

المركز القومي للترجمة

لمزيد من الكتب والأبحاث زوروا موقعنا مكتبة فلسطين للكتب المصورة  
<https://palstinebooks.blogspot.com>



المشروع القومي للترجمة

# الخيال، الأسلوب، الحماسة

الطبعة الثانية

اختيار وترجمة وتقديم  
جابر عصفور

2/850

**الخيال، الأسلوب، الحداثة**

# المركز القومي للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٢ / ٨٥٠

- الخيال، الأسلوب، الحداثة

- جابر عصفور

- الطبعة الثانية ٢٠٠٩

## هذه ترجمة مقالات مختارة

من النقد الأدبي في موضوعات:

الخيال، الأسلوب، الحداثة

---

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة.

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: [cgyptcouncil@yahoo.com](mailto:cgyptcouncil@yahoo.com) Tel: 27354524-2735426 Fax: 27354554

# الخيال، الأسلوب، الحداثة

اختيار وترجمة وتقديم

جابر عصفور



٢٠٠٩

رقم الإيداع: ١٠٦٤١ / ٢٠٠٩  
الترقيم الدولي: 2 - 299 - 479 - 977 - 978  
طبع بمطابع مصر للطيران

---

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

## الفهرس

- الخيال البدائى - س. موريس بورا ..... 3
- الخيال الرومانسى- س. موريس بورا ..... 69
- العلم والشعر - ماكس بايم ..... 109
- الصورة الفنية - نورمان فريدمان ..... 157
- الأسلوب والشخصية - ستيفن أولمان ..... 193
- فكرة الحديث فى الأدب والفنون - إرفنج هاو ..... 215
- الحدائة : أمس واليوم وغدا - مارشال بيرمان ..... 273



## الخيال البدائي(\*)

س. موريس بورا

### تقديم الترجمة :

سير سيسل موريس بورا *Sir Maurice Bowra* واحد من أهم دارسى الأدب ومؤرخيه فى عالمنا المعاصر، تشهد بذلك كتبه القيمة أمثال (الشعر البطولى) و(التجربة الإغريقية) و(الخيال الرومانسى) و(ميراث الرمزية) و(التجربة الخلاقة). ولقد أصدر كتابه (الأغنية البدائية) عام ١٩٦٢. ويحاول بورا فى هذا الكتاب أن يتتبع الجذور البعيدة لفن الأدب من خلال دراسته لأغنيات الجماعات البدائية المعاصرة؛ على أساس أن هذه الجماعات المقفلة - التى لم تتأثر كثيرا أو قليلا بتطور الحضارة الإنسانية- ما زالت تحتفظ بالخصائص النقية والأصيلة للإنسان البدائى القديم، ومن ثم فإن دراسة ما تبذعه أو ما يشيع على ألسنتها من أغنيات تجعلنا نقرب كثيرا من فهم البدايات الأولى لفن الأدب. ويوضح بورا مقصده هذا بقوله فى

---

(\*) العنوان الأسمى للمقال: "The Primitive Imagination" وهو مأخوذ من كتاب:

C. Maurice Bowra, Primitive Song, New American Library, 1963

وقد ترجم هذا المقال ونشر فى مجلة الفنون الشعبية، وزارة الثقافة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، العدد ١٢، يونيو ١٩٧٠.



مقدمة الكتاب: «تحاول هذه الدراسة أن تقتحم مجالا جديدا لم تلجّه دراسات تاريخ الأدب حتى الآن، فيما أعلم، هذا على الرغم من أنه يشكل - بالتأكيد - قسما كاملا من هذه الدراسات. إن بدايات فن الأدب تختفى وراء عصور ما قبل التاريخ، ولكننا نستطيع أن نجلو شيئا منها ونكشف عن تشكيلها وتطورها بواسطة الدراسة المقارنة لما نعرفه من شعر البدائيين الذين ما زالوا يحيون في عالمنا. إننا نستطيع أن نخرج ببعض النتائج التي تكشف لنا عن الأنماط الأولى لفن الأدب من خلال دراستنا لما نعرف من أغاني هؤلاء البدائيين».

هذا، ويستعين بورا - لتحقيق غايته تلك - بنتائج الدراسات الأنثروبولوجية المعاصرة، وبالنصوص التي سجلها دارسو الفلكلور وجمعوها من أفواه بعض الجماعات البدائية المعاصرة، أمثال الأقزام والبوشمن والإسكيمو والأندامانيز والآراندا وغيرهم.

وعلى الرغم من أن كتاب (الأغنية البدائية) يقدم كثيرا من النتائج الخصبة لدارسي الأدب فإنه يفيد أيضا دارسي المأثورات الشعبية؛ فهو يتناول بالدرس مضامين الأغنية البدائية فضلا عن الدور الذي تلعبه في الحياة الاجتماعية لدى البدائيين القدامى والمعاصرين. ويتتبع في الوقت نفسه التطور الفني لهذه

الأغنية ابتداء من الأصوات المنغمة التي لا تحمل معنى حتى القوالب والأشكال المتقنة، موضحة في ثنايا ذلك كله ما يشعر به الرجل البدائي إزاء الحياة والموت والحب والآلهة، وكيفية تعبيره عن هذه الأشياء في أغنيات ترجع جذورها إلى عصور أبعد بكثير من عصور التدوين. وتتضح أغلب هذه الأشياء في هذا الفصل من الكتاب الذي ترجمناه بعنوان (الخيال البدائي).

\* \* \*

يشير استخدامنا اللغوي المعاصر لكلمة الخيال عادة، إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحواس. وقد يوجد ما تكونه هذه القدرة من صور في مكان ما من عالم الواقع، أو قد ينتمي إلى الماضي أو الحاضر أو المستقبل، وقد يعلو على ذلك كله دون أن ينتمي لفترة زمنية محددة أو يرتبط بعالم واقعي محدد. وسواء كان الأمر هذا أو ذاك فإن الخيال يقدم نتاجه إلى عين العقل التي تتلقاه مفترضة أنه واقع حتى لو كانت تعلم أنه غير ذلك. ولا تتوسل القدرة التخيلية بالموجودات، من حيث كونها أشياء ذات مظاهر وأشكال مادية ملموسة، بل تتوسل أيضا بالأفكار والمشاعر التي تخلع عليها المعنى، وتجعلها - رغم تجريدها - قابلة للفهم والاستيعاب والتعاطف.

ولا يمكن للشعر المعاصر أن يستغنى عن هذه القدرة التخيلية، إذ إنه يتعامل مع موضوعات تبتعد عن مجال الإدراك الآنى لدى أغلب القراء، فضلا عن أنه يأخذ على عاتقه تعميق تجاربهم عن طريق ما يخلقه من صور خيالية تشد انتباههم لما فيها من بصيرة حادة ومشاعر قوية تتجسد فى داخلها. وبمجرد أن يمارس الخيال الشعرى دوره فإنه ما من حدود صارمة يمكن أن توقفه، إذ ينطلق باحثا عن الحقائق المتسامية التى تكمن وراء المشهد المنظور جاعلا منها واقعا مقبولا، أو قد يحاول أن يخلق علاقات كلية جديدة تتوسل بالكائنات والأحداث العادية لتفسير السلوك الإنسانى، بالإضافة إلى ما تحمله من قيم وغايات جمالية خاصة بها، وقد يعيد خلق مشاهد الماضى إلى الدرجة التى تقنع القراء وتستحوذ على قبولهم، وأخيرا فإنه يحاول أن يرى فى الأشياء العادية أكثر مما يراه عامة الناس، ومن ثم يمنحها توافقا جديدا وشخصية جديدة.

وليس فى الخيال البدائى شىء من هذا كله، إذ إنه لايركز اهتمامه على ما هو غائب عن الزمان والمكان بقدر ما يهتم بما يعتقد أنه موجود فعلا، وإن كان غير منظور ولا محسوس. وبدلا من أن يخلق الخيال البدائى موضوعاته من لا شىء ويجعلها تحيا حياتها الخاصة،

كما يفعل الخيال المعاصر، فإنه يفترض أن موضوعات إبداعه لها وجودها الفعلى فى الواقع الملموس. ومن ثم تتحدد وظيفة مبدع الأغنية البدائية فى إظهار ماهية هذه الموضوعات وكيفية ممارستها لدورها فضلا عن مظاهرها أو صفاتها أو سلوكها.

إن مجال هذا الخيال هو ما فوق الطبيعى، الذى يتوجه إليه البدائى بكل ما لديه من اهتمام وتبصر. وهذا يعنى أن ما يقوم به الخيال البدائى من نشاط إنما هو محدد ومقيد، ولكنه رغم ذلك كله بالغ الفعالية والحيوية، فضلا عن غائيته الخاصة المرتبطة بما ينفع البدائى ويفيده فى حياته. إن المعتقدات البدائية على درجة بالغة من الغرابة إلى الحد الذى يستلزم خيالا قويا يجعلها مفهومة ولموسة، وإلا فإنه من الممكن أن تتبدد أغلب الأساطير فى هلامية غير محددة ما لم تقدم بأسلوب صارم يلح على كل ما هو مهم فيها، ويمكنه أن يصل بوضوح فعال إلى عقل المتلقى. والذى دفع المبدع البدائى إلى ممارسة العملية التخيلية على هذا النحو إنما هو - فى الغالب - محاولته فهم ما تعنيه المعتقدات والأساطير التى يعايشها. إنه ينظر إلى هذه الأساطير والمعتقدات ويحاول تفسيرها من خلال نظرتة الخاصة إلى العالم. والنتيجة الطبيعية لهذه النظرة أن كل الموجودات اللامرئية أو اللامحسوسة التى يؤمن

بوجودها تصبح موجودات واقعية تلج دائرة فنه الواقعي وتدخل فى إطار عالمه المؤلف.

هذا، ويتضح غياب الجهد الواعى أثناء ممارسة العملية التخيلية لدى البدائى فى هذه المعتقدات التى يتقبلها ويسلم بها، كما لو كانت أكثر الأشياء ألفة ووضوحا فى عالمه، شأنها فى ذلك شأن الموجودات اللامحدودة التى يؤمن أنه محاط بها. وبما أنه -أى البدائى- لا يبدأ عمله التخيلى بالتساؤل عن إمكانية وجود هذه الكائنات، بل يشعر بها تمارس حياتها من حوله أينما حلّ، فإنه ينمى علاقته بها ويتعامل معها مثلما يتعامل مع عناصر عالمه اليومي الملموسة. ولكن، على الرغم من أن هذا شىء طبيعى بالنسبة إلى البدائى، فإنه يتطلب منه مقدرة على تخيل هذه الكائنات ورؤية صفاتها الحقيقية والتعامل معها تبعاً لذلك، خصوصاً عندما يريد منها أن تصنع له أمراً من الأمور أو تمنع عنه وقوع حدث من الأحداث، يمكنها وحدها القيام به. ولا أدل - فى البرهان على ذلك - من ابتهالات الطقس عند الإسكيمو.

إن رجل الإسكيمو الذى يرغب فى وقوع أمر من الأمور المرتبطة بالطقس والمناخ يتوجه مبهتلاً إلى قرينه أو روحه الحارس ويخاطبه فى عبارات خاصة تبدو لنا كما لو كانت تتجنب الإشارة إلى المطلب

الأساسى لهذا البدائى. ومع ذلك، فإن هذا شىء مقبول فى تصورهِ طالما أن الروح أو القرين يدرك سلفاً ما هو المطلوب فضلاً عن معرفته بالإنسان الذى يتوجه إليه بابتهاالاته. ويدل مثل هذا الابتهاال على طبيعة الاستخدام البدائى للخيال بكل ما فيه من فعالية وتلقائية وعدم تعمد مسبق إلى الحديث عن شىء محدد أو مباشر. إن الإسكيمو يتخيل قرينه فى وضوح يحدد له طرائقه الخاصة فى التعامل معه، حتى إنه ليتوجه إليه مبتهالاً بكلمات تحمل معنى الأمر والرجاء فى نفس الوقت:

أقبل - أقول لك - يا من تستكن خارجاً

أقبل - أقول لك - يا من تستكن خارجاً

إن قرينك يرجو حضورك

ويطلب منك أن تستكن فيه

أقبل - أقول لك - يا من تستكن خارجاً.

إن كل ما يفعله رجل الإسكيمو - فى هذا الجزء من الأغنية - هو أنه يرجو قرينه أو روحه الحارس أن ينفذ إلى صدره ويستكن فيه، ولكنه يفعل ذلك بكل ما يستطيعه من سلطة.

وتشير كلمات الأغنية بطريقة ضمنية خالصة إلى افتراض الإسكيمو أنه إذا دخلت الروح أو القرين صدره واستكنت فيه، فإنه

يستطيع - فى هذه الحالة - أن يتحكم فى الطقس والمناخ. إنه يتصل  
بقرينه - باعتباره حارسه الخاص - دون أن يفكر فى ضرورة أن يقول  
له كل ما فى ذهنه، تاركاً له الفرصة للاستنتاج والتخمين، فإذا استنتج  
القرين وعرف المطلوب كان ذلك فائلاً طيباً وبشارة بالمساعدة المقبلة. ومن  
هنا، لا يقول رجل الإسكيمو كل شىء للكائنات الروحية التى يعايشها،  
لأنه يؤمن إيماناً ثابتاً بوجودها وقدرتها على فهمه والتعاطف معه. ومن  
ثم نجده يتجنب الحديث عن الشىء الأساسى المعروف لديه ولدى القرين  
فى الوقت نفسه، وحتى عندما يكون الموقف الذى يواجهه رجل الإسكيمو  
أكثر تعقيداً من الموقف السابق، فإنه لا يتخلى عن هذا الأسلوب فى  
الابتهاال والتوسل. وتقول إحدى الأغنيات:

يا قرينى العظيم، يا روحى الحارس

يا قرينى العظيم، يا روحى الحارس

اسمع ابتهاالاتى الصافية، اسمع صرخاتى الخالصة

ليس ثمة كوخ ثلجى، إنه خالٍ من الناس

وليس ثمة رجل حقيقى، إنه خالٍ من الناس

أقبل ودعنا نذهب سوياً لنبدأ البحث أسفل الكوخ

هنا يستحضر المفتى قرينه الحارس لنجدته فى البحث عن روح شريرة تهدده ويجب طردها من مسكنه، إلا أنه لا يعبر عن ذلك بطريقة مباشرة، وإنما يلمح إلى الموقف، ويشير إليه من بعيد عندما يقول «إنه ليس رجلاً حقيقياً ولا يمتلك أى كوخ حقيقى وإنما هو يعمل فى الخفاء فى باطن الأرض». ولا أدل من هذا الأسلوب المراوغ واللامباشر على التعاطف الكامل بين كل من رجل الإسكيمو وأرواحه المساعدة التى يؤمن بوجودها، فضلاً عن أنه أسلوب تخيلى خالص، لأن الخيال يمارس دوره مستنداً إلى افتراض البدائى أن تعامله مع الأرواح إنما هو تعامل واقعى فعلاً.

ويحاول الكثير من الأغنيات البدائية أن يوضح ويفسر الشعائر الأسطورية التى تمارسها الجماعات البدائية، وهذا أمر ضرورى، إذ إنه لو لم يحدث لكانت هذه الشعائر عسيرة الفهم حتى بالنسبة لأولئك الذين يشاركون فى القيام بها. ولهذا السبب لا يحاول الخيال البدائى - فى أثناء تعامله مع ما فوق الطبيعى - أن يرى أو يفهم ماهية هذه الشعائر فحسب، بل إنه يحاول المساعدة على إيجاد الطريقة الصحيحة لفهمها وأدائها فى الوقت نفسه. ومن ثم، فإن أقزام الجايون يؤمنون أن الحرباء رسول من قبل الأرواح الصديقة، لذا ينبغى الترحيب بها ومعاملتها بعناية خاصة ونية حسنة. بل يرون أنه إذا حدث - بفعل مصادفة تعسفة-



لهذه الحرباء أى حدث أليم، فإن مسؤولية هذا الحدث لابد من أن تقع عليهم. وفى هذه الحالة لا يمكن لشىء أن يجنبهم انتقام الأرواح الصديقة إلا أداء الشعيرة التى تتناسب مع ما أصاب الحرباء من ضرر. وتتخلص الشعيرة فى إلقاء جسد الحرباء فى النار بينما يردد المغنون هذه الأغنية:

أيتها الحرباء، أيتها الحرباء

أذهبى سريعاً

إلى من أرسلك إلينا

أيتها الحرباء، أيتها الحرباء

أذناك لا تسمعان شيئاً،

عيناك جامدتان.

أيتها الحرباء، أيتها الحرباء

لقد أدت رسالتك

فاذهبى سريعاً إلى من أرسلك

هنا لا يجد الخيال البدائى أدنى صعوبة فى التكيف مع العقيدة

التي تفترض أن الحرباء قد تسلمت رسالة من الأرواح، وأنها بعد أن

تحترق ستعود مرة أخرى إلى تلك الأرواح التي أرسلتها. وهذا أمر  
يسهل التسليم به ويشكل الخلفية التي تستند إليها الأغنية. ورغم أن  
البدائي يسلم بكل ذلك تسليماً مطلقاً، فإنه يدرك أن عليه أن يبذل جهداً  
واضحاً أثناء أداء الأغنية حتى تتناسب مع غاية الشعيرة وتسير في  
مجراها دون أن تنحرف إلى ما قد يتنافر مع ذلك، إنه يسلم بموت  
الحرباء ويرى ألا عمل لها إلا بالعودة إلى سيدها، ولكن عليه أن يوجه  
خطابه إليها في إيقاع يحمل معنى الصداقة والألفة التي تخفف وقع  
الصدمة عليها من ناحية وتتناسب مع الظروف الثقيلة للشعيرة من ناحية  
أخرى. وتكرار المقطع الأول للأغنية (أيتها الحرباء، أيتها الحرباء) فضلاً  
عن الأمر المهدب لها بالرجوع إلى سيدها، يحدد كلاهما إيقاع الشعيرة  
ويكشفان عن معناها وغايتها في الوقت نفسه. يفترض المغنى أن  
الحرباء- رغم حرقها- ستظل تشعر بأنه ما من شيء يمكن أن يبذل في  
سبيلها أكثر مما يبذل، ومن ثم فإن كل ما ينتظر منها هو الرحيل في  
سلام دون أن تتسبب في إحداث ضرر من الأضرار. وتفرض الشعيرة  
على خيال المغنى أن يتحرك في خطوط واتجاهات خاصة ومحددة  
تتناسب مع الوجود الروحي للحرباء التي تحترق أثناء أداء الأغنية. وهذا  
أمر طبيعي، فالصلة التي تربط المغنى بالحرباء صلة حساسة، أشبه -  
في جوهرها- بالصلة التي يمكن أن تنشأ بينه وبين أى غريب يطلب منه

الرحيل بعد أن أدى إلى القبيلة كل ما يستطيع وبعد أن بذلت له القبيلة كل ما تستطيع أيضا، وعلى هذا تلحُ الأغنية على استمالة الحرياء من ناحية وحثُّها على الرحيل من ناحية أخرى، مفترضة أن الحرياء - رغم أنها لا ترى أو تسمع - يمكن لروحها أن تتقبل كل ما يرجى منها وتستجيب له في الوقت نفسه.

ولا تهتم الأغنية البدائية - في مثل هذه المواقف السابقة- بالتقديم الوصفى الخالص بقدر ما تهتم بالتقديم الانفعالي للموقف، بمعنى أن المتخيل البدائي لا يلح - لحظة إبداعه للأغنية - على تشكيل الصور البصرية بقدر ما يلح على إيجاد النغمة الصحيحة التي تتناسب مع الموقف الخاص الذي نشأت عنه الأغنية. ولكن ثمة مواقف يلعب فيها العنصر الوصفى دورا مهما جدا، وذلك في المواقف التي يريد فيها المغنى أن يمنح الكائنات الروحية اللامحسوسة شكلا ماديا ووجودا محسوسا، ورغم أن البدائيين يتوسلون بالصور الشعرية في ثنايا أغانيهم، فإن وظيفة هذه الصور وماهيتها تختلف اختلافا واضحا عن وظيفتها وماهيتها عندنا نحن المعاصرين. إنها عندنا أقرب إلى أن تكون وسائل تعبيرية وأنماطاً أدبية نتوسل بها لنؤكد أمرا من أمور التجربة التي نعبر عنها، ولكنها بالنسبة للبدائيين بمثابة الوسائل التي يتوسلون

بها لخلع الحياة والصفات البشرية على كل ما هو مراوغ وغير محسوس. وبهذا المعنى، فإن الصور عندهم هي في أساسها لحمية الأسطورة وسداها في الوقت نفسه، فضلا عن أنها لا تستخدم استخداما مجازيا بقدر ما تستخدم استخداما حقيقيا تماما. إن بعض الجماعات البدائية في أستراليا **Australian Jajaurung** تتضرع إلى روح الرجل الميت كي تنهض وتحلق عاليا، فتقول إحدى أغانيها:

أيتها الروح الملونة بألوان قوس قزح

حلقي كالسنونو أو كالكروان

إن الصور هنا - بكل ما فيها من قدرة تعبيرية وتناسق - تجسد انطلاق الروح من الجسد الميت أثناء رحيلها إلى عالم الأرواح، فتقول كل صورة ما تهدف إليه حرفيا، وتستثير كل كلمة انطباعات بصرية واضحة، فضلا عن إيمان مبدعها بأنها ترجمة أمينة للواقع دون أدنى إحساس بوجود عمليات استعارية أو مجازية. وبذلك توصل الصور إلى المتلقى إيمان البدائي بالطبيعة الشفافة للروح وكيفية انبثاقها من رفات الميت ساعة إلى السماء فضلا عن رقة ورهافة تحليقها. ويؤمن البوشمن بالأرواح إيمانا يشبه ذلك، فيعتقدون أن أرواح الموتى ترمح في الفضاء وتمتطي الأمطار، وهم يستحضرونها عندما يحتاجون عونها قائلين:

أيها الرامحون فى السماء

أيها الرامحون

ألا تعرفوننى؟

يبدو أنكم لاتعرفون كوخي

إن البوشمن يعتبرون الموتى بمثابة الأصدقاء الذين ينبغى أن يقدموا العون وقت الشدة، ومن ثم يحادثونهم فى حرية كاملة معبرين عن دهشتهم لعدم سقوط الأمطار. إنهم يرون الموتى ترمح وتعدو فى السماء، ولكن ذلك لم يقض على الرابطة الصميمية التى تربط بينهم فى الأرض وبين أحبائهم فى السماء. وبعدئذ يخاطبون المطر نفسه كما لو كان حيواناً لا يعرف كيف يسوس نفسه أو يهذب سلوكه:

يجب أن تضع ذيلك بين قدميك

من أجل النساء اللاتى ينظرن راجفات إليك

يجب أن تضع ذيلك بين قدميك

من أجل الأطفال .

هنا، يعتف المطر لسلوكه الشائن غير المهذب، ويرى الخيال الوصفى المطر من خلال رؤية خاصة تستفز نغمة التعنيف والعتاب، وتجعل من الأغنية أغنية لوم ومداعبة فى الوقت نفسه.

هذا، وللخيال البدائى مجال رحيب فى تعامله مع الأرواح الشريرة. ولما كانت هذه الأرواح ذات قدرة هائلة على الإيذاء ويحتاج التعامل معها إلى صرامة وحسم، فإن الخيال يتهيأ للتعامل معها بقوة أكبر من تعامله مع الأرواح الطيبة، حتى يستطيع أن يقنعها بالكف عن الإيذاء والرحيل عن مواطن الجماعة. ولا يهتم البدائى بالوصول إلى هذه الغاية عن طريق الجدل والنقاش أو عن طريق الشتم والسباب. إن كل ما يهدف إليه هو بذل أقصى ما فى وسعه لطرد هذه الأرواح بأية وسيلة ممكنة. وغالبا ما تكون هذه الأرواح الشريرة هى أرواح الموتى والأشجار، الذين يعودون إلى الأرض بقصد إيذاء الأحياء، وما أكثر وسائلهم لتحقيق ذلك. لذا، عندما يتهيج فيل من أفيال الغابة ويحطم فى طريقه كل شىء، فإن أقزام الجابون يرجعون ذلك إلى فعل روح شريرة لدغته وسببت له هذا الهياج. ولكى يبعد الأقزام تأثير الروح الشريرة عن الفيل يغنون له هذه الأغنية التى تحمل نبراتها معنى الاسترضاء والتهدئة. وفى الوقت الذى تتعامل فيه الأغنية أساسا مع الأرواح فإنها توجه خطابها مباشرة إلى الفيل:

الفيل العجوز، والد القطيع

تسوقه إرادة الأرواح الشريرة فى الغابة

إنه ذاك الذى يهيم وحيدا، تلفظه كل إناث القطيع

أيها الفيل الأب، أين ضاعت قوتك العاقلة؟

تلك القوة التي كنت تتباهى بها؟

يقترّب الفيل العجوز من أكواخنا

تسوقه إرادة الأرواح الشريرة في الغابة

نرجو ألا ترى عينك أكواخنا، أيها الفيل الأب

نرجو ألا تسمع أذنك صرخات أطفالنا الصغار

نرجو ألا تحطم أقدامك الهائلة أكواخنا

أيها الفيل الأب، أيها الفيل الأب

وبعد أن تؤدي هذه الأغنية ترحل كل الأرواح الشريرة التي يخشاها الأقزام. إن الهدف المباشر للأغنية هو استرضاء الفيل الذي أثارته الأرواح الشريرة ودفعتّه إلى تهديد أمن القرية، ولكن الأغنية لا تحقق ذلك عن طريق سبّ الفيل أو شتمه وإنما عن طريق مخاطبته في أسلوب يحاول التودد والتذلل له. ويمكننا أن نلمح في كلمات الأغنية - فضلا عن ذلك - مشاعر الاستهزاء الحاني إزاء الفيل، على أساس أن سلوكه الأخرق هذا إنما يرجع إلى كبر سنه وتخريفه، فهو لم يكن على

هذا القدر من الخرق إبان فتوته، وفي هذا الأسلوب مراعاة لمشاعر الفيل من ناحية، وطعنة غير مباشرة للأرواح الشريرة من ناحية أخرى؛ لأن هذه الأرواح - كما توضح الأغنية - لم تستطع السيطرة إلا على فيل عجوز عنيّن تلفظه كل إناث القطيع. قد يكشف هذا الأسلوب في معالجة الأغنية عن قدرة الأقرام على المخادعة والمداورة، ولكنه يشي أيضا بخوفهم المتأصل - الذي يكمن وراء سطح الأغنية - مما قد يحدثه الفيل الهائج بالأكواخ الواهنة التي يسكنون فيها، فضلا عن أطفالهم الذين يرقدون داخل هذه الأكواخ دون أدنى حماية. هذا، ولا يجد الأقرام أدنى صعوبة في تخيل ما تصنعه الأرواح أو ما يمكن أن يصنعه الفيل بعد إثارتهم له، ومن ثم يعالجون الموقف كله كما لو كان أمرا واقعيا تماما، فيحاولون استرضاء الفيل وطرد الأرواح الشريرة عنه، لعل في ذلك كله ما يبعد الضرر عنهم. وتمكنهم معرفتهم بعادات الفيل وطباعه من الحديث إليه في ثقة ودون خوف أو حياء. لذا يدعونه بالأب، وهو لقب يليق بسيد الغابة العجوز، وبما أن الآباء قد يستجيبون أحيانا لانتقادات أبنائهم، فإن الفيل قد يستجيب هو الآخر لما يرجونه منه.

ويؤمن الأقرام أيضا بالعفاريت التي تظهر ليلا في شكل أشباح بيضاء تجوب الغابة، وغالبا ما تظهر لهم هذه الأشباح على هيئة هياكل



عظمية يتوهج الجمر في محاجرها بينما يحدث اصطكاك أسنانها صوتا يشبه صوت تكسر البندق أو الجوز. وهم يؤمنون أن هذه العفاريت كان لها ماضٍ شرير وعادات سيئة - إبان حياتها الأرضية - ما زالت تحتفظ بهما في أشكالها الجديدة. ويخشى الأقزام هذه العفاريت خشية هائلة تظهر بوضوح تام في إحدى الصلوات التي يوجهونها إلى أحدها (الذي يدعونه أوجيرى Ogiri) طالبين منه الرحيل بعيدا عن أكواخهم:

يا أوجيرى، أنت يا آكل البشر على الأرض

يا أوجيرى، ابتعد عن أكواخنا

لقد رأينا عينيك تتوهجان في ظلمة الليل، يا أوجيرى

وسمعنا صوت أسنانك الصاخبة

أنت يا آكل البشر على الأرض،

إننا نعرفك حق المعرفة، يا أوجيرى

فلا تحاول الاقتراب من أكواخنا

إن (أوجيرى) يعامل هنا باحترام أكبر مما كان يعامل به الفيل الأخرق في الأغنية السابقة، ويرجع هذا إلى قوته المرعبة والهائلة التي تخيف الأقزام. وتوضح الأغنية الدور الذي يلعبه الخيال البدائي في

خدمة المعتقدات البدائية، فضلا عن أنها تكشف عن سهولة تكيفه مع هذه المعتقدات. إن العفاريات أمثال (أوجيرى) معروفة تماما لأغلب البسطاء من الناس، كما هي معروفة للأطفال، خصوصا عندما يسكن هؤلاء وهؤلاء داخل الظلام الكثيف في غابات المناطق الاستوائية. ولأن المغنى يعرف عادات (أوجيرى) جيدا، فإنه لا يحتاج إلى وصفه وصفا تفصيليا، حسبه أن يكتفى في تصويره بالعينين المتوهجتين كالجمر والأسنان المصطكة الآكلة لحم البشر، كى يعطى انطبعا مرعبا يجمد الدم فى عروق المتلقى للأغنية. إن المظهر العام لهذا العفريت ليس جديدا تماما على الأقران. وعندما تقول الأغنية إنها تعرفه، فإن المعنى المتضمن هنا هو أنه يثير فيهم رعبا هائلا، لذا تُؤدَّى الأغنية باعتبارها صلاة تهدف إلى طرده عن أكواخ القرية. ولكنها تقدم فى أسلوب غير عدائى لا يمكن أن يحدث تأثيرا صارما لدى هذا الوحش المرعب، وهذا أمر طبيعى ومقبول لدى الخيال البدائى، لأنه طالما كان هذا العفريت هائل القوة، فإن الأمل الوحيد فى إبعاده عن القرية هو مخاطبته، فى أسلوب إنسانى لا يتهدده ولا يسببه، بل يغريه بالابتعاد والكف عن الأذى. وهذا أسلوب فى المعالجة يتناسب مع طبيعة ذلك العفريت الهائل، الذى يجب أن يساس فى حذق وحصافة، وإلا كانت العواقب وخيمة.

ولا تتجول أشباح موتى الأقرام خلال النهار، وإنما تتدلى  
كالخفافيش على جدران المغارات المظلمة. وقد يذهب قزم الجابون إلى  
هذه المغارات دون أن يرى أى واحد منها، ولكن ذلك يرفع من قدرها فى  
نظره. ولا يدهشنا أن يتساعل هؤلاء الأقرام عن الأماكن التى تقطنها  
الأشباح أو عما إذا كان هناك من رآها، إذ لا يمكن الاستغناء عن مثل  
هذه الأسئلة، خصوصا إذا كان من الممكن كبح جماح هذه الأشباح، أو  
محاصرتها. إن الأقرام يفترضون وجود هذه الأشباح، ولكنهم يستغربون  
- بلاشك - فشلهم فى رؤيتها، ومن ثم يغنون هذه الأغنية التى تمسك  
كلماتها بخيوط التناقض فى الموقف، وتكشف الدهشة التى يثيرها،  
وتوضح المدى الذى يصل إليه فضول الأقرام أثناء بحثهم عن إجابات  
ترضى هذا الفضول:

أرواح الغابة، أشباح الليل

التي تتدلى خلال النهار الساطع

مثل الخفافيش التى تمتص دماء البشر

على الجدران الزلجة فى المغارات الكبيرة

بالقرب من الطحالب الخضراء، دون الصخور الكبيرة

خبرنا عن رأى أشباح الليل؟

خبرنا عن رأيهم؟

ورغم تهرب المغنى، هنا، من تقديم صور واضحة لهذه الأشباح فإنه مفتون بها، لذا يشكّل صوراً واضحة عن أماكن اختفائها. ومن المؤكد أنه لم يجد أدنى صعوبة في مقارنتها بالخفافيش، ولكن قوة الأغنية تتمثل في أنه يفهم تماماً ما الذى تعنيه هذه المقارنة، ويدركه فى وضوح وقوة. إنه يقول لنفسه: إن هذه الكائنات تعيش فى الكهوف، وإنه فإنه من الممكن رؤيتها، لذا يتساءل - دون أى قصد إلى التهمك أو الاستهزاء- عما إذا كان هناك من رآها فعلاً. ومثل هذا الفضول ليس عدوانياً، ولكن من الممكن أن يخفى وراءه عنصر الخوف، فإن الأشباح تثير كلا من الخوف والفضول، بل إنها - فى بعض الأحيان - قد تثير مشاعر الصداقة، حتى لو كانت هى نفسها أبعد ما تكون عنه. وهذا الخليط من المشاعر المتناقضة والمفهومة تماماً هو ما تحاول الأغنية أن تقدمه. وعندما يطلق سراح هذه الأشباح فى الليل لتتجول مستعينة بضوء القمر، يثير احتمال وجودها القلق والتوقع فى نفس القزم الذى يخشاها بل يدفعه إلى الفرار وتجنب أذاها بقدر الإمكان. ولكن هذا أمر لا تذكره الأغنية التالية بشكل مباشر:

أيتها النجوم المتألثة فى الليل الأبيض

أيها القمر الساطع فى الأعلى

ينفذ أشعته الشاحبة عبر الغابة

أيتها النجوم صديقة الأشباح البيضاء

أيها القمر احمنا واحرسنا

تهدف هذه الأغنية إلى تسجيل مساعدة القمر والنجوم ضد أى خطر محتمل للأشباح، وهو واضح إلى درجة أن الأشباح تُذكر فى أسلوب محايد وودى فحسب. ولا يرى القزم أية ضرورة لتأكيد مقصده من الأغنية، وإنما يأخذ على عاتقه تمجيد النجوم والقمر بكلمات مناسبة. ويسهل على خياله أن يتصور الكيفية التى يمكن لقوى السماء فى الليل أن تكبح بها جماح الأشباح، ومن ثم يستأنف أداء الأغنية بروح مهدنة ومحايدة.

ترجع سهولة استحضار كائنات ما فوق الطبيعة إلى التسليم المطلق بأن هذه الكائنات موجودة وفعالة فى العالم الفيزيقي، وإلى أنها تنتمى إليه كما ينتمى الإنسان تماما. ولا ينطبق هذا فحسب على القوى الأكثر غموضا مثل تلك التى تستنزلها تعاويذ الكهنة والسحرة على

الأعداء البعيدين بل ينطبق أيضا على تلك الكائنات التي يعتقد البدائيون أنها قد تسبب لهم الأذى ما لم تسترض استرضاء كافيا. إن تأثير هذه القوى والكائنات تأثير حقيقي جدا، لا يحتاج مبدع الأغنية البدائية إلى الإفاضة في الحديث عنه، طالما أنه يدرك أن كل من رأى مدى ما تعانيه ضحاياها يعرف تأثيرها جيدا. ولكن حقيقة هذه القوى أثناء ممارستها لنشاطها ينبغي أن تكون واضحة في ذهن المغنى، إلى الدرجة التي تتطلب جهدا، خصوصا عندما يريد أن يتخيل هذه القوى أو الكائنات، وهو لا يتخيلها من خلال تقديمه لصور بصرية تكشف عن ماهيتها، وإنما عن طريق تقديم الصور التي تكشف عن تأثيرها، وهذا أمر معقول، طالما أن هذه التأثيرات هي التي تهمة أكثر من أى شىء آخر، فضلا عن أنها معروفة لكل إنسان، لذا تخلع بعض الجماعات البدائية الأسترالية -Aus-tralian Eualayi بعض أسنانها حتى لا تهاجمها الأرواح الشريرة، وهو أمر توضح الأغنية التالية مزاياه بشكل عملي:

تستطيع الآن أن تواجه روح بوراه

دون أن يؤذيك

لأنه سيعرف ذاته في نفسك

إنَّ خلعتك الأسنان الأمامية

هو العلامة

التي سيتعرف بها عليك

لا توجد، هنا، أية صور عن الروح التي يخشاها البدائي، لأنه ليس ثمة حاجة إليها. وبالرغم من أننا - مثل المغنى - لانعرف لماذا يحدث خلع الأسنان بالذات هذه النتيجة، فإنه يكفينا أنها تحدثها وحسب. لقد نفذت الروح في صدر البدائي بسلام، واستجابت لدعوته، وأصبح كل شيء على ما يرام، وفي هذا الكفاية. وهناك حالة أكثر طرافة من ذلك: آمن أحد البدائيين الأستراليين أن ثمة لعنة قد حلت به، وذلك بفعل بعض الأعداء الذين يسكنون أرض دولر Dullur وحاول أخوه المدعو ونبرى Wenberri - وكان مطبياً - أن يساعده في طرد هذه اللعنة، وذلك بإعداد أغنية يستدعى فيها روحا قويا يدعى بنجل Bunjil كي تساعد أخاه:

سنذهب جميعا إلى العظام، سنذهب جميعا إلى العظام

التي يسطح بياضها في أرض دولر

ويأتى أبونا بنجل بغناؤه الصاخب

ويدخل في صدري، في صدري

تبدأ هذه الأغنية أو التعويذة بالكلام عن الخطر الذي يأتي من أرض بولر، فضلا عن أنها تشير إلى العظام التي ترمز إلى اقتراب الموت. ثم تستحضر روح بنجل ليدخل في صدر الرجل المريض كي يحمي جسده من اللعنة التي أصيب بها، مشيرة بذلك إلى أن الأكم يوجد في الصدر، ومن ثم فعلى الروح المخلص أن تنفذ في هذا الصدر حتى تطرد آلامه. ويتناسب قدوم الروح بكل ما فيه من صخب وبهجة مع الحالة النفسية لمريض يرجى شفاؤه. إن كل جزء من هذه الأغنية يقدم بطريقة بارعة تكشف وتبلور كل المراحل المختلفة للتعويذة. قد نرى نحن في هذا كله شيئا وهميا بعيدا عن الواقع، ولكن الأمر ليس كذلك على الإطلاق بالنسبة لمبدع الأغنية، الذي يؤمن إيمانا تاما بأن كلا من اللعنة والروح المخلص إنما هما أمران حقيقيان تماما؛ ومن ثم لا يجد أدنى صعوبة في تخيل كليهما.

في هذه الحالة بالذات مات المريض، ولكننا لا نعالج الأغنية السابقة باعتبارها أغنية موت. أما أغاني الموت فإنها تجد أغنى مجالاتها في التفكير فيما سيحدث لروح الميت بعد مفارقتها لجسده، فضلا عن مطامح الجماعة وما تأمله لهذه الروح في حياتها الأخرية. هذا، وتختلف أفكار الجماعات البدائية في مجال الموت اختلافا كبيرا، ولكن على الرغم



مما لاحظته الباحثون من أن جماعات اليامانا Yamana والأندامانيز An-damanese لا تهتم كثيرا بالحياة الآخرة أو أنها تتشكك في إمكانية حدوث ذلك، فإن الذى لا شك فيه هو أن أغنيات الموت تشغل انتباه البدائيين وتثير قدراتهم التخيلية إلى أقصى درجة. إن الموت موضوع لا يعرف عنه أحد شيئا مؤكدا أو ثابتا، وعلى الرغم من تمسك المعتقدات البدائية الراسخة به، فإنها لا يمكن أن تبرهن عليه إلا من خلال استخدامهما الكامل للملاحظات التى جمعها البدائي عبر تأمله الطويل والفعال لمشاهد الحياة اليومية ولظواهرها من حوله. لذا، فإنه لا يستطيع أن يتأمل - فى وضوح وثقة - الحياة بعد الموت، إلا عندما يربطها بحياته التى يعرفها، فضلا عن أنه لا يشكّل تصورات المرتبطة بما تعنيه أساطير البعث الجديد إلا بعد إخضاعها لهذا النمط من التفكير. ومن ثم يقيم صلة قوية بين الموت والحياة معا، ويربط ما بين الحضور المؤكد والمباشر للجسد الميت وبين الحياة الطويلة أو القصيرة التى مرّ بها هذا الجسد. على أن مثل هذه المعتقدات ليست دائما بالغة الوضوح، أو مسهبة التفاصيل، أو ثابتة العناصر عند كل الجماعات البدائية، إذ تحتفظ كل جماعة منها بمخزون خاص قد يتفق أو يختلف مع ما تحتفظ به غيرها. ومهما يكن من أمر، فإن الاختبار أو المحك الفعلى للدور الذى يلعبه الخيال البدائي فى مجال الموت، يتمثل فى المدى الذى يمكن أن

يصل إليه أثناء تعامله مع موضوع غير مؤكد ولا يمكن الوثوق في صوابه المطلق.

هذا، وتلتزم أغاني الموت بخط المعتقدات السائدة، فتراعى حدوده ولا تتعدى مجالاته. وعلى هذا، فإن ما يقال عن حياة ما بعد الموت ينبغي أن يتناسب مع ما تردده الناديات حول جثمان الميت. ولا يستلزم ذلك أن تكرر الأغنية إحساساتهم أو انفعالاتهم تكرارا حرفيا، إذ يكفي لها أن تأخذ هذه الأشياء في الاعتبار دون أن تهمل ألم الخسارة والفقد الذي يظهر وقعه الأليم في نديهن.

وتخلو الأغنيات التي تتحدث عن الانتقال من الحياة إلى الموت من القلق والتوتر، خصوصا عندما تقوم على الإيمان بأن الحياة الأخرى إنما هي صورة شاحبة ومجدبة من هذه الحياة وليست بأفضل منها. ولما كان الموتى يحرمون في هذه الحياة الأخرى من كثير من مباحج هذه الحياة ومتعها، فإن الأغنيات التي تتحدث عن هؤلاء الموتى تلح كثيرا على هذه المباحج والمتع وتعددتها في كلماتها. وأقرب مثل على ذلك يأتي من الأغاني التي تشيع على السنة الجماعات البدائية في أستراليا مثل الإيولاي الأسترالي **Australian Eulayai** فعندما يتجمع أفراد هذه الجماعة حول قبر امرأة مثلا، يقف أكبر الذكور سنا من أقارب المتوفاة

أمام القبر كى يؤينها، بينما تترنم النساء بالأغنية التالية فى الفترات  
التي يستريح خلالها الرجل من الكلام:

لقد ذهبنا عنا ولن تعود ثانية أبدا

ولن تجمع عسل النحل بعد الآن

ولن تحفر الأرض باحثة عن ثمارها المخبوءة

لقد ذهبنا عنا ولن تعود ثانية أبدا

المحار الوفير يملأ الخليجان

ولكنها لن تبحث عنه بعد الآن

وسوف نصطاد السمك من الأنهار

ونأتى بالزيت الذى يجمل شعورنا

لكن هذه الراقدة فى القبر لن تطلب شيئا من ذلك

لن تشعل النار مرة ثانية أبدا

لأنها ذاهبة إلى مكان ليس به نار

ذاهبة إلى النسوة الموتى، النسوة الموتى

اللائى لا يُشعلن نارا

قد تكون الفاكهة والبذور عندهن وفيرة

لكن ما من طيور أو حيوانات لدى أولئك النسوة فى الأعلى

تقدم الأغنية فكرة متميزة عما يحدث للمرأة بعد موتها، عن طريق تصوير الأوجه السلبية لحياة ما بعد الموت والإلحاح على الأشياء التى لا توجد فى هذه الحياة. وتوائم بين إحساس المغنى بألم الفقد أو الحرمان وبين إيمانه بمعتقدات الجماعة عن العالم الآخر، وهى موازنة تتصاعد إلى ذروتها عندما تفصل الحديث عن الأشياء المبهجة التى لا توجد فى العالم الآخر. ورغم أن خيال المغنى لا يحاول تفسير جذب العالم الآخر، فإنه يمارس دوره فى أسلوب عاطفى رزين عندما يخبرنا بما سوف يحدث فحسب.

ويتضح هذا التفاعل القوى بين الخيال والانفعالات عند جماعات بدائية أخرى استطاعت أن تقدم أفكارها عن الحياة الأخرى بشكل أوضح من الجماعة السابقة. وتؤمن هذه الجماعات بأن روح الميت لا تفارق الأماكن التى كانت تعمل بها فى أثناء حياتها الأرضية، بل تظل باقية فيها وتشارك أفرادها الأحياء حياتهم. لكن مثل هذه المعتقدات تستلزم خيالا أكثر خصبا، يمتلك القدرة على تشكيل علاقة حميمة بين الأرواح المحلقة وبين أماكن وجودها على الأرض فضلا عن البشر الذين كانت لهم بهذه الأرواح صلة أو أكثر. وهذا أمر توضحه لنا أغنيات

النساء التي وصلتنا عن بعض الجماعات البدائية التي تسكن جزيرة باثورست Bathurst Island شمالي أستراليا. وهي أغنيات تغنيها أرامل الموتى، وتتسم غالبا بقصرها الواضح، فضلا عن أن بعضها يأخذ شكل حوار يدور بين الأرملة وزوجها الميت، وفي هذا الحوار لا تكتفى الأرملة بالغناء فحسب بل تقوم بتمثيل المواقف التي يدور حولها الحوار. وتتسم هذه الأغاني بما تحمله من مشاعر صادقة وصريحة، وهذا أمر طبيعي من بشر بسطاء لا يحاولون إخفاء مشاعرهم خصوصا تلك التي تتصل بالموت. وغالبا ما تشكل بعض هذه الأغاني وحدة متجانسة، أو سياقاً متسلسلاً، يبلور كل جزء منه حالة من الحالات الذهنية للأرملة الحزينة، ابتداء من لحظة الموت الفعلية. إن الزوج يموت، وبمجرد أن يحدث ذلك تبدأ المرأة أغنية نائحة، وعندما يُعد للدفن تنطلق في أغنية أخرى توضح فيها الفارق بين الجسد الميت وروحه الحية:

قد أعد قبرك الآن

ولكني لا أعرف إلى أين تذهب

إن جسدك مسترخ أمامي يغطيه لحاء الشجر

وعلى هذا الجسد أن يرقد في القبر

هنا، يبدأ خيال الأرملة توثبه، ومن ثم فإنه لا يحاول أن يصل إلى أي تفسيرات أو حلول، إذ يكفي في هذه المرحلة أن تمسك الأرملة بخيط

الموقف وتعد نفسها للحظة الدفن التي يختفى فيها جسد الزوج الملقوف بلحاء الأشجار، وبعد ذلك يمكن لها أن تتسائل وتعرف المكان الذي ستذهب إليه روح زوجها. وبمجرد أن تبدأ هذه المرحلة تلج المرأة عالماً خاصاً تتخيل فيه أن روح زوجها قد حضرت إليها، وأنه قد عرفها. بل إنه ليسألها عن ذلك المكان الغريب الذي وجد نفسه فيه. وهنا تجيبه هي وتخبره عن المكان الجديد الذي حلّ فيه. ويأخذ ذلك كله شكل حوار يدور بين تلك الأرملة وبين زوجها المتوفى، وينساب الحوار في اقتناع عميق لا تشوبه شائبة شك في أن هذه الأرملة تسمع زوجها الميت وتحادثه في نفس الوقت:

المرأة : لقد أصبحت أشبه بالسلحفاة  
ولكنني أسرع إليك

الرجل : إنى لا أعرف أين أنا

المرأة : انظر، ها هي روح زوجي  
لقد ترك مكانه وجاء إلى

وتؤكد له أنه لم يتغير، وأنه ما زال كما هو، رغم كل ما يشعر به من غربة في عالمه الجديد، متخيلة أن هذا يساعده على أن يستعيد شخصيته القديمة من جديد. إنها تخطو الخطوة الأولى، وتسعى إلى

استعادة العلاقة القديمة مع زوجها الميت، تدفعها إلى ذلك رغبتها في لقائه والتواصل معه ثانية. وبمجرد أن يتم ذلك، تستمر العلاقة وتنجح، وتأخذ طابعا جديدا يتناسب مع الظروف الجديدة.

وفى أغنية ثالثة تشعر الزوجة أن روح زوجها الميت تغنى لها، ومن ثم تجيبه قائلة:

من ذاك الذى يغنى؟

إنها روح زوجى

لا تذهب مع النساء الأخريات

وإلا فإننا -نحن زوجاتك- سنمنعك من ذلك

إنها تشعر أنها ما زالت زوجته، وأن لها حقوقا عليه، وأن عليها أن تؤكد هذه الحقوق حتى لا تضيع. إنها تزعم أن زوجها الميت قريب منها، وأنه يميل إلى أن يسلك نفس السلوك الذى كان يسلكه أثناء حياته، ومن ثم تستجيب إلى هذا السلوك استجابة سريعة وتلقائية فرحة. وأول ما يعينها عندئذ هو أن يكون ذلك الزوج مخلصا لها، ولهذا تؤكد فى أغنيتها حقوقها وسلطانها عليه.

وفى أغنية رابعة تبدأ المرأة الحوار، فتصارع زوجها بكل ما حدث

لها وتتعترف له بما يؤرق ذهنها، وتأتى إجابة الرجل الذى يعدها بأنه  
سيأتى إليها ويمارس الحياة معها من جديد:

المرأة : لقد أصبح لى عديد من العشاق

الرجل : لقد تركت منزلنا

لكننا سنلعب ونسير معا طوال الليل

وعندئذ سوف تقولين لى من هم عشاقك

وهنا نجد صدمة صغيرة جذابة. إنها تعترف له بأمر عشاقها،  
وهو - فى تسامح مبهج - لا يلقى بالا إلى ذلك، ويعددها بأن يبحث عنها  
ويسمع لكل ما تريد أن تقوله، وعلى الرغم من أن المرأة لا تشك فى  
إمكانية تحقيق هذا الوعد، فإنها لم تكشف عما إذا كان زوجها قد حققه  
أو لا، حسبها أن قد كشفت عن هذا الفضول المتوثب الذى ما زال لدى  
الزوج حتى الآن.

وفى أغنية خامسة تجعل الأرملة زوجها يتحدث وحده، وتدعى أنه  
يعرف مدى ما تقاسيه وتكابده من بعده، بل إنه يرغب فى إسعادها:

لماذا أصبحت هزيلة نحيلة؟

إنى حزين من أجلك



فما من أحد يعطيك طعاما

تعالى - سريعا - إلى

وسأمنحك طفلا يشبهنى

تعالى فأنا ممتلىء بالقوة

وهنا، تنتهى الحكاية الحزينة نهاية سعيدة، وتكتسب الكلمات الحانية الرحيمة للزوج الميت طابعا عمليا، على الرغم من أن الأغنية لا توضح كيفية تحقيق ما بها من آمال. إن الأرملة تؤمن - بكل ما لديها من خيال قوى وإحساس متوثب - أنها يمكن أن تتحدث مع هذا الزوج، وتحيا معه، بل يمكنها أن تستمتع معه من جديد بكل مباهج الأمومة والزوجية.

وهناك مجموعة أغنيات أخرى تشبه المجموعة السابقة وإن اختلفت معها، إلى حد ما، فى نوع النهاية التى تصل إليها. والعلاقة التخيلية بين الأرملة وزوجها - فى هذه المجموعة - مشحونة بالمفاجآت والمشاحنات، وهذا أمر طبيعى، إذ إن الجماعات التى صدرت عنها هذه المجموعة تؤمن ببقاء العلاقة البشرية بين الزوجين كما هى حتى لو مات أحدهما وانتقل إلى العالم الآخر. وعلى الرغم من أن هذه المجموعة

تنبض بعاطفة صادقة، فإنها تتسم بالفجاجة فى بعض مواضعها، وهى فجاجة توضح لنا ما الذى يعنيه الموت لدى أناس لا يخلجون على الإطلاق من نزواتهم الحسية، ويتحدثون عنها بصراحة ووضوح. ففى أحد مواضع هذه المجموعة تغنى الأرملة لزوجها الميت قائلة له:

دعنا نرقد سويا هنا

لنبق هنا، ولا تهتم كثيرا بحرارة الشمس

تحت شجرة المانجو التى قتلك عندما خصمك هذا الصباح

إنها قريبة من قبر أيبك

إن لدى شعرا غزيرا ما بين فخدى

وخصمك أت كى يمسك بى

إن المرأة تنظر إلى نفسها كما لو كانت فريسة لا فكاك لها أمام قاتل زوجها، وهذه الفكرة لا تغويها تماما، إذ إنها تصرح لزوجها برغبتها فى لقائه تحت ضوء الشمس اللافحة حتى تسكن مشاعره بعد موته العنيف، وهى تخبره بما قد حدث، كما لو كان لم يعرف بكل ما حدث، وتحسارحه بيأسها من النجاة من وقوعها فى الشرك. ويكشف لنا الانفعال المفاجئ فى السطرين الأخيرين عن مدى التداخل والتلاحم

الكامل بين الموت والحياة فى لحظة واحدة، ويرينا كيف أن لشهوات الجسد الإنسانى القدرة على الظهور حتى فى أشد لحظات الألم والحزن. ومن المؤكد أن هذا الإحساس بقوة الجسد الإنسانى هو الذى يجعل مثل هذه الأغنيات صادقة تماما، إلى الدرجة التى تقنعنا بأن ما يوجد فى الحياة لا يمكن أن يبدده الموت فى بعض الأحيان.

أما الأغنية الثانية فى هذه المجموعة فتكشف عن علاقة صادقة بين الرجل وأرملته، ولكن الرجل لا يريح زوجته، فضلا عن أنه يحذرُها من عالمه الموحش الذى يحيا فيه، والذى ستشاركه فيه لو ماتت:

الرجل: لماذا تأتين هنا كل يوم؟

المرأة: لأنى أرى مكانك ملوَّنا ومزخرفا

تعالَ إلىَّ

اخرج من مقبرتك

لقد رأيتك ترقص هنا منذ برهة

الرجل: لماذا تأتين هنا؟

المرأة: أنا لست عجوزا، أنا شابة

الرجل: حسنا، إنى أنتظر ك هنا

يسرني أن أرى زوجتي قريبة منى

لكن ستكونين عطشى، ولن أستطيع أن أعطيك ماء

وأخذك إلى بلاد جافة لا ماء فيها

إن هذه الأغنية تنتهى دون نهاية حاسمة؛ فالزوجة ممزقة بين رغبتها فى الحياة وبين دعوة زوجها كى تشاركه مماته، وهذا التمزق هو الذى يشكّل محور الأغنية. إن الخلاف بينهما نابع أساسا من علاقتهما الغريبة، فالزوجة تأتى كل يوم إلى المقبرة؛ لأنها تعتقد أن روح زوجها تلهو وترقص، وبمجرد أن ندرك هذه الحقيقة نستطيع أن نستنتج أن الزوجة تفضل البقاء سلبية دون أن تحاول التفكير جديا فى إجابة مطلب زوجها. والحوار فى هذه الأغنية أقرب إلى أن يكون شجارا بين زوجين، يعرف فيه الزوج ما يريد، أما الزوجة فليست متأكدة من رغباتها.

وهناك أغنية ثالثة، لا تفترق كثيرا عن السابقة، إذ تسمع الزوجة فيها غناء الأرواح، وتشعر بصوت زوجها واضحا بين باقى الأصوات:

المرأة: كل هذه الأرواح تغنى

الرجل: لماذا تناديننى؟

لماذا لا تنامين معى هنا فى الليل؟

المرأة: لا، إنى أفضل أن أرعى طفلنا

الرجل: ابقى معى، وكونى زوجتى مرة أخرى

لماذا لا تقدمين لى الطعام؟

ولماذا تُفشين كل ما أقوله لك من أسرار؟

المرأة: لماذا تفكر فىّ أو فيما أقول؟

الرجل: إننى أتدلل إليها بينما هى تنام الليل

إن الزوج هنا يشاكس زوجته التى تبرر عدم زيارتها له بعلة قوية، وهو لا يوجّه السطر الأخير إليها وإنما يوجهه إلى الأرواح التى يرسلها لتراقبها. وهذه الأغنية أيضا نمط من أنماط الشجار بين الزوج والزوجة حول السؤال المحير: هل ينبغي لها أن تبقى معه أم مع طفلها لترعاه؟ وكل ذلك يقدم بأسلوب بالغ الواقعية، ينبع من خوف الزوجة من غضب زوجها لتتكرها له، خصوصا وأنه سيظل يراقبها.

إن الإحساس بالحياة الأخرى التى توجد وراء المقبرة واضح كل الوضوح فى الأغنيات الثلاث السابقة، إلا أنه فى هذه الأغنية الأخيرة

أكثر تحديدا وحصرًا، فالزوج الميت هو الذي يريد أن يستعيد علاقته  
بزوجته ويسلك معها نفس السلوك الذي كان يسلكه إزاءها إبان حياته.  
وتتبع القوة التخيلية في هذه الأغنيات كلها من سهولة الإحساس  
بحضور الزوج الميت ورؤية شكله وهيئته أو سماع صوته وحديثه. ومن  
المؤكد أن هذه الأغنيات قد نبعت من وحدة أولئك الأرامل ومن تأملهن  
الطويل في ذكريات أزواجهن، ولكن علينا أن نلاحظ مدى الحدة والرهافة  
التي تكتسبها هذه الذكريات المعاناة. قد تبدو لنا هذه العلاقة التي  
يتحدث عنها الأرامل علاقة وهمية تماما، بل قد يعسر علينا فهمها،  
ولكنها رغم ذلك علاقة واقعية تماما في تصور هؤلاء البدائيين، بل إنهم  
يؤمنون بها إيمانا جازما، باعتبارها جزءا من عقائدهم ومسلّماتهم. وفي  
كل هذه الأغنيات التي وصلتنا من جزيرة باثورست، ينطلق الخيال  
لممارسة دوره من خلال المشاعر والمعتقدات التي تكمن في ذهن المغنى،  
ومن هنا تأتي نبرتها الواثقة وصلابتها التي تجعلها تخطئ أو تنحرف  
في اغترابها الواقعي تجاه عوالم ما فوق الطبيعة.

وعلى العموم، فإنه على الرغم من تناول البدائيين لحياة ما بعد  
الموت ببعض الحذر وداخل حدود معترف بها، فإنهم - على الرغم من  
ذلك- يسمحون لتأملاتهم بقدر واضح من الحرية والحركة داخل هذه

الحدود المعترف بها، على النحو الذي توضحه الأغنيات السابقة. وقد يشترع الكهنة والسحرة بعض العقائد المنمقة والمرتبة عن حياة ما بعد الموت، كما يحدث لدى جماعات السيمانج Semang، ولكن نادرا ما تحوز هذه العقائد شعبية كبيرة أو تتردد على ألسنة الناس إلى الدرجة التي يظهر صداها في أغنياتهم. وهذا أمر طبيعي، فالأغنية البدائية تهتم أساسا بكل ما يؤمن به البدائي العادي أو يشعر به حيال الموت أو غيره، بمعنى أنها ترتبط بالتأملات التي يثير وقعها في نفسه كل ما هو ملهم ومقدس، وغالبا ما تدور هذه التأملات حول الشكوك التي تعتور عقله إزاء العالم الذي يحيا فيه.

وكل هذه أمور تستلزم معالجة تخيلية واضحة وصريحة، تتيح للمغنى الحرية الكافية التي تجعله يحدد مدى ما يمكن أن يصل إليه تأمله، فضلا عما يمكن أن يصنعه. ومن ثم، فإن أقزام الجابون - بعد دفنهم الميت في كهف أو شجرة - يتغنون بكل ما يدور بخلداهم حول مصيره أو قدره:

القائد : إن أبواب دان مغلقة

الجماعة: مغلقة أبواب دان.

القائد: إن أرواح الموتى تحلق مسرعة هناك

في جماعات أشبه بالبعوض

التي تتراقص في الليل

الجماعة: التي تتراقص في الليل

القائد: كتراقص البعوض في الليل

عندما تتكاثف الظلمة تماما

عندما تموت الشمس

عندما تتكاثف الظلمة تماما

كتراقص البعوض في الليل

كزوابع أوراق الأشجار الموتى

عندما تزمجر العاصفة

الجماعة: عندما تزمجر العاصفة

القائد: إنهم ينتظرون ذلك القادم

الجماعة: ذلك القادم



القائد: ذلك الذى سيقول: تعال أنت، أما أنت فلتذهب

الجماعة: ذلك الذى سيقول: تعال، اذهب

القائد: وسيكون خمفوم مع أبنائه

الجماعة: مع أبنائه

القائد: وهكذا تكون النهاية

لا تخطُّ الأغنية هنا نظاماً لحياة ما بعد الموت، وإنما تهتم -  
فحسب- ببدايات هذه الحياة، عندما تذهب الأرواح - بعد فراقها  
للأجساد- إلى كهف دان، حيث تنتظر تقرير مصيرها. وتشير مقارنة  
الأرواح بالبعوض أو بالأوراق الموتى إلى هذه المرحلة التمهيديّة، بعد موت  
الجسد وقبل التحول الكامل للأرواح إلى كائنات هوائية مجنّحة. وتكتفى  
الأغنية بهذا فقط، فتكشف عن المرحلة الانتقالية التي تمر بها الأرواح من  
حياة إلى أخرى، عندما يجمعها الإله خمفوم Khmvum معاً عند أبواب  
دان، كي يقرر مصيرها. قد يكون لدى من يستمعون إلى هذه الأغنية  
أفكارهم الخاصة عما قد يحدث بعد ذلك للموتى، ولكن ما تقدمه الأغنية  
كان فيما يرتبط بهذه المرحلة التي تصورها، أما ما بعد ذلك فإنها تتركه  
بلياقة واضحة بون أن تجيب عن الأسئلة الأساسية المرتبطة بالموت.

والانطباعات المتقابلة التي تثيرها الأغنية في ذهن المتلقى (الانتقال من الضوء إلى الظلام، ومن العاصفة إلى الهدوء ومن صلابة الأرض إلى هوائية الفضاء) هي بالضبط ما يهدف إليه المغنّي، وهو ينجح في مهمته هذه، لأنه تمعّن في موضوعه تمعّنًا كافيًا وأدرك ما يعنيه بوضوح.

إذا كان الموت قد استثار الخيال البدائي ودفعه إلى التحليق في هذه العوالم، فإن طبيعة الآلهة وغيرها من الكائنات المقدسة أو المتسامية قد أحدثت نفس الأثر. وكما خلع الخيال البدائي على الموت صفة الواقعية بتصويره في صور انتزعها من الحياة اليومية، فإنه خلع على الآلهة الصفة نفسها، وجعلهم يحيون على الأرض ويمارسون نشاطهم في أسلوب بشري مألوف. قد تعتمد المعتقدات البدائية الخاصة بالآلهة على الأحلام أو التدايعيات الغامضة التي يصعب علينا فهمها أو الإمساك بها، ولكن الأغاني التي تدور حول هذه المعتقدات بها قدر ملموس من المعقولة والتماسك يرجع إلى أنها تُنظّم في سبيل غايات تعليمية أو تهييبية أو في سبيل إقرار البدائي داخل عالمه. وفي كل المعتقدات البدائية الراسخة ينتزع قدر كبير من عناصرها وتفاصيلها مما يرى أو يحس أو يدخل ضمن نطاق المجال الحسي للبشر، ونادرا ما تكون هذه الأغنيات صادرة عن القلب كما هو الحال في أغنيات الموت، وهذا يرجع إلى أنها تُبنى

حول أنظمة من الشعائر، هي بدورها تقليدية ومنظمة بعناية مدققة. ومهمة المغنى في هذا النوع من الأغاني أن يوضح العديد من الإشارات أو التلميحات المرتبطة بتلك الشعائر - خصوصا تلك التي لم تتشكل تماما أو لم تتضح بالقدر بالكافى - ويقدمها بطريقة كاشفة. وحتى عندما تكون أغلب الشعائر مسلما بها تماما، ولا يمكن لكلمات الأغنية أن تفهم جيدا دون الإشارة إليها، فإنه يمكن للمغنى أن يضيف شيئا جديدا. وفى هذا تكمن فرصته، وهو ما يمكن أن يرتفع إلى مستوى الفرصة، بتأكيدِه على بعض الأشياء التي قد يراها أكثر أهمية من غيرها، فيبرزها عن طريق استخدامه الحاذق للكلمات. وهنا، تظهر الحاجة إلى الخيال، فهو وحده القادر على أن يهب الحياة للكثير من الأساطير التي تكمن وراء الشعائر التي يحاول المغنى تفسيرها ويضعها فى مساقها الحى.

وتحتاج الأغنية البدائية إلى هذه الموهبة التخيلية بوجه خاص عندما تدور حول العقائد الشامانية(\*) أو الطوطمية. ففي إطار العقائد

---

(\*) الشامانى Shaman صفة مهنية تطلقها بعض الجماعات البدائية فى سيبيريا على الشخص الذى يقوم بأعمال كل من الكاهن والطبيب والنبى. أما الشامانية Sha-manism فهى مذهب دينى يعتقد تابعوه بشىء من الصلة بينهم وبين آلهتهم. هذا، وتقوم العقيدة الشامانية على شينين أساسيين: أولهما الإيمان بما يسمى بالآلهة الثانوية، وثانيهما الإيمان بقدرة الشامانى على التأثير فى هذه الآلهة. وعموما، فإن اللفظة ترد إلى أصول منغولية مفرقة فى القدم. (المترجم)

الأولى يؤمن الشاماني إيماناً مطلقاً بقدرته على معرفة العالم الغيبي من خلال تعامله مع الآلهة والأرواح، خصوصاً أنه قادر على تغيير شكله أو التحليق في الهواء، وفي إطار العقائد الثانية ينظر البدائي إلى العلاقة بين البشر والحيوانات أو غيرها من الطواطم على أنها علاقة فيزيقية، وغالباً ما يتسع ذلك في أستراليا ليشمل كلا من دائرة الطواطم الحية **Living Totems** ودائرة الأسلاف الأسطوريين **Mythical Ancestors** الذين هم أصل الحياة والذين يوجدون فعلاً في مكان ما على الأرض، ومن المؤكد أن كل هذه المعتقدات تمتد الأغنية البدائية بموضوع ثرى، هذا على الرغم مما قد تثيره من مشاكل أو تسببه من غموض في الفهم. وعلينا الآن ألا نشغل أنفسنا كثيراً بما تعنيه الأساطير التي تدور حول هذه المعتقدات، بل علينا أن نتقبلها على النحو الذي تظهر به في الأغاني، وأن نحاول أن نرى كيفية البرهنة عليها بواسطة المعالجة التخيلية. وهنا أيضاً يمارس الخيال دوره خلال حدود مقررة من قبل، تماماً كما كان يحدث في أغاني الموت، ولكن ذلك لا يمنعه من أن يبذل أقصى ما في وسعه. إن وظيفته تتمثل في جعل العقائد التي تكمن وراء الشعيرة واضحة وملموسة بقدر الإمكان. قد تروغ بعض الأغاني من هذه العقائد وتتجاهلها، أما البعض الآخر فإنه يبدو كما لو كان لا يشغل نفسه كثيراً بها، إلا أنه يترك للحركات والإشارات المصاحبة للأداء

فرصة الاهتمام بهذه العقائد. ولكن، مع ذلك، يتبقى من هذه المعتقدات والشعائر قدر واضح يثير الخيال وينتهي به إلى تحقيق الكثير، خصوصا عندما يعالجها بإحساس يبلور كل إمكانياتها وعلاقاتها بالعالم العادي.

ولدى جماعات الشامان Shaman بعض الأغاني التي ترتبط بالشينوى Chenoi وهي آلهة أو كائنات مقدسة تكمن في الطبيعة وتبت الحياة والحركة في كل كائناتها وأشياءها. ونجاح هذه الأغاني في إقناع من يغنونها بأنهم وثيقو الصلة بالآلهة يستند إلى قدرتهم على تخيل الآلهة في رؤية تلقائية واضحة ثابتة، وفي التعبير عن حقيقة الآلهة على النحو الذي يتبدى في الطبيعة ويتسامى بها - مع ذلك - إلى مستويات مقدسة. وتتكشف المعالجة التخيلية التي يتحقق بها ذلك كله في الأغنية التالية التي ترتبط بازدهار الثمار في الربيع؛ ففي هذه الأغنية يقدم المغنى (الشينوى) في أثناء ممارستهم لعملهم وهم يهبطون من السماء كي يخلقوا ثمار الربيع، وفي أثناء هذا التقديم تتجلى حقيقتهم الودود المبهجة، ويتخذ هبوطهم إلى الأرض طابعا مرحا رغم كل ما يصاحبه من أعاصير:

فلنطرق طريق الشمس

ولتسلق المرساة

ونهبج العواصف

صفقُ بيدك

إن جدتنا فرحة

فرحا يبعث الضحك

إن موضوع هذه الأغنية هو هبوط الشينوى إلى الأرض عبر قوس قزح الذى يسميه المغنى باسم طريق الشمس، وبهجتهم الصاخبة عندما يصفقون أثناء تسلقهم الطريق، ثم زيارتهم لجدتهم التى هى روح الأرض المشاركة لهم فى بهجتهم ومرحهم. وتتناسب الأغنية مع حالة الازدهار التى يتسم بها الربيع، عندما تنفجر عصارات الشجر وتنب الحياة فى الكائنات. أما الأيدي المصفقة فهى إشارة إلى الرعد والعواصف التى يثيرها هؤلاء الآلهة أثناء هبوطهم من السماء. وتكشف الأغنية - ببهجتها اللاهثة - عن المزاج النفسى لهؤلاء الآلهة أثناء هبوطهم الصاخب والسريع إلى الأرض، فضلا عن أنها تتسامى بالانفعالات التى يثيرها الربيع فى كل من الآلهة والبشر وترتفع بها إلى مستوى ما فوق الطبيعة. وفى الأغنية عنصر طائش يغلب عليه العنف، وهو عنصر يتناسب تناسبا مقبولا مع الربيع بكل ما فيه من عواصف مفاجئة وحالات متناقضة

تتحول من الهدوء إلى الأعاصير دون أدنى إنذار أو تمهيد، وعلى الرغم من أن هذه الأغنية قد نبعت أساسا - شأنها في ذلك شأن كثير غيرها - من الموضوعات والعبارات الموروثة المستهلكة، فإنها خلعت على هذه الموضوعات والعبارات حيوية وتلقائية، عندما بلورت روح الربيع وتسامت به إلى المستوى المقدس، وهذا أمر توضحه أغنية أخرى مشابهة تلح على هبوط الشينوى إلى الأرض، وهنا أيضا يقوم المغنون بأداء هذه الأغنية فى حركات وإيماءات يتقمصون فيها روح الآلهة فى أسلوب مبتهج منفعل:

آه، أوه، واه

نهبط منزلقات على الصخور

بأنغام النايات تنزل على الصخور

آه، أوه، واه

نحن عذراوات الربيع نهبط منزلقات على الصخور

ننزلق على وجه الصخر، نهبط منزلقات على الصخور

فلتقعع الدروع، نهبط منزلقات على الصخور

إن الشينوى يهبطون على الصخور لأنها طريقهم الموصل إلى الأرض. ولا تصنع الأغنية شيئا من إعلان قدومهم، أما المغنون فيقومون بتمثيل حركات الهبوط من خلال الإيماءات والحركات المصاحبة لأدائهم الأغنية. وتتشابه طريقتهم فى الأداء، بكل ما فيها من بساطة وسذاجة، مع ألعاب الأطفال، إلا أنها تقدم رؤية تخيلية أمينة للآلهة، وهى رؤية تتصاعد بتصاعد انفعالهم المتزايد. أما عندما ينتهى الشينوى من أعمالهم ويعودون إلى أماكنهم فى السماء، عندئذ تغنى هذه الأغنية:

فلنصعد- يا رفيقى - إلى طريق الشمس

إلى طريق الشمس

طوح أسلحتك تجاه الشرق

فلنصعد- يا رفيقى - فلنذهب

متأرجحين ناحية الشرق

إن الآلهة قد أصبحوا أحرارا يستطيعون العودة إلى حيث أتوا، وغالبا ما تكون هذه اللحظة هى لحظة الهدوء الذى يعقب العواصف، حين لا يحتاج الآلهة إلى أسلحتهم الراجعة العاصفة، فيندفعون متأرجحين ناحية الشرق حيث أتوا، وقد يظل بعضهم راقدا داخل قوس قزح الذى ينظر إليه السيمانج على أنه ثعبان مقدس، تبعث منه الحياة



بأكملها. هذا، ويرتبط الشينوى أوثق ارتباط بالأزهار، ويكشف لهوهم بها  
عن طبيعتهم المبهجة:

إنهم يقطفون أزهار الحدائق

ويلعبون عند نبع الماء

يجرى واحدهم وراء الآخر فى سعادة

كل الشينوى معا

يتجولون ويتقافزون معا

ضحكاتهم عالية

إنهم يعشقون الروائح

تروقهم الروائح الجميلة

يقطفون معا

يقطفون الأزهار

الشينوى سعداء

الشينوى يدللون الأزهار

ويجمعونها في صدورهم

ويبحثون عن الفواكه، أثناء تقافزهم عبر الحدائق

يستمتع الشينوى، هنا، بمراى الفواكه والأزهار وباللعب بها لأنهم هم مصدرها وأصل وجودها، وهو أمر تعبر عنه الأغنية فى أسلوب حسى تلقائى. ويلجّ المغنى على الصفات المبهجة فى الآلهة، بل ينمىها عبر تقديمه لهذه الحديقة الزاهرة، التى يستطيع الآلهة أن يستمتعوا فيها بشمّ كل الروائح التى تخضع لنفوذهم والتى هى جزء من طبيعتهم.

تنجح كل أغنية من الأغنيات الثلاث السابقة فى تأدية غايتها الخاصة، وذلك بإلحاح كل منها على فكرة تخيلية بعينها، فالأولى تهتم بقدم الشينوى فى الربيع، وتقدم الثانية عودتهم إلى السماء، أما الثالثة فتصور استمتاعهم بشمّ الأزهار التى كانوا هم السبب فى إزهارها والتى يعدّ أريجها قسما من طبيعتهم الخاصة. ويفلج المغنى فى تخيل هؤلاء الآلهة الغادين الرائحين، خصوصا عندما يخلع طابع البهجة على كينونتهم المقدسة، موحدا بينهم وبين العالم الفيزيقي الذين هم مسئولون عنه. لذا، لا تعتمد معالجته الفنية على التوسل أو التضرع إلى المشاهد الفيزيكية الملموسة - رغم أن هذا قد يساعد فى أداء الشعيرة - بقدر ما تعتمد على تصوير الحالة النفسية التى تسود الربيع وتكمن خلف

مظاهره الفيزيقية، وليست هذه حالة الربيع فحسب بل هي حالة الآلهة، فضلا عن أنها تعكس معنى وجودهم فى الطبيعة أيضا. ولا يترك المغنى لخياله العنان أثناء وصفه أفعال الآلهة بقدر ما يفعل أثناء تفسير تلك الأفعال فى أسلوب عاطفى مفهوم، أما وصف الأفعال فهو موجود فى موروته الدينى ويمكن ملاحظته فى الشعائر، إنه يبدأ أداء الأغنية وفى ذهنه فكرة واضحة عن هؤلاء الآلهة، وعن طريق هذه الفكرة ينفذ من المظهر الخارجى للطبيعة إلى مزاجها النفسى ومعناها الداخلى، وهو يفعل ذلك دون أدنى اهتمام بأى شىء آخر. وهذا أمر طبيعى تماما بالنسبة للمغنى أو الشاعر البدائى، ولكنه هنا يأخذ شكلا خاصا؛ فالأرض مليئة بالأرواح التى لا يمكن أن تُفصل عنها، بل لا يمكن أن تفهم بدونها. وتؤدى الأغانى على هذا الأساس، فتجمع ما بين الطبيعى وما فوق الطبيعى فى مشهد واحد، هادفة - فى المحل الأول - إلى الكشف عن شىء ما يمكن بالفعل فى كل من الشينوى ومظاهرهم الفيزيقية، ومن هنا تستقطر الأغنيات شعرا طروبيا رشيقا.

وتحتاج الأغنيات الشامانية إلى نفس هذا النوع من الخيال الذى يهتم بالمظهر المادى للموجودات وبمعناها الروحى فى الوقت نفسه، وهذا أمر طبيعى، طالما أن هذه الأغنيات تحاول أن تشرح المغزى الداخلى

للمعتقدات الدينية، أما الأغنيات الطوطمية فإنها - على الرغم من تشابهها الظاهري مع الأغنيات السابقة - تبذل اهتماما أقل بالمغزى الروحي وتلحّ أكثر على التقديم الفيزيقي لموضوعاتها، إنها تهتم اهتماما كثيرا بالأسلاف الأسطوريين، الذين يعتقد وجودهم في مكان ما من الطبيعة، يمارسون فيه وظائفهم الخاصة. وتقدس الجماعات الطوطمية هؤلاء الأسلاف تقديسا كبيرا، بل إنها تستحضرهم وتتوسل إليهم عن طريق الرقصات الشعائرية التي تصاحب الأغاني، وهذا أمر واضح بشكل خاص عند جماعات الأراندا، الذين يقدمون - من خلال العديد من أغانيهم - صورة حية لهؤلاء الأسلاف على النحو الذي يتخيله كهنتهم. قد تكون لهؤلاء الأسلاف كينونتهم الخاصة وأماكنهم البعيدة عن البشر، ولكنهم يوجدون على الأرض ويرتبطون ارتباطا شديدا بها، ومن ثم فعليهم أن يشاركوا في طبيعتها. ولا يحتاج هذا النوع من الأغاني إلى أن يشغل نفسه كثيرا بوظائف هؤلاء الأسلاف، طالما أن هذه الوظائف معروفة تماما ويسلم بها كل إنسان داخل الجماعة. وما يُطلب من الأغاني في هذه الحالة هو أن تقدم الأسلاف بطريقة بشرية - أي كما لو كانوا بشرا. وهذا يمكن أن يحدث عندما تصفهم الأغاني في لغة تقريبيهم من مستوى البشر في الرؤية والفهم والتعامل. قد يكون بين الأسلاف وبعضهم علاقة أبوة أو بنوة، ولكن الأغنية التي تحتفى بهم لا تهتم كثيرا

بتحديد معنى هذه العلاقة لأنها تشغل أساسا بهم على النحو الذى  
يوجدون عليه فى قمم الجبال متطلعين إلى شروق الشمس:

توهج قمم الجبال

توهج جبهة الجبل الجسور

«الآباء والأبناء الذين هم أعلى ما لدينا

تقذف السماء الشهباء من فوقهم برماح الأضواء»

«الآباء والأبناء الذين هم أعلى ما لدينا

تقذف الشمس من فوقهم برماح الأضواء»

تخلق رسل الطيور المغنية صوب السماء

عندما ينبثق الصباح، تخلق فوق السماء

تخلق رسل الطيور الكثيرة الغناء صوب السماء

نعم، تخلق رسل الطيور الكثيرة الغناء صوب السماء

ينشدون غناءهم دون انقطاع

تغنى الطيور أغانيها

نعم، عندما يشق الصباح الفتى طريقه عبر السماء  
تصيح الطيور فى زحام صاخب  
يستمتع الثعبان الملون بالشمس  
على الأرض الناعمة المواجهة لبحره  
وعندما يعيم الضوء الأرض تظهر حيوانات الكنغر الصغيرة  
وتتقافز عبر الصخور:

عبر الوهاد تحت هذه الغابات الكثيفة  
يتقافزون صوب المرتفعات  
إنهم يظهرون من خلال كومات الأحجار الصغيرة  
إنهم باقون هناك يرقبون الطريق  
يقف صغارهم فى مقدمة الجرف  
ينظرون- ساكنين- إلى القاع  
يستمتع الفرس العجوز بالشمس  
وتلهم أقدامه بالأحجار الصغيرة

توجد، هنا، ملاحظة عاطفية تعطى تماسكا لذلك العالم الجبلى  
الذى يظهر فيه الأسلاف إبان الفجر، ولكن استخدام الملاحظة على هذا

النحو يشير إلى المعالجة التخيلية الخالصة لذلك العالم. إن مبدع الأغنية يسائل نفسه عما يمكن أن يوجد في الجبال عند الفجر، ومن خلال إجابته عن ذلك تتشكل صور الأغنية، وعلى الرغم من أنه انتزع تفاصيل هذه الصور من مشاهد حياته المألوفة فإنه أعاد تشكيلها بطريقة تخيلية لا تقدم العالم الجبلى كما يراه الأسلاف فحسب، وإنما توضح ما يلفت انتباههم في هذا العالم أيضا. وهذا يجعلنا نشعر باقترابنا منهم ويجعلنا نرى المشهد كله من خلال نظرتهم السامية، مما يقربهم أكثر إلى دائرة البشر ويضعهم في إطار العالم الفيزيقي الذي يرتبطون به.

إن حياة الأسلاف في هذه القمم الشاهقة لها مهابتها وغموضها الذي يورق خيال البدائي. إنه يؤمن بقدرتهم على رؤية الأرض المنبسطة أسفلهم ويأن يفرضوا عليها سلطانهم الغريب، ولكنه يرى أن هذه السلطة تسبب لهم بعض المتاعب، لأنها تربطهم بقمم هذه الجبال دون أن تسمح لهم بالتححرر منها. وهذا أمر طبيعي فللعقل البدائي منطق الصارم الذي لا يستهين بالقيود التي تفرضها الواجبات على الأسلاف. إن قوتهم تحتم عليهم أن يؤدوا الواجب، وأداء الواجب له قيوده رغم كل شيء. ومن هنا، تؤمن الجماعات البدائية التي تسكن جبل إلوآتا Iloata - الذي يقع في منتصف سلسلة جبال ماكديونال- بأن عددا من النساء الأسلاف يسكنن قمم الجبال منذ فجر الخليقة؛ لذا يرددون أغنية طويلة تصور

حياتهم، بكل ما تحتويه هذه الحياة من مهابة ومشقة وشجن:

«علينا أن نبقى هنا فوق أحجار القمم

علينا أن نبقى هنا يا معشر الأخوات»

«علينا أن نبقى هنا فوق أحجار القمم

فلنسترح هنا يا معشر الأخوات»

تهب الرياح الشرسة من الشمال

تهب الرياح الشرسة من الشرق

لا تكف الرياح الشمالية عن الهبوب

لا تكف الرياح الشرقية عن الهبوب

لا تكف الرياح الجنوبية عن الهبوب

تصرخ صقور الجبل عند انقضاها على القاع

تساقط من قبة السماء إلى القاع

تساقط من قبة السماء إلى القاع

إنها تنقض في سرعة عنيفة



تنحدر التلال فى خطوط مستقيمة  
تنحدر حتى أسفل القاع واحدة إثر أخرى  
تنحدر صوب السفح حيث يتقاذف الكنفر  
تنحدر مواطن الأعشاب واحدة إثر أخرى  
«تشابك أفرع الأشجار المقدسة وتتداخل  
وتتعانق أفرع أشجار الفاكهة»

ذلك هو المجال الرحيب الذى تصله الأغنية. إننا نرى الأسلاف من  
النساء فى أماكن القصية المهيبة، حيث تترامى الأرض من أسفلهم.  
ولكن عند هذه النقطة تتحول نفمة الأغنية، ويظهر موضوع جديد، إذ  
تبصر الأسلاف الجدات صديقات لهن يقفن على قمم الجبال الأخرى،  
ويشرن إليهن داعيات للزيارة. ولكن الأسلاف الجدات لا يستطعن تلبية  
الدعوة، طالما أنهن مقيدات إلى أماكن عملهن:

«إنها تشير إلى بأذيال الفئران الطويلة

تدعونى إلى الحضور»

لقد جعلتها هذه الدعوة تبكى

وتساقط دموعها الغزيرة

تميل برأسها عند حافة الجبل  
وتنهمر قطرات الدمع على وجنتيها  
تنهمر قطرات الدمع على وجنتيها  
تدير تلك الدموع رأسها  
تنهمر قطرات الدمع على وجنتيها  
دموع فوق دموع، مرارة يصحبها بأس

إن الجدات الأسلاف يعانين من يأس محزن، لأنهن - رغم قوتهن الهائلة - لا يستطعن تلبية دعوة الصديقات ويفارقن أماكنهن. قد نظن لأول وهلة أن هذه ليست إلا أوهاماً انتهى إليها مبدع الأغنية، عندما حاول أن يتأمل حياة أولئك الجدات من الأسلاف، في أثناء انفرادهن فوق القمم. وقد يكون هذا صحيحاً، لكن من المؤكد أن كلمات الأغنية تقدم موقفاً درامياً خالصاً، فالجدات مقيّدات في أماكنهن بحكم إجابتهن، وهن على هذه الحال منذ بدء الخليقة، حيث يرقبن الحياة البشرية التي يشرفن عليها إلى الأبد. ويعاملهن مبدع الأغنية - رغم إدراكه لطبيعتهن المقدسة - على أنهن نساء، وبما أنه يعرف طبائع النساء ويدرك تقديرهن للواجب وارتباطهن به، فإنه يفسر حياة الجدات الأسلاف من خلال خبرته البشرية وتعامله مع النساء من حوله. إن خيال

المغنى يمارس دوره، هنا، لتحقيق غاية محددة؛ فهو يحاول أن يفتش فى أعماق المشهد المنظور بحثًا عن مغزاه الداخلى، وهو ينجح فى ذلك، لأنه يراقب مجتمعه الإنسانى فى حساسية فائقة، ثم ينتقل - دون أن يعى - من هذا المستوى الإنسانى إلى غيره من المستويات الروحية المتسامية.

إن الخيال البدائى يتعامل أساسا مع ما فوق الطبيعى وغير المحسوس، فضلا عن أنه غالبا ما يندفع إلى الحركة والفعل بطريقة لا واعية ليحقق الأهداف التى تفرضها عليه موضوعاته الخاصة. وهو يقدم إلى عقل المتلقى شيئا مرئيا، وذلك من خلال خلعه صفات المنظور والمألوف على غير المألوف أو المنظور، وتتبع قدرته على تحقيق ذلك من حدة ورهافة الإحساسات البدائية، فعلى هذه الإحساسات يعتمد نشاطه وواقعيته أيضا. ومن المؤكد أنه لن يكون ناجحا على هذا النحو ما لم تكن نتائجه أو أعماله على هذا القدر من الصلابة والبصرية. وليست إحساسات البدائى أكثر حدة من إحساساتنا فحسب، بل إنه يعتمد فى حياته اليومية أكثر مما نعتد نحن. إنه يطور وينمى معرفته الحادة والعميقة بمشاهد العالم من حوله، بل يمزج أغانيه بهذه المشاهد، وهذا أمر طبيعى طالما أن دياناته وعقائده الطوطمية ترتبط ارتباطا وثيقا بهذه المشاهد. ورغم إيمانه اللامحدود بما فوق الطبيعى فإنه يحيا فى عالم واحد فحسب، عالم يرتبط به الأحياء والأموات على السواء، ويلتحم به

الطبيعى وما فوق الطبيعى فى نفس الوقت، وبما أنه لا يضع أى فارق بين عالم الطبيعة وعالم ما فوق الطبيعة، بل يؤمن بأنهما عالم واحد من حيث التأثير، فإنه يستخدم ما يعرفه عن العالم الأول ليشكل به أفكاره الخاصة عن العالم الذى لا يعرفه والذى لا يتشكك - مع ذلك - فيه أو ينكر وجوده. إن خيال البدائى ليس إلا توسيعا لملاحظاته وإدراكاته، بمعنى أنه يستخدم مدركاته الحسية وملاحظاته على الأشياء من حوله كى يخلق بها عوالم غيبية تخضع لما يعرفه هو وأبناء جنسه من عالمه الفيزيقي الذى يحيا فيه.



## الخيال الرومانسى(\*)

س. موريس بورا

إذا أردنا أن نحدد الخاصية التي تميز الشعراء الرومانسيين الإنجليز عن شعراء القرن الثامن عشر، وجدناها في الأهمية التي خلعوها على الخيال، وفي النظرة الخاضعة التي نظروا بها إليه. في هذا الجانب يتفق كل من بليك و كولردج و وردزورث و شيللي و كيتس، رغم ما قد يكون بينهم من خلافات مهمة حول التفاصيل، فالخيال بالنسبة إليهم جميعا يدعم نظرية متميزة الأصالة في الشعر. ولم يكن الخيال المحور الأساسي في النظرية الشعرية في القرن الثامن عشر، إذ كانت له أهمية ضئيلة عند بوب و چونسون، بل و درايدن من قبلهما، وعندما كانوا يذكرونه كانوا يعطونه أهمية محدودة. لقد استحسنوا الوهم الخاضع لما أسموه (حكم العقل) **Judgement** وأعجبوا بالاستخدام المناسب للصور، تلك التي عنوا بها شيئاً أقل من الانطباعات البصرية

---

(\*)العنوان الأصلي للمقال: "The Romantic Imagination" وهو مأخوذ من كتاب:

C. Maurice Bowra: The Romantic Imagination, Oxford Univ. Press, 1961

وقد ترجم هذا المقال ونشر في مجلة الأقلام، وزارة الإعلام، بغداد، العدد ١٢، السنة ١١، أيلول (سبتمبر) ١٩٧٦.

والاستعارات، ولكن ما كان يهمهم أكثر من غيره هو صدق الشعر بالنسبة للانفعالات، أو بالنسبة للعواطف **Sentiment** كما كانوا يؤثرون القول. لقد كانوا حريصين على النظم في عبارات عامة تصف التجربة العامة للإنسان، بدلا من الانغماس في نزوات فردية، تحاول خلق عوالم جديدة، ولذلك كان الشاعر عندهم مفسراً أكثر منه خالقا، ويشغله عرض ما يجذب انتباهنا من الأشياء التي نعرفها من قبل أكثر من حرصه على أن يقودنا إلى غير المؤلف أو غير المنظور. كما كانوا مهتمين بمظهر الحياة المؤلف أكثر من مظهرها الغامض، وكانوا يرون أن مهمتهم هي عرض هذا المؤلف بقدر ما يستطيعون من صدق أو تفتن. أما الرومانسيون فقد كان الخيال هو الأساس عندهم، لأنهم كانوا يرون أن الشعر لا يمكن أن يوجد بدونه.

كان هذا الإيمان بالخيال جانبا من إيمان العصر بالذات الفردية. لقد أصبح الشعراء واعين بهذه القدرة المذهلة على خلق عوالم خيالية، ولم يعتقدوا أن ذلك أمر تافه أو زائف، بل على العكس. كانوا يرون أن كبح هذه القدرة إنكار لشيء لا غنى عنه لوجودهم كله. ولذلك كان الرومانسيون يرون أن هذه القدرة بالذات هي التي جعلت منهم شعراء، وأنهم - بتوسلهم بها - يصنعون صنيعا أفضل من أولئك الشعراء الذين

يضحون بها في سبيل الحرص والذوق العام. لقد أدركوا أن قوة الشعر تغدو أقوى ما تكون عندما يعمل الباعث الخلاق دون عوائق. وذلك ما حدث لهم عندما شكّلوا من الرؤى الزائلة أشكالاً ملموسة. وتعقبوا الأفكار الشاردة حتى روضوها وأخضعوها لإرادتهم. وكما يحدث في السياسة عندما تتحول عقول البشر عن النظام الموجود إلى مطامح رحبة لإنسانية جديدة، يحدث في الفنون عندما يتخلى المبدعون عن النسق التقليدي للوجود، في سبيل مغامرات خاصة تنطوي على عظمة ملهمة. وما حدث في عصر النهضة عندما بدت الشعراء إمكانيات هائلة للذات الإنسانية، عبروا عنها في فن جسور متحرر يتجاوز بالتأكيد دائرة المحاكاة للحياة، حدث ما يماثله عند الرومانسيين الذين شعروا، عندما وصلوا إلى درجة أكمل من الوعي بقواهم، بحاجة مماثلة، كي يتوصلوا بهذه القوى في تشكيل عوالم جديدة للعقل.

دعمت التأكيد الرومانسي للخيال اعتبارات دينية وميتافيزيقية؛ إذ سيطرت نظريات لوك على الفلسفة الإنجليزية طوال قرن من الزمان. ولقد ذهب لوك إلى أن العقل يظل سلبيًا تمامًا في حالة الإدراك، أي مجرد مسجل للانطباعات التي ترد إليه من الخارج أو (مراقب كسول للعالم الخارجي). ولقد كان مثل ذلك التفكير متناسبًا كل التناسب مع



عصر التأمل العلمى الذى وجد فى نيوتن خير من يمثله. كما كان التفسير الآلى للعالم، ذلك التفسير الذى قدمه الفلاسفة والعلماء على السواء، يعنى بذل أقل قدر من التقدير للذات الإنسانية، وبوجه خاص لأكثر قناعاتها فطرية، وإن لم تكن أقلها أهمية. من هذه الزاوية أوجد لوك ونيوتن مكانا لله فى عالمهما، الأول على أساس (أن كل عمل من أعمال الطبيعة كاف فى ذاته ليكون دليلا على الخالق) والثانى على أساس أن الصنع العظيم للعالم يشى إلى الصانع. ولم يكن ذلك ما يريده الرومانسيون من الدين. فلقد كان الأمر عندهم أمر شعور قبل أن يكون أمر عقل، ومكابدة أكثر منه جدلا، استعوا من هذه التفسيرات الآلية للعالم، لأنها تتجاهل أعماق قناعاتهم. لقد قدم لوك نظرات فى الشعر كما قدم فى أغلب الأنشطة الإنسانية، ولكنه هبط بالشعر إلى مرتبة هينة، فجعله محض «فطانة» Wit مهمتها تجميع الأفكار (وبذلك تصنع صورا مبهجة ورؤى مقبولة لدى الوهم). هذه الفطانة لا يعول عليها فى ذاتها لأنها لا تهتم بالحقيقة أو الواقع. ولقد نبذ الرومانسيون مثل هذه النظرات التى تسلب عملهم صلته الجوهرية بالحياة.

ولقد أصبح لوك دريئة لهجوم بليك وكولردج على السواء، فقد عده

كل منهما ممثلا لهرطقة تقضى على الطبيعة والوجود. بل لقد شغلا بما

هو أكثر من دحض نظراته الخاصة إلى الله والشعر، فكانا معادين للنسق الفكرى الشامل الذى يدعم نظراته الخاصة، والذى يحرم الذات الإنسانية - فى أسوأ أشكاله - من الأهمية. لقد نبذا مفهومه عن العالم واستبدلا به مفهومهما الذى يستحق صفة (المثالية) لأن العقل هو المحور الأساس فيه والعامل المنظم له. ولما كان بليك وكولردج شاعرين، ألح كلاهما على أن الخيال هو النشاط البالغ الحيوية للعقل. لقد جعلنا من الخيال مصدر الطاقة الروحية، ومن ثم لم يكن من سبيل أمامهما إلا الإيمان بقداسته، وأنها عندما يتوسلان به يقومان بنشاط مشابه - بمعنى من المعانى - لنشاط الله. ويقول بليك باعتداد صاحب الرسالة الملهم: «إن عالم الخيال هو عالم الأبدية، إنه الصدر المقدس الذى سننول إليه جميعا بعد موت الجسد الفانى. إن عالم الخيال عالم أبدي مطلق، أما عالم التولد والنبات فعالم محدود عارض. وفى هذا العالم الأبدى توجد الحقائق الدائمة، لكل ما نراه منعكسا فى تلك المرآة النباتية من الطبيعة؛ فنحن ندرك كل الأشياء بأشكالها الأبدية فى الجسد المقدس للمخلص، وكرمة الخلود الصافية، والخيال الإنسانى». لقد كان بليك يرى أن ما يصنعه الخيال لا يقل عن فعل الخلق الإلهى الذى يحدث فى روح الإنسان، ويترتب على مثل ذلك الفهم أن أى فعل من أفعال الخلق التى يقوم بها الخيال فعل مقدس، كما يترتب عليه أيضا أن الطبيعة الروحية

للإنسان لا تصل إلى أقصى اكتمالها أو كمالها إلا بالخيال. قد لا يتحدث كولردج بلهجة الواثق الملهم كما يتحدث بليك، ولكن النتيجة التي انتهى إليها لا تختلف كثيرا عن النتيجة التي انتهى إليها بليك. ولذلك يقول كولردج: «إنى أعد الخيال الأولى بمثابة القوة الحية والوسيط الأول لكل إدراك بشري، وبمثابة تكرار في العقل المحدود لفعل الخلق الأبدى في الذات المطلقة». صحيح أن كولردج يعد الشعر نتاجا للخيال الثانوى ولكن طالما أن كلا النوعين من الخيال يختلفان في الدرجة فحسب، يظل الخيال بوجه عام - عند كولردج - في مرتبة سامية، ما دام يشارك في النشاط الخلاق لله.

تلك هي الدعوى الهائلة التي نادى بها الرومانسيون. وهى لا تقتصر على بليك وكولردج فحسب، فقد التزم بها - بقدر ما - وردزورث وشيللى وكييتس، فلم يكل كل منهم متيقناً من أن الخيال أسمى ملكاته فحسب، بل كانوا واثقين جميعا من ارتباط الخيال بالنظام الميتافيزيقى للكون. ولم تطرح هذه الدعوى التي استمد منها الشعر الرومانسى أكثر ما فيه من سحر طرحا كاملا قبل الرومانسية. وموضع الخطر فى هذه الدعوى الجسور يكمن فى أن الشاعر قد يستغرقه عالمه الخاص واستكشاف أركانه القصية إلى الدرجة التي تجعل الشاعر غير قادر على توصيل تجربته الأساسية لغيره من البشر، فيفشل فى إقناعهم

بمعتقده الخاص، ومن المؤكد أن الرومانسيين خلقوا عوالمهم الخاصة لكنهم نجحوا فى إقناع الآخرين بأن ما خلقوه ليس عبثا أو وهما لا طائل وراءه. ومن هذه الزاوية كانوا بالقطع أكثر ارتباطا بالأرض وبالرجل العادى من بعض معاصريهم الألمان، إذ لم يقدرُوا التطلع القلق باعتباره غاية من ذاته، أو يقدورا الإيمان بالهلوسة والسحر اللذين لعبا دورا كبيرا فى تفكير برنتانو Brentano، ولا كانوا ينطوون على تلك البهجة العدمية فى الانفصال عن الحياة، تلك البهجة التى كتب عنها نوڤاليس Novalis إلى كارولين شليجل Caroline Schlegel قائلا: «أعرف أن الخيال ينجذب أكثر إلى كل ما هو حيوانى وغير أخلاقى، ولكن أعلم - بالمثل - إلى أى مدى يشبه الخيال الحلم، وكيف يعشق الظلمة والوحدة وكل ما ليس له معنى». ولم يكن ذلك ما يفكر فيه الرومانسيون الإنجليز. لقد آمنوا أن الخيال يتصل اتصالا وثيقا بالحقيقة والواقع، ولقد عانوا فى سبيل أن يظل شعرهم مرتبطا بهما.

ولذلك كان عليهم أن يواجهوا العضلة القديمة: ما الذى يضمن إذا ما أطلق الإنسان العنان لخياله، أن ما يقوله صادق بأى معنى من المعانى؟ وهل يستطيع أن يخبرنا بشيء لا نعرفه؟ وهل يمكن أن يكون تباعده عن الحياة العادية فرارا منها؟ لقد أجاب لوك عن السؤال فى جانب من جوانبه عندما نظر نظرة متعالية إلى الفطانة الشعرية. وثمة

إجابة مشابهة قدمها الصديق الثورى لبليك وهو **Tom Paine** بين الذى يقول فى (عصر العقل) : «أستدرك فأقرر أنى أومن بشىء من الموهبة فى الشعر، ولكن أرى أن كبح هذه الموهبة أفضل من تشجيعها، باعتبارها تقودنا إلى مجال الخيال بشكل بالغ».

ولم تكن وجهة النظر هذه جديدة تماما، فهى تستند إلى افتراض أقدم يرى أن إبداعات الخيال مجرد أوهام منفصلة عن الحياة. لقد أرقت المشكلة الإليزابيثيين من قبل، ويكشف شكسبير عن معرفته بها عندما يقول على لسان **ثيسبيوس**:

إن عين الشاعر فى دوران محموم رهيف  
تجوب ما بين الأرض والسماء وما بين السماء والأرض  
وكما يجسد الخيال صور الأشياء المجهولة  
فإن قلم الشاعر  
يشكلها، ويخلق من العدم  
أشكالا ملموسة ويمنحها اسما

قد لا يستحسن هذه النظرة فيلسوف إيطالى مثل بيكو دلالا **Pico della Mirandola** يرى أن الخيال - فى الأغلب - قوة مريضة، مما يجعله يرحب بربط **ثيسبيوس** بين العاشق والشاعر والمجنون. بل إن أولئك الذين لا يجازفون بالقول إلى هذا الحد، آمنوا أن

إبداعات الخيال واهية الصلة بالحياة الفعلية، وأنها لا تقدم أكثر من فرار مقبول من الحياة. لقد كانت هذه النظرة واضحة لدى باكون في (النهوض بالتعليم) حيث يرى: «أن الخيال لكونه غير مقيد بقوانين المادة، يمكن في سعيه - وراء المتعة - أن يصل بين ما فصلته الطبيعة ويفصل بين ما وصلته، وبذلك يعقد علاقات غير شرعية بين الأشياء أو يفصل بينها». لقد قصر باكون الخيال على لون من النشاط المبهج لا يجلب الأذى، ولم يرق به عن هذا المستوى. كما أن العصر الإليزابيثي الذي يفوق غيره من العصور بما أبدعه من عوالم خيالية، لم يطرح أهم مفكره أى دعوى عظيمة لشعراء العصر، وظلوا - بوجه عام - قانعين بضرورة إرجاء اهتمام الشاعر بالحياة العادية.

ولا يقنع مثل ذلك الموقف شعراء آمنوا أن الخيال ملكة مقدسة ترتبط بالقضية الأساسية للوجود. ومن المؤكد أنه يصعب على أى شاعر مهما كان أن يرى فيما يبدعه خيالاً بالمعنى الزرى الذى خلعه باكون على الكلمة، إذ يؤمن الشعراء - عادة - أن إبداعاتهم ذات صلة بالواقع، بل إن ذلك الإيمان هو الذى يدعم عملهم. قد لا يعتمدون فى إبداعاتهم على العقل التحليلي، إلا أن إبداعهم - مع ذلك - ليس أقل نفاذاً فى الواقع.

ولذلك يذهب الشعراء إلى أن الشعر يتعامل مع الحقيقة بمعنى من المعانى، وإن كانت الحقيقة التى يتعامل معها الشعر تختلف عن تلك التى

يتعامل معها العلم، أو تتعامل معها الفلسفة، وفهم شكسبير للمعضلة واضح فيما ردت به هيپوليتا Hippolyta على ثيسسيوس في حوارهما عن الخيال:

ولكن قصة ما حدث في تلك الليلة

وكل ما قدمته من أشياء

لشاهد على أنها أكثر من مجرد صور للوهم

وأن لها أصلاً ثابتاً لا شك فيه

ومع ذلك فما أعجبها وما أغربها

لقد كانت هيپوليتا على قدر من الوعي جعلها ترى أن إبداعات الشاعر ليست «عدما» وإنما هي ذات صلة بالواقع، وهي بذلك تطرح نظرة معارضة للنظرة الأفلاطونية التي يمثلها بيكو، ولكن ثمة وشائج تربط نظرتها بما قاله جورينو Guarrino من أن عبارات الشعر صادقة بالمعنى الرمزي لا الحرفي، أي أن ما يبدعه خيال الشاعر - فيما ترى هيپوليتا - مرتبط بالتجربة الحية، ويكشف عن نوع من الحقيقة.

لقد واجه الرومانسيون هذه القضية بشجاعة فألحوا على أن الخيال يكشف نوعاً مهماً من الحقيقة، ولن ينظروا إليه كما لو كان

يتعامل مع اللاموجود، كما رأوا أن الخيال - عندما يمارس نشاطه - يكشف الأشياء التي يعجز العقل العادي عن الوصول إليها، وأن هذا الكشف مرتبط ببصيرة متميزة أو إدراك أو حدس. ومن المؤكد أن الخيال والبصيرة لا ينفصل كلاهما عن الآخر، فهما يشكّلان قدرة عقلية واحدة إزاء أى اختيار عملي، لأن البصيرة تحفز الخيال ثم تعود فتزداد رهاقة بفاعليته. ذلك هو الافتراض الذي كتب الرومانسيون الشعر على أساس منه، وهو افتراض يعنى أنه إذا أثار شيء من الأشياء مواهبهم الخلاقة فإن إحساسهم بغموض هذا الشيء يدفعهم إلى سبره ببصيرة خاصة، وتشكيل كشفهم لجوانبه فى أشكال خيالية. وليست هذه العملية عسوية على الفهم، فعندما نستخدم خيالنا غالباً ما تثيرنا بعض المشاكل المراوغة التي تتطلب حلاً، ثم نتمكن عن طريق ما نخلقه فى أذهاننا من أن نرى منها الكثير مما كان مبهماً من قبل أو غير مفهوم، وبقدر ما تتشكل أوهامنا فى شكل متجانس، نرى بمزيد من الوضوح ما كان يتأبى على أفهامنا ويحيرنا. وذلك بعينه ما فعله الرومانسيون. فلقد ألفوا ما بين الخيال والحقيقة، لأن ثمة بصيرة متميزة أثارت إبداعاتهم ووجهت مسارها فى أن. وقد أوضح كولردج هذه النقطة توضيحاً كاملاً، عندما امتدح وردزورث بقوله: «إنها الوحدة التي ألفت ما بين الشعور العميق والفكر العميق، والتوازن الرهيف بين صدق الملاحظة والقدرة الخيالية



التي تعدل الموضوعات الملاحظة، وفوق هذا كله الموهبة الأصلية التي تنتشر النغم والجو، وما يصاحبها من عمق العالم المثالي وسموه، ذلك العالم الذي يحيط بالأشكال والأحداث والمواقف، والذي تحجب العادة بريقه بالنسبة للبشر العاديين وتقضى على كل ما فيه من توهج وحيوية». ومن الواضح أن الخيال ما دام يعمل على هذا النحو، لا يمكن أن يُتهم بكونه هروبا من الحياة أو أنه لا يعدو أن يكون تسلية مقبولة.

إن الإدراك **perception** الذي يعمل في ترابط وثيق مع الخيال لا يمكن أن يكون على ذلك النحو الذي رآه لوك. ولقد جهد الرومانسيون حتى تجنبوا أي سوء فهم في هذا الجانب. إن ما يهمهم أكثر من غيره هو البصيرة التي تنفذ إلى طبيعة الأشياء، ولذلك رفضوا تحديد لوك لعملية الإدراك وقصرها على الموضوعات الفيزيقية، لأن ذلك التحديد يحرم العقل من أهم وظائفه الأساسية، أي تلك الوظيفة التي لا ينفصل فيها الخلق عن الإدراك. ولذلك يتحدث بليك عن تحديد لوك لعملية الإدراك بسخرية الملهم: «الأشياء الذهنية هي الموجودات الحقيقية، أما ذلك الذي يدعونه ماديا فما من أحد يعرف موطنه، إذ لا يوجد إلا من عالم الضلال والمغالطة. هل ثمة وجود لشيء خارج الذهن أو الفكر؟ أين ذلك إلا في عقول الحمقى؟». وينتهي كولردج إلى نتيجة مشابهة ولأسباب مشابهة عندما يقول: «إذا كان العقل إيجابيا، وإذا كان على صورة الله بالتأكيد،

أى صورة للخالق بأسمى المعانى، فلا يمكن لأى نظرية تقوم على سلبية العقل إلا أن تكون نظرية زائفة».

لقد مهد بليك وكولردج - برفضهما للنظرة الحسية إلى العالم - الطريق لاستعادة سيادة الروح، تلك السيادة التى أنكرها لوك، وإن كان الميتافيزيقيون الألمان فى عصره نالوا بها، ولم يكن بليك يعرف شيئاً عن الميتافيزيقيين الألمان، فالنتائج التى توصل إليها نبعت من بصيرته الخاصة، التى لم تستطع الإيمان بأن المادة - بأى معنى من معانيها - لها وجود حقيقى مثل وجود الروح. أما كولردج فقد قرأ كانط وشيلنج ووجد لديهما الكثير مما يدعم نظراته، ولكن هذه النظرات لم تتبع منهما بقدر ما نبعت من إيمانه القطرى بأن عالم الروح هو العالم الوحيد الحقيقى. ولما كان كولردج شاعراً فى المحل الأول وميتافيزيقياً فى المحل الثانى، فإن مفهومه عن عالم الروح نبع من إحساسه الحاد بوجود حياة داخلية، ومن إيمانه بأن الخيال - عندما يعمل مع الحدس - أكثر قدرة من العقل التحليلى على اكتشاف الموضوعات التى تشغلنا بالفعل.

كان الرومانسيون - برفضهم تفسيرات لوك ونيوتن للعالم المحسوس - مستجيبين لنداء داخلى، يدعوهم إلى المضى فى اكتشاف عالم الروح، ولقد سلك كل منهم سبيلاً مختلفاً قاده إلى الإيمان بنظام

للأشياء مختلف عما نراه أو نعرفه، وكان ذلك النظام هو الهدف النهائى  
لسعاهم المتقد. لقد أرادوا النفاذ إلى الحقيقة الدائمة واكتشاف جوانبها  
الغامضة، حتى يفهموا بأوضح ما يكون الفهم معنى الحياة وقيمتها.  
ولذلك، كانوا مقتنعين بأن الأشياء المحسوسة ليست إلا أدوات تعين على  
الوصول إلى هذه الحقيقة. أى أن الأشياء المحسوسة ليست كل شىء،  
كما أنها لا تكتسب دلالتها الكاملة إلا إذا ارتبطت بقوة شاملة تمنحها  
المعنى. ومن السهل أن نوضح ذلك، فإن أغلبنا يشعر أن العالم  
المحسوس ليس كافياً بذاته، وأنه يتطلب نظاماً فكرياً يبرر للإنسان  
صواب معتقداته، كما يبرر له العلة التى تجعلنا فى أى نظام ألى نستند  
إلى درجات من القيم ليست آلية على الإطلاق. وإذا كان لوك ونيوتن  
فسراً ماهية العالم المحسوس فإنهما لم يفسرا القيمة التى ينطوى عليها.  
ومن المؤكد أنهما عندما فسرا الأحكام العقلية بردها إلى عمليات حسية  
دمراً صواب هذا الإحكام، لأنهما جعلوا الضمان الوحيد لصدقها وجود  
حقيقة موضوعية لا تحددها عملية ذاتية أو عليّة. إن مثل هذا التفسير  
ينطوى على روح الإنكار، لأنه عندما يحاول أن يعلل إيماننا بالخير  
والمقدس والجميل لا يفلح إلا فى عدم التعليل، فالعمليات الحسية وحدها  
تعجز عن التعليل؛ ذلك ما جعل بليك يرفض الطبيعيين الذريين ومن  
شابههم، لأنهم يحاولون - سدى - تدمير الضوء المقدس الذى يمنح

بذاته المعنى للحياة، ويعلن أن نظرياتهم تفقد كل قيمتها في حضرة ذلك الضوء:

إن ذرات ديمقريطس

وجسيمات الضوء عند نيوتن

حبات رمال على شاطئ البحر الأحمر

حيث تتألق أضواء خيام إسرائيل

لقد اهتم الرومانسيون بجوانب الروح، وكان أملهم أن يفهموا هذه الجوانب وأن يصوروها في شعر مؤثر عن طريق الخيال والبصيرة الملهمة.

كان ذلك البحث عن عالم غير منظور يثير إلهام الرومانسيين ويجعل منهم شعراء، ولقد نبعت قوة عملهم - في جانب منها - من القوة الدافعة التي ولدتها رغبتهم في الوصول إلى الحقائق الأساسية، كما نبعت - في جانبها الآخر - من فرط توقدهم عندما حسبوا أنهم وصلوا إلى هذه الحقائق. ولقد مضى الرومانسيون الإنجليز في بحثهم الخيالي حتى وجدوا الإجابة التي ترضيهم، ولم يفعلوا ما فعله معاصروهم الألمان، الذين قنعوا برعشة «التطلع» في ذاتها، دون أن يهتموا كثيرا بما

يمكن أن يكون وراء ذلك التطلع، طالما ظل ذلك «الماوراء» غامضاً بالقدر الكافى. لقد سعى الرومانسيون الإنجليز إلى نقل غموض الأشياء من خلال أعراضها الفردية، حتى يتكشف معنى الأشياء. ومن أجل ذلك سلكوا سبيل الذات الكاملة، التى تتكامل داخلها القدرات العقلية والحسية والانفعالية، ولم يسلكوا سبيل العقل المنطقى. ولا ينفع فى ذلك السبيل الذى اختاروه إلا التقديم الفردى للتجربة الخيالية؛ ففى ذلك التقديم نرى أمثلة لما لا يمكن التعبير المباشر عنه بالكلمات، ولما يمكن أن ينقل إلينا عن طريق الإشارة والتلميح فحسب. لقد كانت القوى التى رآها وردز ورث فى الطبيعة والتى رآها شيللى فى الحب هائلة، إلى درجة أننا لا يمكن أن نبدأ فى فهمها إلا عندما تقدم من خلال أمثلة فردية ملموسة. بهذه الأمثلة ندرك شيئاً مما أدركه الشاعر فى رؤياه. إن جوهر الخيال الرومانسى يكمن فى تشكيل الأشياء التى تعرض هذه القوى غير المنظورة فى حالاتها الفاعلة. وليس ثمة سبيل آخر إلى ذلك، ما دامت هذه القوى تتأبى على التحليل والوصف، ولا يمكن أن تتبدى إلا من خلال الخاص والملموس.

إن إدراك هذه الجوانب الروحية مختلف كل الاختلاف عن الفهم العملى لقوانين الطبيعة، كما هو مختلف عن سبيل الفلسفة فى الوصول إلى الحقائق العامة، لأن هذه القوانين أو تلك الحقائق تصاغ صياغة

محددة في كلمات مجردة. أما القوى الروحية فلا بد أن تقدم من خلال الأمثلة الخاصة، لأننا لا يمكن أن نرى هذه القوى في تفردتها الحقيقي إلا من خلال ذلك فحسب، ولن نبدأ - حقيقة - في تفهم أهميتها وبهاؤها إلا إذا انصبَّ عليها ضوء الخيال المقدس. ولذلك كان بليك صارما كل الصرامة إزاء النظرة التي ترى أن الفن يتعامل مع الحقائق العامة. فلم يقبل تقدير صموئيل چونسون لما أسماه «جلال العام» ورفض رفضا عنيفا ما قاله چونسون من أنه «لا شيء يبهج العديد من البشر، أو تستمر بهجته طويلا، إلا تمثيل الطبيعة العامة». لقد كان بليك يفكر بطريقة مخالفة: «إن التعميم قرين البلاهة. أما التخصيص فهو علامة الجدارة. فليست المعارف العامة إلا معارف البلهاء. ما هي الطبيعة العامة؟ هل ثمة شيء من هذا القبيل؟ ما هي المعرفة العامة؟ هل ثمة شيء من هذا القبيل؟! لنحسم الأمر قائلين: إن المعرفة بأسرها هي الخاص فحسب».

لقد آمن بليك بذلك لأنه كان يعيش في الخيال وكان يعلم أنه ما من شيء يكتسب دلالة الكاملة إلا إذا تبدَّى في شكل خاص. وذلك ما يوافق عليه الرومانسيون بوجه عام. لقد قصد فنهم إلى أن يقدم - بكل ما يمكنه من قوة - لحظات الرؤيا التي تمنح أرحب الأمور تماسك وبساطة الأحداث الفردية. حتى في «كوبلاي خان» التي تحتفظ بكثير من

خصائص الحلم الذى تولدت منه، ثمة تقديم فردى بالغ الرقى لتجربة غريبة وغامضة، هى فى الحقيقة التجربة الأساسية لكل خلق، فى بهجته الديونيسية وتنظيمه الخلاب، لكثير من العناصر فى نمط مذهل. لعل كولردج لم يكن واعيا تماما بما صنع عندما كتب هذه القصيدة، ولكن التجربة التى يصورها هى تجربة المزاج الخالق فى أنقى لحظاته، حيث تتفتح أمامه كل الإمكانيات اللامحدودة. وليس من المستغرب أن يشعر كولردج بالرغبة فى امتلاك كل الإمكانيات الكامنة فى هذه اللحظة - هذا إذا استطاع أن يستخلصها - أو يشعر بالرغبة فى مناداة الآلهة:

يصبح الجميع: حذار! حذار

عيناه البراقتان وشعره المحلق فى الهواء

ارسم حوله ثلاث دوائر

وأغمض عينيك فى خشوع قدسى

لأنه قد أطعم الرحيق

ونهل من لبن الفردوس

إن مثل هذه التجربة، فى تباعدها وغرابتها وتجاوزها عالم الحس، هى التى يبحث من خلالها الرومانسيون عن الشعر، ولقد رأوا أن الطريق الوحيد لنقلها إلى الآخرين لن يتحقق إلا فى الحالات والأمثلة الخاصة.

إن القوى غير المنظورة التي تدعم الكون تفعل فعلها في العالم المنظور ومن خلاله، وبالتالي فلا يمكن لنا أن نكون على علاقة بها إلا من خلال ما نراه وما نسمعه وما نلمسه. وإذا كان كل شاعر يصوغ شعره من عالم الحواس، فإن ذلك العالم عند الرومانسيين ليس إلا وسيلة توجّه قوى البصيرة وتعينها في الوصول إلى غايتها. إن عالم الحواس يؤثر فيهم بطريقة تجعلهم يتجاوزون الحس أحيانا إلى النظام المتعالى للأشياء، ولكن ذلك لا يحدث إلا بعد أن ينظروا إلى العالم من حولهم بعيني الحب اليقظي. وإحدى الميزات التي حقّقوها بتخلصهم من أسر المجردات والحقائق العامة هي حرّيتهم في استخدام حواسهم والنظر إلى الطبيعة نظرة متحررة من المواضيع التقليدية، وأكثر من ذلك لقد تميزوا جميعا برهافة الحساسية الفيزيقية التي كانت تخلب لبّهم بما يروونه أحيانا إلى درجة تسيطر على وجودهم تماما. يصدق ذلك على وردزورث وكيّس الذين أعادا إلى الشعر رهافة الإحساسات السمعية والبصرية، تلك الرهافة التي تضاعفت بعد شكسبير. كما يصدق نفس الأمر على بليك وكولردج وشيللي.

إن العين المدققة الملاحظة التي جعلت من بليك فنانا بارعا في الخط واللون كانت ذات أثر في شعره، صحيح أنه نادرا ما يقنع بمجرد



وصف ما يراه، إلا أنه عندما يستغل الوصف لغرض أبعد يرتبط بالكشف عن الأسرار الهائلة، تصبح كلماته حية تماما ومحددة، فتسطع رموزه إزاء العين. وعلى الرغم من أن كولردج وجد بعضا من أوصفي إلهاماته فى الأحلام والتجليات، إلا أنه منح تفاصيلها تألقا متفردا فى الشكل والشخصية. كما أن شيللى - وإن كان يعيش بين أفكار محقة ومجردات رهيفة - كان يعى تمام الوعى العالم المنظور، حتى لو كان ذلك الوعى نتيجة إيمانه بضرورة الانتباه إلى المنظور، باعتباره مرآة الأبدية والخلود. قد يوجد شعراء يستغرقون كل الاستغراق فى الأحلام، بحيث يصعب عليهم ملاحظة المشهد المألوف، لكن شعراء الرومانسية ليسوا من هذا النوع. فمن المؤكد أن قوتهم نبعت، بشكل متزايد، من الطريقة التى كانوا يسلطون بها ضوءا جديدا وساحرا على وجه الطبيعة المألوف، فنندفع معهم إلى البحث عن تفسير لجاذبية الطبيعة، تلك الجاذبية التى لا نستطيع مقاومة أثرها فى نفوسنا. لقد وجد جميع الشعراء الرومانسيين إلهامهم الرئيسى فى الطبيعة. ومع أن الطبيعة ليست كل شىء بالنسبة إليهم، إلا أنهم لا يستطيعون شيئا بدونها، بعد أن عثروا من خلالها على تلك اللحظات المجيدة التى انتقلوا فيها من المشهد إلى الرؤيا، ونفذوا - حسبما ظنوا - إلى أسرار الكون.

أمن الرومانسيون جميعا بنمط متميز من الحقيقة، بنوا عليه شعرهم، إلا أنهم وصلوا إلى تلك الحقيقة بسبل متباينة، كما تعاملوا معها تعاملًا مختلفًا. وهم يتباينون فيما بينهم من حيث درجة الأهمية التي يعزونها إلى العالم المنظور، مثلما يتباينون في تفسيرهم له. أما بليك فكان يمثل جانبًا من جوانب هذا التباين، إذ أُلحَّ على أن الخيال قوة مقدسة ينبع منها كل ما هو حقيقي. قد يتفاعل الخيال مع المادة التي يواجهها وهي الطبيعة، إلا أن ثمة وقتًا سيأتي، تختفى فيه الطبيعة، فتصبح الروح - فيما يرى بليك - طليقة، تخلق دون عون من الطبيعة. وما دامت الطبيعة موجودة، فعلى الإنسان أن يأخذ منها رموزه، ويستخدمها لتفسير غير المنظور. إن الملاذ الحقيقي لبليك هو الرؤيا، التي يستطيع من خلالها أن يطلق سراح خياله الخالق، ليغير من معطيات الحس، ويكشف بالأشياء المنظورة عن الحقيقة المقنعة؛ ذلك لأن العالم المألوف يقدم إلينا إشارات ينبغي أن نتعقبها ونمسك بها ونطورها:

فلكى ترى العالم فى حبة من الرمل

والسماوات فى زهرة برية

لا تفلت المطلق من بين يديك

ولا الخلود، فى ساعة من الزمان

لقد وصل بليك من خلال الأشياء المنظورة إلى حالة متعالية  
أسماها «الخلود» جعلته يشعر بحريته في خلق عوالم جديدة حية. ولم  
يكن صوفياً يكابد في ظلام حالك حتى يصل إلى الله، بل كان صاحب  
بصيرة يستطيع أن يقول عن نفسه:

إتنى فى حضرة الله ليل نهار  
وهو لا يحول وجهه عنى أبدا

لقد تميز بليك عن غيره من الرومانسيين بحدة مفهومة عن الخيال؛  
ولذلك يستطيع أن يقول فى ثقة: «إن الخيال هو القوة الوحيدة التى  
تصنع الشاعر، لأنه الرؤيا المقدسة». ويرجع ذلك إلى أن الخيال هو الذى  
يخلق الحقيقة، بل إن الحقيقة نفسها نشاط مقدس للذات فى طاقتها  
المتحررة. لقد تحول انتباه بليك عن العالم المادى إلى العالم المثالى أو  
الروحى، الذى يستطيع الشاعر أن يساعد فى بنائه مع غيره من الذوات،  
التى تستجيب مثله إلى الخيال.

قد تكون عين بليك حادة فى نظرتها إلى العالم الملموس، ولكن  
اهتمامه الأساسى يظل مركّزا على العالم غير الملموس. ولذلك كان كل  
شئ حىّ عنده رمزا لقوى أزلية يريد أن يصل إليها ويتفهمها. ولما كان  
رسّاما يتميز عقله بنزعة تصويرية، فإنه وصف غير المنظور بلغة المنظور.

ولا شك أنه رأى غير المنظور رؤية حقيقية ببصيرته الداخلية. ولم يكن ما رآه - إذا جاز التعبير - بديلاً للعالم الكائن، وإنما هو نظام روحي لا يمكن تصويره بلغة المشهد الطبيعي إلا من خلال الاستعارة. وما كان يهتم به بليك كل الاهتمام، بل ما كان يحرك أعظم قدراته، هو الإحساس بالحقيقة الروحية التي تؤثر في كل الأشياء الحية. إن أكثر الأشياء عمومية، يمكن - فيما يرى بليك - أن تكون مفعمة بالعظات والمعاني. ويمكن أن نجد مدى ما وصل إليه بليك في «دلائل البراءة» حيث يصور لنا في مقاطع محكمة شبيهة بلغة الأنبياء إحساسه بالعلاقات الوثيقة التي ينطوي عليها الكون، والتي تربط العالم الملموس بعالم الروح في وحدة واحدة. إن كلماته تبدو بسيطة بساطة كاملة، ولكن كل كلمة منها تتطلب اهتماماً بها على حدة، كما يحدث عندما يقول:

إن طائر أبي الحناء في قفص

يشعل السماوات بالغضب

لأن طائر أبي الحناء ليس مجرد طائر منظور، إنما هو كائن روحاني، أما القوة التي يرمز إليها ذلك الطائر ويجسدها فهي الروح الحرة التي تثير البهجة في الأغنية، والتي تنطوي عليها الأغنية بأسرها. ولا ينبغي أن يكبح جماح هذه الروح، لأن أي كبح لجماحها إنما هو

خطيئة ترتكب في حق الروح المقدسة للكون كله. لقد كان بليك صاحب بصيرة يؤمن أن الأشياء العادية لا قيمة لها في ذاتها، بل فيما تكتسبه من ثراء عندما تصبح رموزا لحقائق أعظم. ولقد كان واثقا كل الثقة بالروح إلى درجة لم يأبه معها بالكثافة البارزة للمادة، ذلك لأنه تجاوز المادة إلى عالم القيم الأزلية وعالم الأرواح الحية.

أما كيتس الذي ينطوى على حب أكبر للعالم المنظور، فقد عومل - في الغالب - باعتباره رجلا يعيش بالانطباعات الحسية، ولكنه يشبه بليك في اقتناعه بأن الحقيقة النهائية لا يمكن الوصول إليها إلا عن طريق الخيال. ويمكن أن نرى ما يعنيه الخيال بالنسبة إليه في بعض الأسطر من قصيدته «النوم والشعر» حيث يتساءل عما جعل الخيال يفقد قوته القديمة ورحابته:

هل ثمة مجال مهما بلغ صغره

في القدرة الحالية للطبيعة الإنسانية لا يمكن للخيال أن ينطلق حرا فيه

كما اعتاد في القديم؟ يجهز جياده المطهمة

التي تمد حوافرها إلى الضوء، وتفعل أفعالا غريبة

فوق السحاب؟ ألم يجعلنا نرى كل الأشياء

من الامتداد الصافى للسماء، إلى أصفر

نفس للبراعم التى لم تتفتح بعد؟

من معنى حاجبى چوبتر الكبيرين، إلى الخضرة

الرقيقة لمروج أبريل؟

لقد كان كيتس يافعا عندما كتب هذه الكلمات، التى قد لا تكون محددة بالقدر الذى نطلبه، ولكن من الواضح أنه يرى فى الخيال قوة قادرة على الخلق والكشف فى آن، أو بالأحرى تكشف من خلال ما تخلق. ولذلك لم يتقبل كيتس أفعال الخيال على أساس أنها موجودة لذاتها فحسب، بل على أساس ما لها من صلة بالحقيقة النهائية التى تتكشف من خلال الخيال. ولقد تابع كيتس هذه الفكرة جاهدا حتى استطاع أن يصل إلى معناها المحدد، ويجعلها فكرته الخاصة لأنها أُرضت حاجة من حاجات وجوده الخلاق.

سعى كيتس فى طلب الحقيقة المطلقة من خلال الخيال، وقرب ما بينه وبين تلك الحقيقة تقديره للجمال الذى تدركه الحواس. وعندما كانت تخايله موضوعات الحس بفتنتها، كان يستثار ويشعر بقدر من السمو ينقله إلى عالم آخر، يؤمن بقدرته على إدراك الكون فى تكامله، أن الشم

واللمس يوقظان خياله على عالم الوجود حيث يرى جوانبه البالغة  
الرحابة، فيطلع عليها أتم اطلاع، ويشعر من خلال الجمال أنه أصبح في  
حضرة الحقيقة المطلقة. ويقدر الحدة التي يؤثر بها الموضوع الجميل فيه،  
يقتنع أنه قد تجاوز الموضوع الجميل إلى شيء آخر وراءه. يقول في  
(إنديامون) إن الهناءة ترفع عقولنا إلى مستوى «التألف مع الجواهر»  
فتتركنا «متحولين وأحرارا في فراغنا»:

أنشعر بهذه الأشياء؟ تلك اللحظة التي نخطو فيها

إلى لون من الوحدة، فيصبح حالنا

شبيها بحال الأرواح سريعة التحول، ومع

ذلك، فثمة

جاذبية وسحر أبعد بكثير

من تلاشي الذات، الذي يفضي تدريجيا

إلى أكبر درجات الوحدة

إن جمال الأشياء المنظورة ينقل كيتس إلى حال من الوجد، هو

غاية مطامحه. هذا الوجد هو الذي يفسر الأثر البالغ الذي تحدثه

موضوعات الحس فيه، ويبرر رغبته في تجاوز هذه الموضوعات إلى

حقيقة كونية دائمة. ومفهوم كيتس عن هذه الحقيقة أضيق من مفهوم بليك، بل إنه يتكلم كشاعر على وجه التحديد، بينما يضع بليك كل الأنشطة التي تخلق الحياة أو تنمّيها ضمن الخيال. يضاف إلى ذلك أن خيال بليك خيال «إيجابي»، أما خيال كيتس فيبدو سلبيًا إلى حد كبير، وأنه بحاجة إلى استشعار «أكبر درجات الحدة». ولكن كيتس يظل قريبًا كل القرب من بليك في تأكيد الخيال باعتباره قوة سامية، تستغرق الشاعر فتفتح أمامه مغاليق النظام الروحي غير المنظور.

فكر كولردج كثيرًا في الخيال وخصص له بعض الفصول المتميزة من كتابه (سيرة أدبية). ويصعب - إزاء كولردج - أن نفصل فصلا دائما بين النظريات التي شكلها في المرحلة الأخيرة من حياته وبين الفرضيات التي دفعته تلقائيا إلى العمل، قبل أن تدبّل قدراته الخلاقة. قد يبدو كولردج - أحيانا - واعيا وعيا كاملا بالفلسفة الحسية التي تبناها في شبابه، والتي ورث عنها مفهوم عالم الحقائق «العالم البارد الجامد» حيث تصبح «الموضوعات باعتبارها موضوعات ثابتة. أساسا وميتة». ولكن كولردج الشاعر تجاوز هذه الفكرة، وانتهى إلى نتيجة غير متوقعة، وهي أنه ما دام العالم الخارجي على ما هو عليه فمهمة الشاعر أن يحوله عما هو عليه، وذلك بواسطة الخيال. وما دامت «أحداث الضوء والظل» يمكن أن تحول «مشهدا مألوفًا معروفًا» فالخيال هو الآخر يستطيع أن



يبحث الحياة فى العالم الميت. ولقد برر كولردج هذه النظرة بنوع من المفارقة الجريئة: إذ يقول: «هل أجرؤ على القول بأن العبقريّة يجب أن تمارس نشاطها، واعية بأن الجسد يكدر كى يصير عقلا، أى أن يصبح العقل جوهره». لقد كان كولردج يثق فى الخيال ثقة عميقة، على أساس أن الخيال يمنح الشكل للحياة. ويمكن أن نرى ما يقصد إليه كولردج من أسطر فى قصيدته «كتابة» حيث يرى أن الطبيعة تحيا فى داخلنا، وأننا نخلق كل شىء فيها:

آه لابد أن ييزغ من الروح نفسها

نور ومجد.. سحابة بديعة منورة

تلف الأرض

يجب أن ينبثق من الروح نفسها

صوت عذب قوى، تمنحه الروح

فيغدو روح كل الأصوات العذبة وحياتها

ولم يسرف كولردج فى فهم الخيال كما فعل بليك. إن وجود العالم الخارجى يظل يؤرقه، فيشعر أن عليه الامتثال إلى ذلك العالم بمعنى أو بآخر. ولكنه سرعان ما يطرح كل وساوسه جانبا، عندما تنشط قواه الخلاقة، فيشكل من العالم المعطى الذى لا شكل له عالما خاصا به، لأن

كولردج - فى النهاية - يعتقد أن الوجود يكتسب معناه، من خلال ممارسة النشاط الخلاق المشابه لنشاط الله.

ولا يطرح كولردج أى نظرة محددة عن الحقيقة النهائية التى يكشف عنها الشعر. وإذا أردنا أن نحكم عليه من خلال «كوبلاى خان» يظهر لنا أنه قد شعر - أحيانا - أن فعل الخلق فعل متعال فى ذاته، لا يحتاج إلى البحث عن أى شىء وراءه. ومن الأوفق أن نتساهل مع «كوبلاى خان» فلا نلح عليها. لكن إذا انتقلنا إلى قصيدتيه (الملاح القديم) و(كريستابل) رأينا بوضوح أنه يؤمن أن مهمة الشعر هى نقل الجانب الغامض من الحياة. إن طبيعة هاتين القصيدتين، بكل ما توحيان به من حالة تتراوح بين الحلم واليقظة، أو بين البشر الأحياء والأرواح غير الأرضية، تعطينا فكرة عن نوع الموضوع الذى يثير عبقرية كولردج ويطلقها من عقالها. ومهما يكن من أفكار كولردج الفيلسوف، فإن كولردج الشاعر فتنته فكرة القوى غير الأرضية المؤثرة فى العالم، فكرس كل مسعاه لإدراك تأثيرها. ومن المؤكد أن علينا ألا نفهمه فهما حرفيا، ولكننا لا نستطيع أن نقاوم الشعور بأن مفهومه الخيالى عن الحقيقة كان مفهوما عن شىء يكمن وراء الأفعال البشرية، عن شىء أكثر حيوية من العالم المألوف، لأنه ينطوى على تضاد حاد بين الخير والشر. ولم يظهر هذا المفهوم فى شعر كولردج كله، إلا فى قصيدتين أو ثلاث فحسب.

ويبدو أن الذى دفع كولردج إلى هذا المفهوم هو ما انتهى إليه إدراكه القلق، والمثير فى الوقت نفسه، من أن الحياة تحكمها قوى لا يمكن فهمها فهما كاملا. ولقد أنتج ذلك الإدراك شعرا أكثر غموضا من شعر باقى الرومانسيين، إلا أن ذلك الشعر يظل متميزا بتوقّده وعمقه، لأنه يستند إلى انفعالات إنسانية جوهرية.

يتفق وردزورث - بالتأكيد - مع كولردج فى أغلب ما قاله عن الخيال، خاصة فى تمييزه بين الوهم والخيال، فيرى أن الخيال أهم موهبة يمكن أن يمتلكها الشاعر. ويكشف ترتيب وردزورث لقصائده عن وعيه بهذه الأهمية، إذ يضم القسم الذى يسمّيه (قصائد الخيال) كل القصائد التى تتحد فيها القوة الخلاقة مع حدس البصيرة بوجه خاص. وهو يوافق كولردج على أن نشاط القوة الخلاقة فى الشاعر يشبه نشاط القوة الخلاقة عند الله، بل إن ذلك النشاط ينطوى على الملكة المقدسة، التى تمكّن الطفل من تشكيل عوالمه الصغيرة الخاصة:

لأن الشعور عنده ينطوى على قوة مانحة

تفعل مع نمو قدرات الحس

فعلا شبيها بقوة من له عقل عظيم

يخلق الخالق والمخلوق على السواء

ولكنها تعمل متحدة مع الأعمال

التي تشاهدها

ويظل الشاعر محتفظا بهذا الملكة المقدسة الموجودة عند الطفل، حتى بعد أن يستكمل نموه، لأن هذه الملكة هي التي تجعل منه شاعرا. ويعى وردزورث تماما أن الخلق الخالص لا يكفي بذاته، وإنما عليه أن يصاحب بصيرة خاصة، وبالتالي يصبح الخيال:

اسما آخر للقوة المطلقة

والبصيرة الأنقى، والذهن الأرحب

والعقل فى أسمى حالاته

ولا يبالغ وردزورث فى استبعاد العقل أو حصره فى مرتبة متواضعة كما فعل غيره من الرومانسيين، بل يفضل أن يمنح لكلمة عقل مكانة جديدة، فىرى أن البصيرة الملهمة ليست سوى بصيرة عقلية.

ويتميز وردزورث عن كولردج بمفهومه عن العالم الخارجى، إذ يتقبل الوجود المستقل للعالم، ويلج على ضرورة امتثال الخيال لذلك العالم امتثالا خاصا. ويعود - مرة أخرى - إلى الطفولة كى يفسر الأمر بها:

## قوة طبيعة

تبقى معى، يد قدرة على التشكيل تحرن

أحيانا، وتمارس عملها بمزاج قلب،

روح خاصة به، تعادى

الميل العام ولكنها، فى الأغلب

تذعن إذعانا كاملا للأشياء الخارجية

التي تتجاوب معها

إن الخيال - فيما يراه وردزورث - ينبغى أن يذعن للعالم الخارجى، لأن العالم ليس عالما ميتا بل هو عالم حى له روحه الخاصة، التى تتميز - على الأقل فى الحياة التى نعرفها - عن روح الإنسان. ومهمة الإنسان هى الامتزاج بهذه الروح، ولن يستطيع الإنسان - بالقطع - أن يتجنب ذلك، طالما أن حياته تتشكل دائما من مولده إلى منشأه، بواسطة الطبيعة، التى تنفذ إلى وجوده وتؤثر فى أفكاره. ويؤمن وردزورث أنه يسهم فى التقريب ما بين الإنسان وروح الطبيعة، كما يؤمن أنه قادر على ذلك الإسهام:

بالكلمات

التي لا تتحدث عن شيء أكثر مما نحن عليه

وينبغي أن نعتزف بأن بليك لم يكن ينظر فى إعجاب إلى فكرة التوافق الكامل بين العالم الخارجى وعقل الفرد، مما دفعه إلى التعليق على هذه الفكرة بقوله «لن تشدنى إلى الإيمان بمثل ذلك التوافق أو المتوافق». ولكن هذا التوافق كان أمرا مقبولا بالنسبة لوردزورث، فقد كانت الطبيعة مصدر إلهامه، وما كان يستطيع أن ينكر حقها فى وجود مستقل، له - على الأقل - ما للوجود الإنسانى من قوة، ولكن طالما ظلت الطبيعة تفصله عن ذاته، فإن عليه أن يسعى حتى يصل إلى حالة أسمى، تتحد فيها روح الطبيعة مع روح الإنسان فى تناغم فريد. وكان وردزورث يشعر أن هذا التناغم يحدث له أحيانا، كما كان يشعر أنه يصل من خلال الرؤيا إلى فهم وحدة الأشياء.

قد يتحرك تفكير شيللى فى اتجاه يختلف عن اتجاه أقرانه الرومانسيين، إلا أنه لم يكن أقل منهم ارتباطا بالخيال، كما لم يكن أقل منهم فيما منحه للخيال من مكانة فى نظرية الشعر. لقد فهم الطبيعة الخلاقة، عندما جعل «الروح» تغنى للشاعر - فى (بروميثيوس طليقا):

سيظل يرقب صباح مساء

الشمس تسطع على صفحة البحيرة

والنحل الأصفر على أزهار اللبلاب

لا يرى أو يبالي بما عليه الأشياء

ولكنه يستطيع من كل ذلك

أن يخلق أشكالا أكثر واقعية من الإنسان الحي

يرضعها بلبن الخلود .

لقد رأى شيللى أن الشاعر قد يصعب عليه الالتفات إلى العالم المنظور، إلا أنه لا يملك إلا أن يستخدمه باعتباره مادة يخلق بها كائنات مستقلة تنطوى على درجة سامية من الحقيقة. ولا يتوقف عند ذلك فحسب بل يرى أن على العقل أن يرتبط بطريقة أو بأخرى بالخيال. ويقرر - خلافا لوردزورث - أن مهمته الخاصة هي تحليل المعطيات، وممارسة دوره باعتباره أداة للخيال، الذى يستخدم نتائجه لخلق وحدة متناغمة. ولذلك يسمى الشعر «التعبير عن الخيال» لأن الأشياء المختلفة تتضام فيه متناغمة بدلا من وجودها منفصلة خلال التحليل. ويشبه شيللى فى ذلك مفكرين من أمثال باكون ولوك، ولكن نتائجه مختلفة كل الاختلاف عن نتائجهم، إذ إنه يلح على أن الخيال أسمى قدرات الإنسان، التى تنبع منها أنبل قواه الإنسانية. ويستبدل شيللى - فى الدفاع عن الشعر- بالنظرة القديمة التى تستهين بالخيال نظرة جديدة،

ترى أن الشاعر يقدم لونا متميزا من المعرفة: «إنه لا يمعن النظر في الحاضر كما هو في ذاته، أو يكشف القوانين التي توافق نظام الأشياء الحاضرة، ولكنه ينظر إلى المستقبل من خلال الحاضر، وأفكاره هي بنور الزهرة وثمره الزمن الأخير... فالشاعر يساهم في الأزل والواحد والمطلق».

كما أن شيللى ينظر إلى الشاعر باعتباره نبيا، ذا بصير خاصة ينفذ بها إلى الحقيقة التي تتجاوز الزمان والمكان، ولا تتبدل، فهي نظام كامل، يبدو العالم المؤلف بمثابة ظل واهن له. ويفيد شيللى من نظرية أفلاطون في المعرفة ويطبقها على الجمال، فيرى أن «المثل» ليست أساس التعرف، وإنما أساس التعرف هو البصيرة المتسامية، التي تتشكل فينا عندما نواجه الأشياء الجميلة. إن مهمة الشاعر هي الكشف عن الحق المطلق في أمثله المنظورة، وتفسير هذه الأمثلة من خلاله. هذا الحق روحى، بمعنى أنه يشمل أسمى ملكات الإنسان، ويمنح المعنى للإحساسات الإنسانية المتغيرة. لقد حاول شيللى أن يصل إلى كمال الأشياء في وحدتها الأساسية، ليظهر ما هو حقيقى وما هو ظاهرى فحسب، وبالتالي يفسر مدى اعتماد الظاهرى على الحقيقى. إن الحقيقة المطلقة - عنده - هي العقل الأزلى الذى يضم عناصر الكون فى وحدة متكاملة:



هذه الوحدة المتكاملة

من الشموس والعوالم والبشر والحيوان  
والأزهار

بكل فعالها الهادئة والصاخبة

ليست سوى رؤيا، كل ما ورثته هو

هباءات عين كليلة، أوهام وأحلام،

الفكر مهدها ولحدها،

الماضى والمستقبل ظلآن شاحبان

لتحليق الفكر الأزلى، لا وجود لها

فلا وجود لشيء سواه

لقد وجد شيللى الحقيقة فى الفكر والشعور كما وجدها فى الوعى  
والروح، وقدم الإجابة التى تواجه عدمية بروسبيرو، عندما أمن أن مهمة  
الخيال هى خلق أطيايف يمكن أن تتكشف الحقيقة من خلالها.

أجمع الرومانسيون العظام - إذن - على أن مهمتهم هى أن  
يُوجدوا من خلال الخيال نظاما متعاليا يفسر عالم المظاهر، فلا يعطل  
الوجود المنظور للأشياء فحسب، بل ويعطّل الأثر الذى تحدثه فينا، كما

يعلل خفق القلب المفاجئ في حضرة الجمال، ويعلل اقتناعنا بأن ما يحركنا لا يمكن أن يكون وهما أو خداعا، وإنما هو شيء يستمد نفوذه من القوة التي تحرك الكون، وهي قوة لا يمكن إلا أن تكون روحية. ولقد قدموا تفسيراً متميزاً لنظرية هيغل التي ترى أن الروح هي الموجود على وجه الحقيقة. ويقدر ما صاغ الرومانسيون عبارات جارفة عن وحدة الأشياء كانوا ميتافيزيقيين، إلا أنهم - على عكس الميتافيزيقيين الرسميين- كانوا يثقون في البصيرة، ويثقون في الروح الملهمه الجزلة التي تسمو بكمالها على العقل والانفعالات، ولا يثقون بالمنطق أو العقل التحليلي.

لقد كانوا متدينين بطريقتهم الخاصة، سواء في إحساسهم بقدسية الحقيقة، أو في الرهبة التي شعروا بها وهم في حضرتها. ويقدر ما كانت تشغلهم معتقداتهم الأساسية لم يكونوا جامدين في تدينهم. لقد أنكر بليك وجود الله منفصلاً عن الإنسان، وأثر شيللي إعلان إلحاده، أما كيتس فظل متحيراً في مدى ما يقبله من معتقدات المسيحية. وعلى الرغم من أن كولردج وورودزورث تقبلوا المسيحية تقبلاً حماسياً، في أواخر أيامهما، فإن شعرهما في فترة ازدهاره الخلاق كان يستند إلى إيمان مختلف. لقد كانت الرومانسية محاولة هائلة لاكتشاف الجانب الروحي للعالم، من خلال مكابدة روح متوحدة، لا معين لها أو سند، إنها

إعلان متميز عن عقيدة تقف في صف الفرد الذي بشر به الفلاسفة والسياسيون العالم حديثاً.

إن اندفاع الرومانسيين إلى المجهول، ذلك الاندفاع الذي حكمه إخلاص عميق وإيمان عاطفي، كان شيئاً متميزاً كل التميز عن انهماك الذات في انفعالاتها. ولقد كان كل واحد منهم مقتنعا بقدرته على اكتشاف شيء بالغ الأهمية، كما كان مقتنعا بأنه يملك وسيلة يجدها الآخرون. ولقد كانوا على استعداد للتضحية بالنفس في سبيل تحقيق مهمتهم. ولقد دفعوا ثمن ذلك غالياً، من سعادتهم وثقتهم بالنفس، بل من عنفوان قواهم الخلاقية، ولم يقنعوا بأحلام خاصة أو أوها مريحة، بل - على العكس - ألحوا على ضرورة أن يكون إبداعهم حقيقياً، لا بالمعنى الضيق الذي يرتبط بالوجود المادي، وإنما بالمعنى الرحب الذي يجعل الوجود المادي مثلاً وتجسيدا لأشياء أزلية، لا يمكن أن تقدم إلا من خلال الأمثلة الفردية. ولما كان الرومانسيون شعراء، فقد صوروا رؤاهم تصويراً غنياً، لا يمكن أن يقدمه إلا الشعر، عن طريق الشكل الملموس والفردى، الذي يجعل الكون حياً ودالاً للعقل المحدود. لقد رفضوا قبول أفكار غيرهم من البشر، بون تحقيق أو برهان، كما رفضوا التضحية بالخيال في سبيل الجدل، وكما يقول بليك على لسان لوس:

على أن أخلق نظاماً وأن لا أكون عبداً لغيري

من البشر

فأنا لا أريد إقناعا أو جدلا: إن مهمتى

هى الخلق

ولقد أدرك الرومانسيون أن مهمتهم الأساسية هى الخلق، فمن خلال الخلق يكتشفون سبيل الحساسية الكاملة ويثيرون الذات الواعية، فينفتح الخيال الإنسانى على الحقيقة الكامنة فى الأشياء المألوفة، وبذلك يرتقى الإنسان من روتين العادة الجامد ويصل إلى أبعاد لا تحدها حدود، وإلى أعماق لا يسبر غورها، فيتمكن من أن يرى أن العقل وحده ليس كافيا، وأن ما يحتاج إليه هو الحدس الملهم. لقد تبنا نظرة عن الإنسان والشعر أكثر رحابة من النظرة التى قدمها الجامدون والعقليون من أسلافهم فى القرن الثامن عشر، وما كان ذلك إلا لأن الرومانسيين آمنوا أن الطبيعة الروحية الكاملة للإنسان هى أهم شىء، وفى سبيل هذه الطبيعة الروحية قاموا بتحديثهم الأساسى، وبهذا التحدى تجلّت جاذبية شعرهم وفتنته فى أن.



## العلم والشعر(\*)

ماكس بايم

تمهيد:

كان للعلاقة بين الشعر والعلم نقادها منذ أن افترض أفلاطون في «الجمهورية» إمكانية وجود تعارض أساسي بين أهداف الشاعر وأهداف الفيلسوف. ومن الواضح أن هذه العلاقة ما كان يمكن درسها بالمصطلح الحديث إلا بعد أن اتخذ العلم نفسه أشكاله الحالية. ثمة موافقة عامة على أن العلم الحديث نشأ خلال القرن السابع عشر، حين بدأ النظر في الدعاوى المتعارضة لكل من العلم والشعر (الحقيقة والوهم، المنهج والخيال) بطرائق تبدو مألوفة لقارئ «الأدب والعلم» لماثيو أرنولد، أو «العلم والشعر» لريتشاردز.

---

(\*) العنوان الأصلي للمقال : "Science and Poetry" Max I. Baym وهو مأخوذ من :

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton Univ. Press, 1969.

وقد ترجم هذا المقال ونشر في مجلة الأعلام، وزارة الإعلام، بغداد، العدد ٣، السنة ١١، كانون أول (ديسمبر) ١٩٧٥.

تجاوزت الملاحظات التي تدور حول العلم والشعر، في كل عصر من العصور، الحدود التي توحى بها عبارة «الشعر ضد العلم». ويجب معالجة الموضوع بطريقة مناسبة، يمكن التوصل إليها من خلال اتجاهين: أحدهما تاريخي، والآخر تحليلي. ولكن، بسبب الطبيعة الفلسفية للمشكلة، تتداخل الاتجاهات والمواقف، إلى الدرجة التي تمنع - دوماً - من حصرها في مقولات جاهزة أو عناوين ثابتة. وأيا كان الاتجاه الذي نعالج الموضوع على أساسه، فعلى أن ندرك أن الملاحظات التي أثرت حول العلم والشعر، ترتبط بفرضيات أوسع، عن مكانة كل منهما في إطار المعرفة الإنسانية.

أدت المعالجة الأرسطوطاليسية للمشكلة إلى اعتبارات قاربت بين العلم والشعر. كان ذلك نتيجة لتفاعل مختلف فروع المعرفة الإنسانية، من مفهوم رطب لطبيعة الشعر من ناحية، وطبيعة المعرفة أو العلم من ناحية أخرى. أما الأفلاطونيون الجدد ابتداءً من أفلوطين وانتهاءً بالمرحلة الرومانسية، فقد آمنوا بأن الفن وسيلة إلى الحقيقة المطلقة، وأنه - لذلك - من أسامي فروع العلم، وعندما يرتبط الشعر بالإلهام المقدس والكشف فلن يكون ثمة تعارض بينه وبين العلم.

انتهى تصنيف العلوم، على نحو ما فهم عن أرسطو في العصور الوسطى، إلى تقسيم ثلاثي، يشمل الأنواع النظرية والعقلية والعملية،

وكل هذه الأنواع «علمية» بمعنى أنها جميعا تُعنى بالحقيقة. ولم يكن التساؤل الخاص بالتعارض بين العلم والشعر قد طرح بعد. فقط كان ثمة تباعد بين الفكرة التي ترى أن الشعر بلاغة ثانوية، وأنه قاصر بذاته في عملية المعرفة، وبين فكرة أن الشعر يستوعب العلم، مما يجعل الشعر جديرا بأن يكون أداة لكل أنواع المعرفة. وعندما ينظر إلى الشعر باعتباره «علما نظريا» فإنه يصبح منهجا لاكتشاف الحقيقة المطلقة، كما يصبح أداة للفلسفة (كما عند لوكريتيوس).

إن الاهتمام الأساسي من القرن السابع عشر حتى عصرنا الحالي يتمثل في هجوم العقل على الثنائية<sup>(١)</sup> Dualism المتزايدة التي تهدف إلى فصل الشعر عن العلم، باعتباره نشاطين متعارضين، في العملية العقلية. واتخاذ موقف دفاعي في الجدال الدائر حول الثنائية هو نوع من التجريبية الفجة الخشنة. وهي تشكل - بشكل أو بآخر - أساس أغلب المناقشات التي تدور حول العلاقة بين الشعر والعلم. بالنسبة إلى كانط، المنبع الرئيسي للمثالية، لم يكن ثمة تعارض بين الفن والعلم، على الرغم من أنهما طرازان مختلفان للتفكير، فكلاهما متضمن في تأمل الظواهر. إن جملة «الوردة هي الوردة» جملة صحيحة مثل جملة «الوردة نبات». ولا يتميز الشعر عن العلم إلا على أساس أن العلم يعزو الظاهرة إلى قانون [يفسرهما] «سقوط تفاحة يفسره قانون



الجازبية». أما الشعر والقارئ فيبحث كلاهما - بمجرد أن يتم التعبير عن الظاهرة في شكل دال - عن عنصر القيمة كفاية في ذاته، باعتباره خبرة فريدة. على هذا النحو، يصبح الاتجاه الكانطي الجديد لربط العلم بالتجريد والشعر بالخصوصية، في ضوء الأدلة الحديثة التي يقدمها العلماء والشعراء تبسيطا مخلا.

من زاوية التاريخ، تقودنا مشكلتنا إلى العصر الكلاسيكي، بدءا من أفلاطون الذي عدّ الشاعر كائنا غير عملي يتباعد عن الحقيقة، إلى أرسطو الذي نظر إلى الفن باعتباره قوة مكملة للطبيعة، ونظر إلى الشعر باعتباره قادرا على أن يحول المتناقضات إلى شكل متجانس، وبذلك يضيف الشعر إلى المعرفة. ومن التلاحم الأفلاطوني بين الذات والموضوع ومعارضة الأوغسطينية<sup>(٢)</sup> للثنائية نتحرك إلى رابطة تربط بين الإحساس (الشعر) والحقيقة. أما بالنسبة إلى الفلاسفة المدرسين فقد كان الشعر بلاغة ثانوية، وكان العلم الحق فوق متناول العقل، وخلال عصر النهضة، فإن ما سمي بمعركة دانتي انعكس على إنجازاته في المزاوجة بين الأخلاق والفلسفة والعلم في أعماله الشعرية. وظهر التوتر بين الرغبة في المعرفة وإلحاح التعبير عن الشعور، باعتباره أمرا متصلا كل الاتصال بالعلم. فكان علم النفس والفلك في العصر الإليزابيثي شيئا

أساسيا، بالتأكيد، بالنسبة لشعر العصر، إن استعارة الدائرة الموروثة عن الإغريق راققت لخيال القرن السابع عشر، بشكل موسع، لأنها ترمز إلى «الحساسية المتكاملة» **unified sensibility** التي نتجت عندما تلاقى الفكر والشعور، ويشير (الفردوس المفقود) إلى «التوتر بين الحياة الداخلية والخارجية للإنسان» أما القرن الثامن عشر الذي ازدهر فيه مفهوم الإنسان -آلة (لمتري) **La Mettrie**، فقد كان ميالا للفصل بين دعاوى العقل (العلم) والهوى (الخيال، الشعر). وندخل مع الحركة الرومانسية عصرا نظر إلى العبقرية الشعرية باعتبارها قادرة على أن تشمل البصيرة العلمية كما تشمل النفاذ الحدسي، ذلك على الرغم من الأصوات المعارضة كصوت (بيكوك) **Peacock**، إن النظرية الرومانسية - في مجملها - قاومت التباين بين الإدراك التخيلي والإدراك العلمي. لقد كان كولردج، الذي لا يزال له نفوذه على النقد المعاصر، في صف توحيد الشعر والعلم، لأنه آمن، كما فعل هيغل من قبل، أن أسمى قدرات الإنسان تتضمن العناصر العقلية والانفعالية على السواء. بل إن بكل **Buckle** الذي يمثل وضعية القرن التاسع عشر، حاول أن يبرهن على أن هناك علاقة بين الشعر والعلوم «ببساطة، لأن الانفعالات هي جزء من العقل». ويدعو ماثيو أرنولد في القسم الأخير من القرن التاسع عشر إلى التكامل بين الشعر والعلم.

من زاوية التحليل، نجد في وجهات النظر المعاصرة توترا مستمرا بين دعاوى العلم والشعر، كما نجد جهدا لربطهما معا في نظرية المعرفة. إن الإنسان بين آلاته لم يتخلص بعد من الهوى والمثالية. ولكي ينقذ نفسه من التجزؤ يلجأ إلى كل من العلم والشعر، أي إلى التحول Transformism والرمزية Symbolism. وفي سعي الإنسان إلى أن «يجانس» بين تجاربه فإنه يعيد تأكيد «الواحدية الشعرية» Poetic Mon-ism التي رجحها كانط وشيلنج، وفكر فيها كولردج. وانطلاقا من التسليم بالفرق بين أهداف العالم والشاعر فإن العالم الحقيقي، الذي هو فيلسوف أيضا (مثل پوانكاريه Poincaré وهيسنبرج Heisenberg وأمثالهما) يتحول من القراءات التلميحية إلى تجربة خصبة يشغل بها الشاعر أيضا. سوف يلحق العالم الشاعر على طريق حساسية جديدة، لأن العلم السابق عليهما يزودهما بخبرة نفسية، أو على الأقل بجوانب صميمية لمعرفة جديدة. ويصبح الشعر والعلم، خلال تجريد رمزي، نظامين متكاملين للرموز، يوضحان العالم الإدراكي ويصححانه، بقضائهما على الإيمان الواقعي القديم في الموضوعات. وبرغم ذلك، فمنذ أن أصدر ريتشاردز كتابه «العلم والشعر» (١٩٢٦) وما زال النقاد يتصورون مشكلة الشعر والعلم بطريقة مزدوجة، قائلين إن لغة أحدهما «إشارية» بينما لغة الآخر «انفعالية». واكتسبت المشكلة كلها اعتبارات نقدية أخرى في إطار الشعر باعتباره معرفة. ويورد تيت Tate ما شهد

به ريتشاردز من أن إلحاح كولردج على أن الشعر ينطوى على نوع من المعرفة إلحاح غير متماسك. وإذا كانت محاولة كولردج للتوحيد ما بين الشعر والعلم ضعيفة، فإن محاولة ريتشاردز أبعد ما تكون عن تقديم الحل النهائي، بل إن علم الدلالة الحديث أو الوضعية المنطقية ينطوى (فيما يرى تيت) على استيعاب للشعر والعلم في ذرائعية<sup>(٢)</sup> - Instrumen- talism ضيقة. إن الشاعر - فيما يرى فيفاس Vivas - عندما ينتزع الشكل من الطبيعة ويخلق الجدة، يقدم إحساسا جديدا بالواقع، ومن ثم يمكن أن يقال إنه يسهم في المعرفة. صحيح أن هذه المعرفة ليست المعرفة «التي يمكن أن نطالب بمطابقتها للعالم الفعلي» إلا أنها سابقة على كل معرفة، باعتبارها إحدى مقومات الثقافة. أما ل. د. ليرنر L.D. Lerner الذي يتذبذب نقديا ما بين مقولتي «الشعر معرفة» و«الشعر غير معرفة» فيرى أن تمييز ريتشاردز بين اللغة الانفعالية واللغة الإشارية تمييز فج بل زائف، ويقترح - بدلا من ذلك - أن ننظر إلى اللغة باعتبارها سلسلة تصل ما بين قطبي الرياضيات والحلم.

### الجوانب التاريخية:

إن تاريخ انبثاق الوعي الذاتي في الإنسان ما زال غامضا. ومهما يكن من أمر، فقد بدأ الإنسان مع التقدم المتطور لقواه التحليلية يميز بين أشكال الفكر وأشكال الشعور، أي بين العقل والانفعال. فارتبط

العلم، في وقت ما، بأحدهما، بينما ارتبط الشعر بالآخر، ذلك على الرغم من أنه لا يمكن، في الأغلب الأعم، وضع خط فاصل أو صارم بين الاثنين، إذ يمكن للعلم أن يثير انفعالات بعينها (كالإحساس بالاتساع الهائل في الفلك) كما يمكن للشعر أن يكون تأمليا وغنائيا.

### ١- المرحلة الكلاسيكية:

في المرحلة الكلاسيكية تبرز هذه الثنائية Dualism بروزا واضحا عند أفلاطون، الذي أثر الفكر الرياضي، فنظر إلى الشعر نظرة هيئة، جعلت من الشعر - في أفضل أحواله - محاكاة للواقع، أو تشويها له في أسوأ الأحوال. ليس لدينا محاولة مقنعة لبحث العلاقة بين الشعر والعلم في فكر أفلاطون. ومع ذلك، فإن الفرض السائد في فلسفته هو أن فروع المعرفة الإنسانية تترتب تبعا لإسهامها في سعادة الإنسان الأخلاقية والسياسية. وطالما أن الشعر غير عملي، أو على الأقل لا يتصل اتصالا واضحا بالحقيقة، فإنه لن يعدو أن يكون شيئا تافها يجلب الضرر. أما العلم فهو عظيم القيمة، لأنه متصل اتصالا مباشرا بالحقيقة، وإن كان أقل أهمية من الأخلاق. ثمة نغمة بارزة في أفلاطون، ورثها عن التقاليد البدائية وعن الفيثاغوريين، وهي واضحة في محاورته «طيمائوس» و«المأدبة» تفترض أن الخير الأسمى هو إدراك الحقيقة

المطلقة، التي تتجلى أكمل ما تكون في تناغم الأعداد. إن العالم النموذجي هو عالم الرياضيات. وبما أن أداة أفلاطون هي القياس، فإن نظريته في المعرفة مشحونة لصالح العلم. وتبدو هذه النظرية مدعومة بصورة الله مهندساً (انظر ثييتس Theaetetus ١٤٣ب).

ويتغير الموقف إلى حد بعيد مع أرسطو تلميذ أفلاطون، إن مؤلف «فن الشعر»، ولا ينبغي أن يغيب هذا الكتاب عن خاطرنا، هو بالمثل مؤلف كتابي «الطبيعة» و«ما وراء الطبيعة». وثمة دلالة على أن أرسطو يريد لكتابه الأول أن يفسر في ضوء كتابيه الأخيرين. وإذن، ففي الوقت نفسه الذي كان فيه أرسطو تجريبياً مضاداً لأفلاطون، ومنشغلاً بتأسيس مورفولوجيا هيكل البنية بمصطلحات التشاكل، كان يهتم بالأنماط المثالية Ideal Types التي «ينبغي أن تتجاوز الواقع»، كما كان يهتم بالشكل والجوهر، وبمفهوم الكل الذي يتجاوز الأجزاء. وتحدث كل هذه الأفكار فعلها في «فن الشعر» باعتبارها أصداء لما سبق أن قرره أرسطو في كتابيه «الطبيعة» و«ما وراء الطبيعة». ولذلك نجد في عناصر التراجم عند «الموضوع، والأداة، والوسيلة»، ويمكن أن نعدّها عناصر ذاتية للشعر بإطلاقه. في هذه العناصر يكمن الشكل الذي يلزم كل شيء بوصفه علة من علة: فهو الأساس الدينامي للتغير في أي اتجاه،

وهو الوجدانية أو الوحدة، التي تتضمن تباير الخواص فى العناصر المتفاعلة. وثمة ما يعبر عن أساس المحاكاة فى «علم الظواهر الجوية» Meteorology وفى «الطبيعة»، حيث يفهم الفن باعتباره قوة تساعد الطبيعة على غايتها، فإذا كانت الطبيعة عاجزة، يصبح الفن القوة التي تقوم بالمهمة، لو صح التعبير، وذلك من خلال محاكاة الأجزاء. وبذلك يساعد الفن أو الشعر الطبيعة على أن تحقق أكمل إمكانياتها. يضاف إلى ذلك أن الشعر يحاكي التجانس الذي ينشأ بين المتناقضات فى الطبيعة، ويفعل ذلك فى «النفس» عندما يحول تضارب العواطف إلى شكل متجانس، فيلتقى الشعر والعلم معا فى غاية واحدة: هى توازن النفس.

يمكن أن يوحى التألف الذي تصوره أفلوطين بين الذات والموضوع، على الأقل للدارس المعاصر، بالبهجة العامة التي يتشارك فيها الشعر والعلم، عندما يضعان الموضوعات فى تجانس مع الحواس، ومن ثم تستثار الطبيعة الكاملة للإنسان. أما القديس أوغسطين الذي كان معارضا للثنائية باعتبارها شكلا من أشكال الشر، فقد آمن بواحدية أفلوطين وفهمها على أنها «ارتقاء من إيقاع الحس إلى الإيقاع الخالد، وهو الحقيقة» التي يعنى بها الشعر والعلم (من تفكيرنا المعاصر) فيشترك كلاهما فى التأمل المبارك Beate Contemplari أو التأمل المبهج.

ولم يعالج القديس ألبرت الكبير أو توما الأكويني مشكلة العلم والشعر إلا بشكل غير مباشر، عالجاها الأول من خلال فكرة «روعة الشكل»، وعالجاها كلاهما (كما فعل كثير من لاهوتيين عصرهما) من خلال ما عرف فيما بعد بإستطيقا الضوء (الوضوح، والروعة، والنور.. إلخ) [انظر بروكس، ومزات، النقد الأدبي، موجز تاريخي، ١٢٨]. وبالنسبة للفلسفة المدرسية Scholasticism فلا يمكن تصور العلاقة الصحيحة بين الشعر والعلم، إلا إذا نظر إلى كليهما باعتبارهما منشغلا بجذب الانتباه إلى روعة الأشكال *Sesplendentia Formae* في الطبيعة، والتعبير عن هذه الروعة تعبيرا يغمر عقل الإنسان بذلك الوهج *Julgor* الذي هو فهم ملهم، ومهما يكن من أمر فقد نظر الفلاسفة المدرسيون، بوجه عام، إلى الشعر، على أنه «بلاغة ثانوية» أو دراسة تمهيدية للمنطق. إن المعرفة الشعرية يضطرها قصورها في الوصول إلى الحقيقة إلى اللجوء إلى حيل الاستعارة. أما بالنسبة للعلم، فإن العلوم الحقة *Scientia* فوق متناول العقل.

على النقيض من تلك النظريات كان كل من الشعر والعلم (الخيال والعقل) في خدمة الإلهام عند دانتي. لقد وثق دارسو عصر النهضة بمعرفة دانتي الموسوعية في العلوم والفنون على السواء، إذ عكست معالجه للأشياء الطبيعية هذه المعرفة في «حالتها الشعرية» *Modo poe-*



tiico وأولئك الذين ناقشوا أحقية أمبذوقليس ولوكريتس فى لقب شاعر صدقوا عن طيب خاطر على جدارة دانتي فى هذه الناحية لاستغلاله المتقن للشخصية Persona واللغة المجازية. ومع ذلك فهناك من أنكروا، مثل ردفو كاسترافيللا Ridolfo Castravilla، غلبة صفة الشاعر على دانتي، لأنهم تمسكوا بأن الفنون والعلوم ليست موضوعات مقبولة فى الشعر. وعلى العكس من ذلك وجد فينشنزو بورجيني Vincenzo Borghi «الكوميديا الإلهية» شعرا عظيما لأنها، على وجه التحديد، استغلت كل العلوم لخدمة القصيدة. لقد أثار ما سمي بمعركة دانتي هذه القضية التى تذبذبت بين الأزراء والمداهنة: فكان هناك أولئك الذين تمسكوا بأن تقديم الموضوع العلمى يتعارض مع أداء «المحاكاة المقبولة الواضحة»، وأولئك الذين وجدوا «تسلسلا» Concatenation فيما بين العناصر فى عمل دانتي الشاعر، لأنه ربط بنجاح فى شخصية الفيلسوف بين الأخلاق والفلسفة والعلوم. وفى هذا الضوء التاريخى، يستطيع المرء أن يفهم استغلال تشوسر Chaucer الفنى للعلم فى تطوير شخصياته.

## ٢- عصر النهضة:

مع عصر النهضة، ندخل (كما يشير برنارد وينبرج Bernard Weinberg بطريقته الموثقة) مرحلة تقتضى دراسة أى موضوع فيها ويبحث مكانته فى الإطار الشامل للفنون، ويبحث علاقته بالفلسفة على وجه

الخصوص، ولذلك، كان على فن الشعر أن يبرر من حيث علاقته بالحقيقة، وينظر إلى الشعر نفسه باعتباره أحد العلوم المنطقية. وعلى هذا الأساس، عد بعض الكتاب (من أمثال جيوفاني باتيستا بيجنا Gio-vanni Battista Pigna وجابريلي زينانو Grabriele Zinano) الشاعر ممن «يشترك في كل العلوم»، كما عدوا الشعر علما عاما يشمل كل فروع المعرفة، أما البعض الآخر (مثل بنيدتو فارشي Benedetto Varchi) ممن نظر إلى الشعر باعتباره أعظم الأنشطة الإنسانية، فقد خص فن الشعر بوضع أسمى «من كل الملكات الأخرى في الفنون والعلوم». وأمن سيبيون أميراتو Scipione Ammirato أن هياج الشاعر المقدس يشكل بذاته نوعا من المعرفة، أسمى مما يقدمه العلم. وكان من بين الأفلاطونيين من انتهى، في ضوء أبحاثه الخاصة، إلى نتائج معارضة لأفلاطون، وذلك بسبب ما شهد به الأقدمون من أن الشعراء هم أول من أسهم في الحضارة، مما أفضى إلى «أن يصبح الشعر أول الفنون والعلوم ورحم ما سواها». ولكن الحدث البارز في تاريخ النقد الأدبي في النهضة البريطانية كان - فيما يقال - اكتشاف كتاب «فن الشعر» لأرسطو، إذ شغل بمشكلة المحاكاة في جوانبها المتعددة. فأكد ليوناردو سالفياتي Leonardo Salviati كتابه «فن الشعر لأرسطو مبسطا ومشروحا Poet-ica d'Aristotile Parafrastra ecommentata» على حقيقة أن الشعر:

١- محاكاة لموضوعات محتملة الحدوث. ٢- وأنه محاكاة منظومة.

٢- وأن غايته هي الإفادة والإمتاع.

والمقارنة الشعر بالطبيعة، برزت علاقة العلية التي تربط في الطبيعة بين الموضوعات والحواس والمتعة، أما في الشعر فتربط سلسلة العلية (وينبرج ص ٦١٤) ما بين الموضوعات والظواهر والمحاكاة والحواس (المتعة). ولكن لأن المثل الأعلى للنظام الضروري والتسلسل الموجود في الطبيعة مفقود في الشعر، يضطر الشاعر إلى اللجوء إلى المحتمل - من خلال المشابهات التي يقدم بها عالم الواقع (انظر تاسو Tasso، عن الفروق الشعرية *Delle Differenze Poetiche*، حوالى سنة ١٥٨٥. وانظر وينبرج ص ٦٢٠). أما بالنسبة لسكاليجر Scaliger فإن الشاعر (فرجيل) هو الطبيعة، ذلك لأن الأشياء التي تقدمها الطبيعة بشكل غير كامل تجد الكمال في شعره.

كان عصر النهضة في موقف دفاعي فيما يتعلق بالنظر إلى استخدام الخيال. فقد كان نمط الإنسانية الأرتوذكسية، التي مثلها بيلتييه Peletier ممزقا بين الرغبة في المعرفة (العلم)، والدافع الملح للتعبير عن المشاعر في الشعر. يضاف إلى ذلك أن العلم كان أحد الشواغل الأساسية للإنسانية الشعرية في القرن السادس عشر. إن تشاؤمية رونسار Ronsard القاهرة كانت - على الأقل في جانب من

جوانبها - تعبيراً عن التوتر بين دعاوى العلم والتكنولوجيا (التي أظهر رونسار حماسة عظيمة لها) وبين الالتزام بضرورة التعبير عن المشاعر في الشعر. وبالنسبة لموريس سيّف Maurice Scève (انظر أغنياته الثلاث عن «العالم الأصفر» Microcorime) ينطوي الشعر المكون من «أعداد» على الملامح الخاصة للأعداد العلوية التي تحكم الكون أو العالم. وبوجه عام، فإن أبنية بعينها من تراكيب النظم Syntagmic Structure<sup>(٤)</sup> تبرز التناقض بين العلم والشعر، كما نجد في تركيب التنجيم الأفلاطوني عند بيلتييه، و تركيب الفلك الشيطاني عند رونسار، و تركيب العالم الأصفر عند سيّف. إن البحث عن نظام في اضطراب فكر عصر النهضة، يصبح - في جانب من جوانبه - بحثاً عن شكل أدبي قادر على التعبير عن جلال العقل الإنساني.

ثمة صفات مشتركة تجمع بين النزعة التشاؤمية عند رونسار وسوداوية «طالع النحس» Star Crossed التي شاعت في عصر النهضة، نتيجة سيكولوجية الأخلاط التي توافقت مع معرفة الطالع عن طريق التنجيم. لقد آمن عصر النهضة، بطريقة أو بأخرى، أن تجمعات النجوم الجالبة للحظ، ترعى «القوى العقلية والتخيلية». وشجع التوتر بين العلم والشعر نمطا بعينه من الوحدة أو التوحد، كان ابتعاداً عن «العالم

الملوث» واستجابة له في نفس الوقت. وفي قصيدة ميلتون «التأمل»  
IL Perneross إرهاب تاريخي بالشاعر الرومانسي، المتوحد في «بعض  
الأبراج المنفردة العالية» بجانبه «مصباحه ساعة انتصاف الليل». إن  
ميلتون بهذه القصيدة يتشوف إلى وليام بطر بييتس كما كان بيرتون  
Burton يتشوف إلى جماعة الاستبطنيين الفرويديين، عندما كتب  
«تشریح الكآبة Anatomy of Melancholy باعتباره «ترياقا يستخرج  
الغلة الأولى لمرضه».

### ٣- القرن السابع عشر والثامن عشر:

يطرح القرن السابع عشر تناقضا تاريخيا، فهو يسلم نفسه إلى  
لون من النظام قائم على تدرج الكون، وعلى المستوى السيكلوجي يسلم  
نفسه إلى لون من الانقسام، بين المادة والعقل، وبين الامتداد والفكر.  
كان هذا الموقف باعثا على حساسية جديدة ورؤية معقدة، فأصبح المناخ  
العقلي، فيما يقال، معاديا للشعر، وذاعت خرافة مؤداها أن ديكارت قطع  
رقبة الشعر، وبالرغم من ذلك، فإن هنري مور الذي كان شديد الإعجاب  
بديكارت، قاد حركة لتجاوز الانقسام بين المادة والعقل، عن طريق الدعوة  
إلى امتداد الروح. وفي ظل ذلك المناخ تصبح المواجهة بين الشعر والعلم  
محتمة في أي نظريه ممكنة عن المعرفة. إن التبادل المتبادل بين الشعر

والعلم يشكل العلوم الحدسية *Scientia Intuitiva* إلا أن إخضاع «مظاهر الأشياء لرغبات العقل» (باكون Bacon) لا يعنى بالضرورة أن العقل يظل غافلا عن الفرق بين المظهر والواقع.

إن الإنسان يبذل ما يستطيعه من جهد فى التعبير عن خبرته بالعالم باعتباره نظاما، ولكنه مهما يبذل من جهد لا يفلت من استخدام المماثلة *Analogy*. فإذا كنا نفكر فى عالمنا من خلال التشبيهات *Similes* فإن الإليزابيثيين كانوا يفكرون فى عالمهم (فيما ترى مرجورى نيكلسون *Marjorie Nicolson*) من خلال الاستعارات *Metaphors*. ولقد ورث القرن السابع عشر استعارة الدائرة (وهى نفسها ذات أصل قديم) أثناء بحثه عن الوحدة. لقد بذل الشعراء والفلاسفة جهودهم على امتداد ثلاثة قرون كى يصلوا ما بين أجزاء الدائرة، محاولين بذلك الحفاظ على «الحساسية المتكاملة *Unified Sensibility* للفكر والشعور». تلخص الأنسة نيكلسون الموقف فى إيجاز بارع بقولها «تكون لغة الشعر والعلم واحدة عندما يكون العالم نفسه واحدا»، ولقد ظهر الانفصال الحاد فيما يسمى بدائرة الكمال مع الانحراف عن نظرة الإغريق إلى العالم باعتباره كيانا يتخلله العقل إلى النظرة الديكارتية التى ترى العالم بمثابة آلة لا حياة فيها. ولم يعد الفكر والشعور عنصرين فى عملية واحدة كما كانا، وهو موقف عبر عنه الشاعر دون *Donne* بقوله:

الفلسفة الحديثة تجمع كل من يساورهم الشك

انطفأت عناصر النار تماما

ضاعت الشمس والأرض، ولم يعد ذكاء الإنسان قادرا -بحق-

على أن يوجهه حيث يبحث

إن الإلحاح على فكرة اللانهاية عفى على الإيمان بدائرة الكمال.

لقد أصبح «الفهم الإنساني مضطربا» كما يخبرنا باكون. ولم تشغل

المساحات الممتدة عقل باسكال فحسب، بل شغلت عقله وأثارت انفعالاته.

إن باسكال يزودنا بوسيلة لدراسة اللانهائي باعتباره كينونة

إستطبيقية، أى لدراسة التبادل المثمر بين الانفعال الشعري والتعبير

الرياضي. ولا نجد في ذلك الموقف أصل الرومانسية فحسب، بل نجد فيه

ما يشير إلى نزوعها إلى الخلود. على العكس من ذلك، تحاول «الفرنوس

المفقود»، أعظم قصائد القرن السابع عشر، مواجهة العلم في عصرها،

خاصة ما يتصل منه بدراسة الكون، فتردد الأدلة القديمة. إنها تزخر

«بالتوتر بين الحياة الداخلية والخارجية للإنسان» (انظر ك. سڤندسن

K. Svendsen، ميلتون والعلم)، ولكن العلم الذي تقدمه ليس غزوا من

خارج الإنسان بقدر ما هو دعوة تأتي من داخله. ومهما يكن من أمر

محدودية ميلتون، فإن محاولته تفسح له مجالاً في التقاليد العظيمة للشعر، الذي يتوسل بالعلم ليجد نظاماً يتجانس فيه الشعور مع الفكر، تلك التقاليد التي تمتد من لوكريوس إلى جوتة، ومن رابليه إلى باسكال، ومن تشوهر إلى نون وشيللي، والتي كانت - دوماً - أكبر من أن تكون مجرد نظم للعلم، أو كتابة شعر علمي.

عندما ننتقل إلى القرن الثامن عشر، نتحول من إستطيقا الامتداد إلى إستطيقا الضوء، التي يعقد فيها الشعر والعلم (اهتداءً بنيكلسون مرة أخرى) صلات متبادلة تقدم مقالة بيرك **Burke** عن «الجميل والجميل» (حوالي 1757) دليلاً على ذلك، ففيها تنتظم الحقائق العلمية عن الضوء واللون مع الاستجابة الشعرية، التي توصل - بدورها - أعمق ما في الحقائق العلمية. ولكن فقدان الضوء - وهو أمر رهيب فيما يرى بيرك - يفضي إلى الفراغ والظلمة والوحدة والصمت. وذلك فهم يردنا إلى فكرة الامتداد عند باسكال. ولا شك أننا نحصل على شيء من الكمال لو ألفنا ما بين «عبقرية نيوتن» و«لهب ميلتون». إلا أننا لا ينبغي أن نفضل الانطباع العام بأن شعراء القرن الثامن عشر كانوا موزعين بين دعاوى العقل ودعاوى الهوى، أي بين الفكر والخيال، باعتبارهما متناقضين في أغلب الأحوال. لقد انتهى القرن الثامن عشر (اعتماداً على أبرامز **Ab-**



rams فى كتابه المرآة والمصباح) إلى النظر إلى الشعر، خلال ما أثير من جدل حول علاقة الشعر بالعلم أو بغيره، على أساس أن الشعر حقيقة تزخرفها مجموعة من المحسنات البلاغية، أما التقديم العارى للحقيقة فيخرج عن نطاق الشعر. إن نيوتن نفسه يوافق بارو Barrow على أن الشعر «نوع من العبث الساذج».

كان على الشعر أن يدعم موقفه من النزاع المتصاعد مع تأثر القرن الثامن عشر بالثورة الفرنسية. من هذه الزاوية دعا أندريه شينيه André Chénier (١٧٦٢-١٧٩٤) - على سبيل المثال - إلى محتوى جديد للشعر، وكان يقصد بمحتواه الجديد العلم الحديث، ويمكن أن نجد أثرا لدعوته هذه فى قصيدته «هرمس» Hermés. وفى نفس الاتجاه تمضى فكرة وردزورث عن الشعر باعتباره «علم الشاعر»، وكذلك مفهوم ألكسندر بومجارتن عن الإستطيقا باعتبارها «علم المعرفة الحسية» (انظر وليك Wellek تاريخ النقد الحديث).

إن أية دراسة لعلاقة الشعر بالعلم تبرز بليك Blake شخصية تمثل الإرهاب بالمستقبل، وكما لاحظت إس. نيكلسون معتمدة على ملاحظاته الهامشية فإن «الإستطيقا التى بلغت ذروتها عند بيرك كانت فى نظر بليك نتيجة طبيعية للميتافيزيقا التى أنشأها نيوتن». ويعلن بليك، فى فقرة طويلة مطولة اقتبسها نيكلسون من حواشيه، معارضته للعلم

والميتافيزيقا عند بيرك. إن أورزن ينتحب لما وضعته فلسفة الحواس الخمس - وهى نتاج سلالة كريةة لكل من لوس Los وإنتيورمون Enl-tharmon<sup>(٥)</sup> «بين يدي نيوتن ولوك» (أغنية لوس). ولم يكن رفض بليك للعلم إلا شكلا متطرفا لاتجاه عام، منذ أواخر القرن الثامن عشر، ينحو نحو الواحدية Monism التى تشمل الإنسان والطبيعة.

#### ٤- القرن التاسع عشر:

تقبل شيللى Shelley ما أعلنه پوپ Pope من «أن كل شىء فى الوجود جزء من وحدة كاملة»، وعدّ ذلك القول بمقابلة «نظريته الأثيرة». إن پروميثوس Prometheus يعبر عن اتحاد صوفى بين الإنسان والطبيعة، كما يوحد بين طاقات الحياة والحب وبين طاقة الكهرباء (انظر جرابو Grabo، نيوتن بين الشعراء). ومما له مغزاه أن يعلى هوايتهد White-head من شأن قدرة پروميثوس نفسها، على نحو ما استغلّها شيللى، إلى صراع الإنسان مع قوى الطبيعة ومحاولته السيطرة عليها.

بالنسبة لكيتس Keats كان «شمول الفطرة» عند شكسبير يؤكد لديه أن العبقرية الشعرية قادرة على أن تشمل كل أنواع الحدس العلمى. بل إنه يشير إلى العلم إشارة بارزة فى قصيدته (لاميا) Lamia:

ستقص الفلسفة جناحى الملاك..

## وتنقض قوس قزح

إن كيتس - فيما يرى أبرامز - يمثل «اتجاهها رومانسيا لتحويل الجدل الدائر حول تعارض العلم والشعر من أن يكون مسألة أسطورة شعرية أو خرافة إلى أن يكون قضية التباين بين العالم المتطور للملاحظة التخيلية للموسسة والتحليل العلمى والتفسير». وعلى هذا النحو يؤكد بيكوك (عصور الشعر الأربعة) أن الشعر يثير الانفعالات على حساب الحقيقة، ولذلك فهو مضيعة للوقت. ويوافق مكاولوى Macouloy على هذا الرأى فى مجمله، لأنه لم يجد سبيلا يوحد ما بين «المزايا المتمايزة للواقع» و«المتعة المتأنقة للوهم». ويردد إدجار آلان پو فى سوناتا (إلى العلم) أصداء عبارات كيتس فى قصيدته لاميا. وفى الحقيقة، فإن أغلب المنظرين الرومانسيين كان لديهم ما يسهمون به فى قضية التباين بين الإدراك العلمى والإدراك التخيلى، كما كانوا يأسون لتجاهل الإدراك التخيلى أو إغفاله.

ألح كولردچ على الصلة التى تربط بين العلم والشعر انطلاقاً من فكرة أن أسمى القدرات هى تلك التى تتضمن العناصر الانفعالية والعقلية. هذه الصلة أوحى بها فكرة هيكل عن الفكر الذى يتوهج فى حركته المتسارعة، وعن «الفلسفة التى تتبدى شعرا فى وحدتها الجدلية

الأخيرة»، كما أوحى بها ما أعلنه ميل Mill من أن «كل شاعر عظيم مفكر عظيم». ويتجلى جانب آخر من هذا التفكير في فكرة إمرسون Emerson الرومانسية التي ترى أن العقل نفسه متضمن في استعارة كونية، أو مماثلة كونية Universal Analogy، يصبح عالم الطبيعة، تبعاً لها، نتاجاً لعالم النفس، وإن مهمة العبقرية الشعرية هي تفسير هذه المماثلة (انظر بايم Baym «شكسبير وبودلير» مجلة الجمعية الشكسبيرية، ١٥، الأعداد ٣، ٤ [١٩٤٠]). لذلك يلحق العلم الشعر في تناغم رائع للمعرفة الكونية. ومن ثم، يصبح كلاهما تراتيل للجمال العقلي ولتوازن الجمال مع الحقيقة.

في الفترة ما بين ١٨٠٠ و١٨٥٠ ظهر شعراء الرومانسية في فرنسا وغيرها، في أعقاب جماعة من جهايزة العلماء (انظر أمبير Am-pere، مقال عن فلسفة العلوم). وعلى الرغم من أن فوسيل Fusil يؤكد أن الرومانسية، على العكس من القرن الثامن عشر، حطمت سلاسل العلم من وقت لآخر، فإننا نجد لامارتين يفنئ معترفاً - بفضل علم الفلك عند كبلر وهيرشل ونيوتن - بحب الإنسان وهواه المكتوب على «لا نهاية السموات I. Infini Des Cieux»، أما فيني Vigny فيفنى، لكن بشيء من التشاؤم:

انهزمت المسافة والزمن ! العلم

يشق حول الأرض طريقا حزيننا مستويا

ويحتفى فيكتور هيجو بالتطور العالمى والتقدم، فى «الهجاء La Satyre» التى يفترض أن تكون «بروميثوس طليقا» التى كتبها شيللى أصلا لها. وعلى الرغم مما أبداه شعراء الرومانسية من مبالغات أو ملاحظات هوجاء، فإنهم مهدوا للأدب الذى جاء فى أعقابهم، فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، طريقا للتلاحم الأخير بين العلم والشعر.

كان فى نفاذ بصيرة أوجست كونت ما دفعه إلى القول بأن كل معرفة لها طابع تاريخى تقدمى. ولكن خطأه الجسيم كان يكمن فى محاولته، رغم ما قال، أن يفرض على المعرفة نمطا صارما، جعله يعانى «تأملا غير عادى Meditation Exceptionelle» اضطره إلى التراجع، ومن اللافت للانتباه أن يلتفت «بكل Buckle»، إبان ازدهار الوضعية فى إنجلترا، إلى العلاقة العضوية بين الشعر والعلم. وتقوم فكرته الأساسية على أن إلغاء أى جانب من أنشطة العقل إجداب وإفساد للجوانب الأخرى. إن فاعلية الخيال (والانفعالات المصاحبة له) أساس للنشاط الشامل للعقل. ولكى يجد «بكل» دعما تاريخيا لفكرته رجع إلى القرن السابع عشر فى إنجلترا، ذلك القرن الثرى بكشوفه العلمية وشعرائه

على السواء. لقد رأى «بكل» علاقة سببية تربط ما بين ثراء الشعراء والنظر إليهم لا باعتبارهم متميزين فحسب، بل باعتبارهم متعاضدين، على أساس أن الأمر قد ينتهي بهم إلى أن يظنوا نظراً، باللغة الضيق إلى وظائف العقل الإنساني، و«كيفية الوصول إلى الحقيقة». لقد أكد أن الانفعالات تعمل هي الأخرى وفقاً لقوانين ثابتة، وأن لها «منطقها ومنهجها الذي تعتمد عليه»، وكان في ذلك يشبه إسبينوزا السابق عليه وفرويد اللاحق له. وانتهى إلى أن الشعر «جزء من الفلسفة [أو العلم]، لأن الانفعالات - ببساطة - جزء من العقل». لقد ذهب «بكل»، كما فعل شيللي في مقاله «الدفاع عن الشعر» إلى أنه لا فائدة من كميات الملاحظات الهائلة ما لم تصل بينها فكرة موجهة، وأن «أكثر الوسائل فاعلية لتقدير قيمة هذه الملاحظات هو إفساح مجال أكبر للخيال»، و«توحيد روح الشعر والعلم» (تاريخ الحضارة في إنجلترا، الطبعة الثانية، ٢ [١٩٠١] ٣٩٥-٣٩٩).

إذا كان تأثير إراسموس داروين **Erasmus Darwin** ملموساً في شعراء النصف الأول من القرن التاسع عشر فإن تأثير شارلس داروين **Charles Darwin** كان قوياً بعد نشره لكتاب «أصل الأنواع». لقد درس ليونل ستيفنسون **Lionel Stevenson** هذا الأثر على شعراء مثل تينسون **Tennyson**، وروبرت برونج **Browning** وچورج ميرديث **Meredith**،

وتوماس هاردي، وغيرهم. أما استجابة ميرديث لنظرية التطور فقد تضمنت رغبة لاواعية لإزالة التوتر الذي تعانیه «الأنا» في سلسلة الكائنات. واتخذت استجابة ميرديث شكل سخرية شعرية، تجد لونا من الهبة في دراما التطور من الطين إلى العقل. أما استجابة هاردي، فقد أخذت شكل تطهر تراجيدي، نبع من مواجهة صارخة لإرادة متأصلة عمياء، تتخلل التغير اللانهائي للأشياء، في عملية اسمها الطبيعة. ورحب كل من ميرديث وهاردي بالخبرة المتزايدة بتجزؤ المعرفة في الحساسية الجديدة، ذلك التجزؤ الذي (فيما يقول بونامي دوبريه **Bonamy Dobrée** «نأسى جميعا له في حين أننا جميعا ننشط في تأكيد»». وقد عبر أنتوني وودهاوس **Anthony Woodhouse** عن ذلك الموقف تعبيراً حاداً في قصيدته (أغنية عند الغسق) :

علينا أن نذهب من هنا

القنطرة محطمة من ورائنا

وادي المعرفة المتصدع

فصلنا عن الربيع

كيف نشغل «وادي المعرفة المتصدع»؟ إن هذه الكلمات تعبر، إلى

حد ما، عن مشكلة العلاقة بين الشعر والعلم كلها. ويواجهنا شبح

باسكال مرة أخرى.

إن المطلب العظيم بوصول ما بين الشعر والعلم يبلغ ذروته فيما كتبه ماثيو أرنولد عن «الأدب والعلم». وعلى الرغم من أنه يعترف بالجهل فيما يتعلق بكيفية عقد هذه الصلة، فإنه يحاول أن يبرهن على أنه كان ثمة اتجاه عام في الطبيعة الإنسانية لوصول ما بين الشعر والعلم، أمثالاً لحاجة انفعالية إلى الكمال أو الشمول، تجلت في السلوك الإنساني. إن تحقيق هذه الصلة اقتضته حاجة ماسة لاستعادة التناسق القديم -Syme tria Prisca الذي حققه الإغريق ذات مرة، ذلك «الترتيب البالغ التناسق للتفاصيل، في منظور له بنتيجته الشاملة، التي يعبر عنها تعبيراً نبيلاً».

على العكس من ذلك كان نيتشه، المتحدث الرسمي لدعوى التناقض بين الشعر والعلم في القرن التاسع عشر. لقد أكد نيتشه، بالفعل، في «مولد المأساة» (١٨٧٢) أن انحراف الثقافة المعاصرة نجم عن ازدهار العقل التحليلي، الذي مثله سقراط في الفلسفة ويوربيدس في الشعر. وليس ثمة خلاص للإنسان من عقم النظرة التحليلية إلى العالم إلا بإعادة اكتشاف العناصر الديونيزية Dionysian elements في الحياة، تلك العناصر التي رآها نيتشه في بواكير نشاطه ممثلة في فاجنر Wagner. إذا كان «وادي المعرفة المتصدع» يفصلنا عن «الربيع» فإن الطريق لاستعادة الطريق لن يستبين إلا بتحطيم «التعرف -Know ing»، وتلك فكرة تتردد عند د. هـ. لورنس، كما تتردد عند غيره.



## النظرات المعاصرة:

إن السؤال القديم عن الواقع ما زال يؤرق الشاعر والعالم على السواء. لو استعدنا الماضي وجدنا أن ما قام به القرن التاسع عشر من فصل بين التحليل والتركيب كان تبسيطا مخلًا، أما الآن فيمكننا أن نلاحظ العلاقة المتبادلة بينهما. إن نيوتن لم يطرد الله من الطبيعة، ولا طرده داروين من الحياة، ولا فرويد من النفس. إن فعل التسامى الذى أنتج مفهوم الله دفع الإنسان إلى التقدم فى تجاوير الأرض وأفاق السماوات، كما دفعه إلى الغوص فى مملكة العقل الرهيبة. ولقد عانى الإنسان خلال كل مرحلة من بحثه صدمة الكشف التى صاحبها ما يعرف بالرعشة الإستيطيقية **Frisson Ethétique**. وكان الشعر والواقع - فى كل مرحلة- شيئًا واحدًا متصلًا، اتصال الماء والشاطئ، من فعل متبادل عبر عنه دى ليل **Abbé De Lille** بقوله:

المحيط المتحرك، مثله مثل الأمواج المتعرجة

التي تنحت شواطئها أو تشكل بها

### ١- الرمزية والتحول:

ما زال هناك خلاف، على الأقل، حول ما إذا كان عالم الواقع - عالم الإنسان العادى الذى تختلط فيه الأشياء - يظل كما هو إذا مسته

رؤى الشاعر والعالم. إن التحول نظام كل منهما. وكلاهما يهدف إلى القضاء على خمول المادة، وبت الطاقة فيها، وتحويلها بذلك إلى طاقة عالمية، الموسيقى نمط من أنماطها، والرياضيات رموز لها. وبذلك تتلاقى مطامح العلماء والفنانين فى تناغم، هو تمثيل خالص، يهين الحواس للتشكيل. عبرت الرمزية عن هذه النظرة من خلال بول فاليرى آخر ممثليها. ولكننا يمكن أن نتتبع جذور ما يسمى بالبحث عن «التمثيل الخالص» من نوقاليس إلى ريلكه وفاليرى.

مع ضعف المثالية بعد هيجل، أصبحت الفلسفة والشعر تحت رحمة العلم الذى يترأس العالم الآن. ولكى تتخلص الرمزية من هذا المناخ أثارت حماسا جديدا، فالإنسان المعزول بين آلاته يتراجع إلى مستوى رغباته. وتلك نظرة مثالية جعلت بول فورت Paul Faurt وويتمان Whitman يغنيان لواحدية الكون. يقول بول فورت فى (النشوة العظيمة La grande Ivresse):

تتناغم الأرض والشمس فى داخلى

وتملا الطبيعة قلبى

والعناصر نفسها - عند ویتمان -

«الهواء، والأرض، والماء، والنار

تلك كلمات. وأنا كلمة منها»

(أغنية الأرض الدوارة) و«كلمات القصائد الصادقة باقة للعلم

وثناء أخير عليه». (أغنية المجيب Answerer).

## ٢- نحو واحدية شعرية:

هنا نواجه التحية المتبادلة بين الذكاء والحساسية التي يهتم بها فلاسفة الفن والأدب من المعاصرين. لقد كافح هربرت ريد من أجل التقارب الممكن بين الاثنين من شكل العلم والشعر؛ بزعم أن الأول غير حدسي، والثاني «بمزيد من التحديد، طراز من التوصل الرمزي». إن الذكاء سوف يوحد الشعر مع العلم. ويؤكد هربرت في النهاية «الواحدية الشعرية» التي طرحت أول ما طرحت من خلال «نقد الحكم» ثم تولى شيلنج تحديدها، وتعلق كولردج بجوانبها الجذابة. ولم يخل هذا الجهد من أجل «الواحدية الشعرية» من هواجس بعينها أرقت كولردج، وما زالت تثير كل رجال الفكر (انظر ريد، أصوات الشعور الصادقة).

تتبدى الرغبة الملحة في الوحدة أو الواحدية، بشكل خاص، في دراسة الأصل كمفتاح للاتجاهات الشائعة. إن المفهوم الذي لا يزال يربط الشعر بالسحر هو وحده الذي ينظر إلى الشعر باعتباره منفصلا

كل الانفصال عن العالم. ويشعر سي. داي لويس C.Day Lewis أن علماء الطبيعة قد أصبحوا أكثر تقارباً من الشعراء، وذلك لما قاموا به في نصف القرن الأخير من دراسة الأحداث المتناهية الصغر -Micro- Evento. لقد شهد رجال من أمثال بوانكاريه Poincaré وبرونفسكي Bronowski وكيكلييه Keukle أن الوثبة التخيلية لازمة للعالم والشاعر على السواء. وتلجأ كل أنواع اللغة إلى الاستعارة (بما في ذلك الرياضيات، كما يؤكد سكوت بوخانان Scott Buchanan بقوله «إن كل مصطلح [في الهندسة التحليلية] تعبير استعاري، في الغالب، عن التناسب». [ص ١١٨]. إن العلم عند س. داي لويس لون من الشعر، وذلك ما يراه كثيرون غير لويس بالفعل. ويشير شيرتجتون Sherrington (الذي يستشهد به لويس) إلى طيفية العقل في وحدته ودقته، ويسأل سؤالاً يجيب عنه بنفسه فيقول: «إلى أين، إذن، يؤدي بنا ذلك؟ إن كل ما يهم في الحياة هو الرغبة والحماس والحقيقة والحب والمعرفة والقيم».

## ٢- نحو حساسية جديدة:

يرى دينل Dignle أن أهداف العالم تختلف، في الوقت الحالي، عن أهداف الشاعر، ولكن سوف يأتي وقت «يتجاوز فيه العالم نطاق ملاحظات القراءة اللامحة ويجد ما يقوله عن التجارب الخصبية التي كانت

موضع اهتمام الشاعر من البداية». وجوهر ما تتضمنه نظرتَه أن فلسفة العلم التقدمية، سواء نجحت في التوفيق بين الشاعر والعالم أو لم تنجح، ستمكن كليا من النظر إلى التجربة في تنوعها البشرى. وهذا أمر تشهد عليه أسماء ليوناردو دافنشى، وباسكال، وجوته، وقاليرى.

إن إحدى المشكلات الأساسية التي تستلزمها علاقة العلم بالشعر هي الحساسية الشاملة لمن يلاحظ وما يلاحظه. وغالبا ما يفشل العلم التجريبي في الإجابة عن الأسئلة التي تطرحها هذه المشكلة. ويلفت هينرش هينل Heinrich Henel انتباهنا (في بحثه «جوته والعلم» في «العلم والأدب») إلى ما قاله جوته عن الطبيعة التي تسقط هامة عندما توضع على مخلعة العلم التجريبي، وردده حديثا هيسنبرج Heisenberg، ذلك على الرغم من أن أتباعه يصرون على أنه لم يكن عالما أو فيلسوفا. لقد فكر جوته في علم للأفكار يمكن أن يعطى الواقع شكلا شعريا بدلا من أن يستخلص منه ما يسمى بالجانب الشعري، وهو محض وهم». وكان هذا المطلب - فيما يرى هينل - مطلباً عاماً في شعر جوته ودراساته للطبيعة. ويقوم بحث جوته لعلاقة الفن بالطبيعة على مفارقة، فالفنان المشرع صانع القانون Gesetzgebenda Künstler يكبح بحثاً عن حقيقة فنية هي امتثال لدافع أعمى بلا قانون، مما يعنى أن واقعية الطبيعة تحمل بصمة تشريع الفنان. على ذلك يظل الشاعر - عند جوته -

متميزا عن العالم رغم أنه يشاركه في الكثير. أما بالنسبة لرينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke الشاعر الألماني الذي جاء بعد جوته بقرن، فيمكن للعلم أن يكون أسوأ الأشياء، كما يمكن أن يكون أفضلها. إن التعارض بين الشعر والعلم، وبخاصة التكنولوجيا، سحق ريلكه الذي كان يرى في ذلك التعارض عامل انعدام التوازن والفوضى (انظر «رينر ماريا ريلكه والعلم الحديث». لأدريان دي كليري Adrien de Clery في «العلم والأدب»).

#### ٤- النفس والمعرفة:

إن تقدم العلم زود الشاعر بخبرة نفسية جديدة. ويمكن أن نذهب مع وليام روز William Rose إلى أن جذور الخيال الخلاق تترد إلى اللاوعي. دعم فرويد بالتأكيد هذه النظرة، ولكن الخطأ يحوطها من كلا الجانبين: إذ لا يجزو دارس الأدب على تجاهل اللاوعي، إذا أراد أن يصل إلى قلب الموضوع الذي يدرسه، كما أن عالم التحليل النفسي الذي لا يضع في تقديره محاولة الوعي الدعوب للتشكيل لن يفهم العمل الفني إلا فهما جزئيا. ثمة مجال في البحث يشترك فيه دارس الأدب مع الأنثروبولوجي. ولكن إذا عدنا إلى مقالة فرويد عن «علاقة الشاعر بأحلام اليقظة» نجده يقول إن الشعراء أنفسهم لا يقدمون تفسيراً مقنعا للقوة

النى تجعل فنهم يؤثر فى الآخرين. ومن الواضح أن الإمكانية الكاملة للتقارب المقنع بين الشاعر والعالم لن تتحقق إلا بعد اكتمال علم للمعرفة أعمق مما لدينا الآن. إن مثل هذا العلم سيتجاوز اكتشاف فرويد للوهم Phantasy ولدور اللغة باعتبارها أداة Vehicle له. ومع ذلك فأى باحث فى التوتر بين الشعر والعلم أمامه الكثير مما يتعلمه مما أنجزه التحليل النفسى فى مجال الاستعارة، مثلا، وهى إحدى العناصر الأساسية فى الشعر. وترى إيلا فريمان شارب Ella Freeman Sharpe أن «الحياة العقلية للإنسان لا يمكن أن تتم إلا من خلال تطور الاستعارة» (انظر بايم «الوضع الحالى لدراسة الاستعارة» B.A. ٢٥ [١٩٦١]). إن الفكرة تتداخل مع الشعور ويتجاذب كلاهما داخل اللغة الاستعارية، ويصبح الميتافيزيقى تحولا عن الفيزيقى.

#### ٥- التجريد فى الشعر والعلم:

نأتى الآن إلى مسألة التجريد فى العلم والشعر، إذ به يقوم الخيال باستحضار عالم مستقل عن الحس المشترك Commons Sense. لقد وجد بعض المفكرين المحدثين (مثل برجز E.R. Briggs) أن عليهم أن يعودوا إلى ديكارت، ليدرسوا أثر العلم فى مفهوم الخيال. إن الخيال عند ديكارت هو القدرة على التشكيل المحدد للصور، وهو الذى يحمل إلى

المخ آثار الموضوعات الخارجية التي تلقاها عن الحواس. وعلى الرغم من أن ديكارت يستخدم مصطلح الخيال بطريقة تحط من قدره، فإنه يضعه في منزلة موهمة، هي أسمى من المادة ولكنها أقل من منزلة النفس، وذلك عندما ينغمس ديكارت في حلمه عن المنهج الاستدلالي الخالص، الذي يستعين بالعقل فحسب. ويجد برجز بحثاً أعمق في الخيال ينطوي على علاقة. أما فيما يتعلق بالإشارة إلى الذكاء البالغ الحساسية في التقاط المماثلة فإن بودلير يمضى خطوات أبعد من ديكارت (فيما يرى برجز).

تحل المفاهيم النظرية في العلم المجرد محل فكرة العالم المادي، عالم المشهد والملمس، ونصبح في عالم النسبية وميكانيكا الكم. أما الإيمان القديم بموضوعات ذات كيفية فقد حل محله الإيمان بالصور- lm- ages والرمزيات Symbolisms التي تجسد الحساسية في الشيء المنظور أو المسموع. ويصبح الشعر والعلم نسقين لرموز يكمل أحدهما الآخر، ويوضحان الطبيعة ويصححان العالم الإدراكي. وكما يرى نونالد بيكوك («التجريد والواقع في العلم الحديث» في «العلم والأدب»): «إن موضع الإشارة في الأنساق الرمزية، بما فيها النسق الإدراكي، لا ينبغي أن يعتمد على أحدهما منفصلاً عن الآخر، بل يعتمد على توازنهما» معا. إن العلم والفن والشعر ودراسة اللغة ككل تحاول الوصول إلى توافق



دائم للفكر فى بحثه عن التوازن». وعلى هذا الأساس، يتبدى التجريد الرمزى، فيما يوطه قاليرى على سبيل المثال، باعتباره إطارا للحساسية. ويتكلم فروست عن نفسه باعتباره «حساسا Sensibilitist» حتى لو اعترض على بطاقة «شاعر رمزى». وسيرى ريلكه فى العملية الشعرية محاولة لاستبدال عالم الرموز الداخلى المنظم بالعالم الخارجى الهولانى.

#### ٦- الشعر معرفة:

فى أى بحث شامل - إذن - للعلاقة بين الشعر والعلم نثار حتما المشكلة العامة للشعر باعتباره معرفة. لقد عالج هذه المشكلة معالجة متميزة، بدرجات متفاوتة بصيرة التحليل، أن تيت، وإليزيو فيفاس، ولورنس. د. ليرنر. أما تيت فيناقش فى كتابه (حدود الشعر، ١٩٤٨) آراء كولردج وماثيو أرنولد وريتشاردز والوضعية المنطقية ممثلة فى تشارلس موريس. لقد وافق أرنولد أن يترك قضية الشعر بين يدي العالم الحق الذى يلح على تطابق اللغة مع الموضوعات والأحداث التى تشير إليها. أما الوضعيون المناطقة فقد استبدلوا بالمعنى مفهوم الصحة الفاعلة Operational Validity. إن تيت يأسى للطريقة التى يعالج بها موريس علاقة الشعر بالعلم، ففى مقالين له عن الإستطيقا («الإستطيقا

ونظرية الإشارات» [١٩٣٩] و«العلم والفن والتكنولوجيا» [١٩٣٩]) يكثر من الحديث عن الشعر، ومع ذلك لا يقوم بتحليل فعلى لفقرة واحدة، أو حتى لبیت واحد من الشعر. إن علم العلامات Semiotic بالصورة التي يقدمها موريس ينطوى على استيعاب مطلق للشعر والمعرفة (العلم) في ذرائعية صارمة Rigorous Instrumentalism أما كولردج فيرجع تيت إلى تعريفه للشعر: «إن القصيدة هي ذلك النوع من الإنشاء الذي يناقض أعمال العلم لأن غايته المباشرة هي المتعة لا الحقيقة». ويقول تيت «إن إخفاق كولردج في حل معضلة التناقض بين الفكر والشعور ما زال مطروحا أمامنا باعتباره تراثا لا مفر لنا من مواجهته». ويورد تيت ما قرره ريتشاردز (كولردج في الخيال) من إلحاح كولردج على أن الشعر ينطوى على نوع من المعرفة إلحاحاً غير متماسك. إن المعرفة أو الحقيقة التي يزودنا بها الشعر، هي - من وجهة نظر الوضعية المنطقية - معرفة قاصرة، أما المتعة التي يقدمها الشعر فهي - من وجهة نظر علم النفس الحديث - مجرد استجابة للدوافع، ويصبح الشعر - في النهاية - محكوماً بفكرة «الصحة الفاعلة». إن تيت يوافق ريتشاردز فيما يذهب إليه من رفض المفهوم الإشاري للغة، على أساس أن اللغة «أداة لكل تطورنا الإنساني المتميز، ولكل ما يميزنا عن الحيوان». ويعد كتابه «كولردج، في الخيال» أهم محاولة طموحة يقوم بها ناقد حديث ليدفع التناقض بين

اللغة والموضوع وبين المتعة والحقيقة. فى أحد فصول هذا الكتاب، وهو فصل «قيثارة الريح»، يعرض ريتشاردز لنظريتين عن الشعر على النحو التالى:

- ١- إن عقل الشاعر، بنظرة نافذة إلى الواقع، يقرأ الطبيعة باعتبارها رمزا لشيء وراءها أو لشيء داخلها، لا يتكشف بالشكل المعتاد.
- ٢- إن عقل الشاعر يخلق طبيعة يسقط عليها مشاعره ومطامحه الخاصة.

عند هذه النقطة يجد تيت اضطرابا بين النظريتين خاصة فى ضوء الوضعية التى تتجاهل كلا من «العقل» والمعرفة: إذا اتبعنا طريق الوضعية فقدنا «كل ما يميزنا عن الحيوان»، وإذا قبلنا النظرية الثانية ظفرنا بعقل مدرك، دون أن يكون هناك ما يمكن إدراكه. وينتهى تيت إلى أن مفهوم الخيال عند ريتشاردز (وهو مفهوم مختلف تماما عن مفهوم كولردج) قريب الشبه بالتركيب الهيجلى الذى يجمع الأضداد. قد يرفض ريتشاردز أن تكون نظريته نتيجة لأحكام قبلية، أو يمكن إثباتها على نحو ما تثبت العبارات التجريبية فى العلم. ولكن تيت يرى أن ريتشاردز لم يقدم حلا نهائيا لمشكلة الخيال الموحد، إنه يؤكد - فحسب - «أن من مميزات الشعر أنه يحمينا من أن نخطئ فهم أفكارنا عن أنفسنا أو عن

الأشياء. إن الشعر أكمل أشكال التعبير» (كولردج في الخيال، ١٩٦٣). وهنا يضيف تيت «إن كمال هاملت ليس من النوع التجريبي، بل من النوع القائم على خبرة». يتصل بذلك ما يراه ريتشاردز من أن الأساطير هي «حقائق قاسية في حالة إسقاط. تكتسب فيها خصائص الأشياء المتنافرة والمتضادة شكلا... إن الإنسان بغير أساطيره وحش قاس بلا روح... كتلة من الإمكانيات بلا هدف أو نظام». ويعلق تيت على ذلك بقوله «الإنسان بغير أساطيره يظل قادرا على الأداء». إن محاولة ريتشاردز تنتهي إلى أن تقدم لنا مثلا على «إخفاق العقل الحديث في فهم الشعر في ضوء الفرضيات التي يقوم عليها الإيمان بالمذهب الوضعي».

أما الناقد الثاني، إيزيو فيفاس، فيرى أن الفنان أو الشاعر «ينتزع الشكل من قلب الطبيعة» (الإبداع والاكتشاف، ١٩٥٥). يميز فيفاس نظريته عن نظرية (التطهير) عند أرسطو، وعن (الرمز التصويري) عند سوزان لانجر، و(أيقونة) ومزات بما يسميه حقائق «اللزوم Intransitivity والإبداعية Creativity». أما المصطلح الأول فيهدف إلى تأكيد الجودة التي ترادف خلق معرفة جديدة، في حين أن المصطلح الثاني يؤكد أن الفنان يخلق شكلا، وبالتالي إحساسا جديدا بالواقع، الذي كان من قبل واقع الصيغ الجاهزة المتراكمة (ص ١٢٠). إن الفنان يسبى بأصالته عقل القارئ، بأن تخلق فيه حالة «نشوة Ecstasy» وبذلك

يزوده «بشيء قريب الشبه بما نعانيه عندما نكتسب معرفة جديدة». يتوقع المرء من فيفاس، باعتباره مؤيدا لمقولة برجسون التي ترى أن الفن يكشف واقع الأشياء، أن يسوى بين الشعر والعلم من حيث سعيهما وراء هذه الغاية. ولكنه يضيف عبارة معدلة هي «الواقع السامي Superior Reality» ويفسرها بأن الواقع الذي يرمز إليه العمل الفني «ليس أسمى من الواقع الذي يقدمه علم الفيزياء، ولكنه أسمى من الواقع المزعوم في عالمنا المادي، عالم الصيغ الجاهزة المتراكمة، التي لا يسيطر عليها سيطرة كاملة عالم العواطف المضطربة الذي نعيش فيه دوما» (ص ١٢٠). من الصعب أن نميز طراز الخبرة الإستيطيقية عن طراز الخبرة المعرفية. إن الفنان يصقل صورتنا عن العالم، بما يقدمه لنا من عبارات ملموسة، ويحدد لنا معنى الحياة الإنسانية، بما يقدمه لنا من أنماطها الدرامية. إنه يمنحنا صورة منظمة تنظيما جماليا. أما الأدب بمعناه الواسع (نتاج العقل) فإنه يقدم لنا معرفة «لا يمكن إنكار تشابهها مع الأبنية الرمزية للمعرفة بمعناها الضيق». وبذلك المعنى لا يقدم الأدب أو الشعر لنا معرفة «ما لم تكن الصورة التي يمنحها لنا ذات صلة بالعالم الفعلي». ولكن فيفاس يلح على أننا ينبغي أن ندرك أن الأدب «سابق في ترتيب المنطق على كل معرفة، طالما أنه أحد مكونات الثقافة التي هي شرط من شروط المعرفة» (ص ١٢٧).

يُكرس الناقد الثالث، ل.د. ليرنر، أحد أقسام كتابه (أصدق الشعر، مقال في ماهية الأدب ١٩٦٠) ليؤكد أن الأدب [وهو يعد الشاعر كل من اهتم بأي شكل من أشكال الكتابة التخيلية] معرفة، بينما يكرس قسما آخر لنفى هذه المقولة. ويعود ليرنر إلى عبارة شيللى التى تقرر أن اللغة الشعرية «تلحظ العلاقات التى لم تدرك من قبل بين الأشياء». وفى مثل ذلك القول ما يؤكد أن الشاعر - الشاعر العظيم بطبيعة الحال - يقدم لنا معرفة أصيلة (انظر نظرية فيفاس). ومع ذلك، فلا توجد نظرية واحدة للمعرفة مقنعة فى ذاتها فيما يتعلق بمستقبل الشعر. حتى فى مجال الأفكار، فإن الأحاسيس العقلية تتدعم بما يحدثه فيها تركيز الطاقة Cathexis من أثر (ينقل ليرنر عن فرويد «محاضرة تمهيدية» ١٨، ٢٧ لبيان هذا الأثر). إن الحركة الرومانسية - فيما يرى ليرنر - أسهمت إسهاما عظيما بفكرتها التى ترى أنه لا يوجد موضوع يوازى فى أهميته نمو حساسية الشاعر. ومن هنا، يربط ليرنر بين (المقدمة) لوردزورث و(البحث عن الزمن المفقود) لبروست، باعتبارهما عمليتين ينبعان من ملكتين، هما «الذاكرة» و«القوة الشعرية»، وتشترك هاتان الملكتان فى كثير من الأمور. إن الدافع الرئيسى لكتابة الشعر هو «التنفيس Relief»؛ فثمة انفعال يضغط على الشاعر كى يعبر عنه فى كلمات. وإذا كان ليرنر يقر بفضل كولنجوود (مبادئ الفن، الكتاب الثانى: «نظرية الخيال») لأنه وضع منهج الفلسفة المثالى العقلى فى خدمة النظرية الرومانسية للفن، فإن ليرنر يدرك أننا ندين بنظرية التعبير

لما أعلنه وردزورث من أن الشعر «فيض تلقائي لشاعر قوية» وأنه «ينبع من انفعال يسترجع في هدوء (ص ٢٩، ٥٦) وهي نظرة ترتبط بالفورة الشعرية **Furor Poeticus** التي يبدأ تاريخها من أفلاطون، ويمتد خلال عصر النهضة. ويواجه ليرنر، بكل الأمانة، الاتجاه المعارض للرأى الذي يهتم بالوظيفة النسبية للشعر باعتباره معرفة. لقد فكر وردزورث في المنزلة المعرفية للشعر، وتأمل في:

تلك المشاورات اللطيفة بين العقل والقلب

التي انبثقت منها تلك المعرفة الأصيلة المفعمة بالسلام

(ليرنر، ص ١٤٠، المقدمة ٣٥٣).

ويندد الشاعر - في الوقت نفسه - بـ«فكرنا الدارج» الذي يشوه أشكال الأشياء وبـ«أننا نقتل لنشرح» ويرى ليرنر أن تمييز ريتشاردز بين اللغة الانفعالية واللغة الإشارية تمييز صارم إلى درجة تجعله زائفاً. هناك حقيقة تشجب نظرية ريتشاردز مؤداها «إن أغلب النقد اللماح قبل هذا القرن، وقدرًا كبيرًا مما كتب في هذا القرن، كتبه شعراء» (ص ١٢٩). ويثير ذلك السؤال ما إذا كان ينبغي علينا، بدلا من تصنيف اللغة إلى نوعين، أن نتعامل معها باعتبارها سلسلة متصلة بين قطبي الرياضيات والحلم (المرجع نفسه والصفحة نفسها). ويتبنى ليرنر نظرة بول فاليري عن النزعة العقلانية المضادة للعقل - **Anti-Intellectual Tual-ism** التي تحفظ جوهر الشعر لأولئك الذين يتمسكون بنظريات صحيحة

عنه. يقول ليرنر: «إن الشعر لا يوجد إلا لمن يستطيع تقدير قيمته» (ص ١٨١). إن موقف ناقدنا ليرنر من مسألة معرفية الشعر هو موقف محافظ فى نهاية الأمر. إنه يقول: «ليست للأدب الوظيفة المعرفية نفسها التى للعلم. ويمكن للمرء - فى النهاية - أن يقتبس كلماته». أخيراً، ثمة نوعان من النظرية الأدبية، ونوعان من الأدب. أما أولهما فيشد الأدب دوماً تجاه الموسيقى [قارن بفكرة قاليرى عن «موسقة» التجربة] لأن الموسيقى نمط الخلق الخالص، وأما ثانيهما فيشد الأدب تجاه النشاط الإنسانى العادى - وأساساً تجاه الكلمات. وثمة خطر من أنه إذا بالغ الأدب فى التمسك بوظيفته المعرفية، فإنه يمكن أن يفنى فى مواجهة علوم الإنسان المتقدمة (ص ٢٢١).

#### خاتمة:

كتب تشارلس موريس سنة ١٨٨٩ «يتساءل عن الكيفية التى ينتج بها العلم والفن ذلك الفهم العام الذى يعتمد عليه المستقبل. يعرف باسكال وبلزاك وإدجار آلن پو الإجابة: سوف يلمس الفن العلم بقدميه ليحصل منه على ما يؤكد أساسه الصلب وينقض عبره بأجنحة الحدس». وهذه بالتأكيد عبارة تولدت من حماس الرغبة. فمن وجهة النظر العلمية يقع الشعر دائماً فى نفس الخطأ، إذ يعزو إلى الطبيعة والكون ما هو خاص بطبيعة الإنسان. وذلك ما سمي بالمغالطة العاطفية **Pathetic Fallacy**<sup>(٦)</sup> وعرف أيضاً باسم المعاناة الميتافيزيقية **Meta-**



**physical Pathos** إن الشعر يعيش دائماً على الأنثروبومورفية **Anthro-** **pomorphism** (٧) التي ينشأ عنها ما يسمى بالمماثلة الكونية. ولكن، حتى لو سلمنا بهذا الخطأ، فإن ما يقوم به الشعر هو أنه يعلن عن علاقة بين الذات والموضوع، وبين مركز الإحساسات والشئ المحسوس، ولا يمكن أن تنشأ معرفة دون هذه العلاقة. أما ما يسمى بخطأ الشعر، فيثبت في النهاية أنه مماثلة ضرورية للفرض **Hypothesis** الذي لا يستغنى عنه العلم. إن علينا، في العصر الفرويدي، أن نتعرف على «المستويات العميقة من العمليات اللاوعية في فعل الإبداع»، لأن ذلك التعرف - كما يلاحظ جيروم برونر **Jerome Bruner** - هو الذي يمضى بنا، حتى «يثرى فهمنا للعلاقة بين الفنان وعالم الإنسانيات ورجل العلم».

ومما له دلالة بالنسبة لمشكلتنا أن عالم الفيزياء الشهير لوى دي بروجليه **Louis de Broglie** حين طلب منه قاليري كتابته مقدمة «كراسات **Cahiers**»، تساءل عما دفع الشاعر العظيم إلى دراساته المطولة في مجال العلم، وأجاب: «إن خصائص الخيال والحساسية الشعرية عند پول قاليري تتكامل تكاملاً فريداً مع حبه العظيم للأفكار العامة، وميله الدائم إلى التحديد في الصور والكلمات، أو إلى روح الدقة التي تصل إلى حد الرهافة. وبذلك يمكنه أن يجد في تطور العلم الحديث كل ما يوافق عقله: من وضوح المفاهيم والكلمات، والكشف المفاجئ عن آفاق رحبة من الفكر، والدقة الكاملة للنظريات التي تكشف هفوات المنطق، والخواص غير المتوقعة للأشكال والأعداد، ونسبية الزمان والمكان، وغموض عالم

الذرة. وذلك كله يفتح أمام الفكر الإنساني آفاقا غريبة. لقد عرف پول قاليري - لأنه شاعر نافذ البصيرة - كيف يتخيل ما وراء جفاف الحقائق التجريبية، وبرودة اللوغريتمات والنظريات، من غزو ساحق للمجهول، ومسيرة صاعدة تجاه عظمة الحق التي تشكل القيمة كما تشكل شعر العلم». إن صورة العقل الذي يجتلي ذاته، وهي صورة بالغة الوضوح في شعر قاليري ونظريته الشعرية (كما أظهرت إليزابيث سيتويل بشكل ممتاز) تظهر معركة الشاعر - ومعركة العديد من الفنانين والعلماء - للتخلص من الثنائية التي يطرحها الانقسام بين العلم والشعر.

ولا يزال الخلاف مستمرا. في حلقة بحث Symposium عن العلم والشعر، عقدتها جامعة ييل سنة ١٩٦١ وشارك فيها العلماء ودارسو الإنسانيات (انظر Rev. of Metaphysica ١٥ [١٩٦١] ص ٢٣٦-٢٥٥) طرحت فكرة مؤداها أن مشكلة الدلالة المرتبطة بالانقسام الثقافي بين العلوم والفنون يمكن أن تحل ببعض العناية الإستطبيقية من ناحية، وبمزيد من التعليم النشط من ناحية أخرى. وقيل - في الوقت نفسه - إنه إذا كان الشاعر يستخدم «الذات» باعتبارها أداة يسير بها غور حدوسه عن الوجود، فإن العالم يجد هذه الذات عاجزة عن سبر أسرار الكون. ومع ذلك، فقد سلم الجميع أن «عجرفة العالم تنبع من تصوره أنه لا شيء سوى علمه». لقد وجد أعضاء الحلقة في استخدام الاستعارة أرضية مشتركة تجمع بين العلم والشعر. فذهب عالم جيولوجي إلى أن «ثمة سلسلة متواصلة تربط ما بين الاستعارة الشعرية الخالصة «لعل

لغة الهايكو Haiku مثال لها» التي يعتمد فيها المعنى كل الاعتماد على ترجيع الخبرة الإنسانية، وبين المماثلة الرمزية الخالصة (كالصينغ الرياضية لدور الشكل) التي يتضمن فيها المعنى تضمنا كاملا، داخل مصطلحات حددت تحديدا شكليا» (ص ٢٤٢).

وأخيرا، وقد يبدو في ذلك شيء من المفارقة، إن مماثلات Ana-logues العالم «تصبح أدوات للسيطرة على التجربة، وتتجاوب مع استجابته الشخصية، وتأخذ في أداء دورها بطريقة شعرية باعتبارها استعارات. وينصحنا أحد العلماء، مات ولتون Matt Walton، «ألا نتوهم أن الخاصية الموضوعية الخالصة لعقل العالم تفصله عن غيره من البشر» (٢٤٤). إن رطانة العالم نفسها لون من الدفاع عن النفس إزاء الشعر الذي يدب فيها. ويلخص مات ولتون الموضوع على النحو التالي: «لا مفر لنا من التمسك بطريقتين للسيطرة على الواقع، يختلف كلاهما عن الآخر اختلافا أصليا، أولهما شعري باعتباره وظيفة للاستجابة الإنسانية، وثانيهما علمي باعتباره شيئا مستقلا يصنف الاستجابة الإنسانية». ويضيف أن كلا الطريقتين يتوسل بهما كل إنسان تقريبا لفهم الواقع، فوجودهما ضروري للوصول إلى خبرة كاملة بمعنى الوجود (ص ٢٤٦). وعموما، فإن التوتر بين الشعر والعلم يعكس توتر كل من الشعراء والعلماء في مواجهة الواقع.

## هوامش:

- (١) أى مذهب فكرى يقسم كل شىء إلى مقولتين أو عنصرين أو يستمد جميع الأشياء من مبدأين، عكس الواحدية التى ترد أساس العالم أو الوجود إلى علة واحدة أو جوهر واحد أو مبدأ واحد.
- (٢) الأوغسطينية نسبة إلى القديس أوغسطين الذى يعد قمة الفلسفة المسيحية فى عصر آباء الكنيسة.
- (٣) نظرية مثالية ذاتية للفيلسوف الأمريكى جون ديوى ترى أن المفاهيم والقوانين العلمية والنظريات هى مجرد ذرائع أو أدوات لفهم المواقف.
- (٤) يرجع المصطلح إلى كلمة يو **Suntagma**، ويشير إلى مجموعة بعينها من وحدات اللغة تؤدى معنى بعينه من الكلام.
- (٥) أوردن و لوس و إنتيورمون أسماء لشخصيات اخترعها بليك ليعبر بها عن أفكاره.
- (٦) المغالطة العاطفية مصطلح صاغه الأديب الإنجليزى رسكن، ويشير إلى خلع المشاعر البشرية على الطبيعة غير البشرية.
- (٧) الأنثروبومورفية، أى نسبة الصفات والخصائص البشرية إلى القوة الخارجية التى تحكم الكون، وهو يرادف التجسيم والتجسيد فى علم الكلام الإسلامى.



## الصورة الفنية(\*)

نورمان فريدمان

### تقديم الترجمة:

البحث الذي أقدم ترجمته محاولة جادة لتمييز الدلالات المتنوعة لمصطلح «الصورة الفنية» في النقد المعاصر، تكشف عن مدى ثراء هذا المصطلح، وتنوع المناهج التي تستخدمه لتحقيق أهداف خاصة بها. ولعل هذا البحث - بما فيه من جدية - يكشف اضطراب مفهوم «الصورة الفنية» في نقدنا العربي المعاصر، بل سذاجة ما نعرفه عنها، وضحالة دراستنا لها. صاحب هذا البحث نورمان فريدمان *Norman Friedman* أحد المتخصصين في دراسة الصورة. كتب تاريخاً وتصنيفاً لمناهجها سنة ١٩٥٣ بعنوان «الصورة الفنية: من الإحساس إلى الرمز»، ونشره في مجلة *The Journal of Aesthetic and Art*

---

(\*) العنوان الأصلي للمقال: "Imagery" Norman Freidman وهو مأخوذ من:

Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton Univ. Press, 1969.

وقد ترجم هذا المقال ونشر في مجلة الأديب المعاصر، اتحاد الأدباء في العراق، العدد ١٦، السنة ٤، آذار (مارس) ١٩٧٦.

*Criticism, Vol XII* إلا أنه بعد مضي أكثر من عشر سنوات عاد فكتب بحثاً جديداً، مفيداً من الجهود التي أعقبت بحثه الأول. ونشر فريدمان بحثه الجديد بعوان «الصورة الفنية» ضمن الموسوعة القيّمة الى أصدرتها جامعة برنستون عن «الشعر ونظرياته» سنة ١٩٦٥ وأعيد طبعها للمرة الرابعة سنة ١٩٦٩، وهي الطبعة التي اعتمدت عليها في الترجمة.

وتتمثل أهمية هذا البحث في منهجه، الذي يحاول حصر الدلالات المتنوعة لمصطلح الصورة، وردّها إلى مناهج متميزة، يحدد تطبيقها دلالة المصطلح ومفهومه. ولا يريد فريدمان أن يفضل منهجاً على آخر، بقدر ما يريد تمييز المناهج المختلفة تمييزاً واضحاً، يبرز ما فيها من مزايا أو عيوب، مؤكداً - في النهاية - أن الأصل في دراسة الصورة هو تحديد وظيفتها من خلال السياق الذي تظهر فيه. ولا بأس على الناقد - بعد ذلك - من الإفادة من جميع المناهج المتاحة. قد يلجأ أحياناً إلى الفصل الحاد بين المناهج، ولكن عمله مبرر في هذا الجانب، لحرصه الشديد على توضيح الدلالات المراوغة لمصطلح الصورة.

ولقد أثرت مصطلح «الصورة الفنية» مقابلاً لكلمة *Imagery*، لأنه يلمح إلى أن دراسة الصورة ليست خاصة بالشعر فحسب،

بل تتعداه إلى المسرحية والرواية. وللأسف، لم يتعرض فريدمان في هذا البحث لمجال الرواية، ويمكن لمن يريد الاطلاع على هذا الجانب المهم - ولم يلتفت إليه نقاد الرواية عندنا حتى الآن - أن يراجع جهداً آخر للعالم اللغوي ستيفن أولمان في كتابه «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة» الذي صدر بالإنجليزية عن مطبعة كمبردج عام ١٩٦٠.

\* \* \*

### الصورة الفنية:

الصورة **Image** استعادة ذهنية لإحساس أنتجه إدراك فيزيقي. فإذا أدركت عين واحد منا لوناً ما، فإنه يسجل صورة لذلك اللون في ذهنه، وهي «صورة» لأن الإحساس الذاتي الذي خبره المُدْرِك [بكسر الراء] سيكون نسخة ظاهرية، أو مجرد انعكاس للون الموضوعي نفسه. ويمكن للذهن أن ينتج صوراً عندما لا يعكس المدركات الفيزيقية المباشرة، كما يحدث عندما يحاول المرء تذكر بعض الأشياء التي أدركها ذات مرة إلا أنها لم تعد موجودة في مجال الإدراك المباشر. أو عندما ينتقل الذهن بطريقة غير مباشرة إلى خارج حدود التجربة، أو كما يحدث في مجموعات الصور التي يشكلها الخيال من إدراك حسي، أو في هلوسة الأحلام والحمى، وما أشبه.



أما الصورة الفنية **Imagery** فإنها تستخدم في مجال الأدب على وجه التخصيص لتشير إلى الصور التي تولدها اللغة في الذهن، بحيث تشير الكلمات أو العبارات: إما إلى تجارب خبّرها المتلقى من قبل، أو إلى انطباعات حسية فحسب، وعندما يقول أرشيبالد ماكلش في «فن الشعر» **Ars Poetica** إن القصيدة ينبغي أن تكون «بكما»، كالعملات القديمة في إبهام اليد» فإنه لا يعنى بذلك أن لغة الشعر ينبغي أن تستغل أهمية الصورة فحسب، بل هو يمثل لما يعنيه بالتعبير عنه من خلال الصورة؛ أي أنه يلمح إلى أن القصيدة ينبغي أن يقوم تأثيرها على الخيال أكثر مما يقوم على العقل، كما لو كان المرء يتحسس عملة قديمة بأصابعه (إدراك فيزيقي)، وعندما يقول «لا ينبغي للقصيدة أن تعنى/بل توجد» فإن معنى كلامه هنا هو نفس المعنى السابق، ولكن لغته مختلفة لأن هذه العبارة مجردة أكثر منها حسية أو قائمة على صورة، وتتعامل مع فكرة أو مفهوم أكثر مما تتعامل مع إدراك أو إحساس.

ويمكن أن يشخص هذا الجمع بين المعنى والصورة الاضطراب الذي يحدثه استخدام مصطلح الصورة الفنية في الدراسة الأدبية، ذلك لأن المصطلح يستخدم استخدامات متعددة ليشير إلى معنى عبارة تتضمن صوراً، أو ليشير إلى الصور نفسها، أو إلى جماع المعنى والصور. وهكذا تقول الأنسة داوونى **Miss Downey** «لا ينبغي أن نفهم

الصورة على أنها نسخة أو شيء مادي، بل على أنها محتوى لفكر يتركز فيه الانتباه على خاصية حسية نوعاً ما». أو تقول الأنسة سيرجن «أنا أستخدم مصطلح الصورة هنا باعتبارها الكلمة الوحيدة المتاحة لتشمل كل أنواع التشبيه، وكل أنواع الاستعارة، التي هي - في الحقيقة - تشبيه مركز»، أو يقول سي. د. لويس «إنها لوحة مؤلفة من كلمات»، أو يشير فوجل إلى الصورة باعتبارها «العنصر الحسى فى الشعر».

ويمكن اختزال التعريفات المتنوعة للصورة - من أجل أهداف الدراسة الخيالية - إلى ثلاثة تعريفات:

١- الصورة الذهنية.

٢- الصورة باعتبارها مجازاً.

٣- الصورة باعتبارها أنماطاً تجسد «رؤية رمزية» أو «حقيقة حدسية».

وينصب الاهتمام فى التعريف الأول على ما يحدث فى ذهن القارئ (أى النتيجة)، أما فى التعريفين الثانى والثالث فالاهتمام بالصورة من حيث هى لغة ودلالات (أى العلة). وبالطبع فإن أياً من هذه التعريفات لا ينفصل عن غيره انفصالا كاملاً، إلا أن ذلك التصنيف مفيد لبداية البحث.

يركز التعريف الأول على العلاقة بين العبارة المكتوبة فى الصفحة والإحساس **Sensation** الذى تولده فى الذهن، ويتضمن بحث مشكلتين

متوازيتين: تتصل أولاهما بوصف القدرات الحسية لذهن الشاعر بطريقة موضوعية وتحليلية. وتتصل ثانيتهما بفحص واختبار، وربما تحسين، قدرة القراء على تقدير قيمة الصورة في الشعر. والمنهج المستخدم - في ظل هذا التعريف - منهج إحصائي، بمعنى أن يقرأ الدارس القصيدة التي يحللها، ثم يسجل بطريقة إحصائية وتصنيفية الصور المختلفة التي يمكن أن تثيرها القصيدة في ذهنه، أو يطلب منه شخص ما قراءة القصيدة، ثم يسجل بنفس الطريقة الاستجابات الذاتية عن ذلك الشخص أو القارئ. ولقد أثير الاهتمام بهذا الجانب - فيما يبدو - بسبب التجارب المبكرة التي قام بها سير فرانسيس جالتون (١٨٢٢-١٩١١) في سيكولوجية الإدراك، والتي نشر جانباً منها في بحثه عن «إحصاءات الصورة الذهنية» عام ١٨٨٠. لقد اكتشف جالتون أن البشر يختلفون فيما بينهم من حيث عاداتهم وقدراتهم على تشكيل الصور، (ولقد جرت أسئلة اختباره السيكولوجية على النحو التالي: ما الذي يمكن أن تسترجعه في ذهنك وتصفه الآن من مائدة الإفطار التي جلست إليها صباحاً؟)، فبينما يكشف شخص عن نزعة بصرية سائدة فيما يتصل بقراءاته وذكرياته وتأملاته (كما يفعل العديد من الناس بالفعل) يكشف شخص آخر عن نزعة سمعية، ويكشف ثالث عن نزعة شمّية، بينما لا يكون لدى الرابع أي نوع من الصور على الإطلاق.

وبينما لا يميز التعريف الأول بين الحقيقي والمجازى من الصور - أحياناً يركز على أحدهما وأحياناً على كليهما - فإن التعريف الثانى يركز على طبيعة العلاقة بين المجاز والحقيقة، أى على الاستعارة -Meta-phor . وعلى الرغم من أن المجاز ليس - فى حقيقة الأمر - إلا الصورة. فإنه يستخدم اصطلاحاً ليشير إلى العلاقة الشاملة بين الحقيقة والمجاز لا إلى أحدهما فحسب. ولقد طرح بحث الاستعارة بطريقة جديدة - بعد أن ظلت متفوقة فى أبحاث البلاغيين التقليديين - مع محاضرات ماكس مولر التى ألقاها فى المعهد الملكى فى الفترة ما بين ١٨٦١-١٨٦٤، والتى نشرها - بعد ذلك - فى مجلدين بعنوان «محاضرات فى علم اللغة». لقد تساءل مولر عن السبب الذى يجعل الشاعر يشبه حبيبته بالوردة، وهو تساؤل أدى إلى تساؤلات أخرى عن كيفية الصلة بين الحبيبة والوردة، والطرائق التى تتم بها هذه الصلة. وما زالت إجابة مولر مؤثرة حتى اليوم، على الرغم من الجدل الذى أثارته فرضياته. تتلخص هذه الإجابة فى أن الإنسان عندما يتطور، فيصل بإدراكه إلى الجوانب المعنوية واللامادية من الكون، يضطر إلى التعبير عن هذا الإدراك الجديد بالكلمات الدالة على الأشياء المادية، لأن لغته تقصر عن تلبية حاجاته، وتعجز عن الوفاء بمطالب إدراكاته الجديدة للكون، ويصبح طابعها الحرفى غير محدد أو كامل أو فعال. وهذا يعنى أن الصورة

المجازية Figurative لا تستخدم إلا بهدف الوصول إلى تعبير أعظم تحديداً. وبذلك تنمو اللغة - في سعيها وراء التحديد - من خلال الاستعارة.

ويرتبط التعريف الثالث والأخير بوظيفة أنماط الصورة الفنية، سواء كانت حقيقية أو مجازية أو كليهما معاً، باعتبارها رموزاً تستمد فعاليتها من التداعى السيكولوجى. ولن تقتصر مشكلة التحليل - فى ظل هذا التعريف - على التحقق مما يكشف عنه اختيار الشاعر لصوره من قدرات حسية لذهنه فحسب، بل يمتد إلى ما يكشف عنه هذا الاختيار من اهتمامات الشاعر ونوقه ومزاجه ورؤيته وقيمه؛ وبالتالي يهتم التحليل بتحديد وظيفة الصور المتكررة فى القصيدة، باعتبار هذه الصور بمثابة لوازم نغمية ووسائل بنائية ورموز، تكشف عن دلالة القصيدة وما تشير إليه. كما يهتم التحليل بفحص العلاقة بين أنماط صور الشاعر ككل وبين الأنماط المشابهة لها فى الشعائر والأساطير، ويصبح المنهج إحصائياً مرة أخرى، ذلك لأنه لن يتضمن تصنيف أنواع الصور الذهنية التى يمكن أن توجد لدى شاعر بعينه فحسب، بل يتضمن - بالمثل - تصنيف مجالات الموضوعات التى نبعت منها هذه الصور. وعلى الرغم من أن أفكار كارولين سبرجن قد سبقتها دراسة وولتر هويتر (نموذج من التفسير) سنة ١٧٩٤، ودراسة وليم سبولدنج (رسالة فى توثيق

سيدىن كرىمىن لشكسىبىر) سىنة ١٨٧٦، فىن كىتابها الذى أصدرتة عام ١٩٣٥ عن «الصورة الشكسىبىرىة» كان مسئولا إلى حد كبرى عن إثارة الاهتمام المعاصر بهذا المجال، سواء فى جانبها السارى أو الإيجابى.

ىمكن، الآن، أن نبحت ما ىتضمنه كل واحد من هذه التعرىفات الثلاثة، وكىف ىرتبط كل منها بالآخر، وما هى القىم التى ىحتوىها كل تعرىف.

لقد حدد علماء النفس مجموعة من الأنواع المختلفة للصورة الذهنىة: الصورة البصرىة (صور المشهد التى ىمكن أن تقسم أقساماً فرعىة تبعا للإشراق، والوضوح، واللون، والحركة)، والصورة السمعىة، والصورة الشمىة، والصورة الذوقىة، والصورة اللمسىة (وىمكن أن تنقسم بدورها تبعا للحرارة والبرودة والنسىج)، والصورة العضىوىة (المتصلة بضربات القلب، أو النبض، والتنفس، والهضم)، والصورة الحركىة أو العضىوىة (المتصلة بالتوتر العضىلى والحركة العضىوىة). ومن الواضح أن هذا التصنيف، على الرغم مما قد ىكون فىه من مبالغة فى التعقید والتفصىل بالنسبة لأغراض النقد الأدبى، ىعد بمثابة خطوة تمهىدىة لغيره من مناهج نقد الصورة، ذلك لأنه ىحدد طبیعة مادة الصورة نفسها.

حقق استخدام ذلك التصنيف مجموعة من النتائج القىمة فى مجال الأدب، ودراسة داونى «الخیال الخلاق» مثال على ذلك. لقد شجع

مفهوم الصورة الذهنية -أولاً- على تحرر الذوق وشموله، لأننا بمجرد أن نعرف اختلاف الشعراء فيما بينهم تبعاً لتنوع قدراتهم الحسية، يسهل علينا أن نتذوق أنواعاً مختلفة من الشعر. إن كثيراً من صور براوننج Browning -على سبيل المثال- صور لمسية، وهؤلاء الذين تسيطر عليهم النزعة البصرية في تلقى الصور غير عادلين في اتهامه بالغموض (راجع J.K. Bonell. PML A.37/ 1922). وأيضاً، فإن الشكوى المتكررة من أن شعر شللي أقل حسية من شعر كيتس تقوم على عدم فهم أساسى لطبيعة الصورة، لأن شعر شللي يحوى كثيراً من الصور مثل شعر كيتس، وإن كانت من نوع مخالف نوعاً (انظر: فوجل، صور كيتس وشللي). ويقدم لنا مفهوم الصورة الذهنية - ثانياً - دليلاً قيماً يحدد لنا نمط الخيال الذى يتميز به كل شاعر؛ فإذا عرفنا - مثلاً - أن شعر كيتس يتميز بغلبة الصور العضوية واللمسية بينما يتميز شعر شللي بغلبة صور الحركة، فإن هذه المعرفة القيمة تعدنا بمصطلحات وصفية مهمة، نتمكن عن طريقها من تحديد إنجازات كل شاعر. ومن ناحية ثالثة فإن مفهوم الصورة الذهنية له فائدته التربوية، لأن المعرفة بأنواع الصور الذهنية تمكن الناقد والمعلم على السواء من تنمية عادات أفضل من القراءة، وبذلك تنمو عملية التذوق الجمالى وتتحسن عن طريق تشجيع القارئ على تكوين صور بعينها فى ذهنه أثناء قراءته الشعر.

ولكن مساوئ منهج دراسة الصورة الذهنية غالباً ما تفوق محاسنها. إن المنهج الذى يطرحه مفهوم الصورة الذهنية يتعثر دائماً عند نقطة لا يوجد لها علاج حاسم. إذا كان الشعراء - شأنهم فى ذلك شأن القراء - مختلفين من حيث عاداتهم فى تشكيل الصور، فإن محاولة تحديد أو تمييز خيال أى شاعر - وبالتالي صورته - أمر لا ينفصل بالضرورة عن خيال الناقد وعاداته الذهنية. وعلى سبيل المثال، إن صورة تبدو شديدة اللمسية لقارئ يمكن أن تكون صورة بصرية تماماً لدى قارئ آخر. ومن ناحية ثانية؛ فهذا المنهج يميل إلى المبالغة فى تأكيد الدور الذى تلعبه الصور الذهنية فى تفهم الشعر وتذوقه، وهى مبالغة يمكن أن تعرقل عملية تفهمنا للشعر واستمتاعنا به، بدلاً من أن تشجع عليه، إذ إن الشعر لا يحدث تأثيره بالمحتويات الحسية للصورة فحسب، فثمة المعنى والشعور والعاطفة، كما انتهى بيتس فى دراسته عن «تصنيف الصورة الذهنية ووظائفها».

وأهم من ذلك أن التركيز على الخصائص الحسية للصور يصرف الانتباه عن وظيفة هذه الصور فى السياق الشعرى. من الضرورى - على سبيل المثال - أن نميز بين الصورة الحقيقية والصورة المجازية، ونحدد - فى حالة الصورة المجازية - الكيفية التى ينبغى أن ننظر بها إلى المجاز. إن فهم وظيفة تشبيهه إلبوت المشهور:



## « كمرىض مخدر على منضدة العمليات »

(وهو من قبيل الصورة المجازية) يعتمد أقل الاعتماد على استعادة الذهن للإحساسات المتنوعة التي يمكن أن يثيرها التشبيه. بل إن التركيز على المحتويات الحسية سوف يقتصر بنا على استعادة الإحساسات المتنوعة المرتبطة بالتشبيه؛ ابتداءً من الرائحة النفاذة للمخدر والمطهرات، والإحساس العضلي بالخدر والاستلقاء، والإحساس السمعي بالطنين في الأذن، وانتهاءً بالإحساس البصري المتصل بالشعاع الأبيض الكرومي لغرفة العمليات. وبذلك يعتمد فهم التشبيه على ما إذا كان كلُّ من إليوت والقارئ قد استعاد أو لم يستعد هذه الإحساسات أو غيرها. وقد يساعد ذلك الاستغلال المتعمد للخصائص الحسية للصورة القارئ أو لا يساعده في الاقتراب من فائدتها للقصيدة، ولكن لكي يفهم القارئ قيمة هذه الصورة فإن ذلك لا يكفي، بل عليه أن يفكر فيها بكيفية أخرى، تصل الصورة بسياقها وتذكر جانبها الوظيفي من خلاله. وعندئذ يفهم القارئ أن هذه الصورة صورة لنصف حياة ونصف موت، أي لإحياء معطل هو رمز للوهن الروحي، الذي لا يجعل الصورة تتناسب - فحسب - تناسباً كاملاً مع مشهد الغسق (نصف ضوء، نصف ظلام) بل تتناسب - وبلغت الحالة العقلية المتكشفة لبروفروك - مع المشككة الفكرية التي تقوم عليها القصيدة، وهي مشككة الحياة في عالم بطل القصيدة. وليس القارئ في حاجة - ليفهم ذلك -

إلى البحث عن نوعية الإحساسات التي تثيرها الصورة في ذهنه، أو التي نبعت منها في ذهن إلبوت.

ويمكن للمرء - من أجل ذلك - أن يناقش وظيفة الصورة في قصيدة أفضل نقاش، دون أن يستغرق كلية في البحث عن الإحساسات التي يمكن أن تكون في ذهن الشاعر أو القارئ. وذلك ما تحول إليه الانتباه - خلال الوقت - في دراسة الصورة باعتبارها وسيلة من وسائل اللغة الشعرية، إذ إن الصورة - أيا كانت خصائصها الحسية - يمكن أن تؤدي وظيفتها بطريقة حرفية، أو مجازية، أو رمزية، أو بالجمع بين هذه الطرائق. وعلى هذا الأساس، يتضمن البحث في الصور المجازية مشاكل مثل تلك التي تدور حول الأنواع البلاغية، من قبيل أشكال العلاقة التي تقوم بين المجاز وأصله الحقيقي، وطبيعة التعبير الرمزي، واستخدام المجاز في الشعر، وهي مشاكل إما أن تتجاهلها دراسة الصورة الذهنية أو تخلط بينها.

لقد طور البلاغيون التقليديون أنسقة متقنة لتصنيف مجاز الكلام، ولكنهم كانوا - في رأي عديد من النقاد المحدثين - مذبذبين إلى أقصى درجة، لأنهم كانوا مجرد مصنفين آليين لأنواع المجاز فحسب. ولقد اختزلت هذه الأنواع - الآن - إلى حوالي ستة أنواع شائعة هي: المجاز المرسل *Synecdoche* والكناية *Metonymy* والتشبيه *Simile* والاستعارة

**Metaphor** والتشخيص **Personification** والتمثيل **Allegory**. أما الرمز **Symbol** فإنه، وإن كان أداة مرتبطة بالأنواع البلاغية، مختلف عنها. وكل واحد من هذه المجازات **Figures** وسيلة لغوية يمكن عن طريقها أن نقول شيئاً ونعنى به شيئاً آخر. وعلى الرغم من أنه ليس ثمة ما يضمن أن التحديد والتحليل الخالص لأنواع المجاز يؤدي إلى فهم وظائفه في قصيدة بعينها، فإن التحديد والتحليل يقتضيان -ضمننا- إثارة أمور وثيقة الصلة بهذه الوظائف.

ويعتمد تصنيف هذه الأنواع على أشكال العلاقة التي تقوم بين طرفي المجاز؛ أي بين ما نقوله وما نعنيه. وغالباً ما تقوم العلاقة بين الطرفين في حالة المجاز المرسل والكناية على نوع من المناسبة **Contiguity** بين النوع والجنس، والعلة والمعلول، أو ما يشبه ذلك. بينما تقوم العلاقة في بقية أنواع المجاز - غالباً - على إيقاع التشابه بين الأشياء المختلفة. ولذلك وصف أرسطو قوة تشكيل الاستعارة بأنها «الشيء الوحيد الذي لا يمكن تعلّمه من الآخرين. وهي أيضاً علامة العبقرية؛ إذ إن الاستعارة الجيدة تشير إلى إدراك حدسي للتشابه بين الأشياء المختلفة» (فن الشعر ١٤٥٩، ٥-٧).

إن وضع شيئين من الأشياء المختلفة - إذن - في نسبة دالة هو الخاصية الأساسية للمجاز. ويمكن أن تقوم العلاقة بين الشيئين (أو

الموضوع والوسيلة كما يسميهما ريتشاردز وغيره من النقاد المحدثين) على تشابه فيزيقى - كما يحدث عندما يقارن هوميروس بين هجوم المحارب فى المعركة وهجوم الأسد على حظيرة الغنم - هى حالة يمكن أن تقدم فيها دراسة الصورة الذهنية فوارق أو تمييزات مفيدة، ولكن العلاقة فى ألوان أخرى من المجاز تقوم بين شيئين مختلفين بطرائق متباينة: إن تورّد وجنات المرأة وجلدها الرقيق ورائحتها المتضوعة يمكن أن تماثل فيزيقياً لون وملمس الورد ورائحتها، ولكن النضارة والجمال صفتان توحى بهما الوردة نفسها أكثر مما تفعل الصور التى تقدمها بطريقة حسية، فما يود المشبه [بكسر الباء] أن يقوله - فى النهاية - هو أن الحبيبة بالنسبة إليه كالربيع بالنسبة إلى العالم، على أساس أن كليهما يجلب البهجة، أو أن السماء الغسقية والمريض المخدر - كما أشرنا من قبل- يرتبط كلاهما بالآخر، على أساس الموقف والانفعال والفكرة؛ فالضوء بالنسبة إلى السماء كالحياة بالنسبة إلى المريض كلاهما يقف موقفاً يتراوح بين نقيضين (ويمكن أن نفترض هنا وجود وجه شبه فيزيقى بين استلقاء المريض واستلقاء السحب فى أفق السماء وقت الغسق). يضاف إلى ذلك أن الطرفين اللذين تنشأ بينهما علاقة يمكن أن يكونا صورتين، أو مشاعر، أو مفاهيم مجردة، وقد يكون أحد الطرفين صورة والآخر شعوراً، أو مفهوماً، أو العكس. ويذهب بعض

النقاد إلى أن العلاقة بين الطرفين هي المجاز نفسه، أي أن المجاز ليس شيئاً مضافاً وإنما هو العلاقة نفسها. وعلى هذا النحو نجد أنه على الرغم من أن مصطلح الصورة يستخدم ليشير - بوجه عام - إلى مجاز الكلام، فإنه من الضروري أن نجد فوارق وتمييزات داخل ذلك المصطلح العام.

وأنواع الأشياء التي تقوم بينها علاقة، فضلا عن طبيعة هذه العلاقة ووظيفتها، تقدم الإحساس الذي يمكن أن تقوم عليه هذه الفوارق. لقد شاع - ذات مرة - ادعاء مؤداه أن استخدام الكلمات فيما وضعت له أو ما يقاربه يمنع التداخل في أي مجاز (انظر جيننجز Jennings، مقال عن الاستعارة في الشعر) بينما يرى النقاد اليوم أنه لا يمكن أن تكون هذه القاعدة صحيحة بوجه عام خاصة في الشعر (انظر بروكس، الاستعارة والتقاليد). وافترض أن الطريقة الجيدة لتعليم التلاميذ هي في تنمية قدراتهم البصرية في تلقى المجاز، ولكن قيل - مراراً وتكراراً - إن أغلب الاستعارات لا تتشكل أو تقوم على أساس مخالف لما تقوم عليه الصورة الذهنية فحسب، بل إن أغلب الصور الذهنية غير بصرية، وفي الحقيقة، إن الإلحاح على البصرية يحطم تماماً العلاقة بين طرفي العديد من الصور (انظر ريتشاردن). وقد اهتم النقاد المحدثون من أمثال ولز وروجوف وتيوف بدراسة المجاز الذي يتباعد طرفاه تباعداً مفرطاً. وهو

ما اصطلح على تسميته بالصورة الميتافيزيقية، وذلك لإلحاح الشعراء الميتافيزيقيين على ذلك النوع من المجاز، كما نجد في شعر دن وهريوت ومارفل وفيون وتراهرن وغيرهم، هذا على الرغم من تأكيد الأنسة هولمز أن هذا المجاز نابع من الدراما الإليزابيثية. ولقد بذل النقاد - أخيراً - الكثير من الجهد لدراسة «الصورة الأساسية» **Radical Image** أو «الصورة المتكاملة» **Unified Image** في قصيدة يطور الشاعر فيها تماثلاً ممتداً بين العناصر، يقوم مقام الجوهر من القصيدة.

وعندما يصلح هذا التمييز أو هذه الفوارق كأساس لتأملات متنوعة تلاحظ طبيعة اللغة الشعرية وتطورها، أو نوعية الخيال الشعري، تصبح الصورة أحد المصطلحات الأساسية في النقد. ويلح النقاد الجدد - عموماً - على أن الاستعارة ليست حيلة بلاغية وإنما هي أسلوب للإدراك ووسيلة لاكتشاف طراز خاص من الحقائق الأخلاقية، لا يمكن التعبير عنها إلا بطرائق تختلف اختلافاً جذرياً عن طرائق العلم أو النثر. وإذا كان ماكس مولر يذهب إلى أن الإنسان البدائي يقارن بين الأفكار المجردة والأشياء المحسوسة لأن إدراكه يسبق مفرداته ويتجاوزها، فإن النقاد الجدد يعتقدون أن البدائي وحد ما بين الأمرين (المحسوس والمجرد) في أسلوب تخيلي ثرى، (وقد مهد بك **Buck** وبارفيلد لهذه النظرة. وهكذا فإن النفس **Spirit** التي تعنى النفس **breath** لم تستعد

ككلمة حسية للتعبير عن مفهوم مجرد للنفس أو الروح كما ذهب مولر، بل إن النفس - بالسكون - كانت متحدة مع النفس - بالتحريك - منذ البداية. ومن أجل ذلك فإن إنسان ما قبل العلم (ويشمل ذلك الإنسان حتى حوالي ١٧٠٠) من المفترض أنه كان يتمتع بموهبة الحساسية المتكاملة **Unified Sensibility** التي يخوض الشعراء - اليوم - معركة قوية لاستعادتها، ولتقويم انقسام الحساسية الذي خلقه العلم في خيال البشر.

يتأصل من هذه الأفكار نظام للقيمة يُنظر إلى الشاعر الجيد من خلاله على أنه يوحد ويوفق بين المحسوس والمجرد، بين الفكر والشعور، بين العقل والخيال. أما الشاعر الرديء فإنه - مثل العالم - يفصل بين هذه الأشياء. وبذلك يهدف الشاعر الجيد إلى كلية التجربة بوسائل الخيال الشعري أو «الوعي الأسطوري» الذي يمكن الشاعر من رؤية الحقائق بمصطلحات القيمة، فيخترع - دائماً - استعارات جديدة (أساطير مصغرة) ورموزاً (استعارات موسعة). ولذلك، يتحدث ريتشاردز عن المعالجة الفنية للاستعارة قائلاً: «إنها الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم تكن بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع، وينشأ هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التي يكونها الذهن بينها... إن

الاستعارة وسيلة شبه خفية يدخل بها عدد كبير من العناصر المتنوعة في نسيج التجربة... إن العناصر اللازمة لاكتمال التجربة لا توجد - دائماً - بشكل طبيعي، ولذلك تخلق الاستعارة الفرصة لإدخال هذه العناصر خلسة» (مبادئ النقد الأدبي). ويفضل النقاد الجدد - نتيجة لذلك - الاستعارة على التشبيه، والرمز على التشخيص، والأسطورة على الممثل، على أساس من قدراتها المتكاملة العظمى؛ كما يفضلون الشاعر الذي لا يشرح إطلاقاً ما يريد وإنما يلمح - دائماً - إليه ويوحى به، من خلال الصورة (قارن أرشيبالد ماكليش، فن الشعر، كمثال معروف لهذه الفكرة).

طورَ النقاد الجدد - إذن - ما يبدو بمثابة نظرية «وظيفية» للصورة على أساس أن المجاز هو ما يميز اللغة الشعرية - بدورها - تميز الفن الشعري. والمصطلحات الأثيرة لديهم هي: ثرى، ومركب، وعيني، وغامض، والمفارقة، ورمزى، وأسطورى، وحسى، ومتكامل، وكلى... إلخ؛ فى مقابل المصطلحات المذمومة من أمثال: عاطفى، ونثرى، وتعليمى، ومفكك. ولقد نبعت هذه النظرية أساساً من إعادة ريتشاردز أبناء نظرية كولردج فى الخيال، ومن إعادة إليوت تفسير الشعراء الميتافيزيقيين. وطرحت هذه النظرية لمواجهة ما عدّه النقاد الجدد (رانسوم، وبروكس، وتيت، وبلاك مور، ومزات... إلخ) مغالطة الزخرفة - Dec-



orative Tallacy عند البلاغيين التقليديين (الذين ادعوا أن المجاز يثير البهجة إلا أنه زخرف ثانوي بالنسبة للمعنى العادى البسيط) كما طرحت هذه النظرية - بالمثل - لمواجهة بدعة علم الدلالة عند الوضعيين المحدثين (الذين ادعوا أن المنطق والمنهج التجريبي هما السبيل الوحيد إلى الحقيقة، وأن الشعر لا يعدو كونه مجرد تسلية مؤذية أو ضياع حقيقى للجهد)، وعلى الرغم من أن النقاد الآخرين ناقشوا النقاد الجدد فيما يؤكدونه من نقاط وفرضيات (انظر: تيوف، وفوجل، وموير، النقد والنقاد، تحرير كرين ١٩٥٢) فإن أفكار النقاد الجدد حققت شيوعاً ملموساً، لما أوضحوه من مشاكل مهمة، وإن كانت محدودة.

\* \* \*

إن دراسة الصورة المجازية تمهد للدراسة المتطورة للصورة باعتبارها رمزاً وتتداخل معها. والسؤال الجوهرى هنا هو: كيف تكشف أنماط الصورة الفنية فى عمل أدبى - سواء كانت حقيقية أو مجازية - عن مؤلف ذلك العمل، أو عن جوانب العمل نفسه؟ وتتخلص الفرضية الأساسية التى يقوم عليها هذا السؤال فى أن التكرار والتعاقب (وعادة ما يتمثل فى صورة، ولكنه يمكن أن يكون أنماط كلمة بوجه عام) مهم فى حد ذاته، ويتضمن المنهج - لهذا السبب - استخداماً أولياً (وأحياناً مشوشاً) لبعض المبادئ الإحصائية، وقد تكون هذه الأنماط المتكررة

داخل العمل الأدبي نفسه، أو داخل أعمال وأساطير بوجه عام، أو داخل ذلك كله.

لنفترض مؤقتاً أن هذا التكرار له دلالة بالفعل، فسوف نناقش طبيعة هذه الدلالة فيما بعد، فما الذى سوف يعرفه الناقد أو يفيد به بالضبط من إحصاء عناقيد الصور؟ هناك - على الأقل - خمسة أجوبة متميزة، هي - تصاعدياً - على النحو التالى:

١- يمكن توثيق النصوص المشكوك فى صحة نسبتها إلى أصحابها. (سمث)

٢- يمكن الخروج باستنتاجات عن تجارب الشاعر وذوقه ومزاجه، إلخ. (سبرجن وبانكس)

٣- يمكن تحليل وتوضيح العلل الفاعلة وراء النغمة والجو والحالة النفسية فى مسرحية أو قصيدة. (سبرجن)

٤- يمكن فحص واختبار بعض الطرائق التى تقوم عليها بنية الصراع فى المسرحية. (بيرك، فلسفة الشكل الأدبى، ١٩٤١)

٥- يمكن إرجاع الرموز إلى أصولها التى نبعت منها؛ إما بملاحظة كيفية ارتباط أنماط الصور بالمؤلف نفسه، أو بملاحظة كيفية ارتباطها بالنماذج الأصلية **Archetypes** فى الشعائر والأساطير، أو ما يشبه هذين. (فراى، ونايت، وهيلمان)

أما المنهجان الأول والثاني فيتصلان بمشاكل خارجية بالنسبة للعمل الأدبي ذاته، ذلك على الرغم من سعى كل منهما وراء بعض الشواهد الداخلية في العمل. ويقوم تطبيق كلا المنهجين على إحصاء كل الصور في العمل الذي ندرسه، أو في كل أعمال الشاعر الذي ندرسه. (ويحد على الناقد الذي يقوم بالإحصاء - في هذه الحالة - أن يحل من مشاكل التي تتصل بمعضلات الإحصاء) ثم يصنف الناقد هذه الصور تبعاً لمجالات التجارب التي نبعت منها: الطبيعة الحية والجامدة، والحياة اليومية، والتعليم، والتجارة. إلخ. وطالما أن هذا التصنيف وأنساقه يقدم جوانب من خيال الشاعر وإدراكه، فإن ثمة استنتاجين يمكن الخروج بهما من خرائط الصور المصنفة. أولاً: بما أن أنماط الصور المصنفة وليدة تجارب الشاعر في الحياة فإنها - من ثم - تقدم مفتاحاً لشخصية ذلك الشاعر وللمهاد الذي تتحرك فيه هذه الشخصية. ثانياً: بما أن هذه الأنماط فريدة، يتميز بها الشاعر عن غيره فإنها، لذلك، تقدم لنا أدوات نوثق بها الأعمال التي يشك في نسبتها إلى هذا الشاعر. وربما كان الاستنتاج الثاني أكثر صدى من الأول. على الرغم من أن كليهما يستند إلى فرضيات مشكوك فيها؛ إذ إنه كثيراً ما تظهر الصور في العمل لا بسبب شخصية الشاعر أو تجاربه وإنما لأنها تقليد أدبي أو فني (راجع هورنستين، وهانكنز).

أما المنهجان الثالث والرابع فيتصل كلاهما بمشاكل تدخل في صميم التنظيم الفني للعمل الأدبي ذاته. يقول كينيث بيرك: «لا يمكن للمرء أن يمضى طويلا في مناقشة الصورة دون أن ينزلق إلى الرمزية. إن صور الشاعر تنتظم في علاقات تبعا لصلات رمزية، ونحن نتحول من صورة موضوع إلى جانبها الرمزي بمجرد أن نتأملها، لا كما هي عليه في ذاتها، بل باعتبارها تؤدي وظيفة في نسيج من العلاقات» (اتجاهات نحو التاريخ، ١٩٣٧، ٢/١٥٤/١٥٥). ولقد اكتشف بيرك أن مسرحيات محددة لشكسبير تزخر بنمط أو أنماط من الصور المتشابهة أو «العناقيد» (وعادة ما تكون مجازية) مثل صور الضوء والظلام في روميو وجولييت، أو صور الحيوان في الملك لير، أو صور المرض في هاملت. إلخ. ولقد قيل إن هذه الصور المتكررة - على الرغم من أنها لا تدرك إلا بالتحليل الدقيق المتأنى - تظل فعالة دوماً، وتوجه استجابات القارئ أثناء متابعته لحدث المسرحية. وعلى هذا الأساس قال ف.س. كولب الذي يعد هو وسبولدج وهويتر الرواد الوحيدين لنقد عناقيد الصور: «تقوم فرضيتي على أن شكسبير لا يحكم وحدة أي من مسرحياته العظيمة عن طريق الحكمة، أو ترابط الشخصيات، أو اندفاع النقمة، أو استخدام المفارقة وملاءمة الأسلوب فحسب، بل وعن طريق التكرار المتعمد - خلال المسرحية - لمجموعة من الكلمات على الأقل، أو

الأفكار، تتناغم مع حبكة المسرحية، وتحدث تأثيراً مشابهاً لتأثير النغمة السائدة في لحن من الألحان» (طريق شكسبير ١٩٣٠). ولقد أضاف النقاد الجدد أن هذه العناقيد يمكن أن تشكل عنصرى التنافر والتناغم فى الدراما.

وليس بين ذلك المنهج وتصنيف الصور من حيث علاقتها بالصراع الدرامى فى العمل الأدبى إلا خطوة بسيطة. هناك نوعان أساسيان من العناقيد: أما أولهما فيقوم على تكرار نفس الصورة فى ثنايا العمل كله. وأما ثانيهما فيقوم على تكرار مجموعة من الصور المختلفة معاً فى ثنايا العمل. فإذا تكررت نفس الصورة فى سياقات مختلفة، فإنها - نظرياً - تفضى إلى ربط هذه السياقات معاً، بطريقة لها دلالتها. وإذا تكررت صور مختلفة معاً لمرات متعددة، فإن ذكر أى واحدة منها يفضى - بالضرورة- إلى أن يستدعى الذهن باقى الصور. وعلى هذا الأساس يقول بروكس فى ثنايا مناقشته لنتائج اكتشاف سبرجن لصورة «الكساء» وصورة «الطفل» فى مسرحية مكبث لشكسبير: «ربما صرفها اهتمامها بالتصنيف وصنع جداول للصورة فى المسرحيات عن اكتشاف علاقات أكبر وأهم من مجرد التصنيف». ثم يقول: «أنا لا أعرف ما إذا كان الدثار وغطاء النعش يصلحان لأن يكونا استعارتين للثياب فى تصنيف الأنسة سبرجن، مع أن أحدهما غطاء للنوم بينما الآخر غطاء

الموت. إنهما من قبيل الأردية المناسبة لليل، وهما يحملان وجهاً مهماً من الأوجه العامة لصورة الثياب». ويضع بروكس تصنيفاً معارضاً لتصنيف سبرجن على النحو التالي: «الخناجر المغمدة والطفل العارى؛ الميكائزم والحياة، الأداة والغاية، الموت والميلاد، ما ينبغي أن يترك عارياً ونظيفاً وما ينبغي أن يغطى ويدفأ؛ كلاهما وجه لاثنين من أعظم الرموز التي تتحرك خلال المسرحية. بين الطفل العارى - الإنسانية الكاملة، الإنسانية التي تتعري صوب الشيء العارى نفسه، فى أشكال متنوعة تنوع المستقبل - وبين الأزياء التي تتزيا بها الإنسانية - أردية الشرف، الرداء الخادع، القوة الوحشية التي يسعى مكبث جاهداً ليغطى بها إنسانيته الكاملة - يتزود شكسبير من هذين الرمزين بأكثر أدواته فى النص مراوغة ومفارقة» (إناء متقن الصنع).

أما الخطوة الأخيرة التي يمثلها المنهج الخامس فتعتمد على الانتقال - مرة أخرى - من داخل العمل الأدبي إلى خارجه. ولكن الانتقال هذه المرة بزعم العودة إلى العمل ببصيرة أعظم وأعمق. إن القصيدة- فيما يقول بيرك- كشف درامى، فى شكل رمزى مقتنع، عن صراع الشاعر وتوتراته الانفعالية، فإذا تكونت لدى القارئ فكرة عن هذا الصراع وهذه التوترات فى حياة الشاعر الخاصة، تمكن القارئ من الانتباه إلى مظهرها الرمزي فى أعمال الشاعر. وعلى هذا الأساس

استطاع بيرك أن يقيم توازناً بين عناقيد الصور عند كولردج، عن طريق المقارنة بين خطابات الشاعر وقصيدته «الملاح القديم»، وتمكن بذلك من أن يستنتج أن طائر القطرس فى القصيدة يرمز إلى شعور كولردج بالإثم لإدمانه الأفيون، وذلك - فيما يرى بيرك - يوضح بنية الدوافع فى قصيدة «الملاح القديم».

وليس من العسير أن نوازن - من ناحية أخرى - بين عناقيد الصور فى عمل بعينه وبين أنماط أوسع توجد فى أعمال وأساطير أخرى بدلا من حياة الشاعر الشخصية (الحلم هو «أسطورة» الفرد، والأسطورة هى «حلم» الجنس) مثلما يفعل نورثروب فراى وكذلك بيرك، لأن «الحدث» الذى يجعل القصيدة «رمزية» يتشابه كثيراً مع أنماط شعائرية أكبر؛ مثل تلك التى تدور حول التطهر، والقربان، وقتل الملوك، والمعرفة والتلقين، وما أشبهه. ورغم هذا التشابه فإن «الحدث» فى القصيدة يتم التعبير عنه من خلال مستوى ذاتى وبكلمات ذاتية. وعلى هذا الأساس، يرى وارن R.P.Warren فى قصيدة «الملاح القديم» رمزاً للنموذج الأصلي للفنان، تجسد من خلال الملاح، ذلك الممزق بين مطالب العقل الغامضة والمتصارعة، وترمز إليها الشمس، ومطالب الخيال الذى يرمز إليه القمر. وبذلك تصبح الجريمة التى تحدث فى القصيدة جريمة موجهة إلى الخيال، الذى ينتقم لنفسه. ولكنه - فى الوقت نفسه - يبرىء

الملاح، وتصيب الرحلة نفسها بمثابة النعمة والنعمة، لأن الملاح هو «الشاعر الرجيم» مثلما هو «رسول المحبة الكونية» (انظر عرض إدر أولسون Elder Olson لتفسير وارن في: النقد والنقاد، ص ١٢٨-١٤٤). وهكذا فإن الفنان يصبح - بتعبير أعم - بطل القصيدة، ويصبح فنه شعيرة من شعائر التضحية، كما لو كان الفنان يموت في حياته من أجل أن يولد في فنه من جديد مثل المخلص (انظر أوتو رانك Otto Rank «الأسطورة والاستعارة»؛ الفن والفنان، ترجمة س.ف. أتكينسون ١٩٣٢، ص ٢٠٧-٢٣١). ويمكن للمرء أن يجد صوراً ضمنية للصعود والهبوط والإثم والطهارة، في قصيدة يبدو حدثها الظاهري بطبيعة مختلفة تماماً. أى أن عناقيد الصور ينظر إليها باعتبارها «نمطاً مكانياً» Spatial Pat- tern أو «حبكة تحتية» Subplot تتطلب اهتماماً خاصاً بها.

إن المصاعب التي تتعلق بالمنهجين الرابع والخامس هي أولاً: أن الاهتمام فيها يتركز على مشاكل الرؤية الأخلاقية على وجه الخصوص، على أساس أن الشيء المهم، في الشعر بحق، هو طريقته في النظر إلى الحياة والتجربة، باعتباره «أسلوب إدراك» وطريقة خاصة من طرق المعرفة. ويترتب على ذلك - ثانياً - أن القصيدة أو المسرحية غالباً ما تقرأ على أنها صراع تمثيلي بين الخير والشر، أو العقل والخيال، أو الإثم والطهارة، أو نقيضين آخرين. ثالثاً: أن العديد من الاستنتاجات



التي يتوصل إليها هذان المنهجان، كتلك التي عرضناها آنفاً، لا تستند إلى دليل كاف أو فرض صحيح كامل (الإحصائي يمكن أن يشير - مثلاً - إلى أن بعض المتكررات عرضية تقوم على المصادفة، وقد يشير المنطقي إلى ضرورة اختبار الفرضيات في ضوء العناصر المتغيرة حتى تصبح مقبولة). رابعاً: أن الأمر ينتهي بهذين المنهجين إلى التجاوز المفرط للحدث الحرفي للقصيدة أو المسرحية، بل إن ذلك الحدث قد يغفل كلية، عندما ينظر إليه باعتباره تركيباً فنياً. خامساً: أن هذين المنهجين لا يتحددان تحديداً دقيقاً، أو يكتفيان بشكل حاسم، مما يجعلهما ينظران إلى أي شيء أو كل شيء في العمل الأدبي من خلال مصطلحات أي شيء أو كل شيء آخر.

ومهما يكن من أمر فإن أهمية كل هذه المناهج لدراسة الصورة في العمل الأدبي تتمثل في أنها أعادت التركيز على العمل نفسه وعلى أجزائه وعناصره، في وقت انصرف فيه الانتباه إلى مجالات ثانوية بالنسبة للأدب، بدلا من التركيز على الأدب نفسه. ولا يعنى التشكك في بعض الأسس النظرية لهذه المناهج - بالضرورة - إلغاء قيمة كل النتائج التطبيقية التي أنجزتها.

\* \* \*

يمكن - الآن - أن نتساءل عما تقوم به الصورة في القصيدة. وعلى الرغم من أن العديد من القصائد الجيدة لا يحتوى إلا على قليل من الصور، أو قد لا يكون به صور، فإن الصورة قد أصبح ينظر إليها باعتبارها وسيلة شعرية خاصة. وليس وجود الصور في القصيدة أو استخدام نوع من أنواعها بون الآخر هو الذى يصنع قصيدة جيدة. إن الشاعر يحتاج إلى ما هو أكثر من الحساسية المتكاملة كي ينظم قصائد؛ فهو يحتاج - فضلاً عن هذه الحساسية - إلى قوى تشكيلية خاصة، مما يعنى القول بأنه ينبغي أن تكون الصورة - عندما يتوسل بها الشاعر - جزءاً من كل أكبر، فلا تشكّل وحدها كلاً متكاملًا. وبدلاً من أن تكون كلاً متكاملًا بذاته، ينبغي أن تتكامل مع باقى العناصر الأخرى فى القصيدة (مثل الوزن والقافية، والعناصر الأسلوبية والبلاغية، والتركيب النحوى، وأنماط السياق والنسق، ووسائل وجهة النظر، وطرائق الإطناب والإيجاز، وطرائق الاختيار والحذف، وجوانب الفكر والشخصية والحدث... إلخ). إن الصورة - عندئذ - سواء كانت مادة أو تكتيكا، ما يقدم أو كيف يقدم، هى شىء أكبر من مجرد الشكل.

يمكن أن تكون الصورة - فى المحل الأول - موضوعاً لمتكلم تُقال القصيدة على لسانه، سواء كان ذلك الموضوع حاضراً إزاء المتكلم أو

مستعاداً في ذهنه، وتحتوى الصورة في هذه الحالة - لو شئنا المبالغة في التبسيط- أناساً، وأماكن، وموضوعات، وأحداثاً وأفعالا. في قصيدة أرنولد «شاطى دوفر» - على سبيل المثال - يتوقف المتكلم مع حبيبته عند القنال الإنجليزي، ويصف المشهد المد المرتفع، والقمر الساطع، والساحل الفرنسى، والمنحدرات الصخرية الشاهقة على الشاطى الإنجليزي، والخليج الهادى، وأنسام الليل الرقيقة، وخشخشة الأمواج وهى تصطدم بحصى الشاطى. ويمكن أن نستنتج - فضلا عن ذلك - أن المتكلم ينظر من خلال نافذة ما إلى البحر، مخاطباً حبيبته، داعياً إياها إلى الانضمام إليه، ويشكل ذلك كله الصورة الحرفية أو الحقيقية للموضوع.

وإذا كان التركيز مبدأً فنياً أساسياً يمكننا أن نقول إن الصورة الحقيقية عادة ما تتحول إلى موضوع غير حقيقى، فتصبح رمزاً لشيء آخر نتيجة النشاط ذهنى والتأملى للمتكلم. وإذا استثنينا القصائد الوصفية، فإن المشهد الخالص نادراً ما يكون كافياً بذاته ليكون وجوده مبرراً في قصيدة. ولذلك، يحول أرنولد المشهد إلى رمز، ويحدث ذلك عندما يبدأ المشهد فى التعبير عن حزن المتكلم، ونذكر أن سوفكليس كان يستمع منذ زمن طويل إلى بحر إيجة مفكراً فى شيء مشابه. وعلى الرغم من أن البحر الحقيقى المائل إزاء المتكلم عند شاطى دوفر فى

أقصى مدّه، فإن «بحر الإيمان» أصبح بالنسبة إليه فى حالة جزر. وبذلك  
تعثر المشكلّة التى تؤرق المتكلم (التنافر الذى يراه بين عالم له معناه  
الظاهر وآخر بلا معنى فعلى) على صورتها، من خلال المقارنة بين ما  
يراه - البحر الهادئ، والمد المرتفع، والقمر الساطع، وشعاع الأضواء،  
والخليج الهادئ، وأنسام الليل الرقيقة - وما يسمعه، الصوت المنذر  
بالشقاء والحزن:

.....الهدير الخشن

للحصى التى تسحبها الأمواج ثم تقذفها  
عند عودتها فوق الشاطئ المرتفع  
يبدأ ثم يتوقف ثم يبدأ من جديد  
فى نغم مرتعش بطيء، حاملا  
فى داخله نغمة الحزن الأبدية

ويمكن أن نلاحظ أن لغة هذا الجزء من القصيدة على النقيض من  
اللغة التى استخدمت من قبل: فالهدير الخشن، والتراجع، والاندفاع،  
والارتعاش، والبطء، والحزن، كل ذلك يقابل الهدوء، والامتلاء، والجمال  
والبهاء، والاتساع، والرقّة، وفى الفقرة التالية يقارن المتكلم -الذى ما زال  
يتحدث بعبارات الموضوع غير الحقيقى- بين ما سمعه سوفوكليس وفكر  
فيه، وما يسمعه هو ويفكر فيه: لقد سمع المؤلف التراچيدى العظيم، منذ

زمن بعيد، ومن مكان مختلف، نفس «الهدير الخشن» وخطرت له فكرة «المد والجزر/ فى تعاسة الإنسان». ويجد المتكلم الإنجليزى الحديث «أيضاً فكرة فى هذا الصوت/ الذى ينبعث من ذلك البحر الشمالى البعيد» وما يؤديه إلينا السياق، إذ المعنى ليس واضحاً تماماً، هو نوع من التلميح إلى أن سوفوكليس وجد ثمة معنى، أياً كانت مأساوية ذلك المعنى، فى غدو الأمواج ورواحها، بينما المتكلم فى قصيدة أرنولد، ذلك الذى لا يركز على الحركة السريعة للأمواج بل على المد والجزر البطيء للمياه (وهو انحراف فى مجرى الصورة شكا منه بعض النقاد) لم يعد يرى إلا غياب أى معنى ممكن. لقد كان للعالم معنى أخلاقى عند اليونان القدماء (مثل التطهير أو الإحساس بالعدالة الذى تقدمه مسرحيات سوفوكليس)، أما عالم الإنسان الأوروبى الحديث فقد أصبح خلواً من القيمة. وهكذا، فعلى الرغم من أن المد الفيزيقي فى ارتفاع فإن المد الأخلاقى فى انحسار، ولايسع المتكلم إلا:

... أن يسمع فحسب

زئيره الحزين، الطويل، المتراجع

يتقهقر دون أن نسمعه من

ريح الليل - تجاه الأطراف الواسعة

الكثيبة العارية فى هذا العالم

ومن أجل ذلك يتوجه المتكلم إلى حبيبته فى النهاية، ملتمساً أن يقوم كلاهما بإعادة تأكيد إيمانه بالآخر على الأقل، طالما أن إيمان الإنسانية كله قد ضاع «لأن العالم الذى يبدو/ ممتداً إزاعاً كأنه أرض الأحلام» (إشارة تذكّر بالوصف الافتتاحى) هو - فى الحقيقة - مضطرب، بلا بهجة أو حب. وعلى هذا النحو، تؤدى صورة البحر فى قصيدة أرنولد دورها كموضوع ورمز فى الوقت نفسه.

ويمكن للصورة - فضلاً عن جانبها الحقيقى أو الرمضى - أن تؤدى دوراً كنوع من أنواع التشبيه يأتى للقصيدة من خارج عالم المتكلم؛ لتحدث تأثيرها بطريقة مجازية محضة، ففى قصيدة «شاطئ دوفر» -بالإضافة إلى الصورة التى ناقشناها- مجازات عديدة: «بحر الإيمان» كان مرة «كطيات نطاق براق ملفوف» والعالم يبدو «ممتداً إزاعاً كأنه أرض الأحلام» و«نحن هنا كأننا فى سهل مظلم». إن النطاق وأرض الأحلام والسهل المظلم (ساحة المعركة) لا تتبع من الموضوع الحقيقى للمتكلم على الإطلاق.

وأخيراً، يمكن أن نتساءل عما يمكن أن يفيد الشاعر باستخدام مثل هذه الوسائل التعبيرية. إن الصورة، خاصة إذا كانت من النوع المجازى أو الرمضى، يمكن أن تكون، أولاً: وسيلة للشرح والتوضيح وبيت الحيوية فيما يقوله المتكلم. إن أرنولد لم يقنع بتحديد الموقع الجغرافى

للمتكلم، وإنما دفعه إلى تسجيل معرفته بالتفاصيل الفيزيقية المحددة للمشهد المائل إزاءه، ومن أجل ذلك فإن القارئ لن يعرف ما يستجيب إليه المتكلم فحسب بل يشعر به أيضاً. ثانياً: وهو أمر مماثل للأول، إن الكلمات التي تتمثل فيها هذه الاستجابة تفيذ في الكشف -ضمنياً - عن حالة الحزن التي نجد عليها المتكلم. ويترتب على ذلك، ثالثاً: أن المشهد لما كان يستدعى إلى وعى المتكلم - ومن ثم يصبح إطاراً لهذا الوعي - مشكلة أرقته طويلاً، فإنه يستثير نشاطه العقلي ويجسده. رابعاً: إن معالجة الشاعر للصورة، من خلال اختياره للتفاصيل وانتقائه للتشبيهات، تفيذ في إقناع القارئ - سلباً أو إيجاباً - بالعناصر المتنوعة من الموقف الشعري، ومن ثم فإن ضياع ذلك الإيمان الذي يأسى عليه المتكلم يقدم بطريقة تجعله جديراً بالأسى، لا لأن القارئ يعرف بشكل عام ما يتكلم عنه المتكلم فحسب، بل لأنه -وبتخصيص أكثر - يشبه الإيمان بنطاق براق، ومن ثم تستثار في ذهن القارئ المعانى الضمنية المرتبطة بشيء ذي قيمة، مزين، ومبهج، وثمرين، ومفيد، خامساً: تفيذ الصورة في إثارة القارئ وتوجيه توقعاته، وبهذا المعنى فإن أرنولد عندما يجعل من «البحر» ثانى كلمة في قصيدته يهين القارئ لذلك الأساس الرمزي عند المتكلم: «بحر الإيمان/ كان مرة، أيضاً مكتملاً».

\* \* \*

يمكن للصورة، إذن، أن تنبع من موضوع المتكلم، إذا تضمن شخصاً، أو مكاناً، أو حدثاً، أو فعلاً. كما تنبع من اتحاد رمزي بين موضوع ومعنى، إذا عثر فكر المتكلم على الإطار الذي يعبر به عن تجربته الفيزيقية. كما تنبع من التماثل الخارجي، إذا استخدم المتكلم مجاز الكلام. ويمكن تفسير الصورة على أنها توظف لبتّ الحيوية في الموضوع، أو الكشف عن الحالة النفسية للمتكلم، أو تجسد فكره، أو توجه مواقف القارئ وتقود توقعاته.

وعلى الرغم من أن هذه التصنيفات التي قدمناها موحية فحسب، فإن تفسير الصورة سيؤدي مهمته جيداً لو ابتدأنا مباشرة في التعامل معها من حيث علاقتها بسياق خاص، وبلغة هذه التصنيفات.





## الأسلوب والشخصية(\*)

ستيفن أولمان

### تقديم الترجمة:

ثمة مصطلحات تنزلق على ألسنتنا كثيرا ونحن نتحدث عن الأدب، ويُخيل إلينا- ونحن نستخدمها - أنها بسيطة وواضحة تماما، ولكننا بمجرد أن نتأملها أو نناقش مفاهيمنا عنها، سرعان ما نكتشف أنه ليس ثمة بساطة ولا وضوح، ومن هذه المصطلحات كلمة "الأسلوب" التي نكررها كثيرا مفترضين أنها كلمة واضحة في أذهاننا، ومفهومة تماما لدى من يستمعون إلينا. ولكن هل هذا صحيح؟ لقد شعر "جون ميدلتون مري" بمزالق هذا المصطلح وطبيعته المراوغة، ومن ثم قال قولته المشهورة التي افتتح بها كتابه "مشكلة الأسلوب":

"إن مناقشة كلمة الأسلوب - لو تابعناها بشيء من صرامة البحث العلمي - ستغطي، حتما، كل موضوعات الإستيقا

---

(\*) العنوان الأصلي للمقال: "Style and Character" Stephen Ullmann وهو مأخوذ من مجموعة دراسات بعنوان: "Contemporary Essays on Style", 1969 وقد ترجم هذا المقال ونشر في مجلة المجلة، وزارة الثقافة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، العدد ١٧٦، أغسطس ١٩٧١.

الأدبية ونظرية النقد، ولن تكفى ستة كتب لإنجاز هذه المهمة".  
وقولة "ميدلتون مري" هذه قيلت سنة ١٩٢٢، وهى سنة مبكرة  
بالنسبة لمباحث الأسلوب، أما الآن فقد أصبحت "المشكلة" علما  
قائماً بذاته، له مناهجه العديدة، وأعلامه الكثيرون الذين يفيدون  
من أحدث ما وصلت إليه علوم: اللغة، والأنثروبولوجيا،  
والنفس، والإستطيقا، والنظرية النقدية؛ وأخيرا الدراسات  
الإحصائية وما حققته من نتائج- باستخدامها العقول  
الإلكترونية فى مجال الدراسة الأدبية. وهذا كله جعل مصطلح  
الأسلوب أكثر صعوبة ومراوغة مما كان عليه أيام "ميدلتون  
مري".

ولقد قام عالم لغوى معاصر (هونل إريك إنكفست *Nils Erik Enkvist* فى كتاب صدر ١٩٦٤ بعنوان "علم اللغة والأسلوب")  
بمحاولة لتصنيف تعريفات الأسلوب. فقسمها إلى ثلاثة أنواع  
رئيسية، أولها: التعريفات التى تركز على المبدع أساسا، فترى  
الأسلوب بمثابة عامل فعال فى عملية الكتابة، ينفذ الكاتب من خلاله  
إلى الشكل الداخلى لموضوعه ويكشف عنه. وثانيها: تعريفات  
تنطلق من النص أساسا، فتركز على خاصيات الأسلوب ذاته، وهى  
بهذا ترى الأسلوب بمثابة استخدام مناسب لكلمات مناسبة.

وأخيرا: تعريفات تقوم على وضع المتلقى فى الاعتبار، فتعرف الأسلوب من حيث الانطباعات التى يكونها المتلقى إزاءه.

وإذا نظرنا إلى تعريفات النوع الأول (لأنها هى التى تهمنى الآن) وجدنا أن ممثليها يوحّدون بين الأسلوب وبين فكر صاحبه، مؤكّدين أنه - أى الأسلوب - خاصية فردية لا تنفصل عن فكرة الكاتب الذى أبدعه. وعلى هذا الأساس، يقول أحد المتطرفين من هؤلاء: "إن أسلوب الكاتب هو ما اعتاد هذا الكاتب اختياره من الوسائل التعبيرية التى تتيحها له اللغة. ويكلمات أخرى، فإن أسلوبه هو محصلة اختياره، والاختيار لا يمارس عادة بطريقة واعية؛ إنه ممارسة لا واعية من الكاتب، تشبه الطريقة التى يتثنى بها قدمه أثناء السير، أو الطريقة التى يربط بها حذاءه".

ولكن هل يمكن الموافقة على مثل هذه الفكرة؟ إن العديد من علماء اللغة المعاصرين (والكثير منهم يلح على أن علم الأسلوب هو أحد فروع علم اللغة العام) قد حاولوا إثبات هذه الفكرة إثباتا عمليا، ومن ثم قدموا مجموعة من المناهج تدعم كل منها الفكرة بطريقة الخاصة. ولكن ثمة علماء آخرين يرفضون التسليم المطلق بهذه الفكرة، قائلين: إن الصلة بين الأسلوب وبين

فكر صاحبه - وبالتالي شخصيته - صلة غير مباشرة، وإن الأديب الناجح هو الذي يتباعد عن هذه الشخصية قدر الإمكان، وإن الربط المسرف بين الأسلوب وبين الشخصية لا يصنع أكثر من تقديم "سير زائفة" للأدباء، وهو أمر مرفوض تمامًا، لأن الغاية النهائية من دراسة الأسلوب - عندهم - هي الكشف عن خصائصه اللغوية وتقييم تأثيرها الجمالي.

وستيفن أولمان **Stephen Ullmann** هو أحد هؤلاء العلماء، ومقاله الذي نقدم ترجمته - فيما يلي - يحاول أن يناقش أهم المناهج التي تربط بين الأسلوب و الشخصية. وأولمان، بعد هذا كله، عالم لغوي (أستاذ الأدب واللغة الفرنسية بهارفارد) له ثقله المهم في الدراسات اللغوية المعاصرة، وكتاباتة تتميز بطابعها الخاص الذي يربط بين مناهج علم اللغة و النقد الأدبي. ولقد أصدر أولمان العديد من الكتب والأبحاث، من أهمها "دور الكلمة في اللغة" وقد ترجمه إلى العربية - منذ سنوات قليلة - الدكتور كمال بشر، و"مبادئ علم الدلالة" و"الأسلوب في الرواية الفرنسية". وقد صدر الكتاب الأخير عن كمبردج سنة ١٩٥٧، ثم صدر بعده "الصورة الفنية في الرواية الفرنسية الحديثة" سنة ١٩٦٠ وأخيرًا "اللغة والأسلوب" سنة ١٩٦٤. ومقال

"الأسلوب والشخصية" الذي نترجمه نشر أول ما نشر في مجلة *Review of English Literature* في أبريل ١٩٦٥ ثم أعيد نشره ضمن مجموعة أخرى من الدراسات سنة ١٩٦٩ بعنوان "مقالات معاصرة في الأسلوب". وقد كان هذا الكتاب الأخير المصدر الذي نقلنا عنه هذا المقال

\* \* \*

في مؤتمر عقد أخيرا عن "الأسلوب في اللغة" رجحت فكرة أن أسلوب الكاتب فريد كبصمات أصابع صاحبه، لكن هذا التشبيه مضلل إلى حد ما، إذ إن بصمات الأصابع لا تتغير في حين أن ذلك أمر ممكن بالنسبة للأسلوب، إن الكاتب لا يستطيع أن يغير بصمات أصابعه ولكنه يستطيع أن يعدل من أسلوبه كي يتناسب مع بعض الظروف، فيمكنه - مثلا - أن يكيف أسلوبه كي يحاكي كاتباً ما محاكاة ساخرة، أو ليعارض كاتباً ثانياً، أو تبعا لحاجته إلى رسم شخصيات متنوعة في أعماله، ومع ذلك فإن مبدأ "بوفون" القائل بأن "الأسلوب هو الرجل نفسه" مازال متبعاً على أوسع نطاق، بل ظل العديد من الكتاب والمفكرين يرددونه. فلقد وصف "شوبنهاور" الأسلوب على أنه "مظهر خارجي للعقل"، وتحدث عنه "فلوبير" باعتباره "طريقة جوهريّة في النظر إلى الأشياء"، وأمن "مارسيل بروسست" أن "الأسلوب بالنسبة للكاتب - كالألوان

بالنسبة للرسام - ليس مسألة مهارة حرفية بقدر ما هو رؤية خاصة" وأعلن "أندريه جيد": أن الشخصية الجديدة تحتاج إلى شكل جديد كي تعبر عن نفسها بصدق، ومن ثم فإن الجملة الخاصة بنا لا يمكن أن يصنعها أحد سوانا، شأنها في ذلك شأن قوس أوليس الذي لا يستطيع أن يثنيه أحد سواه".

ويوافق أغلب دارسي الأسلوب على أن ثمة علاقة حميمة بين لغة الكاتب وبين شخصيته، بالمفهوم الواسع لكلمة الشخصية، وفي سبيل دراسة هذه العلاقة بشكل أكثر إحكاما قدم علم الأسلوب الحديث مجموعة من المناهج، سوف نتولى مناقشة خمسة منها - بإيجاز - في هذا المقال، وهي: منهج التحليل الإحصائي، وما يسمى بالمنهج النفسى، ودراسة الأنماط الرمزية للأسلوب، ومنهج الكلمات الكاشفة، وأخيرا تفسير الصور المتكررة، ولما كان عملى - فى مجال الدراسات الأسلوبية - مرتبطا أساسا بالأدباء الفرنسيين فإنى سأستمد أغلب نماذجى من الأدب الفرنسى.

### ١- التحليل الإحصائي:

انتشر "علم الأسلوب الإحصائي" - كما يسمى أحيانا بشيء من الادعاء - انتشارا واسعا فى الآونة الأخيرة، هذا فى الوقت نفسه الذى أثار فيه استخدام مناهج التحليل الكمي شكوكا مبررة لتطبيقها على

مجال الأدب، الذي تلعب فيه الخصائص الكيفية والتأثيرات الإيحائية والجمالية للسياق دورا بالغ الأهمية. ومع ذلك، فإنه حتى أولئك الذين يشعرون أن الاستخدام التفصيلي لعلم الإحصاء غير مهم أو مقبول في مجال الأدب، قد يوافقون على فائدة الحصر التقريبي للعناصر الأسلوبية المتكررة. يمكن أن نضرب مثلا يؤكد هذه الحقيقة بما يصنعه (برونو)، لقد تحدث هذا الباحث الفرنسي المرموق عن ظاهرة أسلوبية لاحظها في أعمال "فيكتور هيجو" المتأخرة، تتمثل في خلطه بين عناصر الصور الشعرية التي يستمد مادتها من الكهرياء، ولكن هذا الباحث لم يستشهد على هذه الظاهرة إلا بثلاثة أمثلة فحسب. وهذا أمر يجعل المرء يتساءل عما إذا كانت هناك عشرات أو مئات الأمثلة من هذه الصور، أو عما إذا كانت نسبتها في الأعمال المتأخرة أعلى بكثير مما هي عليه في الأعمال المبكرة، أو عن كيفية معالجة "فيكتور هيجو" لهذه الصور مقارنة بمعالجة معاصريه. وثمة مجال آخر يمكن أن تفيد فيه بعض المؤشرات الإحصائية، وأعني به تنسيق الكاتب بين وسائله الأسلوبية في العمل كله. وعلى سبيل المثال: وجد ناقد أمريكي ثاقب النظرة أن رواية «الغريب» لألبير كامو فريدة من حيث فقرها في الصور، ومع ذلك فثمة انبثاق مفاجئ لاستعارات جريئة وتشبيهات مكثفة، في المشهد الذي يقوم فيه لراوى (ميرسول) بإطلاق الرصاص على العربي - عبر الشاطئ



الجزائري. ليس هذا التنسيق الشاذ للصور سوى علامة على حالة الراوى العقلية كما يصورها لنا أسلوبه. لقد أصابه تحديقه فى الشمس- فضلا عن حرارتها- بالدوار، ومن ثم أصبح فريسة سهلة لكل أنواع الهلوسة والهذيان؛ فالشعاع المنعكس من سكين العربى يصطدم بجبهته كما لو كان نصل سكين طويل متوهج، و مطارق الشمس النحاسية تدوى فوق جبهته بينما يسفع السكين المتوهج أهدابه نافذا منها إلى عينيه المكيلتين. إن هذه الصور هى التى توحى لنا بالدافع الوحيد المحتمل للجريمة: فمن الواضح أن الراوى خلط - وهو فى هذه الحالة العقلية البالغة الاضطراب - بين الضوء المنبعث عن سكين العربى وبين السكين نفسه، ومن ثم جذب زناد مسدسه كرد فعل غريزى مبهم للدفاع عن النفس.

ويمكن أن يفيد منهج التحليل الإحصائى فى توثيق أعمال بعينها، من حيث تصحيح نسبتها إلى صاحبها، أو ترتيب عناصرها أو سياقها ترتيبا تاريخيا. ولقد نوقش هذا المنهج - الذى طبقه دارسو الآداب الكلاسية فى درسهم لمحاورات أفلاطون سنوات عديدة - نقاشا مسهبا خلال الجدل الأخير الذى أثير حول توثيق الرسائل الإنجيلية التى كتبها القديس (بولس). ولكن، على الرغم من الدفعة القوية التى أعطاها استخدام العقول الإلكترونية لهذا المنهج، فإن ثمة خطراً هائلاً من النتائج

المتسرعة التي تؤدي إليها، بإغفاله الدور الذي يلعبه السياق، فضلا عن الطبيعة المعقدة لعملية الخلق الأدبي، ويمكننا أن نجد نموذجا من هذه النتائج المتسرعة في مقال حديث كتبه لغويان فرنسيان عن "راسين". فبعد أن لاحظ هذان الدارسان أن استخدام راسين "للنعوت" يتصاعد تصاعدا تدريجيا عبر مسرحياته، بادئا من "أندروماك" حتى يصل إلى ذروته عند "أستر" أشارا إلى أن مسرحية "إيفجينيا" تمثل استثناء لهذه القاعدة، فنسبة "النعوت" المستخدمة فيها أقل مما كان توقعا. وتساءلا - تبعا لذلك- عما إذا كانت "إيفجينيا" لم تكتب في فترة مبكرة كما هو الشائع. ومن الجائز أن توجد بعض الشواهد الخارجية التي تدعم فكرتهما هذه.

ولكن، أيا كانت قيمة هذه الشواهد، فإنه ليس ثمة ضرورة على الإطلاق للربط بين عدد "النعوت" في المسرحية وبين تاريخ تأليفها، فقد تكون قلة "النعوت" مرتبطة بطبيعة البناء الدرامي للمسرحية، أو لعلاقتها بغير عارض في أسلوب "راسين". إن البيانات الإحصائية ليست إلا نقطة البداية بالنسبة للناقد، ومن ثم فعليه أن يختبرها في ضوء الفوارق الكيفية، ويتأملها بدقة في ضوء السياق والموقف الكامل، قبل أن يخرج منها بأية نتائج.

## ٢- المنهج النفسى:

إن أهم شارح ومدعم لهذا المنهج هو "ليو سبتزر" الذى توفى منذ عهد قريب، ولقد تأثر سبتزر تأثرا واضحا بأفكار كروتشه وفوسلر وفرويد، بل إن مزجه لأفكارهم ساعده على تقديم نظريته الشهيرة عن "الدائرة الفيلولوجية" التى بسطها فى سلسلة طويلة من الكتب والمقالات، وذاعت ذيوعا مدهشا فى مجالها، خاصة كتابه "علم اللغة والتاريخ الأدبى" الذى أصدره سنة ١٩٤٨. ومصطلح "الدائرة الفيلولوجية" مصطلح غير موفق نوعا ما، لأنه يوحى بوجود عنصر للدائرية فى المنهج، رغم أنه لا يوجد شىء من ذلك حقيقة. ويشير هذا المصطلح - ببساطة - إلى عملية ذات مراحل ثلاث، تتحرك من محيط الدائرة إلى المركز، ثم تعود إلى المحيط من جديد. وفى المرحلة الأولى، على الناقد - الذى ينبغى أن يكون مزودا "بالموهبة، والتجربة، والإخلاص" - أن يعاود قراءة النص الذى أمامه حتى يصطدم بخاصية أسلوبية تتكرر بشكل ملح. وعلى هذا الناقد - فى المرحلة الثانية - أن يحاول اكتشاف سمة سيكولوجية تفسر له هذه الخاصية. ثم عليه بعد ذلك - فى المرحلة الثالثة - أن يقوم برحلة عودة إلى محيط الأعمال الكاملة للكاتب الذى يدرسه، كى يبحث فيها عن مظاهر أخرى لهذه السمة العقلية أو السيكولوجية التى اكتشفها. ويمكن أن نقدم مثلا ملموسا لتلك النظرية

بدراسة سبترز لأسلوب ديدرو. عندما قرأ سبترز ديدرو لاحظ تكرار نموذج إيقاعى خاص هو بمثابة "إيقاع لتأكيد الذات، يوحى أن المتكلم يندفع بقوة عواطفه التى تسعى إلى تحطيم كل ما يعوقها". وقدم سبترز تبريرا سيكولوجيا واضحا لهذه الخاصية، مؤداه أن هذا الإيقاع تعبير لغوى عن مزاج ديدرو العصبى، ذلك المزاج الذى "بث طاقته فى الأسلوب، بدلا من أن يخضع لمقتضياته". ولم يكن من العسير على سبترز أن يجد مظاهر أخرى لهذا المزاج فى فلسفة ديدرو عن التحول والحركة، أو فى محاولاته التسامى على حدود الفلسفة العقلانية. وهكذا وجد- عند ديدرو- علاقة عميقة بين ثلاثة مستويات مختلفة: مزاجه وفلسفته وأسلوبه.

واجهت "الدائرة الفيلولوجية" انتقادات من عدة وجوه: اعترض البعض على الطبيعة الحدسية لمنهجها وعلى ضالة الشواهد اللغوية التى تدعم نتائجها المحتملة. وأشار البعض الآخر إلى أن الخصائص الأسلوبية لا تحتاج إلى خلفية سيكولوجية، فقد تكون مجرد تألق أو تقلصات عشوائية. وذكر "رينيه ويليك" أن تسلسل الأحداث لا يتوافر عادة فى النظرية "فالعديد من العلاقات التى تزعم النظرية وجودها لم تؤسس على نتائج استخلصت من المادة اللغوية. وإنما بدأت بتحليل سيكولوجى وإيديولوجى فرضت نتائجها المسبقة على اللغة". وقد جنح

سبتزر نفسه إلى التخلي عن مواقفه السابقة، خاصة في المراحل الأخيرة من نشاطه الطويل، ففي محاضرة حديثة، ألقاها قبيل موته بأسبوعين فحسب، أكد أن المنهج النفسي يمكن تطبيقه بسهولة على الأدب الحديث أكثر من تطبيقه على العصور السابقة التي تنحو أكثر إلى الأسلوب غير الذاتي. وأشار- كذلك- إلى أن علم الأسلوب الذي يعتمد على التحليل النفسي ليس إلا شكلا خاصا من أشكال "السير الزائفة".

ولتصحيح هذا العيب، نصح باستخدام المنهج البنائي حيث "يصبح التحليل الأسلوبى خاضعا لتفسير العمل الأدبى باعتباره بناء عضويا قائما بذاته، دون أدنى استعانة بعلم النفس".

## ٢- دراسة الأنماط الرمزية للأسلوب:

وفى المجال نفسه - لكن بدرجة طموح أكبر، ابتدع بعض النقاد أبحاثا متقنة - نوعا ما - لدراسة الأنماط الرمزية للأسلوب على أساس من علم النفس. ويركز بعض هؤلاء (خاصة باشلار) جهودهم على الصورة الشعرية، مستلهمين - فى درسهم لها- أفكار كل من يونج وفرويد، لذا وضعوا تمييزاً أساسياً بين الصور "الحية" و الصور "الجامدة"، وصنفوا الاستعارات تبعا للعناصر الأربعة التى نبعت منها، وهى: الأرض والماء والهواء والنار. ويميز باحث فرنسى (مثل برونو) بين نمطين أساسيين من الشعراء مبدعى الصور: النمط "الكيميائى" والنمط

"الملمهم"، ويدخل تحت حدود النمط الأول الشعراء العقلانيون أمثال مالارميه وفاليري، ويدخل تحت النمط الثاني الشعراء الذين يعبرون عن أنفسهم بصور متحررة من قيود العقل وروابطه أمثال رامبو وأبولونير وإيلوار. وهناك دراسات أخرى للأنماط الرمزية تستند إلى أساس أرحب من الأساس السابق. إذ يذهب ناقد إسباني (داماسو ألونسو) إلى أن الأسلوب الأدبي يقوم على ثلاثة مقومات أساسية هي: العقل، والشعور، والخيال. ومن هذه المقومات الثلاثة تتشكل ستة أنماط من الشعراء تبعاً لاهتمام الشاعر بكل مقوم على حدة، أو اهتمامه به في ضوء علاقته بغيره. وثمة تصنيف أكثر تعقيداً من هذا وضعه الباحث السويسري "هنري موريه" في كتابه الطريف (سيكولوجية الأساليب) الذي أصدره سنة ١٩٥٩. ويميز هذا الباحث بين ما لا يقل عن ثمانية أنماط من الأساليب، كل نمط منها يتلاءم مع مزاج خاص أو تركيبية عقلية بعينها، وهي: الضعيف، والمرهف، والموازن، والإيجابي، والقوي، والمولد، والمراوغ، والمعيب. وتندرج تحت كل نوع من هذه الأنماط الثمانية أنواع أخرى فرعية، بحيث يصل المجموع الكلي للأنماط- الأساسية والفرعية- إلى حوالي سبعين نمطاً مختلفاً من الأساليب. ومن المؤكد أن كل هذه الأبحاث أبحاث شائقة ومثيرة، ولكنها تسرف في التجريد والتصنيف إلى الدرجة التي تمنعها من أن تقدم أية فائدة للدراسة الأسلوبية لنص بعينه أو لكتاب بأعيانهم.

#### ٤- دلالة الكلمات الكاشفة:

منذ سنة ١٨٣٢ أعلن "سانت بيغ" - في مقال كتبه عن "سينانكور" - إن "لكل كاتب كلمته المفضلة التي تتكرر باستمرار خلال أسلوبه، وتكشف - بطريقة عفوية - بعض رغباته الخفية أو بعض نقاط ضعفه". ومن المحتمل أن "بودلير" كان يشير إلى هذه الفقرة عندما كتب عن "الفن الرومانتيكي" قائلا: "لقد قرأت في مقال: أنا كي نكتشف عقل الشاعر، أو همومه الأساسية على الأقل، علينا أن نفتش في أعماله عن الكلمة أو الكلمات التي تتكرر باستمرار، فهذه هي التي ستكشف لنا عن الهموم". وفي عصرنا هذا تحدث "قاليري" عن "الكلمات التي يكشف تكرارها لدى كاتب ما عن أن لها وقعا خاصا على نفسه، يمنحها قوة إيجابية خلّاقة لا تتوافر في استخدامها العادي" ويضيف قاليري: "وهذا مثال لعمليات التقييم الذاتية للقيم العظيمة الخاصة، التي تلعب - بالتأكيد - دورا مهما في نتاج عقل الفنان الذي يلعب تفرد دوره دورا فائق الأهمية".

وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم الكلمة الكاشفة فهما إحصائيا خالصا، بمعنى أنها تصبح الكلمة التي يكون لتكرارها، عند كاتب بعينه، وبطريقة لها دلالتها، نسبة أعلى بكثير من نسبة تكرارها عند معاصريه. ويترتب على هذا أن الكلمات الكاشفة لا يمكن تحديدها بدقة ما لم نحدد معدلها الإحصائي بالنسبة للمجال اللغوي الذي انحرفت عنه. ومع ذلك

كله فسيظل اكتشاف الكلمات الكاشفة عملية دقيقة زلقة، إذ يجب على المرء أن يهتم بتجنب ما يسمى "بكلمات المناسبة" التي لا يخضع تكرارها إلا لطبيعة الموضوع دون أن يكون لها أدنى علاقة بخاصية أسلوبية متأصلة أو بنزوع سيكولوجي خاص.

وكما قال "سبترز" - ذات مرة - فإن التكرار الواضح لكلمات مثل "الحب أو القلب أو الروح أو الله"، في الشعر أمر عادي كتكرار كلمة "سيارة" في تقرير عن سباق للسيارات، أو كلمة "بنسلين" في مجلة طبية. إن أغلب الأبحاث المهمة بالكلمات الكاشفة تنحو منحى إحصائياً، ولكن المفهوم الإحصائي للكلمة يتحدد هنا في ضوء الاعتبار الكيفية أساساً. ومن ثم، فإن الباحث اللغوي المهتم أساساً بالكلمات الكاشفة ينظر إليها باعتبارها "وحدات لغوية تعبر عن مجتمع.. وتشير إلى ذات وشعور وفكرة حية، تتوقف حياتها على القدر الذي يتعرف به المجتمع - خلالها - على مثله وقيمه". ويمكن تطبيق هذا المنهج على الكتاب، كل على حدة، بعكس المنهج السابق، وعلى هذا الأساس أعاد بعض النقاد النظر إلى "كورنى" في ضوء مجموعة صغيرة من الكلمات الكاشفة، تلخص كل مثله ومطامحه مثل "جدارة، تقدير، واجب، فضيلة، كرم" فضلاً عن كلمة "احترام" الشهيرة التي لا يمكن أن يحيا أبطال "كورنى" دونها.



## ٥- الصور المتكررة:

من الواضح أن طبيعة صور أى كاتب ونوعيتها تخضع لمجموعة من العوامل الذاتية منها: تجاربه وقراءاته، والظروف المحيطة به، ودائرة أصدقائه ومعارفه. لذا فمن العسير على كاتب - لم يؤت ثقافة "بروست" الموسوعية أو إحساساته الجمالية- أن يفكر فى تشبيهاته المشهورة التى يستمدّها من فن الرسم أو غيره من الفنون، ويجعلها تتكرر خلال أعماله كعنصر سائد ومسيطر. ويحقق بعض الكتاب تأثيراً قيمياً بتصويرهم للشخصيات من خلال اختيارهم لصور بعينها تلائم طبيعة هذه الشخصيات. ويرد المثل المشهور على ذلك فى نهاية إحدى قصائد "فيكتور هيجو"، وهى قصيدته "بوز الناعس" التى يستوحى فيها "كتاب روث" أحد أقسام العهد القديم. فبعد أن قضت روث نهارها فى الحقول، أخذت تتأمل السماء الليلية، لكنّ عقلها ظل مليئاً بالأشياء التى رأتها خلال النهار، وأخذت تتعجب قائلة:

يا له من إله! يا له من حاصد لصيف أزلى

ذلك الذى ألقى، عند رحيله، حيثما اتفق، منجله الذهبى

على حقل النجوم

وبنفس الطريقة، فإن الراوى، فى رواية "اللا أخلاقى" لأندرية جيد، وهو مؤرخ شاب وطالب سابق فى مدرسة الحقوق، يلخص كل مسعاه لاكتشاف أعماق نفسه، فى صورة تتناغم تناغماً كاملاً مع

اهتماماته وثقافته: "لقد أشبهت رقا أثريا محوا، ولقد عانيت بهجة العالم الذي يكتشف تحت كتابة حديثة على نفس الرق، نصا قديما في غاية الأهمية والنفاسة".

ولقد ذهب بعض النقاد إلى مدى أبعد من ذلك بكثير وحاولوا تفسير الصور المتكررة باعتبارها علامة على طموحات الكاتب وهمومه وهواجسه، فضلا عن مشاعر الحب أو الكراهية الكامنة في أعماقه. ولقد ساعد على انتشار هذا الاتجاه عدم وضوح مفهوم التحليل النفسى فى الدراسات الأدبية. ومن ناحية أخرى، فإن الجدل الذى أثاره كتاب "كارولين سبرجن" عن الصورة الشكسبيرية قد ألقى ظللا من الشك على الاستنتاجات النفسية التى يخرج بها الدارسون من الصور الشعرية. ومما يدعم هذا الشك أن هناك العديد من المؤلفين الذين لم تترك تجاربهم الحاسمة، أو اهتماماتهم أو همومهم، أدنى تأثير على استعاراتهم وتشبيهاتهم، فمثلا لم يستخدم "جيوم دى ماشو" - موسيقى القرن الرابع عشر - صور الموسيقى إطلاقا فى شعره، ولا حاول "إسحاق وولتن" فى كتابه عن "حياة دن" أن يأخذ مادة صورته من عمليات صيد السمك التى اشتهر بها، وفى كل روايات "ألير كامى" لا توجد إلا صورة واحدة ترتبط بمرض "السل" الذى لعب دورا هاما فى حياته. ومن الجدير بالملاحظة، أن "بروست" الذى كان عميق الاهتمام بالصورة - والذى أعلن ذات مرة أن "الاستعارة وحدها هى التى تمنح

الأسلوب سمة الخلود" - قرر بوضوح أنه لا توجد علاقة ضرورية بين الحالات العقلية للكاتب وبين الصور التي يستخدمها، وأشار إلى أن "سانت بييف" لم يكن سوى عاشق للصيد ولحياة الحرب والبحر، ومع ذلك فلم يشير إلى هذه المجالات إلا في مجموعة ضئيلة من استعاراته.

ومع ذلك، فإنه من الخطأ أن ننكر وجود نوع من الصور يرتد إلى بعض التجارب الشخصية المؤلمة التي لا يستطيع الكاتب التخلص من تأثيرها. صحيح أن مثل هذه التجارب نادرة الحدوث، ولكنها يمكن أن تحدث. وقد سلط الضوء حديثاً على مثل شائق لهذا النوع من الصور، وأعنى به صور الحشرات التي تتكرر في أعمال "سارتر". ففي "الغثيان" تشبه اليد بالسرطان، بينما تشبه الأصابع، في حركتها، بأرجل هذا الحيوان، ويتحول اللسان البشري إلى حشرة "أم أربعة وأربعين". ويعاود نفس العنصر الظهور في العديد من أعمال سارتر المتأخرة، فمسرحية "الذباب" يشير عنوانها إلى الرمز الأساسي الذي تقوم عليه، ورواية "الجذب داخلي" التي كتبها "سارتر" عن انهيار فرنسا سنة ١٩٤٠ مليئة بصور الحشرات التي يتسم بعضها بسمات الهذيان والهلوسة، إذ يشبه سارتر- أثناء وصفه الهجرة الجماعية الهائلة من باريس- الناس والعربات، التي تزحم الطرقات، بحشرات تزحف زحفاً جاهداً: "النمل الطويل القاتم غطى كل الطريق.. الحشرات تزحف في المقدمة، هائلة، رهيبية، بطيئة.. العربات تدب كالسرطانات، والعجلات تصر كالجنادب.

انقلب البشر إلى حشرات .. وأصبحنا مجرد أقدام لتلك الهوام اللانهائية عبر الطريق"، ولا يتوقف هذا النوع من الصور بل يظل يلح على أعمال سارتر الأدبية، ففي «الشيطان والإله الطيب»، يتوسل جوتز، المثالي المتكبر، إلى الله كي يحرره من أفكاره ويسخطة حشرة. وحتى في مسرحية حديثة مثل "سجناء الطونا" نجد مجرم الحرب النازي يدافع عن موقفه، أمام محكمة وهمية مشكّلة من السرطانات - سلالة العرق البشرى في القرن الثلاثين، ولقد اعترف سارتر نفسه بأنه تأثر بكافكا في بعض صورته هذه، وأن ثمة مبررات متنوعة، جمالية وفلسفية، تفسر تكرار هذه المقارنات المزعجة بين البشر وبين الحشرات. ولكننا - في الوقت نفسه - لا نستطيع أن نفصل هذه الصور، والأشكال الخاصة التي تظهر بها، عن تجارب بعينها سجلتها "سيمون دي بوفوار" في سيرتها الذاتية، خاصة "قوة العمر". ففي هذا الجزء تخبرنا "سيمون دي بوفوار" أن سارتر قبل أن يكتب "الغثيان" بسنوات قليلة، طلب من أحد الأطباء أن يحققه "بالمسكالين" كي يراقب تأثير هذا المخدر على ذهنه، ونتيجة لهذه التجربة عانى "سارتر" كل أنواع الحالات العقلية شبه الهلوسية: "لقد رأى مظلات واقية من المطر تنقلب إلى نسور متوحشة، وأحذية تبدو كما لو كانت هياكل عظمية، ووجوها بشعة، وإلى المؤخرة من جانبه كان ثمة سرطان وأخطبوط، وكائنات مقرزة تزحف". وكان سارتر نفسه، في مناسبات متعددة بعد ذلك، يظن أن ثمة سرطانا يتعقبه فعلا أثناء سيره. ومن هذا كله، يمكننا أن نظن أن صور الهواجس

بالحشرات، عند سارتر، ذات صلة بتجارب مرضية (باثولوجية) عانى منها سارتر. ولسنا في حاجة إلى القول، رغم ذلك كله، بأن هذه الهواجس لم تؤثر إطلاقاً على صلابة البناء الفلسفي لسارتر أو على إنجازاته الفنية في التصوير الأدبي.

على الرغم من أن بحثنا الانتقائي والآلى هذا يوضح أن علم الأسلوب الحديث قدم مجموعة من المناهج لدراسة شخصية المؤلف من خلال أسلوبه، فإن الحقيقة تظل باقية، وهي أنه ليس ثمة منهج واحد منها مقنع في ذاته، إن كل واحد من هذه المناهج يحتوى على قدر ضئيل من الصواب، ولكنها جميعاً غير نهائية أو حاسمة، وتضم بين جوانبها عوائق كثيرة، رغم أنها قد تنتهى - أحياناً - إلى نتائج مفيدة ومثيرة للاهتمام.

ومهما يكن من أمر فثمة اعتراضان أساسيان على المسعى النهائى لكل هذه المناهج. أولهما : أنها يمكن أن تتحول - بسهولة - إلى شكل جديد من أشكال "السير الزائفة"، بسبب انتهائها إلى نتائج مغالية وإثبات ادعائها الساذج عن ضرورة وجود علاقة وثيقة بين حياة الأديب وبين أعماله. وهذا ادعاء يذكر المرء بما كتبه "دكتور چونسون" عن إحدى المعجبات بالشاعر "طومسون": "إنها تستطيع أن تجمع من أعماله ثلاثة مقومات لشخصيته : أنه كان محباً عظيماً، وسباحاً ماهراً، ومتقشفاً صارماً. ولكن صديقه الحميم سافج كان يقول عنه، إنه لم يعرف من

الحب سوى الجنس، وإن من المحتمل أنه لم يسبح في ماء بارد طوال حياته، وإنه غرق في حياة الترف التي هيأتها له ثروته".

و يتمثل ثاني هذين الاعتراضين في خطر أن يفقد الناقد إدراكه لواجبه الأساسي، وهو التقييم الجمالي للنص، خاصة عندما تخلص ليه هذه العلاقات، الحقيقية أو المزعومة، بين عقل المؤلف وبين أسلوبه. ولقد كان "سبترز" نفسه عميق الوعي بهذا الإغراء وحذر منه في المحاضرة التي أشرنا إلى أنه ألقاها قبيل موته، فقال: "حتى لو نجح الناقد في ربط أحد وجوه عمل الكاتب ببعض تجاربه الشخصية، فإنه لا يترتب على ذلك، بل من الخطأ افتراض أن مثل هذه العلاقة بين الحياة وبين العمل تعطي للأخير قيمته الجمالية، إذ ليست تجارب الكاتب في النهاية، سوى مادة خام لعمله الفني".

ومن ثم، فعلى الناقد أن يذكر نفسه -دوماً- أن محاولة الوصول إلى شخصية الكاتب من خلال لغته لن تفيد علم الأسلوب إلا إذا استطاعت هذه المحاولة أن تلقي الضوء على الخصائص الجمالية للنص، إذ ينبغي أن يظل الهدف النهائي لعلم الأسلوب هو نفس ما كان يتشوف إليه "فاليري" من دراسة "التأثيرات الأدبية الخالصة للغة" وبحث "الوسائل التعبيرية والإيحائية التي يبتدعها الكاتب كي يبيث في كلامه القوة والتأثير الجمالي".



## فكرة الحديث

### فى الأدب والفنون(\*)

إرفنج هاو

### تقديم الترجمة :

ينطوى تقديم «الحدائثة الأوروبية» على سبل متعددة . من هذه السبل «الدراسات» المتكاملة التى تحاول أن تقتنص العناصر المميّزة لهذه الحدائثة، عبر مناهج نقدية متعددة، وإجراءات تطبيقية متباينة - من منظور التعميم الذى يتجاوز الأدب إلى الفنون، أو منظور التخصص الذى يركز على الحدائثة الأدبية فى مجملها، أو حدائثة نوع بعينه من أنواع الأدب. ومن هذه السبل، أيضا، «المختارات» الإبداعية والنظرية، والأولى تركز على الأعمال الإبداعية التى تحدد الممارسة، والثانية تركز على الوثائق النظرية التى تحدد المفاهيم.

وينتمى كتاب إرفنج هاو *Irving Howe* عن «فكرة الحديث فى الأدب والفنون» (صدر عام ١٩٦٧) إلى هذا النوع الأخير؛

---

(\*) العنوان الأسمى للمقال:

Irving Howe "The Idea of the Modern in Literture and the Arts"

وهو دراسة للكاتب نشرت فى كتاب يحمل العنوان نفسه، صدر عن Horizon Pr, ١977 وقد ترجم هذا المقال ونشر فى مجلة فصول، وزارة الثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٥، السنة ٣، مايو ١٩٨٤.



فالكتاب مجموعة من المختارات، تضم طائفة خصبة من الكتابات النظرية عن الحداثة من وجهة نظر من يمثلونها، أو يدافعون عنها، أو يطلونها، مبدعين وفلاسفة ونقاداً على السواء. وتتصدر «المختارات» دراسة يحاول بها إرفنج هاو أن يحدد الأبعاد المراوغة لفكرة «الحديث». ورغم تركيز الدراسة على الأدب، ورغم منحها العام الذي يتناسب فيه منهجها مع اهتمامات صاحبها، ورغم فرار إرفنج هاو من معالجة بعض المشكلات الحاسمة - رغم ذلك كله فالدراسة تقدم مدخلا تعليميا، طيبا، للقارئ الذي يود أن يفهم «فكرة الحديث» بمعناها الغربي، في جانب مهم من جوانبها. وفي ذلك، وحده، ما يبرر الترجمة.

\* \* \*

ينطوى استخدام التصنيفات التاريخية، من مثل «عصر ملتون» أو «الحقبة الرومانسية» على واحدة من أصعب المشكلات وأكثرها إثارة للانتباه، في دراسة الأدب، ذلك لأننا ننخدع بما اعتدنا من تجسيد لفاهيمنا، فنفترض - بسهولة بالغة - أن «عصر ملتون» أو «الحقبة الرومانسية» ليست مجرد مصطلحات تعين على التخاطب، بل موضوعات تاريخية، لها وجودها الخارجى المستقل بذاته. ويظهر نوع من رد الفعل الصحى، ليحطم أوثان هذه العادة، على نحو ما يفعل الأستاذ لثجوى

A.O.Lovejoy حين يرينا أن هذه التصنيفات التاريخية بعيدة كل البعد عن التحديد، وأن الأسلوب الموحد، أو الحساسية التي يفترض أن تشير إليها هذه التصنيفات، ليست سوى مجموعة من المتناقضات. ويقول لڤچوى، فى مقاله الشهير، عن «تمييز الرومانسيات»: «إن كلمة (رومانسى) تعنى أشياء كثيرة جدا، إلى درجة أنها لم تعد تعنى شيئا بذاتها، وتوقفت عن أداء وظيفة العلامة اللغوية».

ويمضى لڤچوى، بعد ذلك، ليعرض التنوع المحير للأفكار والعواطف التى تلتصق بالمصطلح «رومانسى»، وذلك لى يقنعنا بضرورة الحذر أو التواضع، على الأقل، فى استخدام هذا المصطلح وأمثاله.

ومع ذلك، فليس هناك ما يؤكد أن لڤچوى قد حطم وثن هذا المصطلح تحطيمًا تامًا، أو أن العلاج الذى يقدمه علاج ناجع، فى مواجهة المصاعب التى تنطوى عليها هذه الدراسة، خصوصا حين يقول إن علينا أن نتوقف عن الحديث عن الرومانسية لنتحدث عن رومانسيات متعددة تتميز تميزا حاسما، ذلك لأن السؤال سيظل باقيا، لماذا يتراكم حول مصطلح الرومانسية، تاريخيا، هذا الجماع الوفير من الترابطات الدلالية؟ هل كان ذلك مجرد نتيجة لنوع من عدم الدقة اللغوية فى الاستخدام؟ أم أن هناك وحدة جامعة تنطوى على اتجاهات تحتية، تصل

بين هذا الجماع الوفير من الرومانسيات؟ ولو كانت الإجابة عن السؤال الأخير بالنفى فإن نهج لڤجوى، فى مقارنة الموضوع، يبدو كما لو كان يضاعف الصعوبة التى بدأ منها، ومن الأفضل، عندئذ، أن يكون لكل اتجاه من الاتجاهات الأدبية التى يميزها باسم الرومانسيات عنوانٌ مستقل أو تسمية متميزة عن الرومانسيات نفسها.

إن التعقيد والنمط فى المشكلات التاريخية أمر يصعب مواجهته بمجرد تنظيم لغوى، وقد يزداد التعليل ارتباطاً مع وفرة الرومانسيات، أو استبدال تسمية الرومانسيات بالرومانسية، على نحو يفوق صعوبة ما نعانيه فى تحليل رومانسية واحدة، وهناك خطر آخر يتمثل فى أن نهاية هذا النهج قد تقضى إلى نزع اسمية، تختفى معها التصنيفات الموضوعية (التيمة) والتاريخية، ليصبح التاريخ الأدبى - إذا تبقى منه شيء - مجرد خلط يتنقل من كاتب منعزل إلى كاتب منعزل آخر.

ولذلك فقد أثرت أن أخاطر بالسير فى اتجاه يخالف تحذير لڤجوى، فى جميع هذه المختارات عن الحداثة الأدبية، وتقديم جانب من وجهة نظرى فيها، وفى الوقت نفسه، أناقش الحركة الأدبية أو الحقبية التى أطلق عليها «الحداثة»، مدركاً أن مصطلح «الحداثة» نفسه مصطلح مراوغ، متقلب، ينطوى تحديده على صعوبة بالغة التعقيد. وأعترف،

ابتداءً، أن العناصر الوصفية التي أعزوها إلى هذه الحركة يتصادم بعضها مع البعض الآخر، فمن الصعب القول إن كاتباً بعينه، أو بعضاً من نتاج كاتب، يندرج تحت عنوان الحداثة. ومع ذلك فهناك قيمة تنطوي عليها هذه المصاعب، إذ إنها تشير إلى تعقيدات أسرة في موضوعنا.

ولن أحاول أن أصوغ أطروحة محكمة لما يمكن أن تكون عليه الحداثة، فليس في ذهني شيء من هذا القبيل، فضلاً عن أنني لا أومن بجدواه، وما سوف أطرحه ليس سوى رقع وأجزاء أو سلسلة من الملاحظات، مع أفكار من الكتاب أنفسهم، أعول عليها متحمساً، خصوصاً الكتاب الذين تشملهم هذه المختارات. ولأن الحداثة موضوع لصيق بنا في الزمن، ولعله لا يزال حياً في وقتنا هذا، فمن المهم أن لا نكون «محددین» التحديد الصارم الذي ترفضه طبيعة الأشياء، والأهم أن نحافظ على حركة الأفكار وحيوية الموضوع.

## (١)

لدينا نوع متميز من الأدب، في الأعوام المائة الماضية، نطلق عليه الأدب «الحديث» ونميزه عن «الأدب المعاصر». و«المعاصر» مصطلح يشير إلى مجرد الزمن أما «الحديث» فيشير إلى الأسلوب والحساسية. و«المعاصرة» مصطلح

محايد الإشارة، أما «الحدائثة» فمصطلح ينطوى على وضع نقدي وحكم معاً. ويبدو الأدب الحديث كما لو كان يقترب الآن، من نهايته، ولكننا لسنا على يقين من ذلك، لأن هناك نقادا يؤكدون أن الحقبة الحديثة لا يمكن أن تصل إلى نهايتها، بطبيعة مجتمعنا نفسه.

وأول ما يميز الأدب الذي يسمى حديثاً هو صعوبة فهمه، كأن صعوبة الفهم العلاقة الأولى للحدائثة. وبالقدر نفسه، يبدو الكاتب الحديث متأبياً على الإذعان ولا سبيل إلى تقبله عند الحراس الجامدين للثقافة. إنه يعمل في أشكال غير مألوفة، ويختار موضوعات تريك المتلقى، وتهدد مشاعره المطمئنة. ويستثير هذا الكاتب النقاد التقليديين إزاء تشبيهات من قبيل «كريه»، و«حلقة» أو «شلة»، و«انحطاطي».

ومن الضروري تحديد «الحديث» على أساس ما ليس منه، ذلك لأن الحديث تجسيد لهجوم ضمني ونفى شامل. إن الكتاب الحديثين يبدأون العمل في لحظة تتميز فيها الثقافة بأسلوب سائد في الإدراك والشعور، وتتشكل حدائثهم من خلال تمردهم على هذا الأسلوب السائد، بوصفها تمرداً حاداً على النظام الرسمي. ولكن الحدائثة لا تستبدل بالأسلوب السائد الرسمي الذي تتمرد عليه أسلوباً رسمياً آخر، لأنها

تتنكر لنفسها لو فعلت، فتتوقف عن أن تكون حديثة، ولذلك تطرح الحداثة نفسها بوصفها إشكالا يتأبى على الحل، نظريا، ولكنه يقود إلى إبداع شكلي وجدلية خصبة، تطبيقا. ويتمثل هذا الإشكال في أن الحداثة تصارع إلى الأبد، ولكنها لا تنتصر قط، بل إن عليها أن تصارع حتى نفسها، بعد فترة، لكي لا تنتصر.

وليست الحداثة في حاجة إلى أن تصل إلى نهاية قط، أو - على الأقل - نحن لا نعرف كيف يمكن لها أن تصل إلى نهايتها. وتاريخ الحقب الأدبية السابقة مفيد، ولكنه ليس حاسما تماما في هذا المجال، ذلك لأن الحداثة حالة من الجدة الغارقة، في تطور الثقافة الغربية، رغم من نقابلهم من الممهدين لها في الماضي. وما نعرفه - على أي حال - أن الحداثة يمكن أن تتخلق من أيام الإنهاك، فتظهر بوصفها زمانا دالا، وعلامة على سبل جديدة من الانعتاق.

وعند نقاط بعينها من تطور الثقافة، هي عادة نقاط الروع والقلق، يتحدى الكتاب متلقيهم، ليس على أساس قرار أو نزوة، ولكن نتيجة ضرورة أخلاقية ونفسية، عميقة ملحة، وقد لا يكون هؤلاء الكتاب على وعى بأنهم يتحدون الفرضيات الحاسمة لزمانهم، ولكن أثرهم ثوري. وبمجرد أن يتعرف النقاد والمتلقون المتعاطفون هذا الأثر تنبثق

«الطليعة»، بوصفها مجموعة تنطوى على وعى ذاتى وقدرة على القتال.  
يقول بول جودمان:

«هناك تلك الأعمال التى يرفضها المتلقون ساخطين،  
مطلقين عليها صفات من قبيل: فن غير أصيل، إهانة،  
اعتداء صارخ، طاعون، وباء، معازلة تتأبى على الفهم...  
وما يحير فى هذه الأعمال أنها ليست أجزاء منفصلة،  
وإنما هى نتاج لفنانين يثابرون مثابرة ملحمة فى إنتاجها،  
وجانب من مدارس يمثلها فنانون "غير أصلاء". ماذا يفعل  
هؤلاء؟! إن شعور المتلقى يعبر عن نفسه، فى هذه الحالة،  
وهو دائما يعبر عن نفسه، فيعلن المتلقى أن هناك اعتداء،  
تأبيا عنيدا، تجريبيا، ومع ذلك فإن حكم المتلقى خاطئ،  
وهو خاطئ غالبا، لأن هذا الذى يعلن عنه فن أصيل».

لماذا ينشأ هذه الخلاف؟ لأن الكاتب الحديث لم يعد قادرا على  
تقبل دعاوى العالم. وإذا حاول أن يذعن إلى أعراف المتلقين وجد نفسه  
محبطا منتهكا. وتبدو الأخلاق المعتادة زائفة، وكذلك الذوق، والتسامح  
المتكلف، والتقاليد، والقيود المرهقة. ويغدو التمرد شرط وجود الكاتب  
بوصفه كاتبا، ليس مجرد التمرد للتمرد، أو حتى التمرد على تقبل بعض

الآراء أحيانا، بل التمرد على الطرائق المقبولة، بوصفها الطرائق التي تحدّد عمل الكاتب.

وسرعان ما تتعلم الثقافة الحديثة أن تحترم وترعى حتى علامات انقسامها وانفصالها. ذلك لأنها ترى في الشك شكلا من أشكال العافية، وتفتش عن الأعراف الأخلاقية الجديدة، خلال رحلات سرية، وتجارب في الإحساس، وتعطيل ساخر للقيم المقبولة. وتطبع بحروف حمراء على جواز سفر حكمة الأجيال: غير قابل للنقل. إنها ترعى «تعاطفا مع الهاوية» كما يقول توماس مان، وتجرد الإنسان من أنظمتها في العقيدة ومن دعاواه المثالية، لتقترح الأسلوب الحديث المتفرد للخلاص، الخلاص بواسطة الذات، والخلاص منها، والخلاص في سبيلها. ويبدو الموضوع المدرك، في الثقافة الحديثة، دائما، كما لو كانت الذات المدركة تستوعبه، فيقترب فعل الإدراك من الهوة الخطرة المتعالية على مادة الواقع. أنا أرى فأنا أكون.

وتصبح الذاتية شرطا للنظرة الحديثة، في مراحلها الباكرة، عندما لا تؤرقها علاقة البنوة التي تصلها بالشعراء الرومانسيين، فتعلن الحداثة عن نفسها، بوصفها تضخما للذات، تساميا، طقسا يعرّب في الموضوع والحدث، باسم الحيوية الذاتية، وفي المراحل الوسطى من الحداثة، تبدأ



الذات فى الارتداد عن الخارج، وتتأثر كما لو كانت جسد العالم، لى تدقق فى تأمل فعاليتها (ديناميتها) الداخلىة: الحرية، وقوة الدوافع القاهرة، والنزوات، وفى المراحل المتأخرة من الحداثة، تفرغ الذات ما فيها، مشمئزة من ضجر الفردية والربح النفسى - السيكولوجى. (ويمثل هذه المراحل ثلاثة كُتاب: وولت ويتمان، وفرجينيا وولف، وبيكيت). ولذلك تشارف الحداثة - بل تنفذ داخل - حدود «الأناثة» لتؤكد أن لا لشيء سوى الأنا، تلك الحدود التى عبر عنها چو كفرد بن عندما قال:

«ليس هناك واقع خارجى، إذ لا وجود لشيء سوى الوعى الإنسانى، يبنى دائماً، يعدل، يعيد بناء عوالم جديدة من خلقنا الخاص».

وبالقدر نفسه، يندس حس متطرف بمأزق تاريخى، فى هذه الذاتية المتطرفة، ويظهر تسليم بأن شيئاً فريداً يميز تجربة عصرنا، كأنه جائحة لم يسبق لها مثيل، فيتحدث الروائى الألمانى هرمان هسه عن «جيل سقط بأكمله بين عصرين وطرازين من الحياة، بل كل ما ترتب على ذلك من فقد القدرة على فهم النفس، فلا قواعد لهذا الجيل، أو أمن، أو إذعان بسيط، والمهم فى ذلك كله: انعدام الإذعان البسيط».

وسواء صح ذلك أو لم يصح، من وجهة نظرنا، فالأهم أن الكتاب والفنانين الحداثيين - من أمثال جويس وكافكا وبيكاسو وشوينبرج -

يتحركون، ضمنا، على أساس من صحة ذلك. إن الحساسية المحدثة تضع سدا، إن لم يكن نهاية، للتاريخ، فيغدو التاريخ طريق رؤيا مسدودا، لا بد معه من إعادة النظر في الغايات الدينية (التيولوجية) والتقدم المدني على السواء، أو هجرها كأنها أشياء بالية. ويقع الإنسان في شرك - واختر لنفسك ما تشاء من الشركاء - الجماعة، والآلة، والمدينة، وفقدان الإيمان، وضياع الأمل في حياة بلا هدف داخلي أو غاية مطلقة، فكل هذه الشركاء تبدو كما لو كانت تنداح في حياتنا الآن، في هذا التاريخ المتأخر لتصبح شركا واحدا.

«لقد تغيرت الطبيعة الإنسانية في ديسمبر ١٩١٠ وما حوله». ذلك ما قالته فرجينيا وولف. ولقد تعنى بهذه المبالغة الحية أن هناك انقطاعا مخيفا بين الماضي التقليدي والحاضر المهتز، وأن خط التاريخ قد انحنى، أو لعله انكسر. ولذلك يتحرك الأدب الحديث على أساس من فرض ضمنى مؤداه أن الطبيعة الإنسانية قد تغيرت، لعقود خلت بالقطع، تسبق التاريخ الذي حدّته فرجينيا وولف. ويذهب ستيفن سبندر إلى أن تغير الطبيعة قد غير الظروف التي نعيشها تغيرا جذريا، فأصبح البشر يتصرفون على هذا الأساس. ويمضى ستيفن سبندر بهذه الفكرة ليقدم تمييزا عميقا بين «الأنا الفولتيرية» للكتاب المعاصرين و«أنا» الكتاب المحدثين:

«إن الأنا الفولتيرية» - عند كل من شو وويلز وغيرهما -  
تمارس فعلها على الأحداث. أما «الأنا الحديثة» لرامبو  
وجويس وبروست وبروفروك إليوت فتمارس فعلها بواسطة  
الأحداث... تؤمن الذوات الفولتيرية بأنها توجه قوى العالم  
المحيط، فتنقله من مجالات الشر إلى مجالات أفضل، من  
خلال ممارسة الذكاء الاجتماعي - أو الثقافي - الأعلى  
للعبقرية الخلاقة للكاتب الفنى. أما الحديثون فيؤمنون  
بأنهم - عندما يسمحون للحساسية أن تمارس فعلها،  
بواسطة التجربة الحديثة، كلون من المعاناة - ينتجون لغة  
الفن الحديث وأشكاله، بوصفها نتاجا لعمليات لاواعية فى  
جانب منها، وممارسة لوعى نقدى فى جانبها الآخر.

والنتائج التى تترتب على ذلك لافتة. هناك فصل وحدة التقاليد  
وكسر استمرار الثقافة الغربية، إلى درجة لا تفيد معها اللياقة القديمة  
للثقافة فى تحديد حاضرها. وهناك فك الروابط التى تصل بين الثقافة  
ومؤسسات المجتمع عبر القرون، بطريقة أو بأخرى. ولا ينتهك أعداء الفن  
والأدب حدودهما فحسب، بل يعتدى كلاهما على رغد GEMITLICHKIET  
الاستقلال القديم للتوازنات الكلاسيكية وحلول الماضى. وتحارب الثقافة  
بنفسها، لتحرر هدفها فى جانب، وتكف - فى الجانب الآخر - عن

السعى وراء الكمال والصفاء اللذين تنتسب إليهما أعمال كأعمال جوته. ويتمزق الموقف بين نقيضين: الاستخفاف العنيف بالثقافة (رامبو) وما يشبه الإيمان الدينى بها (جيمس جويس).

ويواجه المرء اندفاعا عنيفا، فى كثير من الأدب الحديث، فى التعامل مع جهاز المعرفة كله، وانتهاكا بقيود العقلانية. ويبدو العقل نفسه كما لو كان عدوا للقوى الإنسانية الحيوية، وتتحرر الثقافة من سطوة وهما فتمل دقتها المتناهية. وتتجلى رغبة حادة فى تحطيم الاحتشام البرجوازى، والتحفظ الثقافى، سعيا وراء شكلٍ لخطاب ذاتى مطلق، يتجرد فيه الأدب من الشكليات، ويعرى للكشف. ويوضع المرفوض والمرغوب معا، الشكليات المهجورة والكشف الموجه، موضع الصدارة، فى أعمال توماس مان.

ولكن إذا كان هناك دافع رئيسى فى الأدب الحديث، يتصل بالاشمئزاز الذى يغص بفكرة الثقافة، فإن هناك دافعا آخر، ينطوى الكاتب معه على طموح هائل، ليس هو إعادة صنع العالم (الذى صار ينظر إليه الكاتب بوصفه عالما غريبا، حرونا، لا أمل فيه) بل إعادة ابتداء لغة الواقع. لقد اقتبست من قبل عبارة جوتفرد عن أنه «لا يوجد سوى الوعى الإنسانى... يعيد بناء عوالم جديدة من خلقنا الخاص».

ولقد قال الرسام بول كلي، ذات مرة، فى نبذة مماثلة، إنه لا يرغب فى «أن يعكس المنظور، بل أن يصنعه». وكتب بودلير يقول: «إن العالم المنظور كله ليس سوى مجموعة من الصور والعلامات التى يمنحها الخيال مكانا وقيمة نسبية...» قد نقرأ - فى هذه الملاحظة - شيئا يشبه ما عند الشاعر الرومانسى، أو حتى ما يمكن أن نقابله عند الترانسندنتالى الأمريكى، ولكن هذه الملاحظة لها مغزاها فى سياق تجربة بودلير الشاعر، تلك التجربة التى جعلته يقول: «إن كل إنسان يرفض شروط الحياة يبيع روحه». ولذلك تبدو الملاحظة تقريرا لرغبة فى خلق، أو ربما إعادة خلق، أسس الوجود نفسها، خلال ثورة دائمة فى الحساسية والأسلوب، يصل بها الفن إلى مستوى السحر الأبيض (أو لعله، يأمل فى السحر الأسود). وقد يعد محالو النفس العقلانيون هذا الطموح إشباعا بديلا لنوع من اليأس، أو قناعا فخيميا، يخفى ضعفا داخليا، ولكن هذا الطموح كان أساس المهمة التى انطوت عليها الشخصيات العظيمة للحدائثة الأوروبية.

وعندئذ، نصل إلى إشكال آخر من إشكالات الحدائثة، قد يتأبى على الحل، لكنه يقود إلى إبداع بارز، تطبيقا وفعلا. ويتمثل هذا الإشكال فى هجوم الناقد الماركسى جورج لوكاش على الحدائثة، على أساس أن

الحدائثة تتخلى عن فكرة التطور التاريخى الصاعد، عندما تفقد الأمل فى التاريخ الإنسانى، فتلوذ بفكرة سكونية، عن وضع إنسانى كونى، يتكرر إيقاعه على نحو أبدي، ذلك على الرغم من أن الحدائثة تلتزم تغيراً لا يتوقف عن الحركة، فى مجالها الخاص، ولا تفارق التواشب وإعادة الخلق، كأن الحدائثة فى الوقت التى تؤكد سكون التاريخ (كقاطرة متوقفة، فى حاضر لا فكاك منه، فيما يقول التعبير الماركسى) تؤكد ضرورة أن يتخذ الفن شكلاً فعالاً متوثباً متغيراً؛

إن الأمر يبدو كما لو كانت «براعة العقل» عند هيجل، قد طردت من مكانها السامى، ومعها القوة المحركة للتقدم فى التاريخ، لتحتجز كلتاهما فى منفى الثقافة. ويتحدث جومبرش E. H. Gombrich عن فلسفات التقدم الإنسانى، بوصفها منطوية على «عنصر أرسطى راسخ، وبالقدر نفسه يتجلى التقدم بوصفه تطوراً لإمكان كامن، يتبع مساراً متوقفاً، ليصل إلى ذروة متوقعة». وتؤمن الصياغات النظرية للحدائثة بهذا «التطور لإمكان كامن» فى أدبها، على أساس أن الحدائثة تؤكد أمل النفاذ والتجاوز، والحاجة الضرورية الدائمة، والاستعداد القار لوثبة جدلية صوب ابتداء آخر، يوازى التقدم المحايث الدائم فى حياة الشكل. ولكن الإيمان بالتجاوز والتقدم المحايث لا يعنى الإيمان بمفهوم «التقدم

المتدرج» بل الإيمان بمفهوم «الوثبة». يضاف إلى ذلك أن «الوثبة» لا تتبع «مسارا متوقعا»، ولا يمكن أن تصل إلى «ذروة متوقعة»، لأن فكرة «المتوقع» - كهدف «الذروة» - لا مجال لها في الإيمان الحديث بالدهشة وصدق الحساسية والأسلوب. وإذا كان التاريخ يتوقف، حقا، فليس ذلك إلا بسبب تباطؤ كتل الجماهير، واستبدال الآلة، فيما ترى الصياغات النظرية للحدائثة. ولا مفر للثقافة، والأمر كذلك، من أن تعمل بوصفها وسيطا محرضا، يهيج الحياة ليؤججها.

والشخصية المختارة التي تجسد هذا التحريض، فتساعد على التقدم، هي شخصية العبقري، المهد الفذ للبطل الطبيعي الخلاق، فيما يقول جومبرش. وإذا وجد، والأمر كذلك، «خلاف بين العبقري والجمهور. فاللوم على الجمهور.. ذلك لأن الالتزام الوحيد للفنان هو اتباع الحقيقة وعبقريته»، فيما يقول هيجل، بكلماته التي تكررت أصدائها عند مئات من النقاد والكتاب، بل أنصار الجمهور، عبر السنين، وتقرب الحدائثة كل القرب من الرومانسية، عند هذه النقطة. ولكن سرعان ما تكف الحدائثة عن الإيمان بوجود «حقيقة» متاحة للعبقري، أو الإيمان بما يسمى «التكشف». وتلتزم الحدائثة فعالية واحدة، عندئذ، تفصلها فصلا حاسما عن الرومانسية، ذلك لأن الحدائثة لا تسعى وراء مطلق ينطوي على غاية، كالرومانسية، بل تسعى وراء مطلق لا غاية له ولا نهايات مميزة.

هكذا، تصبح الحداثة فعالية تعلم السؤال في الوقت الذي تعلم فيه عدم الإجابة، فالحداثة تلتزم السؤال وتمنح نفسها له. وعند هذه النقطة، يتكشف جوهر الحداثة عن قناعة مؤداها أن السؤال الصحيح، السؤال الذي يستحق أن يطرح، ليس بحاجة إلا إلى أن يطرح ويطرح، مرة تلو أخرى، بطرائق متجددة، لا نهاية لجدتها. كما لو كانت فكرة السؤال نفسها قد تحولت عن بعدها القديم، بحيث لا يغدو طرح السؤال مجرد استفهام، بل طراز قيمة بدهية في ذاتها، فنحن نطرح أنفسنا، ونؤسس أصالتنا، بالأسئلة التي نسمح لها أن تعذبنا. ويكتب ألبير كامو قائلاً: «إن كل أبطال دستيوفسكى يسألون أنفسهم عن معنى الحياة، وهم حديثون في ذلك، لا يخافون السخرية، فما يميز الحساسية الحديثة عن الحساسية الكلاسيكية هو أن الثانية تزدهر مع المشكلات الأخلاقية، بينما تزدهر الأولى مع المشكلات الميتافيزيقية».

وتلتزم الثقافة الحديثة نظرة مؤداها أن قدر الإنسان إشكالي بطبعه. من المؤكد أن المشاكل كانت تلاحظ، في كل الأوقات، ولكن الأمر مختلف في الثقافة الحديثة، إذ تغدو الإشكالية مستبدة، مسيطرة، بوصفها أسلوباً في الوجود والبحث، كما لو كان البشر يتعلمون أن يجربوا راحتهم في جراحهم. ويقول نيتشه: «إن الحقيقة لم تعد معلقة على



ذراع المطلق». ولكن الحداثة لا تتبع الإشكالي مجرد أننا نعيش عصر انعدام اليقين، حيث تفقد المعتقدات التقليدية والمعايير المطلقة تكاملها، فتتخلى عن مكانها لبدائل مؤقتة نسبية، فذلك كله قد أصبح حكاية قديمة، بل تتبع الحداثة الإشكالي لسبب آخر، مؤداه أنه من الجيد والمناسب، بل الجميل، أن يعيش الإنسان القلق. ولذلك يقول نيتشه مرة أخرى: «الرفض، والمراوغة، والتوجس الفرح، وحب المفارقة، كلها علامات العافية، أما كل ما هو مطلق فلا يخص سوى علم الأمراض».

ويترتب على هذا التحمس للإشكالي نتيجة ليست مواتية دائما، وهي التحول من الحقيقة إلى الإخلاص، في الأدب الحديث، أى التحول من البحث عن قانون موضوعي إلى التطلع صوب استجابة أصيلة. المسعى الأول ينطوي على مكابدة لإدراك طبيعة الكون، ويقود إلى الميتافيزيقا، والانتحار، والثورة، والله. أما المسعى الثانى فينطوي على مكابدة لاكتشاف الشياطين الكامنة داخلنا، ولا يطالب هذا المسعى العالم بشيء أكثر من حق إشاعة عدوانية الصراحة فى إبداء الرأى. وإذ يصبح الإخلاص خندق الدفاع الأخير لبشر دون إيمان، تتداعى المطلقات، وتتبدد الأخلاق، وتتفتت الأنظمة العقلية. ولكن هناك نوعا متميزا من الإخلاص، كان أسرع سبيل يتجاوز رهق العقل إلى الحقيقة،

عند الرومانسيين. هذا النوع من الإخلاص يتحول إلى فضيلة في ذاته، عند الحدائين، بغض النظر عما إذا كان يقود إلى الحقيقة أو ما إذا كانت الحقيقة نفسها موجودة. إن الإخلاص في الشعور يغدو عاطفة مهيمنة، لا يوازيها سوى الإيمان الحار باللغة، لغة التجزؤ، والعنف، والاستفزاز. ويقدر ما يتيح هذا الإخلاص حرية رهيبة للكاتب المحدث، يهتز قلق النظام البرجوازي ونفاقه. ويقدر ما يتأبى هذا الإخلاص على قوانين الإذعان يمكن أن يصبح قوة للقسوة والظلام.

ويبدو الكاتب الحديث في هذا الاتجاه، منكرا اليقين، متحلا من الأبدى أو كل ما يخلفه، مهوسا بكل ما يمس أدق دقائق التجربة الذاتية، فينظر هذا الكاتب إلى البدهيات المقررة بوصفها قناعا للموت، وإلى الأدب بوصفه وسيلة للتمرد الميتافيزيقي. وكما يغدو القلق علامة القدرة على الحس، عند هذا الكاتب، يغدو التوتر مقدمة تفضى إلى المسئولية، ليصبح السلام راية الاستسلام، والآلة الكاتبة ملاذ بروميثيوس. وليس هناك ما يعبر عن طراز هذه الحساسية، في حيوية حديثها، مثل ما كتبه يوجين زامياتن **Eugen Zamyatin**، كاتب الرواية الروسية في العشرينيات، فمقاله «عن الأدب، والثورة، والأنتروبيا **Entropy**» بيان حاسم عن النظرة الحديثة:

الثورة فى كل مكان، وفى كل الأشياء. إنها بلا نهاية، فلا نهاية للثورة، ولا نهاية لمسار الأعداد الصحيحة. والثورة الاجتماعية مجرد رقم، فى المسار اللانهائى للأعداد الصحيحة. قانون الثورة ليس قانونا اجتماعيا، إنه أعظم من ذلك قياسا، إنه قانون كونى، أحمر، لهبى، يتعامل مع الموت. هذا هو قانون الثورة. ولكن الموت ميلاد حياة جديدة، نجم جديد، وبارد، أزرق كالثلج، كاللانهايات الباردة بين الكواكب. هذا هو قانون الأنتروبيا [عامل رياضى لقياس الطاقة المبددة فى نظام حرارى دينامى]. يتحول اللهب من الأحمر النارى إلى القرنفلى الدافئ، فيتوقف الموت، ليأتى الإنتاج المريح. تهرم الشمس ليصبح الكوكب الأرضى مهياً للطرق السريعة، للمحلات، للأسرة، للبخايا، للسجون؛ ذلك قانون. ولكى نجعل الكوكب فتيا مرة أخرى، علينا أن نضرم فيه النار، نقذفه من الطريق السريع الناعم للتطور. ذلك قانون الانفجارات، ليست أشياء مريحة. هذا هو السبب فى أن المفجرين، الهراطقة، تمحقهم النار تماما، بالفتوس والكلمات. الهراطقة يؤذون كل شخص، اليوم، يضرُونَ بكل تطور، بكل عمليات البناء

الصعبة، البطيئة، المقيدة المفيدة جدا، إنهم يقفزون،  
باندفاع أحرق، من الغد إلى اليوم، إنهم رومانسيون.  
وصوابا كان الأمر، وملائما، أن قطعت رقبة بابيف، في  
١٧٩٧. لقد قطع بابيف رأسه، قفزا إلى زمن لاحق،  
متخطيا قرنا ونصفا من الأعوام. وصوابا يكون الأمر،  
وملائما بالمثل، أن تقطع رقبة الأدب الهرطقى الذى يؤذى  
المعتقد: إن مثل هذا الأدب ضار.

ولكن الأدب الضار أكثر فائدة من الأدب المفيد: لأنه ضد  
الأنثروبيا، ضد التكس، التصلب، التقشر، الأسن،  
السلام. إنه يوتوبى، أخرق، مثل بابيف، سنة ١٧٩٧، لكن  
بعد قرن ونصف من الأعوام... الأوصاف العتيقة، البطيئة،  
المخدرة، لا مجال لها. القاعدة اليوم هى الإيجاز. ولكن  
يجب أن تُشحن كل كلمة بأقصى درجات الطاقة فى ثانية  
واحدة، يجب أن ينضغط المزيج الذى كان يحتاج إلى  
ستين ثانية. تصبح التراكيب النحوية موجزة، تنطوى على  
الحذف، متفجرة، أهراما معقدة من الجمل، تتفكك، تتحطم  
على صخور مفردة لأشباه الجمل، فى حركة سريعة،  
يراوغ المؤلف المقبول العين. تغلب الرمزية الغريبة واختيار

الكلمات. الصورة حادة، مركبة، ليست سوى اللوحة التي يلتقطها المرء من عربة متحركة، شكل جديد يعاند الأفهام، يراه الكثيرون صعبا.

جائز أن يكون المؤلف، المبتذل، أسهل، أكثر إبهاجا وراحة بالطبع. عالم إقليدس أبسط كثيرا من عالم أينشتاين الصعب، ومع ذلك فالعودة إلى إقليدس مستحيلة. ليست هناك ثورة، أو هرطقة، مريحة سهلة، لأنها وثبة، فهي تمزق في المعنى التطوري الناعم. والتمزق جرح، ألم، ولكنه جرح ضروري، أغلب الناس يعانون مرض النوم الوراثي. لايجوز أن نسمح للذين سئموا هذا المرض بالنوم. فلو فعلنا، ناموا نومهم الأخير، نوم الموت.

إن بلاغة زامياتن هي بلاغة الحداثة بلا شك. وعندما نتتبع اندفاع لغته، نلاحظ أنها تقدم إجابة ضمنية عن السؤالين الأساسيين: إلى أى مدى يمكن أن ننظر إلى الحداثة بوصفها ظاهرة تنشأ ذاتيا، نتاجا لمنطق داخلي، يبدأ من التطور السابق، خصوصا الأدب الرومانسي؟ وإلى أى مدى يمكن أن توصف الحداثة بأنها حاجة، أو تطلّع، إلى التجريب الشكلى؟

إن زامياتن يلمح بعد، فيما أرى، إلى أن بذور الحداثة تكمن عميقا في الحركة الرومانسية. ولكن لابد أن تقع أحداث ثورية، في العالم الخارجى، قبل أن تتبرعم هذه البذور. لقد تباعد شعراء الرومانسية عن التقاليد الكلاسية المسيحية، ولكنهم لم يتخلوا عن الرغبة في اكتشاف شبكة من المعانى الروحية، يمكن أن تشملهم، فى الكون، بغض النظر عن عنصر المجازفة، فى هذا الاكتشاف. ولقد سبقوا الحداثة إلى الانشغال بداخل النفس، على نحو تحولت معه الذات إلى مركز الكون ومحركه فى آن، كما نجد عند بعض الكتاب الحديثين. ولكن الرومانسيين لم يكفوا عن السعى لوصول هذا الانشغال بقيم متعالية، فى العالم الخارجى، إن لم تكن مصادر له؛ فلقد ظل الكون حيا، فى نظرهم، كأنه مُرسِل نشط لعلامات روحية.

ولقد لاحظ نورثروب فراى «أن إحساس الاتحاد بنظام أكبر، من الطاقة الخلاقية، يقابلنا أنى توجهنا فى الثقافة الرومانسية». وكتب ماريوس بويلى قائلا: «إن الرغبة فى امتزاج الأنا بأنا أخرى أعظم منها، لكى تأخذ الأنا الصغرى مكانا فى سلسلة متصلة من نوع مقدس أو متسام، هى الحقيقة الأساسية عند أغلب الرومانسيين». ومن المستحيل، الآن، أن يستخدم أى شخص لغة من هذا النوع فى وصف أعمال

چويس أو كافكا أو بودلير أو بريخت، ذلك لأن الكون، الذي يراه الكاتب الحديث، كون ليس سوى حضور صامت، لا ينطوي على عداة أو ترحيب، وما أسرع أن يكف هذا الكاتب عن تعذيب نفسه بفكرة طرد الإنسان من النظام الكونى، كما فعل كتاب القرن التاسع عشر، من أمثال توماس هاردى. إنه يبدأ من التسليم بضياعه، ويحول قلقه إلى الداخل، فى اتجاه افتقاد المعنى فى الحياة الداخلية. وأيا كانت العلامات الروحية التى يتلقاها فإنه يتلقاها من داخل منابعه التخيلية، ويتقبلها تقبلا عمليا (براجماتيا)، بوصفها أحداثا نفسية. وإذا كانت الرومانسية تنطوي على محاولة للإبقاء على المنظور المتسامى، على أساس أن الموضوعات المتسامية موضوعات منعزلة، أو منطوية على نفسها، فإن الحداثة تبدأ من انهيار هذه المحاولة. صحيح، أن كاتباً مثل بيتس يحاول، فى نظامه الشهير، أن يتخذ «مكانا فى سلسلة متصلة، من نوع مقدس أو متسام»، ولكن محاولته تظل ملتوية، متعمدة، لا تتصل اتصالاً عضويًا بشعره، إذ تظل غنائياته العظيمة، وحدها، مقدمة الحداثة ونتيجتها.

ويقدم لنا بيان زامياتن إجابة تبدو صائبة، بدورها، عن التجريب الشكلى. إن التجريب الشكلى غالبا ما يكون نتاجا للحداثة، أو لازمة من لوازمها، ولكن وجوده ليس شرطا كافيا، فى حد ذاته، لأن يتصف الكاتب أو العمل بالحداثة. إن العامل الحاسم فى أسلوب الحركة الأدبية، أو

الحقبة، هو نوع «الرؤيا»، الدافعة، أى الطريقة الجديدة فى النظر إلى العالم والوجود الإنسانى. قد تفضى هذه الرؤيا، بلا شك، إلى ابتداع جذرى فى الشكل واللغة، ولكن ليس هناك عامل ارتباط حتمى بين الأمرين، بالضرورة، ولذلك قد يغيب التجريب الشكلى فى بعض الأعمال الأدبية، مثل قصص توماس مان، ولكن روح الحدائث تظل قوية إلى أقصى درجة، بوصفها دافعا إلى التحرر والاستفزاز. وهناك أعمال أدبية، فى المقابل، تترجع فيها أصداء الطرز الخارجية للحديث وصفاته، أو تقدم على محاكاة الحديث وتقليده، ولكن تظل الروح المحركة للحدائث غائبة. وفى ذلك كله ما يمثل اختزالا مفيدا فى وصف كثير من الكتابات «المتجاوزة» لسنوات ما بعد الحرب الثانية، ولا شك فى أن الكاتب الذى يتمثل الروح الحديثية يميل إلى التجريب، خصوصا إذا احتاج إلى أن يبرز انفصاله عن التقاليد، ومع ذلك فمن الخطأ - وهو خطأ يطلق عنان الرغبة الحديثية فى إعفاء نفسها من البحث التاريخى - افتراض أن المرء لابد أن يجد رؤيا الحديث حيث يرى علامات التجريب.

## (٢)

عند هذه النقطة، تعاني دراستى مما كان هنرى جيمس يسميه «سوء وضع الوسط». ذلك لأن على، الآن، أن أتحدث ببعض الأسباب عن المصادر الفكرية للحدائث، خصوصا عند الشخصيات الرئيسية فى القرن



التاسع عشر، تلك التي أسست «سيكولوجيا الإظهار»، تعرية المظهر للنفاز إلى الواقع - تلك السيكولوجيا التي أزاحت القناعات القديمة لتستبدل بها قناعات جديدة. ويجب أن أتحدث عن فريزر، وكشف إيقاعات النماذج العليا في الحياة الإنسانية، خصوصا إيقاع الولادة والولادة الجديدة للآلهة، ودور الأسطورة بوصفها أداة لإعادة تأكيد الاتصال بالمصادر الأولية للتجربة، في عالم تميته «العقلانية الوظيفية». ويجب أن أتحدث عن ماركس الذي كشف القناع - وكل تلك الشخصيات العظيمة في القرن التاسع عشر كاشفو أقنعة - عن توثين (فيتشية) مجتمع إنتاج السلع، ذلك المجتمع الذي «يحول الكفاءة الشخصية إلى قيمة متبادلة»، ويحول عمل العامل إلى «قوة غريبة... تدفعه إلى تطوير براعة متخصصة على حساب عالم الحوافز الإنتاجية»، ويجب أن أتحدث عن فرويد الذي ركز على الصراع العضال بين الطبيعة والثقافة، ذلك الصراع الذي تولد عنه «قلق الحضارة» الشهير، ذلك القلق الذي يضر بالفريزة. ويجب أن أتحدث عن نيتشه، قبل ذلك كله، ذلك الكاتب الذي ينطوى أسلوبه على المفارقة والحدة، فيجسد خصائص الحساسية الحديثة نفسها. ولكن ليس هناك مجال لذلك كله، ولعل هذه الأسماء قد صارت مألوفة الآن، بكل ما يقترن بها من قضايا، وذلك أسرع إلى بعض الموضوعات التي تتصل بالصفات الشكلية أو الأدبية للحدثة. أسجل بعضها المؤلف مجرد

تسجيل، أحيانا، وأتوقف عند بعضها الآخر وقفة التفصيل الشارح هونا.

### ١- نشأة الطليعة بوصفها طائفة متميزة:

عندما يشكل الكتاب والفنانون الحديثون نوعا دائما من المعارضة غير المنظمة، وإن لم يعترف بها، تتأسس طائفة خاصة داخل المجتمع، أو على هامشه، هي طليعة *Avant-garde* تتميز بعدوانية الدفاع، وأقصى درجات الوعي بالذات، وتنطوي - في الوقت نفسه - على نزعة تنبؤ وسمة اغتراب. لقد كتب فلوبيير قائلا: «بوهيميا أرض أبائي»، وكان يقصد من ذلك إلى موطن للحماية، داخل مجتمع معاد، موطن تنطلق منه حرب العصابات التي تزعج المؤسسة البرجوازية، دون أن تهدد أمنها تماما. ويقدر ما تهجر الطليعة الخرافة المفيدة عن «القارئ العادي»، المحايد، تفرض على قارئها الولاء للطائفة التي تمثلها. وتنبذ الطليعة الفرضيات الجمالية (الإستطيقية) الموروثة، فيكتب إزرا باوند بتعصب مضحك (كاريكاتورى) للحدائثة: «وليس هناك شعر جيد يكتب بطريقة عمرها عشرون عاماً». وتحتقر الطليعة أفكار «المسئولية» عن القارئ، أو إزاءه، بل تتساءل عن وجود هذا القارئ أو ضرورة وجوده؛ فهي لا تؤمن به قدر إيمانها بالاكْتفاء، الذاتى وانعدام المسئولية إزاء أحد، والانعتاق النهائى للفن.

وأنا أكتب عن الطليعة بصيغة المضارعة، بوصفها صيغة تساعد على إظهار الموضوع فحسب، ولكنى أشك كل الشك فيما إذا كانت توجد الآن، بعد عقود قليلة من الحرب العالمية الثانية، طليعة متلاحمة، متكاملة ذاتيا. قد توجد مثل هذه الطليعة في بعض الفنون، ولكن ليس منها الأدب. والاستثناء الوحيد، في ذلك، هو بعض البلدان الشيوعية، لأن هناك طليعة محاصرة، بالقطع، نزاعة إلى القتال؛ فالدولة تضطهد الكتاب والفنانين الحديثين في هذه البلدان، أو تضايقهم مضايقة حادة فتدفعهم إلى انسحاب يحمى الذات، أو «هجرة داخلية» أحيانا.

لقد حدث شيء ما، منذ فترة قريبة، في الحرب بين الثقافة الحديثة والمجتمع البرجوازي، فلم يعد من المتوقع وجود متحدث باسم الطليعة. إن العداوة المتوترة تركت مكانها لعناق حار، خصوصا بعد أن اكتشفت الطبقة الوسطى أن أعنف الهجوم على قيمها يمكن أن يحول إلى تسلية مبهجة. وأصبح على الكاتب الطليعي، أو الفنان، أن يواجه التحدي الذي لم يكن مستعدا له: تحدي النجاح. إن المجتمع المعاصر مجتمع استيعابي إلى أبعد حد، حتى لو دجن وابتذل ما تعلم أن يمتدحه، بغباء أحيانا. ولذلك لم تعد الطليعة تجد الفرصة التي تتيح لها تكامل المعارضة أو حذر الطائفة. ولم يبق لها أن تراقب بائسة، استيعابها

التدريجى فى الثقافة المحيطة، أو أن تحاول الحفاظ على ما يميزها بأن تدفع، باستمرار، ثمن الإحساس والصدمة، وتلك عملية تقود، عكسيا، إلى تزايد شعبيتها عند المتلقى البرجوازى. ولكن يبقى، بالقطع، اختيار الكاتب الجاد أن يمضى فى طريقه، بغض النظر عن التقليعة أو الطائفة.

وهناك سبب آخر تجب ملاحظته فيما يتصل بالانقطاع قريب العهد للطليعة، فمن الصعب أن تتدعم طويلا وقفة أقلية مبدئية صغيرة، غير منظمة، فى مواجهة قيم مؤتلة وطرز نظم ثابتة، ذلك لأن هذه الوقفة تتطلب أشد أنواع البطولة، بطولة الصبر. وليس هناك سوى جيمس جويس الذى استطاع أن يمضى فى هذه البطولة إلى النهاية، من بين أبطال الأدب الحديث. أما الآخرون الذين كانوا أكثر نشاطا فى المزاج، وأقل حزما فى الشخصية، فقد كانت هناك - دائما - غواية الانحراف، نحو موقف أو آخر من مواقف نبوة، تفضى إلى سلطوية سياسية غالبا. إن هذه الغواية، بغض النظر عن عواقبها المتأصلة، تعنى أن الكاتب يتخلى عن حدود الطليعة، عاجلا أو آجلا، محاولا دخول حلبة التاريخ أيا كانت مخادعة المحاولة. هكذا توجه وليم بطلر بيتس وإزرا باوند صوب اليمين، بينما توجه بريخت ومالرو وجيد صوب اليسار، ليخضعوا إلى فتنة الأيديولوجيا وأجهزة الحزب، فكانت النتائج موجهة، لم تتغير فى

الاتجاهين. إن التصلب الطبيعي الذي كان ماثرا في الأدب ولا مفر منه تاريخيا، لم يشجع التلاعب الصارخ بالمشاعر اللإنسانية. على العكس من ذلك، كان الدافع الحديث، في كل أدب مهم، يصحبه اشمئزاز من الأنماط التقليدية لليبرالية القرن التاسع عشر، ومقت لمعطيات الحياة العادية المألوفة (باستثناء چويس، مرة أخرى). ولقد كان في غطرسة العقل والضيق بالجسد ما يصل بين بيتس ومالرو، وبين إليوت وبريخت على نحو ينسرب معه احتقار تفاهة المدينة واحتقار رجل الشارع الحسى *L'homme moyen Sensuel* في العديد من القصائد والروايات الحديثة.

ولا سبيل إلى محاسبة الأدب الحديث الذي أدرك، على نحو فذ، انهيار الليبرالية التقليدية، وانحدارها إلى شكاية تتجاهل طاقة الجلال الإنساني وحاجته إلى البقاء. ولكن هذا الإدراك للفشل الليبرالي - خصوصا في أوروبا، حيث لم تكن الديمقراطية مقدمة منطقية عامة للحياة السياسية، على نحو ما كانت عليه في الولايات المتحدة - قاد إلى مغامرات سلطوية متكررة: سلطوية بيتس المتعجرفة بأوهامها عن الفلاح الأبي، والجرأة المتقحمة لمالرو برواه عن الثورى البطولى. ومن الصعب أن نمضى حكما على العواقب الأدبية، ولكن بمجرد أن يتحول أمثال هذين الكاتبين إلى السياسة اليومية، ليربطوا أنفسهم بحركات تمرد سياسى، فإنهم يبدأون فى التخلى عن الموقف الطبيعي. ولنتذكر أنه حتى

أولئك الذين آمنوا منا بالحاجة إلى «الالتزام» قد أدركوا أنه كان من الأفضل، للأدب والمجتمع لو ظل أساتذة الحداثة أحرارا، بمعزل عن السياسة اليومية. لقد ظل جويس، أعظمهم وأكثرهم إنسانية، نقيا في إخلاصه لنوع من الرهبة الأدبية. كما ظل بيكيت، أكثرهم موهبة وولاء لحوارييه، نقيا في هذا الإخلاص إلى اليوم.

## ٢- تفاقم مشكلة العقيدة إلى درجة اطراحها:

عندما توجد مجموعة من وجهات النظر المتنافسة عن العالم، يصارع كل منها الآخر صراعا جذريا، يغدو الأمر صعبا كل الصعوبة، في أن يوصل الكاتب فرضياته الضمنية المحركة، إلى ما يناقضها عند القارئ. عندئذ، تنكسر العلاقة بين فرضيات الطرفين، الكاتب والقارئ، لتصبح هذه العلاقة موضوعا للبحث والجهد، والصراع. هكذا نقرأ قصيدة «إلى الأجيال القادمة» للكاتب الشيوعي الألماني برتولت بريخت تلك التي تنطوي على استغاثة فريدة لأوروبا التي تعاني مخاض حقبة ما بين الحربين:

«نحن نغير بلادنا أكثر مما نغير أحياتنا»

ولكن القصيدة تتوجه، تلقائيا، إلى تبرير ضمنى يدعم به بريخت ديكتاتورية ستالين. كيف تستجيب إلى ذلك؟ قد نقول إن النظرية غير

ملائمة، كما يقول عديد من النقاد، لكن هذا القول يفضى بنا إلى وضع مستحيل مؤداه أنه لاحاجة بنا إلى أن نضع فى اعتبارنا الفكر أو الفكرة المسيطرة على القصيدة أثناء الحكم على قيمتها. وقد نقول إن النظرية كريمة تدمر متعتنا بالقصيدة، كما قد يقول بعض النقاد، ولكن ذلك يفضى بنا إلى وضع مستحيل آخر، مؤداه أننا نحكم على العمل الأدبى باتفاقنا أو اختلافنا مع أيديولوجيا المؤلف.

ولقد ظهرت هذه المشكلة على نحو حاد فى المراحل الأولى من الحقبة الحديثة، وتجلت فى نقد إليوت وريتشاردز، ولكن ظهر دافع جديد لإزاحة المشكلة كلها، بعد ذلك، ومن ثم النظر إلى الأدب بوصفه كيانا غير تاريخى، أداة مجردة، أو بنية تتجاوز الرأى والعقيدة. ولا يظهر الملل من هذه القصيدة أو تلك فحسب، بل من فكرة العقيدة كلها، على نحو استنفدت معه الحداثة نفسها بنفسها، خلال أوج تألقها. ولكن هذا موضوع معقد، يحتاج إلى بحث متصل، لا أستطيع أن أطرح منه - هنا - سوى تلك الملاحظة، لأمضى قدما.

**٣- توجه أساسى فى الأدب الحديث صوب الاكتفاء الذاتى للعمل الأدبى:**  
الشعر الرمزي مثال حاسم على هذا التوجه، فالرمزية تتحرك فى اتجاه فن ينفصل عن الحياة العادية والتجربة، هدف ربما يتأبى على

التحقق، ولكنه ينطوى على قيمة بوصفه حدا للمجاهدة والسعى. إن الرمزيين - فيما يلاحظ مارسيل رايموند - «يشاركون الرومانسيين التعويل على لحظة الظهور epiphany أى لحظة الكشف المكثف، ولكن يختلف الرمزيون عن أقرانهم فى نظرتهم إلى هذه اللحظة، من حيث طبيعتها وعلاقتها بالفن. لقد كانت الحياة الروحية لوردزورث، مثلا، تقوم على لحظات من الكشف المكثف، يصفها شعره، بالقدر الذى يصلها بالتجربة الكلية لزمان الحياة المنتظم» أما الشاعر الرمزي، النموذج الأعلى للحدائث، فلا سبيل إلى سؤاله عن وصف مثل هذه التجربة، ذلك لأن لحظة الكشف لا تقع لهذا الشاعر إلا خلال فعل القصيدة نفسها، وانبثاقها شكلا متعينا. ولا سبيل إلى سؤال هذا الشاعر عن نقل هذه اللحظة إلى تجربة الحياة العادية، لأنها لحظة فريدة عابرة لا تتاح إلا فى موضوع، أو - ربما بشكل أكثر أهمية - فى لحظة القصيدة. إن الشاعر لا ينقل بل ينغمس فى الكشف. ولذلك يميل الشاعر الرمزي إلى أن يغدو مجوسيا، يخلق حقيقته الخاصة، ليصل بالشعر إلى ما أسماه بودلير «السحر الإيحائى».

إن مالرميه، أستاذ الرمزية، وديفوق، أستاذ مشاكلة الواقع، يقف كلاهما على طرفى نقيض فى النطاق الجمالى، ومع ذلك ينطوى كلاهما على الرغبة فى إبطال فرضيات الفن التقليدى، ولا يطبق كلاهما فكرة



العمل الأدبي بوصفه شيئاً متميزاً عن العالم الخارجى ويعول عليه رغم ذلك. أما ديفو فيريد أن يطوى تمثيله للعالم، إلى الدرجة التى يشعر معها القارئ، أن قصة «مول فلاندرز» واقع. أما ما لرميه فيريد أن يظهر كشفه للعارض، كى تصبح لحظة اتحاده بقصيدته هى العالم. ولذلك كان كلاهما عدواً لأرسطو.

ولكى تنطلق الرمزية إلى آفاق حدودها النظرية، تجاهد فى إزالة الثنائية التقليدية بين العالم وتمثيله. إنها لا تطيق الصلة بين الفن وشوائب التجربة، ولا تطيق التباعد المسلم به بين الذات وفعل التمثيل، إنها ترغب فى تدمير برنامج التمثيل ذاته، سواء كان محاكاة موضوعية أو تعبيراً ذاتياً، وفى تباعدها عن الواقعية والتعبيرية، تُخلص الرمزية لأبعاد الخارجى وتشويه العين، ولا تجعل من القصيدة كيانا مكتفياً بذاته فحسب، بل شيئاً أشبه بالكيمياء القديمة، أو السحر، ليس مجرد السحر، بل الكيان الذى قد يتأبى على الاختراق أو النفاذ، وكأن الشعر، عندما يتحرر من خبث المادة والزمن، يمكن أن يستعيد هالة الغامض، وتأمل الرمزية، أخيراً برغبة لا تقاربها رغبة أخرى، فى أن يتوقف الرمز عن كونه رمزا، ليصبح فعلاً أو موضوعاً مكتفياً بذاته، لا يحتاج إلى أى «إشارة» إلى ما عداه، وكما تتطرف أشكال أخرى من الحدائث تتمرد

الرمزية على حرف الجر «عن» فى تلك الجمل التى تبدأ بعبارة: «الفن عن...» حاملة باطراح عبء المعنى، وائتشاب الفكرة، أملة فى قربان مقدس دون ديانة لتحول نفسها إلى سحر خالص، سحر هو عقيدة بلا حساب، فى أنقى أشكاله.

ويكتب مارسيل رايموند عن الرؤيا الرمزية، فى كتابه اللامع «من بودلير إلى السريالية»، قائلا:

هذا الحال من السعادة، «كامل ومكتمل»، لا يوصف، لأنه سريع الزوال. ولكن عندما يذهب هذا الحال يخلف الكائن وأعيا كل الوعى بحدوده وقلقل حياته. ولن يهدأ الكائن حتى يدفع أبواب الفردوس، مرة ثانية، أو ينتفع من الإشراقات لو استعصت الأبواب. وتنغمس الروح فى مراحها، ولكنها تحن إلى أن تعيد خلق سعادتها الضائعة بواسطة الكلمة. ولا تصبح وظيفة الصور - التى تستعار عناصرها من رماد الإحساس - مجرد وصف الموضوعات الخارجية، بل أن تديم نشوة هذا الحال، أو تبعثها مرة أخرى. ويقول نوفاليس: «إن الذات ليست هى التى تدرك الموضوعات، فى هذا الحال، بل تدرك الموضوعات نفسها

فى الذات... ولا تصبىح الكلمات علامات، بل تغدو جانباً  
من الموضوعات نفسها، جانباً من الحقائق الروحية التى  
تبتعثها.

ولو كان الشاعر إلهاً من نوع ما، فى مثل هذا الحال، أو إلهاً  
بديلاً، فلا سبيل أمامه إلى الراحة فى اليوم السابع، بعد ستة أيام من  
الخلق، إن ما خلقه يتفتت إلى «رماد إحساس»، وعليه أن يبدأ ثانية  
مكابدا مادة قدرته الكلية، دون أمل يرجى، مدفوعاً إلى إعادة تنظيم  
العالم الذى أمل فى تجاوزه - والتسامى عليه - خلال قوة الكلمة.

والمثال الحاسم على ذلك كله هو رامبو، ذلك الذى هجر مفهوم  
اللغة بوصفها طريقة لتوصيل الفكر العقلانى، ليعود إلى أكثر خصائص  
اللغة بدائية، أى اللغة بوصفها أداة لإثارة الانفعال، أداة سحرية تفريحية  
وتعويذية، ولذلك امتدح رامبو بودلير لأنه وافق هواه، فقال: «إن معاينة  
الذى لا يرى، وسماع ما لا يسمع، أمر يختلف كل الاختلاف عن إعادة  
جمع روح الأشياء الميتة».

لقد أرادت الرمزية، باختصار:

(أ) أن تخلق مجالاً ذاتى الهدف للتجربة فى شعرها، بأدنى إشارة إلى  
ما يقع خارج التجربة نفسها. وذلك لتحقيق أثر التلاحم الشكلى خلال  
ظهور الانطباع.

(ب) وأن تهجر الأبنية المنطقية لتخلق إشراق الحد، بوصفه بديلا عن الأوصاف الشكلية الجاهزة.

(ج) وأن تعتمد الاعتماد كله على تداعيات الصور، أحيانا على الصور الحركية والمتنافرة.

(د) وبذلك، تجعل الرمزية من فعل كتابة القصيدة الموضوع السائد للقصيدة نفسها.

#### ٤ - اطراح فكرة النسق الجمالى أو تعديلها جذريا:

عندما ندين الأدب الحديث لفشله فى الخضوع إلى المعايير التقليدية للوحدة، والنسق والتلاحم، فإننا نخرج على الموضوع، ونحاسب هذا الأدب بمعايير يرفضها أصلا، أو يسعى وراء طرائف جديدة لتحقيقها. وعندما يهاجم ناقد متميز مثل إيفور ونترز "وهم الشكل المحاكى" (أى الأعمال الأدبية التى تتعامل مع هيولى الحياة الحديثة فتأخذ شكل هذه الهيولى وجوهرها أحيانا)، فإنه يهاجم الكتابة الحديثة، بالمثل، لأنها تنطوى على هذا "الوهم". إن هذه الكتابة تفترض أن الإحساس بالواقعى قد استهلكته الواقعية التقليدية، ولم يعد أمام كتابها سوى ضرورة، التشويه، وعندئذ، يمكن تطوير قانون مؤاده: أن الأدب الحديث يحل المعيار الجديد لتعبيرية جمالية (إستطبيقية) محل المعايير التقليدية للوحدة، أو ربما - على نحو أكثر دقة - يقلل من قيمة الوحدة الإستطبيقية فى سبيل تعبيرية مثلمة متجزئة.

إن توقع الوحدة الشكلية يتضمن هدوءاً عقلياً وانفعالياً وفلسفياً بالطبع. ذلك لأن هذا التوقع يفترض أن الفنان يعلو مادته، مسيطراً عليها، واعياً بنهاية وشبكة الحدوث، كما لو كان هذا الفنان قد أجاب عن أسئلته، أو أن أسئلته التي يطرحها أسئلة ممكنة الإجابة. وليس لدى الكاتب الحديث شيء من هذا القبيل، أو - على الأقل - لا يأخذ الكاتب الحديث هذه الفرضية مأخذ التسليم. إنه كاتب إشكالي، يطرح معضلات لا يستطيع - بل ما أسرع ما لا يرغب في - حلها. وهو يقدم معركته مع هذه المعضلات بوصفها مادة شهادته، وأياً كانت الوحدة التي يتخذها عمله، فإنها تتبع من الإيقاع الانفعالي والاندفاع وراء إكمال هذه المعركة، دون إجابة، أو حتى نهاية، فلقد أصبحنا نستريب في الإجابات والنهايات بعد كافكا.

وكما لاحظ جراهام هو، على نحو لماح، وهو يتحدث عن «الأرض الخراب» لإليوت:

لقد أصبحنا نائمين بمستوى من التلاحم، لم نكن نراه كافياً في أي قصيدة سابقة. إن وحدة الأثر الانفعالي تصرف الانتباه عن التقطع المنطقي وعن التباين البلاغي الغريب. إنها قصيدة عن الإحباط، والجفاف، والخوف،

وفساد الحياة - كانت هذه علامات يطالعها كل إنسان،  
ولقد تجاوزت هذه العلامات مع صور المدينة الحديثة التي  
أثارت النقاد ممن وصفوا القصيدة بأنها تعبير عن  
«إحباط جيل»، وذلك ما رفضه المؤلف حاسما، بعد ذلك  
بسنوات، ولكن هذه العلامات كانت معبرة بطرائقها  
الخاصة بلا شك عن الحس الوحيد الذي يرتبط بوحدة  
الفرض في القصيدة.

#### ٥- تتوقف الطبيعة عن أن تكون موضوعا للأدب ومهادا له:

تحولت الطبيعة - على نحو جزئي، مع وردزورث - من مهاد  
عضوى إلى فكرة تستدعى أو تتذكر، ومضت في التحول حتى توقفت عن  
أن تكون طبيعة طبيعية. إننا نلاحظ نهر ليفي، أو غابات المسيسيبي، أو  
النهر الكبير بضفتيه أو ريف أبروزي، ولكننا نلاحظ هذه الأشياء  
بوصفها علامة حرمان في الأغلب أو علامة حنين أحيانا. إنها هناك،  
ولكنها ليست بيتنا الذي نسكنه.

#### ٦- تصبح المخالفة - بكل ما تتطوى عليه من مفاجأة وإثارة

وصدمة وتحدي الرعب - عنصرا موضوعيا (موتيفة) سائدا:

أستعير من ج. س. فريزر مقابله الالفة بين شاعر تقليدي يقول:

الحب ينادى الحب  
الحب يجيب الحب  
من نهايات الأرض، تشده موسيقى خفية  
فوق الأراضي البازغة والمظلمة  
يأتى الحب إلى الحب  
يأتى إلى القلب بالشجاعة والقدرة  
فارا من الجحيم،  
من عذاب نار موجعة،  
من عرض البحر الغريق،  
من حطام سفينة الخوف والألم،  
من رعب الليل.

وشاعر حديث يقول:

أكره وأحب

تسألنى كيف يكون ذلك؟

لا أدرى، ولكنى أعرف أنه يمزقنى.

والشاعر التقليدى هو روبرت بريدجز الذى كان يعيش بعيدا فى  
زمن يرجع إلى القرن العشرين، أما الشاعر الحديث فهو توأمنا  
كاتولوس.

إن الكاتب الحديث يكبح وراء الإحساسات، بالمعنى الجاد والحاد للكلمة. وهو لا يفكر فى الموضوع بوصفه شيئاً يستعيده أو يسترجعه، بل بوصفه شيئاً يغزوه وبوسعه، وقليلًا ما يعول هذا الكاتب على الحكمة، وإذا فعل فإنه لا يكفر فيها بوصفها شيئاً يحفر عنه فى مناجم التقاليد، ولكن بوصفها شيئاً ينتزعه خلال ممارسته النفاذ إلى الذات، وتحطيمها أحيانًا. إن هذا الكاتب يظل محسوسًا بالأعماق، أيا كانت هذه الأعماق: أعماق المدينة، أو النفس، أو الأسرار، أو أحياء الفقراء، أو أقصى درجات الإحساس الذى ينجذب إلى الجنس والخمر والعقاقير، أو تجمعات الأغفال الذين تعج بهم أزقة المجتمع البلاء والمجرمين، أو القاصدين إلى قرارة الوعى. وليس سوى چويس، بين الكتاب الحديثين، من يتم الرحلة الكاملة خلال هذه الأعماق فى الوقت الذى يظهر فى شوارع المدينة المألوفة وحياتها المتطورة. وذلك واحد من الأسباب التى جعلته أعظم كتاب الحداثة، فيما أرى، بل السبب الذى يشير إلى ما وراء تحرر الحداثة.

وتسقط القيم التقليدية للأقوال الماثورة، سواء بمعناها الأخلاقى العام أو معناها الأدبى الخاص. وفى الوقت نفسه، تظهر ضرورة التنقيب فى كل شىء إلى أبعد مدى، لاكتشاف حدوده الداخلية والخارجية، بل أكثر من ذلك، تنفجر الحدود نفسها. ويظهر أشباه الأنبياء الذين



يحتقرون فكرة الحدود، ليمضوا إلى ما هو أبعد وأبعد، تحركهم الرغبة الدائمة في السفر، رافضين الاعتراف بأى حد لما يمضون إليه، سوى فكرة السفر نفسها.

#### ٧- تصبح البدائية النهاية الأساسية للكتابة الحديثة:

إن وفرة المخالفة تفضي إلى الانحدار، ولا معنى لذلك سوى سرعة الوصول إلى البدائية. ذلك لأن البحث عن المعنى، في الحالات المتطرفة للكائن، يكشف تطلعا إلى الأولى، وإلى ما لم يكن الإنسيان يعانيه حتى في لحظات خلقه. لقد تحدثت عن احتقار الثقافة، والتمرد العارم (الذي هو جانب مهم من الحداثة) على التشذيب، ولكن يقترن بهذا التمرد عودة إلى الخصائص الأولية للإنسان، والنفور من مواهبه، وازدراء الذكاء، مما يتسرب في أعمال كتّاب مختلفين مثل رامبو، ودستيوفسكي وهارت كرين. ولأن الوعي الحديث مهموم دائما بمشكلة المابعد، والتساؤل عما يمكن أن يحدث، بعد هذه التحولات والفتوح في مجال الحساسية، فقد ظهرت البدائية بوصفها إمكانية، تنطوي على أمل في رؤيا جديدة، أو قوة جديدة، ترادف العافية وتجدد الوعي، والانعتاق من العقلانية الواهنة.

وقصة د. ه. لورنس «المرأة التي انطلقت بعيدا» نص أساسي في هذا المجال، فهي خرافة فعلية، مؤثرة وسخيفة معا، عن امرأة بيضاء تلتمس قبيلة هندية، لتسلم «وعياها العصابي المهتز» إلى إلهها الشمس الطاعن، كي «تنجز التضحية وتحقق القوة».

ولكن هناك نوعاً آخر من البدائية، داخل محيط الحداثة، أكثر غموضاً وتطرفاً، لا يجذبنا بأمل العافية، بل الدمار، وهو بدائية تتخلى عن الحضارة وإحباطها، لتستبدل بها تأسليّة تعود إلى صفات الأسلاف الأول الذين ابتعد عنهم الإنسان كل الابتعاد. والقصة الأساسية التي تعبر عن هذا العنصر (التيمة) هي رواية جوزيف كونراد «قلب الظلمات»، حيث لا يتردد مارلو، الراوى والمنشى، فى أن يكشف فتنته بالقوة الوحشية لثور الغابة. إذ لم يكن ذلك الثور - فيما يراه كيرتز، وفيما يراه مارلو نفسه، بعبارة ليونيل تريلنج - «نبيلاً جذاباً، ساحراً، بل كان... خسيساً، ودينياً، وطاغياً فى جاذبيته المخيفة التى تأسر من يراه». وينطوى هذا النوع من البدائية - وهو لا ينفصل عن رهق *ennui* الانحدار - على رغبة قاهرة فى تدمير وطأة القيود الاجتماعية، والأخلاق الهشة المضجرة للكبت الحضارى. ولقد كتب الشاعر اليونانى كفافيس قصيدة لافتة، يتوقع فيها سكان مدينة حديثة غزو البرابرة، ولكن السكان يعانون خيبة أمل موجعة، فى النهاية، فالبرابرة لم يأتوا رغم كل شىء. وكان على هؤلاء السكان أن يعودوا إلى حياتهم التى ألفوها فى الماضى، ومن ذا يستطيع احتمال ذلك؟!:

ماذا يعنى هذا القلق المفاجئ

وهذه الحيرة؟ (كيف أضحت وجوه الناس ممتعة؟!)

لماذا خلت الشوارع والميادين بهذه السرعة؟

ولماذا يعود كل إنسان إلى بيته

تائه الفكر؟

ذلك لأن المساء قد أتى ولم يأت البرابرة

ووصل البعض من الحدود

يقول إنه ليس هناك برابرة

والآن، ماذا سيحدث لنا بدون البرابرة؟

لقد كانوا نوعا من الخلاص.

**٨- يظهر إحساس جديد بالشخصية والبناء ودور البطل في الرواية:**

تحل الطبيعة الإشكالية للتجربة محل تجربة الطبيعة الإنسانية، لتصبح الإشكالية موضوعا سائدا في الرواية الحديثة، وبقدر ما يتخلى الروائي عن فرضية الحياة المعروفة يتحول إلى مشكلة المعرفة ذاتها، بوصفها شرطا يسبق تصوير أى حياة على الإطلاق. ولا تغدو المهمة الأولى قرينة التصوير بل افتراض وضع، يتمكن به الروائي من إضفاء مصداق المعاصرة على مادته.

ويكف الروائي عن النظر إلى الشخصية بوصفها كيانا ثابتا مركبا، ينطوى على مجموعة من الخصال المتاحة، في مصنفات السلوك

وتقارير الأوضاع النفسية، كما كان الأمر في الماضي، ويلاحظ  
د. هـ. لورنس أنه فقد الاهتمام بخلق «الذات القديمة الثابتة للشخصية»،  
ويريد أن يقدم «ذاتاً أخرى»، يتأبى معها الفرد على التعرف، إذ يمر  
بحالات متباينة تحتاج إلى عس أعمق من كل ما استخدمناه، لنكتشف  
الحالات المغايرة لعنصر ثابت، ولم تكن هذه الملاحظة الشهيرة تقريراً  
عما فعله لورنس في «نساء عاشقات» أو «قوس قرح»، بل كانت تعبيراً  
عن اهتمام شائع بين الروائيين الحديثين، من أمثال چويس وفوكنر؛ ذلك  
لأن هؤلاء الروائيين لا يعالجون الشخصية بوصفها كياناً متلاحماً  
محدداً، محكم البناء، بل بوصفها ميدان معركة نفسية، أو مجال حيرة  
تتأبى على الحل، أو أفقاً لدفق الإدراك والإحساسات، ولكن هذا الاتجاه  
الذي يسعى إلى إذابة الشخصية في مجرى تجارب مفتتة، في نوع من  
التنقيط الروائي، أشبه بطريقة التنقيط في الرسم Pointillism يفسح  
السيبيل إلى اتجاه معارض (زيمبا كود فعل متطرف له، ولكن يظل رد  
الفعل المتطرف نفسه نقيضاً للمفاهيم التقليدية للشخصية الروائية)  
تفصل فيه الشخصية عن السيكولوجيا، لتقتصر على مسار من  
الأحداث الموضوعية الخالصة.

وما يلفت الانتباه أكثر من ذلك كله التغيرات الهائلة التي تطوى  
عليها الرواية الحديثة في معالجة البطل، ولذلك أتخذني عن نهجى السريع  
(التلغرافي) وأتوقف لتقديم بعض التفاصيل القليلة:

لقد فقد العالم الحديث إيمانه بالقدر الجمعي، ولذلك صار من الصعب على البطل الروائي الحديث التيقن من امتلاكه، أو امتلاك أحد غيره، نوع القوى التي يمكن أن تغير الوجود الإنساني، ولم يعد البشر، بدورهم، يشعرون بأنهم مقيدون أو متصلون على أساس من قرابة مقدسة أو حتى زمانية، ولذلك صار من الصعب على هذا البطل أن يؤمن بنفسه، بوصفه الكائن المختار الذي يقترف الفعل، في سبيل أمر مقدس، أو إرادة وطنية.

لقد كانت العلاقة بين الفرد والجماعة مشكلة أهل التأمل، منذ بداية الحقبة البرجوازية، وغالبا ما تظهر هذه المشكلة، في الرواية الحديثة، بوصفها صداما بين الكائن الواعي الذي يجسد طاقة الإنسان من ناحية، والمجتمع الذي يتحرك في إيقاع غير شخصي، عدائي، لا يبالي بهذه الطاقة من ناحية ثانية، وأنا أميل إلى التسليم، على سبيل التقابل، بوجود اتحاد بين القيمة والقوة، بين الإحساس بالخير والقدرة على تحقيقه، في أنواع بعينها من البطولة القديمة أو التقليدية. أما الأدب الحديث فتنفصل فيه القوة عن القيمة انفصلاً جذرياً، كما يحدث، في روايات همنجواي مثلاً، حيث يكون ثمن الشرف هو رفض العالم غالباً. وفي روايات مالرو، فإن ضرورة الفعل تقطعها قناعة بعثيته. أما في روايات سيلونى، فإن شرط الإنسانية هو الاستعداد للفعل، ولكن تسقط ظلال الشك بين الإدراك والفعل.

ويجسدُّ هذه الثنائية د.هـ.لورنس الذى ليس روائياً عظيماً فحسب، بل بطلاً أساسياً فى الأدب الحديث. لقد قال: «ما دمت أنا أنا، وأنا أنا فحسب، ولست سوى أنا، وما دمت وحيداً بالضرورة وإلى الأبد، فإن سعادتي النهائية تتمثل فى أن أعرف ذلك وأقبله وأحيا به، بوصفه لب معرفتي». وتلك هى معرفة الذات عند بطل د.هـ.لورنس، هذا البطل القوي فى كبريائه، المعتل فى قوته. ولكن هناك د.هـ.لورنس آخر، يقول: «إن ما يزعجنى هو الإحباط المطلق لغريزتي الاجتماعية الأصلية... أحسب أن الغريزة الاجتماعية أعمق من الغريزة الجنسية، والقمع الاجتماعى أكثر تدميراً.. أنا ضجر حتى من فرديتى، وأنفر حتى من البشر الآخرين». وذلك هو تطلع بطل لورنس، المتلهف على أتباع، والذى يضيق بكل من يقترب منه، فى الوقت نفسه. ولا يمكن أن ينحل هذا الصراع، فى زماننا، ذلك لأن بطل لورنس يظل منقسماً بين فرديته المطلقة وإحباط غريزته الاجتماعية.

ومن الممكن أن أمضى قدماً، لأسرد مجموعة من خصال «البطل الحديث»، ولكن ليس بوهم أن أية شخصية روائية لا بد أن تنطوى على هذه الخصال، أو حتى على أغلبها:

- إن البطل الحديث يؤمن بضرورة الفعل. إنه يريد أن يترك «أثراً على الخارطة»، بعبارة مالرو. ولكن الدافع الأخلاقى الذى يقود هذا البطل إلى الإيمان بالفعل يجعله غير كفى لهذا الفعل فى الوقت نفسه،

فيغدو هذا البطل شاكاً في قيمة الأثر الذي يتركه، بل غير واثق من أنه قد يحدد مكان الخارطة نفسها.

- ويعرف البطل الحديث أن البطولة تتطلب الجسارة، تقليدياً، ولكنه يكتشف أن مأزقه يتطلب الشجاعة. الجسارة تشير إلى طراز الفعل، والشجاعة إلى طراز الكائن. وما دام الأمر صعباً على هذا البطل، في المصالحة بين متطلبات الفعل ومتطلبات الكائن، فإنه يتعلم أن استدعاء الشجاعة يعنى تخليه عن الجسارة فيصل به الإحساس بالعبء الذي ينوء به إلى الوضع الذي وصفه وليم جيمس، عندما قال: «البطولة على حافة التهور دائماً، ولا تظل حية إلا بالجري، حيث كل لحظة هروب».

- ويعرف هذا البطل أنه يمكن أن يمارس الفعل بكل طاقته، عندما يرتاد عقيدة، لها معناها الكامن في المخطط الإنساني، سواء بالقياس إليه أو بالقياس إلى أتباعه. ولكن كلما بذل هذا البطل نفسه ملامح البطولة اقتنع بعبثية الوجود؛ فالآلهة لا تخاطبه، وليس هناك أنبياء يهتدى بهم، ولا نظريات تهدى من روعه.

- كان البطل الكلاسي يتحرك في عالم ممتلئ بالمعنى والغاية. ولقد خلف الإيمان بالغاية مكانه للإيمان بالتقدم، في الحقبة البرجوازية الباكرة، ولذلك تمكن البطل من البقاء، وإن كان ظل يرى طريقه عبر مزحة التقدم غالباً. ولكن مشكلة البطل صارت أصعب، الآن، ذلك لأنه يعيش في عالم تحرك إلى ما بعد فكرة التقدم نفسها.

- غالباً ما يبدأ البطل الحديث بتوقع تغيير العالم، ولكنه بعد وقت يطرح السؤال الجذري: هل أستطيع تغيير نفسي؟ ويتساءل على نحو قريب من تساؤل دميان، في رواية هرمان هسه: «لم أرد سوى أن أعيش مستجيباً لما أتلقاه عن ذاتي الحقّة. لماذا كان ذلك أمراً بالغ الصعوبة؟!»

- إذا انتهى هذا البطل إلى أن العالم يتأبى على التغيير، فقد يحاول أن يخلق عالماً سحرياً من صنعه، كما في روايات همنجواي، تعيش فيه قلة قليلة تعسة، تحكمها شفرة ذاتية صارمة، تتمكن بها هذه القلة القليلة من الصراع، والتجدد، والهزيمة الجليلة.

- ولكن يظل البطل الحديث مؤمناً بالبحث في الغالب، وأحياناً بالكأس المقدسة، بيد أنه يكف عن الاقتناع بجدوى البحث خلال الفعل العام، وبالقدر نفسه لا يعرف أين يمكن أن يجد الكأس المقدسة. وإذا حدث وكان هذا البطل أمريكياً، اسمه جاي جاتسبي، فقد يبحث عن هذه الكأس على شواطئ لونغ أيلند. ومع ذلك فهناك ما يبرر الاعتقاد بخطأ هذه المحاولة.

- يتحول البطل الحديث عن الفعل البطولي إلى بطولة الوعي، وهي بطولة لا تتاح إلا في الهزيمة، إنه بطل يأتي غازياً، ويظل حاجباً، ويلتمس، في وعيه، الغايات الأخلاقية التي قيل إن البطل التقليدي قد



وجدها خلال الفعل. ولكن البطل الحديث يتعلم «أن الإنسان يشبه معاناته»، كما قال كيو جيسورز، في رواية مالرو «قدر الإنسان».

- ويكتشف البطل الحديث أنه لا يمكن أن يكون بطلاً، ولكنه يستطيع أن يستخلص شيئاً من البطولة، خلال استعداده لمواجهة نتائج هذا الاكتشاف.

٩- وأخيراً، تصبح العدمية هاجساً أساسياً، شيطاناً كامناً، في قلب الأدب الحديث:

تظل الحداثة متفتحة لا تنفلق على نفسها قط، في تصوير أو تحليل ولذلك تظل متميزة بتعددتها، وفوضاها الرائعة، والتزامها جماليات التجدد (اللانهاى) وارتجالها «تقاليد الجديد» - تلك المفارقة التي تنطوى على حدود لما ليس له حدود. وكما تتجذب بعض أعمال الحداثة إلى شكل يتحرر من البداية والنهاية تنجذب الحداثة نفسها إلى حياة بلا ثبات أو نهاية. ولكن إذا كان هناك هاجس ملح يسيطر على الحداثة الأدبية فهي أن الكاتب لا ينبغى أن يكتب شبح العدمية داخله، بل عليه أن يطلقه حتى لا يتدمر به.

والعدمية ليست مصطلحاً واسع المدى في إشارته فحسب، ولكنها مصطلح مشحون بانفعال تاريخى. إنها تشير - على الأقل - إلى ما يلي:

- نظرية بعينها، موضوعية في نبرتها، لتمرّد شامل ضد السلطة التقليدية، ظهرت في روسيا، في منتصف القرن التاسع عشر.

- تقبل التسليم الذي يؤكدّه الوعي بضياح الإيمان بالنواهي المتعالية والقيم المدنية على السواء، بوصفها دليل السلوك الأخلاقي. ويقترن بهذا التسليم شعور بغياب المعنى عن الوجود الإنساني.

- ضياح الدوافع الكامنة التي تعمل من أجل وجود نشط فاعل، تلك الدوافع التي لا نعرف أثرها إلا بعد انهيارها في وعينا.

ولقد كان دستيوفسكى أول ممهد بارزٍ للعدمية، في الأدب الغربي. إذ لم يكن هناك شيء يؤمن به سوى الإحساسات، تلك التي سرعان ما تستنزف نفسها بنفسها. أما الله فالوصول إليه مستحيل، ولكن كل شيء مستحيل من غير وجوده. ودستيوفسكى مكر البراعة، مكر الابتداع، في إدراكه أوجه العدمية. إنه يراها، أولاً، بوصفها فوضى اجتماعية بلا حدود أو حياء. ولذلك يحول بيوتر فيروفنسكى أخلاق تجربة الحداثة إلى إعجاب بالانتحار الجماعي، في عريضة تعطيله، وسخريته من فكرة الغاية نفسها، متلاعباً بالكلمات المتعالية، كي يفرغها من معناها، بواسطة السخرية الحكائية. ويسأل ضابط جيش عجوز، في «المسوسين»: «كيف أكون ضابطاً، إذن، إذا لم يكن الله موجوداً؟». وفي السخرية التي تعقب السؤال، يخيل للمرء أن دستيوفسكى يشارك فيما يشبه الازدراء

والافتتان على السواء. وتظهر العدمية فى ثوب من الأخلاق، خلال شخصيتى كيريلوف وإيفان كرامازوف. الأول رجل النقاء والثانى رجل الجدية. ولكن طيبة كليهما لا تحفظهما على الإطلاق، ذلك لأن الخواء يقيم، مستريحاً، فى قلوب أصحاب النزاهة، فيما يقول دستيوفسكى. أما ستافروجين هذا «الأفعى المراوغة»، الغارق فى اليأس الميتافيزيقى، والمعلق فى حبال «شياطين السخرية»، فتصل العدمية به إلى أقصى درجاتها، لتصبح قارة فى الطبيعة البشرية التى لا يمكن أن تكون شيئاً. و«كلنا عدميون» فيما يقول دستيوفسكى، فى حومة صراعه لأن يكون شيئاً آخر. ولكن إنجازه العظيم يتمثل فى أنه يحس الصلة المتأصلة بين العدمية بوصفها نظرية والعدمية بوصفها تجربة ضياع، كما يقرر نيتشه فيما بعد. وكما لاحظت جين أوستن أن الانحراف اليسير يفضى إلى كوارث أخلاقية فى السلوك- يلح دستيوفسكى على أن الإذعان العابر للسأم، يمكن أن يفضى بالإنسان إلى الخواء، مباشرة.

ويكتب فلويبر، رغم أنه لم يكن مهتماً بالجانب التجريدى من المشكلة، قائلاً: «الحياة فظيعة إلى درجة لا يمكن احتمالها إلا بتجنبها. ولا يمكن لذلك أن يحدث إلا بالحياة فى عالم الفن». وفكرة الفن بوصفه ملاذاً من خواء الحياة فكرة متأصلة فى الحداثة. إنها فكرة راسخة عند نيتشه الذى لم ير فى موت الإله شيئاً جديداً، أو فادحاً، بل مجرد حقيقة مطروحة. وما يسميه نيتشه بالعدمية هو خواء القيم الناتج عن هذا

الموت، والإحساس بالعزلة الذي يعقب هذا الخواء. ولكن نيتشه يقرن  
العدمية بالجزم بوجود الإله، والجزم بعدم وجوده على السواء، على  
أساس أن الجزم الأول يسلب العالم دلالة النهائية، بينما يسلب الجزم  
الثاني كل شيء معناه:

إن دمار التفسير الأخلاقي للعالم.. ينتهي إلى العدمية. «كل شيء»  
بلا معنى...» منذ كوبرنيكوس والإنسان يندفع من المركز إلى «x»... ماذا  
تعنى العدمية؟ إنها تعنى أن أعلى القيم تفرغ نفسها من القيمة. يضيع  
الهدف وتضيع الإجابة عن سؤالنا «لماذا؟».

ويعنى ذلك كله أن العدمية تظهر، أساسا، لتدل على غياب الصلة  
بمصادر الحياة، ولذلك تقترن بأفة السأم فى التجربة والأدب، دائما وإن  
تميزت عنها تحليليا.

وعندما أدرك دشتيوفسكى ذلك كله حاول أن يخيف الملحد داخله،  
وداخل معاصريه، فقال إننا بمجرد أن ننكر الله يصبح كل شيء - كل  
شيء رهيب - ممكنا. ولكن نيتشه يقدم إجابة مناقضة، فيعلن أنه بمجرد  
أن يكف الإنسان عن الإيمان بالله أو الأبدية، "يصبح مسئولاً عن كل  
شيء حتى عن كل شيء يولد من الألم ليعانى الحياة". ولذلك تصبح  
مواجهة الخواء العدمى، عند نيتشه، مقدمة أساسية للعناية الإنسانية،  
على نحو ما أصبحت عليه عند الوجوديين، فيما بعد.

ولقد أخذ هذا العنصر (التيمة) سبيله الذي انسرب في أدب  
الحدائث كله، بقدر لافت من طاقة الإبداع وتنوعه، ولذلك يقف الإيمان  
والنفي متوازين، إلى النهاية، على حافة علامة الاستفهام، في كتابات  
كافكا، دون أن تكون هناك إجابة أو نهاية، ودون أن نعرف - على سبيل  
اليقين - هل تحققت العدالة في «المحاكمة» أو تكشففت في «القلعة»،  
فالملاك الذي صارعه كافكا دون هوادة، ببطولة، هو ملاك العدم. أما  
مازسيل بروسست فيصوغ عالما اجتماعيا سميكا، بطريقة رائعة، غنيا في  
نسيجه، لكنه مجرد ظل، مجرد ربح تنسرب. والأمل الوحيد الذي قد  
نصل إليه، أحيانا، في هذا العالم، هو الأمل في قوة الفن، ذلك الحاجز  
الرقيق بين البشر والماوراء الذي لا يحمل «الحكم الحقيقي الأخير».

ولقد رأى توماس مان قوة الفن هذه بوصفها عفريت العدمية الذي  
تنتقل بدائله من رواية إلى أخرى، فكان نذيرا بالمرض في «موت في  
البندقية» وخالقا مدمرا في «دكتور فاوست»، ذلك الذي يحطم كل شيء  
خلال التهكم والسخرية. أما بريخت فينظر شذرا إلى بغى مدينة العدم  
المألوفة، يتقيا عندما تقترب ملتصقة به، لكنه يختطفها ليزوجها فكرة  
سلطوية، فتكون النتيجة هي استعادة حبه للعالم المعاصر. ولكن ليس  
سوى چويس من انهمك في أعمق الكشوف الحديثة للعدمية، ذلك لأنه

رأها فى كل مكان: فى مكتب الصحيفة، وفى الكنيسة، وفى الشارع  
والسرير، خلال المتسامى والمألوف، وعندما يعرض جويس شخصياته  
لكل أشكال الغثيان **naused** واحتقار الذات، ويصل بستيفن ديدالوس  
إلى صرخته المدوية - لا شىء **Narung** - فى الماخور، يظهر جويس  
للعيان «تأكيدا متوثبا، لا يلوثة شىء، لحياء تنسرب فى كل حركة من  
كتابات»، كما يلاحظ وليم تدوى. أما أولئك الذين يتبعون خطى هؤلاء  
الأساتذة فإنهم يتراخون فى معركة الموت، مع العفريت الذى لاشكل له،  
فيستهل بعضهم هدنة فرحة معه، من بين تقاليع اللحظة، ولكن قوة المثال  
تظل عظيمة تنسرب فى مهادنة الممثل. وإذا كان كاتب مثل نورمان ميللر  
لا يختار المصارعة الكاملة، بالجسد كله، مع الملاك الذى واجهه كافكا،  
فهناك لحظات يكون فيها ميللر مستعدا لنوع من مصارعة اليد.

إن العدمية تكمن فى مركز كل ما نعنيه بالأدب الحديث، سواء  
بوصفها موضوعا أو علامة؛ ذلك لأن الرعب الذى ينتاب العقل الحديث  
هو رعب اللامعنى والموت الأبدى. ولن يؤرقنا موت الآلهة إذا لم يكن علينا  
أن نموت إلى جانبها فى اكتشاف موتها. ولذلك تناضل الحساسوية  
الحديثة، على نحو بطولى، متلهفة على تجدد أبدى، كما لو كانت لا تكف  
عن السعى وراء طرائق تؤمن بها نهايتها.

ولكنها لن تموت ببطولة أو هدوء، في صراع انتصار، إنها سوف تعيش وراء العصور، خلال التجسد الفج والمحاكاة الهازئة. لقد ترهل الشباب الأعرج، وصار يفص بالاستحسان ويثلف عليه، من عالم كان قد رفضه، ولم يعد هذا الشباب يتنسم نسيم النقى النقى. وليست محنة الحداثة في عداة هؤلاء الذين جاؤا من قبل، بل في عداة هؤلاء الذين جاؤا من بعد، فكانت رعايتهم استيعابا للحداثة وامتهانا لها.

ترى كيف تصل الحركات الثقافية العظيمة إلى نهايتها؟ إنها مشكلة لم يتأملها مؤرخو أدبنا بالقدر الكافي، ربما لأن البداية أكثر بهاءً ورونقاً، أو لأن المشكلة تبدو صعبة الآن على نحو خاص؛ فلا توجد في تاريخ الغرب، فيما أرى، حقبة ثقافية تشبه تلك التي نسميها الحقبة الحديثة، ولكن علامات الشجب قد بدأت في الظهور على أي حال، ولم يتبق أحد سوى بيكيت يذكرنا، وحيداً، بما كانت عليه الحداثة ذات يوم. وفي الوقت نفسه، ابتذل ديكور الأمس وسلبه، وصارت ضوضاء التمرد تنال التمجيد في سمر أجوف، ولا يحظى القليل الذي بقي من الحداثة إلا بالإنكار، بوصفه كبرياء المعارضة.

ترى كيف يمكن لموت لا يثير الحسد أن يتحقق لأولئك الذين لم يعد لهم مبرر للحياة، ومع ذلك فهم أعجز من أن يموتوا؟! إن الحداثة لن

تصل إلى نهاية، فسوف تستعيد الحقب أهازيج جربها. ولكن النتيجة التي تنتظرها أكثر إيلاما وأقل جلالا، من كل ما حدث في الحركات الثقافية السابقة، ذلك لأن الانتشار والإعلان والإثارة تتربص بالحدائث، لتحولها إلى نوع من التقليد الهزلي اللفظ. وليس هناك مصير أسوأ من الموت كهذا المصير.





## الحدائثة: أمس واليوم وغدا (\*)

مارشال بيرمان

### تقديم الترجمة:

النص التالي مقدمة كتاب مارشال بيرمان *Marshall Berman* "كل ما هو صلب يذوب في الهواء- تجربة الحدائثة". وهو يكاد يكون أهم الكتب التي صدرت عن الحدائثة بالإنجليزية، منذ ظهوره في مفتح الثمانينيات (صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٨٢ تحديدًا). وعنوان الكتاب مأخوذ من عبارة شهيرة لكارل ماركس وينطوي على تعريف ضمنى لتجربة الحدائثة، بوصفها تجربة خلخلة لكل ما هو ثابت، وأهم ما يميز هذا النص أنه يؤكد - أولاً - أن الحدائثة تفقد قيمتها لو فقدت صلتها بالحياة والواقع. ويحرص - ثانياً - على تأكيد الطابع الراديكالي والحيوية الجدلية للحدائثة، بالمعنى الذي يجعل من ماركس أحد أهم روادها ومؤسسيها. ويلح-

---

(\*) العنوان الأصلي للمقال: "Modernity: Yesterday, Today and Tomorrow" وهو مقدمة كتاب:

Marshall Berman, "All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity", Penguin Books, Reissue Edition, 1988.

وقد ترجم هذا المقال ونشر في مجلة إبداع، وزارة الثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد ٤، أبريل ١٩٩١.

ثالثاً- على إبراز الدلالة الموجبة لحدائثة القرن التاسع عشر بوصفها المنبع الأول الذي يجب أن تتولد عنه المعاني الإيجابية المضمنة في كل حدائثة ، وتصحح مسارها . ويبرز- رابعاً- موقفاً سلبياً مما آلت إليه نزعات الحدائثة في القرن العشرين، خصوصاً ما وصلت إليه من أيديولوجيا عاجزة، تبطن أشكال "مابعد الحدائثة" ، وصياغاتها، في السبعينيات، ومنها صياغة إيهاب حسن الناقد المصري الأمريكي الذي يعد من أهم منظري "مابعد الحدائثة" الأمريكية. وإذا كان هذا النص يسترجع التقاليد الإيجابية لحدائثة القرن التاسع عشر، وقيمها الجدلية، وعلاقتها بالواقع، وحلمها بالمستقبل، في مواجهة مابعد حدائثة السبعينيات الأمريكية التي مازالت أصدائها تتردد عالية، فإنه يفعل ذلك على أمل إبقاء قوة الدفع الخلاقة في الحدائثة، ومن منظور يسقط الماضي الموجب للحدائثة على مستقبلها، تجاوزاً لحاضرها الأمريكي الذي يرفضه صاحب النص الأمريكي.

\* \* \*

هناك طراز من تجربة حيوية يشترك فيها رجال ونساء عبر العالم كله، اليوم، هي تجربة الذات والآخرين، تجربة إمكانات الحياة ومخاطرها. سأسمى هذه التجربة "حدائثة" *modernity*، فمعنى أن نكون

محدثين هو أن نجد أنفسنا فى مناخ يعدنا بالمغامرة والقوة والبهجة والنماء وتغيير أنفسنا والعالم. وفى الوقت نفسه، يهددنا بتدمير كل ما لدينا، كل ما نعرفه، كل ما نحن عليه . إن المناخات الحديثة تختصر كل الحدود الجغرافية و العرقية، حدود الطبقة والقومية، حدود الدين والأيدولوجيا. بهذا المعنى، يمكن أن تأتى الحداثة لتجمع البشرية كلها فى وحدة. ولكن هذه الوحدة وحدة إشكالية ، هى وحدة اللاوحدة؛ لأنها تضعنا فى معترك من التفكك الدائم والتجدد، من الصراع والتضاد، من الغموض والمعاناة، فأن تكون حديثا هو أن تكون جزءاً من عالم "كل ما هو صلب (فيه) يذوب فى الهواء"، كما قال ماركس.

والبشر الذين يجدون أنفسهم وسط هذا المعترك عرضة لأن يشعروا أنهم الأوائل، وربما الوحيدون، الذين يمضون خلال هذا المعترك. هذا الشعور يولد أساطير متعددة للحنين إلى فردوس مفقود لما قبل الحداثة. والحق أن عددا هائلا متزايدا من البشر يعانى ذلك منذ ما يقرب من خمسة قرون. ورغم أنه من المحتمل أن يكون أغلب هؤلاء البشر قد عاينوا الحداثة، بوصفها تهديدا جذريا لكل تاريخهم وتقاليدهم، فإن الحداثة قد طورت تاريخا خصبا وتقاليد ثرية خاصة بها، فى مجرى خمسة قرون. وأنا أريد أن أستكشف هذه التقاليد وأخطط لها، وأن أفهم

الطرائق التي يمكن بها لهذه التقاليد أن تثري حياتنا وتقويها، والطرائق التي يمكن بها أن تشوه أو تفقر إحساسنا بالحدثة وما يمكن أن تكون عليه.

لقد تغذى معترك الحياة الحديثة من مصادر متعددة: الاكتشافات العظيمة في العلوم الطبيعية التي غيرت صورتنا عن العالم ومكاننا فيه، وتصنيع الإنتاج الذي حول المعرفة العلمية إلى تكنولوجيا، والذي خلق مناخات إنسانية جديدة ودّمر القديمة، وتسارع بكل إيقاع الحياة، وولّد أشكالاً جديدة من القوة المشتركة وصراع الطبقات. والانفجارات السكانية الهائلة التي فصلت ملايين الناس عن ما اعتاده أسلافهم، ودفعتهم دفعا إلى أشكال جديدة من الحياة في العالم كله. والنمو المدني السريع والعنيف في الأغلب، وأنظمة الاتصال الجماهيري النشطة في تطورها، التي تشمل وتجمع ما بين المجتمعات المتباعدة والبشر. والدول القومية القوية المتزايدة التي تنبني وتعمل بطريقة بيروقراطية، وتسعى دائما إلى بسط نفوذها. والحركات الاجتماعية الضخمة للبشر الذين يقومون بتحدى ما يحكمهم سياسيا واقتصاديا، ويكدحون ليحصلوا على بعض ما يسيطرون به على حياتهم. وأخيرا، توجيه كل هؤلاء البشر والمؤسسات، في موازاة اتساع لا ينقطع لسوق عالمي رأسمالي يتقلب تقلبات حادة.

والعمليات الاجتماعية التي تؤدي إلى هذا المعتك وتبقى عليه في حالة من الصيرورة الدائمة، في القرن العشرين، هي ما أصبح يطلق عليه اسم "التحديث" Modernization. هذه العمليات التاريخية للعالم تدعم مجموعة متنوعة هائلة من الرؤى والأفكار التي تهدف إلى أن تجعل من الرجال والنساء موضوعات منفعة بالتحديث وذوات فاعلة له على السواء، وتمنحهم القوة على تغيير العالم الذي يغيرهم، وعلى أن يشقوا طريقهم خلال هذا المعتك وأن يجعلوا منه معتركهم الخاص. وخلال القرن الماضي، أضحت هذه الرؤى والقيم تجتمع على نحو مرّن تحت اسم "نزعة الحداثة" modernism. وهذا الكتاب دراسة في جدليات التحديث ونزعة الحداثة.

وعلى أمل أن أسيطر على تاريخ متسع كتاريخ الحداثة فإنني أقسمها إلى ثلاث مراحل. في المرحلة الأولى، تلك التي تبدأ تقريبا من بداية القرن السادس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر، كان الناس قد أخذوا يجربون الحياة الحديثة، دون أن يعرفوا تماما كنه هذا الذي يواجهونه فكانوا يتحسسون طريقهم في استماتة وبلا معرفة واضحة، بحثا عن لغة مناسبة، غير شاعرين في الأغلب بالجمهور الحديث أو الجماعة الحديثة التي يمكن في داخلها أن يتشاركوا في الآمال والمحن.

وتبدأ الحقبة الثانية بالموجة الثورية العظيمة لتسعينيات القرن الثامن عشر، فقد انبثق جمهور حديث عظيم، على نحو مفاجئ ودرامي، مع الثورة الفرنسية وأصدائها. هذا الجمهور يشترك في شعوره بأنه يعيش عصرا ثوريا، عصرا يولد انتفاضات متفجرة في كل بعد من أبعاد الحياة الشخصية والاجتماعية والسياسية. وفي الوقت نفسه، كان يمكن لهذا الجمهور الحديث في القرن التاسع عشر أن يذكر ما الذي تشببه الحياة، ماديا وروحيا، في عوالم ليست حديثة على الإطلاق. من هذا الازدواج الداخلي، من هذا الإحساس بالحياة في عالمين في آن، تبرع أفكار التحديث ونزعة الحداثة وتنتشر.

أما في القرن العشرين، المرحلة الثالثة والأخيرة، فإن عملية التحديث تتسع لتشمل العالم كله بالفعل، وتحقق ثقافة العالم النامية لنزعة الحداثة انتصارات مشهودة في الفن والفكر. ومن ناحية أخرى، يتسع الجمهور الحديث، ويتبعثر في أجزاء عديدة، تتحدث لغات خاصة غير متكافئة، فتفقد فكرة الحداثة التي يتم إدراكها بطرائق جزئية متعددة الكثير من حيويتها، ورنينها، وعمقها، وتفقد قدرتها على تنظيم حياة البشر ومنحها معنى. ونتيجة ذلك كله، نجد أنفسنا اليوم، وسط العصر الحديث الذي أضاع ضلته بجنور حدائته.

وإذا كان هناك صوت يمثل النموذج الأصلي للصوت الحديث، في الحقبة الباكرة من الحداثة قبل الثورتين الأمريكية والفرنسية فإنه صوت جان چاك روسو، فهو أول من استخدم كلمة "حداثي" **Moderniste** بالمعاني التي يستخدمها القرنان التاسع عشر والعشرون. وهو مصدر بعض من أهم تقاليدنا الحيوية الحديثة، ابتداء من أحلام الحنين إلى الماضي إلى الاستبطان النفسى إلى ديمقراطية المشاركة. لقد كان روسو رجلا قلقا إلى أبعد حد ، كما نعرف جميعا. وكثير من معاناته ينبع من مصادر مرتبطة بحياته المتوترة، ولكن بعضا من هذه المعاناة ينبع من استجابته الحادة إلى الأوضاع الاجتماعية التي كانت قد أخذت في تشكيل حياة الملايين من الناس. وقد أدهش روسو معاصريه عندما أعلن أن المجتمع الأوروبى "على شفا هاوية"، على حافة أكثر الثورات تمردا وتفجرا، ولقد عانى الحياة اليومية فى هذا المجتمع - خصوصا فى باريس، عاصمته - بوصفها دوامة، إعصارا اجتماعيا. وأنى يمكن لامرئ أن يتحرك ويعيش فى إعصار؟

إن العاشق الشاب ، سان برو، فى رواية روسو الرومانسية إلويز الجديدة، يتحرك حركة استكشافية، هى حركة النموذج الأصلي للملايين الشباب فى القرون اللاحقة. ويكتب إلى حبيبته جولى من أعماق الإعصار



الاجتماعى، محاولا أن ينقلَ إليها دهشته ورعبه، فسان برو يعانى حياة المدينة الكبيرة بوصفها "تصادما دائما بين جماعات وعصابات، تدفقا دائما متكررا من الأهواء والآراء المتصارعة.. حيث كل واحد يناقض نفسه باستمرار" و "كل شيء عبث، ولكن لا شيء يثير الدهشة، فالكل معتاد على كل شيء"، إنه عالم "ليس للطيب والخبيث والجميل والقبيح والحقيقة والفضيلة فيه سوى وجود محلى محدود فحسب". وتعرض وفرة من التجارب الجديدة نفسها، ولكن على من يريد أن يتمتع بها "أن يكون أكثر مرونة من السبيادس، مستعدا لأن يغير مبادئه حسب مقامات المستمعين، ليكيف نفسه مع كل خطوة". ويقول سان برو بعد أشهر قليلة فى هذا المناخ:

لقد بدأت أشعر بسكرة أن هذه الحياة الهائجة، الصاخبة  
تغمسك فيها. وأخذ الدوار يصيبني مع هذه الوفرة من  
الموضوعات التى تعبر أمام عيني. ولاشئ ينجذب إليه قلبي  
من بين كل الأشياء التى تدهشني، ومع ذلك فكل هذه  
الأشياء تقلق مشاعري، فأنسى من أكون ومن أنتمى إليه.

وهو يعيد تأكيد التزامه بحبه الأول، ومع ذلك فإنه - حتى وهو  
يقول ذلك - يظل خائفا: "لا أعرف فى يومى من أحبه فى غدئ". ويتطلع،

فى بأس، إلى شىء صلب يتمسك به، ولكن: "لا أرى سوى أشباح تصفع عيني، وتختفى بمجرد أن أحاول الإمساك بها". هذا المناخ - من الهياج والقلق، ومن الدوار والتمل الروحى، ومن اتساع التجارب الممكنة ودمار الحدود الأخلاقية والروابط الشخصية، ومن تضخم الذات وجنونها، ومن الأشباح فى الشارع والروح - هو المناخ الذى تولدت فيه الحساسية الحديثة.

وإذا مضينا قدما لمائة عام أو يزيد وحاولنا تحديد الإيقاعات والأجراس المميزة لحدثة القرن التاسع عشر، فإن أول شىء نلاحظه هو المشهد الطبيعى الجديد، والتميز، والنشط، الذى تقع فيه التجربة الحديثة. إنه مشهد من المحركات البخارية والمصانع الآلية والسكك الحديدية والمناطق الصناعية الهائلة الجديدة، ومن المدن المزدهمة التى تنمو بين عشية وضحاها، بنتائج إنسانية مخيفة فى الغالب، ومن الصحف اليومية والاتصالات البرقية والهاتفية، وغيرها من وسائل الاتصال العام التى تصل بين مدى لا يكف عن الاتساع، ومن الدول القومية القوية المتزايدة، وتجمعات رأس المال المتعددة الجنسيات، ومن الحركات الاجتماعية الضخمة التى تكافح أنماط التحديث الهابطة من أعلى بأنماط تحديثها الخاص النابعة من داخلها، ومن سوق عالمى لا

يكف عن الاتساع ليشمل الجميع قادرا على تحقيق نمو مذهل، وعلى أن يروع بالخراب والدمار، وقادرا على كل شيء ما عدا الثبات والاستقرار . ولقد هاجم الحداثيون العظام للقرن التاسع هذا المناخ فى حماسة، وجاهدوا لتمزيقه أو تفجيره من داخله، ومع ذلك فإنهم جميعا كانوا على معرفة كاملة به، وادين بإمكاناته، إيجابيين حتى فى رفضهم الجذرى، مرحين وساخرين حتى فى أشد لحظاتهم جذرية وعمقا .

ويمكن أن نشعر بتعقد نزعة الحدائة وراثتها فى القرن التاسع عشر، وبألوان الوحدة التى تنسرب فى تباين هذه النزعة، إذا استمعنا فى إيجاز إلى اثنين من أهم الأصوات تميزا، نتيشه الذى ينظر إليه عادة بوصفه المصدر الأولى للعديد من نزعات الحدائة فى عصرنا، وماركس الذى لا يرتبط عادة بأى نزعة من نزعات الحدائة .

وها هو ماركس، يتحدث فى لغة إنجليزية تعوزها رشاقة العبارة لكن لا تعوزها القوة، فى لندن عام ١٨٥٦ . ويبدأ حديثه بقوله: "إن ما يسمى بثورات ١٨٤٨ لم تكن سوى أحداث فقيرة، مزق وشقوق صغيرة فى القشرة الجافة للمجتمع الأوروبى، غير أنها تنبئ بالهاوية تحت السطح الذى يبدو صلبا، وتتم عن محيطات المادة السائلة، التى لا تحتاج إلا إلى أن تتمدد لتفجر قارات الصخرة الصلبة إلى شظايا" . إن

الطبقات الحاكمة فى الخمسينيات الرجعية من القرن التاسع عشر تخبر العالم أن كل شىء راسخ مرة ثانية، ولكن من الواضح أن هذه الطبقات نفسها لا تؤمن بذلك، فى الحقيقة، فيما يقول ماركس، فإن "المناخ الذى نعيش فيه يثقل كاهل المرء بقوة ٢٠,٠٠٠ رطل، ولكن هل تشعر بذلك؟". وأحد أشد أهداف ماركس إلحاحا هو أن يجعل الناس "تشعر بذلك"، وهذا هو السبب فى تعبيره عن أفكاره بصور بالغة الحدة والإسراف - الهاوية، الزلازل، الانفجارات البركانية، قوة الجاذبية الماحقة - صور ستظل أصداؤها تتردد فى الفن والفكر الحدائين لقرننا. ويمضى ماركس قائلاً: "هناك حقيقة عظيمة تميز قرننا التاسع عشر، حقيقة لا يجرؤ حزب على إنكارها". هذه الحقيقة الأساسية للحياة الحديثة، كما جربها ماركس، هى أن هذه الحياة متناقضة فى أساسها:

فمن ناحية، بزغت قوى صناعية وعلمية فى الحياة لم تتوقعها حقبة من حقب التاريخ الإنسانى. ومن ناحية أخرى، توجد أعراض للانهايار، تجاوز الأشياء المرعبة التى حدثت فى نهاية الإمبراطورية الرومانية. وفى أيامنا، يبدو كل شىء حاملاً نقيضه. فالمليكة المزودة بقوة رائعة لاختصار العمل الإنسانى وإغنائه، نشاهد إفقارها وإنهاكها. والمصادر الفتية للثروة تتحول إلى مصادر للعوز،

بواسطة رقية غريبة، وتبدو انتصارات الفن كما لو كانت  
مشتراة بضياء الشخصية. وبالمعدل نفسه الذى يسيطر  
به النوع الإنسانى على الطبيعة، يبدو الإنسان عبدا لغيره  
من البشر، أو عبدا لعاره الخاص. وحتى الضوء الخالص  
للعلم يبدو غير قادر على أن يشع إلا فى الخلفية المظلمة  
من الجهالة. ويبدو كل اختراعنا وتقدمنا كما لو كان يؤدى  
إلى قصر الحياة العقلية على القوى المادية وتشويه الحياة  
الإنسانية بتحويلها إلى قوة مادية.

هذه الألوان من البؤس والأحاجى تصيب العديد من المحدثين  
باليأس. قد "يتخلص البعض من الفنون الحديثة، لكى يتخلص من  
الصراعات الحديثة، ويحاول الآخرون الموازنة بين التقدم فى الصناعة  
والتراجع فى السياسة صوب نزعة العبودية الجديدة الجديدة أو  
الاستبدادية الجديدة". ولكن ماركس يدعو إلى إيمان حدائى فيما يشبه  
الصيفة: "من ناحيتنا، فنحن لانخطئ الروح الخبيث الذى يواصل إظهار  
كل هذه التناقضات. ونعلم أن القوى الفتية الجديدة للمجتمع لكى تتقن  
عملها... لا تحتاج سوى أن يسوسها رجال فتيون هم العمال، الاختراع  
الخاص بزماننا الحديث، مثل الميكنة نفسها". هذه الطبقة من  
"الرجال الجدد" الرجال المحدثين تماما، قادرة على حل تناقضات

الحدائث، والتغلب على الضغوط الماحقة، والزلازل، والرقى الغربية،  
والمهاوى الاجتماعية والشخصية التي يضطر المحدثون - رجالا ونساء -  
على الحياة فى غمارها. وما إن ينتهى ماركس من قول ذلك حتى ينقلب  
فجأة، فرحا، يصل رؤيته للمستقبل بالماضى، بالمأثورات الشعبية  
الإنجليزية، بشكسبير فى العلامات التي تريك الطبقة الوسطى،  
والأرستقراطية، وأنبياء التراجع البائسين، تميز صديقنا الشجاع روبين  
جود فيلو، الخلد القديم الذى يمكنه أن يعمل تحت الأرض بسرعة، هذا  
الرائد المهم، الثورة:

إن البرجوازية لا يمكن أن توجد دون تثوير دائم لأدوات  
الإنتاج، وعلاقات الإنتاج، وكل علاقات المجتمع.. والتثوير  
الدائم للإنتاج، والإزعاج المتصل لكل العلاقات الاجتماعية،  
وعدم اليقين الدائم والإثارة، تميز الحقبة البرجوازية عن  
الحقب السابقة.

إن هذه الرؤية، على الأرجح، هى الرؤية المحددة للمناخ الحديث،  
هذا المناخ الذى أحدث وفرة مذهلة من حركات الحدائث، من زمن ماركس  
إلى زماننا. هذه الرؤية تتكشف على النحو التالى:

كل العلاقات الثابتة المتحجرة بذيولها من الأهواء والآراء  
القديمة الموقرة يتم اكتساحها. كل العلاقات الجديدة

المتشكلة تغدو عتيقة من قبل أن تتحجر، كل ما هو صلب  
يذوب في الهواء، كل ما هو مقدس يتم انتهاكه. ويدفع  
البشر في النهاية إلى مواجهة.. الأوضاع الفعلية لحياتهم  
وعلاقاتهم بغيرهم من الناس.

هكذا، تنقلب الحركة الجدلية للحدثة على محركها الأوائل، من  
البرجوازية، على نحو يثير السخرية، ولكن هذه الحركة قد لا تتوقف عند  
هذا الحد، فالحركات الحديثة تقع كلها في شرك هذا الجو، في النهاية،  
بما في ذلك ماركس نفسه، ولنفترض أن الأشكال البرجوازية تنحل، وأن  
الحركة الشيوعية تصل إلى مركز القوة، فما الذي يمنع هذا الشكل  
الاجتماعي الجديد من أن يلقي المصير نفسه للأشكال السابقة عليه،  
ويذوب متساقطاً في الهواء الحديث؟ لقد فهم ماركس هذا السؤال  
واقترح بعض الإجابات التي سوف أستكشفها لاحقاً، ولكن إحدى  
الفضائل المميزة لنزعة الحدثة أنها تترك أصداء أسئلتها مترددة في  
الهواء لفترات طويلة، بعد أن يكون السائلون أنفسهم والإجابات قد  
غادروا المشهد.

وإذا تحركنا ربع قرن إلى الأمام، إلى نيتشه في الثمانينيات من  
القرن التاسع عشر، وجدنا أهواء وولاءات وآمالاً مختلفة جداً، ومع ذلك

نجد صوتا مشابها إلى حد مدهش وشعورا بالحياة الحديثة، فقد كان نيتشه - مثل ماركس- يرى أن تيارات التاريخ الحديث جدلية وقائمة على التضاد، على نحو انتهى بالمثل المسيحية لتكامل الروح وإرادة الحقيقة إلى تفجير المسيحية ذاتها. وكان من نتيجة ذلك الأحداث الصادمة التي أطلق عليها نيتشه "موت الإله" و"حلول العدمية". ووجد العقل الحديث نفسه وسط غياب عظيم وفراغ من القيم، ولكن بوفرة لافتة من الإمكانيات في الوقت نفسه. وهنا، نجد ما وجدناه عند ماركس موجودا في ما كتبه نيتشه عن "ما وراء الخير والشر" ١٨٨٢، نجد عالما كل شيء فيه يحمل نقيضه:

كل نقاط التحول في التاريخ تظهر متراكبة ومتشابكة مع غيرها في الغالب، نمو واندفاع رائع، متعدد الأبعاد، يشبه نمو الدغل وعراكه، نوع من السرعة الاستوائية في مزاحمة التقدم، إبادة هائلة ودمار ذاتي بفضل النزعات الفردية التي تعارض كل منها الأخرى، منفجرة، متعاركة مع غيرها في سبيل الشمس والضوء، غير قادرة على أن تقف عند أي حد، أي مراجعة، أي اعتبار داخل الأخلاق المتاحة.. لا شيء سوى "لماذا" جديدة، ولا مكان لأي



صبيغ مشاعية، ولاء جديد لانعدام الفهم واللا احترام المتبادل. انهيار، إثم، أكثر الرغبات سموا تترايط على نحو شنيع، عبقرية النوع تتفجر فوق قرون الخير والشر. تزامن مقدور بين الربيع والخريف.. مرة أخرى هناك خطر، هو منبع الأخلاق - خطر عظيم - ولكنه يقع هذه المرة فى غير محله، على الفرد، على الأقرب والأعز، على الشارع، على طفل المرء، على قلبه، على أعمق المواضع وأكثرها سرية للريفة والإرادة.

فى أوقات مثل هذه، "يجرؤ الفرد على أن يتفرد بنفسه". ولكن هذا الفرد الجسور إلى حد التهور يحتاج، من ناحية أخرى، إلى «مجموعة القوانين الخاصة به، يحتاج إلى مهاراته وخذعه الخاصة للحفاظ على الذات والإعلاء منها، وإيقاظها وتحريرها"، وإمكانات عظيمة ومنذرة بالشؤم فى وقت واحد. و "يمكن لغرائزنا، الآن، أن تستعرض كل ألوان الاتجاهات، فنحن لسنا سوى نوع من الهياولى". وإحساس الرجل المحدث بنفسه وتاريخه "يرقى فعلا إلى درجة الموهبة القادرة على كل شىء، فثم نوق ولسان لكل شىء". وتنتفتح العديد من الطرق من هذه النقطة. أما كيف يجد الرجال والنساء المحدثون المصادر التى يواجهون

بها كل شيء فإن نيتشه يلاحظ أن هناك الكثير، حولنا، من أمثال "ليتل جاك هورنرز" ممن يواجهون هيولى الحياة الحديثة بمحاولة أن لا يعيشوا على الإطلاق، فإن يصبح المرء مغمورا هو الخلق الأوحى الذى له معنى عند هؤلاء.

ويلقى نمط آخر من المحدثين بنفسه فى المحاكيات الساخرة للماضى: "إنه يحتاج إلى التاريخ لأنه الخزانة التى تحفظ فيها كل الأزياء. ويلاحظ أن لا زى يناسبه فعلا" - لا البدائى، ولا الكلاسيكى، ولا الوسيط، ولا الشرقى - و "من ثم يظل يحاول ويحاول"، غير قادر على تقبل حقيقة أن الرجل الحديث «لا يمكن أن يبدو أنيق الهندام بالفعل»، لأنه ما من دور اجتماعى فى الأزمنة الحديثة يمكن أن يلائمه كل الملائمة. وموقف نيتشه الخاص من مخاطرة الحداثة هو احتضانها كلها فى حبور: "نحن المحدثين، نحن أنصاف البرابرة لا نكون فى قلب نعمائنا إلا حين نعيش الخطر، فالمثير الوحيد الذى يدغدغنا هو ما لا حصر له أو حد"، ومع ذلك فإن نيتشه ليس مستعدا لأن يعيش وسط الخطر إلى الأبد. إنه يؤكد تأكيدا حارا - مثل ماركس - إيمانه بنوع جديد من الإنسان "إنسان الغد وما بعد الغد" الذى - فى وقفته المعارضة ليومه - يمتلك الشجاعة والخيال لكى "يخلق قيما جديدة" يحتاج إليها الرجال

والنساء المحدثون، ليشقوا طريقهم عبر المخاطر اللانهائية التي يعيشون فيها.

إن ما هو مميز ولافت في الصوت الذي يشترك فيه ماركس ونييتشه ليس الوقع اللاهث للصوت فحسب، ولا طاقته المفعمة بالحياة، ولا ثراءه التخيلي، بل تحولاته السريعة العنيفة في النغمة والمقام، واستعداداته لأن ينقلب على نفسه، وأن يسائل وينفى كل ما قال، وأن يحول نفسه إلى مجال عظيم من الأصوات المتألفة أو المتنافرة، وأن يتمدد وراء قدراته إلى مدى لا حد لاتساعه، وأن يدرك ويعبر عن عالم "كل شيء [فيه] محمل بنقيضه" و"كل ما هو صلب ينوب في الهواء". هذا الصوت يتناوب أصداؤه، باكتشاف الذات والسخرية من الذات وشكلها في آن. إنا صوت يعرف الألم والخوف، غير أنه يؤمن بقدراته على أن يتجاوزها، فالخطر الهائل في كل مكان، ويمكن أن ينطلق في أية لحظة، ولك، حتى أعمق الجروح لا يمكن أن يوقف تدفق هذا الصوت وفيضان لاقته. إنه ساخر ومتناقض، ومتعدد وجدلي، يدين الحياة الحديثة بما هم القيم التي خلقتها الحداثة نفسها، أملا - ضد الأمل في الغالب - أن تشفى حداثات الغد وما بعد الغد الجراح التي تنود رجال ونساء اليوم المحدثين. وكل الحداثيين العظام للقرن التاسع عشر من الشخصيات المختلفة اختلاف ماركس، وكيركجور، وويتمان، وإيسن،

وبودليير، وميلقل، وكارلايل، وستيرنر، ورامبو، وسنرندبرج،  
ودستيوفسكى، وعديد غيرهم- يتحدثون بهذه الإيقاعات وفى هذا المجال.  
ما الذى حل بنزعة حداثة القرن التاسع عشر فى القرن العشرين؟  
لقد نمت الحداثة وتجاوزت أقصى آمالها بمعنى ما، فقد أنتج هذا القرن  
الذى نعيش فيه وفرة هائلة من الأعمال والأفكار على أرقى مستوى، فى  
الرسم والنحت، والشعر والرواية، والمسرح والرقص، والمعمار والتصميم،  
والأنظمة الكاملة من وسائل الاتصال الألكترونية، والمجالات المتسعة من  
الحقول العلمية التى لم تكن قد وجدت فى القرن الماضى، ومن الممكن أن  
يكون القرن العشرون أكثر القرون الخلاقة سطوعا فى تاريخ العالم، على  
الأقل لأن طاقاته الإبداعية انفجرت فى كل جزء من أجزاء العالم. إن  
تألق وعمق النزعة الحداثية الحية - التى تحيا فى أعمال جونتر جراس،  
وجارثيا ماركيز، وفيونتيه، وكنجهام، وتيفلسون، ودى سوقيرو،  
وكنزوتانج، وفاسبندر، وهرزوج، وسيمبين، وروبرت نيلسون، وفيليب  
جلاس، وريتشارد فورمان، وتوالا ثارب، وماكسين هونج كنجستون،  
وعديد غيرهم ممن يحيطون بنا - تمنحنا الكثير مما نفخر به، فى عالم  
يظل فيه الكثير مما نخجل منه ونخشاه. ومع ذلك، يبدو لى أننا لا  
نعرف كيف نستغل نزعة الحداثة الخاصة بنا، فقد أضعنا الصلة أو  
كسرناها بين ثقافتنا وحياتنا. لقد تخيل چاكسون بولوك رسومه البارزة

بوصفها غابات يمكن أن يضل فيها المشاهدون، «وبالطبع» يجدون أنفسهم فيها، ولكننا فقدنا فن وضع أنفسنا في الصورة في الأغلب، فن تعرف أنفسنا، بوصفنا مسهمين وأبطالاً في فن زماننا وفكره. لقد شجع قرننا فنا حديثاً مذهلاً، ولكن يبدو أننا نسينا كيف نسيطر على الحياة الحديثة التي ينبع منها هذا الفن. وقد نما الفكر الحديث منذ ماركس ونيتشه، وتقدم بطرائق عدة، ولكن يبدو أن فكرنا الخاص بالحدائث قد أصابه الوخم والتراجع.

وإذا أرفنا السمع إلى كتاب القرن العشرين ومفكرى الحدائث فيه، وقارنا بينهم وكتاب القرن الماضي، نجد تسطحا جذريا في المنظور، وتقلصا في المجال الخيالي. لقد كان مفكروننا في القرن التاسع عشر متحمسين للحياة الحديثة وأعداء لها في آن، مصارعين بلا كلل تناقضاتها والتباساتها، وكان ما ينطوون عليه من سخرية وتوتر مصدرا أساسيا لقوتهم الخلاقة، أما خلفهم في القرن العشرين فقد جنحوا إلى الاستقطابات الجامدة والشموليات السطحية، وإما أن تحتضن الحدائث بحماسة سانجة عمياء وإما أن تدان في تعال أولبى جديد واحتقار. وفي الحالين ينظر إليها بوصفها نصبا منغلقا لا يمكن أن يشكله الرجال المحدثون أو يغيروه. وتحل محل الرؤى المنفتحة على الحياة الحديثة رؤى منغلقة تقوم على القطيعة والتعميم.

ولقد حدثت الاستقطابات الأساسية في بداية قرننا نفسها، حيث نجد المستقبلين الإيطاليين، الأنصار المشتعلين حماسة للحدثة في السنوات السابقة على الحرب العالمية الأولى: "أيها الرفاق، نبلغكم الآن أن التقدم المنتصر للعلم يحتم تغير الإنسانية، هذا التغير يحفر هاوية بين العبيد الخانعين للتقاليد وبيننا نحن المحدثين الأحرار الواثقين بالبهاء السني لمستقبلنا". وليس هناك غموض في هذا الكلام. إن "التقاليد" - وكل تقاليد العالم ملقاة معا - تساوى ببساطة العبودية الخانعة، أما الحدثة فتساوى الحرية، وليس ثم مهادنة. "التقطوا فنؤوسكم ومعاولكم ومطارقكم، وحطّموا، حطّموا المدن المبيجة، بلا رحمة! هيا! أضرموا النار في أرفف المكتبة! اقلبوا القنوات لتفرق المتاحف! ودعوهم يأتون، مضرمي النار الفرحين، بأصابعهم المسفوعة! هاهم! هاهم!". ولقد كان يمكن لماركس ونييتشه أن يفرحا، أيضا، بالتدمير الحديث للأبنية التقليدية، ولكنهما كانا يعرفان الثمن الإنساني لهذا التقدم، ويدركان أن الحدثة أمامها طريق طويل قبل أن تندمل جراحها.

سنغنى للحشود العظيمة التي يثيرها العمل، واللذة، والشغب، سنغنى لتيارات المد الثوري المتعددة الألوان والأصوات في العواصم الحديثة، سنغنى للتوهج الليلي،

لدور الصناعة وأحواض السفن المتألقة بأقمار كهربائية  
متقدة، لمحطات السكك الحديدية الشرهة التي تلتهم أفاعى  
الدخان المجنحة، للمصانع التي تصلها بالسحب خطوط  
دخانها المتلوية؛ للجسور التي تعلى الأنهار كعمالقة  
الرياضيين ، تبرق فى الشمس بلمعان السكاكين، للبواخر  
الجسورة.. للقطارات الضخمة .. للضوء الصقيل  
للطائرات [إلخ... إلخ].

بعد سبعين سنة، يمكن أن نظل شاعرين بالإثارة التي يبعثها  
النشاط والحماسة الفتيان للمستقبليين ورغبتهم فى أن يمزجوا طاقاتهم  
بالتكنولوجيا الحديثة ويخلقوا العالم من جديد. ولكن الكثير قد سقط من  
هذا العالم الجديد. ويمكن أن نرى ذلك حتى فى الاستعارة  
الرائعة: "تيارات المد الثورى المتعددة الألوان والأصوات". فالمرء يحتاج  
إلى اتساع حقيقى فى الحساسية الإنسانية ليكون قادرا على معايشة  
الجيشان السياسى بطريقة جمالية (فى الموسيقى والرسم). و من ناحية  
أخرى، ماذا جرى لكل البشر الذين اندفعوا مع تيارات هذا المد؟ إن  
تجربتهم لامكان لها فى لوحة المستقبليين، ويبدو أن بعضا من أهم أنواع  
المشاعر الإنسانية قد ماتت ، حتى عندما بدأت الماكينات فى الحياة،  
فنحن، بالتأكيد، كما فى الكتابة المستقبلية اللاحقة، " نتطلع إلى خلق

لنمط غير إنساني، يتم القضاء فيه على المعاناة الأخلاقية، وطيبة القلب،  
والعاطفة، والحب؛ هذه السموم الأكلة للطاقة الحيوية، الفاصلة لكهربائنا  
الجسدية القوية". ولقد ألقى المستقبليون الشباب بأنفسهم فى حماسة  
متقدة، على هذه النعمة، فيما أسموه "الحرب، العافية الوحيدة للعالم"  
عام ١٩١٤. وخلال عامين، فإن اثنين من أكثرهم قدرة على الخلق --  
الرسام النحات أومبرتو بوتشيونى وأنطونيو سانت إيليا- قتلتهما  
الماكينات التى أحباها. وعاشت بقية المستقبلين لتصبح أدوات ثقافية،  
فى طواحين موسولينى، تسحقهم اليد الميتة للمستقبل.

لقد وصل المستقبليون بالاحتفاء بالتكنولوجيا الحديثة إلى المدى  
البشع والدمار الذاتى الذى يضمن عدم تكرار إسرافهم إلى الأبد، ولكن  
حبهم الساذج للماكينات، ممتزجا بتباعدهم المطلق عن الناس يتجلى مرة  
أخرى فى طرز أقل غرابة وأطول عمرا، نجد ذلك فى نزعة الحداثة بعد  
الحرب العالمية الأولى فى الأشكال المصقولة من "جمالية الآلة"  
والرعويات التكنوقراطية لمعهد الباوهاوس Bauhaus [الذى أنشئ عام  
١٩١٩ بهدف المزاوجة بين الفن والتكنولوجيا] وأعمال [المعماري]  
جروبيوس، ومييه فان در رو، ولوكوربوزييه، وليجير، والباليه الميكانيكى.  
ونجده مرة أخرى، بعد حرب عالمية أخرى، فى الرابسوديات التكنولوجية  
التى قدمها بكنستر فولر، ومارشال ماكلوهان، وعند ألفن توغلر فى



صدمة مستقبل "، وحيث نجد في كتاب ماكلوهان "فهم وسائل الاتصال"  
المنشور عام ١٩٦٤:

الكمبيوتر، باختصار، يبشر بعيد للتكنولوجيا أشبه بعيد  
الحصاد عند اليهود، على مستوى الفهم العالمى والوحدة،  
ويبدو أن الخطوة المنطقية التالية هي .. تجاوز اللغات من  
أجل وعى كونى عام.. ويمكن أن يكون وضع "انعدام  
الوزن" الذى ذهب البيولوجيون إلى أنه يبشر بخلود  
فيزيائى موازٍ لوضع اللاكلام الذى يمنح أبدية التناغم  
والسلام على المستوى الجمعى.

هذا الطراز من نزعة الحداثة يبطّن نماذج التحديث التى طورها  
علماء الاجتماع الأمريكيون بعد الحرب العالمية وهم يعملون فى ظل دعم  
الحكومات والمؤسسات فى الغالب، ليصدروها إلى العالم الثالث. هنا على  
سبيل المثال، نسمع ترنيمة للمصنع الحديث ، لواحد من دارسى علم  
النفس الاجتماعى هو أليكس إنكلز:

المصنع الذى توجهه الإدارة وسياسات العاملين الحديثة  
سوف يقدم لعماله مثالا على السلوك العقلانى، والتوازن  
العاطفى والاتصال المفتوح واحترام الآراء والمشاعر

وكرامة العامل مما يمكن أن يكون مثالا قويا لمبادئ الحياة  
الحديثة وممارساتها.

قد يشعر المستقبلون بالأسى للنبرة الهادئة لهذا النثر، ولكن  
ستبهجهم، بالقطع رؤية المصنع بوصفه كائنا إنسانيا مثاليا، على الرجال  
والنساء أن يتخذوا منه نموذجا في حياتهم . وعنوان مقالة إنكلز "تحديث  
الإنسان" ومقصود بها إظهار أهمية الرغبة الإنسانية والمبادرة في الحياة  
الحديثة. ولكن مشكلة المقالة، ومشكلة كل نزعات الحداثة داخل التقاليد  
المستقبلية، هي أنها - مع كل الآلات العبقورية والأنظمة الميكانيكية التي  
تؤدي كل الأدوار الرئيسية، كالمصنع الذي هو موضوع الاقتباس  
السابق- لا تبقى للإنسان الحديث شيئا يفعله، سوى أن يصبح وصلة  
في الآلة.

وإذا مضينا إلى القطب المقابل من فكر القرن العشرين الذي  
يقول "لا" في حسم للحياة الحديثة ، نجد على نحو مذهل رؤية مشابهة لما  
تكون عليه الحياة، ففي ذروة كتاب ماكس فيبر "الأخلاق البروتستانتية  
وروح الرأسمالية" المكتوب عام ١٩٠٤ نجده ينظر إلى "الكون الجبار  
للنظام الاقتصادي الحديث" بوصفه "قفصا حديديا". هذا النظام  
المتصلب والرأسمالي والتشريعي والبيروقراطي "يحدد حياة كل الأفراد

الذين يولدون داخل هذه الآلية... بقوة لا تقهر" إنه يقوم بتحديد قدر الإنسان "إلى آخر طن يحترق من الفحم".

لقد فهم ماركس، ونييتشه، وتوكفيل، وكارلايل، وميل، وكيركجور - وكل نقاد القرن التاسع عشر العظام قد فهموا كذلك - السُّبُل التي تحدد بها التكنولوجيا الحديثة والتنظيمات الاجتماعية مصير الإنسان. ولكنهم آمنوا جميعاً بقدرة الأفراد المحدثين على فهم هذا المصير ومحاربته بمجرد فهمه . ولذلك، فإنهم كانوا يتخيلون مستقبلًا منفتحًا، حتى وهم في قلب حاضر بائس. أما نقاد حداثة القرن العشرين فإنهم يفتقدون كل الافتقار، في الغالب ، هذا الاتحاد الوجداني مع أقرانهم من الرجال والنساء المحدثين، والإيمان بهم؛ فالبشر المعاصرون لماكس ثيبر ليسوا سوى "متخصصين دون روح، حسيين دون قلب، باطل من يتوهم أنهم حققوا مستوى من التقدم لم يحققه النوع الإنساني من قبل" .. هكذا لا يصبح المجتمع الحديث قفصاً فحسب، بل يتشكل كل الناس فيه بقضبانته؛ فنحن نبدأ دون روح، دون قلب، دون هوية جنسية أو شخصية- وقد نقول دون وجود في الأغلب؛ وهنا، يختفى الرجل الحديث، كما في الأشكال المستقبلية والرعوية التقنية من نزعة الحداثة، يختفى من حيث هو ذات، ومن حيث هو كائن حي قادر على الاستجابة للعالم والحكم عليه والفعل فيه. وما يبعث على السخرية أن نقاد "القفس

الحديدي" للقرن العشرين يتبنون منظور المحافظين على القفص، فما دام الذين داخل القفص فارغين من الحرية الداخلية أو الكرامة فإن القفص ليس سجنًا، إنه يزود سلالة الباطل بالخواء الذي يحتاجون إليه ويريدونه فحسب.

وإذا لم يكن لدى ماكس قيبر إيمان بالناس، فإن إيمانه بالطبقات الحاكمة أقل، سواء أكانت أرستقراطية أم بورجوازية أم بيروقراطية أم ثورية. ومن ثم، فإن موقفه السياسي - على الأقل في السنوات الأخيرة من حياته - ظل موقفًا ليبراليًا متحصنًا دائمًا. ولكن عندما يفصل تعالى قيبر واحتقاره للرجال والنساء المحدثين عن نزعة الشك عنده والبصيرة النقدية تكون النتيجة سياسة أكثر يمينية من اليمين الذي يمثله قيبر. والعديد من مفكرى القرن العشرين ينظرون إلى الأشياء من هذا المنظور؛ فالكتل المتدافعة التي تضغط علينا في الشارع والدولة، لاحساسية عندها أو روحانية أو كرامة كتلك التي عندنا. وإذن، أليس من العبث أن "كتل البشر" هذه (أو الرجال الجوف) لا تمتلك حق حكم نفسها فحسب، بل تمتلك القوة على أن تحكمنا، من خلال الأغلبية التي تمثلها؟ ونرى منظور قيبر الأولي الجديد يتم تبنيه، مشوها ومضخما في أفكار أورتيجا إي. جاسيت، وشبنجر، وت. س إليوت، وآلان تيت، يتبناه الدهاقنة المحدثون والأرستقراطيون المدعون لليمين في القرن العشرين.

وما يثير الدهشة أكثر، والانزعاج، هو المدى الذي ازدهر به هذا المنظور بين دعاة ديمقراطية المشاركة من اليسار الجديد القريب العهد. ولكن هذا ما حدث على الأقل لبعض الوقت ، فى نهاية الستينيات، عندما أصبح كتاب "الإنسان نو البعد الواحد" لهربرت ماركيزو الصبغة المهيمنة فى الفكر النقدي ، و أصبح كل من ماركس وفرويد عتيقا حسب هذه الصبغة؛ إذ لم تقض دولة "الإدارة الشاملة" على الصراعات الطبقية والاجتماعية فحسب، بل على الصراعات والتعارضات النفسية، فالجماهير معدومة "الأنا"، معدومة "الهو"، أرواحها خالية من التوتر الداخلى والنزعة الحيوية: أفكارها، حاجاتها، حتى أحلامها ليست ملكا لها، وحياتها الداخلية "مدارة تماما" بغيرها، فهى مبرمجة لإنتاج الرغبات التى يمكن أن يشبعها النظام الاجتماعى فحسب. هذه الجماهير تتعرف نفسها فى بضائعها، وتجد نفسها فى سياراتها وفى أجهزة التسجيل (الهاى فاى) وفى المنازل ذات المستويات المنقسمة، وفى أجهزة المطبخ.

وقد أصبح ذلك لازمة القرن العشرين المألوفة، الآن، يشترك فيها أولئك الذين يحبون العالم الحديث والذين يكرهونه، فالحدائث تتأسس بآلاتها التى يتحول بها الرجال والنساء إلى مجرد مستنسخات آلية. ولكن تلك صورة زائفة من التقاليد الحديثة للقرن التاسع عشر، التقاليد النقدية لهيجل وماركس ، التى يزعم ماركيزو أنه يدور فى فلكها. إن

استحضار هذين المفكرين، فى الوقت الذى ترفض فيه رؤيتهما للتاريخ، من حيث هو نشاط قلق وتناقض نشط ومعرفة جدلية وتقدم، لا يبقى على شىء منهما سوى اسميهما. وفى الوقت نفسه، فإنه حتى عندما كان الراديكاليون الشبان يناضلون فى الستينيات، من أجل التغييرات التى تمكن الناس حولهم من السيطرة على حياتهم، كانت صيغة "البعد الواحد" تزعم أنه ما من تغير ممكن، وأن هؤلاء البشر لم يكونوا أحياء حقا. وينفتح سبيلان من هذه النقطة، أولهما البحث عن طبيعة كانت "خارج" المجتمع الحديث تماما: "طبقة المنبوذين واللامنتمين المستغلين والمضطهدين من الأجناس والألوان الأخرى العاطلين وغير المسموح لهم بالعمل". هذه الجماعات، سواء فى معازل الأقليات ghettos فى أمريكا وسجونها أو فى العالم الثالث، تصلح لأن تكون طبيعة ثورية، لأن الحداثة لم تقبلها قبلة الموت بعد. ولكن المؤكد أن مثل هذا البحث لا جدوى منه، لأنه ما من واحد فى العالم المعاصر "خارج" المجتمع أو يمكن أن يكون كذلك. ويبدو أن الشىء الوحيد الذى تبقى للراديكاليين الذين فهموا هذا الأمر، ومع ذلك تأثروا تأثرا عميقا بصيغة البعد الواحد، لم يكن سوى العبثية واليأس.

لقد خلق الجو المتقلب للستينيات كيانا كبيرا حيويا من الفكر والجدال حول المعنى الأساسى للحداثة. ويدور أكثر هذا الفكر حيوية

حول طبيعة نزعة الحدائفة التي يمكن أن تنقسم، فى السيتنات، إلى ثلاثة اتجاهات، على أساس من نظرة كل اتجاه منسحب، وآخر موجب، وثالث سالب. قد تبدو هذه القسمة فجأة، ولكن الاتجاهات المعاصرة تنمو إلى أن تكون أكثر بساطة وفجاجة ، وأقل رهافة وجدلية من تلك التي كانت منذ قرن مضى.

وأول هذه الاتجاهات ذلك الذى يكدر للانسحاب من الحياة الحديثة. وكان أكثر دعائه أثرا رولان بارت فى الأدب وكليمنت جرينبرج فى الفنون البصرية. وقد ذهب جرينبرج إلى أن الاهتمام الوحيد المقبول للفن الحدائفى هو الفن نفسه. أضف إلى ذلك أن البؤرة الصائبة الوحيدة للفنان فى أى شكل وأى نوع هى طبيعة هذا النوع وحدوده ، فالوسيط هو الرسالة. وهكذا، يغدو الموضوع الوحيد المسموح به للرسم المحدث، على سبيل المثال، هو انبساط سطح "القماش وما أشبه" الذى يقع عليه الرسم ، لأن "الانبساط وحده حق مقصور على الفن". ولم تكن نزعة الحدائفة ، والأمر كذلك ، سوى بحث عن موضوع الفن الخالص الذى لايشير إلا إلى نفسه ولاشئ غير ذلك، فالعلاقة الصحيحة للفن الحديث بالحياة الاجتماعية الحديثة ليست علاقة على الإطلاق. ويضع رولان بارت هذا الغياب للحياة الاجتماعية فى ضوء إيجابى بل بطولى؛ فالكاتب

الحديث "يدير ظهره للمجتمع ويواجه عالم الموضوعات، دون أن يمر خلال أى شكل من أشكال التاريخ أو الحياة الاجتماعية". وتبدو نزعة الحداثة بمثابة محاولة عظمى لتحرير الفنانين من شوائب الحياة الحديثة وسخافتها. ولكن إذا كان العديد من الفنانين والكتاب - بل أكثر من ذلك نقاد الفن والأدب - يدينون لنزعة الحداثة هذه بتأسيس استقلال مواهبهم وكرامتها، فإنه لم يواصل طويلا مع هذه النزعة سوى قلة قليلة من الفنانين والكتاب المحدثين، ذلك لأن أى فن بلا مشاعر شخصية وعلاقة اجتماعية محكوم عليه بالجذب والموت السريع. وليست الحرية التى تقدمها هذه النزعة سوى حرية القبر المتشكل بأجمل ما يكون والمنغلق تماما.

وهناك، بعد ذلك رؤية نزعة الحداثة، من حيث هى ثورة دائمة لانهاية لها ضد شمولية الوجود الحديث. ولقد كانت هذه الرؤية "تقاليد تطيح بالتقاليد" (هارولد روزنبرج) و"ثقافة مناوئة" (ليونيل تريبنج) و"ثقافة نفى" (ريناتو بوجيولى). فالمقصود بالعمل الفنى الحديث "أن يزعجنا بعبثية عدوانية" (ليو ستاينبرج). إنه يسعى إلى الإطاحة العنيفة بكل قيمنا، ولايأبه كثيرا بإعادة بناء العوالم التى يدمرها. هذه الصورة حظيت بقوة وتصديق مع تقدم الستينيات واشتعال الجو السياسى،



فأصبحت نزعة الحداثة فى بعض الدوائر بمثابة كلمة الشفرة التى تطلق على كل القوى المتمردة . وواضح أن فى ذلك ما يخبرنا ببعض الحقيقة، ولكن ما يترك الكثير من الحقيقة. يترك الحب العظيم للبناء، القوة الحاسمة فى نزعة الحداثة منذ كارلايل وماركس إلى تاتلين وكالدر وفرانك لويدرايت ومارك دى سوفيرو، وروبرت سميتون. ويترك القوة الإيجابية المدعمة للحياة التى تتواشج دائما مع التمرد والهجوم عند أعظم الحداثيين: حيث البهجة الشهوية والجمال الطبيعى والرقعة الإنسانية ، فى كتابات د.هـ. لورنس، محتجزة دائما فى عناق مميت مع الغضب العدمى واليأس، وحيث شخصيات الجرونيكا لبيكاسو تصارع لتبقى الحياة نفسها حية، حتى عندما تعاني سكرات الموت؛ وحيث الكورس الأخير فى "الحب الأسمى" لكولترين؛ وحيث إليوشا كارامازوف يقبل الأرض ويعانقها وسط الفوضى والكرب ؛ وحيث موللى بلوم تصل بالأنموذج الأسمى من كتاب الحداثة إلى نهايته بقولها "نعم قلت نعم سأقول نعم".

وهناك مشكلة أخرى مع النظر إلى الحداثة بوصفها مصدر إزعاج، فهى نظرة تميل إلى تصور المجتمع الحديث كما لو كان مجتمعا يخلو فى ذاته من الإزعاج، وتتجاهل كل "ألوان الإزعاج المستمرة لكل

العلاقات الاجتماعية، وعدم اليقين الدائم والجيشان الذي ظل بمثابة حقائق إنسانية للحياة الحديثة طوال قرن من الزمان". ولقد وصف بعض الأساتذة المحافظون ما فعله طلابهم عندما تمربوا عام ١٩٦٨ فى جامعة كولومبيا بأنه "حادثة فى الشوارع"، وذلك على نحو يفترض أن هذه الشوارع كان يمكن أن تظل هادئة ومنظمة - فى منتصف مانهاتن، مع ذلك!- لو استطاعت الثقافة الحديثة إقصاء الطلاب عن هذه الشوارع وحجزهم فى قاعات الدراسة بالجامعات والمكتبات ومتاحف الفن الحديث. ولو كان هؤلاء الأساتذة قد تعلموا درسهم الخاص لتذكروا أن أغلب نزعات الحداثة - بودلير، وبوتشيونى، وچويس، وماياكوفسكى، وليجير، وآخرين - قد ازدهرت بالاضطراب الفعلى فى الشوارع الحديثة، وحولت ضوضاءها وتنافر أصواتها إلى جمال وحقيقة. وما يثير السخرية أن الصورة الراديكالية لنزعة الحداثة، بوصفها تدميرا خالصا، قد ساعدت على ازدهار الوهم الرجعى الجديد بوجود عالم نقى من التدمير الحداثى. وكتب دانييل بيل فى "التناقضات الثقافية للرأسمالية"، قائلا: "أصبحت نزعة الحداثة هى المغوى"، إن "الحركة الحديثة تمزق وحدة الثقافة"، و"تحطم الكونية (الكوزمولوجية) العقلانية التى تبطن نظرة العالم البرجوازى للعلاقة المنظمة بين المكان والزمان"، إلخ، إلخ. فقط ، لو أمكن طرد الثعبان الحداثى من الحديقة الحديثة، عندئذ يستقيم أمر

المكان والزمان والكون كله. ويمكن أن يعود، فيما يفترض، العصر الذهبي التقنى - الرعوى، ويرقد الرجال والآلات فى حبور أبدى.

وقد تم تطوير الرؤية الموجبة لنزعة الحداثة فى الستينيات، بواسطة مجموعة غير متجانسة من الكتاب، ضمت جون كيج، ولورنس ألواى، ومارشال ما كلهان ، وليفلى فيدلر، وسوزان سونتاج، وريتشارد بورير، وروبرت فينتورى. وتتزامن هذه الرؤية تقريبا مع انبثاق الفن الجماهيرى Pop Art فى أوائل الستينيات. وتتمثل موضوعاتها السائدة فى أننا يجب "أن نصحو للحياة التى نحيها" (كيج) و "نعبر الحدود ونغلق الثغرات" (فيدلر). وكان ذلك يعنى، من ناحية تحطيم الأسوار ما بين "الفن" وغيره من الأنشطة الإنسانية، من مثل التسلية التجارية ، والتكنولوجيا الصناعية، والأزياء، والتصميم، والسياسة، ويشجع الكتاب والرسامين والراقصين والمؤلفين الموسيقيين وصناع الأفلام، من ناحية أخرى، على تحطيم الحواجز بين تخصصاتهم، والعمل معا فى ألوان من الإنتاج والأداء المشترك ، لخلق فنون أكثر تركيبا وغنى.

ويرى مثل هؤلاء الحداثيين، الذين يطلقون على حركتهم اسم " ما بعد الحداثة" أحيانا، أن النزعات الحداثية التى تسعى وراء الشكل الخالص والتمرد الخالص هى نزعات بالغة الضيق والتزمت والاختزال للروح الحديث. وما يسعى إليه هؤلاء الحداثيون هو الانفتاح على التنوع

والغنى المتعدد للأشياء، على المواد والأفكار التي يولدها العالم الحديث بلا كلل. لقد تنسّموا الهواء النقي وبهجة الجو الثقافى الذى كان قد أصبح كئيبا، متصلبا، منغلقا، على نحو لا يحتمل، فى الخمسينيات. وأعادت حوادثهم الجماهيرية الحياة إلى انفتاح العالم وسخاء الرؤية اللذين يتميز بهما بعض الحداثيين العظام فى الماضى، من أمثال بودلير، وويتمان، وأبوللينير، وماياكوفسكى، وويليام كارلوس وليامز. ولكن إذا كانت هذه النزعة من الحداثة قد أنجزت ما يضاهاى التعاطف الخيالى لهؤلاء العظام فإنها لم تتعلم، قط، استعادة لدغتهم النقدية. إذ عندما قبلت شخصية خلاقة مثل چون كيج دعم شاه إيران، وأنجزت مشاهد حداثية على بعد أميال قليلة حيث كان يتم تعذيب السجناء السياسيين وقتلهم، فإن فشل الخيال الخلاق لا يقتصر على هذه الشخصية. إن مشكلة نزعة حداثة الجماهير أنها لم تطور منظورا نقديا، يمكن أن يوضح النقطة التى لابد عندها من توقف الانفتاح على العالم، والنقطة التى يحتاج عندها الفنان الحديث إلى أن يدرك ويعلم أن بعض قوى هذا العالم لابد من زهابها.

إن كل نزعات الحداثة والنزعات المضادة للحداثة قد تصدعت تصدعاً خطيرا فى الستينيات ولكن وفرتها الخالصة، بالإضافة إلى حيويتها فى التعبير، ولدت لغة عامة، جواً نابضا بالحياة، أفقا مشتركا

من التجربة والرغبة، وكانت كل هذه الرؤى للحدائث ومراجعاتها توجهات فاعلة صوب التاريخ، محاولات لوصل الحاضر العنيف بماض ومستقبل، من أجل مساعدة الرجال والنساء فى العالم المعاصر كله على أن يعرفوا هذا العالم . وإذا كانت المبادرات كلها قد فشلت، فإنها قد نبعت من اتساع الرؤية والخيال، ومن الرغبة فى السيطرة على الحاضر، ولقد كان غياب هذه الرؤية السخية ومبادراتها هو الذى جعل السبعينيات عقدا كئيبا . فمن الناحية الفعلية، يبدو أنه ما من أحد، اليوم، يرغب فى إقامة الصلات الإنسانية التى تستلزمها أفكار الحدائث. ولذلك، فإن خطاب الحدائث والجدل حول معناها، الذى كان بالغ الحيوية فى العقد الماضى، قد توقف عن الوجود الفعلى فى هذا العقد.

وانغمس العديد من المثقفين والأدباء فى عالم البنيوية، وهو عالم مسح سؤال الحدائث من على الخارطة، ببساطة، إلى جانب كل الأسئلة الأخرى عن النفس والتاريخ. واحتضن آخرون صوفية "ما بعد الحدائث" التى تكاد لترعى الجهالة بالتاريخ والثقافة الحديثة، وتتحدث كما لو كان كل الشعور الإنسانى والتعبير واللعب والنزعة الجنسية والمجموعة المتحدة قد اخترعت لتوها- بواسطة ممثلى ما بعد الحدائث - وكانت غير معروفة أو مدركة منذ أسبوع خلا، وفى الوقت نفسه، فإن علماء الاجتماع الذين أخرجهم الهجوم النقدى على نماذجهم التقنى- رعوية، هربوا من

مهمة بناء نموذج يمكن أن يكون أصدق دلالة على الحياة الحديثة، واستبدلوا بذلك تقسيم الحداثة إلى سلسلة من المكونات المنفصلة- كالتصنيع، وبناء الدولة، والتعمير، وتطوير الأسواق، وتشكيل الصفوة- وقاوموا أية محاولة لإقامة تكامل بين هذه المكونات في وحدة كلية. وقد حرَّهم ذلك من التعميمات المغالية والكليات الغامضة، ولكنه حرَّهم، بالمثل، من الفكر الذي ينغمس بحياتهم وأعمالهم ومكانهم في التاريخ.

وإذا كان كسوف مشكلة الحداثة في السبعينيات يعني تدمير الشكل الحيوي للمكان العام، فإنه قد عجل بتفكيك عالمنا إلى تجمعات لمادة خاصة، ومجموعات ذات اهتمامات روحية، تعيش في جزئيات لا نوافذ لها، أكثر عزلة مما نحتاج إليه.

ويكاد ميشيل فوكو أن يكون الكاتب الوحيد في العقد الماضي الذي كان يملك شيئاً أساسياً يقوله، ولكن ما قاله كان سلسلة موجعة من التنويعات على موضوعات ماكس فيبر عن القفص الحديدي والباطل الإنساني الذي تتشكل أرواحه لتتناسب قضبان القفص. وفوكو ممسوس بالسجون والمستشفيات والمعازل، وبما أسماه إرفنج جوفمان (المؤسسات الشاملة). ولكنه ينكر إمكان وقوع أى نوع من الحرية، على خلاف جوفمان، سواء خارج هذه المؤسسات أو داخلها، إذ تبطل شمولياته كل وجه من الحياة الحديثة، وهو ينمى هذه الموضوعات بقسوة استحواذية،

وتأنقات سادية بالقطع، منزلا أفكاره على قرائه كما تنزل القضبان الحديدية للقفس، لاوياً كل جدل في لحمنا كما لو كان يبرم مسمارا من حديد.

ويدخر فوكو أكثر احتقاره وحشية للبشر الذين يتخيلون أنه من الممكن لنوع الإنسانى أن يصبح حرا. هل نظن أننا نشعر بفورة تلقائية من رغبة جنسية؟ لاشيء من ذلك. فنحن نتحرك فحسب بواسطة "التكنولوجيات الحديثة للقوة التى تجعل من الحياة موضوعا لها"، منقادين بواسطة "انتشار النزعة الجنسية بفعل قوة تهيمن على الأجساد وماديتها وقواها وطاقاتها وإحساساتها ولذاتها". هل نمارس فعلا سياسيا يطيح بالحكومات الاستبدادية، نصنع الثورات، نخلق مؤسسات لتأسيس الحقوق الإنسانية وحمائتها؟ لا شىء من ذلك، فقط "تقهقر تشريعى" من العصور الإقطاعية، لأن المؤسسات وقوائم الحقوق ليست سوى محض "الأشكال" التى تجعل من تطبيع القوة أمرا مقبولا أساسا. هل نستخدم عقولنا لكشف القناع عن القمع كما يبدو أن فوكو يحاول أن يفعل؟ انس ذلك. لأن كل أشكال البحث فى الوضع الإنسانى "تحيل الأفراد من سلطة مجال علمى إلى مجال آخر فحسب"، ومن ثم لا تفعل شيئا سوى أن تضيف إلى "خطاب القوة" المنتصر، ويغدو أى نقد

أجوف، لأن الناقد أو الناقدة "في قبضة آلة مهيمنة، تغلها نتائج قوتها التي نجلبها على أنفسنا مادمنا جزءاً من أليتها".

وندرک، بعد التعرض لذلك فترة، أنه ليس هناك حرية في عالم فوكو، لأن لغته تشكل نسيجاً لا ينفك، قفصاً أكثر انغلاقاً من أي شيء كان ماكس فيبر يحلم به. فهو قفص لا يمكن أن تبرز أي حياة منه، واللغز هو السبب الذي يجعل العديد من المثقفين يبدون كأنهم يريدون أن يختنقوا في هذا القفص. وسر اللغز، فيما أحسب، هو أن فوكو يعرض على الجيل اللاجئ من الستينيات أداة تبرئة من عالم تاريخي، تتمثل في الإحساس بالسلبية وانعدام الحيلة التي سيطرت على العديد منا في السبعينيات. ومن ثم، فلا معنى لأية محاولة لمقاومة الظلم والقمع في الحياة الحديثة، ما دامت أعلامنا عن الحرية لا تفعل شيئاً سوى أن تضيف السلاسل إلى قيودنا. وما إن ندرک العبثية الشاملة لكل شيء حتى يمكن أن نرتاح على الأقل.

في هذا السياق الكئيب، أريد أن أبعث نزعة الحدائث الجدلية للقرن التاسع عشر. لقد شعر حدائثي عظيم، هو الشاعر والناقد المكسيكي أوكتافيوباز، بالأسف، لأن الحدائث "تقتطع اقتطاعاً من الماضي وتندفع إلى الأمام على نحو موصول، في معدل بالغ السرعة، إلى حد أنها لا تتمكن من اتخاذ جذر، فتجيا يوماً بيوم، غير قادرة على



العودة إلى بداياتها لتسترد قدرتها على التجدد". وما يطرحه هذا الكتاب هو أن نزعات الحداثة، في الماضي، يمكن أن تعيد إلينا الإحساس بجذورنا الحديثة التي تعود إلى مائتي عام. إنها يمكن أن تساعدنا على أن نصل حياتنا بحياة الملايين من الناس الذين يعيشون خلال صدمة التحديث على بعد آلاف الأميال، في مجتمعات تختلف جذريا عن مجتمعنا، وملايين الناس الذين عاشوا هذه الصدمة منذ قرن مضى أو يزيد. إن نزعات الحداثة السابقة يمكن أن تضيء القوى المتضادة والحاجات التي تلهمنا وتعذبنا: رغبتنا في أن نتجذر في ماضٍ اجتماعي وشخصي مستقر ومتماسك، ورغبتنا النهم للـنمو- ليس مجرد النمو الاقتصادي بل نمو التجربة واللذة والمعرفة والحساسية - النمو الذي يدمر كلا من المشهد الطبيعي (الفيزيائي) والاجتماعي لماضيـنا وصلاتنا العاطفية بهذه العوالم المفقودة؛ ولاعنا الذي لا هوادة فيه للمجموعات العرقية والقومية والطبقية والجنسية التي نأمل في أن تمنحنا "هوية" وطيدة، و تدويل الحياة اليومية - لملابسنا وفضائنا منازلنا، كتبنا وموسيقانا، أفكارنا وأوهامنا- التي تنشر هوياتنا على الخارطة؛ رغبتنا في قيم صلبة واضحة نحيا بها ورغبتنا في معانقة الإمكانيات اللامحدودة للحياة والتجربة الحديثة التي تلمس كل القيم؛ القوى الاجتماعية والسياسية التي تدفعنا إلى الصراعات المتفجرة مع غيرنا من الناس،

حتى عندما تطور حساسية وتعاطفا أعمق مع أعدائنا الهالكين، وندرك، متأخرين جدا في بعض الأحيان، أنهم ليسوا مختلفين عنا في نهاية الأمر. إن مثل هذه التجارب توحدنا مع العالم الحديث للقرن التاسع عشر، العالم الذي وصفه كارل ماركس بأن فيه "كل شيء محمل بنقيضه" و"كل ما هو صلب يذوب في الهواء"، العالم الذي يسقط فيه الخطر على كل شيء، كما قال نيتشه. لقد غيرت الآلات الكثير الكثير ما بين أحداث القرن التاسع عشر وحداثتنا، ولكن الرجال والنساء المحدثين، كما رأهم ماركس ونيتشه وبودلير ودستيفوفسكى آنذ، يمكن أن يصلوا إلى اكتمالهم الآن.

لقد جرب ماركس ونيتشه ومعاصروهما الحداثة بوصفها كيانا كليا، في لحظة لم يكن فيها سوى جزء صغير حديث من العالم فحسب. وبعد قرن، بعد أن طرحت عمليات التحديث شبكة لا يمكن أن يفر منها أحد، حتى في أبعد زاوية من العالم، فإننا نستطيع أن نتعلم قدرا كبيرا من الحداثيين الأوائل، ليس الكثير عن عصرهم بل الكثير عن عصرنا. لقد فقدنا السيطرة على التناقضات التي كان عليهم أن يقبضوا عليها بكل قواهم، في كل لحظة في حياتهم اليومية، لمجرد أن يعيشوا. وما ينطوي على مفارقة حقا، هو أن الأمر قد ينتهي بهؤلاء الحداثيين الأوائل إلى أن يفهمونا- من حيث التحديث والحداثة التي تؤسس حياتنا-

أفضل مما نفهم نحن أنفسنا. وإذا استطعنا أن نجعل من رؤاهم رؤى لنا، ونستخدم مناظيرهم لننظر من خلالها إلى ظروفنا بأعين نضرة، فسوف نرى أن هناك عمقا أكبر مما نظن في حياتنا، وسوف نشعر باتحادنا مع البشر الذين يصارعون، في العالم كله، المعضلات نفسها التي نصارعها. وسوف نعود إلى ملامسة الثقافة الحداثية الغنية الحية التي نمت من هذه المعارك، الثقافة التي تحتوى على مصادر هائلة من القوة والعافية، لو تعرفناها بوصفها ثقافتنا.

وعندئذ، قد ينتهي الأمر بأن العودة إلى الوراء ربما تكون سبيلا إلى الأمام، وأن تذكر نزعات الحداثة في القرن التاسع عشر يمكن أن يمنحنا الرؤية والشجاعة على أن نخلق نزعات حداثا القرن الحادى والعشرين. وإذ يساعدنا هذا الفعل من التذكر على العودة بالحداثة إلى جذورها، فإنه يجددُها ويغذوها، كي تواجه المخاطر والمغامرات التي تقابلها. إن تبني حداثات أمس يمكن أن يكون نقداً لحداثات اليوم، وفعلا من أفعال الإيمان بحداثات الغد وما بعد الغد، وبالرجال والنساء المحدثين فيهما.

## المترجم فى سطور :

جابر أحمد عصفور، الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة  
بجمهورية مصر العربية، كان قبل ذلك رئيساً لقسم اللغة العربية بكلية  
الأداب جامعة القاهرة (١٩٩٠-١٩٩٢).

حصل على الليسانس فى الآداب من ذلك القسم بتقدير ممتاز مع  
مرتبة الشرف (١٩٦٥)، وعين فيه معيداً، حيث حصل على الماجستير  
بتقدير ممتاز فعمل مدرساً مساعداً، ثم حصل على الدكتوراه بمرتبة  
الشرف الأولى ليشغل وظيفة مدرس (١٩٧٢) ويرقى أستاذاً مساعداً،  
فأستاذاً للنقد الأدبى (١٩٨٢).

حاز جوائز أفضل كتاب فى الدراسات النقدية من وزارة الثقافة  
المصرية (١٩٨٤)، وفى الدراسات الأدبية من مؤسسة الكويت للتقدم  
العلمى (١٩٨٥)، وفى الدراسات الإنسانية من معرض القاهرة الدولى  
للكتاب (١٩٩٥)، وجائزة سلطان العويس الثقافية فى حقل الدراسات  
الأدبية والنقدية (١٩٩٧). كما منح الوسام الثقافى من رئيس جمهورية  
تونس (١٩٩٥)، ودرع رابطة المرأة العربية (٢٠٠٢).

عمل بجامعة عربية وعالمية، فى الولايات المتحدة الأمريكية،  
والسويد، واليمن، والكويت، وأشرف فيها على عديد من رسائل  
الماجستير والدكتوراه فى الدراسات النقدية والبلاغية والتحليل النصى،

كما أشرف على تعليم اللغة العربية للأجانب في جامعة القاهرة، والجامعة الأمريكية بالقاهرة، وجامعة إكستر في إنجلترا، وفي وزارة الثقافة المصرية.

رئيس تحرير مجلة "فصول" سابقا، ومستشار تحرير مجلات: "المهد" بالأردن، و"آلف" للجامعة الأمريكية بالقاهرة، و"عالم الفكر" بالكويت، ومجلات كليات الآداب في جامعات صنعاء واليرموك والكويت وبغداد والرياض والإمارات.

عضو الهيئة الاستشارية لمشروع "كتاب في جريدة" لليونسكو، و"كتاب للجميع" لجامعة الدولة العربية، و"المجلة العربية للعلوم الإنسانية" لجامعة الكويت. وعضو الجمعية الأدبية المصرية، واتحاد الكتاب، والمجلس الأعلى لرعاية الآداب - لجنة الدراسات الأدبية، وسكرتير عام الرابطة المصرية لاتحاد آسيا وإفريقيا بالقاهرة. وعضو المكتب التنفيذي ومقرر لجنة الثقافة والإعلام بالمجلس القومي للمرأة منذ تأسيسه، وعضو لجنة الآداب والدراسات اللغوية بمكتبة الإسكندرية منذ تشكيلها.

شارك في العديد من المؤتمرات النقدية والأدبية في مصر والعالم العربي وأوروبا وأمريكا، كما شارك في العديد من المناقشات والتعقيبات والمحاورات والمقالات في الإذاعة المصرية والتلفزيون، وفي الجرائد والمجلات المصرية والعربية والعالمية.

من أهم مؤلفاته: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي (١٩٧٤)، ومفهوم الشعر؛ دراسة في التراث النقدي (١٩٧٨)، والمرايا

المتجاوزة؛ دراسة في نقد طه حسين (١٩٨٣)، والتنوير يواجه الإظلام (١٩٩٢)، وزمن الرواية (١٩٩٩)، وضد التعصب (٢٠٠٠)، والرهان على المستقبل (٢٠٠٤).

ومن أهم ترجماته: عصر البنيوية (بغداد ١٩٨٥)، والماركسية والنقد الأدبي (الدار البيضاء ١٩٨٧)، والنظرية الأدبية المعاصرة (القاهرة ١٩٩١).

وغير ذلك من الدراسات والأبحاث والترجمات والمساهمات التي بلغت ٣٤ كتاباً و٨٨ بحثاً ودراسة ومساهمة وترجمة في مجالات علمية، أدبية ونقدية، مصرية وعربية وعالمية.

الإشراف اللغوي : محمد عيسوي  
الإشراف الفني : حسن كامل