يوم من الأيام.

والحال، أنَّ إطار اليوميات الذي تُوضع فيه قلب هو نوع من البانوبتيكون^(*). المفتوح أمام تحديقة السلطة الصارمة⁽¹⁾. فإنريكو بوتيني - دكتور واطسن الأطفال، في عاديته وابنالله اللذين لا شفاء منها - لا يمكن أن يأتي بحركة إذا لم يهرب إلى أحد ما يضعه على السبيل القويم والمحمد بحدث طيب. والهدف الفعلي للكتاب هو الإلحاح دون هواة على إحساس الشخصية الرئيسية بالدونية الأخلاقية، ولا عجب أنَّ فرانتي سيء الصيت ونوبيس البغيض لا يوجدان هناك إلا لكي يُظهرا أنَّ إنريكو ليس أسوأ مخلوق على وجه هذه البسيطة. ومع ذلك، فإنَّ إنريكو لا يفلح في تجاوز تلك الدونية، وذلك لسبب بسيط هو أنَّ قلب كتاب لا يموت فيه الآباء (والعلمون) قط. أما أمَّ غارون فتموت، شأنها شأن معلمة إنريكو السابقة: ففي كل من المدرسة والعائلة يبدو قطب "العاطفة" عرضةً للزمن، أما قطب "الواجب" فليس كذلك: حيث يظلَّ معلم والد إنريكو (الذي يُكرَّس له واحد من أطول فصول الكتاب) على قيد الحياة ويحظى بسلطة أخلاقية عظيمة. وعلاوةً على ذلك، فإنَّ والد إنريكو هو أيضاً، قبل كلِّ شيء، "معلم" الحياة، والمعلم، بالعكس، هو "أب" لتلاميذه. وبذلك تترافق العائلة والمدرسة في بنية واحدة منضبطة وعصية على الفرار منها. حتى الألعاب تقاد تجري على الدوام تحت إشراف الراشدين. ومع أنَّ ذلك كله قد يبدو غريباً وبعيداً عن الواقع، إلا أنَّه يغدو واضحاً كالبلور

(*) البانوبتيكون، panopticon، سجن يتتيح تصميمه الدائري حول برج مراقبة مركزي مراقبة جميع السجناء من قبل حارس واحد، لكن هذه الكلمة صارت تطلق على كل تصميم يتتيح الرؤية والمراقبة الشاملتين.

(1) منذ الآن فصاعداً، أشير بصورة حصرية إلى يوميات إنريكو بوتيني: فالمنظومة البلاغية، والقيم الثقافية، الفاعلة في "القصص الشهرية" هي أقرب إلى تلك التي نجدها في المساء فهمه أو أولاد شارع بال منها إلى تلك التي نجدها في قلب. وليس بوعي أنَّ أفسر سبب هذا الانقطاع البنيوي في عمل دو أمينتشيس. غير أنه لا شك مطلقاً في وجوده. وما يثبته هو أنَّ يوميات إنريكو لا تحوي أيَّ تعليق، ولو بكلمة، على "القصص الشهرية": كما لو أنه لم يقرأها، أو لم يفهمها. [يتحذَّر السرد في قلب شكل اليوميات، مقسمة على أشهر، ويكتبها صبي المدرسة إنريكو بوتيني. في كل شهر يدون قصة يخبرها المعلم للصف. وعادةً ما تكون هذه القصة حكاية فيها عبرة عن ولد صالح أو بنت صالحة من إحدى المناطق المختلفة في إيطاليا الموحدة. وحكاية فيروشيو، هي قصة شهر آذار. (المترجم).]

حين يرى المرء إلى قلب على أنه كتاب لا يهدف، بخلاف المظاهر، إلى تصوير النمو وتحفيزه بل إلى التخلص منه^(١). ففي نهاية العام، لا يكون إنريكو قد تغير قيد أنملة: وما يُطلب منه هو أن يبقى فاقداً على الدوام.

وما يثبت ذلك هو التنظيم السردي لليوميات إنريكو. فهي مؤلفة بأجمعها من نوادر - والنادرة هي شكل من الحكاية يفرض إيجازه الوعظي عبرة واضحة لا تقبل النقاش - ومن شخصيات تتلخص كل واحدة منها في سمة واحدة (قبضتا ستاردي المطبقتان، ضحك فرانتي، مضغ غارون للخبز) دون أن تحرف فقط عن الهوية المسماة إليها منذ البداية. وقلب هي معرض للكاريكاتورات والأوصال المقرّمة: وإذا ما كان دو أميتشيس لا يكف عن القول إنَّ بمقدور المرء أن يقرأ الرجل مسبقاً في الصبي (والأدق في ثبات الصبي)، فإنَّ ذلك يعني بوضوح أنَّ ما من تغيير ولا نمو بين الصبي والرجل.

تبعد استراتيجية مولنار في أولاد شارع بال مخالفة لذلك على كل صعيد تقريباً، ومتسمة بذكاء أكبر بمئات المرات. فهنا تكتف المثل العليا الجمعية عن كونها واحجاً يدعوا المرء إليه نفير سلطات بلاده، وتغدو نوعاً من الخيار. كما أنَّ المكان الذي تتشكل فيه القيم وتدخل في صراع لا يعود المدرسة بل اللعبة: ذلك الشيء الأشد "حرية" و"خصوصية" الذي يمتلكه صبي: لعبة - كالحرب بين عصابتين - مُعززة بالقواعد والفروسيّة والولايات بحيث تغدو المقياس الصحيح الوحيد للسلوك الإنساني، ويمكنها، عند الضرورة، أن تقلب آراء المعلمين وأحكامهم: حيث نجد أنَّ فرانتي أولاد شارع بال (الذي يُطرد من مدرسته مع نقطة

(١) انظر إلى الميتين الوحدين في قسم اليوميات من قلب: ميتة والدة غارون (عندما يكون غارون قد صار "رجلاً") وميتة معلمة إنريكو السابقة (حين يكون إنريكو قد تجاوز الصف الأول). هل هي مصادفة أنَّ المرأة التي تموت في الحالتين يكون ابنها، أو تلميذها، قد "ما"؟ لا تشیر أصبع الاتهام هنا، ولو بصورة ضمنية، إلى النمو كسبب للموت، فحين يكون الولد قد "ما" وترعرع، ما الذي يبقى للأم أن تفعله في رواية دو أميتشيس؟ ومن الذي يريد فقط أن ينمو في مواجهة مع مثل هذا التواشج بين السبب والنتيجة؟

سوداء علامه على التقصير وسوء السلوك) هو فرينس آتش، وهو مثال ساطع للشجاعة والصدق، في حين أنَّ غيريَّب التلميذ المجد هو وغد صغير. وعلاوة على ذلك، فإنَّ جائزه اللعبة الفعلية ليست احتلال ساحة شارع بال بل ما تتطلبه أخلاقيات المبارزة من إظهار المرء (نفسه أو لا) همته وجَلَده، وإثبات أنه متافق مع المعيار والمثل الأعلى للذين وضعهما لنفسه، وقدر، بالمعنى الحرفي، على "النمو".

وهذا ما يصل بنا إلى جوهر المسألة. فخلاف قلب، نجد أنَّ أولاد شارع بال هي رواية : تَسْرُّدُ، بموازاة سردها قصة موت نَمَشِك، قصة نمو بوكا ونضجه. وهو نمو فعلي لأنَّ ما من أحد هنا يصف أو يفرض السبيل الذي ينبغي اتباعه. والعلاقات بين الآباء والبنين في أولاد شارع بال هي عكس العلاقات القائمة بينهم في قلب. ففي هذه الأخيرة، يمثل عالم البالغين تلك المُثل العليا الأخلاقية التي ينبغي أن تدعى إليها بصورة دائمة تلك الأنانية الترجسية لدى الابن. أما لدى مولنار، فنجد أنَّ ما يرشد الأولاد ويوجههم هو قيم أبعد من مصلحتهم المباشرة، في حين أنَّ أعين البالغين - أو الشخصيات البديلة الأخرى التي تتجسد فيها السلطة في بعض الأحيان - لا تتوجه إلا إلى مصالحهم الخاصة. ويقيم مولنار معرضًا صغيرًا لهؤلاء البالغين المتمرزين على ذواتهم: بائع الحلوي أمام المدرسة، وهدفه الوحيد المتمثل بجمع المال؛ يانوش الناظر، المستعد للقيام بأيّ نوع من أنواع الفساد لقاء عليه سيجار؛ المعلمون، الذين لا يجيدون سوى التوبيخ والتقرير على أنهه الأمور؛ والد غيريَّب، الغبي، كبير الرأس، والجاهز ليسق نَمَشِك بسانه في غيابه؛ الزيتون لدى نَمَشِك العجوز الخياط، والذي يصادف طفلاً يحضر، فلا يقوى على فعل شيء أفضل من الانزعاج لأنَّ سترته لم تجهز بعد. وأخيرًا تلك الصفحة قبل الأخيرة التي لا تنسى من هذا الكتاب :

"يوم الأحد سيأتي العمال؛ وسوف يحفرون في أرجاء الساحة
لكي يضعوا الأساسات... وبينوا الأقبية..."

"ماذا؟" - صرخ بوكا هذه المرة. "سيبنون بيَّنا هنا؟"

"بيت، بيت"، ردَّ السلوفاكي ببرود، "بل مجمعٌ من الشقق...
ثلاثة طوابق... إنه مالك أرض معدة للبناء... إنه يبنيها".

هذا هو ، إذاً، عالم البالغين. وعلينا أن ندرك ، بصرف النظر عن حالة زبون نَمْتَشِكَ المترفة ، أنَّ هؤلاء ليسوا وحشًا. إنهم بالغون وحسب ، بعضهم طالح وبعضهم صالح (مثل جيران نَمْتَشِكَ ، والطبيب). والمهم ، بالأحرى ، هو أنَّ هؤلاء ، سواء كانوا صالحين أو طالحين أو بين بين ، ليس لديهم ما يعلمونه للأولاد ، ذلك أنَّ حياتهم لا تهدف إلا إلى الحفاظ على ما هو قائم لمجرد أنه قائم ، وليس لأنَّ له معنى^(١). وبعبارة أخرى ، فإنهم لم يعودوا بالقادرين على الإشارة إلى أهداف أو تعزيز مُثُلٍ عليا. فلم يبق لدى البالغ ما يقوله للصبي ، أو لدى الصبي ما يقوله للبالغ. وانقطاع الحوار هذا يشكل خطوة أساسية باتجاه الكارثة. ودعونا نعود هنا باختصار إلى بداية سلسلة الأحداث ، إلى "الجريمة" (جريمة العصيان ، أو الإهمال أو الطيش) التي يرتكبها الصغار الذين يلعبون دور الشخصيات الرئيسية ، ودعونا نضيف أنَّ النصَّ لا يبني يوضح أنَّ هذه الجريمة تمكن معالجتها بسهولة. صحيح أنَّ فيروشيو يعود متأخرًا إلى البيت: لكنه لو قام بفعل معين لكان جدته كفت عن توبيخه ، وخلدا إلى الفراش ونجيا. وصحيح أنَّ نَمْتَشِكَ يُسْلِمُ نفسه لعصابة الحدائق النباتية ويعصو لاحقًا أوامر نادي المعجون: غير أنه هو أيضًا لديه وسائل موثوقة

(١) هذا السلوك "البالغ" ينسخه حرفيًا أعضاء "نادي المعجون" ، وهو عصابة أولاد لها غاياتها الاقتصادية وحسب ، وهي نهب خصومات دائمة ، تائهة تماماً. ويكرس مولنار مساحة واسعة لعاملات النادي ، ربما لكي يلقى الضوء على التعارض بين هذا الضرب من السلوك والمثل العليا المختلفة تماماً التي تحكم العصابة التي يقودها بوكا. غير أنه يجدر بنا أن نذكر أنه حين تتحطم هاتان العصابتان المتافقستان ، في نهاية المعركة ، يتم إصلاح "نادي المعجون" وينشغل كامل الفصل قبل الأخير (بعد أن يكون نَمْتَشِك قد مات) باجتماعات هذا النادي التي لا تنتهي. وكأنها تقول: إنَّ الاختبار الفعلي ، أو المعركة الفعلية ليست ضدَّ "عصابة الحدائق النباتية" وجزرها فيرنيس آتش ، بل ضدَّ هؤلاء الأولاد البالغين ، التافهين ، والقساة إذا دعت الحاجة. ولا ينبغي أن ننسى أن موت نَمْتَشِك إنما ينجم في النهاية وعلى وجه التحديد عن رغبته في تبرئة ساحتة من اتهامات "نادي المعجون" ، الذي هزا به وأذله إذ اعتير ما كان فعلًا بطلوريا في حقيقته نوعاً من الخيانة.

لتفادي التغطيس في الجلد أو تخفيض المرتبة. أما هموري فكان من السير عليه أن يتغلب على صرامة أبيه، فلا تعود به حاجة لأن ينفّس مرارته بسلق الأشجار، فقط لو ...

فقط لو أنه تكلّم. فهو لاء الثلاثة يهلكون جمِيعاً لأنهم يعمدون إلى التزام الصمت عند منعطف حاسم في القصة: والأحرى أنّ صمتهما على وجه التحديد وصمتهما وحده هو ما يجعل هذه اللحظة حاسمة. كان يكفي أن يقولوا: "لقد أصبت بالزكام؟" "دعوني أذهب، لست أمام محكمة تحاكم خائناً؟" "لكن، يا أبي، ليس صحِيحاً أنني لا أحبك؟" "أجل يا جدتي، لقد أخطأت بتاخرِي، سامحيني"، وسوف يكون كلّ شيء على ما يرام. لكن أحداً منهم لا ينسَ ببنَت شفة. لعلَّهم أن يكونوا "كرماء، وطيبين، وجسورين، وصبورين، وشجاعان"، لكنهم أيضًا "عنيدون، ونكدون، ومغرورون، وحمقى". ولعلَّ غرورهم الصامت أن يكون جرمتهم الفعلية. ولكن من أين يأتي هذا الغرور وهذا الصمت؟ ثمة مقطع لدى فالتر بنيمين سوف يساعدنا في إلقاء الضوء على هذه المشكلة:

"في التراجيديا، يتوصّل الوثني إلى إدراك أنه أفضل من إلهه، لكن هذا الإدراك يسلب منه الكلام، فيبقى مسكوناً عنه ويُسعى إلى تجميع قواه خفية دون أن يعلن عن ذاته. وهو لا يزن الذنب والكفارية بميزان العدل، بل يخلط بينهما دون تمييز. كما أنها لا نجد أيَّ تفكير في استعادة "نظام العالم الأخلاقي"؛ وبدلًا من ذلك، يظل البطل الأخلاقي آخرس، لم يبلغ الرشد بعد - ولذلك يُذْعَى بطلاً - ويرغب في أن يسمو بنفسه عبر هزَّ العالم المُعَذَّب. والمفارقة التي تتمثل في ولادة العبرية وسط صمتٍ أخلاقي، وطفولة أخلاقية، هي روعة التراجيديا"^(١).

(١) فالتر بنيمين، "العصير والشخصية"، في كتابه شارع باتجاه واحد وكتابات أخرى، لندن 1979، ص 127. ونجد اعتبارات تكاد تكون مطابقة في كتاب أصل الدراما التراجيدية الألمانية، لندن 1977.

وبالطبع، فإنَّ نَمَثْشَك ليس أوريسٍت، ولا هُمْفري أو ديب. لكن ذلك الاكتشاف المرعب - اكتشاف المرأة أَنَّه أَفضل من إِلَهٍ - يعود الظهور على نحوٍ مطابق عملياً لدى هؤلاء الأبطال الصغار. فهم أَفضل من آبائِهم، أو من تلك الشخصيات التي تقوم مقام الأب في ممارسة السلطة. وهذا هو السبب في أنَّهم يلوذون بالصمت: فالكلام - اعترافاً بجنةٍ أو عيب بسيط - يعني أنَّ يُعاد لتفاهة البالغين تفوقَ ما عاد هؤلاء يستحقونه.

ولكن لعلَّ هنالك سبباً للصمت جوهرياً أكثر: لعلَّ التواصل بات مستحيلاً لأنَّ الصبيان والبالغين يتكلمون الآن لغتين مختلفتين أَشدَّ الاختلاف في حقيقة الأمر. فإذا ما كان الأبناء، لدى مولنار، أَفضل من آبائِهم، فذلك ليس لأنَّهم "أصغر" بل لأنَّ ما يوجهُهم، بخلاف البالغين، ليس "المصلحة" بل "الضمير". فهم لا ينظمون حيواناتهم تبعاً لـ "مبدأ الواقع" بل تبعاً للأنَا الأعلى. وبوكا ونَمَثْشَك يتبعان السنة الأخلاقية لعصابة شارع بال ليس سعيًا وراء نفع قد يكسبانه من وراء هذه السنة، بل لأنَّها تشعرهما بالرضا عن نفسيهما، وهو رضا مستمدٌ من إقامة معيار، أو مثل حياتي أعلى، وإظهار أنَّهما على قَدْ ذلك.

وما يدفعهما إلى هذا ليس خوف العقاب، كما في عالم إنريكيو بوتيني السلطوي، بل شيء يمَدَّ بجذوره إلى الوراء أَبعد من ذلك بكثير، إلى تحطم ما دعاه فيبر "المجتمعات القائمة على التقليد"، ذلك التحطَّم الذي يمكن أن تلخص عاقبه على النحو التالي: لم يعد المجتمع يقرُّ للأفراد بسلطته ما ينبغي أن يكون عليه دورهم، وتالياً معنى حياتهم. فهذا المعنى لم يعد من الواجب تبنيه وقوله، بل بات من الواجب خلقه عبر خيار فردي محفوف بالمخاطر. ومن هنا حاجة الفرد إلى "قيم" (بالجمع، حتماً)، وإلى فترة من "التشكُّل وتشكيل الذات": ومن هنا بروز مثال التكوين (Bildung)^(١). فأولاد شارع بال لا يطيقون انتظار أن يخرجوا من

(١) إنها لمسألة مختلفة تماماً ما إذا كانت جضارة أوروبيا البرجوازية وثقافتها مخلصة لهذا المثال. فمن الواضح تماماً أنَّ التكوين كان مقتصرًا على قلة، قلة قليلة. وإذا ما نظر المرء إلى تاريخ الرواية - التي تعتبر عموماً المثل الكلاسيكي لنطْور هذا المثال - فسوف يجد أسباباً وجيهة للاعتقاد بأنه لطالما جرت محاولة إحباط مفهوم التكوين بدلاً من تعزيزه. وسوف أثمس هذا الأمر ثانية في القسم التالي من هذه الدراسة، لكن من الواضح أنَّ المشكلة تحتاج إلى معالجة أوسع بكثير.

المدرسة أو البيت لكي يلتقطوا في ساحتهم، ويلعبوا بحسب قواعدهم. هناك فقط يمكن للحياة أن تغدو ذات معنى بالنسبة لهم. فليس لدى أحد ما يعلمهم إياها. إنهم وحدهم. وعليهم أن يبنوا بأنفسهم نوعاً من التراطبية، أو عالماً ممكناً، ويتحملوا مسؤوليتها.

وهم يفعلون: مع نتائج راضية تتربّى على ذلك. ولا يقتصر الرضى على حقيقة أنَّ نمثلك يموت (مثل همفري أو فيروشيو)، بل تتعذر ذلك أيضاً وقبل كل شيء إلى اكتشاف أنَّ ما من علاقة بين الأنماط الأعلى - تلك القوانين والقيم التي تنظم وجود الفرد - والقوانين التي يعمل على أساسها الواقع، كما أنه ما من علاقة بين الأب الذي يصوغ المرأة مثله الأعلى على غراره والآباء الفعليين بشخصهم ولحمهم. وحين عُنيت النظرية التحليلية النفسية بـ "الحضارة ومنع صفاتها"، أو بالتضحيات التي تفرضها الحضارة على الفرد، ما انفكَّت ترکَّز تلك العناية وتقتصرها على التخلِّي عن "مبدأ اللذة": ذلك الحدث الذي تضعه هذه النظرية في المراحل الأولى من الحياة البشرية. غير أنَّ هنالك تضحيَّة أخرى، لعلها أشدَّ إيلاماً من الأولى، إذ تحصل في سن الوعي، وتنتمي في تخلِّي المرأة عن أنماط الأعلى (أو إسكاته على الأقل)، الأمر الذي يشبه التخلِّي عمَّا بات - في كامل مجرى التاريخ البشري - أقرب ما يكون إلى مثال الاستقلال الفردي. وعلى الرغم من أنَّ الأنماط الأعلى ليس "حرًّا" بالفعل (فهو ذاته نتاج عملية فرضٍ عنيفٍ ويستمد قوته من حقيقة أنَّه يبقى غير واعٍ أساساً)، إلا أنه في سيرورة تشكُّله وتكتشه - السيرورة التي أدركها كل من رايسمان وماركوزه، وأدركها أدورنو أفضل من أي أحد آخر - تلك الومضة الواهنة والعابرة التي يومضها الفرد الحر، والقادرة على أن تصوغ القوانين بصورة مستقلة وعلى أن تكابد لإطاعتها:

"إنَّ التحليل النفسي، الذي انطلق ذات مرة لكي يخرق السلطة التي تحوزها صورة الأب، إنما يقف بقوَّة وثبات في صفة الآباء، الذين يهزاون بالآفكار الطنانة لدى أطفالهم أو يعتبرون أنَّ الحياة سوف تعلم أولئك الأطفال حقيقة الأمور، ويررون أنَّ كسب المال أشدَّ أهمية من التوقف عند أفكار سخيفة. فال موقف العقلي الذي ينسأى

بنفسه عن ميدان الغايات والوسائل المباشرة، وتتاح له فرصة أن يفعل ذلك خلال السنوات القصيرة التي يكون فيها سيد نفسه قبل أن تستغرقه ضرورات كسب العيش وتذكره، بات يُشنّع عليه بوصفه نرجسية محضة. وبات يُزعم أنَّ عجز أولئك الذين لا يزالون يؤمنون بوجود إمكانيات أخرى هو خطيبتهم هم أنفسهم؛ مع أنَّ قصور هؤلاء هو خطيئة نظام اجتماعي لا يني ينكر على البشر ما هو ممكن ويحطم ما يمتلكونه من طاقة كامنة^(١).

وإنَّ لذو دلالة أنَّ كلام أدورنو هنا يجري على المراهق: هذا المصطلح الذي نادرًا ما نقع عليه في أدبيات التحليل النفسي، مع أنه يقع في المركز من رواية القرن التاسع عشر الأوروبية العظيمة. فالموضوع الذي يستحوذ على هؤلاء الروائيين هو إمكانية المصالحة بين متطلبات الأنماط الأعلى ومتطلبات الواقع، وكيفية القيام بذلك إذا ما كان ممكناً. وما نجده في أولاد شارع بال (وليس في قلب: حيث لا يحتاج عالم الأب-المعلم إلى أنا أعلى) هو آخر أصداء هذا السؤال وهي لا تزال تتردد، بعد أن بُسطَت وجُعلَت أشدَّ أثراً بفعل السن "غير الناضج" لشخصياتها الرئيسية: فالقيم التي "تُؤخذ بجدية كبيرة"، وتعاش بصدق إلى "النهاية"، تغدو خطيرة حتماً. والنمو، كما سنرى، يعني التخلص من هذا الإحساس المفرط بـ"الواجب"، ذلك الإحساس الذي ينبغي إبعاده مثل وَهُم خطير. حَسَن: غير أنه كان ثمة وقتٌ على الأقلَّ أمكن فيه للمرء أن يسلك ويمارس وهو مقتنع بأنَّ ثمة هدف يُسعى وراءه، وقتٌ بدا فيه العالم نَفْوذَا للقيم. وكلُّ من قرأ أولاد شارع بال في صبابه أدركَ أنَّ عليه أن يتخلَّى عن آماله. أمّا كلُّ من قرأ قلب فلم يعرف قطَّ ما يعنيه الأمل.

(١) ت. أدورنو، "السوسيولوجيا والسيكلوجيا II"، ص 92.

٤ - فينومينولوجيا الاستسلام:

دعونا نبدأ مرة أخرى من العلاقة بين الأولاد والبالغين، حيث يمكن أن نضيف الآن أنَّ الآخرين يتميّزون على الدوام، ومن غير اشتاء، بنوعٍ من العمى. فالسيد إيفيرارد لا يفقه شيئاً عن همغري، والجدة لا تفقه شيئاً عن فيروشيو، والمعلمون في مدرسة بودابست لا يفهون شيئاً عمّا يشغل تلاميذهم، فما بالك بوالد فلورنتين الصغيرة الكاتب أو رئيس الطالبين السريدينين الذي لا يجد، أمام إصابة الصبي بطلقات ستكلفة بتر ساقه، أفضل من الصراخ قائلاً: "آه، لقد أُقْعِدَ الرعديد سيء السمعة!". وفي كلَّ مرَّة يؤكد فيها الولد على إيمانه بشخصيته وصدقه إزاءها، نجد أنَّ البالغ يبدي نوعاً من العمى فلا يرى في ذلك سوى سخرية منه متعمدة وهزة مقصود. ولذلك تقتصر ردَّة فعله على ما يعزز عناد الآخر في نوع من التصاعد الحلواني الذي ينتهي بالضرورة بموت الطرف الأضعف. فلماذا يصل الأمر إلى ذلك؟ لأنَّ العناد والعمى – أو الكبرياء والهوى، إذا أردنا أن نعبر عن الأمر بمصطلحاتٍ كلاسيكية – هما اللذان ينتصران، عند الطرفين كلِّيهما.

واستخدمانا للكبرياء والهوى في هذا السياق هو أمرٌ طبيعي: ذلك لأننا لو أردنا أن نفهم مكانة الأدب "المثير للعواطف" بين أنماط القصص الحديث فلن نجد عملاً مقابلاً ومعاكساً أفضل من رواية جين أوستن الكبرياء والهوى. ولو كان لوكاش مطلعاً على الأدب الإنجليزي لكان وضياع الكibriاء والهوى من غير شك إلى جانب تدريب ويلهم مايسטר كمثال لا يُضاهي من أمثلة الرواية التكوينية. فحين نقرأ هذه الرواية نشهد النجاح الكامل الذي تتحققه إحدى عمليات "التسوية"، بالمعنى الذي فيه لوكاش هذا المصطلح في كتابه نظرية الرواية: أي بمعنى إقامة علاقة، أو جماعة، لا تستند الواقع ولا تعدله بصورة جذرية، وتكون محبوبة بإحساسٍ يتعدى ما هو ذاتيٍّ ويقع بين الذوات: مثل العائلة، القائمة على إحساس التكامل، والتعاطف، الذي عرفه القرن الثامن عشر. وتنتأتَّ هذه الإمكانيَّة في الرواية من تبدُّد الكبرياء والهوى، ومن تطور الشخصيتين الرئيسيتين باتجاه إبداء

استعدادهما لأن توضح كلّ منهما مواقفها للأخرى وتفهمها: أي باتجاه إبداء الاستعداد للكلام والإصغاء. هكذا نجد أنَّ الحوار هو الجزء الذي يحظى بأكبر قدْرٍ من الرعاية والعناية في عمل أوستن، كما أنه ذروة هذا العمل. والاهتمام باللغة، والقدرة على استخدامها وفكّ مغاليقها على النحو اللائق، هو في عمل أوستن أرفع ضامن للأخلاق. فهو يدلّ على احترام الوسطية الاجتماعية والتضلع منها، كما يدلّ على إحساس كامل بالجماعة وظلالها المتعددة.

وتسير الأمور بعكس ذلك تماماً في الأدب "المثير للعواطف"، حيث تتبّت الكارثة من انقطاع التواصل، ومن انهيار ذلك بعد الذي يمكن أن يصل بين المتخاصمين والأصداد على نحو يحيد فيه خصومتهم وتصادهم. ولقد حاولت في القسم السابق أن أبين أنَّ هنالك أسباباً عميقاً تقف وراء هذا الانقطاع. فصمت الولد ينشأ من اكتشاف أنَّ العالم لا يعطي أيَّ أهمية لمطالب الآنا الأعلى. أمّا العمى المُطْنِب لدى البالغ فينشأ، بعكس ذلك، من حقيقة أنَّ أولئك الذين يفقدون أنماهم الأعلى لا يعود بمقدورهم أنَّ "يروه" لدى الآخرين. وهذا نموذجان من الوجود لا بدّ لهما أن يتصادماً حتماً: ومن هنا موضوعة "سوء التفاهم" المتكررة - موضوعة استخدام لغتين مختلفتين - والتي تمثل عاقبة لهذا الحال.

بيد أنَّ الأدب "المثير للعواطف" يعكس تسلسل السبب والنتيجة هذا. فهو لا يقْدِم العناد والعمى كتجليين بسيطين لشكليين متعاكسين من أشكال الحياة، بل يقدمهما على أنهما المصدر الذي لا تُسْبِّر أغواره والذي يتبع منه كلَّ شيء آخر. وغاية الإلحاد المتكرر، والوسواسي، على هاتين الصفتين لدى "الشخصيات" ليست أن تدفعنا إلى مزيدٍ من الفهم بل أن تحبط محاولتنا في أن نفهم، مبديةً مثل هذا الجهد على أنه زائد تماماً ولا ضرورة له. فهو يُقدّم على أنه سوء تفاهم بسيط سوف يؤدي - إنْ لم تتمَّ إزالته في حينه بكمية وافرة من الرسائل والحوارات، على غرار ما يجري في الكبراء والهوى - إلى التقيح وإلى التفسخ بالمعنى الحرفي متحولاً إلى مأساة. وما توضّحه "الاعترافات" العظيمة الأخيرة هو على وجه التحديد أن التفاهم لو جاء باكراً، لكان من الممكن تفادياً المأساة بسهولة.

لا يقدّم سوء التفاهم، إذًا، على أنّه تجلٌّ لصراع محدّد بل على أنّه السبب الحقيقي لهذا الصراع: فلو اكتشفَ هذا السبب لما كان الانقسام قد وقع. وهذا تختلف صورة الصراع بين الأشخاص التي يقدمها الأدب "المثير للعواطف" أشدَّ الاختلاف عن كُلٍّ من الصورة التي تشتمل عليها التراجيديا الكلاسيكية والصورة النمطية التي تشتمل عليها "الأعمال المستدركة للدموع" في القرن الثامن عشر. ففي أنتيغون أو إميليا غالوتِي^(*)، على سبيل المثال، لا نجد أيَّ سوء تفاهم على الإطلاق. كلَّ شيء واضح وضوح الشمس. أمّا الكارثة فتقع لأنَّ هناك منظومتين للقيم، أو القوانين، تتعارضان في هذه الأعمال دون إمكانية للتوفيق بينهما. ويوضح النصُّ أنَّ هذه المنظومة أو تلك ينبغي أن تخضع وتسسلم. ولذلك فإنَّ المرء لا "تُشار عواطفه" إزاء مصير أنتيغون أو إميليا، بل يغضب (أو يُسرَّ)، فالمسألة برمتها مسألة وجهة نظر). ويعمل حلُّ خيوط القصة على تشديد الانقسام، وتعزيز أحدي الجانبين لدى الطرفين المتبارعين وإضفاء الشرعية عليها. ويمكن للمرء - بل عليه - أن يكون مع هذا الطرف أو ذاك. فلا مجال لإيجاد أرضية مشتركة أو القيام بتوسيط أو تسوية.

أما في الأعمال التي تعنى بها هنا فنجد هذا النموذج مقلوبًا رأسًا على عقب. فأنَّ تُشار عواطفنا - ونبكي، الأمر الذي يمثل أكمل تجلٌّ لتلك الإثارة - هو المقابل الدقيق لأنَّ نغضب. فالغضب يفرق؛ أما الدموع فتوحد. ولكن من هو الذي توحّدنا معه؟ ليس الشخصية الرئيسة - الضحية. ليس نمشك أو هموري من تشتدّنا دموعنا إليه. وما لدينا من نهاية ينزلق، دون أن ندرك إنما بصورة لا مرد لها، صوب الآخرين، صوب الناجين. وكما يحصل في مأتم، فإنَّ موت الشخصية الرئيسة يعمل على إعادة بناء جماعة أولئك الذين بقوا. فمن خلال النحيب الجماعي، تزول كلَّ ضغينة، ويزول كلَّ ظلم، وتزول كلَّ ملامة. إنه طقسٌ من الغفران الجماعي المتتبادل. وهو يعبر في هذا عن مطعم أساسي من مطامح العالم الحديث، ومن مطامح شكل الرواية السردي: مطعم التسوية. فأنَّ تُشار عواطفنا إلى حدِّ البكاء هو

(*) تراجيديتان لكلٍّ من سوفوكليس وليسنخ على التوالى.

رد فعل روائي نمطي على وضعٍ تراجيدي. وهذا التشابك بين المستويات – وليس الوضع التراجيدي بحد ذاته والذى لم نعد نجده في الحقيقة منذ النهضة فصاعداً – هو المكان الذي ينبغي أن نلتمس فيه الشكل الوحيد الممكن في العالم الحديث من أشكال التطهير. غير أنه تطهير ينطوي على تصلٍ حاسمٍ من التراجيدي: فذلك القدر الكبير من التفاهم الذي يتم التوصل إليه عند فراش الموت ينقض شرعية السلوك الذي أدى إلى ذلك. وهو لا يقرب التراجيديا بل يبعدها على نحوٍ نهائى، مصنّفاً ليابها كنوع من الإفراط غير الملائم أو المبالغة البعيدة عن الصواب.

ويبدو أنَّ هذه الآلية التي تخوض منزلة أحادية الجانب التراجيدية عبر فرض المقدرة الروائية على التوفيق والتسوية هي التي تفسّر ذلك الاحترام العظيم الذي حظيت به، في عصرٍ رقيقٍ ومحنون، تأمّلات هيغل الكلبية^(*) في مصير الذاتية الحرّة التي تريد أن تخلص ذاتها وحدها وأن تؤمن بها وحدها. فعلى الرغم من أن صفات "الأنماط" المثالية-التاريخية التي بناها هيغل تبدي ذلك الميل المزعج إلى التداخل والاختلاط المتبادلين، إلا أنَّ بمقدورنا أن نعيد بناء اللحظات البارزة في تلك الرحلة، من فينومينولوجيا الروح إلى علم الجمال، على النحو المعقول التالي:

"ولكن ما إن يبلغ [الوعي المفرد] هذه الفكرة [فكرة كونه فرديةٌ خالصةٌ لذاته]، كما ينبغي له أن يبلغ، حتى تضيع وحنته المباشرة مع الروح [أو الجماعة الأصلية بعبارة أخرى]، ويُضيّع كونه ذاته في هذا الروح، وتضيع ثقته. وإنْ ينعزل ويغدو ذاته، فإنه يكون هو الماهية الآن، وليس الروح الكلي...."

وبترسيخ نفسه على هذا النحو... فإنَّ الفرد يضع نفسه في تعارض مع القوانين والأعراف. ويعدها مجرد أفكار، ليس لها أيَّ جوهرٍ مطلق، ونظريَّة مجردةٌ ليس لها أيَّ واقع، أمّا هو بوصفه هذا "الآن" المحدد فهو حقيقة ذاته الحية....

(*) الكلبية هنا بمعنى القناعة بأنَّ السلوك البشري تهيمن عليه المصالح الذاتية وحدها.

[بالنسبة لوعي الذات العقلاني] هذه هي بداية الجوهر الأخلاقي... [الذي] ينخفض حينئذ إلى المستوى الذي لمحمول خال من الذات، تتمثل حوامله الحياة بأفراد عليهم هم أنفسهم أن يملأواً كلّيتهم وأن يحققوا طبيعتهم الجوهرية بجهودهم الخاصة....

وعليه، فإنَّ القانون الذي هو مبasher قانونٌ وعي الذات الخاص، أو فؤادٌ ينطوي في داخله على قانون، على الرغم من كونه فؤاداً، هو الغاية التي يتلمس وعي الذات تحقيقها.... [لكن] هذا الفؤاد يواجهه عالمٌ واقعي....، قانونٌ يقمع الفردية المحددة، تنظيمٌ للعالم عنيدٌ ينافق قانون الفؤاد....^(١)

لقد تتبعنا إلى الآن ذلك الانقسام المترامي بين "الفرد" و"حال الدنيا". وعلى هذين الكيانين الآن أن يضارع واحدهما الآخر في مواجهة مباشرة. وعند هذا الحد يكتشف المرء، كما يواصل هيغل القول، أنَّ "قانون الفؤاد ليس سوى هلوسة الإعجاب بالذات": فهو يضع "حال الدنيا" على المحك، محملاً إياها - في هذينات الإعجاب الجنون بالذات - كلَّ المسؤولية عن مكانة "الكهنة المتعصبين، والطغاة التهميين". في حين أنَّ العكس هو الحال في الواقع: قانون الفؤاد هو الذي يمثل " مجرد شيء في النية لا يصمد على محكَ الزمان، بخلاف النظام القائم، بل يُطاح به ما إن يُوضع على ذلك المحك"^(٢). وكذلك يُطاح، في مقطعٍ شهير من علم الجمال، بكلِّ من مفهوم "الحب"^(٣) ومفهوم "الشرف"^(٤). ففي كلِّ من هاتين الحالتين

(١) هيغل، فينومينولوجيا الروح، أكسفورد 1979، ص 214-215 و 221.

(٢) المصدر السابق، ص 226.

(٣) هيغل، علم الجمال، أكسفورد 1975، ص 567: "يدور كل شيء في الحب الرومانسي حول واقعة أنَّ هذا الرجل يحب هذه المرأة على وجه التحديد، وهي تحبه. والسبب الوحيد الذي يفسر لماذا هذا الرجل وحده أو هذه المرأة وحدهما على وجه التحديد إنما يتوقف على الطبيع الخاص لدى هذا الشخص، وعلى عرضية الهوى المفاجئ". وما الذي يمكن أن يكون " مجرد شيء في النية" أكثر من تفوق ذلك الشخص على جميع الآخرين؟

(٤) المصدر السابق، ص 593: "الشرف..." يختلف لنفسه أهدافاً نزوية متقابلة، ويقدم ذاته في طابع [مزاعم] معين، وبذلك يقيّد نفسه أمام ذاته وأمام الآخرين بشيء ليس واجباً ولا ضرورياً بحد ذاته. وبذلك فإنَّ ما يضع الصعب وضروب التعقيد في طريقه ليس الشيء ذاته بل فكرة هذا الإنسان عن ذاته لأنَّ تمسكه بالطبع الذي يزعمه يغدو مسألة شرف". ولا يتمالك المرء هنا نفسه عن رؤية ذلك العناد المفرط دوماً، وغير المناسب لدى أبطالنا الصغار.

ينقد هيغل ويُسخر مما يبدو له مجرد مبالغات خيالٍ أصمّ وأعمى إزاء الهيئة الحقيقة التي يتخذها النظام القائم.

غير أنَّ مثل هذه الواقعية لا تعني معرفة الواقع بصورة أفضل بل تعني - وهذا مختلف تماماً - تبيَّن عقلانية وأخلاقية جوهريَّة قائمة فيه: فلا يكون ثمة أدنى سبب يدفع الفرد لأنَّ "يفهم" نظام الأشياء القائم، فما بالك بأنْ يغيِّره. وهذا يعني أنَّ الواقعية التي ينظر هيغل صوبها لا تكمن في وضوح معرفة المرء أو في صفاء أهدافه الذاتية، بل في التخلص منها باعتبارها مجرَّد أوهام. ونجد في النهاية أنَّ الرحلة المتوحدة التي تقوم بها "الذاتية الحرَّة" قد كانت عقيمة تماماً، وأنَّ هيغل لا يبدي أي لبس في التعامل معها على أنها مجرد شرَّ لا بدَّ منه، ومجرد شغف صبيانيَّ:

"يُطْرَحُ الوعيُّ مثلاً يُطْرَحُ الرداء القديم فكرته عن الخير الذي لا وجود له إلا من حيث المبدأ، دون أن يكون له بعد أيَّ تجربة فعلية. فقد علمته التجربة خلال صراعه أنَّ "حال الدنيا" ليس بالسوء الذي يبدو عليه؛ لأنَّ واقعه هو واقع الكليَّ.... وقد تتصور الفردية [التي أعيد إدخالها في] "حال الدنيا" أنها لا تعمل إلا لذاتها أو لمصلحتها الخاصة. غير أنها أحسن مما تحسب نفسها عليه، ذلك أنَّ عملها هو في الوقت ذاته وبصورة ضمنية عمل كليَّ. وحين تعمل لمصلحتها الخاصة، فهي ببساطة لا تعلم ما الذي تعمله؛ وحين تجزم أنَّ كلَّ واحد يعمل لمصلحته الخاصة، فهي لا تؤكِّد سوى أنَّ أحداً لا يعلم ما هو العمل".^(١)

"غير أنَّ هذه المعارك ليست في العالم الحديث سوى نوع من التدريب"، أو تعليم الفرد وقائع الحاضر، ومن هنا تكتسب أهميتها الحقيقة. ذلك أنَّ غاية مثل هذا التدريب تكمن في أن يكُفَّ الفرد

(١) فينو مينولوجيا الروح، ص 234 - 235.

عن لهو الشباب وعبيه، وبيني نفسه في تنازعٍ بين رغباته وآرائه وبين علاقات العيش وعقلانيتها، ويدخل تسلسل العالم وترابطه، ويتخاذل الموقف المناسب حياله. فمهما نازع العالم، أو دفع في ذلك السبيل، فسوف ينتهي في غالب الأحيان إلى إيجاد فتاته وموقع ما، فيتزوجها، ويغدو ذلك الشخص العادي الصالح كغيره. أما المرأة فتأخذ على عاتقها أمر إدارة البيت، و يأتي الأطفال، وتسلك المرأة المعبودة، التي كانت في البداية فريدةً وملائكةً، مثلاً تسلك بقية الزوجات؛ وتأتي مهنة الرجل بالتعب والمنففات، أما الزواج فيأتي بالمصائب المنزلية - ومن هنا كل ذلك الصداع الذي يعاني منه القوم المتزوجون - وما نراه هنا هو شخص يشبه المغامر مع فارق يتمثل في أنه بات يعرف قدره وأهميته حق المعرفة، ولا يجد مناصاً من تصويب ما كان يعتمل لديه من أوهام".^(١)

لا ينبغي أن نعتبر هذا ضرباً من الاستطراد الزائد دون ضرورة. فالأدب "المثير للعواطف" يثير اهتمامي لأنّه بنية أدبية تتدخل على طريقتها الخاصة في سيرورة تشكيل الوعي وتشكله الذاتي، ولأنّه واحد من المواقف المتعددة التي تتدخل عندها مشكلة نظرية الرواية مع مشكلة التكوين. وعمل هيغل هو الأساس الذي لا غنى عنه لكلا هاتين المسألتين^(٢). ولا بد أن يكون القارئ قد أقام تعلقات واضحة معينة بين حاجج القسم السابق والنصوص التي نتفحصها. ذلك أنّ أوّلاد

(١) علم الجمال، ص 593.

(٢) لاحظ البروفسور غيمبيتزوينو، في بعض تأملاته في مقالتي عن الأدب البوليفي، أن الاستناد إلى ماركس، أو جاكوبسون، أو ليفي شتراوس في الحديث عن آخر كونان دويل هو ضربٌ من العادة (انظر تقديمِه لكتابه Letteratura di consumo-Letteratura di massa بباريس 1979)، ص XVII-XVIII. ومن يعلم أيَّ وجه سيُنيرز الآن حين يجد ذراع هيغل في ذراع نعمتشك! من الواضح أنَّه يسهل على المرء أن يجد كثيراً من هيغل لدى غوته وكثيراً من غوته لدى هيغل؛ وكيف يمكن أن يكون الأمر خلاف ذلك؟ لكن البناء الفكري العظيم ليس ذلك الذي لا يظهر إلا في روانة المفكرين العظام الآخرين. بل هو ذلك الذي يلقط "روح العصر" بكل تجلياتها، من أرفعها إلى أدنىها، وبتقديرها، كما أتفق أدرك أن إيجاد هيغل لدى غوته هو أمر يسير و"آمن"، أما إيجاده لدى مولنار فشاق وربما خطأ، ولكن المؤسف هو أنَّ أساندَة الجامعة يدفع لهم لكي يخوضوا السجالات أيضاً.

شارع بال، والمُسَاء فهمه والقصص الشهرية في قلب تحكي عن أولئك الذين ينجم سقوطهم عن التزام مفرط بما لديهم من قانون الفؤاد الذي لا يزال بعيداً عن التحقق واليقين، أو ينجم بعبارة أخرى عن رغبة مفرطة في أحادية الجانب، وهي خطيئة الخطايا في المنظومة الهيكلية^(١). فقد رفض هؤلاء أن يتبنّوا في العالم كما هو عليه ذلك الواقع الذي ينبغي على الجميع أن يتوصّلوا إلى تفاصيله حتى معه بوصفه الواقع ذاته، الواقع الوحد الذي لا شك فيه (على نحو ما نجده في ذلك "المذهب الوضعي غير النقي" الذي سلط عليه ماركس الأضواء عند هيغل)؛ كما رفضوا أن يتبنّوا حقيقة أنّ لهذا الواقع من غير شك عقلانيته الخاصة، تلك العقلانية الشاملة والموضوعية، التي يكون من الغباء أو الانتحار أن نجهّر في مواجهتها بشكوكنا ومطالعنا.

وإذا ما كان التكوين يكمن في تخلي المرء النهائي عن قيمه الخاصة بوصفها أو هاماً خادعة كيما يفلح في إigham نفسه في العالم القائم ويجد هناك امتلاءً بالمعنى وسعادة، فإنَّ الأدب "المثير للعواطف" يحكي لنا قصة تكوينٍ فاشلٍ ومحققٍ. غير أن علينا أن نمضي هنا بحذرٍ واحتراسٍ. فلا حاجة بنا لأن نزعم أنَّ تربية الفرد (الحتمية) على قوانين الواقع يعني أن تتبع اللحظات الثلاث جميعاً في الفالس الهيغلي الرعوي، وأنها ينبغي أن تحاول إقناعنا بأنَّ العالم على ما يرام كما هو. فليس عليها سوى أن تقول إنَّه على ما هو عليه، وإنَّ قويَّ بما يكفي لأن يشتبه كلٌّ من يحاول معارضته. ويبدو أيضاً أنَّ هذا هو المعنى الذي يحمله أحد المقاطع في كتاب فرويد الحضارة ومنغصاتها:

(١) في القطب المقابل للشخصية التي تتفق بثبات مع قانون الفؤاد ثمة نموذج الخائن، والذي يمثل هو أيضاً، وتبعاً لجوليا كريستيفا، بطلًا روائياً بامتياز (في الرواية [يخلال الملحة] لا يتحول البطل إلى خائن، فهو خائن". انظر "السرد والتحول"، I، Semiotica، ٤ (١٩٦٩)، ص ٤٣٦).

وتحتوي أولاد شارع بال أيضاً قصة خائن - هو غيربيب. يندم ويتوّب لاحقاً، ويفلح في إصلاح ذاته تماماً وفي كسب تعاطفنا. وقصته مثال نموذجي في إظهار المرونة الأخلاقية التي يتمتع بها العالم الروائي ومزاياه التنسوية. غير أنه من اللافت أنَّ مولنار لا يجعل من غيربيب الشخصية الرئيسية في الرواية، وأنَّ قصته تُبعد إلى هوامش الحبكة، مثل نموذج سردي ممكِن ومُعترف به، لكنه يُرْقَض ويُنْبذ.

"ثمة إجراء آخر يعمل عمله بطاقة وشمول أشدّ [مما نجده في التماس الفنّ بغية تحقيق الرغبات التي يصعب تحقيقها]. وهو إجراء يعتبر الواقع العدو الأوحد ومصدر كلّ معاناة، وشينًا يستحيل التعايش معه، بحيث يكون على المرء أن يقطع كلّ صلة به إذا ما أراد أن يكون سعيداً بأيّ صورة من الصور... يمكن للمرء أن يحاول إعادة خلق العالم، وأن يشيد مكانه عالمًا آخر تزال منه تلك المظاهر التي لا تُطاق وتحل محلّها أخرى أكثر انسجاماً مع رغباته. غير أنّ القاعدة هي ألا يصل إلى شيء كلُّ من يدفعه تمرد اليائس إلى سلوك مثل هذا السبيل لبلوغ السعادة. فالواقع أقوى منه بكثير. وسوف يغدو ذلك الجنون، الذي لن يجد في الغالب من يمد له يد العون في تحقيق ضلالاته".^(١)

يبدو أننا عدنا إلى عالم فينيمونولوجيا الروح. لكن هنالك اختلافاً أساسياً: ففرويد يقول إنَّ العالم أقوى من "هلوسة" الفرد، وليس أكثر أخلاقية أو أكثر عقلانية. ونجد شيئاً مشابهاً إلى حدّ بعيد في الإطار المفاهيمي لسيكلولوجيا الجريمة في أوائل القرن الثامن عشر، ذلك الإطار الذي أعاد ميشيل فوكو بناءه في كتابه تاريخ الجنون:

"هذه المنطقة من الجنون والهياج حيث يولد الفعل الإجرامي لا تعلن أنه بريء إلا بقدر ما تكون بعيدة عن الحياد الأخلاقي الصارم، لكنها تقوم بوظيفة دقيقة: تتمثل في تمجيد قيمة يعترف بها المجتمع دون أن يسمح لها بالتحقق. فنحن نقدم وصفة الزواج لكننا مضطرون لأن نغضض أعيننا عن الخيانة. وسوف تكون للجنون سلطة التسويف حين يكشف عن الغيرة، والعناد، والإخلاص: ولو كان الانتقام ثمناً لذلك. وعلى السيكلولوجيا أن تجد لها ملاداً في

(١) سيموند فرويد، "الحضارة ومنعطفاتها" (1930) في فرويد، المجلد XXI، ص 81.

ضمير آخر، في العلاقة بين القيم المُعترف بها والقيم المطلوبة. عندئذ، عندئذ فقط، يمكنها أن تفك واقع الجريمة وتعلن أنها لا يمكن معاقبتها، عبر نوعٍ من كِيَخوتية الفضائل غير القابلة للتطبيق.... المرء بريء في ذلك الانتقال المباشر والعنيف من أخلاق إلى أخرى، من أخلاق موصوفة لا يكاد المرء يجرؤ على الاعتراف بها إلى أخلاق مُمَجَّدة يرفض المرء، خدمةً للصالح العام الأوسع، أن يمارسها".^(١)

من الواضح لدى كلّ من فرويد وفوكو أنَّ "هلوسة الإعجاب بالذات" ليست السبب في سقوط الفرد - كما هو الحال عند هيغل - بل عاقبة هذا السقوط. فالطموح الفردي لا يغدو "هلوسة" إلا بعد أن تتحقق به الهزيمة. وـ"جنونه" يمكن في خَوَر قواه، وليس في الإجهاد الأخلاقي بحد ذاته. وهذه اللعبة تُخَاض كاملةً في ميدان علاقات القوة "الحيادي" أخلاقياً. ولا يعود النمو يعني أن نتعلم كيف نتبين في العالم ذكاء الروح الهيغلي منقطع النظير، بل أن نتعلم أن نخاف من قوة العالم. وهذا بالفعل هو نوع التكوين (إذا ما كان من المشروع أن نواصل تسميه كذلك) الذي يحتاجه عالم قائم على علاقات القوة ومتعشّق معها، وليس مع الغايات الأخلاقية أو النماذج العقلانية. غير أنَّ على هذه الحضارة، إذا ما أرادت أن تكون متسقة، أن تتخلّى أيضاً عن العزاء الهيغلي الذي يعيد خفية إدخال القيم إلى العالم. وذلك ليس لأنَّ هذه القيم ليست موجودة، فحتى العالم الإشد ابتدأاً متنى بها، بل لأنَّ شرعيته لا تتوقف على حضورها، وإنما تتوقف بالدرجة الأولى على القوة المحسنة التي يبديها.

هذا هو الاكتشاف الذي يساق إليه يانوش بوكا، الشخصية الرئيسة الثانية في أولاد شارع بال:

(١) ميشيل فوكو، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، باريس 1961، ص 549-550.

"وفي اليوم التالي، في المدرسة، حين كان الجميع جالسين في مكتنتهم، ومشى الأستاذ راتس، وسط صمت ورع، صوب مكتبه بخطوات بطيئة، وفورة وراح يتذكر بصوت خافت إرنسن تماشـك، ثم دعا بعد ذلك الصـفـ بأكمله للاجتماع عند السـاعةـ الثالثـةـ منـ الـيـومـ التـالـيـ بـثـيـابـ سـودـاءـ أوـ غـامـقـةـ عـلـىـ الـأـقـلـ فـيـ شـارـعـ رـاكـوشـ،ـ كانـ يـانـوشـ بوـكاـ يـحـدـقـ أـمـامـهـ مـسـتـغـرـقـاـ فـيـ التـفـكـيرـ.ـ وـلـأـوـلـ مـرـةـ وـمـضـتـ فـيـ روـحـ النـقـيـةـ الـبـسيـطـةـ فـكـرـةـ مـاهـيـةـ هـذـهـ الـحـيـاةـ الـحـقـيقـيـةـ.ـ هـذـهـ الـحـيـاةـ الـتـيـ تـجـبـرـنـاـ عـلـىـ الـقـتـالـ كـأـنـنـاـ خـدـمـهـاـ الـذـينـ يـعـمـلـونـ تـحـتـ إـمـرـتـهـاـ،ـ بـسـكـيـنـةـ فـيـ بـعـضـ الـأـحـيـانـ،ـ هـذـاـ صـحـيـحـ،ـ إـنـمـاـ بـحـزـنـ عـظـيمـ فـيـ أـحـيـانـ أـخـرىـ".ـ

هذه هي الفقرة الأخيرة في رواية مولنار. وهذه هي أول مرة يصوغ فيها بوكا حـكـماـ علىـ الـعـالـمـ.ـ كـلـ ماـ جـرـىـ لـمـ يـمـكـنـهـ مـنـ أـنـ يـفـهـمـ بـصـورـةـ أـفـضـلـ عـلـىـ الـأـقـلـ ماـ هـيـ "ـهـذـهـ الـحـيـاةـ"ـ،ـ أـنـ يـجـدـ فـيـهاـ مـعـنـىـ أـرـفـعـ.ـ وـالـأـخـرـىـ،ـ أـنـهـ قـدـ دـمـرـ مـاـ كـانـ لـدـيـهـ مـنـ يـقـيـنـيـاتـ قـلـيلـةـ وـبـدـدـ كـلـ أـمـلـ.ـ وـكـلـ مـاـ يـمـكـنـ لـبـوـكاـ أـنـ يـرـاهـ هـوـ قـوـةـ الـعـالـمـ،ـ الـذـيـ يـجـبـرـنـاـ عـلـىـ الـقـتـالـ كـأـنـنـاـ تـحـتـ إـمـرـتـهـ"ـ.ـ وـيـمـكـنـ لـنـاـ أـنـ نـلـقـطـ مـنـ خـلـفـ بـوـكاـ لـمـحةـ خـاطـفـةـ مـنـ توـرـليـسـ،ـ وـديـداـلـوسـ،ـ وـروـسـمانـ،ـ وـمـنـ حـيـرـتـهـ الـمـلـغـرـةـ الـتـيـ سـتـسـدـلـ مـعـهـاـ الـسـتـارـةـ مـرـةـ وـإـلـىـ الـأـبـدـ عـلـىـ ذـلـكـ التـفـأـلـ الـعـضـوـيـ فـيـ الـرـوـاـيـةـ الـتـكـوـيـنـيـةـ.

٥ - أبعد من الدموع:

دعونا نعود لآخر مرة إلى الأثر النهائي الذي يحدثه الأدب "المثير للعواطف": الدموع. وبدلـاـ مـنـ أـنـ نـسـأـلـ هـذـهـ الـمـرـةـ "ـلـمـاـ يـبـكـيـ الـمـرـءـ؟ـ"ـ،ـ دـعـونـاـ نـسـأـلـ "ـمـاـ الـذـيـ يـحـدـثـ حـيـنـ يـبـكـيـ الـمـرـءـ؟ـ"ـ مـاـ يـحـدـثـ هـوـ أـنـ ستـارـةـ سـتـدـلـ بـيـنـنـاـ وـبـيـنـ الـعـالـمـ.ـ فـالـبـكـاءـ يـتـبـحـ لـنـاـ أـلـآـ نـرـىـ.ـ فـهـوـ سـبـيلـ لـإـلـهـائـنـاـ عـنـ رـؤـيـةـ مـاـ كـرـنـاـ،ـ أـوـ جـعـلـهـ يـخـفـيـ.ـ وـالـبـكـاءـ لـاـ يـتـوـافـقـ مـعـ الضـيـقـ ذـلـكـ التـوـافـقـ الـبـسيـطـ:ـ فـهـوـ لـيـسـ نـتـيـجـتـهـ الـمـبـاشـرـةـ

والمحتممة، بل هو قبل كل شيء ردة فعل عليه، ردة الفعل الأشد طفولية، إذا جاز القول: ردة فعل من واجهه عالم محبط ومُخيب فلم يعد يريد النظر والتفكير، بل يمارس ما يكفي لإيماءة سحرية تهدف إلى جعل هذا العالم يختفي.

إما التفكير وإما الثقة بفعل "سحري": من هو البالغ الذي سيتردد بين هذين الموقفين؟ بيد أن الأمور أعقد من ذلك بعض الشيء. ذلك أن "التفكير" يمكن أن يكون له في الحقيقة معنيان متعاكسان تماماً. فقد يشير إلى عملية تحاول أن تنتقصى الصلات السببية لحدث ما، وقد يشير إلى عملية تهدف إلى وضع خطة للأحداث القادمة. وما من دياlectik يمكن أن يُبرئ فقط هذا الجرح الذي يدخل في تركيب الذات الإنسانية، المعلقة والممزقة بين قطبي السببية والغاية، الواقع والرغبة، الضروريين كلّيهما لوجود هذه الذات، إلا أنه ذلك الوجود الذي لا يبلغ التوازن فقط. وثمة لحظة محددة من لحظات العلاقة بين هذين القطبين هي لحظة "قذح زناد" البكاء: اللحظة التي يهبط فيها التوتر أخيراً لأن الرغبة والغاية تتكتشفان على أنها سدى، لا تطالان. ومن هنا ذلك الإحساس المتناقض الذي ينطوي عليه البكاء: حزن أكيد، لأن الخسارة أكيدة؛ وارتياح في الوقت ذاته، وذلك، على الأقل، لأن كل صراع داخلي قد توقف.

غير أن في فعل البكاء الذي تثيره النصوص السابقة ثمة ثنائية أخرى أشد أهمية، تتجسد على نحو واضح وصريح في مقطع رائع من أولاد شارع بال وتحضر على نحو ضمني في "الاعترافات" الأخيرة في جميع النصوص المثيرة للعواطف. فالدموع تحيل التكريم الأخير، أو أوسمة الحرب، إلى ميدان الغايات، والأنا العليا، والسعادة. غير أن المرء إذ يبكي، إنما يلقي تحية الوداع الحاسمة على هذا التكريم: لأن الدموع توثق أواصرنا بالسيد باريست، والسر إيفيرارد دنكومب، وغيره (إذا تجعلنا نسلك على طريقتهم ذاتهما)، وليس بجيئني، أو هموري، أو نمشك. ومن الواضح أننا نقع هنا على حركتين انفعاليتين بالمعنى الاختلاف، بل ومتعاكستين بمعنى ما. ولذلك لا ينبغي أن يدهشنا أن البكاء غالباً ما يُعتبر أمراً منطوياً على النفاق. وهو كذلك إلى حد بعيد. فهو استسلام للواقع يقوم

في الوقت ذاته بتكرير ذلك المثال الذي حاول أن يشنّ حرباً على الواقع. وهو سبيل لإراحة ضمير المرء مطابقً للوعي الرايئ؛ ومن الفطنة بالفعل أن نرتتاب بمن يميل كثيراً إلى ذرف الدموع. بيد أنَّ من لا يبكي قطًّ يبقى الأسوأ، لأنَّ المرء حين يبكي يعترف على الأقل بأن شيئاً مهماً قد فُقدَ، في المصالحة مع العالم، وبذلك لا تكون هذه المصالحة مصالحةً حقَّةً، بل هزيمةً. ويمكن لنا أن نأمل على الأقلَّ بأن يكون الشخص الذي يعترف بواقع الهزيمة - ولو من خلال الدموع وحسب - ذلك الشخص الذي لم يخدم تماماً شعلة الرغبة بالانتقام، ويمكن في يوم ما أن يثور على الاستسلام لشرطٍ إنسانيٍ مشوهٍ.

ولا يعني الإسلام، بالطبع، أن يمضي المرء في تربية الأوهام، والتخطيط لأضاليل جديدة لا تثبت أن تتحلَّ في دموع جديدة؛ ذلك أنَّ السعادة البشرية "لم تدخل في خطة الخلق"، كما لاحظ فرويد، ولا في خطة أي مجتمع نعرفه إلى الآن. غير أنَّ هذا التوتر هو الفضيلة الأساسية لدى الحيوان البشري. ومحاولتنا تهدئه أمر دنيء. وعلى المرء بالأحرى أن يحاول المضيَّ به إلى نهاياته، ولا يتزحزح عن مثله العليا، ومن ثمَّ، في لحظة البكاء، لحظة تأخذ الواقع بالسخرية من القيم، يفتح عينيه على اتساعهما ليفهم منطقها. هكذا يكون الشروع بموقف علميٍّ. فأنْ نعرف لا يمكن أن تعني سوى أن نعرف شيئاً مختلفاً عنا، ولا يمكن لذلك أن يتم إلا حين نواجه "نحن" - أو تواجه مثلك العليا، ورغباتنا - شيئاً يجبرنا على أن ندرك اختلافه إذ يرفضنا ويسيء إلينا.

وبخلاف النظرية الراجحة الآن، فإنَّ أصل هذا الموقف العلمي لا يتماشى مع "إرادة القوة". فالمعرفـة تنشأ على الدوام من، وفقط من، إدراك الآخرية. وأوضح إحساس بالآخرية، وأشدَّها واقعية، هو الألم، الذي يخبرنا بأنَّ الموضوع لا يزال يابي الخضوع لإرادتنا، حتى لو بلغت المعرفة غايتها وأحاطت" بموضوع استقصائـها. وفي حين أنَّ هذا الأمر قد يمضي على ما يرام في حالة موضوعات الطبيعة، التي تبدي عن عدم اكتتراث عنيد حيال الحيوانات الناطقة التي تمشي على قدمـين، فإنَّ الأمور تختلف تماماً في حالة المجاميع البشرية. فاضطرار العلاقات

الاجتماعية التي تربط البشر معًا لأن تكون مغلولةً – جميعها – إلى تلك اللامبالاة الباردة حيال الغايات، تلك اللامبالاة النمطية في قوانين الطبيعة، ينبغي أن يظل يستوقفنا بوصفه مؤلماً. ومن لا يشعر بذلك لن يفهم شيئاً عن العالم. والطموح إلى السعادة أمر مقدس، أما اعتقاد المرء أنه أحرزها في عالمنا فهو عرضاً من أعراض الغباء وليس السعادة، ومثل هذه الخاصية لا تتناسب العمل الفكري. صحيح أنَّ هذا الحال ينبغي أن يُعتبر ثابتاً دون تبديل إلى أن يثبت العكس. ولكنني أود أن أوضح فقط أنَّ ما لا يتبدل ينطوي على ضرورة وليس على غاية. وهذا يعني أنَّه يمكن للمرء، بل عليه، أن "يقبله"، أما الدافع عنه فمن السخف والubit. وهذا كل شيء.

هكذا نعود إلى كتبنا، لآخر مرة بالفعل، وليس معنا سوى تهمة واحدة يمكن أن نتهمها بها: وهي أنها لم تلتحق أصل الألم إلى حيث يكون من الفاحش أن يوجد – أي أنها لم تلتحقه في العلاقات بين البشر – بل لاحقته إلى حيث يكون وجوده حتمياً: في الطبيعة. وذلك هو السبب في أنَّ الموت الناجم عن أسباب طبيعية محضة هو في الأدب "المثير للعواطف" موضوعه الحاسم، وكذبه الكبيرة. ولا تكمن هذه الكذبة في إلحاح هذا الأدب على الحزن والخسارة التي لا تُعوض في كل مينة، بل في إسقاطه على الموت إحساساً بالظلم والأذى (ثمة شعور دائم بأنَّ موت شخص فتى هو أمر "ظالم") هو إحساس لا مكان له شرعاً إلا داخل الجماعة البشرية. وبذلك تجري شيطنة الطبيعة بغية تبرئة المجتمع عبر إظهار حالة عجزه المحزنة. وفي هذا الأمر، الذي يمثل الغاية الأخيرة للأدب "المثير للعواطف"، يستند هذا الأدب إمكانية المعرفة التي كان قد تدبر أمر نشوئها، بوضعنا في حضرة الألم، ويتصل منها.

الوداع الطويل:

أوليس ونهاية الرأسمالية الليبرالية

١ - صورة أزمة:

أحدثت رواية جيمس جويس أوليس فارقاً عميقاً في تطور الأدب الأوروبي، وفي تطور الرواية بوجهٍ خاص: وقد اتضح ذلك مباشرةً غير أنَّ ما كان أقلَّ وضوحاً - ولا يزال - هو الصلة بين هذا الفارق وما حصل من قطْبٍ في اشتغال المجتمعات الرأسمالية عند مطلع القرن العشرين. ولعلَّ الإهمال المتبادل بين كلٍّ من البحث الاجتماعي التاريخي والبحث الأدبي أن يكون قد تزايد بمرور الوقت في غير مصلحة كليهما. وهذه الدراسة هي محاولة لإعادة الربط بين طرفيَّ المشكلة. أما الأدوات المستخدمة فليست جديدة؛ والشيء المبتكر الوحيد هو محاولة المكاملة بين هذين الطرفين على نحوٍ منهجيٍّ. غير أنَّ هذه العملية، على بساطتها، تفرض على المرء أن يعيد قراءة أوليس من وجهة نظر مختلفة أشدَّ الاختلاف.

ثمة جَنْبٌ عميق بين هاتين المفردتين، أوليس و"الأزمة". غير أنَّ المفردة الثانية كانت قد تحولت، في الاستخدام النقدي الحالي، إلى صورة ضبابية مهمَّة لنهاية العالم، والقيم، والأدب، بل ونهاية البرجوازية، كما لا يكُلَّ الطلاب من الترداد بنوع من الغباء والمنطق الأحمق. لكنَّ أوليس قد خلبت ألباب قرائتها إلى حدٍ أنها جعلتهم ينسون أنَّ أكثر من نصف قرن قد مضى على العام 1922 وأنَّ العالم، والقيم، والأدب، والبرجوازية بلا شك، قد واصلت نماءها في غضون ذلك. وهذا ما يجعل من الضروري أن نرسم حدود هذه الأزمة وهذه الــ أوليس: أي أن نعيِّنها بوصفهما حدثنين تاريخيين، لن يتكرراً قط مرَّةً أخرى.

لطالما لجأ النقد الأدبي، رغبةً منه في الانتقال من الأزمة (the Crisis) إلى الأزمة (the crisis)^(*)، إلى حدث مفرد ونوعي: هو الحرب. فهناك، في صيف العام 1914، وقعت الواقعة. وهناك تكمن جذور الأزمة وجذور أدب الأزمة: جذور أولئك والمحاكمة والجبل السحري، والأرض الباب، والرجل بلا صفات^(**). غير أنَّ التأكيد على عكس ذلك تماماً هو من بين الأشياء القليلة التي تشتراك بها هذه الأعمال: التأكيد على أنَّ الحرب ليست سبب الأزمة، بل تجلِّيها العنيف والبارز وحسب. وبذلك يتتحول الاستقصاء إلى السنوات التي سبقت الحرب (عند توماس مان وموزيل، وعند جويس أيضاً ولو بشكل غير مباشر)، بل ويزييل هذه الحرب من الصورة (عند كافكا)، أو يتعامل معها كواحدٍ وحسب من منوعيات تاريخ متواصلٍ على نحوٍ أسطوري(عند إليوت). ومثل هذا التحول في التحليل هو اختيار صارم، مفعَّم بالعواقب: ذلك أنَّ هذا الأدب "البرجوازي العظيم" يرفض، باتخاذه مثل هذا الخيار، تلك الإيديولوجيا التلقائية التي كانت لدى الطبقة المسيطرة في أوروبا تلك الفترة، تلك "النزعَة المحافظة في عشرينات القرن العشرين"، التي ربطت بقوة بين الحرب والأزمة والتي لم تدم، لهذا السبب على وجه التحديد، أكثر من عقدٍ واحدٍ⁽¹⁾.

(*) يستخدم الكاتب هنا التقنيات الطباعية - الكتابة بحرف كبير C أو صغير c - في تقديم المعنى، حيث يقصد أنَّ النقد الأدبي قد حول انتباذه عن الأزمة البنوية الجوهرية والعميقة إلى الأزمة العارضة التي يمكن أن تتمثل في حدث عابر كالحرب.

(**) لجيمس جويس، وفرانز كافكا، وتوماس مان، و ت. س. إليوت، و روبرت موزيل على التوالي.

(1) يقول كارل بولاني، في كتابه أصول عصرنا: التحول العظيم، لندن 1945، ص 30 - 31: "يقتصر أمر الصراع في الأعوام 1914 - 1918 على أنه عجل وفاقم أزمة لم يخلقها. لكن جذور المشكلة لم يكن من الممكن تبيينها في ذلك الوقت؛ كما بدت ضرورة الرعب والدمار في الحرب العالمية الأولى للناجين على أنها المصدر الواضح لتلك العقبات التي تقف في وجه التنظيم الدولي الذي انبثق على نحو غير متوقع. فجأة توقف نظام العالم الاقتصادي السياسي عن العمل وبدا أن الآذيات الرهيبة التي أنزلتها الحرب العالمية الأولى بجواهر الجنس البشري توفر نوعاً من التفسير. والواقع أنَّ عقبات ما بعد الحرب التي وقفت بوجه السلام والاستقرار كانت مستمدَّة من المصادر ذاتها التي انبثقت منها الحرب العالمية الأولى".

تكمّن جذور الفارق، إذًا، في المرحلة ما قبل الحرب: تكمّن، بحسب الفرضية الأساسية لدى بولاني، في التدهور الحاسم الذي اعتبرى "السوق ذاتي التنظيم". وهذا ما يستلزم، بدوره، تدهور الشكل الليبرالي من أشكال المجتمع البرجوازي، الذي كانت السوق الحرة تضمن اشتغاله العقلاني، وتنظم بصورة آلية أسسه الصراعية، واللاعقلانية، والخاصة. وكان البرتو أسور روزا قد التقط بعد التقافي لهذه المشكلة، وإن يكن على نحوٍ عابرٍ، حين كتب عن "اكتشاف... أن الواقع ليس عقلانيًّا. وما يقصده المرء بالواقعي على وجه التحديد هو الواقعي الرأسمالي الذي تُرجع هذه الثقافة ذاتها إليه بصورة مباشرة والذي يحتاج، بغية أن يعيد للنشاط الفكري شكلاً من التناقض والانتظام والمشاركة، مجموعةً مترابطةً من المفاهيم والقيم أكثر جوهريَّةً مما كان في الماضي، وتنطوي في داخلها على القدرة على التنظيم العقلاني الذي يثبت أنه قادر على "ترتيب" ما هو في جوهره مفكَّكًّا وعشوائيًّا، بل وظالم بصورة غير مبررة في الغالب"^(١).

إذاً، لقد بدا المجتمع في العقود الأولى من القرن العشرين كما لو أنه كفَّ عن أن يكون محبوًا بذلك الضرب من العقلانية الجوهرانية المتأصلة فيه؛ كفَّ عن كونه نظامًا عضويًا من العلاقات قادرًا على الإمساك بجميع عناصره معًا ومنحها وظيفةً ومعنى. وبحسب اثنين من التحليلات السيميولوجية الأشد قوًّةً وإيقاعًا، فإنَّ أولئك تبدي على وجه التحديد هذا الافتقار ذاته إلى التماس克 الداخلي. يقول ستيفن هيث:

"تذهب هذه المواد المتغيرة بأية قيمة لوحدة المعنى في كتابة جويس... وتكمّن القيمة على وجه التحديد في تغييرها، في تلك المسافة ذاتها التي تفصل بين العناصر المختلفة وتعطيها الكتابة بلعب متواصل تلعبه العلاقات والتوافقات، ويغدو على أساسه كل عنصر محاكيًّا لآخر... وما تقيمه لعبـة العلاقات المتبادلـة هذه هو

(١) ألبرتو أسور روزا، "Cultura e società di massa" ، في Quaderni storici 20، 1972.

ضرَبَ من التفاصيل الجاري، ضَرَبَ من الانزياح المتواصل من تخيل إلى آخر. وهذا التفاصيل هو ما يبرز السلبية في كتابة جويس^(١).

ويقول أميرتو إيكو:

“كما عبر عمل جويس أهالي دبلن عن حالة من “الشلل”， فإنَّ أوليس تعبَّر عن غيابِ العلائق... الوضع يعبر عن تفكُّك شامل. وهذا العالم المفكُّك يدرك أنَّه كذلك لكنه عاجز عن إيجاد أنساقٍ داخلية ناظمة. وهذا هو السبب في أنَّ جويس يلجأ إلى تنسقٍ خارجيٍّ ويحوّل قصته إلى أليغورة مشوّشة عن سرِّ الثالوث المقدس”^(٢).

لنضع الآن جانبًا تلك القضايا الأدبية والإيديولوجية التي طرحتها استخدام أوليس “نسقاً خارجياً ناظماً”， ونحاول أن نختم هذه النقطة الأولى بتفحص الرابط بين شكل الأزمة الرأسمالية العام وتلك الأزمة التاريخية المحددة التي نجمت عن اختفاء السوق ذاتية التنظيم. فكما يقول كوليتي:

“يتمثل الشكل العام الذي تتجلى فيه الأزمة الرأسمالية، بحسب ماركس، في إعاقة عملية تداول السلع: الأمر الذي ينجم عنه انفصال “الشراء” عن “البيع”， ودخولهما في علاقة تنافق... والعاقبة هي ذلك الشكل “المتحضّر من الأزمة الاقتصادية - الخاص بالشروط الرأسمالية... - المعروف بأزمة فرط الإنتاج: أي، ذلك

(١) ستيفن هيث، “تجاذبات”， Tel Quel، 50، 1972.

(٢) أميرتو إيكو، le poetich di Joyce، الطبعة الثانية، تورين، 1966، ص 91 - 92.

الشرط من التعايش الذي يبدو متناقضًا بين سلع كاسدة، من جهة أولى، وحاجات غير مُشبعة، من جهة ثانية^(١).

هكذا، تُقسم الأزمة الرأسمالية بهذا الفصل بين عنصرين يفترض بهما أن يشكلا منظومةً موحدةً؛ أي أنها تُقسم بـ "الفصل شديد الواقع بين عمليتين هما عملية واحدة في الجوهر"، بحسب ماركس^(٢). وهذا الفصل بين "العرض" و"الطلب"، بين المنتجات والمنتجين، هو ما يمنع، على وجه التحديد، من رؤية الأزمة على أنها مجرد "اضطراب" في تطور الرأسمالية السوّي. فهي، على العكس، تعبر بشكلٍ واضح عن ذلك الافتراق الذي يسمّ، بشكلٍ غامضٍ، النتاج النوعي لهذا المجتمع: أي السلعة ذاتها. وبحسب مقطع شهير في رأس المال، فإنَّ الشكل السلعي ينطوي في داخله على "إمكانية" الأزمة:

"هكذا يمكن سر الشكل السلعي ببساطة في أنه يعكس للبشر الطابع الاجتماعي لعملهم، يعكسه على أنه طابع موضوعي مرتبط بمنتجات عملهم ذاتها، يعكسه على أنه خاصية طبيعية اجتماعية لهذه الأشياء. وبالتالي أنَّ علاقة المنتجين الاجتماعية بالمجموع الكلّي لعملهم تظهر لهم كعلاقة اجتماعية، ليس بينهم هم أنفسهم، بل بين منتجات عملهم.... وإذا ما أردنا أن نجد شبيهًا بهذه الظاهرة، يتعمّن علينا أن ندخل إلى عالم الدين الملغى بالضباب. ففي ذلك العالم، تغدو منتجات الدماغ البشري هيئات مستقلة، لها

(١) لوشيو كوليتى وكلوديو نابوليونى، *Il futuro del capitalismo: crollo o sviluppo?*، باريس-roma 1970، ص 153 - 154 (وقد نشرت ترجمة إنجليزية مجزوءة لمقالة كوليتى بعنوان "نظريّة انهيار الرأسمالية"، في الكتاب الذي حرره تيد هوندريش بعنوان *غيارات اجتماعية ووسائل سياسية*، لندن، 1976).

(٢) كارل ماركس، *نظريات فضل القيمة*، نيويورك 1952، ص 388.

حيواتها الخاصة، وبمكناها أن تقيم علاقات مع بعضها بعضاً ومع البشر. وهذا ما تفعله منتجات اليد البشرية في عالم السلع^(١).

ففي عالم الإنتاج ذاته (أي في وضع "غير متأزم" بامتياز)، يكون المنتج كياناً خارجياً ومستقلاً، ولا يستطيع المنتج أن يسيطر عليه: ولذلك، فإنَّ الأزمة تنشأ مع العلاقات الاجتماعية الرأسمالية: فهي ليست استثناءً، بل التعبير الأكمل والأوضح عن هذه العلاقات.

وعلى الرغم من أنَّ الأزمة مترسخة في الإنتاج، إلا أنها تتجلى في عالم التداول: والسوق هو المكان الذي تظهر فيه للعيان. ولقد كتب جويس ما كتبه في طورٍ تاريخي لم يواجه أزمة اقتصادية عامة على مدى ما يقارب الثلاثين عاماً، إلا أنه اختبر ما هو أهمَّ من ذلك: أزمة السوق ذاتها، بوصفها آلية تفاوتية للتوازن الاجتماعي. وهذا يعني أنَّ الأزمة قد غدت سمة دائمة من سمات المجتمع البرجوازي كما كان معروفاً آنذاك. ولدى جويس، لم تعد التجليات النمطية للأزمة كوارث مفاجئة واستثنائية: بل غدت الشروط العادلة للعلاقات الاجتماعية. وهذا ما يتيح له أن يغوص إلى أعماق المجتمع البرجوازي "الغامضة" ويقدم لنا، في الفصل المعنون "سيرسه"، ذلك التمثيل الأدبي للصنمية السلعية الذي لم يبزه إلى الآن أيَّ تمثيل آخر. ولذلك، فإنَّ خصوصية أوليس - "محدويتها" التاريخية والجغرافية، كما سنرى - هي تلك الركيزة الأشد استقراراً التي يمكن لـ "كونيتها" أن ترتكز عليها: حيث يقدم لنا جويس، بوصفه شاعر أزمة الرأسمالية الكلاسيكية في حقبة تطورها الكلاسيكية، تشریحاً باقياً لتشكيلة اجتماعية كاملة.

(١) كارل ماركس، رأس المال، ١، لندن 1957، ص 45. من الضروري عند هذا الحد أن نشير إلى أوليس، وإلى الفصل المعنون "سيرسه" على وجه التحديد. هنا يترجم جويس "عالم الدين الملغى بالضباب" (حيث يُعرف هذا الفصل أيضاً بـ "Walpurgisnacht" أو "ليلة والبورغ") إلى واقع المتروبول اليومي. فجأة، تبرز السلع على أنها الآلهة الحديثة: الأشياء تفلت من سيطرة البشر وتبدأ بالحركة، والغناء، والكلام. وبال مقابل، يقع البشر فريسة تحولات متواصلة تسسيطر عليهم وتخنقهم لدرجة أنهم يفقدون كلَّ هوية في أرجوحة الاغتراب هذه، والتي هي دليل على زعزعة الأدوار الاجتماعية والنفسية وعدم استقرارها.

٢ - موت إنجلترا الليبرالية الغريب:

في بريطانيا، كان للأزمة التي أحاقت ببني الرأسمالية الليبرالية السياسية، والاقتصادية، والإيديولوجية تطورها المخصوص و نتيجتها المخصوصة. فخلال العقود الحرجية الخامسة، ثبت أنَّ الطبقة المسيطرة لم تقُد قدرتها على المقاومة وحسب بل كانت عاجزةً أيضًا عن إجراء تلك التحولات الأساسية التي أذاحت الانتقال، في غير مكان، إلى طور جديد من التطور الرأسمالي، سوف تبرز قوته القائدة – رمزياً – من الصراع بين ألمانيا والولايات المتحدة.

كانت الأزمة البريطانية تتقدم بانتظامٍ رتب عقداً وراء عقداً: بنوعٍ من الانحطاط الثابت، دون توترات مفاجئة أو صدمات (من الأمثلة الدالة بهذا الصدد مثال 1929، حين لم يترك الانهيار الدولي سوى عواقب بسيطة نسبياً على الاقتصاد البريطاني)، ولكن دون أي خطوات تجدية أيضاً. وكانت إشارةً إلى التدهور القائم قد برزت أصلاً خلال الكساد الذي شهده الربع الأخير من القرن التاسع عشر، الذي كشف أنَّ بريطانيا، كما يقول هوسباوم:

”لم يكن لديها سوى طريقة واحدة للتعامل مع الوضع [الجديد] من بين جميع الطرائق الممكنة. فبخلاف سواها من البلدان... تمسكت بريطانيا بالتجارة الحرة بكل ما أوتيت من قوة. وأبدت نفوراً من اتباع سبيل الترکز الاقتصادي المنهجي – تشكيل التروستات، والكارتلات، والسنديكات، وما إلى ذلك – الذي ميز ألمانيا والولايات المتحدة في ثمانينيات القرن التاسع عشر. وتمسكت بتكنولوجيا الطور الأول من التصنيع وطريقته في تنظيم العمل، وهو الطور الذي كان قد أسدى إليها أكبر الخدمات، ذلك التمسك الشديد الذي حال بينها وبين التقدُّم بحماس صوب مجال التكنولوجيا والإدارة الصناعية الجديدين والثوريتين اللتين برزتا إلى المقدمة في تسعينيات القرن التاسع عشر. وبذلك لم يبق أمام

بريطانيا سوى سبيل واحد... هو الإمبريالية. فهى لم تختلف الكساد الكبير (1873-1896) - ذلك التحدي الدولى الأول - عن طريق تحديث اقتصادها، بل باستغلال الإمكانيات المتبقية التي كان يتيحها لها وضعها التقليدى^(١).

راح استقرار الممارسة والإيديولوجيا الليبرالىتين واحتكار السوق العالمى، وهما موردا الرأسمالية البريطانية العظيمان في القرن التاسع عشر، يخنقانها. فقد انطوت مواصلة التمسك بذلك النموذج - كما يلاحظ هوبساوم بحق - على ما ثبت أنه تأخر لا مرد له في أشكال التنظيم الرأسمالي الجديدة التي كانت عاقبة منطقية للسوق الحرة ورفضاً عنيفاً لها في آن معاً. وكان هذا التأخر واضحاً في غياب التركيز الاقتصادي وغياب التقارب بين رأس المال الصناعي ورأس المال الم资料^(٢)، وهو الأمران اللذان كانا نمطيين تماماً في التطور الألماني والأميركى عند منقلب القرن، واللذان شكلاً للباب النظري الفعلى لدراسة لينين عن الإمبريالية. كما كان حاسماً أيضاً غياب الأداة التي أثبتت أنها حاسمة في مسار الرأسمالية الجديد: أي استخدام الدولة المنهجي في تنظيم التداول الرأسمالي، وإعادة تحديده، وتوسيعه في النهاية. وقد لاحظ ستيررات وولف، من بين آخرين، أنَّ دور الدولة في التطور الاقتصادي لتلك البلدان التي جاءت إلى التصنيع متاخرة نسبياً - ألمانيا وبولندا، وكذلك روسيا وإيطاليا - كان على الدوام أكثر بروزاً منه في إنجلترا، البلد الأم للتجارة الحرة^(٣).

(١) إ. ج. هوبساوم، الصناعة والإمبراطورية، هارموندىزورث 1971، ص 130-131، 151. وانظر أيضاً، موريس دوب، دراسات في تطور الرأسمالية، لندن 1946، ص 313-314.

(٢) انظر رودلف هفرلنونغ، رأس المال المالي: دراسة في آخر أطوار التطور الرأسمالي (لندن 1981، ص 408، الهاش 8): لا يمكن أن يكون ثمة شك في أنَّ مجرى التطور المختلف الذي اتخذه النظام المصرفي في إنجلترا، والذي لم يعط المصارف في مجال الصناعة سوى قدر بالغ الضآلة من النفوذ، هو أحد أسباب تلك الصعوبة البالغة التي واجهتها الكرملة في إنجلترا... وتعود التحسينات في تنظيم الصناعة الإنجليزية، خاصة نمو التجمعات في السنوات الأخيرة، إلى المنافسة الأمريكية والألمانية. فالصناعة الإنجليزية كان قد عرق لها ذلك الاحتياط الذى مارسته على السوق العالمية...» (التشديد لى).

(٣) ستيررات، ج. وولف "Le trasformazioni del mondo europeo 1880-1910" 1972، Quaderni Storici 20، 1972.

ولعلَّ هذا التفارق الشديد - بين الدولة والمجتمع، وبين السياسة والاقتصاد - لم يكن مجرد تأخُّر بسيط. فهو لم يكن يعكس عجز الطبقة المسيطرة الإنجلizية عن "تجديد" ذاتها (وهو الأمر الصحيح، بالطبع) بقدر ما كان يعكس عجزها عن تنظيم ذاتها من الداخل وتأكيد هذه الذات أمام العالم الخارجي بوصفها الطبقة المسيطرة والمهيمنة في مرحلة شهدت إفلات سياسة عدم التدخل الليبرالية. فمنذ نهاية حقبة رجال الدولة العظام، لم تقدم الطبقة الحاكمة الإنجلizية، خلال القرن الماضي بأكمله، سوى مدراء بيروقراطيين عاديين شأنهم شأن ممثليها السياسيين: وذلك في وجه أحداث كانت قدرة السيطرة عليها تتناقص باطراد. وقد كرس جويس لهذه الظاهرة واحداً من الفصول المركزية في أوليس، "الصخور الهائمة"، الذي يشكل صورة مصغرَة رائعة لبنيَّة الرواية ككل. فمن المستحيل استعادة التنظيم والدينامية للنسيج الاجتماعي على أساس أشكال السلطة القائمة ("الروحية" و"الزمنية" - الإيديولوجية والسياسية)، غير أنه ما كان ليخطر في ذهن جويس أن يتصور الواقع إلا على أساس هذه الأشكال من السلطة والوعي، التي كانت آنئذ قد خملت وغدت بلا حياة: وهذه حلقة شريرة سوف تعاود الظهور، على أعلى مستوى لها، في استخدام جويس لـ "الأسطورة".

ولكن دعونا ننتقل الآن إلى توقيتٍ كبيرٍ آخر بين تدهور المجتمع الإنجلizي والعالم الاجتماعي القائم في أوليس. ففي كتابه الإمبريالي آخر مراحل الرأسمالية، لم يفوت لينين فرصة جلْد "التعفن" الذي أصاب الرأسمالية الإنجلizية وتحوَّل الموارد المتنامي من النشاط الإنتاجي إلى الاستهلاك الاستعراضي، والترفيه، والرياضية، وصيد الثعالب، وما إلى ذلك. وهذه العلامة من "علامات الطفولة" هي - على مستوى أقلَّ تهذيباً - واحدة من أوضح الإحالات الاجتماعية في أوليس. يقول أليك ويست:

[ففي أوليس] نرى البشر يأكلون، ويشربون، ويمارسون الحب، ويتجادلون، ويسعون وراء المال... ونشعر أنَّ كلَّ ذلك يحدث فيآن معَا. غير أنه ما من علامة من علامات النشاط الإنتاجي الذي لا يمكن من

دونه أن يحدث أي شيء من ذلك... ما من عامل في الكتاب... و اختياره للعلاقات الاجتماعية التي يصفها هو اختيار المستهلك^(١).

وهذا دقيق وساذج. دقيق، لأن هذا هو الحال تماماً في أوليس (مع أنَّ تحليلاً عن كثب يبيّن أنَّ الاستهلاك لم يكن ممكناً آنئذ إلا على مستوى البقاء المحسّن - الأكل والشرب - أما على بقية المستويات فيرينا جويس ذلك الطموح غير المُشبع إلى الاستهلاك، خاصةً لدى بلوم). وساذج، لأنَّ جويس لا يضخّم هذا الوجه من أوجه الواقع ويجعله "مطلقاً" انطلاقاً من عدم إدراكه بقية الصورة أو احتقاره لها بل انطلاقاً من خيار ثقافي متعمّد: ومن هذا المنظور، فإنَّ أوليس هي صورة متهكمة وساخرة للكيفية التي سينتهي بها المجتمع الفيكتوري إذا ما اتبّع ميله العميق. وجويس واثق تماماً من أنَّ الأمور ستتّخذ هذا السبيل على وجه التحديد، ويشعر أنه يعني عناية عميقه بهذا التدهور الطفيلي، حتى إنَّه لا يقدّم للطبقة الحاكمة البريطانية أيَّ نوع من "الحل" - كما سيجهد بلوت في أن يفعل بطريقته التأمليّة مفرطة الحماس - مكتفياً بتقديم صورة كاريكاتورية شنيعة لهذه الطبقة ولعالّمها. ويكفي هنا أن نعود إلى بعض أسطر من تأملات بلوم الليلية في الفصل المعنون "إيو مایوس":

"شعر أنَّ إثارة ذهنية مثل هذه هي من حين لآخر دواء منشط للعقل من الطراز الأول. تُضاف إليها مصادفات اللقاء، والنقاش، والرقص، والتجمّيف، والإبحار، على طريقة أن تكون اليوم في مكان وغداً في مكان آخر، والتسلّع الليلي، ومجرة الحوادث الكاملة، التي تمضي جميعاً لتؤلّف صورة مصغرة للعالم الذي نعيش فيه، خاصةً أنَّ حيوانات العشرين الغارق، أي عمال مناجم الفحم، والغواصين، والزباليين، الخ، قد وُضعت مؤخراً تحت المجهر إلى حدٍ كبير".^(٢)

(١) أليك ويست، أزمة ونقد ومقالات أدبية مختارة، لندن 1975، ص 120 - 121.

(٢) أوليس، هارموندزورث 1968، ص 567. جميع المقوسات هي من هذه الطبعة.

هنا يعمد جويس إلى إعطاء صوتٍ للبرجوازي الصغير المادي الذي يبرر نفسه والمفترض الذي يضعه تحت الصحن الساخن على مائدته "صورة مصغرٌة للعالم" ، ولا يتزدد في تصفية كل النشاطات الإنتاجية مع توافقه الثقافة المسيطرة ("العاشر الغارق" ، "تحت المجهر")، بصورة آلية ("أي" ، "الخ")، لدرجة أنه يبدو جاهلاً بواقع العمال الفعلي، أولئك العمال الذي ينبغي عليه أن "يستنتج" وجودهم بتأنٍ وحرفياً صاحب لاستعارة "العاشر الغارق": "عمال مناجم الفحم، والغواصين، والرَّباليين"!

صحيح إذاً أن العلاقات الاجتماعية لا تظهر في أوليس إلا عبر موشور الاستهلاك. غير أنَّ السبب في ذلك هو أنَّ مجال الاستقصاء الوحيد الذي تستقصيه الرواية، من أولها إلى آخرها، هو الوعي الإيديولوجي المسيطر والعفو في العقود الأولى من تدهور المجتمع الإنجليزي. وما قيل عن تهمة إيلاء الاستهلاك قدرًا كبيرًا من الاهتمام يصحُّ أيضًا على ذلك النقد "الماركسي" الذي هاجم أوليس على ركود عالمها وعاديته. فقد كتب ميرسكي عام 1933: "أوليس راكدة. إنها أشبه بخوفٍ منها بقصبة ذات جاذبية". أمَّا راديك فتساءل في عام 1934: "ما هو الملمح الأساسي لدى جويس؟ إنه القناعة بأنَّ الحياة ليس فيها أي شيء كبير، لا أحداث كبيرة، لا بشر كبار، لا أفكار كبيرة؛ وأنَّ بمقدور الكاتب أن يقدم صورة عن الحياة لمجرد أن يأخذ "أيَّ بطل معين في أيَّ يوم معين" ..."(١). بل إنَّ لوکاش نفسه كان قد هاجم الرواية على هذا الأساس في كتابه معنى الواقعية المعاصرة.

لا شك أنَّ أوليس راكدة، ولا شيء عظيم في عالمها، لا شيء على الإطلاق. غير أنَّ ذلك لا يعود إلى أي عيب تقني أو فكري من طرف جويس، بل يعود إلى خصوصه للمجتمع الإنجليزي: وهو بلا شك ذلك المجتمع الوحيد الذي يمكن لجويس أن يتخيّله، على الرغم من أنه يدينه بلا شك أيضًا، عبر تمثيلِ مُغالٍ لملامحه الرديئة، ومستقبله المبتذل المشلول (ذلك المستقبل الذي يضعه جويس،

(١) نصوص ميرسكي وراديك مُضمّنة في الأنطولوجيا المعنونة جيمس جويس: الإرث النقدي، المجلد 2 (1928 - 1941). تحرير روبرت هـ. ديمون، لندن 1970، ص 592، 625.

بضريبة عقريّة، في الماضي، كما لو أنه يؤكد على تشكّكه المُتّلِف: يمكن للمرء على الدوام أن يأمل بآلاً يصل إلى تلك اليوتوببيات السلبية في قصص الخيال العلمي، أما إذا كانت يوتوببيا سلبية قد بُرِزَت إلى الوجود منذ عشرين سنة مضت، ولم يدركها أحد، فإنَّ الأمر يكون قد فُصِّلَ عنده ونفذ السهم...). صحيح أنَّ كتابة جويس ليست "ثورية" بأي معنى معقول من معاني هذه الكلمة، غير أنه ما من ماركسي، سواء كان روائياً أم غير ذلك، تمكّن قطًّا من أن يدرك نهاية القرن الليبرالي بمثل هذا الذكاء أو بمثل هذا الغيط.

و قبل أن ننتقل إلى أوليس مرَّة وإلى النهاية، لا بدَّ أن نقدم تقسيراً موجزاً لهذا الأمر. فقد عنيت بجويس وأوليس - وسوف أواصل - بوصفهما تعبيرين عن المجتمع الإنجليزي والثقافة الإنجليزية. ومن المعروف، بالطبع، أن جويس إيرلندي وأن أوليس تجربة في دبلن. غير أنه إذا ما كان جويس كاتباً إيرلندياً، لا يمكن الإحاطة به إلا إذا قبضنا على جميع خيوط الثقافة الإيرلندية، فإنه سيكفَ عن كونه جويس؛ وإذا ما كانت مدينة أوليس هي دبلن الفعلية عند منقلب القرن، فإنها ستكتفَ عن كونها تلك الصورة الأدبية بامتياز للمتروبول الحديث. فالظواهر الثقافية لا يمكن أن تفسَّر في ضوء تكوينها (ما الذي أسفرت عنه تلك الدراسات التي فسرت جويس على أساس إيرلندا؟)، وما يهمَ هو وظيفتها الموضوعية. ولا شكَّ أنَّ أوليس تنتهي كلَّ الانتهاء إلى نقطة تحول حاسمة في الثقافة البرجوازية العالمية، وهذه منزلةٌ ما كانت لتوصل إليها باستقصاء محظوظ إيرلندا والشكل المتأخر من الرأسمالية (الذي كان، علامة على ذلك، معتمداً على مصير الرأسمالية البريطانية) الأمر الذي يشكّل مبرراً آخر للانتقال من النتيجة إلى السبب).

تتمثل الفرضية التي تطرحها هذه الدراسة، إذ، في أنَّ هنالك "تماثلاً بنّويَا" بين الطبيعة النوعية التي ميزَت الأزمة البريطانية والبنية الأدبية النوعية في أوليس: فإذا بيدوا هذان الطرفان متكملين على نحو متبادل واحدهما مع الآخر، فإنَّ مسألة إيرلندا تغدو خارجة على الموضوع وغير ذات صلة. أو الأحرى أنها تطرح مشكلة مختلفة: لماذا كان مفسر الأزمة البريطانية المقطوع والمهمَّ هذا إيرلندا وليس إنجلترا؟ وبذلك تكون إزاء سؤال "الثقافة المهاجرة" الأوسع والأشدَّ رحابة. ويقاد

أبطال الثقافة البريطانية في القرن العشرين أن يكونوا جمِيعاً من المهاجرين (من أبرز الاستثناءات كل من كينيز وليفيس)^(١). فكما كان المجتمع الإنجليزي عاجزاً عن انتاج طبقة حاكمة جديرة بهذا الاسم، كذلك كان عاجزاً عن إنتاج ثقافة مهيمنة. ووحدهم أولئك الذين لم تقول بهم منظومة قيمه المتحضره هم الذين كان بمقدورهم أن يدركوا الأزمة والسبل الممكنة للخروج منها: وحدهم أولئك الذين كانوا يرون بريطانيا عن بعد كانوا قادرين حقاً على فهمها. وقد كان لدى جويس، الإيرلندي (وهذا هو المجال المشروع الوحيد للمقاربة "النحوية") المبرر الفعلي والوسائل الفعلية لكي يسرّ عميقاً أحشاء المجتمع البريطاني. ومن هنا تلك النهاية الشديدة التي بيدها في وصف تدهور هذا المجتمع، وكذلك استحالة أن يقف أي شيء مهما يكن في وجه هذا التدهور. وما يثبت تشكيك جويس الحذر إزاء الخيارات السياسية والثقافية التي اختارتهاحركات الوطنية الإيرلنديه هو بحثه عن بीيات تشكل ملاداً ولمجاً (تریست، سویسرا، حلقات المنفيين في باریس) على شفا كل من العاصفة والتجديد. ف موقف جويس الإيديولوجي متباينياً: فهو لا يدافع عن الرأسمالية الكلاسيكية ولا ينتقدها، بل يتّخذ موقفاً ينزع عنها القدسية دون أن تكون لديه في الوقت ذاته "أي آلهة أخرى أمامها"؛ يتّخذ موقفاً يرفعها إلى ذرى كونية، لكنه بذلك يجعل الإدانة كونية. وهنا تبرز من جديد، صورة الحلقة الشريرة.

(١) نجد أفضل تحليل لدلالة هذه الظاهرة الإجمالية في مقالة بيري أندرسون "مكونات الثقافة القومية"، New Left Review، 50، 1968. أما بشأن الجانب الأدبي لهذه المسألة - وهو الجانب الأبرز - فانظر كريستوفر كودويل، رومانس وواقعية: دراسة في الأدب البرجوازي الإنجليزي، برلينستون 1970، وتيري إيفلتون، منفيون ومهاجرون، لندن 1970. غير أنه من الجدير باللاحظة، أيضاً، أنَّ وظيفة المهاجرين الترجيحية تبرز حتى في المجال الاقتصادي (الميدان السياسي، "المغلق" تقليدياً، يبقى خارج نطاق هذه الظاهرة وبخاطره على هذه الحصانة، يدفع ثمن الإقليمية). انظر أيضاً هوبسلاوم، الصناعة والإمبراطورية، ص 169. كان وَسَن الاقتصاد واضحاً أصلًا في المجتمع البريطاني منذ العقد الأخير السابق على عام 1914. وغالباً ما كان المقاولون динاميون النادرون في بريطانيا الإدواردية من الأجانب أو الأقليات (وأهمهم رجال المال الألمان - اليهود الذين وفرُوا الحجة لكثير من العداء للسامية الذي انتشر في تلك الفترة، والأميركيون الذين حظوا بأهمية في الصناعات الكهربائية، والألمان في الكيمياء، والكونيكز والمنشقون الإقليميون الذين ازدهروا حديثاً مثل ليفر، الذي استغلَ ما وفرته الإمبراطورية المدارية من موارد جديدة).

٣- أوليس، والفووضى، والأسطورة:

ينبغي أن يكون واضحًا، مما قيل أعلاه، أن جذر الأزمة الرأسمالية يكمن في عجز آليات السوق الاقتصادية عن ضمان اشتغال المجتمع ككلٍّ عضويًّا. وهذا ما أنتج أيضًا أزمة إيديولوجيا القرن التاسع عشر، سواء في مضمونها أم في إدراك وظيفتها الاجتماعية. وفي الأدب، تتجلى هذه الأزمة الثقافية ومحاولات التغلب عليها بوضوحٍ فريد، ذلك أنَّ مفهوم "الشكل" الجمالي يكون معنًّا هنا مباشرةً. فحين يثبت الواقع الاجتماعي أنه عاجز عن التوصل هو ذاته إلى شكل عقلاني وراسخ (حين "يكفُّ الوعي عن كونه عقلانيًّا"، كما يقول سور روزا)، فإنَّ الثقافة والفن لا يعود لديهما تلك "الصورة المرأنية" التي هي مثالهما الشكلي، ذلك أنَّ مثل هذا الخيار لا بدَّ أن ينطوي على خسارة تماسكهما الداخلي ووظيفتها المهيمنة الممكنة. وعلى العكس، فإنَّ الفنَّ والثقافة ينبغي أن يسهمَا في إعادة الشكل إلى المجتمع ذلك الإسهام المستقل: ينبغي أن يعتمدَا على نفسيهما وحسب، ويعملَا على أساس آلياتهما الشكلية الخاصة. فلا يكون بمقدورهما أن ينجزا مهمتهما إلا بافتراض استقلالهما الجذري، في نوعٍ من تقرير المصير الشكلي الذي يفرط إلى أبعد حدٍّ في الإلحاد على ابتعاد أنسنهما، التي تحاول أن تكون أنسنة عضوية، عن واقع العلاقات الاجتماعية اليومية غير العضوي وتمايزها عنه.

هذا تعمد العمليةُ التي يخلق من خلالها الفنُ شكلَه إلى تقديم ذاتها على أنها مثالٌ ينبغي على المجتمع كله أن يحتذيه، وبذلك تدعى أنها استباقٌ منطقيٌ وتاريخيٌ لكل تحولٍ (ومن هنا ذلك القاسم المشترك المتمثل في المثالية التي اتسمت بها شعرية القرن العشرين). وتعدُّ مناقشة إليوت لـ "المنهج الأسطوري" في مقالاته الشهيرة "أوليس، والنظام، والأسطورة" (The Dial، 1923)، من بين الأمثلة الأوضح على هذا النوع من التفكير:

"الرواية، بدلًا من أن تكون شكلاً، كانت ببساطة تعبيرًا عن عصر لم يفقد كلٌّ شكلٍ بما يكفي لأن يشعر بالحاجة إلى شيء أشد صرامة".

لكن الأشياء تغيرت:

"[المنهج الأسطوري] هو ببساطة طريقة للتحكم بذلك البانوراما الهائلة من العقム والفووضى التي هي التاريخ المعاصر، ولتنظيمها، وإعطائهما شكلاً ودلالة".

التحكم، النظام، إضفاء الشكل والأهمية: التركيز، التدخل، إعادة تعريف النظام الاجتماعي ووظائفه: يعبر بحث إليوت بإلهاب استعاري، ثم ديني لاحقاً، عن الحاجات الأساسية لتطور جديد من التطور الرأسمالي (الأمر الذي يتضح شيئاً فشيئاً). فإذاً العقمة والفووضى تعنى إجبار مجرى التاريخ على اتخاذ وجهة واحدة وحسب، وتمهيد الطريق أمام مستقبل يمكن تنظيمه والسيطرة عليه. لكنها تعنى أيضاً إزالة أوليس، وتجاهل ركودها البارز وعدم انتظامها ذلك التجاهل المتعمد^(١).

(١) الاختيار الذي يمارس في أوليس، ألا وهو اختزال زمن الرواية إلى يوم واحد، هو اختيار جذري حقاً. فجوبه، بفعله هذا، يقول لنا إن الأيام جميعاً متماثلة: وهذا ما يدمّر - على نحو يثير هلع لوكاشن - "المنظور" التاريخي والأدبي (الذي هو واحد من السمات البنوية الأساسية في الرواية كجنس)، ومعه فكرة "النقد" التاريخي. غير أن هذا الاختيار لم يكن ممكناً إلا من كان مستغرقاً أشد الاستغراف في خصوصية الأزمة الإنجليزية كما توضحها ظواهر إعادة التنظيم اللافتة الجاربة في غير مكان. والمفارقة بين جويس وكafka هي مقارنة كائنة هنا، ويمكن أن تساعدا، إذا ما أجريت على نحو منهجي، على فهم كثير من أوجه الصلة بين الأدب والإيديولوجيا والمجتمع في القرن العشرين. فب شأن المشكلة المطروحة - "الزمن" في الرواية - يمكن أن نضع Kafka بصورة ميررة عند القطب المقابل لجويس: فرواياته تتطور بصورة تكاد تكون حصرية على المحور التعاقب ويتمثل ليابها بصراع لا سبيل إلى علاجه (وهذا ما لا يمكن أن يخطر على بال عند جوير) بين فرد معزول وأجهزة سلطوية متجردة عمن هو شخصي تتنمي أصلاً إلى عالم رأسمالية القرن العشرين (ثالوث البنك - البلاط - الكنيسة، الذي يتوحد في النهاية في القصر). ولا حاجة للقول أن النتيجة التي تسفر عنها حبات Kafka التعاقبية تدمّر أيضاً جميع "المنظورات" التي يمكن أن تتطوّي على مواجهة أو عراء.

بيد أنَّ مناقشة المنهج الأسطوري تساعدنا على فهم إلبيوت، وليس جويس. وحين نتحرر أخيراً من ذلك الواجب المدرسي الذي يربط هوميروس وجويس، لا يعود من الممكن الشك في أنَّ جويس لا يستخدم الأسطورة إلا لينتهكها، وينتهك عبرها التاريخ المعاصر: ليحاكي بلوم محاكاً ساخرةً مع أوليس، ويحاكي أوليس محاكاً ساخرةً مع بلوم؛ ول يوجد نظاماً يخفف كثيراً من غياب النظام، نواةً لحسب عقلاً المفارقة الساخرة وضروب التشوه. فعند إلبيوت، ثمة تمييز واضح: الأسطورة من جهة ("التحكم، التنظيم، إضفاء الشكل والدلالة")، والتاريخ من الجهة الأخرى ("بانوراما هائلة من العقم والفوضى"). والأسطورة ينبغي أن تُقوِّتُ التاريخ^(١). وتصوّره: فهي الفاعل النشط بين الإثنين، هي الشكل لمحتوى التاريخ^(٢). أما عند جويس، فالأسطورة والتاريخ يتتامان: فهما يفترضان واحدهما الآخر ويبطلان مفعول واحدهما الآخر، ومن المستحيل إقامة تراتب شكلي أو إيديولوجي بين الإثنين. وعند جويس، لا تتطابق الأسطورة مع الشكل الجمالي (كما هو الحال عند إلبيوت)، ولذلك لا يمكن أن تكون نقطة انطلاق هيمنة ثقافية جديدة.

والحال، أنه يجدر بنا أن نتفحص عن كثب هاتين الأسطورتين، أسطورة الأرض الياب وأسطورة أوليس. فال الأولى هي أسطورة حقاً بكل ما تقضيه الأسطورة من متطلبات أنثروبولوجية منتظمة: إنها أسطورة الملك الصياد^(٣). أما ما تقوم عليه أوليس فليس أسطورة: لا وجود لـ "أسطورة أوليس": فأوليس

(١) أعتقد أنه من الثنوي، في الأرض الياب، أنَّ الأسطورة تعجز عن إنجاز هذه الوظيفة إنجازاً كاملاً وتشارك التاريخ في النهاية عمه الفوضوي: فالمهم هو أنَّ القصيدة تعلق على المسرح توترةً متواصلةً بين هذين القطبين، وتضاداً يتذكر الإصلاح عنه، بحيث يُستثنى الدين – الذي يختتم الأرض الياب وبيشر بسنوات إلبيوت القادمة – لكي يحل المشكلات ذاتها التي واجهت الأسطورة: فهو حقاً ضرب من السوبر-أسطورة.

(٢) كونها أسطورة عن ملك هو أمرٌ بمثيل أهمية كونها أسطورة: فذلك يشير إلى أن المجتمع لا يمكن أن يعيده توليد ذاته إلا بدءاً من القمة: وهو يمثل شهادةً على مشكلة وعي هذه القمة، وبذلك يؤكد على الوظيفة الأساسية التي تؤديها ثقافة مسيطرة و يؤدىها الأدب كمثال على القدرة الشكلية والتنظيمية: وبهذا، يعود المرء على وجه الدقة إلى الوظيفة الخاصة والتوعية التي تؤديها الأسطورة.

على وجه الدقة هو ذاك الذي يتحاشى الأساطير: هو من ينتصر عليها ويطرد لها إلى الماضي. ويشتمل كتاب ديلكتيك التوир - الذي هو أيضًا، مثل أوليس، ضرب من التأمل المديد في نهاية الحقبة الليبرالية - على أحكام على وظيفة الأوديسة الرمزية والإيديولوجية هي أحكام يمكن أن تُحدّى:

"إن لم يكن سرد هوميروس يفترض أصلًا كونية اللغة، فإنه يوجد مثل هذه الكونية... الكون الجليل الذي يشتمل عليه العالم الهوميري المفعم بالمعنى هو إنجاز عقل منظم، يدمّر الأسطورة بفضل النظام العقلي ذاته الذي تعكسه فيها... لقد تحولت الأساطير في طبقات سرد هوميروس المتعددة. لكن الرواية التي تقدمها هناك، تلك الوحدة التي تُنْتَزَع من القصص البطولية المُبَعَّثَة، هي أيضًا وصفٌ لترابع الفرد بعيدًا عن القوى الأسطورية... يُعبّر عن التضاد بين التوир والأسطورة من خلال التضاد بين الآنا الفردي الناجي والفرّار متعدد الأشكال.... عالمٌ ما قبل التاريخ يُضفي عليه الطابع العلمني بوصفه الفضاء الذي ينبغي على الذات أن تخترق قوته؛ والشياطين القديمة التي تقطن حدود البحر المتوسط المتحضر البعيدة وجزره النائية، تُجبر على العودة إلى أشكال من الصخور والكهوف... سلوك أوديسيوس الهائم هو توذكرة بسلوك التاجر الظريفي. وفي صورة المتسول المثير للشفقة، يحتفظ الإقطاعي بملامح التاجر الشرقي، الذي يعود بثروات لا سابق لها لأنه كان قد خرج لأول مرة، وخلافاً للتقليد، خارج محيط الاقتصاد المحلي، وأبحر إلى أراضٍ أخرى..." الأوديسة هي أصلًا روبنسونادَة^(*)⁽¹⁾.

(*) نسبة إلى روبنسون كروزو.

(1) ماكس هوركهايم ونيدورن دورنون، ديلكتيك التویر، لندن 1973، ص 43-44، 46-61 (التشديد لي). لا شك أن تأويل هوركهايم وأدورن ل Homer هو موضع تساؤل، لكن ما أعني به هنا ليس معنى الأوديسة التاريخي الحقيقي، بل الدور الذي لعبته القصيدة في تشكيل الخيال الغربي. (واعتقادي أن ديلكتيك التویر يقدم صورة صادقة على هذا الصعيد).

وإذا ما كانت التجارة قد برزت، مع أوليس، كحافر لمعرفة العالم، وإضفاء نظام داخلي عليه فضلاً عن رسم حدوده الخارجية، وخلق لغة "كونية"، وتبييد الخرافة، فإن الوظيفة الاجتماعية ذاتها تفرد شراعها الآن، مع بلوم، في عالم لا تتمكن السيطرة عليه ولا تتمكن معرفته، فتختزل محاولات الكونية إلى توافقه سطحية ("فلسفة" بلوم) وتقع فريسة لآلاف الخرافات الجديدة. ومن الجدير بالذكر أن جويس يلح على واقعة أنَّ بلوم وكيل إعلانات. والإعلان - كما يلاحظ باران وسوبرزي في مقالتهما "أطروحتان حول الإعلان"^(١) - كان قد غدا عوناً لا غنى عنه للتجارة الحديثة أيام أوليس على وجه الدقة، بسبب الأزمة الحاسمة التي أحاقت بالتوالن التقائي بين العرض والطلب. لكن الإعلان (وهنا يعمي جويس مرة أخرى عن تلك الظواهر المعاصرة التي تتم على آليات المستقبل) لا يضفي - بخلاف التجارة في الأوديسة - أيَّ وحدة على أوليس، كما أنه لا يضمن للشخصية الرئيسية أيَّ هوية اجتماعية أو إدراك للذات.

هكذا، فإنَّ جويس يستخدم أوليس، بل عليه أن يستخدمه بالفعل، لأنَّ أوليس هو أول شخصية رمزية للحقيقة الثقافية التي كان جويس ثمرتها القصوى. لكن أوليس لم يعد يسيطر على العالم المحيط، ولذلك يصبح بلوم. وتغدو قيمته الرمزية ديناكтика وملتبسة: فما حفظَ أوليس يدين بلوم الآن، وما كان كونياً لم يعد له معنى. وإنَّ يواجه جويس أزمة الرأسمالية الليبرالية، فإنه يبحث عن أسباب هذه الأزمة في الأسس ذاتها التي يقوم عليها "اشغال" ذلك المجتمع وتلك الثقافة.

٤ - الأسطورة، وتيار الوعي، والإعلان:

في حين كان أوليس قد روض الأسطورة بما أقامه من نظام التجارة العقلاني والفرد الحر، فإنَّ بلوم هو نتاج انحلال ذلك النظام وذلك الفرد، وما من شيء غريب في استسلامه للأساطير من جديد. فسؤال الأسطورة يعود ليشغل

المركز من وليس، إنما بطريقة تختلف تماماً عن تلك التي طرحت بها إليوت: فهي ليست صورة فوق تاريخية لحكاية خرافية وعدد من الشخصيات النمطية، بل علاقة بين الوعي الفكري الذاتي وحَدُّس الواقع الموضوعي؛ ليست نموذجاً استعارياً للسرد بل تقنيته. يقول كاسيرر في معرض دراسته التعبير اللغوي في الأسطورة:

الآن [في الفكر الأسطوري] يبدد طاقته جميعاً على هذا الهدف الوحيد، فيعيش فيه، ويضيع فيه... ذلك أنَّ الفكر، في هذه الصيغة، لا يكون حراً في تعامله مع معطيات الحَدُّس، يربط واحدها بالآخر ويقارن بينها، بل يكون أسيراً للحدس الذي يواجهه فجأةً. وبخلب لبَّه^(١).

واللافت، في هذا العرض الموجز، أنه يتواافق في جميع النقاط الأساسية مع تحليل أمبرتو إيكو لنيلار الوعي (الذى بلوم خاصةً، إنما ليس لديه وحده):

حتى لو بقينا في إطار الواقع الواقعي - المسجلة جميعاً بصدقٍ مطلق مهما كثرت أمثلتها - فإنَّ الهوية الشخصية ذاتها تكون موضع تساؤل. ففي دفق التصورات المتشابكة أثناء جولة بلوم في دبلن، تغدو الحدود بين "الداخل" و"الخارج"، بين الكيفية التي يتحمَّل بها بلوم دبلن والكيفية التي تفعل بها دبلن فعلها فيه، غير متمايزة إلى أبعد الحدود^(٢).

هكذا يكون نيلار الوعي التعبير اللغوي عن ضياع الهوية الفردية: على العكس تماماً مما كان عليه لدى دوجارдан^(*) الذي استخدمه كأداة لضبط الذات وترميم الطابع الذي يميَّز الفرد. وورث دوجاردان الحقيقي هو بروست، وليس

(١) إرنست كاسيرر، اللغة والأسطورة، نيويورك 1946، ص 33، 32 (التشديد لي).

(٢) أمبرتو إيكو، Le Poetich di Joyce، ص 78 (التشديد لي).

(*) ادوار دوجاردان كاتب فرنسي من مطوري نيلار الوعي.

جويس، الذي عمد إلى قلبه رأساً على عقب بالطريق ذاتها التي اتبعها إليوت مع لافورغ^(*). فالفرد في تيار الوعي القائم في أوليس هو فرد منشطر، ويعبر عن نفسه بوصفه كذلك. ووهمه أنَّ بمقدوره أن يكون ذاتاً مستقلة وغير تابعة ينهره. وبعيداً عن كون تيار الوعي تعبيراً عن "حرية داخلية" (بحسب زيرافا في أطروحته عن "ثورة الرواية")، فإنه يشير إلى أنَّ الفرد تستعبده قوى خفية لا تتمكن السيطرة عليها: ولعلَّ تيار اللاوعي أن يكون تعرِيفاً أفضل، ومع أنَّ هذه التقنية لا تتوافق مع المجال النفسي الذي أطلق عليه فرويد اسم "اللاوعي"، إلا أنه من الواضح أنَّهما يؤديان كلاهما وظيفة التأكيد على ضرورة من التناقض داخل النفس الفردية⁽¹⁾.

ويتلاقى تيار الوعي وأزمة إيديولوجيا الفرد الحر تحت راية الإعلان. وهذه هي "الأسطورة" الجديدة التي يستسلم لها بلوم - وكيل الإعلانات وضحيتها - بانتظام مطرد. وذلك لأنَّ الإعلان هو أسطورة السلعة: السلعة وقد تحولت إلى أسطورة، إلى صنم يستعرض سماته "الخفية"، بدل أن يخفيها. وفي حين كان الإعلان في القرن التاسع عشر يصف قيمة المنتج الاستعمالية، معيناً بذلك إنتاج الأفعال الذهنية العفوية التي يؤديها في السوق أيَّ مُشتَرٍ، فإن الإعلان الحديث، كما رأينا، ينشأ في وضع متناقض و"حرج" من عدم التوازن الدائم بين العرض والطلب. لكن هذا التناقض ليس سوى التجلي الواضح للعلاقة المغتربة بين المنتجين ومنتجاتهم. وبفضل" الإعلان لا تعود هذه العلاقة خفية ومنكرة، بل مقبولة - وإن يكن بصورة غير واعية، كما سنرى - بوصفها شيئاً واضحاً ودائماً. ولذلك، فإنَّ الإعلان ليس عرضاً للسلعة بقدر ما هو عرض لـ صنمية السلعة: فهو يرفع من شأن المنتج يجعله صنماً. وليس مصادفة أنَّ واحداً من أفضل

(*) جول لافورغ، شاعر رمزي فرنسي كان أحد الموارد التي استقى منها إليوت الشكل الذي راج يكتب به.

(1) هنا أيضاً تتفق تقنية كافكا السردية على طرف تقني من تقنية جويس. ففي روايات كافكا، نجد دماراً جزرياً بالمثل لحرية الفرد ووحدته، إلا أنه ينبع من أسباب مختلفة تماماً. فالسبب لم يعد كامناً "داخل" الفرد وعجزه عن السيطرة العقلانية على رغباته وتداعياته الفكرية، بل يمكن "خارجـه" في استسلامه المحروم لسلطة عملية وإيديولوجية تذكر عليه أي لجوء إلى أدلة "ملمودة". ولذلك، فإنَّ تقنية كافكا السردية لا تعبّر عن "خلط" أو "تشوش"، بل عن عقلانية صارمة ومجردة.

الأشكال البلاغية المستخدمة في الإعلان هو الاستعارة التي يبرز فيها المنتج على أنه "قوة طبيعية"، بنوع من التشخيص الذي يخلع الصفات البشرية على الطبيعة الجامدة. فالسلعة ينبغي أن تتحذ صفات مستقلة، وطبيعية، بل وبشرية:

"حن ثانية عظيم، بلوم وأنا؛

هو يلمع الأرض، وأنا أصل السماء".

هكذا يغنى صابون بلوم شيء الصيت، مرتقا كالشمس في الفصل المعنون "سيرسه".

ولكي ينشر الإعلان محتواه الأساسي، فإنه يتبع التوصيل إلى شكل من الإقناع يقوم على عدم الإدراك، والجهل العميق القادر على تطويق كل مقاومة فكرية ومراؤتها. وبذلك يغدو الإعلان جزءاً من تيار الوعي إلى درجة السيطرة على آليات هذا الوعي وتسخير ما أشار إليه كاسيرر من "ضياع الأنما" وما أشار إليه إيكو من غياب الحدود بين "الداخل والخارج" لمنفعته الخاصة. فإذا ما نجحت هذه المحاولة، يغدو صحيحاً أنَّ "الحملات الإعلانية إذا ما كانت كبيرة بما فيه الكفاية، ومتواصلة، وعديمة الضمير (منتفعة بطرق كإحياء الخفي وما شابه) يمكن أن تباع الزبون أي شيء تقريباً"(١). والقدرة على بيع أي شيء تعني الانتشار فوق العالم الاجتماعي بأكمله، "جميع الأماكن صالحة للإعلانات" كما يفكّر بلوم، في مقطع هو مثال يحذى في مضاعفة أثر الإعلان على تيار الوعي لديه وتركيز هذا الأثر.

لكن الإعلان ليس مجرد لازمة أصيلة من اللازمات التي تتكرر في أوليس: في حالتين على الأقل، من الفصل الذي يحمل عنوان "إيثاكا"، يعمد جويس نفسه إلى ربط الإعلان بتقنية تيار الوعي:

(١) باران وسوبيزي، ص 24.

"ما الذي كانت عليه في العادة تأملاته الأخيرة؟"

"كان يفكر في إعلان واحد فرید يدفع المارة إلى التوقف في عجب، مُلْصقٍ بدعوة، يخلو من كل حشو زائد، ويختصر إلى أبسط حدوده وأشدّها أثراً فلا يتعدى المدة التي تستغرقها نظرة عارضة ويكون ملائماً لسرعة الحياة الحديثة".

...

"ما الذي كان يحفز أيضاً أفكاره العميقـة؟"

"... الإمكانـيات اللانهائيـة التي لم تستثمر إلى الان والتي ينطوي عليها فن الإعلـان الحديث إذا ما تكثـف في رموز أحـاديـة الفـكرة ثلاثـيةـ الحـروفـ، وـكانـ واضحـاًـ غـايـةـ الـوضـوحـ عمـودـياـ (لاستـكـافـهـ)، وـمـقـرـءـاـ غـايـةـ القراءـةـ أـفـقـياـ (لفـكـ مـغـالـيقـهـ)ـ وـذـاـ أـثـرـ مـقـاتـطيـسيـ فيـ لـفـتـ الـانتـباـهـ طـوـعاـ، وـإـثـارـةـ الـاهـتمـامـ، وـالـإـقـنـاعـ، وـالـدـافـعـ إلىـ اـتـخـاذـ القرـارـ".

"المـدةـ التيـ تستـغـرقـهاـ نـظـرةـ عـارـضـةـ،ـ مـلـائـمـ لـسـرـعةـ الـحـيـاةـ الـحـدـيـثـةـ،ـ أـثـبـرـ مـغـناـطـيـسيـ،ـ لـفـتـ الـانتـباـهـ طـوـعاـ،ـ وـإـثـارـةـ الـاهـتمـامـ،ـ وـالـإـقـنـاعـ،ـ وـالـدـافـعـ إلىـ اـتـخـاذـ القرـارـ".ـ ماـ نـجـدـهـ هـنـاـ هوـ عـلـىـ وـجـهـ الدـقـةـ عـشـوـائـيـةـ تـيـارـ الـوعـيـ،ـ وـسـرـعـتـهـ،ـ وـنـقـطـعـهـ،ـ وـأـنـفـلـاتـهـ،ـ وـعـمـقـهـ.ـ وـتـلـكـ المـقـاطـعـ تـوـضـحـ أـنـ تـدـاعـيـاتـ تـيـارـ الـوعـيـ لـيـسـ طـلـيقـةـ بـأـيـ حـالـ مـنـ الـأـحـوالـ.ـ إـنـ لـهـ سـبـبـاـ،ـ أوـ قـوـةـ دـافـعـةـ هـيـ خـارـجـ السـوـعـيـ الفـرـديـ:ـ حـتـىـ نـحـوـيـاـ،ـ نـجـدـ أـنـ الـفـاعـلـ فـيـ المـقـطـعـ الـأـخـيـرـ الـمـقـبـيـسـ هـوـ الإـعلـانـ:ـ أـمـاـ النـفـسـ الـفـرـديـ فـلـيـسـ سـوـىـ دـعـامـةـ لـفـعـالـيـتـهـ.

منـ الـمـنـطـقـيـ تـامـاـ،ـ إـذـاـ،ـ أـنـ يـكـونـ تـيـارـ الـوعـيـ إـرـدـافـيـاـ عـلـىـ نـحـوـ بـارـزـ،ـ يـضـعـ الأـشـيـاءـ إـلـىـ جـانـبـ بـعـضـهاـ بـعـضـاـ دونـ أدـوـاتـ رـابـطـةـ:ـ فـغـيـابـ كـلـ مـنـ النـظـامـ الدـاخـليـ وـضـرـوبـ التـرـاتـبـ يـشـيرـ إـلـىـ إـعادـةـ إـنـتـاجـهـ شـكـلـاـ مـنـ الـوعـيـ خـاصـعـاـ لـمـبـداـ تـكـافـؤـ السـلـعـ،ـ الـذـيـ يـشـيرـ إـلـىـ أـنـ الـقـيـمـ الـاسـتـعـمـالـيـةـ -ـ الـخـواـصـ الـمـلـمـوـسـةـ لـأـيـ سـلـعـةـ مـعـيـنـةـ -ـ

تدرك الآن على أنها ثانوية (وبالفعل، فإن الإعلان لا "يصف" المنتج فقط، ومثاله الأعلى الحقيقي - "بيغ أي شيء" - يفترض مسبقاً أن أيَّ منتج يمكن أن يغدو قابلاً للتبادل وكياناً مجرداً). وما يبقى لدح زناد الخيال وإضرام الرغبة ليس سوى الجاذبية الشاملة لهذا الجمع الفوضوي وبعيد المثال من السلع: ولعل هذا أن يكون السبب وراء ما يلحظه هيئ في أوليس من "انزياح وتحول" متواصليين في المعنى: فما من معنى ملموس وأحدادي يمكن أن يُنسب إلى عالم من الأشياء المجردة والقابلة للتبدل فيما بينها. وهنا يثبت تحليل كاسيرر للفكر الأسطوري مرة أخرى أنه مفيد:

"حين نرى [العالم] بوصفه كلاً، فإنَّ هذا الكلَّ يكون على الرغم من ذلك مؤلِّفاً من وحدات يمكن تمييزها بوضوح، ووحدات لا تنتصر واحتذتها في الأخرى، بل تحافظ على هويتها التي تفصلها على نحو واضح عن هوية سواها. غير أنَّ هذه العناصر المنفصلة لا تكون منفصلة على هذا النحو بالنسبة للوعي الذي يصنع الأسطورة... وهذه هو السبب في تسمية حالة العقل الأسطورية بالحالة "المعقدة"..."^(١).

لقد أقامت حاججي إلى الآن على تيار الوعي لدى بلوم. غير أنه يصح أيضاً، مع الاحتراس اللازم، على مولي وستيفن أيضاً. وهذا ما يتضح مباشرة لدى مولي لأننا نجد أنفسنا، في تيار الوعي لديها، أمام تحقق الميل إلى الإرداد وضياع الهوية تحققَا كاماً، وقد أعيد إنتاجهما في التقلب المتواصل بين "ضمير المتكلم في حالة المفعولية (me)" و"ضمير المتكلم في حالة الفاعلية(I)". ولا عجب في ذلك، لأن مولي قد وُضعت في أوليس بوصفها التمثيل الجوهرى غير المشروط للنزعة الاستهلاكية. غير أنَّ هذا الحاجاج يصحُّ على ستيفن أيضاً. ومن الأمور الأساسية، بهذا الصدد، أنَّ نظريته الباكرة في التجليات أو الومضات - محاولة النفاذ إلى ما

(١) كاسيرر، ص ٢٤.

لأشياء، والبشر، والأحوال من معنى أساسى ثابت - تكفى عن العمل. ففي بداية الفصل الثالث، "بروتينوس"، لا يزال ستيفن يحمل الفكرة التي مفادها "إنني مُهيأ لقراءة ما لجميع الأشياء من شارات مميزة". لكن هذه "الشارات المميزة" لم تعد علامة نظام متعالٍ أحادي المعنى، شأنها شأن "النفس" - الوعي - التي لم تعد "شكل الأشكال". وإذا ما كانت تظهر في تيار الوعي لدى ستيفن في الفصل الأول صور يمكن أن تفضي إلى لحظة تجلٍّ، إلا أنَّ هذه اللحظة لا تأتي، ومغالق هذه الصور تبقى دون فك. بل إنَّ مبدأ التجسد ذاته، في نهاية الفصل الثالث، يخضع لسلسلة غريبة من التحولات تجردها من كلِّ معنى جوهري أو غائي ("يصير الله إنساناً يصير سمة تصير إوزة تصير جبلاً مكسواً بالريش"). ولا شكَّ أنَّ تيار الوعي لدى ستيفن، بخلاف ما نجده لدى بلوم وأكثر منه لدى مولي، لا يزال مرآة صراع بين محاولة السيطرة على العالم عقلانياً ومادة العالم الخرساء أو ملتقبة المعاني. لكن انتصارات هذه الأخيرة هي، على مستوى الحبكة، أشبه بـ خطر يدفع ستيفن وراء وقداماً في آباء الليل وأثناء النهار. وبذلك فإنَّ الشخصية الوحيدة التي يعتريها التحول، في أوليس بأجمعها، لا يكون لها ذلك إلا لأنها تجعلُ خارجية (أو "متاخرةً"، إذا جاز القول) بالنسبة للشروط الاجتماعية السائدة.

٥- بليوم:

وظيفة أوليس الرمزية واستخدام السرد لتيار الوعي بما اشتقان من النقاط الرئيسية في أوليس. وأود الآن أن أعرض، من ضمن هذا الإطار العام، لمثال ملموس يدلُّ على الأطروحة السوسوبولوجية لهذه الدراسة. فإذا ما كانت أوليس تعبر عن الديالكتيك التقافي للرأسمالية الليبرالية في كربها واحتضارها، فلا بد لها من أن تتلذث وتترىث عند انحلال شخصية البرجوازي الصغير - المنتج الحر، المستقل اقتصادياً والفخور باستقلاله الفكري - الذي يحظى بأهمية بالغة في النظام الإيديولوجي الأنجلوسaxon في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

ومن الواضح أنّ بلوم هو المفتاح على هذا الصعيد. فهو شخصية ملتبسة اجتماعيًا منذ البداية، ليس مستقلًا تماماً ولا تابعاً تماماً. غير أنه سبق له أن تخلاً عن ديانة والده – تلك العبرانية التي كانت بادرة للأخلاق البرجوازية الليبورينتانية – ومعها ذلك المثال الأعلى العملي الذي يدعو إلى التفتش داخل العالم (innerweltliche Askesis^(*)). ويعد والده – أو الأخرى صورته التي أنتجها شعور بلوم بالإثم – إلى لومه في "سرسه" على كليهما:

"رودولف: ثانٍ نصف جنيه تضيّعهاليوم. قلت لك لا تخرج مع الغويّم السكير قطّ. هكذا. لن تجني أيّ مال. [...] ألسْتَ ولدي ليوبولد، حفيد ليوبولد؟ ألسْتَ ولدي الحبيب ليوبولد الذي ترك بيته وأبيه وآلها آبائِه إبراهيم ويعقوب؟... في إحدى الليالي أحضروك إلى البيت سكراناً بعد أن بددت نقودك جميعاً."

ليس لبلوم مستقبل اجتماعي (وهذا سبب آخر لتكثيف أوليس في أربع وعشرين ساعة)، الأمر الذي يدفع جويس لأن يمنحه نسبياً، لكنه لا يمنحه ذرية من الذكور: فإنّ بلوم يتذمّر أمر مجيهه إلى هذا العالم، لكنه لا يتذمّر تماماً أمر بقائه، شأنه في ذلك شأن والد بلوم، الذي لا يريد أن يتخلّى عن أخلاق السوق الحرّة البطولية، فتهاجمه ويقتل نفسه. وحياة بلوم معلقة بين هاتين الميتتين: وهو، الآن، ضربٌ من المصادفة، أثرٌ تارخي باقٍ. وأخلاقه هي في الحقيقة أخلاق البقاء الممحض والبسيط: حيث التوازن النّام بين المدين والدائن، في نهاية النهار. أمّا الآخّار – الذي هو من أوائل الأشياء التي يقرنها بذكرى والده: "تصيحة تجارية (إذا ما كلّت البنس برعيتك، فالجنيهات سوف تكون ذاتها بالرعاية)" – هذا الرمز العلماني من رموز الحرية الاقتصادية، هذا الضمان للمستقبل، فيغدو مستحيلًا نوعاً

(*) يميّز ماكس فيبر بين الـ (innerweltliche askesis) والـ (ausserweltliche askesis)، أو بين التفتش داخل العالم والتّفتش خارج العالم، ويرى أن هذا التمييز يمتدّ بذوره في الإصلاح البروتستانتي ثمّ اكتسح طابعه العلماني لاحقاً، بحيث بات من الممكن استخدامه لكلّ من التفتش الديني والعلماني.

ما، وما من شخصية في الرواية يمكن أن تطمح مجرد طموح إلى أي ادخار، كما يشتكى لستيفن واحد من أدخل الشخصيات في أوليس، هو السيد ديزي، في الفصل المعنون "تسطور". ففي رواية جويس يعيش المرء من يوم لليوم بالفعل، ومن ثم فإن غداً لا يكون يوماً آخر.

وإذا ما كان بلوم يستشعر المخاطر التي تحفَّ بوضعه، وإذا ما كان مبرر وجوده الوحيد هو أن يتذرَّب الحفاظ على هذا الوضع، فإنَّ الشيء المخيف أشدَّ الخوف يغدو ما هو غير عادي، ما هو مختلف، وغير مننظم. ولذلك فإنَّ بلوم يحدُّر ستيفن في "إيمليوس":

"السيد بلوم، الذي كان ممتلكاً كامل ملكاته، على الرغم من كلِّ ما حدث، بل الذي لم يسبق له أن امتلكها على هذا النحو، وكان رزيناً على نحوٍ مثير للاشمئزاز في الواقع، راح يحدُّر من مخاطر حيَّ البغاء، والنساء سيدات السمعة والرجال السوقة المنتفخين، وأنَّ ذلك، وإنْ كان يُسمح به بعض السماح مرَّة في كلِّ حين، دون أن يغدو سلوكاً معتمداً، هو مصيدة مميتة لمن هم في مثل سنِّه من الشباب".

وفي الفصل المعنون "نوزيكا"، فإنَّ ذلك المديح الذي يناله الاستمناء مقارنةً بالجماع هو مدح لا يُنسى: فالمخاطر التي تواجه المرء حين يكون وحده هي مخاطر أقلَّ. كما أنَّ في الفصل المعنون "إيثاكا" مقطعاً صغيراً يعيد طرح مسألة الخطير من جديد:

"ومزاجه؟"

لم يخاطر، لم يتوقع، لم يخب ظنه، كان راضياً.

ما الذي أرضاه؟

أنَّه لم يتكتَّب أيَّ خسارة فعلية".

تجاوز أهمية هذه الأسطر الأخيرة معناها المباشر. والحال، أنَّ بلوم يفكَّر هنا بالحصان ثروأوي، الرابع غير المتوقع للكأس الذهبي؛ وهذا حدثٌ تافه، لدرجة أنَّ جويس لا يصفه مباشرةً، لكنه يمتدُّ على طول أوليس كاستعارَة كاملةً للطابع الخادع الذي بات الآن يطبع المنافسة الحرة. وحقيقة الأمر أنَّ ثروأوي ينجح فيما فشل به بلوم وسيفشل على الدوام: فقد عَبَّرَ فجأةً، بضررية سوط (أم أنها ضربة عقيرية، مثل ذاك الحصان الأصيل الذي يقعن أولريخ، في الرجل بلا صفات)، بأنَّ يغَيِّر طريقة حياته؟)، من الغفلة إلى الشهرة، من حالة مزعزعة ومحفوفة بالخطر إلى الثروة. وهذا يعني أنَّ الأحصنة وحدها يمكن أن تخاطر في السوق الحرة: حيث لم يعد الرجال العصاميون قادرين على ذلك (كما لا يزال بلوم يخدع نفسه بأنَّ يخرج بـ "اختراعاته"، في عصر شهد ولادة المخابر الصناعية...). بل الأحصنة العصامية وحسب. (وهنا، بالمناسبة، سرُّ انتعاش الرياضة في العالم الحديث [أقيمت الألعاب الأولمبية الأولى في العام 1896]: حيث تقضي الزيادة الهائلة في التفاوت الفعلى، نظراً لتركيز القدرة الاقتصادية والسياسية، إلى جعل المطالبة الرسمية اللافتة – التي لم يكن مصادفَةً أنها تمت تحت راية نزعَة محنة للهوايات هي الأشدَّ بيوريتانية – بالصنم المقدس، صنم "التنافس بين متساوين"، أمراً مرغوباً فيه إلى أقصى الحدود). كان يمكن لثروأوي بلا شكَّ أن يكون ضربة حظ بلوم، ومفاجأةً عظيمة، لكنَّ الحظُّ والمفاجأة صارا الآن استثناءً حقيقياً، ولا يعملان إلا على إظهار قوة القاعدة ورسوخها.

ومن الواضح أنَّ بلوم هو فريسة هذه القاعدة الاجتماعية دون أن يفهمها. فإدراكه جزئيٌّ ومشوَّهٌ. ومع أنَّ الشركات الكبرى تقوَّض هويته الاجتماعية، إلا أنه لا يستطيع أن يقبض على هذه الظاهرة إلا بالتفكير... بالكنيسة الكاثوليكية الرومانية:

"منظمة رائعة بحقِّ، تسير كالساعة.... لابدَّ أنَّ أولئك القوم في روما متَّذنو العقول: يديرون العرض كلَّه. لا يغفرون الأموال الطائلة أيضاً؟".

"يبدوا أنَّ الفداس انتهى. أسمعهم كلَّهم هناك. صلٌّ من أجلنا. صلٌّ من أجلنا. التكرار فكرة حسنة. كما هو الحال في الإعلانات. اشتري منا. اشتري منا".

يتلخص وعي بلوم، أخيراً، ويكتفى في الشائع والمبتذل. فهو محاكاة ساخرة للفكر المستبرئ، وبمكنته أن يطلع بأشياء شائعة ومتذلة في أيّ موضوع: من مفهوم الأمة إلى العلاقات بين الجنسين، من التماس الجود والحساء إلى البرامج الاجتماعية، حيث يعتقد - بإخلاصه البالغ لرسالة الأرثوذكسيّة الليبرالية - أنَّ بمقدوره أن يفهم ويسطير على عالمٍ كان قد فقد صلته به ذلك فقدان الدائم. وفي هذا الضوء، فإنَّ أوليس، بحسب ديللا فولب، "...هي تلخيصٌ لحضارتنا البرجوازية المُحسنة وحُكمُ عليها، بمعنى أنَّ تبرير تلك الحضارة قد اختزل الآن على قدَّ أشيائها الشائعة المبتذلة فاقدة الحياة"^(١). هكذا، تصوّبُ أهنجية جويس التي لا تعرف الكلل على بلوم لأنَّ بمقدورها، عبره، أن تصوّب إلى أعلى. أمَّا حكم جويس التاريخي فهو، مرَّة أخرى، حبيس حدين اثنين يسخر واحدهما من الآخر لكنه يقتضيه في الوقت ذاته. ومن هنا تلك الطبيعة الخاصة التي تميّز سخرية جويس؛ تلك السخرية التي لا تبدي أيَّ قدرٍ من "الانفصال" الذي أشار معاصره توماس مان إلى أنه الشمن الذي يدفع لقاء الفهم، والحكم، والخرق، بل تأتي، على العكس، من داخل منظومة التناقضات غير القابلة للحل.

٦- ثروة لا نفع فيها:

رأينا إلى الآن كيف تقدِّمُ أوليس بعض الظواهر الاجتماعية المطابقة لأزمة الرأسمالية الليبرالية. غير أنَّ العنصر الذي قد يكون أهمَّ من ذلك بكثير لا يزال بحاجة إلى الكشف: ما هي الآثار التي تركتها هذه الأزمة على الثقافة وعلى الأدب؟ ما الوظيفة الاجتماعية التي خصَّ بها جويس الثقافة والأدب وكيف تبرز هذه الوظيفة في بنية أوليس؟

(١) غالانو ديلا فولب، نقد الذائق، لندن 1978، ص 240.

جواب جويس هو جواب جذري يتحدد على مستويين مميتزين. أولهما وأكثرهما بساطة يتعلق بالطريقة التي تستخدم بها شخصيات الرواية الثقافة، أو لا تستخدمها. وستيفن هو الشخصية الأكثر تمثيلاً على هذا الصعيد. فهو المتقدّب بوصفه عاملاً فكريّاً: يتتطابق لديه كلُّ من الثقافة والعمل ويشكّلان كلاً واحداً. وبالتالي، أنَّ الثقافة لدى ستيفن يعتريها المصير ذاته الذي تحكم به الأزمة الرأسمالية على كلِّ نمط من أنماط العمل: ثمة نقص في استخدامها، إنْ لم تكن خارج الاستخدام مهدورةً ومبددةً. والحال، أنَّ ستيفن يرفض، منذ الصفحات الأولى في الرواية، أنْ يتواصل وأنْ يضع معارفه المترافقه قيد التداول، ليس انطلاقاً من غرور فكري، بل لأنَّ لديه تلك القناعة الغامضة بأنَّ مثل هذا الجهد هو جهد عقيم لا يسفر عن شيء. ولا شك أنَّ كون ثقافة ستيفن ثقافة "معارضة" - مناهضة لبريطانيا ومناهضة للكاثوليكية - يسهم في صمته: لكنَّ علينا أنْ نضيف أنَّ أعمق الشكوك بشأن وظيفة ستيفن تُغيّر عليه في ذلك الميدان الهدى تماماً والحيادي، ميدان تدريس التاريخ القديم للأطفال. ففي المدرسة، نجد ستيفن، في الفصل الثاني من الرواية، مضطراً لأنَّ يعيش فكريّاً على مستويين: مستوى تأملاته الخاصة ومستوى التدريس المعترف به اجتماعياً. غير أنه لم تعد ثمة علاقة مهما تكن بين هذين المجالين، لدرجة أنَّ ثروة ستيفن الفكرية باتت تعيق أدائه لعمله ذلك الأداء المنتظم. وفي نهاية هذا الفصل الثاني، نجد أنَّ ستيفن يعمد، بنوع من المنطق المتماسك، إلى ترك هذا العمل؛ وفي الفصل الذي يليه، "بروتوص"، نجد أنَّ تلك الثقافة، التي هي بلا نفع اجتماعي أصلاً، تكشف له عن كونها هشة أيضاً ومزعزعة في جوهرها. ولذلك، فإنه يأخذ شيئاً فشيئاً، ومع تقدّم الرواية، بدفع معرفته أكثر فأكثر صوب عالم النسيان: فإذا ما استخدمها، اقتصر ذلك على رغبته في إثارة الدهشة (فمن الذي يمكن أن يأخذ تأويله هاملاً على محمل الجد؟). أما في "إيمابوس"، فهو يحول غاضباً بين بلوم وأيَّ نفادٍ إلى تلك المعرفة.

وقد نحسب أن ذلك يحصل لأن ثقافة ستي芬 هي ثقافة عتيقة وتومانية^(*). لكن هذا لا يفسر سوى ما تواجهه من إعراض صامت وتم. وما يبدو لي أساسياً - وهو أن هذه المعرفة قد "ترأكمت" بالكاد والتعب ثم ثبت أنها غير قابلة للاستخدام - إنما يصح أيضاً على بلوم، وإن يكن بطريقة مختلفة نظراً لاختلاف وظيفته الاجتماعية. فستيفن يتصدم بلوم لأنه "بعد كل ما أتفق على التعليم من مال" لا يمكنه أن "يعوض [ما أتفق]ه" وفرض سعر [هـ] الكامل، ويبلغ الأمر ببلوم حد إرهاق دماغه بحثاً عن طريقة يستخدم بها ثقافة هذا الشاب لمنفعته الشخصية، ثم ينتقل إلى حلم الانتقاع بحذقه ومهاراته المنزلية الطفولية، أو بقدرات زوجته الغنائية، أو بآلاف الحماقات الصغيرة المختلفة. وهذا وجه مهم من أوجه "الفراسة الفكرية" لدى بلوم: موهبيته الإدارية المتهررة، ومحاولته استثمار أي شيء مهما يكن من منظور فائدته الاقتصادية المحتملة.

وهكذا، فإن بلوم هو المحاكاة الساخرة التي لا هواة فيها لـ "روح الرأسمالية" التي نجدها لدى واحد من أتباع بنجامين فرانكلين (خاصة أنه يستحيل على بلوم، كما رأينا، أن يوفر ولو أدنى المدخرات مما تقضيه مثل هذه الروح)، تماماً مثلما أن طموحه إلى ثقافة جامعة هو محاكاة ساخرة لـ الموسوعة. فمكتبة بلوم، التي توصف وصفاً مسهباً في "إيثاكا"، هي تحفة من تحف العشوائية وانعدام النفع، حيث يزورونها فصل "الصخور الهائمة" بمفتاحها. فهناك نقع أولاً على ما يقوله لينيهان لماكوي عن بلوم:

"هو رجل مثقف متكامل، أعني بلوم، قال بجد. ليس واحداً من أولئك العامة ... الذين تعرفهم... إن لدى بلوم العجوز لمسة
الفنان"

غير أن المشهد الذي يلي ذلك مباشرة يفتح ببرود شديد على السيد بلوم الذي:

(*) نسبة إلى توما الأكوني.

"قلبَ بغير اكتراش صفحات اعترافات ماريا مونك الشنيعية، ثم صفحات رائعة أرسسطو.... نحِي كلا الكتابين ونظر إلى الثالث: حكايات الغيتو، بقلم ليوبولد فون ساكر مازوك.... لم يكن هناك غير السيد بلوم وهو يتفرّس عناوين الكتب. الطاغيَات الجميلات بقلم جيمس لفبِيرش.... لذائذ الخطيئة".

مكتبة بلوم، وثقافته، بما إذاً مكتبة وثقافة مخزن الكتب المستعملة: كلنا هما تبديان الافتقار ذاته إلى التنظيم وضروب التراتب. ومنطق سوق الثقافة الذي يسوّي بين الأشياء يتكمَل مع سلبيَّة الآلية الاجتماعية العامة وركودها. لقد تراكمت المعرفة ذلك التراكم الهائل وأطاحت بحواجز الزمان والمكان، لكنها لم تجد لها غايةً أو غرضاً فقبعت على الرفوف وفي رأس وكيلٍ للإعلانات.

وتصل بنا هذه الملاحظات الأخيرة إلى ذلك الوجه من أوجه أوليس الذي تتجلى فيه فكرة "عمق" الثقافة بأشدّ الطرائق تحديداً وأشدّها تفاخراً على حد سواء. وهنا ندخل حقل الأشكال الجمالية في أوليس. فالوجه الأكثر خصوصية في رواية جويس هو أنها تستخدم أشكالاً جمالية متعددة ومتاقضة أشدَّ التناقض. وهذه ظاهرة لا تصعب ملاحظتها، أمّا تأويلها فمسألة أخرى، خاصةً أنَّ هذا الملحظ من أوليس طالما كان ميدان صيدٍ لتيارٍ نقديٍّ اكتفى بالتقاط إجراءاتها الأسلوبية وفهرستها، فأفسكه ذلك وبلغ به نشوء دفعته إلى تمجيد "ثراء" الرواية، وإلى قراعتها ووصفها بأنها خلاصة لتاريخ الأدب والبلاغة بعيدة عن الأرثوذكسيَّة لكنها رائعة. وكأنَّ أستاذ الأساتذة، إرنست روبرت كورتيوس، لم يقلْ بإدراكِ مرير، في العام 1929:

"يأتي عمل جويس من ثورة الروح ويفضي إلى نهاية العالم. فرويا نهاية العالم تظهر هناك، في ليلة والبورغ جويس، مدفوعة بنوع من المنطق الذي لا يلين، ووسط اليرقات وأرواح الموتى. ثمة عدمية ميتافيزيقية هي جوهر عمل جويس.... هذه الثروة الكاملة من المعرفة الفلسفية واللاهوتية، هذه القدرة على التحليل

السيكولوجي والجمالي، هذه الثقافة العقلية المتضلعة من آداب العالم جمِيعاً، هذا الاستدلال المنطقي الذي يسمو على كلّ ابتدال وضعيّ: كلُّ ذلك يقول في النهاية إلى الإلغاء، وينقض ذاته في عالم حريقٍ هائل، في ألسنة اللهب المنتشرة بلونها القرحيّ كلُّون المعدن. وما الذي يبقى؟ رائحة الرماد، ورعب الموت، والكآبة المارقة، وتعذيب الضمير...^(١).

كورتيوس محقٌ. ويبقى أن نفهم آليات "دمار العالم" هذا ومعناه. فدمار العالم هو بالنسبة للثقافة البرجوازية العظيمة عند مطلع القرن العشرين لازمة لدمار عالم الثقافة وعاقبة تترتب عليه، ذلك لأنَّ الثقافة وحدها هي التي يمكن أن تطرح ذاتها كمنظومة، وترتبط، ونظام. وهكذا يتضطَّعُ العالم في أوليس لا لأنَّ نصٌّ حافلٌ بالرؤى القيامية، بل لأنَّ فكرة المنظومة الثقافية ذاتها تخفق فيه ذلك الإخفاق الذريع. ويلاحظ ستيورات جيلبريت، في كتابه "أوليس" جيمس جويس، أنَّ جميع الواقع مهما يكن نوعها، سواء كانت ذهنية أم مادية، رفيعة أم سخيفة، متساوية في القيمة عند الفنان". ومبداً التساوي الراسخ هذا في رواية جويس يقف على تضاد لا هوادة فيه مع المبادئ التراتبية في الثقافة البرجوازية العظيمة لزمنه. وإذاً يجعل جويس من ادعاء "عضوية" العمل الفنيَّ أمراً باطلًا وسُدُّيًّا، فإنه يعلن أيضًا استحالة أن "تُستَّرَّجَ" منه فكرة منظومة ثقافية قادرة على إعادة النظام إلى المجتمع.

يفكك جويس، إذاً، إيديولوجيا الفن "العضووي": لكن ليس بتلك الطرائق التي أشار إليها روبرت موزيل حين كتب أنَّ "الانحلال سمة أخرى لدى جويس ولدى ذلك الاتجاه بأكمله. فهو يخضع لحالة الانحلال المعاصرة ويعيد إنتاجها عبر ضرائب من "الدعاعي الطليق"، في الوقت الذي يفترض أنه يمارس "تصورًا للفن"

(١) إرنست. ر. كورتيوس، "تطور جيمس جويس التقني والموضوعاتي"، في الكتاب الذي حررَه ديمنخ، ص 469.

بطولياً^(١). وبحسب موزيل، فإن انحلال أوليس مُستمدٌ من "الاستسلام" الفن للواقع، من انهيار نظامِ جمالي انتقائيٍّ وحلول "الداعي الطليق" محله (دون أن يمكن، بالطبع، اختزال أسلوب أوليس إلى هذا الداعي الطليق أو قصره عليه). غير أنَّ العكس تماماً هو الصحيح: فالانحلال ليس ممكناً وفاغلاً إلا بسبب انشغال بالشكل مضبوط إلى أبعد الحدود. لكنَّ هذا الانشغال بالشكل – الذي يمثل هنا التجديد الحاسم – بات يهدف الآن بأكمله إلى إظهار أنَّ أيَّ أسلوب هو اعتباطي وبلا أهميةٍ تاليةً.

وفكرةُ الأسلوب الأدبي الاعتباطي – الذي يسيطر على موضوعه ويحدده، ولا يكون مجرد تمثيلٍ شفافٍ و"حساس" لهذا الموضوع – هي فكرةٌ تتمنى في الأصل إلى ردة الفعل "الفاشدة" على الجماليات الهيكلية. وقد واصل البحث الفنوي والنظري أيام أوليس التركيز على هذه المشكلة. غير أنَّ مفهوم "الاعتباطية" في هذا التقليد متعلقٌ بتأسيس لغة مشتركة (koiné) تقافية جديدة: فهو محاولة لإعادة صياغة وعي النخبة الإيديولوجي والتقييمات الفنية الفردية في آنٍ معاً. ومن هنا مكافحة المذهب التجريبي الرامية إلى إكمال السيطرة الثقافية. وهذا هو السبب في هجوم نيشه على فاغنر، وهجوم إليوت على الشعراء الإدوارديين: ليس لاستسلامهم للذائقَة السائدة بحد ذاتها، بل للقدر الذي يحول فيه هذا الاستسلام دون هيمنة مقبلة. غير أنه لكي يكون عرفٌ اعتبراطيٌّ مهيمناً، لا بد له من أن يقدم ذاته على أنه الإمكانيَّة الوحيدة: مثل أليغوريا نيشه، التي تجد عند كافكا تحفتها المشوؤم. وبالمقابل، فإنَّ اقتراح اثنين من الأعراف أو أكثر لـ "الموضوع" الواحد يعني نقضها جميعاً والتخلُّي عن كلِّ مزاعم الهيمنة. وهذا بالضبط ما يحصل في أوليس.

قلتُ إنَّ أوليس تقوم على تعددٍ في الأساليب. ومثل هذا الإجراء لا علاقة له بوجهة نظر هنري جيمس أو جوزيف كونراد المختلفة، حيث يحفزُ التنوُّع في سيكولوجيا الشخصيات ما نجده من تنوعٍ في الأساليب. أما لدى جويس، حين يقدِّمُ

(١) هذا الاقتباس المأخوذ من يوميات موزيل، يرد في تقديم سيزار كاسيس لكتاب *L'uomo senza qualità*, تورينو 1972، ص xix-xviii.

حدث واحد بأسلوبين مختلفين أو ثلاثة أساليب مختلفة أو خمسين أسلوبًا مختلفاً، فلا يكون هذا الإجراء قائمًا على أي تحفيز أدبي مُقْنَن. بل هو استكشاف تقني محض (كما تعمل نوعية الموضوع "اليومية" أيضًا على تعزيز الخاصية فوق الأدبية للرواية). غير أنَّ هذا الاستكشاف لا يفضي إلى اختيار. فالأساليب المختلفة - وما تجسده من أشكال إيديولوجية - متكافئةً جميًعاً تمام التكافؤ: جميعها اعتباطية بالتساوي، وجميعها عاجزة بالتساوي عن فرض ذاتها. ولذلك، فهي جميًعاً، وبالتساوي، لا أهمية لها كتأويلات ل الواقع أو صياغات للغة الأدبية. ومع أنَّ هذه الأساليب تنتقص من قيمة معنى واحدتها الآخر وتحطَّ من شأنه، إلا أنَّ أيًّا منها لا يغدو الحامل المتميَّز لهذا المعنى^(١). ففي أوليس، ما من أساليب "جدية بالثقة"، وقدرة على "تفسير" الواقع، وما من أساليب "زانفة"، يقصدُ منها "إلقاء قناع" على هذا الواقع، كما أنه ما من تمييز نوعيٍّ بين ثقافة "النخبة" وثقافة "الجمهور": فـ"العنوانين" التي يضعها جويس لفقرات الفصل السابع، "أيولوس"، ليست "أصدق" ولا "أكذب" من الحوار العامي الذي يحفل بها؛ وأسلوب جيرتي^(*) "العاطفي المُبتَذل" ليس أصدق أو أكذب من الحوار الداخلي بعيد عن الثقافة لدى بلوم أو من أسلوب السارد المتجرد والبعيد عما هو شخصي؛ ويصبح الشيء ذاته على التقلُّل بين المغالاة الملحمية والتزعة الطبيعية العامية في الفصل الثاني عشر، "السيكلوب"، ويصبح قبل ذلك على سيل الأساليب المستخدمة في الفصل الرابع عشر، "ثيران الشمس".

والحال، أنَّ عدم اكترااث جويس بأيٍّ معيار من معايير الوظيفة أو الحقيقة في الأشكال الثقافية يقربه من الدادائية. غير أنَّ الكولاج الدادائي كان مقتصرًا على إعلان تساوي المنتجات الظاهرة، المكتملة. أما جويس فيمضي إلى أبعد من ذلك:

(١) يمكن إيجاز الفارق بين شعرية "الانحلال" وأوليس في الصيغة التالية: في الأولى دال واحد ينتج مدلولات كثيرة، أما لدى جويس فمدلول واحد ينتاج دوال كثيرة. وهذا القلب يحل الدور الخالق الذي يلعبه المؤلف، الذي يوضع على مستوى واحد مع جميع المؤلفين الآخرين المحتملين.

(*) جيرتي مكتوب في الفصل الثالث عشر، "توزيكا"، من أوليس.

فالنزعـة المحاكـاتـية غير العـاديـة لـديـه تحـاول أن تـشـير إـلـى أنَّ الإـجـرـاءـات التـأـليـفـيـة ذاتـها - "وسائل الإـنـتـاج" الأـدـبـيـة - مـتسـاوـيـة، ويـمـكـن استـبـالـاـ وـاحـدهـما بـالـآـخـر: فـهي تـقـنـقـرـ إلى أيَّ وـظـيـفـة اـجـتمـاعـيـة مـحـدـدـة، وـلـيـس جـدـيرـة بـأـيَّ مـسـتـقـبـلـ. وـأـولـيـس هي بـعـدـ مجـنـونـ بالـتـصـفـيـة لـلـأـسـالـيـب الأـدـبـيـة؛ وـلـيـس مـصـادـفـة أـنـ جـوـيـس لمـ يـؤـسـس مـدـرـسـةـ، وـأـنـ أـولـئـكـ الـذـين يـسـتـخـدـمـونـهـ كـنـمـوذـجـ وـيـقـلـدـونـ وـاحـدـاـ مـنـ أـسـالـيـبـ أـولـيـسـ الكـثـيرـةـ يـخـوـنـونـ قـصـدـ روـايـتـهـ الأـسـاسـيـ: أـلاـ وـهـوـ الرـفـضـ المـنهـجـيـ لـاتـخـاذـ وـاحـدـ مـنـ الأـسـالـيـبـ باـعـتـارـهـ الحـاـمـلـ المـتـمـيـزـ لـلـتـبـيـبـ.

وـمـاـ قـيلـ عنـ الأـسـلـوبـ يـصـحـ أـيـضـاـ عـلـىـ الإـيـديـوـلـوـجيـاـ فيـ أـولـيـسـ. فـمـاـ منـ شـيـءـ فـيـ هـذـهـ الرـوـايـةـ سـوـىـ الإـيـديـوـلـوـجيـاـ: إـنـهـ عـالـمـ الـوـعـيـ الزـائـفـ. وـهـذـاـ مـاـ يـتـضـعـ مـباـشـرـةـ إـذـاـ مـاـ تـذـكـرـ الـمـرـءـ وـعيـ شـخـصـيـاتـهـ الـمـحـاـصـرـ وـالـمـعـرـقـلـ، تـلـكـ الشـخـصـيـاتـ الـتـيـ تـعـجزـ عـنـ فـهـمـ مـاـ يـجـريـ، بلـ وـعـنـ فـهـمـ أـفـعـالـهـاـ هـيـ ذـاتـهـاـ، إـلـاـ عـبـرـ إـنـتـاجـ أـسـبـابـ غـرـيـبـةـ يـطـبـيـغـ بـهـاـ مـجـرـىـ الـأـحـدـاثـ وـيـعـدـ إـنـعـاشـهـاـ بـأـشـكـالـ مـخـتـافـةـ لـكـهـاـ عـقـيمـةـ بـالـمـثـلـ (وـلـاـ نـحـاجـ سـوـىـ لـأـنـ تـذـكـرـ آـلـافـ الـمـشـكـلـاتـ الـتـيـ يـوـاجـهـهـاـ بـلـوـمـ، وـيـنـظـرـ فـيـهـاـ، وـيـخـفـقـ فـيـ حـلـهـاـ عـبـرـ مـسـارـ ذـلـكـ الـيـوـمـ). وـفـيـ حـيـنـ تـقـنـقـرـ نـظـرـيـةـ الرـوـايـةـ عـنـ لـوـكـاشـ توـتـرـاـ بـيـنـ "الـعـالـمـ الـرـوـحـيـ" لـلـبـطـلـ وـ"الـطـبـيـعـةـ الثـانـيـةـ" لـلـعـالـمـ الـخـارـجـيـ، فـإـنـ جـوـيـسـ يـسـوـيـ هـذـاـ التـوـتـرـ وـيـخـتـرـلـهـ إـلـىـ عـادـاتـ لـاـ مـعـنـىـ لـهـاـ وـلـاـ هـدـفـ: فـلـاـ تـعـودـ الإـيـديـوـلـوـجيـاـ أـدـأـةـ - مـتـحـيـزـةـ وـرـبـماـ غـيـرـ فـاعـلـةـ، لـكـنـهاـ "بـطـولـيـةـ" - لـمـحاـوـلـةـ فـوـلـبـةـ الـعـالـمـ، بلـ رـوـتـيـنـاـ تـافـهـاـ يـبـقـىـ عـلـىـ قـيـدـ الـحـيـاةـ عـلـىـ الرـغـمـ مـنـ زـوـالـ وـظـيـفـتـهـ.

وـأـولـيـسـ عـالـمـ إـيـديـوـلـوـجيـ علىـ الرـغـمـ مـنـ ذـلـكـ، الـأـمـرـ الـذـيـ يـعـودـ أـسـاسـاـ إـلـىـ معـالـجـتهاـ لـلـأـسـلـوبـ. وـبـصـورـةـ عـامـةـ، فـإـنـ كـلـ خـيـارـ أـسـلـوبـيـ "يـتـرـجـمـ" أوـ يـعـلنـ مـسـبـقاـ خـيـارـاـ إـيـديـوـلـوـجيـاـ ضـمـنـ الـمـجـالـ الـأـدـبـيـ، مـفـرـعـاـ بـذـلـكـ تـأـيـرـهـ الـاجـتمـاعـيـ. وـمـنـ ثـمـ، مـاـ إـنـ يـبـلـغـ خـيـارـ أـسـلـوبـيـ تـمـوـضـعـهـ الـنـهـائـيـ - مـاـ إـنـ "يـحلـ" ذـاتـهـ تـمـاماـ مـتـحـوـلـاـ إـلـىـ شـعـرـ، كـمـاـ يـقـولـ كـروـتـشـهـ - حـتـىـ تـبـدوـ وـظـيـفـتـهـ إـيـديـوـلـوـجيـةـ، الـتـيـ تـحـقـقـتـ لـلـتـوـ، وـكـأـهـاـ تـتـلـاشـيـ فـيـقـدـمـ الـأـسـلـوبـ ذـاتـهـ عـلـىـ أـنـهـ عـمـلـيـةـ أـدـبـيـةـ مـحـضـةـ، وـضـرـورـةـ "جوـهـرـيـةـ" مـنـ ضـرـورـاتـ الـتـطـوـرـ الـأـدـبـيـ. وـمـثـلـ هـذـاـ التـجـسـدـ "الـبـرـيـءـ" لـلـإـيـديـوـلـوـجيـاـ فـيـ الـأـدـبـ هـوـ

المسعى الكبير الذي سعى إليه إليوت، من نظريته في "المعادل الموضوعي" إلى كتاباته في سياسات الثقافة. أما جويس، من جهة أخرى، فيدع الفناء يسقط. وأوليس تذكر على الاستكشاف الأدبي كلًّا "موضوعية" وكلًّا "طبيعية"، لأنها تقدم جميع الخيارات الأسلوبية على أنها متحيزة، اعتباطية، ذاتية. وما يوضحه جويس، بفعله هذا، هو الطبيعة الإيديولوجية الدائمة التي تميز الأساليب جميعاً.

غير أنَّ ذلك لا يعني أنَّ أوليس ينبغي أن تُقرأ على أنها نقد للإيديولوجيات، فما بالك بأن تقرأ على أنها نقد للإيديولوجيا بوجه عام، بوصفها الشكل النوعي لوعي الاغتراب الرأسمالي. فجويس يقدم الأساليب والإيديولوجيات في أوليس على أنها كيانات شكلية محضة، منتجاتٍ تجربةٍ تفتقر إلى أي تحفيزٍ أو هدفَ(١). وبعبارة أخرى، يستطيع جويس أن يقدم لنا تمثيلاً عظيماً للظواهر الإيديولوجية والأدبية لأنَّه يعلن ضمناً، وفي الوقت ذاته، أنَّ هذه الظواهر ليست ضروريةً ولا تابعةً للمجتمع الذي تصدر عنه. ونقده للإيديولوجيا قائمٌ هو ذاته على إيديولوجيا: إيديولوجيا عدم ضرورة الثقافة اجتماعياً وزيادتها عن الحاجة، والتي هي نتاج نمطي من نتجات الوعي الشائع في الرأسمالية الكلاسيكية، ذلك الوعي الذي يرى في "البني الفوقيَّة" الثقافية أمراً زائداً عن حاجة عمل المجتمع المنتظم، فهذا ما تعنى به سوق بولاني ذاتية التنظيم، والتي هي ذاتها آلية مستقلة في العادة عن جميع القيم والأغراض الثقافية.

والحال، أنَّ الاقتتاع بزيادة الثقافة عن الحاجة هو اقتتاع راسخٍ وعميقٍ لدى جويس حتى إنَّه يعتبر المجال الجمالي عاجزاً عن أن يكون مثالاً لحال العالم أو تعويضاً عنه. وقد لاحظ إيكو أنَّ هدف أوليس (وأكثر منها مأتم فينيجان) هو أن تستنسخ الواقعَ لغوياً: وهذا صحيح، وهو إعلانٌ عن زيادةِ عن الحاجةِ كليَّةٍ

(١) ولذلك، فإنَّ أوليس ليست عملاً "حافلاً بالإمكانيات" و"مفتوحاً" تالياً، كما يرى إيكو: ففكرة "الإمكانية" التي تقللها فقدت كل ملموسة و موضوعية (كما رأى لوكاش بوضوح بالغ في كتابه معنى الواقعية المعاصرة) وغدت وهمًا ذاتياً وشكلياً محضاً. وبعبارة أخرى، فإنَّ كلَّ شيء ممكن في أوليس لأنَّ كلَّ شيء سواء وسيان.

و شاملة. وما دام جويس مسلحًا بمثل هذا اليقين، فإنه لم يكن عليه سوى أن يعيده، في المجال الأدبي، إنتاج الآليات المشوّشة والمرتبكة ذاتها التي تحكم المجتمع. وهذا ما يفعله في أوليس: تلك الرواية "الأدبية" على نحو بارز و"الاجتماعية" على نحو بارز، والتي تجبر النقد على التقلّ الدائم من السيميولوجيا إلى السيميولوجيا وبالعكس.

ولطالما أكدت على الحتمية التاريخية لعمل جويس. فالفكرة التي مفادها أنَّ الظواهر الإيديولوجية والجمالية حشوٌ زائد عن الحاجة وغير مثمر اجتماعيًّا هي فكرة تنتهي إلى الماضي أيضًا: فقد أوضح تاريخ فرنسنا العشرين أنَّ العكس هو الصحيح. غير أنَّ هذه الفكرة العتيقة قطعاً زوَّدت جويس بكلبيَّة ثقافية جعلت منه نبِيًّا للكلبيَّة يجري اتباعه. فماده أوليس – غياب الفارق بين القيم الثقافية والتقييمات التعبيرية، واستساخ الأطرزة الإيديولوجية وتكافؤها، وحرية الاختيار الزائفة – هي مادة النظام الثقافي المعاصر. وتفكيك التراتبيات الثقافية، أو "دمار العالم" كما قال كورتيوس، ليس سوى إلغاء للحدود الثابتة والتراتبية التي تعيق توسيع "السوق الثقافية" والتي عملَ جويس إزاءها كمُدمِّرٍ جذريًّا حقيقيًّا. أمّا التساوق المتكامل بين الثقافة والمجتمع، بين الخيارات القيمية والحياة اليومية، فهذه قصة خمسينيات القرن العشرين. ولكن هل من السخف حقًّا أنْ نفكَّر في أنَّ الرأسمالية المعاصرة هي أيضًا محاكاة ساخرة لماضيها الليبرالي؟

من الأرض اليباب
إلى الفردوس الاصطناعي

تتخذ هذه المقالة نقطة انطلاقها عدداً من المشكلات المرتبطة بقصيدة ت. إلیوت الأرض الباب، التي ظهرت في شكلها النهائي عام ١٩٢٢. وتنتمي الأرض الباب إلى ذلك الحشد الاستثنائي من الروائع الأدبية التي شهدتها الفترة حول الحرب العالمية الأولى. وهو حشد "استثنائي" بسبب كميته، التي تبيّنها أي قائمة تقريرية (جويس وفاليري، ريلكه وكافكا، سفييفو وبروست، هوفمانستال وموزيل، أبواللينير، وماياكوفسكي)، لكنه أكثر من استثنائي لأن تلك الوفرة من الأعمال شكّلت - كما اتضح الآن، بعد أكثر من نصف قرن - آخر موسم أدبي في الثقافة الغربية. خلال بضع سنوات أعطى الأدب الأوروبي أفضى ما لديه وبدا على وشك افتتاح آفاق جديدة لا حدود لها: غير أنه بدلاً من أن يفعل ذلك، قضى نحبه. ولم يعد هنالك سوى بضع قامات رفيعة، وكثير من المقلّدين: دون أن نجد ما يمكن مقارنته بالماضي.

والحال، أنَّ أعمال إلیوت - خاصة الأرض الباب - تكتسي معناها الكامل في ضوء هذا النفاد لـمبرر وجود الأدب ووظيفته التاريخية ضمن الثقافة الغربية. فلا شك، أنَّ قصيدة العام ١٩٢٢ تمثل في آنٍ معًا ذلك النتاج الأمثل وذلك النتاج "الحدّي" الذي يثير القلق والانزعاج: ففيها آخر أصداء الرواية التكوينية وأخر أصداء التقليد الغنائي المتردي، وفيها برودة الألبيغوراة الدينية وتقلّق المحاكاة الساخرة، والاقتباس التاريخي المتبعـ وإرادة بناء منظومة صغرى تقافية تقوم على ترتيبِ أسطوري. ثمة شيء من كلِّ شيء، في حقيقة الأمر؛ وإنَّه ليصعب أن نفهم كيف يمكن الحفاظ على كلِّ ذلك معاً.

هناك، بالطبع، طريقة بالغة البساطة، وتاليًا شديدة الشيوع، في تفسير هذا الحال: حيث لا يحتاج المرء لأكثر من اللجوء إلى فكرة الشعر التركيبـي "الجامع" أو "المشتمل على كلِّ شيء"، تلك الفكرة التي كان إلیوت نفسه قد أشار إليها في

كثير من المواضع^(١). غير أنَّ في هذا ضرباً من التهرب. فمثلاً هذا "الاشتمال على كلِّ شيء" (كما سبّوا صلْ تسميته في الوقت الراهن) ينبغي أن يمثل، بالنسبة للتحليل الأدبي التأريخي، مشكلةً حقيقةً تحتاج إلى توضيح من حيث ضرورتها التاريخية وأسلوب عملها. أمّا تحويله بضررٍ من السحر إلى حلٍّ للمشكلة فلا يفسر كلَّ شيء إلا لأنَّه لا يفسر شيئاً. وهو يسوقُ المرءَ إلى الاعتقاد بأنَّ إليوت قد وضع بذلك أساس "حقيقة" جديدة في تطور الأدب؛ في حين يمكن لهذا المرءَ أن يعلم، إذا ما كان رصيناً وصاحياً، أنَّ العكس تماماً هو الصحيح.

سوف أحاول في هذه الدراسة أن أطوّر خطًّا مختلفاً من التفكير. وما أطرحه هو أنَّ الأرض الياب والترتيب الأسطوري الذي يشكّل عmadها^(٢) (والذي سوف أحدد طبيعته) هما، بالقطع، نتاجان ثقافيان مشرّوطان، وقلقاً، وتقرّيبيان. والسبب في ذلك هو أنَّ إليوت حاول مع الأرض الياب أن يحلَّ في الميدان الأدبي مشكلات كانت تتطلّب بدلاً من ذلك تأسيس منظومات جمالية وثقافية جديدة. أي أنَّ إليوت حاول أن يحرّزَ مع الشعر نتائج ما كانت لتحرّز إلا مع الثقافة الجماهيرية، حيث

(١) لعلَّ المثال الأشهر بين هذه المواضع هو قول إليوت: "حين يكون ذهن الشاعر قد أعدَّ على الوجه الأكمل لأداء مهمته، فإنه يعمل دوماً على إدماج الخبرات المتنافرة؛ أمّا خبرة الرجل العادي فتقسم بالعما، وعدم الانظام، والتشتت. فقد يقع هذا الأخير في الحب، أو يقرأ سينورزا، دون أن تكون لهاتين الخبرتين أي علاقة واحدتهما بالآخر، أو بضوضاء الآلة الكاتبة أو رائحة الطبيخ؛ أمّا في ذهن الشاعر فلا تتي هذه الخبرات تشكّل كليات جديدة". ("الشعراء الميتافيزيقيون" ١٩٢١)، في مختارات نثرية من ت. س. إليوت، تحرير فرانك كيرمود، لندن ١٩٧٥، ص ٦٤).

(٢) من الأدقَ القول إنَّ هذا الترتيب الأسطوري يشكّل عmad المقطّع الثلاثة الأولى من القصيدة، وهي المقطّع التي تمتلك ما يبرر وصفها بأنَّها الأشهر والأشد إثارةً للاهتمام. وكان أليساندرو سيريبيري قد كتب مقالةً مقتنةً جداً حول الانقطاع البنّوي في الأرض الياب وما استتبعه ذلك من تحولٍ من المنهج الأسطوري إلى المنهج التمثيلي - التعليمي. انظر:

"Il doppio registro del Waste Land" in Hopkins-Eliot-Auden. Saggi sul parallelismo poetico. Bologna 1969.

يكون من الطبيعي أن تتخذ، في هذا المنظومة الرمزية الجديدة، معانٍ إضافية مختلفة. ويحاول القسم الثالث من هذه الدراسة أن يقتفي آثار بعضٍ من هذه التطورات والتحولات. ومع أنَّ ذلك يمثل، شكلاً، نقطَة النهاية التي يبلغها الاستقصاء، إلا أنَّ هذه الصفحات تتطلَّب افتراضية إلى حدٍ بعيد وأقرب إلى الأطروحة: غایتها الأساسية الإشارة إلى أنَّ التحليل الأدبي - إزاء عدد من الأعمال الأساسية في القرن العشرين - لا يمكنه أن "يصل إلى قرار" إن لم يخرج خارج مجده "الخاص". وبما أنَّ الأدب بات في حلٍ من بعض الوظائف التي انتقلت إلى أنشطةٍ ثقافية أخرى، فإنَّ على النقد الأدبي أن "يتعرَّف" بهذه الوظائف ويجهد في سبر أغوارِ المعنى الذي يكتسيه هذا التحول. أعلم أنني إذ أقول هذا أخاطر بفقدان كل تحديدٍ منهجي وإطلاق كلام ضبابيٍّ وغائِمٍ - الأمر الذي لست واثقاً من أنني لم أجده على نفسي - غير أنَّ مثل هذه المخاطرة، مع الثقافة المعاصرة الزلقة المتنقلة، تستحق أن تُخاض.

١- صوبَ الأسطورة:

"[المنهج الأسطوري] هو ببساطة طريقة للتحكم بتلك البانوراما الهائلة من العقم والفووضى التي هي التاريخ المعاصر، ولتنظيمها، وإعطائها شكلاً ودلالةً"^(١).

هذا واحد من أشهر أقوال إليوت النقدية، والوصفة النظرية التي تحاول أن تشير إلى البنية العميقـة المشتركة بين أوليس جيمس جويس والأرض اليابـ. وأول ما تجدر ملاحظته هو أنَّ إليوت يؤمن بضرورة المنهج الأسطوري، إلى درجة أنه يعزو إليه "الأهمية التي لاكتشافِ علمي"، ويقارن جويس بإنشتين ويرى أنَّ "السيد جويس يتبع منهجاً على الآخرين أن يتبعوه فيه"، لأنَّ العالم الحديث لم يعد من

(١) "أوليس، والنظام، والأسطورة"، في The Dial، تشرين الثاني ١٩٢٣.

الممكн تمثيله من خلال الشكل الروائى: "إذا لم تكن [أوليس] رواية، فذلك ببساطة لأنَّ الرواية شكلٌ لم يعد وافياً...". ومع أنَّ هذه ملاحظة عَرَضيَّة - أقرب إلى جملة معترضة - إلا أنها مفصل حاسم يلقي الضوء على ذلك الطموح وتلك النزعة الكلبيَّة للذين نظر بهما إلى الرواية، في أوائل عشرينيات القرن العشرين، إلى الاتجاهات الكبرى في الأدب الغربي. وتنتأتى الكلبيَّة من أنَّ الرواية تصوَّفَى مرَّةً وإلى الأبد بتلك الملاحظة الباردة الجليديَّة التي ترى أنها "شكل لم يعد وافياً"; الأمر الذي سيكرس له إلى متى الناقد - وكلُّه من النقاد هم الذين أبدوا ما أبداه من تعدد المواهب وقدرة على التهام كلَّ شيء - جزءاً مهمَّا من تأملاته في العقود التالية. أمَّا الطموح فيتأتى من أننا إزاء رجل يفكَّر على مستوى "الحقب" التاريخيَّة ولا يبدي، إذ يحسَّ بأنه عند بداية طور جديد، أيَّ خشية أو وخز ضمير في تخليه عن الشكل الأبرز على مدى قرنين من الحضارة الأوروبيَّة.

ولكن لماذا لم تعد الرواية وافية؟ لأنَّ الرواية بدلاً من أن تكون شكلاً، كانت ببساطة تعبرُ عن عصر لم يفقد كلَّ شكل بما يكفي لأنَّه يشعر بالحاجة إلى شيء أشدَّ صِرامَةً، كما يتابع إلى الرواية. دعونا نوضح هذا القول. لقد دخلت الرواية أزمنتها الأخيرة (حيث "انتهت مع فلوبير وجيمس"، كما يستنتج إلى الرواية بعد أسطرٍ ثلاثة) ليس لأسباب من ضمن التطور الأدبي، بل لأنَّ الحقبة التي جعلت الرواية ممكناً تعاني أزمةً وقد تحولت إلى "بانوراما هائلة من العقم والفوضى". ومع أنَّ إلى الرواية لا يساعدنا كثيراً في فهم خصائص تلك الحقبة التي استسلمت الآن، إلا أنَّ الشيء الوحيد الذي يقوله عنها واضح تماماً: إنها "عصر لم يفقد كلَّ شكل بما يكفي"، حقبة كانت قادرة على أن تمنح نفسها شكلاً - نظاماً - دون أن تلجأ إلى النتاجات الأدبية كنماذج للتنظيم. وليس مصادفةً أن تعرَّف الرواية بأنها "تعبير عن العصر": ثمرةُ نظام من طبيعة أخرى، ليست شكلاً بالمعنى الدقيق للكلمة، بل تجلٌّ لشكلٍ أساسيٍّ يقع تحتها وترتكز عليه.

ها هنا إطاراً مرجعياً يمكن أن يدفع سجال إلّيّوت لأن يأخذ طريقه إلى مزيدٍ من الوضوح. فحكم إلّيّوت على حضارة القرن التاسع عشر يتوافق في نقطةٍ أساسية مع الأطروحة التي لم تجد صياغتها الكلاسيكية إلا بعد عشرين عاماً في كتاب كارل بولاني أصول عصرنا، ومفادها أنَّ القرن التاسع عشر شَهَدَ تحقق الفكرة القائلة بأنَّ المجتمع يمكن أن يعمل بطريقة عقلانية ومتماسكة نظراً لوجود آلية اقتصادية محضة، ألا وهي "السوق ذاتية التنظيم": تلك الآلية التي تسعى إلى غaiات اقتصادية وكمية حصرًا وتكون بذلك متحررة من أي تقييد ينبع من القيم الرمزية والثقافية. فالمجتمع في هذا النموذج النظري يعمل باستقلال عن الثقافة التي يقدر أن يتولاها: الأمر الذي يعني - وهذا نعود إلى إلّيّوت - أنَّ ابتكاء العالم الثقافي يمكن أن يكون مرتنا نسبياً، ويفسح المجال لظاهرةٍ مثل الرواية التي نادراً ما تكون مُصاغةً شكلياً.

ليس هذا بالمكان المناسب لكي نقرر ما إذا كانت هذه الأطروحة قائمةً على أساس متينٍ أم لا. والمهم هنا هو أن نلاحظ كيف سيطرت صورة نظرية قريبة من صورة بولاني على أبحاث كثير من المفكّرين الأوروبيين في العقود الأولى من القرن العشرين بأشكال على هذا القدر أو ذاك من الوضوح. فلو عدنا إلى سنوات الأرض الياباب لصعب علينا أن نمرّ مرور الكرام على التشابه بين بعض منطلقات إلّيّوت وذلك الاستقصاء الذي أجراه جورج لوكاش قبل بضع سنوات على ذلك في كتابه نظرية الرواية. حيث يشير لوكاش، مثل إلّيّوت، إلى أنَّ مكانة الرواية الشكلية أبعد ما تكون عن اليقين: "بوسع الدراما...، بطبعتها الشكلية الفيلية، أن تجد عالماً ربما يكون إشكالياً لكنه يبقى مشتملاً على كلِّ شيء ومكتفياً بذاته. في حين يستحيل ذلك على الملحة العظيمة". ولكن، هل ثمة معنى للكلام على "شكل" إن لم يكن قبيلاً، "متحرراً" إزاء المادة التي يمارس عليها مقدراته التنظيمية؟ يبدو أنَّ لوكاش يعتقد أنَّ لا؛ لكنه يواصل قائلاً: "بالنسبة للملحمة، العالم في أي لحظة معينة هو مبدأ نهائي؛ فهي أمبريقية في أساسها المتعالي الأعمق، والأشد حسماً، والذي يحدد كلَّ شيء... ولا تستطيع قط، ما دامت ملحمةً، أن تتعالى على طبيعة الحياة المعطاة تاريخياً بما لها من اتساع، وعمق، وكمال، وتنظيم غني ومحسوس..."

الملحمة والرواية، هذان الشكلان الكبيران من أشكال الأدب الملحمي العظيم، تختلفان واحدتهما عن الأخرى ليس بمقاصد كاتبيهما الأساسية بل بالواقع التاريخية- الفلسفية التي يواجهها هذان الكاتبان^(١).

مثل هذه المقاطع وافرة وغزيرة في نصّ لوكاش. ومع أنَّ نظرية الرواية قطعة من الكتابة متناقضة أشدَّ التناقض، وتشيع فيها رواية تكوبينية، يائسة متهورة ("قد ابتدعنا إنتاجية الروح... ابتدعنا خلقَ الأشكال...")، إلا أنه ما من شكَّ في أنَّ لوكاش يعتقد بأنَّ لعنة "العلاقة الضرورية التي لا تنفص عن راهما مع العارض التاريخي الملموس" قد حلَّت بمحاولة الروائي الشكلية: وهذا ما يحيط حتماً كلَّ تحقق فعليٍّ. وبذلك يلتقي لوكاش وإليوت في نقطة أساسية واحدة على الأقل: هي أنَّ شكل الرواية يتوقف على شكل "الحقبة"، وينحدر معه. وحين يشير لوكاش، في الصفحات الأخيرة من نظرية الرواية، إلى دوستويفسكي بوصفه بشيراً محتملاً بـ"عالم جديد"، فإنَّ منطقه يجبره على أن يؤكد بوضوح أنَّ "دوستويفسكي لم يكتب روايات": وهو تأكيد ينبغي أن يُؤخذ بخفة حين يكون دوستويفسكي هو المعنى، غير أنه تأكيد يبدي بقوَّة تلك الأعراض التي تميَّز طموحات لوكاش. فإذا أراد المرء أن يدخل حقبة جديدة من الضروري أن يهجر الرواية. والمشكلة الآن هي أنَّ نفهم أيَّ شكل أدبي سيحل محلَّها، وبأيِّ وسائل، ولأيِّ غایات.

لنَعُدْ مرة أخرى إلى ما قاله إليوت في العام ١٩٢٣: "[المنهج الأسطوري]" هو ببساطة طريقة للتحكم بنالك البانوراما الهائلة من العمق والفووضى التي هي التاريخ المعاصر، ولتنظيمها، وإعطائها شكلاً ودلالة". ها هو، أخيراً، ذلك "الشكل القبلي": فشَّة، من جهة أولى، عالم غير عضويٍّ وحالٍ من المعنى، وثمة، من جهة أخرى، منهج لـ"التحكم" وـ"التنظيم"، وإعطاء "الشكل والدلالة". والعلاقة بين الحقبة والثقافة التي كانت قد وسمت عصر الرواية قلبت رأساً على عقب: فهنا الحقبة بلا شكل تماماً، والثقافة ليست سوى شكل، قدرة تنظيمية مجردة.

(١) جورج لوكاش، نظرية الرواية، لندن ١٩٧٨، ص ٤٦، ٥٦.

لكنَّ إلَيْوت لا يقتصر - كما يفعل وورينغر وهولم - على إِبراز ما للشكل الجمالي من طابعٍ مجرَّد: فهو "طريقة للتحكم، والتتنظيم، وإعطاء شكل ودلالة". ولعلَ المصطلح الأُخْرَى أن يكون الكلمة المفتاح في مشروع إلَيْوت الشعري. فمن المهمَ هنا أنَ الكلمة هي "الدلالة" وليس "المعنى". فالدلالة كلمة ثنائية التكافؤ تشتمل على فكرة المعنى لكنها تربطها بفكرة "الأهمية"، و"الصلة"، و"القيمة" وتُخضعها لها.

وهذا التعميق أو الفاصل بين "المعنى" و"القيمة" يضع بحث إلَيْوت في القلب تماماً من أحد التشابكات المفاهيمية باللغة الإثارة التي واجهتها الثقافة الأوروبية عند منقلب القرن. وسوف نبدأ من العام ١٨٩٢ حين نشر المنطقى غونتوب فريج مقالة كُتِبَتْ لها الشهرة، وعنوانها "المعنى والمراجع" (*Über Sinn und Bedeutung*). وقد رمى فيها إلى التأكيد على تمييزين اثنين: أولهما هو ذلك التمييز الذي ينبغي تتبعه في الألسنية، بين المراجع (*Bedeutung*) : الشيء الذي "ترجع" أو "تحيل" إليه العلامة) والمعنى (*Sinn*: طريقة تمثيل الشيء)؛ حيث يكون لـ "ترجمة المساء" و"ترجمة الصباح" المرجع ذاته، دون أن يكون لهما المعنى ذاته.^١.

ومع أنَ اسم فريج لا يُقرَن في العادة إلا إلى هذا التمييز الأول، إلا أنَ سجاله لا يتوقف هنا:

ينبغي التمييز بين مرجع علامة ومعناها من جهة وبين الفكرة المصاحبة لها من جهة أخرى. فإذا ما كان مرجع علامته شيئاً تدركه الحواس، فإنَ فكريتي عنها هي صورة داخلية، تنشأ من ذكريات انطباعات حسية كنت قد كررتها وأفعال، داخلية وخارجية على السواء، كنت قد قمت بها. ومثل هذه الفكرة غالباً ما تكون مفعمة بالمشاعر؛ ووضوح أجزائها المنفصلة يتسع ويتسارجح. والمعنى الواحد ذاته لا يكون مرتبطاً على الدوام بالفكرة الواحدة

(١) في المراجع والمعنى، في ترجمات من كتابات غونتوب فريج الفلسفية، تحرير بيتر غيشن وماكنز بلاك، أكسفورد ١٩٥٢، ص ٢٧.

ذاتها، حتى لدى الشخص نفسه. فالفكرة ذاتية: فكرة شخص ما ليست فكرة شخص آخر. والنتيجة، بالطبع، هي تشكيلة من الفروق في الأفكار المصاحبة للمعنى الواحد. فالرسام، والفارس، وعالم الحيوان قد يربطون بالاسم "Bucephalus" أفكاراً مختلفة. وهذا ما يقيم تمييزاً أساسياً بين الفكرة المصاحبة للعلامة ومعنى هذه العلامة، الذي يمكن أن يكون ملكية مشتركة لكثيرين فلا يكون بذلك جزءاً من طريقة العمل الفردي. ذلك أنَّ المرء لا يمكنه أن ينكر أنَّ لدى البشر مخزوناً من الأفكار المنقوله من جيل إلى جيل.

وفي ضوء ذلك، لا حاجة بالمرء لأن يتحرَّج من الكلام على المَعنى، أمَّا في حالة الفكرة فينبغي له، بكلام أدقَّ، أن يضيف إلى مَنْ تعود وإلى أيِّ زمان تنتهي. ولعلَّ بمقدورنا أن نقول: كما يربط شخص هذه الفكرة، وآخر تلك الفكرة، بالكلمة الواحدة ذاتها، كذلك يمكن لشخص أن يقرن بها هذا المعنى، ولا خر ذاك المعنى. غير أنه يبقى هناك اختلاف بطريقة الربط. فليس من نوعاً على هذين الشخصين أن يتقطعاً المعنى الواحد ذاته؛ لكنهما لا يستطيعان أن يمتلاكاً الفكرة الواحدة ذاتها. *non est, Si duo idem faciunt*⁽¹⁾.

تطرح هذه الجملُ المشكلة في حدودها الأساسية. فالامر لا يقتصر على اختفاء كل توافق طبيعي بين المعنى والمرجع، أي بين اللغة والواقع، بل يتعدَّى ذلك إلى أنَّ العالم اللغوي-الثقافي ذاته ينشطر بين استقرار المعاني النسبي ويفينيتها وبين العشوائية المطلقة التي تسمُّ ما يدعوه فريج بـ"الأفكار"، أو ما سيطلق عليه ماكس فيبر بعد بضع سنوات، متبعاً خطأً مشابهاً من التفكير في مجال مختلف، اسم "القيم". ويمكن مواجهة هذا الوضع الذي رسمنا خطوطه العريضة بطرقتين

(1) المصدر السابق، ص ٥٩ - ٦٠ .

متناظرتين تماماً. فمن جهة أولى، يمكن للمعنى وال فكرة - القيمة أن يظهرها قريبين جداً واحدهما من الآخر و مختلفين، مما يجعل من الصعب التمييز بين حقل المعنى (الذي يصبو إلى اليقين العلمي) و حقل القيم (الذى يتسم بمبادئ وأهداف مختلفة تماماً). ومن جهة أخرى، فإن العلاقة بين المعنى (الذى يتتصف عند فريج بأنه يقع بين الذوات على نحو جوهري) والقيمة (التي تشمل بخلاف ذلك على أعمق الدوافع الفردية) لا تعود راسخة وأحادية بما فيه الكفاية، ولا يعود بالإمكان ضمان أي تلامح ثقافي أو استمرارية ثقافية: سواء على المستوى الاجتماعي أم على المستوى الفردي: ذلك لأن "المعنى الواحد ذاته لا يكون مرتبطاً على الدوام بالفكرة الواحدة ذاتها، حتى لدى الشخص نفسه".

ولقد قارب ماكس فيبر الجانب الأول من هذه المسألة، ورأى أن من الضروري أن نعلم أن ذاتية القيم توجه كل نشاط فكري ولا يمكن التخلص منها: وبذلك يكون من الحتمي أن تدخل مُثُلنا "في صراع مع مثل أخرى مقدسة لدى آخرين بقدر تقديسنا لمُثُلنا"^(١). وإذا ما كان ذلك صحيحاً، فإن مهمة الثقافة تتمثل في معرفة أن "هناك وسيقى على الدوام... تمييز لا سبيل إلى سده [إلين]... تلك الضروب من الحاجاج التي تركن إلى قدرتنا على أن نتحمّس لأهداف عملية ملموسة أو أشكال وقيم ثقافية وأن نبني مشاعرنا حيالها... و... تلك الضروب من الحاجاج التي تركن إلى قدرتنا على، وحالجتنا إلى، أن ننظم الواقع الإمبريقي تحليلاً بطريقة تدعى الصحة كما لو كانت حقيقة أمبريقية"^(٢). وكما هو معروف، فإنَّ بحث فيبر، على الرغم من إقراره بأنَّ كل تحليل اجتماعي-تاريخي مدفوع بـ "مصالحنا" أو "قيمنا"، إنما يتعمق في الجانب الثاني للمشكلة، ويحدد تلك المعايير التي يمكن أن تضمن لضروب الحاجاج العلمي "الصحة" كما لو كانت حقيقة

(١) ماكس فيبر، "الموضوعية" في العلوم الاجتماعية والسياسة الاجتماعية، في منهجية العلوم الاجتماعية، نيويورك ١٩٤٩، ص ٥٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٨.

أمبريقية^(١). وهذا يعني أنَّ فيبر يهدف إلى تحديد ذلك الانفصال بين حقل المعنى وحقل القيم. غير أنه قبل عامين فقط على مقالة فيبر هذه، كان هوغو فون هوفمانستال قد استكشف الجانب الآخر للمشكلة. ذلك أنَّ "رسالة اللورد تشاندوز" تتبع تفكير فريج خطوة خطوة، إنما بنبرة سوداوية يستدعيها ضرب من الوحدة الصائعة:

"حالٍ، باختصار، هو التالي: لقد فقدت تماماً كلَّ قدرةٍ على
التفكير بأيِّ شيءٍ أو الكلام عليه بصورةٍ متماسكةٍ.

في البداية راح يتنامي عجزي التدريجي عن مناقبشه أيَّ موضوع رفع أو عام من ذلك النوع الذي يريد الجميع، بكلَّ طلاقةٍ ومن غير تردد، أن ينتهز فرصته. وعشت نفورة لا سبيل إلى تفسيره من نطق كلمات مثل الروح، أو النفس، أو الجسد... تلك المفردات المجردة التي ينبغي على اللسان أن ينتهز وجودها في إطلاق حُكْمٍ، كانت تذكرمش على لساني مثل فطرِ عفنٍ....

كنت أمتلئ بغضب لا سبيل إلى تفسيره، ولا سبيل إلى إخفائه إلا بصعوبة، حين أسمع أشياء مثل: لقد سارت الأمور على ما يرام أو بصورة سيئة بالنسبة لهذا الشخص أو ذاك؛ العمدة نـ شخص رديء، القـس تـ رجل صالح؛ المزارع مـ يثير الشـقة، فـأبناؤه أشخاص مـبدرون؛ وسواء يثير الحـسد لأنَّ بناته مـقتضـات؛ إحدى العائلـات تـرتفـع مـكانـتها، وأخـرى آخذـة في التـدهـور. كلَّ ذلك كان يبدو مـتعذـراً على الشرـح، كاذـباً وفارـغاً إلى أبعـد الحـدود. وأـجـبرـني عـقـلي على أن أـرى إلى كلَّ ما يـجري في مـثل هـذه الأـحادـيث من

(١) هذه هي، مثلاً، وظيفة مبدأ "العلة الكافية": "التحليل أحادي الجانب للواقع الثقافي من "وجهات نظر" معينة... يكون برؤيتنا من تهمة الابتعاد بقدر ما يفلح في تقديم تصورات في الترابطات التي يتبيّن أنها ذات قيمة في تفسير الحوادث التاريخية الملحوظة تفسيراً علياً" (المصدر السابق، ص ٧١).

مسافة قريبة إلى حدٍ غريب... لم أعد أُفْلِح في فهم [البشر وأفعالهم] ببساطة كما كنت معتاداً. وبدت لي الأشياء جميعاً مفككة إلى أجزاء؛ ولم يَعُدْ أَيّ شيء قابلاً لأن تحيط به فكرة واحدة. وراحت تعوم حولي كلمات مفردة؛ وتحدق في عيون جامدة وتضطرني لأن أحدق فيها، دوامت كانت تصيبني بالسذار وأظلّ أترنح دون أن أقبض إلا على الفراغ.

حاولت أن أخلص نفسي من هذه المحنّة باللجوء إلى عالم الأقدمين الروحي.... أمللت أن تعيد إلى صحتي أفكارهم المرتبطة واضحة الحدود. غير أنّي لم أستطع أن أشق طريقي إليها. لقد فهمت جيداً تلك الأفكار: رأيت تفاعلاًها الرائع يرتفع أمامي مثل ينابيع فاخرة تترافق فوقها كرات ذهبية. استطعت أن أحوم حولها وأن أراقب كيف كانت تلعب، واحتداها مع الأخرى، غير أنها لم تكن معنية سوى ببعضها بعض، وظلّت تلك الخاصية الأعمق، والأشدّ شخصية في تفكيري مقصاةً عن هذه الحلقة السحرية. وطفى على برفقتها إحساسٌ رهيب بالوحدة؛ شعرتُ كما يشعر شخص حبيسٌ حديقةً محاطةً بتماثيل بلا عيون^(١).

تلك هي أطوار هلاك تشنандوز: في البداية تفقد اللغة كلّ عفوية بالنسبة لمستخدمها؛ ثم يدرك هذا الأخير طبيعتها "الكافنة والفارغة" بالمقارنة مع الواقع؛ وأخيراً، وهذه هي الخطوة الحاسمة، فإن التماسك المفاهيمي، على الرغم من اعتباره سارياً في مجاله وفيما يتعلق بأهدافه، يبدو الآن عاجزاً عن التوحد مع "تلك الخاصية الأعمق، والأشدّ شخصية في تفكيري". فلا يعود بمقدوره أن ينتج قيمًا: أي أن يؤسس موقفاً من العالم، ضمن العالم. وسوف نصادف هذه الحالة بعد عشرة أعوام، في المرثاة الأولى من مراثي دوبينو لراينر ماريا ريلكه:

(١) رسالة اللورد تشنандوز، في أعمال نثرية مختارة، لندن ١٩٥٢، ص ١٣٣ - ١٣٥.

غريبٌ، حقاً، أن يكُفَّ المرء عن الإقامة في الأرض،
 أن يكُفَّ عن ممارسة عادات لم يكُد يكتسبها؛
 ألا يسْبِغُ على الورود، وسوهاها من الأشياء الواudedة،
 معنى المستقبل البشري؛
 أن يكُفَّ عمّا اعتاد أن يكونه، في أكْفَ لا نهاية لقلقها؛
 وأن ينْبذ حتى اسمه،
 مثلما تُنبذ لعنة محطمة.
 غريبٌ، ألا يواصل المرء أمانيه. غريبٌ
 أن يشهد انحلال الصلات جمِيعاً
 مُنْطَابِرَةً في الفضاء. وشاقٌ أن يموت...^(١)

وفي حين تمثلت المشكلة لدى فيبر بإبقاء السيطرة على طبيعة "القيم" النهمة المتخللة كل شيء، فإن العكس هو الصحيح لدى كل من هوفمانستال وريلكه. فما يفرزهما ليس تلك القدرة الكلية التي يحوزها النشاط الرمزي لدى الإنسان بل غيابها: "انظروا، الأشجار موجودة؛ والبيوت/ التي نسكنها - لا تزال قائمة. نحن وحدنا نمر بها/ مثل نسمة عابرة" (مراثي دوينو، ٢، الأبيات ٤١-٣٩). فالمفاهيم تضفر "تفاعلها الرابع" لكن ذلك لم يَعُد يُعِين تساندوز في إضفاء دلالة على العالم. تلك هي رحم "الكابح" الاستثنائي الذي كان يكبح عالم الأدب النمساوي عند مقلب القرن^(٢): تحفظ من أدرك مدى العقم الذي ينطوي عليه أن تسقط على العالم ظلال

(١) ر. م. ريلكه، مراثي دوينو، ١، نيويورك ١٩٧٢، ، الأبيات ٦٩-٧٨.
 (٢) "L'impensabilità! [المأزقية!] مكذا يفتح حورج لوكاش مقالة له عن ستيفان جورج ("العزلة الجيدة وشعرها"، في كتابه الروح والشكل، لندن ١٩٧٤، ص ٧٩). ليقول لاحقاً في هذه المقالة: "الإنسان في أناشيد حورج... هو إنسان متوحد منقطع عن كل الروابط الاجتماعية. ومحتوى كل أنشودة بمفردتها ومحتوى كليتها هو شيء ينبعي على المرء أن يفهمه، لكنه لا يستطيع فقط: وهو أن اثنين من البشر لا يمكن فقط أن يصيرا واحدا... ما من شكوى في قصائد حورج عملياً: إنها تنظر إلى الحياة مباشرةً، بهدوء وبريما باستقلالية، إنما بشجاعة على الدوام، وبرأس مرفوع على الدوام... وداع جمبل، قوي، شجاع، على طريقة الأنفس النبيلة، دون شكوى أو رثاء، بقلب كبير إنما بخطى ثابتة، مؤلفة على النحو الذي يقتضيه التعبير الرابع، الجامع، الشبيه حقاً بما نجده لدى غوته" (المصدر السابق، ص ٨٧-٩٠).

رغباتك الخاصة المُطْمَئِنَةً. فقد يكون لهذا العالم معنى، لكنه بلا معنى بالنسبة لنا: لقد ضاع بدون عودة ذلك التوافق بين القيم والواقع. ويلاحظ فرويد في كتابه الحضارة ومنغصاتها أنَّ "المرء لتساوره الرغبة في القول إنَّ خطة "الخلق" لا تشتمل حتى على نية أن يكون الإنسان "سعیداً".^(١)

هذه الاعتراضات الجذرية بـ "انفصال الأوهام" حيال العالم الإنساني هي الخلفية التي تكتسي قبالتها محاولة إليوت معناها الكامل. فهو يريد للقارئ أن يشعر بـ "الراحة" من جديد: يريد له أن يردم الهوة بين المعنى والقيم، وبين القيم والواقع. ذلك هو هدف نظرية "المعادل الموضوعي"، تلك النظرية التي تمثل معللاً آخر من معاقل فكر إليوت:

"إنَّ السبيل الوحيد للتعبير عن الانفعال في شكل فنيٍّ هو بياجاد "معادل موضوعيٍّ؛ أو بعبارة أخرى، مجموعة من الموضوعات، أو موقف، أو سلسلة من الأحداث التي يمكن لها أن تكون صيغةً لذلك الانفعال المحدد؛ بحيث يثار الانفعال على الفور ما إنْ تقدَّم تلك الواقع الخارجية، التي لا بدَّ أن تنتهي بخبرات حسيةٍ".^(٢)

والقصد هنا واضح، على الرغم من لغة إليوت النقدية المرأوغة دوماً: الشكل الفني هو الوسيلة التي تعيد الارتباط بين التعبير والانفعال، بين المعنى الموضوعي الاجتماعي والقيمة الذاتية. وليس مصادفةً أنَّ معظم شعر إليوت الباكر يمثل محاولةً - فاشلةً، في حينها - لإقامة ذلك الارتباط. "من المستحيل أن أقول ما أعنيه تماماً؟؛ علىَّ أن أستعيير كلَّ هيئة متغيرةً/ لكي أجد تعبيراً؟؛ بعد معرفةٍ

(١) سيموند فرويد، الحضارة ومنغصاتها، في الطبعة الموثوقة لأعمال سيموند فرويد التحليلية النفسية الكاملة، تحرير جيمس ستراتشي وأنا فرويد، المجلد ٢١ (١٩٣١-١٩٢٧)، لندن ١٩٦١، ص ٧٦.

(٢) "حملت ومشكلاته"، العادة المقدسة (١٩٢٠)، لندن ١٩٦٧، ص ١٠٠، التشديد لي.

بهذه، أي غفران يُرجى؟^(١). هذه الأبيات علامات على ضرب من المأزق: فحتى العام ١٩٢٢، كان إليوت لا يزال يستخدم ما ينطوي عليه "الصوت الفردي" من وظيفة غنائية تقليدية. ومع أنَّ هذا الصوت راح يبتعد عن التجسد وي فقد فرديته شيئاً - من بروفروك إلى السارد الغل في "صورة" و"جيرونشن" - إلا أنه ظل حاضراً، من وجهة نظر النحو والثقافة، بوصفه "أنا": الذي ليس سوى واحد من الذوات الكثيرة التي يمكن أن تستخدم اللغة. وهو عنصر يظل على علاقة جزئية وعارضية بعالمي المعنى والقيمة، ولذلك لا يمكن أن يطمح إلى أن يكون حاملاً لتلك الرابطة التي تصبح على الجميع والتي أراد إليوت - في مقالته عن هاملت كما في مقالته عن أوليس - أن يقيمهما بين هذين الحقلين. ولكي يتحقق هذا الهدف كان عليه أن يبلغ الأرض البياب، وتلك السفالة الأسطورية التي تشكل أساسها.

غالباً ما توصف الأرض البياب بأنها "عمل جامع": كما لو أنها قادرة على استيعاب كل ضرب من ضروب المواد مما اختلفت وتغابرت، وقدرة على الكلام على كل ما في الوجود دون أن تقيم أي تمييز بين "الأساليب" أو المسويات. ومن الواضح تماماً بالنسبة لي أنَّ هذا ليس سوى تبرير ساذج: لكننا، إذا ما استطعنا أن نترجمه بمصطلحات فقيدة أشد صرامةً، نجد أنه ينطوي على بذرة من الحقيقة. ذلك أنَّ الأرض البياب تشيع الإحساس بأنها "جامعة" ليس لكونها تحتوي "كل شيء"، بل لأنَّ عناصرها جميعاً، علاوة على معناها "العادي" إلى هذا الحد أو ذاك - والذي لا يمكننا سوى على أساسه أن نعتبر هذه العناصر متغيرة وتفتقر إلى العلاقات المتبدلة - معنى مجازياً آخر يُستمد من البنية الدلالية العميقية للقصيدة، حيث تكون هذه العناصر، على العكس، متجانسة ومترابطة. وبعبارة أخرى: ثمة سنة في الأرض البياب تتيح تمثل عناصر مستمدَّة من سنن مختلفَة: والصفة "الجامعة" التي تظهر على سطح القصيدة هي نتيجة هذا الإجراء الشكلي العميق: حيث يعمل هذا الإجراء، بدوره وبصورة جوهيرية، كمنظومةِ أسطورية:

(١) حول هذا الموضوع، انظر كتاب تيري إيلغتون *منفيون ومهاجرون: دراسات في الأدب الحديث*، لندن ١٩٧٠، ص ١٤٠: "في القصائد الباكرة، لم يتحقق المعادل الموضوعي، بمعنى أنه الذي يتتجاوز المخيَّلة؛ أو بكلام أدق، كان موضوع بعض هذه القصائد الباكرة هو ذاته البحث عن المعادل الموضوعي".

"تكمّن الوظيفة الدلالية للأسطورة في الصلة التي تقيّمها بين المستويات المختلفة، وفي التوازيات التي تنشئها بين عوالم التجربة الإنسانية المتعددة... ويبدو أننا لا نجافي الصواب حين نرى أنَّ الخصوصية الدلالية للأسطورة تكمّن في قدرتها على أن تبيّن أنَّ ثمة تشاكلًا دقِيقاً بين أنظمة مختلفة (النظام الكوني، والثقافي، والحيواني، والمناخي، والاجتماعي...، على سبيل المثل)... كلَّ أسطورة... ينبغي النظر إليها بوصفها سنةٍ بينيةً حقيقةً مُقدَّر لها أن تتيح إمكانية التحوّل المتبادل بين المستويات المختلفة" (١).

هذه، إذًا، أولى تجلّيات "المنهج الأسطوري" الشهير: ففي الأرض الياب تُخلق منظومة حقيقة من التشابهات الدلالية، مختلفة تماماً عن الاستعارات (ولعلها أشدَّ "كذبًا" من بعض النواحي) التي نجدها في القصائد الباكرة، التي كانت مناسباتية صرفاً، وعجزة، إذًا، عن أن تفرض معنى موحداً على مكونات النصّ المختلفة. بيد أنَّ الأمر لا ينتهي هنا. فالمنظومة الأسطورية، بسبب من قدرتها على إقامة صلات منتظمة بين مستويات التجربة الإنسانية المختلفة، تحلَّ أيضاً تلك العلاقة الإشكالية بين التعبير والانفعال، والمعاني والقيم، والوصف والتقويم:

تقْيِم رموز العقل البريَّ صلةً بين مستويين متميِّزين: بين مستوى صور الكائنات الطبيعية وخصائصها الحسية من جهة أولى وبين مستوى المعاني التي تنسِبها كلَّ سنة رمزية إلى عناصر العالم الطبيعي المختلفة من جهة ثانية... وهذه الخصوصية تترسَّخ أيضاً ذلك الضرب من المرواغة الإيديولوجية التي تلعب دوراً مركزياً في الفكر الأسطوري... إنَّه لمن السهل أنْ نُساق إلى الاعتقاد، في حالة الأسطورة، بأنَّ المعاني متصلة بطبيعتها في الأشياء، وبأنَّها مستقلة إذاً عن كلَّ إرادةٍ بشريةٍ وكلَّ تدخلٍ بشريٍّ (٢).

(١) ج. فيرارو، Il linguaggio del mito، ميلانو، ١٩٧٩، ص ١٦٤-١٦٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٢.

وفي صيغةٍ تلخِّصيةٍ نستمدُّها من كلوُد ليُفي شتراوس: "لا يميّز الفكر البريَّ بين لحظة الرصد ولحظة التأويل..."^(١). وهذا يمكن لنا أن نقوله الأول من سجالنا. فاستخدام المنظومة الأسطورية يتبيَّن إلليوت أن يطور برنامجاً شعرياً يهدف إلى براءٍ واندماج ذلك الانقسام بين أحکام الواقع وأحكام القيمة، وأن يقيم مكانه شكلاً من الاتصال والإدراك لا يمكن فيه التمييز بين الحالتين. كما يتبيَّن ذلك أيضاً حلَّ المشكلة الأساسية في كتاب لوكاش نظرية الرواية: كيف يمكن أن نعيد بناء صورة للعالم بوصفه "كلية ملموسة" تتجدد فيها "محاباة المعنى" الكاملة: أي يكُفُّ فيها المرء عن ملاحظة ذلك التباين بين العالم "كما هو عليه"، كمعطىٌ أميرِيٌّ، و"مُثله" الخاصة. فيذلك يغدو هذان المستويان متعالقين أصلًا: تغدو المُثُل راسخةً أصلًاً في بنية العالم كما يقدم ذاته للإدراك، ذلك أنَّ النصَّ الأدبي يصف مساراً تأويلاً يتوحد فيه "الفهم الموضوعي" مع إجماع الآراء المثالى، أو "إرضاء ذاتية" القارئ^(٢).

ولو عدنا خطوة إلى الخلف، فإنَّ الأسطورة تضمن أن تكُفَّ الثقافة عن كونها مجرد بنية فوقية فيما يتعلق بـ "الحياد" الرمزي - وتاليًا الاستطراب المحتمل - الذي يبدو عليه الوجود التاريخي: بل تقدَّم ذاتها على أنها منظومة قيمة تتخلَّ "الدلالة" وتسبغها، وبذلك تؤنسن كلَّ تجليات ذلك الوجود. وسوف نرى أنَّ العلاقة بين التاريخ والقيم، بين الزمان والأسطورة، تشكَّل حجر الزاوية في الأرض اليباب.

(١) كلوُد ليُفي شتراوس، الفكر البري، لندن ١٩٦٢، ص ٢٢٣.

(٢) "...لا يوفر الكون قطَّ ما يكفي من المعنى و... لدى العقل دوماً من المعاني المتاحة ما يزيد على الأشياء التي ينطِّبُ بها هذه المعاني". إنَّ هذا التباين على وجه التحديد بين عالم "تفير" أشدَّ الفقر في المعنى وثقافة "غنية" أشدَّ الغنى في القيم غير القابلة للتطبيق هو ما تحاول الأسطورة أن تداويه. (كلوُد ليُفي شتراوس، الأنثروبولوجيا البنوية، هارموندزورث ١٩٧٢، ص ١٨٤).

٢ - على طاولة مدام سوز وسترييس:

واحدٌ من أول الأشياء التي تلفت الانتباه عند قراءة الأرض الياب هو حمولتها الهائلة من المراجع والإحالات الأدبية. وسواء كانت هذه المراجع مقوسات فعلية، حاضرة بما يشير إلى أنها كذلك (الأقواس أو الإشارات التي تشير إلى أبيات مستمدّة من أعمال أخرى، دون أن تُنسب في العادة إلى أيّ من "أصوات" القصيدة)؛ أو أقوال حرفية باتت الآن متمثّلة في سياق مختلف عن الأصل (كالبيت المستمدّ من مسرحية شكسبير العاصفة وتتألّف به مدام سوز وسترييس أو وداع أوفيليا الذي يُختَم به القسم الثاني من القصيدة)؛ أو مقوسات "معدّلة" وضمنية، لم يُنْقَب عنها إلا بعد عقود من العمل الندي الدؤوب والصبور (كما هو الحال في الأبيات الثلاثين الأولى من القسم الثاني)، فإنه يبقى هنالك شيء واحد أكيد: دون مثل هذه السّقالة الأدبية ما كان يمكن أن نتصوّر الأرض الياب.

ولقد سبق للنقد أن أُولّ لجوء إليوت إلى شذرات مُسْتَمَدة من التقليد الأدبي بطرائق شتّى كثيرة. غير أنّ أحدًا، على حد علمي، لم ير في ذلك واحدًا من الإجراءات النمطية – بل الإضطرارية – التي يلجأ إليها المنهج الأسطوري الشهير. وما يلقي الضوء على هذا الأمر الفصل الأول في كتاب كلود ليفي شتراوس الفكر البري؛ إذ يمكن على نحوٍ مبررٍ ومنطقى أن نوسع التشابه بين البناء الأسطوري والحرنقة (bricolage) بحيث يطاول الأرض الياب. فإليوت، مثل المُحرّتق (bricoleur) ينتزع عناصر معينة (جمالاً أو أبياتاً في الغالب) من كليات منظمة لها طبيعتها المختلفة، مختاراً منها على وجه الدقة تلك العناصر القادرّة على أن تؤدي، ضمن البنية الجديدة التي هي الأرض الياب، وظيفة جديدة، تبتعد إلى هذا الحد أو ذاك عن وظيفتها الأصلية. ذلك أنَّ "الفكر الأسطوري، ذلك المُحرّرق"، يقيم بنى عن طريق الملاعنة والجمع بين أحداث، والأخرى بقايا أحداث... شواهد متجرّة

على تاريخ فرد أو مجتمع^(١). يستخدم ليفي شتراوس هنا مصطلح "البقاء"، وهو مصطلح دأب نقاد إلليوت على استخدامه بالقدر ذاته من الغموض. غير أنَّ التحليل الذي نجده في الفكر البري قد يساعد على إيضاح معنى هذا المصطلح: فلو اتبعنا تسلسل أفكار ليفي شتراوس، لوجدنا أنَّ "الشذرة" التي يستخدمها الخطاب الأسطوري (وذلك الأرض الياب) هي كيانٌ ذو وجهين أو جانبين. حيث يمكن أن ندعوها "شذرة" - ونشدد بذلك على عدم اكتمالها وصعوبة فكّ مغاليقها - حين ننظر إلى سياقها الأصلي: فما يبرز للعين، في هذه الحالة، هو ضياع المعنى، وذلك البتر الذي خضع له العنصر المعنوي. أما حين ننظر إليها في سياقها الجديد، فتصادف حالةً مختلفةً تماماً؛ إذ تغدو "الشذرة" وظيفةً: فما يلفت الانتباه ليس أنها منخلعة ومنهوشة، بل أنها تمتلك معنى ودوراً واضحين دقيقين، وأنّها تسهم على نحوٍ فاعل في تركيب كُلَّ منظَّمٍ جديد.

ذلك تكتشف مواد بناء الأرض الياب وتبيّن عن ذاتها في ضوء مزدوجٍ ومتكملاً في آنٍ معًا: فهي "شذرات" و"معانٍ غير مكتملة" حين يُحكم عليها بالإحالة إلى التقليد الأدبي؛ وهي "وظائف" و"دوالٌ وأفية" حين يتحول الاهتمام إلى القصيدة، أو إلى الأسطورة. وبذلك يعمل بناء الأرض الياب على توريط القارئ في ضربين متزامنين من التقويم: فهي، من جهة أولى، تجعل التاريخ يبدو حطاماً مترافقاً، وسيرورةٌ نابذةٌ وغير مفهومة؛ وهي، من جهة ثانية، تقدم البنية الأسطورية كنقطة توقف وإعادة تنظيم لهذا التسلسل الذي لا نهاية له. هكذا يبدو الحسُّ التاريخي والإيمان بالأسطورة معيارين للتقويم متناسبين عكسياً: فكلما بدا الماضي بلا معنى أو اتجاه، ازدادت قدرة حاضر الأسطورة الأدبي على امتصاص كل طاقة دالةٍ وإدراجها ضمنه. ويلاحظ ليفي شتراوس أنَّ "...الغايات القديمة هي التي تُستدِّعى على الدوام لتلعب دور الوسائل: وبذلك يتحول المدلول إلى دالٍ..."^(٢). وباختصار: إذا ما كان العالم الغربي قد طور - بخلاف "الفكر البري" - ثقافة ذات تاريخ، فإنَّ

(١) الفكر البري، ص ٢٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٢١.

ذلك لا تكون له قيمة في عيني إليوت إلا بقدر ما يمكن تفكيره، واستخدام بقایاه في بناء أسطورة^(١).

وهذا خَفْضٌ جُزِّيٌّ لقيمة التاريخ لا تكفي لتفصيله ميدل إليوت المحافظة. فالهدف الحقيقي لـ الأرض البياب ليس إضفاء طابع المثال على أيَّ عهد سابق محدد بغية التنديد بالحاضر أو أيَّ ملمح من ملامحه، ثمة شيء آخر هو موضع الرهان: قلب تلك الطريقة التي تنظر بها الحضارة الغربية إلى السيرة التاريجية رأساً على عقب. فالتاريخ ينبغي أن يُكَفَّ عن النظر إليه بوصفه مُبْرِماً فيما يتعلق بالماضي، وبوصفه غير قابل للتتبُّؤ به فيما يتعلّق بالمستقبل، بل ينبغي النظر إليه على أنه آلية دورية، وساكنة، إذَا، في جوهرها: تفتقر إلى بُعد زمنيٍّ حقيقىٍّ. وهذا التاريخ "السرمي" لا بد أن يكون له عندئذ معنى مختلف جدًا عن ذلك المعنى الذي يُنْسَب إليه في العادة. ولن يكون عندئذ ذلك النطاق الذي تولد فيه قيم مختلفة، وتواجه بعضها بعضاً، وتزول في صراع متواصل يستحيل التنبؤ بنتيجته. وسوف يكُف عن كونه ذلك التجلي الصريح للكيفية التي تكون بها كل ثقافة جزئية، ومؤقتة، ومتصارعة. بل سيكون، بخلاف ذلك، المكان الذي تقوم فيه بنية قيمٍ مفردة وثابتة، بتوجيهات لا قيمة لها ويمكن تجاهلها. وسيكون أيضًا "موضوعياً" على طريقة البنية الأسطورية: ففي هذه البنية، يكون لكل فعل إنساني ممكِن معناه الخاص القبلي والوحيد، والذي يُعرَف ويُقْبَل كونيًا على أنه كذلك. وهذا لا يكون "إيقاف" التاريخ سوى الخطوة الأولى، والوسيلة الضرورية، على طريق تحقق مشروع أشد طموحًا بكثير: استعادة ثقافة مفردة، موحدة، وقاطعة إذا جاز القول.

(١) الماضي بوصفه كومة هائلة من المواد التي يمكن أن نستخدمها كما نريد: من وجهة النظر هذه، تكون الأرض البياب الترجمة الأدبية لواحدة من مؤسسات القرن التاسع عشر الثقافية العظيمة: المتحف. فالعمل الفني المحفوظ في المتحف هو على الدوام، مثل "مقبوسات" إليوت، نتاج عملية تَرَزُّع من السياق: فلكي يُجْلِب ذلك العمل إلى المتحف، لا بد من نزعه من محیطه الأصلي. (وبعبارة مبتذلة، لا بد من سرقة: وملاحظة إليوت - "الشعراء الأغوار يقدّون، أما الشاعر الناضج فيسرق" - كان يمكن للورد يبلغ أن يتذَذَّها شعاراً). غير أن القطعة الفنية في المتحف تَبَعُد، بال مقابل، عن عadiات الزمن وتشتمل جميع الوسائل الالزمة لإسباغ الخلود عليها: وبالمثل، فإن ترتيب سرقات الأرض البياب ضمن البنية الأسطورية يهبهها ذلك السريان المتتجاوز للزمن.

يقول كلود ليفي شتراوس:

“ثمة، إذاً، ضربٌ من التناحر الأساسي بين التاريخ وأنظمة التصنيف. وهذا ما قد يفسّر ما أستَشعرُ إغراءً لتسميته “الخلاء الطوطميّ”， ذلك أنَّ هنالك غياباً ملحوظاً ضمن حدود الحضارات الكبرى في أوروبا وأسيا لكلِّ ما يمكن أن يحيل إلى الطوطمية، حتى لو كان على هيئة بقايا. ولا شكَّ أنَّ السبب في ذلك هو أنَّ هذه الحضارات اختارت أن تفسّر ذاتها بواسطة التاريخ، ومثل هذا المسعى لا ينسجم مع ذلك التصنيف للأشياء والكائنات (الطبيعية والاجتماعية) في مجموعات متناهية. كلُّ المجتمعات في التاريخ وفي حالٍ من التغيير. لكنَّ المجتمعات ترتكس لهذا الشرط المشترك بطائق مختلفة جدًا. فبعضها يقبله، عن طيب خاطر أو عن سواه، وتسترعى نتائجه (عليها وعلى غيرها من المجتمعات) قسطاً هائلاً من الاهتمام. أما بعضها الآخر (مما ندعوه بالبدائي لهذا السبب) فيريد أن ينكره ويحاول، بمهارة تستخفُّ بها، أن يجعل حالة تطوره، التي يعتبرها “قبليّة”， دائمَةً قدر الإمكان”^(١).

(١) الفكر البري، ص ٢٣٢، ٢٣٤. ويعبر كلود ليفور عن مفاهيم مماثلة في مقالة تعود إلى العام ١٩٥٢ هي:

“Sociétés sans histoire et historicité”， في les formes de l'histoire، باريس ١٩٧٨، ص ٣٩، حيث يقول: “وكذلك تجد المجتمعات البدائية نفسها في وضع يضطرها لمواجهة “الأحداث”， لكنها لا تمتلك ثقافة قادرة على أن تضفي قيمة على هذه الأحداث. هكذا يظهر “الحدث” و”المعنى” ككتابين لا سبيل إلى التسوية بينهما: ”مهما يكن تأثير الحدث وانتشار مفاعيله في المجتمع والثقافة، فإنه لا يفضي إلى اشتغال دialectique التغيير. فهو ليس حاملاً لمعنى؛ ويبعد البشر عازمين على استيعابه، وعلى تفضيل التسوية بين ضرورات التكيف والرغبة في المحافظة وعدم الاستسلام لفتنة الجديد بأيّ حال من الأحوال.”

في لندن ما بعد الحرب، شرع إليوت بهدم هذا الجانب على وجه التحديد من جوانب الحضارة الغربية. فإذا ما كانت الأسطورة، حين تلتفت إلى الماضي، تقسّد ترتيب مجرى التاريخ إلى درجة أنه لا يعود بالإمكان التعرّف إليه، فإنها حين تلتفت إلى المستقبل تكون الأداة المثلثة لأنقاض الأحداث التاريخية مسبقاً، وتخلصها بذلك من كلّ انعدام لإمكانية التتبّؤ بها. فإذاً لا يخضع بأي حال من الأحوال لفتنة "السعى وراء الجديد": وهنا يمكن، بالمناسبة، قياس المسافة التي تفصله عن الطليعيين، الذين التزموا إزاءهم الصمت المطبق. ذلك أنَّ "الجديد" لا يمكن قوله إلا إذا أُدرجَ في إطار رمزيٍ يهبه موقعاً ومعنى قَلْبيْن، على نحو يحيد جسده بأشدّ ما يكون التحديد.

ومن المؤكّد أنَّ إليوت لم يكن الوحد الذي اتبَعَ هذا السبيل، فصورة التاريخ - تاريخ الماضي، كما تاريخ المستقبل - التي تتطوّي عليها بنية الأرض الياب العميقة كان قد سبق لها، قبل عدد من السنوات، أن وجدت تجسيدها القوي في عمل تأريخي على وجه التحديد: هو تدهور الغرب لأوزوالد شبنغلر. حيث يقول هذا الأخير: "تنتمي الرواية التاريخية الحقيقة... إلى ميدان الدلالات [يستخدم المترجم الإنجليزي المصطلح شائي التكافُف الذي استخدمه إليوت في مراجعة أوليس]، الذي لا تتمثل الكلماتان الحاسمتان فيه بـ "الصحيح" وـ "الخاطئ"، بل بـ "العميق" وـ "الضحل"... الطبيعة تعالج علمياً، أمّا التاريخ فشعرياً"^(١). هكذا تعاودُ تشكيلاتِ القيمة الظهور - ثابتة دون تبديل - في كلّ حقبة تاريخية: حيث يمكن التموضع العظيم لكتاب تدهور الغرب في إظهار أنَّ الإبداعات والأسκال العظيمة جميعاً دون استثناء، في الدين والفن والسياسة والحياة الاجتماعية والاقتصاد والعلم، تظهر، وتتحقق، وتخدم على نحو متعاصر في جميع الثقافات [وأنَا أصِف بالمتناصرين كلَّ واقعين تارِيخيَّين تحملان في ثقافتيهما موقعيْن - نسيبيْن - متماثلين تماماً، فتحوزان تاليَا أهميَّة متساوية تماماً]؛ ذلك لأنَّ البنية الداخلية لكل منها تتوافق ذلك التوافق التام مع بنى الأخرى جميعاً...^(٢).

(١) أوزوالد شبنغلر، تدهور الغرب، لندن ١٩٢٦، ص ٢٦.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٢. مع أنَّ لـ "ثقافة" شبنغلر تقدِّماً مماثلاً نوعياً ومديداً يقف وراءها، إلا أنها تتوافق في نقاطها الأساسية مع "أسطورة" إليوت.

يتمثل الوجه اللافت بين أوجه هذا الخطأ من التفكير في أنَّ مبدأ السببية - الذي يشكل الأساس الحقيقى لكل تاريخ يَتَسَمُ بأى قدرٍ من الطموح العلمي - يختفى من دون أثر. فما من حدث في اللوحة العامة التي يرسمها شبنغلر وإليوت يمكن أن يكون قادرًا قطًّا على خلق "مشكلة" يقتضي حلها تحديد الأسباب التي تقف وراءها، وذلك لأنَّ الأحداث جميعًا معروفة مسبقاً، وجميع نتائجها موصوفة ومحددة. إنه عالم مسحور: لا شيء يحدث فيه. وهذا السكون على وجه التحديد هو ما يسبغ الفتنة والسحر على صور "التاريخ" هذه. وهو، كما لاحظ لوسيان فيفر، "ما جلب النجاح لشبنغلر. ليس نجاح المؤرخ الذي يحلل ويستنتاج، بل نجاح النبي، والساخر، والرأى... فالقارئ العادى يؤخذ بتملق حبه الفردي والراهن لذاته. ومن المؤكَّد أنه، كبرجوازي صغير بروسي أو سكسوني، ليست لديه تلك الروح الفاوستية؛ لكنه يتوق إليها ويتوهم أنه يمتلكها..."^(١).

هكذا يقدم شبنغلر وإليوت لقارئهما فرصـة المساهمة في عودة القرون الأثرية والمحجرة. فيشعر مرءة أخرى بأنه منغمس في جوٌّ مُفعَّم بال المصير: لقد ضاعت كل حرية، من غير شك، لكن الوجود يستعيد تلك الهالة الرمزية والمتربعة بالمعنى التي بدا أنها فقدت دون رجعة. والتعطش إلى المصير هو نقطة الانطلاق في ذلك المقطع الذي لعله أشهر المقاطع في الأرض الياب، مقطع كشف الطالع الذي تقوم به البصارة المشهورة مدام سوز وستريس (الأبيات ٤٣-٥٩). فعلى طاولة البصارة، يتذَّذ مثل التاريخ الدوري شكله الأمثل، وتتجدد الشخصيات، والمواقف، والتطورات نفسها قائمة في تشكيلٍ يتحكم به التزامن: ورقة تحت أخرى، أو إلى جانب أخرى، في ترتيبٍ يذكر بطريقة تنظيم المواد الأسطورية التي أحكمَّها ليفي شتراوس لكي يفسِّر المفارقة الزمنية المتأصلة في الأسطورة، حيث

(١) انظر:

Lucien Febvre: "De Spengler à Toynbee. Quelques philosophies opportunistes de l'histoire", Revue de Metaphysique et de Morale, Paris 1936, pp.578.

يتصف الزمن الأسطوري بأنه "مُرتجع ومُبَرَّم في آنٍ معاً، تراثي وتعابي"^(١). وهي مفارقة لا يمكن حلّ عقدها إلا بـ "ترجمة" تدفق الزمن إلى حدود مكانية، أي إلى ذلك البعد الذي لا يعرف أي زمانية. "الزمن، يا بنى، يغدو هنا مكاناً": لعلها ليست مصادفة أن نجد هذا البيت في بارسيفال لفاغنر، ذلك العمل الذي يدور أيضاً حول الكأس المقدسة، قبل الأرض الياب بأربعين سنة.

طاولة مدام سوزوستريس هي مركز الأرض الياب. ومثل آلاف الحضارات في فلسفات التاريخ الدورية أو سلاسل الفكر الأسطوري المتاهية والمشاكلة، فإنَّ الأبراج ورموز ورق التاروت تتبدَّى بذلك الانظام الثابت، ضمن نظام مهيب وأليف في آنٍ معاً. ولقد لاحظ أدورنو أنه: "قدْرٌ ما يكون النظام الاجتماعي قدراً" لمعظم الأفراد مستقلأً عن إرادتهم ومصلحتهم، فإنَّهم يسقطونه على النجوم لكي يحرزوا بذلك درجةً أعلى من الكرامة والتبرير بأمل هؤلاء الأفراد أن تكون لهم حصتهم فيها^(٢). إنَّ إعادة تكريس التجربة اليومية، بقدرِ الإمكان، هو المسعى المشترك الذي تتقاسمها جميع أشكال الفكر التي تفحصناها إلى الآن. وإذا ما كان هذا الطموح يتكشف، في الأرض الياب، عبر كلمات فارغةً تطلقها دجالَة مشعوذة، فلا ينبغي لذلك أن يضللنا: فعلى الرغم من السخرية الظاهرة على السطح، إلا أنَّ "...جميع الرموز الأساسية في القصيدة تبرز هنا... وقراءة الطالع"، التي يأخذها جمهور القرن العشرين على محمل السخرية، تغدو حقيقة كلما تقدمت القصيدة..."^(٣)، كما لاحظ كلينث بروكس بدقة شديدة. وخلاصة القول، أنَّ الخرافية تغدو حقيقة في الأرض الياب.

(١) الأنثروبولوجيا البنوية، ص ٢١١.

(٢) ثيودور أدورنو، "النجوم تنزل إلى الأرض: عمود الأبراج في اللوس أنجلوس تايمز: بحث في الخرافية الثانوية"، في Jahrbuch für Amerikastudien، هيدلبرغ ١٩٧٥، باند ٢، ص ٢٧.

(٣) كلينث بروكس، الشعر الحديث والتقليد، نيويورك ١٩٦٥، ص ١٦٧.

يلقي مقطع مدام سوز وستريس الضوء على موتيف حاسم آخر من موتيفات الأرض البياب: التعامل مع "الشخصيات" الأدبية، أو لمزيد من الدقة، تحلل هذا العرف في قصيدة إلبيوت. ذلك أنَّ "الشخصية" الحديثة - التي هي شخصية روائية بصورة أساسية - تغدو ممكناً حين تتغير تدريجياً بتقدُّم السرد تلك الصفات التي تحددها، وتلك القيم المحمولة لديها بهذا القدر أو ذاك من الوعي. وهذا يعني أنها تحتاج إلى بنية لا يكون فيها محور التركيب - بعد الزمني - مقتصرًا على كشف التقابلات التبديلية التي انطلقت منها، بل يسهم في تعديلها وإنتاج تقابلات جديدة. فما إنْ يتحطم ذلك الثبات الأصلي في البيكارو^(*)، حتى يجد بطل الرواية نفسه في قلب السيرورة تماماً: فإذا ما كان نسطور يظل نسطور الحكيم على الدوام، فإنَّ له لم ياسيرتر سوف يترك لآخرين أمر "تربيته" على قيم مختلف أشد الاختلاف عن تلك التي انطلق منها، وسوف يتبع راستيناك، مع التعديلات الازمة، مساراً مماثلاً.

وبعبارة أخرى، تبرز الشخصية الروائية بقدر ما تحرر نفسها من المحظوظيات المتأصلة في "الأدوار" - الاجتماعية قبل الأدبية - التي تميز أشكال المجتمع السكوني جميـعاً. ذلك أنَّ "الدور" يعني بالضبط عدداً من الوظائف المقيدة، المتجلـسة، والثابتة: أمـا "الشخصية"، بخلاف ذلك، فتتطور بوصفها كياناً متغيـراً ومتـغـيراً. والحال، أنَّ إلبيوت يتعامل مع هذا الأمر أيضاً ذلك التعامل الفظـ العنـيف الذي تقتضيه بنية الأرض البياب الكلية. فـما يعنيه "احتواء" رزمهـة ورقـة التـارـوت على جميع شخصيات القصيدة (ـكما يـشير إلـبيـوت نفسهـ في ملاحظـة علىـ البيتـ ٤٦ـ ولـكيـ نـبـدـ كلـ شـكـ)ـ هوـ بكلـ بـساطـةـ، أنـ خـصـائـصـهاـ وـعـلـاقـاتـهاـ المـمـكـنةـ قدـ أـسـبـغـتـ عـلـيـهاـ وـتـحـدـيـتـ مـرـةـ وـإـلـىـ الـأـبـدـ. فـالـأـورـاقـ لـيـسـ، فـيـ الـحـقـيقـةـ، سـوـىـ تمـثـيلـاتـ رـمـزـيةـ لأـدـوارـ اـجـتمـاعـيةـ - تقـافـيـةـ مـعـيـنـةـ يـرـىـ أنـ لـهـ أـهـمـيـةـ خـاصـةـ: فـشـخـصـيـاتـ الأـرـضـ البيـابـ لاـ تـوـجـدـ إـلـاـ لـكـيـ تـعـيـدـ تـجـسـيدـ هـذـهـ الأـدـوارـ وـتـبـثـ صـحـتـهاـ وـسـرـيـانـهاـ. وـهـيـ أـمـثلـةـ أوـ نـمـاذـجـ أـكـثـرـ مـنـهـاـ شـخـصـيـاتـ: مـجـرـدـ تـجـلـيـاتـ لـنـظـامـ مـحـدـدـ مـسـبـقاـ. وـلـيـسـ مـصـادـفـةـ أـنـنـاـ لـاـ نـجـدـ فـيـ الأـرـضـ البيـابـ مـنـ يـتـأـمـلـ ذـاـهـ وـيـفـكـرـ فـيـهاـ، عـلـىـ عـكـسـ مـنـ

(*) المـشـرـدـ الـأـفـاقـ الـذـيـ كـانـتـ الـفـصـصـ الـبـيـكارـسـكـيـةـ، إـسـبـانـيـةـ الـأـصـلـ، تـصـوـرـ حـيـاتـهـ.

بروفروك، والسا رد في "صورة"، وجرونشن: فحين يكون معنى الوجود مترسخاً مسبقاً في موقع الفرد الموضوعي، لا بد أن يغدو بُعد الشك أو الفضول الذاتي مجرد بعد سطحي زائف، دون أسف على شيء^(١).

هنا يبرز ذلك العداء الجذري الذي يكنه إليوت للفردانية^(٢). حتى البحث ذاته، بما فيه البحث عن الكأس المقدسة وما له من مجرى منفرد إلى أبعد الحدود، لا يمكن أن يصل إلى خاتمة إلا باختفاء الذات الفاعلة التي تقوم به: ففي القسمين الأخيرين من الأرض الياباب لا يقتصر الأمر على أنه لا يعود من الممكن أن تتبين أي "شخصية"، بل يتعداه إلى أنَّ ضمير الشخص المتكلم ذاته لا يكاد يستخدم نهائياً^(٣). وبذلك، فإنَّ "المنهج الأسطوري" الذي ساعد على هذا من دور التأويل الفردي، واستبدل به إدراكاً "فورياً" للمعادلات "الموضوعية" الكونية، يعمل ضمن القصيدة ذاتها على إزالة ذلك العرف الذي يفرد الشخصية الأدبية من خلال تسويتها على قد الرمز غير الشخصي في ورقة التاروت.

(١) لا يكون النظام ما قبل البرجوازي قد عرف علم النفس بعد، أمّا المجتمع مفترط التصنيع فيكتُ عن معرفته... فالبنية-السلطة الاجتماعية تكاد تكتُ عن أن تكون بحاجة إلى توسط فعاليات الأنما والفردية... والانساط المعاصرة حقاً هي تلك الأنساط التي لا يدفع أنهاها الأنما ولا اللاوعي، إذا شتنا الدقة، بل ميول أو اتجاهات موضوعية متماثلة مثل إنسان آلي. فهي تؤدي معاً طقساً فارغاً من المعنى والحسن على وقع ايقاع قسري متكرر ومفترج لوجданها وعاطفتها...". (ت. أدورنو، "علم الاجتماع وعلم النفس، New Left Review، II، ٤٧، كانون الثاني - شباط ١٩٦٨، ص ٩٥).

(٢) وهذا ما يقرب هذا العداء، بالمناسبة، من أول تجليات الأدب الجماهيري الكبّرى. فعالم الرواية البوليسية ليس مأهولاً أيضاً إلا بمثل هذه الصور النمطية، تلك الحوامل البسيطة والنقية لدور اجتماعي: وكل من لا يبقى منسجماً مع ما هو عليه لا بد أن ينتهي ك مجرم. ومن المفيد في هذه النقطة، وسواءاً - على الرغم من استحالة ذلك هنا، للأسف - أن نقارن بصورة منهجية بين عمل إليوت وعمل فاغنر: حيث كانت ثلاثة فاغنر أول محاولة لإقامة ثقافة أوروبية متقدمة على أساس من بنية أسطورية.

(٣) ثُنة استثناء فقط: الأبيات ٣٥٩ - ٣٦٥ والأبيات ٤٢٢ - ٤٣٣. الأول هو مقطع ذو قائدة مشكوك فيها (إذ أحوى به، كما يقول إليوت، ما حدث خلال إحدى الحملات الاستكشافية إلى القطب الجنوبي)؛ والثاني هو صدى لطريقة التأليف المستخدمة في الأقسام الثلاثة الأولى، والتي لطفها الأن تماماً ذلك الواقع الأليغوري - التعليمي المسيطر.

وهذه "الشخصية" بالفردية هي ما يقتضيه على نحوٍ ضروري قيام العالم بما بعد الليبرالي: التضحية التي تفتح عمل إيفور سترافينسكي تكريس الربيع وتختم رواية Kafka المحاكمة. وإذا ما كانت تضحية الأرض الياب شاحبة بعض الشيء، إلا أنها تظلّ عنيفةً ومؤثرةً على الرغم من ذلك. وإليوت، الذي يلمع إليها في بدايةً القسم الأول من مقطع مدام سوزوستريس (العرفة المعاصرة)، يعود إلى تكرارها، بنوعٍ من حسٍ التناطر الشديد، حوالي نهاية القسم الثالث، في استطراد تيريسياس (العرف القديم) وفي الملاحظة التي يُرفقها إليوت به: "على الرغم من أنَّ تيريسياس لا يعدو كونه مشاهداً وليس شخصيةً فعلية، إلا أنه أشدَّ الأشخاص (١) أهمية في القصيدة، إذ يجمع الآخرين جميعاً. فكما يذوب التجار الأعمور، بائع الربيب، في البخار الفينيقي، ولا يتميّز هذا الأخير تماماً من فرديناند أمير نابولي ، كذلك تكون جميع النساء امرأة واحدة، ويجتمع الجنسان في تيريسياس. وما يراه تيريسياس هو، في الحقيقة، جوهر القصيدة".

تعكس هذه الكلمات بصدق تلك السيرورة الجارية في الأرض الياب، والتي تتمثل بالحدّ من كلّ تفردٍ أساسٍ: حيث يتحقق ذلك الخوف الأبدِي من فقدان المرء لاسمِه (٢)، ويغرق الفرد في "كلية" لن يخرج منها قطّ. وهذا ميل سوف تؤكّد عليه أعمال إليوت الأخرى، من "لا تُكْرهيني أنْ أكون منشقاً" في خاتمة أربعاء الرماد إلى قول يوحنا الصليبي الذي تصدّر به قصيدة آلام سويني، إلى تلك الأرثوذكسيَّة الفظيعة في "إنَّ في بدايتي نهايتي" و"إنَّ في نهايتي بدايتي" اللتين تفتتحان "إيست كوكِر" وتحتمنها على التوالى. ولا تحتاج سوى أن نضيف أنَّ إعادة الامتصاص الأسطورية الرفيعة هذه التي تمارسها كلية ملزمة هي، بالنسبة إلى إليوت، السيرورة التاريخية الوحيدة الجديرة بالتأييد. وهنا يمكن أن نقدر مدى

(١) هذا المصطلح Personage: شخص مشهور أو مهم؛ شخصية تاريخية أو أدبية (أو أدبية) كان قد بطل استعماله وغدا قدِّيماً وبالياً في أيام إليوت؛ ولعله يستعمله - بمعنى "الأهمية" - لأنه يتيح له أن يعيد الصلة بين معانٍ كانت قد تطورت منفصلة عن بعضها بعضاً، بمرور الوقت وتخفيص اللغة: "الشخص الواقعى"، "الشخصية الأدبية"، "الممثل"، "الدور الاجتماعي".

(٢) ماكس هوركمeyer وثيودور أدورنو، ديكالكتيك التدوير، لندن ١٩٧٣، ص ٣١.

اقترابه من فلسفات كلية أشد ص奸اً، الأمر الذي تثبته حقيقة أنَّ إليوت قد أعطى، منذ أواسط عشرينيات القرن العشرين، أفضل ما لديه كإيديولوج: ليس كشاعر، وأقلَّ من ذلك ككاتب مسرحي، ولا حتى كناقد، بل كصاحب لتلك الكتابات المعنية بالأنظمة الثقافية التي هي كلية بالتعريف: الدين في سعيٍ وراء آلها غريبة وفكرة مجتمع مسيحي، وـ"الثقافة" بمعناها الأشمل في ملاحظات من أجل تعريف الثقافة.

غير أنه يبقى علينا أن نضيف أنَّ إليوت قد بقي على حواف الموجة الكليانية: ومع أنَّ احتراسه الجزوئي الرصين، الذي تعزز بتحوله إلى الكاثوليكية الإنجليزية، لا بدَّ أن يكون قد لعب دوراً ما، إلا أنَّ السبب الأكثر إقناعاً وراء هذا التحفظ يكمن في مكانٍ آخر كما يبدو لي. هو حقيقة أنَّ الأرض الياب - على الرغم من بساطة إطارها - تشمل على عدد من "العيوب"، إذا جاز القول، تعلق أسطورة إليوت عن التحول، كأساطير آخرين، إلى أدلة للموت موثقة ومُحكمة. وهذه العيوب هي ما سنلتفت إليه الآن.

٣- "العلامات تؤخذ على أنها عجائب":

رأينا إلى الآن ما حفَّ الاهتمام المتعدد بالفكر الأسطوري، والسمات التي تقاسمها الأرض الياب مع الأسطورة بوصفها بنية ثقافية قديمة. بيد أنه من غير المُقنع أن تُبعث الأسطورة من جديد بكلَّ نفائتها الأصلية: فمثل هذا المجيء الثاني في القرن العشرين كان ليبدو سخيفاً منافيًّا للعقل. وهذا ما يدفعنا لأن نلتفت الآن إلى تلك التسوية، أو الملاعنة المتبادلة التي جرت بين متطلبات البنية الأسطورية والوضع الثقافي المتغير، ذلك الوضع غير المتراظر والمؤسس على أهداف متغيرة، مما يطابق القرن العشرين.

ينبغي أن نلاحظ، أولاًً وقبل كلَّ شيء، أنَّ الأرض الياب - مقارنةً مع الأسطورة بمعناها الضيق - يُفصح عنها بطريقة تقريبية لا سبيل إلى علاجها. وقد سبق أن بين ليقي شتراوس أنَّ أيَّ تحويلٍ صغيرٍ في بنيةِ أسطورية لا بدَّ أن يدعمه

منطق صلب؛ لكن الأمر ليس كذلك في الأرض الياب. ففي حين يمكن أن نردد المقوسات الأدبية، وـ"الشخصيات"، والتوازيات التاريخية، والاستعارات التي تظهر على البنية السطحية للقصيدة إلى منظومة من التشاكلات مماثلة لتلك التي كان يقوم عليها الفكر الأسطوري، إلا أنه لا يعود بمقدورنا أن نستنتجها منها. فمستويات الفكر الأسطوري أو سننه المتعددة تتتألف من عدد متزايد ومحدود من العناصر التي تتوافق تماماً مع عناصر أخرى في سنن أخرى، فلا يمكن استخدام إلا مثل هذه العناصر، وهذا ما يتتيح لكل سرد - بل يضطره - لأن يتبع على نحو صارم غاية الصرامة منطقاً تركيبياً يقوم على الجمع والضم. غير أنَّ آلاف السنين من التطور والتلوّع الثقافي باتت تقضي عن ذلك، بتسارع حاسمٍ منذ القرن السابع عشر فصاعداً. هكذا اختفت سنن كاملة، ونشأت أخرى جديدة تماماً، والأهم من ذلك أنَّ كل سنة قد اتبعت سببها الخاص، فتحولت عناصرها وضارعاتها وكفَّت عن الاهتمام بوجود ذلك التوازي الصارم بين المجالات أو العوالم الثقافية المختلفة: أي أنها لم تعد تهتم بوجود تلك المنظومة التي يمكن أن تدعوها منظومة المنظومات والتي تتسم بتشاكلٍ مطلق.

ولذلك، فإنَّ إلليوت حين بدأ مشروعه الرامي إلى إحياء سحر الفكر الأسطوري، ما كان يمكن لهذا المشروع أن يظهر إلا كضرب من التسوية بين متطلبات البنية الأسطورية وموادها المكونة. وتكمِّل مفارقة الأرض الياب في إدراك أنَّ نقاء المشروع الأسطوري لم يعد قابلاً للتحقق بتلك الصورة الكاملة. فالأشياء لم تعد متطابقة في الأرض الياب إلا إلى درجة معينة: جميع الروابط قابلة للمساءلة، جميع التشاكلات تتحوّل إلى تشابهات. ووظيفة ذلك البيت المستمد من بودلير أو دانتي يمكن أن يؤديها بيت آخر، مشابه، والمرأة في الحانة وضاربة الآلة الكاتبة يمكن أن تحل محلهما شخصيات أخرى كثيرة (كما يعترف إلليوت نفسه في ملاحظة)؛ والحروب اليونية ولندن الملكة إليزابيث هي أمثلة أو نماذج تاريخية يمكن مُسْخَنَها بشيء من الحرية.

ولست أشير هنا إلى "عيب" في الأرض الياب. فقد تبدو القصيدة بعيدة عن الكمال للأثر وbiology الذي يحاول أن يتناولها كأسطورة بالمعنى الضيق، أو للنقد الأدبي الذي يرى نجمة الشمال في عبارة "نجمة الشمال" ذاتها ويرى في كل صورة بمفردها تلك الدقة الفائقة. لكن تقريبات القصيدة، حين يُنظر إليها من منظور مختلف، تشير إلى سرّ أسطوريتنا اليومية وتُمثّله: تلك الأسطورية التي لم تعد قائمة على التابو، على المحرّم، بل على المسموح^(١). فالعالم البدائي كان عالماً من المحظورات: وكان على الأسطورة أن تقضي أو تعيد اصطفاف كلّ ما لا يتلاءم مع ترتيب ثقافي معين، ولهذا السبب على وجه التحديد كان عليها أن تجأ إلى منطق صارم لا يلين. أمّا القرن العشرين الغربي، من جهة أخرى، فهو فردوس الحريات، وتقوم أسطوريته على أساس مفاده أنَّ ما من شيء إلا ويمكن قبوله، وتُمثّله، واعتباره ذا صلة: إحلال بلاغة "الحقّ" محلّ بلاغة الواجب.

وكانت الدادائية (والسريالية بدرجة أقلّ) قد قطعت على هذا الطريق شوطاً أبعد مما قطعه إليوت: ولا حاجة بنا إلا لأن نذكر كيف "حلّت"، إذا جاز القول، مشكلة الاستعارة، ذلك الشكل البلاغي الأشدّ "أسطورية"، إذ تقوم مهمته على إقامة صلات جديدة أبداً بين مجالات دلالية مختلفة. فإذا ما كان الشعر الباروكي - وهو أول حركة أدبية كان عليها أن تتعامل مع التكاثر الصاخب، وغير العضوي، للسنن التقافية المستقلة باطراد - قد نشر القناعة بأنه كلما ازداد "إدهاش" الاستعارة ازدادت

(١) مؤكّد أنتي لا أعني أنَّ المحظورات والتابوات لم تعد موجودة في الثقافة الجماهيرية. ما أعنيه هو أنَّ المحرّم لم يعد ذلك المصدر الخفي للإنتاج الثقافي، كما كان الحال في المنظومة الفرويدية التي قامت، ليس مصادفةً، على مفهوم "النفي"، الذي يقضي بأنَّ ظاهرة ثقافية ما لا يمكن أن توجد إلا بقدر ما "تنفي"، أي تحزن، رغبة مقبولة. وكما يلاحظ ماركوزه بحقِّ في الأسطر الأولى من إيرتون والحضارة، فإنَّ "الشخصية المنهجية بالليبيدو... هي ثقافة" بالنسبة لفرويد (لندن، ١٩٧٢، ص ٢٣).

غير أنه يبدو لي أنَّ الديناميات المعنية قد تغيرت خلال العقود الماضية وأنَّ المجالات المحرّمة قد تضاءلت باطراد وغدت مجرد بقايا مقدرة لها أن تتآكل بمرور الوقت: قد يُنظر إليها على أنها عقبات، وعلى أنها تقييدات مؤلمة أو حتى لا تُطاق: لكنها لم يعد لها ذلك الدور المؤسّس فيما يتعلق بمنظومتنا الثقافية. فليس الأمر إذاً أنَّ التابوات قد اختفت، بل أنَّ وظيفتها قد تغيرت.

"شعريتها" (أي أنَّ قيمتها تزداد بازدياد المسافة التي تضعها الأعراف الثقافية بين المفردتين اللتين تربط بينهما هذه الاستعارة)، فإنَّ هذا الميل يخضع مع الدادائية للتغيير نوعيًّا. فما نقرحه أيَّ قصيدة دادائية أو أيَّ بيان دادائيٍّ لم يعد صحة ربطٍ معين - أو "معناه" الذي يقع خارج الذات أو بين الذوات - بل التأكيد الساخر على إمكانية قبول أيَّ ضرب من ضروب الربط، بما يعني أنَّ أحدًا منها لا يفوق سواه صحة وشرعية.

عند الدادائية كلَّ شيء ممكن: أما الأرض الياب، التي جاءت بعد الدادائية ببعض سنين، فتميل إلى استعادة التوازن. والإليوت ينتمي إلى الباروك أكثر مما ينتمي إلى الطليعة: فهو لا ينفكُّ يحاول أنْ "يحيّد" حتى أجرأ التداعيات وأكثرها "حرية"، بربطها إلى حقول دلالية، مهما تكن واسعةً وضبابية. وبذلك، فإنَّ جذرية الدادائية تتحلّ، أو تغدو مبتدلةً، إن شئتم، وتضطُّلُع بذلك الدور الذي تضطُّلُع به "التحفيزات" كما سيدعواها الشكلانيون. لكن التاريخ أثبت أنَّ الإليوت الكلاسيكي على حقٍّ وتز ara الفوضوي على خطأ. فالأسطورية التي تحيط بنا لا تترجم عن التسوية أو إزالة الفروق بين جميع المعانٰي بين الذاتية، بل عن تحولها الذي لا ينتهي إلى آلاف من الأشكال المختلفة وغير المرتضية مهما اختلفت. وفي مثل هذا العالم، حيث يبدو كلَّ شيء ممكناً، فإنَّ الافتقار إلى الدقة هو الذي يحكم وليس الإرادة الاعتباطية^(١).

من هنا أهمية الحشو في كلِّ من الأرض الياب والثقافة الجماهيرية لاحقاً. فحين تغدو الصلة بين الصورة ومعناها العميق مراوغةً وبعيدةً عن اليقين على نحو موئس، يبقى السبيل الوحيد لنقل المعنى المرغوب فيه متمثلاً في الدوران المتواصل حوله والتسلیم بأنَّ المحاولة لن تتفع فقط: فالمسألة لم تعد إيجاد الكلمة

(١) "...المعرفة المتضمنة في مفهوم أسطوري هي معرفة مشوّشة، مكونة من تداعيات هشة، لا هيئنة لها. ولا بدَّ من التشديد الدائم على هذا الطابع المفتوح الذي يقسم به المفهوم؛ فهو ليس ماهية مجردة، نقية؛ بل تكتيف سديمي، لا شكل له ولا استقرار... وهذا يعني أنَّ المفهوم أقرب من الدالَّ بكثير، على المستوى الكمي، فهو لا يفعل شيئاً على الأغلب سوى إعادة تقديم نفسه" (رولان بارت، "الأسطورة اليوم" في أسطوريات، لندن ١٩٧٢، ص ١١٩ - ١٢٠). علينا أن نتذكر أنَّ بارت يتناول الأسطورة اليوم، كما يشير عنوان هذا الفصل من كتابه، الأمر الذي نزع النقد الأنثروبولوجي إلى إلغائه.

"الصحيحة"، بل الكلمة الأفضل وحسب. وهذا ما يفسر أيضًا - كيما نعود إلى النقطة التي عُنِيَ بها القسم الأول من هذه الدراسة- أن "شعور الراحة" الذي تشيعه الأسطورة الحديثة لا بد أن يكون مختلفاً، ليس عما كان يجري في الأسطورة البدائية وحسب، بل أيضًا عن النموذج الذي أحكمَ في واحدةٍ من لحظات "التركيب" العظيمة التي شهدتها الحضارة البرجوازية، ألا وهو نموذج الرواية التكوينية عند غوته. ففي نهاية سنوات تدريب فيلهلم مايسنر، يجد كل شيء - الأحداث، والشخصيات، والقيم - ترتيبًا لا التباس فيه ضمن كلية عضوية. ذلك أنَّ تكوين فيلهلم مايسنر - ومن خلاله، تكوين القارئ- يقوم تحديداً على معرفة حال الأشياء هذه؛ والشعور بأنه مندمج فيها وإيجاد سلامه الخاص هناك في النهاية: "...لقد أحرزتُ سعادة لا أستحقها ولا أؤدّ مقاييسها بأي شيء في الدنيا".

لكنَّ ذلك لم يعد ممكناً بالنسبة لقارئ إلبيوت. ففي الأرض الياباب ليس ثمة سيرورة تتطور عبرها الكلية الأسطورية، لتكتشف في النهاية. فهي تبقى ذاتها: واضحةً وغامضةً؛ كلية الحضور ويصعب إدراكتها في آنٍ معًا؛ فقيرة جوهريًا - مثل "مفهوم" الأسطورة الحديثة لدى بارت - وغنية على نحوٍ فاخر، لكنه طفيلي، في الوقت ذاته: تمسك بصورةٍ بعد أخرى، لكنها لا تستطيع قط أن تسيطر عليها تماماً لأنها تربط بينها على الدوام عبر قاسم مشترك أدنى وضيق حتماً.

وقارئ إلبيوت، مثل السائق في المدينة أو مشاهد التلفزيون، هو في وضعٍ غريب حقاً. فكلَّ ما يراه، أو يقرأ، أو يسمعه لا يكون له معنى إلا بقدر ارتباطه بـ "كلية" أساسية ما: لكنَّ أثر الرسالة وسحرها يكمنان على وجه الدقة فيحقيقة أنَّ سنتها لا يمكنَ قط افتقاءها بذلك اليقين ولا يمكن الكشف عن كليتها؛ بل يجري الإبقاء عليها في حالة ضبابية وغير محددة. وبخلاف الأطروحة المقدمة في ديداكتيك التدوير، فإنَّ الثقافة الجماهيرية لا تُلْبِي على نحوٍ هزلٍ مفهوم ثقافةٍ موحدة...^(١)، لأنها لم تعد تتسم بتلك الشفافية الكاملة والدافئة التي تشكل أساس كل نظام عضوي. والثقافة الجماهيرية لا تجد بعدها البلاغي في "رمز" غوته، أو

(١) هوركمهير وأدورنو، ص ١٣١

تُستبدل به "الأليغورة" كما درسها بنiamين ودي مان. فالتقابلات التي تُقرن عادة بالرمز والأليغورة (طبيعي/صناعي، متزامن/متعاقب، عضوي/متشرط، مُطمئنّ/ساخر، وهلمجرا) تفقد في حالة الثقافة الجماهيرية كل قدرة على التفسير: وهذه إلماعه إلى طابعها غير المسبوق في التاريخ، لكنها إلماعه مهمة.

لعلَّ بлагاعة الثقافة الجماهيرية (التي لا بدَّ أن تعدل التصنيف القائم) سوف تسمح بتقدُّم حاسم في تأويل هذا الوجه المراؤغ من أوجه العالم المعاصر. أمّا الآن، فلا يزال تناول رولان بارت المقتضب لـ "بنية النبأ في نشرات الأخبار" أذكى محاولة في هذا الحقل:

لِيُخْتَبِرُ الحدث تماماً كعلماء محتواها بعيد عن اليقين... لعلَّ دور [النبأ في الأخبار] أن يكون ضمن المجتمع المعاصر دور المحافظ على التباس العقلاني واللاعقلاني، القابل للفهم وما لا يُسِّبِرُ غوره؛ وهذا الالتباس ضروري تاريخياً لأنَّ الإنسان لا يزال بحاجة إلى العلامات (التي تطمئنه)، لكنها أيضاً تلك العلامات التي يكون محتواها بعيداً عن اليقين (والتي تلقى المسؤولية عن كاهله)...^(١).

تلك هي حالة الوعي الشفقيّة: ليست عزَّ الظهيرة ولا الليل العذب. وهذا هو السبب على وجه التحديد في أنَّ علاقتنا بالثقافة الجماهيرية لا تقف عند حدٍّ. فلا مجال لخاتمة أو يقين، حيث أقامت بنية الاتصال ذاتها حكم الحيرة والارتباك، حكم الانفصال والتفرق، حكم الإرجاء والتسويف.

"علاقة المستهلك بالعالم الواقعى، بالسياسة، والتاريخ، والثقافة ليست علاقة مصلحة، أو استثمار، أو مسؤولية مُلزمَة - ولم تَعُد أيضًا علاقة عدم اكتراض كامل - فهي، بالأحرى، علاقة

(١) رولان بارت، "Structure du fait divers"، في Essais critiques، باريس 1964، ص ١٩٦ - ١٩٧.

فضول... على المرء أن يجرّب كل شيء: بل إنَّ الإنسان في المجتمع الاستهلاكي يقضى مضمحة الخوف من أن يكون قد "فوت" شيئاً ما، أيَّ متعة مهما تكن... لم يعد الأساسي هو الرغبة أو حتى الذائق أو الميل المعين، بل فضول مُعمَّم يدفعه قلقٌ واسع النطاق^(١).

إنَّ ذلك القلق الشامل الذي يعتري الإنسان -الرادار لدى رايسمان، فيكون مستعداً دوماً لالتقاط الإشارات من العالم الخارجي دون أن يكون متيقناً قطًّا من قدرته على فكِّ مغاليقها. وهذا قلقٌ لم يعد شبيهًا بذلك "القلق" الذي وصفه فرويد في كتابه ما وراء مبدأ اللذة، والذي يدفعه خوف الرضمة، أيَّ القناعة بأنَّ العالم الخارجي معاد جوهرياً للفرد. لم يَعُدْ تلك الحالة الذهنية لشخصٍ يعيش في توقع دائم للخطر: بل قلقٌ من لا يكُنْ عن الشعور بأنَّه بات أخيراً على وشك - إنما على وشك وحسب - أن يحكم قبضته على موضوع الرغبة، ومعنى الحياة، وقواعد اللعبة، مع أنه لم يغير سوى موقعه على رقعة شطرنج العالم المعاصر التي لا نهاية لها، وعليه لذلك ألا يكُنْ عن تكرار هذا الفعل ذاته وإعادته دون انقطاع^(٢).

(١) جان بودريyar ، ١٩٧٠، *La Société de consommation: ses myths ، ses structures* ، باريس ، ص ٣٩ ، ١١٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٠-٨١: "يختبر المستهلك [عملية التمايز من خلال الاستهلاك] على أنها حرية، هدف، خيار لسلوكه المميز، ولا يختبرها كاجبار على التمايز وخضوع لسنة ما. فإنَّ يميز المرء نفسه يعني في الوقت ذاته وعلى الدوام أن يقيم نظام الاختلافات الذي هو، منذ البداية، واقع المجتمع الكلي والذى يتغلب على الفرد تماماً... غير أنَّ إجبار النسبية هذا هو الذي يقضي... بآلا يقف نقش التمايز هذا عند حدٍ أبداً. فلا يسعه سوى أن يقْرَأ طابع الاستهلاك الأساسي، طابعه اللا محدود، الذي يشكل بعداً يتعدّر تفسيره بالنسبة لأى نظرية في الحاجات والإشباعات... العلامة المميزة هي ايجابية وسلبية على الدوام، وهذا على وجه التحديد ما يجعلها تحيل إلى علامات أخرى على نحو متواصل وتحدث إشباعاً جوهرياً لدى المستهلك".

كيف أمكن لكل ذلك أن يحصل؟ فالسؤال المهم ليس "ما صورة العالم التي تنقلها الثقافة الجماهيرية؟"، بل "أي عالم هذا الذي يسمح بأن تعممه مثل منظومة القيم هذه؟" وقبل أن نحاول الإجابة، لا بد من أن نجلب إلى اللوحة عنصرًا جديداً.

في لحظة معينة من دراسته "المعنى والمرجع"، يتساءل فريج إذا كان من الممكن أن يكون لجملة كلّ معنى فقط، دون أن يكون لها مرجع". والجواب هو أجل، إنّ ذلك ممكن:

"من الواضح أنَّ ثمة معنى للجملة "كان أوديسيوس يحط على شاطئ إيشاكا وهو غارق في سبات عميق". غير أنه موضوع شكَّ ما إذا كان ثمة مرجع للاسم "أوديسيوس"، الوارد في هذا الموضع، وموضع شكٍّ تاليًا ما إذا كان ثمة مرجع للجملة ككل.... الفكرة تبقى ذاتها سواء كان لـ "أوديسيوس" مرجع أم لا. وما تشير إليه حقيقةُ أننا لا نشغل أنفسنا مطلقاً بمرجع جزء من الجملة هو أننا ندرك ونتوقع أنَّ ثمة مرجعاً للجملة ذاتها. وتتفقد الفكرة قيمتها بالنسبة لنا ما إنْ ندرك أنَّ مرجع أحد أجزائها مفقود... ولكن لماذا نريد أن يكون لكل اسم علم ليس معنىًّا وحسب، بل مرجع أيضاً؟ لماذا لا نكتفي بالفكرة؟ لأننا معنيون، وبقدر ما نكون معنيين، بقيمتها الحقيقة. ولا تكون الحال كذلك على الدوام. فلدى سماع قصيدة ملحمية، مثلاً... لا نهتم إلا لمعنى الجمل والصور وما تثيره من مشاعر. أما سؤال الحقيقة فيدفعنا إلى التخلّي عن المتعة الجمالية وإحلال موقف الاستقصاء العلمي محلّها. ولذلك لا يهمنا في شيء ما إذا كان ثمة مرجع للاسم "أوديسيوس"، مثلاً، ما دمنا نعتبر القصيدة عملاً فنياً ونقبلها بوصفها كذلك"^(١).

(١) فريج، ص ٦٢-٦٣.

يصف فريج هنا ذلك الوضع الدلالي بالغ الخصوصية الذي يميز الأدب ويجعله شكلاً من التواصل أبعد من الحقيقة والزيف. وهذه طريقة حديثة نسبياً في الحكم على الظاهرات الأدبية والفنية: تبدو في كتاب كانت نقد ملكة الحكم، وربما كان الدافع وراءها ضرورة "تبرير" النشاط الجمالي على أساس مبادئ لم تعد معرفيةً على وجه الحصر: فتطور العلوم الأمريكية في القرنين السابع عشر والثامن عشر كان كفياً، في النهاية، بأن يمضي بالأدب إلى عالم "المعرفة الناقصة"، الأدنى والتي تحمل المرتبة الثانية^(١).

يحرّر الفُنُّ ذاته، إذًا، من المعرفة والأخلاق ويغدو، عبر هذه السيرورة، ذلك الحقل الوحيد الذي يحافظ فيه مبدأ "طغيان الأفكار" على فعاليته، كما يلاحظ فرويد في المقالة الثالثة من الطوطم والتابو، بعد أن طرد تدريجيًّا من نطاقات الثقافة البشرية الأخرى. واعتقادي أنَّ واحدة من السمات المذهلة في قرننا العشرين تكمن في عكس هذه السيرورة ذلك العكس الجذري. فقد تحرّر عددٌ من النشاطات الثقافية متزايدًا أبدًا أو تحلل من كلِّ الروابط المرجعية لمصلحة بُعد جمالي أساساً، ليس معنِّيًّا سوى بمستوى المعاني والقيم الثقافية المزدوج. وإيجاد الأمثلة على هذا التغيير من أيسر الأمور. ولعلَّ الحياة السياسية أن تقدم لنا أوضح الأمثلة، وإذا ما كان ذلك بينما تماماً في حالة الإيديولوجيات الشمولية التي شهدتها النصف الأول من القرن العشرين، فمن الواضح الآن أنَّ المنطق ذاته يحكم زمننا أيضًا، وإنْ بنيرة أخفت وأفلَّ فتكًا. ولقد كرس هربرت ماركوزه بعضاً من أبرز أجزاء كتابه الإنسان ذو البعد الواحد لذلك الطابع المتناقض داخليًّا الذي ميز البلاغة السياسية بعد الحرب ليختتم بتأكيد متناقضٍ في الظاهر مفاده أنَّ "من لم يتكيّف عقله بعد بما يكفي، يبدو له كثير من النقاش العام والمطبوعات العامة سرياليًا تماماً"^(٢). أمَّا رومان جاكوبسون فيتبع خطًّا من التفكير مختلفاً تماماً ليصل إلى النتيجة ذاتها، حيث يبيّن في مقالة شهيرة أنَّ النجاح - السياسي - الذي يحرزه شعار "أنا أحب آيك" لا يمكن تفسيره إلا على أساس جاذبيته الأدبية.

(١) ثمة إعادة بناء لهذه السيرورة ضمن الثقافة الإنجليزية نجدها لدى لوشيانو أنسيشي في Da Bacone a Kant، بولونا، ١٩٧٢.

(٢) هربرت ماركوزه، الإنسان ذو البعد الواحد، لندن ١٩٧٢، ص ٨٢.

هكذا، تخفي الطموحات "العقلانية" و"التجريبية" التي تصدرت ولادة المجال العام البرجوازي، تماماً كما تخفي مما كان أداتها الأساسية، الصحفة. فثمة تناقض أسطوري حقاً في جذر الصحافة الحديثة: ذلك أنَّ "الواقعة" - النبأ الإخباري - التي تتدبر هذه الصحافة كل يوم بيومه أمر إنماجاً بها بهذه الطريقة أو تلك، لا يمكن أن تُقبل في الصحيفة إلا إذا أدرِجت في منظومة من التوقعات ينبعي ألاً تقضي هذه الواقعة إلى تأكلها، بل ينبعي لها، إن أمكن، أن تعزّزها وتقوّيها. فالهدف الحقيقي للصحفة اليومية ليس اتباع التاريخ خطوة خطوة في عدم قابلية للتبنُّ به، بل المشي فيه مشيًّا ونيدًا بغية إظهار أنَّ لا شيء مما يحدث يقتضي أنْ نغير أفكارنا. وبعيدًا عن الخضوع العبودي لـ "الواقعة"، فإنَّ الصحيفة تحول كلَّ حدث إلى داعم ومنظومة القيم القائمة. فهي ليست معنية، ولا يمكنها أنْ تعنى، بـ "قيمة الحقيقة" في النبأ الإخباري، بل بفعاليته الرمزية وحسب.

وهذا ما يصل بنا إلى المثال الكلاسيكي الأخير على ضياع المرجع: الإعلان. فالإعلان - كما يشير الأصل اللاتيني للكلمة (publicitas) - يجعل الأشياء "عامة"، إنما بتلك الطريقة التي لا يعود فيها للخصائص "الاجتماعية" لهذه الأشياء أيَّ علاقة بهذه الأشياء ذاتها، بل بالمعانٍ والقيم التي نسبغها على امتلاكها. ولذلك، فإنَّ الإعلان لا يكون قطًّا إعلاناً عن شيء، بل عن المضامين الرمزية التي يغدو الشيء - مثل الواقعية بالنسبة للرأي في الصحافة - مجرد حامل لها. يقول بودريار:

"بدلاً من الذهاب إلى العالم عبر توسيط الصورة، فإنَّ الصورة تعود إلى ذاتها عبر العالم". ويضيف: "الحقيقة هي أنَّ الإعلان (وسواء من وسائل الإعلام الجماهيرية التي يصبح عليها الشيء ذاته) لا يخدعنا: فهو أبعد من الحقيقة والزيف"^(١).

(١) بودريار، ص ١٩١، ١٩٧٠.

أبعد من الحقيقة والزيف: تعود بنا معظم النتاجات النمطية في الثقافة الجماهيرية إلى تلك الأطروحة التي أثبتت، في حينها، استقلال الفن، إنما مع فارق حاسم يتمثل في أنَّ الطابع اللاـمرجعيَّ للأدب كان واضحاً ويمكن إدراكه على هذا النحو، مما يحدُّ من مزاعم هذا الاستخدام المحدد للغة ومن مدى فعله، أمّا الثقافة الجماهيرية فتنتشر هذه الخدعة الدلالية على مدى النشاطات الثقافية بأكملها - ما عدا العلم والتكنولوجيا - وبذلك تت disillusion المرجعية الذاتية من الحالة الحديَّة التي اعتادت أن تكون عليها وتجعلها تلك الممارسة الاتصالية السوية أو المعيارية.

والحال، أنَّ القرن العشرين قد شهد إضفاء هائلاً للطابع الجمالي على الثقافة. ولعلَّ ذلك على وجه التحديد أن يكون السبب، كما لاحظنا في بداية هذه الدراسة، في أنَّ ما يمكن أن نعتبره الشكل الفني الأمثل في الحضارة البرجوازية - أي الأدب المكتوب - قد اعتبره في بداية القرن العشرين ذلك التدهور الذي لا سبيل إلى كبحه: فما كان يشكل وظيفته النوعية ذات مرة تحرك الآن وتحول إلى كوكبة من الممارسات الثقافية، جاعلاً من وجود نشاطٍ مكرَّسٍ لهذه الغاية حصرًاً أمراً يكاد أن يكون نافلاً.

وهذا ما يفسر لجوء إليوت إلى الأسطورة كما يفسر إخفاق هذا اللجوء، والتخلي عن هذا التجريب بعد بضع مئات من الأبيات. فإذا ما أراد المرء أن يُبقي على الأدب حيَاً في وَضْعِ راح يفقد فيه كلُّ نوعية أو خصوصية، لا بدَّ أن يحاول أن يجعله "أسطوريًا" على وجه التحديد: أي أن يخلع عليه وظيفة تقع بين النطاقات الثقافية، وبطريقه كحالة قادرة على مُجاَنسة المجالات الرمزية المختلفة والربط فيما بينها^(١). بيد أنَّ نجاح المحاولة الأسطورية - وهي تتجه في الأرض الياب، على

(١) يمكن أن نجد برهاناً غير مباشر على هذا الأمر في كتابات إليوت النظرية. فالقراءة المتمعنة تبين أنه يكاد أن يكون من المستحيل الكلام على "جماليات" إليوت، حين نعني بالجماليات رسم الحدود الدقيقة لمجال مستقل. فمنذ مقالاته الأولى، كان إليوت مهمتاً بالفن ليس لسماته المميزة وحدوده تاليًا، بل لقدرته على الاندماج: حيث بدا له تلك الوسيلة المثلثي للاباطحة بالحدود بين المجالات الثقافية المتعددة وإعادة توحیدها. وجميع ملاحظاته الشيرية تتحرك على نحو واضح في هذه الوجهة: على الفن أن يكون جامعاً مشتملاً على كل شيء، وأن يفضي إلى تشكيل "كليات متكاملة"، ويعيد اللحمة بين الحسن والفكر ...

الرغم من التنويعات التي رأيناها - يعني أنه قد بات لدينا نتاج لم يَعُدْ "أدباً" ، بل "أسطورة" على وجه الدقة. ولقد أخطأ إليوت بالفعل، في نقطة محددة: ذلك أنَّ المنظومة الأسطورية ليست "منهجاً" ، بل كلُّ تصنيف يرمي إلى الكمال والاكتفاء الذاتي، ولا تقوى على إدراك وجود منظومات رمزية أخرى سواها، وذلك لسببٍ بالغ الواجهة هو أنَّها تمثل منظومة المنظومات جميعاً. وهذا يعني أنَّ المنظومة الأسطورية لا يمكن إخضاعها لأهداف غير أهدافها الخاصة: لا يمكن استخدامها كوسيلة لتحقيق أهداف أخرى. فلا يمكن قطًّا للأسطورة أن تكون "منهجاً" أو "طريقة" لكتابة القصائد. واستخدامها كأساس لقصيدة الأرض الياب يجعل هذه الأخيرة نقطة فارقة في ثقافة القرن العشرين: إلا أنَّه يضعها خارج الأدب. وبكلام أدقَّ: فإنَّ الأرض الياب نقطة ثقافية فارقة لأنَّها لم تَعُدْ أدباً.

يمكن الآن أن نصل بين المشكلات التي عيننا بها في القسمين الآخرين من هذه الدراسة. فدلائل الثقافة الجماهيرية البعيدة دوماً عن اليقين والتي لا توقف عند حدِّ تكامل مع طابعها الجمالي-الأسطوري في جوهره. وضياع كل هدف مرجعيٍّ والتضليل المتزايد لسذن متغيرة يفسح المجال أمام فهمٍ تقريريٍّ وسديميٍّ يشجع، بدوره، على تطور سُنة يتعاظم فقرها و"تغييبها لذاتها"، فيما نستخدم مصطلح إليوت نفسه. وبذلك تُظهر الثقافة الجماهيرية حجم اختلاف مصير الفنَّ في الحضارة البرجوازية عن ذاك المصير الذي رأه شيللر:

"المنفعة هي صنم العصر المعبد، وعلى سائر القدرات أن تعمل على خدمته وعلى سائر المواهب أن تقسم له يمين السوء. ففي مثل هذه الموازين المختلة لم يعد للخدمة الروحية التي يوديها الفن أي وزن... وروح البحث الفلسفى ذاتها تستولي من الخيال على مقاطعة تلو أخرى، وتوؤل جبهات الفن إلى انكماشٍ في حين تتنسخ حدود العلم"^(١).

(١) هذا المقتبس من الخطاب الثاني في كتاب شيللر في تربية الإنسان الجمالية، لندن ١٩٥٤، ص ٢٦.

من الواضح كلَّ الوضوح أنَّ الأمور قد سارت في مسار مختلف تماماً: فتكاثر الابتكارات والآلات جعل من المستحيل أن نقرَّ ما "النافع" وما هو "غير النافع"، حتى في حقل الأشياء اليومية، فما بالك في حالة الممارسات الرمزية؟ وكذلك الأمر بالنسبة للعلاقة بين العلم والفن، حيث لا شكَّ في أنَّ التقدم العلمي قد أفسح المجال أمام توسيع الفن توسعاً زائداً، بدلأً من أن يحدَّ مجال فعله.

وليس هذا بالوضع الق Kami: بل العكس تماماً. فمن الواضح أنَّ الأسطورية المراوغة والتأملية مُفضلاً كثيراً على تلك الأسطورة الأشدة إحكاماً، وبريقاً، واسترسالاً والتي انتشرت، في ثلثينيات القرن العشرين، عبر السهول الأوروبيَّة. ومحلَّ الإقامة الذي تختره الأسطورية المعاصرة هو المجتمع المدني، مجال الاستهلاك و"الحياة اليومية"، كما يقول بودريار. وهي ترمي بذلك إلى حصر الدولة حسراً صارماً ضمن حدود ضروراتها السياسيَّة- الأخلاقية، الأمر الذي تبيئه حقيقة أنَّ المجتمعات الغربية بانت غير قادرة على إنجاز ذلك العمل الذي يُعدَّ أبرز أعمال الدولة، و"واجبها" بامتياز: كسبُ الحرب. ذلك هو الحال، سواء كان خيراً أم شرَا: لقد جعلَ انتشارَ البعد الجمالي- الأسطوري تقاوتنا بعيدةً عن الأذى على نحوٍ لعلَّها لم تكن عليه قطًّا من قبل^(١).

(١) أثارت هاتنان الجملتان الأخيرتان اعتراضات كثيرة، ولأنَّ ما كتب قد كتب، فقد تركتهما على حالهما، على الرغم من أنني أشعر الآن بأنَّ التعبير كان مضللاً قليلاً وأنَّ الفكرة ككلَّ قد تمنت صياغتها بطريقة غير مكتملة. فما أعنيه - ولا أزال - هو أنَّ "الثقافة السادسة" - نظام القيم الأشمل في المجتمعات الغربية- لا صلة لها بالحرب وتعابيها في جوهرها. فقد فقدت الحرب ما كان لها من أهمية في أوروبا القرن التاسع عشر (دُعَ عنك التشكيلات الاجتماعية الأسبق). وهذا ما يجعل الحروب التقليدية - القائمة على التجنيد الإلزامي طويلاً الأمد، الذي يمثل الطريقة "الديمقراطية" في تشكيل جيش- أكثر فأكثر صعوبة، إنَّ لم يكن غير قابلة للتصور. ولهذا ربما تكون المجتمعات الغربية قد غدت عاجزةً كمجتمعات - أي ككيانات جمعية منخرطة في حراكِ عام ومرتبطة معاً بمجموعة من المبادئ المشتركة، مثل فرنسا ما بعد الثورية عند نهاية القرن الثامن عشر. عن شُنَّ الحروب وكسبها. غير أنَّي أدرك الآن أنني أغفلت كثيراً تلك التطورات التي اعتبرت التكنولوجيا العسكرية وجعلت نموذج "الحرب الديمقراطية" نموذجاً بطل استعماله. فالحروب المعاصرة تناقض - وقد =

ولا شك أنَّ هذا "البعد عن الأذى" لا يعني "انعدام النفع". لكنه هنا نفعٌ بوظيفة مختلفة عن تلك التي عادةً ما كانت تُنسب إلى الثقافة. فالثقافة، في حضارتنا، لا تُستخدم لتوجيه حياتنا، سواء كان ذلك خيراً أم شرّاً: الأخرى، أننا نعيش لكي نستهلك الثقافة. ومثل هذا الاستهلاك لم يعد نافعاً في ضمان "قبول" أو "إجماع" يتركز على القيم القدرة على أن توجه سلوك الفرد في تلك الحقول التي نعتبرها أساسية - الحياة السياسية، والعمل خاصةً - بل هو نافعٌ في إفراغ تلك الحقول من كل قيمة رمزية: أي في اختزالها إلى مجرد وسائل تفتقر إلى أي قيمة جوهرية. والفضول الهائج المدفوع بالمواضعة والذي يسيطر ضمن نظام الثقافة الجماهيرية هو نظيرٌ وتتمثّلُ اللامبالاة الثقيلة والبلدية التي ازدهرت إزاء العمل والسياسة. ويلاحظ بودريار بدقةٍ وسخرية، في الصفحات الأولى من كتابه مجتمع الاستهلاك، أنَّ العالم الغربي المعاصر - الذي كان قد بنى شبكةً رمزيةً مفروضةً حول استهلاك السلع - ينظر إلى إنتاج هذه الأخيرة بالطريقة ذاتها التي ابتدعت بها القبيلة الماليزية أسطورة الكارغو، لكي تفسّر أصل الأشياء. وهذا يعني أنَّ الإنتاج يُعتبر إلى حدٍ بعيد ضررًا من المعجزة التي ينبغي التمتع بشارتها - ما دامت موجودة - دون أن نكثُر من الأسئلة.

وهذا وضعٌ مزعج، ولعله يبدو معاكسًا تماماً لآمال وطموحات رواد المجتمع البرجوازي. بيد أنَّ التفحص الدقيق يُظهر أنَّ الوضع المعاصر يضرّ بجذوره، فيما يتطلّع بنقطةٍ حاسمة، في ذلك التواشج بين البروتستانتية والرأسمالية. يقول ماكس فيبر:

= خيست - بمجموعة من الجنود المحترفين، أو بفريق من الخبراء النوويين. وبذلك لم تعد بحاجة إلى منظومة قيم "محاربة" أو "عدوانية" وإلى مجتمع متلاحم يشكل خلفيتها الداعمة. وإذا ما مضينا أبعد بهذا السجال، فإننا نواجه التناقض الذي مفاده أنَّ الحرب يمكن أن تقع الآن لأنَّ الثقافة السائدة تشعر بانعدام الصلة أو العداء تجاه كلَّ ما يهم الدولة. فحقيقة الأمر أنَّ "فردوس الحريرات" يعمل في الاتجاهين: حيث يحرر "الحياة اليومية" ويترك الدولة، في الوقت ذاته، حرّةً أكثر من ذي قبل في أن تعمل من خلال كيانات مستقلة لا يمكن أن يمارس عليها سوى أقلَّ قدر من الضبط العام إذا ما مورس أصلاً. وكان ألكسيس دي توكييل قد لخصَ هذا الوضع ببلغةٍ قبل منهٍ وخمسين عاماً، إذ قال: "الأمم الديمقراطيّة ترغب في السلام بطبيعتها أما الجيوش الديموقراطية فترغب في الحرب".

والحال، أنَّ خلاصة هذه الأخلاق هي كسب المال، المزید من المال على الدوام، متضادراً مع تجنب صارم لكل مباحث الحياة الفووية، بحيث تكون خالية من أي شائبة متعيَّنة، كي لا نقول لذَّة. وينظر إلى ذلك على أنه غاية في ذاته، فيبدو، من وجهة نظر سعادة الفرد الواحد أو منفعته، أمراً متعالياً تماماً وغير عقلاني بالمرة^(١).

متعالٍ وغير عقلاني: هاتان الصفتان تكشفان معنى العمل الذي حلله ماكس فيبر. فالعمل، في شكله الرأسمالي، لا بد أن يكون لا عقلانياً إذا ما كان عليه أن يغدو سعادة الإنسان الدينيَّة: أي إذا ما قام معناه على تحقق قيم ثقافية معينة في هذا العالم. لكنه يكون عقلانياً - على نحو راسخ وأكيد - حين يكتسب معناه من مكان ليس هو هذا العالم بل العالم الآخر، وعنده تغدو صفواف الأرقام - حيث لا ينبع البيوريتاني أشياء بل كميات مجردة - في هذه الرواية ذات المدخلين مرأة سحرية نقشت فيها مصائر الجميع^(٢). لقد غدا الله مستغلقاً ومعادياً، والعمل مجرداً ويمكن أن يكون بلا حدود إذا: ولقد ترتب على تضاد هذين الأمررين عواقب استثنائية مزعجة، خاصةً بعد أن أخذ جون ويسلி المؤقر على عاته، عند مطلع الثورة الصناعية، أن ينشر المبادئ الجديدة بين أولئك الذين لم يكن في حياتهم - على مدى عقود كثيرة - سوى العمل. وهكذا غدا العمل نواة الوجود البشري الأساسية، لكن ذلك لم يكن إلا إلى الحد الذي رحلَ معناه كاملاً، وقيمة الرمزية كاملة، من هذه الحياة إلى الحياة الأخرى. ولذلك كان الدفء المنبعث من لغة الأرقام أشبه بنورِ من القمر: لا يمكن أن يكون وافياً، بل لا يمكن أن يكون موجوداً إذا لم تسلط شمس العالم الآخر الخفية نورها عليه. غير أنَّ الشمس أيضاً تموت، وفي يوم من الأيام كف الغرب، الذي نسي الجحيم منذ زمن طويل، عن الإيمان

(١) ماكس فيبر، الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية، لندن ١٩٦٥، ص ٥٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٠: "... تقييم القيام بالواجب في الشؤون الدينيَّة على أنه الشكل الأرفع الذي يمكن للنشاط الأخلاقي لدى الفرد أن يتَّخذ... أسبغ على النشاط الديني دلالة دينية حتمية، و... خلق فكرة النساء بهذا المعنى".

بالجنة. كما قرر ملابس البشر، في الوقت ذاته، أنَّ اثنتي عشرة أو أربع عشرة ساعة من العمل كل يوم شيء باهظ حقاً. وباختزال العمل البرجوازي إلى جزء من الحياة الإنسانية متضائل باطراز، ولا تبعث فيه آمال الخلاص الغامضة شيئاً من روحها، بدا هذا العمل، لأول مرّة، في ضوءٍ حقيقيٍ، متواضعٍ حقاً. ويعود سحر أعمال ماركس وفيبر إلى حقيقة أنَّ كليهما قد حاولا - وإن يكن بطريقتين جدَّاً مختلفتين، ولا يمكن التسوية بينهما إلى حدٍ ما - أن يخلعا على العمل معنى دنيوياً صارماً: حيث تبدو، في هذا الضوء، نظرية إعادة التملك الجماعي والواعي للعمل ونظرية التسامي على أنهما الوهمان الجريئان الأخيران اللذان أنتجهما الثقافة الغربية عن نفسها.

فقد اتَّخذت الأمور مساراً مختلَفاً حقاً. ولم ينْتَج القرن العشرون ثقافةً جديدةً للعمل ضمن العمل: بل وسَعَ الهوة بين العمل والثقافة. ولم يَعُد ثمة أحد في الغرب يؤمن بأنَّ العمل يمكن أن يضفي دلالةً على العالم، شأنه شأن السياسة التي يصبح عليها القول ذاته. وتلك القيم التي من أجلها يعتبر الجميع أنَّ الحياة تستحق أن تعيش باتت تُلْتَمِس الآن في مكان آخر: فالعمل والسياسة يمكن احتمالهما - وليس أكثر من احتمالهما - فقط بقدر ما يفسحان المجال للدخول إلى هذا المكان الآخر الذي انقطعت كلَّ صلةٍ له بهما.

واعتقادي أنَّ هذا الوضع غير مسبوق في التاريخ. ويصعب القول إلى متى يمكن أن يبقى مجتمع يغذِّي بنفسه مثل هذا الرأي، والأصعب أنَّ نحدد ما الذي يمكن أن يحل محله. وعلى الرغم من إدراكي أنَّ شعر توماس ستيرنر إليوت لا بدَّ أن يبدو، عند هذا الحد، بعيداً ونائباً أشدَّ النأي، فإنَّ علينا أن نقرَّ بأننا ن فعل أقصى ما بوسعنا لكي نضمن لآخر بيتهن في قصيده الرجال الجوف - وللذين باتا الآن هما نفسيهما ملكية مبتذلة من ملكيات الثقافة الجماهيرية - أن يثبتنا أنَّهما كانوا ضرَّباً من النبوءة:

على هذا النحو ينتهي العالم
لا بدَّويٌّ عنيفٌ بل بنشيخٍ

مُلْحَـق

تخمينات في الأدب العالمي

لم يعد الأدب القومي يعني الكثير في هذه الأيام: لقد بدأ عصر الأدب العالمي، وعلى الجميع أن يسهموا في التعجيل بقدومه."

هذا الكلام هو لغولته، بالطبع، في حديثه مع إيكerman في العام ١٨٢٧؛ أما ماركس وإنجلز، بعد عشرين عاماً، في العام ١٨٤٨، فقلالاً:

"أحادية الجانب وضيق الأفق القوميان يغدوان مستحبلين أكثر فأكثر، ومن الآداب القومية والمحلية الكثيرة، ينهض أدب عالمي".

أدب عالمي (weltliteratur): هذا ما كان يدور في خلد غولته وماركس. ليس أدبًا "مقارناً"، بل أدب عالمي: الرواية الصينية التي كان غولته يقرؤها في فترة ذلك الحديث، أو برجوازية البيان الشيوعي، التي "اضفت طابعاً كوسموبوليتياً على الإنتاج والاستهلاك في كل بلد". حس، دعوني أعتبر عن الأمر بصورة أبسط: الأدب المقارن لم يرق إلى هذه البدويات. فقد كان مشروعًا فكريًا أكثر تواضعاً بكثير، مقتصرًا بصورة أساسية على أوروبا الغربية، ويدور في معظم الأحيان حول نهر الراين (حيث يعمل فقهاء اللغة الألمان على الأدب الفرنسي).

ذلك هو تكويني الفكري، والعمل العلمي له حدود على الدوام. لكن الحدود تتغير، واعتقادي أنه قد آن الأوان لنعود إلى ذلك الطموح القديم إلى أدب عالمي: فالإدب من حولنا هو الآن منظومة كوكبية على نحو لا تخطئه العين. وسؤال، في حقيقة الأمر، ليس ما ينبغي أن نفعله، بل كيف. فما الذي تعنيه دراسة الأدب العالمي؟ وكيف تقوم بهذه الدراسة؟ إنني أعمل على السرد الأوروبي الغربي بين ١٧٩٠ و ١٩٣٠، وأشعر أنني أأشبه بالمدعى خارج بريطانيا وفرنسا. أدب عالمي؟

لا شك أنَّ كثيراً من الأشخاص قد قرأوا أكثر مما قرأت وأفضل، إلا أنَّ الكلام يدور هنا حول مئات اللغات والأداب. ولذلك يصعب أن تكون قراءة "المزيد" هي الحل. خاصةً أننا لم نبدأ إلا للتو بإعادة اكتشاف ما تدعوه مارغريت كوهن "ذلك القدر الهائل من غير المفروء". إنني أعمل على ذلك الجزء المعتمد والمكرَّس من هذا السرد، الخ... ليس تماماً، فأنا أعمل على ذلك الجزء المعتمد والمكرَّس من هذا السرد، والذي لا يشكل حتى ١% من الأدب المنشور. ومرة أخرى، لا بد أن يكون بعض البشر قد قرأوا أكثر مني، لكن المسألة أنَّ هنالك ثلاثين، أربعين، خمسين، ستين ألفاً من الروايات البريطانية في القرن العشرين، لا أحد يعلم حقاً أيها الرقم الصحيح، لم يسبق لأحد أن قرأها جميعاً، ولن يفعل. ومن ثم، فإنَّ هناك الروايات الفرنسية، والأرجنتينية، والأميركية...

قراءة "المزيد" أمرٌ حسن على الدوام، لكنها ليست الحل^(١)

ربما كان شيئاً كثيراً أن نقبض على العالم وعلى غير المفروء في آنٍ معاً. لكنني أحسب فعلاً أنها فرصتنا العظيمة، لأنَّ الضخامة المطلقة التي تسمُّ هذه المهمة تبيّن أنَّ الأدب العالمي لا يمكن أن يكون أضخم؛ فهو ما نقوم به أصلاً، مع شيء من الزيادة. غير أنَّ الأمر ينبغي أن يكون مختلفاً. والمقولات ينبغي أن تكون مختلفة. ذلك أنَّ "ما يحدد مجال العلوم المختلفة ليس الترابط الداخلي "الفعلي" بين الأشياء"، بل الترابط الداخلي المفاهيمي بين المشكلات. وما يبرز من "علم" جديد إنما يبرز من السعي وراء مشكلة جديدة بمنهج جديد^(٢)، كما يقول ماكس فيبر. تلك هي المسألة: الأدب العالمي ليس موضوعاً، بل مشكلة، مشكلة تتطلب منهجاً نقدياً جديداً؛ وما من أحد قط سبق أن توصل إلى منهج بمجرد قراءة المزيد من النصوص. فليست تلك هي الطريقة التي تولد بها النظريات؛ فهي تحتاج، لكي تبدأ، إلى فزرة، إلى رهان، إلى فرضية.

(١) أتناول مشكلة ذلك القدر الهائل من غير المفروء في مقالة بعنوان "سلخ الأدب"، سوف تنشر في عدد خاص من Modern Language Quarterly يدور حول "الشكليات والتاريخ الأدبي"، ربيع ٢٠٠٠.

(٢) ماكس فيبر، "الموضوعية في علم الاجتماع والسياسة الاجتماعية"، ٤، ١٩٠٣، في كتاب منهجية العلوم الاجتماعية، نيويورك ١٩٤٩، ص. ٦٨.

الأدب العالمي: واحد وغير متكافئ

سوف أستعيير هذه الفرضية البدئية من مدرسة النظام-العالم في التاريخ الاقتصادي، تلك المدرسة التي ترى أنَّ الرأسمالية العالمية هي نظام واحد، وغير متكافئ في آنٍ معًا: حيث يُتَسَم بوجود مركز وهاشم (وشبه هامش) مرتبطين معاً في علاقة من عدم التكافؤ المتنامي. واحد، وغير متكافئ: أدبٌ واحد (أدبٌ عالمي، واحد، كما هو عند غوته وماركس)، ولعله من الأفضل القول، نظام أدبي عالمي واحد (من الآداب المرتبطة فيما بينها)؛ غير أنه نظام مختلف عما كان يأمله غوته وماركس، لأنَّه غير متكافئ على نحو عميق. يقول روبرتو شوارز في مقالة رائعة عن "استيراد الرواية إلى البرازيل":

إنَّ الدين الخارجي هو أمر حتمي في الآداب البرازيلية شأنه في المجالات الأخرى. فهو، في العمل الذي يظهر فيه، ليس مجرد جزء يسهل الاستغناء عنه، بل سمة معقدة من سماته^(١)؛

ويقول إيتamar إيفن زوهار، وهو يتأنَّى للأدب العربي:

"التدخل [هو] علاقة بين الآداب، يمكن على أساسها للأدب المصادر... أن يغدو مصدر قروض مباشرة وغير مباشرة بالنسبة لـ... أدب هدف... فليس ثمة تناظر في التداخل الأدبي. ذلك أنَّ الأدب الهدف غالباً ما يداخله الأدب المصدر الذي يتجاهله تجاهلاً تماماً"^(٢)

(١) روبرتو شوارز، "استيراد الرواية إلى البرازيل وتناقضاته في أعمال روبرتو ألينكار"، ١٩٧٧، في كتاب أفكار في غير موضعها، لندن ١٩٩٢، ص ٥٠.

(٢) إيتamar إيفن زوهار، "قوانين التدخل الأدبي" في كتاب الشعرية اليوم، ١٩٩٠، ص ٥٤، ٦٢.

[استيراد الرواية، فروض مباشرة وغير مباشرة، دين خارجي: لاحظ كيف تفعل الاستعارات الاقتصادية فعلها خفية في التاريخ الأدبي].

هذا ما يعنيه واحدٌ وغير منكافي: مصير ثقافة (عادةً ما تكون ثقافةً من الهاشم، كما يقول مونتسيرات إيليسياس سانتوس^(١)) تقاطعها وتبدلها ثقافةً (من المركز) "تجاهلها تجاهلاً تاماً". وأنه لسيناريyo مألف هذا الانعدام للتناظر في القوة الدولية. وسوف أقول المزيد لاحقاً عن "الدين الخارجي" الذي يشير إليه شوارز كسمة أدبية معقدة. أمّا الآن، فاسمحوا لي أن أتّهجه العوّاقب التي يمكن أن تترتب علىأخذ قالب تفسيري من التاريخ الاجتماعي وتطبيقه على التاريخ الأدبي.

القراءة البعيدة

سبق لمارك بلوخ، وهو يكتب عن التاريخ الاجتماعي المقارن، أنَّ سَك شعاراً" أثيراً، كما أسماء، هو: "سنوات من التحليل من أجل يوم من التركيب"^(٢)؛ وإذا ما قرأتَ بروديل أو والرشتاين فسوف ترى في الحال ما كان يدور في خلد بلوخ. فنصَّ والرشتاين، أي "يومه من التركيب"، لا يشغل سوى ثلث الصفحة، أو ربعها، وربما نصفها؛ أمّا البقية فهي مقوسات واستشهادات (١٤٠٠ استشهاد، في المجلد الأول من كتابه النظام - العالم الحديث). سنوات من التحليل؛ تحليل الآخرين، الذي تركّبه صفحة والرشتاين في ضربِ من النظام.

(١) مونتسيرات إيليسياس سانتوس، "النظام الأدبي: النظرية الأمبريقية ونظرية الأنظمة المتعددة" في كتاب ضروب من التقدم في نظرية الأدب، تحرير داريو فيلانوفا، سانتياغو دي كومبوستيلا، ١٩٩٤، ص ٣٣٩: "من المهم الإلحاح على أن التداخلات غالباً جداً ما تحصل في هامش النظام".

(٢) مارك بلوخ، "من أجل تاريخ مقارن للمجتمعات الأوروبية"، في Revue de synthese historique

والآن، إذا ما أخذنا هذا النموذج على محمل الجد، فإنَّ دراسة الأدب العالمي سيكون عليها بصورة ما أن تعيد إنتاج هذه "الصفحة" - أي هذه العلاقة بين التحليل والتركيب - في المجال الأدبي. غير أنَّ التاريخ الأدبي، في هذه الحالة، سرعان ما سيغدو مختلفاً أشدَّ الاختلاف عما هو عليه الآن: حيث سيغدو "مستعملاً": رقعة مستمدَّة من بحث آخرين، دون قراءة نصيَّة مباشرة مفردة. وسوف يظلَّ طموحاً، بل سيكون طموحاً أكثر من ذي قبل (أدبٌ عالمي!)؛ لكنَّ هذا الطموح سيكون الآن متناسباً طرداً مع المسافة التي تفصلنا عن النص: فكلما ازداد طموح المشروع، وجَبَ أن تكون المسافة أبعد.

ولأنَّ الولايات المتحدة هي بلد القراءة القريبة، لا أتوقع لهذه الفكرة أن تحظى بالشعبية هناك. لكنَّ مشكلة القراءة القريبة (في تجسيدها جميعاً، من النقد الجديد إلى التفكير) هي أنها تعتمد بالضرورة على مجموعة باللغة الصغار من النصوص المُعتمدة المكرَّسة. ولعلَّ ذلك أنَّ يكون قد غداَ الآن منطقاً غير واعٍ وخفيًا، غير أنَّه منطلق قاسٍ وصارم على الرغم من ذلك: فأنت لا توظَّف كلَّ هذا القدر في النصوص الفردية إلا حين تحسب أنَّ قلةً قليلةً منها وحسب هي المهمة فعلًا. وإلا، لما كان لذلك معنى. وإذا ما أردتَ أن تنظر أبعد من النصوص المعتمدة المكرَّسة (وهذا ما يفعله الأدب العالمي، بالطبع: وسوف يكون ضرباً من العبث السخيف إنَّ لم يفعله!) فإنَّ القراءة القريبة لن تكون مفيدة. فهي ليست مُصمَّمة لكي تفعل ذلك، بل مُصمَّمة لكي تفعل العكس. وهي، في جوهرها، ضربٌ من التمرين اللاهوتي - تناولُ بالغ الوقار لقلة قليلة من النصوص التي تؤخذ بجدية باللغة - في حين أنَّ ما نحتاجه حقاً هو ضربٌ من العقد مع الشيطان: فنحن نعلم كيف نقرأ النصوص، فدعونا نتعلم الآن كيف لا نقرؤُها. القراءة البعيدة: حيث البعد، مرَّةً أخرى، هو شرط المعرفة: إذْ يتبع لك أن تتركَّز على وحدات أصغر بكثير أو أكبر بكثير من النص: تقنيات، ثيمات، مجازات، أو أجناس وأنظمة. وإذا ما اخترَى النص ذاته، بين بالغ الصغر وبالغ الكبير، فذلك واحدة من الحالات التي يمكن للمرء فيها أن يقول على نحوٍ مبرَّر: الأقلُ هو الأكثر. وإذا ما أردنا أن نفهم النظام في كليته، فلا بدَّ أن نقبل بضياع بعض الأشياء. فنحن ندفع ثمن المعرفة

النظرية على الدوام: حيث الواقع غنيّ إلى ما لا نهاية؛ أما المفاهيم فمجردة، وفقيرة. لكن هذا "الفقر" على وجه التحديد هو ما يمكننا من الإمساك بها وتدبرها، وهو ما يمكننا، إذاً، من المعرفة. وهذا هو السبب في أنَّ الأقلَّ هو الأكثر بالفعل.^(١)

الرواية الأوروبية الغربية: قاعدة أم استثناء؟

دعوني أضرب لكم مثلاً على اقتران القراءة البعيدة والأدب العالمي. وهو مثل، وليس نموذجاً؛ كما أنه متى بالطبع، إذ يقوم على المجال الذي أعرفه (حيث يمكن للأمور أن تكون مختلفة جداً في غير مكان). منذ بضع سنوات خلت، لاحظ فريديريك جيمسن، في تقادمه كتاب كوجين كاراتاني أصول الأدب الياباني الحديث، أنه عند إقلاع الرواية اليابانية الحديثة، لم يكن بالإمكان صهر مادة التجربة الاجتماعية اليابانية الخام والنماذج الشكلية المجردة في بناء الرواية الأوروبية ذلك الصهر التام^(٢)؛ وقد أشار بهذا الصدد إلى كتاب ماساو ميوشي شركاء الصمت وإلى كتاب ميناكيشي موخرجي الواقعية والواقع (وهو دراسة عن الرواية الهندية البالكرة)، فهذا الكتابان كثيراً ما يعودان إلى "المشكلات" (وهذا مصطلح موخرجي) المعقدة الناشئة عن اللقاء بين الشكل الغربي والواقع الياباني أو الهندي.

ولقد أثار اهتمامي أن أجد الوضع ذاته في ثقافات مختلفة اختلف الهند واليابان؛ وأثار اهتمامي أكثر أنَّ روبرتو شوارز كان قد كشف بصورة مستقلة هذا النموذج ذاته في البرازيل. وهكذا، شرعت، في النهاية، باستخدام هذه القطع من الأدلة في تأمل العلاقة بين الأسواق والأسкаل؛ ثمَّ رحت أتعامل مع تبصر جيمسن،

(١) إذا ما استشهدنا بماكس فيبر مرأة أخرى، نجد أنه يقول: "المفاهيم هي في المقام الأول أدوات تحليلية للقبض الفكري على المعطيات الأمريكية". ("الموضوعية في علم الاجتماع والسياسة الاجتماعية" ص ١٠٦). وكلما اتسع الحقل الذي يود المرء دراسته، لا بد أن تزداد الحاجة إلى "الأدوات" المجردة القادرة على أن تقضى على الواقع الأميركي.

(٢) فريديريك جيمسن، في مرآة حداثات بديلة، في كتاب كوجين كاراتاني أصول الأدب الياباني الحديث، دورهام - لندن ١٩٩٣، ص xiii.

دون أن أعلم حقاً ما كنت أفعله، كما لو أنه - على المرء أن يكون محترساً دوماً إزاء هذه المزاعم، غير أنه ما من سبيل آخر للتعبير في حقيقة الأمر - كما لو أنه قانون للتطور الأدبي: في الثقافات التي تنتهي إلى هامش النظام الأدبي (أي جميع الثقافات تقريباً، داخل أوروبا وخارجها)، لا تنشأ الرواية الحديثة في البداية كتطور مستقل بل كتسوية بين تأثير شكليّ غربي (فرنسي أو إنجليزي في العادة) ومواد محلية.

ثم توسيع هذه الفكرة الأولية لتغدو مجموعة صغيرة من القوانين^(١)، وكان الأمر بأجمعه بالغ الإثارة، لكنه... لم يكن بعد سوى فكرة؛ أو ضرب من الحدس لا بد من اختباره، على نطاق واسع ربما، ولذلك قررت أن أتبع موجة انتشار الرواية الحديثة (تقريباً: منذ العام ١٧٥٠ إلى العام ١٩٥٠)^(٢) في صفحات التاريخ الأدبي: غاسبيريتي وغوسكيلو عن شرق أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر^(٣)؛ توسمكي ومارتي لوبيز عن جنوب أوروبا في أوائل القرن التاسع عشر^(٤)؛ فرانكو وسومير

(١) كنت قد بدأت برسم الخطوط العريضة لهذه القوانين في الفصل الأخير من كتابي *اطلس الرواية الأوروبية ١٨٠٠-١٩٠٠* (فيرسو: لندن ١٩٩٨)، وذلك على النحو التالي: ثالثاً، عادة ما تمهّد للتسوية الشكلية موجة كاسحة من الترجمات الأوروبية الغربية؛ ثالثاً، هذه التسوية تكون مزعزعة وبعيدة عن الاستقرار بوجه عام (يصور ميوشي ذلك بأنه "برنامج مستحيل" بالنسبة للروايات اليابانية)؛ لكن تلك الحالات النادرة التي يتحقق فيها هذا البرنامج المستحيل، تشكل، رابعاً، ثورات شكليّة أصيلة.

(٢) يقول ديفيد غاسبيريتي في كتابه *نشوء الرواية الروسية* (دي كالب ١٩٩٨، ص ٥): "نظراً لتاريخ تلك المرحلة التي شهدت تشكيل الرواية الروسية الباكر، لا عجب أن هذه الرواية قد اشتلت على حشد من الأعراف التي كانت شائعة في الأدبين الفرنسي والبريطاني". وتقول هيلينا غوسكيلو، في تقديمها لكتاب إغناси كراسicky مغامرات السيد نيكولاوس ويسدوم (إيفانستون ١٩٩٢، ص ٢٧): "تتمثل الطريقة الأكثر خصوبة لقراءة هذا الكتاب في قراءته في سياق الأدب الأوروبي الغربي الذي اتكاً عليه كثيراً طلبنا للإلهام".

(٣) يقول لوغا توسمكي في سياق الكلام على السوق السردية الإيطالية حوالي العام ١٨٠٠: "كانت هناك حاجة للمنتجات الأجنبية، وكان على الإنتاج أن يمتنع". في كتاب *Il viaggio del narrare*، تحرير ماسيمو سالتافوزو، فلورنسة ١٩٨٩، ص ١٩. وتقول إليزا ماري لوبيز إنها بعد جيل من ذلك التاريخ، وفي إسبانيا، لم يكن القراء مهتمين بأصالة الرواية الإسبانية؛ فقد كانت رغبتهم الوحيدة هي التمسك بتلك التماذج الأجنبية التي ألفوها". ولذلك تستنتج ماري لوبيز أن من الممكن القول إن الرواية الإسبانية بين ١٨٠٠ و ١٨٥٠ كانت تكتب في فرنسا" (*إليزا ماري لوبيز، La orfandad de la novela española: political editorial y creacion literaria a medidos del siglo XIX*، في ١٩٩٧، *Bulletin Hispanique*).

عن أميركا اللاتينية في أواسط القرن^(١)؛ فرایدن عن الروايات البيديشية في ستينيات القرن التاسع عشر^(٢)؛ موسى وسعيد وآلن عن الروايات العربية في سبعينيات القرن التاسع عشر^(٣)؛ إيفين وبارلا عن الروايات التركية في السنوات ذاتها^(٤)؛ أندرسون عن رواية Noil Me Tangere الفليبينية، المنشورة في العام ١٨٨٧، زهاو ووانغ عن القصص الصيني في عهد الكنج عند منقلب القرن [الحادي عشر^(٥)]؛ أبيتشينا وإيريل وكوايسون عن الروايات الإفريقية بين عشرينيات القرن

(١) يقول جان فرانكو في كتابه الأدب الإسباني-الأميركي، كيمبرج ١٩٦٩، ص ٥٦: "من الواضح، أنَّ الطموحات البعيدة لم تكن بالكافية، فالرواية الإسبانية الأميركية في القرن التاسع عشر غالباً جدًا ما كانت ساذجة وخرقاء، بحبكة مُستلَكة مُستقْدمة من الرواية الرومانسية الأوروبيَّة المعاصرة". وتقول دوريس سومر، في كتابها قصص أساسية: الرومانسيات القوية في أميركا اللاتينية، بيركلي - لوس أنجلوس ١٩٩١، ص ٣٢-٣١: "إذا ما كان الأبطال والبطلات في الروايات الأميركيَّة اللاتينيَّة في أواسط القرن التاسع عشر يرغبون وإدھم في الآخر تلك الرغبة المفعمة بالأهواء والتخيّل خلُقَيِّ الأُطُر التقليدية... فإنَّ تلك الأهواء لعلها ما كانت لتزدهر قيل جيل من ذلك. والحال، أنَّ العشاق المُحَدثين كانوا قد تعلموا التخلص باستئهاماتهم الإيرانية من خلال قراءة الرومانسيات الأوروبيَّة التي كانوا يأملون تحقيقها على أرض الواقع".

(٢) يقول كين فرایدن، في كتابه القصص البيديشي الكلاسيكي، ألباني ١٩٩٥، ص ٨: "لقد حاكي الكتاب البيديشون محاكاة ساخرة عناصر متنوعة في الروايات والقصص الأوروبيَّة وتمكُّوها، وأدمجوها، واعذلوها".

(٣) يورد متى موسى، في كتابه أصول القصص العربي الحديث، ١٩٧٠، الطبعة الثانية، ١٩٩٧، قول الروائي يحيى حقى إنه لا ضير في الاعتراف بأنَّ القصص الحديثة قد جاءت علينا من الغرب. وأولئك الذين وضعوا أنفسها هم أشخاص تأثروا بالأدب الأوروبي، خاصة الأدب الفرنسي. فعلى الرغم من أنَّ رواية الأدب الإنجليزي كانت قد ترجمت إلى العربية، إلا أنَّ الأدب الفرنسي كان ينبعوَّ قصتنا. ويقول إدوارد سعيد، في كتابه بدايات، ١٩٧٥، نيويورك ١٩٨٥، ص ٨١: "لقد عرف الكتاب العرب الروايات الأوروبيَّة في لحظة ما وبدعوا يكتبون أعمالاً تشبهها". ويقول روجر آلن، في كتابه الرواية العربية، سيراوكس ١٩٩٥، ص ١٢: "على الصعيد الأدبي، أدت الصلات المتزايدة مع الأداب الغربية إلى ترجمة الأعمال القصصية الأوروبيَّة إلى العربية، وتلا ذلك تبني هذه الأعمال ومحاكتها، ثم بلغ الأمر ذروته بظهور تقليد محلي من القصص الحديث المكتوب بالعربية".

(٤) يقول أحمد إيفين، في كتابه أصول الرواية التركية وتطورها، مينيابوليس ١٩٨٣، ص ١٠: "كتب أول الروايات في تركيا أفراد من الانتقاليين الجدد، كانوا يعملون في الخدمات الحكومية وتتأثروا بالأدب الفرنسي". ويقول جاك بارلا، في مقالة ستنشر قريباً بعنوان "الحكواتية الرا Gibson و الحكایات الهاوية دون كيخوتة نقرأ ثانية، في استانبول هذه المرة": "لقد جمع الروايون الاتراك الأوائل بين الأشكال السردية التقليدية والأمثلة المستمدَّة من الروايات الغربية".

(٥) يقول هنري زهاو، في كتابه السادس الفلق: القصص الصيني من التقليدي إلى الحديث، أكسفورد ١٩٩٥، ص ١٥٠: "على التخلص السردي في ترتيب الأحداث المتعاقب أن يكون الانطباع الأبرز الذي تلقاه كتاب الكنج المتأخرُون حين قرأوا القصص الأوروبيَّ أو ترجموه. وقد حاولوا، في البداية، أن يرذوا نتيجة الأحداث إلى نظام هذه الأحداث السابق على السرد ويرتبواها ضمنه. وحين لم يكن مثل هذا الترتيب ممكناً اثناء الترجمة، كانوا يقتلون ملاحظة يعتزرون فيها عن تغذير ذلك... و المفارقة، أنَّ المترجم، حين كان يبدل الأصل ولا يكتفي باتباعه، لم يكن يشعر بضرورة إضافة مثل هذه الملاحظة".

العشرين وخمسينياته^(١) (فضلاً، بالطبع، عن كاراتاني، ميوشي، موخرجي، إيفن زوهار وشوارز). أربع قارات، مئتا عام، أكثر من عشرين دراسة نقدية مستقلة، كلها متقدة على أنه: حين تشرع تقافة بالتحرك صوب الرواية الحديثة، فإنَّ ذلك يكون على الدوام على هيئة تسوية بين شكل أجنبى ومواد محلية. لقد اجتاز "قانون" جيمسن الاختبار، وإن يكن أول اختبار، على أي حال^(٢). والأهم من ذلك عملياً، هو أنه يقلب تماماً ذلك التفسير التاريخي القارئ لهذه الموضوعات: لأنه حين يكون للتسوية بين الأجنبى والمحلى مثل هذا الحضور الكلى، فإنَّ تلك السُّبُل المستقلة التي عادة ما تعتبر القاعدة في نشوء الرواية (السبيل الإسباني، الفرنسي، وخاصة البريطانى) لا تعود القاعدة على الإطلاق، بل الاستثناء. صحيح أنها جاءت أولاً، لكنها ليست المثال أو النموذج المعهود. ذلك أنَّ "المثال" في نشوء الرواية هو كراسىكي، وكمال، وريزال، وماران، وليس ديفو.

=الاعتنائية". ويقول ديفيد ديروي وإنع، في كتابه روعة نهاية القرن: الحداثات المكتوبة في القصص الصيني وأواخر عهد اللجنغ ١٨٤٩-١٩١١، ستانفورد ١٩٩٧، ص ١٩٥: "لقد جدد الكتاب في أواخر عهد التجديد المفعم بالحماسة بعون من النماذج الغربية. وإني لأرى في أواخر عهد الكنبادية ما هو "حديث" في الأدب الصيني لأنَّ سعي الكتاب وراء الجدة لم يعد محتوى داخل حواجز محددة داخلياً بل غدت تحدده على نحو لا يفك منه تلك الأفكار، والتقيّيات، والقوى المزدحمة متعددة اللغات، والعاشرة للثقافات في أعقاب التوسيع الغربي في القرن التاسع عشر".

(١) يقول إيمانويل أوبتشينا، في كتابه الثقافة والتقاليد والمجتمع في الرواية غرب إفريقيا: "من العوامل الأساسية التي شكلت الروايات التي كتبها كتاب محليون في غرب إفريقيا أقمعة أنها ظهرت بعد الروايات التي كتبها عن إفريقيا كتاب من غير الأفارقة... فالروايات الأجنبية تعمد عناصر كان على الكتاب المحليين أن يظهروا ردة فعلهم حيالاً هؤلئك يشرعون بالكتابية". وتقول أبيولا إيريل، في كتابها التجربة الإفريقية في الأدب والإيديولوجيا، بلومنغتون ١٩٩٠، ص ١٤٧: "إنَّ أول رواية تتبرأ الاهتمام في داهومي هيوجوسومي... ذلك أنها تجربة في إعادة صياغة الأدب الشفوي الإفريقي في قالب رواية فرنسية". ويقول أتو كوايسون، في كتابه تحولات استراتيجية في الكتابة البنجيرية، بلومنغتون ١٩٩٧، ص ١٦٢: "إنَّ عقلانية الواقعية هي ما بدا كافياً لإنجاز المهمة المتمثلة بتشكيل هوية قومية عند نقطة النقاء الواقع العالقية وتضادها... ولقد توَّزَّعت عقلانية الواقعية في نصوص متعددة تتوزَّع الصحف، وسوق أونتاشا الأدبي، وفي العناوين الأولى لسلسلة الكتاب الأفارقة الذين سيطروا على خطابات تلك الفترة".

(٢) في الحلقة البحثية التي قدمت فيها هذا النقد "المستعمل" لأول مرة، طرحت على سارة غولمشتدين سؤالاً بالغ الوجهة والصراحة: "لقد قررت أن تعتمد على النقاد الآخرين. حسن. ولكن ماذا لو كانوا على خطأ؟" وكان ردِّي: "إذا ما كانوا على خطأ، فانت على خطأ أيضاً، وسرعان ما تعلمين ذلك، لأنَّك لن تجدي أي ثباتات - لن تجدي غوسكيليو، ومارتى لوبيز، وسومر وإيفين، وزهاو، وإيريل... وإن يقتصر الأمر على عدم إيجادك أي ثباتات إيجابي؛ فعلاجلاً أو آجلاً ستتجدين أنك لست بالقدرة على تفسير ضروب الواقع حبيعاً، وأنَّ فرضياتك زائفـة، بالمعنى الشهير الذي يعطيه كارل بوبر للزيف، وينبغى أن تنتقى بعيناً بهذه الفرضيات. ومن حسن الحظ أنَّ الأمر ليس كذلك إلى الآن، وأنَّ تبصر جيمسن لا يزال فائضاً".

تجارب مع التاريخ

انظر إلى الجمال في افتراض القراءة البعيدة والأدب العالمي: إنهم يسيرون ضدَّ تيار الكتابة القومية للتاريخ. وهذا يفعلاً ذلك على هيئة تجربة. فأنت تحدد وحدة التحليل (كالوحدة التي نظرها هنا، وهي التسوية الشكلية)^(١)، ثم تقنقى تحولاتها في بيئات شتى^(٢)، إلى أن يغدو التاريخ الأدبي بأجمعه، في الحالة المثلثيَّة، سلسلة طويلة من التجارب المترابطة: "حوارًا بين الواقع والخيال". كما يقول بيتر ميداور: "بين ما يمكن أن يكون حقيقياً، وما هو عليه الحال بالفعل"^(٣). بهذه كلمات تناسب هذا البحث، الذي أتَضَحَ في سياقه، بينما كنتُ أقرأ زملائي المؤرخين، أنَّ اللقاء بين الأشكال الغربية والواقع المحتلي قد أفضى في كلِّ مكان إلى تسوية بنبوية - كما تبنَّى القانون - غير أنه أتَضَحَ أيضًا أنَّ هذه التسوية ذاتها قد اتخذت أشكالاً مختلفة شتى. ففي بعض الأحيان، خاصةً في آسيا النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مالت هذه التسوية لأن تكون مزعزة وبعيدة عن الاستقرار^(٤): "برنامجاً

(١) لأغراض عملية، كلما اتسع الفضاء الجغرافي الذي تريد أن تدرسه، كلما وجب أن تصغر وحدة التحليل: مفهوم (في حالتنا)، تقنية، مجاز، وحدة سردية محدودة، وأشياء مثل هذه. وفي مقالة قادمة، أمل أن أرسم الخطوط العريضة لانتشار "الحداثة" الأسلوبية في روايات القرنين التاسع عشر وعشرين (علمًا أنَّ "الحداثة" من الكلمات الأساسية في كتاب إيريك أورباخ المحاكاة).

(٢) إنَّ الكيفية التي يمكن لنا أن ننخدَّ فيها عينة موثوقة - أي ما هي سلسلة الآداب القومية والروايات الفردية التي توفر لنا اختباراً مرضياً لتقييمات نظرية ما - هي بالطبع مسألة بالغة التعقيد. وعيتني في هذه الخطاطة الأولى (وتسويفها) ترك الكثير مما نرغب فيه.

(٣) يتبع ميداور ليقول إنَّ "البحث العلمي" يبدأ كقصة عن عالم معين، وينتهي كقصة عن حياة فعلية، بقدر ما يمكننا أن نجعله كذلك". وقد أورد جيمس بيرد كلمات ميداور هذه في كتابه عالم الجغرافيا المتغير، أكسفورد ١٩٩٣، ص ٥. ويقدم بيرد نفسه طبعة باللغة الأنجلية من النموذج التجاري.

(٤) بصرف النظر عن كتابات ميوشي وكاراتاني (عن اليابان)، وموخرجي (عن الهند)، وشوارز (عن البرازيل)، فإنَّ التناقضات التي ينطوي عليها هذا الجمع أو التركيب والزعزعة التي تسمُّ التسوية الشكلية غالباً ما يشار إليها في الأديبيات التي تتناول الرواية التركية والصينية والعربية. فلدى تناوله روایة تاماً كمال انتباه، يشير أحمد يفین إلى أنَّ "دمج الثنائين، الأولى القائمة على الحياة العائلية التقليدية والآخرى القائمة على ترقِّ امرأة عاهرة، يشكل أولى محاولة في القصَّة التركى للتوصل إلى نمط من بعد النفسي الذي يلحظ في الروايات الأوروبية ضمن إطارٍ موضوعات من الحياة التركية". غير أنَّ تناول الثنائين والاختلاف في درجة الإلحاح المركَّز على كلِّ منها يفضيán إلى تلمُّح وحدة الرواية. فالعيوب البنبوية في رواية انتباه هي أعراض للفرق بين منهجية واهتمامات التقليد الأدبي التركي من جهة أولى ومنهجية واهتمامات الرواية الأوروبية من جهة أخرى". (أحمد يفین، أصول =

مستحلاً، كما يقول ميوشي عن اليابان^(١). وفي أحيان أخرى لم يكن الأمر كذلك: في بداية الموجة ونهايتها، على سبيل المثال (بولندا، إيطاليا، وأسبانيا من جهة أولى؛ وغرب إفريقيا من جهة ثانية)، يصف المؤرخون روايات كانت لديها، بلا

= الرواية التركية وتتطورها، ص ٦٨). أما تقويم جيل بار لا لمرحلة التنظيمات فيدي ملاحظة مماثلة: "وتفت خلف الميل إلى التجديد يديولوجيا عثمانية سائدة، ومسطورة أعادت صياغة الأفكار الجديدة في قالب يلائم المجتمع العثماني. غير أنَّ القالب كان من المفترض فيه أن يحمل إيمانولوجيتين مختلفتين تقومان على مقدمات لا يسيئ إلى التوفيق بينها. وكان لا بد لهذا القالب من أن يتتصدع، وكان لا بد للأدب، بهذه الطريقة أو تلك، من أن يعكس التصدعات" (الحكواتية الراغبون والحكايات الهازبة: دون كيخوته يقرأ ثانية، في استانبول هذه المرأة). وفي تناوله رواية زينب (١٩١٣) التي كتبها محمد حسين هيكل، يكرر روجر آلن ما قاله شوارز ومورجبي ("إنه لمن السهل تماماً أن نشير إلى مشكلات المغالطة النفسية هنا، حيث يتعذر حامد، الطالب في القاهرة، على أعمال غريبة تناول الحرية والعدالة كأعمال جون ستيورات مل وهيرت سبنسر، ثم يتتابع ذلك في نقاش مسألة الزواج في المجتمع المصري من ذلك المستوى الرفيع مع والديه اللذين لم يغادران أعمال الريف المصري") (روجر آلن، الرواية العربية، ص ٣٤). أما هنري زهاو فيلخ - بدءاً بعنوان كتابه، السارد القلق، الذي يفتحه بنقاش رائلنفالق - على تلك التقىديات المتولدة عن المواجهة بين الجرأت الغريبة والسرد الصيني: "إنَّ إحدى السمات البارزة في القصص الصيني في أواخر عهد الكنغفو ذلك التكرار لضرب التدخل في السرد بكثرة تفوق أي مرحلة سابقة من مراحل القصص الصيني المحلي... فالكلم الهائل من التوجيهات التي تحاول أن تفسر التقىديات المبنية حينما تم على فلق السارد حيال حالته المزعزعه... ويشعر السارد بتهذيد ذلك النوع في التفسير... وتغدو التعليقات الأخلاقية أكثر تحييزاً وتجعل الأحكام يقينية لا تقبل النقاش"، وفي بعض الأحيان يكون الانجراف نحو إسراف السارد من ذلك النوع المفرط حتى إنَّ الكاتب قد يضحي بالتشويق السردي "لكي يبين أنه خالٍ من كل عيب على الصعيد الأخلاقي" (السارد القلق، ص ٦٩-٧١).

(١) في بعض الحالات، لم تنجح حتى ترجمات الروايات الغربية من المرور بكل ضرورة الشفافية التي لا تصدق. ففي اليابان، في العام ١٨٨٠ ظهرت ترجمة سوبوشى لرواية لاممور تحت عنوان شومبو جوا [الربيع يتفس قصبة حب]، وسوبوشى نفسه لم يكن بالبعيد عن بتر واستصال أجزاء من النص الأصلي حين تكون المادة غير ملائمة لجمهوره، أو عن تحويل مخيئة سكوت إلى تغييرات توافق على نحو دقيق مع لغة الأدب الياباني التقليدي" (مارلي غراير رايان، "تعليق" على أوكيجومو لوتوباتي شيمى، نيويورك ١٩٦٧، ص ٤١-٤٢). وفي العالم العربي، يقول متى موسى، "في كثير من الحالات كان مترجم القصص الغربي يأخذون حرفيتهم الواسعة وغير المحترسة في بعض الأحيان مع النص الأصلي لعمل ما. فيعقوب صروف لم يكتف بتغيير عنوان رواية سكوتاليسمان إلى قلب الأسد وصلاح الدين، بل اعترف أيضاً بأنه أخذ حرفيته في الحرف، والإضافة، وتغيير أجزاء من هذا الرومانس لكي يناسب ما اعتقاد أنه ذوق جمهوره... وقد غير مترجمون آخرون العنوان وأسماء الشخصيات والمحاتويات، وذلك كما زعموا، لكي يجعلوا العمل المترجم أكثر قبولًا لدى قرائهم وأكثر اتساقاً مع التقليد الأدبي المحلي". (أصول القصص العربي الحديث، ص ١٠٦). وينطبق هذا النموذج ذاته على أدب الكنج المتأخر، حيث كان يبعث بجميع الترجمات دون استثناء يذكر... وقد تمتلت أخطر طرائق العبرت هذه بإعادة صياغة الرواية جميعاً لتحويلها إلى قصة بشخصيات صينية وخليفة صينية... وقد عانى جميع هذه الترجمات تقريباً من الاختصار... وغدت الروايات الأوروبية مجرد خطاطفات عريضة وسريعة، وبدت أشبه بالقصص الصيني التقليدي" (هنري زهاو، السارد القلق، ص ٢٢٩).

شك، مشكلاتها الخاصة، لكنها لم تكن تلك المشاكل الناشئة عن الصدام بين عناصر لا يمكن التوفيق بينها^(١).

لم أكن أتوقع مثل هذا الطيف من النتائج، ولذلك ترددت في أول الأمر، ولم أدرك إلا لاحقاً أنَّ هذا ربما يكون الاكتشاف الأهم، إذ يبيّن أنَّ الأدب العالمي هو نظام بالفعل، لكنه نظام تنوّعات. نظام واحد، لكنه ليس موحداً. ولقد حاول ضغط المركز الأنجلو-فرنسي أن يجعله موحداً، لكنه لم يتمكّن قطّ من أن يمحوا واقع الاختلاف ذلك المحو الكامل. (انظر هنا، بالمناسبة، كيف أنَّ دراسة الأدب العالمي هي - حتماً - دراسة للصراع على الهيمنة الرمزية عبر العالم). النظام واحد، لكنه ليس موحداً. وتبين لنا النظرة الاسترجاعية أنه لم يكن بدًّ من أن يكون كذلك: فإذا ما كانت الرواية قد نشأت بعد العام ١٧٥٠ في كل مكان كتسوية بين النماذج الأوروبيّة الغربيّة والواقع المحليّ، فإنَّ الواقع المحليّ كان مختلفاً باختلاف الأماكن، شأنه شأن التأثير والنفوذ الغربي الذي لم يكن متساوياً أيضاً: حيث كان في جنوب أوروبا حوالي العام ١٨٠٠، إذا ما عدنا إلى مثلي السابق، أقوى منه في غرب إفريقيا حوالي العام ١٩٤٠. والقوى الفاعلة في هذا الأمر لم تكفَّ عن التغيير، وكذا

(١) ما سبب هذا الاختلاف؟ ربما، لأنَّ موجة الترجمات الفرنسيّة قد واجهت في جنوب أوروبا واقعاً محلياً (وقاليد سردية محلية) لا تختلف عنها ذلك الاختلاف الكبير في النهاية، وتتمثل عافية ذلك في أنَّ الجمع بين الشكل الأجنبي والمادة المحلية كان يسيرًا. أما في غرب إفريقيا، فكان الحال بالعكس: فعلى الرغم من تأثر الروائيين أنفسهم بالأدب الغربي، كانت موجة الترجمات أضعف بكثير منها في الأماكن الأخرى، وكانت الأعراف السردية المحليّة من جانبها مختلفة أشدَّ الاختلاف عن مثيلاتها الأوروبيّة (لتنذكر الشفوية وحسب)؛ ولأنَّ الرغبة في "التكنولوجيا الأجنبية" كانت تلك الرغبة الطفيفة نسبياً - وأحيطتها مزيداً من الإحباط، بالطبع، سياسات حُمسيّنات القرن العشرين المناهضة للاستعمار - فقد تمكنت الأعراف المحليّة من أن تلعب دورها دون إزعاج نسبياً. ويلحُّ أبوتيشينا وكوايسون على العلاقة السجاليّة بين روايات غرب إفريقيا الباكير فالسرد الأوروبي: "يُنتهي الاختلاف الأبرز بين الروايات التي كتبها روائيون محليون من غرب إفريقيا وتلك التي كتبها روائيون غير محليين يستخدمون خلفية من غرب إفريقيا، بالموقع المهم الذي أعطاه الفريق الأول لتمثيل التقليد الشفوي، وغيابه الذي يكاد أن يكون كاملاً لدى الفريق الآخر". (إيمانويل أبوتيشينا، الثقافة والتقاليد والمجتمع في الرواية غرب إفريقيا، ص ٢٥). ويقول آتو كوايسون، في كتابه حولات استراتيوجية في الكتابة النيجيرية، ص ١٦٤: إنَّ أفضل طريقة في الإشارة إلى ما وجدها من استمرارية في التشكيل الاستراتيجي الأدبي هي ذلك الإلحاد المستمر على الأسطورة بدلاً من الواقعية في تحديد الهوية... حيث يصعب أن نشك في أنَّ هذا الأمر مُنسَّقة من معارضه مفاهيمها لها تغيير شكلاً غيّباً من أشكال الواقعية. ومن المهم أن نلاحظ على هذا الصعيد أنَّ حركة أعمال الكتاب الأفارقة الكبار، مثل أتشيبيري وأرما ونفوجي، قد كانت انتقالاً من بروتوكولات التمثيل الواقعي إلى بروتوكولات التجربة الأسطوري.

التسوية التي نجمت عن تقاعدها. وهذا، بالمناسبة، ما يفتح للمورفولوجيا المقارنة (أي الدراسة المنهجية لتنوع الأشكال بتوع الأمكنة والأزمنة، والتي هي أيضاً ذلك السبب الوحيد الذي يبقى على الصفة "مقارن" في عبارة الأدب المقارن) حقلًا مهولاً للبحث والاستقصاء: غير أنَّ المورفولوجيا المقارنة قضية معقدة، وتحتاج إلى بحث خاص.

الأشكال بوصفها تجرييدات للعلاقات الاجتماعية

اسمحوا لي الآن أن أضيف بضع كلمات حول مصطلح "التسوية"، الذي أقصد به شيئاً يختلف قليلاً عما كان يدور في خلد جيمسن في تقديمِه كتاب كاراتاني. فالعلاقة، عند جيمسن، هي علاقة ثنائية في جوهرها: "النماذج الشكلية المجردة الخاصة ببناء الرواية الغربية"، و"المادة الخام الخاصة بالتجربة الاجتماعية اليابانية": شكل ومحتوى، بصورة أساسية¹. أمّا بالنسبة لي، فالعلاقة ثلاثة: شكل أجنبي، مادة محلية، وشكل محلي. وبصورة أبسط بعض الشيء: حبكة أجنبية؛ شخصيات محلية؛ ومن ثم، صوت سارد محلي: وهذا البعد الثالث على وجه التحديد هو الموضع الذي تبدو فيه هذه الروايات أشدَّ زعزعة وابتعاداً عن الاستقرار، أو أشدَّ قلقاً، كما يقول زهاو عن السارد في أواخر عهد الكونغ. وهذا له معناه: فالسارد هو قطب التعليق، والشرح، والتقويم، وحين تدفع "النماذج الشكلية" الأجنبية (أو الحضور الأجنبي الفعلي) الشخصيات إلى سلوكات غربية (مثل بونزو، أو إيبارا، أو برايس كوباس)، من الطبيعي أن يغدو التعليق قلقاً؛ مهذراً، غريب الأطوار، بلا دقة أو ضابط.

(1) أشار أنطونيو كانديدو إلى هذا الأمر ذاته في مقالة عظيمة، حيث قال: "نحن [أي أدب أمريكا اللاتينية] لم نخلق قط أشكالاً تعبيرية أصلية أو تنبنيات تعبيرية أساسية، بالمعنى الذي نقصده حين نتكلّم على الرومانسية، على مستوى الحركات الأدبية؛ أو حين نتكلّم على الرواية النفسية، على مستوى الأجانب؛ أو حين نتكلّم على الأسلوب الحرّ غير المباشر، على مستوى الكتابة... فالنزاعات المحلية المتنوّعة لم ترفض قط استخدام الأشكال الأدبية المستوردة... ما كذا نحتاجه هو اختيار موضوعات جديدة، وعواطف مختلفة" ("الادب والتلخّف"، في الكتاب الذي حرّرته سيرزار فرنانديز موريرو وجوليوا أورتيغا وليفان أ. شولمان بعنوان أمريكا اللاتينية في أدبها، نيويورك ١٩٨٠، ص ٢٢٢ - ٢٧٣).

"تدخلات"، كما يدعوها ليفين زوهار: فالآداب القوية تجعل الحياة عسيرة بالنسبة للأداب الأخرى؛ تجعل البنية عسيرة. أما شوارز فيقول: "إنَّ جزءاً من الشروط التاريخية الأصلية يعود الظهور كشكل سوسيولوجي... بهذا المعنى، تكون الأشكال تجريداً لعلاقات اجتماعية محددة"^(١). أجل، وفي حالتنا تعاود الشروط التاريخية الظهور كضرر من "الصَّدْع" في الشكل؛ صدْع يجري بين القصة والخطاب، بين العالم ورؤيه العالم: فالعالم يسير في الاتجاه الغريب الذي تمليه قوة خارجية؛ ورؤيه العالم تحاول أن تضفي معنى عليه، وتكون مختلفة التوازن وبعيدة عن السواء طوال الوقت، شأن صوت ريزال (الذي يتُأرجح بين الميلودراما الكاثوليكية والساخرية التتويرية)^(٢)، أو صوت فوتاتي (المحشور بين السلوك "الروسي" عند بونزو، والجمهور الياباني المُدَرَّج في النص)، أو سارد زهاو مفرط الصخامة، الذي فقد كل سيطرة على الحبكة، لكنه لا ينسى يحاول السيطرة عليها مهما كان الثمن. وهذا ما يعنيه شوارز بـ "الدين الخارجي" الذي يغدو "سمة معقدة" من سمات النص: فالحضور الأجنبي "يتداخل" مع تلفظ الرواية ذاته^(٣). والنظام الأدبي الواحد وــ"غير المتكافئ" ليس هنا مجرد شبكة خارجية؛ فهو لا يبقى خارج النص، بل يكون منطماً جيداً في شكل هذا النص.

(١) "استيراد الرواية إلى البرازيل"، ص ٥٣.

(٢) لعل الحل الذي يقدمه ريزال، أو غياب هذا الحل، أن يكون مرتبطة بمنظوره الاجتماعي الواسع على نحو استثنائي (فردانية Noil Me Tangere)، من بين أشياء أخرى، ذلك النص الذي ألم به نيدكت أندرسون أن يربط بين الرواية والدولة-الأمة: ففي أمَّة لا تعرف الاستقلال، وطبقة حاكمة سُلْطَنة التحديد، دون لغة مشتركة ومع مئات الشخصيات المتباينة، من الصعب أن نتكلم "من أجل الكل"، وصوت السارد يتصدّعه مثل هذا الضغط.

(٣) في بعض الحالات المحظوظة، قد يتحول الضعف البنوي إلى قوة، كما في تفسير شوارز لماشادو، حيث يغدو التقليب السريع لدى السارد "سلبيةً لسلوك الطبقة البرازيلية الحاكمة": فلا يعود ذلك عيباً أو نقصة، بل الأمر الأساسي في الرواية: "كل ما في روایات ماشادو ذو أسبس مصطنع بهذا التقليب السريع - الذي يستخدم ويساء استخدامه بدرجات مختلفة - لدى سارديها. وعادة ما ينظر الفناد إلى هذا التقليب من وجهة نظر التقنية الأدبية أو فكاهة الكاتب. وثمة مزايا عظيمة لرواية هذا التقليب بوصفه سلبيةً لسلوك الطبقة البرازيلية الحاكمة. وبخلاف من البحث عن النزاهة، والتقة اللتين توفرهما الحيادية، فإن سارد ماشادو يبني وقاحته، بكل أنواعها التي تتراوح من السخريات الرخيصة، إلى الاستعراض الأدبي، وصولاً إلى الأفعال التقليدية ذاتها" (روبرتو شوارز، "العجز الفقير ورسامها"، ١٩٨٣، في كتاب أفكار في غير موضعها، ص ٩٤).

أشجار، أمواج، وتاريخ ثقافي

الأشكال تجريد للعلاقات الاجتماعية: ولذلك، فإن التحليل الشكلي هو بطريقته المتواضعة تحليل للقوة. (وذلك هو السبب في أن المورفولوجيا المقارنة هي ذلك الحقل الأخاذ: فهي دراسة لكيفية تنوع الأشكال، واستكشاف لكيفية التي تنوع بها القوة الرمزية من مكان إلى آخر). ولطالما كانت الشكلانية السوسيولوجية منهجي التفسيري، واعتقادي أنها تناسب الأدب العالمي بصورة خاصة... لكنه من المؤسف أن علي أن أتوقف عند هذا الحد، لأن مقدرتني تتوقف، فما إن أتضح أن المتغير الأساسي في التجربة هو صوت السارد، حتى تجاوزت حدود التحليل الشكلي الأصيل ما أقوى عليه، ذلك أن مثل هذا التحليل يقتضي قدرة السننية لا يمكن لي حتى أن أحلم بها (في الفرنسية، والإنجليزية، والإسبانية، والروسية، واليابانية، والصينية، والبرتغالية، هذا بالنسبة للب النقاش وحسب). ولعله سيكون هناك على الدوام، بصرف النظر عن موضوع التحليل، ذلك الحد الذي لا بد عنه من تقسيم العمل الكوني والحتمي. وهو حتمي ليس لأسباب عملية وحسب، بل لأسباب نظرية أيضاً. وهذه قضية كبيرة، ولكن دعوني أرسم خطوطها العريضة على الأقل.

حين حلّ المؤرخون الثقافة على صعيد عالمي (أو على صعيد واسع على الأقل)، نزعوا إلى استخدام استعارتين معرفيتين أساسيتين: الشجرة والموجة. فالشجرة، الشجرة التاريخية العرقية المستمدّة من داروين، كانت أداء لفقه اللغة المقارن: فالعائلات اللغوية تتفرّع واحدتها من الأخرى، السلافوجermanية من الآرية اليونانية الإيطالية السلتية، ثم البالتوسلافية من الجرمانية، ثم الليتوانية من السلافية. وهذه الشجرة تتيح لفقه اللغة المقارن أن يحلّ تلك الأحجية الكبيرة التي لعلها أول نظام عالمي للثقافة: الهندوأوروبية: عائلة اللغات التي انتشرت من الهند إلى إيرلندا (ولعل الأمر لم يقتصر على اللغات وحدها، بل تعدّها إلى مخزون ثقافي مشترك، أيضاً: لكن الأدلة هنا متصدّعة بصورة فاحشة). أما الاستعارة الأخرى، الموجة،

فقد استُخدمت أيضًا في الألسنية التاريخية (كما هو الحال في "فرضية الموجة" لشميدت، والتي فسرت تفاعلات معينة بين اللغات)، لكنها لعبت دوراً أيضاً في كثير من الحقول الأخرى: دراسة انتشار التكنولوجيا، على سبيل المثال، أو تلك النظرية الأخاذة التي قدمها كافالي سفورزا وأميرمان (وهما عالم وراثة وعالم آثار) عن تداخل الفروع المعرفية و"موجة النقدم" التي نفسرت كيف انتشرت الزراعة من الهلال الخصيب في الشرق الأوسط باتجاه الشمال، إلى العرب ثم في أرجاء أوروبا.

والآن، فإنَّ كلاً من "الأشجار" و"الأمواج" هما استعاراتان، غير أنهما لا تشتراطان بأي شيء آخر سوى ذلك. فالشجرة تصنف المرور من الوحدة إلى التنوع: شجرة واحدة بأفرع كثيرة: من الهندو أوروبية إلى عشرات اللغات المختلفة. أما الموجة فتبدي، بعكس الشجرة، ذلك التمايز الذي يُطبّق على التنوع البديئي: ففتح الأفلام الهوليوودية سوقاً بعد أخرى (أو ابتلاء الإنجليزية لغةً بعد أخرى). وفي حين تحتاج الأشجار إلى انتقال جغرافي (كما تتفرع فروعها واحدتها من الآخر، وحيث يكون على اللغات أولاً أن تكون منفصلة في المكان، شأنها شأن الأنواع الحيوانية)، فإنَّ الأمواج تتعافى الحواجز، وتقوى بـ الاتصال الجغرافي (فالعالم المثالي هو بركة، من وجهة نظر الموجة). والأشجار والفروع هي ما تتشبّث به الدولـ الأمم، أما الأمواج فهي ما تتشبّث به الأسواق. وهلمجرا. فلا شيء مشترك بين الاستعاراتتين. لكنهما مفهيتان كلتاهمـا. فالتاريخ الثقافي مكون من أشجار وأمواج، فموجة التقدم الزراعي دعمت شجرة اللغات الهندو أوروبية، التي غمرتها بعد ذلك موجات جديدة من التواصل اللغوي والثقافي... . وإذا تدارجت الثقافة العالمية بين الآليتين، فإنَّ منتجاتها تكون مركبة حتماً، تسويات، كما في قانون جيمسن. أما ما يدفع القانون إلى العمل فهو التقاطع الحدسيـ لذلك التقاطع بين الآليتين. لمنظر إلى الرواية الحديثة: فهي موجة بلا شكـ (ولقد دعوتها موجة بضع مرات)، غير أنها موجة تجري إلى فروع التقاليد المحلية^١، ولا تتي تعترف بها تلك التحوّلات المهمة بفعل تلك الفروع.

(١) يطلق ميوشي على ذلك اسم "عمليات التطعيم"، أما شوارز فيتكلم على "اغتراب الرواية، خاصة اتجاهها الواقعي"، في حين يكلّم وانغ على "نقل الأنماط السردية الغربية واغترابها". والحق، أنَّ بيلينسكي كان قد وصف الأدب الروسي في العام ١٨٤٣ بأنه "منقول ومتعرّض وليس نموًّا محلّياً".

هذا، إذاً، هو أساس تقسيم العمل القائم بين الأدب القومي والأدب العالمي: الأدب القومي، بالنسبة لمن يرون الأشجار؛ والأدب العالمي، بالنسبة لمن يرون الأمواج. تقسيم العمل... والتحدي؛ لأنَّ كلتا الاستعارات تعملان عملهما، أجل، لكن ذلك لا يعني أنهما تعملان عملهما على نحوٍ متكافئ. فمنتجات التاريخ التفافي هي منتجات مركبة على الدوام: ولكن أيَّ آلية هي الآلية المسيطرة في تركيبها؟ الآلية الداخلية، أمُّ الخارجية؟ الأمة أمُّ العالم؟ الشجرة أمُّ الموجة؟ ليس ثمة سبيل لجسم هذا الجدال مرَّة وإلى الأبد، من حسن الحظ: لأنَّ المقارِنين يحتاجون إلى الجدال. ولطالما أبدوا الكثير من الخجل في حضرة الآداب القومية، والكثير من الدبلوماسية: كما لو أنَّ لدى المرء أدبًا إنجليزياً، أميركيًا، ألمانيًا، ثمَّ لديه، بقرب ذلك، ضرب من الكون الصغير الموازي حيث يدرس المقارِنون مجموعة ثانية من الآداب، وهم يحاولون ألا يدخلوا أيَّ اضطراب في المجموعة الأولى. لا؛ الكون واحد، والأدب واحد، والأمر يقتصر على أننا ننظر إليهما من وجهات نظر مختلفة؛ وما يجعلك تغدو مقارناً هو سبب بالغ البساطة: افتتاعك بأنَّ وجهة نظرك هي أفضل، وأنَّها تتخطى على طاقة تفسيرية أعظم؛ وأنَّها أشدَّ أناقةً من الناحية المفاهيمية؛ وأنَّها تتفادى شناعة ضيق الأفق وأحادية الجانب. والحال، أنه ما من سبب آخر لدراسة الأدب العالمي (ولوجود أقسام الأدب المقارِن) سوى هذا السبب: أن تكون شوكةً في الخاصرة، أو تحدياً فكريًا دائمًا للآداب القومية، خاصةً الأدب المحلي. ولو لم يكن الأدب المقارِن كذلك، لما كان أيَّ شيء. أيَّ شيء. يقول ستاندال عن الشخصية الأنثيرة لديه: "لا تخادع نفسك، ليس ثمة سبيل أو سط بالنسبة لك". وهذا ما يصحَّ علينا أيضًا.

مزيد من التخمينات

في السنة الماضية أو نحوها، تناولت مقالات عدّة تلك القضايا التي طرحتها في مقالتي " تخمينات في الأدب العالمي": كريستوفر بريندر غاست، فرانشيسكا أورسيني، إفراين كريستال، جوناثان آراك في النيوليفت ريفيو، وإميلي أبتر وجال بارلا في غير مكان^(١). وأناأشكرهم جميعاً؛ ولما كان من الواضح أنني لا أستطيع أن أردد على كل نقطة بصورة مفصلة، فسوف أركّز هنا على ثلات من مناطق الاختلاف الأساسية فيما بيننا: الحالة النسقية (المشكوك فيها) للرواية؛ العلاقة بين المركز والهامش، وما يترتب عليها من عواقب بالنسبة للشكل الأدبي؛ وطبيعة التحليل المقارن.

I

على المرء أن يبدأ من مكان ما، وقد حاولت في " تخمينات" أن أرسم الخطوط العريضة لكيفية عمل النظام - العالم الأدبي من خلال التركيز على نشوء الرواية الحديثة: وهي ظاهرة يسهل عزّلها، وقد ذُرست على نطاق العالم بأسره، ما يجعلها تعنو للعمل المقارن. وقد أضفت أيضاً أنَّ الرواية هي "مَثْلُ" وليس نموذجاً؛ وطبعي أنَّ مَثْلَي قد قام على الحقل الذي أعرفه (حيث يمكن للأشياء، في غير مكان، أن تكون مختلفة جداً). والأشياء مختلفة حقاً في غير مكان: "إذا ما

(١) " تخمينات في الأدب العالمي" New Left Review، ١؛ كريستوفر بريندر غاست، "النقاوش على الأدب العالمي"، New Left Review، ٨؛ فرانشيسكا أورسيني، "خرائط الكتابة الهندية"، New Left Review، ١٣؛ إفراين كريستال، "التفكير ببرودو...": رد على فرانكو سوريني، "ترجمة عالمية: ابتكار الأدب المقارن، استانبول، ١٩٣٣"، New Left Review، ١٦؛ إميلي أبتر، "مراجعة جيل بارلا ("موضوع المقارنة") سوف تنشر في عدد خاص من مجلة critical inquiry، ٢٠٠٣، ٢٩؛ مقالة جيل Comparative Literature يحرّرها جلال قادر في كانون الثاني ٢٠٠٤ Studies

كان من الممكن النظر إلى الرواية على أنها مشحونة بالسياسي إلى حدّ بعيد، فربما لا يكون هذا هو الحال بالنسبة للأجناس الأدبية الأخرى. ويبدو أنَّ الدراما تنتقل بقدر أقل من القلق... وما هو الحال... مع الشعر الغنائي؟"، يتساءل بريندر غاست، أمَا كُريستال فيتساول: "لماذا لا يتبع الشعر قوانين الرواية؟"^(١).

ألا يتبع الشعر قوانين الرواية؟ أتساءل. ماذا عن البراركية؟ لقد انتشرت البراركية، مدفوعةً بأعراها الغنائية الشكلية في كلِّ من إسبانيا والبرتغال وفرنسا وإنجلترا وويلز والبلدان الواطئة والأراضي الألمانية وبولندا واسكندنافيا ودالمانيا (والعالم الجديد، بحسب رولاند غرين) (كل ذلك، على الأقل). أمَّا بشأن عمقها ودومها، فإنني أشكَّ في ذلك الزعم الإيطالي القديم الذي يرى أنَّ أكثر من مئتي ألف من السونويات كانت قد كتبت في أوروبا مع نهاية القرن السادس عشر محاكاة لبترارك؛ غير أنَّ الخلاف الأساسي ليس على جسامته الواقع بل على جسامتها جسامتها، التي تتراوح من قرن واحد (نافاريتي، فوسيلا)، إلى قرنين (مانيرا وسورولا، كينيدي)، إلى ثلاثة (هوفمايسنر، كريستال نفسه)، أو خمسة (غررين). وبمقارنة انتشار "الواقعية" الروائية الغربية مع الانتشار الموجي الذي انتشرت له "لغة شعراء الحبَّ الأصليَّة" هذه، كما يدعوها هوفمايسنر، فإنَّ الأولى لتبدو أشبه بالموضة العابرة^(٢).

(١) انظر "خمسينات"، ص ٥٨، "التفاوض على الأدب العالمي"، ١٢١-١٢٠؛ "التفكير ببرود...", ص ٦٢. وتشير أورسini إلى هذا الأمر ذاته بالنسبة إلى الأدب الهندي: "يبدو أنَّ من الصعب تطبيق أطروحة موريتي التي تستند إلى الرواية على شبه القارة [الهندية]، حيث كانت الأشكال الكبرى في القرنين التاسع عشر والعشرين هي الشعر والدراما والقصة القصيرة، التي يتمَّ تطورها على نماذج في التغيير مختلفة تماماً"، "خرانط"، ص ٧٩.

(٢) انظر أنطونيو ميزري، بيزا ١٩٣٤؛ وليونارد فورستر، *النار الجلدية: خمس دراسات في البراركية الأوروبية*، كيمبراج ١٩٦٩؛ وجوزيف فوسيلا، *Estudios Sobre el petrarquismo en Espana*، مدريد ١٩٦٠؛ إغنasio فاريتي، *أيتام بترارك، كاليفورنيا* ١٩٩٤؛ وليم كينيدي، *تفويض بترارك، إيثاكا* ١٩٩٤؛ ماريا بيلار مانيرا سورولا، *Introducción al estudio del petrarquismo en Espana*، برشلونة ١٩٨٧؛ غير هارت هو فمايسنر، *Petrarkistische Lyrik*، شتوتغارت ١٩٧٣؛ رولاند غرين، ما بعد البراركية: أصول السلسلة الغنائية الغربية وأشكالها، برنسون ١٩٩١. وبأني اعتراف كريستال الضمني بهيمنة البراركية على الشعر الأوروبي والأميركي اللاتيني حين يقول إنَّ "الأعراف الغنائية في الشعر الإسباني الحديث كانت قد تطورت في القرن السادس عشر على يدي بوسكان وغراسيلاسو دي لا فيغا... وأولى علامات الرثاء على أعراف العروض الإسبانية الصارمة لم يحدث في إسبانيا بل في أميركا الإسبانية في ثلثينيات القرن التاسع عشر": "التفكير ببرود...", ص ٦٤.

ولو افترضنا تساوي بقية الأمور ، فإنني أتصور أنَّ الحركات الأدبية تعتمد على ثلاثة متغيرات عريضة - سوق الجنس الأدبي المُحتملة ، صياغته الشكلية العامة ، واستخدامه للغة - وتتراوح بين الانتشار الموجي السريع الذي تنتشره أشكال ذات سوق واسع وصيغ صارمة وأسلوب مُبسط (كروايات المغامرات ، مثلاً) ، والركود النسبي الذي تركده أشكال تتميز بسوق ضيق وفرادة مقصودة وكثافة لغوية (كالشعر التجريبي ، مثلاً) . وإذا لم تكن الروايات تمثل ، ضمن هذا القالب ، النظام بأكمله ، فإنها تمثل شرائحة الأشد حراكاً ، ولعلنا نتمكن بالتركيز عليها وحدها أن نقوم حراك الأدب العالمي . وإذا ما كانت "تخمينات" قد أخطأت في ذلك الاتجاه فتلك خلطة ، يسهل تصويبها بمعرفة المزيد عن الانتشار العالمي للدراما والشعر وما إلى ذلك (وهنا ، سيحظى عمل دونالد ساسون عن الأسواق الثقافية بقيمة رفيعة لا تقدر بثمن) ^١ . ولست أجافي الصدق لو قلت إنَّ خيتي كانت لشتدة لو أنَّ الأدب كلَّه كان "يتبع قوانين الرواية" : فوجود تفسير واحد يمكن أن يعمل عمله في كلِّ مكان هو أمر أبعد ما يكون عن المنطق وأنقل ما يكون على النفس في آن معًا . لكنَّ علينا ، قبل أن نسترسل في تأملاتنا على مستوى أشد تجریداً ، أن نتعلم كيف نقاسم وقائع التاريخ الأدبي المهمة عبر فروعنا التخصصية . فمن دون العمل الجماعي ، سيفقد الأدب العالمي ضرباً من الشبح على الدوام .

II

هل تشكل نظرية النظام - العالم ، بإلحاحها الشديد على تقسيم العمل الدولي الصارم ، نموذجاً جيداً لدراسة الأدب العالمي؟ يأتي الاعتراض الأشد على هذا الصعيد من كريستال ، الذي يقول : "إنَّي أدفع عن نظرية إلى الأدب العالمي لا يحتكر فيها الغرب خلق الأشكال التي يُعنى بها ، وتنبع للموضوعات والأشكال أن تتحرك في اتجاهات عدَّة - من المركز إلى الهامش ، ومن الهامش إلى المركز ، ومن هامش إلى آخر - مع أنَّ بعض الأشكال الأصلية ذات الشأن قد لا تتحرك بهذا القدر على الإطلاق" ^(٢) .

(١) انظر ، " حول الأسواق الثقافية" ، New Left Review ، ١٧ ، حيث تجد تناولاً أولياً لهذا الأمر .

(٢) "التفكير بيروود..." ، ص ٧٣ - ٧٤ .

يمكن للأشكال، إذاً، أن تتحرك في اتجاهات عدّة، ولكن هل تتحرك؟ تلك هي المسألة، وعلى نظرية في التاريخ الأدبي أن تعكس القيود المفروضة على حركات هذه الأشكال، والأسباب التي تُقفِّر وراءها. فما أعلمُه عن الروايات الأوروبيّة، على سبيل المثال، يشير إلى أنه لا يكاد أن يكون هنالك أيّ أشكال "ذات شأن" دون أن تتحرك على الإطلاق؛ لكنَّ تلك الحركة من هامش إلى آخر (دون المرور عبر المركز) تكاد أن تكون شيئاً لم يسمع به أحد^(١)؛ أمّا تلك الحركة من الهامش إلى المركز فهي أقلّ ندرة، لكنها لا تزال أمراً غير معهود، في حين أنَّ الحركة من المركز إلى المحيط هي الأكثر حدوثاً بكثير^(٢). هل تعني هذه الواقـع

(١) أعني هنا الحركة بين ثقافات هامشية لا تتبع إلى "المنطقة" ذاتها: مثلاً، من النروج إلى البرتغال (أو بالعكس)، وليس من النروج إلى أيسلندا أو السويد، أو من كولومبيا إلى غواتيمala والبيرو. فالأنظمة الفرعية التي تنتفع بتجانس نسبيٍّ، من خلال اللغة أو الدين أو السياسة - وأبرز مثال عليها هي أميركا اللاتينية - هي حقلٌ عظيم للدراسة المقارنة، ولعلها تضيّف تعقيدات متيرة إلى اللوحة الأكبر (مثل الحادثة عند داريyo، والتي أثارها كريستال).

(٢) كشف إيفن زوهار في عمله على الأنظمة المتعددة، والذي اقتبسنا منه بكثرة في بداية "تخمينات"، سبب تدفق منتجات الأدب من المركز إلى الهامش: فالآداب الهامشية (أو "الضعيفة"، كما يسميها) قلما تتطور تلك السلسلة الكاملة ذاتها من النشاطات الأدبية... الملحوظة في الآداب الكبيرة المجاورة (التي يمكن تاليًا أن تطور شعوراً بأنَّ لا غنى عنها)؛ "النظم... الضعف ي يكون عاجزاً عن القيام بوظيفته إذا ما اقتصر على مخزونه المحلي وحده"؛ والاقفار الناجم "يمكن أن يُسدَّ، كلياً أو جزئياً، بالآدب المترَّجم". ويتابع إيفن زوهار قائلاً إنَّ الضعف الأدبي "لا ينجم بالضرورة عن الضعف السياسي أو الاقتصادي، على الرغم من أنه غالباً ما يبدو مرتبطة بالشروط المادية"؛ والنتيجة: "لما كانت الآداب الهامشية في نصف الكرة الغربي تُنزع في الغالب إلى التطبّق مع آداب الأمم الأصغر، مما تكُن هذه الفكرة غير مستساغة بالنسبة لنا، فإنَّ لا خيار أمامنا سوى الإقرار بأنَّ العلاقات التراتبية، ضمن مجموعة من الآداب القومية المتعلقة فيما بينها، كآداب أوروبا مثلاً، كانت قد ترسخت منذ بدايات هذه الآداب. وفي مثل هذا النظام المتعدد (الكبير)، كانت بعض الآداب قد اتخذت موقع هامشية، الأمر الذي لا يعني أنها غالباً ما صيغت إلى حد بعيد على غرار أدب خارجي". إيتامار إيفن زوهار، "دراسات في النظام المتعدد"، في Poetics Today، ربيع ١٩٩٠، ص ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١.

أن الغرب يحتكر خلق الأشكال التي يُعْتَدُ بها؟ بالطبع لا^(١). فثقافات المركز تتوفّر على مزيدٍ من الموارد التي تصبّها في الابتكار (الأدبي وسواه)، وهي لذلك مرشحة لنقدِّيم هذا الابتكار أكثر من سواها. أمّا احتكار الخلق فهو صفة لاهوتية، وليس حكمًا تاريخيًّا^(٢). والنموذج الذي اقتربَتْه في " تخمينات" لا يقصِّر الابتكار على بعض ثقافات وينكرها على سواها: إنه يحدّد الشروط التي يكون فيها حدوث الابتكار أكثر ترجيحاً، والأشكال التي يمكن أن يتّخذها. وليس للنظريات فقط أن تلغِّي عدم التكافؤ: ما يمكنها وحسب هو أن تأمل بأن تفسّرَه.

(١) ولا هو يحتكر النقد الذي يُعْتَدُ به. يقول آرالك إنَّ من بين النقاد العشرين الذين انكَأ عليهم سجال موريتي في " تخمينات" واحد يكتب بالإسبانية، واحد بالإيطالية، وواحد بالإنجليزية؛ وهذا، فإنَّ "التنوع المثير الذي ينطوي عليه مَسْنُحُ حوالي عشرين أَدِبًا قوميًّا ينخفي إلى ما يزيد بقليل على وسيلة واحدة يمكن لهذه الأداب أن تعرّف من خلالها. إن الإنجليزية في الثقافة، مثل الدولار في الاقتصاد، تعمل كوميسيط يمكن للثقافة من خلاله أن تترجم من المحيط إلى العالمي": "علومة إنجليزية؟"، ص. ٤٠. صحيح أنَّ ثانية عشر ناقداً من النقاد الذين استشهدت بهم يكتبون بالإنجليزية. لكنَّ أربعين منهم أو خمسة وحسب هم من بلاد الدولار، في حين ينتهي الآخرون إلى ذرينة من الثقافات المختلفة. هل هذا أقلَّ أهمية ودلالة من اللغة التي يستخدمونها؟ أشك في ذلك. ومن المؤكَّد أنَّ الإنجليزية العالمية قد تنتهي إلى إيقاف تفكيرنا، كما تتعلَّم الأفلام الأميركيَّة. غير أنَّ ما تتيحه من تبادلات عامة وواسعة وسريعة لا يزال إلى الآن أكبر بكثير من مخاطرها المحتملة. وهذا ما يعبّر عنه بارلا تعبيرًا حسناً إذ يقول: "إن إزاحة القناع عن الهيمنة [هيمنة الإمبريالية] هو مهمَّة فكريَّة. ولا ضير في أن نعرف الإنجليزية كواحدة من اللغات التي نسعى من خلالها لإنجاز هذه المهمَّة".

(٢) في النهاية، فإنَّ آخر كتابين صدران لي ينتهيان بمناقشة الثورات الشكلية في السرددين الروسي والأميركي اللاتيني، وهذا ما أفعله أيضًا (دون "إذعان"، كما يقول كريستال، موحياً بوجود مانعنة ونفور لدى) في مقالة حول الأدب الأوروبي ("كم مصدر ل تلك التجديفات الشكلية التي لم تعد قادرة على الإنتاج")، وفي مقالة أخرى حول الصادرات الهولنيدية ("تلك القوة المضادة التي تتعَلَّم فعلها ضمن النظام الأدبي العالمي") وكذلك في " تخمينات" ذاتها. انظر "الأدب الأوروبي الحديث: خطوط جغرافية عريضة"، New Left Review، ١/٢٠٦، تموز - آب ١٩٩٤؛ و"كوكب هولنيد"، New Left Review، ٩، أيار - حزيران ٢٠٠١، ص. ١٠١. وقد أشرت في " تخمينات" إلى أنَّ " تلك الحالات النادرة التي يتحقق فيها هذا البرنامج المستحيل، تشكّل ... ثورات شكلية أصلية" (ص. ٥٩، الهاشم^٩)، وإلى أنه في بعض الحالات القليلة المحظوظة، قد يتحول الضعف البنائي إلى قوة، كما في تفسير شوارز لمانشادو (ص. ٦٦، الهاشم ٢٩).

III

يعترض كريستال أيضاً على ما يدعوه "افتراض تشابه عام بين ضرور عدم التكافؤ في الاقتصاد العالمي والأنظمة الأدبية": وبعبارة أخرى، فإنَّ "الزعم بأنَّ العلاقات الأدبية والعلاقات الاقتصادية تجري متوازية يمكن أن يكون مفيداً في بعض الحالات، لكنه ليس كذلك في حالات أخرى" (١). والحال، أنَّ سجال إيفن زوهار يشكّل رداً جزئياً على هذا الاعتراض؛ غير أنَّ كريستال محقٌ بمعنىَ ما، وتلك النشوة التبسيطية في مقالة تمَّ تصوّرها في الأصل على هيئة حديث مدته نصف ساعة هي نشوء مضللةٍ على نحوٍ خطير. وحين اختزلت النظمـ العالمـ الأدبيـ إلى مركزـ وهامـشـ، أرـأـتـ منـ اللـوـحةـ ذلكـ النـطـاقـ الـانـقـاليـ (شبـهـ الـهـامـشـ)ـ حيثـ تـحـرـكـ التـقـافـاتـ منـ المـرـكـزـ إـلـيـهـ؛ـ والنـتـيـجـةـ،ـ أـنـنـيـ أـدـرـكـ أـيـضاـ تـلـكـ الـوـاقـعـةـ القـائـمـةـ فيـ كـثـيرـ مـنـ الـحـالـاتـ (وـرـبـماـ فـيـ مـعـظـمـهـاـ)ـ وـالـمـمـتـلـةـ بـأـنـ الـهـيـمـنـةـ الـمـادـيـةـ وـالـهـيـمـنـةـ الـفـكـرـيـةـ قـرـيبـتـانـ حـقـاـ،ـ لـكـنـهـماـ لـيـسـتـاـ مـنـ طـابـقـتـيـنـ تـامـاـ.

اسمحوا لي أن أضرب بعض الأمثلة. في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، انتهى الصراع الطويل على الهيمنة بين بريطانيا وفرنسا بانتصار بريطانيا على جميع الجبهات، ما عدا واحدة: هي عالم السرد، حيث كان الأمر معكوساً، وكانت الروايات الفرنسية أكثر نجاحاً من مثيلتها الإنجليزية وأكثر أهمية منها على صعيد الشكل في آنٍ معًا. ولقد حاولت في غير مكان أن أبين أسباب التفوق المورفولوجي الذي حققه الدراما الألمانية منذ منتصف القرن الثامن عشر فصاعداً، أو الدور الأساسي الذي لعبته الواقعية في إشيهار الهامش في إنتاج الأشكال الملحمية الحديثة. وتمثل البنراكية، التي بلغت سمتها الدولي مع انهيار منطقتها الأصلية الثرية ذلك الانهيار الكارثي (مثل تلك النجوم التي تظلّ تسطع بعد فترة طويلة من موتها)، مثالاً ساطعاً على هذه الحالة.

(١) "التفكير بيروود...،" ص ٦٩، ٧٣.

وما تشتراك به هذه الأمة جميعاً (وسواها) هو سمنان انتشار. أولاً، أنها نشأت في ثقافات قرية من مركز النظام أو تقع في داخله، لكنها ليست مهيمنة في المجال الاقتصادي. ولعل فرنساً أن تكون النموذج هنا، كما لو أنَّ كونها ذلك الثاني الأيدي في الميدان السياسي والاقتصادي قد شجَّع التوظيف والاستثمار في الثقافة (كما هو الحال في ذلك الإبداع المحموم بعد النابوليوني، مقارنة بنعاس الفيكتوريين المنتصرين). وهكذا تواجد ضربٌ من التفارق - المحدود - بين الهمينة المادية والهيمنة الأدبية: تفارق واسع في حالة الابتكار بحد ذاته (والذي لا يقتضي جهازاً قوياً وفعلاً للإنتاج والتوزيع)، وضيق، أو غائب، في حالة الانتشار (الذي يقتضي ذلك الجهاز)^(١). ومن ثم، وهذه هي السمة الثانية المشتركة، فإنَّ هذه الأمة جميعاً تثبت عدم تكافؤ النظام الأدبي العالمي: وهو ضربٌ من عدم التكافؤ، الذي لا يتماشى مع عدم التكافؤ الاقتصادي، بالفعل، كما أنه يسمح ببعض الحرراك، إلا أنه حراك يظل داخل النظام غير المتكافئ، وليس بديلاً له. وفي بعض الأحيان، يمكن للدياكتيك القائم بين شبه الهامش والمركز أن يوسع فعلياً تلك الفجوة الشاملة (كما هو الحال في الأمة المذكورة في الهامش ١١، أو حين تسارع هولندا إلى "إعادة إنتاج" الأفلام الأجنبية الناجحة، الأمر الذي يعزز موقعها إلى حد بعيد). ومن الواضح، على أي حال، أنَّ هذا حقل آخر لا يكون فيه التقدم ممكناً إلا عبر التنسيق الجيد الذي يطال معرفةٍ محليةً معينةٍ و يجعلها على ذات السوية مع غيرها.

(١) واقعة أنَّ الابتكارات يمكن أن تنشأ في شبه الهامش، لكنها تلتقط بعد ذلك وتنتشر من قبل مركز المركز، هي واقعة تبرزها دراسات متعددة حول تاريخ الرواية البالمر (أرمسترونغ وريزينا وترومبينر وسوام)، حيث تشير هذه الدراسات إلى المرات الكثيرة التي تكتشف فيها صناعة الثقافة في لندن وبارييس شكلاً أجنبياً، فتدخل عليه بطبع تعديلات، ثم تبيعه على أنه لها في أرجاء أوروبا (لينتهي الأمر "بضريبة المعلم" التي قام بها روائي "الإنجليزي" والتر سكوت). فحين ذلت البيكاريسك في بلدها الأصلي، قامت جيل بلاس ومول فلاذرز وماريان وتوم جونز بنشرها في أوروبا قاطبة؛ والروايات الرسائيلية، التي كتبت أول ما كتبت في إسبانيا وإيطاليا، غدت جنوناً قارئاً بفضل مونتسكيو وريتشاردسون (ثم غوته)؛ "روايات الأسر" الأميركية حققت رواجاً دولياً من خلال كلاريسا والقصص القوطية، وـ"الخيال الميلودرامي" الإيطاليفتح العالم عبر القصص المسلسلة الباريسية؛ والرواية التكوينية Bildungsroman الألمانية اعتبرتها ستاندال وبليزاك وديكنز Feuilletons وبروتي وفولبير وليوت... ومع أنَّ هذا ليس بالطبع السبيل الوحيد أمام الابتكار الأيدي، ولعله ليس السبيل الأساسي أيضاً؛ لكن الآلية تكمن هنا من غير شك - نصف خداع أو غش، نصف تقسيم دولي للعمل - حيث تبدي هذه الآلية شيئاً بالقيود الاقتصادية الأوسع.

IV

تمثلت النقطة المورفولوجية الأساسية في "تحميات" بالمعارضة بين نشوء الرواية في المركز بوصفه "تطوراً مستقلاً"، ونشوئها في الهاشم بوصفه "تسوية" بين تأثيري غربي ومواد محلية. غير أنَّ الروايات الإنجليزية الأولى، كما يشير بارلا وآراك، كانت قد كتبت، كما قال فيلدينغ، "على طريقة سرفانتس" (أو أحد ما آخر)، الأمر الذي يوضح أنَّ تسوية بين الأشكال الأجنبية والمحليَّة قد جرت هناك أيضاً^(١). وإذا ما كان الحال كذلك، فيليس ثمة أيَّ "تطور مستقلٍ" في أوروبا الغربية، وبذلك تنهار تلك الفكرة التي ترى أنَّ للأشكال تاريخها المختلف باختلاف المركز والهاشم. وإذا ما أمكن لنموذج النظام -العالم أن يكون مفيداً على مستويات أخرى، إلا أنه لا ينطوي على أيَّ طاقة تفسيرية على مستوى الشكل.

والحال، أنَّ الأمور هيَّة هنا: فبارلا وآراك على حقٍّ، وكان علىَّ أنْ أعرف أكثر. ففي النهاية تشكل الأطروحة القائلة بأنَّ الشكل الأدبي هو على الدوام تسوية بين قوى متصادة تلك الفكره المهيمنة المتكررة في تكويني الفكري، من جماليات فرانسيسكو أورلاندو الفرويدية إلى "مبدأ باندا" عند غولد، أو تصور لوكاش عن الواقعية. فكيف أمكنني أنَّ "أنسى" ذلك بأيَّ حال من الأحوال؟ ربما كان سبب ذلك أنَّ التضاد بين المركز والهاشم جعلني أطلع إلى (أو أرغب في...) نموذج مورفولوجي موازٍ، فكان من ثمَّ أنْ صغته بمصطلحات مفاهيمية خاطئة^(٢).

ولذلك دعوني أحاول من جديد. يقول إيفن زوهار: "العَلَّ جميع الأنظمة التي نعرفها قد انبثقت وتطورت مع نوعٍ من التداخل الذي يلعب فيها دوراً بارزاً. فما من أدب واحد إلا وانبثق عبر التداخل مع أدبٍ أشدَّ رسوخاً: وما من أدب يمكن أن

(١) "علومة إنجليزية؟، ص ٣٨.

(٢) يبدو هذا كمثال مناسب على ما أشار إليه كوهن من أنَّ توقعاتك النظرية تشكل الواقع بحسب رغباتك. كما يبدو مثلاً مناسباً أكثر على ما أشار إليه بوير من أنَّ الواقع (التي عادة ما يجمعها أولئك الذين لا يوافقونك الرأي) تكون أقوى في النهاية.

يتثير أمره من غير تداخل في هذه المرحلة أو تلك من تاريخه^(١). فما من أدب دون تداخل ... ولذلك، أيضاً، ما من أدب دون تسوية بين المحلي والأجنبي. ولكن هل يعني ذلك أن جميع ضروب التداخل والتسوية هي ذاتها؟ بالطبع لا: فالبيكارسك، وسرديات الأسر، وحتى الرواية التكوينية لم يمكنها أن تمارس على روائيين الفرنسيين أو الإنجليز ذلك الضغط الذي مارسته الرواية التاريخية أو قصص الأسرار على الكتاب الأوروبيين أو الأميركيين اللاتينيين: علينا أن نجد سبيلاً للتعبير عن هذا الاختلاف. علينا أن نتبين متى تقوم تسوية قسراً وبالإكراه، فيكون من المحتمل إذاً أن تفضي إلى نتائج مزعزعة ومتافرة، أو ما يدعوه زهاو "قلق" السارد في قصص أواخر عهد الكنف.

والنقطة الأساسية، هنا، هي هذه: إذا ما كان ثمة إكراه قوي ومنهجي يمارسه أدب معين على أدب آخر (ويبدو أننا جميعاً متلقين على وجود مثل هذا الإكراه)^(٢)، فينبغي أن تكون قادرین على تبيان آثار هذا الإكراه ضمن الشكل الأدبي ذاته: لأنَّ الأشكال هي حقيقة "تجريدة علاقات اجتماعية معينة"، كما يقول شوارز. وكانت، في "تخمينات"، قد جسدت مخطط القوى على هيئة تضاد نوعيٍّ بين "التطور المستقل" و"التسوية"؛ وإذا ما كان هذا الحل زائفًا، فإنَّ علينا أن نحاول شيئاً آخر، و"قياس" مدى الضغط الأجنبي على نصٍّ ما، أو رزعته البنوية، أو قلق السارد، هو أمر معقد بالفعل، وغير ممكن في بعض الأحيان. غير أنَّ مخططاً للقوة الرمزية هو هدف طموح، وصعوبة التوصل إليه ليست من غير مغزى.

(١) دراسات في النظام المتعدد، ص ٥٩. بعد ذلك بصفحة، وفي الامام، يضيف إيفن زوهار: "هذا يصبح على جميع أدب نصف الكرة الغربي تقريباً. أما بالنسبة لنصف الكرة الشرقي، فإنَّ علينا أن نعرف بأنَّ الصين لا تزال أحوجة من حيث بروزها وتطورها البادر".

(٢) ما عدا أورسيني التي تقول: "الضمني في رأي كازانوفا - والصرير في رأي موريتي - هو الافتراض التقليدي بأنَّ ثمة لغة، أو ثقافة، "مصدر" - تحمل هالة من الموثوقية والأصلية على الدوام - لغة، أو ثقافة، "هدف" ، ينظر إليها على أنها ضربٌ من المحاكاة للأولى. وبدلاً من هذا الافتراض، فإنَّ ليديا ليو تقترب بصورة أكثر فائدة بكثير مفهوم اللغة "الضيف" ولغة "المضييف" ، وذلك كي تتركز الانتباه على الممارسة العابرة للغات التي يمكن من خلالها للغات المضيفة أن تتملك مفاهيم وأشكالاً... [وهكذا] يغدو التأثير الثقافي دراسة للتمثيل، وليس دراسة للمرآكز والهوامش": "خرانط"، ص ٨٢-٨١. صناعة الثقافة بوصفها "ضيوفاً" يدعى من قبل "مضييف" يتملك أشكاله... هل هذه مفاهيم أم أحلام يقطنة

ثمة نطاقان للنقاش المستقبلي يبرزان من كلّ هذا. أولهما يُعني بنمط المعرفة التي ينبغي على التاريخ الأدبي أن يسعى وراءها. "لا علم، لا قوانين"، ذلك هو التوصيف القاطع الذي يوصف به آراك مشروع أورباخ؛ وثمة تلميحات مماثلة في مقالات أخرى أيضاً. وهذا بالطبع هو السؤال القديم عما إذا كان الموضوع المناسب للفروع التاريخية هو الحالات الفردية أم النماذج المجردة؛ وبما أنني سأدفع عن الأخيرة دفاعاً مسهباً في سلسلةٍ من المقالات القادمة، فإنني سأكتفي بالقول هنا إنَّ أمامنا الكثير لكي نتعلم من مناهج العلوم الاجتماعية والطبيعية. فهل سنجد أنفسنا عندئذٍ في مدينة من الأجزاء والحالات الفردية، حيث تتقاذف الأمواج الوحدات الأدبية الصغرى والكبرى في نظام عالمي ليس لديه أيَّ وسيلة واضحة للتصنيف؟ كما يقول أبتر. آمل ذلك... ولسوف يكون مثل هذا العالم عالماً شائقاً وبالغ الإثارة. ولذلك، دعونا نبدأ بالتطلع إلى وسائل للتصنيف جيدة. ولقد وصف آراك مشروع "التخمينات" بأنه "شكلانية دون قراءة قريبة"، وليس في ذهني أفضل من هذا التعريف. ولكني آمل أيضاً أن تكون شكلانية تلقي الضوء على "التفاصيل" العزيزة على قلبه وعلى قلب بريندر غاست، ولا تسمح للنماذج و"الترسيمات" بأن تطمسها^(١).

وأخيراً، السياسة. لقد أشارت دراسات كثيرة إلى ذلك الضغط السياسي الذي وقف خلف كتاب أورباخ المحاكاة، أو خلف كتاب كازانوفا جمهورية الآداب العالمية. وسوف أضيف إلى ذلك طبعتي لوكاش من الأدب المقارن: الأولى التي تبلورت حوالي الحرب العالمية الأولى، حين راح لوكاش، في كتابه نظرية الرواية ودراسته المرافقة عن دوستوفسكي (التي لم تكتمل قط)، يتأنّل فيما إذا كان لا يزال من الممكن تصوّر عالمٍ أبعد من الرأسمالية؛ والأخرى التي اتخذت هيئتها في

(١) "علومة إنجليزية؟، ص ٣٨، ٤١؛ "ترجمة عالمية، ص ٢٥٥.

الثلاثينيات، على صورة تأمل طويل في المغزى السياسي المتناقض الذي ينطوي عليه كلٌ من الأدب الألماني والأدب الفرنسي (مع وجود روسيا في الخلفية مرّة أخرى). لقد كان أفق لوكاش الزماني-المكاني ضيقاً (القرن التاسع عشر، وثلاثة أداب أوروبية، علاوة على سرفانتس في كتاب نظرية الرواية وسكوت في كتاب الرواية التاريخية)؛ غالباً ما كانت إجاباته مبهمة، ومدرسية، ومحافظة أو أسوأ. غير أنَّ الدرس الذي يقدمه يمكن في الكيفية التي يشكّل فيها الإفصاح عن السيناريو المقارن لديه (أوروبا الغربية أو روسيا، ألمانيا أو فرنسا) محاولة في الوقت ذاته لفهم المعضلات السياسية الكبيرة في عصره. وبعبارة أخرى، فإنَّ الطريقة التي تتصوّر بها الأدب المقارن هي مرآة للكيفية التي نرى بها العالم. ولقد حاولتُ أن أفعل ذلك في "تخمينات" قبلة خلفية تتمثل بالإمكانية غير المسبوقة التي تجعل من العالم برمته خاضعاً لمركز قوة واحد، مركز لطالما مارس أيضاً هيمنة رمزية غير مسبوقة. ولعلَّ مقالتي، وهي ترسم خارطة وجه من أوجه ما قبل تاريخ حاضرنا، وتضع الخطوط العريضة لبعض النتائج الممكنة، قد أفرطت في دعواها، أو اتخذت سبلًا خطأة تماماً. إلا أنَّ العلاقة بين المشروع والخلفية تتطلَّب قائمة، واعتقادي أنها سوف تضفي أهمية وجدية على عملنا في المستقبل. وعلى هذا الصعيد، فإنَّ أوائل آذار ٢٠٠٣، بينما أكتب هذه الأوراق، تشكّل لحظةً متناقضةً على نحو رائع، حيث راح الملايين من البشر من كلِّ مكان على ظهر الأرض يعبرون عن نفورهم الهائل من السياسة الأميركيَّة، بعد عشرين عاماً من الهيمنة الأميركيَّة الراسخة. وهذا سبب لابتهاجنا، كبشر. أما كمؤرخين للثقافة، فهو سبب للتأمل.

المؤلف في سطور:

فرانكو موريتي

إيطالي الأصل، أستاذ الأدب الإنجليزي والأدب المقارن في جامعة ستانفورد، ومؤسس ومدير مركز دراسات الرواية فيها. وقد سبق له أن درس الأدب المقارن في جامعة كولومبيا لسنوات عدة (حيث كان إدوارد سعيد رئيساً للقسم)، وألقى محاضرات في جامعتي بيركلي وبرينستون، علاوة على كونه مستشاراً علمياً لدى وزارة الأبحاث الفرنسية، وكثيراً ما يكتب في المجلة الشهيرة نيو ليفت ريفيو.

واهتمام موريتي الأساسي هو أدب القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، مع اهتمام خاص بتاريخ القراءة، والجغرافيا الثقافية، والرواية ونظرية السرد، وتدخل الفروع المعرفية، والسينما (فهو شقيق المخرج الإيطالي اللامع ناني موريتي). ويمكن القول إنَّ ما من كتاب من كتبه إلا وأحدثَ رجةً في عالم النقد الأدبي والنظرية الأدبية والدراسات الثقافية بوجه عام.

أعماله:

- علامات أخذت على أنها أعادت: في سosiولوجيا الأشكال الأدبية عن دار النشر فيرسو عام 1983 (وأعيد طبعه عام 2005 ضمن السلسلة التي تصدرها هذه الدار باسم "مفكرون راديكاليون"، وهي الطبعة التي اعتمدت في هذه الترجمة).

- حال الدنيا: الرواية التكوينية في الثقافة الأوروبية (فيرسو، 1987)

- ملحمة حديثة: النظام—العالم من غوته إلى غارسيا ماركيز (فيرسو، 1995)

- أطلس الرواية الأوروبية 1800-1900 (فيرسو، 1998)

- مخطوطات، خرائط، أشجار: نماذج مجردة من أجل تاريخ أدبي (فيرسو، 2005) ويتمثل آخر جهود موريتي في تحرير موسوعة عن الرواية ظهرت عام 2006 عن مطبوعات جامعة برينستون في مجلدين: عنوان أولهما هو الرواية: التاريخ، الجغرافيا، الثقافة، وعنوان ثانيهما هو الرواية: الأشكال والموضوعات. وهذه الطبعة الإنجليزية هي طبعة مختصرة بالقياس إلى الطبعة الإيطالية التي كانت قد ظهرت بين 2001 و2003 في خمسة مجلدات، واحتوت على نصوص لخبراء بارزين في الجنس الروائي كان من بينهم، على سبيل المثال لا الحصر، كل من فارغاس ليوسا وعبد الفتاح كيليطو.

المترجم في سطور:

ثائر علي ديب

سوريا / اللاذقية / ١٩٦٢

عضو اتحاد الكتاب العرب / جمعية الترجمة

عضو هيئة تحرير مجلة "الآداب العالمية" التي تصدر عن اتحاد الكتاب العرب.
يعمل (بعد خبرة) في الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة - دمشق .
وقد عمل لفترة مديرًا للترجمة فيها.

له العديد من الدراسات والأبحاث النقدية والفكريّة المنشورة في الدوريات العربية .
كاتب مواطن في الصحافة الثقافية والفكريّة العربية .

شارك في كثير من المؤتمرات العربية والدولية المعنية بقضايا الثقافة
والترجمة والأدب .

الكتب المترجمة:

- ١- تأملات في المنفى، إدوارد سعيد، دار الآداب-بيروت، ٢٠٠٣
- ٢- موقع الثقافة، هومي ك . بابا، المجلس الأعلى للثقافة-القاهرة، ٢٠٠٣
- ٣- ثقافة الطائفية: الطائفية والتاريخ والعنف في لبنان القرن التاسع عشر،
أسامي مقدسى، دار الآداب-بيروت، ٤ ٢٠٠٤
- ٤- العلاج النفسي بين الشرق والغرب، آلن واطس، وزارة الثقافة-دمشق،
٥ ٢٠٠٥

- ٥ - العقل المحيط: مستويات الوعي البشري الثلاثة وكيف تصوغ حياتنا، ستانيسلاف غروف، دار العين-القاهرة، ٢٠٠٥
- ٦ - العسل (رواية)، زينة غندور، دار الآداب-بيروت، ٢٠٠٢
- ٧ - كلود ليفي شتراوس، إدموند ليتش، وزارة الثقافة-دمشق، ٢٠٠٢
- ٨ - بؤس البنوية، ليونارد جاكسون، وزارة الثقافة-دمشق، ٢٠٠٢
- ٩ - فكرة الثقافة، تيري إيلغتون، دار الحوار-اللاذقية، ٢٠٠١
- ١٠ - أوهام ما بعد الحادثة، تيري إيلغتون، دار الحوار-اللاذقية ، ٢٠٠٠
- ١١ - التزامن: العلم والأسطورة والألعاب، آلان كومبس ومارك هولند، دار إيزيس - دمشق، ١٩٩٩
- ١٢ - سيرة الله: إله التوراة بوصفه شخصية روائية، جاك مایلز، دار الحوار-اللاذقية، ١٩٩٨
- ١٣ - إنجيل الإبن (رواية)، نورمان ميلر، دار الطليعة الجديدة-دمشق، ١٩٩٨
- ١٤ - نشوء الرواية، إيان واط، دار شرقيات-القاهرة، ١٩٩٧
- ١٥ - فرويد وبودا، إريك فروم، دار نون-اللاذقية، ١٩٩٦
- ١٦ - التصوف البوذى والتحليل النفسي، د. ت. سوزوكى، دار الحوار-اللاذقية، ١٩٩٦
- ١٧ - نظرية الأدب، تيري إيلغتون، وزارة الثقافة-دمشق، ١٩٩٥
- ١٨ - الحرير الفرويدي، بول روزن، دار كنعان- دمشق، ١٩٩٥
- ١٩ - الدافع الجنسي، ثيودور رايك، دار الحوار-اللاذقية، ١٩٩٢
- ٢٠ - الحب بين الشهوة والأنما، ثيودور رايك، دار الحوار-اللاذقية، ١٩٩٢ .
- ٢١ - البيت الذي شيده سويفت (مسرحية)، غريغوري غورين، وزارة الإعلام- الكويت، سلسلة "من المسرح العالمي" (٢٥١)، ١٩٩١

- ٢٢ موسوعة تاريخ الأديان، ٢+١، بالمشاركة، دار علاء الدين - دمشق، ٢٠٠٤-٢٠٠٣
- ٢٣ فرويد وغير الأوروبيين، إدوارد سعيد، بالمشاركة، دار الآداب - بيروت، ٢٠٠٣
- ٢٤ الاستشراق وما بعده، إعجاز أحمد وإدوارد سعيد، دار ورد - دمشق، ٢٠٠٤
- ٢٥ ثلاثة وعشرون عاماً: دراسة في السيرة النبوية المحمدية، علي بالدشتني، دار بترا - دمشق، ٢٠٠٤
- ٢٦ النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت)، آلان هاو، وزارة الثقافة - دمشق، ٢٠٠٥
- ٢٧ الترجمة والإمبراطورية، دوغلاس روبيسون، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، ٢٠٠٥
- ٢٨ المخاطر: أميركا في الشرق الأوسط، شibli تحمي، العبيكان - الرياض، ٢٠٠٥
- ٢٩ الاستغراب: موجز تاريخ النزعات المعادية للغرب، إيان بورو وما وأفيشاي مرغليت، العبيكان - الرياض، ٢٠٠٧
- ٣٠ رأس المال لكارل ماركس: سيرة، فرانسيس وين، العبيكان - الرياض، ٢٠٠٧
- ٣١ السينما والتلفزيون بعد ٩/١١، مجموعة، مهرجان الشرق الأوسط السينمائي الدولي، ٢٠٠٨
- ٣٢ الجماعات المتحية: تأملات في أصل القومية وانتشارها، بندكت أندرسون، دار قدس - دمشق، ٢٠٠٨

الإشراف اللغوية : حسام عبدالعزيز

الإشراف الفنى : حسن كامل

قيل عن فرانكو موريتي إنَّه ذلك الطاشر النادر، وربما
الفريد؛ فهو ناقدٌ أدبيٌّ متمكنٌ نظرياً أشدَّ التمكُّن، وذوَّاقٌ
كتبٍ وأفكارٍ مرهفة، وكاتبٌ بينَ ومعنْ، وطريفٌ حين
يريد؛ فضلاً عن كونه أحد حفَّةِ ما عُرِفَ عن اليسار من
ولع بالعلم، دون تفاخرٍ أو ادعاءٍ بل بتواضعٍ جمَّ يظهر
واضحَا في كتابته ذاتها، مع أنَّ قلةً وحسب هم الذين أثاروا
ما أثاره من اهتمامٍ مردَّه أنَّه لم يَقُمْ في مجمل أعماله إلى
الآن بأقلَّ من إعادة النظر في الطريقة التي تتحدث بها عن
الأدب. ويعكن القول إنَّ ما من كتابٍ من كتبه إلا وأحدثَ
رجَّةً في عالم النقد الأدبي والنظرية الأدبية والدراسات
الثقافية بوجهٍ عامٍ.

ظهر كتابه علاماتُ أحداثَ على أنها أعادَتْ في
سوسيولوجيا الأشكال الأدبية عن دار النشر فيرسو عام
1983 (وأعيد طبعه عام 2005 ضمن السلسلة التي
تصدرها هذه الدار باسم "مفكرون راديكاليون". وقد
كرَّسَه هذا الكتاب الأول كصوتٍ أصيلٍ يمثل انتزياحًا
 حقيقيًّا في دراسة الأدب والاجتماعي).