

# في النقد والأدب

## الأدب والأسطورة

تأليف  
هيومان نورثروب فراي

## أدب الالتزام

تأليف  
ماكس أديريث

تقديم وترجمة وتعليق  
د. عبد الحميد ابراهيم شبيحة



دار الكتب [www.dar-alkotob.com](http://www.dar-alkotob.com)

اهـداء

الى استاذى الصديق

الدكتور / الطاهر أحمد مكي

وحسبى .. أن يظل أستاذاً وصديقاً .

عبد الحميد شبيحة

دار الكتب [www.dar-alkotob.com](http://www.dar-alkotob.com)



## مقدمة

يحتوى هذا الكتاب على دراستين طويلتين :

**الأولى :** بعنوان ( فى الأدب والأسطورة : دراسة نقدية ) ، وتشتمل على

فصلين ، هما :

١ - النماذج العليا للأدب The Archetypes Of Literature

٢ - الأسطورة والأدب الروائى : استبدال الأدوات الفنية

Myth, Fiction and Displacement

Herman Northrop Frye

للناقد الكبير هيرمان نورثروب فرأى

حيث تركز هذه الدراسة على معطيات الأساطير **Mythology** بوصفها « الذاكرة الجماعية للبشرية » - فى الأعمال الأدبية والآثار الفنية التى يزخر بها تاريخ الأدب الانسانى .

والأسطورة أو الميثولوجيا علم قديم يضرب بجذوره فى تاريخ الفكر الانسانى ، بحيث يعده الباحثون فى تاريخ الانسان المصدر الأول لجميع المعارف والخبرات الانسانية . وسوف يطول بنا الحديث ويتشعب لو حاولنا التاريخ لهذا العلم ، وحسبنا أن نقول ان الأسطورة بقوامها المتكامل المستوعب للحركة والكلمة والاشارة وتشكيل المادة ، هى جماع التفكير والتعبير عن الانسان فى مراحل البدايه والقديمة .

أما تعريف الأسطورة تعريفا جامعا مانعا ، كما يقال ، فأمر لا يقطع فيه العلماء برأى حاسم :

« ذلك لأن الأسطورة واقع ثقافى معن فى التعقيد ، تختلف حوله وجهات النظر . وحسبنا أن نورد هذا الوصف الذى يتسم بالشمول ، وهو أن الأسطورة تروى تاريخا مقدسا ، وتسرد حدثا وقع فى عصور معنة فى القدم ، عصور خرافية تستوعب بداية الخليقة . أو بعبارة أخرى : تحكى الأسطورة

بوساطة أعمال كائنات خارقة ، كيف برزت الى الوجود حقيقة واقعة . . . قد تكون كل الحقيقة أو كل الواقع مثل الكون أو العالم . . . وقد تكون جانبا من الحقيقة مثل جزيرة من الجزر أو فصيلة من النبات ، أو ضرب من السلوك الانساني ، أو منظمة اجتماعية . . . والأسطورة ، بهذا المعنى ، قصة « وجود ما » فهي تروى كيف نشأ هذا الشيء أو ذلك . وهي ترتبط بالواقع في أولياته ، وأبطالها كائنات خارقة ويعرفون بما حققوا في عصور التكوين (١) .

وتمثل الأسطورة ، بهذا المفهوم ، المرحلة الأولية لطفولة الجنس البشرى في تعامله مع قوى الطبيعة ، كما أنها كانت تعبيرا عن خيالاته وأحلامه الأولى ، وتجسيدها لمشاعره . ولقد وجد فيها الكتاب الكلاسيكيون معينا لا ينضب من الحكايات البكر التي تميزت بالبناء الجاهز والمعمار الفريد المعد سلفا ، بل واللغة التي عبرت عن حقيقة النفس الانسانية بصدق وشاعرية وعفوية في آن واحد .

ولم يكن لأدباء العصور المتأخرة عن العصر الكلاسيكي مثل هذا الحظ السعيد، حتى ان الفيلسوف والناقد الأدبي الألماني فريدريش شليجل Friedrich Schlegel ( ١٧٧٢ - ١٨٢٩ ) وهو مؤسس المدرسة الرومانسية في المانيا ، شكك - وهو بصدد الحديث عن شعراء عصره - من « أنه ليس لنا أساطير » . وكان بذلك يشير الى اعتقاده بأن شعر عصره أقل مرتبة من الشعر القديم . . . حيث افتقد شعراء عصره الأساطير الحية ، والأساس المتين ، والتراث المشترك لفنهم « فلم يكن لديهم ما يتعلقون به أو يرتكنون اليه من تربة تغذيهم وسماوات تظلمهم وهواء يجدد حياتهم » (٢) .

وأخذ شليجل يستحث روح الشعر من أجل خلق أساطير لا تحتذى حنو الأساطير القديمة في اعتمادها على عالم الطبيعة ، بل ينبغى أن تتشكل من

(١) د. عبد الحميد يونس : الأسطورة والفن الشعبي ( المركز الثقافى

الجامعى ، القاهرة ١٩٨٠ ) ص ٢٠ - ٢١ .

(٢) نقلا بتصرف عن :

Hugh Dickinson : Myth On The Modern Stage,

( University of Illinois Press, 1969 ), P . 4.

الأعماق السحيقة للطبيعة الانسانية ، ومن ثم تصبح من صنع الانسان تماما (١) .  
والسؤال الذى يطرح نفسه هو : لم يلجأ الأديب الحديث أو المعاصر الى التراث الأسطورى القديم ؟ ان الأسطورة تمثل بالنسبة للأديب ، أيا كان عصره ، النموذج الأول الذى يمتلئ بكل أسباب السحر ، ويزخر بجلال المشاعر الانسانية فى طفولتها البريئة ، وهى من ثم خالدة وباقية . فالأساطير :

« تتناول أعظم القضايا والمشاكل التى لا تتبدل ولا تتحول ، لأن الرجال والنساء لا يملكون لأنفسهم تبديلا ولا تحويلا . انها تتناول الحب ، والحرب ، والاثم ، والطفيان ، والشجاعة ، والمصير . وكلها تتناول بطريقة أو بأخرى علاقة الانسان بتلك القوى الغيبية التى يراها تارة غير منطقية ، وتارة قاسية ، وتارة أخرى عادلة » (٢) .

أى أن الأديب فى تعامله مع الأسطورة يكشف بصورة أو بأخرى عن معتقداته فى طبيعة الانسان ومصيره ، وطبيعة العالم الذى يعيش فيه . انه يحاول أن يخلص الأسطورة القديمة من مسوحها وأصولها الدينية ، ويسقطها على ما يريد تصويره من مشاعر أو شخصيات أو أحداث دون الوقوع فى حمأة المحاكاة .

ولقد بدأ الأدباء فى أوروبا - وبخاصة الشعراء - فى استلهام الأساطير الاغريقية والرومانية بصورة كبيرة ، والأساطير الجرمانية والاسكندنافية والصينية والهندية والمصرية وأساطير أمريكا اللاتينية بدرجات متفاوتة ، بغية خلق صيغة أسطورية تحمل معتقداتهم وتجسد مشاعرهم . فأوضحت الأسطورة لدى الشعراء :

(١) السابق ، ص ٥ .

(٢) Gilbert Highet : The Classical Tradition, Greek and Roman Influence On Western Literature; ( New York, Oxford University Press, Galaxy Books, 1957 ), P. 540 .

« لغة جديدة يمكن من خلالها إعادة صياغة التعبير عن الحقائق الدينية الأساسية . وصارت الأسطورة لدى شعراء انجلترا ، والشعراء الرمزيين في ألمانيا ، بمثابة وسيلة التعبير الديني . ولم يكن من قبيل الصدفة أن بليك وشيللي ، حين أرادا التعبير عن أشواقهما في إعادة صياغة البشرية عن طريق الحب ، لم يخترا أى منهما شخصية المسيح لتجسيد رموز المعاناة والخلص ، بل اختار الأول شخصية ألبيون Albion التي تستيقظ من نومها ، واختار الآخر شخصية بروميثيوس Prometheus المذب فوق الصخرة » (١) .

ومهما تقدمت المجتمعات صناعيا وتقنيا ، فإن الأساطير القديمة ما تلبث أن تظهر بموضوعاتها وحكاياتها الروائية ولغتها السردية في أشكال بارعة التخفي والرهافة في الأدب موضوعا وجنسا أدبيا ولغة شاعرية ، انها :

« تعبر عن خوف الانسان وجزعه من دورة الموت والميلاد والبعث الغامضة الماثلة في تعاقب السنوات والفصول ، وفي ارتباطه بذلك الغموض المحير الذي يعتبرى مولده وطبيعته وموته . هذا فضلا عن أن التصوير الأسطوري لمثل هذه

Edward B. Hungerford : Shores of Darkness; (١)  
( Columbia Univesity Press, New York, 1941 ) PP. 12 — 13 .

والجدير بالذكر أن « ألبيون » اسم شاعري قديم ، ربما كان من أصول سلتيّة Celtic ، أطلق على جزر بريطانيا ، وهو يعنى « ذات اللون الأبيض » ، حيث ترى شواطئ دوفر بيضاء . وقصيدة وليم بليك ( ١٧٥٧ — ١٨٢٧ ) التي استخدم فيها هذا الرمز هي قصيدة « رؤى بنات ألبيون » Visions of The Daughtere of Albion التي كتبها عام ١٧٩٣ .

أما بروميثيوس فهو الجبار العملاق الذي سرق النار من جبل الأولمب كي يعطيها للبشر ، فعاقبته الآلهة بشد وثاقه الى صخرة ، تاركة اياه للنسور تنهش كبده حتى حوره هرقل من أغلاله . وقد وظف بيرسى شيللي ( ١٧٩٢ — ١٨٢٢ ) هذه الأسطورة في دراميته الغنائية « بروميثيوس طليفا Prometheus Unbound » ، التي نشرت عام ١٨٢٠ .

الموضوعات يكشف بجلاء عن محاولة الانسان لعمل شئ ما حيال حل تلك الألفاظ التي تذكره دائما بعجزه ، وتتحداه في الوقت نفسه باحتمالات لا نهاية لها من السيطرة والتحكم في خيالاته وأفعاله» (١) .

ولقد استطاع الشاعر الأيرلندي الكبير وليم بتلر بيتس *William Butler Yeats* (١٨٦٥ - ١٩٣٩) أن يصوغ واحدة من أروع الأساطير حاولها أي شاعر في زماننا ، وهي قصيدة « حلم *A Vision* » التي نشرت كاملة في كتاب عام ١٩٢٥ . وفي هذه القصيدة يصنف بيتس الشخصية الانسانية الى ثمانية وعشرين نمطا ، أو بحسب عبارته الى « ثمانية وعشرين وجها من وجوه القمر » ويصور كل وجه من هذه الوجوه على أنه ترس في « الدولاب الكبير » الدوار . وبسبب هذه القصيدة - بصفة خاصة - اعتبر الناقد الكبير كلينث بروكس « بيتس » « صانع أسطورة » (٢) .

ومعطيات الأساطير في الأدب الحديث كثيرة لم تقتصر على استلهاهم الدلالات والرموز والشخصيات فيها ، بل تعدت ذلك - في نظر كثير من الباحثين ، ومنهم مؤلف الدراسة نورثروب فراي نفسه - الى تشكيل الأدب ذاته في أجناسه المختلفة . ولقد تتبع مؤلف هذه الدراسة بالتحليل النقدي معطيات الأساطير في بعض الأعمال الأدبية ، سواء في مجال الرواية أو الشعر أو المسرح ، وان كان جل تركيزه على الأعمال الروائية . وانتهى الى أن العمل الفني يستعين بأدوات الأسطورة ويلبس أقتعتها بغية المحافظة على درجة معقوليته وتقبل المتلقي له ، وأنا اذا أردنا أن نصل الى استمرارية *Continuity* العمل الفني

(١) Lillian Feder : *Ancient Myth in Modern Poetry*,  
( Princeton University Press, Princeton, 1971 ), P. 11 .

(٢) انظر الدراسة القيمة للقصيدة في :

— Richard Ellman : *Yeats, The Man and The Masks*;  
( Oxford University Press, London, 1979 ), PP. 222 — 38 .  
— Cleanth Brooks : *Modern Poetry and The Tradition*,  
( The University of North Carolina Press, North Carolina, 1967 ),  
PP. 173 — 202 .

- ١٠ -

في الأدب الانساني ، ينبغي أن ندرس « قيمة Theme » هذا العمل التي تضرب  
بجذورها في الأسطورة الأولى .

★ ★ ★

أما الدراسة الثانية فهي :

« أدب الالتزام Littérature Engagée » للكاتب والناقد الفرنسي  
ماكس أديريث Max Adereth .

وتتناول الدراسة مفهوم الالتزام Commitment في الأدب بصفة عامة ،  
والأدب الفرنسي بصفة خاصة . وتعرض بشيء من التفصيل آراء المعارضين  
للالتزام والمؤيدين له ، والتحولت التي اعترت أدباء الالتزام في فرنسا بالتركيز  
على ثلاثة من أهم أدبائه في فرنسا .

وإذا كانت الدراسة الأولى تنطلق أساسا من أهمية الأسطورة في تشكيل  
الأدب موضوعا وشكلا ، فإن أدب الالتزام - في هذه الدراسة - يتخذ من قضايا  
الواقع ومشاكل الانسان منطلقا لالهام كثير من الكتابات الأدبية والأعمال  
الفنية . ولا تعارض بين الاتجاهين : فتوظيف الأسطورة قضية فنية ، على حين  
أن الالتزام اتجاه اجتماعي أو موقف من الحياة أو رأي يعتنقه الأديب ، ويوظف  
في سبيله كل معطيات الفن .

وقد تنبه جان بول سارتر - وهو من الد أنصار الالتزام - الى هذه  
الحقيقة ، وبخاصة في كتاباته المسرحية التي استندى فيها الأسطورة بغية  
اسقاط أدواتها وما تزخر به من مدلولات على الواقع المعاصر . ففي مسرحية  
( الذباب The Flies ) التي كتبها عام ١٩٤٣ ، يوظف سارتر اسطورة أوريسستيس  
Orestes الاغريقية ، ذلك البطل « الذي يعد النمط الأول للبطل التراجيدي في  
المسرح الاغريقي ، والذي ورد فيما لا يقل عن سبع مآس في المسرح الحديث » (١) .

Gilbert Murray : The Classical Tradition in Poetry (١)

( Cambridge, Harvard University Press, 1927 ), P. 206 .

وعن أوريسستيس تحكى الأسطورة الاغريقية أنه ابن أجاممنون وكليمنسترا  
وقد قتل أمه وعشييقها أوجسطوس أخذا بشأ أبيه الذي قتلاه .

وعلى الرغم من الظروف الخاصة التي أحاطت بتأليفها أيام الاحتلال النازي لفرنسا حيث تقنع سارتر بقناع الأسطورة من أجل خداع الرقيب ، وعلى الرغم أيضا من زعم سارتر أنه كان قد عقد عزمه على تزييف الأسطورة بالتمرد عليها فإن المسرحية ليست مقصورة على زمان محدد أو ظروف معينة ، بل هي موجهة الى الانسان في كل وقت وزمان ، كما أنها كانت بالنسبة لسارتر أولى المحاولات الناجحة للوصول الى جمهور عريض ومباشر بفلسفته الوجودية الثورية .

لقد أراد سارتر - كما يحدثنا في كلمتين له : كتب احدهما عام ١٩٤٦ ،  
والأخرى عام ١٩٤٣ - أن :

« يصوغ مأساة للحرية في مقابل مأساة القدر اليونانية ، أو بعبارة أخرى أن يلخص ما تدور حوله مسرحية ( الذباب ) في هذا السؤال : كيف يتصرف الانسان في فعل قد اقترفه بنفسه ، وعليه وحده تقع عواقب هذا الفعل ومسؤوليته الكاملة ، حتى وان كان مرتاعا من فعله ؟ » .

فالانسان الذي تفوق على نفسه - مهما كان تحرر ضميره - لن يصبح حرا  
بمحض الظروف ما لم يشمل الآخرين بالحرية ، وما لم تكن عاقبة فعله ازالة  
الأمر الواقع واثبات ما يجب أن يكون .

ويتطلب التكثيف الضروري في الدراما موقفا دراميا على نفس الدرجة من  
التكثيف . فلو كنت اخترعت بطل مسرحيتي اختراعا لباء الرعب الذي يديه  
حتما بالفشل ولابتلى بسوء الفهم . ومن ثم كان لجوئى الى شخصية جاهزة  
دراميا . ولم يكن أمامى خيار « (١) » .

ان دراسة « أدب الالتزام » قد جاءت شاملة ومحيطة بأبعاد الموضوع  
سواء عن طريق تقسيمه المنطقي ، أو من خلال التعليقات التي زودها بها المؤلف  
على حين خلت الدراسة الأولى من أية تعليقات أو حواش . وفي كلتا الدراستين

(١) Jean - Paul Sartre : " Forgers of Myth " and " The Flies " in

Sartre On Theatre, trans. from The French by Frank Jellinek

( Quartet Books, London, 1976 ) Pp. 33 — 43 ; 187 — 8 .

- ١٢ -

كان على أن أتدخل بتوضيح ما غمض في النص أو ما ظل غامضا فيه بعد تفسير المؤلف ، والقاء الضوء على بعض الاشارات الثقافية ، أو الترجمة لشخصيات الأدباء وأعمالهم ، أو التعريف بالمذاهب الأدبية الواردة في ثنايا الدراستين . فضلا عن ذلك ، صدرت كلا من الدراستين بتمهيد عن المؤلف ، وموضوع الدراسة ، والمنهج المتبع فيها سواء من جانب المؤلف أو من جانب المترجم ، مع ذكر المصادر والمراجع التي استشرتها .

وحسبي أننى حاولت ، وعلى الله قصد السبيل .

عبد الحميد إبراهيم شيحة

مدينة المهندسين

يناير ١٩٨٩



دار الكتب [www.dar-alkotob.com](http://www.dar-alkotob.com)

## الباب الأول

### الأدب والأسطورة

دراسة نقدية

تأليف

هيرومان نورثروب فواي

---

دار الكتب [www.dar-alkotob.com](http://www.dar-alkotob.com)

## حول المؤلف والدراسة

هيرمان نورثروب فراي Herman Northrop Frye

مؤلف وناقد وأستاذ كندي ولد عام ١٩١٢ ، ودرس في كندا وأكسفورد ، ثم عاد للتدريس في قسم اللغة الانجليزية بجامعة فيكتوريا في تورنتو . وقد تدرج في المناصب الجامعية حتى وصل الى درجة الأستاذية ، ورأس مجلس قسم اللغة الانجليزية ، وعين رئيسا للجامعة ، ونال عدة جوائز ، وكرمه الأوساط الأدبية مرارا . اشتهر « فراي » بمفهومه الجديد للأدب من حيث كونه انعكاسا لأساطير الجماعة group myths وفتح بذلك اتجاهها جديدا في النقد الأدبي في القرن العشرين . وهو صاحب أحاديث اذاعية ومقالات في دوريات كثيرة ، فضلا عن مؤلفاته العديدة التي بثها آراءه النقدية ، ومن أشهر هذه المؤلفات حسب ترتيبها الزمني :

- Fearful Symmetry, A Study of William Blake ( 1947 ) .
  - وفيه درس طبيعة الأساطير والرموز وبداية استخدامها وتوظيفها في الأدب .
  - Anatomy of Criticism ( 1957 ) .
  - A Natural Perspective, The Development of Shakespearean Comedy and Romance ( 1965 ) .
  - The Stubborn Structure ( 1970 ) .
- والدراسة – موضوع الترجمة – هي المقدمة الإضافية التي وضعها المؤلف في فصلين كمي يمهدها لبحث استخدام الأساطير وتوظيفها في الابداع الأدبي الغربي شعره ونثره ، وفي أجناسه المتعددة في كتابة الموجز القيم :
- Fables of Identity, Studies in Poetic Mythology ( New York, 1963 ) .
  - وقد جاء الفصل الأول بعنوان : النماذج العليا للأدب ، أو :
  - The Archetypes of Literature .

ولا بد أن نقرب عنوان البحث للقارئ العربي بالقاء الضوء عليه . فكلمة **Archetype** مشتقة من الأصل اليونانى **arkhe** وتعنى ( أول ) ، و **tupos** وتعنى ( نموذج ) ، وهذا الأصل هو الذى طالما عرفه النقاد منذ أن استخدمه أفلاطون فى صياغته لنظريته الشهيرة عن « المثل » ، وعرف بالمثل أو النماذج العليا . وخلاصة نظرية أفلاطون أن الأشياء ان هي الا صور وأشباح لما فى عالم المثل كما سيرد ذكره فى تعليقاتنا على الدراسة ( انظر حاشية رقم ٣ من الفصل الأول ) . وقد صارت الكلمة تدل على الأمثلة أو النماذج الأولى فى عالم البشر بما تزخر به من أساطير وأبطال وأحداث ، أو بما سماه عالم النفس السويسرى كارل جوستاف يونج **Carl Gustav Jung** ( ١٨٧٥ - ١٩٦١ ) « الذاكرة الجماعية للبشر » ، بحيث تعنى كل ما ورثته الأجيال من تجارب الأسلاف فى كل مناحى الحياة من خير وشر ، ووثام وصراع ، وحب وكره ، وحياة وموت . الخ . وتتجسد تلك المعانى فى رموز مكثفة الدلالات ، وإشارات حاوية لمعانيها جميعا ، يحملها وجدان الأمة أو الأمم جيلا بعد جيل فى شكل حادثة شهيرة أو شخصية بطولية خارقة ، أى فى شكل أسطورة تخلقت فى وجدان البشرية . ويصبح مجرد استدعاء الأسطورة ماثرا لكل تلك المعانى السالفة .

فإذا ما وظفت الأسطورة فى سياق أدبى فجرت الدلالات والرموز والمعانى التى تكمن فيها وتحيط بها ، بل يصبح مجرد استدعاء اسم شخصية معينة فى تراث أمة من الأمم مثالا على تلك المعانى والإشارات الأولى التى أحاطت بها ، كما يوحى اسم ( هرقل ) بالقوة و ( عنتره ) بالشجاعة و « قيس بن الملوح » بالحب اليأس ، وهكذا .

والأعمال الأدبية أو الآثار الفنية التى تنطلق أساسا من تلك النماذج الأولى أو العليا ، إذا أجادت استخدامها واستخراج أجمل ما فيها ، قد يأتى عليها حين من الدهر تصير هى - من ثم - نماذج عليا فى « الذاكرة الجماعية للبشر » . ومن الأمثلة البارزة على ذلك أسطورة ( أوديب ) الخالدة التى تناولها الكتاب على مر العصور منذ عصر « سوفكليس » وحتى عصرنا . بيد أنه يبقى النموذج الأول محوطا بكل السحر والجلال فى وجدان الناس .

وليس استخدام الأسطورة لدى الفنان استعراضا لثقافته أو استعلاء منه على المتلقي بل هو على الأصح اسهام منه في تيار الثقافة العامة ، وتزويد المتلقي بأسباب التواصل ، واضفاء للشاعرية والعذوبة على روح السياق الأدبي ، بحيث يصبح العمل الأدبي مصدرا للمعرفة ، الى جانب كونه تجربة انسانية تعانق في تحليقها مشارف الماضي والحاضر وتمس في غايتها روح الانسان .

على أن لاستخدام الأساطير تأثيرا آخر على الابداع الأدبي ، بجانب تزويد السياق أو القصة أو الشخصية بروافد جديدة ، حيث يتجاوز التأثير الى تشكيل الأدب ذاته وامداده بقوالب جديدة أو تجديد قوالبه الموروثة . وهناك من النقد من يرى أن للأساطير دخلا وأثرا خطيرا في فلسفة الأجناس الأدبية ، وخاصة لدى هؤلاء الذين يعتنقون المذهب النفسى والأنثروبولوجى في دراسة الأدب .

وفضلا عن ذلك نلمح أثر النماذج الأدبية العليا ، أى فى « الذاكرة الجماعية للأمة » على اللغة بكل ما تحمل من الرموز وشحنات التعبير والدلالات مما يدخل فى نطاق علوم الجمال وعلوم اللغة . بل ويعنى به علماء الاجتماع والسياسة فى عصور معينة تمر بها أمة من الأمم ، اذ يتخذ الأدب من التراث وما يضمه بين جوانحه من عناصر الخلود والاستمرار قناعا لمواجهة قوى القمع والظلام ومحاكم التفتيش على حرية التعبير .

أما الفصل الثانى فجاء بعنوان :

### الأسطورة والأدب الروائى : استبدال الأدوات الفنية

— Myth, Fiction and Displacement

وفيه يتناول بالتحليل النقدى علاقة الأسطورة بالعمل الروائى ، حين يستعين العمل الفنى بأدوات الأسطورة ويلبس أفتعتها بغية المحافظة على درجة معقوليته وتقبل المتلقى له . ومن ثم كان من الضرورى أن ندرس « ثيمة » العمل الفنى من أجل أن نقف على استمراريته فى حركة التراث الأدبى الانسانى . وتكمن أهمية هذه الدراسة من كونها تأتى فى وقت بدأ معه اهتمام ( ٢ - فى النقد والأدب )

الدارسين والنقاد بظاهرة توظيف التراث والأسطورة في عملية الابداع الأدبي ، بعد أن شهدت الظاهرة الحاحا من كتابنا وأدبائنا وشعرائنا وفنانينا في السنوات الأخيرة لظروف كثيرة : بعضها نابع من طبيعة النظام السياسى الذى تحكم فينا وفي مقدرات التعبير لدى الفنان ، وبعضها راجع الى عملية الاحياء والوعى بالتراث وبامكاناته الكبيرة في اقامة جسور التواصل الثقافى بين الفنان المعاصر و « الذاكرة الجماعية للأمة » وتراث الأمم الأخرى بعد أن أصبح التأثير والتأثر في مجال الأدب والفن واقعا شائعا .

ولعل القارئ العربى على يقين من أن الكاتب انما يتحدث عن الأساطير أو الميثولوجيا كما عرفتها الحضارة الغربية حين كان أبطالها آلهة ، وأبطالا وضعوا في مصاف الآلهة ، وحين ارتبط قدر الانسان بقوى الطبيعة من حوله فسطر حول مظاهرها وفصولها تاريخه المقدس . وليس معنى هذا أننا قد نكون بمنأى عن ظروف نشأة الأساطير والتفسيرات المعقودة حولها ، فما أبعد هذه المقولة عن الواقع : اذ يزخر التراث العربى الجاهلى بالآثار الميثولوجية ، وما زال التراث العربى الاسلامى معينا لا ينضب من النماذج العليسا التى لا تقل بحال - بالنسبة للفنان العربى - عن نظائرها في ميثولوجيا الغرب بالنسبة للفنان الغربى . وما زال الشرق كله - بعد - أرضا بكرًا من الأساطير تحتاج الى الكشف وشد رحال الفن والأدب اليها كى تأخذ حظها بين تراث أهل الأرض ، وتلك هى مسئولية الفنان والأديب والناقد جميعا .

ولقد يكون من منطلق التسرية عن النفس أن أبث القارئ العزيز بعض الشكوى من الصعوبات التى وجدتها في ترجمة هذه الدراسة ووضع الشروح والتعليقات عليها ، خاصة حين يعلم أن المؤلف لم يذكر مصدرا أو مرجعا واحدا في الهوامش أو الحواشى ، فجاء الكتاب خلوا منها تماما ، اعتمادا منه على شهرته وعلى ثقافة من يقرؤه من النقاد والمتخصصين في الأدب الغربى . وهنا يأتى دور المترجم ليكون أيضا مفسرا ومعلقا ومرشدا لأهل لغته وثقافته ، كيما يجعل من الترجمة عملا مفيدا لا يقل بحال عن التأليف ان لم يكن أفضل من كثير من التأليف . وسوف يلتمس القارئ العزيز بنفسه آثار الجهود الذى

بذل ، والتعليقات والحواشى التى وضعت كى تأخذ بيده وتعيّنه على نقد الدراسة .  
والإفادة منها . فكل التعليقات والحواشى الواردة من وضعى ، وهى مسئوليتى ،  
سيقت مرتبة مرقمة ترقىما تصاعديا فى نهاية كل فصل حتى يسهل الإشارة  
إليها ، وفى نهاية الدراسة أثبتت المصادر والمراجع التى رجعت إليها فى كثير  
أو قليل أثناء الترجمة ، لعلها هى الأخرى تكون كاشفا لبعض الغموض الذى قد  
يعترى القراءة أو الترجمة . ولست هنا فى مقام الزهو أو التعالى ، بل فى مقام  
حث القارئ على القراءة والتحرى والنقد ، وحسبى ذلك جزاء .

د . عبد الحميد إبراهيم شبيحة

استكهولم - السويد

مايو ١٩٨٦

دار الكتب [www.dar-alkotob.com](http://www.dar-alkotob.com)



## الفصل الأول

### النماذج العليا للأدب (١)

(١)

من الممكن تدريجياً تعلم أية معرفة ذات نظم وضوابط ، وكما تدلنا التجربة هناك تدرج أيضاً في تعلم الأدب . ولعمري ان تلك الجملة الاستهلاكية توقعنا في مشكل لفسوى دلالي : فعلم الفيزياء هو المعرفة المنضبطة للطبيعة ، وطالب الفيزياء يقول انه يتعلم الفيزياء وليس الطبيعة . والفن - كالطبيعة - هو موضوع دراسة مقعدة ومنظمة ، وينبغي ان نميزه من الدراسة نفسها التي هي النقد Criticism ومن ثم فان من المستحيل ان « نتعلم الأدب » : فالفرد يتعلم منه طرفاً بطريقة ما ، ولكن ما ينصرف المرء الى تعلمه في الواقع هو نقد الأدب .

وشبيهه بذلك ما يشعر به المرء في « تدريس الأدب » من صعوبة تأتي من استحالة حدوث ذلك : اذ ان ما يمكن ان يدرس ويعلم مباشرة هو نقد الأدب . وعلى حين لا يتوقع احد ان يسلك الأدب نفسه مسلك العلم ، فليس هناك ما يمنع ان يكون النقد - بوصفه دراسة ذات نظم وضوابط - علماً Science ولو في بعض جوانبه . وربما ليس المقصود هنا « العلم الصرف » أو « العلم المحدد » ولكن هذه العبارات كانت في القرن التاسع عشر جزءاً من علم الكونيات Cosmology الذي اندثر أو ليس له وجود معنا الآن . وانما يتناول النقد الفنون ، وربما صار هو فنا بذاته ، بيد انه ليس معنى ذلك ان يتخلى عن نظمه وضوابطه ، فاذا حاولنا وصله بالعلوم فيجب ألا نحرمه من فضائل الثقافة وميزاتها .

وللنقد بالتأكيد ، كما نجده في الدوريات المتخصصة والرسائل العلمية ، كل خصائص العلم : حيث تعرض الأدلة على محك العلم ، وحيث تستخدم المصادر الموثوقة السابقة استخدما علميا ، وحيث تبحث الموضوعات بحثا علميا ، وحيث تحقق النصوص تحقيقا علميا . فعلم العروض « علمي » في مبناه ، وكذلك علم الأصوات وعلوم اللغة . ومع ذلك ، وفي غمرة دراسة هذا النوع من العلم النقدي ، يعي الدارس حركة الطرد المركزية التي تبعده شيئا فشيئا عن الأدب ، فيكتشف أن الأدب هو المحور في « العلوم الانسانية » يكتنفه التاريخ عن يمين والفلسفة عن شمال . أما منزلة النقد فهي حتى الآن منزلة القطاع الجزئي من الأدب ، ومن ثم فان على الطالب - بغية التقسيم الذهني المنظم للموضوع - أن يعود الى المهيج الاصطلاحي لدى كل من المؤرخ في فهم الأحداث ، والفيلسوف في تحليل الافكار .

وحتى أقرب العلوم النقدية وسطية ، مثل تحقيق النصوص ، تبدو جزءا من « خلفيه » تضرب بجذورها في التاريخ أو في مجالات أخرى غير الأدب . وتشى هذه الفكرة بأن مجموعة الضوابط النقدية المساعدة يمكن أن تتصل - في فهم واع مقنن - باطار مركزي واسع ، وهو فهم لم يتحقق بعد ، ولكنه - حين يتحقق - لا بد مانعها من تأثير حركة الطرد التي تشط بها (١) . فاذا ما تحقق هذا الاطار فان النقد سوف يعني بالنسبة للأدب ما تعنيه الفلسفة بالنسبة للحكمة وما يعنيه التاريخ بالنسبة للحدث .

وأكثر الميادين التي تتركز فيها جهود النقد في الوقت الحاضر ، وسوف تظل هي هي بلا شك - هي ميادين التفسير . غير أن المفسرين - على عكس الباحثين - لا يعون كثيرا أنهم محكومون بنوع ما من الانضباط العلمي : فهم منشغلون أساسا - حسبما تقول كلمات احدي ترنيمات الانجيل - باضفاء الاشرار على الركن الذي يضمهم . فاذا ما حاولنا أن نقبض على فكرة أشمل لعنى النقد ووظيفته ، فسوف نجد أنفسنا سائرين على مستنقعات رجراجة من التعميمات ، والأحكام الرصينة عن القيمة والقدر ، والتفسيرات التأملية والخطب الطوال المنمقة في أعمال البحث ، وغيرها من النتائج التي تلجأ الى

الرؤية الضخمة الفخمة • ولكن هذا الجانب من الحقل النقدي ملء بافتراضات الزائفة ، والهراء الطنان الذى لا يحتوى على أى صدق أو أى زيف ، والذى لم يوجد الا لأن النقد - كالطبيعة - يفضل الفراغ المهدر على الفراغ الفارغ •

وربما يشى مصطلح « الافتراض الزائف » بشيء من النزعة المنطقية الايجابية لدى ، ولكننى لا يمكن أن أخطئ بين الافتراض المعنوى والافتراض الواقعى ، كما لا أنصح بأن نشوش دراسة الأدب بالتفريع الثنائى الشيزوفرينى للمعنى : فى جوانبه الذاتية العاطفية وجوانبه الموضوعية الوصفية ، بل أعتقد أن على المرء أن يتجاهل هذا التفريع الثنائى للمعنى اذا أراد أن يتوصل الى معنى أدبى على الاطلاق . غاية ما أقول هو أن المبادئ التى يستطيع المرء على أساسها التمييز بين المقولة المعنوية والمقولة التى تخلو من المعنى ، هى مبادئ لم تتحدد بوضوح • ومن ثم فان أولى خطواتنا تسعى الى التخلص من النقد الخالى من المعنى : أى النقد الذى يدور حول الأدب بطريقة لا تساعد على اقامة بناء منظم من المعرفة •

ان احكام التقويم العشوائية لا تمت الى النقد بسبب بل تنتمى الى تاريخ التدوق *History of Taste* ، وتعكس فى احسن الأحوال - الضرورات الاجتماعية والنفسية التى تفوهت بها . وكل الأحكام التى لا تستمد تقويمها من الخبرات والتجارب الأدبية ، بل تستمد من الأهواء الدينية أو السياسية يمكن أن تعد أحكاما عشوائية عارضة • وعادة ما تقوم الأحكام الانفعالية اما على مقولات غير موجودة أو متناقضات ، واما على رد فعل باطنى غريزى لشخصية الأديب •

ان اللغو الأدبى الذى يرفع أسهم الشعراء ويهبط بها فى بورصة خيالية هو نقد زائف وباطل ، ومن الأمثلة على هذا اللغو :

- ان السيد اليوت *Eliot* هذا المرابى الثرى يشترى الآن ميلتون *Milton* بعد أن باعه فى السوق بثمان بخس !

- ان الشاعر دون *Donne* قد وصل الى القمة وسوف يهبط ويتناقص رويدا رويدا !

— ربما يتعرض تينيسون Tennyson لبعض التذبذب ، ولكن أسهم شيللى Shelley ما زالت قوية !

من المستحيل أن يكون مثل هذه الأحكام جزءا من دراسة منظمة ، لأن الدراسة المنظمة المنضبطة انما تتقدم الى الامام ، أما ( يهتز ، يتذبذب ، ينفعل يهبط ، يقوى ٠٠ الخ ) فليست الا احاديث سمر وفراغ .

ثم نجد بعد ذلك فريقا من النقاد يقولون : ان منطلق النقد هو وقع الأدب على القارئ ، ومن ثم فلنترك دراسة الأدب دائرة في مركز الجاذبية ، كي نقيم عملية التعلم على تحليل بنية العمل الأدبي نفسه . ان نسيج أى عمل فنى هو نسيج كبير معقد وغامض ، وقد نأتى على ما نشاء من التاريخ والفلسفة ونحن نحل عقده ونفض أسراره ، اذا ما ظل موضوع الدراسة في مركز الجاذبية . فاذا لم يبق في المركز ربما اكتشفنا ، ونحن في غمرة التلهف للكتابة عن الأدب ، أننا نسينا كيف نقرؤه .

والمأخذ الذى يؤخذ على هذا المنهج هو أنه يأتى أصلا من منطلق كونه مضادا للنقد الذى يبتعد عن دراسة الأدب بالانشغال بـ « الخلفية » في حركة طرد عن المركز ، ومن ثم فان هذا المنهج يضعنا في شئ من الحيرة المفتعلة مثل صراع العلاقات الداخلية والخارجية في الفلسفة . والمتناقضات عادة قابلة للحل لا عن طريق اختيار جانب ودحض جانب ، ولا عن طريق المفاضلة بينهما لاختيار الأصلح ، بل عن طريق المحاولة لتجاوز التناقض ونحن بصدد تحديد المشكلة . وصحيح أن أول جهد في الفهم النقدي ينبغى أن يأخذ شكل التحليل البلاغى أو البنيوى في عمل فنى ما ، بيد أن المنهج البنيوى الخالص محدود في النقد كما هو محدود في علم الأحياء : فهو في حد ذاته وببساطة ليس الا سلسلة مفككة من التحليلات التى تدل على وجود البناء الأدبى ، بدون الوصول الى أى تفسير لكيفية وجود البناء على هذا النحو أو بيان أقرب النماذج التى تشببهه . ان التحليل البنيوى يعيد « البلاغة » الى النقد ، ونحن بحاجة ، أيضا ، الى علم جمال جديد ، أما محاولة بناء علم الجمال الجديد على البلاغة وحدها فلن يحد من تحول المصطلحات البلاغية الى ألفاظ وأحاجى عقيمة .

اننى أرى أن ما يفتقده النقد الأدبى فى الوقت الراهن هو المبدأ الذى ينسق الظواهر ، هو الافتراض الجوهرى الذى يتناولها بوصفها أجزاء فى كل ، تماما كما يفعل مبدأ النشوء والارتقاء فى علم الأحياء . ومثل هذا المبدأ - على الرغم من اعتصامه بمركز الجاذبية واتخاذ التحليل البنىوى منطلقا وأساسا - لن يقصر عن تناول الجوانب الأخرى فى النقد بنفس الاهتمام .

وأولى مسلمات هذا الافتراض الجوهرى المذكور هى نفسها التى توجد فى أى علم : التلاحم أو الترابط التام (تعنى المسلمة هنا العلم لا ما يتناوله العلم) . ان الايمان بوجود نظام فى الطبيعة هو استنتاج من وضوح العلوم الطبيعية ، فاذا أفرطت العلوم الطبيعية فى بيان الطبيعة فسوف ينفد موضوعها سلفا . والنقد الأدبى كالعلم ، واضح تماما ، والأدب الذى هو موضوع علم النقد ، فى مبلغ علمنا ، معين لا ينضب للاكتشافات النقدية ، وسيظل كذلك حتى لو توقف ظهور أعمال أدبية جديد . واذا كان الأمر كذلك فان البحث عن مبدأ يحدد ويقيد الأدب بغية تشبيط التطور النقدى هو غلط كبير . والزعم بأن الناقد ينبغى ألا يبحث فى قصيدة عن أكثر مما قيل - بشيء من الجزم - ان الشاعر بوعى قده وضعه فيها ، هو شكل معروف مما يمكن أن يطلق عليه مغالطة القدرية الفجة . ان ذلك لهو أشبه بزعم آخر فى علم الطبيعة وهو الاكتفاء بالقول بأن ظاهرة طبيعية ما هى على ما هى عليه لأن القدرة الالهية بحكمتها الخافية علينا قد جعلتها كذلك .

ولقد تبدو هذه المسلمة بسيطة ، بيد أن العلم يستغرق وقتنا طويلا كى يكتشف أن الظاهرة هى فى الواقع طائفة معرفية واضحة تماما ، والى أن يتوصل العلم الى ذلك لن يكون علما منفردا مستقلا بنفسه ، بل سيبقى جنينا داخل رحم موضوع آخر . وما ولادة علم الطبيعة من أحشاء « الفلسفة الطبيعية » وعلم الاجتماع من رحم « الفلسفة الأخلاقية » الا شواهد على تلك العملية . ومن الصديق أيضا ان العلوم الخديثة تطورت على أساس قربها من الرياضيات : فعلم الطبيعة وعلم الفلك تطورا فى القرن الثامن عشر ، وتطور علم الأحياء فى القرن التاسع عشر ، وتطورت العلوم الاجتماعية فى القرن العشرين . فلو أن النقد

الأدبي المنظم والمقعد يتطور في زماننا الآن فليس في هذا أية مفارقة تاريخية ،  
أى إنه لم يتعد توقيتته المضبوط .

اننا باحثون الآن عن مبادئ مصنفة أو مبنية تقع في مكان ما بين النقطتين  
اللتين حددناهما :

– أولى النقطتين تنصب على الجهد الأولى للنقد أى التحليل البنيوي  
للعمل الفنى .

– والثانية هى الافتراض القائل بأن هناك موضوعا هو النقد الأدبي وأنه  
يؤدى ، أو هو قادر على أداء المعنى كاملا .

ثم نتقدم بعد ذلك مستقرئين التحليل البنيوي ، رابطين المادة التى تجمعها  
من خلاله ومحاولين الوقوف على الشكل أو الإطار الأكبر ، أو نتقدم مستنبطين ،  
ومتخذين كل النتائج من المسلمة القائلة بوحدة النقد الأدبي .

ويتضح بالطبع أن أيا من الاجراءين لن يكون فعالا الى ما لا نهاية دون  
الاستعانة بالآخر لتصحيح المسار : فالاستقراء الخالص سوف يضيعنا في  
متاهات التخمين العشوائى ، والاستنباط الخالص سوف يحصرنا في ركن  
ضيق و فج . فلنحاول الآن بعض الخطوات التجريبية في كل اتجاه ، بادئين  
بالمهج الاستقرائى .

### (ب)

ان وحدة العمل الفنى ، وهى أساس التحليل البنيوي ، لم تخرج الى  
الوجود بارادة الفنان الحرة فحسب ، ذلك لأن الفنان هو – وحده – سببها  
القوى : ان لها شكلا ، ومن ثم فان لها سببا أساسيا . وحقيقة أن ترديد النظر  
واعمال الفكر في العمل الفنى أمر وارد ، وأن الشاعر يجرى تعديلات ليس لأنه  
يهوى التعديلات ، بل لأنها أفضل – هذه الحقيقة تعنى أن القصائد ، كالشعراء  
سواء بسواء ، تولد وليست تصنع . ومهمة الشاعر أن يلد القصيدة في حالة  
من الوضع سليمة قدر الامكان ، فاذا ولدت القصيدة حية فلن يبقى له الا أن

يخلص من الوليد ، ويصرخ كي يقطع من ذكرياته وخواطره الخاصة ومن رغبته في التعبير عن النفس وكل الحبال السرية وأنابيب الغذاء المتصلة بذاته .

ومن حيث يتخلى الشاعر وينفض يده من القصيدة يأتي دور الناقد ، ولذلك فمن الصعب على النقد أن يقوم بدوره دونما التوسل بضرب من علم النفس الأدبي يصل الشاعر بالقصيدة . وقد تكون الدراسة النفسية للشاعر جزءا من ذلك ، بالرغم من أن هذا مفيد أصلا في تحليل سقطاته التعبيرية وخصائصه التي ما زالت بعد متصلة بعمله . وأهم من هذا حقيقة أخرى هي أن لكل شاعر أساطيره الشخصية ، ونطاقه الطيفي أو تشكيلته العجيبة من الرموز التي لا يعي منها كثيرا . ويمكن أن يتناول التحليل النفسي الأعمال ذات الشخصيات الخاصة بها ، كالمسرحيات والروايات ، لتفسير الصراع الداخلي للشخصيات ، على الرغم من أن علم النفس الأدبي طبعاً يقوم بتحليل سلوك هذه الشخصيات على أساس من العرف الأدبي فحسب .

ما زال أمامنا مسألة السبب الأساسي للقصيدة ، وهي مسألة تضرب بجذورها في موضوع الأجناس الأدبية Genres . وليس باستطاعتنا أن نتحدث كثيرا عن الأجناس ، لأن النقد لا يعرف كثيرا عنها ، وكثير من الجهود النقدية التي حاولت الإحاطة بكلمات مثل : « رواية » أو « ملحمة » هي مجرد ترويح عن النفس بوصفها أمثلة على سيكولوجية الشائعات . ومع ذلك فإن هناك تصوريين للجنس الأدبي يعدان ضربا مبينا من المغالطة ، ولما كانا يقفان على طرفي نقيض فلا بد أن الحقيقة موجودة في مكان ما بينهما :

— الأول هو التصور الأفلاطوني الخادع للأجناس بوصفها موجودة قبل الخلق ومستقلة عنه (٢) ، هذا التصور الذي يخلط الأجناس بمصطلحات الشكل كقصيدة السونيتو Sonnet (٤) .

— والآخر هو التصور البيولوجي الكاذب للأجناس بوصفها كائنات متطورة تظهر في كثير من مراحل « التطور » لهذا الشكل أو ذاك .

ونسأل بعد ذلك عن أصل الأجناس فنتوجه أولا وقبل كل شيء الى

الظروف الاجتماعية والدواعى الثقافية التى أوجدتها - أو بمعنى آخر نتوجه الى السبب المادى للعمل الفنى . فيقودنا هذا الى التاريخ الأدبى الذى يختلف عن التاريخ العادى فى أن أنواعه التى يشتمل عليها : « القوطى » و « الباروكى » و « الرومانسى » وأشباهاها هى مراحل ثقافية لا تفيد المؤرخ العادى كثيرا . ومعظم التاريخ الأدبى لا يذهب أبعد من هذه التصنيفات ، ومع ذلك فاننا نعرف عنه أكثر من معرفتنا عن أغلبية أنواع المعارف النقدية . والمؤرخ انما يتناول الأدب والفلسفة بصورة تاريخية ، على حين يتناول الفيلسوف الأدب والتاريخ بصورة فلسفية ، ويعد منهج ما يسمى بـ « تاريخ الأفكار History of Ideas . بداية محاولة لتتناول التاريخ والفلسفة من خلال نقد مستقل .

ولكن ما زلنا نشعر أن هناك شيئا مفقودا . اننا نقول ان لكل شاعر تشكيلته العجيبة من الصور ، بيد أنه حين يستخدم كثير من الشعراء طائفة معينة من الصور ذاتها ، فهناك على التأكيد ، مشاكل نقدية أكبر من مجرد مشاكل السيرة الذاتية . فكما تكشف لنا المقالة الرائعة التى كتبها أودن W.H. Auden (٥) بعنوان « فيضان اينشفايد » أن رمزا هاما كالبحر لا يمكن أن يبقى داخل شعر شيللى أو كيتس أو كوليرج : انه حتما سيمنته الى كثير من الشعراء فى شكل رمز نمطى عال Archetypal Symbol من الأدب . فاذا كان للجنس الأدبى أصل تاريخى ، فلماذا خرج جنس الدراما من عباءة الدين فى العصور الوسطى بصورة مذهلة تشبه خروجه من عباءة الديانة الاغريقية قرونا قبل ذلك ؟ انها مسألة البناء Structure أكثر من كونها مسألة الأصل أو الجذور، وانها لتشى بأنه ربما توجد نماذج عليا للأجناس Archetypes of Genres كما توجد فى الصور والرموز .

ان من الواضح أن النقد لن يستطيع أن يكون مقعدا ومنظما الا اذا كان هناك خاصية فى الأدب تمكنه من ذلك ، أى نظام فى الكلمات يقابل نظام الطبيعة فى العلوم الطبيعية . فالنموذج الأعلى لا ينبغى أن يكون ، فحسب ، عامل توحيد للنقد ، بل أن يكون هو نفسه جزءا من شكل نهائى شامل ، مما يقودنا فى الحال الى أن نسأل : ما نوع الشكل النهائى الشامل الذى يبحث عنه النقد فى الأدب ؟ ان استعراضنا للأدوات الفنية النقدية قد قادنا الى التاريخ الأدبى ، والتاريخ



الأدبي النهائي الشامل يتحرك من البدائي الفطري الى الاصطناعي المعقد : وهنا نلمح امكانية أن ننظر الى الأدب بوصفه تركيبة معقدة من طائفة بسيطة ومجسدة من الصيغ التي يمكن أن نرجعها وندرسها في الثقافات البدائية .

فاذا كان الأمر كذلك ، فإن البحث عن النماذج العليا هو ضرب من علم الاجتماع الأدبي المهتم بايجاد الطريقة التي حملت الى الأدب المؤثرات الثقافية السابقة عليه كالطغوس البدائية والأساطير والحكايات الشعبية . ولسوف نكتشف بعد ذلك ان علاقة هذه المؤثرات الثقافية تظهر مرة أخرى في الأعمال الكلاسيكية العظمى - فالحق أنه يبدو أن هناك اجماعا لدى تلك الأعمال الكلاسيكية على الارتداد الى هذه المؤثرات الثقافية . ويتصادف هذا مع ما نشعر به ازاء الأعمال الفنية المتوسطة الجودة ، وهو أن دراستنا مهما كانت نشطة ، تبقى عشوائية في مكابرة وشكلا سطوحيا للخبرة النقدية ، على حين تشدنا الروائع العميقة الى نقطة نرى فيها عددا هائلا من الأساليب المكثفة ذات المغزى والدلالة ( كما نرى أشعة الضوء من خلال المنشور الزجاجي ) . ومن ثم نتعجب الا يمكن أن نرى الأدب ، لا بوصفه مكونا لذاته في الزمان فحسب ، بل بوصفه انتشارا في فضاء مدرك بالأفهام من مركز خفي عن الأبصار .

هذه الحركة الاستقرائية نحو النموذج الأعلى Archetype هي حركة تفهقر أو انسحاب - اذا جاز التعبير - عن التحليل البنيوي كما نرتد الى الخلف عن اللوحة الزيتية اذا أردنا أن نرى التركيب الشامل بدلا من ضربات الفرشاة . وفي بداية مشهد حفار القبور في مسرحية ( هاملت ) - على سبيل المثال تركيب لفظي ملغز يتراوح بين اللعب بالألفاظ لدى المهرج الأول الى الرقص المقبض للنفس في المناجاة الفردية ليوريك Yorick تلك التي ندرسها في النص المطبوع (١) . فاذا اتخذنا خطوة واحدة الى الوراء ، فسوف نقف على ما رآه الناقد ويلسون نايت (٢) ، والناقدة سيرجيون (٣) ونسمع معهم هطول المطر المتواصل لصور الفساد والفناء . في هذا المقام ، ومن حيث يبدأ الاحساس بالمكان في هذا المشهد من المسرحية بأسرها في اجتذابنا ، نجد أنفسنا نخوض في حمأة العلائق النفسية التي كانت مجال اهتمام الناقد « برادلي » (٤) . بيد أننا

نتذكر ، من قبل ومن بعد ، أن ( هاملت ) مسرحية ومسرحية من العصر الاليزابيثي ، ومن ثم نتخذ خطوة أخرى الى الوراء حيث الناقد « ستول » (١٠) لنرى المشهد في اطاره التقليدي جزءا من مضمونه الدرامي .

وخطوة أخرى نلمح على أثرها النموذج النمطي الأعلى للمشهد حيث انقضاء نجب البطل بسبب الحب Liebestod (١١) واعلانه الأول صراحة عن حبه ، وصراعه مع لايرتس Laertes (١٢) وتقريره مصير نفسه ، ثم ذلك الاعتدال الذي حط على مزاجه فجأة والذي يقف شاهدا على التحول نحو المشهد الأخير : كل أولئك يتخلق ويتجسد بقفزة الى القبر وعودة منه وقد فغر فوهته شؤما على خشبة المسرح .

في كل مرحلة من مراحل فهم هذا المشهد نعتمد على ضرب من الترتيب المدرسي : فنحتاج أولا الى محقق ليحل لنا النص ، ثم الى عالم بلاغة وعالم بالتراث ، ثم الى عالم نفسى أدبي . ولن نستطيع أن ندرس الجنس بدون مساعدة مؤرخ اجتماعي أدبي، وفيلسوف أدبي ، ودارس لعلم «تاريخ الأفكار» ، أما بالنسبة للنموذج النمطي الأعلى فنحتاج الى أنثروبولوجي أدبي a Literary anthropologist . والآن بعد أن استقر لنا اطار محوري أو مركزي في النقد ،

فان كل تلك المعارف تلتقى وتصب في النقد الأدبي بدلا من الانحسار عنه : كل الى علم النفس والتاريخ والاجتماع والفلسفة الخ . والأنثروبولوجي الأدبي - بصفة خاصة - الذي ينتبع مصدر أسطورة ( هاملت ) انطلاقا من عصر ما قبل المسرحية الشكسبيرية الى عصر الساكسون ومن عصر الساكسون الى أساطير الطبيعة nature — myths لا يفر من شكسبير ، بل يقترب أكثر من النموذج الأعلى الذي أعاد شكسبير خلقه . والأثر النقدي الذي سوف تخلفه رؤيتنا النقدية الجديدة هو أن اختلافات النقاد المتضاربة واثباتاتهم بصحة هذه الرؤية النقدية من عدمها ، تكشف عن ميل ملحوظ نحو التلاشي في عالم الأباطيل . فلننظر الآن ماذا نحن واجدون لدى المنهج الاستنباطي .

### (ج)

تعيش بعض الفنون في الزمن كالموسيقى ، وتحيا أخرى في فراغ كالرسم (١٥)

وفي كلتا الحالتين يكون العامل الأساسي المنظم هو التكرار ، هذا الذي يسمى الإيقاع rhythm في الفنون الزمنية ، والصيغة Pattern (١٣) في الفنون الفراغية ، ومن ثم فإننا نتحدث عن الإيقاع في الموسيقى ، والصيغة في الرسم . غير أنه في مرحلة تالية - وبغية استعراض تقلبات مزاجنا المتصنع وحذقتنا الماهرة - يمكن أن نتحدث عن الإيقاع في الرسم ، والصيغة في الموسيقى . وبتعبير آخر : يمكن أن تتداخل كل الفنون في التصور بوصفها زمنية وفراغية . فتدرس القطعة من التأليف الموسيقى كلها في الحال ، وينظر الى اللوحة من التصوير بوصفها أثرا أو مسارا لاختلاجه العين الملهمة .

ويبدو أن الأدب يقع في الوسط بين الموسيقى والرسم : تشكل كلماته في حد من حدوده إيقاعات تصل الى منظومة موسيقية من الأصوات ، وصيفا أو اشكالا نمطية تقترب من الصورة الهيروغليفية المبهمة أو التصويرية في حده الآخر . وتمثل المحاولات التي تقترب من تلك الحدود بقدر الامكان ما يسمى بالكتابات الأولية أو التجريبية . ونستطيع أن نسمى الإيقاع في الأدب « السرد narrative » ، ونسمى الصيغة أو الشكل النمطي ، أى الإدراك الذهني للبنية اللفظية ، المعنى أو الدلالة The Meaning or Significance . اننا نسمع أو نستمع الى السرد ، بيد أننا حين ندرك الصيغة الكلية لدى الكاتب فإننا نرى ما نعيه .

ونقد الأدب مقيد بالمظهر المنتقى الخداع أكثر من نقد الرسم . ولذا فإننا تميل الى اعتبار السرد تمثيلا طبيعيا لأحداث ما في « حياة ما » خارجية ، واعتبار المعنى أو الدلالة انعكاسا لـ « فكرة ما » خارجية ، أو بعبارة نقدية مناسبة : السرد لدى المؤلف هو الحركة الطولية المستقيمة ، والمعنى هو تماسك الشكل النهائي لديه . وكذلك الصور image ليست مجرد نسخة لفظية لشيء خارجي ، بل انها الوحدة في بناء لفظي نراه جزءا من صيغة Pattern شاملة أو إيقاع كامل . حتى الحروف التي يصنع منها المؤلف كلماته تشكل جزءا من تصويره ، على الرغم من أن ذلك لا يستوعب انتباه النقاد الا في حالات صارخة ( كالمجانسة الاستهلاكية أو روى الصدارة alliteration ) ( ١٤ ) . ومن ثم يصبح السرد

والمعنى على التوالي - اذا ما استعرنا مصطلحات الموسيقى - هما سياقي التلحين والتناغم في التصوير .

ويرتكز الايقاع ، أو الحركة المتواترة المكررة ، بشدة على أساس دورة الطبيعة ، وكل شيء في الطبيعة ، مما نعتقد أنه يشمل على بعض وجوه الشبه مع الأعمال الفنية كالزهرة أو أغنية الطيور ، ينشأ من التزامن العميق بين الكائن **وايقاعات** بيئته ، وخاصة بيئة السنة الشمسية Solar year (١٥) . وفي عالم الحيوان تكاد بعض مظاهر التزامن : كرقص الطيور أثناء التوالد ، تسمى طقوسا . بيد أن الطقوس في عالم الانسان تبدو نتيجة مجهود تطوعي اختياري (ومن ثم كان سحرها ) لاعادة صلة الوثام المفقودة مع دورة الطبيعة : فالفلاح لا بد أن يحصد حصاده في وقت معين من السنة ، ولكن لأن الحصاد جبرى فهو من ثم ليس طقوسا . انه مظهر الارادة الجبرى لجمع القوى الانسانية والقوى الطبيعية في ذلك الوقت بالتحديد ، هذا المظهر الذى ينتج أغاني الحصاد وتضحياته وأزياءه الشعبية وغير ذلك مما نسميه طقوسا . في الطقوس - اذن - نستطيع العثور على أصول السرد على أساس أن الطقوس هي نسق زمنى لأفعال يكمن فيها **المعنى الواعى أو المغزى** : هذا المعنى الذى يمكن أن يراه من يلاحظه ، ولكنه يخفى على من يأتى تلك الأفعال ذاتها . ان منزع الطقوس هو نحو السرد الخالص الذى يصير الى - ان كان هناك شيء مثل هذا - تكرار آلى غير واع . وينبغى أيضا أن نلاحظ النزوع المطرد للطقوس نحو الموسوعية encyclopaedic وكل تكرار في الطبيعة كالأيام ، وحالات القمر ، والفصول ، وتقلبات الشمس في مدارها أثناء العام ، وأزمات الوجود من المولد حتى الممات ، يتخذ له طقوسا، وجل البيانات الراقية مزود بكم دقيق وشامل من الطقوس الموحية والمحيطة - اذا جاز لى التعبير - بكل الأفعال ذات الخطر والمغزى في حياة الانسان .

وعلى الصعيد الآخر فان صيغ التصوير ، أو شظايا المغزى هي من وحي **ألفيب أصلا** Oracular in Origin ، وتولد من اللحظة العبقريّة الخارقة epiphanic (١٦) والتماعة الادراك الفورى ، دون صلة مباشرة بالزمن وهو الأمر الذى فصل بيانه « كاسيرار » في كتابه ( الأسطورة واللغة ) (١٧) . والى أن

تصل اليها في شكل أمثال ، وأحاجي ، ووصايا ، وحكايات شعبية ذات هدف ورسالة ، يكون عنصر كبير من السرد قد تراكم في طواياها . وهذه الصيغ التصويرية موسوعية الميول أيضا ، وتقيم بناءها الشامل من الدلالات أو المذاهب الهامة على أس من المعارف الساذجة خبط عشواء . وكما يكون السرد الخالص عملية غير واعية ، تكون الدلالة الخالصة حالة من الوعي يستحيل توصيلها ، لأن عملية التوصيل تبدأ من لدن إقامة بناء السرد .

ان الأسطورة هي القوة المعرفية المحورية التي تعطي الطقوس معنى أو رمزا مثاليا أعلى ، وتهب الوحي الغيبي Oracle سردا مثاليا أعلى . ومن ثم فان الأسطورة هي النموذج الأعلى ، وان كان من المناسب أن نذكر الأسطورة حين نشير الى السرد ، والنموذج الأعلى حين نتحدث عن المعنى أو الرمز . ان في الدورة الشمسية في اليوم ، ودورة الفصول في السنة ، ودورة الحياة لدى الانسان ، صيغة واحدة من المعنى تنسج فيه الأسطورة سردا محوريا يدور حول شخص بعضه شمس وبعضه خصوبة نباتية وبعضه آله أو مخلوق انسى أعلى . ولقد سيطرت آراء كارل جوستاف يونج و فريزر Frazer<sup>(١٨)</sup> بصفة خاصة على نقاد الأدب ففرضت عليهم أهمية الأسطورة القصوى ، غير أن بضعة الكتب المتاحة الآن في الأسطورة ليست دائما منظمة المنهج ، مما يقتضى أن أزود القارئ بجدول لمراحلها :

١ - مرحلة الفجر والربيع والميلاد : وتدور حولها أساطير ميلاد البطل ، الاحياء والبعث ، الخلق وانهزام قوق الظلام والشتاء والموت ( لأن المراحل الأربع هي تمام الدورة ) . أما الشخصيات المساعدة أو الثانوية في هذه المرحلة فهي : الأب والأم . وهذا هو النموذج الأعلى لقصص الخيال الرومانسية . ولعظم شعر المديح المفسرط Dithyrambic والشعر الملحمي الحماسي Rhapsodic

٢ - مرحلة الصيف والزواج أو الانتصار : وتدور حولها أساطير التآليه ، والزواج المقدس ، ودخول الفردوس . أما الشخصيات الثانوية فهي الخلق والعروس . وهذا هو النموذج الأعلى للكوميديا ، في مسرحيات الرعاة وأغانيتهم Pastoral Idyll<sup>(١٩)</sup> .

٣ - مرحلة الغروب والخريف والموت : وتدور حولها أساطير الهبوط ( الى الأرض من الجنة ) ، والآله المحتضر ، والموت القاسى والتضحية ، وعزلة البطل . أما الشخصيات الثانوية فهي : الخائن والمرأة الفاتنة اللعوب أو الجنية Siren (٢٠) . وهذا هو النموذج الأعلى للمأساة والرتاء .

٤ - مرحلة الظلام والشتاء والفناء : وتدور حولها أساطير انتصار تلك القوى ، وأساطير الفيضان وعودة الفوضى ، وانهزام البطل وأساطير Götterdän merung القديمة (٢١) . أما الشخصيات الثانوية فهي : الفول والساحرة . وهذا النموذج الأعلى للهجاء ( راجع على سبيل المثال خاتمة القصيدة الهجائية The Dunciad ) (٢٢) .

ان البحث عن البطل يأخذ في تمثيل البنات اللفظية الأسطورية والعشوائية كما نرى ونحن نرقب فوضى الأساطير المحلية ، التي تولد من التمتع عبقرية غيبية Prophetic epiphanies (٢٣) وهي آخذة في التخلق والتحول الى أساطير سردية حول آلهة ثانوية ذات اختصاصات مستقلة . وفي معظم الديانات الأرقى انصرف البحث - من ثم - الى الأسطورة المحورية التي تخرج من عباءة الطقوس مثلما صارت أسطورة المسيح هي البناء السردى للوحي الغيبى فى اليهودية (٢٤) .

وقد يتمخض فيضان محلى عن حكاية شعبية عن طريق الصدفة ، بيد أن مقارنة حكايات الفيضان سوف تظهر كيف ان هذه الحكايات تغدو أمثلة على أسطورة الفناء . وأخيرا يتحدد اتجاه كل من الطقوس والالتماعات العبقرية الخارقة كى تصوير موسوعية فى الشكل النهائى الحاسم للأسطورة التى تتكون منها الكتب المقدسة للديانات . وهذه الكتب المقدسة هى بالتبعية أولى الوثائق التى ينبغى للناقد الأدبى أن يدرسها بغية الوقوف على رؤية شاملة لموضوعه . ثم أنه يستطيع - بعد أن يفهم بناءها - أن ينحدر من النماذج العليا الى الأجناس ، ويرى كيف يولد الشعر التمثيلى من الجانب الطقوسى للأسطورة ، والشعر الغنائى من الجانب العبقرى الخارق epiphanic أو من الشظايا

التصويرية ، على حين يواصل الشعر المحمى حمل البناء الموسوعي المحوري  
الى غايته .

ومن الضروري أن نقدم بعض كلمات التحذير والتشجيع قبل أن يجازف  
النقد الأدبي بإبراز حدوده في هذه الميادين . ان من شأن الناقد أن يبين كيف  
اشتقت كل الأجناس الأدبية من أسطورة البحث Quest - Myth ولكن هذا  
الاشتقاق أمر منطقي داخل علم النقد : فسوف تشكل أسطورة البحث الفصل  
الأول في أي دليل نقدي يوضع في المستقبل ، وينهض على معرفة نقدية منظمة  
وكافية حتى يستحق أن يطلق عليه « مقدمة » أو « مختصرا » ويظل موفيا بما  
عاهد عليه في عنوانه . فاذا ما حاولنا أن نفسر الاشتقاق في سياقه الزمني  
التاريخي وجدنا أنفسنا نكتب عن شبه روايات ما قبل التاريخ ونظريات الحقب  
الأسطورية . ومرة أخرى ، لأن علم النفس والأنثروبولوجيا علمان متقدمان  
وراقيان ، فسوف يستهويان الناقد الذي يعالج مثل هذه المادة حتما الى أجل  
ما . اذ ان هاتين المرحلتين ( النفسية والأنثروبولوجية ) من النقد ليستا على  
درجة كبيرة من التقدم بالقياس الى تاريخ الأدب والبلاغة ، والسبب في ذلك  
راجع الى حداثة التطور الذي طرأ على علم النفس والأنثروبولوجيا . أما افتتان  
النقاد بكتاب فريزر ( الفصن الذهبي ) وكتاب يونج عن المجموع الكلي للطاقة  
الجنسية Libedo (٢٥) ، فليس مرده الى الاستهواء والافتتان بقدر ما هو راجع  
الى أن هذين الكتابين هما في المقام الأول دراسات في النقد الأدبي ، ودراسات  
هامة جدا .

وعلى كل حال فالناقد الأدبي الذي يدرس مبادئ الشكل الأدبي يرمى  
الى غاية تختلف عن اهتمام عالم النفس بحالات العقل ، او عالم الاجتماع  
بالمؤسسات الاجتماعية . وعلى سبيل المثال تأتي الاستجابة الذهنية للسرد  
سلبية في أساسها ، على حين تكون ايجابية بالنسبة للمعنى أو المغزى . من هذه  
الحقيقة انطلقت السيدة روث بينديكت Ruth Benedict في كتابها ( صيغ  
الثقافة Patterns of Culture ) الى التفريق بين الثقافات « الأبولوجية »  
التي تقوم على الخضوع للطقوس والثقافات « الديونيسية » والتي تقوم على  
عرض العقل التنبؤي على محك الاتماع العبقرية عرضا مكثفا (٢٦) .

وقد يجنح الناقد لملاحظة كيف يعلق الأدب الشعبي الذي يرضى عجز العقل غير المدرب أهمية كبرى على قيم السرد ، على حين تخلف المحاولة الذكية لبث جبل الوصل بين الشاعر وبيئته اشراقاً illumination على غرار اشراق رامبو Rimbaud ، أو التماعة عبقرية خارقة على نمط التماعات جيمس جويس ، أو تصورا للطبيعة بوصفها مصدر الوحي والالهام على شاكلة تصورات شارل بودلير (٣٧) . وسوف يلاحظ الناقد أيضا كيف أن الأدب ، في تحوله من طوره البدائي الى طور الوعي بالذات ، يعكس أيضا تحول انتباه الشاعر تدريجيا من السرد الى القيم ذات المفزى والمعنى ، وهذا التحول في الانتباه هو الأساس الذي ارتكن اليه فريدريك شيللر F. Schiller في التمييز بين شعر الفطرة وشعر العاطفة (٣٨) .

ان علاقة النقد بالدين ، حين يجتمعان على بحث نفس الوثائق والنصوص ، هي علاقة مركبة . ففي النقد ، كما في التاريخ ، ينظر الى الأمور الالهية دائما على انها من صنع الانسان ، فالرب - بالنسبة للناقد سواء وجدته في ( الفردوس المفقود ) أو ( الكتاب المقلس ) - ليس الا شخصية في قصة انسانية ولا تفسر كل الائتماعات العبقرية الخارقة بالنسبة للناقد أيضا ، في ضوء لغز الرب المليك أو الشيطان المستحود ، بل بوصفها ظواهر عقلية ترتبط في أصلها ارتباطا وثيقا بالأحلام .

أما وقد قيل هذا ، فمن الضروري أن نضيف أنه ما من شيء في النقد أو الفن يجبر الناقد على أن يتبنى موقف الوعي العادى المستيقظ تجاه الحلم أو الرب . فالفن لا يتعامل مع الواقع بل مع المتخيل ، والنقد ، برغم أنه لا محالة متخذ نظرية ما من التصور أو المخيلة Conceivability ، لا يمكن أن نستسيغ محاولته في تطوير أية نظرية للواقع فضلا عن اعتناقها . ان من الضروري أن نفهم هذا قبل الانتقال الى النقطة القادمة والأخيرة .

لقد طابقنا أسطورة الأدب المحورية في شكلها السردى مع أسطورة البحث Quest - Myth ، فاذا أردنا الآن أن نرى هذه الأسطورة المحورية بوصفها صيغة من الدلالة أيضا فما علينا الا أن نبدأ من نقطة عمل العقل الباطن حيث تخرج



الانتماءات العبقرية ، أو بتعبير آخر : حيث موطن الرؤيا والحلم . ان دورة الانسان في اليقظة والحلم تشابه كثيرا دورة الطبيعة في النور والظلام ، وربما في هذا التشابه تبدأ كل الحياة الخيالية . والتشابه هو ضرب من المقابلة أو الطباق الى حد كبير : ففي ضوء النهار يكون الانسان في قبضة الظلام نهبا للخذلان والوهن ، وفي ظلام الطبيعة يستيقظ المجموع الكلي للطاقة الجنسية Libedo او الذات البطولية المنتصرة . ومن ثم فان الفن ، الذي سماه أفلاطون حلم العقول اليقظة ، يبدو وقد جعل غايته تحليل المقابلات ، واختلاط الشمس والبطل ، وتحقيق عالم تلتقى فيه اتفاقا الرغبة الداخلية والواقع الخارجى . وهذا - بالطبع - هو الهدف من وراء محاولة الجمع بين القوى الانسانية والقوى الطبيعية في صورة الطقوس . وعلى هذا تبدو الوظيفة الاجتماعية للفنون متصلة اتصالا وثيقا بتصور غاية النشاط في الحياة الانسانية .

ومن ثم فان اسطورة الفن المحورية - في ضوء التميز والأهمية - ينبغي ان تكون رؤية لغاية النشاط الاجتماعى للعالم البكر الممتلىء بالشهوات ، المجتمع الانساني الحر . فاذا ما تحققنا من هذا ، فان المكان المخصص للنقد بين العلوم الاجتماعية الأخرى ، التي تعنى بتفسير رؤية الفنان وتقعدها ، سيكون أسهل تحديدا . أما وقد وصلنا الى هذه النقطة فاننا نستطيع ان نرى كيف ان التصورات الدينية لغاية النشاط الانساني الأخيرة تصلح كما يصلح غيرها للنقد .

وأهمية وجود الآله أو البطل في الأساطير كامنة في أن مثل هذه الشخصيات التي تتخيل في شكل انساني على حين أن لها اليد الطولى فوق الطبيعة ، تبني بالتدريج رؤية لمجتمع خاص قدير وراء طبيعة لا تبالي . وهذا هو المجتمع الذي يدخله البطل بانتظام في حالته الألوهية . وهكذا فان عالم هذه الألوهية يبدأ في الانسحاب من محيط دورة البحث الأولى ( في مرحلة أسطورة البحث ) حيث كل الانتصارات مؤقتة . ومن ثم فاننا اذا نظرنا الى أسطورة البحث بوصفها صيغة تصويرية ، فسوف نرى بحث البطل قبل كل شيء في ضوء وقوعه وتحقيقه . ويعطينا هذا الصيغة المحورية للصور النمطية العليا ، صورة البكارة التي نرى فيها العالم في ضوء القدرة الانسانية الكاملة على الفهم . انها تقابل في الدين

صورة العالم العلوى أو الجنة ، وعادة ما توجد على شاكلتها . ويمكن أن نطلق عليها الصورة الملهوية للحياة في مقابل الصورة المأساوية التي تنظر الى البحث في نطاق دورته الكهنوتية فحسب .

ونختتم الدراسة بجدول ثان للمحتوى ، وفيه نحاول إبراز الصيغة المحورية للصورتين الملهوية والمأساوية . وهناك مبدأ أساسى فى النقد النمطى الأعلى وهو أن الشكل الفردى والشكل الكونى لصورة ما متطابقان تماما . ومن العسير الآن بيان الأسباب . ولذا سوف نمضى حسب الخطة العامة لمراحل اللعبة ، أو - بتعبير آخر - حسب السلسلة الكبرى للوجود :

١ - العالم «الإنسانى» فى الصورة الملهوية هو مجتمع ، أو بطل يجسد رغبة القارئ فى الاشباع والتطلع ، وفيه يقع النموذج الأعلى لصور المنتديات والاحتفالات والنظام والصدقة والحب .

والعالم الانسانى فى الصورة المأساوية هو طغيان أو فوضى ، أو انسان مستقل أو منعزل ، وهو القائد موليا ظهره لأتباعه ، والمارد المستبد فى قصص الحب ، والبطل الذى هجره أو خانه الرفاق .

ويقع الزواج أو النقاء مشابه للزواج فى نطاق الصورة الملهوية ، على حين تقع المومس والساحرة ومن يشبههما من شخصيات « الأم البشعة » لدى كارل جوستاف يونج فى مجال الصورة المأساوية .

وكل المجتمعات الالهية أو البطولية أو الملائكية أو غيرها من المجتمعات الراقية تتبع الصيغة الانسانية .

٢ - العالم «الحيوانى» فى الصورة الملهوية هو مجتمع من الحيوانات الأليفة الذى يتكون عادة من قطعيع أغنصام أو حمل ، أو أحد الطيور الوديعية كالحمامة عادة . وفيه يأتى النموذج الأعلى لصور الرعى والرعاة .

والعالم الحيوانى فى الصورة المأساوية هو عالم الوحوش وطيور الصيد والذئاب والجوارح من الطير ، والحيات والتمنانين وغيرها .

٣ - العالم «النباتي» في الصورة الملهامية هو الحديقة والروض والمنتزه ، أو شجرة الحياة أو وردة أو زهرة لوتس .  
وفيه يأتي النموذج الأعلى لصور أركادية Arcadian (٣٦) مثل العالم الأخضر لدى مارفيل (٣٧) ، أو مسرحيات شكسبير الكوميديّة التي تدور في الغابات .

أما في الصورة المأساوية فهو عالم الغابة الشريرة مثل التي في كومبوس Comus (٣٨) أو في افتتاحيّة «الجحيم Inferno» (٣٩) ، أو المستنقع أو البرية ، أو شجرة الموت .

٤ - عالم «الجمادات» في الصورة الملهامية هو المدينة، أو مبنى، أو معبد واحد، أو حجر واحد عادة ما يكون حجرا كريما لامعا ( والحق أن كل مراحل الصورة الملهامية خاصة صورة الشجرة، يمكن تصورها مضيئة أو نارية) .  
والنموذج الأعلى فيه هو صور حدية ذات أبعاد geometrical وهنا تدخل القبة المضاء بالنجوم ( السماء) .

وهو في الصورة المأساوية عبارة عن الفيافي والصخور والأطلال ، أو يأتي في صورة خبيثة ذات حدود وأبعاد كالصليب .

٥ - العالم «غير المتعلق» ( أو الطليق ) في الصورة الملهامية هو النهر ، وهو رباعي التكوين كما هو معروف في التقاليد ، ذو أثر في صورة عصر النهضة للجسم المعتدل ذي الأمزجة الأربعة .

ويصبح في الصورة المأساوية هو البحر حيث تكون الأسطورة السردية للشنتات غالبا هي أسطورة الفيضان . واجتماع صور البحر والوحوش يوحى لنا بجنية البحر وما يشابهها من غيلان الماء .

وسوف نجد كثيرا من الصور والأشكال الشعرية ، كما يتضح من الجدول السابق ، ملائمة ومناسبة له . وللاستشهاد على هذه الصورة الملهامية نستدعي ، خبط عشواء ، مثالا مشهورا عليها وهو يتمثل في

قصيدة بيتس Yeats « الابحار الى بيزنطة » (٣٢) حيث توجد المدينة ،  
والشجرة ، والطائر ، ومجتمع الحكماء والمسالك اللولبية ذات الأبعاد  
والحدود والانفصال عن دورة العالم . والسياق الملهواري أو المأساوي العام  
— بالطبع — هو الذي سوف يتكفل وحده بتفسير أى رمز .

وليس ما ذكرناه من جداول بدائيا فحسب ، بل انه مبسط تبسيطا  
مخلا ، كما أن منهجنا الاستقرائي في درس النموذج الأعلى كان مجرد  
حدس وتخمين . وليست العبرة في قصور أى من الطريقتين على علاقتها  
ولكن الحقيقة هي أن كليهما ، بصورة ما وفي مكان ما ، سوف تلتقيان  
في منتصف الطريق . وحين تلتقيان تكون الخطوة الأولى لتطور تنظيمي  
شامل في النقد قد رسخت جذورها .

### الحواشي والتعليقات على الفصل الأول

- ١ - راجع المقدمة للوقوف على تحليل العنوان .
- ٢ - يرى المؤلف أن شطط النقد وإيغاله أحيانا في بحث الجوانب التاريخية والفلسفية للعمل الأدبي يبعده دائما عن الغاية الأولى منه وهي الأدب ، ذلك المحور الذي ينبغى أن يكون إليه التوجه النقدي ، وأن يعنى به النقد أولا وأخيرا فلا يتوه في التفرجات التي أسماها « الضوابط النقدية المساعدة » . وغاية الأمر أن تلك الضوابط تأخذ بيد النقد وتلقى الضوء على العمل الأدبي ، ولن يتحقق ذلك الا من خلال الفهم الواعي لها حتى تعصم النقد من الشطط وترده الى المحور وهو الأدب .
- ٣ - كان تأثير أفلاطون في الشعر الغربي عظيما منذ القرن الرابع قبل الميلاد وحتى الوقت الحاضر وربما يبدو هذا القول غريبا اذا عرفنا أن أفلاطون حرم معظم أغراض الشعر من جمهوريته « الفاضلة » ، ولم يجعل للشعراء مكانا عليا فيها . وحتى ندرك أبعاد هذا التأثير ينبغى أن نأخذ في الحسبان مفاهيم أفلاطونية أربعة للشعر تعكس نظرتة النقدية له ولأهميته :
  - ١ - أهمية الشعر بوصفه أداة تعليم وتثقيف وتدريب ، أي الجانب العملي فيه .
  - ٢ - الشعر بوصفه الهاما من القوى العلوية ، ووقفا على الحقائق العليا للأشياء .
  - ٣ - الشعر بوصفه احتواء رمزيا للأساطير والديانات القديمة وتراث الأسلاف .
  - ٤ - الشعر بوصفه محاكاة . وهذا المفهوم هو ما يعنينا في هذا المقام ، حيث انه يتعلق بنظرية المثل التي وضعها أفلاطون . فالعالم عنده ليس الا ضربا من التقليد أو المحاكاة للنماذج العليا في عالم المثل ،

وما الشعر الا تقليدا أو محاكاة للعالم بكل ما فيه ، فهو اذن نسخة ثابتة ، أى تقليد التقليد .

ويصل الشعر الى ذلك عن طريقين :

( أ ) طريق الوصف أو التصوير اللفظي .

( ب ) طريق التمثيل أو التقليد الحركي

وبناء على هذا ينقسم الشعر الى قسمين :

١ — الشعر التمثيلي Dramatic وهو محاكاة مباشرة أو تقليد للأشياء والأشخاص .

٢ — الشعر الملحمي Epic وهو وصف وتصوير للأعمال الانسانية البطولية .

من هذا المنطلق جاء مفهوم الأجناس الأدبية ، الذي تطور عبر القرون منذ أرسطو تلميذ أفلاطون الى أن آل الى ما هو عليه في النقد الحديث من الأجناس الأدبية بأصولها وفروعها .

انظر المصطلحات التالية :

- Imitation
- Literary Genres
- Platonism and Poetry

في :

Princeton Encyclopedia Of Poetry and Poets ( New Jersey , 1974 )

وكذلك كتاب Alastair Fowler في الأجناس الأدبية ، وعنوانه :

- Kinds of Literature, An Introduction to The Theory of Genres and Modes ( Oxford University Press, 1982 ) .

٤ — السوننتو Sonnet قصيدة تشتمل على أربعة عشر بيتا ، اخترعها شعراء بروفنسا أو ايطاليا في القرن الثالث عشر ، وتطورت في مراحل على أيدي شعراء من ايطاليا وفرنسا وانجلترا ، وخاصة على يد شعراء الرومانسية ومن جراء هذا التاريخ الطويل لتطور قصيدة السوننتو عبر مراحل

وأغراض شعرية مختلفة نظر إليها فريق من النقاد على أنها جنس أدبي مستقل Genre ، على حين يرى فريق آخر ومنهم « فرأي » أنها شكل شعري Poetic Form وليس جنسا أدبيا مستقلا .

٥ — شاعر مسرحى انجليزى ( ١٩٠٧ — ١٠٧٣ ) . والمقال المشار إليه هو :  
The Enchafed Flood في مجموعه النقدى :  
The Dyer's Hand ( 1963 )

٦ — مسرحية ( عاملت Hamlet ) التى كتبت عام ١٦٠٤ م هى أشهر المسرحيات العالمية على الاطلاق ، وسر شهرتها العريضة هو — بلا شك — بظلمها بكل ما يصطرح فى نفسه من رفض وغضب وتناقض وغموض ، مما كان محل دراسات كثيرة للنقاد وعلماء النفس والدين على التناوب فى مختلف العصور . والمسرحية ( مأساة هاملت أمير الدانمرك ) كما كانت تسمى فى الأصل ، هى قمة النضج الفنى والدرامى لدى وليام شكسبير . وما تحويه المسرحية من شعر خالد ومواقف درامية رفيعة ومناجيات فردية رائعة جعلتها مثالا يحتذى فى الأداء واللغة والصراع .

أما ما يشير إليه المؤلف من الألباز والأحاجى اللغوية فى مشهد حفار القبور فهو كثير ويتردد فى ثنايا المسرحية مما جعلها تحمل كثيرا من التفسيرات ومثالا على الكتابات الرفيعة والمجازات العجيبة . ويوريك Yorick هو مهرج البلاط فى أيام الملك القليل والد « عاملت » . انظر فى النقاط السالفة :

— The Complete Works of Shakespeare, Edited by W.J. Craig  
( Oxford, 1904 )

— The Reader's Encyclopedia of Shakespear, Edited by Oscar  
James Campbell ( Now York, 1966 ) .

— روائع التراجيديا فى أدب الغرب — جمعها وقدم لها كلينث بروكس  
ترجمة د . محمود السمرة ( دار الكتاب العربى بيروت ١٩٦٤ ) .

V — ينظر كتاب :  
The Wheel of Fire, by  
George Wilson Kinght ( London, 1961 )

وهو دراسات حول مأسى شكسبير ، وخاصة تفسيره المسرحية  
The Embassy of Death:  
( هاملت ) بعنوان :  
حيث يقول : ( P. 28 )

« ان فزع البشرية وقد حكم عليها بالموت والفناء آخذ بلب هاملت ،  
وشبح الموت مخيم على جو المسرحية من البدء الى الختام . وفي مريثة  
النثر الرائعة في مشهد القبور يرد ذكر فكرة الموت الجسدى كرة أخرى ،  
حيث تتوكد حتميته ، وتطل من بين السطور موعظته ، ويشير في النفس  
كروامن الرثاء ، وفوق هذا كله يحوم غموضه المريب . فالجوت هو بحق  
موضوع المسرحية ، لأن سر مرض هاملت هو في انطفاء عقله وموت روحه .  
ومن ثم فانه يركز في مناجاته الفردية الشهيرة على أهوال ما بعد الحياة  
الدنيا . ان ذهنه المجدب الخامل يفكر دوما في الزمن : فالجسد في نظره  
يتحلل في الزمن ، والروح تحلق باقية في الزمن أيضا ، وكلاهما أمر يثير  
الفزع . أما ضميره الذى يتفدى بلبان الشر والرفض فيغضى عن تصور  
الفردوس ولا يرى الا الجحيم » .

٨ - Caroline F.E. Spurgeon في كتابها :  
Shakespear's Imagery ( 1935 )

حيث ترى ان مشكلة هاملت ليست مشكلة الارادة والعقل بقدر ما هي  
حالة من الواضح أن الفرد ليس مسئولا عنها ، بأكثر من مسئولية المريض  
عن العدوى التى تصيبه وتقضى عليه ، ولكنها مع هذا تلتهم ، في سيرها  
وتطورها ودونما تحيز أو شفقة ، الفرد والآخرين أبرياء ومذنبين على  
السواء .

انظر : روائع التراجميديا في أدب الغرب - السابق ، ص ٨٤ .

٩ - الناقد A.G. Bradley في كتابه :  
Shakespearean Tragedy ( London, 1904 )

E.E. Stoll : Hamlet ( Minneapolis, 1919 )



١١ - كلمة المأنيمة تعنى الموت بسبب الحب ، كهوت ( مجنون ليلي ) في التراث العربى .

١٢ - هو ابن بولونيوس رئيس البلاط الملكى ، وشقيق أوليفيا حببية حاملت .

١٣ - الصيغة أو الشكل النمطى هو النموذج أو المثال الشكلى الذى يمثل فى ذهن الأديب أو الفنان ويجتذبه فى التأليف . وهو أيضا الشكل التام الذى يستدعيه المتلقى للعمل الفنى أو الأثر الأدبى ويتمثله بوجدانه وذهنه . والصيغة أو الشكل النمطى على هذا المعنى ليسا الا مخططا عاما يتفق فى محاكاته أو الالتزام به عدد كبير من الآثار الفنية والأدبية . انظر :

— M. Wahba : A Dictionary of Literary Terms

١٤ - هو بدء كلمتين متقاربتين أو أكثر بنفس الحرف أو الصوت كقول بشار :  
ربابة ربة البيت . ويقرب منه ما يسمى فى الشعر الحديث بالتوام أى تشابه الكلمات المتجاورة فى الرسم مثل : زينت زينب بقده يقده . وهو فى الشعر الأوروبى بدء المقاطع بنفس الصوت الصامت أو بالأصوات الصائتة :  
مثال :

— In Somer Seson . When Soft Was The Sonne .

انظر السابق .

١٥ - هى السنة التى تتم فيها الأرض دورتها حول الشمس وتقدر كل ٣٦٥٢٤٢١٩ يوما . وهناك الأسطورة الشمسية Solar Myth التى تتناول أصل الشمس وحركتها .

١٦ - نفضل كلمة الإلهام أو الوحي الفيبى فى ترجمة Oracle على مصطلح الهاتف الفيبى الذى ارتضاه صاحب قاموس المصطلجات الأدبية . ومصطلح العبقرية الخارقة فى مصطلح Epiphany نسبة الى وادى ( عبقر ) الذى نسب اليه العرب شياطين الإلهام الشعرى الذين يوحون الى الشعراء بمعجزات القول حتى كأنهم يمتاحون من معين الغيب . ويعنى به المؤلف البذرة الأولى للأسطورة وهى فى طور التكوين ، ومنها يولد الشعر

الفنائي Lyric ومصطلح Epiphany ابتدعه الكاتب الإيرلندي جيمس جويس (١٨٨٢ - ١٩٤١) في قصته التي لم تستكمل Stephen Hero ، ويعني به ظاهرة روحية مفاجئة تومض في نفس الانسان نتيجة ادراكه دلالة غير متوقعة. الأمر قد يبدو تافها في حد ذاته فقد يستمع الانسان الى أجزاء من حديث أو يرى منظرا عابرا يثير في نفسه فجأة شعورا بحالة نفسية لم يجربها من قبل .

(انظر السابق) .

١٧ - Ernest Cessirer (١٨٧٤ - ١٩٤٥) : أستاذ يهودى ألماني قام بتدريس الفلسفة في جامعة هامبورج وصار رئيسا لها في الفترة من ١٩٣٠ الى ١٩٣٣ . وله اهتمامات واسعة بالثقافات البدائية ، وفي هذا الباب جاءت أشهر أعماله ، حيث كانت تفسيراته للأساطير والرموز القديمة . ولعل أبرز هذه الأعمال في الترجمة الانجليزية هي :

- 1) Language and Myth ( 1946 )
- 2) The Philosophy of Symbolic Forms ( 1953 — 7 )

١٨ - كارل جوستاف يونج (١٨٧٥ - ١٩٦١) عالم نفس سويسرى تتلمذ على يد سيجموند فرويد . وكانت نظريته عن المجموع الكلى للطاقة الجنسية Libedo وهو مصطلح استخدمه أصلا فرويد في نظرية الفرائز لوصف الدلائل الديناميكية للفريزة الجنسية ، مما أثار جدلا واسعا بين علماء التحليل النفسى ، حتى أعلن يونج في عام ١٩١٦ اختلافه مع فرويد ، وذلك في كتابه :

Psychology of The Unconscious .

أما سير جيمس فريزر (١٨٥٤ - ١٩٤١) فهو عالم الاجتماع الانجليزى الشهير وصاحب المؤلفات القيمة في الثقافات البدائية وأشهرها على الاطلاق كتابه : الغصن الذهبى The Golden Bough الذى صدر تباعا في ١٢ جزءا ما بين ١٨٩٠ الى ١٩١٥ ، ثم صدر ملحق له في عام ١٩٣٦ . هذا فضلا عن أعمال أخرى في الأنثروبولوجيا والتراث الشعبى .

١٩ - هذه المسرحيات والأغاني الرعوية تجمع بين الملهاة والمأساة وتتضمن  
سخرية وهجاء سياسيا أحيانا . انظر : مجدى وهبة ، السابق ، تحت  
مصطلحي : Pastoral ، Idyll .

٢٠ - هي مخلوقة أسطورية ، تشبه ما عرف في الريف المصرى فى أساطيره  
« بالجنية » وهى عند الاغريق كانت تسحر الملاحين بغنائها فتوردهم موارد  
التهلكة . وتطلق أيضا على المرأة اللعوب .

٢١ - هذه كلمة نورديية ( تشيع فى بلاد الشمال الأوربى - اسكندنافيا )  
وتعنى « الشفق الالهى » ، وهى حلقة فى سلسلة الأساطير النورديية القديمة  
التي تصور الصراع الذى شجر بين أبناء أحد الآلهة ، وما نجم عنه من  
قتل أخ لأخيه على غرار قصة ( قابيل وهابيل ) ، مما سبب فناء العالم .

٢٢ - هى قصيدة ملحمية هجائية ساهرة الفها الكسندر بوب  
Alexander Pope ( ١٦٨٨ - ١٧٤٤ ) ليهاجم بها الغباء وتبلد الأحاسيس  
لدى البشر عامة ، ومن خلالها سخر من المؤلفين الذين لم يحوزوا رضاه .  
ولكن العمل لم يكن موجها بالذات الى النيل من أشخاص بأعيانهم ، لأنه  
يتعرض للذائل الأدبية . وقد نشر منها ثلاثة أجزاء عام ١٧٢٨ باسم  
مستعار ، ثم أعلن عن مؤلفها الحقيقى عام ١٧٣٥ ، ونشر العمل كاملا فى  
أجزاء أربعة عام ١٧٤٣ . انظر :

Dunciad, The ; Pope , Alexander

فى كتاب :

The Oxford Companion to English Literature .

٢٣ - راجع ما قدمناه عن هذا المصطلخ فيما سبق ( حاشية رقم ١٦ ) .

٢٤ - أسطورة المسيح Messiah Myth يقصد بها حياة السيد المسيح عليه  
السلام ورسالته ، كما تنبأت بها وعاشت فى رحم الأساطير اليهودية لدى  
بنى إسرائيل .

٢٥ - انظر ما تقدم فى الحاشية رقم ١٨ .

٢٦- روث بينديكت ( ١٨٨٦ - ١٠٤٨ ) عالمة اجتماع امريكية كانت مهتمة بثقافات الهنود الحمر في الجنوب الغربي للولايات المتحدة ، وسيرانو في كاليفورنيا وبلاكفوت الكندية . وأخرجت أهم أعمالها عن هذه الثقافات ، ولعل أشهرها :

— Zuni Mythology ( 1935 )

— Patterns of Culture ( 1934 )

وهذا الأخير ترجم الى أربع عشرة لغة . وفيه بينت اعتماد الثقافات على التقلبات المزاجية للانسان ، واعتماد الأفراد على خلفياتهم الثقافية بحيث يشكل ذلك موضوعات مكملة لبعضها تجمع بين الموهبة العلمية والأدبية .

أما الصفتان : أبولونية Apollonian ، وديونيسية Dionysiac فقد ابتدعهما الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه F. Nietzsche في كتابه ( ميلاد المأساة ) الذي وضعه عام ١٨٧٢ ليصف بهما كل ما يتعلق بالعقل تمييزاً له عن الغريزة ، والفرد تمييزاً له عن الجماعة ، والحضارة تمييزاً لها عن البداوة ، والفنون التشكيلية تمييزاً لها عن الموسيقى . وقد وصف كل ما هو غير أبولوني بأنه ديونيسي ، إذ أن « أبولو » هو اله النور والشعر والموسيقى وهو ابن زيوس وهيرا في الأساطير الاغريقية أما « ديونيسوس » فهو اله الخمر والاثمار والخضرة وهو يرمز عند نيتشه على الشهوة والانفعال والظلام . على حين يرمز أبولو الى النظام والعقل والوضوح . انظر :

Encyclopaedia Brit . ( 1985 )

٢٧- آرثر رامبو ( ١٨٥٤ - ١٨٩١ ) شاعر فرنسي نابه ، عده النقاد أب الرمزية في الأدب الفرنسي . ولقد سبق رامبو شعراء عصره جميعاً في استخدامه الفريد للايقاع والكلمات بوصفها وحدات مستقلة لا يربطها سياق نحوي سوى ما يؤديه من قيم حسية مثيرة ، وهي نتيجة لشغفه وسياحته في اللاوعي . أما كتابه ( الاشراقات Les Illuminations ) كما نشره الشاعر فيرلين فهو يتكون من قصائد شعرية ونثرية ، تعكس

- ٢٩ -

تأثره بسلفه بودلير وبأعمال الفلاسفة والمتصوفة أصحاب مذهب  
الإشراقية ، وهو مذهب صوفي أصلا يهتم بأسرار الخلق وطبيعة الرب  
تأثر به أدباء فرنسا في نهاية القرن ١٨ من خلال كتابات لويس كلود  
سانت مارتن وبلانش .

انظر :

— The Oxford Companion to French Literature ( O.U.P., 1969 )

تحت عنواني :

Rimbaud , illumination

وانظر ما تقدم في حاشية ( رقم ١٦ ) .

( Naive Und Sentimentalisch Dichtung )

- ٢٨

أو شعر الفطرة والعاطفة ) كان عنوانها مقالة كتبها شيللر الشاعر الألماني  
عام ١٧٩٥ ، وفيها قسم الشعراء الى قسمين :

( أ ) شعراء الفطرة الذين تتوافق عبقرياتهم توافقا كاملا مع الطبيعة من  
أمثال الشعراء الاغريق القدامى ، وشكسبير وجوته . وهم ينظمون  
بمحض غريزتهم أو فطرتهم ، اذ يكفيهم التعبير عن أنفسهم حين  
يعبرون عن الطبيعة نفسها ، فهم - كما عرفهم - واقعيون  
تلقائيون .

( ب ) شعراء العاطفة وهم الذين فقدوا الاتصال المباشر بالطبيعة ، فحاولوا  
تصويرها بوصفها مثلا على عصى الادراك ، ويمثل لهم شيللر بنفسه  
وبأغلب الشعراء المعاصرين له الذين حاولوا محاكاة القدامى في  
آثارهم . وهم في تعبيرهم عن تلك الطبيعة المثالية شكليون لا يملكون  
قوة الادراك التي تمكنهم من الاتصال المباشر بها ، وقد أثر هذا  
الفريق برؤيته تلك في الحركة الرومانسية في ألمانيا .

انظر : مجدى وهبة : السابق .

٢٩ - أركادية Arcadia قسم من بلاد اليونان ، وهى عبارة عن منطقة جبلية  
في بلاد المورة كان يسكنها رعاة وصيادون بدائيون ، واليهما ينسب شعر  
( ٤ - في النقد والأدب )

الرعاة اليوناني القديم الذي خلدها بوصفها بيئة مثالية يسودها السلام والبراعة في العصر الذهبي للأدب اليوناني .

٣٠ - أندرو مارفيل Andrew Marvell ( ١٦٢١ - ١٦٧٨ ) شاعر وكاتب انجليزي ساخر ، عرف بقصائده الغنائية وشعره الساخر وكتاباتة اللاذعة وخاصة تلك التي هاجم فيها الحكومة بعد اعادة الملكية في انجلترا .

٣١ - هو اله الطرب والهرج والمرج في الأساطير الرومانية المتأخرة ، وقد استعار الشاعر الانجليزي جون ميلتون هذا الاسم عنوانا لتمثيلية كتبها بمناسبة حفل تنكري اقامه أحد النبلاء من مقاطعة ويلز في ضيعته عام ١٦٣٤ م . وقد جعل ميلتون شخصية كومبوس احدى ثلاث شخصيات في المسرحية ، وهو ابن باخوس اله الخمر عند اليونان مما كان ملائما لمناسبة المسرحية التمثيلية التي اقيمت في احضان الريف .  
انظر في كل ما سبق :

— Encyclop. Brit .

— The Oxford Companion to Eng. Lit .

٣٢ - « الجحيم » هو أحد ثلاثة أجزاء في ( الكوميديا الالهية ) التي كتبها الشاعر الايطالي دانتي ( ١٢٦٥ - ١٣٢١ ) ، وفيه يصور جهنم على شكل قمع يضيق بالتدرج على العصاة والمذنبين بقدر مراتبهم في المعصية والذنب . أما الجزءان الآخران فهما : « المطهر » ( الأعراف ) و « الفردوس » .

٣٣ - وليم بيتس ( ١٨٦٥ - ١٩٣٩ ) شاعر وكاتب مسرحي وناقد إيرلندي ولد في دبلن ، حيث نشأ على حب الثقافة الأيرلندية والتراث الشعبي لأمنته فأحبه وتأثر به وكان دافعا له على انشاء « الجمعية الأدبية الأيرلندية » في دبلن ولندن من أجل الحفاظ على هذا التراث . ويعكس نتاجه المبكر هذا الافتتان ، حيث نرى ملامح البيئة الأيرلندية في أدبه . وقد نال بيتس جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٢٣ ، ومات في جنوب فرنسا وظل جسده مدفونا هناك الى أن نقل رفاته الى Sligo في أيرلندا حيث قضى معظم طفولته .

وفي قصيدة « الابحار الى بيزنطة Sailing to Byzantium » تتجلى  
عبقرية الشاعر في استخدامه للرموز المحددة ذات المغزى والصور الموحية  
المليئة بالاشارات الفنية المتنوعة حيث ترمز القصيدة الى وطنه الفتى  
الجميل جمالا طبيعيا ، وحيث يرى الشاعر نفسه وقد تهالك جسده ،  
وعلى الروح ان تنشد بحرارة وقوة من اجل تعوض فناء الجسد . وبيزنطة  
ليست الارمزا لكل هاتيك المعانى والرموز . انظر :

Cleanth Brooks : Modern Poetry and The Tradition ( The University  
of North Carolina Press, 1967 ) PP.62 — 4 .

★ ★ ★

دار الكتب [www.dar-alkotob.com](http://www.dar-alkotob.com)



## الفصل الثاني

### الأسطورة والأدب الروائي : استبدال الأدوات الفنية (\*)

« الأسطورة » مصطلح يجري في عروق كثير من فروع الفكر المعاصر : علم تطور الانسان وعلم النفس ، والدين المقارن ، وعلم الاجتماع ، الى غير ذلك من فروع المعرفة الكثيرة . وما سيأتي بعد قليل هو محاولة لشرح معنى المصطلح في النقد الأدبي الآن . ولكننا ، ونحن ما زلنا في البداية ، ينبغي أن نطرح السؤال التالي : لماذا دخل المصطلح أساسا في النقد الأدبي ؟ والاجابة المشروعة على مثل هذا السؤال هي : لأن الأسطورة كانت وما تزال عنصرا هاما من عناصر الأدب ، ولأن اهتمام الشعراء بها كان عظيما ومستمر منذ عصر الشاعر اليوناني هوميروس .

والأعمال الأدبية انما تنقسم الى قسمين كبيرين ، يمكن أن يطلق عليهما : القسم الروائي Fictional ، والقسم الذي يتعلق بالموضوع أو الثيمة (الموضوعي) Thematic (١) .

(\*) عنوان الدراسة هو : Myth, Fiction and Displacement  
وتعنى كلمة Displacement من الناحية اللغوية ، الفارق الناجم عن الوضع الحالي لشيء ووضعه في الأصل . وقد دخلت الكلمة في استخدام بعض العلوم الطبيعية والرياضية كالكيمياء والجيولوجيا والهندسة . الخ ، وكذلك علم النفس حيث تعنى فيه : الازاحة أو الاستبدال أو النقل ، وهو تحويل المشاعر السلبية من شخص الى شخص آخر أو جماعة أخرى ، بوصفها حيلة لا شعورية للدفاع عن التوازن الداخلى للنفس البشرية .  
ويبدو أن معنى الكلمة في علم النفس هو ما يتمسك به المؤلف ، مطبقا اياه على الأعمال الأدبية الروائية التي تستعير من الأسطورة أدوات وحيل فنية ، كي تحافظ على درجة معقوليتها وتقبل المتلقى لها ، أو كما قال المؤلف في نهاية هذا الفصل انه هو :

« التكنيك الذي يستخدمه الكاتب كي يجعل قصته مقبولة عقلا ، ومسببة منطقا ، أو متساوقة أخلاقا ، أى يجعل هذه القصة باختصار : تشبه الحياة » .

فيشمل الأول الأعمال الأدبية ذات الشخصيات الداخلية ، ويقع فيه الروايات والمسرحيات والشعر القصصي والحكايات الشعبية وكل ما يحكى قصة . اما فى الأدب « الموضوعى » فان المؤلف والمتلقى هما الشخصيتان الوحيدتان اللتان تتحكمان فيه ، ويشمل هذا القسم معظم الشعر الغنائى والمقالات والشعر التعليمى والخطابة . ولكل قسم نمطه الخاص من الأساطير ، ولكننا سوف ننصرف هنا الى القسم الروائى من الأدب فحسب ، والى الأسطورة فى شكلها المألوف والمعروف بوصفها ضربا من السرد .

وحيث يريد الناقد أن يدرس عملا من الأعمال الأدبية فان الأمر الطبيعى بالنسبة له هو أن يجمده ، وأن يتجاهل حركته فى الزمن ، وينظر اليه - بكل أجزائه الموجودة فى وقت معين - على أنه صيغة كاملة من الكلمات . هذا هو المنهج الشائع فى كل أنواع التكنيك النقدى تقريبا ، وفى هذا يتفق نقاد الحدائث ونقاد التقليد على السواء . غير أننا فى تعاملنا المباشر مع الأدب الذى يختلف عن النقد ، نعى ما يمكن أن نسميه اغراء الاستمرار : تلك القوة التى تجعلنا نقلب صفحات الرواية وتشدنا الى مقاعدنا فى المسرح ، وقد يكون الاستمرار منطقيا ، أو شبه منطقى ، أو نفسيا ، أو انشائيا خطابيا : حيث يكون اغراء الاستمرار نابعا من قصف الشعر الملحمى ورعده ، أو من تتبع أثر القاتل فى رواية بوليسية أو من ترقب أول فعل جنسى للبطلة فى رواية عاطفية . وقد نشعر بعد ذلك أن قوة الاستمرار كانت محض وهم ، وأننا خدعنا عن أنفسنا كما لو كنا من المسحرين .

ان الاستمرارية Continuity فى عمل أدبى ما قائمة على مستويات إيقاعية مختلفة . فى البدء تسهم كل كلمة وكل صورة وحتى كل صوت مسموع أو غير مسموع تشى به الكلمات ، اسهاما ما فى الحركة الكلية للعمل . ويقتضى الأمر تركيزا هائلا للوقوف على مثل هذه التفصيلات فى أى تعامل أو تجربة مع العمل ، مما لا تتيح لنا التجربة المباشرة : انها تفصيلات تعود الى نوع من الدراسة النقدية التى تتناول وحدة قائمة بذاتها فى وقت واحد . فى التجربة المباشرة لا نعى الاسلسلة من الوحدات الأكبر كالأحداث والمشاهد التى

تصنع ما نسميه بالقصة . وما تعنيه كلمة « حبكة Plot » (٢) في اللغة الانجليزية هو بالضبط هذا التسلسل الناظم للأحداث الكبرى .

وحتى يكون لدينا مصطلح يغطي الحركة الكلية للأصوات والصور نجد ان كلمة « السرد Narrative » تبدو اكثر طبيعية ومناسبة من كلمة « الحبكة Plot » وكلتا الكلمتين تترجم مصطلح أرسطو « Mythos » ، بيد أن أرسطو كان يعنى أساسا بكلمة Mythos ما نسميه « الحبكة Plot » ، على حين أن « السرد Narrative » - بالمعنى السابق - هو الأقرب الى معجمه . فالحبكة اذن هي أشبه بالأشجار والبيوت التي تركز عليها أبصارنا ونحن نطل من نافذة القطار ، على حين أن السرد هو أشبه بالأعشاب والحصى التي نراها في مقدمة المنظر ونحن نطل من نافذة القطار .

ونصطدم الآن بعقبة مباغتة : فالحبكة ، كما ينص أرسطو ، هي حياة المساة وروحها ( وينطبق هذا على الأدب الروائي بصفة عامة ) ، ومن ثم فان جوهر الأدب الروائي هو الحبكة أو محاكاة الفعل ، ولا توجد الشخصيات الا لخدمة الحبكة . وفي تعاملنا المباشر مع الأدب الروائي نحس بالأهمية القصوى لتطور الأحداث المنتظم الذي يستحوذ على انتباهنا ويوجهه . لكننا بعدئذ ، حين نحاول تذكر ما رأيناه أو التفكير فيه ، نجد صعوبة كبيرة في تذكر هذا الاحساس بالاستمرارية . أما الذي يستولى على عقولنا فهو اما تشخيص حي ، أو خطبة عصماء ، أو صورة مذهلة ، ومنظر منبت الصلة عما قبله أو بعده وتنف من هنا وأجزاء من هناك ، هي وليدة ادراك لا يرقى اليه الشك . وملخص حبكة في رواية من روايات سكوت (٢) مثلا له من التأثير على السامع ما للملخص حلم من أحلام الليلة البارحة ، ولكن ليست هذه هي الطريقة التي نتذكر بها الكتاب جميعا ، ولا هي سبب تذكره أيضا في أحسن الأحوال . وحتى في عمل روائي معروف لدينا تمام المعرفة مثل ( هاملت ) فاننا - على حين نخترن في أذهاننا سياق المشاهد ، ونعرف أن الشبح يظهر في بداية المسرحية وأن المبارزة بين هاملت ولايرتس تقع في نهايتها - نطل نشعر أن هناك شيئا ما ينقطع ويضطرب به استحواذنا عليه واستمراريننا فيه . وانقطاع الاستمرارية في التواريخ أبرز منه في الآداب ، واليك مثلا على ذلك :

The Oxford Companion to English Literature

يعتبر كتاب

مرجما قيما لأنه يتميز بتلخيص كل الحكايات الروائية التي نسيناها ، ولكن ما أوجز فيه مسرحية ( الملك جون ) يعد مثالا على انقطاع الاستمرارية التاريخية بشكل أوضح منه في الأدب ، فقد ورد فيه :

« ان المسرحية ، في انطلاقتها الجزئية من التاريخ المحقق ، تتناول حوادث مختلفة في عهد الملك جون ، خاصة مأساة الفتى آرثر . وتنتهي بموت جون في كنيسة سوينستد . ومن اللافت للنظر أنها لا تشير من قريب أو من بعيد الى الماجنا كارتا Magna Carta وان الخاصية المساوية للمسرحية ، والحزن العميق في نفس كونستانس أم آرثر ، والحيل السياسية التي صورتها المسرحية ، كل أولئك خفت حدته أمام ما فيها من الذكاء والفكاهة والشهامة لدى شخصية لقيط فولكونبرج The Bastard of Faulconbridge المفترض أنه ابن ريتشارد قلب الأسد » (٤) .

تلك هي الكيفية التي نتذكر بها المسرحية على وجه التقريب . نتذكر فولكونبرج وخطبته العصماء في نهايتها ، ونتذكر مشهد الأمير آرثر ، ونتذكر أمه كونستانس ونتذكر في خلفية كل ذلك الملك المذبذب العنيد الهمام . ولن نتذكر شيئا عن « الماجنا كارتا » . ولكن ماذا حدث أو وقع في المسرحية ؟ ما الحوادث التي جعلت منها محاكاة فعل ؟ وهل ذلك يهم ؟ فإذا لم يكن يهم فماذا عن المبدأ القائل : ان الشخصيات انما توجد من أجل فعل ، هذا المبدأ الحق الذي لمسناه بجلاء أثناء مشاهدة المسرحية ؟ وإذا كان يهم فهل ننساق الى ابتداء نظرية فجأة عن الوحدة الفنية التي تغفل عن مسرحية ( الملك جون ) ، على حين هي مسرحية مشروعة ؟

ومهما تكن الاجابة النهائية فاننا يمكن أن نسلم مؤقتا بمسألة ان الاستمرارية - في التعامل المباشر مع عمل روائي - هي هدف اهتمامنا وغايته ، اما التذكر الذي يأتي بعد أو ما أسميه استحواذنا على العمل ، فهو ينحو نحو التقطع والاضطراب ، اذ ينتقل اهتمامنا من سياق الأحداث الى بؤرة أخرى : أى الى ما يدور عليه العمل الروائي ، أو ما يطلق عليه النقد الأدبي الثيمة

Thème (\*) وسوف نلاحظ ، ونحن ماضون في دراسة العمل الروائي وقراءته المرة بعد المرة ، أننا نميل لا الى تجميع خيوط الحكمة بل الى الوعي بالثيمة ورؤية كل الأحداث بوصفها تجسيما لها . وهكذا تظل الأحداث ، في دراستنا النقدية للعمل ، متقطعة ومنفصلة بعضها عن بعض ، ثم متجمعة في شكل جديد . ويصدق على هذا حتى اذا كنا نحفظ العمل عن ظهر قلب ، لأننا اذا ما كتبنا أو حضرنا فيه فسوف نبدأ بشيء آخر غير الحدث الطولي (أي الممتد بطول العمل) . Linear action .

وفي مصطلح « الثيمة » - كما في مصطلح « السرد » - طائفة من العناصر المميزة :

١ - أحد هذه العناصر هو « الموضوع Subject » الذي يعرض له النقد بالتلخيص بضعة أسطر . فاذا سألنا : ماذا تدور حوله مسرحية آرثر ميللر (البوتقة) كان الجواب : انها تدور حول - أي أن موضوعها هو - المحاكمات التي وقعت في مدينة سالم Salem (٦) . كما أن موضوع مسرحية (هاملت) هو محاولة هاملت الانتقام من عمه الذي اغتصاب أباه وتزوج أمه . بيد أن فيلم (هاملت) الذي قام ببطولته لورانس أوليفيه استهل بقوله (والاقتباس من الذاكرة) : « هذه قصة رجل لم يستطع أن يجمع أمره » ، فهذا الاستهلال هو مفهوم آخر للثيمة : انه يعبر عن الثيمة في ضوء ما يمكن أن نطلق عليه الاعتبار المجازي أو الرمزي ، الى حد أن المقولة هنا تصلح لثيمة مسرحية (هاملت) حيث تحول المسرحية الى قصة رمزية والشخصية الرئيسية الى تجسيد للتردد والحيرة .

٢ - يقول روبرت بن وارن Robert Penn Warren في دراسته الممتعة لقصيدة (الملاح القديم The Ancient Mariner) (٧) ان القصيدة كتبت بدافع من ، كما أنها تدور حول ، الاعتقاد السائد في كون الحقيقة كأمينة « في الفعل الشعري بحد ذاته ، بحيث يكون الاهتمام الأخلاقي والاهتمام الجمالي مظهرين لنشاط واحد هو النشاط الإبداعي ، وهذا النشاط هو تعبير عن الذهن كله » . ومرة أخرى نلمح هنا تجريدا رمزيا من ذلك النوع الذي يرد الثيمة الى ما كان

يعنيه أرسطو أصلا بكلمة *dianoia* أى الفكرة *thought* أو الخاطر الحافل بالحكمة الذى تثيره القصيدة فى نفس قارئ متأمل .

٣ - يبدو لى أن تصورا ثالثا للثيمة أمر محتمل ، وهو أقل تجريدا من الموضوع وأكثر مباشرة من التفسير المجازى الرمزى . وهو فضلا عن ذلك ، تصور لا تتكيف معه مفردات النقد المعاصر بصورة سليمة . فالثيمة فى هذا التصور الأخير هى الحكمة *Plot* التى نبحث عنها فى وقت واحد مع الوحدة *Unity* حين يتضح شكلها فى أذهاننا . ولقد استخدمت كلمة *dianoia* فى كتابى ( تحليل النقد *Anatomy of Criticism* ) بهذا المعنى : أى أنه امتداد لتعريف أرسطو ، وهو امتداد له - بلا شك - ما يسوغه فى نظرى . والثيمة - مدار البحث - تختلف تقديرا عن الحكمة المتحركة : انها فى الجوهر هى هى ، ولكننا الآن معنيون بالتفاصيل فى علاقتها بالوحدة ، وليس فى علاقتها بالتشويق وتطور الأحداث الممتد بطول العمل . فنتخذ العناصر التى تمسك بخيوط العمل وتجمع بينها فى وحدة متناغمة أهمية متجددة ومتزايدة ، وتتبوا التفاصيل الأدق فى التصوير - التى قد تفتت عن ملاحظتنا الواعية أثناء التناول المباشر للعمل - مكانتها اللائقة . وبسبب هذا الاختلاف ( أى الاختلاف فى التفاصيل بين الثيمة وتطور الحكمة بطول العمل ) نجد ذاكرتنا فى تطور الأحداث تنداح مع تراحم الأحداث حول بؤرة اهتمام أخرى . وكل حدث أو حادث منها ، نراه فى الوقت نفسه هو بيان جلى لوحدة مضمرة من نوع ما ، وحدة تخفى وتظهر كما تفعل الشيايب بجسد « الرفاء ذى الشيايب المهلهلة *Sartor Resartus* » حيث تبتدى بعضا وتخفى بعضا (٨) .

وفضلا عن ذلك فان الحكمة أو تطور الأحداث بصورة شاملة هو بمثابة الاعلان عن الثيمة ، حيث يمكن أن تحكى نفس القصة ( أى الثيمة فى تعريفنا ) بطرق كثيرة مختلفة . ويستحيل طبعا أن نقف على مدى التغيرات فى التفاصيل قبل أن نتخذ ثيمة أخرى بيد أن تلك التغيرات قد تكون هائلة بشكل مذهل . وقصة تشوسر ( حكاية بائع صكوك الغفران *Pardoner's Tale* ) (٩) نبتت أول ما نبتت فى الهند ، ولا بد انها انتهت الى تشوسر عن طريق بعض المصادر

الأوروبية في الغرب ، وظلت في الهند حيث التقط خطوطها كبلنج وضمنها كتابه ( كتاب الغابة الثاني The Second Jungle Book ) (١٠) . وكل شيء فيه مختلف من المناظر الى التفاصيل الى طريقة تناول ، ومع ذلك فاني أعتقد أن أي قارئ مهما كانت درجة ثقافته يستطيع أن يتعرف على « القصة » ذاتها أي القصة بوصفها « ثيمة » أما الاختلاف فيأتي من تطور الأحداث تطورا يجرى في المسار الطولي للعمل .

وفي أغلب الأحوال تكون لدينا وحدات صغرى متشابهة من ذلك النوع الذي يسميه دارسو الأدب الشعبي « الموضوعات الدالة Motifs » (١١) ، كان يكون الموضوع الدال مثلا في تناول بطلتين واحدة سمراء وأخرى بيضاء في عدة أعمال أدبية . وهكذا يأتي الموضوع الدال في قصة هاوثورن (اله الحفول المرهري The Marble Faun) (١٢) وقصة ولتر سكوت (إيفانهو Ivanhoe) (١٣) وأعمال أخرى . وفي (ليسيدياس Lycidas) (١٤) نجد الموضوع الدال هو « الزهرة الحمراء القانية تحمل نقوش الألم » ، وهي الزهرة الحمراء أو القرمزية التي تتردد في كل المراثي الرعوية ، وهلم جرا . وقد سميت هذه الوحدات الصغرى ، فيما سبق ، النماذج العليا Archetypes ، وهي كلمة متواترة منذ عصر أفلاطون تعنى الصيغة أو الشكل النمطي Pattern الذي يوظف في عملية الإبداع .

ونحن نعي من فورنا - في معظم الأعمال الروائية - أن الحكمة Mythos (أي العقدة Plot + الوحدة Unity) أو سياق الأحداث الذي يشهد انتباهنا ، تأخذ في التدرج نحو الوحدة ، ونحاول دائما - ولو غالبا بدون وعي - أن نصوغ في الوقت ذاته صيغة دلالية أكبر على أساس مما قرأناه أو شاهدناه حتى تلكم اللحظة . ونحس بالثقة تملؤنا لأن البداية تتضمن نهاية ، ولأن القصة ليست بحال من الأحوال كالروح في المفهوم الديني تبدأ في لحظة زمنية عشوائية وتسير الى أبد الأبدين بلا نهاية . ومن ثم فأننا نمضي في القراءة ، ولو كانت الرواية مملة ، كي « نرى ما تنتهي إليه » ، أي أننا نتوقع شيئا قرب النهاية يرتوي عنده ظمأ التشويق الممتد بطول العمل ، ويتم به تصور شكل العمل

بكلية . وهذا هو ما يسميه أرسطو التعرف *anagnorsis* حيث مصطلح « التعرف *recognition* » أكثر أداء للمعنى من كلمة « الاكتشاف *discovery* » .

ان الحبكة في الملهة أو المأساة ليست خطأ مستقيماً ، بل هو خط مقوس يتخذ شكل القم في القناع المعروف الذي نراه على واجهة المسارح : فالحبكة في الملهة تعكس شكل . حيث يهوى الحدث الرئيسى الى مهاوى التعقيدات المأساوية ثم يرتفع الى أعلى في نهاية سعيدة . أما حبكة المأساة فتعكس الشكل مقلوباً (١٥) حيث يرتفع الحدث الرئيسى ويتأزم في انقلاب أو تحول *Periperty* (١٥) ثم يهوى الى حضيض الكارثة من خلال سلسلة من التعرف *recognition* تكون عادة هي النتائج المحتملة للمشاهد السابقة . ولكن ما نتعرف عليه في كلتا الحالتين نادراً ما يكون شيئاً جديداً ، انه شيء ما برح موجودا هناك طوال التجربة ، غير أن تجليه للعيان انما يكون من أجل أن يصل النهاية بالبداية .

وغالبا ما تستخدم بعض الحيل الرمزية ذات المغزى للإيماء الى التعرف واجلاء وحدة الثيمة ومن الأمثلة على ذلك مسرحية ( ابرة جامر جرتون *Gammer Gurton's Needle* ) (١٦) ، وهي مسرحية من القرن السادس عشر يدور الحدث الرئيسى فيها عامة على ما يشيره فقد ابرة من ضجة كبيرة ، ولا تكف هذه الضجة الا في نهاية المسرحية حين يوخز المهرج هودج *Hodge* بالابرة في مؤخرته . وكذلك توظف المراوح والخواتم والسلاسل والملحقات ( الاكسسوارات ) المسرحية الكوميديية الأخرى لغايات وألغاز رمزية تتصل - في أغلب الظن - بالتعرف على الشخصية الرئيسية . ولقد تواترت وحامات الولادة وما تحمله من معان رمزية في الأعمال الروائية منذ بداية أوديسوس *Odysseus Scar* الى الخطابات القرمزية اللون ، ومن العلامة على جبهة قابيل الى وشم الورد (١٧) . ونجد في القمص الرومانسى الاغريقى وما تلاه من قصص أطفالا رضعا انحدروا من أصول عريقة قد خلفوا على التلال عراة الامن امارات الولادة وقرائنها ، يعثر عليهم الرعاة والفلاحون ، فينشؤون في البرك



الأسفل من الحياة ، ولا تكتشف فيهم امارات الولادة وقرائنها الا بعد ان تمضى  
القصة وتطول بما فيه الكفاية . وربما تكون القرينة - في الأعمال الروائية الأرقى  
والاكثر تعقيدا - تعليقا ملتويا أو كناية على شخصية ، كما في رواية هنرى  
جيمس ( الطبق الذهبى The Golden Bowl ) (١٨) ، فان كانت موضوعا دالا  
Motif فانها قد تؤدي وظيفة ما أسماه ت . س اليوت « المعادل الموضوعي  
Objective Correlative » (١٩) .

وعلى كل حال يبدو أن نقطة التعرف هي أيضا نقطة الكشف عن الهوية  
identification ، حيث تبرز الحقيقة الكامنة المتعلقة بشيء أو شخص ما  
الى مجال الرؤية . والى جانب القرينة ، قد يكشف البطل هوية والديه أو  
أطفاله ، أو يخوض غمار محنة basanos تبين حقيقة شخصيته ، أو أن يسقط  
القناع عن وجه الشرير فيبدو بدونه منافقا ، أو قد يهتدى الى القاتل كما في  
القصص البوليسية . ولدينا في المسرحية الصينية ( دائرة الطباشير  
The Chalk Circle ) كل أشكال التعرف المحتملة بمعناه الحاسم : فالعشيقة  
المحظية تحمل من سيدها وتلد له ولدا ثم أن زوجة السيد تتهمها بأنها قتلت  
الطفل ، على حين أن الزوجة هي القاتلة ثم انها تزعم أن الطفل هو ولدها .  
وتحاكم العشيقة أمام قاض أحق يحكم عليها بالاعدام ، ولكن تعاد محاكمتها أمام  
قاض حكيم يجرى لها اختبارا بدائرة الطباشير تشبه قضاء سليمان في قصته  
الواردة بالعهد القديم (٢٠) حيث يثبت أن العشيقة المحظية هي الأم . ونحن  
واجدون في هذه المسرحية :

- ( أ ) الوسيلة الدالة المحددة التي تستمد منها المسرحية عنوانها .
- ( ب ) المحنة أو الابتلاء الذي يكشف عن الشخصية .
- ( ج ) لم شمل الأم الحق بطفلها .
- ( د ) التعرف على الطبيعة الحق لكل من العشيقة والزوجة .

وهناك عناصر عديدة أخرى ذات أهمية في بناء هذه المسرحية ، ولكن  
العناصر التي ذكرناها كافية في أخذ أيدينا كي نمضى في متابعتها .

بيد أننا حتى الآن لم نتناول سوى الأشكال المحددة والمقيدة كالكوميديا،  
حيث تفلن نهاية الحدث الممتد بطول العمل عن وحدة الموضوع . فماذا نحن  
واجدون اذا تناولنا أعمالا أخرى اطلق فيها المؤلفون عنان خيالهم فصارت طليقة  
بلا قيود؟ وما وضعى هذا السؤال في هذه الصيغة الشائعة الا برهانا على  
التخليط النقدي العجيب الذى نقع فيه : اننا اذ نتحدث عادة عن « الخيال  
imagination » بصورة سيكولوجية نتحدث عنه بمعناه في عصر النهضة ، أى  
بوصفه وظيفة تجرى أساسا على تداعى الخواطر وخارج نطاق الاجتهاد العقلى .  
ولكن وظيفة تداعى الخواطر ليست هى الوظيفة الابداعية على الرغم من اختلاط  
مفهوم الوظيفتين غالبا لدى مضطربى الأعصاب neurotics وحين نتحدث عن  
الخيال بوصفه القوة التى تبده الفن فاننا نتحدث عنه بوصفه مبدأ الخلق  
والبناء فى الابداع ، أو ما أسماه كوليردج « القوة التركيبية السحرية  
esemplastic » (٢١) . غير أن الخيال بهذا المعنى وحده ودونما سياق آخر  
يستطيع أن يخلق أو يشكل فحسب . فمن النادر أن نجد أثرا للخيال العشوائى  
المبدع فى الفنون ، ومعظم ما لدينا من هذه الفنون هو محاكاة بارعة له . واذا  
نظرنا فى الثقافات جميعا من لدن الثقافات البدائية الى آخر ضيحات الرسم  
التلطيخى Tachiste (٢٢) والرسوم المتحركة فى عصرنا ، فسوف نجد قاعدة  
مطردة وهى أن الخيال الطليق ( أى الغير المقيد ) فى معناه البنائى ، ينتج فنا  
تقليديا راقيا .

وتم هذه القاعدة طبعا عن أن أصل القيود ( المفروضة على الخيال ) نابع  
من الحاجة الى انتاج قصة مقبولة ، والى تناول الأشياء كما هى لا كما يراها  
الراوى ملائمة له . ان تنحية الضرورات التى تدعو الى كتابة قصة مقبولة عقلا  
تمكن الراوى من التركيز على بنائها ، وحين يحدث ذلك تتحول الشخصيات الى  
تصورات خيالية فيصير الأبطال محض بطولة ، والأشرا محض شر ، أى  
ينصهرون فى أدوارهم المرسومة لهم فى العقد أو الحكاية . ونلمس بوضوح كبير  
تحول البناء الى بناء تقليدى فى الحكاية الشعبية ، حيث لا تحكى لنا شيئا مقبولا  
عقلا عن حياة مجتمع ما أو عاداته ، فضلا عن كونها خالية من الحوار وعارية  
من التصوير الفنى أو السلوك المركب - فانها لا تعنى بكون أبطالها من الانس أو

الجن أو الأنعام . فالحكايات الشعبية ببساطة هي أنماط مجردة وغير معقدة . ويسترة التذکر ، ولا تقف في طريق فهمها عقبات اللغة والثقافة كما لا يتوقف تدفق الطيور المهاجرة عند اجراءات ضباط الجوازات في الموانئ والمطارات ، وتتكون من موضوعات دالة motifs ذات تداخل متباين ومتمايز بحيث يمكن حصرها وتصنيفها .

ومهما يكن من شيء فان الحكايات الشعبية تمثل سلسلة متصلة الحلقات بالأدب الروائي . وربما نعلم - بصورة ما - أن قصة ( سندريلا Cindereila ) (٣٣) قد وظفت مئات الآلاف من المرات في رواية الطبقة الوسطى البرجوازية ، بل إن كل رواية مثيرة thriller (٣٤) تقريبا هي تنويع من نوع ما على قصة ( ذو اللحية الزرقاء Blue Beard ) (٣٥) . ولكن من النادر أن نبين السبب وراء اهتمام الكتاب ، حتى العظماء منهم ، بمثل هذه الحكايات : لماذا استوحى شكسبير منها الموضوع الدال في كل مسرحياته الكوميديّة تقريبا ؟ ولماذا قامت عليها معظم الأعمال الروائية الراقية ثقافيا في عصرنا كأعمال توماس مان الأخيرة ؟ (٣٦) ذلك لأن الكتاب يهتمون بالحكايات الشعبية لنفس السبب الذي جعل الرسامين يهتمون بضروب النسق الموجودة في الحياة الواقعية : حيث تعينهم الحكايات الشعبية على اكتشاف المبادئ الأساسية لرواية القصة كما يستعين الرسامون بضروب النسق الموجودة في الحياة الواقعية لتخطيط لوحاتهم . والكاتب الذي يستعين بالحكاية الشعبية ما زال أمامه المشكل الفني في جعلها مقبولة بدرجة كافية لجمهور من المتلقين أرقى ثقافيا وسلوكيا . وحين ينجح فإنه لا ينتج واقعية بل مسخا لها من أجل صالح البناء . ومثل هذه المسخ هو المعادل الأدبي للاتجاه الموجود في الرسم نحو تدوير موضوع الرسم في شكل هندسي نراه في الرسوم البدائية ، كما نلاحظ على سبيل المثال في الرسوم البدائية الأرقى لدى كل من لاغار أو موديليانى (٣٧) .

إن ما نراه بوضوح في الحكايات الشعبية نراه بصورة أقل وضوحا في الروايات المتداولة بين عامة الناس . فاذا ما أردنا الحادثة من أجل الحادثة فقط فاننا لا نتوخاها عند الروائيين المتعارف عليهم ، بل في قصص المغامرات

كما هي لدى رايدر هاجارد وجون بكان (٢٨) ، حيث الحدث قريب من حدود المقبول عقلا ان لم يكن بالفعل متساويا معه . وليس مثل هذه القصص بأكثر فضفضة أو مرونة من الروايات الكلاسيكية ، بيد أنه أشد حبكة وكثافة . فقد عفى الزمن على الاحساس المترف بالجرى وراء كل تجربة عارضة ، والكشف عن كل مظاهر الشخصية ووجوهها ، واكتساب خبرة ما عن مجتمع معين . واصبح من المؤلف أن تطل علينا في بداية القصة مغامرة خطيرة يرد إليها ويخضع لها كل شيء في نظام صارم .

وعلى حين تكون الشخصيات في مثل هذه الأعمال موجودة من أجل الحدث الرئيسي ، نجد أن عنصرى الحدث اللذين حددناهما بالحبكة Plot والثيمة theme تتجاوزان تماما ، بحيث يكون من الصعب أن تروى القصة في شكل سردى آخر . أما انتباهنا فليست أمامة فرصة للتشنتت عندما يصل الى نقطة التعرف بحيث نشعر أننا لسنا بحاجة الى قرائنها مرة أخرى . وخضوع الشخصية للحدث الممتد بطول العمل هو أيضا ملمح من ملامح القصة البوليسية Detective Story لان مجرد بقاء احدى الشخصيات قادرة على القتل هو القرينة الخفية التي تقوم عليها كل قصة بوليسية . وأكثر من هذا وضوحا اخضاع اتجاه أخلاقي لتقاليد القصة ، كما هو الحال في قصة روبرت ستيفنسون ( لصوص المقابر Snother — The Body ) (٢٩) التي تدور حول سرقة جثث الموتى من المقابر وبيعها لطلاب الطب ، حيث نقرأ أن الجثث « تتعرض لأحط درجات المهانة أمام فصل من الطلاب المشدوهين » ، وغير هذا مما يتمشى مع الاتجاه الأخلاقي نفسه . وليس من الوارد أن نبحت عما اذا كان هذا هو بالفعل منحى ستيفنسون تجاه استخدام جثث الموتى في دراسة الطب أم أنه يتوقع أن يكون ذلك هو رأينا نحن . وبقدر الاحساس المتولد من بشاعة الجريمة تكون القصة أشد اثارة ، أما الاتجاه الأخلاقي فانه يأتي عمدا بغية تكثيف جو القصة .

وعلى النقيض من تلك الرواية التقليدية تأتي أعمال الكاتب ترولوب ممثلة في رواية ( الوقائع التاريخية الأخيرة في حياة بارست Last Chronicle of Barest ) (٣٠) ، حيث الخط الرئيسي للقصة هو محاكاة من نوع ما للرواية

البيوفيسية ، إذ إن محاكاة عنصر الإثارة والتشويق خاصة تتردد في أعمال ترولوب ، فقد سرق مبلغ من المال ، وتحوم الشبهات حول القس جوسايا كراولي إراعي كنيسة هوجيلستوك . ومعقد المحاكاة هو أن شخصية كراولي تصدرت وبرزت بوضوح لا ريب فيه ، ولكن القارئ إذا تصور أنه قادر على السرقة فهو ببساطة لا يعي القصة ، حيث يكون الحدث - في هذا المقام وفي ضوء هذه الرؤية - موجودا من أجل الشخصيات ومخالفا بذلك قاعدة أرسطو التي تنص على أن الشخصيات موجودة من أجل الحدث . وليس هذه بالرؤية الصحيحة ، فما زالت الشخصيات موجودة لخدمة الحدث ، غير أن « الحدث » في رواية ترولوب كما في البانوراما الاجتماعية الهائلة التي تبينها الأحداث جميعا على طول العمل . وما يزال التعرف مستمرا يجري في النسيج البنائي للشخصية والحوار والتعليقات نفسها دون حاجة إلى تحويل مسار الحكمة بغية اضعاف الدرامية على التناقض القائم بين المظهر الخادع والحقيقة الباطنة . وقل مثل هذا تقريبا عن رواية المحاكاة Mimetic Fiction من لدن ديفو (٣١) إلى أرنولد بينت (٣٢) . فحين نقرأ صموليت (٣٣) أوجين أوستن (٣٤) أو ديكنز (٣٥) فإننا نقرأهم من أجل نسيج بناء الشخصية ، وننظر إلى الحكمة - إذا ما فكرنا فيها على الإطلاق - على أنها حيلة تقليدية آلية بل وعبثية (كما هي أحيانا في عهد ديكنز) ، استعين بها لإرضاء مطالب السوق الأدبية فحسب .

والاستعانة بالمعقولة لكبح جماح الخيال أمر ظاهر التناقض والتضارب فهو إذ يسعى إلى تقييد الخيال فإنه في الوقت نفسه يجعله أكثر مرونة من ناحية تصميمه الفني . ومن ثم فإننا نجد أن مقدرة الرسام - في داخلية لوحة واقعية هولندية مثلا - على طلاء سطح القماش الناعم اللامع قد حدثت من قوة تصميمه الفني من ناحية ، وجعلت تناول هذا التصميم الفني أصعب في النظرة الأولى من ناحية أخرى . والحق أننا غالبا ما « نقرأ » اللوحات الهولندية بدلا من النظر إليها ، نقرأها مأخوذين ببراعتها الفنية الفائقة ولكننا نظل في الوقت نفسه غير متأثرين بالحس الواعي الغالب على بنائها الكلي .

ويكاد الغموض الذي يعترى مصطلح «الخيال» أن يلحق بنا ، فحتى الآن ما زلنا نستخدم الكلمة بمعنى القوة البنائية التي يتولد عنها - لو تركت هكذا بنفسها - روايات صارمة البناء يمكن التنبؤ بنهايتها . وفي هذا المعنى تحدث برنارد شو عن الروايات الخيالية **Romances** التي كتبها ماري كوريللي (٣٦) بوصفها انتصارا للخيال على العقل . والمغزى الكامن في «العقل» هنا هو أن القوة البنائية أقل تجليا من قوة الخيال التصويرية أو التوليدية **Reproductive Power** التي تتجلى في نسيج بناء الشخصيات والتصوير . وليس من سبب يمنع هذه الأخيرة من أن تسمى هي الأخرى خيالا ، فهناك على كل حال نوعان من التعرف يستوليان علينا ونحن بصدد قراءة رواية : الأول هو التعرف المستمر على ما هو مقبول عقلا وصحيح منطقا بالنسبة للتجربة وعلى ما لا يمت للحياة بشبه برغم ما فيه من حيوية الحياة ذاتها . والآخر هو التعرف على ماهية التصميم الفني أو البناء الكلي الذي نخوض غماره من خلال التعرف على الحكمة **Plot** واكتشافها .

ولقد دفع تأثير رواية المحاكاة النقد الى أن يعتنق النوع الأول من التعرف . فكوليردج - كما هو معروف - عزم على أن تكون ذروة ( سيرته الأدبية ) تطبيقا عمليا لنظريته عن «القوة التركيبية السحرية **esemplastic power**» أو الطبيعة البنائية للخيال ، فاذا بنا - حين وصلنا الى ذلك الفصل الخطير أو الذروة - نكتشف أنه لم يستطع الوفاء بكتابته . وكانت هناك بلا شك أسباب كثيرة لذلك ، غير أن أحدها هو عدم إيمانه بالخيال بوصفه قوة بنائية على الإطلاق . انه يعنى بالخيال ما أطلقنا نحن عليه القوة التصويرية ، أى القدرة على اضافة الحياة على نسيج بناء الشخصيات والتصوير . وعلى هذه القوة ينطبق تشبيهه المفضل لها بالكائن العضوى الحي ، حيث الوحدة هي « نشاط حيوى » غامض يستعصى على التدقيق والتحقيق . ونقده التطبيقى المولع به منصب على النسيج : فلا يتطرق الى التصميم الفني أو البناء العام ، أو ما نسميه الثيمة مسرحية شكسبيرية . أما التوهم **Fancy** عنده فهو حقا ما يعنيه « بالقوة التركيبية السحرية **esempiastic power**»

التي يميل الى الاعتقاد بأنها آلية . ومفهومه للتوهم بوصفه حالة من التذكر متحررة من الزمان والمكان تتلاعب بالثوابت والمحددات ، وصف يبعث على الإعجاب للحكاية الشعبية في تنائها عن المجتمع ومحصلتها من الموضوعات الدالة المتباينة التداخل interchangeable motifs (٣٧) . وهكذا يقع كوليردج في برائن تقاليد الطبيعة النقدية Critical Naturalism (٣٨) التي تضع قيمتها على أساس من الاتصال المباشر بين الفن والطبيعة تلك التي نحس بها دوما في نسيج رواية المحاكاة .

وليس هناك ما نأخذه على الطبيعة النقدية فيما تذهب اليه من غلو ، الا انها تغمط مشاعرنا حقها في الاحساس بالبناء العام لعمل روائي ما . ولن نحاول - مع ذلك - اتمام ما ذهب اليه كوليردج ولم يكمله ، او نقض منطلقات أفكاره ، او الدخول في متاهات مصطلح التوهم وغيره من المصطلحات التقليدية المغالية ، لأن هذا كله قد يشق اتجاهها نقديا جديدا بدلا من تطوير دراسة النقد المتأخر (٣٩) .

وغاية الأمر أننا نحس في التناول المباشر لعمل روائي جديد علينا بوحده التي نستمدنا من استمراريته التي تغرى بالمتابعة . وكلما صار العمل مألوفاً تلاشى هذا الاحساس بالاستمرارية فنتحول الى التفكير فيه على أنه سلسلة متقطعة الحلقات يصلها ببعضها شيء يستعصى على التحليل النقدي . ولا تسلم هذه الوحدة قيادها وتخضع للدراسة النقدية الا حين تبرز لنا صورة وحدة « الثيمة theme » - كما قدمنا في تعريفنا لها - حين نستطيع ان ندرسها دفعة واحدة ، وحيث نبشرها عادة من خلال بعض التعرف الحاسم على الحكمة . ومن ثم فاننا بحاجة الى ضرب تكميلي من النقد يمكننا من فحص البناء الكلي للرواية بوصفه شيئا غير آلي وغير ذي أولوية مطلقة ، ولذلك كانت دراسة الأسطورة بوصفها ثيمة العمل الروائي وجماع وحدته .

\*\*\*

ونعني أولا بالأسطورة ، كما قدمنا في البداية ، نمطا معيناً من القصة : انها قصة تكون بعض شخصياتها الرئيسية آلهة أو كائنات أعظم قوة من الانسان .

ومن النادر أن تضعها في مكان من التاريخ : حيث يتبوا الحدث الأساسي فيها مكانا في عالم « يتجاوز أو يسبق الزمن العادي *in illo tempore* » على حد تعبير ميرسيا الياد *Mircea Eliade* . ومن ثم فإنها ، كالحكاية الشعبية إطار قصصى مجرد . تستطيع الشخصيات فيها أن تفعل ما تشاء ، أى كما يريد قاص القصة : فليس ثمة من ضرورة كى تكون مقبولة عقلا أو منطقية في بواعثها وأسبابها . والأشياء التى تحدث فى الأسطورة هى نفسها الأشياء التى تحدث فى القصص فحسب ، حيث هى عالم أدبى مستقل . وهكذا يجد الكاتب الروائى فى الأسطورة ما يجده فى الحكايات الشعبية من افتتان وسحر طبيعى . انها تضع بين يديه أطارا سالف الأعداد يغمره جلال القديم ، وتتيح له أن يكرس كل قدراته لاحكام تصميمه الفنى أو بنائه العام . ومن ثم كان توظيف جيمس جويس<sup>(٤٠)</sup> وجان كوكتو<sup>(٤١)</sup> للأسطورة ، كتوظيف توماس مان<sup>(٤٢)</sup> للحكاية الشعبية ، يسير متوازيا مع ما ساد الرسم المعاصر من توظيف المجرد *abstraction* والوسائل الأخرى لتأكيد التصميم الفنى أو البناء العام ، وكان اهتمام الكاتب المعاصر بطقوس الخصب البدائية يسير متوازيا مع اهتمام فنان النحت المعاصر بأعمال النحت الخشبي البدائية .

ومع ذلك هناك صلة هامة بين الأسطورة والحكاية الشعبية . فالأساطير ، مقارنة بالحكايات الشعبية عادة ما تكون على درجة خاصة من الجدية : فيعتقد أنها « قد حدثت بالفعل » ، أو أنها ذات مزايا نادرة تفسر ملامح معينة كالطقوس مثلا . وعلى حين تباين الحكايات الشعبية ببساطة فى موضوعاتها الدالة *motifs* داخليا وتتحول الى متفرقات وأشتات ، تبدى الأساطير ميلا عجيبا نحو التلاحم قاصدة الى اقامة أبنية أكبر . فلدينا أساطير الخلق ، وأساطير الهبوط والفيضانات ، وأساطير المسخ وموت الآلهة ، وأساطير الرؤيا والنبوءة ، حيث ينحو كتاب الكتب المقدسة أو جامعو الأساطير مثل أوفيد<sup>(٤٣)</sup> *Ovid* منحى تصنيفها فى سلسلة . وبينما يندر أن تكون الأساطير ذاتها تاريخية ، فانها تبلو قدرة على اعطاء شكل مستقل ومتكامل من التقاليد التراثية التى ينتج عنها إلغاء الحدود الفاصلة بين الأسطورة وسيرة التاريخ الماضى ، والتاريخ الحق الذى نجده عند هوميرو *Homer* وفى كتاب ( العهد القديم ) .



والأسطورة ، بوصفها نمطا للقصة ، هي ضرب من فن القول ، وتنتمي إلى عالم الفن . وتتناول كالفن - على عكس العلم Sciences - المعالم المني يدعه الإنسان لا العالم الذي يعتزمه الإنسان وينشده . والشكل الكلي للفن - كما يقال - هو عالم مضمونه طبيعي وشكله انساني ، ولذلك كانت « محاكاة » الفن للطبيعة تمثالا للطبيعة في أشكال انسانية . وعالم الفن انشائي في الأصل والانطباع ، وهو عالم تستمر فيه الشمس في الشروق والغروب قبل أن يفسر العلم شروقيها وغروبيها بأنه ضرب من الأوهام . كذلك الأسطورة حين تحاول عامدة وبصورة مقننة أن ترى الطبيعة في هيئة انسانية : انها لا تهيم على وجهها في الطبيعة وتتلشى فيها كما تفعل الحكاية الشعبية .

والرابطة التي تجمع بين الشكل الانساني والمضمون الطبيعي في الأسطورة كامنة في شخصية الاله فليست رابطة قصص الآلهة فايشون Phaethon (٤٤) بالشمس والآلهة انديميون Endymion (٤٥) بالقمر هي التي تجعل منها أساطير لأننا قد نجد حكايات شعبية من هذا النوع ، بل هي صلتها القوية بحشد هائل من القصص رويت عن أبولو Apollo وأرتميس Artemis (٤٦) ، التي تضعها في مكانها الملائم من نظام الحكايات المتنامي والمتعاطم الذي نسميه الأسطورة Mythology . وكل أسطورة مولدة تميل إلى استكمال ذاتها، وتشير إلى عالم تمثل فيه « الآلهة » الطبيعة كلها في شكل انساني ، وتمثل في الوقت نفسه الانسان بكل ما يموج فيه من تدبر في مصيره وحدود قوته وارادته ، ومدى آماله وأشواقه . وقد تتطور الأسطورة عن طريق التنامي والتعاطم كما في اليونان ، أو عن طريق التصنيف الصارم واستبعاد المواد غير المطلوبة كما عند بني اسرائيل، بيد أن الغاية في كلتا الثقافتين هي الاتجاه نحو محيط لفظي من التجربة الانسانية .

ان المبدأين الكبيرين اللذين تستعين بهما الأسطورة في تمثيل الطبيعة مع الشكل الانساني هما القياس والمماثلة analogy and identity : فالقياس يحدد النظائر بين الحياة الانسانية والظاهرة الطبيعية ، والمماثلة تخرج لنا « الآلهة الشجرة » . وتقبض الأسطورة على العنصر المبدئي في البناء العام الذي

تطرحه الطبيعة - كالدورة الزمنية كما نعرفها في اليوم بطلوع الشمس ، وفي السنة بتغاقب الفصول - فتمثله الدورة الانسانية للحياة والموت ، ثم يأتي ( عن طريق القياس مرة أخرى ) اعادة الميلاد . وفي الوقت نفسه تنتج المفارقة ، بين العالم الذى يحيا فيه الانسان والعالم الذى يتمنى أن يعيش فيه ، حالة جدلية dialectic فى الأسطورة ، ينفصل على اثرها الواقع الى نقيضين : الجنة والنار كما فى كتاب ( العهد الجديد ) وكتاب أفلاطون ( فايدو Phaedo ) (٤٧)

ثم يأتي توظيف الأساطير مرة أخرى بوصفها رموزا للعلم أو للدين أو للأخلاق : انها تنشأ فى المقام الأول معبرة عن طقوس أو قوانين ، أو تكون شواهد أو رموزا تجلو موقفا أو وجهة نظر معينة ، كما فى أساطير أفلاطون أو أسطورة اخيل Achilles عن وعائى زيوس فى نهاية الايلاذة (٤٨) . فاذا توطنت الأساطير واستقرت بنفسها فانها قد تفسر عقائديا أو مجازيا بطرق لا تعد ولا تحصى ، كما هو شأن الأساطير المتعارف عليها على مر القرون .

ولما كانت الأساطير قصصا ، فانها تحمل بداخلها « ما تعنيه » فى ثنايا ما تنطوى عليه من حوادث . وليست هناك ترجمة لأسطورة ما من لفتها الى لغة أخرى تستطيع أن تقف ندا كفوًا فى مواجهة معناها . فالأسطورة قد تروى مرة ومرات ، وقد يدخلها التحوير أو الزيادة ، وقد تكتشف فيها أنماط وصيغ عديدة ، غير أن حياتها هى دائما الحياة الشعرية للقصة لا الحياة الأخلاقية لموعظة بينة هى من قبيل تحصيل الحاصل . وحين تخلع مجموعة من الأساطير كل صلة بالعقيدة ، تصبح أدبية خالصة كما صنعت الأساطير الكلاسيكية فى أوروبا المسيحية غير أن هذه المرحلة لا تتأتى الا اذا كانت الأساطير نفسها أدبية فى بنائها بطبيعتها ، وسواء اعتقدنا دينيا فى التفسير المطروح للأساطير أو لم نعتقد ، فلن يتأثر البناء الأدبى لها على الاطلاق .

وهكذا تقدم الأسطورة الخطوط العامة الأساسية ومحيطا من عالم لفظى يملؤه الأدب فى مرحلة متأخرة حيث الأدب أكثر مرونة من الأسطورة ، وأقدر على ملء هذا العالم تماما : فقد يتناول الشاعر أو الكاتب الروائى مجالات فى الحياة الانسانية بعيدة كل البعد عن عالم الآلهة الضبابى ، والخطوط العريضة

الهائلة للقصة في الأسطورة . ولكن الأسطورة في كل الثقافات تندمج في الأدب وتنشأ معه بصورة تخفى عن مداركنا . ( فالأوديسا ) بالنسبة لنا عمل أدبي ، ولكن ريادةها تاريخ التراث الأدبي ، وأهمية الدور الذي تلعبه الآلهة في أحداثها وتأثيرها على الفكر الديني في اليونان في تاريخ لاحق ، كل أولئك معالم مشتركة بين الأدب المصطلح عليه والأسطورة ، وتبين أن الفرق بينهما هو فرق زمني لا فرق بنائي . ويعى رجال التربية الآن أن الطريقة الفعالة لتدريس الأدب ينبغي أن يكون باستعراض تاريخه ملخصا بدءا من طفولته الأولى في أحضان الأسطورة والحكايات والسير الشعبية .

ومن ثم فاننا ينبغي أن نتوقع أن يكون هناك نتاج أدبي كبير ينبثق مباشرة من أساطير محددة كقصائد درايتون Drayton و كيتس Keats عن انديميون التي تنبثق من أسطورة الفتى اليوناني انديميون (٤٩) . بيد أن دراسة الصلات بين الأدب والأسطورة لا تكون مقصورة على علاقة الطرف الواحد بالآخر .

ففي المقام الأول ترى أن الأسطورة - بوصفها بناء يحدد المعتقدات الدينية والتراث التاريخي والافتراضات التخمينية حول الكون في مجتمع من المجتمعات، أو باختصار كل نطاقات التعبير اللفظي فيه - هي مهد الأدب الذي ما زال يتردد عليه ويرتاده قطاع عريض من الشعر . وفي عصر لا يكاد الشعراء - الذين هم أيضا مفكرون ( ولنتذكر أن الشعراء يفكرون بالمجازات والصور لا بالفرضيات ) والذين هم مشغولون بأصل الانسان ومصيره وأماله ، وبكل ما يتعلق بالخطوط العريضة الكبرى في حياته والتي بمقدور الأدب أن يعبر عنها - هؤلاء الشعراء لا يكادون يجدون قيمة أدبية لا تتوافق مع الأسطورة . وكانت نتيجة هذا ذلك النتاج الهائل من الشعر الأسطوري ( أو الأسطوشعري ) في أشكال ملحمية وموسوعية يستخلمها كثير من الشعراء المبرزين . والشاعر الذي يعتقد الأسطورة اعتقادا ، كما اعتنق دانتي وميلتون المسيحية ، سوف يستخلمها استخداما طبيعيا، أما الشعراء الذين يخرجون عن ربة هذا التقليد فانهم يلجأون الى أساطير أخرى توحى وتلمع لما يمكن الاعتقاد به ، كما استوحى جوته

وفيكثور هوجو وشيللى ويتنس اقتباساتهم من الطرق الروحية والأسطورية في التراث الكلاسيكى .  
وكذلك يصير المبدآن البنائيان للأسطورة المكونان من القياس والمماثلة في الوقت الملائم مبدأى الأدب البنائين أيضا : ان ذوبان دورة الطبيعة في الأسطورة يمدّها باثنين من هذه البناءات : الحركة المتصاعدة التي نجدها في أساطير الربيع أو الفجر ، وأساطير الميلاد والزواج والبعث ، والحركة المتهابطة التي نجدها في أساطير الموت والنسخ أو التضحية . هاتان الحركتان تظهران كرة أخرى في الأدب بوصفهما المبدأين البنائين للملهاة والمأساة فيه . ثم ان القياس الجدلى في الأسطورة الذي يجعل الفردوس أو الجنة فوق علمنا وجهنم أو الجحيم تحته يعود للظهور كرة أخرى في الأدب على صورة العالم المثالى المخلد في الأدب الرعوى والقصص الرومانسي ، والعالم العبثى الباخع المقهور في أدب السخرية والهجسنا .

نخلص من هذا الى أن العلاقة بين الأسطورة والأدب هي علاقة مبنية على دراسة أجناس الأدب وتقاليده . وهكذا تصل التقاليد مرثية الرعاة ( ليسداس Lycidac ) (٥٠) بفرجيل Virgil (٥١) وثيوقريطس Theocritus (٥٢) ، ومن هناك تصلها بأسطورة أدونيس (٥٣) . وهكذا أيضا ترجع التقاليد في الحكمة غير المعروفة الأصل التي تنطلق منها روايتنا تشارلز ديكنز (توم جونز Tom Jones) و ( أوليفر تويست Oliver Twist ) (٥٤) الى تركيب الكوميديا لدى ميناندر Menander (٥٥) ومن هناك تعود الى يوريبيدس Euripid (٥٦) ، ثم الى أساطير العثور على موسى (٥٧) وبيرسيوس Perseus (٥٨) .

وفي نقدنا للأسطورة ينبغي ، ونحن نتناول الثيمة أو البناء العام للرواية ، أن نعزل هذا العنصر في العمل الروائى ، أى عنصر التقاليد الذى يجرى في عروق الأعمال الأخرى التي تشاركه نفس المرتبة . ولنضرب مثلا على ذلك : اننا نستطيع حين نبدأ رواية جين أوستن ( الكبرياء والتعالى Pride and Prejudice ) (٥٩) أن نرى من فورنا أن قصة تسير على تلك الوتيرة المميزة ليس من المحتمل أن تنتهى بمأساة أو مشجاة Melodrama (٦٠) أو سخرية لاذعة

أو نهاية حب متقلبه وغرام مشبوب . انها تنتمى بوضوح الى الجنس الذى يندرج تحت مصطلح « ملهاة Comedy » ، ولن تصنيفنا الدهشة حين نجد فيها الملامح التقليدية للملهاة مثل الحب الأحق ذى الفنى والبسار الذى يؤيده أحد الوالدين ، والمتأفق الصراح ، وسوء الفهم الناشئ بين الشخصيات الأساسية الذى يزول فى نهاية المطاف ، والزيجات السعيدة التى تقع لمن يستحقونها . هذا الشكل الكوميدي التقليدى فى رواية ( الكبرياء والتعالى ) يشبه الى حد ما شكل السوناتا Sonata (٦١) فى سيمفونية لموزارت . ان وجوده هناك لا يعلل أو يفسر اية مزية من مزايا الرواية ، بل يفسر بناءها التقليدى بوصفه مختلفا عن بنائها الفردى . ومن المقرر أن يودى بنا الاهتمام الجاد ببناء رواية ( الكبرياء والتعالى ) الى دراسة شكل الملهاة الذى تجسده الرواية بتقاليد التى رسخت معالمها منذ بلوتس P. outus (٦٢) حتى الآن . وسوف تعود بنا هذه التقاليد الى الأسطورة . فاذا ما قارنا حبكة تقليدية لمسرحية من مسرحيات بلوتس بالأسطورة المسيحية التى تحكى عن استرجاع ابن لعروسه استرضاء لوالده ، فسوف نرى أن الأسطورة المسيحية قد وصفت بدقة من وجهة نظر أدبية على أنها كوميديا الهية .

وحيثما وجدنا توظيفا صارخا للأسطورة فى الأدب ، وحينما يحاول كاتب التصريح بما ينعقد عليه جل اهتمامه من أساطير ، فاننا يجب أن نتخذ هذا دليل اثبات وتأييد لدراسة الأجناس والأشكال التراثية التى يستخدمها ويوظفها . قصة مريدث ( الأناى The Egoist ) (٦٣) التى تدور حول فتاة هربت بشق الأنفس من الزواج برجل أنانى هى قصة حافلة بالإشارات الصريحة والضمنية فى ثنايا التصوير الى الأسطورتين اللتين تعدان مثلا على التضحية الأنثوية فى حكايتى اندروميديا Andromeda (٦٤) ويفجينى Iphigeneia (٦٥) . وما كانت مثل هذه الإشارات لتصبح بذات قيمة ولغاية لولا أنها مؤشرات أو الماعات من المؤلف على وعيه بالشكل التراثى للقصة التى يرويها .

وما يصدق فى الأسطورة يصدق أيضا فى الشعر ، فاذا كان عمادا الأسطورة هما : القياس والمماثلة ، فانهما يعاودان الظهور فى الشعر فى صورتين

المألوفتين للكلام : التشبيه والاستعارة . فالأدب كالأسطورة هو بوجه عام فن القياسات المضللة والمائلات المغالطة ، ومن ثم نجد الشعراء عامة والشباب منهم خاصة يلجأون غالبا الى الأسطورة طلبا للرحابة التي تتيحها لهم في التصوير الشعري الطليق . فلو كانت مسرحية شكسبير ( فينوس وأدونيس Venus and Adonis ) (٦٦) هي ببساطة قصة فتاة طائفة وفتى مكره ، فان كل وسائل القياس والمائلة فيها كانت ستضيع سدى دون اكتشاف أو تحقق : أى ان التصوير الخيالي البليغ المناسب للموضوع الأسطوري فيها كان سيصبح ضربا من المبالغة غير المقبولة ، خاصة فيما يصح أن نطلق عليه « التصوير المتعاطف أو المتجانس Sympathetic imagery » ، وهو ترابط الحياة الانسانية مع حياة الطبيعة أو امتزاج الانسان بمظاهر الطبيعة من حوله ، كما يوضح هذان البيتان فيهما :

وليس ثم من عشب ، وليس ثم من غصن وأوراق  
الا ارتوى من دمه ، وجاد بفيض النزف من أجله

وفي أقصى النقيض من مثل هذا الاستخدام المتعمد للأسطورة نجد انصار الواقعية او الطبيعية يميلون الى اضعاف الوحدة والحياة الخيالية على شيء ما قريب الشبه بتجربتنا العادية في الحياة اليومية . فتبدأ النزعة الواقعية غالبا بالترخص في استعمال اللغة والتفاضي عن الصلات المباشرة بالأسطورة التي تنهض دليلا على الوعي بالتراث الأدبي . ولقد أحس ورد زوورث Wordsworth مثلا أن الأثرين التراثيين : فويبوس Phoebus (٦٧) وفيلوميل Philomela (٦٨) كانا صائرين الى ابتذال من كثرة الاستخدام في زمانه بوصفهما اشارتين على الشمس وطائر القمري، وأنه من الأفضل للشعر أن يتخلص من هذه الاشارات المصطنعة . لكن كانت النتيجة - كما عرف وردزورث بعد ذلك بوضوح - أن اغفال الاستخدام الأسطوري المباشر لا يمكن أن يتم الا باعادة استخدام الصيغ الأسطورية نفسها في لغة جد عادية ، كما تكشف أبياته التالية :

الفردوس والجنسان

والمروج العلوية السعيدة - كتلك التي

في عرض المحيط الأطلسي ترى - لم تكون  
ذكرى وتاريخا فحسب لا مضي ،  
أو رواية للذي قط لم يحدث ؟  
واللب الأريب لدى الانسان -  
مزوجا بهذا الكون ذي الرجب ،  
في حب وعاطفة نبيلة -  
واجد تلك المجالى الفاتنات  
انجازا بسيطا لليوم العادى المألوف (٦٩)

ولقد أطلقت في مكان آخر على هذا الاستخدام الأسطوري غير المباشر اسم  
« الاستبدال displacement » . وأعنى به التكنيك الذى يستخدمه الكاتب  
كى يجعل قصته مقبولة عقلا ومسببة منطقا أو متساوقة اخلاقا ، أى باختصار ؛  
تشبه الحياة . ولقد سميت ذلك « الاستبدال » لأسباب كثيرة ، غير أن أحد  
هذه الأسباب هو أن حسن تلقى المعقول هو ملمح من ملامح الأدب الذى يؤثر في  
المضمون فحسب . ولما كانت الحياة تمثل تواصل ، فإن أى اختيار منها لا يمكن  
الا أن يكون على قدر من المعقولة ، حيث « من السهل الاستمسك بالمعقولة  
a tranche de Vie » كما يقال ، بيد أن الحياة لا تعرف كثيرا من النهايات  
المعقولة الا في حالة الموت . وحتى النهاية المعقولة لا تتم بالضرورة شكلا ، إذ ان  
الكاتب الواقعى سرعان ما يجد ان متطلبات الشكل الأدبى والمضمون المعقول في  
صراع دائم وتعارض مستمر . وكما أن المجاز الشعري هو دوما عبث منطقى ،  
فكذلك بل تقليد موروث للحبكة في الأدب هو ضرب من الجنون . وما الوعد المتهور  
يصدر عن ملك ، وغيره الديوث ، وشعار « عاشوا في التبات والنبات » ، ونهاية  
الزواج ، والتلاعب في النهايات السعيدة للملهة عامة ، وكذلك التلاعب في  
النهايات الساخرة في الروايات الواقعية الحديثة التى لا تملئها أية ملاحظة ذكية  
لحياة الانسان وسلوكه - ما كل هؤلاء الا لغاية واحدة وهى أنها أدوات قصصية .  
والشكل الأدبى لا يأتى من الحياة ، بل يأتى من التراث الأدبى ، ومن

ثم من الأسطورة على وجه القطع واليقين . ففي الواقعية المعتدلة - كما لاحظنا في روايات ترولوب Trollope (٧٠) تكون الحكمة غالبا محاكاة تهكمية لحبكة تراثية Parody Plot (٧١) . ومن المفيد أن نلاحظ أيضا أن الأقبال الشعبي العامر انما هو على أشكال كالقصص البوليسية المثيرة ، وقصص الخيال العلمي والمسلسلات الهزلية والأشكال الفكاهية كقصص ب . ج . وودهاوس P.G. Wodehouse (٧٢) وكلها - بتفاليدها وأساليبها الصارمة كالحكاية الشعبية نفسها - أعمال « ذات خيال تركيبى خالص esemplastic » وتعرف recognition يسهل التنبؤ به والوقوف عليه كما نقف على الوقفات Caesura في الشعر الأوغسطى البسيط (٧٣) .

وهناك صعوبة في الانتقال من هذه النقطة تأتي من وجود مصطلح أدبي يتطابق مع كلمة « أساطير Mythology » . ونجد من العسير أن نتصور الأدب بوصفه نظاما من الكلمات ، وبوصفه نظاما خياليا موحدا يمكن دراسته كلية عن طريق النقد . فاذا كان لدينا مثل هذا التصور للأدب فسوف نرى بالفعل أن الأدب بكليته يعطى اطارا أو سياقاً لكل عمل أدبي على حدة ، تماما كما تعطى الأساطير الناضجة اطارا أو سياقاً لكل أسطورة فيها . فضلا عن ذلك ، ولكون الأساطير والأدب يشغلان نفس الفراغ اللفظي - اذا جاز التعبير - فان الاطار أو السياق في كل عمل أدبي يمكن العثور عليه في الأساطير أيضا حين يصح فهمنا لتراثها الأدبي ( أي تراث الأساطير الأدبي ) . ومن السهل نسبيا أن نرى موقع الأسطورة في سياق الأساطير ، ومن ثم تكون إحدى الفوائد الكبرى للنقد الأسطوري هي أنه يمكننا من فهم الموقع المناظر لعمل أدبي في سياق الأدب بكليته .

ان وضع الأعمال الأدبية في سياقاتها يعطيها بعدا هائلا له وقعه وتميزه ( وان اعتراض معترض على اطلاق هذه الأحكام على عواهنها ، فأننى أمضى قائلا : ان تحديد السياق يميز المخبيث من الطيب في الأعمال الأدبية ، حيث يضع العمل الأدبي الزائف أسفل سافلين ويرفع العمل الأدبي الحق مكانا عليا ) . هذا الوقع المتميز لكل عمل أدبي - والذي يستقبل ويردد أصداء أعمال أخرى على شاكلته في الأدب كلية ، وينساب متفرقا الى بقية الأدب ، ومن هناك



الى الحياة - هو الذى غالبا ما يطلق عليه بطريق الغطاء : المجاز او الرمز . وانما يكون الرمز حين يوصل عمل أدبى بآخر ، او يوصل بأسطورة من خلال ضرب من تفسير الدلالة والمعنى ، لا عن طريق البناء Structure . وهكذا تتصل قصة (رحلة الحاج The Pilgrim's Progress ) رمزيا بالأسطورة المسيحية التي تتناول الخلاص من الآثام (٧٤) ، وتتصل قصة هاوثورن ( الوسواس The Boon Serpent ) رمزيا بعدد من الوسواس الأخلاقية في ( سفر التكوين ) (٧٥) .

وتتناول مسرحية آرثر ميللر ( البوتقة The Crucible ) - كما قدمنا محاكمات مدينة « سالم » في ولاية ماساشوسيتس في تهم ممارسة السحر والشعوذة بطريقة توحى أيضا لجمهورها المعاصر بالحركة الكارثية في أمريكا . وهذه الصلة ذاتها رمزية . ولكن اذا كانت ( البوتقة ) ما تزال تأخذ بالباب جماهير المسرح بعد انقضاء موضوع الكارثية ، وبعد ان صارت هى ومحاكمات مدينة « سالم » في ذمة التاريخ ، فمن الواضح ان ثيمة مسرحية ( البوتقة ) ستظل صالحة على توالي العصور للاستلهام في الأدب ، بحيث تشكل اية حى اجتماعية في الحاضر والمستقبل الموضوع الرئيسى فيه . ومع ذلك فان الحى الاجتماعية ليست شكل الثيمة نفسها بل هى مضمونها الذى ينتمى الى جنس مأساة التطهير او الانتصار Purgatorial or Triumphant Tragedy وكما يحدث دائما فى الأدب يكون المفتاح المباشر والوحيد لشكل هذه المسرحية الأسطورية كامنا فى عنوانها (٧٦) .

\* \* \*

نوجز ما سبق فيما يلى : اننا فى التناول المباشر لعمل أدبى جديد نعى استمراريته أو قوته المتحركة فى الزمان . وبقدر ما نزداد معه تألقا وعنه ابتعادا ، يكون تحول العمل وانكسار مساره الى سلسلة متقطعة من لطائف التعبير ، وأجزاء من التصوير الحى ، والتشخيص المقنع ، والحوار الذكى وما شابه ذلك . وتقع دراسة هذه الظاهرة فى دائرة ما أطلقنا عليه الطبيعية النقدية Critical Naturalism (٧٧) أو التعرف المستمر وهو : احساس خلق جديد

للحياة ، خلق خاد مركز ، فيما نباشره و نتناوله من الأدب الروائي . غير أنه يبقى هناك احساس بالوحدة في التناول الأول لم يستطع هذا النوع من النقد ( الطبيعي ) أن يحيط به . ولذلك فأننا بحاجة الى أن نتنقل من نقد « التأثيرات » الى ما يمكن أن نسميه « نقد الأسباب » ، وبخاصة الأسباب الأولى التي بها ينهض العمل ويتماسك . أما كون هذه الوحدة متاحة للدراسة النقدية كما هي متاحة للتناول المباشر فأمر يشي به عادة تعرف حاسم يكون هو الحد الدال والعلامة المميزة على الوحدة الحقيقية - لا الشكلية - في البناء العام . تلك هي الأداة النقدية الحاسمة التي تفصل بين التجريبتين في تناول العمل الأدبي ( التناول المباشر ، والتناول النقدي ) . ومن ثم كانت الروايات التي على شاكلة روايات ترولوب Trollope التي تفتن الطبيعية النقدية على وجه الخصوص غالبا ما تقلل من شأن هذه الأداة ، بل تتلاعب بها ، فتظهر أعلى درجة من « الاستبدال displacement » مع الأسطورة وأدنى الصلات مباشرة ووعيا بها .

ومع ذلك اذا مضينا في دراسة قيمة أو شكل عام في رواية فسوف نجد أنها أيضا تنتمي الى تقليد أو تصنيف يوجد في المهابة والمأساة . ذلك هو التصنيف الأدبي لأجناس الأدب ، الذي سوف يقودنا الى طريق مسدود الا اذا تحققنا أن الأدب ليس سوى أساطير أعيد تجميعها ، وأن عناصر البناء فيه تستمد كيانها من الأساطير . وهنا نستطيع أن نرى في الأدب كيانا واحدا معقدا هو نفس ما نراه في الأسطورة من كيان أكثر بساطة وسذاجة لا يعدو كونه حشدا كليا من الابداع اللفظي . وما في الأدب من شيء ذي شكل وهيئة الا وله شكل أسطوري مناظر هو الذي يأخذ بأيدينا الى مركز هذا الحشد من البناء أو الكيان اللفظي . ويقدر ما تنصرف الطبيعية النقدية الى دراسة تعانق الأدب مع الحياة ، وملاءمة الكلمات للأشياء ، يبتعد بنا النقد الأسطوري عن « الحياة » الى عالم أدبي مستقل في كيانه وذاته هو هذا البناء الأدبي . بيد أن الأسطورة - كما قدمنا في البداية - تعنى أشياء كثيرة الى جانب البناء الأدبي ، وليس عالم الألفاظ والكلمات بالعالم المستقل تماما في ذاته وكيانه .

## الحواشى والتعليقات على الفصل الثانى

( ينبغى أن أعترف أن هذه الحواشى والتعليقات جميعا من اجتهادى ،  
ولذلك فهى مسؤوليتى خالصة ) .

### « المترجم »

١ - ترجمة كلمة Theme ترجمة حرفية بمعنى : الموضوع العام ، أو موضوع البحث ، سوف تودى الى خلط واضطراب . وأتفق مع الدكتور ابراهيم حمادة ( معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - ط . دار الشعب ، القاهرة ١٩٧١ ) بأنه من المستحسن تعريبها الى « ثيمة » خاصة أنها صارت مألوفة لدى غالبية المثقفين العرب . وعلى ذلك تكون الثيمة هى الفكرة الأساسية التى تسود العمل الفنى - انها موضوعه من البدء الى الختام . والثيمة الدرامية هى المفهوم المجرد الذى يحاول المؤلف تجسيده من خلال تمثله فى شخصيات وأحداث . وهى تفرق عن الموضوع Subject فى أنها كلية ومجسدة ، على حين أن الموضوع فرعى مجرد . والثيمة - كما سيرد بعد ذلك - مصطلح نقدى .

٢ - الحكبة أو العقدة هى العنصر الأساسى فى الأجزاء الدرامية التى تحدث عنها أرسطو فى معرض تحليله لتركيب المأساة اليونانية ، وهى التى أطلق عليها كلمة Mythos . والمقصود بها هو التنظيم العام للمسرحية - أو أى عمل روائى - بوصفه كائنا متوحدا ، انها عملية هندسة الأجزاء المسرحية - أو الروائية - وربطها بعضها ببعض . والحكمة الدرامية أو العقدة فى المفهوم الأرسطى لها بداية ونهاية . والاتصال بين حادثة وأخرى فى تلك الحكاية الرئيسية التى تسمى « الحكبة » ينبغى أن يقوم على الاحتمال والعقـولـية .

٣ - سير وولتر سكوت W. Scott ( ١٧٧١ - ١٨٣٢ ) هو الروائي الاسكتلندي الشهير صاحب الأعمال الروائية التي استلهم فيها التاريخ الانجليزي ، وجاءت مزيجاً من التاريخ والخيال والمغامرة والمحب . وسوف يناقش المؤلف فيما بعد احدى رواياته مستشهداً بها على انسياب « الموضوع الدال Motif » في بعض الأعمال الروائية منذ فجر الأدب حتى الآن . ( انظر الحواشي والتعليقات بأن قام ١٢ ، ١٣ ، ١٤ )

٤ - مسرحية ( الملك جون The Life and Death of King John ) مسرحية تاريخية يعتقد أن شكسبير ربما كتبها على أساس مسرحية أخرى بعنوان ( العصر المتقلب للملك جون ملك إنجلترا ) عام ١٥٩١ ، وتاريخ المسرحية غير مؤكد ، وإن كان النقاد يرجحون أنها كتبت بين عام ١٥٩١ وعام ١٥٩٨ م .

المagna Carta كارتا تعبير لاتيني يعنى ( العهد الكبير ) وهي أخطر وثيقة في تاريخ الحرية والحقوق المدنية في القانون الانجليزي ، وقد صدرت في عهد الملك جون عام ١٢١٥ م أمام خطر وقوع الحروب الأهلية ، ونالت هذه الوثيقة تغييرات وتعديلات بعد صدورها ، وخاصة في عصر الملك هنري الثالث .

٥ - انظر الهامش رقم (١) .

٦ - مسرحية ( البوتقة ) لآرثر ميللر الكاتب الأمريكي الشهير المولود في عام ١٩١٥ ظهرت عام ١٩٥٢ م ، وتدور حول المحاكمات التي انعقدت في مدينة « سالم Salem » بولاية « ماساشوسيتس » الأمريكية لبعض سكان المدينة بتهم ممارسة السحر والشعوذة عام ١٦٩٢ ، والتي حكم على تسعة منهم بالاعدام شنقاً في غمرة الهوس والتعصب السائدين . وتوظف المسرحية هذا التراث التاريخي الأمريكي وتتخذة قناعاً لفضح الحركة الكارثية التي سادت أمريكا في الخمسينيات من هذا القرن التي اضطهت بعض المثقفين الأمريكيين واتهمتهم بالشيوعية ومنهم آرثر ميللر نفسه .

١٧٧٢ (The Rime of The Ancient Mariner) قصيدة نظمها صمويل  
١٨٣٤ (١٧٧٢ - ١٨٣٤) وظهرت في كتابه (قصائد شعبية  
الغنائية Lyrical Ballads) الذي وضعه بالاشتراك مع صديقه الشاعر  
وليام وردزورث (١٧٧٠ - ١٨٥٠) . وتتناول القصيدة قصة ملاح  
قديم يلقى ثلاثة من الشباب المئات وهم في طريقهم الى وليمة زواج ،  
ويجتجز واحدا منهم ليحكى قصصته . ان سفينته عصفبت بها الأنواء  
وسبحوا الى القطب الجنوبي ، وحين حاصرتها الثلوج ووقفت في لجة  
الجليد هبط طائر بحري هائل من الضباب ، حيث قوبل بالجفاوة  
والترحاب ، واستشروا به خيرا . بيد أن الملاح لأمر ما أطلق عليه النار في  
وحشية ، ومن ثم حلت بالسفينة اللعنة . . . ومات كل أفراد طاقمها  
عطشا ما خلا الملاح الذي اهتدى بالقمر . . . وما زال ينظر الى جمال خلق  
الله في ضوء القمر وسناه الجليل ، ويتوسل بالدعاء والضلاة في خشوع  
وحضوع ، حتى تزول اللعنة وتحل السكينة ، وتعود السفينة الى انجلترا  
في سلام . ويأخذ الملاح ، حين يعود ، نفسه بالشدة والعقاب كفارة عن  
أثمه وبغيه ، فيفعد عن الابحار وركوب البحر كي يكون عبرة لمن ينكر  
أو يتنكر لحب الجمال الكائن في خلق الله .

٨ - Sartor Resartus تعبير لا تبنى يعنى « الرفاء ذا الثياب المرقعة » ،

وقد جعله الكاتب الانجليزي توماس كارليل (١٧٩٥ - ١٨٨١) عنوانا  
لسيرة شبه ذاتية كتبت بأسلوب فكاهي لاذع ونشرت منسلسلة في  
Frazer's Magazin ( ما بين عامي ١٨٣٣ - ١٨٣٤ ) وجمعت في كتابه  
نشر في بوسطن ( سنة ١٨٣٦ ) ثم بانجلترا ( سنة ١٨٣٨ ) . ومدار  
العمل حول استاذ فيلسوف صاحب نظرية في « فلسفة الثياب » ترى  
المجتمع مرتديا ملابس مهلهلة تحتاج الى ترقيع لدى رقاء محنك تحتاج  
ثيابه نفسها الى ترقيع ! وكان ذلك أشبه بالمثل العامي المشهور « باب  
النجار مخلع » .

٩ - قصة ( حكاية بائع صكوك الغفران ) هي احدى الحكايات في كتاب جيفرى  
( ٦ - في النقد والأدب )

تشموس ( ١٣٤٥ - ١٤٠٠ تقريبا ) : ( حكايات كانتربري Canterbury Tales ) ، وفيها يتحدث بائع صكوك الفجران عن شرور النهم والافراط في الشراب ، والقمار ، وبذاءة اللسان في شكل قصة عن ثلاثة صنعايك متهتكين خرجوا أيام الوباء بحثا عن « الموت » الذي اختطف واحدا منهم . وبينما هم في بحثهم يلقون رجلا عجوزا يخبرهم أن « الموت » الذي يبحثون عنه قابع تحت شجرة عينها لهم . فيذهبون وهناك يجدون كنزا من الذهب يحاول كل منهم الاحتفاظ به لنفسه ، فيقتتلون ويقتل بعضهم بعضا .

١٠ - رديارد كيبلنج Rudyard Kipling ( ١٨٦٥ - ١٩٣٦ ) شاعر وكاتب انجليزي ولد في بومباي بالهند ، وبعد أن أنهى دراسته وخدمته في الجيش عاد الى الهند صحفيا ، وله مصنفات كثيرة في الشعر والقصة والنقد . حصل على جائزة نوبل عام ١٩٠٧ ، وكان أول كاتب انجليزي يحصل عليها . أما كتابه الذي ألفه للأطفال ( ١٨٩٥ ) فهو عن الطفل « موجلى » الذي احتضنه دب اسمه « بالو » وفهد أسود اسمه « باغيرا » . وفيه يتناول كيبلنج قانون الغابة والحياة فيها ، متابعة لكتابه الأول ( كتاب الغابة الأول The First Jungle Book ) .

١١ - الموضوع الدال motif هو موضوع أو حدث قصصي أو شخصية فكرية أو عبارة تتكرر في أدب ما أو في مآثورات شعبية معينة . وقد يتكرر الموضوع الدال في عدة آداب ، مثال ذلك : شخصية شهرزاد أو قصة دون جوان . وقد يتكرر في أدب واحد في عصور مختلفة مثل فكرة الشعر الخالد الذي لا يطويه الزمن في الأدب الانجليزي منذ شكسبير حتى و.ب. بيتس W.B. Yeats في القرن العشرين ، وربما تكرر في الأثر الأدبي الواحد ، وذلك مثل عبارة « ثم أدركها الصباح فسكنت عن الكلام المباح » في ( ألف ليلة وليلة ) انظر :

مجدى وهبة : قاموس المصطلحات الأدبية .

١٢ - ( اله الحقول المرمرى The Marble Faun ) رواية كتبها الكاتب

الأمريكي ناثانييل هاوثورن Nathaniel Hawthorne ( ١٨٠٤ -

١٨٦٤ م ) الذي يعد واحدا من أهم الروائيين الأمريكيين في القرن التاسع

عشر ، وله روايات عديدة ومجموعة من قصص الأطفال ، ونشرت في عام

١٨٦٠ بانجلترا . وتدور أحداث الرواية في روما ، أما البطلتان فيها فهما

الطالبة الأمريكية « مريام » التي تدرس الفن في روما ، وصديقتها في

الدراسة « هيلدا » .

و « فاونوس Faunus » هو أحد الآلهة التي قدسها الرعاة الاغريق

قديما وهو في الأساطير الرومانية رب الطبيعة والحقول والأنعام .

١٣ - ( ايفانهو Ivanhoe ) كانت أول رواية يكتبها « سكوت » في سلسلة

رواياته عن التاريخ الانجليزي عام ١٨١٩ م . أما البطلتان في هذه القصة

فهما « ربيكا Rebecca » الفتاة اليهودية السمرية التي ضمدت جراح

البطل « ويلفريد ايفانهو » والتي أحبته دون أن ينتهي الحب الى زواج ،

والأخرى هي الفتاة الانجليزية البيضاء ذات الدماء الملكية « رويننا

Rowena » والتي تزوجت البطل في النهاية بفضل مساعي الملك ريتشارد

الأول . ومن الجدير بالذكر أن قصة ثاكري Thackeray بعنوان ( ربيكا

ورويننا ) هي متابعة نقدية لحكاية سكوت .

١٤ - ( ليسيداس Lycidas ) قصيدة كتبها ميلتون عام ١٦٣٧ ، وهي

مرثية رعوية في موت زميل دراسته بكمبردج « ادوارد كنج » الذي كان

يتطلع الى أن يصبح شاعرا ورجل دين ، لكنه غرق في حادث وهو يبحر

الى أيرلندا حيث أبرشيته . وفي رثاء ميلتون له يتناول عدم جدوى الحياة

لدى الفقيد ، وقلقه العميق على طمسوحاته التي لم تتحقق ويكشف عن

جزعه مما أصاب رجال الدين الذين « تشرئب أعناق قطيعهم الجائع ولا

تطعم » وتعد هذه المرثية لدى كثير من النقاد واحدة من المراثي الجميلة في

اللغة الانجليزية ، حيث تجمع بين التقاليد الرعوية لدى كل من الكنيسة

والتقاليد الوثنية ، وعملا يتميز بأصالة كبيرة .

١٥ - الانقلاب أو التحول في فن المسرحية *Peripety* هو التغيير المفاجيء الفني يصيب البطل أو يحل بالحقت الرئيسي ، فيحوّله من السعادة الى الشقاء ومن السرور الى الحزن . وقد حلل أرسطو في كتابه ( فن الشعر ) حبكة المساة الى ثلاثة عناصر : التعرف والانقلاب أو التحول ، والتأثير .

١٦ - ( ابرة جامر جيتون ) مسرحية شعرية هزلية نشرت عام ١٥٧٥ م ، اختلف في نسبتها الى أحد مؤلفين هما : ج. ستيل *J. Still* أو وليم ستيفنسون *W. Stevenson* ويقال انها ثانی مسرحية هزلية في الأدب الانجليزي تكتب بالشعر .

١٧ - أوديسوس *Odysseus* هو أوليس عوليس *Ulysses* أيضا بطل ( الأوديسا ) ومن اسمه اشتق عنوانها ، هو ملك جزيرة ايثاكا واحد القادة الأبطال في حرب طروادة . أما الندية الباقية من أثر لجرح قديم في قدمه التي اشتهر بها ، فهي التي كشفت عنه ، وكانت سببا في تعرف مربيته عليه .

أما علامة قابيل فهي التي جعلها الرب على جبهته بعد أن قتل أخاه هابيل وصار طريدا كي تحميه من القتل ، كما جاء في العهد القديم ( سفر التكوين - اصحاح ٤ ) :

« وجعل الرب لقابين ( قابيل ) علامة لكي لا يقتله كل من وجده » .

١٨ - هنري جيمس ( ١٨٤٣ - ١٩١٦ ) واحد من أعظم الكتاب الأمريكيين وأبعدهم تأثيرا حتى اليوم ، وهو صاحب أسلوب متميز في الكتابة ، خاصة في كتابة الروايات قد يبدو للقارئ المعاصر أسلوبا محددا ومقيدا ، بكل ما يحمل من مضامين اجتماعية لا تثير الاهتمام . غير أن تصويبه للشخصيات وبراعته في الرمزية وتعلقه بالواقعية النفسية أفسحت له المجال كي يتناول موضوعات خالدة تتعلق بالصراع السرمدى بين الخير والشر ، بين المثالية الأخلاقية وخبث الطبيعة الانسانية . ولم يخف تأثير تكتيكه الفني على كل من كونراد واليوت وجويس عن أعين النقاد .



أما رواية ( الطبق الذهبي ) التي كتبها عام ١٩٠٤ في مرحلة أخيرة من حياته كان يملئ فيها أعماله بسبب الضعف الذي اعتري قواه البدنية - فتناول حلم أمير ايطالي شاب في الزواج من فتاة أمريكية ذات ثراء عريض تمثل مع والديها أمريكا بكل جوعها الثقافي وتطلعاتها الى حضارة ذات تقاليد وعراقة . ويرى بعض النقاد أن الشخصيات الرئيسية في الرواية ساذجة لا تتلاءم مع ما استخدمه المؤلف من الحلى والزخارف اللفظية والأسلوبية .

١٩ - استخدمت . س . اليوت مصطلح « المعادل الموضوعي - Objective Correlative » أو ما استخدم في مقال كتبه عام ١٩١٩ بعنوان ( هاملت ومشاكله ) وفيه يقول : ان مسرحية ( هاملت ) هي « فشل فني » ، لأن الشخصية الرئيسية فيها « يسيطر عليها انفعال لا يمكن التعبير عنه بسبب أنه يربو على الحقائق كما تتكشف أولا بأول ، والطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال بصورة فنية انما تكون بايجاد « معادل موضوعي » أو بعبارة أخرى : مجموعة من الموضوعات والمواقف والأحداث تكون صيغة لذلك الانفعال « المعين » ، بحيث اذا ذكرت الحقائق الخارجية المنتهية حتما الى تجربة حسية ، استثير ذلك الانفعال في الحال ومثل في الذهن » . وانتهى اليوت الى أن شكسبير فشل في أن يزود بطل مسرحيته بمثل هذا المعادل الموضوعي .

٢٠ - ملخص القصة ان امرأتين وقفنا بين يدي سليمان طالبتين الفصل في نزاع حول نسبة طفل الى كل منهما . فواحدة تزعم أن الطفل طفلها ، وأخرى تقول ان طفل الأولى مات حين اضطجعت أمه عليه بالليل ، فسرقت طفلها ووضعت بدلا منه الطفل القليل . ولما كثر لفظ المرأتين في حضرة سليمان امر بالطفل أن يشطر وأن يعطى النصف لكل منهما . فوافقت الأولى ، وصرخت الثانية طالبة أن يسلم الطفل لغريمتهما ، وعندئذ عرف سليمان أنها هي الأم ولا ريب ، وقال « أعطوها الولد الحي ولا تميته فانه أمه » انظر :

( العهد القديم : سفر الملوك الأول ، الاصحاح الثالث ) .

٢١ - تعنى كلمة *esemplastic* الصهر في مادة واحدة ، وربما صاغها كوليردج على هذه الصورة الشاذة لتؤدى وظيفة العبارة الألمانية *ineinsbildung* وتعنى التوحد أو الصهر في تركيبية واحدة . انظر أيضا الهامش رقم ( ٢٧ ) .

٢٢ - *Tachisme* ( مشتقة من الكلمة الفرنسية : *tache* بمعنى تلطيخ بالطلاء واللون ) وهو مذهب في الرسم يقوم على تلطيخ اللوحة بمختلف الألوان وبضربات عشوائية للفرشاة بحيث لا تعنى تكوينات معينة ومحددة .

٢٣ - ( سندريلا ) حكاية فرنسية من حكايات الجن *Fairy tale* تدور حول الفتاة الرقيقة « سندريلا » التي تلتقى معاملة سيئة من زوجة أبيها وشقيقتيها لأنها ، وحين يطفح كيل القسوة عليها تجلس يائسة في وسط رماد المدفأة الحار *Cinder* ( ومن هنا جاء اسمها ) . وتأتى لها خيالاً أمها الروحية الخيالية محضرة لها ملابس جميلة وعربة مطهمة بستة خيول ممسوخة عن فئران ، وترسلها الى حفلة تنكرية على شرط أن تعود قبل الساعة الثانية عشرة . ويراهها في الحفلة أمير وسيم فيقع في حبها ، وفي لهفتها للعودة قبل الموعد المضروب تفقد إحدى حذائها الصغيرتين ، وتعود الى مكانها بجانب المدفأة . أما الأمير فانه يعثر على الحذاء ويبسدى استعداداه للزواج ممن يكون مقاس الحذاء ملائماً لقدمها ، وتتطلع الشقيقتان الى نيل هذا الشرف ، ولكن الحذاء لا يناسب الا سندريلا وينقدها من المعاملة القاسية للأم والشقيقتين الفيورتين .

٢٤ - الرواية المثيرة هي التي تدور حوادثها حول لغز يجب ايضاحه ( ويكون عادة جريمة مرتكبة ) وحول سلسلة من الحوادث التي تهدد أبطال الرواية بالخطر البالغ في سبيل كشف الحقيقة . وفي هذا النوع من الرواية مواقف كثيرة تكاد تصل بالقارئ الى حافة اليأس في انقاذ البطل من الخطر ، وما ان يصل الى غاية قصوى من التوتر واليأس حتى يفاجأ في

آخر لحظة بتطور جديد يترتب عليه انقاذ البطل ، وحل اللغز المحير الذي يغطي الأحداث بستار كثيف .

٢٥ - قصة ( ذو اللحية الزرقاء ) هي قصة ثرى بلحية زرقاء تشوه وجهه ، اقترن اسمه بالشر لأنه تزوج عدة زوجات اختفين كلهن في ظروف مريبة ويريد الرجل أن يتزوج من « فاطمة » صغرى ابنتى امرأة شريفة من الجيران ، وحين يقترب الزواج يسافر الرجل في بعض أعماله ويتترك مفاتيح كنوزه لعروسه ، طالبا منها ألا تفتح حجرة واحدة حذرهما من فتحها تحذيرا شديدا . ولكن المرأة يقلب على طبعها الفضول والرغبة في اكتشاف ماضى الرجل الشرير فتحاول فتح الحجرة . وما ان تدير المفتاح حتى يستولى عليها الرعب ويأخذ بمجامع قلبها الفزع من منظر الدم البشع وقد غطى المفتاح . ويعود « ذو اللحية الزرقاء » ليجد عصيان الفتاة لأوامره فيأمر بموتها . وتتضرع اليه أن يؤخر تنفيذ الحكم قليلا ، بيد ان أخاها يسرع الى نجدتها ويقتل الرجل الشرير .

٢٦ - توماس مان Thomas Mann ( ١٨٧٥ - ١٩٥٥ ) روائى وكاتب مقالات ألماني قضى معظم حياته مهاجرا في الولايات المتحدة هربا من الحكم النازى ، وكانت روايته ( آل بادينبروك Buddenbrooks ) التى تناولت موضوع تفكك أسرة بشكل يشى بسيرة حياة كاتبها ، سببا في شهرته . وتلتها أعمال أخرى ، كان من أهمها السلسلة الروائية ( يوسف Joseph ) فى أربعة أقسام ( ١٩٣٣ - ١٩٤٣ ) ، و ( د . فاوست Dr. Faustus ) عام ١٩٤٧ ، وامتدادها ( أصل د . فاوست The Genesis of Dr. Faustus ) عام ١٩٤٩ ، وهما تنويعتان على موضوع النازية تتكآن على التراث الشيعى . وقد نال « مان » جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٢٩ م .

٢٧ - فيرناند لاغار Fernand Léger ( ١٨٨١ - ١٩٥٥ ) رسام فرنسي صاحب ميول يسارية واتجاه متميز فى الرسم والنحت .

٢٧ - أما أمينديو موديليانى Amedeo Modigliani (١٨٨٤ - ١٩٢٥) فهو رسام ونحات ايطالى تأثرت أعماله بأعمال النحت الزنجى والنحت الايطالى البدائى .

٢٨ - سير هنرى هاجارد (١٨٥٦ - ١٩٢٥) كاتب انجليزى قضى شطرا من حياته متنقلا فى وظائف مختلفة خارج بلاده ، وله كتابات عديدة ، لعل أبرزها روايات المغامرات التى بلغت أربعاً وثلاثين رواية تدور أحداثها فى أصقاع مختلفة مثل : أيسلندا والمكسيك والقسطنطينية ومصر الفرعونية . ومن أشهر هذه الروايات : كنوز الملك سليمان King Solomons' Mines عام ١٨٨٦ ، ورواية (هى She) عام ١٨٨٧ حيث تدور حوادتهما فى جنوب افريقية التى فتن بمعالمها الطبيعية وصورها تصويرا حيا .

٢٩ - أما جون باكان (١٨٧٥ - ١٩٤٠) فهو أحد الكتاب الإسكتلنديين الذين شغفوا بالحياة فى جنوب افريقية حيث عمل فترة من حياته ، والذين خلفت مظاهر الحياة فيها وفى اسكتلندا انطباعات عديدة على أعمالهم ظهرت فى شكل الحوادث الكثيرة والتصوير الحى لما تزخر به من معالم الطبيعة والعادات والتقاليد الموروثة . وفى روايات المغامرات التى اشتهر بها يعاود البطل الظهور فيها ، حتى صار هؤلاء الأبطال نماذج نمطية Stereotypes فى كل أعماله تقريبا . ومن أشهر هذه الأعمال : (النهر ذو القلب المريض The Sick Heart River) عام ١٩٤١ ، و (الخطوات التسع والثلاثون The Thirty Nine Steps) عام ١٩١٥ ، و (جون ماكناب John Macnad) عام (١٩٢٥) .

٣٠ - Robert Louis Stevenson (١٨٥٠ - ١٨٩٤) كاتب سكتلندى استهوت به حياة الطبقات الدنيا فى مدينة « ادنبرة » حتى تركت فيه ميولا بوهيمية أثرت على صحته ، فمات فجأة وهو فى عنفوان عطائه الأدبى على أثر نزيف فى المخ . ومهما يكن من قصر الحياة التى عاشها ، فقد كان عطاؤه الأدبى خصبا حقا ، إذ توالى نشر رواياته ومجموعاته القصصية

فضلا عن ديوان شعر ، وما زال بعضها يلقي رواجا واقبالا من القراء .  
غير أن النقد الأدبي كثيرا ما انصرف عن هذه الأعمال ليهتم بحياة مؤلفها  
المسماة بالمغامرة والحيوية والغرابية وبشخصيته الفريدة التي كانت  
ترفض أخذ الفن مأخذ الجد ، فهو القائل : « الرواية بالنسبة للرجال  
كاللعب بالنسبة للأطفال » . ومن أشهر أعماله : ( د. جيكل ومستر هايد  
Kidnapped Dr. Jekyll & Mr. Hyde ) عام ١٨٨٦ وثنائيته ( اختطاف )  
عام ١٨٨٦ ، و ( كاتريونا Catriona ) عام ١٨٩٢ ، والمجموعة القصصية  
( الف ليلة وليلة الجديدة The New Arabian Nights ) عام ١٨٨٢ م .

٣٠ - أنتوني ترولوب Antony Trollope ( ١٨١٥ - ١٨٨٢ ) روائي  
انجليزي نشأ في أحضان أسرة فقيرة ، وما كاد ينتهي من تعليمه حتى تقلب  
في الوظائف وخدم بلاده في مصر وجزر الهند الشرقية وأمريكا ، وصار في  
أواخر حياته الوظيفية ذا مكانة مرموقة . أما حياته الأدبية فقد تمخضت  
عن سبع وأربعين رواية وعدة كتب في الرحلات وسير حياة ومجموعة  
قصصية . ولعل أشهر تلك الأعمال الرواية المذكورة التي كانت جماع  
أسلوبه وأدواته الفنية في خلق عنصر الاثارة والتشويق ، وقد كتبها عام  
١٨٦٧ م .

٣١ - دانييل ديفو Daniel Defoe ( ١٦٦٠ - ١٧٣١ ) كاتب انجليزي  
يمتاز بغزارة التأليف وتنوعه ، حتى خلف قريبا من خمسمائة وستين  
كتابا ونشرة وصحيفة . غير أن الأعمال التي عرف بها حقا هي التي ظهرت  
في سنواته الأخيرة ومنها : ( روبنسون كروزو ) عام ١٧٧٩ م ، و ( مغامرات  
الأب سنجلتون ) عام ١٧٢٠ م . إلى آخر هذه الأعمال . ويعد ديفو سيد  
النثر الخالص والسر القوي ، متميزا بفضول صحفى وولع بوصف  
التفاصيل الدقيقة ، حتى صار واحدا من المرسلين البارزين في عصره ،  
وأحد الكتاب الخياليين ، الذي استطاع بخياله الخصب في قصة  
( روبنسون كروزو ) أن يخلق أسطورة من أساطير الأدب الحديث .

٣٢ - أرنولد بنيت Arnold Enoch Bennett ( ١٨٦٧ - ١٩٣١ ) روائي

انجليزي ، كان قد أعد نفسه كي يكون محاميا متأسيا بخطى والده ، ولكن سرعان ما تخلى عن ذلك حين ظهرت أولى مجموعاته القصصية واحدى رواياته ، فهاجر الى باريس ثم عاد الى انجلترا بعد عشر سنوات . وكان عاشقا للمسرح فألف مسرحية ، غير أن شهرته الأدبية تعود الى كونه روائيا وكاتب قصص قصيرة . وأعماله متأثرة بأصداء الواقعية الفرنسية من حيث وصف الحياة وصفا وثائقيا دقيقا ، وخلق بعض الشخصيات التي ما زالت تعيش حية في هذا المقام . ومن أشهر أعماله : ( حكاية الزوجات العجائز The Old Wives' Tale ) عام ١٩٠٨ ، ( هيلدا ليسوايز Helda Lessways ) عام ١٩١١ ، و ( هذان الاثنان These Twain ) عام ١٩١٦ .

٣٣ - توبياس صموليت Tobias Smollet ( ١٧٢١ - ١٧٧١ ) روائي اسكتلندي عانى من الفقر في حياته دارسا للطب ، فالتحق شابا بالبحرية البريطانية ، وأبحر الى جزر الهند الشرقية حيث اشترك في حملة ضد الاسبان ، والتقى في جامايكا بامرأة ميسورة الحال فتزوجها ، وعاد الى انجلترا ليكون جراحا ، ولكنه لم يكن ناجحا في مهنة الطب . وكان يكتب بين الحين والحين ، وظل قلقا يسافر بين انجلترا وفرنسا حتى استقر في وطنه اسكتلندا واشترك في تحرير بعض المجلات ، وألف كتابا في التاريخ الانجليزي أثار اعتراضات كثيرة ، ولكنه ضمن له حياة مادية مريحة بسبب رواجه بين القراء . وظل بشخصيته وروايات المغامرة التي نشرها يثير الجدل بين الأوساط الأدبية ، ويحقق مع ذلك النجاح . ومن أبرز هذه الروايات : ( حملة همفري كلينكر The Expedition of Humphry Clinker ) التي نشرت عام ١٧٧١ .

٣٤ - جين أوستن Jane Austin ( ١٧٧٥ - ١٨١٧ ) روائية انجليزية نشأت في أسرة كبيرة متحاببة لرجل من رجال الكنيسة في أحضان الريف الانجليزي ، ورفضت الزواج من المتقدمين لها . وكان لتلك النشأة الأسرية وهذه الحياة الريفية اسقاطات كثيرة في أعمالها من حيث اللمسة

الحانية التي تعاطفت مع الأمور والشخصيات العادية فحولتها الى أمور وشخصيات ممتعة حقا كما عبر باعجاب سير والتر سكوت . ومن أعمالها المشهورة التي تميزت بهذه اللمسة : ( الجنس والشعور المرفف Sense And Sensibility ) عام ١٨١١ ، و ( الكبرياء والتعالى Pride and Prejudice ) عام ١٨١٣ ، و ( ايمما Emma ) عام ١٨١٦ ، و ( اغراء Persuasion ) التي نشرت بعد وفاتها عام ١٨١٨ .

٣٥ - تشارلز ديكنز Charles Dickens ( ١٨١٢ - ١٨٧٠ ) هو الروائي الانجليزي الذي طبقت شهرته الآفاق ، واستحوذ على خيال القراء اجمعين في عصره وما بعد عصره وعلى الرغم من اتهام النقاد له بالمبالغات العاطفية والسطحات المثيرة في كتاباته التي كان ينشرها مسلسلة في المجلات والصحف السيارة ، حتى صارت مضرب الأمثال في التوزيع وترقب القراء لها كل صباح . ومن المؤكد أن النشر المتلاحق اليومي تقريبا لهذه الأعمال على تلك الصورة كان له الأثر البالغ في بناء القصة والحبكة وتصوير الأحداث والشخصيات ، فجاءت في كثير من الأحيان فضفاضة لا تخلو من شطط ارضاء لمطالب النشر وكسبا لتعاطف القراء . ومهما يكن من أمر فان أعماله الروائية نالت اعجاب معاصريه من الملكة فيكتوريا والكاتب الروسي العظيم دوستويفسكى الى النقاد المعاصرين . وغنى عن البيان أن تعرض بعض هذه الأعمال التي قدمت شخصيات خالدة ، فهي من الشهرة بحيث لا تحتاج الى تقديم . ومن ذلك على سبيل المثال : ( أوليفر توست ) و ( نيكولاس نكلبي ) و ( دكان العاديات القديمة ) ، و ( ديفيد كوبر فيلد ) و ( توم جونز ) ، وكلها ظهرت مسلسلة في المجلات والصحف .

٣٦ - ماري كوريللي Marie Corelli ( ١٨٥٥ - ١٩٢٤ ) روائية انجليزية ، كان اسمها الحقيقي هو ماري ماكاي Mary Mackay ، درست الموسيقى ، واتجهت للكتابة وهي في الثلاثين من عمرها ، فنشرت سلسلة من الأعمال الرومانسية التي تميزت بالميلودرامية ، وحقت في نهاية القرن الماضي

نجاحا ملحوظا لدى القراء الذين سحروا بخيالها النشيط ، ونظرياتها  
المفتعلة في كل شيء بدءا من الأخلاق الى الذبذبات الصوتية . وكان من  
معجبيها أوسكار وايلد ، وبرنارد شو . ومن أشهر أعمالها : ( قصة  
حب بين عالمين A Romance of Two Worlds عام ١٨٨٦ ، و ( باراباس  
Barabbas ) عام ١٨٩٣ ، و ( أحزان الشيطان The Sorrow of Satan )  
عام ١٨٩٥ . الخ .

٣٧ - يحدد كوليرج التوهم Fancy بأنه « ليس الا حالة من التذكر memory  
تتحرر من سطوة الزمان والمكان ، على حين تمتزج وتتأثر بها هاتيك  
الظاهرة ( التجريبية ) الوضعية للإرادة التي نعبر عنها بكلمة « الاختيار »  
ولكن التوهم شأنه شأن الذاكرة العادية لا بد أن يتلقى كل عناصره  
وموارده المعدة سلفا من قانون تداعى المعانى . ( انظر فصل ١١١ × من  
السيرة الأدبية Biographia Literaria - ط ١٨١٧ ) .  
راجع الهامش رقم ( ٢١ ) من هذه التعليقات .

٣٨ - الطبيعية النقدية Critical Naturalism هي نزعة في علم الجمال  
تقول ان الفن ينبغى أن يحاكي الطبيعة كما هي من غير ما تكلف أو تصنع  
!و تزويق . وتطورت هذه النزعة في مجال الأدب بحيث نادى أصحابها  
وعلى رأسهم الكاتب الفرنسى اميل زولا ( ١٨٤٠ - ١٩٠٢ ) بأن يحاكي  
الأديب عالم الطبيعة في معمله من حيث اهتمامه بمظاهر عامة اهتماما  
علميا بحثيا .

٣٩ - تصرف قليلا في ترجمة هذه الفقرة بما يزيد بها وضوحا ولا يخل بتاتا  
بالمعنى الذى قصد اليه المؤلف .

٤٠ - جيمس جويس James Joyce ( ١٨٨٢ - ١٩٤١ ) كاتب أيرلندى  
أوتى منذ الصغر موهبة في معرفة اللغات وأسرارها ، فقرأ ودرس كثيرا  
وتأثر بابسن ودانتى وبييتس وعيرزا باوند ، وارتبط بالأخيرين في صداقة  
تجلت في مراسلاته بينه وبينهما ، ثم من بعدهما باليوت بعد أن حقق



شهرته بنشر ( أهل دبلن The Dubliners ) عام ١٩١٤ ومسرحيته  
( المنفى Exiles ) عام ١٩١٨ وغيرهما . ثم كانت روايته الخالدة  
( يوليسيس Ulysses ) التي نشرها بباريس عام ١٩٢٢ ، والتي عدّها  
المعاصرون عملا عبقريا ، وامتدحها اليوت وهيمينجواي وفرجينيا وولف .  
وفي هذه الرواية أحدث جويس ثورة في شكل تيار الوعي  
The Stream of Consciousness وبناء الرواية والحوار الداخلي  
مما كان له أبعاد الأثر في النقد الروائي ، وترددت أصداؤه في حقل  
الدراسات اللغوية .

\* ٤٢ - انظر الهامش رقم ( ٢٦ ) .

٤٢ - جان كوكتو Jean Cocteau ( ١٨٨٩ - ١٩٦٣ ) شاعر روائي وكاتب  
مسرحي ومخرج سينمائي وناقد فرنسي ، ارتبط اسمه بتيار الحداثة  
Modernism في الأدب والفن والموسيقى والسينما . وألف عديدا من  
الأعمال في هذه المجالات . وكان توظيفه للأسطورة في رواياته ومسرحياته  
أداة من أدواته الفنية البارزة ، ولعل أشهر أعماله في هذا الصدد :  
( أورفي Orphée ) عام ١٩٢٦ ، التي وظف فيها أسطورة أورفيوس  
Orpheus الموسيقي اليوناني الذي كان قادرا على سحر الحيوانات  
وتحريك الصخور والغابات على غنائه الشجي بقيثارته، و ( الآلة الجهنمية  
Machine Infernalé ) عام ١٩٣٤ التي وظف فيها أسطورة أوديب  
المعروفة .

٤٣ - أوفيد Ovid ( ٤٣ - ١٨ ق م ) أديب روماني اشتهر بمراثي الحب  
والشعر التعليمي الساخر ، وجمع القصص والأساطير في سرد كلي يمسك  
بمتمفرقاتها ويرتبه في إطار زمني أو تاريخي فضفاض ، وكانت أعماله  
تلقي اهتماما في روما الوثنية ، ولكن بعد انتشار المسيحية اندثرت طوال  
سنة قرون ، حتى بدأ أحيائها في القرن الحادي عشر الميلادي فتأثر بها  
الشعراء منذ ذلك الوقت .

٤٤ - فايتون Phaethon في الأساطير الاغريقية والرومانية هو ابن اله الشمس هيلوس Helios ، الذي استعار مركبة والده ، وأوشك أن يضرم النار في العالم بسبب قيادته الرعناء للمركبة ، لولا أن زيوس Zeus كبير الآلهة أطاح به في صاعقة من العذاب .

٤٥ - انديميون Endymion في الأساطير الاغريقية هو فتى جميل من الرعاة فتنت به سنين Selene آلهة القمر ، فكانت تغمره حبا وحنانا أثناء نوميه .

٤٦ - أبولو Apollo في الأساطير الاغريقية والرومانية هو اله الرماية والتنبيؤ والطب والموسيقى والشعر ، وهو التجسيد المثالي الحى لجمال الذكورة ورشاققتها ، وفي الفترة الأخيرة من عصر الأساطير خلطوا بينه وبين هيلوس آله الشمس . انظر الهامش رقم ( ٦٧ ) .

اما أرتميس Artemis فهي ربة القمر والصيد ووحوش الفلاة ، وهي شقيقة أبولو التوأم .

٤٧ - كتاب فايدو Phaedo لأفلاطون ، هو أحد الحوارات التى خصصها في مؤلفه عن جمهوريته المشهورة للدفاع عن الفيلسوف اليونانى فايدو ( أو فايدون ) الذى ولد عام ٤١٧ ق.م . تقريبا ، وكان أخلص تلاميذ سقراط ، ومؤسس مدرسة الفلسفة السقراطية من بعده ، وله مؤلفات في الجدل والأخلاق ، ولكن ما وصلنا منها قليل جدا .

٤٨ - تعنى كلمة « الألياذة » ملحمة اليون ، وهي قصيدة ملحمية طويلة في أربعة وعشرين كتابا ( فصلا ) نظمها الشاعر اليونانى هوميروس لتروى قصة حرب طروادة التى نشبت حول مدينة اليون ( ١٢٠٠ - ١١٠٠ ق.م ) بين اليونانيين والطروديين ويستمر الحدث الرئيسى فيها على مدار أربعة أيام من السنة الأخيرة للحرب . وفيها يصف بعض مراحل الحرب ، ويقدم لفيغا من الأبطال والشخصيات الانسانية والآلهة التى كانت تشارك في القتال ، وتصرف أقدار الأبطال ومصائر الحرب .

أما أخيل فهو بطل أبطال اليونان في حربها مع طروادة ، وهو قاتل هيكتور بطل طروادة ، وقد تمكن منه البطل الطروادي باريس Paris كما جاء في الألياذة .

والإشارة الى وعائى زيوس Zeus في نهاية الملحمة ترمز الى قسر الانسان وحظه ، حيث تقول القصة ، ان زيوس كبير الآلهة كان له وعاءان عن يمين وشمال ، أحدهما لخير العطاء ، والثاني لشره ، وهو يعزج قسمة البشر وحظهم من الخير والشر من كلا الوعاءين وقد اجتبى أخيل وفضله على كثير من العالمين بالنصيب الأوفى من الخير والبركة .

٤٩ - مايكل درايتون Michael Drayton ( ١٥٦٣ - ١٦٣١ ) شاعر انجليزى عاش حياة شعرية خصبة تطورت من حياة شاعر في العصر الاليزابيثى الى شاعر من شعراء القرن السابع عشر ، ويكشف شعره هذا التطور . وقد تأثر بأشعار أوفيد الرومانى وأساطيره ( انظر الهامش رقم ٤٣ ) ، ومنها قصيدته ( انديميون وفويا Endymion and Phoebe عام ١٥٩٥ . انظر الهامش رقم ٦٧ ) .

أما الشاعر جون كيتس John Keats ( ١٧٩٥ - ١٨٢١ ) فهو أحد الشعراء الفرسان المبرزين في حركة الشعر الانجليزى التى عرفت بالحركة الرومانسية ، وقد كان من المقرر أن يكون طبيبا ، ولكنه نبذ الطب وأخلص للشعر . وقصيدته ( انديميون Endymion ) التى كتبها عام ١٨١٨ ، أهداها الى صديقه توماس تشاترتون Chatterton ( ١٧٥٢ - ١٧٧٠ ) الشاعر الرومانسى الذى كان لحياته القصيرة وموته المأساوى المفاجيء أثر فادح على حركة الشعر الرومانسى بانجلترا ، والذي كان كيتس معجبا به بصفة خاصة . ولقد رثاه آخرون من شعراء الاتجاه بقصائد خالدة ومنهم ورد زوورث .

انظر الاشارة الأسطورية في الهامش رقم ( ٤٥ ) .

٥٠ - انظر الهامش رقم ( ١٤ ) .

٥١ - فرجيل Virgil (٧٠ - ١٩ ق م) أعظم الشعراء الرومان الذين عرف قدهم في فن نظم الشعر وحب الطبيعة والاحساس الصادق الفاجع . وقد ظهر في وقت كان الرومان أحوج ما يكونون فيه الى شاعر يضع أدبهم في مصاف الأدب الاغريقي ، ومن ثم كانت محاكاة فرجيل لشعر اليونان ، وخاصة شعر الرعاة لدى ثيوقرطيس ( انظر الهامش التالى ) ، والشعر التعليمي لدى هسيود ، وشعر الملاحم لدى هوميروس . وكان اسهامه القذ في هذه الأجناس الثلاثة علامة مضيئة في تاريخ الأدب الانساني عامة والرومانى خاصة .

٥٢ - ثيوقرطس Theocritus ( ٣٠٨ - ٢٤٠ تقريبا ق م ) شاعر يونانى ولد في صقلية ، اشتهر بشعره الذى يتغنى فيه بحياة الرعاة ، وبطريقته الوصفية التى توازن بين العالم المثالى والعالم الواقعى في هذه الحياة بصورة سردية جميلة ، بحيث صار منبع الالهام لدى الشعراء على مر العصور في هذا الجنس الأدبى مرورا بفرجيل وميلتون وانتهاء بدرابن وتيسون .

٥٣ - في الأساطير الاغريقية أن الشاب الجميل أدونيس Adonis ، وكان راعيا ، وقعت في حبال غرامه فينوس Venus ربة الحب والجمال . وفي رحلة صيد قتله خنزير برى . وكل الأساطير التى تتعلق به هى من أصل شرقى فرعونى ، حيث هو تجسيد للشمس .

٥٤ - انظر الهامش رقم ( ٣٥ ) .

٥٥ - ميناندر Menander ( ٣٤٢ - ٢٩٢ تقريبا ق م ) شاعر مسرحى يونانى ، وربما كان رائد الكوميديا الحديثة في اليونان في ذلك الزمان ، من حيث اتجاهه نحو الواقعية التى تدور حول الحياة المعاصرة له . وقد اثرت الأجزاء القليلة التى وصلتنا من نتاجه الأدبى في تقاليد المسرح والرواية منذ عصر النهضة وحتى الآن .

٥٦ - يوربيدس Euripides ( ٤٨٥ - ٤٠٦ تقريبا ق م ) كاتب مسرحى

يونانى ولد فى سلاميس . وألف ما يتجاوز التسعين مسرحية ، وصلتنا منها تسع عشرة مسرحية . ومن أشهر أعماله : ( ميديا ) و ( هيلين ) و ( أندروماك ) و ( أبناء هرقل ) .

٥٧ - قصة القاء موسى عليه السلام فى اليم طفلا ، ثم العثور عليه ، مذكورة فى ( العهد القديم : سفر الخروج - ٢ ) ، وفى القرآن الكريم ( على سبيل المثال : فى سورتي ٢٠ ، ٢٨ ) .

٥٨ - بيرسيوس Perseus فى الأساطير الاغريقية هو ابن رب الآلهة زيوس الذى قتل وحش البحر كى ينقذ أندروميديا ويبنى بها . وتقول الأسطورة ان بيرسيوس كان قد اختطفته ميدوسا Medusa المخلوقة البشعة برأسها المعشش بالأفاعى والحيات ولم يستطع منها فككا حتى أعانته الآلهة بالنصال فقتلها ونجا منها .

٥٩ - لعل هذه الرواية هى أشهر أعمال جين أوستن ، وقد ظهرت عام ١٨١٣ ، وهى تصور برشاقة ومهارة لا تخلوان من اللمسة الساخرة الحياة فى الريف الانجليزى . وتتركز الأحداث فيها حول أسرة « بنيت » ذات البنات الخمس ، ومحاولة الأم الدؤوب ايجاد زوج لكل منهن ، وتقاسم الأب وعدم اكتراثه بمحاولات الأم ومصير بناته ، ما خلا الاهتمام الخاص الذى يبديه نحو ابنته الذكية اليزابيث . وما ان حل بالمنطقة الهادئة الرتيبة جيران جدد من الأثرياء حتى تبدأ الحياة الراكدة فى التغيير ، وتتشابك علاقات الحب والغيرة والكراهية المليئة بالمفارقات والمناورات بين بنات الأسرة والأم وهؤلاء الجيران الأغنياء . وكان لهذا كله أكبر الأثر فى تسيير حوادث الرواية ، وجعلها بانورااما اجتماعية تعكس هذا الجو ، مما جعل النقد - ومنهم كاتب هذه الدراسة - الى اعتبارها كوميديا أدبية مستوحاة من تراث عريض وعميق ، يبدأ من التراث اليونانى الرومانى ويمر بالتراث المسيحى عبر دانتي وميلتون فى تقاليد هى أشبه بتقاليد الكوميديا الالهية التى مخضتها القرون والسنوات .

انظر الهامش رقم ( ٣٤ ) .

( ٧ - فى النقد والأدب )

٦٥ - المشجاة أو المأساة الفاجعة *Melodrama* ( ومن الخير استخدام كلمة « مشجاة » بدلا من استخدام كلمتين أو من تعريب الكلمة الى « ميلودراما » هي في الأصل من كلمتين يونانيتين : *melos* وتعني أغنية، *drama* بمعنى مسرحية . وعلى ذلك يكون المعنى : مغناة درامية ، أى مسرحية مشججة بألحانها وغنائها . وفي عصر النهضة بايطاليا اختلط مفهوم المشجاة بالأوبرا حيث كان الهدف هو مزج الموسيقى بالدراما احياء للشكل الدرامي الاغريقي . وفي أواخر القرن الثامن عشر أصبح هذا النوع من المسرحية يتضمن ، الى جانب الموسيقى واللقاء ، الحوادث المثيرة والمواقف العاطفية المسرفة والمناظر الفنية الفنية بالحيل والأدوات المعقدة بغية الايهام بالواقع . وازدهر هذا الشكل في فرنسا ، واتخذ في انجلترا صورا عديدة منها تلك التي تبين مطاردة الأشرار لبطله بريئة ، وتلك التي تشتمل على عناصر خارقة كالأشباح والشياطين والعرافين وتلك التي تعالج قضايا اجتماعية من الواقع بطريقة ابراز المفارقة بين البؤس والنعيم والمبالغة في الضرب على أوتار الاحساس الفاجع واستنراد العبرات بالأداء المبالغ . ولقد كان جانب من تراث المسرح المصرى في النصف الأول من القرن العشرين ضاربا في تقاليد هذا الشكل الاجتماعى من المشجاة ، ولعل المثال الواضح هو « فرقة رمسيس المصرية » وبطلها - بلا منازع - المرحوم يوسف وهبى .

٦٦ - السوناتا *Sonata* هي منظومة موسيقية بألة فردية كالبيانو وغيرها تكون في عدة حركات ، أو في أجزاء قائمة بنفسها . وقد كانت شائعة في العصر الباروكى ( ١٦٠٠ - ١٧٥٠ ) في شكل واحد ، وفي العصر الكلاسيكى ( ١٧٥٠ - ١٨٢٠ ) وما بعده في شكل آخر متميز يبدأ بثلاث حركات يليها حركة رابعة بعد ذلك، هي على التوالي : الأليجرو (السريعة) والأداجيو ( البطيئة ) ، والروندو ( اللحن الأساسى ) ، ثم المينيتو أو الشيروز ( الراقصة ) . وتختلف الحركات فيما بينها من حيث الوقع والرتم واللحن ، ولكن تجمعها وحدة الموضوع والأسلوب . وتعد السوناتا

أساسا للبناء الموسيقى في السيمفونية ، وقد ارتبطت بها السيمفونيات الكبرى ، وخاصة سيمفونيات موازرت التي استمدت حركتها الأولى من السوناتات الكلاسيكية .

٦٢ - بلوتس Palautus ( ٢٥١ - ١٨٤ ق٠م تقريبا ) كاتب مسرحي روماني ولد ونشأ في سرسينا : وانتقل الى روما حيث مثل على المسارح دور المهرج ، وإن هذا العمل من دواعي تجويده لفن المسرح الكوميدي . وقد نسب اليه ما يزيد عن مائة مسرحية كوميدية لم يصل منها الا عشرون تقريبا ، تحمل لنا ملامح أسلوبه المسرحي الذي يعتمد على اثاره الضحك بالتكرار الهزلي والاستطراد في الحكمة غناء ورقصا يبلغان أقصى درجات الهزل والقصف المعربد . وقد كان جل انصرافه منصبا على تقاليد الرومان المسرحية أكثر من اهتمامه بتقاليد اليونان ، كما أنه عرف باجاده اللغة اللاتينية العامية .

٦٣ - جورج مريدث George Meredith ( ١٨٢٨ - ١٩٠٩ ) شاعر وكاتب انجليزي بارز في العصر الفيكتوري ، وكانت قصته المذكورة التي نشرها عام ١٨٧٩ سببا كبيرا في شهرته .

٦٤ - اندروميديا Andromeda في الأساطير الاغريقية هي ابنة ملك الجبشة التي أنقدها بيرسيوس ابن زيوس من مخالب وحش البحر ثم تزوجها بعد ذلك .  
انظر الهامش رقم ( ٥٨ ) .

٦٥ - يفيجيني Iphigenia في الأساطير الاغريقية هي ابنة أجاممنون التي قدمها قربانا لأريتميس ربة القمر ، وأنقذتها احلى الرباط ، وكانت الأسطورة معينا اغترف منه الشاعر اليوناني يوربيدس والشاعر الألماني جوته .  
انظر الهامش رقم ( ٤٦ ) .

٦٦ - نشرت عام ١٥٩٣ ، وهي قصيدة سردية مستمدة من تراث الشاعر

الروماني أوفيد ( انظر الهامش رقم ٤٣ ) ، أهداها الى « هنرى روثيلى »  
ايرل مقاطعة ساوثهمتون فى قالب رباعى وثنائى الأبيات تحكى قصة  
حب فينوس للفتى أدونيس ، واحتجازها له بقصد الغزل والحب ،  
وفشلها فى أن تنال حبه . وترجوه أن يواعدها فى اليوم التالى ، لكنه كان  
على موعد لصيد الخنازير البرية ، فتحاول أن تصده عن رحلة الصيد  
وتفشل . وحين ينبلع الصباح تسمع نباح كلبه من مكان بعيد ، فيمتلئ  
قلبا رعبا على حياته ، وتذهب لتقصى الأمر ، لتجد أن أدونيس قد قتلته  
الخنازير البرية .

انظر الهامش رقم ( ٥٣ ) .

٦٧ - فوبيا أوفويبوس Phoebus رمز الشمس فى الشعر الكلاسيكى  
والرومانسى ، وهو نفسه أبولو إله الشمس فى الأساطير الاغريقية .  
انظر الهامش رقم ( ٤٦ ) .

٦٨ - فيلوميليا Philomela التى هى رمز طائر القمرى فى الشعر ، كانت ابنة  
ملك أثينا ، التى اغتصبها وقطع لسانها تريوس Tereus زوج شقيقتها  
بروكنا Procna ، فانتمت منه الشقيقتان بقتل ابنه ، وهربتا .  
وغضبت الآلهة على الجميع ، فحول فيلوميليا الى طائر القمرى وشقيقتها  
الى سمانة والزوج الى صقر .

٦٩ - الاشارة الأسطورية فى البيت الثانى Elysian Fortunate Fields  
وهى كامنة فى الصفة Elysian المشتقة من كلمة Elysium التى تعنى  
فى الأساطير الاغريقية : مكان أهل الفضائل بعد الموت ، وكذلك فى الصفة  
Fortunate المشتقة من كلمة Fortuna وهى آلهة الحظ والسعادة فى  
أساطير الرومان .

ونلاحظ ، كما لاحظ المؤلف ، أن الشاعر لم يستطع الفكاك من أسر  
الحركة الطبيعية حين أراد التحرر من سطوة الأسطورة المباشرة ، وتفتيتها  
الى شظايا فى ثنايا العمل ، بيد أنه وقع فى محذور الترخص فى اللغة حتى



أضحت قريبة من لغة الكلام العادية ، وخاصة في نهاية الأبيات .

٧٠ - انظر ما سبق في الهامش رقم ( ٣٠ ) .

٧١ - المحاكاة التهكمية لحبكة أدبية Parody Plot هي إعادة صياغة حبكة

أدبية كلاسيكية في عمل أو أثر أدبي معروف بطريقة ساخرة تثير الضحك

والدعابة . وينبغي أن تحافظ على خصائص الحبكة في العمل الأدبي

المحاكى وأسلوبه ، وربما شخصياته أيضا بما فيها من ميزات أصلية ،

بغية إثارة المفارقة والوصول الى الاضحاك والفكاهة . وقد برع في هذا

اللون في الأدب الإنجليزي ب.ج. وود هاوس ( انظر الهامش التالي رقم

٧٢ ) ، حيث جاءت معظم أعماله الروائية والمسرحية مكافاة تهكمية لحبكات

وأشخاص يزخر بها الأدب الإنجليزي . وربما يعرف أدبنا القصصي

الحديث في الأدب العربي مثل هذه الظاهرة ، وان كانت بعض المقامات في

القديم والحديث قد اقتربت اقترابا ما منها . وإذا أردنا مثلا واضحا

على ذلك فاننا نجده في محاولات بعض الشعراء المحدثين تقليد بعض

القصائد القديمة في الأدب العربي ومحاكاتها بصورة تهكمية ساخرة ،

مثلما فعل المرحوم مصطفى حمام في محاكاة لمعلقة عمرو بن كلثوم

المشهوره :

ألا هـي بصـحـنـك فاصـبـحـينا

ولا تبقـى خمـور الأندرينا

ومطلع المحاكاة الساخرة هو :

ألا غـورـى بوشـك فاريقـينا

ولا تبقـى العـزال فترجعـينا

٧٣ - ب.ج. وود هاوس P.G. Wodehouse ( ١٨٨١ - ١٩٧٥ ) أعد نفسه

كـمـي يـعـمـل فـي البـنـوك ، ولـكـنـه سـرعـان ما اتـجـه كـامـلا الـى الأـدب ، فنـشـر

كـتـابـاتـه فـي الصـنـف والمـجـلـات ، وتـوالـت حـتى وـصـلـت الـى أكـثـر مـن مائـة

وعـشـر مـن جـزء فـي تنـويع عـجـيب بـين الروايـة الفكاهيـة والمسرحيـات الموسيقيـة

وقد منح الجنسية الامريكية عام ١٩٥٦ ، وفي قائمة الشرف لعام ١٩٧٥ انعمت عليه ملكة انجلترا بلقب ( سير ) ، ثم توفي بعدها بشهور قليلة عن ثلاث وتسعين سنة . ولقد خلق وود هاوس من الشخصيات الفكاهية في كتبه ما جعلها تعيش في وجدان القراء ، وأنت كتاباته في قوالب لغوية صارمة وممتعة من حيث العرض الذي تسوده نزعة عبقرية فكاهية ، جعلته سيد الكتابة الهزلية التهكمية في اللغة الانجليزية بلا منازع ، فهو القائل : « هناك طريقتان لكتابة الرواية : الأولى هي طريقي وهي أن نبدع نوعا من الكوميديا الموسيقية ولكن بلا موسيقى ، ونتجاهل الحياة الواقعية تماما ، والأخرى هي أن نتوغل في أعماق الحياة ولا نعبأ في قليل أو كثير بأى شيء » . وكانت بيئة الطبقة الأرستقراطية الانجليزية بما تزخر به من مادة فكاهية أولية هي مسرح معظم أعماله الروائية التي خلدت شخصيات أدبعتها عبقريته مثل شخصية كبير الخدم جيفز Jeeves ، وشخصية الأرستقراطي العاطل الغبي بيرترام ووستر Bertram Wooster وغيرها .

ومن الظواهر التي تلفت النظر في هذه الأعمال أنها تستعصى على الترجمة الى لغة أخرى رغم بساطة اللغة الانجليزية التي كتبت بها ونصاعتها لأن فيها من الاشارات والتلميحات الثقافية القديمة والحديثة في التراث الأدبي الانجليزي ، والتراث المحلى ، ما يجعلها غريبة على لغة سواها وعلى وجدان المتلقى الذي لا يالفها .

٧٣ - الوقف *Caesura* هو قطع سير الايقاع في منتصف بيت الشعر تقريبا حتى تسهل قراءته وتجمل . وهي ظاهرة شاعت في الشعر اللاتيني ، وخاصة في المقاطع الثمانية . ويقابله في الشعر العربي الوقوف في منتصف البيت ، أى بين شطريه .

٧٤ - أعظم أعمال الكاتب الانجليزي جون بانيان John Bunyan ( ١٦٢٨ - ) الذى يعد واحدا من أكبر الكتاب في القرن السابع عشر بانجلترا

وكان الى جانب ذلك واعظا لا يشق له غبار . وكتابه المشار اليه ( رحلة حاج من هذه الدنيا الى العالم الآتى

The Pilgrim's Progress from This World To That Which is To Come

الفه عام ١٦٧٨ ، ويتناول فيه رحلة بطله « كريستيان » ( وللاسف مغزاه المسيحى ) وزوجته وأطفاله الى « المدينة العلوية » ، ووصف الأهوال التى يجدها فى طريقه ، ولا يخلو من تناول الأمور المألوفة فى الحياة العادية ممزوج بالغريب والعجيب فيها . ولا يغفل كذلك عنصر التشويق واستشارة القارئ بشكل يوحى بموهبة الكاتب وتمكنه من هذه الأداة القصصية .

وتعد القصة واحدا من الأعمال الرمزية الهامة فى الأدب الانجليزى ، حيث ترمز أساسا الى أن الحياة رحلة ، وأن ما نلقاه من أهوال هذه الرحلة ومن مألوفها هو طريقنا الى الخلاص النهائى من الكبائر واللمم ما ظهر منها وما بطن . وواضح أن القصة تردد أصداء بعض العقائد المسيحية عن خلاص البشرية من آثامها عن طريق التطهر الشاق الذى بلغ ذروته فى « صلب » السيد المسيح عليه السلام .

٧٥ - اذا ترجمنا عنوان هاوثورن حرفيا سيكون ( أفعى الصدور ) اشارة الى الأفعى المذكورة فى ( العهد القديم ) حيث يرد أن الشيطان اتخذ شكل الحية كى يزين لحواء أكل ثمار الشجرة المحرمة ( سفر التكوين ، ٣ : ١ - ٥ ) ونفضل الترجمة التى اهتمدنا اليها فى صلب الدراسة ، اهداء بالمعنى القرآنى الكامن فى الآيات الكريمة : « من شر الوسواس الخناس ، الذى يوسوس فى صدور الناس ، من الجنة والناس » . ( ١١٤ : ٤ - ٦ ) .

انظر عن الكاتب الهامش رقم ( ١٢ ) .

٧٦ - يوحى عنوان مسرحية ميللر - كما يقول المؤلف - بجنس أدبى يضرب بجذوره فى الأساطير ، وهو مأساة التطهير والانتصار ، ويدل عليه

عنوانها ( البوتقة ) التي تعنى الصهر والنقاء وتطهير المعادن من الشوائب.  
وتقع هذه الحقبة من الأساطير في مرحلة الفجر والربيع والميلاد التي  
وصفها المؤلف بأنها مرحلة انتصار البطل على قوى الظلام والشتاء  
والموت .

انظر ما سبق عن المسرحية في الهامش رقم ( ٦ ) .

٧٧ - انظر تعريف المصطلح في الهامش رقم ( ٣٨ ) .

★ ★ ★

## المصادر والمراجع

- 1 — Dictionary of World Literary Terms , edited by J.T. Shipley ( London, 1979 )
- 2 — A Dictionary of Literary Terms, by Magdi Wahba (Beirut, 1974)
- 3 — Encyclopedia Americana, ( U.S.A., 1983 ) .
- 4 — Encyclopaedia Britannica, ( 1985 )
- 5 — Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics ( P.U.P., New Jersey, 1974 )
- 6 — The Reader's Encyclopedia of Shakespeare, edited by Oscar James Campbell, ( New York, 1966 )
- 7 — The Oxford Companion to English Literature edited by Paul Harvey ( O.U.P. 1981 )
- 8 — The Oxford Companion to French Literature; edited by Paul Harvey and J.E. Heseltine ( O.U.P., 1969 )
- 9 — The Oxford Companion to German Literature, edited by Henry & Mary Garland, ( O.U.P; 1976 )
- 10 — The Complete Works of Shakespeare, edited by W.J. Craig ( Oxford, 1904 )
- 11 — Cleanth Brooks : Modern Poetry and The Tradition ( The University of North Carolina Press, 1967 )

- 21 — Richard Ellman : Yeats, The Man and The Masks ( O.U.P., 1979 )
- 31 — Alastair Fowler : Kinds of Literature, An Introduction to The Theory of Genres and Modes . ( Oxford, 1982 )
- 41 — Northrop Frye : Fables of Identity, Studies in Poetic Mythology . ( Harcourt, Brace & World Inc . New York, 1963 ) .

١٥ — ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية  
( دار الشعب — القاهرة ١٩٧١ )

١٦ — روائع التراجم في أدب الغرب ، جمعها وقدم لها : كلينث بروكس .  
ترجمة : د. محمود السمره ( دار الكتاب العربي — بيروت ١٩٦٤ ) .

★ ★ ★

## الباب الثاني

---

### أدب الالتزام

تأليف

ماكس أديريث

Littérature Engagée

---

---



## \* مقدمة المترجم :

مصطلح Commitment في اصله ومعناه مصطلح فلسفى يعنى اعتناق وجهة نظر في الحياة يدافع عنها الفيلسوف ويدلل عليها بكل الوسائل الفكرية والجدلية التى يحوزها . ومع ذلك نجد أن المصطلح أكثر ما يكون وضوحا وتحديدا في ميدان الأدب ، حيث يعنى مشاركة الفنان في شئون عصره ومجتمعه ، ولا بد أن تكون هذه المشاركة فعالة ونابعة من وعى تام ، أى أن الأدب الملتزم يجب أن يحمل في طواياه رؤية الفنان لقضايا عصره ، وأن تكون له رسالة وغاية . فالأديب لا يعيش معزولا عن المجتمع ، أو لا ينبغي أن يعيش في برج عاج ، بل أن ثمة علاقة تفاعل بالتأثير والتأثر قائمة بينه وبين مجتمعه .

وقد حمل على الالتزام كتاب ونقاد كثيرون ، ورموه بأنه يقيد حرية الفنان ويمنعه من الانطلاق في عملية الابداع . وهم في ذلك - كما سنرى في هذه المقالة الشاملة - يأخذون في الاعتبار التزام كتاب الحزب الشيوعى بمبادئ حزبهم يتحركون داخلها ، ويلتزمون بها .

وكتاب الالتزام في الغرب يرفضون هذا النوع من الالتزام ، ويرمونه بضيق الأفق ، وبأنه يسئ الى الالتزام الحق ، ولكنهم أيضا يحملون على التسيب الثقافى والانحلال الفنى بدعوى حرية الفنان فى أن يقول وأن يفعل ما يشاء دون أن يربط نفسه بموقف معين أو يتخذ لنفسه رؤية عملية لقضايا عصره ، أى بدون التزام .

ولقد عرضت المقالة عرضا وافيا كل الأدلة والبراهين التى استند اليها الجانبان ، وكان منهج الكاتب بسيطا جدا ، حيث تناول أولا مصطلح الالتزام بالتعريف وابرز أهميته ، ثم قسم قضية الالتزام بين المعارضين والمؤيدين . وبعد أن فرغ من ذلك خص سارتر ومفهومه للالتزام بحديث طويل ، إذ يرى الكاتب أن سارتر أثري أدب الالتزام بكتاباتة الابداعية والنقدية بحيث أضفى عليه الحياة والصفة العملية النافعة .

ولأن الكاتب فرنسى فانه فى دفاعه عن الالتزام اتخذ من الأدب الفرنسى أمثلة ونماذج على نوعية الالتزام الواعى المنور ، وخص ثلاثة أدباء فرنسيين بالثنوية والاستشهاد . وهؤلاء الكتاب الذين اعتمد عليهم الكاتب هم :

— شارل بيجى Charles Péguy ( ١٨٧٣ - ١٩١٤ ) . شاعر وكاتب مقال وروائى فرنسى ، عاصر قضية دريفوس المشهورة وكتب عنها ، وقد تميز انتاجه بازواجية مستمدة من النزعة الوطنية والنزعة الروحية الثائرة ضد المدنية الحديثة . ومن أشهر كتبه : « وطننا » ( ١٩٠٥ ) ، « شبابنا » ( ١٩١٠ ) ، ودواوين : « تأملات حول الحب » ( ١٩١٠ ) ، و « حواء » ( ١٩١٣ ) ، و « بساط نوتردام » ( ١٩١٤ ) .

— لويس أراجوان Louis Aragon ( ١٨٩٧ - ١٩٨١ ) . كاتب وشاعر فرنسى ، وعضو الحزب الشيوعى الفرنسى ، أسس الجمعية الأدبية عام ١٩١٩ ، واشترك فى حركة الدادية بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان من مؤسسى السريالية مع أندريه برينتون وفيليب سوبولت عام ١٩٢٠ . واشتهر فيما بعد بدواوين شعره الغنائى والتى كتب بعضها منها حول زوجته الساتريولى Elsa Triolet .

— جان بول سارتر Jean - Paul Sartre ( ١٩٠٥ - ١٩٨٠ ) فيلسوف وروائى وكاتب مسرحى وناقد فرنسى ، ومن أشد المدافعين عن الوجودية فى الفلسفة ، وأنصار الدعوة الى الالتزام فى الأدب . من مؤلفاته الفلسفية : الوجود والعدم ( ١٩٤٣ ) ومن رواياته : ثلاثية دروب الحرية ( ٤٥ - ١٩٤٩ ) ، ومن مسرحياته : الذباب ( ١٩٤٣ ) ، رجال بلا ظلال ( ١٩٤٦ ) ، الأيدى القنطرة ( ١٩٤٨ ) ، سجناء التونا ( ١٩٦٠ ) ، ومن كتاباته النقدية والذاتية : مواقف ( ١٩٤٧ ) فى مجلدين .

ومؤلف المقال هو الناقد الفرنسى ماكس أديريث Max Adereth الذى سبق أن ألف كتابا فى هذا الموضوع هو : الالتزام فى الأدب الفرنسى الحديث ( ١٩٧٦ ) ، اقتطع منه هذا المقال ليسهم به فى مشروع مؤسسة النشر

الانجليزية Penguin لطبع مختارات من مختلف الاتجاهات النقدية والأدبية .  
والمقال منشور ضمن كتاب :  
Marxists on Literature - An Anthology ( Pelican Books, 1975 )

وهو كتاب يحتوى على عديد من المقالات التى تتناول جوانب شتى فى  
الأدب من وجهة نظر النقد الماركسى ، أسهم فى كتابتها لقيف من كبار النقاد  
فى مختلف بلاد العالم الذين جمعتهم أيديولوجية واحدة .

ولقد حاولت جهدى أن أجعل المقالة المركزة واضحة ، وبخاصة فى تلك  
المواضع التى أوجز فيها المؤلف واكتفى بالإشارة معتمدا على ألفه القارىء .  
الغريب بعامه والفرنسى بخاصة لها ، وعلى قريبا من تتناول ادراكه وفهمه .  
والتعليقات التى أضفتها للتوضيح والتفسير أشرت إليها فى الهامش وميزتها  
بعلامة ( \* ) تميزا لها عن هوامش المؤلف التى حافظت على نسقها كما وردت فى  
المقال . وقد اقتضى منى ذلك أن أعود الى بعض المصادر والمراجع العامة  
للاستشارة والتأكد ، وأخص منها بالذكر :

— Maurice Nadeau : The French Novel Since The War, translated  
by A. M. Sheridan Smith ( Evergreen, New York, 1969 )

— جان بول سارتر : ما الأدب ؟ ترجمة د . محمد غنيمي هلال ( دار  
نهضة مصر ب . ت ) .

— Dictionary of World Literary Terms ( ed. by J. T. Shiply )

— Encyclopaedia Britannica.

— The Oxford Companion to French Literature; Compiled & edited  
by Sir Paul Harvey & J. E. Heseltine; ( Oxford, 1959 ) .

وأرجو مخلصا أن يسهم هذا المقال فى دفع حركة الابداع الأدبى على  
أسس واضحة بعد أن ران السكون على أرجاء الساحة الأدبية، وخشى المخلصون  
على الأدب الجاد من موجة الاسفاف والتسيب التى توشك أن تدهم المسيرة  
الثقافية لنا .

## أدب الالتزام (\*)

- تعريف أدب الالتزام •

- أهمية أدب الالتزام •

ظهر مصطلح أدب الالتزام أو أدب المواقف نتيجة لتأثير الأيديولوجيات الحديثة على الأدب ، التي تشترك - بالرغم من تعددها وتباينها - في شيء واحد وهو أنها تعكس المتغيرات الاجتماعية السريعة لعصرنا . ومن أجل ذلك فإن هذه الأيديولوجيات تجبر كل امرئ منا على أن يعيد فحص موقفه نقديا من العالم ، ومسئوليته نحو الآخرين ، وتحت تأثيرها ينظر الكاتب - بصفة خاصة - الى عمله من منظور جديد ، أى أنه يلزم نفسه على اتخاذ موقف . ويعنى هذا أنه يصبح واعيا بأن الطبيعة الحق لفنه هي أن يصرف اهتمامه الى جانب من الواقع ، وأن يحكم عليه بالضرورة . وتأتى الأصالة الكبرى في مصطلح الالتزام لا يعنى مجرد ترديد لشعارات زائفة بأن الفن ينبغى أن يفسح مجالا لعالم الواقع الخارجى الكبير ، بل يؤكد - وبصورة فعالة أحيانا - على أن عظمة الكاتب تكمن في قدرته على أن يزود المجتمع عامة ( أو قراء عصره ) بصورة صادقة له ولصراعاته ومشاكله . ويتحدد نجاح الكاتب في هذا الصدد من كونه ليس مشاهدا لا منتبيا فحسب للمسرحية التي ينقلها ، بل لأنه يلعب دورا فيها أيضا ، وكل ما يطلب منه أن يكون ممثلا واعيا .

وليست فكرة الالتزام فرنسية على التحديد ، ولكنها اذا كانت قد أعطيت في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية مدلولاً محدداً ومتكاملاً فذلك لأن سنوات الاحتلال والمقاومة قد جعلت الفرنسيين أكثر وعياً بحاجتهم الى إعادة نظر شاملة في كل القيم . ففي أواخر الأربعينيات تركز الاهتمام على الدور الذى

(\*) نشرت هذه الدراسة بمجلة ( أدب ونقد ) في العدد الخامس

والسادس ، يوليو وأغسطس من عام ١٩٨٤ .

يمكن أن يلعبه الأدب في الحياة ، ومن ثم ولدت فكرة الالتزام ولادة طبيعية لتشبع متطلبات كل من الفن والمجتمع . وليس نجاح حركة الالتزام في تجاوز تلك الظروف الخاصة ، بل وانتشارها في آفاق أخرى ، الا دليلا على أن حيويتها لا تعتمد فحسب على الظروف التي أوجدتها . ان ظهور أدب الالتزام في القرن العشرين يتطابق أكثر مع حاجات العصر الحالي ، وهناك سببان رئيسيان لذلك :

**الأول :** أننا نواجه اليوم واقعا يتحرك بسرعة بحيث يصبح من العسير أن نفهمه ونتعامل معه أو مع جزء منه ، دون أن نكون طرفا فيه ، ومحاولة الوقوف منه موقف المحايد يدين المرء ويسلبه جوهر الحياة . وليس يعنى هذا بالضرورة فناء الفن ( لان الموهبة الفطرية عادة تجد أكثر من طريق لتحقيق ذاتها ) ، ولكنه سوف يقلل من تأثير الفن ومن عظمتها الانسانية . لقد كان محتملا في الماضي أن يخدع الفنانون أنفسهم باعتقادهم أن فهم انما هو شيء مختلف ، واذا كان بعضهم قد فعل ذلك فلأنهم كانوا نوابغ يستطيعون رؤية ما وراء المظاهر السطحية ، أما اليوم فان أحدا لا يستطيع أن يختبئ وراء مثل هذه المظاهر السطحية ، فنحن نعرف جيدا أن مملكة الفن ليست هي ما يسمى بالطبيعة الانسانية الثابتة ، ولكنها موقف معاصر أصيل له ملامحه الفريدة ، ومن خلاله يستطيع المرء أن يعبر عن العواطف الانسانية الخالدة التي تهب الفن تأثيره الدائم . والقول المأثور بأن الموضوعات الخالدة تغلفها قشرة مؤقتة لم يعد في زماننا قولاً متناقضا ، لأن الحياة قد أثبتت صحته في مجال التطبيق مرارا ، وتجاهل هذه القشرة المؤقتة يعنى أن يتعامل الفن مع أفكار مجردة لا حياة فيها .

**الثاني :** يتصل باحساسنا بالحاضر الواقع عامل موضوعي آخر ينفرد به عصرنا ، وهو الأزمة العميقة التي تمر بها الحضارة الحديثة ، حيث لم تحطم حربان كبريان معظم أحلامنا فحسب ، ولكن لأن علينا الآن أن نختر بين الحياة والموت . ففي عصر الطاقة النووية تواجهنا هذه المشكلة : كيف يستطيع الفنان الخلاص منها ؟ صحيح أن بعض الكتاب يميل الى السخرية والتهكم منها .

والبعض الآخر ينزعون الى تجاهل الموضوع كلية لكونه معقدا وبعيدا عن مداركهم ، ولكن كلا الاتجاهين يمكن أن يكون شكلا من أشكال الاستنكار ، أو تعبيرا عن المعاناة والقلق . بل ان رفضهم مواجهة الواقع ، سواء صدر عن عمد أو جبن ، لا ينفي وجوده ولا يمحو آثاره . ولكن الواقع المعاصر - على العكس من ذلك - قد نجح في أن يتسلل من الباب الخلفى ليترك آثاره على المفكرين والفنانين الذين ظنوا أنهم أداروا ظهورهم له . ونضرب مثالا على عنف العصر وعدم استقراره بحركة « الشباب الفاضب » التي تعرف بمسرح اللامعقول(\*) ، والموضوعية المجردة في الرواية الجديدة *nouveau roman* لدى آلان روب جرييه *Alain Robbe - Grillet* (\*\* ) ، بوصفهما ضدى لهذا العالم اللانسانى الذى يطحن فيه الأفراد . وكتاب أدب الالتزام لا يحملون على أى من هذه الحركات ، ولكنهم يؤمنون بأن اعترافا صريحا بوجود تواصل بين الكتاب والمجتمع يمكن أن يكون أجدى وأكثر أمانة . هذا هو مسلك أدب الالتزام ، وهو مسلك محفوف بالصعاب والعثرات ، غير أن تجنبه عسير .

(\*) مسرح العبث أو اللامعقول *Absurd Drama* هو التعبير بالمسرح عن عدمية الحياة وخلوها من أى معنى . ويشبهه تكنيك مسرح العبث في بعض جوانبه السريالية ، غير أنه يختلف عنها في كونه انعكاسا للحياة وليس هروبا أو ابتعادا منها . ويزعم رواد اللامعقول أن مسرحهم ليس ذهنيا بل انه يبحث عن روح المسرح بطريقة مسرحية ! ومن ثم فانهم يسقطون من حسابهم اعتبارات العقدة المحبوكة والشخصية النامية والدافع وراء الحدث متوجهين مباشرة الى اثاره عواطف النظارة وانفعالهم بما يجرى على المسرح .

ورواد الحركة في فرنسا مهدها هم : جان جينيه ، ادوارد البى ، يوجين يونيسكو ، وصمويل بيكيت . وفي انجلترا عرفت الحركة باسم حركة الشباب الفاضب *The Angry Young Men* بعد أن نشر جون أوزبورن مسرحيته « انظر وراءك في غضب *Look Back in Angar* » ومن كتابها أيضا أرنولد ويسكر ، وهارولد بينتر .

(\*\*\*) آلان روب جرييه ( ١٩٢٢ ) روائى فرنسى من رواد الرواية الجديدة في فرنسا التي تحاول الموضوعية المجردة في تصوير الحياة والأشياء

## ● الالتزام بين المعارضين والمؤيدين

(١)

يبدأ الكاتب الملتزم قضيته باستبعاد كثير من الأفكار والعادات الراسخة في الأذهان ، ومن ثم نجد لزاما علينا أن نقف بايجاز عند أهم الاعتراضات التي أثارها خصوم أدب الالتزام ، لان من شأن هذا أن يكشف عن الطبيعة الحق لأدب الالتزام ، وأن يساعدنا على تجنب الاعتقادات الخاطئة المحتملة في أهدافه  
• هـ •

وأول ما نصادفه من تلك الاعتراضات مقولة نقدية متكررة تزعم أن أدب الالتزام يعطى السياسة مكان الصدارة ، وقد ورد هذا الاعتراض كثيرا حتى صار من المألوف أن يدرج الناس أدب الالتزام في باب الكتابة السياسية ، أو في أحسن الأحوال ، في باب الكتب ذات الأهداف السياسية • فنأخذ بارع مثل ر. اليريز R. Albères يشكو من أن كتاب أدب الالتزام صرفوا جل اهتمامهم الى السياسة (١) .

ورد الملتزمين على ذلك يبدأ أولا من منطلق أن الأزمة السياسية هي أكثر التعبيرات حدة عن الأزمة العامة في عصرنا ، وكل صراعاتنا الأخلاقية والعقائدية لها خلفية سياسية، حتى بات من الصعب أن نجد جانبا واحدا من حياتنا الخاصة لم تمسه المعركة السياسية بشكل أو بآخر • ويصور أراجون وسارتر هذه المسألة في رواياتهما ، ونضرب لذلك مثلين :

والتي ترفض غالبا منطق القصة وتسلسل الأحداث ورسم الشخصيات رسما واضحا ، متجنبة كل الأشكال التقليدية للرواية • ولقد ظهرت هذه الموجة في الرواية في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية ، وكان من روادها أيضا : ناتالي ساروت ، ميشيل بوتور ، كلود سيمون ، كلود أوليه ، روبرت بانجيه .  
Maurie Nadeau : The French Novel Since The War, Translated by A. M. Sheridan Smith ( Evergreen, U.S.A 1969 ) pp. 127 — 141 .

( المترجم )

(١) انظر على سبيل المثال كتابه : Bilan Littéraire du vingtieme Siècle :

في رواية أراجون « مسافرو القدر Passengers of Destiny » نجد  
أن الشخصية المحورية هي لرجل يتباهى بأنه يتجاهل عن عمد أحداث عصره  
السياسية ، ويرفض أن يقرأ الصحف الا أخبار المال . ولكنه في النهاية يصاب  
بشلل جزئي نتيجة حادث . وبضربة قدر ساخرة يفقد الرجل قدرته على الكلام ،  
فلا يردد الا كلمة واحد هي سياسة Politique ! ومن خلال هذه الكلمة الواحدة  
يستطيع الرجل التعبير عن كل رغباته للمرأة التي تقوم برعايته : كالجوع  
والعطش والنوم . الخ . وهذا الرمز بالتأكيد رمز قوى للمصير الانساني في  
القرن العشرين الذي يتحدد من خلال السياسة . ( لقد عرف نابليون السياسة  
بأنها الشكل الحديث للقدر la Forme moderne du destin )

ونخرج بنفس الدرس من رواية سارتر « تأجيل الاعدام Reprieve »  
حيث يدور الحدث حول أزمة ميونيخ سنة ١٩٣٨ ، ويتأثر مصير كل شخصية  
بقرارات هتلر واستسلام تشامبرلين ودالايير أمام مطالبه . ولكن ثمة شخصية  
مثيرة للشفقة حقيقة هي شخصية الفلاح الأمي جرو لوى Gros Louis  
الذي لا ضرر منه لأحد على الاطلاق . يجد جرو لوى نفسه فجأة وعلى الرغم  
منه ، منقولا من مكان الى آخر ، حيث يسجن في النهاية ، وكل ذلك البلاء  
بسبب السياسة التي لا يعرف عنها المسكين شيئا . والمغزى الأخلاقي الذي  
لا مفر من استخلاصه من هذا الرمز هو اننا اذا تجاهلنا السياسة فانها لن  
تجاهلنا .

وليس معنى هذا أن السياسة هي الموضوع الوحيد ، أو حتى الأهم ، في  
الأعمال الفنية لأدب الالتزام ، لان بعضا منها جاء خلوا أو شبه خلوا من السياسة  
كما نجد في القصائد الغنائية لبيجي Péguy وأراجون . وفي روايات أدب  
الالتزام ، وخاصة عند أراجون ، تدور القصة حول أفراد منشغلين بحل مشاكلهم  
الشخصية وعلى وعى عادة بالدور الذي تلعبه السياسة في تقرير مصائرهم ،  
وكثير من أبطال رواية سارتر « دروب الحرية » على نفس الشاكلة . ولكن  
الروائيين أنفسهم لا ينسون أبدا أن شخصياتهم تضرب بجذورها في مجتمع  
عصرها ، وتكون النتيجة أن يصل الكاتب الى نفس الهدف وتكون أهمية



المشاكل السياسية في التأثير على العقل الواعي لأبطال رواياته . ومن النادر أن تجد المفزى السياسى عائما أو طنانا في سياق تلك الروايات ، بل هو كامن في طواياها يلمح اليه دون الكشف عنه . ومن ثم يمكن القول ان السياسة في رواية أدب الالتزام ان هي الا خلفية بكل معانى الكلمة ، انها خلفية ضرورية جدا ، ولكنها تظل في نهاية المطاف خلفية .

وفضلا عن ذلك فان أدب الالتزام لا يؤمن بأن الحرية الكاملة للفرد تتحقق خارج المجتمع أو ضده ، بل يميل على الأرجح الى الرأى القائل بأن الانسان خارج المجتمع لا يكون انسانا أبدا ، وانما يصير في مستوى الأنعام ويكون على هذا النحو عرضة للجبرية القاسية . فالحرية الانسانية هي انتصار اجتماعى . وليس صحيحا أيضا - على حد قول كتاب أدب الالتزام - أن المجتمع يكتم غرائز الفرد الحرة ، فاذا كانت المؤسسات الاجتماعية تقف غالبا في طريق الفرد حين يعبر عن ذاته ، فان العلاج هو أن نهجم هذه المؤسسات وأن نعمل على هدمها ، ولا ينبغى أن نتجاهل هذه المؤسسات ، لان تجاهلها لن يعنى أن آثارها الضارة قد زالت كما أن النعمة لا تقتل صائدها بدفن رأسها في الرمال والتظاهر بأنها لا تراه .

وما يسرى على شخصيات أدب الالتزام يسرى بصورة أقوى على الفنان الملتزم نفسه ، فهناك تبادل مثمر بين نشاطه الابداعى فنانا وحياته ورجلا له مواقفه ، حيث ان حياته تثرى فنه وتزوده بالزاد الوفير . وحين يختلط الفنان بالناس فانه يشاركهم صعوباتهم ويتعرف على مشاعرهم ، وفي مقابل هذا يمكن أن يساعدهم عمله الفنى على أن يفهموا أنفسهم حق الفهم . وربما يبرز لنا « بيجى » مثلا مقنعا لذلك ، لأن الحقائق الروحية التى اهتدى اليها كانت نتيجة لاشتراكه العميق في قضايا عصره : فمن خلال دفاعه لاثبات براءة دريفوس Dreyfus (\*) ، جاءت مواجهته للقضايا التى تتصل « بالخلاص الأبدى » للانسان .

(\*) اشارة الى قضية دريفوس L'affaire Dreyfus ، وهى قضية ضابط يهودى في الجيش الفرنسى أسمه ألفريد دريفوس اتهم ظلما سنة ١٨٩٤ .

وأخيرا ، كما يقول سارتر ، ان « الألم الميتافيزيقي » ( أى محاولة الانسان فهم المغزى الكامل للحياة ) ليس الا ضربا من « الترف » لا يستطيع السواد الأعظم من البشر ان ينغمس فيه ما دامت مشاكلهم الاجتماعية تتعثر في طريق الحل ، ولكنه يضيف ان البحث عن حقيقة الوجود الأزلية سوف يصبح المهمة الأساسية للانسان « حين يحرر نفسه حقا وصدقا » (٢) .

بافشاء أسرار حربية فرنسية للجيش الألماني وكانت القضية كلها ملفقة ، قام بتلقيحها الرجعيون ، ولم يكن للاتهام أى أساس ، ومع ذلك جردته المحكمة العسكرية من رتبته وحكمت عليه بالنفى طول الحياة ، دون أن تقدم أسانيد الاتهام الى المتهم ولا الى دفاعه . وكان الاستهتار الذى ساد المحكمة سببا في موجة سخط في فرنسا تحول الى صراع بين معسكرين : التقدمى والرجعى ، ولم تلبث موجة السخط أن عمت أوروبا ثم للعالم على أثر اهتمام الصحافة الفرنسية بها أولا . وفيها نشر اميل زولا مقالته الشهيرة : « انى أتهم » دفاعا عن دريفوس ، وكانت المقالة هجوما عنيفا على الحزب الحاكم في فرنسا وعلى قوى الرجعية معا . وقدم اميل زولا للمحكمة ، ولكن محاكمته اثبتت زيف القضية . وعلى الأثر استدعى دريفوس من منفاه ، وأعيدت محاكمته ، واضطر رئيس الجمهورية أن يصدر عفوا شاملا عنه سنة ١٩٠٦ . وقد تناول القضية كتاب آخرون مثل : أناتول فرانس ، ومارسيل بروسست في المجلدات الأولى من قصصه : « البحث عن الزمن المفقود » .

انظر كتاب سارتر : ما الأدب ؟ ترجمة د . محمد غنيمي هلال ( دار نهضة مصر ب . ت ) هامش ص ٢٣١ - ٢٣٢ .

( المترجم )

(٢) يشير سارتر الى ذلك في مقالة له عن المشكلة اليهودية ، وفيها يفسر ظاهرة نبوغ اليهود في مجال السياسة أكثر من مجال الفلسفة . ويرجع هذا - في نظره - الى احساس اليهود بعدم الأمن لأن « على المرء أن ينال حقوقه في مجتمعه أولا قبل أن يعنى نفسه بالدفاع عن أقدار البشر في العالم » ، ولذا فان الميتافيزيقيات سوف تظل في الحاضر « ميزة تتمتع بها الطبقة الآرية الحاكمة » انظر :

( Réflexions sur la question juive, 1947 P. 174 ) .

أما بالنسبة للالتزام فإنه ينبغي أن يعطى « صورة كاملة للواقع الانساني » (٣) وسوف نرى في الحقيقة أن بيجي وأراجون وسارتر قد تجنبوا قدر جهدهم « تشويه » صورة الانسان في أى جانب أساسى من جوانبه . وعلى سبيل المثال يرى بيجي أن « الخلاص الروحى » هو امتداد « للخلاص الدنيوى » ( السياسى ) ، ويربط أراجون بحث الانسان عن السعادة الشخصية بالنشاط السياسى ، ويرى أن الحب هو أروع تعبير عن المنهج الالتزامى لدى الفرد حيث يفضل الحب حببته على نفسه ، ويلق سارتر أهمية كبرى على دراسة « الوشائج » أى دراسة الطرق المحددة الكاملة التى يؤثر المجتمع من خلالها على الأفراد ( كما فى الروابط الأسرية مثلا ) .

الاعتراض الثانى على أدب الالتزام هو أن المجتمع الحديث قد عفى على الالتزام ، حيث لم يعد هناك من باعث ذى قيمة يجعل المرء ملتزما . والحق أن هذا هو الاعتراض المعقد على الالتزام ، لأنه مصحوب بدليل آخر يرجحه مؤداه ان فكرة الالتزام ربما كانت مفيدة فى الثلاثينيات وهو عصر قد تولى ، أما الآن فلا يمكن أن ينهض أدب جاد على مثل تلك الأفكار البدائية . وما رفض الرواية التقليدية التى تنبنى أساسا على الصراع بين الفرد والمجتمع واستبدال الرواية الموضوعية بها ، الا دليلين على أن الالتزام قدمات .

واجابة أنصار الالتزام على هذا الاعتراض تتلخص فى أنه ليس اعتراضا « أدبيا » حقا ، ولكنه يقوم على تصور للعصر الحاضر ما زال محل جدل . وليس هناك من شك أن الحياة فى الستينيات تختلف كثيرا عن الحياة قبلها بعشرين أو ثلاثين سنة ، غير أن أعمال كتاب الالتزام تعكس هذا الاختلاف بطريقة ملحوظة جدا . فسارتر الذى كتب سيرته الذاتية فى كتابه « كلمات Words » عام ١٩٦٣ قد أفاد حقا من أخطائه ، واستطاع أن يصف لنا طفولته وأحلامه

الأولى بطريقة أكثر سلاسة . أما أراجون فمعظم الكتب التي نشرها في السنوات العشر الأخيرة من حياته تفسح مكانا مميزا للجوانب الذاتية بصورة أدهشت بعض أصدقائه وكانت غصة في حلوقهم . والحق أن هذا المنهج الجديد ، الذي لم يكن صدفة أو راجعا الى الهوى الشخصي لصاحبه ، يناسب بطريقة مثلى المرحلة التي وصل اليها مجتمعنا من ناحيتين :

- فالتعقيد المتزايد للحياة قد فرض على الفرد أن يتخذ مبادرة شخصية .

- وخطر التكنولوجيا ، التي حولتنا الى مجرد آلات ، خطر محقق كليل بأن يثير الفنان الى رد فعل عنيف . ففي كتابه « الشعراء Les Poètes الصادر عام ١٩٦٠ يحاول أراجون تصوير العالم الجديد الذي يشيد ، ويصرخ الصرخة الحارة التالية :

#### « في ذلك العالم أطلب بمكان للشعر » (٤) .

أما الزعم القائل بأنه ليست هناك بواعت وصراعات ملائمة تلهم كتاب اليوم ، فالرد عليه يكون باثبات أربعة مصادر على الأقل للتوتر في عصرنا :

**أولا :** أن الكتاب والفنانين هم أقل الناس انبهارا بالشعار الاقتصادي الذي يرفعه السياسيون بأننا « نعيش ازهى فترات تاريخنا » ، وسواء صدق هذا الشعار على المستوى المادى المحض أو لم يصدق ، فالحقيقة المرة أن الحياة الحديثة كئيبة وطاخنة . ومن هذا المنطلق يصبح من الصعب أن نكتب في نمط الرواية الحماسية التي أوحى بها الحرب الاسبانية مثلا ، ولكن الفنان الحساس يعلم أن هناك مادة ثرة يزخر بها مجتمع قد فشل فشلا ذريعا في تزويد أفراده بالادراك الواعى والتقدير الصادق لمتع الحياة . ولما كان العلاج يتطلب أكثر من المعايير الثقافية الصارمة لارتباطه بالقرارات السياسية والأخلاقية ، فإن الأمر في حاجة الى الالتزام . وهذه العملية ذات شقين كما نرى هنا : فمن ناحية يحتاج الانسان المعاصر الى الفنان كى يصور له حياته بدون أوهمام أو

“Je réclame dans ce monde - là une place pour la poésie” (٤)

( Aragon, Les Poètes, P. 145

تفاق ويبين له طريق الخلاص ، ومن ناحية أخرى يستطيع الفنان أن يجد في مأساة الانسان المعاصر مصدر الهام يحفزه على أن يصارع ما امتلأت به من عناصر البذاءة والاسفاف .

**ثانيا :** تقودنا النقطة الأخيرة الى توتر من نوع آخر مقصور على زماننا وهو التناقض الحاد بين ثقافة « الأغاني والموسيقى الهابطة » والثقافة التراثية ( التقليدية ) . ودون أن نجهد أنفسنا في بحث كل ما يتضمنه هذا الموضوع ينبغي أن نشير عدة أسئلة : هل ثقافة « الأغاني والموسيقى الهابطة » هي الثمن المحتوم الذي ندفعه للتوسع في الديمقراطية السياسية والاجتماعية ؟ وبعبارة أخرى : أهذا النوع من الثقافة هو النوع الوحيد الذي تستمتع به الجماهير العريضة ؟ أم ان هذا يعني أننا ما زلنا بعيدين من تحقيق الديمقراطية ، وأن اتجاه سادتنا وكبرائنا الجدد هو منع الغالبية العظمى منا عن الاشتغال بالنشاط الخطر دائما وهو التفكير بوضوح وعمق ؟ وهل ثقافة « الأغاني والموسيقى الهابطة » كلها سلبية ؟ أم أنها ، بالرغم من جهود الاعلان عنها وترويجها ، تعبر بطريقتها الخاصة عن معاناة جيلنا وبحثه الممض عن قيم جديدة ؟ وعلى كل حال ، ما هو الخط الفاصل من الثقافتين ؟

تلك الأسئلة ومثيلاتها هي موضع اهتمام هؤلاء الذين يشعرون أنه « ليس بالخبز وحده يحيا الانسان » ، وأن الفقر الثقافي والأيدولوجي هو - على الأقل - أمر سيء مثل الفقر المادى ان لم يكن أشد سوءا . ان تلك الأسئلة تؤثر على كل واحد منا وليس على حفنة من « المثقفين » وحدهم ، فكما تقول احدى بطلات ارنولد ويسكر بحق : « ان العالم المادى القدر يهيننا ونحن لا نغير الأمر أدنى التفات . هذه هي غلطتنا الشنيعة » (٥) . ولا يزعم الالتزام انه يملك الاجابة على كل الأسئلة السابقة ، كما أن الالتزام لا يبدى مظنة في أن الأمر يتطلب أكثر من اجابة واحدة . انه يقول انها مرتبطة بفلسفة المرء في الحياة وان من الصعب على الكتاب والفنانين ، الذين من واجبهم الاسهام في ايجاد حل

---

(٥) Beatie Bryant in "Roots" Act III : The Wesker Trilogy ( Penguin ed, 1964 ), P. 148 .

لها ، أن يفعلوا ذلك دون الميل الى طرف من أطراف النزاع السياسى والأخلاقى الدائر فى عصرهم ، أو بتعبير آخر : دون التورط فى اتخاذ موقف .

ثمة جانب آخر من جوانب الثقافة الحديثة وهو التزايد المخيف فى أدب الجنس المكشوف ، واننى لا استخدم الصفة « مخيف » من منطلق دينى متزمت ، ولكن لأن هناك خطرا حقيقيا أن يفقد المرء رؤيته وهو يحاول الاقتراب من هذا الموضوع . وقليل جدا من الناس قد ينكر أن ما يخوض فيه ككتاب اليوم من مناقشات مفتوحة وصريحة حول الجنس هو رد فعل مرحب به فى مواجهة التزمت الفيكتورى والنفاق ، بل وأكثر من ذلك أن فنانا يستحق صفة الفن ينبغى ألا ينكص من وصف كل عناصر السلوك الانسانى بما فيها محاولات اثاره الغرائز البدائية والحيوانية فينا . مثل هذا المنهج يعتبر بحق فنا واقعيا لا أدبا جنسيا مكشوبا على الاطلاق ، وكل ما هنالك من فرق بين الاثنين هو ما يكمن فى نية الفنان ومن ثم فى أثره المنشود . فشىء أن نصف الجنس بدون اثاره الاشمئزاز باعتباره جزءا ، جزءا فحسب ، من الحياة الانسانية ، وشىء آخر أن نتمدد الفجاجة لا لسبب الا لأن كثيرا منا تستهويه فى كل الأحوال ، مثل هذه الفجاجة . ومن شأن ذلك أن يجعل الجنس اسفافا ويهين الانسان ويحط من قدر المؤلف والقراء على السواء بدلا من أن ينتج تأثيرا ساميا كما يفعل الفن الأصيل عادة . ومن الضرورى أن نؤكد على أن التأثير السامى لا يتحقق من مجرد كبت كل الجوانب المنحطة والفجة فى الحياة الانسانية ، أو حتى من احلالها مكانا ثانويا . وبالرغم من التعارض البادى فى هذه المقولة ، يمكن أن نحقق التأثير السامى بابرار تلك الجوانب على شرط أن يكون هدفنا هو زيادة الفهم والتعاطف الانسانيين . وأكرر مرة أخرى أن هذا يتطلب أكثر من المهارة الفنية ، انه يتطلب فلسفة محددة « يلتزم » بها الكاتب . وتقف روايات سارتر شاهدا على هذا الأمر ، ففى ثلاثيته « دروب الحرية » الكثير من جوانب الفجاجة والفحش التى تضارح ما يوجد فى روايات على شكلة « فانى هل

Fanny Hill « (\*) » ولكن هذه الجوانب ليست منعزلة أو ليست موجودة بدافع الاثارة . فمثلا من المستحيل الا تهتز عواطف المرء النبيلة ( أى عكس دواعى الشهوة الفجة ) بعد أن يقرأ المرء المشهد المؤثر حيث يحاول كسيحان ممارسة الحب ، فلا يستطيعان الوصول الى ذروة النشوة الا باستخدام أيديهما وخيالهما . والغاية من التفاصيل المسرفة في هذا المشهد أن تزيد من احساسنا بحدة الموقف وسخريته ، وليست الغاية من ورائه دغدغة جوعنا الجنسي .

**ثالثا :** التوتر المتولد من التعارض القائم بين مزايا التقدم العلمى الكامنة فيه وبين أخطاره الحقيقية . لقد فرض اكتشاف الطاقة النووية هذه المسألة فرضا وصارت قضية ملحة ، حيث غدت مشكلة الحرب والسلام بسببها أكثر مشكلات عصرنا حيوية . ولكى نعرف أن المشكلة لم تبرح وجدان الفنانين ، وأنهم لم يقفوا منها موقف اللامبالاة ، ينبغى أن ننعم النظر فى عدد الأغنيات والمسرحيات والروايات التى تعالجها ، فضلا عن الأعمال الأخرى التى كانت ستصبح غامضة ، لولا انها اتخذت من المشكلة خلفية لها . لقد أثارت حرب فيتنام فى الغرب ردود الفعل نفسها التى أثارتها مقاومة الفاشية قبلها بثلاثين سنة ، ووجه الشبه هنا يكمن فى استقطاب الآراء والاتجاهات (١) . وهذا ينفي

(\*) رواية جنسية ظهرت فى انجلترا فى القرن الثامن عشر ، ألفها جون كلياند John Cleland ( ت ١٧٤٩ ) تحت عنوان « فاني هل : مذكرات امرأة اللذة » ، وتعد أعظم أعمال أدب الاثارة الجنسية فى الأدب الانجليزى .  
( المترجم )

(٦) ليس معنى هذا أن نتوقع طوفانا من الكتب التى تعالج مشكلة فيتنام مباشرة . ولكن يعنى على الأرجح أن حرب فيتنام ، كالحرب الأهلية الإسبانية من قبل ، واحدة من تلك المشكلات المحددة التى تجبرنا على أن نعيد النظر فى مبادئنا الأساسية كل آونة وحين . وما دامت رعى الحرب تدور وتهدد بتفجير حرب عالمية فان قضية وحشية الانسان نحو الانسان تظل قضية ملتهبة وعملية .  
( المترجم : يلاحظ أن المؤلف كتب هذه الآراء سنة ١٩٦٧ والحرب الفيتنامية دائرة على قدم وساق والرأى العام موزع بين أطراف النزاع . لكن

الزعم القائل بأن الالتزام قد مضى زمنه ولم يعد صالحاً : حيث ما زالت هناك خيارات مصيرية تواجهنا ، وما زلنا في حاجة الى المدد الملهم للفن والأدب بغية التصدي لها . فقد كتب أراجون ديوانه « عيون وذكرى » سنة ١٩٥٤ ليكون بمثابة تنمة متناعمة لرواية زوجته الساتروبوليه Elsa Triolet الحصان الأحمر » (٧) التي تصور فيها اباداة القنبلة الذرية للبشرية ، لا لأن الرواية متشائمة ، ولكن لأنها ترمى الى توعيتنا بالتهديد النووي كى نوقفه قبل فوات الأوان . وديوان أراجون يستكمل هذا الدرس حين يطلعنا ببساطة فائقة واخلاص عميق على كل القيم التي ينبغى الحفاظ عليها والقتال في سبيلها . ويختتم أراجون ديوانه بقصيدة عن السلام ( أوحى بها الحرب بين الفيتناميين والفرنسيين ) تقول أبياتها الأخيرة :

فلتصمتي أيها الذرة ولنكفي أيتها البنادق عن الدمدمة  
أوقفوا النار على كل الجبهات على كل الجبهات أوقفوا النار (٨)

آراءه في هذا الصدد ما زالت صالحة لزماننا اذا أخذنا في الاعتبار حروباً وجرائم وحشية ترتكب من الانسان في حق الانسان في مناطق متفرقة من العالم ، وتثير القضايا نفسها التي أثارها المؤلف ، وتتحزب آراء البشرية حيالها ما بين مؤيد ومعارض ولا مبال ، وتحتاج من الأدباء والكتاب الى اتخاذ موقف ) .  
(٧) اشارة الى ( الحصان الأحمر ) رمز الحرب الذي ورد ذكره في الانجيل في كتاب (الوجي) .

( المترجم : الحصان الأحمر أو التنين حيوان خرافي يسمى Red Dragon وله - كما جاء في الانجيل - سبع رؤوس ، وعشرة قرون ، وسبعة تيجان على رؤوسه - حاول أن يلتهم « الوليد » من حجر « السيدة » وقد دخلت الملائكة في حرب ضده بقيادة ميكائيل ٠٠ الخ القصة المذكورة في المكان المشار اليه ) .  
(٨) خلو أبيات أراجون من علامات الترقيم الاملائية هو أمر متعمد هدفه أن يجبر المتلقى على اعتبار كل سطر شعري وحدة متكاملة لا تحدها فواصل صناعية شكلية .



**رابعاً : هناك - أخيراً - الصراع الخالد بين المثال والواقع ، وهو الصراع الذى دفع بيجى فى بداية هذا القرن أن يلاحظ بمرارة أن « التصوف » عادة ما ينحط ليصبح « سياسة » ، وهو يعنى كما سيتضح بعد قليل ، أن المصير العادى لآى مثال نقى هو أن ينحرف عن مساره النبيل ويستغل فى سبيل تحقيق غايات أنانية . ويأخذ هذا الصراع شكلا حادا عند الملتزمين سياسيا ، لأن عالم السياسة هو عالم « الأيدى القذرة » كما يوحى بذلك عنوان مسرحية سارترية (\*) . والمثل الحديث على هذا هو التصدع والشقاق اللذان وقعا فى صفوف الشيوعيين بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعى السوفيتى حيث كشف النقاب عن أخطاء ستالين وجرائمه .**

والحق أن الصدمات العنيفة فى العصر الحديث ليست مقصورة على الشيوعيين وحدهم ، فكل الذين يحاولون اصلاح أحوال الآخرين لا بد واجدون ، ان عاجلا أو آجلا ، أن خطوات التغيير كلما تكون بالسرعة التى يأملون ، ولا يكاد يمضى بعض الوقت حتى يكتشفوا أنه بمجرد أن يدخل المثال دائرة التطبيق تقوم العقبات غير المتوقعة التى تستدعى « إعادة تقييم مؤلم » . ويأتى الخطر فى مثل تلك الأحوال من أن الناس يميلون الى اخفاء خيبة آمالهم وراء ستار خبيث من اللامبالاة والسخرية .

ويستطيع الفن الملتزم أن ينقذنا من كل هذه المحاولات العقيمة ، لأن رؤية الفنان تساعدنا على أن نرى أبعد من النكسات والهزائم العارضة . وهنا نتذكر قول « سارة كاهن » الجريئة احدى بطلات أرنولد ويسكر حين ترفض بعناد أن تتبع صديقها « مونتى » على طريق الخيانة ، أو أبنها « روى » على طريق اليأس ، وتقول :

---

(\*) يقصد المؤلف مسرحية سارتر السياسية التى تسمى Les Mains Sales ( الأيدى القذرة ) التى ألفها سنة ١٩٤٨ ، وتدور أحداثها فى المجر قرب نهاية الاحتلال الألمانى ، وتعد المسرحية مثالا على الميلودراما السياسية فى قوة التأثير والتركيز .

( المترجم )

« اذا جاء الكهربائي لاصلاح العطب ، وبدل ان يصلحه زاده سوءا ، فهل اتوقف عن استخدام الكهرباء ؟ هل أحرم نفسى من النور ؟ الاشتراكية هي توري . هل تفهم ذلك ؟ هي السبيل في الحياة . كم يمكن أن يكون الانسان جميلا ؟ » (١) .

وفي قصيدة أراجون الأخيرة « مرثية لبابلو نيرودا » التي كتبها سنة ١٩٦٦ يصف الشعراء بأنهم « مخلوقات الليل الذين يحملون الشمس بين جوانحهم » . وخلفية القصيدة هو الزلزال الذي وقع في شيلي سنة ١٩٦٥ وحطم منزل بابلو نيرودا ، فبعد أن يعبر أراجون عن تعاطفه مع صديقه ، يمضى في ادانة الأرض ذاتها بأنها قد خانت الشعراء ، ويوسع موضوع القصيدة بأن يبين أن هناك كوارث أسوأ تنتظر الفنان حين يصحو على الهوة التي تفصل أحلامه الكريمة بالعدل والمساواة والعقبات التي يجب أن يتخطاها الانسان قبل تحقيق هذه الأحلام . ان رسالة الشاعر هنا ليست دعوة الى الاستسلام ، بل الى الكفاح بيقظة وانتباه :

#### « آه ماذا سمحنا لبابلو صديقي

بابلو يا صديقي ماذا عن أحلامنا ماذا عن أحلامنا » (١) .

قد لا تكفى الأمثلة السابقة للتصدى للرأى القائل بأن أيام الالتزام معدودة لأنه لا توجد توترات حقيقية في المجتمع الحديث ، ولكن كتاب ادب الالتزام يرون أن التوترات الحالية أقل « وضوحا » وربما كانت أكثر « تعقيدا » من مثيلاتها منذ عقدين أو ثلاثة . وهذا يعنى أن الالتزام لم يمت بعد ، بل ينبغي أن يسلك الالتزام طرقا مختلفة من التعبير عنها . وكم يكون الأمر محزنا اذا صارت أغاني الاستنكار هي وسيلة التعبير الوحيدة عن هموم عصرنا وتوتراته ، أو اذا فشلت في الهام الكاتب ، سوف يكون ذلك مأساة ليس للكاتب بوصفه « مواطنا » وإنما بوصفه « كاتباً » .

ونحن ندين بالفرقة بين الصفتين هنا للكاتب الانجليزي جورج أورويل حيث يقول :

(٩) السابق . 4 - 73 ، Chicken Soup With Barley : Trilogy, PP.

(١٠) أراجون : السابق ، ص ٢٦ .

« حين يشتغل الكاتب بالسياسة فإن عليه أن يفعل ذلك بوصفه مواطناً ،  
بوصفه انساناً ، وليس بوصفه « كاتباً » . . . وعليه أن يحدد بجلاء أن أدبه هو  
شيء مختلف » (١١) .

وهذا هو الاعتراض الليبرالي على الالتزام ، انه لا يرفض الالتزام باعتباره  
الالتزام - لأن أورويل يعترف أنه « . . . من المستحيل ، بل من غير المستحب ،  
أن نعيش في برج عاج » - ولكن لأنه لا مكان له في الأدب ، حيث ان « الأدب  
شيء مختلف » . ويتبنى « الروائيون الجدد » (\*) في فرنسا وجهة النظر  
نفسها ، فيكرر روب جرييه مقولة أورويل بالنص تقريبا حين يقول :  
« ليس من المعقول . . . أن نزعّم اننا نخدم قضية سياسية في رواياتنا ،  
حتى لو كانت قضية عادلة في نظرنا ، وحتى لو كنا في حياتنا السياسية نقاتل في  
سبيلها » (١٢) .

فهناك التزام واحد محتمل في نظر كتاب الرواية الجديدة وهو الأدب  
نفسه ، اذ يقول روب جرييه :  
« . . . التزام الكاتب هو وعيه التام بمشاكل لغته ، وإيمانه بأهميتها  
القصوى ، واصراره على حلها من داخل اللغة ذاتها » (١٣) .

ويرد أدب الالتزام بأن مثل هذا الرأي مبني على اعتقاد خاطيء وهو أن  
المشاكل الفنية تقع خارج نطاق المجتمع حيث ينظر اليها على أنها قضايا فنية  
فحسب . ان كاتب ملتزما مثل أراجون ، بغير أن يقلل من خطر اللغة وضرورة  
التمكن منها ، يؤكد على أن اللغة ما هي الا وسيلة اتصال ، وأن كل المحاولات

"Writer and Leviathan," in England, Your England ( Secker (١١)  
and Warberg, 1953 ) P. 25 .

(\*) انظر ما قدمناه في السابق عن كتاب الرواية الجديدة في فرنسا .  
( المترجم )

(١٢) من مقالة له في مجلة :

Revue de Paris ( Paris, September, 1961 ) .P. 121 .

Alain Robbe - Grillet, Pour un nouveau roman ( Paris, (١٣)  
1960 ), PP. 46 — 7 .

الخلاقة لتحسين هذه الوسيلة تنبع من فلسفة في الحياة . والتعبير « الفنى »  
في الأدب ليس غاية في ذاته ، بقدر ما هو طريقة أداء لتوصيل تجارب الفنان  
وآرائه بصورة أكثر صلاحية وقوة . بل ان روب جرييه نفسه يعترف بأن  
« الرواية الجديدة » تعد أصلح التجارب لأنها تستطيع التعبير عن واقع العصر  
الحديث بصورة أفضل من الرواية التقليدية . أفلا ينهض هذا الاعتراف دليلا  
على تناقض روب جرييه بالقياس الى اعترافه السابق بأن العمل الفنى لا غاية  
له ، وأن الفنان مبدع بغرض الابداع فقط ؟ .

وفضلا عن ذلك فان « أرويل » لو كان صادقا في افتراضه أن هناك  
سورا عظيما يفصل بين الفن والحياة ، فان لنا أن نفترض أنه يحق لفرد بعينه  
أن يخرج من عزلته حينما يتصرف « كمواطن » وأن يعود اليها من فوره حينما  
يؤدى مهمته « ككاتب » ، وربما عليه أيضا أن ينسى كل ما تعلمه في تلك الرحلة  
القصيرة التي قام بها الى العالم الأقل خلودا منه (\*) ! والحق أن أرويل نفسه  
لم يصل قط الى هذه الحالة السخيفة ، ولكن ألا تستحق مقولته تلك أن تعامل  
هكذا بالسخرية ؟ ان تعبيره « الأدب شيء مختلف تماما » تعبير أقل ما يمكن  
أن يوصف به أنه تعبير مبهم جدا ويجوز أن يؤول تأويلات عجيبة ربما كان  
أرويل أول من يدينها . فاذا كان يعنى أن المرء لا يمكن أن يصدر أوامر في  
الفن كما يفعل في السياسة فلن يختلف معه أى كاتب ملتزم ، ولكن اذا ذهب  
أرويل أو أى انسان آخر الى ابعاد من هذا ، وجزم بأن الكاتب مستقل عن كل  
السلطات والجهات ، فهو في نظر أدب الالتزام يسير على طريق محفوف بالمخاطر .  
فالاستقلال المزعوم للكاتب هو وهم وأسطورة ، لأنه ليس هناك من أدب يستطيع  
أن يتجنب التقويم النقدي للقيم المعاصرة سواء بالتصريح أو التلميح . وقد  
اعتبر سارتر امسك الكاتب عن أن يدلى برأيه نوعا من الالتزام لأنه ينطوى  
بدهاءة على تسليمه بالأمر الواقع .

---

(\*) واضح أن المؤلف يسخر من تفرقة أرويل بين صفة الأديب « كاتبا »  
وصفته « مواطنا » هذه التفرقة التي تبعد الكاتب عن اتخاذ موقف من قضايا  
عصره ، وتجعله بمعزل من أن يستفيد من احتكاكه بالحياة والمجتمع .  
( المترجم )

بالإضافة الى ذلك ، هل تعنى فكرة استقلال الكاتب أنه ليس مسئولا بما يكتب أمام أحد لأنه - بوصفه فنانا - لا يخضع للقيود الانسانية العادية ؟ ينتقد كتاب أدب الالتزام هذه الفكرة بشدة ، مؤكدين أن عدم المسؤولية ليس من الفن في شيء ، وأن قليلا من الأعمال الفنية الخالدة - ان وجدت - قد ولدت دون اعتبار لحاجات المجتمع . ان ما كان يخشاه أروويل هو أن يوجه الكتاب الى هذه الحاجات بدلا من أن يكتشفوها هم بأنفسهم ، ولا ينكر احد ان خشية أروويل تثير التعاطف لدى هؤلاء الذين أفرغتهم وآلتهم الأحداث الماضية في الاتحاد السوفيتي والأحداث الثقافية في الصين . ولكن هل يمكن القول ان أروويل قد وجد حلا صحيحا للمشكلة حيث كان محقا في خوفه من الوقوع في المحذور ؟ لا يظن كتاب أدب الالتزام أنه قد وجد الحل ، وهم - بعد - يعترفون ان هناك مزالقي في منهجهم ، وأنه لا يكفي أن نضرب صفحا عن النقاد الحساسين على اعتبار أنهم « برجوازيون صفار » (١٤) ، فليس اطلاق النعوت على الخصوم هو الطريق الأمثل لاسكاتهم .

(١٤) بالمناسبة ، هناك ظن ما بأن أروويل كان يتعامل مع السياسة على طريقة « البرجوازيين الصفار » ، حين آمن بالطبقات المتوسطة أكثر من ايمانه بتنظيمات العمال . ولكن هذه الصفحات ليست محاولة لمناقشة الاسهام الشخصي لأروويل ( حيث ذكرنا آراءه هنا لانها ببساطة تلخص تلخيصا جيدا ما اطلقت عليه « وجهة النظر الليبرالية » في الاعتراض على الالتزام ) . ولقد وردت آراؤه ونوقشت في كتاب جون ماندر :

The Writer and Commitment ( Secker & Warberg, 1961 )

وسوف يجد القارئ أن تفكير أروويل في هذا الصدد مشوش ومتضارب . اذ يقول مرة : « ان الدعاية الموجهة تعنى خواء الفن » ، ومرة أخرى يقول : « ان الفن لا بد أن يكون له غاية سياسية » ( ص ٨٤ ) . أما تعبيره « الفن شيء مختلف تماما » فيعلق عليه ماندر بقوله « ان الكاتب - في نظر أروويل - لا يستطيع أن يكون عضوا صالحا في حزب سياسي ، واذا تناول الكاتب السياسة في أدبه فسوف يصبح كاتب منشورات » ( ص ١١٢ ) .

فهل لى أن أضيف : انه لا يوجد قارئ جاد يمكن أن يصف بيحيى وأراجون وساترر بأنهم كتاب منشورات .

والاجابة الحق ان لا ينكر المرء ان هناك مخاطر ، ولكن ينبغي عليه ان يتوقف ليسأل نفسه اذا كان على استعداد لمنازلة هذه المخاطر والتضحية معها، او البحث عن افضل السبل لتقليلها ، حيث لا يمكن ان تتحقق مهمة جلية بدون تضحيات مؤكدة . ولا يدعى الالتزام انه وثيقة تأمين ضد كل الأخطار ، بل يعتقد على الترجيح انه يحتوى على البذور التي تنقيه دائما ، لأنه يلزم الكاتب دائما بان يتقبل آراء الآخرين . فالكاتب الملتزم كما يؤكد سارتر مرارا وتكرارا انما هو « رجل بين الناس » .

والخطر الأكبر الذى ينبغي على الكاتب الملتزم ان يحذره هو التحيز والغرسة الفكرية ، انه خطر حقيقى كامن فى أى عمل انساني ، وكل كاتب عرضة له . والحق ان الكتاب غير الملتزمين الذين لا يعترفون بسطان الا سلطان أنفسهم هم أكثر الكتاب عرضة له . ان أحد المتطلبات المقدسة للالتزام ان لا يعتبر الكاتب نفسه المشرع الوحيد للحقيقة بل عليه ان يطلبها حيشما وجدت مع أفراد المؤسسات الأخرى دينية كانت أو سياسية . هل يقودنا هذا الى مناقشة « التحزيب » - أى التكتل داخل أحزاب أو الانتماء الى جماعات - تلك الآفة التى يخشاها أرويل ؟ وهنا نقترّب من أحد الأخطار الناجمة عن الالتزام مفقدين اياه ، بالرغم من كونه لا يشكل نقدا للالتزام على الاطلاق ، بل يمكن ان يكون نقدا للحزب الشيوعى ( أو أى حزب آخر على شاكلته ) . ان تحزيب الكتاب ضار بالفن ، وضار بالمبدأ الذى يعتنقه الكاتب على المدى البعيد ، انه يعطى صورة مشوهة تماما عن حقيقة الالتزام لأنه يخلط بين أمرين مختلفين جد الاختلاف :

١ - رغبة الكاتب فى النزول الى الساحة ليمارس نشاطه ( وهذا قرار خاص به وحده ) .

٢ - الاجراءات الادارية التى يتخذها الحزب الحاكم أو السلطة الدينية ضده اذا لم يلتزم بالخط الرسمى المرسوم له عن طريقهما .

وهذا الأمر الأخير ينبغي ادانته ادانة تامة ، ولا يمكن ان تكون ادانته

فعالة بالانطواء على النفس في البرج العاج أو بالضرب على غير هدى في المهامه  
والقفار .

وسواء أن يتصدى الكاتب لضيق الأفق داخل حزبه كما فعل  
أراجون (١٥) ، أو يحتفظ باستقلال ذاته بوصفه لا منتصيا غير معاد كما فعل  
سارتر (١٦) ، أو يتخلى الى الأبد عن « الاله الذى فشل » - فكل هذه المواقف  
الايجابية اضافة لصالح الالتزام وليست انتقاصا منه . ويستطيع المرء أن يفامر  
بتقرير المفارقة التالية : اذا أردت أن تحاكم الالتزام ( كما هو قائم بالفعل )  
محاكمة شاملة ، فان عليك أن تكون ملتزما تماما !

وفضلا عن ذلك فان التجاوزات المفرطة التي وقعت في عصر ستالين والتي  
عرفت بأسم « الجدانوفية » (١٧) كانت ترجع الى الاستخدام المتعسف لمبدأ

---

(١٥) تنبه قطاع عريض من الجماهير مؤخرا الى استقلال عقلية أراجون  
حين أدان بشدة قرار الاتحاد السوفيتي بسجن كاتبين لنشر كتبهما خارج  
البلاد ، ولكن لا يمثل هذا نقطة تحول جديدة في موقفه ، فقد ارتبط اسمه في  
فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بنضاله ضد « الدوجماتية » و « الطائفية » .  
(١٦) لا يعتبر سارتر رفضه الانضمام الى حزب سياسى فضيلة أو مزية ،  
ولكن يعتبره ضرورة يؤسف لها ، مادام يشعر بأنه غير قادر على تأييد الطرق  
التي يسلكها الحزب الشيوعى الفرنسى . ويعترف سارتر بأن موقفه غير  
متسق وغير مريح ، ولكنه يعتقد أنه السبيل الوحيد المفتوح أمامه . ويشير نقاده  
الشيوعيون الى نقطة الضعف في موقفه ، ويذهب بعضهم الى حد اتهامه بتكوين  
رؤية « غير متفرقة » للالتزام الأدبى . ولكن ألا يشى هذا النقد الشيوعى  
بمدلول ضيق ومحدود للتطرف ؟

(\*) نسبة الى أندريه الكساندروفيتش جدانوف ( ١٨٩٦ - ١٩٤٨ )  
الذى كان سكرتير اللجنة المركزية للحزب الشيوعى أيام ستالين ، والذى أرسى  
سيطرة الحزب على كل النشاط الثقافى ، بمطالبة الكتاب أن يلزموا خط الحزب  
لزوما تاما ، وظلت هذه السياسة فعالة بعد وفاته ووفاة ستالين فشلت كل  
مظاهر الابداع الأدبى الحر حتى مؤتمر الحزب العشرين سنة ١٩٥٦ .  
( المترجم )

سليم ، وهو مبدأ ينادى بمسئولية الكاتب نحو المجتمع . ويجب أن تؤكد على أن غلطة جدانوف نبعث من تطبيقه لمبدأ المسئولية من منطلق « ادارى » ، ومن نسيانه أن الطرائق التى تصلح فى ميدان السياسة لا تصلح بالضرورة فى ميدان علم الجمال ( لقد كان لينين نفسه صاحب منهج أصح فى هذا الشأن حين قال : «الأدب هو آخر شىء فى الدنيا صلاحية للتسوية والاتساق الميكانيكيين ولخضوع الأقلية أمام تحكم الأكثرية . . . فى ميدان الأدب يجب أن تتاح الحرية الكبرى للمبادرة الفردية ) (١٧) . ولا يعنى هذا الكاتب من مسئوليته الاجتماعية أو السياسية ، بل يشير الى أن المنهج السليم لا يمكن أن يفرض عليه فرضاً .

ان الاجراءات الادارية تؤدى الى افتقار الفن وخوائه ، والأدب الذى يكتب بفرض « اصدار الأوامر » هو كاريكاتير لأدب الالتزام ، لأنه يفشل فشلاً ذريعاً فى تحقيق غايته لدى القارئ حيث يتركه فاتراً جامداً ، بدل أن يفرس فى نفسه الحماس . لا بد على الفنان - اذن - أن يستمع الى صوت ضميره لا لأنه الحق الذى لا ريب فيه ، وإنما لأنه اذا لم يفعل سوف يشى عمله بوجود عناصر غريبة ودخيلة ، وسوف يتلاشى تأثيره فى الحال . ومن ثم فانه - بالنيابة عن الالتزام نفسه أكثر من كونه بالأصالة عن الفن « الخالص » - لا بد من التصدى العقلية « التحزيب » .

ويؤكد أدب الالتزام دائماً على أن الأيديولوجية لا يمكن أن تدخل الى العمل الفنى من خارج ، وإنما يجب أن تنبع من ذات الفنان وأن تكون جزءاً لا يتجزأ من شخصيته . وعلى الرغم من اعتقاد أدب الالتزام بأن الفن كله هو شكل من أشكال الدعاية بمعنى أنه نقد للحياة ويعبر عن وجهة نظر معينة (١٨) ، فان الدعاية اذا فرضت فرضاً على العمل الفنى فشل الفنان . ان « بيجى » لم يسمح لأحد ، حتى الكنيسة ، أن يعلمه ماذا يكتب أو كيف يكتب ، وحين

Party Organization and Party Literature, ( 1905 ) (١٧)

(١٨) يلجأ الناس عادة الى تعريف الدعاية ( فى معناها الهابط ) بأنها الدفاع عن الأفكار التى يختلفون معها ، ولكنهم لا يجروون على وصف دعاواهم التى لا ريب فيها أو قبولهم لبعض القيم بأنها لون من الدعاية أيضاً !



كان يجتهد نفسه غير قادر علنا عن الدفاع عن اسمه القراءات الكاثوليكية فإنه كان يلزم الصمت ، أو يلجأ الى صيغته كمنسى مخالفا يعبر به عن رأيه الخاص ( وموقف الكنيسة من برجسون (\*) شاهد على ذلك : فلقد كان يبغى معجبا مخلصا لبرجسون وظل يدافع عنه في وقت كانت روما على وشك أن تتبرأ منه ) وذهب سارتر الى أبعد من هذا حين رفض الانضمام الى أى حزب سياسى مع كون هذا غير متمسق مع فهمه لواجب الكاتب الملتزم . أما فيما يتعلق بأراجون الذى لا يمكن أن ينتهم بأية « شطحات فردية » في ضوء عضويته المتصلة للحزب الشيوعى الفرنسى على مدى أربعين سنة ، فإنه يرفض مطلقا فكرة « الأوامر » فى الأدب ، وينادى بدلا منها « بالضرورة الداخلية » التى تجعل الفنان يردد فى عمله الأفكار والتيارات المتفقة معه . وشعره أثناء الحرب والذى يعطى صورة حية للخط الشيوعى فى تلك الأيام قد استطاع أن يحتفظ فى الوقت نفسه بكثير من السمات الشخصية لصاحبه التى ربما كان سيخفق بدونها فى تحريك مشاعر ملايين الفرنسيين من مختلف الأحزاب .

وبالرغم من هذا كله ، يصبح من غير المجدى أن ننكر أن أعظم خطر يواجه ادب الالتزام هو أن يتحول الى أدب من أجل « الالتزام » (١٩) أو أن نزعم أن العلاقة المتوازنة بين هذه الجانبين قد أرسيت بنجاح فى مجال التطبيق أو تحددت بسهولة فى مجال النظرية . اننا نتحدث هنا عن واحد من أعقد الموضوعات التى تتصل بالالتزام ، وكل ما يمكن أن نضيفه الى ما قاله الكاتب الملتزمون هو أن

(\*) هنرى برجسون ( ١٨٥٠ - ١٩٤١ ) فيلسوف فرنسى أعاد النظر فى المسائل الفلسفية من زاوية جديدة ، وخاصة فيما وراء الطبيعة ، وكانت آراؤه سببا فى جلب ثورة الكنيسة عليه .

( المترجم )

(١٩) انظر تعبير سارتر المشهور « فى أدب الالتزام يجب ألا ينسى الالتزام الأدب فى كل الأحوال » ، وكذلك أيضا مقالته عن « تأميم الأدب » حيث ينبه الى الرواية - سواء أكانت ملتزمة أم لا - هى فى المقام الأول عمل فردى ، وعلى القراء والنقاد أن يقبلوا التسورط المتبادل ، فالأدب مقامرة ، وبدون عنصر المخاطرة يموت الفن .

فكرة الالتزام ما زالت فكرة ناشئة ، وكلما نضجت ستزيدها التجربة ثراء وستتخلص تدريجيا من التجاوزات والأفكار الخاطئة . والتقويم الشخصي لتجارب كل من بيجي وأراجون وسارتر خطوة مستنيرة في هذا المقام ، فالاعترافات غير المتوقعة التي كشفت عنها السير الذاتية لأراجون وسارتر في السنين الأخيرة تظهر لنا أنهما لم يتحررا تماما من « خداع النفس » (٢٠) ولكنهما كانا يضعان الاخلاص والحقيقة فوق أى اعتبار آخر ، وأنهما - اذا أردنا أن نستخدم تعبيرا مفضلا لدى أراجون - كانا يصران على أن يخلفا صورة صادقة لنفسيهما .

( ٢ )

يقوم الدفاع عن الالتزام على افتراضين :

الأول : أن اهتمام المرء بعصره هو مصدر كبير لالهام الفن .

الثاني : أن حرية الكاتب الخلاقة لا تنفصل عن احساسه بالمسئولية

الاجتماعية .

فيما يتعلق بالنقطة الأولى تطلعنا نماذج الماضي على حقيقة هامة وهي أن القيمة الباقية للأعمال الأدبية الخالدة تنبع من تناولها لأحداث تنتمي الى العصر الذي ألفت فيه ، وأنه بقدر مشاركة الفنان في أحداث عصره يكون عمق تفهمه للجوانب الانسانية الخالدة ، ويكون تأثيره - من ثم باقيا وعالميا . وهذا يوضح الرأى الشائع عند بيجي وأراجون وسارتر الذى يمكن تلخيصه على النحو التالى : الموضوعات الخالدة تعبر عن نفسها من خلال ظروف معينة ومحددة . فكما يقول أراجون : « الشعر العظيم خالد لأنه مرتبط بزمن معين » (٢١) ، ويسحب سارتر هذا الرأى على كل الأدب ، مناديا بأن الخلود هو ثواب الذين

(٢٠) « "mauvaise foi" » ، انظر خاصة :

Aragon La Mise à mort ( Paris, 1965 ) ; Sartre, Le Mots (Paris, 1964)

Chronique du bel Canto ( Geneva, 1947 ) P. 25 .

(٢١)

يتخذون مواقف في غرابة عصرنا (٢٢) ، ويضع يبجي المسألة كلها في كلمات قليلة موجزة :

« والخلود ذاته مرده الى الدنيا الزائلة » (٢٣) .

وإذا تركنا جانبا المفهوم الديني لفكرة الخلود ، فان ما يسميه الناس ، بوصفهم مخلوقات فانية ، خلودا هو ما يبقى رغم تقلب الأزمنة والأحوال. ولكن ادب الالتزام يرى أن صفة الخلود تتطلب - الى جانب عبقرية الفنان - اشتراكه في الحياة المحدودة لعصر زائل . فعلى الرغم من كون الحب والكراهية والفضب . الخ صفات مجردة لكل عصر ، نجد أنها تؤثر فينا فحسب حين تتجسد في مخلوقات من لحم ودم ، في رجال ونساء ينتمون الى عصر انساني حقيقي ، ويدبون على رقعة حقيقية من الكوكب الأرضي . وعلى سبيل المثال كان روميو وجولييت عاشقين يمثلان عصرهما قبل أن يكونا رمزا للعشاق في كل زمان كما هم عليه الآن ، وفي مسرحية شكسبير نجد أنه لا تقف في سبيل حبهما عقبات غائمة « خالدة » بل قيم اجتماعية معاصرة لهما لا تعيننا في شيء الآن ، ومع ذلك فمن خلال صراعهما مع تلك التقاليد البالية استطاع روميو وجولييت أن يعبرا عن هذه العواطف الانسانية الأولى التي يعرف بها الرجال والنساء ، في كل حين ، أنفسهم وأهليهم . ونجد مثالا آخر في الشعر الوطني الذي كتب في فرنسا أثناء سنوات الاحتلال الألماني (٢٤) . وليس هناك من شك في أن الأجيال القادمة سوف تنسى الأحداث المحدودة التي أجيحت ثورة شعراء المقاومة في فرنسا، ولكن مادامت هناك مآس قومية فان ثورة هؤلاء الشعراء سوف تحتفظ بصفقتها الخالدة في الهام تلك الأجيال التي تخوض معركة لا تنتهي ضد الظلم . ويلاحظ أراجون أن ذلك كان قدر فيكتور هوجو وشارل بيجي اللذين تبوات

Situations II, P. 15 .

(٢٢)

O'Evres poétiques completes ( Paris, 1948 ) P. 813 .

(٢٣)

(٢٤) يمكن أن يراجع القارئ جانبا كبيرا من اسهام أراجون في كتاب :

Aragon, Poet of Resurgent France by Hanna Josephson and

Malcolm Cowely ( Pilot Press, 1946 ) .

كتاباتها الوطنية منزلة مرموقة في عام ١٩٤٠ على الرغم من أنها كانت نتيجة  
لنكسات وظروف مختلفة .

غير أن جوهر المسألة ، فيما يتعلق بأدب الالتزام ، يكمن في العلاقة بين  
الحرية الخلاقة ( أو حرية الإبداع ) والمسئولية الاجتماعية ، أو بتعبير أرحب :  
يرى أدب الالتزام أن حق الكاتب هو أن يجد حرية لدى المجتمع ، وحق المجتمع  
أيضا هو أن يجد لدى الكاتب احساسا بالمسئولية الاجتماعية والاعتراف بهذا  
المطلب المزدوج وبهذه العلاقة الجدلية هو من صميم الالتزام . ومن المهم أن  
نؤكد على الجانب الاجتماعي في المسئولية لدى أدب الالتزام الفرنسي ، لأن  
جون ماندر في كتابه عن كتاب أدب الالتزام الانجليز - بعد أن يقول لنا بحق  
« ان الالتزام يضرب بجذوره في المسئولية » - يرى أن المسئولية ليست الا  
« مفهوما أخلاقيا » . وهذا الرأي اما أنه فضفاض جدا أو ضيق جدا : انه  
فضفاض لأنه ليس هناك عمل فني لا ينطوي على بعض القيم الأخلاقية التي من  
خلالها يستطيع المرء - كما يقول ماندر - أن يحدد « نوعية » التزام مبدعه .  
وأظن أن الحديث عن « الالتزام » بهذا الشكل الواسع مضلل ، ويستحسن أن  
يطلق عليه « التورط » (\*) ، وهي نقطة سوف أعود إليها فيما بعد حين أناقش  
مفهوم سارتر للالتزام ، ولكن « التورط » ليس وسيلة أدبية على الإطلاق ، بل  
هو حقيقة لا يستطيع أى كاتب أو انسان الفكك منها . ومن ناحية أخرى يعتبر  
رأى ماندر ضيقا جدا لأنه يقصر مفهوم الالتزام على الاخلاص « لفكرة » ، على  
حين يصر كتاب أدب الالتزام الفرنسيون على طبيعة الالتزام المتمردة والعملية في  
كتاباتهم . ويبقى خير مثال على ذلك ، حيث لم يكن راضيا عن المبادئ  
العامة للاشتراكيين أو المسيحيين ، وظلت أعماله تناقش ، دون انقطاع ، أحداث  
العصر كما يراها اشتراكي ومسيحي ، وخاصة في أحداث دريفوس ، حتى وصفه

---

(\*) يقصد الكاتب بتعبير « التورط involvement » الانسياق

اللاارادى ، أو الذوبان في حركة المجتمع دون وعى ، على عكس الالتزام الحق  
الذى هو اعتراف واع بالتورط ، وسوف يشرح ذلك بعد قليل كما أشار .  
( المترجم )

أحد النقاد بأنه « صحفي يشك في الأعداء الجارية » (٢٥) . ونجد هذه الطبيعة المتمردة في معظم أعمال سارتر أيضا . وأحيانا أخرى يثير موضوعات الساعة التي ما تزال محل جدل ، وأحيانا أخرى يثير موضوعات أخلاقية أساسية على ضوء مشاكل العصر . ومن ثم يصف أراجون أعماله بأنها أنشودة باقية تعيننا على الاحتفاظ بإيماننا في السعادة الانسانية :

سأغنى سأغنى سأغنى

حتى يصير الشبح انسانا

كما يبارك يوم الأحد بقية الأسبوع

وكما يضمن الأمل على الحقيقة حلوة (٢٦) .

يشكل كل هذا أكثر من « مفهوم أخلاقي » غائم ، لأنه يتضمن وجهة نظر اجتماعية محددة وواضحة ، ليست بالضرورة هي وجهة النظر الصائبة ، ولكنها على كل حال جزء لا يتجزأ من الالتزام ، بحيث يصبح الالتزام بدونها عبثا . ويتبين أن نؤكد على أن المسؤولية الاجتماعية هنا ليست مرادفا للدفاع عن نظام اجتماعي معين حتى لو كان المرء على وفاق معه ، لأن ذلك سيفتح الباب لنوع من الأدب الغث الموحى به الذي يهمل من غير اقتناع للنظام ، كالرواية التهذيبية التي مضت غير مأسوف عليها ، في العصر الفيكتوري بانجلترا والجمهورية الثالثة بفرنسا أو في عصر ستالين بروسيا . ولا بد أيضا أن يكون الاحساس بالمسؤولية الاجتماعية ، كما يرى أدب الالتزام ، احساسا تقديرا ، لأن هدف الالتزام ليس اعتناق الأوهام بل تحطيمها ، ولأن فضح القيم الزائفة يعد خاصية هامة من خصائصه . وفي هذا المقام يتجلى لنا منهج أراجون في تحويل المسارات الثقافية للحركة الشيوعية ، ومما يحسب له أنه لم ينتظر موت ستالين كي يؤيد المحاولات الصادقة ، على قلتها ، لاعادة بعض النقد البناء الى الفن السوفيتي بدل أن يقتصر على الشكل النمطي الذي يمدح النظام . ولقد مضى خطوة أبعد

Maurice David : Initiation à Charles Péguy ( Paris. (٢٥)

1946 ) PP. 21 — 2 .

Les Poètes, P. 161 .

حين وقف صراحة بجانب الاتجاهات المتمردة في الأدب السوفيتي ، ففي حديث القاه عام ١٩٥٩ في مجموعة من الشباب الشيوعي ذكر سامعيه بأنه « ليس هناك نور بدون ظلال » وأن كتابا لا يحتوى على صراع ، أو يحتوى على صراع يسوى في النهاية لمصلحة النظام « لا يستحق أن يفتح » ، ثم مضى قائلا :

« ان كنتم تتوقعون أن تزودوا بالصور الجميلة المطمئنة التي لا تثير في عقولكم أسئلة ، والتي كتب عليكم أن توافقوا عليها سلفا ، فلا تتوقعوا مني شيئا . ان الأدب الذي يأخذ على عاتقه أن يسوى كل المشاكل الصعبة في بضع مئات الصفحات ينتمى الى عالم آخر يعرف شيوعيا باليوتوبيا ، وليس هناك ما هو أخطر من اليوتوبيا . انها تهددنا للنوم وحين يوقظنا الواقع نصبح كالسائرين نياما على قهقهة السطوح حيث نجد انفسنا نهوى فجأة الى الأرض » (٣٧) .

وأخيرا أمن الحق أن يرفض الفنان « التسوية أو الحل الوسط أو المصانعة » ، ويرفض التعامل مع الأوساط غير الأدبية اذا كان يريد أن يحافظ على نزاهته ؟ ظهرت وجهة النظر هذه أول ما ظهرت في مجتمع مفسخ من قته الصراعات الطبقية ، وشاعت بيننا منذ النصف الثاني من القرن الماضي ، ولكنها تحتوى في داخلها على أمرين متناقضين : فعلى حين تعبر عن رفض قاطع للعالم كما هو ، واعراض مخلص عن أن يصبح الفنان شريكا للزمرة الحاكمة الكاذبة ، نجد أنها - في أحسن الأحوال - تمثل استنكارا فرديا لا تأثير له . ان الالتزام الذي يؤكد على العلاقة الوثيقة بين الأدب والجمهور الذي من أجله أنشئ ، يساعدها على التقلب على التناقض السابق : فالكتاب الملتزم يعلم أنه ، في

---

(٢٧) J'abats mon Jeu, P. 136 ، وأنظر أيضا رفضه لليوتوبيا في نهاية كتاب History of USSR وخاصة الفقرة التي يعلن فيها أن اليوتوبيا « ضارة جدا بسبب الاحتمالات الواهمة التي تضررها ، ولأنها في كل خطوة ترفع صورة مزيفة على عكس الواقع ، وتؤدي الى التخاذل من خلال فقدانها الموازنة بين الأمل والعمل ، ويمكن القول أن اليوتوبيا مفرق رهيب للاضراب ، ووسيلة اغراء أشد رهبة للطبقة العاملة » ( ط ١٩٣٦ ) ص ٦٤٧ .

المجتمع الحديث ، لا بد أن ينحاز حتماً الى احدى القوى الاجتماعية ضمه الظلم .  
أنه يرفض أن يستسلم للنظام ، ولكن تمرده جزء من حركة أوسع ، حيث يصير  
الأدب بالنسبة له - كما يقول سارتر - « مهنة نضال مكتملة » (٢٨) .

### ● مفهوم سارتر للالتزام

اننا في انجلترا ، كما يدعى ماندر ، « قد تبيننا مصطلح سارتر ، وتجاهلنا  
أساسه النظرى تجاهلا كبيرا » . وليست متأكدا تماما من اننى أوافق ماندر  
حين يضيف قائلا « ربما تبدى لنا الأيام أن تجاهلنا كان خيرا خافيا على  
مداركنا » (٢٩) . وبالرغم من أن نظريات سارتر محل جدل غالبا ، وأن  
« الأساس النظرى » ليس ثابتا كما توحى بذلك عبارة ماندر - لأن سارتر كان  
كثير التنقيح له على مر الأيام وبصورة درامية أحيانا - بالرغم من ذلك كله ،  
أجد نفسى غير راض عما سماه ماندر « التندجيل الأنجلوساكسونى » (٣٠) .  
واحد أهداف المقالة الحالية أن تبين أن الالتزام ليس رد فعل عشوائيا أو  
غريزيا ، ولكنه وسيلة نقادة وصالحة للإبداع الفنى ، واننا نستطيع أن نستفيد  
كثيرا من التجربة الفرنسية سواء منها النظريات الأدبية بكل ما فيها أو الأعمال  
التي تقف شاهدا عليها .

يعتقد سارتر أن الالتزام كامن فى الكتابة حين يقول : أن تكتب يعنى أن  
تتحدث وأن تتحدث يعنى أن تكشف عن جانب من العالم بهدف تغييره ، الأدب  
اذن هو نتيجة لموقف من العالم ، سواء كان هذا الموقف عن وعى أو عن غير  
وعى . والكاتب الملتزم يختلف عن الآخرين ليس لأنه « متورط » فى العالم ،

Situations II, P. 185 .

(٢٨)

The Writer and Commitment, P. 11 .

(٢٩)

(\*) يعنى الكاتب هنا بالتندجيل الأنجلوساكسونى التجريب الشخصى  
دون الاعتماد على نظريات علمية صحيحة ، وهجوم ماندر هنا يعنى أن سارتر  
ومن تابعه من الفرنسيين والانجليز قد بنوا معرفتهم بالالتزام على ممارساتهم  
وخبراتهم الخاصة ، وليس على أسس وقواعد ثابتة كما تفعل العلوم التطبيقية .  
(الترجم)

بل لأنه على وعى به ، لأنه « . . . يجتهد في أن يتحقق لديه وعى أكثر ما يكون  
جلاء وأبلغ ما يكون كملا من كونه ( متورطا ) (\*) ، أي عندما ينقل التزامه من  
المستوى التلقائي المباشر الى مستوى الوعي » (٣٠) .

ونقطة الضعف الرئيسية في هذا التعريف الرائع هي أنه لا يفرق بوضوح  
كاف بين « التورط » ( الذي لا يستطيع الكاتب تجنبه ) ، و « الالتزام »  
الحق ( الذي هو اعتراف واع بالتورط ) . ويصبح هذا التعريف أكثر أهمية  
حيث يعيننا على تفسير الحملة الغريبة المتحمسة التي شنها سارتر والآخرين  
من أجل الالتزام . فإذا كان الالتزام شائعا وحتميا فلم اضاءة الجهد واراقة  
المداد من أجل الدعوة اليه ؟ والجواب على هذا التناقض البادى في تعريف  
سارتر وفي حملته الحارة له هو : أن التورط ، وليس الالتزام ، هو الأمر الحتمى  
وأكثر من ذلك أن الكتاب ليسوا على وعى بهذا بصورة أتوماتيكية ( ومن ثم  
كانت الحاجة الى تذكير الكتاب به ) . ويلقى سارتر باللوم على أمثال هؤلاء  
الكتاب ويذكر « كسلهم العقلى » ورفضهم مواجهة الحقائق . . الخ . وربما  
كان هذا صحيحا ، ولكن الحقيقة أن الخلط في هذا الموضوع ذو أصول تاريخية  
محددة ، انه جانب من الهجوم الشامل على الطبيعة النقدية للأدب ، هذا الهجوم  
الذى بدأ في القرن التاسع عشر وانطلق من فكرة خاطئة ، بغض النظر عن  
محاولات التعبير عنها بصور مختلفة وعن اخلاص الكثير من معتنقيها ، وهذه

(\*) يحاول المؤلف جاهدا أن يفرق بين « التورط Involvement

و « الالتزام Commitment » فالتورط هو مشاركة جبرية لا ارادة لنا فيها،  
ويضرب سارتر مثلا بعبارة بسكال المشهورة « نحن مبحرون » أي ليس لنا  
خيار في السفر بالبحر ، اذ هو أمر لازم وحتمى ، وكل الذى نملكه هو اختيار  
السفينة . وبهذا المعنى - كما يقول سارتر - يفقد الالتزام كل قيمته ويهبط  
دفعة واحدة الى أشد الأمور ابتذالا ، الى علاقة الأمير بالعبد . أما الالتزام  
الحق الذى يعنيه سارتر فسوف يتضح لنا من الفقرة التالية .  
انظر ما الأدب ؟ ص ٩٢ - ٩٤ .

( المترجم )

Situations, II, P. 124 .

(٣٠)



الفكرة هي « الفن شيء مختلف أشد الاختلاف » . وهؤلاء الذين يخشون مغبة التصوير الصادق للواقع لن يرضيهم شيء اللهم إلا أن تذيب فكرتهم عن أن الفن يتحرك في عالم خاص به .

وقيمة التعريف الملتزم كإمانة في رفضه لهذا التفسير السطحي الهروبي وفي تذكير الكتاب بأنهم لا يستطيعون الفكك من الانتماء الى عالم الانسان . وعلى هذا يحمل الالتزام في طواياه من الوسائل ما هو كليل باظهار زيف تلك الكذبة المنافقة واجلاء الحقيقة التي طمستها قوى اجتماعية معينة عمدا . وتكون النتيجة العملية لهذا النوع من الالتزام أن الكاتب ينظر الى نشاطه بوصفه **مواطنًا** ، كما ينظر اليه على أنه جزء من عمله **كاتبًا** ، ومن ثم يكون في موقع أفضل لتوجيه تأثير عمله بدلا من تركه نهبا للمصادفات ( ولا يعني هذا بالضرورة أنه سينجح في كل الأحوال ، لأن هنا يتوقف على درجة التزامه ونوعيته ) ، وعندئذ فقط تكون « عملية » الكتابة عملية واضحة .

ولا تأتي أصالة مفهوم سارتر للالتزام من كونه يقدم تعريفا جديدا للأدب بقدر ما تأتي من زعمه بأنه الشكل الوحيد لأدب خال من خداع النفس . انه تحد هائل ومؤثر ، حيث يصبح بالنسبة للكاتب طريقا جديدة تجاه مسؤوليته وتجاه موضوع الحرية . ويعتقد سارتر أن الكاتب الملتزم يواجه صراحة المشكلتين الأساسيتين الكامنتين في الخلق الأدبي ، وهما على التحديد : **لماذا يكتب ؟ ولن يكتب ؟** وهما عنوانا فصلين في كتابه « ما الأدب ؟ » . فضلا عن ذلك ، فان الكاتب الملتزم عند سارتر ليس له من موضوع سوى **الحرية** ، ما دام يتوجه بالحديث الى رجال أحرار . وليست الحرية هنا بمعناها العام ( حيث تكون شعورا مجردا خاليا من أى مضمون ) ، ولكنها الحرية المحددة التي يحاول الانسان اكتسابها والحفاظ عليها في كل مرحلة من مراحل تطوره التاريخي . ولكي يوضح سارتر ما يرمى اليه يضرب مثلا ربما كان صالحا الآن أكثر منه في الوقت الذي كتب فيه سارتر هذا الكلام حيث يقول : ليس بالإمكان كتابة كتاب جديد لتبرير فقدان الحرية ، ومن ثم فانه من المحال أن توجد رواية جيدة.

عن اليهود أو الزوج . ولقد انتقدت أيريس مردوك (\*) سارتر على هذه المقولة معتقدة أن حماسه قد دفعه الى الافراط حين أشار الى أن الكاتب « التقدمي » وحده هو القادر على إنتاج أدب جيد . وصحيح أن سارتر كان غالباً ما ينزع الى المغالاة في الدفاع عن قضية يعتنقها ، وأنه كان في فترة ما من أنصار ما تنسبه اليه أيريس مردوك ، ولكن لا داعي لأن نقع في نفس الخطأ من أجل أن نثبت أن رواية تجهر بمعاداة السامية أو الزوج لا يمكن أن تكون عملاً فنياً عظيماً . ومهما تكن القيمة النظرية للتحليل السارترى فإن تحديده العملي للكتاب الذي جاء في صرخته : « أروني رواية واحدة جيدة كتبت ضد اليهود . . الخ » لم يرد عليه أحد بنجاح .

وأكثر من هذا يكون الكاتب رجحياً قحاً غير أن عمله الفني سوف يعكس بالتأكيد زيفاً يشي بأرائه الخاصة المتحيزة : فالروائي الذي يصور اليهود أو الزوج على أنهم أشرار لا بد أن يفشل على المستوى الجمالي ، لأن شخصياته ستكون رسماً كاريكاتورياً فجاً يستحيل تصديقها ، فإن صورهم على أنهم أناس لهم حسناتهم وسوءاتهم فانه يقوض بالضرورة دعائم المشكلة العنصرية التي تنهض على اعتقاد كاذب بأن الأجناس « الأقل شأناً » لا تملك أية حسنات .

ومهما يكن من شيء فإن نقد أيريس مردوك يساعدنا على أن نتذكر أن هناك طريقتين لتفسير أدب الالتزام : طريقاً ضيقة تنفي عن الفن أية قيمة حقيقية الا اذا حمل في جعبته أفكاراً « جيدة » ، وطريقاً واسعة تؤكد على أن الفن بطبيعته له تأثيره الايجابي في حملنا على التفكير والنظر الى الواقع من زاوية مختلفة ، وأن الفن الملتزم له ميزته الكبرى وهي أنه يحقق وظيفة الفن كله بطريقة واعية . والحق أن سارتر نفسه بدأ حياته الأدبية باعترافه بالتفسير الضيق ، ولكن نظرتة وآراءه في المراحل الأخيرة من حياته أصابها تحول ملحوظ

---

(\*) Iris Murdoch روائية وفيلسوفة بريطانية ولدت عام ١٩١٩ ، وتتضمن أعمالها الروائية : الجرس ( ١٩٥٨ ) ، الرأس المقطوعة ( ١٩٦١ ) ، الأحمر والأخضر ( ١٩٦٥ ) ، هنري وكاتو ( ١٩٧٦ ) . الخ .  
( المترجم )

نرحب به (٣١) . فلم يعد الالتزام ينظر اليه على أنه أمر مطلق ينبغي على كل الكتاب الامتثال له واعتناقه ، ولكن على أنه صفة تضاف على الأدب وعيها ووضوحا .

● رحلة سارتر من « ما الأدب ؟ » الى « كلمات » :

لن تكون محاولتنا فهم الأدب الملتزم أو أدب الالتزام كاملة الا اذا تعرضنا لكتاب جان بول سارتر « ما الأدب ؟ » . وعلى الرغم من جوانب تصور الكتاب والأحكام المتعسفة التي قد نختلف مع مؤلفه فيها ، فان مقالة سارتر تعد بحق انجيل الالتزام في الأدب الفرنسي ، كما انها تعد ايضا المحاولة الجادة الأولى لتعريف الالتزام . ومصطلح الالتزام ليس مصطلحا سارتريا في المقام الأول ، بيد أن سارتر طوره وأثراه بكتاباتة الأبداعية والنقدية بحيث أضفى عليه الحياة والطبيعة العملية النافعة .

ويمكن أن نقسم كتاب « ما الأدب ؟ » الى قسمين : قسم نظري ، وقسم تاريخي . والقسم النظري أكثر متعة وإثارة من القسم التاريخي ، حيث تنصب مناقشة سارتر النقدية على تعريف الكتابة بأنها نشاط اجتماعي لأنها تنبع من ارادة الكاتب الاتصال بالناس ، ومن محاولته تغيير العالم . ومن العسير أن نختلف مع سارتر في الجزء الأول من مقولته هذه من أن الأديب يسعى للاتصال بالناس ، لأنها بديهية لا خلاف عليها ، فسارتر غالبا ما كان يقيم مناقشته على مثل هذه البديهيات الواضحة بهدف استخلاص النتائج المنطقية والعملية الكامنة

(٣١) كما تعودنا مع سارتر ، لا ينبغي للمسءء أن يتحدث عن تغير في افكاره ، بل عن تفاوت جذري في التأكيد عليها عبر رحلته الأدبية . وعلى سبيل المثال فان نظرتة الواسعة التي اعترت تفكيره في المراحل الأخيرة من حياته ، كانت لها مؤشراتنا في كتابه « ما الأدب ؟ » وخاصة في مقولاته التي تبرهن على أن وصف أى جزء من السلوك الانسانى تزيد من تفهمننا له ، ومن ثم فان لها « تأثيرا مطهرا » .

فيها . انه يجبرنا على الرجوع للمسلّمات اولا حتى ننظر فيها باستمرار ونعيد تقويم ما بها من حقائق نسلم بها ابتداء . وهنا تكمن براعة سارتر .

وخلاصة ما يرمى اليه سارتر في هذه المقالة أن اللغة هي وسيلة اتصال بالطبع ، مما يقودنا الى التساؤل عن المضمون ( ماذا تريد أن تقول ؟ ) وعن المسؤولية ، وكلا الأمرين عماد لأدب الالتزام . يقول سارتر :

« غاية اللغة أن توصل . . أن تذيب على الآخرين النتائج التي وصل اليها المرء . . فحين أنكلم أكشف عن الموقف . . أكشف عنه لنفسي وللآخرين من أجل تغييره » (٣١) .

وليس يكفي - لسوء الحظ - أن نقف عند هذه النقطة حتى نتبين طبيعة الكتابة . فهل الأدب حقيقة يهتم بتوصيل « النتائج » كما يرى سارتر ؟ أم أن المرء أن ينظر اليه على أنه دعوة حارة من الكاتب ؟ على أنه دفاع عن قيم معنوية ؟ يقول سارتر بعد ذلك :

« ان العمل الفني غايته في ذاته . . هو قيمة لأنه دعوة حارة » (٣٢) .

قد يبدو بين المقولتين السابقتين بعض التعارض والغموض مما دفع سارتر الى أن يثبت ، بتحديد واضح ، أن النثر وحده يمكن أن يكون ملتزما ، وأن كل الفنون الأخرى بما فيها الشعر غير صالحة لأداء أية وظيفة ثورية ، لأنها تتعامل مع الواقع من خلال طرق غامضة ملتوية ، بدل أن تخوض فيه مباشرة عن طريق الكلمات ( اللغة ) . ونستنتج من ذلك أن الفرق بين الشاعر والنائر في رأى سارتر هو : أن الشاعر حين يستخدم اللغة فإنه يستخدمها بوصفها غاية في ذاتها مثلما يفعل الموسيقى مع الأصوات ، والرسام مع الألوان والظلال ، أما النائر فإنه يستخدم اللغة بوصفها مجرد « علامات » تساعد على تحديده الأشياء حولنا حتى نستطيع التعامل معها بسهولة . ان النثر وحده هو الذى يدفع الى الفعل لأنه قادر على تفسير النشاط الانساني وفهمه ، انه يجلو

أمور الحياة التي على الإنسان المتاصر أن يواجهها وقد ازدهر استقراره على  
الفعل . وقد طامن سارتر من غلواء آرائه في مقالات ومقالات ، فوصفها عن المروءة  
بأنه شكل من أشكال النشاط الإنساني ، وكان هذا تقريبا ملحوظا خصوصا سطوره  
في كتابه « ما الأدب ؟ » .

أما فيما يتعلق بغرض الكتابة وتعريفها بأنها محاولة « لتغيير العالم »  
فربما كان من الأفضل أن يستفيد من تعريف أكثر تحديدا (٣٤) . ألم يكن من  
الأجدي أن يتحدث سارتر عن تأثير الأدب بدلا من الحديث عن غايته ، وأن يقول  
أن التأثير الحقيقي للفن العظيم هو أن يدفعنا إلى إعادة تشكيل حياتنا ؟ (٣٥)  
فاذا استقرنا التاريخ وجدنا نماذج صالحة على ما نقول . وسارتر  
نفسه يذكر لنا كتاب عصر التنوير الذين كان تأثيرهم على زمانهم من الوضوح  
والحسم بحيث لا يدع مجالاً للشك في صحة ما نذهب إليه ، ولكن آراء سارتر  
سرعان ما يعثرها التسرع والتعميم في حكمه على أسلافه من العصور الأخرى ،  
بدلاً من التقويم الموضوعي لدورهم الحقيقي في تصوير عصرهم ونقده . إن  
حكمه على القرن السابع عشر في فرنسا - بصفة خاصة - قد بنى على فكرة  
تقليدية مسبقة بأنه كان عصر نظام واستقرار ، وهذا تصور لا يقبله أحد  
اليوم ، وكذلك اتهامه الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر بأنه كان « أدب  
خيانة » ( باستثناء أدب فيكتور هوجو ) ، وهذا اتهام لا يأخذه أحد مأخذ الجدل

(٣٤) تعبير « لتغيير العالم » الذي غالبا ما يستخدمه سارتر هو صدى  
لقولة ماركس الشهيرة « إن الفلاسفة قد فسروا العالم حتى الآن بطرق شتى ،  
ومع ذلك فالمطلوب هو تغييره » ويعني سارتر عادة « بالتغيير » ثورة سياسية  
 واجتماعية بكل ما يعنى ماركس ، وأحيانا يعنى به اصلاحا جزئيا بسيطا .  
إن بإمكاننا أن نثبت صحة مثل هذا الافتراض عن طريق الدليل الاستقرائي  
والدليل الاستدلالي .

(٣٥) غاية الأدب الملتزم أن « يغير العالم » بالتأكيد ، ولكن لا يصدق هذا  
على كل الفنون . والقضية التي يثيرها سارتر هي أن الأدب الملتزم يضع لنفسه  
غاية واعية تكون كامنة في طوايا أي عمل فني .  
( ١٠ - في النقد والأدب )

الآن . لقد بنى حكمه في كلا الأمرين على معرفة تاريخية غير صالحة وغير كافية (وهو خطأ لا يفتقر من مفكر لم يكن يميل من التأكيد على أهمية دراسة التاريخ) وعلى رأى ما زال ماثرا للجدل وهو أن الالتزام في كل زمان اذا لم يشارك في الأحداث السياسية بنفس الشكل المباشر والمتطرف لا يكون التزاما على الاطلاق (٣٦) . ان القسم التاريخي في كتاب سارتر « ما الأدب ؟ » هو اضعف اجزائه ( ونم يفب عن سارتر ذلك ) (٣٧) . ومن الخطأ اعتباره مثالا كاملا على النقد الأدبي الملتزم . ولكن ، لحسن الحظ ، هناك دراسات أخرى يمكن أن تكون نماذج جيدة للنقد الأدبي الملتزم ، ومن هذه الدراسات :

— دراسة سارتر لفلوبير التي وضع فيها بمختلف الطرق كيف تأثرت شخصية فلوبير بأيدولوجية عصره .

— دراسة أراجون لستندال التي ركزت على الصفة السياسية لكتابه *Le Rouge et le Noir*

— دراسة بيجي لكورني الذي اعتبره واحدا من فئة قليلة من الشعراء العظام الذين نجحوا في مزج الشعر بالفلسفة .

أما الدليل الاستدلالي فنجده عند سارتر أيضا ، وان جاء متأخرا حين قال في المؤتمر الدولي للكتاب المنعقد في لينينجراد عام ١٩٦٣ : ان الفنان شاهد على عصره الى حد أنه يعكس جميع مشكلاته ، ثم يضيف قائلا :

« في مثل هذه الظروف لا نعلق كبير أهمية على ادعاء الأدب بأنه ملتزم ، لأن الالتزام وارد على كل حال نظرا لأن « الجماعة » تعنى ، الى جانب أشياء

---

(٣٦) يجب أن أكرر أن الالتزام هو فكرة وليدة للقرن العشرين لأنه يلائم ظروفها محددة فيه . وليس من المعقول في شيء أن نتوقع معرفة كتاب العصور السابقة به ، لان ظروفها كانت غير معدة لذلك . وأوجه الشبه بين القرن ١٩ والقرن ٢٠ هي أن كليهما كان عصر تغيرات كبيرة .

(٣٧) يعترف سارتر بأن تحليله التاريخي كان متسرعاً وسطحياً ، غير أنه يعزو هذا الى انشغاله بمهمة جليلة وهي مهمة تعريف الأدب .

أخرى ، أننا جميعا مهددون بالفناء في حروب نووية . . . وليس يعنى هينينا بالضرورة أن الكاتب ينبغي أن يتناول الحرب النووية ، بل يعنى أن الإنسان المهدد بالموت كالفئران لا يمكن أن يكون صادقا كلية إذا قصر قصصائه على التغنى بالطيور . ومن ثم فإن بعض جوانب العصر لا بد أن تفرض نفسها على العمل الفنى بصورة أو بأخرى » .

ان فكرة « الجماعية » هذه قد مكنت سارتر من أن يجعل الالتزام مستترا وكامنا في الأدب كله بدل أن يكون الالتزام وجهة نظر أيديولوجية صارخة كما فعل في سنة ١٩٤٧ .

ولكن أساس القسم النظرى الذى انطلق منه كتاب « ما الأدب ؟ » هو أنه ليس هناك أدب بدون جمهور . ان طبيعة العمل الفنى تتحدد بناء على الجمهور ، وإذا كنا لا نكتب اليوم مثلما كان يكتب شكسبير وراسين فذلك لأن جماهير القرن العشرين تختلف تاريخيا واجتماعيا . فضلا عن أن الأديب في نظر سارتر مستهلك وليس منتجا ، ان المجتمع ينفق عليه ويرعاه ، فإذا كان في مجتمع طبقي فمعنى هذا أن يكون ربيب الطبقة الحاكمة التى سوف يصطدم بها إذا هو حاول كشف حقيقة الحياة . ومن ثم كان عليه أن يقرر ويختار لمن سيكتب . وهذا الخيار تفرضه عليه متطلبات الفن لا الاعتبارات الأخلاقية أو الأيديولوجية وعندما يكون الصراع الاجتماعى حادا والخيارات غير محددة ( بالنسبة للكاتب أنفسهم ) يعكس الأدب هذا الصراع حتما ، وتظهر عليه آثار المأساة ( والرومانسيون في القرن التاسع عشر مثال على ذلك ) .

وحتى في عام ١٩٤٧ واجهت سارتر صعوبات في اختيار نوعية الجمهور ، ولذا تحدث عن « جمهور فعلى » للكاتب الملتزم . وكان هذا نوعا من التعقل والحكمة غلب على آراء سارتر المتعسفة بوصفه ناقدا للنظام البرجوازي لم تسترح نفسه لمساندة الحزب الشيوعى . فرأى سارتر أنه إذا لم يصغ المستغلون والمستغلون لصوت الالتزام ، فعلى أدب الالتزام أن يتوجه الى جمهور متخيل ، الى جمهور يأمل أن يوجد في يوم من الأيام سواء حين تتخلى الطبقة العاملة عن المبادئ الشيوعية أو حين تطيح بطبقة المستغلين . وأدت تلك الصفة

المخالية الضرورية « للجمهور الفعلي » سارتر الى أن يخلص الى تصور سائد لأدب الالتزام كان دائم التعديل له كلما زاد انخراطه في الحياة الاجتماعية والسياسية دون أن يتخطى عن استقلاله علي الاطلاق . وقد عبر في لقاء صحفي معه عن سعادته لكونه مقروءا لدي العامة حين قال :

« لقد غيرت جمهوري ٠٠ والآن أتلقى رسائل من عمال وسكرتيرات .  
وتلك الرسائل هي أكثر رسائل القراء أهمية » (٣٨) .

وأهم نقاط الضعف في كتاب « ما الأدب ؟ » من وجهة نظري ، هي أن منهجه قائم غالبا على تصور مجرد لطبيعة الكتابة ، أو بتعبير سارترى ، أن جوهره يسبق وجوده . وعلى الرغم من أن نقطة الانطلاق عند سارتر هي الطبيعة الاجتماعية للأدب فانه يميل الى استخلاص « الخط » الأدبي من الجوهر المثالي للأدب ، وليس من الموقف الاجتماعي المحدد للكاتب ، ومن ثم يفضي به هذا الصنيع الى المبالغة في قيمة هذا الأدب . انه يقول ان الكتابة « وظيفة اجتماعية » ، وهذا صحيح ولكنه في بعض الأحيان يعطى انطبعا بأنه يعني الوظيفة الاجتماعية دون منازع . والخطر المحقق من هذا المنهج هو : أولا كونه يحط من قيمة الالتزام لأنه يلمح الى أن الكاتب لا يغير حياته أبدا ما دام أهم شيء عنده أن يتعامل مع الكلمات بنجاح ، وثانيا من كونه يقود بسهولة الى الرأي المعارض الذي يتطرف فيذهب الى القول بأن الأدب يصبح لا قيمة له على الاطلاق بمجرد أن نقف على حدوده الحقيقية في مجال التطبيق . وهذا بالضبط ما حدث لسارتر . فقد أتى عليه حين من الدهر كان يندد بالخداع الأدبي ويرفض كهنوت الأدب ، كما فعل بالتحديد في كتابه « كلمات » ، ولكنه ذهب الى أبعد من هذا حين مضى يؤكد على أن معظم الفن والأدب الغربيين مضيعة للوقت في عالم يخيم عليه شبح الجوع (٣٩) .

(٣٨) مقابلة صحفية مع صحيفة Le Monde ، أعيد نشره في مجلة Encounter عدد ١٢٩ ( يونيو ١٩٦٤ ) ص ٦١ - ٦٣ .

(٣٩) أعتبر سارتر أن جانبا كبيرا من الفن والأدب في الغرب ترف لا مبرر له ، وكانت صرخته المتحدية ، في هذا المقام ، هي : « هل تعتقد أن قارئاً من بلد فقير يستطيع أن يقرأ الآن روبرت جرييه » ( من المقابلة الصحفية معه في المرجع السابق ) .



وانه لأمر مشير حقا أن نجد ناقدا ماركسيا مثل ارنست فيشر Ernest Fischer يجيب على هذا الهجوم بطريقة غير مباشرة حين يقرر في كتابه « ضرورة الفن The Necessity of Art » انه - على الرغم من أن الأدب لا يمكن أن يتجنب موضوعات كالمجاعة والفقير والجهل - فمن الخطأ أن نتوقع من الأدب أن يعالج هذه الموضوعات معالجة جمالية خالصة لأن ذلك سوف يؤدي الى أحد أمرين : المبالغة في اعلاء قدرة الفن ، أو المبالغة في الحط منها . وما يعنيه فيشر هو أن حل مشاكل العالم هو موضوع اهتمام كل البشر بما فيهم الكتاب ، ولكن دور هؤلاء الكتاب ليس دورا متميزا ، أنهم لن يستطيعوا تغيير العالم لمجرد أنهم كتاب ( وهذا ما يقصده فيشر من المبالغة في اعلاء قدرة الفن ) ، بل بوصفهم كتابا يثرون باسهامهم حركة نضال أكثر اتساعا . كما أن رسالتهم ليست مجرد لعب مترف بالكلمات ( وهذا ما يقصده فيشر من المبالغة في الحط من قدرة الفن ) ، لأن مهمتهم في تغيير العالم تتطلب نشاطات متعددة تشمل الحديث والغناء والكتابة والرسم .

وليس بأقل اثارة من ذلك أن نجد انهما موجهها الى سارتر يجرى على قلم ناقدة ماركسية اخرى تدين سارتر بأنه متبع « لليسارية الجمالية » ، وهو تعبير يستدعي الى الأذهان المعنى السياسي « لليسارية » الذي صاغه لينين كي يصف به الذين يفرطون في تبسيط الواقع والذين لا يسيرون على « الصراط المستقيم » . والناقدة موضع الحديث هي كريستين جلوكسمان Christine Glucksman التي كتبت تقول في مجلة « النقطة الجديدة Nouvelle Critique » (٤٠) : ان يسارية سارتر تكمن في خلطه بين الفعل والفعل الأدبي ، وفي اعتقاده الساذج بأن الثورة ستقوم من خلال اللغة ، وقد قاده هذا - في زعمها - الى أن يبنى الالتزام خالصا على مضمون أيديولوجي صارخ وأن يسقط من الحساب كل فن غير ملتزم التزاما واعيا .

وربما كان من الظلم أن نزع من سارتر - حتى في كتابه « ما الأدب ؟ » - كان ساذجا وحزيبا الى هذا الحد ، ويصبح من العسير أن نتفق في الرأي مع

الناقدة المذكورة حين تذهب الى القول بأن سارتر ظل « يسارياً » في المقام الأول على الرغم من التغييرات التي طرأت على أفكاره خلال رحلة حياته (٤١) .  
ألا تبالغ الناقدة كثيراً في تصوير نوبات الغضب الطارئة ، والتي لم تكن من حُصائل سارتر ، التي اعترته حين أدان الأدب بأنه « لا شيء » كرد فعل لاعتقاده الأول في أن الأدب هو « كل شيء » ؟ فضلاً عن ذلك ، ألم تفهم كتابه (كلمات) حق الفهم ؟

ان هذا الكتيب ، الذي كان مفاجأة أدبية مذهلة في نهاية عام ١٩٦٣ (٤٢) ، يحطم بصورة درامية صورة سارتر بوصفه كبير كهنة الالتزام ، ويكشف لنا عن تشاؤمه المرير نحو ما نلغقه من أهمية كبرى على الكلمات ، وعن هجومه الساخر على ما يسمى « الوصاية » الأدبية . وعلى الرغم من أن هذا الكتيب يتناول أساساً حياة المؤلف في طفولته ، فإن الصفحات الأخيرة منه تعليق صريح لا هوادة فيه على العلاقة بين أوهامه في الطفولة وسلوكه بعد المراهقة حتى مرحلة متأخرة من حياته . انه يطلعنا على أن إيمان الطفل « جان بول » بالقوة السحرية الثورية للكلمات لم يتخل عنه في الواقع وهو رجل ، ولكنه نظر اليه من منظور جديد . فعرضه **للالتزام باعتباره مطلقاً أخلاقياً** كان نتيجة الحاح وجهة نظر دينية عميقة عليه ، ولكنها الآن - وقد بلغ تمام النضج - تتفتح ، بمهارة ، قناع الفلسفة الاجتماعية السياسية . لقد تخلى عن الاله الأب والاله الأبن ، ولكن الروح القدس نجحت في أن تتمكن منه وأن توحى اليه بأفكار زائفة عن « وصاية » خاصة وعن « كهنوت » للأدب . فبعد أن يصف سارتر

(٤١) فعلى سبيل المثال تتهم سارتر بأنه لم يتغير لانه ، بالرغم من أن اجاباته لم تعد كما كانت ، فانه مستمر في القاء نفس الأسئلة (مثلاً : ما مكانه الأدب في البلاد النامية ؟ ) ولكن أوليست أسئلة سارتر أسئلة لا محيص عنها ؟ أوليست شجاعته في الاهتمام بالدروس المستفادة من التجربة والحياة هي النقيض تماماً من « اليسارية » ؟

(٤٢) نشر أول ما نشر في مجلة Les Temps Modernes ، عددي أكتوبر ونوفمبر من عام ١٩٦٣ ، ثم في كتاب سنة ١٩٦٤ ، وطبع بعدها مراراً .

كم ظل أسير هذه الأوهام يقول لنا ببساطة متناهية : « لقد تغيرت » . ثم يضيف هذا التفسير الساطع :

« لقد خلعت عن نفسي كهنوت الأدب وابقيت على شارته . . . فما زلت أوّلف الكتب وسوف استمر في الكتابة ، لأن الكتب مكتوبة ولها فوائدها على كل حال . وان الثقافة لا تنفد احدا أو شيئا ، ولا يمكن ان نجد تبريرا للمرد من خلالها ، ولكنها نتاج الانسان . . . وفي مرآتها النقيضة وحدها يجد نفسه » (٤٣) .

يوضح هذا أن التزام سارتر لم يهجره تماما ، وانما تخلص من الأوهام من أجل أن يكون أكثر تأثيرا (٤٤) . وقد أكد سارتر في مقابلة ذكرناها سابقا حين أشار الى أن واجب الكاتب أن يضع قلمه في خدمة المجهورين ، ثم ضاف :

« . . . تلك هي مهمة الكاتب ، فاذا ما حققها كما ينبغي فانه لا ينتظر جزاء عليها . فالبطولة الحق لا تنال على شبا الأقلام . وكل ما اطلبه من الكاتب ان لا ينسى الواقع والمشاكل الأساسية في الحياة » (٤٥) .

فليس هناك تراجع من سارتر عن الجانب الرئيسي في كتابه « ما الأدب ؟ » ويمكن أن نقدر هذا الكتاب المبكر حق قدره في ضوء من تطور سارتر الدائم . وجملة القول انه ليس بالأمر الهين أن يثير المرء مسألة الالتزام لأول مرة ، وأن يحاول تعريفها ، وأن يؤكد بشدة على مسؤولية الكاتب في العالم المعاصر

(٤٣) ينبغي أن نلاحظ استخدام سارتر المتعمد للمصطلحات الدينية ، حيث تعنى كلماته أنه طرح كل الأفكار في ارتداء الثوب الكهنوتي الخاص بكبير كهان الأدب ، ولكنه ما زال يعتقد في ارتداء ثوب كاهن عادي من بين القاعدة العريضة لرجال الدين . ( ص ٢١١ من النص الفرنسي ) .

(٤٤) ولا تفوتنا الفرصة - في هذا المقام - لأن ننوه بان طرح الأوهام خاصة طبعت تطور أراجون الأخير . وعلى الرغم من خطورة المقارنة لاختلاف الظروف ، فان هناك اتجاها واضحا - في النصف الثاني من القرن العشرين - نحو واقعية واعية .

(٤٥) في حديث صحفي أشرنا اليه سابقا في صحيفتي :  
Le Monde & Encounter

( بغض النظر عن بعض الأسس النظرية الواهية نسبيا التي بنى عليها الالتزام )  
وأن يحلل بوضوح كبير ( حتى ان لم يكن كافيا ) الخاصية الاجتماعية للأدب  
«واهمية الجمهور ، وأخيرا أن يشير عددا من الأسئلة ، التي ما زلنا نبحث عن  
اجابة عليها ، والتي كان من الصعب - بدونها - أن تبلور نظرية معاصرة لعلوم  
الجماليات .»

### ● مسألة «رفض» أراجون للالتزام

من المستحيل أن نطوى آخر صفحات هذا الفصل دون الإشارة الى منحى  
أراجون في مفهوم الالتزام . ففي كتاب نشر عام ١٩٤٦ يستنكر أراجون  
- ضاحكا على الأرجح - تعبير « الشعر الملتزم Poésie engagée  
على أساس أن الشعر ليس فتاة يمكن للمرء أن يخطبها engage أو يتركها  
حسب مشيئته . ولم يكن هذا التلاعب بالألفاظ على معنى الكلمة نكتة مسلية  
أو طرفة ساخرة ، بل كان هجوما حادا على الراى الذى يقرن الالتزام بلزوم  
« الخط الحزبى » ، ويقرن الكاتب الملتزم بالمنافق الدليل المخلص فى سداجة .  
وبعد عشرين سنة صار أراجون أكثر تحديدا ، فشن حملة توبيخ هوجاء على  
الناقد الفرنسى جان سير Jean Sur حين ألصق الأخير به وبعمله شعاع  
الالتزام . وبين أراجون أنه قد فعل أكثر من مجرد « الهروب من » التحدى  
السارترى القائل بأن الأدب اما ملتزم engage أو منفصل degagée  
وأنكر أراجون أن يكون هناك مثل هذا الخيار المحير :

« فليست المسألة مسألة هروب من هذا الخيار المحير ، بل اننى أنكر  
ضرورته انكارا لا يلبس . . . وغاية الأمر أن ما يشاع من ان أناسا مثلى ملتزمون  
انما هو للدلالة على أنهم يقولون ما يعتقدون . وهكذا أرى أن هذه اللفظة  
الجديدة ( التزم ) غير ضرورية » (٤٦) .

وما ان وصفه جان سير مرة ثانية فى نهاية كتابه بأنه « رجل ملتزم »  
حتى أضاف قائلا أن أراجون دائما ما ينصب رفضه القاطع ليس « على اللفظة

فحسب ، بل يتعداها الى رفض مفهوم الالتزام نفسه « وحذرنا الناقد من خطر استخدام « شعارات » لا معنى لها (٤٧) » .

أمام هذه المقولات الصريحة هل من الحق أن يتناول المرء أراجون بوصفه كاتباً ملتزماً دون أن يأخذ في الحسبان ما يقوله هو عن نفسه ؟

وأرى أنه بالإمكان أن يفعل المرء ذلك من غير أن يهمل تحذيراته بالضرورة فالالتزام ، بالطبع ، ليس الا شعاعاً ، والشعاعات كلها حديدية ، ولكن هل بمقدور الناقد الأدبي أن يففلها تماماً ؟ ان اقرار أراجون نفسه في أنه « يقول حقاً ما يعتقد » هو وصف صالح للالتزام عامة ولكنهجه هو في الالتزام خاصة ، حتى ليصبح من المشروع أن نعدّه كاتباً ملتزماً ، على الرغم من كراهيته المفهومة للشعارات التي تلصق به . ومع ذلك ينبغي على المرء أن يأخذ في الحسبان أن الالتزام ، سواء كان « لفظاً » سيئة أو غير ذلك ، لا يعنى بالضرورة تخلي الكاتب عن حرّيته ، بل يمثل تلك القيمة النادرة والنفيسة في أن يقول الحقيقة كما يراها ، وهي قيمة يشترك فيها أراجون مع بيجي وسارتر .

ويمكن ، بل يجب ، أن نتقبل نقد أراجون للمدلولات الضيقة التي ارتبط بها مصطلح الالتزام لسوء الحظ في السنوات الباكرة ، بيد أن هذا ينبغي أن يقودنا لا الى رفض الشعاع رفضاً قاطعاً ( الا أن يحل محله شعاع أفضل منه ) ، بل الى محاولة دؤوب من جانب الكتاب الملتزمين لتوسيع نطاقه واخراجه من عزلته وتزمتيه . وهناك قرأتين كثيرة على أن ذلك هو بالضبط ما يحدث الآن ، وأن جهود أراجون تنبؤاً مكاناً مرموقاً في هذا الصدد .

وفضلاً عن ذلك ، فإن أراجون يصف نفسه بأنه « واقعي اشتراكي » ، وهي عبارة تكشف عن أن نشاطه الأدبي يسير على هدى من الماركسية . وسوف نتناول اسهامه المحدد في القضايا التي دفعت اليها الواقعية الاشتراكية ، غير أنه من الممكن أن نفرض في الحال بأنه أبدى اهتماماً عاطفياً بمشاكل عصره ،

وأن أعماله تصرخ بألوان فلسفته في الحياة . ومصطلح الالتزام لا يعنى في كثير  
أو قليل غير هذا على وجه التحديد .

وأخيرا فان الساتريوليه Elsa Triolet زوجة أراجون هي التي  
صرحت في كتيب نشر عام ١٩٤٨ بأن من المسموح به اطلاق كلمة « ملتزم » على  
كاتب مثل ماياكوفسكى Mayakovski (\*) ، حيث « تستجيب الكلمة لشيء  
في آذان الناس الآن » (٤٨) . وتؤكد أن العمل الفنى الملتزم يحتوى على قيمة  
لكونه معبرا عن « لحم الفنان ودمه » ، وأنه لم يكتب تلبية لأوامر أو بغيضة  
اصدار أوامر . ومن هذا المنطلق أتحدث عن أراجون بوصفه ادبيا ملتزما ،  
وبوصف واقعيته واشتراكيته هما نتاج « لحمه ودمه » على وجه القطع  
واليقين .

### ● بعض النتائج

على الرغم من أن مصطلح الالتزام قد اتضح معناه جيدا وبصورة خاصة  
في مجال الأدب ، فان المصطلح نفسه ليس مصطلحا ادبيا في المقام الأول ، وانما  
هو مصطلح فلسفى . اذ يعنى الالتزام - في معناه الواسع - اعتناق وجهة نظر  
معينة في الحياة ، أو تكوين رأى في العالم وقضايا الدنيا Weltanschauung

(\*) غلاديمير ماياكوفسكى ( ١٨٩٣ - ١٩٣٠ ) شاعر وكاتب مسرحى  
روسى مبشر بالمستقبل ، ولد في جورجيا ، وانضم للحزب الشيوعى عام ١٩٠٨  
واعتقل مرتين بسبب نشاطه السرى . وقد نال تشجيع بعض الكتاب المشهورين  
في عصره ، وخاصة مكسيم جوركى . ومن نتاجه الشعرى ديوانا  
« ..... ١٥ » ( ١٩٢١ ) ، و « بأعلى صوتى » ( ١٩٣٠ ) ، ومن مسرحياته  
التي تناولت مستقبل روسيا « بقعة السرير » ( ١٩٢٩ ) ، و « الحمامات »  
( ١٩٣٠ )  
( المترجم )

L'Ecrivain et le livre ( Paris, 1948 ), PP. 38 — 9 . (٤٨)

«رأى يشرحه معتنقه ويدافع عنه» دفاعا مستميتا في كل ما يأتي من الأمور<sup>(٤٩)</sup> . وعلى الرغم من أن سارتر قد أضفى على الالتزام مضمونا جماليا ، وجعل محك التطور والتقدم في مفهومه للالتزام قياسا على قدرته في طرح القوالب الدينية للتفكير جانبا ، فليس معنى ذلك الا يكون هناك التزام مسيحي مثلا .

ويرفض كاتب مثل يبجي هذا الاقناع السارترى . فالانسان الملتزم هو من يحس بالمسئولية تجاه بني الانسان ، وهو الذي يتقدم الى مساعدتهم بخطوات عملية ، حيث لم يعد بمقدور أيديولوجية واحدة أن تزعم أنها قادرة بمفردها على إثارة هذا الاحساس في نفوس معتنقيها . ومن الدلائل المشجعة على تلك النظرة في السنوات الأخيرة ذلك التهاوى التدريجي لحواجز عدم الثقة وسوء الفهم بين أمم تتوزعها أيديولوجيات شتى ، وبخاصة بين المؤمنين وغير المؤمنين . صحيح أن كلا من الجانبين ما زال متمسكا بمبادئه ، ولكن كلا منهما قانع بالدخول في حوار dialogue بغية الوصول الى نقاط محتملة للاتفاق على الصعيدين النظرى والعملى معا .

وما زالت هذه الطريقة المرغوبة في تفسير « التعايش السلمى » في مجال الأفكار يعد في طور الطفولة ، غير أنها ماضية في وجودها بانجلترا وفي بلاد أخرى كثيرة . ففى فرنسا كان للحوار صداه العميق داخل أروقة الجماعات الأيديولوجية التي تناولته وتمثلت في الكنيسة الكاثوليكية والحزب الشيوعى . وعلى هدى من هذه الروح الجديدة أعادت طائفة من المسيحيين طرح مسألة قديمة وهى : هل يستطيع الانسان أن يحيا حياة صالحة دون الايمان بالله ، ودبت بين الماركسيين موجة نقاش وجدل تتناول دور العقيدة في المجتمع ، وتوزعت آراؤهم بين من يرى أن المسيحي التقدمى هو تقدمى رغم تدينه ،

---

(٤٩) الفرق بين العامل والكاتب - في هذا الصدد - هو أن العامل لا يستطيع التعبير عن التزامه في حرفته العملية ، اذ ليس هناك طريقة ملتزمة لصنع المعدات مثلا ، على حين يجد الكاتب عمله الابداعى يتقمص معنى جديدا في ضوء الالتزام . انظر على سبيل المثال سارتر في كتابه :  
Que Peut la littérature ? , P. 34 .

ومن يرى أن العقيدة الدينية - في ظروف معينة - يمكن بالفعل أن تلهم ومؤيد المناضلين في سبيل العدالة والحرية .

وربما كانت الاجابة الصحيحة لهذه المشكلات بالنسبة للمسيحيين والماركسيين على السواء هي في الاعتراف بأن هناك مرحلتين للتطور :

**المرحلة الأولى :** هي الرغبة في المشاركة في معركة تحسين مقدرات الانسان ، أى الزام النفس بها . **والمرحلة الأخرى :** تحكمها ظروف عديدة مثل الخلفية الاجتماعية والثقافية والتربية والخبرة الفردية . الخ ، وتستغنى اعتناق أيديولوجية معينة . وليس المنهج الالتزامى وليد أيديولوجية بقدر ما هو خطوة تسبقها وتعود إليها ، فليست تهم الأيديولوجية بقدر ما تهم الروح التي تستفرقها . وسوف يظل العامل المشترك الذي يربط بين مسيحي ملتزم وشيوعي ملتزم أهم بكثير مما يربط المرائين (\*) من الطرفين كلا بكنيسسته أو حزبه .

وحدد كل من بيجي وأراجون هذه الحقيقة الهامة ونطقوا بها في أعمالهما . فعلى سبيل المثال كتب بيجي مرة : « ان كل شيء لم يضع - بل ما أبعده عن الضياع - مع قضية الالحاد الثورى » لأنه يحتوى على « ومضات من الخير » ، ثم أضاف أن « الالحاد البرجوازى الرجعى هو الحاد بدون خير . الحاد بدون أمل » (\*) . وأما أراجون فقد عبر عن تقديره للمسيحيين الحق حين كتب أثناء

(ب) اللفظة التي استخدمها الكاتب هي **Pharisees** وهو مصطلح اختص به الفريسيون وهم طائفة من اليهود تظاهروا بالتقوى والصلاح أيام السيد المسيح ، وأظهروا طقوسا وتقوى كاذبة ، وهم يضمرون نفاقا في قلوبهم وهي تطلق على كل مرء ومناق يظهر خلاف ما يبطن .

( المترجم )

(٥٠) من العجيب ان يكتب بيجي هذا في مقال هاجم فيه رجل دين أصوليا في عصره . أنظر :

“Un Nouveau Théologien” in **OEuvres en Prose ( 1909 — 1914 ) / P. 893 .**



الحرب قصيدته « الوردة وشجرة المنيونيت La Rose et le réséda »  
التي أهداها الى الوطنيين الكاثوليك والشيوعيين الذين قتلهم الألمان ومينا  
بالرصاص . فالإخلاص للوطن - كما يقول الشاعر - يأتي قبل الأيديولوجية :

ليس يعنى كثيرا ما تدعوه  
ضوءاً أنار السبيل لحظوهم  
أو أن هـنا للكنيسة يذهب  
أو ذاك عنها قاعد لا يذهب  
فسواء لدى من يؤمن بالسماء ومن لا يؤمن  
كلاهما على عهد الوفاء مقيم (٥١)

ويعتقد كل من بييجى وأراجون أن الناس عادة ما يكونون أفضل ( أو  
أسوأ ) من أيديولوجياتهم . ولا يعنى هذا أن الأيديولوجيات لا تهـم وأن نظرية  
فلسفة الذرائع Pragmatism هي الحل ؛ بل على العكس : فلو لم ترس  
قواعد الالتزام الصلبة ، فانه واقع في خطر التموض وانعدام التأثير . ولن يكون  
بعد ذلك التزاما تاما ما لم يكن هادفا الى غاية محددة ، وان من المنطق المشروع  
أن نتوقع من كل أيديولوجية أن تطرح دعواها على أنها أهـدى طريقا من الأخرى  
شريطة ألا تغلق الباب في وجه الراغبين حقا وصدقا في مد يد التعاون .

وأرى أن الالتزام هو رباط جامع ، لأن الشخص الملتزم - بفض النظر عن  
ميوله الفلسفية أو السياسية - يعرف أنه « رجل بين الناس » (٥٢) . بل أن  
الالتزام - وهو ينحو منحى واقعيـا في تناول الحياة بغية تغييرها - يساعد على  
التخلي عن العقيدة - كما يحاول سارتر أن يفعل - بل عن الدوجماتية أو  
القطرسة الفكرية الفارغة التي صارت - كما أظهرت أحداث أخيرة - مرضا

La Diane française

(٥١) من ديوانه

(٥٢) يتردد هذا التعبير المفضل كثيرا لدى سارتر ، سواء في مقالاته أو  
رواياته أو مسرحياته . وهو يلخص المضمون الانساني الأساسي في عملية  
الالتزام .

يجلج بالعاراية ايدولوجية منظمة • فرفض التقليد الموروث بورتابته وسيطرته الذي جاهر به سارتر ليس امتيازاً مقصوداً بالضرورة على الملاحدة وعلماء الانسانيات مع اقرارنا بأنهم أسهموا في توسيع نطاق الرفض اسهاماً فاق غيرهم بكثير • بيد أن كاثوليكية مثل بيجي قضى حياته مفنداً حجج « أهل الرضا والتسليم *bien — Pensants* » (٥٣) ، ومفرقا تفريقاً حاسماً بين المسيحية « المحافظة » التي تتقبل الأمور سلفاً *du tout fait* والمسيحية « الثورية » التي تنهض على أمور في طور التكوين *du se faisant*

وادب الالتزام *Litterature engagée* هو تطبيق الالتزام في الأدب بمجاله الخاص • ومقتضاه الأول والأخير هو أن يشترك الكاتب في صراعات العصر ويحثه على ذلك ، ليس لأنه يحتم سلفاً أين يقع واجبه الفني ، بل لأنه — ببساطة شديدة — يعرف قيمة تلك المصادر من الالهام • وليس للأدب الملتزم موضوعات أو أساليب أو طرائق خاصة ، ولكنه يتميز فحسب بواقعية أكبر وبما يتحلى به الأديب من منهج في الحياة • كما أن تلك الصفات وحدها لا تبعد عملاً فنياً ، ولكنها تساعد على رفع قيمته الفنية • انها تساعد الأدب على أن يقوم بدوره في توعيتنا بوضعنا الحقيقي وفي زيادة احساسنا بالمسؤولية • فضلاً عما يتصف به « أدب الالتزام » من متعة وجمال ، يحقق أيضاً « وظيفة اجتماعية » • أوليس مزيج هذين العنصرين هو خاصية كل فن عظيم ؟ وربما كان هذا ما طاف بذهن برنارد شو حين سخر من « ترديد البيغاوات بأن الفن يجب ألا يكون ملتزماً » ، حيث أعلن في حمية « ان الفن العظيم لا يمكن أن يكون غير ذلك » (٥٤) •

(٥٣) يصف هذا التعبير المسالمين من المؤمنين الذين لم يناقشوا تسليمهم بالتقليد والسلفية • وكثيراً ما يلزمهم بيجي فيصفهم بأنهم الفريسيون *Pharisees* الأطهار الراضون ، وقد هاجمهم بمرارة سواء قبل عودته الى المسيحية أو بعدها •

Preface to *Pygmalion* ( Penguin, 1941 ), P. ix .

(٥٤)

# الفهرس

الموضوع	الصفحة
امداء	٣
مقدمة بقلم المترجم	٥ - ١٢
<b>الباب الأول :</b>	
في الأدب والأسطورة : دراسة نقدية ، تأليف نورثروب فراي	١٣ - ١٠٦
- حول المؤلف والدراسة بقلم المترجم	١٥ - ١٩
- الفصل الأول : النماذج العليا للأدب	٢١ - ٤٠
الحواشي والتعليقات على الفصل الأول	٤١ - ٥١
- الفصل الثاني : الأسطورة والأدب الروائي ، استبدال	
الأدوات الفنية	٥٣ - ٧٨
الحواشي والتعليقات على الفصل الثاني	٧٩ - ١٠٤
المصادر والمراجع	١٠٥ - ١٠٦
<b>الباب الثاني :</b>	
أدب الالتزام ، تأليف ماكس أديريث	١٠٧ - ١٥٨
- مقدمة المترجم	١٠٩ - ١١١
أدب الالتزام	١١٢ - ١١٤
- الالتزام بين المعارضين والمؤيدين	١١٥ - ١٣٩
- مفهوم سارتر للالتزام	١٣٩ - ١٥٢
- مسألة رفض أراجون للالتزام	١٥٢ - ١٥٤
- بعض النتائج	١٥٤ - ١٥٨

رقم الايداع ٨٦/٤٠٨٥  
الترقيم الدولي X - ١٣٧ - ١٠٠ - ٩٧٧

طبع بمطابع الدجوى - القاهرة - عابدين